د. عبدالله عبود

الأدب المقارن

مشكلات وآفاق

خضع الكتاب للاختصار والحذف
من قبل رئيس قسم اللغة العربية
الدكتور/ قائد غيلان

الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة

توطئة:

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

لقد ضيّقت الفئة الأولى ميدان الأدب المقارن، إذ حصرته في المقارنة بين أدبين قوميين فقط، كأن يقارن المرء بين الأدب الفرنسي والأدب الألماني، أو بين الأدب العربي والأدب الفارسي. وحجّتها في ذلك أنّ مقارنات كهذه تفضي إلى نتائج محددة ومفيدة، وتخدم العلاقات الأدبية الثنائية، وبذلك فهي تخدم العلاقات الثنائية بين أمّتين، كالفرنسيين والألمان، والعرب والفرس. أمّا الفئة الثانية فهي توسّع دائرة المقارنة بين الآداب القوميّة بحيث تشمل عدة آداب، كأن يدرس المرء علاقات الأدب الفرنسي بالأدب الألماني والإنكليزي والإسباني والإيطالي والروسي وغير ذلك من الآداب القومية. وحجّة هذه الفئة هي أنّ العلاقات الأدبية تتجاوز الإطار الثنائي بطبيعتها، وبندر أن تكون ثنائية. فللأدب الفرنسي مثلاً علاقات بمعظم الآداب الأوروبية وبآداب غير أوروبية، فلماذا نحصر الدرس المقارن في مقارنته بأدب قومي واحد؟ أمّا الفئة الثالثة فلم تكتفِ بالدعوة إلى المقارنة بين الآداب بصورة تتجاوز حدود اللغات والثقافات والأقاليم، دون أن تجعل من أيّ أدب قومي نقطة ارتكاز أو مركزاً، بل وسّعت

دائرة الأدب المقارن توسيعاً جذرياً، بحيث يشمل المقارنة بين الأدب وبين ظواهر غير أدبية. وبذلك أصبح البون بين الأدب المقارن كما تفهمه هذه الفئة وبين المفهومين الآخرين للأدب المقارن شاسعاً جداً. ترى أما زالت هناك قواسم مشتركة بين تلك المفاهيم؟ إنّ القواسم المشتركة المتبقية قليلة جداً وتتلخص في:

أ- تجاوز حدود الأدب القومي الواحد.
ب- المقارنة كوسيلة معرفية.

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

والمقارنون مختلفون أيضاً حول الغاية من دراساتهم الأدبية المقارنة. لماذا نقارن أدباً قومياً بأدب قومي آخر، أو بعدة آداب قومية؟ لماذا نقارن الأدب بالموسيقا والرسم والفلسفة؟ ما هي الأهداف التي نود التوصل إليها من المقارنة؟ هل المقارنة هدف لذاته أم وسيلة للوصول إلى أهداف معرفية وعلمية؟ من حيث المبدأ فإنّ الأدب المقارن علم، وللعلم أهداف معرفية صرف بالدرجة الأولى. فالمعرفة مسوغ كاف لوجود أيّ علم. ونظراً لأنّ الأدب المقارن علم يقارن الآداب، وأنّ الأدب موضوعه، فإنه مطالب بأن يقدّم مساهمة في معرفة موضوعه. أمّا إذا لم يقدّم مساهمة كهذه، فإنه يفقد مسوغات وجوده، ويكون مصيره التهميش ثم الزوال. فما هي الأهداف المعرفية التي يحققها الأدب المقارن على صعيد معرفة الأدب، وأين تكمن خصوصيتها التي تميز الأدب المقارن عن سواه من مناهج الدراسة الأدبية؟

لايقدّم الأدب المقارن إجابة موحدة عن هذا السؤال، بل تختلف الإجابة من مدرسة مقارنة لأخرى ومن إتجاه لآخر، وذلك طبقاً للأسس النظرية والتوجهات

التطبيقية لكلّ مدرسة أو اتجاه. ومن هنا تتأتى ضرورة تفحّص الأسس والتوجهات ومراجعتها مراجعة نقدية. وهذا ما نحاول القيام به في هذه الدراسة، وإن يكن بصورة غير كاملة.

دراسات التأثير والمنهج التاريخي

يرى علماء الأدب المقارن الذين يحصرون ميدان هذا العلم في دراسة العلاقة بين أدب قومي معيّن وأدب قومي أو مجموعة من الآداب القومية أنّ الهدف الذي يسعون إلى تحقيقه هو استقصاء ظواهر التأثير والتأثر بين الآداب القومية المقارنة: كأن يحدد المرء ماذا أعطى الأدب الفرنسي للأدب الألماني من مؤثرات وماذا أخذ منه. أمّا المكسب العلمي أو المعرفي الذي يحققه الأدب المقارن نتيجة لدراسة علاقات التأثير والتأثر بين الآداب فهو ذو طبيعة تاريخية. فعندما يدرس المقارنون ما تمّ بين الأدبين الفرنسي والألماني من تأثير وتأثّر، فإنهم يقدّمون بذلك مساهمة في كتابة تاريخ هذين الأدبين. إنّ الغرض من دراسة علاقات التأثير والتأثّر هو إكمال كتابة تاريخ الآداب القومية. ومن خلال تلك المساهمة يضيف الأدب المقارن إلى تاريخ الآداب جانباً كان مؤرّخو الآداب القومية قد أغفلوه. فقد كانوا يؤرّخون لكلّ أدب قومي بمعزل عن الآداب القومية الأخرى، ولكأنه تاريخ التطور الداخلي لذلك الأدب فقط. لم يعر مؤرخو الآداب القومية اهتماماً لعلاقة كلّ أدب بالآداب القومية الأخرى، إلى أن جاء الأدب المقارن في صورته المبكّرة، أي دراسات التأثير والتأثر، فسدّ تلك الثغرة في تأريخ الأدب، وبيّن أن تاريخ أيّ أدب قومي ليس مجرّد تاريخ ما يجري ضمن ذلك الأدب من تطورات، بل هو أيضاً تاريخ ما يتمّ بينه وبين الآداب القومية الأخرى من تبادل وتفاعل. وعند هذا الحدّ تنتهي مهمة الأدب المقارن، كما تصورها روّاده وتابعوهم من ممثلي "المدرسة الفرنسية القديمة" في الأدب المقارن: إنه العلم الذي يؤرخ للعلاقات الخارجية بين الآداب (١) .

ولكن ماذا عن الجوانب الجمالية والفنية والذوقية للأدب؟ ماذا عن البنى الداخلية للأعمال الأدبية؟ إنّ الأدب المقارن الذي اتخذ صورة دراسات التأثير والتأثر يكتفي بتأريخ العلاقات الخارجية للأدب، ولا يتطرق إلى الجوانب والأبعاد الجمالية الذوقية: فهو لا يحللها ولا يقيّمها، وجلّ ما يفعله بشأنها هو أن يبيّن العلاقات الخارجية والوسائط والمؤثرات المرتبطة بها (٢) . أمّا الأمور الجمالية والفنية فإنّ الأدب المقارن التقليدي (دراسات التأثير) يترك التعامل معها للنقد الأدبي، الذي يعدّه المعنيّ الأوّل والأخير بالأبعاد الداخلية للأدب،

فذلك هو مجال اختصاصه. إنّ علاقة الأدب المقارن بالنقد الأدبي تبدو من هذا المنظور علاقة تقسيم عمل، فلكلّ من المنهجين مضماره المحدد الذي يعرف تخومه بدقة: فعلماء الأدب المقارن ليسوا نقاداً، والنقاد ليسوا مقارنين. وما يفصل الأدب المقارن عن النقد الأدبي لا يقتصر على حدود مضمار كلّ منهما، بل يشمل المنهجية والطريقة أيضاً. فللنقد الأدبي طرائقه في مقاربة مواضيعه، وللأدب المقارن، في صورته التقليدية، طرائقه التي تختلف جذرياً عن طرائق النقد الأدبي. فمنهجية الأدب المقارن منهجية تاريخية تجريبية، تتمثل في جمع الوثائق والأدلّة والوسائط وكلّ ما يبرهن بصورة ملموسة ويقينية على وجود علاقات تأثير وتأثر بين أدبين قوميين أو أكثر (٣) .

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

ولنظرة المدرسة الفرنسية التقليدية إلى دور الأدب المقارن وحقله العلمي ومنهجيته أسس وخلفيات نظرية وفلسفية، تأتي في المقدمة منها النزعة التاريخية في دراسة الأدب، تلك النزعة التي انتشرت على نطاق واسع في فرنسا وأوروبا على امتداد القرن التاسع عشر. يرى أصحاب هذه النزعة أنّ تاريخ الأدب هو، في جزء كبير منه، تاريخ مصادره (Quellen) ومواضيعه (Themen) وموادّه الأدبية (Stoffe) التي تنتقل داخل الأدب القومي وبين الآداب القومية بصورة يمكن دراستها وتتبعها بالوثائق والأدلة (٤) .فالدراسة المقارنة لتلك الآداب تدلّ على وجود علاقات تأثير وتأثر بينها على أساس من السببية الصارمة. إنّ انتقال مادّة أدبية من أدب إلى أدب قومي آخر ليس مسألة عشوائية، بل هو علاقة تاريخية قائمة على السببية، وهذا ما على الأدب المقارن أن يبرهن عليه بصورة لا تقبل الجدال، أي أن يبيّن مصدر التأثر وواسطته ونتائجه.

ترافق انتشار النزعة التاريخية في الدراسات الأدبية مع انتشار نزعة أخرى، هي النزعة الوضعيّة (Positivismus) ، وهي فلسفة ترى أنّ المعرفة الصحيحة هي التي تستند إلى قاعدة تجريبية أو إمبيرية قابلة للمراجعة بصورة عبر ذاتية. أمّا المعرفة التي تقوم على التخمين والحدس والتفكير والمقارنة

فقط، فهي معرفة غير موثوقة ولا يعتدّ بها (٥) . انتقلت هذه النزعة إلى الدراسات الأدبية أيضاً، ودعا أنصارها، وأبرزهم الناقدان الفرنسيّان سانت-بف (Sainte- Beuve) و تن(H. Tain) إلى تحويل تلك الدراسات إلى علم موضوعي يقوم على أساس تجريبي كالعلوم الأخرى (٦) . وقد عبّرت النزعة الوضعية عن نفسها في الأدب المقارن من خلال دعوة "المدرسة الفرنسية التقليدية" إلى اعتماد المنهج التجريبي في دراسات التأثير والتأثر، وذلك بعدم الاكتفاء بتخمين وجود التأثير، بل البرهنة على وجوده بالأدلة والوثائق الملموسة التي لاتدع مجالاً للشك.

شكّل هذا التواؤم بين النزعتين التاريخية والوضعية أساساً نظرياً لما يعرف بالمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، وهي مدرسة ترى في الأدب المقارن علماً يدرس علاقات التأثير والتأثر (أو التبادل) بين الآداب القومية بطريقة علمية صارمة. وقد أدى هذا الأساس النظري إلى ظهور اتجاه ساد الأدب المقارن مايربو على قرن وربع القرن من الزمان، وحوّله إلى نوع من الدراسات الأدبية التي لاهمّ لها سوى تقصّي علاقات التأثير والتأثر بين الآداب القومية بهدف المساهمة في تأريخها.

في ضوء الأرضية النظرية السابقة الذكر تحددت التوجّهات التطبيقية للأدب المقارن في مايعرف بدراسات التأثير، وصدر عدد كبير من الدراسات المقارنة التي يُستقصى فيها تأثر أديب معيّن كالألماني غوته بأديب أجنبي معين كشكسبير، أو بجنس أدبي محدد، أو بأدب قومي معين كالأدب الإنكليزي، أو بمادة أدبية محددة، أو بمدرسة أدبية كالرومانسيّة، إلى آخر ذلك من مواضيع.

من المؤكّد أنّ هذا النوع من الدراسات قد سد فجوة في كتابة تاريخ الآداب القومية، تلك الثغرة التي خلفها التأريخ الذي حصر نفسه داخل حدود كلّ أدب قومي، وأغفل الامتدادات والأبعاد الخارجية التي تتجاوز الحدود اللغوية القومية للآداب. إنّ تأريخ أدب قومي ما، كالأدب الفرنسي، لا يجوز له أن يقتصر على أحقاب ذلك الأدب وأجناسه ومدارسه الفنية والفكرية وأعلامه.. الخ، فتأريخ كهذا يغفل جانباً أساسياً من جوانب الأدب الفرنسي، ألا وهو علاقاته بالآداب الأوروبية الأخرى، كالأدبين اليوناني القديم والروماني، والأدب الإنكليزي والألماني والإسباني والروسي، كما يغفل علاقة الأدب المؤرّخ بالآداب غير الأوروبية، كآداب شعوب العالم الثالث. من هذه الزاوية كان الأدب المقارن

الذي مارسته المدرسة الفرنسية التقليدية في صورة دراسات التأثير مفيداً. فقد برهن على صحّة مقولة تناساها كثيرون في غمرة تحمسهم لأدبهم القومي، واندفاعهم في الذود عن "أصالته" و "تفرده" و "خصوصيته" و "عبقريته". وسواء كان ذلك مقصوداً أم لا، فإنّ دراسات التأثير والتأثر قد برهنت على بطلان مقولة "الاكتفاء الذاتي" للآداب القومية واستقلالية تلك الآداب وتفردها. فليس هناك أدب قومي لم يتأثر بالآداب القومية الأخرى بصورة من الصور. كذلك فإن لأصالة الأدب القومي وخصوصيته وتفرده حدوداً. فقد دلّت دراسات التأثير والتأثر على أنّ هذه الأمور نسبية، وأن الآداب في حالة تفاعل وتبادل، وأخذ وعطاء، واستيراد وتصدير. وبذلك شكّلت دراسات التأثير والتأثر رداً على دعاة التعصب القومي في الأدب الذين يزعمون أن أدبهم أصيل بصورة مطلقة، وخالٍ من المؤثرات الغريبة. لقد ساهمت دراسات التأثير في تجاوز ضيق الأفق القومي في الدراسات الأدبية، فأضعفت بذلك الشوفينية الأدبية. وهذا مكسب مهمّ، إذا أخذ المرء في الاعتبار حقيقة أنّ تلك الشوفينية مكوّن رئيس من مكوّنات الشوفينية السياسية، التي كانت الأساس الإيديولوجي للنازية والفاشية وغيرهما من الحركات والاتجاهات الدكتاتورية العنصرية الحديثة.

إلا أنّ حصر الدراسات المقارنة في مايمكن البرهنة عليه تجريبياً من ظواهر تأثير وتأثر، واستبعاد الجوانب الجمالية والذوقية للأدب من مضمار الدراسات المقارنة قد ضيق ذلك المضمار كثيراً، وحدّ في الوقت نفسه من جدوى تلك الدراسات ودورها العلمي والثقافي. لقد حوّل التوجّه التاريخي الوضعي عالم الأدب المقارن إلى مؤرخ بالمعنى الصارم الضيّق للكلمة، أي إلى شخص يجمع الوثائق والمصادر والمنابع والوسائط المرتبطة بالعلاقات الخارجية للآداب، ومنعه من عقد أيّ مقارنات خارج ذلك الإطار بمعزل عن علاقات التأثير والتأثر، بدعوة أنّ ليس لتلك المقارنات قيمة معرفية. فقد شبّه محمد غنيمي هلال، أبرز ممثلي مدرسة التأثير في الأدب المقارن العربي، مقارنات "عقيمة" كهذه بمن يقارن "زهرة بحشرة"، وتساءل عما إذا كانت مقارنة من هذا النوع تنطوي على أيّ فائدة علمية أو معرفية (٧) .

لقد ضيّق الأدب المقارن التقليدي رقعة الدراسات المقارنة، إذ حصرها في قمقم التأثير والتأثر، كما أقام جداراً مصطنعاً بين الجوانب التاريخية وبين الجوانب الجمالية والذوقية لدراسة الأدب، أي بين تأريخ الأدب والنقد الأدبي، وهذه نقطة مقتل دراسات التأثير والتأثر. فدراسة الأدب دراسة صرف تاريخية،

تتجنب الخوض في الأمور النقدية بصورة مطلقة، هي ضرب من الوهم. فليس بوسع مؤرّخ الأدب مهما كان موضوعياً، أن يتخلى بصورة تامة عن التذوق والتقييم، واضعاً ذاتيته على الرفّ، وأن يجعل دراسته التاريخية خالية تماماً من الأبعاد النقدية. فطبيعة المادة التي يتعامل معها مؤرخ الأدب طبيعة رهيفة، تخاطب العواطف والأحاسيس وتثيرها، مما يجعل مسعى علمياً كهذا ضرباً من المستحيل، اللهم إلاّ إذا اقتصر تأريخ الأدب على سرد الوقائع والمعطيات الجافة. ولكنّ تأريخاً كهذا لا يستحقّ أن تطلق عليه تلك التسمية.

ومن ناحية أخرى فإن الزعم بأنّ مقارنة الآداب من زاوية التأثير أمر غير مجدٍ علمياً ومعرفياً هو زعم لاصحّة له، بل العكس هو الصحيح. فمقارنة ظواهر أدبية متشابهة في آداب قومية مختلفة لم تقم بينها علاقات تأثير أمر مثير معرفياً، وتحدّ معرفي كبير لعلوم الأدب. إنّ تفسير ظواهر التشابه بين الآداب التي ترجع إلى علاقات التأثير أمر سهل، وذلك بمجرد إثبات الوسائط التي تمّ من خلالها ذلك التأثير. ولكن كيف نفسّر ظواهر التشابه الملاحظة بين آداب لم تقم بينها علاقات تأثير، ولذلك لايمكن إرجاعها إلى تلك العلاقات؟ ذلك هو السؤال الذي رفض الأدب المقارن التقليدي أن يجيب عنه، وأبعده عن دائرة الاهتمام بطريقة تعسفية. إلاّ أنّ ذلك السؤال هو السؤال الذي انطلقت منه الاتجاهات والمدارس الجديدة في الأدب المقارن، كالمدرسة "السلافية" التي ركّزت على "التشابهات التيبولوجية" والمدرسة "الأمريكية" التي اهتمت بدراسات "التوازي والتقابل" بين الآداب. وبرفض الأدب المقارن التقليدي (الفرنسي) الإجابة عن هذا السؤال، فإنه حصر الدارسات المقارنة في قمقم ضيّق، وسدّ أمامها إمكانات وآفاقاً رحبة للمقارنة. ولذلك لم يكن من الصعب ولا المستغرب أن توجّه سهام النقد إلى الأدب المقارن التقليدي (دراسات التأثير) ، وأن تعلوا الأصوات التي تنادي بتجاوزه.

أمّا من الناحية الفعلية أو العملية فإنّ التوجّه التاريخي الوضعي لدراسات التأثير لم يتمكّن من أن يمنع المقارنين الذين يمارسون هذا النوع من الدراسات من القيام بنشاط تقييمي، أي بدور نقدي. فالمفاهيم نفسها قد تخون أصحابها. إنّ فعل "أثّر" يعني لغة ترك في الآخر أثراً، أي أن المؤثّر هو بالضرورة الطرف الفاعل والإيجابي. أمّا التأثر فهو التعرض للتأثير. "تأثّر به" يعني لغة "حصل منه على أثر" أو "ظهر فيه الأثر" (٨) . والتأثر هو الانفعال، أي ردّة فعل على مؤثر خارجي، وهو سلوك سلبي. فالتأثير أمر إيجابي ضمناً، خلافاً للتأثر، فهو

أمر سلبي، اعترف المرء بذلك أم لم يعترف. وبالفعل فإنّ دراسات التأثير والتأثر قد تحولت عملياً إلى شكل من أشكال دراسات "السرقات الأدبية"، يقوم فيها الطرف المتأثر بدور "السارق"، بينما يقوم الطرف المؤثر بدوره "المسروق"، وبذلك يتحول الطرف المؤثر إلى الأصل أو "المنبع" أو "المصدر"، وهو لذلك الطرف الأصيل، خلافاً للطرف المتأثر، فهو التابع المقلّد الذي يفتقر إلى الأصالة. ولا عجب بعد ذلك في أنّ تورّط دراسات التأثير والتأثر في النقاش الدائر حول الأصالة، وهي قيمة نقدية (٩) ، لابل أن يصبح إثبات أصالة أدبنا القومي هدفاً رئيساً لتلك الدراسات (١٠) . وهكذا تحولت دراسات التأثير إلى شكل من أشكال النقد الأدبي، وسقط أحد المقومات المنهجية للاتجاه التاريخي الوضعي في الأدب المقارن.

ومن حيث تدري أو لاتدري لعبت دراسات التأثير دوراً قومياً. فهي تبيّن، في رأي الدكتور محمد غنيمي هلال، أصالة الأدب القومي (١١) . وبدلاً من أن تكون وسيلة لتجاوز ضيق الأفق القومي، هاهي تخدم النزعة القومية، وبدلاً من أن تبيّن أنّ الآداب ليست مكتفية ذاتياً، بل تتبادل المؤثرات، انعكست الآية، وتحوّل الأدب المقارن التقليدي إلى وسيلة لإظهار "أصالة" الأدب القومي، أي استقلاليته وتميّزه عن الآداب القومية الأخرى.

من الناحية الفعلية تحوّلت دراسات التأثير والتأثر، على حد قول أحد منتقديها اللامعين، رينيه ويليك (Rene Wellek) إلى عملية "مسك الدفاتر" لنشاطات الاستيراد والتصدير التي تتمّ بين الآداب القومية (١٢) . وبموجب تلك "الدفاتر الثقافية" يمكن معرفة ما صدّره أدب قومي معيّن إلى آداب قومية أخرى، وما استورده منها. وبالطبع فإنّ التصدير أفضل من الاستيراد، في الثقافة أيضاً، والطرف المصدّر أو المرسل هو الأفضل والأقوى، وهو صاحب الفضل والأيادي البيضاء على الطرف المستورد المستقبل الآخذ المتأثر. وهكذا خدمت دراسات التأثير والتأثر نزعة التباهي والتعالي القومي والإقليمي، وصار أهل كلّ أدب حريصين على إظهار تأثير أدبهم القومي في الآداب الأخرى وفضله عليها.

وأحرز الفرنسيون قصب السبق في هذا المجال. فقد مكنتهم دراسات التأثير، التي كانوا قد ابتكروها وطوروها ورعوها، من إظهار ضخامة التأثير الذي مارسه الأدب الفرنسي على الآداب الأخرى، أوروبية كانت أم غير أوروبية (١٣) . أما على الصعيد الإقليمي فإنّ دراسات التأثير أظهرت أنّ

تأثير الآداب الأوروبية في الآداب غير الأوروبية كبير جداً، وهو يفوق بكثير تأثر الآداب الأوروبية بآداب القارات الأخرى. في الحالة الأولى خدمت دراسات التأثير نزعة التعالي الثقافي الفرنسية، وهي نزعة قومية توسعيّة، شكّلت في الماضي مقوماً من مقوّمات الإيديولوجيا الاستعمارية الفرنسية، وهي تشكل اليوم الأساس الفكري والثقافي لما يعرف "بالفرانكوفونية". والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الحالة الثانية. فقد خدمت دراسات التأثير نزعة "المركزية الأوروبية" (Eurozentrismus) وهي نزعة متعالية توسعيّة، شكّلت مكّوناً هامّاً من مكّونات العقلية الاستعمارية الأوروبية، ومازالت إلى اليوم تخدم مساعي الهيمنة الثقافية الأوروبية. لقد عززت دراسات التأثير نزعة المركزية والتفوق لدى الفرنسيين والأوروبيين على حدّ سواء، وكان هذا موضع نقد من جانب خصوم المدرسة التقليدية في الأدب المقارن داخل فرنسا وخارجها. وكان في مقدمة من انتقدها من الفرنسيين المقارن الكبير رينيه اتيامبل (Rene Etiemble) ، وهو مقارن ذو أفق إنساني رحب، يرى أنّ حدود الإنسانية لا تنتهي عند حدود أوروبا، وأنّ الأدب العالمي لا يتطابق مع الأدب الأوروبي ولا يقتصر عليه (١٤) . فقد حذّر ايتامبل من المركزية القومية والإقليمية للأدب المقارن التقليدي، ومن ابتعاده عن جوهر الأدب. وقد شكل ذلك النقد خطوة هامة نحو تجاوز الاتجاه الوضعي في الأدب المقارن.

مهما يكن من أمر فإن الأساس النظري لدراسات التأثير قد تداعى نتيجة ما وجّه إليه من نقد. فالنزعة التاريخية التي بلغت ذروتها في القرن التاسع عشر قد انحسرت، وكذلك أفل نجم الفلسفة الوضعية. وهكذا اتضح أنّ كتابة تاريخ الأدب القومي مسألة تنطوي على إشكالية كبيرة، وذلك لعدة أسباب، منها أنّ مفهوم "الأدب القومي" نفسه مفهوم إشكالي وخلافي. ما هو الأدب القومي؟ أهو مجموع ما كتب بلغة واحدة من أعمال أدبية؟ ولكن هناك كيانات قومية متعددة يكتب أبناؤها بلغة واحدة، كالإنكليزية والفرنسية. فهل تشكّل آداب كلّ من بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وكندا واستراليا ونيوزيلاندا وايرلاندا أدباً قومياً واحداً؟ وهل تشكل آداب فرنسا والكانتون الناطق بالفرنسية من سويسرا ومقاطعة كوبيك الكندية وبعض الأقطار الإفريقية الناطقة بالفرنسية أدباً قومياً واحداً؟ وهل يمكن اعتبار آداب إسبانيا ومعظم أقطار أمريكا الجنوبية أدباً قومياً واحداً؟ وبالمقابل هناك كيانات قومية تسود فيها تعددية لغوية. ففي سويسرا يكتب الأدباء بثلاث لغات، هي الألمانية والفرنسية والإيطالية. فهل نتحدث عن أدب قومي أم عن آداب قومية سويسرية؟ والشيء نفسه يمكن أن

يقال عن كندا والعراق والهند وأقطار كثيرة، تشكل من الناحية السياسية كيانات قومية، ولكنها تستخدم لغات متعددة في كتابة الأدب. وأخيراً لابد من التساؤل: ألا تتجاوز معظم الظواهر الأدبية حدود الأدب القومي الواحد؟ هل تقتصر الأجناس والتيارات والمدارس الأدبية على أدب قومي دون سواه؟ إذا كان الجواب بالنفي، فما معنى الحديث عن "أدب قومي"؟ وضمن أية حدود وقيود يمكن أن يستخدم هذا المفهوم؟

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

أما الفلسفة الوضعية التي مدت الأدب المقارن التقليدي بقسم من أساسه النظري، فقد تعرضت بدورها لانتقادات شديدة من جانب الاتجاهات الفلسفية الجدلية أو الديالكتيكية، مما جعل موقفها بالغ الصعوبة. ولئن كانت الوضعية قد عادت إلى الظهور حديثاً في صورة الوضعية الجديدة (Neopositivismus) ، فإنّ زمن الوضعية القديمة قد ولى وإلى غير رجعة (١٥) .

وأخيراً وليس آخراً فقد ظهرت اتجاهات ومناهج نقدية جديدة، كالنظرية المادية (الماركسية) للأدب، والبنيوية، والنقد الجديد ونظرية التلقي ونظرية التناصّ، وغير ذلك من الاتجاهات التي تعارضت مواقعها الفكرية مع منطلقات الأدب المقارن التقليدي (١٦) . وقد سجّلت هذه الاتجاهات انتقادات جذرية وجوهرية على دراسات التأثير والتأثر، فأكملت بذلك سحب البساط النظري والمنهجي من تحتها. ونتيجة لتفاعل الأدب المقارن مع تلك الاتجاهات النقدية

ظهرت مدارس مقارنية جديدة، نافست المدرسة الفرنسية القديمة وقدّمت بدائل لها.

ولكن هل يعني ذلك أنّ دراسات التأثير والتأثر قد توقفت، ولم يعد هناك من يمارسها، بعد أن تعرضّت أسسها النظرية لكل تلك الضربات؟ ثمة مايدل على أنّ دراسات التأثير في شكلها التقليدي قد تراجعت في أوروبا وفي الأقطار الغربية عموماً، لابل إنّ مفهوم "التأثير" نفسه (EINFLUSS / INFLUENCE) قد أصبح موضع ارتياب. ومن يستعرض الدوريات المتخصصة في الأدب المقارن، والإصدارات الجامعية وغير الجامعية المعلقة بهذا المضمار، يجد أن مصطلح "التأثير" قد أصبح من مخلّفات الماضي، وقد اختفى من الدراسات الأدبية المقارنة إلى حدّ بعيد. أمّا العالم العربي فإنّ الدلائل تشير إلى أنه لم يواكب تلك التطورات. فدراسات التأثير والتأثر العربية شهدت حديثاً عصرها الذهبي، بحيث يمكن القول إنّ معظم ما أنتجه المقارنون العرب من دراسات مقارنة تطبيقية يدخل في باب دراسات التأثير (١٧) . ما تفسير ذلك؟ لماذا لم يتماش الأدب المقارن في العالم العربي مع التوجه العلمي إلى الإقلاع عن دراسات التأثير؟ لماذا تزدهر دراسات التأثير العربية، في الوقت الذي تكاد فيه تختفي في العالم بأسره، حتى في فرنسا، بلد المنشأ بالنسبة لهذا النوع من الدراسات؟

لهذه الظاهرة أسباب متعددة، أولها أنّ هذا النوع من الدراسات هو الأسهل منهجياً وتطبيقياً، لابل إنه أوضح المناهج المقارنة وأسهلها إطلاقاً. فهو من الناحية التطبيقية عمل توثيقي بالدرجة الأولى، يتمثل في جمع المادة التاريخية التي تدلّ وجود علاقة تأثير وتأثر بين أدب قومي ما وأدب قومي آخر أو آداب قومية أخرى. ومن جهة أخرى فإنّ دراسات التأثير يمكن أن توظف بسهولة في النقاشات والمعارك الأدبية والنقدية الدائرة في الوطن العربي حول قضايا أدبية كقضية الأصالة والتقليد والتبعية والمثاقفة في الأدب العربي الحديث. إنّ الباحث المقارن الذي يستطيع البرهنة بصورة تجريبية مدعّمة بالوثائق على مدى تأثر مسرحي عربي كسعد اللّه ونوس بمسرح الألماني (بريشت) (B. Brecht) ، وعلى تأثر العديد من الروائيين والقاصين العرب بأدب النمساوي فرانز كافكا (Franz Kafka) ، يستطيع أن يجعل من حجم التأثير معياراً للحكم على مدى أصالة المتأثرين. فكلما كبر التأثر قلّت الأصالة وفقاً للتصور السائد. وللأسف فإنّ النقاد العرب يستخدمون دراسات التأثير للطعن في أصالة الأدباء

العرب، والحطّ من قدرهم الإبداعي، وذلك بإظهارهم في مظهر مقلّدين للأدباء الأجانب. وهكذا حلّت دراسات التأثير عملياً محل دراسات "السرقات الأدبية". فالهدف واحد والنتيجة واحدة في الحالتين، ألا وهي التقليل من شأن الإنجازات الفنية والفكرية للأدب العربي الحديث، والنيل من أصالته، ووضعه في دائرة "التبعية الثقافية" و "الغزو الثقافي" و "الفكر المستورد". ولسوء الحظ فإنّ بعض المقارنين العرب يتصرّفون وكأنهم "شرطة الأدب" التي تسعى إلى ضبط الأدباء العرب "في الجرم المشهود"، ألا وهو جرم التأثر بالآداب الأجنبية. ترى ألا يشكّل هذا الدور الثقافي البوليسي حافزاً لإنجاز المزيد من دراسات التأثير؟

ومن جهة ثانية فإنّ استبدال دراسات التأثير بنوع آخر من الدراسات المقارنة، نوع يعتمد نظرياً على المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة، كنظرية الأدب الجدلية والنقد الجديد ونظرية التلقي ونظرية التناص.. الخ، ليس بالأمر السهل. فهو يتطلب استيعاب تلك المناهج استيعاباً وافياً من جهة، وتطوير القدرة على استخدامها تطبيقياً في الدراسات الأدبية المقارنة من جهة أخرى (١٨) . إلا أنّ استيعاب الفكر النقدي العالمي في الوطن العربي، وإن كانت سرعته تختلف من قطر لآخر، يتمّ ببطء شديد. فالحواجز اللغوية والثقافية بين العرب والعالم كبيرة جداً، وهي تعيق التفاعل الثقافي حتى في مضمار الأدب المقارن. كذلك فإنّ تأصيل المناهج النقدية المعاصرة، وتوظيفها تطبيقياً في الدراسات المقارنة العربية، ليس بالأمر السهل أيضاً، خصوصاً وأنّ بعضاً من تلك المناهج لم يطوّر بصورة وافية إجراءات تطبيقية خاصة بالأدب المقارن. وحتى إذا استوعب المرء الاتجاهات المقارنة الحديثة المنبثقة عن الفكر النقدي الحديث، فإنه ليس هناك مايضمن أن تستخدم تلك المناهج تطبيقياً بصورة مناسبة، وألاّ يظلّ الالتزام بها نظرياً لا تطبيقياً، بدليل أنّ بعض ممثلي المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن العربي، قد نحوا في دراساتهم التطبيقية منحى دراسات التأثير والتأثر الفرنسية التقليدية. وأفضل مثال على ذلك هو الدكتور حسام الخطيب، الذي روّج أفكار المدرسة الأمريكية في العالم العربي، ولكنه نهج نهجاً فرنسياً تقليدياً على الصعيد التطبيقي (١٩) .

