مقياس: الأدب المقارن – أعمال موجهة (عن بعد)

السّنة ثالثة: أدب عربي، جامعة محمد خيضر – بسكرة

الفوج: 3 – 4

د/ سناء بوختاش

الأحد: 2024/02/04

التوقيت: 13:10 – 14:40/ **الفوج:** 3

14:50 – 16:20 / **الفوج:** 4

قائمة المراجع:

1. إبراهيم عبد الرحمن محمد: دراسات مقارنة، القاهرة 1975.
2. أبو العيد دودو، دراساتٌ أدبية مقارنة.
3. إحسان عباس: ملامح يونانية في الأدب العربي، بيروت 1977.
4. أحمد درويش: نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي، القاهرة 2002.
5. أحمد شوقي رضوان: مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، بيروت 1990.
6. أحمد كمال زكي: الأدب المقارن، القاهرة 1981.
7. بديع محمد جمعة: دراسات في الأدب المقارن، بيروت 1978.
8. جلالي بومدين، النّقد الأدبي المقارن في الوطن العربي.
9. حسام الخطيب: الأدب المقارن، دمشق 1981.
10. دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن.
11. داود سلوم: دراسات في الأدب المقارن التطبيقي، بغداد 1984.
12. روحي الخالدي، علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوغو.
13. ريمون طحّان: الأدب المقارن والأدب العام، بيروت 1972.
14. ريمون طحان، الأدب المقارن.
15. سعد البازعي، مقاربة الآخر؛ مقارنات أدبية.
16. سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن، بيروت 1987.
17. سليم حيولة، محمّد بن أبي شنب؛ أوّل دكتور جزائري في الدّراسات الأدبية.

18. شريفي عبد الواد، ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر.
19. شفيق البقاعي: الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس، بيروت 1985.
20. صفاء خلوصي: دراسات في الأدب المقارن والمدارس الأدبية، بغداد 1957.
21. الطاهر أحمد مكي: في الأدب المقارن دراسات نظرية وتطبيقية، القاهرة 1999.
22. الطاهر أحمد مكي: مقدمة في الأدب الإسلامي المقارن، القاهرة 1994.
23. الطاهر أحمد مكّي، الأدب المقارن؛ أصوله وتطوّره ومناهجه.
24. طه ندا: الأدب المقارن، بيروت 1975.
25. الطيّب بودربالة، إيتيان دينيه.
26. عبد الحميد إبراهيم: الأدب المقارن من منظور الأدب العربي، القاهرة 1997.
27. عبد الدايم الشوا: في الأدب المقارن، بيروت 1982.
28. عبد الرحمن بدوي: دور العرب في تكوين الفكر الأوربي، بيروت 1979.
29. عبد الرزاق حميدة: في الأدب المقارن، القاهرة 1948.
30. عبد المجيد حنّون، العرب والأدب المقارن.
31. عبد المطلب صالح: دراسات في الأدب والنقد المقارن، بغداد 1973.
32. عبده الراجحي: محاضرات في الأدب المقارن، بيروت 1973.
33. عبده عبود: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، دمشق 1999.
34. عصام بهي، طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث.
35. ماجدة حمود: مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، دمشق 2000.
36. محمد التونجي: الآداب المقارنة، بيروت 1995.
37. محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد المسرحي والنقد المقارن، القاهرة 1994.
38. محمد عبد الرحمن شعيب: في الأدب المقارن أصوله وتياراته، القاهرة 1968.
39. محمد عبد المنعم خفاجي: دراسات في الأدب المقارن، القاهرة 1963.
40. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، القاهرة 1961.
41. محمد غنيمي هلال: النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة، القاهرة 1957.
42. محمّد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر.
43. محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب العربي إلى أوربا، القاهرة 1968.

44. محمود طرشونة، مدخل إلى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة.
45. ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي؛ إضاءة لأكثر من خمسين تيّارا ومصطلحا نقديا معاصرا.
46. هبة الله محمود عارف، دراسات التّرجمة؛ النّشأة والتطوّر، مجلة عالم الفكر، الكويت العدد 180 أكتوبر ديسمبر 2019.

الكتب المترجمة:

1. إيف شوفرال، الأدب المقارن، ترجمة عبد القادر بوزيدة.
2. بيير برونيل، كلود بيشوا، أ.م روسو، ما الأدب المقارن؟
3. ماريوس فرانسوا غويار: الأدب المقارن، بيروت 1988.
4. بول فان تيجم: الأدب المقارن، القاهرة 2000.
5. كلود بيشوا وأندري ميشيل روسو: الأدب المقارن، القاهرة 1995.
6. دانيال هنري باجو: الأدب العام والمقارن، دمشق 1997.
7. رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، الكويت 1987.
8. رينيه إتيامبل: أزمة الأدب المقارن، الدار البيضاء 1987.
9. رينيه إتيامبل: دراسات في الأدب المقارن، إربد 1995.
10. بيير برونيل وأخرون: ما الأدب المقارن، دمشق 1996.
11. سوزان باسنيت: الأدب المقارن، القاهرة 1999.
12. فرانسيس كلودون وكارين حداد: الوجيز في الأدب المقارن، الجزائر 2002.
13. اس . اس . براور: الدراسات الأدبية المقارنة، دمشق 1986.
14. ألكساندر ديما: مبادئ علم الأدب المقارن، بغداد 1987.
15. مانفريد شتايغر، الأدب المقارن وجمالية الاستقبال، ترجمة عبد القادر بوزيدة، مجلّة الثّقافة أفريل 2009.

الأدب المقارن:

هو ذلك الأدب الذي يسعى إلى فهم أشكال التعبير الثقافي كافة، ودراسة ومقارنة أنواع الأعمال الأدبية والمؤلفين المستخدمين لأكثر من لغة واحدة.

كما يهتم بدراسة الأدب بمختلف الثقافات والأمم بأنواعها كافّة، وتحليل العلاقات بين الأدب وأشكال التعبير الثقافي كافّة، كما أنه يحث على طرح أسئلة متخصصة حول مكانة الأدب في المجتمع، وعن علاقة تغيّر أنماط الأدب بتغيّر الزمن، وعن أشكال الفنون الأخرى، وعن كيفية تأثير أو بالأحرى تشكيل الأدب للحركات الاجتماعية والقيم والمسارات السياسية ومدى استجابته لها كافة.

مفردات المقياس:

عنوان الليسانس: أدب عربي

السداسي: السادس

اسم الوحدة: استكشافية

المادة: الأدب المقارن

المعامل: 3

الرصيد: 4

نوع الدرس: أعمال موجّهة (عن بعد)

أستاذة المادة: بوختاش سناء

المدة: 1:30 سا.

رقم	محتوى المادة
01	الأزمة المنهجية للأدب المقارن؛ روني ويليك.
02	تطوّرات الأدب المقارن المعاصرة؛ الأدب العام/ الأدب العالمي/ دراسات التّرجمة/ جماليات الاستقبال الأدبي.
03	الأدب العام؛ نصوص مختارة (الرحلة إلى العالم الآخر/ الحكاية الخرافية)
04	الأدب العالمي؛ (الإلياذة/ الأوديسة/ ألف ليلة وليلة / روبنسون كروزو/ حي بن يقظان...).
05	دراسات التّرجمة وخصوصيات النّصوص المترجمة (نماذج البؤساء لفكتور هوكو).
06	جماليات الاستقبال الأدبي؛ (استقبال أوربا لألف ليلة وليلة).
07	جماليات الاستقبال الأدبي؛ استقبال الجزائريّين والمغاربة لدون كيشوت...
08	علم الصورة (صورة فرنسا في الأدب المغاربي) قراءة في كتاب "صورة الفرنسي في الرواية المغربية" لـ: عبد المجيد حنّون.
09	جهود المقارنين العرب؛ محمّد غنيمي هلال/ سعيد علّوش / عز الدين المناصرة.

طريقة التقييم:

يكون تقييم الأعمال الموجهة متواصلا طوال السداسي.

معايير التقييم:

6/ 6 على الواجب.

2/2 على الإلقاء.

2/2 على الاستجواب الشفوي.

4/4 على المشاركة الفعالة في الحصة.

6/6 على الامتحان الكتابي.

الأحد: 2024/02/11

التوقيت: 13:10 – 14:40/ **الفوج:** 3

14:50 – 16:20 / **الفوج:** 4

المحاضرة رقم 01:الأزمة المنهجية للأدب المقارن،

روني ويليك

شخّص رينيه ويليك أزمة لازمت الأدب المقارن منذ عام 1914 والسبب أن هذا الأدب منذ ولادته ما كان منفتحاً بل كان موجهاً وممنهجاً بشكل مخصوص لدراسة التأثر والتأثير. ولم ير ويليك حلاً لأزمة الأدب المقارن إلا بالمعرفة المنظمة التي تنظر إلى الأدب علماً وليس نظرية.

ومما عمد إليه ويليك في هذا السبيل، قيامه بدراسة العلاقة المتبادلة بين أدبين بحثاً عن المصادر والتأثيرات رافضاً إبعاد النقد عن تاريخ الأدب، وأكد بوضوح كبير أن النقد الغربي إلى أربعينيات القرن الماضي كان (في موقع الدفاع عن النفس فقد كتب الكثير لإعادة تأكيد حقوق النقد والنظرية الأدبية والتقليل من شأن السيرة والخلفية التاريخية) واستند ويليك في رأيه الشجاع هذا إلى كتاب اورباخ المعنون (اللغة الأدبية والجمهور في العصور اللاتينية المتأخرة والعصور الوسطى) كما أضاف ويليك في مقالته (مساهمة فيكو في النقد الأدبي) القول:(لقد بلغ من عمق الطريقة التاريخية التي نشعر بها وتصدر الأحكام على الأمور بمقتضاها أننا ما عدنا نعي وجودها فترانا نستمتع بفن الشعوب والحقب التاريخية المختلفة وشعرها وموسيقاها بنفس الدرجة من الاستعداد والتفهم ولم يعد تعدد الحقب والمدنيات يخيفنا. صحيح أن التفهم الذي يتكيف مع زوايا النظر المختلفة يخوننا بمجرد أن تدخل المصالح السياسية في الصورة إلا إن قدرتنا التاريخية على التكيف للأمور الأخرى وخاصة منها الأمور الجمالية لا يكاد يحدها حد).

وهذا صحيح فالأدب للإنسانية وليس تقوقعات قومية كما أنه شكل من أشكال التواصل بين البشر يلائم كل زمان ومكان، والباحث الموضوعي لا تخيفه التنقيبات عن تراكمات الماضي وعلاقاته الشائكة والمتشابكة.

ومن مؤاخذات ويليك للمؤرخين الأدبيين أنهم نظروا إلى التقييم كعملية تاريخية يمكن أن تدرس كما تدرس أية ظاهرة تاريخية، غير أن الأدب ليس عملية حتمية فلكل أديب

إبداعه، وضرب ويليك مثلاً بما ذكره ارنست بوبرت كورتيوس في كتابه (الأدب الأوربي والعصور الوسطى اللاتينية) عن تقفي آثار الكتّاب الكلاسيكيين فأديب بشهرة دانتي لا نستطيع أن نهمل تقييمه بحجة أن مؤرخي القرن الثامن عشر عدوه (مبالغاً وسخيفاً) أو نهمل مسرحية عطيل لأنهم حكموا عليها بالدموية.

وهنا أشاد ويليك بنظرية غادامير المتمثلة بـ (صهر الآفاق في التداخل بين النصوص والمتلقي) كونها تساعد في فهم الخطابات الأدبية فهماً ضمنياً، أما رواية (دون كيشوت) فيمكن فهمها من خلال فهم الرومانسيات وقصص الفروسية وما ساد من أنماط وأساليب مختلفة في أدب العصور الخوالي.

وأكد ويليك القول إن الأدب بالأساس نشاط إنساني مشترك وعام، لا يعني أن الأدب لا تاريخ له وبذلك يكون (من الحماقة إنكار اشتمال التاريخ الأدبي فأي شخص يتأمل حتى في القرون الغابرة لابد أن يلاحظ التغييرات في الأدب التي حصلت مع انهيار الإمبراطورية الرومانية قبل حلول المسيحية أو النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر).

إن مثل هذا الاهتمام بتاريخ الأدب والتوجه نحو علمنة الأدب هو ما أعطى ويليك مكانة مهمة بين نقاد مدرسة الأرسطيين الجدد، لا لأنه بحث عن الحقائق، بل لأنه أكد مزايا تجعل هذه المدرسة متفردة عن مدارس النقد الأوروبية وبخاصة الفرنسية التي وجدت أن من غير الممكن الاقتصار على الأدبية والتخلي عن العلمية، يقول ويليك إن:(رولان بارت الذي نظنه نبي البنيوية ينتهي في مقالة متأخرة (العلم ضد الأدب) إلى نتيجة أن الكتابة هي قلب للخطاب العلمي مع أنها تزعم العودة إلى العالم والحقيقة. الكتابة متعة ومنح للمتعة).

ولا تعني المتعة أن الكتابة لا علم فيها ولا تاريخ، ولذلك سخط ويليك على النقد الأدبي الذي يهمل البحث في التاريخ عن الحقائق، ويتضح هذا الأمر – بحسب ويليك – في محدودية النقاد الجدد الذين يحصرون أنفسهم بالإنجليزية وقلما حاولوا مناقشة الأدب (الأجنبي) وإذا حصل وناقشوه، فإن اختيارهم ينحصر بنصوص واضحة قليلة جداً (وما تزال هذه المحدودية قائمة إذا ما نظرنا إلى الثروة التي لا تنفد من الأدب العالمي التي تتحدث إلينا بألسنة كثيرة صارخة بأن لها الحق في أن تفسر ويحكم عليها) وليس هذا بالغريب على

من كان سباقاً في تشخيص أزمة الأدب المقارن، هذا الأدب الذي سار الباحثون العرب على منهجه زمناً طويلاً وما يزالون يسيرون متبعين آراء المستشرقين وتحديداتهم الضيقة، وكان لويليك أن يكون أكثر صراحة ويحدد الآداب الأجنبية ويؤكد عالميتها لكن عقدة الغرب تبقى مستحكمة على عقلية الناقد الغربي شاء أم أبى.

وإذا كان العمل بالأدب المقارن متأزماً والتاريخ الأدبي محدوداً، فإن ويليك يفضل النقد الأسطوري بوصفه الأنسب لدراسة الأدب ولأنه أمريكي النشأة (لا شك أن الحركة الأوسع في النقد الأمريكي منذ النقد الجديد هي حركة النقد الأسطوري باعتباره من محتمات العولمة التي دعت إلى التداخل بين العلوم والآداب، وبه تتأكد عالمية الأدب وفاعلية هويته بعيداً عن مسائل المقارنة وقريباً من مسائل التاريخ وما بينهما العلم الوضعي.

الأحد: 2024/02/18

التوقيت: 13:10 – 14:40/ **الفوج:** 3

14:50 – 16:20 / **الفوج:** 4

المحاضرة رقم 02: تطوّرات الأدب المقارن المعاصرة؛

الأدب العام/ الأدب العالمي/ دراسات التّرجمة/ جماليات الاستقبال الأدبي.

إن الأزمة التي مر بها الأدب المقارن جعلت الباحثين المختصين فيه يعملون للخروج منها. وذلك عن طريق إيجاد مسالك بحثية جديدة، وتطوير مقارباتهم ومناهجهم، ومن الطبيعي جدا أن تحدث تلك التطورات، لأن كل مسلك بحثي معرض لما تعرّض له الأدب المقارن، وهي أمور تدخل ضمن التطورات التي تحصل في كل مدخل من مداخل المعرفة، كما أن التطورات التي حصلت في مباحث الدراسات المقارنة تدخل ضمن محاولات كل مسلك معرفي البحث عن مجالات جديدة أو فتح نوافذ تمكنه من يبقى منتجا للمعرفة وتمنعه من الجمود والتأخر، الأمر الذي حصل فعلا حيث فسح المجال الحصول تطورات كانت نتيجة جهود أولئك المختصين، وكذلك من خلال تأثرهم بمجالات بحثية قريبة من الأدب المقارن، وبنتائج الاختصاصات المعرفية الأخرى ومناهج مقارباته البحثية كعلم النفس والفلسفة وعلوم الاجتماع والترجمة وغيرها، ما جعله مسلكا عبر اختصاصي، ولعل أهم تلك التطورات تمثلت في ظهور "الأدب العام" و "الأدب العالمي" و "دراسات الترجمة" و"جماليات الاستقبال الأدبي" ضمن علاقة التأثير والتأثر وهي مجالات بحثية تملك منظورا مقارنا.

1/ الأدب العام:

مصطلح الأدب العام يعني في الأصل فن الشعر أو نظرية الأدب ومبادئه ثم أصبح مفهوماً مضاداً للأدب المقارن، فالأدب العام يدرس الحركات الأدبية التجديدية التي تتخطى المعايير القومية.

إن مصطلح الأدب العام استخدم لوسم المقررات والمنشورات المعينة بالآداب الأجنبية من خلال الترجمة الانكليزية.

يحاول الأدب العام دراسة الأعمال الأدبية الكبرى المتميزة بصداها التي تكون التراث الإنساني والنجاح الدولي التي تحرزه بطابع الاستمرارية التي تمثلها حيث لا تصبح ميزة خاصة بعبقرية الكاتب بل بأصالة عالمية، من هنا هي هدف الأدب العام بكل تقنياته الإحصائية والتأويلية بأصالة عالميته، فالعالمية نجاح وصدى الأعمال الأدبية علماً أن الأدب العام والأدب العالمي يخفقان في تحقيق مواصفات منهج للتقريب مقارن، في الوقت نفسه إن مقررات الأدب تمد الدراسات الأدبية بركيزة فلا تكون بالضرورة داخلة في الأدب المقارن.

