الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المثاقفة في الأدب والنقد الحديث والمعاصر

محاضرات موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر (ل.م.د)

تخصص: نقد حديث ومعاصر

للسنوات: 2018- 2019 / 2019-2020 / 2020-2021

إعداد الدكتور: خميسي آدامي

السنة الجامعية: 2020-2021

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المثاقفة في الأدب والنقد الحديث والمعاصر

محاضرات موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر (ل.م.د)

تخصص: نقد حديث ومعاصر

للسنوات: 2018- 2019 / 2019-2020 / 2020-2021

إعداد الدكتور: خميسي آدامي

السنة الجامعية: 2020-2021

*- المؤسسة: جامعة عباس لغرور "خنشلة" عنوان الماستر: نقد حديث ومعاصر

*- السنة الجامعية:2017/2016

اسم الوحدة: الوحدة الاستكشافية

اسم المادة: المثاقفة في الأدب والنقد الحديث والمعاصر

الرصيد: 01

المعامل:01

محتوى المادة: (إجبارية تحديد المحتوى المفصل لكل مادة مع الإشارة إلى العمل الشخصي للطالب)

الأول	**المثاقفة : المفهوم والمصطلح.**
الثاني	**المثاقفة والعولمة.**
الثالث	**المثاقفة والأدب المقارن.**
الرابع	**المثاقفة في النقد: أ/ على مستوى المصطلح.**
الخامس	**المثاقفة في النقد: ب/على مستوى المنهج.**
السادس	**المثاقفة على مستوى الإبداع :أ/ الشعر.**
السابع	**المثاقفة على مستوى الإبداع : ب/ النثر.**
الثامن	**المثاقفة على مستوى الإبداع : ج/ المسرح.**
التاسع	**المثاقفة وسؤال الهوية.**
العاشر	**الفرق بين المثاقفة والتناص والحوارية.**
الحادي عشر	**المثاقفة وحوار الحضارات.**
الثاني عشر	**المثاقفة والاستشراق .**
الثالث عشر	**أنواع المثاقفة : أ/ الطوعية.**
الرابع عشر	**أنواع المثاقفة : ب/القسرية.**

طريقة التقييم: متواصل

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة عباس لغرور خنشلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

خنشلة في .....

الرقم:

إفـــــادة

يفيد السيد رئيس قسم اللغة والأدب العربي أن الدكتور : **خميسي آدامي**

المولود بتاريخ : 14/ 03/ 1967 بـ: خنشلة

الرتبة : **أستاذ محاضر – ب – أستاذ دائم**

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

قد درس مادة : "**المثاقفة في الأدب والنقد الحديث والمعاصر**" بعنوان السنوات الجامعية الآتية: 2019/2018 – 2020/2019 – 2021/2020

لطلبة الطور الثاني "ماستر" تخصص: "نقد حديث ومعاصر"

سُلّمت هذه الشهادة بطلب من المعني لاستعمالها في حدود ما يسمح به القانون .

رئيس القسم

مقدمة:

هذه جملة المحاضرات التي تنتظم ضمن مادة: "المثاقفة في الأدب والنقد الحديث والمعاصر"، الموجهة لطلبة الطور الثاني(ماستر2) المنتمين إلى تخصص: النقد الحديث والمعاصر.

ويبلغ عددها (14) محاضرة، بناء على المقرر المدرسي، الذي تحدده الاستمارة المرفقة، التي تتضمن (14) مفردة، تمتد على مسافة زمنية هي أربعة عشر أسبوعا، بما يساوي السداسي الثالث من الطور الثاني(ماستر).

وقد كانت هذه المحاضرات خلاصة احتكاك بمفردات المادة، لمدة ثلاث سنوات، أتيح لي فيها أن أُدَرّسَهَا، ولكنها كانت أيضا خلاصة حوارات مكثفة وخصيبة مع العشرات من القراءات لكثير من الدراسات والبحوث والمقالات، ومراجعات مستمرة كانت تسترشد بما يطرحه واقع الممارسة الفعلية في تقديم هذه المادة للطلبة.

ولئن كانت هذه الممارسة الفعلية، لا تسمح- لأسباب موضوعية حينا وذاتية حينا آخر- بتقديم مادة هذه المحاضرات كاملة، إذ لا تسعف ظروف التمدرس –في الغالب- من تقديم (14) محاضرة للطلبة، فإني أحاول عبر هذه المطبوعة أن أملأ هذا الفراغ، وأتخطى إكراهات الواقع الفعلي، عبر تقديمها كاملة للطالب.

ومادة "المثاقفة في الأدب والنقد الحديث والمعاصر" مادة تُدَرَسُ وتُقرَأُ، بجميع الحواس، أو يجب أن تكون كذلك في مدى الحلم الذي نبتغيه، إن عجزنا عن تحقيقه واقعا. ذلك أنها مادة معرفية مفتوحة ترغمنا في كثير من الأحيان على أن نتماهى مع فعلها (المثاقفة)، حيث لا حدود ولا جدران صَد. إنها مادة تناوئ "حجر" التخصص الواحد، والمعرفة المغلقة على نفسها، إذ هي – كما قُرّرت- تتعالق مع "العولمة" ومع "الأدب المقارن" ومع " حركية النقد"

عاصفةً وهادئةً، ومع " حركية الإبداع في شعره ونثره مسرحه"، ومع " أسئلة الهوية والتناص والحوارية" ومع " قضايا الهوية" و" حوار الحضارات" و "الاستشراق".

ولعله أن يكون من حسن حظ من يتولى تدريس هذه "المادة"، أنه يتعامل مع مادة« Substance – متحركة، تتفاعل بين يديه، إذ إن عالم اليوم، وربما أكثر من أي وقت مضى، هو عالم المثاقفات العاصفة، واللقاءات الثقافية التي تذهب المجتمعات إلى مواعيدها" السعيدة"، راغبة مرة، وراهبة مرات، وهو ما يفرض –في الغالب– تحيين المعارف والمعلومات، والانتباه إلى سرعة تدفق الأشياء.Composition»

قد لا تكون المحاضرات المقدمة وافية، ووفية لانفتاح المادة وعمقها، ولكنها كانت خلاصة جهد، إن أخطأ، فذلك لأني بشر، يشكل الخطأ جزءا من كينونتي، وإن أصاب فذلك تجل من تجليات رغبتي الدائمة في أن أكون غير ما أنا عليه.

المحاضرة الأولى: المثاقفة: المفهوم والمصطلح

1-تمهيد:

ليس من العسير للمتأمّل في دورات التاريخ الإنساني ومراحله، قديما وحديثا، أن يدرك أنّ الثقافات والحضارات والآداب، بما هي التجلي الأبرز لحركية الفكر الإنساني، ورغبته المتأصلة في تفصيح لغة الحياة والعالم والوجود، لا يمكن بأيّ حال من الأحوال، أن تعيش وتتجدد، بل وأن تكتشف وتبني هويتها، بمعزل عن تفاعلها مع غيرها من الثقافات والحضارات والآداب، ذلك أنّ الانكفاء على الذات، والتمترس وراء نقاوتها المفترضة، وطهرانيتها المتعالية، عادة ما يكون مَسْلكًا ثقافيًا محفوفًا بمكاره العزلة والانكماش والموت. تمامًا مثلما أنّ الانفتاح اللامشروط معرفيًا وثقافيًا، قد يكون أيضًا –وبالمقابل– انخراطًا كفيفًا في العراء الثقافي والحضاري، حيث يُتمّ الذات، وحيث تتقلص علاقات القرابة، وتتعمق الغربة والغرابة[1].

إنّ الثقافة مشروطة في حركيتها واستمرارها، وفي قدرتها على التفاعل والمقاومة بالتعدد، به تعيش، ودونَه تتكلّس. وإذا كانت الثقافة في تعريفها الأنتربولوجي هي تجاوز للحظة الطبيعة إلى ما بعدها[2]، وهو التجاوز الذي يتحقق من خلال السلوك البشري المجاوز والمفارق للفعل الغريزي[3]. فإنّ ذلك يعني أنّ "الثقافة هي التي تؤكد الصفة الإنسانية في

---

[1]– عبد السلام بنعبد العالي، نقلًا عن: إبراهيم أولحيان، الترجمة: المثاقفة وسؤال الهوية الثقافية، ضمن أعمال المؤتمر: الترجمة وإشكالات المثاقفة، منتدى العلاقات العربية والدولية في الدوحة، بتاريخ: 26–27 فبراير 2014م، إعداد وتقديم: مجاب الإمام ومحمد عبد العزيز، ط1، 2014م، ص 248.

[2]– عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والإشكالات –من الحداثة إلى العولمة– مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص 19.

[3]– المرجع نفسه: ص 222.

الجنس البشري"[1]. ومعلوم أنّ هذه الصفة الإنسانية هي وحدها الكفيلة بأن تجمع بين البشر، رغم ما يفصل بينهم من حواجز وحدود وتحيزات.

إنّ الثقافة كائن جوال بطبيعته.

2-تحديدات مفاهيمية:

يحفل حقل الثقافة والمثاقفة والدراسات الأنتربولوجية والعلوم الاجتماعية المختلفة بمعجم اصطلاحي شاسع ومتنوع كالثقافة والحضارة والتثاقف والمدنية والبدائية... وما إليها، وإذا كان المصطلح في جميع حقول المعرفة هو أداة التفكير، ووسيلة الحوار العلمي والمعرفي بين المنشغلين أو المنتمين إلى حقل معرفي معيّن، فإنّ ضبط بعض المفاهيم المتصلة بالمثاقفة في اشتقاقها اللغوي، أو الحافة بها في المجال المعرفي، يبدو ضرورة منهجية.

2-1-الثقافة:

مفهوم الثقافة عامٌ وعائمٌ[2]، ولأنّه كذلك فقد تعذّرَ على التعريف الجامع المانع[3]، وتورد المعاجم والقواميس العربية والأجنبية جملة وافرة من المعاني، التي ترتبط في أولياتها بأصول مادية متعينة؛ ففي لسان العرب نجدُ الفعل "ثَقِفَ"، ومنه: ثَقِفَ الشيءَ ثَقْفًا وثقافًا وَثُقوفَةً، حَذِقَهُ، ولذلك يُقال: رَجُلٌ ثَقْفٌ وَثَقِفٌ، أيْ حاذقٌ فَهِمٌ[4]، ولذلك يرتبط هذا المعنى بالذكاء والفطنة والمعرفة الثابتة بما يحتاج إليه في موقف من المواقف، وفي حديث أم حكيم بنت عبد المطلب قولها: "إنّي حَصَانٌ فما أُكَلَّم، وثَقَافٌ فما أُعَلَّم"[5].

---

[1]- المرجع السابق، ص222.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي -إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط3، 2002، ص 140.

[3]- المصدر نفسه، ص 140.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 492.

[5]- المصدر نفسه، ص 492.

كما يرتبط المعنى الثقافي للفعل ثَقِفَ في لسان العرب دائمًا، بالثَّقاف، والثِّقَافُ: حديدة تكون مع القوّاس والرَمَّاح يُقوّمُ بها المعوجَّ من الأشياء[1]. فمدار المعنى، إذن، في الفعل: "ثَقِفَ" الذي منه "الثقافة" أن يَدُلَّ على الحذق والمهارة وسرعة التعلم، وهي الدلالة التي لا تنفصل عن المهارة في استخدام السيف أثناء المثاقفة والمبارزة، أو أثناء تقويم اعوجاج الرّماح، وصقل السيوف.

وواضح أنّ هذه المعاني القاموسية، لا تكاد تغادر في إيحاءاتها القريبة أو البعيدة البعد التربوي والتهذيبي والتأديبي المركوز في الفعل "ثَقِفَ"، فالثقافة في هذا البعد تُهذّبُ الإنسان، وتصقل طبعه، وتوجّه سلوكه، تمامًا مثلما تفعل الأداة الثَّقافَ، حين تصقل السيف الصدئ، وتقوّم الرّمح المتأوّد المعوج.

وإذا كان المعنى اللغوي في أغلب المعاجم والقواميس العربية ينتهي إلى دلالة التربية والتهذيب والتشذيب، فإنّ مصطلح "ثقافة" "**Culture**" في اللغات الأجنبية، يكون قد ارتبط تقريبًا بالدلالة نفسها خاصة في بدايات التفكير اللغوي في المصطلح، فجذر كلمة "Culture" تعود إلى اللفظ اللاتيني "**Culture**"، الذي يشير إلى حراثة الأرض وزراعتها[2]، تعود إلى اللفظ اللاتيني "**Culture**"، وقد كان "**شيشرون الروماني Marcus Tulius Ciero**" (106 ق م- 43 ق م)، أول من نَحَا بالكلمة إلى الدلالة المجازية بحيث أطلق على الفلسفة "Mentis culture"، أي زراعة العقل وتنميته[3].

مما يؤكّد الدور الذي تؤديه الفلسفة في تنشئة الناس على تكريم الآلهة[4]، وظلّت مفردة الثقافة محافظةً على هذا المعنى طيلة القرون الوسطى في أوربا، قبل أن تأخذ دلالات أخرى مختلفة؛ مرتبطة بالطقوس الدينية "Cultes" مرّة، وبالإنتاج الفني والأدبي مرّة ثانية، وبمجمل

[1]- المصدر السابق، ص 492.

[2]- نصر محمد عارف، الحضارة -الثقافة- المدنية- "دراسة السيرة المصطلح ودلالة المفهوم"، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط2، 1994، ص 19 - 20.

[3]- المرجع نفسه، ص 19.

[4]- المرجع نفسه، ص 19.

الأعمال والأنشطة التي يبذلها الإنسان لغاية تطويرية مادية كانت أو معنوية، كما ذهب إلى ذلك **توماس هوبز Thomas Hobbes** (1588-1679)[1]. لتصل إلى مفهومها الأكثر عمقًا وشساعة في الدراسة الأنتربولوجية والاجتماعية والإثنوغرافية* الحديثة والمعاصرة.

2-2-المثاقفة L'Acculturation:

يتحدّر مصطلح المثاقفة في اللغة العربية من "الثقافة"، التي انشغلت الفقرات السابقة بمتابعة معانيها القاموسية عربيًا وأجنبيًا، وهو المصطلح الذي بُني من الفعل الثلاثي المزيد: "ثَاقَفَ"، والذي يُحيلُ على المثاقفة والمبارزة بالسيف تحديدًا.

فالمثاقفة، إذن، وفي دلالتها اللغوية الضيقة تُحيل على تقابل طرفين، كما في المبارزة بالسيف، يلتقيان حينًا، ويفترقان حينًا. ولعلّه من هنا تأسّس مصطلح "المثاقفة" ليدلّ على التقاء وتفاعل وتحاور ثقافتين مختلفتين، فإذا كانت الدلالة المادية تحيل على التقاء السيف بالسيف، فإنّ الدلالة الفكرية والمعنوية تحيل على التقاء الأفكار والرؤى والتصورات والمواقف بين أكثر من ثقافتين.

3-مفهوم المثاقفة:

لا يكاد مفهوم المثاقفة أن يختلف في التباساته المعرفية والاصطلاحية عن منظومة المصطلحات المتصلة به لغويًا، أو الحافة به في السياقات البحثية والتداولية المختلفة. وأغلب الظّن أنّ ذلك قد يعود إلى تموضعه في قلب التحيزات والمرجعيات والمنطلقات الحضارية والثقافية التي ينطلق منها من "يفكّر" في هذا المفهوم.

فالدارسون أو بعضهم على الأقل، يحاول التمييز بين مصطلحين، هما: "المثاقفة" "Acculturation" و"Transculturation"، ففي الوقت الذي يطلقون الأول منهما ليؤطر علاقات الحوار وتبادل التأثر والتأثير بين ثقافتين تنتميان إلى "مجموعتين" بشريتين

---

[1]- المرجع السابق، ص 20.

*- الإثنوغرافيا: فرع من فروع الأنتربولوجيا، وتعني وصف الأعراف البشرية وثقافاتها وسلالاتها.

مختلفتين، يصرفون معنى المصطلح الثاني ليؤطر العلاقة نفسها، لكن في نطاقها الأكثر ضيقًا، أي بين الأفراد لا بين المجموعات البشرية[1]. وربما يستمد هذا التمييز مشروعيته من أنّ المصطلح الثاني "Transculturation"، يوحي من وجهة نظر اشتقاقية على "التحول الثقافي"، الذي قد يكون خاصية فردية أكثر مما هو خاصية جماعية، فالجماعات البشرية قد تتحول ثقافيًا، لكنها لا تفعل ذلك متخلصةً كليًا من وعيها الثقافي الأصلي، بما يجعلها نسخةً مطابقة لثقافة الآخر.

إنّ الجماعة البشرية قد تتحول أحيانًا وتنتقلُ، لكنها تظلُ مقيمةً داخل ثقافتها.

ومهما يكن، فإنّ مصطلح "المثاقفة"، يكون قد فَرَضَ سلطته التداولية، وظَلَّ الأكثر هيمنةً واستخدامًا[2]، في شبه إزاحة لبقية الاصطلاحات كالتداخل الثقافي، والحوار الثقافي، وحتى "الغزو الثقافي".

يورد قاموس "المورد الحديث"، وهو قاموس إنجليزي عربي، التعريفين الآتيين لمصطلح "المثاقفة" بأنه:

1-"تعديل يطرأ على ثقافة الفرد أو الجماعة أو الشعب عن طريق الاقتباس من ثقافة أجنبية ما"[3].

2-"تمازج الثقافات الناشئ عن طول الاحتكاك فيما بينها"[4].

---

[1]- نصر محمد عارف، الحضارة -الثقافة- المدنية- "دراسة السيرة المصطلح ودلالة المفهوم"، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط2، 1994، ص 25.

[2]- السيد يسن وآخرون، العرب والعولمة- بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1998،ص 25.

[3]- رشيد يلوح، التداخل الثقافي العربي -الفارسي، من القرن الأول إلى القرن العاشر الهجري، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2014، ص 47.

[4]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي -إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط3، 2002، ص144.

ويرفق القاموس نفسه هذين التعريفين، بألفاظ حافة بالمصطلح، مركزًا على الكشف عن الفوارق الدلالية بينها، فالفعل: يُثاقفُ "Acculturate" يعني: "يُغيرَّ عن طريق التثاقف"[1]، بينما يدلّ الفعل: يتثاقف على "من" أو "ما" يتغيّر عن طريق التثاقف، في حين يشير اسم الفاعل: "مُثاقِف" "Acculturative" إلى المساعد على التثاقف.

وإذا كانت هذه الاشتقاقات القاموسية، تكتسب أهميتها من محاولة ضبط الاستخدامات المختلفة للمصطلح وما يشتق منه، فإنّ التعريفين السابقين يُثيران السؤال أكثر مما يقدمان الإجابة، فالأول منهما يرهن دلالة المصطلح بأنها مجرد تعديل، يحكمه منطق "الطارئ"، يحدث داخل ثقافة فرد أو جماعة أو شعب، عبر اقتباساته المختلفة من ثقافة أجنبية، فضلًا على أنّ التعريف يحدد للمثاقفة اتجاهًا واحدًا، قائمًا على فكرة الاقتباس، لا التبادل الثقافي، كما تُعبر عن ذلك أدبيات المثاقفة.

إنّ الثقافة الأجنبية هنا، هي موطن الاقتباس والأخذ، في حين تكتفي الثقافة المُقتبِسة بدور الآخذ، بما يضعها في مرتبة دنيا، وبما يستحضر إلى الذهن صور الثقافة المهووسة بمركزيتها، ويضع غيرها من الثقافات في دائرة الهوامش والحواف.

في حين يأتي التعريف الثاني، متخففًا من هذه الإيحائية؛ إذ يرفع مستوى التثاقف إلى درجة التمازج الثقافي، والذي ينشأ عن امتداد المدة الزمنية التي يتمّ فيها الاحتكاك بين الثقافات. تماما مثلما نلاحظ في التعريف نفسه، غياب نبرة التفاضل الثقافي، التي تؤكدها كثير من التعريفات الأخرى، والتي تظل مهووسة بتراتبية قمعية تتقدم فيها –بالفعل والضرورة– ثقافة على أخرى.

والواقع أنّ مفهوم "التمازج" الذي يعدّ البؤرة الاصطلاحية في هذا التعريف، يظلّ مفهومًا مُلتبسًا، إذ تجد الدراسات المهتمة، صعوبة كبيرة في إثباته، واختبار تحققه، وإن سَهُلَ عليها

[1]– عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والإشكالات –من الحداثة إلى العولمة– مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص 55.

أحيانًا رَصْدُ بعض تمظهراته وتجلياتهِ. فالتمازج عملية دينامية متحركة، تقتضي التحلل والذوبان والتماهي بين الثقافات، بما يترتب عن ذلك من تنازل طوعي أو قسري عن الخصوصيات النوعية المميزة لكل ثقافة على حدة، فعملية التمازج هذه تبدو غير قابلةٍ للتحقق فعليًا، إذ لم يحدث في تاريخ الثقافات جميعًا أن تمازجت ثقافتان تمازجًا كُليًا، وبما يرشح لميلاد ثقافةٍ جديدة، مُبتكرة، ومتخلّقة. وقد أشارت دراسات كثيرة إلى أنّ الآليات التفاعلية التي تتمّ بين الثقافات هي[1]: التبادل*، والتعاون** بأنواعه وأشكاله، والتطابق***، والإلزام****، والصراع*****، وواضح أنّ جميع هذه الآليات التفاعلية الاجتماعية والثقافية، لا تؤدي بالضرورة إلى ما سماه التعريف السابق "تمازجًا".

---

[1]– يشير الباحث عبد الغني عماد، في كتابه: سوسيولوجيا الثقافة –المفاهيم والإشكالات... من الحداثة إلى العولمة– وتحت عنوان: "محددات التفاعل الثقافي وآلياته". وانطلاقا من فكرة اجتماعية الإنسان، وتجذر مفاهيم الاتصال والتبادلية في جميع سلوكاته وأنشطته، إلى جملة من آليات التفاعل الثقافي، مركزًا على:

* **التبادل:** وهو اصطلاح اقتصادي المحتوى، ثم طوّر علماء الاجتماع مفهومه ووسعوا دائرته بحيث يشمل المجتمع والثقافة، والتبادل عملية تقوم على مقايضة مادية أو أخلاقية (معنوية). إذ إنّ كلّ سلوك يقوم به طرف معين، قائم على توقع مكافأة من الطرف الثاني، ويميز صاحب هذا المصطلح، وهو "جورج سيمل" "George Simmel" بين نوعين من التبادل؛ الأول مُشيّأٌ ومادي، والثاني يولد ما يسميه هو في إطار سوسيولوجية تفاعلية بـ "الامتنان".

** **التعاون:** وهو تضامني، فردي وجماعي، يتحقق بفعل تقاسم الأفراد والجماعات والشعوب، أهدافًا أو مصالح مشتركة. وهو أنواع؛ عفوي، وموجّه، وطوعي، وقسري، ورسمي وغير رسمي... وربما كانت التكتلات والتحالفات السياسية والعسكرية والثقافية، التي عرفها التاريخ الحديث تمظهرًا لهذا التعاون.

*** التطابق: هو أحد عمليات السلوك الاجتماعي، التي يتحقق عبرها التفاعل بين الفرد والجماعة الاجتماعية، سواء تلك التي ينتمي إليها، أو تلك التي ينتقل إليها، ويحاول هذا الفرد أن يتكيّف أو يعدّل سلوكه وفق المعايير التوجيهية والتحريمية للجماعة/ الثقافة، التي يتحرك في إطارهما.

**** **الإلزام:** اصطلاح اجتماعي، يحيل في الغالب على حالة من الامتثال الذاتي أو المفروض، الذي ينخرط فيه الفرد، وهو داخل النسيجين الاجتماعي والثقافي، فنحن نُلزَمُ أو نُلزِمُ أنفسنا، بصورة شبه دائمة بالتقيد بالمعايير والأعراف والأنساق الثقافية التي نجد أنفسنا في إطارها، قبل أن نتعرض للسخرية أو النبذ أو الحرمان من الحب والحماية أو حجب الاعتراف والتقدير. إنّ مخالفتنا لهذا النظام لا تسمح لنا بأن نعيش مع أنفسنا، مثلما ذهب إلى ذلك "إميل دوركايم".

***** الصراع: تنصرف دلالة "الصراع" عموما إلى حالة من التدافع والتدابر بين الأفراد والجماعات، باعتبارها حوامل ثقافية، وقد يكون عائقًا أمام التفاعل، لكن الصراع عادة ما يؤدي وظيفة تكاملية، ويساعد على تحقيق إنجازات باهرة؛ (التخفيف من حِدّة الطغيان، القضاء على نمط معيّن من القيم التقليدية المعيقة لحركة المجتمعات، إطلاق حرية التعبير).

– من كتاب: سوسيولوجيا الثقافة، عبد الغني عماد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص 123 وما بعدها.

ومن أقدم التعريفات المقدّمة لمصطلح "المثاقفة"، ذلك الذي قدّمه أو صاغه الجغرافي والإثنولوجي[******] الألماني "فريتز قرايبنار" "Fritz Graebner": حين قال بأنها "دراسة التغيرات الناتجة عن الاحتكاك بين شعبين أو ثقافتين مختلفتين"[1]، وهو التعريف الذي يصرف مفهوم "المثاقفة" ليكون مجالًا دراسيًا بحتيًا، يهتم تحديدًا بالنواتج (التغيرات الناتجة) المترتبة عن الاحتكاك الثقافي، بما يعني أنّ ""المثاقفة" عند هذا المفكر: قد لا تكون معنية بسيرورة الاحتكاك وأساليب التفاعل، بقدر ما تكون معنية فقط بما ينتج عنهما من تغيرات وتحولات.

4-المثاقفة وحقل التداول:

دخل مصطلح "المثاقفة" حقل التداول الاصطلاحي، منذ نهاية القرن (19)، وبالضبط منذ 1880 على يد "جون ويسلي" "John Wesley Powell"، وهو مستكشف وجيولوجي أمريكي، ولد في: 24 مارس 1834، وتوفي في 23 سبتمبر 1902، وقد دَرَسَ المهاجرين إلى الولايات المتحدة الأمريكية في سياق منظومة من المنظورات والمفاهيم الأنتربولوجية، المهتمة تحديدًا بعلم الأجناس.

[******] الإثنولوجيا: فرع من فروع الأنتربولوجيا، وتُعرف بأنها دراسة الإنسان ككائن ثقافي، كما تتسع لإجراء مقارنات بين الثقافات.

[1]- ينظر: Roger Bastide « Acculturation » Encyclopedia universalis, Url : http://www.universalis.fr/encyclopedie/acculturation/ consulté le : 28/01/2020.

ويتموضع مصطلح المثاقفة داخل شبكة واسعة من الدراسات والأنشطة الفكرية والمعرفية؛ إذ نجد له حضورًا في الأدب المقارن، والدراسات المعنية بالترجمة والاستقبال والاستشراق* والاستغراب** وأدب الرحلة والصوراتية والدراسات ما بعد الكولونيالية***، وحتى العلاقات

السياسية والثقافية. وهو، شأنه شأن كثير من المصطلحات، يطرح إشكالات معرفية وثقافية ومنهجية عديدة، إذ هو يقع ضمن دائرة التحيزات الكبرى بين الثقافات، والتي تقوم في الغالب الأعم على منطق المنافرة والخلاف والاختلاف، وعلى المسبقات والموجهات ذات الطبيعة العنصرية والاستعلائية الطهرانية. غير أنّ هذا التدابر الثقافي الذي تزداد حدّته حينًا، وتضعف حينًا، بحسب طبيعة ودرجة العلاقات السياسية والحضارية التي تقوم بين الشعوب، ليس شرًا كلّهُ؛ ذلك أنّ الشرط الإنساني للأنا، لا يتحقق إلا من خلال إدراكها للآخر، "فكلّ وعي بالذاتية هو وعي بالغيرية بأكثر من وجه"[1]. وهو الوعي الذي يصنع اللقاءات الثقافية الواعدة والمنتجة والمنفتحة، بعيدًا عن مناخات التشنج والصراع واللاحوار.

---

* الاستشراق Orientalisme: أخذ الاستشراق دلالات كثيرة ومتداخلة، لكنه ظلّ يشير في مدلوله الأساسي، والأكثر تداولا إلى الاهتمام العلمي والأكاديمي الغربي بالثقافات الشرقية، أو الآسيوية تحديدا، وفي الشرقين الأدنى والأقصى معًا، كما يشير إلى "حركة" أو "نزعة" الفنون الغربية بين استلهام الشرق وتوظيفه فنيًا، بما يعني الانخراط به في دائرة المتخيل.

–ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، ط3، 2002، ص 33.

** الاستغراب: يأتي في الغالب، كمقابل لمصطلح "الاستشراق" ويتضمن دلالتين؛ الأولى تشير إلى حقل من البحث والتأليف والتفكير يهتم بدراسة الغرب أو الحضارة والثقافة الغربيتين، وقد شاع هذا المصطلح بفضل جهود المفكر المصري "حسن حنفي". أمّا الدلالة الثانية فالاستغراب يأخذ صورة حقل أو مجال لتشكّل الصور والتمثيلات الواعية أو غير الوعية عند "الأنا" الشرقية عند "الآخر" الغربي.

–ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 38.

*** ما بعد الكولونيالية، أو النظرية ما بعد الاستعمارية، مصطلح حديث، يأتي في الغالب كمقابل لمصطلح "الخطاب الاستعماري". وهو يشير إلى نوع من التحليل الذي يرى أنّ الاستعمار التقليدي قد انتهى، وجاء بعده استعمار جديد يفرض نوعًا آخر من المقاربة التي تعرّي الخطاب الأول.

–ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 158.

[1]– رشيد يلوح، التداخل الثقافي العربي –الفارسي، من القرن الأول إلى القرن العاشر الهجري، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2014، ص 34.

خلاصة:

مصطلح "المثاقفة" إشكالي، لأنّه يتداخل طوعًا وقسرًا مع شبكة هائلة من العلاقات المتمايزة في السياسة والاقتصاد والقيم والأخلاق، ولكن يظلّ في نهاية المطاف، شرطًا لتطور وحركية الفكر، فالثقافات كما الأفراد لا يمكن أن تعيش في عزلة. العزلة هنا قرينة الجمود والتقوقع والانحسار.

"المثاقفة" من هنا هي جدل تأثّر وتأثير، ناجم عن الاحتكاك بين الشعوب والمجتمعات، مع ما يترتّب عن ذلك من تغيّرات وتحوّلات في أنساق الحياة والفكر والشعور.

ومع أنّ حقول المعرفة المختلفة، التي تنشغل بمفهوم المثاقفة، تُقدّم في بناءاتها النظرية وعودًا معلنة ومضمرة، بأنّ المثاقفة هي فعل إنساني مسكون برغبة حميمة في التواصل والحوار والتفاعل، بما يحقق عالمًا منسجمًا، إلّا أنّ واقع المثاقفة في اللحظة الثقافية الراهنة، يبرهن على خلاف تلك الوعود، ويرهن العلاقات الثقافية القائمة إلى فواعل الصراع والتنافر والهيمنة والاستعلاء.

المحاضرة الثانية: المثاقفة والعولمة

1-تمهيد:

رغم ما يفصل بين مصطلحي "المثاقفة" و"العولمة" من تمايزات مرتبطة بخصوصية كل مصطلح، والمرجعيات والخلفيات الثاوية وراءه، والتي تبدأ من المعنى اللغوي الضيّق، وقد لا تنتهي بالحمولة المعرفية والتاريخية لكلّ من المصطلحين، إلّا أنّ الباحث يمكن أن يلحظ أنّ المظلّة الفكرية، والقاسم المشترك بينهما يمثل في تموضع المصطلحين ضمن دائرة اللقاءات الثقافية والفكرية والحضارية التي تعقد بين الثقافات والمجتمعات والحضارات والشعوب. ولعله من المهم أن نشير في هذا التمهيد إلى أنّ حداثة المصطلحين؛ "المثاقفة" و"العولمة"، لا يجبُ أن تغطي على حضور الظاهرتين في تاريخ المجتمعات الإنسانية، حتى إنّه ليمكن القول أنّ لكل مرحلة مثاقفتها وعولمتها.

2-تفصيل اصطلاحي:

1-المثاقفة: المثاقفة كما رأينا في محاضرة سابقة، هي حركة متدافعة في الزمان والمكان، ترتبط تحديدًا بالثقافات الإنسانية، وهي تمدّ جسورها وعلاقاتها في حالة من الأخذ والعطاء، والتأثر والتأثير، ضمن فضاء تفاعلي بين الأنا والآخر، لإنتاج وصياغة علاقة جديدة، وتموقع جديد، ورؤية جديدة، فـ"المثاقفة" من هنا تضمر وعدًا بصياغة شراكة ضمنية بين الأطراف المتفاعلة، تحقيقًا لغاية إنسانية عامة، تقوم على المشاركة والتفاعل النّدّي.

ولذلك فـ"المثاقفة" يُفترض أن تكون نقيضًا لكل منظومات الإلغاء والإقصاء والتمركز المَرَضي حول الأنا، فهي إذن "ضد فكر تحضير المتوحّش" و"تمدين المتخلّف" و"طهرانية الذات وشيطنة الآخر".

3-العولمة: Mondialisation- Globalization

3-1-في الاشتقاق اللغوي:

يقول عبد الصبور شاهين، وهو أحد أعضاء مجمع اللغة العربية القاهري، بأنّ مصطلح "العولمة": "جاء توليدًا من كلمة (عالَم) ونفترِضُ لها فعلًا هو (عَوْلَمَ) (يُعَولِمُ) (عَولَمَةً)، بطريقة التوليد القياسي... أمّا صيغة الفَعْلَلة التي منها العولمة، فإنّما تستعمل للتعبير عن مفهوم الإحداث والإضافة وهي مماثلة في هذه الوظيفة لصيغة التفعيل"[1].

ويشير مفهوما الإحداث والإضافة، هنا، وفي مستواهما اللغوي الصرف إلى دلالة التدخل والفرض والإلزام، وربما لذلك نلمس في كثير من الدراسات توجسًا من الطابع الاستعماري المهيمن الذي يتبطن العولمة، فإذا كانت "العالمية رؤيةً وأملًا وتطلعًا إلى نقل الخاص إلى المستوى العالمي"[2]، فإنّ "العولمة هي احتواء للعالم"[3].

وتبدو هذه الصيغة في مستواها اللساني جديدة في المعجم العربي، وقد جرت ترجمة المصطلح الغربي إنجليزيا كان أو فرنسيا (**Mondialisation- Globalization**) إلى اللغة العربية بتسميات عديدة ومختلفة مثل: الكوكبة، والكونية، والشمولية أو الشوملة*. غير أنّ مساحة التداول فكريًا وإعلاميًا واجتماعيًا اتسعت أكثر للمصطلح الرائج "العولمة".

أما في الدلالة الاصطلاحية فالدارسون لا ينتهون إلى صياغة تعريف جامع وقار، ذلك أنّ المنطلقات التي يصدرون عنها، من جهة، وسيولة وتغير وتوسّع العولمة كظاهرة، من

---

[1]- السيد يسن وآخرون، العرب والعولمة- بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1998،ص 255.

[2]- المرجع نفسه، ص45.

[3]- المرجع نفسه، ص84.

* - كتب السيد ياسين كتابين؛ سمى الأول "الوعي التاريخي والثورة الكونية"، وعنون الثاني باسم: "الكونية والأصولية وما بعد الحداثة -أسئلة القرن الحادي والعشرين- في جزأين، كما نجد مصطلحي "الكوكبة، والكوكبي..." يترددان في كتاب: "حديث النهايات: فتوحات العولمة ومآزق الهوية" للكاتب علي حرب.

جهة أخرى، يحولان دون صياغة هذا التعريف الموحد: "فأيّ تعريف يقدم للعولمة يعكس في الحقيقة الإطار المرجعي لحقل الاختصاص الذي أنتَجَهُ"[1].

فالعولمة تظهر كمفهوم في أدبيات العلوم الاجتماعية، كأداة تحليلية لوصف عمليات التغيير في مجالات مختلفة، ولكن العولمة ليست محض مفهوم مجرد، فهي عملية مستمرة يمكن ملاحظتها باستخدام مؤشرات كمية وكيفية في مجالات السياسة والاقتصاد والثقافة والاتصال[2].

ومن ثمّ فالعولمة هي مفهوم حضاري وثقافي، وهي في الوقت نفسه، ظاهرة ذات أبعاد شاملة، وتجليات مختلفة (اقتصادية، سياسية، اجتماعية، ثقافية، معلوماتية تكنولوجية اتصالية)، لها قدرة على اختراق الحدود الجغرافية والسياسية، وصياغة نموذج عالمي موحد، يكون في الغالب صدى للنموذج الأمريكو-أوروبي، الذي يتسيّد العالم بفعل القوة والهيمنة واحتكار المعرفة.

ومن ثمّ فالعولمة تتحرك نظريًا ضمن مسارات يمكن حصرها فيما يأتي:

1-انتشار المعلومات بكثافة وسرعة هائلتين، بحيث تصبح مشاعة لدى جميع الناس !

2-تذويب/ كسر/ خرق الحدود السياسية والجغرافية بين الدول.

3-زيادة معدلات التماثل والتشابه بين الجماعات والمجتمعات والمؤسسات، في أنماط السلوك والاستهلاك.

4-تكريس النموذج الغربي كنموذج عالمي ونهائي[3].

---

[1]- عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة -المفاهيم والإشكالات... من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص 279.

[2]- السيد ياسين، في مفهوم العولمة، من كتاب: العرب والعولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1998، ص 25.

[3]- المرجع نفسه، ص 27.

ويصوغ الباحث صادق جلال العظم، تعريفا للعولمة، يشير فيه إلى بعض هذه المسارات المذكورة آنفًا، فيقول: "إنّ العولمة هي: حقبة التحول الرأسمالي العميق للإنسانية جمعاء في ظلّ هيمنة دول المركز وبقيادتها وتحت سيطرتها، وفي ظلّ سيادة نظام عالمي للتبادل غير المتكافئ"[1].

وتطرح العلاقة بين المثاقفة والعولمة جملة كبيرة من الإشكالات؛ يتصل أغلبها بموقع الثقافة الوطنية، وبأسئلة الهوية والخصوصية الثقافية، بل إنّ الأمر ليتعدى إلى إثارة إشكالات أعمق وأخطر، هي مما يتصل بالسيادة الثقافية والسياسية وحماية الحدود الجغرافية، والاعتراف بالتعددية والاختلاف.

فالمثاقفة، وهي ميدان التفاعل والتبادل بين الكيانات الثقافية المختلفة، تتجه أحيانًا لتأطير التفاعلات المنتجة، والتبادلات الخلاقة بين المجتمعات والشعوب، إذ "ليست هناك ثقافة عالمية واحدة، بل ثقافات"[2]. على حدّ تعبير محمد عابد الجابري، لكنها سرعان ما تنجر في واقع الممارسة الفعلية لتعبرَ عن نوازع الهيمنة والسيطرة ظاهرة كانت أو خفية، وتتلبسُ بكل الأجندات والإيديولوجيات التي تحملها القوى الكبرى في العالم.

ويكاد المنطق نفسه يسري على مفهوم العولمة، إذ تُقدم أحيانًا بإيجابية عطاءاتها ووعودها، فهي ليست أمرًا طارئًا ولا جديدًا في تاريخ البشرية[3]. وهي "شد حبال بين حضارات"[4]، وهي "ذهاب حضارة لأخرى"[5]، وهي "تقاسم أفكار تناوبت عليها الحضارات على

[1]– نقلًا عن: المرجع نفسه، ص 28.

[2]– السيد يسين وآخرون، العرب والعولمة –بحوث ومناقشات الندوة الفكرية المنظمة من قبل مركز دراسات الوحدة العربية– مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، يونيو 1998، ص 297.

[3]– جيرار ليكلرك، العولمة الثقافية –الحضارات على المحك، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004، ص 17.

[4]– المرجع نفسه، ص 17.

[5]– المرجع نفسه، ص 17.

اختلاف موقعها ومكانها وجغرافيتها وتاريخها"[1]. وأنها مفهوم "مفعم بالمجازات التي تتعلق بالتقارب العالمي"[2]، وبعالم يزداد انكماشًا[3] وانفتاحًا في اللحظة نفسها، بما يحقّق حوارية حضارية وثقافية منتجة، تتأسس على فكرة "الجوار العالمي"[4]، وأنها، أخيرًا، تواصلية بلا فراغات لا مكان فيها للحياد والفرجة[5]، وأننا مدعوون إزاءها أن نستبدل سؤال من أكون؟ بسؤال كيف يمكن أن أتغيّر لكي أغيّر علاقات المعرفة والثروة والسلطة"[6].

ولكنّها تُقدّم، مقابل ذلك كلّه، في صورة مدّ زاحف وصاخب، ليس هناك ما يدلّ على إمكانية تراجعه، ولا ما يؤشر على مرونته وهدوئه. فهي تسعى وبشراسة إلى إدماج "أسواق العالم في حقول التجارة والاستثمارات المباشرة وانتقال الأموال والقوى العاملة والثقافات والتقانة ضمن إطار من رأسمالية حرية الأسواق"[7]، مثلما يذهب إلى ذلك "محمد الأطرش" ومن ثمّ فهي تعبير عن نظام يريد إخضاع العالم لقوى السوق العالمية[8]، وهو ما يعني أنّ كلّ شيء قابل للتسليع، بما في ذلك القيم والأفكار والتصورات والاعتقادات والسلوكات، التي تمثل في الجوهر منها مكونات ثقافية وروحية، وهي المكونات التي يُصار في سياق منطق التسليع المهيمن إلى عدّها ثروات يحكمها المنطق نفسه الذي يحكم الثروات الاقتصادية "فالمعلومات والأفكار والإيديولوجيات والمعارف والديانات هي رموز وعلامات إلا أنها ثروات

---

[1]– المرجع نفسه، ص 18.

[2]– جون توملينسون، العولمة والثقافة –تجربتنا الاجتماعية عبر الزمان والمكان– تر: إيهاب عبد الرحيم محمد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة رقم 354، أغسطس 2008، ص 4.

[3]– المرجع نفسه، ص 4.

[4]– المرجع نفسه، ص 4.

يعبّر عن مصطلح "جوارنا العالمي" كما صاغته تقارير الأمم المتحدة بـ: Our Global Neighbourbood، وقد استخدم المصطلح لوصف سياقات التقارب العالمي المتنامية.

[5]– نقلا عن: حاتم بن عثمان، العولمة والثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1999، ص 37.

[6]– المرجع نفسه، ص 40.

[7]– السيد يسن وآخرون، العرب والعولمة، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية المنظمة من قبل مركز دراسات الوحدة العربية، ص 412.

[8]– المرجع نفسه، ص 412.

تمّ إنتاجها من "قبل بعض الأفراد أو الجماعات" وهي تنتشر (بواسطة أفراد آخرين أو جماعات أخرى)، وهي "تستهلك (من قِبل جماعات ومجموعات وإثنيات وثقافات وبنهاية المطاف من قِبل أفراد)[1].

إنّها عولمة تبتلعُ كلّ شيء، وتغطي على كلّ خصوصية اجتماعية أو ثقافية، تأتي مشبّعة بخطاب استعلائي ينقسم العالم–رغم دعاوى الكونية والشمولية– إلى مجتمعات حديثة ومتقدمة، هي المجتمعات الغربية تحديدًا، تعيش في رغد ونعيم الديمقراطية والرأسمالية الليبرالية، ومجتمعات أخرى، متخلفة، رفضت الالتحاق بركب الحداثة الجديدة والانخراط في هذا النظام الكوني، والتي تسير في الاتجاه المعاكس للتيار العام للديمقراطية الليبرالية، التي تسوّق نفسها باعتبارها النظام الأكثر ملاءمة للطبيعة البشرية[2].

وربما جاز أن نقول أخيرًا، بأنّ المثاقفة في صورتها السلبية القائمة على "المثاقفة من طرف واحدٍ"، أي على منطق فرض نموذج حضاري وثقافي واحدٍ على بقية الثقافات الأخرى، بما يهدد خصوصيتها، ويشلّ حركتها ويحبس مبادرتها ليبقيَها سجينة ورهينة موقف الدفاع، الذي يلغي إحساسها بالتفرّد والتّميّز، اللذين يعدان شرطًا لكلّ قدرة على الإحساس بالتعددية والرغبة في المشاركة، إنّما تلتقي مع العولمة في هذا المستوى تحديدًا، حين تسفر العولمة أيضًا عن وجهها المتوحّش، وتوغل في عولمة القيم الغربية باعتبارها قيمًا كونية، رافعة شعار أنّ ما "يصلح لأمريكا يصلح لبقية العالم".

ورغم أنّ هذا التركيب الذي تنتهي إليه المحاضرة، يضمر أنّ لكلّ من المثاقفة والعولمة أكثر من وجه، يطالعنا منها الوجه الإيجابي حينًا، والوجه السلبي حينًا آخر، بما يقدّمه تركيبًا تبسيطيًا واختزاليًا، إلا أنه مع ذلك يظلّ منسجمًا مع الوقائع التي تعيشها الشعوب على الأرض، فلا أحد يستطيع أن يُنكر جميل المثاقفة، وأن يجحد فضل العولمة، وهما تكسران

[1]– جيرار ليكلرك، العولمة الثقافية –الحضارات على المحك، ص 19.

[2]– عبد الرزاق الدواي، في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات –حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة– المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة (قطر)، بيروت (لبنان)، ط1، 2013، ص 66.

أسوارًا من العزلة والانطواء، وتضعان الشعوب والثقافات أمام اختبار قدراتها على الإيمان بالاختلاف والمغايرة والتعددية والمشاركة. ولكن لا أحدًا أيضا، يستطيع أن يغطي على الوجه القبيح منهما، حين تتحولان إلى أداة فرض واستعلاء وهيمنة.