هناك إذن تأخّر وتقصير في استيعاب المناهج والاتجاهات الجديدة في الأدب المقارن العالمي، وذلك في سياق التقصير والتأخر الحاصلين في استيعاب الفكر النقدي العالمي بصورة عامة، وهناك قصور في استخدام تلك المناهج تطبيقياً في الدراسات المقارنة العربية (٢٠) . وعلى أية حال فإنّ

دراسات التأثير العربية تعيش حالياً فترة ازدهار. وقد ظهر على هذا الصعيد اتجاهان: اتجاه يركز على تأثير الأدب العربي (والثقافة العربية) في الآداب الشرقية وتأثره بها، وفي مقدمة تلك الآداب الأدبان: الفارسي والتركي. أما الاتجاه الثاني فهو يركّز على تأثر الأدب العربي بالآداب الأوروبية والغربيّة. فيما يتعلق بالمحور الأول، أي علاقة الأدب العربي بالآداب الشرقية والإسلامية، فقد حظي الأدب الفارسي بالقسط الأعظم من اهتمام الباحثين وجهودهم. لقد دُرس تأثر الأدب العربي القديم بالثقافة الفارسية، وتأثر الأدب الفارسي بالأدب العربي والثقافة العربية عموماً. ومن أبرز المواضيع التي تمحورت حولها الدراسات المقارنة موضوع "ليلى والمجنون" في الأدبين العربي والفارسي (٢١) .

ومن المؤكد أن هذه الدراسات (بصرف النظر عن منهجيتها) قد ساهمت في توضيح بعض من جوانب العلاقات الأدبية والثقافية بين الأمتين الجارتين العربية والفارسية، وهذا أمر جدير بالترحيب. فالحوار الثقافي بين هاتين الأمتين المرتبطتين ارتباطاً مصيرياً ضرورة ملّحة. إلاّ أنّ الدراسات المقارنة بين الأدبين العربي والفارسي، حتى وإن أخذت شكل دراسات تأثير وتأثر، غير كافية. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الدراسات المقارنة بين الأدبين العربي والتركي. فالعلاقات بين أدبي هاتين الأمتين الجارتين تستحق مزيداً من الاهتمام. أمّا السبب في قصور تلك الدراسات فهو هيكلية دراسة اللغات والآداب الأجنبية في الجامعات العربية. فهي تتمحور حول الأدبين الإنكليزي والفرنسي، وتغفل دراسة وتدريس آداب شعوب تجمعنا بها روابط التاريخ والجوار (٢٢) .

أما المحور الثاني لدراسات التأثير والتأثر العربية فهو علاقة الأدب العربي بالآداب الأوروبية، أي تأثره بها وتأثيره فيها. وقد برزت على هذا الصعيد مواضيع استأثرت باهتمام الباحثين وجهودهم. فعلى صعيد تأثر الآداب الأوروبية بالأدب العربي وبالثقافة الإسلامية حظي موضوع المصادر العربية والإسلامية في "الكوميديا الإلهية" لدانتي (Dante) باهتمام كبير من جانب المقارنين العرب، وكانت "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري وقصة "الإسراء والمعراج" أهمّ المصادر التي سعى المقارنون العرب لإثبات تأثر دانتي بها. فقد صدرت عدة دراسات حول هذا الموضوع، مما جعل منه مركز استقطاب لبحوث التأثير العربية (٢٣) . ومن المواضيع التي حظيت بقسط وافر من

اهتمام المقارنين العرب تأثير حكايات "ألف ليلة وليلة" في الآداب الأوروبية. إنّ رحلة تلك الحكايات إلى أوروبا، وما مارسته هناك من تأثير، هو أمر مثير حقاً، وقد تناوله عدة باحثين، درسوا ذلك التأثير في آداب قومية أوروبية مختلفة (٢٤).

ولابدّ من الإشارة أخيراً إلى موضوعين آخرين استقطبا اهتمام دراسات التأثير العربية، هما: تأثر "شعر التروبادور" الأوروبي بشعر الغزل العربي، وتأثر أدب القصة والرواية الأوروبيّ بفنّ المقامة.

لاشكّ في أنّ لدراسات التأثير العربية دوافع معرفية وعلمية، ولكن من الواضح أيضاً أنّ لها دوافع إيديولوجية تتلخص في السعي لدحض فكرة التفوّق الأدبي والثقافي الأوروبي، وذلك بإظهار فضل العرب على الأوروبيين، وأنّ شمس العرب تسطع على الغرب، ليس علمياً وفلسفياً فحسب، بل أدبياً أيضاً(٢٥) إنّ هذه الدراسات هي ردة فعل عربية على المركزية الأوروبية وعلى مساعي الهيمنة الأوروبية الغربية، ولاشكّ في أنّ هذا الدافع مشروع، ويمكن أن يوضع في سياق الدفاع عن "الأمن الثقافي" العربي، وأن ينظر إليه في إطار المحافظة على الهوية الثقافية العربية المهددة بالتمزق نتيجة ما يمارسه الغرب من توسع وهيمنة ثقافيين.

إنّ دراسات التأثير العربية هذه هي انتفاضة طرف مهدد ثقافياً ضدّ طرف توسعيّ يمارس الهيمنة الثقافية، ويسعى لمحو الهوية الثقافية العربية والقضاء عليها، كي يستكمل سيطرته الاقتصادية والسياسية والعسكرية على المنطقة العربية، التي يعدّها منطقة "مصالح حيوية" له، ويسعى للسيطرة عليها بصورة كاملة.

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

هذا عن الدراسات المقارنة المتعلقة بتأثير الأدب العربي في الآداب الأوروبية، فماذا عن الدراسات التي تتخذ من تأثر الأدب العربي بالآداب الأوروبية موضوعاً لها؟ إنّ هذه الدراسات كثيرة، وهي في ازدياد مستمر، وذلك على خلفية أنّ تاريخ الأدب العربي الحديث هو، في جزء كبير منه، تاريخ تأثره الإبداعي بالآداب الأوروبية. فقد تمخضت المثاقفة التي نشأت بين العرب وأوروبا، ولم تزل مستمرة منذ أواسط القرن التاسع عشر، عن تحوّلات جذرية في الأدب العربي، إن لناحية أجناسه الأدبية، أم لناحية اتجاهاته الفنية والفكرية. فعلى صعيد الأجناس الأدبية ظهرت في الأدب العربي أجناس لم تكن موجودة قبل ذلك، كالمسرحية والرواية والقصة القصيرة والأقصوصة والقصة الشعرية. وعلى الصعيد الفني انتشرت في الأدب العربي تيارات أدبية أوروبية الأصل، كالرومانسية والبرناسية والواقعية والواقعية الاشتراكية والرمزية والسريالية. أما على الصعيد الفكري فقد انتقلت إلى الأدب العربي اتجاهات فكرية ذات منشأ أوروبي، كالماركسية والوجودية والليبرالية. لقد تأثر الأدب العربي تأثراً عميقاً واسع النطاق بالآداب الأوروبية وبالثقافة الأوروبية، وهذا يجعل من دراسة هذه الظاهرة أمراً مسوغاً. وبالفعل صدرت عدة أبحاث ودراسات مقارنة حول دور التأثر بالرواية الأوروبية في نشوء الرواية العربية وتطورها، وفي نشوء المسرحية العربية وتطورها، وفي تطور الشعر العربي الحديث. كما ظهرت أبحاث مقارنة حول تأثر الأدب العربي الحديث ببعض الاتجاهات الفنية والفكرية الأوروبية(٢٦) .

لئن كان حجم تأثر الأدب العربي الحديث فنياً وفكرياً بالآداب والثقافة الأوروبية يسوّغ القيام بدراسات حول هذا الموضوع، فإنه يحقّ للمرء أن يتساءل عن المراد من دراسات التأثير هذه. هل المقصود بها هو إظهار تبعية الأدب العربي الحديث للآداب الأوربية، وضخامة تأثير تلك الآداب فيه، وذلك بغرض التصدي لتلك التبعية، والسعي للتحرر منها، وصولاً إلى أدب عربي أصيل وناضج؟ أم المقصود بهذه الدراسات هو إظهار مايدين به الأدب العربي الحديث للآداب الأوروبية والغربية اعترافاً بفضل تلك الآداب وثقافاتها، وذلك عبر الإقرار بأنه قد كان لتأثر الأدب العربي الحديث بالآداب المذكورة دور حاسم في تحديث الأدب العربي وتطويره، وهذا ينطوي على اعتراف بالتبعية وتلذذ بها(٢٧) ؟ هل تريد دراسات التأثر أن تظهر للأوروبيين أنّ لهم الفضل في النهوض بالأدب العربي، بغية تملق مشاعر المركزية والتفوق التي يكنونها؟ لانريد أن نعطي إجابات تنطوي على أحكام تعميمية، لأنّ أحكاماً كهذه

قد تكون تعسفية، ولكن لايسعنا إلاّ أن نشير إلى أنّ دراسات التأثر المشار إليها ترضي مشاعر المركزية الأوروبية المترسخة في نفوس قسم من الأكاديميين الأوروبيين وفي الرأي العام الغربي. إلاّ أنّ الأهمّ من ذلك هو أنّ تلك الدراسات تنتقص من أهمية الجهود الإبداعية الحديثة التي بذلها الأدباء العرب، وذلك من خلال التركيز على مايدين به الأدب العربي الحديث للآداب الأوروبية، لا على ما أنجزه ذلك الأدب جمالياً وفكرياً. وهناك حالات استخدمت فيها مسألة المؤثرات الأجنبية في الإساءة إلى بعض الأدباء العرب والحطّ من قدرهم بصورة مباشرة، وذلك بإظهار الأديب العربي في صورة مقلد أو سارق (٢٨)

.

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

"المدرسة الأمريكية" والنقد الجديد

ومن الاتجاهات النقدية التي تعارضت مواقعها النظرية والتطبيقية تعارضاً شديداً مع الاتجاه التاريخي في الأدب المقارن ذلك الاتجاه النقدي الذي يُعرف "بالنقد الجديد" (New Criticism) . فقد حمل رينيه ويليك، وهو أبرز ممثلي هذا الاتجاه على دراسات التأثير وأسسها الفلسفية والنظرية وتطبيقاتها ودورها، وذلك في محاضرة تاريخية ألقاها عام ١٩٥٨ في المؤتمر الثاني للرابطة الدولية للأدب المقارن الذي انعقد في جامعة "تشابل- هيل" الأمريكية. لقد وجّه ويليك إلى دراسات التأثير وإلى المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن نقداً لامثيل له في حدّته، ونسف أسس تلك المدرسة ومرتكزاتها (٤١) . فقد أخذ عليها أنها من الناحية النظرية مثقلة بأعباء فلسفات القرن التاسع عشر،

كالنزعتين التاريخية والوضعية، وأنها تتعامل مع النصوص الأدبية بصورة خارجية، وفي منأى عن أدبيتها، ولا تتعامل مع الأبعاد الداخلية لتلك النصوص، أي مع جوهرها الفنّي والجمالي. وبهذه المناسبة ذكّر ويليك زملاءه الفرنسيين التقليديين بأنّ العمل الأدبي "بنية ذات طبقات من الرموز والمعاني المستقلة تمام الاستقلال عن العمليات التي تدور في ذهن الكاتب أثناء التأليف، ولذا فهي مستقلة أيضاً عن المؤثرات التي قد تكون شكّلت ذهنه" (٤٢) .

إنّ العمل الأدبي يفقد أدبيته بمجرد أن يجرد من تلك البنية، وهذا هو ما تفعله دراسات التأثير التي تقفز فوق جوهر الأعمال الأدبية، أي فوق أدبيتها وجماليتها، وتتعامل معها كمجموعة من المؤثرات والوسائط الخارجية، مما حوّل تلك الدراسات إلى عمليات مسك دفاتر ثقافية تبيّن ما صدّره أدب قومي إلى الآداب الأخرى وما استورده منها من مؤثّرات (٤٣) .

إنّ الخلفية الحقيقة لذلك الصدام الذي جرى بين الاتجاه التاريخي (الفرنسي) في الأدب المقارن وبين "النقد الجديد" الذي مثّله رينيه ويليك، ترجع في حقيقة الأمر إلى ذلك التحول الجذري في الأنموذج (Paradigmawechsel) الذي شهده النقد الأدبي والدراسات الأدبية في أوائل هذا القرن، ألا وهو التحول في مقاربة النصوص الأدبية من المقاربات الخارجية إلى المقاربات الداخلية. إنه التحول الذي بدأه "الشكلانيون الروس" وواصله "النقد الجديد" والبنيوية والاتجاهات مابعد البنيوية، وهو تحوّل شكّل منعطفاً حاداً في تاريخ الفكر النقدي في العالم (٤٤) . فقد نقل مركز ثقل الدرس النقدي من العلاقات الخارجية للعمل الأدبي (أي علاقاته بشخصية الأديب وسيرته، وعلاقته بالبيئة الاجتماعية والثقافية..) إلى العلاقات الداخلية للعمل الأدبي، أي إلى بنيته الفنية والفكرية والجمالية. لقد جعل ذلك التحول في الأنموذج تاريخ الأدب في صورته القديمة أمراً غير ممكن. وكان النقد الجديد أحد التيارات النقدية الحديثة التي تبنّت ذلك الأنموذج الجديد وساهمت في صياغته. إنه أنموذج لايولي العلاقات الخارجية للأدب كبير اهتمام، ويولي جلّ اهتمامه لأدبية الأدب، أيّ لتلك الخصائص التي تجعل منه أدباً.فأهمية أيّ مقاربة للأعمال الأدبية تكمن في مدى قدرتها على جعلنا نفهم الجوهر الأدبي لتلك الأعمال، أي قيمتها وبنيتها الأدبية، بصورة أفضل. أمّا دراسات التأثير والتأثر فهي لا تقرّبنا من فهم جوهر النصوص الأدبية، بقدر ما تبعدنا عنه، وتدخلنا في متاهات المؤثرات والوسائط والعلاقات الخارجية. وبناء عليه رفض رينيه ويليك المنهج الفرنسي

التقليدي في الأدب المقارن، ودعا إلى منهج يتعامل مع جوهر الأدب، أي إلى منهج نقدي في الأدب المقارن. إنه منهج بات يعرف "بالمدرسة الأمريكية" أو "المدرسة النقدية"، وهو منهج يدرس الظواهر الأدبية بصورة تتجاوز الحدود القومية لتلك الظواهر. فالظواهر الأدبية الرئيسة، من أجناس وتيارات أدبية، لم تكن في يوم من الأيام محصورة في أدب قومي واحد أو مقتصرة عليه، بل تتعداه إلى آداب قومية مختلفة، وكثيراً ما تكون عالمية. وعندما يدرسها المرء دراسة مقارنة فإنه لا يتصنّع شيئاً بل يدرسها في إطارها الطبيعي الصحيح.

إلا أنّ المدرسة الأمريكية لم تكتفِ بنقل اهتمام الأدب المقارن من العلاقات الخارجية إلى العلاقات الداخلية للأدب، بل تخطّت ذلك إلى المطالبة بأن تنفتح الدراسات المقارنة على نوع آخر من المقارنات، ألا وهو مقارنة الأدب بالفنون والعلوم وحقول المعرفة والوعي الإنساني الأخرى. فالفنون كالموسيقا والتصدير، هي ظاهرة جمالية تنطوي على أوجه تشابه كثيرة مع الأدب. ولذا فإنّ دراستها يمكن أن تقرّبنا من فهم الأعمال الأدبية، ويمكن أن تؤدي مقارنتها بالأدب إلى الكشف عن جوهره. أليس المثل الأعلى للوحدة الفنية في العمل الأدبي مستمداً من الوحدة الفنية في الموسيقا والتصوير؟ (٤٥) . ويمكن أن يقال عن علاقة الأدب بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع والعلوم الإنسانية الأخرى شيء مشابه. فهي علوم يمكن أن تقدّم مساعدة كبيرة في فهم الأعمال الأدبية (٤٦) . وباختصار فإنّ جوهر الدراسة المقارنة للآداب من وجهة نظر "أمريكية"، يكمن في تقريبنا من فهم البنى الداخلية، أي الجمالية للأعمال الأدبية، لافي حصر ما تنطوي عليه تلك الأعمال من مؤثرات أجنبية، وما مارسته على الأعمال الأدبية الأجنبية من تأثير.

ترى ألا يؤدي ذلك إلى إذابة الأدب المقارن في النقد الأدبي وتمييع مضماره وتخومه كفرع من فروع الدراسة الأدبية، وإلى إفقاده خصوصيته كمنهج؟ إنّ رينيه ويليك لايخشى اعتراضاً كهذا. فالنقد الأدبي يجب أن يكون مقارناً، يتجاوز الحدود اللغوية والقومية للآداب، والأدب المقارن يجب أن يكون نقدياً يقارب النصوص الأدبية كبنى جمالية، لاكمؤثرات ووسائط. عندئذ يصبح الأدب المقارن نقداً، ويصبح النقد أدباً مقارناً، وتزول تلك الحواجز المصطنعة التي أقيمت بين الأدب المقارن والنقد الأدبيّ. فالأدب يتجاوز بطبيعة الحال حدود اللغات، ولذلك لا يجوز أن يدرس إلا بصورة مقارنة. وهو بنى وقيم جمالية، ولذلك لايجوز أن يقارب إلا بصورة نقدية. إنّ الأدب المقارن الحقّ هو

في جوهره نقد أدبي، والنقد الأدبي الحقّ هو في جوهره أدب مقارن. وهكذا أعاد رينيه ويليك اللحمة إلى علاقة الأدب المقارن بالنقد الأدبي، ووصل ماقُطع بصورة تعسفية.

كان النقد الجذري الذي وجهه رينيه ويليك إلى دراسات التأثير والتأثر وإلى مايعرف بالمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن إيذاناً بولادة مدرسة مقارنة جديدة، باتت تعرف بالمدرسة "الأمريكية". وفي الحقيقة فإنّ الحديث عن مدرسة "أمريكية" وأخرى "فرنسية" وثالثة "سلافية"، هو حديث غير صائب ومنافٍ للحقيقة. فالمدرسة الفرنسية هي في جوهرها وفلسفتها مدرسة تقوم على تاريخ الأدب، أي أنها مدرسة تاريخية أدبية، ولذلك من الأصحّ أن تسمى "مدرسة تاريخية". وما يعرف بالمدرسة السلافية هي اتجاه مقارن يستند إلى نظرية الأدب الماركسية، أي إلى المادية الجدلية، ولذا فمن الأصحّ أن تدعى "مدرسة مادية جدلية" أو ماركسية. أما المدرسة الأمريكية فهي تستمد أسسها من النقد الجديد، ومن الأنسب أن تسمى "مدرسة نقدية". كما لابد من الإشارة إلى أنّ المنهج التاريخي ليس منحصراً في فرنسا، ولا المنهج النقدي في أمريكا ولا المنهج الماركسي في أوروبا الشرقية. فدراسات التأثير تمارس في كثير من الأقطار، خارج فرنسا، بما في ذلك الولايات المتحدة الأمريكية وأقطار أوروبا الشرقية. ومن الملاحظ أنّ ذلك النوع من الدراسات قد انحسر في فرنسا، وذلك بعد ظهور جيل جديد من المقارنين الفرنسيين الذين نأوا بأنفسهم عنه، حتى قبل أن تظهر المدرسة "الأمريكية" في الأدب المقارن. ومن أبرز هؤلاء "المنشقين" الفرنسيين رينيه إيتامبل (Rene Etieèmble) الذي سبق أن تطرقنا إليه، والمقارنون: برونيل/ بيشوا/ روسو (P. Brunel/ Gl. Pichois/ A.M. Rousseau) الذين وضعوا كتاباً حول الأدب المقارن ابتعدوا فيه عن مواقع "المدرسة التقليدية الفرنسية" وسعوا للتوفيق بين الاتجاهين التاريخي والنقدي. وقد حظي ذلك الكتاب باهتمام عالمي، واعتبر نقطة علاّم في تاريخ الدراسات الأدبية المقارنة في فرنسا (٤٧) . وهناك بالمقابل العديد من المقارنين الأمريكيين الذين يواصلون ممارسة دراسات التأثير بالطريقة "الفرنسية" التقليدية، متجاهلين أنهم في بلد تنسب إليه المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن.والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الأدب المقارن في أقطار أوروبا الشرقية "السلافية"، الاشتراكية سابقاً. فمنذ البداية لم ينحُ المقارنون الأوروبيون الشرقيون كلّهم منحى ماركسياً أو مادياً جدلياً، وبعد أن انهار النظام الاشتراكي في أقطارهم، لم يعد لديهم أيّ مسوّغ لمسايرة الاتجاه الماركسي ومجاراته. واليوم يضمّ الأدب

المقارن في أوروبا الشرقية كلّ الاتجاهات والمناهج المقارنة، "فرنسية" و "أمريكية" و "ماركسية" وغيرها.

٥ـ الأدب المقارن ونظرية التلقي

في أواخر الستينيات من هذا القرن حدث "تحول أنموذج" آخر في النقد الأدبي، أسفر عن اتجاه جديد يعرف "بنظرية التلقي" أو "جمالية التلقي" (Rezeptionsaesthetik) . لقد قام هذا الاتجاه النقدي بنقل مركز الاهتمام من إنتاج الأعمال الأدبية وجماليته (Produktionsaesthetik) إلى تلقي الأعمال الأدبية وجماليته. كان اهتمام النقد الأدبي منصباً قبل ذلك على الجوانب الإنتاجية للعمل الأدبي، سيرية كانت أم نفسية أم بيئية، وعلى البنية الفنية للنصّ الأدبي، وذلك انطلاقاً من قناعة ضمنية مفادها أنّ النصوص الأدبية يمكن أن تدرس بصورة "موضوعية" أو "علمية"، بمعزل عن الدور الذي تضطلع به شخصية الدارس. صحيح أنّ إتجاهاً ذوقياً تأثرياً انطباعياً قد كان واسع الانتشار في صفوف النقاد، ولكنّ الدراسات الأدبية كانت قائمة في الأساس على "جمالية الإنتاج". كذلك فإنّ المنحى الذوقي التأثري في النقد كان يعدّ منحى غير علمي، ولا يؤخذ على محمل الجدّ. ولم يقم أنصار هذا الاتجاه بمحاولات جادّة لعلمنته ووضع أسس منهجية له، وكان سقف ما توصّلوا إليه بهذا الشأن هو الحديث عن "ذوق معلل"(٤٨) .وهذا راجع إلى حقيقة أنّ النقد الذوقي بطبيعته غير قابل للتقعيد والمنهجة والعلمنة، بل هو نقد ذاتي صرف، قواعده وقيمه "غير مكتوبة في الأرض ولا في السماء"، يقوم على حدس الناقد أو "ملكته" أو "غريزية" أو "قوة تمييز فطرية" (٤٩) .

إنّ نقداً كهذا يفقد "ذوقيته" بمجرد تقعيده وإخضاعه لأسس منهجية، لذلك لم يتخذ النقد الذوقي الانطباعي منطلقاً لدراسة مسائل التلقي، ولم يفضِ إلى هذا النوع من الدراسات. لقد كان التلقي معروفاً، ولكنه لم يكن موضع اهتمام النقاد الذين كانوا يعلمون أنّ العمل الأدبي يُقرأ، وأنّ انتشاره يتوقف على أذواق القراء؛ إلا أنّ النقاد كانوا يرون في الذوق مسألة اجتماعية لاتدخل في اختصاصهم بل في اختصاص علم الاجتماع أو "سوسيولوجيا الأدب". وعندما يأخذ الناقد المتلقي في الحسبان، فإنه يطمح لأن يهديه إلى الآثار الأدبية الجيدة ليقبل عليها، ولأن يحذره من الأعمال السيئة الرديئة ليتجنبها (٥٠) . لقد كان النقد يطمح إلى "الإرتقاء" بأذواق القراء، ولكنه لم يولِ اهتماماً لعملية القراءة أو التلقي نفسها، ولم يعِ ما تنطوي عليه تلك العملية من أبعاد. كما لم تغب عن

الأذهان حقيقة أنّ تفسير العمل الأدبي يختلف من ناقد لآخر، وأنّ هناك تفسيرات متعددة لعمل أدبي واحد. إلاّ أنّ مسائل كهذه لم تستوقف النقاد الذين كان اهتمامهم منصباً على "إنتاج" العمل الأدبي ومايرتبط به من قضايا.

في أواخر الستينيات ظهرت في مدينة كونستانس الألمانية مجموعة من النقاد الذين استوقفتهم الإشكالية الكبيرة التي ينطوي عليها تأريخ الأدب، وقد شكّل أولئك النقاد حلقة عمل حول موضوع "علم التأويل والشعرية" (Poetik und Hermeneutik) . إنّ علم التأويل ليس جديداً، وهو أحد مكونات الفلسفة. وقد ازدهر هذا العلم في الفلسفة الألمانية على يد الفيلسوف "شلايرماخر" (F. Sechleiermacher) ولكنّ تطبيقاته لم تتمحور حول مسائل فهم الأعمال الأدبية وتفسيرها بل حول فهم أنواع أخرى من النصوص، وفي مقدمتها النصوص الدينية. ثم جاء الفيلسوف الألماني المعاصر "غادامر" (H. G. Gadamer) ، فأحيا علم التأويل وحدّثه وطبقه على قضايا ثقافية معاصرة (٥١) . وقد انطلقت "جماعة كونستانس" من علم التأويل الحديث هذا، وعملت على الاستفادة منه وتطبيقه في تفسير النصوص الأدبية. وقد تمخض عمل تلك الجماعة عن نتائج مهمة، تعدّ فتحاً أو "تحول أنموذج" في نظرية الأدب والنقد الأدبي، بات يعرف بنظرية التلقي أو "جمالية التلقي" (Rezeptionsaesthetik)(٥٢) .لقد توقفت حلقة عمل "الشعرية وعلم التأويل" طويلاً أمام إشكالية التلقي، فعمقتها ووضعتها في سياقها الصحيح وفي المكان المناسب من سيرورة العمل الأدبي، تلك السيرورة التي لاتبدأ بإنتاج العمل الأدبي، بل تبدأ قبل ذلك بعمليات تلق إبداعي منتج، وتنتقل بعد إنتاجه أو كتابته إلى أطراف أخرى ليس للكاتب أو المبدع أية إمكانية للتأثير أو لفرض "قصديته" عليها. إنّ من يؤوّل النصّ الأدبي ويحدد مدلولاته في هذه المرحلة هو المتلقي، ليس في ضوء النصّ وحده، بل في ضوء "أفق توقعاته". وهكذا فإنّ إنتاج النصّ الأدبي ليس أكثر من حلقة في سيرورته، وكلّ عملية من عمليات التلقي تشكّل تجسيداً لما ينطوي عليه النصّ من معانٍ كامنة(٥٣) . وباختصار شديد: في عملية التلقي يحدث انصهار بين "أفق النص" و "أفق توقعات" المتلقي، وينجم عن انصهار هذين الأفقين توسيع أفق المتلقي وإغناؤه.فالتلقي ليس عملية موضوعية صرفاً يحددها النصّ الأدبي وحده، بل هو عملية لها أبعاد ذاتية تختلف من متلقٍ لآخر. في ضوء هذه النظرة ينتقل مركز الثقل في سيرورة العمل الأدبي من المنتج إلى المتلقي، مما يستدعي أن ينتقل مركز اهتمام النقد من إنتاج النصّ إلى تلقيه.

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

انطلقت نظرية التلقي الأدبي التي يعدّ الناقدان الألمانيان هانس روبرت ياوس (H. R. Jauss) وفولفغانغ إيزر (W. Iser) أبرز ممثليها، من علم التأويل الحديث لتطور "علم تأويل أدبي" (Literarische Hermeneutik) يتجاوز "نظريات القراءة" التي انتشرت في النقد الأدبي الأنجلو أمريكي، بل ليتجاوز كلّ ماقيل إلى الآن حول مسألة التلقي الأدبي (٥٤) . سرعان ماانتشرت "نظرية التلقي الأدبي" التي طورها ياوس وايزر خارج ألمانيا، وذلك بعد أن ترجمت مؤلفاتهما إلى اللغات الأجنبية الرئيسة، فتحولت تلك النظرية إلى تيار نقدي عالمي، له أنصار وتابعون في مختلف البلدان (٥٥) . لقد غيّر ذلك الاتجاه النقدي الكثير من المفاهيم والتصورات المتعلقة بالأدب، وأثّر تأثيراً عميقاً في الدراسات الأدبية كلها. ومن الدراسات التي تأثرت به وتفاعلت معه بعمق الأدب المقارن. فما طبيعة ذلك التأثر وما نتائجه؟

إنّ أوّل جانب من جوانب الأدب المقارن التي تأثرت بنظرية التلقي هو مفهوم التأثير ودراساته. فالتأثير لابدّ أن يسبقه تلق، وإلاّ فإنّ ذلك التأثير لايتمّ. والتلقي عملية إيجابية تتمّ وفقاً لحاجات المتلقي وبمبادرة منه وفي ضوء أفق توقعاته. أمّا مفهوم التأثير الذي لايرتبط بالتلقي بل يُسقِط دوره فهو يحوّل الطرف المتأثر إلى طرف سلبي، وينسب العناصر الإيجابية كلها إلى الطرف المؤثّر، ناهيك عن استحالة حدوث تأثير وتأثر بمعزل عن حدوث التلقي (٥٦) . فالتلقي حلقة سابقة للتأثير والتأثر، وهي ليست حلقة ثانوية بل حلقة أساسية يكون فيها المتلقي طرفاً فاعلاً وإيجابياً وديناميكياً. ولعل المقتل النظري لمفهوم "التأثر" القديم، الذي اعتمدته المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن، يكمن في أنّ ذلك المفهوم قد أغفل التلقي وما ينطوي عليه من أبعاد جوهرية، فتحوّل الطرف المتأثر إلى طرف سلبي يتعرّض للتأثير، وكأنّ لاحول له ولا

قوة. أمّا نظرية التلقي فقد ربطت التأثير بالتلقي، وجعلت من التلقي شرطاً لأيّ تأثير. صحيح أنها لم تستغنِ عن مفهوم "التأثير"، ولكنها وضعته في سياق جديد وأعادت صياغته بصورة جذرية.

ميزت نظرية التلقي بين أشكال مختلفة من التلقي. فمن التلقي ما هو قرّائي، يمارسه القارئ العادي الذي يتلقى العمل الأدبي، فيتفاعل معه ويستمتع به جمالياً، ويتسع أفقه نتيجة للتلقي الذي قام به، وتنتهي الأمور عند هذا الحدّ. إنّ هذا النوع من التلقي لا يعني الأدب المقارن كثيراً، بقدر ما يعني دراسات التلقي الميدانية (Empirische Rezeption) التي تستقصي انتشار الكتب الأدبية وأذواق الجمهور واتجاهات القراء. أمّا النوع الثاني من التلقي، وهو النوع الأهمّ بالنسبة للأدب المقارن، فهو التلقي المنتج أو الإبداعي، الذي يمارسه الأدباء. فهم لا يتلقون الأعمال الأدبية لمجرد أن يستمتعوا بها ويقوموا بتجاربهم الجمالية، بل يتلقونها للإستفادة منها إبداعياً وإنتاجياً، إن لناحية الشكل أو لناحية المضمون. إنّ تلقياً كهذا يؤدي إلى تطوير الإبداع الأدبي وتجديده، وهو النوع الذي كان الأدب المقارن التقليدي يسميه تأثيراً. أكلّ ما في الأمر إذن هو استبدال مصطلح قديم هو مصطلح "التأثير"، بمصطلح جديد هو "التلقي المنتج الإبداعي"؟

من المؤكد أنّ المسألة ليست مسألة استبدال مصطلح بآخر، فالفرق بين المفهومين فرق جوهري. إنّ مفهوم "التلقي الإبداعي" يعني أنّ المتلقي هو محور هذا النشاط وذاته، وهو يتلقى إبداعياً بمبادرة منه، ووفقاً لحاجاته ومتطلباته وأفقه. أمّا مفهوم "التأثير" فهو ينطوي على معانٍ ومضامين مغايرة تماماً لمعاني التلقي الإبداعي ومضامينه. فهو يجعل من الطرف المتأثر طرفاً سلبياً منفعلاً، وينسب الدور الإيجابي كلّه إلى الطرف المؤثّر. ولذا فإنّ مفهوم "التلقي الإبداعي" هو المفهوم النظري الأكثر ملائمة للتعبير عما كان يسمى "تأثيراً"، وهو المفهوم الذي سدّ كل الثغرات النظرية التي ينطوي عليها مفهوم "التأثير". لذلك سارع كثير من علماء الأدب المقارن إلى تبنيه، وقاموا انطلاقاً منه بتطوير منهجية مناسبة لدراسة تلقي الآداب إبداعياً خارج حدودها ولغاتها القومية (٥٧) . لقد كثرت في الفترة الأخيرة الدراسات المقارنة التي تتناول تلقي عمل أدبي أو أعمال أديب ما، أو تيار أدبي، أو اتجاه فكري، في الآداب والثقافات الأجنبية، بعيداً عن الحساسيات والسلبيات التي تنطوي عليها دراسات التأثير والتأثر التقليدية. وهكذا تحولت دراسات "التلقي الإبداعي" إلى ميدان

خصب من ميادين الدراسات الأدبية المقارنة.

