

الدكتور
غسان السيد

الدكتورة
ماجدة حمود

الدكتور
عبده عبود

جامعة دمشق
مركز الكتب والمطبوعات
المكتبة

الأدب المقارن

مدخلات نظرية ونصوص
ودراسات تطبيقية

١٤٢٠ - ١٤٢١ هـ
٢٠٠٠ - ٢٠٠١ م

دمشق
مطبعة قمحة إخوان

فهرس المحتويات

الفصل الأول

الأدب المقارن: تاريخه ومدارسه (د. غسان السيد) ٨٨٧

١-١-١- لمحة تاريخية ٧

١-١-٢- مدارس الأدب المقارن ١٢

١-٢-١- المدرسة الفرنسية ١٢

١-٢-١-١- الملحق الأول: بول فان نيغم ١٩

التأثيرات القومية، القديمة، الأجنبية الحديثة

١-٢-٢-١- الملحق الثاني: برونيل / بيشوا / روسوا ٢٣

نحو تعريف للأدب المقارن

١-٢-٢-١- المدرسة الأمريكية ٣٠

١-٢-٢-١- الملحق الثالث: رينيه ويليك ٣٤

أزمة الأدب المقارن

١-٢-٢-١- المدرسة السلافية ٤٥

١-٢-٢-١- الملحق الرابع: الكسندر ديما ٤٩

تطور علم الأدب المقارن

١-٢-٢-١- تطور الدراسات المقارنة العربية ٥٦

١-٢-٢-١- وجهة نظر في الأدب المقارن ٧٣

الفصل الثاني

الأسس النظرية والمنهجية للأدب المقارن (د. عبده عبود) ١٤١-٩٨

١-٢-١- توطئة ٨٩

١-٢-٢- دراسات التأثير والمنهج التاريخي ٩١

١-٢-٣- التشابهات التيبولوجية والمنهج المادي الجدلي ١٠٨

١١٧	المدرسة الأمريكية والنقد الجديد	٤-٤
١٢٢	الأدب المقارن ونظرية التلقي	٥-٢
١٢٨	الأدب المقارن وبعض المناهج الأخرى	٦-٢

الفصل الثالث

٣٠٦-١٤٢	مقاربات تطبيقية في المؤثرات والتوازيات الأدبية	
١٤٢	الاعترا ب بين زكريا نامر والبهر كامو (د. غسان السيد)	١-٣
١٨٥	المرأة والحرية: سيمون دوربوفوار وغادة السمان (د. غسان السيد)	٢-٣
٢١١	نموذج من الأثر الإسلامي في الأدب الغربي: أثر حي بين يقطان لابن طفيل في روبنسون كروزو دانييل ديفو (د. ماجدة حمود)	٣-٣
	أثر الرواية الحديثة الغربية في الرواية العربية «الصخب والعنف» لوليم فوكنر و«ما تبقى لكم» لغسان كنفاني نموذجاً (د. ماجدة حمود)	٤-٣
٢٢٨	نموذج القاتل المثالي بين عطيل شكسبير وراسكو لينكوف دوستوفسكي (د. ماجدة حمود)	٥-٣
٢٧٠	العلاقات الأدبية العربية - الفارسية في دراسات المقارنين العرب محمد غنيمي هلال نموذجاً (د. عبده عبود)	٦-٣

الفصل الرابع

٣٧٣-٣٠٧	الترجمة الأدبية تعريباً وتعريباً (د. عبده عبود)	
٣٠٧	الأدب المقارن والترجمة الأدبية	١-٤
٣٢٣	الترجمات العربية لأعمال غوته الأدبية «دراسة تطبيقية»	٢-٤
٣٥٠	الترجمة الأدبية التعجيمية	٣-٤

الفصل الخامس

الأدب المقارن ومفاهيم الأدب العالمي (د. عبده عبود) . . . ٣٧٤-٣١٧

الفصل السادس

دراسة الصورة الأدبية (الصورولوجيا) (د. ماجدة حمود) . . . ٤١٨-٤٧٤

١-٦ مدخل نظري ٤١٨

٢-٦ صورة الفرس في كتاب «البحلاء» للجاحظ «دراسة تطبيقية» ٤٣٥



بين يدي الكتاب

هذا الكتاب ثمرة جهد علمي وتألفي جماعي متكامل، بذله ثلاثة من أساتذة الأدب المقارن تخصصوا في هذا العلم، ومارسوه تدريجياً سنوات عديدة، ولهم في مضماره مباحث وترجمات كثيرة. وقد وضع هذا الكتاب تلبية لحاجة تعليمية جامعية ملحة، تمثلت في أن مقرر الأدب المقارن، الذي يدرس في السنة الرابعة من دراسة اللغة العربية وآدابها، قد درّس طوال عقدين من الزمن بكتاب ألف في أواخر السبعينيات من القرن المنصرم، وتجاوزه التطورات العلمية والمعرفية السريعة التي جرت في مضمار الأدب المقارن عربياً وعالمياً، ناهيك عن أن نسخته المطبوعة قد نفدت، مما أوجب تأليف كتاب جامعي جديد، يأخذ التطورات العلمية والمعرفية الجديدة في الحسبان، ويغطي مجالات علمية لم يرقم الكتاب القديم بتغطيتها. وهذا ينطبق على مدرستين من مدارس الأدب المقارن لم يرد لهما ذكر في الكتاب القديم، هما المدرسة السلافية والمدرسة الاستقبالية، وقد روعيت هذه المسألة في الكتاب الجديد. والأدب المقارن علم ذو أبعاد تطبيقية مختلفة، وقد اقتصر الجانب التطبيقي من الكتاب القديم على موضوع واحد، هو المؤثرات الأجنبية في القصة السورية. أما الكتاب الجديد فإنه يضم بين دفتيه مقاربات تطبيقية متنوعة في مجالات مختلفة من علاقات الأدب العربي بالآداب الأجنبية وعلاقات بعض تلك الآداب ببعضها الآخر. كما يغطي الكتاب الجديد حقولاً مقارنة أغفلت كلياً أو جزئياً في الكتاب القديم، كدراسات صورة كل شعب في آداب الشعوب الأخرى، والأدب العالمي، والترجمة التجميعية، وعلاقات الأدب العربي بالآداب الشرقية، ولاسيما الأدب الفارسي.

في الفصل الأول المعنون بـ «الأدب المقارن - تاريخه ومدارسه»، وهو من تأليف الدكتور غسان السيد، عرض المؤلف المدارس الرئيسية الثلاث التي ظهرت في الأدب المقارن، ألا وهي المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية والمدرسة السلافية، وألقى نظرة سريعة على تطور الأدب المقارن في الوطن العربي. وفي الفصل الثاني الموسوم بـ «الأسس النظرية والمنهجية للأدب المقارن» يبين الدكتور عبده عبود الأسس التي قامت عليها المدارس المختلفة التي عرفها الأدب المقارن، بدءاً بالمنهج التاريخي والفلسفة الوضعية، ومروراً بالمنهج المادي الجدلي والنقد الجديد ونظرية التلقي، وانتهاءً بنظرية التناص. ويضمّ الفصل الثالث ست مقاربات تطبيقية، اثنتان منهما، هما «الاغتراب بين زكريا تامر وألبير كامو» و«المرأة والحرية - سيمون دوبوفوار وغادة السمان» تدوران حول المضامين الفكرية الوجودية المشتركة المتضمنة في أعمال الكاتبتين الوجوديتين الفرنسيين ألبير كامو وسيمون دوبوفوار من جهة والكاتبتين العربيتين السوريتين زكريا تامر وغادة السمان من جهة أخرى. وهذان البحثان من تأليف الدكتور غسان السيد. أمّا بحثاً «نموذج من الأثر الإسلامي في الأدب العربي: أثر حيّ بين يفتان لابن طفيل في روبنسون كروزو لدانييل ديفو» و«أثر الرواية الغربية في الرواية العربية - المصخب والعنف» لوليم فوكنر و«ما تبقى لكم» لغسان كنفاني نموذجان» فهما من تأليف الدكتورة مآجدة حمود، وهما يدوران حول علاقات التأثير المتبادل بين الأدب العربي والآداب الأوروبية. وبعيداً عن مسألة التأثير تحلل الدكتورة حمود في بحثها المعنون بـ «نموذج القاتل المثالي بين عطيل شكسبير وراسكولينيكوف دوستوفسكي» ما بين هذين البطلين من توائف. أما في البحث الأخير المعنون بـ «العلاقات الأدبية العربية - الفارسية في جهود المقارنين العرب» فيعرض الدكتور عبده عبود ما بذله الدكتور محمد غنيمي هلال، شيخ المقارنين العرب، من جهود في دراسة تلك العلاقات الهامة.

في الفصل الرابع من الكتاب يتناول الدكتور عبود بالدرس ميداناً أساسياً من ميادين الأدب المقارن ألا وهو ميدان الترجمة الأدبية من العربية وإليها. فقد عرض المؤلف في القسم الأول من هذا الفصل منهج الأدب المقارن في التعامل مع الترجمة الأدبية، ثم تناول الترجمات العربية لأدب غوته والترجمة التعجيمية في دراستين تطبيقيتين. ومن المعروف أن الأدب المقارن لم يكتفِ بدراسة العلاقات الأدبية الثنائية، بل درس أيضاً عالمية الأدب والأدب العالمي. وقد صاغ المقارنون، من عرب وأجانب، مفاهيم مختلفة للأدب العالمي، عرضها الدكتور عبود في الفصل الخامس من هذا الكتاب. أما الفصل السادس والأخير فقد خصص لميدان جديد نسبياً من ميادين الأدب المقارن. ألا وهو دراسة صورة كلِّ شعب في آداب الشعوب الأخرى (الصورولوجيا). وقد قدمت الدكتورة ماجدة حمود في هذا الفصل مدخلاً نظرياً إلى هذا الحقل المقارن، وأنبهته بدراسة تطبيقية حول صورة الفرس في كتاب «البخلاء» للمجاحظ.

وهذا الكتاب ثمرة جهد مشترك لثلاثة مقارنين، اكلَّ منهم سيرته التعليمية والعلمية والدراسية، وبالتالي اهتماماته وإنجازاته وتوجهاته التي تختلف عن مثيلاتها لدى زميليه الآخرين. فالدكتور عبود قد درس الأدب المقارن في جامعة «بوهان فولفغانغ غوته» الألمانية، وقد شكَّلت العلاقات الأدبية العربية - الألمانية حقل تخصصه الأصلي، بينما درس الدكتور غسان السيد الأدب المقارن في جامعة «متراسبورغ» الفرنسية، وتركز اهتمامه على دراسة تأثير الفكر الفلسفي الوجودي في أدب القصة العربي السوري. أما الدكتورة ماجدة حمود فقد تخرجت في جامعة دمشق، حيث تخصصت في النقد العربي الحديث، أي في ميدان وثيق الصلة بالأدب المقارن. وقد تمَّ توظيف هذا التنوع لصالح الكتاب، الذي جاء بدوره متنوعاً ومتكاملاً في أن واحد. وبالطبع فإن الكمال غاية لا تدرك، وهذا الكتاب لا يدعي الكمال. كذلك فإن الأدب المقارن حقل

فسيح من حقول الدراسات الأدبية والنقدية، ولا يمكن أن يتسع له مؤلف واحد مهما كان كبيراً ومهما كانت كفاءة مؤلفيه العلمية رفيعة. إلا أن مؤلفي هذا الكتاب مقتنعون بأنهم قد أنجزوا مؤلفاً يلبي الحاجات التعليمية الجامعية للدارسين من جهة، والحاجات المعرفية للمهتمين بالأدب المقارن والراغبين في الاطلاع على تاريخه ومدارسه وأسس النظرية وميادينه وتطبيقاته من جهة أخرى. وفي مطلق الأحوال فإن هذا الكتاب، كسائر الكتب والمؤلفات، ابن زمانه وظروفه، ومن ثم فإن التطورات العلمية والمعرفية المقبلة ستتجاوز ذات يوم، وستولد بعد سنوات حاجة إلى تأليف كتاب جديد يحلّ محله، تماماً كما حلّ مكان سابقه. فهذه سنة الحياة العلمية وسيرورة المعرفة الإنسانية التي لا تعرف التوقف. ففي العلم، كما في الحياة، كلّ شيء نسبي ومشروط بظروفه التاريخية. وعلى أية حال فإننا، مؤلفي هذا الكتاب قد تعاوناً واجتهدنا، وللمجتهد أجر واحد على الأقل.

دمشق، في آذار من عام ٢٠٠٠م

المؤلفون

الفصل الأول

١-٠ الأدب المقارن: تاريخه وممارسته

أ- لمحة تاريخية

ليس المقصود من هذه النظرة الدخول في تفصيلات ولادة الأدب المقارن وتطوره لأن ذلك يبعدنا عن هدفنا، ولكننا رأينا من المفيد تزويد قارئ هذا الكتاب بمعرفة بسيطة تساعد في فهم المقارنات الموجودة فيه. بمعنى آخر، نريد أن يستغني هذا الكتاب بنفسه في موضوعه. ولهذا ستقف عند أهم مفاصل تطور الأدب المقارن، وستترك التفاصيل للكتب المتخصصة في هذا المجال.

وأول ما يلتفت النظر في هذه الكتب هو أنها تأخذ عن بعضها أو عن كتب أجنبية مترجمة أو غير مترجمة، خاصة في مسألة نشأة الأدب المقارن وتطوره. ومن الغريب أن يؤكد بعض هذه الكتب على حداثة الأدب المقارن مع أنها تعود بدراساته إلى بدايات القرن التاسع عشر وربما قبل ذلك. ولا نفهم هنا معنى الحدثة المقصودة، خاصة إذا علمنا أن تاريخ الأدب المقارن يعود إلى ما قبل القرن التاسع عشر، لأن اتصال الثقافات بعضها ببعض يعود إلى تاريخ أقدم من ذلك. ولكن تاريخ الدراسات الأدبية المقارنة كثيراً ما يتحول إلى تاريخ مصطلح الأدب المقارن الذي لا يعود إلى أبعد من أوائل القرن التاسع عشر. ويجمع النقاد على أن فرنسا شهدت ولادة هذا الفرع من فروع المعرفة الأدبية عندما ألقى فرانسوا نويل وبعض مساعديه محاضرات في الأدب المقارن في جامعة السوربون بين عامي (١٨١٦ - ١٨٢٥) تركزت في معظمها على الآداب الفرنسية واللاتينية والإنكليزية، والإيطالية. بعد ذلك جاء من يعد بحق رائد الأدب المقارن: أبيل فيلمان Abel Villomain الذي حاضر في السوربون صيف عام

١٨٢٨ و عام ١٨٢٩ ، ووقف في هذه المحاضرات عند التأثيرات المتبادلة بين الأدبين الفرنسي والإنكليزي وتأثير الأدب الفرنسي في إيطاليا القرن الثامن عشر. وقد نُشرت هذه المحاضرات التي استخدم فيها فيلمان مصطلح الأدب المقارن صراحة عندما قال: «إنه يريد أن يظهر من خلال جدول مقارن تأثيرات الآداب الأجنبية في الروح الفرنسية وما أعطته هذه الروح لتلك الآداب»^١

وإذا كان فيلمان قد أحمل الأدب الألماني لجهله اللغة الألمانية ولكون مدام دو ستال^٢ (١٧٦٦-١٨١٧) قد سبرت أغواره في دراساتها القيمة، فإن هذا الموضوع سيكون المفضل لدى معظم المقارنين الفرنسيين والألمان فيما بعد. بعد باريس جاء دور مرسيليا المدينة الفرنسية المتوسطية لتسهم في تطور هذه الدراسة عن طريق مشاركة جان جاك أمبير، ابن العالم الشهير، في محاضرات تناولت الشعر في موضوعها منذ عام ١٨٢٦. وما لبث أن انتقل إلى جامعة السوربون في باريس، حيث ألقي محاضرة الافتتاح عن «علاقة الأدب الفرنسي بالآداب الأجنبية في القرون الوسطى». ومن وجهة نظر «سانت بوف»، يعدّ أمبير مؤسس الأدب المقارن بسبب ترحاله الدائم وعظمته وروحه المتفتحة المتعطشة للمعرفة. ولهذا فهو يسحب دور الريادة من فيلمان الذي يتوقف عنده معظم النقاد والمؤرخين، خاصة العرب منهم.

ومع حلول عام ١٨٤٠ كان الأدب المقارن قد أخذ مكانه بين فروع المعرفة، فقد ظهر عام ١٨٤٣ «التاريخ المقارن للأدبين الفرنسي والإسباني» لمؤلفه أدولف دو بوييسك ثم «تاريخ الآداب» لأميدي دوكسنل. وجاء بعد ذلك كتاب «راثري» «تأثير إيطاليا في الآداب الفرنسية منذ القرن الثالث عشر حتى مجيء» لويس الرابع عشر عام ١٨٥٣.

ومع ذلك فإن الجامعات الفرنسية لم تعترف باستقلالية الأدب المقارن، واكتفت بتدريسه ضمن مقررات الآداب الأجنبية. وقد حمل «إدغار كيني» هذا الاسم في جامعة ليون عام ١٩٣٨ قبل أن ينتقل إلى

المدرسة الفرنسية العليا، وهكذا كانت حال «إكترافيه مارمي» في جامعة «رين» عام ١٨٣٩. وبعد الانطلاقة الأولى للأدب المقارن في فرنسا انتقل مركز النشاط مؤقتاً إلى سويسرا، كما أسهمت إيطاليا في تطور الأدب المقارن عن طريق بعض مقارنيها الأوائل. ويعود الفضل في ظهور أول مجلة في الأدب المقارن إلى هينغاريا، حيث صدرت عام ١٨٧٧ تحت إشراف «هوغو ملنزل» الأستاذ في جامعة «كولوسقار» وهو من أصل ألماني وصديق نيتشه. وفي إنكلترة ترجم «مانيو أرنولد» مصطلح الأدب المقارن عن الفرنسية عام ١٨٤٨. وما إن جاء عام ١٨٨٦ حتى صدر كتاب «الأدب المقارن» لمؤلفة «هتشبسن ماركولي بوسنيت» الأستاذ في جامعة أوكلاند. ويعد هذا الكتاب دراسة تاريخية لأصل آداب العالم وتطورها، وعلى الرغم من تعلق «بوسنيت» بالحضارتين الإغريقية والرومانية فإنه كان يفضل دراسة الآداب البعيدة عن أوروبا، مثل الأدب المكسيكي والآداب الآسيوية.

وفي الوقت الذي كان فيه «بوسنيت» يفتح الطريق أمام الأدب العام ألقى «موريتز كاربير» مجموعة من المحاضرات في ميونيخ حول تطور الشعر، وقد صدرت ضمن أعماله الكاملة بين عامي ١٨٨٦-١٨٩٤. وفي عام ١٨٩٧ نشر السويسري «فيرجيل روسيل» كتابه «تاريخ العلاقات الأدبية بين فرنسا وألمانيا». ويحب ألا تغفل إسهام «ماكس كوخ» في نشر الأدب المقارن في ألمانيا، فقد أصدر مجلة «الأدب المقارن» عام ١٨٨٦، وأرفقها بسلسلة خاصة بالدراسات المقارنة توقفت عن الصدور عام ١٩١٠.

ويستمر الأدب المقارن في كسب مناطق نفوذ جديدة، فيقدم «لويس بول بيتز» أطروحة في الأدب المقارن عام ١٨٩٥، وبيتز من أصل ألماني، ولد في نيويورك، وكانت دراسته في جامعة زيوريخ. وفي العام نفسه يقدم «جوزف تكست» رسالته «جان جاك روسو وأصول الأهمية الأدبية»، واحتل بعد ذلك بعام كرسي الأدب المقارن في جامعة ليون، كما احتل

صديقه «بيتز» الوظيفة نفسها في زيوريخ، وقد عاجلت المنية تكست عام ١٩٠٠ فخلفه في منصبه الألزاسي «فيرنارد بالدنسبرجر» صاحب كتاب «عوثه في فرنسا»، ولكنه مالبت أن انتقل إلى السوربون بعد تخصيص مقعد للأدب المقارن عام ١٩١٠. وكان نصيب بيتز كنصيب «تكست»، إذ توفي عام ١٩٠٣ بعد أن نشر أول فهرس للأدب المقارن سنة ١٨٩٧، وقد أعيدت طبعته مرات عديدة، كان آخرها عام ١٩٠٤. وفي هذا العام نشر «فريدريك لولي» كتاب «التطور التاريخي للأدب، تاريخ الأدب المقارنة منذ البداية حتى القرن العشرين». ولم تكن الولايات المتحدة الأمريكية بعيدة عن تطور الدراسات المقارنة، فقد دخلت جامعة كولومبيا عام ١٨٩٩، وهارفارد عام ١٩٠٤، ثم دارتموث عام ١٩٠٨، كما أنشأ «جورج وودبيري» عام ١٩٠٣ مجلة «الأدب المقارن» في كولومبيا ولكنه لم يصدر إلا ثلاثة أعداد منها. ومن الأسماء المؤثرة في هذه الحقبة «إيرفنج بايت». ولم يشهد الأدب المقارن انطلاقة الحقيقية في الولايات المتحدة إلا بعد الحرب العالمية الأولى، حيث أدخلته جامعات كثيرة في مناهجها. وهكذا كان الحال في فرنسا التي استيقظت في أعقاب هذه الحرب على نمط جديد من التفكير تحت تأثير انتصار الثورة الاشتراكية في روسيا، التي بشرت بزوال الحدود ووحدة الطبقة العمالية العالمية.

في أعقاب الحرب العالمية مباشرة أسس «بالدنسبرجر وبول هازارد» مجلة الأدب المقارن عام ١٩٢١، بالإضافة إلى مكتبة مجلة الأدب المقارن التي كانت تضم عام ١٩٣٩ مائة وعشرين مجلداً. وقد توسعت الجامعات الفرنسية في تدريس الأدب المقارن فافتتح فرع له عام ١٩١٩ برئاسة كاريه في جامعة ستراسبورغ، وكان لا بد للأسم التي ذاعت ويلات الحرب وعرفت شروها أن تحاول فتح نوافذها على العالم من أجل أن تأخذ وتعطي. وكان الأدب المقارن المرشح الأقوى على الصعيد الثقافي لأداء دور الوسيط بين الأمم عن طريق تبيان ما لأدب هذه الأمم من تأثير متبادل. ولهذا وجد اقتراح «بول فان تينغيم» في المؤتمر السادس للعلوم

التاريخية، الذي عقد في أوسلو عام ١٩٢٨، بشأن تأسيس جمعية عالمية لتاريخ الأدب الحديث قبولاً وتشجيعاً من المؤتمرين، وكانت بحوث «بول فان تيبغم» هامة جداً، فنشر عام ١٩٢١ «التأليف في التاريخ الأدبي: الأدب المقارن والأدب العام»، وبعد ذلك بعشر سنوات جاء كتابه الهام الذي ترجم إلى لغات كثيرة: «الأدب المقارن».

بعد الحرب العالمية الثانية أصبح للأدب المقارن نظرية واضحة ومتكاملة، أسهم في تكوينها الرواد الأوائل. وكان على موعد مع التطور الحضاري الذي سهل انتقال الثقافات والأدباء، إما عن طريق الاتصال المباشر أو عن طريق الترجمة التي تطورت تطوراً كبيراً بفضل الجهود الفردية والحكومية. وهكذا أصبح الفارسي العربي يطلع على روائع الأدب العالمي التي ترجمت إلى اللغة العربية، وكذلك كان الحال بالنسبة لدول العالم قاطبة.

ساعدت المنتديات الأدبية من جهتها في تعرف بعض الأدباء على بعضهم الآخر، فعقد المؤتمر الرابع للرابطة الدولية للتاريخ الأدبي في باريس عام ١٩٤٨، وتكلم فيه أحد المشاركين الأمريكيين لأول مرة.

في المؤتمر الخامس الذي التأم عام ١٩٥١ في فلورنسا تركت الرابطة مكانها للجمعية العالمية للغات الأدب الحديثة التي استمرت في الانعقاد مرة كل ثلاث سنوات منذ مؤتمر أوكسفورد عام ١٩٥٤ حتى مؤتمر أريزونا عام ١٩٨١. وتشهد مداورات جميع المؤتمرات التي عقدت على جذية المناقشات في تناول المشكلات الكبرى للأدب العالمية مثل: المناهج، والأسلوب، وعلاقتها بفروع المعرفة الأخرى، والأهم من كل ذلك علاقتها فيما بينها. ولكن ذلك لم يطمئن المقارنين إلى مستقبل الأدب المقارن، فأسسوا عام ١٩٥٥ في فينسيا الرابطة الدولية للأدب المقارن، وقد أثبتت هذه الفكرة جدواها وشرعيتها نظراً للمكانة التي بدأ الأدب المقارن يحتلها على جميع الصعد. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، إذ كان لا بد من تأسيس جمعيات وطنية، مثل الجمعية الفرنسية

للأدب المقارن التي تأسست عام ١٩٥٤ وأصبحت عام ١٩٧٣ الجمعية الفرنسية للأدب العام والمقارن"، وما زالت تمارس دورها بفعالية، وتشجع على تدريس الأدب المقارن حتى في المدارس الثانوية والإعدادية. وقد ارتأت دول كثيرة إنشاء جمعياتها الوطنية الخاصة، ومنها: الولايات المتحدة الأمريكية واليابان، وألمانيا، ولوكسمبورغ، وسويسرا، وبريطانيا، وكندا، وأستراليا، ونيوزيلندا، وهنغاريا، وبولونيا، وهولندا، وبلجيكا، والمغرب، ونيجيريا، وجنوب أفريقيا، وإسبانيا، والبرتغال، والصين الشعبية، وهونغونغ، وكوريا الجنوبية، والهند.

إن هذا يؤكد الجدوى التي تعاملت بها هذه الدول مع فرع من فروع المعرفة الإنسانية، ويؤكد في الوقت نفسه النجاح الذي حققه الأدب المقارن. وما كان لهذا النجاح أن يتحقق لولا إرادة الجميع واقتناعهم بأهمية ما يفعلونه. وهذا لا يعني أن وجهات النظر متطابقة، ولكن الهدف كان واحداً، ومن هنا يجب أن نفهم المحاضرة التي ألقاها الناقد الأمريكي رينيه ويليك عام ١٩٥٨ بعنوان «أزمة الأدب المقارن» فاتحاً الباب أمام ما أصبح يعرف اليوم بالمدرسة الأمريكية، والتي سنتحدث عنها بشيء من التفصيل مع المدارس الأخرى.

٢-٢-١ مدارس الأدب المقارن

١-٢-١-١ المدرسة الفرنسية

إن المتتبع لتاريخ الأدب المقارن يلاحظ بسهولة أن فرنسا أدت دوراً مركزياً في نشأته وتطوره، وربما يعود ذلك إلى مكانة فرنسا أوروبياً وعالمياً، بالإضافة إلى ازدهار الأدب في فرنسا عبر العصور المختلفة وتأثيره في مختلف الآداب الأوروبية. ومنذ أن بدأ فيلمان محاضراته عام ١٨٢٨ ارتسمت خطوط عامة سار عليها كثير من المقارنين الفرنسيين والعالميين، ويكون بذلك قد أسس لما أصبح يعرف فيما بعد بالمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، التي تعد من أقدم المدارس وأكثرها شهرة

وأقواها فاعلية حتى وقتنا الحاضر على الرغم من ظهور مفاهيم جديدة، وتوجيه انتقادات شديدة إلى هذه المدرسة. يقول سعيد علوش بهذا الخصوص: «ولا شك أن الفضاء الاستراتيجي لفرنسا، ساعد هذه الأخيرة في أن تكون ملتقى تيارات من جهة، كما إن التاريخ التوسعي لمستعمراتها أفرز بدوره الكثير من ردود الفعل من جهة ثانية، مما خدم موقع المدرسة من زاويتين، هما الفضاء والتاريخ، على عكس الدراسات الألمانية، التي تميزت بروح نقدية، وفرتها لها التراكمات الفلسفية. ويظهر أن فرنسا كانت مهتمة أكثر من غيرها، لاستقبال الدرس المقارن، في إطار علاقة الأسباب بالمسببات التاريخية، أي أن علاقات القوى بينها، وبين باقي الآداب، لعبت دوراً أساسياً في بلورة شكل مدرسي، يستلهم مقوماته داخل مفهوم التميز والأمجاد التاريخية».

وأول ما يميز المدرسة الفرنسية هو أنها تعتبر العامل التاريخي شرطاً ضرورياً لإقامة الدراسة المقارنة. وكان «جان جاك أمبير» أول من أسس هذه الفكرة حين قال في محاضراته في السوربون: «سنقوم - أيها السادة - بتلك الدراسات المقارنة التي بدونها لا يكتمل تاريخ الأدب».

يترتب على ما سبق ذكره أنه يجب أن نتأكد أثناء دراستنا من قيام صلات تاريخية ينشأ عنها نوع من التأثير والتأثير. وليس بالضرورة أن يكون الاتصال الأدبي اتصالاً مباشراً أو في زمن واحد، بل قد يكون أحد الآداب لاحقاً للآخر بقرون عديدة. وعندما نتأكد من قيام الصلة التاريخية بين أدبين أو أدبيين مختلفين تبدأ مناقشة أوجه الاتفاق أو الاختلاف بين الأدبين موضوع الدراسة المقارنة، مع التركيز خاصة على أوجه التأثير والتأثير بينهما. وبناء على ما تقدم من ضرورة إثبات العامل التاريخي، فإن المدرسة الفرنسية لا تعتبر وجود تشابه بين الآداب مع انعدام العامل التاريخي داخلها في مجال أبحاث الأدب المقارن، فعنصر التاريخ شرط أساسي في قيام الدراسة، وإذا انعدم هذا الشرط، انعدمت الدراسة كلية وذلك لأن الغرض الرئيسي من الأدب المقارن هو الوصول إلى شرح

الحقائق بالاعتماد على التاريخ، وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى، وكذلك كيفية توالد بعضها من بعضها الآخر، والصفات العامة التي احتفظت بها حين انتقلت من أدب إلى أدب آخر، ثم الألوان الخاصة التي فقدتها أو كسبتها بهذا الانتقال.

توضح هذا الاتجاه عند الفرنسيين منذ البداية، وأكدته، الأجيال المتتالية من المقارنيين: مارسيل باطايون، وجان ماري كاري، وجاك فوازين، وروني إيتامبل، وماريو فرانسوا غويار وغيرهم. ومع هؤلاء تتأكد تايخية المدرسة الفرنسية في نظرتها إلى الأدب المقارن كما كان قد رآها جيل الرُّواد من أمثال فان تيجم الذي يقول: «الأدب المقارن الحقيقي يحاول، ككل علم تاريخي، أن يشمل أكبر عدد ممكن، من الوقائع المختلفة الأصل، حتى يزداد فهمه وتعليله لكل واحدة منها على حدة، فهو يوسع أسس المعرفة كيما يجد أسباب أكبر عدد ممكن من الوقائع. أريد أن أقول: ينبغي أن نفرغ كلمة «مقارنة» من كل دلالة فنية، ونصب فيها معنى علمياً. وتقرير المشابهات بين كتابين أو مشهدين أو موضوعين أو صفحتين من لغتين أو أكثر إنما هو نقطة البدء الضرورية التي تتيح لنا اكتشاف تأثير أو اقتباس أو غير ذلك»^(١).

من هذا يمكن أن نستنتج الأسس التي قامت عليها المدرسة الفرنسية، ألا وهي: الاتصال التاريخي بين الآداب خارج الحدود الواحدة، واختلاف اللغة، وأخيراً حصر الأدب المقارن في مجال الأدب.

ولهذا فالمطلوب من المقارن أن يتسلح بأنواع من المعرفة التي تؤهله لخوض هذا المضمار، ومن ذلك:

- أن يكون ملماً بثقافة تاريخية كافية، تؤهله لوضع الأدب في إطاره التاريخي، فإذا كان الباحث يدرس التأثيرات الوجودية في الأدب السّوري، وجب عليه أن يتعرض للظروف التاريخية التي ساعدت على انتشار الأفكار الوجودية في أوروبا عامة وفي فرنسا خاصة، وبعد ذلك عليه أن يدرس الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية في سورية،

لأنها مفتاح انتقال كل المؤثرات الخارجية، ومن ثم عليه أن يبذل جهوداً صادقة من أجل معرفة طرق انتقال المؤثرات الوجودية إلى سورية، وعن تأثيراتها في الأدب، وتتبعها، وإقامة الدليل عليها والتعرف على الأشكال التي اتخذتها. وهذا ما دعا الدكتور طه ندا إلى تبني وجهة النظر الفرنسية عندما يقول: «لا يدخل في دائرة الأدب المقارن تلك الدراسات التي تعقد بين أدباء لم يثبت بالدليل القاطع قيام صلة بينهم تتيح القول بأن أحدهم قد تأثر بالآخر. وإذا فرضنا أن شاعراً في الصين عرض لفكرة من الأفكار عرض لها شاعر آخر في ألمانيا ولم يثبت التاريخ أن أحدهما وقف على فكرة الآخر أو اتصل بإنتاج الآخر على أي وجه من أوجه الاتصال يرجح وجود التأثير والمحاكاة، فإن هذا لا يدخل في دائرة الأدب المقارن».

ومن هنا فإن التاريخ دوراً مهماً في الدراسة المقارنة لإثبات الصلات بين الأدباء أو نفعها، وإذا ثبتت الصلة تاريخياً أمكن لدارس الأدب المقارن أن يتعرض للموضوع ويتناوله في دراسته».

وهذا يستدعي معرفة تاريخ فرنسا وسورية في حالة المثال الذي أعطيناه عن الوجودية. لأن انتشار الأفكار الوجودية في فرنسا مرهون بحقبة تاريخية عصبية مرت فيها الأمة الفرنسية، وأوصلت المواطن الفرنسي إلى درجة من الضياع والشك في كل ما حوله: الحياة، والموت، والدين، والسلطة، والقيم. وإذا كانت هذه هي حال فرنسا في مطلع هذا القرن فإن حال سورية كانت مشابهة في نهاية عقد الخمسينيات، مع الانقلابات العسكرية التي أدخلت البلاد في حالة من الفوضى وعدم الاستقرار. بالإضافة إلى ذلك كان لإقامة دولة «إسرائيل» في قلب الوطن العربي دور مهم في تغلغل مشاعر اليأس والعبث إلى كل فرد عربي.

وبإلى جانب هذه المعرفة التاريخية، من الضروري امتلاك المعرفة الأدبية لأن الأفكار الوجودية انتشرت خاصة عن طريق الأدب. وهذا يتطلب معرفة نقدية للوصول إلى مفاتيح العمل الأدبي، بالإضافة إلى الفلسفة المتناثرة في كل الروايات والمسرحيات الوجودية. وهذا يبين أن

الأدب المقارن يهدف إلى شيء أكثر من مجرد التسلية والمتعة، كما أنه يتبع أسلوباً محكماً قدر الإمكان في جمع المعلومات والحقائق والبيانات التي تدعم القضية التي يثيرها الباحث ويريد إثباتها.

ونذكر بعد كل ذلك أنه لا بد من إتيان أكثر من لغة واحدة. فمن يريد الغوص في تاريخ أمة وأدبها عليه أن يكون ملماً بلغتها. ومهما ساعدت الترجمات في سدّ الهوة بيننا وبين هذا البلد فإنها لا تكفي من أجل الوقوف على أرضية صلبة في أية دراسة مقارنة جادة. وهناك أمور كثيرة لا أرى ضرورة للوقوف عندها الآن، تجعلني أؤكد على أهمية اللغة بالنسبة للباحث المقارن، وإلا فإن دراسته ستكون ناقصة.

وبهذا تكون المدرسة الفرنسية قد دفعت إلى مزيد من التعاون بين المختصين في فروع المعرفة الإنسانية المختلفة، ليتاح للباحث المقارن في النهاية تفسير الظاهرة الأدبية كما يقول كلود بيشوا: «الأدب المقارن: وصف تحليلي، ومقارنة منهجية تفاضلية، وتفسير مركب لظواهر أدبية مختلفة بين اللغات، أو الثقافات، من خلال التاريخ والنقد والفلسفة، من أجل الوصول إلى فهم جيّد للأدب، بوصفه وظيفة خاصة بالعقل البشري»^(١)

وهكذا يندمج الأدب المقارن في علوم أخرى كانت منفصلة سابقاً. ويمكن أن نعدّ هذا التعريف طريقة جديدة لإخراج المدرسة الفرنسية من أزمتها، بحسب رأي رينيه ويليك، لقد أخذ الجيل الجديد من المقارنين الفرنسيين شعور بحدة الهجمات التي تعرضت لها المدرسة الفرنسية خاصة مسألة التأثير والتأثير. فهناك من يعترض على هذا الشرط الذي يفرضه المنهج الفرنسي ويقول إن وجود تشابه بين الأنماط الأدبية والأفكار بين مجموعة من الآداب المختلفة أو بين أدبين مختلفين يمكن أن يكون دافعاً في حد ذاته لقيام دراسات مقارنة تعدّ من صميم الأدب المقارن. فإذا كنا لا نستطيع إثبات الصلة التاريخية بين هذه الأنماط والأفكار في الوقت الحاضر، فربما يتمكن الباحثون مستقبلاً، وبعد إجراء

المزيد من الدراسات بين هذه الأنماط وتلك الأفكار من إثبات هذه الصلات التاريخية، المفقودة حالياً، زد على ذلك أنه لو افترضنا أننا لن نتمكن في المستقبل القريب من إثبات هذه الصلات التاريخية، ألا يكفي أن تكون أوجه التشابه بين هذه الآداب دافعاً لقيام دراسة مقارنة جادة؟ لعل هذه الدراسة تمهدنا بمعلومات أكثر أصالة من دراسة بعض الأفكار الجزئية التي يعنى بها دارسو الأدب المقارن، وربما تكشف لنا هذه الدراسة بين آداب لم تقم بينها صلات تاريخية آفاقاً فكرية متشابهة تصلح لقيام علاقات جديدة وثيقة بين هاتين الأمتين في مجتمع عالمي يؤمن بضرورة الاتصال بجميع الشعوب القريبة والبعيدة .

بالإضافة إلى ما سبق فإن قضية التأثير والتأثير قد تحول الباحث المقارن إلى جامع معلومات تاريخية لا تفيد من قريب أو بعيد النص الأدبي، كما يقول رينيه ويديك: «لاشكّ عندي أن محاولة حصر الأدب المقارن في دراسة التجارة الخارجية للآداب نوع من الجهد الضائع. فهي محاولة يمكن أن تجعل الأدب المقارن، من حيث موضوع دراسته، مجموعة من الأجزاء المتناثرة التي لا يربطها رابط - مجموعة علاقات تتعرض باستمرار للانقطاع عن كل له معناه. ولا يستطيع دارس الأدب المقارن بهذا المعنى الضيق أن يفعل شيئاً أكثر من دراسة التأثيرات والأسباب والنتائج، ولن يكون قادراً على دراسة أي عمل أدبي مفرد بكميته، لأنه لا يمكن اختزال أي عمل كهذا إلى بؤرة تجتمع فيها المؤثرات الخارجية، أو إلى مصدر إشعاع لتأثيرات تنتج نحو الأقطار الخارجية فقط» .

وكان رأي رينيه ويديك، الذي أسس مفهوم المدرسة الأمريكية، أن حصر الأدب المقارن في تتبع انتقال الموضوعات الأدبية لابد من أن ينتهي إلى طريق مسدود، خاصة إذا كان الهدف من هذه الدراسة هو تبيان ما لأدب أمة من فضل على آداب أخرى. وهذه النقطة الأساسية كانت في صلب الاعتراضات التي أثبتت في وجه المقارنين الفرنسيين.

إن المدرسة الفرنسية تؤكد على العلاقات التاريخية والتأثير والتأثير لأنها تريد أن تثبت أن الأدب الفرنسي قد أثر في آداب أوروبا والعالم، لأنه يمتلك مؤهلات تؤهله لهذا الدور الريادي. ويستند هذا الاعتراض على الدراسات المقارنة التي قام بها المقارنون الفرنسيون التي أشرنا إلى بعضها في بداية هذا الفصل.

حاول جيل من المقارنين الفرنسيين أن يعيد النظر في أسس المدرسة الفرنسية التي أثارت مثل هذه الاعتراضات، وأن يوسع من أفق دراساته المقارنة. وقد أدرج جون فليشر كتابات كلود بيشوا وروسو ضمن هذا الإطار، فيقول: «لم تعد هذه الخطابة الفجة، من حسن الحظ، من مميزات علم الأدب المقارن الفرنسي، على حد قول بيشوا وروسو، وكلاهما يركز في الحقيقة على «التبادلات الدولية» وعلى الرحالة والوسطاء، حصيلة علم الأدب المقارن المبكر. ولكنهما يهتمان بتاريخ الأفكار، وبالبنيات الأدبية، كما أن كليهما يذهب إلى أن ما أسماه ويليك ورازين «بالمدخل العرضي» مدخل مقارن بالمفهوم الواسع، في حقيقة الأمر، أما «المدخل الجوهرى» فهو ذلك الذي يصنف في إطار فلسفة الأدب، ويذهب كلاهما أخيراً، إلى أن الأدب المقارن، يتجه إلى الاندماج في هذا التصنيف... ومن الواضح أن بيشوا، وروسو، يبتعدان بمثل هذا القول عن التاريخ الأدبي الذي يهدف إلى إثبات الوقائع المكتملة، عن طريق القراءة المستفيضة، ويقتربان من النقد الأدبي، الذي يأمل في استخلاص أنساق وأنماط من خضم المادة التي يسير هذا النقد أغوارها بذكاء. ومن الواضح أن مطمح الإثبات المعوق، الذي نادى به غويار، يحتضر في فرنسا».

ولا تبتعد دعوة روني إتيامبل عن هذا الإطار، حين حاول رأب الصدع في المدرسة الفرنسية بعد نقد رينيه ويليك اللاذع في محاضراته «أزمة الأدب المقارن». ولذلك احتل إتيامبل دور الوسيط بين المدرستين الأمريكية والفرنسية من خلال آرائه التي ابتعد في بعضها عن أسس

المدرسة الفرنسية الكلاسيكية. وعلى كل حال فإن محاولات الإصلاح من الداخل التي قام بها مجموعة من المقارنين الفرنسيين لم تمنع من قيام مفهوم أمريكي له أنصاره ومؤيدوه في جميع دول العالم. فما هذه المدرسة، وكيف نشأت؟

١-٢-١ الملحق الأول

بول فان تيغم

التأثيرات: القومية، القديمة الأجنبية الحديثة - الأدب المقارن (١٣)

لقد تحدثنا عن التأثيرات التي يخضع لها المؤلف أو يحدثها. وكنا إذن نعني كذلك المصادر واقتباس الموضوعات أو الأفكار أو الأشكال الفنية. ولا شك أن لهذه التأثيرات شأنها في داخل أدب واحد بعينه، فبابكال في أفكاره، يقتدي بمونتي، فيحتذيه وإن ثار عليه، كما أن فولتير وغيره من كتاب المأساة في القرن الثامن عشر كانوا يتأثرون بخطى راسين. وقد اعترف «تين» بأنه تلميذ جيزو، واعترف بول بورجيه بأنه تلميذ ستاندال، واعترف فاليري بأنه تلميذ مالارميه. لكن التقليد إذا انحصر في نطاق أمة واحدة ولغة واحدة لم يكن رافراً الخصب، فهو إما مجرد تأثير عام وتبقيظ في الاستعدادات الكامنة عن طريق الإعجاب بأحد السابقين واحتذائه، وإما ضرب من العبودية يمحو كل أصالة شيقة. وحتى في هذه الحالة لا يمكن أن يكون على جانب كبير من الوضوح. في حين أننا إذا التفتنا، ونحن نتصفح الأدب الفرنسي إلى اتصالاته بالأدب الأخرى، لم نلبث أن نلاحظ وفرة هذه الاتصالات وكثرة ما لها من شأن خطير. وعلى التاريخ الأدبي الذي وضعناه أن يعنى دائماً بالتأثيرات والتقليدات والاقتباسات. فليس في وسعه أن يدرس الثريا «Laplace»^(١) ما لم يعرف ما يدين به «رونسار» و«دي بيلي» وغيرهما لشعراء اليونان واللاتين والطلين. حتى

إذا مر «بمونتي» وجد أنه قد اغتذى بآثار القدماء، ولا سيما «بلوتارك» و«سينيك» على حد اعترافه هو، إن شعرنا كله، وقسماً كبيراً من نثرنا، في أثناء النهضة، والقرنين الكلاسيكيين اللذين أعقباهما، قد تشبعا بالعصور القديمة اليونانية - اللاتينية. فقد أخذ كورني قصة «السيد» عن إسمانيا، واقتبس مولير منها قصة «دون جوان» واستمد لوساج منها قصة «جيل بلاس». كما أن مونتسكيو وفولتير وديدرو وروسو يدينون لأنجلترا بالشبيء الكثير، ويدين شعراؤنا الرومانطيقون لكل الآداب، وقد أخذ تين عن إنجلترا وألمانيا، وأخذ رينان عن ألمانيا بوجه خاص. وبديهي أن في وسعنا أن نكثر من ضرب الأمثلة، وأن نمثد بها إلى العصر الحاضر. فماذا يعمل مؤرخ الأدب الفرنسي، حين يصل إلى هذه النقطة من أبحاثه، ويجد نفسه أمام هذه الشبكة الواسعة من القوى التي أثرت في من يدرس من كتاب؟ مادام في نطاق التأثيرات والتأثرات الداخلية، في نطاق الأدب الفرنسي نفسه، فهو يشعر أنه في بيته. فإذا كانت هذه المسرحية من مسرحيات مولير مثلاً مأخوذة من قصة لسكارون، أو كانت هذه الأخرى تعارض ملهاة لسيرانودي برجرارك، أو تقلد مهزلة ترجع إلى القرون الوسطى، كان في وسعه أن يجد هذه النصوص جميعاً في قاعة المكتبة نفسها التي يعمل فيها، وكان في إمكانه أن يقرأها ويعيها جميعاً. ولكن إذا أراد أن يعرف ما يخص مولير من «الطائش» أو «دون جوان» أو «البخيل»، كان عليه أن يعرف ما استمده مولير من بلترام أو تيرسو مولينا أو سيكونيني أو بلوت، وأن يقف على مواضع الشبه ومواضع الاختلاف عن كتيب: لقد تأثر شاتوبريان بالتوراة وهوميروس وأوسيان ولوتاس وملتون، وتأثر كذلك بدعاة المسيحية الإنكليز. ومن الكتاب الفرنسيين من إذا أردت أن تدرس أصول آثارهم وجدت نفسك في ربيع واسع قل من ارتاده قبلك من الباحثين. فماذا يعمل مؤرخ الأدب الفرنسي حتى ينهض بمهمته؟

هنالك حالتان: أولاهما بسيطة وهي أن تكون المحاكاة محاكاة للآداب

القديمة، اليونانية أو اللاتينية أو العبرية (وقد انتقلت إلينا الأخيرة خاصة عن طريق الترجمة اللاتينية أو الترجمة الفرنسية). ففي هذه الحالة يكون في وسع الإنسانيين الملمين باللغات الكلاسيكية أن يقرأوا هذه النصوص بلغاتها الأصلية، ويكون في وسع غيرهم (وإن عدد هؤلاء ليزداد يوماً بعد يوم) أن يجدوا لهذه النصوص ترجمات حسنة.

والحالة الثانية معقدة وهي أن يكون اتصال كتابنا بكتاب محدثين من أمم أجنبية. ففي هذه الحالة، إذا كان المؤلف الفرنسي قد عرف النص الأجنبي مترجماً فحسب (والأمر كذلك في غالب الأحيان)، كان حسب المؤرخ أن ينظر في «الترجمة وحدها» ليقوم بكل الأبحاث الضرورية.

فروسو مثلاً لم يطلع على آثار ريتشاردسون وجسسر اللذين أحبهما ونسج على غرارهما إلا عن طريق بريشو وهوير لأنه لم يكن يعرف لا الإنكليزية ولا الألمانية، في حين أن فولثير وديدرو وشاتوبريان وفييني كانوا يجيدون الإنكليزية إجادة تامة، كما أن الكلاسيكيين في القرن السابع عشر كانوا يقرأون الإيطالية والإسبانية. فيجب في هذه الحالة أن يرجع الباحث إلى النص الأصلي. ولما كان من المؤلفات الأجنبية التي أثرت في كتابنا ما لم يترجم إلى الفرنسية أبداً، فقد وجب على مؤرخ الأدب الفرنسي إذن أن يعرف عدة لغات أجنبية، وأن يكون له كذلك إلمام بعدة آداب أجنبية، وليس يكفي أن يعرف النص المقصود بل لا بد أن يضعه في موضعه من المجموعات التي ينتظم فيها ويتسبب إليها. وهكذا تمتد مهمة المؤرخ للأدب الفرنسي إلى غير نهاية.

ثم ماذا يفعل حين لا ينتظر إلى الكتاب الفرنسيين الذين يدرسه على أنهم نهايات لتيارات أو تأثيرات شتى فحسب، بل على أنهم كذلك بدايات لموجات تنتشر وتتسع عبر الحدود والأجيال؟ من أراد أن يدرس رامسين، وروسو، وزولا، دراسة وافية، ليس يكفي أن يعي تأثير مؤلفاتهم في فرنسا، بل لا بد أن يدرس مصير هذه الآثار في غير فرنسا، وحتى ينهض بهذه المهمة يجب أن يكون واسع الاطلاع على مختلف الآداب

الأجنبية، فيما يستطيع أن يرسم صورة ولو تخطيطية لهذا المشهد. على أن في وسع المؤرخ الذي يدرس هؤلاء الكتاب دراسة إجمالية أن يعتمد على النتائج التي ينتهي إليها غيره من الباحثين ممن هم أكثر منه اختصاصاً لأنه لن يستطيع أن يكتشف هذه النتائج بنفسه، اللهم إلا في بعض النقاط التي يتفق أن تكون أقرب إلى متناوله. ولقد بقينا إلى الآن، عمداً، في نطاق الأدب الفرنسي، غير أن من الواضح أن هذه الأمور تنطبق على أي أدب من الآداب. فقد كان للتأثيرات الأجنبية في إيطاليا وإنكلترا وألمانيا وروسيا شأن لا يقل خطراً عنه في فرنسا إن لم يزد عليه. فكيف يتسنى للمختص بالأدب القومي في كل بلد من هذه البلدان - ولا سيما إذا كان التأثير بالآداب المحدودة، كآداب هولندا أو الدنمارك أو السويد أو المجر أو بولونيا - أن يعرف من اللغات الأجنبية والآداب الأجنبية ما يكفيه لاكتشاف مختلف التأثيرات والاقتباسات، ومتابعتها فيمن يدرس من كتاب؟ ولئن كان كثير من علماء هذه الآداب الأجانب يمتازون عن زملائهم الفرنسيين بوفرة ما يعرفون من لغات أجنبية، فإننا لا نستطيع أن نطالبهم، بصدد كل كاتب من الكتاب الذين يدرسونهم بقدر من المعارف المتنوعة يفوق الجهود التي يستطيعون أن يخصصوها له، والوقت الذي يستطيعون أن يجهسوه عليه.

وليس هناك إلا وسيلة واحدة لحل هذه الصعوبة: هي توزيع المهمات وتقسيم العمل. فما دامت كافة الأجزاء التي تتألف منها دراسة تامة لكتاب أو كاتب يمكن أن تدرس في التاريخ الأدبي القومي وحده، إلا جزءاً واحداً هو دراسة التأثيرات والتأثرات، فقد وجب أن نفرد لهذا الجزء فرعاً خاصاً من الدراسات، له غاياته الواضحة المحدودة، وله الاختصاصيون الذين يتوفرون عليه، وله المناهج التي تتبع فيه، فيتناول النتائج التي ينتهي إليها تاريخ الأدب القومي، فيمضي بها في كل صوب، هنا وهناك، ويضمها إلى النتائج التي انتهى إليها مؤرخو الآداب الأخرى، فإذا من هذه الشبكة المعقدة من التأثيرات يتألف فرع خاص من

الدراسات، لا يطمع في أن يحل محل مختلف تواريخ الآداب القومية، كلا، وإنما يرمي إلى تكميلها وتنسيقها وضمها بعضها إلى بعض، ويعقد فيما بينها وفوقها خيوط تاريخ أدبي أعم. إن هذا الفرع موجود الآن، وهو موضوع هذا الكتاب، واسمه «الأدب المقارن».

٢-١-٢-١ الملحق الثاني:

برونيل / بيشوا / روسو:

نحو تعريف (للأدب المقارن)^(١٠)

كنا نتساءل: ما الأدب المقارن؟ هل نستطيع الآن الإجابة عن هذا السؤال بصورة أفضل... إن الموضوعات المتتابعة التي درسناها أعطت الانطباع بالتعددية والضياع. ونريد حصر الأدب المقارن ضمن موضوعه ومنهجه وذلك لمقاومة أي أغراء يمكن أن يمارس على المقارن. والذي يجب الاعتراف به.

يبدو موضوع الأدب المقارن متنوعاً كالعالم، ومتباعداً على الدوام. بماذا يبحث الأدب المقارن؟ في علاقات أدبية بين اثنين أو ثلاثة أو أربعة مجالات ثقافية في آداب العالم قاطبة؟. دون أدنى شك، هذه هي منطقة نفوذه الطبيعية اليوم. هل هذا كل شيء؟ إنه يبحث أيضاً في تاريخ الأفكار، وفي علم النفس المقارن، وفي علم الاجتماع الأدبي، وفي علم الجمال، وفي الأدب العام، وذلك بحكم قانون الاستعمال أو التوسع، ومن أجل سد الثغرات في البحث والتدريس، وبحكم الانتقال الطبيعي لجذليته. تعكس الفهرسة التي قام بها «أنوكلاب» هذا الغموض. ويبنى أكثر المقارنين عن طيبة خاطر نصف ما يرد في المقدمة المعنونة «عموميات»:

أنواع وأشكال، وعلم اجتماع الأدب، وموضوعات وأسباب، وأدب محلي، وترجمات، ومؤثرات ويوجد هؤلاء أن الصفحات القليلة في باب «المقارنة» والمخصصة للنظرية فقط غير كافية. يوجد إذاً نسق كامل من الدراسات تتراوح بين الشرح المحدود (محدود لبساطة التعريف، وليس لسعة المجال المكتشف لأن دراسة العلاقات الأدبية العالمية ليست شيئاً غير محدد) والشرح الواسع.

هل يمكن للأدب المقارن، في ظل غياب سجل المبحوث، أن يمتلك منهجاً معيناً؟ إنه يأخذ حسب حاجاته من المنهج التاريخي، والتوليدي، والاجتماعي، والاحصائي، والأسلوبي، والمقارني، ولكن عليه في النهاية أن يتحصن في المنهج المقارني والحالة هذه فإنه ينطبق أيضاً بتعسف على العلاقات الأدبية العالمية، إلا عندما يتعلق الأمر بالترجمة. ولقد حافظ المقارنون، نتيجة إهمالهم في سد هذه الثغرة، على الغموض في هويتهم، وخانوا بذلك روح اختصاص يحاول أن يكون أكثر من فرع بسيط تابع للنقد الأدبي. ونحن على قناعة بأن المقارنة الموجهة جيداً يجب أن تجد قوانينها في الأدب المقارن. قد تبدو هذه الحقيقة لغواً. إنها ليست كذلك، خاصة إذا تخيلنا اللعنة القديمة بحق التشابهات (الأدبية)، وسنسد إلى المقارنة وظيفة استكشافية يجب إعادة النظر فيها لتلائم كل حالة.

في البداية كانت روح الكاتب المبدع، ولكنها لا تظهر إلا من خلال النصوص التي تحتاج إلى القارئ للوصول إلى الوجود الكامل. إن الفكرة التي خدمت «هانس روبيرت ياورس» كنقطة انطلاق هي: أن أي عمل لا يوجد ككتابة معجزة فقط داخل نص، وإنما هو مجموع استقباله، لأنه يجب عدم حرمان الأدب من خاصية التأثير الذي يتركه كتاب معين، ومن التفسير الذي يعطيه جمهور القراء: «ضمن المثلث المكون من المؤلف، والعمل، والجمهور، لا يمكن أن نعدّ الجمهور عنصراً سلبياً بسيطاً عاجزاً عن الفعل والرد إلا ضمن نسق، إنما هو يطور

بدوره طاقة تسهم في صنع التاريخ*.

يمكن اعتبار النص كنصب مشاد مهجور في الحال وليس كائناً حياً، كما يمكن اعتباره شكلاً لموضوع وحيد منغلق على ذاته يتحول بفعل أسلوبه إلى وثيقة إذا قارناه بأسلوب موضوعات شبيهة، هذا إذا أصبح الكل جزءاً، وذاب المفرد في المجموع، وقبل المطلق النسبي. إن النص الأدبي منفرد ووحيد لا يقارن، مثله في ذلك مثل الإنسان، ولكن ذلك لا يلغي المائلات والمجتمعات والأصول.

وإذا كان لابد من تعريف، فإننا نقترح التعريف التالي، لما فيه من فائدة تعليمية، ولجمعه كل الأوجه المختلفة المذكورة في هذا الكتاب:

الأدب المقارن هو الفن المنهجي، الذي يبحث عن علاقات التماثل، والقربية، والتأثير، وتقريب الأدب من الأشكال المعرفية والتعبيرية الأخرى، أو تقريب الأعمال والنصوص الأدبية من بعضها، بعيدة كانت في الزمن أو في الفضاء، شرط أن تنتسب إلى لغات وثقافات مختلفة، وإن كانت جزءاً من تراث واحد، وذلك من أجل وصفها، وفهمها، وتذوقها بصورة أمثل. وليس أمام أي كان إلا أن يحذف من هذا التعريف كل ما يبدو له غامضاً ومتقلباً من أجل أن يصل إلى صورته الخاصة به. إن حذف قسم من الجملة، مثلاً (شرط أن تنتسب... ثقافات مختلفة)، يحدد موقفاً متطرفاً للمقارنة الأمريكية (رينيه ويليك)، والتي تقبل بممارسة الأدب المقارن ضمن الأدب القومي الواحد، في حين أن الأوروبيين يعتبرون أن تجاوز الحدود اللغوية والثقافية شرط ضروري. ولكن، في النهاية، ألا يسمح المسوغ الوحيد للأدب المقارن بدراسة الأدب في شموليته؟

تؤكد التجربة أن المقارنين الأكثر تصميمياً على الانفراد بهذه المنطقة أو تلك قد استسلموا غالباً لما كانوا يسمونه «الإغراءات» تلبية للدعوة جبرية للمنطق الداخلي. وبالمقابل، فإن المختصين في أدب وطني واحد يدرجون اليوم في جدول أعمال مؤتمراتهم موضوعات كانت تحال فيما

مضي إلى المقارن المحترم، هل يعني هذا أن الأدب المقارن قد ذاب شيئاً فشيئاً في مجموع الدراسات الأدبية بكل أشكالها، ولا يمثل إلا مرحلة جدلية، وأنه محكوم عليه بالموت بعد أن يكون قد أدى دوره هذا؟ ليس مستبعداً نظرياً، ولكننا نعتقد بإبقاء المقارن كمختص في العموميات على الأرجح. ومن أجل أن يتحقق هذا الذوبان شيئاً فشيئاً، على الأدب المقارن أن يكون ثابتاً. ولكن كما لاحظ «بوير» فإن نظاماً عذماً معيناً يشكل كلاً لا يتجزأ من المشاكل والحلول المؤقتة المحددة والمصاغة من جديد. لكل شيء في الأدب المقارن وظيفة، في المعنى الرياضي للكلمة، تختفي وراء الاستعمال المتقلب للأجزاء التي تؤلفه.

سيقوم الأدب المقارن بالتحول المطلوب منه للاستمرار في الحياة، ولكن عندما تكتمل غداً الشروط التي جعلته غامضاً، وإن كان ذلك يبدو اليوم في الظاهر باطلاً ومؤقتاً، يمكن أن نستبعد السمات العديدة المستخلصة من تعريف شامل، ونقف عند مبدئين اثنين:

١- اللغة التي كتب بها أدب معين، أو الوحدة الروحية للجماعة التي تنطق بها (متعلقة بحدود سياسية، وبتاريخ وطني، وبتدين، وبشعب وبجنس الخ). كل ذلك يقسم الأدب بشكل طبيعي إلى وحدات محددة، وعلى المقارن أن يجتهد لكي لا يدرس هذه الوحدات بشكل منفصل، إذا أراد الارتقاء فوق هذه القيود.

٢- الأدب هو ظاهرة من الظواهر المتميزة للنشاط الروحي للإنسان، في المستوى نفسه للدين، والفن، والنشاط السياسي والاجتماعي، الخ... لذلك يمكن دراسته كوظيفة أساسية بصرف النظر عن الزمان أو المكان.

يمكننا أن نقدم تعريفاً أكثر إيجازاً، يفرض نفسه، ويمكنه أن يظهر في فهرس.

الأدب المقارن :

وصف تحليلي، ومقارنة منهجية تفاضلية، وتفسير مركب لظواهر أدبية

بين اللغات أو الثقافات من خلال التاريخ والنقد والفلسفة، من أجل الوصول إلى فهم جيد للأدب، بوصفه وظيفة تميز العقل البشري.

يبقى تعريف المقارن . كيف يمكن أن نكون مقارنين؟ الطبيعة نفسها تقدم بعض الشروط الضرورية. أحد هذه الشروط، المعرفة المتفعلة، وإذا أمكن الفاعلة لأكثر من لغة أجنبية. وتظهر قائمة مراجعنا الأهمية المطلقة للغة الإنكليزية. وليست الألمانية أقل أهمية لاستخدام القواميس والموسوعات، وأيضاً للأعمال الاستقبالية وعلم الجمال والإبداع الأدبي.

نادراً ما ترجمت الأعمال النقدية. لقد انخفض بشكل ملحوظ عدد الترجمات إلى اللغة الفرنسية، حتى النصوص الأصلية والأكثر شهرة، والتي كانت هامة جداً في القرن التاسع عشر. وتبقى الترجمات القديمة قليلة الفائدة عندما تكون عسيرة المثال، ويستفاد غالباً من ترجمة معينة في الانتقال إلى لغة ثالثة، خاصة الإنكليزية. ولكن إذا كانت دراسة النصوص المترجمة مسوغة تماماً في الأعمال التي تتناول تاريخ الفكر مثلاً، فإنها تصبح تهوراً، لا بل عبثاً عندما يتغلب الشعور على التجريد. هذه نقطة لصالح المقارن غير اللغوي، ومبدأ يمكن تطبيقه بسهولة على الباحث، بعكس الطالب المتحجول لا بل الوجل من عدم مواكبة معرفته التقنية للغة مع تطلعاته الأدبية خاصة. إن التعليم المتقن لأكثر من لغة حية أو ميتة، لم يدخل في أخلاقنا الجامعية، ويجب ألا يخشى تدريس الأدب المقارن من الانقطاع عن التعليم التقليدي. إن الأمم التي تمتلك أدباً عظيماً هي الأمم الأسوأ مكانة، وتتمركز طاقاتها كلها حول ذواتها. في المقابل تحاول الأمم الصغيرة إضافة لغة عالمية إلى لغتها المحكية الأصلية، وتقوم النخبة المثقفة بالمقارنة بجهد قليل (فقدت الإيطالية هذه الصفة بعد أن كانت تمتلكها، والروسية لم تكتسب ذلك بعد). كما أن هناك كثيراً من المؤهلات الرائعة (التي تمتلكها هذه الأمم) كازدواجية اللغة الوراثة، والتحصيل العلمي في الخارج، وعالمية العائلة. ولكن لا يكفي وجود متقن للغات، أو فقيه لغة، أو رحالة للتحول بالضرورة إلى

مقارن.

إلى جانب أولئك الذين يقدمون المعارف اللغوية، يجب ألا ننسى أولئك الذين تدفعهم موهبتهم، ويجبرون أنفسهم على دراسة لغات معينة. وهذا غالباً هرس فضولي، لا يفعل إحساس بنقص يحرض على كشف سر الآداب الأجنبية. إن السمات الضرورية لهذه الموهبة، والتي لا غنى عنها، تكون أحياناً أخلاقية أكثر من كونها عقلانية. يُسخر من أخلاق، بل من صوفية المقارنين. إن مقارننا، الذي ولد نحو عام ١٨٠٠م، قليلاً ما ابتعد عن أحلام التضامن السياسي والثقافي اللذين يشكلان بحق هاجسنا منذ مئة وخمسين عاماً. وهو سليل عائلة عالمية عقائدياً واجتماعياً، علل نفسه خلال القرن بمشاعر كريمة وأوهام إنسانية حول التقارب الأخوي بين الشعوب. كما كان يفخر في عمر "بوسنيت" بانتسابه إلى العائلة العالمية الكبيرة التي تضم مشاهير العلماء، وشارك في بلورة الثقة التي ألهمت على التوالي (س. د. ن. و. و. ن. اى)، وهو قريب من اليونسكو والمجلس الثقافي الأوروبي. إن الأدب المقارن الذي يشبه بسخرية بأخلاق الرياضيين، يبقى من خلال ميثاقه الأخلاقي، الترياق المناسب للبيزنطية الضيقة، وللعجرفة الأكاديمية، وللروح النائية وللمتعصب الثقافي، سواء أكان نبيلاً أم ساذجاً، صادقاً أم محسوباً.

إن أية ثقافة أدبية وطنية هي أولاً، بالتأكيد، محطة اتجاه هذه القابلية من الفهم ويمكن توسيع ذلك أيضاً. يعاني المقارن، كالدبلوماسي، من هذه البصيرة النافذة، وهذا الفضول السمع، وهذا النقد الودي اتجاه لك ما ليس منه، دون أي تمييز. وكل المشاعر التي تمنحها الرحلات، وإن كانت داخل مكتبة، والتجارة مع العالم وحب الناس بمقدار حب الكتب. على الرغم من الخلط المبدئية الموجودة عند الأمم الفتية الطموحة إلى الانفصال وحتى إلى الثورة الثقافية، والتي تعم جميع البلدان الصغيرة الباحثة عن روح الأصالة، فإن أرض الرحالة العالميين، والمنفيين اللاجئين تبقى أفضل أرض. ولذلك فإن الصراعات والهجرات الاختيارية

أو الإجبارية تساعد على تقدم الدراسات المقارنة، إن لم تجلب سعادة الشعوب منذ اليونان الكبرى حتى أحداث الحرب العالمية الثانية، مروراً بالغناء مرسوم «نانت»، بينما يفضل التيار الأمريكي ازدهار الأدب المقارن، فإن «مواطني الأمم الأوروبية القديمة سواء كانوا من سكان الجزر أم من سكان الريف يتألمون كثيراً عند التخلي عن عاداتهم، ويأسفون لنسف الحدود التي تفصلهم عن غيرهم... كذلك فإن المواطنين المتقدمين في اللورين والألزاس، واحفاد العديد من العائلات الروحية، مثل السويسريين، قد استفادوا من هذا التفوق الطبيعي من أجل تعبيد الطرق للآخرين الأقل مكانة. واجهت المقارنة في فرنسا أيضاً شكلاً مختلفاً من الخلافات بين القدماء والمحدثين. كما أنها أبدت عدم اهتمامها بالعصور الوسطى والعصور القديمة في حقبة من الحقبة، فاتهمت بالانقطاع عن الأصول الأفريقية - اللاتينية وإهمال أحد العصور الذهبية للثقافة العالمية.

صحيح هذا الغلط تطور الدراسات الموضوعاتية خاصة، ولدى المقارنين اليوم كل الإحساس بالمسؤولية تجاه استمرارية التراث. وتصف كلمة «حديث» من الآن فصاعداً روح أعمالهم لا الحقبة المدروسة. وسيكون الخطأ كبيراً عندما يحكم على الأدب المقارن من خلال الممارسات الخاطئة التي لا يمكن تجنبها في تدريسه.

إن الإنسان الذي نتحدث عنه يؤدي وظيفة وصل ضرورية، وليس التدريس إلا أحد وجوهها الاصطلاحية، سواء احتل كرسياً اختصاصياً وحمل الصفة الرسمية أم لم يحملها. إن المهمة البسيطة للبحث، والتصنيف، وتنظيم وثائق لأكثر من مادة، ليست مهمة ثانوية بل هي الأساس نفسه.

ولقد فهم الهولنديون ذلك في «أوترخت»، كما فهمه الأمريكيون بشكل آخر في «إنديانا» وسيكون من الأفضل افتتاح معاهد أخرى مشابهة في بلدان أخرى من أجل خدمة البحث الأدبي العام. ويبقى أيضاً وصل اللغات الحديثة بعضها ببعض، ثم وصل اللغات الحديثة باللغات

القديمة، وإبقاء الاتصال مع الفلسفة، والفنون الجميلة، والتاريخ، والسياسة، وقابلية الحركة في الزمان والمكان. عامل مقسم أو ديلوماسي، المحامي جاك أو ضابط ارتباط، مثل ذلك من التحولات المخادعة قليلاً أو كثيراً يمكن أن تترجم هذه الوظيفة. إن المقارن مثل فتى القهوة في «برومبي» لاندريه جيد، يعيش في العلاقة ومن خلالها، وكمقطوع مجهول ينتهي بالذوبان فيها.

كيف يمكن أن نكون مقارنين؟ هذا هو السؤال الأخير. يجب أن نكون المختص المتشبه بقوة في الأرض الوطنية، وستأتي البقية بعد ذلك. يفرز برج «مونتين» قواعد صلبة في قلب الكرم البوردولي (نسبة إلى مدينة بوردو)، ولكن من عمق مكتبته، يعود هذا المسافر إلى بيته، بعد أن تاجر مع الإنسانية عامة.



١-٢-٢- المدرسة الأمريكية:

يتضح من حديثنا عن نشأة الأدب المقارن وتطوره أن هذا النوع من الدراسات قد تأخر في الظهور في الولايات المتحدة الأمريكية. وربما يعود ذلك إلى العزلة النسبية التي كانت تعيش فيها، وابتعادها عن أوروبا مركز الدراسات المقارنة، بالإضافة إلى أن طبيعة التركيبة السكانية لم تكن تشجع على انتشار مثل هذا النوع من الدراسات بالمفهوم الفرنسي. وجنسبة كبار المقارنين الأمريكيين يمكن أن تكون ذات معنى. ينحدر رينيه زيليك من أصل تشيكوي، وهورست فرانز من أصل ألماني، وجيان أوسيني من أصل إيطالي، وزيفغنيو فوكجوسكي من أصل بولوني، وغليب ستروف من أصل روسي، وريزير فريدريك وفرانسوا جوست من أصل سويسري. وهذا مادعا كلودبيشوا وزميله في كتاب «ما الأدب المقارن؟» إلى القول: «لقد أراد الأدب المقارن فيما وراء الأطلنطي

الانكفاء على مبدئين: المبدأ الأخلاقي الذي يعكس موقف أمة كبيرة
ومفتوحة على العالم، ومهتمة بإعطاء كل ثقافة أجنبية تعاطفاً ديمقراطياً،
ولكنها في الوقت نفسه واعية إلى جذورها العربية. ويسمح المبدأ الثقافي
للأمريكيين بأخذ البعد الضروري من هذه التشكيلات الواسعة منذ القديم
حتى القرن العشرين، وبالأحفاظ بلهفة في القيم الجمالية والإنسانية
للأدب باعتبارها فتحاً روحياً، ومواصلة تجارب المنهج والتفسيرات
الانتقائية دون الخوف من الضلال^(١٧). ولهذا ليس مستغرباً أن تعرف
المدرسة الأمريكية الأدب المقارن بأنه العلم الذي لا يقتصر في دراسته
للأدب على إنتاج دولة معينة دون غيرها من سائر دول العالم، بل يكسر
الحدود الإقليمية الضيقة ويخترقها، لينفتح على عالم كله حواجز أو موانع
أو معوقات. إنه العلم الذي يدرس العلاقة بين الأدب من ناحية وبين
مبادئ المعرفة الأخرى، بين الأدب وبين التصوير والنحت والعمارة
والموسيقى مثلاً، أو بين الأدب وبين العلوم التجريبية كالطبيعة والكيمياء
وعلم الحيوان والنبات، أو بين الأدب وبين الأديان والملل والنحل
والمذاهب، وفي عبارة موجزة: يتصدى الأدب المقارن، في مفهوم
المدرسة الأمريكية، للمفاضلة بين التعبير الأدبي وصور التعبير الأخرى،
التي يلجأ إليها الإنسان في تعامله مع الكائنات ومع بني جنسه من
البشر^(١٨).

مما لا شك فيه أن الأمريكيين قد استفادوا من الأوروبيين في تأسيس
مذهبهم، وخاصة من الفرنسيين، ولكنهم انطلقوا مما أخذوه للوصول إلى
مرحلة يصبح فيها هم الأدب المقارن^٣ الرئيسي هو دراسة الظاهرة الأدبية
في شموليتها، دون مراعاة للحواجز السياسية واللسانية. وهكذا يقوم
موقف الأمريكيين، في بناء المقارنة على أساس الاهتمام بدراسة الأدب،
في صلاته، التي تتعدى حدوده القومية. وإذا كان بعض هذه الأفكار قد
تبلور قبل محاضرة رينيه ويليك الشهيرة «أزمة الأدب المقارن»^(١٩)، فإن
المفهوم الأمريكي قد أخذ أبعاده المعرفية والنظرية بعد هذه المحاضرة

التي طالب فيها ويليك بإعادة توجيه شاملة للدراسات المقارنة بسبب المأزق الذي وصلت إليه: «إن أخطر دلالة على الوضع المهتز الذي تمر به دراستنا، هي أنها لم تتمكن لحد الآن من تحديد دائرة عملها ومنهجيتها. وأنا أعتقد أن برامج العمل التي نشرها بالدنيسبرغر، وفان تينغم، وكاريه، وغويار قد فشلت في هذه المهمة الأساسية. فقد أثقلوا الأدب المقارن بمنهجية عفا عليها الزمن، ووضعوا عليه أحمال القرن التاسع عشر الميتة من ولع بالحقائق والعلوم والنسبية التاريخية»^(١).

إن هجوم رينيه ويليك كان حاداً على أعلام المدرسة الفرنسية وأنصارها، ولم يقبل بأنصاف الحفلون التي طُرحت من أجل ترميم المفاهيم القديمة، بل أراد بناء مفهومات جديدة تتناسب مع روح العصر الذي يتميز بانفتاح الأمم ثقافياً في عملية تواصل لا تنتهي. ويمكن أن نجمل وجهة نظر الناقد الأمريكي بالنقاط التالية، التي من خلالها يظهر الفرق بين المدرستين الأمريكية والفرنسية.

- لقد رفض رينيه ويليك مبدأ الصلات التاريخية باعتباره شرطاً أساسياً للدراسة المقارنة. وهذا يعني أننا نستطيع إقامة المقارنة بين أدبيين أو أدبين من جنسيتين مختلفتين إذا ثبت أن هنالك تشابهاً بينهما دون أن تكون هناك صلات تاريخية مباشرة أو غير مباشرة. وبذلك نتخلص من حصر الأدب المقارن في دائرة آلية لدراسة المصادر والتأثيرات كما يحدث الآن في أية دراسة. ولو أخذنا مثلاً الدراسات التي خصصت للعلاقة بين «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري وبين «الكوميديا الإلهية» للشاعر الإيطالي دانتي، للاحظنا أن الجهد الأكبر قد خُصص للآلية التي يمكن أن يكون قد انتقل عن طريقها تأثير المعري إلى كوميديا دانتي. وبدلاً من إضاعة هذا الجهد في تتبع هذه الآلية يكفي من وجهة النظر الأمريكية أن يكون العملان قد بُنِيا على الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر لكي يتاح لنا تتبع نقاط التشابه والاختلاف التي تسهم في تبين مواطن الجمال في النصين. «الرغبة في حصر الأدب المقارن في دراسة التجارة

الخارجية لأدبين معناه اهتمامه بالخارجيات، بكتابات الدرجة الثانية، يكتب الرحلات، بالوسطاء. أي أن المقارن سيكون باختصار مجرد جزء من دراسة هدفها جمع المعلومات من المصادر الخارجية ومن شهرة الكتاب^{١١١} هدف رينيه ويليك إذن هو إعادة الاهتمام الأول إلى النص الأدبي ذاته بعد أن أهمل في زحمة البحث عن الصلات التاريخية بين الآداب.

- المسألة الثانية التي يركز عليها رينيه ويليك هي أن الهدف من الدراسة المقارنة ليس جمع المعلومات التاريخية، لأن ذلك يبعد الأدب المقارن عن الأدب بوصفه كلاً متكاملًا، ويحوّله إلى أجزاء متناثرة لا يربطها رابط: «الأعمال الفنية ليست حاصل جمع المصادر والتأثيرات: إنها كيانات تكف مادتها الخام المستعارة عن كونها مادة هامة لأنها يمثلها بناء جديد»^{١١٢}. وهنا يظهر الجانب النقدي في مفهوم رينيه ويليك، فهو يريد أن يقترب الأدب المقارن من النقد الأدبي، وبذلك يتحول إلى منهج للتدقيق الأدبي:

«وأرى أن العمل الفني هو كل من عناصر مختلفة، بنية تتشكل من رموز، تتطلب المعاني والقيم وتعطيها. أما الميل للتنقيب في ركام الماضي عن أشياء تنسب العمل الأدبي لها، أو للتركيز على الأمور الشكلية الخارجية، فلا يؤدي إلا إلى تجرييد الدراسة الأدبية من محتواها الإنساني. إن النقد لا يمكن أن يستبعد من دائرة البحث الأدبي»^{١١٣}.

- المسألة الثالثة التي أولاها الناقد أهمية خاصة هي قضية إنسانية الأدب المقارن. أي أن الأدب المقارن نشأ في الأصل كردة فعل ضد القومية الضيقة التي أوصلت أوروبا إلى حروب لا تنتهي. ولكن هذه الرغبة في توظيف الأدب المقارن كوسيط بين الشعوب فقدت معناها عندما حاول بعض المقارنين تبيان ما لأمتهم من فضل ثقافي على الأمم الأخرى، عن طريق إثبات أكبر عدد من التأثيرات التي أثرتها أمتهم في الشعوب الأخرى: «وما أن ندرك طبيعة الفن والشعر وانتصاره على ما

يعتري الإنسان من زوال وعلى ما ينتظره من مصير، وخلقه لعالم جديد من ظننخ الخيال، حتى تختفي الأباطيل القومية، ويظهر الإنسان، الإنسان بعموميته، الإنسان في كل مكان، وكل زمان، وبكل تنوعاته، ويكف البحث الأدبي عن أن يكون مجرد لعبة يلعبها المنقبون عن مختلفات الماضي، أو طريقة لحساب المدخرات والديون القومية»^(١).

- المسألة الرابعة التي تميز المدرسة الأمريكية هي تأكيدها على ضرورة دراسة العلاقة بين الأدب وميادين المعرفة الأخرى، بين الأدب وبين التصوير والنحت والعمارة والموسيقى مثلاً، أو بين الأدب وبين العلوم التجريبية كالطبيعة والكيمياء وعلم الحيوان والنبات.

إن النقاط الرئيسية التي ذكرناها لا تنفي وجود تشابه بين المدرستين في نقاط أخرى، وإن كانت أقل أهمية من النقاط التي سبقت دراستها.

وبعد محاضرة رينيه ويليك التي أثارت ردود فعل مختلفة انبرى بعضهم باقتراحات لتوحيد الجهود وللمصالحة. ومن هؤلاء هنري ريمالك وغيره. ولكن ذلك لم يمنع من قيام مدرسة أمريكية إلى جانب المدرسة الفرنسية، واستمرارها في الوجود. كما ظهر ما أسماه الباحثون المدرسة السلافية أو الماركسية.



٢-٢-١ الملحق الثالث

رينيه ويليك: أزمة الأدب المقارن^(١)

يعاني العالم (أو عالمنا على الأصح) من أزمة لازمت منذ سنة ١٩١٤ على الأقل، كما يعاني البحث الأدبي، بطريقة الصامتة التي تقل عنفاً عن غيرها، من صراع بين المناهج منذ حوالي ذلك الوقت تقريباً. وقد كانت ثوابت البحث الأدبي في القرن التاسع عشر، وإيمانه الساذج بجميع الحقائق مهما كانت، على أمل أن تستعمل هذه اللبانات في تشييد هرم

المعرفة العظيم، وثقته بالتفسيرات السببية على غرار العلوم الطبيعية، قد تعرضت للتحدي حتى قبل ذلك التاريخ: من قبل كرونش في إيطاليا، ودلتاي وغيره في ألمانيا. ولذا فإننا لا نستطيع الادعاء بأن السنوات الأخيرة كانت استثنائية، أو أن أزمة البحث الأدبي اقترنت من الحل، أو حتى الحل الموقف. ومع ذلك فإن ثمة حاجة لإعادة النظر في أهدافنا ومناهجنا. ولعل في وفاة عدد من سادة الميدان في العقيد الأخير شيئاً له مغزى، سادة مثل: فان تيينم، وفارنيلي، وفوسلو، وكورنسيوس، وأورباخ، وكاريه، وبالدينسبرغر، وشيترز. إن أخطر دلالة على الوضع المتهتر الذي تمر به دراساتنا، هي أنها لم تتمكن لحد الآن من تحديد دائرة عملها ومنهجيتها. وأنا أعتقد أن برامج العمل التي نشرها بالدينسبرغر، وفان تيينم، وكاريه، وغيتار، قد فشلت في هذه المهمة الأساسية. فقد أثقلوا الأدب المقارن بمنهجية عفا عليها الزمن، ووضعوا عليه أحمال القرن التاسع عشر الميته، من ولع بالحقائق والعلوم والنسبية التاريخية. إن من أعظم مآيا الأدب المقارن أنه يحارب العزلة الزائفة لتواريخ الأدب الوطنية، لا شك في أنه على حق (وقد أثبت ذلك بكمية هائلة من الأدلة) في تصويره لثراث أدبي غربي متماسك، تشكل خيوطه شبكة من العلاقات التي لا حصر لها. لكنني أشك في أن محاولة فان تيينم للتمييز بين الأدب المقارن والأدب العام يمكن أن تنجح. فالأدب المقارن في رأي فان تيينم، تنحصر مهمته في دراسة العلاقات المتبادلة بين أدبين، بينما يهتم الأدب العام بالحركات والأنماط السائدة التي تنسحب على عدة آداب. لكن هذا التمييز غير عملي ولا يصمد أمام النظرة الفاحصة. فلماذا نعتبر أثر ولترسكوت على الأدب الفرنسي مثلاً أدباً مقارناً، بينما نعتبر دراسة الرواية التاريخية خلال العصر الروماني أدباً عاماً؟ ولماذا نميز بين دراسة تأثير بايرون في هاينه، ودراسة البايرونية في ألمانيا؟ لا شك عندي أن محاولة حصر الأدب المقارن في دراسة التجارة الخارجية للآداب نوع من الجهد الضائع. فهي محاولة يمكن أن تجعل

الأدب المقارن، من حيث موضوع دراسته، مجموعة من الأجزاء المتناثرة التي لا يربطها رابط، مجموعة علاقات تتعرض باستمرار للانقطاع عن كل له معناه، ولا يستطيع دارس الأدب المقارن بهذا المعنى الضيق أن يفعل شيئاً أكثر من دراسة التأثيرات والأسباب والنتائج؛ ولن يكون قادراً على دراسة أي عمل أدبي مفرد بكمليته، لأنه لا يمكن اختزال أي عمل كهذا إلى بؤرة تجتمع فيها المؤثرات الخارجية، أو إلى مصدر إشعاع لتأثيرات تنبج نحو الأفق الخارجي فقط. تصوروا فرض حدود مشابهة لهذه على دراسة تاريخ الموسيقى أو الفنون الجميلة أو الفلسفة! هل يمكن أن يعقد مؤتمر، أو حتى أن تنشر دورية توقف بكاملها على قضايا مثل أثر بيتهوفن في فرنسا، ورفائيل في ألمانيا، أو حتى كانت في إنكلترا! لقد أظهرت مجالات الدراسة هذه قدراً أكبر من الحكمة، فهناك علماء موسيقا ومؤرخو فن، ومؤرخو فلسفة، وهؤلاء لا يتظاهرون بأن هناك أنواعاً من الدراسة اسمها الرسم، أو الموسيقى، أو الفلسفة المقارنة. ستفشل أي محاولة لإقامة الأسوار المصطنعة بين الأدب المقارن والأدب العام لأن التاريخ الأدبي والبحث الأدبي يتناولان موضوعاً واحداً هو الأدب. والرغبة في حصر الأدب المقارن في دراسة التجارة الخارجية لأدبين معناه حصر اهتمامه بالخارجيات، بكتاب الدرجة الثانية، بالترجمات، بكتب الرحلات، بالوسطاء. أي أن الأدب المقارن سيكون - باختصار - مجرد جزء من دراسة هدفها جمع المعلومات من المصادر الخارجية ومن شهرة الكتاب.

أما محاولة تحديد مناهج الأدب المقارن فقد فشلت أكثر مما فشلت محاولة تحديد موضوع دراسته، فقد حدد قان تيببم معيارين يميزان في رأيه الأدب المقارن من دراسة الآداب الوطنية. وهو يقول لنا إن الأدب المقارن يهتم بالأساطير والحكايات التي تحيط بالشعراء كما يهتم بالكتاب الثانويين أو عديمي الأهمية. ولكن ما الذي يمنع دارسي الآداب الوطنية من عمل الشيء نفسه؟ لقد وصفت صورة بايرون في إنكلترا ورامبو في

فرنسا وصفاً ناجحاً بدون النظر إلى "الأقطار" الأخرى، وبين لنا دانييل مورنيه في فرنسا وجوزيف نادلر في ألمانيا أن بالإمكان كتابة تاريخ أدبي وطني مع العناية بالكتاب النافهين المنسيين. كذلك لا نقنعنا المحاولات التي قام بها مؤخراً كل من كاريه وغنار لتوسيع أفق الأدب المقارن ليشمل دراسة الأوهام الوطنية والآراء الثابتة التي تحملها الأمم عن بعضها البعض. قد يكون من المفيد أن نعلم بماذا يفكر الفرنسيون بألمانيا أو إنكلترة، ولكن هل هذه الدراسة بحث أدبي؟ أليست، على العكس من ذلك، دراسة في الرأي العام تفيد مدير البرامج في صوت أمريكا مثلاً وأمثاله في البلاد الأخرى؟ إنها دراسة في السيكولوجية أو السوسولوجية الوطنية، ولا تزيد بوصفها دراسة أدبية عن إحياء الدراسات المادية القديمة. إن موضوعاً مثل «إنكلترة والإنكليز في الرواية الفرنسية» ليس بأفضل من «الإيرلندي على المسرح الإنكليزي» أو «الإيطالي في الدراما الإليزابيثية». هذا التوسيع لدائرة الأدب المقارن يعني الاعتراف الضمني بعقم مواضيع دراسته المعتادة، وهو توسيع يأتي في كل الأحوال على حساب تحويل البحث الأدبي إلى سيكولوجية اجتماعية وإلى تاريخ ثقافي.

هذه العثرات ممكنة لأن قان تبيغم وسابقه ولاحقيه يفهمون الدراسة الأدبية من منظور ولع القرن التاسع عشر بالحقائق الوضعية، أي كدراسة للمصادر والتأثيرات. وهم يؤمنون بالتفسيرات العلية، بالمعرفة التي تتجمع عن طريق تتبع الموثيقات والمواضيع والشخصيات والحبكات، الخ، إلى أصولها في عمل سابق في الزمن، وقد جمعوا قدراً هائلاً من الثمائنات والتطابقات، ولكنهم نادراً ما سألوا عما يمكن أن تبينه هذه العلاقات، اللهم إلا حقيقة أن هذا الكاتب قرأ ذلك الكتاب. لكن الأعمال الفنية ليست حاصل جمع المصادر والتأثيرات: إنها كيانات كلية تكفئ مادتها الخام المستعارة عن كونها مادة هامة، لأنه يتمثلها بناء جديد. أما التفسيرات العلية فلا تؤدي إلا إلى النكوص الأبدي. وهي

تفسيرات يندر نجاحها بشكل لا جدال فيه في إثبات ما تعتبره المطلب الأول في العلاقات السببية: "عندما يحصل (س) لابد من أن يحصل (ص)". ولست أعلم عن أي مؤرخ أدبي أثبت هذه العلاقة الضرورية، أو يستطيع إثباتها، لأن فصل مثل هذا السبب ظل مستحيلًا حتى الآن بقدر ما يتعلق الأمر بالأعمال الفنية التي هي كيانات كلية تنشأ في الخيال الحر، وننتهك تكاملها ومعناها إذا جزأناها إلى مصادر وتأثيرات.

لقد شغل مفهوم المصادر والتأثيرات ممارسي الأدب المقارن من ذوي الخبرة العميقة. فقد كان في رأي «لوي كازاميان» مثلاً في تعليق كتبه عن كتاب «كارية» «غوته في إنكلترا» إنه «ليس هناك ما يدعونا لليقين من أن هذا الفعل أدى إلى هذا الفرق». وقال إن المسيو «كارية» أخطأ حينما تكلم عن غوته باعتباره استشار بشكل غير مباشر الحركة الرومانسية الإنكليزية لمجرد أن «ولتر سكوت» ترجم «غيتز فوق بيرلنغن». ولكن كل ما يقدمه كازاميان هو مجرد الإشارة إلى فكرة الحركة والصورورة التي شاعت منذ أيام برغسون. كما يوصينا بدراسة السيكولوجية الفردية، أو الجماعية التي تعني عند كازاميان نظرية معقدة يستحيل التثبت منها عن تذبذب إيقاع الروح الوطنية الإنكليزية. كذلك كان من رأي بالدنسبرغر في برنامج العمل الذي وصفه في مقدمته للعدد الأول من «مجلة الأدب المقارن» (١٩٢١) أن البحث الأدبي الذي يحصر همه بتتبع تاريخ الأمراض الأدبية لا بد من أن ينتهي إلى طريق مسدود. ويعترف بالدنسبرغر بأن هذه الدراسات لا يمكنها التوصل إلى صورة واضحة تتابع فيها الأحداث بشكل كامل، ويرفض التطورية الجامدة التي نادى بها «برونتيير»، ولكنه لا يقترح من بديل إلا أن توسع الدراسة الأدبية من أفقها، وأن تتناول الكتاب الثانويين، وأن تأخذ التقويمات المعاصرة بنظر الاعتبار. لقد انشغل برونتيير بالأعمال العظيمة أكثر من اللازم. إذاً فعلاج بالدنسبرغر هو الآخر يكمن في العناية بالكتاب الثانويين وبالالتجاهات الزائدة في الذوق الأدبي. لكن هذا يعيدنا إلى النسبية التاريخية: علينا

أن ندرس معايير الماضي من أجل أن نكتب تاريخاً أدبياً «موضوعياً». ويجب أن يزرع الأدب المقارن نفسه «خلف مناظر المسرح وليس في مقدمة المسرح» كما لو أن المسرحية في الأدب ليست هي ما يعيننا. إن بالدنسبرغر، مثله مثل كازاميان، يتجه باتجاه صيرورة برغسون، نحو الحركة الدائمة، نحو عالم التغير الأبدي، ويقتبس ما يقوله عالم من العلماء الأحياء ليمثل عليه. أخيراً ينادي بالدنسبرغر في نهاية هذا البيان بالأدب المقارن كمعهد لزرعة إنسانية جديدة. ويطلب منا التثبت من انتشار شك فولتير، وإيمان نيتشه بالإنسان الخارق، وصرفية تولستوي، ومعرفة السبب الذي من أجله يُرفض كتاب في بلد هو في بلده الأصلي من الشموايخ، ولماذا يُحتقر كتاب في بلد من البلدان بينما يثير الإعجاب في بلد آخر. ويعبر عن أمله بأن يزود هؤلاء الباحثون إنسانيتنا التي اختلفت قيمها «بمجموعة أساسية من القيم التي لا تعاني من ذلك القدر من عدم اليقين». ولكن لماذا تؤدي هذه البحوث التي تستقصي انتشار بعض الأفكار جغرافياً إلى تعريف لإرث الإنسانية؟ وحتى لو كان مثل هذا التعريف لمجموعة القيم الأساسية ممكناً ومقبولاً بشكل عام، فهل سيعني ذلك إنسانية جديدة فعالة حقاً؟

هناك مفارقة في الدوافع السيكولوجية الاجتماعية للأدب المقارن كما مودس خلال نصف القرن الماضي. فقد ظهر الأدب المقارن كردة فعل ضد القومية الضيقة التي ميزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر، وكاحتجاج ضد انعزالية العديد من مؤرخي الآداب الفرنسية والألمانية والإيطالية والإنكليزية، الخ. وغالباً ما تبهر فيه دارسون يقعون على مفترق الطرق بين الشعوب، أو على حدود أحد الشعوب على الأقل. فقد ولد لويس بتس في نيويورك لوالدين ألمانيين، وذهب إلى زيوريخ ليتعلم ويعلم، وكان بالدنسبرغر أصلاً من مقاطعة اللورين، وقضى عاماً حاسماً من حياته في زيوريخ. وكان إرنست روبرت كورنسيوس من مقاطعة الألزاس، ومن المؤمنين بضرورة إيجاد تفاهم أقوى بين الألمان

والفرنسيين. وكان أدتورو فاريتلي إيطالياً من تورنتو التي كانت ماتزال غير مسترجعة وعلم في إنسبروك في النمسا. ولكن هذه الرغبة الأصلية في أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيط بين الشعوب، وكمصلح لذات بينها غالباً ما طمسته وشوخته المشاعر القومية الملتهبة التي سادت وفي تلك الفترة في ذلك الموقع. [...] غير أن هذا الدافع، الوطني في أساسه، الذي يكمن خلف العديد من دراسات الأدب المقارن في فرنسا وألمانيا وإيطاليا وغيرها أدى إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية، وإلى الرغبة في تنمية مدخرات أمة الباحث عن طريق إثبات أكبر عدد ممكن من التأثيرات التي أقرتها أمتة في الشعوب الأخرى، أو عن طريق إثبات أن أمة الكاتب قد هضمت أعمال أحد العظماء الغرباء وفهمته أكثر من أي أمة أخرى. وهذا ما نجده معروضاً بشكل يكاد يفصل حد السداجة في جدول في كتاب مدرسي صغير كتبه المسيو غوبار للطلبة: فهناك في هذا الجدول مربعات فارغة تبين مواضيع الأطروحات التي لم تكتب حول رونسار في أسبانيا، وكوروني في إيطاليا، ويسكال في هولندا الخ. [...]

هذا التحديد المصطنع لمادة البحث ومنهجيته، وهذا المفهوم الميكانيكي للمصادر والتأثيرات، وهذا الاعتماد على القومية الثقافية مهما بلغ من سعة أفقها وكرمها في حل هذه الأمور تبدولي أعراضاً لأزمة طويلة الأمد في الأدب المقارن.

هناك حاجة إلى إعادة نظر شاملة في هذه الاتجاهات الثلاثة جميعها. علينا أن نهمل هذا الفصل المصطنع بين الأدب المقارن والأدب العام. فقد غدا اصطلاح الأدب المقارن اصطلاحاً ثابت الجذور في كل دراسة للأدب تتعدى حدود أدب قومي واحد. ولا طائل من التذمر من عدم سلامة النمو في هذا التعبير، ومن الإصرار على القول: «الدراسة المقارنة للأدب» لأن التعبير المختصر يفهمه الجميع. أما اصطلاح الأدب العام فلم يشع، في اللغة الإنكليزية على الأقل، ربما لأنه لا يزال يوحي

بالمفهوم القديم الخاص بفس الشعر أو النظرية، أما أنا شخصياً فيؤدي ألا
ننكلم إلا عن دراسة الأدب أو البحث الأدبي، وأن يكون لدينا، كما
اقترح ألبيرثيوديه، أساتذة أدب مثلما أن هناك أساتذة فلسفة، و أساتذة
تاريخ، وليس أساتذة لتاريخ الفلسفة الإنكليزية، رغم أن الفرد قد يتخصص
في هذه الفترة، أو ذلك البلد، أو حتى ذلك المؤلف. [. . .]

أما البحث الأدبي الحقيقي فلا تعنيه الحقائق المينة، بل تعنيه
الخصائص والقيم. ولهذا انعدم الفرق بين التاريخ الأدبي والنقد الأدبي،
إذ إن أبسط مشكلة من مشكلات التاريخ الأدبي تتطلب تحكيم العقل،
فمجرد القول إن راسين أثر في فولتير، أو إن هيردر أثر في غوته، يتطلب
حتى يكون ذا معنى، إماماً بخصائص راسين وفولتير وهيردر وغوته،
ومن ثم بالسياق التاريخي الذي ينتمون إليه، وهذه كلها عملية لا تنتهي
من الموازنات والمقارنات والتحليلات والتمييزات التي هي نقدية في
جوهرها. لم يكتب تاريخ أدبي في السابق بدون اعتماد مبدأ من مبادئ
الاختيار وبدون القيام بمحاولة لوصف الخصائص والتقويم. ومؤرخو
الأدب الذين ينكرون أهمية النقد هم نقاد دون علمهم ولو أنهم نقاد
يكتفون بترديد ما قاله غيرهم، وبترديد المعايير المتوارثة عن مكانة
الكتاب وشهرتهم. إذ لا يمكن تحليل العمل الفني، أو وصفه وتقويمه
بدون اللجوء إلى المبادئ النقدية مهما بلغ غورها في عالم اللاوعي
ومهما بلغ من غموض صياغتها. وقد أحسن نورمن فورستر حين قال في
كتيب لا يزال يحتفظ بفائدته، وهو الباحث الأمريكي: إن المؤرخ الأدبي
«لا بد من أن يكون ناقداً من أجل أن يكون مؤرخاً»، فالنظرية والنقد
والتاريخ تتعاون في البحث الأدبي لتحقيق المهمة الأساسية، ألا وهي
وصف العمل الفني وتفسيره وتقويمه أو وصف أي مجموعة من الأعمال
الفنية وتفسيرها وتقويمها. أما الأدب المقارن الذي أعرض، على أيدي
منظريه الرسميين، عن هذا التعاون ونمسيك بالعلاقات الحقيقية والمصادر
والتأثيرات ووسائط انتقال الأفكار والمؤثرات وشهرة الكتاب باعتبارها

مواضيع البحث الوحيدة فيه، فلا بد من أن يعود إلى المجرى الرئيسي للبحث الأدبي والنقد المعاصرين، ذلك أن الأدب المقارن، بمنهجه وأفكاره المنهجية، قد غدا - بصراحة - بركة آسنة. إن بإمكاننا التذكير بحركات وتجمعات كثيرة في مجال البحث والنقد الأدبيين خلال هذا القرن تختلف في أهدافها ومنهجها - كرونشه وأتباعه في إيطاليا، الشكالية الروسية وتفرعاتها وتطوراتها في بولندة ونشيكو وسلوفاكيا، مؤرخو الأفكار والأسلوبيون الألمان الذين وجدوا لهم مقلدين في الأقطار المتكلمة بالإسبانية، النقد الوجودي الألماني والفرنسي، النقد الجديد في أمريكا، النقد الأسطوري الذي استوحى أفكار يونغ حول الأنماط العليا، وحتى التحليل النفسي الفرويدي، والماركسية، كل هذه الحركات والتجمعات، مهما كانت حدودها وعبورها، يجمعها رد فعل مشترك ضد الحقائق الخارجية والتزعة التجزئية التي لا تزال تقيد دراسة الأدب المقارن. إن البحث الأدبي هذه الأيام يحتاج بالدرجة الأولى إلى أن يعرف ماذا يدرس وعلى ماذا يركز. إذ يجب فصله عن دراسة تاريخ الأفكار، أو عن المفاهيم والعواطف الدينية والسياسية التي غالباً ما يقال إنها بدائل الدراسة الأدبية. فالكثيرون من أبرز الباحثين في الأدب، وخاصة في الأدب المقارن، لا يهتمون في الواقع بالأدب على الإطلاق، بل بتاريخ الرأي العام وبأقوال الرحالة وبالأفكار الشائعة عن الشخصية الوطنية، أي بالتاريخ الثقافي العام. وهم يوسعون مفهوم الدراسة الأدبية توسيعاً يتطابق فيه هذا النوع من الدراسة مع تاريخ الإنسانية كله. لكن البحث الأدبي لن يحرز أي تقدم من الناحية المنهجية إلا إذا قرر أن يدرس الأدب كموضوع متميز عن غيره من نشاطات الإنسان ومنتجاته. ولذا فإننا سنواجه مشكلة ما هو أدبي، وهي مشكلة الإستيعاب الأساسية، أي مشكلة طبيعة الفن والأدب.

سيكون العمل الأدبي في مثل هذه المفهوم الخاص بالبحث الأدبي هو البؤرة الضرورية، وستبين أننا نكسر مشكلات مختلفة حينما ندرس

علاقات ذلك العمل الفني سيكولوجية المؤلف أو بسوسولوجية مجتمعه. لقد قلت إن العمل الفني يمكن أن يفهم باعتباره بنية ذات طبقات من الرموز والمعاني المستقلة تمام الاستقلال عن العمليات التي تدور في ذهن الكاتب أثناء التأليف، ولذا فهي مستقلة أيضاً عن المؤثرات التي قد تكون شكلت ذهنه، ذلك أن هناك ما يدعى بحق «فجوة أنطولوجية» بين سيكولوجية المؤلف وبين العمل الفني، بين الحياة والمجتمع من ناحية، وبين الموضوع الإستطقي من الناحية الأخرى. وقد سميت دراسة العمل الفني «داخلية»، ودراسة علاقته بذهن الكاتب وبالمجتمع، الخ «دراسة خارجية»، غير أن هذا التمييز بين النوعين لا يعني أن العلاقات الوراثية يجب أن تهمل أو يُستخف بها، أو أن الدراسة الداخلية ما هي إلا دراسة شكلية أو إستطقية لا طائل من ورائها. فما يهدف إليه مفهوم البنية ذات الطبقات من الرموز والمعاني الذي طورته بكل أناة وعناية، هو الشخص من الثنائية القديمة - ثنائية الشكل والمضمون - وما يدعونه عادة بالمضمون أو بالفكرة. في العمل الفني يدخل في بنية العمل الفني كجزء من عالمه المكون من معاني تنبثق منه. وليس أبعد عن ذهني من فكرة إنكار أهمية الفن بالنسبة للإنسان، أو من إقامة الحواجز بين التاريخ والدراسة الشكلية. ومع أنني أفدت من الشكليين الروس، ومن محلي الأسلوب الألمان، إلا أنني لا أريد أن أحصر دراسة الأدب في دراسة الأصوات والأوزان ووسائل التأليف أو دراسة عناصر الأسلوب والنحو، ولا أريد أن أساوي الأدب باللغة، «أي أن أقول إن الأدب هو اللغة»، فهذه العناصر اللغوية في مفهومي تشكل - إن جاز التعبير - طبقتين تحتيتين: الطبقة الصوتية وطبقة وحدات المعنى. لكن يخرج من هاتين الطبقتين عالم من المواقف والشخصيات والأحداث التي لا يمكن مساواتها بأي عنصر لغوي بمفرده، ولا بأي عنصر من عناصر التجميل الخارجية. لذا فأنا أرى أن المفهوم الوحيد الصحيح هو المفهوم الذي لا يتهاون في شموليته، وأرى أن العمل الفني هو كل من عناصر مختلفة، بنية تتشكل من رموز، تتطلب المعاني والقيم وتعطيها.

أما الميل للتنقيب في ركاب الماضي عن أشياء ننسب العمل الأدبي لها، أو للتركيز على الأمور الشكلية الخارجية، فلا يؤدي إلا إلى تجريد الدراسة الأدبية من محتواها الإنساني. إن النقد لا يمكن أن يُستبعد من دائرة البحث الأدبي. وإذا حصل مثل هذا التغيير والتحرير، مثل إعادة النظر هذه في موضوع النظرية، والنقد، والتاريخ النقدي، فإن مشكلة الدوافع ستحل نفسها بنفسها، وستحفظ بوطينتنا ومشاعرنا القومية. ولكن نظام الدائن والمدين سيفقد معناه، وقد تختفي الأوهام المتعلقة بالتوسع الثقافي مثلما قد تختفي الأوهام المتعلقة بإصلاح العالم عن طريق البحث الأدبي. ونحن هنا في أمريكا قد نحقق في نظرتنا نحو أوروبا ككل نوعاً من الاستقلالية، رغم أننا قد ندفع ثمن الانقطاع عن الجذور والغربة الروحية. ولكننا بمجرد أن ننظر إلى الأدب لا كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية، أو كسلعة من سلع التجارة الخارجية، أو كدليل على السيكولوجية الوطنية، سنحصل على الموضوعية الصحيحة الوحيدة المتاحة للإنسان. ولن تكون هذه الموضوعية هي الحيادية العلمية أو النسبية والتاريخية التي لا تلتزم بشيء، بل ستكون مواجهة للأشياء في جوهرها: نظراً مستندياً لا يزيغه الهوى إلى التحليل فالحكم والتقويم. وما أن ندرك طبيعة الفن والشعر وانتصاره على ما يعتري الإنسان من زوال وعلى ما ينتظره من مصير، ونخلقه لعالم جديد من صنع الخيال، حتى تختفي الأباطيل القومية، ويظهر الإنسان، الإنسان بعموميته، الإنسان في كل مكان وكل زمان، وبكل تنوعاته، ويكفّ البحث الأدبي عن أن يكون مجرد لعبة يلعبها المنقبون عن مخلفات الماضي، أو طريقة لحساب المدخرات والديون القومية، أو حتى طريقة لوصف العلاقات المشابكة. يصبح البحث الأدبي حينئذٍ فعلاً من أفعال الخيال، كالفن نفسه، أي حافظاً لأعلى قيم الإنسانية وخالقاً لها.

١-٢-٣- المدرسة السلافية

لقد وضعنا عنوان المدرسة السلافية، وإن كنا نفضل استخدام عنوان آخر يناسب وضع الدراسات المقارنة في أوروبا الشرقية، لأننا مقتنعون بأن هذه الدراسات لم تصل إلى مستوى الدراسات الأمريكية والفرنسية، ولم تستطع بلورة مفهوم مستقل يسمح لنا بتسميتها بالمدرسة السلافية. كما أن انهيار ما كان يعرف بالكتلة الاشتراكية يقوض أهم دعائم وجهة النظر الماركسية في الأدب المقارن التي اعتمدت أساساً على المفهومين الفرنسي والأمريكي. وعلى الرغم من اعتراضنا على التسمية فإننا نظن أن ذلك سهل مهمتنا في تتبع هذا النوع من الدراسات في أوروبا الشرقية عامة وفي الاتحاد السوفياتي السابق خاصة. وهنا نسارع فنقول إن منظري الاشتراكية الجديدة قد حددوا دور الأدب في الكشف عن مشكلات المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة والحرمان التي تزرع تحتها طبقات الشعب العاملة بسواعدها أو يعتولها، وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشكلات بطريقة أو بأخرى. ومن هنا جاء تحريم الدراسات المقارنة التي تعدّ من إفراغات الأنظمة الرأسمالية. بالإضافة إلى ذلك فإن الأدب الاشتراكي لا يجد حاجة إلى هذه الدراسات في ظل الفكر الماركسي الذي يقدم الحلول لكل المعضلات التي تعترض طريق هذا الأدب.

ولكن التطور فعل فعله بعد انتهاء المرحلة الستالينية في الاتحاد السوفياتي، وعقد الروس مؤتمراً في موسكو في كانون الثاني عام ١٩٦٠ أعادوا فيه الاعتبار للأدب المقارن رسمياً^١، ولكنهم هاجموا بحدة، من خلال المقالات التي قدمت إلى المؤتمر، المفهومات الغربية بفرعها الفرنسي والأمريكي. وهذا يعود إلى قناعاتهم التي ترسخت بعد الثورة الاشتراكية، تلك القناعات التي يريدون تطبيقها على الأدب المقارن في ضوء المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية. بعد مؤتمر موسكو بعامين عُقد مؤتمر آخر في درلة شرقية هو مؤتمر بودابست عام ١٩٦٢. وقد

ألفت السيدة «نيوبا كويفا»، العضوة في أكاديمية العلوم بموسكو، بحثاً امتدحت فيه المدرسة الفرنسية، في حين أنها هاجمت المدرسة الأمريكية ممثلة بشخص رينيه ويليك، واتهمته بالرغبة في تجريد الأدب من قوميته وبالسير وراء فلسفة التاريخ الرجعية التي جاء بها أرنولد توينبي^(١). ومما له دلالة هنا أن فيكتور جيرمونسكي، الذي يعدّ مؤسس المدرسة السلافية، قد أكد في مؤتمر بلغراد (١٩٦٧) على أهمية التشابهات والاختلافات النمطية، خارج ضرورة المحاكاة أو التأثير الواعي^(٢) وهو بهذا يبتعد عن المدرسة الفرنسية ويقترب من آراء الناقد رينيه ويليك.

إنّ هذا التناقض بين المقارنين الشرقيين يعود إلى سيطرة المفاهيم العامة عن الأدب المقارن من جهة، ومن جهة أخرى إلى رغبتهم في الاطلاع على ما أنجزه الغرب، والاستفادة منه في تكوين نظرية خاصة تركز على المفاهيم الماركسية، وهنا أخطأ الماركسيون، لأنهم اعتقدوا أن الفكر الماركسي يقدم مفتاح الحلول لكل المعضلات التي تواجههم، وأنهم يستطيعون تطوير نظريات نشأت وتطورت في حقبة ومكان محددين لفكرهم المجرد. ويجمع النقاد على أن المقارنين الماركسيين لم ينجحوا في مهمتهم، ولهذا بدت جهودهم تسير تارة في الاتجاه الفرنسي وتارة أخرى في الاتجاه الأمريكي، على الرغم من أن المؤتمرات العالمية للأدب المقارن قد أتاحت لأنصار المدرسة السلافية، بكل مكوناتها الوطنية وتنوعات فضائها وخصب تدخلاتها، إبراز تميّز صوته، عبر اعتقادها بالمادية الجدلية التاريخية ونزوعها نحو الحقيقي في هذا الإنساني. ومع ذلك فإن المدرسة السلافية بقيت تدور في فلك المدرستين الفرنسية والأمريكية. فهي لم تستطع أن تخرج من دائرة المفهوم الفرنسي في التأثير والتأثير، وإن كانت قد لوّنت ذلك بلونها الخاص. فهي تطالب بدراسة العلاقات بين الآداب انطلاقاً من وجهة نظر الماركسية التي تقول: إن الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية في مجتمع ما تفرز نمطاً معيناً من الأدب، وهو ما اصطلاح على تسميته بالبناء الفوقي.

فإذا تشابهت هذه الأوضاع في مجتمعين مختلفين أو أكثر، فإن البناء الفوقي «الأدب»، سيتناول موضوعات متشابهة. وهذا ما يتيح لنا دراسة هذه الآداب المختلفة من باب رؤية كيف أن مجتمعات مختلفة يجمعها الأدب تحت ظروف اجتماعية واقتصادية متشابهة. وهنا تسقط المدرسة الفرنسية من جهة وتقرب من المدرسة الأمريكية من جهة أخرى، لأنها لا تعتبر الصلات التاريخية شرطاً أساسياً لإقامة الدراسة المقارنة. وهذا يتطلب ربط المقارنة الأدبية بالمكون الاجتماعي لهذا الأدب، وهي دعوة تتسجم مع الطروحات الإيديولوجية والمادية للمدرسة السلافية. يقول ألكسندر ديماف في مقاله «المقارنة في إطار علم الأدب، ودراسة الخصومية الوطنية»: «نعتقد أن بإمكاننا تأكيد - دون تأكيد على الحجج - احتلال الأدب المقارن للسكان الأولى من بين الدروس التي تتطلب أكثر فأكثر، الدراسة المتداخلة - والمتعددة - الاختصاصات، ويمكننا التأكيد أن هذا الأدب ينموضع في تقاطع عديد من الدروس الإنسانية، ونكتفي بالتذكير - على سبيل التوضيح فقط - بروابطه مع النقد، والتاريخ ونظرية الأدب، التي يرتبط بها جميعاً في إطار مفهوم عام نطلق عليه «علم الأدب». ونعتقد كذلك بإضفاء أسبقية على علاقات الأدب المقارن بالنقد، لأن هذا الأخير، يستقبلنا على عتبة هذا الأدب، أي أن له مسؤولية الكشف عن الظواهر، التي غلبه أن يدرسها من وجهة نظره الخاصة. ولا يمكننا الأخذ بالرأي المعضد للتاريخية، التي يُسمح لها بتجاهل المقياس الجمالي للأعمال المدروسة في الأدب المقارن. إن على الأدب المقارن أن يدرس في العمق مشاكل الآداب، لأموسيوولوجيتها، وبالتالي يطرح هنا المظهر الفني نفسه، بطريقة لا مناص منها. فالنقد الأدبي يأتي بظواهر الدراسة، التي بمساعدتها يقتحم حرم الأدب المقارن^{١٨}». ونحن نقرأ هذا الكلام لا بسعنا إلا أن نتذكر كلام زينيه ويليكت عن أهمية النقد في الأدب المقارن، وعن ضرورة العودة إلى النص في أية دراسة أدبية. أي أنه على الأدب المقارن أن يسعى لدراسة فنية النص الأدبي، لا أن يتبع مظاهر التأثير

والتأثير بين الآداب:

وعلى الرغم من مضي الدرس المقارن قدماً في أوروبا الشرقية، وظهور أسماء كبيرة، فإن المدرسة السلافية لم تستطع أن تتخلص من التأثيرات الغربية فيها، ومن أشهر الأسماء في مجال الأدب المقارن في أوروبا الشرقية: فيكتور جيرمونسكي ونيوبا كويفا، وميكرود ينوفيكنا، ونينهناغيتورغي، وجون زامغريسكو، والكسندر ديسا، وميهاي نوفيكوف، وكيوركسي ديموف وغيرهم، ولكن هذه الأسماء لا تدفعنا إلى القول مع سعيد علوش: «ونعتقد أن الدعامتين الفلسفية والعلمية، عملتا في المدرسة المقارنة السلافية، بشكل أضفى عليها نوعاً من الانسجام، ومنحها شرعية المدرسة على الرغم من مزجها الممنهج لمبادئ المدرستين الفرنسية والأمريكية، في قالب جديد ورؤية ذات أطروحة متداخلة الاختصاصات^(٢٩)». ونظن أن التطورات التي عصفت بدول أوروبا الشرقية ستجعلنا نتحدث في المستقبل عن تطور الأدب المقارن في هذه الدول بشكل منفصل، أي أنه ستكون هناك دراسات للأدب المقارن في رومانيا، وروسيا، ويوغسلافيا، وهنغاريا... الخ. وبذلك سيفقد الحديث عن المدرسة السلافية أي معنى، إلا من وجهة نظر تاريخية، لأنها مدرسة ليس لها وجود في الأصل من الناحية التطبيقية. لا أريد هنا أن نقلل من قيمة أولئك الذين وقفوا حياتهم على خدمة الأدب المقارن انطلاقاً من التزامهم العقائدي، ولكننا نظن أنهم يرفضون الآن الانصواء تحت اسم المدرسة السلافية أو الماركسية.

٢-٢-٢-١- المحلق الرابع

الكسندر ديميا: تطور علم الأدب المقارن^(٢٠)

تطور علم الأدب تطوراً ملموساً في أقطار شرق أوروبا الاشتراكية،
إخصوفاً في العقود الأخيرة. وإسهامات الباحثين السوفييت لها أثرها
في هذا المجال. فهم يتناولون المسائل النظرية إلى جانب تناولهم مشاكل
العلائق المتبادلة بين الأدبين الروسي والسوفييتي وبين آداب أقطار العالم
جميعاً. ومن أكثر الأسماء شهرة ر. م. سامارين، أي. أي. أيسيموف،
ف. م. جيرمونسكي، م. ب. اليكسيف. وحصلت على اهتمام زائد كذلك
أبحاث ف. أي. كوليشوف، ن. أي. كونراد، أي. غ. نوبكوف، ب. غ.
ريزوف، ت. ل. ماتيلوفا، الذين ازداد نشاطهم بعد سنة ١٩٥٧ خاصة.
ونشرت العديد من الكتب المشتركة التي ضمت أبحاثاً عن طرق البحث
العامة، عن الجانبين النظري والعملي. فقد صدر سنة ١٩٦١، مثلاً، ومن
بعدها في سنة ١٩٦٨، عدد من المجلدات الضخمة التي تناولت المشاكل
النظرية والتطبيقية للعلائق المتبادلة وللتأثير المتبادل بين الآداب القومية
المختلفة. كذلك صدر مجلد آخر ضم مجموعة بحوث تركزت على
«مناهج الأدب العلمية»، بما فيها علم الأدب المقارن. وكانت قد نشرت
أبحاث محددة عن مختلف مشاكل الواقعية. وبما أن لنا عودة إلى هذا
الموضوع، لذا سنوقف هنا عند الجانب النظري فقط من إسهامات
المتخصصين السوفييت.

لعلم الأدب المقارن الروسي، ثم السوفييتي فيما بعد، تقاليده التي تعود إلى مدرسة ل. فيسيلوفسكي للاقتباس. لقد ركز هذا الاختصاصي الكبير في مجال الفلكلور المقارن، والباحث ذو الشهرة العالمية، جلّ اهتمامه على روح المذهب الوضعي للمواضيع والأفكار العالمية المتجولة، محاولاً توسيع دائرة تأثير الأدب المقارن إلى الحد الأقصى.

لقد جدد علم الأدب المقارن السوفيتي أساليب البحث القديمة بشكل واضح، واكتشف لنفسه طرائق جديدة أكثر فاعلية.

وقد تعرض الهيكل القديم لهذه المادة إلى نقد قاس من علم الأدب المقارن السوفيتي، ولا يمكننا إلا أن نعترف بأن هذا النقد قائم على أسس وله ما يبرره. فعندما هاجم ن. أي. كونراد، مثلاً المركزية الأوروبية واقترح إدخال حضارة شعوب الشرق والعالم بأجمعه إلى أجواء الأبحاث التاريخية المقارنة، كان لاقتراحه صدى واسع في الغرب، وأيده رينيه إيتامبل بدوره. وحصلت على التأييد كذلك فكرة شمول شرق أوروبا الذي كان لا يزال خارج دائرة اهتمام الباحثين. ثم طرحت مسألة توسيع الأطر الزمنية، ذلك لأن الأدب المقارن الغربي قد درس بشكل أساسي مرحلة ما بعد عصر النهضة، أما الآن فقد ظهر الاهتمام بمشاكل القرون الوسطى ليس فقط التراث الذي حصلت عليه. والذي كانت غالبية إغريقية (في مؤلفات كورتسيوس مثلاً)، بل وبالعلاقات المتبادلة التي ظهرت في أجواء لغات أخرى: السنسكريتية، الإغريقية، السلافية، الصينية، العربية وغيرها. وبعبارة أخرى اقترح الباحثون في الدول الاشتراكية توسعاً محسوساً في الحدود الزمنية والمساحية لعلم الأدب المقارن، وهذا بحد ذاته يعني المطالبة بالخروج إلى ما وراء حدود الآداب القومية، ودراسة العلاقات الدولية من خلال عملية تطورها الثابتة. كذلك تطلع العلم السوفيتي إلى إظهار عدد من الجوانب المحتملة لتطور الظاهرة الأدبية في أجواء علم الأدب المقارن المختلفة: في مجال العلاقات المتبادلة بين آداب قومية قائمة ضمن ظروف عامة وتاريخية - ثقافية محددة، في مجال العلاقات - المحددة تقريباً - التي تربط بين الظواهر الأدبية التي لا تجمعها صلات تاريخية، وأخيراً في أجواء التأثير المتبادل بين الآداب. أضف إلى ذلك أن مختلف أشكال العلاقات المتبادلة بين الآداب تدرس من خلال روابطها المتبادلة في إطار عملية أدبية واحدة وليس بمعزل عنها، فيصر العلم السوفيتي على دراسة خصوصية الآداب

القومية للشعوب السوفيتية ضمن الخلفية العامة للعملية الأدبية العالمية.

أسهم كثير من العلماء السوفيت و من مختلف اتجاهات الأبحاث المقارنة، في مؤتمر بوردو، فكان فيهم باحثون في مختلف العصور - من القرون الوسطى وحتى أيامنا الحاضرة، وكان من بينهم من يبحث في مجال نشر مؤلفات الأدباء الأجانب في روسيا، وكان هناك مختصون في مجال علم الاجتماع الأدبي ضمن أطر الأبحاث المقارنة. ونذكر هنا البعض ممن كان لكلماتهم صدى واسع في المؤتمر: تحدث ف. م. جيرمونسكي عن أدب القرون الوسطى كإحدى مشاكل علم الأدب المقارن، وتحدث ن. إي. بالاشوف عن «الناحية الاجتماعية من نظام العلاقات في علم الأدب المقارن» وتناول ل. ن. غريغوريان «أشعار فيرلين في روسيا» وب. ر. زابوروف «فولتير والمجتمع الروسي في القرن التاسع عشر».

كانت إسهامات المتخصصين الهنغارين في تطور علم الأدب المقارن ملموسة، وقد ظهر ذلك بوضوح أثناء انعقاد المؤتمرين العالميين في بودابست (في ١٩٣١ - ١٩٦٢)، وبالمناسبة يوجد في الأبحاث الهنغارية المعاصرة تقليد كان قد ظهر في العقد الثامن من القرن الماضي، حيث كانت تصدر في «كلوج» المجلة المخصصة لمعالجة مشاكل علم الأدب المقارن (١٨٧٧ - ١٨٨٢)، ويحررها البروفيسور «هوغوميلتشيل» الألماني الأصل. اعتمد ممثلو الأدب المقارن الهنغاري الطريقة الديالكتيكية في بحثهم للعلاقات الاجتماعية التاريخية - ونحن نقصد الأكاديمي «اشتفان شيوتر» قبل غيره من الآخرين - وحاولوا اقتفاء تقاليد فيسيلوفسكي، وكذلك أبحاث جيرمونسكي البلاغية وتقسيماته اللغوية، والإمساك بكل مجموعة الظواهر الفنية لهذه الحضارة في عصر محدد.

هكذا بدت طريقة «وحدة الأبحاث المقارنة»، حيث أعقب استقصاء «التأثيرات» ظهور صيغة «الوصفات». من هذا المنطلق تحدث «نيودور فيانو» عن «ثورة كوبرنيكوس» في علم الأدب المقارن التي فتحت آفاقاً

جديدة أمام العلم. لقد قدم «ديورد ميخاي فايدا»، استعراضاً موسعاً لتاريخ علم الأدب المقارن في هنغاريا، ونشره ضمن مجموعة المقالات الصادرة في عام ١٩٦٤.

ليس هناك من مأخذ على بحوث الأدب المقارن في الأقطار الاشتراكية الأخرى. نذكر كمثال فقط - ذلك لأننا مع الأسف لا نملك معلومات مفصلة أكثر - نشاطات العالم التشيكوسلوفاكي المشهور «يان موكار جوفسكي»، والبروفيسور «يوليوس دولانسكي». أشار الأول بإصرار إلى واجبات علم الأدب. أمام الآداب المعاصرة في العالم على ضوء ارتفاع مستوى تكامل الأدب وتطرق إلى الدور الفعال للأدب المقارن في تشكيل الأدب العالمي وفي حل عدد من المشاكل النظرية والأدبية.

«يوليوس دولانسكي» متخصص باللغات السلافية، مسهم نشيط ومؤثر في مؤتمرات الأدب المقارن الدولية. فهو كبقية علماء أوروبا الوسطى وجنوب شرقي أوروبا (لاسلوغالدي ول. ميكلاي) يوجه عنايته نحو دراسة العلاقات المتبادلة بين آداب تلك المناطق، وهذا ما قاد إلى مناقشات حيوية. هناك دائرة واسعة من المواضيع الأوروبية المقارنة ضمن محيط اهتمام العلماء البولنديين البروفيسور «كازيميش فيكا» والبروفيسور «م. برامير»، الأستاذ بجامعة وارسو ومؤلف البحث عن البترائية في بولندا في القرن السادس عشر (١٩٦٧). فإلى جانب البحوث الاعتيادية عن العلاقات ثنائية الجانب مثل «شيللر في بولندا» (م. شيكوفسكي) يجري تناول موضوعات أكثر سعة تمسّ التيارات الأدبية الضخمة. يتناول أمثال هذه المواضيع س. ت. ليميتسكي في عصر النهضة والتنوير والرومانثيكية (١٩٢٣)، ويا. كشيغا نوفسكي من القرون الوسطى وحتى الحقبة الباروكية (١٩٣٨)، ملتزمين بتقاليد، د. بوريموفيتش مؤلف «أندريه موريشتين»، ممثل الحقبة الباروكية (١٨٩٣). ومما يميز النتاجات البولندية هو التطلع العام نحو تعميمات نظرية، كما في «مقدمة في علم الأدب» (١٩٥٤ - ١٩٦٥) تأليف س. شكفار تشينسك أو «المسائل

الأساس في علم الأدب» لهزيك ماركوفيتش (١٩٦٦).

لا يقل الاهتمام بالبحوث المقارنة في ألمانيا الديمقراطية غما ذكرنا آنفاً. وفي طليعة الباحثين علماء جامعات برلين، لايبزيغ، غرايفسفالد، فتبحث «رينا شوبير» مديرة معهد الدراسات اللغوية الرومانية، في مجال العلائق الأدبية الألمانية - الفرنسية في القرن الماضي، وتتناول خاصة نتائج «بلزاك وزولا»، وتجري عملية إعداد فرضيات الأدب العالمي وعلم الأدب المقارن بإصرار في جامعة «غرايفسفالد» حيث تدور مناقشات حيوية حول الأسس النظرية لهاتين المادتين. أسهم مدير معهد الدراسات اللغوية الألمانية في تلك الجامعة «غ. يو. غيردرس» والأساتذة العاملون (بيستغورن نيكل، شتيز) بعدة مقالات حول الموضوع المذكور في النشرة العلمية للجامعة. كذلك يواصل العالم المعروف «فيرنر كراوس» أبحاثه التي تتناول القرن الثامن عشر خاصة.

وهكذا نجد أننا نفتقر إلى ما يمكن الاستناد إليه في الحديث عن وحدة عملية تطور هذا العلم - حتى في جوانبه العامة، وهذه المواقف ووجهات النظر المتباينة تشهد على صعوبة المادة، وعلى «حمى» استقصائها و«عدوى النمو» فيها. تجري المحاولات في بعض مجالات تطور علم الأدب المقارن لتقسيم هذا العلم إلى مدارس عالمية، وإلى أخرى داخل حدود كل بلد. يتحدثون مثلاً عن المدرسة الأمريكية، زاعمين أنها تتميز باستقصاءات جمالية بحثية، لذا فهي على النقيض من المدرسة الفرنسية ذات النزعة التاريخية الخالصة. ويقولون كذلك إن المدرستين تتميزان تماماً عن المدرسة السوفييتية وعن الباحثين في الدول الاشتراكية والغربية الأخرى. أشار «رينيه أيتامبل» في مقاله الجدلي والذكي جداً «المقارنة ليست دليل إثبات»، كذلك في مقالاته المنشورة في مجلة «الأدب المقارن» إلى أن الحديث لم يعد ممكناً في الفترة الأخيرة عن المدارس المتكونة في كل بلد، ولا عن وجهات النظر بشكل مطلق. ضمن إطار المدرسة الفرنسية التاريخية تجري أبحاث في علم العروض المقارن وفي

علم الاجتماع المقارن. فإلى جانب بحث «جاك فوازيه»، الرئيس السابق لجمعية علم الأدب المقارن الدولية، ومجان جاك روسو» في انكلترا (١٧٧٨- ١٨٣٠)، والسذي سبقه بحث «روديه» في الموضوع نفسه (١٧٥٠- ١٧٧٨)، أو بحث «رولان موريث» المكرس لموضوع «ديدرو في ألمانيا» (١٩٥٤)، ظهرت أعمال في الأسلوب وفي العروض، والتي كان قد بدأها «إينجل» أو في علم الاجتماع المقارن الذي كتبه «اسكاربي». إن إينجل نفسه يدعو إلى الأبحاث المختلفة المواضيع في الأدب الفرنسي المقارن خصوصاً، وهي نقاط تماس واضحة مع علم الأدب المقارن الاشتراكي وبالذات في الدعوة إلى توسيع دائرة البحث فيما وراء حدود أوروبا الغربية والتي تقبل تصورات منطقية...

موضوعان أساسيان سلطت عليهما الأضواء في أبحاث وتقارير المؤتمرات الدولية للأدب المقارن وهما: «الأدب والمجتمع - مشاكل الهيكل والخطوط»، و«أدب البحر الأبيض المتوسط - تراث وتجديد». لقد تناول هذين الموضوعين الحيويين أكثر من مئة تقرير معظمها ذات طبيعة اجتماعية، بالإضافة إلى انبثاق لجتيتين علميتين لدراسة مشاكل العلاقات المتبادلة بين أوروبا وأفريقيا، بين الغرب والشرق.

يؤكد هذا الاهتمام المركّز على النواحي الاجتماعية ثانية - وهذه المرة على مستوى عالمي - على أن المشاكل الأدبية لم يعد ممكناً النظر إليها بمعزل عن التطور الاجتماعي التي هي جزء من مخاضه. وقدم البروفيسور «ر. اسكاربي»، المشرف على تنظيم مؤتمر «بورديو»، تقريراً بعنوان «الأدب والاجتماع». حيث توصل فيه إلى أن من الضروري وضع علم اجتماع خاص بالكتاب وعلم نفس خاص بالقراءة، أو بكلمة أخرى وضع علم اجتماع خاص بالنتاجات الأدبية. كذلك جرت مناقشة تقريرين عن وضع «القاموس العالمي للمصطلحات الأدبية» وتأليف «تاريخ الآداب الأوروبية».

من أهم ميزات مؤتمر «بورديو» هي العلاقة الموضوعية تجاه ممثلي

جميع الأقطار، سواء من ناحية اختيار المواضيع أو من ناحية تبيين
التطورات المختلفة المطروحة حول المواضيع المذكورة. لقد سيطرت
على المؤتمر فعلاً روحية التعاون الدولي الصحيح.

❦❦❦



٣- تطور الدراسات المقارنة العربية

العرب هم أكثر من يعرف فائدة الانفتاح الثقافي على العالم، خاصة بعد مجيء الإسلام واختلاط العرب بالأمم المجاورة، واطلاعهم على ما في ثقافتها من قيم جديدة بالاعتباس. كما استفادت هذه الأمم مما لدى العرب، فتمازجت الثقافات إلى درجة جعلت من المستحيل العودة إلى أصولها. هكذا كان حال العرب مع الفرس الذين أسهموا في الثقافة العربية الإسلامية فأخذوا وأعطوا. يقول الدكتور أحمد أمين في ضحى الإسلام: «فلعلك تفرمعي في هذا أن الأدب الفارسي صبغ الأدب العربي صبغة جديدة وربما كان أدق من ذلك أن تقول إنهما (تفاعلا)»^(١).

ويعد أن توطدت أركان الدولة الإسلامية واتسعت حدودها، بدأ العرب يرونون بأبصارهم إلى ثقافات الأقوام التي دخلت الإسلام أو لم تدخل، دافعهم إلى ذلك حب المعرفة. وكانت الثقافة اليونانية في رأس هذه الثقافات التي كان للعرب ليس الفضل في ترجمتها والمحافظة عليها فحسب، بل وإعادة صياغتها والاستفادة منها في مختلف فروع المعرفة. ويمكن أن تندرج في هذا المجال ترجمة كتابي أرسطو: الخطابة والشعر. ويعد كتاب «الخطابة» من الأصول الكبيرة في البلاغة ودراساتها، وقد ترجمه إسحاق بن حنين (٢٩٨هـ)، وكذلك نقله إبراهيم بن عبد الله وفسره الفارابي (٣٢٩هـ). وأما كتاب «الشعر» فقد اختصره الكندي (٢٥٣)، وترجمه إسحاق بن حنين أيضاً، ونقله محي بن عدي ومثى بن يونس في القرن الرابع من السريانية إلى العربية ويبدو أن بلاغي ونقاد القرنين الثالث والرابع الهجريين قد تأثروا بهذين الكتابين، خاصة عبد القاهر الجرجاني في كتابه «أسرار البلاغة»، حتى قيل إنه ليس إلا فيلسوفاً يجيد شرح أرسطو والتعليق عليه. ترجم كتاب «الخطابة» لأرسطو في النصف الثاني من القرن الثالث. وجاء فاستفاد من كتاب الخطابة وفهم منه كل ما يمكن أن ينتفع به، وطبقه على الشعر العربي ولا سيما القسم الخاص بالأسلوب، وكان يجهل كتاب «الشعر» فترجم المأساة بالمديح

والمهزلة بالهجاء. وقد درس قدامة الفلسفة وخاصة المنطق. على أن تشريع الفلسفة للأدب، في رأي الدكتور طه حسين، يظهر أول مرة في «نقد الشعر»، ثم في «نقد النثر»، الذي هو مستمد من آراء أرسطو في الجدل والفيلسوف والخطابة. ويحتمل أن المشتغلين بالفلسفة اليونانية اشتركوا مع الجماعات الأخرى في خدمة البلاغة العربية، واستعانوا بطرق اليونانيين ومناهجهم في دراسات البلاغة والتأليف فيها، وأن للفرس وما ترجم من قواعد بلاغتهم أثراً ما في البلاغة العربية، كما يؤيده أبو الهلال في الصناعتين وديوان المعاني. وفي غالب الظن أن في البلاغة العربية عناصر ثلاثة: عنصراً عربياً وعنصراً فارسياً وعنصراً يونانياً. ولا شك أن البلاغة العربية حينما بدأ واضعوها في تدوينها قد أفادوا من هذه العناصر الثلاثة في هذا التدوين إلى حد كبير^{١٣٣}. وإذا كان العرب قد تأثروا بالبلاغة الفارسية واليونانية فإنهم قاوموا كل تأثير يمكن أن يصيب الشعر، خاصة في المراحل الأولى. فنرى الشعر في صدر الإسلام وفي العصر الأموي يترسم الطريق الذي خطه له الشعر الجاهلي في بحوره وقافيته، وحتى في موضوعاته. كانوا مقصرين في الجاهلية في شعر الملاحم وفي الشعر التمثيلي، فظلوا كذلك حتى في العصر العباسي. وقد يكون سبب ذلك أن العرب كانوا متعصبين لشعرهم لا يسمحون فيه بابتكار أو تحوير في الأساس. فنظم البيت، وبحر الشعر، وقافية القصيدة، ونحو ذلك، أشياء مقدسة لا يصح أن تمس بسوء، بل الموضوعات التي يقال فيها الشعر كذلك. فتحرير القافية من قيودها الثقيلة، وزيادة بحر علي البحور التي قال فيها الجاهليون، مهما كانت موسيقى البحور الجديدة مطربة، والقول في موضوعات جديدة لم تؤلف، كل هذه كانت في نظرهم انتهاكاً لحرمة الأدب^{١٣٤}.

ولكن إذا كانت القصيدة العربية قد حافظت على شكلها، فإن المذهب العقلي الذي جاء من ترجمة كتب اليونان والاطلاع عليها، قد ظهر جلياً في ثناياها، ولا سيما في العصر العباسي. من الخطأ إذن القول إن العرب

والمسلمين جميعاً كانوا بمعزل عما حولهم من الثقافات، وإن آراءهم وآدابهم وعلومهم نبتت وحدها من عقول عربية من غير أن تتغذى بغيرها. لا يقال هذا من قيمة ما تركه العرب، فالعلم ملك شائع، ومنيع مباح يغترف منه الناس جميعاً، وليس له حدود فاصلة كالتي ترسمها السياسة الدولية، وإنما الذي يقدر في الأمة حقاً أن تغمض عيونها، وتسد آذانها عما حولها من نظريات وأفكار، أو أن يدفعها التعصب الأعمى لأن تنسب لنفسها ما ليس لها، وتمزق إليها خلق مالم تخلق، وابتدع ما تبذع، عقلية عربية لها طبيعة خاصة هي نتاج بيئتها، وعيشة اجتماعية خاصة يعيشها العرب في جاهلتهم، ودين إسلامي مدّ سلطانه على فارس وما حولها، وعلى مستعمرات رومانية كثيرة، فأذاب ما كان للفرس من دين ومدنية وعلم، وما كان للمستعمرات الرومانية من دين ومدنية وعلم، في المملكة الإسلامية جميعها، وكون منها مزيجاً واحداً مختلف العناصر^{١١}. وانطلاقاً من هذا الفهم القائم على وحدة الثقافة الإنسانية وشيوعها، وعلى ضرورة الاتصال الثقافي بالأمم الأخرى للإغناء والاعتناء، شارك الرواد الأوائل من المقارنين العرب في مدّ جسور الاتصال مع الثقافات الأخرى، ولاسيما الأوروبية منها. لقد أتاح الاتصال المبكر بالثقافة الأوروبية عن طريق البعثات والحروب الاستعمارية الاضلاع على نمط جديد من الحياة والثقافة، مما استوجب نظرة متفحصة مزدوجة على الذات والآخر، ويحدد الدكتور محمد غنيمي هلال تاريخ ولادة المقارنة العربية بغزو نابليون بونابرت لمصر سنة ١٧٩٨، ولكنّ الدرس المقارن الحقيقي تطور في الربع الثاني من هذا القرن، فيقول: «إذا تتبعنا محاولات نشأة الأدب المقارن عندنا في الربع الثاني من هذا القرن، وجدنا أن نشأته لم تكن نتيجة لحركة فكرية، واتجاهات فلسفية، ومنهج علمي، ومنهج نقدي عميق»^{١٢}.