المحاضرة الثالثة: المثاقفة والأدب المقارن

تمهيد:

رغم ما يفصل بين مصطلحات: المثاقفة والعولمة والأدب المقارن من تمايزات وانزياحات مفهومية، مرتبطة بخصوصية كل مصطلح، بدءًا من بنيته اللغوية المعجمية، وليس انتهاء بالسياقات والمحاضن المعرفية التي أحاطت بكلّ مصطلح. إلّا أنّ الدّارس يمكن أن يلحظَ أنّ القاسم الجامع بينها جميعًا، إنّما يكمن في سياق التداول العام، إذ هي اصطلاحات تتموضع ضمن دائرة اللقاءات الثقافية والفكرية والأدبية، التي تنعقد بين الثقافات والمجتمعات والشعوب والآداب. إنها اصطلاحات تذهب حمولتها الدلالية إلى عمليات وحركيات متفاعلة وتواصلات معقدة تتجاوز الحدود، وتنزع إلى التمدد نحو الخارج.

1-تفصيل اصطلاحي:

انصرفت المحاضرتان السابقتان، وفي الأجزاء التعريفية منها، تحديدًا، إلى تقديم تعريفات للمثاقفة، تكاد في الجوهر منها تتفق على أنّها "تبادل ثقافي بين شعوب مختلفة"[1]، وأنّ هذا التبادل هو محاولة لإغناءِ التجربة الإنسانية، وتحقيق شروط انوجادها الفاعل في العالم، وإن تباينت هذه التعريفات بعد ذلك في فحص واختبار فكرة المثاقفة في مستواها الواقعي والفعلي، لتكونَ نذيرًا لخطر الغزو والهيمنة والإملاء والفرض الثقافيين، عند بعضهم، ومساحة للتواصل وتشييد "كوكب ديمقراطي توحدهُ ثقافة كونية"[2] عند بعضهم الآخر.

في حين ذهبت التعريفات المنشغلة بسؤال العولمة إلى أنها ظاهرة جديدة أو متجددة، وأنها "مفهوم خصب بصورة استثنائية من حيث قدرته على توليد التخمينات، والفرضيات

[1]- عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 67.

[2]- جان بيير قارنيي، عولمة الثقافة وأسئلة الديمقراطية، تر: عبد الجليل الأزدي، الدار المصرية اللبنانية، طبع دار القصبة، الجزائر، دط، 2003، ص 7.

والمجازات الاجتماعية"[1]. وأنّها حالة سيّالة متدفّقة عابرة للحواجز والحدود، بل مُنتَهِكَة إياها، وأنها أخيرًا أقرب ما تكون إلى ما عَنَاهُ كارل ماركسKarl Marx(1818-1880) حين تحدّث عن "إفناء المكان بالزمان"*، أو ما قصده "ديفيد هارفي D. Harvey"(1935-...) حين تحدث عن "انضغاط الزمان-المكان"[2]، وإن تباينت -مرة أخرى- الآراء والمواقف، لتكون العولمة مجازًا سعيدًا لعالم ينكمش ليتّسع، ويتحوّل إلى "قرية عالمية" كما بشّر بذلك "مارشال ماك لوهان" "M. Mcluhan"(1911-1980) أو إلى "جوارنا العالمي" كما عبّرت هيئة الأمم المتحدة في أحد تقاريرها[3]. في حين نُظر إليها بالمقابل على أنها إمبراطورية جديدة تولدت بعد انهيار مفهوم السيادة والاستقلالية، وتراجع الأمبرياليات الكلاسيكية، لتتولى هذه الإمبراطورية الجديدة "إدارة الهويات الهجينة، والمنظومات التراتبية المرنة، والمبادلات المتعددة عبر شبكات طبقات متباينة من الحكم والقيادة"[4].

وإذا كانت هذه المحاضرة معنيةً بتفصيح العلاقة القائمة بين المثاقفة والأدب المقارن، فإنها معنيّة لدواعٍ منهجية خالصة أن تُفرِدَ الحديث عن الأدب المقارن.

2-الأدب المقارن:

يطرح مفهوم "الأدب المقارن، اصطلاحًا ودلالةً وموضوعًا جملة كبيرة من الإشكالات، هي مما يتّصل ببنيته اللغوية، في لغات العالم المختلفة عمومًا، وفي العربية تحديدًا، حيث تزداد الإشكالية حدّةً بفعل إكراهات الترجمة واضطرابها.

---

[1]- المرجع السابق: ص124.

* "إفناء المكان بالزمان" أو "انضغاط الزمان-المكان" عبارتان تدلان على تقلص وانكماش المسافات المكانية، من خلال الانخفاض المذهل في الوقت المستغرق (طرق ووسائل النقل الجوي، أو التدفق والانتقال السريع للمعلومات والصور ومختلف الموارد الإعلامية عبر الوسيط الإلكتروني).

[2]- جون توملينسون، العولمة والثقافة -تجربتنا الاجتماعية عبر الزمان والمكان، تر: إيهاب عبد الرحيم محمد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، رقم 354، أوت 2008، ص 4.

[3]- المرجع نفسه، ص 5.

[4]- مايكل هاردت وأنطونيو نيغري، إمبراطورية العولمة الجديدة، تعريب: فاضل جتكر، مراجعة: رضوان السيد، مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002، ص 17.

وأولى مظاهر الالتباس اللغوي التي يطرحها مصطلح "الأدب المقارن" تكمن في الصيغة الصرفية لمفردة "المُقارِن"، فهل نحن نتحدث عن الأدب المُقارِن بكسر الرّاء؛ أي بصيغة اسم الفاعل؟ أم نتحدث عن "الأدب المُقارَن" بفتح الراء؛ أي بصيغة اسم المفعول؟ وليس خافيًا أنّ الصيغة الأولى لا تنفكّ عن أصلها الفرنسي "Littérature Comparée"، بينما تَنْشَدُّ الصيغة الثانية إلى أصول تداولية أخرى، كما في اللغة الألمانية التي تستخدم الصيغة الآتية "Verglaichende Literaturwissenschaft"، ولا يكاد الالتباس يقف عند هذا الحدّ، بل إنّه يتّصل أيضًا بالوحدة اللسانية الأولى المشكّلة لاسم هذا الفرع المعرفي الهام "الأدب المقارن"، ووجه اللبس كامن مرة أخرى في مفردة "الأدب"، إذ المقصود أنّه موضوع المقارنة ومادتها، فالآداب تُقارَنُ ولا تُقارِنُ، وربّما لهذا السبب ذهب بعض الدارسين إلى اقتراح تسميات أخرى سعيًا وراء حسم الاختلاف وضبط الاصطلاح؛ من مثل: "دراسة الأدب المقارن"- "تاريخ الأدب المقارن"- "علم الأدب المقارن"- "تاريخ الآداب المقارنة"... وفي كتابه الرائد الموسوم بـ: "الأدب المقارن" الذي صدرت طبعته الأولى عام 1952م، يقترح غنيمي هلال(1917-1968) تسميات أخرى هي: "التاريخ المقارن للآداب" أو "تاريخ الأدب المقارن"[1]، ليُقرّ بعدها أن تسمية "الأدب المقارن" ناقصة في مدلولها، وأنّ إيجازها هو المسؤول على شيوعها[2].

أمّا في المستوى المفهومي والوظيفي لهذا الحقل المعرفي، فلعلّه أن يتلخّص في السؤال الذي طرحه "دانييل هنري بانجو" "Daniel Henri Pageaux" في مقدمة كتابه، الذي ترجمه "غسان السيد" والذي صاغه في قوله: "ولكن أنتم أيها المقارنون، ماذا تقارنون"[3]، وهو السؤال الذي يُضمر حيرة المؤلف أمام اتساع دائرة التباس موضوع هذا الحقل "الواضح،

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط9، 2008، ص 13.

[2]- المرجع نفسه، ص 13.

[3]- دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998، ص 9.

والمعقد، والمتباعد"[1]، والذي لم ترتسم حدوده بصورة منتظمة، فضلًا عن كونه حقلًا تأخذ مادته في التغيّر باستمرار[2].

هذه بعض ملامح صورة الجدل الاصطلاحي والمفهومي والوظيفي الذي صاحب "الأدب المقارن" منذ بدايات نشأته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ولعله من المهم أن نعرفَ أنّ المسافة الزمنية التي تفصل بين حالة النشأة، بأسئلتها القلقة، وبين اللحظة الراهنة تكون قد خفّفت من حدّة الجدل الذي كان دائرًا، وحسمت في إشكالات عديدة مرتبطة بهذا الحقل، أو عدّلت في طريقة طرحها ومعالجتها، بفعل نضج هذا الحقل وتطوّر هويته المعرفية، مرة، وبفعل تطوّر حقول المعرفة الأخرى المجاورة، والتي عضّدت الأدب المقارن بأدوات جديدة في النظر والتناول والمعالجة، مرة ثانية.

3-الأدب المقارن تعريفًا:

تتراكم أمام الباحث جملة كبيرة من التعريفات التي قُدّمت للأدب المقارن، وهي تعريفات لا تكاد تنفصل في القرار العميق منها عن التموقعات المدرسية* والتحيزات الفكرية والثقافية، التي تصدر عنها، كما لا تكاد تنفصل أيضًا عن حجم التطورات والتحولات المعرفية والمنهجية التي تشكّلت في ضوئها جملة كبيرة من مفاهيم هذا العلم**.

---

[1]- المرجع السابق، ص 9.

[2]- المرجع نفسه، ص 9.

* من أكثر المباحث المتصلة بالأدب المقارن، تلك التي تشير إلى تشكّل مدرستين، تتوزعان جهود الباحثين في هذا الحقل، هما المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية. للاطلاع أكثر يُنظَر كتاب: مدارس الأدب المقارن، سعيد علوش، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 1987.

** من الحقائق الابستمولوجية المستقرة أنّ العلوم لا تكتشف ذاتها ولا تضبط تصورها للموضوع منذ لحظة النشأة، بل إنّها تكتسب شخصيتها في دائرة التخصص بمرور الزمن، وتوالي التحديات أمام هذا العلم أو ذاك. ولذلك قد نجد مفاهيم تنتمي إلى علم معين، ولكنها مفاهيم مُتجاوَزَة، ومهجورة، بفعل تقادم الزمن، وظهور مفاهيم جديدة في العلم نفسه، تلغي السابقة أو تُعدلها، وربما يصدق ذلك على الكتب والمؤلفات، فكتاب "الأدب المقارن" لغنيمي هلال، الذي طبع أول مرة عام 1952، والذي يمثل مرجعًا أساسيًا عند كلّ من اشتغل بالأدب المقارن وقضاياه من الباحثين العرب، لم تُعد كثير من مفاهيمه أدخلَ في أجهزة المقارنين المعاصرين ممن ينتمون إلى المدرسة الفرنسية، فضلًا عن الأمريكية.

ويذهب الدارسون إلى أنّ "الأدب المقارن"، ظهر كمفهوم تاريخي وأدبي ونقدي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، كنتيجة لتفاعل جملةٍ من العوامل المتداخلة، ارتبط بعضها بظهور فكرة القوميات في أوروبا، وارتبط بعضها الآخر بجملة التغيرات المعرفية التي عرفها العقل الغربي تحديدًا.

لعلّ أبرزها إنّما يمثل في تطور فكرة النسبية، التي تنطلق من فكرة أن هذا العالم، لا يمكن فهم ظواهره فهمًا سليمًا، إلا إذا وضعت في إطار النسبية، التي تضع الأشياء بمقابل بعضها البعض، والنسبية في الأدب قد تعني أنّ الظواهر الأدبية لا تنشأ في فضاء مطلق ولا تاريخي، بقدر ما تتشكّل في سيرورة علاقات غير منظورة بين الآداب والثقافات والحضارات. ذلك أنّ الآداب الإنسانية ليست جزرًا معزولةً، ولكنها كيانات هائلة تنزع طبيعيًا نحو الامتداد والتواصل مع غيرها.

ينضاف إلى ذلك أنّ الأدب المقارن، يكون قد نشأ في سياقٍ بحثي ومعرفي ومنهجي، شكّلت "المقارنة واحدةً من أدواته المركزية[1]، إذ في سياق "علم الأحياء المقارن"، بدأ فعل المقارنة يخترق حقول اللغة والدين والقانون والأدب والفن، وتشير كثير من الدراسات إلى أنّ "أبيل فرانسوا فيلمان Abel François Villemain"، و"جان جاك أمبير Jean Jacques Ampere" قد ألّفا في نهايات النصف الأول من القرن التاسع عشر كتابًا تناول الروابط والتأثيرات بين الآداب الأوروبية[2]، بما يجعل الأول منهما تحديدًا، صاحب الصياغة الأولى لمصطلح "الأدب المقارن".

وتورد المراجع المتخصصة، تعريفات متعددة للأدب المقارن، لا تتسع هذه المحاضرة لذكرها جميعًا، ومنها:

[1]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط3، 2002، ص 28.

[2]– المصدر نفسه، ص 28.

1-"الأدب المقارن هو الفن المنهجي الذي يبحث في علاقات التشابه، والتقارب، والتأثير، وتقريب الأدب من مجالات التعبير والمعرفة الأخرى، أو أيضا الوقائع والنصوص الأدبية فيما بينها، المتباعدة في الزمان والمكان أو المتقاربة، شرط أن تعود إلى لغات أو ثقافات مختلفة، تشكّل جزءًا من تراث واحدٍ من أجل وصفها بصورة أفضل وفهمها، وتذوقها"[1].

2-"للأدب المقارن مفهوم حديث به صار علمًا من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأنًا وأعظمها جدوى..." [2]. وهو مدلول تاريخي، "ذلك أنّه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر أيًّا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثّر"[3].

"هو في إيجاز دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب كيف اتصل هذا الأدب بذاك الأدب، وكيف أثّر كلّ منهما في الآخر"[4].

4-المثاقفة والأدب المقارن: أيّة علاقة؟

تؤكّد الملاحظة التاريخية لمفهومي "المثاقفة" و"الأدب المقارن" أنهما ينتميان معًا إلى دائرة المصطلحات والمفاهيم التي تؤطر وضعًا أو حالةً متجاوزة للحدود، بما يُعطي للمفهومين، ومنذ الوهلة الأولى، طابعهما العالمي، الذي تتكسر فيه الحدود والحواجز بين الثقافات والآداب.

إنّ هذه الطبيعة العالمية هي سمة بارزة في خطابهما، بما يضعها مرة أخرى علامة فارقة بينهما وبين الخطابات الأخرى[5].

---

[1]- دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر: غسان السيد، ص 18.

[2]- م. غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط9، 2008، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص 13.

[4]- طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1991، ص 20.

[5]- أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن: 1-البحث عن النظرية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2006، ص 8.

ولئن كانت المثاقفة باعتبارها نمطًا للتعالق الثقافي، وإنتاجًا جديدًا لطرائق مختلفة من التواصل والاحتكاك، بل والعادات والأفكار، قديمة؛ إذ لم تخلُ مرحلة من مراحل الوجود البشري من مثاقفة ما، ولئن كان الأدب المقارن بخلاف المثاقفة، مفهومًا جديدًا، نَزَّاعًا نحو تخصصية متعينة؛ مرتبطة بالأدب تحديدًا. فإنّ ذلك لا يُلغي انخراطهما في جدل علائقي مثمر، ولا ينفي تعاضدهما خدمةً لحالة متميزة من التفاعل والتواصل والمشاركة، بل ويدفع بهما معًا إلى الانعتاق من ضيق الثقافة الواحدة واللغة الواحدة، إلى رحابة الثقافة واللغات والأخرى، بحيث يحلّ التعدد محل الانغلاق والتوحد، وتحلُّ المشاركة والتواصل، محل الفردية المرضية والخرس الثقافي.

إنّ المثاقفة التي تغتني بها المجتمعات، والتي تدخل مُخرجاتها كعامل مهم في بناء أمن الشعوب، واستقرارها الفكري والثقافي، عبر احترام الخصوصيات وحق الاختلاف، هي مثاقفة مطلوبة، وهي المثاقفة التي يمكن فيها للأدب المقارن فيها أن يكون جسرًا حقيقيًا للتفاعل الأدبي والثقافي. ومن هنا فالمثاقفة بما هي في الجوهر منها حالة انفتاح، تمنح للأدب المقارن فرصًا ثمينةً للوصول إلى المناطق الثقافية المختلفة، وتفتح أمامه آفاقًا واسعة لتجاوز حالات التوجس والانغلاق والخوف من الآخر.

في كتاب له يحمل عنوان "عولمة الثقافة" لجان بيير قارنيي Jean Pierre Warnier ومن ترجمة "عبد الجليل الأزدي"، صدر في طبعته الأولى عن الدار المصرية اللبنانية عام 2003. تبدأ مقدمة الكتاب بالفقرة الآتية:

"يرقص الناس رقصة الطانكو* الأرجنتينية في باريس، ورقصة البيكوتسي** الكاميرونية في داكار، والصالصا الكوبية في لوس أنجلس، ويقدم ماكدو*** شطائر اللحم المفروم

* الطانكو/ الطانغو/ التانغو: رقصة جسدية وفق نمط موسيقي متحرر، تَولدت في المناطق المحرومة في كل من الأورغواي والأرجنتين، وتعود في أصلها إلى تمازج جهة من الطبوع الأصلية من جهة، وإفريقيا وإسبانيا من جهة أخرى.

** البيكوتسي: رقصة كاميرونية معروفة.

*** ماكدو: يقصد ماكدونالدز.

(هامبوركر) في بيكين، ونجد أطعمة كانتون في سوهو، ويثير فن الرماية بالقوس الروح الجرمانية، وتغزو الفطيرة الباريزية إفريقيا الغربية. وفي بومباي، نشاهد البابا عبر الموندوفيزيون، أما الفليبيون فينوحون على الهواء مباشرة مأتم أميرة بلاد الغال"[1].

إنّها فقرة تُترجم التدافع والاختراق والانتقالات المتسارعة التي يعرفها العالم اليوم، ولا شكّ أنّ ذلك يمثّل تجليًا من تجليات المثاقفة والعولمة ولا شكّ أنّ الأدب المقارن، انطلاقًا من شساعة وتنوّع مباحثه وقضاياه سيسمح بأن يرى الأفريقي روايته وهي آخذةٌ في السفر نحو آسيا، وأن يتابع الآسيوي حكاياته الخرافية وقصصه الأسطورية، وهي تُقرأ أوروبيًا، وسيعطي للعربي فرصة أن يستمع إلى قصيدته بصوت من أمريكا اللاتينية.

إنّ الأدب المقارن مدعو أن يستفيد من عملية التثاقف، ليكون معبرًا للحوار بين الآداب الإنسانية المختلفة، وسبيلًا من سُبُل اكتشاف المشترك الإنساني، غير أنّ كُلًا من المثاقفة والأدب المقارن مدعوان أيضا، وفي الوقت نفسه، إلى اختبار خطابهما بصورة دائمة ومستمرة، لتفادي الفجوة الهائلة بين ظاهر الخطاب وباطنه.

فالمثاقفة، بعيدًا عن خطاب يوتوبيا التلاقح الإيجابي، واللقاءات الثقافية الحميمة، تغدو مسرحًا للهيمنة والغزو، ومجالًا واسعًا لتصفية الأجساد والكيانات الثقافية للشعوب الضعيفة.

والأدب المقارن بالموازاة مع ذلك، مُطالبٌ بتجاوز إخفاقاته الهيكلية وإعادة النظر في مقولاته ومناهجه، حتى يكون جسرًا حقيقيا نحو عملية تثاقف فاعلة، تختفي فيها العلاقة التراتبية المفروضة بين مركز وهامش، وبين "أنا" متعالية، استعلائية، لاتاريخية، طهرانية، بجميع المقاييس، و"آخر"، دوني، وتابع، ومتخلف، وهامشي، بجميع المقاييس أيضا.

[1]– جان بيير قارنيي، عولمة الثقافة وأسئلة الديمقراطية، تر: عبد الجليل الأزدي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2003، ص 7.

المحاضرة الرابعة: المثاقفة في النقد:

أ-على مستوى المصطلح

تمهيد:

على الرغم من أنّ فعل المثاقفة، يبدو في أحيان كثيرةً فعلًا شاملًا؛ إذ يبدو الحوار بين العلوم والفلسفات والآداب والفنون سمةً بارزةً في كلّ عملية مثاقفةٍ، إلّا أنّ هذه العملية الحوارية لا تنكشفُ آلياتها، ولا تتضحُ أساليبها وطرائق جريانها، كما تنكشفُ وتتضحُ في حقل الأدب، إبداعًا ونقدًا. وربما يعودُ السّببُ في ذلك إلى أنّ الأدب من أكثر أشكال المعرفة الإنسانية مرونةً وانفتاحًا، وأقدرها على تجاوز الحدود، وأبعدها غورًا في مخاطبة المنطقة المشتركة والحميمة في الذات الإنسانية، مهما اختلف زمانها ومكانها، وتباينت أنساق حياتها وتفكيرها وفهمها للعالم.

وإذا كان المصطلح يمثّل نسقًا مركزيًا في كلّ عملية نقدية، إذ لا يمكن أن يتمّ التفكير النقدي إلا به ومن خلاله، فالمؤكّد أنّ المثاقفة النقدية ستمسُّ المصطلح؛ نقلًا واستيحاءً وتمثلًا وترجمةً، ومن نافلِ القول إنّ جميع هذه العمليات إنما هي مرتبطة دائما بطبيعة العلاقات القائمة بين الثقافات، قوةً وضعفًا، هيمنةً ورفضًا أو خضوعًا.

1-في مفهوم المصطلح والمصطلح النقدي:

أ-**المصطلح:** تُشيرُ أغلب القواميس والمعاجم إلى مادة "صَلُحَ" فعلًا لمصدرٍ هو "الصّلاح"، الذي هو ضدّ الفساد، والإصلاح نقيض الإفساد كما ورد في لسان العرب[1].

غير أنّ القاموس نفسه يشير إلى دلالة، قد تقلّص الهوّة بين المصطلح كمصدر ميمي ومعاني الإصلاح كنقيض للإفساد، حيث نجد: "الصُّلحُ: تصالحُ القوم بينهم... وقد اصطلحوا وصالحوا... وتَصالحُوا واصَّالحوا". وهي جميعًا تشدد على معنى تجاوز ما بين القوم من

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 670.

خصومة وفَسادٍ في العلاقة يُؤدّي إلى اتفاقهم وصَلاحهم، ولذلك نسمي المصطلح مصطلحًا لأنّه محلّ اتّفاقٍ، تصلح به دلالة الكلمة، وتبرأ من الاختلاف والشذوذ.

أما في الاصطلاح العام، فقد أشار الزبيدي في "تاج العروس" إلى أنّ "الاصطلاح"، ومنه المصطلح، هو: اتفاق طائفة مخصوصة على أمر مخصوص"[1]. ويكاد هذا التعريف أن يستغرق كلّ التعريفات التي قُدّمت "للمصطلح" حتى وإن اختلفت زمانًا ومكانًا وصياغةً.

إنّ "المصطلح"، بصرف النظر عن العلم أو الحقل المعرفي الذي يتحرك ويُتداول في إطاره هو لغة داخل لغة، لها نحوُها وبنيتها وهويتها، لذلك يسهُلُ أن يلاحظ المهتمون استقلالية كلّ علم أو مجال معرفي بجهازه الاصطلاحي، حدث ذلك طبعًا قبل أن تدخل المعارف والعلوم في جدل علائقي، وتداخلٍ وظيفي ذابت بموجبها الحدود بين الاختصاصات، وتدخل في تعددية تخصصية سمحت للمصطلحات بالانتقال والهجرة والتجوال والتوطن. وربما لذلك بدا المصطلح عمومًا وكأنّه عابر للقارات الثقافية، بما يُقدّمه لغة للعلم والمعرفة والفكر، لا لغة للأعراق والقوميات والأجناس.

والمصطلح بعد ذلك كلّه هو "أداة التفكير ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي"[2] يكتسب مشروعية ووجاهة تداوله من الانضباط والصرامة والدّقة التي تميزه، وهو يمثّل وظيفيًا "لغة مُشتركة بها يتمّ التفاهم والتواصل"[3] بين أفراد فئة علمية أو معرفية ما.

ب-المصطلح النقدي:

إذا كان النقد يمثّل خطابًا على خطاب، ويتأسّس بعدّه لغة ثانية، فإنّ المصطلح النقدي يمثّل مركز ثقل هذه اللغة، والبؤرة التي تكثف فيها العملية النقدية خطابها ومفهوماتها،

[1]- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس في جواهر القاموس، وزارة الأنباء، الكويت، دط، 1965، مادة (صلح)، ص 304.

[2]- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، حلب (سوريا)، دط، دت، ص 7.

[3]- المرجع نفسه، ص 7.

"فشفرات المصطلح وحدها هي التي تتمتع تصوراتها بخاصية الثبات الدلالي أو المرجعية العلمية..." [1].

ومن ثمّ فالمصطلح النقدي ليس مفردة جوالة في حقل الفن والأدب، عائمة الدلالة سيالة وغير قارة، بل هو نتيجة تلبُّسه بالروح العلمية، يمثّل مواضعة مضاعفة، كما ذهب إلى ذلك عبد السلام المسدّي[2]. وهذه المواضعة المضاعفة هي التي تمنح المصطلح العلمي عمومًا، والنقدي خصوصًا درجة عالية من الانضباط والدقة والصرامة.

فالمصطلحات النقدية إذن هي: "مجموع الألفاظ الاصطلاحية لتخصص النقد"[3]. إنّها نسقٌ معرفي يؤطر مفهومًا أو جملةً من المفاهيم ذات الطبيعة المجردة. وككل مصطلح ينهض المصطلح النقدي بالوظائف الآتية:

1-وظيفة التعيين: وفيها يعمل المصطلح على تكثيف المفهوم وتحديده وتعيينه، داخل الوحدة اللسانية، التي نسميها المصطلح، إنّ الوظيفة التعيينية التي يؤديها المصطلح تعني أنّ المفهوم التجريدي السائل غير المتعيّن الحدود، يغدو مُنضبطًا ومُسيّجًا.

2-الوظيفة المعرفية[4]: والتي يُقصد بها أنّ المصطلح يمثّل عُدّة المشتغلين بعلم من العلوم، وهو مفتاحها الذي يتيح لهم تداول محتوياتها العلمية والمعرفية، ولقد ذهب "محمد عزام" إلى تلخيص ذلك بقوله: "إذا لم يتوفر للعلم مصطلحه العلمي الذي يعد مفتاحَهُ، فَقَدَ هذا العلم مُسَوِّغَهُ، وتعطلت وظيفته"[5].

---

[1]- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2002، ص 35.

[2]- المرجع نفسه، ص 22.

[3]- نقلًا عن: حجازي سمير سعيد، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005، ص 235.

[4]- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 42.

[5]- نقلًا عن المرجع السابق، ص 42.

3-الوظيفة التواصلية[1]: يذهب عبد السلام المسدي في كتابه "المصطلح النقدي" إلى القول بأنّ "تعمّد الحديث في أيّ فنّ معرفي بتحاشي أدواته الاصطلاحية يمثل ضربًا من التشويه لا يُتغاضى عنه"[2].

فغيابُ المصطلح داخل اللغة التداولية لأيّ علمٍ أو حقلٍ معرفيٍ، يؤدّي ضرورةً إلى ميوعة لغوية، تتكاثر فيها الحواشي والزوائد، بما ينتهي أخيرًا إلى حالة من التشويش الذي يعيقُ العملية التواصلية بين فئة الاختصاص.

إنّنا ندخل -في حالة غياب المصطلح- إلى برج بابل، قد نتخاطب فيه ولكننا لا نتواصل على الإطلاق.

2-المثاقفة النقدية: إشكالية مصطلح أم أزمة ثقافة؟

ليس من العسير على من يَتَتبعُ حركية المصطلح في الثقافة العربية أن يلحظَ تمايزًا بين مرحلتين كبيرتين؛ مرحلة أولى، تراثية، أوّلية، تأسيسية[3]، تميزت بوعي اصطلاحي كبير، وبحسٍّ علميّ ومعرفي رهيف، ظَلّا يؤطران البحث والمعرفة في شتى أصنافها وشواغلها، يتعضد ذلك كلّه بحصانة ذاتية غير منغلقة، وبانفتاح عقلي يحسن القراءة والاستقبال والتمثّل والعطاء، في غير استخذاء ولا خضوع.

ومرحلة ثانية، تالية، لا تستأنف ولا تتجاوز، بقدر ما تعرف تحولًا[4]، يمثّلها العصر الحديث عمومًا والفترة المعاصرة منه تحديدًا، وهي المرحلة التي تكثّف فيها الاتصال بالثقافة الغربية، حيث عرفت "الوضعية المصطلحية" اختلالات بنيوية فادحة، وفوضى اصطلاحية عميقة الغور، لم تربك الحياة النقدية، وتعيق حيوية حركتها فحسب، بل دمرت البنية العميقة

[1]- المرجع السابق، ص 42.

[2]- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص 11.

[3]- ينظر: عباس عبد الحليم عباس، المصطلح النقدي والصناعة المعجمية -دراسة في المعاجم المصطلحية وإشكالاتها المنهجية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2015، ص 15.

[4]- المرجع نفسه، ص 25.

للعقل النقدي العربي المعاصر، الذي غَدَا عاجزًا عن المواكبة، حائرًا أمام السيولة الاصطلاحية الجارفة، مغامرًا صوب ترجمات وتعريبات ونقول، تحكمها المزاجية أكثر مما يحركها الوعي النقدي المتماسك.

واعتبارًا لهذا الوضع النقدي المتردي، ذهب كثير من النقاد إلى أنّ الأزمة النقدية، إنما هي في الحقيقة مجرّد تجلٍّ أو مظهرٍ من مظاهر أزمة أعمق هي الأزمة الثقافية، فالواضح "أنّ ثقافتنا العربية تعاني من لحظة تاريخية مأزومة تدفعها هزائمها المتكررة إلى التفكير في مستقبل يكون خلاصًا لها من حاضرها، وثقافة مغايرة تكون عونًا لها على مجاوزة واقع التخلف الذي تعانيه إلى إمكان التقدم الذي تتطلع إليه"[1]. ولأنّ النقد هو "أحد أبنية الثقافة المعقّدة"[2]، فقد نظر الناقد "أحمد رومية" إلى أزمته على أنها جزء من أزمة أخرى أعمق وأشد وطأة، هي أزمة الحياة والثقافة معًا[3].

3-ذاكرة التأسيس المصطلحي:

قد لا تتسع المحاضرة إلى رصد الجهود التراثية العربية في مجال التفكير الاصطلاحي أو المصطلحي، نظرًا لشساعة وتنوّع الجهود والمتون والمجالات المعرفية والتي ظلت مرتبطة في نشأتها الأولى بظهور الإسلام[4]، الذي أحدث تحولات حضارية[5]، أيقظت الوعي العربي على آفاق من التفكير والبحث جديدة. إذ "مع تقدّم حركة التأليف في علوم اللغة والمنطق والكلام والتاريخ، والبلاغة وعلوم الشريعة كعلوم القرآن، والفقه، والحديث، وغيرها... بدأت

[1]- جابر عصفور، نحو ثقافة مغايرة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2008، ص 55.

[2]- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 207، مارس 1996، ص 13.

[3]- المرجع نفسه، ص 13.

[4]- عباس عبد الحليم عباس، المصطلح النقدي والصناعة المعجمية، ص 15.

[5]- المرجع نفسه، ص 15.

الحاجة إلى ثقافة المفاهيم اللغوية، وبدا من المهم العمل على إيجاد تحديدات دقيقة لما تعنيه ألفاظ المشتغلين بتلك العلوم"[1].

وقد أكّد "ابن فارس"، فيما ينقله عنه "السيوطي" هذه الحاجة حين قال: "كانت العرب في جاهليتها على إرثٍ من إرثِ آبائهم في لغاتهم وآدابهم ونسائكهم وقرابينهم، فلمّا جاء الله تعالى بالإسلام، حالت أحوال، ونُسخت ديانات، وأبطلت أمور، ونقلت من اللغة ألفاظ من مواضع إلى مواضع أخر، بزيادات زيدت، وشرائع شرعت..." [2].

وقد نشطت حركة تأليف مصطلحي، يمكن للمتابع أن يلحظ متونها الآتية:

-"الحدود" لجابر بن حيان.

-"مفاتيح العلوم" لمحمد بن أحمد بن يوسف الكاتب الخوارزمي.

-"رسالة الحدود" لأبي حامد الغزالي.

-"السامي في الأسامي" لأحمد بن محمد أبي الفضل الميداني النيسابوري.

-"الاقتراح" في بيان الاصطلاح لمحمد بن علي بن دقيق العيد.

-"اصطلاحات الصوفية" لكمال الدين عبد الرزاق الكاشاني.

-"التعريف بالمصطلح الشريف" لابن فضل العمري.

-"التعريفات" للشريف علي بن محمد الجرجاني.

-"كشاف اصطلاحات الفنون" لمحمد علي الفاروقي التهانوي[3].

وإذا كانت هذه المؤلفات هي مما يفارق المصطلح النقدي أو البلاغي، ويتسع لمصطلحات حقول معرفية متعددة ومختلفة؛ كالفلسفة والعلم والتصوّف وما إليها، فإنّ

[1]- المرجع السابق، ص 15.

[2]- المرجع نفسه، ص 15، 16.

[3]- المرجع نفسه، ص 16، 17.

رصدها هنا إنّما يَتَغَيَّا التنبيه إلى نشاط وحيوية حركة التأليف المصطلحي، وهي حيوية عامة وشاملة، بحيث كان المصطلح النقدي في القلب من اهتمامات حركة التأليف هذه.

لقد نشأ المصطلح النقدي والبلاغي عربيًا[1]، غير منفصل عن أنساق حياتهم وطرائق عيشهم، مرتبطٍ بالبيئة الطبيعية التي كانوا يتحركون في إطارها[2]، وربّما كان "الخليل" وهو يؤسس لعلم العروض، إنّما كان يؤسس في الآن نفسه، لهذا المسلك المعرفي واللغوي، الذي تُستمد فيه مفردات الحياة، ومصطلحات العلوم من الطبيعة المحيطة والبيئة العامة. فمفردات من مثل: البيت، والعمود، والوتد*، والسبب**، والخبب***، والإيطاء****، هي مما ينتمي إلى البيئة الصحراوية، ثمّ تحوّلت على يد "الخليل" إلى وحدات لسانية اصطلاحية تؤسس للجهاز الاصطلاحي لعلم العروض، ولا يكاد الأمر يختلفُ عن مصطلحات أخرى كثيرة، مثل "الفحولة" الذي نجدهُ عند الأصمعي[3]، و"عمود الشعر" كما عند المرزوقي وغيره، فضلًا عن كمّ هائلٍ من المصطلحات النقدية والبلاغية التي كانت تردُ في ثنايا الكتب والمصنّفات، والتي كانت تتوزع بين البيئات الأدبية واللغوية والثقافية المختلفة.

وقد عَرفَ المصطلح النقدي في التراث العربي، نقلتَهُ النوعية، في القرن الثالث الهجري، إذ تجاوز دورانَهُ وتداوليتَهُ التأليفية التي ربطته بكتب الأدب والأخبار، من جانب، وتعدّى حضورَهُ في مجالس الخلفاء والأمراء والعلماء، من جانب آخر. لتتأسس لهُ وبه مرحلة جديدة، ربما كانت المؤلفات النقدية المتخصصة هي أبرز تجلياتها وثمارها، ويكفي أن يتأمّل الباحث

---

[1]– محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث العربي، دار الشرق العربي، بيروت (لبنان)، حلب (سوريا)، دط، دت، ص 6.

[2]– المرجع السابق، ص 21.

* الوتد: ما تُثبّتُ به الخيمة إلى الأرض من خشبٍ أو حديدٍ. وهو في العروض: مجموع (//0)، ومفروق(/0/)

** السبب: هو كلّ شيء يُتوصّل به إلى غيره، وفي اللغة هو الحبل. وهو في العروض: خفيف (/0) وثقيل (//)

*** الخبب: سير الخيل، بين البطء والإسراع. وهو في العروض: بحر شعري، يختلف الدارسون حوله، فيلحقونه بالمتدارك مرة، ويستقلون به مرة أخرى.

**** الإيطاء: عيب من عيوب القافية، التليين والخفض والتسهيل.

[3]– عباس عبد الحليم عباس، المصطلح النقدي والصناعة المعجمية، ص 21.

عناوين هذه المؤلفات، ليدرك أنّها تمثّل في ذاتها اصطلاحات كثر دورانها في الدرس النقدي، ومنها للتمثيل:

1-"عيار الشعر" لابن طَباطَبَا.

2-"الموازنة بين الطائيين" للآمدي.

3-"الوساطة بين المتنبي وخصومه" للقاضي الجرجاني.

4-"كتاب الصناعتين" لأبي هلال العسكري.

5-"العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده" لابن رشيق.

وإذا استطاعت هذه المؤلفات في تعددها الكمي وتنوعها الكيفي، أن تعكس واقعًا مُعيّنًا، فهي تعكس حيوية الحركة الثقافية عمومًا، والأدبية تحديدًا، خاصة بعد أن "تشعبت فروع النقد، وتعددت اتجاهاته"[1]. وبدأت نذر الصراع تحتدم بين الجديد والقديم، وبين الثقافة العربية التي كانت بعض الأوساط، تنشدّ إليها، في نبرةٍ تعلي من الهوية المتشكّلة، وبين الثقافات الوافدة، التي كان الأدب إبداعًا ونقدًا، يميل إلى التأثر بها، يونانية كانت أو فارسية، أو هندية أو سريانية[2].

وقد كان من نتائج هذا التأثّر أن "تسرّبت بعض المصطلحات الفكرية والفلسفية إلى النقد العربي والأدب العربي بعامة"[3]. وقد لخّص الجاحظ جدل هذا التّأثّر والتأثير حين قال: "هم تخيّروا تلك الألفاظ لتلك المعاني، وهم اشتقوا لها من كلام العرب تلك الأسماء، وهم اصطلحوا على تسمية ما لم يكن لهُ في لغة العرب اسم، فصاروا بذلك سلفًا لكل خلف، وقدوة لكلّ تابع"[4]. وقد كانت وسائل الأوائل من العرب في صناعة المصطلح متعددة، بما

---

[1]- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث العربي، ص 5.

[2]- المرجع نفسه، ص 5.

[3]- المرجع نفسه، ص 6.

[4]- نقلًا عن محمد عزّام، المصطلح النقدي في التراث العربي، ص 6.

ينبئ عن عناية معرفية صحيحة، مثل: الوضع والقياس والاشتقاق والترجمة والمجاز والتوليد والتعريب والنحت[1].

ومع أنّ كلّ ما سبق يُمكن أن يُتّخذَ كمؤشرات على ازدهار وتطوّر الحركة الفكرية والأدبية والعلمية بعامة، بما يهيء للمصطلح النقدي الأجواء والمناخات المناسبة للتوالد والتطور والنضج، إلّا أنّ الدارسين يُشيرون إلى جملة من العثرات التي أعاقت النشاط المصطلحي تحديدًا، لعل أهمها انتشار هذا المصطلح وتوزعِه على الكتب والتصانيف والمؤلفات، باختلاف تخصصها وشواغلها المعرفية، مما يعسر ملاحقة هذه الكثافة ورصد مواطن المصطلح ومصادره، ينضاف إلى ذلك دخول المصطلح النقدي في مراحل تاريخية معينة في حالة اعتورتها الفوضى[2]، والعجز عن التجاوز والاستئناف، فَغابَ الحسُّ التنظيمي الذي يُسيّجُ الفكر والبحث، واستشرى "التضخّم في تشقيق المصطلحات وتوليدها وتفريعها"[3]. وهي حالة ثقافية كان العقل العربي فيها قد بدأ يدخل، بفعل عوامل ذاتية وموضوعية، في مرحلة إفلاس معرفي، تجتر أكثر ما تُجدّد، وتقتات على المنجز دون أن تتمكن من استثماره وإعادة دفعه نحو المغامرة والابتكار والتجديد.

4-المثاقفة المصطلحية في النقد العربي الحديث والمعاصر:

شكّلَ سؤال النهضة المتلبّس بالحداثة، وشواغل ورغبات ومشاريع التجاوز والذهاب صوب الآتي، أكثر الأسئلة إلحاحًا على الوعي العربي الحديث، وأشد شواغله حِدّة وهاجسية، وهي الأسئلة والشواغل التي كان الاتصال بالغرب منذ بداياته الأولى يزيدها قلقًا وتشابكًا وإرباكًا، إلى درجة أن شاعت في أدبيات الخطاب الفكري العربي المعاصر، ما يسميه بعضهم بـ"صدمة الحداثة"[*].

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص 17.

[2]- عباس عبد الحليم عباس، المصطلح النقدي والصناعة المعجمية، ص 22.

[3]- المرجع نفسه، ص 22.

[*] ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول -بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

ولأنّ النقد هو "أحد أبنية الثقافة المعقدة"[1]، الذي يرتبط وظيفيًا بمهمتين أساسيتين، تتمثل الأولى في معاينةِ ومساءلةِ وإعادة النظر ومراجعة الإبداع بأشكاله المختلفة، وتمثُّلُ الثانية في إشاعة ثقافة التساؤل وردّ البديهيات، وتعميم منطق التحليل والتفكيك، كبديل عن ثقافة القَبول والتسليم، فإنّه ليس غريبًا أن يكون الواجهة التي تتمرأى عبرها جميع الأسئلة والإشكالات التي أشارت إليها الفقرة الأولى.

ومع أنّ المشتغلين بالنقد، تنظيرًا وممارسةً، في بدايات النهضة العربية حتى مراحل متأخّرة منها، لم يكونوا يشعرون بالأزمة النقدية في أبعادها الحضارية والثقافية والمنهجية والاصطلاحية، كما شعر بها النقاد الذين ينتمون إلى المرحلة المعاصرة أو الراهنة، لأسباب عديدة منها أنّ الجيل الأوّل من الرواد كانوا يمارسون النقد، في ظلّ حماية فعل التأسيس للممارسة النقدية، وربما لذلك كان أغلبهم يحظى بالاحترام كنتيجة لدورهم التنويري والثقافي. في حين كان النقاد منذ النصف الثاني من القرن العشرين يعيشون في قلب العاصفة، إذ لم يعُد التراث النقدي بكل حمولته المنهجية والاصطلاحية كافيًا ولا مرضيًا ولا قادرًا على إجابة أسئلة اللحظة المعرفية والنقدية الراهنة، ولا العقل النقدي العربي المعاصر يملك شروط الفعالية والثورية، التي تمكّنه من المغامرة وطرح السؤال.

يصطدم كل ذلك بحالة مثاقفة، يبدو وكأنها تتمّ من طرف واحدٍ، يَعلُو فيها صوت النظريات والمفاهيم والمناهج النقدية الغربية، ويعلو معها هديرُها الذي على قدر علوّه وارتفاع ضوضائه، يكون قد أعاق عملية التمثّل والاستيعاب الواعيين.

إنّ نقد النصف الثاني من القرن العشرين، اصطدم، وهو يحاول التخلص من ربقة المناهج الشمولية الكليانية، المشحونة بالخطابات الإيديولوجية التي ظلت تراهن على محتويات النصوص ومضامينها، بحمولة نقدية اصطلاحية تتدافع أمواجها بسرعة فائقة، تتداخل فيها الاختصاصات، وتتعدد المسالك، فبدا هذا النقد متشظيًا، يغامر ثم ينتكص،

[1]– وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، ص 13.

يرغبُ في التمثّل، وتعوزُهُ قدراته عن فعل ذلك. تمامًا كصورة جسم في مرآة متشققة، إنه واحدٌ ولكنه كثير، لكنها كثرة بلا تعدّد ولا تجانس.

في هذه السياقات، التي يطبعها التلقي النقدي، المتسائل حينًا، والخاضع المُتقبّلُ أحيانًا، كانت حركة المثاقفة في مستوى المصطلح تتمّ بالتوازي مع المثاقفة في سائر أصعدة الحياة والفكر والثقافة. ويمكن إجمالا وتوصيفًا لواقع هذه المثاقفة الاصطلاحية أن نرصد مظاهرها ومكانتها فيما يأتي:

1-إنّ المثاقفة الاصطلاحية أو المصطلحية في الثقافة الأدبية والنقدية العربية المعاصرة، إنما هي مثاقفة من طرفٍ واحدٍ، إنّها أحادية الاتجاه، تنطلق من الغرب نحو الشرق، في سياق تراتبية ثقافية، يمثّلُ فيها الغرب، المركز وبؤرة الجذب والتأثير، ويمثّل فيها نقدُهُ المرجعية والخلفية، بينما يمثل النقد العربي المعاصر مجالًا للتلقي والاستقبال، اللذين تتناوبهما وضعيات متباينة، تصل إلى حدّ التدابر والتنافر، بين التّمثّل الواعي مرة، وبين الاقتراض والاستعارة الاختزالية والمبتسرة مرة ثانية، وبين موقف الانبهار الذي يشلّ حركة المتلقي، ويلغي قدرته على الإضافة والتعديل مرة ثالثة.

2-أنّ الترجمة تمثّل أكثر الآليات المعتمدة في النقد العربي المعاصر، فيما يتصل بنقل المصطلح من اللغة الأصل إلى لغة الوصول، وهي هنا العربية، وتشكو ترجمة المصطلح من أدواء عديدة لعلّ أهمها الاضطراب الحاصل بين المشرق والمغرب، إذ تهيمن عملية استقطاب لغوي حادة، إذ يترجم المشارقة عن الإنجليزية في الأغلب الأعم، وتستغرق اللغة الفرنسية ترجمات المصطلح عند المغاربة، وإذا سلّمنا بأنّ المصطلح هو "الصخرة الكنود التي تتحطم فوقها كل جهود المترجمين"[1]، فإنّ عملية الاستقطاب هذه، مشرقًا ومغربًا، تضمر بالضرورة اعترافًا بالهوة الفاصلة بين الثقافتين؛ الغربية والعربية، والتي جاءت الترجمة

[1]- عباس عبد الحليم عباس، المصطلح النقدي والصناعة المعجمية، ص 27.

لردمها وتقليص التباعد بينهما، غير أنّ ترجمة المصطلح النقدي عربيًا ظلت تزيد الهوة عمقًا والتباعد شساعة.