ميز (فان تيجم) بين الآداب القومية والأدب المقارن والأدب العام بثلاثة مستويات:

الأدب القومي: يعالج مسائل محصورة من نطاق أدبي قومي.

الأدب المقارن: يعالج مسائل يتداخل فيها أدبان يختلفان.

الأدب العام: مخصص لمعالجة تطورات في عدد أكبر من البلدان التي تشكل وحدة عضوية مثل أوروبا الغربية وأوروبا الشرقية...وباستعارة تعبيرات مصيرية.

كما يمكن القول أن الأدب القومي هو دراسة الأدب داخل الجدران، والأدب المقارن هو دراسة الأدب عبر الجدران، والأدب العام فوق الجدران.

قاصداً بذلك أن الأدب العام يتناول بالدرس والبحث الوقائع المشتركة بين عدد من الآداب سواء في علاقاتها المتبادلة أو في انطباقها على بعضها البعض.

إن الهدف الذي يرمي إليه الأدب العام إحصاء الوقائع الأدبية وتفسيرها التي تمثل وجود مشابهات أكيدة في بلدان مختلفة تشكل وحدة عضوية وعلى هذا يدخل في إطار الأدب العام إلي أدب واحد، فتأثير (فولتير) وغيره من كتّاب المأساة في القرن الثامن عشر (ببراسين)، و(فاليري) و(مالا رميه) كل ذلك ينحصر في أدب واحد هو (الأدب العام الأوروبي)، وما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي، فالموازنة بين أبي تمام والبحتري وبين حافظ شوقي وتأثر الحريري في مقاماته ببديع الزمان الهمذاني تنحصر في أدب واحد هو (الأدب العام العربي).

2/ الأدب العالمي:

تحدث جوته (1827) عن الأدب العالمي على أنه مجموعة من الآداب الخاصة ينبغي أن نحسن النظر إليها حتى لا نقع فريسة أخطاء قومية، فبعد عالمية المسيحية والفروسية في القرون الوسطى والعالمية الإنسانية....والعالمية الكلاسيكية....ظهرت عالمية رومانطيقية تاريخية تعني أكثر من العالميات التي سبقتها).

يدور في خلد جوته أدب عالمي موحد تختفي فيه الفروق بين أدب وآخر، ولا يتم ذلك إلا بتجاوب الآداب بعضها مع بعض، فينشأ عن هذا التجاوب توحد في أجناسها الأدبية وقواعدها الفنية وغاياتها الإنسانية، فتختفي الحواجز حينئذٍ بين الآداب ولا يبقى ما يميزها إلا اللغة التي كتبت بها والدور الذي يمكن أن تقوم به كل أمة في دائرة النطاق العالمي الشامل..

فالخلفية الحقيقية للأدب العالمي هي التي تجعل من الأعمال الأدبية أعمالاً متماثلة البناء والقوالب الفنية المتقيدة بالقومية والوطنية.

نقصد بعالمية الأدب خروج الآداب من نطاق اللغة التي كتبت بها إلى لغة أو آداب لغات أخرى في قوالبها العامة لأن الآداب في طبيعتها محلية أو قومية أولاً، لأنها استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية الوطنية والقومية أولاً، ثم تشف من وراء ذلك غايات عالمية وإنسانية.

فخلود الآثار الأدبية لا يأتي من جهة دلالاتها العالمية ولكن من صدقها وتعمقها في الوعي الوطني والتاريخي وأصالتها الفنية في تصوير الآمال والآلام بين الكاتب وجمهوره.

فالأدب العالمي الحقيقي لا يكتفي بمجرد تجميع الآداب الكبرى في العالم بل يصير على القراءات العديدة من القراء، من هنا فإن حقيقة الأدب العالمي تستجيب لعامل الزمن الذي اقترحه (هنري ريماك) كقاعدة تلم شمل الأعمال الأدبية الإنسانية التي توجد بينها تشابهات أكيدة إذ (من الممكن بدون شك تفسير الظواهر المتشابهة والتي تقع في نفس الوقت عبر بلدان مختلفة بفضل البنيات المشتركة لهذه البلدان إلا أن هذا التفسير سيبقي جزئياً لأن مجموعة من البنيات عليها أن لا تنتهي إلى مجرد ظواهر متشابهة بل إلى ظواهر

واحدة ومتطابقة، إلا أن هذه الأخيرة لا توجد على مستوي الأيديولوجيات الفلسفية، الاجتماعية، السياسية، والتوجيهات العامة التي تختزل إلى مفاهيم ثابتة، بينما يفترض المتشابه تعدداً في البنيات السفلى وهو تعدد يأتي نتيجة المناخ الوطني، اللغة، الوعي بالماضي التاريخي الذي يكون صُلب بلدٌ ما).

3/ دراسات الترجمة:

تُعدّ دراسات الترجمة أحد الفروع الأكاديمية متداخلة الاختصاصات، والتي تتناول الدراسة المنهجية لنظرية الترجمة، ووصف الترجمة، وتطبيقها، بالإضافة إلى الترجمة الشفوية والتوطين، وكما أن دراسات الترجمة تُعدّ ذات فروع متداخلة الاختصاصات، فإنها تستمد الكثير من مختلف مجالات الدراسات التي تدعم الترجمة، وتشمل هذه الدراسات الأدب المقارن، وعلوم الحاسوب، والتاريخ، وعلم اللغويات (اللسانيَّات)، بالإضافة إلى فقه اللغة، وعلم الفلسفة، وعلم العلامات (السيمياء)، وعلم المصطلحات.

كان العالم الأمريكي جيمس إس. هولمز هو من استحدث مصطلح (دراسات الترجمة) في بحثه الذي بعنوان «تسمية دراسات الترجمة وطبيعتها» والذي يُعدّ البيان التأسيسي لعلم الترجمة، ويستخدم الكُتَّاب في اللغة الإنجليزية مصطلح علم الترجمة في بعض الأحيان للإشارة إلى دراسات الترجمة.

تسمى دراسات الترجمة أحيانًا عِلْمُ اَلْتَرْجَمَةِ، ويقل شيوع المصطلح الإنجليزيّ (traductology)، كما يطلق عليها في الفرنسية (traductologie) من الجمعية الفرنسية لدراسات الترجمة المسمّاة (Société Française de Traductologie)، ويُفضّل مصطلح دراسات الترجمة والترجمة الشفوية في الولايات المتحدة؛ ولعل ذلك سبباً لتسميتهم الجمعية الأمريكية لدراسات الترجمة والترجمة الشفوية (American Translation and Interpreting Studies Association) بالرغم من ضمّ الأوروبيين الترجمة الشفوية في دراسات الترجمة، كما في اسم الجمعية الأوروبية لدراسات الترجمة (European Society for Translation Studies).

تطورت دراسات الترجمة تطوراً مطرداً في السنوات التالية حيث ظهر في فترة الثمانينيات والتسعينيات نموذجان جديدان مختلفان تماماً عن البحث السابق القائم على التكافؤ، وتهدف دراسات الترجمة الوصفية (وهو مصطلح استحدث بعد كتاب دراسات الترجمة الوصفية وما بعدها لتوري عام 1995م) إلى بناء نظام وصفي تجريبي لملء فراغات خارطة هولمز.

كما طوَّر الشكليون الروسيون في أوائل القرن العشرين الفكرة التي تنطوي على إمكانية تطبيق منهجية علمية على النتاجات الثقافية ثم حوَّرها عدة باحثون متخصصون في الأدب المقارن، كما طبقت آنذاك في مجال الترجمة الأدبية.

وكانت نظرية النظم التعددية لـ (إيفن زوهار 1990م) جزء من ذلك التطبيق حيث يعتبر الجزء الأدبي المترجم نظام فرعي من نظام الأدب المصدر أو الهدف، تستند نظرية جدعون توري على ضرورة اعتبار الترجمات أنها «حقائق لثقافة اللغة الهدف» تحقيقا لأغراض البحث، كما تطور مفهومي التلاعب والمحسوبية فيما يتعلق بالترجمات الأدبية.

ومن ناحية أخرى فقد ظهر نموذج آخر في نظرية الترجمة في أوروبا عام 1984م، حيث شهِدَ ذلك العام نشِر كتابين باللغة الألمانية وهما: كتاب أسس النظرية العامة للترجمة بقلم كاترينا رايس (تكتب ريس أيضاً) وهانس ڤيرمير وكتاب العمل الترجمي (بالألمانية Translatorisches Handeln)بقلم جوستا هولز مانتاري، كما ظهر من هذين الكتابين ما يعرف باسم نظرية الهدف في الترجمة، والتي تعطي الأولوية لتحقيق الأغراض عن طريق الترجمة بدلا من إعطاء الأولوية للتكافؤ.

التغير الثقافي كان لايزال يمثل خطوة إلى الأمام لتطوير هذا النظام، فقد وضع كل من سوزان بسنت وأندريه لوفيڤر مخططا في مجال الترجمة والتاريخ والثقافة وقُدِّم من خلال التبادل بين دراسات الترجمة ودراسات ومفاهيم أخرى كالدراسات الجنسانية وأكل لحوم البشر ودراسات ما بعد الاستعمار والدراسات الثقافية وغيرها الكثير. وفي مطلع القرن الواحد والعشرين لعب علم الاجتماع (وولف وفوكاري) والتأريخ (بيم) دوراًترابطياً، كما تم أيضاً إدخال العولمة (كرونين) إلى دراسات الترجمة واستخدام التقنيات الحديثة فيها (أوهاغن).

إن ما قيل عن مفهوم الأدب المقارن، من حيث كثرة التعاريف وتشعبها، وذلك باختلاف المدارس والمناهج التي اهتمت به، أمر ينطبق تماما على الترجمة، فمن المؤكد أنها عُرفت منذ العصور التاريخية العربية القديمة، خاصة مع ابن المقفع والجاحظ وأبو حيان التوحيدي وغيرهم، وإن بدون قواعد تضبطها ولا قوانين تحكمها، وإلى زمن قريب تضاربت الآراء حول إقرار تحديد نهائي لهذا المفهوم دون أن يحسموا في ذلك، وتعود كثرة التعاريف إلى أسباب مختلفة منها ارتباط الترجمة بميادين متنوعة ومنها الأدب والسياسة والعلم والفلسفة، ويمكن أن أذكر هنا تعريفا للكاتب "جيريمي مندي"، يقول فيه: "أما مصطلح الترجمة فله دلالات عديدة ...وتستلزم عملية الترجمة بين لغتين مكتوبتين مختلفتين أن يقوم المترجم بتحويل نص أصلي مكتوب باللغة اللفظية الأصلية، إلى نص مكتوب بلغة لفظية مختلفة" كما أنها تتوزع إلى أصناف عديدة، يجملها ياكبسون في مقالته الرائدة في هذا الباب "حول الجوانب اللغوية للترجمة" في:

الترجمة اللغوية الضمنية، أو إعادة الصياغة: وهي تفسير علامات لفظية بعلامات أخرى موجودة في اللغة ذاتها.

الترجمة اللغوية البينية: وهي الترجمة بمعناها الضيق، حيث يتم تفسير علامات لفظية بلغة أخرى.

الترجمة السيميائية البينية، أو التبادل الوظيفي: وهي تفسير علامات لفظية بعلامات أخرى تعود لنظم علامات غير لفظية.

- **الأدب المقارن والترجمة، بين الغاية والوسيلة**

من البديهي أن تكون الترجمة من أكبر البوابات التي تعبر منها العلوم والمعارف والثقافات من لغة إلى أخرى، ومن منطقة جغرافية إلى أخرى، وكذلك كان مع الأدب المقارن، فقد اتخذ من الترجمة منذ ظهوره على يد الكاتب الفرنسي (أبل فرانسوا فيمان–Abel Francois Villemain) عام 1828[5]، أداة للبحث عن خيوط الصلة بين آداب وثقافات الشعوب.

في العقود التالية أصبح نمو دراسات الترجمة مرئياً وواضحاً بعدة طرق، أولها النمو الذي تزامن مع نمو المدارس ومقررات الترجمة على المستوى الجامعي، وقد كشفت دراسة أجريت عام 1995م على 60 دولة أنه يوجد 250 معهداً يقدم دورات على المستوى الجامعي عن الترجمة التحريرية أو الترجمة الشفوية، وفي عام 2013 سردت قاعدة البيانات نفسها 501 معهداً لتدريب المترجمين، بالتالي شهدت مؤتمرات الترجمة وترجمة المجلات والمنشورات المتعلقة بالترجمة تطوراً ونمواً ملحوظاً، كما أدى بروز الترجمة أيضاً إلى تطوير الجمعيات الوطنية والدولية لدراسات الترجمة.

4/ جماليات الاستقبال الأدبي:

في أواخر الستينيات من هذا القرن حدث "تحول أنموذج" آخر في النقد الأدبي، أسفر عن اتجاه جديد يعرف "بنظرية التلقي" أو "جمالية التلقي"، لقد قام هذا الاتجاه النقدي بنقل مركز الاهتمام من إنتاج الأعمال الأدبية وجماليته إلى تلقي الأعمال الأدبية وجماليته.

تعدّ "نظرية التلقي الأدبي" تطبيقاً للمقولة الرئيسة لعلم التأويل التي تذهب إلى أنه لا يكفي لفهم النصّ أن ينظر المرء إلى النصّ وحده، بل لابدّ من أن يُفهم الفاهم أيضاً، ففهم النصّ لا يتوقف على ما ينطوي عليه ذلك النصّ من دلالات، بل يتوقف أيضاً على ما يدور في الذات الفاهمة، فإذا لم نأخذ هذه الحقيقة في الحسبان فإننا لا نستطيع أن نفسّر ذلك التعدد والتنوع والاختلاف في فهم النصوص، ولماذا كانت هذه التفسيرات الكثيرة للنصّ الواحد. إنّ الاختلاف في فهم النصّ عينه هو أمر لا يمكن تفسيره إلاّ بإرجاعه إلى اختلاف آفاق توقعات المتلقين.

انطلقت نظرية التلقي الأدبي التي يعدّ الناقدان الألمانيان هانس روبرت ياو وفولفغانغ إيزر أبرز ممثليها، من علم التأويل الحديث لتطور "علم تأويل أدبي يتجاوز "نظريات القراءة" التي انتشرت في النقد الأدبي الأنجلو أمريكي، بل ليتجاوز كلّ ما قيل إلى الآن حول مسألة التلقي الأدبي. سرعان ما انتشرت "نظرية التلقي الأدبي" التي طورها ياوس

وايزر خارج ألمانيا، وذلك بعد أن ترجمت مؤلفاتهما إلى اللغات الأجنبية الرئيسة، فتحولت تلك النظرية إلى تيار نقدي عالمي، له أنصار وتابعون في مختلف البلدان، لقد غيّر ذلك الاتجاه النقدي الكثير من المفاهيم والتصورات المتعلقة بالأدب، وأثّر تأثيراً عميقاً في الدراسات الأدبية كلها. ومن الدراسات التي تأثرت به وتفاعلت معه بعمق الأدب المقارن. فما طبيعة ذلك التأثر وما نتائجه؟

إنّ أوّل جانب من جوانب الأدب المقارن التي تأثرت بنظرية التلقي هو مفهوم التأثير ودراساته، فالتأثير لابدّ أن يسبقه تلقٍّ، وإلاّ فإنّ ذلك التأثير لا يتمّ، والتلقي عملية إيجابية تتمّ وفقاً لحاجات المتلقي وبمبادرة منه وفي ضوء أفق توقعاته، أمّا مفهوم التأثير الذي لا يرتبط بالتلقي بل يُسقِط دوره فهو يحوّل الطرف المتأثر إلى طرف سلبي، وينسب العناصر الإيجابية كلها إلى الطرف المؤثّر، ناهيك عن استحالة حدوث تأثير وتأثر بمعزل عن حدوث التلقي.

فالتلقي حلقة سابقة للتأثير والتأثر، وهي ليست حلقة ثانوية بل حلقة أساسية يكون فيها المتلقي طرفاً فاعلاً وإيجابياً وديناميكياً، ولعل التوجه النظري لمفهوم "التأثر" القديم، الذي اعتمدته المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن، يكمن في أنّ ذلك المفهوم قد أغفل التلقي وما ينطوي عليه من أبعاد جوهرية، فتحوّل الطرف المتأثر إلى طرف سلبي يتعرّض للتأثير، وكأنّ لاحول له ولا قوة. أمّا نظرية التلقي فقد ربطت التأثير بالتلقي، وجعلت من التلقي شرطاً لأيّ تأثير، صحيح أنها لم تستغنِ عن مفهوم "التأثير"، ولكنها وضعته في سياق جديد وأعادت صياغته بصورة جذرية.

ميزت نظرية التلقي بين أشكال مختلفة من التلقي، فمن التلقي ما هو قرّائي، يمارسه القارئ العادي الذي يتلقى العمل الأدبي، فيتفاعل معه ويستمتع به جمالياً، ويتسع أفقه نتيجة للتلقي الذي قام به، وتنتهي الأمور عند هذا الحدّ، إنّ هذا النوع من التلقي لا يعني الأدب

المقارن كثيراً، بقدر ما يعني دراسات التلقي الميدانية التي تستقصي انتشار الكتب الأدبية وأذواق الجمهور واتجاهات القراء.

أمّا النوع الثاني من التلقي، وهو النوع الأهمّ بالنسبة للأدب المقارن، فهو التلقي المنتج أو الإبداعي، الذي يمارسه الأدباء، فهم لا يتلقون الأعمال الأدبية لمجرد أن يستمتعوا بها ويقوموا بتجاربهم الجمالية، بل يتلقونها للاستفادة منها إبداعياً وإنتاجياً، إما لناحية الشكل أو لناحية المضمون، إنّ تلقياً كهذا يؤدي إلى تطوير الإبداع الأدبي وتجديده، وهو النوع الذي كان الأدب المقارن التقليدي يسميه تأثيراً.