ومن أشكال التلقي التي أثارت اهتمام المقارنين "التلقي النقدي"، والمقصود به ما يمارسه النقّاد من نشاطات تفسيرية وتأويلية للأعمال الأدبية الأجنبية. فالناقد كالمبدع والمتلقي العادي، متلقٍ، ولكنه متلقٍ من نوع خاصّ. إنه لا يتلقى العمل الأدبي بغرض الاستمتاع به، ولا بغرض الاستفادة منه إنتاجياً، بل يتلقاه ليقوم بعد ذلك بشرحه وتفسيره وتقديمه لمتلقين آخرين. إنّ نشاطه هو في نهاية المطاف نشاط توسيطي، يتمثل في استيعاب العمل الأدبي وشرحه وتفسيره. ولا يقتصر هذا النوع من النشاط النقدي على أعمال من الأدب القومي، بل يتعداها إلى توسيط أعمال أدبية أجنبية بصور مختلفة. ولذلك كان هذا النوع من التلقي موضع اهتمام الأدب المقارن (٥٨) . فمن المهمّ أن يعرف المرء كيف يُستقبل العمل الأدبي نقدياً خارج مجتمعه وثقافته الأصليين. وعند دراسة هذه المسألة فإنه يفاجأ بالفرق الكبير بين تلقي العمل الأدبي نقدياً، أي شرحه وتفسيره، داخل ثقافته الأصلية وبين تلقيه نقدياً، أي فهمه، خارج تلك الثقافة. تقدم نظرية التلقي تفسيراً مقنعاً لهذه الظاهرة. فتلقي العمل الأدبي خارج مجتمعه وثقافته الأصليين يخضع لعوامل واعتبارات نابعة من الطرف المتلقي وأفق توقعاته، وهو أفق يختلف كثيراً عن أفق التوقعات السائد في المجتمع الذي ينتمي إليه العمل الأدبي في الأصل. ولعل أوضح مثال على ذلك هو النقاش الذي شهده النقد الأدبي العربي حول الأديب التشيكي/ الألماني فرانز كافكا (Franz Kafka) . فهو نقاش لايمكن أن يفهم إلاّ إذا رُبط بأفق التوقعات السائد في المجتمع العربي المعاصر(٥٩) . إنّ دراسات التلقي النقدي هي ميدان خصب من ميادين الأدب المقارن، ونوع من الدراسات المقارنة التي ظهرت وتطورت نتيجة التفاعل المنتج الذي تمّ بين الأدب المقارن وبين "نظرية التلقي الأدبي". وعموماً فإنّ ذلك التفاعل كان مثمراً جداً، فقد أغنى الأدب المقارن وفتح له آفاقاً ومجالات جديدة، وزوّده بأدوات نظرية معاصرة، وخلّصه من ثغرات نظرية كبيرة، وحرره من عبء مفاهيم بالية، وفي مقدمتها مفهوم "التأثير" ودراساته. ولذا لاعجب من أن تحلّ دراسات التلقي المنتج والنقدي محلّ دراسات التأثير التقليدية، وأن تتحول تلك الدراسات إلى ميدان رئيس من ميادين الأدب المقارن المعاصر.

- الاتجاهات النقدية الأخرى:

هل اقتصر تفاعل الأدب المقارن مع الاتجاهات والمناهج النقدية على

ماتطرقنا إليه من اتجاهات ومناهج؟ ألم يتفاعل مع المناهج والاتجاهات الحديثة والمعاصرة الأخرى، كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية ونظرية التناصّ..؟

لاشك في أن ساحة الأدب المقارن كانت مفتوحة على الاتجاهات النقدية كلها، وأنها تفاعلت معها بصورة مستمرة، ولكن ليس بالدرجة نفسها، وليس بدرجات تؤدي إلى انعطافات حادة وإلى نشوء مدارس جديدة في الأدب المقارن. فنظرية التناصّ (Intertextualitaet) على سبيل المثال يمكن أن تكون مفيدة بالنسبة للدراسات المقارنة، وذلك لأنّ علاقات التناصّ لا تنشأ بين أعمال أدبية تنتمي إلى أدب قومي واحد، بل تتخطى ذلك إلى آداب وثقافات متعددة. ولذا من الممكن إجراء دراسات مقارنة انطلاقاً من نظرية التناص حول ظواهر التناص التي تنتمي إلى آداب مختلفة، وأن تشكل تلك الدراسات ميداناً جديداً من ميادين الأدب المقارن. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن علاقة الأدب المقارن بالسيميائية (Semiotik) ، إذ ليس هناك من الناحية النظرية ما يمنع من القيام بدراسات أدبية مقارنة انطلاقاً من هذا المنهج. وهذا ينطبق أيضاً على الاتجاهات والمناهج النقدية المعاصرة الأخرى. أما تطبيقياً فإنّ ذلك ينطوي على تحدّ كبير للمقارنين. إلاّ أنه تحدّ حيوي ومنتج، يتوقف عليه مستقبل الأدب المقارن. فهذا العلم مطالب باستيعاب المناهج والاتجاهات النقدية الجديدة ومعرفة تبعاتها وانعكاساتها على حقله المعرفي، وما إذا كان باستطاعته أن يستفيد منها نظرياً وتطبيقياً. أما الخطر الذي يمكن أن يحدق بالأدب المقارن، فهو يكمن في احتمال أن ينغلق هذا العلم على نفسه، وأن يتجاهل ما يستجدّ في الساحة النقدية من تطورات. عندئذ يحرم الأدب المقارن نفسه من فرص التجدد والتطور، وتعتري الدراسات المقارنة حالة من الجمود.

وليس خافياً على أحد أنّ العصر الذي نعيش فيه هو عصر التحولات السريعة، ليس في الصناعة والتقنية والعلوم الطبيعية والتطبيقية فحسب، بل في العلوم الإنسانية أيضاً، ومنها علوم الأدب.والأدب المقارن بصفته واحداً من تلك العلوم، مطالب أيضاً بأن يتطور بسرعة مناسبة لإيقاع هذا العصر. ولا يجوز أن يقتصر التطور المطلوب على الجوانب النظرية، بل من الضروري أن يشمل الجوانب التطبيقية أيضاً. لم يعد مقبولاً أن يعلن مقارنون انفتاحهم على اتجاهات جديدة في الأدب المقارن وتبنيهم لها، كالمدرسة الأمريكية (النقدية) من جهة، وأن يواصلوا على الصعيد التطبيقي ممارسة دراسات التأثير والتأثر كما فعل بعض المقارنين العرب (٦٠) . إنّ البطء في استيعاب مستجدات الفكر

النقدي، وعدم انسجام التطبيق مع التنظير، هما عاملان يفقدان الأدب المقارن الكثير من ديناميكيته، ويهمشان دوره في الدراسات الأدبية. وهذا، في رأينا، مصدر ماهو حاصل حالياً في مضمار الأدب المقارن من ركود، وهو أمر يؤسف له أشدّ الأسف. فالعلاقات الأدبية الدولية لم تكن في يوم من الأيام أكثف مما هي اليوم، وتفاعل الآداب وتداخلها لم يكونا يوماً أكبر مما هما اليوم.ولذا فإنّ الحاجة إلى الأدب المقارن لم تكن في يوم من الأيام أكبر، وآفاق هذا العلم لم تكن أرحب مما هي عليه اليوم. إلاّ أنّ الاستفادة من الفرص المهيأة للأدب المقارن تتوقف على المقارنين أنفسهم.فبيدهم أن يستفيدوا منها بشكل جيد، وأن يضمنوا للأدب المقارن مكاناً مركزياً في الدراسات الأدبية، وبيدهم أيضاً أن يفوّتوا الفرص المتاحة، فيكون مصير الأدب المقارن مزيد من الجمود والركود والتهميش. فكل علم من العلوم الإنسانية لا يواكب العصر ولا يقدّم إجابات عن أسئلته المستجدة يكون مصيره الزوال. فأيّ مصير سيختار المقارنون لعلمهم، ذلك العلم الذي أثار آمالاً وتوقعات معرفية كبيرة؟

□

الأدب المقارن العربيّ: إلى أين؟

من الاندفاع إلى الركود

لماذا نكتب عن الأدب المقارن العربيّ تحديداً؟ هل من جديد حقيقيّ في هذا المجال، مما يستدعي أن نعرضه؟ أم انتهى هذا العلم وطويت صفحته، مما يوجب أن ننعيه ونؤبنه؟ أم تراجع إلى درجة تستدعي أن نلفت الانتباه إليه وندعو إلى وقف انهياره؟ وماذا يمكن أن يقول المرء في مقالة كهذه أكثر من عموميّات وبديهيّات؟ من الملاحظ أنّ الدراسات الأدبية المقارنة في الوطن العربيّ قد شهدت إبّان الأعوام العشرة الأخيرة ركوداً شديداً على الصعيدين الإنتاجيّ والتنظيميّ. فمن الناحية الإنتاجية لم يحقق الأدب المقارن العربيّ، بعد مرحلة الاندفاع التي عاشها في أوائل الثمانينيات وأواسطها، النقلة النوعيّة المرتقبة، لا نظريّاً ولا تطبيقياً، وقد اقتصر ما أنجزه المقارنون العرب على إعادة إصدار كتبهم القديمة في طبعات موسّعة وبعناوين جديدة (١) ، وعلى تأليف أبحاث صدرت في هذه الدورية أوتلك، وعلى ترجمة المؤلفات النظرية التي يفترض أن تكون قد ترجمت إلى العربية قبل وقت طويل. (٢) أمّا على الصعيد التنظيميّ فقد استمرّت أزمة "الرابطة العربية للأدب المقارن"، تلك الأزمة المتمثلة في ربط الأمانة العامّة بالمقرّ الدائم، وفي عجزها عن أن توفق بين طابعها القوميّ وبين الواقع القطريّ للعالم العربيّ. لقد كان آخر مؤتمر عقدته الرابطة في عام ١٩٨٩، أي قبل سبعة أعوام، ولم تنشأ جمعيات قطريّة للأدب المقارن إلاّ في بلد عربيّ واحد وهو مصر، ولم تتمكن الرابطة من تحقيق أي من طموحاتها العلمية وعلى رأسها إصدار مجلة عربية للدراسات الأدبية المقارنة. وباختصار فإنّ حركة الأدب المقارن العربي تبدو في التسعينيات واهنة كأنها في النزع الأخير. لماذا، ياترى؟ أقلة عدد المقارنين في الجامعات العربية؟ لا نظنّ ذلك، فعددهم هو اليوم أكبر مما كان عليه في أيّ وقت مضى. وعلى سبيل المثال لا الحصر، فإنّ كلية الآداب في جامعة حمص، وهي أصغر الجامعات السوريّة وأحدثها، تضمّ في صفوف هيئتها التدريسية سبعة متخصصين في الأدب المقارن. (٣) ومن المؤكد أن هذه الجامعة لا تشكّل حالة استثنائية. فأساتذة الأدب المقارن أصبحوا متواجدين بأعداد وفيرة

في الجامعات العربية كلّها. ولذلك لا يمكن إرجاع ما يشهده الأدب المقارن العربي من ركود إلى قلة عدد المقارنين. فهل يرجع ذلك الركود إلى أنّ هذا النوع من الدراسات الأدبية قد أفلس، ولم يعد لديه ما يقدّمه للأدب العربيّ والثقافة العربية؟ هل فقد الأدب المقارن أهميته المعرفية والعلميّة، وفقد بذلك جدواه، ولم نعد بحاجة إليه؟

حاجتنا إلى الأدب المقارن

إنّ جوابنا عن تساؤلات كهذه هو أنّ عكس ذلك صحيح. فالثقافة العربية لم تكن في يوم من الأيام أحوج إلى الأدب المقارن ودراساته ومقارباته من حاجتها إليه في هذه الأيام. لماذا؟

إنّ أبسط تعريف للأدب المقارن هو أنه ذلك النوع من الدراسات الأدبية الذي يتجاوز في تناول الظواهر الأدبية الحدود اللغوية والقومية والثقافية للآداب. وهذا التجاوز أو تلك الإطلالة إلى ماوراء الحدود القومية للآداب قد أمست في أيامنا هذه أمراً لاغنى عنه لدارسي الأدب. فالآداب قد أصبحت متداخلة ومتشابكة بصورة لا مثيل لها في تاريخ البشرية، مما جعل من دراسة الظواهر الأدبية داخل الحدود القومية للآداب وبمعزل عن الامتدادات والتفاعلات الخارجية أمراً غير ممكن. هل يستطيع أحد أن يدرس الشعر العربي المعاصر دون أن يأخذ تفاعلاته الفنيّة والفكريّة مع الآداب الأجنبية في الحسبان؟ (٤) وإذا كانت تلك حال الشعر العربي، وهي مسألة لاتقلّل من أهميته وإنجازاته، فما بالك بأدب الرواية والقصّة والمسرحية؟! إنها تنطوي على تأثر بالآداب الأجنبية متعدد الأشكال، وهذا لايضيرها أيضاً، بل يدلّ على حيويتها. فنحن نعيش في زمن غدا فيه الاكتفاء الذاتي للآداب ضرباً من الوهم. لقد مدّت الترجمة وتعلم اللغات الأجنبية ودراسة الآداب الأجنبية والاطلاع عليها جسوراً بين الآداب لا سبيل إلى نسفها ولا إلى تجاهلها. وما دام الأمر كذلك فإنّ المنهج المقارن هو المنهج الأصحّ لدراسة الأدب في عالم اليوم. وهذا لا ينطبق على اتجاه مقارنيّ بعينه. بل ينطبق على الاتجاهات المقارنة كلها، بدءاً بالمدرسة التاريخية المعروفة بالمدرسة الفرنسية وانتهاء بالمدرسة التناصيّة، مروراً بالمدرسة النقديّة أو الأمريكية وبالمدرسة الماديّة الجدلية أو الماركسيّة.فإذا نظرنا إلى الأدب المقارن باعتباره العلم الذي يدرس "العلاقات الروحيّة الدولية" على حدّ تعبير المقارن الفرنسيّ غويار (٥) ، نجد أنّ لنا مصلحة ثقافية كبيرة في أن نعرف ما يستقبله أدبنا من مؤثرات أدبية وفكرية

أجنبيّة، ومايرسله إلى الآداب الأجنبية من مؤثرات أدبية وفكرية. إنّ مصلحتنا الثقافية تقتضي أن تكون علاقاتنا الأدبية بالعالم الخارجيّ علاقات متوازنة. بعيدة عن الانعزالية والتبعية. فاستقبال الآداب الأجنبية من قبلنا يعرّفنا بتلك الآداب وبشعوبها، وهذا مكسب ثقافيّ لنا. كذلك فإنّ استقبال أدبنا العربيّ في العالم من خلال الترجمة إلى اللغات الأجنبية يعرّف الأمم الأجنبية بثقافتنا ومجتمعنا وقضايانا ويبرز الوجه الحضاريّ لأمتنا. (٦) وهذا أمر بالغ الأهمية. فأعداء الأمة العربية حريصون كلّ الحرص على إخفاء منجزاتها الحضاريّة والتعتيم على ثقافتها، وهم يسعون لتقديم العرب للعالم في صورة شعب همجيّ ليس له حضارة. وعندما يتعرّف العالم الخارجيّ إلى أدبنا مترجماً إلى اللغات الأجنبية، يصبح أكثر تفهمّاً لقضايانا وتعاطفاً معنا. إننا نعيش في عصر تحققت فيه نبوءة غوته المتعلقة بالأدب العالميّ. (٧) فهذا العصر عصر "عولمة الثقافة". وفي هذا العصر تقدّم كلّ أمّة نفسها للعالم عبر أفضل ما لديها من إنجازات ثقافيّة. وعلى تلك الخلفية تحوّل التبادل الأدبي إلى شكل هامّ من أشكال التعارف بين الشعوب. وإذا نظرنا إلى الأدب المقارن باعتباره "علم العلاقات الأدبية الدولية" نرى أن هذا العالم يستطيع أن يقدّم لنا الشيء الكثير، وأن يساعدنا في صياغة علاقات أدبية متوازنة، تأخذ من الآداب الأجنبية أفضل وأجمل مافيها، وتقدّم للعالم الخارجيّ أجمل وأفضل ما في أدبنا من أعمال. لقد تحوّل التبادل الأدبيّ إلى مقوّم رئيس من مقوّمات حوار الثقافات. والأدب المقارن يساعدنا في أن نشارك في ذلك الحوار بنجاح.

وإذا أخذنا الأدب المقارن بمفهومه النقدي الذي يعرف بالمدرسة الأمريكية، ذلك المفهوم الذي يدرس الأدب المقارن بموجبه الظواهر الأدبية في جوهرها الجماليّ بصورة تتجاوز الحدود اللغوية والقومية للآداب من جهة، ويقارن الأدب بالفنون ومجالات الوعي الإنساني الأخرى من جهة ثانية، فإنّ استخدام هذا المنهج المقارن في دراسة الأدب العربي أمر عظيم الفائدة. فالعديد من ظواهر الأدب العربي لا يفهم بصورة سليمة إلاّ إذا استخدم المرء ذلك المنهج. هل يمكن أن نفهم أجناس رئيسة في الأدب العربي، كالمسرحية والرواية والقصّة القصيرة والأقصوصة، مالم نؤخذ أبعادها الخارجية والعالميّة في الحسبان؟ وهل يمكن أن نفهم المدارس والاتجاهات الأدبية، الفنيّة والفكرية، في الأدب العربي الحديث بمعزل عن تلك الأبعاد؟ من يستطيع أن يفهم الرومانسيّة في الأدب العربي بمعزل عن تأثرها بالرومانسيّة في الآداب الأوروبية؟! ألم يتفاعل الأدب العربي، قديمه وحديثه، مع الاتجاهات الفكريّة

الأجنبيّة، بدءاً بتفاعله مع الفلسفة اليونانية القديمة والحكم الهنديّة والفارسيّة، وانتهاء بتفاعله مع الفلسفتين الأوروبيتين الحديثتين الوجودية والماركسية؟ (٨) وماذا عن علاقة الأدب العربي بالفنون التشكيلية وبالموسيقى والغناء؟ أليس من المثير معرفيّاً أن تدرس تلك العلاقة وأن يظهر الباحثون أوجه التشابه والاختلاف بين تطوّر تلك الفنون وبين تطوّر الأدب العربي؟ وماذا عن عالميّة الأدب العربي؟ إنّ مفهوم "الأدب العالمي" هو أحد المفاهيم الرئيسة في الأدب المقارن، ونحن معنيّون بأن يتجاوز الأدب العربي حدود المحليّة، وأن يُعترف به كأحد الآداب الكبرى في العالم. وهذا لا يمكن أن يتمّ ما لم يترجم أفضل أعماله إلى اللغات الأجنبية، ويقدّم نقديّاً بصورة مناسبة، ويستقبله المتلقون في العالم على نطاق واسع. أمّا العلم الذي يرصد مدى نجاح الأدب العربي في بلوغ العالميّة إنتاجاً وترجمة وتوسيطاً واستقبالاً فهو الأدب المقارن، الذي يمكن أن يكون دليل الأدب العربي إلى العالميّة.

وهناك اتجاه رئيس آخر في الأدب المقارن يرى فيه علماً يدرس التشابهات التيبولوجية أو النمطيّة بين الآداب. فالتشابه بين أدب قوميّ وأدب قوميّ آخر أو مجموعة من الآداب القوميّة الأخرى لا يرجع إلى عامل التأثير والتأثر فقط، بل هناك من التشابهات بين الآداب ماليس له بالضرورة علاقة بذلك العامل. إنها التشابهات التي أطلق عليها المقارن الروسيّ الشهير فيكتور جيرمونسكي (VIKTOR ZIRMUNSKY) تسمية "التشابهات التيبولوجية أو النمطية" (٩) . ودراسة هذه التشابهات بين الأدب العربي وبين الآداب الأخرى، قريبة كانت كالأدبين الفارسيّ والتركيّ، أم نائية كآداب الصين واليابان وفيتنام والفلبين وأمريكا الجنوبية، يمكن أن تساعدنا في فهم كثير من جوانب أدبنا، كخصوصيّة الأجناس الأدبية فيه، أو خصوصية التيارات والمدارس الأدبية وتوقيت ظهورها. إن دراسة التشابهات التيبولوجية تظهر لنا ما هو عامّ ومشترك بين أدبنا وبين الآداب الأخرى، وما هو قوميّ وخاصّ بذلك الأدب، وهذا مكسب معرفيّ كبير لنا.

وفي الأعوام الأخيرة ازدهر في الدراسات المقارنة ذلك النوع من الدراسات الذي يتخذ من نظرية التناصّ أساساً له. وشيئاً فشيئاً يحلّ هذا النوع من الدراسات محلّ التأثير والتأثر التي يقدّم نفسه بديلاً لها. إن دراسة علاقات التناصّ بين أعمال من الأدب العربيّ وأعمال من الآداب والثقافات الأجنبية هي مكمّل جيّد لدراسات التلقي الإبداعيّ. فهذا يؤدي بالضرورة إلى ظواهر تناصّ

بين الأدب العربي والآداب الأجنبية. إنّ الدراسات المقارنة التي تستند إلى نظريتي التناصّ والتلقي الإبداعيّ المنتج كفيلة بتصحيح النظرة إلى علاقة أدبنا بالآداب الأجنبية، وبأن تضع حدّاً لكلّ ذلك الجدال حول "السرقات الأدبية" وحول خضوع الأدب العربي الحديث لمؤثرات أجنبية أفقدته أصالته. فالنصّ الأدبي العظيم، المتطوّر فنيّاً وفكريّاً، هو بالضرورة نصّ ينطوي على درجة عالية من التناصّ والتأثر والتلقي الإبداعيّ. لقد وضعت نظرية التناصّ ودراساتها مسألة الأصالة في سياقها الصحيح، وأظهرت أنّ النصوص الأدبية متشابكة ومترابطة فيما بينها بصورة لا تنفصم، وأنه ما من نصّ إلاّ ويحمل في طياته علاقات وثيقة مع عدد كبير من النصوص الأخرى، وكلّما كانت درجة التناصّ أعلى كان العمل الأدبيّ أعظم وأكمل (١٠) . إنّ دراسة علاقات التناصّ بين أعمال من الأدب العربي وبين الآداب والثقافات الأجنبية هو أمر ينطوي على فائدة معرفية كبرى. وهذه الدراسة لا تقلل من أهمية الإنجازات الفنيّة والفكريّة التي حققها الأدب العربي الحديث، بل تضع حدّاً لمحاولات الانتقاص من تلك الإنجازات عبر "الكشف" عن مؤثرات أجنبية فيه. فليس العيب أن يتضمّن الأدب العربي الحديث مؤثرات كهذه، بل العيب كلّ العيب هو أن يخلو من تلك المؤثرات. فهي دليل على أن الأدب العربي الحديث أدب حيّ، يتفاعل مع الآداب والثقافات الأجنبية مستقبلاً ومرسلاً.

ـ قضايا مستجدّة

إلاّ أنّ الأدب المقارن ليس مطالباً بأن يساهم في فهم الأدب العربي وعلاقاته وامتداداته الفكرية والفنيّة الخارجية فحسب، بل هو مطالب أيضاً بأن يساهم في تقديم إجابات عن القضايا والأسئلة الثقافية الرئيسة للمجتمع العربي في هذه المرحلة من تطوّره. فكلّ علم من العلوم الإنسانيّة لا يساهم في تقديم تلك الإجابات يصبح علماً هامشياً ويكون مصيره الزوال. وفي مقدمته القضايا التي ينبغي للأدب المقارن أن يساهم في معالجتها قضيّة حوار الثقافات. إنّ قسماً كبيراً من ذلك الحوار الذي بات أكثر إلحاحاً مما كان عليه في أيّ وقت مضى يمكن أن يتمّ من خلال التبادل الأدبيّ ترجمة وتوسيطاً نقدياً. وإذا كان حوار الثقافات يعني، من بين ما يعنيه، أن يتعرّف أهل كلّ ثقافة إلى ثقافة الشعب الآخر بصورة أفضل، وأن تزال حالات سوء الفهم والتحاملات والصور المشوّهة والأحكام المسبقة التاريخية والمعاصرة.. فإنّ باستطاعة الأدب المقارن أن يؤدّي دوراً كبيراً على هذا الصعيد. فهو يساعد في تسهيل

التبادل الأدبي وتفعيله، وفي التقريب بين الشعوب وإبراز العناصر المشتركة بينها، وذلك من خلال مقارنة آدابها وثقافاتها، بعضها بالبعض الآخر. وهذا دور ثقافي حيوي في زمن تصاعدت فيه حدّة الصراعات الثقافية في العالم، مما حمل بعض المنظّرين على الاعتقاد بأنّ "حرب الثقافات" ستحلّ محلّ حرب الإيديولوجيات وصراع الطبقات. (١١) إنّ التبادل الأدبي والثقافيّ هو خير وسيلة لإحلال حوار الثقافات وتعايشها محل الصراع والتناحر الثقافيين، وإحلال التسامح الثقافيّ محلّ التعصّب الثقافي.

والعصر الحاليّ لم يعد عصر الثقافة المقروءة بالدرجة الأولى، بل عصر الثقافة المسموعة والمرئية والمحوسبة، ومن أبرز سمات الثقافة في هذه المرحلة بروز تلك الأنواع والأشكال الثقافية المرتبطة بالبث التلفزيوني والفيديو والكومبيوتر. لقد كان لتعاظم الدور الثقافي للتلفزيون والفيديو والحاسوب تأثير كبير على تلقي الأدب، تمثل في تراجع استقبال الأعمال الأدبية المكتوبة من جهة، وصعود أشكال من الإنتاج الثقافيّ، وعلى رأسها الدراما التلفزيونية من جهة أخرى ترى هل يتجاوب الأدب المقارن مع تلك التطوّرات الثقافية الهائلة، فيواكبها ويتعامل معها بصورة إيجابية، ويتناول نتاجاتها وموادّها وأشكالها بالدرس المقارن، أم يتجاهلها، ويعتصم في برجه العاجيّ ويتصرّف كالنعامة التي تدفن رأسها في الرمال؟ في الحالة الأولى هناك من يتخوّف من أن يتحوّل الأدب المقارن إلى "نقد تلفزيوني" مقارن أو إلى نقد ثقافي مقارن. إنّ اعتراضات واحتمالات كهذه لا يجوز أن تخيف المقارنين. فالمهم في الأمر هو أن يواكب الأدب المقارن ما تشهده الساحة الأدبية والثقافية من تطوّرات، وأن يقارن نتاجات أدبية وثقافية معاصرة تنتمي إلى مجتمعات وثقافات ولغات مختلفة. وأن يساهم في تطوير الثقافة العربية. وليس خافياً على أحد أنّ الانتقال من الأدب المقروء والثقافة المقروءة إلى الأدب والثقافة المسموعين- المرئيين يحمل في طياته أخطاراً كبيرة، وفي مقدّمتها خطر سيطرة الثقافة المعلّبة التي تبثّ قيماً لا إنسانية تُنشر بوساطة أساليب الإثارة المنحطّة، كالعنف والجنس. وهذا خطر كبير يحدق بالبشرية، وهو يقتضي أن يكون الأدب المقارن انتقادياً، يكشف ويفضح ما يمارس عبر وسائل الاتصال الجماهيري من تزييف للوعي الإنسانيّ وتلاعب به. إلاّ أن تلك الوسائل تنطوي أيضاً على فرصة إيصال المادّة الأدبية والثقافية الجيّدة إلى جمهور واسع من المتلقين، ولذا من الخطأ الدعوة إلى مقاطعة تلك الوسائل وتجاهلها ورفض كلّ ما تنقله. فليس هناك ما هو أخطر على الثقافة الجيّدة من التقوقع والنخبوية والابتعاد عن الجماهير.

ومن الضروري أن ينتبه الأدب المقارن إلى مخاطر تلك النزعة.

ولئن كان العالم المعاصر يخطو بسرعة مذهلة نحو "عولمة الثقافة"، فإنّ تلك العولمة العشوائية تفرز في مناطق كثيرة نزعات انعزالية وأصولية لها تعبيرات فكريّة وأدبية وثقافية متشابهة، على ما بينها من اختلاف. إنّ باستطاعة الأدب المقارن أن يقدّم لنا الشيء الكثير، وذلك بدراسة النتاجات الأدبية والثقافية لتلك النزعات دراسة مقارنة، تظهر ماهو مشترك بينها.

والشيء نفسه يمكن أن يقال فيما يتعلق بقضايا رئيسة معاصرة، كقضيّة الغربة وفقدان الشعور بالطمأنينة في الوطن وبين الأهل. فالغربة ظاهرة عالمية لها تعبيرات أدبية وثقافية لا حصر لها في آداب وثقافات كثيرة، وبوسع الأدب المقارن أن يقدّم لنا الكثير إذا قام بدراسة تلك النتاجات الأدبية والثقافية دراسة مقارنة. ومن القضايا الرئيسة لهذا العصر قضية الحركات والأنظمة الشموليّة، التي تنتهك حقوق الإنسان وحرياته الديمقراطية الأساسية، وترتكب جرائم الإبادة الجماعية وجرائم ضدّ الإنسانية، وهذه ظاهرة عالميّة تشكّل خطراً على الإنسانية والحضارة. من الخطأ الاعتقاد أن هذه الظاهرة قد اختفت من العالم بانهيار النازيّة والفاشيّة وبسقوط الشيوعيّة الستالينية. والدراسة المقارنة للظاهرة المذكورة وتجلياتها الفكريّة والأدبية والثقافية يمكن أن تساعد كثيراً في فهمها والتصدّي لها. وقضية المرأة وما تتعرض لها من تمييز وظلم وقمع وتضليل هي بدورها موضوع عالميّ ذو تعبيرات أدبية وثقافية كثيرة من الضروري أن تدرس دراسة مقارنة. وما قلناه عن هذه القضية يمكن أن يقال عن قضايا كثيرة أخرى كموضوع الشبيبة، والهوية الوطنية في زمن العولمة، وغير ذلك من القضايا الثقافية والاجتماعية الراهنة في مجتمعنا العربي ومجتمعات كثيرة أخرى. إنها قضايا جوهريّة يستطيع الأدب المقارن أن يقدّم مساهمة كبيرة في فهمها والتعامل معها. وعندما يقوم الأدب المقارن بذلك فإنه يقاوم التهميش ويضع نفسه في صلب المعركة الثقافية المعاصرة التي يخوضها مجتمعنا على مشارف القرن الحادي والعشرين.

سبل التجديد

إلاّ أنّ قيام الأدب المقارن بذلك الدور يتطلّب منه:

١ـ أن يراجع أسسه وأدواته النظرية وأن يطوّرها باستمرار، وأن يستوعب لهذا الغرض كلّ ما يستجدّ في العلوم الإنسانية وعلوم الثقافة من مناهج واتجاهات

وفكر ونتائج، خصوصاً في علوم المجتمع وعلم النفس والأنتربولوجيا والفلسفة وعلوم اللغة وغير ذلك من العلوم. فهذا التفاعل هو الضمانة الحقيقية لئلا يتخلف الأدب المقارن نظرياً وألا يصاب بالجمود.

٢- ألا يقع الأدب المقارن في مطبّ النخبوية الأكاديمية، التي تحصره في برج عاجيّ، وتمنعه من التعامل مع القضايا الثقافية الساخنة، وتحكم عليه بالتهميش.

٣- أن يحافظ المقارنون على منابر ومؤسسات التواصل العلميّ الاختصاصيّ العائدة إليهم وأن يطوّروها ويفعلوها، وأبرزها الكونفدرالية الدولية للأدب المقارن (AILC) والرابطة العربية والجمعيات القطرية للأدب المقارن وما تصدره تلك المؤسسات من دوريات ومنشورات

إن هذه الأمور تضمن أن يتمكن الأدب المقارن من أن يؤدي الدور الثقافي المعول عليه، وهو دور لا نبالغ إذا قلنا إن الثقافة العربية المعاصرة في أمس الحاجة إليه. ترى ألا يسوغ ذلك أن نجدد الدعوة إلى الأدب المقارن؟

- مفهومات العالمية في الأدب المقارن العربي

كان المقارنون العرب في مقدمة المهتمين بمسألة عالمية الأدب العربي الحديث. وهذا أمر غير مستغرب، فالموضوع يدخل في صميم اهتمامات الأدب المقارن وحقله المعرفي باعتباره ذلك النوع من الدراسات النقدية الذي يتناول الظواهر الأدبية التي تتجاوز الحدود اللغوية والثقافية للآداب. وبالفعل فإنّ عدداً كبيراً من المقارنين العرب قد تعرضوا لهذه المسألة وناقشوها، ولكنّ كلاً منهم اقترب منها انطلاقاً من موقعه الفكري ومن المدرسة المقارنة التي ينتمي إليها. فكيف نظر المقارنون العرب إلى "الأدب العالمي" و"عالمية الأدب" بصفة عامّة، وإلى عالمية الأدب العربي الحديث على وجه الخصوص؟

- محمد غنيمي هلال

كان الدكتور محمد غنيمي هلال، الذي يعدّ بحقّ مؤسس الأدب المقارن الأكاديمي العربي، أوّل من تطرّق إلى هذه المسألة بصورة تفصيلية منهجية. فقد أفرد فصلاً من كتابه الشهير "الأدب المقارن" لموضوع "عالمية الأدب وعواملها"، رفض فيه مفهوم "الأدب العالمي" بحجة أنّ فكرة الأدب العالمي "مستحيلة التحقيق لأن الأدب استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن والقوميّة.. وأنّ الآداب وطنية وقوميّة أولاً"(٣٠) . وقد بنى المؤلف ذلك الرفض على أمرين، أولهما اعتقاده بأن الأدب العالمي الذي بشّر به غوته ينفي

وطنية الآداب، ويعني بصورة حرفية أن تزول الآداب القومية ليحل محلّها في العالم بأسره أدب واحد، وهذا ما لم يخطر لواضع مفهوم الأدب العالمي على بال. أمّا الأمر الثاني فهو اعتقاد الدكتور هلال بوجود تناقض بين ما هو وطني وما هو عالمي، بين الخاصّ والعامّ، وكأنّ استجابة الأدب لحاجات فكرية واجتماعية وطنية وقومية تتنافى مع استجابته لحاجات عالمية وإنسانية. وهذه نظرة خاطئة إلى علاقة الخاصّ بالعامّ، والوطني بالعالمي والإنساني. فالتناقض الذي افترض الدكتور هلال وجوده لا ينطبق سوى على القوميات الشوفينية، كالفاشيّة، التي تريد أن تخضع ما هو إنساني وعالمي لما هو قومي. ومن المعروف أنّ القومية العربية بالذات ليست من النوع الشوفيني، بل هي حركة ذات مضمون إنساني، نشأت في غمرة نضال العرب ضدّ الاستعمار والتجزئة القومية، وهي ترى في تحرر العرب وتقدمهم مساهمة في تقدّم الإنسانية(٣١) .