إنّنا نسيء فهم ثقافة الآخر، حين نسيء فهم وترجمة مصطلحاته.

3-يبدو تعامل النقد العربي المعاصر مع المصطلح النقدي، والغربي منه تحديدًا، أشبه بتعامل الإنسان مع النتائج وغفلته عن المقدمات، تعامل يكتفي باستغلال واستثمار الثمرة، دون النظر إلى الشجرة التي أنبتتها.

إنّ المصطلح ليس مجرد وحدة لسانية منفلتة، ولكنه تكثيف لمسار العلم، وخلاصة لتاريخه، ولذلك وجب أن يتم التعامل معه وفق أسلوبين متوازيين؛ يركز الأول على فهم مرجعياته وملابسات تشكّله، ويتجه الثاني إلى العمل على توطينه وتأثيله في التربة النقدية والثقافية العربية، حتى لا يبدو جسمًا دخيلًا، ولا تجويفًا زائدًا، يؤكد الشذوذ، ويناوئ الانسجام.

ولعل أهمّ خلاصة، يمكن الانتهاء إليها، بعد هذا العرض، أنّ المثاقفة النقدية في الأدب العربي الحديث والمعاصر، إنما هي مثاقفة أحادية الاتجاه، بما يثير الشّكّ في مفهوم المثاقفة أصلًا، وهو يُجذّر وضعًا معرفيًا وثقافيًا وحضاريًا، يقوم على تراتبية تُرغم فيها حقول المعرفة المختلفة داخل المجتمع العربي على أن تتّخذ وضعية التلقي والاستقبال. ومع ذلك كلّه، فإنّ ذلك جميعًا يؤشر على رغبة حقيقية في الانخراط في مسيرة النقد العالمي، على أمل أن تؤمن الآداب العالمية، والثقافات الإنسانية المختلفة، أنّ اللحظة المعرفية الراهنة لا يمكن أن تكون إلا خلاصة لجهود البشرية جميعًا.

المحاضرة الخامسة: المثاقفة النقدية:

ب–في مستوى المنهج

تمهيد:

يمثّل المنهج في النقد، كما في غيره من الأنشطة العلمية والفكرية ليس فقط، طريقةً منظمةً في البحث، تنشدُ الحقيقة، وترغبُ في الإمساك بها، بل إطارًا فلسفيًا ومعرفيًا يُسيّجُ عملية البحث، ويحميها من الزيغ والشذوذ والطّفرات. لذلك يُفترض في كُلّ منهج أن تتكاثف المعالم، وتتقلص المجاهيل.

إنّ حجر الزاوية في كلّ منهج هو أن يضبط العلاقة بين الذات وموضوعها، ذلك أنّ معادلة البحث الذي يروم الحقيقة، يطلبها، لا تتحقق إلا حين تستقيم العلاقة، وتتحدد المسافة بين الذات الباحثة والموضوع محل البحث، وبذلك تبرأ الوضعية البحثية من الأغراض والميول والتحيّزات.

وربما كان النقد أكثر الأنشطة المعرفية حاجة إلى منهج يضبط حركته، ويوجّه رؤيته، ويساعده على بناء موقفه من النّص ومن الإنسان ومن العالم. فإذا كان الإبداع يناوئ في جوهره القواعد والمقاييس والمعايير، إذ هو حركة متدافعة، غير منفصلة عن حركة الحياة. فإنّ النّقد بالمقابل يناوئ الغلو، نَزّاع إلى تعقيل الأشياء، يأنس إلى المعيار، ميّال إلى "الانفصال لاستعادة الاتصال"[1].

وإذا كانت المناهج النقدية في نظر كثير من الدارسين، تمثّل حقلًا تداوليًا تتبادله الثقافات والآداب، وتستثمره في معاينة وتحليل ودراسة مختلف أنشطتها الإبداعية، فإنّ ذلك هو مما يدخل في صلب عملية المثاقفة. فما هي صورة وملامح هذه المثاقفة النقدية حين

[1]– صلاح قنصوه، الموضوعية في العلوم الإنسانية –عرض نقدي لمناهج البحث، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2007، ص 345.

نتحدث عن الأدب العربي الحديث والمعاصر في علاقته أو علاقاته مع النقود العالمية؟ وكيف تتبدى المثاقفة "المنهجية" تحديدًا، في ظلّ تراتبية ثقافية تبدو حدية وعنيفة؟

1-النقد العربي الحديث والمعاصر: سؤال البحث عن المنهج؟

يطرح سؤال المنهج في "النقدين" العربيين، الحديث والمعاصر، حزمةً متداخلة ومعقّدة من الإشكالات، تصل في أقصى تمظهراتها إلى غياب الاتساق والانسجام اللذين يُفترض فيهما أن يميّزا الحركة النقدية العربية، وأن يظهراها حركة داخلية ذاتية، نابعة من تربة الفكر العربي، معبرة عن شواغل إنسانه، متجذرة في واقعه. بما يضع "النقد" كفاعلية معرفية، وأداة كشف وتحليل وتأويل وبناء، ضمن الأبنية الأساسية في الثقافة العربية المعاصرة برمتها.

غير أنّ ذلك كلّه لم يحدث، لأنّ النقد العربي الحديث والمعاصر، قُدّر له أن يظلّ رهين المواجهة مرةً، والمراجعة غير الهادئة مرة ثانية، والتلقي من الآخر، مرة ثالثة، إلى غير هذه المواقف مرات كثيرة أخرى.

إنّ أبرز مظهر من مظاهر أزمة الثقافة العربية المعاصرة، وبالتالي النقد العربي المعاصر، كامن في عدم حسمِ الموقف، من الذات أوّلا، ومن التراث ثانيًا، ومن الغرب ثالثًا، لذلك يبدو العقل العربي مضطربًا، تعوزُهُ الرؤية الواضحة، إذ هو يوغل في "القدامة" صونًا وحصانةً، ويرتدُّ في اللحظة نفسها ملولًا من قدامته، راغبًا في "حداثة". لم يُشارك في صنعها، ليعود وقد أرعبته ضخامة المنجز، وبريق النظرية، وسلطة المنهج والمصطلح، إلى ذاته، ينكفئ عليها ويلوذ بطهرانية متوهمة فيها.

ولقد كانت حركة النقد العربي الحديث، في أغلب توجهاتها ومنجزاتها ووعودها، متلبسةً بوعي منها، أو بغير وعي، بأسئلة النهضة والحداثة تتشابك معها، وتتوارى خَلفَ هواجسها، مستفيدة من قوة الدفع الإصلاحية التي أسس لها "جمال الدين الأفغاني"(1897-1938) و"محمد عبده"(1849-1905) و"الكواكبي"(1855-1902) و"رشيد رضا"(1865-1935) و"رافع رفاعة الطهطاوي"(1801-1873)، وهي الحركة التي بدت متوازنة، خاصة

في بداياتها الأولى، في موقفها من التراث من جهة، والغرب، من جهة أخرى. أو قُلْ إنّ البطانة السيكولوجية لهذه الحركة كما نجدها عند روادها: العقّاد والمازني والرافعي، والزيات، وطه حسين بدرجة أقل، بل وحتى عند من كان قبلهم: حسين المرصفي في "الوسيلة الأدبية" وروحي الخالدي في "تاريخ علم الأدب عند العرب والإفرنج" وقسطاكي الحمصي في "منهج الرواد في علم الانتقاد" كانت بِطانة يمثّل صوت الذات فيها علامة بارزة ودالّة، إذ رغم المرجعيات الغربية التي غذّت جهود هؤلاء جميعًا، إلّا أنّ الروح العامة التي كانت تدفع الحركة النقدية لم تكن مندفعة في تفلّت واضطراب، كما تمثّل ذلك واضحًا في النقد المعاصر، ومنذ منتصف القرن العشرين تحديدًا.

غير أنّ ذلك لا يعني أنّ حركة النقد العربي الحديث، كانت مبرّأة من الارتباك، الناشئ أصلًا عن الاضطراب في الرؤية، يقول محمد برادة في رصد لوجه بارز من أوجه الارتباك: "إنّ معظم نقّادنا، منذ حسين المرصفي، قد اتجهوا صوب المستودع الأدبي الأوروبي بحثا عن أدوات التحليل والتفسير، حتى عندما حاولوا إعادة تقويم التراث العربي. وهذا ما ترك في نفوسنا عند قراءة العقاد والمازني وطه حسين وهيكل... الانطباع، بأنهم يجهدون في إبراز قيمة التراث عن طريق إظهار إمكانية تطبيق المناهج الغربية على جوانبه الهامة، حتى لا يكون مختلفًا في شيء عن التراثات الأدبية للأمم المتقدمة"[1].

أمّا النقد العربي المعاصر، فإنّ صورتَهُ أكثر ضبابيةً وأشدّ شحوبًا، لأسباب تتصل بمنظومته الذاتية، وقدراته الخاصة في التحول إلى فاعلية معرفية، وحقيقة اجتماعية، من جانب، وأسباب موضوعية أخرى هي مما يتّصل بالسياقات التاريخية والاجتماعية والسياسية والمعرفية التي يتحرك في إطارها.

لقد انقطعت السبل بالتراث النقدي، استئنافًا أو تجاوزًا، وظلّت كثير من مفاهيمه واقتراحاته واقفة في منتصف الطريق، متأرجحة بين النضج والاحتراق، إمّا لقصور في بنيتها

[1]– محمد برادة، نقلًا عن: عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص 59.

المعرفية، أو لغياب إرادة بعثها واستئنافها، ووقف النقد الغربي بمقابل ذلك، بكلّ عُدّته الفلسفية والمعرفية والاصطلاحية والمنهجية، يمارس سلطته وسحريته، ويجذب إلى جِدّته وثوريته وفتوحاته الأنظار، وهي حالة يصدُقُ عليها توصيف "ميشال فوكو Michel Foucault"(1926-1984) للعلاقة القائمة بين المعرفة والقوة والسلطة[1]. إذ تعددت مواقف الناقد العربي من هذا الوافد الجديد، تبعًا لموقع هذا الناقد نفسِه داخل المنظومة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي ينتمي إليها، محافظًا كان أم ليبراليًا، قوميًا أم أمميًا، إلى غير هذه من التموقعات والاصطفافات، غير أنّ هذا التّعدّد في الموقف، لا يكادُ يلغي حالة التبعية للنقد الغربي، وقد ذهبَ "محمود أمين العالم"(1922-2009) إلى تقرير ذلك حين قال: "إنّ التصورات والمفاهيم الأساسية لهذا الفكر النقدي هي صدى لتصورات ومفاهيم نقدية أوروبية"[2]. و"أنّ مختلف الاتجاهات في نقدنا العربي الحديث والمعاصر -عامة- هي أصداء لتيارات نقدية أوروبية، وبالتالي فهي أصداء كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم ابستمولوجية وأيديولوجيات"[3].

ومن اللافت للنظر، بالنسبة للنقد العربي المعاصر، أنّه حتى حين تعلق الأمر بمفاهيم وطرائق جديدة، في التحليل والمعالجة، في التعامل مع النص الأدبي وجملة مكوناته، والتي كان منشؤها شرقيًا، كالشكلانية الروسية مثلًا، إنّما تمّ تلقّيها وكأنّها منجز غربي، بمجرد انتقالها عبر الترجمة إلى اللغات الغربية. لقد كان الغربُ يُقدّمُ نفسه كنموذج وحيد وأخير لكل عملية تقدم. وكان تقدّمُهُ نقديًا مثارَ إعجاب عربي، يصل إلى حدّ الانبهار، حيث تتحوّل البصيرة إلى عمى. وهي حالةٌ بدأت نُذُرُها الأولى، والعنيفة عنفًا ماديًا ورمزيًا، تلوح منذ أواسط القرن التاسع، فأخذ "العرب يشعرون بأنّ شيئًا جلَلًا قد وقع في أفق أنفسهم لم يعُد

[1]- جيل دلوز، المعرفة والسلطة -مدخل لقراءة فوكو- تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، دط، دت، ص 77.

[2]- محمد برادة، نقلا عن: عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص 60.

[3]- المرجع نفسه، ص 60.

يمكن فهمه بالاعتماد على أيّ معجم من معاجم أنفسهم القديمة... وبدا وجودهم التاريخي متاهة مخيفة في صحراء من نوع آخر تمامًا –إنّها "الأزمنة الحديثة"[1].

وخلاصة ما تقدّم أنّ التوصيف الذي كانت الفقرات السابقة تقوم به إنما تنتهي إلى أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر، ظلّ منذ بدايات تأسسه الأولى رهين جملة هائلة من الإكراهات والعوائق، فبدا ارتباطه بمرجعياته التراثية مشوشًا وانتقائيًا، وتجلت لحظة انتمائه إلى حاضره مأزومة وقلقة، وبدت علاقته بالنقد والثقافة الغربيين علاقة مرتبكة معرفيًا ونفسيًا.

لقد كان هذا النقد وهو يبحث عن وسائل جديدة، وطرائق وأدوات ومناهج مبتكرة يقرأ بها أدبَه، ويصوغ من خلال هذه القراءة، فهمه للفن والأدب والحياة والإنسان والعالم... كان يبحث في حقيقة الأمر عن موقع قدم داخل المنظومة المعرفية المعاصرة. ويعبر بذلك عن رغبة في تجاوز انكسارات راهنه، والانتماء إلى زمنية جديدة، غير أنّ هذا المسعى كان يتمّ –وبالرغم عنه– داخل سياقات داخلية وخارجية تتجاوز النقدي إلى الثقافي والحضاري، حيث اضطرّ الوعي العربي المأزوم أن يكتفي "بتدبير الذات في عصر الآخر"، مثلما عبّر عن ذلك فتحي المسكيني.

2–المثاقفة في مستوى المنهج: الاتجاه الواحد للسهم

حاولت الفقرات السابقة أن تؤكّد أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر، وعلى الرغم من الاختلالات البنيوية التي اعتورت مسارهُ منذ بداياته الأولى، إلّا أنّ حركيته، وتقلّبه بين الاتجاهات وإحداثيات النقود العالمية، والغربية منها تحديدًا، إنّما هي تعبير عن رغبة معرفية في تجاوز حالة التكلس والقصور، والاتجاه صوب مستقبل نقدي تتفاعل فيه الأصوات والخطابات تفاعلًا ناضجًا، كما أكّدت الفقرات نفسُها أنّ الرغبة شيء، وأنّ الواقع شيءٌ آخر.

[1]– فتحي المسكيني، تقدم، تراث، هوية، أو كيف نؤرخ لذواتنا المعاصرة، ضمن كتاب: الفلسفة العربية المعاصرة –تحولات الخطاب من الجمود التاريخي إلى مأزق الثقافة والإيديولوجيا، منشورات ضفاف، ط1، 2014، ص15.

إذ ظلّ النقد العربي، خاصة المعاصر منه، سجين حالة من التبعية المتلبسة بالتهجين والتدوير وإعادة الإنتاج.

وقبل أن نستعرضَ الوضعية النقدية العربية المعاصرة، وهي في حالة تلقيها واستقبالها للمناهج النقدية الغربية، لعله من المهم أن نشير إلى أنّ المثاقفة في مستوى المنهج، لا تكاد تختلف عن المثاقفة في مستوى المصطلح، إذ كان اتجاه السهم فيهما معًا يأخذ مسارًا أحاديًا من الغرب إلى الشرق، بما يضع مفهوم المثاقفة في دائرة إعادة النظر والتسمية.

2-1-مسارات التلقي:

ربما كانت فترة السبعينيات من القرن العشرين، علامة زمنية دالة على بداية التفاعل مع منجزات النقد الغربي، خاصة الفرنسي منه، والتي كانت تتحقق على أيدي رواد النقد الغربي، المنحدرين أصالة من بلدان أوروبية، مثل"رولان بارت Roland Barthes"، و"كلود ليفي ستراوس Claude Lévi-Strauss" و"لويس ألتوسير Louis Pierre Althusser" المولود بالجزائر، و"جاك دريدا Jacques Derrida" المولود بالجزائر أيضا، أو القادمين من أوروبا الشرقية، مثل: "تودوروف Tzvetan Todorov" البلغاري الأصل، و"لوسيان جولدمان Lucien Goldman" المولود برومانيا، و"جوليا كريستيفا Julia Kristeva" البلغارية أيضًا، وقد تجسدت عملية التفاعل هذه في صورة مقالات ونصوص مترجمة، وربما كانت هذه المرحلة طبيعية، إذ هي مرحلة تعرّف واطّلاع، قد تتيح لصاحبها أن يكتب مقالًا تعريفيًا، ولا تتيحُ لهُ أن يصنّف كتابًا كاملًا. وقد كانت قنوات عرض هذه المقالات والنصوص المترجمة ماثلةً في المجلات العربية، التي كان مؤسسوها من النخبة التي أتيح لها التعرف على الثقافة الغربية، ويأتي في مقدمة هذه المجلات:

1-مجلة فصول: وهي من أعرق المجلات العربية، تأسست في عام 1980م على يد الشاعر صلاح عبد الصبور، وترأس هيئة تحريرها مجموعة من النقاد العربي البارزين كعز الدين إسماعيل و"جابر عصفور" ونيابة "صلاح فضل" وغير هؤلاء. وقد تضمنت كلمة

رئيس تحريرها الأول "صلاح عبد الصبور" فقرات دالة، يقول في أولاها: "لم يعد يلائم هذا الواقع أو يصلح له تكرار الأنماط الفكرية المألوفة ودورانها في حلقة مفرغة، فهذا الفراغ قاتل، ولا بدّ من حركة جديدة تملأ هذا الفراغ، ولكن بوعي جديد"[1]. ويقول في ثانيها: "لقد صار بمقدورنا أن نحدد موقفنا تحديدًا دقيقًا من التراث ومن الثقافات الوافدة على السواء، وأن نفكّر جديًا في تأصيل ثقافتنا القومية المتميزة"[2].

وقد تضمن عددها الثاني الصادر عام 1981م ملفات خاصة، افتتحها الناقد "عز الدين إسماعيل" بمقال عنوانه "مناهج النقد الأدبي بين المعيارية والوصفية" وملفًا عن "الاتجاه النفسي" وآخر عن "الاتجاه الاجتماعي" وآخر عن "الأسلوبية" ورابعًا عن "البنيوية"[3].

2-مجلة الموقف الأدبي: وهي مجلة شهرية، تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق، وقد كتب "صدقي إسماعيل" في العدد السابع من هذه المجلة من عام 1971م، يقول: "في غمرة الضياع الثقافي الذي توصف به الحياة العربية، على أنّه من مظاهر المعاناة القلقة في المرحلة الراهنة، تستأثر بعض المفاهيم الثقافية بأهمية تبلغ حد الخطورة..."[4] ليصل إلى الإضافة الدالة الآتية: "إلّا أنّ هناك تغيّرات حاسمة تطرأ على "العقلية العربية المعاصرة"، لا تقلُّ شأنًا عن ظواهر التبدّل في النواحي الأخرى، وهي تقترن بشعار التحرر أو الثورة وبناء الحياة الجديدة"[5]. وفي موضوعات العدد نجد: "دراسات بيلنسكي الناقد" بقلم "زياد الملا". كما نجد مقالًا بعنوان: "آراء ومواقف النقد الأدبي الحديث: المنهج النظري بين جرجي زيدان وطه حسين" بقلم حنّا عبّود[6]. في حين نجد في العدد الثاني من المجلة نفسها، وفي سنتها الثانية

---

[1]- صلاح عبد الصبور، كلمة رئيس التحرير، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع1، 1980، ص 4.

[2]- المرجع نفسه، ص 4.

[3]- مجلة فصول، مج1، ع2، 1981، فهرس المجلة.

[4]- صدقي إسماعيل، مع المؤتمر الثامن للأدباء العرب -مسائل ثقافية حول العمل الأدبي، مجلة الموقف الأدبي، ع7، أكتوبر 1971، ص 8.

[5]- المرجع نفسه، ص 8.

[6]- المرجع نفسه، ص 107.

1972، "أنطون المقدسي يكتب "العقلي واللامعقول من بودلير إلى الفن الحديث" كما نجد "خلدون الشمعة" يترجم "معنى الحداثة والمعاصرة" لـ :"ستيفن سبندر"* لتتوالى أعدادها، مكثفة حضور مقالات كثيرة في النقد وقضاياه ومناهجه.

3-مجلة "الآداب الأجنبية": وهي مجلة فصلية، يصدرها اتحاد الكتّاب العرب بدمشق دائمًا، وهي تبدو في أغلب أعدادها المتوافرة متهجسة بقضايا الإبداع والعلاقات القائمة بين الأدب العربي والآداب العالمية وترجمة نصوص منها.

هذا إلى جانب مجلات أخرى كثيرة، تتباين في تاريخ إنشائها ووتيرة صدورها، وانتمائها القُطري، مثل "الفكر العربي المعاصر" وهي مجلة فكرية مستقلة تصدر عن مركز الإنماء القومي بيروت/ باريس، ومجلة "الثقافة الجديدة" وهي مجلة فكرية إبداعية مغربية، صدر عددها الأول في عام 1974، تحت إدارة الشاعر المغربي "محمد بنيس". وقد ورد في افتتاحية المجلة، ما يدُلّ على رغبة أصحابها في الاتجاه صوب المغامرات الإبداعية والثقافية والنقدية الواعدة: "وحين لا نقف جامدين عند عتبة الحاضر، ولا مصابين بهوس الماضي فلأننا نحلم بالمستقبل. مستقبل الإنسان المشرق المشتعل دائمًا. وكل عمل لا يحبل به المستقبل يبقى مقطوع الأطراف، يعيش الوهم ولا يتجاوزه، يقولُ ولا يغير، يتذكر ولا يحلم"[1].

وغنيّ عن البيان أنّ هذه النصوص الافتتاحية، إنّما تعكس رؤية المجلة وفلسفة أصحابها، إذ تتكرر لفظة "المستقبل" في النص تكرارًا لافتًا، بما يعكس الرغبة في تجاوز عوائق الحركة النقدية في المغرب خاصة، وفي الوطن العربي عمومًا. وينضاف إلى هذه المجلة، مجلات أخرى كمجلة "الحياة الثقافية" التونسية وغيرها.

أما المسار الثاني، الذي تمظهرت فيه جهود النقاد العرب في "تلقي" المنجز النقدي الغربي، ومحاولة قراءة مناهجه، ومدارسه واتجاهاته، فيتمثل في حركة مزدوجة تتراوح بين

---

* – ينظر: مجلة الموقف الأدبي، ع2، حزيران 1972، الفهرس.

[1] – مجلة "الثقافة الجديدة"، المحمدية (المغرب)، ص 4 من "مقدمة للقارئ".

الترجمة والتأليف. واستهدفت عملية الترجمة هذه المقالات الأجنبية والمؤلفات والنصوص المفردة. إذ ترجم "موريس أبو ناضر" مقالا لـ "تدوروف T. Todorov" يحمل عنوان "الناس–الحكايات Les Hommes Récits" ترجمة أقرب إلى النقل والتعريب، ووضع عنوانًا لعمله هو: "ألف ليلة وليلة كما يُنظر إليها في التحليل البنيوي"[1] وتداول مجموعة من النقاد العرب الكتابة في البنيوية، فكتب زكرياء إبراهيم "مشكلة البنية" وأنجز محمد بنيس كتابه الذي كان في الأصل أطروحة جامعية تحت عنوان "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب –مقاربة بنيوية تكوينية" وصدر عام 1979. وكتب كمال أبو ديب "الرؤى المقنعة" 1986، و"جدلية الخفاء والتجلي" 1979، وقدّم فؤاد زكريا بحثًا حمل عنوان "الأصول الفلسفية للبنائية" 1980.

وبين هذه التآليف والترجمات، عدد لا يُحصى من البحوث والدراسات والمؤلفات والترجمات*، التي تؤكد انفتاح النقد العربي المعاصر على المنهج النقدي الغربي، ومحاولة الاستفادة من اقتراحاته ومداخله في مقاربة النص الأدبي العربي.

ويمكن في النهاية أن يخلص الباحث إلى جملة من الخلاصات، لعل أهمها:

1–أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر لم تكن حاجته إلى المنهج ترفًا فكريًا ونقديًا، بل إيمانًا بأنّ المنهج، هو الأداة المعرفية التي نقرأ بها النّص، الذي يمارس بدوره قراءة للحياة، "فإذا كان النص الأدبي رؤية للعالم وموقفًا من العالم وحوارًا مع العالم، ورغبةً في تطوير هذا العالم، فالنقد ليس بمعزل عن هذه الأسئلة، ويتقاطع مع أسئلة الأدب"[2]، وإذا كان النقد بهذه الصورة، التي تقدّمه حقلًا معرفيًا نتعرف فيه على العالم وعلى الحياة، فإنّ المنهج يمثّل أداة هذا التعرف وحدَقَتَهُ المبصرة.

---

[1]– عمر عيلان، النقد العربي الجديد –مقاربة في نقد النقد– الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 23.

*– ينظر المرجع نفسه، ص 17 وما بعدها.

[2]– يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2005، ص 263.

2-أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر، عَرفَ معرفةً صادمةً في أغلب الأحيان ما يمكن وصفه بتداخل الأزمنة المعرفية والثقافية*، إذ ظلّت مساحاته منذورة لحالة تشظٍ وازدواجية غير محسومة، بين أنساق قديمة، تشدّهُ إلى ماضيه وإلى نسغ تراثه، ولهذه الأنساق دُعاة وسدنة، وبين أنساق جديدة، أغلبها وافد في قوةٍ واقتحام، ولهذه أيضا دعاة وحرس ومريدون، وقد انعكست هذه الازدواجية على تعامل هذا النقد مع فكرة ومفهوم المنهج، وأجلى مظهر سلبي في هذا التعامل هو محاولة إقامة صلات بين مقولات منهجية تراثية وبين تلك الوافدة من الغرب، مع ما في ذلك من تلفيق وترقيع وإقحام.

3-أنّ النقد العربي الحديث والمعاصر منه تحديدًا، لم يعرف المثاقفة باعتبارها حالة تبادل وتلاقح وأخذٍ وعطاء، وضمن علاقات وتوازنات تاريخية وحضارية يغيب فيها "التراتب القمعي" وأشكال "العنف الرمزي"، بقدر ما عَرَفَ مثاقفة يأخذ فيها السهم اتجاهًا واحدًا، فهو نقد يتلقى النظرية والمنهج والمصطلح والآليات الإجرائية، فضلًا عن التعسف في تطبيق ذلك كلّه.

4-أنّ تلقّي النقد العربي المعاصر لهذه المناهج لم يكن مفصولًا عن تلقي الأدب العربي عمومًا لأشكالٍ تعبيرية وفنية مستحدثة. ولذلك تطرح الناقدة "يمنى العيد" سؤالًا دالًا هو: هل نستطيع مثلًا نقد الرواية العربية الحديثة دون الأخذ بمفاهيم: الراوي، أو الفضاء، أو الزّمن؟ أو هل نستطيع نقد شعرنا الحديث دون الأخذ بمفهوم التبعيد**؟"[1] لقد جاءت الرواية من الغرب*** وهي حين فعلت ذلك، تكون قد جلبت معها أدوات دراستها وتحليلها.

---

* أشار الباحث محمد عابد الجابري إلى هذا التداخل في الأزمنة الثقافية في العقل العربي، وإنّ مدّ أبعاده إلى آفاق أوسع. ينظر: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ج1 – نقد العقل العربي، ط10، ص 37 وما بعدها.

** المرجح أنّ الناقدة تقصد بالتبعيد في الشعر، ما كان قصده الناقد الشكلاني الروسي شكلوفسكي، حين تحدث عن "التغريب".

[1]- المرجع السابق، ص 190.

*** يدور في هذا الشأن جدل واسع حول حضور الرواية في الأدب العربي.

المحاضرة السادسة: المثاقفة على مستوى الإبداع:

أ- الشعر

تمهيد:

قد لا يكون من اليسير أن يتحدث الباحث عن المثاقفة عموما، وعن المثاقفة في حقل الأدب والفن تحديدا. ومكمن الصعوبة في ذلك إنما يتجلى في عسر أو استحالة رصد وتتبع مسارات هذه المثاقفة، منذ شرارتها الأولى، وجذورها الممتدة، مرورا بقنوات عبورها، ومسارات تنقلها وتجليات تحققها.

إن حالة من التخفي والغموض تتلبس بكل عملية مثاقفة.

ولعله من الصحيح أن رصد تجليات المثاقفة، وضبط بعض نتائجها، قد يتيسر على الباحث حين يتعلق الأمر بالظواهر الأدبية الكبرى، والقضايا الفنية والجمالية البارزة، كما هو الحال مثلا في المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات والنظريات. إذ إن هجرة هذه الظواهر، وانتقالها من ثقافة إلى أخرى، هي مما يلفت انتباه تاريخ الفنون والآداب والدراسات المقارنة... ولكن العسر كله إنما يكمن في تلك المثاقفات المتخفية، وغير المنظورة، التي تحدث بين شاعر وآخر، أو بين أديب ونضيره في الثقافة المجاورة.

إن بعض المثاقفات "الفردية"، منذورة إلى الخفاء والتستر، لأنها مرتبطة بهذا التشابك الشديد بين الوعي واللاوعي، بين الإفصاح والإلماح. كيف يتاح لناقد أن يضبط الشاعر أبا تمام، وهو متلبس بحالة التثاقف مع أصداء الفلسفة، وإشعاعات المعرفة، التي كانت موارة في عصره؟ والحال أن هذه الأصداء الفلسفية والإشعاعات المعرفية إنما هي أيضا ثمرة مثاقفة سابقة.

وإذا كانت هذه المحاضرة معنية بسؤال المثاقفة الشعرية في الأدب العربي الحديث والمعاصر، في علاقته أو علاقاته مع الآداب العالمية، فإنها مدعوة إلى تقرير بعض الملاحظات الأولية الآتية:

1- أن المثاقفة الشعرية بين الأدب العربي والآداب العالمية، ليست ظاهرة جديدة، ومع أنها تنخرط ضمن مثاقفة أوسع، إلا أنها كانت تمثل قائما أساسيا وملمحا بارزا في الثقافة الشعرية العربية القديمة والثقافات المجاورة. وقد كانت هذه المثاقفة خاضعة لنواظم مختلفة؛ دينية وجغرافية وزمنية.[1] وربما كانت حركة التفاعل أخذا وعطاء، بين الثقافتين العربية والفارسية أجلى مظاهر هذه المثاقفة.

2- أن عملية المثاقفة الإبداعية، في الشعر كما في غيره من أشكال التعبير، لم تكن مفصولة في القديم كما في الحديث، عن طبيعة العلاقات السياسية وربما الاقتصادية التي كانت قائمة بين العرب وغيرهم من الأمم، ولا معزولة عن تقلبات واضطراب هذه العلاقات، لذلك لم يكن حجم ولا وتيرة التداول الثقافي بين المجتمع العربي في العهد الأموي وبين الثقافات المجاورة، مثلا بنفس الحجم ولا الوتيرة ولا الكثافة التي وجدناها في العصر العباسي، وربما يصدق المنطق نفسه، في علاقة الأدب العربي المعاصر بآداب عالمية كثيرة. لقد تم اختزال هذه العلاقة بين الطرفين: العرب/ الغرب. وفي غمرة هذا الاختزال ضاعت العلاقة بين أدبنا المعاصر وبين آداب إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية، أو انهارت الجسور التي كانت ممتدة بينهما.

3- أن هذه المثاقفة الشعرية التي عرفها التراث العربي في عصور قوته واندفاعاته الحضارية الكبرى، كانت متأثرة تأثرا شديدا بالعامل اللغوي، والذي كانت تمثل فيه اللغة العربية متنا مركزيا، إذ كانت إبداعات الثقافات المجاورة، مضطرة، كي تخاطب العالم، أن تمر عبر اللغة العربية، وربما تمثل "كليلة ودمنة" في هجرتها من الهندية إلى الفهلوية،

[1] – رشيد يلوح، التداخل الثقافي العربي– الفارسي– من القرن الأول إلى القرن العاشر الهجري، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2014، ص من 79– 93.

لتستقر في "العربية"، حتى لتبدو وكأنها كتبت بها دون سواها، حتى حين انتقلت حديثا إلى لغات عالمية كثيرة.

1 – المثاقفة شعرا: بناء التمركز:

يتجه هذا العنوان إلى تأكيد ما ذهبت إليه كثير من الدراسات من أن الشعر كان يمثل للذات العربية متنا إبداعيا، تتبدى أمامه أشكال التعبير الأخرى وكأنها هوامش، فهو "جوهر لا ينفد معدنه"[1] بتعبير أبي زيد القرشي وهو "ديوان العرب ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون"[2]، مثلما ذهب ابن سلام الجمعي، وهو موقف انغرز عميقا في اللاوعي العربي، وانصرف الوهم بأن شعرهم يفضل أشعار العالم، وأنهم غدوا بموجب ذلك في غنى عما كتبت الأمم من شعر.

وقد كان لهذا الموقف الأثر الحاسم في تقليص حركة المثاقفة الشعرية، والحد من امتداداتها، وعلى الرغم من أن الترجمة كانت "واحدة من اللحظات الركيزية في بواكير الحضارة العربية الإسلامية"[3]، وأنها امتدت في شكل موجات متعاقبة؛ بدأت بنقل علوم الأوائل، أيام الدولة الأموية، واستغرقت ستين عاما، مرورا بمرحلة خلافة المنصور، التي برع فيها جماعة من المترجمين، مثل "يوحنا بن البطريق"، و"ابن المقفع"، و"يوحنا بن ماسويه"، لنصل إلى المرحلة الثالثة التي أسس فيها "حنين ابن إسحاق" مدرسة قائمة بذاتها في الترجمة، وانتهاء بالمرحلة الرابعة التي امتدت من القرن الرابع الهجري، إلى منتصف القرن الخامس، وهي المرحلة التي عرفت من المترجمين: "أبا بشر متى ابن يونس"، "أبا سليمان السجستاني"، "أبا عثمان الدمشقي"، "أبا علي عيسى بن زرعة.[4]

---

[1]– أبوزيد محمد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، ص 37.

[2]– ابن سلام الجمعي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، ج1، ص 24.

[3]– يوسف زيدان وآخرون، الترجمة في الوطن العربي –نحو إنشاء مؤسسة عربية للترجمة– بحوث ومناقشات الندوة الفكرية المنظمة من قبل مركز دراسات الوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2000، ص 37.

[4]– المرجع نفسه، ص 37، 38.

أقول: رغم هذا النشاط الترجمي الهام، فإن ترجمة الشعر ظلت محكومة بهيمنة أنساق ثقافية مضمرة، أكثر مما هي مشدودة إلى منطق علمي أو إبداعي متفاعل، وربما لذلك جاز لنا أن نتحدث عن مركزية شعرية عربية، ظلت على امتداد مراحل عديدة تمثل ناظما أساسيا في تقبل منجزات الآخر الشعرية.

غير أن ذلك لا يعني أن حالة التمركز هذه كانت قد أغلقت كل منفذ أمام التفاعلات الإبداعية، والتي تناوئ بالتعريف كل حالات الرقابة والرصد، فالدراسات تشير فعلا إلى أن واحدة من أقدم أشكال المثاقفة، التي تعضدها النصوص، هي تلك التي ينم عنها شعر الأعشى المزدحم بلغات وأديان ورواسب الثقافات المجاورة. فراوية الأعشى "يحيى بن متى" ذهب إلى القول بأن الأعشى كان قدريا،[1] وفي الأغاني، كما تنقل "نسيمة راشد الغيث، في دراسة لها، أنه أخذ مذهبه هذا من العباديين نصارى الحيرة، حين كان يأتيهم، يشتري الخمرة.[2] وتستأنف الباحثة نفسها، أن هذا الانفتاح الشعري عند الأعشى على سجلات الثقافات المجاورة إنما يعبر عن "مرونة الشخصية، وتطلعها، وتقبلها لما يمكن أن يدعى – في ذلك الزمن– جديدا، وغير مألوف في الثقافة التي يؤثرها ويقنع بها غيره من الشعراء"،[3] بل إنها وصفت الأعشى بأنه "شاعر التضمين، والاجتلاب، والأخذ، والاقتباس، وغيره، في زمن مبكر جدا من تطور الثقافة العربية".[4]

فإذا تجاوز الباحث هذه الفترة السابقة للإسلام، باتجاه الفترات اللاحقة أمكنه أن يلاحظ تعدد مسارات المثاقفة الحضارية والأدبية والشعرية فضلا عن تبين المحتويات المتداولة في عملية المثاقفة هذه، ولعله من المهم أن نشير إلى أن الناظم الجغرافي والديني، ظلا

[1]– نسيمة راشد الغيث، تجاوز ضفاف المألوف –دراسة في شعر الأعشى الكبير– حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، رقم 25، 2005، ص 37.

[2]– المرجع نفسه، ص 37.

[3]– المرجع نفسه، ص 40.

[4]– المرجع نفسه، ص 40.

يتحكمان في أغلب اللقاءات الثقافية، ويوجهان تصوراتها وموجهاتها ومسبقاتها، حدث ذلك تحديدا، في لحظات التماس بين العرب المسلمين وبين الفرس.

في كتاب: "التداخل الثقافي العربي–الفارسي من القرن الأول إلى القرن العاشر الهجري" للكاتب الباحث رشيد يلوح، وهو مغربي، يسجل ما أطلق عليه هو "حربا سيميائية ثقافية"[1] كمقدمة للالتحام بين الطرفين، أي؛ العرب والفرس. وهي الحرب الثقافية الناعمة التي دارت بين الفاتح العربي "ربعي بن عامر" وبين أبناء الإمبراطورية القديمة،[2] وفي رواية الطبري التي ينقلها الكتاب، أنهم "أظهروا الزبرج، وبسطوا البسط والنمارق، ولم يتركوا شيئا، ووضع لرستم سرير الذهب، وأبسط زينته من النماط والوسائد المنسوجة بالذهب، وأقبل "ربعي" يسير على فرس له رباء قصيرة معه سيف له، غمده لفلفه ثوب خلب، فقالوا: ضع سلاحك، فقال: إني لم آتكم فأضع سلاحي بأمركم، أنتم دعوتموني، فإن أبيتم أن آتيكم كما أريد رجعت، فأخبروا رستم، فقال: ائذنوا له، هل هو إلا رجل واحد."[3] وبعد أن ينقل الباحث تفاصيل كثيرة تتعلق بهذا الحوار، يخلص إلى أنه حوار "يضعنا أمام حالة تضاد بين خطابين، الأول يتكئ على الماضي وعنصر القوة، ويستعين بمنطق الأمر الواقع"[4] وهو هنا الخطاب الفارسي، "والثاني يعتد بالمبدأ والغيب والرسالية"[5] وهو هنا أيضا الخطاب الذي يمثله الفاتحون المسلمون، والخلاصة هي أننا بإزاء قوتين ثقافيتين؛ "ثقافة قوة تريد أن تحافظ على استمرارها، على الرغم من افتقارها إلى الرسالية والعمق الإنساني والإلهي، وثقافة رحمة تريد

[1]– رشيد يلوح، التداخل الثقافي العربي–الفارسي، من القرن الأول إلى القرن العاشر الهجري، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة (قطر) بيروت (لبنان)، ط1، 2014، ص 66.

[2]– المرجع نفسه، ص 66.

[3]– المرجع نفسه، ص 67.

[4]– المرجع نفسه، ص 69.

[5]– المرجع نفسه، ص 69.

أن تحرر الإنسان وتبلغ كلمة الله إلى الناس، على الرغم من افتقارها إلى عنصر التكافؤ المادي مع الخصم."[1]

وإذا كانت هذه النصوص المقتبسة، من دراسة نذرت نفسها لمتابعة ومعاينة مناخات المثاقفة، التي سمتها "تداخلا ثقافيا" ذات أهمية، علمية وتوثيقية، فإنها تعكس إلى جانب ذلك كله الأجواء التي كانت تحدث فيها المثاقفة الشعرية، بين ثقافة ظلت مدة طويلة ممتلئة بشاعريتها، مطمئنة إلى بلاغة ديوانها، وبين ثقافة أو ثقافات أخرى، وجدت نفسها منجذبة إلى مركز القوة الصاعدة ممثلا في المد الحضاري العربي الإسلامي.

وختاما لهذه الفترة، يمكن أن نسجل، في سياق الحديث عن المثاقفة العربية الفارسية أن التبادل الثقافي والأدبي بين الأمتين، إنما كان يعكس مواطن القوة في كل ثقافة، "ففي علاقة تداخلية ذات تبادلي عجيب."[2] يكون العرب قد قدموا للشعر الفارسي خدمات جليلة، مستثمرين إرثهم الشعري العريق، وكان التأثير عميقا في الشعر الفارسي مس مضمونه وأسلوبه ووزنه وصوره"[3]، وتجلت مظاهر ذلك في أشعار :"الرودكي السمرقندي" و"الشهيد البلخي" و"الدقيقي البلخي" و"أبي القاسم الفردوسي".[4]

وبمقابل ذلك "قدم الفرس للعرب خدمة مماثلة على مستوى النثر انطلاقا من تأسيس قاعدة من الترسل في القرنين الأول والثاني مع الكاتب "عبد الحميد" و"ابن المقفع"، إلى إنضاج بنائه وأساليبه البلاغية والبيانية في القرن الرابع الهجري مع "الصاحب بن عباد القزويني" و"محمد بن الحميد الخراساني"، و"أبي بكر الخوارزمي" و"بديع الزمان الهمذاني".[5]

[1]- المرجع نفسه، ص 69.

[2]- المرجع السابق، ص 155.

[3]- المرجع نفسه، ص 155.

[4]- المرجع نفسه، ص 155.

[5]- المرجع نفسه، ص 156.

2- المثاقفة الشعرية الحديثة والمعاصرة: الشعر في مواجهة الآتي:

لقد توازت حركة التفكير في أسئلة الشعر العربي الحديث، مراجعة ورغبة في التجاوز والتجديد، مع أكثر أسئلة النهضة العربية إلحاحا، والمتعلقة بسبل الخلاص من حالة العجز والقصور والضعف، و"قد كانت المقارنة بين واقع التخلف الشرقي، مقابل إمكانات التقدم الغربي".[1] محفزا أساسيا، وضع أسئلة التفكير في موقع الشعر العربي الحديث وضع المساءلة والمراجعة.

ولئن كانت مدرسة البعث والإحياء في الأدب العربي الحديث، وفي مجال الشعر تحديدا، تعكس في توجهها نحو التراث، وبعد" الرياح العاتية القادمة من الخارج ومن الداخل"[2]، رغبة حقيقة في التواصل مع الماضي الشعري الزاهر، ومن ثم استئناف حركته واندفاعه نحو المستقبل، فإن هذه المدرسة تمثل في واقع الأمر حالة أدبية وثقافية مستقلة نسبيا عن التأثيرات الأدبية والثقافية الخارجية.

فالثقافة الأدبية، والوعي الإبداعي والجمالي، اللذان تحرك في إطارهما أغلب شعراء هذه المدرسة، إنما يرتبط بالتراث الشعري ارتباطا عضويا، فهم تلاميذ أوفياء للقصيدة العربية القديمة في أنساقها وتقاليدها، وفي ضوء الثقافة التراثية تشكل وعيهم ورؤيتهم لأسئلة التجديد والمغايرة، وربما شذ الشاعر "أحمد شوقي" عن هذه القاعدة، قليلا أو كثيرا، بل إن هذه الاستثنائية لم تظهر في شعره إلا في لحظتين حاسمتين؛ حين انتقل إلى فرنسا طالبا في اللحظة الأولى، وحين نفته السلطات الانجليزية إلى "إسبانيا"، في اللحظة الثانية.

لقد نشأت هذه المدرسة في سياق البحث عن ذات عربية جديدة، تقف في وجه حالات التراخي التاريخي، الذي أخرج هذه الذات من المركز، مطوحا بها نحو الهوامش، ولذلك

[1]- جابر عصفور، نحو ثقافة مغايرة، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 2008، ص 148.

[2]- مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 2009، ص 71.

كانت البطانة السيكولوجية التي تعضد وعي هذه المدرسة، تقدم التراث لا باعتباره، مرحلة لازدهار الشعر العربي، بل ملاذا وملجأ، يقي الذات من الذوبان والهامشية.

وإذا كان من ملمح من التشابه والمماثلة بين الكلاسيكية المحدثة الغربية وبين مدرسة البعث والإحياء العربية، فهو هذه العودة إلى التراث؛ إذ عادت الأولى تعيد إنتاج أدب اليونان والرومان، ورجعت الثانية إلى الشعر العربي القديم، جاهليه وعباسيه، تحييه، وتبعثه.

وربما يمثل الشاعر "أحمد شوقي"، وهو أحد رواد هذه المدرسة، في تكوينه الأدبي، كما في كثير من إنتاجه الشعري، الاستثناء الذي تتجلى عبره عملية المثاقفة، وإن تقلصت أبعادها، في عملية تأثر بلا تأثير لتكون مثاقفة من طرف واحد.

فلقد أتيح للشاعر أن يُبتعث تحت رعاية الملك خديوي توفيق، إلى فرنسا لدراسة الحقوق عام 1882، وأن يمكث فيها زهاء عشر سنوات، ليعود إلى مصر عام 1891،[1] وعلى مدار هذه الفترة أتيح لأحمد شوقي أن يتعرف الثقافة والأدب، خاصة في فرنسا موطن إقامته العلمية، ولقد كانت حكايات وخرافات الشاعر الفرنسي "جان دولافونتان Jean De La Fontaine"، من محتويات هذه الثقافة التي اطلع عليها، وقد مثلت هذه الحكايات في ذاكرة أحمد شوقي الشعرية خلفية نصية انطلق منها في كتابة عدد كبير من القصائد الشعرية، ذات الأبعاد السردية شكلا، التربوية والأخلاقية هدفا وغاية. وبصرف النظر عن الجدل القائم حول مصدر هذا التأثر عند أحمد شوقي، والذي يعيده بعضهم إلى التراث العربي الإسلامي الذي تمثل فيه هذه الأمثولات والقصص على ألسنة الحيوانات متنا واسعا، أو كان مصدره اطلاع الشاعر على منجز "لافونتان"، فأن المؤكد أن قصائد "لافونتان"، كانت محفزا نشط الذاكرة التراثية عند الشاعر، من جهة، وأتاح لها الانفتاح على منجزات الآخر من جهة أخرى، كما يمكن تلمس مظهر آخر للمثاقفة الشعرية عند أحمد شوقي، في شعره المسرحي، وهو ما ستعرض له محاضرة قادمة.