ونلاحظ هنا أن الدكتور هلال قد حدد الولادة في الربع الثاني من القرن العشرين، ولم تكن الدراسات المقارنة في هذه الحقبة من الأدب المقارن

في شيء، لأن أصحابها قد أساءوا فهم الأدب المقارن، ونفروا منه وشككوا في جدواه. وبقي الأمر كذلك حتى أوفدت الجامعات المصرية عدداً من الباحثين للتخصص في الأدب المقارن، «ونظن بعد ذلك أنه إن يكون هناك مجال للتردد في العناية بهذا العلم في جامعاتنا بعد وضوح الحاجة إليه، وشعور الجامعات أخيراً بتلك الحاجة، وامتنعاجتها إليها بإيفاد البعثات فيها، ثم حاجة جميع الناقدين ومؤرخي الأدب إلى استكمال بحوثهم بنتائج هذا العلم الحديث، كما يتضح في إشارات كبار نقادنا وأدبائنا إلى الصلات الوثيقة بين أدبنا والآداب الأخرى، وبخاصة الآداب الغربية في العصر الحديث»^{١١١}.

يربط الدكتور هلال ولادة الدراسات المقارنة العربية بالبحث الأكاديمي في الجامعات المصرية، التي أوفدت عدداً من الباحثين إلى أوروبا عامة وإلى فرنسا خاصة، للتخصص في هذا المجال. والدكتور هلال نفسه كان أحد أولئك الذين أوفدوا إلى فرنسا، وتعلم على يدي أحد أشهر المقارنين الفرنسيين: فرانسوا غويار.

أما الدكتوران حسام الخطيب وسعيد علوش فيعيدان تاريخ ولادة الدرس المقارن في البلاد العربية إلى ما قبل هذا التاريخ. ويوقف الدكتور حسام خاصة عند كتابي «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» لرفاعة الطهطاوي، وكتاب علي مبارك «علم الدين»، ويعدهما من اللبانات الأولى في ولادة البحوث المقارنة العربية. كما يتوقف عند بعض رواد النهضة العربية مثل أديب إسحاق (١٨٥٦ - ١٨٨٥)، وأحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٧)، وسليمان البستاني، الذي عرب إلياذة هوميروس: بين عامي (١٨٨٧ - ١٨٩٥)، ثم قام بشرحها والتعليق عليها والموازنة بين بعض مواقفها وبين الشعر العربي، وأنجز كتابة المقدمة التي بلغت مئتي صفحة سنة ١٩٠٣^{١١٢}.

ويندرج في هذا المجال المساجلات التي دارت على صفحات مجلة «المقتطف» بين أحمد أفندي كامل من جهة، ومن جهة أخرى خليل ثابت

ونقولاً، فياض حول «بلاغة العرب والإفرنج». ويتوقف الدكتور حسام الخطيب وقفة مطولة مع روعي الخالدي باعتباره رائد البحث المقارن التطبيقي^(٨). ولد الخالدي في مدينة القدس عام ١٨٦٤، وتنقل بين مدن القدس ونابلس وطرابلس وبيروت واستانبول، ثم قصد باريس لمتابعة دراسته في السوربون، حيث التقى بكبار المستشرقين الفرنسيين والأوروبيين. والكتاب الذي يعده الدكتور حسام بداية البحث المقارن التطبيقي العربي هو كتاب (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب): «على أن ما يعيننا من مؤلفاته كتاب (تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب) الذي نعتبره الكتاب العربي الأول في الأدب المقارن التطبيقي أو البحث المقارن»^(٩).

وفي الإطار نفسه يمكن الحديث عن كتاب الناقد السوري قسطنطين الحمصي (١٨٥٨ - ١٩٤١) «منهل الورد في علم الانتقاد». ويتألف الكتاب من ثلاثة أجزاء في تسعمائة صفحة، وقد طبع في مصر سنة ١٩٠٧^(١٠). والمهم بالنسبة لبحثنا هو الجزء الثالث من هذا الكتاب، الذي أجرى فيه الناقد الحمصي مقارنة بين «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري وبين «الكوميديا الإلهية» للشاعر الإيطالي دانتي التي أسماها «الألحوبة الإلهية». وقد عدّ الناقد الشاعر الإيطالي دانتي، سارقاً لفكرة الرحلة الخيالية من رسالة الغفران، ولهذا فهو ليس مبدعاً، وإنما نقل ما وجدته في رسالة فيلسوف المعرفة، وتصرف في بعض المسروق تصرفاً بعيداً، وفي بعضه الآخر، غير الأسماء والأماكن. ويؤكد قسطنطين الحمصي على أن الإشارات التي وردت حول علوم الهندسة والتاريخ واللاهوت وآيات التوراة والإنجيل جاءت لتستر السرقة عن النقاد. ثم ينتقل الباحث إلى المقارنة بين العاملين، ويعدد المشاهد المتشابهة التي تبرهن على اطلاع دانتي على رسالة الغفران.

ونحن إذ نورد كتاب قسطنطين الحمصي لأهميته التاريخية في الدراسات المقارنة، فإننا نعارضه في ما ذهب إليه من تأثر دانتي برسالة

الغفران، وفي اطلاعه عليها قبل كتابته للكوميديا الإلهية. ونظن أن قسطنطين الحمصي قد اعتمد على ما قاله المستشرق الإسباني آسين بلاسيوس (١٨٧١-١٩٤٤)، في المجمع الملكي الإسباني في جلسة ١٩١٩/١/٢٦ حول «الأصول الإسلامية والكوميديا الإلهية». فإذا عرفنا أن الحمصي قد نشر مقاله الأولى حول الموضوع في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق سنة ١٩٢٧، ثم نشر الجزء الثالث من كتابه الذي هو موضوع حديثنا سنة ١٩٣٥، فإننا ندرك علاقته بالباحث الإسباني. وكان الدافع وراء تبني أفكار بلاسيوس هو إظهار ما للعرب من أثر في الحضارة والثقافة الغربيتين، فهو يقول «ليس قصدنا في هذه الموازنة الحط من قدر دانتي ببيان سرقة الموضوع من شعر المعري، فقد سرق شعراؤنا وغيرهم قبل دانتي وبعده وسيسرقون إلى يوم الدين ولكن لتعلم نقرأ يجهلون ملهى آداب لغتنا ويكفرون بنوابغنا».

وليس المجال هنا للحديث عن مدى تأثير دانتي برسالة الغفران، ولكن ينبغي التنبيه إلى أن تأثير الشاعر الإيطالي برسالة المعري لا يعلي من قدر الأدب العربي، كما لا ينزل من قيمته عدم تأثره بها. والدلائل التي بين أيدينا تشير إلى أنه لم يتأثر بهذه الرسالة على الرغم من التشابه في موضوع العملين. وقد يكون دانتي قد تأثر بقصة المعراج، التي ترجمت إلى القشتالية سنة ١٢٦٣ ثم إلى اللاتينية، وذلك قبل ولادة دانتي بستين. وإن كان هذا لا يكفي للجزم باطلاعه على المخطوطة المترجمة، فإنها فرضية قابلة للنقاش أكثر من تأثير رسالة الغفران^{١٢}. ومع ذلك يبقى الناقد قسطنطين الحمصي من رواد الدراسات التطبيقية في الأدب المقارن، ويكفيه ذلك فخرا.

وقبل أن أنتم حديثي عن نشأة الأدب المقارن في الوطن العربي لا بد من الإشارة إلى ما قام به فخري أبو السعود، الذي نشر منذ عام ١٩٣٥ مقالات عديدة حول: «ظواهر متماثلة في تاريخي الأدبين العربي والإنجليزي»، و«النزعة العلمية في الأدبين العربي والإنجليزي».

و«الخيال في الأدبين العربي والإنجليزي» و«القول المكشوف في الأدبين العربي والإنجليزي» بالإضافة إلى مقالات أخرى في العلاقات بين الأدبين العربي والإنجليزي^١.

ومن الملاحظ أن الباحثين في هذه المرحلة قد ركزوا جهودهم على الدراسات التطبيقية دون النظرية. وقد يكون السبب في ذلك عدم انتشار هذه النظرية في الوطن العربي في تلك الحقبة، خاصة وأن النظرية الفرنسية قد تبلورت ملامحها الأساسية بعد الحرب العالمية الأولى. ومع ذلك فإن المقارنين العرب قد اعتمدوا في أكثر أبحاثهم الأولى على المفهوم التاريخي للمدرسة الفرنسية.

بعد المرحلة التأسيسية تطور الدرس المقارن العربي في اتجاهين اثنين: الأول نظري والثاني تطبيقي، وذلك بعد عودة كثير من الدارسين العرب من الجامعات الأوروبية، وقيامهم بترجمة الكتب الأجنبية، ومنها كتب الأدب المقارن، وأسهموا في إدخال الأدب المقارن إلى مقررات الجامعات العربية، كما كان حال الدكتور محمد غنيمي هلال في مصر والدكتور حسام الخطيب في سورية. فدخل مقرر الأدب المقارن إلى الجامعات المصرية أولاً، حيث دخل إلى دار العلوم عام ١٩٤٦، وتولى التدريس إبراهيم سلامة صاحب كتاب «دراسات في الأدب المقارن» (١٩٥١) وعاهونه عبد الرزاق حميدة. هذا في مصر. أما في سورية فيمكن القول إن الدراسات المقارنة قد بدأت في وقت مبكر، كما لاحظنا عند قسطنطين الحمصوي، الذي يعد من رواد الدراسات التطبيقية في الأدب المقارن. ويشير الدكتور حسام الخطيب^٢ إلى أن أول من استخدم مصطلح الأدب المقارن في الوطن العربي هو خليل هنداي، وهذه مسألة هامة من الناحية التاريخية.

والحقيقة إن الدكتور حسام الخطيب يصحح في كتابه «آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً» ما تناوله المصادر المعروفة حول تاريخ الأدب المقارن العربي، حيث تؤكد هذه المصادر على أن فخري أبو السعود هو

أول من استخدم مصطلح الأدب المقارن في سلسلة مقالات نشرها في «الرسالة» عام ١٩٣٦. أما الدكتور حسام فيعيد الريادة في هذا المجال إلى الأديب السوري خليل هنداوي^(١)، فيقول: «خلافًا لكل ما نشر سابقاً في هذا الموضوع، يتبين من مراجعة الدوريات العربية ذات الاتجاه الأدبي منذ أوائل القرن العشرين إلى منتصفه، أن أول استعمال محدد لمصطلح الأدب المقارن ظهر بقلم خليل هنداوي (حلب سورية) على صفحات مجلة الرسالة المصرية بتاريخ ١٩٣٦/٦/٨^(٢)، وكان عنوان المقال هو «اشتغال العرب بالأدب المقارن»^(٣). ويبدو من خلال المقالات التي نشرها خليل هنداوي على صفحات مجلة «الرسالة» القاهرية، أن الكاتب كان واعياً لطبيعة مصطلح الأدب المقارن ومعناه لأنه يميزه عن الموازنات التي كانت تقوم بين شاعرين أو كاتبين عربيين، كما فعل الأمدي في «الموازنة»، لابل إنه يتجاوز المفهوم الفرنسي القائم على مبدأ التأثير والتأثير، ويتحدث عن نوع من الأدب العالمي الذي لا يعرف الحدود، ويحمل رسالة إنسانية تسمو فوق التعصب الفكري والنظرة الضيقة: «ولكن الأدب - كما يبدو - له سلطان قاهر، يرمي بالحواجر التي تفصل بين الحدود الصناعية ويقتحم في عوالم الفكر والخيال دون أن يصد اقتحامه شيء لأنه أدب... وهكذا نشأت الصلات الأدبية بين الأمم... وربطت بين المفكرين ربطاً لا يقوم على مصالح سياسية أو مطامع مادية، وإنما يقوم على رفع الفكر وإعلاء كلمة الفكر»^(٤).

وهكذا نرى أن خليل هنداوي يشير بالرسالة الإنسانية للأدب المقارن، الذي يعمل على تهديم الحدود المصطنعة بين ثقافات شعوب الأرض. إن روح الكاتب الإنسانية جعلته يستشرف آفاق المستقبل في دراسة الآداب المختلفة، ويستعد عن التعصب القومي الذي يحّد الرؤيا، ويسيء إلى الفكر. إن الأدب عطاء وإبداع، فكيف يمكن حصره في زاوية ضيقة تحجب عنه أشعة الشمس؟

هذه النظرة الإنسانية الشمولية جعلته يتطرق في الأدب العربي إلى فضاء

رحب يقع على حدود الآداب العالمية، ليستمد منها وتستمد منه، فيقول: «إن دراستنا اليوم - للآداب الأجنبية أكثر ضرورة منها بالأمس، بعد أن امتزجت عوالم الفكر واتحدت مناهج الأدب، وأصبح لا يليق بنا أن نترك الأدب العربي محصوراً في عزلة بحجة صيانه ووقايته. وما الذي يُخشى عليه؟ وإنما صيانه ووقايته في تعريضه للهواء والنور، لا في حجبهما عنه، وفي تقريبه من الآداب العالمية^١». ما أحوج الأدب المقارن إلى هذا الفكر الذي يسمو إلى أفق إنساني لا تشويه شائبة، ولا تحده حدود، ولا يخضع لاعتبارات آنية مؤقتة تفصل الإنسان عن أخيه الإنسان.

تعد مقالة خليل هنداوي رداً على أولئك الذين يريدون توظيف الأدب المقارن لأغراض شخصية أو قومية ضيقة. بعد قسطنطين الخمصي وخليل هنداوي شهدت الساحة السورية غياباً للدراسات الأدبية المقارنة، على الرغم من النجاحات التي بدأت تحققها على امتداد الوطن العربي، خاصة في القاهرة وبيروت وبغداد، بعد عودة عدد من الموفدين إلى الجامعات الأوروبية الذين درسوا الأدب المقارن وتخصصوا فيه. ومن هؤلاء الدكتور محمد غنيمي هلال الذي تتلمذ على يدي المقارن الفرنسي الشهير فرانسوا غويار. وكان لكتبه في حقل الأدب المقارن تأثير كبير على الدراسات المقارنة في الوطن العربي. وبقي الجمود مسيطراً على الساحة السورية، ما عدا بعض المقالات، حتى عام ١٩٧١ حيث أدخل مقرر الأدب المقارن إلى قسم اللغة العربية في جامعة دمشق، وقام بتدريس هذا المقرر الدكتور حسام الخطيب، الذي أسهم بصورة كبيرة في نشر هذا الفرع المعرفي في سورية، من خلال التدريس والتأليف. فظهر له أول كتاب يحمل عنواناً من صلب الأدب المقارن «سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية: دراسة تطبيقية في الأدب المقارن»^٢.

وقد وجد هذا الكتاب اهتماماً من الباحثين لأنه شكل قفزة في تاريخ تطور الدراسات الأدبية المقارنة في سورية، كما أن المعلومات المهمة الموجودة في هذا الكتاب أسهمت في تنبيه الدارسين إلى العلاقة بين

الأدب العربي في سورية وبين الآداب الأوروبية، هذه العلاقة التي أنتجت أجناساً أدبية جديدة لم تكن موجودة في الأدب العربي القديم، مثل المسرحية والقصة والرواية. ويحمل عنوان الكتاب دلالة مهمة، إذ يشير إلى منهج الكاتب في تبني المفهوم الفرنسي، الذي كان مسيطراً ليس في سورية فحسب، ولكن في الوطن العربي، خاصة أن الرواد الأوائل من المقارنين العرب تتلمذوا في الجامعات الفرنسية.

ويشير الدكتور عبد النبي اصطيف في مقالته التي تقدمت الطبعة الخامسة من الكتاب عام ١٩٩١ إلى هذه المسألة، ويؤكد على أن مسألة التأثير والتأثير هي موضوع الدراسة المقارنة. وعلى الرغم من أهمية عقد السبعينات بالنسبة للأدب المقارن في سورية، بعد إدخاله إلى الجامعة وظهور كتاب الدكتور حسام الخطيب، فإنه لم يشهد انطلاقة حقيقية إلا في عقد الثمانينات. وكان الأمر مقتصرًا قبل عام ١٩٨٠، بالإضافة إلى الكتاب سابق الذكر، على بعض المقالات في مجلة «المعرفة» السورية، حيث نشر الدكتور حسام الخطيب عام ١٩٧٦ عرضاً مفصلاً لتجربته في المشاركة في المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للأدب المقارن، الذي عقد في بودابست في العام نفسه، كما نشر ثلاث مقالات في المجلة نفسها عام ١٩٧٩ حول «الأدب المقارن بين التزمّت المنهجي والانفتاح الإنساني». بالإضافة إلى مقالات الدكتور حسام الخطيب خصصت مجلة «المعرفة» بعض الأعداد للدراسات المقارنة من الناحيتين النظرية والتطبيقية، واشترك في كتابة هذه المقالات مجموعة من الباحثين المشتغلين في مجال الأدب المقارن، ومن هؤلاء الدكتور جمال شحيد، الذي نشر عام ١٩٧٧ مقالاً بعنوان «الأدب المقارن بين التقليد والحداثة»^(١). وخصص العددان ١٩١-١٩٢ لعام ١٩٧٨ بصورة كاملة للدراسات الأدبية المقارنة، خاصة التطبيقية منها^(٢). ويأتي هذان العددان في حقبة ازدهار فيها الوعي بضرورة الاستفادة من مناهج الأدب المقارن من أجل معرفة موقعنا بالنسبة للآداب العالمية. ولهذا قامت وزارة الثقافة

بطباعة كتابين مترجمين، الأول ترجمه عن الإنكليزية عبد الكريم محفوظ عام ١٩٨٠، وهو من تأليف هاري ليفن بعنوان «انكسارات، مقالات في الأدب المقارن». وأكثر ما يركز هذا الكتاب على الدراسات التطبيقية المقارنة في الآداب الغربية. ولا يعتمد الكتاب الثاني عن الكتاب الأول، وهو من تأليف إيغريم كارانفيلوف، وعنوانه «أبطال وطباع، مقالات في النقد والنقد المقارن»، قام بترجمته ميخائيل عيد عن الروسية وصدر عام ١٩٨٢. وفي هذا الإطار يمكن الإشارة إلى كتاب كاترينا مومسن «غوته وألف ليلة وليلة»، الذي قام بترجمته الدكتور أحمد حمو، وأصدرته وزارة التعليم العالي عام ١٩٨٠. ويظهر هذا الكتاب أثر ألف ليلة وليلة في شاعر ألمانيا الكبير غوته، الذي تربى منذ نعومة أظفاره على سماع حكايات أعظم قاصة في التاريخ «شهرزاد». وهذا دليل على أن التأثير لا يمكن أن يكون في اتجاه واحد. على الرغم من عظمة غوته،

ومكانته كواحد من التمم الكبرى في الأدب الغربي فإنه اعترف بفضل الأدب العربي عليه، بالإضافة إلى القرآن الكريم الذي كان له أكبر الأثر في ظهور بعض أعمال الشاعر إلى الوجود^{٢٢}. إلى جانب هذه الكتب المترجمة ظهر في دمشق لأول مرة كتاب يحمل عنوان «الأدب المقارن»، للدكتور حسام الخطيب. وصدر هذا الكتاب عام ١٩٨١ في جزأين عن جامعة دمشق، الجزء الأول مخصص للحديث عن النظرية والمنهج، إذ يعتمد المؤلف إلى التعريف بالمفاهيم الرئيسية للأدب المقارن مع طرح المعضلات التي تواجهه. ولا ينسى الحديث عن الأدب المقارن عند العرب منذ بداية عصر النهضة حتى تاريخ صدور هذا الكتاب. أما الجزء الثاني فيحتوي على بعض الموضوعات التي وردت في كتابه «سبل المؤثرات الأجنبية في القصة السورية»، فيقف أولاً عند علاقة الأدب العربي الحديث بالآداب الأوروبية، خاصة بعد الاتصالات الكثيرة التي قامت بين هذه الآداب بفعل عوامل عديدة، لينتقل بعد ذلك إلى القصة السورية والمؤثرات الأجنبية التي أسهمت بصورة مباشرة في ولادتها. أما

الفصول الأخيرة من الجزء الثاني فقد خصصت للدراسات التطبيقية، حيث يقف المؤلف خاصة عند التأثيرات الوجودية في القصة والرواية في سورية. ومعروف الآن فائدة هذه الطريقة من التأليف التي تساعد على فهم الجانِب النظري، فإذا تمّ للقارئ ذلك، انتقل به المؤلف إلى الجانِب التطبيقي الذي يثبت المعلومات النظرية ويوضحها. مما لا شك فيه أن هذا الكتاب جاء تنويجاً لمرحلة كاملة من البحث المقارن في سورية، وأسهم في إغناء الثقافة المقارنة، وتنشيط الدراسات النقدية إزاء مشكلات نوعية متخصصة في ميادين الأدب المقارن.

وظهر في هذه المرحلة كتاب الدكتور محمد ألتونجي «دراسات في الأدب المقارن»، وهو من منشورات اتحاد الكتاب العرب عام ١٩٨٢. وكما جرت عليه العادة في الكتب السابقة، قرن المؤلف النظرية بالتطبيق، ولكنه يعتمد اعتماد كبيراً على كثير من الموضوعات، وعدد من الكتب المختصة في الأدب المقارن. وهذا ما يعترف به المؤلف نفسه. إن هذه الكتب التي ظهرت في السنوات الأولى من مرحلة الثمانينات تعد مؤشراً على الاهتمام المتزايد في الظاهرة المقارنة، توجت بالمؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن الذي عقد في رحاب كلية الآداب بدعوة من جامعة دمشق بين ١٩٨٦/١/٩-٦. وشارك في المؤتمر باحثون من عدد من الاقطار العربية، بالإضافة إلى بعض الباحثين العالميين. وكان الموضوع المركزي لهذا المؤتمر هو مجالات الأدب المقارن عند العرب نظرياً وتطبيقياً، وانقسم إلى ثلاثة محاور: المحور الأول تناول الأدب العربي المقارن، والمحور الثاني دار حول علاقة الأدب العربي المقارن بالعالم، أما المحور الثالث فخصص للدراسات التطبيقية. وعلى الرغم من كل ما يمكن أن يقال عن هذا المؤتمر، فإنه يمثل ظاهرة متطورة على طريق ترسيخ دعائم الدراسات الأدبية المقارنة في سورية وفي الوطن العربي، لأنه أسهم في إثارة قضية الأدب المقارن ونشر الوعي المقارني، كما يقول الدكتور حسام الخطيب رئيس اللجنة التنظيمية للمؤتمر: «إن

قضية الأدب المقارن، إذ تبدأ بطرح نفسها على جمهرة المثقفين والقراء إلى جانب المتخصصين، إنما تبعث في النفس أملاً وتفتح أبواباً ومجالات من البحث كفيلة بأن ترفد الأدب العربي المعاصر بدم جديد، وأن تسهم في تسهيل طريق تحقيق طموحه القومي العصري وتطلعه الإنساني الشامل^{١٠٠}.

وعقب المؤتمر شهدت المجلات السورية حركة نشطة في نشر المقالات الأدبية المقارنة، وخصصت أعداد كاملة من مجلات «المعرفة» و«الموقف الأدبي» و«الأدب الأجنبية» لنشر المقالات التي أقيمت في المؤتمر والتي ألفت أضواء جديدة على مواضيع مظلمة، وساعدت على رؤية الأدب العربي من خلال المقارنة والمقابلة بالأدب الأجنبية. فنشرت مجلة المعرفة في عددها / ٢٩٥ / الصادرة عام ١٩٨٦ مقالات لكتاب سوريين وعرب، ومن هذه المقالات «حول الأدب العربي وامتنحان العالمية» للدكتور حسام الخطيب، و «أسطورة أورفيوس بين الأدب الغربية والشعر العربي المعاصر» للدكتور علي الشرع من جامعة اليرموك في الأردن، و «المروشح الأندلسي بين التأثير والتأثير»، للدكتور رضوان الداية، و «في نظرية الأدب المقارن» للدكتور فؤاد مرعي. أما مجلة «الموقف الأدبي» الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق فقد تناولت في عددها / ١٨٦ / عام ١٩٨٦ ملف الأدب العربي في علاقاته مع الآداب الأخرى وافتتح العدد الدكتور عبد الله أبو هيف في « قضية الأدب العربي المقارن ». تلاه رأي الدكتور حسام الخطيب في المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن. يعد ذلك محاولة المجلة أن تقدم دراسات تطبيقية قائمة على النماذج الأدبية المقارنة التي تطرح كثيراً من الأسئلة المثيرة للاهتمام. فقدم الدكتور جمال شحيد بحثه حول «رواية عصر التنوير الفرنسية والحضارة العربية»، أما الدكتور عادل عبد الله فتحدث عن «ألف ليلة وليلة وفن البرلسك الإنكليزي». وبقيت الدكتورة بثينة شعبان في إطار الأدب الإنكليزي، لتطرح قضية مهمة جداً هي

«الأدب النسائي العربي والأدب النسائي الإنجليزي». وكما فعلت مجلة «الموقف الأدبي» و«المعرفة»، فعلت مجلة «الأدب الأجنبية» في عددها المزدوج / ٥١-٥٠ / الصادر عام ١٩٨٧. ومن المقالات التي قدمها الباحثون السوريون مقال للدكتور عبد النبي اصطياف بعنوان «دعوة إلى المنهج المقارن في دراسة الأدب العربي الحديث ونقده». وتقدم الدكتور سليمان محمد أحمد بحثاً بعنوان «هاردي والعقاد». على أن المجال لا يتسع هنا لاستعراض كل البحوث التي نشرت على صفحات هذه المجلات، وإبداء الرأي فيها، ولكنها تثبت الاهتمام المتزايد الذي أولاه الباحثون السوريون والعرب لهذا الفرع المعرفي المفيد في فهم النصوص الأدبية.

ولا يفوتنا الإشارة هنا إلى ترجمة عارف حديفه لكتاب أس. أس. براور «الدراسات الأدبية المقارنة - مدخل» الصادر في دمشق عام ١٩٨٦ عن وزارة الثقافة.

خلال السنوات القليلة التي تلت المؤتمر عاد بعض الموفدين الدارسين في الجامعات الغربية في مجال الأدب المقارن، إلى سورية، وعملوا بالتدريس في الجامعات السورية الأربع. مما لا شك فيه أن سياسة الإيفاد التي اتبعتها الجامعات السورية، أسهمت في توسيع أفق الدراسات المقارنة بسبب تعدد الجامعات وتنوعها، وامتلاك الموفدين للغات مختلفة تساعدهم على الاطلاع على وجهات النظر المتعددة والفنية. وهكذا نرى التنوع في التأليف، كما يظهر من كتاب الدكتور عبده عبود «الأدب المقارن»، الصادر عن جامعة البعث عام ١٩٩١، حيث استفاد الباحث من دراسته في ألمانيا ومعرفته اللغة الألمانية. ولهذا احتوى كتابه على موضوعات جديدة تتعلق باستقبال الرواية الألمانية في العالم العربي. كما أن توزيع الموضوعات على فصول الكتاب التسعة أسهم في إعطاء صورة شاملة للقارئ عن الأدب المقارن في المجالين النظري والتطبيقي، محاولاً في الوقت نفسه استخدام مفاهيم جديدة في دراساته التطبيقية

فيقول: «وقد انطلقنا في هذا الكتاب من منحى نظري رئيسي شكل منعطفاً حاداً في نظرية الأدب وكان له أكبر الأثر على تطور الأدب المقارن وبحوثه، ألا وهو نظرية الاستقبال الأدبي، دون أن يقدّنا ذلك إلى إغفال الاتجاهات والتيارات النظرية الأخرى، أو تجاهلها». ويسجل لمؤلف هذا الكتاب مشاركته النشيطة في التعريف بالأدب المقارن عن طريق التأليف والترجمة وكتابة المقالات وإلقاء المحاضرات، مما يبشر بالمحافظة على الحماس الذي لا بدّ منه من أجل ترسيخ دعائم هذا الفرع المعرفي. وإذ كنا لانستطيع الإشارة إلى كل ذلك، فإنه لا بدّ من التذكير بكتابه «الرواية الألمانية الحديثة - دراسة استقبالية مقارنة» الصادر عن وزارة الثقافة في دمشق عام ١٩٩٣ ضمن سلسلة «دراسات نقدية عربية».

بالإضافة إلى الطريقة العلمية والأكاديمية التي يتبعها الكاتب في رصد الظواهر الأدبية، فإنه يقدم أيضاً طريقة جديدة في التعامل مع الظاهرة الأدبية من خلال تتبع سيرورتها من بلد المنشأ حتى تلقّيها من قبل القارئ العربي.

وقبل صدور هذا الكتاب بنحو عام، صدر كتاب الدكتور حسام الخطيب «آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً» عن دار الفكر في سورية ولبنان عام ١٩٩٢. وعلى الرغم من التشابه بين هذا الكتاب والكتاب الذي صدر عن جامعة دمشق في جزأين عام ١٩٨١، بعنوان «الأدب المقارن»، فإن الدكتور حسام الخطيب يحاول أن يقدم هنا نظرة متكاملة تعتمد على خبرته في مجالات التأليف والتدريس وحضور المؤتمرات العربية والدولية، مستفيداً من الوثائق التي حصل عليها في إعادة تصحيح بعض الحقائق، خاصة المتعلقة منها بتاريخ الدراسات المقارنة في الوطن العربي.

قبل أن أختتم بحثي هذا أريد أن أشير إلى أن كاتب هذه السطور قام بجهد متواضع في هذا الإطار. وكان الكتاب الأول «إشكالية الموت في الأدب» الذي صدر في دمشق عن «دار معد» عام ١٩٩٣، محاولة جادة

لرصد موضوع إشكالية الموت في أدب الكاتب السوري جورج سالم، وعلاقة ذلك بفكر غابرييل مارسيل وألبير كامو. والكتاب الثاني بعنوان «الحرية الوجودية بين الفكر والواقع». دراسة في الأدب المقارن»، ونشر في دمشق عام ١٩٩٤. وإذا كان الكتاب الأول قد خُصص للجانب التطبيقي، فإن الكتاب الثاني قد بدأ بفصل عن تاريخ الأدب المقارن ومدارسه. في حين أن الفصلين الثاني والثالث قد خُصصا للحديث عن الحرية عند بعض الكتاب السوريين والفرنسيين الوجوديين، لأن الحرية هي جوهر الإنسان بالنسبة إلى الفكر الوجودي، لا بل هي الوجود الإنساني ذاته. بالإضافة إلى ذلك قمت بترجمة بعض الكتب الفرنسية التي تشكل إضافة هامة للمكتبة العربية^{٧١}.

وفي هذا المجال لم يتوقف نشاط الباحثين السوريين كما يتبدى من خلال الأبحاث المختلفة التي تنشر في مجلات سورية وعربية.

في نهاية هذا العرض السريع، يحق لنا أن نساءل: ماذا قدمت كل هذه الدراسات من فائدة للأدب في سورية، وما هي آفاق تطورها؟ على الرغم من الجهد الواضح الذي بذله الباحثون السوريون، فإن النتائج لم تكن في مستوى الطموح. ولو ألقينا نظرة سريعة على عدد الكتب المؤلفة أو المترجمة لوجدناها لا تتجاوز عدد أصابع اليدين. إن نشأة الأدب المقارن في سورية قد تأخر عن نظيره في البلاد الغربية بنحو قرن من الزمن. وهذه الولادة مرتبطة باتصال المقارنين السوريين الأوائل بالثقافة الغربية واستفادتهم من مناهجها الحديثة، ولكن هذه الاستفادة انحصرت في الجانب التطبيقي لا في الجانب النظري. وكما يعاني الأدب المقارن من أزمة في البلدان العربية كذلك في سورية. ولم تستطع الجهود الكبيرة في نقله من مجرد مقرر هامشي في الجامعات، يهتم عدداً محدوداً من المتخصصين إلى فرع معرفي من بين فروع المعرفة المختلفة. وإذا كان المستقبل يبشر بالخير نتيجة عدد من العوامل التي تشجع على إطلاق مثل هذا الحكم، فإننا يجب أن نتعهد هذه الانطلاقة المبشرة بالرعاية اللازمة

عن طريق رسم خطط مستقبلية تكفل نشر الثقافة المقارنة وتشجع المقارنين السوريين وترعاهم. كما أنه يجب إعادة النظر في المقررات الجامعية وطرق التدريس، لأن ذلك يعدّ اللبنة الأساسية في تطوير البحث المقارن. وهذا يتطلب التواصل المستمر مع المقارنين العرب من جهة ومع المقارنين العالميين من جهة أخرى، عن طريق عقد اللقاءات والتدورات التي تشجع البحث وترعاه. ويبقى الأساس في كل عملية تطوير الإنسان نفسه. فإذا توفرت النية والإمكانية أمكن للبحث المقارن في سورية أن يحقق انطلاقاً مهمة. أمنية صعبة التحقيق لكنها ليست مستحيلة.

أسس وجهة نظر في الأدب المقارن

لقد عرضنا وجهات النظر المختلفة في الأدب المقارن دون إبداء رأي محدد إلا فيما ندر، وآثرنا أن نجعل المناقشة في صفحات قليلة. وعلى كل حال فإن هذه الآراء قابلة للحوار، لأنها ليست إلا وجهة نظر تغتني بالحوار ويغتنى الحوار بها، خاصة على الساحة العربية، لأننا أحوج ما نكون إلى ذلك من أجل معرفة موقعنا الحقيقي في مجال البحوث المقارنة.

أول هذه القضايا التي نريد طرحها هي قضية المفهوم الفرنسي في الأدب المقارن، والذي يؤكد على ضرورة إثبات الصلة التاريخية في أي بحث مقارن، لأن عنصر التاريخ شرط أساسي في قيام هذا البحث. وكانت هذه القضية مثار جدل كبير، خاصة بعد محاضرة رينيه ويليك «أزمة الأدب المقارن». وانبرى بعض المقارنين العرب لمهاجمة المدرسة الفرنسية لأنها تريد من خلال تأكيدها على العامل التاريخي بيان ما للثقافة الفرنسية من أثر في ثقافات العالم. وذهب بعضهم إلى حد الدفاع عن المفهوم الأمريكي والترويج له لأنه، من وجهة نظرهم، يضع ثقافات العالم في مستوى واحد. وبشر هؤلاء بهزيمة المدرسة الفرنسية واندثارها لانتفاء الحاجة إليها بعد ظهور المدرسة الأمريكية. وفي الرد على ذلك نقول إن المسألة لا تكمن في هزيمة هذه المدرسة أو تلك، لأن الثقافات لا تنهزم أمام بعضها بل يكمل بعضها بعضاً، ثم على أي أساس نكبل التهم للبحث المقارن الفرنسي ونبشر بزواله، في حين نمجد المنهج الأمريكي لأنه يفرد لنا مكاناً إلى جانب ثقافات العالم قاطبة؟ يجب أن نعرف جميعاً أن مكاننا بالنسبة للمدرستين واحد، فلا تخفض الأولى من ثقافتنا وثقافات العالم، كما لا ترفع الثانية من شأننا وشأن آداب العالم. ولو عدنا إلى بدايات الأدب المقارن في فرنسا لوجدنا أن النظرة الاستعمارية التي يتحدث عنها بعضهم لم تكن في بال جيل الرواد الذين أسسوا المفهوم الفرنسي. وعندما ألقى فيلمان محاضراته في السوربون

بين عامي ١٨٢٩ - ١٨٢٢، فإنه أشار إلى التأثيرات المتبادلة بين الأدبين الإنكليزي والفرنسي. وقد قدم لمحاضراته التي بدأت في صيف عام ١٨٢٨، ونشرت عام ١٨٣٨ بقوله: «أريد أن أبين من خلال هذا الجدول المقارن ما أخذه الفرنسيون من الآداب الأجنبية وما أعطوه لهذه الآداب»^١. أما جان جاك أمبير فيعلن في محاضراته التي ألقاها في ١٢ آذار عام ١٨٣٠: «يجب أن تنطلق فلسفة الآداب والفنون من التاريخ المقارن للفنون والآداب عند جميع شعوب الأرض»^٢. وتوضح الصورة أكثر عند شاسل في محاضراته التي ألقاها في باريس عام ١٨٣٥ حين يقول: «لا شيء يعيش منعزلاً، العزلة تعني الموت... الكل يأخذ من الكل»^٣. ويتابع شاسل حديثه فيقول: «تبدو الأمة التي لا تتصل ثقافياً مع الآخرين كحلقة مقطوعة عن السلسلة الكبيرة». ولو انتقلنا إلى عنوان كتاب أي. ج. ب. رايري «تأثير إيطاليا في الأدب الفرنسي من القرن الثالث عشر حتى مجيء لويس الرابع عشر» الذي صدر عام ١٨٥٣، لوجدنا أن روح الانفتاح الثقافي سيطر على جُلّ الرواد جميعاً، وأن دراساتهم لم تتوقف عند التأثيرات الفرنسية في الآداب العالمية بل إن جُلّ هذه الدراسات قد خُصص للتأثيرات الأوروبية في الأدب الفرنسي. ويمكن أن نعطي أمثلة أخرى، ولكن ما ذكرناه حتى الآن لا يعطي الانطباع أبداً بأن المثارنين الفرنسيين قد سمعوا لبيان فضلهم الأدبي. وإذا كانت دراساتهم قد اقتصرت على النطاق الأوروبي، فإن ذلك يعود إلى عامل اللغة أولاً، وإلى سهولة البحث وتثنيح المؤثرات بين الآداب الأوربية ثانياً. هذا لا ينفي أن يكون بعض المقارنين الفرنسيين قد حاولوا استغلال هذا النوع من الدراسات لمآرب خاصة، ولكن ذلك لا ينطبق على المدرسة الفرنسية بأكملها، وبالتالي تسقط ذريعة النظرة الاستغلالية. أما الحديث عن تراجع المدرسة الفرنسية أمام المدرسة الأمريكية والتهليل لذلك فإنه أمر مبالغ فيه. والغريب أن أولئك الذين يهملون لهذا التراجع هم أول من يستند إلى المفهوم الفرنسي في دراساتهم التطبيقية، وما زال الدرس المقارن القائم على تتبع الصلات التاريخية سيطراً حتى في

أمريكا نفسها. إن إرادة تقريب البحث المقارن من النقد الأدبي أو إلحاقه به لم تنجح لأن لكل منطق ومنهجه. هذا لا يعني أنهما لا يلتقيان في نقطة ما، ولكن هذا الالتقاء لا يذيب الأدب المقارن في النقد الأدبي. إن فروع المعرفة المختلفة والمناهج النقدية تصب في محيط واحد، فلماذا نريد توسيع المحيط وإغراق هذه الأنهر في مياهه؟ ماذا يضير النقد الأدبي إذا بقي للأدب المقارن منطق ومنطقته؟ أليس في ذلك كسب للنقد عندما يماط اللثام عن المؤثرات في النص الأدبي؟ كلنا يعرف أن الثقافات سلسلة متصلة لا تنقطع عراها، ولا فضل في ذلك لأمة على أخرى أو لكاتب على آخر. إن أثر الثقافة العربية والإسلامية في ثقافات العالم منارة تقي متقينا من الشعور بالضعف في حقبة نهل فيها من ثقافات الأمم الأخرى وعلومها. فكيف يمكن لأديب عربي أن يشعر بالخوف وعدم الأمان عندما يكتب تحت تأثير غوته، وهو يعرف أن الشاعر الألماني قد استلهم كثيراً من قصصه مما جاءت به أعظم قصة في التاريخ ألا وهي شهرزاد في «ألف ليلة وليلة». كما لا يمكن لفرنسي أن يخشى من الحديث عن علاقات الأدب الفرنسي بالأدب الأخرى بسبب التضيق المبكر للثقافة الفرنسية بالمقارنة مع ثقافات الدول الأوروبية. ولهذا جاءت ولادة المفهوم الفرنسي في الأدب المقارن طبيعية، في حين أن المفهوم الأمريكي خضع لطبيعة الثقافة الأمريكية نفسها وليس لأي اعتبار آخر. إن الشعب الأمريكي خليط جاء من مختلف أصقاع الأرض ليستوطن ما اصطلاح على تسميته بالعالم الجديد. وجاءت مع هذه الوفود البشرية المختلفة، ثقافتها المختلفة. ولم يكن من السهل صهر هذه الثقافات في بوتقة واحدة، والظهور أمام العالم بمظهر الأمة الواحدة. هذا يعني أن الثقافة المرتبطة بأمريكا جغرافياً حديثة العهد، ولا جذور لها يمكن أن تؤثر في الثقافات الأخرى. ونظن أن هذا هو الدافع الأساسي وراء نظرية «رينيه ويليك» التشيكي الأصل. هذا الانتماء المزدوج يجعل من العسير عليه الأخذ بالمفهوم الفرنسي، لأنه قد غادر بلده الأم من جهة، ومن جهة أخرى أراد

الانتساب إلى أمة حديثة التكوين ودون عمق ثقافي. بالإضافة إلى ذلك فإن رينيه ويليك ناقد قبل أن يكون مقارناً، والصفة النقدية غلبت عليه حتى عندما يتحدث عن الأدب المقارن. ومن هنا جاءت نظرته إلى مهمة الأدب المقارن في التقويم الجمالي. إن التذوق الجمالي عملية معقدة وشائكة تخضع لاعتبارات عديدة، وأول هذه الاعتبارات شخصية المتذوق وثقافته. وهكذا يقترب النقد من الذاتية على الرغم من الجهود الكبيرة من أجل تقنيته، في حين أن الأدب المقارن يقترب من العلمية لما يتطلبه البحث المقارن من ميزات خاصة مثل: اللغة الأجنبية والإلمام بمعلومات تاريخية، والاستفادة من علم النفس وعلم الاجتماع وغير ذلك من العلوم. إن دراسة التأثيرات الإسلامية في كوميديا دانتي تتطلب دراسة الحقبة التاريخية التي عاش فيها دانتي، والمفاهيم الدينية السائدة في عصره، وتتبع مواقع التأثير الإسلامي في الكوميديا وكيف وصلت إلى الشاعر في ذلك العصر. وهذا أبعد ما يكون عن الذاتية، لأن الأمر لا يقتصر على عوالمنا الداخلية فقط، بل يتعداه إلى معطيات نؤكد من خلالها وجود تأثيرات أو تنفيها. أما موضوع التشابهات بين الآداب الذي قالت به المدرسة الأمريكية فإنه يدخلنا في طريق لانهاية له. ولتأخذ مثلاً على ذلك موضوع الموت الذي لازم الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض. تحدثت الآداب والفنون كلها عن هذه الإشكالية، ولن تنتهي من ذلك لما لهذا الموضوع من طبيعة خاصة تمس في جوهرها الوجود الإنساني ذاته. وبسبب هذه الطبيعة الخاصة لإشكالية الموت تبقى معالجتها محصورة في إطار محدد، لعجز الإنسان عن معرفة حقيقية الموت، وتبقى الفائدة المرجوة من تتبع التشابهات بين الآداب التي تطرح قضية الموت قليلة، لأن الموت مفهوم عام تشترك فيه شعوب الأرض قاطبة. تبقى مشكلة مقارنة الأدب بمبادئ المعرفة الأخرى من علوم وفنون. أراد رينيه ويليك توسيع مجال البحث المقارن ليشمل الأدب في علاقته بالفنون والعلوم الإنسانية الأخرى، لأن هذا المجال لا يقل في

أهميته عن مقارنة الآداب العالمية. ولكن إرادة رينيه ويليكم بقيت محصورة في مجال النظرية لصعوبة تطبيقها عملياً. إن مقارنة الأدب بالفنون التشكيلية مثلاً يتطلب المعرفة العميقة والقدرة على التذوق في مجالين مختلفين. ولا نظن أن ذلك بالأمر اليسير، ولهذا بقي البحث المقارن محصوراً حتى الآن في الأدب.

على أن حصر هذه المقارنات في الأعمال الأدبية التي تكتب بلغات مختلفة مسألة تحتاج إلى مناقشة وإعادة نظر في ضوء عدم تطابق الحدود السياسية واللغوية لكثير من شعوب العالم. إن إبعاد الموازنات التي تعقد بين كتاب سوريين مثلاً من مجال الأدب المقارن يبدو أمراً مقبولاً، ولكن ما الذي يمنع الموازنة بين كاتب سوري وآخر مغربي أو جزائري متشبع بالثقافة الفرنسية أو الإسبانية أو البربرية حتى وإن كتب باللغة العربية؟ إن العلاقة بين الفكر واللغة دفعت إلى القول إن اللغة وعاء الفكر، والفكر خزان الثقافة، وتعطي الثقافة للكلمات دلالاتها الخاصة: «اللغة كائن حي يتأثر بثقافة المجتمع الذي يستخدمها مثلما هي جزء من هذه الثقافة، وبذلك فإن الكلمات والألفاظ والمفردات تحمل كثيراً من عناصر الثقافة التي تختلف باختلاف المجتمعات المحلية التي تستخدم تلك اللغة».

هذا يعني أن هناك فرقاً في دلالة اللفظة الواحدة بين كاتب مغربي وآخر سوري يكتبان باللغة العربية نتيجة العوامل التي أشرفنا إليها وقد يكون هذا مبرراً لإقامة المقارنة إذا ثبت أن ثمة تأثيرات متبادلة بينهما. ونظن أن في ذلك إغناء للبحث المقارن من جهة والأدب العربي من جهة أخرى، وقد تبدو المسألة أكثر تعقيداً في حالة الأدبين الإنكليزي والأمريكي أو الآداب الأخرى التي تستخدم اللغة الإنكليزية في آسيا وأفريقيا والأمريكيتين. فهل إنكليزية الأمريكي هي نفسها إنكليزية الإفريقي أو المكسيكي أو حتى الإنكليزي نفسه؟ وفي الإطار نفسه يمكن الحديث عن اللغة الفرنسية المنتشرة في بلدان كثيرة لا ترتبط بفرنسا إلا في اللغة الشاهد على حقبة استعمارية أفلت شمسها ينتج عن هذا سؤال

يتعلق بإبداع كتاب هذه البلدان ومكانته في الدراسات المقارنة. أين نصنف مثلاً كتابات الكتاب المغاربة الذين يكتبون باللغة الفرنسية؟ أنضعهم في خانة الأدب العربي أم في خانة الأدب الفرنسي؟ قد تبدو هذه الأسئلة معقدة وتثير إشكالية لا ضرورة لها، ولكنها مع ذلك أساسية بالنسبة للأدب المقارن، لأنها تتعلق بمنهجه، ويمكن أن يكون الحل في إعادة النظر في مبدأ اختلاف اللغات الضرورية للمدرس المقارن. إن إغفال الإنتاج الأدبي الذي يكتب بلغة واحدة في مجتمعات وثقافات مختلفة ينطوي على قصور كبير وفيه حيف بمجال الأدب المقارن^{١١}.

نختم وجهة النظر هذه بالرد على تسرع بعض المقارنين العرب في إطلاق تسمية مدرسة على كل جهد في مجال الأدب المقارن، كالمدرسة السلافية أو المدرسة العربية. وقد رأينا من خلال الحديث عن المدرسة السلافية أنها لم تأت بجديد، بل اتكأت تارة على المدرسة الفرنسية وتارة أخرى على المدرسة الأمريكية. هذا القول لا يعيب المقارنين الشرقيين الذين أسهموا بقوة في نشر الثقافة المقارنة في بلدانهم بعد حقبة طويلة من تحريم هذه الدراسات، وحاولوا إثبات وجودهم على الساحة الدولية. ولكن هذه المحاولة لم ترق إلى مستوى نظرية متكاملة إلى جانب النظريتين الأمريكية والفرنسية. كما أن نشأة الأدب المقارن وتطوره في بلدان هذه المجموعة يكشفان عن عدم التجانس بينها، وهذا ما بدا واضحاً بعد التطورات الأخيرة فيها بفعل الاختلاف في اللغة والتقاليد والعادات والممارسات الشعائرية والمشاعر القومية وما إليها من أساسيات تعطي المجتمع وحدته الثقافية.

ولا تبدو الصورة أفضل إذا انتقلنا إلى البحث المقارن العربي على الرغم من كل الجهود المخلصة التي بذلها المقارنون العرب في المجالين النظري والتطبيقي. إن نشأة الأدب المقارن في البلاد العربية قد تأخرت عن نشأة نظيره في البلاد الغربية بنحو قرن من الزمن. وهذه الولادة مرتبطة باتصال المقارنين العرب الأوائل بالثقافة الغربية واستفادتهم من

منهجها الحديثة. فأخذوا أولاً بالمتهج الفرنسي في الأدب المقارن، وطبقوه في دراساتهم التي تناولت علاقة الأدب العربي بالأدب العالمية. واتسعت حركة الترجمة لكتب الأدب المقارن خاصة من اللغة الفرنسية، ورافق ذلك تطور الدراسات المقارنة في الجانب التطبيقي لا في الجانب النظري. وبقي إسهام العرب الوحيد في هذا المجال محصوراً في ترجمة الكتب الغربية والأخذ عنها. وعلى الرغم من المكانة التي وصل إليها هذا النوع من الدراسة على المستويين الأكاديمي والثقافي فإن الصورة لم تبدل، ولم تتكون وجهة نظر عربية خالصة يمكن الاستناد إليها في الدراسات التطبيقية، وتفسح المجال أمام تبلور مفهوم عربي للأدب المقارن. إن رسم الجهود العربية بالمدرسة العربية لا يقوم على أساس متين، لأن ذلك يتطلب تقديم نظرية تقوم على أساسها الدراسات التطبيقية. فهل هناك نظرية عربية في الأدب المقارن؟ لا نظن أن هناك من يجرى على القول بذلك. ولا تكمن المشكلة في التسمية لأنها تحصيل حاصل لمجموعة من المعطيات التي تفرض نفسها. وعندما نقدم شيئاً جديداً للبحث المقارن يضعنا في مستوى الآخرين، وبتشكنا من التبعية لهذا الطرف أو ذاك، عندها فقط ينحول الحلم إلى حقيقة، وتصبح المدرسة العربية حقيقة لا يمكن إنكارها. وبانتظار ذلك لا يبدو أن الأمور تسير في الاتجاه الصحيح والانطلاقة المبشرة لحقبة السبعينيات والثمانينيات بدأ يخبأ وأوارها، وستموت إذا لم نعتدها بالرعاية اللازمة عن طريق رسم خطط مستقبلية تكفل نشر الثقافة المقارنة وتشجيع المقارنين العرب وترعاها.

كما أنه يجب إعادة النظر في المقررات الجامعية وطرق التدريس، لأن ذلك يعدّ اللبنة الأساسية في تطوير البحث المقارن. وهذا يتطلب التواصل المستمر مع المقارنين العرب من جهة، ومع المقارنين العالميين من جهة أخرى، عن طريق عقد اللقاءات والندوات التي تشجع البحث وترعاها. ويبقى الأساس في كل عملية تطوير هو الإنسان نفسه. فإذا توافرت

النية والإمكانية، أمكن للبحث المقارن العربي أن يأخذ مكانه المناسب في الإطار العالمي، أمنية صعبة التحقيق، ولكنها ليست مستحيلة.



الهوامش الإحالات

(١) بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسو، ما الأدب المقارن؟ باريس، أرماند كولان، ترجمه إلى العربية د. غسان السيد، دمشق، دار علاء الدين، ١٩٩٦، ص ١٨.

(٢) آن لويز جرمن: حملت اسم زوجها سفير السويد: «هارون دوستال» وهي من أصل سويسري، كان لوالدتها ناد في باريس تعرفت فيه على بعض أعلام الفكر في القرن الثامن عشر مثل: ديدرو وبوفون. بعد زواجها جعلت من باريس مركزاً لنشاطها، إلى أن نفاها نابليون عام ١٨١٠ بعد صدور كتابها المسمى «في ألمانيا». وقد ساعدت من خلال نشاطها وثقافتها في تقريب الثقافات بعضها من بعض.

(٣) نعت جامعة ستراسبورغ من أنشط الجامعات الفرنسية في مجال الأدب المقارن. وفيها عدد من الأساتذة المختصين الذين يدرسون في قسم «الأدب الحديث والمقارن».

(٤) من الملاحظ في بعض الجامعات الفرنسية أنها تملك أقساماً باسم: «الأدب العام والمقارن، أو باسم الأدب الحديث والأدب المقارن. وقليلة هي الجامعات التي تفرد قسماً خاصاً للأدب المقارن.

(٥) سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧، ص ٥٥.

(٦) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، القاهرة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص ١٧.

(٧) فان تيينم، الأدب المقارن، القاهرة، دار الفكر العربي، ص ٢٠.

(٨) طه ندا، الأدب المقارن، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٥، ص ٢٥-٢٦.

- (٩) ما الأدب المقارن، ص ١٥١.
- (١٠) بديع محمد جمعة، دراسات في الأدب المقارن، بيروت، دار النهضة العربية، ط ٢، ١٩٨٠، ص ٢١.
- (١١) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، عالم المعرفة، ص ٣٦٣.
- (١٢) سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص ٦٧.
- (١٣) فان تينغ: أحد أشهر المقارنين الفرنسيين وقد أسهم في بلورة مفهومات المدرسة الفرنسية في بداية هذا القرن. والنص الذي بين أيدينا مأخوذ من كتابه «الأدب المقارن» الصادر عام ١٩٣١، وقد صدرت ترجمته العربية عن دار الفكر العربي بلا تاريخ.
- (١٤) هي في الأساطير اليونانية اسم بنات أطلس وليون السبع اللواتي انتحرن يأساً، وتحولن إلى كواكب سبعة في عنق الثور، وقد استولى الشعر على هذه الكلمة، فأطلقت على سبعة شعراء كانوا يعيشون في عهد «بطليموس الفيلادلفي» وهم: ليقوفرون، وتبوقريطس، وآراتوس، ونيكادر، وأبولونيوس، وفيلوسكوس، وهوميروس الشاب. وفي عهد هنري الثالث بفرنسا أطلق اسم الثريا على سبعة كتاب هم: رونسار، دي بللي، ريمي بللو، جوديل دورا، باثيف، بونتوس دي تيار، وفي عهد لويس الثالث عشر أطلقت على سبعة هم: رابان، كومير، لارو، سانتول، ميناج، دويريه، بنى.
- (١٥) النص مأخوذ من كتاب: ما الأدب المقارن، بيير برونيل وكلود بيشوا وأندريه - ميشيل روسو، ترجمة غسان السيد، دمشق، دار علاء الدين، ١٩٩٦، ص ١٧١-١٧٦.
- (١٦) ما الأدب المقارن، ص ٢٨.
- (١٧) مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الحادي عشر، العدد الثالث، ١٩٨٠، ص ١٢.
- (١٨) أزمة الأدب المقارن، محاضرة ألقاها رينيه ويليك في مؤتمر الرابطة الدولية للأدب المقارن الذي عقد عام ١٩٥٨، ولأهميتها ليس في مجال الأدب

المقارن فحسب بل وفي مجال النقد الأدبي أثبتناها في هذا الكتاب.

(١٩) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص ٣٦٢

(٢٠) المصدر السابق، ص ٣٦٣.

(٢١) المصدر السابق، ص ٣٦٥.

(٢٢) المصدر السابق، ص ٣٧٣.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٣٧٤.

(٢٤) محاضرة أزمة الأدب المقارن للناقد الأمريكي رينيه ويليك أفسحت المجال أمام ظهور مفهوم أمريكي في الأدب المقارن إلى جانب المفهوم الفرنسي، وهي مأخوذة من كتاب «مفاهيم نقدية» صفحة ٣٦٢، والذي قام بترجمته د. محمد عصفور، الكويت، عالم المعرفة، العدد / ١١٠، ١٩٨٧.

(٢٥) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص ٣٥٠

(٢٦) المصدر السابق، ص ٣٥٢

(٢٧) سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص ١٢٨.

(٢٨) سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص ١٣٣.

(٢٩) المصدر السابق، ص ١٤٣.

(٣٠) المقالة مأخوذة من كتاب الدكتور عبده عبود، الأدب المقارن، حمص، منشورات جامعة البعث، ١٩٩١-١٩٩٢، ص ٩٠-٩٧.

(٣١) أحمد أمين، ضحى الإسلام، ط٢، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٤، ص ١٢٣.

(٣٢) محمد عبد المنعم خفاجي، نقد الشعر لأبي الفرج قدامة بن جعفر، بيروت، دار الكتاب العلمية، دون تاريخ، ص ٤١-٤١.

(٣٣) أحمد أمين، ضحى الإسلام، ص ١٣٦.

(٣٤) المصدر السابق، ص ١٣٩.

(٣٥) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ٨٥

- (٣٦) المصدر السابق، ص ٨٧.
- (٣٧) حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، ص ١٢٠.
- (٣٨) حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً، ص ١٣٠.
- (٣٩) المصدر السابق، ص ١٣١.
- (٤٠) د. محمد التونجي، قسطاكي الحمص شاعراً وناقداً وفيلسوفاً، بيروت، دار الأنوار، ط ١، ١٩٦٩، ص ٤٩.
- (٤١) قسطاكي الحمصي، منهل الورد في علم الانتقاد، حلب، مطبعة العصر الجديد، ١٩٣٥، ص ١٩٧.
- (٤٢) للمزيد من المعلومات راجع الياس سعد غالي، رسالة الغفران والكوميديا الإلهية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨.
- (٤٣) سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص ١٩٥.
- (٤٤) حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً، بيروت، دار الفكر في لبنان وسورية، ١٩٩٢، ص ١٥٤.
- (٤٥) ولد خليل هندائي في صيدا عام ١٩٠٦، انتقل إلى سورية عام ١٩٢٨، وعمل مدرساً في مدارس دير الزور حلب إلى أن عين رئيساً للمكتب الفرعي لاتحاد الكتاب العرب في حلب حتى وفاته عام ١٩٧٦.
- (٤٦) آفاق الأدب المقارن، ص ١٥٣-١٥٤.
- (٤٧) ظهر المقال على صفحات مجلة «الرسالة» القاهرية عام ١٩٣٦، الأعداد: ١٥٣-١٥٤-١٥٥-١٥٦.
- (٤٨) خليل هندائي، اشتغال العرب بالأدب المقارن، الرسالة، المجلد الأول، العدد: ١٥٣، ١٥٨-١٥٦، ١٩٣٦، ص ٩٣٨.
- (٤٩) المصدر السابق، ص ٩٣٩.
- (٥٠) صدرت الطبعة الأولى من الكتاب في القاهرة عام ١٩٧٣ عن معهد البحوث والدراسات العربية، ثم أعيد طبعه في دمشق عام ١٩٨١ وعام ١٩٨٥.

(اتحاد الكتاب العرب)، وأخيراً ظهرت طبعة معدلة بدسحق عام ١٩٩١ تتقدمها
مقالة د. عبد النبي اصطيغ (سبل المؤثرات من منظور مقارني).

(٥١) جمال شحيد، الأدب المقارن بين التقليد والحداثة، مجلة المعرفة،
ص ١٨٢، ١٩٧٧، ص ٥٩-٧٢.

(٥٢) خصص العدد المزدوج ١٩١ - ١٩٢، ١٩٧٨، بصورة كاملة
للدراستات المقارنة.

(٥٣) من المفيد العودة إلى كتاب كاترينا موسن، غوته والعالم العربي،
ترجمة: عدنان عباس علي، الكويت، عالم المعرفة، ص ١٩٤، ١٩٩٥.

(٥٤) لمزيد من المعلومات، راجع حسام الخطيب، حول المؤتمر الثاني
للرابطة العربية للأدب المقارن، الموقف الأدبي، ص ١٨٦، ١٩٨٦، ص
١٤٧.

(٥٥) المصدر السابق، ص ١٤.

(٥٦) عبده عبود، الأدب المقارن، حمص، جامعة البعث، ١٩٩١-١٩٩٢،
ص ٥.

(٥٧) من هذه الكتب: ما الأدب المقارن؟ والأدب العام والمقارن، والوجيز
في الأدب المقارن، وسجنون ليلي وتريستان.

(٥٨) ما الأدب المقارن؟، ص ١٨.

(٥٩) ما الأدب المقارن؟، ص ١٩.

(٦٠) المصدر السابق، ص ١٩.

(٦١) د. أحمد أبو زيد، الأدب المقارن، مجلة عالم الفكر، الكويت،
المجلد الحادي عشر، عدد ٣، ١٩٨٠، ص ٩.

(٦٢) المصدر السابق، ص ٩.

المصادر والمراجع

- ١- أبو زيد أحمد، الأدب المقارن، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الحادي عشر، العدد، ٣، ١٩٨٠
- ٢- أمين، أحمد، ضحى الإسلام، ط٢، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٦٤.
- ٣- باجو، دانييل - هنري، الأدب العام والمقارن، باريس، دار كولان، ١٩٩٤، ترجمه إلى العربية د. غسان السيد، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧.
- ٤- براور، اس. اس، الدراسات الأدبية المقارنة، ترجمة عارف حديفة، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٦.
- ٥- برونييل، بيير، كلوديشوا، ميشيل روسو، ما الأدب المقارن، باريس، كولان، ١٩٨٣ - ت. د. غسان السيد، دمشق، دار علاء الدين، ١٩٩٦.
- ٦- برونييل، بيير، إيف شيفريل، ألوجيز في الأدب المقارن، باريس، مطابع الجامعات الفرنسية، ١٩٨٩، ت. د. غسان السيد، دمشق، زيد بن ثابت، ١٩٩٩.
- ٧- التونجي، محمد، قسطنطي الحمصي شاعراً وناقداً وفيلسوفاً، بيروت، دار الأنوار، ١٩٦٩.
- ٨- دراسات في الأدب المقارن، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٢.
- ٨- تينغيم، بول فان، الأدب المقارن، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٤٦.
- ٩- الحمصي، قسطنطي، منهل الوراد في علم الانتقاد، حلب، مطبعة العصر الجديد، ١٩٣٥.

- ١٠- الخطيب، حسام، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، دمشق، المكتب العربي لتنسيق الترجمة، ١٩٨٠.
- الأدب المقارن، دمشق، دار الإنشاء، ١٩٨٢.
- آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً، دار الفكر في سورية ولبنان، ١٩٩٢.
- ١١- خفاجي، محمد عبد المنعم، دراسات في الأدب المقارن، القاهرة، الأزهر، ١٩٦٦.
- ١٢- السيد، غسان، إشكالية الموت في أدب جورج سالم، دمشق، دار معد، ١٩٩٣.
- الحرية الوجودية بين الفكر والواقع، دراسة في الأدب المقارن، دمشق، زيد بن ثابت، ١٩٩٤.
- دراسات في الأدب المقارن والنقد، دمشق، زيد بن ثابت، ١٩٩٥.
- ١٣- طحان، ريمون، الأدب المقارن والأدب العام، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٢.
- ١٤- عبود، عبده، الأدب المقارن، حمص، منشورات جامعة البعث، ١٩٩١.
- الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.
- ١٥- علوش، سعيد، مدارس الأدب المقارن، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.
- ١٦- غالي، الياس سعد، رسالة الغفران والكوميديا الإلهية، دمشق اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨.
- ١٧- ليفين، هاري، انكسارات، مقالات في الأدب المقارن، ت. عبد الكريم محفوظ، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٨٠.
- ١٨- ماكوري، جان، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام،

- الكويت، عالم المعرفة، العدد ٧٨ ، ١٩٨٤ .
- ١٩- ويليك، رينيه، مفاهيم نقدية، ت. محمد عصفور، الكويت،
عالم المعرفة، العدد ١١٠ ، ١٩٨٧ .
- ٢٠- هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، القاهرة، دار نهضة مصر،
ط٣، ١٩٧٧ .



الفصل الثاني

الأسس النظرية والمنهجية الأدب المقارن

٢-١-٢ توطئة

الأدب المقارن، في أبسط مفاهيمه وتعريفاته، هو ذلك النوع من الدراسات الأدبية الذي يتمثل جوهره في إجراء مقارنات بين آداب قومية مختلفة، أي بين آداب كتبت بلغات متعددة. إن تجاوز حدود الأدب المكتوب بلغة واحدة هو المسألة الوحيدة التي لا خلاف حولها بين المقارنين على اختلاف اتجاهاتهم ومدارسهم، أما المسائل الأخرى فيمكن اعتبارها كلها خلافية. ولكن حتى حول هذا الحد الأدنى فإن الاتفاق غير كامل. فمن المقارنين من يريد أن يحصر المقارنة في أدبين قوميين لا غير، وهناك من يريد توسيع دائرة المقارنة لتشمل آداباً قومية متعددة. وهناك أخيراً من يدعو إلى مقارنة الأدب بالفنون الأخرى من موسيقى وتصور وغيرهما، لا بل إلى مقارنته بمبادئ المعرفة الإنسانية كلها كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع.

لقد ضيّقت الفئة الأولى ميدان الأدب المقارن، إذ حصرت في المقارنة بين أدبين قوميين فقط، كأن يقارن المرء بين الأدب الفرنسي وبين الأدب الألماني، أو بين الأدب العربي والأدب الفارسي، وحجتها في ذلك هي أن مقارنات كهذه تفضي إلى نتائج محددة ومفيدة، وتخدم العلاقات الأدبية الثنائية، وبذلك فهي تخدم العلاقات الثنائية بين أمتين، كالفرنسيين والألمان، والعرب والفرس. أما الفئة الثانية فهي توسع دائرة المقارنة بين الآداب القومية بحيث تشمل عدة آداب، كأن يدرس المرء علاقات الأدب الفرنسي بالأدب الألماني والإنكليزي والإسباني والإيطالي والروسي وغير

ذلك من الآداب القومية. وحجة هذه الفئة هي أن العلاقات الأدبية تتجاوز الإطار الثنائي بطبيعتها، ويندر أن تكون ثنائية. فللآداب الفرنسي مثلاً علاقات بمعظم الآداب الأوروبية وآداب غير أوروبية، فلماذا نحصر الدرس المقارن في مقارنته بأدب قومي واحد؟ أما الفئة الثالثة فلم تكتف بالدعوة إلى المقارنة بين الآداب بصورة تتجاوز حدود اللغات والثقافات والأقاليم، دون أن تجعل من أي أدب قومي نقطة ارتكاز أو مركزاً، بل وسعت دائرة الأدب المقارن توسيعاً جذرياً، بحيث يشمل المقارنة بين الأدب وبين ظواهر غير أدبية. وبذلك أصبح البون بين الأدب المقارن كما تفهمه هذه الفئة وبين المفهومين الآخرين للأدب المقارن شاسعاً جداً. ترى أما زالت هناك قواسم مشتركة بين تلك المفاهيم؟ إن القواسم المشتركة المتبقية قليلة جداً وتتلخص في:

أ- تجاوز حدود الأدب القومي الواحد؛

ب- المقارنة كوسيلة معرفية.

هذان هما الأمران المتفق عليهما بين المقارنين، وهما اللذان يجمعانهم في علم واحد، أو في فرع واحد من فروع الدراسات الأدبية، له مؤسساته الأكاديمية ودورياته وروابطه التي تتخذ من «الأدب المقارن» عنواناً لها. فالأدب المقارن هو إذن عنوان عريض فضفاض يؤدي تحت رايته دراسات أدبية متباينة ومتعارضة، لا بل متضاربة، في منطلقاتها وتوجهاتها وإجراءاتها ومناهجها وأهدافها. أما الوحدة التي يوحي بها مصطلح «الأدب المقارن»، فهي وحدة لا وجود لها إلا في الحدود الدنيا. وبالمناسبة فإننا لا نعد ذلك أمراً سلبياً، بل دليل تطور وديناميكية. فالتقدم في العلوم الإنسانية لا يتولد عن الانسجام والاتفاق والوحدة، بل يتأتى من الاختلاف والتناقض والتباين والصراع، وما تفرزه هذه العوامل من جدل وديناميكية.

والمقارنون مختلفون أيضاً حول الغاية من دراساتهم الأدبية المقارنة. لماذا نقارن أدباً قومياً بأدب قومي آخر، أو بعدة آداب قومية؟ لماذا نقارن

الأدب بالموسيقى والرسم والفلسفة؟ ما هي الأهداف التي نوّد التوصل إليها من المقارنة؟ هل المقارنة هدف لذاته، أم وسيلة للوصول إلى أهداف معرفية وعلمية؟

من حيث المبدأ فإنّ الأدب المقارن علم، وللعلم أهداف معرفية صرف بالدرجة الأولى. فالمعرفة مسوّغ كاف لوجود أيّ علم. ونظراً لأنّ الأدب المقارن علم يقارن الآداب، وأنّ الأدب موضوعه، فإنه مطالب بأن يقدم مساهمة في معرفة موضوعه. أمّا إذا لم يقدم مساهمة كهذه، فإنه يفقد مسوّغات وجوده، ويكون مصيره التهميش ثمّ الزوال. فما هي الأهداف المعرفية التي يحققها الأدب المقارن على صعيد معرفة الأدب، وأين تكمن خصوصيتها التي تميّز الأدب المقارن عن سواه من مناهج الدراسة الأدبية؟

لا يقدم الأدب المقارن إجابة موحدة عن هذا السؤال، بل تختلف الإجابة من مدرسة مقارنة إلى أخرى ومن اتجاه مقارن إلى آخر، وذلك طبقاً للأسس النظرية والتوجهات التطبيقية لكل مدرسة أو اتجاه. ومن هنا تتأتى ضرورة تفحص تلك الأسس والتوجهات ومراجعتها مرارعة نقدية. وهذا ما نحاول القيام به، وإن يكن بصورة غير كاملة.

٢-٢ دراسات التأثير والمنهج التاريخي

يرى علماء الأدب المقارن الذي يحضرون ميدان هذا العلم في دراسة العلاقة بين أدب قوميّ معين وأدب قوميّ أو مجموعة من الآداب القومية أن الهدف الذي يسعون إلى تحقيقه هو استقصاء ظواهر التأثير والتأثر بين الآداب القومية المقارنة: كأن يحدد المرء ماذا أعطى الأدب الفرنسي للأدب الألماني من مؤثرات وماذا أخذ منه. أما المكسب العلمي أو المعرفي الذي يحققه الأدب المقارن نتيجة لدراسة علاقات التأثير والتأثر بين الآداب فهو ذو طبيعة تاريخية. فعندما يدرس المقارنون ما تم بين الأدبين الفرنسي والألماني من تأثير وتأثر، فإنهم يقدمون بذلك مساهمة في كتابة تاريخ هذين الأدبين. إنّ الغرض من دراسة علاقات التأثير

والتأثر هو إكمال كتابة تاريخ الآداب القومية. ومن خلال تلك المساهمة يضيف الأدب المقارن إلى تاريخ الآداب جانباً كان مؤرخو الآداب القومية قد أغفلوه. فقد كانوا يؤرخون لكلّ أدب قوميٍّ بمعزل عن الآداب القومية الأخرى، ولكأنه تاريخ التطور الداخلي لذلك الأدب فقط. لم يعرّ مؤرخو الآداب القومية اهتماماً لعلاقة كلّ أدب بالآداب القومية الأخرى، إلى أن جاء الأدب المقارن في صورته المبكرة، أي دراسات التأثير والتأثر، فسدت تلك الثغرة في تاريخ الأدب، وبيّن أن تاريخ أيّ أدب قوميٍّ ليس مجرد تاريخ ما يجري ضمن ذلك الأدب من تطورات، بل هو أيضاً تاريخ ما يتمّ بينه وبين الآداب القومية الأخرى من تبادل وتفاعل. وعند هذا الحدّ تنتهي مهمة الأدب المقارن، كما تصورها رواده وتابعوهم من ممثلي «المدرسة الفرنسية القديمة» في الأدب المقارن: إنه العلم الذي يؤرخ للعلاقات الخارجية بين الآداب.

ولكن ماذا عن الجوانب الجمالية والفنية والذوقية للأدب؟ ماذا عن البنى الداخلية للأعمال الأدبية؟ إن الأدب المقارن الذي اتخذ صورة دراسات التأثير والتأثر يكتفي بتاريخ العلاقات الخارجية للآداب، ولا يتطرق إلى الجوانب والأبعاد الجمالية والذوقية للأدب: فهو لا يحللها ولا يقيّمها، وجلّ ما يفعله بشأنها هو أن يبيّن العلاقات الخارجية والوسائط والمؤثرات المرتبطة بها^{١١}. أما الأمور الجمالية والفنية فإن الأدب المقارن التقليدي (دراسات التأثير) يترك التعامل معها للنقد الأدبي، الذي يعدّه المعنيّ الأوّل والأخير بالأبعاد الداخلية للأدب، فذلك هو مجال اختصاصه. إن علاقة الأدب المقارن بالنقد الأدبي تبدو من هذا المنظور علاقة تقسيم عمل، فلكلّ من المنهجين مضماره المحدد الذي يعرف تخومه بدقة: فعلماء الأدب المقارن ليسوا نقاداً، والنقاد ليسوا مقارنين. وما يفصل الأدب المقارن عن النقد الأدبي لا يقتصر على حدود مضمار كلّ منهما، بل يشمل المنهجية والطريقة أيضاً، فللنقد الأدبي طرائقه في مقارنة مواضعه، وللأدب المقارن، في صورته التقليدية،

طرائقه التي تختلف جذرياً عن طرائق النقد الأدبي. فمنهجية الأدب المقارن منهجية تاريخية تجريبية، تتمثل في جمع الوثائق والأدلة والوسائط وكل ما يبرهن بصورة ملموسة وبيقينية على وجود علاقات تأثير وتأثر بين أدبين قوميين أو أكثر^(١).

هكذا فهم الأدب المقارن مضماره ودوره ومنهجه على امتداد فترة طويلة من تاريخه، ساد فيها ما بات يعرف «بالمدرسة الفرنسية التقليدية» التي دامت من أوائل القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين، عندما ظهرت في ساحة الأدب المقارن اتجاهات ومدارس جديدة، فاهتم مضمار الأدب المقارن ووظيفته وأهدافه بصورة أخرى.

ولنظرة المدرسة الفرنسية التقليدية إلى دور الأدب المقارن وحقله العلمي ومنهجه أسس وخلفيات نظرية وفلسفية، تأتي في المقدمة منها النزعة التاريخية في دراسة الأدب، تلك النزعة التي انتشرت على نطاق واسع في فرنسا وأوروبا على امتداد القرن التاسع عشر. يرى أصحاب هذه النزعة أن تاريخ الأدب هو، في جزء كبير منه، تاريخ مصادر (Quellen) ومواضيعه (Themen) ومواده الأدبية (Stoffe) التي تنتقل داخل الأدب القومي وبين الآداب القومية بصورة يمكن دراستها وتتبعها بالوثائق والأدلة^(٢). فالدراسة المقارنة لتلك الآداب تدل على وجود علاقات تأثير وتأثر بينها على أساس من السببية الصارمة. إن انتقال مادة أدبية من أدب قومي إلى أدب قومي آخر ليس مسألة عشوائية، بل هو علاقة تاريخية قائمة على السببية، وهذا ما على الأدب المقارن أن يبرهن عليه بصورة لا تقبل الجدل، أي أن يبين مصدر التأثير وأسطه ونشأته.

ترافق انتشار النزعة التاريخية في الدراسات الأدبية مع انتشار نزعة أخرى، هي النزعة «الوضعية» (Positivismus)، وهي فلسفة ترى أن المعرفة الصحيحة هي التي تستند إلى قاعدة تجريبية أو إمبريقية قابلة للمراجعة بصورة عبر ذاتية. أما المعرفة التي تقوم على التخمين والحدس والتفكير والمقارنة فقط، فهي معرفة غير موثوقة ولا يعتد بها^(٣). انتقلت

هذه النزعة إلى الدراسات الأدبية أيضاً، ودعا أنصارها، وأبرزهم الناقدان الفرنسيان (سانت - بيف) Sainte- Beuve و(تن) H.Tain، إلى تحويل تلك الدراسات إلى «علم موضوعي» يقوم على أساس تجريبي كالعلوم الأخرى". وقد عبرت النزعة الوضعية عن نفسها في الأدب المقارن من خلال دعوة المدرسة الفرنسية التقليدية إلى اعتماد المنهج التجريبي في دراسات التأثير والتأثر، وذلك بعدم الاكتفاء بتخمين وجود التأثير، بل البرهنة على وجوده بالأدلة والوثائق الملموسة التي لا تدع مجالاً للشك.

شكل هذا التوافق بين النزعتين التاريخية والوضعية أساساً نظرياً لما يعرف «بالمدرسة الفرنسية» في الأدب المقارن، وهي مدرسة ترى في الأدب المقارن علماً يدرس علاقات التأثير والتأثر (أو التبادل) بين الآداب القومية بطريقة علمية صارمة. وقد أدى هذا الأساس النظري إلى ظهور اتجاه ساد الأدب المقارن ما يربو على قرن وربع القرن من الزمان، وحوله إلى نوع من الدراسات الأدبية التي لاهتم لها سوى تقصي علاقات التأثير والتأثر بين الآداب القومية بهدف المساهمة في تأريخها.

في ضوء الأرضية النظرية السابقة الذكر تحددت التوجهات التطبيقية للأدب المقارن في ما يعرف بدراسات التأثير، وصدر عدد كبير من الدراسات المقارنة التي يستقصي فيها تأثير أديب معين كالألماني غوته بأديب أجنبي معين كشكسبير، أو بجنس أدبي محدد، أو بأدب قومي معين كالأدب الإنكليزي، أو بمادة أدبية محددة، أو بمدرسة أدبية كالرومانسية، إلى آخر ذلك من مواضيع.

من المؤكد أن هذا النوع من الدراسات قد سد فجوة في كتابة تاريخ الآداب القومية، تلك الثغرة التي خلفها التأريخ الذي حصر نفسه داخل حدود كل أدب قومي، وأغفل الاستعدادات والأبعاد الخارجية التي تتجاوز الحدود اللغوية القومية للآداب. إن تأريخ أدب قومي ما، كالأدب الفرنسي، لا يجوز له أن يقتصر على أحقاب ذلك الأدب وأجناسه الأدبية واتجاهاته ومدارسه الفنية والفكرية وأعلامه... إلخ، فتأريخ كهذا يغفل

جانباً أساسياً من جوانب الأدب الفرنسي، ألا وهو علاقته بالأدب الأوروبية الأخرى، كالأدبين اليوناني القديم والروماني، والأدب الإنكليزي والألماني والإسباني والروسي، كما يغفل علاقة الأدب المؤرخ بالأدب غير الأوروبية، كآداب شعوب العالم الثالث. من هذه الزاوية كان الأدب المقارن الذي مارسه المدرسة الفرنسية التقليدية في صورة دراسات التأثير مفيداً. فقد برهن على صحة مقولة تناسها كثيرون في غمرة تحمسهم لأدبهم القومي، واندفاعهم في الذود عن أصالته و«تفرده» و«خصوصيته» و«عبقريته». وسواء كان ذلك مقصوداً أم لا، فإن دراسات التأثير والتأثر قد برهنت على بطلان مقولة «الاكتفاء الذاتي» للأدب القومية واستقلالية تلك الآداب وتفردها. فليس هناك أدب قومي لم يتأثر بالآداب القومية الأخرى بصورة من الصور. كذلك فإن لإصالة الأدب القومي وخصوصيته وتفرده وعبقريته حدوداً. فقد دلت دراسات التأثير والتأثر على أن هذه الأمور نسبية، وأن الآداب في حال تفاعل وتبادل، وأخذ وعطاء، واستيراد وتصدير. وبذلك شكلت دراسات التأثير والتأثر رداً على دعاة التعصب القومي في الأدب الذين يزعمون أن أدبهم أصيل بصورة مطلقة، وخالٍ من المؤثرات «الغريبة». لقد ساهمت دراسات التأثير في تجاوز ضيق الأفق القومي في الدراسات الأدبية، فأضعفت بذلك الشوفينية الأدبية. وهذا مكسب مهم، إذا أخذ المرء في الاعتبار حقيقة أن تلك الشوفينية مكوّن رئيس من مكونات الشوفينية السياسية، التي كانت الأساس الأيديولوجي للنازية والفاشية وغيرهما من الحركات والاتجاهات الدكتاتورية العنصرية الحديثة.

إلا أن حصر الدراسات المقارنة في ما يمكن البرهنة عليه تجريبياً من ظواهر تأثير وتأثر، واستبعاد الجوانب الجمالية والذوقية للأدب من مضممار الدراسات المقارنة قد ضيق ذلك المضمار كثيراً، وحدّ في الوقت نفسه من جدوى تلك الدراسات ودورها العلمي والثقافي. لقد حول التوجه التاريخي الوضعي عالم الأدب المقارن إلى مؤرخ بالمعنى الضارم

الضيّق للكلمة، أي إلى شخص يجمع الوثائق والمصادر والمنابع والوسائط المتعلقة بالعلاقات الخارجية للآداب، ومنعه من عقد أية مقارنات خارج ذلك الإطار بمعزل عن علاقات التأثير والتأثر، بدعوة أن ليس لتلك المقارنات قيمة معرفيّة. فقد شبه محمد غنيمي هلال، أبرز ممثلي مدرسة التأثير في الأدب المقارن العربي، مقارنات «عقيمة» كهذه بمن يقارن «زهرة بحشرة»، وتساءل عما إذا كانت مقارنة من هذا النوع تنطوي على أية فائدة علمية أو معرفيّة^(١). لقد ضيق الأدب المقارن التقليدي رقعة الدراسات المقارنة، إذ حصرها في قمم التأثير والتأثر، كما أقام جداراً مصطنعاً بين الجوانب التاريخية وبين الجوانب الجمالية والذوقية لدراسة الأدب، أي بين تأريخ الأدب والنقد الأدبي، وهذه نقطة مقتل لدراسات التأثير والتأثر. فدراسة الأدب دراسة صرف تاريخية، تتجنب الخوض في الأمور النقدية بصورة مطلقة هي ضرب من الوهم. فليس بوسع مؤرخ الأدب، مهما كان موضوعياً، أن يتخلّى بصورة تامة عن الذوق والتقييم، واضعاً ذاتيته على الرف، وأن يجعل دراسته التاريخية خالية تماماً من الأبعاد النقدية. فطبيعة المادة التي يتعامل معها مؤرخ الأدب هي طبيعة رهيقة، تخاطب العواطف والأحاسيس وتثيرها، مما يجعل مسمى «علميّاً» كهذا ضرباً من المستحيل، اللهم إلا إذا اقتصر تاريخ الأدب على سرد الوقائع والمعطيات الجافة. ولكن تأريخاً كهذا لا يستحق أن يُطلق عليه تلك التسمية.

ومن ناحية أخرى فإنّ الزعم بأن مقارنة الآداب من زاوية غير زاوية التأثير أمر غير مجديّ علمياً ومعرفياً هو زعم لا صحة له، بل العكس هو الصحيح. فمقارنة ظواهر أدبية متشابهة في آداب قومية مختلفة لم تقم بينها علاقات تأثير هو أمر مثير معرفياً، وتحدّ معرفي كبير لعلوم الأدب. إنّ تفسير ظواهر التشابه بين الآداب التي ترجع إلى علاقات التأثير هو أمر سهل، وذلك بمجرد إثبات «الوسائط» التي تتمّ من خلالها ذلك التأثير. ولكن كيف نفسر ظواهر التشابه الملاحظة بين آداب لم تقم بينها علاقات

تأثير، ولذلك لا يمكن إرجاعها إلى تلك العلاقات؟ ذلك هو السؤال الذي رفض الأدب المقارن التقليدي أن يجيب عنه، وأبعده عن دائرة الاهتمام بطريقة تعسفية. إلا أن ذلك السؤال هو السؤال الذي انطلقت منه الاتجاهات والمدارس الجديدة في الأدب المقارن، كالمدرسة «السلافية» التي ركزت على «التشابهات التيبولوجية»، والمدرسة «الأمريكية» التي اهتمت بدراسات «التوازي والتقابل» بين الآداب. وبرفض الأدب المقارن التقليدي (الفرنسي) الإجابة عن هذا السؤال، فإنه حصر الدراسات المقارنة في قسم ضيق، وسد أمامها إمكانيات وآفاقاً رحبة للمقارنة. ولذلك لم يكن من الصعب ولا المستغرب أن توجه سهام النقد إلى الأدب المقارن التقليدي (دراسات التأثير)، وأن تعلوا الأصوات التي تنادي بتجاوزه.

أما من الناحية الفعلية أو العملية فإن التوجه التاريخي الوضعي لدراسات التأثير لم يتمكن من أن يمنع المقارنين الذين يمارسون هذا النوع من الدراسات من القيام بنشاط تقييمي، أي بدور نقدي. فالمفاهيم نفسها قد تخون أصحابها. إن فعل «أثر» يعني لغة «ترك في الآخر أثراً»، أي أن المؤثر هو بالضرورة الطرف الفاعل والإيجابي. أما التأثير فهو التعرض للتأثير: تأثر به تعني لغة «حصل منه على أثر» أو «ظهر فيه الأثر»^١. والتأثر هو الانفعال، أي ردة فعل على مؤثر خارجي، وهو سلوك سلبي. فالتأثير أمر إيجابي ضمناً، خلافاً للتأثر، فهو أمر سلبي، اعترف المرء بذلك أم لم يعترف. وبالفعل فإن دراسات التأثير والتأثر قد تحولت عملياً إلى شكل من أشكال دراسات «السروقات الأدبية»، يقوم فيها الطرف المتأثر بدور الطرف «السارق»، بينما يقوم الطرف المؤثر بدور «المسروق»، وبذلك يتحول الطرف المؤثر إلى «الأصل» أو «المنبع» أو «المصدر»، وهو لذلك الطرف الأصيل، خلافاً للطرف المتأثر، فهو التابع المقلد الذي يفتقر إلى الأصالة. ولا عجب بعد ذلك في أن تورط دراسات التأثير والتأثر في النقاش الدائر حول الأصالة، وهي قيمة

نقدية^{١١١}، لا بل أن يصبح إثبات أصالة أدبنا القومي هدفاً رئيساً لتلك الدراسات^{١١٢}. وهكذا تحولت دراسات التأثير إلى شكل من أشكال النقد الأدبي، وسقط أحد المقومات المنهجية للاتجاه التاريخي الوضعي في الأدب المقارن.

ومن حيث ندري أولاً ندري لعبت دراسات التأثير درواً قومياً. فهي تبين، في رأي الدكتور محمد غنيمي هلال، أصالة الأدب القومي^{١١٣}. وبدلاً من أن تكون وسيلة لتجاوز ضيق الأفق القومي، ها هي تخدم النزعة القومية. وبدلاً من أن تبين أن الآداب ليست مكتفية ذاتياً، بل تتبادل المؤثرات، انعكست الآلية، وتحول الأدب المقارن التقليدي إلى وسيلة لإظهار «أصالة» الأدب القومي، أي استقلاله وتمييزه عن الآداب القومية الأخرى.

من الناحية الفعلية تحولت دراسات التأثير والتأثر، على حد قول أحد منتقديها اللامعين، رينه ويليك (Rene Wellek)، إلى عملية «مسك دفاتر» لنشاطات الاستيراد والتصدير التي تتم بين الآداب القومية^{١١٤}. وبموجب تلك «الدفاتر الثقافية» يمكن معرفة ماصدره أدب قومي معين إلى آداب قومية أخرى، وما استورده منها. وبالطبع فإن التصدير أفضل من الاستيراد، في الثقافة أيضاً، والطرف المصدّر أو المرسل أو المعطي هو الطرف الأفضل والأقوى، وهو صاحب الفضل والأيدى البيضاء على الطرف المستورد المستقبل الآخذ المتأثر. وهكذا خدعت دراسات التأثير والتأثر نزعة التباهي والتعالي القومي والإقليمي، وصار أهل كل أدب حريصين على إظهار تأثير أدبهم القومي في الآداب الأخرى وفضله عليها. وأحرز الفرنسيون قصب السبق في هذا المجال. فقد مكنتهم دراسات التأثير، التي كانوا قد ابتكروها وطوّروها ورعوها، من إظهار ضخامة التأثير الذي مارسه الأدب الفرنسي على الآداب الأخرى، أوروبية كانت أم غير أوروبية^{١١٥}. أمّا على الصعيد الإقليمي فإن دراسات التأثير أظهرت أن تأثير الآداب الأوروبية على الآداب غير الأوروبية كبير جداً،

وهو يفوق بكثير تأثير الآداب الأوروبية بآداب القارات الأخرى. في الحالة الأولى خدمت دراسات التأثير نزعة التعالي الثقافي الفرنسية، وهي نزعة قومية توسعية، شكلت في الماضي مقوماً من مقومات الإيديولوجيا الاستعمارية الفرنسية، وهي تشكل اليوم الأساس الفكري والثقافي لما يعرف «بالفرانكوفونية». والشئ نفسه يمكن أن يُقال عن الحالة الثانية. فقد خدمت دراسات التأثير نزعة «المركزية الأوروبية» (Eurocentrism)، وهي نزعة متعالية توسعية، شكلت مكوناً هاماً من مكونات العقلية الاستعمارية الأوروبية، ومازالت إلى اليوم تخدم مساعي الهيمنة الثقافية الأوروبية. لقد عززت دراسات التأثير نزعة المركزية والتفوق لدى الفرنسيين والأوروبيين على حدّ سواء، وكان هذا موضع نقد من جانب خصوم المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن داخل فرنسا وخارجها. وكان في مقدمة من انتقدها من الفرنسيين المقارن الكبير رينيه اتيامبل (René Etiemble)، وهو مقارن ذو أفق إنساني رحب، يرى أنّ حدود الإنسانية لا تنتهي عند حدود أوروبا، وأنّ الأدب العالمي لا يتطابق مع الأدب الأوروبي ولا يقتصر عليه". فقد حذّر اتيامبل من المركزية القومية والإقليمية للأدب المقارن التقليدي، ومن ابتعاده عن جوهر الأدب. وقد شكل ذلك النقد خطوة هامة نحو تجاوز الاتجاه التاريخي الوضعي في الأدب المقارن.

ومهما يكن من أمر فإنّ الأساس النظري لدراسات التأثير قد تداعى نتيجة ما وجّه إليه من نقد. فالنزعة التاريخية التي بلغت ذروتها في القرن التاسع عشر قد انحسرت، وكذلك أفل نجم الفلسفة الوضعية. وهكذا اتضح أن كتابة تاريخ الأدب القومي مسألة تنطوي على إشكالية كبيرة، وذلك لعدة أسباب، منها أنّ مفهوم «الأدب القومي» نفسه مفهوم إشكالي وخلافي. ما هو الأدب القومي؟ أم هو مجموع ما كتب بلغة واحدة من أعمال أدبية؟ ولكن هناك كيانات قومية متعددة يكتب أبنائها بلغة واحدة، كالإنكليزية والفرنسية والإسبانية. فهل تشكل آداب كلّ من بريطانيا

والولايات المتحدة الأمريكية وكندا وأستراليا ونيوزيلاندا وإيرلندا أدباً قومياً واحداً؟ وهل تشكل آداب فرنسا والكانتون الناطق بالفرنسية من سويسرا ومقاطعة كويبك الكندية وبعض الأقطار الإفريقية الناطقة بالفرنسية أدباً قومياً واحداً؟ وهل يمكن اعتبار آداب إسبانيا ومعظم أقطار أمريكا الجنوبية أدباً قومياً واحداً؟ وبالمقابل هناك كيانات قومية تسود فيها تعددية لغوية. ففي سويسرا يكتب الأدباء بثلاث لغات، هي الألمانية والفرنسية والإيطالية. فهل نتحدث عن أدب قومي، أم عن آداب قومية سويسرية؟ والشيء نفسه يمكن أن يقال عن كندا والعراق والهند وأقطار كثيرة، تشكل من الناحية السياسية كيانات قومية، ولكنها تستخدم لغات متعددة في كتابة الأدب. وأخيراً لا بد من التساؤل: ألا تتجاوز معظم الظواهر الأدبية حدود الأدب القومي الواحد؟ هل تقتصر الأجناس والتيارات والمدارس الأدبية على أدب قومي دون سواه؟ إذا كان الجواب بالنفي، فما معنى الحديث عن «أدب قومي»؟ وضمن أية حدود يفيد يمكن أن يُستخدم هذا المفهوم؟

ومن جهة أخرى فإن علامة استفهام كبيرة قد ارتسمت على تاريخ الأدب نفسه. هل يمكن إيواء عدد كبير جداً من الأعمال الأدبية ضمن حظيرة تاريخية واحدة؟ إذا كان تاريخ الأدب هو عرض ما هو مشترك بين الأعمال الأدبية، ألا يؤدي ذلك بالضرورة إلى صرف النظر عن خصوصية كل عمل من تلك الأعمال، أي عن أهم ما فيها؟ وهل يتسع أي تاريخ أدب لعرض الأعمال الأدبية كلها التي تنتمي إلى ذلك الأدب؟ كذلك فإن المقاربات النقدية الحديثة تنطلق من داخل النصوص الأدبية، أي من علاقاتها وبنائها ومكوناتها الداخلية، وليس من علاقاتها الخارجية، ترى ألا يؤدي ذلك بالضرورة إلى وضع حد لأي شكل من أشكال تأريخ الأدب؟ لقد أصبح تأريخ الأدب مسألة إشكالية، وعملاً تحوم حوله الشكوك، وتوجه إليه الانتقادات، لا بل لم يعد أمراً ممكناً في نظر الكثيرين. ومن الطبيعي أن ينعكس ذلك على علم يرى وظيفته في إكمال

كتابة تاريخ الآداب القومية، أي على الاتجاه التاريخي الوضعي (أو المدرسة الفرنسية التقليدية) في الأدب المقارن.

أما الفلسفة الوضعية التي مدّت الأدب المقارن التقليدي بقسم من أساسه النظري، فقد تعرّضت بدورها لانتقادات شديدة من جانب الاتجاهات الفلسفية الأخرى، وفي مقدمتها الفلسفة الجدلية أو الديالكتيكية، مما جعل موقفها بالغ الصعوبة. ولئن كانت الوضعية قد عادت إلى الظهور حديثاً في صورة «الوضعية الجديدة» (Neopositivism)، فإنّ زمن الوضعية القديمة قد ولى إلى غير رجعة.

وأخيراً وليس آخراً فقد ظهرت اتجاهات ومناهج نقدية جديدة، كالنظرية المادية (الماركسية) للأدب، والبنوية، والنقد الجديد، ونظرية التلقي، ونظرية التناص، وغير ذلك من الاتجاهات التي تعارضت مواقعها الفكرية مع منطلقات الأدب المقارن التقليدي. وقد سجّلت هذه الاتجاهات انتقادات جذرية وجوهرية على دراسات التأثير والتأثر، فأكملت بذلك سحب البساط النظري والمنهجي من تحتها. ونتيجة لتفاعل الأدب المقارن مع تلك الاتجاهات النقدية ظهرت مدارس مقارنة جديدة، نافست المدرسة الفرنسية القديمة وقدمت بدائل لها.

ولكن هل يعني ذلك أنّ دراسات التأثير والتأثر قد توقفت، ولم يعد هناك من يمارسها، بعد أن تعرّضت أسسها النظرية لكل تلك الضربات؟ ثمة ما يدلّ على أنّ دراسات التأثير في شكلها التقليدي قد تراجعت في أوروبا وفي الأقطار الغربية عموماً، لا بل إنّ مفهوم «التأثير» نفسه (Influens/ Influence) قد أصبح موضع ارتياب. ومن يستعرض الدوريات المتخصصة في الأدب المقارن، والإصدارات الجامعية وغير الجامعية المتعلقة بهذا المضمّن، يجد أنّ مصطلح «التأثير» قد أصبح من مخلفات الماضي، وقد اختفى من الدراسات الأدبية المقارنة إلى حدّ بعيد. أمّا العالم العربي فإنّ الدلائل تشير إلى أنه لم يواكب تلك التطورات. فدراسات التأثير والتأثر العربية شهدت حديثاً عصرها الذهبي، بحيث

يمكن القول إنَّ معظم ما أنتجه المقارنون العرب من دراسات مقارنة تطبيقية يدخل في باب دراسات التأثير^{١١١}. ما تفسير ذلك؟ لماذا لم يتماشى الأدب المقارن في العالم العربي مع التوجه العالمي إلى الإقلاع عن دراسات التأثير؟ لماذا تزدهر دراسات التأثير العربية، في الوقت الذي تكاد فيه تختفي في العالم بأسره، حتى في فرنسا، بلد المنشأ بالنسبة لهذا النوع من الدراسات؟

لهذه الظاهرة أسباب متعددة، أولها أنَّ هذا النوع من الدراسات هو الأسهل منهجياً وتطبيقياً، لا بل إنه أضح المناهج المقارنة وأسهلها إطلاقاً. فهو من الناحية التطبيقية عمل توثيقي بالدرجة الأولى، يتمثل في جمع المادة التاريخية التي تدل على وجود علاقة تأثير وتأثر بين أدب قومي ما وأدب قومي آخر أو آداب قومية أخرى. ومن جهة أخرى فإنَّ دراسات التأثير يمكن أن توظف بسهولة في النقاشات والمعارك الأدبية والنقدية الدائرة في الوطن العربي حول قضايا أدبية، كفضية الأصالة والتقليد والتبعية والشافقة في الأدب العربي الحديث. إنَّ الباحث المقارن الذي يستطيع البرهنة بصورة تجريبية مدعمة بالوثائق على مدى تأثير مسرحي عربي كسعد الله ونوس بمسرح الألماني بريشت (B.Brecht)، وعلى تأثر العديد من الروائيين والقاصين العرب بأدب النمساوي فرانز كافكا (Franz Kafka)، يستطيع أن يجعل من حجم التأثير معياراً للحكم على مدى أصالة المتأثرين. فكلما كبر التأثير قلَّت الأصالة، وفقاً للتصور السائد. وللأسف فإنَّ بعض النقاد العرب يستخدمون دراسات التأثير للظعن في أصالة الأدباء العرب، والحظ من قدرهم الإبداعي، وذلك بإظهارهم في مظهر المقلدين للأدباء الأجانب. وهكذا حلَّت دراسات التأثير عملياً محل دراسات «السراقات الأدبية». فالهدف واحد والنتيجة واحدة في الحالتين، ألا وهي التقليل من شأن الإنجازات الفنية والفكرية للأدب العربي الحديث، والنيل من أصالته، ووضعه في دائرة «التبعية الثقافية» و«الغزو الثقافي» و«الفكر المستورد». ولسوء الحظ فإن بعض

المقارنين العرب يتصرفون وكأنهم «شرطة الأدب» التي تسعى إلى ضبط الأدباء العرب «في الجرم المشهود»، ألا وهو جرم التأثر بالآداب الأجنبية. نرى ألا يشكل هذا الدور الثقافي البوليسي حافزاً لإنجاز المزيد من دراسات التأثير^{١٢}

ومن جهة ثانية فإن استبدال دراسات التأثير بنوع آخر من الدراسات المقارنة، نوع يعتمد نظرياً على المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، كنظرية الأدب الجدلية والنقد الجديد ونظرية التلقي ونظرية التناص... الخ، ليس بالأمر السهل. فهو يتطلب استيعاب تلك المناهج استيعاباً وافياً من جهة، وتطوير القدرة على استخدامها تطبيقياً في الدراسات الأدبية المقارنة من جهة أخرى^{١٣}. إلا أن استيعاب الفكر النقدي العالمي في الوطن العربي، وإن كانت سرعته تختلف من قطر لآخر، يتم ببطء شديد فالحواجز اللغوية والثقافية بين العرب والعالم كبيرة جداً، وهي تعيق التفاعل الثقافي حتى في مضممار الأدب المقارن. كذلك فإن تأصيل المناهج النقدية المعاصرة، وتوظيفها تطبيقياً في الدراسات المقارنة العربية، ليس بالأمر السهل أيضاً، خصوصاً وأن بعضاً من تلك المناهج لم يطور بصورة وافية إجراءات تطبيقية خاصة بالأدب المقارن. وحتى إذا استوعب المرء الاتجاهات المقارنة الحديثة المنبثقة عن الفكر النقدي الحديث، كالمدرسة الأمريكية والمدرسة السلافية ودراسات التلقي والتناص، ليس هناك ما يضمن أن تستخدم تلك المناهج تطبيقياً بصورة مناسبة، وألا يظل الالتزام بها نظرياً لا تطبيقياً، بدليل أن بعض ممثلي المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن العربي، قد نحوا في دراساتهم التطبيقية منحنى دراسات التأثير والتأثر الفرنسية التقليدية. وأفضل مثال على ذلك هو الدكتور حسام الخطيب، الذي روج أفكار المدرسة الأمريكية في العالم العربي، ولكنه نهج نهجاً فرنسياً تقليدياً على صعيد التطبيق^{١٤}. هناك إذن تأخر وتقصير في استيعاب المناهج والاتجاهات الجديدة في الأدب المقارن العالمي، وذلك في سياق التقصير والتأخر

الحاصلين في استيعاب الفكر النقدي العالمي بصورة عامة، وهناك قصور في استخدام تلك المناهج تطبيقياً في الدراسات المقارنة العربية^{١١}. وعلى أية حال فإن دراسات التأثير العربية تعيش حالياً فترة ازدهار. وقد ظهر على هذا الصعيد اتجاهان: اتجاه يركز على تأثير الأدب العربي (الثقافة العربية) في الآداب الشرقية وتأثره بها، وفي مقدمة تلك الآداب الأدبان: الفارسي والتركي. أما الاتجاه الثاني فهو يركز على تأثير الأدب العربي بالآداب الأوروبية وتأثيره فيها. فيما يتعلق بالمحور الأول، أي علاقة الأدب العربي بالآداب الشرقية والإسلامية، حظي الأدب الفارسي بالقسط الأعظم من اهتمام الباحثين وجهودهم، فدرس تأثير الأدب العربي القديم بالثقافة الفارسية، وتأثر الأدب الفارسي بالأدب العربي والثقافة العربية عموماً. ومن أبرز المواضيع التي تمحورت حولها الدراسات المقارنة موضوع "إلى والمجنون" في الأدبين العربي والفارسي^{١٢}.

ومن المؤكد أن هذه الدراسات (بصرف النظر عن منهجيتها) قد ساهمت في توضيح بعض من جوانب العلاقات الأدبية والثقافية بين الأمتين الجارتين العربية والفارسية. وهذا أمر جدير بالترحيب. فالحوار الثقافي بين هاتين الأمتين المرتبطتين ارتباطاً مصيرياً ضرورة ملحة. إلا أن الدراسات المقارنة بين الأدبين العربي والفارسي، حتى وإن أخذت شكل دراسات تأثير وتأثر، غير كافية، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الدراسات المقارنة بين الأدبين العربي والتركي. فالعلاقات بين أدبي هاتين الأمتين الجارتين تستحق مزيداً من الاهتمام. أما السبب في قصور تلك الدراسات فهو هيكليّة دراسة اللغات والآداب الأجنبية في الجامعات العربية. فهي تتمحور حول الأدبين الإنكليزي والفرنسي، وتفغل دراسة وتدريس آداب شعوب نجمعنا بها روابط التاريخ والجوار^{١٣}.

أما المحور الثاني لدراسات التأثير والتأثر العربية فهو علاقة الأدب العربي بالآداب الأوروبية، أي تأثره بها وتأثيره فيها. وقد برزت على هذا الصعيد مواضيع استأثرت باهتمام الباحثين وجهودهم. فعلى صعيد تأثير

الآداب الأوروبية بالأدب العربي وبالثقافة الإسلامية حظي موضوع المصادر العربية والإسلامية في «الكوميديا الإلهية» لدانتي (Dante) باهتمام كبير من جانب المقارنين العرب، وكانت «رسالة الغفران» لأبي العلاء المعري وقصة «الإسراء والمعراج» أهم المصادر التي سعى المقارنون العرب لإثبات تأثر دانتي بها. فقد صدرت عدة دراسات حول هذا الموضوع مما جعل منه مركز استقطاب لبحوث التأثير العربية^{١١١}. ومن المواضيع التي حظيت بقسط وافر من اهتمام المقارنين العرب تأثير حكايات «ألف ليلة وليلة» في الآداب الأوروبية. إن رحلة تلك الحكايات إلى أوروبا، وما مارسته هناك من تأثير، هو أمر مثير حقاً، وقد تناوله عدة باحثين، درسوا ذلك التأثير في آداب قومية أوروبية مختلفة^{١١٢}. ولا بد من الإشارة أخيراً إلى موضوعين آخرين استقطبا اهتمام دراسات التأثير العربية، هما: تأثر «شعر التروبادور» الأوروبي بشعر الغزل العربي، وتأثر أدب القصة والرواية الأوروبي بفن «المقامة».

لا شك في أن لدراسات التأثير العربية دوافع معرفية وعلمية، ولكن من الواضح أيضاً أن لها دوافع أيديولوجية تتلخص في السعي لدحض فكرة التفوق الأدبي والثقافي الأوروبي، وذلك بإظهار فضل العرب على الأوروبيين، وأن شمس العرب تسطع على الغرب، ليس علمياً وفلسفياً فحسب، بل أدبياً أيضاً^{١١٣}. إن هذه الدراسات هي ردة فعل عربية على «المركزية الأوروبية». وعلى مساعي الهيمنة الغربية، ولا شك في أن هذا الدافع مشروع، ويمكن أن يوضع في سياق الدفاع عن «الأمن الثقافي» العربي، وأن ينظر إليه في إطار المحافظة على الهوية الثقافية العربية المهددة بالتمزيق نتيجة ما يمارسه الغرب من توسع وهيمنة ثقافيين. إن دراسات التأثير العربية هذه هي انتفاضة طرف مهدد ثقافياً ضد طرف توسعي يمارس الهيمنة الثقافية، ويسعى لمحو الهوية الثقافية العربية والقضاء عليها، كي يستكمل سيطرته الاقتصادية والسياسية والعسكرية على المنطقة العربية، التي يعدها منطقة «مصالح حيوية» له، ويعمل على

السيطرة عليها بصورة كاملة. ولكن رغم تفهمنا الكامل للدوافع القومية المشروعة لهذا النوع من دراسات التأثير العربية، فإننا نرى أنّ تلك الدراسات لم تنجُ من المآخذ التي أخذت على دراسات التأثير الفرنسية والأوروبية، وينطبق عليها النقد الذي وُجّه إلى تلك الدراسات. فنحن لا نستطيع أن نقيس بمكيالين، فنرفض دراسات التأثير الفرنسية والأوروبية، لأنها تخدم نزعة «المركزية الفرنسية والأوروبية»، ونجيز دراسات التأثير العربية التي تخدم أيضاً نزعة قومية أو مركزية. كذلك فإنّ التحفظات المنهجية والنظرية التي سُجلت على دراسات التأثير الفرنسية والأوروبية، يجب أن تسجل أيضاً على دراسات التأثير العربية. فزمان هذا النوع من الدراسات قد ولى.

هذا عن الدراسات المقارنة المتعلقة بتأثير الأدب العربي في الآداب الأوروبية، فماذا عن الدراسات التي تتخذ من تأثر الأدب العربي بالآداب الأوروبية موضوعاً لها؟ إنّ هذه الدراسات كثيرة، وهي في ازدياد مستمر، وذلك على خلفية أنّ تاريخ الأدب العربي الحديث هو، في جزء كبير منه، تاريخ تأثره الإبداعي بالآداب الأوروبية. فقد تمخضت الثقافة التي نشأت بين العرب وأوروبا، ولم تزل مستمرة منذ أواسط القرن التاسع عشر، عن تحولات جذرية في الأدب العربي، إن لناحية أجناسه الأدبية، أو لناحية اتجاهاته الفنية والفكرية. فعلى الصعيد الأجناس الأدبية ظهرت في الأدب العربي أجناس لم تكون موجودة فيه قبل ذلك، كالمرسجة والرواية والقصة القصيرة والأقصوصة والقصة الشعرية. وعلى الصعيد الفني انتشرت في الأدب العربي تيارات أدبية أوروبية الأصل، كالرومانسية والبرناسية والواقعية والواقعية الاشتراكية والرمزية والسريالية. أما على الصعيد الفكري فقد انتقلت إلى الأدب العربي اتجاهات فكرية ذات منشأ أوروبي، كالماركسية والوجودية والليبرالية. لقد تأثر الأدب العربي تأثراً عميقاً واسع النطاق بالآداب الأوروبية وبالثقافة الأوروبية، وهذا يجعل من دراسة هذه الظاهرة أمراً مسوّغاً.

وبالفعل صدرت عدة أبحاث ودراسات مقارنة حول دور التأثر بالرواية الأوروبية في نشوء الرواية العربية وتطورها وفي نشوء المسرحية العربية وتطورها، وفي تطور الشعر العربي الحديث. كما ظهرت أبحاث مقارنة حول تأثر الأدب العربي الحديث ببعض الاتجاهات الفنية والفكرية الأوروبية^{١٠٧}.

لئن كان حجم تأثر الأدب العربي الحديث فنياً وفكرياً بالأدب والثقافة الأوروبية يسوّغ القيام بدراسات حول هذا الموضوع، فإنه يحق للمرء أن يتساءل عن المراد من دراسة التأثير هذه. هل المقصود بها هو إظهار تبعية الأدب العربي الحديث للأدب الأوروبية، وضخامة تأثير تلك الأدب فيه، وذلك بغرض التصدي لتلك التبعية، والسعي للتحرر منها، وصولاً إلى أدب عربي أصيل وناضج؟ أم المقصود بهذه الدراسات هو إظهار ما يدين به الأدب العربي الحديث للأدب الأوروبية والغربية، اعترافاً بفضل تلك الأدب وثقافتها، وذلك عبر الإقرار بأنه قد كان لتأثر الأدب العربي الحديث بالأدب المذكورة دور حاسم في تحديث الأدب العربي وتطويره، وهذا ينطوي على اعتراف بالتبعية وتلذذها^{١٠٨}؟ هل تريد دراسات التأثير هذه أن تظهر للأوروبيين أنّ لهم الفضل في النهوض بالأدب العربي، بغية تملق مشاعر المركزية والتفوق التي يكتنونها؟ لا نريد أن نعطي إجابات تنطوي على أحكام تعميمية، لأن أحكاماً كهذه قد تكون تعسفية، ولكن لا يسعنا إلا أن نشير إلى أن دراسات التأثير المشار إليها ترضي مشاعر المركزية الأوروبية المترسخة في نفوس قسم من الأكاديميين الأوروبيين وفي الرأي العام الغربي. إلا أن الأهم من ذلك هو أن تلك الدراسات تنتقص من أهمية الجهود الإبداعية الحديثة التي بذلها الأدباء العرب، وذلك من خلال التركيز على ما يدين به الأدب العربي الحديث للأدب الأوروبية، لا على ما أنجزه ذلك الأدب جمالياً وفكرياً. وهناك حالات استخدمت فيها مسألة المؤثرات الأجنبية في الإساءة إلى بعض الأدباء العرب والحط من قدرهم بصورة مباشرة، وذلك

بإظهار الأديب العربي في صورة مقلد أو سارق^{١١١}.

ومهما تكن أهداف دراسات تأثر الأدب العربي الحديث بالأدب الأوروبية ونتائجها، فإن تلك الدراسات تقوم على منهج علمي عفا عليه الزمن. وهي لا تخدم تطوّر الأدب العربي الحديث، لأن نتيجتها الحتمية هي التعتيم على إنجازاته الجمالية والفكرية، وإبراز جوانب التقليد فيه على حساب جوانب التجديد والأصالة. إنها تضع الأدب العربي الحديث في موقع المتأثر المنفعل، لا في موقع الذات الفاعلة المؤثرة المتجددة. وكما انحسرت دراسات التأثير والتأثر في الأدب المقارن الفرنسي والأوروبي، رغم أنها تخدم نزعة المركزية الفرنسية والأوروبية، فإن دراسات التأثير والتأثر العربية، خصوصاً تلك التي تدور حول تأثر الأدب العربي الحديث بالأدب الأوروبية والغربية، ستحسر أيضاً، وستفسح المجال لدراسات مقارنة عربية تستند إلى مناهج نقدية أحدث، وتتسجم مع الحاجات والمصالح الثقافية العربية بصورة أفضل.

٣-٢. التشابهات التيبولوجية والمنهج المادي الجدلي

وفي مقدمة الاتجاهات النقدية ونظريات الأدب التي تتعارض مواقعها مع مواقع المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن ومع دراسات التأثير والتأثر: الاتجاه الماركسي أو نظرية الأدب الماركسية، تلك النظرية التي تسمى أحياناً «مادية» وأحياناً «جدلية» أو «ديالكتيكية»^{١١٢}. فمن المعروف أنّ الفلاسفة الماركسية، باعتبارها فلسفة مادية ديالكتيكية تاريخية، قد انتقدت الفلسفة الوضعية، ورفضتها بشدة، وعدتها اتجاهات فلسفية بورجوازية. ولا عجب في ذلك، فالماركسية هي وريثة فلسفة هيغل الجدلية، وهي فلسفة تملك نظرة شمولية إلى الكون والمجتمع والثقافة والأدب. وهي ترى أنّ التطوّر التاريخي ليس عشوائياً، بل هناك قوانين وقواعد تحكم فيه وتوجهه، وعلى رأس تلك القوانين قانون الصراع الطبقي. فالتاريخ من وجهة نظر ماركسية ليس تكراراً للماضي، بل حركة موجهة، حركة تتجاوز وانتقال مما هو قائم إلى مرحلة أعلى

وأرقى من مراحل التطور الناجم عن قوانين الجدول أو الديالكتيك. وتقول النظرية الماركسية بوجود علاقة جدلية بين القاعدة المادية أو البناء التحتي للمجتمع، وبين البناء الفوقي الذي تشكل الثقافة والأدب أهم مكوناته. وفي نظرتها إلى العلاقة بين البناء التحتي وبين البناء الفوقي، أي بين المجتمع والثقافة، ترجّح النظرية الماركسية كفة الطرف الأول، أي البناء التحتي والمجتمع، وترى فيه الطرف الرئيسي في المعادلة الجدلية. فالوجود المادي يحدد الوعي الاجتماعي، والبناء التحتي يتحكم في البناء الفوقي، أي في الثقافة والأدب، وبوجه مساهم. صحيح أن البناء الفوقي يؤثر في البناء التحتي، ولكنه يتأثر به بدرجة أكبر، ويظل البناء التحتي الطرف الرئيس في العلاقة الجدلية بين البناءين^{١٠٩}.

والأدب، من وجهة نظر ماركسية، جزء من البناء الفوقي للمجتمع، يواكبه ويتطور بتطوره. ولذا فإن دراسة الأدب لا يجوز أن تتم بمعزل عن دراسة المجتمع، والتطورات الفنية والفكرية التي تظهر في الأدب لا يجوز أن تدرس بمعزل عن دراسة التطورات الاجتماعية. فالتطور الأدبي لا يتم بفعل العوامل الأدبية الداخلية وحدها، بل وبفعل تفاعل الأدب مع المجتمع وتعبيره عما يجري فيه من تطورات. إن تفسير الظواهر الأدبية الهامة، كنشوء وتطور الأجناس والتيارات الأدبية، لا يكون بإرجاعها إلى أسباب أدبية داخلية فحسب، بل بربطها بالمسببات الاجتماعية التي أحاطت بنشوتها وتطورها. أما الفلسفة الوضعية فهي لا تتفق مع الفلسفة الماركسية ونظرية الأدب الماركسية حول أي من مقولاتها، والتعارض بين الفلسفتين تعارض جذري. فما من فلسفة انتقدت الفلسفة الوضعية بالقوة التي انتقدتها بها الفلسفة الماركسية التي يعدّ نقد الوضعية جانباً رئيساً من جهودها النظرية، مما حوّل الخلاف بين الفلسفتين إلى واحد من أهم النقاشات في الفلسفة الحديثة^{١١٠}.

كان من الطبيعي أن يحصل تناقض جذري بين أدب مقارن أساسه النظري هي النزعة التاريخية والفلسفة الوضعية، أي المدرسة الفرنسية

التقليدية في الأدب المقارن، وبين نظرية الأدب الماركسية التي تقوم على الفلسفة المادية الجدلية التي ترى في الأدب شكلاً من أشكال الوعي الإنساني الذي يعكس الوجود الاجتماعي المادي للناس مثلما تعكس المرأة الأشياء". فنظرنا هذين الاتجاهين إلى الأدب وقضاياهما متعارضتان كل التعارض. صحيح أن الاتجاهين كليهما يقولان بتاريخية الأدب، وبإمكانية كتابة تاريخ الأدب، ولكن شتان بين تصوريهما لذلك التاريخ! فالمدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن لا تهتم إلا بما ينجم عن عوامل التأثير والتأثر من نتائج أدبية. أما الاتجاه الماركسي فهو يرى أن هناك قوانين تتحكم في حركة الأدب وتاريخه، فتطور الأدب لا يتوقف على عوامل التأثير والتأثر ولا ينجم عنها، بقدر ما هو ضرورة حتمية يميلها تطور المجتمع، أي البناء التحتي، بالدرجة الأولى، والبناء الفوقي بدرجة أقل. وهذه القوانين عامة، تسري على الآداب كلها. أما الفروق بينها فهي ترجع إلى فروق في درجات التطور الاجتماعي، وهي لا تلغي القوانين العامة لتطور الآداب والمجتمعات. فما يبرز في أحد الآداب من ظواهر أدبية هامة، كالأجناس الأدبية والاتجاهات الفنية، في وقت مبكر، نتيجة لتقدم المجتمع الذي يحتضن ذلك الأدب، يظهر حتماً في الآداب الأخرى، لا بفعل علاقات التأثير والتأثر فحسب، بل بالدرجة الأولى نتيجة لتوافر الشروط والمقدمات الاجتماعية في المجتمعات التي تحتضن تلك الآداب، وإن يكن بفارق زمني قد يطول أو يقصر. فمسألة التطور الأدبي مرتبطة بالتطور المجتمعي، وهي مسألة وقت فقط. إن الآداب تمرّ بالمراحل التاريخية نفسها، وتشهد ظهور الأشكال الأدبية الرئيسة نفسها، من أجناس وتيارات أدبية وما إلى ذلك، مما يعني أنها تمرّ بمراحل التطور نفسها، ولكن ليس بصورة متزامنة. فهناك قانون يحكم تطور المجتمعات والآداب على حد سواء، هو قانون «عدم التزامن».

والماركسية نظرية عالمية أو أممية، ترى أن مقولاتها تنطبق على المجتمعات والثقافات كلها. صحيح أنها لا تنكر الخصوصية القومية

للآداب والثقافات، ولكنها لا توليها أهمية كبيرة. فالأساس هو التشابه بين الآداب والثقافات، لأنها تعبر عن أوضاع اجتماعية مشتركة بين المجتمعات البشرية. وهذه المجتمعات متشابهة رغم ما بينها من فوارق قومية. لقد ركزت الماركسية باستمرار على الجوانب الإنسانية العامة المشتركة بين الشعوب، وانتقدت النزعات القومية التي تغالي في تقييم دور الخصوصية القومية، واعتبرت تلك النزعات إيديولوجيات مضللة تخدم مصالح طبقية معينة، بورجوازية أو بورجوازية صغيرة، وتثير النزاعات القومية بين الشعوب، وتغطي التناقضات الحقيقية في المجتمعات، أي التناقضات الطبقية. لذلك لا عجب في أن يدرس علماء الأدب المقارن دور النزعة الماركسية الأدب بصورة تتجاوز الحدود القومية الضيقة، أي حدود الآداب القومية، وفي أن تبشر الماركسية في وقت مبكر، أي في أواسط القرن التاسع عشر، بظهور «أدب عالمي» يحل محل الآداب القومية^(١١).

ومن العوامل التي أدت إلى نشوء تعارض شديد بين الأدب المقارن التقليدي وبين نظرية الأدب الماركسية حقيقة أن لهذه النظرية توجهات عالمية أو أممية، الأمر الذي يصعب التوفيق بينه وبين منهج دراسات أدبية ينطلق من «الأدب القومي»، ولا يطمح إلى أكثر من أن يكمل تاريخ ذلك الأدب. ولذا لا عجب في ألا تكتثر نظرية الأدب الماركسية بالأدب المقارن في أول الأمر، وألا تظهر في الوقت مبكر مدرسة ماركسية في الأدب المقارن. فالدراسات الأدبية التي تسترشد بالماركسية تتجاوز الحدود القومية للآداب بطبيعة الحال، وتنطوي ضمناً على عنصر المقارنة، وهي ليست مستعدة للتركيز على علاقات التأثير والتأثر، لأنها لا توليها كبير أهمية، ولا ترى فيها محركاً للتاريخ الأدبي وتطور الآداب. وهي ليست مستعدة أيضاً لأن تصرف النظر عن الجوانب الجمالية والدوقية للأدب مثلما تفعل المدرسة الفرنسية التقليدية. وباختصار فإن نظرية الأدب الماركسية والأدب المقارن التقليدي (دراسات التأثير) يقفان

منهجياً على طرفي نقيض، ولا يجمعهما جامع. ولكن ألا تجمعهما النزعة إلى تخطي الحدود القومية للآداب؟ إن الأدب المقارن التقليدي يمكن الباحث من أن يطلّ ما وراء حدود أدبه القومي، بل هناك من المقارنين التقليديين من يتسم بنزعة «كوزموبوليتية» (Kosmopolitisch)، ولكن نقطة الارتكاز التي ينطلق منها الأدب المقارن التقليدي هي «الأدب القومي»، وما يتلقاه ويعطيه من مؤثرات، وهذا ما لا تجاريه فيه نظرية الأدب الماركسية. فهي أقرب إلى ما يسمى «الأدب العام» منه إلى الأدب المقارن التقليدي^(١١).

هل يجعل ذلك نظرية الأدب الماركسية قادرة على الاستغناء عن الأدب المقارن بصورة كاملة؟ والجواب عن هذا السؤال هو: (نعم) و(لا). في الوقت نفسه، نعم لأن الدراسات النقدية الماركسية مارست دراسة الأدب نقدياً بصورة تتجاوز الحدود اللغوية والقومية للآداب، وذلك بمعزل عن الأدب المقارن. فلمؤسسي الفلسفة الماركسية، كارل ماركس وفريدريك إنجلز، كتابات حول الأدب والفن، لا تقتصر على أدب قومي واحد بل تتعلق بآداب قومية مختلفة^(١٢). وقد اتسمت الكتابات النقدية الماركسية اللاحقة بأفق أسمى رحب، دون أن تغفل الخصوصية القومية لكل أدب. وأبرز مثال على ذلك هو الفيلسوف الماركسي المجري جورج لوكاتش (Georg Lukacs) الذي يعدّ بحق واحداً من كبار النقاد ومنظري الأدب في هذا القرن. لقد درس لوكاتش (الرواية) كجنس أدبي، ووضع نظرية لها في ضوء ارتباطها بتطور المجتمع الأوروبي من مجتمع إقطاعي إلى مجتمع رأسمالي بورجوازي، وصاغ مقولته الشهيرة: «الرواية هي ملحمة العصر البوجوازي». ودرس لوكاتش «البطل الإشكالي» في روايات تنتمي إلى آداب قومية مختلفة، وليس في أدب واحد فقط^(١٣). كما درس الاتجاه الواقعي في الأدب بصورة تتجاوز الحدود اللغوية والقومية: درسه في الأدب الفرنسي والروسي والألماني، ووضع نظرية «التنميط» (Typisierung) بالنسبة للبطل الروائي الواقعي،

وصاغ نظرية جديدة للواقعية تستند إلى الفلسفة الماركسية^{١١٢}. لقد قدّم لوكاتش مساهمات كثيرة في نقد الأدب والتنظير له، دون أن يحفل بمسألة التأثير والتأثر، كما يفعل المقارنون التقليديون، ولو فعل ذلك لما توصل إلى نظرية الرواية ونظرية الواقعية، بل درسهما مغفلاً مسألة التأثير والتأثر. ألم يسمع لوكاتش بالأدب المقارن ولم يطلع على مؤلفاته؟ لا نتصور أن يكون ذلك هو السبب. فلوكاتش كان مفكراً وناقداً معاصراً بكل ما تنطوي عليه كلمة «المعاصرة» من معان، ومن المؤكد أن وجود دراسات التأثير لم يفته، ولكنه لم يبدِ اهتماماً بتلك الدراسات. وعلى أية حال فإن كتابات نظرية ونقدية بمستوى كتابات لوكاتش تجعل دراسات التأثير والتأثر، والأدب المقارن في صورته التقليدية، تبدو عقيمة وتافهة. ومما لا شك فيه أن كتابات جورج لوكاتش في النقد ونظرية الأدب تدل بصورة لا لبس فيها على أن نظرية الأدب الماركسية قادرة على أن تستغني عن الأدب المقارن التقليدي، دون أن يؤثر ذلك في تماسكها وقدرتها على الإقناع.

إلا أن ما قلناه آنفاً لا يفسر بصورة كاملة حقيقة تأخر ظهور الأدب المقارن في الاتحاد السوفييتي السابق وأقطار أوروبا الشرقية الاشتراكية سابقاً إلى أواسط الخمسينيات. فالأدب المقارن لم يظهر ولم يمارس في الجامعات الروسية طوال المرحلتين: اللينينية والستالينية، ولم يمارس بصورة علنية في تلك الجامعات إلا بعد سقوط الستالينية وزوال الستار الحديدي في أواسط الخمسينيات. إثر ذلك انفتحت أقطار أوروبا الشرقية على العالم ثقافياً وعلمياً، وتشكلت في تلك الأقطار جمعيات للأدب المقارن، ومورست الدراسات المقارنة، وعقدت ندوات ومؤتمرات للأدب المقارن في جامعات تلك البلدان. كما ظهر مقارنون لامعون يتمتعون بدرجة عالية من الكفاءة، جعلتهم يحظون بشهرة واسعة خارج أقطارهم، كالروماني مارينو (A. Marino) والتشيكي دوريشين (D. Durisin) والألماني فايمان (R. Weimann) والروسي فيكتور جيرمونسكي (Viktor

Girumski^{١٢٨}، فقد تألق هؤلاء المقارنون في مؤتمرات الرابطة الدولية للأدب المقارن (A.I.L.C)، وترجمت مؤلفاتهم إلى لغات أجنبية كثيرة، وتعاضم دورهم في حركة الأدب المقارن العالمية، مما حمل الرابطة الدولية للأدب المقارن على أن تجعل من مدينة بودابست مقراً لمجلتها (Neohelicon). وهكذا برزت في ساحة الأدب المقارن مدرسة جديدة سرعان ما عرفت «بالمدرسة السلافية»، تمييزاً لها عن المدرستين الفرنسية والأمريكية. وهذه تسمية خلافية. فما يجمع بين ممثلي هذه المدرسة ليس انتمائهم إلى العرق السلافي، لأن منهم الألماني والروماني وغيرهما من غير السلافيين. إن القاسم المشترك بينهم هي الأسس النظرية والمنهجية التي ينطلقون منها في دراساتهم المقارنة، وهي أسس لا علاقة لها بانتمائهم إلى العرق السلافي، ولها كل العلاقة بانتمائهم إلى الفلسفة الماركسية، أي المادية الجدلية. ولهذا فإن تسمية «المدرسة السلافية» هي تسمية غير صائبة^{١٢٩}.

لم تبدأ المدرسة المقارنة الجديدة بصورة فعلية بعد سقوط الستالينية، أي في أواسط الخمسينيات، بل تواجد ممثلوها في الجامعات الروسية والأوروبية الشرقية وقاموا بأبحاثهم ودراساتهم المقارنة قبل ذلك بوقت طويل. فالروسي فيكتور جيرمونسكي، وهو أبرز ممثلي هذه المدرسة، قد أجرى دراساته المقارنة حول «الملاحم البطولية الشعبية» في الثلاثينيات والأربعينيات. وهو لم ينح في أبحاثه منحنى دراسات التأثير والتأثر الفرنسية، بل نحا منحى آخر ينسجم مع جوهر الفلسفة الماركسية ونظرية الأدب المادية الجدلية، التي تعدّ مقولة الارتباط الجدلي بين الأدب والمجتمع أبرز مقولاتها. فهو لم يرجع ظواهر التشابه بين الآداب المختلفة إلى عوامل التأثير والتأثر، وذلك لسبب بسيط، هو أن القسم الأعظم من تلك الظواهر لا علاقة له بالتأثير والتأثر، فمن الملاحظ وجود تشابه بين ظواهر أدبية في آداب لم تقم بينها علاقات تأثير وتأثر، وذلك نتيجة التباعد الجغرافي والحواجز اللغوية والعزلة الثقافية. وما إلى ذلك

من أسباب. لم يكن ذلك الأمر غائباً عن أذهان ممثلي المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن، بل كانوا يعرفونه تماماً، ولكنهم أشاحوا وجوههم عنه، بحجة أنه لا يدخل في اهتمامات الأدب المقارن، ولا مبرر لدراسته، تماماً كما ليس هناك مسوغ لأن يقارن المرء «حشرة بزهرة». أما فيكتور جيرمونسكي فقد استوفقته تلك الظواهر، فدرسها وحاول أن يجد تفسيراً لها. ومادامت زاوية التأثير والتأثر لا تقدّم أي شيء على هذا الصعيد، لا بدّ من البحث عن منهج أو منطلق نظريّ جديد لتفسيرها. ذلك المنطلق هي المقولة الرئيسة لنظرية الأدب الماركسية التي ترى أنّ هناك علاقة جدلية بين الظواهر الأدبية وبين البنية الاقتصادية والاجتماعية للمجتمع. ومن وحي تلك المقولة وضع جيرمونسكي نظرية «التشابه النمطي» أو «التيولوجي». فهناك من التشابه بين الآداب ما لا يمكن رده إلى عوامل التأثير والتأثر، ولكن يمكن إرجاعه إلى مستويات التطور الاجتماعي للمجتمعات. فالمجتمعات التي بلغت بناها الاجتماعية مستويات متشابهة من التطور تشابه أيضاً في بناها الأدبية. أما المجتمعات التي تتفاوت درجات تطورها فإن بناها الأدبية تتفاوت أيضاً. لقد لاحظ فيكتور جيرمونسكي من دراسته للملاحم البطولية الشعبية أنّ تلك الملاحم قد ظهرت في مجتمعات مختلفة، دون أن يكون هناك ما يشير إلى أنّ ذلك قد تمّ بفعل علاقات التأثير والتأثر. فقد ظهرت تلك الملاحم في مجتمعات لم تقم بينها علاقات تبادل ثقافيّ أو أدبي، ولكن على الرغم من ذلك فإن من الملاحظ وجود أوجه تشابه كبير بين تلك الملاحم. وبما أنّ هذا النوع من التشابه لا يمكن أن يردّ إلى علاقات التأثير والتأثر، فقد سمّاه جيرمونسكي «تشابهاً نمطياً» أو «تيولوجياً»^١. إنّ الاختلاف في توقيت ظهورها لا يمكن أن يفسّر إلا باختلاف درجات التطور الاجتماعي. فعندما ظهرت تلك الملاحم في الأدب اليوناني القديم، لم تكن المجتمعات الأخرى، كالمجتمع العربي مثلاً، مهياًة لظهورها. وعندما أفل نجم هذا النوع الأدبي في الأدب الإغريقي، نشأ وازدهر في بعض الآداب الآسيوية التي لم تقم بينها وبين الأدب اليوناني أية صلات

تاريخية، وهذا ما مكن جيرمونسكي من أن يرجع تلك الظاهرة إلى كون تلك المجتمعات قد بلغت مرحلة من التطور الاجتماعي جعلت ظهور أدب الملاحم البطولية فيها أمراً ممكناً.

هل أنكر جيرمونسكي دور التأثير والتأثر والتبادل الأدبي في تطور الآداب؟ إنه لم ينكر ذلك الدور في الواقع، ولكنه وضعه في إطاره وحجمه الصحيحين. فالتأثير لا يتم إلا عندما تكون الثقافة المتأثرة بحاجة إلى المؤثرات الأجنبية، ومستعدة لتلقيها. فهو لم يكن السبب في ظهور الاتجاه الواقعي في آداب أوربية وغير أوربية مختلفة وفي أزمنة مختلفة، وإنما السبب هو أن الآداب التي ظهرت فيها الواقعية كانت قد بلغت درجات من التطور الاجتماعي جعلت ظهور أدب واقعي أمراً ضرورياً، وتكونت فيها بذور ذلك الأدب الواقعي. ثم جاء عامل التأثير والتأثر، أي الاستيراد الثقافي، ليسرع ذلك التطور ويقويه. فلو لم تكن الحاجة قائمة في الأدب المتأثر، لما أثمرت عمليات التأثير والتأثر البتة. إن الأساس في تلك العمليات هي حاجة الثقافة المستقبلية، لا حاجة الثقافة المرسلية، وعمليات الاستيراد الثقافي تخضع لحاجات الطرف المستقبل، وليس العكس. وبذلك تمكن جيرمونسكي من استيعاب قضية التأثير والتأثر، ومن وضعها في إطار أكبر، هو دور المؤثرات الخارجية في تطور الأدب. فالتأثير دور في ذلك التطور، ولكن ذلك الدور ليس بدئياً ولا أساسياً. أما الدور الأساسي فهو للتطور الداخلي للأدب، ذلك التطور الذي يواكب تطور المجتمع. فعندما يتطور المجتمع، فإن تطوره يخلق الحاجة إلى تطور أدبي يواكبه، كظهور تيار أدبي، وتأخذ بذور ذلك التطور بالظهور داخل الأدب. وإذا أضيفت إلى ذلك مؤثرات خارجية، فإنها تسرع ذلك التطور، وتكون كبذرة سقطت في أرض ملائمة خصبة. أمّا إذا لم يتوافر الشرطان: الاجتماعي والأدبي اللذان يولدان الحاجة إلى المؤثرات الأدبية الخارجية، فإن عمليات التأثير والتأثر لا تجدي نفعاً، وتبقى ظاهرة معزولة لا جذور لها. وبذلك قدم فيكتور جيرمونسكي

مساهمة قيمة في تفسير ظاهرة التطور والتبادل الأدبيين. لقد وضع الأمور في نصابها، منسجماً في ذلك مع المفولة الماركسية التي ترى أن الدور الحاسم في التطور الأدبي يكون للعوامل الداخلية، أما العوامل الخارجية فهي عوامل ثانوية وغير حاسمة، تتوقف فاعليتها على توافر الشروط الداخلية للأدب. وبذلك خيب جيرمونسكي آمال دعاة الهيمنة والتوسع الثقافي، الذين يريدون نشر ثقافتهم في العالم، وفرضها على الشعوب بأي ثمن، دون مراعاة لمستويات التطور الاجتماعي وللحاجات الثقافية لتلك الشعوب. إن فرص الإمبريالية الثقافية محدودة، لأنها تصطدم بعقبة لا سبيل إلى تذليلها، ألا وهي عدم وجود حاجة إلى ما تسعى الإمبريالية لأن تصدره إلى العالم العربي مثلاً من سلع ثقافية. وفي الوقت نفسه خيب جيرمونسكي آمال دعاة الجمود والانعزال الثقافي. فالتطور الاجتماعي حتمي ولا يمكن إيقافه والحبولة دون حدوثه، مما يخلق حاجة إلى التطور الثقافي والأدبي، الذي يخلق بدوره حاجة إلى التفاعل مع الثقافات الأجنبية وتلقي مؤثرات منها. فالمجتمع يتطور بالضرورة، مما يستدعي تطوير الثقافة «التفاعل مع الثقافات الأجنبية خدمة لذلك التطوير. وبذلك يكون المقارن الروسي فيكتور جيرمونسكي قد قدم مساهمة قيمة في نظرية التطور الثقافي، الذي يشكل التطور الأدبي أحد وجوهه. لقد استفاد جيرمونسكي من الفلسفة ونظرية الأدب الماركسيتين في إرساء أسس مدرسة جديدة في الأدب المقارن، مدرسة أصبحت تعرف بالمدرسة «السلافية»، ونرى أن الأصح هو أن تسمى المدرسة المادية أو الجدلية.

٢٠ «المدرسة الأمريكية» والنقد الجديد

ومن الاتجاهات النقدية التي تعارضت مواقعها النظرية والتطبيقية تعارضاً شديداً مع الاتجاه التاريخي في الأدب المقارن ذلك الاتجاه النقدي الذي يعرف «بالنقد الجديد» (New Criticism). فقد حمل رينيه ويليك، وهو أبرز ممثلي هذا الاتجاه، على دراسات التأثير وأسسها

الفلسفية والنظرية وتطبيقاتها ودورها، وذلك في محاضرة تاريخية ألقاها عام ١٩٥٨ في المؤتمر الثاني للرابطة الدولية للأدب المقارن الذي انعقد في جامعة «تشابل - هيل» الأمريكية. لقد وجه ويليك إلى دراسات التأثير وإلى المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن نقداً لا مثيل له في حديثه، ونسف أئس تلك المدرسة ومرتكزاتها^(١١). فقد أخذ عليها أنها من الناحية النظرية مثقلة بأعباء فلسفات القرن التاسع عشر، كالنزعيتين التاريخية والوضعية، وأنها تتعامل مع النصوص الأدبية بصورة خارجية، وفي منأى عن أدبيتها، ولا تتعامل مع الأبعاد الداخلية لتلك النصوص، أي مع جوهرها الفني والجمالي. وبهذه المناسبة ذكر ويليك زملاءه الفرنسيين التقليديين بأن العمل الأدبي «بنية ذات طبقات من الرموز والمعاني المستقلة تمام الاستقلال عن العمليات التي تدور في ذهن الكاتب أثناء التأليف، ولذا فهي مستقلة أيضاً عن المؤثرات التي قد تكون شكلت ذهنه»^(١٢). إن العمل الأدبي يفقد أدبيته بمجرد أن يجرد من تلك البنية. وهذا هو ما تفعله دراسات التأثير التي تقفز فوق جوهر الأعمال الأدبية، أي فوق أدبيتها وجمالياتها، وتتعامل معها كمجموعة من المؤثرات والوسائط الخارجية، مما حول تلك الدراسات إلى عمليات مسك دفاتر ثقافية تبين ما صدره أدب قومي إلى الآداب الأخرى وما استورده منها من مؤثرات^(١٣).