إلاّ أنّ الدكتور محمد غنيمي هلال الذي رفض مفهوم "الأدب العالمي" قد احتفى بظاهرة أدبية أخرى هي "عالمية الأدب"، وكأنها شيء مختلف عن الأدب العالمي كلّ الاختلاف. فكيف فهم الدكتور هلال تلك العالمية؟ يقول الدكتور هلال عن عالمية الأدب إنّ معناها هو "خروجه من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو أدب لغات أخرى.. إما للتأثير في الآداب الأخرى.. وإما نشدانا لما يغني ويكمل ويساير الركب العالمي ". ثم يتابع الدكتور هلال شرح هذه الفكرة قائلاً: "عالمية الأدب هي خروج الآداب من حدودها القومية طلبا لكل ما هو جديد مفيد تهضمه وتتغذى به واستجابة لضرورة التعاون الفكري"(٣٢) . وبعبارة أخرى فإنّ عالمية الأدب هي، في رأي الدكتور هلال، تأثر أدب قومي بأدب قومي أو بآداب قومية أخرى. ترى هل يسوّغ هذا المفهوم أن نطلق على تلك الظاهرة تسمية "عالمية الأدب"؟ فعندما يتمّ التأثير بين أدبين قوميين فإنه يكون ثنائياً، لا عالمياً، وإذا ما تمّ بين أدب قومي معيّن وعدّة آداب قومية فإنّ ذلك التأثير لا يتحوّل بالضرورة إلى ظاهرة عالمية. وللعالمية التي يتحدث عنها الدكتور هلال "أسس"، أهمها أنّ الأدب المتأثر "يختار من الآداب الأخرى على حسب حاجته، ولا يتحوّل الأدب المتأثر إلى تابع أو مقلّد للأدب المؤثر، ففي عملية التأثر يحافظ الأدب المتأثر على أصالته، إن على مستوى الأديب أو على مستوى الأدب القوميّ برمّته"(٣٣) . إنّ في ما يقوله هلال تكراراً لمقولة أنّ التأثر يتمّ ضمن إطار الأصالة وعلى قاعدتها، علماً بأن التأثر الأدبي قد يبلغ درجة التبعية والتقليد، فماذا يمنع الطرف المتأثر من أن يقلد الطرف المؤثر إلى ذلك الحدّ(٣٤) .

ماذا يترتب على مفهوم "عالمية الأدب" الذي أخذ به الدكتور هلال بالنسبة للأدب العربي الحديث؟ إنّ جوابه عن هذا السؤال هو: "عالمية الأدب تجعلنا ننظر إلى أدبنا القومي نظرة أعمق، إذ نعدّه بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى، يغنى بصلاته بها، وينتهج المفيد من مناهجها، فالآثار الأدبية العالمية تؤلف وحدة يقاس الإنتاج الأدبي الحديث بنسبته إليها، وأدبنا الحديث لبنة في ذلك البناء العالمي الشامخ"(٣٥) . ما معنى هذا الكلام الذي تطغى عليه نبرة إنشائية خطابيّة؟

من الملاحظ أنّ الدكتور هلال يتحدث هنا عن "آداب عالمية"، وذلك بالرغم من إصراره على أن الآداب لا يمكن أن تكون إلاّ قومية، وبالرغم من أنه يرفض مفهوم "الأدب العالمي". فكيف ينسجم ذلك الرفض مع تحدثه عن "آداب عالميّة"؟ وما المقصود بتلك الآداب؟ يبدو أنّ المقصود بها هي الآداب الأجنبية أو الآداب الموجودة في العالم. وما تلك "الآثار الأدبية العالمية" التي يقاس بها الإنتاج الأدبي الحديث؟ هذا ما لا يشرحه الدكتور هلال، ولو دخل في تفاصيله لاضطر لتبني صورة من صور مفهوم "الأدب العالمي". أما الأدب العربي الحديث فقد وصفه الدكتور هلال بأنه "لبنة في البناء العالمي الشامخ". ترى ما هذا "البناء العالمي"؟ أهو "الأدب العالمي" الذي يرفض الدكتور هلال مفهومه؟ وما معنى أن يكون الأدب العربي الحديث "لبنة في ذلك البناء الشامخ"؟ هل المقصود بذلك أنّ الأدب العربي الحديث هو أحد الآداب الحديثة الموجودة في العالم؟ أم المقصود به هو أنّ ذلك الأدب يتمتع بالمكانة العالمية ذاتها التي تتمتع بها الآداب الحديثة الأخرى، وأنه لا يقل شأنا عن تلك الآداب؟ إنّ الدكتور هلال يرسم صورة شديدة الانسجام لعلاقة الأدب العربي الحديث بالآداب الأخرى، صورة علاقة لا تشوبها شائبة ولا نعكر ها تناقضات، وهذه صورة غير واقعية، لا تساعد في فهم ما يتعرض له الأدب العربي في الساحة الدولية من تحديات.

وعموماً يمكن القول إنّ الدكتور هلال قد حصر مسألة "عالمية الأدب" في تأثر الأدب القومي بالآداب الأخرى، ولم يتطرق إلى مسألة تأثيره في تلك الآداب، مما حوّل "عالمية الأدب" التي يتحدث عنها إلى ظاهرة أحادية الجانب. ومع أننا نشارك الدكتور هلال وجهة النظر القائلة بأنّ التأثر يغني الأدب القومي ويساهم في تطويره، بدليل التطور العظيم الذي شهده الأدب العربي الحديث منذ أن انفتح على الآداب الأوروبية والأجنبية في أواسط القرن التاسع

عشر، فإننا لا نرى أيّ مسوّغ لحصر "عالمية الأدب" في تأثر أدب قومي بالآداب الأخرى، ولأن يغفل تأثير ذلك الأدب في تلك الآداب، فالحديث عن تأثر أدب قومي بآداب أخرى ينطوي ضمنياً على إقرار بوجود آداب فاعلة ومؤثرة. فلماذا لا ندرس العوامل التي تجعل أدباً قوميّاً ما أدباً مؤثراً في الآداب الأخرى؟ إن هذه المسألة تهمّنا اليوم بشدّة. فمشكلتنا لا تكمن في تأثر أدبائنا بالآداب الأجنبية، بقدر ما تكمن في عدم تمكّننا من إيصال صوتنا الأدبي إلى العالم، ومن أن نضمن للأدب العربي الحديث تأثيراً عالمياً مناسباً. تلك هي المشكلة التي تواجه اليوم أدبنا الحديث، وهي مشكلة قفز الدكتور هلال من فوقها عبر جمل خطابية فضفاضة، كقوله عن الأدب العربي الحديث إنه "أدب بين الآداب العالمية المختلفة الأخرى"، أو إنّ ذلك الأدب "لبنة في البناء العالمي الشامخ".

ـ فؤاد المرعي

ومن المقارنين العرب الذين تصدوا لمسألة عالمية الأدب الدكتور فؤاد المرعي، وذلك في بحث قدّمه عام ١٩٨٦ إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن. فقد انطلق الدكتور المرعي في بحثه المذكور من مقولات نظرية الأدب الماركسية المعروفة، كارتباط تطور الأدب بتطور المجتمع، ومرحليّة ذلك التطور وعدم تزامنه، ووحدة قوانين العملية الأدبية" بوصفها جزءاً من العملية الاجتماعية التاريخية العالميّة"(٣٦) . أمّا فيما يتعلق بمفهوم الأدب العالمي فإن الدكتور المرعي ينتقد بمرارة صبغة المركزية الأوروبية التي أضفاها عليه المقارنون الأوروبيون، ويرى أن تبني مفهوم كهذا قد يعيق دور الأدب المقارن في إظهار عالمية الأدب العربي، خلافاً للمفهوم الماركسي الذي يساعد في ذلك. فالأدب العالمي، وفقاً للدكتور فؤاد المرعي، ليس مجموع الأعمال الرائعة، بل هو "مجموع الآداب في العالم"، وعليه فإن دور الأدب المقارن لا يتمثل في إبراز علاقات التأثير والتأثر، بل "في بناء تاريخ الأدب العالمي على أساس علميّ يستند إلى وحدة تاريخ تطوّر البشرية"(٣٧) . ولئن كان بعض الآداب، ومنها الأدب العربي، يتأثر بآداب الشعوب الأكثر تقدماً في ميدان التطوّر الاجتماعي، فإنّ مردّ ذلك هو "عدم انتظام التطوّر في المجتمع الطبقي"(٣٨) ، ناهيك عن أنّ ذلك التأثير لا يحدث إلاّ عندما تنشأ في مجتمع الأدب المتأثر حاجة إلى هذا الاستيراد الثقافي.

يتلخص ما جاء به الدكتور فؤاد المرعي حول الأدب العالمي، متكئاً

بصورة مباشرة وصريحة على أفكار المقارن الروسي فيكتور جيرمونسكي ومقولاته، في الدعوة إلى تبني مفهوم إنساني شامل للأدب العالمي، وفي التركيز على علاقة تطوّر الأدب بتطوّر المجتمع. ترى ماذا تفيدنا هذه الدعوة في معالجة قضية عالمية الأدب العربي الحديث؟

إننا نتفق مع الدكتور المرعي على رفض أي مفهوم للأدب العالمي يحصر ذلك الأدب في الآداب الأوروبية والأمريكية ويسدّ أمام الآداب الأخرى أبواب العالمية. إلاّ أنّ أي موقف نتخذه من مفهوم الأدب العالمي لا يغير شيئاً من حقيقة أنّ الآداب الأوروبية والغربية هي في الواقع الآداب الأكثر عالمية في هذا العصر، إن لناحية الترجمة إلى اللغات الأجنبية، أو لناحية التوسيط النقدي والتفسيري، أو لناحية التأثير الإبداعي الذي تمارسه في الآداب الأخرى. إنّ هذا الواقع الأدبي الدولي لا يتغير بمجرد أن يقف منه المرء موقفاً رافضاً. فالأدب العالمي لا يصنعه علماء الأدب المقارن الذين يدعوهم الدكتور المرعي إلى تبني مفهوم آخر للأدب العالمي، بل تصنعه عوامل أدبية وغير أدبية، مكنت الآداب الأوروبية والغربية من أن تشكّل "الأدب العالمي" الفعليّ، إذا انطلقنا من أنّ الأدب العالمي هو مجموع الأعمال الأدبية التي تستقبل خارج لغاتها بتوسيط ترجمي أو بلا توسيط. أما القول إنّ الأدب العالمي هو "مجموع الآداب في العالم" فهو قول يصطدم بحقيقة أنّ القسم الأعظم من الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى آداب غير أوروبية وغربية لا يحظى بكثير من العالمية، ويبقى حبيس لغاته الوطنية، ومن ثمّ لا يمكن أن يوصف بالعالميّ. فللعالمية معاييرها، وأبسطها أن يترجم العمل الأدبي من لغته الأصلية إلى لغات أجنبية، وأن يؤثر خارج أدبه القومي.

أما فيما يتعلق بمقولة ارتباط التطور الأدبي بالتطور المجتمعي فثمة ما يشبه الإجماع على أنّ الأدب ليس ظاهرة ثقافية معلقة في الهواء، بل هو ظاهرة ثقافية مرتبطة بالمجتمع، تعبّر عنه وتتفاعل معه وتتأثر به وتؤثر فيه. ولكن هل يعني ذلك أنّ المجتمع المتخلف اقتصادياً واجتماعياً وتقنياً ينجب بالضرورة أدباً متخلفاً، وأنّ دور آداب المجتمعات المتأخرة يقتصر على التأثر بآداب المجتمعات المتطورة؟ تلك هي النتيجة المنطقية لمقولة ارتباط التطور الأدبي بالتطور الاجتماعي، إذا ما فُهمت تلك المقولة بصورة جامدة غير جدلية. أما الفهم الجدلي السليم للمقولة المذكورة فيرى أن الأدب يتطور بصورة مستقلة نسبياً عن تطور المجتمع، وذلك وفقاً للديناميكية الداخلية الخاصة بالنظام

الأدبي. فالأدب في المجتمع المتخلف ليس متخلفاً بالضرورة، وكثيراً ما يكون عكس ذلك هو الصحيح. فها هو الأدب الأمريكي الجنوبي يحظى اليوم بدرجة عالية من العالمية، وذلك برغم تخلف الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية لشعوب أمريكا الجنوبية. وكثيراً ما يكون ازدهار الأدب استجابة ثقافية لتدهور الحياة الاجتماعية وانحطاطها، فيتحوّل إلى حافز لتجاوز ذلك الانحطاط. إنّ هذه المقولة تسري على الآداب الأمريكية الجنوبية وعلى بعض آداب شعوب العالم الثالث التي تتصدى للتخلف والتبعية بالإبداع الأدبي المتطور. إلاّ أنّ هذه المقولة غير قابلة للتعميم. فالتخلف والتبعية كثيراً ما يلازمهما طغيان سياسي واجتماعي يخنق حرية التعبير والإبداع الأدبيين ويؤدي إلى تخلف الحياة الأدبية. وفي مطلق الأحوال فإنّ مقولة الترابط بين الأدب والمجتمع لا يجوز أن تدفعنا للتوصل إلى استنتاجات خاطئة، كأن نستنتج مثلاً أنّ الأدب العربي الحديث لا يمكن أن يتطور ما دام المجتمع العربي متخلفاً، وأنّ علينا أن ننتظر حتى يبلغ مجتمعنا درجة عالية من التطور قبل أن يتمكن أدبنا من بلوغ درجة متقدمة من العالمية، أو أن نقول إنّ أدبنا سيرتقي إلى مستويات عالية بمجرد أن يتقدّم المجتمع العربي، وبما أن تطور المجتمع أمر حتمي فإنّ تطوّر الأدب أمر حتمي أيضاً. إنّ فهماً كهذا لعلاقة الأدب بالمجتمع هو فهم خاطئ وميكانيكي لا يجوز أن نتبنّاه. وهو فهم لا يخدم تقدمنا الأدبي والاجتماعي.

- سعيد علوش

ومن المقارنين العرب الذين انتقدوا النزعة المركزية الأوروبية في التعامل مع قضايا الأدب العالمي المقارن المغربي الدكتور سعيد علوش. فقد أخذ على الأدب العالمي الذي يمارس في الغرب نزوعه "إلى اختزالية تعتمد انتقائية المركزية الأوروبية للأعمال الكبرى في التراث الغربي، حيث لا تمنح المجاميع والأنتولوجيات وخزانات الأدب العالمي مكاناً لأدب القارات المنسية: الافريقية والآسيوية والأمريكية اللاتينية"(٣٩) . ويمضي الدكتور علوش في نقده لتاريخ الأدب العالمي في الغرب، فيأخذ على ذلك التاريخ أنه "بقي حبيس أدب القيمة، وهو أدب يشدد على التأويل الانتقائي الذي يتجاهل الثقافات الأخرى"، مما حوّل مصطلح الأدب العالمي إلى مصطلح دعائي. أما البديل الذي يقترحه الدكتور علوش لمفهوم الأدب العالميّ المشوّه المستخدم في الغرب فهو العودة إلى مفهوم الأدب العالمي بالشكل الذي بشر به غوته، لأنه مفهوم "يعتبر خصوصية الأمم، مدمجاً مفهوم الغيرية في مفهوم الأدب العالمي"(٤٠) .

فالاعتراف بالآخر والتعرف إليه يصلحان "مفتاحاً لفهم الأدب العالمي عند جوته". وعندما يفهم الأدب العالمي على هذا الشكل فإنه يكتسب بعداً تأويلياً يلعب فيه فنّ التأويل والتفسير والترجمة دوراً خاصاً". وبالاتكاء على جيل جديد من المقارنين الفرنسيين الذين خلّفوا وراءهم دراسات التأثير والتأثر التقليدية، من أمثال بشوا وروسو، يدعو الدكتور سعيد علوش إلى "سوسيولوجيا للأدب العالمي"، فهي قادرة على أن تفسّر لنا حقيقة أنّ انتساب أدب إلى "حضارة مهيمنة يساعد في اقتحام هذا الأدب المستوى العالمي". أما الوجه الآخر لتلك السوسيولوجيا فهو أن نبحث في الأدب العالمي "عن الأعمال التي تستحق انتشاراً عالمياً ولم تبلغه بعد"(٤١) . ولهذا السبب يتفق الدكتور علوش مع المقارن الفرنسي باجو على ضرورة تحقيق "مبدأ الحوارية" بين الآداب، دونما تمييز بين الآداب الكبرى والصغرى، والآداب المهيمنة والآداب المتجاهلة التي تأخرت نهضاتها"(٤٢) .

يرجع إلى الدكتور سعيد علوش الفضل في إبراز مفهوم "الغيرية" عند غوته، وربطه بمفهوم "الأدب العالمي"، علماً بأن مقارناً مغربياً آخر هو الدكتور فوزي بوبيا قد سبقه إلى هذه المسألة(٤٣) . فالعالمية عند غوته لا تلغي الغيرية، أي تميّز الآخر واختلاف ماهيته وخصوصيته. كذلك فإن الدكتور علوش قد ربط مفهومي "الأدب العالمي" و"الغيرية" بمبدأ الحوارية الذي بلوره الناقد الروسي جورج باختين وجعل منه أساساً لخطاب نقدي جديد يتعامل مع الآخر ليس من موقع السيطرة بل من موقع الندية. وانطلاقاً من فكرتي الغيرية والحوارية دعا الدكتور علوش إلى صياغة مفهوم للأدب العالمي لا يميز بين أدب كبير وآخر صغير وبين أدب مهيمن وآخر متجاهل.

من المؤكد أنّ مفهوم (الأدب العالمي) الذي يدعو إليه الدكتور علوش مفهوم جدير بالترحيب، لأنه يعيد إلى الأدب العالمي عالميته ووجهه الإنساني. إلاّ أن هذا المفهوم بعيد عن الواقع الميداني للعلاقات الأدبية والثقافية المعاصرة، حيث الآداب منقسمة إلى آداب كبرى وآداب صغرى، وإلى آداب مهيمنة وأخرى متجاهلة أو منسية. إنه لمن المفيد أن يتبنى المرء مفهوماً انتقادياً للأدب العالمي، ولكن من الضروري أيضاً أن ينطلق المرء من الواقع الأدبي الدولي القائم، أي أن يضع بالفعل "سوسيولوجيا الأدب العالمي" بكل ما يحفل به ذلك الواقع من تناقضات. فدراسة البنى المتناقضة للعلاقات الأدبية الدولية يمكن أن ترشدنا إلى تصور واقعي وميداني لما يمكن أن نفعله بغية

تمكين أدبنا العربي من أن يحظى بقدر أكبر من العالمية. فالتصدي لتشويه مفهوم "الأدب العالمي" من قبل المركزية الأوروبية والغربية لا يكون بطرح البدائل المفهومية فحسب، وإنما بتلمس السبل والإمكانات الواقعية لتجاوز الواقع الأدبي الدولي القائم، الذي جعل العالمية وقفاً على بعض الآداب، وحرم منها آداباً أخرى، من بينها الأدب العربي.

ـ عز الدين المناصرة

ينظر المقارن والشاعر الفلسطيني الدكتور عز الدين المناصرة إلى عالمية الأدب ضمن إطار آخر، هو عملية المثاقفة التي تشكل في رأيه "أساس عالمية التحديث الأدبي". وقد اتخذ الدكتور المناصرة في حديثه عن المثاقفة موقفاً انتقادياً متحفظاً منها، "لأنها تحمل في داخلها مخاطر التغريب وفرض النمط الواحد والرأي الواحد"(٤٤) . فعملية المثاقفة ليست تبادلاً ثقافياً حراً يتصرف فيه كل طرف وفقاً لحاجاته الثقافية، بل هي نتاج عملية إخضاع "تفرض في سياقها البنى الأيديولوجية المسيطرة وجهة نظرها بقوّتها الاقتصادية والاجتماعية والعسكرية" أما المثال الملموس الذي يضربه الدكتور المناصرة فهي الفرانكوفونية باعتبارها "حالة تاريخية ولغويّة وأدبيّة واحتلاليّة مستمرّة". ففي الوقت الذي يستعر فيه داخل فرنسا حقد شديد "ضدّ كلّ ما هو عربي وإسلامي"، حقد يجرد العرب من كلّ قيمة ثقافية وإنسانيّة، تسعى فرنسا من خلال الحركة الفرانكوفونية لتكريس سيطرتها اللغوية، ومن ثمّ الأدبية بحيث يصبح الأدب الفرنسي نموذجاً(٤٥) . فالمثاقفة السائدة في علاقة الأدب العربي بالغرب هي مثاقفة تعمل "لصالح طرف واحد هو المركزية الأورو – أمريكية، الأدبية والفكرية". إنّ الشكل السائد للمثاقفة يعني، في رأي الدكتور المناصرة "بقاء المراكز صاحبة القرار وبقاء التخوم المنفية تخوماً تابعة وخادمة"(٤٦) . ولا يولي الدكتور المناصرة كبير اهتمام للأصوات الأوروبية التي تنادي بانفتاح حقيقي على الثقافات الأخرى، وذلك لأن دعوتها هذه دعوة نظرية فقط، وهي ترمي إلى "تجميل العالميّة" السائدة. فهذه العالمية تنطوي في حقيقة الأمر على هيمنة طرف واحد هو طرف المراكز الأوروبية – الأمريكية على الأطراف أو الهوامش، وهي علاقة هيمنة وتبعية تكرست على امتداد القرون الأربعة الأخيرة" منذ أن انطلقت الرأسمالية الغربية لإخضاع أقسام العائلة الإنسانية لحاجاتها". وهكذا فإن عالمية هذا شأنها ليست سوى" قناع أيديولوجي للنهب الاستعماري"(٤٧) . ففي إطار تلك العالمية يتم التعامل مع النصوص الأورو–

أمريكية على أنها "روائع أدبية عالمية"، بينما لا ينظر إلى النصوص القادمة من المجتمعات الطرفية بنفس المنظور. أمّا ما يقوم به "التيار التحديثي" أو "التقني" في الأدب العربي، الذي يرى أن المسألة مسألة شكل، فهو مجرد "ترجمة حرفية للنموذج الأورو- أمريكي"(٤٨) . فهذا النموذج من المثقف العربي الذي أفرزته علاقة المثاقفة الأحادية الجانب، وهو نموذج يدعوه الدكتور المناصرة "بالبنيوي الحداثوي التجريدي"، يقوم بتكريس التبعية" من حيث تقليده للنموذج الذي تصدّره مراكز القلب الرأسمالي"(٤٩) . واستناداً إلى مقولات غرامشي ولوسيان غولدمان وسمير أمين وفيصل درّاج وغيرهم من المنظرين الماركسيين الجدد يرى الدكتور المناصرة "أن حدود العالم اتسعت لتشمل الشعوب كلها والآداب كلها"، وأن القرن العشرين قد شهد نمواً واضحاً للعالمية بسبب وسائل الاتصال الحديثة. ولكن بدلاً من أن يؤدي ذلك إلى ظهور "أدب عالمي إنساني"، فإن هذه العالمية الحداثوية" أعطت امتيازات جديدة لتكريس التبعية، لأن آداب الأطراف "لا تستفيد من ذلك التحسن". كذلك فإن الانتكاسات العسكرية والسياسية التي شهدها العالم العربي في المرحلة الأخيرة قد أدّت إلى "تصاعد التبعية الثقافية والأدبية" بدلاً من أن تؤدي إلى تعميق الفهم العربي لتلك التبعية والتصدي لها.

لقد وجه الدكتور المناصرة في سياق حديثه عن عالمية الأدب نقداً حاداً لما يجري في إطار علاقة المثاقفة السائدة بين الأدب العربي بصفته أدب مجتمع متأخر طرفي وبين "أدب المراكز الغربية". وكانت شوكة نقده موجهة في المقام الأول إلى "المثقف الحداثوي" الذي يعيد إنتاج النموذج الثقافي الغربي (الأورو- أمريكي) . إلاّ أنّ الدكتور المناصرة لم ينطرق من قريب أو بعيد إلى نموذج آخر من المثقفين العرب أفرزته المثاقفة الأحادية الجانب والهزائم العسكرية والسياسية، ألا وهو المثقف السلفي أو الأصولي الذي يرفض ثقافة الغرب بقضّها وقضيضها، ويريد أن يدير عجلة التاريخ إلى الوراء، إلى عهود ازدهار الثقافة العربية الإسلامية، إلى حقبة تاريخية سبقت الهيمنة الغربية على العرب والمسلمين، أي إلى حقبة ما قبل حداثية. لا نعرف لماذا غابت هذه المسألة عن ذهن الدكتور المناصرة، علماً بأنها الظاهرة الأكثر خطورة في التاريخ العربي المعاصر. فهي تنطوي على خطر إلغاء كلّ ما أنجزته الثقافة العربية والأدب العربي إبان القرنين الأخيرين من إنجازات تحديثية. إنّ المثقف السلفي أو الأصولي هو البديل الواقعي الوحيد للمثقف "الحداثوي" الذي يوجّه الدكتور المناصرة إليه حربة نقده وينكر عليه ما أنجزه على صعيد تحديث الثقافة

العربية ونقل الأدب العربي من أدب انحطاط وركود إلى أدب حديث. أما البديل الذي يدعو إليه الدكتور المناصرة، ضاماً في ذلك صوته إلى صوت الدكتور فيصل دراج، فهو "مواجهة التبعية بإعادة إنتاج الثقافة الشعبية الديمقراطية والاعتماد على الذات ومعرفة حدود الهوية الوطنية، إضافة لاختيار النموذج الديمقراطي والتحالف معه"(٥٠) . إنّ هذا البديل المقترح هو بديل وهمي لا وجود له على أرض الواقع. فالأدب العربي يقف اليوم على مفترق طرق. فإمّا أن يواصل تحديث نفسه وتطويرها بحيث يرتقي إلى مصاف الآداب الحديثة، وإما أن يتراجع عن التحديث والحداثة، ويبدأ مسيرة العودة إلى "عصر ذهبي" انقضى ولن يعود. وفي رأينا فإنّ الدكتور المناصرة قد أخطأ الهدف عندما وجه سهامه إلى المثقف الحداثوي وإلى المثاقفة المعاصرة. فعلى الرغم من كلّ ما يؤخذ على تلك المثاقفة، ومن كلّ ما يقال عما تنطوي عليه من تبعية للنموذج الغربي، فإنّ تلك المثاقفة قد أسفرت عن إنجازات ضخمة على صعيد تطوير الأدب العربي في أجناسه وأغراضه وأساليبه، أي في شكله ومضمونه، لا في شكله فقط، وسارت به أشواطاً كبيرة على طريق العالمية. ويكفي أن يقارن المرء الأدب العربي في أواخر القرن العشرين بالأدب العربي في أواخر القرن الثامن عشر، ليدرك حجم ما حققه الأدب العربي من إنجازات تحديثية، لا نصدّق أنّ الدكتور المناصرة، وهو نفسه مثقف حديث، يريد التراجع عنها في غمار نقمته على "المثقف الحداثوي". إننا لا ننكر على الدكتور المناصرة حقه في نقد التبعية الثقافية، ولكن من حقنا أن نطالبه بأن يكون نقده دقيقاً من جهة، وأن تكون لذلك النقد أهداف واضحة، تخدم تطوير الثقافة العربيّة وتحديثها من جهة أخرى. أما نقد المثاقفة و"المثقف الحداثوي" الذي يمارسه الدكتور المناصرة فهو نقد غير دقيق، يرى سلبيات المثاقفة ولا يرى الإيجابيات التي نجمت عنها، وهو نقد يضعف الطرف التحديثي في الأدب العربي المعاصر، ويضعف بالتالي قدرة هذا الأدب على التطور وتجاوز التبعية الذي لا يتمّ بالإعراض عن النموذج الأدبي الأوروبي - الأمريكي، لأنه النموذج الأكثر تقدماً، وإنما باستيعاب ذلك النموذج استيعاباً خلاقاً منتجاً، وتأصيله ليصبح جزءاً من تراثنا الثقافي ومن أصالتنا(٥١) . إن تجاوز التبعية الثقافية في ميدان الأدب يكون بأن نواصل إحياء تراثنا واستيعابه، وأن ننتج أدباً يعبّر عن تجربتنا الإنسانية بأشكال أدبية متطورة وحديثة، هضمت الثقافة العالمية، غربية كانت أم شرقية، والتراث العربي الإسلامي على حدّ سواء، في هذه الحالة فقط نستطيع أن نبدع أدباً يجمع العالمية إلى المحلية ويوفق بين القومي والإنساني.

وهذا ما تسعى النخبة الأدبية العربية المعاصرة لتحقيقه. ومن المؤكد أن تلك المساعي الجادة لا تدخل في باب "التلذذ بالتبعية". أما عالمية الأدب العربي الحديث فإن نقد المثاقفة والتبعية الأحادي الجانب الذي قدّمه الدكتور المناصرة لا يساهم في توضيح مشكلاتها التي تحتاج لأن تُدرس وتحلل بدقة وعمق. إنّ الأدب العربي الحديث لن يبلغ العالمية إذا كان مجرد صدى للآداب الغربية وغيرها من الآداب الأجنبية، ولكن في الوقت نفسه لن يبلغ العالمية ما لم يستوعب الآداب الأجنبية المتطورة وما تنطوي عليه من إنجازات فنيّة وجمالية. من المؤكد أن وعي التبعية والهيمنة أمر ضروري ولا خلاف حوله، ومن الضروري التحلّي بذلك الوعي كي نجعل أدبنا أدباً يتسم بالأصالة دون أن يتخلف عن ركب العالمية. وهذه مسألة انتبه إليها معظم النقاد والمقارنين العرب، بدءاً بالدكتور محمد مندور، ومروراً بالدكتور محمد غنيمي هلال، الذي أصرّ على أن يتمّ التأثر والتأثير في إطار الأصالة، وانتهاء بالنقاد العرب المعاصرين. لقد غدا واضحاً للجميع أنّ الأدب العربي لن يرقى إلى مصاف العالمية ما لم ينجح في تحقيق تلك المعادلة الصعبة الدقيقة، التي تجعل العمل الأدبي المرشح للعالمية "عملاً محلياً جداً وعالمياً جداً "في وقت واحد، على حدّ قول المقارن الدكتور حسام الخطيب(٥٢) . أما الاكتفاء بنقد التبعية الثقافية واتهام "المثقف الحداثوي" بالتلذذ بتلك التبعية، فهو لا يعود على الأدب العربي بالفائدة، ولا يقرّب ذلك الأدب قيد أنملة من العالمية.

- نبيل راغب

خصّ الناقد المصري الدكتور نبيل راغب موضوع عالمية الأدب بكتاب مستقل عنوانه: "معالم الأدب العالمي المعاصر"(٥٣) . إنّ أول ما يلفت الانتباه في هذا العنوان هو أنّ المؤلف يتحدث عن أدب عالمي يتصف بالمعاصرة، رغم أن العالمية تحتاج إلى وقت. فالعمل الأدبي لا ينتشر عالمياً بمجرد صدوره، بل لا بدّ من مرور بعض الوقت كي يترجم إلى اللغات الأجنبية وينشر ويتناوله النقاد الأجانب بالتوسيط(٥٤) . فالحديث عن "عالمية" و"معاصرة" في آن واحد هو حديث إشكالي، ولكنّ تلك الإشكالية تزول إذا تفحصنا ما يعنيه المؤلف بالعالميّة. فالأدب العالمي المعاصر الذي يعنيه الدكتور راغب هو الأدب المعاصر في ثمانية آداب أجنبية كبرى كلها أوروبية وغربية. ومن الملاحظ أنّ المؤلف قد أغفل العديد من الآداب الأوروبية،

الغربية والشرقية، وأغفل بالكامل آداب آسيا وافريقيا وأمريكا الجنوبية، فأخرجها من دائرة الأدب العالمي الذي يعنيه.