[1]- المرجع السابق، ص 80.

3- الرومانسية: حيرة الجذور وارتسامات المثاقفة:

يرد هذا العنوان في سياق الحديث عن الاتجاهات و"المدارس" الشعرية العربية الحديثة، والتي تشكلت في سياق تثاقفي واتصالي أوسع، تمثل في ازدياد حركة التفاعل بين الأدبي العربي والغربي منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، بفعل الهجرات الفردية والجماعية مرة، والبعثات والإرساليات العلمية مرة ثانية، والترجمة مرة ثالثة، بل حتى المراسلات الشخصية مرة رابعة.

ويتصل الأمر، تحديدا بالمدرسة المهجرية بشقيها الشمالي والجنوبي، ومدرسة "أبولو"، ومدرسة "الديوان"، وهي التي كان شعرها "متأثرا إلى حد بعيد بمثيله الغربي"[1] سواء من حيث المضامين والمحتويات، أو من حيث الناحية الفنية وأساليب التعبير.[2] وإن ظل هذا التأثر منخرطا بطبيعة الحال في إطار علاقة أكبر، هي العلاقة بين الثقافتين العربية والغربية.[3]

ويطرح تلقي الرومانسية في الأدب العربي الحديث جملة من الإشكالات، ربما كانت أولاها هي تلك التي تتعلق بجذور هذه المدرسة، وبعناصرها التكوينية الأولى، والتي تذهب بعض الآراء إلى التأكيد بأنها ذات أصول شرقية، قبل أن تنتقل إلى الغرب، لتعود بعد ذلك إلى الشرق بحمولة جديدة كان لها تأثيرها البين في أدباء العربية المحدثين.

فمع أن الرومانسية التي عرفتها أوروبا، كانت حد تعبير البحث محمد ناصر: "فلسفة متكاملة في الحياة والمجتمع، والدين..."[4] إلا أن ذلك لا يمنع من أن تكون جذورها وعناصرها البنائية الأولى مشرقية، وهي الجذور التي تداخلت سياقاتها، وتنوعت قنوات

---

[1]- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الاتباعية –الرومانسية –الواقعية – الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984، ص 163.

[2]- المرجع نفسه، ص 163.

[3]- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 177، سبتمبر 1993، ص 17.

[4]- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 – 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 2006، ص 87.

انتقالها وهجرتها، إذ هي مرتبطة بالرحلات السياحية والاستكشافية التي قادت الكثير من أعلام الفكر والأدب الغربيين إلى الشرق، مدفوعين برغبة محمومة لا في الاستكشاف، فحسب، بل في البحث عن خلاص روحي وخيالي من ربقة التحولات الدرامية التي كانوا يعيشونها، وقد كان الشرق الساحر، يتمثل في مخيالهم أرضا جديدة بكرا، هي مسرح الخيال والطبيعة وشهرزاد والجواري والموسيقى الصادحة والنيل الذي يبتلع العذارى، والصحراء العربية التي تنبت الأنبياء والأساطير، والبحار التي لا يكف السندباد المغامر عن الغوص في أعماقها بحثا عن الكنوز.

إنها المثاقفة تحدث في مستوى الخيال.

ولقد ترددت في كتب النقد العربية، إشارات عديدة إلى هذه المثاقفة، ففي كتابه "مجددون ومجترون"، يذهب "مارون عبود" إلى أن الفرنسيين يقرون بتأثير الإسبان في أدبهم، وأن المحققين من الغربيين يقرون بتأثير العرب في الأدب الإسباني،[1] بما يحقق العلاقة المتعدية. فالأدب الشرقي – في منظور مارون عبود– دائما– أسهم في تشكل العناصر الجينية الأولى للرومانسية الغربية، وقد كان الشاعر "شاتوبريان CHATEAUBRIAND" (1768– 1848) الذي خاض رحلة معروفة من باريس إلى القدس، تماما كما مواطنه "لامارتين" "LA MARTINE" (1790 – 1869)، إلى جانب الشاعر "فيكتور هيجو" "VIVTOR HUGO" (1802 – 1885). في مشرقياته، نماذج تؤكد هذه المثاقفة.[2] وهي المثاقفة التي كانت تتعضد أحيانا عبر المراسلات الشخصية –وهي حالة

[1]– مارون عبود، مجددون ومجترون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، دت، ص 157.

[2]– المرجع نفسه، ص 157.

*– خليل بن جبرائيل الخوري شاعر وصحفي لبناني، تعلم التركية والفرنسية، وهو من أوائل من أنشأ الصحف في العالم العربي، كصحيفته حديقة الأخبار عام 1858، وله دواوين شعرية عديدة منها: 'زهر الربى" 1857، "العصر الجديد" 1863، "السيد الأمين" 1867...(تاريخ الميلاد والوفاة، (1836–1907).

نادرة– كتلك المتبادلة بين الشاعر اللبناني خليل الخوري* وبين واحد من أقطاب الرومانسية الغربية في فرنسا، هو "لامارتين"[1]

والواقع أن المرحلة الاستعمارية، بكل حمولتها الإيديولوجية القائمة على الاستعلاء والإقصاء، والناهضة أو المدعومة بخطاب استعماري لا يعترف إلا بمقولة التأثير، أي، تأثير الغرب في الشرق، تكون قد غطت على هذا النوع من المثاقفة الذي كان يقوم بين الآداب واللغات والثقافات،* واكتفت بإعلاء وإعلان التأثير الأدبي والثقافي الغربي، بما يجعل من بقية العالم أطرافا مهملة، أو امتدادا تابعا لمركز لا يني يتوسع.

وفي سياق هذه المثاقفة، والتي أخذت فعلا اتجاها واحدا، منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ظهرت الاتجاهات الشعرية العربية التي كانت الرومانسية مرجعية أساسية في نصوص شعرائها وأدبائها، ويتعلق الأمر بـ"المدرسة المهجرية"، و"جماعة أبوللو"، و"مدرسة الديوان".

لقد تكونت هذه الاتجاهات الشعرية العربية في سياقات داخلية وخارجية معقدة، إذ كان النصف الأول في القرن العشرين إطارا زمنيا لتشكلها وظهورها، وكانت "مصر" تحديدا إطارا مكانيا لبعضها، والمهاجر الشمالية والجنوبية إطارا مكانيا لبعضها الآخر، ومن اللافت أن هذه الاتجاهات الشعرية، إنما تدين في بنيتها الأدبية والثقافية إلى اللغة الانجليزية أكثر من أي لغة أخرى، مع أن أدباء المهجر، وبفعل عوامل كثيرة، قد أتيح لهم أن يتجاوزوا حواجز اللغة، إذ إن منهم من نال "شهرة واسعة في حقول الآداب الأجنبية، فالذين نشأوا في الولايات

[1]– نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر –الاتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية، ص 167.

*– ينظر للمزيد من الإطلاع على مجلة "الآداب الأجنبية" التي تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، خاصة العدد 90 من سنة 1997، وفيها مقال يحمل عنوان "الجذور.. والبذور" لقمر كيلاني، فضلا عن نصوص مترجمة لأدباء من أمريكا اللاتينية من أصول عربية، بالإضافة إلى نصوص عديدة مترجمة للشاعر "لوركا"، الذي كان يصف العمارة العربية الإسلامية في الأندلس بأنها "جدران الشعر الشهيرة"، المجلة، ص 196.

المتحدة يكتبون بالإنجليزية، ويساهمون في آدابها الجديدة، والذين نشأوا في دول أمريكا اللاتينية يكتبون بالإسبانية والبورتغالية(كذا)".[1]

لقد حاولت هذه المدارس أن تتمثل الثقافة الأدبية والنقدية الغربية، وكانت نصوصها الأدبية – وإن اختلفت مضامينها وتباينت رؤاها– تمتاح من نسغ بعيد هو النص الغربي، لا في أساليبه وطرائق صوغه بالضرورة، بل في مناخاته وفضاءاته. ولذلك فإن تتبع وتعقب الآثار الظاهرة والخفية في نصوص الرومانسيين العرب يكشف عن حضور بارز لـ "كيتس Johan Keats(1795– 1821)، الأنجليزي المعروف "بشاعر الألم والتغني بعذابات الإنسان في الوجود."[2]في نصوص "جبران خليل جبران والشابي وإبراهيم ناجي، الذي كان كثير من شعره"بكاء وصراخا وندبا واستعطافا."[3]

لقد كانت تجارب "الألم" و" الفقد" و"الإحساس الحاد بالتأزم"و "الانغلاق النفسي والوجودي"، طوابع أساسية في قصائد "كيتس" و "شيللي" Percy Bysshe Shelley(1792– 1822)، و "بايرون" George Gardon Byron(1788– 1824)، وقد انتقلت أصداؤها العميقة عبر كتابات المهجريين، خاصة جبران، وعن طريق الترجمات التي كانت تتاح لشعراء العربية داخل العالم العربي.

وقد كانت كثير من المفاهيم النقدية المصاحبة لهذه التيمات الشعرية أو الملتبسة بها، كالطغيان العاطفي*، والتجربة الشعرية، والوحدة العضوية والموضوعية، ولغة الكتابة الشعرية، مما تأثر بها كثير الشاعر العربي الرومانسي. وربما كانت عناوين وعتبات كثير

[1]– عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط 3، 1977، ص 42.

[2]– المرجع نفسه، ص 50.

[3]– جميل إبراهيم علوش، من ملامح القصيدة العربية، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط1، 2002، ص 39.

*– لا يكاد يغيب عن قارئ أدبيات الرومانسية ، غربية كانت أو عربية، اهتمامها البارز بالجانب الوجداني المغرق في العاطفة ، حتى إن شعار مدرسة أدبية مثل مدرسة الديوان، كان بيت الشاعر عبد الرحمن شكري القائل:

ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدان

من الدواوين الشعرية ، كاشفة عن حضور هذه المرجعيات الفنية والجمالية في الشعر العربي في تلك المرحلة. فقد سمى "جبران خليل جبران" قصيدته المطولة " المواكب"، وفيها بدا نبيا مخلّصا يقود مواكب البشر الضالين والفانين إلى حيث سر الحياة الخالد، وعنوّن "إيليا أبو ماضي" أغلب دواوينه بدوال لها علاقة بالطبيعة مثل " التبر والتراب"و "الخمائل" و "الجداول"، وكتب " الشابي" قصائده المشبعة بحس ونفس إنشادي، وسماها "أغاني الحياة". وليس بعيدا عن هذه المناخات جاءت عناوين دواوين الشاعر" أحمد زكي أبو شادي" (1892- 1955)، بدءا من " الشفق الباكي" و" أشعة وظلال" و " الشعلة" و " الينبوع" و "فوق العباب".

4- الشعر العربي المعاصر: انفتاحات المثاقفة

ليس في وسع الصفحات القادمة أن تحيط بهذا الامتداد الزماني والمكاني للشعر العربي المعاصر، وهو يقيم علاقات تفاعل شديدة التنوع والتعدد مع آداب العالم وأشعاره. ولذلك فإن رصد التحولات التي عرفها الشعر العربي المعاصر، ذات الصلة بفعل المثاقفة ، قد تكون بديلا عن المتابعة التاريخية لعلاقات هذا الشعر بغيره.

ولعل أول هذه التحولات، إنما يتحدد نصيا بظهور قصيدة التفعيلة في نهايات النصف الأول من القرن العشرين، ممثلة في فاتحتين؛ هما قصيدة العراقي "بدر شاكر السياب"(1926-1964)" هل كان حبا"، وقصيدة مواطنته " نازك الملائكة"(1923-2007) "الكوليرا".

لقد هزت القصيدتان، وما تلاهما من نصوص لشعراء عرب غير هذين، الوعي الفني والجمالي العربي هزا عنيفا، هو صدى لموقع هذا الوعي بين عالمين؛ الأول منهما آخذ في الانهيار والتهاوي بكل منظوماته القيمية والمعرفية والفنية، بفعل إكراهات التاريخ والسياسة . والثاني منهما بدأ في التشكل والتبلور، تغذيه طموحات التجاوز والرغبات المحمومة في

تخطي حالة الجمود والتكلس والإحساس بالتخلف والهزيمة، خاصة بعد نكبة فلسطين سنة 1948.

غير أن ما يهمنا هنا، هو الجدل الذي صاحب هذه التجربة الشعرية الجديدة، ففي الوقت الذي أعادت فيه بعض الدراسات جذور هذه التجربة إلى مصادرها التراثية ومنابتها الفنية في الثقافة العربية القديمة، سارعت أبحاث أخرى إلى ربطها بعامل التأثر الأحادي بالشعر الغربي وأشكاله المستحدثة. وهو ما فتح باب السؤال، لا حول صدقية وواقعية هذا التأثر، إذ هو أمر حاصل بفعل تقلص المسافات بين الشرق والغرب بفعل الترجمة مرة، والهجرات مرة ثانية، وتراجع الشمولية الأدبية أو السياسية مرة ثالثة، وانفتاح الآفاق أمام الآداب المختلفة لتتلاقى وتتفاعل في سياق عولمة أدبية وفنية وتكنولوجية، بما يسمح للأجناس والظواهر والتجارب الأدبية أن تعبر من ضفة إلى أخرى، بسهولة غير مسبوقة مرة رابعة.

وقد أتاحت جميع هذه القنوات للشاعر العربي المعاصر فرصا جديدة، وآفاقا أوسع لتمثل الطرائق والصياغات الفنية والفلسفية والشكلية التي كانت ترشح بها القصيدة في الأدب الغربي.

وربما كان توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، تجليا من تجليات المثاقفة الشعرية، التي تأخذ في الغالب اتجاها واحدا، وقد كانت ترجمة الكاتب "جبرا إبراهيم جبرا" (1920-1994)، للجزء الخاص بـ : "تموز"* من الكتاب المعروف لـ "جيمس فريزر" (1854- 1941)، "الغصن الذهبي"[1] خطوة حاسمة في فتح أعين الشعراء، لا على المتون والرموز الأسطورية في تراثهم أو تراثات وثقافات الأمم الأخرى، بل على إمكانات توظيف

*- "تموز" هو الشهر السابع من شهور السنة الميلادية حسب الأسماء السريانية المستعملة في المشرق العربي. يقابله في التسمية الغربية شهر يوليو أو يوليوز أو جويليه. أصل الاسم تَمُّوز نسبة للاله تَمُّوز إله الخصب عند البابليين، ويُستعمل تموز في العراق في التقويم الزراعي أيضاً.

[1]- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994، ص6.

واستثمار هذه الأساطير ، بصرف النظر عن مرجعياتها الحضارية والثقافية، في بناء القصيدة وتعميق دلالتها وتوسيع أفق قراءتها. ولذلك كان الشعراء الرواد يمتاحون من معين المتن الأسطوري باختلاف إحداثياته التاريخية والحضارية. وربما كان "السياب" أكثر الشعراء الرواد توظيفا واستدعاء للأساطير والرموز الأسطورية، خاصة تلك التي تنسجم مع تجربته الذاتية والجماعية. وإن ذهبت بعض الدراسات إلى البحث في مرجعيات "السياب" الأسطورية وتعقبت مساراتها لتردها إلى تأثره الشديد بالشاعر" ت. س. إليوت" Thomas Stearns Eliot(1888- 1965)، وبـ "إديث سيوتيل Edith Sitwel(1887- 1964) بدرجة أقل.[1]

وجدير بالذكر أن " إليوت" كان من أكثر الشعراء الأمريكيين تحديدا، والغربيين عموما تأثيرا في الشعراء العرب المعاصرين، خاصة من خلال قصيدته المعروفة "الأرض اليباب"*، وقد مس تأثيره الرواد كالسياب" و" خليل حاوي"(1919-1982)، و"صلاح عبد الصبور"**(1931-1981)وعز الدين المناصرة(1946-2021)، وغير هؤلاء، مما دفع كاتبا هو "محمد مصطفى بدوي" إلى القول " وإذا استثنينا شكسبير فإنه قلّ من الشعراء الإنجليز من – في الحقيقة- من ناله ما يناله إليوت من شهرة بين جمهرة ألقراء العرب"[2]. ومن اللافت أن

---

[1]- المرجع نفسه، ص 6.

*- "الأرض اليباب" قصيدة معروفة لإليوت، تأخذ في لغتها الأنجليزية عنوان "The Wast Land" كتبها الشاعر بنفس ملحمي خاص، ترتفع فيه مناحة على تهالك الشرط الإنساني، وانهيار حصونه الأخلاقية والروحية، في "عالم أمحلت فيه الحياة في انتظار عودة الخصوبة"، وهي نعي حقيقي لحضارة الإنسان الغربي، خاصة أنها كتبت أعقاب الحرب العالمية الأولى. للمزيد ينظر: ت.س. إليوت، الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1995.

**- كتبت أكثر من دراسة في أوجه التأثير الذي مارسه "إليوت" في شعر "صلاح عبد الصبور، منها:

- "نظرية الحداثة الشعرية بين صلاح عبد الصبور وإليوت، لهاني اسماعيل رمضان، دار المبادرة للنشر والتوزيع، عمان(الأردن)، ط1،2019.

- "المثاقفة: عبد الصبور وإليوت- دراسة عبر حضارية- لنجيب التلاوي، دار الهدىللنشر والتوزيع، المنيا(مصر)، ط1، 2005.

[2]- هاني اسماعيل رمضان، نظرية الحداثة الشعرية بين صلاح عبد الصبور و ت. س. إليوت، دار المبادرة للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1،2019، ص11.

تأثيره كان شعريا ونقديا في الآن نفسه، وإن حاول بعض الكتاب بالمقابل التهوين من شأن هذا التأثير الإليوتي، واعتباره طارئا ومحدودا، كما ذهب إلى ذلك الباحث "ماهر شفيق فريد" في مقال له يحمل عنوان: "أثر ت. س. إليوت في الشعر العربي" والذي نشره في مجلة "فصول" في مجلدها الأول، وعددها الرابع من العام 1981، وفيه أدخل تأثير "إليوت" في الشعراء العرب المعاصرين في إطار البدع الأدبية الفاشية.[1] التي تنخر جو حياتنا الذي تعوزه الأصالة.[2] ذلك أن الذي حدث ، حسب تعبيره، لا يعدو أن يكون محاكاة، لم تؤت- باستثناء حالات قليلة تعد على أصابع اليدين- من ثمرة غير إصابة الشعر العربي بأدواء التكلف والحذلقة والادعاء.[3]

وغير بعيد عن تأثير "إليوت" الشعري، يمكن الحديث عن تأثيره النقدي والذي تجلى في أكثر من تصور، ومن أمثلة ذلك موقفه من التراث، الذي حاول كثير من شعراء العربية المعاصرين تمثله نقديا وإبداعيا، إلى جانب تأثيل مصطلح " المعادل الموضوعي"، كتصور نقدي مرة، وكتقنية شعرية مرة ثانية.

وفي سياق هذا التفاعل بين الشاعر العربي المعاصر، وبين آداب العالم، تشير دراسة مهمة، تضيء بعدا جديدا في شعر "السياب"، قلما التفتت إليه الدراسات النقدية السابقة، المهتمة بالشاعر تحديدا، أو بالشعر العربي المعاصر عموما، وهو البعد الذي يتكشف فيه تأثر "السياب" بالشعر الصيني، أو بنماذج معينة منه، ففي مجلة "الموقف الأدبي" التي يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق، وفي عددها 413، من عام 2005، كتب الباحث " خالد علي مصطفى" العراقي، مقالا حاول أن يتعقب فيه أثر هذا التفاعل الشعري بين "السياب" ونماذج معينة من الشعر الصيني، وقد ذكر في مستهل مقاله أن "السياب" يكون قد استلهم عنوان قصيدته:" أنشودة المطر" من عنوانين لقصيدتين للشاعرة الإنجليزية" إديث

[1]- ماهر شفيق فريد، أثر ت. ي. إليوت في الشعر العربي، مجلة فصول، مج 1، ع 4، يونيو 1981، ص 173.

[2]- المرجع نفسه، ص 173.

[3]- المرجع نفسه، ص 173.

سيتويل" هما :" أنشودة الوردة" و "ومازال المطر يهطل". ومن ثم يكون عنوان "السياب" قد جمع بين وحدتين لسانيتين هما "أنشودة" و"المطر" التي كررها في قصيدته 12مرة. وقد رد كاتب المقال تفاصيل هذه المقارنة إلى الدراسة التي أنجزها "عبد الواحد لؤلؤة" وسماها " النفخ في الرماد"[1] لينتقل كاتب المقال إلى سرد تفاصيل التفاعل بين "السياب" والشعر الصيني، إذ أتيح "للسياب" أن يترجم جملة من القصائد الشعرية من الإنجليزية، وأن ينشر هذه الترجمة عام 1955، تحت عنوان " قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث"[2] ومنها قصيدة: "رسالة من زوجة تاجر النهر" التي نسبها "السياب" إلى الشاعر الأمريكي: "عزرا باوند Ezra Pound (1885- 1972)، في حين أن القصيدة هي من الشعر الصيني تندرج ضمن جملة القصائد التي ترجمها هذا الشاعر الأمريكي. [3]

وينتهي صاحب المقال إلى رصد تأثيرات ثلاثة في تجربة "السياب" الإبداعية، وهو يكتب " أنشودة المطر" هي:

1- تعميقه لأسلوبية التكرار التي ظهرت منذ ديوانه الأول "أساطير" وهي الأسلوبية التي يرشح بها الشعر الإنجليزي.

2- تأثره بـ "إديث سيتويل".

3-تأثره بالشعر الصيني الذي قرأه مترجما إلى الإنجليزية بصياغة " إزرا باوند"[4]

والواقع إن الأمر ليتسع بالباحث اتساعا يند عن الحصر والرصد، خاصة حين نتجاوز مظاهر التفاعل وجدليات التأثر والتأثير بين الشعر العربي المعاصر وبين الشعر العالمي، في حركاته ومدارسه وتحولاته، إلى متابعة ذلك كله عند هذا الشاعر أو ذاك. أي تجاوز

[1]- خالد علي مصطفى، السياب والشعر الصيني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 143، 2005، ص 102.

[2]- المرجع نفسه، ص 102.

[3]- المرجع نفسه، ص 102.

[4]- المرجع نفسه، ص106.

الجماعي إلى الفردي. ولذلك فإن تتبع حركية هذا المنجز الشعري المعاصر، ينبئ عن حضور الآخر شرقيا كان أو غربيا. وهو حضور يتفاوت في درجته ونوعيته من شاعر إلى آخر. غير أن ذلك لا يعني أن الشعر العربي المعاصر قد فقد شخصيته، وانطمست ملامح هويته ومعالم خصوصيته، إذ ربما كان الشعر أكثر ارتباطا بجذور الهوية الذاتية الفردية والجماعية، وأشد غورا في ذاتية وخصوصية الثقافة التي تنتجه. وربما كانت صعوبة ترجمته آتية من هنا أيضا.

وقد كانت قصيدة النثر التي تلبست في الوعي العربي، خاصة في المراحل الأولى من نشأتها بالبدعة والضلال والخروج عن تقاليد الكتابة الشعرية العربية، واحدة من المتون الشعرية التي انكشفت فيها جدليات التأثر بالشعر الغربي، وبتجارب قصيدة النثر فيه، رغم ما يشاع عن " عوربة" قصيدة النثر ، التي تجاوزت مواصفات قصيدة النثر الفرنسية في كتاب"سوزان بيرنار" بصيغة الافتراق عن قصيدة نثر الرواد والانقطاع عنها."[1]

فقصيدة النثر تثير تثاقفيا تساؤلات كثيرة؛ يمتد بعضها إلى ذاكرة النص العربي في الأندلس، حيث ظهرت أشكال شعرية جديدة، يقف في مقدمتها "الموشح"، وما رافقه من نصوص تشتغل على تنويعات وزنية وتشكيلية وبصرية، هي ثمرة التمازج والتفاعل الثقافي بين أنساق الإبداع العربي الوافد وتقاليد القول الشعري في الأندلس، وهو ما يمثل شكلا مبكرا من المثاقفة الشعرية. وإذا كان مثل هذه المرجعية، هو مما ترفضه بعض الدراسات ، انطلاقا من إيمانها بأن مرجعية قصيدة النثر العربية، إنما هي غربية وفرنسية تحديدا. إذ " يرتبط القول بالمرجعية الغربية لقصيدة النثر بالجهود الأولى التي قام بها أدباء(شعر) مطلع

[1]– عباس عبد جاسم، الطلوع وسط انهيار اليقينيات– قصيدة النثر ما بعد مرحلة الرواد، سلسلة النقديات المعاصرة، مومنت كتب رقمية TM، لندن، 2014، ص24.

ستينيات القرن الماضي."[1] "حتى ليبدو أن القطيعة مع التراث كانت عنصرا أساسيا من العناصر التي تقوم عليها شعرية القصيدة عند روادها من أعضاء تجمع (شعر).[2]

وبصرف النظر عن الجدل القائم حول المشروعية النصية لهذه القصيدة، وعن الخصومة التي رافقتها على مدار مراحل تشكلها وتطورها، فيما يتصل بجذورها المرجعية، فإن هذه القصيدة كشفت خاصة عند روادها الأوائل عن تمثلهم لمنجزاتها العربية والعالمية.[3] بما يعني أن فعل المثاقفة حاضر في المتن الشعري لهذه القصيدة، مثلما هو حاضر في المتن النقدي المرافق لها.

وفي سياق فعل التثاقف هذا، تنكشف لنا ظواهر ملفتة، كتلك التي يمثلها شعراء ينحدرون من أصول عربية، ولكنهم يحملون جنسيات أجنبية بحكم انتقال أسرهم إلى مهاجر العالم المختلفة في أزمنة متعاقبة، بما يرشّح انفصالهم الكلي عن جذورهم الثقافية. غير أن الذي حدث هو عكس ذلك تماما، إذ ظلت شخصياتهم ونصوصهم تعكس مثاقفة حقيقية كما هو الأمر مثلا بالنسبة للشاعر العربي الفلسطيني "محفوظ مسيس" التشيلي الجنسية، والذي ولد في "إيكينك" في 1916، وكان عصامي التكوين، وتزوج من الرسامة "لوكود روخا" ابنة الشاعر "بابلو روخا"[4] الذي يعد من بين كبار شعراء التشيلي الأربعة: "نيرودا" و"فيسنتي هيدوبرو" و"غابرييلا ميسترال"، وقد كان محفوظ مسيس واحدا من مؤسسي وكتاب جمعية كتاب تشيلي عام 1955، كما رئيس معهد الثقافة التشيلي العربي.[5]

قال في قصيدة له، تكشف عن حضور جذوره كرواية تكوينية في نصوصه:

---

[1]– علي داخل فرج، محاكمة الخنثى– قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي– دراسة ما وراء نقدية– دار الفرهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2011، ص148.

[2]– المرجع نفسه، ص 149.

[3]– المرجع السابق، ص 241.

[4]– مختارات من شعر الشاعر التشيلي من أصل عربي: محفوض مسيس، تر: بهاء البني، مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد الكتب العرب بدمشق، ع 119، 2004، ص 96.

[5]–المرجع نفسه ص 96.

عار

عند حافة هذه الجبال القاسية البيضاء

محفوظ "مصيص"

خثرة فلسطين في القارة الأمريكية،

ابن العالم الثالث،

العين الثالثة،

هذا القمر الفارع،

أرفع صوتي، مثل مهر في وجه السماء المظلمة.[1]

والأمر نفسه ينطبق على الشاعر "تيودور السقا أبو عبيد" وهو من أصول عربية وجنسية تشيلية. من مواليد 25 تموز 1958، من أعماله: "تعلم الموت" و"ريح بلا ذاكرة".[2]

ومنذ أواخر القرن العشرين، وبداية القرن الواحد والعشرين، وفي سياق حمى التجريب الشعري الذي نقل القصيدة من أفق التقاليد شبه الثابتة إلى آفاق المغامرة والتجريب والاسترفاد والامتياح من تجارب شعرية عالمية، انتشر ما يعرف بشعر "الهايكو" ذي الأصول اليابانية، وبلغ تأثيره شعراء عرب كثيرين.

[1]– المرجع السابق، ص 96 – 97.

[2]– المرجع نفسه، ص 103.

المحاضرة السابعة: المثاقفة في مستوى الإبداع:

ب: النثر

1-استهلال:

يُشكّل "النثر" أو "الكتابة" أو "الكتابة الفنية" أو "الصناعة" بالمصطلح التراثي*، مجالًا أدبيًا واسعًا، أُثيرت فيه وحوله كثير من الإشكالات والتساؤلات، وقد حاول الدرس النقدي العربي قديمه وحديثه، أن يستجلي هذه الإشكالات، وأن يُفكّك بعض مستغلقاتها، فلقد كان سؤال حضور النثر أو غيابه في العصر الجاهلي من بين أوليات القضايا المرتبطة بهذا الشكل من الكتابة، ثم طُرح سؤال النثر في علاقته بالكتابة بدلالتها الخطية، وما استتبع ذلك من أسئلة تجاوزت النثر إلى سياقات تَشَكّل الذات العربية، ومرتبة العقل في منظومتها المعرفية، فضلًا عن قضية العلاقة بين النثر والكتابة ومنظومات الحكم والإدارة. وقد ازدادت هذه الأسئلة اتساعًا وحدة حين ارتبطت بالأشكال والأنواع النثرية التي عرفها الأدب العربي، في القديم كما في الحديث.

فقد كانت أسئلة الأصيل والوافد، من هذه الأشكال والأنواع، وطبيعة التفاعل بينهما، وهيمنة أو استيعاب أحدهما للآخر، من أكثر الأسئلة التي حفل بها النقد العربي الحديث خاصة.

وليس بعيدًا عن هذه السجالات، كان سؤال النثر الأدبي العربي المعاصر، في علاقته بأشكاله التراثية، واستئنافه لها، مرة، وعلاقته بأساليب وأنواع الكتابة النثرية الغربية، مرة ثانية.

* كتب أبو هلال العسكري كتابًا سمّاه "كتاب الصناعتين" وهما "الشعر والنثر".

غير أنّ كلّ هذه الأسئلة، وما تفرّع عنها من إثارة قضايا فنية وتاريخية وثقافية، وما أنتجته من بحوث ودراسات ممتدة في الزمان والمكان، لم يستطع أن ينفي تثاقفات عميقة بين النثر العربي، في ماضيه كما في راهنه، وبين النثر الذي عرفته الآداب العالمية المختلفة.

فلئن كان الشعر، وهو جزء مكين من التكوين الثقافي للذات العربية، بل أصل من أصول ثقافتها وأنطولوجيتها، لم يستطع أن يظلّ منعزلًا عمّا تمور به الآداب الإنسانية من تفاعلات وتيارات ومدارس واتجاهات، فإنّ النثر، وهو الذي ظل يُنظر إليه في سياق الثقافة العربية القديمة خاصة، بأنه كتابة ثانوية، أولى وأحرى أن تمسّه هذه المثاقفة، وأن يدخل في علاقات تفاعل مع غيره مما عرفته وتعرفه الآداب الأخرى.

2-المثاقفة في النثر العربي الحديث: التباس العلاقة مع الآخر

يطرح مفهوم المثاقفة في النثر العربي جملة من الإشكالات، أهمها:

1-المجاورة الزمانية بين فعل المثاقفة كفاعلية ثقافية وفكرية وأدبية، وبين الحضور الفعلي والمجازي للآخر الغربي، وهو الحضور الذي يتناقض طرفاه في الوعي واللاوعي العربيين؛ الطرف الأول يمثل صورة الآخر، الدخيل، المستعمر، بكل ما تحيل عليه هذه الأوجه من هيمنة واستعلاء وإلغاء للوجود الحضاري العربي والإسلامي، وهي صورة طاردة ومنفرة، أما الطرف الثاني فيتشكل في صورة آخر، متقدم، يجترح باستمرار منظومات في الحياة والفكر والثقافة والمجتمع فاعلة، منتجة، ومؤثرة، قادرة على أن تكون نموذجا حضاريًا "نستخلص إبريزه" لصناعة راهننا المتقدم أيضا، وهي صورة جاذبة ومرغوبة.

2-بصرف النظر عن الأشكال الأدبية التي عرفها التراث العربي، كالمقامة والخطبة والرسالة والأمثال والحكم والوصايا، فإنّ بعض الأنواع النثرية الأخرى، مثل: المقالة والرواية والمسرحية، والتي توصف بالفنون المستحدثة في أدبنا العربي الحديث، تكون قد تحولت بالقوة والفعل إلى دال أو دوال، لمدلول هو الغرب، وظلّ من الصعب الفصل بين الدال والمدلول، بما يرشح لظهور توترات معرفية تجاوزت النقد إلى الثقافة والهوية، خاصة إذا

عرفنا، فضلا عن ذلك كله، أنّ لحظة تدشين هذه الأنواع، وبناء حضوريتها، قد ارتبط في البداية بأسماء من الكتاب والروائيين الذين اتصلوا بالغرب وبالثقافة الغربية اتصالا مباشرًا.

3-صعوبة تتبع مسارات المثاقفة في النثر العربي الحديث والمعاصر، وذلك لاتساع مجاله الزمني، الذي يبدأ بمرحلة النهضة، وينتهي عند راهن هذا النثر، واتساعه المكاني أيضا، الذي يشمل جغرافيًا كلًا من المشرق والمغرب، في حين تكمن الصعوبة الأبرز في تعدد الأشكال والأنواع النثرية تعددًا تصعب الإحاطة به، ورصد واقع المثاقفة فيها.

فالحديث عن النثر الأدبي الحديث، يعسرُ مع هذا الاتساع، ويكاد يستحيل -في محاضرة واحدة- مع كلّ هذا الامتداد الزماني والمكاني، ولذلك فإنّ أكثر الخطوات الإجرائية، هي تلك التي تتجاوز المنعطفات الصغيرة في فعل المثاقفة، لتركز على المفاصل الكبرى، التي ينكشف فيها هذا الفعل.

3-نشأة النثر العربي الحديث: حضور الآخر

لا تكاد تبرأ دراسة مهتمة، من الإشارة العابرة أو المستفيضة إلى أنّ النهضة العربية الحديثة مرتبطة، بصورة أو أخرى، بحملة نابليون على مصر "على الرغم من غرضها الاستعماري"[1] كما قال الناقد عمر الدسوقي في أول جملة من تمهيد لكتابه "نشأة النثر الحديث وتطوره".

وعلى الرغم أيضًا من ظهور دراسات مضادة، تحاول تفكيك هذا الخطاب، الذي يرهن كلّ أسباب ومقدمات النهضة في أبعادها المختلفة بحضور الآخر الاستعماري؛ تمثلًا في هذه الحالة بحملة نابليون، ففي كتاب له يحمل عنوان "الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث" لعبد السلام الشاذلي، الصادر عن دار الحداثة، بيروت، عام 1989م، يقول محاولًا الربط بين إرهاصات النهوض والمراجعة التي عرفتها مصر والعالم العربي، في أجزاء كثيرة منه، منذ الوجود العثماني وبين راهن مصر ثقافيا وسياسيًا

[1]- عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2007، ص 7.

وحضاريًا: "إنّ ظهور الفكر العربي الحديث: السياسي والاجتماعي والثقافي بمصر، وهو يكمن في أحشاء المرحلة الأخيرة من القرون الوسطى"[1]، ثم يضيف: "فثمة رابطة مستمرة لهذا التاريخ الفكري يجب التعرف عليها، والتحقق من طبيعة ملامحها، حتى نتجنب الوقوع في أخطاء تاريخية شائعة قد تحجب بيننا وبين الرؤية الحقيقية لمسيرة الحركة العقلية العربية بمصر"[2].

أما الدراسة التي حاولت تفكيك هذا الخطاب، وبناء سياقات مختلفة أو معدّلة للسردية العربية، فهي تلك التي تمثلت في بحوث الناقد العراقي عبد الله إبراهيم كما في كتابه: "السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة"، الصادر عن المركز الثقافي العربي عام 2003 في طبعته الأولى، ففي الفقرة الثالثة من مقدمة الكتاب، يقول: "وعلى العموم، فليس ثمة موضوع التبست حوله الآراء وتضاربت مثلما حصل في موضوع أصول السردية العربية الحديثة ومصادر نشأتها وريادتها؛ وذلك يعود إلى تغليب مرجعية مؤثرة على أخرى، أو اختزال ظروف النشأة إلى سبب دون آخر، فضلًا عن الميل الواضح إلى اعتماد مبدأ المقايسة بينها والسرديات الغربية الحديثة"[3]. ليضيف في فقرة لاحقة، ما يمكن أن يكون تلخيصًا لفكرة الكتاب وتصوره النقدي العام المتصل بنشأة السرد العربي الحديث، وهو الوجه الأبرز للكتابة النثرية "انبثقت السردية العربية الحديثة بوصفها ظاهرة أدبية–ثقافية من خضم التفاعلات المحتدمة بين المرجعيات والنصوص والأنواع الأدبية، فهي الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي ومؤثرات ثقافية جديدة، والحراك الذي عصف بالأنواع الأدبية التقليدية"[4].

---

[1]– عبد السلام الشاذلي، الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1989، ص 19.

[2]– المرجع السابق، ص 19.

[3]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2003، ص 6.

[4]–المرجع نفسه، ص 7.

وفي العموم فإنّ الحديث عن الأنواع النثرية المستحدثة في الأدب العربي الحديث، هو حديث عن كتابة اختزلت في سؤال نشأتها وتطورها كل ذلك "الحوار" الذي يبدو متوترًا وغير متكافئ، بين الفكر العربي والغربي في العصر الحديث، وهو "الحوار غير المتكافئ" الذي يؤكد استحالة وجود مثاقفة مثالية.

إنّ الذي يتمّ نقديًا، يعكس ما يتمّ ثقافيًا وحضاريًا، إذ النقد واحدٌ من أبنية الثقافة المركزية[1]، فكثيرًا ما يتم كلما دار الحديث عن السردية العربية الحديثة، وعن أشكال أخرى من الكتابة النثرية، تضخيم المؤثر الغربي واعتباره العلة الوجودية الأولى في نشأة هذه السردية، بل إنّ ذلك عُدَّ من اللوازم الحاضنة للأدب العربي، حد تعبير عبد الله إبراهيم[2]، دائمًا.

غير أنّ الملفت للانتباه أنّ هذا السجال النقدي، الذي يرتد في علّته الأولى إلى ثنائية التراث والوافد الأدبي والثقافي الأجنبي، ظلّ مرتبطًا أكثر ما ارتبط بالفنون النثرية، التي لم يكن لها حضور خاص ومستقل في التراث الأدبي العربي، كالمقال والرواية والمسرحية، أو حضرت بصورة أو بأخرى، غير أنّ تفعيل مبدأ المقايسة لم يعترف بهذا الحضور، لأسباب أيديولوجية أكثر منها أدبية، وربما كان الباحث سعيد يقطين في جهوده التنظيرية للسرد العربي، وفي سعيه إلى "صياغة" ما يسميه هو بـ"المفهوم الجامع"[3]، يبحث في الواقع عن صياغة تنصهر فيها كل هذه المؤثرات؛ التراثية مرة، والقائمة راهنًا مرة ثانية، والأجنبية الوافدة، مرة ثالثة. ولذلك يقول بأنّ مصطلح "السرد العربي" الذي يمثّل مفهومًا جامعًا إنما

[1]– وهب أحمد روبية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 207، مارس 1996، ص 13.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص 11.

[3]– سعيد يقطين، السرد العربي –مفاهيم وتجليات– الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 58.

"يستوعبُ أشكالًا متعددة من الممارسات والتجليات النصية، ويغطي تسميات عديدة* ألحقت بتلك الأشكال وفي مختلف الحقب، وذلك على اعتبار أنّ هذه التسميات السابقة كانت محدودة وضيقة عن الشمول، أو كانت تحكمها رؤيات خاصة"[1]. ليضيف في فقرة تركيبية لاحقة موضحًا بأنّ "السرد العربي" كمفهوم جديد، مرتبط في بعد هام من أبعاده بالعصر ومنظوراته الجديدة "لاسيما عندما نتبين أنّ العديد من الإنتاجات والإبداعات العربية الحديثة والجديدة، تعود إليه، وتتفاعل معه بشتى أشكال التفاعل، إنها تحاوره حينا، وتحاكيه أحيانًا، وتعارضه أحايين أخرى"[2].

وإذا أردنا أن نستخلص مما تقدّم أمرًا، فهو أنّ فعل المثاقفة في سياق الحديث عن النثر العربي، حاضرٌ لا يُنكر، وأنّ أثر هذه المثاقفة بيّن ليس فحسب في إعادة تنشيط كتابات نثرية تراثية، ولكن أيضًا في دفع كثير من الفنون النثرية العربية الحديثة إلى تمثّل الخصوصيات الأسلوبية والتعبيرية والبنائية التي حفلت بها الكتابات النثرية العالمية.

وتوسيعًا للموقف والرؤية، ربما جاز لنا أن نستخلص أيضًا أنّ فعل "المثاقفة النثرية" كان أكثر غنى في حواريته في التراث العربي؛ إذا كانت النصوص تهاجر وترتحل، لكن عبر "جسور" ثقافية لا عبر "معابر"، كما يحدث راهنًا، فنص "كليلة ودمنة" غادر موطنه الأصلي في الهند، مرتحلًا عبر اللغة الفارسية القديمة إلى بلاد فارس، ومنها إلى اللغة والثقافة العربيتين، وقد نجد له بصمات وآثارًا في آداب العالم، خاصة في قصصه الأمثولية التي جاءت على ألسنة الحيوان. "فقد ظهرت ترجمة لاتينية "لكليلة ودمنة" نقلت عن العبرية عام 1270"[3]، بل إنّ الشاعر الفرنسي "جان دولافونتين "Jean de La Fontaine" أشار إلى

* كان الباحث الناقد سعيد يقطين، قد أشار إلى هذه التسميات في فقرة سابقة: الأدب القصصي، أدب القصة، النثر الفني، القصة عند العرب، الحكايات العربية.

[1]– المرجع نفسه، ص 58.

[2]– المرجع نفسه، ص 71.

[3]– محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن –دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي –دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982، ص 251.

استفادته من "كليلة ودمنة"، الذي ترجم من الفارسية إلى الفرنسية عام 1644، بعنوان: "كتاب الأنوار Le Livre des Lumiéres" وذلك في مجموعة حكاياته المنشورة عام 1678[1]، وحكايات "لافونتين" أو خرافاته نفسها، سيتاح لها أن تنتقل إلى العربية في ترجمات عديدة، لعل أولاها هي تلك التي قام بها شاعر مصري من شعراء القرن 19، هو محمد عثمان جلال (1829-1898)، تحت عنوان "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ"[2] أو "العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ"[3].

ينضاف إلى ذلك نص آخر، هو "ألف ليلة وليلة"، الكتاب الأسطورة[4]، حدّ تعبير ماهر البطوطي، الذي يُعدّ مثلًا متميزًا في الارتحال والهجرة والنقلات اللغوية والثقافية. ففي مطلع القرن الثامن عشر، وفي عام 1704 تحديدًا، أصدر الفرنسي أنطوان جالان Antoine Galand (1646-1715)، أول حلقة في ترجمته الفرنسية من "ألف ليلة وليلة"[5]، مفتتحًا بذلك كما يقول "ماهر البطوطي": "سلسلة طويلة لا تزال مستمرة إلى يومنا هذا من الطبعات والترجمات والحكايات المختلفة المتعددة التي تدور كلها حول ذلك الكتاب"[6]، بل إنّ ترجمة "جالان" هذه، كانت أوّل نسخة مطبوعة من "ألف ليلة وليلة" سابقة بذلك النسخة العربية المطبوعة، التي خرجت في "كلكتا" الهندية عام 1835[7]. دون أن ننسى موجات التأثير السحري، التي أثارها هذا الكتاب العابر للثقافات، بأجوائه ومناخاته السردية المفعمة بالبساطة والعفوية، ولكن أيضًا بالعمق والغرابة والعجائبية، إلى درجة دفعت ببعض النقاد الغربيين إلى

---

[1]- المرجع السابق، ص 251. (هامش الكتاب).

[2]- المرجع نفسه، ص 252. (هامش الكتاب).

[3]- عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دط، دت، ص 202.

[4]- ماهر البطوطي -ألف ليلة وليلة والآداب العالمية- دراسة في الأدب المقارن، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005، ص 64.

[5]- المرجع نفسه، ص 64.

[6]- المرجع نفسه، ص 64.

[7]- المرجع نفسه، ص 64.

القول بأنّ "الحركة الرومانسية أصلا قد تفجرت في إنجلترا نتيجة "اكتشاف" الكتاب والفنانين لحكايات ألف ليلة"[1].

أما في النثر العربي الحديث، فيبدو أننا لا نستطيع أن نتحدث عن جسور ثقافية، بكل ما تحيل عليه مفردة "الجسور" من حركية ونقلات متبادلة في الاتجاهين، بقدر ما نتحدث عن "معابر" تأخذ فيها المثاقفة اتجاهًا واحدًا في الغالب، مما يعني أنّ وضعية الكتابة العربية الحديثة والمعاصرة، ستظلّ مرتبطة بجدلية الأنا والآخر، وما يترتب عن هذه الجدلية من تفاعل وتصادم، ومن تقبّل ونفور.

وإذا كانت الإحاطة بجميع فنون النثر العربي، ورصد فواعل المثاقفة فيها أمرا عسيرا، فإنّ المحاضرة ستلزم نفسها بالحديث عن تلك التي صاحب ظهورها وتطورها جدل نقدي واسع حول أصولها ومرجعياتها، ويتعلق الأمر بالمقال والرواية، في حين ستتفرغ المحاضرة الموالية للحديث عن المثاقفة في المسرح، طالما أنّ فنون الخطبة والرسالة والوصية وما إليها، ظلت بعيدة نسبيًا عن دائرة هذا الجدل، وكثيرًا ما نُظر إلى نماذجها في الأدب العربي الحديث على أنها امتداد واستئناف للنماذج التراثية منها.