إن الخلفية الحقيقية لذلك الصدام الذي جرى بين الاتجاه التاريخي (الفرنسي) في الأدب المقارن وبين «النقد الجديد» الذي مثله رينيه ويليك، ترجع في حقيقة الأمر إلى ذلك التحول الجذري في النموذج (Paradigmawechsel) الذي شهده النقد الأدبي والدراسات الأدبية في أوائل هذا القرن، ألا وهو التحول في مقاربة النصوص الأدبية من المقاربات الخارجية إلى المقاربات الداخلية. إنه التحول الذي بدأه «الشكلايون الروس»، وواصله «النقد الجديد» والبنوية والانجهايات ما بعد البنيوية، وهو تحول شكل منعطفاً حاداً في تاريخ الفكر النقدي في العالم^(١٤). فقد

نقل مركز ثقل الدرس النقدي من العلاقات الخارجية للعمل الأدبي (أي علاقته بشخصية الأديب وسيرته، وعلاقته بالبيئة الاجتماعية والثقافية...) إلى العلاقات الداخلية للعمل الأدبي، أي إلى بنيتة الفنية والفكرية والجمالية. لقد جعل ذلك التحول في النموذج تاريخ الأدب في صورته القديمة أمراً غير ممكن. وكان «النقد الجديد» أحد التيارات النقدية الحديثة التي تبنت ذلك النموذج الجديد وساهمت في صياغته. إنه نموذج لا يولي العلاقات الخارجية للأدب كبير اهتمام، ويولي جلّ اهتمامه لأدبية الأدب، أي لتلك الخصائص التي تجعل منه أدباً. فاهمية أية مقارنة للأعمال الأدبية تكمن في مدى قدرتها على جعلنا نفهم الجوهر الأدبي لتلك الأعمال، أي قيمها وبنيتها الأدبية، بصورة أفضل. أما دراسات التأثير والتأثر فهي لا تقربنا من فهم جوهر النصوص الأدبية، بقدر ما تبعدنا عنه، وتدخلنا في مناهات المؤثرات والوسائط والعلاقات الخارجية. وبناء عليه رفض رينيه ويليك المنهج الفرنسي التقليدي في الأدب المقارن، ودعا إلى منهج يتعامل مع جوهر الأدب، أي إلى منهج نقدي في الأدب المقارن. إنه منهج بات يعزف «بالمدرسة الأمريكية» أو المدرسة النقدية، وهو منهج يدرس الظواهر الأدبية بصورة تتجاوز الحدود القومية لتلك الظواهر. فالظواهر الأدبية الرئيسية، من أجناس وتيارات أدبية، لم تكن في يوم من الأيام مقتصرة في أدب قومي واحد أو مقتصرة عليه، بل تتعداه إلى آداب قومية مختلفة، وكثيراً ما تكون عالمية. وعندما يدرسها المرء دراسة مقارنة فإنه لا يتصعّب شيئاً بل يدرسها في إطارها الطبيعي الصحيح. إلا أن المدرسة الأمريكية لم تكتفِ بنقل اهتمام الأدب المقارن من العلاقات الخارجية إلى العلاقات الداخلية للأدب، بل تخطت ذلك إلى المطالبة بأن تنفتح الدراسات المقارنة على نوع آخر من المقارنات، ألا وهو مقارنة الأدب بالفنون والعلوم وحقول المعرفة والوعي الإنساني الأخرى. فالفنون، كالموسيقى والتصوير، هي ظاهرة جمالية تغطي على أوجه شابه كثيرة مع الأدب، ولذا فإن دراستها يمكن أن تقربنا من فهم الأعمال الأدبية، ويمكن أن تؤدي مقارنتها

بالأدب إلى الكشف عن جوهره. أليس المثل الأعلى «الوحدة الفنية» في العمل الأدبي مستمداً من الوحدة الفنية في الموسيقى والتصوير؟^{١١٠} ويمكن أن يقال عن علاقة الأدب بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم الإنسانية الأخرى شيء مشابه، فهي علوم يمكن أن تقدم مساعدة كبيرة في فهم الأعمال الأدبية^{١١١}. وباختصار فإن جوهر الدراسة المقارنة للأدب من وجهة نظر «أمريكية»، يكمن في تقريبنا من فهم البنى الداخلية، أي الجمالية للأعمال الأدبية، لا في حصر ما تنطوي عليه تلك الأعمال من مؤثرات أجنبية وما مارسته على الأعمال الأدبية الأجنبية من تأثير.

تري ألا يؤدي ذلك إلى إذابة الأدب المقارن في النقد الأدبي وتمييع مضمونه ونخومه كفروع من فروع الدراسات الأدبية، وإلى إقصائه خصوصيته كمنهج؟ إن رينيه ويليك لا يخشى اعتراضاً كهذا. فالنقد الأدبي يجب أن يكون مقارناً، يتجاوز الحدود اللغوية والقومية للأدب، والأدب المقارن يجب أن يكون نقدياً يقارب النصوص الأدبية كبنى جمالية، لا كمؤثرات ووسائط. عندئذ يصبح الأدب المقارن نقداً، ويصبح النقد أدباً مقارناً، وتزول تلك الحواجز المصطنعة التي أقيمت بين الأدب المقارن والنقد الأدبي. فالأدب يتجاوز بطبيعة الحال حدود اللغات، ولذلك لا يجوز أن يدرس إلا بصورة مقارنة، وهو بنى وقيم جمالية، ولذلك لا يجوز أن يقارب إلا بصورة نقدية. إن الأدب المقارن الحق هو في جوهره نقد أدبي، والنقد الأدبي الحق هو في جوهره أدب مقارن. وهكذا أعاد رينيه ويليك اللحمة إلى علاقة الأدب المقارن بالنقد الأدبي ووصل ما قطع بصورة تعسفية.

كان النقد الجذري الذي وجهه رينيه ويليك إلى دراسات التأثير والتأثر وإلى ما يعرف بالمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن إيذاناً بولادة مدرسة مقارنة جديدة، باتت تعرف «بالمدرسة الأمريكية». وفي الحقيقة فإن الحديث عن مدرسة «أمريكية» وأخرى «فرنسية» وثالثة «سلافية»، هو

حديث غير صائب ومناهب للمحقيقة. فالمدرسة الفرنسية هي في جوهرها وفلسفتها مدرسة تقوم على تاريخ الأدب، أي أنها مدرسة تاريخية أدبية، ولذلك من الأصح أن نسمي «مدرسة تاريخية». وما يعرف بالمدرسة السلافية هي اتجاه مقارن يستند إلى نظرية الأدب الماركسية، أي إلى المادية الجدلية، ولذا فمن الأصح أن تدعى «مدرسة مادية جدلية» أو «ماركسية». أما «المدرسة الأمريكية» فهي تستمد أسسها من «النقد الجديد» ومن الأنسب أن تسمى «مدرسة نقدية». كما لا بد من الإشارة إلى أن المنهج التاريخي ليس محصوراً في فرنسا، ولا المنهج النقدي في أمريكا، ولا المنهج الماركسي في أوروبا الشرقية. فدراسات التأثير تمارس في كثير من الأقطار، خارج فرنسا، بما في ذلك الولايات المتحدة الأمريكية وأقطار أوروبا الشرقية. ومن الملاحظ أن ذلك النوع من الدراسات قد انحسر في فرنسا، وذلك بعد ظهور جيل جديد من المقارنين الفرنسيين الذين نأوا بأنفسهم عنه حتى قبل أن تظهر «المدرسة الأمريكية» في الأدب المقارن. ومن أبرز هؤلاء «المنتشقين» الفرنسيين رينيه إيتامبل (Rene Etiemble) الذي سبق أن تطرقنا إليه، والمقارنون: برونيل/ بيشوا/ روستو (P. Brunel/ Cl. Pichois/A.M. Rousseau) الذين وضعوا كتاباً حول الأدب المقارن ابتعدوا فيه عن مواقع «المدرسة التقليدية الفرنسية»، وسعوا للتوفيق بين الاتجاهين التاريخي والنقدي. وقد حظي ذلك الكتاب باهتمام عالمي واعتبر نقطة عalam في تاريخ الدراسات الأدبية المقارنة في فرنسا^١. وهناك بالمقابل العديد من المقارنين الأمريكيين الذين يواصلون ممارسة دراسات التأثير بالطريقة «الفرنسية» التقليدية، متجاهلين أنهم في بلد تنسب إليه «المدرسة الأمريكية» في الأدب المقارن. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الأدب المقارن في أقطار أوروبا الشرقية «السلافية» الاشتراكية سابقاً. فمنذ البداية لم ينبع المقارنون الأوروبيون الشرقيون كلهم منحنى ماركسياً أو مادياً جدلياً، وبعد أن انهار النظام الاشتراكي في أقطارهم، لم يعد لديهم أي مسوغ لمسايرة الاتجاه الماركسي ومجاراته. واليوم يضم الأدب المقارن في أوروبا الشرقية كل

الاتجاهات والمناهج المقارنة، من «فرنسية» و«أمريكية» و«ماركسية» وغيرها.

٥-٢. الأدب المقارن ونظرية التلقي

في أواخر الستينيات من هذا القرن حدث «تحول أنموذج» آخر في النقد الأدبي أسفر عن اتجاه جديد يعرف «بنظرية التلقي» أو «جمالية التلقي» (Rezeptionsästhetik). لقد قام هذا الاتجاه النقدي بنقل مركز الاهتمام من إنتاج الأعمال الأدبية وجماليته (Produktionsästhetik) إلى تلقي الأعمال الأدبية وجماليته. كان اهتمام النقد الأدبي منصباً قبل ذلك على الجوانب الإنتاجية للعمل الأدبي، سيرة كانت أم نفسية أم بيئية، وعلى البنية الفنية للنص الأدبي، وذلك انطلاقاً من قناعة ضمنية مفادها أن النصوص الأدبية يمكن أن تدرس بصورة «موضوعية» أو «علمية»، بمعزل عن الدور الذي تضطلع به شخصية الدارس. صحيح أن اتجاهاً ذوقياً تأثرياً انطباعياً قد كان واسع الانتشار في صفوف النقاد، ولكن الدراسات الأدبية كانت قائمة في الأساس على «جمالية الإنتاج». كذلك فإن المنحى الذوقي التأثري في النقد كان يعدّ منحى غير علمي، ولا يؤخذ على محمل الجدّ، ولم يحم أنصار هذا الاتجاه بمحاولات جادة لعلمته ووضع أسس منهجية له، وكان سقف ما توصلوا إليه بهذا الشأن هو الحديث عن «ذوق معالٍ»^١. وهذا يرجع إلى حقيقة أن النقد الذوقي بطبيعته غير قابل للتعميد والمنهجية والعلمنة، بل هو نقد ذاتي صرف، قواعده وقيمه «غير مكتوبة في الأرض ولا في السماء»، يقوم على حدس الناقد أو «ملكته» أو «غريزته» أو «قوة تمييز فطرية»^٢. إن نقداً كهذا يفقد «ذوقيته» بمجرد تعميده وإخضاعه لأسس منهجية. لذلك لم يتخذ النقد الذوقي الانطباعي منطلقاً لدراسة مسائل التلقي، ولم يفض إلى هذا النوع من الدراسات. لقد كان التلقي معروفاً، ولكنه لم يكن موضع اهتمام النقاد الذين كانوا يعلمون أن العمل الأدبي يُقرأ، وأن انتشاره يتوقف على أذواق القراء. إلا أن النقاد كانوا يرون في الذوق مسألة اجتماعية، لا تدخل في اختصاصهم

بل في اختصاص علم الاجتماع أو «سوسيولوجيا الأدب». وعندما يأخذ الناقد المتلقي في الحسبان، فإنه يطمح لأن يهديه إلى الآثار الأدبية الجيدة ليقبل عليها، ولأن يحذره من الأعمال السيئة الرديئة ليتجنبها^(١٠٦). لقد كان النقد يطمح إلى «الارتقاء» بأذواق القراء، ولكنه لم يول اهتماماً لعملية القراءة أو التلقي نفسها، ولم يع ما تنطوي عليه تلك العملية من أبعاد. كما لم تغب عن الأذهان حقيقة أن تفسير العمل الأدبي يختلف من ناقد لآخر، وأن هناك تفسيرات متعددة لعمل أدبي واحد. إلا أن مسائل كهذه لم تستوقف النقاد الذين كان اهتمامهم منصباً على «إنتاج» العمل الأدبي وما يرتبط به من قضايا. وفي أواخر الستينيات ظهرت في مدينة كونستانس الألمانية مجموعة من النقاد الذين استوقفتهم الإشكالية الكبيرة التي ينطوي عليها تاريخ الأدب، وقد شكل أولئك النقاد حلقة عمل حول موضوع، «علم التأويل والشعرية» (Poetik und Hermeneutik). إن علم التأويل ليس جديداً، وهو أحد مكونات الفلسفة. وقد ازدهر هذا العلم في الفلسفة الألمانية على يد الفيلسوف «شلايرماخر» (F. Schleiermacher)، ولكن تطبيقاته لم تتمحور حول مسائل فهم الأعمال الأدبية وتفسيرها، بل حول فهم أنواع أخرى من النصوص، وفي مقدمتها النصوص الدينية. ثم جاء الفيلسوف الألماني المعاصر «غادامر» (H.G. Gadamer)، فأحيا علم التأويل وحذثه وطبقه على قضايا ثقافية معاصرة^(١٠٧). وقد انطلقت «جماعة كونستانس» من علم التأويل الحديث هذا، وعملت على الاستفادة منه وتطبيقه في تفسير النصوص الأدبية. وقد تمخض عمل تلك الجماعة عن نتائج مهمة، تعدّ فتحاً أو «تحولاً نموذجياً» في نظرية الأدب والنقد الأدبي، بات يعرف بنظرية التلقي أو «جماليّة التلقي» (Rezeptionsästhetik)^(١٠٨). لقد توقفت حلقة عمل «الشعرية وعلم التأويل» طويلاً أمام إشكالية التلقي، فعمقتها ووضعتها في سياقها الصحيح وفي المكان المناسب من سيرورة العمل الأدبي، تلك السيرورة التي لا تبدأ بإنتاج العمل الأدبي، بل تبدأ قبل ذلك بعمليات تلقي إبداعي منتج، وتنتقل بعد إنتاجه أو كتابته إلى أطراف أخرى ليس للكاتب أو المبدع أية

إمكانية للتأثير فيها أو لفرض «قصديته» عليها. إن من يؤول النص الأدبي ويحدد مدلولاته في هذه المرحلة هو المتلقي، ليس في ضوء النص وحده، بل في ضوء «أفق توقعاته». وهكذا فإن إنتاج النص الأدبي ليس أكثر من حلقة في سيرورته، وكلّ عملية من عمليات التلقي تشكل تجسيدا لما ينطوي عليه النص من معانٍ كامنة^(٢٢). وباختصار شديد: في عملية التلقي يحدث انصهار بين «أفق النص» و«أفق توقعات» المتلقي، وينجم عن انصهار هذين الأفقين توسيع أفق المتلقي وإغناؤه. فالتلقي ليس عملية موضوعية صرفاً يحددها النص الأدبي وحده، بل هو عملية لها أبعاد ذاتية تختلف من متلقٍ لآخر. في ضوء هذه النظرة ينتقل مركز الثقل في سيرورة العمل الأدبي من المنتج إلى المتلقي، مما يستدعي أن ينقل مركز اهتمام النقد من إنتاج النص إلى تلقيه. تعدّ «نظرية التلقي الأدبي» تطبيقاً للمقولة الرئيسة لعلم التأويل التي تذهب إلى أنه لا يكفي لفهم النص أن ينظر المرء إلى النص وحده، بل لا بد من أن يفهم الفاهم أيضاً. ففهم النص لا يتوقف على ما ينطوي عليه ذلك النص من دلالات، بل يتوقف أيضاً على ما يدور في الذات الفاهمة. فإذا لم نأخذ هذه الحقيقة في الحسبان فإننا لا نستطيع أن نفهم ذلك التعدد والتنوع والاختلاف في فهم النصوص، ولماذا كانت هذه التفسيرات الكثيرة للنص الواحد. إن الاختلاف في فهم النص عينه هو أمر لا يمكن تفسيره إلا بإرجاعه إلى اختلاف في آفاق توقعات المتلقين. انطلقت نظرية التلقي الأدبي التي يعدّ الناقدان الألمانيان هانس - روبرت ياكس (H.-R. Jauss) وفولفغانغ إيزر (W. Iser) أبرز ممثليها، من علم التأويل الحديث، لتطوّر «علم تأويل أدبي» (Literarische Hermeneutik) يتجاوز «نظريات القراءة» التي انتشرت في النقد الأدبي الأنجلو - أمريكي، بل ليتجاوز كل ما قيل إلى الآن حول مسألة التلقي الأدبي^(٢٣). وسرعان ما انتشرت «نظرية التلقي الأدبي» التي طوّرها ياكس وإيزر خارج ألمانيا، وذلك بعد أن ترجمت مؤلفات ياكس وإيزر إلى اللغات الأجنبية الرئيسة، فتحولت تلك النظرية إلى تيار نقدي عالمي، له أنصار وتابعون في مختلف البلدان^(٢٤).

لقد غير ذلك الاتجاه النقدي الكثير من المفاهيم والتصورات المتعلقة بالأدب، وأثر تأثيراً عميقاً في الدراسات الأدبية كلها. ومن الدراسات التي تأثرت به وتفاعلت معه الأدب المقارن. فما طبيعة ذلك التأثير وما نتائجه؟

إنَّ أول جانب من جوانب الأدب المقارن التي تأثرت بنظرية التلقي هو مفهوم التأثير ودراساته. فالتأثير لا بد أن يسبق بتلقي، وإلا فإن ذلك التأثير لا يتم. والتلقي عملية إيجابية تتم وفقاً لحاجات المتلقي وبمبادرة منه وفي ضوء أفق توقعاته. أما مفهوم التأثير الذي لا يرتبط بالتلقي بل يسقط دوره فهو يحوّل الطرف المتأثر إلى طرف سلبي، وينسب العناصر الإيجابية كلها إلى الطرف المؤثر، ناهيك عن استحالة حدوث تأثير وتأثر بمعزل عن حدوث تلقٍ. فالتلقي حلقة سابقة للتأثير والتأثر، وهي ليست حلقة ثانوية بل حلقة أساسية، يكون فيها المتلقي طرفاً فاعلاً وإيجابياً وديناميكياً. ولعل المقتل النظري لمفهوم «التأثر» القديم، الذي اعتمدته المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن، يكمن في أن ذلك المفهوم قد أغفل التلقي وما ينطوي عليه من أبعاد جوهرية، فحوّل الطرف المتأثر إلى طرف سلبي يتعرض للتأثير، وكان لا حول له ولا قوة. أما نظرية التلقي فقد ربطت التأثير بالتلقي، وجعلت من التلقي شرطاً لأي تأثير. صحيح أنها لم تستغن عن مفهوم «التأثير»، ولكنها وضعت في سياق جديد وأعادته صياغته بصورة جذرية.

ميّزت نظرية التلقي بين أشكال مختلفة من التلقي. فمن التلقي ما هو قرّائي، يمارسه القارئ العادي الذي يتلقي العمل الأدبي، فيتفاعل معه ويستمتع به جمالياً، ويتسع أفقه نتيجة للتلقي الذي قام به، وتنتهي الأمور عند هذا الحد. إن هذا النوع من التلقي لا يعني الأدب المقارن كثيراً، بقدر ما يعني دراسات التلقي الميدانية (Empirische Rezeption) التي تستقصي انتشار الكتب الأدبية وأذواق الجمهور واتجاهات القراء.

أما النوع الثاني من التلقي، وهو النوع الأهم بالنسبة للأدب المقارن،

فهو التلقي المنتج أو الإبداعي، الذي يمارسه الأدباء. فهم لا يتلقون الأعمال الأدبية لمجرد أن يستمتعوا بها ويقوموا بنجارتهم الجمالية، بل يتلقونها للاستفادة منها إبداعياً وإنتاجياً، إن لناحية الشكل أو لناحية المضمون. إن علقياً كهذا يؤدي إلى تطوير الإبداع الأدبي وتجديده، وهو النوع الذي كان الأدب المقارن التقليدي يسميه تأثيراً. أكل ما في الأمر إذن هو استبدال مصطلح قديم، هو مصطلح «التأثير»، بمصطلح جديد هو «التلقي المنتج أو الإبداعي»؟

من المؤكد أن المسألة ليست مسألة استبدال مصطلح بآخر، فالفرق بين المفهومين فرق جوهري. إن مفهوم «التلقي الإبداعي» يعني أن المتلقي هو محور هذا النشاط وذاته، وهو يتلقى إبداعاً بمبادرة منه، ووفقاً لحاجاته ومتطلباته وأفق. أما مفهوم «التأثير» فهو ينطوي على معانٍ ومضامين مغايرة تماماً لمعاني التلقي الإبداعي ومضامينه. فهو يجعل من الطرف المتأثر طرفاً سلبياً متفعلاً، وينسب الدور الإيجابي كله إلى الطرف المؤثر. ولذا فإن مفهوم «التلقي الإبداعي» هو المفهوم النظري الأكثر ملاءمة للتعبير عما كان يسمى «تأثيراً»، وهو المفهوم الذي سد كل الثغرات النظرية التي ينطوي عليها مفهوم «التأثير». لذلك سارع كثير من علماء الأدب المقارن إلى تبنيه، وقاموا، انطلاقاً منه، بتطوير منهجية مناسبة لدراسة تلقي الآداب إبداعياً خارج حدودها ولغاتها القومية^(١). لقد كثرت في الفترة الأخيرة الدراسات المقارنة التي تتناول تلقي عمل أدبي، أو أعمال أديب ما، أو تيار أدبي، أو اتجاه فكري، في الأدب والثقافات الأجنبية، بعيداً عن الحساسيات والسلبيات التي تنطوي عليها دراسات التأثير والتأثر التقليدية. وهكذا تحولت دراسات «التلقي الإبداعي» إلى ميدان خصص من ميادين الدراسات الأدبية المقارنة.

ومن أشكال التلقي التي أثارت اهتمام المقارنين «التلقي النقدي»، والمقصود به ما يمارسه النقاد من نشاطات تفسيرية وتأويلية للأعمال الأدبية الأجنبية. فالناقد كالمبدع والمثلي العادي، متلقي، ولكنه متلقي من

نوع خاص. إنه لا يتلقى العمل الأدبي بغرض الاستمتاع به، ولا بغرض الاستفادة منه إنتاجياً، بل يتلقاه ليقوم بعد ذلك بشرحه وتفسيره وتقديمه لمتلقي آخرين. إن نشاطه هو في نهاية المطاف نشاط توسيطي، يتمثل في استيعاب العمل الأدبي وشرحه وتفسيره. ولا يقتصر هذا النوع من النشاط النقدي على أعمال من الأدب القومي، بل يتعداها إلى توسيط أعمال أدبية أجنبية بصور مختلفة. ولذلك كان هذا النوع من التلقي موضع اهتمام الأدب المقارن^{١٢٦}. فمن المهم أن يعرف المرء كيف يُستقبل العمل الأدبي نقدياً خارج مجتمعه وثقافته الأصليين. وعند دراسة هذه المسألة فإنه يفاجأ بالفرق الكبير بين تلقي العمل الأدبي نقدياً، أي شرحه وتفسيره، داخل ثقافته الأصلية وبين تلقيه نقدياً، أي فهمه، خارج تلك الثقافة. تقدم نظرية التلقي تفسيراً مقنعاً لهذه الظاهرة. فتلقي العمل الأدبي خارج مجتمعه وثقافته الأصليين يخضع لموامل واعتبارات نابعة من الطرف المتلقي وأفق توقعاته، وهو أفق قد يختلف كثيراً عن أفق التوقعات السائد في المجتمع الذي ينتمي إليه العمل الأدبي في الأصل. ولعل أوضح مثال على ذلك هو النقاش الذي شهده النقد الأدبي العربي حول الأدب التشيكي الألماني فرانز كافكا (Franz Kafka). فهو نقاش لا يمكن أن يفهم إلا إذا رُبط بأفق التوقعات السائد في المجتمع العربي المعاصر^{١٢٧}. إن دراسات التلقي النقدي هي ميدان خصب من ميادين الأدب المقارن، ونوع من الدراسات المقارنة التي ظهرت وتطوّرت نتيجة التفاعل المنتج الذي تمّ بين الأدب المقارن وبين «نظرية التلقي الأدبي». وعموماً فإن ذلك التفاعل كان مشعراً جداً، فقد أغنى الأدب المقارن وفتح له آفاقاً ومجالات جديدة، وزوّده بأدوات نظرية معاصرة، وخلصه من ثغرات نظرية كبيرة، وحوّره من عبء مفاهيم بالية وفي مقدمتها مفهوم «التأثير» ودراساته. ولذا لا عجب في أن تحلّ دراسات التلقي المنتج والنقدي محلّ دراسات التأثير التقليدية، وأن تتحوّل تلك الدراسات إلى ميدان رئيس من ميادين الأدب المقارن المعاصر.

٢-٢ الأدب المقارن وبعض المناهج الأخرى

هل اقتصر تفاعل الأدب المقارن مع الاتجاهات والمناهج النقدية على ما تطرقنا إليه من اتجاهات ومناهج؟ ألم يتفاعل مع المناهج والاتجاهات الحديثة والمعاصرة الأخرى، كالبنوية والسميائية والتفكيكية ونظرية التناص...؟ لا شك في أن ساحة الأدب المقارن كانت مفتوحة على الاتجاهات النقدية كلها، وأنها تفاعلت معها بصورة مستمرة، ولكن ليس بالدرجة نفسها، وليس بدرجات تؤدي إلى انعطافات حادة وإلى نشوء مدارس جديدة في الأدب المقارن. فنظرية التناص (Intertextualitei) على سبيل المثال يمكن أن تكون مفيدة بالنسبة للدراسات المقارنة، وذلك لأن علاقات التناص لا تنشأ بين أعمال أدبية تنتمي إلى أدب قومي واحد، بل تتخطى ذلك إلى آداب وثقافات متعددة. ولذا من الممكن إجراء دراسات مقارنة انطلاقاً من نظرية التناص حول ظواهر التناص التي تنتمي إلى آداب مختلفة، وأن تشكل تلك الدراسات ميداناً جديداً من ميادين الأدب المقارن. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن علاقة الأدب المقارن بالسميائية (Semiotik)، إذ ليس هناك من الناحية النظرية ما يمنع من القيام بدراسات أدبية مقارنة انطلاقاً من هذا المنهج. وهذا ينطبق أيضاً على الاتجاهات والمناهج النقدية المعاصرة الأخرى. أما تطبيقاً فإن ذلك ينطوي على تحدٍّ كبير للمقارنين. إلا أنه تحدٍّ حيوي ومنتج، يتوقف عليه مستقبل الأدب المقارن. فهذا العلم مطالب باستيعاب المناهج والاتجاهات النقدية الجديدة، ومعرفة تبعاتها وانعكاساتها على حقله المعرفي، وما إذا كان باستطاعته أن يستفيد منها نظرياً وتطبيقياً. أما الخطر الذي يمكن أن يحدث بالأدب المقارن، فهو يكمن في احتمال أن ينفلق هذا العلم على نفسه، وأن يتجاهل ما يستجد في الساحة النقدية من تطورات. عندئذ يحرم الأدب المقارن نفسه من فرص التجديد والتطور، وتعمري الدراسات المقارنة حال من الجمود.

وليس خافياً على أحد أن العصر الذي نعيش فيه هو عصر التحولات

السريعة، ليس في الصناعة والتقنية والعلوم الطبيعية والتطبيقية فحسب، بل في العلوم الإنسانية أيضاً، ومنها علوم الأدب. والأدب المقارن، بصفته واحداً من تلك العلوم، مطالب أيضاً بأن يتطور بسرعة مناسبة لإيقاع هذا العصر. ولا يجوز أن يقتصر التطور المطلوب على الجوانب النظرية، بل من الضروري أن يشمل الجوانب التطبيقية أيضاً. لم يعد مقبولاً أن يعلن مقارنون انفتاحهم على اتجاهات جديدة في الأدب المقارن وتبنيهم لها، كالمدرسة الأمريكية (النقدية) من جهة، وأن يواصلوا على الصعيد التطبيقي ممارسة دراسات التأثير والتأثر، كما فعل بعض المقارنين العرب^١. إن البطء في استيعاب مستجدات الفكر النقدي، وعدم انسجام التطبيق مع التفكير، هما عاملان يفقدان الأدب المقارن الكثير من ديناميكيته، ويهتشان دوره في الدراسات الأدبية. وهذا، في رأينا، مصدر ما هو حاصل حالياً في مضمار الأدب المقارن من ركود، وهو أمر يؤسف له أشد الأسف. فالعلاقات الأدبية الدولية لم تكن في يوم من الأيام أكثر مما هي اليوم، وتفاعل الآداب وتداخلها لم يكونا يوماً أكبر مما هما اليوم. ولذا فإن الحاجة إلى الأدب المقارن لم تكن في يوم من الأيام أكبر، وأفاق هذا العلم لم تكن أرحب مما هي عليه اليوم. إلا أن الاستفادة من الفرص المهيأة للأدب المقارن تتوقف على المقارنين أنفسهم. فيبدهم أن يستفيدوا منها بشكل جيد، وأن يضمنوا للأدب المقارن مكاناً مركزياً في الدراسات الأدبية، ويبدهم أيضاً أن يفوتوا الفرص المتاحة، فيكون مصير الأدب المقارن مزيد من الجمود والركود والتهميش. فكل علم من العلوم الإنسانية لا يواكب العصر، ولا يقدم إجابات عن أسئلته المستجدة، يكون مصيره الزوال. فأبي مصير سيختار المقارنون لعلمهم، ذلك العلم الذي أثار أمالاً وتوقعات معرفية كبيرة؟

الهوامش والإحالات

- (١) راجع بهذا الخصوص: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، ط ٣، ١٩٨٧، ص ١٨.
- (٢) المرجع نفسه، ص ١٢ وما يتبعها. إن الدكتور محمد غنيمي هلال هو أبرز ممثلي هذا الاتجاه في الأدب المقارن العربي. راجع بهذا الشأن الكتاب التذكاري: محمد غنيمي هلال ناقدًا ورائدًا في دراسة الأدب المقارن، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٦.
- (٣) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ١٨. لمزيد من المعلومات راجع أيضاً: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، بيروت، دار العلوم العربية، ١٩٩٠، ص ٢٥ وما يتبعها؛ أحمد درويش: الأدب المقارن - النظرية والتطبيق، القاهرة، دار الثقافة العربية، ط ٢، ١٩٩٢، ص ١٩؛ غسان السيد، الحرية الوجودية بين الفكر والواقع - دراسة في الأدب المقارن. دمشق، مطبعة زيد بن ثابت، ١٩٩٤، ص ١٣-١٩.
- Gero V. Wilpert: Sachwoerterbuch der Literatur, Stuttgart, 6. Auflage, (1) 1979, S. 464 ff.
- حول مشكلات تأريخ الأدب راجع: حسين الواد، في تأريخ الأدب - مفاهيم ومناهج، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٩٣.
- (٥) راجع: المعجم الفلسفي المختصر. ترجمة توفيق سلوم، موسكو، دار التقديم ١٩٨٦، ص ٥٤٠.
- (٦) راجع: أحمد درويش، الأدب المقارن، ص ١٧ وما يتبعها. لمزيد من المعلومات حول دراسات التأثير وأشكالها راجع: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، ص ٣٣-٤٠.
- (٧) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص ١٣.

(٨) جبران مسعود، الرائد - معجم لغوي عصري، ج ١، بيروت، دار العلم للملايين، ط ٤، ١٩٨٧، ص ٣٧ و ٣٤٨.

(٩) محمد مندور، في الميزان الجديد، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٧، ص ١٦٥ وما يتبعها.

(١٠) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص (ب).

(١١) المرجع نفسه والصفحة نفسها.

(١٢) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد منصور، الكويت سلسلة عالم المعرفة (ع ١١٠)، ١٩٨٧، ص ٣٦٨.

(١٣) أحمد درويش، الأدب المقارن، ص ٢٣.

(١٤) المرجع نفسه، ص ٢٤. انظر أيضاً: عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن - منظور إشكالي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٩٥، ص ١٢.

(١٥) راجع: المعجم الأساسي المختصر، ص ٥٤١ وما يليها.

(١٦) حول الاتجاهات الحديثة في نظرية الأدب راجع: آن جيفرسون وديفيد روبن: النظرية الأدبية الحديثة - تقديم مقارن، تر. سمير مسعود، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢؛ نيري إيغلتن، نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥.

(١٧) كان جلّ ما قدّم إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن الذي انعقد في دمشق عام ١٩٨٦ يدخل في نطاق دراسات التأثير والتأثر. راجع بهذا الخصوص كتابنا، الأدب المقارن - مدخل نظري ودراسات تطبيقية، حمص، منشورات جامعة البعث، ١٩٩٢، ص ٤٥٥ وما يليها.

(١٨) حول تفاعل النقد الأدبي العربي مع الفكر النقدي العالمي راجع كتابنا: هجرة النصوص - دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥، ص ٢١٩-٢٥٢.

(١٩) راجع حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً، دمشق،

دار الفكر، ١٩٩٢، ص ٣٣- ٥٥ نفسه، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في
القصة السورية، ط ٢، دمشق، المكتب العربي لتنسيق الترجمة، ١٩٨٠؛
نفسه: الأدب المقارن، الجزء الأول: في النظرية والمنهج: والجزء الثاني:
تطبيقات في الأدب العربي المقارن، دمشق، منشورات جامعة دمشق، ١٩٨٢.

(٢٠) حول هذه المسألة راجع بحثنا المشار إليه في الهامش (١٨).

(٢١) من أوائل المقارنين العرب الذين اهتموا بعلاقات التأثير والتأثر بين
الأدبين العربي والفارسي الدكتور محمد غنيمي هلال، الذي خصّ موضع «ليلى
والمجنون» بدراسة مقارنة متكاملة: ليلى والمجنون في الأدبين العربي
والفارسي، بيروت، دار العودة، ١٩٨٠. راجع أيضاً عرض الدكتور رجاء جبر
للمسألة التي تقدم بها محمد غنيمي هلال لنيل شهادة الدكتوراه: «تأثير النشر
العربي على النشر الفارسي في القرنين الخامس والسادس للهجرة»، في الكتاب
التذكاري المشار إليه في الهامش (٢)، ص ٦٩- ٩٣. ومن هؤلاء المقارنين
الدكتور عبد السلام كفافى، في الأدب المقارن - دراسات في نظرية الأدب
والقصص الشعبية، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٢، ص ٢٦١- ٥٥٥؛
والدكتور محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والأدب
المقارن، بيروت/ القاهرة، دار الشروق، ١٩٩٤، ص ٢٥٤- ٢٦٧؛ والدكتور
حسين مجيب المصري، بين الأدب العربي والفارسي والتركي، القاهرة، مكتبة
الأنجلو مصرية، ١٩٨٥؛ والدكتور عيسى العاكوب: تأثير الحكم الفارسية في
الأدب العربي في العصر العباسي الأول. دمشق، دار طلاس، ١٩٨٩،
والدكتور محمد بديع جمعة: دراسات في الأدب المقارن. بيروت، دار النهضة
العربية، ط ٢، ١٩٨٠، ص ٢٩١- ٣٥٤؛ والدكتور محمد السعيد جمال الدين،
الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي، القاهرة، دار
ثابت، ١٩٨٩، ص ٢٠٩- ٢٧٤. ومن المؤكد أن هناك دراسات أخرى حول
العلاقات الأدبية بين العرب والفرس والأتراك، ولم نرم هنا إلى حصر تلك
الدراسات كلها.

(٢٢) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع مقالنا: تعليم اللغات

الأجنبية في العالم العربي - نظرة على الأبعاد الاجتماعية والحضارية. في: مجلة (العربي)، الكويت، العدد ٣٥٢، مارس ١٩٨٨، ص ٢٦-٣٠.

(٢٣) راجع بهذا الخصوص: صلاح فضل، تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتلي، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط ٢، ١٩٨٥؛ الياس أسعد غالي، رسالة الغفران والكوميديا الإلهية في لمحة تاريخية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨؛ رضوان أحمد شوقي: مدخل إلى الدرس الأدب المقارن. ص ٩٣-١١٧.

(٢٤) راجع بهذا الخصوص: جاسم محسن الموسوي، الوقوع في دائرة السحر. بيروت منشورات مركز الإنماء القومي، ط ٢، ١٩٨٦؛ أحمد درويش، الأدب المقارن، ص ١٥١-١٩٠؛ كاتارينا مومسن: غوته وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد الحمو. دمشق: وزارة التعليم العالي، ١٩٨١. إن تعريب هذا الكتاب دليل على الاهتمام بتأثير غوته «باللغالي العربية».

(٢٥) «شمس العرب نسطع على الغرب» هو عنوان كتاب مشهور للمستشرق الألمانية زيفريد هونكه، أبرزت فيه مساهمات العرب والمسلمين في تطور الحضارة الإنسانية (ترجمة فاروق بيضون وكمال الدسوقي، بيروت، دار الآفاق، ط ٨، ١٩٨٦) وقد حظي هذا الكتاب باحتفاء عربي كبير، واعتبر من أهم الكتب التي أنصفت العرب.

(٢٦) نكتفي هنا بالإحالة إلى بعض من تلك الأبحاث لمن يود الاستزادة من المعلومات المتعلقة بهذه المواضيع: حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، أحمد درويش، الأدب المقارن، ص ٩١-٢٠٥، ص ١٩١-٢٠٥ (في هذا الفصل يستقصي المؤلف تأثير الأدب الفرنسي في نشأة الرواية العربية)؛ محب حاج معنوق: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، بيروت، دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤؛ فخري صالح (محرر): المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، بيروت المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٩٤؛ تسعديت آيت حمودي، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٦؛ الرشيد بو شعير: أثر بروتولد

بريخت في مسرح الشرق العربي: دمشق، دار الأهالي، ١٩٩٦؛ غسان السيد، الحرية الوجودية بين الفكر والواقع.

(٢٧) عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن، ص ٣٨ وما يتبعها.

(٢٨) من تلك الحالات محاولة بعض المقارنين العرب التشكيك في أصالة مسرحية سعد الله ونوس «الملك هو الملك» من خلال الإشارة إلى تأثيرها بمسرحية «الرجل هو الرجل» لبرتولد بريخت، المسرحي الألماني الشهير. راجع بهذا الخصوص: الرشيد بوشعير: أثر برتولد بريخت في مسرح الشرق العربي، ص ٣٤ وما يليها. ومن أحدث تلك المحاولات محاولة التشكيك في أصالة شعر نزار قباني، وذلك بالزعم أن قصيدته «مع الجريدة» مسروقة من قصيدة للشاعر الفرنسي جاك بريفير - . راجع بهذا الخصوص: جريدة (عكاظ)، جدة، العدد ١٠٩٣٢، ١٨/ يوليو/ ١٩٩٦.

(٢٩) راجع بهذا الخصوص: أن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ص ٢٤٢-٣٠٧.

(٣٠) راجع بهذا الشأن: المعجم الفلسفي المختصر، ص ٣٦٩ وما بعدها.

(٣١) المرجع نفسه، ص ٥٤٠ وما يتبعها.

(٣٢) حول نظرية الانعكاس راجع: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٦، ص ٨٤ وما يتبعها.

(٣٣) حول مفهوم «الأدب العالمي» وتطوره راجع كتابنا: الأدب المقارن - مدخل نظري ودراسات تطبيقية، ص ٣٣٥-٣٤٨.

(٣٤) حول مفهوم «الأدب العام» راجع: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن. ص ٢٨ وما يليها؛ حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. ص ٢٧ وما يليها.

(٣٥) راجع: كارل ماركس: الأدب والفن في الاشتراكية، تر. عبد المنعم الحنفي، القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٧٧.

(٣٦) جورج لوكاتش: الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج

طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧١.

(٣٧) نفسه: دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز. دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٠؛ نفسه: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧١.

(٣٨) حول الأدب المقارن في البلدان الاشتراكية سابقاً (الأوروبية الشرقية) راجع:

G.R. Kaiser (Hg.): Vergleichende Literaturforschung in sozialistischen Ländern. Stuttgart 1980.

(٣٩) قام المقارن المغربي الدكتور سعيد علوش بترويج هذه التسمية عربياً في كتابه: مدارس الأدب المقارن - دراسة منهجية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.

(٤٠) راجع بهذا الشأن: غسان مرتضى: فيكتو - جيرمونسكي والنظرية النيبولوجية في الأدب المقارن، الأسبوع الأدبي، دمشق، العدد ٥٢٧، ٩٦/٥/٧. ملف (الأدب المقارن)؛ وراجع أيضاً: فيكتور جيرمونسكي، التيارات الأدبية بوصفها ظاهرة دولية، ترجمة غسان مرتضى، الآداب الأجنبية، دمشق، العدد ٨٣، صيف ١٩٩٥، ص ١٣٧-١٧٤.

Peter V. Zima: Komparatistik. Tübingen 1992, S. 42-47.

(٤١) رينه ويليك: مفاهيم نقدية. ص ٣٦٢-٣٧٥.

(٤٢) المرجع نفسه، ص ٣٧٢.

(٤٣) المرجع نفسه، ص ٣٦٨.

(٤٤) راجع: آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ص ١٠ وما يليها.

(٤٥) راجع بهذا الخصوص: محمد كامل الخطيب (تحرير): نظرية الشعر - كتب مدرسة الديوان، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٦، ص ٢٨٧ وما يتبعها.

(٤٦) راجع بهذا الشأن: رينه ويليك وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحني، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ط ٢، ١٩٨٢.

- (٤٧) راجع: كلود بيشوا وأندريه - ميشيل روس: الأدب المقارن اليوم وتطوره. ترجمة وتعليق رجاء جبر، الكويت: مكتبة دار المعروبة، ١٩٨٠.
- راجع أيضاً: بيير برونيل/ كلود بيشوا/ أندريه ميشيل روسو: ما الأدب المقارن؟ ترجمة د. غسان السيد، دمشق، منشورات دار علاء الدين، ١٩٩٦.
- (٤٨) محمد مندور، في الميزان الجديد، ص ١٥٦ وما يتبعها.
- (٤٩) ميخائيل نعمة، الغربال، بيروت، مؤسسة نوفل، ط ١٤، ١٩٨٨.
- (٥٠) محمد مندور، في الميزان الجديد، ص ٩ وما يليها.
- (٥١) H.-G. Gadamer: Wahrheit und Methode, Tübingen 1960... (٥١)
- P.V. Zima: Literarische Aesthetik, Tübingen 1991, S. 215-263. (٥٢)
- H.-R. Jauss: Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. (٥٣) München, 1977.
- R. Warning: Rezeptionsaesthetik, stuttgart, 1988, S.84-92.
- (٥٤) راجع بهذا الخصوص كتابنا: هجرة النصوص، ٢٣٢.
- (٥٥) المرجع نفسه، ص ٢١٩-٢٥٢.
- (٥٦) راجع أولريش فايز شتاين، التأثير والتقليد، في كتابنا: الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية، ص ٢٥٢-٢٧٥.
- (٥٧) راجع مقالنا: الأدب المقارن ومفهوم التلقي، الأسبوع الأدبي، دمشق العدد ٥١٣، ٢٣ أيار ١٩٩٦.
- (٥٨) حول دراسات التوسيع النقدي في الأدب المقارن راجع كتابنا: الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية، ص ١٨٥-١٩٣.
- (٥٩) راجع تفاصيل ذلك النقاش في كتابنا: الرواية الألمانية الحديثة - دراسة مقارنة. دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣، ص ١٧٦-١٩٩.
- (٦٠) راجع الهامش (١٩).

مصادر البحث ومراجعته

- إيغلتن، تيري: نظرية الأدب، ترجمة نادر ديب، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٥.
- بوشعير، الرشيد: أثر برتولد بريخت في مسرح الشرق العربي دمشق، دار الأهالي، ١٩٩٦.
- بيشوا - بيبير / بيشوا، كلود / روسو، أندريه ميشيل: ما الأدب المقارن؟ ترجمة د. غسان السيد، دمشق، منشورات علاء الدين، ١٩٩٦. بيشوا، كلود / روسو، أندريه - ميشيل: الأدب المقارن. ترجمة وتعليق رجاء جبر. الكويت: مكتبة دار العروبة، ١٩٨٠.
- جفرسون، آن / روبي، ديفيد: النظرية الأدبية الحديثة تقديم مقارن، ترجمة سمير مسعود، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٢.
- جمال الدين، محمد السعيد: الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي، القاهرة، دار ثابت، ١٩٨٩.
- جمعة، بديع محمد: دراسات في الأدب المقارن، بيروت، دار النهضة العربية، ط٢، ١٩٨٠.
- جيرمونسكي، فيكتور: التيارات الأدبية بوصفها ظاهرة دولية، ترجمة غسان مرتضى، في مجلة (الأدب الأجنبية)، العدد ٨٣، صيف ١٩٩٥، ص ١٣٧ - ١٧٤.
- حاج معتوق، محبة: أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤.
- حمودي، تسعديت آيت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٦.
- الخطيب، حسام: مبلل المؤثرات الأجنبية واشكالها في القصة

- السورية، دمشق: المكتب العربي لتنسيق الترجمة، ١٩٨٠.
- نفسه: الأدب المقارن - الجزء الأول: في النظرية والمنهج، الجزء الثاني: تطبيقات في الأدب العربي المقارن، دمشق، جامعة دمشق، ١٩٨٢.
- نفسه: آفاق الأدب المقارن عربياً ودولياً، دمشق/ بيروت، دار الفكر/ دار الفكر المعاصر، ١٩٩٢.
- درويش، أحمد: الأدب المقارن - النظرية والتطبيق، القاهرة، دار الثقافة العربية، ط ٢، ١٩٩٢.
- رضوان، أحمد شوقي: مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، بيروت، دار العلوم العربية، ١٩٩٠.
- السيد، غسان: الحرية والوجودية بين الفكر والواقع - دراسة في الأدب المقارن. دمشق، مطبعة زيد بن ثابت، ١٩٩٤.
- صالح، فخري (تحرير): المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٩٤.
- العاكوب، عيسى: تأثير الحكم الفارسية في الأدب العربي في العصر العباسي الأول - دراسة تطبيقية في الأدب المقارن، دمشق، دار طلاس، ١٩٨٩.
- عبود، عبده: الأدب المقارن - مدخل نظري ودراسات تطبيقية، حمص، جامعة البعث، ١٩٩٢.
- نفسه: هجرة النصوص - دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥.
- نفسه: تعليم اللغات الأجنبية في العالم العربي - نظرة على الأبعاد الاجتماعية والثقافية، مجلة (العربي)، الكويت، العدد ٣٥٢، مارس ١٩٨٨، ص ٢٦-٣٠.
- نفسه: الأدب المقارن ومفهوم التلقي، جريدة (الأسبوع الأدبي)،

- دمشق، العدد ٥١٣، ٢٣ أيار ١٩٩٦، ص ٦ و ١٤.
- نفسه: الرواية الألمانية الحديثة - دراسة نقدية مقارنة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣.
- العقاد، عباس محمود/ المازني، عبد القادر: الديوان - كتاب في النقد الأدبي، في: محمد كامل الخطيب (تحرير): نظرية الشعر - كتب مدرسة الديوان، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٦.
- العثمانوي، محمد زكي: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، بيروت دار المشرق، ١٩٩٤.
- علوش، سعيد: مدارس الأدب المقارن - دراسة منهجية، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧.
- غالي، الياس سعد: رسالة الغفران والكوميديا الإلهية في لمحات تاريخية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٨.
- فضل، صلاح: تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي القاهرة، ١٩٨٠، بيروت، دار الآفاق الجديدة ط ٢، ١٩٨٥.
- كفافي، محمد عبد السلام: في الأدب المقارن - دراسات في نظرية الأدب والقصص الشعبي، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٧٢.
- لوكاتش، جورج: دراسات في الواقعية، ترجمة نايف بلوز، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٠.
- نفسه: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧١.
- نفسه: دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، القاهرة، ١٩٧٢.
- نفسه: الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيشي، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧١.
- ماركس، كارل: الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة عبد المنعم

- الحفني القاهرة، مكتبة مدبولي، ١٩٧٧.
- الماضي، شكري عزيز: في نظرية الأدب، بيروت، دار الحديث، ١٩٨٦.
- مرتضى، غسان: فيكتور جبرمونسكي والنظرية التيبولوجية في الأدب المقارن. في: (الأسبوع الأدبي)، دمشق، العدد ٥٢٧، ١٩٩٦/٥/٧.
- مسعود، جبران: الرائد - معجم لغوي عصري، بيروت، دار العلم للملايين، ط ٤، ١٩٨١.
- المصري، حسين مجيب: بين الأدب العربي والفارسي والتركي - دراسات في الأدب الإسلامي المقارن، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٥.
- المعجم الفلسفي المختصر، ترجمة توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٦.
- المناصرة، عز الدين: الثقافة والنقد المقارن - منظور إشكالي بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٩٥.
- مندور، محمد: في الميزان الجديد، القاهرة، دار نهضة مصر، ط ٣، ١٩٨٣.
- الموسوي، جاسم محسن: ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الإنكليزي - الوقوع في دائرة السحر، بيروت، مركز الإنماء القومي، ط ٢، ١٩٨٦.
- مومسن، كاتارينا: غوته وألف ليلة وليلة، ترجمة أحمد الحموي، دمشق وزارة التعليم العالي، ١٩٨٠.
- نعيمة، ميخائيل: الغربال. بيروت، مؤسسة نوفل، ص ١٤، ١٩٨٨.
- هلال، محمد غنيمي: ليلي والمجنون في الأدب العربي

- والفارسي، بيروت، دار العودة، ١٩٨٠.
- نفسه: الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٨٧.
- محمد غنيمي هلال ناقدًا ورائدًا في دراسة الأدب المقارن - كتاب تذكاري، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٩٦.
- هونكه، زيفريد: شمس العرب تسطع على الغرب، ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي، بيروت، دار الآفاق، ط٨، ١٩٨٦.
- الواد، حسين: في تاريخ الأدب - مفاهيم ومناهج، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط٢، ١٩٩٣.
- ويليك، ريتيه: مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور. الكويت، وزارة الإعلام، سلسلة (عالم المعرفة)، العدد (١١٠)، ١٩٨٧.
- نفسه: نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات، ط٢، ١٩٨٧.

الفصل الثالث

مقاربات تطبيقية في المؤثرات والتوازيات الأدبية

٣٣- الاغتراب بين زكريا تامر وألبير كامو

٣٣-١ حياتنا الكاتبين

إذا كان الأدب انعكاساً للواقع فإنه في الوقت نفسه انعكاس لنفسية الأديب. ولذلك من المفيد التعريف بحياة الكاتبين قبل الحديث عن موضوع الاغتراب في أدبهما.

ولد زكريا تامر في مدينة دمشق عام ١٩٣١. ترك المدرسة عندما كان عمره ثلاث عشرة سنة، واشتغل في مهن يدوية عديدة، خاصة مهنة الحدادة التي أحبها وزاولها لسنوات عديدة كما يقول: «ربما الآن أشواق إلى مهنة الحدادة كثيراً وأحن إليها أكثر، والسبب في ذلك أن إنسان المصنوع له وجه واحد: الصديق صديق والعدو عدو، ولكن اضطراري إلى الاختلاط في أوساط المثقفين، جعلني أكتشف أن الشخص الذي يمكن أن يعتبر تشي غيفاراً في هذه الأوساط، له مئة وجه على الأقل. وأبحار بين الوجوه، وتصعب عليّ كيفية الاختيار، ففي مجتمع المثقفين لاجتماعات ولا عداوات. من هنا أقول إن حياة المصنوع تمنح الإنسان ثقة أكثر، بينما العيش مع المثقفين يزعزع هذه الثقة بالإنسان». توظف زكريا تامر لأول مرة عام ١٩٦٠ في وزارة الثقافة والإرشاد القومي، وفي عام ١٩٦٣ أصبح مسؤولاً عن مجلة «الموقف العربي» الأسبوعية، ثم انتقل عام ١٩٦٥ إلى السعودية ليعمل في مديرية النصوص في تلفزيون جدة. عاد في السنة التالية إلى سورية وعمل في مراقبة الكتب في وزارة الإعلام، ثم مديراً للنصوص في التلفزيون العربي السوري. وبعد ذلك

تفرغ للعمل في اتحاد الكتاب العرب الذي كان أحد مؤسسيه، ورأس تحرير مجلة «الموقف الأدبي» الشهيرة، كما عمل أيضاً رئيساً لتحرير مجلتي «أسامة» للأطفال و«المعرفة» الصادرتين عن وزارة الثقافة، ويعمل منذ عدة سنوات في الصحافة الثقافية في لندن^(١).

بدأ بكتابة القصة القصيرة عام ١٩٥٨، ثم نشر مجموعته الأولى «صهيل الجواد الأبيض» عام ١٩٦٠، نلتها «ربيع في الرماد» عام ١٩٦٣، و«الرعد» عام ١٩٧٠، و«دمشق الحرائق» عام ١٩٧٣، و«النمور في اليوم العاشر» عام ١٩٧٨، و«نداء نوح» عام ١٩٩٤. كما كتب للأطفال عدة مجموعات قصصية: «لماذا سكنت النهر؟»، و«قالت الوردة للسنونو»، و«بلاد الأرناب»، و«يوم بلا مدرسة».

أما الكاتب الفرنسي ألبير كامو فقد ارتبط اسمه ارتباطاً شديداً بالفلسفة الوجودية الملحدة التي تزعمها في العصر الحديث جان بول سارتر، ولكنه ينفرد عن هذا الأخير بعالمه الخاص، وبأفكاره الخاصة التي جلبت له هذه الشهرة الواسعة. وبعض هذه الشهرة أتى من الدور الذي أداه أثناء الحرب العالمية الثانية، ثم الموقف الذي اتخذته من الثورة الجزائرية. وهذا يعني أننا نستطيع نظرياً على الأقل، أن نميز بين كامو المفكر وكامو الأديب، وكامو الموقف، ولكن هذا كله لا يمكن إلا أن يكون شخصية واحدة مهما تفاوت حكم النقاد على إنتاج كل وجه من وجوه هذه الشخصية. والحقيقة أن تفرد كامو يأتي من كونه قد شحن النماذج الثلاثة عن الكاتب والمفكر وصاحب الموقف، المعروف تقليدياً، بحيوية جديدة نادرة. هذه الحيوية هي الجوهر الأساسي لشخصية ألبير كامو، وهي المفتاح الأول الذي يجب أن يستخدمه كل فهم شامل لهذه الشخصية المتميزة في الثقافة المعاصرة. ويمكن فهم هذه الظاهرة عن طريق تقديم لمحة عن تاريخ حياته مع تطوره الفني. ولد ألبير كامو في مدينة موندوفي الجزائرية التابعة لمدينة قسنطينة في السابع من تشرين الثاني عام ١٩١٣، من أب مزارع قتل عام ١٩١٤، وأم من أصل إسباني. استقرت

العائلة بعد مقتل الوالد في مدينة الجزائر، حيث بدأت رحلة كامو المضنية مع الحياة من أجل تأمين الغذاء المادي والروحي، فاشتغل في العديد من المهن. فقد عمل في بيع قطع غيار السيارات، وفي معهد الأرصاد الجوية، وعمل مع أحد سماسرة السفن. أتاحت هذه الأعمال للشباب اليافع متابعة تحصيله العلمي، إلى أن التقى في جامعة الجزائر بالأستاذ جان غرينيه الذي قدم له كل مساعدة ممكنة. وأعد أطروحة لنيل شهادة دبلوم دراسات عليا عن سان أوغستان وبلوتان. وكان شديد الإعجاب بأندرية جيد وأسلوبه في الكتابة، كما أحب كثيراً الكاتب فرانز كافكا. مارس كامو الرياضة وخاصة رياضة كرة القدم التي أحبها ومارسها سنين عديدة، وظل يتردد على مباريات الكرة في أيام الأحاد، ولكن المرض لم يمهل طويلاً، فهاجمه مرض السل بشدة. ولكن ذلك لم يمنعه من التجول في عدد من بلدان أوروبا: إيطاليا والنمسا وتشيكو سلوفاكية. كما لم يمنعه مرضه من ممارسة هوايته المفضلة على خشبة المسرح، فكوّن فرقته الخاصة المسماة (A équipe) التي أدى فيها بعض الأدوار، مثل دور إيفان في «الأخوة كارامازوف»، وقيل أن يصبح رئيس تحرير صحيفة (I.e combat) بين عامي ١٩٤٤ - ١٩٤٦، عمل في صحيفة الجمهورية الجزائرية، كما عمل في صحيفة باريس المسائية، وشارك بنشاط في عمليات المقاومة السرية ضد الاحتلال الألماني. كانت أولى كتاباته الأدبية عام ١٩٣٧ في «الظهر والوجه»، ثم «أفراح عام ١٩٣٨». بعد ذلك نشر كتابين كان لهما فضل كبير في شهرة كامو هما: «الغريب» و«أسطورة سيزيف». وتوالي أعماله في الصدور بعد ذلك: «سوء التفاهم»، و«كاليغولا»، و«حالة حصار»، و«العادلون»، سافر عام ١٩٤٦ إلى الولايات المتحدة للدراسة، ونشر بعد ذلك بعام روايته «الطاعون»، ثم نشر عام ١٩٥١ كتابه «المتنرد» تلاه عام ١٩٥٦ «السقوط».

انضمّ البير كامو عام ١٩٣٥ إلى صفوف الحزب الشيوعي الفرنسي، ثم انسحب منه بعد ذلك لعدم اقتناعه بتصرفات هذا الحزب في حينه.

توفي عام ١٩٦٠ في حادث سيارة بعد نحو عامين فقط من حصوله على «جائزة نوبل للآداب» وكانت هذه الجائزة تنويهاً لحياة ملأى صاخبة، عاشها الكاتب والمفكر بكل جوارحه وإحساسه. فلم يقتصر سبب تكريمه على إنتاجه الأدبي الهام، بل كان أيضاً لمشاركته الفاعلة في أحداث عصره.

٢- اغتراب الذات

مع تفتح عيني الإنسان على الوجود يبدأ بمحاولة تشكيل عالمه الخاص عن طريق الأحلام تارة، وتارة أخرى عن طريق العمل للوصول إلى هذا العالم الذي تسوده علاقات الودّ والمحبة والتسامح والتعاون. ولكن الإنسان يكتشف أنه كلما تقدم في هذا الطريق ازداد بعده عن تحقيق أهدافه، وتبدأ أحلامه بالتعظم على أرض الواقع، وتبدأ رحلة اغترابه عن كل ما يحيط به وعن ذاته نفسها. فاغتراب الذات إذن ينشأ عن التناقض بين داخل الإنسان وبين العالم الخارجي، وبين الواقع والخيال، وبين ما هو عليه وبين ما يحلم به، وبين ما يملكه وبين ما يطمح إليه، وبين نظام العالم ونظام تفكيره، وبين عالم الآخرين وعالمه الخاص، فينفصل المرء عن ذاته الإنسانية الحقة أو عن طبيعته الجوهرية، وبهذا المعنى يحمل ذلك التعبير فكرة الفقد الكلي لإنسانية الإنسان. والكاتب أقدر من غيرهم على رصد الواقع والإحساس بقساوته، فيعمدون تارة إلى كشفه وتعريته، وتارة أخرى إلى خلق عالم جديد أو إعادة تشكيل الواقع، لكي تسود قيم الحق والخير والجمال.

من هذا الجانب نظن أن زكريا تامر وألبير كامو كانا خير من صور أزمة الإنسان في العصر الحديث. يؤكد زكريا تامر هذه الحقيقة في مقابلة صحفية حيث يقول: «يخيل لي أن أبطال قصصي يريدون خبزاً أو حرية وفرحاً فلا ينالون سوى السحق. والذين يسحقونهم هم أولئك الذين يربحون من فقدان الحرية والفرح. وعندما تكون القوة البربرية هي الآمرة والمسيطرة فمن الطبيعي أن يكون حتى الابتسام محظوراً. ومن الطبيعي

أن يقتل الإنسان معنوياً ومادياً^{١٤٦}.

مشكلة الإنسان إذن في العالم الخارجي الذي لا يجيب على نداء العقل والروح، ولا يعطي أية إشارة تبعث على الطمأنينة. كل هذا ينعكس على ذات الإنسان التي لا تستطيع تحمل كل هذا الرعب، فتبدأ بتدمير الجمال من حولها، لتصل أخيراً إلى جوهرها ذاته، وهنا الخطر الأكبر. لأن الإنسان هو الذي يعيد بناء ما تخرّب من حوله، وعندما يصل الخراب إلى داخله فمن سيصلحه؟

هذه هي مشكلة أبطال زكريا تامر في جميع قصصه تقريباً، وهم يحاولون الخروج من مأزقهم الوجودي، ولكنهم لا يستطيعون بناء علاقة طبيعية بين ذواتهم وبين العالم الخارجي: «وكنّت وطواطاً هراً أعمى، جناحه منطمان، لا أجد خبزي وفرحي، أجهل خبزي وفرحي. يصدمني الصخب أينما سرت. فلکم يرعيني ضجيج المخلوقات الزاحفة حولي على الأرضة... أنا لست سوى مخلوق ما ضائع في زحام مدينة كبيرة قديمة»^{١٤٧}.

إن بطل زكريا تامر محبط من الحياة ومن الناس ومن نفسه، وبذلك يغترّب عن طبيعته الجوهرية، ويصل إلى أقصى قمم التطرف في التنافر مع ذاته التي لا ترى في العالم إلا الظلمة الشاملة والغربة الرهيبة.

إن التوازن النفسي للإنسان لا يأتي إلا من خلال علاقة صحيحة ومثمرة مع محيطه الاجتماعي، وبالتالي فإنه عندما يتوقف عن الانسجام مع ذلك المحيط الاجتماعي يفقد علّة وجوده، وحينما يحدث ذلك فإن الإنسان لا يعود بعد متمكناً لثابته جوهره، وبذلك يدخل في عالم الاغتراب الذي يشلّ قدرته على الفعل والتحكم في مجرى حياته الخاصة: «لا شيء في داخله سوى بعض العناكب والقبور المهجورة»^{١٤٨}.

على هذا النحو يبدو من يغترّب عن ذاته إنساناً فاقداً للشعور بالذات، إلا ذلك الشعور الذي يوهمه بأن كل ما في داخله عناكب وقبور مهجورة. ولذلك فإن البطل في هذه القصة، كما في جميع قصص زكريا تامر، لا

يشعر بخصوصيته وتفرد كذات قادرة على العمل والتفكير والعشق والإحساس، بل إنه لا يعايش ذاته... بوصفه حامل القوى الإنسانية الخلاقة، وهكذا يهرب من ممارسة حريته التي هي جوهر الإنسان.

وبهذا تصبح أعماله مزيفة لا تمت بصلة إلى شخصيته الحقيقية، مما يؤدي إلى إحلال نفس مزيفة محل النفس الأصلية. إن النفس الأصلية هي النفس التي تنهض بععب النشاطات الإنسانية، وليست النفس المزيفة سوى وكيل يمثل بالفعل دور شخص مفروض عليه أن يؤدي مثل هذا الدور. يقول زكريا تامر: «قبل أن أكتب كنت واعياً لحقيقة قاسية ومرة، وهي أن العالم الخارجي عندها يسوده التخلف يصبح معدة قادرة على هضم كل شيء وتشويهه».

هذا العالم الخارجي ينعكس في وعي شخصيات الكاتب، مما يؤدي إلى قلق حاد يحول دون أي قدرة على الفعل، إذ يظهر كل شيء دون أمل، فلا تكون هناك فائدة ترجى من أن يريد المرء شيئاً، خاصة في زمن تتصعد فيه معاناة الإنسان كل دقيقة. ومن هنا برزت الأنساق الحياتية الفردية والمصائر الفردية بعد أن انفصلت عن حياة الكل الاجتماعي: «وما هو يرى الناس يتقاتلون على القمامة وكل شيء للبيع وذو ثمن محدد، وحتى الإنسان يباع بأبخس الأسعار، ولا يجد من يرحب بشرائه، فالمعروض أكثر من المطلوب. كل شيء يتردى ويتدهور، فالأب يتنكر لأبنائه، والأبناء يعاملون آباءهم كأنهم خصوم ألداء، والزوجة تستشهد في سبيل زوجها إذا كان قرداً ثرياً، وتهمله إذا كان فقيراً، ولا تأبه له حتى إذا كان مالكا لكل فضائل الدنيا، والرجال نساء، والنساء رجال، والصدق مفقود محترق، والكذب مجلل، والدعي يحتل كرسي الأصيل، والأصيل منبوذ مهان تطارده الكلاب، ودماء الأبرياء تسفك كل يوم ولا ينتقم لها، والأخ يقتل أخاه إذا كان سيفوز بفردة حذاء، والفاقد له الصدارة والتمجيد والصالح يعامل كأنه قاتل أمه، والصديق وقت الضيق لا وجود له إلا في الحكايات الكاذبة التي تروى للأطفال».

في مثل هذا العالم لا يمكن للإنسان إلا أن يكون إنساناً خاصاً، منعزلاً يفتقر إلى أي صلة جوهرية مهما كان شأنها بهذا العالم الغريب. إنه لا يشعر بنفسه جزءاً من كل اجتماعي، إنه إنسان وحيد ضائع في عالم غريب عدواني. والبطل يراقب ما يجري ويصفه من خلال عالمه الخاص الذي يكوّنه عن العالم الخارجي العصي على التغيير. وحياة الناس أيضاً لا تتغير، وعواطفهم هي الأخرى لا تتغير وتبقى ثابتة ومتبلدة. حتى المحب يمارس ضمن هذا الاغتراب العام الذي يعاني منه أبطال زكريا تامر. ولذلك لا يسهم هذا الحب في تحرير الإنسان من قلقه واغترابه، لا بل على العكس من ذلك فإنه يصعد معاناته ويزيد حدة اغترابه. إن الحب تفتيح للآخر وللنفس في آن واحد، لأن المحب في النهاية هو والحرية شيء واحد، لأنه موقف إزاء الكون.

إنه موقف يعلن أن الإنسان يخرج من حالته الجزئية، ويعانق العالم كله من خلال محبوه، ويرتفع من ذات جزئية إلى ذات كلية. ولكن لهذا الحب شروطه التي يجب أن تتوافر قبل أن يصبح حباً مثمراً. فالمحب عطاء، لأن الإنسان المحب يعطي للآخر من ذلك الشيء الحي فيه، إنه يعطيه من فرحه، ومن شغفه، ومن فهمه، ومن حلمه، ومن مرحه، ومن حزنه. ولكن من الذي يستطيع أن يقدم كل هذا إذا لم يكن يملكه؟ إن الوعاء لا ينضح إلا بما فيه، وبالتالي لا يمكن لبطل زكريا تامر أن يعيش الحب في عالم مريض يكرس استلاب الإنسان في كل دقيقة.

ولو انتقلنا إلى أدب الكاتب الفرنسي البير كامو لوجدنا الشيء ذاته. ففي روايته «الغريب» تنقلص المرأة عند مورشو إلى مجرد موضوع بين موضوعات أخرى كثيرة، وكأن لا روح فيها إلا روح الجسد. لقد بقيت «ماري» عشيقة البطل على هاش كل فعل حاسم، حتى وإن كان على صلة بحياتها الخاصة: «وبعد لحظة سألتني إن كنت أحبها. وأجبتها بأن ذلك لا يبدو أنه يعني شيئاً، وأنه كان يخيّل إليّ أن لا. فبدت عليها هيئة حزينة»^(٨). بطل كامو عاجز عن الحب، لأن الحب شراكة بين اثنين،

وهذه الشراكة شرط ضروري لكل بناء اجتماعي سليم، حيث يرتقي كل طرف إلى مستواه الإنساني الأصيل، وفي هذا الارتقاء تفتح لجوهرهما وحريتهما، وبذلك تنتفي كل مظاهر الاغتراب، فهل كان «مورسو» على وعي بحقيقة هذه العلاقة؟ إن كل أقوال البطل في الرواية تؤكد حقيقة واحدة، هي أن نقطة اللقاء الوحيدة، بالنسبة له، بين الرجل والمرأة، هي الجسد: «وفي المساء، أتت ماري تزورني، وسألني إن كنت أريد أن أتزوجها بأن ذلك سواء لدي، وإننا نستطيع أن نتزوج إذا كانت تريد ذلك. وأرادت عندها أن تعرف إن كنت أحبها. فأجبتها كما كنت قد أحببتها مرة، أن ذلك لا يعني شيئاً وأنتي، بلا شك، لم أكن أحبها. وسألني: «ولماذا تتزوجني إذن؟» وشرحت لها أن ذلك لم يكن له أهمية، وإنما، إذا كانت تريد أن تتزوج، فإننا نستطيع أن نفعل ذلك. والحق أنها كانت، هي التي تطلب الزواج، وأني كنت أكتفي بالموافقة. وقالت ملاحظة آنذاك، إن الزواج كان شيئاً هاماً. فأجبت: لا.»

إن الفراغ الداخلي والتفوق يلاحقان مورسو حتى في مثل هذه العلاقة التي يجب أن تحرره من اغترابه، وتفتح على العالم الخارجي بكل ما فيه. ولكن الاغتراب الذي يعاني منه هو وجميع شخصيات الرواية يؤدي إلى افتقار الحميمية في العلاقات فيما بينها، وتفتيت مكونات حياتها، وإعاقة مسار النمو الشخصي والنفسي للأفراد، وغياب الإحساس بجذوى الحياة. المغترب بهذا المعنى إنما يكتسب ذاتاً جديدة مزيفة، تبدي إما رغبتها في التدمير، وإما رغبتها في الهيمنة، وإما رغبتها في الخضوع. إن ألبير كامو، كما هو الحال مع زكريا تامر، ينطلق من موقع مريض يحياه الإنسان نفسياً وجودياً، يعرقل رغباته ويصد حاجاته. وينتج عن ذلك إحساس بالغبن يفجر العدوانية في الذات، فتقسو عليها، أو تنصب على موضوع خارجي يتحمل وحده كل ذبول الثأر والغضب. وهكذا يكون الإحباط مصدراً لمشاعر القهر والمهانة من جهة، كما يكون منبعاً لسيول الثأر والعدوان من جهة أخرى. وهذا ما نجده في أكثر أعمال ألبير كامو،

خاصة في رواية «الغريب» و«أسطورة سيزيف» و«كاليغولا» و«المتنرد» و«الطاعون» التي تعبر عن الشر «الكامن في العالم الذي لا يمكن اقتلاع جذوره». فالاغتراب الذاتي أوصل موديسو، بطل رواية «الغريب» إلى عدم الاكتراث بأي شيء على الإطلاق سوى إحساساته المادية الفورية. ولا يشكل موت أمه، أو تقديم مكافأة مادية له، أو حب ماري، شيئاً بالنسبة له. ويساق إلى موقف يقتل فيه أحد الأعراب على شاطئ الجزائر، وبعد ذلك يُحكم عليه بالموت، لا لأنه قتل شخصاً، بل لأنه كان غريباً عن العالم من حوله.

أما أسطورة سيزيف فتعبر عن قمة الاغتراب الذي يمكن أن يصيب إنساناً من لحم ودم، يبحث بكل ما أوتي من قوة عن معنى لحياته. وفي هذه الأسطورة يحكم على سيزيف بأن يدفع حجراً هائلاً إلى أعلى الجبل، مع يقينه بأنه سيتدحرج ثانية إلى أسفله، وبذلك يكوس كامو من خلال هذا العمل اغتراب الإنسان عن ذاته من جهة، ومن جهة أخرى عن العالم من حوله، يقول: «هذا الطلاق بين الإنسان وبين الحياة، بين الممثل وبين الديكور الخاص به هو خاصة الإحساس بالعيشة»^(١١).

إن سيزيف يحاول قهر اغترابه والتقرب من العالم عن طريق عمله المتواصل. فهو يعلم أنه محكوم، وهو يعلم أن هذا الحكم لا رجعة فيه، وأن هذا العذاب مدى حياته، ولكنه مع ذلك يرفع الحجر، ويلاحقه إذا نزل وينحني عليه، ويحرص على ألا يسقط من يديه، وهو يرفعه، إنه يؤدي هذا العذاب كما لو كان واجباً مقدساً، إنه يقاوم المستحيل، ويعلم أنه يقاوم المستحيل، ومع ذلك يستمر في مواجهة المستحيل دون استسلام. وكأنه يريد أن يقول: إن هذا هو قدر الإنسان فألى أين المفر؟ إذن الإنسان يحلم بشيء والحياة لا تقدم له إلا النقيض: «يبكي الناس لأن الأشياء ليست كما كان ينبغي لها أن تكون»^(١٢). ولكن كامو لا يريد من الإنسان أن يستسلم لليأس، بل يريد منه أن يعرف المتنى المفروض عليه وأن يقاوم. وهذه المقاومة ضرب من الفعل الملازم للشرط

الإنساني. وهذا هو بدقة ما أراده زكريا تامر في قصصه. فهو يفضح العالم الخارجي الذي يدفع الإنسان إلى حافة اليأس الشامل أحياناً، ومن ثم يدفع بشخصياته إلى مواجهة هذا الواقع والتصدي له. إن الاغتراب ليس في أصل الإنسان أو في أصل الأشياء، بل هو في استحالة إقامة علاقة بينهما، علاقة أخرى خارج الغربة. فالعمل لم يصبح غريباً عن العامل إلا لأن إنساناً آخر أراد ذلك ويعمل باستمرار على توسيع الهوية، وعندما تتوافر الإرادة ينتهي الأمر: «سأهدم المعامل، وسأجمع الآلات في مكان واحد، ثم أقول بصوت كله مهابة وجلال: «لنبت أينها الآلات مخلوقات مجرمة جثت من بلاد غريبة، حاملة إلينا الشقاء. إنني أمر بتحطيمك باسم الإنسان الذي يريد أن يحيا وديعاً نقياً طلياً»».

إن من اغترب عنه عمله ينظر إلى ذلك العمل بوصفه نشاطاً غريباً عنه، ولا يشعر بالآلفة مع العمل الذي يقوم به، فيحاول الابتعاد عنه كما لو كان طاعوناً يلاحقه. إنه ليس جزءاً من طبيعته، أي أنه لا علاقة له باهتماماته وليس تعبيراً عن شخصيته، بل هو في الحقيقة ضاربه ويشوه حقيقته الجوهرية: «إن العمل إذا تحول إلى إشكالية وجود إلى هذا الحد، فمن الطبيعي أن تكون إشكالية مدمرة، لأنها عقبة من الاستحالة إزالتها والانتصار عليها على اعتبار أنها خاصية تميز الكائن الإنساني عن باقي الموجودات الطبيعية، بل إن البشرية صاغت جوهرها بصراعها عبر العمل، وعبر العمل صاغت ما يميزها».

أن من يعمل لصالح شخص آخر لقاء أجر معين دون أن يكون هناك أي رابط بينه وبين هذا العمل، فإنه لا يحقق ذاته في عمله وإنما ينفيها، ولا يشعر بالارتياح بل بالتعاسة. وعلاقة العامل تلك بعمله هي التي يصفها ماركس من خلال مفهوم الاغتراب بأنها علاقة انفصال من خلال التسليم: «يرى ماركس أنه عندما أسلم عملي لسيطرة شخص آخر وتوجيهه مقابل أجر يصبح عملي وناتج غريبين بالنسبة لي، وهذا بدوره هو الذي يؤدي إلى اغترابي عن ذاتي أو عدم تحقيقي لطبيعتي

الجهورية^(١)

مع هذا الانفصال تدخل الذات الإنسانية في أزمة، وتفضل أن تصبح ذاتاً ممثلة آلية خاضعة للأوامر والنواهي. وهي أوامر ونواه ليست بالضرورة صادرة عن سلطة خارجية عليها، بل قد تكون أوامر ونواهي صادرة عن هذه الذات المزيفة نفسها، وتظن بذلك أنها صانعة قراراتها كما أنها تخشى أحياناً من تحطيم العادات والقيم السائدة إذا كان ذلك يؤدي إلى فقدان الأمان الخارجي الذي تمنحه الحياة الرتيبة. بذلك يفضل الإنسان أن يكون الآلة الممثلة، مما يحوله إلى إنسان البعد الواحد.

وهذا يفسر لماذا رفض بطل رواية الغريب نقل عمله من الجزائر إلى باريس، وعدم طموحه إلى الحصول على أي مكافأة مالية. حتى أنه لا يتدخل في أكثر الأمور خصوصية بالنسبة له مثل الحب والزواج والعلاقات الاجتماعية، بل يكتفي بمراقبة الأحداث، وقد يتدخل فيها أحياناً كقوة غريبة. فهو يمر عبر الدائرة المميشية كإنسان من عالم آخر، له زمانه وأفكاره الخاصة.

الحياة الخارجية هي دائرة الوجود الدنيا التي يحاول البطل التخلص منها، والتي لا يندمج فيها داخلياً على الإطلاق. وهو لا يجد أي جدوى حتى في الكلام.

هناك من يقول بأن الوعي المكثف أكثر مما ينبغي بالموقف القائم فعلاً هو الذي يؤدي إلى هذه الحالة من الشلل لكل إرادة حقيقية، أي أن التوضيح كذات مستقلة إزاء العالم يجعل من المستحيل على الفرد أن يندمج من جديد مع هذا العالم بالطريقة التي كانت قبل أن يبرز بوصفه «فرداً»، لأن حقيقة انفصاله لا يمكن قلبها، فيفعل الشخص أفعاله قسراً بدافع الإلحاح، أو الغريزة، أو الإدمان، أو أي دافع مماثل، في جميع هذه الحالات فإنه يقطع الطريق على أي مستقبل حقيقي أو إمكان أصيل، بحيث يصبح الفعل مستحيلًا. وهذا يفسر علاقة مورو بعشيقته ماري من خلال الجسد وحده. هذه الخصوصية لعلاقتها تبدو صافية دون حجب

في قوله عندما كان في السجن: «وللمرة الأولى منذ وقت طويل، فكرت بماري. وكانت قد انقضت أيام طويلة من غير أن تكتب لي. وفي ذلك المساء، فكرت وقلت لنفسي إنها ربما تكون قد تعبت من أن تكون عشيقه محكوم عليه بالإعدام. وخطرت لي أيضاً فكرة أن تكون مريضة أو تكون قد ماتت. وكان هذا في طبيعة الأشياء. فكيف لي أن أعرف ذلك مادام ليس ثمة ما كان يربطنا أو يذكر أحدنا بالآخر، ما عدا جسمينا المنفصلين الآن»^{١١}.

وبذلك نرى أن اغتراب الذات عند زكريا تامر وألبير كامو يقود أبطالهما إلى مستوى أقل من المستوى الإنساني، ويؤدي إلى نزع إنسانية الإنسان، الذي لا يصبح إنساناً حقاً إلا إذا كان حبه وعمله وعلاقاته إنسانية حقيقية. وخطورة اغتراب الذات لا تكمن فقط على الشخصية الإنسانية نفسها، بل كذلك على علاقة الإنسان بالآخر.

٣.٤.٣ الاغتراب والاخر

لا يمكن فصل اغتراب الذات عن علاقة الإنسان بالآخر، لأن المرء لا يستطيع أن يربط نفسه كلية بالآخرين، ما لم تكن لديه ذات أصيلة يمكنها أن ترتبط. أما إذا افتقدت تلك الذات فإن برسع المرء أن يرتبط بالآخرين ولكن ارتباطه بهم سيفتقد العمق والمغزى لجعل هذه العلاقة مثمرة وإيجابية. وفي إطار هذه العلاقة ينظر المرء إلى الآخرين على أنهم أعداء يحاولون نزع حريته. ومما لا شك فيه أن الوجود البشري مستحيل بمعزل عن الآخر، فالوجود البشري هو في الحقيقة «وجود في العالم»، وبالتالي على الوجود البشري أن يعيش في تفاعل مستمر مع غيره من الموجودات البشرية. فلا يجب أن يغترب الإنسان عن أخيه الإنسان في هذا العالم، ولا يجب أن تسود علاقات السيطرة والهيمنة والاستلاب: «فأقول بأن العلاقات بين الأشخاص هي ضرب من الحوار فيه إصرار على الطابع المتبادل: إن العلاقة الأصيلة مع شخص آخر لا يمكن أن تكون أحادية الجانب أو فيها نزوع إلى السيطرة أو الامتلاك، بل لا بد أن تكون علاقة

تتميز بالانفتاح والرغبة في الاستمتاع والتلقي، وكذلك الرغبة في الحديث والعطاء^{١١١}.

ولكن لم يكتب لهذه العلاقة أن تسير في هذا الاتجاه الإيجابي بسبب طبيعة الحياة التي يحياها الإنسان المعاصر، مما أدى إلى اقتتاد العلاقات ذات المعنى مع الآخر والإحساس بالتعاسة بسبب هذا الافتقاد. ضمن هذا الواقع تحركت شخصيات زكريا تامر وأليركامو، كأنها تعمل بنصيحة كيركغور القائلة: «ينبغي على كل فرد أن يكون ضئيلاً في تعامله وعلاقته بالآخرين^{١١٢}» هذا هو المبدأ الذي يوجه أبطال الكاتبيين في علاقاتهم بالآخرين، أو إذا شئنا الدقة أكثر قلنا إنه فُرض عليهم ذلك ولم يكن لديهم أي خيار غير هذا الخيار. يقول زكريا تامر: «العنف في قصصي ليس بضاعة مستوردة، أو نزوة أو عقدة نفسية، أو نوعاً من الإثارة والتشويق، إنه فقط تعبير عن حياتنا اليومية. نحن نعيش في عالم مفترس سفاح لا يمنحنا سوى السجون والخيبة ويجللتنا بالهزائم^{١١٣}». ولهذا ليس غريباً أن يكون الآخر عند زكريا تامر دائماً رجل الشرطة، وصاحب المعمل، ورجل الدين، ولذلك ينظر البطل إليهم على أنهم خصومه بدلاً من اعتبارهم رفاقه. هذه العلاقة القائمة على التنافر والمصالح الذاتية الأنانية تبتز كل الروابط التوعية للإنسان، وتكرس مكانها الأنانية والحاجة الشرهة، ويصبح العالم الإنساني عالماً قوامه الأفراد المنفصلون المتعادون، وكل فرد ينظر إلى الآخر كشيء أو كأداة يستخدمها لتحقيق أغراضه الأنانية، وبدلاً من قيام العلاقات بين الكائنات البشرية أصبحت هذه العلاقة تتخذ طابع الاغتراب بين أشياء:

«فلكم يرعيني ضجيج المخلوقات الزاحفة حولي على الأرصفة. إنه يبعدني عن نفسي، عن نقطة سوداء قابضة في داخلي، باردة حزينة كنجم ميت^{١١٤}». هناك دائماً في قصص زكريا تامر الأنا والآخر، ولا يمكن القضاء على هذه الثنائية. بذلك يجد الفرد نفسه في مركز المواجهة مع الآخرين ضمن معركة وجود أولا وجود، إما أن ينسحق أمامهم أو أن

ينسحقوا أمامه. يحاول الكاتب تجسيد معاناة الإنسان المنعزل الوحيد، الذي يبدو دائماً مصارعاً ومستغداً قواه كي يبقى، وهذا ما يولد القلق والويل والهلع، وفراغاً لا يمكن رده. لا بل إن مجرد وجود الآخر يشير التوتر والاشمئزاز: «سأرحل في يوم لا بد من مقدمه، سأترك خلفي مدينتي المكتظة بالجيف المتحركة^(١١)». «أحياناً أود أن يتحول الناس كافة إلى كلاب لا تتوقف لحظة عن النباح بصورة مزعجة^(١٢)».

هكذا يرى الراوي الآخرين، مخلوقات زاحفة كالحيوانات أو جيفاً متحركة، وهو يتمناه أن يكونوا كلاباً. فالعلاقة بين الراوي كشخصية لا تقوم مع شخصية أو شخصيات أخرى، بل مع الآخر الذي يحتقره، ويكن له العداء، وعلى هذا الأساس ليس هناك من يمكن أن يكون له مساعداً سوى ذاته ودوافعه الداخلية. إن العالم لا يتحدد من خلال قوى خارجية عن الإنسان ذاته، ولذلك عليه أن يؤسس قيمه انطلاقاً من ذاته واعتماداً على خياره الخاص.

هذه العلاقة بين الراوي والآخر التي تقوم على تنازع الوجود تؤدي إلى هيمنة مصطلحات معينة كما رأينا، مثل (مخلوقات - كائنات - البشر - الناس - رجل الشرطة - صاحب المعمل . . . الخ) ويصب الكاتب جام غضبه على هؤلاء الذين يعدّهم مسؤولين عن مأساة الإنسان ومازقه الوجودي، وهو لهذا يحلم بعالم دون حكام ورجال شرطة وسجون. عندها فقط نحلم «بوجود عالم يخلو من الجوع والذل، الإنسان فيه سيد حقيقي. ويخيل إليّ أن أهم ما يتصف به ذلك العالم - الحلم، هو الحب الذي يسود العلاقة بين الإنسان والإنسان^(١٣)» ولكن لا يبدو أن الأمور تسير كما أراد لها الكاتب أن تسير، ولا شيء في الوجود يخفف من غربة أبطاله: «قالت الأم: ستحلم وتتمنى وتحب، فلا تحصد إلا الخيبات وموت الأحلام والآمال^(١٤)»، ذلك لأن المجتمع الذي يعيش فيه، والآخر الذي يجب أن يتعاون معه، يفجران عدوانيتهما في وجه بطل تامر. إن مانراه في كثير من قصص الكاتب يؤكد اغتراب البطل عن الآخر المتمثل

في رجل الشرطة وصاحب المعمل. فهؤلاء لا حافز لهم إلا مصلحتهم الذاتية، والمصلحة الذاتية تؤدي بكل إنسان إلى أن يرى في الآخرين لا تحقيق حريته وإنما تقييدها.

وعندما يتحدث الكاتب عن هذه النماذج فإنه يعريها ويكشف عن ممارساتها اللاإنسانية. هنا يوضح العلاقة بين الرئيس، وهو نفسه المالك وأرب العمل، وبين مستخدميه، وهم العمال الذين يعملون تحت أمرته، ويصور لنا بدقة نفسيته وخلوه من أية صفة إنسانية، وهو يعتبر نفسه فوق الجميع، وليس للآخرين أهمية إيجابية تتجاوز أهميتهم كوسائل للغايات الشخصية. يصف ماركس هذا الإنسان الأناني بوصفه «فرداً منعزلاً عن المجتمع متكفلاً على ذاته مشغولاً كلية بمصلحته الخاصة وبالتصرف وفق نزواته الخاصة، والرابطة الوحيدة بين الناس وبين هذه النوعية من الأفراد هي الضرورة الطبيعية والحاجة والمصلحة الخاصة والحفاظ على ملكيتهم وأشخاصهم الأنانية»^(١).

ولهذا ليس غريباً أن يشعر الإنسان بالاغتراب عن هؤلاء وعن العمل تحت سيطرتهم. وهكذا فتحن من جديد تجاه انقطاع التواصل بين شخصيات زكريا تامر، يتجسد من خلاله حرمان الإنسان ورعبه الذي يقوده أحياناً إلى تدمير الجمال وتدمير ذاته في آن واحد وإلى تلاشي كل ما يملك من قيم. والآخر دائماً في قصصه هو المسؤول عن مآسي البطل وأزماته وإحباطاته: «وفي لحظات سريعة تضاعف العالم وتحول إلى حجر ضخّم هوى في فضاء فارغ لا أرض له، وبقيت وحدي وجهاً لوجه مع رجل قبيح أقبل نحوي وهو يلوح بسيف متألق النصل، قال: سأقتلك. ذلك السيف قديم وله ضحية في كل ليلة»^(٢). هذا العالم العدائي، حيث يقف الفرد فيه في مواجهة الآخر، نجده في أعمال ألبير كامو. وربما يكون عنوان روايته «الغريب» ذا معنى في هذا المجال. إن بطل الرواية يرى مديروه في العمل ورجال الشرطة الذين اعتقلوه عقب مقتل العربي، والقاضي الذي محاكمه، ورجل الدين الذي زاره في سجنه، أعداء لا همّ

لهم إلا سلبه حرية: «إنه يعجز نفسه ويفصلها عن الآخرين الذين بعدهم موضوعات. يعرف أن ذاته وحيدة، ومختلفة، ومنفصلة عنهم، وأنه عارٍ وضعيف دون دفاع أمام الآخرين الذين لا يحصون والذين يناصبونه العداء»^{١١١}.

ومما يزيد من اغترابه عنهم أنهم ينصبون أنفسهم قضاة لمحاكمته أو لهدايته إلى طريق الدين عبر الكاهن الذي زاره في سجنه قبل إعدامه. ويريد كما هو أن يظهر من خلال محاكمة بطله مורسو عبثية قوانين الحياة، واستعداد الإنسان لسحق أخيه الإنسان عند ظهور أول فرصة. لقد كان يشارك الشعور السائد بأن الإنسان يحيا في منفى روحي ومنط عالم عدائي، وتبدو الطبيعة، بل الأشخاص الآخرون - يبدون أعداء ولا إنسانيين. «أخذتني رغبة بليدة، للمرة الأولى منذ سنوات عديدة، بأن أبكي، لأنني شعرت كم كنت محتقراً من قبل هؤلاء الناس جميعاً»^{١١٢}: وهؤلاء الذين يتحدث عنهم مورسو هم القضاة والناس الذين يحضرون جلسة محاكمته. إنهم لا يتورعون عن فعل أي شيء في سبيل إدانته، وهو يتمرد ضد أخلاقياتهم المزيفة: «كان يبدو أن هذه القضية كانت تعالج، على نحو ما، خارجاً عني. كان كل شيء يجري بلا تدخل. وكان مصيري يقرر من غير أن يؤخذ رأيي»^{١١٣}.

لقد حاولت هيئة المحكمة إظهار مورسو بمظهر الوحش، فحكم عليه بالموت على المقصلة. ويؤدي به الاغتراب من الموت إلى شعوره بما سبق أن آمن به دون دليل: الحياة لا معنى لها. وبعد أن يفقد كل أمل، يتحقق أنه كان سعيداً، وأنه مازال سعيداً. «الغريب» رواية تسخر من الفكرة القائلة بأنه يمكن الحكم على السلوك الإنساني تبعاً لمقاييس أخلاقية ثابتة. وليس قتل الأعرابي هو ما يدين مورسو، ولكنه اتهم لأنه كان غريباً عن الناس، وهذا الدليل يؤدي إلى اتهام بني الإنسان جميعاً. ورواية «الطاعون» ليست إلا تأكيداً لهذا المبدأ؛ إن الطاعون الذي ضرب مدينة وهران هو قصاص أنزلته قوة علوية بالناس بعد ابتعادهم عن تعاليم

الدين حسب رأي الأب بانيلو: «أيها الأخوة إن رحمة الله تتجلى في كل شيء.. في الخير والشر، القسوة والشفقة.. الطاعون والخلاص.. فهذا الوباء نفسه الذي يدمي قلوبكم هو الذي سيسمو بكم.. ويريككم الطريق»^(٢٢).

إذا كانت هيئة المحكمة تحاكم مورسو بالاستناد إلى قيم أخلاقية بشرية وضعها الإنسان، فإن الأب بانيلو في «الطاعون» يحاكم البشر نيابة عن الإله. وفي الحالات كلها، الإنسان هو الضحية، وهو المدان حتى وإن كان بريئاً. وهنا نرى أن هناك تقارباً بين البيركامور زكريا تامر الذي تحاكم شخصياته دون أن يرتكب أي ذنب، اللهم إلا أن تكون الولادة في ذاتها ذنباً: «ولماذا ولدت مادمت بريئاً؟ جئت إلى هذا العالم كي تهلك. وستهلك دون احتجاج. أنت مجرم، وكنا نراقبك منذ أمد طويل»^(٢٣). هذه العبارة تتضمن الأزمنة الثلاثة: الماضي: ولدت، جئت، والحاضر: تهلك، والمستقبل: ستهلك. وبذلك يريد الكاتب أن ينقل إلينا جسامته الخطر المحقق ببطله والهاوية التي هو فيها، وأن هذا الاغتراب الذي يلغى لن يتركه حتى يفنيه، كما أغنى من سبقه، وسيغني من يأتي بعده.

وهذا الأمر يتكرر كثيراً في أعمال زكريا تامر: ففي قصة «ليلة من الليالي» من مجموعة «النمور في اليوم العاشر» يحاكم أبو حسن بعد اتهامه بسرقة حقيبة إحدى السيدات بعد فشل الشرطة في القبض على الجاني الحقيقي. ويتحول التحقيق مع أبي حسن إلى مهزلة إنسانية غائتها إذلاله، لأن الحكم عليه قد صدر حتى قبل بداية التحقيق معه في المخفر «وفتح باب الغرفة، ودلف إلى داخلها الشرطي البدين حاملاً مقصاً كبيراً، ثم تبعه عدد من رجال الشرطة الذين نظروا تَوّاً إلى أبي حسن نظرات كره واحتقار، فنهض رئيس المخفر واقفاً مبتهج الوجه، وتناول المقص من الشرطي البدين، ثم قال لرجال الشرطة وهو يشير بالمقص إلى أبي حسن: أمسكوا بهذا الكلب»^(٢٤).

إن أبا حسن مغترب عن كل ما حوله، ضعيف أمام القوى الخارجية

التي تقع فيه كل حركة حتى عن طريق القوة وإقامة محاكمات صورية، وتوجيه تهم وإنزال أقصى العقوبات. ولا يجد المرء أي مبرر لهذا العداء بين بطل تامر وبين رجال الشرطة، فهو لا يشكل تهديداً مباشراً على أمنهم وراحتهم. على الرغم من ذلك يحقدون عليه ويكرهونه دون معرفة سابقة:

«فانقض رجال الشرطة على أبي حسن، وجروه إلى خارج الغرفة وهم يركلونه ويصففونه ويشتمون»^(٢٢).

في واقع الأمر تتكرر هذه الكوابيس في عدة أعمال لذكريا تامر والبيركامو، وهدفها هو الكشف عن حالة الاستلاب الحادة التي يتعرض لها الإنسان، ليس من قوة خارجية، ولكن من قبل شريكه في الوجود، وبذلك تتأكد مقولة سارتر الشهيرة: «المجتميم هم الآخرون».

هذا الأمر يؤدي، دون شك، إلى فكرة الاغتراب الاجتماعي العام، وخاصة شعور الفرد بكونه خارج المجتمع وليس داخل المجتمع، أي شعور الانفصال عن التنظيم الاجتماعي. إن اغتراب أبطال الكاتبين عن الآخرين يقود إلى اغترابهم عن المجتمع وقيمه. الآداب والقيم الجمالية والأخلاقية تنبع من المجتمع الذي يحاول أن يفرضها على كل أفراد. الفرد يعيش ضمن جماعة تتحكم بعلاقاته مع نفسه ومع الآخر ومع المجتمع، ومع العالم المحيط. أحاسيسه وإرادته وفكره ولغته وإدراكه للواقع وتصوره للحقيقة، كل ذلك يتدخل فيه المجتمع بصورة أو بأخرى. لم تعد المؤسسات الاجتماعية والإدارية أشياء خارجية، ولكنها مواقف تجاه القيم التي تحكم العلاقات بين الأشخاص. وبذلك تصبح القواعد الاجتماعية جزءاً من الشخصية الإنسانية التي يجب أن تتطابق مع القيم التي يفرضها المجتمع. ينتج عن ذلك:

١- تدخل القواعد المعيارية، والقيم، وعناصر السلوك البشري، في جوهر الشخصية الإنسانية.

٢- يمكن أن تصبح هذه القواعد المعيارية والقيم الأخلاقية لا شعورية

بصورة جزئية أو كلية، وتؤثر في الفكر والأحاسيس والعمل دون إرادة مباشرة من الشخص.

٣- يمكن أن تصبح هذه الأشياء آلية ونسمح للفرد بالتطابق فكرياً وحسياً مع متطلبات المجتمع.

٤- على الرغم من أن هذه القيم المعيارية تشكل جزءاً من الشخصية الإنسانية فإن لها مضموناً جماعياً، وتمثل استمراراً عبر الزمن. نظام قيم الآباء هو نفسه نظام قيم الأطفال. صحيح أن الأطفال يستطيعون الثورة على قيم الآباء، ولكنها تبقى هي أساس كل عملية تغيير وثورة ولا يمكن إزالة آثارها. هذا الوضع هو الأساس الاجتماعي للاغتراب. إنه نموذج خاص من الاغتراب الوجودي. مهما كان نوع الاغتراب وشكله فإنه يختزل الشخصية الإنسانية إلى بعض وجوهها فقط. غالباً ما يتم الحديث عن الاغتراب كاغتراب اجتماعي فقط. وهذا صحيح في الظاهر لأن الاغتراب يتمركز داخل الشخصية الإنسانية على الرغم من أنه يمكن أن ينشأ بفعل عوامل اجتماعية. والاغتراب الاجتماعي يمكن أن ينشأ إما لأنه لا يمكن للفرد أن يظهر إمكانياته الخاصة ضمن نظام اجتماعي قائم ومغلق، وإما لأن هذا المجتمع لا يسمح بأي خروج عن القواعد والقيم المعمول بها. وفي الحالتين فإن الاغتراب الفردي هو أساس الاغتراب الاجتماعي. وإذا تجرأ الفرد على المساس بقيم المجتمع فإن مصيره سيكون كمصير أبطال زكريا تامر وألبير كامو. يمكننا أن نفهم الآن هذه المحاكمة الشكلية لبطل كامو في رواية الغريب. فالحكم عليه بالموت لم يكن بسبب قتله لشخص عربي على شواطئ الجزائر، بل لأنه خالف قيم مجتمعه وانتهكها عندما لم يبد أي حزن عند وفاة أمه. لا بل إنه يشعر باحتقار الناس له جميعاً بسبب فعلته هذه: «أخذتني رغبة بليدة، للمرة الأولى منذ سنوات عديدة بأن أبكي، لأنني شعرت كم كنت محتقراً من قبل هؤلاء الناس جميعاً» هذا هو الشعور نفسه الذي راود أبا حسن بطل زكريا تامر عندما كان رهن التحقيق في المخفر. في غمرة جلسات

المحاكمة التي تتواصل للحكم على مورسو تسقط التهمة الرئيسية وتبقى التهم الفرعية المتمثلة في الخروج عن قيم المجتمع، كما يصرح بذلك المدعي العام: «إن الرجل الذي كان يقتل أمه معنوياً، كان على حد قوله أيضاً يعزل نفسه عن المجتمع البشري بشكل لا يختلف عن الرجل الذي يرفع يداً قائلاً على من وحب الحياة^(١١)». إن المشكلة بالنسبة لمورسو هو أنه يتأمل ما يجري في الكون، ويحاول أن يعي ما يدور فيه، ويريد أن يفهم الآخرين ولكنهم لا يفهمونه، لأن الاغتراب الرهيب هو الحد الفاصل بينهم ولأن واقعه الذي أصبح يعيه، يختلف كلياً عن واقعهم الذي لا يعونه... إنهما لن يتفاهما، وهو لا يكتفي بذلك بل إنه يشكك في قيم المجتمع وأخلاقه والمهازل الإنسانية التي تجري تحت غطاء شرعي من القوانين والسلطات الاجتماعية المختلفة. إن المظهر الاجتماعي، والقيم المقدسة، والواجب العائلي والمهني كل هذا ليس إلا واجهة تخفي الحقيقة المخيفة التي تكرر استلاب الإنسان. عندها لا يجد أبطال كامو مخرجاً للنجاة كما يقول في «الكابولا»: «هذا العالم، كما هو، لا يُحتمل، أنا إذن بحاجة إلى القمر^(١٢)». وفي «أمطورة سيزيف» لا تختلف وجهة نظرا البطل تجاه العالم، فيشعر بالاغتراب عن ذاته وعن العالم وعن كل ما يحيط به: «ما هو هذا الشرط الذي لا أستطيع أن أجد فيه السلام إلا عن طريق رفض المعرفة والحياة^(١٣)».

هذا الانفصال عن العالم الخارجي والقيم الاجتماعية السائدة المغلفة بالكذب والرياء نجده كذلك في أعمال زكريا تامر. إن ما يربط أبطاله بهذا العالم هو خيط رفيع مهدد بالانقطاع في كل لحظة: «غرفة الرجل المتعب بلا ضوء، صامتة، سوداء، علبة صغيرة من الحجر الرطب، أعود إليها دون حنين، بعد أن تشردت طوال ساعات عبر شوارع غريقة في الضياء المنبعث من واجهات المحال المتناثرة على الجانبين^(١٤)».

لو فتحنا أي قصة من قصص الكاتب لوجدناها تعبر عن هذا الشعور بالطلاق الذي يتتاب بطلها ويعصف بكيانه، وكأنه كتب على أبطال زكريا

تأمر أن يعيشوا في عوالمهم الخاصة، لا لأنهم يريدون ذلك، ولكن العالم هو الذي يحصرهم في هذه الزاوية الضيقة: «شخص ناتية عن عالمها مبعدة أو مبتعدة يدب التعب في أقدامها وظهورها، وتضطرم أرواحها بالرغبات والأحلام. تسكن أقبية من غرفة واحدة... رجال تاريخ منتصرون مقيدون بهزائم الحاضر: «طارق بن زياد، يوسف العظمة، عمر الخيام». بشر تسير وراء جنازات مدن يأكل حداثتها الإسمنت. فتيات يافعات يمتن مرفوقات بصرخات حادة، ثم ينهضن من التوابيت. عشاق مكسورون وسكارى مهمومون، مواطنون يبحثون عن الحرية في مدن مستعبدة. مخلوقات تصف في نشيد الموت دون سبب^(١٣٨)».

إذا كان اغتراب الرجل في عالم زكريا تأمر القصصي يطمس الجوانب البشرية والشخصية الأصيلة، فإن اغتراب المرأة يكون مضاعفاً بسبب الفكر المهيمن الذين لا يتطابق مع الواقع بل يفرض نفسه بواسطة سلطة منظورة أو غير منظورة، مستفيداً من تفكك البنى الاجتماعية نتيجة لاختلال في عمليات التطور الاجتماعي، ويؤدي بالتالي إلى تخلف الوعي الاجتماعي وتثويته. لا يمكن فصل اغتراب المرأة عن اغتراب الرجل، ولكن للمرأة الشرقية خصوصيتها في عالم زكريا تأمر، وذلك بفعل العادات السائدة التي تحاول قهر المرأة واستلابها روحياً وجسدياً، لا شيء إلا لكونها أنثى. وبذلك ينفصل العالم الداخلي عن العالم الخارجي الذي تكمن فيه كل مساوي البشرية. إن العالم الخارجي عالم مخيف فيه الآخر المتمثل في الرجل الذي يحاول عبر ذرائع مختلفة إبقاء المرأة ضمن هيكل خاص أعد لها بعناية. ونحت هذه الذرائع يأخذ الاستلاب شكلاً صريحاً من خلال مروره بقنوات التقاليد والأعراف. هذه التقاليد والأعراف تفرض قتل المرأة إذا ما فكرت بتلبية نداء جسدها أو روحها، وبذلك يؤكد الرجل ملكيته لها لأن القاتل، سواء أكان فرداً أم جماعة يمتلك الضحية بصورة نهائية من خلال فعل القتل. فطمة إحدى بطلات

زكريا تامر التي تعرضت لمصير أسود جعلها محورا للعار: «ولما انتهت صلاة الظهر، غادر الرجال المسجد يرين عليهم خشوع هادئ» وكتابة عذبة، واتجه معظمهم إلى مقهى حارة السعدي، وهناك تكلموا عما حدث قبل أيام، فلقد قصد منذر السالم مخفر الشرطة، وأعلن مرفوع الرأس أنه ذبح أخته لأن العار في حارة السعدي لا يمحوه سوى الدم. وهكذا فقد ماتت قطعة الفاكهة التي تحلم بها كل الأشجار»^(١١).

مسألة اغتراب المرأة عن الرجل وعن المجتمع وقيمه تتجاوز إذن البعد الاقتصادي والفيزيولوجي وحتى التعليمي، وصولاً إلى بنية اجتماعية قوامها نظام من علاقات التسلط والتبعية تقوم على أرضية من النهر. هذه البنية لها تعبيراتها وسيرورتها ونظم علاقاتها، وقوى إعادة إنتاجها. نصيب المرأة من ذلك كله هو الأكبر، ونتائجه هي الأخطر، بفعل أوجه الاختزال المتعددة التي تعرضت لها. ومصطفى في قصة «موت الشعر الأسود» لا يتصرف إلا بما يمليه العرف السائد: «وكان مصطفى يقول لقطمة: «أنا رجل وأنت امرأة، والمرأة يجب أن تطيع الرجل. المرأة خلقت لتكون خادمة للرجل». فتقول له قطمة: «إنني أطيعك وأفعل كل ما تريد». فيصفعها قائلاً بنزق: «عندما أتكلم يجب أن تخرسي»^(١٢). الكابوس الذي يلاحق بطلات زكريا تامر يتمثل في الرجل، حيث يجدنه أمامهن أنى تحركن. فهو يلهث وراء المرأة لإشباع رغباته، وعندما يحصل على مبتغاه يتركها تواجه مصيرها لوحدها، وتطالها الشائعات من كل الجهات وتلاحقها حتى نهايتها المأساوية كما حدث لقطمة. إنها تجسد الشر كله، وتجسد رمزاً جنسياً خطراً ومعيباً في الوقت ذاته: «وفي يوم من الأيام دخل مصطفى متجهماً الوجه إلى مقهى حارة السعدي، وقال لأخيها منذر السالم: «قبل أن تقعد كعنتر بين الرجال، اذهب وخذ أخذك من بيتي». فأحنى منذر السالم رأسه خجلاً من الرجال المحيطين به»^(١٣). يريد تامر في هذه القصة وفي غيرها أن يفضح الأنانية الذكورية التي تسقط إحباطاتها العاطفية والجنسية على المرأة. إن ما يفرق الرجال في مجالات

أخرى يجمعهم عندما يتعلق الأمر بالمرأة من أجل قمعها وتشديد السيطرة عليها كي تظل أداة في خدمة أغراض القهر تحت شعار محاربة الفساد والمحافظة على الشرف. وسواء اختارت بطلات تامر الخروج على التقاليد التي وضعها الرجل أم تمسكت بهذه التقاليد فإن اغترابه لا يتغير، ولا تستطيع الدخول إلى عالم صمم من قبل الرجل ولأجله. ضمن هذا العالم لا يمكن للمرأة أن تحب حقيقة، لأن الحب بحاجة إلى اثنين. ولكن كيف يستطيع الرجل المغترب عن ذاته ومحيطه أن يحب، وكيف تستطيع المرأة التي ترى في الرجل عدوها الرئيسي أن تمنحه هذا الشعور؟ إن الرجل في قصص زكريا تامر كابوس يلاحق المرأة حتى عندما يتعلق الأمر بحياتها الخاصة. وهذه النظرة موجودة عند الكاتب الفرنسي ألبير كامو، مع فارق في الدرجة بسبب عوامل اجتماعية وسياسية ودينية واقتصادية. ولكن هذا يجب ألا يجعلنا نظن أن اغتراب المرأة عند كامو يختلف عن اغتراب المرأة عند تامر، على الرغم من اختلاف أسباب هذا الاغتراب. إنها تتعرض في كثير من قصص كامو ورواياته إلى القهر والاستغلال واختزال كيائها إلى جسد يشبع حاجة الرجل الجنسية، وبالتالي فهي لا تنفرد بتجربة بل تضيع في خضم تجربة الرجل. هل نذكر ماري عشيقه مورو في رواية الغريب؟ أم ريمون الذي كان يضرب عشيقته حتى يدميها وهي لا تشعر اتجاهه بأي عاطفة حقيقية؟

في الحقيقة إذا تابعنا ألبير كامو في أعماله الأخرى لن نجد ما يخالف وجهة النظر هذه. ففي «الطاعون» لا تحاول المرأة حتى أن تسمع صوتها خارج المنزل الذي تتوقع فيه على الرغم من خطورة الوباء الذي ضرب المدينة. لم تأخذ فرصتها لمشاركة الرجل في مجابهة الوباء الذي يهدد حياتهما المشتركة. إلى جانب ذلك، فإن أكثر شخصيات الطاعون من الرجال الذين يقاومون الوباء بمعزل عن أي دور للمرأة. ريو، وتارو، ورامبير وغراند، والقس بانيلو، كل هذه الأسماء تؤكد وجود الرجل لوحده في مركز الأحداث. وإذا استعرضنا أعمالاً أخرى، فلن نجد ما

يخالف هذا الموقف: «أسطورة سيزيف» و«المتمرد»، و«العادلون»، و«السقوط»... الخ.

نخلص من ذلك إلى أن المرأة بقيت شخصية ضعيفة تعيش في ظل الرجل وحمايته في أكثر أعمال زكريا ثامر وألبير كامو، ولم تستطع قهر حالة الاغتراب التي تعاني منها إزاء الرجل والقيم الاجتماعية.

٣-٣- الاغتراب والموت

إذا كانت أنواع الاغتراب التي تحدثنا عنها حتى الآن تتعلق بحياة الإنسان على الأرض، فإن اغتراب الموت ينتج عن إشكالية لا يد للإنسان فيها. إن خطر الموت يمنع الإنسان من القيام بأعمال كان يود أن يقوم بها لو لم يكن موجوداً. في حياة لا أمل فيها يحل اليأس والاغتراب. إن معرفة أنه لم يعد هناك أمل في شيء وأن كل لحظة نعيشها تقربنا أكثر من الموت، وأن الزمن يهرب منا، كل ذلك يؤدي إلى فقدان الأمل في المستقبل. بالإضافة إلى ذلك نحن عبيد الزمن، وعندما لا نهرب منه فإن حياتنا لا تعتمد علينا. إنه مر الذي يمتلكنا ويقودنا في طرقه الوعرة، إنه لا يعطينا كل ما نرغبه وينرض علينا ما لا نرغبه. يُظهر الاغتراب أننا لم نعد نمتلك حياتنا الخاصة، ولم يعد المستقبل يعتمد على ذواتنا الداخلية، ونتيجة لذلك فإننا نخضع لاغتراب الزمن، لأن الخوف من الموت يمكن أن يمنعنا من معرفة كيف نعيش حقيقة. عند معرفة نهاية المستقبل بالنسبة لنا، فإن رؤية الموت فيه تجعلنا نتخيل استحالة كل إمكانية في هذا المستقبل. وفي الواقع فإن كل رغبة إنسانية يكون المستقبل ساحة تنفيذها، وهي تعتمد عليه. وعندما تلغي المستقبل من حياتنا، فإن الموت يجعل رغبتنا غير نسبية إلى شيء، ويجعل اغترابنا مطلقاً. وهكذا لأن حياتنا تمتد نحو المستقبل ونحو المعنى الذي يبررها، ولأن الموت يحرمنا من كل مستقبل، فإنه يهدف وجودنا في العيب والاغتراب. وبعبارة أخرى، لأن الموت يحاصرنا يمكن أن نعتبر أن كل شيء في حياتنا مؤقت وتافه، ولأننا سنموت فإن كل شيء مسموح، وهذا

يعني أنه لأننا سنموت لا شيء له معنى. ليس للموت في ذاته عند كامو أهمية خاصة، إنه العبث الأخير فقط، وهو لا يقل عبثاً عن الحياة ذاتها، فالموت يظهر كجزء من الضفقة على حد تعبيره. الموت إذن هو الرمز الكبير للتناهي البشري وربما للعبث البشري. وهذا يعني أن الموت بالنسبة للوجوديين ليس مجرد نهاية بسيطة للحياة، ليس مجرد حادثة تظهر في نهاية القصة، وإنما هو يتغلغل كثيراً داخل القصة نفسها. إن وعي الإنسان بأنه سيموت هو إحدى الخصائص التي تسمح له أن يوجد بوصفه إنساناً وليس حيواناً والسؤال هو: ألا يجوز إذن أن الموت هو الذي يسمح لنا برؤية الوجود البشري في شموله، ذلك لأن الموت يضع حداً له، فالوجود البشري ينتهي بالموت بحيث لا يعود موجوداً بعد ذلك، بمعنى أنه لا يخرج إلى وجود جديد. وعلى الرغم من ذلك قد نتساءل: أليس الوجود البشري متنهاً تماماً على هذا النحو بالموت، أي أنه يصبح من المستحيل تماماً إدراك الوجود البشري لأن الموت ينهي، بمعنى أنه يلغي وجوده بدلاً من أن يكمله؟

هذا هو سبب اغتراب أبطال زكريا تامر الذي يجيب عن سؤال عما إذا كان يخاف من الموت؟: «على العكس أنا أتمنى أن تكون تلك السنوات قصيرة جداً، وإذا أردت معرفة السبب فيجب ألا تتجاهلي الحياة العربية وما تزخر به من مساويء. سأكون مسروراً يوم أموت، لأنني سأكون بهربي الاضطرابي هذا، والذي تم بفضل الموت قد أسهمت في إنقاص عدد الناس الذين يتسلط عليهم أناس لا يملكون سوى التجويع والقمع والكلام المنمق عن العدالة والمستقبل السعيد. إن الموت بالنسبة للمواطن العربي يعني التخلص من الجوع والذل والاضطهاد».

إذا كان زكريا تامر أحد أهم كتاب القصة القصيرة في سورية، فإنه بالتأكيد واحد من أولئك الكتاب القلائل الذي شغلتهم الأسئلة الكبرى المتعلقة بمعنى الحياة وسر الموت. لا تكاد تخلو قصة من قصصه من هذا الهاجس الذي يزيد من غربة أبطاله ويجعلهم ريشة خفيفة في مهب الرياح

العاتبة التي تعصف بروجودهم، ولا تكاد تنتهي قصة من قصصه دون أن يرى موت البطل المادي أو المعنوي. وفي كل مرة ينتصب السؤال الأبدي أمام أبطاله كما انتصب أمامه في حياته: لماذا نحن أحياء؟ لماذا نستمر في الحياة؟ هل الحياة تستحق أن تعاش، وهل لها معنى؟ ولقد طالما تساءلت: لماذا أعيش مادام ليس هناك ما أعيش من أجله، ولا فائدة مطلقاً في وجودي... لماذا لا أنتحر؟^(١١١).

إن المعضلة الحياتية تتكرر دون توقف، فهل نملك القابلية الدافعة المستمرة لتقبل الحياة؟ أم أن الحياة وهم هائل يجثم على عقولنا بلا مقاومة أو همسة خافتة متمردة. إن موت ليلي في قصة «البدوي» (دمشق الحراتي) هو الذي سمح للبطل بمعرفة أن للوجود البشري حداً نهائياً، وإدراك مثل هذا الحد مكّنه من التفكير في الوجود البشري بوصفه كلاً متتهياً: «الميتة وحيدة في حفرتها هامدة. لن تأكل خبزاً أو جبناً. لن تعود إلى بيت ما لن يؤخرها أب أو أم. لن تحلم. لن تسكر وتترنح. لن يولد الحزن في عينيها. لن تقول أخ. لن يرتعش فوق قمها حنين إلى ما ليس له اسم ومفقود عبر الأرض الكبيرة. سأفاجأ ببرودة اللحم حين ألمسه وستكون ظلمة القبر كحجر أسود صلد»^(١١٢).

في هذا المقطع تتوضح أبعاد تجربة الموت وكيفية تمثيل الواقع عبرها، وهي التي تظهر الأشياء كلها في نهاية المطاف متساوية ولا أهمية لها: «كم الساعة؟ فلم أتفوه بكلمة إنما ابتسمت بمرح وقلت لنفسني: لماذا يسأل مادام سيموت في يوم من الأيام»^(١١٣). إن البطل يؤكد رفضه لأبسط شروط التواصل مع الآخرين، حتى أن يجيب على سؤال كم هي الساعة. بل نحن هنا نجاء لحظة عبثية ترى في الحياة اللامعنى مادام سيعقبها الموت. ولهذا يؤكد الناقد عبد الرزاق عيد أن هذه العبثية، ومظاهر الانقطاع مع الآخرين في أعمال زكريا تامر تدفعه إلى الحكم بتأثر الكاتب بالوجودية^(١١٤).

وربما كان أدب زكريا تامر نموذجاً واضحاً لنزوة الموت التي غذتها

الحياة المعاصرة، فصبغت بالسواد كثيراً من تشابه صاحبها. ومن البديهي أن نهيمن صور الموت في سياق هذه العوالم الكابوسية، فيؤخذ الكاتب بنسج الكفن بعد أن عجز عن إصلاح العالم. «فدفع أبو شكور زجاجة العرق إلى أبي سمير، وهو يقول: اشرب كلنا ستموت. دنيا فانية. نحن اليوم خارج القبر وغداً من يعلم ما يحل بنا؟ قد نصير في داخله. اشرب، اشرب. حياة بشت كلب»^(١٦٨)

من هنا فإن الكيفية التي عاش بها أبو شكور حياته هي، فيما يبدو، أمر له أهمية حاسمة بالنسبة لموته. فهذا الشعور بالغربة، وهذا الانفصال وعدم القدرة على التواصل مع العالم الخارجي جعله يهرب باتجاه الموت، ولكن عالم القبور لم يكن أحسن حالاً من عالم الأحياء: «الميتة اسمها ليلي، صبية في مقتبل العمر، وحيدة الآن في حفرة مظلمة بينما السماء زرقاء والشمس متوهجة والأشجار خضراء... آخ. آخ. سيموت. الرغبة في الموت والخوف من الموت صوتان ينموان في لحمه ويصعدان عالياً»^(١٦٩).

حقاً إنه من المستحيل أن يعايش الوجود الإنساني هذا التوقف عن التمتع بالحياة وسمائها الصافية الزرقاء، أو أن يفهمه كشيء تتم معاشته، وتجربة موت الآخرين لا يمكن أن تكون بديلاً لتلك المعاشة، فكما أن الوجود الإنساني هو وجوده هو على وجه التحديد فكذلك الموت أيضاً، والأمر الهام في هذا التفسير الوجودي للموت هو أنه يبين ردود فعلنا تجاه الموت بوصفه حادثة تهدد صميم وجودنا الفردي، وهذا ما يجعل الوجود الإنساني يغترب عن إمكانية وجوده الأصلية. وهذا الوعي الذي يصاحب إحساسه بمشكلة الموت هو الذي يجعل منه بطلاً وجودياً يدرك أنه لا معنى لحياته على الإطلاق. رآه ذلك أنه يشعر شعوراً واضحاً أنه يعيش وحيداً، في غربة نفسية قاتلة، وهنا يأتي موت ليلي الفتاة الجميلة فيزيد من حدة شعوره بعبثية الحياة، ويثير في نفسه الرهبة والمجزع، لأن الموت يغير كل القناعات الدنيوية العامة والخاصة، وهذا ما يجعله عقبه

أمام تحقيق الإنسان لذاته بكل ما فيها من آمال وآلام.

«وكان لا يريد أن يحيا ولا يريد أيضاً أن يموت، ولا ينبغي فعل أي شيء سوى أن يستلقي على ظهره تحت شمس دافئة متناثراً بين حين وآخر حتى يهرم ويموت»^(١)؛ إن هذا الشعور يذكرنا بشعور مورو بطل كامو في رواية «الغريب»^(٢) : «ولكن الجميع يعرفون أن الحياة ليست جذيرة بأن تعاشر. ولم أكن أجهل، في الحقيقة، أن الموت في الثلاثين أو في السبعين سيأتي. إذ إن رجالاً آخرين، ونساء أخريات سيعيشون طبعاً، في كلتا الحالتين، وذلك آلافاً من السنين... كيف يموت المرء ومتى، هذا لا أهمية له مادام سيموت، وذلك بديهي»^(٣). لقد تجنب مورو في البداية منظر الموت وذكر الموت عن طريق رفض النظر إلى وجه أمه وهي في الثابت، وابتكر طرقاً عديدة لإقناع نفسه، عندما وجد أنه لا مفر أمامه من مواجهة حقيقة الموت، بأن الموت لن يغير شيئاً في الواقع، وأن الأمور سوف تجري بعد الموت كالمعتاد. على أن هذا لا يتعين أن يؤدي إلى ظهور اتجاه اليأس، حتى لو استبعد أدنى بارقة أمل. إنه يؤدي أحياناً عند كامو إلى ظهور تمرد لا يأس: «العصيان الشرقي هو احتجاج طويل ضد الموت»^(٤). إنه يظن أن «اليأس الحقيقي معناه الموت - أو القبر - أو الهوة السحيقة ما لها قرار»^(٥). ولذلك أراد كامو مواجهة الموت والحديث عنه من خلال شخصياته التي تعي حقيقة الموت وفطاعته. ولا يكاد يخلو عمل من أعماله من هذا الموضوع المركزي الذي شغل وعيه وعقله. لرواية «الطاعون» عبارة عن عرض جنائزي لما يمكن أن يحدث في مدينة ضربها الوباء: «إنها يا أخوتي مطاردة الموت نفسها التي تقوم في شوارعنا اليوم»^(٦) قدب الذعر والخوف في أرجاء المدينة حتى أصبحنا لا نعرف أتعيش حياتها في موتها أم موتها في حياتها.

في الواقع إن كامو شغلته المسائل المتصلة بالحياة والموت في ضوء الغابة الكثيفة من الأسئلة الحادة والقائمة أبداً: من أين... وإلى أين... وكيف؟ هل الحياة تستحق أن تعاشر؟ وهل لها معنى؟ ومن هنا فإن

أعماله الأدبية تجمع بين العمق الفلسفي والتحليل النفسي والتعبير الميتافيزيقي الذي تنبع فيه عقدة القصة من ربط أحداث الحياة بمعناها وغايتها. ولهذا فإننا دائماً بصدد مواقف ميتافيزيقية ينكشف من خلالها قلق الإنسان، وعبث الحياة، وصراع الحريات، وجذع الوجود البشري من الموت، وحنينه إلى المطلق. وحين يحاول كأمو أن يعبر عن هذه المواقف الميتافيزيقية، فإنه لا يقصرها على الأحداث قسراً، كما لا يسقطها على الشخصيات إسقاطاً، بل يضعها في سياقها الواقعي الجزئي، ويدعها تنطق بلغتها الخاصة من خلال اللقطات الموضوعية. ومن هنا فإن أبطاله، كما هو الحال عند زكريا تامر، ليسوا بالضرورة فلاسفة أو مفكرين بل هم أولاً وأخيراً موجودات بشرية تواجه مصيرها، ويعمل كل منها على تعميق كل قضية تعترضه، مدركاً في الوقت ذاته أنه جزء من عالم فسيح لا يستطيع إدراك كل أسواره دفعة واحدة. ولهذا فهي لا تريد أن تؤمن إلا بما تراه وبما تحسه كما يقول سيزيف: «لا أعرف إذا كان للعالم معنى يتجاوزه ولكنني على يقين من أنني لا أعرف هذا المعنى، ومن المستحيل علي الوصول إليه»^{١٧٠}.

إن الكاتب يحاول الخروج من دائرة المغلق إلى عالم المطلق الذي يبحث عنه للوصول إلى معنى الحياة. إن المعاناة التي يحياها أبطال زكريا تامر والبير كأمو قد تكون حصيلة التأمل في الوجود، ولكنها بالتأكيد وليدة التجربة التي يحياها الإنسان المعاصر في نزاعه العبثي مع نفسه من أجل الوصول إلى جوهر الأشياء لكن جوهر الأشياء، لا يفصح عن نفسه، ثم إن البحث عنه يؤدي إلى اصطدام وعي الإنسان بحقيقة الموت الخالدة، وحين يصل الإنسان إلى تلك المنطقة الحدية التي يوشك عندها أن يخرج من طور إلى طور، تراه مختلط المشاعر، تلوح له الحياة في أزهى ألوانها فيحن إليها ويتألم لفراقها، ويتراءى له الموت فيخشاه ويتهيّب لقاءه، ويشعر أنه يفقد حياته كل معنى والمعاناة تستمر بين المشرق والمغيب، أول اليوم وآخره، أو أول العمر ونهايته، فما يكاد مشرق الحياة يضيء

حتى يسلمه إلى المغيّب، والزمن بينهما ضائع في البحث عن المفقود في
الزمان والمكان معاً. إنها رحلة الإنسان المضنية باتجاه القبر. إن
أحاسيس الكاتبين تنتقل إلى أبطالهما الذين يحاولون العيش دون زمن،
ولكن العيش دون زمن ودون حماس، ودون أمل هل هذا عيش؟ هنا
تولد الإشكالية التي يواجهها أبطال الكاتبين عندما يحاولون الهروب من
هذه الحياة باتجاه الموت، لكن الموت ليس رقاداً يحفه السلام كما كانوا
يظنون. لقد كان الموت والقبر أكثر هولاً من أي شيء معروف على سطح
الأرض، ففيه الوحدة الكثيفة، والضمّت الأبدية، والظلمة المصغية،
والفناء المرعب الذي يبدو شاملاً في الموت: «أين أنت يا موت؟ إن
عثرت عليك فسوف أذبحك ألف مرة في اللحظة العابرة بسرعة. ليل
الحفرة ابتلع الجنة. شدّ فم الحفرة بحجر كبير. أهيل فوقه كوم من
التراب. وبعد دقائق تفرق الجميع وأقفرّت المقبرة، ولم يبق سوى غراب
قبع هنيهة فوق رأس شجرة، ثم مالبت أن حلق عبر الفضاء الأزرق مرفقاً
بجناحيه الأسودين»^(١٧١).

كيف يستطيع من يتأمل هذه الكلمات أن يغمض عينيه عن حقيقة
الحياة، ولا يتغلغل إلى أعماق أعماقه الأسى الذي يرافق الإنسان عادة عند
تخيل موته؟ صحيح أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش تجربة موته، لكنه
يستطيع أن يعيش موت الآخرين ويراها، ويستخلص النتيجة التي لا بد من
استخلاصها، وهي أن الموت يترى به لكنه يجهل الزمان والمكان
والكيفية التي سينزل بها «قال الرجل: لا بد من أنك سمعت عني الكثير.
أنا الذي يفرق بين الآباء والأمهات، ويهزم القوي والضعيف، ويخرب
الدور والقصور، ولا يستطيع أحد الهرب مني ولو التجأ إلى حصون
مشيدة في آخر الأرض»^(١٧٢).

إننا نجهل أين ينتظرنا الموت، ولذلك علينا انتظاره في كل مكان،
نعيش كل لحظة بلحظتها كما لو أنها اللحظة الأولى والأخيرة دون ماضٍ
أو مستقبل، ودون دافع أو هدف، لأن الموت سيفقد كل هذا معناه.

ربما لهذا السبب فقدت حياة سيزيف ومورسو كل معنى، وفقدوا القدرة على الحب والعطاء، لأن الحب أصلاً قدرة إيجابية يمتلكها من يمتلك حياته، وعلامته العناية والمسؤولية والاحترام والمعرفة، والذات المغتربة تفقد القدرة على التناغم والاتحاد: «بم كان يهمني موت الآخرين، أو حب أم، وبم كان يهمني إله، والحيوات التي تُختار، والمصائر التي تُختار، مادام مصير واحد كان ينبغي أن يختارني أنا نفسي ومعني مئات الملايين من المحظوظين» في هذه الحياة التي لا أمل فيها يحل اليأس والاغتراب، وتنساوى الأشياء لا بل تفقد معناها. فإذا كانت تجربة الحياة قد انقضت بلذتها المشوبة بكل هذا الألم، وانتهت إلى شيء مضجر خالٍ من أي إثارة، فكيف يمكن أن يجد الإنسان معنى في الموت. ويحسن في هذا الصدد أن نعيد إلى الأذهان ملاحظة كورنوشومس القائلة: «إننا لا نعرف أي شيء عن الحياة، فكيف نستطيع أن نعرف شيئاً عن الموت؟»

هذه هي الإشكالية التي كانت تشغل ذهن الكاتبين، وحاولوا إيصالها عبر القصص والروايات إلى القارئ. ومن هذا الجانب نظن أن هناك تقارباً بينهما، لا بمعنى أن أحدهما أثر في الآخر، ولكن طبيعة الموضوع هي التي أوجدت هذا التشابه. على أننا نبادر فنقول إن هذا الاغتراب الشامل لم يمنع أبطال الكاتبين من محاولة الخروج من هذا الوضع وقهر الاغتراب.

٣- قهر الاغتراب

ليس بإنسان ذلك الذي لا يحاول الخروج من المأزق إذا وقع فيه، لأن من طبيعة الحياة أن يحافظ الإنسان على نفسه جسدياً وروحياً، خاصة إذا عرف مصدر الخطر. وأبطال زكريا تامر والبير كامو واعون لحقيقة اغترابهم على الرغم من كل ما يمكن أن يقال عن بعض أبطال الكاتب الفرنسي. ولكن ردات فعل هؤلاء الأبطال تختلف، وهذا مانراه في الواقع المعيشي. فإما أن يحاول البطل قهر حالة الوحدة والعجز والاغتراب، أو أن يلجأ إلى التقهقر والعزلة وتمني الموت. صحيح أن محاولات قهر

الاغتراب لم تكن دوماً في الاتجاه الصحيح، لكنها تشير إلى معرفة أبطال الكاتيبين بوضعهم المتمزق، وفي معرفتهم يكونون قد ارتفعوا من تلقاء أنفسهم فوق تلك الحالة. والمرأة كرمز للجنس هي أول وسائل قهر الاغتراب، حيث نرى الأبطال الذين ملوا الحياة والأحياء، يريدون أن ينأوا بأنفسهم عن هذا الكون وشروبه، فيتجهون إلى المرأة مغرقين همومهم في صدرها، كما يُغرق المحزون آلامه في الخمر: «فتمن العرق والنساء والغيز يجب أن يظل على الدوام رخيصة، لأن هذه الأشياء وحدها تعطي معنى ممتعاً للحياة»^{١٧٣}.

بعد أن مني بطل تامر بالإحباط على صعيد الواقع، نراه يلتبس عزاءه في الجنس والمرأة، وبذلك تصبح المرأة وسيلة إلى اكتشاف ذاته الحقيقية. «قال المهرج: يولد الفرع فقط عندما يتلاقى جسدان متآلفان أو عندما يجتمع بضعة أصدقاء ويتحدثون عن التعاسة والموت والعمل اليومي، وعندما ينام البشر ويحلمون»^{١٧٤}.

نلاحظ من خلال المثالين السابقين أن تامر يركز على جسد المرأة بوصفه جزيرة صغيرة وسط هذه البحار المضطربة لتجميع الشتات، ورمس الأجزاء في كل منسجم يعيدنا إلى حالة من التوازن النفسي الذي افتقدناه طويلاً. عندئذ يكون الخلاص من شرور الحياة وقسوة الواقع.

إن الاغتراب الذي تعاني منه شخصيات تامر يؤدي إلى تجاذب وجداني مع الذات، غالباً ما يولد عندهم نوعاً من الهروب إلى الأمام يتبدى في مغامرات جنسية في سبيل التخلص من حالة الاغتراب هذه.

هذا يذكرنا بماري عشيقة مورسو في «الغريب»، فهي لم تكن تمثل أكثر من جسد يمكن التلاعب به واستخدامه وإهماله. لقد تعودت على هذه السلبية، ولم تستطع التواصل مع العالم الخارجي إلا عن طريق مورسو، لا بل إنها اعتمدت عليه حتى في تقرير مصيرها. أما هو فقد كان ينظر إليها بوصفها موضوعاً جنسياً فقط، ينتهي دوره عند انتفاء الحاجة إليه، وهو يصرح بذلك عندما كان في السجن، بعد أن انقطعت

عن الكتابة إليه: «وللمرة الأولى منذ وقت طويل، فكرت بماري. وكانت قد انقضت أيام طويلة من غير أن تكتب لي. وفي ذلك المساء، فكرت وقلت لنفسي إنها ربما تكون قد تعبت من أن تكون عشيقة محكوم عليه بالإعدام. وخطرت لي أيضاً أن تكون مريضة أو تكون قد ماتت... فكيف لي أن أعرف ذلك ما دام ليس ثمة ما كان يربطنا أو يذكر أحداً بالآخر، ما عدا جسمينا المنفصلين.»^{١١١}

المرأة هنا إذن تعويض وعزاء وطموح إلى اختراق جدار الاغتراب عن طريق الذوبان في علاقة خاصة. ويمكن أن نستخدم التحليل النفسي هنا، فتصبح المرأة رمزاً للام مركز الأمان والدفع في عالم مضطرب لا عقلائي. وفي هذا العالم يمكن أن يلجأ أبطال تامر وكامر إلى الأحلام وإعادة تشكيل العالم داخلياً بعد أن عجزوا عن إصلاحه في الواقع.

إن الكائنين يستخدمان الحلم لإيصال حقائق كثيرة إلينا. صحيح أنهما يمزجان الواقع بالخيال، والوهم بالحقيقة، ولكنهما يستخدمان هذا الأسلوب عن وعي تام، لا عن ضرب من الكلمات. فالواقع الكابوس الذي يهيمن على أبطالهما، لم يدركوا كابوسيته، أو يعوا مقدار مرارته إلا بعد صحو، وكأنهم في حلم، وكثيراً ما نتابنا حالات... نسترجع وعينا، ونسأل: هل نحن في حلم؟

هذا الاختلاط بين الواقع والحلم يتكرر كثيراً في قصص تامر إلى حد أننا لا نستطيع أن نميز بينهما، كما في قصة «ابتسم يا وجهها المتعب» من مجموعة «سهيل الجواد الأبيض»، حيث يعود البطل إلى العالم بعد موته: «واستفاق في نفسي حنين جارف إلى مدينتي التي أبعدي عنها موت فظ.»^{١١٢} لكنه وجد الواقع أكثر قساوة مما كان عليه قبل مغادرته العالم، فالتناس ينكرونها، وأمه تنكره، ويستخدم كقاتل مأجور من أجل أن يأكل، وكتبه يغويه بمضاجعة المرأة بعد قتلها. لذلك يقرر العودة إلى قبره والابتعاد عن شرور الدنيا: «أنا عائد إلى قبوري، وأخذت أركض كمجنون هلع من شارع إلى شارع بينما راحت الأمطار تهطل بغزارة. أين

قبري؟ أين قبري؟ إنني أضعته. لا فائدة لي في البحث. أراه يا أمّا تمقت ولدها. . إنني أضعت قبري فإلى أين أذهب؟^(١١١) وكثيراً ما نرى شخصيات تامر تحلم بالمرأة بعد أن عجزت عن الاتصال بها في الواقع. من المعروف أن الحلم هو تحقيق لرغبة مكبوتة: «أريد امرأة تنام في الليل لصقي. سيسكرني صوت أنفاسها. سألمس لحمها الناعم بخشوع وأنا أرتجف كأن حد مدية يضغط على حنجرتي. . سيفرق وجهي في ربيع شعرها الأسود^(١١٢)». هكذا يهرب البطل من مجابهة الواقع إلى الأحلام التي تعوضه عن كبته، وبذلك ينسحب خارج الواقع بدلاً من مواجهته. لكن هذه المجابهة تنعكس في بعض القصص الأخرى من الانسحاب المطلق، عن طريق الجنس والأحلام، إلى المجابهة المطلقة والتمرد على كل شيء. إن شخصاً زكريا تامر، فوق كونها شخصاً مقهورة، هي شخص، ترفض، في الوقت نفسه، هذا القهر، وتمشي في المواجهة حتى نهاياتها الممكنة. شخص «تبرق عيونها بحرق لحظة يموت حلم ما^(١١٣)». يريد تامر أن يقف الإنسان بصلاية لتحمل مسؤولياته، والتغلب على كل ما يقف في طريقه، لأنه يؤمن أن الإنسان هو المسؤول الأول والأخير عن قدره. وهذه المسؤولية مضاعفة بالنسبة للفرد العربي لأنه يواجه أحداثاً جساماً تستوجب إرادة متميزة. إنه يحاول أن يعري البناء الاجتماعي من خلال تجربة فردية، أملاً في تسريع عجلة البقعة التي ستسهم في نفس كل الأقنعة التي تزيف الوجود الإنساني عن طريق الثورة. لكن قبل الثورة يجب على الفرد أن يعرف الهدف من هذه الثورة وضد من يجب أن توجه؟ الكاتب نفسه يحدد لأبطاله العالم الحلم: «ذلك العالم سيكون بالتأكيد خالياً من الحكام ورجال الشرطة والسجون وأصحاب اللحى^(١١٤)». الأعداء هم السلطات الدينية والدينية التي أوصلت الإنسان إلى هذا الوضع اللا إنساني. وثورة أبطال تامر تجسيد حقيقي لهذا التوجه في فكر الكاتب. وهو يعني أن هذه السلطات لا تتخلى عن امتيازاتها عن طيبة خاطر وإرادة طيبة، إذا لم تجد من يقف في وجهها ويذكرها بواجباتها إزاء الطبقة الفقيرة التي لا تحصل على قوت يومها إلا

بالعرق والدم.