فالفرق بين المفهومين فرق جوهري، إنّ مفهوم "التلقي الإبداعي" يعني أنّ المتلقي هو محور هذا النشاط وذاته، وهو يتلقى إبداعياً بمبادرة منه، ووفقاً لحاجاته ومتطلباته وأفقه، أمّا مفهوم "التأثير" فهو ينطوي على معانٍ ومضامين مغايرة تماماً لمعاني التلقي الإبداعي ومضامينه، فهو يجعل من الطرف المتأثر طرفاً سلبياً منفعلاً، وينسب الدور الإيجابي كلّه إلى الطرف المؤثّر، ولذا فإنّ مفهوم "التلقي الإبداعي" هو المفهوم النظري الأكثر ملائمة للتعبير عما كان يسمى "تأثيراً"، وهو المفهوم الذي سدّ 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.

لقد كثرت في الفترة الأخيرة الدراسات المقارنة التي تتناول تلقي عمل أدبي أو أعمال أديب ما، أو تيار أدبي، أو اتجاه فكري، في الآداب والثقافات الأجنبية، بعيداً عن الحساسيات والسلبيات التي تنطوي عليها دراسات التأثير والتأثر التقليدية. وهكذا تحولت دراسات "التلقي الإبداعي" إلى ميدان خصب من ميادين الدراسات الأدبية المقارنة.

ومن أشكال التلقي التي أثارت اهتمام المقارنين "التلقي النقدي"، والمقصود به ما يمارسه النقّاد من نشاطات تفسيرية وتأويلية للأعمال الأدبية الأجنبية، فالناقد كالمبدع

والمتلقي العادي، متلقٍ، ولكنه متلقٍ من نوع خاصّ، إنه لا يتلقى العمل الأدبي بغرض الاستمتاع به، ولا بغرض الاستفادة منه إنتاجياً، بل يتلقاه ليقوم بعد ذلك بشرحه وتفسيره وتقديمه لمتلقين آخرين.

إنّ 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.

فمن المهمّ 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 لعوامل واعتبارات نابعة من الطرف المتلقي وأفق توقعاته، وهو أفق 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 الأديب التشيكي/ الألماني فرانز كافكا، فهو نقاش لا يمكن أن يفهم إلاّ إذا رُبط بأفق التوقعات السائد في المجتمع العربي المعاصر.

إنّ دراسات التلقي النقدي هي ميدان خصب من ميادين الأدب المقارن، ونوع من الدراسات المقارنة التي ظهرت وتطورت نتيجة التفاعل المنتج الذي تمّ بين الأدب المقارن وبين "نظرية التلقي الأدبي"، وعموماً فإنّ ذلك التفاعل كان مثمراً جداً، فقد أغنى الأدب المقارن وفتح له آفاقاً ومجالات جديدة، وزوّده بأدوات نظرية معاصرة، وخلّصه من ثغرات نظرية كبيرة، وحرره من عبء مفاهيم بالية، وفي مقدمتها مفهوم "التأثير" ودراساته، ولذا لا

عجب من أن تحلّ دراسات التلقي المنتج والنقدي محلّ دراسات التأثير التقليدية، وأن تتحول تلك الدراسات إلى ميدان رئيس من ميادين الأدب المقارن المعاصر.

الأحد: 2024/02/25

التوقيت: 13:10 – 14:40/ **الفوج:** 3

14:50 – 16:20 / **الفوج:** 4

المحاضرة رقم 03: الأدب العام؛ نصوص مختارة

(الرحلة إلى العالم الآخر/ الحكاية الخرافية)

مقاربة بين رسالة الغفران للمعري والكوميديا الإلهية لدانتي

➢ **وقفة تعريفيّة:**

1-وقفة تعريفيّة بغفران أبي العلاء المعرّي:

كتاب أو رسالة الغفران قد أملاها أبو العلاء في المعرّة حوالي سنة 424هـ، وهي تأخذ صورة رسالة إخوانيّة من الرّسائل الطّوال التّي تجري مجرى الكتب المصنّفة، لكنّها تُستهلّ بمقدّمة غير مألوفة، يستطرد فيها أبو العلاء في رحلة خياليّة في العالم الآخر، ويقود إليها ابن القارح، ويوجّه فيها خُطاه بين الجنّة والجحيم، ويلقّنه ما يقول ويفعل.

والكتاب يقع في ثلاثمئة من الصّفحات المتوسّطة الحجم، ممّا يناهز الواحدة والسّتين ألفا من الكلمات. وقد كتبها أبو العلاء وهو رهين المحبسين، يردّ بها على رسالة رجل اسمه أبو الحسن، عليّ بن منصور القارح الحلبيّ، وكان طلعة، ماكرا، يتوسّل بمراسلة عظيم المعرّة إلى الشّهرة، والاستفادة، وفي الرّسالة طرائف أدبيّة، ومقاييس أدبيّة ونقديّة، ولغويّة، وفنيّة، تدلّ على عمق الكاتب، وسعة ثقافيّة وخياله"

والرّسالة من أهمّ أثار أبي العلاء وأغناها، وقد رأى فيها القدماء دليلا على تمكّن أبي العلاء من الأدب واطّلاعه حتّى أولئك الذّين تحاملوا على أبي العلاء، ورموه بسوء المعتقد، لم يكتموا إعجابهم بما تومئ إليه من مقدرة أبي العلاء الأدبيّة.

وقد نالت الغفران شهرة كبيرة، وعُدّت رائدة، ومعلما في درب النّثر العربي، "وحسبنا أن نقرّر أنّ هذه الرّسالة هي أوّل قصّة خياليّة عند العرب"، مع أنّ بعض النّقاد قد غبنها حقّها،

فطه حسين يقول: "لم يخترع أبو العلاء في هذه الرّسالة شيئا كثيرا، وإنّما وردت أقاصيص الوعّاظ بأكثر ما فيها".

وقد رفد أبو العلاء المعرّي رسالته بروافد عدّة منها: "الأساطير العربيّة عن الذّين استهواهم الجنّ، وأساطير العرب عن الغيلان وحكاياتهم على ألسن الحيوان، والقرآن الكريم، وقصص الإسراء والمعراج، ومجموعة الأخبار الحديثيّة التّي تدور حول الجنّة والنّار، والقصص المترجمة مثل كليلة ودمنة، وأسمار الجهشياريّ، ورسائل الجاحظ التّي لعلّها أمدّته بعنصر السّخرية اللاّذعة.

والرّسالة تتكوّن من قسمين: **القسم الأوّل:** وهو قصّة الغفران، **والقسم الثّاني:** الرّدّ على ابن القارح، وقد صدّر أبو العلاء هذه الرّسالة بوصف لرسالة ابن القارح.

والحقيقة أنّه ما كان لهذه الرّسالة أن تُعدّ في مصافي تاريخ الأدب العربي لو لم يردّ أبو العلاء على رسالة ابن القارح بصورة قصصيّة، بعد أن أرسل إليه ابن القارح رسالة، يشكو أمره إليه، ويُطلعه على بعض أحواله، ويذكر فيها شيئا من أخبار الزّنادقة والملاحدة أو المتّهمين بدينهم، ويسأله أن يجيب عن رسالته، فيجيبه أبو العلاء عن أسئلته بعد أن يُصدّرها بقصّة رائعة جرت حوادثها في موقف الحشر، فالجنّة فالنّار، ووسمها باسم رسالة الغفران؛ لكثرة ما يرد فيها ذكر الغفران ومشتقّاته، وما ورد في معناه، وسؤال الشّاعر الذّي غُفر له، وكُتبت له النّجاة: بم غُفر لك؟

وهذه الرّسالة طبّقت الأفاق شهرة حتّى قيل إنّها كانت مورداً لأعمال عظيمة لاحقة على رأسها الكوميديا الإلهيّة لدانتي، وفي ذلك يقول شوقي ضيف: "لم يصنع أبو العلاء للعرب كوميديا إلهيّة فحسب بل أثّر بها أيضا تأثيرا عميقا في الآداب العالميّة"، ويقول محمّد غنيمي هلال: "ولا شكّ أنّ رسالة الكوميديا تشبه رسالة الغفران في نوع الرّحلة وأقسامها وكثير من مواقفها".

2-وقفة تعريفيّة بكوميديا دانتي:

الكوميديا الإلهيّة الرّائعة الخالدة لمبدعها الإيطالي دانتي اليغييري، من روائع الأدب المسيحي في القرون الوسطى، "وكان دانته قد سمّاها الكوميديا فحسب، ثمّ أُضيف وصف (الإلهيّة) بعده في طبعة 1555م، ويُرجّح أنّ الشاعر بدأ في نظمها في حوالي عام 1307م، واستمرّ في نظمها سنين كثيرة يصعب تحديدها".

ويبدو أنّ دانتي أسماها الكوميديا بمعنى السّخرية، وهي السّخرية من سخافة النّظرة التّعصبيّة المغلقة التّي كانت تسود عقائد العصور الوسطى، وتتكوّن هذه الملحمة الدّينيّة كما يسمّيها البعض من ثلاثة أجزاء (الجحيم، والمطهر، والجنّة الأرضيّة والسّماويّة)، وكلّ جزء مكوّن من ثلاثة وثلاثين نشيدا مع مقدّمة في نشيد واحد، فالملحمة إذن مكوّنة من مائة نشيد، وكلّ بيت في هذا النّشيد يتكوّن من أحد عشر مقطعا، وتسير أبياتها الثّلاثة على شكل وحدات وموجات مترابطة متتابعة، الواحدة في إثر الأخرى.

وقد سار دانتي في ملحمته على النّسق الثّلاثيّ؛ على اعتبار أنّ "الوحدانيّة تؤمن بالأقانيم الثّلاثة، فهي مؤلّفة من ثلاثة أجزاء: الجحيم، والمطهر، والفردوس، وكلّ جزء يشتمل على ثلاثة وثلاثين نشيدا، وهو عمر المسيح".

والجحيم في الملحمة هو مملكة العقاب والبؤس الأبديّين، وهو برميل كبير على شكل مدرّج، تتوزّع فيه تسعُ دوائر تجمع الهالكين، وفْق جسامة خطاياهم، وفي الوسط المقابل لمحور الأرض، يجلس لوسيغوروس أمير الهالكين.

أمّا المطهر، وهو جبل عال طالع من الأوقيانوس الجنوبيّ مقابل أورشليم، ومكلّل بالفردوس، فيجمع على تلاله السّبع النّفوس التّي في طور التطهّر، وعليها يهيمن أمل الخلاص، ممزوجا بالتّذكارات الحزينة، والحنين إلى السّماء.

وأمّا الفردوس فيحتوي على تسع كرات متّحدة المركز تدور من سريع إلى أسرع حول الأرض، ويبدو الطّوباويّون الموزّعون في مختلف الدّوائر مجتمعين في "الوردة السّماويّة"، التّي هي تاج الله. وتحتشد في الممالك الثّلاث الوجوه، أكثرها لا ينسى، إنّما يطغى عليها وجه دانتي.

وموضوع الملحمة هو رحلة إلى الجحيم والمطهر والفردوس، وهو تصوير رمزي لسعي الإنسان إلى خالقه، ورجوعه إليه، وظفره بالتّوبة والمغفرة والخلاص، وتبدأ الملحمة مذ يضلّ دانتي الطّريق، وهو عندئذ في منتصف العمر، فيجد نفسه في غابة مظلمة (رمز الضّلال)، ويبحث عن مخرج، فيرى جبلا رائعا، طفقت الشّمس (رمز المحبّة الإلهيّة) تظهر فوقه، يحاول تسلّقه، فلا يستطيع؛ لأنّ دونه فهدا (رمز الخداع)، وأسدا (رمز العدوّ)، وذئبة (رمز الشّهوة)، فيهرب منهم جميعا، فيظهر له شبح فرجيل (رمز العقل)، ويخبره أنّه لن يستطيع متابعة الطّريق من هذه النّاحية، ويرشده إلى طريق آخر يمرّ بالجحيم ثمّ بالمطهر، وعندها يتركه لمن هو أجدر منه ليصحبه إلى الفردوس، يتركه لبياتريس (رمز الإيمان)، فيرتدّ دانتي، ومن ثمّ يسير مع أستاذه (فرجيل).

ويخوض دانتي مع أستاذه (فرجيل) رحلة عجيبة في الجحيم والمطهر، حيث يجد في قمّته الجنّة الأرضيّة حيث تظهر بياتريس، التّي يصحبها إلى السّماوات السّبع، مكان الملائكة والأرواح المؤمنة، وهناك يُشغل دانتي عن حبيبته بحبّ الله، بعد أن أوصلته بحبّها الطّاهر إلى أعلى درجات الأطهار المحبّين لله.

وقد تُرجمت الكوميديا إلى كثير من اللغات، ونالت شهرة طبّقت الآفاق، وقد تُرجمت كذلك إلى العربيّة، ومن أشهر من ترجمها إلى العربيّة حسن عثمان، وقد ترجمها في ثلاثة مجلّدات، وترجمها كذلك حنّا عبّود إلى العربيّة في مجلّد واحد، ودانتي أديب وشاعر إيطالي.

- **مقارنة بين الغفران والكوميديا الإلهيّة:**

أوّلا: ملامح التّشابه والاختلاف بين الغفران والكوميديا الإلهيّة

- **البناء والشّكل:**

إذا طفقنا في المقارنة بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهيّة وجدنا أنّنا أمام رحلة للعالم الآخر تتميّز بخلوّها من الخوارق، باستثناء الفكرة الأساسيّة للرّحلة التّي تقع في نطاق الخوارق.

رسالة أبي العلاء: تبدأ بنهوض ابن القارح من القبر تلبية لنافخ الصّور، كما لبّى سكّان القبور نافخ الصّور، والفصل فصل عراك وكفاح لهذا الرّجل الذّي يريد منه أن ينتهي إلى الجنّة بعد الشّفاعة والمغفرة. وفي الجنّة يجتمع إلى أهلها وبعض سكّانها، ثمّ يعرّج على النّار، فيتحدّث إلى من لم تشملهم المغفرة.

وأمّا في **الكوميديا الإلهيّة** فتبدأ الرّحلة في ظلال الشّاعر نفسه في غابة مظلمة لا نور فيها ولولا أنّه أتاه دليل من ذلك العالم هو الشّاعر (فرجيل) لكان نصيبه الهلاك الأبديّ، فيزوران معا جهنّم التّي امتلأت بالأثمة والمغضوب عليهم، ثمّ ينتهيان إلى الأعراف أو المطْهر، ثمّ يُنعم الله عليهما بدخول الجنّة، وتذوّق طوباها. والظّاهر من ما ذكر أنّ الرّسالتين تتشابهان في البناء والجوهر، ولكنّ هذا التّشابه قد يقلّ أو يزول أو يتنافر عندما تتوالى الصّور.

- **الأسلوب:**

وأمّا من جهة الأسلوب فرسالة الغفران رسالة نثريّة أفسد من جمالها الغلوّ اللّغويّ، والبحث النّحويّ، وشيء من التّكلّف، وهي تعتمد على اقتباس كثير، واستشهاد كثير واصطناع الأسلوب القصصيّ التّعليميّ الفكه محمولا على الخيال المبدع والسّخرية اللاّذعة، والاستقصاء الأدبيّ الجامع، وفي كلّ الرّسالة كان المعرّي مستطردا استطرادا متشعّبا يغلب عليه طابع السّجع.

أمّا الشّعر فقد كان حاضرا في الرّسالة وهو يؤدّي أدوارا مهمّة في نسيج العمل، فمن جهة يقوم بوظيفة استعراضيّة للبطل تدعيما لبطولته القصصيّة، وإثباتا لتميّزه عن الأدباء الآخرين من أهل الجنّة كما أنّه مولّد للسّرد داخل كل المشاهد التّي قام عليها النّص، كما أنّه يستخدم للتّسلية واللّهو في مجالس الجنّة.

أمّا الكوميديا الإلهيّة لدانتي فتعتمد على لغة دقيقة محدّدة، لا زخرف ولا صناعة في شعره، وكلماته دقيقة مختارة، وأسلوبه موجز مركّز، كما أنّ دانتي يجعل شعره "فيّاضا بالحياة: بالمفاجأة، والاقتراب التّدريجيّ من الهدف، وبالضّوء، واللّون، والصّوت، والحركة، والحوار. واستخدم الاستعارة والتّشبيه والرّمز بفنّ عظيم. ولم يتّخذ رموزه من المعاني المجرّدة، بل من الأحياء الذّين يشعرون ويتكلّمون ويتحرّكون، ومن الحيوانات والنّباتات ومظاهر الطّبيعة"، والسّخرية تظهر بشكل واضح في الكوميديا، وقد تكون مبطّنة أو ظاهرة على السّطح، ولا سيّما "عندما يتعلّق الأمر بالبابوات الذّين حشرهم في الدّرك الأسفل من جهنّم، وكذلك عندما يتحدّث عن خصومه السّياسيّين، والحكّام الطّغاة".

- **الرّاوي:**

في رسالة المعرّي كان هناك انفصال ظاهريّ بين الرّاوي وبطل الرّسالة (القصّة = ابن القارح)، ولكنّ المعرّي توخّى "في تقديم قصّة الغفران طريقة في الرّؤية متميّزة استطاع من خلالها أن يسوق الكلام على لسان راو غير مشارك في الأحداث، إلاّ أنّه عليم بالظّواهر، والمكنونات، فهو يذكر الأفعال والأقوال ويصف الأحوال، وبهذا يتماهى في أكثر الأحيان مع المعرّي ويضطلع بدور بارز في التّوسّط بين القرّاء والكون الممثّل في مختلف عناصره".

أمّا في الكوميديا الإلهيّة فالرّاوي مندغم بالبطل، فكلاهما واحد، ويكون السّرد بلسان البطل = الرّواي. وهذا الرّاوي البطل هو الذّي ينقل الأحداث، ويصف المشاهد، ويتدخّل في كثير من الحوار.