4-المقال: سؤال الأصول وتأثيرات المثاقفة

يمثّل "المقال" متنًا تأليفيًا ضخمًا في النثر العربي الحديث والمعاصر، وقد تحققت له هذه الكثافة الكمية والنوعية نتيجة ارتباطه منذ نشأته الأولى بالصحافة، فتشكلت في إطار هذا الوسيط النوعي، أهم خصائصه التي ضبطت شكّله، وأطّرت مضمونه، غير أنّ أكثر الإشكالات التي تصله بحركة المثاقفة هي تلك التي ارتسمت في صورة جدل نقدي حول أصوله وامتداداته. ففي الوقت الذي تحاول كثيرٌ من الدراسات النقدية تأصيل هذ الشكل التعبيري في التراث العربي، معتمدة على حضور نماذج تراثية، يمكن عدّها أشكالا جينيالوجية للمقال الحديث، وأنّ هذه الأشكال/البذور قد "تمثلت على أحسن صورها في

[1]- المرجع السابق، ص 76.

الرسائل، وخاصة الإخوانية والعلمية"[1]. وأنّ هذه الرسائل كانت متنوعة* ومتباينة المستوى، وأنه لولا تطورها "المرذول الذي طبعها بطابع الصنعة الثقيلة الممجوجة"[2] في بعض المراحل والعصور، "لكانت الممثل البكر لفن المقالة كما عرفتها الآداب الأوروبية الحديثة"[3].

أقول: في الوقت نفسه الذي حرصت هذه الدراسات على تجذير المقال في المتن النثري التراثي، تقف آراء أخرى، مضادة، تربط نشأة المقال في الأدب العربي الحديث بفواعل الاتصال والاحتكاك التي اتسعت دائرتها، وتعمّق مجراها بين العرب والغرب، منذ مطالع عصر النهضة. ونشأة المقال في الأدب العربي الحديث، في منظور أكثر من دراسة، ارتبطت بسياقات أوسع وأعمق، يقف في مقدمتها انتقال المجتمع العربي من طور الخاضع للإمبراطورية العثمانية، حيث شلّت الهيمنة الإمبراطورية مبادرات الحركة الذاتية الداخلية، إلى طور النزوع نحو التحرر والتي تجسدت في حركة البعث ونشاط الترجمة والتأليف والتفاعل مع الفكر الغربي، ليتزامن ذلك كله، وفي مراحل لاحقة، مع حركات الاستقلال وتشكل الدولة الوطنية، وتشكل الاتجاهات الفكرية والسياسية. وطبيعي –والحال هذه– أن تشتدّ الحاجة إلى شكل أدبي، يمتلك قدرة استيعاب التحولات المتسارعة، ومواكبة الأحداث السياسية والاجتماعية والفكرية، فكان المقالُ؛ وكان ارتباطه العضوي والوظيفي بالصحافة بما عضّد الحاجة إليه.

لقد تشكّلت خصائص المقال البنيوية، وتكونت أهم سماته الفنية في إطار ارتباطه بالصحافة، باعتبارها تبثُ خطابًا إعلاميًا عامًا، لذلك تميّزت لغة المقال بالبساطة وأحادية الدلالة والمباشرة، بل لقد وجدت اللغة العربية نفسها مدعوة إلى تجديد معجمها وقاموسها،

---

[1]– محمد يوسف نجم، فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1966، ص 17.

* يشير محمد يوسف نجم إلى جملة من النماذج، يعتبرها التمثيل النصي للمقال في التراث العربي، مثل: "صنعة الإمام العادل" للحسن البصري، وهي رسالة كتبها إلى الخليفة عمر بن عبد العزيز، بطلب منه، ورسالة عبد الحميد الكاتب إلى الكتاب" فضلا عن رسائل الجاحظ الكثيرة، وفصول أبي حيان التوحيدي في أكثر من كتاب له.

[2]– المرجع نفسه، ص 18.

[3]– المرجع نفسه، ص 18.

متخلّصة من الرّكّة والضعف والزخارف المصطنعة[1]، التي ترسبت في الذائقة الفنية في عصور الضعف والتهالك.

ولعلّه من الجدير أن نشير إلى أنّ هذا التلازم بين المقال والصحافة هو ما يُحتم في أحيان كثيرة النظر إلى تاريخها، إلى أنه تاريخ واحد*.

وإذا كانت المحاضرة تعفي نفسها من الانخراط في سجالية الجذور والنشأة، بحكم التجاوز النقدي لهذه الإشكالية، تردّدًا فيها أو حسمًا لها، فإنّ الواقع المجتمعي، كما تشير إلى ذلك أدبيات الدرس الأنتروبولوجي، يخضع وبصورة دائمة لتغيرات الحياة وتحولات أنساقها، وأنّ هذه التغيّرات هي التي تدفع بالأشكال الفنية والاجتماعية والثقافية إلى التوقف، أو التراجع، لأنها –وهي تفقد قدرتها على المواكبة– تغدو غير قادرة على تحقيق الحد الأدنى من الإشباع، ولذلك فهي تُستبعَدُ لصالح تكيفات ثقافية واجتماعية وفنية جديدة[2].

ومن هنا تأتي مشروعية السؤال: لِمَ لم تستمر النماذج التراثية للمقال في صورتها المعروفة والمتعينة؟ فصولًا ورسائل؟

لقد كان منطق الوافد الجديد يفرض نفسه بقوة في العالم العربي منذ البداية الأولى لصياغة شروط النهضة، والتي كان المكوّن الثقافي الغربي فيها عنصرًا أساسيًا، رفضًا أو تبنيًا، وكان هذا المكوّن آخذًا في صناعة بيئة أو بنية تحتية، هي التي تحكمت لاحقًا في ظهور ونشأة أو تطور كثير من الأجناس والأشكال الأدبية، كالمقال والرواية مثلًا. وربما استطعنا أن نجد تجليات واضحة لهذا المكوّن الغربي ضمن أنساق الثقافة والمجتمع المصري، خاصة، والعربي عامة في أنماط التعليم وطرائقه، وفي أساليب التواصل الثقافي، وفي فرض اللغة الاستعمارية؛ فرنسية أو إنجليزية، أو هما معًا، ثمّ الإزاحات اللغوية والثقافية

---

[1]– عمر الدسوقي، نشأة النثر العربي وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2007، ص 26.

* لتتبع هذا المسار التاريخي للتطور المتلازم بين المقال والصحافة، ينظر: عمر الدقاق، وآخرون،

[2]– عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة –المفاهيم والإشكالات من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006، ص 118.

الكبرى التي قام بها الاستعمار الإنجليزي في مصر، وغيره في أقطار عربية أخرى، عبر شنّ حملات الإبادة اللغوية للفصحى، وتغليب العامية، تأسيًا بالانتقال الذي حققته "الأمم الغربية التي هجرت اللاتينية إلى لهجاتها المحلية كالفرنسية والإيطالية والإسبانية"[1].

تلكم هي البطانة الثقافية التي تحكمت في فعل المثاقفة، ذات الاتجاه الواحد، فكان المقال كما كثير من الفنون المستحدثة، ينظر إليه باعتباره دالًا على مدلول ثقافي واحد هو الغرب[*].

5-الرواية العربية: مصبات المثاقفة

يطرح سؤال المثاقفة في الرواية، وفي الرواية العربية الحديثة والمعاصرة، حزمة هائلة من الأسئلة والإشكالات. بدءًا من إشكالية النص الذاتية المرتبطة بأجناسيته المُنظَّر لها نقديًا، ونزوعه المستمر لتفجير حدود هذا التجنيس إبداعيًا، مرورًا بسؤال النشأة ورصد الأصول، وليس انتهاء بتداولية الرواية راهنًا، بما يقدمها ديوانًا للأزمنة الحديثة، وملحمةً للعصر، وتعبيرًا ثقافيًا مهيمنًا.

لقد "اقتحم السرد حياتنا الثقافية المعاصرة إلى ما يقارب حدّ الدفع، والآثار الثقافية التي تبدو أنها لا تزال تنأى بنفسها عن الاستظلال بالسرد... تقلصت إلى حدّ النُّدرة"[2]. وشيئًا فشيئًا، وبفعل عوامل كثيرة يتشابك فيها ما هو اجتماعي بما هو فني جمالي، وما هو سياسي بما هو اقتصادي، وما هو داخليّ مرتبط بالبيئة العربية في حركتها وتدافعها، وتقدمها ونكوصها، بما هو خارجي؛ أجنبي وعالمي في حضوره ومسارات استقباله وتلقيه وعلاقات هيمنته، تحولت الرواية -أو كادت- إلى الممثل السردي والثقافي الذي يقدّمنا إلى العالم،

---

[1]- عمر الدسوقي، نشأة النقد الحديث وتطوره، ص 168.

[*] للمزيد من الاطلاع، ينظر: عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، خاصة من الجزء الذي يأخذ عنوان: "أثر الثقافة الأجنبية في تطور المقال الأدبي"، ص 249 وما بعدها.

[2]- صلاح صالح، سرد الآخر -الأنا والآخر عبر اللغة السردية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2003، ص 7.

حتى ليبدو في أحيان كثيرة وكأنّ الرواية تتقدم باعتبارها بديلًا عن حقول فنية وحتى علمية كثيرة. إنها صانعة الكنايات والاستعارات الثقافية الكبرى.

والقول باقتحام السرد لحياتنا الثقافية المعاصرة، لا يعني نفيًا لحضور السرد في التراث العربي، كما لا يعني في الآن نفسه إعادة طرح أسئلة الجذور والأصول واستحضار التجليات النصية السردية التراثية الفنية، فهذه هي ممّا يؤكّده تاريخ الأدب والسرد العربيين، بل يجب أن يعني أنّ "السرد" قد تحوّل أو اكتسب صفة "المفهوم" الذي يذيب الفروق بين الأشكال والأنواع، ليغدو مفهوما جامعًا[1] على المستوى الفني والجمالي، ويغدو جنسًا مهيمنًا على المستوى الثقافي.

عربيًا، إنّ الذي حدّد مفهوم كثير من المفاهيم هو الشعر لا النثر، لقد حدّد الشعر مفهومنا للأدب والكتابة، وحين تحوّل إلى أصل من أصول الثقافة العربية، ومكونًا من مكوناتها، حدّد مفهومنا للذات والآخر، بل إنه صاغَ في الأذهان نموذج الأمة. وفي مقابل الشعر كان النثر يتلمّس طريقه بصعوبة، باعتباره استثناءً على القاعدة، وكان النثر الذي يتشكّل سرديًا يجد من الإعراض والنفور والتبخيس، ما يُعبر عن رؤية الثقافة العربية القديمة، التي تُعلي من شأن الشعر، وتهوّن من شأن النثر، بل وترمي القُصاص، وهم فئة كبيرة في التراث العربي، بالبدعة[2]، وأنهم لا يخاطبون إلى عوامّ، قلوبهم إلى الخرافة أميل، وبواطنهم مشحونة بحب الهوى[3]، وبأنهم رعاع لا يمكن الاطمئنان إليهم[4].

[1]– سعيد يقطين، السرد العربي –مفاهيم وتجليات– الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012، ص 58.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية –بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1996، ص 58.

[3]– نقلا عن المرجع نفسه، ص 58.

[4]– نقلا عن المرجع نفسه، ص 59.

غير أنّ هذه الرؤية الثقافية لفعل الرواية والقصّ بدأت في التصدع مع بدايات عصر النهضة العربية، التي كانت في وجه من وجوهها تعبيرًا موازيًا لبروز أسئلة جديدة، وعلاقات ورؤيات مختلفة، أبرزها:

1- الرغبة في إعادة اكتشاف الذات تحت ضغط إكراهات واقع التخلف.

2-الإحساس الحاد بتقدم الآخر الغربي، ووقوع الأنا العربية موقع التابع.

3-التلازم بين الأسئلة النهضوية المختلفة، وبداية ظهور وعي مجتمعي بدأت تتحدد فيه مفاهيم الفرد والمجتمع والسلطة، وتأخذُ بُعدًا حركيًا جديدًا.

4-ظهور وعي مديني جديد، يكرّس علاقات اجتماعية واقتصادية وثقافية وجمالية وأخلاقية مغايرة، فالمدينة فضاء روائي مفتوح، يمنح قاطنيه "عينًا بدلًا من الأذن"[1]، و"ثقافة تقوم على البصرية أكثر مما تقوم على السماع"[2]، بل وترسخ إحساسًا حادًا "بزمن الساعة، المجرد، المفتت والمجزأ، بدل زمن الفصول المجسد، المتصل، كلي الإيقاع، الموسيقيّ الموزون"[3]. هذا فضلًا عن فواعل كثيرة، كانت تتحرك في جميع الاتجاهات، منذرةً بتحولات جسيمة، وتصدّعات عميقة في الوعي العربي كانت بحاجة إلى شكل تعبيري "إمبريالي"* يستوعب مختلف الحالات والوضعيات التاريخية والنفسية والاجتماعية الجديدة.

لقد تزامن اكتشاف العرب للرواية مع بداية اكتشاف علاقات جديدة، مع الذات ومع الآخر على حدّ سواء، ولذلك كانت المتون الروائية العربية أكثر احتفاءً بهذين الهمين بكل تمظهراتهما وتجلياتهما.

---

[1]- حسين حمودة، الرواية والمدينة -نماذج من كتاب الستينات في مصر- الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، سبتمبر 2000، ص 27.

[2]- المرجع نفسه، ص 27.

[3]- المرجع نفسه، ص 27.

*لا أستعمل مصطلح "إمبريالي" هنا إلى بدلالته على فكرة السيطرة والتوسع والشمولية، بما يساعد على إبراز حضور الرواية وانفتاحها واتساعها لابتلاع الأجناس والخطابات الأخرى المختلفة.

5-1-تجليات التثاقف الروائي:

لا يكاد يخلو حديث عن فواعل النهضة وحركة التحديث في العالم العربي من الإشارة إلى المؤثر أو المكوّن الغربي في صياغة هذه النهضة عند فريق، أو إعطائها بُعدًا من الأبعاد عند فريق ثانٍ، أو توجيهها توجيهًا غربي الهوى والاتجاه والمرمى عند فريق ثالث. لكنّ المؤكّد عند الجميع أنّ هذا المؤثّر كان فاعلًا في جميع الحالات. فأسست "الرواية الغربية لمفهوم التحديث الذي أصبح منذ ذلك الوقت يتحدد في محاكاة أشكال الثقافة الغربية، بما في ذلك الأشكال الأدبية"[1].

ومع مرور الوقت، جرّت عملية الامتثال للقوة العسكرية امتثالًا آخر لخطاب هذه القوة الفكري والثقافي[2]، وكان أن كانت الرواية هي الحمّالة الأدبية لكل السّجالات والتوترات التي رافقت عصر النهضة منذ بدايته، وربما إلى الآن.

وإذا كانت المحاضرة معنيةً بالرواية العربية الحديثة والمعاصرة، فإنها ستكتفي بالإشارة إلى التأثير الذي تؤكده كثير من الدراسات، والذي مارسته مدونات ومتون سردية قصصية تراثية في الأدب الغربي عمومًا، والسردي منه خصوصًا، وفي العصور الوسطى تحديدًا، وقد كان للوجود العربي الإسلامي الأثر الحاسم في صياغة هذا التأثير، خاصة من خلال القصص الفلسفي والشعبي والديني والإخباري[3]، فقد كانت "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، و"التوابع والزوابع" لابن شهيد، و"حي بن يقظان" لابن الطفيل، من النصوص الكثيرة التداول في مرحلة الوجود العربي الإسلامي في الأندلس، وقد أُتيحَ لهذا التأثير أن يمتدّ إلى

[1]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة -تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003، ص 11.

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

[3]- عمر الدقاق وآخرون، ملامح النثر الحديث وفنونه، ص 336.

قرون تالية متقدمة*، أما اتصل إذا اتصل الحديث بكتاب "ألف ليلة وليلة"، فإنّ تأثيره في الأدب الغربي لا يكاد يغيب عن المهتمين بأمر المثاقفات وهجرات النصوص.

وتكشف المتابعةُ لحركية الرواية في الأدب العربي الحديث عن تأثير الغرب في اتجاهين؛ الأول يتّصل بالأثر الذي تشكّلَ وأبانت عنه النصوص الروائية العربية الحديثة، والثاني يتّصل بالنقد الذي استهدف هذه النصوص، وقد تدرجت هذه الحركة ضمن المسارات المعروفة في أغلب عمليات التلقي، والتي بدأت بالترجمة ثم الاستيحاء والتقليد، ثم الإبداع.

ويمكن بعد أن نتجاوز سؤال الريادة الروائية*، أن نمثّل لهذه المثاقفة المبكرة بما كتبه "رافع رفاعة الطهطاوي" في نصين مهمين؛ الأول هو "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" والذي نحا فيه نحوًا سرديًا، ظل مترددًا بين أسلوب الكتابة المقامية والرحلية، وبين الانطلاق الحيوي في القص، والذي هو أثر من أثار تكوينه في فرنسا. أما الثاني فهو نصه المعرب الذي حمل عنوان "مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك"، والذي هو تعريب أو ترجمة لقصة

---

* من تجليات التأثير الممتد عبر الزمن ما عرفناه من ترجمات عديدة لهذه النصوص، أو نصوص أخرى لأصحابها، مثل ترجمة المستشرق النمساوي "فون كريمر" لبعض قصائد المعري إلى الألمانية سماها "أشعار أبي العلاء الفلسفية" وقد طُبع في فيينا، كما ترجم "أمين الريحاني" مختارات من شعر أبي العلاء إلى الإنجليزية سماها "رباعيات أبي العلاء"، وطبعت في نيويورك... ينظر: أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، تح: محمد الإسكندراني وإنعام نوال، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2014، ص 23.

كما امتد هذا التأثير ترجميًا إلى حدود القرون 18-19، فقد نشر "دي ساسي" لأول مرة "مقامات الحريري و"كليلة ودمنة"، وفي عام 1809 قام "لومسدن" بالأمر نفسه، ثم قام "برسفال" بطباعة "مقامات الحريري" وأجزاء من "ألف ليلة وليلة"، ونشر "فريتاغ" كتاب ابن عرب شاه المعروف بـ: "فاكهة الخلفاء".... ينظر: عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، ص 38.

* عرفت السجالات النقدية العربية، والمرتبطة بجنس الرواية تحديدًا إشكالات متعددة، يقف في مقدمتها سؤال الريادة، وقد أخذ هذا السجال بُعدًا قُطريًا ضيقًا، ففي الوقت الذي تكرست فيه رواية "زينب" كفاتحة للكتابة الروائية عربيًا، والدفع بها في كلّ مجال من هذا النوع، تذهب دراسات وبحوث أخرى إلى أنّ نص "وي، إذن لست بإفرنجي" لخليل الخوري هو الأسبق، بحكم صدورها عام 1860، وفي السياق نفسه يشار إلى ريادة اللبنانية زينب فواز (1844-1914) بروايتها "حسن العواقب" التي صدرت عام 1899، وإلى نصوص أخرى متعددة، كنص فارس الشدياق "الساق على الساق فيما هو الفارياق" عام 1955م، ونص فرنسيس فتح الله الحراش "غابة الحق" التي نشرها عام 1865. وبين هذه وتلك من الأسماء نجد أسماء عديدة من مثل: فرح أنطون، وسليم البستاني، وجورجي زيدان، واليازجي، ولبيبة هاشم، والرياحي وصولًا إلى محمد حسين هيكل بروايته "زينب" الصادرة عام 1914م.

"فنلون" François Fenelon المسماة "مغامرات تليماك"، وترجمة الطهطاوي هذه كانت قد نشرت في بيروت عام 1867م، وتشير آراء أخرى إلى أنّ ترجمة الطهطاوي هذه ليست الأولى التي تستهدف نصًا سرديًا غربيًا، إذ هناك ترجمتان تسبقانها، الأولى هي ترجمة/تعريب "محمد مصطفى" لرواية "فولتير" Voltaire الفرنسي، والتي سماها "مطالع الشموس في وقائع كارلوس الثاني عشر"، والتي ظهرت عبر مطابع بولاق عام 1841، والثانية هي تعريب "بطرس البستاني" للترجمة المجهولة لرواية "دانيال ديفو Daniel De Foe" "روبنسون كروزز" تحت عنوان: "التحفة البستانية في الأسفار الكروازية" عام 1861م.

والمتأمل للتفاصيل التي عرضت في الهامش السابق، والتي تسرد جملة النصوص/البواكير في الرواية العربية الحديثة، ويُنظر إليها باعتبارها نصوصًا تأسيسية، سيلحظ أنها ترتبط بأسماء شامية جغرافيًا، ومتعددة المشارب ثقافيًا ودينيًا، ومن ثمّ تغدو كتاباتهم الروائية المبكرة، كما يذهب إلى ذلك جابر عصفور، استجابة لرغبتهم التحررية ونشدانهم الخلاص عبر الإيمان بقيم المجتمع المدني[1]، كنقيض لحالة التخلف التي أحكمت قبضتها على المجتمع إبان العهد العثماني. فضلًا عن أنّ أغلب الأسماء المذكورة كانت على معرفة باللغات الأجنبية بما أتاح لها عقد صلات مبكرة ومستمرة مع الثقافات الأجنبية[2]، وانصراف كثير منهم إلى الترجمة في سياق التعامل مع الجاليات الأجنبية[3]، "كلّ ذلك وغيره جعل إسهام أبناء هذه الطوائف متميزًا في مجالات الفن القصصي الوليد، سواء بالترجمة المباشرة أو التعريب"، أو التأليف الخالص"[4].

[1]– جابر عصفور، فجر الرواية العربية، ريادات مهمشة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع4، ربيع 1998، ص 11. (الجزء الأول).

[2]– المرجع نفسه، ص 11.

[3]– المرجع نفسه، ص 11.

[4]– المرجع نفسه، ص 11.

حتى إذا استقرّ الأمر عند رواية "زينب"، التي ظلت مرتبطة في موضوعها بالريف أو القرية المصرية، وحركة الإنسان/المرأة في بيئة ساكنة ومغلقة، إلا أنها كانت من حيث الشكل محاولة لتمثل الصيغ الروائية الغربية خاصة في نزوعها إلى ما يشبه الاعترافات الذاتية[1].

لتتوالى النصوص المختلفة التي تتفاوت نسبة تأثرها بالثقافة الأدبية والروائية العالمية شرقًا وغربًا، مع العلم أنّ هذا التأثر يأخذ أشكالا وأبعادًا مختلفة يمكن إجمالها في:

1-نصوص تتناول في موضوعاتها العلاقة بين المشرق والغرب، فهي إذن نصوص روائية، تتحدث في المثاقفة وعنها، وتكشف عن تحيزاتها ومراكز قوتها ولعبة خطابها، وضمن هذه النصوص يمكن الحديث عن "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" "وعلم الدين" لعلي مبارك، و"حديث عن بن هشام" للمويلحي، و"أديب" لطه حسين و"قنديل أم هاشم" يحي حقي، و"عصفور من الشرق" لتوفيق الحكيم، و"الحي اللاتيني" ليوسف إدريس.

2-نصوص روائية متأثرة بالنتاج الروائي العالمي والغربي في أشكاله وصيغه الفنية والسردية، فهي نصوص تنعكس عبرها المثاقفة، وأغلب كتاب هذه النصوص هم أولئك الذين انفتحت قراءاتهم على الزخم الروائي العالمي، وتمثلوا طرائق الكتابة فيه، وعدد نصوصهم لا يكاد يحصى لكثرته وتنوعه، وتمثيلًا يمكن الإشارة إلى نجيب محفوظ في كثير من روايته ذات التوجه الواقعي، ومحمود المسعدي وجمال الغيطاني وإميل حبيبي والطاهر وطار وهاني الراهب ولطيفة الزيات وسحر خليفة وسلوى بكر وهدى بركات وأحلام مستغانمي ونوال السعداوي.

-نصوص روائية متأثرة بمناخات الرواية الغربية ورؤيتها للعالم والأشياء، تعتمد تقنيات وصيغًا ومواقع نظر جديدة كالتداعي الحر، وتيار الوعي، وكسر أنماط الحكي التقليدية، مُتشبّعةً بأجواء الرواية الجديدة، الغارقة في الحلم والكابوسية وسديم الرؤى وتشظيات الذات

[1]- السعيد بيومي الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1982، ص 40.

والوجود، مثلما نجد عند الكتّاب الروائيين المعاصرين: إدوارد الخرّاط، صنع الله إبراهيم، واسيني الأعرج، الطاهر وطار خاصة في نصوصه الأخيرة. وعبد الرحمن منيف، ومحمد برادة وأحمد المديني وبشير مفتي... والمئات من النصوص الروائية العربية المعاصرة، التي انخرطت في سياقات كتابات مُتشظية تستحضر عوالم كافكاوية مرعبة، رغبة في احتواء اللحظة الكونية الضاجة بكل مظاهر الغياب والانشطار، والمسكونة بالإزاحات القاسية للأبعاد الإنسانية.

5-2-تدبير الأنا في زمن الآخر روائيًا:

تتعدد قنوات المثاقفة، وتتنوع مساراتها، بصورة شديدة الكثافة إلى درجة يعجز عن الإحاطة بها بحث مفرد بما يرفعها إلى مرتبة الموضوعات والمشاريع الكبرى، التي يجب أن توكل إلى هيئات ووحدات ومخابر بحثٍ كاملة.

ولعلّ الترجمة أن تكون أكثر هذه القنوات الثقافية، التي تتحقق عبرها المثاقفات، وتتجلى حركيتها ونتائجها، ولذلك يمكن الحديث عن عشرات الترجمات التي استهدفت النصوص الروائية في الاتجاهين؛ من العربية إلى لغات العالم المختلفة، أو من هذه اللغات إلى العربية، وذلك بصرف النظر عن الخلفيات التي تحتكم إليها هذه الترجمات جميعًا، وعن طبيعة الاختيارات النصية، ومناهج الترجمة وأساليب النشر والترويج[1].

والواقع أنّ رصد هذه الترجمات في الاتجاهين، هو بحاجة إلى جهود جماعية لتعدده وتنوعه، ويكفي أن نشير إلى بعض الترجمات التي استهدفت نصوصًا روائية وسردية عربية، دون أن نضبط هذه العملية ضبطًا كرونولوجيًا دقيقًا، بحكم تحرك المحاضرة ضمن دائرة المتوافر من المراجع، ففي مجلة "فصول" يشير الكاتب "مصطفى ماهر" في مقال له يحمل عنوان: "حول ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية" إلى بواكير هذه الترجمات ممثلةً في ترجمة

[1]- مصطفى ماهر، حول ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع4، ربيع 1998، ص 326.

"مارتين تيلو" Martin Thilo، لرواية "المملوك الشارد" لجورجي زيدان عام 1917م، وترجمة "أوتوسبيس" "Otto Spies" لثلاث قصص لمحمد تيمور، وكذا ترجمة "ماريانة لَبّار Marianne Lapper للجزء الأول من "الأيام" لطه حسين، وترجمة "هورست لوتار تيثلايت "Horst Lothar Teweteit" لـ: "يوميات نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم"، كما أخرجت المطابع الألمانية ترجمة لرواية "الأرض" لعبد الرحمن الشرقاوي[1]. كما تشير المقالة نفسها إلى انخراط واحدٍ من علامات الترجمة الألمانية هو "هارتموت فيندريش Hartmut Fahndrich" في عملية ترجمة واسعة استهدفت النصوص الآتية:

-"اللجنة" لصنع الله إبراهيم، عام 1987.

-"الزيني بركات" لجمال الغيطاني، عام 1988م.

-"الحرام" ليوسف إدريس، عام 1995م.

-"حكام عطية" لسلوى بكر، عام 1992.

-"ترابها زعفران" لإدوارد الخراط، عام 1990[2].

فضلًا عن ترجمات عديدة أخرى من العربية إلى الألمانية، عددها المقال وشرح بعض سياقاتها*.

أما الترجمة الروائية العربية إلى الإنجليزية، فقد كانت مبكرة، لأسباب كثيرة تتصل بقدم وطبيعة العلاقة التي ربطت العالم العربي بالغربي وبالثقافة واللغة الإنجليزيتين، تحديدًا، ويكفي في هذا السياق أن نشير إلى واحد من أشهر المترجمين للروايات العربية إلى

---

[1]- المرجع السابق، ص 327.

[2]-المرجع نفسه، ص 329.

* ذَكَرَ الكاتب عددًا هامًا من النصوص الروائية العربية المترجمة إلى الألمانية تحديدًا، كما عدّدَ جملة من دور النشر الألمانية التي تعهدت بترجمة نصوص روائية عربية كثيرة، في سياق تأكيد صاحب المقال "مصطفى ماهر" بأنّ الترجمة إلى الألمانية تحكمت فيها جملة من العوامل وخضعت لاختبارات متعددة؛ إذ منها الفردي والجماعي والحكومي والمؤسساتي والاختيارات التابعة أو المتأثرة بأحداث أو موجات معينة؛ كحصول كاتب عربي على جائزة مَا. يُنظر المرجع نفسه.

الإنجليزية، وهو "دينيس جونسون ديفيز" Denys Johnson Davies (1922-2017)، والذي تحولّ الفعل الترجمي عنده إلى مشروع متكامل منذ أن بدأ في مرحلة مبكرة، في ترجمة قصص عربية "لمحمود تيمور" عام 1947، لتتواصل جهوده الترجمية، وتستهدف بعض أعمال "توفيق الحكيم"[1]،و"عبد الملك نوري" من العراق، ومواطنه "فؤاد التكرلي"، و"ليلى بعلبكي" و"حنان الشيخ" من لبنان، و"عبد السلام العجيلي" من سوريا، و"يوسف إدريس" و"إبراهيم أصلان" و"أمينة زيدان" و"إدوارد الخراط" و"محمود الورداني" و"سلوى بكر" و"سعيد الكفراوي" من مصر، و"إبراهيم الكوني" من ليبيا، و"محمد زفزاف" من المغرب[2].

ولا يكاد يتوقف الأمر عند الجهود والمشاريع الفردية، كما لاحظنا ذلك عند "دينيس جونسون"، بل إنّ دور نشر غربية كثيرة شرعت في إبرام عقود ترجمة للروايات العربية، في فرنسا وألمانيا وإنجلترا والولايات المتحدة وكندا وإسبانيا وإيطاليا[3]. ويذهب متابعون مهتمون إلى أنّ أغلب هذه الترجمات تستهدف نصوصًا سردية نسوية[4]، وربما كانت رواية الكاتبة المصرية "ميرال الطحاوي" المعنونة بـ"الخباء" والصادرة عام 1996، نموذجًا متقدمًا ودالًا على هذا الاهتمام المتزايد، إذ ترجمت إلى أكثر من 9 لغات عالمية[5].

وينضاف إلى الاهتمام الفردي والمؤسساتي بترجمة الرواية العربية، اهتمام أدبي وإعلامي تبديه الجرائد والمجلات، مثلما هو أمر مجلة "دو" "Du" السويسرية، التي خصصت عددها لشهر مارس من عام 2007 للأدب النسائي العربي، تحت عنوان "الأدب العربي بأقلام

---

[1]- جونسون ديفيز، مختارات للترجمة، مكتبة الأنجلو المصرية، دت، دط، ص 51.

[2]- موقع إياد ع نصار، أوراق ثقافية، مقال: أشهر مترجمي الرواية العربية المعاصرة، inassar.blogspot.com/2011/05/blog-post-06.html

[3]- الموقع السابق، مقال: موسم الخروج من العزلة -ترجمات القصة والرواية النسائية العربية: inassar.blogspot.com/2009/10/blogpost.html

[4]- الموقع نفسه.

[5]- الموقع نفسه.

بنات شهرزاد" عرضت فيه سير كثير من الروائيات العربية، اللواتي يحزنُ شهرة واسعة، فضلًا عن حوارات مع:

-سميحة خريس الأردنية صاحبة رواية "بقعة عمياء".

-سعاد عميري الفلسطينية.

-لطيفة الدليمي من العراق.

-ليلى العثمان من الكويت.

-بشرى خلفان من سلطنة عمان[1].

كما اتسعت الترجمات الإنجليزية لتشمل نصوصًا سردية لكاتبات معروفات كـ"آسيا جبار" و"رضوى عاشور" والأكاديمية والناقدة السينمائية المصرية الكندية "مي التلمساني" صاحبة "هليو بوليس" و"دنيا زاد".

وإذا كانت الفقرات السابقة قد هيمنت عليها الإشارات الدائمة إلى فضاءات الرواية العربية في المشرق، فإنّ الرواية المغاربية لم تكن بعيدة عن مناخات الهجرة والتنقل عبر وسائط متعددة.

فالرواية المغاربية تتموضع بحق ضمن حقل متفاعل وموجّه للقاءات الثقافية؛ ولذلك فهي تقوم على خصوصية، تتأتى لها من حيث أنّ متونًا كثيرة منها مكتوبة باللغات الأجنبية، فرنسية وإسبانية، وإنجليزية بدرجة أقل. حدث ذلك في مرحلة تعرّض الأقطار المغاربية للاستعمار الغربي، وكما ظلّ مستمرًا إلى غاية هذه اللحظة.

وهذا النوع من الروايات، يقلب معادلة الترجمة، بحيث تتحول اللغة الأجنبية إلى لغة إرسال، وتكون اللغة العربية لغة استقبال، وهو ما يجسد وضعًا ثقافيًا خاصًا، يميز أقطار المغرب العربي عمومًا.

[1]- الموقع السابق.

في حين تلتقي الرواية المغاربية المكتوبة بالعربية من نظيرتها المشرقية في خضوعها لحركة ترجمة تتسع وتضيق بحسب الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية وبحسب قدرة هذه الرواية أو تلك على إثارة المخيال الغربي، أو التماهي مع إيديولوجيته، وتصورات نُخبه، وربما كانت الجوائز الأدبية مدخلًا مناسبًا لتقدير حاجة هذه الرواية أو أخرى إلى الترجمة، وينضاف إلى ذلك طبعًا ما حققته الرواية العربية المعاصرة من إنجازات فنية وجمالية وثقافية أغنت السرد العالمي، ودفعت قوى التمركز إلى مراجعة خطابها الاستعماري الاستعلائي، والدنو أكثر إلى فضاءات إبداعية مغايرة، كانت مرمية في الهامش، والاقتناع بأنّ الذاكرة الإنسانية تحفظ للجميع أدوارهم وإسهاماتهم في صياغة الوجود، "فأغلب أكبر الأعمال الأدبية... ليست أصيلة تمامًا، فهي تعتمد على مصادر أخرى أوجدها الآخرون، ولا تُعتبر في نهاية الأمر سوى نماذج روجعت بطريقة تحويرية"[1]. حد تعبير "أنا بلاكيان" Anna Balkian الأمريكية.

وإذا كان الحديث عن كثير من الأدباء المغاربة الذين كتبوا باللغة الفرنسية من أمثال: مولود فرعون، محمد ديب، مولود معمري، مالك حداد، كاتب ياسين، آسيا جبار من الجزائر، والطاهر بن جلون، إدريس الشرايبي، عبد اللطيف اللعبي، من المغرب، والبير ميمي من تونس، مصطفى النيسابوري، فؤاد العروي المغرب، عبد الوهاب مؤدب، هالة باجي، فتحي بن سلامة، هو مما ينتمي إلى الصنف الأول، أيّ ضمن الأدب المغاربي المكتوب باللغة الأجنبية، الذي أنجزت فيه وفي قضاياه الحافة المئات من الدراسات والبحوث، فإنّ المساحة الواسعة من هذا الأدب، والذي كتب روائيًا باللغة العربية، يظل بحاجة إلى التعريف والترجمة.

وفي سبيل ذلك ذهبت كثير من دور النشر العالمية، والفرنسية، تحديدًا، إلى الشروع في برامج مختلفة، قصد ترجمة النصوص الروائية المغاربية المعاصرة وطبع وإعادة طبع

[1]– نقلا عن: سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 221.

الروايات المغاربية المكتوبة أصلًا بالفرنسية، مثلما هو الأمر مع الروائيين الجزائريين "كمال داود" و"ياسمينة خضرا"، وغيرهما وإن ظلت برامج ومشاريع الترجمة هذه مرتبطة في أبعادها الثقافية والسياسية برواسب استعمارية، وتوجهات ما بعد استعمارية، لا تتلقى في الغالب إلا النصوص التي تدافع عن المخيلة الكولونيالية الفرنسية بالجزائر[1].

والواقع أنّ الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، وربما المغاربي والمشرقي حتى، يطرح في علاقته بالمراكز الاستعمارية، وبدور النشر فيها حالة تثاقفية متوترة، تنعكس عبرها رؤى الكتاب والأجيال وطبيعة المواقف والعلاقات السياسية بين مركزٍ، ظلّ مسكونًا بنوستجاليا غريبة ولا يريد أن ينفكّ عن مركزيته، وبين مستعمرٍ، يرفض أن يركن في منطقة الهامش.

لقد اضطر الروائيون الجزائريون الرواد: محمد ديب، مولود فرعون، مولود معمري، آسيا جبار، أن ينشروا أعمالهم الروائية عبر دور نشر فرنسية كثيرة طيلة الفترة السابقة للاستقلال، بعيدًا عن دور النشر في الجزائر التي كانت غير مفصولة عن الجهاز الإيديولوجي[2] الاستعماري، غير أنّ هؤلاء الأدباء لم يقدموا تنازلات فيما يتصل بخطهم النضالي والفكري الوطني، بدليل أنّ بعض دور النشر هذه تكون قد انقلبت على ماضيها في علاقتها ببعض الكتاب؛ فحين تحوّل "رشيد بوجدرة" إلى الكتابة باللغة العربية، واتجه "محمد ديب" إلى نوع جديد من الكتابة الروائية ، رفضت دور النشر هذه التعامل معهما[3]. أنها مراكز ثقافية تبحث عن أبواق وأتباع، لا عن أصوات حرة مستقلة.

---

[1]– حميد عبد القادر، ضفة ثالثة، منبر ثقافي عربي.Diffah.alaraby.co.uk/diffah/herenow/1917/10/16 تم الاطلاع بتاريخ: 2021/06/03.

[2]– المرجع السابق، التاريخ نفسه.

[3]– المرجع نفسه، التاريخ نفسه.

الخلاصة:

يظلّ الحديث عن المثاقفة في النثر العربي الحديث والمعاصر، وفي أشكاله وأنواع التعبيرية المختلفة، حديثًا لا منتهيًا، بسبب استمرارية الكتابة النثرية، واتساع دائرة مرجعياتها في حالة تزامنية معينة، وبسبب أنّ فعل المثاقفة، يصطنع بدوره، مسارات لا تني تتجدد وتتعقد، خاصة في سياق عالم يتسع قدر ما يضيق، ويضيق قدر ما يتسع، تعددت فيه قنوات الاتصال والتواصل، ودقّت إلى حدّ الخفاء، إمكانية رصد جميع أوجه المثاقفة بين الأدباء أفرادًا، وبين الأقارب والثقافات الإنسانية المختلفة.

لقد شرع النقاد في مطالع هذا القرن الواحد والعشرين يتحدثون عن أنماط جديدة أو متجددة من الكتابة، خاصة في مجال الرواية، كتابة عابرة ليس فقط للأجناس والأنواع والحدود الأدبية، بل عابرة للوطنيات والانتماءات[1].

إنها كتابة الهُجنة، التي تتصادى وتتجاوب فيها الأعراق والإثنيات والثقافات والآداب، لذلك يتحدث الدارسون اليوم عن الرواية العربية الفرنسية، لا عن الرواية العربية في فرنسا، ولا عن الرواية العربية المكتوبة باللغة الفرنسية، وعن الرواية العربية الأسترالية، لا عن الرواية العربية في أستراليا، لأنّ ما يجعلها كذلك "ليس هُوية المؤلّفة أو المؤلف فحسب، ولكن كذلك هوية الرواية نفسها؛ مكان ولادتها وصلاتها الثقافية، وانتماؤها اللغوي والفكري إلى عالم المؤلفة أو المؤلف"[2].

إنّنا هنا لا نتحدث عن "سردية مهاجرة"[3] ولا عن "أصوات عربية في المهجر"[4]، ولكن عن نصوص كتبتها أقلام أجيال ثانية وثالثة... ترسبت في قرار وعيها ومخيالها مكونات

[1]– نجمة حجار، الرواية الأسترالية العربية: هموم الهوية والانتماء، مجلة تبين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، معهد الدوحة للدراسات العليا، ع9، ع34، خريف 2020، ص 82.

[2]– المرجعالسابق، ص 82.

[3]– المرجع نفسه، ص 84.

[4]– المرجع نفسه، ص 84.

ثقافتها الأصلية، ممتزجة بحزمة هائلة من المؤثرات القادمة من مستقرها في المهجر ومن أصقاع الثقافة الإنسانية الواسعة.

المحاضرة الثامنة: المثاقفة في المسرح العربي الحديث والمعاصر

1/استهلال:

ارتبط المسرح منذ لحظة تَخَلُّقِه الجنينية بالمقدس، ولم يكن هذا الارتباط عشوائيا ولا فارغًا من المعنى. لقد كان الفعل المسرحي يبحث منذ البداية عن القداسة، يصدر عنها ويتمثلها في طقوس الغناء والإنشاد والرقص، إنه فن يصنع زمنيته الخالصة، مُنطلقًا من لحظة البدء العفوية والغريزية "التي تشع كتعبير أولي لدى الإنسان منذ العصر الحجري"[1].

وربما اكتسب التهيؤ لمشاهدة عرض مسحري، إلى غاية اليوم طابعًا سحريًا، يلفه الغموض والتهيب والترقب والانتظار، ولعل ذلك أن يكون تجليًا للقداسة القديمة، التي تخطاها المسرح بالتأكيد نحو دنيويات كثيرة. فإذا أضفنا إلى ذلك أنّ المسرح ظلّ على مدار تاريخه الموغل في القدم، إلى غاية راهنه، يطرح أكثر الأسئلة إلحاحا على وعي الإنسان، ويضعه وجها لوجه أمام الإجابات المؤجلة، تلك الأسئلة المتهجسة بالمصير والحياة والموت والخلود والفراغ... لقد قال "بن جونسون" Ben Jonson ذات اعتراف عن "شكسبير" " W. Shakespeare" بأنه "ليس رجل عصره فحسب، بل كان رجلًا لكل العصور"[2]، فهل يصح القول بأنّ المسرح أيضًا هو فن جميع العصور؟

2/المسرح والمثاقفة:

يتجذر المسرح في ذاكرة وتاريخ المجتمعات الإنسانية، تجذرًا عميقًا، ليرتبط في جذريته هذه بأولويات التفكير الأسطوري، بما يعضد فكرة تعبيرية المسرح الفارقة؛ أي قدرته على ملامسة أكثر المناطق توترًا في الوجود الإنساني.

---

[1]– حسن بحراوي، المسرح المغربي –بحث في الأصول السوسيوثقافية– المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 8. (من مقدمة حسن المنيعي).

[2]– ستانلي ويلز، شكسبير لكل العصور، تر: عصام عبد الرؤوف بديع، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013، ص 5.

وقد منحت هذه القداسة للمسرح، تاريخًا واسعًا، انتقلت فيه التجارب والنصوص والعروض والأداءات والموضوعات من ثقافة إلى أخرى، في حركة ذهاب وإياب، وتطوين وهجرة، لا تكاد تهدأ.

وربما جاز لنا أن نقول إنّ المثاقفة المسرحية، هي "أخطر" أنواع المثاقفات، لا لعلةٍ ذاتية في فعل المثاقفة، بل لأنّ المسرح هو خطاب الإنسان في أدقّ تفاصيل حياته، في حركته وسكونه، ومأكله ومشربه وملبسه، ولكنه أيضا خطاب الأنسان في أقصى وأقسى انهماماته؛ في مخاوفه وأشواقه، في تألهه وشيطنته، في وداعته وشراسته، في هداه وحكمته، وفي ضلاله وغيّه.

المسرح إيقاع الوجود، وفي حركة هذا الإيقاع تتلاقى التجارب والأشكال والصيغ، وتنتقل من ثقافة إلى ثقافة، طامسة في حركية هذا الانتقال بعض خصوصية الثقافة التي ولّدتها، ومكتسبةً خصائص بديلة، هي وليدة ارتحالها إلى الثقافة المستقبلة. ولذلك ذهب بعض الدارسين إلى الحديث عن التناسج في إطار المثاقفة، إذ التناسج هو "مفهوم مناوئ للهويات الصلبة التي تصنف نفسها نقيضًا للآخر، وتُقيم حواجز بينها وبين العالم"[1]. إنه "نهل من أساليب مختلفة وتقنيات متنوعة في قوالب جديدة"[2].

وإذا كانت أغلب الآراء النقدية تذهب إلى أنّ المسرح هو فن وافد على الأدب العربي، وأنّ "الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل مارون النقاش"[3]، بما يوتر أسئلة هوية المسرح العربي[4]، فإنّ سؤال المثاقفة أمام ذلك كله يرسم أمرًا واقعًا، ووضعًا مفروضًا لابدّ منه، إذ

---

[1]– هشام بن الهاشمي، نقلا عن: منى برهومي، المسرح العربي من المثاقفة والتناسج إلى التطويع، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي، تامنغست، ع9، ماي 2016، ص 105.

[2]– المرجع نفسه، ص 105.

[3]– خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث –تاريخ–تنظير– تحليل، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص 5.

[4]– عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر –قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002، ص 11.

الآداب والثقافات تبدو في أحيان كثيرة وكأنها تملأ ثغرات بعضها البعض، وتبحث عن اكتمالها عبرَ الاسترفاد والاقتباس والاستلهام من الآداب والثقافات الأخرى.