في قصة «الرجل الزنجي»، طلب هذا الرجل من الراوي ترك المعمل رداً على حالة الاستلاب التي يعانيان منها. وكان خوف الراوي من أن يطرده من العمل كبيراً، فيجيب الرجل الزنجي: «ستطرد من العمل. هذا العقاب الوحيد الذي يملكونه. وبه ستستعيد إنسانيتك المفقودة، وستهدم سدود الشوراع^(١٨)». مما لا شك فيه أن تامر يعرف أننا لا نستطيع الاهتمام بعمل غريب عنا، ولا يمكننا الحصول على حريتنا في مثل هذه الظروف القاسية، ولذلك فإن المؤلف يدعو إلى الخروج من هذا المأزق عن طريق التمرد والثورة. ثورته أولاً رفض ثم تحدّ، رفض لكل ما يحيط بالإنسان من قهر وجور وظلم، وتحدّ في سبيل الاستمرار في هذه الحياة، بانتظار فرصة أفضل تتيح لأبطاله الخروج من مأزقهم. ينبغي إذن أولاً تعطيل علاقة الاغتراب التي تحكم العلاقات الإنسانية، وأن يظهر الإحساس بالاستقلال والشعور بالكرامة قبل أن يصبح من الممكن قيام أي علاقة إيجابية أصيلة. لهذا السبب يثور أبطال تامر من أجل التحرر، حتى ولو كان الفشل مصيرهم. عندما يطلب الرجل الزنجي من الراوي الهروب من المعمل لا يحدد مكاناً للهروب.

لكن هذا التمرد عبارة عن شهادة بأن الاغتراب لن تكون له اليد العليا في الحياة. على كل حال الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض أن يستسلم لكل ما هو خارجي وغريب. وهذا ما يعطي فسحة الأمل في تأسيس حياة جديدة للإنسان. وجهة نظر كامو، في هذا المجال، لا تختلف عن وجهة نظر تامر من حيث ضرورة الثورة في سبيل قهر حالة الاغتراب التي يعاني منها الإنسان. ومن المؤكد أن الحياة لا تقبل الكمال، لذلك في أنفسنا نوع من عدم الارتواء المستمر يدفعنا دوماً إلى الحرية من أجل الذهاب إلى أبعد مما نحن فيه. هذا الأمر يكشف عن حاجة إلى الكمال متأصلة في بناء الحقيقة الإنسانية. بهذا الاتجاه كانت تسير أقدار أبطال كامو. فمورسو الذي كان يعيش على هامش الحياة،

ولا يجد أي جذرى حتى في الكلام، يثور عندما يلقي الكاهن في الليلة السابقة على إعدامه: في هذه اللحظة يهبّ للكلام كي يبلغ الناس حقيقة خطيرة. إنه يريد بذلك أن يكون مسؤولاً عن مستقبل البشر، وأن يشارك في بناء الإنسانية. اليأس المطلق هو وحده سبيل الفعل والالتزام. لا بد أن ندرك حقيقة الواقع كي تبزغ في نفوسنا أول دفعة نحو العمل ونحو الوجود الإنساني. وحينما وصل مورو إلى اليأس المطلق عرف الأمل المطلق في حب الآخر والناس والحياة، وهمه أن يكون البشر مدرّكين لحقائق حياتهم، وقال لأول مرة ما يعتقد أنه الحق. إن الإنسان لا ينطق بالحق إلا حينما يستقر في أعماق قلبه إيمان بالعبث المطلق الذي يقوده إلى الاغتراب الشامل عن ذاته أولاً ثم عن العالم الخارجي. أول طريق الثورة هو اليأس القاطع من أي بارقة أمل. ولهذا تعبر رواية «الغريب» عن موقف يتحدد فيه الوضع الميتافيزيقي والأخلاقي لرفض العالم الإنساني رفضاً عنيفاً. إن وظيفة الإنسان عند كامو وتامر هي معرفة المنفى المفروض عليه وأن يقاوم. وهذه المقاومة ضرب من الفعل. هذه هي الرسالة التي يريد الكاتبان نقلها إلى القارئ عبر أعمالهما الأدبية، لأنهما يظنان أن هذا السبيل هو وحده الكفيل بتحرير الإنسان من كل مخاوفه وحالة الاغتراب التي تمزق وجوده.

٢٣- الخاتمة

إن الفنان مهما كانت خاصيته الفنية، هو ابن لواقع معين، ومنظر لهذا الواقع، ويقومه ويتعامل معه من خلال رؤية معينة تناسب ودرجة إبداعه وفهمه له. وهذا الفهم يتعلق بجملته من العوامل التي كونت فيه الكاتب الفنان، وهي تربية تعليمية واجتماعية وفكرية... الخ. وبمقدار ما يتعامل الكاتب مع الناس، بمقدار ما يتفهم واقعهم، وبمقدار ما يتقن لغة الحياة، ويحيط بأسرارها، وتغتنى جمالية اللفظ لديه، وتوسع معالمه الفنية، ولا ننسى عامل الظروف الذي يؤدي دوراً كبيراً في بلورة أفكار الكاتب وإبداعه... ودفعه أحياناً إلى صباغة رؤياه بلغة قد تكون واضحة أو غامضة. وهذا يعني أن الأدب انعكاس للواقع، من هذا الجانب نلن أن زكريا تامر وألبير كامو كانا خير من عبر عن واقع ارتبطا به بشدة، فجاء إبداعهما تنويجاً لهذا الالتصاق بالواقع وبمصير الإنسان بصورة عامة. لم يكن القصد من هذه الدراسة تبيان أثر كاتب في كاتب آخر، بل التعرف على وجهة نظر كاتبين فرقهما الزمان والمكان، وجمعهما الهم الإنساني المشترك. وبالتأكيد، فإن الفلسفة الوجودية قد أثرت في فكر الكاتب زكريا تامر، كما أنه من غير الممكن أن لا يكون قد اطلع على أدب الكاتب الفرنسي ألبير كامو، لكن هذا التشابه الذي نجده في أدب الكاتبين عائد إلى طبيعة الموضوع، أكثر من رغبة الكاتب السوري في السير على خطى كامو. وعلى الرغم من التشابه الظاهر، فإن العوامل المحلية كان لها دورها في عملية الاغتراب الإنساني، لأن الكاتب لا يستطيع، مهما حاول، أن ينسلخ عن العوامل المحلية. نقطة أخرى يجب الإشارة إليها في نهاية هذه الدراسة ألا وهي أن زكريا تامر لم يكن أقل مقدرة في معالجة موضوع الاغتراب من ألبير كامو، كما أنه لم يكن أقل مقدرة من الناحية الفنية، إذا قارنا قصص الكاتبين. وبذلك نؤيد ما قاله الناقد إبراهيم الجراي: «إن زكريا تامر هو أهم كتاب الستينات ليس في سورية فحسب بل في العالم العربي»^(١).

الهوامش الإحالات

- (١) من حوار أجوته مع الكاتب الصحفية هدى المرّ في جريدة «الأخبار» ١٩٨٠/٦/٣٠.
- (٢) يمكن العودة إلى كتاب عبد الرزاق عيد، العالم القصصي لزكريا تامر، بيروت، دار الفارابي، ١٩٨٩، ص ٥.
- (٣) لقاء مع الكاتب، جريدة البعث، ١٩٧٢/٥/٨.
- (٤) سهيل الجواد الأبيض، ص ٣٣.
- (٥) المصدر السابق، ص ٣٩.
- (٦) جريدة البعث ١٩٧٢/٥/٨.
- (٧) زكريا تامر، نداء نوح، ص ١٥٣.
- (٨) ألبير كامو، الغريب، ص ٣٥.
- (٩) المصدر السابق، ص ٤٠.
- (١٠) Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, P.18.
- (١١) Albert Camus, Caligula, P.122.
- (١٢) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص ١٢.
- (١٣) عبد الرزاق عيد، العالم القصصي لزكريا تامر، ص ٥٧.
- (١٤) ريتشارد شاخنت، الاغتراب، ص ٢٨٨.
- (١٥) ألبير كامو، الغريب، ص ٩٩.
- (١٦) جون ماكوري، الوجودية، ص ١٥٩.
- (١٧) المصدر السابق، ص ١٦٣.
- (١٨) زكريا تامر، ملحق الدستور، ١٩٧٠/٨/٢.
- (١٩) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص ٣٣.
- (٢٠) المصدر السابق، ص ٦٧.
- (٢١) المصدر السابق، ص ٧٢.

- (٢٢) لقاء مع الكاتب، جريدة الأنوار، ١٩٧٤/٩/٢٩.
- (٢٣) زكريا تامر، نداء نوح، ص ٧٨.
- (٢٤) ريتشارد شاخست، الاغتراب، ص ١٥٣.
- (٢٥) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص ٣٩.
- Pierre Nguyen-Van-Huy, La métaphysique du bonheur Chez Camus, (٢٦)
P. 48.
- (٢٧) ألبير كامو، الغريب، ص ٨٠.
- (٢٨) المصدر السابق، ص ٨٦.
- (٢٩) ألبير كامو، الطاعون، ص ١٠٠.
- (٣٠) زكريا تامر، الرعد ص ٣٢.
- (٣١) زكريا تامر، النور في اليوم العاشر، ص ٣٨.
- (٣٢) المصدر السابق، ص ٤٠.
- (٣٣) ألبير كامو، الغريب، ص ٨٠.
- (٣٤) المصدر السابق، ص ٨٩.
- 2- Albert Camus, Caligula, P. 15. (٣٥)
- 3- Albert Camus, Lemythe de Sysiphe, P.36. (٣٦)
- (٣٧) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص ٣٣.
- (٣٨) إبراهيم الجبرادي، طرقات عربية، مجلة الناقد، ص ١٣.
- (٣٩) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ص ٩٣.
- (٤٠) المصدر السابق، ص ٩٤.
- (٤١) المصدر السابق، ص ٩٤-٩٥.
- (٤٢) جون ماكوري، الوجودية، ص ٢٨١.
- (٤٣) جريدة الأنوار، ١٩٧٤/٩/٢٩.
- (٤٤) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص ٥٢.
- (٤٥) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ص ١٣٩.
- (٤٦) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص ٢٨-٢٩.
- (٤٧) عبد الرزاق عيد، العالم القصصي لزكريا تامر، ص ٥٥.

- (٤٨) زكريا تامر، النمرور في اليوم العاشر، ص ٧٣.
- (٤٩) زكريا تامر، دمشق الحرائق، ص ١٣٤.
- (٥٠) المصدر السابق، ص ١٣٤.
- (٥١) انظر كتابنا اشكالية الموت في الأدب، ص ٦٢.
- (٥٢) ألبير كامو، الغريب، ص ٩٨.
- (٥٣) 2-Albert Camus, à l'homme révolte, P.100.
- (٥٤) 3- Albert Camus, L'été, P.37.
- (٥٥) ألبير كامو، الطاعون، ص ٩٩.
- (٥٦) 1- Albert Camus, Le mythe de Sisyphe, P. 73.
- (٥٧) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص ١٠٧.
- (٥٨) زكريا تامر، نداء نوح، ص ١٠١.
- (٥٩) ألبير كامو، الغريب، ص ١٠٤.
- (٦٠) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص ٦٩.
- (٦١) زكريا تامر، ربيع في الرماد، ص ٩٩.
- (٦٢) ألبير كامو، الغريب، ص ٩٩.
- (٦٣) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص ٤٣.
- (٦٤) المصدر السابق، ص ٥٠.
- (٦٥) المصدر السابق، ص ٩.
- (٦٦) إبراهيم جرادي، طرقات عربية، مجلة الناقد، ص ١٢.
- (٦٧) جريدة الأنوار، ١٩٧٤/٩/٢٩.
- (٦٨) زكريا تامر، سهيل الجواد الأبيض، ص ٢٣.
- (٦٩) إبراهيم الجرادي، طرقات عربية، مجلة الناقد، ص ١٤.

المراجع في اللغة الفرنسية

- 1- Campbell, R. à existentialisme, Paris, Ed. Foucher, 1963, 72P.
- 2- Camus, Albert Le mythe de Sisyphe, Paris, Gallimard, 1942, 167 P.
Id., - Caligula, Paris, Gallimard, 1944, 302P.
Id., - Noces, 14 Édition, Paris, Gallimard, 1950, 92p.
Id., à homme revolté, Paris, Gallimard, 1951, 382P.
Id., - La chute, Paris, Gallimard, 1957, 173P.
Id., - Les justes, Paris, Gallimard, 1962, 215P.
Id., - Levers et à endroit, Paris, Gallimard, 1970, 122P.
Id., - La mort heureuse Paris, Gallimard, 1971, 231P.
- 3- Finance, Joseph de, Existence et liberté, Paris, Ed. Emmanuel, 1955, 391P.
- 4- Boulguie, Paul, à existentialisme, 19 e ed., Paris, P.u.F., 1984, 125P.
- 5- Gelinus, German -Paul, La liberté dans la pensée d'Albert Camus, Ed., Un. de Fribourg, 1965, 177P.
- 6- Ginestier, Paul, Lapensée de Camus, Paris, Ponthas, 1964, 207P.
- 7- Jolivet, Régis, Les doctrines existentialistes de Kirkegaard à Sartre Ed. de Fontenelle Abbaye Saint- Mandrille, 1948, 372P.
- 8- Majault, Joseph, Camus, revolte et liberté, Paris, Ed., du centurion, 1965, 158P.
- 9- Masson, Danièle, Sysiphe ou illusion d'optique, Salon de provence, Impr., Masson, 1974, 108P.
- 10- Nguyen, Van- huy Pierre, La metaphysique du bonheur chez Albert Camus, Suisse, Neuchatel, 1968, 248P.
- 11- Onimus, Jean, Camus, les écrivains devant Dieu, Paris, Deslée de Brouwer, 1965, 141P.
- 12- Wahl, Jean, Petite histoire delexistentialisme, suivé de Kafka et Kirkegaard, Paris, club maintenant, 1947, 132P.
Id., 1848- 1948, Cent années del' histoire de l'idée d'existence, conférences àParis, 1951, 154P.

المراجع في اللغة العربية

- ١- الأطرش، محمد إبراهيم، اتجاهات القصة في سورية، دمشق، دار السؤال، ١٩٧٩.
- ٢- تامر زكريا، سهيل الجواد الأبيض، دمشق، مكتبة النوري، ط٢، ١٩٧٨.
- دمشق الحرائق، دمشق، مكتبة النوري، ط٢، ١٩٧٨.
- الرعد، دمشق، مكتبة النوري، ط٢، ١٩٧٨.
- النمر في اليوم العاشر، بيروت، دار الآداب، ط٢، ١٩٨١.
- ربيع في الرماد، لندن، دار رياض الريس للنشر، ط٣، ١٩٩٤.
- نداء نوح، لندن، دار رياض الريس للنشر، ط١، ١٩٩٤.
- ٣- الخشروم، عبد الرزاق، الغربة في الشعر الجاهلي، دمشق، دار الأنوار للطباعة، ١٩٨٢.
- ٤- الخطيب، حسام، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، دمشق، المكتب العربي لتنسيق الترجمة، ١٩٨٠.
- ٥- شاخت، ريتشارد، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠.
- ٦- شورون، جاك، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين كويت، عالم المعرفة، العدد ٧٦، ١٩٨٤.
- ٧- عصمت، رياض، الصوت والصدى، بيروت، دار الطليعة، ١٩٧٩.
- ٨- عيد، عبد الرزاق، العالم القصصي لزكريا تامر، بيروت، دار الفارابي، ١٩٨١.
- ٩- كامو، ألبر، الغريب، ترجمة عائدة إدريس، بيروت، دار

الآداب، ١٩٨٣. الطاعون، ترجمة سهيل إدريس، بيروت، دار الآداب، ١٩٨١.

١٠- ماكوري، جان، الوجودية، ترجمة إمام عبد الفتاح، الكويت، عالم المعرفة، عدد ٧٨، ١٩٨٤.

١١- مجاهد عبد المنعم مجاهد، الإنسان والاغتراب، دمشق، دار سعد الدين للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٨٥.

- الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، دمشق، دار سعد الدين، ١٩٨٥.

١٢- محمد، سماح رافع، المذاهب الفلسفية المعاصرة، القاهرة، مطبعة المدبولي، ط ٢، ١٩٨٥.

١٣- نجم، محمد يوسف، فن القصة، بيروت، دار الثقافة، ١٩٧٩.
- المجلات والصحف:

١- الطريق، العدد الثاني عشر، كانون الأول، ١٩٧٤.

والعدد الأول، كانون الثاني، ١٩٧٥.

٢- المعرفة، العدد ١٦٥، تشرين الثاني، ١٩٧٥.

٣- الناقد، عدد خاص عن زكريا تامر، رقم ٨٢/ نيسان ١٩٩٥.

٤- عالم الفكر، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، ١٩٨٤.

- الصحف:

جريدة الأنوار، العدد (٤٩٩١)، ٢٩/٩/١٩٧٤.

جريدة البعث، العدد ٢٨١٠، ٨/٥/١٩٧٢.

ملحق الدستور، ٢/٨/١٩٧٠.

٢٠٣- المرأة والحرية: سيمون دو بوفوار وغادة السمان

١٢-٣ تمهيد نظري:

لا يمكن الحديث عن الحرية دون الوقوف عند أحد أهم محاورها ألا وهو المرأة بكل ما تمثله من استلاب جسدي وأيديولوجي بتأثير الفكر المهيمن الذي لا يتطابق مع الواقع، بل يفرض نفسه بواسطة سلطة منظورة أو غير منظورة، مستفيداً من تفكك البنى الاجتماعية نتيجة الاختلال في عمليات التطور الاجتماعي، ويؤدي بالتالي إلى تخلف الوعي الاجتماعي وتشويهه. ويقود هذا إلى التساؤل عن مدى تلازم مشكلة الحرية بمعناها المجرد مع حرية المرأة؟ وتنتج عن ذلك أسئلة أخرى: ما حقيقة التناقض بين الرجل والمرأة؟ أين هي نقطة البدء، وكيف يمكن حل هذا التناقض، خاصة في المجتمعات العربية؟ ثم كيف تبدت صورة هذا التناقض في الأدب الوجودي؟

إن العودة إلى التاريخ تحملنا إلى لحظة التناقض الأول، أي لحظة التقسيم الفعلي للعمل: الرجل يذهب إلى الصيد والزراعة، والمرأة تبقى في البيت تمارس سلطتها ضمن جدرانها في حال غياب الرجل، أما عند عودته فهو الأمر النهائي الذي لا يردّ طلبه. وهذا ما ضمن للرجل حق السيادة في فضاء لا يجوز للمرأة أن تخترقه. وتؤكد هذا الحق مع الزمن على حساب المرأة، حتى أصبح من المستحيل أن يتنازل عن امتيازاته التي اعترفت للمرأة نفسها بها. وفي كثير من الحالات كانت سيادة الرجل داخل بيته تعيد له توازنه الداخلي بسبب العنت والاضطهاد اللذين يواجههما في الخارج.

ويبدو أن استلاب المرأة قديم قدم الإنسان نفسه، وإن سادت المرأة في حقبة قليلة من التاريخ. ولو عدنا إلى الأساطير القديمة، المصانع البكر للتجربة الإنسانية، لوجدنا أن للمرأة حضوراً كبيراً، حتى لا تخلو أسطورة من عنصر نسائي يؤدي أدواراً مختلفة تبعاً للمعصر والبيئة. فهي ملكة، وقديسة، وعاشقة، وعاهرة، وماكرة.

في الأسطورة السومرية «دموزي وإنانا» نجد أن العالمين السماوي والأرضي محكومان من امرأتين: «إنانا» ملكة العالم السماوي، وشقيقتها «أرشيكيجال» ملكة العالم الأرضي. وهذه الأخيرة أنزلت عقوبة الموت بأختها التي ذهبت وراء زوجها إلى عالمها. وإنانا رمز التفاني والعطاء دون حدود لتضحياتها وحبها وحنانها. فهي ينبوع الحب الذي لا ينضب، والرجاء الذي لا يخيب، والملاذ الأمين، والعزاء الأكيد، ولهذا نراها تندب زوجها، وتهبط وراءه إلى العالم الأرضي لتجده وتخليصه من براثن قوى ذلك العالم. وهذه الازدواجية التي نراها في شخصية «إنانا» الملكة والمرأة تعكس حياة الشعوب السومرية التي رضيت بحكم المرأة التي لم تستطع التخلي عن دورها الأساسي كزوجة تشعر بالخوف والهلع لفقدان زوجها. وهذا ما تؤكد أسطورة سومرية أخرى هي أسطورة «دموزي وانكيدو» حيث يتوجب على «إنانا» الاختيار بين «دموزي» الراعي وبين «انكيدو» الفلاح. وهنا يتدخل شقيقها «أتو» الذي يفضل «دموزي». وعلى الرغم من أن قلبها كان يميل إلى «انكيدو» الفلاح، فإنها تزوجت ممن اختاره شقيقها لها. وفي هذا إعادة لفكرة المرأة القاصرة، التي لا تقوى على تحكيم عقلها، والنظر في أمرها، وإدارة أمورها بنفسها، ولذلك كان لابد من وصاية عليها تبرر ردها إلى موقع التبعية، فيرسم لها مسار حياتها. وهذا يتناقض مع الانبهالات المخصصة لهذه الشخصية الأسطورية:

«أحمدك وأبتهل إليك،

أيتها الملكة السلطنة،

الإلهة القادرة،

يا أجمل الجميلات،

والإلهة التي لا تُدرك،

إلهة الرجال والنساء»

فكيف يستوي الأمر بين هذا الوصف لربة الخصب السومرية، وبين تدخل أخيها في زواجها؟

وإذا انتقلنا إلى أسطورة «جلجامش» نجد المرأة الغاوية الماكرة. عندما تخلق الآلهة شخصية «انكيبدو» لمواجهة «جلجامش» يطلب هذا الأخير من أحد الصيادين اصطحاب إحدى بغايا الهيكل إلى مورد الماء، حيث يجيء «انكيبدو»، وذلك لتمارس عليه فنون إغوائها. وعندما يحضر إلى مورد الماء تعرض مفاتها عليه، فتأخذه رغبة امتلاكها. وبعد سبعة أيام من المباهج الجسدية يصحو «انكيبدو» من نشوته ليلاحظ أن تبدلاً قد طرأ عليه أدى إلى فقدان جزء من قوته. وهذا ما أوصل اختبار القوة بينه وبين «جلجامش» إلى حلف صداقة أزلي.

ولكن المرأة لهما بالمرصاد، فبعد عودتهما المضطربة من معركتهما مع «خمشابا» قاذف النار، تقع «عشتار» في حب «جلجامش» الذي يغسل شعره ويرتدي أبهى حلله، فتتهوى رجولته، وتعرض نفسها عليه:

«هبني ثمرتك هدية

وكن زوجي، ولأكن زوجتك

فأطهم لك عربة من اللازورد»

ولكن «جلجامش» يرفض مفاتها، ويهينها بقسوة، ويذكرها بالمصير البائس لعشاقها السابقين، مما أثار حقدها. فتقرر الانتقام الرهيب بإنزال عقوبة الموت «بانكيبدو»، وهذا ما دفع «جلجامش» إلى الحزن العميق على صديقه، وساح في البراري بحثاً عن الخلود.

نحن إذن في هذه الأسطورة أمام حواء اللعوب، التي تغرر بالرجال فتغويهم، أو تنصب لهم شركتها وتوقعهم في حبالها. وذلك ما يلخصه القول الشائع «كل البلاء من النساء». فالمرأة التي تغرر بالرجال وتغويهم بشكل يصرفهم عن القيام بواجباتهم العامة أو بمساعيهم الحياتية العادية، تصبح خطراً يجب التنبيه له ومقاومة الوقوع في شباكه، لأنها تتحول إلى

عقبة تعيق الوصول إلى الأهداف وتفسد المساعي، وهنا تصبح الحرب على المرأة الغاوية مشروعة لا بل ضرورية حين يضاف المكر إلى الخواية. وبهذا تحولها الأسطورة إلى رمز الشر الخالص. وهذا ما جعلها تنتصر في كل معاركها، حين استطاعت أن تجعل «انكيبدو» صديقاً مخلصاً «لجلجامش» بفضل إغرائها وغوايتها، كما أنها استطاعت أن تحول حياة هذا الأخير إلى جحيم لا يطاق، عندما يتجرأ على إهانتها. وبذلك تتحول المرأة إلى أسطورة داخل الأسطورة، مع كل ما يلفها من غموض وتجاذب انفعالي في الموقف منها والتعامل معها. وكلما ازدادت درجة الغموض والتجاذب الانفعالي، تضخمت الأسطورة التي تلف المرأة وتأسرها.

فهل تغير حال المرأة منذ أيام المومريين؟

إن الظاهر الذي نراه لا يشير دائماً إلى الحقيقة، ويخفي وراءه ما يخفي. فالمرأة لم تحصل على حريتها، على الرغم من التطورات الكبيرة التي غيرت كثيراً من الأنماط الحياتية السابقة. وهذا لكلام يصدق على المرأة الغربية، كما يصدق على المرأة الشرقية، إن المرأة الغربية التي خرجت إلى العمل تحت ضغط التطور الاجتماعي والحاجة الاقتصادية، لتمارس دورها إلى جانب الرجل في الإنتاج والبناء، لم تقطف ثمار جهدها، بل أضيفت إلى أعبائها السابقة أعباء أخرى، كما وُجّهت إليها أصابع الاتهام لكونها احتلت بعض مواقع الرجل في العمل. ومن ذلك ما يصرح به «جان ماري لوين»، زعيم أحد الأحزاب اليمينية الفرنسية المتطرفة، من أن المرأة هي التي سبب البطالة في فرنسا، وعليها العودة إلى منزلها العائلي حيث مكانها الطبيعي. إن الأصوات التي نادى بتعليم المرأة وتشغيلها تحت ضغط الحاجة الاقتصادية، تطالب الآن بقلب المعادلة، وإعادة المرأة إلى منزلها تحت ذرائع مختلفة. من ذلك أن العمل خارج المنزل قد أسهم في تحطيم الشكل التقليدي للأسرة الأوروبية، وأعطى المرأة أكثر مما تستحق. ولو أنعمنا النظر قليلاً لرأينا

أن المرأة ذاتها هي أول ضحايا نظام العمل الجديد، لأن هذا العمل لم يساعد على الانعتاق الداخلي، بل كان نتيجة ضغط خارجي جعل الشكل المعتمد ملائماً المضمون ملائمة سطحية، أما الموقع والدور فبقيا يدوران في أفق السلطة الأبوية، التي تنظم الحياة العامة في جميع مظاهرها المختلفة. فإذا كان الاستقلال الاقتصادي الذي أنachte فرص العمل المنتج أمام المرأة قد فتح طريق التحرر قليلاً من سيطرة رب العائلة، فإن هذا الاستقلال لم يؤثر كثيراً في كمية الاستقلال والفقر الممارسين عليها. ومع ذلك يعد العمل والاستقلال الاقتصادي من أهم مفاتيح المرأة في معركتها ضد كل مظاهر الاستلاب، شريطة أن يتم في ظروف مناسبة، لأن العمل في ظل ظروف عدم التكافؤ لا يؤدي بمعظمه إلى استقلال المرأة الاقتصادي، بل يزيد في استثمارها عن طريق تحميلها أعباء العمل إلى جانب عملها في المنزل".

ضمن هذه الظروف جاءت الفلسفة الوجودية لتعلن أن الحرية جوهر الإنسان والإنسان هو الرجل والمرأة، فبهما ومعهما تكتمل الحياة وتتطور. ولذلك لا يمكن تجاهل دور المرأة في المجتمع. كما أنها ليست الآخر الذي يؤثر في حريتنا لأنها من جنس مختلف. "كل شخص يعمل على تأكيد نفسه تأكيداً فعلياً ملموساً من خلال المشاريع والأهداف، ولا يحقق حريته إلا بارتقاء مستمر وتسام مضطرب نحو مستويات أخرى، ولا يمكن تبرير الوجود الحالي إلا بالتفتح نحو مستقبل ممهد السبيل تمهيداً مطلقاً، وكلما تحول الارتقاء إلى جمود سار الوجود نحو الانحطاط. إن هذا الانحطار يشكل خطيئة أخلاقية إذا ما رضي به المرء. أما إذا فرض عليه فرضاً أصبح ذلك اضطهاداً. وفي كلا الحالتين يكمن الشر المطلق. أجل إن كل فرد رائده تبرير وجوده، لأنه يحس بهذا الوجود كحاجة لا متناهية إلى التسامي. والمرأة تعرف بأنها كائن إنساني وحرية مستقلة. وهي تكتشف نفسها وتصفلي ذاتها في عالم حرص فيه الرجال أن تلعب دور «جنس آخر»، دور الغرض والمتاع".

لقد عرى أعلام الفكر الوجودي الواقع المزيف الذي تعيش المرأة في كنفه، وطالبوا بتغيير هذا الواقع، لأن المرأة وجود إنساني أصيل، فلا يجوز اختزال هذا الوجود إلى موضوع بسبب جنسه.

ولم يكن الكتاب في سورية بمعزل عن طرح هذا الموضوع ومناقشته، عندما بدأت تترجم الأعمال الوجودية، وإن يكن واقع المرأة السورية مختلفاً عن واقع المرأة الغربية بفعل عوامل اجتماعية ودينية واقتصادية وسياسية. ويجب الاعتراف بأن المرأة السورية لم تدخل مجالات العمل المختلفة إلا منذ عقود قليلة. وكانت تخضع في الخمسينات والستينات من القرن العشرين لثنى ضروب الاضطهاد والاستغلال. وهي كشقيقتها العربيات كانت تخضع للاستغلال الاقتصادي والجنسي والأخلاقي. ولذلك وجب عليها مجابهة كل أشكال القمع الهادفة إلى إبقائها ضمن هذا الاستلاب المضاعف.

"نحن النساء العربيات، نعلم أننا نخضع لنظام عبودية صارم، ولكننا نعلم أيضاً أن هذا النظام لا يرتبط بكوننا شرقيات أو عربيات، أو لأننا جزء من المجتمع الإسلامي، ولكن هذا يعود إلى النظام الأبوي الذي يسيطر على جميع المجتمعات منذ آلاف السنين. والسبيل الوحيد لتحررنا مرهون في التخلص من هذا النظام".

إن هذا النظام يثبت دور المرأة المرسوم لها بعناية من قبل الرجل، والذي لا يتعدى دور الأم أو الزوجة القائمة على خدمة العائلة ورعاية الأطفال. على المرأة أن تعترف للرجل بتفوقه لأنها لا تستطيع أن تجاربه في الذكاء والحكمة والرحمة والمعرفة والمعتقد. إن الشعور بالدونية يفرض على المرأة الخضوع للرجل الذي سلمته قيادها، وعدم مخالطة غيره من الرجال تحت ذرائع مختلفة. وحتى عندما تخرج من بيتها عليها أن تغطي جسدها كله لكي لا تسمح لمفاتيها بإغراء الرجال. يجب عليها إخفاء مفاتيها وإن تبعد عن العلاقات المشبوهة مع الرجال، لأن شرفها من شرف العائلة، وشرف العائلة يفرض ضوابط لا يجوز تجاوزها، وإذا

تجرات إحداهن وخرجت عن التقاليد والعادات، فإنها تضع مصيرها ومستقبلها في خطر.

الطلاق كابوس آخر يضغط على تفكير المرأة وعقلها، ففيه المعاناة والشقاء وازدراء المجتمع الذي يلاحقها بأقاربها المغرصة التي تنالها في الصميم. ولهذا فإنها تشطب من مفرداتها كلمات الشكوى والثورة، لأن ذلك يفتح الباب على مصراعيه أمام كل الاحتمالات.

وعلى الرغم من ذلك فإن الضرورة الاقتصادية قد أجبرت الرجل العربي على قبول عمل المرأة وخروجها من منزلها، شريطة أن تعود إلى البيت وتقوم بجميع واجباتها الزوجية. نوع العمل ومدته وأجره لا يخفف من واجباتها، لا بل زاد العمل من أعبائها. ولكن المرأة العربية تحملت العبء لمعرفة أن ذلك يفتح نافذة في جدار عبوديتها، ويحررها من التبعية الاقتصادية. بيد أن أملها لم يتحقق كاملاً، لأن عملها ضاعف من أعبائها، ولم يسهم في تحريرها. «لم يسهم عمل المرأة العربية خارج المنزل في تحريرها. لقد جلب لها هموماً ومسؤوليات أخرى. لا يمكن للعمل أن يحرر الأفراد، وأن يصبح مصدراً للشراء الشخصي، إلا إذا تم في مجتمع عادل يعطي للجميع حظوظاً متساوية، مع الأخذ بعين الاعتبار إمكانيات كل شخص ومواهبه، لاجنسه ومكانته الاجتماعية. على الرغم من ازدياد عدد النساء اللواتي يعملن ويدرسن، فإن معظم النساء في البلاد العربية لا يعرفن القراءة والكتابة. لم يسهم النظام التعليمي دائماً في تخليص المجتمعات من المعتقدات والتقاليد البالية التي تكبح جماح العقلية العربية من الانطلاق».

المهم في الأمر أولاً التطور الفكري واقتناع الرجل بمصلحته ومصلحة المجتمع من عمل المرأة. وعليه مقابل ذلك أن يغير موقفه منها واعتبارها شريكة كاملة في الحياة. ولكن ما نراه لا يشير إلى تطور في الاتجاه الصحيح، لأن الرجل الذي قبل عمل المرأة تحت ضغط الظروف الاقتصادية لم يغير طريقة تفكيره. في حين أن عمل المرأة كسر التركيبة

العائلية التقليدية التي تجلب لها العثمانية والأمان، ووضعها في وجه العاصفة التي لا تستقر على قرار.

«إن التحولات التي شهدتها معظم المجتمعات العربية لم تعد تسمح للنساء بالعيش ضمن هذا الأمن الذي كانت تؤمنه العائلة التقليدية. والتحديث الذي حرمهن من هذا الأمن ضمن العائلة الواسعة لم يقدم لهن بديلاً، لأن قليلاً منهن فقط كنّ مستعدات لتحمل مسؤولياتهن بأنفسهن». إن هذه الإشكالية التي تثيرها حرية المرأة العربية كانت في مركز اهتمام المفكرين منذ مطلع عصر النهضة. كما أن المرأة العربية بدأت بوحي نفسها ومشكلتها، ونصت بصلاصة لجميع محاولات تهيمشها في عالم يحتاج إلى كل جهود أبنائه. صحيح أن القوى الرجعية التي تعيق تحرر المرأة تسعى جاهدة لإيقاف التيار أو تغيير مساره، بحجة أن ذلك يخالف التقاليد والعادات، ولكن التيار أقوى من العقول الجامدة التي لا تريد رؤية الواقع الجديد. ولقد كانت المرأة السورية في طليعة النساء العربيات، حيث بدأت بوحي ذاتها ووجودها. ولا يمكن أن نغفل هنا الدور الإيجابي لبعض الحركات والأحزاب الوطنية والتقدمية التي عرفتها سورية منذ نهاية الحرب العالمية الثانية. فقد مهدت الطريق لخروج المرأة من الظل إلى النور، لأنها عرفت منذ وقت مبكر أن المرأة نصف المجتمع، وأن الحياة الإنسانية لا تكتمل إلا بها. وقد شاركت الدولة في تأمين فرص عمل كثيرة للمرأة، وباتت موجودة في جميع مجالات الحياة. لا نقول إن المرأة السورية قد حصلت على حريتها كاملة، ولكنها تسير في الاتجاه الصحيح نحو حريتها.

ويجب ألا ننسى أن المرأة العربية التي تعدّ نموذجاً للحرية والاستقلال الذاتي، مازالت تتخبط في حياتها، ولم تستقر أشرعها على برّ الأمان. «يجب ألا ننسى أن تطور وضع المرأة في الغرب حديث العهد. هل يجب أن نذكر بأن حق الانتخاب لم يمنح للمرأة الفرنسية إلا منذ عام ١٩٤٥، وأن شعار المساواة في الأجور بين الجنسين مازال أحد

المطالب الرئيسية للمرأة، وأن مشاركتها في الحياة السياسية والنقابية لم تقص إلى مستوى الرجل، لا لغياب القانون والاختلاف حوله، ولكن لأن العقول لم تستطع حتى الآن استيعابه»^{١١}.

تعرض المرأة العربية شأنها في ذلك شأن المرأة في جميع بلدان العالم، للقهر والاستغلال واختزال كيانها إلى جسد يشبع حاجة الرجل الجنسية. إن الحرية الجنسية التي تتمتع بها المرأة الغربية إلى حد ما، حولت جسدها من معنى إلى مادة تجارية تستهلكها وسائل الإعلام. ومع ذلك فإن الغرب أصبح قبلة لبعض المفكرين العرب، دون معرفة عميقة لمشاكل هذه المجتمعات الداخلية. وقد لا يعرف هؤلاء أن المجتمعات الغربية تبحث عن سبيل يخلصها من المأزق الذي وصلت إليه بعد ظهور آفات اجتماعية تهدد كياناتها. «إن الأزمة الأخلاقية التي يعيشها المجتمع الغربي، والشك في القيم السائدة، والبحث عن نموذج آخر للحياة وعن علاقات جديدة داخل الزواج أو خارجه، والتأمل في العائلة والفردية والجنس وتنظيم العمل، كل ذلك لا يؤسس إلا لنموذج غربي خالص»^{١٢}، وعلى الرغم من ذلك كانت هذه المرأة نموذجاً للمرأة الشرقية، تجتذبه في كتابات بعض الكتاب السوريين. وسنرى من خلال الصفحات القادمة كيف تجلت صورة المرأة في كتابات الكاتبتين غادة السمان وسيمون دوبوفوار، من أجل أن نتتبع وعي المرأة لذاتها كحرية مستلبة، وإرادة معطلة الوعي. ومن هنا يصبح العمل الفني خادماً لغرضين: فهو من جهة مرآة تعكس التجربة الواقعية بحدودها ودرجة غناها، نجاحها وإحباطاتها، وهو من جهة أخرى يتيح لنا رؤية المرأة في لحظة الفعل المبدع، الذي يخصص عقلياً وليس بيولوجياً، والذي به وحده ترتفع حرية المرأة وقدرتها على نصب قامتها في وجه جلاديها.

٢-٢-٣- غادة السمان وحرية المرأة

قد لا يستطيع الرجل دائماً أن يعبر عن أحاسيس المرأة وانفعالاتها، ولذلك لا يمكنه الكتابة نيابة عنها. وهنا لابد من العودة إلى أدب المرأة

واستبصار ما فيه من تجربة غنية تفيدنا في رؤية المرأة في لحظة الفعل المبدع بعيداً عن محاولات محاصرتها في وجودها وفي قيمتها وفي حريتها وفي إبداعها. إن الفعل المبدع عند المرأة بعيد صياغة تجربة الحياة الجمالية بعيداً عن سيطرة الرجل وقهره، لأن الكتابة تفجير للمكبوت في اللاوعي عبر الزمن لتعلنه في حوارها مع الرجل.

«الكتابات فعل متعدد الامتدادات والانحناءات، تُكثف الحضاري والثقافي والاجتماعي والإيدلوجي والنفسي. غير أنها مهما تعددت فإنها لا تخرج عن مساحة الجسد الكاتب مهما كانت غايات هذا الجسد المعلنة أو الخفية... الكتابة اختراق مع الآخر وارتماء في آخر مغاير بواسطة الكلمات. فالنص المكتوب امتداد وجودي للذات الكاتبة وتكثيف لأشياء أخرى تتجاوزها»^(١).

كان لابد للمرأة إذن من خلال كتابتها من أن تعبر عن وجودها وعن حريتها المسروقة، وأن تفضح الزيف الذي يحكم علاقة المرأة بالرجل، تلك العلاقة التي عاشت المرأة في ظلها ردىاً طويلاً من الزمن مقيدة بموروث يضرب جذوره في أعماق النفس، ويتغلغل في أدق تلافيف اللاوعي الإنساني. فثارت على هذا الواقع ورفضته، وحاولت أن تخلق لنفسها الأساس النظري الذي يجب أن تسير عليه. ومن هذه الأصوات الأدبية التي سمعت إلى فضح الواقع وتعريته صوت الأدبية السورية غادة السمان، وصوت الكاتبة الفرنسية سيمون دوبوفوار.

تقول غادة السمان: «إن الكتابة تحررني من العذاب اليومي الصغير. لكن الكتابة تمزجني بالعذاب الجماعي الكبير، وتنقلني باستمرار إلى مركز النزف لأكون الجرح وصورة الجرح في آن معاً. إن كوني كاتبة لم يعقدني شخصياً سلباً أو إيجاباً.. ولم يحدث مرة أن تعثرت بناءً التأييد في اسمي كما لم يحدث أن توكت عليّ. إن حياتي الخاصة بعيدة عن الاستعراضية، ومن هنا فهي غير موظفة - مع أروسة عملي ككاتبة جادة»^(٢).

إن حياة الكاتبة قد أسهمت في تكوين شخصيتها ودفعها في هذا الطريق التي استطاعت من خلاله أن تصل إلى ما وصلت إليه.

ولدت غادة السمان في مدينة دمشق عام ١٩٤٢، حيث تلقت تعليمها إلى أن حصلت على إجازة في الأدب الإنكليزي. لقد احتل أبوها طفولتها بعد وفاة أمها، مما أثر في نفسها كثيراً، خاصة أن والدها كان أستاذاً جامعياً احتل مناصب هامة، منها عمادة كلية الحقوق ورئاسة جامعة دمشق، إلى أن أصبح وزيراً للتربية. كان لثقافة الوالد وجديته تأثير كبير في تكوين نفسية غادة السمان وثقافتها اللتين طبعتا بعد ذلك الإبداع الأدبي للكاتبة. «كانت لديه صفات ذلك الجيل الرائع من الرجال الذين يروضون جسدهم على نوع من الصوفية والإرادة، وكان يحاول نقل ذلك إليّ منذ الطفولة»^(١).

انتقلت غادة إلى بيروت عام ١٩٦٤ لمتابعة دراساتها العليا في الأدب الإنكليزي، إلا أنها فضلت العمل الصحفي والكتابة، فأصدرت «ليل الغرباء» عام ١٩٦٦. بعد ذلك سافرت إلى لندن، لإعداد أطروحة دكتوراه في الأدب الإنكليزي، ولكن رغبتها في الحياة الحرة أبعدها عن الحياة الأكاديمية، وقررت السفر إلى مختلف العواصم الأوروبية، حيث تبلورت في هذه الحقبة مفهومات الكاتبة عن المرأة. بعد عودتها إلى بيروت تبدأ رحلتها مع عالم الكتابة من جديد، ولكن برؤية جديدة عنوانها الثورة الجنسية. «باتت غادة السمان تؤمن بأن الثورة الجنسية هي جزء لا يتجزأ من ثورة الفرد العربي لانتزاع بقية حرياته من فك الاستلاب: حرياته الاقتصادية والسياسية وحرية الكلام والكتابة والتفكير، وإنه لا خلاص بغير النضال ضد كل المفاهيم المتخلفة بما فيها مفاهيمنا الجنسية، وبالنضال ضد المفهوم البورجوازي للحرية»^(٢).

لقد حاولت غادة السمان أن تترجم قضية المرأة كتابة، وتبلغ الرجل رسائلها التي طالما عمل الزمن الذكوري على تحجيمها وقمعها. على الرغم من رفض الأدبية تضيف أديها ضمن الأدب النسائي، فإن هذا

الدونية الجهل والذل والعبودية والإكراه، وكلها أوضاع تكابدها الأنثى وتعيش فيها خاضعة خائفة. في ظل هذا الوضع كيف يمكن للرجل أن يتحرر هو أولاً من أوهامه، وأن يحرر المرأة ثانياً من وضعها البائس؟ كيف يمكنه أن يشارك بفاعلية في معركة تحرير المرأة، إذا لم يمتلك الجرأة على مواجهة التقاليد والعادات؟ تدرك عادة السمان مسؤولية الرجل ودوره في تحرير المرأة، ولذلك فهو أساس أي تغيير إيجابي لصالحها. «يجب أن تروي كيف تنمرد نفوسنا من صيغنا الاجتماعية، من قوالبنا في متاحف الشمع، نمزق أربطة ثقافتنا، ونتحدى عقم الأشياء»^(١١).

وهي إذ تتوجه إلى الرجل بهذا الخطاب، فإنها تدرك أن الحرية تؤخذ ولا تعطى، وأن على المرأة أن تسعى بنفسها إلى حريتها إذا أرادت امتلاكها. «لقد اقتلعت عيونكم المدقوقة في وجهي، وبصقت كلماتكم الملتصقة على لساني، وتحررت من آليتي في الإحساس، من ردود الفعل المسبقة الجماعية... لقد ولدت اليوم - الآن»^(١٢).

على المرأة إذن أن تتحمل مسؤولية قدرها بنفسها، وعليها أن تثور ضد القيم التي تكبل إرادتها الحرة حتى وإن خسرت في ثورتها السلام الخادع الذي كانت تتمتع به في ظل الأسرة التقليدية. «مادمت قادرة على الفهم فإنك ستكونين نعيسة جداً إذا لم تكوني قادرة على التنفيذ أيضاً»^(١٣).

يجب على المرأة أن تخرج من وضعية القهر والتبعية، وألا تخضع للتهديد والصفوطات النفسية والمادية، وحريتها أفضل ألف مرة من الرأفة التي يمكن أن تأتي من مجتمع يسيطر عليه الرجل. «يجب أن توجدني اعتناك بنفسك. أقرب الناس إليك، الحب نفسه، عاجز عن أن يمنحك زجاجة من ماء البحر»^(١٤).

على المرأة العربية إذن أن تنتظم في قوة فعالة لفتح الطريق إلى تحررها، وأن تطرح تصوراتها الخاصة عن مشكلة المرأة. عند ذلك تكون قد أمسكت بطرف الخيط للقضاء على علاقات التسلط والقهر عند كل أبناء المجتمع على حد سواء، إذ لا حل لمشكلة امرأة أو رجل

بمفردهما.

هذا لا يعني أن المرأة العربية هي وحدها المستلبة، وإن كانت لها خصوصية بفعل عوامل تاريخية ودينية واجتماعية وسياسية، ولكن هذا القدر هو من نصيب المرأة أينما كانت. ولذلك من المفيد أن نرى كيف عالجت الكاتبة الفرنسية سيمون دوبوفوار موضوع المرأة من خلال تجربتها الخاصة. وسنرى من خلال ذلك أن نقاط التشابه بين الكاتبتين كثيرة تثبت وحدة الرؤيا والهدف

٣-٢-٣- عادة السمان وسيمون دوبوفوار (١٩)

لقد ناضلت سيمون دوبوفوار كغادة السمان لرفع الظلم عن المرأة، وتعمية العوامل التي تؤكد قمع جنس لنسب آخر. «إن تبعية المرأة مستبعدة، فهي مستعبدة وإن تصرفت ظاهراً بحرية. أما الرجل فحراً مستقلاً، وهو غير مكبل بالاعلال إلا في الظاهر، لأن الأعباء التي يتحملها هي الأكثر وضوحاً. والمرأة تتلقف غذاءها منه كطفيلية، فلا يمكن لها إذن أن تكون سيدة مظفرة... إن المجتمع الذي شيده الذكور في مصلحتهم قد حدد وضع المرأة بصورة صارت في الوقت الحالي مصدر عذاب الطرفين»^(١).

إن تبعية المرأة ليست قدراً مفروضاً لا تستطيع الخروج منه، ولكن المجتمع الرجالي يثبت هذه التبعية لأن في ذلك مصلحته. لقد أراد الرجل أن تكون المرأة متاعاً ولحظة لذة في مسيرته الطويلة. وتؤكد سيمون دوبوفوار أن الرجل يحرص على إبقاء التسلسل والتمايز بين الجنسين من خلال تشجيعه النساء على التمسك بالصفات التي تخول له احتقارهن. وهكذا تبقى المرأة على اتصال مع واقع سحري لا يستجيب للفكر، تهرب منه بالاعتماد على أفكار خاصة ذات مضمون واقعي. وبدلاً من أن تأخذ وجودها على عاتقها، تتأمل في السماء فكرة مصيرها، وبدلاً من أن تعمل تنصب في الخيال هيكلها وتمثالها، وبدلاً من الاعتماد على المحاكمة تسبح في الأحلام. إن الكاتبة تعكس هنا ما وجدته في

حياتها الواقعية في المنزل وفي المجتمع، وقد عاشت هذا التناقض أولاً في بيتها عندما كانت تلاحظ الفارق بين مجالس النساء ومجالس الرجال. وقد انعكس هذا التناقض على نفسياتها، فأصبحت تفضل عالم الرجال للفائدة التي تجنيها من مجالستهم، في حين أن مجالس أمها كانت تقتصر على أمور تهم الأنثى أولاً وأخيراً. وهكذا انقسم العالم في فكرها إلى جنسين مختلفين «الحقيقة أنه يكفي إلقاء نظرة للتأكد من أن الإنسانية تنقسم إلى فئتين تمايزان باللباس والوجه والجسم والابتسامة والمشية والاهتمام والمشاعر، تمايزاً واضحاً، وقد تكون هذه الفوارق سطحية وسائرة إلى الزوال، إنما الأكيد أنها موجودة في الوقت الحالي بكل وضوح»^{٢٠٠}.

وتعتقد الكاتبة أن هذا التمايز بين الجنسين يؤكد هيمنة الرجل وتبعية المرأة. إذن المسألة تتجاوز البعد الاقتصادي والفيزيولوجي وحتى التعليمي، وصولاً إلى بنية اجتماعية قوامها نظام من علاقات التسلط والتبعية يقوم على أرضية من القهر. هذه البنية لها تعبيراتها وسيرواتها ونظم علاقاتها وقوى إعادة إنتاجها. نصيب المرأة من ذلك كله هو الأكبر، ونتائجه هي الأخطر، بفعل أوجه الاختزال المتعددة التي تعرضت لها. وكما وقفت غادة السمان عند موضوع الجنس وقفت الكاتبة سيمون دوبوفوار عند هذا الموضوع لما له من أهمية في حياة المرأة والرجل على السواء. وكما رأت غادة السمان أن التحرر الجنسي هو اللبنة الأولى في عملية تحرير المرأة، رأت الكاتبة الفرنسية فيه ذلك بسبب المفاهيم الاجتماعية التي حولت المرأة إلى موضوع جنسي.

«هناك اختلاف كبير بين الرجل والمرأة تجاه الحياة والعمل الجنسيين. فالرجل يجد في العملية الجنسية تأكيداً لشخصيته وامتناداً لتفوقه، لأنه يلعب الدور الرئيسي، بينما تكتفي المرأة بالقيام بدور الفريسة التي تتلقى المبادرات الجنسية للرجل بكل استسلام وخضوع. والواقع أن الحياة الجنسية للمرأة هي أكثر تقيداً لأنها تعكس وضعيتها

الاجتماعية». في ضوء ذلك كيف يمكن للمرأة أن تقرب المسافات بينها وبين الرجل؟ كيف يمكن قلب المعادلة والاعتراف بها ككائن بشري مستقل له حقوقه وواجباته؟ تعتقد عادة السمان أن الحب هو طريق المرأة إلى اكتشاف ذاتها فتقول: «لم أجد الحقيقة التي تسندني، تعيد خلقي، تميزني، تمنحني خصوصيتي في هذا الضياع الرحب... حتى التفينا، فعرفت أن الحقيقة الوحيدة هي الرجل المحب المحبوب»^(٢٢). إن بظلة عادة السمان إذ تعيش هذا الحب بكل جوارحها ومشاعرها، فإنها تبحث عن حريتها من جهة، ومن جهة أخرى تدرك أن الحب هو اللبنة الأولى لبناء عالم جديد، تسود فيه قيم الحق والخير والجمال. وهكذا يصبح الحب السبيل الوحيد لانعتاق المرأة من عبودية طال سلطانها، لأن من يحب حقاً يحاول أن يتوحد مع المحبوب، ويرفعه إلى مستواه فلا يرضى بالدونية له.

إن هذا التفاعل والتلاحم بين الحب والحرية ضروري بالنسبة للمرأة، لكي تحس بأنها قيمة من جهة، ومن جهة أخرى لتحس بحريتها كاملة دون نقصان. هذا الفهم الجديد عبرت عنه الكاتبة الفرنسية عندما تحدثت عن حاجة المرأة للحب لتبرير وجودها والارتقاء إلى مستواها الحقيقي. ذلك لا يعني أن الرجل ليس بحاجة لهذا الحب، ولكن الظروف جعلت منه الطرف الأقوى في أية علاقة مع المرأة كما يقول بيررون: إن الحب بالنسبة للرجل أحد المشاغل فقط، أما بالنسبة للمرأة فهو حياتها بالذات. صورة الحب هذه، حيث تمثل المرأة بالنسبة للرجل قيمة من بين قيم أخرى، في حين أن الحب بالنسبة للأنثى خضوع تام، رفضته الكاتبة الفرنسية لأنه مبني على نمط تقليدي من التفكير: «الحقيقة أن ذلك لا يعبر عن قانون طبيعي، بل إن اختلاف وضعهما هو الذي ينعكس في المفهوم الذي يبناه الرجل والمرأة عن الحب. فالمرأة تحلم بالاتحاد والتمزج مع كائن أسمي، وليس أمامها من مخرج سوى أن تذوب جسداً وروحاً في الشخص الذي حدد لها على أنه المطلق والجوهري... وتصل

بها اللفظة في إرادة العبودية حد اعتبار هذه العبودية كتعبير عن حريتها .
ويصبح الحب ديناً وعبادة بالنسبة إليها^(١) . إن الحب شراكة بين اثنين ،
وهذه الشراكة التي تعايش بها الاثنان في تاريخ واحد كانت شرطاً أساسياً
لكل بناء اجتماعي . . . وتناقضهما يعني نقض البناء الاجتماعي السليم ،
وعن طريق الحب يرتقي كل طرف إلى مستواه الإنساني ، وفي هذا
الارتقاء تفتح لجوهرهما وحريةهما ، وبذلك تنتفي كل نظرة دونية مهما
كان مصدرها . ولذلك عندما تتحدث سيمون دوبوفوار عن علاقتها
بسارتر في كتابها «قوة الأشياء» أو «مذكرات فتاة رصينة» ، فإنها تؤكد على
استقلاليتها وحريتها في حياتها الخاصة . . . فلم تحمل سارتر مسؤولياتها
وأموالها الخاصة ، كما أنها بنت شخصيتها وأفكارها من خلال الاحتكاك
المباشر مع العالم الخارجي ، دون أن يكون له تأثير في ذلك . هذا لا
يعني أنه لم يساعدها وتساعده ، ولكن ذلك لم يصل إلى درجة تبعية لها ،
فتقول :

«ليس من قبيل الصدفة أن أكون قد اخترت سارتر ، لقد اخترته وتبعته
بسعادة ، لأنه قادني في طرق أردت السير بها . . . لقد حافظت على
استقلاليتي لأنني لم أحمل أبداً سارتر مسؤوليتي ، ولم أعتنق أية فكرة
دون نقدها والافتناع بها . عواظني تنبع من انصالي المباشر مع العالم .
عملي الشخصي تطلب مني بحثاً ومثابرة ونضالاً وجهداً واتخاذ قرارات .
لقد ساعدني ومساعدته أيضاً ، لكنني لم أعش من خلاله» . . . هكذا فهمت
الأديبة الفرنسية العلاقة بين الرجل والمرأة ، علاقة يتحكم بها التفاهم
والوئام ، لأن الحياة حياتهما ، والمشاكل مشاكلهما ، ولا يستطيع أحد أن
يعيش عن الآخر ويحمله مسؤولية حياته الخاصة . وهنا تطرح سيمون
دوبوفوار قضية مهمة جداً في الفكر الوجودي ، وهي أن الحب لا يعني
ذوبان شخصية المحب في شخصية المحبوب ، لأن في ذلك استلاباً
للحرية التي هي جوهر الإنسان مهما كان جنسه . ومن هنا فإن الحياة
المشتركة التي يفرضها الحب لا تعني أن تتخلى المرأة عن حريتها في

سبيل أن تحظى بحب الرجل لها. للرجل عالمه ولها عالمها، ولا يكتمل أحدهما إلا بقاء الآخر في منتصف الطريق، شرط أن يحافظ كل طرف على حريته. تقول سيمون دوبوفوار في كتابها «الجنس الآخر»: «يجب أن يؤسس الحب الصحيح على الاعتراف المشترك بوجود حريتين دون أن يتخلى أي من المحبين عن نزوعه إلى الارتقاء. يوم تستطيع المرأة أن تحب بقوتها لا بضعفها، لا لتهرب من ذاتها بل لتكتشف نفسها، في ذلك اليوم يصبح الحب للمرأة كما للرجل، ينبوع حياة لا مصدر خطر قاتل»^(١).

وهكذا يصبح الحب بالنسبة للمرأة السبيل الوحيد لتخطي الحدود الخاصة، لتصبح غير محدودة الأفاق بفضل شخص آخر، يفتح أمامها أبواب الواقع اللامتناهي لتتوحد مع ذات المحبوب. وفي ذلك نهاية لدور السيد الذي مارسه ويمارسه الرجل على المرأة. وضمن هذا الإطار تفهم عادة السمان الحب بين الرجل والمرأة. هذا الحب الذي يسمو بهما ويسموان به من أجل أن يكتشف كل طرف حقيقته في الطرف الآخر. إن الحب اتحاد مقدس بين طرفين يسعىان للعيش من خلاله ليعطي بعد ذلك معنى لحياتهما. وهذا ما أرادت عادة السمان، حين قالت في قصتها «ليل الغرباء»: «ما معنى أنك تحبني؟ قال: معناه أنني أرغب في أن أكون وإياك شيئاً واحداً... الحب وحده هو البديل، هو وحده يستطيع أن يسيغ على بيوتنا الميته صفة الوطن، هل تفهمين؟ الحب وحده خيام سعادة لجيلنا الممزق»^(٢).

وهكذا تلتقي دعوتنا الكاتبتين إلى الحب، لأن المرأة في الحب تجد ذاتها، وتكف عن أن تكون جسداً فقط، ووقفة لذيدة في طريق المسافر، ومستراحاً ينفذ عنده البطل غناء الجهاد، جسداً ممتعاً ولكنه عاجز عن الارتقاء مثل الرجل إلى القمم الشاهقة، كأن ليس لها من روح إلا روح الجسد. وبذلك تنتفي مقولة: إن الرجل روح متطلعة إلى الغايات البعيدة، وحركة لا تهدأ، والمرأة دائماً كتلة من الحواس، وفرار في

المكان، ورضي بالوجود الملموس الداني. ومما لاشك فيه أن هذه النظرة كانت تنبع من رغبة الكاتبتين في رؤية المرأة سيدها نفسها، تسهم بحرية مطلقة في بناء الحياة السعيدة. إذا كان الحب نقطة لقاء متميزة بالنسبة للرجل، فلن يكون كذلك إلا إذا اكتشفت من خلاله المرأة ذاتها. يستطيع أن يقدم الحب الحلول الإيجابية في إطار علاقة إنسانية حقيقية، حيث يكتشف كل طرف ذاته من خلال اكتشاف ذات الآخر.

يرتبط مفهوم الحب هذا عند الكاتبتين بتحليلاتهما العميقة لوضعية المرأة عبر التاريخ، وفي طرحهما لوجهة نظرهما لم تشعرنا بعقدة الدونية التي تشعر بها المرأة عادة، ولم تنفيا أبداً أنوثتهما، لا بل إنهما اعتدتا بذلك في أكثر من مناسبة لأن الأنوثة بالنسبة لهما ليست عاراً وقدرأ سيئاً على المرأة أن تحمله. لقد بقيتا امرأتين حقيقيتين، استطاعتا أن تتجاوزا النظام القائم الذي يحرم المرأة من حقوقها، كما تمتعتان به من قوة في الشخصية ونفاذ في الرؤية. ولقد كانت معركة الكاتبة السورية أفسى من معركة الكاتبة الفرنسية، لأن المجتمعات الشرقية تنظر شراً إلى كل من يتجرأ ويعالج موضوعات محرمة كالجنس. وعلى الرغم من ذلك، فإن أنوثة غادة السمان لم تحرمها من التصدي لإشكاليات موضوع المرأة.

«حواء استيقظت. لن آخذ معي أي كتاب، وهذه أول مرة تكون فيها حقيقتي حقيقة أنثى»^١. انطلاقاً من هذا الإحساس رفضت الأدبية أن تتفوق داخل هذا البؤس الذي يجبرها على الخضوع لقيم لم تخلقها هي بنفسها. إنها تريد أن ترى الأشياء كما هي، ومن خلال حواسها لا من خلال الرجل.

«تريد أن تحافظ على أشياءها الأخرى الكثيرة: إرادتها، وعقلها، وما يشغل هذا العقل الساذج المفتوح والعالم الرائع الذي لا تريد لنفسها أن تراه من زاوية واحدة خلال عيني أيمن، أو الزاوية التي يحددها هو لها. إنها تريد منذ خرجت من مدرسة الراهبات أن تحتفظ لنفسها بعينيها ووجهات نظرها. لا. لن تسمح للطير النهم بالسيطرة عليها. لن تكون

مجرد جوف يردد أصداء العصفور الشره^{٢٠٥}.

في علاقتها الطويلة بسارتر حافظت دويوفوار على استقلالها ووجهات نظرها وأفكارها. لقد وجدت فيه كل ما كانت تنتظره من رجل أحلامها، ولكنها رفضت أن تعيش من خلاله وتأخذ بأرائه إلا بعد نقد وتمحيص، ولذلك لم تشعر بالخوف والخجل من أنوثتها. لقد ناضت بكل ما أوتيت من قوة لرفع الظلم عن كاهل المرأة، مع احتفاظها في الوقت نفسه بخصوصيتها كأمراة، لأنها تعلم أن عمالية قلب الأدوار ستعكس سلباً على المرأة. «هل كتبت أبداً أن النساء أصبح رجالاً؟ هل ادعيت أنني لست امرأة؟ لقد أنصب جهدي على التعريف بوضع المرأة والذي هو وضعي في خصوصيته... وضعي يبقى وضع امرأة في مجتمع يكون فيه الجنسان طبقتين منفصلتين^{٢٠٦}».

تدرك الكاتبة هنا أن المقدمات الصحيحة تقود إلى نتائج صحيحة. والمقدمات المغلوطة التي تركز على مساواة الرجل في كل شيء تذهب عكس التيار، ولا تؤدي عند المرأة إلا إلى تضخم صورة الذات. على أن هذا التضخم لا يعدو كونه تضخماً مزيفاً لصورة المرأة. وهو ما يخلق حالة من انعدام التوازن الاجتماعي وضباب الهدف الرئيسي. تتمثل المرأة هنا إذن صورة من الذات تلخص بالمظهر الخارجي الذي يحتاج إلى تغذية بريقه على الدوام. وطالما تحددت صورة الذات انطلاقاً من هذا القناع البراق، فإن كل جهود الإعداد الذاتي وتنمية القدرات والمؤهلات والطاقات العقلية والشخصية والالتزام وتحقيق الذات من خلال تبني قضية كبرى تصبح عديمة الجدوى لافتقارها إلى الدوافع الذاتية. على المرأة إذن أن تطالب بالمساواة مع احتفاظها بأنوثتها، الضمانة الوحيدة من أجل عدم ضياع وجودها وجوهرها.

«لم يكن عندي أبداً إحساس بالدونية. لم يقل لي أحد: تفكري هكذا لأنك امرأة. أنوثتي لم تزعجني في شيء^{٢٠٧}».

لقد استطاعت كل من غادة السمان وميمون دويوفوار أن تعيشا وفق

هذا المفهوم الذي يجمع بين الأنوثة والمطالبة بالحرية، لأنهما تدركان أن ضعف المرأة لا يكمن في أنوثتها بل في أن المجتمع هو الذي أراد لها أن تبقى ضعيفة. وبانتظار أن يتحقق حلم الكتاب السوريين والفرنسيين في سيادة الحرية دون تمييز بين الجنسين، فإن المرأة تبقى موضوعاً للاستلاب، على الرغم مما تحقق حتى الآن. في الحياة اليومية، وفي العمل، وفي الصداقة، وفي الحب، وفي اللقاء العابر البسيط نكرس تبعية المرأة بإرادة أو بغير إرادة منا. ويكفي من أجل القضاء على حالة التبعية هذه قليل من الجهد والإرادة العظيمة والنية الصادقة. قد يكون ذلك صعباً ولكنه ليس مستحيلاً.

الهوامش والإحالات

- (١) د. فهمية شرف الدين، مشكلة امرأة أم مشكلة رجل؟ جدلية قهر، مجلة الوحدة، الكويت، عدد/٩، ١٩٨٥، ص ٨٠.
- (٢) سيمون دوبوفوار، الجنس الآخر، نقله إلى العربية لجنة من أساتذة الجامعة، بيروت، المكتبة الأهلية، ط ٥، ١٩٦٦، ص ٩.
- (٣) نوال السعداوي، النساء في العالم العربي، باريس، دار النساء، ١٩٨١، ص ٣٤.
- (٤) المصدر السابق، ص ٣٤.
- (٥) جوليت مانس، المرأة في العالم العربي، باريس، دار مازارين، ١٩٨٠، ص ٢٩.
- (٦) المصدر السابق، ص ٣٠ - ٣١.
- (٧) المصدر السابق، ص ١٦١.
- (٨) محمد نور الدين أفاية، المرأة والكتابة، مجلة الوحدة، عدد ٩، حزيران/١٩٨٥ ص ٦٩.
- (٩) غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، بيروت، منشورات غادة السمان، ١٩٨١، ص ١٠٧-١١٠.
- (١٠) غالي شكري، غادة السمان بلا أجنحة، بيروت، دار الطليعة، ط ٢، ١٩٨٠، ص ٤٩.
- (١١) عبد العزيز شبيل، الفن الروائي عند غادة السمان، تونس، دار المعارف، ط ١، ١٩٨٧، ص ٣٠.
- (١٢) غادة السمان، القبيلة تستجوب القتيلة، ص ٧٦.
- (١٣) غادة السمان، لاهجر في بيروت، ص ١٧٩.

- (١٤) المصدر السابق، ص ١٣-١٤.
- (١٥) المصدر السابق، ص ٩.
- (١٦) المصدر السابق، ص ١٩٣.
- (١٧) المصدر السابق، ص ١٨٠.
- (١٨) المصدر السابق، ص ١٨٠.
- (١٩) الكاتبة الوجودية الفرنسية سيمون دوبوفوار من مواليد عام ١٩٠٩. عاشت في كنف أسرة محافظة، مما أثر في تربيتها الدينية، حتى أنها فكرت بدخول الدير. إن نقلة التحول الرئيسية في حياتها هي انضمامها إلى حلقة الفيلسوف الوجودي جان بول سارتر، ومن ثم تعلقها به حتى آخر حياتها. لها مؤلفات كثيرة منها: الجنس الآخر، قوة الأشياء، مذكرات فتاة رصينة وغير ذلك.
- (٢٠) سيمون دوبوفوار، الجنس الآخر، ص ٢٠٠.
- (٢١) المصدر السابق، ص ٣.
- (٢٢) المصدر السابق، ص ١٢٦.
- (٢٣) غادة السمان، لايحدر في بيروت، ص ٨.
- (٢٤) سيمون دوبوفوار، الجنس الآخر، ص ٢٧٩.
- (٢٥) سيمون دوبوفوار، قوة الأشياء، باريس، غاليمار، ١٩٤٩، ص ٤٩١-٤٩٢.
- (٢٦) سيمون دوبوفوار، الجنس الآخر، ص ٢٨١.
- (٢٧) غادة السمان، ليل الغرباء، ص ١٥٤.
- (٢٨) المصدر السابق، ص ٧.
- (٢٩) المصدر السابق، ص ١٥٧.
- (٣٠) سيمون دوبوفوار، الجنس الآخر، ص ٢١٥.
- (٣١) سيمون دوبوفوار، قوة الأشياء، المجلد الأول، ص ١٣٦.

المراجع في اللغة الفرنسية

- 1- Beauvoir, Simone de, La force des choses, 2vol, Paris, Gallimard, 1963.
- Le deuxième sexe, 2vol, Paris, Gallimard, 1949.
- Mémoires d'une jeune fille rangée, Paris, Gallimard, 1958.
- 2- Hourdin, Georges, Simone de Beauvoir et la liberté, Paris, Crf, 1962.
- 3- Minces, Juliette, La femme dans le monde arabe, Mazarine, 1980.
- 4- as- Sá dāwī, Nawāl, Les femmes dans le monde arabe, Paris, éd. des Femmes, 1981.

المراجع في اللغة العربية

- ١- آفاية، محمد نور الدين، المرأة والكتابة، مجلة (الوحدة)، عدد ٩، حزيران ١٩٨٥.
- ٢- بوفوار، سيمون دو، الجنس الآخر، نقله إلى العربية لجنة من أساتذة الجامعة، بيروت، المكتبة الاهلية، ط ٥، ١٩٦٦.
- ٣- السمان، غادة، لبحر في بيروت، بيروت، دار الآداب، ١٩٦٣.
- ليل الغرباء، بيروت، دار الآداب، ١٩٦٦.
- القبيلة تستجوب القتلية، منشورات غادة السمان، تونس، بيروت، ١٩٨١.
- ٤- شبيل، عبد العزيز، الفن الروائي عند غادة السمان، تونس، سوسة، دار المعارف، ١٩٨٧.
- ٥- شرف الدين، فهمية، مشكلة امرأة أم مشكلة رجل، جدلية قهر، مجلة (الوحدة)، عدد ٩، ١٩٨٥.
- ٦- شعبان، بثينة، بين الأدب النسائي العربي والأدب النسائي الإنكليزي، غادة السمان وفيرجينا وولف، مجلة (الموقف الأدبي)، دمشق، عدد ١٨٦، ١٩٨٦.
- ٧- شكري، غالي، غادة السمان بلا أجنحة، بيروت، دار الطليعة، ط ٢، ١٩٨٠.

٣-٣ نموذج من الأثر الإسلامي في الأدب الغربي

أثر حي بن يقظان لابن طفيل في روبنسون كروزو لدانييل ديفو

ازدهرت الحضارة الإسلامية في القرون الوسطى، في زمن كانت فيه أوروبا تفرق في الظلام، وقد شكلت إسبانية التي دعاها المسلمون بـ (الأندلس) مركز إشعاع حضاري في تلك الفترة، إذ يلجأ إليها العلماء وطلاب المعرفة من سائر أوروبا، وكما تقول الدكتورة (لوثي لوبيث بارالت) من الظلم البين ألا نقبل القول بأن إسبانيا الإسلامية كانت تشكل بالفعل معجزة ثقافية حقيقية في إطار القارة الأوروبية في القرون الوسطى. وبفضل العرب المسلمين، لم تبلغ أية أمة أوروبية أخرى ما بلغته شبه الجزيرة الأيبيرية من تقدم العلوم والفنون في تلك العصور التي كانت وسيطة أو مظلمة بالنسبة لقارة أوروبا لكنها لم تكن على الإطلاق بالنسبة إلى الأندلس.^١

لذلك بإمكاننا أن نقول إن معظم المبدعين الذين أسسوا لتجاوز عصر الظلام في أوروبا كانوا على صلة ما بإسبانية، إما عن طريق السفر والعيش فيها مدة من الزمن، أو عن طريق الاطلاع على الكتب التي نشرت فيها مترجمة من العربية إلى اللاتينية، ثم انتشرت في سائر أوروبا، لكن من الملاحظ أن معظم الغربيين ينكرون هذه الحقيقة، فهذا هي ذي (زيغريد هونكة) تقول «نعودنا أن نقيس بمقياسين، سواء في العلم أو في الفن، فنحن الغربيين حين نقيم الحضارة الغربية ننظر بعين الاعتبار إلى منهجها وليس إلى مصدرها، وحين نذكر الحضارة الغربية فنقتصر على ما ينبع من الحضارتين الإغريقية والرومانية وتهمل ما عدا ذلك من المصادر الأخرى»^٢

رغم الأثر الذي خلفته الحضارة العربية الإسلامية في إسبانيا والذي شمل جميع المجالات الأدبية والعلمية، فقد كانت إحدى أكبر مراكز

الإشعاع في أوروبا.

وخير دليل على هذا القول: أن الإنكليزي دانييل ديفو (١٦٦١-١٧٣١) الذي ألف روبنسون كروزو قد عاش في إسبانيا مدة عامين، فقد كان عصره عصر اضطرابات وثورات شارك في بعضها، فتعرض للمخاطر التي من بينها السجن، لذلك هرب إلى إسبانية.

صحيح أن نشأته متواضعة، فقد كان ابناً لقصاب يعمل في لندن، حيث تعلم فيها ديفو، علوماً متعددة شملت معارف عصره من الرياضيات والفلك والتاريخ، بل زاد عليها إتقانه خمس لغات.

لم تظهر موهبته الفكرية والأدبية إلا بعد عودته منها، فقد أصدر صحيفة باسمه، كتب فيها اقتراحاته الاقتصادية المثمرة، التي أخذت بها بلاده.

تمرد شهرته الأدبية إلى قصيدة نظمها في الدفاع عن (وليم أورانج) ملئت إنكلترا رداً على قصيدة نظمها أحد الشعراء في التهكم عليه، فأكسبته عطف الملك وحب الحكومة والشعب.

ألف كثيراً من الأبحاث والمقالات، والرسائل في الدين والسياسة والوطن، وقد أدرك بفطرته تعلق الجمهور بالقصص، وشدة تأثره بها وتهافته عليها، خاصة إذا كانت صادقة الوصف والتحليل، تهتم بتصوير الحياة بدقة، لذلك نالت قصصه نجاحاً كبيراً، لأنها كانت تخلق سحراً خلاباً يزينه الصدق والدقة، وقد نشر القسم الأول من قصته "روبنسون كروزو" عام ١٧١٩، فلاقى شهرة واسعة جداً، مما شجعه على تنمية القصة، وأكسبه من المال ما جعله يعيش بقية عمره مستريح البال، إلى أن أنهكه مرض النقرس وعقروى ولده، فمات بموته عام (١٧٣١).

أما ابن طفيل فقد ولد نحو ٥١٠ للهجرة (١١٠٦م) في غرناطة بالأندلس، قرأ أقسام الحكمة على علماء غرناطة، كان واسع العلم في الفلك والرياضيات والطب والشعر، وقد عمل في مستهل حياته بالطب ثم تولى الوزارة في غرناطة، ثم اتصل ببلاط الموحدين في المغرب، ولم

يلت أن عين في عام (٥٤٩هـ - ١١٥٤ م) كاتما لسر الأمير أبي سعيد بن عبد المؤمن حاكم سبتة وطنجة، ثم عاد إلى ممارسة الطب، إذ أصبح الطبيب الخاص لأبي يعقوب يوسف سلطان الموحدين في عام (٥٥٨هـ - ١١٦٣ م) ويبدو أنه ظل يحتفظ بمنصبه بالبلاط مدة عشرين عاماً قضاها في التأمل والدراسة إلى جانب ممارسة الطب، وحين توفي أبو يعقوب في حرب الفرنجة بقي في خدمة ابنه أبي يوسف يعقوب، ثم اعتزل العمل ربما لكبر سنه (عام ٥٧٨هـ في البلاط، فخلفه تلميذه ابن رشد الفيلسوف، توفي ابن طفيل (عام ٥٧٨هـ - ١١٨٥ م) في مدينة مراكش، ودفن فيها، وقد ترك عددا من المؤلفات التي فقد معظمها، ولم يبق منها سوى رواية «حي بن يقظان» وبعض الأشعار المتفرقة.^{٢١١}

حي بن يقظان:

يروى لنا ابن طفيل روايتين لنشأة حي بن يقظان: الأولى: نشأة طبيعية، فقد كان هناك ملك عظيم منع أخته من الزواج، لأنه لم يجد من الرجال من هو كفؤ لها، لذلك تزوجت سرا من رجل يدعى «يقظان» لأن بيت طفلا أسمته (حي) ووضعته في تابوت، وقذفته في اليم قائلة: «اللهم إنك خلقت هذا الطفل ولم يكن شيئا مذكورا، وبرزته في ظلمات الأحشاء، ونكفدت به حتى تم واستوى، وأنا قد سلمته إلى لطفك، ورجوت له فضلك، خوفا من هذا الملك الغشوم الجبار العنيد. فكن له، ولا تسله، يا أرحم الراحمين!»^{٢١٢}

نجد في هذه الرواية لنشأة حي ملامح واقعية، فخوف الأم على ولدها من الموت قد يدفعها إلى قذفه في البحر، فتسلمه إلى مصير مجهول خوفا عليه من موت محقق.

أما الرواية الثانية فتحكي عن نشأة غير طبيعية «إذ إن الذين زعموا أنه تولد من الأرض فإنهم قالوا: إن بطننا من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مرّ السنين والأعوام، حتى امتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، امتزاج تكافؤ وتعادل في القوى، وكانت هذه الطينة كبيرة جدا،

وكان بعضها يفضل بعضاً في اعتدال المزاج، والتهيؤ لتكون الأمشاج، وكان الوسط منها أعدل ما فيها وأتمه مشابهاً بمزاج الإنسان... وحدث في الوسط منها لزوجة ونفاخة صغيرة جداً، منقسمة بقسمين، بينها حجاب رقيق، ممثلة بجسم لطيف هوائي في غاية الاعتدال اللائق به، فتعلق به عند ذلك الروح الذي هو من أمر الله تعالى وتثبت به تشبهاً بعسر انفصاله عنه عند الحس وعند العقل، إذ قد تبين أن هذا الروح دائم الفيضان من عند الله عز وجل، وأنه بمنزلة نور الشمس الذي هو دائم الفيضان على العالم^{١٤}.

ثمة قوى خارقة أدخلت الروح إلى ذلك الجسم الطيني، المهم أن (حي) في كلتا الروايتين نشأ في تلك الجزيرة المنعزلة، وقد رعته طبيعة فقدت ابنها، أَرْضَعَتْهُ مِنْ لَبَنِهَا، وَحَمَتَهُ مِنَ الْوَحْشِ، كما حمته من عوامل الطبيعة من برد وحر، فيكبر وهو لا يعرف أما له سوى الطبيعة، لكن الله منحه العقل الذي أتاح له التفكير والمقارنة بين حاله وحال سائر الحيوان، فقد نظر إليها فوجدها مكسوة الجلد بالصوف أو بالريش، فحاول أن يغطي جسده بأوراق الشجر، لكنه سرعان ما جفت وتساقطت، لهذا نجده يلجأ إلى ريش نسر ميت يستر به جسده، وبذلك يعيش عيشة الوحوش في الغابة في طعامه ولباسه وعلاقاته.

يبدأ نضجه الفكري حين تموت أمه الطيبة، يصدمه هذا الحدث فيقرر فهمه، لذلك نجده يبحث عن سر الموت في جسدها أولاً، لذلك يشرحه باحثاً عما حصل له بفعل الموت، هل نقص عضو من أعضائه،

يفاجأ أن جسدها مازال على حاله، لم ينقص منه عضو، لكن ينقصه شيء مهم هو الذي يحرك الجسد ويملؤه بالعواطف، لم يستطع أن يهتدي إلى السر في ذلك، فدفن أمه بعد أن لاحظ أن رائحة نتنه بدأت تنبعث من جسدها مما زاد في نفرتة منه، وود أن لا يراه، ثم إنه «سنح لنظره غرابان يقتتلان حتى صرع أحدهما الآخر ميتاً، ثم جعل الحي يبحث في الأرض حتى حفر حفرة فواري فيها ذلك الميت بالتراب، فقال في نفسه:

ما أحسن ما صنع هذا الغراب في مواراة جيفة صاحبه، وإن كان قد أساء في قتله إياه! وأنا كنت أحق إلى هذا الفعل بأمي فحفر حفرة وألقى فيها جسد أمه، وحثا عليها التراب»^(١)

وبذلك انتهى من مشكلة الجسد ليصل إلى مشكلة الروح، فبدأ لنا إنساناً أشبه بالفيلسوف، باحثاً عن سر الحياة ليس في جسد أمه فقط، وإنما في هذا الكون المتنوع والشاسع، وبدأ يراقبه فلاحظ أن موجوداته (الأجسام والأشياء) إما تملو (كالهواء والدخان) وإما تهبط (كالحجر) وبذلك تعرف على بعض خصائص العالم المادي عن طريق النظر والتجربة، لكن المعرفة المادية لم تكفه، فقد أراد أن يعرف ما يؤرقه من عالم ما وراء المادة.

لاحظ أن الأشياء لا تتغير طبيعتها إلا بفعل مسبب، كتحول الماء إلى بخار لا يكون إلا بالتسخين، والتالي فإن تحول الأشياء لا يد لها من محول، لهذا فإن حدوث العالم وخروجه من العدم لا بد له من فاعل يخرج به إلى الوجود.

كذلك نظر إلى الكون وإلى نظامه الدقيق، أدهشه هذا النظام، فرأى أنه لا بد من أن يكون وراءه منظم قادر تجتمع فيه صفات الكمال وتناهى عنه النقائص، وهكذا قاده مبدأ السببية إلى الإيمان بالله تعالى، والتعمق في العالم الروحي.

لهذا أراد أن يقيم صلته بهذا الموجود، المنظم لكل شيء، وصار يتأمل في عالم الحيوان على يتعلم منه، فرأى أنه لا يهتم إلا بالأكل والشرب وكل ملذات الجسد، فانطوى على ذاته يبحث في أعماقها عن سبل الاتصال بالله، فلم يجد سوى الاتصال الروحي والاستغراق في التوحد بالذات الإلهية، لهذا سكن في كوخه الذي بناه وانقطع عن العالم الخارجي ولم يعد يخرج إليه إلا مرة في الأسبوع تلمسا للغذاء الذي بات يعتمد على أبسط الأشياء، مما يتيح له القدرة على الاتصال بالله بشكل أفضل.

يأتي الجزيرة (آمال) وهو رجل دين متصوف، هاربا من شيوع الفساد في مدينته، بعد أن يش من إصلاح أهلها، يلتقي بـ(حي) فينفر منه للوهلة الأولى خائفا من منظره (إنسان بدائي، شعر رأسه يغطي جسده إلى جانب ريش النسر الذي يكسوه)، لكن تصرفات حي تهدى من روعه، فيبدأ تعليمه اللغة، وحين يتقنها، يشرع في تلقيته تعاليم الدين، فيكتشف أن ابن يقظان قد توصل إلى الإيمان بالله واحدا، وتعرف صفاته، والتواصل معه عن طريق القلب، وعبادته بل بات يتفرغ لهذه العبادة.

وحين حدثه آمال عن معاناته مع أبناء مدينته يطلب منه (حي) اصطحابه إليهم كي يحدثهم بتجربته الإيمانية، لعلهم يعودون إلى جادة الصواب، وحين يلتقي بهم، يوضح لهم تجربته العقلية في الإيمان، كما يحدثهم عن تجربته الصوفية في التواصل مع الله تعالى، لكنهم كانوا مشغولين بحب الدنيا وملذاتها، لذلك تركهم حي بعد أن نصحبهم بالنزاهة وأمر دينهم وفق الشريعة، وعاد إلى الجزيرة بصحبة صديقه آمال، ليتفرغا للعبادة.

ملاحظات فنية حول رواية «حي بن يقظان»:

تعد قصة «حي بن يقظان» من أهم القصص التي ظهرت في العصور الوسطى، في نظر كثير من النقاد، فهي رائدة في فن القص، إلى جانب ألف ليلة وليلة، لهذا لا يحق لنا أن نحاكمها بمقاييس عصرنا، وما توصلنا إليه من إنجازات في النظرية السردية، فإذا حاولنا الحديث عن هذه القصة، بمقاييس عصرنا اليوم فليست الغاية تقويمية، كما قد يظن البعض، وإنما من أجل إبراز إنجازاتها الفنية المدهشة، وإبراز مميزات الفنية التي مازالت نلاحظها لدى كتابنا اليوم، لذلك لا يضير مكانة ابن طفيل وريادته الحديث عنها.

ثمة وعي لدى المؤلف إلى أنه يقدم قصة، لذلك وجدناه يستخدم هذا المصطلح في التمهيد «فأنا واصف لك قصة «حي بن يقظان» وقد استخدم مصطلح «واصف» بدل مصطلح «سارد» أو «قاص» كذلك أبرز في التمهيد

أسباب كتابة هذه القصة، إنها أسباب تعليمية فقد كتبها بناء على سؤال صديقه عن الحكمة المشرقية التي ذكرها الشيخ الرئيس أبو علي بن سينا، لذلك ينصحه بلهجة تعميمية قائلاً: «فاعلم: أن من أراد الحق الذي لا جمجمة فيه، فعليه بطلبه والمجد في اقتنائه» وهذا ما فعله بطل قصته (حي) حين بذل غاية جهده ليصل إلى الحقيقة.

لم يذكر، هنا، اسم صديقه، وإنما وصفه بـ«الأخ الكريم»، الصفي الحميم، لذلك نرجح أن يكون متلقياً عاماً، يتخيله المؤلف كي يستطيع محاورته ومن ثم يحاول هدايته إلى ضرورة استخدام العقل والحس في قضية الإيمان بالله تعالى، لذلك وجدناه في خاتمة القصة يقول له: «أردت تقريب الكلام فيها على وجه الترغيب والتشويق في دخول الطريق. وأسأل الله التجاوز والعفو، وأن يوردنا من المعرفة به الصفر، إنه منعم كريم، والسلام عليك أيها الأخ المفترض إسعافه ورحمة الله وبركاته»

وبذلك اتضح لنا أن المؤلف يخاطب متلقياً مضمراً، موجوداً بالقوة، متوجهاً إليه بالخطاب على يفتح أمامه سبلاً مجهولة للإيمان، لعله يستطيع هدايته وإنقاذه من الجهل والكفر.

لو أردنا تحديد جمالية هذه القصة لوجدناها تكاد تنحصر في الجزء الأول (قصة ولادته ونشأته وفي الجزء الأخير حين التقى بأسال) ويبدو لنا مشهد اللقاء مشهداً سردياً جميلاً بكل المقاييس الفنية، إذ احتفظ بقدرته على التشويق، كما شاعت به حيوية، بفضل تنوع الحركات التي لمساتها لدى كل من (حي) و(أسال) من ركض واختباء وتلاحم في الأيدي ثم لمسات اليد الحانية، بالإضافة إلى تنوع البيئة، إذ تم اللقاء بين البيئة الحضرية بكل ما تعنيه من إنجازات (في الملابس والطعام والتصرفات...) والبيئة البدائية بكل ما تعنيه من حياة فطرية أشبه بحياة الحيوانات، هذا على صعيد الجسد، لكن هذا التناقض سرعان ما يختفي على صعيد الروح، إذ يتبين أسال أن (حي) لا يقل عنه إيماناً ومعرفة

بالله، لهذا يوافق على اصطحابه إلى مدينته العاصية لهداية أهلها.

ثمة عناية في رسم هذا المشهد، ظهرت في طريقة تقديم المؤلف للشخصيتين الرئيسيتين في القصة، فلجأ إلى رسمهما من الخارج وخاصة شخصية (حي) فبرز لنا في شكله البدائي (شعر رأسه يغطي جسده، ريش النسر الذي يكسوه) كما وصف لنا الأعماق، فاستطاع أن يبرز لنا حالة الرعب التي أحس بها كل واحد منهما حين التقى بالآخر، وخاصة رعب المدني من البدائي، وبذلك اجتمع في هذا المشهد عناصر سردية تجعل هذه القصة ذات سمات فنية ممتعة إلى حد ما.

صحيح أن بداية القصة وخاتمتهما تمتعت بقدرات جمالية في السرد، لكن صلب القصة التي تتحدث عن معاناة (حي) الروحية إثر وفاة أمه، بدت أشبه برحلة فاسفية صوفية علمية، فقد أسقط ابن طفيل أفكاره على الشخصية (حي) وجعله يتحدث بلغته الفلسفية الصوفية، فبدت لنا هذه الشخصية البدائية أشبه بفيلسوف مسلم، يتحدث لغة القرآن الكريم، دون أن يتعرف على الإسلام بعد!

إذا رغم حياة العزلة التي عاشها (حي) فقد وجدناه عالما في الفلك، حين تأمل الكون ونشأة الأرض، كما وجدناه طبيبا، حين بدأ بتفحص جثة أمه الطيبة، ويشرحها باحثا عن مصدر الحياة وسبب الموت، لتتأمل هذا القول، الذي يرصد لنا أعماق الشخصية وأفكارها «وعلم أن أمه التي عطف عليه وأرضعته، إنما كانت ذلك الشيء المرتحل، وعنه كانت تصدر تلك الأفعال كلها، لا هذا الجسد العاطل، وأن هذا الجسد بجملته، إنما هو كالآلة وبمنزلة العصي التي اتخذها لقتال الوحوش، فانتقلت علاقته عن الجسد إلى صاحب الجسد ومحركه، ولم يبق له شوق إلا إليه.» (ص ٤٥)

إن شخصية (حي) هي ابن طفيل العالم الفلكي والطبيب والفيلسوف، وبذلك توحد المؤلف مع الشخصية، في أغلب أحوالها وصفاتها وأفكارها ولغتها، فكانت الغاية، من هذه القصة، إيصال أفكاره إلى القراء عن

طريق شخصية يتماهى بها تستطيع أن تقدم أفكاره التي قد لا يستطيع التعبير عنها صراحة.

لعل إغراق الشخصية في التأمل الفلسفي والصوفي، أساء إلى البنية السردية للقصة، إذ إن فن القصة من أكثر الفنون التصاقاً بالمجتمع، لذلك قد تؤدي العزلة الاجتماعية إلى الإساءة إليه، فتفقد حيويته وجاذبيته.

إن هذه الدراسة للقصة وفق معطيات عصرنا، قد تكون مفيدة في إبراز إنجازاتها الفنية، لكن أن نتحدث عن مزالقها وسلبياتها فهذا إجحاف في حقها، لأننا نغفل عن الفارق الزمني بينها وبينها، فنحاكمها وفق معطيات عصرنا، فلو حاكمناها وفق معطيات عصرها لوجدناها عملاً فنياً رائداً، قدم لنا قصة فيها الكثير من المقومات الفنية (الشخصية، المكان، السرد، الحوار، الصراع...) .

المؤثرات الإسلامية:

يعترف ابن طفيل في التمهيد لروايته «حي بن يقظان» باستفادته من ابن سينا الفيلسوف الطبيب، خاصة في مجال اختيار الأسماء (حي بن يقظان، آسأل...) لكن ابن سينا اتبع طريقة المتصوفة في الرمز، ف(حي) يقصد به العقل الفعال، و(ابن يقظان) كناية عن صدوره عن القيوم الذي لا تأخذه سنة ولا نوم، وهي رحلة ترمز إلى طلب الإنسان المعارف الخالصة بصحبة الحواس والعقل، وإن كان يحذر من رفقة الحواس.

وبذلك يمكننا القول إن «حي بن يقظان» عند ابن سينا كتاب في الفلسفة والتصوف استفاد منه ابن طفيل ليضيف عليه البنية السردية، ليأتي الفكر الفلسفي بطريقة أكثر جاذبية وربما أكثر إقناعاً، لذلك نلاحظ شخصياته تميزت بالحيوية، إذ لم تعد الشخصية مجرد اسم يحمل فكرة، وإنما بدأنا نجد أمامنا كائناً بشرياً له أحلامه التي تتعدى عالم المحسوس بكل ماديته، باحثة عما وراء الطبيعة عن حقيقة هذا الكون الذي نعيش فيه.

صحيح أن ابن طفيل إنسان بدائي، اهتدى إلى الإيمان عبر معاناة

ذاتية لكن لغة الراوي كانت متقدمة على بدائية الشخصية، فبدت تحمل ملامح إسلامية واضحة، خاصة في شيوع التناص القرآني في لغتها السردية، مما يؤسس بنيتها الفكرية وجمالياتها اللغوية، لتتأمل هذا المقطع «وتصفح طبقات الناس بعد ذلك، فرأى كل حزب بما لديهم فرحون قد اتخذوا إلههم هواهم ومعبودهم وشهواتهم، وتهالكوا في جمع حطام الدنيا، ألهاهم التكاثر حتى زاروا المقابر لا تنجح فيها الموعظة ولا تعمل فيهم الكلمة الحسنة»^(٥٣).

نلاحظ في هذا المقطع سطوع لغة القرآن الكريم، حتى إنها تكاد تشكل صلب هذا المقطع، فنلاحظ أن ابن طفيل ينقل الفاظ الآية القرآنية كما هي، وإن كان قد حذف الجزء الأول منها «فتقطعوا أمرهم بينهم زبرا كل حزب بما لديهم فرحون» (سورة المؤمنون آية ٥٣).

هنا اقتصر على إضافة فعل (رأى) للسياق السردى، وقد نجده يحور الآية تحويرا بسيطا فتتحول صيغة الغائب المفرد في الآية «أرايت من اتخذ إلهه هواه أفأنت تكون عليه وكيلا» (سورة الفرقان آية ٤٣) إلى صيغة جماعة الغائبين بعد أن حذف الجزء الأخير من الآية، أما الآية الأخيرة فقد تحولت من صيغة جماعة المخاطبين (سورة التكاثر آية ٢١) إلى جماعة الغائبين، وبذلك يتم التحوير وفق مقتضيات سردية تتناسب مع سيرورة القصة.

كما نلاحظ تأثر ابن طفيل بالحدث القرآني، حين حدثنا عن خوف أم (حي)، في الرواية الواقعية لنشأته، من أخيبها الملك فتغذف به في اليم، بعد أن تضعه في تابوت، وهذا ما نجده في (سورة القصص) «وأوحينا إلى أم موسى أن أرضعيه فإذا خفت عليه فألقيه في اليم ولا تخافي ولا تحزني إنا رادوه إليك وجاعلوه من المرسلين» (آية ٧) لكن تفاصيل حياة الرضيع ستختلف كلياً، لدى ابن طفيل عنها في القرآن الكريم.

ثمة تأثر بالروح الإسلامية والمبادئ التي تحض المؤمنين على الإسهام في إصلاح مجتمعه، لذلك وجدناه، حين شكل تصرفات شخصيته (حي)

صاغها وفق هذه الروح، إذ وجدناه يدعو أسال لاصطحابه إلى مدينته العاصية علىه يستطيع هدايتها، وهنا نلاحظ ابن طفيل متأثراً بالحديث الشريف «من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه وذلك أضعف الإيمان»^١
فلسفة ابن طفيل:

يعد ابن طفيل من فلاسفة المسلمين، وقد حاول أن ينقل في (حي بن يقظان) هذه الفلسفة عن طريق السرد الروائي الذي يفضله لمحننا فلسفته العقلية، التي تؤكد أن بوسع الإنسان أن يرتقي بنفسه من المحسوس إلى المعقول، وأن يصل بقواه الطبيعية إلى معرفة الإله والإيمان به، ومن ثم فهم العالم من حوله، وقد قسّم هذه المعرفة قسمين: المعرفة العقلية، والمعرفة الحدسية التي ينكشف فيها الأمر للنفس بوضوح ليس عن طريق المصطلح الفلسفي، وإنما عن طريق «الحال»^٢ الذي يستوطن القلب، ويستدل به عن طريق الحدس.

ويرى ابن طفيل اختلاف الفيلسوف عن العامة بقدرته على إدراك الحقائق الإلهية بعقله وحدسه، أما العامة فهي بحاجة إلى من يرتقي بها إلى هذه المبادئ العالية عن طريق الحس والخيال، لهذا فشلت مهمة (حي) في مدينة أسال العاصية، في إقناع العامة بالإيمان عن طريق العقل والحدس.

وبما أن قصة (حي بن يقظان) قصة رائدة في العصور الوسطى لذلك من البديهي أن تؤثر. بتلك القصص اللاحقة التي ظهرت في أوروبا، كما أثرت قصص ألف ليلة وليلة.

سنتناول في هذه الدراسة إحدى نماذج التأثير: قصة «روبنسون كروزو» لدانييل ديفو^٣ فنبحث عن نقاط اللقاء ونقاط الاختلاف.

«روبنسون كروزو»:

يبدو لنا روبنسون كروزو شاباً في العشرين من عمره، أحلامه أحلام الشباب في السفر والمغامرة، يمتازون والديه في السفر عبر البحار، ليحقق

أحلامه، لكن والديه يرفضان الموافقة على هذه الفكرة حرصاً على حياته،
فبعضي أوامرهما، ليحقق رغبته في المغامرة والسفر، لذلك نجد والده
غاضباً عليه يدعوه الله أن يضع في طريق ابنه المتاعب.

فعلاً حين يسافر روبنسون يصادف أهوالاً كثيرة، كان آخرها تحطم
السفينة، وغرق جميع ركبائها، ماعداً روبنسون، وبعد أن يجتاز أهوالاً
كثيرة يجد نفسه في جزيرة نائية، لا يوجد فيها سوى الحيوانات المتوحشة
فتكبد مشقة البحث عن حياة آمنة مستقرة فيها، لذلك يصنع من أشلاء
السفينة المحطمة سكناً بسيطاً، أما طعامه فكان مما تيسر له من ثمار
الجزيرة، لكن المصادفة تساعد في تأمين غذائه من الحنطة، حين نفّس
كريسا (بريد استخدامه لبعض شؤونه) كان فيه بقايا حنطة، فهطلت الأمطار
ونبتت البذور، فصار يعتني بها، إلى مرحلة الحصاد.

نلاحظ أن كروزو لا يبدأ من الصفر، وإنما يساعد في الاستمرار على
قيد الحياة مؤن وأدوات حصل عليها من بقايا السفينة المحطمة، كما
ساعدته الطبيعة بأن مدته بالمواد الأولية (الخشب) ليستمر في العيش.

بعد فترة من الزمن يلتقي روبنسون بإنسان أسير، استطاع أن يهرب من
أكلة لحوم البشر، فيسميه (جمعة) ويتخذ مساعداً له في عمله.

عاش روبنسون في الجزيرة مدة ثمان وعشرين سنة، إلى أن أتت
مصادفة سفينة، يرسل على متنها إلى بلده، بعد أن يخوض صراعاً مع
رجال ثايرين على ربانها، وهكذا لاحقته المتاعب حتى آخر مراحل
سفره!!

اللقاء بين «حي بن يقظان» و«روبنسون كروزو»

لو وقفنا عند السنة التي توفي فيها مؤلف «روبنسون كروزو» دانييل
ديفو (١٧٣١م) وسنة وفاة ابن طفيل (١١٨٥م) للاحظنا أن مؤلف «حي
بن يقظان» قد عاش قبل ديفو بحوالي خمس مئة سنة، وأن كلا الكاتبين قد
عاش في إسبانيا فترة من حياته، لذلك كان تأثير ديفو بابن طفيل أمراً
طبيعياً.

لو تأملنا الفضاء المكاني لكنتا الروائيتين للاحظنا تشابها كبيرا، فذعن أمام فضاء واحد تقريبا (جزيرة نائية) كذلك نجد فيها إنسانا وحيدا، يحاول أن يفهم ويستكشف كل ما يحيط به، وبذلك نجد لقاء في تركيز القصتين على شخصية رئيسية واحدة، تعيش ظروفًا متشابهة (العزلة، البدائية...).

كذلك تبدو الشخصية الثانوية، في كلتا القصتين، شخصية طارئة (آسال، جمعة) تأتي إلى الجزيرة بعد استقرار الشخصية الرئيسية، إذ تم اللقاء بها بعد مرور فترة طويلة من العزلة في الجزيرة، وقد لاحظنا أنها أضفت الحيوية على فضاء القصتين، وأسهمت في تجديد إيقاعهما.

نلمح في كلتا القصتين الغاية التعليمية، فابن طفيل، كما لاحظناه منذ المقدمة، يريد أن يدلل على وجود الله باستخدام العقل والحدس، دون استخدام الشريعة، لذلك جعل من (حي) إنسانا بدائيا يصل إلى الإيمان عن طريق استخدام العقل أولا ثم الحدس، كأنه يطلب من الناس أن يمعنوا النظر في هذا الكون ليتوصلوا إلى الإيمان بحقولهم وقلوبهم، لا أن يكون إيمانهم إيمانا تقليديا، بحول التواصل مع الله تعالى إلى مجموعة من الطقوس لا علاقة لها بالقلب أو العقل.

أما دانييل ديفو فقد كانت غايته تربوية، إنه يتوجه إلى الشباب، الذي يعشق المغامرة والسفر، بالنصيحة، طالبا إليهم النظر إلى ما آل إليه حال روبنسون حين لم يستمع إلى رغبة والديه في عدم السفر، ونفذ ما يدور في رأسه من أفكار، فعانى متاعب جمّة استمرت حتى لحظات سفره الأخيرة.

انعكست في كلتا القصتين ملامح من السيرة الذاتية للمؤلف، ففي قصة «حي بن يقظان» نجد أهم القضايا التي أرقت ابن طفيل (هل تستطيع الفلسفة أن تؤدي إلى الإيمان بالله تعالى، على نقيض القول الشائع «من تمنطق فقد تزندق» ثم هل يكفي استخدام العقل ليصل بنا إلى الإيمان العميق أم نحن بحاجة إلى القلب والقوى الداخلية الحدسية إلى جانبه،

هل تستطيع العامة الإيمان بهذه الطريقة، أم لا بد لها من الطريقة التقليدية في الإيمان، هل الطريقة العقلية الحدسية وقف على الخاصة دون العامة) إذا نلمح في هذه القصة بعض المعاناة الروحية والفكرية لابن طفيل، كما نلمح بعض ملامحه الشخصية التي أسقطها على (حي) فجعله فيلسوفا وطبيبا، وعالم فلك مثله.

أما قصة «روبنسون كروزو» فقد لخصنا فيها معاناة دانييل ديفو من عقوق ابنه، لذلك جعل روبنسون ابنا عاقا لوالديه، وأسقط عليه غضبه، مما جعله يعاني متاعب جمّة في سفره، وعاقبه بأن عاش معظم حياته وحيدا يجتر آلامه.

الاختلاف بين حي بن يقظان وروبنسون كروزو

يدخل روبنسون الجزيرة النائية شابا، قد تكوّن فكره وتأسست عاداته، أي بدأ لنا إنسانا مدنيا أجبر على الحياة البدائية، أما (حي) فقد بدأ حياته فيها رضيعا (حسب الرواية الأولى) أو تخلق من تربتها (حسب الرواية الثانية) لذلك كان إنسانا بدائيا لصيقا بالطبيعة، وقد قويت صلته بها مع الأيام، إذ لم يعرف عالما غيرها، فكان عالم الحيوان في الجزيرة دليلا للحياة، تعلم منه طرائق العيش البدائية.

إذا بدأ (حي) حياته في الجزيرة من الصفر، في حين وجدنا روبنسون يستعين بمخلفات السفينة المحطمة، فاستطاع أن يوفر لنفسه عيشة متحضرة بفضل المؤن والأدوات التي عثر عليها مع بقايا السفينة.

نفرا لعلاقة (حي) الحميمة بالطبيعة نجده إنسانا تغلب عليه الروحانيات والأفكار، همه الأساسي البحث عن قضايا تؤرق الإنسان (الإيمان بالله، الموت، هداية الآخرين...) لذلك لم تؤرقه قضايا الحياة المادية، خاصة في المرحلة الأخيرة من حياته، فقد رأى أن الاستغراق في التواصل مع الذات الإلهية يفسدها الانشغال بالماديات، لذلك كان طعامه بسيطا، يخصص له وقتا زهيدا لبصرف وقته في التأمل والعبادة، في حين وجدنا روبنسون مشغولا بالعالم المادي، همه الأساسي تأمين الطعام ليس

لمعيشته اليومية فقط وإنما يفكر بمعيشته المستقبلية فيحاول تأمين مونة الشتاء والعيش في مسكن على نسق عرفه في حياته السابقة، لذلك نستطيع أن نقول إن روبنسون نقل الحياة المدنية بكل ماديته إلى الجزيرة، لذلك ابتعد عن التضاييا الروحية، في حين جسد (حي) الحياة الروحية بتأثير الطبيعة التي التصق بها، وكما يقول جان جاك روسو إن الإنسان الذي يعيش قريبا من الطبيعة أشد ندنا واقترابا من الله من ذلك الإنسان الذي يعيش في المدينة، ربما لأنه يزداد رهافة وإحساسا بمعجزات الكون وجماله، لشدة معاشته للطبيعة، ورؤيته لتبدلاتها المعجزة، لا أدري إن كان يحق لنا القول: إن قصة «حي بن يقظان» تجسد لنا علاقة الشرقي بالكون، والتي رأيناها تعتمد على التركيز على الروحانيات وعدم الاهتمام بالماديات، في حين تجسد لنا قصة «روبنسون كروزو» علاقة الغربي بالمادية بالكون، وإن كنا لا نستطيع أن نقبل هذا الحكم بشكل مطلق!!

إن شخصية (حي) هي شخصية فيلسوف يتأمل الكون ليفهم أسرارها، يثير أسئلة جوهرية تتعلق بالوجود الإنساني وكيفية تواصله مع الله، لذلك اجتمعت لديه شخصية الفيلسوف إلى جانب المتصوف! وهو يفكر في إصلاح غيره، لذلك برزت لديه شخصية المصلح، في حين وجدنا (روبنسون) إنسانا عاديا أقصى طموحاته تلبية حاجاته المادية.

وقد كان اللقاء بالشخصية الثانوية (جمعة) معززا للجانب المادي لروبنسون إذ يقوم بمساعدته في أمور حياته المادية، في حين كان لقاء (حي) بـ(آسال) معززا للجانب الروحي، علمه اللغة، إحدى أهم مفاتيح الأعماق والأفكار، ثم أخذه إلى مدينته العاصية ليسهم في إصلاحها.

لو تأملنا علاقة (حي) بـ(آسال) لوجدناها علاقة ندية، إذ يتم تبادل المعرفة بينهما، ويحاولان التعاون في سبيل إصلاح البشر وهدايتهم.

أما علاقة روبنسون بـ(جمعة) فقد كانت علاقة السيد بالسود على نقيض علاقة (حي) بـ(آسال) وبذلك تتجسد لنا علاقة الغربي بالآخر، فهو السيد والآخر عبده له.

نلاحظ أن القصة لدى ابن طفيل مازالت بدائية، رغم الإنجازات السردية التي لحظناها، إذ لا نجد، غالباً، سرداً متصلاً يحدث معين، أو بشخصية معينة، خاصة إذا تجاوزنا المقدمة والخاتمة، التي أشرت إلى جمالتهما سابقاً، فقد امتلأت القصة بالاستطرادات الفلسفية، فأصبحت أشبه ما تكون بمقال فلسفي، في أغلب الأحيان، في حين بدأ السرد القصصى، في «روبينسون كروزو» مثقناً، يكاد يخلو من الترهل والاستطراد، فالحدث مشوق، يتطور عبر حبكة متماسكة، وقد ابتعدت الشخصية عن التجريد، فلم تبد مجموعة أفكار، كشخصيات ابن طفيل، بل رأيناها قريبة من الواقع، هنا لا بد أن نذكر مرة أخرى بالفارق الزمني بين القصتين (حوالي خمس مئة سنة) .

يلاحظ وجود مؤثر إسلامي آخر في قصة «روبينسون كروزو» وهو ألف ليلة وليلة، إذ لا بد أن ديفو قد اطلع على ترجمة (غالان) لألف ليلة وليلة التي ظهرت في اثني عشر مجلداً بين عامي (١٧١٤ ١٧١٧) فقد توفي ديفو (١٧٣١). يلاحظ المرء أن معاناة روبنسون تشبه معاناة السندباد البحري، خاصة في بداية الرحلة البحرية، حيث تحطمت السفينة وبقي حياً دون سائر الركاب، فعاش في جزيرة نائية وحيداً.

وبذلك لم يكتف دانييل ديفو بالتأثر بقصة «حي بن يقظان» وإنما تعددت مجالات تأثره، ليتجاوز ذلك التأثير إلى الإبداع، الذي ينطلق من خصوصيته التي تنبع من معاناته الذاتية وخصائص أمته.

الهواش والإحالات

- (١) د. لوئي لوبيث بارالت «أثر الثقافة العربية في الأدب الإسباني» كتاب الرياض، عدد (٥٤) يونيو، ١٩٩٩، ص ٦٣ بتصرف .
- (٢) زيفريد هونكه «شمس العرب تسطع على الغرب» منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٨، ١٩٨٦، ص ٤٨٣ .
- (٣) ابن طفيل «حي بن يقظان» إعداد د. سمير سرحان، و د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٨٧ .
- (٤) المصدر السابق ص ٣٥ .
- (٥) المصدر السابق نفسه، ص ٣١ - ٣٢ .
- (٦) المصدر نفسه، ص ٤٥ - ٤٦ .
- (٧) نفسه، ص ١٢٠ .
- (٨) ورد تعريف مصطلح «الحال» لدى ابن عربي على الشكل التالي: هو «ما يرد على القلب من غير تعمد ولا اجتلاب ومن شرطه أن يزول ويعقبه المثل، ومن هنا نشأ الخلاف فمن أعقبه المثل قال بدوامه، ومن لم يعقبه مثل قال بعدم دوامه، وقد قيل الحال تغير الأوصاف على العبد». من كتاب: نصوص المصطلح الصوفي في الإسلام» د. نائلة الجبوري «، مطبعة اليرموك، بغداد، ط١، ١٩٩٩، ص ١٣٠ .
- (٩) دانيال ديفو «روبينسون كروزو» ت. كامل كيلاني، مطبعة المعارف بمصر، ط٣، د. ت .
- (١٠) دانيال ديفو «روبينسون كروزو» ت. كامل كيلاني، مطبعة المعارف بمصر، ط٣، دون تاريخ .

٣٤ أثر الرواية الحديثة الغربية في الرواية العربية

«الصخب والعنف» لوليم فوكنر و «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني نموذجان

ماهية الرواية الحديثة:

يحسن بنا أن نتوقف في البداية عند تعريف سريع للرواية الحديثة، التي تدعى أيضا رواية «تيار الوعي»^(١) وهي تمثل ثورة حقيقية على الاتجاه التقليدي الذي كان في القرن التاسع عشر، وقد بدأت هذه الثورة مع الإنجازات العلمية المذهلة في بدايات القرن العشرين تقريبا.

لو تأملنا الجذور التاريخية لرواية تيار الوعي لتأكد لنا أن الإنتاج الأدبي الجيد ليس دورانا في الفراغ، أو وحيا يهبط من السماء فجأة، وإنما هو نتويج لجهود سابقة، ولتطورات مستمرة في تاريخ الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، فهذا من شأنه أن يؤكد أن الأسلوب الحديث في الكتابة استمرار لجهود سابقة، تبرزها جهود لاحقة وذلك بالإضافة إليها، الأمر الذي يعني شرعية انتمائها إلى الجنس الروائي، ويوضح مدى هذا الانتماء.

مع بداية القرن التاسع عشر ظهرت روايات تتخلى عن رسم الشخصية من الخارج، في بعض مقاطعها، وتلفتت إلى أعماقها (دوستفسكي، جين أوستن، هنري جيمس) لكنها رغم ذلك، بقيت هذه الرواية وفيه للتقاليد التي أرساها الرواد، وخاصة ما كان منها متصلا بالمحافظة على الأبعاد الروائية الثلاثة: الحدث، الشخصية، اللغة الروائية.

ابتدع وليم جيمس، أحد علماء النفس مصطلح «تيار الوعي» وقد استقر اليوم بوصفه مصطلحا أدبيا، يستخدم للدلالة على طريقة تقديم الجوانب الذهنية والشعورية للشخصية، إذ تهتم الرواية بالمستويات غير الكاملة (مستوى ما قبل الكلام بما فيه من كلام وأفكار ومشاعر وذكريات) وبذلك لا تخضع للمراقبة والتنظيم والسيطرة على نحو منطقي، فتبدو

الذكريات والأفكار والمشاعر أشبه بتيار مضطرب في الأعماق، عندئذ ينكشف أمامنا الكيان النفسي للشخصية.

والحقيقة أننا لا نجد تقنية واحدة لرواية تيار الوعي، وإنما نجد عدة تقنيات، كذلك لا نستطيع أن نقول إن هذه الرواية تنتمي للأدب الميكولوجي فقط، بل تنتمي إلى علوم وفنون أخرى، فقد امتصت كل الأجناس الأخرى، إنها تنافس الشعر... عندما تمتلئ بالاستعارة أو عندما تلعب بموسيقى الكلمات وتتأخذ من المسرح المنولوج والحوار... وتستعير من النقد الأدبي غاياته، عندما تقدم بنفسها نظريتها في الأدب، كما تفسح مكانا للفلسفة، وتستعين بالموسيقى، فقد أعطى كل من بروس وجويس وبوتور لأعمالهم بنية موسيقية، بوساطة تركيب الفقرات والإيقاع ورنين الجملة، وقد نجد روايات مستمدة من لوحة فنية."

إن التجربة الإنسانية، التي تمتزج فيها العوالم الخارجية بالعوالم الداخلية لا يمكن أن تحد أو أن تكتمل، إذ تختلط فيها معطيات عقلية (المفاهيم، الأحاسيس، التخيلات، الذكريات...) ومعطيات روحية (الحدس، الرؤية، البصيرة...) ولا شك أن الفصل السابق بين هذه المعطيات فصل غير دقيق، إذ كثيرا ما تبدو ممترجة بعضها ببعض.

وهكذا فإن مجال الحياة الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو التجربة العقلية والروحية من جانبيها المتصلين بالماهية والكيفية، وتشتمل الماهية على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الحدس، كما تشتمل الكيفية على ألوان الرمز، وعمليات التداعي، ويكاد يكون من المستحيل أن نميز الكيفية عن الماهية! فهل الذاكرة مثلا جزء مما يحتويه الذهن أم أنها عملية ذهنية، ومثل هذا التمييز الدقيق ليس بالطبع من مهمة الروائيين، وإن كانوا يكتبون رواية تيار الوعي بهدف توسيع قدرات هذا الفن وذلك بتصوير الحالات الداخلية لشخصياتهم، وبذلك يستطيع الإنسان، بفضلها أن

يحافظ بعلاقات مع الحياة في مجموعها.

الشخصية:

تريد الرواية الحديثة أن تتخلى الرواية عن زخرفة الشخصية " في نظرها ليست إلا قناعا يخفي دون فائدة وجه المؤلف، كما يقول كونديرا".

وعلى هذا الأساس كانت الميزة الرئيسية لرواية «بار الوعي» قدرتها على تصوير الشخصية على نحو أكثر دقة وأكثر واقعية من الرواية التقليدية، لأنها لا تقدم الإنسان من الخارج، وإنما من الداخل، أي تقدم ماهية الإنسان، ومن المعروف أن كل مؤلفي هذه الرواية (فريجينا وولف، وليم فوكنر، جيمس جويس...) كانوا على معرفة بنظريات التحليل النفسي، وبنظرية الشخصية التي ظهرت من جديد في القرن العشرين، وبالفلسفة الجديدة والتصوف الديني، والوجودية المسيحية... الخ.

إن الرواية الحديثة تهتم بالبحث عن المعنى في الشخصية الإنسانية أكثر من البحث عنه في الفعل ورد الفعل الاجتماعيين، وبذلك تسلط الأضواء على الفرد لا على المجتمع، أي على أفكاره التي تسلط عليه في الحاضر، والتجارب الماضية التي يعايشها فيه، فيتبدى لنا الهم الاجتماعي بطريقة غير مباشرة، أي بطريقة أكثر إيجاء وفنية.

لذلك يلتقي هؤلاء الروائيون بالروائيين الطبيعيين (زولا، فلوير...) في أنهم يحاولون تصوير الحياة بشكل دقيق، ولكن الحياة التي استأثرت باهتمامهم كانت الحياة الداخلية للشخصية، على نقيض الروائيين الطبيعيين.

الانطباعات والصور:

تعتقد فريجينا وولف أن الشيء المهم الذي ينبغي أن يعبر عنه الفنان هو رؤيته الخاصة، أو ماهية الحياة من زاوية ذاتية، وأن الشيء الهام في الحياة الإنسانية هو البحث عن المعنى والتعرف إلى الذات، ولهذا فإن طريقةها في الكتابة الروائية هي تقديم الانطباعات النفسية (عن طريق

الصورة، والتركيز على العلاقة بين الأشياء) وهي تختار تلك الانطباعات بوصفها مراحل في طريق الوصول إلى رؤية ما، وبذلك يصبح تشريح النفس الإنسانية ليس مجرد تحليل شكلي، وإنما يمتلىء بحساسية الفنان الانطباعي للون والصوت والشكل والرائحة.

وقد بدت الصورة الجمالية لدى (جويس) حياة مصفاة في قالب من الخيال الإنساني، ومبرزة بفضلها، لذلك يتحقق السر الجمالي على نحو شبيه بحالة الإبداع المادي، فالفنان، مثل المبدع في عالم المادة، يظل مختلفاً ومصفى خارج الوجود ومحايداً يتسلى، وهكذا كان في روايته يوليسيس.

أما لماذا يصير (جيمس جويس) أن يتخلص العمل الأدبي من آثار مؤلفه، فنجدّه يوضح لنا أن العمل الأدبي بوصفه إبداعاً ليس أكثر من عمل يقتضي مهارة، وجمالية هذا العمل في تأثيره على المتلقي، أي في جعله على اتصال مباشر بالحياة التي يعيشها، كأنه يريد تقديمها كما هي في الواقع دون حكم تعسفي أو تقييم مباشر، لذا كانت المعرفة هي أخلاقية الرواية الوحيدة، كما يقول كونديرا، وهي معرفة داخلية تتعلق بدقائق النفس، ولا تعني حشوها بمعارف، تثقل كاهلها، وإنما نجد توظيفاً لمعارف عدة في جسد الرواية عبر لمسات فنية، فتبدو جزءاً حيويًا من فضاء الرواية.

ومن المزايا التي تتوافر لرواية «تيار الوعي» هي قدرتها على تقديم الرموز بوصفها بدائل للأفكار الذهنية.

تقنيات الرواية الحديثة:

ثمة ملاحظة يحسن التوقف عندها وهي أن التقنية الفنية لرواية «تيار الوعي» ليست واحدة وإنما تختلف من رواية إلى أخرى، اختلاف التكوين الذاتي والاجتماعي للفنان، فالإبداع في أي مجال ذاتي، وهذا يعني أن يحمل بصمة خاصة به، كما يحملها الإنسان في أصابعه، لتدل على شخصيته المتفردة، لهذا تعدد تقنيات الرواية الحديثة بتعدد الروائيين.

إننا حين نتحدث عن تقنيات هذه الرواية فمن أجل أن نبرز أهم معالمها دون أن يعني ضرورة التزامها بشكلها الحرفي، أو حصرها في قالب واحد لا يظاله التغيير، أو الإضافة، فهي أدوات باتت شائعة في الرواية، يتوجب علينا معرفتها، كي نتمكن من التفاعل مع الإنجازات الحديثة للرواية، ولعل أهم هذه التقنيات المستخدمة هي: الحوار الداخلي المباشر، الحوار الداخلي غير المباشر، الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة، مناجاة النفس...

الحوار الداخلي: هو تلك التقنية المستخدمة في الرواية بغية تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها، دون التصريح أو التلميح إلى أن الشخصية ستجري حواراً داخلياً.

والحوار الداخلي المباشر: هو ذلك النمط من الحوار الذي يمثل عذم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً، فيقدم المحتوى الداخلي كما لو لم يكن هناك قارئ، ويجري الحديث بضمير المتكلم، فتعبر الشخصية عن واقعها وعن أحاسيسها وآمالها... خالطة الحاضر بالماضي بالمستقبل، مازجة الحلم بالحقبة، واليأس بالأمل، فتجسد أعماق النفس بكل اضطرابها وآلامها.

أما الحوار الداخلي غير المباشر: الذي يدعى بـ(الوعي الباطني) فيتميز عن الحوار المباشر من ناحية التركيب اللغوي، واستخدام ضمير المخاطب أو الغائب، وهذا يعني وجوب حضور الراوي أو المؤلف بشكل دائم، لأن طبيعة الضمائر لا تسمح له بالغياب، بل تطلب منه أن يكون شاهداً أو راوياً أو معلقاً على الأحداث، وأن يستخدم الطرق الوصفية والتفسيرية.

مناجاة النفس: تقترب من الحوار الداخلي غير المباشر في اعتمادها على ضمير الغائب والمخاطب من ناحية البناء اللغوي، وتختلف في هذه الناحية أيضاً، فهناك ينبغي على المؤلف الحضور، أما هنا فدوره ثانوي، لأن تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية يجري مباشرة

من الشخصية الروائية دون أن يتدخل الراوي أو المؤلف.

الوصف: رأينا قبل قليل أن الرواية الحديثة تركز على الصورة وعلى العلاقات البصرية بين الأشياء، وقد كانت هذه التقنية موجودة في الرواية التقليدية، إذ كانت تفيد في تحديد الخطوط العريضة لذكر الرواية، ثم للإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية وتعبّر عن شيء ما. أما الآن فهي، في بعض نماذجها، لا تتحدث إلا عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبّر عن معنى، أو على الأقل هذا ما يحاوله بعض كتاب الرواية اليوم، فقد كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقاً، أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة، وكان فيما مضى يهدف إلى أن يجعل القارئ يرى الأشياء، أما الآن فيحاول أن يحطم الأشياء، وكان إصرار هذا الوصف على التحدث بإسهاب عن الأشياء والجمادات لا يهدف إلا إلى إفساد خطوط هذه الأشياء، وجعلها غير مفهومة، بل إلى إخفائها تماماً... وبعد عدة فقرات ينتهي الوصف ليكتشف القارئ أن هذا الوصف لم يترك شيئاً متماسكاً وراءه، فقد اكتمل الوصف في حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم، وهذه الحركة نجدها في الرواية على كافة المستويات وخاصة في التركيب العام للرواية، ومن هنا كان الإحساس بالانخداع الملتصق بكل أعمال اليوم، وبذلك بات عالم الأشياء جزءاً أساسياً في تشكيل فضاء كثير من الروايات الحديثة، دون أن نستطيع القول أنه يشكل سمة عامة لها.

والحقيقة أن الوصف في الرواية الحديثة يتخذ مسارين: الأول نحو أعماق الشخصية، والثاني نحو الأشياء التي باتت تحل محل الإنسان، وتلغي كينونته في حياتنا التي الاستهلاكية التي ترى قيمة الإنسان بما يملك من أشياء!!!

إن الوصف في الرواية التقليدية كالوصف في الرواية الحديثة التي يطلق عليها أحياناً رواية تيار الوعي يتم عن طريق المؤلف الواسع المعرفة، وذلك دون أية محاولة من جانب هذا المؤلف لوضع قناع علمي

الحقيقة، والشئ الوحيد غير العادي في وصف الرواية الحديثة هو موضوعه، الذي يتعلق بالعالم الداخلي للشخصية، والحياة الذهنية لها بكل تداعياتها.

إن هناك ثلاثة عوامل لتنظيم التداعي: وهي أولا الذاكرة التي تعد الركيزة الأساسية للتداعيات، وثانيا الحواس التي تقودها، وثالثا الخيال الذي يحدد طواعيتها، أما ثبات عمل هذه العناصر ونظام ترتيبها، والناحية العضوية المتصلة بها فهي مشكلات مختلف عليها عند علماء النفس، ولم يهتم أحد من كتاب الرواية الحديثة بالمشكلات المعقدة لعلم النفس، لكن كل الكتاب أدركوا أهمية التداعي الحر في تحديد حركة العمليات الذهنية لشخصياتهم.

وسائل تنظيم حركة تيار الوعي: وهي مجموعة يمكن أن تسمى على سبيل التشبيه «مستحدثات سينمائية» وتدعى «المونتاج» تشمل مجموعة من الوسائل التي تستخدم لتنظيم أو لتوضيح تداخل الأفكار وتداعياتها، كالتوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، يقسم المونتاج إلى قسمين:

المونتاج الزمني: إذ يبقى الشخص ثابتا في المكان، ليتقل تيار الوعي عبر عدة أزمنة، وبذلك يضع الروائي صورا أو أفكارا من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر.

المونتاج المكاني: يبقى الزمن ثابتا، ليتغير عنصر المكان، وليس من الضروري أن تتضمن هذه الطريقة تقديم الوعي فهي تستخدم على أنها تقنية مساعدة، تسمى «عين الكاميرا» أو «المشهد المضاعف» وهي أسماء يمكن أن توحي بإمكان اجتماع مجموعة صور في نقطة زمنية واحدة.

إن الوظيفة الأساسية لهذه الوسائل السينمائية هي التعبير عن الحركة وتعدد الوجوه، وهذه وسيلة معدة لتقديم ما هو غير ساكن منظم وفق المنطق المعروف، لذا كانت هذه الوسيلة خير معين لكتاب الرواية الحديثة، إذ تستطيع تحقيق غرضهم الأساسي، وهو تقديم العنصر

المزدوج في الحياة الإنسانية، أي اختلاط الحياة الداخلية بالحياة الخارجية في وقت واحد.

إذا يمكننا القول بأن الزمن لم يعد يسير وفق ترتيب ففاهري، يحدده الظاهر والمنطق التاريخي لسيروية الحدث، ولا شك أن اضطراب الزمان واختلاطه يؤدي إلى اختلاط الأمكنة، لذلك التقسيم السابق ليس مقبولا بعاملته، وإنما لابد من المرونة في التعامل معه، والأخذ بعين الاعتبار أن الأدب الحديث، شأنه شأن أي إبداع حقيقي لا يمكن أن يكون مقسما تقسيما آليا، ونحن نلجأ إلى هذا التقسيم لتسهيل دراسته، دون يعني ذلك فصلا حتميا بين الزمان والمكان، وإنما فصلا مجازيا يساعد على توضيح المكان المضطرب والزمان المختلط بسبب التداعي الحر، الذي لا يخضع لأي تنظيم مكاني أو زمني.

لو تأملنا طبيعة المكان في الرواية الحديثة بمعزل عن طريقة تقديمها، لوجدناه قد ابتعد، غالبا، عن أن يكون ديكورا للحدث، وامتدادا كائيا للشخصية والبيئة والحدث الخ كما في الرواية المسماة تقليدية، وإنما أصبح المكان، في الرواية الحديثة، يبنى رموزة التي تعيد تشكيل أدبية الرواية، وتجسد الرؤية، فتؤسس جماليات جديدة، وعلى هذا الأساس أصبح المكان إحدى علامات الرواية الحديثة، وبات رمزا للحياة البشر يجسد الغربة والمالي والضيق والمفارقة والعبور المؤقت، ويؤثر على مفهوم الزمن، فيعكس اضطرابه بين الديمومة واليومني، بين السطحي والعميق، وبين الوهم والحقيقة.

بالإضافة إلى استعارتهم وسائل التقنية السينمائية، استخدموا علامات الترقيم استخداما خاصا، كي يقدموا تيار الوعي وينظموه، ولعل أهم سماته: النفيض، والخصوصية، أي أنه يقدم جوانب غير مترابطة وغير مشكلة، الأمر الذي يجعل وعي أي إنسان لقرا بالنسبة للإنسان الآخر. ونستطيع أن نعد هاتين السمتين نتيجة للقوانين الذهنية للتداعي الحر، وهما متصلتان اتصالا وثيقا، ولعل الإنجاز الأساسي لكتاب الرواية

الحديثية: هو تقديم الاضطراب الداخلي للعمليات الذهنية، وجعلها تعني شيئاً.

اللغة الروائية:

تبدو لنا لغة الرواية الحديثة لغة يغلب عليها المجاز، ويسودها التشخيص والتكرار، يبدو عليها الخلل في التركيب أحياناً، إذ قد نجد تركيب الجملة في حالة من الفوضى، فقد ينقص الجزء الأول منها، وقد ينقص الجزء الأخير...

إن شيوع المجاز والتكثيف الشعري في اللغة أمر يتناسب مع لغة الأعماق، فبفضل الكثافة الشعرية تستطيع اللغة أن تمتلك إمكانات إيحائية متعددة، تساعد على اقترابها من اضطراب الأعماق من أجل محاولة تقديم بعض غوامضه، وهكذا فإن الاستعانة باللغة الشعرية والرمز والتصوير يعين الروائي على التعبير عما لا يمكن التعبير عنه في منطقة الوعي بطريقة مباشرة، بل يتحتم التعبير عنه بطريقة انطباعية رمزية مكثفة. لاشك أن مثل هذه اللغة المجازية، تهيب الرواية الحديثة خصوصية، لكن كثيراً ما تلقى هذه اللغة على الرواية ظلماً من التلغيز، فيما لو ابتعدنا عن ملامحها الشعرية وأهملتنا ربطها بالواقع على نحو شفاف.

إن معظم هذه الوسائل ليست شائعة في النثر العادي، لذلك شكلت بعض سمات الحداثة في الرواية، ولكن هناك ناحية يحسن الإشارة إليها: وهي أن هذه الوسائل والسمات لم تشكل نبض العمل الروائي بشكل مستمر، وهي تعكس بذلك خاصية داخلية من خواص الذهن وهي سرعة التنقل من موضوع لآخر، أي عدم الاستمرار، كذلك نلاحظ لكل مبدع خصوصيته في استخدام هذه التقنية والتي تبدو لنا أحياناً ممتزجة بالطريقة التقليدية للرواية.

القالب الفني:

إن تقديم مستويات اللاوعي (ما قبل الكلام) لا يمكن أن يقدم في قالب محدد، وبذلك ينطلق تيار الوعي مستقلاً عن تطور الحدث، ومعنى

ذلك أن تطرح الحبكة جانباً، وبالرغم من ذلك يُفرض على هذا التيار المضطرب نوع من القالب، لتنظيم مواده وبالتالي كي يتم تفاعل المتلقي معه، لذلك نجد فيه تمسكاً بالوحدات الثلاث الكلاسيكية التي تمسكت بها الرواية التقليدية (الزمان والمكان والحدث) وتمسكاً بالبناء الموسيقي والبناء الرمزي المعقد.

دور المتلقي:

يحاول الروائي في الرواية الحديثة أن يتعد عن تقديم الخبر للمتلقي، ليريه أو بالأحرى ليشاركه في فضاء الرواية، وبذلك كم يعد المتلقي يستقبل عالماً متكاملًا مغلقاً على نفسه، بل على النقيض إنه يحاوره، ويطلب منه أن يسهم في عملية الخلق وأن يخترع بدوره العمل الذي يقرأ، فيكون مشاركاً في معطيائه لخلق انسجام وتفاعل بين الفضاء المتخيل وعالمه الذي يعيشه، وبذلك يسهم في خلق عمل أدبي ينسجم وفق تصورات، ويتعلم في الوقت نفسه أن يخلق حياته من جديد.

موقفنا من الرواية الحديثة:

إن الرواية الحديثة ابنة مجتمع قد سبقنا في جميع المجالات، فهي ابنة مراحل طويلة من التطور، في حين لم يعرف العرب هذا الفن إلا مع بدايات القرن العشرين تقريباً، وبذلك تكون الرواية الغربية قد سبقتنا بأكثر من مئتي سنة، لهذا لا يمكننا تجاهل هذا الفارق الزمني، الذي يحمل معه تطوراً علمياً، وظروفاً اجتماعية واقتصادية وسياسية تنعكس بصورة أو بأخرى على الإنتاج الأدبي، لذلك من البديهي أن نقدم إبداعاً ينطلق من ظروفنا، لأن أي شكل أدبي لا بد أن يكون منسجماً مع إمكانيات المتلقي، دون أن يعني ذلك تدني المستوى الفني، أو إلغاء لقدرات الكاتب الإبداعية التي يتوجب عليه تقديم الجديد والممتع والمفيد دائماً.

إذا حين نستورد شكلاً فنياً لا بد أن نكون حذرين لأن المتلقي العربي يختلف عن المتلقي الغربي، ليس في الإرث الأدبي فقط، وإنما في ظروفه، مما ينعكس على طريقة تفاعله مع العمل الأدبي، صحيح أن

التأثر أمر لا بد منه، خاصة في مجال سبقنا إليه الغربيون، لكن هذا التأثير لا يعني تقليداً، وإنما تأثيراً واعياً ومتزناً، يستفيد من إنجازاته دون أن تستعبده هذه الإنجازات، وبذلك يمكن تقديم أدب منسجم مع ظروف مجتمعنا وهموم حياتنا، فيضمن تفاعل المثقفي العربي.

إذا إغناء التجربة الروائية لا يمكن أن يتم بالتقليد، وإنما بالاستفادة من الآخر والتعلم منه دون الاكتفاء بذلك، لأن المبدع الحقيقي يضع في اعتباره المثقفي الذي يتوجه إليه أولاً، فيحاول أن يخاطبه بلغة يتفاعل معها، ويدعش لها، فثمنه، عندئذ، يبدو شريكاً معه، يضيء على العمل الأدبي الكثير من ذاته.

إننا نعتقد أن المبدع الحقيقي هو الذي يشغله الإبداع، بالقدر الذي يشغله هم الإنسان والوطن، لذلك يشغله كيفية توصيل هذا الإبداع إلى متلقيه أولاً ثم إلى المثقفي العالمي ثانياً، لهذا يحاول بعض الكتاب أن يكتبوا بأسلوب الآخر ظناً منهم أنهم ينالون رضا وجوائز، ناسين أن هذا الآخر لن يعجبه إلا ما ينطق بخصوصيته، أي يثمنع بمحلية نكسبه نكهة خاصة، وتمده بجماليات مختلفة عن جمالياته، لأنها نابعة من بيئة بعيدة عن بيئته، وعن ذات تختلف عن ذاته، ينطق بأسلوبه الخاص، الذي يمتلك ملامح عامة مشتركة بينه وبين الآخر، لكنه يكتسب سمات خاصة تجعل إبداعه متميزاً، يجذب الآخرين إليه، بل يطلعهم على أساليب جديدة، كما يطلعهم على عوالم خاصة، تهبها هوية متميزة، وبالتالي تلقى إقبالاً لما تملكه من هذه السمات المستفردة.

سنوقف عند نموذج من تأثر الرواية العربية، بأسلوب «الرواية الحديثة» وهو رواية «ما تبقى لكم» للشهيد غسان كنفاني الذي تأثر برواية وليم فوكنر «الصخب والعنف» بطريقته الخاصة، التي تمزج التأثير الأسلوبي بالابتكار النابع من خصوصية الهم الوطني والإنساني.

رواية وليم فوكنر «الصخب والعنف»

سنبدأ بالحديث عن رواية فوكنر، لنبين أهم ملامحها، وذلك بعد أن

نعرف بالروائي تعريفاً سريعاً.

نبذة عن حياة وليم فوكنر:

عاش الروائي (١٨٩٧-١٩٦٢) في ولاية المسيسيبي (جنوب الولايات المتحدة الأمريكية) وقد نشأ وتعلم في بلدة أكسفورد، لكنه غادر الجامعة قبل أن يتم دراسته، ويبدو أنه في بداية حياته لم يفعل شيئاً سوى التسكع والقراءة دون هدف، وعندما قامت الحرب العالمية الأولى، واشتركت فيها أميركا، لم يتح له أن يلتحق بالجيش الأمريكي، فتنطوع في القوات الكندية.

وفي عام (١٩٢٠) انتقل إلى نيويورك وعمل فيها بائعاً في مكتبة، استمر في عمله بعض الوقت، ليرتكب عائداً إلى أكسفورد، ويبدو أن النتيجة الوحيدة النافعة لعمله هناك هي اطلاعه على الجو الأدبي فيها، وفي أكسفورد عمل مديراً للبريد، وقد كانت إدارته فاشلة، لذلك قدم استقالته، وقد قيل بأنه فصل عن عمله.

بدأ حياته الأدبية شاعراً، إلا أن شعره لم يلقَ الاهتمام الكافي، فاتجه إلى الرواية بتأثير صديقه (أندرسن) وقد كان آنذاك في قمة مجده الروائي.

لم تلقَ روايات فوكنر الأولى نجاحاً، إذ لم يعجب بها النقاد ولا القراء، ومع ذلك استمر في الكتابة التي تمتعه، وقد اكتشف أن مسقط رأسه يستحق الكتابة، وأنه لن يستطيع طيلة حياته الانتهاء من الكتابة عنه، ثم اتجه إلى كتابة النصوص السينمائية (سيناريو) في هوليوود، وقد كان لهوليوود تأثير كبير على الكثير من الأدباء، لكن فوكنر استطاع أن يتجنب هذا التأثير عن طريق اجتنابه لنحياة هوليوود الاجتماعية، فقد كان يكتب هذه النصوص بعيداً عن دافع التحدي الفني، لأنه لم يكن راغباً في جعل هذه الكتابة أساساً لحياته ومصدر رزقه الدائم، بل رآها عملاً حرفياً يؤديه بأمانة، بصورة مؤقتة، كي يتمكن من العودة إلى بلده.

وحين عاد إلى بلدته (أكسفورد) عاش فيما يشبه العزلة، ممضياً وقته

بين عائلته في بيته العتيق ومزرعته الصغيرة، وقد كان يرفض الأحاديث الصحفية ولا يتبادل الرسائل إلا نادرا، وحتى الكتابة لم يكن مكثرا منها!
رواياته:

إن روايات فوكنر ليست سهلة، ولا نعتقد أنها ستكون كذلك في يوم من الأيام، والسبب أنه ابتدع أسلوبا روائيا خاصا، يعتمد تيار الوعي، فقدّم روايات مهمة، استحق عليها جائزة (نوبل) عام (١٩٥٠) عندئذ ترك حياة العزلة، وبدأ حياة اجتماعية مليئة بالأسفار.
لو تأملنا خلفية رواياته لوجدناها محلية، لكن موضوعاتها الرئيسية تتخذ ملامح عامة ذات طابع شمولي إنساني.