- **الوصف:**

كان في رسالة دانتي غنيّا جدّا، مكتظّا بالصّور المبتكرة والمنقولة، حتّى كأنّ الشّاعر لم يترك مسموعا ولا منقولا إلاّ عكسه على جحيمه، بينما أبو العلاء قد قلّ النّقل في وضعه؛ "لأنّ بصره يخونه في هذا المجال".

- **الشّخصيّات:**

عند أبي العلاء المعرّي ثلّة محدودة، اصطفاها الشّاعر من عالم الشّعراء والأدباء دون سواهم، "وكأنّما هذا الاصطفاء اعتراف منه بأنّ النّاس الذّين يحبّ أن يعودوا في الحياة هم هؤلاء النّاس". ويبدو أنّ هؤلاء وأولئك كانوا يتمتّعون بالحريّة الشّخصيّة إلى أبعد الحدود، فهم لم ينسوا أهواءهم وأنفسهم وأنانيّتهم، بل هم يغضبون أو يرضون أو يتمرّدون. والمعذّبون عنده يتلوّون من الألم، ولكنّ ذلك على وتيرة واحدة، في حين المعذّبون في جحيم الكوميديا قد احتفظوا بجميع مشاعرهم وعواطفهم التّي تبدو واضحة في تعبيرات القوّة والقسوة والضّغينة المتفجّرة في أساريرهم.

وقد ملأ المعرّي جحيمه بعدد ضخم من الرّجال والنّساء، والمسلمين والمسيحيّين، والجاهلين، والشّرفاء، والوضعاء، الأغنياء، والفقراء، لكنّهم كانوا في الغالب أدباء أو شعراء أو علماء؛ "لأنّ هدفه الرّئيسيّ من رحلته كان إجراء لون من النّقد الأدبيّ واللّغويّ".

أمّا الكوميديا الإلهيّة فالشّخصيّات فيها متنوّعة، والخلق فيها يشبهون الخلق في الدّنيا، ففيهم الكسالى، والمبذّرون، والأغنياء، والخبثاء، والطّغاة، والظّلاّم، والغاضبون، والفاسقون،

والمتملّقون، والمتاجرون بالدّين والفضيلة، . . . الخ. وبذا نجد أنّ الشّخصيّات في الكوميديا تفوق الشّخصيّات في الغفران عددا وتنوّعا.

والشّخصيّات في توزيعها المكانيّ في الجحيم أو في الجنّة تتميّز بخاصيّة بارزة، فهم عند المعرّي جماعات صغيرة، تدور كلّ منها حول جنس أدبيّ معيّن، والأمر سيّان في الجنّة. أمّا في الجحيم فهم على العكس من ذلك يبدون أفرادا مشتّتين أو معزولين عن غيرهم، في حين أنّ الشّخصيّات في جحيم دانتي تعيش جماعات صغيرة، أو متفرّقة، وفي الجنّة مجتمعة في طوائف.

وكلّ من المعرّي ودانتي له معيار خاصّ في توزيع الشّخصيّات على الجحيم أو على الجنّة. ويتميّز المعيار الذّي يعتمد عليه أبو العلاء بوضع شخصيّاته في الجحيم أو الجنّة بالسّعة والرّحمة واللّطف وتحرّر النّظرة بل ويتقدّم في تلك السّعة على دانتي؛ لأنّه غفر لأشخاص غير مؤمنين، لعمل منهم صالح أو قول حسن.

- **الغرض:**

رسالة أبي العلاء هو غرض ذاتيّ هو إجراء لون من ألوان النّقد الأدبيّ واللّغويّ، بالإضافة إلى هدف آخر ثانويّ هو مقاومة الفكرة السّائدة لدى العلماء في عصره، الذّين يضيّقون فسحة الدّين، واستبدلها بفكرة أخرى وهي أنّ رحمة الله وسعت كلّ شيء.

أمّا الكوميديا الإلهيّة فهي فسحة تتّسع للأسطورة والكون والوجود، ولا تقتصر على الأفكار اللّغويّة والأدبيّة، بل تشمل جملة معارف عصرها، كما أنّها جمعت بين الشّعر والخيال والفلسفة والواقع، كلّ ذلك في جوّ إنسانيّ رفيع سجّل به ما تحسّ الإنسانيّة من طموح ويأس، وشقاء واضطراب، وألم وندم.

ثانيا: ملامح التّشابه في حوادث بعينها في الغفران والكوميديا الإلهيّة

وإلى جانب الملامح العامّة السّابقة نستطيع أن نلمح صورا من التّشابه إلى درجة التّطابق بين الكوميديا والغفران، نذكر منها على سبيل الذّكر لا الحصر:

- من قبيل هذا النّوع من التّشابه لقاء ابن القارح بآدم عليه السّلام في الجنّة؛ حيث نرى أنّ موضوع الحديث الرّئيسيّ بينهما هو اللّغة الفطريّة الأولى التّي كان يتحدّث بها أبو البشر؛ كذلك يلتقي دانتي في السّماء الثّامنة بآدم، حيث يكون موضوع الحوار الرّئيسيّ بينهما هو أيضا اللّغة التّي كان يتحدّث بها أبو البشر خلال إقامته في جنّة الأرض. هذا مع اختلاف اللّغات التّي ذكرها المعرّي بطبيعة الحال.
- وعندما يعود ابن القارح من الجحيم تلقاه الحوريّة المكلّفة بخدمته، فتلومه برقّة على تأخّره، وتصحبه في نزهة في حدائق الجنان. وهذا نفس ما تفعله الحسناء (ماتيلدى) مع دانتي حيث تلقاه باسمة عاتبة عند دخوله غابة الفردوس الأرضيّ، وتجيب على أسئلته بلطف ومهارة، ويمضي في نزهته معها حتّى تقع عيناه على كوكبة من الحسان اللاّتي يحطن بحبيبته (بياتريس) وهي تهبط من السّماء للقائه، كما وقعت عينا ابن القارح من قبله على كوكبة مماثلة من الحوريّات وهنّ يُحطن بحبيبة امرئ القيس التّي خلّد ذكرها في شعره.

الأحد: 2024/03/03

التوقيت: 13:10 – 14:40/ **الفوج:** 3

14:50 – 16:20 / **الفوج:** 4

المحاضرة رقم 04: الأدب العالمي؛ (الإلياذة/ الأوديسة).

نقلا عن: الأستاذة: أسماء غجاتي.

ومن أقدم الشعراء هوميروس، وملحمتاه الإلياذة والأوديسا، هما أقدم ملحمتين في الأدب اليوناني وأجمل ما ألف في الأدب الملحمي العالمي.

1/ الإلياذة: ILIAD

نسبة إلى اليون Ilion أحد أسماء مدينة طروادة Troy في آسيا الصغرى والتي كانت ميدانا للحرب المشهورة باسمها بين أهلها واليونانيين، يبلغ عدد أبياتها ستة عشر ألف بيت، وهي في صورتها الحالية تتكون من أربعة وعشرين كتابا (أنشودة) وقد ترجمها شعرا عن اليونانية (سليمان البستاني)، ونشرت منجمة في مجلة (الرواية) في ثلاثينيات القرن العشرين.

موضوع الإلياذة:

للإلياذة خلفيات تاريخية وأسطورية دقيقة، ولكن يمكن إيجاز موضوعها في أن الآلهات الثلاث: (هيرا) آلهة الزواج، (أفروديت) آلهة الحب والجمال، (أثينا) آلهة الذكاء والحكمة، تنازعن فيمن أجملهن، فقرر كبير الآلهة (زيوس Zius) أن يكون (باريس) بن (بريام) ملك طروادة حكما بين الآلهات الثلاث، فحكم باريس ل(أفروديت) بتاج الجمال، فجر عليه ذلك منافستيها (هيرا) و (أثينا)، أما (أفروديت) فكافأته بأن أوقعت (هلانا) الفاتنة زوجة ملك إسبرطا في غرامه ودفعتها إلى الفرار معه إلى (طروادة)، مما أثار ثائرة ملك إسبرطا وملوك اليونان وأبطالها، فهبوا لمحو العار وعلى رأسهم (أغاممنون)، واتجهوا إلى طروادة، فتصدى لهم جيشها وعلى رأسهم (هكتور) الأخ الأكبر لباريس، وانقسمت الألهة فيما بينهما، قسم مع اليونانيين وقسم مع الطرواديين، وقسم على الحياد.

استمرت الحرب عشر سنين كاملة، حيث حصل في السنة العاشرة خلاف حول إحدى السبايا بين (أجاممنون) و (أخيل)، ومن هذا الخلاف تبدأ أحداث الإلياذة مفترضة أن السامع أو القارئ ملم بحكاية (طروادة) وبتفصيلاتها وأبطالها. فالإلياذة لا تتناول من هذه الحرب التي استغرقت عشر سنين إلا نحو سنة وخمسين يوما من أواخر سنتها العاشرة.

2/ الأوديسا: Odyssey

وهي ملحمة تحمل اسم بطلها أوديسيوس Odysseys الذي يسمى كذلك يوليس Ulysse، وهي تبلغ أحد عشر ألفا وسبعمائة وثمانية وثلاثين بيتا، وقد ترجمها (دريني خشبة) إلى العربية في ثلاثينيات القرن العشرين، ونشرها منجمة في مجلة (الرواية)، ثم نشرت في كتاب مستقل، وهي مقسمة مثل الإلياذة إلى أربع وعشرين أنشودة .

موضوع الأوديسا:

تتناول بعض ما لحق أوديسيوس (أحد أبطال اليونان في حرب طراودة)، في أثناء عودته إلى البلاد بعد انتهاء هذه الحروب، وبعض ما تعرضت له زوجته الوفية بينيلوب penelopeوما تعرض له ولده الصغير تيليماك في أثناء غيابه عنهما.

ومع إن مغامرات البطل استمرت عشر سنوات فان الحدث في الملحمة يغطي الأسابيع الستة الأخيرة منها فحسب، إذ يحكي الشاعر في البداية الجزء الأخير من القصة، ثم يسوق الأحداث بطريق الاسترجاع flash – back وبذلك يمزج في براعة بين حكايتين إحداهما رحلة البطل في طريق عودته إلى وطنه إيثاكاIthaca ، ومغامراته العجيبة في الجزر التي مر بها، والأهوال والمخاطر التي تعرض لها في البر والبحر، والتي تخلص منها بمساعدة الآلهة أثينا وتوجيه كبير الآلهة زيوس، أما الحكاية الثانية فتشمل الأحداث التي جرت بعد عودة أوديسيوس إلى (إيثاكا) حيث كان تيلماك وزوجته ينتظران عودته بيأس بالغ، وتلتحم الحكايتان حيث يظهر أوديسيوس متنكرا فلا يتعرف عليه سوى كلبه الوفي و مربيته العجوز، ثم زوجته بعد ذلك، فيتمكن من إنقاذها وينتقم من خصومه و يستعيد مملكته.

نظرات في الإلياذة والأوديسا:

تدلنا الإلياذة والأوديسا على آداب العصر الذي كتبت فيه، كما تدلنا على مبلغ ما وصل إليه من حضارة ومعارف، وتنبئنا بطائفة كبيرة من شؤونه ونظمه الاجتماعية.

فمن قصصها يظهر لنا أن اليونان في ذلك العهد كانوا على درجة لا بأس بها في الإلمام بحوادث التاريخ والجغرافيا والفلك والطبيعة والصيدلة والطب والجراحة، وأنهم بلغوا شأوا بالغا من الفنون الحربية من دفاع وهجوم وزحف وتعبئة ومبارزة وإقامة حصون وحفر خنادق وتمرين عسكري وتجسس ومخابرات... وفي سائر أنواع الفنون الجميلة من نحت ونقش وتصوير وموسيقى وغناء... وقد برزوا في صناعات كثيرة منها بناء السفن والنجارة والهندسة والحدادة والحفر والخراطة والصباغة والحياكة والصياغة والتطريز والغزل...

تدلنا الملحمتان كذلك على الديانة العامة والديانات المحلية الخاصة للشعب اليوناني في ثنايا قصصها.

وقد وازنت الملحمتان بين الآلهة والبشر حتى أن هوميروس أعطى بعض الصفات البشرية اللآلهة وبالعكس فالآلهة تحب وتكره.... غير أن الديانة التي تصورها الأوديسا أرقى كثيرا من الديانة التي تنبئ عنها الإلياذة على الرغم من اتفاقهما في جوهر العقائد، إذ لا يوجد في الأوديسا أثر لتلك الخصومات العنيفة التي تصور الإلياذة أنها قائمة بين الآلهة، ولعل هذا راجع إلى أن المعتقدات اليونانية كان قد نالها شيء من التهذيب في الفترة الفاصلة بين تأليف القصيدتين، وأن المؤلف قد تأثر في كلتيهما بما كان عليه الدين اليوناني في عصر تأليفها .

تدلنا الملحمتان كذلك على ناحية من حياة اليونان التي كانت معتمدة على نظام الرق، فكانوا يضربون الرق في صورة جماعية على الشعوب المغلوبة، وفي صورة فردية على أسرى الحرب، وخاصة النساء والأطفال (لأن الأسرى من الرجال كان مصيرهم غالبا القتل)، وعلى ضحايا القرصنة والخطف، وعلى مرتكبي بعض الجرائم الخطيرة جزاء لهم على ما اقترفوه، وعلى المدينين الذين لا يوفون بديونهم...

تدلنا الملحمتان على الشؤون السياسية، فبلاد اليونان كانت تتألف من عدة مدن تتمتع كل مدينة باستقلال ذاتي تحت رئاسة بطل أو زعيم و تسكنها عشيرة واحدة أو عشائر منحدرة من أصل واحد، و كانت العلاقات بين هذه المدن يسودها في الغالب التوتر والنزاع، وأحيانا كان يتاح لبعضها عهود سلم وصفاء بفضل التحالف والمعاهدات، التي تحفظ تضامنها وتكاثفها لمواجهة الأخطار الخارجية.

تدلنا الملحمتان كذلك على بعض الشؤون الاقتصادية، فالنقود المعدنية لم تكن معروفة في العهد الذي نتحدث عنه، بل كانت المعاملات اليونانية تتم على نظام المقايضة، وهي مبادلة عين بعين، ويظهر من بعض مقطوعاتها أن البقر كانت أساسا لأكثر المعاملات، إذ تقدر قيمة المتاع والرقيق والسبايا في مواضع كثيرة من الملحمة بعدد معلوم من البقر.

يظهر أيضا من الملحمتين أنه كان لليونان صلات تجارية بكثير من بلاد العالم. وهذا في العهد الذي تتحدث عنه–، فقد امتدت تجارتهم إلى أطراف آسيا وأفريقيا، ويدل على ذلك استعمالهم للأرجوان والعاج الأفريقي بل إن فيها ما يشير إلى أن صلاتهم التجارية ورحلاتهم قد امتدت إلى أقصى بلاد الشمال، ويدل على ذلك استخدامهم لفرو الذئب الفضي الذي لا يوجد إلا في تخوم القطب الشمالي.

تكشف لنا الملحمتان كذلك عن نظام الأسرة عند اليونان في هذه العصور، فقد كانت الأسرة عندهم على نوعين.

النوع الأول: الأسرة العامة أو العشيرة، وكانت تضم جميع الأفراد المنحدرين من أصل أبوي واحد(العصبة)، وكان هؤلاء يعتبرون أفراد أسرة واحدة ويحملون لقبا واحدا وتربطهم بعضهم ببعض روابط اجتماعية وقانونية وثيقة، وكان ينتظم كذلك بجانب هؤلاء أعضاء إضافيون يتألفون من رقيق العشيرة، ومواليها، وأدعيائها.

والنوع الثاني: الأسرة الخاصة التي كان يضمها في الغالب منزل واحد، وكانت تتألف من أعضاء أصليين وهم العميد وأبناؤه وأبناء أبنائه مهما نزلوا وزوجته وزوجات أبنائه

مهما نزلوا، وأعضاء مؤقتين وهن بناته وبنات أولاده، وأعضاء إضافيين هم رقيق الأسرة الخاصة ومواليها وأدعيائها.

وكان النظام السائد في الأسرة هو النظام الأبوي فيلحق نسب الأولاد بآبائهم وينتمون إلى عشائرهم، أما أقارب أمهاتهم فكانوا يعتبرون أجانب عنهم، بل إن الأمهات أنفسهن كن يفقدن صلتهن بعشائرهن بمجرد زواجهن ويلتحقن بأسرة أزواجهن.

وكان للعميد سلطة واسعة على جميع أفراد أسرته، فله أن يدخل في الأسرة من يشاء، وله الحق ألا يعترف بأحد أولاده أو أن يبيع أولاده بيع الرقيق. وغيرها من السلطات والقوانين الاجتماعية التي تسير الأسرة العامة أو الخاصة، حيث نجد في الملحمتين خاصة الإلياذة، آلاف المواضيع مبعثرة في مختلف أجزائها تدل دلالة صريحة أو ضمنية على شؤون الأسرة ونظام الرق عند قدماء اليونان في هذا العهد.

تدور جميع حوادث (الأوديسا) حول موضوع واحد وهو رحلة أوديسيوس ولا تتناول من هذه المرحلة الطويلة التي استغرقت أعواما إلا نحو أربعين يوما. كما تدور حوادث الإلياذة حول موضوع واحد وهو احتدام أخيليوس (أخيل) وغضبه في حرب طروادة، فهي لا تتناول من هذه الحرب التي استغرقت عشر سنين إلا نحو ستة وخمسين يوما من أواخر سنتها العاشرة.

ولكن كلتا الملحمتين تلم استطرادا بالموضوع العام الذي اقتطعت حوادثها منه، فمع أن موضوع الإلياذة هو احتدام (أخيل) وما ترتب عن هذا الاحتدام، فإن القارئ لا ينتهي منها إلا وقد تكونت لديه فكرة واضحة عن حرب طروادة ومجمل ما حدث في سنواتها العشر، وكذلك الأوديسا، تدور حوادثها حول مرحلة واحدة من سفر أوديسيوس، ولكن يفهم منها استطرادا مجمل ما حدث في المراحل الأخرى، فهما أشبه برواية تمثيلية يدور موضوعها الأساسي حول حوادث لم تستغرق إلا يوما واحدا ولكنها تؤلف بشكل يبيح للمتفرجين الوقوف على ما حدث قبل هذا اليوم من شؤون ترتبط بموضوعها.