لا يعلل المؤلف مفهوم الأدب العالمي الذي يستخدمه، ولا يخضعه للمناقشة، فمن الواضح أنه مقتنع بهذا المفهوم ولا يجد فيه أية إشكالية. إلاّ أنّ المؤلف يورد بصورة ضمنية بعض الاعتبارات التي دعته لأن يحصر مفهوم الأدب العالمي في الآداب الأوروبية والغربية السالفة الذكر، وفي مقدمة تلك الاعتبارات حقيقة أنّ الأدب العربي المعاصر يتأثر بها، "سواء بطريقة مباشرة تعتمد على التقليد والتبعية، أو بطريقة غير مباشرة تنهض على الهضم والاستيعاب والإضافة والأصالة"(٥٥) . ومن تلك الاعتبارات أنّ ممثلي تلك الآداب قد أنتجوا "معظم الأدب العظيم الذي يتميز به القرن العشرون أساساً"، وأحدثوا "ثورة في نظرة الناس إلى المجتمع المعاصر، وفي الوقت نفسه بحثوا عن الأشكال الأدبية الجديدة التي تتمشى مع طبيعة المضامين الثورية"(٥٦). أما الشبه بين هؤلاء الكتّاب وبين الكتّاب الذين خلدهم الأدب على مرّ العصور فيكمن في أن الأدباء المعاصرين "يبلورون موقف الإنسان المعاصر من الكون وهمومه الناتجة عن هذا الموقف". ومع أنّ هؤلاء الأدباء قد أحدثوا ثورة في الأساليب وأشكال التعبير الأدبي، فإنّ الأدب الحديث في عالمنا المعاصر ظل امتداداً حيّاً للفترة التي سبقته، وهو " الإضافة الجديدة للتقاليد الأدبية العالمية التي تعود إلى الوراء حتى هوميروس"(٥٧) .

ويسلّط الدكتور راغب في كتابه الضوء على العوامل التي ساعدت الأدب العالمي على الاحتفاظ بحيويته "في بلاد العالم المتحضّر"(!) وذلك كي نستخلص "الدروس والمناهج التي تساعد الأدب العربي المعاصر على اكتساب نفس الحيوية والمعاصرة مع الحفاظ على أصالته وتقاليده النابعة من تراثه"(٥٨) ، وهذا يعني أن المؤلف يرمي من وراء عرض الأدب العالمي المعاصر إلى "خدمة أدبنا العربي المعاصر"، وذلك بأن يدلّه إلى عوامل القوة في الأدب العالمي ليستفيد منها. فالأدب الإنساني يشكّل "كياناً عضوياً متكاملاً يعتمد على عنصري التأثير والتأثر "بصرف النظر عن اختلاف الثقافات والحضارات، والدكتور راغب لا يريد للأدب العربي المعاصر" أن يحكم على نفسه بالعزلة عن منابع الحيوية، اللازمة لاستمراره وتجديده". فهو يمكن أن يضيف إلى كيانه من التقاليد" ما يوسع الرقعة التي يحتلها على خريطة الأدب العالمي" وذلك من خلال تشرب تلك المنابع واستيعابها. إلاّ أنّ المؤلف لا يريد

للأدب العربي أن يقع "في محظور التقليد الذي يجعل منه مجرد صورة باهتة أو نسخة مكرورة للإبداع الأدبي للآخرين"، بل يريد للأدب العربي المعاصر أن يجمع التأثر إلى الأصالة.

من الملاحظ أن الدكتور راغب يعلن بكلّ بساطة أن الأدب الإنساني كله يشكل "كياناً عضوياً متكاملاً"، ويتحدث في هذا السياق عن "أدب إنساني" وليس عن "أدب عالمي"، وهو يرجع تلك الوحدة العضوية إلى عنصري التأثير والتأثر، وقد غاب عن ذهنه أن القسم الأكبر من التشابهات الأدبية لا يرجع إلى هذا العامل، بل إلى عوامل أخرى، أبرزها تشابه الظروف والتجارب الإنسانية التي تؤدي إلى "تشابهات نمطية" أو تيبولوجية بين آداب لم تقم بينها علاقات تأثير وتأثر. فدور تلك العلاقات في تطور الآداب ووحدتها ليس كبيراً بالدرجة التي يعتقدها الدكتور راغب الذي بالغ كثيراً في تقدير ذلك الدور.

وينطلق المؤلف بصورة ضمنية من أن الأدب العالمي المعاصر يتكوّن من مجموعة الآداب الأوروبية والغربية الكبرى، وبالتالي فإن الأدب العربي ليس من العالمية في شيء، ولذا فإن دوره يكمن في أن يتشرب الأدب العالمي بالمعنى السالف الذكر ويستوعبه، أي يتأثر به، دون أن يقع في محظور التقليد، وهذا ما يمكن أن يؤدي مستقبلاً إلى ظهور تقاليد أدبية في الأدب العربي "توسّع الرقعة التي يحتلها على خريطة الأدب العالمي". أما في الوقت الحاضر فإن تلك الخريطة مشغولة بصورة كاملة من قبل الآداب الأوروبية والغربية الثمانية التي عرضها المؤلف في كتابه. إننا في حالة الدكتور راغب أمام ناقد عربي يتبنى بصورة لا واعية وغير انتقادية مفهوماً لعالمية الأدب يتصف بمركزية أوروبية متطرفة. إنه مفهوم يرى في الأدب المعاصر معادلاً للآداب الأوروبية والأمريكية الرئيسة، ويستبعد من ساحة الأدب العالمي كلّ آداب شعوب العالم الثالث. كذلك فإن الدكتور راغب يرى أن لا سبيل للأدب العربي المعاصر إلى العالمية إلاّ من خلال التأثر "بالأدب العالمي" المذكور وتشربه واستيعابه. وأقل ما يمكن أن يقال عن هذه الدعوة هو أنها دعوة تغريبية، يمكن أن تجرّ الأدب العربي المعاصر إلى حقل التبعية الثقافية، وأن تجعل العلاقات الأدبية بين العرب والعالم مقتصرة على الأخذ من الآداب الغربية، أي على الاستيراد الأدبي، دون إعطائها شيئاً، وأن تحصرها في تلك الآداب، وكأنه لا يوجد في العالم آداب أجنبية أخرى تستحق أن يتفاعل الأدب العربي المعاصر معها. وهذا رأي غير سديد. فالأدب العالمي المعاصر أوسع بكثير من ذلك العدد

القليل من الآداب الأوروبية والغربية التي يدعو الدكتور راغب إلى تشربها واستيعابها.

إلاّ أنّ استخدام مصطلح "الأدب العالمي" على طريقة الدكتور نبيل راغب، أي كمرادف للآداب الأوروبية والغربية، هو أمر واسع الانتشار في الدراسات الأدبية والنقدية العربية المعاصرة. فعندما تستخدم عبارة "أدب عالمي" يكون المقصود بذلك "أدب أجنبي" غربي في الغالب. وكثيراً ما يتحدث النقاد والدارسون العرب عن "آداب عالمية"، وهم يعنون بذلك الآداب الأجنبية الكبرى. وغني عن الشرح أن استخدام مصطلح "الأدب العالمي" على هذا الشكل هو استخدام خاطئ، ولكنه شائع حتى في أوساط المقارنين الذين يتوقع المرء أن يكونوا دقيقين في استخدامه. ومن أحدث الأمثلة على ذلك الاستخدام مجلة "نوافذ" السعودية التي تعرّف نفسها بأنها "دورية تعنى بترجمة الأدب العالمي"، علماً بأن المقصود بذلك هو ترجمة الآداب الأجنبية إلى العربية(٥٩) . وها هو المقارن الدكتور حلمي بدير قد ضمّن كتابه "بحوث تجريبية في الأدب المقارن" بحثاً عنوانه: "صلاح عبد الصبور والأدب العالمي"، علماً بأنّ المؤلف لا يعني بالأدب العالمي سوى الأعمال الأدبية الأجنبية التي تأثر بها هذا الشاعر فنياً وفكرياً.(٦٠) .

حسام الخطيب

كان الدكتور حسام الخطيب أحد النقاد والمقارنين العرب الذين شغلتهم قضية عالمية الأدب عموماً، وعالمية الأدب العربي على وجه التحديد، مما حمله على أن يخصص لها بحثاً قدمه عام ١٩٨٦ إلى المؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن. وقد عبّر الدكتور الخطيب في ذلك البحث عن فهم متطور لعالمية الأدب التي نظر إليها باعتبارها "ارتقاء أدب ما، كلياً أو جزئياً، إلى مستوى الاعتراف العالمي العامّ بعظمته وفائدته خارج حدود لغته أو منطقته، والإقبال على ترجمته وتعرفه ودراسته، بحيث يصبح عاملاً فاعلاً في تشكيل المناخ الأدبي العالمي لمرحلة من المراحل أو على مدى العصور"(٦١) . إنه تعريف جامع ينطوي على كل العناصر التي تصنع عالمية الأدب، وهو تعريف ينطلق من فهم مختلف جذرياً عن فهم الدكتور محمد غنيمي هلال لتلك العالمية. فبينما غلب على فهم الدكتور هلال لعالمية الأدب تأثر الأدب القومي بالآداب الأجنبية، غلب على فهم الدكتور الخطيب لتلك العالمية تأثير الأدب القومي في الآداب الأجنبية لا تأثره بها. ويرى الدكتور الخطيب أنّ العالمية لا

تتحقق بصورة تلقائية، بل عبر مرور الأعمال الأدبية بما سماه "مراكز البث والتصنيع العالمية الكبرى" التي تضمن لها انتشاراً عالمياً. فعندما يترجم العمل الأدبي إلى لغات تلك العواصم، وعلى رأسها الانكليزية، وينشر فيها وبوسط نقدياً من قبل صحافتها ومجلاتها ووسائل إعلامها، فإنه يكتسب شهرة عالمية. إنّ العمل الأدبي لا يدخل دائرة العالمية بمجرد توافر مواصفات إبداعية فيه، وإنما لا بدّ له من أن يدخل في "سلسلة الأقنية النوعية" السابقة الذكر، أي وسائل الاتصال الثقافي من ترجمة وتوسيط نقدي وجوائز أدبية وطنية وإقليمية ودولية تكرس شهرة الأديب والأدب القومي الذي ينتمي إليه. وهذه الوسائل التي تشكل "الأقنية الطبيعية لبلوغ العالمية" متمركزة في "عواصم كوزموبوليتية" معروفة، كباريس ولندن وطوكيو ونيويورك، تشكل الذوق الأدبي في العالم. إن عالمية الأدب تتوقف في رأي الدكتور الخطيب على توافر شرطين هما: شرط فني يتمثل في جودة الأعمال الأدبية، وشرط توسيطي، هوتوصيل تلك الأعمال إلى العالم عبر قنوات التواصل الثقافي. ويرى الدكتور الخطيب أنّ هناك شروطاً خاصة تؤهل العمل الأدبي للعالمية، يذكر منها: الموقف الإيديولوجي والنكهة المحلية الخاصة، والغرائبية، والإتقان الفني. فالتوفيق بين قطبي المحلية والعالمية، وتحقيق التوازن الدقيق بينهما "هو الشرط الأساسي للعالمية"(٦٢) . إلاّ أنّه لا يخفى على الدكتور الخطيب أن عالمية الأدب ترتبط أيضاً بشروط غير أدبية، مثل قوة الأمة التي ينتمي إليها الأدب المرشح للعالمية.

تلك هي، في رأي الدكتور حسام الخطيب، العوامل والشروط التي تتحدد في ضوئها عالمية عمل أدبي أو أدب ما. ويبدو أن الدكتور الخطيب غير مقتنع بأنها محددات نهائية لعالمية الأدب، ولذا نجده يضيف إلى كلّ ما سبق أنّ مبدأ العالمية يخضع "لنسبة كبيرة من الحظّ والمصادفة". فالأعمال الأدبية التي تقيّض لها شهرة عالمية "ليست بالضرورة أفضل ما أنتجه الجنس البشري من إبداع"(٦٣) .

أورد الدكتور الخطيب في حديثه عن عالمية الأدب كثيراً من الأفكار القيمة، وذلك انطلاقاً من موقف براغماتي يستند إلى إطلاع على الكثير من الخبرات المتعلقة بعالمية الأعمال الأدبية. وخلص المؤلف إلى العديد من النتائج العملية بخصوص عالمية الأدب العربي. إنها نتائج لو أخذ العرب بها لتغيرت صورة عالمية أدبهم جذرياً. فقد انطلق الدكتور الخطيب في شروحه المتعلقة بعالمية الأدب العربي من أن تلك العالمية "موضوع قومي/ حضاري يتصل

بموقفنا من أنفسنا وموقفنا من العالم،، وبتطلعنا إلى إثبات وجودنا على المستوى الحضاري المعاصر"(٦٤) . فعالمية الأدب العربي هي مسألة للعرب فيها مصلحة ثقافية قومية غنية عن الشرح. إنها باختصار مسألة "إثبات وجود على المستوى الحضاري المعاصر".

ويرى الدكتور الخطيب أن الأدب العربي الحديث يتمتع بفرص جيدة لبلوغ العالمية. "فغنى التجربة الأدبية العربية المعاصرة وانفتاحها على مختلف الآداب العالمية، وقوة دافعها الإنساني والاجتماعي وجرأتها في التجربة الفنية – كل هذه العوامل ترشحها لأن تحتل مكانة عالمية". ولكنّ ذلك مشروط بأن تتوافر لها "الأسباب التقنية الناجحة ووسائل الاتصال الثقافي اللازمة لبلوغ ساحة العالمية"(٦٥) . إلاّ أن الدكتور الخطيب ما يلبث أن يخفف من تقديره المتفائل لفرص العالمية التي يتمتع بها الأدب العربي الحديث، فيقول عن هذا الأدب إنه يتمتع من الناحية النظرية فقط بفرص جيّدة باتجاه العالمية(٦٦) . ويسوغ المؤلف هذا التراجع بالقول إن الأدب العربي الحديث يعاني مما دعاه "أزمة الاختيارات الموقفية والإيديولوجية"، ومن أنّ المعادلة الدقيقة التي تجعل من أي عمل مرشح للعالمية "عملاً محلياً جداً وعالمياً جداً في وقت واحد، ما زالت تشكو من عدم الاستواء في النتاج الأدبي العربي الحديث". وباختصار فإن سوية الإبداع" ما زالت غير مقنعة"(٦٧) . لقد قدّم الدكتور الخطيب تقديرات متضاربة للمستوى الفني الذي بلغته النتاجات الأدبية العربية الحديثة. فهو يتحدث عن "غنى التجربة الأدبية العربية المعاصرة"، ولكنه ما يلبث أن يتراجع عن هذا التقدير ليقول: "إن سوية الإبداع ما زالت غير مقنعة، ثمّ يعود إلى التفاؤل من جديد فيقول: "ثمة عوامل ستؤدي إلى تنوع خصب في تجربة الإنتاج الأدبي وإلى بروز نماذج أدبية مثيرة من شأنها أن تحصل في المستقبل على بعض سمات الإغواء العالمي". وتنعكس هذه التقديرات المتباينة لفرص العالمية التي يتمتع بها الأدب العربي الحديث في التقدير النهائي الذي يقدمه الدكتور الخطيب لتلك الفرص إذ يقول: "إن الفرص الخارجية والنظرية العالمية الأدب العربي الحديث ليست غير قوية، ومن المتوقع أن يكون لأدبنا العربي الحديث دور عالمي طيب في قابل من الأيام"(٦٧) . فمن الملاحظ أن الدكتور الخطيب لم يصف تلك الفرص بالقوية ولا بالضعيفة، بل اختار عبارة "ليست غير قوية". وهذا أمر له دلالته. ومن الملاحظ أيضاً أنّ المؤلف يتحدث عن "فرص خارجية ونظرية"، والمقصود بذلك هو أن الرأي العامّ العالمي يهتم بالأدب العربي الحديث لأسباب "غير أدبية" تتلخص في أن العالم العربي" "بؤرة

صراع ويستقطب اهتمام الإعلام ولكلّ ما يحدث فيه بعد عالمي"(٦٨) . لا يفصّل المؤلف هذه المسألة، بل يكتفي بالإشارة إليها. ولكن من المعروف أن الصراع الدائر في المنطقة العربية هو صراع بين الأمة العربية الطامحة إلى التخلص من التخلف والتجزئة والاستبداد والاحتلال الأجنبي من جهة، وبين الكيان الصهيوني المتحالف مع الإمبريالية الأمريكية التي تسعى للهيمنة على الوطن العربي بثرواته وموقعه الجغرافي وأسواقه من جهة أخرى. إنّ هذا التحالف الصهيوني- الإمبريالي يضرب على الأمة العربية حصاراً إعلامياً وثقافياً وأدبياً، ويبذل كلّ ما في وسعه للتعمتيم على العرب ثقافياً وأدبياً، ولتشويه صورتهم في العالم. وهذا هو جوهر العوامل "اللاأدبية" التي تؤثر على عالمية الأدب العربي الحديث وتعيقها. يقول الدكتور الخطيب: "هناك عشرات العوامل اللاأدبية التي تتحكم في الموقف العالمي من الأدب العربي، ومع ذلك لا يصح إلقاء اللوم كله على الآخرين"، وهذا صحيح، إلاّ أن أبرز تلك "العوامل اللاأدبية" هو ذلك الحصار الثقافي الذي تفرضه الصهيونية والأوساط الغربية المتحالفة معها على الأدب العربي وسعيها الشرس لمنع انتشاره في العالم. وبالمقابل هناك عوامل يمكن أن تساعد في عالمية الأدب العربي الحديث، كانتماء الوطن العربي إلى العالم الإسلامي، والتعاطف المتزايد مع القضية الفلسطينية في العالم وفي الغرب نفسه، ولكن الدكتور الخطيب لم يتطرق إلى تلك "العوامل اللاأدبية" الهامّة.

يورد الدكتور الخطيب في سياق حديثه عن عالمية الأدب العربي فكرة مهمّة تتعارض مع ما هو سائد في الوطن العربي من قناعات، ألا وهي الفكرة المتعلقة بدور الاستشراق في إيصال الأدب العربي إلى دائرة العالمية. فقد شهدت الثقافة العربية على امتداد النصف الثاني من القرن العشرين نقاشاً واسعاً ومستمراً حول الاستشراق، ومالت أغلبية المشاركين في ذلك النقاش إلى نقد الاستشراق ورفضه واعتباره ظاهرة مشبوهة مرتبطة بالاستعمار والتبشير والتنصير ومحاربة الإسلام والعروبة وخدمة الصهيونية(٦٩) . ومن الطبيعي أن تؤدي الاتهامات التي وجهها الباحثون والمثقفون العرب إلى الاستشراق إلى توتير العلاقة بينهم وبين المستشرقين، وإلى القضاء على فرص التعاون المثمر معهم. أما الدكتور الخطيب فله رأي آخر فيما يخص الاستشراق. فقد نوّه بدور المستشرقين في إحياء التراث العربي، ودعا إلى إنشاء قناة فعالة للتعاون معهم في بلدان العالم، "فبدونهم يصعب أن نقدم الخدمة العالمية المرجوة لتراثنا"(٧٠) . وهذه دعوة بالغة الأهمية، تشكل منعطفاً في تعامل العرب مع الاستشراق.

فدور المستشرقين لا يقتصر على إحياء التراث الثقافي العربي، بل يتجاوز ذلك إلى التعريف بالأدب العربي الحديث ونشره عالمياً. فالمستشرقون هم الذي يترجمون أعمالاً من الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية، وهم الذي يعرّفون بذلك الأدب من خلال دراساتهم وكتاباتهم النقدية، وهم الذين يعلمون العربية للأجانب في بلادهم، وبالتالي فإنهم الذين يوصلون الأدب العربي إلى دائرة العالمية. وقد أصاب الدكتور الخطيب عندما أنكر على العرب الحق في فرض وصايتهم الفكرية على المستشرقين: "ليس من حقنا ولا من الطبيعي أن نفترض تطابق رؤيتهم مع رؤيتنا وأن نكيل لهم التهم حين يخالفوننا الرأي أو يقدمون اجتهاداً". وهذا ما يحدث في الواقع. فالعرب ينطلقون في تعاملهم مع المستشرقين من مقولة أنّ "أهل مكة أدرى بشعابها"، وأن العرب أدرى بثقافتهم من الأجانب، ولذا فإنّ العرب يرفضون أيّ وجهة نظر خارجية تختلف عن وجهة نظرهم في كلّ ما يتعلق بشؤونهم الثقافية. وقد أدى هذا الموقف الخاطئ من الاستشراق إلى تعطيل قنوات الحوار والتعاون مع المستشرقين، مما ألحق الضرر بالمساعي الهادفة إلى ضمان قدر أكبر من العالمية للأدب العربي. فبدون المستشرقين "يصعب أن نقدم لتراثنا الخدمة العالمية المنشودة"، كما يقول الدكتور حسام الخطيب. وهذا ينطبق على الأدب العربي الحديث. فما لم نتعامل مع المستشرقين بصورة سليمة، ونفتح قنوات فعالة للتعاون معهم، سيكون من الصعب تماماً أن ننقل الأدب العربي الحديث إلى دائرة العالمية.

وعموماً فإن الدكتور حسام الخطيب قد قام في بحثه "الأدب العربي وامتحان العالمية" بواحدة من أكثر المحاولات العربية جدّية وعملية في معالجة مسألة عالمية الأدب العربي، إلاّ أن تلك المعالجة لا تخلو من ثغرات منهجية أدت إلى إعطاء تقديرات متناقضة لفرص العالمية التي يتمتع بها الأدب العربي الحديث. والسبب في ذلك هو أن الدكتور الخطيب قد تعامل مع المسألة المطروحة بطريقة براغماتية، انطلاقاً من خبراته ومن متابعته الشخصية لها، ولم ينطلق من مفهوم ذي أساس نظري متماسك ومتكامل لعالمية الأدب. فقد وضع إصبعه على أبرز الشروط والعوامل التي تصنع العالمية، ولكنه لم يتمكن من دمج تلك العناصر، لتشكّل نظرية متكاملة ومتماسكة لعالمية الأدب العربي.

ـ استنتاجات

ماذا يستطيع المرء أن يستخلص مما كتبه المقارنون العرب حول عالمية

الأدب بصفة عامة وحول عالمية الأدب العربي على وجه الخصوص؟ إن من يتفحص تلك الكتابات يتوصل إلى الاستنتاجات الآتية:

ليس هناك مفهوم واحد متفق عليه لعالمية الأدب وللأدب العالمي. فكل مقارن يفهم تلك المسألة بصورة مختلفة عن فهم الآخرين لها، وذلك تبعاً للمدرسة الفكرية التي ينتمي إليها. فإذا كان المقارن من أنصار المدرسة الفرنسية التقليدية مدرسة التأثير والتأثر، كالدكتور محمد غنيمي هلال، فإنه ينظر إلى عالمية الأدب من زاوية مركزية عامل التأثير والتأثر. أما إذا كان من أنصار المدرسة الماركسية، كالدكتور فؤاد المرعي، فإنه ينظر إلى عالمية الأدب من منظور وحدة التطور الأدبي للبشرية أو من منطلق التشابهات التيبولوجية. ويفعل أنصار نظرية التأويل الأدبي والمثاقفة الشيء نفسه، حيث ينظر كل منهم إلى مسألة الأدب العالمي وعالمية الأدب من الزاوية التي تمليها نظريته. ومن الملاحظ خلو الساحة المقارنة العربية من مساع جدية لتأسيس مفهوم عالمية الأدب وإرسائه على أسس نظرية ومنهجية واضحة. فمعظم المقارنين العرب الذين كتبوا حول مسألة عالمية الأدب قد انطلقوا من أن تلك العالمية مفهوم واضح لا خلاف عليه، وإذا كان هناك ما يأخذونه عليها فهو صبغة المركزية الأوروبية والغربية التي اتصفت بها. إلاّ أن تضارب مفاهيم العالمية في كتابات المقارنين العرب يضطر المرء لأن يتساءل: ما هي "عالمية الأدب"؟ أهي الانتشار الذي تحظى به بعض الأعمال الأدبية خارج حدودها اللغوية القومية؟ أم هي المؤثرات الأجنبية التي تخضع لها الأعمال الأدبية؟ أم هي اقتراب الأعمال الأدبية من حيث الشكل الفني من النماذج الأدبية الغربية؟ أم العالمية هيمنة أدب قومي على الآداب القومية الأخرى في سياق مثاقفة غير متوازنة؟ ومن الملاحظ أخيراً أن المقارنين العرب قل أن توصلوا فيما كتبوه حول "عالمية الأدب" وحول "الأدب العالمي" إلى تصور مشترك فيما يخص عالمية الأدب العربي الحديث والاستراتيجية التي ينبغي اتباعها لتمكين ذلك الأدب من بلوغ قدر أكبر من العالمية. وكان الدكتور حسام الخطيب المقارن العربي الوحيد الذي قدم أفكاراً واقعية وعملية حول هذه المسألة. إلاّ أنه لا بدّ من إضافة أن وعياً متنامياً للإشكالية التي تنطوي عليها علاقة الأدب العربي بالعالميّة قد أخذ بالظهور في أوساط المقارنين العرب. ومن المؤكّد أن وعي تلك الإشكالية سيحفز أولئك المقارنين إلى بذل مزيد من الجهود العلميّة والفكرية في هذا المضمار. فالعولمة المتسارعة الوتائر تقتضي أن توضع مسألة عالمية الأدب بشكل عامّ، وعالمية الأدب العربي بشكل خاص، في رأس

قائمة أولويات الأدب المقارن العربي واهتماماته.

ـ نحو مفهوم متكامل لعالميّة الأدب

إنّ التضارب وعدم الوضوح الملاحظين في مفهومات المقارنين العرب لعالمية الأدب يجعلان من الضروري صياغة مفهوم مستند إلى أساس نظري ومنهجي واضح لتلك العالمية، وذلك بغية التعامل مع مشكلات عالمية الأدب العربي الحديث تعاملاً سليماً. فما هي الأسس النظرية لذلك المفهوم؟

من حيث المبدأ ينطبق على سيرورة الأعمال الأدبية العالمية ما ينطبق على سيرورة غيرها من الأعمال الأدبية. فهي تتكون من ثلاثة مقومات أو ثلاث حلقات هي: الحلقة الانتاجية أو الإبداعية وحلقة التوسيط وحلقة التلقي. فلنتناول كلاً من هذه الحلقات بشيء من التفصيل.

ـ البعد الفني

إنّ العمل الأدبي العالمي هو أولاً وقبل أي شيء آخر عمل متطور أو متقدم في شكله الفني. فالجودة الفنية للعمل الأدبي تجعله أكثر قدرة على اجتياز حدوده اللغوية والثقافية القومية، وعلى دخول دائرة العالمية، وذلك خلافاً للعمل الأدبي المتخلف في شكله الفني. إنّ الجودة الفنية هي الشرط الأول والأهم لبلوغ العالمية. ومع أنّ هناك إجماعاً واسعاً على هذه المقولة، فإنّ هناك من يعترض عليها، ويدعم معارضته بحجج وأمثلة من الواقع الأدبي العالمي. وأهم حجة تورد في هذا السياق هي ما يعرف "بالأدب التافه" (Trivialliteratur) بأشكاله وأنواعه المختلفة، كالرواية البوليسية، ورواية رعاة البقر، وروايات الحبّ العاطفية المبتذلة، والروايات والقصص الجنسية (Pornoliteratur) . فهذه الأعمال الأدبية التافهة المبتذلة كثيراً ما تحظى بنجاح عالمي يفوق النجاح الذي تحرزه أعمال أدبية ذات جودة فنية عالية. إنّ روايات (أجاتاكريستي) البوليسية، على سبيل المثال، قد حققت نجاحاً عالمياً تفوق على النجاح الذي حظيت به روائع الأعمال الأدبية. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن روايات بوليسية أخرى وعن بعض روايات الجاسوسية وروايات الإثارة الجنسية. فقد ترجمت تلك الأعمال من لغاتها الأصلية إلى العديد من اللغات الأجنبية، وبلغت طبعاتها أرقاماً فلكية. فهل ننكر عالميتها لمجرد أنها تنتمي إلى الأدب التافه؟ لئن كانت العالمية تعني أن يتخطى النص الأدبي حدوده اللغوية والثقافية القومية إلى لغات وثقافات أخرى، فلن يكون هناك مناص من الاعتراف بعالمية الكثير

من الأعمال الأدبية التافهة، بل لا بدّ من التحدث عن "أدب تافه عالمي". إنه نوع من الأدب يلبي حاجات ثقافية ونفسية متوافرة لدى متلقين كثر موجودين في كل المجتمعات. ومن الطريف أن تلك الأعمال التي تعدّ مبتذلة ومحتقرة بالمعايير الأدبية والأخلاقية الرسمية، مما يحمل السلطة الرقابية على منع تداولها في كثير من البلدان، كالقصص الجنسية المثيرة أو البورنوغرافية، تشق طريقها إلى العالمية رغم كلّ الحواجز، وتحقق انتشاراً عالمياً تحسدها عليه أرقى الأعمال الأدبية.

ويسوق معارضو نظرية "الجودة الفنية" حجة أخرى، ألا وهي أنّ تاريخ الأدب العالمي قد شهد تمكّن أعمال أدبية ليست عالية الجودة فنياً من أن تدخل دائرة العالمية. فرواية "آلام فرتر" لغوته على سبيل المثال، تلك الرواية التي شقت طريقها إلى العالمية بسرعة كبيرة، إذ ترجمت إلى لغات أجنبية كثيرة، وأثرت تأثيراً كبيراً في متلقين ينتمون إلى ثقافات متباينة جدّاً، ليست من وجهة النظر الفنية عملاً أدبياً عالي الجودة(٧١) . وروايات الكاتب الأمريكي إرنست همينغواي التي ترجمت إلى مختلف اللغات، وقلمنت، وجعلت من مؤلفها أديباً ذا شهرة عالمية ضخمة، ليست من الناحية الفنية متطورة بدرجة تتناسب وعالميتها. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن روايات ستيفان زفايغ وهرمان هيسه والكثير الكثير من الأدباء الذين يعدّون عالميين. وهناك أيضاً ظاهرة الكتب الأدبية الرائجة (Bestseller) التي تحقق طبعات وأرقام مبيعات مرتفعة. فهي سرعان ما تترجم إلى اللغات الأجنبية وتحقق رواجاً عالمياً كبيراً. وتنشر الصحافة في بعض الأقطار قائمة تلك الكتب بصورة أسبوعية، استناداً إلى معطيات تمدّها بها المكتبات. إنّ المرء قلّ أن يجد ضمن تلك الكتب الرائجة أعمالاً أدبية ذات مستوى فني رفيع. ولذا فمن المؤكد أنّ وراء رواجها العالمي سبباً غير الجودة الفنية، يمكن أن يكون تجاوبها مع أذواق شرائح واسعة من المتلقين، وتلبيتها لحاجاتهم النفسية السطحية. فهل تكفي هذه الحجج لجعلنا نتخلى عن الجودة الفنية كمعيار لعالمية الأعمال الأدبية؟ إننا لسنا مع هذا الرأي. فالأعمال الأدبية الراقية فنياً تشق طريقها إلى العالمية، وإن يكن بشيء من البطء، وتدخل دائرة العالمية في نهاية الأمر. فهي تترجم إلى اللغات الأجنبية وتستقبل من جانب المتلقين في مجتمعات مختلفة، ويتأثر بها القراء العاديون والأدباء الأجانب على حدّ سواء. إن الأعمال الأدبية ذات الجودة الفنية العالية هي أعمال إبداعية شقت لآدابها القومية دروباً إبداعية جديدة، ودشنت مراحل جديدة من التطور الفني للأدب في العالم. وهذا ينطبق على روايات

الإسباني ثيربانتيس، والروسي دستويفسكي، والألماني توماس مانّ، والإنكليزي جيمس جويس، والتشيكي – النمساوي فرانز كافكا، وعلى روائيين آخرين، تماماً كما ينطبق على مسرحيات شكسبير وستريندبرغ وبريخت وبيكيت وغيرهم من كتاب المسرح الكبار، وعلى شعر اوفيد وورودسورث ومالارميه وإليوت وسيلان وريلكه وغيرهم من كبار الشعراء العالميين. إن الأعمال الأدبية العالمية التي تستحق هذا الاسم بجدارة هي أعمال مثلت منعطفات وتحولات كبيرة في تاريخ الأدب العالمي، وبدايات لمراحل ومدارس واتجاهات وأساليب جديدة من تطور الأجناس الأدبية التي تنتمي إليها، وقد كانت جودتها الفنية وراء ترجمتها إلى مختلف اللغات الأجنبية، وتلقيها في مختلف المجتمعات، واستمرار تلقيها مهما تقدّم بها الزمن.