إننا نجد في رواياته كل ما نريد أن نعرفه عن الجنوب، ونحن بصفتنا متلقين لا يهمنا كثيرا إذا كانت الصورة التي يضعها فوكنر للجنوب دقيقة أم لا، صحيح أن الحياة اليومية للجنوب أكثر مسالمة مما قد نلمسه في رواياته ذات الطابع العنيف، لعل أفضل ما قدّمه فوكنر ليس صورة عن الجنوب وإنما أزمة الجنوب، إذ استطاع أن ينفذ إلى أعماق العقل الجنوبي وإلى أعماق القلب الإنساني، فابتعد بذلك عن الواقعية الفوتوغرافية، لبصل إلى الواقعية الجديدة، فيتناول بالنقد الحياة الحديثة التي فرضت على الجنوب كما ينتقد «الاحلال القيم الخلقية تحت ضغط الروح التجارية، الثمن الكبير (الذي يدفعه الإنسان) ومخاوف العزلة في مجتمع فقدت شخصية الفرد فيه سماتها الرئيسية، انهيار الحساسية الفردية وطيبة الناس أمام الجشع والسوقية...»^{١٤}

رواية «الصخب والعنف»:

تعد رواية «الصخب والعنف» أولى روايات وليم فوكنر، نشرها عام (١٩٢٩) لاقت إقبالا كبيرا من النقاد فقد عدت رواية الروائيين، في تركيبها الفني الذي مازال في جماله وبراعته معجزة من معجزات الخيال، دون أن يعني هذا القول أنها بعيدة عن المؤثرات الأدبية والعلمية الأخرى خاصة منجزات علم النفس الحديث (على يد كل من فرويد ويونغ) فقد

استطاع فوكنر أن يسرد الأحداث على عدة مستويات من الزمن والوعي، لذلك غابت علامات الترتيب عن تياراته، في كثير من الأحيان.

ولو تأملنا المؤثرات الأدبية في هذه الرواية لوجدناها متأثرة بالانجاءات الأسلوبية التي شاعت بين العشرينيات والثلاثينات من هذا القرن، وهي فترة من أهم الفترات وأخصبها في تاريخ الرواية، لا لظهور عدد من الروائيين الكبار فيها فحسب، بل لكثرة التجارب، ونجاح الكثير منها في فن القصة وغيره، ففي هذه الفترة لمع اسم شعراء أثروا في تغيير أشكال الأدب لا في الشعر فقط بل في النثر أيضاً (إزرا باوند، وت. س. إليوت) بالإضافة إلى منجزات روائية، خاصة في الرواية الحديثة، مثل رواية «البحث عن الزمن الضائع» لمارسيل بروست، «ويوليسيز» لجيمس جويس، حيث أعطي اللاشعور أهمية قصوى.

ولو توقفنا عند عنوان الرواية «الصخب والعنف» للاحظنا أنه قد أخذ من مقطع في مسرحية شكسبير «مكبث» على عادة الروائيين الحديثين الذين يعتمدون في بناء رواياتهم على أساطير قديمة، أو مقاطع مسرحية يونانية أو غير ذلك من التراث الأدبي والفكري العالمي. (٧)

وفوكنر لم يكتف بأن يأخذ العنوان من مسرحية شكسبير، وإنما حاول أن يجسد في روايته إحدى أفكار شكسبير التي وردت في المسرحية عبر شخصية (بنجامين) المعنوه.

«غداً، وغداً، وغداً»

وكل غد يزحف بهذه الخطى يوماً إثر يوم،

حتى المقطع الأخير من الزمن المكتوب،

وكل أماننا قد أثار للحمقى المساكين

الطريق إلى الموت والتراب. ألا انطفئي يا شمعة وجيزة!

ما الحياة إلا ظل يمشي، ممثل مسكين

يتبختر ويستشيط ساعته على المسرح،

ثم لا يسمعه أحد: إنها حكاية
يحكيها معنوه ملؤها الصخب والعنف،
ولا تعني أي شيء^(٨) .

وبذلك تبدو لنا رواية «الصخب والعنف» حكاية تضطرم بالحياة كما
تضطرم بالموت، ولا شك أن أي تلخيص لها، سيؤدي إلى خلخلة ذلك
الفضاء الفني الذي أقامه فوكنر، ولكن لحسن الحظ أن المؤلف نفسه قدّم
لمتلقي روايته ملحقاً، وضع كمقدمة في الطبعة الحديثة، شرح فيه أهم
الحوادث، وعرف بأهم الشخصيات، وإلا لن يكون تلخيص الرواية سهلاً
على الإطلاق.

تحكي رواية «الصخب والعنف» عن رابطة الدم والوراثة وتجسد
علاقات عائلية بالغة الاضطراب، إذ تقدم لنا حكاية بيت عظيم في حالة
انهيار، فعائلة (كومبسون) التي أنجبت حاكماً وجنرالاً، أصبح لها وضع
شبه أرستقراطي في عالم (جفرسون) وقد اشترى أحد أجداد الأسرة ميلاً
مربعاً من الهندود الأحمر (ميل كومبسون) الذي كوّن فيما بعد جزءاً كبيراً
من بلدة جفرسون، والرواية تحكي عن عائلة عريقة كان أحد أجدادها
جنرالاً عظيماً، وهي تتناول البقية الضعيفة من آخر أجيال هذه العائلة،
وأفرادها هم: (كونتن) الذي انتحر، وكادي (كاندس) التي أعلنت ثورتها
على القيم الأصلية ومرغت شرفها في أحضان الخطيئة، لذلك تعيش منفية
عن البيت، أما (جاسن) فقد أصبح تاجراً صغيراً بلا إحساس، وبنجامين
(بنجي) الأبله، والوالدان: أب كثير المواعظ، متعبد الفعالية، والأم
كثيرة الشكوى، تعاني من حالات كآبة لا سبب لها، وهما يصنعان جواً
بانساً للعائلة، ولا ينسى الكاتب عامل الوراثة الذي يدفع الأبناء إلى
دروبهم الصعبة المرعبة.

إن الأحداث في هذه الرواية لا تتبع التسلسل الزمني، وبذلك بات
«تشظي الزمن» أحد العوائق الرئيسية في فهم الرواية، واستيعاب بنائها،
لذلك على المتلقي أن يتعامل معها بنأى وصبر، حتى تعود العين والعقل

على خصائص بنائها الفني، فهي حين نقرأ بطريقة صحيحة قادرة على منحنا إثراء غير عادي، كما أنها تجعل القارئ يستغرق في تلك العملية الشديدة الإثارة، وهي عملية الخلق الفني.

نلمح في هذه الرواية إسقاطاً لتاريخ أسرة المؤلف على الرواية، فقد كان فوكنر ينتمي إلى أسرة غنية في الماضي ثم عاشت على الكفاف، لهذا سينتهي الأمر بعائلة (كومبسون) إلى بيع الأرض ثم بيع المنزل، وتحويله إلى فندق صغير، والآن لتتوقف عند شخصياته في هذه الرواية:

كادي: من المعروف أن فوكنر يولي اهتمامه لردود فعل الشخصيات نحو الأحداث أكثر مما يوليها للقصّة بشكلها التقليدي، فهو يعطي أهمية نحو سلوك كادي غير المسؤول ونحو زواجها، ورغم أن المؤلف لا يطلعنا على أعماق كادي إلا أنها تصبح الشخصية المحورية في الرواية، تسيطر بصفتها (شخصية) في الفصلين الأولين، وكمجموعة من الصور والأفكار ثم تبدو شخصية ذات صوت خاص يناقض صوت جاسن، في الفصل الثالث، وبذلك تكون (في الفصول الثلاثة) حيث قدّم المؤلف إخوتها: بنجي، وكوتن، وجاسن) إلى فكرة متسلطة على كل منهم، وإن كان كل واحد منهم يخضع لهذه الفكرة بطريقة الخاصة، لكن جميع هذه الأساليب تتصف بالأنانية والذاتية، إذ لم يكن أحد منهم قادراً على حبها، وكل واحد منهم كان يريد أن يفرض عليها، بسبب أنانيته، نمطاً من السلوك القسري الذي يرضيه هو فقط، لذلك تارت كادي ضد هذا النمط من خلال ممارسة حريتها ورفضها للقيم التي تعترض بها الأسرة كالشرف، لكنها ظلت دائماً محاصرة ومشدودة إلى أسرتها، لكون ابنتها (كوتن) تعيش شبه رهينة لديهم، لكن ابنتها تترك الأسرة لتتبع طريق أمها، ومهما كانت تفاهة الشخص الذي هربت معه (عامل في سبك) فإنه يصلح رمزاً للمخلص من أسرته، وأنها لن تعيش محاصرة في جو الأسرة الموبوء بالأنانية.

وهكذا جسدت لنا كادي وابنتها، حتى لو أخطأتا الطريق، توق المرأة

في البحث عن الحب، أما شخصية الخادمة الزنجية (دلزي) التي قدمت في الفصل الرابع من الرواية فقد كانت خير تجسيد لمعاني الحب الشامل، والتي استطاعت أن تشكل النقيض لفقدان المقدرة على الحب وانتصار الأنانية في نفوس أفراد عائلة كومبسون.

بنجي: معنوه يسمع، لكنه لا ينطق، إنه لا يتواصل مع العالم الخارجي إلا بالصراخ والعيول، وحين يروي الأحداث لا يستطيع أن يرتبها ترتيباً زمنياً، لهذا ما حدث قبل عشرين سنة، وما حدث اليوم، وكلاهما متساوي الأهمية في سرده، متساوي الوضوح، وكل شيء يذكره كأنه يراه لأول مرة، بكل ما فيه من جدة وبراعة، فبات الفصل المخصص له (الفصل الأول) أشبه بحكاية يحكيها معنوه، ليست للكلمات عنده مدلول رمزي، لذلك نجد العمليات الذهنية لديه سلسلة من الانطباعات الحسية المسجلة مباشرة، حيث لا يلعب الذكاء دور المنظم والمفسر، إنه تعبير خالص عن المحسوسية المطلقة التي لا مكان فيها للتجريدات، وخاصة ذلك التجريد المسمى بالزمن، فبالنسبة إلى بنجي يبدو الحاضر والماضي شيئاً واحداً، فما حدث منذ ثلاثين عاماً له نفس الوضوح والحيوية لما يحدث الآن، فالمشاهد اليومية تستدعي مثيلاتها في الماضي، وقد ميز فوكنر هذه الانتقالات بتغيير نوع الحروف (باستخدام الحرف المائل، لكن المترجم استخدم تقنية تغيير لون الحرف) يقول بنجي، في عيد ميلاده الثلاثين، متحدثاً عن أخته (كادي) التي مضى على تركها للبيت ما يقرب من عشرين سنة «وجعلت أسمع الساعة، وأسمع كادي واقفة خلفي، وأسمع السقف. السماء مازالت تمطر قالت كادي... أكلت بعض الكعك، وجاءت «يدلستر» وأخذت قطعة أخرى، وجعلت أسمعه يأكل، ونظرت إلى النار...»^(١)

إن الفترة الزمنية بين جملة «مازالت تمطر...» و «أكلت بعض الكعك» ما يقرب من عشرين سنة، من هنا تتأتى صعوبة هذه الرواية، خاصة أننا نجد أنفسنا أمام شخصية بدائية تتعامل بالبراءة الأولى مع

الشخصيات والأشياء، ولعل الإنجاز الهام في هذه الرواية محاولة الدخول إلى أعماق هذه الشخصية وتسلط الأضواء عليها بلغة تقارب المحسوس (أشكال ومسموعات وروائح) لتجسد بدائية الشخصية، فهو كما رأينا في المشهد السابق يسمع السقف. لا صوت المطر، لأنه يفتقد القدرة على تحليل الأصوات، وفهمها.

كوئتن: طالب جامعي، باع والده قطعة أرض كي يتم تعليمه في جامعة هارفرد، تسيطر عليه القيم المجردة على نقيض أخويه (بنجي وجاسن) فقد سيطرت عليه فكرة الشرف، أي شرف الأسرة الذي فقدته حين فقدت أخته كادي شرفها، فكان مورقا بفكرة استعادة الشرف أو الحفاظ عليه، وحين يجد أخته تمارس حياتها بعيدا عن هذه القيم، يقرر الموت، لذلك تسيطر عليه فكرة تجريدية أخرى: هي الزمن، إذ يحس بعثية الزمن وبالتالي بعثية الحياة الأمر الذي يؤدي به إلى الانتحار، لهذا بدأ الفصل المتعلق بكوئتن بهاجس الزمن: «كانت تلك ساعة جدي، وعندما أهدني إياها أبي قال: إني أعطيك ضريح الآمال والرغبات كلها، وإنه لمن المناسب إلى حد العذاب أن تستخدمها لتكسب النهاية المنطقية الحمقاء لاختبارات الإنسان جميعها، والتي لن تسجم مع حاجاتك الشخصية أكثر مما انسجمت مع حاجات جدك أو أبيه، إني أعطيك إياها لا لكي تذكر الزمن بل لكي تنساه بين آونة وأخرى، فلا تنفق كل ما لك من نفس محاولا أن تفهم الزمن، لأن ما من معركة ربحها أحد...»^{١١٨}

أمام هذا الإحساس الضاغط بالزمن، لا بد أن يتجسد أمامه العيب، خاصة حين تنهار قيم الشرف التي يؤمن بها، هذه القيم التي تجعل للحياة معنى، يراه متجاوبا مع مغزى الوجود الإنساني، لهذا نجد الشخصية (في الفصل الثاني) في آخر يوم لها بعد أن أزمعت على الانتحار، وقد استطعنا أن نتابع كوئتن، عبر تدفق تيار وعيه، فتتعرف على أفكاره، ذكرياته خاصة مع أخته، وما حدث له مع الطفلة الإيطالية الضائعة وكيف تعرض لإساءة الظن من قبل أخيهما، كما تعرفنا على ملامح من علاقته مع

فتاة إيطالية، وكما يقول جبرا إبراهيم جبرا، والمعجزة الكتابية هنا هي في الطريقة التي يعرض فيها المؤلف أحيانا ثلاث طبقات من الوعي معا، ويحمل القاري زمنا، حيثة وارتدادا بينها، ويبقيه دوما على أكثر من مستوى زمني واحد، في طفرات تجعل للحدث الآتي متوازيات من الأماسي الماضية تتواشج به عن مغزى أو عبث. « وقد سيطرت على الشخصية فكرة الشرف، إلى درجة تبدو جزءا من أحلام كونتن وتبهواته، وأوهامه الفضيلة التي ينفر منها كل الناس، إنه يريد الحفاظ على جسد أخته بأية صورة من الصور حتى بتخيل (الزنى بالمحرمات) ولهذا بدا عاشقا للموت لأنه لم يستطع حماية شرف أخته، التي انجرفت وراء الأفكار الحديثة التي تركز على الحرية الجسدية والعلاقات المادية ولا تعير اهتماما للقيم الإنسانية، فرأى عندئذ القيم العليا للأسرة منهارة أمام زحف القيم المادية التي هي قيم الشمال المنتصر، على قيم الجنوب المنهزمة.

جاسن: تاجر صغير، يعد خير تجسيد لزحف القيم المادية على الأسرة، لذلك نجده يرتكب كل الموبقات فيسرق أمه، كما يسرق أخته التي كانت ترسل لابنتها (التي أسمتها باسم أخيها: كونتن) مبلغا شهريا من المال، يراكم المال، يخصي أخاه بنجي ويضعه في مصحة للأمراض العقلية، يعامل المخدم الزوج معاملة قاسية، يبيع البيت، يعاشر مومسا... حتى الزمن ابتعد عن تلك الفكرة التجريدية المأساوية التي وجدناها لدى أخيه (كونتن) ليصبح زمن التقويم (روزنامة) التي تحدد مواعيد قبض المال أو دفعه، أو لتدل على مواعيد فتح دكانه أو إغلاقه.

إنه إنسان مجرد من العواطف، لذلك حين يتحرر أخوه (كونتن) لا يحزن عليه، وإنما يحزن على النفقات المالية التي أنفقت عليه، وعلى الأرض التي بيعت من أجل تعليمه، إنه يتاجر بكل شيء حتى إنه يطلب من أخته (التي يراها عاهرة) مالا ثمنا لرؤية ابنتها، وهو مع كل ذلك يهتم بكلام الناس لهذا لا يسمح لأخته أن تدخل دكانه أمام الناس !! لكنه

يسمح لنفسه بمعاشرة إحدى المومسات! إنه رجل التناقضات يضمّر القذارة ويحاول أن يظهر أمام الناس بمظهر الرجل الشريف.

في هذا الفصل يبدو لنا العالم الداخلي أكثر انتظاماً، إنه مجموعة ذكريات تقوم في معظمها على الحوار بينه وبين أخته وبين أمه ثم بينه وبين الخادمة دلزي، فيبدو مجموعة من المشاهد الحوارية، مما يجعله قريباً من السيناريو.

وقد امتدت هذه الخاصية إلى الفصل الرابع الذي وجدناه مخصصاً للخادمة الزنجية (دلزي) وإن بدا لنا هذا الفصل أكثر اقتراباً من الرواية التقليدية لاعتماده السرد والحوار، وفي هذا الفصل نلمح تعاطف المؤلف مع معاناة الزوج، فيسبغ على (دلزي) صفات فيها الكثير من القداسة والدقة والشاعرية كما يقول جبرا إبراهيم جبرا إذ يصفها بقوله: «كانت امرأة ضخمة فيما مضى، ولكن هيكها الآن ينتصب، يكسوه إهاب واسع غير محشو... كأن العضل ولقائف اللحم كانت يوماً شجاعة أو جلداً أتت عليه الأيام والسنون فلم يبق إلا الهيكل العظمي الذي لا يقهر منتصباً كالخرائب... ويعلمو جميع ذلك وجه متداع برحي للرائي بأن عظامه خارج اللحم، يرتفع إزاء النهار الهتون بتعبير في القسمات قدرى يماثل في الوقت نفسه خيبة طفل ودهشته...»

إننا أمام صفات توحي بعظمة الشخصية، وصلابتها، في حين لم تظهر سيادة البيت الأرستقراطية سوى بأوصاف سريعة تثير الملل والضيق، ونوحى ببشاشتها!

الرمز: تمثل لنا أسرة كومبسون مجتمعة الجنوب وقد انهار أمام قيم الشمال، فجسد جاسن (بحقارته وأنانيته وساديته وماديته) قوى التصدع الناشئة عن الأسرة العريقة نفسها، كما تمثلها كادي في شكل آخر هو الانطلاق الجنسي، أما كونتن فيمثلها بعشقه للموت وانتحاره، والأب بتهربه من الواقع والأم بكآبتها.

ويمكن أن نجد في كل شخصية من الشخصيات الأربع (جاسن،

كادي، بنجي، كونتن) رمزا لأحد مستويات اللاوعي في الإنسان التي حدثنا عنها فرويد.

بنجي: الإنسان الأول، يمثل «الهو» أي البدائية والبراءة المطلقة، لذلك تجسد في مجموعة من الأحاسيس فقط

كونتن: «يمثل الأنا الأعلى» (العقل الأعلى) أي الأخلاق والقيم والضمير.

جاسن: يمثل «الأنا» العقل الأدنى «الأنانية والتوفيق بين الهو والأنا الأعلى».

كادي وابنتها (كونتن) يمثلان الطاقة الجنسية (الليبيدو)

أما البيت العريق، الذي يحتوي كل القيم الرفيعة المتوارثة عبر الأجداد، فقد انهيار بانتهيار أهله، لهذا يتعرض البيت للبيع ويتحول إلى نزل يسكنه الغرباء، فقد انتهى ذلك العهد الذي كان البيت يجسد قيم الحب والأمان والعلاقات الحميمة، إذ سطت القيم المادية الشمالية على كل شيء، وبذلك تغيرت ملامح البيت الإنسانية، ليتحول هذا البيت إلى مكان عام موحش، لا يعرف دفء العلاقات الإنسانية، كأن الكاتب يريد أن يقول إن أي بيت لا يسوده الحب وتطغى الأنانية عليه، لابد أن ينهار ويمتهن فيسكنه الغرباء.

إن انهيار المنزل العريق رمز لانتهيار الجنوب بأسره أمام قيم غازية، تدمر إنسانية الإنسان، وتشيع الفساد في حياته، فقد باتت القيم الاستهلاكية هي أساس الوجود الإنساني، ومثل هذه القيم لا يمكن أن نجدها في بيت أسرة عريقة.

اللغة والبناء الفني:

تقترب اللغة، في هذه الرواية، (في الفصلين الأولين) من لغة الشعر، خاصة أنها كانت تعبر عن عوالم داخلية، في أغلب الأحيان، لا تستطيع اللغة العادية توصيل اضطرابها وشفافيتها، وتوثبها من زمن لآخر، كما لا

نستطيع تجسيد الحالة النفسية للشخصية المأزومة إلا عبر لغة مكثفة غنية بإيحاءاتها شفافاً في دلالاتها.

وقد بدت لنا اللغة متنوعة تنوعاً مدهشاً، يتنامى وتنوع الشخصيات في هذه الرواية، فشخصية المعنوه تسيطر على تيار وعيه لغة المحسوسات والمخيلات والمسموعات، (أحب ثلاثة أشياء: زهر العسل، النار، كادي) فهي حين تسيطر على تيار وعي (كونتن) الطالب المثقف لغة المجردات (الشرف، الزمن) نظراً لمجموعة القيم التي يؤمن بها، والتي أحسن بالانقياد لتداعياتها.

أما لغة جاسن، فقد بدت لنا لغة العالم الاستهلاكي، إذ ابتعدت عن لغة الشعر لتسقط في لغة الأرقام، ولذلك وجدناه يحاور العالم الخارجي أكثر مما يحاور أعماقه، لأنه عبر هذا الحوار يستطيع إنجاز مكاسب مادية تجعله يبرز يهود نيويورك على حد قوله!

إذا امتزجت في هذه الرواية طريقتا التعبير: الحديثة والتقليدية، من أجل أن يستطيع الكاتب التعبير عن عوالم شخصياته بشكل أفضل، وبذلك يبدو لنا أكثر اقتراباً من التجسيد الحقيقي للشخصية، وربما لهذا السبب فصل فوكنر بين شخصياته، ولم يمزج تداعياتها، بل جعل لكل شخصية فصلاً خاصاً بها، ومنحها يوماً تفضي به عن ذاتها:

الفصل الأول: بنجي (تاريخ ٧ نيسان ١٩٢٨)

الفصل الثاني: كونتن (تاريخ ٢ حزيران ١٩١٠)

الفصل الثالث: جاسن (تاريخ ٦ نيسان ١٩٢٨)

الفصل الرابع: الراوي يتحدث عن دلزي (٨ نيسان ١٩٢٨)

بالإضافة إلى هذا الفصل بين الشخصيات حاول المؤلف أن يساعد المتلقي بوسيلتين شكليتين تبرزان مستويات الزمن والوعي، أي تسجمان مع المضمون وتحاولان تنظيمه:

الأولى: استخدام الحرف المائل (Italic) باللغة الإنكليزية، كلاً نحول

السرد فجأة، ولو كان في وسط الجملة، من الحاضر إلى الماضي، أو من الماضي أو ما قبله، أو من القول اللاواعي، أو من الحدث الجاري إلى الحدث المتذكر، في الترجمة العربية استخدم الترجمة الحرف الأسود العريض ليقيم مقام الحرف المائل في اللغة الإنجليزية.

الثانية: استخدام الترقيم أو إهماله، وفق حاجة المؤلف، فكلما انتقل الحدث المباشر في سيرورة الرواية إلى الحدث المستذكر الذي أصبح انسياباً ذهنياً (بعد أن كان تسلسلاً جسدياً) انعدم الترقيم، لأن الترقيم يوحى بالفواصل المنطقية، وفي تيار الوعي تناسب الذكريات (بما فيها من أفعال متداخلة وأقوال) دون فاصل أو نظام منطقي.

رواية «ما تبقى لكم» لغسان كنفاني

نبذة عن حياة غسان كنفاني:

ولد غسان كنفاني في عكا (١٩٣٦) لكنه عاش مع أسرته في (المنشية) في يافا، ومع النكبة انتهت الطفولة السعيدة لبدأ رحلة الشقاء، إذ بات مسؤولاً عن عائلته الكبيرة اللاجئة إلى لبنان أولاً، ثم إلى سورية، فعمل في مهن شتى (عاملاً في أحد المطاعم، ثم عاملاً في مطبعة، وفي كتابة الشكاوى على أبواب المحاكم...) لكنه استطاع أن يتابع دراسته، رغم كل شيء، وحين حصل على الشهادة الإعدادية عمل معلماً في مدارس وكالة الغوث، دون أن يتخلى عن متابعة تعليمه مساءً، فاستطاع متابعة دراسته الثانوية والتسجيل في جامعة دمشق، في قسم اللغة العربية، وفي عام (١٩٥٥) انتسب إلى حزب القوميين العرب، ثم سافر إلى الكويت ليعمل فيها خمس سنوات في تدريس مادتي (الرياضة والرسم) وقد عانى فيها من الغربة والعزلة والمرض (داء السكري) ثم تركها إلى بيروت لينفوخ للعمل الثوري ضد الصهاينة، حيث وجدناه يناضل عبر الكلمة المكتوبة (في الأدب وفي الصحافة) وقد انضم إلى هيئة تحرير مجلة «الحرية»، وحين انشقت الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين عن حزب

القوميين العرب، شارك في تشكيل برنامجها السياسي وصياغة بياناتها، وأصدر مجلة الهدف (الناطقة باسمها ١٩٦٩) وقد أحست الصهيونية بخطور غسان كنفاني عليها، فاغتالته، مع ابنة أخته، وذلك بنسف سيارته (١٩٧٢)

وهكذا كانت سيرة حياته سيرة نضال بدأ منذ خروجه من فلسطين إلى أن توجت باستشهاده.

أعماله الأدبية:

جمعت أعماله الأدبية والنقدية إثر استشهاده في أربعة مجلدات (المجلد الأول لأعماله الروائية، والمجلد الثاني لأعماله القصصية، والمجلد الثالث لأعماله المسرحية والمجلد الرابع لدراساته الأدبية)

نشر غسان كنفاني روايته الأولى «رجال في الشمس» (١٩٦١) التي تتحدث عن معاناة الفلسطينيين الثلاثة الذين ينتمون إلى أجيال مختلفة (أبو القيس، مروان، أسعد) وتبرزهم في لحظة الهروب إلى الكويت عبر الصحراء في خزان شاحنة، وقد مات الفلسطينيون الثلاثة، في الصحراء على حدود الكويت، دون أن يجرؤوا على دق جدران الخزان.

في رواية «ما تبقى لكم» (التي كتبها عام ١٩٦٤، ونشرها عام ١٩٦٦) التي تتحدث عن معاناة أسرة فلسطينية مزقتها نكبة فلسطين (١٩٤٨) فباتت الأم في بلد (الأردن) وولداها (حامد ومريم) في بلد آخر (غزة) في حين استشهد الأب في فلسطين.

يقرر البطل الفلسطيني (حامد) اللجوء إلى أمه في الأردن عبر صحراء النقب التي يحتلها العدو الصهيوني، وذلك بعد أن فقدت أخته (مريم) شرفها، وحملت سفاحا، فاضطرت للزواج من رجل نتن متزوج ولديه خمسة أطفال يدعى (زكريا)

هنا لا نجد الصحراء الفلسطينية التي لجأ إليها (حامد) تخبيء له الموت، وإنما على النقيض من ذلك تساعد على اكتشاف ذاته وتطور وعيه إلى درجة تسمح له بالاصطدام ببعده الحقيقي (الجندي الإسرائيلي)

قدم لنا غسان كنفاني الشخصيتين الرئيسيتين (حامد ومريم) عبر تيار الوعي الذي يختلط فيه الماضي بالحاضر والحلم بالمستقبل، وتختلط فيه أيضا أصوات هاتين الشخصيتين إلى درجة نجد من الصعوبة التمييز بينهما أو الحديث عن إحداهما دون أن نتطرق للحديث عن الأخرى، لذلك سنحاول تقديم هذا الوعي بشكل منظم، لكننا لن نستطيع فصل هاتين الشخصيتين إلا فصلا شكليا وهميا، إذ سنلاحظ تلاهما بينهما في المعاناة وفي الأفكار والهواجس، بل سنجد لحظة الفعل الدرامي في الرواية، تكاد تكون واحدة.

حامد: تعد الشخصية الرئيسية في الرواية، يعمل مدرسا في مدارس وكالة الغوث، لجأ إلى غزة مع أخته (مريم) التي تكبره بعشر سنوات، بعد أن ضاعت أمه في زحمة اللجوء (١٩٤٨) واضطرت إلى النزوح بعيدا عن أولادها، مما يؤدي إلى انهيار الأخت وضعفها أمام أول رجل يحاول استغلالها، وقد وجدنا حامد بعد زواج أخته من زكريا التتن، الذي وشمى بالفدائي (سالم) يغمره إحساس بالعار، إذ فقد الوطن والأم وشرف أخته في وقت واحد، حتى زواج مريم من زكريا لم يرضه، فقد أحس أن مثل هذا الزواج لا يشرفها، فقد أصبحت زوجة ثانية لرجل نتن في أخلاقه ووطنيته، وبالإضافة إلى كل ذلك لديه خمسة أطفال.

حين يرحل (حامد) إلى الصحراء يجلبه العار (عاره الشخصي وعاره الوطني) فقد ترك أخته كارها لزوجها ولعارها، متألما لحالتها الذي آلت إليه بسبب النكبة واستشهاد خطيبها (فتححي) كما ترك الوطن ينتهكه الأعداء الصهاينة مدة ستة عشر عاما (كتبت هذه الرواية ١٩٦٤) لذلك يفتيق بعاره "وأخذ يغوص في الليل"، مثل كرة من خيوط من الصوف مربوط أولها إلى بيته في غزة، طوال ستة عشر عاما لفوا فوقه خيطان الصوف حتى تحول إلى كرة، وهو الآن يفككها تاركا نفسه يتدحرج في الليل^{١٣٨}.

نلمح هنا إحساس الفلسطيني بالنشيط (فقد كان شبيها بالكرة) كما أن

هناك إحساساً بالحصار (لغوا فوقه خيوط اليأس) لكنه حين تحرك ووصل إلى أرض فلسطين (صحراء النقب)، أثناء طريقه إلى أمه في الأردن بدأ يحس بتحرره من هذه الخيوط، غير أن الأمور تبدو غير واضحة في ذهنه، لهذا استخدم الراوي فعل (يتدحرج) الذي يوحي بالسير على غير هدى.

إذا بتحرك (حامد) عبر الصحراء التي لم يستطع أحد أن يسير فيها طوال ستة عشر عاماً، يتحرر الفلسطيني من تروده وانتظاره وعدم ميالاته، ويكتشف في الصحراء ذاته، فيحس أنه قوي وضعيف في آن واحد، ويعرف حقيقة شخصيته التي بناها الوهم، وأن إحساس العجز والفشل دفعه للالتكاء على الوهم: الأم، طوال تلك السنين كانت الأم عنده تمثل «فارساً وهمياً على استعداد ليشرع منفه في وجه أي عقبة تقف أمامك، وعشت طوال عمرك متكئاً عليها، فما الذي تريده الآن من هذا الفارس الوهمي الذي أعطيت من فشلك وعجزك حصانه الخشبي الثاقف.»

وحين يكتشف (حامد) في الصحراء حقيقة أوهامه التي هي أشبه بحصان خشبي لا فائدة منه، يبدأ يتساءل: «من أنت؟» يوحي لنا بداية تفتح وعي الذات، الذي بدأ يتأسس في الصحراء التي هي الأرض الفلسطينية، عندئذ لم يعد الزمن نعشاً، ولم يعد الفلسطيني ككرة تتقاذفها الأيدي تارة وتلف حولها خيوط اليأس تارة أخرى، بدأ يحس بهويته، أي إنسانيته، فتخلص من أوهامه، وبدأ يرفض حالة الذل والعار التي اعتاد عليها في حياته السابقة، وصار يستعيد ذكرى صديقه (سالم) الذي قاتل الصهاينة وحرضه على النضال دون أن يستجيب له، إنه يتذكر وشاية زكريا به، ثم استشهاد.

إذا في الصحراء يتذكر لمأضبه الدليل في المخيم، أما ماضيه المجيد الذي صنعه استشهاد (سالم) وذاكرات صداقته له فقد تمسك بها، لتكون دليلاً في مواجهة عدوه على أرضه، لذلك سيكون أمراً طبيعياً تكرار تداعياته حول استشهاد صديقه، وكيف كان يعرضه، وكيف غدر به

زكريا، وتابع سلوكه الغادر، حين غدر به (حامد) أيضا وطعته في شرفه.

في الصحراء يواجه عدوه الحقيقي (المجند الإسرائيلي) عندئذ تبدأ مرحلة جديدة في حياته، تنسم بالفعل الحقيقي التي يحقق عبره إنسانيته ووجوده، وفي لحظة الالتحام بالعدو، يتأكد (حامد) أنه أقوى من عدوه، إذ يستولي على مسدسه وسكينته، وتشهد الصحراء تفوقه على خصمه، إذ تقول: «لقد تحول انتظاره إلى مستنقع بلا قرار، وأضحى الزمن خصما فيما بدا (حامد) جامدا عاقدا العزم على البقاء هاهنا حتى النهاية، وكان يتفوق على خصمه بأنه لم يكن يتفكر شيئا، مثلي، بالنسبة لي كان يعني بقاء وليس عبورا، كان ضائعا هو الآخر، لكن ذلك لم يكن يعني بالنسبة له شيئا، ليس لأنه لا يعرف، ولكن لأنه لم يكن يريد، بعد، الذهاب إلى أي مكان، وقد حوصر بضراوة منذ أول الليل في هذه الرقعة التي أصبحت مملكته».

لم تعد الصحراء (التي وجدناها في المنشئ، مثيرة الفلسطينيين، في رواية «رجال في الشمس»، فقد تحولت صحراء الوطن إلى (مملكة) تارة وإلى إنسان يحس بالفلسطيني فيجده متفوقا على عدوه حين وقف على أرضه، وقرر المواجهة، لذلك تعلن صحراء الوطن توحدها بالفلسطيني، حين ترك ذله وعاره، وقرر دخول أرضه ومعرفة ذاته بعيدا عن الأوهام التي تفقد الإنسان ثقته بنفسه.

وعلى أرضه (الصحراء) يلتقي (حامد) بعدوه فيكتشف أن الحوار معه مستحيل، فهما لا يملكان لغة مشتركة، إذ شتان بين لغة المعتدي والمعتدى عليه، لذلك يبدو الحوار معه مضیعة للوقت، فيتأكد أن الحوار الوحيد الذي يمكن أن يجري بينهما هو حوار السلاح، وهو واثق من الانتصار على عدوه مادام يستمد من حب الأرض قوة تمنحه القدرة على التوحد بها وبالتالي مواجهة عدوه بصورة أفضل، إذ لم يعد أمامه شيء يخسره، فقد خسر كل شيء في الماضي: الوطن، والأم والأخت، والأصدقاء «ما تبقى لكم، ما تبقى لي، حساب البقايا، حساب الخسارة،

حساب الموت، ما تبقى لي في العالم كله، ممر من الرمال السوداء،
عبارة بين خسارتين، نفق مسدود من طرفيه»

يبدو لنا (حامد) محاصرا بالخسارة قبل أن يقف على أرضه ويواجه
عدوه، عندئذ تستيقظ في أعماقه ذكرى البطولة والشهادة، تتولد في ذاته
رغبة المقاومة والتحدى، فقد استعاد ثقته بنفسه، وقرر أن يتجاوز ضعفه
ويطرد بؤسه وعاره، خاصة بعد أن أدرك أنه لم يعد يملك ما يخسره،
يقول لعدوه (المجنّد الإسرائيلي الذي صادفه في الصحراء أثناء محاولته
اللاجوء إلى أمه): نعال أقل لك شيئا مهما ليس لدي ما أخسره الآن،
ولذلك فقد فانت عليك فرصة أن تجعلني ربحا «لأن موت الإنسان، حين
يكون مواجه لعدوه، لن يكون خسارة، على النقيض سيتحول الموت
إلى حياة، وتحول المواجهة مع العدو إلى ولادة جديدة في مستقبل
قريب.

إذا تجسّد (حامد) نبوءة الفدائي الذي سيغامر بدخول الأرض المحتلة
ليصل إلى أمه الحقيقية (الوطن) لينفض عن نفسه غبار الوهم الذي عشن
في داخله طويلا، وقد تجسّدت هذه النبوءة بعد سنة من كتابة الرواية
(١٩٦٥) يطلق الفدائي رصاصة الثورة، وهكذا نجد المبدع الأصل
يستشرف المستقبل ليسلط الضوء على القوى الإيجابية فيه بين ركّام
السليبات.

زكريا: نلاحظ في الرواية وجود شخصية سلبية يمكن أن نعوّدها
الشخصية المقابلة لـ (حامد بطل الحاضر) وللشهيد (سالم بطل الماضي)
أو بالأحرى الشخصية النقيضة لهما (زكريا) إنها شخصية ثابتة مسطحة، لا
تملك أعماقا أو صوتا خاصا بها، تتجسد فيها الصفات السلبية التي
تنعكس على الشخصيات، فتؤذيها في حياتها وفي كرامتها وشرفها، وقد
تسهم في عرقلة وعيها الوطني وتنغيص وجودها الإنساني، إنه صورة
للذل والانتانة، يرسم لنا المؤلف شكله الخارجي ليخبرنا عن أعماقه
«ضئيل بشع كالفرس، وهو مجرد لطلحة مصادفة في مكان غير مناسب».

إننا لا نتعرف على زكريا إلا عن طريق تداعيات (حامد ومريم) إنه
دنيء النفس لا يفكر إلا بمائدته الجسدية، يتزوج امرأة أخرى من أجل
ذلك، رغم أن لديه خمسة أطفال من زوجته الأولى، والمرأة لديه وسيلة
للمتعة فقط، لهذا يطالب مريم أن تجهض جنينها قائلاً لها: «إنك لن
تكوني طوال عام كامل امرأة ستكونين مجرد زوجة حبيب فقط»

صحيح أنه يمارس مهنة التدريس في مدرسة واحدة مع حامد، إلا أننا
نحسه غير منطبع تماماً، إذ يهرب من الدوام بأعذار ملففة، لذلك
اجتمعت في هذه الشخصية صفات التذلة كلها، فهو لم يكتب بأن يكون
سلبياً في حياته، بل تعدى ذلك إلى الخيانة، حين يشي بصديقه سالم
ليمنافذ على حياته.

قد يكون (حامد) نقیضاً للقداني (سالم) الذي وعى طريقه في
المقاومة منذ بداية الاحتلال، لكن (حامد) تجاوز تردده بفضل بؤس
التجارب التي عايشها، وبدأ يدرك أن حقيقة الحياة تكمن في المعاني
التي يعسدها الفداء بأجلى صورة، لهذا رأينا في شخصية (زكريا)
نموذجاً نقیضاً مدمراً لكل المعاني النبيلة، إنه العدو الداخلي الذي يماثل
في بشاعته العدو الخارجي (المجنّد الإسرائيلي) لذلك ستقتضي عليه
(مريم) في اللحظة التي يقضي (حامد) على عدوه الإسرائيلي، لتستطيع
الشخصية الفلسطينية متابعه طريقها نحو التحرر والتطور في بيئة نظيفة من
الأعداء الداخليين.

مريم: تعد هذه الشخصية موازية لشخصية (حامد) وهي فتاة في
الخامسة والثلاثين من عمرها، أدت نكبة فلسطين إلى شقائها، فحين
ضاعت بأفها ضاع معها كل شيء: الأب قد استشهد مدافعاً عن الأرض،
وتفريق الأم عن أولادها فتلقاً إلى الأردن، وأما الخطيب فقد استشهد،
لذلك لن نستغرب ذلك الإحساس المرعب بالزمن حتى صار مثيرة
لأحلامها «عاشت هذا النعش أسامي (الساعة) ليدق هذه الحقيقة الفاجعة
عالم سمعي ليل نهار».

إن الزمن الذي لا يجلب إلا المأساة للمرأة سيكون «نعشاً» تدفن فيه أحلامها، لذلك باتت الساعة تذكرها بعقيدة أنها فقدت الأمل في هذه الحياة، ولن تستطيع العثور على زوج، لهذا تحس التمزق والحرمان، فالزمن يمسك بخناقها، معذبة موتها، عبر دقائق الساعة، وفقدان جمالها، لذلك لن تستغرب ارتماؤها في أحضان (زكريا) المتزوج ذي الأطفال الخمسة، وحين تحمل سفاحاً، تحدث أخاها (حامد) بعارها، فلا تجد لها تعرض للذبح أو الضرب، وإن تخيل ذاته، عبر تداعياتها، أنه قد ذبحها وتخلص من عارها فهو لم يستطع أن يتخلص من إرثه الشرقي، وإن استطاع أن يعبر عنه عن طريق الحنن لمجد منفساً له.

وقد وجدناه يحاول إقناعها عبر السطو بضرورة التخلص من الزوجين مادام سيره زجل مثل (زكريا) لكنها ترفض، فيضطر عندئذ لتزويجها منه، ليتربها ويرحل إلى أبيه في الأردن، بعد أن فقد كل شيء، يسكن للإنسان أن يعيش من أجله.

يدور لنا المؤلف لسان كشافه متعاطفاً مع الشخصية النسوية مبررة فعلتها على لسان أمها (التي جعلت مريم تتخونها عبر تداعياتها) نقول لها: «أيتها المسكينة الصغيرة يا مريم! أي بؤس أصيبت فيه حياتك جعلتك تقبلين بهذه النهاية! أنت يا وردة المنشية بأكملها، الطموحة المشبعة، ذات الأصل والفصل! أنت حياة نعمة جعلتك تقبلين زكريا بأعراسه كلها وزوجته وأولاده زوجاً»

إن مثل هذا التراجع غير المتكافئ، إن يسعدنا، إذ لا يمكن أن يمنحها المسكينة، ويقضي على تفرقةا وخيباتها، لذلك لو كانت الأم (التي تصلح هنا رمزاً للأرض) موجودة لما سقطت مريم، واضطر حامد لترحيل عبر الصحراء بحث عنها، تقول مريم عبر تداعياتها «لو كانت أمي هنا لكان لجأ إليها، اللجأت إليها أنا، لعلنا كلمة واحدة عنه»

لهذا فشل زواجها، فقد أحست، منذ اليوم الأول، بالفسرية، وبانفصالها الروحي عنه، فهو على تقيض أشيائها (حامد) الذي تحس

بتوحيدهما الروحي معه، لذلك كان غيابه مؤلما لهما، حتى الروابط التي تربطها به نجدها تنمو حين يغادر البيت إلى الصحراء بذلك أن تدوب، يساعدان الزمن في هذا التوحد (الساعة التي أتى بها حامد، والتي تشبه النعش) فتتابع خطواته في الصحراء، حتى باتت دقائق الساعة صوت خطواته فيها، وبذلك تتغير دلالات الساعة حين يتحرك الفلسطيني باتجاه الفعل والالتحام بعده، فتتحول من نعش يضم جسد الفلسطيني إلى كائن نابض يتوحد بالإنسان.

يبدو لنا توحد مريم بحامد، رغم المسافة التي تفصل بينهما، توحداً مدهشاً، فحين يتعرض حامد للخطر بالتحامه مع العدو، تحس به مريم وتجتاحها رعدة مفاجئة، فتتلفظ قائلة "لقد حدث شيء ما له في هذه اللحظة بالذات" وقد ساعدت تقنية تيار الوعي على تقديم هذا التوحد بين الشخصيتين، فاستطعنا أن نعيش هذه العلاقة الثنائية في زمن واحد، دون أن يؤطرها مكان واحد (غزة، الصحراء) كما هو معروف في الرواية التقليدية.

عانت مريم من التمزق بين قيم أخيها النبيلة (التي تجسد الماضي بكل مأساه كما تجسد آمال الحاضر بمستقبل أفضل) وقيم زوجها البذيئة التي تجعلها تحس أنه سيمسخها إلى مجرد مهر نافع بين بيته ومدرسته، يقضي حاجته الجسدية فيه ويذهب، لذلك يريد أن تجهض الجنين، الذي بات يشكل لديها الأمل الوحيد في مستقبل أفضل، وحياة إنسانية ذات معنى، لذلك تقرر العيش من أجله، كي تربيته وفق أحلامها نظماً بريئاً، فتجعله امتداداً لذاتها (أي أخيها) لهذا ترفض إجهاضه بناء على طلب الأخ (تخلصاً من عاره) وبناء على طلب الزوج (للتخلص من مسؤولية إلهامهم فم جديد يضاف إلى الأفواه الخمسة التي لديه) وحين يصير زكريا على إجهاض الجنين، ويهددها بالطلاق إذا لم تنخص منه، لا تجد وسيلة للحفاظ على الجنين سوى قتل هذا الزوج الثقل للتخلص من القادرة التي لوئت حياتها، وكي تحافظ على كرامتها وإنسانيتها من زوج يريد أداة

لمتعة فقط، وهي تؤكد، حين قتله، لنفسها ولأخيها أن الطفل سينشأ في جو نظيف بعيد عن قذارة الأب.

وهكذا يمكن أن نجد في شخصية مريم نموذجا ليس للمرأة الفلسطينية فقط، وإنما للإنسان الفلسطيني الذي يحاول الوقوف ثانية، والتخلص من أخطائه ومن ضعفه، بعد أن أوجد أملا جديدا من حطام الموت واليأس والعار.

وعلى هذا الأساس يمتزج في هذه الشخصية الهم العام بالهم الخاص، فسقوط مريم نتيجة سقوط فلسطين، كذلك نجدها في محاولتها التمسك بالأمل (الجنين) تجسد محاولة الشعب الفلسطيني في تلك الفترة (١٩٦٤) في النهوض والثورة، لهذا تبدو شخصية (حامد، ومريم) رمزا للشعب الفلسطيني، في لحظات ضعفه وانهياره، ولحظات تروده ويحثه عن طريق للفعل، ثم لحظات وعيه وبداية ثورته، إنها يعسدان الروح الفلسطينية في لحظة احتضارها ولحظة ولادتها من جديد.

جوانب اللقاء بين رواية «ما تبقى لكم» ورواية «الصخب والعنف»:

تعد رواية غسان كنفاني «ما تبقى لكم» إنجازا كبيرا من الناحية الشكلية في الرواية العربية خاصة أن استخدام أسلوب تيار الوعي في تلك الفترة لم يكن شائعا، وهنا نلفت النظر إلى أن هذا الإنجاز الشكلي (الذي يهتم بالعالم الداخلي المضطرب للشخصية) لم يكن على حساب القضية الفلسطينية التي عاش الكاتب لها واستشهد من أجلها.

ترصد كلتا الروايتين انهيار أسرة بأكملها بسبب الحرب وانتصار المعتدين، ففي رواية ولیم فوكنر تنهار الأسرة نتيجة زحف الشمال على الجنوب وانتصاره عليه، بعد حرب أهلية جرت بينهما، كذلك في رواية غسان كنفاني تنهار الأسرة نتيجة نكبة (١٩٤٨) واحتلال الصهاينة لفلسطين، لذلك تنهار القيم والمثل العليا بانتصار الأعداء وتمزق الأسرة، فتفقد الأخت (كادي ومريم) في كلا الروايتين شرفها، ثم تزوج من رجل نتن.

لعل التأثير الأهم في هذه الرواية هو تأثير أسلوب الرواية الحديثة (أسلوب تيار الوعي) الذي عرف عنه شدة اختلاطه وصعوبته، لذلك نلمس لدى الكاتبين رغبة في مساعدة القارئ، ليستطيع متابعة العالم المختلط، فقد أصدر فوكنر ملحفا، يجعله أشبه بمقدمة، يتحدث فيه عن أحداث الرواية وشخصياتها (ينبع فيها ماضي الشخصيات وحاضرها ومستقبلها) ويوضح بعض الأفكار التي قد تصل إلى المثقفي بشكل مغلوط (مثل حديثه عن كونتن، فيبين أنه ما عشيق جسد أخته قط، ولكنه عشيق فكرة الشرف).

أما كنفاني فتجده يكتب مقدمة يشرح فيها طريقته في تقديم شخصياته «الأبطال الخمسة في هذه الرواية، حامد ومريم وزكريا، والساعة والصحرَاء لا يتحركون في خطوط متوازية أو متعاكسة، كما يبدو للوهلة الأولى، ولكن في خطوط متقاطعة، تلحم أحيانا إلى حد تبدو وكأنها تكوّن في مجموعها خطين محسب، وهذا الالتحام يشمل أيضا الزمان والمكان بحيث لا يبدو هناك أي فارق محدد بين الأمكنة المتباعدة أو بين الأزمنة المتباعدة... إن الصعوبة الكامنة في ملاحقة عالم مختلط بهذا الشكل هي صعوبة معترف بها لهذا يلجأ، كما فعل فوكنر، إلى تغيير شكل الحروف (من العادي إلى المائل) عند تغيير لحظات التقاطع والتمازج والانتقال.

قدمت الشخصية في كلتا الروايتين عبر تدفق تيار الوعي، ونجد في كليهما محاولة لربط التداعي بعضه ببعض، والتخفيف من امتزاجه، عن طريق استخدام روابط لفظية، في لحظة الانتقال من شخصية إلى أخرى أو الانتقال من زمن لآخر، أو مكان لآخر، وبذلك يمكن أن تسهل هذه الروابط عملية التداعي وربما تعطي مبررا لها إذ تفسح المجال لانتقالات العقل الباطن، من زمان إلى آخر ومن مكان إلى آخر... إلخ، من هذه الروابط:

- الجملة الاسمية أو الفعلية: فمثلا ينتهي الحوار الداخلي عند غسان

كنفاني يقول حامد مخاطباً الصعرا: «ليس ثمة من تبقى لي غيرك» مستعيداً
أثر الحوار الداخلي لأخته مريم يبدأ بجملة مشابهة كأنها استهزاء بالحوار
السابق، لكنها مخاطبة فيها العجنيين قائلة «ليس ثمة من تبقى لي غيرك»
وهذا ما سبقه إليه فوكتر في «النصيب والنعيب» إذ نجد يربط بين حوارين
داخليين (في زمنين مختلفين، لكنهما لشخصية واحدة: باهي مثلاً نجد
جملة واحدة تكرر في حالتين مختلفتين، وفي لحظتين مختلفتين
ومتباعدتين هي جملة «تزعجت خلال هذه الفترة».

وقد يكون الرابط اسماء: نجد مريم في رواية «ما تبقى لكم» تتحدث
في حوارها الداخلي عن خالتها، كذلك يبدأ حامد حوارها الداخلي متحدثاً
عن الخالة، أيضاً سبق فوكتر كنفاني في استخدام هذا الرابط، ففي تيار
وعمي (بنجي) مثلاً نجد اسم (البوابة) يربط بين زمنين مختلفين (الطفولة،
والشباب) فنجد يقول «ومشييت بمحاذاة السياج إلى البوابة...» ثم يذكر
قول الخادم، حين كان طفلاً «ما الفائدة من تطلعت من خلال البوابة، لقد
رحلت كادي، وابعدت».

تشارك كلتا الرايشتين في استخدام اللغة الشعرية الشفافة التي تتناسب
مع لغة الأعماق المضطربة، التي تبدو اللغة المجازية، التصويرية خير
مجسد لها، وقد لمسنا ذلك سابقاً لدى فوكتر (حين تحدثنا عن كونتن
ودلزي) كذلك نلاحظ لدى كنفاني، فمثلاً حين يقرر (حامد) مغادرة غزة
للعودة إلى أمه، نجد أنفسنا أمام هذه الجملة الموحية «وابشمت فيها
فمها الملعاع بالحمرة جرحاً دامياً انفتح فجأة تحت أنفها» فاستطاعت
الصورة الشعرية هنا أن تؤدي معاني الألم بأقصى صورة، إذ قد لا نجد
أفزع من تحول الابتسامة (دليل الفرح) إلى جرح يشرف دماً (وهذا أقسى
درجات الألم المنقور) نلخص هذه الصورة حالة الفلسطيني في تلك
الفترة (قبل الثورة) لا فرح لديه أفراحه تحولت إلى أحزان نازقة!!

نلمح لدى كل من (كونتن) و(حامد) ملامح شخصية تكاد تكون
واحدة، فقد وجدنا لديهما ثقافة رقيقة، وحساسية مرهفة، بل يبدو لنا

إحساسهما بالزمن، في فترة من الفترات (قبل أن يواجه الفاسطيني عدوه) واحداً، فكلاهما يرى الزمن رؤية سوداوية (فهو ضريح لدى كونتن، ونعش لدى حليم) لذا نجدهما يشغلان من الساعة (كونتن قبل انتحاره، وحامد قبل الالتحام بعدوه) رغبة منهما في التمرد على إيقاعها العبيث.

لم يستخدم كلا الكاتبين أسلوب الرواية الحديثة في نصه الروائي بأكمله، أي في تقديم جميع الشخصيات والأحداث فوكنر (دلزي، وجاسن أحياناً) عن طريق السرد والحوار في حين قدم كنفاني (زكريا) عن طريق تداعيات الشخصيات الأخرى، فلم نسمع صوته الخاص به، أي صوت أعماقه.

نلمح لدى الكاتبين (فوكنر وكنفاني) ملامح من السيرة الذاتية، والأزمات التاريخية التي عايشها كل منهما، وانعكاس هذه الأزمات على حياته الشخصية، التي هي بالنتيجة انعكاس لحياة أبناء وطنه، ستختلف درجة الانعكاس لدى الكاتبين، كما سنرى فيما بعد.

يبدو لنا من المستحيل أن يتخلى الكاتب عن آلام عايشها في طفولته، لذلك نجد طريقاً لها، في أغلب الأحيان، عبر أدبه، فغسان كنفاني يجعل من مراتع طفولته (في المنشية في يافا) مسرحاً لطفولة (حامد ومريم) بل نجد لدى كنفاني رغبة لاشعورية في معرفة ما الذي حصل لمنطقة المنشية حيث نشأ، لهذا يجعل الجندي الإسرائيلي الذي يلتقي به حامد في الصحراء من سكانها، فنجده يسأله عنها!

فوكنر آلمه دمار بيته الكبير، بسبب الحرب الأهلية الأميركية بين الشمال والجنوب، فوجد لنا هذه المعاناة، ودمار بيت آل كومبسون.

نلمح في رواية كل منهما أثراً للمهنة التي مارسها في مرحلة من حياته، غسان يجعل بطله (حامد) يمارس المهنة التي مارسها في مطلع شبابه (مهنة التدريس)، أما فوكنر فستجد أثر مهنة كتابة النصوص السينمائية (السيناريو) قد ظهرت في التقنية التي استخدمها في الفصل الثالث والرابع.

جوانب الاختلاف بين رواية غسان كنفاني ورواية وليم فوكنر «الصخب والعنف»:

لا نستطيع أن نقول إن كنفاني قلد فوكنر تقليدا حرفيا دون ابتكار، وإنما لاحظنا استفادة واعية لديه من إنجازات الرواية الحديثة، ولعل مرد ذلك إلى موهبة الكاتب من جهة وتقديره الهم الخاص وقد تحول إلى هم عام هو هم الوطن.

لاحظنا الاختلاف منذ العنوان، فالعنوان لدى فوكنر مستمد من مقطع مسرحي (مسرحية مكبث لشكسبير) يؤكد على ثقافة الحياة الإنسانية، التي هي بالنتيجة «صخب وعنف» ثم موت، لهذا ينتحر كوثن وتسقط (كادي) فتعيش حياة ذليلة أشبه بالموت، كما يخصى بنجي ويوضع في مصحة، في حين نجد عنوان رواية كنفاني «ما تبقى لكم» قد استمد من الهم الفلسطيني الذي عايشه الكاتب يوما إثر يوم، لذلك يدق جرس إنذار عبر قوله «ما تبقى لكم» أيها الفلسطينيون بعد ضياع الوطن والشرف، لم يبق لكم سوى الواقع البائس القائم على مجموعة من الخسارات إنه يحرض مواطنيه على المواجهة (كما فعل حامد) كي يتجاوزوا حالة الضعف والعار التي يعيشونها، إذ لم يبق لهم سوى مواجهة العدو الصهيوني.

يلاحظ أن خصائص تقديم تيار وعي الشخصية لدى كنفاني تختلف أحيانا عن خصائص فوكنر، والسبب في ذلك أنه قدّم تيار وعي شخصياته في أربعة فصول، حيث جعل لكل شخصية (بنجي، كوثن، جاسن، دالزي) فصلا مستقلا خاصا بها، في حين وجدنا كنفاني قد مزج تيار وعي شخصياته وجعلها في فصل واحد.

وقد ساعدت هذه الطريقة على تقديم تيار وعي الشخصية بطريقة مبدعة، تختلف عن فوكنر:

نسمع، لدى كنفاني، في وقت واحد حوارا داخليا في موضوع واحد عند شخصيتي (حامد ومريم)، فمثلا تتحدث مريم عن حماية أخيها لها ومدى حرصه عليها أثناء اللجوء من يافا إلى غزة، وفي الوقت نفسه نسمع

صوت (حامد) يقول: «لقد حرصت عليك حرصي على حياتي».

قد تكمل الشخصية في حوارها الداخلي ما بدأت الشخصية الأخرى في حوارها الداخلي، فيبدو لنا الحوار الداخلي كأنه حوار واحد يجري في أعماق شخصية واحدة (تسلسل وتجييب فيما يشبه المناجاة) أو أقرب إلى الحوار الخارجي بين شخصيتين متحاورتين، فمثلا يحدث (حامد في المسرحية) عبر حوارها الداخلي عن ذكرياته مع صديقة سالم، نجد (مريم في جزء) عبر حوارها الداخلي تكمل الحديث عن سالم وتسأل: «لماذا لم يسألني أنته؟» فإيمان حامد قائلا عبر حوارها الداخلي: «أغلب الظن أنه تريد أن تعلم أنني ولم نعرف أنها حملتني ذلا بعيدا».

وهكذا تندمج الشخصيتان (حامد ومريم) في شخصية تكاد تكون واحدة، حتى إن أي حوار يحدث لحامد في المسرحية يخص به مريم، ويحدث فنقول: لقد حدث شيء ما له.

والآن نرى أن حامد يذهب إلى قصر سائقين نجد حوارا داخليا يصلح كإشارة للمصيرين (حامد ومريم) في زمن واحد ومكان مختلف (المسرحية بجزء) إذ نجد فيه (حامد) السكين قبل أن تستخدم أداة القتل، وللمعنى أنهما يتحاشيان الفويل المتوقع من الملاحظ أن كانتا الشخصيتين واجهتا مسوحا بعد الأداة (السكين) فقد رفض حامد استخدام المسدس، لعل هذا أيضا يرمز التلاحق بينهما، فإشارة أن رعي حامد قد توافق مع رعي مريم، لذلك كانت لحظة الفعل الثوري واحدة، وإن اختلف المكان، وبهذا فإن ذلك ساعدت تقنية حوار النوع، حين استخدمها كنفائي بطريقة الشخصية، على تقديم شخصيتين متدمجتين اندسجا كاملا!

لعل الإبداع المدهش الذي أبدى لنا كنفائي هو تجسيد (المكان والزمان) وحاجة الأرواح فقد تبدت لنا في هيئة إنسان، نسمع صوته، ونحس بتماخذه مع الناسطيني (حامد) بل تلاحم معه، كأنها حبيبته، فنقول المسرحية: «لقد اندفعت ساقه فجأة في سفع تلة صغيرة، وأخذ يرتعش، هذه المرة بدت وقفته جازمة ونهائية، وخيل إلي أن قدميه قد غرستا في

صدري كجذعي شجرة لا تقتلع، لقد كنت على يقين بأنه لن يعود...»^(١١٠).

أما الساعة التي أتى بها حامد إلى أخته، والتي كانت قبل موا جهة العدو تشبه نعشا، فقد تحولت بعد المواجهة إلى إنسان «فبدت وقورة تعتزم إعلان خبر رهيب على مسمع من حشود تقف صامته أمام جلالها» فهي ستعلن لحظة الصدام مع العدو (الإسرائيلي والعدو الداخلي زكريا) لهذا من الطبيعي أن يحس (حامد) أن الزمن قد كفّ عن عداوته، يقول حامد مخاطبا عدوه «الوقت لا يمكن أن يكون ضدنا نحن الاثنين معا، بصورة متساوية، فقد يكونون أقرب إليك مما أتصور، ولكنك أقرب إلي مما يتصورون» فالزمن في صالح الفلسطيني مادام فاعلا فيه، لهذا كان حامد يمتلك القدرة على قتل عدوه قبل أن يتمكن الصهاينة من قتله.

لو تأملنا الحبكة في كلتا الروايتين للاحظنا أنها مفككة في كليهما في القسم الأول، إلا أنها بدت لنا أكثر تماسكا في الجزء الأخير من رواية «ما تبقى لكم» إذ تأزمت الحوادث في لحظة واحدة (يهدد زكريا، في غزة، مريم بالطلاق فتقرر قتله، ويسمع حامد هدير سيارة الأعداء، فيقرر قتل المجند الإسرائيلي، في الصحراء).

كان الهم العام لدى كنفاني أكثر وضوحا من فوكنر، إلى درجة يشعر فيها المثقفي أن هذا الهم قد تحول إلى هم خاص لديها، في حين نحس المثقفي بأن الهم الذاتي كان طاغيا على قدايعات شخصيات فوكنر، لهذا لن نستغرب حرص الكاتب كنفاني على أن يسود الرواية روح التفاضل، لذلك ترك (حامد ومريم في الخاتمة) وهما يتأهبان للفعل، إننا نجد في هذه الرواية تفاؤل المناضل بالانتصار على عدوه الخارجي والداخلي، هذا النصر قد لا يتحقق اليوم لكن الأجيال القادمة حين نرعها أيد نظيفة ستستطيع صنع النصر، لهذا حافظت مريم على الجنين، وقتلت من يريد موته أو تلويثه بالقذارة والعار.

بينما سادت في رواية فوكنر روح التشاؤم والانهمام، فنسمع صوت

الخدامة دلزي يعلن لنا نهاية الأسرة، حين تقول بأنها شهدت البداية والنهاية لهذه الأسرة التي يسوء حالها إلى درجة يباع فيها البيت، ويتحول إلى نزل، وهذا قمة الانهيار.

تجالت خصوصية كنفاني أيضا في رسم الشخصية، وإبراز تفاعلها مع الزمن والحدث ومجموعة القيم، صحيح أن كلتا الشخصيتين يتعلقان بفكرة الشرف الذي تفقده الأخت في كلتا الروايتين، إلا أن كونتن بدا عاشقا للموت، يائسا، مأزوما تسيطر عليه فكرة عبثية الزمن، لذلك يجد خلاصه بالانتحار، بعد أن فقد صلته بأي إنسان أو أي قيمة عليها يمكن للإنسان أن يعيش لأجلها، في حين كان حامد عاشقا للأرض، أي الوطن، لم يستطع الهرب منه، لذلك لم يواصل مسيرته إلى الأردن، بل بقي في أرضه يقاتل عدوه، وهكذا لم يؤد الهرب لدى حامد إلى الموت وإنما إلى الحياة الكريمة التي لن تكون إلا بمواجهة العدو، أما كونتن فقد أدى به الهرب المجاني إلى موت مجاني يوحى بالعجز عن مواجهة أعباء الحياة.

- الشخصية النسوية لدى فوكنر (كادي) لم نسمع صوتها الخاص بها، في حين وجدنا صوت (مريم) جنباً إلى جنب مع صوت الرجل، بل استطاع الكاتب أن يقدم لنا معاناتها الخاصة التي تجعل المتلقي متعاطفاً مع ضعفها، لأنها استطاعت رغم خطئها، أن تكون فاعلة في حياتها، متجاوزة لهذا الخطأ، بل مصححة له، وذلك حين قررت قتل زكريا الرجل الذي لوئها بالخطيئة ثم أراد، بعد أن أصبح زوجها أن يقضي على الأمل (الجنين) الذي قررت أن تهبه حياتها لأجله.

إذا أخطأت مريم مع زكريا من أجل الحصول على زوج، لنلاحظ هنا الدلالة العلوية لاسم مريم (التي تتصل بسمات السيدة العذراء) لذلك حين تكتشف أن هذا الزوج مناقض لحياتها النظيفّة، ومهدم لأملها تقرر التخلص منه، أما (كادي) فتاة ترغب في التحرر الجنسي، لذلك تنطلق فيه لتصبح عاهرة.

لهذا كله لا نستطيع أن نقبل تحديد د. عز الدين المناصرة لنقاط التأثير
السلبية لدى كنفاني بالنقاط التالية: التقنية الشكلية، الزمن، فكرة
الحرام^(١٦) .

من هنا يمكننا القول مع جبرا إبراهيم جبرا "إن غسان كنفاني استطاع
أن يحول الصخب والعنف إلى رواية فلسطينية مليئة بشخصيته".



الهوامش والإحالات

- (١) روبرت شمشري: «تبار الوعي في الرواية الحديثة» ت. د. محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ط ٢، ١٩٧٤.
- (٢) جان إيف تادييه: «الرواية في القرن العشرين» ت. د. محمد خير سباعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ١٥٩ بتصرف.
- (٣) ميلان كونديرا: «فن الرواية» ت. بدر الدين عروودي، دار الأهالي، ص. ط ١، ١٩٩٩، ص ٧١.
- (٤) ألان روب غريب: «نحو رواية جديدة» ت. إبراهيم مصطفى إبراهيم، دار المعارف بمصر، دون تاريخ، ص ١٣٠ بتصرف.
- (٥) د. أمينة الرشيد: «تنشيط الزمن»، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٤٧ بتصرف.
- (٦) د. نبيل الشريف، د. ضياء الجبوري، د. أحمد المجذوبة، د. عصام شندي، روائع الأدب الأميركي، مركز الكتب الأردني، ١٩٩٥، ص ٧٢١.
- (٧) وليم فوكنر: «الصحف والعنف» ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار أدب، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، المقدمة، ص ٨٧.
- (٨) وليم شكسبير امكبث، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للنشر والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠، ص ١٨٤.
- (٩) «الصحف والعنف»، ص ١٠٦.
- (١٠) المصدر السابق، ١٢٦.
- (١١) المصدر السابق نفسه، المقدمة، ص ١٦.
- (١٢) نفسه، ص ٣٢٥.
- (١٣) غسان كنفاني، المجدد الأول، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٢.

ص ١٦.

(١٤) المصدر السابق، ص ٢١٠.

(١٥) المصدر السابق نفسه، ١٩٥.

(١٦) د. عز الدين المناصرة: مقدمة في نظرية المقارنة، دار الكرماء للنشر والتوزيع، عمان، ١٤٠٨، ١٩٨٨، ص ٢٩٩.



٣-٥ = نموذج القاتل المثالي

بين عطيل شكسبير وراسكولينكوف دوستوفسكي

يقدم لنا الأدب العظيم عوالم إنسانية مذهشة، إلى درجة يجعلنا نتقبل غير المؤلف والشاذ، إنه يزلزل قناعاتنا، فيجعلنا نتعاطف مع شخصياته المتخيلة، التي قد نرى ممارساتها مستهجنة، فيما لو كانت على صعيد الواقع وأخضعناها لقوانين منطقية جامدة، فالقاتل إنسان مجرم يمتلك صفات كريمة منفردة تبرز بشاعته، وتلغي إنسانيته، لكن الأدب يستطيع أن يقدم لنا مجرماً استثنائياً، يجعلنا نتعاطف مع لحظات ضعفه، بما يمتلك من رهافة حس وشاعرية، أو بما يمتلك من رؤية إنسانية إصلاحية تبين له ارتكاب جريمة القتل لإصلاح المجتمع،

إن نموذج القاتل المثالي يمتلك شخصية جذابة، كما يمتلك حساً إنسانياً، لهذا يخترق هذا النموذج ما ألفناه من صور كريمة للمجرمين في تصرفاتهم وأخلاقهم، كما تميز بندوته في الأدب، وتسليط الأضواء عليه لا يعني تسليط الضوء على الجريمة أو تشجيعها، على النقيض يؤدي ذلك إلى النفور من الجريمة والظروف التي أدت إليها، لهذا لا نستطيع أن نقول إن نموذج القاتل الشريف بعيد عن الحياة، إنه نموذج يجسد موقفاً من الحياة، أي يجسد علاقة الكائن ببيئته وبالآخرين في وقت ومكان محددين، وهو كشف للإنسان وعما يحيط به من عوامل لا يستسلم لها، بل يحاول تغييرها من أجل أن يعيش المثل الأعلى في حياته، ويحاول الدفاع عنه لذلك يرتكب جريمة القتل، إنه يختزل بصفاته المتعددة الإنسان في أي زمان وأي مكان، فيقدم لنا نمطاً سلوكياً، يتميز بالتفرد من جهة وبالعمومية من جهة أخرى، إذ يستطيع أن يشمل معاناة الإنسان ومخاوفه المخالدة

من هنا استحق هذا النموذج الدراسة، وإذا سبق شكسبير دوستوفسكي في تناول شخصية القاتل الشريف في مسرحية (عطيل)، إلا أننا لا نستطيع أن نقول إن الروائي حين رسم راسكولينكوف قد تأثر

بشخصية عطيل تأثرا مباشرا، وإنما سجد التشابه بين الشخصيتين نابع من التوجه الفكري والإنساني لكلا الكاتبين، وسنلمس خصوصية الأديب، كما سنلمس خصوصية عصره أيضا.

ثمة تساؤل لابد أن يتروّد في أذهان البعض: كيف نسمح لأنفسنا بمقارنة شخصية مسرحية بشخصية روائية،

أعتقد أن ثمة لقاء بين الشخصية المسرحية والشخصية الروائية ليس في اعتمادهما على الحوار الذي نستطيع عبره أن نسبر أغوار الشخصية، ونتعرف على صراعاتها فقط، وإنما لاعتمادهما على سمات جسدية ونفسية وفكرية تهب الشخصية فرادتها وتمنحها بالتالي هويتها الخاصة، كما تمنحها القدرة على تمثيل هموم الإنسان بشكل عام.

سنحاول في هذه الدراسة التعرف على المؤلفين وعلى بطائهما، ثم سنرصد جوانب اللقاء بينهما.

شكسبير:

ولد في قرية مغمورة ستراتفورد أن أفون وعبد فيها سنة ١٥٦٤ وكان أبوه ذا شأن في بلده ويفترض أنه وقر له تعليما متوسطا، تزوج شكسبير من امرأة تكبره بثماني سنوات، وقد رحل إلى لندن وفي عام ١٥٩٢، في عام (١٥٩٤) أسس (فرقة اللورد تشامبرلين) وقام فيها بدور الممثل والكاتب الشريك، وقد استطاعت أن تبني فرقة خاصة بها، شملت الرعاية الملكية، وأصبحت حظا وافرا من الربح والشهرة، وقد اكتسب شهرة كبيرة ليس فقط بفضل مسرحياته وإنما بفضل قصائده التي كتبها (sonnets) ونشرت سنة ١٦٠٩.

تعد السنوات الست الأولى من مطلع القرن السابع عشر فترة المآسي الكبرى في إنتاج شكسبير (هملت، عطيل، مكبث، الملك لير، أنطونيو وكليوباترا، كوريولانس) ولم تقتصر كتابة المأساة على فترة محددة من حياته، فقد مارسها في مراحل إنتاجه، إلا في سنيه الأخيرة حيث انصرف إلى الكوميديا وخصها بمعظم اهتمامه.

لم يعبأ شكسبير بالقواعد الكلاسيكية، فقد أصر على الجمع بين الهزل والجد في المسرحية الواحدة، ولم يتقيد بوحدة الزمان والمكان، وركز اهتمامه على وحدة العمل المسرحي فقط، وقد أبدع في مجال تصوير الشخصية التي كان يمنحها مقومات الحياة والحركة، ويسلط عليها الأضواء من جوانب مختلفة، ويبرز ما يمكن أن تنطوي عليه من تناقض وتردد، فتتجسد شخصية حية واقعية لا رمزا باهنا.

أبدع شكسبير في ملاءمة اللغة الشعرية للمسرح، وفي مسرحياته الأولى أظهر ميلا للانسحاق وراء الجمال اللغوي وولعا بالتلاعب بالكلمات والعناية بالقوافي، لكنه تمكن بالتدريج من السيطرة على لغته وتطويعها لمتطلبات المسرح، وكان مغرما بالصور المادية الحسية، وكان نطاق خياله واسعا وشاملا بشكل فريد.

إن ميزة شكسبير أنه كتب من وحي التاريخ لكنه أضاف إليه رؤيته الخاصة التي تنبع من انتمائه إلى عصر النهضة، وهو في الوقت نفسه معاصر لنا، نستطيع أن نقرأ ذواتنا في إبداعه، بما يقدمه من رؤى إنسانية وأحلام ومشاعر وأفكار تؤرقنا، إنه عنيف، قاس، ووحشي، أرضي وجهنمي، يستثير الرعب كما يستثير الأحلام والشعر، صادق جدا، درامي وجامح، عقلاني ومجنون، نهائي وواقعي.

مسرحية عطيل:

قبل أن نتحدث بالتفصيل عن شخصية عطيل لابد أن نتعرف على الأحداث الرئيسية والملامح الأساسية للشخصيات التي شاركت عطيل مأساته أو كانت سببا لها.

تجري حوادث هذه المسرحية في إيطاليا، ثم تنتقل إلى قبرص بانتقال الجيش وقادته (أبطال المسرحية) لمقاتلة الجيش التركي العثماني، كما أن حوادث المسرحية لا تستغرق زما طويلا.

إن عطيل قائد شجاع نبيل، ينتمي إلى إفريقيا، لذلك كان زنجيا، أعجبت به الفتاة الإيطالية (دزيمونة) ابنة أحد أعيان مدينة البندقية

المشهورين، فيتزوجها عطيل رغم الفارق بالسن وبالعرق وبالمكانة الاجتماعية، وما إن يتم الزواج حتى يعين قائدا عاما للجيش الذي سيتوجه لمحاربة الأتراك في قبرص، فيعين (كاسيو) ملازمه الخاص (أي نائبه) كل هذا يشير حفيظة (ياغو) حامل العلم، فيقرر الانتقام لنفسه، لأنه لم يحصل على ما يستحق من مرتبة عليا في الجيش التي احتلها عطيل ومن ثم كاسيو، كما أنه يشتعل غيظا لفوز عطيل بامرأة (كدزيمونة) جميلة ونبيلة في خلقها وفي حسنها، كما يشتعل غيظا من كاسيو الذي احتل مرتبة الملازم، بالإضافة إلى أنه جميل في مظهره وفي سلوكه، مما يحبه لقلوب الناس عامة وقلوب النساء خاصة.

سيطر على ياغو إحساس بالغبن، وأن الحياة لم تعطه ما يستحق، مما يدفعه إلى الحقد على الآخرين الذين ينالون ما لا يستحقون، بحوله هذا الإحساس إلى شر مضطرم لا يهدأ إلا بتدمير الآخرين، وبالحصول على ما يملكون، فالشخصية الأنانية لا ترى الخير إلا لنفسها ولا تريد أن يفوز الآخرون إلا بالألم، إنه الحقد الذي يملأ القلب سوادا فينغص حياة صاحبه، ويدفعه إلى تدمير حياة الآخرين.

يفلح (ياغو) في استشارة غيره (عطيل) ويدير مكيدة لـ (كاسيو) حين يستغل نقطة ضعفه أمام الشراب، الذي يفقده عقله، فيتصرف تصرفات غير مسؤولة، إذ يتشاجر مع أحد الجنود ويجرحه، يأتي ياغو خفية ويقتله الأمر الذي يؤدي بكاسيو إلى فقدان وظيفته، فيشجع ياغو (دزيمونة) كي تتوسط له عند زوجها عطيل، ويطلب منها أن تلجأ في وساطتها، مما يلفت نظر عطيل، ونجد (ياغو) في الوقت نفسه يزيد أوار رية عطيل حين يحدثه عن أخلاق المرأة الإيطالية المتحضرة (والتي لا يعرفها عطيل الغريب عن هذه البيئة) فيبين له أن الخيانة جزء من طبيعتها، فهي لا تعرف الوفاء لزوجها، لكن عطيل رغم ذلك لا يصدق كلامه فيقول «بحياتي أراهن على إخلاصها» وياغو لا يكتفي بالكلام وإنما يؤكد أقواله بأدلة دامغة (حين نجد زوجته إمبليا التي تعمل وصيفة لدزيمونة،

تسرق المندبل الذي أمدها عطيل لزوجه ليلة الزفاف، فيضعه ياغو في غرفة كاسيو) وبذلك يقدم للزوج خير دليل على لامبالاة زوجته بعواطفه، واستهتارها بكرامته.

أمام هذا الدليل الذي يراه عطيل مفتعاً ودامناً يقرر الانتقام لشرفه وللمثل العليا التي انتهكتها زوجته، فيقتلها ليقتل الشر والخيانة في العالم، لكن إميليا التي أفزعها قتل المرأة البريئة النبيلة، تعترف بأنها سرت المندبل وأعطته ليأغو بناء على طلبه، وأنه هو سبب هذا البلاء كله، فيحاول عطيل قتله، ثم يقتل نفسه عقاباً على جريسته.

لو تأملنا معالم شخصية عطيل لوجدناه أبعد ما يكون عن شخصية المجرم العادي، فهو إنسان حساس، شاعر، نقي السريرة، يصدق كل ما يراه وما يسمعه، يرى الوفاء في كل أصدقائه، لذلك نسمعه يصف ياغو بالصديق الأمين دائماً، لا يعتربه الشك في الآخرين، ولا يحذر أقرانهم وأفعالهم، إنه شديد الاندفاع والحماسة للفضيلة، شديد الحساسية لكرامته، سريع الانفعال، لذلك يثار لكرامته دون أي حذر أو شك فيما قاله ياغو، فهو لا يستطيع أن يرى الإنسان ذا وجهين ولسانين، يسرع بتصديق الظاهر دون أن يتأمل في بواطن الأمور، كما كان هملت، فهو على نقبضه لا يعرف التردد، يتعامل مع العالم بحساسيته المرفقة، دون أن يعني هذا القول أن عطيل شخصية متهورة بصيرة مطلقة، فقد حياك ياغو مكيدته بحيث تبدو الزوجة خائنة، فأتى بأدلة تقنع العقل، خاصة أن دزديمونة لم تصرح بأنها فقدت المندبل.

إن أزمة عطيل في سماحة طبعه، وصراحته، وعلنيته لذلك يظن الناس شرفاء اعتماداً على ما يدون من أقوال وتصرفات، إذ تنقصه الخبرة بالنفس البشرية، وهذا أمر طبيعي لمن عاش حياته مقاتلاً في الحروب، بعيداً عن العلاقات الاجتماعية، بانحصار يفتقد عطيل دلالة اسمه الذي يعني (onietta) باللاتينية الحذر.

وقد وصفه (أ. سي. برادلي) وصفاً مذهشاً وهكذا فإنه يعجبنا، أسمر

رائعا، مشربلا بضياء من شمس البلاد التي ولد فيها، ولكنه ما عاد شابا،
إنه، شكلا وكلاما، بسيط وشامخ معا. رجل عظيم من طبعه التواضع مع
ثقة كبيرة بقدر نفسه، فخور بخدماته للدولة... يتوج حياته بمجد أخير
هو مجد الحب، وهذا الحب نفسه غريب مغامر شاعري كأى حدث في
تاريخه الحافل، يملأ قلبه رقة وخياله نشوة، إننا لا نجد حبا لدى
شكسبير (حتى ولا حب روميو في ميعه صباه) أشد إغراقا في الأخيصة
والرؤى من حب عطيل.

إذا نحن أمام شخصية مثالية، نحب بعمق الشاعر ونبل الفارس، لهذا
لن نقبل أى اعتداء على شرفها، لأن ذلك يعني اعتداء على كل المثل،
إنه يبدو عاقلا حكيمًا، لكن ما إن يشتعل قلبه بالغيرة حتى يسيطر عليه
الانفعال والألم والرغبة بالثأر لكل القيم النبيلة التي انتهكت.

نسمع لودفيكو يخاطب عطيل في لحظاته الأخيرة قبل أن يطعن نفسه
بخنجره «آه يا عطيل يا من كنت مثالا للبطية، لقد وقعت في مكيدة هذا
العبد اللعين، فماذا تقول،

عطيل: «أى شيء»، أروا: قاتل شريف، فأنا ما فعلت شيئا بدافع
البغضاء، بل الشرف... تحدثوا عن رجل لم يعقل في حبه، ولكنه أسرف
فيه، رجل حاضر الريبة. ولكنه إذا أثبر وقع في التخطئ... رجل رمى عنه
بيده (كهندي غبي جاهل) لؤلؤة أئمن من عنبره كلها. رجل إذا انفع
درت عيناه وإن لم يكن الذرف من دأبها...»

إن صفة الشريف التي لحقت بالقاتل لا تبدو، هنا، صفة عادية، إنها
أشبه باسم ومنزج بالشخصية، لذلك فهذه الصفة تكاد تغلب على الفعل
(فعل القتل) الذي قام به عطيل، فمن أجل قيم الشرف التي امتنعت من
قبل الزوجة، ومن أجل الحفاظ عليها، من أن تهان مرة أخرى على يدها
قتلها، وهو أيضا شريف لأنه لم ينتظر حكم المجتمع الذي يراعي
الظروف المختلفة عادة، فيصدر حكمه الذي يندم بالرافة، لذلك نجده
يطعن نفسه معاقبا إياها أشد أنواع العقاب!!

لا يمكننا أن نقول إن شكسبير عنصري، حين جعل عطيل الزنجي يقتل المرأة البيضاء، إن لون البشرة يحمل دلالات نفسية، باعتقادنا، أكثر من الدلالات العنصرية، فهو حار، شديد الانفعال والتأثر، كما أن الصورة التي بدأ فيها عطيل (النيل، الشاعر، القائد المحبوب، والزوج المخلص والذي تحبه زوجته حتى آخر لحظة من حياتها، أي حتى بعد أن طعنها) ومثل هذه الصفات تنسج لنا صورة شخصية عظيمة، تمتلك سمات غير منفرة، حتى أفعاله لم تكن سيئة، فهو حين مارس فعل القتل، وجدنا شكسبير يعطيه مبررات لهذا الفعل، لذلك بدأ هذا الفعل منسجما مع القيم النبيلة التي يعيش لأجلها ويدافع عنها.

إن شخصية عطيل هي شخصية السيد الذي يعيش أبيض السريرة، ناصع الأخلاق، رغم بشرته السوداء، في حين وجدنا ياغو يُخاطب بـ«العبد» كما لاحظنا في المقطع السابق من قبل لودفيكو ومن قبل (ص ١٩٩) وفي مقطع آخر (ص ٢٠١) نجده يقول أما هذا العبد فإن تكن ثمة قسوة بارعة تعذبه كثيرا وتبقية طويلا فإنه سيذوقها»

إن الأسود لا يعني عند شكسبير «وصفا أساسيا على قاعدة التمييز العرقي (رغم أن عطيل قد وصيت صورته كأفريقي، غليظ الشفتين، داكن اللون) ولكن الذي كان يعنيه شكسبير هو السواد والبياض حتى داخل العرق ذاته سواء كان أبيض أم أسود، كان يقصد السواد والبياض في الذات الإنسانية وأغوارها العميقة» (١٦).

وهكذا فالعبودية لدى شكسبير لا تقتزن بلون البشرة وإنما تقتزن بالفعال السوداء والشريرة، لهذا كان ياغو الأبيض عبدا بسبب فعاله، وكان عطيل الزنجي قائدا نبيلًا بسبب أخلاقه ومروءته وحساسيته.

دوستوفسكي (١٨٢١-١٨٨١)

ولد فيدور دوستوفسكي في موسكو، حيث كان أبوه يعمل طبيباً مقيماً في مستشفى كبير، وقد تلقى تعليمه على يد أبيه وأمه ومدرسيه الخصوصيين، ثم أرسل في الثالثة عشرة من عمره إلى مدرسة داخلية

خاصة، وبعد ذلك بثلاث سنوات توفيت أمه، والتحق بمدرسة المهندسين
الحربيين في العاصمة بطرسبورغ.

اطلع في هذه الفترة على الثورة وشبلر وشكسبير وسكوت وديكنز
وجورج صاند وهيفو وبوشكين وكثيرين غيرهم.

وقد شب وترعرع في المدينة خلافا لمعظم الكتاب الروس، لذلك
سجد المدينة مسرحا لجميع رواياته، وكان لموت أمه ثم موت بوشكين
أعظم الأثر في حياته حين كان يدرس في كلية الهندسة في سنة ١٨٤٤

وقد كان والده يتنسب إلى صغار النبلاء، وكان قاسيا بغيلا، اغتيل
على يد الفلاحين لقسوته في معاملتهم، فعانى دوستوفسكي من نوبة
صرع ستلازمه مدى حياته، فترك الجيش إذ لم يبق ضابطا إلا سنة
واحدة، وقرر أن يتفرغ للكتابة، فأصدر روايته الأولى «الناس الفقراء»
التي تأثر فيها برواية «المعطف» لـ (غوغول) نالت استحسان النقاد، وقد
اجتذبه الآراء التحريرية (الاشتراكية التي ستركها فيما بعد) فانضم إلى
جماعة (بتراشفكي) المسالمة، لكنه اعتقل معه سنة (١٨٤٩) وحكم عليه
بالموت، ووقف أمام ركيزة الإعدام ينتظر تنفيذ الحكم وفي هذه الأثناء
يصل العفو الإمبراطوري، الذي كان عفوا جزئيا، إذ يقرر استبدال السجن
بالإعدام في سيبيريا، حيث سجن أربع سنوات، سترك هذه الحادثة أثرا
كبيرا على أدبه، فقد وجدناه يعلي من قيمة الإنسان، ويرفع من شأن
الحياة الإنسانية، حتى إنه يقول لو توقف إنقاذ العالم على موت طفل
واحد علينا أن نرفض هذا الموت!!

ولما خرج من المعتقل، كانت صحته منهارة، رغم ذلك خدم في
الجيش جنديا بسيطا، وكان قد تزوج من أرملة مريضة في سيبيريا،
وعومل معاملة المجرمين فلم يسمح له بالرجوع إلى روسيا إلا سنة
١٨٥٩، فأصدر «ذكريات من بيت الموتى» و«مذلون ومهانون» مما أذاع
صيته، فأنشأ مع أخيه مجلة «الزمان» التي منعت بعد ذلك بقليل، وكبدته
أعباء مادية، وفي عام (١٨٦٢) قام برحلة أولى إلى الغرب، وحين عاد
واجه

الوانا من الصعوبات إذ نموت زوجته وأخوه تاركاً له عبء الديون وعبء
إعالة أسرته، وابن زوجته، عندئذ بدأ يعيش حياة شاقة فعلاً، فكان
يتقاضى ثمن الكتاب الذي لم يكده يشرح فيه، وكانت المهلة المحددة
تنصرم بسرعة، فتورقه، لذلك كان يعمل كالمحموم، واستعجلاً للعمل
استاجر شابة تكتب على آلة اختزال، أصبحت زوجته عام (١٨٦٧) وقسمياً
معاً عدة سنين في أوروبا، كانت مليئة بالأحزان، ربما كان يزيد هذه
الأحزان تعلق دوستوفسكي بهوى القمار، وفي عام (١٨٧١) استقرت
هذه الأسرة التي أنجبت عدة أولاد لم يعيش منهم إلا اثنان، في
بطرسبرج، وقد تحسن الوضع المادي للأسرة حين بدأت زوجته تنشر
بنفسها مؤلفاته، مات عام (١٨٨١) إثر نزيف رئوي شديد.

بالإضافة إلى رواياته الكبرى («الجريمة والعقاب»، «المقامر» و
«الأبله» و «الزوج الأبدي» و «الشياطين» و «المراهقة» و «الأخوة
كارمازوف») نشر «يوميات كاتب» على شكل دوري، ليستطيع أن يعبر عن
آرائه السياسية والدينية، وهي لديه شيء واحد، بشكل أكثر حرية من
الرواية.

كتب دوستوفسكي «لكني يكون المرء قادراً على أن يكتب جيداً، عليه
أن يعاني!» ونحن نضيف أنه كي يتغلب على هذه المعاناة لا بد له من
الكتابة الإبداعية، كي يستطيع أداء رسالته في الحياة، وهي أن يثبت الخير
والجمال في حياتنا.

وبذلك نستطيع القول: إن دوستوفسكي كان في رواياته فناناً ومبشراً
وفيلسوفاً، وعالماً اجتماعياً، وإن أية محاولة لفصل الجانب الفني لديه
عن الجانب الفلسفي الاجتماعي محاولة غير مجدية، وغير دقيقة، يقول
دوستوفسكي «إن إيجاد الإنسان في الإنسان مع الواقعية الكاملة ميزة
رومية على الأغلب... يدعوني عالماً نفسانياً، هذا غير صحيح، أنا
واقعي بالمعنى السامي للكلمة، أي أنني أصور كل أعماق النفس
الإنسانية».

اعتقد دوستوفسكي أن العالم المحيط بالإنسان كلما كان «خاليا» لا إنسانيا، زاد شوق الإنسان إلى المثل الأعلى، وبات من واجب الفنان إيجاد الإنسان في الإنسان، أي ألا يصور الفوضى والدمامة المسيطرتين على العالم، بل ينقل إلى القارى ذلك الشوق الكامن في الروح الإنسانية إلى المثل الأعلى بواقعية كاملة، وبذلك يصور الطموح إلى بعث الإنسان الذي قهرته الظروف وكمود العصور والرواسب الاجتماعية، ولذا فإن صوت الفنان المفكر الذي عقد محكمة قاسية للمدينة في عصره، لا يمكن وضعه جنبا إلى جنب مع أصوات أبطاله...

بناء على هذا القول نجد في شخصية (راسكولينكوف) تجسيدا لبعض الأفكار التي يرفضها المؤلف، ويثبت زيف دعاوها عبر الرواية، فالبطل يدعي بأنه يستطيع استيعاب الجريمة بالعقل، وتبريرها بالعقل والقيام بها بالعقل، وهذا تأكيد على عقلانية الإنسان التي رآها الماديون، الذين يؤمنون بالإنسان الإله.

بناء على هذه الأفكار نجد طالب الحقوق (راسكولينكوف) بطل رواية «الجريمة والعقاب» يقوم بقتل مرايية عجوز تدعى (ألينا) بعد تخطيط دقيق، لكنه يضطر لقتل أختها (إلزييتا) فقد نسي إغلاق الباب وراءه، وبعد القتل يسرق بعض المال ويهرب.

لو تعمقنا في شخصية القاتل، في هذه الرواية، لوجدناها شخصية غير عادية، إنها مثقفة، تسعى لتجاوز وضعها البائس، فقد عاش هذا الطالب عبثة فقيرة في غرفة كأنها (الكفن)، ورأى تعقد العلاقات الاجتماعية وقسوتها، مما يدفع الإنسان الشريف إلى العذاب والموت، (ججارتة سونيا تضطر لبيع جسدها من أجل إطعام إخوتها، في حين نجد أخته درنيا تفكر بالزواج من رجل كهل لا تحبه من أجل مساعدته ومساعدة أمها) لذلك رأى في قتل المرايية العجوز تصفية للشر الاجتماعي، فهي تجسد أحد مظاهره، ويقتلها يحاول أن يرفع الظلم الاجتماعي بالاستخوذ على ثروتها وتوزيعها على الفقراء وطلاب العلم، إنه يأمل في تقديم الخير

للإنسانية المعذبة، فهو يؤمن أن استخدامه للنقود في فعل الخير يلغي فعل الشر.

إذا الدافع الاجتماعي أمر لا يمكن الشك فيه، لكنه يطرح أمامنا مشكلة اجتماعية عميقة: هل تسوغ الغاية النبيلة الوسيلة القذرة التي نستخدمها من أجل تحقيقها، هل يحق لنا أن نضحى بوعي كامل ولو بحياة إنسان واحد من أجل سعادة الآخرين؟

إلى جانب الدافع الاجتماعي ثمة دافع فكري، إذ لم يكن الهدف المال والثراء الشخصي (إذ لم يستفد من المال المسروق سوى تقديم مساعدة لعائلة فقيرة تقيم بحواره هي عائلة مارمیلادوف) فقد آمن راسكولنيكوف بفكرة سمى إلى تطبيقها هي: إن بالإمكان اختزال البشر إلى فئتين، فئة المتفوقين العباقرة أمثال نابليون، يملكون الحق في عمل كل شيء، يرى نفسه منهم، وفئة أخرى هي فئة الناس العاديين يدعوهم «القملة» لهذا نجده يقول «الإنسان غير العادي يملك الحق في أن يجيز لضميره تخطي بعض الحواجز، إذا ما كان ذلك مساعدا على تحقيق فكرته التي قد تعود بالنفع على الجنس البشري بأكمله... إن كافة المشرعين وموجهي الإنسانية كانوا مجرمين في حق القانون، فهم أتوا بشرائع جديدة، انتهكوا بعملهم هذا القوانين القديمة التي يراها المجتمع بعنايته ويحفظها عن الجدود». وكما يرى أندريه جيد بأن راسكولنيكوف أول من ترسم لديه فكرة الإنسان المتفوق التي سنجدتها عند نيتشه^(١).

وبما أنه إنسان متفوق يحق له القتل الذي برره بالعقل (امرأة عجوز في أواخر أيامها، حياتها ضرر على الفقراء الذين يرهنون عندها حاجياتهم فتعطيه ربع ما يقابلها من مال، لذلك سيأخذ ما تملك من مال ويوزعه على أمثاله من العباقرة، كما سيساعد به الفقراء) وبعد أن يبررها بالعقل يخطط لها بالعقل (قراءة ستة أشهر)، لهذا نجده يدير ظهره للمواطن و للمشاعر الإنسانية، فلا مكان لها في حياة الإنسان المتفوق، لكنه حين ينفذ جريمة القتل بالعقل، يكتشف أنه بشر عادي يخاف من الآخرين بل

يرتكب جريمة قتل لم يخطط لها بعقله (إذ يضطر لقتل إليزابيتا الأخت الطيبة للمرايية التي تساعد الفقراء، بل قد ساعدته هو نفسه) إنه يخاف فيقتل إنسانا بريئا، ويدافع الخوف أيضا كان قد ترك الباب مواربا دون إغلاق، لذلك تدخل إليزابيتا، لتشهد جريمته، فيقتلها خوفا من افتضاح أمره، ثم يكتشف أن إنسانا بريئا سيحكم بالإعدام بسببه، إذ اتهم بارتكاب جريمة قتل المعجوز وأختها، فينتابه تائب ضمير حاد، لم يحسب حسابه.

كذلك نلاحظ لدى راسكولينكوف رغبة في امتحان نفسه، قبل ارتكاب جريمة القتل، هل هو إنسان متفوق أم هل هو إنسان تافه، هل يحق له تجاوز القانون والعرف، وبذلك يتحول قتل المرايية المعجوز إلى امتحان لذاته وتأكيد تفوقه، الأمر الذي يعزز وجوده في عالم الأخلاق والمثل! فقد كان يظن أنه سيقتل الشر حين يقتلها ويعلن انتماءه إلى أولئك الذين يعارضون ما يريدون من تصرفات لأنهم بشر كاملون أشبه بآلهة.

إن تصرفات راسكولينكوف نابعة من تكوين ثقافي، كان قد انتشر في عصر دوستوفسكي، فقد ظهرت أفكار العدمين والملحددين الذين يعلنون من شأن الإنسان، ويرون فيه مخلوقا خاليا من التعقيد مادام يسلك العقل، إذ يجدون في هذا العقل أداة لا تضاهي لإحقاق الحق في هذه الحياة، فالإنسان قادر على حل مشكلاته بالعقل، بمعزل عن الإيمان، فهم يتبنون مقولة إيفان كارامازوف الذي أباح قتل الأب مردداً: «إذا لم يكن الله موجودا فكل شيء مباح» لذلك حمل راسكولينكوف أفكارهم، ليكتشف، عبر جحيم المعاناة الداخلية، زيف مقولتهم، فبعد ارتكاب الجريمة يعاني البطل أزمة داخلية حادة، ويكتشف حقيقة أن الإنسان لا يمكن أن يكون عقلا فقط، وأن الازدواجية بين العقل والشعور والانفعالات جزء من طبيعة الإنسان، وبذلك كشف لنا دوستوفسكي عبر أزمة بطله عن الدور الحاسم الذي تلعبه العواطف في حياة الإنسان وسلكه.

إن مؤسسة راسكولينكوف في عدم فهمه للانشطار الذي تقوم عليه

النفس البشرية. مع أنه عانى من ذلك الانشطار، حتى اسمه (راسكول)askuln يعني بالروسية الانشقاق والانقسام) فإذا ظهر القسم الأول من شخصيته (الجانب العقلي) مع بداية الرواية وارتكاب جريمة القتل، فإن انشق الثاني من شخصيته (الجانب الروحي والانفعالي) قد ظهر حين أقدم على فعل القتل، إذ بدأت تعتريه الانفعالات وأزمة الضمير الحادة التي تكاد تؤدي إلى دماره لولا وقوف (سونيا) إلى جواره بأن تدله على طريق الإيمان بالله، والتطهر بالحب الذي يشمل كل البشر، لذلك يعترف بجريمته. لأنه بدأ يحس أن أي عقوبة اجتماعية هي أخف وطأة من عقوبة الضمير!

كلوا ما رحلت رواية «الجريمة والعقاب» بأنها رواية «إثارة سيكولوجية» لكن الإشارة فيها ليس لأنها تروي جريمة قتل العرابية، وكيفية اكتشاف الجريمة. بل لأنها تروي مقاومة البطل لأزمة الضمير، ولذلك الصراع الداخلي العنيف بين ما كان يؤمن به وما تكشف له عن طريق الفعل من خطأ أدى به إلى الإجرام بحق الإنسانية، في حين كانت رغبته صادقة في مساعدتها، لذلك نجده يصرخ بأنه لم يقتل العجوز وإنما قتل نفسه، إذ قتل الجانب الخير فيها (بقتله إليزابا الخيرة) كما قتل الجانب الشرير فيها (رواية العرابية الميرن)

يحدثنا دومستوفسكي عن بطله إثر ارتكاب الجريمة، إذ إن مشاعر غير متوقعة وغير متوقعة تعذب قلبه، لقد اصطادته في النهاية الحقيقة الإلهية: الضمير والقانون الذي صنعه البشر، وهو مضطر للتبليغ عن نفسه، مضطراً حتى لو أدى ذلك إلى أن يمات في السجن، لينضم من جديد إلى الناس، إن الشعور بالعزلة عن الجنس البشري الذي استولى عليه أوهقه، وبدأ قانون الحقيقة الإلهية والطبيعة الإنسانية يحدثان تأثيرهما. ولذلك يقرر المجرم على مسؤوليته أن يقبل العذاب لكي يكفر عن جرمته... وبذلك يتحول القانون الذي أوجده البشر إلى وسيلة تخفف معاناة المجرم من معاناة داخلية لا ترحم، ولذلك فإن العقاب يحتاجه المجرم، في رأى

دوستويفسكي، ليس فقط من الناحية الأخلاقية وإنما من الناحية النفسية أيضا.

نجد في الرواية محاكمات ثلاث، (نفسية، أخلاقية، قانونية) يتعرض لها البطل في أعماقه قبل أن يتعرض لمحاكمة المجتمع التي ستكون مخففة، لذلك تتحول هذه المحاكمات إلى بحث عن الحقيقة الإنسانية، فقد أحس بعد قتل المرابية، أنه لم يستطع أن يجسد أفكاره عبر فعل ملموس، لذلك ما يعذبه هو فقدان إيمانه بعدالة قضيته! فقد اكتشف أنه بشر غير منفوق، لذلك نسمعه يقول «لو كنت قتلت لأنني كنت جانعا لكنت الآن سعيدا» فقد كان القتل لديه رغبة في تجسيد فكرة عاوى أرض الواقع، فها هو ذا يصرخ «أردت أن أصبح نابليون لذلك قتلت».

إن البطل يكتشف عدم جدوى إقامة السلوك الإنساني على العقل وحده، فهذا يعني احتقار الجنس البشري والظن إليه باعتباره جرما ماديا يستطيع الإنسان المتفوق الاستهانة به، بفضل ما يملك من عقل، مأساة البطل أن الجانب العاطفي المهمل في حياته بدأ يستيقظ ليعذبه أشد أنواع العذاب «إن ما يجعل راسكولنيكوف يعاني ليس ضميره بقدر ما هم التفكير في أنه لم يستطع أن يقتله، لقد حاول أن يسحقه لكنه انحط، معاناته بعد الجريمة لا تنال من التفسير بل من محاولة قتله».

لذلك بدا لنا تركيز دوستويفسكي على الوجدان الذي يرى فيه الخلاص الوحيد للإنسان، والإمكانية الوحيدة للعقاب، عندئذ يدرك البخاطي، أنه ارتكب ذنبا في حق الحياة البشرية، فحضر قضيته التكرية ودمر حياة أبرياء (يقال أن إليزابيثا الطفيلة كانت حاملا، مما يفرض على الجريمة، وأن رجلا بريئا سيحاكم بجريمته) مما يزعج معاناة داخليا لن يخففها أي عقاب دنيوي.

تكمن روعة هذه الرواية في تسليط الضوء على تلك الحرب التي دارت في أعماق البطل من أجل مقاومة انكشاف الجرم أمام ذاته. هنا يتوحد المتلقي مع البطل ليعايش هذه المعاناة، فيخترق في آن واحد التفسير.

لإنقاذ المثل التي تجعل الحياة الإنسانية ذات معنى، مؤكدا مقولة ردها في رواية «الأبله» وهي «الجمال سينتقل العالم» ولن يكون هذا الجمال سوى الحب (للشبية بأجمعها) وتقديس الحياة وبعث للضمير... أما القبح (القتل وإلغاء العواطف من حياتنا...) فإنه سيدمر الحياة.

وفي رأي دوستوفسكي لن يتفتح الضمير الإنساني، إلا بتفتح القلب والإيمان بالله، عندئذ يستطيع مواجهة المعاناة التي يقتضيها هذا التفتح، وهكذا فإن خير الإنسانية يكمن في الضمير الذي هو الله لدى دوستوفسكي، والضمير يعني إحساسا بالمسؤولية تجاه البشرية جمعاء، ومحاولة إسعادها، وذلك بالحفاظ على إنسانية الإنسان، أي بالحفاظ على القوانين التي تنظم الحياة البشرية وتحميها.

لذلك اضطرب فكر راسكولينكوف بين «الصلاب أو الفأس» أي بين الإيمان أو الجريمة، فالإيمان يبدو لنا مثقلا بالمعاناة ومجسدا بالتضحية من أجل الآخرين وهذا دليل محبتهم عندئذ تزدهر إنسانية الإنسان، أما الجريمة فهي تلغي هذه الإنسانية، وغالبا يرتكبها أناس لا أعماق تسطر عليهم أفكار الماديين الملحدون، التي تعزز الأنانية في النفس وحب المادة، وتركز عليها دون الأعماق، ميزة راسكولينكوف أنه لم يتمتع بهذه الصفات العادية للمجرمين، كان مفكرا ومصلحا اجتماعيا، لم تسطر عليه الأفكار الأنانية، كذلك لم يستطع إلغاء وجدانه وضميره، من هنا كان قاتلا استثنائيا، لهذا لا نستطيع أن نقبل رأي د. ممدوح أبو الوي الذي يرى أفكار راسكولينكوف... أفكارا مادية شيطانية...''

تجلى روعة دوستوفسكي، في رسم هذه الشخصية، التي سيطرت عليها أفكار المادة في مطلع حياتها، لكن رؤيته العميقة للحرية الإنسانية، التي لن تكون حرية عقلية فقط، وإنما هناك حرية العاطفة التي كثيرا ما ننساها في زحمة البحث عن المصلحة المادية التي تقتنر غالبا بالعقل، فهاهو ذا يقول على لسان بطله بعد أن عرف أن أخته (دونيا) ستتزوج برجل لا تحبه من أجل ما يملكه من مال تساعد به أمها وأخاها، «إننا

نحاول في بعض المناسبات قتل عواطفنا، فنحمل حريتنا إلى السوق نعرضها. »

من هنا لا نستطيع أن نقول إن الفكرة هي بطلان العمل الروائي عند دوستوفسكي، بل إنسان الفكرة ، على حد قول باختين^{١٠٠}.

نقاط اللقاء بين عطيل شكسبير وراسكولينكوف دوستوفسكي:

بناء على ما ذكرناه سابقا، لا نستطيع القول بأن دوستوفسكي قد تأثر تأثيرا مباشرا بشكسبير في رسم ملامح شخصية بطله، فشتان بين شخصية ظهرت في القرن السابع عشر (عطيل) وبين شخصية ظهرت في القرن الثامن عشر (راسكولينكوف) جسدت لنا تعقد الحياة الفلسفية والاجتماعية، وازدياد القلق الإنساني ومعاناة الإنسان الداخلية من أجل إقامة العدل ودفع الظلم الذي اتسعت رقعته.

إننا نستطيع أن ندعي إمكانية وجود قواسم إنسانية مشتركة ، تؤكد أن الإنسان هو الإنسان في أي زمان ومكان، لذلك لجأ كلاهما إلى التغافل إلى أعماق النفس البشرية لتصوير لحظات ضعفها، قبل تصوير لحظات قوتها، لذلك وجدنا أمامنا قاتلا شريفا، يمتلك النبل الإنساني والحب للبشرية جمعاء.

- من هنا نستطيع أن نرى لقاء في الأهداف لدى الكاتبين، فقد جسدا لنا المثل العليا وقد انتهكت، كما جسدا لنا الروح الإنسانية في لحظة تطهر (إما بالموت، أو بقبول العذاب والسجن) كل ذلك من أجل إعلاء قيمة المثل الأعلى في الحياة، أي كل ما هو خالد ونبيل في الحياة، وقد أدرك دوستوفسكي (الذي كان الدفاع عن المثل الأعلى دينه الذي آمن به في الفن) صعوبة وصول الإنسان الواحد، حتى لو كان شكسبير نفسه، إلى المثل الأعلى الخالد والشامل بصورة كاملة، لأننا بحاجة إلى جهود عدد كبير من البشر، ومن هنا نجد كل فنان عظيم يسعى في هذا الطريق، فليس الأمر محصورا بشكسبير ودوستوفسكي إنها رسالة الفن يؤديها المبدع كما تؤدي الرسل رسالة السماء.

.. كلا الأدبيين رأى أهمية الإنسان في القلب والعواطف، وبذلك لم يرى الإنسان فكرة عظيمة يستطيع الفن أن يجسدها فقط، لذلك اعتما بإنسانية الإنسان التي تكمن في روحه وعواطفه إلى جانب عقله.

- نجد لدى الكنايين رهافة حس عظيمة تجاه الجوانب المأساوية في الحياة، وتعاطفا مع الألم الإنساني، لذلك ليس غريبا أن يطلق على دوستويفسكي لقب "شكسبير عصره" إذ كان همه البحث عن ضائقة النفس الإنسانية، فرأى أنه بالإمكان تحقيقها عن طريق حب الله وحب الناس وقبول الألم ولو على غير استحقاق إذ إن في الألم قداسة في رأيه، لذلك وجدناه يتعشش النفس ويحييها بعد سترطها، فهو يقدم الحياة الإنسانية، ولا ننسى هنا تجربة الموت التي تعرض لها في شبابه المبكر، والتي جعلته يقدم الحياة الإنسانية.

- كلا البطلين مصاب بنوع من الضعف النفسي أحدهما بسبب اندفاعه الانفعالي وطيبته (جنون الغيرة: عليل) والآخر بسبب ميطرة فكرة واحدة على عقله والتهود الذي يصاحب الشباب (جنون العظمة: راسكولينكوف) - استطاع كلا الأدبيين أن يتجاوز السائد في عصره، فشكسبير تجاوز قوانين الكلاسية التي تؤكد على العقل وحده، ولا تعبر التفاتا للعاطفة، فجمع إلى جانب العقل العاطفة، كذلك تجاوز قانون الوحدات الثلاث، وصار يعرض على المسرح المشاهد الدامية، حتى اتهمه نقاد عصره بأنه بربري لكثرة ما يعرض من مشاهد القتل على المسرح.

كذلك تجاوز دوستويفسكي القوانين السائدة في عصره، أي أدب الطبقة العليا، وبدأ يلتفت إلى معاناة الأسر الفقيرة، أو المتوسطة، متأثرا بغوغول، فانتبه إلى «الواقع» المعقد والمتناقض وغير المثزن فنيا.

استطاع المؤلف دوستويفسكي أن يتفصل عن بطله، الذي جسده فكرة متناقضة لفكره الإنساني الذي يقوم على المحبة والتضحية، لذلك استطاع البطل أن يجسد لنا الصراع بين ما يؤمن به من أفكار وما يؤمن به المؤلف، من هنا أبدع دوستويفسكي تنوعا في الأصوات، ولم نعد نسمع

صوتا واحدا هو صوت المؤلف، إذ برز البطل عبر صوته الخاص، لذا سادت لدى دوستوفسكي «الكلمة المزدوجة الصوت والمتعددة الاتجاهات، فضلا عن كونها كلمة أشبعت داخليا بقيمة حوارية، وكلمة غيرية: الجدل الخفي، والاعتراف المزين بالجدل، والحوار الخفي، وليس لدى دوستوفسكي تقريبا كلمة بلا تلفت متوتر إلى الكلمة الغيرية، وفي الوقت نفسه ليس لديه تقريبا كلمات موضوعية...»¹¹¹

- صحيح أن دوستوفسكي أبدع في مجال الرواية، أي في مجال مختلف عن المجال الذي أبدع فيه شكسبير، إلا أننا لمحنا في روايته اهتماما بتقنية الحوار، سواء أكان حوارا داخليا، يسلط الضوء على صراعات النفس الداخلية، أم كان خارجيا يسلط الضوء على صراعات فكرية ذي صلة بالعالم الخارجي (الاجتماعي) والعالم الداخلي

إن الاهتمام بتقنية الحوار لدى الروائي (دوستوفسكي) يجعله يقترب من اهتمام المسرحي (شكسبير) بهذه التقنية التي تعدّ أساس الفن المسرحي.

- لعل الإنجاز المدهش لكلا الأدبيين أنهما نقلتا نموذج شخصية المجرم من نمطيتها المألوفة (أي شخصية قادرة في أخلاقها وفي سلوكها، وفي أحاسيسها، تنتمي لعالم سفلي بشع، مدمر للحياة البشرية وللمثل العليا) إلى نموذج مدهش غير متوقع وغير مألوف، إذ نجد الشخصية حساسة مرهفة، قد تسيطر عليها العاطفة (عطيل) وقد تسيطر عليها الفكرة (رامسكولنيكوف) فتؤدي بها إلى القتل، من أجل الحفاظ على المثل الأعلى في الحياة لا من أجل تدميره، كما يفعل المجرم العادي.

الهوامش والإحالات

- (١) د. محمد غنيمي هلال، «الأدب المشارق»، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، دون تاريخ، ص ٢٨٠.
- (٢) د. حسام الخطيب، «محاضرات في تطور الأدب الأوروبي» مطبعة طربين، دمشق، ١٩٧٥، ص ١١٣-١١٨.
- (٣) بان كوت، «شكسبير معاصرنا»، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠، ص ٣٩.
- (٤) شكسبير، «عطيل»، ت. جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٠، المقدمة ص ١٨.
- (٥) المصدر السابق، ص ١٩٩-٢٠١.
- (٦) ليزلي فيدلر، ادوارد وازيوليك، «عطيل وراسكولينكوف»، ت. محمد أبو خضور، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٣، ص ٤٢.
- (٧) د. سامي الدروبي، «الرواية في الأدب الروسي»، دار الكرمل، دمشق، ط ١، ١٩٨٢، ص ٧٧٥ بتصرف.
- (٨) مجموعة من المؤلفين، «دوستوفسكي دراسات في أدبه وفكره»، ت. نزار عيون السود، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٩، ص ٩٢٩ بتصرف.
- (٩) أندريه جيد «دوستوفسكي مقالات ومحاضرات» ت. إلياس حنا إلياس، منشورات غويديات، بيروت، باريس، ط ١، ١٩٨٨، ص ٢٠٤.
- (١٠) ريتشارد بيس، «دوستوفسكي دراسات لرواياته العظمى» ت. عبد الحميد الحسن، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٦، ص ٦٢.
- (١١) ي. كارياكين، «دوستوفسكي إعادة قراءة» ت. خليل كلفت، كومبو نشر، بيروت، ط ١، ١٩٩١، ص ٩٩.
- (١٢) د. ممدوح أبو الوي «تولستوي ودوستوفسكي في الأدب العربي»

منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط ١، ١٩٩٩، ص ٢٠٤.

(١٣) مخائيل باخثين «شعرية دوستوفسكي» ت. د. جميل نصيف النكريتي، مراجعة د. حياة شرارة، دار توبقال، الدار البيضاء، بالاشتراك مع دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٢٨.

(١٤) المرجع السابق، ص ٢٩٦.



٣٢- العلاقات الأدبية العربية - الفارسية في جهود المقارنين العرب

• محمد غنيمي هلال نموذجاً •

شكلت العلاقات الأدبية العربية - الفارسية محوراً رئيسياً من محاور الدراسات الأدبية المقارنة في الوطن العربي، وذلك منذ أن بدأت تلك الدراسات في أواسط هذا القرن. ولئن كان هناك إجماع على اعتبار الدكتور محمد غنيمي هلال رائد الأدب المقارن الأكاديمي العربي ومؤسسه^١، فإن من الملاحظ أن هذا الرجل قد أولى العلاقات بين الأدبين العربي والفارسي قسطاً كبيراً من جهوده العلمية. فقد كان «تأثير النثر العربي على النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس للهجرة» موضوع الرسالة التي تقدم بها للحصول على شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون سنة ١٩٥٢^٢. وشغلت العلاقات الأدبية العربية الفارسية حيزاً كبيراً من كتابه «الأدب المقارن»^٣، وكان أحد جوانبها، ألا وهو التأثير العربي في منظومات «البنى والمجنون» الفارسية، موضوع أهم دراسة تطبيقية مقارنة، قدم فيها الدكتور هلال الدليل على أن الأدب المقارن ليس مجرد مقولات نظرية، بل هو علم يصنع، إذا ما استخدم تطبيقياً، لإضاءة علاقات الأدب العربي بالأدب القومية الأخرى^٤. استخدم الدكتور هلال في تلك الدراسة منهجاً مثاراً كان سائداً في الدراسات المقارنة الفرنسية، ألا وهو المنهج التاريخي، الذي يرى أن مهمة الأدب المقارن تقتصر على استقصاء علاقات التأثير والتأثر والتبادل بين الآداب القومية، وأن هذا العلم غير معنيّ بالجوانب الجمالية والذوقية للأدب لأنها من اختصاص النقد الأدبي، لا من اختصاص الأدب المقارن^٥. وفي ضوء هذا المفهوم الذي اكتسبه من أساتذته الفرنسيين أثناء دراسته الأدب المقارن في السوربون درس الدكتور هلال تأثير النثر العربي في النثر الفارسي، فقسم ذلك التأثير إلى ثلاث مراحل، هي: الترجمة، والمحاكاة، والأسالة مع التأثر، وهذا نموذج يصلح لأن يطبق على كل

علاقات التأثير والتأثر بين الآداب. فهو ينطبق أيضاً على حالات لم يكن الأدب العربي فيها مؤثراً (أو مرسلًا) بل متأثراً، كمحالات تأثره بالرواية والمسرحية الأوروبيتين، حيث يستطيع المرء أن يثبت المراحل نفسها التي تحدث عنها الدكتور هلال في رسالته. إلا أننا نتعامل اليوم مع هذه المسائل بمنهاج ومصطلحات تختلف عن منهج الدكتور هلال ومصطلحاته. فما درسه هذا المقارن عبر منهج التأثير والتأثر التاريخي يُدرس اليوم عبر منهج التلقي أو الاستقبال النقدي والترجمي والإبداعي. درس الدكتور هلال المرحلة الأولى من تأثير النثر العربي في النثر الفارسي، أي مرحلة الترجمة، عبر تفحص ترجمات «تاريخ الطبري» و«كليلة ودمنة» و«تاريخ يمين الدولة» التي تمت من العربية إلى الفارسية الجديدة، ودرس «التقليد» بوصفه مرحلة وسيطة بين الترجمة والإبداع الذاتي، وهي مرحلة أسفرت عن انتقال جنسين أدبيين هامين من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي، هما المقامة والكتابة الديوانية والإخوانية. إنها مواضيع ستشغل المقارنين العرب، والدكتور هلال نفسه، فيما بعد، وستحول موضوعاتها، ولا سيما موضوعا «المقامة» و«كليلة ودمنة» إلى موضوعين أثريين في الدراسات المقارنة العربية. ولذا يمكن القول إن رسالة «تأثير النثر العربي على النثر الفارسي في القرنين الخامس والسادس للهجرة» لم تفقد أهميتها، ومما يؤسف له أنه لم يقيض لها حتى اليوم أن تترجم إلى العربية. إلا أن المرء يجد بعض العزاء في حقيقة أن بعضاً من محتويات تلك الرسالة قد تسرب إلى مؤلفات الدكتور هلال اللاحقة، ولا سيما إلى كتابه «الأدب المقارن». لقد عرض المؤلف في مواضع كثيرة من كتابه هذا علاقات التأثير والتأثر بين الأدبين العربي والفارسي في مجالات مختلفة. فقد تطرق في سياق حديثه عن الأجناس الأدبية إلى «الخرافة أو القصة على لسان الحيوان» بصفتها جنساً أدبياً، وإلى حكايات «كليلة ودمنة» التي ترجمت في القرن السادس الميلادي إلى اللغة البهلوية، وعنها ترجمها عبد الله بن المقفع إلى العربية في أواسط القرن الثامن للميلاد. ونظراً لأن الأصل البهلوي الذي انطلق

منه ابن المقفع قد ضاع، أصبح كتاب «كليلة ودمنة» العربي أصلاً لكل ترجمات هذا الكتاب إلى اللغات الأخرى، بما في ذلك اللغة الفارسية. إنها حالة نادرة من حالات التبادل في الأدب العالمي، كان الأدب العربي فيها أدباً مستقبلاً في أول الأمر، ثم تحول إلى أدب مرسل للمادة الأدبية التي استقبلها واغتنت بها. ولعلّ رحلة قصص الحيوان هذه غير اللغات من أكثر هجرات النصوص الأدبية إثارة في الأدب العالمي. وهي رحلة لم تكن ممكنة لولا المحطتان الوسيطتان: الفارسية والعربية.

ومن مظاهر التأثير والتأثر بين الأدبين العربي والفارسي التي عرضها الدكتور هلال في كتاب «الأدب المقارن» غرض الوقوف على الأطلال والآثار لأخذ العبرة والعظة، وهو غرض شاع في الأدب العربي القديم، ومن أشهر تجسّداته الشعرية «سنيّة» البحري، التي يصف فيها وقوفه على إيوان كسرى بالمدائن. فقد تأثر الشعراء الفرس بهذا الغرض الشعري العربي، ومن أبرز من تأثر به الشاعران منوچهري وخاقاني^{١١}. وتناول الدكتور هلال، جانباً رئيسياً آخر من جوانب تأثير الأدب الفارسي بالأدب العربي، ألا وهو التأثير بفنّ المقامة، وهو جنس أصيل في الأدب العربي، تأثر به الأدباء الإيرانيون، وفي المقدمة منهم القاضي عميد الدين البلخي، الذي سار في مقاماته الفارسية على نهج الهمداني والحريري^{١٢}. أما المجال الهام الأخير الذي نظّرق إليه الدكتور هلال فهو تأثير الأدب الفارسي بالأدب العربي على صعيد أوزان الشعر. فقد تبنى الشعراء الإيرانيون عروض الشعر العربي وقوافيه، وانتقلت أنظمة القصيدة العربية بحورها المعروفة إلى الفارسية، وامتدّ التأثير العربي في الشعر الفارسي إلى الصور والأخيلة^{١٣}. أمّا القناة الرئيسية التي تمت عبرها عمليات التأثير والتأثر بين الأدبين العربي والفارسي فهي الترجمة، من العربية إلى الفارسية بعد الفتح الإسلامي، ومن الفارسية القديمة إلى العربية منذ العصر العباسي^{١٤}. فقد أدّت حركة الترجمة النشطة التي ظهرت بين اللغتين إلى إغناء الأدبين العربي والفارسي بأجناس وفنون ومضامين

وأغراض جديدة، ضمن سياق حركة تبادل أدبي واسعة النطاق، لم يشهد هذان الأدبان مثيلاً لها.

عموماً يمكن القول إن ما أورده الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه «الأدب المقارن» حول علاقات الأدبين العربي والفارسي يعتمد إلى حد كبير على ما توصل إليه في رسالته الجامعية «تأثير النثر العربي على النثر الفارسي» من معارف ونتائج. ولكن لم يقتض لتلك الرسالة أن تُعرف على نطاق واسع، فإن كتاب «الأدب المقارن» قد حظي بانتشار لم يحظ به مؤلف مقارن عربي آخر. فقد شهد العديد الطبعات، المراجعة وغير المراجعة، ودرس به الطلاب في الأقطار العربية، ولم يزل تأثيره مستمراً إلى اليوم. لقد نقل هذا الكتاب ما توصل إليه الدكتور هلال في رسالته الجامعية من معارف إلى جمهور عريض، فساهم في التعريف بالعلاقات الأدبية العربية الفارسية على نطاق واسع. وبهذا الكتاب أرسى الدكتور هلال على الصعيدين الموضوعاتي والمنهجي، أسس الجهود التي بذلها المقارنون العرب لاحقاً في مضمار دراسة العلاقات الأدبية العربية الفارسية.

بعد أن عرض الدكتور هلال هذا النوع الجديد من الدراسات الأدبية بصورة إجمالية انتقل إلى مرحلة أخرى هي مرحلة استخدامه بصورة تطبيقية تثبت جدواه المعرفية. ومن اللافت للانتباه أنه لم يختار لجهده التلخيصي هذا موضوعاً من العلاقات الأدبية بين العرب والغرب، وهو أمر يتوقعه المرء من مقارن عربي درس في دولة غربية، بل اختار موضوعاً من العلاقات الأدبية العربية - الفارسية، وهذا أمر ينطوي على دلالة كبيرة. أما عنوان الدراسة التطبيقية التي أنجزها الدكتور هلال فهو «ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي - دراسات نقد ومقارنة في الحب العذري والحب الصوفي»، وهو عنوان عدله المؤلف في الطبعة الثانية ليصبح: «الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية - دراسات نقد ومقارنة حول موضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي»^{٢٩٣}.

لم يترك الدكتور محمد غنيمي هلال، في «التقديم» الذي زوّد به كتابه أيّ لبس حول مفهوم الأدب المقارن الذي ينطلق منه، وهو مفهوم لمّخصه في أنّ الأدب المقارن «بيان العلاقات بين أدبين أو عدّة آداب لأسم مختلفة، وشرح عوامل تأثيرها وتأثرها»، وهذا هو المفهوم الفرنسي التقليدي للأدب المقارن. ترى هل يحقّ لنا أن نتوقع من الدكتور هلال أن يتبنى مفهوماً آخر؟ عندما وضع الدكتور هلال دراسته «ليلي والمجننون في الأدبين العربي والفارسي» كان ذلك في أواخر الخمسينات، أي بعد أن تعرض المفهوم الفرنسي التاريخي للأدب المقارن لهجوم كاسح من جانب أنصار «التقدّ الجديد» وعلى رأسهم الناقد المقارن الأمريكي رينيه ويليك، وأصبح المفهوم الديالكتيكي للأدب المقارن، الذي يقوم على دراسة التشابهات التيبولوجية بين الآداب، وهو مفهوم بدوره السقارن الروسي فيكتور جيرمونسكي، معروفاً على المستوى العالمي، وليس في أقطار أوروبا الشرقية (السلافية) فحسب. أما الدكتور هلال فذم يتابع، منذ عودته إلى مصر في أوائل الخمسينات، تلك التطورات التي أسفرت عن بروز مدرستين جديدتين في الأدب المقارن، وظلّ متمسكاً بالمفهوم الفرنسي التقليدي (التاريخي) الذي اكتسبه خلال دراسته في فرنسا في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات. ومن البديهي والبدهي أنّ المنحى الذي سلكه الدكتور هلال في دراسته التطبيقية «ليلي والمجننون في الأدبين العربي والفارسي» كان سيتغير جذرياً لو أن المؤلف قد اطلع على كتابات الأمريكي ويليك والروسي جيرمونسكي، ومن المشروع تماماً أن نتوقع منه ذلك.

هذا بالنسبة لمفهوم «الأدب المقارن» الذي انطلق منه الدكتور هلال في دراسته التطبيقية هذه. أما هدف تلك الدراسة فهو «شرح العوامل التاريخية والأدبية التي أدت إلى انتقال الموضوع من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي، وتوضيح أثره في الكتاب الذين عالجه في هذا الأدب». إن الاعتبار الذي حدا بالمؤلف لأن يدرس هذا الموضوع على

وجه التحديد هو أن قصة ليلى والمجنون قد لقيت «حظوة كبيرة في بعض الآداب الشرقية» ولا سيما في الأدب الفارسي، الذي انتقل إليه الموضوع بقوة، وشهد فيه تجسيدات أدبية متعددة هامة تستحق أن تُدرس دراسة مقارنة. وبينما لم تتعدَّ قصة «المجنون» في الأدب العربي القديم كونها مجموعة من الأخبار والأشعار التي «تعددت طرق الرواية فيها»، لا بل هناك من يشك في صحتها، لقيت تلك القصة دون سواها من قصص العذريين العرب «من الرواج لدى كثير من شعراء الفرس أكثر مما كان لها في الأدب العربي»^{١١١}، على حد قول الدكتور هلال. إنها بالفعل ظاهرة لافتة للانتباه أن تحظى مادة أدبية ليس لها في أدبها القومي كبير قيمة، باهتمام كبير في الآداب الأجنبية. وتاريخ الأدب العالمي حافل بحالات كهذه، من أشهرها حالة استقبال حكايات «ألف ليلة وليلة» في الآداب الغربية، في الوقت الذي عُدت فيه تلك الحكايات في العالم العربي ضرباً من الأدب الشعبي الذي لا يستحق اهتمام دارسي الأدب الرفيع ولا تتجاوز وظيفته تسلية العامة. لقد تلقف العديد من الشعراء الفرس قصة «ليلى والمجنون» العربية، وصاغوا منها أعمالاً أدبية رائعة، تفوقت كثيراً على الأصل العربي. أرجع الدكتور هلال اهتمام أولئك الشعراء بتلك القصة دون غيرها من قصص العذريين العرب إلى حقيقة «أن كبار الشعراء الذين عالجوا تلك القصة في الأدب الفارسي كانوا من الصوفية. فقد كان مجنون بني عامر «أشدَّ العذريين حرماناً من إرضاء عاطفت التي تسامى بها إلى أبعد درجات التسامي، فوجد الصوفية في أشعاره وأخباره من هذه الناحية مجالاً خصباً لخيالهم وأفكارهم»^{١١٢}. وبعبارة أخرى فإن الحاجة الثقافية للطرف للمستقبل، أي للشعراء المنصوفين الفرس، قد تحكمت في اختيار قصة «ليلى والمجنون» دون غيرها من قصص العذريين العرب، وهذا مثال آخر على صحة المقولة التي نذهب إلى أن حاجة الطرف المستقبل، لا المرسل، أو المتأثر لا المؤثر، توجه هذا النوع من الاستيراد الأدبي^{١١٣}. لم يكن من قبيل الصدفة أن يختار أولئك الشعراء الفرس أشدَّ قصص الحب العذري تطرفاً، وأن يجدوا فيها إطاراً

أديباً يصلح للتعبير عن أوضاعهم الاجتماعية والعاطفية. فالمجتمع الإيراني كان يعاني من مشكلات اجتماعية وعاطفية وأخلاقية تشبه المشكلات التي أدت بقيس بن الملوّح إلى المجنون. وهذا التشابه في المشكلات كان وراء اهتمام الأدباء الفرس بقصة ليلى والمجنون العربية.

إلا أنّ للأدب الفارسي تقاليد أدبية تختلف عن التقاليد الأدبية العربية، مما أدى بالضرورة إلى اختلاف الصياغات الفارسية للقصة عن الصيغة الأصلية العربية إلى هذا الحدّ أو ذلك. فقد حافظ الشعراء الفرس على الخطوط العامة للموضوع، أي حبّ قيس لابنة عمّه ليلى، وقيام أهلها بحجبها عنه، ولكنهم أعادوا صياغته بحيث عبّروا من خلاله عن توجهاتهم الفكرية والروحية والأدبية. لقد حوّل الشعراء الفرس أخبار قيس المتناثرة المتضاربة الروايات إلى قصص شعرية «مؤلفة لانتضارب فيها ولا اختلاف»^{١١١}، وحوّلوا «المادة الخام» العربية إلى أعمال أدبية على درجة كبيرة من الجمال والتفرد، وأضافوا على تلك المادة صبغة جديدة قرّبتها من بيئتهم وعصرهم. وكان من أهمّ ما فعله الشعراء الفرس بموضوع «ليلى والمجنون» أنهم أضفوا عليه صبغة صوفية، فحوّلوا علاقة قيس بحبيته ليلى من علاقة حبّ عذري بين شابّ وفاتنة إلى علاقة حبّ صوفي بين قيس وخالقه، وهذا الصبغة الصوفية التي اكتسبها الموضوع في الأدب الفارسي، هي كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال، «أبرز خصائصه في ذلك الأدب»^{١١٢}.

من الملاحظ أنّ الدكتور هلال قد خصص فصلاً كثيرة من كتابه لعرض نشأة الغزل العذري وخصائصه وتجلياته في الأدب العربي، قديمه وحديثه، وللمحبّ الصوفي وعلاقته بالمحبّ العذري. أما مقارنة أخبار مجنون ليلى العربية بقصص ليلى والمجنون الفارسية، فلم تشغل سوى حيز صغير من الكتاب، تمثل في فصلين قصيرين لا يربو عدد صفحاتهما على ستّ وأربعين^{١١٣}. فالكتاب ليس مجرد دراسة في علاقات تأثر الأدباء الفرس بموضوع عربي هو مجنون ليلى، بل هو في المقام الأول مباحث

في الحب العذري والحب الصوفي، أي في المقدمات الثقافية والاجتماعية التي شكلت أرضية الصياغات الفارسية لقصة ليلى والمجنون. وعلى هذا الصعيد ينطوي الكتاب على معلومات غزيرة تساعدنا في فهم تلك القصص وعلاقة بعضها ببعض الآخر. إلا أن هذه الدراسة تدخل، كما أعلن المؤلف في المقدمة، ضمن إطار بحوث التأثير والتأثر، وهذه مسألة يجب أن تؤخذ على محمل الجد، رغم كل ما لنا على هذا النوع من الدراسات المقارنة من تحفظات^١. فدراسة التأثير والتأثر يجب أن تكون تاريخية وعلمية، تبين بالوثائق والأدلة أن تأثيراً أدبياً قد تم، والسبل التي تم بها، والنتائج الأدبية التي أسفر عنها. أما حقيقة أن تأثيراً أدبياً قد تم نتيجة هجرة موضوع ليلى والمجنون من الأدب العربي إلى الأدب الفارسي، فهي مسألة لا تحتاج إلى كبير برهان، لأن من الأمور الثابتة أن هذا الموضوع عربي الأصل، وهو ما بيّنه الدكتور هلال بصورة وافية^٢. ومسألة أن هذا الموضوع العربي الأصل قد عرف في الأدب الفارسي صياغات مختلفة، هو أمر ثابت أيضاً، وقد عرض الدكتور هلال في الباب الثاني من كتابه صياغات الشعراء نظامي، وسعدي الشيرازي، وأمير خسرو الدهلوي، وعبد الرحمن الجامي^٣، وهي باستثناء قصة عبد الرحمن الجامي، التي عرّبها الدكتور هلال نفسه^٤، صياغات لم تكن مترجمة إلى العربية. ومن الملاحظ أن الدراسات المقارنة العربية اللاحقة التي تتعلق بموضوع ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي قد اعتمدت على عرض القصص الفارسية الذي قدّمه الدكتور هلال في كتابه. إلا أن من الملاحظ أيضاً أن المؤلف قد تجنب الخوض في مسألة أساسية من وجهة نظر دراسات التأثير والتأثر، ألا وهي مسألة السبل التي تم عبرها انتقال موضوع مجنون ليلى إلى الشعراء الفرس الذين تأثروا به وأعادوا صياغته أدبياً. فقد قدّم الدكتور هلال في الفصل الممنون به «عوامل الصلات والتأثير بين الأدبين العربي والفارسي» معلومات تتعلق بالطور اللغوي لإيران بعد الفتح العربي الإسلامي، وبظهور الشعوبية، وانتشار الفكر الصوفي في هذه البلاد. وقد أشار

لمؤلف ضمن هذا السياق إلى أن اعتناق الإيرانيين للإسلام «كان من أقوى العوامل التي أدت إلى نفوذ اللغة العربية وثقافتها إلى صميم إيران، ونتج عنه ما أحكم صلات الإيرانيين في أدبهم ولغتهم بعد الفتح بلغة القرآن وأدبه»^{١١١}. ومهم أيضاً ما ذهب إليه الدكتور هلال من أن تأثير الفارسية بالعربية قد «سهّل التبادل بين اللغتين في الأفكار والموضوعات التي عولجت فيهما كليهما، وانتهى إلى توحيد كثير من مظاهر الثقافتين العلمية والأدبية»^{١١٢}. إن هذا كله مهم، ولكنه لا يبين لنا بدقة كيف استقبل الشعراء الفرس الذي أبدعوا قصصاً حول موضوع ليلي والمجنون الأصل العربي لتلك المادة الأدبية. هل تم ذلك عن طريق ترجمة المصادر العربية المتعلقة بهذا الموضوع إلى اللغة الفارسية؟ أم كان الشعراء الفرس الذين أعادوا صياغة قصة مجنون ليلي بلغتهم وأساليبهم الأدبية مجيدين لغة العربية بصورة مكنتهم من الإطلاع على تلك المصادر بلغتها الأصلية؟ إنها أسئلة لم يقدم الدكتور هلال إجابة محددة عنها، بل بقيت إجابته في إطار عموميات لا يمكن أن تكون موضع خلاف.

وقف الدكتور هلال القسم الأخير من كتابه على تحليل أوجه التشابه والاختلاف بين قصص ليلي والمجنون العربية وبين الصياغات الشعرية الفارسية لتلك السادة، فأفاض في عرض المضامين الصوفية لتلك الصياغات بعفويتها خصيصتها الرئيسية. وبذلك حصر المؤلف المقارنة في الجانب المضموني، واستبعد الجوانب الفنية والجمالية من المقارنة، وذلك انسجاماً مع مفهوم الأدب المقارن الذي يتبناه، وهو مفهوم يرى أن تلك الجوانب من اختصاص الناقد الأدبي وليست من اختصاص عالم الأدب المقارن. إلا أن الجانب الذي وقف الدكتور هلال دراسته عليه، أي علاقة الحب العذري بالحب الصوفي، هو جانب واحد من جوانب علاقة قصص مجنون ليلي الفارسية بقصة مجنون ليلي العربية. وهو بلا شك جانب هام، يدل على أن المواضيع الأدبية لا تنتقل من آدابها الأصلية إلى آداب أخرى دون أن يطرا عليها تغيير أو تعديل، بل تصطبغ

بالوان الآداب والثقافات التي تنتقل إليها. إلا أن الأهم من ذلك هو أن نعرف ما جرى للمادة الأدبية، أي لقصة ليلى والمجنون العربية في هذه الحالة، على الصعيد الفني والجمالي، عندما هاجرت من أدبها الأصلي إلى أدب آخر هو الأدب الفارسي. فقد اتكأ الشعراء الفرس إلى مادة مجنون ليلى العربية، واستلهموها منظومات شعرية ضخمة، وفقاً لتقاليد أدبية فارسية، هي تقاليد الملاحم الشعرية الطويلة، وأبدعوا قصصاً شعرية لا تفارن بتلك الأخبار والأشعار العربية المتواضعة شكلاً ومضموناً التي تنسب إلى (قيس بن الملوّح) أو مجنون ليلى. إن المفارقة الفنية الجمالية قيمة بأن توضح لنا ما بين الصياغة الشعرية العربية الأصلية وبين الصياغات الشعرية الفارسية لموضع مجنون ليلى من تشابه واختلاف، وبأن نعرف القراء العرب ببعض جوانب التشابه والاختلاف بين التقاليد الأدبية العربية والفارسية بصورة عامة. إلا أن مقارنة كهذه تتطلب من المقارن مفهوماً آخر للأدب المقارن، لم يتوافر لدى الدكتور محمد غنيمي هلال، بل توافر لدى بعض ممثلي جيل جديد من المقارنين العرب، كالذكاترة بديع محمد جبعة، وإبراهيم عبد الرحمن محمد، وسعيد السعيد جمال الدين^١.