تعرف الملحمة بعناصر جمالية فنية بوصفها شكلا تعبيريا فنيا، وأهم هذه العناصر. كما سبق الذكر: الوصف، السرد، الحوار، الزمان، المكان، الشخوص بصفاتهم نماذجهم: نموذج القوة، نموذج الجمال، نموذج الذكاء....)، وهذه الشخوص هي نماذج أدبية لعبت دورا أساسيا في التعبير الأدبي فيما بعد، وما تزال توظف في مجال التعبير الأدبي حتى الآن، بل أصبحت مقولات أدبية.

أحداث الملحمتين متسلسلة لها بداية ونهاية، وهي أحداث كبرى فيها العزة والعظمة، وفيها تمجيد للمثل العليا في المجتمع اليوناني المتمثل في الشجاعة والقوة الجسدية والحكمة والبلاغة والإخلاص والوفاء والكرم ....، كما أن أسلوبها موضوعي لا نلمح ذاتية الشاعر، أفكارها واضحة وبسيطة ووصف الشخصيات فيها غير مباشر، حيث يتحدث الشاعر عن تأثير الظاهرة في المتلقي (مثلا: لا يصف جمال هلانا بل يصف تأثيره في الآخرين). وما يمكن الإشارة إليه أن التشبيهات الهوميرية تكون إما قصيرة جدا، أو مطولة جدا، وهذه الأخيرة تستغرق أبياتا وكأنها تجعل القارئ يشاهد لوحة من لوحات الرسم .

يلعب المكان دورا أساسيا في تحديد شكل الملحمة، فالإلياذة حلزونية الشكل أما الأوديسا فطولية (خطية) الشكل، ذلك أن الأولى تدور في مكان واحد. وفي الزمن الواحد أما الثانية فتدور بين مكانين متباعدين .

للملحمتين تأثير كبير في الأدب الروماني وفي أدب عصر النهضة، والأدب الحديث والمعاصر ما يزال يحمل صفات الملحمتين، كما أن الشعر العربي والعالمي عامة يوظف الكثير من عناصرها للتعبير عن العصر.

الأحد: 2024/03/10

التوقيت: 13:10 – 14:40/ **الفوج:** 3

14:50 – 16:20 / **الفوج:** 4

المحاضرة رقم 05: دراسات التّرجمة وخصوصيات النّصوص المترجمة (نماذج البؤساء لفكتور هوكو).

"البؤساء" رواية ليست كباقي الروايات، ومنذ أن عرف الإنسان الرواية إلى هذا اليوم، ليست هناك رواية يمكنها أن توازي أو تساوي مكانة «البؤساء»، فليس هناك مثقف ولا هاوٍ للقراءة، إلا وقرأ «البؤساء» مترجمة بلغة القارئ، وكل الذين قرأوها يتحدثون عنها بالاسم المجرد دون نعت «الرواية»، وكأنها كيان قائم بذاته يتخطى علاقة النسب بعائلة الرواية، لا عجب في ذلك أبدًا، فإن «البؤساء» كعمل أدبي – فكري – إنساني يتخطى حدود الرواية إلى آفاق الملحمة... «البؤساء» ملحمة لا رواية.

الشاعر الفرنسي العظيم فيكتور هوغو بكتابه «البؤساء» يتساوى مع الشاعر الإغريقي الكبير هوميروس في ملحمة «الإلياذة»، مع فارق نوعي يفوق فيه «البؤساء» على «الإلياذة» من حيث الشكل والمحتوى، «الإلياذة» كتبت شعرًا صرفًا، وطبعًا لا سبيل لتذوق هذا الشعر إلا بمعرفة اللغة اليونانية في عصر هوميروس وليست اليونانية الحديثة، بينما الترجمات نقلت إلينا جهود المترجمين بإفرازات من فهمهم للغة وللمقاصد التي أرادها هوميروس، فالمسافة بينها وبين الإلياذة كافية ومؤكدة أنها محت ومسحت قدرًا ليس باليسير من جمال الشعر وكنوز المتن، والإلياذة شعر ملحمي مادته تاريخ الحروب التي خاضها أبطال اليونان وكان ما كان من اسبابها وكرها وفرها وتداعياتها والأفكار وأشكال المعاناة التي تنتجت عنها، و«بؤساء» فيكتور هوغو نثر ملحمي يتمحور حول الثورة الفرنسية بكل ما حملت من فكر متمرد له كل مسوغاته الاجتماعية والاقتصادية والانسانية والوجدانية، واندفاعة جماهيرية تتلمظ طعم الانتقام من سلطة توزعت بين الملك والنبلاء والكنيسة، فلم ترحم الجماهير لا صغيرًا ولا كبيرًا، لا دميمًا ولا جميلاً، فقد عانت تلك الجماهير البؤس عرضًا وطولاً وعمقًا وليس من مغيث، وهكذا كان وصف الشاعر فيكتور هوغو لمعنى البؤساء، كانت ثورة بكامل أبعاد ثورة البؤساء، فهي جاءت لتهدم من أجل بناء أفضل، وهي في تفاعلات الهدم كانت أشد من فعل النار في الهشيم...

هذه الثورة بروح البؤس، والبؤس بروح الثورة، صاغها الشاعر الفرنسي بروح النثر، فالنثر في هذا العمل الأدبي العظيم كنز من المشاعر الإنسانية والأفكار التقدمية الراقية والمقولات الفلسفية العميقة وعمق ناعم في قيم الدين بروح الحكمة وضرورات الثورة بمقتضيات الصراع في الحياة ورسم شاعري لطبيعة الثائر الإنساني، وصيغة النثر فيه أقرب إلى الشعر، وطبعًا لا يمكن تحسس هذا التزاوج بين النثر والشعر شكلاً إلا من كان قريبًا من اللغة الفرنسية، أما روح الشعر في المتن فيمكن تحسسها في الترجمات المتمكنة والكاملة.

هذا العمل الإنساني في ثوبه الأدبي ما كان له أن يرى النور بكامل حلته في كلمات قلائل وصفحات بعدد من المئات والعشرات، فقد خرج هذا العمل العظيم من رحم فكر إنساني عظيم في خمسة مجلدات تزيد عدد كلماتها على الخمسمائة ألف كلمة، فقد جاءت معظم الترجمات العربية في كتب لا تتعدى عدد صفحاتها الخمسمائة صفحة وبعدد من الكلمات لا تتعدى المائة ألف كلمة، وبعض الترجمات جاءت بصفحات أقل بلغت بعضها أقل من مئتي صفحة بحدود الخمسين ألف كلمة، ولحسن حظ القارئ العربي فهناك ترجمة وحيدة للأديب منير البعلبكي جاءت في توازي مع الأصل الفرنسي في خمس مجلدات دون إفراط بكلمة واحدة في مهمة الترجمة.

كان الأجدر بالمترجمين أن يفتتحوا ترجماتهم بمقدمة تبين أن الترجمة اختصار متواضع لصرح عظيم، حتى يعرف القارئ الحقيقة ويسعى إلى البحث عن «البؤساء» في كامل حلته العظيمة، ومع المترجم يتحمل الناشر كذلك وزر تجهيل القارئ عن حقيقة الترجمة التي لم تراعِ الأمانة في الترجمة والإخلاص مع القارئ، وعليه القارئ العربي إن لم يكن قد قرأ ترجمة الأديب منير البعلبكي، فإنه لم يقرأ «البؤساء».

بعد أول ترجمة عربية كاملة لها في خمسينيات القرن الماضي على يد الأديب والمترجم اللبناني الراحل منير بعلبكي، ظهرت رواية "البؤساء" للفرنسي فيكتور هوغو بنسخ مختصرة ومجتزأة.

لكن "الهيئة العامة السورية للكتاب" قررت أن تطرح الترجمة العربية الكاملة الثانية للرواية التي تنتمي إلى الأدب العالمي، وطبعت الترجمة الجديدة على جزأين تخفيفاً على القارئ من عدد صفحاتها الضخم البالغ 582.

وتصدى لمهمة نقلها إلى العربية المترجم زيادة العودة، ناقلاً لنا الصور التعبيرية التي دونها هوغو عن حجم الظلم والبؤس اللذين رزحت تحتهما الفئات الفقيرة من الشعب الفرنسي في أعقاب ثورة 1789 وحروب نابليون.

ولمّا ترجم حافظ إبراهيم رواية البؤساء لفكتور هوجو حملها للعقاد فقال له العقاد مُطيباً خاطره: لقد اجتمع بؤساء كثيرون في هذه الرواية: أنت والمؤلف واللغة العربية وكل ناقد يريد أن يقول الحق..، لقد جنيتَ على كل هؤلاء يا سيدي فضحك حافظ وقال: هل ترى أن أنتحر في بيتك؟ فقال له العقاد : بل أُفضّل أن تعيش نادماً على هذه الجريمة الأدبية..

انتُقد على حافظ إبراهيم استعمالُ (البؤساء) في ترجمة عنوان الرواية المشهورة (Les Misérables). بدلا من (البائسين) وقد تَبعه مَن جاء بعده وترجمت هذه الرواية إلى العربية بأكثر من عنوان، فقد ترجمها:

1. نجيب غرغور عام 1888 بعنوان (التُعساء)
2. جورجي وصموئيل يني عام 1911 بعنوان (البائسين)
3. حافظ إبراهيم بعنوان عام 1923 بعنوان (البؤساء)

وقيل إن كل العناوين سليمة ما عدا (البؤساء)، فهي تعني الأشداء الأقوياء، جمع بئيس.

الأحد: 2024/03/17

التوقيت: 13:10 – 14:40/ **الفوج:** 3

14:50 – 16:20 / **الفوج:** 4

المحاضرة رقم 06: جماليات الاستقبال الأدبي؛

(استقبال أوربا لألف ليلة وليلة).

لحكايات "ألف ليلة وليلة" هذا العمل الأدبي العملاق الذي تمتزج فيه الخرافة بالأسطورة والأحلام بالواقع، أثر كبير في مختلف الأجناس الأدبية، سواء أكانت شعراً أم قصة أم رواية أم مسرحاً، ولم يقتصر تأثير هذا العمل الكبير على الأدب العربي فحسب، بل كان ذا تأثير شديد في مختلف آداب الشعوب والحضارات المعاصرة.

بدا اهتمام الغرب الأوروبي بحكايات "ألف ليلة وليلة" واضحاً في الأدب والرسم والنحت والموسيقى، وذلك منذ أن ترجمها إلى الفرنسية أولاً أنطوان جالان ترجمة حرّة من العام 1704 حتى العام 1717، ومن ثم تُرجمت إلى اللغات الأوروبية ترجمات عديدة، بعدما أثار فضول أدباء وكتّاب كثر وعلى رأسهم المستشرقون، الذين وجدوا في عالم هذه القصص صورة ملائمة للشرق بخليط ثقافاته الكثيرة التي نتجت عن تمدد الفتح الإسلامي شرقاً نحو بلاد فارس والهند، وغرباً في كل اتجاه.

إنّ لـ ألف ليلة وليلة تأثيراً بعيد المدى في آداب الأمم والشعوب وفنونها العديدة، وخاصة في الآداب العربية والهندية والفارسية التي تتداخل في ثقافاتها وفنونها، حتى تنازعت هذه الثقافات الثلاث نسب هذا الكتاب، ولكن تأثيره تعدى هذه الثقافات المتجاورة، لينتقل إلى معظم أنحاء العالم، كما لو أنه يحمل سحره فوق بساط الريح لخلق عوالم الأحلام والأسطرة لدى سائر الشعوب.

تُرجم كتاب ألف ليلة وليلة إلى معظم لغات العالم، وتأثّر به كبار رجال الفكر والأدب، واستلهموا منه أجمل ما كتبوه من نصوص إبداعية، ففي فرنسا وحدها على سبيل المثال، أكّد فولتير على أهمية كتاب ألف ليلة وليلة حين قال: "لم أصبح قاصاً إلا بعد أن قرأت ألف ليلة وليلة أربع عشرة مرة". أما الناقد والروائي الفرنسي ستندال فقد أعجب به إعجاباً شديداً وتمنى أن يصاب بفقدان الذاكرة حتى يعيد قراءة حكايات ألف ليلة وليلة، ويستمتع بها كما استمتع بها في أول قراءة. ويؤكد أناتول فرانس أنّه تتلمذ على حكايات ألف ليلة وليلة قبل أن يكون أديباً.

تقول الناقدة الألمانية أردموتة هللر عن ألف ليلة وليلة إنها "أسهمت في خلق الصور الرومانسية الخيالية عن الشرق، إذ حملته معها ونقلته إلى الغرب. وتسنّى للغرب من خلال حكايات شهرزاد اكتشاف الشرق. ولا يوجد مؤلَف شرقي أثّر تأثيراً في الأدب الأوروبي مثل تلك الحكايات الرائعة والجذابة. فبين ليلة وضحاها أصبح هذا الكتاب جزءاً لا يتجزأ من الأدب العالمي تماماً مثل إلياذة هوميروس، وآينيز، وفرجيل، وديكاميرون، وبوكاتشيو"..

فهذه القصص جُمعت على أنها حكايات كان تحكيها شهرزاد زوجة الملك شهريار كي تؤجل موعد قتلها، فكانت تؤخر خاتمة كل حكاية لليلة التالية كي تثير شوق شهريار إلى معرفة هذه الخاتمة، أي إن الحكايات كانت عوناً لها وملاذاً لشهريار الخيّر من شهريار الشرير، فيقول الباحث والناقد الإنجليزي كولريدج: "إنّ قصص شهرزاد شبيهة بالأحلام، إذ إنها لا تبعدنا عن الواقع ولكنها تعطينا صورة مغايرة له، تلك الصورة التي لا يدركها العقل."

أما الباحث والناقد جون جو لمبير فيقول "إنّ شخصية شهرزاد قد أثّرت تأثيراً حاسماً في تاريخ المرأة الأوروبية، وجعلت القرن الثامن عشر أعظم القرون في حياتها، إذ كان لجمالها وثقتها بنفسها، وتصديها وحدها لشهريار الذي عجز كل الرجال عن إيقافه، واستخدامها لسلاح الأنوثة والمعرفة معاً، كان لهذا كله أثر كبير في تكوين شخصية المرأة الأوروبية."

أثرت ألف ليلة وليلة في جميع الأجناس الأدبية الأجنبية وفي الفنون أيضاً، وقد كان تأثيرها واضحاً في الكتابات القصصية التي ظهرت في فرنسا وإنجلترا وإيطاليا خلال القرن الثامن عشر، وتلك التي ظهرت في أمريكا خلال القرن التاسع عشر، ومن النصوص الأجنبية التي تأثرت بهذه الحكايات نذكر "فاثيك" للكاتب بكفورد التي صدرت في العام 1786، ورواية "لالا روخ" لتوم مور في العام 1817، وقصائد اللورد بايرون المطوّلة، ومنها "رحلة الفارس هارولد"، ومجموعة قصائده الموسومة بـ"حكايات تركية".

ونشر توماس هوب في عام 1819 رواية بعنوان "أناستازيس: مذكرات يوناني"، وفيها استقى عوالم ألف ليلة وليلة السحريّة والغرائبيّة، وكتب جيمس جوستنين موريي رواية بعنوان: "مغامرات حاجي بابا"، ذكر في مقدمة طويلة لها علاقة روايته بحكايات ألف ليلة وليلة، ثم

عاد ونسج من عوالم ألف ليلة وليلة عدة روايات أخرى وهي "الرهين زهراب" في عام 1832، و"عائشة" في عام 1834، "ميرزا"، و"مسلمة: قصة فارسية" في 1847.

وتأثّر الأديب والفيلسوف مونتسكيو في كتابه "الرسائل الفارسية" بحكايات ألف ليلة وليلة في تصويره للولائم ولعادات الشرق، أمّا فولتير فقد كان من أكثر الأدباء الذين تأثروا بهذه الحكايات، ويظهر هذا التأثير واضحاً في رواياته "صادق" و"سميراميس" و"أميرة بابل"، وقصة "العالم كيفما يسير."

وقد حاول أنطوني هاملتون في روايتيه "حكاية الحمل" و"قصة زهرة الشوك" أن يقلّد شخوص ألف ليلة وليلة في مغامراتهم، وعلاقاتهم بالجان، أمّا اللورد وليم بيكفورد، فقد أبدى إعجاباً شديداً بهذه الحكايات، وكتب قصّة "الخليفة الواثق بالله" في عام 1782 مستوحياً أحداثها وعلاقات قصورها من أحداث حكايات ألف ليلة وليلة وفضاءاتها المكانية.

أما الفرنسي تيوفيل غوتييه فقد كان عاشقاً لمدينة القاهرة التي تعدّ من أهم مدن ألف ليلة وليلة، وقد وصف شوارعها وأسواقها المزدحمة، وحوانيتها التجاريّة العامرة بجميع أنواع البضائع، ومن خلال عشقه لهذه المدينة الجميلة التي قرأ عنها كثيراً، وسمع أخبارها العجيبة من أصدقائه الرحالة، ثمّ زارها في ما بعد، كتب عنها في رواياته المملوءة بزخارف ألف ليلة وليلة وصورها، وهي "وجبة في صحراء مصر" في عام 1831، و"ليلة من ليالي كليوباترا"، و"قدم المومياء" و"رواية المومياء."

أمّا قصة روبنسون كروزو ورحلات كاليفرز الإنجليزية الشهيرتان فهما مأخوذتان في بنية أحداثها وخيالاتها من بنية حكايات السندباد البحري ورحلاته السبع صوب جزر العالم البعيدة ومرافئه.