ولكن هل يمكن التوفيق بين هذين النوعين المتضاربين من العالمية: عالمية أعمال أدبية تافهة سطحية، وعالمية أعمال أدبية راقية متميزة فنياً وجمالياً؟ هل ننكر على النوع الأول عالميته رغم ما يتمتع به فعلياً وميدانياً من عالمية؟ سيكون من السخف إنكار عالمية الأدب التافه، مهما كان رأينا فيه وموقفنا منه. فعالميته قائمة وموجودة بالفعل، والدليل على ذلك هي الترجمات إلى اللغات الأجنبية والطبعات الكثيرة والكبيرة، والتأثير الكبير الواسع الذي يمارسه هذا النوع من الأدب على جماهير المتلقين في كلّ أنحاء العالم. إن المرء يرتكب حماقة كبيرة إذا تجاهل عالمية الأدبين التافه والرائج، وتمسك بوجهة النظر الأرستقراطية القائلة بأن الأدب العالمي يقتصر على الأعمال الأدبية الراقية المتميزة فنياً وجمالياً. ولرب قائل إن معايير الجودة الفنية تختلف من مجتمع لآخر، ومن ثقافة لأخرى، ومن زمن لآخر. وبالفعل فإن الجودة الفنية معيار إشكالي، ومن العبث إخفاء تلك الإشكالية. فتقييم جودة الأعمال الأدبية أمر خلافي، إلاّ أنّ ذلك التقييم جزء لا غنى عنه في النشاط النقدي(٧٢). أما تحديد معايير الجودة الفنية فهو يرجع إلى النقاد الأدبيين وعلماء الأدب ودارسيه. فهم متلقون محترفون ذوو خبرة في هذا المضمار، وهم يقومون بغربلة الأعمال الأدبية وتقييمها وفقاً لاتجاهاتهم الفكرية ومذاهبهم النقدية. وعلى الرغم مما يظهر بين النقاد من اختلاف في تقييم الأعمال الأدبية وجودتها الفنية، فإنّ هناك اتفاقاً أو اجماعاً كبيراً بينهم على تقييم كثير من الأعمال الأدبية التي لا خلاف على جودتها. وينطبق هذا على أعمال الأدب العربي القديم التي تنعت "بالكلاسيكية". أما الأدب الحديث والمعاصر فكثيراً ما تتضارب تقديرات النقاد لجودة أعماله الأدبية، ومن الصعب أن يتفق النقاد على

تقييم موحد لتلك الأعمال، حتى داخل الأدب القومي الواحد، فما بالك بالأدب العالمي؟! إلاّ أن هناك أدباء محدثين يتفق النقاد جزئياً أو نسبياً على جودة أدبهم، واعتماداً على ذلك تمنح الجوائز الأدبية الوطنية والعالمية، ولكنّ إشكالية التقييم تظلّ برغم ذلك إشكالية قائمة، ومعها تظلّ إشكالية اتخاذ الجودة الفنية معياراً لعالمية الأعمال الأدبية موجودة.

إذا انطلقنا من ذلك المعيار نجد أنّ الأعمال الأدبية الراقية المتميزة فنياً هي أعمال تتصف على الصعيد المضموني بأنها أعمال ذات مضامين إنسانية، رغم أنها تعبر عن بيئات اجتماعية وثقافية وطنية ومحلية. فروائع الأدب العالمي هي أعمال محلية جدّاً وعالمية جدّاً في آن واحد، مما يكسبها القدرة على مخاطبة المتلقين في مجتمعاتها الأصلية وفي المجتمعات الأجنبية انطلاقاً من وجود مضامين إنسانية مشتركة بين الشعوب. فتعبير تلك الأعمال بصدق عن بيئاتها الوطنية والمحلية لا يحرمها من فرص التلقي خارج تلك البيئات بل يفتح لها أبواب الانتشار العالمي على مصراعيها. وبهذا الخصوص تصحّ مقولة "المحلية طريق العالمية". ومن الجدير بالذكر أيضاً أنّ الأجناس الأدبية لا تتمتع بفرص العالمية نفسها. فالأعمال الروائية والقصصية تتمتع بفرص أكبر، لأنّ تلقيها خارج لغاتها ومجتمعاتها الأصلية أسهل من تلقي الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى الأجناس الأدبية الأخرى. إن العمل الروائي أو القصصي الذي يترجم إلى لغة أجنبية ينقل إلى المتلقين الأجانب معلومات وفيرة عن مجتمعه وبيئته، ويلبي رغبتهم في أن يكوّنوا لأنفسهم فكرة عن ذلك المجتمع وأوضاعه وقضاياه، إضافة إلى أنه يمتعهم جمالياً. ونظراً لأنّ العمل الروائي أو القصصي نص نثري فإنه لا يفقد أثناء الترجمة إلى اللغات الأجنبية كثيراً من مواصفاته الأسلوبية والجمالية والدلالية. ولا يحتاج هذا النصّ لكي يستقبل خارج لغته الأصلية، لأكثر من أن يترجم إلى اللغة الأجنبية وأن ينشر في كتاب أو في دورية، وذلك لأن تلقيه يتمّ بوساطة القراءة. أما الشعر فهو جنس أدبي عصيّ على الترجمة، وهو يفقد الكثير من خصائصه الأسلوبية والجمالية والمعنوية عندما ينقل من لغته الأصلية إلى لغة أجنبية مهما كان المترجم جيداً. وبذلك فإنه يفقد الكثير من شعريته وأدبيته وقدرته على التأثير الجمالي في المتلقين. ولذا فإن فرص الاستقبال العالمي التي تتمتع بها النصوص الشعرية المترجمة أضعف بكثير من الفرص التي تتمتع بها النصوص الروائية والقصصية. وكم من شاعر أطبقت سمعته الآفاق في وطنه، وعدّ "مالئ الدنيا وشاغل الناس"، لم يسمع به خارج بلاده أحد؟! أما النصوص الدرامية أو المسرحية فهي نصوص

سهلة الترجمة نسبياً إلى اللغات الأجنبية، ويمكن أن تمثل مترجمة على خشبات المسارح الأجنبية، وأن يقرأها المتلقون الأجانب. وبالفعل فإنّ الطلب على النصوص المسرحية المترجمة كبير جدّاً، خصوصاً في الأقطار التي لم يزدهر فيها الأدب المسرحي، كالوطن العربي، حيث تلجأ مسارحها إلى عرض المسرحيات الأجنبية مترجمة أو مقتبسة أو مولّفة، وهذا ماقيّض للنصوص المسرحية الجيدة قدراً كبيراً من العالمية، ومكنّ العديد من كتاب الدراما من أن يصبحوا عالميين بالفعل. إنّ أسماء سوفوكليس وشكسبير وموليير وستريندبرغ وديرنمات وبيكيت وآرثر ميلر وغيرهم من الكتاب المسرحيين هي أسماء لا جدال في عالميتها(٧٣) .

ـ البعد التوسيطي

الترجمة

لا ينتقل العمل الأدبي من دائرة أدبه القومي إلى دائرة العالمية من تلقاء نفسه، بل نتيجة مروره بحلقة وسيطة. فلكي يصبح العمل الأدبي عالمياً يجب أن يترجم وينشر ليصبح في الإمكان أن يقرأ ويستقبل من جانب المتلقين في مختلف أرجاء العالم. وما لم يحدث ذلك لا يمكن الحديث عن عالميته، حتى ولو كان العمل الأدبي من الناحية الفنية رائعة أدبية. وبما أن هذه المرحلة من سيرورة العمل الأدبي تتوسط مرحلتي الإنتاج والتلقي، فإننا نسميها "مرحلة توسيطية". ولكن قبل الحديث عن هذه المرحلة لا بدّ لنا من التطرق إلى إمكانية أن يستقبل العمل الأدبي خارج لغته القومية دون توسيط، كأن نقرأ الأعمال الأدبية العربية في فرنسا أو كندا أو اليابان باللغة العربية.

إنّ هذه الإمكانية قائمة ولكن على نطاق ضيّق بالنسبة لمعظم اللغات. فإجادة اللغات الأجنبية بدرجة تمكن متعلميها من تلقي أعمال أدبية أجنبية مكتوبة دون وسيط هي ظاهرة محدودة النطاق، بالرغم من التقدم الكبير الذي أحرزه تعليم اللغات الأجنبية وتعلمها إبان العقود القليلة الأخيرة. إلاّ أنّ هذه المقولة لا تنطبق على اللغات كلها، بل تستثنى منها اللغات التي يمكن أن تسمى عالمية، وفي مقدمتها الإنكليزية، التي تحولت إلى لغة تداول عالمية وتدرّس آدابها في كل جامعات العالم. ومن الطبيعي أن يطلّع دارسو اللغة الإنكليزية على الأدب الإنكليزي وعلى الآداب الأخرى الناطقة بالإنكليزية دون وسيط، إضافة إلى أنهم يصبحون قادرين على الاطلاع على الأعمال الأدبية الأخرى

المترجمة إلى الإنكليزية. ولهذا يمكن القول إنّ الآداب الناطقة بالإنكليزية والمترجمة إليها تتمتع بامتياز كبير وبفرص عالميّة لا تتمتع بها الأعمال الأدبية المكتوبة بلغات أخرى. وهذا ينطبق، وإن يكن بدرجة أقل، على الآداب الناطقة بالفرنسية وعلى الأعمال الأدبية الأجنبية المترجمة إلى هذه اللغة. وعليه فإنّ اللغتين الإنكليزية والفرنسية تتمتعان اليوم بأهمية قصوى في تكوين عالمية الأدب. ولكن إذا صرفنا النظر عن هاتين اللغتين وآدابهما، نجد أن الأعمال الأدبية لا تنتقل من النطاق القومي إلى النطاق العالمي دون وسيط هو الترجمة، التي تغادر الأعمال الأدبية بوساطتها لغاتها القومية أو الأصلية إلى لغات وثقافات ومجتمعات أخرى، حيث تستقبل وتصبح عالمية. فالترجمة هي القناة الرئيسة لعالمية الأدب، ولا يمكن أن يلج العمل الأدبي دائرة العالمية ما لم يترجم إلى أكبر عدد من اللغات الأجنبية، وإلى الانكليزية والفرنسية على وجه الخصوص. إنّ الترجمات هي أكبر وأهم مؤشر لعالمية العمل الأدبي، وليس من قبيل المبالغة أن نقول إن المترجمين هم صناع الأدب العالمي. إلاّ أنّ اللغات لا تتساوى في الأهمية كلغات مترجم إليها (لغات هدف) لا من حيث متكلميها ومتعلميها كلغة أجنبية، ولا من حيث أهميتها كلغات ذات إشعاع ثقافي. فترجمة عمل أدبي إلى لغة أجنبية صغيرة ذات إشعاع ثقافي ضئيل، لاتعادل من حيث الأهمية ترجمته إلى لغة كبيرة ذات إشعاع ثقافي كبير كالإنكليزية والفرنسية. إنّ ترجمة عمل أدبي إلى لغة عالمية كالإنكليزية، قد تتحول إلى محطة وسيطة على طريق ترجمته من تلك اللغة إلى لغات أخرى. فعن الإنكليزية ترجم إلى العربية قسم كبير مما ترجم إليها من أعمال أدبية ألمانية على سبيل المثال(٧٤) . والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الفرنسية، التي كانت لغة وسيطة لكثير من ترجمات أعمال أدبية غير فرنسية إلى العربية. فالترجمة الأدبية إلى اللغات الأجنبية عموماً، وإلى لغة أجنبية عالمية بشكل خاص، تضمن للعمل الأدبي أكبر قدر ممكن من الانتشار والتلقي العالميين، وتمكّنه بالتالي من ولوج دائرة العالمية. أمّا الآثار الأدبية التي لا تترجم إلى لغات أجنبية، فتبقى حبيسة لغاتها القومية، مهما كانت تلك الأعمال متطورة فنياً وفكرياً.

وغني عن الشرح أنّ الأعمال المترجمة لا تؤثر في المتلقين إلاّ إذا كانت ترجمتها جيدة. فالعمل الأدبي عمل فني لغوي يعتمد تأثيره على طبيعته الجمالية. وما لم تتمكن الترجمة الأدبية من أن تحقق تعادلاً معنوياً وأسلوبياً وجمالياً مع الأصل، فإنها تفقد القدرة على التأثير الجمالي(٧٥). إنّ الترجمات

الرديئة لا تساعد في إيصال العمل الأدبي إلى دائرة العالمية بل تعيق ذلك الانتقال. ومن هنا تنبع أهمية الانتباه إلى نوعية الترجمات وجودتها، لا إلى كميتها فقط. ولكن الترجمة تظل في مطلق الأحوال القناة الرئيسة لعالمية الأدب والمؤشر الأكبر لتلك العالمية.

ـ النشر

ومن الأمور البدهيّة أن العمل الأدبي المترجم يجب أن ينشر كي يصل إلى المتلقين. ولكن كما هناك لغات صغيرة وأخرى كبيرة، هناك دور نشر كبرى وأخرى صغيرة، ولكلّ منها قدرتها على الوصول إلى القراء. فدور النشر الصغيرة لا تطبع من الكتاب سوى عدد صغير من النسخ، مما يحصر تلقيه في دائرة ضيقة من المتلقين. أما إذا صدر العمل الأدبي عن دار نشر كبرى فمن الطبيعي أن يؤدي ذلك إلى توسيع دائرة متلقيه وزيادة تأثيره. وقد يصدر العمل الأدبي المترجم في كتاب جيب ذي طبعة عالية، أو في صورة سلسلة بجريدة يومية أو مجلة أسبوعية، مما يهيئ له فرص انتشار أكبر وأوسع. وفي كلّ الأحوال فإن دار النشر وعدد الطبعات، وعدد النسخ المطبوعة، هي مؤشرات هامة، تدلّ على مدى انتشار العمل الأدبي المترجم وحجم تلقيه. صحيح أنّ هذا الجانب ذو طبيعة كمية، ولكن هذا لا يقلل من شأنه. فعالمية الأدب ليست مسألة نوعية فحسب. إنّ عملاً أدبياً مترجماً قد صدر عن دار نشر كبرى، وصدرت منه عدّة طبعات كبيرة، هو عمل أدبي قد حقق بلا شكّ درجة من العالمية تفوق الدرجة التي حققها عمل صدر عن دار نشر صغيرة مغمورة في طبعة واحدة وبعدد قليل النسخ.

إلاّ أن سعة الانتشار هذه تتوقف على أمور مختلفة، أبرزها استعداد جمهور المتلقين الأجانب لاستقبال العمل الأدبي الأجنبي المترجم، وقدرة دار النشر على ترويج ذلك العمل، وقيام النقد الأدبي، ولا سيما الصحافي منه، بدوره كوسيط بين العمل الأدبي الأجنبي وبين جمهور المتلقين. فسعة انتشار العمل الأدبي المترجم هي محصلة جهود المترجم والناشر والناقد.

ـ التلقي الإبداعي

ومن أبرز مظاهر عالمية الأعمال الأدبية وأشكالها تأثر الآداب الأجنبية بتلك الأعمال، إن فنياً أو موضوعاتياً أو فكرياً، وبأشكال وصور مختلفة. فقد كان لمسرحيات شكسبير تأثير إبداعي واسع النطاق على أدب الدراما في العالم

بأسره. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن مسرح بريخت الذي دشن مرحلة أو مدرسة جديدة في المسرح العالمي، تعرف "بالمسرح الملحمي"(٧٦) . وكم كان التأثير الإبداعي لقصص ألف ليلة وليلة في الأدب العالمي كبيراً(٧٧) . وهذا ينطبق أيضاً على شعر ت.س. إليوت ومالا رميه وريلكه وغيرهم من الشعراء العالميين. أما التأثير الإبداعي الذي مارسته روايات دستويفسكي وجيمس جويس وتوماس مانّ وفرانز كافكا وغيرهم من الروائيين الكبار على أدب الرواية في العالم، فهو معروف، وقد كان موضوعاً للعديد من الدراسات الأدبية المقارنة. فهؤلاء الكتاب العالميون قد شقوا بأعمالهم الأدبية دروباً جديدة للإبداع الأدبي، وشكلت أعمالهم نقاط علام في تاريخ الأدب في العالم. وهذا شأن الأعمال الأدبية العالمية: إنها تمارس تأثيراً إبداعياً كبيراً، سواء داخل آدابها أم في الآداب الأجنبية(٧٨) . ومن المؤكد أنّ التأثير الإبداعي الذي يمارسه العمل الأدبي خارج أدبه القومي هو مؤشر هامّ آخر من مؤشرات عالميته.

- التلقي النقدي

ومن العوامل الرئيسة التي تتوقف عليها عالمية الآثار الأدبية تلك النشاطات النقدية والتفسيرية التي تدور حولها في الثقافات الأجنبية. وكثيراً ما تبدأ تلك النشاطات قبل ترجمة العمل الأدبي إلى اللغات الأجنبية، وذلك عندما يقوم ناقد (أو نقاد) بالتعريف بذلك العمل وكاتبه، مما يمهد لترجمته إلى اللغة أو اللغات الأجنبية. فهذه الكتابات النقدية تثير في نفوس القراء الأجانب الرغبة في الاطلاع على ذلك العمل، وتحفز المترجمين إلى ترجمته، وتخلق لدى الناشر استعداداً لنشره. إن الناقد يقوم في هذه الحالة بدور ريادي، حيث يكتشف الأعمال الأدبية الأجنبية الجديرة بالترجمة ويمهد الطريق لترجمتها. ويستمر دور النقد بعد صدور الترجمة، حيث يقوم الناقد بمراجعتها في الصحافة والدوريات، ويرشد إليها القراء والمكتبات وغير ذلك من فئات المتلقين. وبذلك يسهم النقد في ترويج العمل الأدبي المترجم وتوجيه تلقيه. وكثيراً ما يقوم النقاد بكتابة مقدمات أو خواتيم للأعمال الأدبية المترجمة، فيساهمون بذلك في تقريبها إلى أذهان القراء، ويساعدون المتلقين في فهمها. ولا يتوقف دور النقد عند هذا الحدّ. فمن النقاد من يكتب دراسات أدبية معمّقة حول الأعمال الأدبية الأجنبية المترجمة، يقوم فيها بشرح تلك الأعمال وتفسيرها وتحليلها وتأويلها، إن في صورة أبحاث تنشر في الدوريات، أو في صورة كتب حول أدب أجنبي أو أديب أجنبي أو جنس أدبي في أدب أجنبي أو أعمال أدبية أجنبية منفردة(٧٩)

أو في شكل معاجم وموسوعات مخصصة للآداب الأجنبية وللأدب العالمي. ومن أهم أشكال هذا النشاط النقدي التفسيري الرسائل الجامعية التي تؤلّف حول الآداب الأجنبية، وهي رسائل كثيراً ما تنشر في كتب وتصبح مراجع حول تلك الآداب. إنّ نجاح الأعمال الأدبية المترجمة وشهرة أصحابها من الأدباء الأجانب، وحصولهم على الجوائز الأدبية العالمية كجائزة نوبل، هي أمور تتوقف إلى حدّ كبير على هذا النشاط النقدي التفسيري. فالنقاد شركاء رئيسيون في صناعة الأدب العالمي.

وبالطبع فإن لذلك النشاط بعداً تأويلياً خاصاً، وذلك لأن العمل الأدبي يفسّر خارج لغته وثقافته بصورة قد تختلف جذرياً عن تفسيره داخل ثقافته الأصلية. فمن حق النقاد والدارسين الأجانب أن يقرؤوا العمل الأدبي الأجنبي بالصورة التي يرونها صحيحة. فهم يقرؤون ذلك العمل انطلاقاً من "أفق توقعات" مختلف بالضرورة، قليلاً أو كثيراً، عن أفق توقعات النقاد الذين يقرؤونه ويفسرونه ضمن أدبه القومي الأصلي. وقد يكون ذلك الاختلاف التفسيري مصدر نقاش بين النقاد الأجانب وبين النقاد المنتمين إلى أدب لغة المصدر الذين قد يعتقدون أنهم أكثر قدرة على فهم أدبهم القومي وتفسيره من زملائهم الأجانب. ومن أشهر الأمثلة على ذلك ما دار في النقد الأدبي العربي من نقاش حول تأويل أعمال الأديب الألماني اللغة فرانز كافكا(٨٠) .

وخلاصة القول إنّ هذا النشاط النقدي التفسيري بأشكاله المختلفة هو مكوّن رئيس من مكوّنات عالمية الأدب ومؤشر هامّ لتلك العالمية.

ـ اعتبارات غير أدبية

ولا بدّ لنا من الإشارة أخيراً إلى حقيقة أنّ عالمية الأدب لا تخضع لاعتبارات أدبية فقط، بل تخضع أيضاً لاعتبارات غير أدبية، كالقوة الاقتصادية والسياسية والعسكرية للدولة التي ينتمي العمل الأدبي إليها. فآداب الدول القوية تستفيد من هيبة دولها، ويكون الاستعداد الخارجي لاستقبالها أكبر من الاستعداد لتلقي آداب الدول الضعيفة والمتأخرة. كذلك فإنّ الدول القوية والغنية تكون قادرة على أن تخصص إمكانات مالية لدعم نشاطاتها الثقافية الخارجية، بما في ذلك دعم ترجمة أعمال من آدابها إلى اللغات الأجنبية(٨١) . وأحدث مثال على ارتباط عالمية الأدب باعتبارات وعوامل غير أدبية، هو مصير الأدب الروسي المعاصر. فقد حظي هذا الأدب إبان ازدهار الاتحاد السوفيتي وتماسك "المعسكر الاشتراكي" سابقاً باهتمام خارجي كبير، سواء في أقطار أوروبا

الشرقية أم في العالم بأكمله. وقد تزامن ذلك مع تحول اللغة الروسية إلى لغة ذات مكانة إقليمية ودولية كبيرة. لقد وفرت القوة السياسية والعسكرية والاقتصادية للاتحاد السوفيتي السابق شرطاً غير أدبي لدخول الأعمال الأدبية الروسية دائرة العالمية. إلاّ أنّ ذلك الوضع سرعان ما تغير بعد انهيار الاتحاد السوفيتي والمعسكر الاشتراكي، وما رافق ذلك من تدهور اقتصادي، حوّل روسيا من قوّة عظمى إلى دولة متلقية للمساعدات الاقتصادية الخارجية. ونتيجة لذلك تراجع الاهتمام الدولي باللغة الروسية وآدابها بصورة ملحوظة، بينما استمر الاهتمام العالمي بلغات وآداب الدول القوية اقتصادياً وعسكرياً وسياسياً، ألا وهي الدول الصناعية الرأسمالية الغربية. حتى أنّ اليابان، وهي دولة ذات لغة محدودة الانتشار خارجياً، قد شهدت في الفترة الأخيرة تزايد الاهتمام العالمي بأدبها ولغتها، وهذا ما تجلى في تنامي عدد ما يترجم إلى اللغات الأجنبية من أعمال أدبية يابانية، وما يكتب في الخارج عن الأدب الياباني. واليوم يمكن القول إنّ الأدب الياباني بات يتمتع بحضور عالمي مرموق، لا يرجع لأسباب أدبية فقط، بل له أسباب غير أدبية أيضاً، يمكن إجمالها في أنّ العالم يريد أن يتعرف من خلال الأدب الياباني إلى ذلك الشعب الذي صنع واحدة من أكبر المعجزات الاقتصادية في القرن العشرين(٨٢) . أمّا الحالة المضادة فهي حالة آداب أمريكا الجنوبية، وهي آداب أقطار فقيرة متأخرة، ولكنّ ازدهارها الفني والفكري مكّنها من أن تثبت وجودها في الساحة الأدبية الدولية، ومكّن العديد من أدبائها من أن يحظوا بقسط وافر من العالمية. واليوم لا يذكر الأدب العالمي دون أن تتبادر إلى الذهن أسماء عدد من الكتاب الأمريكيين الجنوبيين، وفي مقدمتهم الروائي الكولومبي غارثيا ماركيز.

تلك هي، بإيجاز شديد، أبعاد مفهوم "عالمية الأدب" أو "الأدب العالمي" الذي ندعوا إلى تبنيه. إنه مفهوم متكامل يأخذ مختلف أبعاد السيرورة الأدبية وجوانبها في الحسبان، إبداعية وإنتاجية كانت أم توسيطية واستقبالية. وهو مفهوم لا يجد أيّ صعوبة في التعامل مع العوامل والجوانب غير الأدبية لعالمية الأدب، تلك العوامل والجوانب التي يمكن وصفها بالسوسيولوجية، والتي لا نرى أي مبرر لإخفائها أو إنكارها. ومن هذا المفهوم المتماسك الذي يستند إلى نظرية الأدب يجدر بنا أن ننطلق عندما نعالج قضايا عالمية الأدب العربي الحديث.

ـ الأدب العربي الحديث وأسئلة العالمية

ماذا يترتب على مفهوم عالمية الأدب الذي ندعوا إليه على صعيد عالمية الأدب العربي الحديث؟ وكيف ندرس تلك العالمية في ضوء هذا المفهوم؟ إن دراسة عالمية الأدب العربي الحديث يجب أن تشمل كل أبعاد تلك العالمية، لا أن تقتصر على بعضها. فعليها أن تتناول الأبعاد الفنية والجمالية، تماماً كما تتناول الجوانب التوسيطية والنقدية والاستقبالية القرائية والمنتجة. فإذا لم تراع تلك الأبعاد والجوانب كلها، فإن المرء لا يستطيع أن يرسم صورة صحيحة لواقع عالمية الأدب العربي الحديث، ولا أن يخلص إلى تصوّر سليم لما يجب عمله لمساعدة هذا الأدب في التوصل إلى مزيد من العالمية. إنّ دراسة عالمية الأدب العربي الحديث مطالبة بأن تقدّم إجابات عن الأسئلة الآتية:

١ـ هل تطوّر الأدب العربي الحديث فنياً وجمالياً وموضوعاتياً بحيث يمكن القول إنه قد ارتقى إلى مصاف الآداب المتطورة في عالم اليوم، وقدّم مساهماتٍ قيمة في تطوّر الأدب العالمي الحديث؟

٢ـ ما هي الفرص التي يتمتع بها الأدب العربي الحديث للانتشار خارج حدود لغته القومية دونما وساطة؟

٣ـ وماذا عن ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية؟ أهي من حيث الحجم والنوعيةمتطورة، مما يمكننا من القول إنّ العالم يطلع بصورة وافية على الأدب العربي الحديث مترجماً إلى لغاته؟

٤ـ هل تنشر الأعمال الأدبية العربية الحديثة المترجمة إلى اللغات الأجنبية بصورة تضمن لها الانتشار والوصول إلى جمهور عريض من القراء، أم تصدر عن دور نشر صغيرة ولا تصل سوى إلى القراء المهتمين المحدودي العدد؟

٥ـ هل حظي الأدب العربي الحديث باهتمام النقاد والدارسين الأجانب؟ وهل قام النقد الأدبي الأجنبي بدوره في تعريف المتلقين بالأدب العربي الحديث، وقدّم مساهماتٍ قيمة في تحليله وتفسيره وتأويله؟

٦ـ هل تأثر الأدباء الأجانب بالأدب العربي الحديث فنياً أو فكرياً؟

إن الإجابات السليمة عن هذه الأسئلة يمكن أن تتكامل لتكوّن صورة عن عالمية الأدب العربي الحديث. وبالطبع لا يجوز أن تكون تلك الإجابات مبنية على تقديرات وآراء ذاتية أو شخصية، بل على دراسات واستقصاءات وأبحاث ميدانية موثقة. فالبحث الإمبيري يحمي المرء من الوقوع في الذاتية والاعتباطية، ومن أن يقدّم إجابات سهلة عن أسئلة صعبة. ولذا فإنّ إجاباتنا عن تلك الأسئلة هي إجابات مؤقتة وغير نهائية، تستند إلى ما توافر لنا من معلومات متعلقة بالموضوع، آملين أن نتمكن في المستقبل من استكمال هذه الإجابات، وأن يقوم باحثون آخرون بالمساهمة في استكمالها.

الشرط الإنتاجي

تتطلب الإجابة عن السؤال الأول إجراء دراسات فنية وجمالية مقارنة بين الأدب العربي الحديث وبين الآداب الأجنبية الحديثة المتطورة، وذلك بغرض تبيّن مدى ما أحرزه الأدب العربي الحديث من تقدم على صعيد تطوير نفسه فنياً وجمالياً. ومن المناسب أن يؤخذ كلّ جنس أدبي على حدة، فيدرس المرء أوضاعه ومستوى تطوره الجمالي والفني بالمقارنة مع أمثاله في الآداب الأجنبية المتطورة، علماً بأننا لا نعني بذلك الآداب الأوروبية والغربية فقط. وفي الواقع فإنّ هذه المهمة العلميّة الضخمة هي مهمة دائمة للدراسات الأدبية المقارنة في الوطن العربي، وقد تحقق على هذا الصعيد بعض الإنجازات، وذلك من خلال دراسات التأثير والتأثر التي وضعها المقارنون العرب، خصوصاً في مضمار الرواية العربية، وفي مجال المسرح والشعر بدرجة أقل. ويشكل تخصيص الملتقى الرابع للروائيين العرب في قابس لموضوع "عالمية الرواية العربية" خطوة هامة في هذا الاتجاه، وهي خطوة جاءت في سياق ازدهار دراسات الرواية العربية واستقطابها قسماً كبيراً من جهود الباحثين(٨٣) . وتسمح تلك الدراسات بالقول إنّ الروائيين العرب قد بذلوا، وما زالوا يبذلون، جهوداً كبيرة بهدف تطوير الإبداع الأدبي العربي والوصول به إلى مصاف العالمية. أما مسألة ما إذا كان ذلك الإبداع قد بلغ بالفعل مستوى من التطور الفني والجمالي يجعله يضاهي أرقى ما في الإبداع الروائي العالمي من مستويات فنية وجمالية، فهي مسألة لا يمكن تقديم إجابة دقيقة وشافية عنها إلاّ من خلال دراسات فنية وجمالية مقارنة شاملة. ولكن المرء لا يستطيع أن يتجاهل المؤشرات الإيجابية التي ظهرت حديثاً بهذا الخصوص، وأبرزها منح جائزة نوبل للآداب عام ١٩٨٨ للروائي العربي المصري نجيب محفوظ، والتنامي الملحوظ لعدد الأعمال الروائية العربية التي تترجم إلى اللغات الأجنبية، وازدياد الدراسات النقدية الأجنبية حول أدب الرواية العربي المعاصر. فهذه المؤشرات تدل على أن موقع الرواية العربية في الأدب العالمي الحديث آخذ بالتحسّن. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن أدب القصة القصيرة والأقصوصة.

- المسرح العربي

أما بالنسبة لأدب المسرح العربي فالأمر مختلف. فهذا الأدب حديث العهد،

وقد نشأ أصلاً في غمرة المثاقفة بين الأدب العربي والآداب الأجنبية الغربية، وليس له جذور راسخة في التراث العربي. ومع أن جهوداً إبداعية ضخمة قد بذلت على امتداد القرن الأخير بهدف تأصيله وتطويره، فإن تلك الجهود جاءت متأخرة جداً، وذلك نظراً لأنّ المسرح قد تراجع في العالم بأسره، وأفسح المجال للفيلم السينمائي والتلفزيوني والدراما الإذاعية(٨٤) . كما ظلت النصوص المسرحية العربية الأصيلة قليلة جداً، واعتمدت خشبات المسرح العربي في عروضها على النصوص المسرحية الأجنبية، مترجمة كانت أم مقتبسة ومعدّة. ولذا لا عجب في ألا يهتّم العالم بأدب مسرحي تلك أوضاعه.

إلاّ أنه لا يجوز للمرء أن ينكر أن هناك كتاباً مسرحيين عرباً بذلوا جهوداً إبداعية ضخمة، دفعت أدب المسرح العربي خطوات كبيرة إلى الأمام، وقدموا نصوصاً تضاهي من حيث الشكل الفني والعمق الفكري أرقى النصوص المسرحية العالمية. وفي مقدمة هؤلاء الكتاب المسرحيين الكاتب المسرحي العربي السوري سعد الله ونوس الذي نهض بأدب المسرح العربي المعاصر، وأبدع أعمالاً مسرحية على درجة عالية جداً من الجودة الفنية والفكرية. وقد انعكس ذلك إيجابياً على صعيد الترجمة والعروض والدراسات النقدية، داخل الوطن العربي وخارجه. فقد ترجمت مسرحيات سعد الله ونوس إلى اللغات الأجنبية الرئيسة، وعرضت على خشبات المسرح في بعض الأقطار الأوروبية والعربية، وكتبت حولها دراسات نقدية كثيرة(٨٥) . وليس أدلّ على الاحترام الذي حظي به هذا الكاتب المسرحي من أنه قد كلف سنة ١٩٩٧ بتقديم كلمة المسرحيين في يوم المسرح العالمي. ومن المؤكد أن الإنجازات الإبداعية العربية في أدب المسرح لا تقتصر على سعد الله ونوس، بل هناك مسرحيون عرب آخرون أثروا المسرح العربي بنصوص مسرحية متطورة، وساهموا في تأصيل هذا المسرح والارتقاء به. ومن الطبيعي ألا يتجاهل العالم تلك الجهود، وذلك بأن تترجم أعمال أولئك الكتاب المسرحيين إلى اللغات الأجنبية، وأن تعرض من قبل فرق مسرحية أجنبية، وأن تقدّم في المهرجانات العالمية للمسرح. رغم كلّ ذلك لا بدّ من القول إنّ ما تحقق على هذا الصعيد من تقدم ما زال متواضعاً، وما زال على المسرحيين العرب أن يبذلوا جهوداً إبداعية استثنائية، كي يعوّضوا التقصير التاريخي العربي في مضمار المسرح، ويتمكنوا من أن يرسخوا في أذهان الناس في العالم حقيقة أنه قد أصبح لدى العرب أدب مسرحي متطوّر لا يقلّ عن أمثاله في آداب الشعوب الأخرى.