ومن الأمور اللافتة للانتباه أن الدكتور هلال قد خصص فصلاً من كتابه لمسرحية أحمد شوقي «مجنون ليلى». ترى هل يدخل في «مضمار الأدب المقارن دراسة تأثر عمل أدبي عربي حديث بمادة من الأدب العربي القديم؟ ليس الأدب المقارن علماً يدرس الظواهر الأدبية التي تتجاوز أدباً قومياً إلى أدب قومي آخر أو إلى عدة آداب قومية أخرى؟ من المؤكد أن أمراً كهذا لا يمكن أن يفوت مقارناً عنيداً كالدكتور هلال، الذين يفاجئ قارئه بافتراض أن لمسرحية «مجنون ليلى» علاقة بقصص مجنون ليلى الفارسية، وهي علاقة تأثر تمت عن طريق حلقة وسيطة تتمثل في الأدبين الفرنسي والتركي، اللذين كان شوقي مطلعاً عليهما. يقول الدكتور هلال بهذا الخصوص: «فشوقي في اختياره موضوع

مسرحيته متأثر بالأدب الفارسي عن طريق الأدب التركي، ومن المرجح أن يكون قد اطلع على ما كُتب عن مجنون ليلى باللغة الفرنسية تلخيصاً لنصوص فارسية^{١٢١}. قد يستغرب المرء أن تصدر تكهنات كهذه عن مقارن ما انفك يؤكد أن التأثير يجب أن يُدرس بصورة تاريخية ووضعية مدقمة بالوثائق والأدلة^{١٢٢}، بينما يتحدث في دراسته التطبيقية «ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي» بعبارات «ونعتقد أن» و«لعل»، و«من المرجح أن»، مما يدل على صعوبة التفتيد بالمنهج التاريخي الوضعي في البحث المقارن. إلا أن الأهم من ذلك هو أن الدكتور هلال بسوق في كتابه بعض الحجج التي تدعم فرضيته القائلة بتأثر شوقي بالصياغات الفارسية لقصة «مجنون ليلى»، ومنها أن شوقياً قد جعل ليلى في مسرحيته تبقى عذراء بعد زواجها من ورد، وهذه فكرة «موجودة في جميع القصص الفارسية، ويغلب فيها شعراء الفرس»^{١٢٣}، بينما لا يجد المرء أصلاً لها في المصادر العربية، الأمر الذي يرجعه الدكتور هلال إلى تأثير شوقي بالأدب الفارسي. ويلاحظ الدكتور هلال في هذا السياق أن شوقياً قد استفاد من هذه المسألة في تصوير نفسيات أشخاص مسرحيته وتطور حوادثها، فقد مكنته من أن يجعل من (ورد) رجلاً نبيلاً، أبقى ليلى على عفتها، ولكنه لم يعاشرها جنسياً احتراماً لحبتها، فاستثار بذلك عطف المتلقي. وبهذا الخصوص يرى الدكتور هلال أن أحمد شوقي «لم يتجاوز في فكرته هذه حدود التاريخ، إذ اقتبسها مما هو مروي من أخبار قيس في القصص الفارسية والتركية»^{١٢٤}. ومع أن هذه الفرضية معقولة، فإنها تفتقر إلى دليل موثق يثبت صحتها، وفقاً للمنهج التاريخي الوضعي في الأدب المقارن الذي تبناه الدكتور هلال. كذلك فإن هذه الفرضية لا تلغي فرضية أخرى ألا وهي أن يكون شوقي قد بنى شخصية (ورد) على هذا الشكل لأسباب فنية وفكرية خاصة به، وليس بوحى من تأثره بقصص مجنون ليلى الفارسية والتركية. إلا أن الأهم من ذلك كله هو أن أحمد شوقي قد اختار لموضوعه جنساً أدبياً ليس له تقاليد عريقة في الآداب الشرقية الثلاثة: العربي والفارسي والتركي، ألا وهو

المسرحية، وهذا أمر لا يمكن إرجاعه إلى تأثير شوقي بالأدبين الأخيرين، بل إلى تأثيره بالآداب الأوروبية. ومن الملاحظ أيضاً أن هذا الشاعر لم يضيف على موضوع مسرحيته صبغة صوفية، كما فعل زملاؤه الفرس، لأنه كان في منأى عن التفكير الصوفي، إن «مجنون ليلى» هي مسرحية الإخلاص في الحب والتضحية في سبيله حتى بالروح، وليست مسرحية التوحد مع الذات الإلهية والثفاني فيها. إلا أننا في الوقت نفسه لا نستطيع أن نستبعد أن يكون شوقي قد اطلع على بعض قصص «مجنون ليلى» الفارسية، عبر لغة وسيطة، كالفرنسية أو التركية، وأن يكون ذلك قد شكّل رافداً من الروافد الإبداعية، التي أضيفت إلى التيار الأصلي أو الرئيسي، ألا وهو اطلاع الشاعر على قصة ليلى والمجنون من مصادرها العربية^{١١١}.

وعلى أية حال فإلى الدكتور محمد غنيمي هلال يرجع الفضل في إثارة مسألة المؤثرات الفارسية في مسرحية شوقي، أي في عمل أدبي لا يتوقع المرء أن ينطوي على مؤثرات كهذه، لأن موضوعه موضوع عربي في الأصل. ومن الجدير بالإشارة في هذا السياق أن المقارنين العرب اللاحقين، الذين تفرقوا إلى هذه المسألة، كالأساتذتين محمد بديع جمعة ومحمد السعيد جمال الدين^{١١٢}، قد أخذوا بوجهة نظر الدكتور هلال، مما جعل تأثير شوقي المفترض بقصص ليلى والمجنون الفارسية يبدو وكأنه أمر تم إثباته. ومهما يكن من أمر فإن «ليلى والمجنون» في الأدبين العربي والفارسي» للدكتور محمد غنيمي هلال هي أشمل دراسة مقارنة عربية حول هذه المسألة، التي تحولت إلى موضوع يعالج في معظم الدراسات المقارنة العربية التي تدرج حول العلاقات الأدبية العربية الفارسية. ومن المقارنين العرب الذين كتبوا في هذا الموضوع الدكاترة عبد السلام كفافي وطه ندا ومحمد بديع جمعة وإبراهيم عبد الرحمن محمد ومحمد السعيد جمال الدين. لقد اتكأ أولئك المقارنون على دراسة الدكتور هلال إلى حد كبير، وإن كان بعضهم قد نجح في معالجة الموضوع منحي مختلف

عن منحى الدكتور هلال. وهكذا أضحي موضوع ليلي والمجنون في الأدبين العربي والفارسي، بفضل الدكتور هلال، موضوعاً يكثر طرحه في الدراسات المقارنة العربية المتعلقة بهذين الأدبين. وهذا يطبق على مواضيع أخرى اهتم بها الدكتور هلال وعالجها في مؤلفاته المقارنة، كموضوعي «كثيلة ودمنة» والمقامة في الأدبين العربي والفارسي. وعموماً يمكن القول، إن هذا المقارن قد أرسى أسس دراسة العلاقات الأدبية العربية الفارسية من الناحيتين المنهجية والموضوعية. إلا أن ما أنجزه الدكتور هلال على هذا الصعيد كان محكوماً بفهمه الأدب المقارن كعلم يدرس علاقات التأثير والتأثر بين الآداب القومية. وقد أدى ذلك الفهم إلى نتيجتين، أولاهما حصر الدراسة المقارنة في الجانب التاريخي الذي يمكن إرجاعه إلى علاقات تأثير وتأثر، والإحجام عن القيام بمقارنات فنية وجمالية يمتد إلى تلك العلاقات. أما النتيجة الثانية فهي اقتصار المقارنة على المراحل القديمة من تاريخ الأدبين العربي والفارسي، لأنها مراحل حفلت بعلاقات تأثير وتأثر، بينما خلعت المراحل الحديثة من تلك العلاقات، نتيجة دخول الأدبين في علاقات مثاقفة كثيفة مع الآداب الغربية، وانحسار علاقة كل منهما بالآخر. ولذلك استبعد الدكتور هلال الأدبين الحديثين العربي والفارسي من الدرس المقارن. ولو كان مطلعاً على مفهومات الأدب المقارن الجديد، كالمفهوم النقدي (الأمريكي)، والمفهوم المادي الجدلي (السلافي)، والمفهوم المابعد كولونيالي (إدوارد سعيد) لما أخرج المراحل الحديثة من تاريخ الأدبين العربي والفارسي من دائرة المقارنة. فمقارنة الأدب العربي الحديث بالأدب الفارسي الحديث لا تقل أهمية وجدوى عن مقارنة المراحل القديمة من تاريخ هذين الأدبين، لا بل إن تلك المقارنة ضرورية جداً لفتح آفاق الحوار والتعاون بين الأدباء العرب والإيرانيين في الحاضر والمستقبل. فعلاقة العرب بالإيرانيين في المضممار الأدبي لا يجوز أن تبقى حبسة الماضي، بل لابد من أن تستمر وتتعمق في الحاضر والمستقبل أيضاً. إن الأدب ميدان حيوي من مبادي حوار الثقافات والشعوب، ولا أظن أن العرب

والإيرانيين بحاجة لأنه يتحاوروا عبر الأدب، حول ماضيهم فمخسب، بل
هناك حاجة ماسة لأن يتحاوروا حول حاضريهم ومستقبلهم أيضاً، وهو
حوار للمقارنين، من عرب وإيرانيين وغيرهم، دور أساسي فيه.



الهوامش والإحالات

(١) راجع د. علي عشري زايد: «رائد الدراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي»، وهو بحث منشور ضمن كتاب: محمد غنيمي هلال ناقدًا ورائدًا في دراسة الأدب المقارن، إعداد قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن في كلية دار العلوم بجامعة القاهرة، القاهرة دار الفكر العربي ١٩٩٦، ص ١٤٢. ١٨٢.

(٢) م.ن. ص ١٧٨.

(٣) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة ١٩٥٣، ثم شهد فيما بعد طبعين آخرين، زوّد المؤلف كلاّ منهما بمقدمة را. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة، ١٩٨٧.

(٤) را. محمد غنيمي هلال: ليلى والمجنون في الأدبين العربي والفارسي - دراسات نقد ومقارنة في الحب العذري والحب الصوفي، بيروت، دار العودة، ١٩٨٠.

(٥) را. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص ١١-١٣.

(٦) را. كتابنا: الأدب المقارن - مدخل نظري ودراسات تطبيقية، خمس، منشورات جامعة البعث، ١٩٩٢، الفصول: الثالث والرابع والخامس التي تنطوي على عرض نظري وأمنلة تطبيقية تتعلق بالمنهج الاستقبالي في الأدب المقارن.

(٧) را. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص ١٨٣-١٩٥.

(٨) م.ن. ص ١٩٦-٢٠٠.

(٩) م.ن. ص ٢٦١ وما يتبعها.

(١٠) م.ن. ص ٢٦٧-٢٧٠.

- (١١) م. ن. ص ١٢٥ وما يتبعها.
- (١٢) را. محمد غنيمي هلال، م. س. (هـ: ٤).
- (١٣) م. ن. ص ٥.
- (١٤) صدرت الطبعة الأولى من هذا المؤلف سنة ١٩٦٠ (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية). أما الطبعة الثانية فقد صدرت دون تاريخ (القاهرة - مكتبة الأنجلو المصرية). را. د. علي عشري زايد، م. س. ص ١٧٧.
- (١٥) لمزيد من المعلومات راجع كتابنا: الأدب المقارن - مشكلات وأفاق، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩، ص ٤٢-٥١.
- (١٦) محمد غنيمي هلال : م. س. (هـ: ٤)، ص ٦.
- (١٧) م. ن. ص ٢٠٧.
- (١٨) م. ن. ص ٢٠٨.
- (١٩) إنها مقولة يرجع الفضل في بلورتها إلى المقارن الروسي فيكتور جيرمونسكي. راجع بهذا الخصوص: التيارات الأدبية بوصفها ظاهرة دولية، تر. د. غسان مرتضى، مجلة (الأدب الأجنبية)، دمشق، العدد ٨٣، صيف ١٩٩٥، ص ١٣٧-١٧٤.
- (٢٠) محمد غنيمي هلال، م. س. (هـ: ٤)، ص ٢٣٣.
- (٢١) م. ن. ص ٢٤١ وما يتبعها.
- (٢٢) م. ن. ص ٢٠٧-٢٥٣.
- (٢٣) بهذا الخصوص راجع كتابنا: الأدب المقارن مدخل نظري ودراسات تطبيقية، فحصر، منشورات جامعة البعث، ١٩٩٢، ص ٤٣٣ وما يتبعها.
- (٢٤) را. م. محمد غنيمي هلال : م. س. (هـ: ٤)، ص ٣٩-٧٤.
- (٢٥) م. ن. ص ٨٩-١٤٤.
- (٢٦) را. عبد الرحمن الجامي: لبلى والمجنون، ترجمة د. محمد غنيمي هلال، القاهرة، دار نهضة مصر، ط ٢، د. ت.

(٢٧) محمد غنيمي هلال: م.س (هـ)، ص ١٤٨.

(٢٨) م.ن. ص ١٥٠.

(٢٩) را.د. بديع محمد جمعة: دراسات في الأدب المقارن، ط ٢، بيروت، دار النهضة العربية، ١٩٨١، ص ٢٩١-٣٢٢؛ د. إبراهيم عبد الرحمن محمد: الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ط ٢، القاهرة، مكتبة الشباب، د.ت، ص ٢١١-٢٤٩؛ د. محمد السعيد جمال الدين: الأدب المقارن - دراسة تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي، القاهرة، دار ثابت، ١٩٨٩، ص ٢٠٩-٢٧٤.

(٣٠) محمد غنيمي هلال: م.س. (هـ)، ص ٨٤.

(٣١) را. محمد غنيمي هلال، م.س (هـ)، ص ١٨.

(٣٢) را. محمد غنيمي هلال، م.س. (هـ)، ص ٨٤.

(٣٣) م.ن. ص ٨٧.

(٣٤) راجع بهذا الخصوص بديع محمد جمعة، م.س (هـ ٢٩)، ص ٣٣٦-٣٤١.

(٣٥) را. م.ن. ص ٣٤٢-٣٤٥؛ محمد السعيد جمال الدين: م.س (هـ ٢٩)، ص ٢٧٤.

الفصل الرابع

الترجمة الأدبية تعريباً وتعجيباً

عند الأدب المقارن والترجمة الأدبية

إذا نظرنا إلى تاريخ الآداب القومية في العالم، نجد أن تلك الآداب قد كانت في تفاعل مستمر فيما بينها. ويأخذ ذلك التفاعل أو التبادل أشكالاً مختلفة، أبرزها وأهمها على الإطلاق هي الترجمة الأدبية. فهي قديمة قدم الآداب القومية نفسها، وقد مثلت على مرّ العصور سبيلاً رئيسياً للتفاعل بين تلك الآداب.

عندما يترجم، أي ينقل عمل أدبي من لغته الأصلية، التي يطلق عليها علماء الترجمة تسمية «لغة المصدر»، إلى لغة جديدة، تسمى «لغة الهدف» فإنه يغادر أدبه القومى، أي أدب لغة المصدر، ليستقرّ في أدب قومى جديد، هو أدب لغة الهدف، مثله في ذلك مثل شخص يهاجر من بلد إلى بلد آخر. ولذلك، توصف الترجمة بأنها «هجرة النص». وهذه الهجرة عملية معقدة ومتعددة الأبعاد، تطرأ خلالها على النصّ تغييرات أسلوبية - جمالية، ودلالية، ونصّية، نقل أو تكثُر. ولهذا وصفت الترجمة بأنها «خيانة»، أي أنها تنطوي على ابتعاد عن النصّ الأصلي. ولكن «خيانة» كهذه هي من صميم عملية الترجمة التي تظلّ واحداً «من أنبل النشاطات الإنسانية»، على حدّ قول الأديب الألماني الكبير (غوثير). أما القول إن كل ترجمة «خيانة» فهو قول يقوم على سوء فهم لطبيعة العملية الترجمة نفسها. فالترجمة الأدبية بوجه خاصّ ليست عملية نقل ميكانيكي لنصّ من لغة إلى لغة أخرى، بل هي عملية إبداعية، يعاد خلالها خلق النصّ الأدبي في لغة جديدة، وفقاً لمستند مكتوب باللغة الأصلية لذلك النصّ. أما الناتج فهو في الحقيقة عمل أدبي جديد، بلغة جديدة،

وأسلوب جديد، ومعان ودلالات جديدة، وإن كان هذا العمل يحمل اسم مؤلفه وعنوانه الأصليين. فشكسبير في ترجماته العربية غير شكسبير الذي يعرفه الإنكليز، وأعمال غوته في ترجماتها العربية تختلف كثيراً عن تلك الأعمال التي يقرأها الألمان. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الترجمات الأدبية الأخرى. ففكرة «الأمانة» الناتجة في الترجمة الأدبية فكرة لا تقوم على أساس.

وبما أن الترجمة تمثل الشكل الأهم من بين أشكال العلاقات الأدبية، فإن الدراسات الترجمةية تدخل في صلب علم الأدب المقارن، وتشكل القسم الأعظم من الدراسات المقارنة. ولرب قائل: إن دراسة قضايا الترجمة الأدبية تدخل في ميدان «علم الترجمة»، وإن «اللسانيات التطبيقية» بدورها تهتم بهذا المضمار وتدرسه. وهذا صحيح، فالترجمة الأدبية ميدان مشترك بين الأدب المقارن وعلم الترجمة واللسانيات وعلوم أخرى، «كالشعرية المقارنة» و«الأسلوبية المقارنة». والأدب المقارن لا يطمح مطلقاً إلى احتكار هذا الميدان، أو ادعاء الأحقية فيه. فهو يقترب من الترجمة الأدبية من زاوية تختلف عن الزوايا التي تنظر منها العلوم الأخرى إليها. وهو يدرس الترجمة الأدبية لغرض يختلف عن الأغراض التي تدرس العلوم الأخرى الترجمة الأدبية من أجلها. فعلم الترجمة على سبيل المثال، يبحث في تاريخ الترجمة، وإمكاناتها، ونظرياتها، وتقنياتها، وتقويمها، وأصول تدريسها دون أن يقتصر على نوع معين من النصوص. إنه يدرس ظاهرة الترجمة بوجه عام: أما الأدب المقارن فيدرس الترجمة الأدبية بوصفها علاقة تبادل أدبي، تتم بين أدبين قوميين أو أكثر. فهو يدرس المترجمين باعتبارهم ومطاء أدبيين، يمدون الجسور بين الآداب القومية المختلفة، ويدرس تاريخ الترجمة الأدبية بصفته تاريخ نشاطات تبادلية بين تلك الآداب، ويدرس التغيرات التي تطرأ على النصوص الأدبية في خضم هجرتها من لغة إلى أخرى، وبالتالي من ثقافة إلى أخرى، عبر الترجمة. وهذه مسائل لا تعبأ بها العلوم الأخرى المعنية

بالترجمة. إن أهم الأسئلة التي يطرحها الأدب المقارن بالنسبة لكل ترجمة أدبية هي التالية:

١- اختيار العمل الأدبي المترجم: لماذا اختير نص أدبي دون سواه من النصوص لينقل من لغة إلى أخرى؟ وما هي الاعتبارات والمعايير التي تحكممت في عملية الانتقاء. هل تمّ ذلك الاختيار انطلاقاً من ذوق المترجم ومزاجه الشخصي، أم انطلاقاً من شهرة الأثر الأدبي وكتابه، أم انطلاقاً من حاجة الثقافة المستقبلية إلى ذلك الأثر؟ أم تحكممت في الاختيار مصلحة تجارية ضيقة لناشر ما؟

ويطرح المقارن هذه التساؤلات انطلاقاً من حقيقة أن الترجمة الأدبية عملية تبادل ثقافي، لا تتم إلا إذا توافر في الثقافة المستقبلية طلب أو حاجة إلى ذلك التبادل. فالمرء "يستورد" ما يحتاج إليه وما يفتقده في ثقافته (إنتاجه) المحلية أو القومية. فإلى أي مدى انطلقت عملية الاختيار من تقدير سليم لتلك الحاجة الثقافية، وإلى أي مدى لبى ذلك الاختيار طلباً حقيقياً لدى الثقافة المستقبلية؟ وإذا طرح الأدب المقارن هذا السؤال، فإنه يتصدى لدور ثقافي هام، ألا وهو توجيه حركة الترجمة الأدبية لتسترد بحاجيات ومصالح الثقافة المستقبلية، وتخدم بالتالي تطور تلك الثقافة، بدلاً من أن تكون أداة من أدوات الثقافة المرسلة (والتي كثيراً ما تكون ثقافة توسعية مهيمنة). وبسؤاله هذا يستطيع الأدب المقارن أيضاً أن يظهر انحرافات حركة الترجمة الأدبية، وابتعادها عن الحاجيات الثقافية الحقيقية للمجتمع المستقبل، وذلك نتيجة لتحكم الاعتباطية، والأذواق الفردية، والمصالح التجارية الضيقة في اختيار الأعمال الأدبية المترجمة.

٢- المترجم: ما ثقافته؟ ما ميوله واتجاهاته الثقافية والفكرية والأدبية؟ ما قدرته اللغوية والأسلوبية على نقل النص الأدبي من لغة المصدر إلى لغة الهدف بصورة تحقق قدراً معقولاً من «التعادل» الدلالي والأسلوبي بين الأصل والترجمة؟ فالمترجم يلعب في كثير من الحالات دوراً أساسياً

في انتقاء العمل المترجم، وهو الذي يقوم بتنفيذ عملية الترجمة على طريقته الخاصة، ووفقاً لفهمه، أي تفسيره للنص. فالمرحلة الأولى من مراحل الترجمة الأدبية هي امتياع النص الأدبي وتفسيره، وهي عملية لا يقوم بها المترجم من فراغ، بل انطلاقاً من أفقه الثقافي والفكري، ومن الخطأ الاعتقاد أن المترجم يفسر المستند الأدبي بموضوعية تامة. فما من نص أدبي إلا ويحتل أكثر من تفسير واحد. وكل مترجم يفسر النص الأدبي تفسيراً يرى أنه التفسير السليم. ويجد ذلك التفسير صدها في الترجمة. كذلك فإن لكل مترجم اتجاهه أو مدرسته الأسلوبية، وعندما ينفذ الترجمة فإنه ينفذها وفقاً لتلك المدرسة. وإذا يقوم الأدب المقارن بدراسة المترجم وسيرته الثقافية، فإنه يستطيع تفسير قراراته الترجمة، سواء على سعيد اختيار النص، أم على سعيد تأويله، أم على سعيد تجسيده لغوياً وأسلوبياً في لغة الهدف.

٣- الترجمة والأصل: ويساقل الأدب المقارن النص المترجم نفسه على عدة مستويات:

أ- على المستوى النصي: هل هناك زيادة أو نقصان، إضافة أو حذف؟ أم هناك تفيد تام بالنص الأصلي؟ فهناك حالات كثيرة تعرض فيها النص الأدبي لعمليات حذف وإضافة، وذلك لأسباب كامنة في المجتمع المستقبل، كالأسباب السياسية والأخلاقية. فالمترجم قد يجد نفسه مضطراً لإدخال تعديلات (حذف في أغلب الأحيان) على النص، تجنباً لضغوط قد يتعرض لها من جانب بعض الفئات في مجتمعه. ومن أحدث الأمثلة على ذلك الحملة التي تعرض لها المترجم المصري الدكتور حامد أبو حامد لأنه قام في عام ١٩٨٩ بترجمة عمل أدبي إسباني معاصر إلى العربية بطريقة أمينة، مما أثار حفيظة بعض الأوساط الدينية المتزمتة، التي رأت في ذلك إساءة إلى القيم الأخلاقية التي تتبناها تلك الأوساط، وكان المترجم مسؤول عما جاء في العمل الأدبي الأجنبي.

ب- اللغة والأسلوب: ولا يكتفي المقارن بالسؤال عن مدى سلامة

اللغة التي صيغت بها الترجمة من النواحي الإملائية والقواعدية والتركيبية، فتلک أمور بديهية، وذلك لأن قدرًا معقولاً من إجادة لغتي المصدر والهدف شرط لا بد من توافره في أي مترجم يستحق هذا الاسم. ولكن المقارن يسأل عن الاتجاه الأسلوبی الذي أعطاه المترجم للنص الأدبی الذي قام بنقله، وعن مدى اقتراب أسلوب الترجمة من أسلوب العمل الأدبی الأصلي أو ابتعاده عنه. فقد يلجأ المترجم إلى استخدام نوع من الأسلوب الذي يتعارض مع نوع الأسلوب الذي صيغ به الأصل، كأن ينزع إلى التفعير واستخدام المفردات والتراكيب الغريبة في ترجمة نصّ يتسم أسلوبه بالبساطة والتشّيف في استخدام الوسائل البلاغية، كما فعل المترجم السوري المعروف سعد صائب عند تعريب قصص أطفال أجنبية. على هذا الشكل يقوم المترجم بإضفاء نزعة أو ميوله الأسلوبية على العمل الأدبی الأجنبي، مما يشكل إخلالاً بالتعادل أو التكافؤ أو التناظر الأسلوبی بین الترجمة والأصل، ذلك «التعادل» الذي يعتبر تحقيقه معياراً أساسياً ورئيسياً لسلامة الترجمة وجودة نوعيتها.

ج - الدلالة أو المعنى: وهنا أيضاً لا يكتفي الأدب المقارن بأن يسأل عن مدى سلامة فهم المترجم للنصّ الأصلي، ومدى دقته في تأدية معاني ذلك النصّ ومحتواه في لغة الهدف، أو إساءته فهم ذلك النصّ وتحميله له من المعاني والدلالات مالا يتحمّل. فالأدب المقارن يتجاوز ذلك إلى الاتجاه الذي فسر المترجم النصّ به وأوله. فكل مترجم يقوم بالضرورة بتفسير النصّ الأدبی، كما ذكرنا، عندما يستوعبه أو يتلقاه. وهو لا يفسّر ذلك النصّ كيفما اتفق، إلّا إذا كان المترجم مستهتراً ينجز الترجمات بطريقة عشوائية ومستهترة، بل يزول النصّ الأدبی وفقاً لأفقه الثقافي والفكري والإيديولوجي، فتتولد عن ذلك حالات من عدم «التكافؤ» الدلالي التي يسعى المقارن إلى تفسيرها.

٤ - الاستقبال القرّاني والنقدي والإبداعي: بعد أن يتم العمل الأدبی هجرته من لغة المصدر وثقافتها إلى لغة الهدف وثقافتها يجري استقباله

أو تلقيه في تلك اللغة من قبل القراء والنقاد والمبدعين، وهو استقبال قد يختلف جذرياً عن استقبال العمل نفسه في لغته الأصلية. فكم من عمل أدبي شهد ترحماته من إقبال القراء ما لم يشهده ذلك العمل في ثقافته الأصلية! وهذا ما يعبر عن نفسه في عدد الطبعات وعدد النسخ المطبوعة. ومن أشهر الأمثلة على ذلك مؤلفات الكاتب الإنكليزي «كولون ولسون» التي شهدت ترحماتها العربية إقبالاً قرائياً فاق إقبال القراء الإنكليز على استقبالها بكثير. كذلك فإن النقاد الذين يقومون بتقديم العمل الأدبي المترجم وتفسيره في لغة الهدف قد يذهبون في تفسيرهم لذلك العمل مذهب لا تخطر للنقاد الذين يقدمونه ويفسرونه في لغته الأصلية على بال. ومن أطرف الأمثلة على ذلك وأكثرها دلالة تفسير النقاد العرب لكتابات الأديب التشيكي - الألماني فرانز كافكا، والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الاستقبال الإبداعي المنتج للأعمال الأدبية المترجمة، فهو يسلك بدوره مسالك قد تختلف كثيراً عن تلك التي يسلكها استقبال الأعمال نفسها في لغاتها وثقافتها الأصلية. ولعل أفضل مثال نسوة على ذلك هو الاستقبال الإبداعي المنتج الذي لقيته قصص «الف ليلة وليلة» في الآداب الأوروبية. كل هذه الأمور يسعى الأدب المقارن إلى تفسيرها، وهي تشكل مادة خصبة للدراسات المقارنة.

٤- مشكلة التكافؤ الجمالي في الترجمة الأدبية

قبل أن ننتقل إلى توضيح مذهبنا إليه حول الطريقة التي يقترن بها الأدب المقارن من الترجمة، وبذلك من خلال بعض الأمثلة، لابد لنا من استعراذ حول مسألة مركزية، تعني المقارنين وعلماء الترجمة على حد سواء، ألا وهي مسألة «التكافؤ» أو «التكافؤ» في الترجمة الأدبية على وجه التحديد.

إذا صح أن الترجمة بوجه عام لا تمارس الدور المرجو منها إلا إذا كانت ترجمة جيدة، يصبح من واجبنا أن نسأل: ترى ما هي الترجمة

الجيدة؟ وما معيار أو معايير جودة الترجمة؟ يجمع كل علماء الترجمة على أن الترجمة الجيدة هي تلك التي تتعادل أو تتكافأ مع الأصل من ناحيتي المحتوى والشكل، وتتماثل معه بالتالي من حيث التأثير والفاعلية. وبعبارة أخرى فإن التعادل المضموني والشكلي هو المعيار الذي نقيم به الترجمة ونحكم على جودة نوعيتها. إلا أنه لا بد لنا من التمييز بين نوعين من النصوص: نصوص علمية، أبرز ما فيها هو المحتوى أو المضمون، ونصوص أدبية أو جمالية، أبرز ما فيها هو الشكل أو الأسلوب. والترجمة الجيدة في الحالة الأولى هي الترجمة التي تتصف بالدقة في أداء المضمون أو المحتوى. أما في الحالة الثانية فإن الترجمة الجيدة هي التي تقترب من الأصل ليس على الصعيد المعنوي أو الدلالي فقط، بل على الصعيد الأسلوبي أو الجمالي، أي تتعادل مع الأصل جمالياً ودلالياً. فمن الأمور المسلم بها أن أبرز ما يميز النص الأدبي عن سواه من النصوص ليس مضمونه بل شكله، أي جماله الأسلوبي، ولا قيمة لأي نص أدبي إذا ما جردناه من طابعه الجمالي. الأسلوبي. كذلك فإن من خصائص النص الأدبي أنه يتحمل أكثر من تفسير، ولهذا فإننا نعلم في بعض الحالات على عشرات التفسيرات والتأويلات للنص الأدبي الواحد، مثلما هي الحال عليه في النصوص الأدبية ذات الصانع الكنتاني أو الرمزي، كتكتابات «فرائس كافكا» المفتحة على شتى أنواع التفسيرات. ومن المعروف أن لتفسير مشكلاتنا نظماً لأنه عملية تأويلية، لا تتم وفقاً للمعطيات الدلالية الموجودة في النص فقط، بل وفقاً لأفق المفسر أيضاً. وهذه مسألة مسلم بها، لأنها تشكل ألف.. باء نظرية التأويل الأدبي. فكل تفسير أدبي يتطلب بالضرورة على خطوات ذاتية، مصدرها أفق المفسر، الذي يعطي الدلالات الكامنة في النص تجسيدا معيونا. بعد أن يقوم المترجم بتفسير النص الأدبي وإزالة تعدد الدلالات المحتملة، فانه يواجه مشكلة أخرى، تتمثل في إيجاد المعادلات المقوية والأسلوبية، لا المعادلات الدلالية فحسب، للنص الأصلي، وذلك في لغة الهدف، وذلك هي عملية الترجمة أو التفسير.

بالمعنى الضيق لهذه الكلمة. وهنا يكمن التحدي الكبير، وتتجلى قدرة المترجم وموهبته اللغوية والأسلوبية. فمن الأفضل لمترجم لا يمتلك موهبة كهذه ألا يفتح ميدان الترجمة على الإطلاق.

كيف يتحقق التعادل الأسلوبي في الترجمة الأدبية؟ وهل يمكن لهذا التعادل أن يتحقق أصلاً؟ اليس ضرباً من ضروب التعجيز أن نطلب من مترجم ينقل أثراً من آثار أديب عظيم مثل «غوته» أن ينجز ترجمة تتعادل جمالياً مع الأصل، بحيث إذا استقبلها المتلقي في لغة الهدف فإنها تترك في نفسه تأثيراً يضاهي التأثير الذي يحدثه العمل الأصلي في نفوس الذين يتلقونه بلغة المصدر؟

لابد من الاعتراف بأن مسألة التعادل الجمالي - الأسلوبي مسألة شائكة وبالغة التعقيد، بل ومن الصعب جداً أن يضع المرء نظرية لهذا النوع من التعادل. فلغة الهدف وسائلها وإمكاناتها وتقاليدها الأسلوبية، التي قد تختلف، ولكن بصورة جزئية، مع التقاليد الأسلوبية للغة المصدر، ولكنها تختلف عنها بكل تأكيد. ولهذا فإن استخدام الوسائل الأسلوبية المتوافرة في لغة الهدف قد يؤدي إلى تأثير مختلف كل الاختلاف عن التأثير الذي تمارسه الوسائل الأسلوبية الموازية في لغة المصدر. فالبيان والبلاغة الخاصان باللغة العربية يختلفان كثيراً عن مثيليهما في الروسية أو الإنكليزية أو اليابانية، وذلك على الرغم من وجود تشابه وتطابق جزئيين، وهذه أمور تدخل في اختصاص الدراسات الأسلوبية والبوتولوجية (الشعرية) المقارنة، وهي دراسات لم تتطور كثيراً في الوطن العربي حتى الآن.

وتبلغ إشكالية التعادل الجمالي ذروتها في حالة ترجمة الشعر، ولا سيما الغنائي منه. ففيه يكون للموسيقى الشعرية دور أساسي، وتكون اللغة سيدة الموقف. فكيف يمكن إيجاد المعادل اللغوي الأسلوبي والجمالي للأوزان الشعرية، والإيقاع، والجرس الموسيقي، والإيحاء، والقفية، وما إلى ذلك من العناصر والحفظات اللغوية الأسلوبية، التي

يمتاز بها الشعر، وتعطي هذا النوع من النصوص الأدبية جماله وخصوصيته؟ إنها مسألة شائكة جداً، وليس هناك حل يحظى باعتراف الجميع. ولكن هل يعني ذلك إعفاء المترجم من مطلب تحقيق التعادل الأسلوبي والجمالي في الترجمة؟ مهما يكن الخلاف حول هذه المسألة كبيراً، فإن ثمة أموراً أساسية لا يجوز التساهل فيها لأنها تمس جوهر الترجمة الأدبية، وفي مقدمة تلك الأمور مسألة ترجمة قصيدة شعرية موزونة إلى نثر، أي تحويل نص شعري إلى نص نثري (بصرف النظر عن مسألة قصيدة النثر، التي يدور حولها نقاش حار في النقد العربي). إن ترجمة كهذه قد تنقل شيئاً من محتوى القصيدة ومعانيها وبعضاً من صورها الأدبية، وهذا مكسب لا يجوز التقليل من أهميته. فمما لا جدال فيه أن ترجمة نص شعري نثراً أفضل بكثير من عدم ترجمته على الإطلاق. إلا أنه لا يجوز للمترجم أن يتوهم أو أن يوهم الآخرين بأن النص النثري الذي أنتجه يعادل النص الشعري الأصلي أسلوبياً وجمالياً. فالترجمة النثرية لقصيدة شعرية تفقد ما أجمل ما فيها، ألا وهو شكلها الشعري.

وثمة مطلب آخر لا يقل خطراً عن المطلب الأول بالنسبة لترجمة النصوص الشعرية، ألا وهو ترجمة القصيدة الشعرية الأجنبية شعراً، ولكن بوسائل لا تتناسب والبنية الأسلوبية للنص الأصلي ولا تقترب منها، كأن يلجأ مترجم عربي إلى تحويل قصيدة من الشعر الأوروبي الحديث ذي الأوزان الحرة إلى قصيدة عمودية عربية، لها بحر وقافية معينين، بكل ما تنطوي عليه عملية كهذه من تكلف وقسر ونعسف لغوي وأسلوبية تملئها «ضرورات» النظم الجديد. إن ترجمة كهذه لن تكون أقل تشويهاً للنص الأدبي من الترجمة النثرية، بل قد تكون أسوأ منها بكثير، لأنها قد تضييع محاسن الترجمة النثرية، من دقة وأمانة للمعاني والصور الأدبية.

ليس هناك في الحقيقة حلول جاهزة لهذه المشكلة، ويظل الأمر متروكاً للمترجم، واجتهاده ومبادراته الإبداعية. أما ناقد الترجمة فليس أمامه خيار سوى أن يقيم الترجمة على ضوء تعادلها الجمالي والأسلوبي

مع الأصل، وبالتالي اقتراب تأثيرها الجمالي من تأثير العمل الأصلي. ولكن إذا كانت الترجمة الأدبية نشاطاً إبداعياً خلاقاً ألا يرسم ذلك علامة استفهام كبيرة على مفهوم التعادل الأسلوبى الجمالى برمته؟ إن تساؤلاً كهذا محقق جداً، فمفهوم التعادل في الترجمة الأدبية مفهوم إشكالي، وقد حاول بعض منظري الترجمة وضع حل لهذه الإشكالية، وذلك من خلال مفهوم «التعادل الديناميكي»، الذي يترك للمترجم بموجبه أن يستخدم من الوسائل الأسلوبية ما يراه مناسباً وضرورياً لإنتاج نص أدبي يضاهي النص الأصلي في جماله الأسلوبى، ويضاهيه أيضاً في تأثيره على المتلقي. ومع أن تساؤلات واعتراضات كثيرة قد أثرت حول هذا المفهوم الذي يبدو ضبابياً، فإنه المفهوم الأكثر ملاءمة لفهم الترجمة الأدبية وجوهرها الإبداعى الخلاق. ولعل الضبابية التي تكتنف مفهوم «التعادل الديناميكي» تتلاشى عندما نستخدمه بالارتباط مع نظرة مقارنة إلى ظواهر الترجمة الأدبية^(١).

٥- مثال من الأدب العربى القديم: كلية ودمنة

شهدت حركة الترجمة في الوطن العربى عصرها الذهبى الأول إبان الحكم العباسى، عندما أحدث الخليفة المأمون مؤسسة علمية خاصة بالترجمة «سماها» «دار الحكمة». وقد قام العرب المسلمون آنذاك بنقل العديد من المؤلفات العلمية والفكرية الهندية والفارسية واليونانية إلى لغتهم. إلا أنهم أعرضوا إغراضاً واضحاً عن تعريب الأعمال الأدبية، لأسباب سبق أن ألمحنا إليها. إلا أنه كانت هناك استثناءات عن تلك القاعدة، أبرزها كتاب «كلية ودمنة»، الذي عرّبه ابن المقفع، وأتاح له بذلك رحلة مثيرة، اجتاز خلالها حدود العديد من اللغات والآداب والثقافات. وهذه هي المرة الأولى في تاريخ الأدب العربى، التي يتم فيها تبادل أدبي ذو شأن بين العرب والشعوب الأخرى، بعد أن ظن العرب المعتدون بأدبهم أن ليس لدى تلك الشعوب ما تقدمه لهم على هذا الصعيد. لذا نرى أنه من الضروري جداً أن يتوقف الأدب المقارن

العربي طويلاً عند هذه المحطة الهامة من محطة العلاقات بين الأدب العربي والآداب الأجنبية.

يتألف كتاب «كلية ودمنة»، كما هو معروف، من قصص تعليمية أو أمثولية وضعت على لسان الحيوان، كتبت في الأصل بلغة هندية قديمة هي السنسكريتية، قبل ما ينوف على واحد وعشرين قرناً. وقد ألفها فيلسوف هندي اسمه «بيديا» بغرض أن يقرأها على مسامع ملك مستبد ظالم اسمه «دبشليم»، وذلك في محاولة للعب دور طالما سعى المثقفون إلى الاضطلاع به في كل زمان ومكان، ألا وهو إسداء النصيحة للحاكم وتقديم الموعظة له، ونبيه عن الظلم. ولا ندري ما إذا كان دبشليم قد ارعوى حقاً، ولكننا نعلم أن قصص الحيوان الأمثولية التي كتبها بيديا قد تحولت إلى نص أدبي عالمي، انتقل من السنسكريتية إلى لغات كثيرة، وقام بهجرة تعتبر من أكثر هجرات النصوص إثارة في تاريخ الأدب.

أما معرب هذا الكتاب، عبد الله بن المقفع، فهو، كما هو معروف، فارسي المولد واللغة والثقافة، ولكنه تعلم العربية وأجادها واعتنق الإسلام، وعمل كاتباً لدى ولاية بني العباس، الذين بطشوا به وقتلوه وهو في مقتبل العمر. لقد توافرت لابن المقفع، من ناحية التأهيل اللغوي والثقافي، شروط مثالية جعلت منه مترجماً أدبياً من الطراز الأول:

١- الإحاطة الجيدة بلغة المصدر وأدبها وثقافتها.

٢- التمكن من لغة الهدف والإطلاع الممتاز على أدبها وثقافتها.

٣- امتلاك موهبة أمثولية وأدبية مكنته من صوغ ترجمة أدبية جميلة.

لماذا وقع اختيار ابن المقفع على كتاب «كلية ودمنة» تحديداً، لاسيما وأن هذا الكتاب ليس من الأدب الفارسي بل من الأدب الهندي، وقد قام المترجم بتعريبه عن لغة بسيطة؟ إذا أردنا جواباً عن هذا السؤال، لا بد لنا من أن نربط بين أمرين: أولهما أن «كلية ودمنة» كتاب وضع بغرض الإصلاح السياسي عبر إسداء الموعظة لحاكم مستبد. وثانيهما أن الاستبداد كان سمة رئيسية من سمات الدولة العباسية، وهو استبداد ذهب

ابن المقفع نفسه ضحية له. إذا ربطنا بين هاتين الحقيقتين يصبح بوسعنا القول إن المترجم لم يختار «كلية ودمنة» من قبيل الصدفة، بل اختار هذا الكتاب لسبب وجيه، هو إدراك الشبه الكبير بين حكم دبشليم الاستبدادي في الهند، والحكم العباسي الطغياني في أيام الخليفة المنصور. فالفواسم المشتركة بين هذين الحكيمين هو البغي والاستبداد وسفك الدماء. عندما نأخذ هذه المسألة بعين الاعتبار يمكننا القول: إن ابن المقفع قد أمل بأن تمارس الترجمة العربية لكتاب «كلية ودمنة» تأثيراً أخلاقياً وسياسياً على حكام بني العباس، يشبه التأثير الذي مارسه النص الأصلي على ملك الهند دبشليم. وهكذا نستنتج أن ابن المقفع لم ينطلق عند اختيار العمل الأدبي المترجم من ذوق فردي أو من نزوة شخصية، بل انطلق من رغبة في التأثير، ومن حاجة سياسية وثقافية قائمة في المجتمع المستقبل، الذي أراد المترجم أن يجعل الترجمة أداة لإصلاحه.

أما عن طريقة الترجمة فقد ذكرنا أن ابن المقفع لم ينقل كتاب «كلية ودمنة» عن لغته الأصلية، أي السنسكريتية، بل نقله عن لغة وسيطة هي الفارسية، وهذا أمر لا يفي بلا نتائج وتبعات. فإذا كانت كل ترجمة تنطوي على «خيانة» بمعنى خسارة أسلوبية ومعنوية، فإن الترجمة عن لغة وسيطة تنطوي بالضرورة على «خيانة» مضاعفة. إننا نفترض ذلك، دون أن نكون قادرين على البرهنة عليه بصورة علمية، وذلك لتعذر إمكان القيام بمقارنة دقيقة بين الترجمة العربية وبين الأصليين الفارسي والهندي. أما الأسلوب، بمعنى اللغة الأدبية، التي صيغ بها العمل المترجم، فهو أسلوب سهل الألفاظ، قريب المفردات، تؤدي فيه اللغة دور عرض المعنى وأدائه في المرتبة الأولى. وهو أسلوب متقشف بدعياً، ولا سيما بالنسبة لاستخدام السجع، الذي كان الإسراف في استخدامه شائعاً في أيام ابن المقفع. ومن صفات الأسلوب الذي صاغ به المترجم «كلية ودمنة» الإيجاز، والبعد عن الإسهاب والإطناب، وذلك عبر الإقلال من استخدام المترادفات، وهو أسلوب بليغ وأنيق رغم تقشفه وبساطته، وقد

شكل تجديدياً كبيراً في الأساليب النثرية العربية.

إذا أردنا أن نصف التوجه الأسلوبي لابن المقفع في «كلية ودمنة» نقول إنه من النوع الذي يسترشد بلغة الهدف، أي العربية، ومقتضياتها وإمكاناتها الأسلوبية. فالمرجم معني أولاً وأخيراً بأن يقدم نصاً قد صيغ بأسلوب مناسب يكون له أكبر الأثر في نفوس متلقيه. فإذا قرأت هذا النص فإنك لا تشعر بأنك تقرأ نصاً أجنبياً منقولاً إلى لغتك، بل نصاً أصلياً كتب وفقاً لخصائص لغتك وتقاليدها الأسلوبية وإمكاناتها التعبيرية. ومن المؤكد أن ترجمة تنطلق من توجه أسلوبي يسترشد بمتطلبات لغة الهدف، ولا يتشبه بالشكل الأصلي للنص في لغة المصدر، تكون أكبر تأثيراً ووقفاً في نفوس المتلقين من ترجمة تحرص على أمانة موهومة. ومن هذه الناحية فإن الترجمة العربية لكتاب «كلية ودمنة» تقدم دليلاً ساطعاً على صحة التوجه الأسلوبي لأولئك المترجمين الذين يضعون نصب أعينهم تلبية حاجات متلقي النص الأدبي المترجم في لغة الهدف، ويعون هذا الجانب الاستقبالي الهام من جوانب الترجمة الأدبية.

وبالفعل فقد كان لهذه الترجمة تأثير فاق كل توقع. فقد مثلت في زمن ابن المقفع منعطفاً في تاريخ النثر الأدبي عند العرب، وأدخلت إلى الأدب العربي جنساً أدبياً لم يألفه في شكله الفني المتطور، ألا وهو «قصص الحيوان». وقبض لقصص «كليلة ودمنة» من سعة الانتشار، وعدد الطبعات وتنوعها، ما لم يتسن إلا لكتب قليلة في الأدب العربي. وفي أحدث مراحل استقباليها أدخل بعض قصص «كليلة ودمنة» إلى الكتب المدرسية، وامتد تأثيرها إلى الناشئة، كما أعدت لتكون كتب أطفال بعد تزويدها بالرسوم، وإدخال تعديلات لغوية عليها بما يوافق الشرة اللغوية للطفل. ومما ساعد قصص «كليلة ودمنة» في أن تلعب هذا الدور عاملان توافرا فيها:

١- كون هذه القصص تجري على لسان الحيوان وفي عالمه. ومن المعروف أن الحيوانات شخصيات محببة في أدب الأطفال وعالمهم بصفة

٢- الطابع التربوي الأمثولي الذي تتسم به تلك القصص، مما يجعلها مرشحة لأن تضطلع بمهمة أساسية من مهمات أدب الأطفال.

ومن مظاهر عمق التأثير الذي مارسته قصص «كليلة ودمنة» في الأدب العربي ما قام به الأدباء العرب على مر القرون من إعادة نظم واقتباس وتحوير لتلك القصص. ومن أبرز الأدباء الذين تعاملوا مع قصص «كليلة ودمنة» بطريقة إبداعية منتجة أمير الشعراء أحمد الشوقي في حكاياته الشعرية التعليمية.

ولم يقتصر تأثير كتاب «كليلة ودمنة» على الوطن العربي، بل مثلت الترجمة العربية لهذا الكتاب جسراً انتقل عبره النص إلى معظم لغات العالم القديمة والحديثة. إما بصورة مباشرة، أو بعد المرور بمحطات وسيطة. ومن أبرز الترجمات التي شهدتها قصص «كليلة ودمنة»:

١- الترجمة اليونانية التي تمت عام (١٠٨٠) م، وعنها ترجم الكتاب إلى الإيطالية والروسية القديمة.

٢- الترجمة الفارسية الحديثة: على الرغم من أن كتاب «كليلة ودمنة» قد عرب في الأصل عن الفارسية، فقد أعيدت ترجمته إلى الفارسية عن العربية انطلاقاً من ترجمة ابن المنفع، وقد شهد حتى الآن ثلاث ترجمات فارسية مستقلة على الأقل، تمت الأولى في أواسط القرن الثالث الهجري، والثانية في مطلع القرن السادس للهجرة، أما الترجمة الثالثة فقد تمت في أواخر القرن الخامس عشر للميلاد، ووجدت في أواخر القرن السادس عشر الميلادي.

٣- الترجمة التركية: وقد تمت في أواسط القرن السادس عشر الميلادي عن الفارسية، ومن الترجمة التركية انبثقت ترجمة فرنسية صدرت عام ١٧٢٤ م، وترجمة إسبانية نشرت عام ١٦٥٨ م.

٤- الترجمة العبرية: وقد تمت عن العربية، وعن العبرية نقل الكتاب عام ١٢٢٧ م إلى اللاتينية، ومنها إلى معظم اللغات الأوروبية الحديثة،

كالألمانية والإنكليزية والإيطالية والرومية الحديثة والهولندية وغيرها .
إن المرحلة الأدبية المثيرة التي قام بها كتاب «كثييلة ودمعة» ما كانت
لتنم لولا الترجمة، التي تضطلع بدور أساسي في العلاقات الأدبية
الدولية، ولابد بالتالي من أن تمثل مبدئاً ونهضاً من مبادئ الأدب
المشارق. ومن خلال هذا السكك يتبين لنا أن إعراف العرب القدماء عن
الترجمة الأدبية في العصر الذهبي الأول للترجمة في الثقافة العربية،
ومنها كانت أمجاد وخلفيات ذلك الإعراف، لم يكن في صالح الأدب
العربي، بل فوات على هذا الأدب فرصاً كثيرة للتطور والتجدد، وفي
مقدمتها فرصة ظهور أجناس أدبية جديدة كالدوا وما وغيرها من الأنواع
الأدبية التي كانت مزدهرة في بعض الآداب الأجنبية، وكان من الممكن
«استيرادها» في أول الأمر بواسطة الترجمة ثم تأصيلها في الأدب العربي .
كما حدث وما زال يحدث منذ أواسط القرن التاسع عشر، أي بشأخ يتوف
على ألف عام .

الهوامش والإحالات

(١) للمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع كتابنا: الرواية الألمانية الحديثة دراسة استقبالية مقارنة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣ ص ١٢٥ - ١٩٩.

(٢) للمزيد من المعلومات يرجى الرجوع إلى جاسم محسن الموسوي الخروج من دائرة السحر «ألف ليلة وليلة» في نظرية الأدب الإنكليزي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٨٦؛ يوسف عز الدين: أثر الأدب العربي في حنايا الأدب الغربي، الرياض، دار الصافي، ١٩٩٠؛ محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب العربي إلى أوروبا، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٨.

(٣) راجع بهذا الشأن فولفغانغ إيزر: فعل القراءة - نظرية جمالية التجارب. ترجمة حميد لعمداني والجلالي الكندية، فاس، مكتبة المناهل، ١٩٩٥.

(٤) للمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع كتابنا: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩، ص ١٨٥ - ٢٠٤.

(٥) راجع بهذا الخصوص عبد الرزاق جعفر: الحكاية السحرية، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٥.

(٦) راجع ليلى حسن سعد الدين: «كليلة ودمنة» في الأدب العربي، عمان، مكتبة الرسالة، ١٩٧٧، ص ٣٤٩ - ٣٦٢.

(٧) المرجع نفسه، ص ٣٧٥ - ٤١٧.

لماذا الترجمات العربية لأعمال غوته الأدبية «دراسة تطبيقية»

لماذا هذه الدراسة ؟

تستحق الترجمات العربية لأعمال الأديب الألماني يوهان فولفغانج غوته (Johann W Goethe) (١٧٤٩ - ١٨٣٢) أن يخصصها المرء بوقفة نقدية متأنية، وذلك لعدة أسباب، أولها أن غوته، شأنه في ذلك كشأن شكسبير ودستوفسكي وهييجو، هو أحد أقطاب الأدب العالمي وذروة من ذراه، ولذا فإن الاطلاع على أعماله مترجمة إلى العربية أمر ضروري لكل عربي مهتم بالأدب وشؤونه. أما السبب الثاني فهو أن أعمال غوته الأدبية، ولا سيما مسرحية «فاوست» ورواية «ألام فرتر»، قد مارست تأثيراً إبداعياً على كثير من الأدباء العرب، ومن ثم فإن دراسة الترجمات العربية لتلك الأعمال أمر لا غنى عنه لاستكمال دراسة المؤثرات الأجنبية في الأدب العربي الحديث، بصفتها أحد الأبعاد الرئيسة وإحدى القضايا الأساسية لذلك الأدب. وثمة سبب ثالث يدعونا لدراسة الترجمات العربية لأدب غوته، ألا وهو أن هذا الأديب قد كان منفتحاً بشدة على الأدب العربي، حيث تلقاه منذ نعومة أذنه، وعكف على دراسته ودراسة لغته في مرحلة الشيخوخة، ولذا فإن أدب غوته لا يمكن أن يفهم دون أن تؤخذ المؤثرات الثقافية العربية التي ينطوي عليها ذلك الأدب في الحسبان. وعندما ندرس الترجمات العربية لأدب غوته فإننا ندرس ترجمات أعمال أديب غربي وثيق الصلة بنا، تتجلى من خلاله أهمية الدور الثقافي العربي في العالم، ذلك الدور الذي تسعى الأوساط الثقافية المعادية لطموحه والتعقيم عليه. أما غوته فهو أديب عالمي لا يستطيع أحد أن ينكر عظمته، أو أن يحجب المؤثرات العربية في أدبه، لأنه يكون كمن يحاول أن يحجب الشمس بالغربال. وأخيراً وليس آخراً فإن غوته أديب أجنبي شارك في تعريب أعماله عدد كبير من المترجمين العرب، فقدّمت أعماله المترجمة صورة مصغرة يمكن أن تعدّ نموذجية أو نمطية، لواقع حركة الترجمة الأدبية في الوطن العربي، وما تحفل به تلك الحركة من قضايا

ومشكلات. وعبر دراسة الترجمات العربية لأدب غوته يستطيع المرء أن يضع يده بصورة ملموسة على أبرز مشكلات الترجمة الأدبية في الوطن العربي. وبالطبع فإن من المتعذر أن يتمكن المرء في بحث قصير كهذا من أن يتعمق في دراسة الترجمات العربية لأدب غوته وأن يخوض في تفاصيل مشكلات كل ترجمة. فالمادة الترجمة التي يدور البحث حولها غنية وواسعة جداً، مما استدعى أن تأخذ هذه الدراسة طابع المسح الأفقي الذي يمكن أن يمهد لدراسات شاقولية لاحقة.

٢- المحطة الأولى: «آلام فرتر»

كانت أول محطة من محطات استقبال أدب غوته مترجماً إلى العربية هي ترجمة رواية «آلام فرتر الشاب» (Leiden des jungen Werther). وللتأكيد فإن هذه الرواية رواية وسائلية كتبها غوته الشاب سنة ١٧٧٤، أي وهو في الخامسة والعشرين من العمر، ونقلته ونقلت معه الأدب الألماني إلى دائرة العالمية نتيجة الصدى العالمي الذي تركته. ومن الناحيتين الفنية والفكرية تعد هذه الرواية أحد تجليات حركة «العاصفة والاندفاع» (Sturm und Drang)، وهي حركة أدبية شبه رومانسية، عثرت عن معاناة الطبقة الوسطى (البورجوازية) الألمانية الناشئة من تعالي طبقة الإقطاع الأرستقراطية وتسلطها. إنها قصة حب بين شاب من الطبقة البورجوازية وبين فتاة من الطبقة الأرستقراطية، فالحب عاطفة طبيعية لا تحول الحواجز الطبقة والتقاليد الاجتماعية دون نشوئها. ولكن تلك الحواجز والتقاليد تعيق ذلك الحب وتحول دون تفتحها، وتؤدي في نهاية المطاف إلى فشله. ونظراً لأنّ العاشق الشاب ابن الطبقة الثالثة عاطفي شديد الاندفاع والحساسية فإنه يقدم على الانتحار.

كانت هذه الرواية أول عمل تُرجم إلى العربية من أعمال غوته. ثم توالى الترجمات وكانّ ليس لغوته من أعمال أدبية سوى هذا العمل. ففي السنة التالية صدرت الترجمة الثانية لهذه المأساة الغرامية، وهي ترجمة أنجزها الأديب العربي أحمد حسن الزيات، وزوّدها عميد الأدب العربي

له حسين بمقدمة تتضمن الكثير من افكاره المتعلقة بغوته وبالترجمة
لأدبية ودورها الثقافي. ومع أن تلك الترجمة قد تمت عن لغة بسيطة
هي الفرنسية، لا عن الألمانية مباشرة، فإنها حققت أكبر نجاح وأعلى
عدد من الطباعات. إلا أن ذلك النجاح الجماهيري لم يمنع مترجمين
آخرين من نقل رواية «آلام فرتر» إلى العربية من جديد. ففي عام ١٩٢٧
صدرت ترجمة ثالثة قام بها عمر عبد العزيز أمين، وتلتها ترجمة رابعة من
إنجاز نخلة ورد، وترجمة خامسة قام بها نظمي لوقا، وترجمة سادسة
أنجزها فؤاد فريد، وترجمة سابعة قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوي،
وترجمة ثامنة قامت بها لانا أبو مصلح، ولا نستبعد وجود ترجمات
عربية أخرى لم نتمكن من توثيقها بسبب الصعوبات العملية المعروفة.
ثمانية ترجمات مختلفة، وثمانية مترجمين نقلوا هذه الرواية إلى العربية
عن ثلاث لغات هي: الفرنسية والإنكليزية والألمانية. وقد صدرت هذه
الترجمات الثمانية عن ثمانية دور نشر في ثلاثة أقطار عربية مختلفة هي:
مصر ولبنان وسورية. فما تفسير ذلك المصير الذي قيس لرواية «آلام
فرتر» في الوطن العربي، إن الترجمات العربية لهذه الرواية تطرح
بالضرورة أسئلة كثيرة أبرزها: لماذا وجدت هذه الترجمات كلها، ألا
يكفي وجود ترجمة واحدة، ولماذا حققت الترجمة التي أنجزها حسن
الزيات نجاحاً جماهيرياً كبيراً؟ رغم أنها تمت عن لغة بسيطة، بينما
أصابت الترجمات الأخرى نجاحاً أقل، رغم أن بعضها قد تم عن
الألمانية؟ وما نصيب تلك الترجمات من الجودة والدقة والأمانة الدلالية
والجمالية؟ وما سر هذا الاهتمام العربي اللافت للانتباه برواية «آلام
فرتر»؟

إن الاستقبال العربي غير العادي لتلك الرواية، ولا سيما في ترجمة
أحمد حسن الزيات، هو ظاهرة متعددة الأسباب والعوامل. ولعل أبرز
تلك الأسباب حقيقة أن الرواية المذكورة تدور حول إشكالية اجتماعية
وأخلاقية ونفسية ذات راهنية كبيرة في الوطن العربي، ألا وهي إشكالية

الحب المعاق المحبط بسبب الحواجز الطبقيّة والتقاليد الاجتماعية. فالمجتمع العربي هو بامتياز مجتمع الحب المحبط الذي يتحوّل إلى حب «عذريّ» أو «أفلاطوني»، وكثيراً ما ينتهي بصورة مأساوية كالانتحار أو الجنون. ذلك هو جوهر «ليلي والمجنون»، أشهر قصة حب في الأدب العربي القديم، وهو جوهر الإشكالية الاجتماعية والنفسية والأخلاقية التي تدور حولها مئات الأعمال القصصية العربية الحديثة. ولذا فإنّ «آلام فرتر» رواية يستطيع المطلقي العربي أن يتجاوب معها، وأن يرى فيها نفسه ومشكلاته، رغم التباعد التاريخي، ورغم كلّ ما بين البيتين الاجتماعيين والثقافتين العربية والألمانية من تباين. فمصير علاقة الحب التي نشأت بين «فرتر» و«شارلوت» هو مصير آلاف علاقات الحب في المجتمع العربيّ المعاصر. وفي كل يوم تنقل إلينا الصحافة العربيّة أخبار انتحار عشاق لا تختلف في جوهرها عن انتحار «فرتر». ولئن كان موضوع الحب المحبط الذي ينتهي بالانتحار قد فقد أهميته في المجتمع الألماني المعاصر، بعد أن زالت الأسس الاجتماعية والأخلاقية لذلك النوع من الحب، فإنّ هذا الموضوع ما زال يمتلك درجة عالية من الأهمية والرائعانية في المجتمع العربي، وربما كان ذلك أحد العوامل التي أدّت إلى الاهتمام العربيّ الكبير برواية «آلام فرتر».

أما العامل الثاني فهو عامل فنيّ أو جماليّ يتمثل في أنّ هذه الرواية قد كتبت بأسلوب رومانسيّ. ومن المعروف أنّ الرومانسية مذهب أدبي ظهر في الأدب العربي وطبعه بطابعه طوال النصف الأوّل من هذا القرن. وقد تأثرت الرومانسية في الأدب العربي بالرومانسية في الآداب الأوروبية وتفاعلت معها^١. وليس من قبيل الصدفة أن يتزامن صدور الترجمات العربيّة المبكّرة لرواية «آلام فرتر» مع ازدهار المدرسة الرومانسية في الأدب العربي. فقد أدى هذا العامل إلى توجيه حركة الترجمة الأدبية العربيّة نحو الأعمال الأدبية الأجنبية الرومانسية. لقد كان المجتمع العربي في تلك المرحلة بحاجة إلى إبداعات رومانسية، عربية كانت أم معربة.

أما نجاح الترجمة العربية لـ «آلام فرتر» التي أنجزها أحمد حسن الزيات، فتتلخص أسبابه في أن المترجم قد صاغ تلك الترجمة بأسلوب أنيق سلس، يشبه الأسلوب الذي تكتب به الأعمال الأدبية العربية الأصيلة. فمن يقرأ هذه الترجمة لا يشعر من الناحية اللغوية أو الأسلوبية بأنه يقرأ عملاً أديباً أجنبياً، بل يقرأ عملاً كتب في الأصل بالعربية. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أن هناك مدرستين في الترجمة: مدرسة تطالب المترجم بأن يكون أميناً للنص الأجنبي، يحاكيه لغوياً وأسلوبياً بكل دقة، ومدرسة أخرى ترى أن على المترجم أن يصوغ ترجمته بأسلوب يمتع متلقي تلك الترجمة، وينسجم مع التقاليد الأسلوبية والأدبية للغة الهدف^{١١}. ومن الواضح أن أحمد حسن الزيات كان من أنصار المدرسة الثانية. فقد صاغ «آلام فرتر» بأسلوب عربي أصيل وجميل، مجازفاً في سبيل ذلك بأن يتعد إلى حد ما عن الأصل أو «يخونه» دلاليًا وأسلوبياً. فالمهم هو أن تحظى الترجمة بقبول المتلقي العربي واستحسانه. وهذا ما تحقق فعلاً. فالطباعات العديدة التي شهدتها الترجمة العربية لرواية «آلام فرتر» التي قام بها أحمد حسن الزيات هي خير دليل على ذلك.

ومما أسهم في نجاح هذه الترجمة تلك المقدمة النقدية القيمة التي كتبها له الدكتور طه حسين، الذي ألقى بثقله الأدبي الكبير بغية إنجاحها. فقد كان عميد الأدب العربي يقدر دور الترجمة في نهضة الآداب والثقافات والمجتمعات، خصوصاً في «عصر الانتقال من طور إلى طور». ففي عصر كهذا يكون المجتمع «في ظمأ إلى العلم بكل شيء والرغبة في تعرف كل جديد»، بعد أن سئم ما ألف قراءته من كتب، «ويود لو استطاع أن يجد من الطريف المستحدث ما يشفي غلته وينفع علته»^{١٢}. إن أهمية الدور الذي تضطلع به الترجمة الأدبية في عصور كهذه تلقي على عاتق المترجم مسؤوليات ثقافية، ليس أقلها ألا يترجم من الأعمال الأدبية سوى تلك التي «تعود على الشعب بالنفع والفائدة وتعينه على التطور

والانتقال». وبعبارة أخرى فإن الترجمة الأدبية، في رأي طه حسين، وسيلة رئيسية من وسائل التنمية الثقافية والتطور الأدبي والتفسير الاجتماعي^{١١١}. ورواية «آلام فرتر» التي عرّبها أحمد حسن الزيات تصلح لتأدية هذه المهمة. فهي، في رأي طه حسين، تعبّر عن حياة المجتمعات الأوروبية «في عصر هو أشدّ العصور شهاً بهذا العصر الذي نسلكه»^{١١٢}. إنه عصر تحرر تلك المجتمعات من السيطرة الإقطاعية والأرستقراطية والاستبدادية من جهة، وصعود الطبقة الوسطى (البورجوازية) والمجتمع المدني والديمقراطية والحدّات من جهة أخرى. ومن المؤكد أنّ عميد الأدب العربي قد عبّر عن فكرة شديدة الأهمية، ألا وهي أنّ تشابه الأوضاع الاجتماعية والثقافية التي يعبر عنها الأدباء المستقبل والمرسل يشكل عاملاً رئيساً من عوامل نجاح الترجمة الأدبية والاستيراد الأدبي^{١١٣}. فالترجمة الأدبية تنجح عندما يتمكن متلقوها من التجاوب معها، لأنها تعبّر عن قضايا اجتماعية تشبه قضاياهم. وسهما يكن من أمر فإنّ المقدمة النقدية الموفقة التي كتبها طه حسين لـ «آلام فرتر» قد شكّلت عاملاً ساعداً في نجاح تلك الترجمة ووصولها إلى عدد كبير من المتلقين العرب، مما قدّم مثلاً ملموساً على ضرورة أن تنضاف الجهود الترجّمية والنقدية من أجل إنجاح تلقي العمل الأدبي المترجم^{١١٤}.

وأخيراً وليس آخراً فإنّ من أسباب نجاح الترجمة العربية لـ «آلام فرتر» كون هذا العمل الأدبي رواية وليس مسرحية ولا نصّاً شعرياً. فالرواية هي أصلح الأجناس الأدبية لترجمة، لأنّ تأليفها يتمّ عبر القراءة، وليس من خلال العروض، مثلاً هي حال الأعمال المسرحية، وهي لا تفقد بالضرورة كثيراً من الصفات والقيم الأسلوبية والجمالية، نتيجة ارتباط شكلها الأدبي بالوزن والقافية والجرس اللغوي والرمز والصورة الفنية وغير ذلك من العناصر الفنية، التي يضيع جانب كبير منها عندما يُترجم النصّ الشعري. من لغة المصدر إلى لغة الهدف. تلك هي، في رأي، أبرز الأسباب والعوامل التي أدّت إلى النجاح الكبير الذي حقّقته

رواية «آلام فرتر» في ترجمتها العربية التي قام بها أحمد حسن الزيات، وهو نجاح لم يظفر به سوى عدد قليل من الأعمال الأدبية الألمانية التي ترجمت إلى العربية.

٣- مسرحية «فاوست»

تمحورت المحطة الثانية من استقبال أدب غوته مترجماً إلى العربية حول مسرحية «فاوست» التي كان لها الدور الأكبر في تأسيس شهرة هذا الأديب ومكانته في الأدب العالمي. فقد بدأت الجهود الترجمة العربية المتعلقة بهذه المسرحية في أواخر العشرينات، حيث قام محمد عوض محمد بتعريب الجزء الأول منها. وقد صدرت منذ ذلك الحين أربع ترجمات مختلفة أخرى قام بها: إسماعيل كامل، ومحمد عبد الحليم كرامة، وسهيل أيوب، وعبد الرحمن بدوي. ولئن اقتصررت ترجمتا محمد عوض محمد وإسماعيل كامل على الجزء الأول، فإنَّ الترجمات الثلاث الأخرى قد شملت المسرحية بجزأيهما، كما انفرد محمد عبد الحليم كرامة بتعريبها شعراً أو نظماً. إلا أنَّ الترجمة التي حظيت بقسط أوفر من الرواج من بين هذه الترجمات الخمس هي الترجمة التي قام بها محمد عوض محمد، وكتب مقدمتها الدكتور طه حسين^{١١١}. فبينما لم تشهد الترجمات الأربع الأخرى سوى طبعة واحدة، شهدت ترجمة محمد عوض محمد في عام ١٩٧٦ طبعاتها الخامسة. وفي الواقع فإنَّ هذه الترجمة التي زوّدها المترجم بدراسة نقدية وافية، ترجمة دقيقة ورصينة، أنجزها المترجم عن الألمانية، لا عن لغة وسيطة، ولئن كان لها عيب، فهو أنها مقتصرة على الجزء الأول من المسرحية، مما شكّل مسوّغاً لظهور ترجمات أخرى (كاملة). يضاف إلى ذلك أنَّ محمد عوض محمد قد ترجم مسرحية «فاوست» نشراً لا شعراً، رغم أنها في الأصل منظومة. وهذا اعتبار إضافي انطلق منه المترجم محمد عبد الحليم كرامة، عندما ترجم المسرحية بجزأيهما إلى العربية شعراً^{١١٢}. ومن المؤكد أنَّ عملاً كهذا يشكل مغامرة إبداعية كبيرة ومحفوفة بالمخاطر. فالترجمة الشعرية تخلق مشكلات ليس

لها آخر. وما كان مستحباً ومقبولاً باللغة الألمانية وبموازين الشعر الألماني، قد يصبح مصطنعاً وغير مستساغ إذا صيغ باللغة العربية وبموازين الشعر العربي. وهذا ما حصل فعلاً. فالترجمة الشعرية لمسرحية «فاوست» التي قام بها محمد عبد الحليم كرامة تنطوي على جهد ترجمي ضخم، ولكنها في المحصلة ترجمة مصطنعة، تنفر المتلقي وتخدش حسه الأدبي. ولعل ذلك هو سبب ضعف إقبال القراء العرب على هذه الترجمة، التي لم تنفذ طبعاتها الأولى رغم انقضاء ثلاثين سنة على صدورها.

أما الترجمة الكاملة الثانية لمسرحية «فاوست» فقد صدرت في مطلع الثمانينات، وقد أنجزها المحامي السوري سهيل أيوب عن لغتين وسيطتين هما الإنكليزية والفرنسية^{١١١}. إنها ترجمة نثرية، خلافاً لترجمة محمد عبد الحليم كرامة، وعلى الرغم من أنها لم تنجز عن الألمانية فإنها ترجمة يشهد لها بالأمانة والدقة والجودة. ويبدو أن ما ساعد في تحقيق ذلك، هو وجود ترجمة إنكليزية وأخرى فرنسية دقيقة وموثوقة لمسرحية «فاوست»، مما سمح للمترجم بأن يعتمد عليهما في إنجاز ترجمة عربية دقيقة وجيدة أيضاً. إلا أن هذه الترجمة لم تصدر عن دار نشر كبيرة، وقد نفذت طبعاتها الأولى منذ وقت طويل، دون أن تصدر طبعة جديدة منها، وهذا ما حدّ من تلقيها وتأثيرها، وأفسح المجال بشكل أو بآخر لظهور ترجمات تقلّ عنها جودة.

في أواخر الثمانينات صدرت ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» الكويتية ترجمة عربية جديدة لمسرحية «فاوست»^{١١٢}. أما المترجم الذي قام بتلك الترجمة فهو رجل له مؤلفات كثيرة في حقل الفلسفة والفكر، ألا وهو الدكتور عبد الرحمن بدوي، الذي كان قد عرّب في أواسط الأربعينات عملين أدبيين هائين من أعمال غوته، هما رواية «الأنساب المختارة» ومجموعة «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي» الشعرية، كما ترجم في وقت لاحق رواية «آلام فرتر». ونظراً لأن عبد الرحمن بدوي اسم

كبير في دنيا الثقافة العربية المعاصرة، فإن المرء يتوقع منه أن ينجز ترجمة متميزة تليق باسمه الكبير. وبالفعل فإن الأوساط الأدبية العربية استبشرت خيراً عندما بلغها أن الدكتور بدوي قد ترجم مسرحية «فاوست» إلى العربية. فقد ظنّ كثيرون أنّ هذا العمل الأدبي العظيم قد حظي أخيراً بمترجم عظيم. ومما رفع من درجة التفاؤل كون تلك الترجمة قد صدرت ضمن سلسلة «من المسرح العالمي»، وهي سلسلة كتب مترجمة رصينة وواسعة الانتشار، لها الفضل في وضع مئات النصوص المسرحية العالمية في متناول شريحة واسعة من القراء العرب. إلا أنّ التفاؤل ما لبث أن تلاشى بعد الاطلاع على الترجمة. فهي ترجمة تتأرجح لغتها بين التفتقر والغربة من جهة، وبين الركاسة والتفكك الأسلوبى من جهة أخرى. وإذا كان المرء من القادرين على مواجهتها بالنصّ الأصلي الألماني، فإنه سرعان ما يكتشف أنها تعجّ بالأخطاء الترجمة الدلالية، التي نجمت عن سوء فهم ذلك النصّ، أو عن عدم الدقة في نقله إلى العربية. وفي كل الأحوال فإنّ المتلقي لا يجد متعة في قراءة هذه المسرحية المترجمة، التي تفتقر لغتها إلى الحد الأدنى من الأدبية والجمال الأسلوبى. لقد تصرف المترجم عند قيامه بنقل هذه الرائعة الأدبية إلى العربية وكأنه «مدحلة» اكتسحت النصّ، وأنت على المستويات الأسلوبية الدقيقة الكثيرة فيه، وسائرت الأغنيات أو الأناشيد بالحوار الذي يدور بين الشخصيات، وألغت الفوارق اللغوية والأسلوبية بين الشخصيات نفسها. وفي المحصلة النهائية فإنّ الترجمة العربية لمسرحية «فاوست» التي قدّمها عبد الرحمن بدوي هي نصّ يفتقر إلى الأدبية، ولا يجد القارئ متعة في تلقّيه. ومن المرجح أنّ كلّ من يقرأ هذه الترجمة يتساءل في قرارة نفسه عما إذا كان غوته يستحقّ أن يعدّ أديباً عالمياً، وما إذا كانت مسرحية «فاوست» تستحقّ ذلك الاحتفاء الذي حظيت به من جانب النقاد والدارسين. لقد أساءت هذه الترجمة إلى النصّ ومبدعه وإلى الأدب العربي معاً. فقد أضافت إلى الأدب العربي المترجم نصّاً سقيماً لا يمكن الاستفادة منه بأي شكل من الأشكال. فلا المتلقي العادي يستطيع أن يستمتع به عبر

القراءة، ولا المسرحي قادر على تقديمه أو عرضه على خشبة المسرح، ولا الأديب قادر على التأثير به إبداعياً. ومما يثير الدهشة أن القاصين على منسلة «من المسرح العالمي» لم يستمعوا في حالة «فاوست» بمراجع، مثلما يفعلون في الحالات الأخرى، وتركوا للدكتور بدوي أدوار المترجم والناقد والمراجع والمدقق، فكانت هذه النتيجة.

ومهما يكن من أمر فإن وجود خمس ترجمات عربية مختلفة لمسرحية «فاوست» هو دليل قاطع على اهتمام عربي كبير بهذه المسرحية، ورغبة كبيرة في استيعابها. ومع أن درجة النجاح تختلف من ترجمة لأخرى، فإن تلك الترجمات كلها لا ترقى، ولو بصورة نسبية، إلى مستوى المهمة الإبداعية التي نذب المترجمون الخمسة أنفسهم لإنجازها. ولا عجب في ذلك، فمسرحية «فاوست» هي، بكل المقاييس، إحدى معجزات الأدب العالمي. ومن الصعب، لا بل من المستحيل أن يتمكن مترجم من نقلها من لغتها الأصلية إلى لغة أجنبية بصورة تحقق التناظر الأسلوبى والجمالى والدلائلى الكامل بين الترجمة والأصل. إلا أن من حقنا أن نطمح إلى ترجمة عربية تتعاقب بقدر معقول من ذلك التناظر المنشود. وهذا ما تمكن المترجمان محمد عوض محمد وسهيل أيوب من تحقيقه، بينما فشل الدكتور عبد الرحمن بدوي في ذلك بصورة ذريعة.

٤- «الديوان الشرقي للمؤلف الغربي».

من المعروف أن غوته قد أبدى منذ صغره اهتماماً غير عادى بالثقافة العربية وبالأدب العربي. فحكايات «ألف ليلة وليلة» كانت كتابه المفضل، وهذا فضل لا يافع. وفيما بعد اطلع غوته على القرآن الكريم وسيرة النبي محمد (ص). وقد شهد اهتمامه بالثقافة العربية نقلة نوعية عندما أخذ، وهو في سن متقدمة، يتعلم اللغة العربية، وبلغ على هذا الصعيد مستوى مكث من قراءة نصوص من الشعر العربى القديم بالعربية ومن إبداء آراء ثقافية فيه. وإن كانت المثرات العربية في أدب غوته قد ظهرت في أعماله الشعرية وقصصية ومسرحية، فإن مجموعة «الديوان الشرقى

للمؤلف الغربي «الشعرية» (Der ost-westliche Diwan) التي كتبها غوته من ١٨١٤ إلى ١٨١٩، تعد أنضج وأروع ثمرة من ثمار ذلك التأثير الإبداعي. ولذا فإن من الطبيعي أن يسترعي ذلك «الديوان» اهتمام المترجمين العرب، وأن تبذل جهود في مضمّن ترجمته. ففي أواسط الأربعينات قام الدكتور عبد الرحمن بدوي بترجمة «الديوان» إلى العربية لأول مرة^١، ثم ترجمه الدكتور عبد الغفار مكاوي بصورة جزئية في الطبعة الأولى من كتابه «النور والفراشة». وبصورة كاملة في الطبعة الثانية الموسعة التي صدرت عام ١٩٩٧. وقد زوّد كل من المترجمين «الديوان» بمقدمة طويلة، وبشرح وتعليقات توضيحية.

من الطبيعي أن يتساءل البعض عن الأسباب التي حدثت بالدكتور مكاوي لأن يعيد ترجمة «الديوان»، علماً بأن هذا المترجم أستاذ للفلسفة، وتلميذ للدكتور عبد الرحمن بدوي، وبأنه لم يجهل بوجود الترجمة الأولى التي قدّمها أستاذه. فقد كتب الدكتور مكاوي في مقدمة الطبعة الثانية من كتاب «النور والفراشة»: «وقد أذهلني الجهد الجبار الذي بذله أستاذي عبد الرحمن بدوي في هذا العمل... ولكنني ذهلت أيضاً وصُدمت لكثرة الأخطاء الجسيمة والمعضلات الشنيعة في الترجمات الشعرية لبعض القصاصد، كما أحسست بأن معظمها يلفّه ضباب الغموض، ويعكّر صفوه سحب التعقيد غير الضروري، على الرغم من سهولة الأصل وبساطته...»^٢. إلا أن هذا النقد الصريح ما لبث أن تراجع لتسليح إجلال الطالب لأستاذه: «إن ترجمتي لا تحل محل ترجمة أستاذي الجليل عبد الرحمن بدوي ولا تلغيها ولا تدعي إحقة واحدة أنها أفضل منها، ولا بد من الاعتراف بأن هذه الترجمة تدين بالفصل العسيم لترجمة أستاذ الجليل، وأنها أفادت من عدد ضخم من مظهرها - إلى حد النقل الحرفي في بعض الأحيان - ومن شروحيها القيمة»^٣. إنه لأمر بالغ الإيجابية أن يأخذ المترجم علماً بالترجمات السابقة، لا أن يتجاهلها ويتصرف وكأنها غير موجودة. ومما يحسب أيضاً للدكتور مكاوي أنه قد حدد علاقة

الترجمة الجديدة التي أنجزها بالترجمة السابقة، وقدّم تفسيره للمفروق الملحوظ بين المترجمين. فقد عزا ذلك التباين إلى اختلاف المترجمين في فهم النص وتفسيره «باختلاف شخصياتهم وخبراتهم وقدراتهم ومواهبهم». إلا أنّ الدكتور مكاي لم يدخل في تفاصيل هذه المسألة، ولم يبيّن للقارئ أسباب الاختلاف بينه وبين الدكتور بدوي في فهم «الديوان الشرقي» وتفسيره. أيرجع ذلك الاختلاف إلى تباين في الاتجاه الفكري، أم إلى تفاوت في الخبرة والقدرة والموهبة، أي درجة إجادة اللغة الألمانية، والإحاطة بالأدب الألماني، والكفاءة الترجمة بمعنى القدرة على نقل النص من لغة المصدر والتعبير عنه بلغة الهدف؟ وليس سراً أن إجادة الدكتور بدوي للألمانية، وإطلاعه على الأدب الألماني، وكفاءته الترجمة على صعيد اللغتين الألمانية والعربية متواضعة، خلافاً للدكتور مكاي، الذي درس في إحدى الجامعات الألمانية، وخبر المجتمع والثقافة الألمانيين، وإطلع على الأدب الألماني جيداً، إضافة إلى أنه يمتلك كفاءة عالية كمترجم أدبي، لأنه أديب بقدر ما هو فيلسوف.

إلا أنّ ترجمة الشعر مهمة إبداعية شاقة، ومهما كان المترجم كفواً فإنه لن يتمكن من أن يترجم النص الشعري بصورة تحقق التناظر الجمالي والدلالي الكامل بين الترجمة والأصل. ولئن كان «التناظر» في الترجمة الأدبية مسألة إشكالية بطبيعة الحال، فإن إشكالية التناظر تتبدى في ترجمة النصوص الشعرية بصورة حادة جداً^{١١}. وإذا أخذنا أيضاً في الحسبان كثافة الشعرية في «الديوان الشرقي»، اتضح لنا حجم المغامرة الإبداعية التي يقدم عليها من يندب نفسه لتعريب هذا العمل. وعلى أية حال فإن المترجمين العربيين بدوي ومكاي قد لجأوا إلى ترجمة «الديوان» إلى العربية نثراً، مما أفقده عاملاً أساسياً من عوامل الشعرية. إلا أنّ ترجمة الدكتور مكاي هي الأدق والأفضل أسلوبياً ودلالياً، وهي الأكثر أدبية، والأقرب إلى «التناظر» النسبي مع النص الأصلي.

٥- «الشعر والحقيقة»

لم يبرع غوته في كتابة القصيدة والمسرحية والرواية فحسب، بل برع أيضاً في كتابة السيرة الذاتية. فكتابه «الشعر والحقيقة» (Dichtung und Wahrheit) يعدّ من أهم وأجمل السير الذاتية في الأدب العالمي. إنّ هذا المؤلف الضخم الذي كتبه غوته الشيخ من ١٨١١ إلى ١٨٣١، ولم يُنشر إلا بعد وفاته، هو عمل مهم جداً لفهم شخصية هذا الشاعر وبشئته وعصره. وإذا كان من الطبيعي أن يفكر بعض المترجمين بتعريبه. ولكن هذه السيرة الذاتية ضخمة الحجم، ويتطلّب تعريبها من المترجم أن يستثمر جهوداً بالضخامة نفسها. كذلك فإن تعريب كتاب كهذا ينطوي أيضاً على مجازفة من نوع آخر. فمن المعروف أنّ دور النشر العربية قلّ أن تكلف مترجماً بترجمة كتاب وتعهّد مسبقاً بنشره. وفي حالة كتاب «الشعر والحقيقة» فإن من الصعب أن يجد المرء دار نشر تأخذ على عاتقها أن تطبع مؤلفاً يربو عدد صفحاته على ألف وأربعمائة صفحة من القطع الكبير. إلا أنّ المترجم محمد جديد أقدم على تعريب «الشعر والحقيقة» رغم هذه الصعوبات، مما شكّل مفاجأة كبيرة لكل متبعي حركة الترجمة الأدبية من الألمانية إلى العربية^{١١١}. ومن المؤكد أن صدور هذا الكتاب ضمن «منشورات وزارة الثقافة السورية» لم يكن وليد الصدفة. فهذه المنشورات لا تعمل على أسس تجارية، بل انطلاقاً من اعتبارات ثقافية صرفاً، مثلها في ذلك كمثل المنشورات التي تصدر عن العديد من وزارات الثقافة في العالم العربي. ولا ترجع أهمية هذا الإصدار إلى مكانة مؤلفه ودرعة ومضمونه وضخامة حجمه فحسب، بل ترجع أيضاً إلى جودة الترجمة التي أنجزها محمد جديد، الذي عرّب «الشعر والحقيقة» بأمانة دقة ولغة أدبية جميلة. وهكذا حالف الحظ سيرة غوته الذاتية، فقيّض لها مترجماً وناشراً مناسبين، مما أغنى المكتبة العربية بكتاب يعدّ من أروع السير الذاتية في الأدب العالمي.

٦- مسرحية «جوتس»

ومن أعمال غوته التي حظيت باهتمام ترجمي عربي ملحوظ مسرحية «جوتس فون برلينجين» (Goetz . von Berlichingen)، وهي إحدى مسرحيات غوته الشاب، ووثيقة هامة من وثائق حركة «العاصفة والاندفاع» في الأدب الألماني. صدرت الترجمة العربية الأولى لهذه المسرحية سنة ١٩٧٥، وقد أنجزها الدكتور مصطفى ماهر، أستاذ الأدب الألماني بجامعة عين شمس، وهي ترجمة أمينة ودقيقة، قَدَّمَهَا رجل متخصص في الأدب الألماني، محيط به خير إحاطة^(١). إلا أن سلسلة كتب «من المسرح العالمي» الكوبيتية فاجأت الناس، بعد أربع سنوات من صدور تلك الترجمة، بنشر ترجمة ثانية، قام بها مترجم لا يمتلك ما يمتلكه المترجم الأول من كفاءة اختصاصية، ألا وهو الدكتور عبد الرحمن بدوي، وتلك مفارقة يصعب على المرء أن يجد تفسيراً مقنعاً لها^(٢). فترجمة الدكتور ماهر أدق وأجمل من ترجمة الدكتور بدوي، الذي لا ينكر عليه أحد الحق في إعادة ترجمة عمل أدبي سبقه مترجم آخر إلى تعريبه، ولكن المرء ينتظر منه في هذه الحالة أمرين: أولهما ألا يتجاهل الترجمة السابقة، والثاني أن يقدم ترجمة «جديدة» حقاً، تتلافى ما في الترجمة الأولى من ثغرات، وتنطوي على درجة أكبر من الأدبية، وتفوق الترجمة الأولى دقة وجمالاً وجودة. وهذا ما لم يفعله الدكتور بدوي، الذي قدَّم ترجمة تخلفت كثيراً عن سابقتها من حيث الدقة والجودة، ولم تنطوِ على رؤية جديدة لمسرحية «جوتس»، أو على تجسيد إبداعي جديد لها في لغة الهدف، اللهم إلا إذا عددنا الأخطاء الترجمانية الكثيرة التي تحفل بها ترجمة الدكتور بدوي، والتفعر اللغوي المقيت الذي بطغى على أسلوبها، أمراً تسوّغ هذه الترجمة.

٧- مسرحية «إفيجينيا»

ولغوته عمل أدبي آخر استقطب الجهود الترجمانية العربية، ألا وهو مسرحية «إفيجينيا في تاوريس» (Iphigenie auf Tauris)، التي قدَّم فيها غوته

تجسيدا أدبيا للترجمة الإنسانية الصرفة. فقد عُريت هذه المسرحية في أواسط الأربعينات من قبل المترجم محمود إبراهيم الدسوقي^(١)، ثم ترجمها محمد عبد الحليم كرامة للمرة الثانية في أواسط الستينات^(٢)، وعربها حسن صقر مرة أخرى في أواسط التسعينات^(٣). ومن الملاحظ أن المترجمين الثلاثة، وهم مصريان وسوري، قد أنجزوا تلك الترجمات عن الألمانية، وأنّ هناك فواصل زمنية كبيرة بين كلّ ترجمة وأخرى. وبينما صدرت الترجمتان الأولى والثانية في مصر، صدرت الترجمة الثالثة في سورية. وأول ما يمكن أن يستنتج المرء من وجود تلك الترجمات الثلاث، هو أنّ المترجمين الثلاثة قد وعوا أهمية مسرحية «إيفجينيا»، وضرورة أن تترجم إلى العربية. ولكن هل علم المترجمون الثاني والثالث، محمد عبد الحليم كرامة وحسن صقر، بوجود الترجمة الأولى، وهل كانا سيقيمانيان بإنجاز ترجمتين إضافيتين للمسرحية عنها، لو علما بأنّ محمود إبراهيم الدسوقي قد سبقهما إلى تعريبها؟ وكيف سيسوّغان ذلك في هذه الحالة؟ من الملاحظ أنّ حسن صقر، وهو أديب سوري معروف، لم يشير في المقدمة التي صدر بها الترجمة العربية لمسرحية «إيفجينيا» في تاوريس^(٤) إلى الترجمتين السابقتين، مما يحمل على الاعتقاد بأنه لم يعلم بوجودهما. ولو عرف ذلك لأشار إليه في تلك المقدمة بصراحته الممهودة. ولكن في هذه الحالة يمكن القول إنه لمن حسن الحظّ أنه لم يعلم بوجود الترجمتين الأولىين، ونرجّح أنه كان سيصرف النظر عن تعريب المسرحية مرة أخرى لو علم بذلك. ونقول «لحسن الحظ» لأنّ الترجمة العربية لمسرحية «إيفجينيا» التي أنجزها حسن صقر هي ترجمة عالية الجودة، فهي، كما يقول في مقدمته «ترجمة أمينة لهذا العمل الذي تتوفر فيه عناصر التكامل الفني». والترجمة الأمينة لا تعني الترجمة الحرفية، وإنما إعطاء المضمون الصحيح في إطار الشكل المنسجم معه^(٥). لقد حاول المترجم على قدر المستطاع أن يحافظ «على جمال اللغة والإيقاع الداخلي للشعر الحر»، وقد حاله التوفيق في ذلك إلى حدّ كبير. لقد معرّف حسن صقر ثقافته الأدبية

الواسعة، وخبرته الإبداعية الكبيرة، لإنجاز هذه الترجمة الأدبية الجميلة، التي لو كان غوته حياً وأطلع عليها لقرت بها عينه. وإن كان لنا من مآخذ عليها، فهو كثرة الأخطاء الطباعية التي لا نعرف أيتحمل المترجم مسؤوليتها أم الناشر. ومهما يكن من أمر فإن الترجمات العربية الثلاث لمسرحية «إفيجينيا» تعتبر عن قراءات وتجسيدات ترجمية مختلفة للنص، ومن ثم فإنها مشروعة كلها. فما من نص لا يحتمل ويتحمل قراءات ونأويلات متعددة وتجسيدات لغوية وأسلوبية مختلفة. أمّا عدم علم المترجمين اللاحقين بوجود ترجمات سابقة للنص الذي يقومون بترجمته، فهو ظاهرة سلبية ستكون لنا عودة إليها.

٨- مسرحية «توركوأتو تاسو»

ومن أعمال غوته التي ترجمت إلى العربية غير مرة مسرحية «توركوأتو تاسو» (Torquato Tasso)، وهي مسرحية تدور حول العلاقة التناقضية بين الشاعر والمجتمع، وبين الشاعر ورجل الدولة على وجه الخصوص. نقل الدكتور عبد الغفار مكاوي هذه المسرحية إلى العربية للمرة الأولى سنة ١٩٦٧، في ترجمة دقيقة تتسم بدرجة عالية من الجمال والأدبية^{١١١}. ولا عجب في ذلك، فالدكتور مكاوي، كما ذكرنا في موضوع سابق، مسرحي وقاص، أي أديب، بقدر ما هو باحث وفيلسوف. وبعد ثلاث عشرة سنة من صدور تلك الترجمة، صدرت في الكويت ضمن سلسلة «من المسرح العالمي» ترجمة ثانية قام بها الدكتور عبد الرحمن بدوي^{١١٢}، وقد خلت من أية إشارة إلى الترجمة الأولى. ترى ألم يعلم المترجم بوجود تلك الترجمة، أم تجاهلها «تجاهل العارف»^{١١٣}، على العكس من تلميذه الدكتور عبد الغفار مكاوي، الذي أشار في حاشية «الديوان الشرقي» إلى الترجمة السابقة التي أنجزها أستاذه وأشاد بها؟ ومهما يكن من أمر فإن الدكتور بدوي لم يشر في المقدمة التي زوّد بها الترجمة العربية لمسرحية «تاسو» إلى ترجمة الدكتور مكاوي من قريب أو بعيد، ولكنه أشار إلى أن هذه المسرحية «قد ترجمت إلى الفرنسية سنة ١٨٢٥»^{١١٤}، وعبر عن أمله بأن

تحتل مكاناً في المسرح العربي، وإن تأخر في القيام بهذا الواجب أكثر من نصف قرن^{٢٢٢}. وبالفعل فإن مسرحية «تاسو» تستحق أن تُعرض على خشبات المسرح في الوطن العربي، الذي تحفل ربورتوارات «مسارحه» بالمسرحيات الأجنبية المترجمة والمعدة والمقتبسة. إلا أن ما لا نتصوره هو أن يكون للترجمة العربية لهذه المسرحية، باللغة التي صاغها بها عبد الرحمن بدوي، مكان في ربورتوار أي مسرح عربي. فهي لغة متقمرة عسيرة لا تصلح البتة للإلقاء على خشبة المسرح. لقد ألحق المترجم، عبر هذه الترجمة غير الموفقة، أذى بأدب غوته وبالمسرح العربي على حد سواء. فقد شوه أحد أعمال غوته الأدبية الرائعة، وحرم المسرح العربي من الاستفادة من نص مسرحي أجنبي هام.

٩- رواية «الأنساب المختارة»

عرف الرأي العام العربي غوته روائياً في وقت مبكر، وذلك من خلال الترجمات العربية لرواية «الأم فوتر». وفي أواسط الأربعينات نقلت إلى العربية رواية أخرى من روايات غوته، ألا وهي رواية «التجاذبات الاختيارية» (Die Wahlverwandschaften)، وقد عرّبها الدكتور عبد الرحمن بدوي بعنوان «الأنساب المختارة»^{٢٢٣}. علماً بأن الفرق الدلالي بين «التجاذبات» و«الأنساب» غير طفيف^{٢٢٤}. وبصرف النظر عن ترجمة العنوان، فإن الرواية بأكملها قد تُرجمت إلى العربية بالطريقة نفسها التي نقل بها هذا المترجم أعمال غوته الأخرى، وهي، كما ذكرنا في غير موضع من هذه الدراسة، طريقة غير مناسبة، تنفر القارئ وتمنعه من الاستمتاع بالعمل الأدبي المترجم، وتفسد عليه تجربته الجمالية. إلا أن ما قلل من عقابيل هذه الطريقة في حالة «الأنساب المختارة» هو كون العمل المترجم رواية يتلقاها المرء من خلال المطالعة، وليس مسرحية يتلقاها الناس عبر العرض المسرحي. فالقارئ أقل تأثراً بالنزعة التفرعية المنفرة التي تنطوي عليها ترجمات عبد الرحمن بدوي. ولكن من الملاحظ أن إقبال القراء العرب على هذه الرواية كان ضعيفاً، إذ لم

تصدر طبعتهما الثانية إلا بعد خمس وثلاثين سنة من صدور الطبعة الأولى^{١٠٠}، كما لم تحظ هذه الرواية المترجمة باهتمام كبير من جانب النقاد والأدباء العرب. قد يكون لذلك الاستقبال الفاتر علاقة بمضمون الرواية أو بشكلها الفني، ولكن من المؤكد أنه يرجع أيضاً إلى الطريقة التي ترجم بها عبد الرحمن بدوي هذه الرواية. ومهما يكن من أمر فإن الفرق بين استقبال الترجمة العربية لرواية «آلام فرتر» التي قام بها أحمد حسن الزيات، وبين استقبال الترجمة العربية لرواية «الأنساب المختارة» كبير جداً، وتلك مسألة تستحق التأمل والتحليل. وفي رأينا فإن استقبال الرواية الأخيرة سيكون أفضل بكثير مما كان عليه، لو قُيِّض لها مترجم موهوب أدبياً، يصوغها بأسلوب مناسب خالٍ من نزعة التفرع والغرابة. فنجاح استقبال العمل الأدبي المترجم يتوقف إلى حد كبير على طريقة الترجمة وأسلوب المترجم.

١٠- أعمال أخرى

لم تقتصر حركة تعريب أدب غوته على الأعمال التي نظرنا إليها حتى الآن، بل شملت أعمالاً أخرى، نذكر منها الملحمة الشعرية «هرمان ودورته» (Hermann und Dorothea) التي ترجمها محمد عوض محمد في أوائل الثلاثينات، وكتب لها الدكتور طه حسين مقدمة نقدية على نمط ما فعله بالنسبة لرواية «آلام فرتر» ومسرحية «فاوست»، وقد صدرت هذه الترجمة في طبعة ثالثة في أوائل الثمانينات^{١٠١}. ومن تلك الأعمال مسرحية «إجمونت» (Iphigénie) التي ترجمها محمود إبراهيم الدسوقي في أواسط الأربعينات، ونشرها في مجلد واحد مع مسرحية «إفيجينيا»^{١٠٢}. ومنها أيضاً مسرحية «نزوة العاشق» (Die Laune des Verliebten) و«الشركاء» (Die Mitschuldigen) اللتان عرَّبهما الدكتور مصطفى ماهر في أواسط الستينات^{١٠٣}، و«قصص من غوته»، وقد ترجمها الدكتور عبد الغفار مكاوي في الفترة نفسها^{١٠٤}.

إذا تأملنا ما تُرجم إلى العربية من أعمال غوته الأدبية، نرى أن حركة الترجمة قد شملت معظم الأعمال المسرحية والقصصية والسيرية الرئيسية لهذا الأديب، باستثناء روايتي النمو الهامتين «سنوات تعلمهم فيلهلم مايستر» (Wilhelm Meisters Lehrjahre) و«سنوات تجوال فيلهلم مايستر» (Wilhelm Meisters Wanderjahre). إلا أن الغائب الأكبر عن حركة الترجمة هذه قد كان شعر غوته. فغوته شاعر غنائي ووجداني، بقدر ما هو كاتب مسرحي وقاص، لا بل إن أهمية غوته الشاعر تفوق أهمية غوته المسرحي والقاص. إلا أن المترجمين العرب الذين اهتموا بغوته لم يبدوا كبير اهتمام بشعره، وقد اقتصر أعمال تعريب ذلك الشعر على «الديوان الشرقي» وعلى قصائد متفرقة نشرت هنا وهناك. ليس من الصعب أن يتبين المرء الأسباب التي جعلت المترجمين العرب يحجمون عن تعريب شعر غوته. فترجمة الشعر مهمة إبداعية عسيرة، وتحقيق التناظر الجمالي والدلالي في ترجمة الشعر أمر بعيد المنال. ومع ذلك فإن ترجمة الشعر أمر ضروري ممكن، وهي ليست بالأمر المستحيل، إذا أخذنا التناظر باعتباره مسألة نسبية، وكففتنا عن مطالبة المترجم بأن يجترح المعجزات وأن يحقق ما لا يتحقق^١. فالترجمتان العربيتان «للديوان الشرقي» وترجمة عبد الغفار مكاوي لمختارات من شعر برتولد بريشت^٢، وترجمة فؤاد رفقة لمختارات من شعر ريلكه وهلدلين^٣، على سبيل المثال لا الحصر، تدلّ على أن ترجمة الشعر أمر ممكن ومفيد. وفي كلّ الأحوال فإنّ الإغراض عن ترجمة شعر غوته إلى العربية، بصورة تتناسب وأهمية ذلك الشعر ومكانته في أدب غوته وفي الأدب الألماني، هو إحدى الثغرات الكبرى في استقبال أدب غوته مترجماً إلى العربية. ومن الملاحظ أيضاً أن عدداً كبيراً من المترجمين العرب قد ساهموا في نقل ما نُقل إلى العربية من أعمال غوته. فقد بلغ عددهم ما لا يقلّ عن ثمانية عشر مترجماً. وبطبيعة الحال فإنّ لكلّ منهم

تكوينه الثقافي، ودوافعه، وطريقته في الترجمة، ولغته، وأسلوبه. ونتيجة لذلك وصل إلينا ما لا يقل عن ثمانية عشر «غوته»، بدلاً من أن يكون لدينا غوته واحد، وأصبح المتلقي العربي في حيرة من أمره، يتساءل: أي من هؤلاء هو غوته الصحيح؟ أهو غوته عبد الرحمن بدوي، أم غوته عبد الغفار مكاوي، أم غوته مصطفى ماهر، أم غوته أحمد حسن الزيات، أم... أم؟ لقد صاغ كل من المترجمين العرب السابق ذكرهم العمل (أو الأعمال) الأدبي الذي ترجمه إلى العربية بأسلوب مختلف، بصورة جذرية أحياناً، عن أساليب الآخرين. فمسرحة «فاوست» وفقاً لصياغة عبد الرحمن بدوي تختلف اختلافاً كبيراً عن مسرحة «فاوست» كما صاغها محمد عوض محمد ومحمد عبد الحليم كرامة وصهيل أيوب. فأتى من هذه الترجمات تتناظر مع مسرحة «فاوست» التي كتبها غوته؟ وهذا السؤال لا بد من أن يوجه إلى الترجمات العربية المختلفة لرواية «الأم فرتر» وغيرها من الترجمات العربية لأعمال غوته الأدبية. من الطبيعي، لا بل من الحتمي، أن تثير هذه الظاهرة ارتباكاً في نفوس القراء العرب، وأن تُفقد الأعمال المعربة مصداقيتها. أضف إلى ذلك تعدد اللغات التي تُرجمت منها تلك الأعمال. فغوته أديب ألماني كتب أعماله كلها بالألمانية، ولكن الترجمات العربية تمت عن لغات مختلفة، منها الفرنسية والإنكليزية، مما حول تلك الترجمات إلى مشهد فوضوي عجيب. إلا أن الطامة الكبرى تمثلت في أنه قد تسلط على أدب غوته مترجم لا يمتلك الأهلية أو الكفاءة اللغوية والأسلوبية والثقافية التي لا بد من أن تتوافر لدى من يندب نفسه لترجمة ذلك الأدب إلى العربية. إنه الدكتور عبد الرحمن بدوي الذي كانت له حصّة الأسد من تعريب أدب غوته. فقد عرب مئة من أهم أعمال هذا الأديب، بصورة لا يتحقق فيها الحد الأدنى من التناظر الأسلوبي والجمالي والدلالي، مما أفقر تلك الأعمال وأفقدتها القدرة على ممارسة التأثير الجمالي. إن الترجمات العربية لأعمال غوته التي قدمها عبد الرحمن بدوي ليست في حقيقة الأمر أكثر من أنقاض تلك المباني الأدبية الرائعة التي شيدتها غوته بكلّ عناية

وعبقرية. لقد أساء هذا المترجم إلى أدب غوته إساءة بالغة، فمسخه وقزّم مبدعه الذي يعدّ من أكبر عمالقة الأدب العالمي. كما حرّم هذا المترجم الثقافة العربية من الاستفادة والاغتناء فنياً وجمالياً وفكرياً وروحياً بأعمال هذا الأديب العظيم، تلك الأعمال التي يمكن أن تغني الثقافة العربية إذا تُرجمت إلى العربية بصورة مناسبة. وقد كان هذا الاعتبار وراء قيام الدكتور طه حسين بتشجيع ترجمة أعمال غوته إلى العربية، وذلك بأن كتب مقدمات نقدية لثلاثة منها. ولاستقبال أدب غوته المترجم إلى العربية مشكلة أساسية أخرى تتموضع في مجال النشر. فقد صدرت أعمال غوته المعرّبة عن دور نشر عربية كثيرة، في أقطار عربية مختلفة، مما جعل الحصول عليها من قبل القارئ العربي أمراً عسيراً. وعلى الرغم من كثرة مؤلفات غوته المترجمة إلى العربية، يبدو أن يتوافر شيء من تلك المؤلفات في سوق الكتاب العربية. فبعضها قد نفذت طبعته ولم يصدر في طبعة جديدة، وبعضها لا يوزّع سوى في قطر عربي واحد، وبعضها لا يظهر سوى في معارض الكتاب، أي أن الترجمات العربية لأدب غوته تقدّم صورة لحال التشتت والتشرذم والفوضى والتخلف التي تعيشها حركة النشر في العالم العربي. وعلى صعيد الواقع فإن القارئ العربي يسمع بوجود تلك الترجمات، ولكنه لا يراها ولا يستطيع الحصول عليها.

وباختصار فإنّ استقبال أدب غوته توجمياً في الوطن العربي قد تزايد مرّة لما يمتلئ داخل حركة الترجمة العربية من مشكلات وما يسود فيها من أوضاع، إن على صعيد المترجم، أو على صعيد الناشر. إنهم المشكلات والأوضاع التي أخذت تلك الحركة قسماً كبيراً من ذاعتها وقدرتها على أن تؤدي دوراً أساسياً في تطوير الثقافة العربية والنهوض بها، وحولتها إلى ظاهرة هامشية في تلك الثقافة. إن الترجمة يمكن أن تشكل عاملاً رئيساً من عوامل النهضة الأدبية والثقافية والعلمية. ولكن عندما تكون حالها بالصورة التي تمثل الترجمات العربية لأدب غوته عيّنة

نموذجية من عيناتها، فإنَّ الترجمة تصبح عاجزة عن الاضطلاع بذلك الدور النهضوي، ويفقد المجتمع العربي وسيلة هامة من وسائل التقدّم. وهذا أمر لا يجوز قبوله ولا التسليم به.



الهوامش والإحالات

(١) يرجع بهذا الشأن إلى :

M.Kluge / R. Rodler (Hrsg.) : Hauptwerke der deutschen Literatur . München
1974 , S. 193

(٢) بخصوص حركة «العاصفة والاندفاع» في الأدب الألماني : كورت روتمان : تاريخ الأدب الألماني، ترجمة سليمان عواد، بيروت : منشورات عويدات، ١٩٨٩، ص ٦٥ - ٧٨.

(٣) أحزان فرتز، ترجمة أحمد رياض، القاهرة، مكتبة التقدّم، ١٩١٩.

(٤) آلام فارتو، ترجمة أحمد حسن الزيات، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة، ١٩٢٠ ط٣، ١٩٢٤، ط٦، القاهرة، دار الكتاب العربي، ١٩٦٧، القاهرة، عالم الكتب، ١٩٦٨، دمشق، مؤسسة كتب الجيب، ١٩٧٦، بيروت، دار القلم، ١٩٨٠.

(٥) صدرت ترجمة عمر عبد العزيز أسين في القاهرة عن (كتب الجيب)، وأعيد طبعها في بيروت (مكتبة التربة) سنة ١٩٨٧. أما ترجمة نخلة ورد فقد صدرت في دمشق (مطبعة العلوم والآداب) سنة ١٩٥٠. وصدرت ترجمة نظمي لوقا عن (دار الهلال) القاهرة سنة ١٩٧٧ (روايات الهلال، ٣٤٦)، وكذلك ترجمة عبد الرحمن بدوي التي لم تمكن من توثيقها بصورة كاملة. كما صدرت ترجمة فؤاد قريد في بيروت (دار الشرق) سنة ١٩٩٤. أما ترجمة لانا أبو مصلح فقد صدرت في بيروت أيضاً (المكتبة الحديثة)، سنة ١٩٧٨.

(٦) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة يرجع إلى مقالنا: الرومانسية في الأدبين العربي والأوروبي. في: الأسبوع الأدبي، العدد ١٩٠٦٤٠ / ١٢ / ١٩٩٨، ص ٧.

(٧) يرجع بهذا الخصوص إلى: فوزي عطية محمد، علم الترجمة مدخل لغوي. القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٨٦، ص ٣٠ وما يليها.

(٨) آلام فارثر، ترجمة أحمد حسن الزيات، بيروت، دار القلم، ١٩٨٠، ص ٩.

(٩) من مظاهر اهتمام طه حسين بالترجمة الأدبية قيامه بتعريب مسرحيات يونانية قديمة، وكتابة مقدمات لأعمال أدبية مترجمة، وبالذعوة إلى الترجمة في أحاديثه ومقالاته.

(١٠) آلام فارثر، ص ١١.

(١١) يرجع الفضل في بلورة هذه المقولة إلى عالم الأدب المقارن الروسي فكتور جبريمونسكي، الذي طوّر نظرية التشابه النمطي (التبولوجي). يرجع بهذا الخصوص إلى بحثه: الثورات الأدبية بوصفها ظاهرة دولية. في: الآداب الأجنبية، العدد ٨٣، صيف ١٩٩٥، ص ١٣٧ - ١٧٤.

(١٢) لمزيد من المعلومات حول مسألة التوسيط النقدي للعمل الأدبي المترجم يرجع إلى كتابنا: الأدب المقارن - مدخل نظري ودراسات تطبيقية، حمص: منشورات جامعة البعث، ١٩٩٨، ص ١٨٥ - ١٩٣.

(١٣) يوهان فولفجانج جوتة: فاوست. ترجمة محمد عوض محمد، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة، ط ١٩٧١.

(١٤) المؤلف نفسه، فاوست - مأساة، ترجمة محمد عبد الحليم كرامة، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٦٩.

(١٥) المؤلف نفسه، فاوست، ترجمة سهيل أيوب، دمشق: البنايعة، ١٩٨٠.

(١٦) المؤلف نفسه، ترجمة وتقديم د. عبد الرحمن بدوي، الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٨٩ (سلسلة: من المسرح العالمي، الأعداد ٢٣٢ - ٢٣٤). أصدرت (دار المصدي) البمشقية سنة ١٩٩٩ هذه الترجمة في طبعة جديدة ضمن سلسلة (أعمال خالدة ٣).

(١٧) يرجع بهذا الخصوص إلى كتابنا موزن: جوتة والعالم العربي، ترجمة د. عدنان عباس علي، مراجعة د. عبد الغفار مكاوي، الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٩٥، (عالم المعرفة، العدد ١٩٤)، ص ٢٣ - ٥٤. راجع كذلك:

د. عدنان رشيد: تأثير ألف ليلة والمعلقات على أدب غوته. الرياض: مؤسسة اليمامة، ١٩٩٥.

(١٨) يوهان فولفجانج جيته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٤٤.

(١٩) صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب في القاهرة (دار المعارف) د. ت. أما الطبعة الثانية التي تتضمن الترجمة الكاملة "لديوان الشرقي" فقد صدرت في القاهرة أيضاً، دار أبوللو، ١٩٩٧.

(٢٠) المرجع نفسه، ص ٥.

(٢١) المرجع نفسه، ص ٤٩.

(٢٢) حول التناظر في الترجمة الأدبية راجع بحثنا: نقد الترجمة الأدبية - مجلة (المعرفة)، دمشق، العدد ٤٠٥، حزيران ١٩٩٧، ص ٧٣ - ٩٨.

(٢٣) يوهان فولفجانج جوته، من حياتي - الشعر والحقيقة، ترجمة محمد جديد، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، الجزآن الأول والثاني ١٩٩٢، الجزء الثالث ١٩٩٥.

(٢٤) المؤلف نفسه، جوتس فون برلينجن وأور فاوست، ترجمة وتقديم د. مصطفى ماهر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥.

(٢٥) يوهان فولفجانج جيته، جيتس فون برلينجن. ترجمة وتقديم د. عبد الرحمن بدوي، الكويت، وزارة الإعلام، ١٩٧٩. (من المسرح العالمي، العدد ١١٧).

(٢٦) المؤلف نفسه، إيفيجينيا وإجمونت، ترجمة محمود إبراهيم الدسوقي، القاهرة، مكتبة مصر العربية ١٩٤٦.

(٢٧) نفسه، إيفيجينيا في توروس. ترجمة محمد عبد الحليم كرامة، الإسكندرية: منشأة المعارف، ١٩٦٤.

(٢٨) نفسه، إيفيجينيا في تاوريس، ترجمة حسن صقر، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٤.

- (٢٩) المرجع نفسه ، ص ١٧ .
- (٣٠) نفسه ، ناسو ، ترجمة د. عبد الغفار مكاوي ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٧ .
- (٣١) يوهان فولفجانج جيته ، توركوواتو ناسو ، ترجمة وتقديم د. عبد الرحمن بدوي ، الكويت : وزارة الإعلام ، ١٩٨٠ (من المسرح العالمي ، العدد ١٣٢) .
- (٣٢) المرجع نفسه ، ص ١٧ .
- (٣٣) نفسه ، الأنساب المختارة ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٤٥ .
- (٣٤) جوتس شراجله ، قاموس ألماني - عربي ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٧٧ ، ص ١٣٦٠ .
- (٣٥) بيروت ، دار الأندلس ، ١٩٨٠ .
- (٣٦) يوهان فولفجانج جوته ، هرمن ودوروتيه ، ترجمة محمد عوض محمد ، القاهرة ، لجنة التأليف والترجمة ، ١٩٣٣ ، ط ٢ ، ١٩٤٩ ، ط ٣ ، دمشق ، دار طلاس ، ١٩٨٥ .
- (٣٧) انظر الهامش ٢٦ من هذا البحث .
- (٣٨) القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر ، ١٩٦٦ .
- (٣٩) القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٦ .
- (٤٠) لمزيد من المعلومات حول التناظر أو التكافؤ في الترجمة : فوزي عطية محمد ، علم الترجمة ، ص ٢٠٢-٢١٥ .
- (٤١) قصائد من برتولت بريشت ، القاهرة ، دار الكتاب العربي ، ١٩٦٧ .
- (٤٢) فريدريش هلدريش ، قصائد ، ترجمة فؤاد رفقة ، بيروت ، دار صادر ، ١٩٨٩ ؛ راينر ماريا ريلكه ، قصائد مختارة ، ترجمة فؤاد رفقة ، بيروت ، دار النهار ، ١٩٦٩ .
- (٤٣) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع كتابنا : هجرة النصوص

- دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥، ص ١٠-٢٧.



٣٤- الترجمة الأدبية التعجيمية

عندما نكتب في شؤون الترجمة الأدبية أو نبحث فيها، فإن أبحاثنا تدور في معظم الأحيان حول نقل الأعمال الأدبية الأجنبية إلى العربية، أي حول التعريب، وقل أن نعالج في أبحاثنا شؤون الترجمة الأدبية من العربية إلى اللغات الأجنبية، أي «التعجيم»^١. وهذه الظاهرة أسباب متعددة، يأتي في طليعتها حقيقة أن الترجمة التعريبية تمس الثقافة العربية بصورة مباشرة. فالآثار الأدبية التي تنقل إلى العربية تصبح، بمجرد تعريبها، جزءاً لا يتجزأ من الثقافة العربية. وعندما نكتب حول تلك الترجمات، فإننا نكتب في أمور ترتبط بثقافتنا القومية^٢. أما السبب الثاني فيتمثل في صعوبة رصد ما يترجم إلى اللغات الأجنبية من آثار أدبية عربية واستقصائه. فالباحث يجد نفسه في هذه الحالة أمام عدد هائل من اللغات الأجنبية، التي لا يمكنه أن يلم بها جميعاً. أضف إلى ذلك أن متابعة الإصدارات الجديدة، حتى في لغة أجنبية واحدة، كالإنكليزية أو الفرنسية أو الألمانية، ليس بالأمر السهل، فهو يتطلب، من بين ما يتطلبه، توافر إمكان استخدام المراجع البيبليوغرافية المختلفة، وهذا غير متاح إلا لباحث مقيم في البلد الناطق بتلك اللغة الأجنبية، حيث المكتبات العامة الكبرى التي تمتلك أجهزة ضخمة من المكتبيين المتفرغين، الذين ينهضون بعبء وضع الفهارس البيبليوغرافية في شتى ميادين النشر، ومن بينها ميدان الترجمة الأدبية، وهي مهمة يعجز أي باحث منفرد عن إنجازها بطبيعة الحال. وثمة سبب ثالث يكمن وراء قلة الخوض في شؤون ترجمة الأعمال الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية، ألا وهو عدم توافر الوعي بأهمية هذه المسألة. فكثير من الناس يعتقدون أنها قضية لا تعنيننا نحن العرب، بقدر ماتمني الشعوب التي تنقل الآثار الأدبية العربية إلى لغاتها، وذلك لأن ثقافات تلك الشعوب هي التي تغتنى بهذه الترجمات. أما نحن فسيان عندنا، في رأي هؤلاء، ترجمت إبداعاتنا الأدبية إلى اللغات الأجنبية، أم لم تترجم. إن منطق أولئك الذين يرون

في استقبال الإبداعات الأدبية العربية في العالم الخارجي شأنًا ثقافيًا أجنبيًا، لا يجوز للعرب ولا يسعهم أن يتدخلوا فيه، ينطلق من حقيقة أن من يتلقّى عملاً أدبيًا، وطنياً كان ذلك العمل أم أجنبيًا، فإنه يفعل ذلك بدافع من حاجته كمتلقٍ، لا انطلاقاً من حاجة لدى الجهة المرسلّة. وهم ينطلقون في ذلك من حقيقة معروفة للجميع، ألا وهي أن عمليات التلقي الأدبي تخضع بصورة عامة لحاجات جمالية وفكرية قائمة في نفس المتلقي، ويستنتجون من ذلك أن عملية التلقي تعنيه وحده، ولا تعني أحداً سواه. وعندما يطبقون تلك المقولة الصحيحة جزئياً على استقبال الإبداعات الأدبية العربية في الخارج، تكون نتيجة المنطقية أن تلك المسألة تعني المتلقين الأجانب وحدهم، ولا تعيننا. فهم يحددون ما إذا كانوا بحاجة إلى استقبال أية إبداعات عربية، وما نوع تلك الإبداعات، ومتى يستقبلونها، وكيف. إن الذين يحتاجون هكذا يُخرجون مسألة استقبال الإبداعات الأدبية العربية في العالم الخارجي من دائرة الاهتمام العربي، ويعفون أنفسهم بالتالي من عناء دراسة ذلك الاستقبال.

١- ميزان ثقافي

ولكن أصحح أن استقبال الأدب العربي في الخارج هو شأن ثقافي أجنبي بحت، لا يعني العرب، ولا يتطلب منهم أن يؤثروا في مجراه؟ في رأينا لا بد من التأكيد على أن لنا، نحن العرب، مصلحة ثقافية كبيرة في أن يُستقبل أدبنا في العالم الخارجي بصورة مناسبة كمّاً ونوعاً. وإذ نقول إن هذه المصلحة ذات طبيعة ثقافية، ونضع خطأ تحت كلمة «ثقافية» فلنكي نستبعد كل تفكير في المصلحة المادية أو التجارية، التي يمكن أن تنتج عن منح حقوق ترجمة الإبداعات الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية. فالمردود المالي لتلك العملية رمزي جدّاً، ولا يشكل بالتالي مخرجاً من الضائقة المادية، التي يعاني منها كثير من الأدباء العرب. إن مصلحتنا في أن يُستقبل الأدب العربي في الخارج هي إذن مصلحة ثقافية أولاً وأخيراً. وإذا شئنا أن نكون أكثر تحديداً فإننا نقول: إنها مصلحة

ثقافية خارجية، تتمثل في تعديل ميزاننا الثقافي الخارجي، كي لا يكون خاسراً، إن لم نقل كي يكون رابحاً. فتماماً كما لكل أمة ميزان تجاريّ خارجي، تخرص على ألا يكون العجز فيه كبيراً، فإن لكل أمة ميزاناً ثقافياً خارجياً، يحسن ألا تكون درجة العجز فيه عالية أيضاً. قد يبدو استخدام مفهوم مستمد من عالم الاقتصاد، كمفهوم «الميزان الثقافي الخارجي»، أمراً مستهجنًا، وقد يعترض أحدهم على هذا المفهوم قائلاً: إن الثقافة ليست سلعة تخضع للتبادل وقوانين العرض والطلب مثل السلع المادية، وبالتالي لا يمكن أن يكون في العلاقات الثقافية عجز ولا فائض. وردنا على ذلك أنه لا يمكن لأحد أن ينكر أو أن يتجاهل حقيقة أن في عالم اليوم، وبصورة موازية للعلاقات التجارية الدولية، علاقات ثقافية دولية ذات بنى معينة، تطورت وترسخت بصورة مشابهة للعلاقات الاقتصادية، وإن لم تكن مطابقة لها كل التطابق. فتماماً كما يوجد في عالم اليوم قوى عظمى، تمارس الهيمنة الاقتصادية والسياسية والعسكرية، ودول ضعيفة متأخرة ومهيمن عليها اقتصادياً وسياسياً وعسكرياً، توجد أقطار مهيمنة، وأخرى مهيم عليها ثقافياً. وتماماً كما تسود في العلاقات الاقتصادية الدولية بنى متناقضة وغير متكافئة، دفعت العديد من أقطار العالم الثالث إلى حافة البؤس والمجاعة، تسود في العلاقات الثقافية الدولية بنى غير متوازنة ولا متكافئة، تقوم على التغلغل والهيمنة^{١١}. ولرب قائل إن العلاقات الاقتصادية غير المتكافئة تؤدي إلى تراكم الديون، وإلى الوقوع في التبعية السياسية في نهاية الأمر، وهذا ما لا ينطبق على العلاقات الثقافية. إن حجة كهذه صحيحة من ناحية، وغير صحيحة من ناحية أخرى. فاختلال ميزان العلاقات الثقافية لا يؤدي إلى تراكم الديون، ولا إلى الارتهان السياسي، ولكنه يؤدي إلى أشكال أخرى من التبعية والارتهان، تخدم التبعية الاقتصادية والسياسية وتكرسها بصورة غير مباشرة. فالتبعية الثقافية لا يمكن إلا أن تكون جزءاً من تبعية شاملة، اجتماعية - حضارية، تمثل التبعية الاقتصادية والسياسية وجهها الأبرز، ولكن التبعية الثقافية تمثل وجهها الآخر، الذي تربطه بالوجه الأول علاقة

وظيفية. فالتبعية نظام اجتماعي - حضاري شامل، لا يمكن أن يكون مقتصرًا على جانب واحد من جوانب المجتمع. وكلّ خلل يحدث في جانب من جوانب التبعية قد يهزّ منظومة التبعية برمتها. وبالمقابل فإنّ كلّ تحرّر اقتصادي - سياسي يظلّ مهددًا ما لم يكمله تحرر ثقافي ويدعمه". ولهذا السبب نجد أنّ القوى المهيمنة اقتصادياً وسياسياً وعسكرياً في عالم اليوم تبذل جهوداً كبيرة في ميدان التغلغل الثقافي الخارجي، وتتفق على نشاطاتها الثقافية الخارجية المتنوعة أموالاً طائلة، يبدو إنفاقها للوهلة الأولى ضرباً من التبذير الذي لا مسوغ له.

٢- خلل في العلاقات الأدبية

والعلاقات الأدبية السائدة في عالم اليوم لا تخرج عموماً عن الإطار المشار إليه آنفاً، أي بنى الهيمنة والتغلغل، التي تحكم العلاقات الثقافية بين الأقطار الصناعية المتطورة، المسماة بالمراكز، وأقطار العالم الثالث المتأخرة، المسماة بالأطراف أو الهوامش. فالعلاقات الأدبية جزء لا يتجزأ من العلاقات الثقافية، وينطبق عليها ما ينطبق على تلك العلاقات. وتأخذ بنى الهيمنة والتبعية في العلاقات الأدبية أشكالاً متعددة، يأتي في مقدمتها دراسة الآداب الأجنبية في الجامعات، والترجمة الأدبية. فعلى صعيد دراسة الآداب الأجنبية في العالم العربي نجد أنّ كليات الآداب في الجامعات تضمّ كلّها أقساماً لدراسة الأدب الإنكليزي، ويضمّ قسم كبير منها أقساماً لدراسة الأدب الفرنسي، وهناك في بعض الكليات أقسام للآدين الألماني والروسي. وأقسام الآداب الأجنبية في الجامعات العربية أقسام مكتظة، يدرس في كلّ منها آلاف الطلاب. أما في جامعات الأقطار الأوروبية والغربية عموماً، فلا يُدرس الأدب العربي إلا على نطاق ضيق جداً، ويُعد طلاب كلّ قسم من أقسام الاستشراق في تلك الجامعات بالعشرات، ناهيك عن أنّ أقساماً كهذه غير موجودة إلّا في بعض من تلك الجامعات فقط". ومقابل كلّ طالب أوروبي يدرس الأدب العربي هناك مئات الطلاب العرب الذين يدرسون الآداب الأوروبية. ألا يمثل ذلك

شكلاً صارخاً من أشكال التبعية الثقافية؟ نرجو ألا يعتبر هذا القول دعوة إلى الكفّ عن دراسة الآداب الأوروبية في الجامعات العربية، فنحن لا ننكر ضرورة دراسة تلك الآداب، ولكننا نرى أنّ الأديب الإنكليزي والفرنسي ليسا الأدب العالمي، وإذا صحّ أننا بحاجة إلى الانفتاح على الآداب الأجنبية، فلننتفع على الآداب الأجنبية كلّها، أو على الآداب الرئيسية منها على الأقل، لا على أديب فقط. كذلك لا يمكننا القفز فوق حقيقة أنّ الانفتاح على الآداب الأوروبية من جانب العرب لا يقابله انفتاح على الأدب العربي من جانب الأوروبيين، مما يجعل العلاقات العربية - الأوروبية في ميدان الأدب مختلة بشدّة لغير صالح العرب. وتلك حقيقة نذكر بها في وقت يواصل فيه العرب والأوروبيون حوارهم الثقافي المتعثر، الذي يتم بين طرفين: طرف يمتلك خطة متكاملة مدروسة بعناية، ومؤسسات للعمل الثقافي الخارجي، وهو الطرف الأوروبي، وطرف لا يمتلك هذا ولا ذاك، ألا وهو الطرف العربي.

٣- سبيلان لتلقي الإبداعات الأدبية

إذا انتقلنا إلى حركة الترجمة الأدبية، أو بتعبير أوسع حركة استقبال الأدب العربي في الأقطار الأوروبية والعربية^١، فإننا نجد خللاً لا يقلّ عن الخلل الذي لاحظناه على صعيد دراسة الآداب. فكيف يُستقبل الأدب العربي في تلك الأقطار؟

لابدّ لنا بادئ ذي بدء من الإشارة إلى أنّ هناك سبيلين رئيسيين لذلك الاستقبال: أولهما استقبال ذلك الأدب بصورة مباشرة عن لغته الأصلية، وهو في الواقع أفضل أشكال الاستقبال الأدبي. فعندما يستقبل المرء عملاً أدبياً على هذا الشكل، فإنه يستقبله بصورة كاملة، ويتعرف إلى مقوماته الجمالية والمضمونية الأصلية، بعيداً عن وساطة المترجم، التي تعني بالضرورة انحرافات أسلوبية ومضمونية، أصبحت تعرف بـ «خيانة» المترجم. إلا أن استقبال العمل الأدبي الأجنبي دون توسيط ترجمي يشترط أن تتوافر في المتلقي كفاءة لغوية وثقافية كافية، أي قدرة على

استيعاب ذلك العمل في لغته الأصلية بصورة مناسبة، وهو شرط غير متحقق إلا في عدد قليل من الأجانب. فالعربية ليست لغة واسعة الانتشار خارج الوطن العربي كلغة أجنبية، وذلك لأسباب كثيرة، أبرزها تخلف تدريسها للأجانب وقصوره. لذا فإن استقبال الإبداعات الأدبية العربية عن لغتها الأصلية غير متيسر إلا لفئة محدودة جداً من الأجانب، وهي فئة تدرس الأدب العربي وتتخصص فيه. أما السواد الأعظم من الأجانب الذين يتلقون الأدب العربي، أو يمكن أن يتلقوه، فهم بحاجة ماسة إلى التوسيط الترجمي، أي إلى أن تُنقل الأعمال الأدبية العربية إلى لغاتهم، قبل أن يتمكنوا من استقبالها. وهكذا فإن تلقي الأدب العربي في الخارج يتوقف في نهاية الأمر على ترجمة أعمال من ذلك الأدب إلى اللغات الأجنبية.

٤- حركة الترجمة الأدبية

من المعروف أن لنقل الأعمال الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية مشكلاته، شأنه في ذلك شأن كل ترجمة أدبية. فكل ترجمة من هذا النوع تنطوي بالضرورة على خسارة شكلية أو مضمونية، أو على الخسارتين معاً. وكلما كان العمل الأدبي عظيماً، كلما كان عصياً على الترجمة.^١ أما التعادل أو التكافؤ المطلق في الترجمة الأدبية، فهو أمر مستحيل التحقيق، ولذا أخذ علماء الترجمة يستعيضون عنه بمفهوم «التعادل الديناميكي» أو النسبي، بل إن بعضهم استبدل مفهوم «التعادل» بمفهوم «التقارب». ولكن رغم كل ما يقال عن «خيانة» المترجم، تظل الترجمة السبيل الوحيد إلى تمكين متلقين لا يجيدون اللغة الأصلية للعمل الأدبي من استقبال ذلك العمل. ولهذا لا بد من الترجمة، إذا أردنا لاستقبال الأدب العربي في الخارج ألا ينحصر في فئة صغيرة من المستعربين. فماذا عن حركة نقل الإبداعات الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية؟

يصعب على الباحث أن يقدم صورة وافية عن تلك الحركة في فصل قصير كهذا. فموضوع كبير وهام من هذا النوع يستحق أن تفرد له عدة

رسائل دكتوراه، تعالج كلّ واحدة منها استقبال الأدب العربي في إحدى اللغات الأجنبية. ومن الجدير بالذكر في هذا السياق أنّ الموضوع لم يُدرس بعد ولو بصورة تمهيدية، وذلك بأن تُحصر الترجمات الأدبية التي تنتم من العربية إلى اللغات الأجنبية بـبيليوغرافياً. وكلّ ما هو متوافر حالياً هي مقالات وأبحاث متفرقة حول ما تُرجم إلى لغة أجنبية معيّنة من إبداعات أدبية عربية. فهناك، على سبيل المثال، أكثر من بحث حول ما تُرجم إلى الألمانية من أعمال أدبية عربية^١، ونتوقع أن تتوافر أبحاث مشابهة حول ما تُرجم إلى الإنكليزية والفرنسية والإسبانية والروسية. كما تنشر الصحافة العربية من حين لآخر أخباراً حول ترجمة أعمال أدبية عربية إلى اللغات الأجنبية. ومن المؤكد أنّ فهرس الترجمات الذي يصدر عن منظمة الأمم المتحدة، يقدم خدمة كبيرة للباحث، ولكنّ المعلومات التي يحويها ذلك الفهرس غير تامة^٢. ومع أنّ المرء لا يستطيع أن يقدم حالياً صورة دقيقة ورافية عن عمليات استقبال الأدب العربي من خلال الترجمة، فإنّ بوسعنا، انطلاقاً من المعلومات المتوافرة، أن يتبين المعالم الأساسية لذلك الاستقبال.

٥- الجانب الكمي

من الناحية الكمية يلاحظ أنّ حجم ما يُنقل إلى اللغات الأجنبية (الأوروبية تحديداً) من أعمال أدبية عربية أقلّ بكثير مما ينقل إلى العربية من أعمال أدبية أجنبية. ومع أنّ المرء لا يستطيع الإدلاء على هذا الصعيد بأقوال دقيقة إحصائية، وذلك لعدم توافر الدراسات البيليوغرافية الكافية، يمكننا القول إنه مقابل كلّ عمل أدبي عربي يترجم إلى اللغات الأوروبية، تترجم عدة أعمال أدبية أوروبية إلى اللغة العربية. إنّ كلّ المعلومات والمؤشرات المتوفرة حول حركة الترجمة الأدبية بين اللغة العربية واللغات الأوروبية (إذا أخذت تلك اللغات كمجموعة) تدلّ على وجود خلل كبير في بنية تلك الحركة لصالح الآداب الأوروبية، ولغير صالح الأدب العربي.

وفي السياق نفسه من الملاحظ أن الأعمال الأدبية العربية التي تترجم إلى اللغات الأوروبية تصدر في معظم الحالات عن دور نشر صغيرة، وفي طبعات محدودة، ولا تصل بالتالي إلى جمهور عريض من المثقفين، مما يجعل تأثيرها محدوداً، ويجعلها عاجزة عن أن تساهم بفاعلية في تعريف الرأي العام الغربي بالأدب العربي^{١٣١}. ولعل أبلغ وأطرف برهان على ذلك هو الاستغراب والاستهجان اللذان قابل بهما النقد الأدبي في بعض الأقطار الأوروبية منح جائزة نوبل للآداب للروائي العربي نجيب محفوظ في عام ١٩٨٨. ومن المفيد أن نورد ما كتبه بتلك المناسبة أحد النقاد الأدبيين في واحدة من كبرى الصحف اليومية الألمانية الغربية، فقد كتب: «نزلت إلى المكتبات، وسألت عن أعماله المترجمة إلى الألمانية، فلم أعثر إلا على ترجمة لرواية بوليسية عنوانها «الرص والكلاب»، وقيل لي إنَّ ترجمة لرواية أخرى قد صدرت في برلين الشرقية، ولكنها غير متوافرة في المكتبات. وما فاجأني أكثر من ذلك هو أن الصحافة لم تتفق حتى على شكل واحد لكتابة اسمه. فهناك من يسميه «مخفوتس»، بينما يدعوه آخرون «مفوس» أو «مفوز»، وأنا أتساءل: كيف تمنح جائزة نوبل لأديب لا يعرف الرأي العام اسمه الصحيح؟». ومع أن السفير الألماني الغربي في مصر قد ردَّ على الناقد الآنف الذكر في رسالة وجهها إلى الصحيفة الألمانية، ولام الناقد، آخذاً عليه جهله وعجزته الثقافية، فإنَّ ذلك لا يلغي حقيقة عنيدة، ألا وهي أنَّ الرأي العام في الأقطار الغربية لا يعرف عن الأدب العربي إلا القليل، وأنَّ الأدب العربي لم يزل مجهولاً ومحاصراً في تلك الأقطار^{١٣٢}.

٦- الجانب النوعي

هذا عن الجانب الكمي لاستقبال الأدب العربي المترجم إلى اللغات الأجنبية (الأوروبية)، فماذا عن الجانب النوعي لذلك الاستقبال؟ إننا نعني بالجانب النوعي أمرين أساسيين هما: اختيار الأعمال الأدبية المترجمة، وجودة الترجمة.

بالنسبة للنقطة الأولى من الملاحظ أنّ دور النشر الغربية تعتمد في عمليات اختيار أعمال من الأدب العربي للترجمة على المترجمين أنفسهم، وهم في أكثر الحالات من المستعربين، كما تستعين في حالات أخرى بأراء بعض أساتذة الاستشراق، الذين يقدمون المشورة لدور النشر. وإذا أخذنا بعين الاعتبار أنّ المترجمين أنفسهم يكونون غالباً من خريجي أقسام الاستشراق، أمكننا القول إنّ عملية الاختيار لا تخرج عن الوسط الاستشراقي، وهو أمر يبدو جيداً للوهلة الأولى. أوليس المستشرقون أشخاصاً درسوا الأدب العربي وتخصصوا فيه، وبالتالي فهم مؤهلون أكثر من أية جهة أخرى لترشيح أعمال أدبية عربية للترجمة؟ هذا صحيح من الناحية النظرية. أما من الناحية الواقعية فمن الملاحظ أنّ قسماً كبيراً من المستشرقين الأوروبيين ليسوا على اطلاع كافٍ على الأدب العربي الحديث، وذلك لأسباب كثيرة، نذكر منها:

أ) النزعة الاستشراقية التقليدية إلى الإعراض عن الثقافة العربية الحديثة، والانصراف الكلي إلى الثقافة العربية القديمة، التي يسمونها «كلاسيكية»، ويكرسون جهودهم للتأليف والبحث والتحقيق في إطارها.

ب) بطء المترجمين والمستشرقين الأوروبيين في قراءة النصوص العربية، مما يجعل كمية الأعمال الأدبية التي يطلعون عليها محدودة نسبياً. فقدرته المرء على القراءة في لغته الأم تكون بطبيعة الحال أكبر بكثير من قدرته على القراءة في لغة أجنبية، ولا سيما إذا كانت تلك اللغة هي العربية.

ج) عدم وصول الإصدارات الأدبية والنقدية العربية إليهم بسرعة وانتظام. ومع أنّ المكتبات العربية التي افتُتحت في بعض العواصم الأوروبية في الأعوام الأخيرة قد ساعدت في توفير المطبوعات العربية في أوروبا، فإن إمكان متابعة ما يستجد في الساحة الأدبية العربية من هناك مازال محدوداً. وفي كل مرة يلتقي فيها المرء مستشرقين فإنه يلمس مدى

الصعوبة التي يجدونها في متابعة الإصدارات الأدبية والتقنية العربية. ولهذا فإنهم يسافرون إلى الأقطار العربية كلما أتاحت لهم الفرصة، وذلك بغرض تحديث معلوماتهم، والاطلاع على ما يستجد في الساحة الثقافية العربية، واقتناء الإصدارات الجديدة^(١).

كل هذه الأمور تنعكس على عمليات الاختيار التي يقدم عليها المترجمون، وتجعل كثيراً من اختياراتهم مستغربة بالنسبة إلينا في العالم العربي. فهم يترددون، وكثيراً ما يعرضون عن ترجمة أعمال تعتبرها جمالياً وفكرياً من روائع الأدب العربي الحديث، بل والأدب العالمي.