ويقول المستشرق الصيني الدكتور شريف شي سي تونغ إن بعضاً من حكايات ألف ليلة وليلة يدرس في المدارس الابتدائية والثانوية الصينية، بالإضافة إلى الجامعات، وخاصة في كليات الآداب والتاريخ والعلوم الإنسانية في الصين. وقد تولى هو شخصياً تدريس حكايات السندباد البحري وأسفاره لطلاب شعبة الماجستير بجامعة الدراسات الأجنبية في بكين، حيث يبدي الطلاب إعجاباً شديداً بهذه الحكايات.

ولم يقتصر تأثير ألف ليلة وليلة على القصة والرواية فحسب، بل تعداه إلى أنواع الفنون كافة، ففي المسرح نجد أن المسرحيتين الأوروبيتين "علاء الدين"، و"حلاق اشبيلية" تتناصان بشكل واضح وكبير مع حكايتين من حكايات ألف ليلة وليلة وهما "مزين بغداد" و"علاء الدين والمصباح السحري"، أمّا المسرحي الإسباني لوبي دي فيجا فقد كتب مسرحية تبدو كأنها نسخة عن حكاية "تودد الجارية إلى الخليفة هارون الرشيد"، سمَّاها "الجارية تيودور."

كانت حكايات ألف ليلة وليلة بالنسبة لفناني العالم مكمناً للخيال الخصب، وكانت شهرزاد بالنسبة لهم مثالاً للمرأة المتمردة على علاقات مقصورات الحريم ونظمها وقوانينها وضوابطها، وفي الوقت نفسه مثالاً للجمال الشرقي الأخاذ والمعرفة والحكمة والذكاء الذي استطاع أن يردع شهريار عن استمراره في قتل بنات مدينته، فاستوحوا أجمل اللوحات الفنيّة من شخصيتها ومن هذا الجمال الذي بدا لهم أقرب إلى الأسطورة.

وكانت رحلات السندباد البحري، بعوالمها الغرائبية والسحريّة الموشومة بالعفاريت والجنّ والسحرة، معيناً لا ينضب وقادراً على أن يشكِّل مزيداً من اللوحات الفنيّة.

فمن أجواء ألف ليلة وليلة استوحى إنجر وماتيس وغيرهما أجمل لوحاتهم، فرسموا الجواري وحظايا السلاطين، أمّا ديلاكروا فقد فتحت حكايات ألف ليلة وليلة آفاق مخيلته الرحبة فسافر إلى المغرب والجزائر وأقام فيهما، وبدأ يرسم النساء العربيات الغارقات في نعيم القصور وعزّها، ورسم من وحي ألف ليلة وليلة لوحته المشهورة "نساء الجزائر"، وكذلك فعل الفنان فان دونجن في لوحة "راقصة شرقية."

لقد دخلت حكايات ألف ليلة وليلة في نسيج التركيب المعرفيّ للثقافة الأجنبية على اتساعها الزماني والمكاني، وأثّرت فيها تأثيراً شديداً، ولا تزال تؤثّر حتى الآن ويصعب على أيّ باحث، مهما كان واسع الاطّلاع والمعرفة، أن يكشف عن جميع جوانب هذا التأثير، في جميع الأجناس الأدبيّة، سواء أكانت أوروبية أم أمريكية أم آسيوية، أم غير ذلك.

فأهمية حكايات ألف وليلة تكمن في كونها تعبّر عن رؤية شمولية لحياة المجتمعات الإنسانية، في حضارات متعدِّدة ومتعاقبة ومتزامنة بأحلامها وأفراحها وأحزانها ومصائبها

وخيباتها وتناقضاتها، ولكونها تتوغل عميقاً في أغوار النفس الإنسانية لتكشف عن كوامنها الخفيّة، وما يعتمل في هذه النفس من شرور وآثام من جهة، وصفاء ونقاء وحبّ للخير والفضيلة من جهة أخرى. ومن هنا فإن هذه الحكايات تجسّد كثيراً من الرؤى والمفاهيم والقيم التي تؤمن بها الجماعات البشرية، والتي تتعامل بها مع جماعات أخرى، وفي مجتمعات أخرى.

إنّ حكايات ألف ليلة وليلة تمتّد بعيداً لتشمل حضارات ومدناً قامت عبر التاريخ، لأنها حكايات عربية وفارسية وهندية ويونانية، وقد كان للمثاقفة الحضارية بين الأمم والحضارات دور كبير في جعل ألف ليلة وليلة عملاً عظيماً، متشعب المعارف والاتجاهات الفكريّة، وفضاءً واسعاً تلتقي فيه مدن العالم الكثيرة، وتتجاور وتقيم علاقاتها الإنسانية والاجتماعية والسياسية والتجارية.

وتشير نصوص ألف ليلة وليلة إلى أنّ كثيراً من مدنها من بغداد إلى الهند كانت تتقارب في ملامحها وعلاقاتها وعاداتها، وطبقاتها الاجتماعية وجمال جواريها وعبث شطارها ولصوصها وبطش خلفائها وملوكها وعظمة قصورها وجمال بساتينها وازدهار تجارتها واتساعها، وهذه الملامح شبيهة إلى درجة كبيرة بملامح المدن المتخيّلة التي شكّلها رواة الليالي من خيالهم الخصب وأحلامهم الجامحة وقراءاتهم المتشعبة في التاريخ والتراث والعمران والسياسة.

وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي تناولت ألف ليلة وليلة بالنقد والتحليل، فإنّ هذا العمل الأدبي المتميز يبقى غنياً بموضوعاته الكثيرة التي لم تتطرّق إليها الدراسات الأكاديمية والنقدية بعد، فالأبحاث العديدة التي تناولت هذه الحكايات لم تستطع حتى الآن أن تفسّر جميع النصوص الحكائيّة المدروسة تفسيراً دقيقاً، محيطة بجميع أبعادها وحمولاتها المعرفيّة والإيديولوجيّة، لأنّ الأبحاث القادرة على الإحاطة بجميع أبعاد ألف ليلة وليلة تحتاج إلى جهودٍ عدّة باحثين ومختّصين وخبراتهم في مختلف ميادين المعرفة والعلوم الإنسانيّة، والثابت أن نصوص ألف ليلة هي نصوص متشعّبة، وتنتمي إلى حضارات متعدِّدة وقابلة لأن تُفهم وتُفسّر تفاسير متباينة ما بين باحث وآخر.

الأحد: 2024/04/07

التوقيت: 13:10 – 14:40/ **الفوج:** 3

14:50 – 16:20 / **الفوج:** 4

المحاضرة رقم 07: جماليات الاستقبال الأدبي؛

(استقبال الجزائريّين والمغاربة لدون كيشوت)

نقلا عن محمد الداهي

- **من الجانب النقدي:**

1- في دراسة محمد منذور:

يتضح أنه رغم إحباطات **دون كيشوت** وانكساراته، فقد ظل وفيا لحلام الشباب، ساعيا إلى المجد بحد السيف أو سنان القلم، لقد اتخذ ثرفانتيس من هذه الشخصية رمزا لشبابه وعنوانا للمغامرات الجنونية، وركز محمد مندور في تلخيصه لرواية **دون كيشوت** على أهم التحديات التي واجهته لإثبات فروسيته وإقدامه، لكنه لم يجن منها إلا أسوأ الجزاء، ولم يستطع أن يرفع الظلم لفساد نفوس البشر، لقد أغراه كل فشل بمغامرة أخرى إلى أن مات حسرة على انهزامه في معركة دارت بينه وبين فارس آخر، ويستنتج محمد مندور من مغامرات دون كيخوتي عبرا ودروسا للأجيال الساعية إلى المثل الأعلى والملتمسة للخير والفناء.

2- دراسة عز الدين إسماعيل:

واعتبر عز الدين إسماعيل رواية دون كيشوت "قصة خالدة" ومن "عيون الأدب العالمي"، ركز فيها على الجوانب الآتية: سخرية ثرفانتيس من أدب الفروسية وما يتضمنه من تصنع وزيف، وابتعاده عن الواقع، ونزوعه المثالي، واحتفاؤه بالمثل والقيم الروحية والمفاجآت العجيبة.

3- دراسة غبريال وهبة:

جاءت بعنوان "دون كيشوت بين الوهم والحقيقة" تناولت الظروف التاريخية والاجتماعية التي عاش فيها ثرفانتيس، وأبرز مغامراته التي تتشخص بعض آثارها ومعالمها في روايته دون كيخوتي، وأثبت سجلا مسلسلا بأعوام لها دلالتها في حياته.

ومن جهة أخرى سرد مغامرات دون كيخوتي المفعمة بالغرابة والجنون، وبيان رغبته في إضفاء رداء النبالة والجمال على عالم تافه وفظ، وإصلاح ما في العالم من شرور، كما

قدم جردا لأهم شخصيات الرواية محاولا إثبات إرسائها الاجتماعي والتاريخي، ومبرزا مواصفاتها ووظائفها، ومتوخيا تحديد مكانتها في مركز اهتمامات دون كيخوتي، وفي الأخير حاول رصد الأصداء التي خلفتها رواية دون كيخوتي في أقطار مختلفة، وفي نفوس كتاب من طينة هنري فيلدينج وغوستاف فلوبير ووالتر سكوت وشار ديكنز وبوشكين وتورجنيف. كما أن تأثيرها لم يقتصر على المجال الروائي وإنما تعداه إلى مجال المسرح والموسيقى والتشكيل.

من خلال هذه الدراسة يتبين أن غبريال وهبة كان يبحث أساسا عن المطابقة بين الرواية والواقع ، وذلك من خلال استحضار أشخاص من لحم ودم تنطبق عليهم مواصفات شخصيات من ورق، وتعليل أحداث الرواية وتفسيرها من المنظور التاريخي كما لو وقت فعلا، واكتفى برصد وقائعها وتلخيص مضامينها دون التوقف عند مستوياتها التخييلية والبنائية، ومن إيجابية العمل أن صاحبه صوب الخطأ الشائع في نطق ترفانتيس باللغة العربية، وتعامل مع دون كيخوتي بوصفها جنسا روائيا و"لغزا محيرا" و"تحفة تاريخية" و"عملا فريدا وعظيما"، وخصص لها دراسة مفصلة بعدما لاحظ أنه "لم يكتب في مصر عن حياة ميجل ثرفانتس، مبتدع دون كيخوتي، إلا النذر اليسير.. بضع صفحات هنا وهناك في مقالات قصار أو مقدمات يستهلون بها رواية "دون كيخوتي" المترجمة إلى العربية".

4- دراسة عبد الفتاح كليطو:

تنطلق قراءة عبد الفتاح كليطو من موضوع واحد هو معرفة هوية المؤلف الحقيقي لرواية دون كيخوتي، وبيان غاية ثرفانتس من إسناد فعل الحكي إلى كاتب عربي مجهول وضرب من ضروب الخيال، واستجلاء جدلية الكتابة والمحو في دون كيخوتي، ما يثير في قراءة عبد الفتاح كليطو أنها استدراكية، تقول الشيء ونقيضه، و تصدع بحقيقة ثم تستدركها فيما بعد دون الإحالة عليها بصريح العبارة.

قد توقع هذه القراءة القارئ المتسرع في شرك الإبهام والتناقض، لكنها تحتم على القارئ اليقظ أن يفكك ألاعيب اللغة الإبداعية معيدا تشكيل معانيها بطريقة نسقية، فرغم عدم توضيح عبد الفتاح كليطو هل كاتب الرواية هو ثرفانتيس أو دون كيخوتي. لكنه، في نهاية الدراسة، يشيد حقيقة على أنقاض ما سبقها مؤكدا أن هم القارئ الوحيد الجدير بشخصية

دون كيخوتي ليس الجري وراء سراب مخطوط معرفة هوية المؤلف الحقيقي وإنما الانكباب على إعادة كتابة رواية دون كيخوتي وبنائها للإمساك بالأثر العربي المنفلت، وعلى عكس الدراسات السالفة، فإن كليطو يتعامل بطريقة محايثة، مع قضية محددة، وينطلق من أسئلة محددة للبحث عن أجوبتها بين ثنايا الرواية.

5- دراسة عبد الوهاب مؤدب:

رواية دون كيخوتي حسب عبد الوهاب مؤدب تتعامل مع الإسلام بوصفه عدوا مهيبا يمثل الشرق في نضاله ضد الغرب على حلبة البحر الأبيض المتوسط، يستند مؤدب إلى مقاطع حكائية تدعم تطرحه من الرواية.

إن الخلفية التي تؤطر قراءة مؤدب هي الإجابة عن السؤال الذي يؤرقه بوصفه مسلما يعاني من تجربة المنفي في فرنسا، والبحث عن موضع ثقافي ما بيني يحل التعاون والتآزر بين الحضارتين الإسلام والمسيحية محل التنابذ والتصارع، والتقاط صدى التعايش الأندلسي بين الأديان الثلاثة، إنه حنين إلى عصر وسيط جميل لكنه منصرم.

7- دراسة عبد الكبير الخطيبي:

انصب عبد الكبير الخطيبي على جنون ثرفانتس انطلاقا من أن موضوع الجنون ناجم عن وضعية الكتابة وعن مواجهة الكاتب لنفسه، وعن اللغة المشخصة.

وتتميز قراءته بالانزياح عن القراءة الواقعية التقليدية التي تعنى بجنون الشخصية محاولة رصده في العمل الأدبي وبالمقابل يتوخى الكشف عن جنون ثرفانتس نفسه، وبيان كيف تخلص منه وعالجه بواسطة الكتابة.

وما يثير في قراءة عبد الكبير الخطيبي أنه يبحث عن "الأسطورة الشخصية" لثرفانتس من خلال عمله كما لو كان مرآة عاكسة، ويقيم تقابلا بين توماس (بطل قصة حامل الليسانس الزجاجي في المجموعة القصصية "قصص نموذجية") ودون كيخوتي من حيث انخراطهما في عالم الأسفار وإصابتهما بأغرب جنون (جنون مسكون بالحقيقة)، وتبنيهما لتصورات كانت موجودة سلفا.

- **من الجانب الإبداعي:**

1- رواية حارسة الظلال دون كيشوت في الجزائر لواسيني الأعرج:

من خلال هذه الرواية نستنتج ما يلي:

- توخى دون كيشوت من مشروعه الصحفي تقديم أكبر تكريم لجده سرفانتس، وإبراز الحالة المأساوية التي أصبحت عليها المغارة من جراء الإهمال والنهب.
- كانت تعتبر من المآثر التاريخية التي يتردد عليها السياح لاستحضار روح سرفانتس ومغامراته.
- ومن بين اللحظات المشعة التي مرت منها المغارة اضطلاع الجالية الإسبانية بتخليد الذكرى السنوية الثالثة لصدور كتاب دون كيخوتي بحضور لويس مارياناس قنصل إسبانيا في الجزائر.
- ومن خلال الرسالة التي حملها الكباييرو رفقة نسخة من الكورديلو إلى السارد يحكم دون كيشوت على نفسه بأنه أوفر حظا من جده سرفانتس لأنه استطاع أن يرى في خمسة أيام ما لم يستطع هو رؤيته في خمس سنوات.
- أطلق سراح سرفانتس سنة 1580 مقابل فدية قدرها خمس مائة إيكو ذهبية، أما دون كيشوت في الرواية فقد طرد بدعوى أنه يشكل خطرا على أمن الدولة.
- وموازاة مع الرحلة الاستكشافية لدون كيشوت، تميط الرواية اللثام عن الهاجس الأمني بالجزائر، وتفاقم ظاهرة الاستخفاف بالثقافة رغم دورها في تقدم الشعوب ورقيها، وظهور فئات جديدة متخصصة في تصنيع الفضلات والنفايات وترميم الآثار المسروقة لإعادة بيعها بأثمان باهضة إثر تزايد الطلب عليها من طرف البورجوازية الصاعدة.
- تقوم بنية الرواية على صنفين من التعارض، يتمثل الأول في تضارب موقف السلطة وموقف حسيسن من دون كيشوت، يجمع أفراد السلطة (الشرطة، وزير الثقافة، وزارة الداخلية) على أنه جاسوس دخل إلى الجزائر بطريقة غير قانونية لتهديد أمنها واستقرارها. في حين أن حسيسن يفند هذه التهمة مبرزا أنه صحافي كبير يعشق مهنته باستماتة ." فوق كل هذا فهو رجل طيب ويحب هذا الوطن كثيرا وإلا لما زاره في وقت يخلي فيه الجميع أمكنتهم بسبب الإرهاب".

– ويتشخص التعارض الثاني بين السلطة وعالم المفرغة، وإن كانت السلطة تعارض ظاهرة البيع غير المهيكل في المفرغة، فهي لا تستطيع أن تحد من ظاهرة استفحالها وتفاقمها بحجة كونها مجرد مزبلة لحرق النفايات والأشلاء غير القابلة للاستعمال، وقد أسعف عالم المفرغة على ظهور فئات جديدة (البحاثة، البائعون، المسيرون) تعزل النفايات المفرغة من الشاحنات، وتتكفل بإعادة تصنيعها وترميم الآثار المسروقة لإعادة بيعها.

2- حكاية بنت أخ دون كيخوتي لعبد الفتاح كليطو:

نستنتج من هذه الحكاية ما يلي:

– استثمر كليطو شخصية دون كيخوطي من جديد لإثارة موضوعة أثيرة لديه، وتتعلق أساسا بإحراق الكتب لكونها تفتن العقول وتفسدها وتهدد سلام الناس وطمأنينتهم.

– إن من يحيط بدون كيخوطي– باستثناء بنت أخيه– أو يطلع على مغامراته، يجد نفسه مورطا في لعبته، ومصابا بعدوى جنونه، ومجردا من هويته.