3-المسرح العربي: تاريخ بلا أسلاف

يتحرك الجدلُ النقدي المتّصل بأسئلة نشأة المسرح في الأدب العربي في أرضٍ زلقةٍ، انطلاقًا من أنّ طرح أسئلة البدايات عادة ما يتلبس عن وعي أو عن غير وعي، بأسئلة الهوية والأصالة والاستقلالية.

ولذلك عكس الجدلُ النقدي من الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، والمتصل بفنون مستحدثة كثيرة كالرواية والمقالة والمسرحية... الانقسامات والاصطفافات والانتماءات الفكرية الإيديولوجية التي ميزت الفكر العربي الحديث والمعاصر، وطبعت توجهات رواده بين محافظٍ يلوذ بالتراث، يتوهم اكتماله وطهرانيته، وبين ليبرالي حداثي، يرى في الغرب نموذجًا فريدًا للتطور، وفي بدائله الحضارية والفكرية والمنهجية المنفذ الوحيد للخلاص من التخلف والتردي، وبين فريق/ صوت ثالث، يتمترس في المنطقة الوسطى يتغيّا خلاصه في الجمع بين أصالة يجدها في التراث، ومعاصرة تتحقق عبر تمثّل حسنات الغرب لا سيئاته.

في حمى هذا الجدل الذي يتجاوز مستواه النقدي إلى المستوى الثقافي والحضاري، يذهب الدارسون إلى أنّ المسرح العربي الحديث والمعاصر لا يستند إلى أبوة تراثية، ولا يمثلُ امتدادًا لها، ومن فهو مسرح بلا أسلاف. إنه مسرح "يبحث عن صوته الذّاهب في معضلة الصراع بين التقاليد والتجديد"[1]. وأنّ ما يُردده المنشغلون به بخصوص وجود بدايات وبذور وجذور لهذا الفن في الثقافة العربية القديمة إنما هي رغبات في أن يكون لنا فن له جذور وله تاريخ[2]، وليس واقعًا متحققًا بالضرورة، بل إنّ هذه الجذور المتوهمة، "ليست هي التي نجم

[1]- المرجع السابق، ص 11.

[2]- عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية -من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999،ص 7.

عنها هذا المعمار للجهود المسرحية"[1]. ولم تكن أبدًا "نواة لأعمالٍ مسرحية بدأت بذورها في عصر النهضة الأدبية الحديثة"[2].

وقد توالت الآراء والاجتهادات النقدية، التي تنفي حضور المسرح في التراث العربي، مسترفدة أدوات معينة من التحليل، تقوم على استقراء واقع البيئة العربية مرةً، وعلى المقارنة مع الآداب القديمة خاصة اليونانية مرة ثانية، فقد تحدث طه حسين عن الشعر التمثيلي الذي يغيب في المدونة الشعرية العربية القديمة، بينما يحضر بكثافة في الثقافة الأدبية اليونانية[3]، إذ الشعر العربي عنده "غِناء كلّه"[4] وهو "شخصي يمثل قبل كل شيء نفسية الفرد وما يتصل بها من عاطفة وهوى وميل"[5]، وغنائية هذا الشعر في منظور طه حسين، هي المسؤولة عن غياب الشعر التمثيلي الذي يمثل كما هو معروف مرحلة هامة من حياة ومسيرة المسرح في الآداب الإنسانية، هذا فضلًا على أنّ الشعر التمثيلي في الأدب اليوناني يبرز في منظور طه حسين دائما، المأخوذ ثقافيًا بفكرة المقايسة، على أنه أثرٌ "من آثار الحياة الديمقراطية والرقي العقلي الفلسفي اللذين ظهرا في القرن الخامس قبل المسيح"[6]، وهي الآثار التي يضمر طه حسين أنها غير حاضرة في الثقافة والبيئة العربيتين.

ولا يكاد يغادر "توفيق الحكيم"، هذا التوجه نحو نفي حضور المسرح في الثقافة العربية، متكئا على تصور للشاعر الفرنسي "فيكتور هيجوVictor Hugo" يقوم على أنّ الشعر يبدأ في كلّ أمّة من الأمم غنائيًا ثم يصبح ملحميًا ثم يصير تمثيليًا[7]. والشعر العربي في تصوره

[1]– المرجع السابق، ص 8.

[2]– المرجع نفسه، ص 9.

[3]– طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، ط3، 1933، ص 341.

[4]– المرجع نفسه، ص 340.

[5]– المرجع نفسه، ص 340.

[6]– المرجع نفسه، ص 341.

[7]– عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية –من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، ص 16.

قصر عن تمثل هذه التحولات، لأنه ظلّ حبيس طريقة ثابتة في الأداء، وقالب شكلي لم يستطع التخلص من ثقله"[1].

ومن ثمّ "فالأدب التمثيلي باب، لم يُفتح في اللغة العربية إلا في العصر الحاضر"[2] حدّ تعبير توفيق الحكيم دائمًا.

في مقدمته لمسرحيته "الملك أوديب" يعمق توفيق الحكيم هذا التصور محاولا تحليل انصراف العرب القدماء عن ترجمة ما سماه هو "أدبًا تمثيليًا" أو "شعرًا تمثيليًا"، متجاوزًا التحليل الشائع والمتداول والذي يقوم على فكرة نفور العرب من هذه المتون اليونانية نتيجة حمولتها الأسطورية الوثنية، ليقدّم تصورًا بديلًا يقوم على أنّ هذا الإعراض عن ترجمة هذه المتون إنما يعود إلى أنّ الوعي الفني المشدود إلى نسق أو أنساق ثقافية، كان ينظر إلى التراجيديات والملاهي الإغريقية، حتى ذلك الحين، على أنها ليست أدبًا مُعدًا للقراءة، مثل "جمهورية أفلاطون" مثلًا، بل هي مُعدّة للتمثيل،وكان "المترجم العربي، يقف حائرًا أمام "التراجيديا"... فهو يقلب بصره في نصوص صماء"[3]. ذلك أنّ هذه النصوص كانت ممهورة في ثقافتها الأصلية بالأدوات التي تجعلها قريبة إلى جمهورها من آلات وأدوات ووسائل وحيل إخراجية، في حين أنّ كلّ هذه المكونات المتصلة "بالعرض" كانت غائبة في الثقافة العربية القديمة.

ويقف محمد مندور الموقف نفسه، معلّلًا غياب المسرح في الأدب العربي القديم، ويرجع هذا الغياب إلى طغيان النزعة الخطابية والوصف الحسي على الشعر العربي القديم[4].

وعلى الطرف الآخر من هذه الآراء، تحتشد آراء نقدية أخرى؛ تتلمس طريقها داخل هذا الجدل النقدي، الذي بدأ يفقد صوته وحرارته في اللحظة الراهنة، لانصراف النقاد إلى تجاوز

---

[1]– توفيق الحكيم، الملك أوديب، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص 28.

[2]– المرجع السابق، ص 22–23.

[3]– المرجع نفسه، ص 27.

[4]– عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية –من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، ص 17.

هذه الحدية التي تذهب بالثنائية المسرحية: حضورا وغيابًا إلى أقصى استقطاباتها، بينما كان هذا الجدل في بداية عصر النهضة وفي مراحل التأسيس لمسرحٍ ذي هوية عربية، حادًا وعنيفًا، ولأنه ظلّ جدلًا يتلبس باستمرار بأسئلة الهوية وعوائق الحضور التاريخي للذات العربية.

ولعله من المهم أن نشير إلى أنّ هذه الآراء حريصة على إثبات حضور المسرح في التراث العربي، أو حضور ظواهر وأشكال ما قبل مسرحية على الأقل، إنما كانت تصدر في حقيقة الأمر من بداية الشعور بالشك في كفاءة المعايير والمقاييس الغربية، وعجزها عن التطابق مع الظواهر والأشكال الفنية والأدبية التي تعرفها الآداب والثقافات الأخرى، التي لا تنتمي إلى دائرة المركزية الغربية المنكفئة على ذاتها، إذ "الظاهرة الفنية هي شيء على قدر بالغ من التعقيد وتعدد المناهل، وغموض الأصول"[1].ومن ثمّ فإنّ منطق المقايسة، وإسقاط معايير ثقافة على ثقافة أخرى يظلان مظنة لإغفال الخصوصيات والعلامات الفارقة التي تميز الظواهر والثقافات على حدّ سواء.

وتتكئ هذه الآراء في مرجعياتها الفكرية والمعرفية على معطيات أنتروبولوجية، مرة، مثلما نجد عند إدوارد الخراط الذي تلمس حضور المسرح والدراما في الثقافات البدائية الموغلة في القدم، وفي ثقافة مصر الفرعونية*، أو مرجعيات اجتماعية قومية مثلما نجد عند عادل أبو شنب وعلي عقلة عرسان وعبد الحميد يونس... بل إنّ عادل أبو شنب نفسه كان، وهو يتكئ على ما يُشبه حسًا اجتماعيًا أنتروبولوجيًا، يقول بأنّ المسرح والتمثيل كانا موجودين بوجود الإنسان، لأنهما يرتبطان برغبة أصيلة فيه، هي رغبة الاحتفال والتقليد[2].

---

[1]– إدوارد الخراط، فجر المسرح –دراسات في نشأة المسرح– دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 3.

*–ينظر: المرجع نفسه، ص7 وص89 وما بعدهما.

[2]– نقلًا عن: حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999، ص 24.

فالمجتمع العربي في منظور هذه الآراء ليس بدعًا من المجتمعات الإنسانية، وهو إنْ خلَا من "المسرح"، بمقاييسه الغربية الحديثة والمعاصرة، فإنّ ذلك لا يعني أنه لم يعرف أشكالًا مسرحية، كانت تستدعيها حاجاته، وتفرضها ظروف حياته، لتأتي منسجمة مع طبيعة تكوينه النفسي والاجتماعي والاقتصادي "إنّ السليقة العربية هي سليقة مسرحية"[1] على حدّ تعبير توفيق الحكيم.

وفي محاولة منها إلى تفعيل خطابها الحجاجي، تذهب هذه الآراء إلى تتبع جملة من الظواهر والصيغ والأشكال، مُفترضةً أنّها تمثّل جذورًا للمسرح العربي وإرهاصا له، أو هي تمثّل على الأقل، أشكالا "قبل مسرحية"، ويأتي "فن الأراجوز" و"صندوق الدنيا" و"خيال الظل"[2]، وجملة أخرى من الأشكال التي تتصل اتصالا مباشرا بالحياة والطبقات الشعبية الدنيا غالبًا من مثل "ألعاب الحواة" و"الحكواتي" و"مجالس المسامرات"، باعتبارها أشكالا مسرحية تراثية، لم تمتد لها أيدي المهتمين باستئنافها وتطوير آلياتها وصيغها، لتنسجم مع التطورات والتحولات التي عرفها المسرح عربيًا وعالميًا في أزمنة لاحقة.

4-المسرح العربي: تاريخ متوتر من المثاقفات

بصرف النظر عن السجال والجدل النقديين اللذين أشارت إليهما الفقرات السابقة، فيما يتصل بنشأة المسرح العربي وتاريخه؛ حضورًا وغيابًا، وبصرف النظر أيضًا عن النتائج التي أسفر عنها ذلك الجدل، والتي ظلت مفتوحة على أسئلة جديدة، فإنّ نشأة المسرح في الأدب العربي الحديث، هي نشأةٌ تتموضع داخل سياق شديد التوتر والتعقيد والتشابك، فهي تعبر في مستوى معيّن على رغبة المجتمع العربي عمومًا، ونُخبه تحديدًا، في تجاوز حالة التردي التي كانت قائمة، قبل وأثناء ما عُرف بالنهضة العربية، وهي الرغبة التي كانت تصطدم منذ بداياتها بعوائق ومتاريس كثيرة، يتصل بعضها بالنسق الثقافي المهيمن عربيًا، والذي كان إلى

[1]- توفيق الحكيم، سجن العمر -سيرة ذاتية- دار الشروق، القاهرة، ط2، 2008، ص 128.

[2]- سعيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، دط، 2017، ص 13.

غاية ذلك العهد ينظر إلى المسرح على أنه من ألعاب الصبية، أو من شواغل المارقين عن الأعراف والآداب العامة، وقد تجلت الصورة المنفرة من المسرح معبّرة عن نسق ثقافي يرتهن إلى معايير أخلاقية ودينية، فالتاريخ المبكر لمسرحي عربي رائد هو "أبو خليل القباني"، يحدثنا بأن السلطان عبد الحميد الثاني أقدم على إغلاق مسرحه، ثم إحراقه، ودفع صاحبه دفعًا إلى الهجرة، بتأثير من القوى المتشددة في دمشق حينها[1].

لقد كانت الرغبة في "صناعة" مسرح في الوطن العربي تعبيرًا عن حلم نخبوي ثم اجتماعي، لكنها كانت رغبة تنكسر على صخرة التتفيه والتشويه، وهي الرغبة التي ظلت قائمة إلى اليوم، ولنا أن نقرأ في مقدمة كانب مهتم بالمسرح وقضاياه، وهو ينتمي زمنيا إلى فترة متأخرة جدًا، إلى فترة كان المسرح العربي الحديث والمعاصر قد قطع بصورة شبه نهائية مع أسئلة البدايات، وانشغل أكثر بأسئلة التأصيل والتأسيس والتجاوز.

يقول محمد زكي العشماوي في كتاب له صدر عام 1994: "ما أظننا نغلو في القول إذا قلنا إننا اليوم أشد منّا في أيّ يوم آخر حاجة إلى العناية بالمسرح... ولعلنا كذلك لا نغالي إذا قلنا إنّ الأدب التمثيلي هو أكثر آدابنا حاجة إلى الرعاية وبذل الجهد والتماس النضج والأصالة"[2].

هذه إذًا رغبة كاتب ينتمي إلى نهايات القرن العشرين، فما بالنا برواد وكتاب مسرحيين ينتمون إلى نهايات القرن التاسع عشر وبدايات العشرين؟ !

فإذا أضفنا إلى ذلك كلّه أنّ المسرح العربي، كما كثير من فنون الأدب والكتابة، وأنشطة الثقافة والفكر والإبداع، قد ارتبطت نشأتها ارتباطًا عضويًا بأسئلة النهضة العربية الحديثة،

[1]– خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث –تاريخ –تنظير– تحليل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1997، ص 18.

[2]– محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والادب المقارن، دار الشروق، القاهرة، دط، 1994، ص 1 من المقدمة.

بما يقدم هذه الفنون والأنشطة أسبابًا لتحقيق النهضة، وتعبيرًا عن توتراتها وتناقضاتها في الوقت نفسه.

إنّ المسرح دال حداثي، وقد كانت الثقافة العربية في نهايات القرن 18، وبدايات العشرين، وهي الفترة التي بدأ المسرح يتلمس طريقه الموحل في هذه الثقافة، تعاني من حالة تجاذب تمزق أعصابها العارية بين قوى تتخذ في رسم إحداثياتها أقطابًا حدّية لا تقبل الالتئام؛ الماضي أو الحاضر، التراث أو الغرب، الأصالة أو المعاصرة...

فإذا أضفنا أخيرًا أنّ المسرح بكل مكوناته؛ نصًا وعرضًا، كان يمثّلُ في الخيال العربي دالا لمدلول هو الغرب، وأنّ صورة هذا الغرب ضمن هذا الخيال ليست ثابتة ولا قارة. إنه يمثّل الوجه السافر لاستعمار إمبراطوري قبيح، في اللحظة نفسها التي يتقدم فيها نموذجًا حضاريًا جاذبًا، وربما كانت مسيرة المسرح في المجتمع العربي، قبولًا ورفضًا، تجاوبًا ونفورًا، إقبالًا وإحجامًا، هي الوجه الآخر لعلاقة الذات العربية بالآخر الغربي، خاصة إذا عرفنا إلى جانب ذلك كله، أنّ عملية المثاقفة في المسرح كما في غيره، كانت تتم داخل موازين قوى متباينة، قوة وضعفًا، هيمنةً وخضوعًا، فالأنا العربية كانت في موقع التابع، تخضع في شروط حركتها وانفتاحها لما يرسمه الآخر من مسارات، "فحين يحدث الاتصال بين ثقافتين يبدو أنّ إحداهما أكثر احتياجًا إلى الأخرى"[1]. وقد كان المسرح في البيئة العربية منفذًا لهذه الأنا نحو البحث عما يلبي حاجتها ويملأ نقصها.

5-تجليات المثاقفة المسرحية:

آمن رواد المسرح العربي، وكتابه الأوائل، منذ منتصف القرن التاسع عشر، بأنّ المسرح شأنه شأن الأنواع الأدبية الحديثة كالرواية والقصة والقصة القصيرة، والتي تمثل الفنون

[1]- سامي سليمان أحمد، آفاق الخطاب النقدي -دراسات في نقد النقد المسرحي العربي، دار الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 2008، ص 11.

الوافدة على الثقافة العربية حينها، بأنها قادرة على أداء وظائف ومهمات فنية وجمالية[1]، بل تربوية وأخلاقية إصلاحية، كانت الأمة العربية بحاجة إليها.

يقول سليم النقاش: "هيئة الاجتماع من أخص أسباب تقدم الإنسان وقد عرف ذلك قبلنا الأوروبيون فأوجدوا وسائط لتحسينها عندهم منها قاعات التشخيص المعروفة بالتياترو، وهي المرآة التي تظهر للإنسان تمثال نفسه فيرى عيوبه ونقائصه فيجتنبها إذا كان ممن يهتدون عن غيّهم. فطاب لهم الاجتماع في هذه القاعات"[2].

وفي سبيل تحقيق هذه الغايات الفنية والجمالية والاجتماعية، بدأت المحاولات التأسيسية الأولى، متكئة ليس فقط على ترجمة أو تعريب أو اقتباس نصوص غربية، بل قامت أيضًا على تأثر واضح بالثقافة الغربية، وبثقافتها المسرحية ونصوصها المؤسسة، وإن ظلّت الرغبة في التميّز والمغايرة قائمة، تحدو في استحياء الرواد الأوائل للمسرح العربي، الذين كانوا يحاولون الجمع بين "المعمار الغربي وتقاليد الفرجة والمشهدية والاحتفالية الحكائية العربية"[3].

وتمثل جهود "مارون النقاش" وهو من مواليد "صيدا" اللبنانية عام 1817، اللبنة الأولى في بناء مسرح في الوطن العربي، وقد كانت مواهب وقدرات "النقاش" عاملًا مؤهلًا، انفتح بموجبها على ثقافة عصره؛ إذ ساعدته الأوساط التجارية التي نشأ فيها على معرفة قوانين التجارة[4]، واستثمار سفرياتها ورحلاتها في اكتشاف المغاير والمختلف في ثقافات العالم، فضلًا عن إتقانه للغات التركية لغة البلاد الثانية حينها، والإيطالية، لغة التعامل التجاري، والفرنسية[5]، فضلا عن العربية، لغته الأم.

---

[1]– المرجع نفسه، ص 16.

[2]– نقلا عن المرجع نفسه، ص 16.

[3]– عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر –قضايا ورؤى وتجارب، ص 158.

[4]– سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي –القرن التاسع عشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، دط، دت، ص 21.

[5]– المرجع نفسه، ص 21.

وقد أتاحت له رحلاته المتكررة إلى إيطاليا، والإقامة شبه الطويلة فيها أن يطلع على مسارحها، وأن يتعرّف على نصوصها وعروضها، وأن يتأثّر بالأجواء والمناخات التي كان يبثها المسرح الإيطالي، والغربي عمومًا.

وقد أثمرت هذه الحالة المبكرة من الاتصال بالثقافة المسرحية الغربية خمس مسرحيات كوميدية، تستلهم نصوص الفرنسي الشهير "Jean Baptiste Poquelin" الملقب بـ"موليير" "Moliére" (1622-1673) الثلاث الأولى من تأليف "مارون النقاش"، ومسرحيات من تأليف أخيه الشاعر نقولا النقاش[1].

وقد كانت مسرحية "البخيل" الكوميدية، أول مسرحية مؤلفة عربيًا، وقد أخرجها "مارون النقاش" في نهايات عام 1847 وبدايات 1848، في منزله ببيروت، والذي جمع فيه خُلَّص أصدقائه من المهتمين بالمسرح، إذ لم يكن بالإمكان أن يجهر بدعوته المسرحية هذه وأن يعلنها صراحة في المجتمع حينها.

ولعله من المهم أن نشير إلى أنّ كثيرًا من الدراسات التي أكدت الصلة بين "مسرحيتي" "موليير" و"مارون النقاش"، فيما يتصل بأجوائها العامة وروحها السارية فيها، إلا أنها تؤكد في آلان نفسه نزوع مارون النقاش إلى الاستقلالية والاختلاف، إذ المؤكد أنّه قرأ "بخيل موليير"[2]، لكن تأثره به، لم يتجاوز حدود الاستلهام من بعيد، وقد ذهب "محمد يوسف نجم" إلى أنّ ما أقدم عليه مارون النقاش لا يمثل ترجمةً ولا اقتباسًا وأنّ "الحقيقة التي لا يرقى إليها الشك، أنّ هذه المسرحية مؤلفة من ألفها إلى يائها"[3]، فصلتها واهية ضعيفة بمسرحية "موليير"، أو هي منبتة، على حدّ تعبير الناقد نفسه[4].

---

[1]- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث -تاريخ-تنظير-تحليل، ص 14.

[2]- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، (1847-1914)، بيروت، ط2، 1967، ص 416.

[3]- المرجع نفسه، ص 416.

[4]- المرجع نفسه، ص 419.

ومن اللافت أنّ بعض الدراسات، والدراسات المقارنة، المعنية بتتبع الصلات القائمة بين الآداب والثقافات، وكيفيات تداولها للموضوعات الأدبية، تُشير إلى تأثر "موليير" في مسرحيته "البخيل" بالمسرحي الروماني "تيتوسماكيُّوس (ماكُّوس) بلاوتوس Titus Maccius (Maccus) Plautus" خاصة في مسرحيته المسماة "Aulularia"[1]، وهي المسرحية التي ترجمها "عبد المعطي شعراوي"، ضمن سلسلة "من المسرح العالمي" التي يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، تحت عنوان "جرة الذهب" عام 2014، وفيها أنّ مسرحية "بلاوتوس"، الإيطالي الوحيد في العالم القديم الذي يمكن أن يُقال عنه أنه كان يملك موهبة درامية بالغة الجودة[2]، في سياق تأثّر المسرح الغربي الحديث، والفرنسي منه تحديدًا، بالمسرح اليوناني والروماني القديم.

وقد توالت مسرحيات "مارون النقاش": "أبو الحسن المفضل أو هارون الرشيد" التي أخرجها في منزله دائمًا، عام 1849، و"السليط الحسود" عام 1853، فضلًا عن تقديمه لمسرحيات أخرى لأخيه نقولا النقاش، وفيها جميعًا يمكن أن نتلمس أثر مثاقفة مسرحية، ذات اتجاه واحد، لكنها مثاقفة لم تغيّب استقلالية الرؤية المسرحية لدى مارون النقاش، وهي استقلالية كانت تُعلن عن نفسها من خلال استثمار عناصر تنتمي إلى بيئة الكاتب ومحيطه الثقافي والاجتماعي، مثل الألحان والصيغ الشعبية في الأداء والفرجة والعرض: فضلًا عن اللغة التي تتوسط الفصحى والعامية، وهي مما يُعرف عند المسرحيين باللغة الثالثة.

وقد كان يمكن لمارون النقاش أن يُحدث حركية أوسع وأعمق في المسرح، وأن يُعمّق مجراه في الثقافة العربية الحديثة نتيجة امتلاكه للأدوات الفنية والمادية المؤهلة لذلك، غير أنّ وفاته سريعًا عن عمر لا يتجاوز 38 سنة، حال دون ذلك.

---

[1]– بلاوتوس، جرة الذهب، ترجمة وتقديم، عبد المعطي شعراوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة: من المسرح العالمي، ع369، يناير، 2014، ص 112.

[2]– المرجع السابق، ص 15.

غير أنّ حركة المثاقفة المسرحية ظلت مستمرة بعد مارون النقاش مع كثير من الأسماء المسرحية الرائدة مثل: "نقولا النقاش"، و"سليم النقاش" الذي اتخذ الترجمة مدخلًا تثاقفيًا لنقل المسرح الغربي، إذ ترجم مجموعة من المسرحيات، منها "شارلمان" "لفكتور هيجو"، التي عرّبها في الإسكندرية بعد أن حملها إليه وهو في مصر، كاتبٌ مسرحي آخر هو "أديب إسحق" وقد تمّ عرضُها من قبل فرقة يوسف الخياط عام 1885. ثم نشر نص هذه المسرحية مع نص مسرحي آخر هو "أندروماك" لراسين Racine في كتاب "الدرر" الذي جمع إنتاج "أديب إسحق" من مقالات ومسرحيات[1].

والملاحظ للحركة المسرحية الناشئة حينئذ، يمكن أن يلحظ أنّ جملة كبيرة من النصوص المسرحية كانت تتبنى في موضوعاتها وثيماتها الكبرى على التاريخ؛ أي على الرجوع إلى التراث العربي والإسلامي التاريخي والأدبي والسياسي، وهو ما يوحي بنزوع هذه الحركة المسرحية الواعدة إلى الاستقلالية والانعتاق من هيمنة الحضور الغربي، نصا وتقنية وعرضًا. إذ نجد على سبيل التمثيل مسرحيتي "ابن زيدون مع ولادة" و"أبو نواس مع جنان" لإبراهيم علي الأحدب (1824-1891)، وخليل اليازجي (1856-1889) في "المروءة والوفاء" و"الخنساء وكيد النساء" و"نجيب الحداد" (1867-1899) في "الرشيد والأمير غانم" و"المهدي وفتح السودان"[2]. وهو المنطق نفسه الذي حكم توجهات الشاعر أحمد شوقي في مسرحياته الشعرية "جميل بثينة" و"كثير عزة" "وعرة بن حزام مع محبوبته عفراء" و"قيس ولبنى" و"مجنون ليلى" و"المعتمد بن عباد" و"المنخل اليشكري مع المتجردة".

وهذا التوجه نحو الماضي، والحفر في الذاكرة التراثية، وإن ظلّ استعادة متصورة لذاتها في كثير من الأحيان، هو نفسه التوجه الذي سلكه كتاب المسرح الغربي المحدثون، فالاتجاه إلى الماضي، إذًا، هو السمة التي تطبع جهود كتّاب المسرح هنا وهناك. بما يعضد تثاقفا يحدث في المسالك والمسارات الكبرى، قبل أن يحدث في النصوص والعُروض.

---

[1]- أديب إسحق، الدرر، جمع: عوني إسحق، المطبعة الأدبية، بيروت، دط، 1909، ص 95.

[2]- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، تاريخ -تنظير-تحليل، ص 17-18.

ومن الملاحظ، إلى جانب ذلك كلّه أنّ أغلب من سبق ذكرهم من الكتّاب والأدباء المسرحيين، كانوا من الشوام، المنحدرين من سوريا ولبنان، وهما البلدان العربيان اللذان قوي فيهما الاتصال بالثقافات العالمية، كنتيجة طبيعية للهجرات الجماعية والفردية، قبل أن يضطر أغلب هؤلاء الرواد إلى النزوح إلى "مصر" بفعل أجواء التضييق والمصادرة التي كانت تجهض كثيرًا من جهودهم، وربما كان "أبو خليل القباني" (1832-1841) (1902-1903)، أبرز هؤلاء جميعًا.

فأبو الخليل القباني "هو أبو المسرح الغنائي، ومؤسس المسرح في سوريا"[1]، وإليه يعود الفضل في الدفع بالحركة المسرحية إلى آفاق أوسع، إذ على الرغم من انتمائه زمنيًا إلى جيل الرواد الذين كان الشعور بالنقص يخامرهم، وهم يجدون "المسرح في أوروبا زاهيًا ومزدهرًا"[2]، بينما تعيش مجتمعاتهم في غيبةٍ من ذلك كله، بل ويطمحون رغبةً وسلوكًا في "أن يصبح الشرق قطعة من الغرب المتمدن"[3].

أقول على الرغم من ذلك، فإنّ أبا خليل القباني، ونظرًا لتكوينه المنفتح على التمثيل والموسيقى والغناء والموشحات، والذي نشأ منذ صباه على فنّ السّماع الشعبي والصوفي، استطاع أن يخوض تجربة المسرح، وأن يبني عروضه المسرحية لا على "النص" بالضرورة كما فعل مُجايله مارون النقاش، بل على "عناصر الغناء والإنشاد والرقص"[4]. إلى جانب استثماره للقصص والسير الشعبية[5] التي كانت رائجة في مقاهي سوريا ومصر، وهي انعطافات مهمة تؤكد الرغبة في استنبات وتوطين الفعل المسرحي عبر إدخال ما يعبّر عن خصوصية النص والعرض والجمهور المتلقي، وكنتيجة لإلحاحه على التوليف بين هذه

---

[1]- المرجع السابق، ص 18.

[2]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 248، ط2، 1999، ص 67.

[3]- المرجع نفسه، ص 67.

[4]- المرجع نفسه، ص 67.

[5]- المرجع نفسه، ص 67.

العناصر، وتحويلها إلى أبنية أساسية في معمارية مسرحه، ذهب غازي طليمات إلى أنّ أبا خليل القباني يكون بصنيعه هذا قد زرع البذور الأولى لفن "الأوبريت" في البلاد العربية[1].

ولقد كان أبو الخليل القباني يستمد شغفه بالمسرح، ومنذ تجاربه الأولى مما كان يُعرض من مسرحيات، تمثلها فرق أجنبية[2]، سواء في دمشق، حيث نشأته الأولى أو في مصر بعد انتقاله أو هجرته القسرية إليها، إذ كانت الفرق المسرحية، خاصة الفرنسية، بما فيها تلك التي استقدمها "نابليون" في حملته على مصر، تبادر بتمثيل مسرحيات فرنسية أو غربية النص واللغة وأساليب الأداء، أمام جنود الحملة وقوادها، ثم اتسعت لتشمل بعض الأعيان والنخب، لتفتح في مراحل لاحقة أمام الجمهور العريض[3]. ومن المسرحيات التي ألّفها، والتي يبلغ مجموعها 15 مسرحية، يمكن ذكر تلك التي يبرز فيها امتياحه الواضح من المسرح الغربي:

-"عفيفة" وهي مسرحية ذات بعد تاريخي، تنحو منحى أخلاقيًا، يمثل الغناء فيها عنصرًا تكوينيًا بارزًا، وهي تستوحي أجواء مسرحية "جنيفاف" القديسة[4]، التي ألفها الألماني "لودفيج تيك Johann Ludwig Tieck" (1733-1853)، وهو شاعر وكاتب رومانسي، وتدور فكرتها المركزية حول عفة المرأة وطهارتها، وجاءت ممهورة بحسب ديني مسيحي في نصها الأصلي، وعربي إسلامي في نسختها العربية.

-"لباب الغرام" التي اقتبسها من نص "لراسين Racine" الشاعر الفرنسي يحمل عنوان "الملك ميتريدات"، وهي مسرحية غرامية حربية، ترجمها سليم النقاش، واقتبسها القباني، إذ لم يكن يتقن الفرنسية[5].

---

[1]- المرجع السابق ، ص 67.

[2]- المرجع نفسه، ص 68.

[3]- المرجع نفسه ، ص 68.

[4]- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث -تاريخ-تنظير-تحليل، ص 19.

[5]- المرجع نفسه، ص 16.

وتكاد تكتمل حلقة التأسيس للمسرح في الأدب العربي الحديث باسم آخر هو "يعقوب صنوع" (1839-1912)، الذي احتدم الجدل النقدي حول ريادته، بل حول منجزه المسرحي برمته[*].

تشكّلت الثقافة المسرحية عند "يعقوب صنوع" بدءًا من عام 1853م حين انتظم في بعثة إلى إيطاليا، تعرف فيها على المسرح[1]، الذي يمثل بوابة التعرف على الحضارة الغربية في حاضرها وماضيها، وأتيح أن يتقن ثماني لغات (العبرية إذ هو سليل أبوين يهوديين، والعربية، والتركية، والإنجليزية، والفرنسية، والإيطالية، والألمانية[2]... وهي المؤهلات التي ساعدته على تقديم إضافة للمسرح المصري والعربي عمومًا.

وقد استند مسرح "يعقوب صنوع" إلى مرجعيتين أساسيتين؛ تتمثل الأولى في حرصه على تمثّل تقنيات المسرح الغربي، وتتجلى الثانية في استغلال الأشكال ما قبل المسرح الحاضرة في التراث العربي، وفي إرث سابقيه من المسرحيين المؤسسين، فضلًا عن حرصه على طرح مضامين ذات علاقة مباشرة بالهموم والأسئلة ومظاهر التخلف والظلم الاجتماعيين التي كانت قائمة يومها[3].

لقد كان "الأثر الأوروبي" و"الأثر الشعبي" يسيران جنبًا إلى جنب في مسرح "يعقوب صنوع"[4].

وإذا كانت الفقرات السابقة قد ركزت على الرواد الأوائل للمسرح العربي؛ مارون النقاش وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع، وعلى فضاء جغرافي معين هو سوريا ومصر، فإنّ ذلك

---

[*]-ينظر: سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي -القرن التاسع عشر- مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، دط، 2012.

[1]- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سورية ومصر)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص 94.

[2]- المرجع نفسه، ص 94.

[3]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 68.

[4]- المرجع نفسه، ص 68.

لا يُعتم على حضوره أسماء أخرى كثيرة، وعلى تجارب مسرحية أكثر جرأة وغنى داخل هذا الفضاء الجغرافي نفسه، أو خارجه. غير أنّ التركيز على هؤلاء يتأسس على أنّ فكرة المثاقفة المسرحية تكون قد بدأت معهم، بناءً على أنهم انطلقوا أساسًا من بيئة خالية من المسرح وثقافته.

ويحفل تاريخ المسرح العربي، بعد مرحلة الريادة المؤسسة هذه بأسماء وتجارب كثيرة، أصّلت للفعل المسرحي في الأدب العربي نثرًا وشعرًا، متجاوزة الارتباك الذي يطال البدايات في الغالب. وقد تميزت مرحلة ما بعد الريادة، بخفوت وتيرة الاقتباس والتعريب والتمصير[1]. كنتيجة طبيعية للانخراط في مرحلة التأليف والإبداع.

وتمثّل أسماء "محمد عثمان" و"عبد الله النديم" و"مصطفى كامل" ولاحقا: "الفريد فرج"، و"سعد الله ونوس"، و"أحمد شوقي" و"توفيق الحكيم" و"نجيب الريحاني" في المشرف العربي، و"محمد عبد الهادي" و"رشيد قسنطيني" و"سلالي علي" المدعو "علالو"، و"محي الدين باش طارزي" (1897-1986)، و"رشيد قسنطيني" (1887-1944)، ولاحقا، "عبد القادر علولة" (1939-1994)، و"الطيب الصديقي" (1939-2016)، و"عبد الكريم برشيد (1943-)، و"عز الدين المدني" (1938-) من المغرب العربي، عينة لا تمثل نفسها بالضرورة، بقدر ما تمثل أجيالًا وتجارب مسرحية، مختلفة ومتباينة.

غير أنّ جميع هذه الأسماء، إنما تخفي تاريخًا طويلًا من الجهود المسرحية التي تتفاوت في انفصالها أو اتصالها بالمسرح العالمي شرقًا وغربًا، خاصة إذا عرفنا أنّ متغيرات جديدة قد بدأت حدّة تأثيرها في البروز؛ ومنها النمو المطرد للوعي المسرحي، سواء لدى كتّاب المسرح وأدبائه الذين انفتحت تجاربهم ونصوصهم على قراءات ومدارس ومرجعيات جديدة، متجهة نحو التجريب والمغامرة، أو النقاد المسرحيين، الذين تشكلت جوانب كثيرة من ثقافتهم المسرحية في ضوء وعي نقدي جديد، تعضده رؤية وفلسفة. ومن المتغيرات أيضا، تراجع

[1]- المرجع السابق، ص 71.

حدّة التمركز المسرحي الأوروبي، وانفتاح المسرح العربي على فضاءات وتجارب ومراكز مسرحية مغايرة كالمسرح الروسي والياباني والإفريقي.

لقد توسعت دائرة المثاقفة المسرحية، داخل الثقافة الواحدة من جهة، وبين الثقافات العالمية من جهة أخرى، لقد بدأت خصوصيات الثقافة المسرحية المحلية تنتقل، بفعل توافر الوسائط، وتعدد القنوات بين مسارح الجزائر والمغرب وتونس، وقد ساعدت المهرجانات والأسابيع المسرحية التي كانت تعقد لهذا الغرض على تفعيل هذا الانتقال، كما تعمق مجرى المثاقفة مع المسرح العالمي ومدارسه غربية وشرقية.

لقد تمثّل توفيق الحكيم في مرحلة مبكرة من القرن العشرين إنجازات المدرسة الرمزية الغربية، التي تشكّلت منطلقاتها مع الشاعر الفرنسي "مالارميهStéphane Mallarmé" (1842-1898)، وهو الذي دعا إلى لغة مسرحية لا تنقل الأفكار[1] بل "تتحرر من قواعد تركيب الجمل المعروفة وتمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجًا يعبر تعبيرًا رمزيًا عن الحياة الداخلية والنفسية في إطار مسرحي شعري"[2].

وقد تجلى هذا التأثر أو التمثّل في كثير من مسرحيات توفيق الحكيم، مثل: "بيجماليون" التي قال في مقدمتها: "إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن"[3]، ومن الطريف أنّ فكرة هذه المسرحية قد تخلقت أول مرة في ذهن توفيق الحكيم، حين زار متحف "اللوفر" الفرنسي واطلع على لوحة "بيجماليون وجالاتيا"، وهو أمرٌ يؤكد ما ذهبت إليه إشارات سابقة بأنّ فعل المثاقفة قد يكون خفيًا متواريًا، إلا إذا أفصح صاحبه عن ذلك، ولا يخفي طبعًا أن توفيق الحكيم قد استوحى مسرحيته هذه، وأخرى غيرها مثل: "شهرزاد" و"أهل الكهف" و"يا طالع الشجرة" من أجواء برنارد شوGeorge Bernard Shaw[4] (1856-1950)، في

[1]- نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1994، ص 24-25.

[2]- المرجع نفسه، ص 24.

[3]- توفيق الحكيم، بيجماليون، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة، دط، دت، ص 12.

[4]- المرجع نفسه، ص 17.

مسرحيته التي تحمل العنوان نفسه، وكذا تأثيرات "إبسن" Henrik Johan Ibsen (1828-1906).

ولقد تعمّق مجرى المثاقفة ذات الاتجاه الواحد، عبر محاولة تمثل كثير من المسرحيين العرب المعاصرين أكثر اتجاهات ومدارس المسرح العالمي قوة وتأثيرًا، كـ"المستقبلية" التي يتزعمها الشاعر الإيطالي "فيليبو توماسو مارتيني" "FillipoTommso Marinetti" (1876-1942)، والتي كتب روادها نصوصًا مسرحية عديدة[1] والتي استفاد المسرحيون العرب من نزعتها الثورية التجريبية، ينضاف إلى هذا التيار أو المدرسة تيارات مسرحية كثيرة وجدت لها مكانًا بارزًا في مكونات العمل المسرحي، نصًا وعرضًا وأداءً ورؤيةً، كمسرح اللامعقول الحاضر في بعض أعمال "توفيق الحكيم" من المحدثين، والطيب الصديقي وعبد القادر علولة من المعاصرين، ومسرح العبث الذي نجد له أثرًا فيما كتب الجزائري عبد الرحمن كاكي (1934-1995)، خاصة في مسرحيته "كل واحد وحكمو"، التي اقتبسها من نصين؛ الأول "لبرتولدبريخت Bertolt Brecht (1898-1956)، والثاني لـ"لويجي بيراندیلو Luigi Birandello (1867-1936)، وهي مسرحية تتحرك فيها الخرافة كمكون أساسي[2].

وفي العموم فإنّ المثاقفة المسرحية في الأدب العربي الحديث والمعاصر تتسرب داخل مسارات متشعبة ومتداخلة، وقد لا يتسع المجال للإحاطة بها، خاصة حين يتعلق الأمر بالمسرح العربي المعاصر، الذي شهد منذ أواسط القرن العشرين حتى تسعينياته أفضل فترات ازدهاره قبل أن يركن إلى حالة من الإعياء، خاصة بعد أن تغوّل حضور الوسائط الإعلامية والتكنولوجية.

[1]- نهاد صليحة، المدارس المسرحية، ص 32.

[2]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر -دراسة موضوعية فنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005، ص 119.

وحالة الإعياء والإنهاك هذه، تكون قد طالت حتى المسرح الغربي، ولذلك تذهب كثير من الدراسات إلى أنّ المسرح الغربي نفسه يكون قد انخرط نتيجة الإنهاك الذي أصاب ترتبه، في مثاقفة معكوسة، عاد فيها إلى مراجعة وتأمل منجزات المسارح العالمية المختلفة، خاصة الشرقية منها.

إنه يبحث عن نوافذ مسرحية جديدة.

ومن أمثلة هذه المثاقفة المعكوسة، ما تجلى عند المسرحي الفرنسي "جاك كوبو Jacque Copeau" في نزوعه إلى مسرح "النو" الياباني، و"النو" في اللغة اليابانية كلمة تعني "الموهبة" أو "الإنجاز البارع. أما مسرحيًا فهو رقصات تُصاحبها الموسيقى، وتؤدى أحيانًا كفقرات منفردة[1]. وهو مسرح تمتد جذوره عميقًا في التراث الآسيوي عمومًا والياباني تحديدًا، إذ "استغرقت الرقصات والمسرحيات اليابانية بصورتها الحاضرة 1300 عام من التاريخ المتصل، غير المنقطع... وهذه المأثرة العظيمة في حفظ التراث المسرحي، تجعل اليابان بلدًا ممتازًا لا نديد له"[2].

ولا يكاد يبتعد المسرحي النمساوي الأمريكي "ماكس راينهاتMax Reinhardt" (1873-1943) عن تأثير المسرح الياباني لكن من خلال شكل مسرحي آخر هو "الكابوكي"، الذي يختلف عن "النو" اختلافًا كليًا[3]، وينتمي زمنيًا إلى القرن السابع عشر[4]، وقد التفت المسرحي الإنجليزي "جوردون كريك Gordon Graig" (1872-1966) إلى المسرح الإفريقي، مُقتنصًا فكرة الأقنعة الإفريقية.

---

[1]- كامل يوسف حسين، الدخول من بوابات الليل مسرح النو... أي رسالة يحملها لنا؟ مجلة دنيا المسرح -مجلة إلكترونية متخصصة في المسرح /doniaalmasrah.info/ar. 2021/06/14. 23:22.

[2]- فوبيون بارز، المسرح في الشرق، تر: أحمد رضا محمد رضا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دط، دت، ص 351.

[3]- المرجع السابق، ص 353.

[4]- المرجع نفسه، ص 355.

وخلاصة هذا العرض أنّ المثاقفة المسرحية، حقل مُتسع ومجال نقدي ومعرفي وحضاري شديدة الغنى والخصوبة، وهو يعكس ليس فقط علاقات القوة والضعف أو إحداثيات المركز والهامش، ولكنه يعكس أيضًا حتمية هذه المثاقفة، وقدرتها على تجاوز إكراهات التمركز المنكفئ على ذاته، وصناعة حالة حوار تُحترم فيه الخصوصيات الثقافية لجميع المجتمعات والأمم.

غير أنّ هذا الوعد كثيرًا ما يصطدم بعوائق كثيرة؛ لعلّ أهمها استفحال دائرة الاستقطاب الفكري والسياسي والاقتصادي بما يرهن الشرط الإنساني للفراغ والمجهول والصراع، فضلًا على أنّ المسرح عربيًا وعالميًا لا يعيش أجمل أيامه، التي بدأت تصاب الشحوب حين ظهرت السينما، ثم حين ظهر التلفزيون، ثم حين تفجرت الوسائل والوسائط الإعلامية والتكنولوجية تفجرها التي نعرف.

المحاضرة التاسعة: المثاقفة وسؤال الهوية

تقديم:

ظلّ سؤال الهوية –فردية كانت أو جماعية–من أكثر الأسئلة إلحاحا على الوعي، ذلك أن الذات دائمة الارتعاب من أن تنفصل على نفسها، مرتهبة من أن لا تتطابق مع ذاتها، لأن ذلك عادة ما يكون سبيلا ممهدة للتيه والضياع.

غير أن حدّة سؤال الهوية لم تعرف تسارعا في وتيرتها مثلما حدث في القرون الأخيرة، وفي القرن العشرين وما بعده تحديدا. ذلك أن العالم المعاصر قد عصفت به رياح الحروب المدمرة، وتمركزت فيه قواه الكبرى على نفسها، في مركزية منكفئة على ذاتها، لا تنفتح على الآخر إلا حين تقذف به في متاه الهامش وفراغه، وتفجرت ثورة عولمية هائلة في ميادين الاتصالات والمواصلات وقنوات انتقال وهجرة الأفكار والثقافات والجماعات والشركات والخطابات، وخضع التفاعل بين البشر لقوى استقطاب حاد، فتراجعت مساحة الحوار وامتدت أذرع الصراع تدمر كل شيء أو تكاد فكان من الطبيعي –والحال هذه– أن يرتفع صخب سؤال الهوية.

وإذا كانت المثاقفة في مستواها المفهومي المجرد، تفترض وضعا خاصا من المساواة في الفاعلية والتفاعل بين جميع الثقافات والآداب، بصرف النظر عن اختلاف سياقاتها التاريخية والاجتماعية[1]، وأنها نتاج عملية احتكاك طويلة، تفضي إلى تأقلم ثقافي يرفع من مستوى حياة الأفراد أو الجماعات أو الشعوب.[2] فهل يعني ذلك أنه لا تدخل باعتبارها عاملا مساعدا في إغناء الهوية وإثرائها، وتوفّر لها مناخات الحركة والتميّز انطلاقا من الاعتراف بخصوصيات المجتمعات وثقافاتها؟

[1] – صلاح السروي، المثاقفة وسؤال الهوية –مساهمة في نظرية الأدب المقارن– دار الكتبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص 61.