ومن الملاحظ أن المستشرقين الأوروبيين يقيمون النوعية الجمالية للأعمال الأدبية العربية تقييماً مختلفاً عن تقييمننا، نحن العرب، لتلك الأعمال. وهذا أمر طبيعي. ف رؤية كل شعب لثقافته، أي رؤية الأنا، تختلف بالضرورة عن رؤية الشعوب الأجنبية، أي رؤية الآخر، لتلك الثقافة. ومن الملاحظ أيضاً أن شهرة الأديب العربي تلعب دوراً أساسياً في ترشيح أعماله للترجمة إلى اللغات الأجنبية. فالمترجمون الأجانب قل أن يقدموا على نقل أعمال لأديب عربي لم تتخط شهرته حدود بلاده. لهذا نجد أن معظم الأعمال الأدبية العربية الحديثة المنقولة إلى لغات أجنبية هي أعمال لأدباء مشهورين، مثل نجيب محفوظ، وغسان كنفاني، ويحيى حقي، والطبيب صالح، ومحمود درويش ونزار قباني. إلا يتعارض ذلك مع ما قلناه آنفاً حول اختيارات المترجمين الأوروبيين؟ إن التعارض ظاهري، في رأينا، وإذا أمعنا التفكير في بنية حركة ترجمة الآثار الأدبية العربية إلى اللغات الأوروبية نجد أن ذلك التناقض قائم في بنيتها، التي تتحكم فيها عوامل متضاربة، نطرقنا إلى بعضها في سياق هذا البحث. من ناحية أخرى يبدو لنا أن حركة استقبال الأدب العربي الحديث في فرنسا متقدمة على مثيلاتها في الأقطار الأوروبية الأخرى. فقد اتسعت لتشمل كتاباً معاصرين، من أمثال صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، وإدوار خراط، وهاني الراهب وعبد السلام العجيلي. ومن

الملاحظ أن حركة الترجمة إلى الإسبانية والإنكليزية والروسية والألمانية قد أحرزت في الأعوام الأخيرة تقدماً ملموساً، وقد جاء منع جائزة نوبل للآداب للروائي العربي نجيب محفوظ في عام ١٩٩٨ فأعطى تلك الحركة دفعةً جديداً.

ومن السمات البارزة لحركة نقل الإبداعات الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية أن تلك الحركة قد تسحورت حول جنس أدبي واحد، هو الجنس الملحمي، من قصة ورواية، وسط إعراض نسبي عن الأجناس الأدبية الأخرى، من شعر غنائي ودراما. وتلك حقيقة مرة بالنسبة لأمة كانت حتى وقت قريب ترى في الشعر ديوانها والجنس الأكثر عراقية وتقدماً في أدبها. ولكن استقبال الأدب العربي في الخارج يسلك دروباً خاصة به، وذلك لاعتبارات تختلف عن تلك التي تتحكم في استقبال هذا الأدب ضمن بيئته القومية. فمن هذه الاعتبارات حقيقة أن الشعر الغنائي، المرتبط باللغة أوثق الارتباط، يفقد قسماً كبيراً من جماله عند نقله من لغة المصدر إلى لغة الهدف، مهما كان المترجم بارعاً، مما حمل كثيرين على اعتبار الشعر جنساً أدبياً غير قابل للترجمة. أما الدراما فهي جنس أدبي مرتبط بالعرض المسرحي، ولا يتجسد إلا فوق خشبة المسرح. ويبدو أن العالم الخارجي، ولأسباب لا مجال هنا لتفصيلها، غير مهتم كثيراً بعرض مسرحيات عربية في مسارحه، وإن كان بعض المسرحيات العربية، وهو قليل، مثل مسرحيات سعد الله ونوس، قد تُرجم إلى لغات أجنبية، ولا نعرف ما إذا كان قد عرض أيضاً. مقابل هذه العقبات التي تعترض استقبال الشعر والمسرحية نجد الأعمال القصصية والروائية إقبالاً من جانب المترجمين والقراء على حد سواء. فهي لا تضع المترجم أمام مشكلات لا قبل له بحلّها، كما يفعل الشعر، ويتم تلقّيها عبر المظالمة، خلافاً للمسرحية. لذا نجد أن أكثر ما تُرجم إلى اللغات الأجنبية من أعمال أدبية عربية ينتمي إلى جنسي القصة والرواية.

نلاحظ أيضاً أن حركة ترجمة الإبداعات الأدبية العربية إلى اللغات

الأجنبية قد تمحورت حول أقطار عربية دون سواها. فقد حظي الأدب العربي المصري بحصة الأسد من الترجمة، وهو أمر له مسوغات موضوعية، نتخلص في أن ذلك الأدب هو أقدم الآداب القطرية العربية وأغناها. أما الأدب القطري الثاني الذي نال قسطاً وافراً من الترجمة، فهو الأدب العربي الفلسطيني، الذي نشط استقباله في الخارج لأسباب سياسية معروفة، إضافة إلى نضجه الجمالي والفكري. ولكن الاعتبار التي تسوغ إنباء الأدب العربي في مصر وفلسطين اهتماماً خاصاً لا تبرر إغفال الأدب العربي في الأقطار العربية الأخرى، التي اقتصر تمثيلها في بعض الحالات على مجموعة مختارات قصصية واحدة، ونعرض البعض الآخر لتجاهل تام^{١١١}.

ومن المعروف أن حسن استقبال العمل الأدبي الأجنبي يتوقف في المقام الأول على جودة الترجمة، أي على مدى تكافئها الدلالي والأسلوبي مع الأصل. فأعظم الأعمال الأدبية قابلة لأن تُمسح وتقرّم من خلال ترجمة رديئة. وبالطبع فإنّ تقييم نوعية ما ترجم إلى اللغات الأجنبية من إبداعات أدبية عربية لا يجوز أن يتم بصورة إجمالية، بل لابدّ من تقييم كلّ ترجمة على حدة. ولكن من الملاحظ أنّ المترجمين الأجانب يتحلّون عموماً بضمير مسلكي جيّد، وقلّ أن يلجأ أحدهم إلى "سلق" الترجمة التي ينجزها بدافع تجاري، كما يفعل بعض المترجمين العرب. وإذا وجدنا في تلك الترجمات تشويهاً، فإنّ مرده يكون في أغلب الحالات عدم فهم النص الأصلي على الوجه الصحيح، مما يؤدّي إلى تفسيره تفسيراً خاطئاً، وترجمته بصورة خاطئة^{١١٢}.

ويقتضي منا الإنصاف أن نقرّ بأنّ بعض المترجمين الأوروبيين قد أظهروا موهبة فائقة في ترجمة الإبداعات الأدبية العربية. نذكر من هؤلاء المترجمين الألمانيين فيبكه فالتسر ودوريس كيلياس، والمترجم السويسري هارتموت فهندريش. فقد حازت السيدة فالتر عام ١٩٨٩ على جائزة "فريدريش ريكوت" للترجمة الأدبية من العربية، ونالت السيدة

كيلياس في العام نفسه جائزة دار نشر «فولك أند فيلت» تقديراً لألمنتها رواية «زقاق المدق» لنجيب محفوظ. أما السيد فهندريش، الذي نقل إلى الألمانية أعمالاً روائية وقصصية لغسان كنفاني وسحر خليفة وإبراهيم الكوني وصنع الله إبراهيم ومحمد المخزنجي وطاهر يحيى عبد الله وغيرهم، فقد أظهر في نشاطه الترجمي إتقاناً وغازارة يستحقان التقدير.

٧- المصلحة الثقافية العربية

في ضوء هذا العرض السريع الموجز لسبل وواقع استقبال الإبداعات الأدبية العربية من خلال الترجمة إلى اللغات الأجنبية، يمكننا القول إن العلاقات الأدبية بين العرب والأوروبيين تعاني من خلل كبير لغير صالح العرب، وبالتالي فإن للعرب مصلحة ثقافية في أن يزول ذلك الخلل، لتصبح تلك العلاقات متوازنة ومتكافئة، وهذا لا يتم إلا بتشجيع استقبال الأدب العربي في الخارج ودعمه. ولعن يريد منا أن نكون أكثر وضوحاً وتحديداً نقول: إن استقبال الأدب العربي في الخارج، مباشرة أو عبر الترجمة، يحمل إلى الشعوب المستقبلية معلومات عن المجتمع العربي وحضارته وقضاياها. وإذا كان الإنسان بطبعه عدوياً لما يجهل، فإن استقبال الأدب العربي يمكن أن يساهم في إزالة العداء الذي تكنه قطاعات واسعة من الرأي العام الغربي للعرب وقضاياهم، وهو عداء تكون وتراكم على مر القرون، لأسباب تاريخية معروفة. ومع أن تلك الأسباب قد زالت، فإن بعض الأوساط الغربية مازالت تمارس تشويه صورة العرب، مستغلة المظاهر السلبية التي برزت في الواقع العربي الحديث. ومن الواضح أن تلك الأوساط تتلقى دعماً من الصهيونية، التي تبذل قصارى جهدها لتشويه صورة العرب في الرأي العام العالمي، كي تبرر للعالم اغتصابها لفلسطين، وممارساتها العنصرية ضد الشعب الفلسطيني، وعدوانها المتواصل على الأمة العربية. لذا فإن العرب مطالبون ببذل جهد إعلامي وثقافي خارجي كبير، يمحو تلك الصور القوالبية المشوهة (ستريوتايب)، التي رسختها القوى المعادية للأمة العربية في أذهان الشعوب الأوروبية

والغربية بشكل خاص، ليحلوا محلها صوراً أصح وأكثر دقة وأمانة^(١٨).

ضمن هذا الإطار يمكن أن يلعب استقبال الأدب العربي في الخارج دوراً هاماً. فهو يقدم للمتلقيين الأجانب صورة صادقة عن المجتمع العربي، بإيجابياته وسلبياته، بإنجازاته ومشكلاته، وهي صورة أكثر إقناعاً من تلك الصورة الدعائية التي يقدمها الإعلام السياسي العربي. ومع أن الصورة التي يقدمها الأدب تتطوي على سلبيات، فإنها قادرة على أن تنفذ إلى مشاعر المتلقيين وعقولهم في آن واحد، فتجعلهم أكثر تفهماً للمجتمع العربي وحضارته، وتلك هي الخطوة الأولى على طريق التعاطف مع العرب، والتضامن مع قضاياهم العادلة^(١٩).

وللدور الذي يمكن أن يضطلع به الأدب في تحسين صورة العرب في الخارج وجه آخر. فمن المعروف أن الإعلام المعادي يحاول تصوير العرب أمة بلا حضارة، وأن ينسب كل الإنجازات الحضارية العربية إلى عناصر غير عربية^(٢٠). ومن هنا فإن استقبال الأدب العربي في الخارج قادر على أن يساهم بفاعلية في تصحيح تلك الصورة. فهو يضع في متناول المتلقي الأجنبي أعمالاً أدبية متطورة فنياً وفكرياً، يمثل وجودها لذاته إنجازاً حضارياً عربياً. فأمّة بلغ أديبها القديم والحديث هذه الدرجة من التطور، لا يمكن أن تكون أمة همجية، كما يصورها الإعلام المعادي. ولرب قائل: إن كل هذه الأمور تعصب في خاتمة واحدة، هي الدور الإعلامي الخارجي، الذي يمكن أن يلعبه استقبال الأدب العربي في الخارج. ألا يضطلع ذلك الاستقبال بأي دور أدبي بالمعنى المضيّق أي الجمالي، للكلمة؟ وجوابنا هو أن ذلك الاستقبال يلعب دوراً كهذا بالتأكيد. فعندما يستقبل الأديباء الأجانب الإبداعات الأدبية العربية بصورة خلّاقة منتجة، فإنهم يتأثرون بها فنياً ومضمونياً، مما يساهم في إغناء الآداب الأجنبية وتطور الأدب العالمي. وتاريخ العلاقات الأدبية بين العرب والشعوب الأخرى، شرقية كانت أم غربية، حافل بالأمثلة على الدور التجديدي الجمالي، الذي يساهم به الأدب العربي عندما يُستقبل

بصورة خلّاقة منتجة من قبل الأدباء الأجانب. لنذكر، على سبيل المثال، ما كان للمقامة والموشحات وحكايات ألف ليلة وليلة، وقصص كليلة ودمنة ورسالة الغفران وقصة حيّ بن يقظان وقصة ليلى والمجنون من أثر في الآداب الأجنبية، حيث أثرى الأدب العربي الأدب العالمي بأجناس أدبية، وتقنيات وأساليب فنية، وصور وخيالات ومعان وأغراض وقيمات جديدة. فقد تم ذلك كله نتيجة لاستقبال الأدب العربي في الخارج استقبالاّ إبداعياً منتجاً. ولا نعتقد أن الدور التجديدي الجمالي، الذي يمارسه الأدب العربي في الأدب العالمي، قد انتهى. ولعل الحكايات الخرافية الفنية، وقصص حكاياتي المقاهي، التي يستخدمها بعض القاصين العرب، الذين يكتبون باللغات الأجنبية، من أمثال جورج شحادة، والطاهر بن جلون وأمين معلوف وعادل قرشولي، ورفيق شامي ويوسف نعوم، خير مثال على أن الأدب العربي ما زال يرفد الأدب العالمي بأشكال فنية وقيمات جديدة... وغني عن الشرح أن مؤثرات إبداعية كهذه تساهم بدورها في تشكيل صورة العرب في الخارج، وتقدمهم للعالم الخارجي في صورة أمة صانعة للحضارة في الماضي والحاضر، تبذع الأدب والفن الراقيين.

٨- مترجمات

إذا اتفقنا على أن لنا، نحن العرب، مصلحة ثقافية كبيرة في أن يُستقبل الأدب العربي في العالم بصورة مناسبة، يكون علينا أن نستخلص ما يترتب على ذلك من نتائج عملية، هي في رأينا ما يلي:

١- متابعة ما يترجم إلى اللغات الأجنبية من آثار أدبية عربية بصورة دقيقة، وحصره ببيئوغرافياً. وهذه مهمة ينبغي أن تمارس بصورة مركزية، وعلى المستوى القومي. ولعلّ أفضل جهة مؤهلة للقيام بها هي «المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم» (أليكسو). وبالمناسبة فإن الأقطار المتقدمة كأنها، التي نعي مصانعها الثقافية الخارجية، تلجأ إلى إنجاز مؤلفات بيئوغرافية من هذا النوع.

٢- الاهتمام بالمتترجمين الأجانب، الذين ينقلون الإبداعات الأدبية العربية إلى لغاتهم، وتقديم كل دعم وتشجيع ممكنين لهم، لأنهم يسدون للامة العربية خدمة ثقافية كبيرة. ونذكر من أشكال الدعم والتشجيع:

أ- مدّهم بالكتب والمجلات الأدبية والنقدية والفكرية العربية، لتمكينهم من الاطلاع على كل ما يستجد في الأدب العربي والثقافة العربية، وهذا أقل ما يمكن أن يقوم به الطرف العربي، وأضعف الإيمان.

ب - تسهيل حصول المترجمين الأجانب على حقوق ترجمة الأعمال الأدبية إلى لغاتهم.

ج - تقديم منح دراسية واطلاعية قصيرة للمترجمين الأجانب، كي يتمكنوا من الإقامة في الوطن العربي، والاطلاع عن كثب على ما يستجد في المجتمع والثقافة العربيين من تطورات.

د - توجيه الدعوات إلى المترجمين الأجانب لحضور الندوات والمؤتمرات الأدبية والثقافية الهامة والمشاركة فيها بأبحاث ومداخلات، إذا رغبوا في ذلك.

هـ إقامة ندوات حول ترجمة الإبداعات الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية، يشارك فيها، إضافة إلى المترجمين الأجانب، مختصون في شؤون الترجمة، ووجوه أدبية عربية معروفة^{١١١}.

و- إحداث جوائز وميداليات تشجيعية، تمنح لمترجمي الإبداعات الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية، وهذا أسلوب ناجع وفعال لتشجيع المترجمين الأجانب^{١١٢}.

ز- تشجيع المختصين في اللغات والآداب الأجنبية من العرب على نقل الإبداعات الأدبية العربية إلى اللغات التي يجيدونها، والتصدي للفكرة الخاطئة، القائلة إن المرء لا يستطيع أن يترجم إلا إلى لغته الأم^{١١٣}.

٣- حتّ دور النشر الأجنبية وتشجيعها على نشر إبداعات عربية مترجمة إلى اللغات الأجنبية، ويكون ذلك من خلال إجراءات نذكر منها:

أ- تسهيل عملية الحصول على حقوق الترجمة.

ب - قيام الجهات الثقافية والإعلامية والدبلوماسية العربية بشراء كمية معتبرة من نسخ كل أثر أدبي عربي يصدر بلغة أجنبية.

ج - إعلام دور النشر الأجنبية بالأعمال الأدبية والفكرية البارزة، التي تستحق أن تترجم إلى اللغات الأجنبية، وذلك بواسطة نشرة دورية، تتولى التعريف بالإبداعات الأدبية العربية الهامة وبأصحابها.

د- دعوة الناشرين الأجانب المهتمين بالأدب العربي إلى المؤتمرات والندوات الأدبية والثقافية الهامة، وتعريفهم بالأدباء والناشرين العرب.

٤- لا نرى وجود أي سبب وجيه لعدم قيام دور نشر عربية، رسمية كانت أم خاصة، بنشر ترجمات لأعمال من الأدب العربي باللغات الأجنبية. فهناك في العالم تجارب ناجحة لأمم تولت بنفسها التعريف بإبداعاتها الأدبية من خلال الترجمة، نذكر منها التجريبتين الصينية والسوفياتية. فقد أحدث كل من الصين والاتحاد السوفياتي السابق دور نشر باللغات الأجنبية، ونشر فيها ترجمات لإبداعاته الأدبية. ولولا ذلك لما عرف العالم الخارجي الكثير عن الأدبين الصيني والسوفياتي المعاصرين. وفي رأينا فإن العرب بحاجة إلى خطوة مشابهة، يتغلبون بواسطتها، ولو بصورة جزئية، على العزلة الثقافية الشديدة، التي يعانون منها على الصعيد الخارجي. ومادامت الأقطار العربية تنفق أموالاً طائلة على نشاطاتها الإعلامية الخارجية، فلماذا لا توجه جزءاً من تلك النشاطات إلى العمل الثقافي الخارجي، في صورة نشر ترجمات لإبداعات أدبية عربية باللغات الأجنبية؟

٥- إيلاء أهمية خاصة لترجمة الإبداعات الأدبية العربية إلى لغات شعوب العالم الثالث، والشعوب الإسلامية بوجه خاص. فأوروبا ليست العالم، وشعوب العالم الثالث، وفي مقدمتها شعوب العالم الإسلامي، هم شركاؤنا في التاريخ والمصير، ولنا مصلحة كبيرة في أن نتواصل معهم ثقافياً. ومن المؤكد أن العرب يرتكبون خطأ جسيماً إذا قصرُوا

نشاطهم الثقافي الخارجي على الأقطار الأوروبية والغربية، ومارسوا بذلك المركزية الأوروبية بآية عن الأوروبيين، بدافع من التبعية الثقافية لأوروبا.

٦- وأخيراً نرى من الضروري أن نشجع الأجانب على تلقي الأدب العربي عبر لغته الأصلية، وذلك لا يكون إلا بتطوير تعليم العربية لغير أبنائها. ففي سياق تعليم العربية للأجانب نستطيع أن نعرفهم إلى أبرز الأدباء العرب، وأهم الإبداعات الأدبية العربية. ومن المؤكد أن تعليم العربية لغير أبنائها ينبغي أن يشكل أحد وسائلنا الرئيسية لتعريف العالم الخارجي بثقافتنا عموماً، وبأدبنا على وجه الخصوص.

وبعد: فإنّ لنا، نحن العرب، مصلحة ثقافية كبيرة في أن يُستقبل أدبنا في العالم بصورة مناسبة. والترجمة هي السبيل الرئيسي لتعريف العالم بإبداعاتنا الأدبية. ولكن حركة نقل تلك الإبداعات إلى اللغات الأجنبية مازالت دون المستوى المطلوب، وهذا يقتضي تدخلنا لدعم تلك الحركة وتشجيعها، من خلال إجراءات ملموسة على صعيد المترجمين والناشرين والمتلقين. فنحن لسنا مطالبين برعاية مصالحنا السياسية والاقتصادية والأمنية فحسب، بل نحن مدعوون أيضاً، وبالدرجة نفسها، لرعاية مصالحنا الثقافية الخارجية. أوليس العمل الثقافي الخارجي هو الشكل الأحدث والأرقى والأذكى للسياسة الخارجية؟

الهوامش والإحالات

(١) على الرغم من أن استخدام هذا المصطلح قد شاع في الآونة الأخيرة، فإننا نميل إلى عدم استخدامه، لما يخلفه في النفس من ظلال سلبية مردها اشتقاق هذه الكلمة، أي التعجيم، من (عجم)، وارتباطها اللغوي بكلمات: الأعاجم، والعجاوات، والعجمة.

(٢) عندما يترجم النص الأدبي من لغة إلى أخرى، فإنه يهاجر من ثقافة لغة المصدر وأدبها إلى ثقافة لغة الهدف وأدبها، مبدلاً بذلك هويته الثقافية. ولهذا تعتبر الترجمة عملية «هجرة» يقوم بها النص.

(٣) في معظم الحالات لا تعود عملية ترجمة الإبداعات الأدبية العربية بأي مردود مالي على المؤلفين. فحقوق الترجمة ملك للناسر، لا للمؤلف. وفي كل الأحوال ينبغي ألا تكون هناك أية أوهم بهذا الخصوص.

(٤) يرجع الفضل في بلورة هذه المقولة إلى الباحث العربي الدكتور بسام طيبي، أستاذ العلاقات الدولية في جامعة غوتنغن الألمانية. أما الأدبيات المتوافرة باللغة العربية حول مسائل التغلغل الثقافي فهي كثيرة، ولا يتسع المجال لإيرادها.

(٥) نستند في تصورنا لمنظومة التبعية إلى مقولات الباحث والمفكر العربي الدكتور سمير أمين (١٩٧٤): التطور اللا متكافئ. ترجمة برهان غليون، بيروت، دار الطليعة.

(٦) لقد أوجدت كل دولة من الدول الصناعية الغربية المتطورة نظاماً متكاملًا للنشاطات الثقافية الخارجية، وهو نظام له أجهزته ومؤسساته، التي تمارس تلك النشاطات بصورة مباشرة، كما تفعل الملحقيات الثقافية في سفارات تلك الدول، أو بصورة غير مباشرة من خلال «منظمات وسيطة» لها كيان مستقل نسبيًا، ولكنها تموّل ويُسرف عليها من قبل وزارات الخارجية في

المقام الأول. أما أبرز مؤسسات العمل الثقافي الخارجي فهي المراكز الثقافية المنتشرة في معظم البلدان الأجنبية، حيث تمارس نشاطات ثقافية مثل تعليم اللغات الأجنبية، وعرض الأفلام والمسرحيات، وإقامة المعارض الفنية والمحاضرات والندوات والحفلات الموسيقية. . . وبلي المراكز الثقافية من حيث الأهمية مؤسسات «التبادل الجامعي»، التي تقدّم المنح الدراسية للطلاب الجامعيين وللخريجين الذين يودّون إتمام دراساتهم العليا في جامعات الدول الغربية. أما الأموال التي تنفقها الدول الغربية على نشاطاتها الثقافية الخارجية فهي طائلة حقاً، مما يشير من حين لآخر انتقادات بعض الأوساط المتوقعة الانعزالية، التي لا تعي أهمية العمل الثقافي الخارجي، ولكنّ القائمين على ذلك العمل لا يحارون جواباً، وسرعان ما يستكون تلك الانتقادات، مشيرين إلى أنّ ما ينفق على النشاطات الثقافية الخارجية هو استثمار للمستقبل، بخدم السياسة الخارجية، وبالتالي المصالح السياسية الخارجية للبلاد المعنية على المدى الطويل. ولقد تكرّر في الدول الغربية إجماع على أنّ العمل الثقافي الخارجي يمثل دعامة أساسية من دعائم السياسة الخارجية.

(٧) يدرس في قسم الأدب الانكليزي بجامعة «البعث»، على سبيل المثال، وهي أحدث الجامعات السورية وأصغرهما، (٣٥٠٠) طالب وطالبة، أما جامعات دمشق وحلب واللاذقية فإنّ عدد طلاب قسم الأدب الانكليزي في كلّ منها يربو على ذلك بكثير. فكيف عدد الطلاب الذين يدرسون اللغة العربية وآدابها في جامعات الأقطار الناطقة بالانكليزية؟ لمزيد من المعلومات يرجى الرجوع إلى الدليل الذي تصدره كل جامعة من الجامعات العربية. ونحيل من يود التأكد من ذلك إلى دليل الجامعات في كل قطر من الأقطار الغربية.

(٨) لا نتطرق في هذا البحث إلى استقبال الأدب العربي في أقطار العالم الثالث، وذلك لأننا لا نعرف عنه الشيء الكثير، رغم أننا نعي أهميته البالغة.

(٩) من أفضل الأمثلة التي يمكن أن يسوقها المرء للتدليل على صحة هذه المقولة رائعة الأديب الكلاسيكي الألماني يوهان ف. غونه «فاوست» التي نقلت إلى العربية عدة مرات، ولكن تلك الترجمات العربية كانت بعيدة عن

التعادل الجمالي والمضموني مع النص الأصلي بعد الأرض عن السماء.

(١٠) فيما يتعلق بترجمة أعمال أدبية عربية إلى اللغة الألمانية راجع كتابنا: هجرة النصوص، دمشق، منشورات اتحاد العرب، ١٩٩٥، ص ٥٤-٣١.

(١١) نعني بذلك السلسلة الببليوغرافية السنوية (Index Translatorum) وهو فهرس يورد ما تزوده به الجهات الرسمية القطرية من معلومات حول ما يصدر في أقطارها من ترجمات. ولكن إذا كانت تلك الجهات، في الوطن العربي مثلاً، مقصرة في جمع البيانات الببليوغرافية المتعلقة بحركة الترجمة في بلادها، فكيف تستطيع أن تزود ال (بونسكو) بتلك البيانات. ولهذا لا غرابة في ألا يحتوي هذا الفهرس إلا على معلومات قليلة حول الترجمة في الأقطار العربية.

(١٢) على سبيل المثال نذكر أن معظم ما صدر بالألمانية من ترجمات لأعمال من الأدب العربي الحديث قد صدر عن دار نشر صغيرة في برلين الغربية اسمها (Edition Orient) وعن دار نشر سويسريتين صغيرتين هما (Lenaxa) و (Thunsv Verlag). أما صدور ترجمة ألمانية لأثر أدبي عربي حديث في دار نشر ألمانية كبيرة فهو شذوذ عن القاعدة.

(١٣) جرت تلك المساجلة الغنية بالدلالات على صفحات جريدة (Frankfurter Allgemeine Zeitung)، وهي إحدى الصحف اليومية الألمانية الكبرى، وتلعب صفحاتها الثقافية، وملحقها الثقافي الأسبوعي، وملحق الأدب الذي تصدره فصلياً، دوراً كبيراً في توجيه الحركة الثقافية الألمانية. راجع كتابنا: الأدب المقارن - مدخل نظري ودراسات تطبيقية، حمص، جامعة البعث، ١٩٩١، ص ٣٤٩-٣٥٦.

(١٤) انظر إدوارد سعيد وتحليله للخلفيات التاريخية والايديولوجية لتلك النزعة في كتابه: الاستشراق - المعرفة - السلطة - الإنشاء، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨١.

(١٥) من الضروري أن نشير في هذا السياق إلى أن هذا النوع من

الصعوبات التي يواجهها المستشرق الأجنبي ذو طبيعة عملية بحث، ولا علاقة له البتة بدأب المستشرق وجده. فكثير من المستشرقين الأوروبيين يهتمون بأخلاق عمل تستحق أن يُحتذى بها، وهم يتعمقون في مجال اختصاصهم تعمقاً نتمنى أن يتحلى به أكبر عدد من الباحثين العرب. وعلى سبيل المثال: قد زارت المستشرقة الألمانية المعروفة روتراود فيلاندرت في أواخر ١٩٨٩م المنطقة العربية، وألقت في الجامعات التي زارتها ثلاث محاضرات، فإن أبرزها وأكثرها استئثاراً بالاهتمام محاضرة حول «صورة المرأة الأوروبية في الأدب العربي الحديث». ومع أن هذه المستشرقة متخصصة في الأدب العربي الحديث، وقد كتبت فيه دراسة مقارنة رائدة عنوانها «صورة الأوروبيين في الأدب القصصي والمسرحي العربي الحديث»، فقد لاحظت مستمعو المحاضرة الآتفة الذكر أن الباحثة قد أغفلت روايات هامة جداً بالنسبة لموضوع بحثها، مثل روايتي شكيب الجابري «قدر يلهو» و«داعاً يا أقاميا»، وروايتي فاضل السباعي «الظلم والبنوع» و«لثم أزهر الحزن» ورواية حنا مينه «الربيع والخريف»، بينما أسهبت في الاستشهاد بأعمال روائية ليس لها قيمة فنية أو فكرية كبيرة. وخلال النقاش بين أن ذلك لا يرجع إلى سوء نية، ولا إلى تقصير، بل إلى سبب عملي، سيذكره جذاً، يتمثل في أنه لم تنح للباحثة فرصة الاطلاع على الآثار الأدبية التي أشرنا إليها. ومن هنا تنأى أهمية تقديم مساعدة عملية للمترجمين والمستشرقين الأجانب، وذلك بمددهم بالكتب والمجلات.

(١٦) بهذه المناسبة نجد من واجبنا التنويه بسلسلة كتب «استطلاعات» (Erfkundungen) التي كانت تصدرها دار نشر (Volk und Welt) الألمانية، التي تقدم للقارئ الألماني أفضل ما في الآداب الأجنبية من قصص قصيرة. وقد صدرت ضمن هذه السلسلة مختارات قصصية عربية (١٩٧١)، وجزائرية (١٩٧٣) وفلسطينية (١٩٨٣) وعراقية (١٩٨٥)، وكان آخر ما صدر ضمن تلك السلسلة مختارات من القصة القصيرة المصرية، اختارتها وزودتها بخواش وخاتمة، وألمنت قسماً كبيراً من قصصها المستشرقة والمترجمة الألمانية دوريس كيلايس، التي ترجمت معظم روايات نجيب محفوظ إلى الألمانية.

وحبذا لو قامت الجهات المعنية باستقبال الآداب الأجنبية في العالم العربي بتقويم تجربة «استطلاعات» والاستفادة منها.

(١٧) الترجمات الأدبية الرديئة في الأدب العربي كثيرة، وقد حللنا الترجمة العربية لرواية هاينريش مان «الملاك الأزرق»، وهي ترجمة قام بها خيرات بيضاوي، بصورة تفصيلية في كتابنا: الرواية الألمانية الحديثة - دراسة استقبلية مقارنة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣.

(١٨) أخذ العرب في الأعوام الأخيرة يولون اهتماماً ملحوظاً لدراسة صورتهم في الخارج، وقد صدرت عدة دراسات حول هذا الموضوع، نذكر منها: سامي مسلم (١٩٨٥): صورة العرب في صحافة ألمانيا الاتحادية، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.

(١٩) يخطيء من يعتقد أن الإعلام الثقافي الخارجي ينبغي ألا يعرض غير الجوانب الإيجابية، وأن يخفي السلبيات التي بتطوي عليها الواقع العربي. فإعلام كهذا يستخف بعقول الأجانب، ويعطي بالتالي مردوداً عكسياً. أما الإعلام الخارجي السليم فيقدم صورة متوازنة وصادقة للمجتمع العربي، بإنجازاته ومشكلاته، فيكسب بذلك احترام المتلقي الأجنبي وثقته. والأدب المترجم إلى اللغات الأجنبية يؤدي تلك الوظيفة على أفضل وجه.

(٢٠) من أبرز الذين تصدوا لهذا الزعم المستشرقة الألمانية الكبيرة «زيغريد هونكه»، التي بينت في كتابها الشهير «شمس العرب تسطع على الغرب» ما قدمه العرب والمسلمون من إنجازات كبيرة.

(٢١) الأخيرون أدباء من أصل عربي، يكتبون بالألمانية، وقد استخدم رفيق شامي في كتاباته شكل الحكاية الخرافية الشرقية، وكتب يوسف نعوم بأسلوب الحكواتي، فرقدا الأدب الألماني بالمعاصر بشكلين فنيين جديدين. أما عادل قرشولي فيكتب الشعر بالألمانية وله دور كبير في التعرف بالأدب العربي الحديث في ألمانيا.

(٢٢) إن هذا النوع من اللقاءات ضروري جداً، فهو يعرف المترجمين الأجانب بعضهم البعض الآخر، ويؤدي إلى قيام تنسيق وتعاون بينهم،

ويحفرهم على الإقدام على ترجمة مزيد من الأعمال الأدبية. لذا نجد الأقطار المتقدمة، التي تعي أهمية الترجمة الأدبية ودورها في العلاقات الثقافية الدولية، تلجأ إلى تنظيم ندوات كهذه بصورة دورية. فما أحوجنا إلى إقامة ندوات كهذه، ندعم بها ترجمة أدينا إلى اللغات الأجنبية، ونكسر هذا الطوق الثقافي الخارجي المريع، الذي ضربه حولنا أعداء أمتنا، وساهمنا في تكريس بهجنتنا وتخلفنا.

(٢٣) على هذا الصعيد نقترح أن يضاف إلى الجوائز العربية القائمة بندا خاص بالترجمة والمترجمين، كما نقترح إحداث جوائز خاصة بالترجمة، تمنح للمترجمين الأجانب والعرب الذين لهم إنجازات بارزة في مجال الترجمة عن العربية إلى اللغات الأجنبية.

(٢٤) هناك أسئلة كثيرة تدحض الرأي القائل بأن المرء لا يترجم بصورة مناسبة إلا إذا كانت لغته الأم هي لغة الهدف. ومع أن هذا الرأي واسع الانتشار، وله مبرراته، فإنه رأي خاطيء وضار جداً. فهو يحرم الأمة العربية من الاستفادة من مواهب أبنائها الذين يملكون كفاءة وموهبة في حقل الترجمة التعبيرية، ويؤدي بالتالي إلى الاعتماد على المترجمين الأجانب. ومن الأمثلة الملموسة التي تدحض الرأي الداعي إلى ترك الترجمة التعبيرية للمترجمين الأجانب، السيدة سلمى الخضراء الجيوسي على صعيد الترجمة إلى الانكليزية، والشاعر عبد اللطيف اللعبي على صعيد الترجمة إلى الفرنسية، والمرحوم الدكتور ناجي نجيب الذي قام بترجمة عدة أعمال أدبية هامة من العربية إلى الألمانية.

الفصل الخامس

الأدب المقارن ومفاهيم الأدب العالمي

١ لماذا هذا الموضوع؟

ثمة سؤال يشغل النقاد والأدباء والرأي العام الثقافي في الوطن العربي بشدة منذ بضعة عقود من الزمان، ألا وهو: هل بلغ الأدب العربي الحديث درجة العالمية، وهل أصبح باستطاعتنا القول إن ذلك الأدب قد ارتقى من حيث النضج الفني والعمق المضموني إلى مصاف تلك الآداب الأجنبية التي تؤسم بالعالمية؟ إنه سؤال تطرحه الصحافة الأدبية والثقافية العربية بالحاح منذ وقت غير قصير، وفي مناسبات مختلفة، أبرزها تلك المناسبة التي تتكرر سنوياً، ألا وهي منح جائزة نوبل للآداب. ففي كل عام تقوم الأوساط الأدبية والثقافية العربية بترشيح بعض الأدباء العرب لنيل تلك الجائزة العالمية، ولكن الجائزة المشتهة لم تمنح قبل عام ١٩٨٨ لأي من الأدباء العرب الذين رشحوا لنيلها، معاً كان يصيب الأوساط المذكورة بالإحباط، فتتعالى الأصوات المتددة بالجائزة والقائمين عليها، الذين تنسب إليهم نوايا خبيثة، ويتهمون بالضلوع في مؤامرة صهيونية إمبريالية معادية للعرب. لقد تكونت لدى قطاعات واسعة من الرأي العام الثقافي العربي قناعة مفادها أن الأدب العربي الحديث قد بلغ درجة من التطور والنضج والجودة تسوغ أن يحصل أحد أعلامه على جائزة نوبل، ومن ثم فإن حجبها عن الأدباء العرب لا يتم لأسباب واعتبارات أدبية، بل لأسباب واعتبارات غير أدبية، أي سياسية تتعلق بالصراع العربي الصهيوني وبالمواجهة السياسية والحضارية بين العرب والغرب. إلا أن حجب جائزة نوبل عن الأدب العربي الحديث قد شكّل مناسبة سنوية للتفكير في مسألة عالمية ذلك الأدب، وللمقارنة

مستوى التطور الفني والفكري الذي بلغه بالمستويات التي بلغتھا الآداب الأجنبية الحديثة. وكانت جائزة نوبل تعيد مسألة عالمية الآداب العربي الحديث إلى جدول أعمال النقد الأدبي العربي الذي ينتظر منه الرأي العام العربي أن يقدم إجابة شافية عن سؤال: ألم يصبح الآداب العربي الحديث بعد أدباً عالمياً؟ وهل هو حقاً متأخر عن تلك الآداب الأجنبية التي اعترف العالم بعالميتها؟ ولئن كان الآداب العربي الحديث لم يرتق بعد إلى مصاف تلك الآداب، فلماذا لا يقوم الأدباء العرب بتطوير إبداعاتهم والارتقاء بها إلى المستويات العالمية؟ إلا أن جائزة نوبل قد منحت عام ١٩٨٨ للأديب العربي المصري نجيب محفوظ، وهلل الرأي العام العربي فرحاً لذلك الحدث الثقافي، وعلّنه اعترافاً متأخراً بعالمية الآداب العربي الحديث، وتكريماً لا لنجيب محفوظ وحده بل للآداب العربي بأكمله. ولكن ذلك لم يحل دون أن ترتفع في الوطن العربي بعض الأصوات التي تشكك في النوايا الكامنة وراء منح الجائزة لهذا الأديب، وتزعم أن ذلك قد تمّ مكافأة له على مواقفه السياسية المؤيدة للسلام المنفرد الذي عقده الرئيس المصري الراحل أنور السادات مع الحكومة لإسرائيلية". ورغم ما ظهر في الرأي العام العربي من انقسام حول تلك المسألة فإن منح جائزة نوبل للأديب العربي نجيب محفوظ قد شكّل حافزاً إلى مزيد من التفكير والتعمق في مسألة عالمية الآداب العربي الحديث انطلاقاً من حالة نجيب محفوظ الذي اعترف العالم بعالميته. وفي ذلك السياق أثّرت قضايا مهمّة، كقضية العلاقة بين المحلية والعالمية، أي هل يتنافى الطابع المحلي الذي يتسم به الأدب مع عالميته؟ أم يشكّل ذلك الطابع شرطاً من شروط العالمية؟ ومن تلك القضايا قضية الترجمة الأدبية ودورها في التعريف بالإبداعات الأدبية العربية وفي صنع عالمية الآداب العربي".

إلا أن منح جائزة نوبل للآداب لم يكن المناسبة الوحيدة لإثارة مسألة عالمية الآداب العربي الحديث، بل ثمة مناسبات كثيرة أخرى لإثارة هذه المسألة. ومن تلك المناسبات قيام محفل ثقافي أجنبي بتكريم أديب

عربيّ معاصر، عبر منحه جائزة أدبية، وإقامة احتفال أو ندوة بهذه المناسبة، كتكريم الشاعر العربي الفلسطيني محمود درويش سنة ١٩٩٧ في فرنسا من قبل (اليونسكو)، وتكريم الكاتب المغربي طاهر بن جلّون بمنحه جائزة (غونكور) الفرنسية، وتكريم القاصّ السوري رفيق شامي في ألمانيا بمنحه جائزة (كاميمو)، وغير ذلك من أعمال التكريم. فقد كان الرأي العامّ العربيّ يسمّد بها ويرى فيها اعترافاً بعالمية الأدب العربيّ الحديث. ومن المناسبات التي يكثر فيها الحديث عن تلك العالمية وفاة أديب عربيّ كبير كالكاتب المسرحيّ السوريّ سعد الله ونوس. فقد اتسم ما كتب وقيل بتلك المناسبة الأليمة بالتركيز على أنّ الفقد لم يكن مجرد كاتب مسرحيّ سوريّ أو عربيّ بل كان كاتباً مسرحيّاً عالمياً^(١). وثمة مناسبة أخرى للحديث عن عالمية الأدب العربيّ الحديث، ألا وهي صدور ترجمات لأعمال أدبية عربية إلى لغات أجنبية، إذ تقوم الصحافة الثقافية العربية بتلقف أخبار صدور تلك الترجمات، وتبرزها كأنها فتوح ثقافية خارجية، ودليل ملموس على أن الأدب العربيّ قد دخل مرحلة العالمية. لقد أظهر الرأي العامّ العربيّ بهذه المناسبات كلها أنه مهتمّ جدّاً بمسألة عالمية الأدب العربيّ الحديث، وأن هذه المسألة تمثل قضية ثقافية عربية ذات أهمية كبيرة. ومن المرجّح أن يزداد الاهتمام العربيّ بهذه القضية، وذلك في ضوء تنامي ظاهرة العولمة الثقافية وما يرافقها من تصاعد للنقاش العربيّ حول ما تنطوي عليه تلك الظاهرة من مخاطر وفرص بالنسبة للثقافة العربية^(٢).

تري ماذا يكمن وراء هذا الاهتمام العربيّ الكبير بمسألة عالمية الأدب العربيّ الحديث؟ أهو التعويض عن عتدة نقص ثقافية جمعيّة تجاه الآداب الأجنبية؟ أم هي الرغبة في التفوق وإحراز البطولة بغرض التباهي الوطنيّ والقوميّ، مثلما يحدث في المباريات الرياضية؟ أم هو الشعور بالظلم والإحباط لأنّ العالم الخارجيّ لا يبيدي اهتماماً كافياً بالأدب العربيّ بل يتجاهل ما فيه من إنجازات؟ من المرجّح أنّ وراء التعطش العربيّ إلى

الاعتراف بعالمية الأدب العربي الحديث دوافع ومشاعر وطنية أو قومية. فالعرب أمة لها تاريخ طويل من الاعتداد بلغتها (لسانها) التي اختيرت لغة للقرآن الكريم، وهي أمة شديدة الاعتداد بفصاحتها وبلاغتها أدبها وبيانه، إلى درجة أنها كانت ردحاً طويلاً من الزمن غير قادرة على أن تتصور أن لدى الأمم الأخرى (الأعاجم) فصاحة في اللسان وبلاغة في الأدب. إن أمة معتدة لغوياً وأدبياً إلى هذا الحد مستعدة لأن تعترف بتأخرها في مجالات كثيرة، كالإقتصاد والعلم والتقنية وغير ذلك من المجالات، ولكن يصعب عليها أن تعترف بتقصيرها في مضمار تعتقد أنها قد أحرزت فيه تفوقاً مطلقاً، ألا وهو الأدب، وبأن الشعوب الأجنبية (الأعاجم) قد سبقتها في هذا المضمار^{٢٠}. ولذا فإن الاعتراف الدولي بعالمية الأدب العربي الحديث هو بالنسبة للعرب مسألة كرامة قومية. وهامو ذا أحد النقاد العرب المعروفين يعبر عن تلك الحقيقة بأن يدعو العرب لأن يجعلوا من الأدب مضماراً «يثبتون فيه وجودهم على المستوى العالمي المعاصر»، ويعوضون فيه تأخرهم في الميادين الأخرى^{٢١}. ويبدو أن الرأي العام العربي يشاطر هذا الناقد رأيه، ويرى معه في عالمية الأدب العربي الحديث مسألة «إثبات وجود قومي على الصعيد العالمي». ومن أحدث تجليات الاهتمام العربي بمسألة عالمية الأدب العربي الحديث إعلان الملتقى الثالث للروائيين العرب في قابس سنة ١٩٩٧ أن «عالمية الرواية العربية» ستكون موضوع دورته القادمة^{٢٢}. ولا ندري بعد ما إذا كان ذلك بعيداً عن الدافع الفكري القومي السالف الذكر.

٢٠ «الأدب العالمي» ما هذا؟

من الواضح أن الوعي العربي لأهمية مسألة عالمية الأدب العربي الحديث قد تنامي إبان الأعوام الأخيرة. ولكن هل استند ذلك الوعي إلى فهم عميق ودقيق لعالمية الأدب؟ وهل أدى ذلك الوعي إلى وضع دراسات وبحوث نظرية وتطبيقية جادة حول عالمية الأدب العربي الحديث؟ وهل أفضى ذلك الوعي إلى بلورة تصوّرات عملية لما يمكن

عمله من أجل تمكين الأدب العربي الحديث من توسيع الرقعة التي يشغلها على خريطة الأدب العالمي؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب من المرء أن يعرف بصورة دقيقة ما هو «الأدب العالمي» وما هي «عالمية الأدب». فامتلاك مفهوم واضح ومتناسك لتلك العالمية هو مقدمة نظرية لا بد من توافرها قبل الدخول في أي حديث عن عالمية الأدب العربي الحديث.

٢- تأسيس المفهوم: غوته

يرجع الفضل في صياغة مفهوم «الأدب العالمي» إلى الأديب الألماني الكبير يوهان فولفغانغ فون غوته (Johann Wolfgang von Goethe) الذي صاغ هذا المفهوم وبشر به في الأعوام الأخيرة من حياته، أي منذ أواخر العشرينيات (أي أواسط الثلاثينيات من القرن التاسع عشر). ففي رسائله وأحاديثه الشهيرة مع سكرتيره «أكرمان» رأى غوته أن عصر الآداب القومية قد ولّى، وأن عصر أدب جديد قد بدأ، ألا وهو عصر «الأدب العالمي» (Weltliteratur). عندما صاغ غوته هذا المفهوم الجريء، انطلق من أن الثورة الصناعية، وما رافقها من تطوّر في وسائل النقل والاتصال والطباعة والنشر، ومن نمو في المبادلات التجارية بين الشعوب، ستكون لها بالضرورة مترتبات ثقافية وأدبية، وستؤدي بالضرورة إلى تخطي الحدود القومية الضيقة للغات والآداب. من الطبيعي ألا يتمكن غوته في ذلك الوقت من أن يطرح تصوراً دقيقاً للأدب العالمي الذي بشر به، وأن يكون مفهومه لذلك الأدب رؤيويًا وتقريبياً. إلا أن الزمن قد أثبت أن ذلك المفهوم صحيح من حيث المبدأ. وانطلاقاً من رؤيته المستقبلية هذه دعا غوته الأدباء عموماً، والأدباء الألمان على وجه الخصوص، لأن يعوا حقائق العصر، وأن يستخلصوا ما يترتب عليها بالنسبة لإبداعاتهم الأدبية. وتتلخص تلك المترتبات في أن يتخلّصوا عن مواضيعهم وأساليبهم الأدبية الوطنية الصرفة، وأن يكتبوا وفي أذهانهم تلك المنافسة الأدبية العالمية التي لا يصمد فيها إلا من بطور إبداعه الأدبي شكلاً وموضوعاً بحيث

يرتقي إلى المستوى العالمي. إن المنافسة التي سيتعرض لها الأدب الوطني من جانب الآداب الأجنبية ستجعل ذلك الأدب في وضع حرج، ولكن عصر «الأدب العالمي» سيوفر للأعمال الأدبية فرصاً لم تكن موجودة في الماضي، ألا وهي فرص أن تنتشر خارج مجتمعاتها ولغاتها على الصعيد العالمي.

لم يؤخذ حديث غوته عن «الأدب العالمي» في حينه على محمل الجد من قبل معاصريه، رغم ما كانوا يكتونونه لهذا الأديب من إجلال وتقدير. فالعصر الذي بشر فيه غوته بالأدب العالمي كان من الناحية السياسية عصر حروب التحرير القومية ضد الاحتلال النابليوني، ومن الطبيعي أن تطفئ النزعة القومية في مرحلة كهذه على سواها، خصوصاً وأن العالمية التي دعا إليها غوته واستشرفها كانت منسجمة مع النزعة العالمية لفرنسا نابليون أكثر مما تنسجم مع المناخ السياسي والاجتماعي والثقافي القومي الانعزالي الرجعي الذي كان سائداً في ألمانيا. إن عبقرية غوته تكمن في أنه بشر بالأدب العالمي واستشرفه في ذلك الوقت بالذات، وفي أنه لم يسمح للنزعة القومية الانعزالية المثيثة التي عمقت بلاده بأن تحجب عن نظره الثاقب ملامح عصر جديد لاس في الأفق وإن يكن لم يتضح بعد.

٢- موقف المدرسة التاريخية

في الوقت الذي بلور فيه غوته مفهوم «الأدب العالمي» كان عالم الأدب الفرنسي آبل فيليمان (Apel Villenian) يلقي محاضراته حول علاقة الأدب الفرنسي بالآداب الأوروبية الأخرى، مدشداً بذلك نوعاً جديداً من الدراسات الأدبية أصبح يعرف (بالأدب المقارن). لقد انطوى هذا النوع من الدراسات على إطلال إلى ما وراء حدود الآداب القومية، وذلك عبر استقصاء تفاعل تلك الآداب فيما بينها وتأثر بعضها ببعض الآخر. إلا أن الأدب المقارن لم ير أية إمكانية لتجاوز الآداب القومية وصولاً إلى «أدب عالمي»، بل انطلق من أن الآداب القومية معطيات ثابتة لا مجال لتجاوزها، وسعى لاستكمال تاريخ كل من تلك الآداب عبر دراسة علاقته

بالآداب الأخرى، أي ما أخذ منها وما أعطاها من مؤثرات^(٣١). وقد مثل ذلك تقدماً علمياً هاماً، وتوسيعاً للافق بالمقارنة مع «الفيلولوجيات القومية» التي كانت تدرس كلّ أدب داخل حدوده اللغوية فقط، ولا تعير أيّ اهتمام لعلاقته بالآداب الأخرى وتفاعله معها. إلّا أنّ الأدب المقارن تمسك بأن الآداب القومية هي الأساس، وندب نفسه لاستكمال تاريخها.

من الطبيعي ألا يعبر أدب مقارن ذاك شأنه «الأدب العالمي» الذي تحدّث عنه غوته كبير اهتمام، وألا يرى أية فائدة من ذلك المفهوم. فما يهمه هو استكمال تاريخ الآداب القومية عبر دراسة علاقات التأثير والتأثر الفعلية الموثقة التي نشأت بين تلك الآداب. إنّ المقارنين الفرنسيين الذين أسسوا الأدب المقارن، ومن سار على نهجهم التاريخي، لم يكونوا مستعدين للتعامل مع أية مسألة أدبية من منظور فوق - قومي، إلّا إذا كان لتلك المسألة علاقة بظاهرة التأثير والتأثر، وكانت دراستها مجدية من الناحية التاريخية. ولكنّ لمسامحي ممثلي الاتجاه التأريخي في الأدب المقارن جانباً يعني المهتم بمسألة عالمية الأدب، ألا هو دراسة نجاح الكتاب وتأثيرهم في بلاد أجنبية. فهذا النوع من التأثير يتطابق مع ما نسميه اليوم استقبال الأعمال الأدبية خارج حدود آدابها القومية. لقد تناول ممثلو المدرسة التاريخية في الأدب المقارن هذه الظاهرة بالبحث، ودرسوا السبل التي يتحقق عبرها ذلك النوع من التأثير الذي يتمّ بعضه من خلال الترجمة، ويتمّ البعض الآخر من دون وسطاء. وقد توصّل المقارنون التاريخيون إلى معلومات قيّمة فيما يتعلق بدور الوسطاء الأدبيين، من مترجمين ونقاد، في نشوء هذا النوع من «الكوزموبوليتية» أو «العالمية»^(٣٢). صحيح أننا أصبحنا اليوم ننظر إلى ظاهرة التأثير الأدبي بصورة مختلفة عن الصورة التي نظر بها ممثلو الأدب المقارن التأريخي إلى تلك الظاهرة، ولكن ذلك لا يلغي حقيقة أنّ تأثير أدب قومي بالآداب الأجنبية وتأثيره فيها هما مسألة وثيقة الارتباط بعالمية الأدب^(٣٣). فالترجمات الأدبية والكتابات النقدية حول الآداب الأجنبية تشكل مكونين

هامين من مكونات تلك العالمية .

٢-٢ موقف المدرسة الماركسية

بعد مرور عقدين على طرح مفهوم «الأدب العالمي» من قبل غوته قام مثقفان ألمانيان هما كارل ماركس وفريدريش إنجلز بنشر وثيقة سياسية اجتماعية ثقافية شاملة أطلقا عليها تسمية «البيان الشيوعي»، وبشرا فيها بأن أدباً عالمياً سيحل مكان الآداب القومية. فوجود هذه الآداب مرتبط بوجود المجتمعات الرأسمالية البورجوازية ذات الدول والثقافات والآداب القومية. أما المجتمع الجديد الذي دعا إليه ماركس وإنجلز فهو مجتمع تسيطر عليه طبقة البروليتاريا، وهي طبقة أممية أو عالمية^{١١١}. ولذا فإن الأدب سيكون في ظل سيطرتها أدباً عالمياً أو أممياً. إلا أن ماركس وإنجلز كانا غير قادرين على تحديد أية سمات جمالية أو فكرية لذلك الأدب العالمي.

في مرحلة لاحقة تبلورت نظرية أدب ماركسية، أي مادية تاريخية جدلية، وظهر في الأدب المقارن اتجاه يستند إلى تلك النظرية. إن أبرز أعلام ذلك الاتجاه هو المقارن الروسي فيكتور جيرمونسكي (Viktor Zirmunski) الذي أنجز دراسات مهمة حول التشابهات النمطية أو التيبولوجية بين الآداب^{١١٢}. نظر الأدب المقارن الماركسي إلى الأدب من منظور أممي، أي عالمي، دون أن ينكر خصوصية كل أدب من الآداب القومية. إلا أنه رأى أن الآداب تمر بمراحل التطور نفسها، وذلك تبعاً لتطور البنى الاقتصادية والاجتماعية (البنى التحتية) التي تعكسها. ومع إقرارنا بأهمية المنطلق العالمي للأدب المقارن الماركسي، فإننا نرى أن مقولاته الرئيسة هذه لا تساعد كثيراً في فهم إشكالية عالمية الأدب والبنى المتناقضة للعلاقات الأدبية الدولية. فتركيزه على دور «البناء التحتي» يقلل من قدرتنا على تفسير ظاهرة ازدهار آداب مجتمعات متأخرة، كأدب أمريكا الجنوبية، التي تمكنت من احتلال موقع متميز على خريطة الأدب العالمي المعاصر، رغم تخلف مستويات التطور الاقتصادي والاجتماعي

للمجتمعات التي «تعكسها». أمّا ما يساعدنا في فهم إشكالية الأدب العالمي والعلاقات الأدبية الدولية فهي مقولة جيرمونسكي التي ترى أن عمليات الاستيراد الثقافي والأدبي، التي أطلق عليها المقارنون التقليديون الفرنسيون تسمية ظواهر التأثير والتأثر، تخضع لحاجات الطرف المستورد أكثر مما تخضع لحاجات الطرف المصدّر. إن هذه المقولة، التي تتسجم مع نظرية التلقي الأدبي المعاصرة، تصلح لتفسير كثير من الظواهر المثناقضة التي تحفل بها العلاقات الأدبية الدولية، وتضع حداً لأوهام الهيمنة الأدبية والغزو الثقافي^{١١١}.

٢٢ موقف المدرسة النقدية

تشترك المدرسة النقدية، المسماة بالأمريكية، في الأدب المقارن مع المدرسة الماركسية في أنها لا تولي ظواهر التأثير والتأثر كبير اهتمام، بل تدعو لدراسة الأدب دراسة نقدية دون التقيد بالحدود اللغوية والثقافية للأدب^{١١٢}. وهي تنطلق في ذلك من حقيقة أن الظواهر الأدبية الكبرى، كالأجناس والتيارات الأدبية، لا تنحصر في أدب قومي واحد، بل تتعداه إلى آداب مختلفة، وقد تكون عالمية الامتداد. ومع أن لهذا التوجه الذي يراعي البعدين الجمالي وفوق القومي للظواهر الأدبية ما يسوّغه، فإنه ينطوي على إشكالية تتمثل في أنه يقفز من فوق الطابع القوسي للأدب، وهذا يحمل في طياته خطر القفز من فوق التناقضات السائدة في العلاقات الأدبية الدولية. فهو بذلك يمكن أن يخدم، وإن بصورة غير مقصودة، سعي بعض المجتمعات ليهبط سيطرتها الثقافية والأدبية على العالم، مستفيدة في ذلك من عالمية لغاتها، ومن قوتها الاقتصادية والتكنولوجية والعملية^{١١٣}. ولئن كانت المدرسة النقدية أو الأمريكية في الأدب المقارن قد حددت الفروق بين مفهومي «الأدب العام» و«الأدب العالمي»^{١١٤}، فإنها لم تتحرر من المركزية الأوروبية - الأمريكية التي صبغت مفهوم الأدب العالمي الذي تبنته هذه المدرسة. فالمشكلة لا تكمن في ترسيم الحدود بين المفاهيم، بقدر ما تكمن في صياغة مفهوم «أدب عالمي»

يكون عالمياً بالفعل، وليس ستاراً ثمارس خلفه مركزية أوروبية وغربية بعيدة كل البعد عن العالمية الحققة. فالحديث عن «الأدب العالمي»، إذا ما أريد له أن يكتسب مصداقية، يجب أن ينطلق من واقع العلاقات الأدبية الدولية وبناها المتناقضة التي تتسم بهيمنة الآداب الأوروبية والغربية على التبادل الأدبي الدولي من جهة، وبضالة دور آداب شعوب العالم الثالث في ذلك التبادل من جهة أخرى^{١٠٠}. أما الأدب العالمي الذي يستحق هذه التسمية فهو أدب تساهم فيه آداب العالم بصورة متوازنة ومتكافئة، بلا هيمنة ولا تبعية. وهذا لا يتم إلا إذا تواهنت للآداب كلها فرص تجاوز حدودها اللغوية والثقافية من خلال الترجمة والتوسيط النقدي، فهما أبرز مؤشرين لعالمية الآثار الأدبية. إلا أن المعطيات المتوافرة تدل بصورة لا لبس فيها على أن العلاقات الأدبية الدولية المعاصرة علاقات غير متوازنة، وهي مختلفة لصالح الآداب الأوروبية والغربية ولغير صالح آداب شعوب العالم الثالث، التي لا يزيد نصيبها من التبادل الأدبي الدولي عن نصيبها من الاقتصاد العالمي والتجارة العالمية^{١٠١}. وهنا تكمن المعضلة الراهنة الحقيقية للأدب العالمي وعالمية الأدب.

٥-٢ = رينيه اتيامبل

أثارت نزعة المركزية الأوروبية والغربية التي اصطبغت بها الدراسات المقارنة، ولا سيما دراسات التأثير والتأثر التقليدية، انتقادات وردت من أولئك المقارنين الذين يعرفون حق المعرفة أن لدى شعوب غير أوروبية، كالعرب والفرس والصينيين والهنود... ثقافات عريقة وكنوزاً أدبية ثمينة لا يجوز تجاهلها. ومن أشهر المقارنين الذين انتقدوا نزعة المركزية الأوروبية، ودعوا إلى انفتاح الأدب المقارن على الآداب غير الأوروبية، المقارن الفرنسي الكبير رينيه اتيامبل (Rene Elienble)، الذي حضّ المقارنين على تعلّم اللغات الشرقية والاطلاع على آدابها بغية توسيع آفاقهم الأدبية، وأيد إحياء مفهوم (الأدب العالمي) الذي جاء به غوته،

وطالب بإجراء مقارنات أدبية على المستوى العالمي ، لا بهدف تتبع علاقات التأثير والتأثر واستكمال تاريخ الآداب القومية ، وإنما بغرض التوصل إلى «شعرية مقارنة»^١. لقد وعى ربنه اتياامل، الذي كان في أول الأمر معزولاً كطائر يغرد خارج السرب، ضرورة تحرير الأدب المقارن من المركزية الأوروبية، وأن تنطلق الدراسات الأدبية المقارنة ليس من عدد محدود من الآداب، بل من الأدب العالمي، ففتح بذلك للأدب المقارن آفاقاً رحبة.

٢-٢-١ فان تيغم

نبّه المقارن الفرنسي المعروف فان تيغم (Ph. Van Tieghem) المقارنين إلى إشكالية يمكن أن يشعروا فيها عندما يتصدّون لقضية عالمية الأدب، ألا وهي تلك الإشكالية النابعة عن حقيقة أن بعض الأدباء يصيبون خارج بلادهم «نجاحاً لا يستحقونه»^٢. كما نبّه هذا المقارن إلى أن لكبار الكتاب في الأدب العالمي «قيماً نسبية تختلف عن القيم التي يستحقونها في آدابهم، لأن الدور الذي لعبه كل منهم على المسرح العالمي الواسع يتفاوت تفاوتاً عظيماً»^٣. فقد لاحظ فان تيغم أن بعض كتّاب الدرجة الثانية قد لعبوا في عصرهم دوراً كبيراً، وكان لهم تأثير لا يقل عن تأثير غيرهم من الناحية العالمية. وهذه ملاحظة بالغة الأهمية، ترسم علامة استفهام على مفهوم الأدب العالمي الذي ينطلق من أن الأدب العالمي هو مجموع الروائع الأدبية التي تنتمي إلى آداب قومية مختلفة، ومن الأمور الهامة التي لاحظها هذا المقارن الكبير حقيقة وجود آداب «ذات إشعاع محدود» لا تلقى العناية التي تستحقها. فقد تكون هذه الآداب منطوية من النواحي الفنية والفكرية، ولكن أسباباً غير أدبية تؤدي إلى حجب الاهتمام عنها وعدم تقدير إنجازاتها. ولفان تيغم في السياق نفسه ملاحظة هامة أخرى، ألا وهي أن انتشار الأعمال الأدبية الأجنبية بدون وسيط يكون نادراً في البلدان التي تكون معرفة اللغات الأجنبية فيها «وقفاً على عدد قليل من الناس»^٤.

يستخلص مما قاله فان تيغم بخصوص عالمية الأدب أنّ النجاح والشهرة اللذين يحظى بهما الأدباء خارج أوطانهم لا يمكن أن يعدّا معياراً وحيداً لعالميتهم. فالشهرة العالمية قد لا تقترون بالجودة، وهناك من الأدباء من يحققون نجاحاً عالمياً مؤقتاً، ولكن ذلك لا يسوّغ أن يصنّفوا مع الأدباء العالميين. ومن الأمور الهامة التي انتبه إليها فان تيغم دور تعليم اللغات الأجنبية في انتشار الأعمال الأدبية خارج بلدانها. لقد حصر فان تيغم ذلك الدور في انتشار تلك الأعمال «بدون وسيط». إلا أن لتعليم اللغات الأجنبية، وتحوّل بعض تلك اللغات إلى لغات عالمية، دوراً يفوق الدور الذي نسبه إليه المقارن المذكور فيما يتعلق بعالمية الأدب. فهذا الدور لا يقتصر على تحديد فرص انتشار الأعمال الأدبية في الخارج بدون وسيط، بل بوسيط أيضاً، أي بالتوسيط الترجمي والنقدي. ومن الملاحظ أيضاً أنّ فان تيغم لم يفصل مسألة «الأدب ذات الإشعاع المحدود». فهل ترجع قلة الإشعاع هذه إلى أن تلك الأدب هي آداب لغات صغيرة ليس لها عدد كبير من المتكلمين؟ أم إلى أنها آداب غير متطورة، ليس فيها روائع أدبية تستحق أن تترجم إلى اللغات الأجنبية؟ وأن تحظى بشيء من العالمية، أم إلى أنها آداب شعوب تتعرض للمهيمنة اللغوية والثقافية الخارجية، وتقوم الأطراف المهيمنة بالتعظيم عليها وحرمانها من الإشعاع.^{١١١}؟

٢٧ - برونيل / بيشوا / روسو

ومن المقارنين الذين تنبها إلى ما تنطوي عليه عالمية الأدب من إشكالية المقارنون الفرنسيون برونيل / بيشوا / روسو (P.Bruneel / CL.Pichois / A.M.Rousseau). فهم يرون أنّ الأدب العالمي يتألف من «أعمال متميزة عبر الشهرة العالمية التي حققتها والتنوعية الخالدة التي تقدّمها»^(١١٢). إلا أن هؤلاء المقارنين لاحظوا أيضاً أنّ «الاتصال الوثيق بين أدب وحضارة سائدة يشجّع على إيصال هذا الأدب إلى مستوى الأدب العالمي»^(١١٣). إنها فكرة بالغة الأهمية، ولكن المؤلفين لم يحددوا ماهية

«الحضارة السائدة»، ولم يتطرقوا إلى الآداب التي دخلت دائرة العالمية نتيجة ارتباطها بتلك الحضارة. ولاحظ برونيل / بشوا / روسو / بالمقابل أن انتماء أدب ما إلى «أقلية لغوية» يعيق انتشاره لغوياً. وهذه فكرة هامة أيضاً، ولكنها لم تعط حقها من التعميق والتفصيل. إنها تعني ضمناً أن انتماء الأعمال الأدبية إلى «أكثرية لغوية»، أي إلى لغات كبيرة واسعة الانتشار، يسهل انتقالها إلى دائرة العالمية، حتى إذا كانت تلك الأعمال غير «متميزة» فنياً وموضوعاتياً.

٢-٨. الوضع الراهن

على أية حال فإن مفهوم «الأدب العالمي» الذي صاغه الأديب الألماني غوته في ثلاثينيات القرن التاسع عشر قد لقي في أول الأمر إعراضاً ورفضاً من جانب علماء الأدب المقارن أكثر مما حظي به من قبول واستحسان. إلا أن الاهتمام بهذا المفهوم ما لبث أن تجدد منذ أواسط القرن العشرين، إن على الصعيد العلمي الأكاديمي، أو على الصعيد الثقافي العام. وأكثر من ذلك: لقد ظهر في المرحلة الأخيرة ما يشبه التضخم في استخدام عبارة «الأدب العالمي». فبالإضافة إلى «معاجم الأدب العالمي»، و«سلاسل الأدب العالمي» و«مكتبات الأدب العالمي» تحولت صفة «عالمي» إلى صفة بالغة الإيجابية، يُنعت بها كثير من الأدباء والأعمال الأدبية بغرض الدعاية والترويج التجاري. لقد حقق مفهوم «الأدب العالمي» في النصف الثاني من القرن العشرين انتصاراً كبيراً، بعد أن مرّ بسيرة ما كانت ستخطر لوأضعه غوته على بال. ولكن هل استقرّ هذا المفهوم أخيراً وحصل إجماع على مضمونه؟

إنّ النجاح الذي أحرزه مفهوم «الأدب العالمي» لم يؤك ما يتطوي عليه هذا المفهوم من إشكالية وخلافية. فهناك خلاف شديد بين من يرى في «الأدب العالمي» مجموع الأعمال الأدبية الرائعة المتميزة التي تنتمي إلى آداب قومية مختلفة، جاعلاً بذلك من الجودة الفنية مقياساً لعالمية الأدب، وبين من يرى أن الأدب العالمي هو تلك الآثار الأدبية التي

تمكنت من أن تتخطى حدودها اللغوية والثقافية القومية، وأن تحظى بانتشار عالمي إن بدون وسيط أو بوسيط ترجمي ونقدي. فأساس هذا المفهوم هو الانتشار العالمي، سواء ترافق مع جودة فنية وفكرية أم لم يترافق. وهناك أخيراً من يرى أنّ «الأدب العالمي» هو مجسوع الآداب القومية الموجودة في العالم، بصرف النظر عن المستويات الفنية والانتشار العالمي لأعمالها. وهذا يعني أنّ هناك ثلاثة مفهومات للأدب العالمي، لكلّ منها حججه ومرتبته وأنصاره. وإذا كان التوفيق بين المفهومين الأول والثاني ممكناً إلى حدّ كبير، وذلك لأنّ الروائع الأدبية كثيراً ما تحظى بانتشار عالمي، فإنّ التوفيق بين هذين المفهومين وبين المفهوم الثالث أمر بالغ الصعوبة. فأنصار هذا المفهوم يأخذون على المفهومين الأخيرين مركزيتهما الأوروبية والغربية، لأنّ جلّ الأعمال الأدبية الرائعة والمنتشرة عالمياً تنتمي فعلياً إلى الآداب الأوروبية والغربية، مما يعني أن تصوّريهما للأدب العالمي ينطوي على إجحاف بحق الآداب القومية الأخرى، وبآداب شعوب العالم الثالث على وجه التحديد. ولذا يطالب أنصار المفهوم الثالث بتبني مفهوم التكافؤ والمساواة بين الآداب. أمّا أنصار المفهومين الأول والثاني فهما يريان بالمقابل أنّ «الأدب العالمي» ليس «هيئة عامة للأمم المتحدة»، يتساوى فيها صوت دولة متطورة عظمى مع صوت دولة متأخرة فقيرة صغيرة^{١١}. فالمساواة بين الآداب فيما يتعلق بالعالمية أمر غير ممكن، لأنّ الآداب تختلف عن بعضها البعض في تطوّرها وغناها ومستوياتها الفنية والفكرية. وهكذا فإنّ مفهوم «الأدب العالمي» يعكس ما هو قائم في الساحة الثقافية الدولية من تناقضات.

٢ - ١٠ - مفهومات العالمية في الأدب المقارن العربي

كان المقارنون العرب في مقدمة المهتمين بمسألة عالمية الأدب العربي الحديث، وهذا أمر غير مستغرب. فالموضوع يدخل في صميم اهتمامات الأدب المقارن وحقله المعرفي باعتباره ذلك النوع من الدراسات النقدية الذي يتناول الظواهر الأدبية التي تتجاوز الحدود اللغوية

بالثقافية للآداب. وبالفعل فإنّ عدداً كبيراً من المقارنين العرب قد تعرّضوا لهذه المسألة وناقشوها، ولكنّ كلاً منهم اقترب منها انطلاقاً من موقعه الفكري ومن المدرسة المقارنة التي ينتمي إليها. فكيف نظر المقارنون العرب إلى «الأدب العالمي» و«عالمية الأدب» بصفة عامة، وإلى عالمية الأدب العربي الحديث على وجه الخصوص؟

٣-١- محمد غنيمي هلال

كان الدكتور محمد غنيمي هلال، الذي يعدّ بحق مؤسس الأدب المقارن الأكاديمي العربي، أوّل من تطرّق إلى هذه المسألة بصورة تفصيلية ومنهجية. فقد أفرّد فصلاً من كتابه الشهير «الأدب المقارن» لموضوع «عالمية الأدب وعواملها»، رفض فيه مفهوم «الأدب العالمي» بحجة أنّ فكرة الأدب العالمي «مستحيلة التحقيق لأنّ الأدب استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن والقومية... وأنّ الآداب وطنية وقومية أولاً». وقد بنى المؤلف ذلك الرفض على أمرين، أولهما اعتقاده بأنّ الأدب العالمي الذي بشر به غوته ينفي وطنية الآداب، ويعني بصورة حرفية أن تزول الآداب القومية ليحلّ محلّها في العالم بأسره أدب واحد، وهذا ما لم يخطر لوضع مفهوم الأدب العالمي ببال. أمّا الأمر الثاني فهو اعتقاد الدكتور هلال بوجود تناقض بين ما هو وطني وما هو عالمي، بين الخاصّ والعامّ، وكأنّ استجابة الأدب لحاجات فكرية واجتماعية وطنية وقومية تتنافى مع استجابته لحاجات عالمية وإنسانية! وهذه نظرة خاطئة إلى علاقة الخاصّ بالعامّ، والوطنيّ بالعالميّ والإنساني. فالتناقض الذي افترضه الدكتور هلال وجوده لا ينطبق سوى على القوميات الشوفينية، كالفاشية، التي تريد أن تخضع ما هو إنساني وعالمي لما هو قومي. ومن المعروف أنّ القومية العربية بالذات ليست من النوع الشوفيني، بل هي حركة ذات مضمون إنساني، نشأت في غمرة نضال العرب ضدّ الاستعمار والتجزئة القومية، وهي ترى في تحرر العرب وتقديمهم مساهمة في تقدّم الإنسانية.

إلا أن الدكتور محمد غنيمي هلال الذي رفض مفهوم «الأدب العالمي» قد احتفى بظاهرة أدبية أخرى هي «عالمية الأدب»، وكأنها شيء مختلف عن الأدب العالمي كل الاختلاف. فكيف فهم الدكتور هلال تلك العالمية؟ يقول الدكتور هلال عن عالمية الأدب إن معناها هو «خروجه من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو أدب لغات أخرى. إما للتأثير في الآداب الأخرى. وإما نشداناً لما يغني ويكمل ويساير الركب العالمي». ثم يتابع الدكتور هلال شرح هذه الفكرة قائلاً: «عالمية الأدب هي خروج الآداب من حدودها القومية طلباً لكل ما هو جديد مفيد تهضمه وتتغذى به واستجابة لضرورة التعاون الفكري». وبعبارة أخرى فإن عالمية الأدب هي، في رأي الدكتور هلال، تأثر أدب قومي بأدب قومي أو بآداب قومية أخرى. ترى هل يسوغ هذا المفهوم أن نطلق على تلك الظاهرة تسمية «عالمية الأدب»؟ فعندما يتم التأثير بين أدبين قوميين فإنه يكون ثنائياً، لا عالمياً، وإذا ما تم بين أدب قومي وعدة آداب قومية، فإن ذلك التأثير لا يتحول بالضرورة إلى ظاهرة عالمية. وللعالمية التي يتحدث عنها الدكتور هلال «أسس»، أهمها أن الأدب المتأثر «يختار من الآداب الأخرى على حسب حاجته، ولا يتحول الأدب المتأثر إلى تابع أو مقلد للأدب المؤثر. ففي عملية التأثير يحافظ الأدب المتأثر على أصالته، إن على مستوى الأديب أو على مستوى الأدب القومي برمته». إن في ما يقوله الدكتور هلال تكراراً لمقولة أن التأثير يتم ضمن إطار الأصالة وعلى قاعدتها، علماً بأن التأثير الأدبي قد يبلغ درجة التبعية والتقليد، فماذا يمنع الطرف المتأثر من أن يقلد الطرف المؤثر إلى ذلك الحد؟ ماذا يترتب على مفهوم «عالمية الأدب» الذي أخذ به الدكتور هلال بالنسبة للأدب العربي الحديث؟ إن جوابه عن هذا السؤال هو: «عالمية الأدب تجعلنا ننظر إلى أدبنا القومي نظرة أعمق، إذ نعدّه بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى، يغني بصلاته بها، ويتنهج المفيد من مناهجها، فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة يقاس الإنتاج الأدبي

الحديث بنسبته إليها، وأدبنا الحديث لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ^(١). ما معنى هذا الكلام الذي تطفئ عليه نبرة إنشائية خطابية.

من الملاحظ أنّ الدكتور هلال يتحدث هنا عن «آداب عالمية»، وذلك بالرغم من إصراره على أن الآداب لا يمكن أن تكون إلا قومية، وبالرغم من أنه يرفض مفهوم «الأدب العالمي». فكيف ينسج ذلك الرفض مع تحدّثه عن «آداب عالمية»؟ وما المقصود بتلك الآداب يبدو أنّ المقصود بها هي الآداب الأجنبية أو الآداب الموجودة في العالم. وما تلك «الآثار الأدبية العالمية» التي يقاس بها الإنتاج الأدبي الحديث؟ هذا ما لا يشرحه الدكتور هلال، ولو دخل في تفاصيله لاضط لبني صورة من صور مفهوم «الأدب العالمي». أما الأدب العربي الحديث فقد وصفه الدكتور هلال بأنه «لبنة في البناء العالمي الشامخ». ترى ما هذا «البناء العالمي»؟ أهو «الأدب العالمي» الذي يرفض الدكتور هلال مفهومه؟ وما معنى أن يكون الأدب العربي الحديث «لبنة في ذلك البناء الشامخ»؟ هل المقصود بذلك أن الأدب العربي الحديث هو أحد الآداب الحديثة الموجودة في العالم، أم المقصود به هو أن ذلك الأدب يتمتع بالمكانة العالمية ذاتها التي تتمتع بها الآداب الحديث الأخرى، وأنه لا يقل شأناً عن تلك الآداب؟ إن الدكتور هلال يرسم صورة شديدة الانسجام لعلاقة الأدب العربي الحديث بالآداب الأخرى، صورة علاقة لا تشوبها شائبة ولا تعكرها تناقضات. وهذه صورة غير واقعية، لا تساعد في فهم ما يتعرض له الأدب العربي في الساحة الدولية من تحدّيات.

وعموماً يمكن القول إنّ الدكتور هلال قد حصر مسألة «عالمية الأدب» في تأثير الأدب القومي بالآداب الأخرى، ولم يتطرق إلى مسألة تأثيره في تلك الآداب، مما حوّل «عالمية الأدب» التي يتحدث عنها إلى ظاهرة أحادية الجانب. ومع أننا نشترك الدكتور هلال وجهة النظر الفائلة بأنّ التأثير يعني الأدب القومي ويساهم في تطويره، بدليل التطور العظيم الذي شهده الأدب العربي الحديث منذ أن انفتح على الآداب الأوروبية

والأجنبية في أواسط القرن التاسع عشر، فإننا لا نرى أي مسوغ لحصر «عالمية الأدب» في تأثير أدب قومي بالآداب الأخرى، ولأن يغفل تأثير ذلك الأدب في تلك الآداب. فالحديث عن تأثير أدب قومي بآداب أخرى ينطوي ضمناً على إقرار بوجود آداب فاعلة ومؤثرة. فلماذا لا ندرس العوامل التي تجعل أدباً قومياً ما أدباً مؤثراً في الآداب الأخرى؟ إن هذه المسألة تهتمنا اليوم بشدة. فمشكلتنا لا تكمن في تأثير أدبنا بالآداب الأجنبية، بقدر ما تكمن في عدم تمكننا من إيصال صوتنا الأدبي إلى العالم، ومن أن نضمن للأدب العربي الحديث تأثيراً عالمياً مناسباً. تلك هي المشكلة التي تواجه اليوم أدبنا الحديث، وهي مشكلة قفز الدكتور هلال من فوقها عبر جمل خطابية فضفاضة، كقوله عن الأدب العربي الحديث إنه «أدب بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى»، أو إن ذلك الأدب «لبنة في البناء العالمي الشامخ».

٢ - ٢ - فؤاد مرعي

ومن المقارنين العرب الذين تصدروا لمسألة عالمية الأدب الدكتور فؤاد مرعي، وذلك في بحث قدّمه عام ١٩٨٦ إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن. فقد انطلق الدكتور مرعي في بحثه المذكور من مقولات نظرية الأدب الماركسية المعروفة، كارتباط تطور الأدب بتطور المجتمع، ومرحلة ذلك التطور وعدم تزامنه، ووحدة قوانين العملية الأدبية «بوصفها جزءاً من العملية الاجتماعية التاريخية العالمية»^(١). أما فيما يتعلق بمفهوم الأدب العالمي فإن الدكتور مرعي ينتقد بصراحة صيغة المركزية الأوروبية التي أضفاها عليه المقارنون الأوروبيون، ويرى أن تبني مفهوم كهذا قد يعيق دور الأدب المقارن في إظهار عالمية الأدب العربي، خلافاً للمفهوم الماركسي الذي يساعد في ذلك. فالأدب العالمي، ووفقاً للدكتور فؤاد مرعي، ليس مجموع الأعمال الرائعة، بل هو «مجموع الآداب في العالم». وعليه فإن دور الأدب المقارن لا يتمثل في إبراز علاقات التأثير والتأثر، بل «في بناء تاريخ الأدب العالمي على

أساس علمي يستند إلى وحدة تاريخ تطوّر البشرية^(٢٢). ولئن كان بعض الآداب، ومنها الأدب العربي، يتأثر بآداب الشعوب الأكثر تقدماً في ميدان التطوّر الاجتماعي، فإنّ مرّة ذلك هو «عدم انتظام التطوّر في المجتمع الطبقي»^(٢٣)، ناهيك عن أنّ ذلك التأثير لا يحدث إلّا عندما تنشأ في مجتمع الأدب المتأثر حاجة إلى هذا الاستيراد الثقافي.

يلخص ما جاء به الدكتور فؤاد مرعي حول الأدب العالمي، متكلّماً بصورة مباشرة وصريحة على أفكار المقارن الروسي فيكتور جبرمونسكي ومقولاته، في الدعوة إلى تبني مفهوم إنساني شامل للأدب العالمي، وفي التركيز على علاقة تطوّر الأدب بتطوّر المجتمع. ترى ماذا تفيدنا هذه الدعوة في معالجة قضية عالمية الأدب العربي الحديث؟ إننا نتفق مع الدكتور مرعي على رفض أي مفهوم للأدب العالمي يحصر ذلك الأدب في الآداب الأوروبية والأمريكية، ويسدّ أمام الآداب الأخرى أبواب العالمية. إلّا أنّ أي موقف نتخذه من مفهوم الأدب العالمي لا يغيّر شيئاً من حقيقة أنّ الآداب الأوروبية والغربية هي في الواقع الآداب الأكثر عالمية في هذا العصر، إن لناحية الترجمة إلى اللغات الأجنبية، أو لناحية التوسيط النقدي والتفسيري، أو لناحية التأثير الإبداعي الذي تمارسه في الآداب الأخرى. إنّ هذا الواقع الأدبي الدولي لا يتغيّر بمجرد أن يقف منه المرء موقفاً رافضاً. فالأدب العالمي لا يصنعه علماء الأدب المقارن الذين يدعواهم الدكتور مرعي إلى تبني مفهوم آخر للأدب العالمي، بل تصنعه عوامل أدبية وغير أدبية، مكنت الآداب الأوروبية والغربية من أن تشكّل «الأدب العالمي» الفعلي، إذا انطلقنا من أنّ الأدب العالمي هو مجموع الأعمال الأدبية التي تستقبل خارج لغاتها بتوسيط ترجمي أو بلا توسيط. أما القول إنّ الأدب العالمي هو «مجموع الآداب في العالم» فهو قول يصطدم بحقيقة أنّ القسم الأعظم من الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى آداب غير أوروبية وغربية لا يحظى بكثير من العالمية، ويبقى حبيس لغاته الوطنية، ومن ثمّ لا يمكن أن يوصف بالعالمي. فللعالمية معاييرها،

وأبسطها أن يترجم العمل الأدبي من لغته الأصلية إلى لغات أجنبية، وأن يؤثر خارج أدبه القومي.

أما فيما يتعلق بمقولة ارتباط التطور الأدبي بالتطور المجتمعي، فثمة ما يشبه الإجماع على أن الأدب ليس ظاهرة ثقافية معلقة في الهواء، بل هو ظاهرة ثقافية مرتبطة بالمجتمع، تعبر عنه وتتفاعل معه وتتأثر به وتؤثر فيه. ولكن هل يعني ذلك أن المجتمع المتخلف اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً ينجب بالضرورة أدباً متخلفاً، وأن دور آداب المجتمعات المتأخرة يقتصر على التأثير بآداب المجتمعات المتطورة؟ تلك هي النتيجة المنطقية لمقولة ارتباط التطور الأدبي بالتطور الاجتماعي، إذا ما فهمت تلك المقولة بصورة جامدة غير جدلية. أما الفهم الجدلي السليم للمقولة المذكورة فيرى أن الأدب يتطور بصورة مستقلة نسبياً عن تطور المجتمع، وذلك وفقاً للديناميكية الداخلية الخاصة بالنظام الأدبي. فالأدب في المجتمع المتخلف ليس متخلفاً بالضرورة، وكثيراً ما يكون عكس ذلك هو الصحيح. فها هو الأدب الأمريكي الجنوبي يحظى اليوم بدرجة عالية من العالمية، وذلك برغم تخلف الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية لشعوب أمريكا الجنوبية. وكثيراً ما يكون ازدهار الأدب استجابة ثقافية لتدهور الحياة الاجتماعية وانحطاطها، فيتحول إلى حافز لتجاوز ذلك الانحطاط. إن هذه المقولة تسري على الآداب الأمريكية الجنوبية وعلى بعض آداب شعوب العالم الثالث التي تتصدى للتخلف والتبعية بالإبداع الأدبي المتطور. إلا أن هذه المقولة غير قابلة للتعميم. فالتخلف والتبعية كثيراً ما يلازمهما طغيان سياسي واجتماعي يخلق حرية التعبير والإبداع الأدبيين ويؤدي إلى تخلف الحياة الأدبية. وفي مطلق الأحوال فإن مقولة الترابط بين الأدب والمجتمع لا يجوز أن تدفعنا للتوصل إلى استنتاجات خاطئة، كأن نستنتج مثلاً أن الأدب العربي الحديث لا يمكن أن يتطور ما دام المجتمع العربي متخلفاً، وأن علينا أن نتنظر حتى يبلغ مجتمعنا درجة عالية من التطور قبل أن يتمكن أدبنا من بلوغ درجة متقدمة من

العالمية، أو أن نقول إن أدبنا سيرتقي إلى مستويات عالية بمجرد أن يتقدم المجتمع العربي وبما أن تطور المجتمع أمر حتمي فإن تطور المجتمع أمر حتمي أيضاً. إن فهماً كهذا لعلاقة الأدب بالمجتمع هو فهم خاطيء وميكانيكي لا يجوز أن نتبناه، وهو فهم لا يخدم تقدمنا الأدبي والاجتماعي.

٢-٢ - سعيد علوش

ومن المقارنين العرب الذين انتقدوا النزعة المركزية الأوروبية في التعامل مع قضايا الأدب العالمي المقارن المغربي الدكتور سعيد علوش. فقد أخذ على الأدب العالمي الذي يمارس في الغرب نزوعه «إلى اختزالية تعتمد انتقائية المركزية الأوروبية للأعمال الكبرى في التراث الغربي، حيث لا تمنح المجاميع والأنثولوجيات وخزانات الأدب العالمي مكاناً لأدب القارات المنسية: الأفريقية والآسيوية والأمريكية اللاتينية»^(٢٢). ويمضي الدكتور علوش في نقده لتاريخ الأدب العالمي في الغرب، فيأخذ على ذلك التاريخ أنه «بقي حبيس أدب القيمة، وهو أدب يشدد على التأويل الانتقائي الذي يتجاهل الثقافات الأخرى»، مما حوّل مصطلح الأدب العالمي إلى مصطلح دعائي. أما البديل الذي يقترحه الدكتور علوش لمفهوم الأدب العالمي المشوّه المستخدم في الغرب فهو العودة إلى مفهوم الأدب العالمي بالشكل الذي بشر به غوته، لأنه مفهوم «يعتبر خصوصية الأمم، مدمجاً مفهوم الغيرية في مفهوم الأدب العالمي»^(٢٣). فالاعتراف بالآخر والتعرف إليه يصلحان «مفتاحاً لفهم الأدب العالمي عند غوته». وعندما يفهم الأدب العالمي على هذا الشكل فإنه يكتسب بعداً تأويلياً «يلعب فيه فن التأويل والتفسير والترجمة دوراً خاصاً». وبالانكفاء على جيل جديد من المقارنين الفرنسيين الذين خلّفوا وراءهم دراسات التأثير والتأثر التقليدية، من أمثال يشوا وروسو، يدعو الدكتور سعيد علوش إلى «سوسيولوجيا للأدب العالمي»، فهي قادرة على أن تفسّر لنا حقيقة أن انتشار أدب إلى «حضارة مهيمنة يساعد في اقتحام هذا الأدب

المستوى العالمي». أما الوجه الآخر لتلك السوسيولوجيا فهو أن تبحث في الأدب العالمي «عن الأعمال التي تمتحق انتشاراً عالمياً ولم تبلغه بعد.»^(١١) ولهذا السبب يتفق الدكتور علوش مع المقارن الفرنسي باجو على ضرورة تحقيق «مبدأ الحوارية» بين الآداب، «دونما تمييز بين الآداب الكبرى والصغرى، والآداب المهيمنة والآداب المتجاهلة التي تأخرت نهضاتها.»^(١٢)

يرجع إلى الدكتور سعيد علوش الفضل في إبراز مفهوم «الغيرية» عند غوته، وربطه بمفهوم «الأدب العالمي»، علماً بأن مقارناً مغرباً آخر هو الدكتور فوزي بوبيا قد سبقه إلى هذه المسألة^(١٣). فالعالمية عند غوته لا تلغي الغيرية، أي تميز الآخر واختلاف ماهيته وخصوصيته. كذلك فإن الدكتور علوش قد ربط مفهوم «الأدب العالمي» و«الغيرية» بمبدأ الحوارية الذي بلوره الناقد الروسي ميخائيل باختين وجعل منه أساساً لخطاب نقدي جديد يتعامل مع الآخر ليس من موقع السيطرة بل من موقع الندية. وانطلاقاً من فكرتي الغيرية والحوارية دعا الدكتور علوش إلى صياغة مفهوم للأدب العالمي لا يميز بين أدب كبير وآخر صغير و بين أدب مهيمن وآخر متجاهل.

من المؤكد أن مفهوم (الأدب العالمي) الذي يدعو إليه الدكتور علوش مفهوم جدير بالترحيب، لأنه يعيد إلى الأدب العالمي عالميته ووجهه الإنساني. إلا أن هذا المفهوم بعيد عن الواقع الميداني للعلاقات الأدبية والثقافية المعاصرة، حيث الآداب منقسمة إلى أداب كبرى وآداب صغرى، وإلى أداب مهيمنة وأخرى متجاهلة أو منسية. إنه لمن المفيد أن يتبنى المرء مفهوماً انتقادياً للأدب العالمي، ولكن من الضروري أيضاً أن يتطلق المرء من الواقع الأدبي الدولي القائم، أي أن يضع بالفعل «سوسيولوجيا الأدب العالمي» بكل ما يحفل ذلك الواقع من تناقضات. فدراسة البنى المتناقضة للعلاقات الأدبية الدولية يمكن أن ترشدنا إلى تصور واقعي وميداني لما يمكن أن نفعله بقية تمكين أدبنا العربي من أن

يحظى بقدر أكبر من العالمية. فالتصدي لتشويه مفهوم «الأدب العالمي من قبل المركزية الأوروبية والغربية لا يكون بطرح البدائل المفهومية فحسب، وإنما بلمس السبل والإمكانات الواقعية لتجاوز الواقع الأدب الدولي القائم، الذي جعل العالمية وفقاً على بعض الآداب، وحرم منها آداباً أخرى، من بينها الأدب العربي.

٢-٤- عز الدين المناصرة

ينظر المقارن والشاعر الفلسطيني الدكتور عز الدين المناصرة إلى عالمية الأدب ضمن إطار آخر، هو عملية المثاقفة التي تشكل في رأيه «أساس عالمية التحديث الأدبي». وقد اتخذ الدكتور المناصرة في حديثه عن المثاقفة موقفاً انتقادياً متحفظاً منها، «لأنها تحمل في داخلها مخاطرات التغريب وفرض النمط الواحد والرأي الواحد»^{١١١}. فعملية المثاقفة ليست تبادلاً ثقافياً حراً يتصرف فيه كل طرف وفقاً لحاجاته الثقافية، بل هي نتاج عملية إخضاع «تفرض في سياقها البنى الإيديولوجية المسيطرة وجهة نظرها بقوتها الاقتصادية والاجتماعية والعسكرية». أما المثال الملموس الذي يضربه الدكتور المناصرة فهي الفرائكوفونية باعتبارها «حالة تاريخية ولغوية وأدبية واحتلالية مستمرة». ففي الوقت الذي يستمر فيه داخل فرنسا حقد شديد ضد كل ما هو عربي وإسلامي، «حققت مجرد العرب من كل قيمة ثقافية وإنسانية»، تسعى فرنسا من خلال الحركة الفرائكوفونية لتكريس سيطرتها اللغوية، ومن ثم الأدبية بحيث يصبح الأدب الفرنسي نموذجاً^{١١٢}. فالمثاقفة السائدة في علاقة الأدب العربي بالغرب هي مثاقفة تعمل «لصالح طرف واحد هو المركزية الأوروبية - أمريكية، الأدبية والفكرية». إن الشكل السائد للمثاقفة يعني، في رأي الدكتور المناصرة، «بقاء المراكز صاحبة القرار وبقاء التخوم المنفية تخوماً تابعة وخادمة»^{١١٣}. ولا يولي الدكتور المناصرة كبير اهتمام للأصوات الأوروبية التي تنادي بانفتاح حقيقي على الثقافات الأخرى، وذلك لأن دعوتها هذه دعوة نظرية فقط، وهي ترمي إلى «تجسيد العالمية» السائدة. فهذه العالمية تنطوي في

حقيقة الأمر على هيمنة طرف واحد هو طرف المراكز الأوروبية - الأمريكية على الأطراف أو الهوامش، وهي علاقة هيمنة وتبعية تركزت على امتداد القرون الأربعة الأخيرة «منذ أن انطلقت الرأسمالية الغربية لإخضاع أقسام العائلة الإنسانية لحاجاتها». وهكذا فإن عالمية هذا شأنها ليست سوى «قناع إيديولوجي للنهب الاستعماري»^{١٠٠}. ففي إطار تلك العالمية يتم التعامل مع النصوص الأورو - أمريكية على أنها «روائع أدبية عالمية»، بينما لا ينظر إلى النصوص القادمة من المجتمعات الطرفية بنفس المنظور. أما ما يقوم به «التيار التحديثي» أو «التقني» في الأدب العربي، الذي يرى أن المسألة مسألة شكل، فهو مجرد «ترجمة حرفية للنموذج الأورو - أمريكي»^{١٠١}. فهذا النموذج من المثقف العربي الذي أفرزته علاقة المثاقفة الأحادية الجانب، وهو نموذج بدعوه الدكتور المناصرة «بالبنوي الحداثوي التجريدي»، يقوم بتكريس التبعية «من حيث تقليده للنموذج الذي تصدره مراكز القلب الرأسمالي»^{١٠٢}. واستناداً إلى مقولات غرامشي ولوسيان غولدمان وسمير أمين وفيصل دراج وغيرهم من المنظرين الماركسيين الجدد يرى الدكتور المناصرة «أن حدود العالم اتسعت لتشمل الشعوب كلها والآداب كلها»، وأن القرن العشرين قد شهد نمواً واضحاً للعالمية بسبب وسائل الاتصال الحديثة. ولكن بدلاً من أن يؤدي ذلك إلى ظهور «أدب عالمي إنساني»، فإن هذه «العالمية الحداثوية» أعطت امتيازات جديدة لتكريس التبعية، لأن آداب الأطراف «لا تستفيد من ذلك التحسن». كذلك فإن الانتكاسات العسكرية والسياسية التي شهدتها العالم العربي في المرحلة الأخيرة قد أدت إلى «تصاعد التبعية الثقافية والأدبية» بدلاً من أن تؤدي إلى تعميق الفهم العربي لتلك التبعية والتعديدي لها.

لقد وجه الدكتور المناصرة في سياق حديثه عن عالمية الأدب نقداً حاداً لما يجري في إطار علاقة المثاقفة السائدة بين الأدب العربي بعصفته أدب مجتمع متأخر طرفي وبين «أدب المراكز الغربية». وكانت شركة

قدده موجهة في المقام الأول إلى «المثقف الحداثوي» الذي يعيد إنتاج النموذج الثقافي الغربي (الأورو - أمريكي). إلا أن الدكتور المناصرة لم يتطرق من قريب أو بعيد إلى نموذج آخر من المثقفين العرب أفرزته المثاقفة الأحادية الجانب والهزائم العسكرية والسياسية، ألا وهو المثقف السلفي أو الأصولي الذي يرفض ثقافة الغرب بقضها وقضيضها، ويريد أن يدير عجلة التاريخ إلى الوراء، إلى عهود ازدهار الثقافة العربية الإسلامية، إلى حقبة تاريخية سبقت الهيمنة الغربية على العرب والمسلمين، أي إلى حقبة ما قبل حداثية. لا نعرف لماذا غابت هذه المسألة عن ذهن الدكتور المناصرة، علماً بأنها الظاهرة الأكثر خطورة في التاريخ العربي المعاصر. فهي تنطوي على خطر إلغاء كل ما أنجزته الثقافة العربية والأدب العربي إبان القرنين الأخيرين من إنجازات تحديثية. إن المثقف السلفي أو الأصولي هو البديل الواقعي الوحيد للمثقف «الحداثوي» الذي يوجه الدكتور المناصرة إليه حربة نقده، وينكر عليه ما أنجزه على صعيد تحديث الثقافة العربية ونقل الأدب العربي من أدب انحطاط وركود إلى أدب حديث. أما البديل الذي يدعو إليه الدكتور المناصرة، ضاماً في ذلك صوته إلى صوت الدكتور فيصل دراج، فهو «مواجهة التبعية بإعادة إنتاج الثقافة الشعبية الديمقراطية والاعتماد على الذات ومعرفة حدود الهوية الوطنية، إضافة لاختيار النموذج الديمقراطي والتحالف معه»^{١٠٠}. إن هذا البديل المقترح هو بديل وهمي لا وجود له على أرض الواقع. والأدب العربي يقف اليوم على مفترق طرق. فلماذا أن يواصل تحديث نفسه وتطويرها بحيث يرتقي إلى مصاف الآداب الحديثة، وإما أن يتراجع عن التحديث والحداثة، ويبدأ مسيرة العودة إلى «عصر ذهبي» انقضى ولن يعود. وفي رأينا فإن الدكتور المناصرة قد أخطأ عندما وجه سهامه إلى المثقف الحداثوي وإلى الثقافة المعاصرة. فعلى الرغم من كل ما يؤخذ على تلك المثاقفة، ومن كل ما يقال عما تنطوي عليه من تبعية للنموذج الغربي، فإن تلك المثاقفة قد أسفرت عن إنجازات ضخمة على صعيد تطوير الأدب العربي في أجناسه وأغراضه وأساليبه، أي في

شكله ومضمونه، لا في شكله فقط، وسارت به أشواطاً كبيرة على طريق العالمية. ويكفي أن يقارن المرء الأدب العربي في أواخر القرن العشرين بالأدب العربي في أواخر القرن الثامن عشر، ليدرك حجم ما حققه الأدب العربي من إنجازات تحديثية، لا نصدق أن الدكتور المناصرة، وهو نفسه مثقف حديث، يريد التراجع عنها في غمار نغمته على «المثقف الحداثوي». إننا لا ننكر على الدكتور المناصرة حقه في نقد التبعية الثقافية، ولكن من حقنا أن نطالبه بأن يكون نقده دقيقاً من جهة، وأن تكون لذلك النقد أهداف واضحة، تخدم تطوير الثقافة العربية وتحديثها من جهة أخرى. أما نقد المثاقفة و «المثقف الحداثوي» الذي يمارسه الدكتور المناصرة فهو نقد غير دقيق، يرى سلبيات المثاقفة ولا يرى الإيجابيات التي نجمت عنها، وهو نقد يضعف الطرف التحديثي في الأدب العربي المعاصر، ويضعف بالتالي قدرة هذا الأدب على التطور وتجاوز التبعية الذي لا يتم بالإعراض عن النموذج الأدبي الأوروبي - الأمريكي، لأنه النموذج الأكثر تقدماً، وإنما باستيعاب ذلك النموذج استيعاباً خلاقاً منتجاً، وتأصيله ليصبح جزءاً من تراثنا الثقافي ومن أصالتنا»^{١٠}.

إن تجاوز التبعية الثقافية في ميدان الأدب يكون بأن نواصل إحياء تراثنا واستيعابه، وأن ننتج أدباً يعبر عن تجربتنا الإنسانية بأشكال أدبية متطورة وحديثة، هضمت الثقافة العالمية، غربية كانت أم شرقية، والتراث العربي الإسلامي على حد سواء. في هذه الحالة فقط نستطيع أن نبذل أدباً يجمع العالمية إلى المحلية ويوفق بين القومي والإنساني. وهذا ما تسعى النخبة الأدبية العربية المعاصرة لتحقيقه. ومن المؤكد أن تلك المساعي الجادة لا تدخل في باب «التلذذ بالتبعية». أما عالمية الأدب العربي الحديث فإن نقد المثاقفة والتبعية الأحادي الجانب الذي قدّمه الدكتور المناصرة لا يساهم في توضيح مشكلاتها التي تحتاج لأن تُدرس وتحلل بدقة وعمق. إن الأدب العربي الحديث لن يبلغ العالمية إذا كان

مجرد صدى للآداب الغربية وغيرها من الآداب الأجنبية، ولكن في الوقت نفسه لن يبلغ العالمية ما لم يستوعب الآداب الأجنبية المتطورة وما تنطوي عليه من إنجازات فنية وجمالية. من المؤكد أن وعي التبعية والهيمنة أمر ضروري ولا خلاف حوله، ومن الضروري التحلي بذلك الوعي كي نجعل أدبنا أدباً يتسم بالأصالة دون أن يتخلف عن ركب العالمية. وهذه مسألة انتبه إليها معظم النقاد والمقارنين العرب، بدءاً بالدكتور محمد مندور، ومروراً بالدكتور محمد غنيمي هلال، الذي أصرّ على أن يتم التأثر والتأثير في إطار الأصالة، وانتهاء بالنقاد العرب المعاصرين. لقد غدا واضحاً للجميع أنّ الأدب العربي لن يرقى إلى مصاف العالمية ما لم ينبثق في تحقيق تلك المعادلة الصعبة والدقيقة، التي تجعل العمل الأدبي المرشح للعالمية «عملاً محلياً جداً وعالمياً جداً» في وقت واحد، على حدّ قول المقارن الدكتور حسام الخطيب^(١١). أما الاكتفاء بتبعية التبعية الثقافية واتهام «المثقف الحدائري» بالتلذذ بتلك التبعية، فهو لا يعود على الأدب العربي بالفائدة، ولا يقرب ذلك الأدب قيد أنملة من العالمية.

٥٢ - نبيل راغب

خصّ الناقد المصري الدكتور نبيل راغب موضوع عالمية الأدب بكتاب مستقل عنوانه: «معالم الأدب العالمي المعاصر»^(١٢). إن أول ما يلفت الانتباه في هذا العنوان هو أنّ المؤلف يتحدث عن أدب عالمي يتصف بالمعاصرة، رغم أن العالمية تحتاج إلى وقت. فالعمل الأدبي لا ينتشر عالمياً بمجرد صدوره، بل لابدّ من مرور بعض الوقت كي يترجم إلى اللغات الأجنبية، وينشر ويتناوله النقاد الأجانب بالتوسيط^(١٣). فالحديث عن «عالمية» و«معاصرة» في آن واحد هو حديث إشكالي، ولكن تلك الإشكالية تزول إذا تفحصنا ما يعنيه المؤلف بالعالمية. فالأدب العالمي المعاصر الذي يعنيه الدكتور راغب هو الأدب المعاصر في ثمانية آداب أجنبية كبرى كلها أوروبية وغربية. ومن الملاحظ أنّ المؤلف قد أغفل العديد من الآداب الأوروبية، الغربية والشرقية، وأغفل

بالكامل آداب آسيا وأفريقيا وأمريكا الجنوبية، فأخرجها من دائرة الأدب العالمي الذي يعنيه. لا يعلل المؤلف مفهوم الأدب العالمي الذي يستخدمه، ولا يخضعه للمناقشة، فمن الواضح أنه مقتنع بهذا المفهوم ولا يجد فيه أية إشكالية. إلا أن المؤلف يورد بصورة ضمنية بعض الاعتبارات التي دعت له لأن يحصر مفهوم الأدب العالمي في الآداب الأوروبية والغربية السالفة الذكر، وفي مقدمة تلك الاعتبارات حقيقة أن الأدب العربي المعاصر يتأثر بها، «سواء بطريقة مباشرة تعتمد على التقليد والتبعية، أو بطريقة غير مباشرة تنهض على الهضم والاستيعاب والإضافة والأصالة»^(١). ومن تلك الاعتبارات أن مثلي تلك الآداب قد أنتجوا «معظم الأدب العظيم الذي يتميز به القرن العشرون أساساً»، وأحدثوا ثورة في نظرة الناس إلى المجتمع المعاصر، وفي الوقت نفسه بحثوا عن الأشكال الأدبية الجديدة التي تتماشى مع طبيعة المضامين الثورية»^(٢). أما الشبه بين هؤلاء الكتاب وبين الكتاب الذين خلدهم الأدب على مرّ العصور فيكون في أن الأدباء المعاصرين «يلبسون موقف الإنسان المعاصر من الكون وهمومه الناتجة عن هذا الموقف». ومع أن هؤلاء الأدباء قد أحدثوا ثورة في الأساليب وأشكال التعبير الأدبي، فإن الأدب الحديث في عالمنا المعاصر ظلّ امتداداً حياً للفترة التي سبقت، وهو «الإضافة الجديدة للتقاليد الأدبية العالمية التي تعود إلى الوراء حتى هويمروس»^(٣).

ويسلط الدكتور راغب في كتابه الضوء على العوامل التي ساعدت الأدب العالمي في الاحتفاظ بحيويته «في بلاد العالم المتحضّر»^(٤)، وذلك كي نستخلص «الدروس والمناهج التي تساعد الأدب العربي المعاصر على اكتساب نفس الحيوية والمعاصرة مع الحفاظ على أصالته وتقاليدته التابعة من تراثه»^(٥). وهذا يعني أن المؤلف يرمي من عرض الأدب العالمي المعاصر إلى «خدمة أدبنا العربي المعاصر»، وذلك بأن يبدل إلى عوامل القوة في الأدب العالمي ليستفيد منها. فالأدب الإنساني

يشكل «كياناً عضوياً متكاملًا يعتمد على عنصرَي التأثير والتأثر» بصرف النظر عن اختلاف الثقافات والحضارات، والدكتور راغب لا يريد للأدب العربي المعاصر «أن يحكم على نفسه بالعزلة عن منابع الحيوية، اللازمة لاستمراره وتجده». فهو يمكن أن يضيف إلى كيانه من التقاليد «ما يوسع الرقعة التي يحتلها على خريطة الأدب العالمي»، وذلك من خلال تشرب تلك المنابع واستيعابها. إلا أن المؤلف لا يريد للأدب العربي أن يقع «في محذور التقليد الذي يجعل منه مجرد صورة باهتة أو نسخة مكررة للإبداع الأدبي للآخرين»، بل يريد للأدب العربي المعاصر أن يجمع التأثير إلى الأصالة.

من الملاحظ أن الدكتور راغب يعلن بكل بساطة أن الأدب الإنساني كله يشكل «كياناً عضوياً متكاملًا»، ويتحدث في هذا السياق عن «أدب إنساني» وليس عن «أدب عالمي». وهو يرجع تلك الوحدة العضوية إلى عنصرَي التأثير والتأثر، وقد غاب عن ذهنه أن القسم الأكبر من التشابه الأدبية لا يرجع إلى هذا العامل، بل إلى عوامل أخرى، أبرزها تشابه الظروف والتجارب الإنسانية التي تؤدي إلى «تشابهات نمطية» أو ثيولوجية بين آداب لم تقم بينها علاقات تأثير وتأثر. فدور تلك العلاقات في تطور الآداب ووحدةها ليس كبيراً بالدرجة التي يعتقدتها الدكتور راغب، الذي بالغ كثيراً في تقدير ذلك الدور.

وينطلق المؤلف بصورة ضمنية من أن الأدب العالمي المعاصر يتكون من مجموعة الآداب الأوروبية والغربية الكبرى، وبالتالي فإن الأدب العربي ليس من العالمية في شيء. ولذا فإن دوره يكمن في أن ينشرب الأدب العالمي بالمعنى السالف الذكر ويستوعبه، أي يتأثر به، دون أن يقع في محذور التقليد، وهذا ما يمكن أن يؤدي مستقبلاً إلى ظهور تقاليد أدبية في الأدب العربي «توسع الرقعة التي يحتلها على خريطة الأدب العالمي». أما في الوقت الحاضر فإن تلك الخريطة مشغولة بصورة كاملة من قبل الآداب الأوروبية والغربية الثمانية التي عرضها المؤلف في كتابه.

إننا في حالة الدكتور راغب أمام ناقد عربي يتبنى بصورة لا واعية وغير انتقادية مفهوماً لعالمية الأدب يتصف بمركزية أوروبية متطرفة. إنه مفهوم يرى في الأدب العالمي المعاصر معادلاً للأدب الأوروبية والأمريكية الرئيسة، ويستبعد من ساحة الأدب العالمي كل آداب شعوب العالم الثالث. كذلك فإن الدكتور راغب يرى أن لا سبيل للأدب العربي المعاصر إلى العالمية إلا من خلال التأثر «بالأدب العالمي» المذكور وتشربه واستيعابه. وأقل ما يمكن أن يقال عن هذه الدعوة هو أنها دعوة تغريبية، يمكن أن تجرّ الأدب العربي المعاصر إلى حقل التبعية الثقافية، وأن تجعل العلاقات الأدبية بين العرب والعالم مفتصرة على الأخذ من الأدب الغربية، أي على الاستيراد الأدبي، دون إعطائها شيئاً، وأن تحصرها في تلك الآداب، وكأنه لا يوجد في العالم آداب أجنبية أخرى تستحق أن يتفاعل الأدب العربي المعاصر معها. وهذا رأي غير سديد. فالأدب العالمي المعاصر أوسع بكثير من ذلك العدد القليل من الآداب الأوروبية والغربية التي يدعو الدكتور راغب إلى تشربها واستيعابها.

إلا أنّ استخدام مصطلح «الأدب العالمي» على طريقة الدكتور نبيل راغب، أي كمرادف للآداب الأوروبية والغربية، هو أمر واسع الانتشار في الدراسات الأدبية والنقدية العربية المعاصرة. فعندما تستخدم عبارة «أدب عالمي» يكون المقصود بذلك «أدب أجنبي» غربي في الغالب. وكثيراً ما يتحدث النقاد والدارسون العرب عن «آداب عالمية»، وهم يعنون بذلك الآداب الأجنبية الكبرى. وغني عن الشرح أن استخدام مصطلح «الأدب العالمي» على هذا الشكل هو استخدام خاطئ، وإنكته شائع حتى في أوساط المقارنين الذين يتوقع المرء أن يكونوا دقيقين في استخدامهم. ومن أحدث الأمثلة على ذلك الاستخدام مجلة «نوافذ السعدية»، التي تعرّف نفسها بأنها «دورية تعنى بترجمة الأدب العالمي»، علماً بأن المقصود بذلك هو ترجمة الآداب الأجنبية إلى العربية^(١). وهاهو المقارن الدكتور حلمي بدير قد ضمّن كتابه «بحوث

بحريية في الأدب المقارن» بحثاً عنوانه: «صلاح عبد الصبور والأدب العالمي»، علماً بأن المؤلف لا يعني بالأدب العالمي سوى الأعمال الأدبية الأجنبية التي تأثر بها هذا الشاعر فنياً وفكرياً.^(١)

٢-٦. حسام الخطيب

كان الدكتور حسام الخطيب أحد النقاد والمقارنين العرب الذين تغلثهم قضية عالمية الأدب عموماً، وعالمية الأدب العربي على وجه التحديد، مما حمله على أن يخصص لها بحثاً قدمه عام ١٩٨٦ إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن. وقد عبّر الدكتور الخطيب في ذلك البحث عن فهم متطور لعالمية الأدب التي نظر إليها باعتبارها ارتقاء أدب ما، كلياً أو جزئياً، إلى مستوى الاعتراف العالمي العام بعظمته وفائدته خارج حدود لغته أو منطقته، والإقبال على ترجمته وتعرفه دراسته، بحيث يصبح عاملاً فاعلاً في تشكيل المناخ الأدبي العالمي ومرحلة من المراحل أو على مدى العصور.^(٢) إنه تعريف جامع ينطوي على كل العناصر التي تصنع عالمية الأدب، وهو تعريف ينطلق من فهم مختلف جذرياً عن فهم الدكتور محمد غنيمي هلال لتلك العالمية. فبينما يلب على فهم الدكتور هلال لعالمية الأدب تأثر الأدب القومي بالآداب الأجنبية، غلب على فهم الدكتور الخطيب لتلك العالمية تأثير الأدب لقومي في الآداب الأجنبية لا تأثره بها. ويرى الدكتور الخطيب أن العالمية لا تتحقق بصورة تلقائية، بل عبر مرور الأعمال الأدبية بما سماه مراكز البث والتصنيع العالمية الكبرى^(٣) التي تضمن لها انتشاراً عالمياً. عندما يترجم العمل الأدبي إلى لغات تلك العواصم، وعلى رأسها للإنكليزية، وينشر فيها ويوسط نقدياً من قبل صحافتها ومجلاتاها ووسائل علامها، فإنه يكتسب شهرة عالمية. إن العمل الأدبي لا يدخل دائرة العالمية بمجرد توافر مواصفات إبداعية فيه، وإنما لا بد له من أن يدخل في «سلسلة الألفية النوعية» السابقة الذكر، أي وسائل الاتصال الثقافي من ترجمة وتوسيط نقدي وجوائز أدبية وطنية وإقليمية ودولية، تكرس شهرة

الأديب والأدب القومي الذي ينتمي إليه. وهذه الوسائل التي تشكل الألفية الطبيعية لبلوغ العالمية «متمركزة في» عواصم كوزموبوليتية «معروفة، كباريس ولندن وطوكيو ونيويورك، تشكل الذوق الأدبي في العالم. إن عالمية الأدب تتوقف في رأي الدكتور الخطيب على توافر شرطين هما: شرط فني يتمثل في جودة الأعمال الأدبية، وشرط توسيطي، هو توصيل تلك الأعمال إلى العالم عبر قنوات التواصل الثقافي. ويرى الدكتور الخطيب أن هناك شروطاً خاصة تؤهل العمل الأدبي للعالمية، يذكر منها: الموقف الإيديولوجي والنكهة المحلية الخاصة، والغرائبية، والإتقان الفني. فالتوفيق بين قطبي المحلبة والعالمية، وتحقيق التوازن الدقيق بينهما «هو الشرط الأساسي للعالمية و...» إلا أنه لا يخفى على الدكتور الخطيب أن عالمية الأدب ترتبط أيضاً بشروط غير أدبية، مثل قوة الأمة التي ينتمي إليها الأدب المرشح للعالمية.

تلك هي، في رأي الدكتور حسام الخطيب، العوامل والشروط التي تتحدد في ضوءها عالمية عمل أدبي أو أدب ما. ويبدو أن الدكتور الخطيب غير مقتنع بأنها محددات نهائية للعالمية الأدب، ولذا نجده يضيف إلى كل ما سبق أن مبدأ العالمية يخضع «لنسبة كبيرة من الحظ والمصادفة». فالأعمال الأدبية التي تفتض لها شهرة عالمية «ليست بالضرورة أفضل ما أنتجه الجنس البشري من إبداع».

أورد الدكتور الخطيب في حديثه عن عالمية الأدب كثيراً من الأفكار القيمة، وذلك انطلاقاً من موقف براغماتي يستند إلى اطلاع على الكثير من الخبرات المتعلقة بعالمية الأعمال الأدبية. وخلص المؤلف إلى العديد من النتائج العملية بخصوص عالمية الأدب العربي. إنها نتائج لو أخذ العرب بها لتغيرت صورة عالمية أدبهم جذرياً. فقد انطلق الدكتور الخطيب في شروحه المتعلقة بعالمية الأدب العربي من أن تلك العالمية «موضوع قومي / حضاري يتصل بموقفنا من أنفسنا وموقفنا من العالم،

ويتطلعننا إلى إثبات وجودنا على المستوى الحضاري المعاصر.^{١١١} فعالمية الأدب العربي هي مسألة للعرب فيها مصلحة ثقافية قومية غنية عن الشرح. إنها باختصار مسألة «إثبات وجود على المستوى الحضاري المعاصر». ويرى الدكتور الخطيب أن الأدب العربي الحديث يتمتع بفرص جيدة لبلوغ العالمية. «فغنى التجربة الأدبية العربية المعاصرة وانفتاحها على مختلف الآداب العالمية، وقوة دافعها الإنساني والاجتماعي وجبرأتها في التجربة الفنية - كل هذه العوامل ترشحها لأن تحتل مكانة عالمية». ولكن ذلك مشروط بأن تتوافر لها «الأسباب التقنية الناجحة ووسائل الاتصال الثقافي اللازمة لبلوغ ساحة العالمية».^{١١٢} إلا أن الدكتور الخطيب ما يلبث أن يخفف من تقديره المتفائل لفرص العالمية التي يتمتع بها الأدب العربي الحديث، فيقول عن هذا الأدب إنه يتمتع من الناحية النظرية فقط بفرص جيدة «باتجاه العالمية».^{١١٣} ويسوّغ المؤلف هذا التراجع بالقول إن الأدب العربي الحديث يعاني مما دعاه «أزمة الاختيارات الموقفية والإيديولوجية»، ومن أن «المعادلة الدقيقة التي تجعل من أي عمل مرشح للعالمية عملاً محلياً جداً وعالمياً جداً في وقت واحد، مازالت تشكو من عدم الاستواء في النتاج الأدبي العربي الحديث». وباختصار فإن سوية الإبداع «ما زالت غير مقنعة».^{١١٤} لقد قدّم الدكتور الخطيب تقديرات متضاربة للمستوى الفني الذي بلغته النتاجات الأدبية العربية الحديثة. فهو يتحدث عن «غنى التجربة الأدبية العربية المعاصرة»، ولكنه ما يلبث أن يتراجع عن هذا التقدير ليقول: «إن سوية الإبداع ما زالت غير مقنعة»، ثم يعود إلى التفاؤل من جديد فيقول: «ثمة عوامل ستؤدي إلى تنوع خصب في تجربة الإنتاج الأدبي وإلى بروز نماذج أدبية مثيرة من شأنها أن تحصل في المستقبل على بعض سمات الإغواء العالمي». وتنعكس هذه التقديرات المتباينة لفرص العالمية التي يتمتع بها الأدب العربي الحديث في التقدير النهائي الذي يقدمه الدكتور الخطيب لتلك الفرص إذ يقول: «إن الفرص الخارجية والنظرية لعالمية الأدب العربي الحديث ليست غير قوية، ومن المتوقع أن يكون لأدبنا العربي

الحديث دور عالمي طيب في قابل من الأيام^(١٤). فمن الملاحظ أن الدكتور الخطيب لم يصف تلك الفرص بالقوية ولا بالضعيفة، بل اختار عبارة «ليست غير قوية»، وهذا أمر له دلالة. ومن الملاحظ أيضاً أن المؤلف يتحدث عن «فرص خارجية ونظرية»، والمقصود بذلك هو أن الرأي العام العالمي يهتم بالأدب العربي الحديث لأسباب «غير أدبية» تلخص في أن العالم العربي «بؤرة صراع ويستقطب اهتمام الإعلام ولكل ما يحدث فيه بعد عالمي»^(١٥) لا يفصل المؤلف هذه المسألة، بل يكتفي بالإشارة إليها، ولكن من المعروف أن الصراع الدائر في المنطقة العربية هو صراع بين الأمة العربية الطامحة إلى التخلص من التخلف والتجزئة والاستبداد والاحتلال الأجنبي من جهة، وبين الكيان الصهيوني المتحالف مع الإمبريالية الأمريكية التي تسعى للهيمنة على الوطن العربي بشرواته وموقعه الجغرافي وأسواقه من جهة أخرى. إن هذا التحالف الصهيوني - الإمبريالي يضرب على الأمة العربية حصاراً إعلامياً وثقافياً وأديباً، ويبدل كل ما في وسعه للتعظيم على العرب ثقافياً وأديباً، ولتشويه صورتهم في العالم. وهذا هو جوهر العوامل «اللاأدبية» التي تؤثر في عالمية الأدب العربي الحديث وتعييقها. يقول الدكتور الخطيب: «هناك عشرات العوامل اللاأدبية التي تتحكم في الموقف العالمي من الأدب العربي، ومع ذلك لا يصح إلقاء اللوم كله على الآخرين»، وهذا صحيح، إلا أن أبرز تلك «العوامل اللاأدبية» هو ذلك الحصار الثقافي الذي تفرضه الصهيونية والأوساط الغربية المتحالفة معها على الأدب العربي، وسعيها الشرس لمنع انتشاره في العالم. وبالمقابل هناك عوامل يمكن أن تساعد في عالمية الأدب العربي الحديث، كاتساع الوطن العربي إلى العالم الإسلامي، والتعاطف المتزايد مع القضية الفلسطينية في العالم وفي الغرب نفسه، ولكن الدكتور الخطيب لم يتطرق إلى تلك «العوامل اللاأدبية» الهامة.

يورد الدكتور الخطيب في سياق حديثه عن عالمية الأدب العربي فكرة

مهمة تتعارض مع ما هو سائد في الوطن العربي من قناعات، ألا وهي الفكرة المتعلقة بدور الاستشراق في إيصال الأدب العربي إلى دائرة العالمية. فقد شهدت الثقافة العربية على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين نقاشاً واسعاً ومستمرّاً حول الاستشراق، ومالت أغلبية المشاركين في ذلك النقاش إلى نقد الاستشراق ورفضه واعتباره ظاهرة مشبوهة مرتبطة بالاستعمار والتبشير والتنصير ومحاربة الإسلام والعروبة وخدمة الصهيونية.^{١١١} ومن الطبيعي أن تؤدي الاتهامات التي وجهها الباحثون والمثقفون العرب إلى الاستشراق إلى توتر العلاقة بينهم وبين المستشرقين، وإلى القضاء على فرص التعاون الثمر معهم. أما الدكتور الخطيب فله رأي آخر فيما يخص الاستشراق. فقد نوه بدور المستشرقين في إحياء التراث العربي، ودعا إلى إنشاء «قناة فعالة للتعاون معهم في بلذات العالم، فبدونهم يصعب أن نقدم الخدمة العالية المرجوة لثرائنا»^{١١٢} وهذه دعوة بالغة الأهمية، تشكل منعطفاً في تعامل العرب مع الاستشراق. فدور المستشرقين لا يقتصر على إحياء التراث الثقافي العربي، بل يتجاوز ذلك إلى التعريف بالأدب العربي الحديث ونشره عالمياً. فالمستشرقون هم الذين يترجمون أعمالاً من الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية، وهم الذين يعرفون بذلك الأدب من خلال دراساتهم وكتاباتهم النقدية، وهم الذين يعلمون العربية للأجانب في بلادهم، وبالتالي فإنهم الذين يوصلون الأدب العربي إلى دائرة العالمية.

وقد أصاب الدكتور الخطيب عندما أنكر على العرب الحق في فرض وصاياهم الفكرية على المستشرقين: «ليس من حقنا ولا من الطبيعي أن نفرض تطابق رؤيتهم مع رؤيتنا وأن نكيل لهم التهم حين يخالفوننا الرأي أو يقدمون اجتهاداً». وهذا ما يحدث في الواقع. فالعرب ينطلقون في تعاملهم مع المستشرقين من أن «أهل مكة أدرى بشعابها»، وأن العرب أدرى بثقافتهم من الأجانب، ولذا فإن العرب يرفضون أية وجهة نظر خارجية تختلف عن وجهة نظرهم في كل ما يتعلق بشؤونهم الثقافية. وقد

أدى هذا الموقف الخاطيء من الاستشراق إلى تعطيل قنوات الحوار والتعاون مع المستشرقين، مما ألحق الضرر بالمساعي الهادفة إلى ضمان قدر أكبر من العالمية للأدب العربي. فبدون المستشرقين «يصعب أن نقدم لثرائنا الخدمة العالية المنشودة»، كما يقول الدكتور حسام الخطيب. وهذا ينطبق على الأدب العربي الحديث. فما لم نتعامل مع المستشرقين بصورة سليمة، ونفتح قنوات فعالة للتعاون معهم، سيكون من الصعب تماماً أن ننقل الأدب العربي الحديث إلى دائرة العالمية.

وعموماً فإن الدكتور حسام الخطيب قد قام في بحثه «الأدب العربي وامتحان العالمية» بواحدة من أكثر المحاولات العربية جديّة وعملية في معالجة مسألة عالمية الأدب العربي. إلا أن تلك المعالجة لا تخلو من ثغرات منهجية أدت إلى إعطاء تقديرات متناقضة لفرص العالمية التي يتمتع بها الأدب العربي الحديث. وسبب ذلك هو أن الدكتور الخطيب قد تعامل مع المسألة المطروحة بطريقة براغماتية، انطلاقاً من خبراته ومن متابعته الشخصية لها، ولم ينطلق من مفهوم ذي أساس نظري متماسك ومتكامل لعالمية الأدب. فقد وضع إصبعه على أبرز الشروط والعوامل التي تصنع العالمية، ولكنه لم يتمكن من دمج تلك العناصر، لتشكيل نظرية متكاملة ومتماسكة لعالمية الأدب العربي.

٣ - ٧ = استنتاجات

ماذا يستطيع المرء أن يستخلص مما كتبه المقارنون العرب حول عالمية الأدب بصفة عامة وحول عالمية الأدب العربي على وجه الخصوص؟ إن من يتفحص تلك الكتابات يتوصل إلى الاستنتاجات الآتية:

ليس هناك مفهوم واحد متفق عليه لعالمية الأدب وللأدب العالمي. فكل مقارن يفهم تلك المسألة بصورة مختلفة عن فهم الآخرين لها، وذلك تبعاً للمدرسة الفكرية التي ينتمي إليها. فإذا كان المقارن من أنصار المدرسة الفرنسية التقليدية، مدرسة التأثير والتأثر، كالدكتور محمد

غيمي هلال، فإنه ينظر إلى عالمية الأدب من زاوية مركزية عامل التأثير والتأثر. أما إذا كان من أنصار المدرسة الماركسية، كالدكتور فؤاد مرعي، فإنه ينظر إلى عالمية الأدب من منظور وحدة التطور الأدبي للبشرية أو من منطلق التشابهات التيبولوجية. ويفعل أنصار نظرية التأويل الأدبي والمناقشة الشيء نفسه، حيث ينظر كل منهم إلى مسألة الأدب العالمي وعالمية الأدب من الزاوية التي تعلّمها نظريته. ومن الملاحظ خلوّ الساحة المقارنة العربية من مساعٍ جدية لتأسيس مفهوم عالمية الأدب وإرسائه على أسس نظرية ومنهجية واضحة. فمعظم المقارنين العرب الذين كتبوا حول مسألة عالمية الأدب قد انطلقوا من أن تلك العالمية مفهوم واضح لا خلاف عليه، وإذا كان هناك ما يأخذونه عليها فهو صبغة المركزية الأوروبية والغربية التي اتصفت بها. إلا أن تضارب مفاهيم العالمية في كتابات المقارنين العرب يضطر المرء لأن يتساءل: ما هي «عالمية الأدب»؟ أهى الانتشار الذي تحظى به بعض الأعمال الأدبية خارج حدودها اللغوية القومية؟ أم هي المؤثرات الأجنبية التي تخضع لها الأعمال الأدبية؟ أم هي اقتراب الأعمال الأدبية من حيث الشكل الفني من النماذج الأدبية الغربية؟ أم العالمية هيمنة أدب قومي على الآداب القومية الأخرى في سياق ثقافة غير متوازنة؟ ومن الملاحظ أخيراً أن المقارنين العرب قلّ أن توصلوا فيما كتبوه حول «عالمية الأدب» وحول «الأدب العالمي» إلى تصور مشترك فيما يخص عالمية الأدب العربي الحديث والاستراتيجية التي ينبغي اتباعها لتمكين ذلك الأدب من بلوغ قدر أكبر من العالمية، وكان الدكتور حسام الخطيب المقارن العربي الوحيد الذي قدم أفكاراً واقعية وعملية حول هذه المسألة. إلا أنه لا بدّ من إضافة أن وعياً متنامياً للإشكالية التي تنطوي عليها علاقة الأدب العربي بالعالمية قد أخذ بالظهور في أوساط المقارنين العرب. ومن المؤكّد أن وعي تلك الإشكالية سيحفز أولئك المقارنين إلى بذل مزيد من الجهود العملية والفكرية في هذا المضمار. فالعولمة المتسارعة الوتائر تقتضي أن نوضع مسألة عالمية الأدب بشكل عامّ، وعالمية الأدب العربي بشكل خاصّ، في رأس قائمة أولويات الأدب المقارن العربي واهتماماته.

الهوامش والإحالات

(١) في عام ١٩٩٧ رشح قسم من الصحافة الثقافية العربية الروائي السوري حنا مينه لنيل جائزة نوبل، بينما ذهب قسم آخر من تلك الصحافة إلى أن الشاعر أدونيس هو المرشح الأوفر حظاً. إلا أن هذه الجائزة لم تمنح سنة ١٩٩٧ لأديب عربي بل للأديب والمسرحي الإيطالي (داريو فو).

(٢) من المعروف أن التفكير الذي يرجع المشكلات العربية المستعصية إلى مؤامرة خارجية هو تفكير واسع الانتشار في الوطن العربي. أما السبب الرئيس لشعبية نظرية المؤامرة فهو أن هذه النظرية تبسط الأمور، وتعفي من التفكير في الجذور العميقة للمشكلات، وتحمل الآخر مسؤولية ما يتعرض له الأمة العربية من هزائم وانتكاسات مفاجئة، إلا أن رفض نظرية المؤامرة لا يعني أن نتجاهل وجود أعداء خارجيين ألداء للعرب، يخططون لإضعاف الأمة العربية والسيطرة عليها، مستفيدين في ذلك من عوامل الضعف الداخلي الموجودة في المجتمعات العربية.

(٣) إننا لا نبريء الهيئة المشرفة على جائزة نوبل للأدب من الخضوع للضغط السياسية عند اتخاذ قراراتها، ولا نستبعد وجود نفوذ صهيوني داخل تلك الهيئة التي ظهرت الخلافات بين أعضائها بصورة علنية، ولكن من الخطأ تجريد هيئة جائزة نوبل من استقلاليتها وموضوعية قراراتها.

(٤) صبر بعض الأصوات الصحافية السورية آنذاك عن هذا الموقف وتبناه، مما حمل على الاعتقاد بأن وراء ذلك موقفاً رسمياً. إلا أن برقية التهنية التي أرسلها نائب الرئيس السوري السيد عبد الحليم خدام وضعت حداً لذلك اللفظ، وساد الرأي العام العربي إجماع على الترحيب بفوز الأديب العربي المصري بجائزة نوبل للأدب.

(٥) لمزيد من المعلومات حول هذه المسألة راجع مقالنا: سبيل الأدب العربي إلى العالمية - نجيب محفوظ نموذجاً. في (الأسبوع الأدبي)، دمشق،

(٦) راجع بهذا الخصوص الكتاب الذي نشرته وزارة الثقافة السورية بهذه المناسبة: سعد الله ونوس - الأصدقاء الأولى للرحيل. منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٨ .

(٧) حول هذه المسألة راجع بحثنا: الثقافة العربية وتحديات العولمة. في: (الموقف الأدبي)، دمشق، العدد - ٣١٧ ٣١٨ ، أيلول - تشرين الأول ، ١٩٩٧ ، ص ١٩ - ٣٤ .

(٨) من الجدير بالذكر أن رواد مرحلة النهضة في النقد العربي الحديث، كروحى الخالدي وأحمد فارس الشدياق وسليمان البستاني وقسطنطي الحصري، كان عليهم أن يقنعوا الرأي العام العربي بأن لدى الأمم الغربية أدباً مزدهراً تستحق أن يستوعبها العرب وأن يستفيدوا منها إبداعياً في تطوير أدبهم. حول ظاهرة الاعتماد اللغوي والأدبي العربي راجع: حسام الخطيب: الأدب المقارن - في النظرية والمنهج ، دمشق، مطبعة الإنشاء، ١٩٨٢، ص ٩٨ وما يتبعها.

(٩) نفسه: حول الأدب العربي وامتحان العالمية. في: (المعرفة)، دمشق، العدد ٢٩٥ ، أيلول ١٩٨٦ ، ص ٢٨ .

(١٠) راجع نبيل سليمان: الملتقى الثالث للروائيين العرب والتجريب في الرواية العربية. في: (ملحق الثورة الثقافية)، دمشق، العدد ٦٤ ، ٦/٨ ١٩٩٧ ، ص ٥ . راجع أيضاً مجلة (الأداب) البيروتية، (العدد المزدوج ٥ - ٦ أيار - حزيران ١٩٩٧ ، حيث نشرت الأبحاث والشهادات المقدمة إلى ذلك الملتقى.

(١١) لمزيد من المعلومات حول مفهوم الأدب العالمي لدى غوته راجع كتابنا: الأدب المقارن - مدخل نظري ودراسات تطبيقية. حمص منشورات جامعة البعث، ١٩٩٢، ص ٣٣٦ وما يتبعها.

(١٢) راجع بهذا الخصوص: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، بيروت: دار العودة، ط ٣، ١٩٩٧، ص ٩ وما يتبعها. راجع أيضاً: فان تيغم:

الأدب المقارن. ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٦، ص ٢٠ وما يتبعها.

(١٣) راجع فرانسوا ماريوس جويار: الأدب المقارن. ترجمة هنري زغيب، ط، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٧٨، ص ٦٥ وما يتبعها.

(١٤) حول دراسات التأثير والتأثر راجع بحثنا: الأدب المقارن ودراسات التأثير - وقفة نقدية. في: مجلة باسل الأسد لعلوم اللغات والآداب، العدد الأول، ١٩٩٨.

(١٥) راجع كارل ماركس وفريدريك إنجلز: البيان الشيوعي. ترجمة العفيف الأخضر. دار ابن خلدون، بيروت ١٩٧٥.

لقد انطلق ماركس وإنجلز في حديثهما عن الأدب الشيوعي من أن كل تغيير في مجرى القاعدة المادية للمجتمع يؤدي بالضرورة إلى تغيير في البنية الثقافية أو الفوقية التي يعدّ الأدب جزءاً منها.

(١٦) راجع بهذا الخصوص فؤاد مرعي: في نظرية الأدب المقارن. في: (المعرفة)، دمشق، العدد ٢٩٥، أيلول ١٩٨٦، ص ١٤٩ - ١٧٦، وراجع أيضاً غسان مرتضى: فيكتور جيرمونسكي والنظرية النيبولوجية في الأدب المقارن. في: (الأسبوع الأدبي)، العدد ٥٢٧، ١٩٩٦/٢/٧ (ملف الأدب المقارن). وغني عن الشرح أن الأدب المقارن الماركسي مدرسة لها أنصارها في صفوف المثاقنين في العالم بأكمله، وليست محصورة في روسيا ودول أوروبا الشرقية السلافية.

(١٧) راجع مقالنا: الأدب المقارن ومفهوم التلقي. في: (الأسبوع الأدبي)، العدد ٥١٣، ٢٣ / أيار / ١٩٩٦، ص ٦ و ١٤.

(١٨) راجع رينيه ويليك: مفاهيم نقدية. ترجمة محمد عصفور، الكويت، سلسلة (عالم المعرفة - العدد ١١٠)، ١٩٨٧، ص ٣٦٩. وما يتبعها. راجع كذلك حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً. دمشق / بيروت: دار الفكر / دار الفكر المعاصر، ١٩٩٢، ص ٣٣ وما يتبعها.

- (١٩) راجع عبد المطلب صالح: الأدب المقارن كما يراه الناقد الأمريكي رينيه ويليك. في: (البيان)، الكويت، العدد ٢٦٦، أيار ١٩٨٨، ص ١٢٢ - ١٣٨. يوجه المؤلف في مقالته نقداً لاذعاً إلى المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، ولكنه يدافع بشدة عن المدرسة التاريخية الفرنسية التقليدية، رغم أن هذه المدرسة تنصف بنزعة مركزية أوروبية واضحة، وتلك مفارقة كبيرة.
- (٢٠) راجع حسام الخطيب: آفاق الأدب المقارن، ص ٤١ وما يتبعها. راجع أيضاً عبد النبي مصطفى: المنهج المقارن. في: (الموقف الأدبي) دمشق، س ٢٧، ع ٣٢١، كانون الثاني ١٩٩٨، ص ٢٤ وما يتبعها.
- (٢١) يكفي أن يتصفح المرء الفهرس السنوي للترجمات الذي تصدره هيئة الأمم المتحدة (Index Translationum) كي يتبين أن أقطار العالم الثالث لا تشغل سوى مكان هامشي في التبادل الأدبي الدولي.
- (٢٢) راجع بهذا الشأن: (بسام طيبي: أزمة الإسلام الحديث. ط ٢، فرانكفورت / م، ١٩٩١، ص ٣ - ٥٠) في هذا الفصل من كتابه يحلل المؤلف السوري الأصل ما تنطوي عليه بنى التواصل الثقافي الدولي المعاصرة من تناقضات عميقة.
- (٢٣) راجع سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن - دراسة منهجية. بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧، ص ٥٢.
- (٢٤) راجع فان تيفم: الأدب المقارن، ص ١٧٧.
- (٢٥) نفسه، ص ١١٨.
- (٢٦) حول خطر الإمبريالية الثقافية الذي يمكن أن ينجم عن الهيمنة اللغوية المعاصرة راجع:
١٩٩١. (ص. كريست: تعليم اللغات الأجنبية لعام ٢٠٠٠، نوبفن ١٩٩١)
- (٢٧) راجع بيير برونيل / كلود بيشوا / أندريه ميشيل روسو: ما الأدب المقارن، ترجمة غسان السيد، منشورات علاء الدين، دمشق ١٩٩٦، ص ١٠.

(٢٨) نفسه ، ص ٨٤ .

(٢٩) هذا الرأي للمقارن الألماني المعروف هورست روديفر ، الذي رفض بصراحة ضمّ كلّ الآداب الموجودة في العالم إلى الأدب العالمي ، وفضل أن يحصر هذا المفهوم في الآداب الأوروبية . راجع : ١٩٨١ . (هـ) روديفر : الأدب الأوروبي - الأدب العالمي . هايد لبرغ ، ١٩٨١ .