ـ الشعر العربي الحديث

من المعروف أنّ الشعر أعرق الأجناس في الأدب العربي، وأن العرب قد بنوا عليه اعتدادهم الشديد بأدبهم ولسانهم. إلا أنّ الشعر العربي عاش فترة طويلة من الركود والانحطاط الفني والمضموني استمرت إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث بدأ عصر النهضة، الذي شهد صراعاً مريراً بين المقلدين والمجددين(٨٦) ، وأسفر ذلك الصراع عن نشوء حركة تحديث ضخمة، وعن انقلاب فني وموضوعاتي في الشعر العربي. فبرزت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر إلى جانب القصيدة العامودية ذات القافية الواحدة، وحلّت الوحدة العضوية والفنية للقصيدة محلّ بلاغة البيت وتفكك القصيدة، وحل الغرض الواحد مكان تعدد الأغراض في القصيدة الواحدة.. وباختصار فإن الشعر العربي قد شهد على امتداد هذا القرن عملية تجديد وتحديث هائلة باتت تعرف "بحركة الحداثة الشعرية"(٨٧) . فهل يعني ذلك بالضرورة أنّ الشعر العربي الحديث قد أصبح عالمياً؟

من المعروف أن الشعر كجنس أدبي قد تخلى عن قسم من مكانته الأدبية القديمة، "كديوان للعرب"، لأجناس أدبية أخرى، وفي طليعتها الرواية والقصة. وينظر كثير من النقاد اليوم إلى الرواية بصفتها الديوان الجديد المعاصر للعرب. ومع أن الإنتاج الشعري العربي المعاصر كبير وغزير جداً، فإنه لم يعد المعبّر الأول ولا الوحيد عن المجتمع العربي وما يعتمل فيه من قضايا اجتماعية وثقافية وأخلاقية وسياسية. لقد انتقلت الريادة في الأدب العربي الحديث إلى الرواية والقصة القصيرة وإلى الدراما بأشكالها المختلفة(٨٨) . أضف إلى ذلك أن الشعر جنس أدبي عصيّ على الترجمة، كما ذكرنا في مكان سابق من هذه الدراسة. فإذا ترجم إلى لغة أجنبية، فإنه يفقد جانباً أساسياً من نوعيته الأسلوبية والجمالية، ويفقد بالتالي قدرته على التأثير في المتلقين، وهذا ما يحدّ من فرص استقباله عالمياً. إنّ هذه المقولة لا تنطبق على الشعر العربي وحده، بل على الشعر بصفة عامّة. صحيح أنّ جائزة نوبل للآداب قد منحت في الفترة الأخيرة مرّتين لمبدعين في مضمار الشعر(٨٩) ، ولكن ذلك لا يغيّر شيئاً من حقيقة أنّ دور الشعر في العلاقات الأدبية الدولية غير رئيسي، وأن الشعر ظاهرة ثقافية وطنية بالدرجة الأولى. فالشاعر العربي السوري الكبير نزار قباني، من قبيل التمثيل، يتمتع في الوطن العربي بمكانة لا تضاهى، وبتأثير يحسده عليه أيّ شاعر أجنبي. أما خارج الوطن العربي فهو لا يتمتع

بتأثير أو استقبال يستحق الذكر. وهذا ينطبق من حيث المبدأ على الشعراء العرب الآخرين، وإن كان يختلف بعض الشيء بالنسبة لمحمود درويش وأدونيس وصلاح عبد الصبور، إذ هناك اهتمام خارجي أكبر بشعرهم، وهو اهتمام تجسد في صورة ترجمات لبعض أعمالهم الشعرية وفي دراسات نقدية حول تلك الأعمال(٩٠) . ولكن ذلك لا يغير كثيراً من حقيقة أن فرص استقبال الشعر العربي الحديث خارجياً فرص محدودة. لا جدال في أن ذلك الشعر قد تطوّر وتجدّد كثيراً، وأن مستواه الفني والجمالي لا يقلّ بحال من الأحوال عن المستويات الإبداعية لأولئك الشعراء الأجانب الذين يعدّون عالميين، ولكن فرص العالمية المتيسرة للشعر العربي الحديث ليست كبيرة، ودوره في عالمية الأدب العربي لن يكون رئيساً. فهذه العالمية قد باتت منوطة بأجناس أدبية أخرى. لقد شهد الأديب العالمي الكبير غوته أن شعراء الشرق أعظم من شعراء الغرب، وعدّ الشعر خاصية ملازمة لبيئة العربي وطبعه(٩١) ، ولكن ذلك الزمان قد ولى، واليوم لم تعد عالمية الأدب العربي الحديث متوقفة على الشعر بل على الرواية والقصة. إنه عصر النثر والصورة.

ـ الشرط التوسيطي

الترجمة إلى اللغات الأجنبية

ولكن ماذا عن الجوانب التوسيطية لعالمية الأدب العربي الحديث؟ لا بدّ لنا من أن نتساءل أولاً عما إذا كان هذا الأدب يتمتع بفرصة أن يستقبل في العالم عن طريق لغته الأصلية لا بوساطة الترجمة. هل يوجد أجانب قادرون على أن يقرؤوا أعمالاً أدبية عربية حديثة باللغة العربية؟ إنّ هذا السؤال يقودنا بالضرورة إلى الحديث عن تعليم العربية للأجانب وعن المكانة العالمية للعربية كلغة أجنبية، وهذا حديث طويل ذو شجون(٩٢) . وما يعنينا هو ذلك الجانب من تعليم العربية لغير الناطقين بها الذي يمكّن الدارس من تلقي أعمال أدبية عربية حديثة، أي دراسة اللغة العربية وآدابها في الجامعات الأجنبية (الاستعراب) . ففي الجامعات الأوروبية والغربية لا تشغل دراسة الأدب العربي الحديث سوى جزء يسير من دراسة أعمّ ألا وهي (الاستشراق) (Orientalistik) . ورغم أنّ الاهتمام الاستشراقي بالأدب العربي الحديث قد تنامى في المرحلة الأخيرة، وذلك ضمن تزايد اهتمام الاستشراق بالمجتمع العربي الحديث وثقافته، فإنّ الفئة المهتمة بالأدب العربي الحديث والمطلعة

عليه والمتخصصة فيه من المستشرقين ما زالت صغيرة. وهذا يعني أنّ فرص تلقي الأدب في الخارج بصورة مباشرة ودون وساطة ترجمية فرص ضئيلة جداً ومحصورة في تلك الفئة الصغيرة من المستشرقين المتخصصين في الأدب العربي الحديث. أمّا الأغلبية الساحقة من متلقي هذا الأدب من الأجانب فهي غير قادرة على أن تستقبله ما لم يكن مترجماً إلى لغاتها. فما هي أوضاع حركة ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية عموماً، وإلى اللغتين الأجنبيتين العالميتين، الإنكليزية والفرنسية تحديداً؟

إنّ الإجابة عن هذا السؤال بصورة دقيقة تقتضي أولاً حصر ما يصدر من ترجمات لأعمال من الأدب العربي الحديث إلى كل لغة من اللغات الأجنبية، وهذه مهمة لم تنجز إلا بصورة جزئية، وبالنسبة لعدد قليل من اللغات الأجنبية الرئيسة(٩٣) . وغنيّ عن الشرح أنّ إنجاز مهمة علمية كهذه يتجاوز إمكانات باحث واحد، ويتطلب وجود مركز خاص يقوم بحصر الترجمات وتوثيقها. أمّا المهمة الثانية في هذا المجال فهي دراسة حركة الترجمة لناحية نشوئها وتطورها وتوجهاتها ومشكلاتها وأعلامها وغير ذلك من الأمور المتعلقة بها. وبهذا الخصوص لا توجد دراسات كثيرة، وجلّ ما هو متوفر هي معلومات متفرقة، مصدرها الصحافة العربية والأجنبية التي تنشر من حين لآخر أنباء عن ترجمات كهذه. وليس هناك رصد منظم حتى لتلك المعلومات الصحافية. أمّا فهرس الترجمات الذي تصدره إحدى المنظمات المتخصصة لهيئة الأمم المتحدة (Index Translatorum) فهو فهرس ملئ بالثغرات، لأنه لا يزوّد بمعطيات بيبليوغرافية دقيقة من قبل الجهات التي تمده بتلك المعطيات.

تدل المعلومات المستقاة من المصادر السابقة الذكر، وهي معلومات غير كاملة، على أنّ تحسناً ملموساً قد طرأ على حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى اللغات الأجنبية عموماً وإلى اللغات الأوروبية على وجه الخصوص(٩٤) . ولذلك التحسن أسباب مختلفة، منها رغبة الجمهور الأجنبي في أن يتعرف إلى المجتمع العربي وثقافته من خلال أعمال أدبية عربية معاصرة، وذلك في ضوء العلاقات الاقتصادية والسياحية والاجتماعية والثقافية المتنامية بين العرب والمجتمعات الغربية، وفي ضوء التركيز الإعلامي الغربي على المنطقة العربية ذات الأهمية الحيوية بالنسبة للغرب، وبسبب ما شهدته هذه المنطقة مؤخراً من حروب ونزاعات وأزمات. يضاف إلى ذلك ظهور عدد متزايد من المتخصصين الأجانب في اللغة العربية وآدابها ممن أبدوا استعداداً لترجمة

أعمال أدبية عربية حديثة إلى لغاتهم، وبرهنوا على أنهم قادرون على ممارسة الترجمة الأدبية من العربية إلى تلك اللغات بكفاءة كبيرة. ومما شجع هؤلاء المستعربين على الإقدام على ترجمة أعمال أدبية حديثة إلى لغاتهم صدور أعمال على درجة عالية من الجودة الفنية والأهمية الفكرية، أعمال قادرة على أن تستأثر باهتمام المترجمين وأن تغري الناشرين بنشرها. كما لا يجوز للمرء أن يغفل حقيقة إنشاء مؤسسات ثقافية في بعض الأقطار الغربية، تقوم بتشجيع ورعاية ترجمة أعمال من آداب آسيا وافريقيا وأمريكا الجنوبية إلى لغات تلك الأقطار(٩٥) ، وذلك بغية تلافي ضعف تمثيل تلك الآداب في التبادل الأدبي الدولي، وتشجيعاً لحوار الثقافات عبر الحوار الأدبي. فقد توصلت بعض الأوساط الثقافية الغربيّة إلى قناعة مفادها أنّ من الضروري أن تتعرف مجتمعاتها إلى شعوب العالم الثالث من خلال آداب هذه الشعوب، لتصبح أكثر قدرة على تفهم مشكلاتها وأزماتها(٩٦) .

ومهما يكن من أمر فإن عدد الأعمال الأدبية العربية الحديثة المترجمة إلى اللغات الأجنبية عموماً والأوروبية والغربية خصوصاً آخذ بالتزايد. وقد تمحورت حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى تلك اللغات حول أعمال روائية وقصصية، بينما لم تحظ الأعمال الشعرية بنفس القدر من الاهتمام. ومن الملاحظ أنّ نصيب آداب بعض الأقطار العربية من الترجمة إلى اللغات الأجنبية كان أكبر من نصيب البعض الآخر. فقد كانت للأدب العربي المصري حصّة الأسد من أعمال الترجمة، تليه آداب أقطار المغرب العربي وفلسطين ولبنان. أما آداب الأقطار العربية الأخرى، فلم تصب من الترجمة سوى النزر اليسير، وغيّب بعضها بصورة كاملة. ومن الملاحظ أيضاً أنّ حركة الترجمة قد تمحورت حول شخصيات أدبية، يأتي في مقدمتها الروائي العربي المصري نجيب محفوظ، الذي انعكس حصوله على جائزة نوبل للآداب سنة ١٩٨٨ بصورة بالغة الإيجابية، لا على ترجمة أدبه فحسب، وإنما على مجمل حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى اللغات الأجنبية(٩٧). فهذه الجائزة الأدبية الدولية الهامّة لا ترفع شأن الأديب الذي يحصل عليها وحده، بل ترفع أيضاً مكانة الأدب القومي الذي ينتمي إليه ذلك الأديب. ومن الملاحظ أيضاً أنّ الأدب النسوي العربي قد حظي باهتمام عالميّ خاصّ. ومن الأديبات اللاتي تمحورت حولهن حركة الترجمة: نوال السعداوي وغادة السمان وإملي نصر الله وسلوى بكر وآسيا جبار وأليفة رفعت وسحر خليفة وليلى العثمان. ولهذا الاهتمام بالأدب النسوي العربي علاقة بالتضامن النسائي العالمي، وباعتقاد النساء

الأجنبيات أنّ النساء العربيات يعانين من اضطهاد ذكوري شرقيّ متطرّف(٩٨) .

لا نعرف ما إذا كانت النشاطات الترجمية قد انصبت على اتجاهات فنية معينة في الأدب العربي الحديث. فالمعطيات المتوافرة لدينا لا تسمح بوضع مقولات تتعلق بهذه المسألة. ولكن من الواضح أنّ حركة ترجمة الأدب العربي إلى اللغات الأجنبية عموماً والأوروبية والغربية خصوصاً، تنطلق من توقعات جمهور المتلقين الأجانب وحاجاتهم الثقافية، وتسعى لتلبية تلك الحاجات. وهذا أمر طبيعي، ولو تجاهلت حركة الترجمة تلك الحاجات لحكمت على نفسها بالفشل.

وعلى أية حال فإن تحسناً ملحوظاً قد طرأ على حركة ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية. إلاّ أنّ ذلك التحسن نسبيّ. فنصيب الأدب العربي من التبادل الأدبي العالمي الذي يتمّ بوساطة الترجمة ما زال محدوداً جداً إذا قيس بما يترجم إلى اللغات الأجنبية الرئيسة من أعمال أدبية. وفي هذا السياق لا بدّ من الإشارة إلى أن الجهات الرسمية العربية، من وزارات ثقافة وإعلام وخارجية واتحادات أدباء وكتاب، لم تول ترجمة الأعمال الأدبية العربية إلى اللغات الأجنبية كبير اهتمام، ولم تقدم له تشجيعاً أو دعماً فعلياً، وكأن هذا الشأن الثقافي الخارجي لا يعني الأمة العربية. إلاّ أنّ ذلك التقصير الرسمي قد حفز بعض الشخصيات غير الرسمية العربية إلى القيام بمبادرات تهدف إلى تشجيع ترجمة الأدب العربي الحديث إلى اللغات الأجنبية عموماً وإلى اللغة الانكليزية خصوصاً. ومن أهم تلك المبادرات مشروع (بروتا) (PROTA) الذي طرحته الكاتبة العربية سلمى الخضراء - الجيوسي، وهو مشروع يتضمن ترجمة أعمال مختارة من الأدب العربي إلى الانكليزية بصفتها اللغة الأوسع انتشاراً والأكبر إشعاعاً ثقافياً في العالم(٩٩) .

ولا بدّ أخيراً من ملاحظة أنّ ما يترجم إلى اللغات الأجنبية من أعمال أدبية حديثة قلّ أن يصدر عن دور نشر أجنبية كبيرة، بل يصدر غالباً عن دور نشر صغيرة لا تؤمن له سوى انتشار قرائي محدود. وعلى سبيل المثال فإن القسم الأعظم مما ترجم إلى اللغة الألمانية من أعمال أدبية عربية حديثة قد صدر عن ثلاث دور نشر صغيرة وبطبعات صغيرة، وهي لا تصل إلى جمهور واسع من القراء(١٠٠)، فإذا أضفنا هذا الجانب إلى الجانب السابق، أي ضعف حركة الترجمة الأدبية من العربية إلى اللغات الأجنبية، أمكننا أن

نتصور ضعف الانتشار ومن ثم ضعف التأثير الذي يمارسه الأدب العربي الحديث على الصعيد العالمي.

التلقي النقدي- التفسيري

ومن أبرز المؤشرات التي تدل على ما تتمتع به الأعمال الأدبية من عالمية ما يكتب حولها باللغات الأجنبية من مقالات ودراسات نقدية وأبحاث جامعية وغير جامعية، تعرّف بها وتحللها وتفسرها وتشكل في نهاية المطاف حلقة وسيطة بينها وبين متلقيها. فما نصيب الأدب العربي الحديث من تلك الجهود النقدية والتفسيرية؟ من الملاحظ أنّ الكتابات النقدية الأجنبية المتعلقة بالأدب العربي الحديث لم تحصر ولم توثق ببيليوغرافيا، ومن نافلة القول إنها لم تدرس وتحلل، علماً بأن قسماً منها، ألا وهو القسم المتمثل في الكتب والرسائل الجامعية المطبوعة، ليس من الصعب حصره.

فالمكتبات الوطنية الجامعية (في الأقطار المتقدمة على الأقل) تحوي فهارس لتلك الكتب والرسائل الجامعية. أما الأمر الأصعب فهو جمع وتوثيق المواد النقدية المنشورة في الصحف والمجلات وغيرها من الدوريات، خصوصاً عندما لا توجد مؤلفات ببيليوغرافية أو كشّافات فهرسية خاصة بها. وفي كلّ الأحوال لم يقم أحد بحصر تلك المادة النقدية وجمعها، وليس هناك أيّ ثبت ببيليوغرافي، جزئي أو كليّ، بما كُتب في العالم حول الأدب العربي الحديث. وجلّ ما هو متوافر هي معلومات ومعطيات متفرقة ومتناثرة حول كتب أو رسائل جامعية صدرت هنا أو هناك، وحول دراسات نقدية صدرت في هذه الدورية الأجنبية أو تلك.

إلاّ أن المعلومات المتوافرة، وهي قليلة، تشير إلى أن تلك النشاطات النقدية في تنامٍ، إن في صورة مقالات صحافية تراجع فيها الأعمال الأدبية العربية المترجمة، أو في صورة مقالات تعرّف بالأدب العربي الحديث وأعلامه، أو في صورة أبحاث تصدر في الدوريات المتخصصة والثقافية، أو في صورة كتب ورسائل ماجستير ودكتوراه حول الأدب العربي الحديث(١٠١). ومن الطبيعي ألا تتفق وجهات نظر النقاد والدارسين الأجانب مع وجهات نظر النقاد والدارسين العرب فيما يتعلق بالأدب العربي الحديث، بل قد تثير التحليلات والتفسيرات والتأويلات التي يأتي بها النقاد والدارسون

الأجانب استغراب زملائهم العرب ودهشتهم. ولكنّ هذا الاختلاف أمر طبيعي، كما ذكرنا غير مرّة. فالناقد الأجنبي يقرأ الأعمال الأدبية العربية انطلاقاً من هوية مختلفة عن هوية الناقد العربي، ويقارب تلك الأعمال مقاربة تأويلية تختلف عن مقاربات زملائه العرب(١٠٢). إلاّ أنّ هذا الاختلاف لا يجوز أن يتحوّل إلى مصدر توتر بين الطرفين. فرؤية الآخر لأدبنا قد تكون أكثر موضوعية من رؤيتنا، وهي في مطلق الأحوال رؤية مشروعة يجب أن تحترم ونتناقش بكلّ جديّة، بعيداً عن منطق المؤامرة وإلصاق التهم بالآخر. فالمهم في الأمر هو أن يستمرّ اهتمام النقاد الأجانب بالأدب العربي الحديث، وأن يواصل هؤلاء النقاد التعريف به وتقديمه وتحليله وتفسيره، لأنهم بنشاطهم النقدي هذا يثيرون اهتمام الرأي العامّ الخارجي به، ويساهمون في واوجه دائرة العالمية.

٥ـ٣ـ التأثير الإبداعي

لئن كان التأثر الإبداعي بالآداب الأوروبية قد أدّى دوراً مركزياً في تحديث الأدب العربي فنياً وفكرياً، وكان محرّكاً رئيساً لذلك التطور المذهل الذي شهده الأدب العربي منذ أواسط القرن التاسع عشر، فهل أثر الأدب العربي الحديث في الآداب الأوروبية والغربية مثلما أثرت حكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والمقامات والشعر الأندلسي في تلك الآداب؟ إن مجرّد طرح هذا السؤال قد يبدو أمراً مستهجناً. فالأدب العربي الحديث لم يتطوّر إلاّ بعد أن استقبل مؤثرات إبداعية أوروبية غزيرة ومتنوعة، ورغم كلّ ما عرفه هذا الأدب من تطوّر فني وفكري فإنه ما زال بحاجة إلى استيعاب المزيد من تلك المؤثرات، وهو لم يبلغ بعد درجة من التطوّر تجعله قادراً على أن يؤثر في الآداب الأوروبية والغربية إبداعياً. إنّ الجهود الإبداعية للأدباء العرب ما زالت منصبّة على السعي للحاق بركب الآداب الأجنبية المتطوّرة التي تصنع الأدب العالمي الحديث والمعاصر، ولم ينتقل الأدب العربي الحديث بعد من التأثر بالآداب الأجنبية إلى مرحلة التأثير فيها إبداعياً. فاطلاع الأدباء الأوروبيين والغربيين على الأدب العربي الحديث محدود جدّاً، وهم يرون في الأدباء العرب المحدثين والمعاصرين تلاميذ للأدب الأوروبي، ليس في نتاجاتهم الأدبية ما يستحق أن يتأثر به إبداعياً أديب أوروبي معاصر. إلاّ أنّ الوضع آخذ بالتغير، وذلك مع تواصل التطوّر الإبداعي الذي يشهده الأدب العربي المعاصر، الذي يزداد تحرره من النماذج الأوروبية والغربية التي استوعبها، وتتكثف فيه الجهود الرامية إلى خلق نماذج إبداعية أصيلة، يمكن أن تشكّل

المساهمة الإبداعية التي سيقدّمها الأدب العربي الحديث والمعاصر في الأدب العالمي. وعندما تنضج تلك النماذج، سيصبح من الممكن القول إنّ الأدب العربي الحديث قد بلغ مصاف العالمية. وهذا هدف يتقدّم الأدب العربي المعاصر نحوه بسرعة كبيرة.

٦ ـ خاتمة

وبعد، فإنّ ما قلناه في هذا البحث حول موضوع عالمية الأدب العربي الحديث يمثل وجهة نظر في هذه المسألة الثقافية الهامّة التي يجب أن يستمر الحوار بصددها إلى أن يتوصل النقاد والباحثون العرب المعنيون إلى توضيح ماهيتها وأبعادها ومترتباتها. وفي مقدمة الأمور التي من المهم التوصل إلى تصوّر مشترك حولها مفهوم عالمية الأدب، وذلك لأن فهمنا لتلك العالمية يحدد طريقة معالجتنا لقضايا عالمية الأدب العربي الحديث. وقد رأينا أن في الساحة النقدية العربية مفهومات مختلفة لعالمية الأدب، وهي مفهومات عرضناها وناقشناها، وطرحنا بديلاً لها مفهوماً متكاملاً يأخذ أبعاد السيرورة الأدبية كلها في الحسبان، ألا وهي الأبعاد الفنية أو الإنتاجية، والأبعاد التوسيطية والاستقبالية. وفي ضوء هذا المفهوم يمكن القول إنّ عالمية الأدب العربي الحديث تتحقق بقدر ما يتطور هذا الأدب فنياً وفكرياً، بحيث يضاهي الآداب الأجنبية المتطوّرة، ويقدّم للأدب العالمي مساهمة فنية خاصّة ذات شأن. وقد حقق الأدب العربي الحديث على الصعيد الفنيّ أو الإنتاجي تقدّماً كبيراً، ولكن ما زال أمام هذا الأدب الكثير مما ينبغي أن ينجز. وفي المجال التوسيطي، من ترجمة ونقد ونشر، من الملاحظ أنّ الأدب العربي الحديث قد حقق إبان الأعوام الأخيرة تقدّماً ملحوظاً، وقد ازداد إطلاع العالم على هذا الأدب واستقباله له. إلاّ أنّ هناك تقصيراً كبيراً على هذا الصعيد. فالجهود الترجمية والنقدية العربية التي بذلت لم تؤمن للأدب العربي الحديث حضوراً دولياً مناسباً. لقد خطا هذا الأدب من الناحية الإبداعية خطوات هامة، وحقق تقدماً كبيراً لا يمكن تجاهله. إلاّ أنّ إيصال هذا الأدب إلى العالم من خلال الترجمة إلى اللغات الأجنبية والتوسيط النقدي يعتريه كثير من القصور والتقصير. إنّ في أدبنا الحديث كثيراً من الأعمال التي يمكن أن تستقبل في العالم بشكل جيد، إذا قيّض لها أن تترجم وتنشر وتقدّم نقدياً بصورة مناسبة.

وباختصار فإنّ ارتقاء الأدب العربي إلى مصاف العالمية ودخوله دائرتها يتوقف على عاملين هما: استمرار تطوره الفني والفكري من جهة، وتوافر

جهود ترجمية ونقدية تقدّمه للعالم وتحقق له حضوراً دولياً من جهة أخرى. وبقدر ما يتقدم الأدب العربي الحديث على هذين الصعيدين، بقدر ما يقترب من العالمية.

□

نقد الترجمة الأدبية

أصوله - إمكاناته - حدوده

ملخص

شهدت الثقافة العربية كثيراً من المعارك النقدية حول الترجمة الأدبية، إلاّ أنّ تلك المعارك كانت تدار بصورة شخصية، فتتحول إلى مساجلات بين النقاد والمترجمين. وسبب ذلك أنها كانت تمارس بصورة ذوقية انطباعية، ولاتستند إلى أصول وأسس موضوعية ومنهجيّة. ولذلك لم تؤد تلك المعارك إلى تقييم الترجمات وتقويمها بصورة مجدية مما يسهم في تطوير حركة الترجمة الأدبية في الوطن العربي. وبعد أن ظهرت نظرية الترجمة الأدبية الحديثة لم يعد مقبولاً أن يمارس نقد الترجمة الأدبية بالطريقة القديمة، بل أصبح من الضروري أن يتمّ بصورة منهجيّة تستند إلى أسس نظرية واضحة، وأن يكون ناقد الترجمة متمتعاً بكفاءة علميّة ولغوية وثقافية مناسبة.

وفي مقدمة الأسس التي ينبغي أن يعتمد عليها نقد الترجمة الأدبية مفهوم "التعادل"، فهو محور نظريات الترجمة كلها، أدبية أم علميّة. إلاّ أن "التعادل" في الترجمة الأدبية مسألة خلافية جداً، خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالأبعاد الأسلوبية والجمالية للترجمة. فلكلّ أدب قومي تقاليده الأسلوبية التي قد تختلف جذرياً عن التقاليد الأسلوبية للآداب الأخرى. إلاّ أنه لايجوز لتلك الإشكالية أن تدفعنا لأن نستغني عن مفهوم "التعادل"، بل علينا أن نحدد مضمونه بدقّة وأن نستخدمه بصورة ديناميكية تأخذ خصوصية النصوص الأدبية في الحسبان. ومن الأمور التي تنطوي على إشكالية خاصة مسألة نقد الترجمات التي تنجز عن لغات وسيطة. هل نقيّم تلك الترجمات في ضوء تعادلها الدلالي والأسلوبي مع الترجمات الوسيطة التي استندت إليها، أم نقيمها في ضوء تعادلها مع الأعمال الأدبية الأصلية؟ ومهما يكن من أمر فإن نقد الترجمة الأدبية وسيلة ضرورية لتقييم الترجمات وتقويمها، وصولاً إلى الارتقاء بحركة الترجمة الأدبية وإلى تفعيل دورها في العلاقات الأدبية والثقافية بين العرب والأمم الأخرى.

معارك نقدية:

تشهد الحياة الثقافية العربية من حين لآخر معارك نقدية حول الترجمات الأدبية ومدى أمانتها ودقّتها ومكافأتها للأصل. وكثيراً ما تتطور تلك المعارك بصورة دراماتيكية وتتحوّل إلى مهاترات شخصيّة تبعد الأطراف المتخاصمة عن الموضوع الأصلي لمعركتهم، ألا وهو سلامة الترجمة وجودتها(١) .وفي الحقيقة فإنّ للمستوى الذي تنحدر إليه تلك المعارك أسباب متعددة أبرزها: انتشار نرجسيّة مفرطة لدى كثير من المترجمين العرب، مما يجعلهم غير مستعدّين لتقبّل النقد بروح رياضية، وغير قادرين على الاستفادة منه. فهؤلاء

المترجمون الذين لم يعوّدوا أنفسهم على تقبل النقد وتلقّيه برحابة صدر، والنظر إلى جوانبه الموضوعيّة، لا يرون في النقد سوى تهجّم موّجه ضدّ أشخاصهم، فينبرون للردّ عليه بكلّ نزق وعدوانية، وكأن الكرامة الشخصية لكلّ منهم في الميزان(٢) .من الممكن ردّ تلك العصبيّة إلى ضعف الثقة بالنفس لدى بعض المترجمين، وإلى إدراكهم بصورة غير واعية أنّ الترجمات التي أنجزوها هزيلة، ولا يمكن الدفاع عنها بالحجج الموضوعية،فيحرفون المعركة من معركة حول شأن ثقافي هو الترجمة، إلى معارك شخصية، وكأن بين أحدهم وبين الناقد ثأراً قديماً. وفي كلّ الأحوال فإن العصبيّة والعدوانيّة اللتين يردّ بهما بعض المترجمين العرب على ما يوجّه إلى ترجماتهم من نقد هو شكل من أشكال غياب التقاليد النقدية من حياتنا العامّة، ومظهر من مظاهر السلوك اللاديمقراطي المتفشّي في مجتمعنا. إنه سلوك من لا يعرف سوى واحد من أمرين: أولهما التأييد المطلق الذي يأخذ شكل الإطراء الشديد، حتى وإن كان من الواضح أنّ ذلك الإطراء من قبيل النفاق والتملّق. أمّا الأمر الثاني فهو التهجّم الشخصيّ والعداء والافتراء. إنّ ما نفتقر إليه في حياتنا الثقافية والعمليّة وغيرها هو النظر إلى الأمور الخلافيّة بروح التسامح، وأنّ نقبل النقد ونستفيد منه إذا كان صحيحاً وموضوعياً، وأنّ نفرّق بين موضوع النقد، أي الترجمات الأدبية في هذه الحالة، وبين أشخاص المترجمين التي لا يجوز أن تكون موضوع نقد(٣) . إنّ سلوكاً حضارياً كهذا لم يتأصّل بعد في نفوسنا وفي مجتمعاتنا بدرجة كافية، رغم كثرة حديثنا عنه. وغياب ذلك السلوك هو أحد أعراض الأزمة العميقة التي تعاني منها الديموقراطية في العالم العربيّ(٤) .

أمّا الدلالة الثانية لهذه الظاهرة فهي الجهل بأصول نقد الترجمة الأدبية وعدم إحاطة كثير من النقّاد بأسس هذا النوع من النقد وإجراءاته، وعدم معرفتهم بإمكاناته وحدوده. فنقد الترجمة الأدبية ضرب خاص من النقد، وتتبع خصوصيته من خصوصيّة موضوعه، أي الترجمة الأدبية. وأصول نقد الترجمة الأدبية غير مستوعبة بصورة كافية في العالم العربي، مما يجعل نقّاد الترجمة غير قادرين على ممارسة هذا النقد بصورة مناسبة، ويؤدي إلى تسرّع بعضهم في إطلاق أحكام تقييميّة قاسية على الترجمات، وأحياناً على المترجمين أنفسهم، فيثيرون بذلك حفيظتهم، وينجم ذلك التوتر السائد بين النقّاد والمترجمين. ولعلّ هذا يفسّر جانباً أساسيّاً من جوانب ما تتصف به المعارك النقدية العربية المتعلقة بالترجمة الأدبية من افتقار إلى الموضوعية، ومن تهجّمات شخصية ومجافاة للأهداف الثقافية والعلمية.

نقد الترجمة الأدبية: لماذا؟

ما أهمية نقد الترجمة الأدبية، وما هي مسوّغاته وجدواه، وما هو الدور الذي يمكن أن يؤديه في الحياة الثقافية العربية؟

إنّ وظيفة نقد الترجمة لا تختلف من حيث المبدأ عن وظيفة النقد الأدبي. وتتلخّص تلك الوظيفة في غربلة النصوص الأدبية المترجمة، وصولاً إلى فصل الغثّ عن السمين، والجيّد عن الرديء. ومن خلال ذلك الفرز يمكن تحقيق هدفين: أولهما إرشاد المتلقّي أو القارئ إلى الترجمة الجيدة ليقوم باستقبالها، وتحذيره من الترجمة الرديئة كي يتجنبها. إن نقد الترجمة يقوم هنا بدور إرشاديّ تجاه القارئ. فهل القارئ بحاجة إلى ذلك المرشد؟ وجوابنا عن هذا السؤال هو أنّ متلقي الترجمة الأدبية بحاجة ماسّة إلى هذا النوع من الإرشاد، وذلك لأنه لا يعرف النصّ الأدبي المترجم في صورته الأصليّة(أي بلغة المصدر الأجنبيّة) ، ولا يستطيع أنّ يقدّر مدى تكافؤ الترجمة مع الأصل. لذا فإن حاجة ذلك المتلقّي إلى الدور الإرشاديّ لنقد الترجمة تفوق بكثير حاجة متلقي الأدب غير المترجم إلى النقد الأدبي.

أما الهدف الثاني الذي يحققه نقد الترجمة فهو يتعلق بالمترجم نفسه. فالنقد يهديه إلى مواضع القوّة والجودة في ترجمته ليتمسك بها ويعزّزها، ويدله على مواطن الضعف والفشل والرداءة في ترجمته ليتلافاها ويصحّحها. إنّ نقد الترجمة يقدّم للمترجم "تغذية راجعة" (Feed back) أو ردة فعل على ترجمته، وهذا أمر بالغ الأهمية ينتظره المترجم بفارغ الصبر. فالمترجم، كأيّ مبدع أو منتج ثقافيّ، بحاجة لأن يعرف رأي المتلقّين في إبداعه وإنتاجه. إنه بحاجة لأن يقرأ أو يسمع من يقول له: لقد أجدت فيما قدّمته، أو: إنك لم توفق في عملك، فاسعَ لإزالة أسباب الإخفاق. أما الشيء الذي لا يرضى عنه المبدع ولا المترجم، فهو أن يتجاهل المجتمع إبداعه أو إنتاجه. فالتجاهل هو أكبر مصدر لما يعاني منه المبدعون والمترجمون من إحباط وخيبة. والنقد هو أهمّ ردود الفعل التي تصدر عن المتلقّين وأبرزها، ولذلك يعيره المبدعون أهمية قصوى. وهذا هو سبب كلّ ما يعبّرون عنه من خيبة أمل، بل ونقمة، على النقد، وهذا هو مصدر رئيس من مصادر ذلك التوتر المستمّر القائم بين الإبداع والنقد. إنه وليد التناقض الذي يحكم العلاقة بين طرف يحتاج إلى"التغذية الراجعة" الإيجابية(الثناء) وطرف يضنّ عليه بتلك"التغذية"(٥) .