[2] – عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 67.

بلغة أخرى: هل المثاقفة نعمة أم نقمة على الهوية؟

2- الهوية L'identité حدود المفهوم:

مصطلح الهوية من أكثر المصطلحات تداولا ودورانا، ومع ذلك فهو أيضا من أكثر المصطلحات غموضا والتباسا، وربما يعود ذلك إلى طبيعته الإشكالية مرة، وإلى تداخل حقول معرفية كثيرة في تناوله وتفكيكه، "فالهوية موضوع فلسفي بالأصالة"[1] وهي ذات بعد "ميتافيزيقي"[2]، ثم هي "مشكلة نفسية وتجربة شعورية"[3]، ثم هي مفهوم سوسيولوجي، ومدخل من مداخل التحليل الأنثروبولوجي والثقافي، ثم هي خاصية إنسانية خالصة فرديا وجماعيا[4] تتداخل لغويا ومفهوميا مع مصطلحات أخرى، مثل الماهية والجوهر.[5]

والهوية مشتقة لغويا من "الهو" "كما تشتق الإنسانية من الإنسان، وهوية الشيء عينيته وشخصه وخصوصيته التي ندركها بالجواب عن السؤال "ما هو؟"[6] وكثيرا ما يستخدم هذا المصطلح "للإشارة إلى المبدأ الدائم الذي يسمح للفرد بأن يبقى (هو هو) وأن (يستمر في كائنه)، على الرغم من التغيرات تصيبه.[7]

وتتوسع المعاجم المتخصصة في تفريعات مفهومية كثيرة، تتبني على منظورات فلسفية لمفهوم الهوية، إذ يتحدثون عن الهوية العددية التي تطلق على الشيء من جهة ما هو واحد،

---

[1] – حسن حنفي حسنين، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص 9.

[2] – المرجع نفسه، ص11.

[3] – المرجع نفسه، ص 11.

[4] – المرجع نفسه، ص 11.

[5] – المرجع نفسه، ص 10-11.

[6] – جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 2004، ص 494.

[7] – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، شوسبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 225.

ومن جهة كونه هو هو[1] ، وعن الهوية الشخصية التي تطلق على الشخص باعتباره يبقى هو هو على الرغم مما يعتوره من تغيرات خارجية.[2]

فالهوية إذا علامة على الذاتية المتفردة التي تميّز الفرد أو الجماعة، وهي ذاتية يعتورها بحسب ما سبق الثبات والتغيّر، إنها ثابتة من الداخل ومتغيرة من الخارج.

وإذا كانت الماهية L'essence أي ماهية الشيء هي ما يكون به هذا الشيء هو هو، أي ما يمثل علامة وجوده في ذاته، فإن الهوية تطلق من "حيث امتيازه عن الأغيار"[3].

الماهية معطى ذاتي محض، والهوية معطى ذاتي لكنه يوظف للدلالة على المغايرة والاختلاف ومناوءة الأشباه والنظائر.

إن الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يعاني سؤال الهوية، وهو بذلك يختلف عن سائر الكائنات التي لا تعي هويتها، فهو "الذي ينقسم على نفسه، وهو الذي يشعر بالمفارقة أو التعالي أو القسمة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، بين الواقع والمثال، بين الحاضر والماضي، بين الحاضر والمستقبل."[4] والإنسان إزاء هذه القسمة كائن يمشي على شفار السيف، ويتهدده الخطر، ذلك أن انفصامه واغترابه عن ذاته يوقعه ضرورة تحت طائلة الضياع والغربة والذوبان. كما يمكن أن تكون هذه القسمة، التي بموجبها يستطيع الإنسان أن يكون غير ما هو عليه[5] سبيلا نحو تحقيقه الشراكة والتواصل والتفاعل والتثاقف، لذلك شرط المثاقفة الفاعلة في كل الأزمنة وفي جميع الثقافات، إنما يكمن في أن تعي الجماعة الاجتماعية ذاتها وهويتها أولا، ثم تقبل الدخول في شراكة هوياتية مع الآخر ثانيا "إنها تحوّل

[1] – المرجع نفسه، ص 494.

[2] – نفسه، ص 495.

[3] – جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، ص 406.

[4] – حسن حنفي حسنين، الهوية، ص 11.

[5] – المرجع نفسه، ص 11.

وإعادة بناء"[1] لكن ذلك لا يعني على الإطلاق أن الهوية قابلة من حيث المبدأ للاستعاضة والتبادل، ولذلك نلاحظ أن أعنف الصراعات التي عرفها العالم هي تلك التي تتصل بالهوية بصورة مباشرة أو غير مباشرة.

3- المثاقفة والهوية: علاقة إغناء أم إفقار؟

يستمد الحديث عن مفهوم الهوية في علاقته بالمثاقفة مشروعيته من طبيعة الوظائف السيكولوجية والاجتماعية التي يؤديها مفهوم الهوية، كمفهوم جامع يحقق حالة من التجانس والتواؤم بين الفرد والجماعة التي ينتمي إليها، ثم بين هذه الجماعة الاجتماعية، وبين تفرعاتها الإثنية والثقافية، ثم أخيرا بينها وبين الجماعات والثقافات الأخرى المختلفة والمغايرة.

ومعلوم أن مفهوم الهوية وفق هذا التصوّر الوظيفي، ليس مفهوما منغلقا، تنكفئ فيها الأنا على نفسها، في انعزالية توهمها بالتفوق والطهرانية، أو الدونية والفساد، ولكنه مفهوم منفتح ومنتج، ذلك أن الأنا لا يمكن أن تتعرف على حقيقة هويتها، ولا يمكن أن تتحدد استقلاليتها بمعزل عن الآخر. إن توسط الآخر يظل حاجة ملحة عند "الأنا" لتكون ما هي عليه على تعبير جون بول سارتر Jean Paul Sartre (1905-1980).

ويكاد التاريخ الإنساني يثبت أن كل محاولات الانعزال التي قد ينخرط فيها الأفراد، وبدرجة أكبر، الجماعات والشعوب والثقافات والآداب سيكون مآلها الفشل، لأنها تسير ضد اجتماعية الإنسان، وسنن التواصل والتفاعل من جهة، وكثيرا ما تؤدي إلى الموت والاندثار أو التفجر من الداخل من جهة أخرى.

فالمثاقفة تأسيسا على ذلك ليست ترفا، ولا حاشية على متن الحاجة والشرط الإنسانيين، بل هي ضرورة، ذلك أن المثاقفة في العموم ليست قرارا، ولكنها سيرورة، والأمم التي يغيب

[1] - زروقي سعيدون، حول الهوية -قراءة سوسيوسياسية لمفهوم الهوية والانتماء، مجلة أبعاد، ع7، ع2، ديسمبر 2020، ص 229.

فيها حسّ المشاركة والتفاعل تفقد دورها التاريخي والإنساني، ولا تستطيع حضاراتها "أن تشارك التاريخ أعياده" على حدّ تعبير داريوش شايغان[1] (1935-2018).

إن المثاقفات المثالية البريئة لا وجود لها، ولذلك لا يمكن انتظار تحققها، غير أن استحالة وجودها لا يلغي استمرارية البحث عنها، ذلك أن المثاقفة بإمكانها أن تمدّ جسور التعاون والتعرف والمشاركة بين الآداب والثقافات، وأنه يمكن عبر أدواتها الناعمة ترجمة وأسفارا ورحلات وبعثات وتواصلات فردية وجماعية، واقعية وافتراضية، من أن يقبل أبناء المجتمعات والثقافات المختلفة اختلاف بعضهم عن بعض، وتمايز أساليب حياتهم وطرائق تفكيرهم، وفهمهم للعالم والحياة والموت.

يقول داريوش شايغان في مفتتح كتابه المشار إليه في الهامش أسفله: "فنحن أهل أطراف العالم، نعيش في زمن الصراعات بين مختلف قوى المعرفة واتجاهاتها. إننا واقعون في فجوة العوالم المتفارقة التي تتدافع فيشوّه أحدها الآخر. فإذا ما أقبلنا على هذا الازدواج بشكل صريح، ومن دون نفور، أمكن أن يغنينا ويوسع معرفتنا وشبكة أحاسيسنا. أما أن نكبت هذا الازدواج القيمي ونطرده من المجال النقدي للمعرفة، فذلك لا يفعل غير إغلاقنا على نفوسنا وحبسنا فيها، وبتر نظرتنا إلى العالم الذي يصير واقعه مشوها... وبهذا يصبح العالم تماما كما في المرآة المكسورة."[2]

إن هذا النص المنقول، على طوله، يسعى إلى تقديم اقتراحات وبدائل تساعد على تجاوز حالة التمزق والازدواجية التي تعاني منها المجتمعات الواقعة في "أطراف العالم" بين هويتها الذاتية التي تنتمي إليها، وتشعر بالحصانة داخلها، وبين نداءاتها القابعة في وعيها ولا وعيها، التي تضمر رغبتها في أن تصير مركزا أو أن تلتحق به.

[1] – داريوش شايغان، النفس المبتورة –هاجس الغرب في مجتمعاتنا– دار الساقي، بيروت،ط1، 1991، ص 7.

[2] – المرجع نفسه، ص 7.

إن الاعتراف بهذه الفصامية، شرط تحرر الذات، وبداية الطريق نحو رؤية غير مبتورة إلى العالم، في منظور شايغان.

والواقع أن سؤال الهوية، يبرز أكثر ما يبرز حين تنفتح الكيانات الثقافية على بعضها، أو حين تتعرض جماعة اجتماعية ما، أو ثقافة معينة إلى عملية خلخلة، تلمس فيها عصبها العاري، ذلك أن هذه السياقات التي يزداد فيها الاحتكاك، والتي تزداد توترا وصدامية بفعل التحولات الهائلة والسريعة في مجريات العالم.. "على نحو تتغير معه جغرافية العقل وعلاقات القوة، بقدر ما يتغير نمط العيش ومنظومات التواصل."[1]

ضمن هذه السياقات يطرح سؤال الهوية ويغدو ذا حمولة إيديولوجية، ينقسم العالم بموجبها إلى جلادين وضحايا.

إن المثاقفة عامل إغناء وإثراء وتخصيب، وقد برهنت تجارب تثاقفية لا حصر لها على صدقية إيجابية المثاقفة هذه، فلقد تغيرت صورة الفكر والحياة الأوروبية في عصورها الوسطى حين اتصلت بالحضارة العربية الإسلامية عبر بوابة قرطبة، ولم تكن الثقافة العربية نفسها لتصل إلى آفاق واسعة في عهد العباسيين تحديدا، لو لم تتح لها حركة الفتوحات الإسلامية فرص التفاعل الخلاق مع ثقافات مجاورة وبعيدة، أما التاريخ المعاصر، فالأمثلة فيه تند عن الإحصاء.

غير أن تقرير ذلك يجب أن يردف بالقول أيضا بأن الهوية بما هي إطار يضمن للأفراد والجماعات الإحساس بالانتماء والولاء، والانخراط داخل زمنية مشتركة، وروحية متناغمة، لا يمكن أن تخشى من المثاقفة طالما هي مؤمنة بقدرتها على المشاركة.

إن الهويات المتفتحة تغنيها المثاقفة ولا تفقرها، ذلك أن الهويات المتفتحة هي هويات غير جوهرانية، بل متعددة ومتنوعة.

---

[1] – علي حرب، حديث النهايات –فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط2، 2004، ص 19.

من يصنع العالم اليوم؟ وكيف يصنع ويتشكل؟ وبصيغة أوضح: كيف تتشكل القوة بوجوهها الثلاثة: المعرفة، الثروة، والسلطة؟

هذا السؤال يطرحه "علي حرب" في مقدمة كتابه: "حديث النهايات فتوحات العولمة ومآزق الهوية"، ولعله أكثر ما يستفز في السؤال هو النظر إلى العولمة باعتبارها فرضا لازما من جهة، وأنها لا تعدو أن تكون فتوحات! والحال أن العولمة المرتبطة بمراكز العالم القوية، وبخطاب ثقافي واقتصادي يعلّب وينمط، قد تحولت بفعل التضخيم المتواصل لقوتها وقدرتها على الاختراق، وكسر الممانعات إلى هوية جديدة يشهرها الأقوياء في وجه الضعفاء، ولذلك فإن الهوية تظل بحاجة إلى إعادة تموقع، خاصة في المجتمعات المتأخرة والمتخلفة، هوية لا تنغلق، لأن في انغلاقها ما يستبعد عناصر القوة فيها من البروز والتجلي والدخول في عملية مشاركة فاعلة في صناعة الوجود الإنساني ورسم مآلاته.

المحاضرة العاشرة: المثاقفة والتناص والحوارية

_ تمهيد:

يتحرك مصطلح "المثاقفة" تداوليا ضمن حزمة أو شبكة كبيرة من المفاهيم والمصطلحات، مثل: "التداخل الثقافي" و"التفاعل" و"الحوار الثقافي" و"الأدب المقارن و"السرقات الأدبية" إلى جانب "التناص" و"الحوارية". وإذا كانت الفروق بين هذه المصطلحات جميعا، أمرا يفرضه منطق اللغة في بنيتها الصرفية وبالتالي الدلالية، فإن مركز التقاطع بين هذه جميعا إنما يكمن في وقوعها في دائرة التماسات واللقاءات بين طرفين. فلا مثاقفة ولا تناص ولا حوار مع المفرد.

ويبدو أن هذه التقاطعات التي تصل إلى حد التلاقي والاشتراك والامتزاج والتفاعل الحيوي، أو إلى الاصطدام والتنازع واللاحوار، هي ميسم بارز يميز عالم اليوم، الذي تنكسر فيه الحدود من تلقاء نفسها، أو يتم كسرها وتخطيها من قبل القوى العالمية الكبرى، التي تعمل الآن، لا على إحداث وإحلال نموذجها السياسي والثقافي والاقتصادي داخل الجماعة الوطنية والقومية، بل داخل المجموعة الإنسانية.[1] مثلما يذهب إلى ذلك "عبد الاله بلقزيز" ولذلك فليس صحيحا أن العولمة وهي الإطار المصطلحي، والمظلة الإيديولوجية للتقاطعات واللقاءات والاختراقات التي أشير إليها سابقا، أنها "تتعامل فقط مع قضايا قائمة على السطح البيني(الحد المشترك) للأمم".[2] مثلما ذهب إلى ذلك "أنطوان زحلان"، بل هي نفاذ مستمر إلى البنى العميقة للثقافات الإنسانية.

[1] – السيد يسن وآخرون، العرب والعولمة– بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1998،ص 309.

[2] – المرجع نفسه، ص 79.

في الأدب والفكر والثقافة عموما، تبدو مصطلحات: "المثاقفة" و"التناص" و"الحوارية" وكأنها التجلي البارز لانفتاح كينونة الأشياء على ما يكملها أو يغايرها، نصوصا وثقافات وشعوبا.

وإذا كان مصطلح المثاقفة، هو مما انشغلت به المحاضرات السابقة من مواقع مختلفة، مما يعفينا من إعادة مساءلة هذا المفهوم، فإن المحاضرة هذه، ستعنى بالمصطلحين المرافقين: التناص والحوارية، لتصل في النهاية إلى محاولة رصد الفروق بينها، ومواطن التوافق واللقاء.

2- التناص: Intertextualité

التناص في العربية من النص، والنص في القاموس هو الرفع والظهور أو الإظهار، وفي لسان العرب"نصَّ الحديثَ يَنُصُّهُ نَصًّا": رَفعهُ وكل ما أُظهر فقد نُصَّ، والمنصة ما تظهر عليه العروس لترى، ... ونَصُّ كل شيئ منتهاه[1]. وفي لسان العرب دائما جملة من الإشارات المعنوية المشتقة من الفعل: نَصَصَ إذ يقال: هذه الفلاة تُناصي أرضَ كذا وتُواصيها، أي تتصل بها، والمفازة تنصُو المفازة وتُناصيها، أي تتصل بها"[2] .

وفي جميع هذه يمكن أن نلتمس معاني الاتصال والمحاذاة والتعالق والتداخل والمجاورة. وفي القاموس المحيط إشارة لافتة، ففيه:"حية نصناص":"كثيرة الحركة"[3] فإذا أضفنا إلى المعاني السابقة معنى الحركة ومناوءة السكون أمكن أن ندرك ما في التناص كمفهوم، من تداخل وتعالق وحركية منتجة للمعاني والأفكار والنصوص.

أما في الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة، فقد تبلور هذا المصطلح أول مرة عند" ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin"(1895-1975)، "المفكر السوفياتي الأكثر أهمية في

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج14، د ط، 2003، ص162.

[2]- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة،بيروت، ط8، 2005، ص572.

[3]- المرجع نفسه، ص 162.

حقل العلوم الإنسانية وأعظم مُنَظّر في حقل الأدب في القرن العشرين."[1] مثلما اعترف "تزفيتان تودوروف"Tzvetan Todorov(1939-2017)، في مقدمة كتابه:"ميخائيل باختين: المبدأ الحواري"، وقد تولد هذا المفهوم مرتبطا عند "ميخائيل باختين" بسياقات اهتمامه بالكاتب الروسي" دوستويفسكي"F. Dostoevsky(1821-1881). وبعوالمه الروائية التي كشفت للناقد عن ثراء عجيب وعن حوارية وتعددية صوتية، وعن علاقات مركبة ومعقدة بين الأنا والآخر، وعن جدالية كونية لا تتوقف بين النصوص والخطابات.

" إن كل خطاب، عن قصد أو عن غير قصد، يقيم حوارا مع الخطابات السابقة له، الخطابات التي تشترك معه الموضوع نفسه، كما يقيم، أيضا، حوارات مع الخطابات التي ستأتي والتي يتنبأ بها ويحدس ردود فعلها".[2]

غير أن الولادة الحقيقية لمصطلح" التناص" تكون قد ارتبطت بباحثة أخرى، جاءت من شرق العالم، أيضا، هي "جوليا كريستيفا"Julia kristeva(1941/...)، الكاتبة والناقدة والمحللة النفسية والناشطة النسوية البلغارية ذات الجنسية الفرنسية.

حدث ذلك في ستينيات القرن العشرين، حيث بدأ الشك المنهجي يتسرب إلى الكفاية المعرفية والمنهجية للبنيوية، التي انغلق نموذجها التحليلي على نفسه، وحين شرع النقد يراجع قناعاته شبه الراسخة باستقلالية النص وتفرده. فالنص الأدبي لم يعد مجرد" إبداع ذاتي أو بنية فنية مستقلة... بل إن بناءه إنما يتأسس داخل فضاء فني يسمح له بالانفتاح على نصوص متنوعة يحكمها الترابط والتداخل والتفاعل"[3] ، إنه" لا يعدو أن يكون إشارة فنية مفتوحة على نصوص سابقة وأخرى لاحقة."[4]

---

[1]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأالحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط2، 1996، ص15.

[2]- المرجع نفسه، ص16.

[3]- عبد القادر بقشي، تقديم: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (المغرب)، دط، 2007،ص9.

[4]- المرجع نفسه، ص9.

ويتكئ تصور "جوليا كرستيفا" للتناص على النص هو إنتاجية[1] ، وأنه جهاز عبر لساني[2] يمتلك القدرة على تخطي حدوده الخطية ليتحول إلى كائن رحال.

إن التناص عندها هو "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى."[3] ولذلك فقد ظل وصفها للنص بأنه فسيفساء من النصوص، يتردد في أغلب الدراسات التي تناولت التناص.

والواقع أن مفهوم التناص يكون قد تولَّد، فضلا عن سجالات النقد الغربي وإبدالاته المختلفة، كنتيجة للسؤال المتصل بجذرية النص وأصول نشأته وتخلقه: هل النص هو بناء إبداعي فردي في حالة انفصال عن محيطه النصي؟ بما يقدمه كائنا نقيا منزها عن الهجنة، مكتفيا بذاته؟. أم هو، على العكس من ذلك، ساحة للالتقاء بمنظومات ونصوص أخرى سابقة أو معاصرة له.

فالتناص إذا، هو أن يدخل نص معين في علاقة مع نص أو أكثر، تقوم في الغالب على احتواء الحاضر للغائب منهما، إذ أن كل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى[4] حد تعبير "جوليا كرستيفا".

ولذلك فلا وجود لنص بلا ذاكرة، وذاكرته هي جملة النصوص التي تعالق وتناص معها إذ " ليس هناك نص يكتب بمعزل عما كتب سابقا"[5] بما يعني في النهاية أن النص بل كل

---

[1]– جوليا كرسطيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط1، 1991، ص 21.

[2] – المصدر نفسه، ص 21.

[3] – المصدر نفسه، ص 21.

[4] – المصدر نفسه، ص 27.

[5] – ناتالي بييقي– غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، د ط، 2012، ص 11.

نص هو كتابة لنص آخر.[1] وإذا كان الأمر كذلك، فالنص إذا واحد ولكنه كثير، إنه يحيل على نفسه في الوقت نفسه الذي يميل على أسلافه، ومن هنا تأتي تعدديته.

إن تعدديته، يقول "رولان بارت"Roland Barth(1915- 1980)، لا تتعلق في الحقيقة بغموض مضمونه ولكن ... في الدوال التي تنسجه (اشتقاقيا: النص هو نسيج).[2]

وقد تداخل مصطلح التناص، أو قدم على أنه إطار لجملة من الأشكال التناصية، مثل المحاكاة الساخرة parodie، السرقة plagiat، الكتابة من جديد réécriture، الإلصاق collage...[3]

بقي أن نشير أن المصطلح في العربية، يتنزل في منظور فريق من الدارسين ضمن مباحث التراث القديمة، مثل: السرقات والاقتباس والتلميح والتضمين والاحتذاء والأخذ والإغارة، في حين يذهب آخرون إلى أن المصطلح جديد، ويؤطر مفهوما جديدا، ظهر في سياقات جديدة ومختلفة، فضلا عن كفايته واتسامه " بالحياد والموضوعية، والبعد عن شبهات الاتهام والمفاضلة... ومرونته ورحابته الدلالية وقابليته لاستيعاب صور من التأثر أوسع مما يتسع له غيره من المصطلحات".[4]

وفي سياق ترجماته إلى العربية، يمكن أن نلحظ تعددا، يعكس وجها من أوجه أزمة المصطلح في النقد العربي الحديث والمعاصر، إذ نجد كثرة كثيرة من الترجمات، مثل: "التناص، النص الغائب، التداخل النصي، تفاعلية النصوص، التعالق النصي، التناصص، الانتحال، الاستحواذ، التناصية، الترابط النصي، التفاعل النصي، الترسيب النصي...".[5]

---

[1] المرجع السابق، ص 11.

[2] – مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية.. المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم: محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط1، 2013، ص 22.

[3] – ناتالي بييقي– غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، ص 11 ، 12،

[4] – عبد الحكيم راضي، من آفاق التفكير البلاغي عند العرب، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2006، ص 49.

[5]– عز الدين المناصرة، علم التناص المقارن، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان(الأردن)، ط1، 2006، ص 177.

3- الحوارية: Dialogisime

الحوارية من الحوار، والحوار في العربية من المحاورة، التي هي المجاوبة، والتحاور التجاوب، وتقول كلمته فما أَحَارَ إليَّ جوابا... أي ما ردَّ جوابا، ومن ثم فالمحاورة هي: مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة.[1]

وتفترض صيغة الفعل"حاور"، التي هي على وزن" فاعل"، وجود طرفين بالضرورة في عملية الحوار.

و"الحوارية" مفهوما نظريا، وتصورا نقديا، يكاد يرقى إلى مرتبة النظرية، يرتبط في تَخَلُّق فكرته، وفي تبلور مفهومه، وصياغة منطقه الإجرائي والتحليلي، بالناقد والفيلسوف والمنظّر الروسي" ميخائيل باختين" وقد تشكل المحتوى النقدي لهذا المصطلح في سياق اهتمام هذا الناقد بالرواية عموما، وبالرواية الروسية خصوصا، وبروايات مواطنه "دوستويفسكي" تحديدا.

لقد نظر "ميخائيل باختين" إلى" دوستويفسكي" "على أنه واحد من أعظم المجددين في ميدان الشكل الفني... لقد أوجد ... نمطا جديدا من التفكير الفني."[2] ولم يكن هذا التجديد، أو هذا النمط الجديد من التفكير الفني سوى ماسماه" باختين" بـ "تعددية الأصوات" التي هي الصيغة الفنية لما سماه أيضا بـ "الحوارية".

فالحوارية إذا، هي اصطلاح ارتبط في بدايته بالرواية، ورواية الكاتب الروسي "دوستويفسكي" ثم اتسعت" لتمس عددا من المبادئ الأساسية للجمالية الأوروبية."[3]

ومدار الحوارية عند " باختين" أنها تقوم على الحوار الذي يدور بين شخصيات الرواية، وهو لا يعني فقط الجمل التخاطبية المتبادلة، ولكنه يعني أن هذا الحوار يعكس وعي

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، د ط، د ت، 1043 (نسخة الكترونية).

[2] –ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء(المغرب)، دار الشؤون الثقافية العامة(بغداد)، ط 1، 1986، ص 5.

[3] المصدر السابق، ص 5.

الشخصيات ويُفَصّحُ خطابَها الأيديولوجي والثقافي، إنها تسكن حوارها، وفيه تتمظهر مواقفها ومواقعها ورؤيتها لذاتها وللآخر وللعالم. إنها تحضر إلى الرواية وهي تجر وراءها موروثها اللغوي والفكري. ومن ثم فالرواية هي ساحة لقاء كبرى بين الأفكار والرؤى والتصورات، والشخصيات فيها منخرطة في حوارية مفتوحة ومتحررة؛ فهي تتحدث بلسانها، وتنطق بما في وعيها، وهي تجد في الرواية المساحات الرحبة، لا للتعبير عن أفكارها وهواجسها فحسب، بل تطالب بحقها في ذلك، إذ إن الكاتب /الراوي، يجب في منظور"باختين" أن يوفر مناخا "ديموقراطيا" تتحرك فيه شخصياته، فلا ينطقها بلا ماتريد، ولا يرغمها على ما لا تفكر فيه، ومن ثم تصبح مساحة الرواية هي مساحة الوجود كله، تعددا في الأصوات والآراء والأفكار، وصراعا في مواقع الثقافة والأيديولوجيا والحياة، وعلى الكاتب أن يضمن ذلك كله بحياده وتنازله عن نفسه.

يقول "باختين" مضيئا هذه الفكرة: "مؤلف الرواية المتعددة الأصوات مطالب لا في أن يتنازل عن نفسه وعن وعيه، وإنما في أنه يتوسع إلى أقصى حد وأن يعمق إلى أقصى حد أيضا في إعادة تركيب هذا الوعي... وذلك من أجل أن يصبح قادرا على استيعاب أشكال وعي الآخرين المساوية له في الحقوق."[1]

و "أشكال وعي الآخرين" هذه يجب أن لا تعامل من قبل المؤلف، كما "لو أنها موضوعات... أو أشياء"[2] ، بل يجب أن تعامل بطريقة حوارية[3] كي تعبر عن حضوريتها واستقلاليتها. ودون ذلك يقول "باختين"، بأنها: "ستصمت وستختفي وتتجمد في صور موضوعية جاهزة... ويكفي أن تضعف هذه الفعالية ليبدأ الأبطال بالتيبس والتشيؤ".[4]

[1] – المصدر نفسه، ص 97.

[2]– المصدر نفسه، ص 97.

[3] – المصدر نفسه، ص 97.

[4] المصدر السابق، ص 97.

فالحوارية* مثلما تقدم، هي انتصار للتعدد ضدا للأحادية، وإبراز لمركزية الصوت، ضدا للصمت، وتأثيلا لاستقلالية الذات ضدا للشمولية والامبراطورية المهيمنة.

ولا شك أن مرجعيات هذه الحوارية عند "باختين" إنما تكمن أولا في سيرته الشخصية، فقد قضى شطرا طويلا من حياته في صراعات لا تهدأ مع السلطة، التي كان "جوزيف ستالين"Joseph Stalin(1878-1953) ، يمثل الصوت الأوحد فيها، فضلا عن اقترابه ومعايشته للصيغ والتقاليد الشعبية الكرنفالية المتميزة بطبعها بغنائها وثرائها، وتعددية أشكالها وألوانها وأنغامها، وانتهاء باهتماماته الموسيقية، ذلك أن مصطلح "البوليفونية" Polyphony هو اصطلاح موسيقي بالأساس.

4- المثاقفة- التناص- الحوارية: حدود الالتقاء والافتراق:

تشكل مصطلحات: المثاقفة والتناص والحوارية والمتعاليات النصية وأخرى غيرها كثيرة علامة بارزة على حيوية وحركية الفكر والفكر النقدي الغربي، ولكن أيضا، تجليات قلقه وتوتره وانخراطه في إزاحات وإبدالات مستمرة.

فمن الحوارية مع "باختين" إلى التناص مع "جوليا كرستيفا" إلى المتعاليات النصية" مع "جيرار جينت" Gérard Gentte(1930-2018) ، نشهد هذه النقلات الاصطلاحية والمفهومية، التي تومئ بصورة غير مباشرة إلى سيطرة حسّ التداخل والتشابك بين الآداب والثقافات واالشعوب والنصوص والخطابات والأصوات، في عالم بدأت فيه الحدود الفاصلة بين الأشياء والعوالم تأخذ طريقها نحو مآل الانهيار والتلاشي.

لقد شاعت، ترجمةً لكل هذا التداخل، مفاهيمُ الانفتاح والمثاقفة والغيرية، واختفت بالمقابل مفاهيم الانغلاق والسيادة المطلقة والعزلة السياسية والثقافية.

*- كتب ميخائيل باختين فضلا عن كتابه المعتمد في هذه المحاضرة" شعرية دوستويفسكي" والذي كان عنوانه الأصلي " مسائل الشعرية لدى دوستويفسكي". كتاب أخر هو "أعمال فرونسوا رابليه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وإبان عصر النهضة" وكلاهما مترجم إلى العربية،

لقد بدا وكأن العالم تحكمه التناصات.

إنه يتداخل ويحاور ويصارع بعضه بعضا، ولعلة ما كانت الرواية دون غيرها هي دال هذا العصر، إذ هي "تجميع للأساليب "[1] ... ولغتها هي "نظام من اللغات"[2] .

ولذلك فإن أول صفة جامعة لمصطلحات: المثاقفة والحوارية والتناص أنها تنضوي جميعا داخل حزمة اصطلاحية تشير كلها إلى التماسات واللقاءات التي تحدث بين الثقافات والأفكار والخطابات والنصوص. وهي إن بدت مرتبطة بحقول وميادين مختلفة، فالمثاقفة تتصل بحركة تفاعل الثقافات وتواصل وتلاقح مكوناتها. والحوارية مرتبطة بالرواية وبأشكال التفاعل والتعدد الصوتي القائم فيها، والتناص مرتبط بالنص في علاقته بالنصوص الأخرى، احتواء أو إبعادا. فهي تظل مرتبطة بالنسبة لبعضها البعض بعلاقة الكل بالجزء أو السبب بالنتيجة، إذ أن كل فاعلية من هذه الفاعليات (المثاقفة- الحوارية- التناص) تغذي الأخرى وتدفع بها.

فالحوارية حين نتجاوز بها حدود النص الروائي، هي تأكيد على مبدأ الغيرية، والتناص هو نفي للاستقلالية المطلقة، وترسيخ لمبدأ النسبية، والمثاقفة هي التتويج النهائي لجميع هذه الحركات من النفي والإثبات، واللقاء والافتراق، والاقتراب والابتعاد، والوئام والخصام.

[1] – ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987، ص 62.

[2]– المرجع نفسه، ص 62.

المحاضرة الحادية عشر: المثاقفة وحوار الحضارات

1- استهلال:

يمثل الاهتمام بالمثاقفة وحوار الحضارات، ملمحا بارزا في الفكر الإنساني المعاصر، وأغلب الظن أن هذا الاهتمام إنما يستند في مرجعيته على ما يعرفه العالم اليوم من تقارب يصل غربه بشرقه، وشماله بجنوبه، ويضع الشعوب والثقافات في حالة تلامس مستمرة، بما يدفعها أن تتأمل نفسها، وأن تعي حدود علاقاتها مع الآخر وأن "تراجع نفسها وتجدد تساؤلاتها وتعيد صوغ أجوبتها."[1]

فضلا على أن هذا التقارب أو التلامس، يظل مرتبطا في توتره أو مرونته، في انفتاحه وتسامحه، أو في انغلاقه وعدوانيته بما يجري في العالم، وما يرتسم في ساحة فكره وسياسته واقتصاده من أحداث ووقائع، تتغذى في الغالب، سلبا وإيجابا، مما يكتبه المفكرون والفلاسفة والإعلاميون.

ولعلنا نستطيع أن نرسم –نظريا– الإطار المرجعي لهذا التقارب والذي يمتد عميقا في كينونة الإنسان، باعتباره كائنا إجتماعيا يناوئ العزلة فطريا، ويرغب دائما في الاتصال بدل الانفصال.

ولقد كشفت جميع مراحل التاريخ البشري عن تأصل رغبة الإنسان في أن يبني عالما رحبا، تمتد فيه جسور التواصل بينه وبين غيره، " وذلك ابتغاء أن يخترع الجميع مستقبل الجميع."[2] وفي حقل الثقافات، كانت أشواق الأمم وأحلامها مرتبطة دائما بهذه "اليوتوبيا"، حيث يعيش الجميع مع الجميع في سلام، وحيث تتبادل الثقافات والمجتمعات هداياها وهباتها وخيراتها.

---

[1] – عبد الرزاق الداوي، في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات– حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة–المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة(قطر)، بيروت(لبنان)، ط 1، 2013، ص35.

[2] – روجيه غارودي، حوار الحضارات، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط 4، 1999، ص 10.

غير أن هذه المرجعية السيكولوجية، هي أقرب إلى الحلم منها إلى الواقع، ذلك أن هذه الرغبة /الحلم، كانت دائما ما تنكسر على صخرة العدوانية والاستحواذ والهيمنة.

إن النزعة الإمبراطورية قاتلة لكل نزوع نحو التكامل.

ولقد كانت حركات الاستعمار، والابادات الجماعية للبشر والثقافات على حد سواء، والهيمنة الاقتصادية، وإخراج شعوب بأكملها من التاريخ ظلما وعدوانا،.. أكثر العقبات التي وقفت في طريق عالم الرفاه والتعايش، الذي حلمت به المجتمعات.

2- المثاقفة وحوار الحضارات: ذاكرة قديمة.

في كتاب له يحمل عنوان" التنوع الثقافي والعولمة" لصاحبه" أرمان ماتلار" Armand Mattelard(1936/...) تحت عنوان" تقلص العالم" على العبارة الآتية: " وصل الأشخاص والمنتوجات والأفكار إلى درجة خارقة من الحضارة العالمية... فالإنسان يعيش الشمولية ويبحث عنها كخير... هكذا تكونت تدريجيا، من كل الأفكار القومية والإثنية، فكرة عالمية، بفضل الرحلات والمنشورات والمؤتمرات والمعارض."[1] وهي عبارة اقتبسها الكاتب من محاميين بلجيكيين، ليسخر من تصورهما، إذ هما كما يقول:" متخيلان مرهفان".[2]

غير أن ما يفيدنا فيها أنها تشير ضمنا وصراحة إلى أن المرحلة "الشمولية" التي أدركتها الحضارة العالمية، والتي هي ثمرة تشّكل تاريخي تدريجي طويل، لم تكن إلا التتويج "النهائي" لرحلة طويلة من التواصلات واللقاءات والتماسات الثقافية والحضارية.

فالحديث عن "المثاقفة" وعن "حوار الحضارات" هو حديث عن مصطلحين جديدين زمنا، لكن محتواهما المفهومي هو مما عرفته الأمم والشعوب والثقافات منذ القديم.

لقد حفل تاريخ الإنسان بلقاءات ثقافية وحوارات حضارية غنية ومنتجة، وكثير من الدارسين يذهبون إلى أن الحضارة الإنسانية الحديثة، إنما هي إرث شاركت جميع الشعوب

[1]- أرمان ماتلار، التنوع الثقافي والعولمة، تعريب: خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2008، ص 33. 34.

[2] - المرجع نفسه، ص 33.

في صنعه، وأسهمت في تشكيل مكوناته ومحتوياته، وإن بنسب متفاوتة."إننا الآن أشد وعيا من أي وقت مضى لمدى كون التجارب التاريخية والثقافية هجينة مولدة"[1] على حد تعبير إدوارد سعيد (1935-2003).

إن حركات الانتقال المادي والمعنوي لتراثات الأمم، وموجات الهجرة الفردية والجماعية، والعلاقات التجارية والأحلاف السياسية والعسكرية والأسفار والرحلات والترجمات، كانت كلها حوامل هذه المثاقفة التي لم تبدأ البارحة.

غير ذلك كله، لا يجب أن يعني، أن جنة المثاقفة والحوار الحضاري كانت تصنع بين أيدي الإنسان، إذ داخل هذا التاريخ من التفاعل، يوجد تاريخ آخر من العنف والإقصاء واللاحوار والتصادم.

3- حوار الحضارات أم صراعها؟

ليس من الممكن رصد البداية الحقيقية التي تولد فيها مصطلح" حوار الحضارات"، و لا أسبقية مصطلح "الصراع" على الحوار ذلك أن البحوث والدراسات التي قاربت هذا الموضوع تندّ عن العدّ، فضلا عن تداخل هذين المصطلحين مع مترادفات أخرى كثيرة، تختلف اصطلاحا وتتفق مفهوما.

ويبدو أن مصطلح "صراع الحضارات" الذي تولد مصطلح "حوار الحضارات" ليكون بديله، أو ليناقضه، هو آخر المفاهيم التي أنجبها الفكر الغربي، المتمركز على نفسه.[2]

فالمركزية الأوروبية-الأمريكية، وصراع الحضارات، مثلما يذهب إلى ذلك جابر عصفور(1944/...) دائما. هما "مفهومان ثقافيان عنصريان لا يخلوان من نزعة استعلائية عدوانية."[3]، فالمركزية الغربية التي أسفرت عن إقصائيتها منذ الكشوفات الجغرافية، قسمت

[1]- إدوارد سعيد، الثقافة والأمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط 4، 2014، ص 85.

[2]- جابر عصفور، حوار الحضارات والثقافات، كتاب في جريدة، منظمة اليونسكو، بيروت، ع 101، 2007، ص 5.

[3] - المرجع السابق، ص 5.

العالم تقسيما حديا بين مركز وهامش، متبوع وتابع، وتخضع هذه الثنائية في المنظور الغربي لاحداثيات قيمية شديدة الاستقطاب، فالطرف الأول منها دائما، هو الأعلى، "بينما ينزل بالأطراف وهوامشها إلى الدرجات الدنيا، بل إن قيمة هذه الأطراف والهوامش تتباين وتتعدد بناء على درجة قربها أو بعدها –ثقافيا وجغرافيا– من المركز.[1]

ومصطلح" صراع الحضارات" من مسكوكات اليميني الأمريكي "صموائيل هنتنجتون" Philips Samuel Huntington(1927–2008)، الاجتماعي وأستاذ العلوم السياسية في جامعة "هارفارد" ظهر في عنوان كتابه الصادر في نهايات القرن العشرين تحت عنوان: The clash of civilization,Remarking of world ordre، والذي كان توسيعا لمقال كان قد كتبه عام1993، ونشرته مجلة "foreign affairs"، قال عنه محررو المجلة بأنه أثار جدلا واسعا لم يثره مقال منذ أربعينيات القرن العشرين[2]. وقد تمت ترجمته إلى العربية تحت عنوان" صدام الحضارات: إعادة صنع النظام العالمي" من قبل "طلعت الشايب" وتقديم "صلاح قنصوه".

وخلاصة ما في الكتاب أن الصراع الذي يتجه إليه العالم، "لن يكون أيديولوجيا أو اقتصاديا"[3] ، بل سيكون صراعا مختلفا، ستكون الثقافات ساحة مفتوحة له وأن الخصوصيات الثقافية والاجتماعية والحضارية لكل أمة، وعقيدتها، وموروثها الثقافي والروحي، هي مكونات هذا الصراع ومسبباته في الآن نفسه. إن ما يهم الناس، يقول "هنتنجتون" : "ليس هو الأيديولوجية أو المصالح الاقتصادية، بل الإيمان، والأسرة، والدم، والعقيدة، فذلك ما يجمع

[1] – المرجع السابق، ص 5.

[2] –صامويل هنتنجتون، صدام الحضارات– إعادة صنع النظام العالمي–تر: طلعت الشايب، تقديم: صلاح قنصوه، ط 2، 1999، ص 29.

[3] –المصدر نفسه، ص 7.

الناس، ومايحاربون من أجله، ويموتون في سبيله"[1] وأن "الدين محوري في العالم الحديث، وربما كان القوة المركزية التي تحرك البشر وتحشدهم."[2]

وإذا كانت هذه الاقتباسات تبدو في ظاهرها وصفية تحليلية بريئة، فإن مرجعيتها ونسقها الثقافي المضمر، إنما يبرزان في الغطاء الفكري والنسق المتمركز على رؤية ترى أن "العالم" هو "الغرب"، وأن الثقافات والأمم والحضارات الأخرى هي " الباقي" [3] وأن الهويات الثقافية لا تتحدد إلا عبر التضاد الحاد، وفي الحروب وحدها" تترسخ الهوية"[4] ، ويتحقق التماسك الاجتماعي.[5]، فالحضارات، هي القبائل الإنسانية الكبرى. والصراع بينها يحدث في مستوى المكونات الثقافية والروحية.

" لا يمكن أن يكون هناك أصدقاء حقيقيون دون أعداء حقيقيين، إن لم نكره ما ليس نحن، فلن يمكننا أن نحب ماهو نحن."[6]

تلك هي الحكمة التي ينطلق منها "هنتنجتون" لينسجم مع فكرة "صناعة العدو"، التي لن تكون سوى "الإسلام" ، كما يرافع في كتابه، وسوى بعض الحضارات العريقة الأخرى.*

إن هذه النزعة الصراعية التي ترشح بها أفكار "هنتنجتون" إنما هي تمثيل أكاديمي للتوجه الليبرالي الجديد في أمريكا الذي حول الكثير من مناطق العالم إلى ساحات قتل على الهوية.

---

[1] –المصدر السابق، ص 10.

[2] – المصدر نفسه، ص 10.

[3] – المصدر نفسه، ص 38.

[4]– المصدر نفسه، ص 10.

[5] – المصدر نفسه، ص 10.

[6] – المصدر نفسه، ص 36.

* – في عبارة دالة تفضح هذا التوجه، يقول مستشار"جورباتشوف" بعد أن سقط الاتحاد السوفياتي: "نحن نقوم بأمر مروع لكم، فنحن نحرمكم من عدو". المصدر نفسه، ص 27.

4- المثاقفة وحوار الحضارات: البديل

"حوار الحضارات" وفق التقديم السابق، ينتصر للأطروحة المضادة "لصدام الحضارات" ويحاول أن يبرز الدعامات المعضدة لهذا الحوار، لا باعتباره آلية للتعايش فحسب، بل هو ضرورة ملحة إذا أراد العالم أن يتجاوز مآلاته المرعبة، التي ستصيب الجميع بمن فيهم أقوياؤه.

إن "حوار الحضارات"، فكرة وتوجها، يتغذى من حالة الإعياء والإنهاك التي أصابت البشرية، بعد أن انخرطت في صراعات قاسية، ويقتات من فكرة أن ماحققته الإنسانية من إنجازات في ميادين الاتصال والتواصل والتقارب، يمكن أن يساعد على بناء عالم، ينمو "نموا إنساني الوجه" [1] على حد تعبير "روجيه غارودي" Roger Garaudy(1913-2012).

إن "حوار الحضارات" هو سعي إلى حالة تواؤم وتفاهم بين مكونات وكيانات ثقافية وحضارية، ناهضة على خصوصيات ذاتية، مع الاعتراف الدائم بهذه الخصوصيات، وتأسيسا على ذلك فإن هذا الحوار، هو مايعزز فرص المثاقفة، بل إن هذا الحوار هو آلية من آلياتها، ونظام من أنظمتها.

إن الحوار هو تحرير للبشر من نير الصوت الواحد، والمثاقفة هي مشاركة، تحرر البشر من سجن الأنانية والتمركز المرضي، ولذلك فهما-إذا صدقت النوايا- يمثلان سبيل الإنسانية نحو خلاصها.

[1] - روجيه غارودي، حوار الحضارات، ص 10.

المحاضرة الثانية عشر: المثاقفة والاستشراق

1- تمهيد:

تقّدم المثاقفة في بناءاتها النظرية، ووعودها المتهجسة بتشكيل حوار إنساني، يقوم على التفاعل والتواصل، وتنتفي فيه نوازع الإلغاء والإقصاء والاستعلاء، يوتوبيا ثقافية، تتأثث بأحلام العالم الواحد، والإنسانية المتصالحة مع نفسها، وترتفع فيها "بشائر كوكب ديمقراطي توحده ثقافة كونية- كوكب تختزله وسائل الإعلام في أبعاد (قرية كونية)".[1]

إنها الثقافة الكونية التي تلتقي فيها الشعوب، لتشرب من النهر نفسه، وتغتذي على المشترك الإنساني، من مائدة لا تنزل من السماء، بل هي من صنع أحلام الشعوب، وأشواق الثقافات.

في كتاب يحمل عنوان "أصل الأشياء- بدايات الثقافة الإنسانية-"، لصاحبه "يوليوس ليبس"Juilas Lips (1895-1950) ، يعقد فصله السابع للحديث عن الطرق والجسور والعربات والسفن* في الحضارات القديمة، كاشفا عن دورها الفاعل في "هجرات الشعوب الكبيرة، وتبادل العناصر الثقافية بين هذه الشعوب."[2]

وإذا كانت المجتمعات المعاصرة، قد حققت في هذا الميدان من مد الطرق والجسور، وبناء الأنفاق، وابتكار عربات وسفن مكيفة ومجهزة، لم يحلم بها الإنسان القديم.