(٣٠) راجع : محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص ١٠٤ .

(٣١) تنطبق هذه المقولة على الحركات القومية في بلدان العالم الثالث ، فهي حركات تحرر وطنية ، لا ترمي إلى السيطرة على شعوب أخرى ، بل إلى تحرير شعوبها من السيطرة الأجنبية . ولذا فمن الخطأ النظر إلى تلك الحركات بطريقة غير جدلية ، وتصنيفها مع النزعات القومية الأوروبية والغربية ذات الطابع الشوفيني أو العرقي التي نعتب عن مصالح توسعية ورجعية . لقد دار حول هذه المسألة الفكرية الهامة نقاش طويل وحام في الستينيات ، والسبعينيات شارك فيه كبار الماركسيين العرب من أمثال الياس مرقص وباسين الحافظ ومنير شفيق وصادق العظم وبسام طيبي وناجي علوش وغيرهم .

(٣٢) راجع محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص ١٠٥ .

(٣٣) نفسه ، ص ١٠٧ .

(٣٤) حول هذه المسألة راجع أولريش فايزشتاين : التأثير والتقليد . ترجمة مصطفى ماهر . في : (فصول) ، القاهرة ، العدد ٢٣ ، ١٩٨٣ ، ص ١٨ - ٢٥ .

(٣٥) راجع محمد غنيمي هلال : الأدب المقارن ، ص ١١٠ .

(٣٦) راجع فؤاد مرعي : في نظرية الأدب المقارن ، ص ١٧٢ .

(٣٧) نفسه ، ص ١٦٦ .

(٣٨) نفسه ، ص ١٦٨ .

(٣٩) راجع سعيد علوش : مدارس الأدب المقارن . ص ٤٣ .

(٤٠) نفسه ، ص ٤٨ .

(٤١) نفسه ، ص ٥٠ .

(٤٢) نفسه ، ص ٥٣ . راجع أيضاً دانييل - هنري باجو: الأدب العام والمقارن . ترجمة غسان السيّد . دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٩٧ .

(٤٣) راجع:

{ فوزي بوبيا: نظرية الغيرية عند غوته وفكرة الأدب العالمي . في: ب. توهّم: (تحرير): المحاضرات كميّرات ثقافي . ميونيخ ١٩٨٥ ، ص ٢٦١ - ٣٠١

(٤٤) راجع عز الدين المناصرة: المشاقفة والنقد المقارن - منظور إشكالي - بيروت: المؤسسة العربية للدراسات ، ١٩٩٥ ، ص ٤٦ .

(٤٥) نفسه ، ص ٤٧ .

(٤٦) نفسه ، ص ٥٦ .

(٤٧) نفسه ، ص ٥٥ .

(٤٨) نفسه ، ص ٥١ .

(٤٩) نفسه ، ص ٥٦ .

(٥٠) نفسه ، ص ٥٧ .

(٥١) كان الدكتور محمد مندور في مقدمة النقاد العرب الذين دعوا إلى استيعاب الآداب الغربية بصورة واعية، وإلى تأصيل المؤثرات الأدبية الأجنبية لتصبح جزءاً من تراثنا الأدبي . راجع بهذا الخصوص: في الميزان الجديد، ط ٣ ، القاهرة، دار نهضة مصر ، ١٩٨٣ ، ص ١٥ وما يتبعها .

(٥٢) راجع حسام الخطيب: حول الأدب العربي وامتحان العالمية ، ص

٢٤ .

(٥٣) راجع نبيل راغب: معالم الأدب العالمي المعاصر . القاهرة: دار

المعارف ، ١٩٧٨ .

(٥٤) راجع سميد علوش: مدارس الأدب المقارن ، ص ٤٤ .

- (٥٥) راجع نبيل راغب: معالم الأدب العالمي المعاصر ، ص ١٤ .
- (٥٦) نفسه ، ص ٥ .
- (٥٧) نفسه ، ص ١٤ .
- (٥٨) لكن ثمان العالم الأوروبي الغربي هو "العالم المتحضر" ، فماذا يمكن أن نسمي الشعوب التي لا تنتمي إلى ذلك العالم ؟!
- (٥٩) تصدر هذه المجلة عن "النادي الأدبي" في جدة .
- (٦٠) راجع حلمي بدير: بحوث تجريبية في الأدب المقارن . القاهرة: الدار الفنية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٨ ، ص ١٠٥ - ١٥١ .
- (٦١) راجع حسام الخطيب: حول الأدب العربي وامتحان العالمية ، ص ٢٠ .
- (٦٢) نفسه ، ص ٢٤ .
- (٦٣) نفسه ، ص ٢٦ .
- (٦٤) نفسه ، ص ٣٠ .
- (٦٥) نفسه ، ص ٣٥ .
- (٦٦) نفسه ، ص ٤١ .
- (٦٧) نفسه ، ص ٤١ .
- (٦٨) نفسه ، ص ٣٨ .
- (٦٩) راجع مقالنا: الاستشراق - مؤامرة أم قناة لحوار الثقافات ، في: (الفصل)، الرياض، العدد ٢٤١، نوفمبر- ديسمبر ١٩٩٦ ، ص ٢٤ - ٢٧ .
- (٧٠) راجع حسام الخطيب: حول الأدب العربي وامتحان العالمية ، ص ٣٥ .

دراسة الصورة الأدبية (الصورولوجيا)

إهداء مدخل نظري:

المقدمة:

بدأ الاهتمام في العقود الأخيرة بأحد فروع الأدب المقارن، وهو علم دراسة الصورة الأدبية (أو الصورولوجيا: imagologie) وقد شهد هذا العلم ازدهارا ملحوظا بسبب مناخ التعايش السلمي الذي بدأ يظهر لدى أغلب الدول، فقد لوحظ أن الصور التي تقدمها الآداب القومية للشعوب الأخرى تشكل مصدرا أساسيا من مصادر سوء التفاهم بين الأمم والدول والثقافات، سواء كان هذا إيجابيا أم سلبيا، ونعني بسوء الفهم السلبي ذلك النوع الناجم عن الصورة العدائية التي يقدمها أدب قومي ما عن شعب آخر أو شعوب أخرى...

يعني سوء الفهم هذا رؤية غير موضوعية للذات وللآخر في الوقت نفسه، مع أن الذات تدرك نفسها بفضل العلاقة مع الآخر، فالذات تتشكل ويعاد تشكيلها في المواجهة مع الآخر، لذلك فإن أي تشويه في النظرة للآخر لابد أن يعني تشويها كامئا في الذات، وكما يرى آلان تودين في كتابه «نقد الحداثة» ليس هناك من خبرة أكثر أهمية من العلاقة مع الآخر إذ يتشكل الطرفان كذوات، وحين يتم الاعتراف بالآخر (بكونه ذاتا) تندفع الذات إلى المشاركة في جهود الآخر في التحرر من العراقيل التي تمنعه من الحياة الإنسانية الكريمة، وهذه الغاية لا يمكن أن تكون فردية فقط، لأن الذات إذا كانت شخصية فإن العراقيل التي تمنع الإنسان من الحياة باعتباره ذاتا هي غالبا ما تكون اجتماعية إدارية سياسية اقتصادية... تمارس قهرا على الذات، وبالتالي تمنع هذه الذات عن

التفاعل مع الآخر الذي تراه مدرسا لكيثونتها.

إذا كل صورة لابد أن تنشأ عن وعي ، مهما كان صغيرا ، بالأنا مقابل الآخر ، وهي تغيير أدبي يشير إلى تباعد ذي دلالة بين نظامين ثقافيين ينتميان إلى مكانين مختلفين ، وبذلك تكون الصورة (التي هي جزء من التاريخ بالمعنى الوقائعي والسياسي) جزءا من الخيال الاجتماعي ، والفضاء الثقافي أو الأيديولوجي الذي تقع ضمنه ، فيتضح لنا أن الهوية القومية تتف مقابل الآخر الذي قد يكون مناقضا للآنا أو ندا مكملا لها ، تبعا للعلاقة التاريخية التي نشأت بينهما .

ويمكن المرء أن يلاحظ أنه في العقود الأخيرة ترسخت دراسة الصورة الأدبية باعتبارها فرعاً من فروع الأدب المقارن .

متى بدأت دراسة صورة الآخر في الأدب المقارن ،

ترجع بدايات هذا الفرع من فروع الأدب المقارن إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر ، عندما قامت الأدبية الفرنسية المعروفة «مدام دو ستال» بزيارة طويلة لألمانيا ، وذلك في وقت تصاعد فيه العداء وسوء الفهم بين الشعبين الفرنسي والألماني ، وأثناء الإقامة فوجئت الأدبية بمذى سوء الفهم والجهل الذي يعاني منه الفرنسيون لألمانيا ، رغم الجوار الجغرافي ، فقد تحقق لها أن الفرنسيين يجهلون أبسط الأمور المتعلقة بالمجتمع والثقافة والأدب والطبيعة في ألمانيا ، فوسموا في أذهانهم صورة لشعب فظ غير متحضر ، يتكلم لغة غير جميلة ، ليس له إنجازات أدبية أو ثقافية تستحق الذكر ، إنها باختصار صورة يرسمها شعب لشعب آخر بعدة عدوا له ! .

لكن مدام دو ستال اكتشفت عبر رحلتها أن الشعب الألماني يتمتع بمناقب جمّة (الطيبة والاستقامة والصدق) كما فوجئت بجمال الطبيعة لاسيما نهر الراين والغاية السوداء ، وبغنى الأدب الألماني والمستوى الرفيع الذي بلغته الفلسفة الألمانية .

وهكذا كانت محصلة الرحلة التي قامت بها مدام دو ستال إلى ألمانيا

تأبها وضعت له عنواناً بسيطاً هو «ألمانيا» سمعت فيه إلى تصحيح ما في
ذهان الفرنسيين من صور مشوهة عن الألمان وبلادهم وثقافتهم، لهذا
مكاننا أن نعدّ هذا الكتاب بداية لما أصبح يعرف بالدراسة الأدبية للآخر
(الصورولوجيا) .

أسباب تباین صورة الأنا عن الآخر:

إن التباين كبير بين صورة شعب من الشعوب في أدبه القومي (صورة
لأنا) وبين ذلك الشعب في الآداب الأجنبية (صورة الآخر) ويمكن رد
هذا التباين إلى أسباب أبرزها:

١. إن صورة الأنا تستند إلى تجارب وخبرات غنية وكافية قام بها
لأديب في المجتمع الذي يصوره، إذ ولد ونشأ في ذلك المجتمع، وهو
عرف العديد من أبنائه عن كثب، وتربطه ببعضهم علاقات قرابة وصداقة
وغيرها من العلاقات الاجتماعية والنفسية، وهكذا فإن المعرفة العميقة
الشاملة بالمجتمع الذي يصوره الأديب تجعل الصورة التي يرسمها في
أدبه غنية ودقيقة وتفصيلية، وذلك خلافاً لصورة يقدمها أديب لشعب
أجنبي لا يعرفه حق المعرفة. «أليس أهل مكة أدرى بشعابها؟»

٢. أما السبب الثاني فيتمثل في أن الأديب الذي يصور مجتمعه هو
بن ذلك المجتمع، وهو مرتبط به مادياً واجتماعياً ونفسياً وأخلاقياً.

إن من المعروف أن الأديب الحق يحمل هموم مجتمعه، ويحرص
عليه حرصه على نفسه، فهو ملاذ أفراحه وأحلامه، تجتمع فيه ذاكرة
الماضي إلى جانب رؤى المستقبل، لذلك حين يقدم صورة لمجتمعه
تكون مطبوعة بطابع العلاقة الاجتماعية والنفسية والأخلاقية الوثيقة التي
تشد الأديب إلى مجتمعه وما يشكل هويته.

وقد يرسم الأديب أحياناً صورة سلبية لمجتمعه، وهذا ما نلاحظه في
كثير من الأعمال الأدبية، لكننا نجد وراء تلك الصورة رغبة عارمة في
الإصلاح والتغيير نحو الأفضل، وليس الإساءة إلى المجتمع وعدمه،
وهذا لا ينطبق على صلة أديب بمجتمع أدبي لا تربطه به علاقة توحد

قومي.

إن الصورة الأدبية التي يرممها أديب ما لشعب أجنبي لا تستند في أغلب الحالات إلى أساس صلب من التجربة والمعرفة والإحاطة بأوضاع ذلك المجتمع، وكثيرا ما تكون مصدر تلك الصورة أسفار أو رحلات قام بها الأديب إلى بلد أجنبي، أو إقامة الأديب في ذلك البلد فترة طويلة بغرض الدراسة أو العمل أو العلاج، وفي حالات أخرى يقيم الأديب في البلد الأجنبي لأنه ضاق ذرعا بالعيش في بلاده، ويقدم لنا تاريخ الأديب العربي الحديث أمثلة لا تحصى على ذلك، وعلى سبيل المثال: إقامة الشاعر خليل حاوي في بريطانيا من أجل الدراسة، وإقامة عبد الوهاب البياتي في إسبانيا بسبب الظروف السياسية في بلده.

وقد لا تكون المعرفة المباشرة للبلد الأجنبي مصدرا من مصادر الصورة عنه، إذ كثيرا ما ترجع تلك الصورة إلى مطالعات الأديب أو إلى أحاديث سمعها حول البلد الأجنبي، فقسم كبير من الأدباء الغربيين قدموا في أعمالهم صورة للشرق العربي الإسلامي دون أن نطأ أقدامهم ذلك الشرق الذي صوروه! فالأديب الألماني غوته عرف الشرق العربي عبر كتاب «الف ليلة وليلة» والشاعر العربي القديم (المعلقات) والقرآن الكريم وكتب التاريخ!

أما كاتب قصص المغامرات الألماني الشهير (كارل ماي) فنجدته قدّم في رواياته للياغين صورة مليئة بالغرائبية لشعوب الشرق، وهكذا نلاحظ أن الصورة التي قدّمها تستند إلى المطالعة وامتلاك الأديب مخيلة واسعة في المقام الأول، وليس إلى معرفة دقيقة بالمناطق التي يصفها بكل تفصيل، أي جبال كردستان ومناطق الصحراء العربية!

إن أهم ما ينبغي التأكيد عليه، هنا، هو أن الصورة التي يرممها أديب ما لمجتمع أجنبي لا تعبر عن مشكلات ذلك المجتمع وهمومه وقضاياه، ولا تنبع من التزام الأديب حيال المجتمع الأجنبي ومن رغبته في إصلاحه أو تغييره نحو الأفضل، وهي ليست وليدة توحد الأديب مع ذلك

المجتمع الذي لا يرتبط به قوميا، فالصورة التي يرسمها الأديب لمجتمع أجنبي تنبع أولا وقبل كل شيء آخر من مشكلات الأديب نفسه ومشكلات قومه في مواجهة الآخر، لذلك تلبي الصورة الأدبية في الدرجة الأولى حاجات نفسية أو فنية أو اجتماعية للشعب الأجنبي، دون أن تلبي حاجات المجتمع المدروس.

صورة الشرق لدى أدباء الغرب:

إن المتأمل لصورة الشرق في آثار الأدباء الغربيين يلاحظ أنها تتسم بسمتين رئيسيتين هما:

١. رؤية الشرق بعين أوروبية وليس بعين شرقية أو بالأحرى ليست رؤية واقعية، فالمرء مهما حاول لا يستطيع أن يرى إلا عبر منظاره وأفق، وهذا أمر معرفي طبيعي لا علاقة له بحسن النية أو بسوءها غالبا، فالشرقي بدوره لا يستطيع أن يرى الغرب إلا بأعين شرقية.

٢. إن صورة الشرق تلبي من الناحية الإنتاجية والاستقبالية حاجات ثقافية أوروبية وعلى رأسها حاجتان: الحاجة إلى الغرائبية والحاجة إلى تأكيد الهوية الخاصة.

إن للغرائبية قيمة ترفيهية كبيرة، وذلك لما تنطوي عليه من إثارة، خاصة حين تترافق هذه الغرائبية مع مغامرات في بلاد بعيدة، وكذلك فإن الأوروبي الذي يواجه بصور الشعوب الأخرى يصبح أكثر تمسكا بهويته الثقافية، حيث يكشف حسنات نمطه في الحياة وتفوق ثقافته (بالمعنى الواسع لكلمة ثقافة) على الثقافات الأخرى.

غير أن الصورة الأدبية للآخر في آثار أديب ما قد تعكس حاجة ذلك الأديب (ومعه عدد كبير من المتلقين) إلى الهروب من مجتمعهم بكل ما يعتلج به من مشكلات، لذلك فإن صورة الهند والصين وإيران والمشرق العربي في آثار كثير من الأدباء الأوروبيين، تنبع من رغبة هؤلاء الأدباء في الهروب خياليا من مجتمعاتهم الصناعية التي تسود فيها قوانين العقلانية والنقبة الآلية والإدارة الشاملة الفعالة إلى مجتمعات غير صناعية

متأخرة تقنيا، يتخيل الأديب الأوروبي أنه وجد فيها قدرا أكبر من التحرر من قيود المدينة، في هذه الحالة تكون الصورة التي رسمها الأديب للبلد الأجنبي إيجابية قد نبلغ حد التمجيد، وهذا ينطبق على أعمال «غوته»

وكذلك نجد صورة الغرب في أعمال كثير من الأدباء العرب في العصر الحديث، والفرق بينهم وبين زملائهم الأوروبيين الهاربين إلى الشرق هو أن الأديب العربي الذي يهرب بخياله إلى الغرب يود الهروب من مجتمع متأخر تقنيا وإداريا واجتماعيا، فهو مجتمع مستبد يقهر الروح والعقل، وبذلك يكون الهروب إلى المجتمع نفسه الذي يهرب منه زملاؤه الأوروبيون.

ولا ننسى الصورة الأدبية للآخر التي تنبع من التناقض الحضاري والسياسي بين الأمة التي ينتمي إليها الأديب أو الدارس وبين أمة أو أمة أجنبية، كما هي الحال صورة العرب والمسلمين في آثار الكتاب الأوروبيين، فقد بدا كرههم للحضارة العربية الإسلامية واضحا ومناصبهم العداء والرغبة في تحطيم تلك الحضارة بالوسائل العسكرية، وهذا ما عبرت عنه الغزوات الصليبية.

ماذا تفيد دراسة الصورة الأدبية للآخر:

إنها تفيد في توسيع أفق الكتابة والتفكير والحلم بصورة مختلفة، إنها إغناء للشخصية الفردية من جهة والتعرف الذاتي من جهة أخرى، هذا على المستوى الفردي، أما على المستوى الجماعي فتفيد في تصريف الانفعالات المكبوتة نجاه الآخر أو في التعويض وتسويق أوهام المجتمع الكامنة في أعماقه، كذلك تبين الصورة المغلوطة المكونة عن الشعوب، فتسهم في إزالة سوء التفاهم وتؤسس لعلاقات معافاة من الأوهام والتشويه السلبي والإيجابي، تعطي الآخر حقه كما تعطي الذات.

كيف يتم تلقي صورة الآخر:

كثيرا ما يتم تلقي صورة الآخر عبر ترجمة النص الأجنبي وتوضيحه بمقدمات، وعبر مقالات نقدية ودراسات أدبية كتبت للدوريات والصحافة

تتناول الآداب الأجنبية، وكذلك يتم تلقيها عبر الإخراج السينمائي والمعارض الفنية، و عبر أدب الرحلات و عبر الإبداع الأدبي الذي يجسد الآخر بوساطة الخيال (وخاصة فن القصة والمسرح ونادرا ما تظهر في الفن الشعري) مع الأخذ بعين الاعتبار الشروط الاجتماعية الثقافية التي يجري ضمنها التلقي.

أعداد دراسة الصورة في الأدب المقارن:

ثمة من يعارض دراسة الصورة الأدبية ضمن اهتمامات الأدب المقارن، ويراهم ممثلة للمدرسة الفرنسية في الدراسات المقارنة التي تركز على المواسم التاريخية والمؤثرات الملموسة، وهي لذلك تعتمد الوضعية الجديدة كما قال رينيه ويلك منذ عام (١٩٥٣) في مقاله السنوي للأدب المقارن.

بعد ذلك بعشر سنوات ندد إيتامبل في كتابه (comparaison n'est pas raison) بالدراسات التي تهتم المؤرخ وعالم الاجتماع ورجل الدولة، وعلى رأسها دراسة صورة الآخر.

عناصر تكوين الصورة الأدبية للآخر:

لو تأملنا عناصر تكوين الصورة بطريقة نظرية لوجدنا أن ثمة عنصرا أوليا للصورة التي نحاول تشكيلها هو ذلك المعخزون الواسع من الكلمات التي تنقل صورة الآخر لنا، وهي حقول معجمية تشكل مفاهيم ومشاعر مشتركة من حيث المبدأ بين الكاتب وجمهوره، لذلك علينا أن نميز بين الكلمات النابعة من بلد الناظر (أي الدارس) التي تفيد في تعريف البلد المنظور (أي المدروس) والكلمات التي أخذت من لغة البلد المنظور ونقلت دون ترجمة إلى لغة البلد الناظر وإلى فضائه الثقافي وإلى نصوصه وخياله أيضا.

إذا الصورة «فعل ثقافي لأنها صورة عن الآخر، وماعدا ذلك فنحن حين نتكلم عن الصورة الثقافية، يجب أن تدرس كمادة، وممارسة أنثروبولوجية لها مكانتها، ووظيفتها ضمن العالم الرمزي المسمى هنا

(خياليا) والذي لا ينفصل عن أية مؤسسة اجتماعية أو ثقافية، لأن المجتمع يرى نفسه، ويكتب عنها، ويفكر فيها، ويحلم بها من خلال هذا العالم الرمزي.

ومن المعروف أن الصورة لغة (تختلط فيها المشاعر بالأفكار) وهي ترجع إلى واقع ترسمه وتدل عليه، لكن الخيال هو الذي يرفع لغة الصورة إلى مرتبة الجمال الفني، وهو في الوقت نفسه تعبير عن المجتمع والثقافة، إذ يجسد المسرح والمكان الذي تعبر فيه اللغة عن نفسها بطريقة مجازية، أي بمساعدة الصور والأشكال يرى المجتمع ذاته فيحدد وبالتالي يستطيع أن يحلم.

إذاً تتأثر صورة الآخر بعلم البقطة الذي يراودنا حوله، وبذلك يات الخيال الاجتماعي شكلا أفق البحث عن صورة الآخر، ومن هنا نجد الخيال يشكل جزءا لا يتجزأ من التاريخ بالمعنى الوقائعي والسياسي والاجتماعي.

وهناك مظاهر أخرى تتدخل في تشكيل الصورة مثل ظاهرة «العدو الموروث» والاستعمار ونتائجه الأيديولوجية والثقافية (العنصرية والتفريب الفني والأدبي) كما نجد أنها تتدخل في مضمون الخيال الاجتماعي في لحظة تاريخية معينة، لذلك من الواضح ارتباط الخيال بماضي المجتمع وصيرورته.

وبما أن الصورة تعد نتاجا مشوها للواقع، إلى حد ما، فإن الخيال الذي ندرسه لا يمكن أن يكون بديلا عن التاريخ السياسي والاقتصادي والدبلوماسي.

إن المتأمل للصورة يلاحظ خضوعها لعناصر مشوهة لها، وخاصة شيوع النمط الذي يعد شكلا أوليا للصورة أو كاريكاتوريا، تتجلى هذه الصورة من خلال كذب النمط أو تأثيراته المؤذية على المستوى الثقافي، فبتبعد عن التجدد، وتبدو أقرب إلى الآلية والجمود، مما يسوء إليها ويبعدها عن الرمزية والتعدد الدلالي، وبذلك عندما يشيع النمط في

الصورة تختزل إلى رسالة واحدة وجوهرية، هي بالنتيجة صورة أولى وأخيرة للآخر، أي صورة جامدة، تصلح لكل زمان دون أن يطرا عليها أي تغيير، وبذلك يعتمد النمط عن الصورة الحقيقية، ليفسح المجال للصورة المشوهة، التي تعتمد النظرة الثابتة، وتجسد زمنا ماضيا متوقفا، تبدو تعبيراً عن معرفة تسمى جماعية، تسعى كي تكون صالحة في كل لحظة تاريخية، فإذا كانت ليست متعددة الدلالات لكنها متعددة السياقات، إذ يمكن استخدامها في أية لحظة، وبذلك يطرح النمط بصورة خفية طبقة ثابتة وتفرعا ثانياً للعالم والثقافات (إن قول الفرنسيين أثناء التعريف الذاتي بأن الفرنسي شارب نبيل هو نمط يعارض مع الإنكليزي شارب الشاي أو الألماني شارب البيرة) وذلك بهدف الإيحاء بأن الفرنسيين يحتلون مرتبة أعلى من غيرهم.

يعتد النمط المعبّر عنه بالسرد والصورة والسيناريو بداية ممكنة للأسطورة (التي هي معرفة وسلطة وتاريخ للجماعة، وهي قصة أخلاقية تقوي تماسك الجماعة التي أنتجتها) لذلك نجد الصورة موازية للأسطورة، إذ لو قارنا بين اللغة الرمزية واللغة الأسطورية نستطيع أن نبين أن الصورة مثل الأسطورة تمتلك القدرة على الرواية، كما تمتلك القدرة على إحياء قصة ما وجعلها نموذجية، تتحرك في عصرنا عبر رؤية الماضي !!

تخصص دراسة الصورة الإطار المكاني الزمني من أجل فهم أسس الصورة، وهذا الإطار لا يعني أنه موكّد لرسم وصفي خارجي، إنه جزء من عناصر أخرى متشابكة في السرد (الشخصيات، الراوي...) يستطيع أن يقدم لنا بعض التفسيرات المضيئة.

إذا علينا دراسة إجراءات تنظيم صورة الأجنبي، أو نحاول إعادة تنظيمها: مثل طريقة التحديد الفضائي والتفرعات الثابتة الناتجة عن حلم اليقظة عن الفضاء الأجنبي (الأعلى مقابل الأدنى، الحركات المتصاعدة مقابل حركات السقوط والانقياد).

يجب الانتباه إلى كل ما يجعل الفضاء الخارجي ماثلاً للفضاء الداخلي (الشخصية، أنا الراوي) خاصة حين يستطيع الفضاء الأجنبي أن يعيد إنتاج مشهد عقلي أو يعطيه دلالة تساعد على نسج علاقات بين الفضاء الجغرافي والفضاء النفسي على المستوى المجازي على الأقل (مثل دراسة الأماكن المفضلة والمناطق المعطاة أهمية أي قيمة إيجابية أو سلبية، وكل ما يسمح بترميز الفضاء، وكل ما يطلق عليه الآخرون تنديس الفضاء).

كما علينا أن ننتبه إلى الفضاء الزمني إذ من المفيد ملاحظة الإشارات المتسلسلة تاريخياً، لأن التواريخ التي يقدمها النص تساعد على إعطاء صورة دقيقة للأجنبي، شرط أن نكون حذرين إزاء كل ما يمكن أن يبدو أسطورة للزمن التاريخي والسردي عند اللزوم، كما يجب الانتباه إلى أن الأنماط يمكن أن تمنح النص بعداً تاريخياً ذا قيمة قصوى، ولا شك أن تقديم الأجنبي يجعله يشارك في الزمن الأسطوري خارج كل حدود دقيقة، الأمر الذي يعني ابتعاداً عن الزمن المتتابع (الخطي) للتاريخ السيامي (الذي يسير في اتجاه واحد لا يتغير ولا يتوقف) وهكذا يبدو لنا أن هناك تعارضاً بين الزمن الخطي والزمن الدائري للمصورة.

ومن العناصر المكونة للمصورة أيضاً تلك العناصر التي تتكشف فيها تعبيرات الآخر والسمات والحركة والحديث والعلاقات الاجتماعية والعناصر التي تعددي التعريف البسيط حاملة دلالة خاصة ضمن آلية النص، وبذلك نجد كثيراً من العلاقات داخل النص الأدبي مفيدة من أجل دراسة الآخر، مثل دراسة العلاقات الذكرية والأنثوية ضمن الانتساب إلى ثقافات متنوعة (الرجل العربي يقيم علاقة مع المرأة الغربية أكثر من المرأة العربية مع الرجل الغربي، كذلك الرجل الفرنسي يفامر مع امرأة إسبانية ولا يحدث التقبيل).

وهناك الوصف المخالف الذي يساعد على تقديم صورة الآخر من خلال ثنائيات متناقضة تدمج الطبيعة والثقافة مثل متوحش مقابل متحضر،

ويبري مقابل مثقف وإنسان مقابل حيوان ورجل مقابل امرأة وكائن
مشتق مقابل كائن ضعيف.

ومن مكونات الصورة أيضا وصف جسد الآخر ومنظومة قيمه ومظاهر
ثقافته، بالمعنى الإناسي (مثل الدين والمطبخ واللباس والموسيقى...) .
هنا يساعدنا علم تطور الإنسان (الإناسي) من الناحية الثقافية، فنواجه
النفس العموري بوصفه شاهداً ووثيقة عن الأجنبي ، وبذلك تحاول دراسة
الصورة فهم كيف كتب النص الذي يعد تطوراً وصفياً وإدراكياً في الوقت
نفسه، فنستطيع أن نعرف ما قيل عن ثقافة الآخر أو ما سكنت عنه.

ويبدو لنا عنصر السيناريو هاما في توضيح صورة الآخر خاصة إذا
استفدنا من علم الدلالة (الذي هو عقل معرفي يدرس حياة الرموز ضمن
الحياة الاجتماعية، كما يدرس تطور التواصل بين الأمم) ولذلك لم تعد
الصورة سلسلة من العلاقات التراتبية والشكلية في نص معين، بل صارت
تؤسبها كاملا لحوار بين ثقافتين من خلالها يُقدّم الأجنبي عبر تشكيل
جسماني وثقافي أي يقدم عبر (الصورة السيناريو).

فذلك فإن المعطيات التاريخية التي تعني الأخبار ذات الطبيعة
المزدوجة (سياسية، اقتصادية) كما تعني خطوط القوى التي تتحكم
بالثقافة في لحظة معينة، تستطيع أن تساعد على الكشف عن الدلالة
الاجتماعية والثقافية للنص، كما تستطيع الدراسة المعجمية للصورة
الكشف عن الدلالة النصية ، وبذلك يتوجب علينا رؤية مدى انسجام
النص الأدبي مع الوضع الثقافي والاجتماعي (ومن هنا يأتي الربط
الإجباري بين الأدب والتاريخ أو بصورة أدق بين الإنتاج النصي والتطور
التاريخي) فتتم متابعة كيفية تداخل التقديم الأدبي للأجنبي مع الثقافة
المحلية، إذ ليس الأمر مقابلة النص مع سياقه الأدبي من أجل فهم وتبني
كيفية اختيار كل عنصر من عناصر الصورة الثقافية (الذي بات عنصرا
ضمن النص ليكون مرجعا ثقافيا للمتلقي) بل إن الأمر يجب أن يكون
أيضا خارج النص أي محاولة مقابله بالفسيرات التي يقدمها المؤرخون،

فيتسم فهم النص ووظيفة الصورة التي يقدمها عبر دورة من خلال التاريخ خاصة تاريخ العقليات، لذلك يعرف التاريخ بوصفه: دراسة التأملات والعلاقات الجدلية بين الشروط الموضوعية لحياة الناس التي يعيشونها، والطريقة التي يروي بها هذه الحياة.

إشكالية دراسة الصورة:

إن دراسة الصورة لم تقتصر على الأدب، فقد وجدناها في حقول معرفية مختلفة إلى جانب الأدب، لهذا عانت الصورة من انحرافين خاصة في فرنسا:

تركز الدراسات الاهتمام على النصوص الأدبية دون الانتباه للتحليل الثقافي التاريخي.

تركز الدراسات اهتمامها على الجوانب التاريخية والثقافية وتهمل الجوانب الجمالي للأدب، وبذلك تتحول الدراسة إلى إحصاءات اختزالية لصورة الأجنبي.

إن علم دراسة الصورة بحاجة إلى دراسات علمية (علم السلالات والتطور الإنساني أي الأنثروبولوجية، وعلم الاجتماع، علم التاريخ...) كما انه بحاجة إلى دراسات موازية أو بالأحرى شهادات من فعاليات أخرى معاصرة (مثل الصحافة، الأفلام، الصور الكاريكاتورية...) الخ لكن دون نسيان دراسة الجانب الأدبي.

ثمة إشكالية لم تستطع دراسات صورة الآخر هجرها هي أنها تبدو لنا جزءا من سوء التفاهم الاجتماعي والثقافي، إذ إن تقديم صورة الآخر يخضع لنوع معقد من الخيار الفكري المختلط بالمشاعر، فلا يتم الانتباه إلى ما يسمح بالاختلاف (الآخر مقابل الأنا) أو التماثل (الآخر يشبه الأنا) فكثيرا ما يكون التعبير عن الآخر نفيا له، إذ تدرس الصورة وفقا لأفكار مسبقة، وتصبح تعبيراً عن الذات وعن العالم الذي يحيط بنا كما نراه وليس كما هو حقيقة بمعزل عن الأوهام التي تورث رؤية منهجية، ولذلك تبدو صورة الآخر صورة للعلاقات التي نقيمها بين العالم (الذضاء

الأجنبي) وبيننا، فتبدو لغة الآخر لغة ثانية موازية للغة التي أتكلّمها، قد نتعاش معها ونغنيها، من أجل إضافة شيء جديد، وقوله بشكل مختلف، وقد تنفيها لتعيش في عزلة ثقافية تؤسسها أفكار موهومة.

ومن أجل حل بعض إشكاليات دراسة الصورة يتوجب عليها ألا تهتم «بواقعية» الصورة وبعلاقتها بالواقع، وأن تهتم أكثر بمطابقتها الواضحة لنموذج أو خطة ثقافية موجودة قبلها في الثقافة المحلية (الدارسة) وليس في ثقافة الآخر (المدرّوس) لذا من المهم معرفة أسسها وعناصرها ووظيفتها الاجتماعية وآلياتها.

في الحقيقة إن الأنا حين تنظر إلى الآخر لا تنقل صورته فقط، لكنها تنقل صورتها الذاتية أيضاً، إذ نجد في صورة الآخر مجموعة من القيم والأفكار التي نؤمن بها، كما نلمح فيها مجموعة العلاقات التي تقيمها مع العالم، لذلك يكاد يكون من المستحيل تجنب ألا تظهر الصورة (المقدمة عن الآخر) في هيئة نفي له، سواء أكانت الصورة مقدمة على المستوى الفردي من قبل الكاتب أم على المستوى الجماعي من قبل الأمة، إذ يتم التعبير عن الآخر بنفيه ليتم التعبير عن الذات!!

وعلى هذا الأساس يجب أن تتحول دراسة صورة الآخر، إلى دراسة حول الوعي التعبيري للأنا، بمعنى آخر يجب أن تتحول إلى دراسة منفتحة على الآخر كأنفتاحها على ذاتها، لاعتمادها التسامح أي النظرة الندية التي نعرف بالآخر، ولا نعد الأنا فوقه.

كذلك فإن شيوع النمط أسماء إلى الصورة فقسّم العالم إلى ثنائيات جامدة في الثقافة (تفوق أو تخلف) والطبيعية (أي من الناحية الفيزيولوجية بشرة بيضاء أو سوداء مثلاً) تؤكد هذه الثنائيات دونية بعض الشعوب أو تفوقها، مما يؤسس لدراسات عنصرية تزيد الهوة بين الشعوب، وهذا نقض ما تسعى إليه الدراسات الصورية الحديثة التي تهدف إلى خلق التواصل بين الشعوب مزيلة سوء الفهم والتعصب.

وحين ندرس الأدب المحلي أو الأدب الاستعماري، يجب الانتباه

إلى أن الثقافة المهيمنة تزيد من إشكالية صورة الآخر، إذ نجدها تحتل مكانا ضمن المشاكل السياسية لتنعكس على جمالية الصورة، فتقديم صورة مشوهة لأمة ما، عبر الأدب، مما يعني ترددا في العلاقات السياسية في الوقت الراهن، وتوترا في علاقات الأمتس، وإن أي محاولة للتواصل تقوم بين أمتين لابد أن تبدأ بدراسة الصورة التي تكونت عنهما في أدب كل منهما، لإزالة الصورة المغلوطة وبناء الصورة الصحيحة.

إذاً المشكلة كيف نظهر منطقية الصورة وليس كذبها، لذلك يعدّ علم دراسة الصورة جزءا من تاريخ الأفكار والثقافات التي تنشأ في بلد واحد، أو عدة بلدان، وعن طريق تناول الآخر بالدراسة نلغزر بتفكير مختلف. يغني ثقافتنا.

وعلى هذا الأساس يمكننا أن نعد الصورة تجسيدا للفعل ثقافي يبرز لنا كيف يتم التفاعل مع الآخر، فنلمس مجمل الأفكار والقيم التي تشكل وجدان الأمة.

حالات فهم الآخر وقراءته:

لمحنا من خلال ما تقدم معالم عديدة لقراءة الآخر وفهمه، يجدر بنا تأملها وتوضيح أهم الحالات التي يمكننا تلمسها مما سبق:

١. الحالة الأولى (التشويه السلبي) في حالة العداء للآخر حيث تؤدي العلاقات العدائية بين الشعوب إلى تكوين صورة سلبية عن الآخر (المعادي) نظرا للمشاعر العدائية وسوء الفهم، لذلك لن يسمح بسماع صوت (الآخر المعادي) فيبرز الواقع الثقافي الأجنبي في مرتبة أدنى من الثقافة المحلية، وبذلك نواجه علاقات وصورا سلبية، يمكن أن ندعوها بالتشويه السلبي، وعلى سبيل المثال بدت لنا صورة الأوروبي (المستعمر) في الأدب العربي مشوهة في كثير من الأحيان (إنه إنسان مادي، غير أخلاقي...).

في مثل هذه الحالة تكون وظيفة صورة الآخر إثارة مشاعر العداء تجاه الآخر ومشاعر الولاء والتضامن والتوحد تجاه الذات أو الأنا أو نحن،

وبذلك تتحول الصورة إلى وسيلة من وسائل التعبئة النفسية، وعلى هذا الصعيد قدّم الأدب الصهيوني الحديث مثالا صارخا على ذلك.

٢. الحالة الثانية (التشويه الإيجابي) يرى فيها الكاتب (أو الجماعة) الواقع الثقافي الأجنبي متفوقا بصورة مطلقة على الثقافة الوطنية الأصلية، لذلك نجدها على نقىض الحالة الأولى تعد نفسها في مرتبة أدنى، فيترافق التفضيل الإيجابي للأجنبي مع عقد نقص تعاني منها الذات تجاه ثقافة الآخر، وأسلوب حياته، فنجد أنفسنا أمام كاتب أو جماعة من الكتاب يعانون من حالة من الهوس والانبهار بالآخر، وبذلك يقدم الوهم في صورة الأجنبي على حساب الصورة الحقيقية له، مما يمكننا أن ندعو هذا التشويه بالتشويه الإيجابي، فمثلا نجد بعض الكتاب منبهرين بالنموذج الغربي للحياة (حرية، ديمقراطية...) وهذا يعني تمجيذا للحضارة الغربية وتجاهلا لمشكلاتها، وعدم تبني أي موقف نقدي تجاهها، رغم النكبات التي مازال العرب يعانون منها إلى اليوم بسبب النزعة العدوانية الغربية.

٣. الحالة الثالثة (التسامح) حيث تنطلق دراسة الصورة من رؤية متوازنة للذات والآخر، لذا نجد التسامح هو الحالة الوحيدة للتبادل الحقيقي، إذ بطور تقويم الأجنبي وإعادة تفسيره عبر رؤية موضوعية، تنظر للآخر باعتباره ندا، فينتفي الهوس والانبهار (الاستعارة من الآخر) والرهاب (الذي ينفي الآخر ويفترض الموت الرمزي له، وبذلك يعبر التسامح طريقا صعبا يمر عبر الاعتراف بالآخر حيث تتعايش الأنا مع الآخر، ونراه ندا غير مختلف (أي غير دخيل أو هامشي...) ولاشك أن التسامح يحتاج إلى نضج فكري يقوم على التأمل والتأمل لا على استيراد الأفكار والمعطيات الأجنبية، وبالتالي يحتاج إلى حوار دائم بين الذات والآخر بعيدا عن العقد النفسية (الهوس، الرهاب).^(١١)

مهام دراسة صورة الآخر في الأدب العربي:

تتكون مهمة الأدب المقارن في الوطن العربي على صعيد دراسة

صورة الآخر من شقين :

١ . دراسة صورة العرب في الآداب الأجنبية .

٢ . دراسة صورة الشعوب الأجنبية في الأدب العربي قديمه وحديثه .

إن النوع الأول من دراسة صورة الآخر يساعدنا على التعرف على أشكال التشويه التي تنطوي عليها صورة العرب في الآداب الأجنبية، مما يقدم تمهيدا لتصحيحه ومعالجته، إذ إن للعرب مصلحة في أن تكون صورتهم في الخارج صورة واقعية وقرينة من الحقيقة، ومن خلال صورتنا في الآداب الأجنبية نستطيع أيضا أن نفهم أنفسنا بشكل أفضل، وفي هذه الحالة تشكل الآداب الأجنبية مرآة، قد تكون مقعرة أو محدبة تشوه صورتنا، لكننا يمكن أن نرى فيها أنفسنا ونتعرف بفضلها على نقاط ضعفنا التي لا تروق لنا، لكن من الضروري أن نتعرف عليها.

إن دراسة صورة العرب في الآداب الأجنبية يمكن أن تؤدي دورا مهما لدراسة تلك الصورة في وسائل الإعلام الأجنبية، وذلك في إطار المساعي العربية للتصدي لتشويه صورة العرب الذي تمارسه الجهات المعادية وعلى رأسها الأوساط الصهيونية والاستعمارية والشعبوية، ولحسن الحظ فقد أنبه العرب في الأعوام الأخيرة إلى أهمية دراسة صورة الآخر في الأدب.

أما النوع الآخر (الذي هو دراسة صورة الشعوب الأجنبية في الأدب العربي) فنجد فيه فوائد جمة، إذ إن الصورة المشوهة، كصورة العرب في الآداب الأجنبية، تعكس أشكال التشويه التي تنطوي عليها إشكالية فكرية واجتماعية ونفسية عربية تستحق أن تدرس وتحلل، فصورة الأوروبيين في الأدب العربي تنطوي على تشوه إيجابي تارة وتشوه سلبي تارة أخرى، لذلك نجد في مقابل الصورة السلبية للغرب (المادي) نجد صورة إيجابية للشرق الذي يسود فيه الدفء الإنساني والإخاء والروحانية، إنها الصورة النمطية للشرق الذي يقف في مواجهة الغرب المادي.

لكن أصحاب الصورة النمطية يعجزون عن تفسير تفوق الغرب على المستوى العالمي في القرنين الأخيرين، وانتشار أسلوب الحياة الغربية في الشرق، وهو ما يعرف بظاهرة «التغريب» وقد ظهرت صورة الأوربيين في ذروة تشوهها حين صورت المرأة الأوروبية بصورة المرأة المستهتره التي تجري وراء شهواتها نابذة كل القيم الأصيلة¹¹»

إذاً إن القول بوجود فضاء ثقافي واحد في العالم أمر غير دقيق، لأننا لم نتخل عن أوهامنا المسبقة حول أنفسنا وحول الآخر .

وقد يلاحظ المرء إهمال الجانب الجمالي في الدراسات التي تهتم بصورة الآخر في الأدب يؤدي بها إلى أن تتحول إلى نوع من الدراسات الاجتماعية أو الفكرية أو النفسية، لذلك نحن بحاجة إلى دراسات مقارنة تستطيع أن تقيم توازناً بين الانفتاح الفكري على الآخر والانفتاح الفني على النص الأدبي .

في الحقيقة ثمة طموح لدى دارسي الأدب المقارن أن تصبح دراساتهم أقرب إلى العلم الإنساني، ومن أجل تحقيق هذا الطموح في دراسة الصورة نجدهم يستخدمون مناهج متعددة، كالتنقيبية والتاريخية والتحليل النفسي (الذي يمكن أن نفسر على ضوءه أسباب ورود الفضاء الأجنبي: إسبانيا لدى فيكتور هوغو، إذ يرجع ذلك إلى انبعاث مشاعر تعود إلى حقبة محددة من طفولته حيث عاش في إسبانيا) .

إن من المفيد أن نجد الدارس المقارن (قبل أن يبدأ بحثه في صورة الآخر) يعيد فحوص موقفه الفكري ومنظومة قيمه، أي يمتلك القدرة على النقد الذاتي تجاه ممارساته الثقافية وتأملاته الفكرية، كي يستطيع دراسة صورة الآخر التي تكونت في الماضي من أجل فهم الحاضر والتأسيس لمستقبل أفضل .

٢٦- صورة الفرس في كتاب «البخلاء» للجاحظ «دراسة تطبيقية»

نبذة عن حياة الجاحظ وعصره:

هو أبو عثمان عمرو بن بحر، قيل أنه من كنانة، وقيل هو كنانى ولأه، وأن جده فزارة كان عبدا أسود يعمل جملالا لعمرو بن قلع الكنانى، ومن المعروف أنه لقب بالجاحظ لجحوظ عينيه.

بدأ تعليمه في كتاتيب البصرة حيث كان يحفظ القرآن الكريم وشيئا من الأشعار والنحو والفقه، ثم مضى إلى المساجد يستمع إلى حلقات العلماء الذين كانوا يحاضرون في كل فن وعلم، فأخذ ياتهم كل ما يسمعه هناك، كذلك كان يذهب إلى سوق العريد (التي كانت سوقا تجارية وأدبية كبيرة آنذاك).

ورغم أنه كان فقيرا يبيع الخبز والسمك بسيحان (أحد نهيرات البصرة) إلا أنه كان نهما في قراءة الكتب حتى إنه كان يكتري دكاكين الوراقين ويبيت فيها للنظر في الثراء، ولم يقع بيده كتاب قط إلا قرأه مهما كان موضوعه، ويقال أنه لم يكتف بقراءة كتاب في اليوم الواحد.

وعلى هذا الأساس لن نستغرب ثقافته المتنوعة، ومن المعروف أن البصرة، في عصره، كانت دار ترجمة، قبل نشوء بغداد وفيها ترجم ابن المقفع كلبلة ودمثة وكتب الآداب الفارسية ومنطق أرسطو.

شغف بالاعتزال، فتعلم على يد أساتذة المعتزلة أمثال أبي الهذيل العلاف وإبراهيم النظام، الذي كان يمزج بقوة بين الاعتزال والفلسفة، مما دفع الجاحظ للتزود من منابعها الأصلية، وقد شكل أساتذته مثلا أعلى له في الثقافة الموسوعية التي هي سمة من سمات العصر العباسي، فكان مستوعبا لجميع ثقافات عصره من فارسية وهندية وعربية وإسلامية.

إن تأمله في أفكار المعتزلة وخاصة آراء أساتذته النظام، أدت به أن يعتنق مجموعة من الآراء استطاع أن يكون بفضلها فرقة معتزلية دعيت

باسمه (الجاحظية) .

كان يكتب، في بداياته، باسم النابيين من الكتاب القدماء أمثال ابن المقفع أو الخليل أو العنابي أو سالم صاحب بيت الحكمة، لكن سرعان ما لفت نظر الخليفة المأمون، عن طريق أستاذه ثمامة بن أشرس، فتحول من البصرة إلى بغداد، وأصبح كاتباً رسمياً للدولة، ويقال بأن المأمون قلّده ديوان الرسائل، لكنه لم يبق فيه سوى ثلاثة أيام، عاد بعدها إلى صناعته في التأليف والكتابة الأدبية، مكثفاً، فيما يبدو، براتبه، فقد أصبح الكاتب الرسمي للدولة.

تعرف في بغداد على البيئة الأدبية والعلمية في المساجد وحلقات الدرس والمناظرة، وحين تحولت الخلافة إلى (سامراء) في عهد المعتصم انتقل إليها الجاحظ.

بدأت كتبه ثمرة للنفسج العقلي الذي شاع في العصر العباسي، خاصة الجهود العقلية المستعزلة، سواء من حيث وضوح المنطق أو من حيث قوة الاستدلال أو من حيث توليد المعاني.

وقد كان يهدي القواد والوزراء وكبار الكتاب بعض كتبه، فيهدونه بعض أموالهم، فقد أهدى الوزير ابن الزيات كتاب «الحيوان» وأهدى قاضي القضاة ابن أبي داود كتابه «البيان والتبيين» أما الكاتب إبراهيم بن العباس الصولي فقد أهداه كتاب «الزرع والنخيل» كذلك لاحظنا في مقدمة كتاب البخلاء أنه كتبه بناء على طلب أحد الأعيان ولم يذكر اسمه، لكنه ذكر إعجابه بالكتاب الذي كتبه الجاحظ «في تصنيف حيل لصوص النهار، وفي تفضيل حيل سراق الليل» فطلب منه أن يؤلف كتاباً في نوادر البخلاء.

ويظهر أن مرض الفالج (الشلل) ألم به مبكراً، لكنه لم يستطع أن يفقهه عن الحركة أو الكتابة، فقد كتب أثناء المرض أهم كتبه: «الحيوان» و«البخلاء» و«البيان والتبيين» و«الزرع والنخيل»^(١).

كتاب البخلاء:

وجدنا في إحدى قصص «البخلاء» التي كان أحد أبطالها أنه كتب بعد إصابته بالفالج، فقد دعاه أحد البخلاء (محمود النقاش) للمبيت عنده، بعد هطول المطر، بسبب قرب منزله من الجامع، فجاءه يطبق أين وتصر، فلما مد يده الجاحظ قال له: «يا أبا عثمان إنه لبأ وبغظة! وهو الليل وركوده! ثم ليلة مطر ورطوبة، وأنت رجل قد طعنت في السن، ولم تزل تشكو من الفالج طرفاء ومازال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء»

بعد كتاب البخلاء أحد الكتب التراثية الهامة التي استطاعت أن تجسد لنا العصر المباني بكل حيويته، فتنقل لنا الحياة الاجتماعية بكل تفاصيلها وتفاعلاتها، كما استطاعت أن تنقل لنا الحياة الثقافية بكل إشعاعاتها وروحانياتها المدهشة إذ ظهرت فيها امتزاج الثقافات بأجلى صورة.

يحسن المرء مع سره البخلاء أنه أمام «ممكنات جديدة كانت خفية في فهم التاريخ... لأن النصوص لا توجد في فراغ سكتية بعزلتها الرائعة عن السياقات الاجتماعية والتاريخية، وليس التراث نفسه بالنصب النخب القائم فيما وراء الزمان والمكان، بل هو كما أكد بول ريكور، بناء سردي يتطلب عملية إعادة تأويل مفتوحة النهاية، وبالتالي فإن معاني التراث تعني أيضا معاني الوعي، بمعنى التمييز النقدي بين التأويلات المتصارعة»^١

إننا نرى في هذا الكتاب صورة مجتمع بدأ يعيش قيم حياة جديدة، ويرفض قيم البداوة التي ترى في صفة الكرم إحدى أهم مظاهر استمرارية الحياة في الصحراء، في حين بات الاقتصاد جزءا حيويا من حياة مدنية أكثر تعقيدا، إذ بات الإنسان يحسب للزمن ومصابئه حسابا، فهو يجسد لنا اضطراب القيم في ذلك العصر بين (بين الصحراء والحضر) أي بين بدارة مرتحلة في تفاصيلها المعيشية، لكنها راسخة في قيمها في مدن حديثة، يعيش فيها الكثير من الهامشيين والطفيليين الذين يستغلون القيم

بدوية، ليعيشوا حالة على موافد الناس، كما يجسد لنا اضطراب هذه
قيم في أعماق النفس الإنسانية وصراعها بين الكرم واليخل.

أما أن تكون الأسباب التي دفعت الجاحظ لتأليف الكتاب أسباب
خاصية تتعلق بسمات يمتلكها الجاحظ تجعله بخيلاً، كما يرى محققاً
كتاب (أحمد العوامري وعلي الجازم) فالجاحظ «يسخر من البغلاء،
يرسل الضحك غالباً من كثير من أعمالهم، وينسب إليهم كل ما يحط
مروءة، لكنه في غضون ذلك يلقنهم الحجج على حسن الانصاف
دخار المال، وأنه الحزم بعينه، والتدبير الذي هو عماد الحياة المتزنة
مفاضلة، ثم هو ينسب الحديث هنا وهناك إلى هذا وذاك، فلا تستطيع أن
تأخذ عليه كلمة، أو تعرف ذات نفسه من عبارة يروح بها قلمه، ولكننا
نرى أنه كان بخيلاً لأن الولوع بالشيء يحجب إلى النفس التحدث عن
الإفاضة فيه، لأن من عرف الجاحظ، ومن أبرع صفاته أن يستر ما يحب
حيانا بإعلان ما لا يحب أحيانا، رجح أن يكون بخيلاً» لأنه وصف ما
عاشه، هنا لابد أن نسأل: هل كان الجاحظ لصاً لذلك ألف كتاباً في
حيل اللصوص؟

إن مثل هذا القول ينفي المقدرة الإبداعية لدى الأديب، ويحول كتاب
لبخلاء إلى نوع من السيرة الذاتية للجاحظ وهذا ما لا يمكن أن نوافق
عليه، نظراً لما امتاز به الجاحظ من سعة الخيال، الأمر الذي يؤكد قدرته
على الابتكار، ولا ننسى سعة الثقافة التي كانت إحدى سمات عصره
التي مكنته من التعرف على وجهات نظر متعددة للموضوع الواحد وقد
ساعده في كل ذلك امتلاكه أدوات الحوار المنطقي الذي هو جزء من
شخصية المثقف المعزولي، إضافة إلى أن الجاحظ كتب هذا الكتاب في
أواخر عمره، بعد أن اكتملت تجربته الحياتية ونضجت ثقافته، وبعد أن
استوعب تجارب الآخرين التي عاشها أو سمع عنها، حتى باتت جزءاً
حيوياً من شخصيته الأدبية التي تتبع النادرة أينما كانت، لتقدم عبرها
لمغزى والمتعة للمتلقي، لهذا قبل عن كتب الجاحظ أنها تمنع القلب

والعقل معاً.

قبل أن نتحدث عن صورة الفرس في بخلاء الجاحظ، يحسن بنا أن نتعرف على مفهوم البخل لدى الجاحظ، ومن ثم نتعرف على سمات منهجه في تقديم صورة البخلاء بصورة عامة.

مفهوم البخل لدى الجاحظ ومنهجه في تصوير البخلاء:

لاشك أن مفهوم البخل لدى الجاحظ جزء من مفهوم عصره، فأديب هو ابن لبيته ومفاهيمها، لكنه يمتاز عن غيره بقدرته الفنية على تقديم صورة أمينة لدقائق عصره.

نجد الجاحظ منذ فاتحة الكتاب (حين خاطب شخصاً واقعياً أو متخيلاً كان قد طلب منه تأليف كتاب في البخلاء ونوادرهم) يبين أنه سيختصر قصص البخلاء ونوادرهم "كي يصير الكتاب أقصر والعار فيه أقل".

إذا البخل صفة متبوذة تجلب العار للإنسان، كما يجلب العار للكتاب الذي يتناول قصص البخلاء أيضاً، لكننا لاحظنا الجاحظ المعترلي الذي يمتلك عقل باحث عالم يتناول مفهوم البخل برؤية علمية، فيرفض التعميم أي إطلاق صفة البخل على أي إنسان دون النظر إلى ظروفه المعيشية، فـ«أهل المازح (قرية قرب الرقة) لا يعرفون بالبخل، ولكنهم أسوأ الناس حالاً فتفديدهم على قدر عيشهم، وإنما نحكي عن البخلاء الذين جمعوا بين البخل والبسر، وبين خصيب البلاد وعيش أهل الجذب، أما من يضيق على نفسه لأنه لا يعرف إلا الضيق، فليس سبيله سبيل القوم».

إذا مفهوم البخل لدى الجاحظ مفهوم موضوعي، فهو يخص الأغنياء بالبخل دون الفقراء، ويخص سكان الأراضي الخصبة لا سكان الأراضي المجربة، لأن الإنسان محكوم بعطاء البيئة التي يعيش فيها أو بخليها، لهذا لا عذر لبخيل يعيش في أرض معطاءة، في حين يجد العذر للإنسان يعيش في بيئة فقيرة.

وكذلك بدا لنا مفهوم البخل، في قصصه، أقرب إلى الواقعية، لا يحاول أن يأتي بقصص لا يمكن للعقل أن يقبلها، فإذا ذكر إحداها أشار إلى عدم منطقيتها (مثلاً حين تحدث عن بخيل يسمح خبزه بقطعة الجبن، فجاء ابنه ليضع قطعة الجبن بعيداً ويشير إليها باللقمة من بعيد، نجد الجاحظ يرفض هذه المبالغة ويعلق قائلاً: «لا يعجبني هذا... لأن الإفراط لا غاية له، وإنما نحكي ما كان في الناس، وما يجوز أن يكون فيهم مثله حجة أو طريقة، فأما مثل هذا الحرف (أي الإشارة إلى اللقمة) فليس مما نذكره.»

إن الجاحظ، في كتاب البخل، يمتلك حس الكاتب الواقعي الذي لا يسعى إلى المبالغة والابتعاد عن المعقول من القصص، وإنما يقدم للمتلقي ما حدث فعلاً وما يمكن أن يحدث، فهو يلجأ إلى أساليب أخرى أكثر فنية لجذبه.

يلاحظ المتتبع لقصص بخل، الجاحظ التنوع في أسلوب تقديمها بين القصة القصيرة (بالمفهوم المعاصر) والناذرة والفائدة النثرية والشعرية، كما يلاحظ وجود قصص لا يمكن أن نعدّها قصصاً عن البخل حسب مفاهيم عصرنا الحديث، مما انعكس على السمات الشخصية لبخلاء الجاحظ وسلوكهم، فتميزوا أحياناً بسمات محببة، لذا لا نستطيع أن نلحق بهم دلالات مكروهة لهذه الصفة وفق مفاهيمنا اليوم، نظراً لتصرفاتهم التي لا تدل على البخل والأنانية دائماً (فالبخيل لدى الجاحظ يقيم الولائم في بيته، وإن كان يشترط شروطاً وكذلك يقدم هدايا، وهو صاحب أنفة وكبرياء، يرفض أن يستعيد ماله إذا حاول أحدهم إهانته ووصفه بالبخل، كنيسة أبي سعيد المدائني التي ستعرض لها بعد قليل).

طبعاً ستكون لدى الجاحظ مبررات من أجل وضعهم في خانة البخل (كأن يشترط على ضيوفه بعض الشروط التي يراها من آداب الطعام وهي بالتالي في صالح الضيوف، أو لا يهتم بنظافته كي لا تبلى ثيابه، أو يكثر الحديث عن هدية قدمها، حتى نجده يؤرخ الأحداث بيوم تقديمها) وهنا

لا ننكر دور خيال الجاحظ في إسباغ حس الفكاهة والمرح على الحدث. قدّم الجاحظ لنا نوادر لا نستطيع أن نعدّها قصص بخلاء، وإنما قصصاً تدل على الفطنة والذكاء، كقصة وال كان بفارس، مدحه أحد الشعراء، فأجزل له العطاء (أربعين ألف درهم) فأقبل عليه كاتبه قائلاً: يا سبحان الله كان يرضى منك بأربعين درهماً!... قال ويحك! أ تريد أن تعطيه شيئاً، قال: أمن إنفاذ أمرك بد، قال: يا أحمق، إنما هذا الرجل سرّنا بكلام وسرّناه بكلام! أ هو حين زعم أنني أحسن من القمر، وأشد من الأسد، وأن لساني أقطع من السيف وأن أمري أنفذ من السنان، جعل في يدي من هذا شيئاً أرجع به إلى بيتي، ألسنا نعلم أنه قد كذب، ولكنه قد سرّنا حين كذب لنا، فنحن أيضاً نسره بالقول ونأمر له بالجوائز، وإن كان كذّاباً، فكذب بكذب، وقول بقول، فأما أن يكون كذب بصدق، وقول بفعل، فهذا هو الخسران الذي ما سمعت به!...

إننا أمام محاكمة عقلية تلخص لنا أن الجزاء يجب أن يكون من جنس القول أو الفعل، وليس من المنطق أن يجازى على كلام بمال وإنما بكلام مثله، فهل نستطيع أن نعد هذه النادرة قصة في البخل أم قصة في حسن التصرف.

وقد نجد قصصاً (عن أحد بخلاء الجاحظ المعروفين) ومع ذلك هي أقرب إلى النادرة التي لا نراها ذات علاقة بالبخل، وإنما تحكي عن أحد الأكوّلين (يدعى السديري) الذي ينقّيه في الطريق (محمد بن أبي المؤمل) فيدعوه ليأكل معه سمكة اشتراها بثمن باهظ، فلم يترك له الأكوّل شيئاً يأكله.

إن البخل هنا يبدو كريماً ومظلوماً تتعاطف معه، فقد قضى طفلي على حلّقه بأكل جزء من السمكة اشتراها ودعا ضيفه ليشركه فيها فلم يترك له شيئاً، ومثل هذه القصة لا يمكن أن نعدّها قصة ببخل، وإنما نادرة تدل على وقاحة الطفيليين في ذلك العصر، لذلك باتت البخل أمثال هؤلاء أمراً مستحباً.

لهذا لاحظنا أن بعض البخلاء لا يخجل من صفة البخل، بل صار يرغب في إعلانها، حتى إن للبخلاء مجالسهم الخاصة، فنجدهم يؤلفون ما يشبه الجمعية اليوم، ليدافعوا عن وجهة نظرهم وينشروها على الملأ دون أي حرج، ويدؤروا بذلك يعانون تمردهم على قيم تفتخر بها العرب.

صورة الفرس في كتاب البخلاء:

عرف الجاحظ (في كتابه البيان والتبيين) بدفاعه عن العرب في وجه الشعوبية، التي هي حركة تعزز بالتراث الساساني، وتدعو إلى إحياء جوانب منه وترفع شعار أفضلية الأمم الأخرى على العرب، مما يجعلها تميل للزندقة، كل ذلك من أجل أن ترد على النزعة العربية التي ترى «أن العرب خير الأمم» وهكذا أورث التعصب العربي أيام الأمويين تعصب الأمم التي دخلت في الإسلام حديثا، لذلك انتقل الجدل لدى الشعوبية «من دعوة سايمة إلى المساواة بين الشعوب إلى الهجوم على السلطة القائمة وعلى الثقافة العربية الإسلامية».

يتصور المرء حين يرى الجاحظ مدافعا عن العرب ومهاجما الحركة الشعوبية، أن صورة الفرس في أدبه ستكون صورة مشوهة، يخصها بدلالات سلبية، في حين يخص العرب بدلالات إيجابية، لكن الجاحظ شأنه شأن كل أديب عظيم، أبعد ما يكون عن التعصب والعنصرية، وكما يقول د. الطاهر مكي «كان الجاحظ يقاتل الشعوبية اتجاهها سياسيا، لكنه لم يكن معاديا للثقافات الأجنبية، ولا يستطيع أحد أن يتهمة بالتعصب أو بقصر النظر أو بضيق الأفق».

وكي لا نغرق في كلام نظري لابد أن نبرز شواهد تطبيقية على انتشاحه الفكري، فهو حين يتحدث عن الأمم التي تمتلك الأخلاق والآداب والحكم والعلم أم يخص العرب وإنما ذكر إلى جانبهم الفرس والهند والروم.

من جهة أخرى لاحظنا في سيرته الذاتية التي أوجزناها قبل قليل، أنه أهدى أحد كتبه لكاتب غير عربي (هو إبراهيم بن العباس الصولي).

وكي لا يقول قائل إن هذا كلام عام بحاجة إلى توضيح وتخصيص،
نورد ما جاء في كتاب الجاحظ (البخلاء) الموضع الوحيد الذي ذكرت فيه
الشعوبية (الجزء الثاني ص ٢٠٢-٢٠٣) لتحلل الصفات الملحقة بهم هل
كانت سلبية بالمطلق أم صدرت عن كاتب موضوعي ينقل لنا الحقيقة
بأمانة، يقول «والشعوبية والأزاد مردية (فرقة شعوبية تدعى الرجال
الأحرار) المبغضون لآل النبي (صلى الله عليه وسلم) وأصحابه، ممن
فتح الفتح، وقتل المجوس، وجاء بالإسلام... وهم أحسن الأمم حالاً
مع الغيث، وأموئهم حالاً إذا خفت السحاب، حتى إذا طبّق الغيث
الأرض بالكلأ والماء، فعند ذلك يقول المصرم (السوء الحال الكثير
العيال) والمقتر: مرعى ولا أكلة وعشب ولا بعير...»

ألا نلاحظ وصفاً يتسم بالموضوعية إذ أبعد عنهم تهمة البخل، ورأى
حالهم كحال غيرهم من الناس، يعيشون في أيام الخصب حياة مرفهة
كريمة، ثم في ضيق من العيش أيام الجفاف، لذلك لا نستطيع أن نسميهم
بالبخل فحالهم كحال القرية العربية (المازح) التي تحدثنا عنها سابقاً.

إن تعاطفه الإنساني مع هؤلاء الذين جادلهم طويلاً في كتابه (البيان
والتبیین) واضح حين نقل ما يقول في أعماقهم من أسى بعد هطول
المطر، إثر جفاف قضى على ماشيتهم، لهذا يتحسرون قائلين (مرعى ولا
أكولة، وعشب ولا بعير).

دلالة الاسم والصفة:

رغم أن الجاحظ لم يعدد البخل سبة نشين صاحبها، فقد لاحظنا أنه
ما زال محكوماً بالموروث من القيم، ففي مقدمة الكتاب يصف البخل
بالعار الذي يلحق بصاحبه وبالكتاب أيضاً، ثم يلجأ إلى أن من عيوب
كتابه، أنه أهمل كثيراً من القصص، حتى لا يخرج بذكر أسماء أصحابها
وبينهم الصديق والولي والمستور والمستجمل، إذ يبدو لنا قصص البخل
متداولة في عصره مع أسماء أصحابها، فإذا أثبتنا الجاحظ في كتابه درن
ذكر الاسم فسرعان ما يتراءى للفارسي الاسم لأنه رتبة القصة، فيبدو

المؤلف متجنباً عليهم، قد ارتكبت إثماً في حق الصديق، لذا أغفل الاسم خوفاً على سمعة أصدقائه نارة وخوفاً على نفسه حين يكون البخيل من أصحاب السلطة.

لكن هناك أحاديث في رأي الجاحظ لا بد من ذكر أسماء فيها فـ«ليس يتوفر حسنهما إلا بأن نعرف أهلها» وهو يعترف بإعمال خياله وكتابة أحاديث مختلفة لكنها «مضافة إلى أربابها، وأحاديث غير مضافة إلى أربابها» دون أن يؤدي به ذلك إلى إذاء أصدقائه أو نفسه.

لكنه أحياناً يسمي اسم صديقه «إذا كان مما يمازح بهذا، ورأيناه يتظرف ويجعل ذلك الظرف سلباً إلى منع شينه، قال الجاحظ لرجل يدعى عبد الله قد رضيت بأن يقال: عبد الله البخيل، قال: لا أعدمني الله هذا الاسم! قلت: وكيف، قال: لا يقال فلان بخيل إلا وهو ذو مال، فسأمت لي مالي وادعني بما شئت! قلت ولا يقال: فلان سخي إلا وهو ذو مال، فقد جمع الحمد والمال، واسم البخيل يجمع المال والدم، فقد أخذت أخسهما وأضععهما.

قال: وبينهما فرق، قلت: قهاته. قال في قولهم بخيل: تثبيت لإقامة المال في ملكه، وفي قولهم سخي: إخبار عن خروج المال من ملكه، واسم البخيل اسم فيه حفظ ودم، واسم السخي فيه تضييع وحمد»^{١١١}.

تحولت صفة (البخيل) إلى لقب لعبد الله يفتخر به، ويدافع عنه بحماسة، لتلاحظ الدلالة الموحية لاسم (عبد) فالبخيل لا يأنف أن يكون عبداً للبخل، كما هو عبد لله تعالى! يخترع نظرية في البخل ويدافع عنها بإبعاد الدلالات السلبية وذكر الدلالات الإيجابية، ليجد العزاء فيها والمفخرة، وهو في المقابل يهدم صرح الكرم بتركيزه على الدلالات السلبية وإهماله الإيجابية، وبذلك يصيب البخيل صاحب مذهب في الحياة وفي الفكر أيضاً.

ومع ذلك كان الجاحظ يجد حرجاً في ذكر أسماء أصدقائه، فحين ذكر اسم صديقه أحمد بن خلف اليزيدي يخاف أن يسيء المتلقي الظن

بأخلاقه «ولا تقولوا الآن: قد أساء أبو عثمان إلى صديقه... وغير مأمون على جلسيه... اعلّموا أنني لم ألتصّب بهذه الأحاديث إلا موافقة وطلب رضاه ومحبة، ولقد خفت أن أكون عند كثير من الناس دسيساً من قبله وكمينا من كمانته، وذلك أن أحب الأصحاب إليه أبغهم قولاً في إياس الناس من قبله، وأجودهم حسماً لأسباب الطمع في ماله»^١.

إذاً بات البخيل، في العصر العباسي، بحاجة إلى وسيلة إعلامية (بلغّة عصرنا) تعلن عن بخله، ولذلك فإن الجاحظ يؤدي لصديقه خدمة بإعلانه عبر أدبه عن صفة البخل التي تلازمه، فيبعد عنه الطامعين بماله، وبذلك يصبح الحديث عن بخل صاحبه من باب الوفاء بالأصدقاء لا الغدر بهم.

وفي قصة أخرى أشبه بمشهد مسرحي يحدثنا الجاحظ قائلاً: «كنا مرة في موضع حشمة، وفي جماعة كثيرة، والقوم سكوت، والمجلس كبير، وهو بعيد عني (صديقه البخيل: الحزامي) أقبل علي السكي وقال، والقوم يسمعون، فقال: يا أبا عثمان من أبخل أصحابنا، قلت: أبو هذيل، قال ثم من، قلت: صاحب لنا لا أسقيه. قال الحزامي من بعيد: إنما يعني!»^٢.

ثم قال: حسدتم للمقتصدين تدبيرهم، ونماء أموالهم، ودوام نعمتهم، فالتصمت تهجينهم بهذا اللقب، وأدخلتم المكر بهذا السر، تغلّبتم المتلف لئلا باسم الجود، إدارة له عن شينه، وتغلّبتم المصالح لئلا باسم البخل حسداً منكم لنعمته، فلا المفسد ينجو، ولا المصلح يسلم»^٣.

إننا أمام مشهد مسرحي، شحنه الجاحظ بتفاصيل تشمل المكان وصفته (مجلس حشمة) ووصف لهيئة الناس المشاهدين للحدث (جماعة كبيرة من الحضور في حالة سكوت) ثم الحوار الذي يعتمد المفاجأة الدرامية، حين أعلن البخيل عن نفسه وقاجاً الراوي والحضور بافتخاره بما هو مذل في رأي الناس عامة!

يملك بخيل الجاحظ سمات تجعله شخصية جذابة، رغم امتلاكه

لسمه البخل التي يراها أكثر الناس سمة ذميمة، لكن الجاحظ بأسلوبه الفني وانفتاحه الفكري جعل منها شخصيات جذابة، تمتلك رؤية فكرية ومذهبا في الحياة، تدافع عنه، كما تمتلك سمات نفسية لا يمكن أن نتخيل اجتماعها في شخصية بخيل، إذ تلتقي فيها المتناقضات، فصديقه (الحزامي) يصفه بأنه «أبخل من برأ الله وأطيب من برأ الله». «فالنفس الطيبة لا يمكن أن تتخيلها بخيلة، لأن سمة المنع تتصل بسمة اللوم لا بالطيبة والسماحة».

في الحقيقة لم نجد صفة البخل التي لحقت بالشخصية تسمي إلى ملامحها، بل كثيرا ما أكسبتها جاذبية، فقد منحها الجاحظ بعداً فلسفياً وجماليًا يمتع المثقف، فلا تبدو لنا هذه الشخصية مبعث استهجان أو نفوره، كما لاحظنا في صورة بخيل مؤلّبر الذي تمتع بخياله بصورة منفرة، إذ اجتمع الجهل لديه إلى جانب كل الرذائل.

والآن لا بد أن نتساءل أي الأسماء أكثر وروداً في قصص البخل لدى الجاحظ؟

لاحظت بعد إجراء إحصائية لأبطال قصصه البخلاء أنهم بلغوا حوالي أربعين بخيلاً من العرب والفرس، منهم عشرة بخلاء من الفرس وثلاثين من العرب.

أما الأستاذ أحمد بن محمد أميريك فقد أجرى إحصاء، من نوع آخر، فقد أحصى جميع أسماء الأعلام الواردة في البخلاء، بغض النظر عن قصص البخل، فلاحظ أن الأصمعي قد احتل المرتبة الثالثة في نسبة الورد في الكتاب، وذلك بعد النبي (ص) وعمر بن الخطاب، كما احتل سهل بن هارون الدرجة الرابعة... «كما لاحظ ورود لفظ الجلالة لديه أكثر من أي اسم علم».

وهذا دليل على استغلال الخطاب الديني الإسلامي من قبل البخلاء، وبذلك يعلن الجاحظ انتماء بخلائه إلى المجتمع الإسلامي فلا يصحهم بالكفر، حين خرجوا عن عادات المجتمع السائدة وقيمه العليا، مما يدل

على مدى تفتح فكر المؤلف، كذلك نلاحظ موضوعيته فالعربي (الأصمعي) قد يذكر لديه في باب البخل أكثر من الفارسي (سهل بن هارون) إذا يمكننا القول بأن ذكر الجاحظ لأسماء البخلاء ليس من باب التشهير أو تشويه صورة أمة دون أخرى، وإنما رصد لظاهرة اجتماعية باتت منتشرة في عصره، وتقديرها بأسلوب يجمع المتعة والفائدة.

وقد لاحظنا أن الجاحظ قلما يكون راوياً للقصة وبطلا مشاركاً في أحداثها، فهو في أكثر الأحيان يتخذ صفة الراوي المحايد الذي ينقل عن الآخرين أحداث قصته، فتجده يقول: «قال أصحابنا» «حدثني عمرو بن نهيو» «حدثني امرأة تعرف الأمور»... الخ

وبذلك يوحى للمتلقي بحياديته التام، فهو يجمع القصص والنوادر من ألسنة الرواة الآخرين الذين سمعوها أو شهدوها بأنفسهم، أو كانوا أحد أبطالها، فيضفي المصدقية الواقعية على قصصه.

صور من بخلاء الفرس لدى الجاحظ:

١- سهل بن هارون:

عرّف به الجاحظ في كتبه («البخلاء» و«البيان والتبيين» و«الحيوان») إذ يعدّ من أهم الكتاب الذين ظهروا في العصر العباسي.

وصف الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين» أهم بخلاء الفرس لديه وصفا رائعا «كان سهل سهلا في نفسه عثيق (جميل) الوجه، حسن الإشارة، بعيدا عن الفدامة (العي) تقضي له بالحكمة قبل الخبرة وبرقة الذهن قبل المخاطبة وبدقة المذهب قبل الامتحان وبالنبل قبل التكشف». «يجدر بنا هنا أن نلفت النظر إلى أن هذه الصفات التي تشكل ملامح شخصية جذابة من الناحية الأخلاقية والثقافية والتي تمتع بها سهل بن هارون، نجدها في الكتاب الذي خصصه للبلاغة العربية وأبرز ممثليها، كما خصصه للدفاع عن العرب ضد الشعوبية، لذلك لا نستطيع أن نقول إن الجاحظ حين تحدث عن بخل ابن هارون كان متحاملا عليه فقد ذكره إلى جانب العرب الذين اتصفوا بالبخل في كتاب واحد، كما ذكره إلى جانب العرب الذين

اتصفوا بالبلاغة، فقد امتزج العرب بالأسم الأخرى تحت راية الثقافة العربية الإسلامية، واستطاع الجاحظ أن يقدم لنا صورة أمينة لهذا التمازج الذي لم يكن تمازجا ظاهريا، وإنما اتصل بأعماق النفس الإنسانية فتجلى بأدب جديد ينتمي لروح الإسلام.

لو تأملنا رسالة سهل بن هارون إلى بني عمه من آل رهبون (حين ذموا مذهبه في البخل، وردوا عليه بعد أن تبعوا كلامه في الكتب) للاحظنا وحدة الثقافة العربية الفارسية في العصر العباسي، فبالإضافة إلى كونها قد كتبت ببلاغة عربية، نجد سهل بن هارون يستشهد فيها بأحاديث الرسول (ص) وبأقوال الخلفاء والتابعين الذين عرفوا بالثقف والزهد (عمر بن الخطاب، والإمام علي بن أبي طالب، الحسن البصري...) كما وجدناه يستعين بأقوال حكماء العرب ليؤكد أفكاره في ضرورة الحكمة في صرف المال (أمثال: الأحنف بن قيس...).

في المقابل نجد العرب (في كتاب البخلاء الجزء الثاني، ص ٩١) يرددون أقوال الفرس وخاصة سهل بن هارون، فقد أورد الجاحظ رسالة أبي العاصم بن عبد الوهاب بن عبد المجيد الثقفي، إلى قريبه (الثقفي) قائلا: إنك تحفظ قول سهل بن هارون: في الاستعداد في حال المهلة، وفي الأخذ بالثقة، وأن أقبح التفريط ما جاء مع طول المدة، وأن الحزم كل الحزم، والصواب كل الصواب، أن يستظهر على الحدثان، وأن يجعل ما فضل عن قوام الأبدان، رداء دون صرف الزمان، وإننا لا ننسب إلى الحكمة حتى نحوط أصل النعمة، بأن نجعل دون فضلها جنة فيرى في هذا الحفظ شهادا على إعجابه بمذهب ابن هارون، وبرهان على ميله إلى سبيله.

يقدم لنا هذا النص صورة صادقة لتأثر العربي (من قبيلة بني ثقيف) بالآخر (الفارسي) الذي لم يعد يشكل ثقافة غريبة عنه، بل صار جزءا حيويا من الثقافة العربية الإسلامية، يؤثر فيها بعد أن اجتاز مرحلة التأثر وبدأ مرحلة الابتكار، وبذلك تجلت في هذه الثقافة العلاقات الحضارية

بين الشعوب المختلفة، خاصة حين تتخذ تعاليم الإسلام هاديا لها فتنتح على الآخرين، أما حين تترك تعاليمه السمحة فإنها تفرق في التعصب الذي يرفض الآخر (كما حصل لدى الشيوعية والدولة الأموية).

وقد قدم لنا الجاحظ خير مثال على انفتاح المثقف على الآخر، فحاول دائما أن يضع الرؤية الموضوعية نصب عينيه، تجلت هذه الرؤية حين تحدث عن ثقافة الفرس الذين دخلوا الإسلام، كما تجلت حين تحدث عن أساليب عيشهم فلم يسبغ صفة البخل عليهم جميعا، وعلى هذا الأساس لا نستطيع أن نعدّ سهل بن هارون رمزا للفرس في بخلهم، فقد لاحظنا قبل قليل كيف ذكر الجاحظ أن أبناء عم ابن هارون (آل رهيون) عابوا عليه مذهبه في البخل، وكتبوا رسالة يردون على مذهبه في الحياة.

٢ - أهل خراسان وغيرهم من الفرس:

لاحظنا قبل قليل أن الجاحظ في (البخلاء) يلتزم طريقة الراوي المحايد في أغلب قصصه، لذلك حين يبدأ الكتاب بأهل خراسان نجده يبين لنا سبب تناوله لهم «لإكثار الناس في (الحديث عن) أهل خراسان، ونخص بذلك أهل مرو بقدر ما خصوا به» أي بقدر ما خصهم الناس بتناقل أخبارهم.

إذا الجاحظ (الراوي المحايد) يروي قصص البخلاء التي تشيع بين الناس، فلا يعتمد أن يذكر فئة أو أمة دون أخرى، وهو حين يخص أهل خراسان بالحديث لم نجده يلتزم بهذا التخصيص، على عادته في الاستطراد، فتحدث عن الكندي، وحين أنبه لخروجه عن المنهج الذي أخذته نجده يقول: «وليس هذا الحديث لأهل مرو، ولكنه من شكل الحديث الأول، أي يشترك الكندي ذو النسب العريق والمكانة الاجتماعية المرموقة (وهو فيلسوف عربي معاصر للجاحظ) مع أهل مرو في صفة البخل نفسها.

هذه الرؤية المتوازنة لم يكشفها لنا أسلوب الجاحظ في الاستطراد

نقط، وإنما طريقته الممتعة في تصوير شخصية البخيل، التي بدت في كثير من الأحيان تماثله ثقافة وعلماء. فيبدو لنا صوت البطل كأنه صوت لمؤلف، فمثلاً يقول الجاحظ: «وقال أبو نواس: كان معنا في السفينة رجل من أهل خراسان، وكان من عقلانهم وفهمائهم، وكان يأكل وحده، فقلت له: لِمَ تأكل وحدك، قال: ليس علي في هذا الموضع مسألة، وإنما المسألة علي من أكل مع الجماعة، لأن ذلك هو التكلف، وأكلي وحدي هو الأصل»^(١).

يجسد لنا بخيل الجاحظ صورة عن ثقافة مبدعه أي صورة لثقافة لعصر العباسي التي تعتمد الجدل العقلي (ثقافة المعتزلة) فيحول قضية يومية بسيطة (الأكل وحده) إلى مسألة إشكالية يدافع عنها حسب أصول لمنطق.

كذلك تتجلى في حياة البخيل الثقافة الإسلامية فتترك أثرها على علاقاته، فالبخيل كما هو مألوف، يتجنب دعوة الناس إلى مائدته، لكن لبخيل ذا الثقافة الدينية، يتجاوز ما تعارف الناس عليه التماسا لثواب الله تعالى «وقال المكي لبعض من كان يتعشى ويفطر عند الباسياني: ويحكم! كيف تسيغون طعامه، وأنتم تسمعونه يقول: (إنما نطعمكم لوجه الله لا يريد منكم جزاء ولا شكورا) (سورة الدهر آية: ٩) ثم ترونه لا يقولها إلا وأنتم على العشاء، ولا يقرأ غير هذه الآية...»^(٢).

بالإضافة إلى الثقافة الدينية تتجلى في هذا المقطع روح الجاحظ المرحة، إذ لم يكتف بذكر الآية الكريمة، بل يحدد زمان قولها (أثناء العشاء، وكيفية قولها: لا يقرأ آية سواها).

وقد وجدنا الجاحظ يلخص لنا سمات الشخصية البخيلة وعلاقاتها بالدين، أثناء حديثه عن ابن امرأة فارسية (أم فيلويه) يصفها بالصلاح، ويصف ابنها أنه يظهر النسك ويدين البخل، لذلك يبدو تدينهم أشبه بالطقس الاجتماعي، لا علاقة له بالإيمان الحقيقي، الذي يعني بر الوالدين، فقد سئلت أم فيلويه من قبل عجائز مثلها: كيف يبرها

ابنها، فتجيب: «كان يجري علي في كل أضحى درهما! فقالت وقد قطعه أيضا فسألها المرأة مستغربة: ما كان يجري عليك إلا درهما، ما كان يجري علي إلا ذاك، وربما أدخل أضحى في أضحى! فقالت: يا أم فيلويه، وكيف يُدخل أضحى في أضحى، قد يقول الناس: إن قذرا أدخل شهرا في شهر، ويوما في يوم، فأما أضحى في أضحى، فهذا شيء لا يشركه فيه أحدا»^(١٨)

يفضح الجاحظ في هذه القصة فئة من الناس تتاجر بالدين، وتظاهر بالتقشف بخلا، فهي تدين بدين البخل، ولا تعرف غيره، لذلك يبر (فيلويه) أمه بدرهم سنة وينساها سنة (فيدخل أضحى في أضحى)، فهو على نقیض الناس في إدخالهم المتتابع من الأيام لا المتباعد!

إن هذه القصة، أبرزت دلالات السلبية حملها البخل، مما جعل القيم الدينية قيما ظاهرية لم تؤثر على أخلاق البخل أي على بنيته الداخلية، فبقي ابنا عاقا لأمه، مفضلا الدرهم على رضى ربه وأمّه!

لكن الجاحظ في قصة الثوري، أبرز أثر القيم الدينية على البنية الداخلية للشخصية، فانعكست «بر صفات إيجابية بدت في سلوك الشخصية وتعاملها مع الناس»^(١٩) إلهي إبراهيم بن السندي قال: كان على ربيع الشاذروان شيخ من أهل نراسان (موظف من قبل الوالي) وكان مصححا (قويم الخلق) بعيدا عن الفساد، وعن الرشا، ومن الحكم بالهوى، وكان حفيا جدا (مبالغا متعمقا) وكذلك كان في إمساكه، وفي بخله وتدينقه في نفقاته، وكان لا يأكل إلا ما لا بد منه، ولا يشرب إلا ما لا بد منه.

استطاعت هذه الشخصية أن تجمع بين الأخلاق الرفيعة التي يدعو إليها الدين، وقد برزت هذه الأخلاق في تعامله مع الناس، أما أخلاق البخلاء فقد انعكست على حياته اليومية، فلم يصل ضررها إلى أحد سوى ذاته، لذلك تفرض هذه الشخصية احترامها علينا رغم صفة البخل، الذي قد لا تكون الشخصية مسؤولة عنه، فالطبيعة الإنسانية قد تكون مجبولة على البخل، ولا ننسى أثر البيئة والتربية على الإنسان، فابن منطقة ذات

رث في البخل لأبد أن يكون بخيلاً، لهذا وجدنا الجاحظ يلتصق
لخراسانيين العذر في بخلهم، الذي بات جزءاً من تكوينهم النفسي
وتربيتهم، مما ترك أثراً ليس فقط على حياتهم اليومية، وإنما على حياة
حيواناتهم، وقد وضع لنا الجاحظ هذا «وقال ثمامة: لم أر الديك في بلد
قط إلا وهو لاقط يأخذ الحب بمنقاره ثم يلفظها قدام الدجاجة إلا ديكاً
مرو، فإني رأيت ديكاً مرو تسلب الدجاج ما في مناقيرها من الحب!
علمت أن بخلهم شيء في طبع البلاد، وفي جواهر الماء فمن ثم عمّ
جميع حيواناتهم»^{١١١}.

أورد الجاحظ هذه القصة لغائبين، باعتقادنا، الأولى إشاعة جو المرح
في كتابه، في تصوير البخل الذي انتشر في مرو حتى وصل إلى أن بات
جزءاً من عادات الحيوان.

الغاية الثانية: هي البحث عن أسباب بخل أهالي مرو، ليرى أثر البيئة
عليهم وعلى حيواناتهم (طبع البلاد، جواهر الماء) فيؤدي للمتلقى أن
يؤلف الأهالي غير مسؤولين عن بخلهم الذي عمّ جميع نواحي حياتهم،
حتى أطفالهم يولدون على فطرة البخل!

خصوصية العلاقة العربية الفارسية في كتاب «البخل»

كان التمازج بين العرب والفرس مدهشاً في العصر العباسي، وقد
متطاع كتاب «البخل» رصد هذا التمازج، على كافة المستويات
الاجتماعية والثقافية... مما يجعلنا نؤكد مع الأستاذ أحمد لؤسانى ما
عرف «تاريخ الإنسانية أمتين مختلفتين اختلاف العرب والإيرانيين في
عرق والفكر والبيئة واللسان، ومع ذلك... فقد كان تلاقيهما السياسي
الاجتماعي ثم الفكري الحضاري أكثر غنى من أية أمتين أخريين...»^{١١٢}

وقد رأينا مصداقاً لهذا القول حين تحدثنا عن سهل بن هارون إذ
حفظنا أن الفرس باتوا يشكلون لبنة أساسية من لبنات الحضارة العربية
إسلام وجزءاً حيوياً من المجتمع العباسي، فالملاحظ في هذا العصر أن
فرس أكثر الأمم اختلاطاً بالعرب، وقد ظهر ذلك في تأثيرهم بالعرب

ونأثيرهم فيهم.

فإذا لاحظنا شعورا عداثيا لدى البعض (من الشعوبيين والمتعصبين والمتزندقين) فإن هذا الشعور لم نلمسه في أدب الجاحظ، الذي يجسد لنا الروح الإسلامية في لحظة صفائها وأوجها الحضاري.

ومن المعروف أن الأدب الحقيقي يستطيع أن يقدم صورة حقيقية للأمة في واقعها التاريخي الذي عاشته فعلا، كما يقدم صورة للاوعي الأمة، وكل المسكوت عنه مما يחדش حياة الأمة، أي يقدم صورة أمينة ومصادقة لحياة الأمة في فترة من الفترات، فيجسد سلبياتها كما يجسد إيجابياتها.

وقد جسد لنا كتاب البخلاء سلبات الأمة، في العصر العباسي، شيوع ظاهرة البخل في المجتمع الذي بات ينتمي إلى حضارة تختلف عن الحياة البدوية في قيمها وعاداتها، وقد جعل هذه الظاهرة عامة تشمل كل العرب والفرس.

كما استطاع أن يجسد لنا إيجابيات العصر وروح الإسلام السمحة في التعامل مع الفرس، باعتبارهم جزءا أساسيا من المجتمع العباسي، لا نلمس غربتهم أو مشاعر عداثة موجهة من العرب المسلمين المتفتحين بأمور دينهم، وكشاهد على هذا القول نورد ما جاء في بخلاء الجاحظ من قول الكندي (الفيلسوف العربي) لمكتري داره «أنتم شر علينا من الهند والروم ومن الترك والديلم، إذ كنتم أحضر أذى وأدوم شرا».

لم نجد الكندي يذكر الفرس ضمن الأمم التي تضمم الشر للعرب، ويبادلهم العرب الشعور نفسه، فقد أصبحوا مسلمين وبنوا جزءا من المجتمع.

وفي قصة أخرى للجاحظ تتضح لنا هذه الخصوصية، فقد استدان عربي من ثقيب مالا من رجل من الفرس، يدعى باسم لا يوحى لنا بهويته، هو (أبو سعيد المدائني) الذي كان يزور الرجل المستدين في وقت طعامه، ليذكره بالدين، فقال له أحد أصدقاء المستدين (وهو من ثقيب أيضا) بأنه لو أراد التقاضي محضاً لكان ذلك في المسجد، ولم

يكن في الموضوع الذي يحضر فيه الغداء !

فغضب الفارسي (الذي وصفه الجاحظ «كان أبو سعيد مع بخله أشد الناس نفساً، وأحماهم أنفاً» (أي أبعدهم عن احتمال الذل) وثار لكرامته فمزق الصك والكتاب الذي يثبت حقه في الدين، وقال لكل من شهد المجلس: «هذه ألف دينار كانت لي على أبي فلان، اشهدوا جميعاً أنني قبضت منه وأنه بويء» فاضطر الثقيفي أن يبيع ثماره قبل أن تنضج، ليسرع في وفاة الدين، وحين جاء بالمال إلى أبي سعيد أبي أن يأخذه، فلما كثر إلحاح الثقيفي عليه، قال مشروطاً عليه «أظن الذي دعا صاحبك إلى ما قاله أنه عربي وأنا مولى، فإن جعلت شفعاك من الموالى أخذت هذا المال، وإن لم تفعل فإني لا آخذه، فجميع الثقيفي كل شعوبي بالبصرة، حتى طلبوا إليه أخذ المال»...

إننا أمام مشهد اجتماعي حي لعصر الجاحظ، يبرز لنا مدى تمازج العرب بالفرس، كما يبرز خصوصية العلاقة بينهما، إذ تظهر مدى المشاركة الفعالة للفرس في الحياة الاجتماعية (استدانة العربي من الفارسي، ومشاركته في الطعام).

ورغم أن الفارسي كان بخيلاً إلا أنه لم يبدُ لنا في صورة منفردة، فقد امتلك من الصفات النبيلة ما يجعل صورة البخيل باهتة أو مشكوكاً فيها، إذ لبس سهلاً على البخيل النموذجي الذي نعرفه اليوم رفض ألف دينار من أجل كرامته باعتقادنا!

بدا لنا الفارسي في هذه القصة نداءً للعربي، يشترط عليه شروطاً صعبة، لا يستطيع أي إنسان قبوله، لكن العربي الحريص على إيفاء دينه وعلى إقامة علاقة طيبة بالفارسي ينفذ هذا الشرط، فيترك أصدقاءه العرب، ويعاشر الفرس، ويأتي بهم ليلحقوا على أبي سعيد من أجل أن يسترد دينه (ألف دينار).

نلمح أيضاً شيئاً من الحساسية بين العرب والفرس ما زالت موجودة نقلها لنا الجاحظ على لسان (العربي) الثقيفي، حين عرض ببخل أبي

سعيد، وعلى لسان (الفارسي) أبي سعيد حين حوّل هذا التعريض إلى تعريض عرقي (إنه عربي وأنا مولى) لذلك اشترط على المستدين شرطاً من جنس التعريض، وقد قبله، ليستطيع رد المال إلى أبي سعيد، وليعطياً مثلاً على أن التعصب العنصري ضد الآخر لم يشمل كل الناس.

وهكذا نقل لنا الجاحظ في هذه القصة الانفتاح نحو الآخر، كما نقل الحساسنة التي تشوّه هذا الانفتاح والتي لا يمكن أن تنتهي بين ليلة وضحاها، وإن كانت هذه القصة تعزز، كما لاحظنا، الانفتاح نحو الآخر (المعاشرة اليوسية بين الفرس والعرب، والسماة النبيلة التي أضفاها على أبي سعيد، وحين قبل العربي شرط الفارسي، وترك أصدقاءه العرب) أكثر مما تعزز الحساسنة والتعصب باعتقادنا.

وقد أورد الجاحظ، في إحدى قصصه، ما يبين لنا أن من أهم الأخلاق التي يربى عليها الفتيان في عصره، عدم إيذاء مشاعر الناس الغرباء، بعدم إخراجهم بطرح أسئلة عليهم، خاصة تلك الأسئلة التي تتعلق بالنسب، فقد اختبأ عبد النور (كاتب إبراهيم بن عبد الله بن الحسن بن علي بن أبي طالب الذي ثار على المنصور العباسي) عند قبيلة (عبد القيس) وكان أبناء القبيلة يتذكرون الشعر أمامه، فقال له أحد الفتية: «يا شيخ إنا نخوض في ضروب، فربما تكلمنا بالمثلبة، وأنشدنا الهجاء، فلو أعلمتنا ممن أنت تحبنا كل ما يسوءك، ولو اجتنبنا أشعار الهجاء كلها، وأخبار المثالب بأسرها، لم نأمن أن يكون ثناؤنا ومديحنا لبعض العرب مما يسوءك فلو عرفنا نسبك، كفيناك سماع ما يسوءك من هجاء قومك ومن مديح عدوك. فلطمه شيخ منهم، وقال: لا أم لك! محنة كمحنة الخوارج، وتنقير كتنفير العيايين، ولم لا تدع ما يريبك إلى ما لا يريبك، فتسكت إلا عما توقن بأنه يسره».

إننا أمام درس أخلاقي، فالشيخ يعلم الفتى آداب الحديث مع الغرباء، مع أن الفتى لم يسيء التصرف، برأينا، إذ يبدو حريصاً على راحة الغريب فلا يروي أشعاراً تؤذي قومه، لكن الشيخ الحكيم يريد أن

يعلم الفتى أصول التعامل مع الغرباء قاطبة، فلا يحرجهم بأسئلة تتعلق بنسبهم، ويكتفي بالتحدث بما يدخل السعادة على قلوبهم، وهكذا يكون الانفتاح على الآخر أول ما يكون بالاعتماد عما يثير حساسيته وشكته والتالي يثير قلقه، فيكون بحثا عما يخلق الأمان والود بين البشر.

كما أننا لاحظنا شيوع العادات الفارسية في الطعام وقد أورد الجاحظ إعجاب العرب ببعض عادات العجم في آداب المائدة فنجد الحارثي لا يدعو أباه فانك لتصرفاته المشينة على المائدة «والله إني لأفضل الدهاقين حين عابوا الحسو (شرب المرق من الإناء) وتفقرزوا من التمرق (نهش ما على العظم من لحم) وبهرجوا صاحب التمشيش (عابوا استخراج المخ من العظام) وحين أكلوا بالبارجين (شيء كالشوكة) وقطعوا بالسكين، ولزموا عند الطعام السكته وتركوا الخوض...»¹

كما يبدو راشد الأعور (في الجزء الثاني من البخله) معجبا بعادات الفرس المهيبة في تناول التمر «لم أنفع بأكل التمر إلا مع الزنج وأهل أصبهان، فأما الزنجي فإنه لا يتخير، وأنا أتخير، أما الأصبهاني فإنه يقبض القبضة، ولا يأكل غيرها، ولا ينظر إلى ما بين يديه، حتى يفرغ من القبضة...»²

يبدو لنا الفارسي والزنجي يمتلكان عادات تنم على الحس الجماعي، فمن حق الآخرين أن يأكلوا التمر المجيد (لذا لا يتخيرون المجيد ويهملون الرديء) في حين يبدو العرب يتخيرون التمر الجيد فلا يفكرون إلا بأنفسهم!

لكن ثمة عادات فارسية حاول بعض العرب من أبطال الجاحظ رفضها، كعادة التنوع في أصناف الطعام، فقد حكى الجاحظ عن عمرو بن قعقاع الذي أزعجه أن يتنوع خادمه الطعام لضيفه، وقال لخادمه: «فهلا جعلته طعام يد، ولم تجعله طعام يدين!»³

يعلق الجاحظ: «والقعقاع عربي كره لمولاه أن يرغب عن طعام العرب إلى طعام العجم، وأراد دوام قومه على مثل ما كانوا عليه وأن

الثروة تفنخهم (تذلمهم) وتفسدهم، وأن الذي فتح عليهم من باب الترف أشد مما غلق عليهم من باب فضول الذذة (أي الفقر)''' .

حين يرفض، هنا، العربي طريقة الفرس الباذخة في إعداد الطعام، لا يعدّ رفضاً للآخر وإنما رفضاً لكل ما يكون مشوهاً لشخصية المسلم، نلمح لديه خوفاً من التفسخ الحضاري الذي تجلبه كل مبالغة سواء أكان في طعام أم ملابس أم مسكن، وقد كانت هذه المبالغة من أسباب سقوط الدولة العباسية باعتقادنا.

ومن صور التفاعل الحضاري بين العرب والفرس في كتاب البخلاء الامتزاج اللغوي بين اللغة الفارسية واللغة العربية، وقد ظهر هذا الامتزاج واضحاً في لغة الجاحظ المتعلّفة بالحياة اليومية كأدوات الطعام (خوان، البارحين...) وأصنافه (فالودج، الخشكناه...).

ولا تبدو لنا هذه اللغة غريبة، إذ نجده يستخدمها معربة، في سياق منسجم مع اللغة العربية «جمل طعامه كله فالوذقا»، أو قوله: «وقد عاب ناس على أهل المازح... بأمر منها: أن خشكتانهم (الخبز الجاف) من دقيق الشعير»، والجاحظ هنا يتحدث عن قرية عربية (قرب الرقة) لا فارسية.

وكي لا يقال إن الجاحظ يستخدم من الألفاظ الفارسية كل ما له علاقة بالطعام فقط، وهذا مما شاع استخدامه بين العرب جميعاً ولا يختص به الجاحظ، فقد لاحظناه يستخدم الألفاظ تتعلق بحيوان أخرى «قالوا إنك لتعرف المكدين، قال: وكيف لا أعرفهم! لم يبق في الأرض مخطراني، ولا مستعرض الأقفية، ولا شحاذ، ولا كاغاني، ولا بانوان، ولا عواء... الخ».

وقد شرح لنا بعد بالتفصيل ماذا تعني كلمة كاغاني (الشحاذ الذي يتظاهر بالجنون، ليستدر عطف الناس) أما البانوان (الذي يقف على الباب ويسأل الغلق ويقول: بانوا وتفسير ذلك بالعربية: يا مولاي (الجزء الأول من البخلاء، ص ٩٧).

ويبدو لنا الجاحظ متقناً للفرسية إلى درجة تؤهله للدفاع عن الفرس حين اتهموا بنقص لغتهم «وقد زعم ناس أن مما يدل على غش الفرس، أنه ليس للنصيحة في لغتهم اسم واحد يجمع المعاني التي يقع عليها هذا الاسم... ففي لغتهم اسم للسلامة واسم لإرادة الخير وحسن المشورة، وحملك بالرأي على الصواب، فللنصيحة عندهم أسماء مختلفة، إذا اجتمعت دلت على ما يدل عليه الاسم الواحد في لغة العرب، فمن قضى عاينهم بالغش من هذا الوجه فقد ظلم»^١.

نلمح هنا أيضاً بالإضافة إلى ثقافة الجاحظ وإتقانه اللغة الفارسية، رفضاً للنظرة الاستعمارية المنصرية لدى بعض العرب، الذين يستهون الفرس ويشوهون صورتهم، بأنهم لا يقدمون النصيحة لإنسان، حتى إن هذه المفردة غير موجودة في قاموسهم اللغوي، فينبغي الجاحظ للدفاع عن الفرس، كما دافع عن العرب في وجه الشعوبية في كتابه «البيان والتبيين».

صحيح أن الجاحظ في الخبر السابق رصد لنا بعض مظاهر العداء بين العرب المتعصبين والجاهلين في الوقت نفسه بثقافة الآخر، لكنه رصد لنا (في بخلاته) وجهاً آخر مشرقاً للتفاعل العربي الفارسي. فها هو ذا أحد الأطباء العرب ويدعى (أسد بن جاني)، يشكو من عدم إقبال الناس عليه وإقبالهم على غير العربي، فيقول: «كان ينبغي أن تكون لغتي لغة أهل جنديسابور، ليقبل الناس على مهنتي».

يبدو لنا الناس، حالهم كحالنا اليوم، لا يشقون إلا بالطبيب الغريب أو ذاك الذي تلقى علومه في الغرب، لذلك يعلن الطبيب العربي ضيقه على الملأ.

ثمة إحساس يتولد في داخلنا إثر قراءتنا لكتاب البخلاء أن ثمة روح واحدة تجمع الشعوب المختلفة هي روحاً الإسلام التي ألغت الاستعمارية والعنصرية لذلك استطاعت أن تتقبل الآخر، بل قد تجده متفوقاً عليها في بعض المجالات، كمجال الطب مثلاً، وبذلك قدّم لنا الجاحظ نبض

الحياة في عصره بكل تفاصيلها وتجلياتها الإيجابية والسلبية.

جماليات القصة في كتاب البخلاء:

لاحظنا أثناء دراسة صورة الفرس في بخلاء الجاحظ جماليات مذهشة في تصوير شخصية البخيل وعالمه الداخلي والخارجي، سنحاول تأملها وتقديم بعض تفاصيلها:

١- الفضاء المكاني في كتاب البخلاء:

لم ينحصر الفضاء المكاني في حيز ضيق، وإنما امتد امتداد الحضارة الإسلامية في ذلك الوقت، وإن كان بإمكاننا أن نلاحظ أن أكثر الأماكن التي كانت مسرحاً لقصص البخلاء هي الأماكن التي عاش فيها الجاحظ (البصرة، بغداد) ثم الأماكن القريبة منها حيث كان سكانها أكثر الشعوب اختلاطاً بالعرب (بلاد فارس) فعلى سبيل المثال نجده يعرض لأحد البخلاء ويدعى (خالد بن يزيد) مولى المهالبة، وهو خالويه المكدي وكان قد بلغ في البخل والتكدي وفي كثرة المال، المبالغ التي لم يبلغها أحد، لذلك نجد يتباهى بالكدية وبمعاشرته جميع أنواع المكدين الذين من بينهم نوع يدعى (المعذس) وقد حدثنا الجاحظ أن من أهم سمات هذا النوع إتقان عدة لغات لأسم تابعة للدولة العباسية آنذاك «المعذس» الذي يقف على الميت يسأل كفته، ويقف في طريق مكة على الحمار الميت، والبعير الميت، يدعي أنه كان له، ويزعم أنه قد أحضر (عيق في سفره) وقد تعلم لغة الخراسانية، واليمانية، والإفريقية، وتعرف المدن والسكك والرجال، وهو متى شاء كان من إفريقية، ومتى شاء كان من أهل فرغانة، ومتى شاء من أي مخالف اليمن شاء» (ج ١، ص ٩٩).

ثمة حضارة تتداول فيها لغات عدة في الحياة اليومية، لذا كان على المكدي أن يتعلمها، كي يستطيع تحصيل رزقه بأسهل طريقة ممكنة، وهي أن يخلق قصة حزين، يموت فيها البعير الذي هو الوسيلة الوحيدة التي ستعود به إلى أهله، لذا نجده يختار الوقوف في مكان يتجه بالمسافرين لتأدية فريضة الحج، أي المدينة المقدسة (مكة) وبذلك يضمن

جزيل المال من الحاجين أو المعتمرين الطامعين بجزيل الثواب من الله تعالى ، خاصة أنه يروي قصته بلغة تناسب ولغة المسافرين، بذلك سبق الجاحظ الهمذاني (الذي جاء بعده بحوالي مئة وخمسين سنة) في مقاماته، في كشف أحط طبقات الأمة من المكدين " فقد بين أنواعهم وطرقهم المبدعة في التحايل والكذبة.

أبرز الجاحظ، كما أشرنا سابقاً، علاقة البخيل بالبيئة، ففرق بين البخل الذي هو صفة تلازم من يملك الأرض الخصبة التي تدرّ عليه الغلال، وبين السعوم الذي يملك الأرض القاحلة فيعيش وفق ظروف بيئته، عيشة مقتررة، وبذلك نجد أحياناً في كتاب البخلاء انسجاماً بين عطاء الطبيعة وعطاء الإنسان، لكن الجاحظ الفنان لا يقدم لنا ما هو مألوف أو متوقع في علاقة الإنسان بالطبيعة فقط، وإنما يسلط الضوء أيضاً على ما يناقض المألوف، مما يهب البخل صورة دقيقة قد لا نجدها منسجمة مع سخاء الطبيعة «وقال أصحابنا نزلنا بناس من أهل الجزيرة، فإذا حطبهم شر حطب، وإذا الأرض كلها غابة واحدة طرفاء، فقلنا: ما في الأرض أكرم من الطرفاء، قالوا هو كريم، ومن كرمه نفر، فقلنا: وما الذي تفرون منه، قالوا: دخان الطرفاء يهضم الطعام وعبائنا كثيراً» (ج ٢، ص ٤٢)

يبدو لنا أن دخان الطرفاء يعطي نكهة مشبهة للطعام إلى جانب إنضاجه، فيكثر الأولاد منه، وهذا ما لا يناسب هؤلاء القوم البخلاء! لذا اختاروا أسوأ أنواع الحطب ليسيء إلى نكهة الطعام فيؤكل منه القليل إن البخل نقيض للطبيعة التي تمنح الخير والطعام اللذيذ، إنه يفسد عطاؤها بمنعه، فيستخدم أسوأ ما فيها من الحطب مهماً أجوده، كي يستطيع تنغيص طعام الآكلين من أهله، فلا يأكلون إلا القليل.

نعيش في كتاب البخلاء تفاصيل البيئة الاجتماعية والثقافية في العصر العباسي، فتتعرف على عادات المائدة، كما نتعرف على أدواتها، وكيفية التعامل مع الضيوف، كما تعرفنا على العادات التي تخص البخلاء في

حياتهم اليومية (أثناء الوضوء، عدم هدر ماء الغسل العذب إذ يجمع ليُشرب منه الحمار بعد أن لاحظ البخيل نفوره من الماء المالح، التقطير يصل إلى دهن السراج، كذلك عادات غسل آنية الطعام، فقد طلق أحد البخلاء زوجته لأنها غسلت الآنية الملوثة بالدمم بالماء الحار، فهو يريد أن تمسحه كي يحتفظ الدم الذي علق به).

وبذلك نعيش تفاصيل الحياة اليومية، في ذلك العصر، بكل دقائقها، كما نعيش عاداتها، ولهذا نستطيع أن نعد قصص البخلاء صورة حية للبيئة، لم نكتف بتقديم التفاصيل المتعلقة بالحياة المادية بما تعني من طعام وشراب... الخ وإنما تفاصيل تتعلق أيضاً بالحياة الروحية فبدت الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة وأقوال الصحابة والصالحين الزاهدين تشكل وجدان الناس في ذلك العصر، بل لاحظنا في بعض القصاص استغلال الآيات القرآنية ليعبر البخيل عن بعض الأفكار التي تراوده «إنما نطعمكم لوجه الله لا نريد جزاء ولا شكوراً».

يبدو لنا أن شيوع الخطاب الديني في قصص البخلاء سمة أساسية من سمات العصر، بل يلاحظ استغلال هذا الخطاب من قبل هؤلاء البخلاء، خاصة المثقفين منهم، فمثلاً الكندي الفيلسوف حين يأتيه ضيف (كان قد دعا) بضيف آخر، يضطر لدعوته إلى الطعام، فيجيب الضيف (الذي لم يثقل دعوة من الكندي) «قد والله فعلت، فيقول الكندي: ما بعد الله شيء» «فلو مدّ الضيف يده كان كافراً أو لكان قد جعل مع الله جل ذكره شيئاً»

وبذلك ينتهز الكندي فرصة ذكر الضيف لفظ الجلالة لينبهه بأن لاشيء يمكن أن يصلح فعله إلى جانب ذكر الله تعالى، هنا يستغل البخيل الخطاب الديني ليردع الضيف عن تناول طعامه، فيفسر بذلك عن ضيقه، دون أن يخجل بواجبات الضيافة، وبذلك يتخلص من الضيف تخلصاً لبقاً.

إن الثقافة الفكرية (خاصة المعتزلية) والدينية سمة من سمات بخلاء الجاحظ، الذين كانوا يجسدون ثقافة العصر من جهة وثقافة الجاحظ من

جهة أخرى .

٢ = رسم الشخصية:

نجد في كتاب البخلاء ملامح للقصة القصيرة، لعل أهمها تصوير الشخصية بأبعادها الجسدية والفكرية (التي لاحظناها قبل قليل) كما لاحظنا عناية الجاحظ بتصوير أبعاد الشخصية النفسية تصويراً دقيقاً، فمثلاً لاحظ أصداقاً أبي سعيد المدائني اتساخ ملابسه، فيسألونه لِمَ لا يأمر بغسلها فيجيبهم «الثوب إذا اتسخ أكل البدن، كما يأكل الصدا الحديد، والثوب إذا ترادفه العرق وجفّ، وتراكم عليه الوسخ ولبد، أكل السلك (الخيط) وأحرق الغزل، هذا مع تنن ريحه، وقبح منظره (فيذا رآه غلمان الغرماء) في أطمار وسخة، وأسما دنة، وحال حداد جبهوا مرة وحججوا مرة، فيرجع ذلك علينا بمضرة» (ج ٢، ص ٦٩، ٧٠) ثم يصف لهم مساوئ الحالة الأخرى، أي يبين لهم مدى الخسارة التي ستلحق به لو أمر بتنظيفه (سيخسر المادة المنظفة والماء، وسيبلى القماش، وستجوع الجارية التي تغسل فتأكل طعاماً أكثر...) .

تحول الثوب إلى قضية فكرية يناقشها من جانبيها (جانب الثوب المتسخ ومساوئه، وجانب الثوب النظيف ومساوئه أيضاً) ومثل هذا الانتصار للقضية ونقيضها سمة فكرية تمتع بها الجاحظ وكثير من مثقفي عصره والعصور اللاحقة .

إن مثل هذا الانتصار لنظافة الثوب تارة وقذارته تارة أخرى يوضح لنا أيضاً الصراع الداخلي الذي يضطرم في أعماق الشخصية بين النظافة التي ركز عليها الدين الإسلامي وبانت مظهرها اجتماعياً لا غنى عنه (خاصة لمن يريد أن يطالب بالدين) وبين القذارة التي تنسجم وحالة التقدير التي يعيشها الإنسان البخيل ويتخذها أسلوباً لحياته، ويحسم هذا الصراع لدى (أبي سعيد المدائني) بحل توفيق بين النظافة والمظهر الاجتماعي وإرضاء ذاته التي تدعوه لإهمال نظافته، فمن أجل أن يحافظ على سرواله ونعله، حين يذهب لمطالبة المدين، الذي يسكن بعيداً عنه، نجده يحدث

أصحابه قائلاً: «فإني من لدن خروجي من منزلي، إلى أن أقرب من باب صاحبي، فإنما نعلي في يدي وسراويلي في كمي! فإذا صرت إليه لبستهما! فإذا فصلت من عنده خلعتهما!» (ج ٢ ص ٦٨)

يقدم الجاحظ مشهداً حياً، ينبض بالحياة، إذ يلتقط لنا الشكل الخارجي لأبي سعيد قبل أن يمثل أمام المدين، ثم أثناء مثوله وبعد خروجه، فيصور لنا الحرص على الثياب كما يصور لنا تلك العلاقة الحميمة مع الأشياء التي يحيطها الحرص بهالة ترفعها من منزلة دنيا إلى منزلة عليا (النعل أصبح في البدا لا في القدمين كما هو معتاد).

إن المدهش في هذه القصة ما قدمه الجاحظ من ذكر للتفاصيل المتعلقة بالمظهر الخارجي للشخصية، خاصة حين أبرز قيمة الملابس لدى البخيل وصراعه الداخلي بين ما يريده المجتمع من مظاهر وبين ما يريده البخيل من اقتصاد.

وفي كتاب البخلاء نلمس مشاهد خارجية تعكس بدقة أحوال النفس البشرية في حالة الجوع فحين يقدم الطعام الذي لا يشبع، تضطرم في أعماق النفس الحاجة إليه، فيبدو الرغيف «في بياض الفضة كأنه البدر وكأنه مرآة مجلوة، ولكنه على قدر عدد الرؤوس، فأكل كل إنسان رغبته إلا كسرة، ولم يشبعوا فرفعوا أيديهم، ولم يغذوا بشيء فبتموا أكلهم، والأيدي معلقة، وإنما هم في تنقير وتنثيف» (ج ١ ص ١٠١)

يقدم لنا الجاحظ أعماق الإنسان الجائع الذي يرى رغبته الخبز في أجمل صورة، وبذلك تضيء الحاجة إليه جمالاً خاصاً، ثم يرصد لنا حالة الإنسان حين لا تلبى حاجته للطعام، فلا يصل حد الشبع والسكينة، لذلك يظهر الاضطراب في حركة اليدين، فهي مازالت على المائدة معلقة، تمسك بكسرة الخبز المتبقية تسقط عليها ضيقها وعنفوان حاجتها للطعام، لذلك نجد اليد تتحرك بعصبية بين تنقير على المائدة، أشبه باستغاثة، وتنثيف لكسرة الخبز أشبه باحتجاج لعله يعوّض بهاتين الحركتين الاستفزازيتين (التنقير والتنثيف) عن حاجته للطعام، ويمثل هذا التصوير

الحركي الذي لا يقدم مشهداً خارجياً لحالة الإنسان الجائع، وإنما يعبد أعماق النفس المضطربة التي تشتهي الطعام ولا تحصل عليه.

لا نستطيع أن نعدّ هذا المقطع الوحيد في تقديم أعماق النفس البشرية، وإنما نلمس ذلك في مواضع كثيرة، مما يدل على عمق نظرة الجاحظ لنفسية الإنسان، فهي هو ذا يقول على لسان أحد بخلائه «والنفس عزوف، ونفور ألوف، وما حملتها احتملت، وإن أهملتها فسدت، فإن تكف جميع دراعيتها، وتحسم جميع خواطرها، في أول ردة، صارت (خواطرها) أقل عدداً وأضعف قوة...» (ج ١، ص ١٦٩)

وبذلك ينه الجاحظ إلى أهمية التربية للنفس التي إن تركت دون رعاية فسدت، وحين تشملها التربية نجدها تعتاد ما منعت عنه، فتضعف رغباتها في هذا الممنوع، لشدة ألفتها له.

وقد وظّف بخلاء الجاحظ هذه المعرفة بالنفس البشرية أحسن توظيف، فقد سئل أحد البخلاء لِمَ يكثر الطعام ويقل الخبز، فأجاب «لأن كل شيء من المأكول وغير المأكول إذا ملأ العين ملأ الصدر، وفي ذلك موت الشهوة وتسكين الحركة!».

وبذلك تشبع العين فتوحي للمعدة بالشبع من الطعام الذي يكلف غالياً، وترغب في الخبز الذي هو رخيص، فيحقق البخليل الغاية المرجوة في توفير الطعام الباهظ الثمن.

وحين عوتب أحد البخلاء (مسلمان الكثري) في قلة الضحك وشدة القطوب، نجده يجيب «إن الذي يمنعني من الضحك أن الإنسان أقرب ما يكون من البذل إذا ضحك وطابت نفسه!».

هنا نجد الجاحظ يتأمل في سيكولوجية الضحك، فيرى النفس أسمع ما تكون وهي ضاحكة وأضعف ما تكون حين تكون مقطوعة، لذلك يرسم البخليل، عن قصد، ملامح العيوس على وجهه!

٢٠ المرح والهزل:

برزت في قصص البهلاء روح الجاحظ المرحية، وقد لمسنا، آنفاً، اهتمامه بسلوكية الضحك، فقد كان يبحث عن الطرفة كي يرويها ولو كانت عن نفسه، كي يخلق جواً مرحاً يجذب المتلقي إلى متابعة كتبه دون أن يشعر بالملل، وقد ظهرت هذه النزعة في كثير من القصص (في كتاب البهلاء وفي غيره) مما منحها جمالية متميزة، تقوم على الوصف الدقيق المرح، كما تقوم على السخرية، والمواقف المتناقضة، ففي قصة البخيل (محفوظ النقاش) الذي كان صديقاً للجاحظ، فدعاه للمبيت عنده، حين فاجأتهما الأمطار قرب بيته، وكما هو معتاد يأتيه بالطعام، لكننا نفاجأ بأمر غير مألوف، وهو توجيه النصيحة للجاحظ بعدم تناول العشاء لأنه مريض، بل يصل البخل به إلى أن يقول «إن شئت أكلة وموت»، وإن شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة... (فيقول الجاحظ) فما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة، ولقد أكلته جميعاً، فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور، فيما أظن، ولو كان معي من يفهم طيب ما تكلم به، لأتني عليّ الضحك، ولقضي عليّ، ولكن ضحك من كان وحده لا يكون على شطر مشاركة الأصحاب لأن مشاركة الجماعة بالضحك يؤدي إلى تضاعف السرور».

إن كلام البخيل يحمل في ثناياه المرح (أكلة وموت) فقد جمع بين النقائص وجعل الطعام مرادفاً للموت، ومع ذلك نجد الجاحظ يقبل على الطعام ضاحكاً غير ملتفت لنصيحة صديقه، ويبيّن أن من أسباب هضمه لهذا الطعام الليلي، رغم مرضه، حالته النفسية (الضحك، النشاط، السرور) كما يبيّن أمراً دقيقاً ذا علاقة بسلوكية الضحك، إذ إن الضحك يتضاعف بمشاركة الأصحاب، ويتضاءل بعدم المشاركة.

إن المرح هنا في لغة البخيل التي جعلت الطعام رديفاً للموت، وفي موقف الجاحظ من كلام صديقه، فبدل التفور من الطعام نجده يقبل عليه، ليثبت نقیض نظرية البخيل.

كذلك لاحظنا المرح في وصف الشخصية، فهي هو الجاحظ يصف الحزامي بأنه "يعجزع من الإعطاء وهو عدوه، فأما الأخذ فهو ضالته وأمنيته! وإنه لو أعطي أفاعي سجستان وثعابين مصر وحيات الأهواز لأخذها» (ج ١، ص ١١٥).

تتضح لنا عبر هذا الوصف الساخر معالم شخصية البخيل وشدة حرصه على الأخذ حتى لو كان ثعبانا يحمل له الموت، ومما أضاف جمالية على الوصف هذه المبالغة المرحية التي تجمع أفاعي سجستان إلى ثعابين مصر إلى حيات الأهواز!!

٤ - جمالية اللغة في بخلاء الجاحظ:

تبدو لنا اللغة إحدى الجماليات الأساسية في بخلاء الجاحظ، وقد لاحظنا سابقاً، تنوعها ودقتها في تصوير تفاصيل الحياة اليومية للبخلاء، وتصوير أعماق نفوسهم، فبدت لنا، أحياناً، مفردة واحدة قادرة على تجسيد حالة نفسية أو صراعاً داخلياً (كلفظة تنقير أو تنثيف) فمثل هذه اللفظة تجسد مجموعة حركات عصبية لتعلن نوتر الشخصية، وثمة ميزة أخرى للغة الجاحظ، وهي اعتماد اللغة المرحية التي تبرز لنا، عبر المبالغة أو التناقض، أحوال البخلاء، وكما يقول الأستاذ أحمد أميريك يمتلك الجاحظ حاسة مجهرية تمنحه القدرة على المقارنة بين الأشياء وتحسن الفوارق والفورقات بينهما^{١١} مما يجعل البخيل حساساً لأبسط الأشياء، يبحث عن المنفعة بكل مهمل لدى الآخرين، لذا اعتمدت قصصه على لغة الحوار الذي يدافع عن فكر البخيل وسلوكه، فيلجأ إلى اللغة المقارنة بين حالتي البخل والكرم، أو بين مبلغين (زهيد وكبير) أو بين رغبتني الإقدام على الطعام والعزوف عنه، كل ذلك يجعل لغته تمتاز بالغنى وبالحيوية والدقة التصويرية فتقدم لنا عالماً مدهشاً في تفاصيله وتنوعه.

إلى جانب ذلك كله قدّم لنا الجاحظ بخلاءه عبر لغة متميزة في مجازاتها التخيلية، "دخلت على فلان بن فلان، وإذا المائدة موضوعة

بعد، وإذا القوم قد أكلوا ورفعوا أيديهم، فمددت يدي كي أكل فقال:
أجهز على الجرعى ولا تتعرض للأصحاء» (ج ١، ٨٣) أي يطلب منه
الأكل من الدجاجة التي نيل منها، أما الصحيح فعليه أن يتركه، وكذلك
عليه أن يأكل من الخبز الذي أصابه بعض المرق، نلاحظ أن البخيل
يوظف اللغة المجازية لجعل طلبه خفيف الظل على ضيفه.

وحين يكون الضيف من الطفيليين الأكولين فإن المصاب يكون
جسيما، والمجاز قاسيا يتسم بالسوداوية، لذا نكاد نعتقد أن اللغة العادية
ال بسيطة تبدو عاجزة عن التعبير عن مثل هذه الحالة، فالبخيل حين رأى
ضيفه (ساعة الغذاء المكون من سمكة شهية غالية الثمن) «رأى الموت
الأحمر، والطاعون الجارف، ورأى الحتم المقضي، ورأى قاصمة
الظهر، وأيقن بالشر، وعلم أنه قد ابنلي بالنتين» (ج ١، ١٨٦).

الجمالية الافتتاحية والخاتمة:

حرصاً على توضيح هذه الجمالية، وعدم الإغراق في تفاصيل قصة
جديدة، سنتناول افتتاحية القصة السابقة وخاتمها، فمن أجل أن يبرز
الجاحظ عظم المصيبة على البخيل أتى بافتتاحية للقصة مؤثرة منحت
تعاطف المتلقي منذ بداية القصة، فقد اشترى محمد بن أبي المؤمل
شبوطة وهو ببغداد، وأخذها فائقة عظيمة، وغالى بها، وارتفع في ثمنها،
وكان قد بعد عهده بأكل السمك وهو، بصري لا يصبر عنه، فكان قد
أكبر هذه السمكة لكثرة ثمنها، ولسمنها وعظمتها، ولشدة شهوته لها
فحين ظن عند نفسه أنه قد خلا بها، وتفرّد بأطايها، وحصر عن ذراعيه،
وصمد صمودها (قصدتها) هجمت عليه ومعي السديري".

نلمح هنا إلى جانب الوصف الدقيق للسمكة الذي يحيط السمكة بهالة
من التعظيم نظراً لما تتميز به من صفات نادرة، وصفاً للبخيل المشتاق
للسمكة، الذي يرغب في الانفراد بها فيعاملها كأنها معشوقته.

إن هذا التمهيد يسلط الضوء على البخيل قبل أن يبدأ بتناول السمكة
وتحقيق حلمه بهذا الطعام الفاخر، ليبين عظم المصيبة التي أصابته حين

جاء الجاحظ في صحة الطفيلي الأكل (السديري)، وقد استخدم المؤلف فعلاً بجسد الهيئة الخارجية لهذه الزبارة غير الطبيعية (هجم) كما بجسد بدالاته الحركية حالة العدوان التي تعرض لها البخيل.

وبذلك أضفى المجاز جواً مرحاً على فضاء القصة، كما أسهم في رسم شخصية الطفيلي، مما جعل المتلقي متعاطفاً مع شخصية البخيل التي بدت أبعد ما تكون عن الصورة النمطية للبخيل، أي تلك الصورة المنفرة، التي تعيش على موائد الآخرين ولا تدعو أحداً علي مائدتها، فهي لا تقيم اعتباراً للمواضعات الاجتماعية التي قد تكلفها مالا.

إلى جانب عنايته بالافتتاحية نجده يعتني بالخاتمة، ففي هذه القصة نجد البخيل بعد أن أكل الطفيلي سمكه، وهو ينظر إليه «تواد الغيظ في خوفه، وأقلقته الرعدة، فخبثت نفسه، فما زال يقىء... ثم ركبته الحمى! وصحت توبته، وتم عزمه في ألا يؤكل رغيباً أبداً ولا زهيداً ولا يشترى سمكة أبداً رخيصة ولا غالية، وإن أهدوها إليه لا يقبلها، وإن وجدها مطروحة لا يمسها!» (ج ١، ص ١٨٧-١٨٨)

إذا في الخاتمة يصاب ابن أبي المؤمل (البخيل) بالمرض حزناً على السمكة، فيكره هذا النوع من الطعام، حتى إنه يصاب بعقدة لا تدري إن كان يصح أن نسميها عقدة السمك (أي النفور من أكل هذا النوع من الطعام ولو أتاه هدية أو وجده ملقى على الطريق).

يكاد المرء هنا يتردد في إطلاق صفة البخيل على ابن أبي المؤمل، فقد قام بواجب الضيافة ودعا الطفيلي إلى مشاركته الطعام، لكننا نجد بأن هذا الطفيلي انفرد بالسمكة دون المضيف، مما يؤهل هذه القصة لتكون في نواذر الطفيليين أكثر من نواذر البخلاء!

وبذلك يؤلف الجاحظ كلا من الافتتاحية والخاتمة من أجل تجسيد صورة أكثر إنسانية ذات دلالات إيجابية في تصوير البخيل.

٦ - الحوار:

إلى جانب السرد القصصي برز الحوار الذي أضفى حيوية على فضاء القصة، كما منحها بعدا واقعيا، بفضل كنا على صلة حميمة بالبنية الفكرية والسلوكية للشخصية، فيبرز ذكاءها وحسن تصرفها، كما يبرز ثقافتها الواسعة التي هي صورة لثقافة الجاحظ الكاتب المعتزلي الذي يعلم من شأن المناظرة العقلية ويرى فيها إحدى وسائل الدفاع عن وجهة نظره الفكرية، لذلك اعتمد بخيل الجاحظ على الحوار للدفاع عن وجهة نظره التي يؤسس عليها حياته وسلوكه، لذا يمكننا أن نعد المشهد الحوارى جزءاً أساسياً من البنية الجمالية للقصة لديه، فمثلا ابن خالويه المكدي عاد إلى البيت بعد أن دفن والده «فنظر إلى جرة خضراء معلقة، قال: أي شيء في هذه الجرة، قالوا: ليس اليوم فيها شيء، قال: فأني شيء كان فيها قبل اليوم، قالوا: سمن. قال: وما كان يصنع به، قالوا: كنا في الشتاء نلقي له في البرمة شيئا من دقيق نعمله له، فكان ربما يرقه (وضع قليلا من السمن)... قال: تقولون ولا تفعلون! (يتحدث عن أبيه الذي أمره بالبخل ولم يفرج عنه سمن، سمن أخو العسل. وهل أفسد الناس أموالهم إلا في الدهن والعسل، والله لولا أن للجرة ثمننا لما كسرتها إلا على قبره! قذرا: فخرج فوق أبيه، وما كنا نظن أن فوقه مزيداً)» (ج ١، ص ٩٧٩)

من الواضح أن الحوار يدور بين البخيل وأهل بيته، وقد شكل لنا الحوار صلب القصة حتى كأننا أمام مشهد مسرحي، فالبخيل الذي تلقى دروس البخل من والده، يريد أن يستفهم عن كل ما تركه والده من متاع، يفاجأ أن والده كان مبدرا عكس ما ينصحه به! لذلك نجد الابن المثقف، عبر هذا الحوار، ينجرو على نقد سلوك والده مبرزا تناقض شخصيته إذ يقول ما لا يفعل، لذا يحق لابن أن يتجاوز تعاليمه لتصبح أكثر صرامة وبخلاً!

إلى جانب الحيوية والواقعية، برزت لنا قدرات الجاحظ التخيلية،

حتى إنه يدير حواراً بين الإنسان والجماد (الدرهم) الذي يجعله البخيل، ويجعله يحتل أعلى مكانة في حياته فههو ذا ينشئ حواراً بين البخيل والدرهم، فيعلو بالدرهم إلى مرتبة الصديق الحميم الذي يخاطب عادة بأدق الهواجس والأفكار «كم من أرض قطعنا! وكم من كيس فارقت! وكم من حامل رفعت! وكم من رفيع قد أحملت! لك عندي ألا تعزى ولا تضحى! (تصيبك الشمس) ثم يلتقي في كيسه، ويقول له: اسكن على اسم الله في مكان لا تهان ولا تذلل ولا تزعج فيه.» (ج ٢، ص ٥٧)

نلاحظ أن البخيل يمنح الدرهم قدرات بشرية خارقة، إنه أشبه بملك أو أمير يرفع الناس أو يذلهم، ويبدو أن البخيل هو الوحيد الذي يدرك أهميته وقيمته، لذلك يعاهده على الحفظ في مكان أمين (في كيسه) والصون حتى من أشعة الشمس!

وكان الحوار قد تحول في الجمل الأخيرة إلى حوار بين شخصين لا بين إنسان وجماد! لذلك تشكل أفعال العزة والكرامة والسكينة البنية الأساسية لدلالاتها (اسكن، لا تهان، ولا تذلل، لا تزعج) لتوحي للمتلقي بالمكانة الرفيعة التي يستحقها هذا الدرهم في الحياة!

هنا يجدر بنا أن نشير إلى أن هذه العناية بالنواحي الجمالية للقصة في كتاب البخلاء لم تكن سمة دائمة فيه، فقد لاحظنا أحياناً الاستطراد اللغوي يتخلل القصص، كما لاحظنا القسم الأخير من الجزء الثاني لم يعد مخصصاً لقصص البخلاء وإنما لأشعار أو أخبار تتحدث عن أنواع الطعام وأنواع القدور ومدح الرجل الكسوب، والحديث عن دلائل الكرم (كثرة الأيمان والنيران) ... الخ

كما يلاحظ أننا نجد في كتاب البخلاء ملامح من الفن المسرحي تقف إلى جانب الفن القصصي، وذلك لشدة عنايته بالحوار، فقد رأينا بعض قصص البخلاء أحياناً تقوم على أساس المشهد الحوارى، إذ نكاد نفتقد فيها السرد، أو أنه يجعله في مقدمة هذا المشهد ليمهد للحوار، فيبين البيئة وهيئة الشخصية.

الخاتمة:

وهكذا قدّم لنا الجاحظ، عبر كتاب البخلاء، صورة الفرس عبر رؤية جمالية، تضيفي بها، وجاذبية على صورة البخل بشكل عام، دون أن يميز في هذه الصورة الجذابة بين العرب والفرس، لهذا لم نجد في إلحاق صفة البخل بالآخر دليلاً على أن الجاحظ قدّم صورة مشوهة للفرس، وإنما نجد في ذلك رصد مرحلة حضارية جديدة بدأت تفرض قيماً الاجتماعية والاقتصادية غير المألوفة، فتجلت معطياتها الجديدة في سلوك الأشخاص وفي مناظراتهم الفكرية!

إذا حاول الجاحظ أن يرصد بحس الفنان الشائع في عصره من قيم باتت جديدة على المجتمع العربي والإسلامي، وقد كان البخل أحد هذه القيم، فاستطاع أن يبين بروح العالم الموضوعية أن هذه الصفة لم تختص بها أمة دون غيرها من الأمم.

ولعل مما ساعد على تقديم رؤية موضوعية لصورة الآخر اهتمام الجاحظ بجمالية القصة، بغض النظر عن هوية أبطالها، فالغاية رصد حالة طارئة على المجتمع عبر رؤية فلسفية وجمالية.

وبذلك استطاع أن يقدم لنا مثلاً لتفاعل الأديب مع عصره بشكل مبدع، فأسس لرؤية موضوعية في تقديم صورة الآخر، دون أن نعرف الاستعلاء أو العنصرية، لذلك نستطيع القول بأنه قدّم لنا صورة الفرس كما قدّم لنا صورة العرب، إذ لم ير الآخر الذي يشاركه الدين ويصنع معه الحضارة نقيضاً له، بل شريكاً مسهماً معه في إغنائها، فبدأ لنا، عبر كتبه، مدافعاً عن الفرس ضد المتعصبين من العرب، كما دافع عن العرب ضد المتعصبين من الفرس.

إن هذا الانفتاح على الآخر، الذي مازلنا نفتقده اليوم، كنا قد لاحظناه في سيرته الذاتية حين أهدى أحد كتبه إلى كاتب غير عربي (إبراهيم بن العباس الصولي) كما لاحظناه في أدبه، حين نظر للفرس من البخلاء كما

ينظر للعرب تماما فلم يقدّم صورة مشوّمة لهم، وبذلك كان الجاحظ في انفتاحه على الآخر صورة من انفتاح الحضارة الإسلامية على الثقافات الأخرى، لا أدري إن كنا نستطيع اليوم أن نكون أبناء برة مثله لهذه الحضارة .



الهوامش والاحالات

- (١) عدد من المقارنين الفرنسيين، بإشراف بيير برونيل وإيف سيفريل «الوجيز في الأدب المقارن» ت د. غسان السيد، ط١، ١٩٩٩ (فصل من الصورة الثقافية إلى الخيال بتصرف).
- (٢) د. عبده عبود، «الأدب المقارن، مدخل نظري ودراسات تطبيقية»، منشورات جامعة البعث، حمص، ١٩٩٢-١٩٩١ (الفصل الثامن: دراسة الصور أو الصورولوجية بتصرف).
- (٣) الوجيز في الأدب المقارن، ص ١٨٠.
- (٤) د. شوقي ضيف، «العصر العباسي الثاني» دار المعارف بمصر، ط٢، ١٩٧٣ ص ٥٨٧-٥٩٢ بتصرف.
- (٥) الجاحظ، «كتاب البخل» تحقيق أحمد العوامري وعلي الجارم، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، دون تاريخ، ج ٢ ص ٤٥.
- (٦) عدد من المؤلفين، «الوجود والزمان والسر»، فلسفة بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٠٤-١٠٥.
- (٧) الجاحظ، «البخل» المقدمة، ص ١٥.
- (٨) المصدر السابق، ج ٢، ص ٤٣.
- (٩) المصدر السابق نفسه، ص ٥٨.
- (١٠) المصدر السابق نفسه، ج ١ ص ٥٩ بتصرف.
- (١١) مجموعة من الباحثين، العلاقات العربية الإيرانية: الاتجاهات الراهنة وآفاق المستقبل، مركز دراسات الوحدة العربية، ط١، بيروت، ١٩٩٦، ص ١١٣.
- (١٢) د. الطاهر مكّي، «في الأدب المقارن، دراسات نظرية وتطبيقية» دار

المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٩٧، ص ٢٢.

(١٣) البخلاء، ١٤، ص ١١٤.

(١٤) المصدر السابق، ص ٨٢.

(١٥) المصدر السابق نفسه، ج ١، ص ١١٩-١٨.

(١٦) أحمد بن محمد أمبيريك، «صورة بخيل الجاحظ الفنية» الدار التونسية للنشر، ط ١، ١٩٨٥، ص ٦٦.

(١٧) «البخلاء» ج ١، ص ٥٦.

(١٨) المصدر السابق، ج ٢، ص ٣٠.

(١٩) المصدر السابق نفسه، ج ١، ص ٤٦.

(٢٠) أحمد لؤسانبي «العلاقات العربية الإيرانية» ص ٦١.

(٢١) البخلاء، ج ٢، ص ٧٣٧١ بتصرف.

(٢٢) المصدر السابق، ص ١٦٠.

(٢٣) المصدر السابق، ج ١، ص ١٢٢.

(٢٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٣٥.

(٢٥) المصدر نفسه، ص ٨٦.

(٢٦) نفسه، ج ٢، ص ١٥٢.

(٢٧) آدم منز، «الحضارة العربية الإسلامية في القرن الرابع» فر. محمد عبد الهادي أبو زيد، مجلد ١، دار الكتاب العربي، بيروت، ط ٤، ١٩٦٧، ص ٤٥٩ بتصرف.

(٢٨) أحمد أمبيريك «صورة بخيل الجاحظ» ص ١٠٧.