– تتكون قصة دون كيشوت من أربع شخصيات يمكن أن تصنف على المستوى الجنسي إلى ذكر (دون كيشوت وجندب) وأنثى (أميمة وأمية)، وعلى المستوى العاطفي إلى علاقة دون كيشوت بأميمة وعلاقة جندب بأمية.

– يعيد السارد تنشيط شخصية دون كيشوت مركزا على بعض سماتها وخصائصها، ومضفيا عليها شحنات دلالية جديدة اقتضتها الوظيفة المسندة لشخصية دون كيشوت في القصة، وطبيعة العلاقة التي نسجتها مع شخوص من إبداع السارد وتخيله.

– فمن بين المواضيع التي حافظ عليها نذكر أساسا إلحاح دون كيشوت على الخروج منتصرا في أي معركة يواجهها، ورغبته في منازلة الطواحين الهوائية وتطويعها.

– إن طبيعة السياق جعلت دون كيشوت يؤدي وظائف جديدة ويدافع عن قضايا معينة.

– لقد جعل منه السارد شخصية عربية مولعة بلعب النرد في المقهى، وتدخين النرجيلة، ومنشغلة بالمد الإمبريالي والتخلف والتجزئة، ومعجبة بأغنية نصري شمس الدين التي يدور موضوعها حول الطواحين. فهي، بالنسبة لدون كيشوت، تمثل رمزا دائما، وتعبر عن الصراع الذي يخوضه الإنسان في هذا العالم على مختلف الأصعدة.

لما نقارن بين عينات المتن يتضح أن رواية دون كيخوتي استأثرت باهتمام النقاد والمبدعين على حد سواء.

ففيما يخص الجانب النقدي تباينت مستويات المقاربات واختلفت مرجعياتها وفرضياتها، ويمكن أن نقسمها إلى صنفين: أحدها ركز على تلخيص دون كيخوتي مركزا على موضوعات محددة (السفر، والجنون، والقتال، والموت..)، وثانيها انطلق من مضامينها لإبراز علاقة الشرق والغرب وموقف الإسبان من الإسلام.

أما فيما يخص الجانب الإبداعي، فنلاحظ العينتان (رواية واسيني الأعرج وحكاية عبد الفتاح كليطو) ركزا اهتمامها على حفيد دون كيخوتي وببنت أخيه، وإن اختلفت المحكيات في التعامل مع شخصية دون كيخوتي، فهي تتفق على اعتبارها رمزا ثقافيا ومعلمة حضارية.

وما يلفت النظر في مختلف العينات اختلاف النطق في الأعلام (سرفانتس/ثرفانتس، دون كيشوط/ دون كيشوت/ دون كيخوتي/ دون كيخوطي)، وهذا ما حذا بعبد الفتاح كليطو أن يتعمد كتابة هذا الاسم الأخير بالأحرف اللاتنية تجنبا للبس المثار حوله في اللغة العربية نظرا لكثرة التأويلات والتخمينات.

انصبت بعض العينات على إبراز مكانة دون كيخوتي الإبداعية، وقدرتها على إثارة أسئلة معيشة تهم علاقة الشرق بالغرب، وإمكانية استثمارها لفضح الواقع العربي المهترئ.

انطلقت بعض العينات من الرواية لاستشراف آفاق المستقبل، وفي هذا الصدد استنتج محمد مندور من مغامرات دون كيخوتي عبرا ودروسا للأجيال الساعية إلى المثل الأعلى، وتظل الجزائر–حسب رواية واسيني الأعرج– مخبأة في الظل حتى يأتي خويا حمو ويكشف سره ويحفظه من التلف ويعيد الاعتبار إلى الوظيفة الثقافية لأهميتها في رقي المجتمع وتوسيع دائرة إشعاعه السياحي والحضاري، ويرى عبد الوهاب مؤدب بضرورة إعادة الدفء إلى العلاقات التي كانت تجمعهم بالمسلمين خاصة وأنهم يتقاسمون تاريخا وذاكرة مشتركة.

ومع ذلك يظل السؤال الأساسي معلقا أيمكن لدون كيخوتي في مختلف صوره وتجلياته أن يحقق ما كان يصبو إليه (إصلاح أحوال الناس) أم تنطبق عليه أسطورة الرجوع الأبدي (حسب وجهة نظر نيتشة).

الأحد: 2024/04/14

التوقيت: 13:10 – 14:40/ **الفوج:** 3

14:50 – 16:20 / **الفوج:** 4

المحاضرة رقم 08: علم الصورة (صورة فرنسا في الأدب المغاربي) قراءة في كتاب "صورة الفرنسي في الرواية المغربية" لـ: عبد المجيد حنّون.

نقلا عن: أ.د بومدين جلالي

جاء الكتاب "صورة الفرنسي في الرواية المغربية لـ: عبد المجيد حنّون في مقدمة وخمسة فصول.

في **المقدمة:** حدد الباحث حياته الطفولية التي تشكلت منها فكرة الموضوع المتناثرة في بعض الأعمال الروائية المعالجة للفترة الاستعمارية.

وفي **الفصل الأول:** عرض تاريخ الوجود الفرنسي الاستعماري في المغرب العربي خلال ما يربو عن القرن من الزمان، ثم ميز بين ثلاثة أقسام تدخل ضمن صورائية الأدب المقارن، وهي الأفقي والرأسي والعكسي، مبينا أن بحثه يدخل ضمن العكسي الذي سيكتشف صورة دولة قوية في أدب دول ضعيفة.

وفي **الفصل الثاني:** تناول صورة الفرنسي والفرنسية بشكل عام في الروايتين الناطقتين بالعربية والفرنسية، فوجد أن معظم نماذجها المذكرة من خلال أفعالها، كانت مدمرة للإنسان في الجزائر وتونس والمغرب، بينما وجد أن نماذجها المؤنثة من خلال أفعالها دائما، كان جلها لا يمثل قوة هدم لإنسان المغرب العربي.

وفي **الفصل الثالث:** بحث بدقة في الرواية ذات اللسان الفرنسي عن حقائق تاريخية تحولت إلى متخيل روائي، فاستنتج صورا مرعبة يدخل جلها ضمن الجرائم ضد الإنسانية.

وفي **الفصل الرابع:** بحث بدقة أيضا في الرواية الناطقة بالفرنسية ماله علاقة بصورة المرأة الفرنسية في بلدان المغرب العربي فوجدها متحررة جميلة شهوانية، وهي قسمان: كارهة للعرب وعادية لا عنصرية فيها.

وفي **الفصل الخامس:** بحث في صورة الفرنسي والفرنسية معا من خلال التقابل بين ما ورد في الروايات ذات اللسان العربي والروايات ذات اللسان الفرنسي، مبينا ظاهرتين

هامتين إحداهما حضارية والأخرى فنية، فأما الظاهرة الحضارية فتتمثل في التأثير الكبير الذي أحدثه الاستعمار الفرنسي في معظم سكان بلدان المغرب العربي، وأما الظاهرة الفنية، فتتمثل في تفوق الرواية ذات اللسان الفرنسي في الجزائر وتونس والمغرب، بما تضمنته من السرد والحوار والتداعي والمناجاة وإبراز الأغوار النفسية على الرواية ذات اللسان العربي، باقتصارها على السرد التقريري والخطابية وتجاهل الأغوار النفسية.

وسم المقــارن عبد المجيد حنون دراسته بـ: "صورة الفرنسـي في الروايــة المغربية" وهــو عنوان يحيــل على تحديدين دقيقين: "الفرنسي" أي المذكر، و"المغربية" أي في دولة المغرب الأقصى لا غيــر، بينما محتوى الدراســة وعنوان ملخصها باللغة الفرنسية يذهبان إلى مــا هو أوسع مــن هذا بكثير، إذ بحث المقـــارن في محتوى دراستـــه صورتي الفرنسي والفرنسية في بعض روايات الجزائـــر وتـــونس والمغرب، وحين ترجم ملخص هذا المحتوى عنونه بـ L'image du français dans le roman maghrébin متجاوزا التذكير والتأنيث، ومصححا التوصيف النسبي من "المغربية" إلى "المغاربية". ومما لا شك فيه أن الأعمال الأكاديمية تحتاج إلى الدقة المتناهية في وسمها ومتنها.

الصورة التي تم بحثها اقتصر فيها الباحث على دراسة 31 رواية بينما كان عدد الروايات المغاربية التي وظفت شخصيات فرنسية، قبل زمن دراسة عبد المجيد حنون، قد تجاوز 100 رواية فنية، وهذا الانتقاء في المصادر جعل الصورة المستخلصة انتقائية بعضية خاضعة لاختيارات الباحث وليست كلية شاملة، تحركها الموضوعية فقط.

الرواية ذات اللسان الفرنسي التي استثمرها الباحث في مصادره كلها منشورة ما بين 1953م و1962م، أي أنها مرافقة للظاهرة الاستعمارية، بينما تم نشر الروايات ذات اللسان العربي التي اختارها ما بين 1964م و1976م، أي ظهرت بعد استقلال بلدان المغرب العربي، وبالتالي جاءت معقبة على الظاهرة الاستعمارية وليست مرافقة لها، هذا من حيث الفارق المفصلي في تاريخ كتابة الروايات.

أما من حيث الفارق الجغرافي الذي تحركت فيه الشخصيات المدروسة فإننا نجد بعض الشخصيات النسوية ما رأت إطلاقا أرض البلدان المغاربية وإنما كانت لها علاقات

بمغاربيين في أرض فرنسا أو أنها مرت مرورا عابرا سريعا بأحد بلدان المغرب العربي، وليست من الاستعماريين الاستيطانيين.

وإذا ما أضفنا إلى هذين العاملين الاختلاف الفني القائم بين الروايات على أساس التزامها بهذا المذهب أو ذاك من المذاهب الأدبية السائدة خلال الربع الثالث من القرن 20م فإن النتائج المستخلصة تكون مختلفة جدا، وهو ما وصل إليه الباحث بمهارة بحثية عالية لكن قوله: "لقد اعتمد الروائيون المعربون في رسم صورهم على السرد التقريري المباشر ذي النبرة الخطابية... وجاءت صور الفرنسي واضحة ومقنعة ومؤثرة في الرواية المغربية الفرنسية نتيجة لتعدد أساليب الرسم... والغنى الفني عند المفرنسين والفقر عند المعربين لا يرجعان للأساليب نفسها بل يرجعان لثقافة الأولين الأدبية الرفيعة نتيجة تأثرهم بالآداب الغربية المتطورة... ولثقافة الآخرين الأدبية الهزيلة نتيجة عدم تأثرهم بالآداب الغربية المتطورة آنذاك واعتمادهم كلية على الأدب العربي الذي كان آنذاك سمته الكبرى الجمود نتيجة... مراكز تعليمية هدفها المحافظة على الثقافة الدينية كما ورثتها عن عهود الانحطاط لا غير" يبدو فيه بعض الاجحاف لأنه من الأسباب الموضوعية التي أدت الروائيون المعربون في رسم صورهم على السرد التقريري المباشر هو عدم الاهتمام بالتطورات المختلفة لما تمت الإشارة إليها.

أثناء عرض الباحث لوقائع من مسار الاستعمار الفرنسي في بلدان المغرب العربي – إن تاريخيا من خلال أحداث حقيقية سجلتها المصادر، أو فنيا من خلال بناء الشخصيات التي اختار المتن المصور لها– لقد وقف على جوانب معتبرة من مدونة الجرائم الاستعمارية الفرنسية التي خطط لها ونفذها الجيش والإدارة والأقدام السوداء طيلة ما يربو عن قرن من الزمان، وهذا صحيح وهو قليل من كثير.

والملاحظ هو أن الباحث لم يستثن إلا أسماء محدودة من الجرائمية الاستعمارية مثل بعض مشاهير الأدب في القرن 19م: ألفونس دوديه، وغي دي موباسان، وفيكتور هيجو، وهذا أيضا صحيح لكنه قليل جدا ولا ينقل إلا جزئية بسيطة من الحقيقة التاريخية الثابتة والمسجلة لعدم انخراط فئات هامة من الفرنسيين الأحرار في الظاهرة الاستعمارية.

برغم ما أشرنا إليه من ملاحظات في العناصر السالفة، وبرغم إنجاز دراسة عبد المجيد حنون بعد مرور نصف قرن على ظهور اختصاص الصورة الذي تنتمي إليه، إلا أنها جاءت بالجديد في زمنها، ومن ذلك الجديد ما يلي:

- اختار الباحث منهجيا الاتجاه العكسي الذي يدرس صورة الدخيل المهيمن عند المستضعف المغلوب، وهو ما يخالف ما كان سائدا في الدراسات الصورائية التي ارتكزت إلى زمن تلك الدراسة على الاتجاهين: الرأسي الذي يدرس صورة المغلوب عند المهيمن، والأفقي الذي يدرس صورة دولة مساوية عند دولة مساوية لها.
- خصص الباحث لتطبيقه المنهجي دراسة صورائية أكادمية قائمة بذاتها بخلاف ما كان قبله في النقد المقارني عند العرب حيث يرد التناول الصورائي عنصرا في كتاب أو فصلا منه في أحسن الأحوال، وبهذا كان عمله تمييزا للاختصاص عن غيره من اختصاصات المقارنية عند العرب ورسما لحدوده.
- من بين مختلف الأجناس الأدبية التي يبدع ضمنها أدباء المغرب العربي، ذهب الباحث إلى جنس أدبي جديد هو "الرواية" ولم يستثمر منها نصا أو بضعة نصوص كما كان يحدث سلفا عند غيره بل اختار 31 رواية، وهو اختيار فيه من السعة والتنوع ما يجعله أشمل من الاختيارات الضيقة.
- من حيث لغة المتن المدروس وجغرافيته، لقد اختار الباحث اللغتين العربية والفرنسية في ثلاثة بلدان تكون نسيجا اجتماعيا وواقعا تاريخيا يكاد يكون واحدا، وهو ما أعطى للدراسة وحدتها وتماسكها وإمكانية تطبيق المنهج عليها دونما إقحامات قسرية كما حدث في الكثير من الدراسات النقدية عند العرب.
- غاية الباحث لم تكن الحصول على شهادة وكفى كما حدث ويحدث في تاريخنا الجامعي، وهو ما نتج عنه أضرار بالغة، وإنما بالإضافة إلى الشهادة التي هي تحصيل حاصل كان له هدفان كبيران أحدهما نقدي وهو التأسيس التطبيقي لتفريع صورائي بإمكانه أن يجعل الإنسان العربي المعاصر يكتشف كيف كان يرى الآخر المتعدد عبر تاريخه الثقافي الطويل، بما في ذلك من نقد موضوعي للآخر والأنا معا، والثاني ثقافي إشهاري وهو العمل على إيصال ما أنجزته أقلامنا المبدعة إلى

غيرنا مع ترغيبهم في قراءته أو ترجمته أو تمثيله سينمائيا أو اقتباسه مسرحيا أو غير ذلك، بواسطة تحليل ما هو مفتاحي فيه بأسلوب أكاديمي قادر على الإقناع العقلي.

مما سلف يظهر أن الصورة في الجزائر فتحت بابا متميزا في المقارنية العربية بمنهجها ومدونتها وهدفها، ولعلها بهذا شكلت مدخلا إلى عوربة الثقافة المحلية ثم عولمتها، وإذا ما أضفنا إليها الجهود المبذولة في مختلف فروع النقد الأدبي المقارن في الجزائر، وما يوازيها ويتكامل معها في تونس بريادة محمود طرشونة، وفي المغرب بريادة سعيد علوش، يمكن القول إن الأدب المقارن في بلدان المغرب العربي يتطور نحو أفق معرفي منفتح على الجديد والمفيد.

الأحد: 21- 2024/04/28

التوقيت: 13:10 – 14:40/ **الفوج:** 3

14:50 – 16:20 / **الفوج:** 4

المحاضرة رقم 09: جهود المقارنين العرب، محمّد غنيمي

سعيد علواش/ عز الدين المناصرة .

نقلا: إبراهيم أنيس الكاسح

يذهب بنا تاريخ تأسيس علم الأدب المقارن، عربيا، إلى الحديث عن مرحلتين متعاقبتين، ومختلفتين تماماً:

مرحلة أولى استوعبت كتابات غير منهجية: ولم تُعرف باحتكامها لتصور علمي متماسك، ولا بانخراطها في تيار فكري مستقر، يُعنى بالمقارنة بين الآداب في لغاتها المختلفة، فقد انصرف كتاب هذه المرحلة، التي ربما من الموضوعية وصفها بالمرحلة الأولية التلقائية، إلى إقامة مقابلات بين كيفية الإنشاء الأدبي في اللغة العربية ولغة أخرى، ونستطيع أن نؤرخ لبداية هذه المرحلة ببدايات القرن العشرين، من خلال كتابات (روحي الخالدي، وسليمان البستاني، ونجيب حداد، وقسطاكي الحمصي)، فقد أتيحت لهؤلاء الكتاب إمكانية التعرف على لغة أو لغات أجنبية؛ مكّنتهم من قراءة آداب هذه اللغة، والتعرف على صفاتها البنيوية، واتجاهات موضوعاتها، ولا تختلف هذه المرحلة، في طبيعتها التلقائية، عن مرحلتين أخريين: مرحلة عرفها تاريخ المعرفة العربية في العهد الأموي، وما تلاه، عندما اتجه إلى فحص الملكية الأدبية والمعرفية العربية الإسلامية من خلال نموذج (منجز الآخر الإغريقي أو الفارسي والهندي)، وقد سُجل ذلك في إطار ردة الفعل الطبيعية إزاء الآخر: هوية، وعقلاً، بعد كل مناسبة تتاح فيها فرصة التواصل واللقاء.

مرحلة ثانية كانت نزعة (الإحساس بالعالم) كما يصفها الدكتور عز الدين المناصرة قد أسهمت في الدفع باتجاه تكريس الأدب المقارن غربياً، يُضاف إلى ذلك، هيمنة التفكير الوضعي العلمي الذي يدعو إلى ربط الظواهر بأسباب نشأتها وتطورها، بما في ذلك الظواهر الأدبية، وقد شكل هذا الاتجاه العلمي مناخاً مناسباً لشيوع الدراسات التاريخية المُحققة والممحصّة في القرن التاسع عشر.