أقول: إذا كانت المجتمعات المعاصرة قد أنجزت ذلك، بما حوله العالم إلى شبكة هائلة، فإنها قد تحولت إلى بناء شبكات جديدة؛ فالشركات، والشركات التجارية الكبيرة، المتعدية

---

[1] - جان بيير قارنيي، عولمة الثقافة، تر: عبد الجليل الأزدي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 2003، ص 7 من المقدمة.

* - ينظر: يوليوس ليبس، أصل الأشياء -بدايات الثقافة الإنسانية- تر: كامل اسماعيل، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق(سوريا)، بيروت(لبنان)، بغداد(العراق)، ط 2، 2006، ص 141.

[2] - المرجع نفسه، ص 141.

الجنسيات ووسائل المواصلات الافتراضية، وشبكة الانترنت ولواحقها المختلفة من الوسائط، تكون قد حلت محل الطرق والجسور القديمة.

ضمن هذا المستوى، تحول العالم فعلا إلى قرية كونية.

غير أن المثاقفة داخل هذا التصور اليوتوبي، الذي أشارت إليه فقرة سابقة، لا يتنزل واقعا ملموسا، ولا حقيقة اجتماعية يعيشها الناس، خارج صفحات الكتب والشاشات.

فاللثقافات الكبرى دائما أجنحة ماكرة*، وهي لا تتردد في أن تفردها، في عملية احتواء منظمة ومقصودة للثقافات الأخرى، نابذة إياها في دائرة الهامش، أو محولة إياها إلى موضوع للدرس والمعاينة على مائدة التشريح البارد.

2-الاستشراق: المفهوم والمصطلح: Orientalisme

الاستشراق في المعنى اللغوي، يرتبط بإحداثية مكانية هي "الشرق"، وفي لسان العرب "التشريق": الأخذ في ناحية الشرق[1] وفي الصرف العربي"استشرق" التي هي على وزن "استفعل" تعني طلب الشرق.

أما في الاصطلاح العام، فإن مدلوله الأكثر تداولا وأساسية فيشير إلى "الإهتمام العلمي أو الأكاديمي الغربي بالثقافات الشرقية أو الآسيوية تحديدا بما في ذلك الشرقين الأقصى والأدنى، بما يتضمنه ذلك الاهتمام من دراسة وتحقيق وترجمة."[2]

وإذا كان هذا التعريف يغلب البعد العلمي الأكاديمي في الخطاب الاستشراقي، بما يعني أن دائرة الاهتمام بالشرق تضيق لتحدد في مستويين: اتخاذ الثقافة الشرقية كموضوع للدراسة

---

* – استعرت هذا المجاز من كتاب يحمل عنوان:" أجنحة المكر الثلاثة وخوافيها: التبشير –الاستشراق– الاستعمار–دراسة وتحليل وتوجيه، لصاحبه: عبد الرحمن حسن حبنكة الميداني، دار القلم، دمشق، ط 8، 2000.

[1] – ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار العارف، القاهرة، د ط، د ت، ص 2244.(نسخة إلكترونية).

[2]– ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، بيروت(لبنان)، ط 3 ، 2002، ص 33.

الأكاديمية، وهذا هو المستوى الأول، أما الثاني فيعني أن المؤسسات أو الهيئات الموكلة أو المؤهلة للقيام بهذا الدور العلمي منحصرة في الجامعات والهيئات العلمية والمخابر البحثية.

غير أن "دليل الناقد الأدبي" يردف إلى الفقرة المقتبسة السابقة فقرة أخرى تحاول التبئير على بعد آخر، يرتكز على عملية أو فكرة "تخييل" الغرب للشرق، فالاستشراق يعني من هذا المنظور توظيف الشرق توظيفا فنيا [1]، يقوم على تكوين صورة مصنعة متمناة حينا، وطاردة أحيانا كثيرة. عن الشرق، فالاستشراق هنا هو "صناعة لصورة الآخر"، يتحرك ضمن دائرة واسعة من المواقف والمصالح والسياسات الاستعمارية والتوثيقات الاستخباراتية، والنزعات التبشيرية، أكثر مما هو مجرد حقل من البحث والدراسة، وضمن هذا المستوى تأتي جهود "إدوارد سعيد" (1935-2003)، خاصة في كتبه "الاستشراق (1978)"، "تغطية الإسلام(1981)"، الثقافة والإمبريالية (1993)"، ولذلك يذهب إلى وصف الاستشراق بأنه "المؤسسة الجماعية للتعامل مع الشرق- والتعامل معه معناه التحدث عنه، واعتماد أراء معينة عنه، ووصفه وتدريسه للطلاب، وتسوية الأوضاع فيه، والسيطرة عليه."[2]

إنه أسلوب غربي "للهيمنة على الشرق، وإعادة بنائه، والتسلط عليه."[3]

إن الشرق داخل هذا الخطاب الخطاب الاستشراقي، لا يتحدث عن نفسه، ولا يمنح له هذا الخطاب فرصة فعل ذلك، فالشرق كائن غير ناطق، إنه موضوع متشيئ.[4] وهو لا يحسن أبدا تمثيل نفسه، ومن هنا فهو يظل بحاجة إلى من يمثله، ويتحدث باسمه، ولذلك كانت مقولة "كارل ماركس" Karl Marxمن المتعاليات التي تصدرت الفصل الأول من

[1] – المرجع السابق، ص 33.

[2] – أدوارد سعيد، الاستشراق- المعاجم الغربية للشرق- تر: محمد عناني، رؤية للنشر واتوزيع، ط 1، 2006، ص 45.

[3] – المرجع نفسه، ص 46.

[4] – سالم حميش، الاستشراق في أفق انسداده، منشورات القومي للثقافة العربية، الرباط، ط 1، 1999، ص 97.

كتاب "الاستشراق" لـ "إدوارد سعيد"، والتي تقول:" لا يستطيعون تمثيل أنفسهم، ولا بد أن يمثلهم أحد."[1]

إن "الشرق" "كيان ملون مشكل"[2] حد تعبير "إدوارد سعيد" دائما، وقد كان العقل الغربي المتمركز على نفسه، هو من يقوم بعملية التكوين والتشكيل هذه، مؤمنا بجوهرانية ذاتية فيه، تتميز بالفرادة والعقلانية والاستنارة والابتكار والقدرة على تقديم تفسيرات لأسئلة الحياة والواقع والوجود، في حين يتم حشر الشرق في زاوية الهامشي، والرخو والمستلقي كسلا في صحاري الفراغ.

بل إن نصوصه التي يعترف الغرب نفسه بالاستفادة منها، مثلما هو الأمر في "ألف ليلة وليلة" مثلا، فقد كان ينظر إليها على أنها إبداعات المتوحش الجميل، قبل أن يعود بعد قرون من الزمن ليضع هذا النص تحديدا ضمن مقدساته النصية؛ أو نصوصه المقدسة.

إنها معادلة المعرفة والقوة والسلطة، تلك التي ظلت تدّعي بأن الثقافة العربية، هي ثقافة غربية "مكتوبة بحروف عربية"[3]. فالاستشراق إذا، هو توجه الغربي نحو الشرقي، يدرس ثقافته، ويتخذ من مكوناتها مادة وموضوعا للدراسة، وهو وإن تحرك في بعض توجهاته من رغبة في التعرف المرتكز على الاعتراف بالتغاير والاختلاف، إلا أنه ظل في إطاره العام، توجها منظما ومبرمجا تحركه الأحكام المسبقة عن الآخر، وتتحكم فيه موجهات ومسبقات إيديولوجية وعرقية وثقافية.

3- المثاقفة والاستشراق: جدل التكامل والتنافر: هل الاستشراق شر كلّه؟

الواقع أن من يقرأ عن الاستشراق مما كتب عربيا، قديما وحديثا، من مئات من الكتب، والآلاف من البحوث والدراسات والمقالات، فضلا عما عقد من ملتقيات ومؤتمرات وندوات،

---

[1] – إدوارد سعيد، الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ص 82.

[2] – المرجع السابق، ص 75.

[3] – محمد ياسين عريبي، الاستشراف وتغريب العقل التاريخي العربي – نقد العقل التاريخي– المجلس القومي للثقافة العربية– الرباط، ط 1، 1991، ص 14، من المقدمة.

يمكن أن يلحظ تنوعا وتعددّا، ليس فحسب، في قراءة الخطاب الاستشراقي، وتفكيك لغته ورموزه، وتحليل خلفياته ومرجعياته، بل أيضا في المواقف التي يتبناها المفكرون والمثقفون والأكاديميون ورجال الدين و العرب المحدثون.

غير أن هذا التنوع لا ينفي ولا يمنع من رصد ثلاثة اتجاهات أساسية، تختزل أو تكرر الحالة التي يقع فيها الفكر – مطلق الفكر– حين يسقط في مأزق الاستقطاب بين الثنائيات، إذ غالبا ما نجد المواقف الفكرية محكومة بإحداثيات: مع –ضد – ومع وضد، في الآن نفسه.

ولذلك فقد انقسم الكتاب والدارسون إلى فرق و ونحل؛ يرى أولها أن الاستشراق فتح جديد، بل هو أقرب إلى الضرورة التي يفرضها منطق التاريخ والجغرافيا، والعلاقة بين شاطئ البحر المتوسط وعلاقات موغلة في القدم، .. ومع أنها علاقة معقدة ومركبة تتراوح بين "التعاطف والتنافس والانجذاب والتباعد..."[1] إلا أنها من غير الممكن أن تنذر إلى التجاهل والتغافل[2]. ولقد قدمت العدة الاستشراقية ممثلة في "أدوات الغرب المعرفية والمنهجية الحديثة"[3] خدمة كبيرة للتراث والثقافة العربيين، إلى جانب أسانيد أخرى كثيرة؛ ليس آخرها أن الاستشراق ساعد على اكتشاف مناطق جديدة وكثيرة في خارطة الثقافة العربية.

إن الاستشراق ليس شرّا كلّه.

بينما يتجه فريق آخر إلى رفض الاستشراق، أو قل إلى رفض أطروحاته، التي تأخذ في الغالب مسوح الدراسة العلمية الموضوعية، التي تدعي الوفاء للعقلانية الغربية الدقيقة والصارمة، في حين أنها تخفي أنساقا ثقافية وحضارية، لا ترى في الشرق إلى سوقا في المستوى التجاري ومصادر للثروة الباطنية في المستوى الاقتصادي، وهامشا تابعا في

[11] – أحمد درويش، الاستشراق الفرنسي والأدب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1997، ص 7.

[2] – المرجع نفسه، ص 7.

[3] – وائل غالي، ما بعد الاستشراق، دار الهلال، د ط، د ت، ص 4.

المستوى الفكري والعلمي والفني، ومن ثم فهو يمثل الفناء الخلفي الذي تتمظهر فيه قوة الغرب ونزعته الاستعلائية.

لقد ارتبط الاستشراق بالاستعمار، وكانت كثير من اقتراحاته وكشوفاته تهديدا له.

وربما كانت النزعة المحمومة التي اجتاحت الغرب منذ أمد بعيد، لتكريس منظومة استشراقية كاملة، قد تم التعبير عنها بأشكال مختلفة* ؛ منها التدريس وفتح أقسام خاصة بالدراسات الاستشراقية، أو تهيئة معاهد ومراكز بحث متعددة الاختصاصات.[1] إلى جانب تأسيس جامعات أمريكية وغربية عموما داخل الوطن العربي، والعمل على تحويلها بما يخدم المصالح الغربية الكبرى.

في حين يتوسط فريق ثالث، محاولا الجمع بين الموقفين المتضادين السابقين، إذ هو لا يرى في الاستشراق خطرا داهما منبها إلى خدماته الجليلة، وإلى أقلام المنصفين من المستشرقين خاصة الألمان منهم، ولا ينظر إليه في اللحظة نفسها إلا باعتباره مرآة يرى فيها الشرق عيوبه ونقائصه مما يحفزه على تجاوزها والعمل على تخطيها.

والسؤال: ما مدار العلاقة بين المثاقفة والاستشراق؟

يبدو من خلال المفاهيم التي قدمت لفعل المثاقفة، وتطورات وتحولات هذا الفعل، أن المثاقفة تمثل في علاقتها بالاستشراق علاقة الإطار العام بالأجزاء التي يتكون منها، فالمثاقفة قديمة زمنيا، وهي أوسع وأغنى أشكالا وطرائق، بينما يمثل الاستشراق طريقة من طرائقها أو مجالا من مجالاتها.

ولعله من اللافت أن ننتبه إلى أن فعل المثاقفة باعتباره إطارا علائقيا عاما، يتأثر بالضرورة، وبنيويا بوتيرة الحركة الاستشراقية، أفقيا وعموديا، فحين "يتعقلن" و "يتأنسن"

* – ينظر في الشأن: اسماعيل علي محمد، الاستشراق بين الحقيقة والتضليل– مدخل علمي لدراسة الاستشراق– الكلمة للنشر والتوزيع، ط 3، 2000، ص 89.

[1]– المرجع نفسه، ص 87.

الاستشراق، ويقدم رؤيته للآخر في إطار من التفهم والاعتراف بالمغايرة والاختلاف، ويتخلص من موجهاته ومسبقاته ذات النزعة الاستعمارية، التي تفرضها حقيقة ومجازا على "التابع" فإن فعل المثاقفة يغدو حينئذ فعلا يخصب العلاقة بين الثقافات والشعوب، علاقة تتصادى فيها الأصوات والخطابات دون أن يلغي بعضها الآخر.

أما حين يتخندق "العقل الاستشراقي" داخل منظومته الفكرية المبرمجة والمعدة سلفا، ويتحول إلى سلاح ثقافي، يصوغ الآخر وفق تصوراته وأوهامه، نابذا إياه في فراغ اللاتاريخية، فإن فعل المثاقفة، سيكون تبا لذلك، فعلا تدميريا يناقض فعليا ماينادي به نظريا.

المحاضرة الثالثة عشر: أنواع المثاقفة:

أ- المثاقفة الطوعية:

1- في سبيل الاستهلال:

يكتب "جون بيير قارنيي" Jean- Pierre Warnier (1939/...) وهو أنتروبولوجي وإثنوبولوجي فرنسي معاصر، في الفقرة الأولى من كتابه: "عولمة الثقافة" La mondialisation de la culture المترجم إلى العربية بعنوان: "عولمة الثقافة وأسئلة الديمقراطية" من قبل "عبد الجليل الأزدي":

"يرقص الناس رقصة "الطانكو"* الأرجنتينية في باريس، ورقصة "البيكوتسي"** الكاميرونية في داكار، و "الصالصا" الكوبية في لوس أنجلس، ويقدم ماكدو شطائر اللحم المفروم (هامبرغر) في بيكين، ونجد أطعمة كانتون في سوهو*، ويثير فن الرماية بالقوس الروح الجرمانية، وتغزو الفطيرة الباريزية إفريقيا الغربية، وفي بومباي، نشاهد البابا عبر المونودوفيزيون، أما الفلبينيون فينحون على الهواء مباشرة مآتم أميرة بلاد الغال."[1]

هذه الفقرة، الطويلة نسبيا دالة في المدى الذي يصور العالم مضغوطا، تتقارب أطرافه المتباعدة، تقاربا يجمع بين المتناقضات أو يكاد، وتتراسل فيه مكونات المجتمع والثقافة بصورة بصورة تكاد تختفي معها الحدود بين الأقطار والشعوب والثقافات والقارات.

غير أن الفقرة نفسها، تشير إلى ما هو أهم من ذلك، وهو أن المجتمعات لم تعد تمتلك ترف العزلة، ولا تستطيع أن تعتمد على مصداتها التقليدية، ومتاريسها القديمة، وأجهزة

---

* – "الطانكو" أو "التانغو" رقصة أرجنتينية شهيرة.

** – "الصالصا" أو "السالسا" رقصة فلكلورية زوجية كوبية.

*– سوهو: إحدى مناطق مدينة وستمنستر، في لندن.

[1] – جان بيير قارنيي، عولمة الثقافة، تر: عبد الجليل الأزدي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1 ، 2003، ص 7 من المقدمة.

رصدها ورقابتها الكلاسيكية لمنع مكونات الثقافات الأخرى من أن تصل إليها وتخترق حدودها وسيادتها.

إننا بإزاء ماسماه الكتاب نفسه بـ : "عولمة الثقافة"

لكن هل يمكن الحديث عن مثاقفة طوعية، ونحن أمام هذه الموجة من الاختراقات الثقافية التي لا تنفع معها جدران الصد والمنع؟

2- المثاقفة الطوعية: الإمكانية والحدود

يقوم مصطلح "المثاقفة" على مجازات متعددة، إذ هو منفتح إلى درجة أنه يؤطر كل عملية احتكاك أو تماس بين الثقافات، تنشأ عنها تغيرات وتحولات، قد تعدل مسار الأفكار والقيم والسلوكات في الثقافة المتأثرة في أحيان أخرى.

غير أن مصطلح "المثاقفة" يظل على الرغم من كفايته وكفاءته الاجرائية، مجرد توصيف لظاهرة الاحتكاك بين الثقافات أما كيف يحدث هذا الاحتكاك؟ ومتى يحدث؟ وتحت أي عوامل مساعدة أو معارضة يتحقق؟وضمن أي شبكة من ردود الأفعال الثقافية يتنزل؟ فأن ذلك كله يبقى من التعقيد والتداخل والتشابك، بحيث يستدعي منظومة واسعة التعدد من المعارف والعلوم لاحتواء الظاهرة معرفيا وتحليليا.

وقد رصدت الدراسات الاجتماعية والأنتروبولوجية المهتمة بفعل المثاقفة، نوعين من المثاقفة يسمون الأول: مثاقفة طواعية، والثاني مثاقفة قسرية.*

ويقصدون بـ "المثاقفة الطوعية تلك المتولدة عما سمّاه "صلاح السروي" بالحاجة الثقافية. والتي تدفع باتجاهها أسئلة اللحظة الاجتماعية- التاريخية المحددة التي تعيشها

*- ينظر: صلاح السروي، المثاقفة وسؤال الهوية -مساهمة في نظرية الأدب المقارن- دار الكتبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2012.

الجماعة البشرية، طارحة حاجتها الثقافية الفعلية بما يحدد طبيعة وحدود تفاعلها الثقافي مع الآخر."[1]

إنها مثاقفة تصدر عن حركية التجاور الثقافي، وعن حاجة ثقافة معينة إلى ثقافة أو ثقافات أخرى، بما يكمل نقصها ويلبي حاجة من حاجاتها، ولذلك "يمكن اعتبارها المثاقفة الأصل"[2] أو "المثاقفة الطبيعية"[3] ، والتي أثمرت نتيجة "عفويتها" ومرونتها، –انتقال كل الفنون والآداب والمعارف والعلوم، وعن طريقها تشكلت الحضارات والمراكز الثقافية الكبرى، وعبرها ارتحلت الأساطير والأفكار والديانات والحكايات والخبرات."[4]

وطوعية هذه المثاقفة، لا يعني أبدا، أنها تتم مصادفة، ولكن يعني أن الثقافات تتبادل المنافع بعيدا عن أجواء الفرض والإلزام والإحلال.

وتقدم اللغة كمعطى ثقافي واجتماعي نموذجا دالاّ على نوعي المثاقفة المشار إليها سابقا، فالتاريخ حافل بتلك التجارب التي دخلت فيها لغة معينة إلى مجتمع ما، دخولا طوعيا آمنا، تكون الصلات والعلاقات التجارية والاقتصادية مثلا، حاملا من حوامله. " إن "استيعاب ثقافة يعني في المقام الأول استيعاب لغتها."[5]

مثلما يمكن أن يحدث نقيض ذلك تماما، في سياق المثاقفة القسرية، حيث يتم فرض وإحلال لغة محل اللغة الأصلية.

[1] – المرجع السابق، ص 76.

[2] – المرجع نفسه، ص 76.

[3] – المرجع نفسه، ص 76.

[4] – المرجع نفسه، ص 77.

[5] – جان بيير قارنيي، عولمة الثقافة، تر: عبد الجليل الأزدي، ص 13.

إن اقتلعا لسانيا، كثيرا ما يصاحب المثاقفات التي تحدث في " سياق... الإخضاع والتعرية الثقافية" كما سماها "منير العكش" في كتابه "أميركا والإبادات الثقافية –لغة كنعان الانجليزية"[1] وهو يتحدث عن الاستباحات الجهنمية و "المحرقة الأخيرة للوجود الهندي".[2]

ويذهب "صلاح السروي"، الذي تمت الإحالة على كتابه سابقا، إلى تحديد جملة من المستويات التي تنتظم داخلها هذه المثاقفة الطوعية، والتي تتمثل في :

1- التمثل: وفيه يتم استيعاب وتذويب وصهر المنتج الثقافي الواحد، وتحويله إلى عنصر تكويني بنيوي، ضمن النسيج الثقافي المستقبل.[3] إنها عملية توطين وإدماج، بحيث تتم عملية التكييف بمرونة وطواعية، عبر فتح الثقافة المستقبلة لاحتضان الوافد الأجنبي، وتهذيب نزعتها نحو الانكماش والتحفظ، من جهة، وأقلمة وتكييف المنتج الثقافي الوافد عبر تخليصه قدر المستطاع من مورثاته الأصلية، ليجد مكانه ضمن النسيج الثقافي الوطني.

ويقدم "السروي" أمثلة، مرتبطة باستقبال الأدب العربي الحديث للرواية والمسرحية، فقد كانت الحاجة الذوقية والاجتماعية العربية ماسة إلى أشكال تعبيرية جديدة، تواكب وتستوعب التحولات المتسارعة التي عرفها العالم العربي،من جهة، وكان أن تم تهيئة الأجواء والمناخات، –وإن بصعوبة– لاستقبال هذه الأشكال الفنية الجديدة، من جهة ثانية، ثم العمل على تكييفها لتناسب خصوصيات الثقافة العربية الحديثة؛ لغة وخيالا وموضوعا ورؤية، من جهة ثالثة.

2- مستوى التكيف: وداخل هذا المستوى، تتحرك الأشياء ضمن المنطقة الرمادية، بحيث يتأرجح المنتج الثقافي "في إطار من عدم الرفض الذي لا يعني قبولا تاما أو تبنيا

[1] – منير العكش، إمريكا والإبادات الثقافية –لغة كنعان الانجليزية– رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 2009، ص 16.

[2] – المرجع نفسه، ص 16.

[3] – صلاح السروي، المثاقفة وسؤال الهوية، ص 77.

نهائيا."[1] إن ذلك يعبر في منظور الكاتب عن حالة من التسامح الثقافي[2] أو الإرجاء المعرفي[3] ، فلا رفض يرمي بالمنتج خارج حدود الثقافة، ولا قبول خاضع يستوعب دون مساءلة.

3- مستوى التحصن والرفض:[4] وهو موقف حدي، يعلن عن نفسه؛ في حالة من التذمر تفضي إلى وضع المنتج الثقافي الوافد في خانة "الحجر"، أو الرفض المطلق، كنتيجة طبيعية لعدم انسجامه مع مستقرات ومرجعيات الثقافة المستقبلة، أو نتيجة الخوف من أن يحدث هذا الوافد تصدعات وشروخا داخل بناءات الثقافة المحلية، وربما يمثل الأدب الإباحي، أو الأدب المطبع مع العدو الصهيوني[5] أمثلة دالة على ذلك.

[1] – المرجع السابق ، ص 80.

[2] – المرجع نفسه ، ص 81.

[3] – المرجع نفسه، ص 81.

[4] – المرجع نفسه، ص 82.

[5] – المرجع نفسه، ص 82.

المحاضرة الرابعة عشر: أنواع المثاقفة:

ب: المثاقفة القسرية:

1- تمهيد:

تشيع في أدبيات المثاقفة وماجاورها من الظواهر التي تؤطر اصطلاحيا ومفهوميا العلاقات التي تنتسج بين الثقافات والشعوب والمجتمعات جملة من التصورات؛ منها على سبيل التمثيل، استحالة وجود مثاقفة مثالية، يتحقق فيها التكافؤ الندي، واللقاء السعيد بين ثقافتين، ومنها أيضا، وربما بسبب ما سبق أساسا، أنه لا وجود لثقافة لا تنزع نزوعا طبيعيا نحو التوسع والامتداد، فحتى الثقافات المنعزلة في أدغال القارات المختلفة، لا يدل انكماشها على رغبة ذاتية في الاختفاء والتواري، ولا على فوبيا الاحتكاك، بقدر ما يدل على أنها لم تستطع أن تجد الوسائل الفاعلة والكفيلة بدفعها إلى الخروج من دائرة حياتها شبه المغلقة.

وإذا كانت المثاقفة المثالية حلما مؤجلا، فإن ذلك يفتح المجال للدارسين للحديث عن ثقافة غالبة وأخرى مغلوبة، وعن مثاقفة لا تسلم من الإجبار والإكراه.

2- المثاقفة القسرية:

تقف الإنسانية اليوم على صفيح ساخن، نتيجة دخولها في معترك شديد الخطورة، منذور للغموض، ومرشح دائما لأن "ينفتح" على مآلات غير سعيدة.

لقد هيمنت على العالم، قواه الكبرى، وقد توافرت لها أسباب القوة والسلطة والمعرفة، وهي فضلا عن ذلك كله تبدو مزهوة بأساطير النقاء والجوهرانية المنزهة، والعقلانية العارفة، ويكفي أن يتأمل المتابع تداعيات الهجرات الفردية والجماعية وردود الفعل الغربية تحديدا إزاءها، فضلا عن تصاعد صخب الأحزاب اليمينية في كثير من الأقطار الأوروبية.

إن ماتثيره هذه الظواهر العالمية مجتمعة، يكاد يغطي على قرون من المثاقفات التي كانت تتم بين المجتمعات والثقافات.

ويرد كثير من الباحثين أسباب هذه المواقف المتشنجة لا إلى المثاقفة، في حد ذاتها، بل إلى الطريقة المتعسفة التي تتم بها، ولذلك فهم يتحدثون عن المثاقفة القسرية مقابلا للمثاقفة الطوعية.

والمثاقفة القسرية كما يعرفها "صلاح السروي" هي تلك المثاقفة التي تقوم على فرض أنماط سلوكية وأطر معرفية- مفهومية لا تتطلبها ولا تسعى إليها الجماعة البشرية المحددة في طورها الاجتماعي- التاريخي المحدد." [1] إنها شكل من أشكال الإكراه أو "الإملاء الثقافي".[2]

إن الثقافة، أي ثقافة، لا يمكن أن تكون بحاجة إلى غيرها في كل شيء، فمثل هذه الحالة من الفقر الثقافي لا وجود لها. ولكن تظل بحاجة إلى غيرها فيما يكمل نقصها، وهو ما سماه "صلاح السروي" بالحاجات الاجتماعية-التاريخية[3]، المتعينة والمحدودة زمانا ومكانا، وإذا كانت المثاقفة الطوعية تحدث ضمن هذا المستوى من الحاجات، فإن المثاقفة القسرية هي تلك التي تجبر فيها الثقافة القوية الطاغية أعضاء جماعة اجتماعية أخرى على الإحساس بالحاجة إحساسا وهميا، ودفعهم دفعا إلى الشعور بالدونية إذا لم تتحقق لهم تلك الحاجة.

[1] – صلاح السروي، المثاقفة وسؤال الهوية، مساهمة في نظرية الأدب المقارن-دارالكتبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2012، ص 83.

[2] – المرجع نفسه، ص 83.

[3] – المرجع نفسه، ص 76.

تحصي الكاتبة "رنا قباني" مثلما يشير الكاتب نفسه إلى أن الفاتحين الأسبان قد قتلوا أكثر من ثلاثة ملايين أمريكي جنوبي.[1] وأن ما تبقى من هؤلاء يسقط صريع عمليات تمسيح وتعميد، وقصف بالصابون والتعليم.[2]

إنها مثاقفة تحمل خنجرها معها، وتمارس قطع الطريق، وتفرض نفسها بمنطق القوة والعنف، ولذلك فهي مثاقفة مجهزة ومبرمجة على القتل والتعنيف، وتهدف، مثلما يذهب إلى ذلك "صلاح السروي" إلى:

- تفتيت الهوية الوطنية.(إثارة الطائفية والنعرات العرقية).

- الإحلال والإزاحة (التحكم في معايير الأشياء والقيم ومن ثم إزاحة قيمة وتثبيت أخرى (برامج التعليم، الإعلام، الجوائز الأدبية، الترجمة...)[3]

- خلق الحاجات الثقافية(إشاعة النموذج المعولم وإشعار المتأخرين عنه بدونيتهم وعجزهم. يقول الكاتب العالمي "غابرييل غارسيا ماركيز" Gabriel Garcia Marques(1927-2014). "من الطبيعي أن يمعنوا في قياسنا بالمعايير ذاتها التي يقيسون بها أنفسهم... ولكن عندما نُصوَّر وفق نماذج لا تمّت إلينا بصلة فإن ذلك لن يخدم إلا غاية واحدة: هي أن نغدو مجهولين أكثر، وأقل حرية، وأشد عزلة" [4]

فالعالمي هو مايراه الأقوياء عالميا.

[1] - المرجع السابق ، ص 84.

[2] - منير العكش، أمريكا والإبادات الثقافية- لغة كنعان الانجليزية- رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 2009، ص 15.

[3]- المرجع نفسه ، ص 84، 85، 86.

[4] - نقلا عن رنا قباني، أساطير أوروبا عن الشرق- لفق تسد، تر: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق،ط 3، 1993، ص 7.

خاتمة:

تتحدد قيمة كل عمل أو جهد –في الغالب– بالنتائج التي يسفر عنها، غير أن من طبيعة العمل الفكري أن تتفاوت فيه قدرة الباحث على الوصول إلى النتائج التي وعدت بها مقدماته. إذ المسافة بينهما هي مسافة تحقق، ولكنها ، أيضا، هي مسافة استشراف وتوقع.

ولقد كانت رحلة الاحتكاك والتعامل مع مفردات مادة: " المثاقفة في الأدب والنقد الحديث والمعاصر" فرصة لاختبار جملة من الفروض؛ يتعلق بعضها بتدريس هذه المادة، أي بطبيعة ونوعية تلقي الطلبة لمحتوياتها، ويتعلق بعضها بطبيعة وماهية القضايا المرتبطة بالمثاقفة عموما. ويمكن –بناء على ذلك– تقديم النتائج الآتية:

– في مستوى التلقي:

–1– خلصت تجربة تدريس المادة على مدار ثلاث سنوات إلى نتيجة هي صعوبة استقبال الطالب لكثير من مفاهيمها، لا لصعوبة ذاتية فيها، بل لنقص قدرته على استثمار معارفه السابقة في مواد مختلفة(في النقد والأدب والأدب المقارن والاستشراق)، ووضعها ضمن شبكة مفاهيمية عامة.

2– صعوبة صياغة نموذج معرفي متوازن عند الطالب، لا يحتكم إلى أحكام قطعية ثابتة وناجزة وقارة، في رؤيته لثقافته التي ينتمي إليها وموقفه من الثقافات والمنجزات الحضارية الأخرى. بحيث يتخندق البعض ضمن أحكام جاهزة، ومواقف حدية، مما يستدعي جهدا إضافيا من مدرس المادة، لا للقيام بعمليات حجاجية إقناعية، فذلك مجال دعوي غير منتج في الغالب، بل بتحرير العقل من الإكراهات المعرفية المتكلسة.

– في مستوى المادة المعرفية:

1– مادة المثاقفة مادة غنية معرفيا، ومنفتحة، بحيث يمكن إدراج كثير من قضاياها ضمن الدراسات البينية. وهو ما يلزم مدرسها ومتلقيها من الإيمان بهذا التعدد.

2- تتأسس المادة على جهاز اصطلاحي كبير، يظل بحاجة إلى المزيد من الضبط: فالمثاقفة والتداخل الثقافي والتلاقح والتفاعل الثقافي والاختراق الثقافي والغزو الثقافي، كلها مفاهيم تتداخل وتتشابك، ومن المهم معرفيا فك الارتباط بين كثير منها.

3- وُضعَت كثير من مفردات المادة بناء على عملية نقل شبه حرفية من فهارس كتب عربية معينة، ومن المهم أن يعاد النظر في ذلك، تجنبا لعملية مركزة معرفية، لا تنتبه في الغالب إلى تعددية لا نهائية في المراجع والمصادر، ولا إلى الحاجات المعرفية التي ينتظرها الطالب.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر والمراجع العربية:

- إبراهيم أولحيان، الترجمة: المثاقفة وسؤال الهوية الثقافية، ضمن أعمال المؤتمر: الترجمة وإشكالات المثاقفة، منتدى العلاقات العربية والدولية في الدوحة، بتاريخ: 26-27 فبراير 2014م، إعداد وتقديم: مجاب الإمام ومحمد عبد العزيز، ط1، 2014م.
- ابن سلام الجمعي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: محمود محمد شاكر، ج1.
- أبوزيد محمد القرشي، جمهرة أشعار العرب، دار صادر، بيروت.
- أحمد درويش، الاستشراق الفرنسي والأدب العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1997.
- أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن: 1-البحث عن النظرية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، 2006.
- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989.
- إدوارد الخراط، فجر المسرح -دراسات في نشأة المسرح- دار البستاني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
- إدوارد سعيد، الاستشراق- المعاجم الغربية للشرق- تر: محمد عناني، رؤية للنشر واتوزيع، ط 1، 2006.
- الثقافة والأمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، ط 4، 2014.
- أدونيس، الثابت والمتحول -بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.
- أديب إسحق، الدرر، جمع: عوني إسحق، المطبعة الأدبية، بيروت، دط، 1909.
- توفيق الحكيم، الملك أوديب، دار مصر للطباعة.
- توفيق الحكيم، بيجماليون، مكتبة مصر، دار مصر للطباعة.

- توفيق الحكيم، سجن العمر –سيرة ذاتية– دار الشروق، القاهرة، ط2، 2008.
- جابر عصفور، حوار الحضارات والثقافات، كتاب في جريدة، منظمة اليونسكو، بيروت، ع 101، 2007.
- جابر عصفور، نحو ثقافة مغايرة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2008.
- جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، د ط، 2004.
- جميل إبراهيم علوش، من ملامح القصيدة العربية، دار الينابيع للنشر والتوزيع، عمان، (الأردن)، ط1، 2002.
- حاتم بن عثمان، العولمة والثقافة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1999.
- حجازي سمير سعيد، النقد العربي وأوهام رواد الحداثة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2005.
- حسن بحراوي، المسرح المغربي –بحث في الأصول السوسيوثقافية– المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1994.
- حسن حنفي حسنين، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2012.
- حسين حمودة، الرواية والمدينة –نماذج من كتاب الستينات في مصر– الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، سبتمبر 2000.
- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1999.
- خالد علي مصطفى، السياب والشعر الصيني، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 143، 2005.
- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث –تاريخ–تنظير– تحليل، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 1997.

- رشيد يلوح، التداخل الثقافي العربي –الفارسي، من القرن الأول إلى القرن العاشر الهجري، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2014.
- رنا قباني، أساطير أوروبا عن الشرق– لفق تسد، تر: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق،ط 3، 1993.
- زروقي سعيدون، حول الهوية –قراءة سوسيوسياسية لمفهوم الهوية والانتماء، مجلة أبعاد، ع7، ع2، ديسمبر 2020.
- سالم حميش، الاستشراق في أفق انسداده، منشورات القومي للثقافة العربية، الرباط، ط 1، 1999.
- سامي سليمان أحمد، آفاق الخطاب النقدي –دراسات في نقد النقد المسرحي العربي، دار الأنجلو المصرية، مصر، ط1، 2008.
- السعيد بيومي الورقي، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 1982.
- سعيد علوش، إشكالية التيارات والتأثيرات الأدبية في الوطن العربي (دراسة مقارنة)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1986.

– عجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، شوسبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985.

- سعيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي سي آي سي، المملكة المتحدة، دط، 2017.
- سعيد يقطين، السرد العربي –مفاهيم وتجليات– الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2012.
- السيد ياسين، في مفهوم العولمة، من كتاب: العرب والعولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1998.
- السيد يسن وآخرون، العرب والعولمة– بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1998.

- السيد يسن وآخرون، العرب والعولمة- بحوث ومناقشات الندوة الفكرية التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1998.
- شفيق فريد، أثر ت. ي. إليوت في الشعر العربي، مجلة فصول، مج 1، ع 4، يونيو 1981.
- شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 177، سبتمبر 1993.
- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر –دراسة موضوعية فنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2005.
- صلاح السروي، المثاقفة وسؤال الهوية –مساهمة في نظرية الأدب المقارن- دار الكتبي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.
- صلاح صالح، سرد الآخر –الأنا والآخر عبر اللغة السردية- المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2003.
- صلاح قنصوه، الموضوعية في العلوم الإنسانية –عرض نقدي لمناهج البحث، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 2007.
- طه حسين، في الأدب الجاهلي، مطبعة فاروق، القاهرة، ط3، 1933.
- طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1991.
- عباس عبد الحليم عباس، المصطلح النقدي والصناعة المعجمية –دراسة في المعاجم المصطلحية وإشكالاتها المنهجية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2015.
- عباس عبد جاسم، الطلوع وسط انهيار اليقينيات- قصيدة النثر ما بعد مرحلة الرواد، سلسلة النقديات المعاصرة، مومنت كتب رقمية TM، لندن، 2014.
- عبد الحكيم راضي، من آفاق التفكير البلاغي عند العرب، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 1، 2006.
- عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية العربية –من مارون النقاش إلى توفيق الحكيم، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999.

- عبد الرزاق الدواي، في الثقافة والخطاب عن حرب الثقافات –حوار الهويات الوطنية في زمن العولمة– المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة (قطر)، بيروت (لبنان)، ط1، 2013.
- عبد الرزاق حميدة، قصص الحيوان في الأدب العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- عبد السلام الشاذلي، الأسس النظرية في مناهج البحث الأدبي العربي الحديث، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1989.
- عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994.
- عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة –المفاهيم والإشكالات من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006.
- عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والإشكالات –من الحداثة إلى العولمة– مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2006.
- عبد القادر بقشي، تقديم: محمد العمري، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، (المغرب)، دط، 2007.
- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة –تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط1، 2003.
- عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر –قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2002.
- عز الدين المناصرة، المثاقفة والنقد المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.
- عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2002.
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 248، ط2، 1999.
- علي حرب، حديث النهايات –فتوحات العولمة ومآزق الهوية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء (المغرب)، بيروت (لبنان)، ط2، 2004.

- علي داخل فرج، محاكمة الخنثى- قصيدة النثر في الخطاب النقدي العراقي- دراسة ما وراء نقدية- دار الفرهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ط1، 2011.
- عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 2007.
- عمر عيلان، النقد العربي الجديد -مقاربة في نقد النقد- الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، مصر، ط 3، 1977.
- فتحي المسكيني، تقدم، تراث، هوية، أو كيف نؤرخ لذواتنا المعاصرة، ضمن كتاب: الفلسفة العربية المعاصرة -تحولات الخطاب من الجمود التاريخي إلى مأزق الثقافة والإيديولوجيا، منشورات ضفاف، ط1، 2014.
- كامل يوسف حسين، الدخول من بوابات الليل مسرح النو... أي رسالة يحملها لنا؟ مجلة دنيا المسرح -مجلة إلكترونية متخصصة في المسرح /doniaalmasrah.info/ar. 2021/06/14. 23:22.
- مارون عبود، مجددون ومجترون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.
- ماهر البطوطي -ألف ليلة وليلة والآداب العالمية- دراسة في الأدب المقارن، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2005.
- محمد برادة، نقلًا عن: عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.
- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والادب المقارن، دار الشروق، القاهرة، دط، 1994.
- محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن -دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي -دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982.
- محمد عزام، المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، دار الشرق العربي، حلب (سوريا).

- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط9، 2008.
- محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس في جواهر القاموس، وزارة الأنباء، الكويت، دط، 1965).
- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 – 1975)، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط 2، 2006.
- محمد ياسين عريبي، الاستشراف وتغريب العقل التاريخي العربي – نقد العقل التاريخي– المجلس القومي للثقافة العربية– الرباط، ط 1، 1991.
- محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، (1847–1914)، بيروت، ط2، 1967.

– فن المقالة، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1966.

- مسعد بن عيد العطوي، الأدب العربي الحديث، مكتبة الملك فهد الوطنية، ط1، 2009.
- مصطفى ماهر، حول ترجمة الرواية العربية إلى الألمانية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع4، ربيع 1998.
- منير العكش، إمريكا والإبادات الثقافية –لغة كنعان الانجليزية– رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 2009.
- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء(المغرب)، بيروت(لبنان)، ط 3 ، 2002.
- نجمة حجار، الرواية الأسترالية العربية: هموم الهوية والانتماء، مجلة تبين، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، معهد الدوحة للدراسات العليا، ع9، ع34، خريف 2020.
- نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الاتباعية – الرومانسية –الواقعية –الرمزية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1984.
- نصر محمد عارف، الحضارة –الثقافة– المدنية– "دراسة السيرة المصطلح ودلالة المفهوم"، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فيرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، ط2، 1994.

- نهاد صليحة، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1994.
- هاني اسماعيل رمضان، نظرية الحداثة الشعرية بين صلاح عبد الصبور و ت. س. إليوت، دار المبادرة للنشر والتوزيع، عمان(الأردن)، ط2019،1.
- هشام بن الهاشمي، نقلا عن: منى برهومي، المسرح العربي من المثاقفة والتناسج إلى التطويع، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي، تامنغست، ع9، ماي 2016.
- وهب أحمد رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، رقم 207، مارس 1996.
- يمنى العيد، في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2005..
- يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994.
- يوسف زيدان وآخرون، الترجمة في الوطن العربي –نحو إنشاء مؤسسة عربية للترجمة– بحوث ومناقشات الندوة الفكرية المنظمة من قبل مركز دراسات الوحدة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2000.
- يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، .2008

2- الأجنبية:

- جون توملينسون، العولمة والثقافة –تجربتنا الاجتماعية عبر الزمان والمكان– تر: إيهاب عبد الرحيم محمد،
- جونسون ديفيز، مختارات للترجمة، مكتبة الأنجلو المصرية.
- – مايكل هاردت وأنطونيو نيغري، إمبراطورية العولمة الجديدة، تعريب: فاضل جتكر، مراجعة: رضوان السيد، مكتبة العبيكان، المملكة العربية السعودية، ط1، 2002.
- أرمان ماتلار، التنوع الثقافي والعولمة، تعريب: خليل أحمد خليل، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 2008.

- بلاوتوس، جرة الذهب، ترجمة وتقديم، عبد المعطي شعراوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سلسلة: من المسرح العالمي، ع369، يناير، 2014.
- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين: المبدأالحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط2، 1996.
- جان بيير قارنيي، عولمة الثقافة وأسئلة الديمقراطية، تر: عبد الجليل الأزدي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2003.
- جان بيير قارنيي، عولمة الثقافة، تر: عبد الجليل الأزدي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط 1، 2003.
- جوليا كرسطيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،ط1، 1991.
- جيرار ليكلرك، العولمة الثقافية –الحضارات على المحك، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.
- جيل دلوز، المعرفة والسلطة –مدخل لقراءة فوكو– تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب).
- داريوش شايغان، النفس المبتورة –هاجس الغرب في مجتمعاتنا– دار الساقي، بيروت،ط1، 1991.
- دانييل هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1998.
- روجيه غارودي، حوار الحضارات، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط 4، 1999.
- ستانلي ويلز، شكسبير لكل العصور، تر: عصام عبد الرؤوف بديع، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2013.
- صامويل هنتنجتون، صدام الحضارات– إعادة صنع النظام العالمي–تر: طلعت الشايب، تقديم: صلاح قنصوه، ط 2، 1999.

- فوبيون بارز، المسرح في الشرق، تر: أحمد رضا محمد رضا، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.
- مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية.. المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم: محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت، ط1، 2013.
- مختارات من شعر الشاعر التشيلي من أصل عربي: محفوض مسيس، تر: بهاء البني، مجلة الآداب الأجنبية، إتحاد الكتب العرب بدمشق، ع 119، 2004.
- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، باريس، ط1، 1987.
- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء(المغرب)، دار الشؤون الثقافية العامة(بغداد)، ط 1، 1986.
- ناتالي بييقي- غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، د ط، 2012.

3- المعاجم:

- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة،بيروت، ط8، 2005.

4- المجلات والدوريات:

- حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة الكويت، رقم 25، 2005.
- مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،ع7، أكتوبر 1971.
- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع1، 1980.

5- المواقع والروابط الإلكترونية:

- موقع إياد.ع نصار، أوراق ثقافية، مقال: أشهر مترجمي الرواية العربية المعاصرة، inassar.blogspot.com/2011/05/blog-post-06.html
- inassar.blogspot.com/2009/10/blogpost.html
- Diffah.alaraby.co.uk/diffah/herenow

فهرس المحتويات:

الرقم	طبيعة المادة		الصفحة
1	استمارة المادة		1
2	إفـــادة		2
3	مقـدمة		3
	رقم المحاضرة	العنـــوان	
4	1	المثاقفة : المفهوم والمصطلح.	5
5	2	المثاقفة والعولمة.	15
6	3	المثاقفة والأدب المقارن.	22
7	4	المثاقفة في النقد: أ/ على مستوى المصطلح.	30
8	5	المثاقفة في النقد: ب/على مستوى المنهج.	42
9	6	المثاقفة على مستوى الإبداع :أ/ الشعر.	52
10	7	المثاقفة على مستوى الإبداع : ب/ النثر.	72
11	8	المثاقفة على مستوى الإبداع : ج/ المسرح.	97
12	9	المثاقفة وسؤال الهوية.	118
13	10	الفرق بين المثاقفة والتناص والحوارية.	125
14	11	المثاقفة وحوار الحضارات.	134
15	12	المثاقفة والاستشراق .	140
16	13	أنواع المثاقفة : أ/ الطوعية.	147
17	14	أنواع المثاقفة : ب/القسرية.	152
18	خاتمة		155
19	قائمة المراجع		1578