تتفق الكتابات المؤرخة للأدب المقارن، على أن قرن البحث التاريخي (التاسع عشر) قد أسهم وبفاعلية في ظهور الأدب المقارن، كما أن النزعة العلمية التجريبية في هذا القرن

قد دفعت إلى ضرورة أن يستقل الدرس المقارن بين الآداب بحقل خاص ينفرد به؛ وبذلك نعود إلى القرن التاسع عشر بمزيتين اثنتين قاد إليهما نسق المعرفة والتفكير السائد فيه، وهما: الحرص على استقلالية الأدب المقارن بحقل يخصه، وينشط فيه، في إطار من التحديد والضبط، وهما من شروط أية عقلية تجريبية، ومزية أخرى ترتبط بالمنهج الذي بدأت معه ولادة الأدب المقارن، وهو المنهج التاريخي الذي استفاد كثيراً من الفلسفة الوضعية.

شدد المقارن الفلسطيني الدكتور عز الدين المناصرة على أن محمد غنيمي هلال، هو أول من أدخل هذا الحقل المعرفي بمنهجه الفرنسي إلى العالم العربي فهو (رائد المنهجية) ورائد علم الأدب المقارن في المجال الثقافي والفكري العربي، بل إنه جعل منه صاحب مدرسة في الأدب المقارن على المستوى العربي، وهو يشير بذلك إلى تبني الدكتور هلال للمنهج التاريخي في دراساته المُقارنة، وهو منحى استقلّ به، وعُرف عنه.

أما الدكتور سعيد علوش، فقد أسند إلى الدكتور محمد غنيمي هلال دور (أول مؤصل لهجرة المادة، ناقلاً بأمانة الآفاق الغربية التي وصل إليها الأدب المقارن، نظرية وتطبيقاً)، وأن كتابه (الأدب المقارن) يُعد (نموذجاً فريداً في تهجير الأفكار الغربية نحو الشرق، إذ يظهر على أن غنيمي هلال لم يطور فيها شيئاً بل استمر على اجترار الدرس الفرنسي المقارن).

لقد التقى المقارنان الدكتور عز الدين المناصرة، والدكتور سعيد علوش حول فكرة أن الدكتور محمد غنيمي هلال قد كان الموطّن لهذا الحقل من حقول المعرفة الأدبية في المؤسسة الجامعية العربية، وقد كان الموطّن الحقيقي؛ لأنه المتخصص فيه، والمطّلع على حقيقة نظرياته، وعلى المنهج المعتمد في المرحلة الأولى التأسيسية للأدب المقارن.

لذلك لا نقف مع الدكتور سعيد علوش في قوله بأن جهد غنيمي هلال هو مجرد اسقاطات عن الأدب المقارن الفرنسي، ولا نستطيع أن نلومه على عدم سعيه لتطوير أدوات بحثه في الأدب المقارن؛ ذلك أن المنهج التاريخي كان المهيمن زمن دراسته في فرنسا، وأن النقاش الحادّ حول صوابية هذا المنهج، وكفاءته، للقيام بدراسات مقارنة فعّالة، ومنتجة معرفياً وأدبياً، لم ينشط إلا مع نهاية عقد الستينيات (1958)،عندما أعلن المقارن الأمريكي رينيه ويليك، رفضه للمنهج التاريخي.

لقد كان الدكتور عز الدين المناصرة أكثر قرباً من الموضوعية، عندما أسند إلى غنيمي هلال دور المؤسس المنهجي للأدب المقارن عربياً، وعندما لم يسع وراء التعليق على نوع البحث الذي اعتمده، محتفظاً له بهذا الحق التاريخي؛ بوصفه المؤسس والرائد للأدب المقارن عربياً، وقد وعى (الدكتور المناصرة) أن منجز الدكتور هلال كان متسقاً مع طبيعة المرحلة بكل أبعادها.

ونسجل أن الدكتور هلال قد أظهر قناعة بصواب المنهج التاريخي؛ انطلاقاً من نظرته القائمة على العلاقة بين أدب قومي وآخر، وأن التأثير متبادل بين هذه الآداب، دون أن يرتهن لمشاعر التبعية الأدبية، كما يصفها الدكتور عز الدين المناصرة.

يعترف (الدكتور محمد غنيمي هلال) بعجز مصطلح (الأدب المقارن) عن تسمية هذا العلم، والدلالة عليه بالصورة المبتغاة، ولكنه يذعن لهذه التسمية، ويعترف بأنها الوحيدة الرائجة اليوم؛ (لإيجازها) مما (سهل تناولها؛ فغلبت على كل تسمية أخرى).

لقد كان للدكتور سعيد علوش موقف منسجم مع الموقف السابق للدكتور هلال، ويعود مصدر قصور المصطلح في نظره، إلى أنه يعطي مجالاً للالتباس من خلال انصرافه إلى الجانب الإجرائي في المقارنة دون أن يحدد موضوعها الأساسي.

وقد جاءت تسمية (الأدب المقارن)،على حساب تسميات أخرى (كالآداب الحديثة المقارنة) و(تاريخ الآداب المقارنة) و(التاريخ الأدبي المقارن)، ويبدو أن الدكتور علوش، يرى في هذه التسميات أنها استطاعت تحديد موضوعها: العلاقات التاريخية، أو مقارنة الآداب الحديثة، وهي تسمية تستجيب أكثر للمستجدات التي طرأت على بنية مفهوم الأدب المقارن، من خلال الإضافات اللاحقة، التي جاء بها المقارنون المتأخرون، وبالذات الجيل الجديد من المقارنين الفرنسيين، ولم يتقدم الدكتور علوش باقتراح تسمية بديلة، أو باعتماد تسمية واحدة جرى اقتراحها من مقارنين آخرين، بل أعاد مسلك الدكتور هلال، القائم على التشكيك في صوابية المصطلح (الأدب المقارن)، واستدعاء تسميات أخرى جرى طرحها عند المقارنين العرب، ثم الإذعان، بعد ذلك، لمصطلح (الأدب المقارن)، و الإقرار بأنه قد فرض نفسه، ولا مجال لزحزحته؛ نظراً لما تحقق له من ذيوع عالمي.

إذا انتقلنا الآن، إلى موقف الدكتور عز الدين المناصرة نجده تحمس إلى المبادرة لتقديم بدائل اصطلاحية أخرى فهو لم يلتزم خياراً مصطلحياً واحداً، وأن اقتراحاته المصطلحية تنوعت في دوال لغوية عديدة، عكست شعوره بقصور المصطلح المتداول مثل: (النقد المقارن– المثاقفة – علم الأدب المقارن – نظرية المقارنة – نظرية مقارنة الآداب – خطاب المقارنة – النقد الثقافي المقارن – النقد المقارن)، لكنه كان أكثر استخداماً لمصطلح: (النقد المقارن) بالتحديد، مقارنة مع غيره من المصطلحات الأخرى.

لكن الدكتور المناصرة يعي، وإن ضمنياً، أن المصطلح شأن جماعي مؤسساتي يستدعي قبولاً عاماً بتطبيقه من قبل المشتغلين في إطار الحقل المعرفي الواحد، وأن تعدد البدائل المصطلحية لا يعالج المشكلة بقدر ما يفاقمها، فأيها نختار؟، وهل بقي لنا مجال للاختيار أصلاً بعد ما يقرب من قرنين على ظهور الأدب المقارن.

لقد كان (الدكتور هلال والدكتور علوش) مدركين لقصور مصطلح (الأدب المقارن) ولكنهما سلّما بحضوره واستمراريته؛ للدلالة على هذا العلم؛ بحكم الأمر الواقع الذي أوجد له شرعية؛ بفضل الاستعمال الدائم. ولم يفعل (الدكتور المناصرة)، بالمقابل، إلا أنه فاقم المشكلة، وزاد من تعقيدها؛ لأنه وضعنا أمام حرية تعدد مصطلحي.

يتضمن مفهوم (الدكتور محمد غنيمي هلال) للأدب المقارن الأبعاد الآتية:

1– بُعدٌ تعدد الآداب؛ تبعاً لتعدد اللغات القومية.

2– بعد المقارنة التاريخية، التي تسعى وراء رصد العلاقات بين الآداب القومية.

3– التقاط صور التأثر بين طرفي المقارنة.

4– أن صور التأثر وأشكاله تتم عبر موضوعات تمكّن لذلك، وتقود إليه، ويسهل رصد أنماط التأثر من خلالها، كموضوع المصادر، والأجناس الأدبية والتيارات الفكرية.

مفهوم المقارنة الأدبية تاريخي في تصور الدكتور محمد غنيمي هلال، وعبر التاريخ تقوم المقارنة، ولأجل كتابة تاريخ الأدب القومي أضحت المقارنة الأدبية عاملاً مهماً يعين على كشف الإضافات التي عرفها أدب ما بفضل تأثره بأدب آخر.

ينطلق الدكتور علوش من مفهوم مصطلح (المقارنة) عموماً، باعتباره فعل وصفي يعتمد مسارات متنوعة كالتأمل، والرصد العقلاني؛ والإحساس أحياناً؛ وتفضي هذه المسارات، بالمحصلة، إلى توصيف الموضوع المعنى؛ لإدراك ملامحه، وصفاته، وإمكاناته مقارنة مع طرف أو موضوع آخر؛ فهي إجراء عقلي، وأحياناً، نفسي مصاحب لكل الظواهر، يفيد مهمة تقييم وتكوين فكرة عن موضوع ما.

ومحاولة التقاط أهم الأبعاد المكوّنة لمفهوم (الدكتور سعيد علوش) للمقارنة الأدبية. ستضعنا أمام الأبعاد والدلالات الآتية:

1- بعد التقريب بين الظواهر المتباعدة والمختلفة؛ لاختلاف اللغة والفضاء الأدبي.

2- بعد المقارنة النقدية القائم على الملاحظة والقراءة والتفسير.

3- استخلاص القوانين العامة التي حكمت بنية الظواهر الأدبية، وصاغت نظام تشكلها.

أما مفهوم (الدكتور المناصرة) للأدب المقارن الذي هو:(علم التفاعل الثقافي والأدبي بين الآداب الإنسانية كلها، بغض النظر عن أهمية اللغة ومركزيتها أو كونها لغة من لغات الأطراف الأوروبية)، كان تشديد (الدكتور المناصرة) واضحاً على عدم إقامة المقارنة الأدبية انطلاقاً من تصور تضبطه علاقة: المركز والهامش، المركز المؤثر، والهامش المتأثر. ويمكن أن نركب فهماً لتعريف (الدكتور المناصرة) السابق يقوم على الأبعاد الآتية:

1- بعد التفاعل الأدبي بين الآداب الإنسانية، دونما حرص على استمرار التصور التقليدي الذي نشأت معه المقارنة الأدبية الفرنسية.

2- بعد رصد التفاعل بين الآداب الإنسانية، التي يجب ألا تنحصر في أدب الحضارات المهيمنة، والتي تمتلك حضوراً مركزياً في مدونة التاريخ الأدبي الإنساني، ونقصد تحديداً الآداب القومية الغربية.

3- بعد ضرورة كسر هيمنة لغة مركزية ما في المقارنة. بمعنى أنه لا يجوز استمرار الانجذاب وراء لغات، نشعر أنها الأكفأ والأقدر.

وتقوم طبيعة الأدب المقارن في تفكير الدكتور غنيمي هلال على محاور مركزية أربعة: التأثير والتأثر – التأريخ لعلاقة التأثير والتأثر الحقيقي – اعتيادية التأثير والتأثر – الوظيفة المُنتظرة من دراسات التأثير والتأثر.

- **التأثير والتأثر:**

لا يقيم (الدكتور محمد غنيمي هلال) بالاً لأية مقارنة بين موضوعين أدبيين لم تنشأ بينها فعلاً صلات من التأثير والمتأثر.

فإن تم رصد شيء من التشابه والتقارب بين ظاهرتين أدبيتين في لغتين مختلفتين، فإن هذا لا يُعد مبرراً كافياً للقيام بدراسة مقارنة بين هاتين الظاهرتين، فعلاقة التأثير والتأثر هي التي تظهر من خلال النصوص السابقة، التزاماً واضحاً بمبدأ الصلة بين الآداب، والعلاقة المؤكدة التي تعود باللاحق إلى السابق، وتجعل من السابق مصدراً للاحق.

- **التأريخ لعلاقات التأثير والتأثر الحقيقي:**

الأدب المقارن تأريخ للحظة التلاقي بين طرفي المقارنة (المؤثر والمتأثر)، وتأريخ لظروف وسياقات هذا التلاقي، وهو أيضاً تأريخ للأدب في إطاره القومي من جهة صفاته، وخصائصه المضمونية والشكلية، تم تأريخ، بعد ذلك، لما طرأ على هذا الأدب القومي من تغيّرات مسّت صفاته وخصائصه المضمونية والشكلية.

- **اعتيادية التأثر:**

ونفهم من هذا الوصف العامل الآخر الذي يبرر عملية التأثر، وبالذات من جهة الطرف اللاحق، ونقصد بهذا العامل: (أن الآداب في مختلف الأمم تتبادل فيما بينها علاقات التأثير والتأثر)، وأن هذه العلاقات سلوك مألوف بين الحضارات والثقافات الإنسانية، دونما تقدير لاعتبارات التفوق أو التمايز؛ فهناك أمم تأثرت وهي قوية، كالأمة الرومانية في علاقتها بالأمة الإغريقية، والأمة العربية في علاقتها بالأمة الفارسية في العصر العباسي.

- **وظيفة التأثر:**

يقيم (الدكتور هلال) في فهمه لطبيعة الأدب المقارن التاريخية ثلاث وظائف تفضي إليها الصلات المبنية على التأثر بين الآداب.

1- **وظيفة إنسانية؛** تقرّب بين الشعوب والحضارات، وتُخرج الآداب القومية من عزلتها.

2- **وظيفة قومية؛** تؤديها المقارنات التاريخية التي تكشف عوامل القوة والتميز في الأدب القومي؛ الأمر الذي يجعله مؤثراً، أحياناً، في آداب أمم أخرى.

3- **وظيفة تتعلق بتاريخ الأدب ونقده؛** فيكمل الأدب المقارن كتابة التاريخ الأدبي، ويعين على إنجازه؛ بتزويد مؤرخي الأدب بحقائق تتصل بمصادر التأثير الخارجي، وحينها يجد المؤرخ الأدبي في علاقة الأديب بالمصادر الخارجية معلومات تعين على كتابة تاريخ الشخصية الأدبية، أو التأريخ للظاهرة الأدبية عموماً.

لن يكون الدكتور سعيد علوش، في الحقيقة، الطرف الآخر الفعّال الذي سينشط، بحيوية، النقاش حول طبيعة الأدب المقارن؛ وذلك يعود إلى عدم احتكامه إلى محددات خارجية وداخلية أثرّت مباشرة على مقاربته لهذه المسألة.

أما طبيعة الأدب المقارن عند عز الدين المناصرة. أقامها على اعتبارات تشبه في إطارها العام تلك التي كانت حاضرة وراء التصور الخاص بالدكتور محمد غنيمي هلال، وإن كانت تختلف تماماً في جوهرها وطبيعتها، التي كانت لها علاقة بأزمة المصير الفلسطيني؛ إذ كان ابن الحالة الفلسطينية بامتياز، متأثرا بها، وشاعراً بمرارتها، ومنتجاً لممارسات تحاول التدخل لتلطيف قسوة واقع هذه الحالة؛ إذا تعذّر لعلاج التام.

يقيم الدكتور المناصرة مفهوم المقارنة الأدبية على مبدأ (التفاعل)، وليس على مبدأ (التأثر)، كما هي الحال مع الدكتور هلال، وينهض مصطلح (التفاعل) على دلالة مركزية هي: المشاركة والتبادل، وهي دلالة تتعارض تماماً مع ما قد يطرحه مصطلح (التأثر) من مركزية وقطبية.

يفترض (التفاعل) بين الآداب، مسبقاً، تفاعلاً بين الأعراق والحضارات الإنسانية؛ وهو بالتالي يصطدم مع الثنائية خارج – أدبية، التي يعارضها الدكتور المناصرة، والتي تقوم

إمّا على التبعية للمركز الغربي (الأنجلو – فرانكفوني)، وإمّا على النرجسية القومية، و(التبعية للموروث العربي بصفته أصلاً ونموذجاً). ويعبّر عن رفضه التعاطي مع المنجز الأدبي الإسرائيلي بدواعي المثاقفة والتطبيع؛ ذلك أن هذا النموذج يرتبط بعلاقات حيوية ذاتية مع نموذج الهيمنة الغربية الإمبريالية.

وإذا كان مفهوم التفاعل سيختل في (حالة التبعية والتلذذ بها)، فإنه سيضطرب، بالمقابل، في وضعية أخرى قد تُجرى فيها الدراسات المقارنة، وهي وضعية النرجسية القومية، التي ستنتج إحساساً غير واقعي، ومبالغ فيه، بقوة حضور النموذج العربي التراثي، وبقدرته الاستثنائية والدائمة التأثير على الآداب الأخرى، وهو ما يحذّر منه (الدكتور المناصرة).

يرفض (الدكتور المناصرة) الانسياق التام وراء الاتجاه النقدي في الأدب المقارن؛ بحجة الاهتمام بالنص الأدبي، والانصراف لبنيته الفنية الجمالية: دراسة وتحليلاً؛ من منطلق الوفاء لأدبية الأدب، كما يشدد على ذلك الاتجاه الشكلي في دراسة الأدب (إن الدخول في مقارنات مباشرة بين النصوص مع إلغاء إيديولوجية وتاريخ هذه النصوص)، إنما هو قفز على (البنية الحاكمة الأساسية في النص).