عند الحديث عن أهمية نقد الترجمة الأدبية ووظيفته لا يجوز أن تغيب عن

أذهاننا حقيقة أن الدور الذي تضطلع به الترجمة عموماً، والترجمة الأدبية على وجه الخصوص، في العلاقات الثقافية الدولية المعاصرة يتنامى بإطراد. لقد تحوّل عالم اليوم بفضل التقدم الهائل الذي أحرزته وسائل النقل والاتصال إلى"قرية كونية"، ولكنها قرية يعيش فيها عدد هائل من الثقافات واللغات. إنها ثقافات متنوّعة ومختلفة، لا بل متضاربة في كثير من جوانبها وقيمها، ولكن حامليها يلتقون ويتعاملون ويحتكّ بعضهم بالبعض الآخر بكثافة لا مثيل لها في تاريخ البشرية، مما يشكل مصدر توتر وصراع(٦) . ومن هنا تنبع أهمية"حوار الثقافات" في عالم اليوم، وهو حوار تشكّل الترجمة الأدبية أحد مقوّماته الرئيسة. فمن خلال الآثار الأدبية المترجمة تتعرّف الشعوب على بعضها البعض، وتصحّح الصور القوالبيّة المشوّهة التي كوّنها كل شعب عن الشعوب الأخرى(٧) ، وتزيد من قدرتها على التفاهم والتعايش السلميّ. فللترجمة الأدبية دور مهمّ في حوار الثقافات. وبتعاظم ذلك الدور يتعاظم دور نقد الترجمة الأدبية، الذي يواكب حركة الترجمة محللاً ومقيّماً وموجّهاً.

إلا أن الترجمة الأدبية لا تؤدي دورها بنجاح إلا بقدر ما تكون جيّدة. فالترجمة الجيدة تمكن المتلقي من أن يستقبل العمل الأدبي المترجم بصورة سليمة، ومن أن يكوّن لنفسه صورة صحيحة عن أدب الشعب الأجنبي الذي ينتمي إليه ذلك العمل. أما الترجمة الرديئة فهي تشوّه العمل الأدبي وتحرم المتلقي من استيعابه بصورة سليمة، وتحدّ من إمكان استمتاع المتلقي به والتفاعل معه. وهكذا يتضاءل تأثير العمل الأدبي المترجم، وذلك التأثير الذي يتوقف أولاً وقبل أي شيء آخر على جمال ذلك العمل وفنيته وأدبيته. إن الترجمات الرديئة تقدّم للمتلقي العربيّ صورة مشوّهة عن الآداب والثقافات والمجتمعات الأجنبية التي تنتمي إليها الأعمال الأدبية المترجمة. وبذلك فإن تلك الترجمات تسيء إلى الثقافة الأجنبية المرسلة، لأنها تقدّم صورة مشوّهة عنها، وتسيء إلى الثقافة العربية المستقبلة، لأنها تنقل إليها روائع الأعمال الأدبية الأجنبية مشوّهة ومقزّمة(٨) ، فتحرم المتلقين العرب من استقبال تلك الروائع استقبالاً مناسباً، والتفاعل معها والاستفادة منها إبداعياً بطريقة التأثير الخلاّق المنتج(٩) . إننا لا نبالغ البتة إذا قلنا إنّ الترجمات الأدبية الرديئة تسيء إلى الثقافتين المرسلة والمستقبلة، الأجنبية والعربية في آن واحد، وتشكل عائقاً أمام حوار الثقافة والتفاهم بين الشعوب. ولذا فإنّ التصدي لتلك الظاهرة، وذلك بدراستها ونقدها وتسليط الأضواء الكاشفة عليها، هو مهمّة ثقافية وعلميّة ملحة.

في ضوء ما تقدم فإنّ نقد الترجمة الأدبية ليس أمراً مشروعاً فحسب، بل هو نشاط ثقافي وعلمي حيوي، إذا أردنا أن تمارس الترجمة الأدبية في حياتنا الثقافية ذلك الدور الثقافي والعبر- ثقافي الجوهريّ الذي ينبغي لها أن تمارسه.

ناقد الترجمة:

هل بوسع أيّ ناقد كان أن يمارس نقد الترجمة الأدبية، أم يتطلّب هذا النوع من النقد أن تتوافر للناقد مؤهلات وكفاءات خاصّة؟ إنّ ممارسة نقد الترجمة الأدبية هي ممارسة لنشاط ثقافي وعلمي ينبغي لممارسه أن يكون ذا تكوين لغوي وثقافي وعلميّ خاص، يختلف عن تكوين الناقد الأدبي. وفي مقدمة المؤهلات التي لابدّ له من أن يمتلكها أن يكون محيطاً باللغة الأجنبية التي تُرجم عنها العمل الأدبي، وبالأدب والثقافة الأجنبيين اللذين ينتمي إليهما ذلك العمل. وإنّ هذه الكفاءة اللغوية والثقافية تمكّن الناقد من أن يرجع إلى العمل الأدبيّ الأصلي، وأن يقارنه بالترجمة ليتبيّن مدى جودته. أما الأشخاص الذين لا تتوافر لهم كفاءة كهذه فمن الأفضل ألاّ يتنطحوا لنقد الترجمة الأدبية، وأن يتركوا هذا العمل لأشخاص مؤهّلين لممارسته.

ثمّة من يعترض على هذا الرأي قائلاً: ليس من الضروري أن يلمّ ناقد الترجمة باللغة الأجنبية، وأن يكون قادراً على الرجوع إلى العمل الأدبي المترجَم في لغته الأصلية، بل يمكنه أن يمارس نقد الترجمة دون أن تتوافر له تلك الكفاءة. وباستطاعة الناقد أن يقرأ الترجمة ويتذوقها ويقيم سلامتها اللغوية والأسلوبية في ضوء انسجامها مع التقاليد الأسلوبية للغة الهدف، أي العربية، فيبيّن مدى خلوّها من الركاكة والعجمة والأخطاء اللغوية وما إلى ذلك من أمراض ترجميّه. ومن المؤكد أنّ نقد الترجمة ضمن هذه الحدود أمر ممكن، حتى بالنسبة لناقد لا يعرف لغة المصدر الذي تُرجم عنه العمل الأدبي، ولم يطّلع على الأدب الأجنبي الذي ينتمي إليه ذلك العمل. إنّ باستطاعة ناقد كهذا أن يمارس تلك الجوانب من نقد الترجمة التي تتعلّق بلغة الهدف: كسلامة اللغة من النواحي القواعدية، وسلاسة الأسلوب وأصالته وأدبيّته وخلوّه من العجمة، وهذه جوانب لا يستهان بها من نقد الترجمة.

فالمتلقي العاديّ غير معنيّ بأمانة الترجمة ودقّتها ومدى مكافأتها للأصل وما إلى ذلك من الأمور التي تعني المختصّين فقط، بل هو معنيّ بأن يكون النصّ الأدبيّ المترجم الذي يستقبله نصّاً سليم اللغة، جميل الأسلوب، وأن يجد

القارئ متعة أدبيّة في تلّقيه. إلا أنّ نقد الترجمة الأدبية لا يجوز أن ينحصر في الجوانب التي تهمّ المتلقّي العادي وأن يقتصر عليها، بل لابد له من أن ينطلق من حقيقة أنّ العمل الأدبي المترجم هو عمل ذو أصل أجنبيّ، وهو مطالب بأن يكون متناظراً مع ذلك الأصل من حيث النصّ والمعنى والأسلوب، وهذه مسألة لا يستطيع الناقد أن يوفّيها حقّها ما لم يكن محيطاً باللغة الأجنبية وأدبها وثقافتها.

أما النوع الثاني من الكفاءة التي ينبغي أن تتوافر لناقد الترجمة الأدبية فهو القدرة على صياغة أفكاره وتحليلاته وتقييماته بصورة مناسبة، وعلى مخاطبة المتلقي وإيصال الناتج والأحكام النقدية إليه. ومن هذه الناحية لا تختلف الكفاءة اللغوية والأسلوبية لناقد الترجمة الأدبية عن كفاءة الناقد الأدبي بصورة جوهرية. فكلاهما مطالب بأن يعرض تحليلاته النقدية وآراءه وأن يصوغها بطريقة مناسبة(١٠) . فإذا لم يقم بذلك، كأن يحتفظ بنتائجه لنفسه، فلا يصوغها ولا ينشرها، فإنّ ذلك"النقد" لا يكون له أيّ تأثير ولا يمارس الدور المطلوب. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الحالات التي لا يعبّر فيها الناقد عن آرائه ولا يقدم النتائج التي توصل إليها بصورة مناسبة، أي بطريقة منهجية واضحة أنيقة الأسلوب، تخاطب المتلقي وتوصل إليه الرسالة التي يودّ الناقد إيصالها. أمّا إذا عبّر الناقد عن نقده بصورة مشوشة تفتقر إلى المنهجية والترتيب، أو بأسلوب موضوعيّ جاف ومعقّد، فإنه ينفّر المتلقي ولا يؤثر فيه ويخسره. إن علمية الكتابات النقدية لا تسوّغ صياغة تلك الكتابات بطريقة تجعل المتلقين يعرضون عن قراءتها، فهي بذلك تفقد القدرة على إرشاد المتلقين والمترجمين على حدّ سواء، وتعجز عن أن تؤدي وظيفتها الثقافية التي ندبت نفسها لأدائها.

ومن الأمور التي لابدّ من أن تدخل في تكوين ناقد الترجمة الأدبية وأن يحيط بها هذا الناقد إحاطة جيّدة نظريات الترجمة وأساسيات علم الترجمة. فهي تزوّده بأدوات ومفاتيح نقدية لا غنى له عنها. إنّ الناقد لا يستطيع أن ينقد ترجمة أدبية ما لم يكن، على سبيل المثال، ملمّاً بنظريات"التناظر"(Aequivalenz) في الترجمة وبإشكاليّة ذلك المفهوم. ومن الضروري أيضاً أن يكون ناقد الترجمة الأدبية مطلّعاً على اللسانيات التطبيقيّة، باعتبارها أكثر فروع علم اللغة الحديث اهتماماً بالترجمة، وبعلم الأسلوب والشعريّة ونظريّة الأدب وكل تلك العلوم ذات الصلة بالأدب واللغة والنقد... ناهيك عن إحاطته بأدبي لغة المصدر(اللغة الأجنبية) ولغة الهدف(اللغة

العربية) .

جوهر نقد الترجمة

لئن كانت هذه أهمّ مكونات"عدّة" ناقد الترجمة الأدبية، فما هي الأدوات النظرية التي ينبغي له أن يمتلكها؟ في طليعة تلك الأدوات يأتي المفهوم السليم لطبيعة الترجمة الأدبية، وهو مفهوم تزوّده به نظرية الترجمة. ومن المعروف أنّ لبّ تلك النظرية هو مفهوم"التناظر" أو"التعادل" أو"التكافؤ"(Aequivalenz) بين النصّ المترجم الذي صيغ بلغة الهدف وبين أصله في لغة المصدر الأجنبيّة(١١) .والتناظر في الترجمة مسألة تنطوي على إشكالية كبيرة، خصوصاً في مضمار الترجمة الأدبية(١٢) . ففي هذا النوع من النصوص ليس المهمّ أن يحقق المترجم تناظراً في المضمون أو المحتوى(Inhalt) فحسب، بل أن يحقّقه على الصعيد الأسلوبي والجمالي أيضاً. وهذا ما حمل بعض علماء الترجمة ومنظريها على التمييز بين نصوص"بارزة المضمون" (Inhaltsbetont) وأخرى بارزة الشكل(Formbetont) (١٣) . وذهب بعض منظّري الترجمة إلى حدّ الشك في جدوى مفهوم"التناظر" نفسه، ودعوا إلى استبداله بمفهوم"التقارب(Korrespondenz) (١٤) . بينما دعا آخرون إلى إعادة صياغة مفهوم"التناظر" وإلى تحديد محتواه من زاوية أخرى، هي زاوية التأثير على المتلقي. فالترجمة الصحيحة، وفقاً لذلك المفهوم، هي الترجمة التي يعادل تأثيرها في نفس المتلقي الذي يستقبلها في لغة الهدف ذلك التأثير الذي يحدثه النصّ الأصلي في نفس المتلقي الذي يستقبله في لغة المصدر. وقد أطلقت على هذا النوع من التناظر تسمية"التناظر الديناميكي" (Dynamische Aequivalenz) تميزاً له عن التناظر بالمعنى التقليدي(١٥) .

مهما يكن من أمر فإن التناظر في الترجمة مفهوم إشكالي خلافي، وليس هناك إجماع على تحديد مضمونه وجدواه. ولكن هل يُستنتج من ذلك أن نتخلّى عن هذا المفهوم، ونعفي الترجمة من مطلب تحقيقه؟ إنّ إشكالية مفهوم ما لا تعني بالضرورة أنه غير صالح، ولا يجوز أن تدفعنا إلى الاستغناء عنه. فتحقيق"التناظر" هو مطلب يجب أن تلتزم به الترجمات، علميّة كانت أم أدبية. إنه مطلب مثالي أو شبه مثالي، إذا أصرّ المرء على تحقيقه بصورة كاملة يكون كمن يطالب بالحدّ الأقصى وينشد الكمال. إلا أننا نعرف جميعاً أنّ الكمال غير ممكن التحقيق، وكذلك التناظر الكامل في الترجمة. أمّا التناظر الممكن فهو التناظر الجزئي أو النسبي، وكلما زادت تلك النسبة كانت الترجمة أفضل،

والعكس صحيح. وسواء أخذنا بمفهوم التناظر أم استبدلناه واستعضنا عنه بمفهوم آخر كالتقارب، فإننا لا نستطيع أن نتخطّى حقيقة جوهرية، ألا وهي أنّ الترجمة نصّ صيغ بلغة الهدف(العربية) وفقاً لمعطيات نصّ آخر صيغ بلغة المصدر(الأجنبية) ، وهو لهذا السبب مطالب بأن يتقيّد بمعطيات أصله الأجنبي نصّاً ومعنى وأسلوباً. وما نقد الترجمة الأدبية في جوهره إلا تفحّص الترجمة ودراستها بصورة منهجيّة، لإظهار مدى تقيّدها بمعطيات النصّ الأجنبي وانسجامها معه. فمقارنة الترجمة بالأصل أو مواجهتها به لهذه الغاية هي لبّ نقد الترجمة الأدبية وجوهرها.

أصول نقد الترجمة

كيف يُجري ناقد الترجمة الأدبية تلك المقارنة أو المواجهة، وكيف يتوصّل إلى أحكام نقديّة نتيجة لذلك؟ إنّ إجراءات نقد الترجمة تتوقّف على طبيعة الكتابة النقدية. فعندما يتعلّق الأمر بمراجعة نقديّة صحفيّة لعمل أدبي مترجم، يكون الناقد مضطراً لإصدار تقييمات وأحكام إجماليّة، ولأن يكتفي بالتطرق إلى جودة الترجمة بإيجاز. فالمقالة الصحفية لا تتسع للتحليل المنهجي التفصيلي، بل إنّ ذلك ليس مطلوباً ممن يراجع كتاباً مترجماً في الصحافة الثقافية. إنّ القارئ ينتظر من الناقد في هذه الحالة أن يقدّم له حكماً نقدياً إجمالياً يتّخذ منه أساساً لقراره أن يقرأ الكتاب أو ألا يقرأه. أمّا عندما يتعلق الأمر بدراسة أو ببحث لإحدى الدوريّات الثقافية والعلمية والجامعية فإن الأمر يكون مختلفاً. إن حجم بحث كهذا يبلغ في المتوسط عشرين صفحة، مما يفسح المجال لإيراد نماذج وعيّنات من الترجمة وتحليلها من خلال مواجهتها بالنصّ الأصلي ومقارنتها به جملة بجملة، وكلمة بكلمة، وإظهار مواطن النجاح والإخفاق في الترجمة. إنّ هذا النوع من نقد الترجمة الأدبية واسع الانتشار نسبياً، وقد أنجز كاتب هذه السطور عدّة أبحاث تدخل في هذا الباب(١٦) . وثمة نوع ثالث من نقد الترجمة هو ذلك النوع الذي يأخذ شكل رسائل جامعيّة(الماجستير والدكتوراه) والكتب التي تعالج ترجمات أدبيّة بصورة تطبيقية(١٧) . فمن الممكن أن تخصص رسالة جامعية أو كتاب بأكمله لنقد ترجمة أدبية واحدة أو عدة ترجمات أدبية، كأن يخصص الباحث كتاباً لدراسة الترجمات العربية لقصص كافكا أو مسرحيات شكسبير أو روايات دستويفسكي، أو لدراسة الترجمات العربية لمسرحية غوته((فاوست)) مثلاً. في دراسات كهذه ثمة متّسع لاستقصاء كلّ ما ينطوي عليه العمل الأدبي المترجم من أخطاء ترجميّة على الصُعد كافة:

النصيّة والدلاليّة والأسلوبية والجمالية.

آ- الصعيد النصي

فعلى الصعيد النصي يقوم الناقد باستقصاء ما إذا كان المترجم قد لجأ إلى اختصار النص بحذف كلمات أو جمل أو مقاطع أو فصول منه، وهو أمر كثير الورود في الترجمات الأدبيّة لأسباب كثيرة. فقد يلجأ المترجم إلى اختصار العمل الأدبي المترجم بغرض تصغير حجم الكتاب نزولاً عند رغبة ناشر يريد أن يضغط نفقات الطباعة. وقد يتم الاختصار رغبة من المترجم في إنجاز الترجمة بسرعة لوقوعه تحت ضغط إنتاجي، أو بسبب حاجته إلى المال، أو ظناً منه أنّ المواضيع المحذوفة غير ذات أهمية ولا يؤثر حذفها على القيمة الجمالية والفكرية للعمل الأدبي المترجم. وكثيراً ما يتم الحذف لأسباب رقابية، فيُسقط المترجم تلك المواضيع التي يمكن أن تستغلها الرقابة لمنع الكتاب نشراً وتداولاً، لأن مضمون المواضع المذكورة يتعارض مع القواعد الرقابية المعمول بها في البلاد، وهي قواعد تستند إلى اعتبارات سياسيّة أو دينية أو أخلاقية جنسية غنية عن الشرح(١٨) . ومن المعروف أن ممارسات رقابية كهذه تكثر في المجتمعات التي تسود فيها أنظمة حكم دكتاتورية وشموليّة لا تحترم حقوق الإنسان وعلى رأسها حقّه في التعبير عن رأيه بحرية(١٩) .

إلا أنّ المترجم قد لا يحذف من النصّ المترجم شيئاً، بل يلجأ على العكس من ذلك إلى توسيعه وإطالته. فهناك من المترجمين من يظنّ أنّ من حقه أن"يطوّر" النص الأدبي وأن"يحسّنه" وأن يتلافى ما فيه من"عيوب" وثغرات فنية أو فكريّة. إنّ مترجماً كهذا ينصّب نفسه مؤلفاً مشاركاً، ويكون دوره أقرب إلى دور المعدّ منه إلى دور المترجم، ومن الأفضل في هذه الحالة أن يقدّم نفسه معداً لا مترجماً. ومن الأسباب التي كثيراً ما تغري المترجم بأن يضيف إلى النصّ المترجم أموراً ليست واردة في النصّ الأصلي رغبته في شرح النص وتوضيحه، ظناً منه أن يقدم بذلك خدمة للمتلقي. إلاّ أن المكان المناسب لزيادات وإضافات كهذه هي الهوامش. ففيها يستطيع المترجم أن يشرح ويوضّح ما يرى ضرورة لشرحه وتوضيحه، وهذا أفضل من اللجوء إلى طريقة الترجمة الشارحة، التي يختلط فيها دور المؤلف بدور المترجم.

ب- الصعيد الدلالي

أما المستوى الثاني للتحليل النقدي للترجمات الأدبية فهو مستوى الدلالة أو

المعنى. وعلى هذا الصعيد يستطيع الناقد أن يدرس مدى تقيّد المترجم بمعاني النصّ الأجنبي وتمكّنه من نقل تلك المعاني إلى لغة الهدف بأمانة ودقة. ولكن من المعروف أنّ الدقة والأمانة في ترجمة المعاني مسألة نسبيّة، مما يعني أن تحقيق التناظر الدلالي الكامل بين الترجمة والأصل أمر نسبي أيضاً. ومع ذلك لابدّ من التفريق بين نوعين من الانحرافات الدلالية في الترجمة: نوع طفيف أو ضئيل، وهو كثير الورود ولا يمكن أن تخلو منه ترجمة أدبية، ونوع آخر يتمثل في الانحرافات الكبيرة أو الفاحشة التي ترجع إمّا إلى خطأ في فهم النص الأصلي، أو إلى خطأ في التعبير عن المعنى بلغة الهدف. وأشكال إساءة فهم النصّ الأصلي مختلفة، فقد تتمثل في إساءة فهم مفردة أو تعبير اصطلاحي أو وحدة معجمية صغيرة أخرى، ولكنها قد تتعلق بإساءة فهم البنية النحويّة للجمل والنص. ومن أكثر أشكال إساءة فهم النصّ الأجنبي شيوعاً إساءة فهم التعابير الاصطلاحية(Phraseologie) والعبارات التي تنطوي على استخدامات مجازيّة للغة. وقد دلّت دراسات نقدية كثيرة على أنّ إساءة فهم التعابير الاصطلاحية والمجازية يشكّل مصدراً رئيسياً من مصادر الخطأ في الترجمة الأدبيّة(٢٠) .

ت- الصعيد الأسلوبي

أما المستوى الثالث والأهمّ للتناظر في الترجمة الأدبيّة وبالتالي في نقد الترجمة، فهو المستوى الأسلوبي والجمالي. وهذا المستوى هو في الوقت نفسه أكثر المستويات إشكالية. إن تحقيق التناظر في الترجمة الأدبية على هذا الصعيد هو أمر يصعب تصوره، وذلك لما بين اللغات والآداب من اختلافات كبيرة في التقاليد الأسلوبية والجمالية. إلا أنّه من الممكن إيراد بعض المعايير التي ما لم تتوافر في الترجمة الأدبية، لا يمكن القول إن حدّاً مناسباً من التناظر الأسلوبي والجمالي بين الترجمة والأصل قد تحقّق. وبالطبع فإنّ مشكلات هذا النوع من التناظر تختلف باختلاف الجنس الأدبي للعمل المترجم. فمشكلات التناظر الأسلوبي والجمالي في ترجمة النصوص الشعرية الغنائية الوجدانية تتعلق بصورة رئيسة بمسائل الأوزان الشعرية وموسيقى الشعر والقافية والانزياح في اللغة الشعرية والطاقة الإيحائية والتعبيرية للمفردات والتعابير والتراكيب، وبالمجازات والصور البيانية والفنيّة... وهذه المشكلات كبيرة إلى درجة تسوّغ القول بأنّ هذا النوع من النصوص الأدبية عصيّ على الترجمة(٢١) . فنظام الأوزان الشعرية يختلف من أدب لآخر، ومن غير الممكن أن يتوصل المترجم إلى حلول كاملة لهذه المسألة. ويكفي أن يذكّر

المرء بالمفارقات التي حدثت وتحدث عندما تترجم قصائد شعرية من الآداب الأوروبية إلى العربية، وتستخدم في ذلك بحور الشعر العربي المعهودة، أو يستخدم شكل القصيدة العامودية، فتكون النتيجة نصوصاً تصلح للتندر أكثر مما تصلح لأي شيء آخر. إنها نصوص ليست من التناظر الأسلوبي والجمالي في شيء. فهل نعفي من يترجم قصائد شعرية إلى اللغة العربية من مشقّة تحقيق التناظر بين الترجمة والأصل على صعيد الوزن الشعري وموسيقى الشعر والقافية، ونقبل بأن يترجم الشعر الأجنبي نثراً؟ إنّ المترجم مطالب في هذه الحالة بأن يحقّق تقارباً نسبياً بين الترجمة والأصل، فلا يستخدم في ترجمة قصيدة أجنبية حرة الأوزان والقوافي شكل القصيدة العمودية العربية التي يلتزم فيها الشاعر بوحدة الوزن والقافية. وعلى صعيد اللغة الشعرية ينبغي للمترجم أن يحاول استخدام مفردات وتعابير وتراكيب ذات إيحاءات تقترب على قدر المستطاع من إيحاءات المفردات والتراكيب والتعابير اللغوية الأجنبية.

وفيما يتعلق بالجوانب البلاغية والتصوير الفنّي والرموز في النصوص الشعرية، على المترجم أن يحاول أن يصوغ معادلات مناسبة بلغة الهدف، وإن كانت فرص تحقيق التعادل الأسلوبي والجمالي على هذا الصعيد ضئيلة جداً.

تبدو الفرصة لتحقيق قدر أكبر من ذلك التعادل متوافرة بالنسبة للنصوص القصصية والروائية. فهذا النوع من النصوص نوع نثريّ يعتمد على عنصري السرد والحوار. ولعل بساطتها الظاهرية هي ما يغري المترجمين بالإقدام على ترجمتها. وبالفعل فإنّ ما يترجم من نصوص قصصية وروائية يشكّل نسبة عالية من مجموع النصوص الأدبية المترجمة. إلا أنه لا يجوز أن يغيب عن أذهاننا إنّ لغة القصة والرواية هي بدورها لغة أدبية، تستخدم فيها الأساليب الأدبية المختلفة التي يتوجب على المترجم أن يوجد ما يعادلها أو يقترب منها في لغة الهدف. ففي النصوص الروائية والقصصية يرد كثير من التعابير الاصطلاحية والتشابيه والاستعارات والكنايات والرموز وأنواع المجاز المختلفة التي يجب على المترجم أن يعرف كيف يتعامل معها بصورة مناسبة. كذلك فإنّ الحوار الروائي والقصصي يطرح مشكلات ترجميّة خاصة. فقد يكون ذلك الحوار في الأصل بإحدى اللهجات العامية أو باللغة الدارجة المنطوقة التي تحمل سمات محليّة لإحدى المناطق، وهذه أمور تنطوي على تحديّات ترجمية كبيرة، وعلى المترجم أن يجد لها حلولاً مناسبة تحقق أكبر قدر ممكن من التقارب الأسلوبي بين الترجمة والأصل. وفي مطلق الأحوال لا

يجوز أن يلجأ المترجم إلى نقل النصّ الروائي أو القصصي بلغة تتناقض سماتها مع سمات لغة النصّ الأصلي بشكل واضح، كأن يستخدم المترجم لغة متقعرة عويصة أو قديمة في ترجمة نص أدبي لا تتصف لغته بهذه الصفة مهما تكن المسوّغات(٢٢) .

وينطبق ما قلناه عن ترجمة الحوار الروائي والقصصي بصورة كليّة على ترجمة الحوار المسرحيّ، فالنصّ المسرحيّ نصّ أدبي لم يُكتب ليُقرأ فقط، بل ليُعرض ويمثل على خشبة المسرح ويُستقبل من جانب المشاهدين عبر إلقائه بأفواه الممثلين(٢٣) .إنّه نصّ منطوق ذو بنية لغوية وأسلوبية تجعل إلقاءه أمراً ممكناً. وفي الترجمة يجب أن يحافظ النصّ المسرحي على تلك السمات الخاصّة، وهذا ليس بالأمر السهل. إنّ ترجمة النصوص المسرحية والدراميّة تبدو للوهلة الأولى أسهل أنواع الترجمة، ولكن هذا وهم كبير(٢٤) .

ومن المشكلات العويصة في الترجمة الأدبية مشكلة ترجمة النصوص ذات الأسلوب التهكّمي والفكاهيّ والساخر. فما يثير الضحك والسخرية إذا كُتب أو قيل بلغة ما، قد لا يكون له التأثير نفسه ولا تأثير مشابه أو قريب إذا نُقل إلى لغة الهدف بطريقة"أمينة"، لأنّ ذلك التأثير يعتمد على تحريك الأبعاد التراثية واللاشعورية للغة بأسلوب يغلب عليه التلميح والتضمين اللذان يؤديان إلى إطلاق تداعيات بعضها واعٍ والبعض الآخر غير واعٍ. ولذا فإن صياغة نصّ ساخر أو مضحك أو تهكمّي بلغة الهدف مهمّة بالغة الصعوبة، وليس لها أية حلول جاهزة. وفي حالات كهذه لابدّ من أن يستخدم المترجم قدراته الإبداعية الخلاّقة. فالترجمة الأدبية ليست مجموعة من العمليّات اللغوية فحسب، بل هي نشاط إبداعي، وإعادة إنتاج خلاّقة للنصّ الأدبي في لغة أخرى.

تلك هي أبرز أبعاد مسألة التناظر في الترجمة الأدبية التي ينبغي للناقد أن يعيها عندما يبلور إجراءاته النقدية ويضعها موضع التطبيق.

الترجمة عن لغة وسيطة

ثمة حالة إشكالية خاصة من حالات نقد الترجمة، ألا وهي حالة تلك الترجمات التي لم تُنجَز عن اللغة الأصلية للعمل الأدبي الأجنبي بل عن لغة وسيطة. لسنا هنا في معرض التطرق بالتفصيل إلى الأسباب التي أدّت وتؤدي إلى ظهور مثل هذه الترجمات، ولكن لابد من الإقرار بالأهمية التي تتمتع بها على صعيد استقبال بعض الآداب الأجنبية في العالم العربي. فلولا الترجمات

التي تمّت عن لغات وسيطة لكانت المكتبة العربية فقيرة جداً بالنسبة للعديد من الآداب الأجنبية، الأوربية وغير الأوربية، كالأدبين الألمانيّ والروسيّ والأدب اليابانيّ. فقد تمّ استقبال ما استقبل من تلك الآداب ليس من خلال الترجمة عن لغاتها الأصلية بل عن لغات وسيطة، وتحديداً عن الإنكليزية والفرنسية(٢٥) .

كيف ندرس هذا النوع من الترجمات دراسة نقدية؟ إنّ هذه الترجمات مطالبة، كالترجمات الأخرى، بأن تحقق التناظر أو التقارب مع الأصل، ولكن مع أيّ أصل؟ مع الأصل الوسيط، أم مع الأصل"الأصلي"؟ وهل يكتفي الناقد بأن يدرس تناظر ترجمات كهذه مع أصلها، أي مع النصّ الوسيط الذي انطلق منه المترجم، وذلك بحجّة أن المترجم لا يعرف إلاّ ذلك الأصل، أم يستقصي مدى تناظرها مع النصّ الأصلي الأول؟ هناك من يرى أنه لا يجوز أن يحاسب المترجم على دقة الترجمة وجودتها إلاّ مقارنة بالنصّ الذي انطلقت منه، أي بالترجمة الوسيطة. فالمترجم الذي نقل إحدى قصص الألماني فرانز كافكا(Franz Kafaka) إلى العربية عن الإنكليزية يجب أن يحاسب على مدى تناظر الترجمة التي أنجزها مع"الأصل" الوسيط الإنكليزي(٢٦) ، ومن الظلم أن نطالبه بأن تكون تلك الترجمة متناظرة مع الأصل الألماني لتلك القصة. أمّا أصحاب الرأي الآخر فيرون أنّ الترجمة الوسيطة لا تعنينا في شيء، وما يعنينا هو التناظر بين الترجمة والعمل الأدبي الأصلي. فالمتلقي العربي الذي يستقبل إحدى قصص كافكا مترجمة إلى العربية يتوقع بصورة تلقائية أن تكون تلك الترجمة أمينة ودقيقة، وأن تكون قد أنجزت عن اللغة التي كتب بها كافكا قصصه، لا أن تكون ترجمة لترجمة وسيطة لقصة كافكا. وفي رأينا فإنّ المعيار السليم الذي ينبغي أن يعتمده الناقد في تعامله مع الترجمات الأدبية التي تتمّ عن لغة وسيطة هو تناظر تلك الترجمات مع الأعمال الأدبية الأصلية، لا مع الترجمات الوسيطة، وذلك على الرغم من أنّ الترجمات التي نحن بصدد الحديث عنها قد انطلقت من الترجمات الوسيطة، لا من النصوص الأصلية. إنّ ما يهمنا ويهمّ المتلقي العربي، هو ما إذا كانت تلك القصة المترجمة إلى العربية التي تنسب إلى كافكا متكافئة أو متقاربة من حيث النصّ والمعنى والأسلوب مع قصّة كافكا الأصليّة، لا مع أيّ ترجمة وسيطة. أمّا هذه فتهمّ ناقد الترجمة لسبب آخر، سبب علميّ، هو إظهار مصدر الأخطاء الترجميّة. هل وقعت تلك الأخطاء عند نقل العمل الأدبي من لغته الأصلية إلى اللغة الوسيطة، أم عند نقله من اللغة الوسيطة التي ترجم إليها إلى لغة الهدف الجديدة. أما التقييم النهائي للترجمة فإنّ مقياسه هو تناظرها مع العمل الأدبي الأصليّ، لا

مع الترجمة الوسيطة.

ماذا يترتب على ذلك بالنسبة لإجراءات نقد الترجمة؟ من حق الناقد أن يكتفي بأن يواجه الترجمة العربية بالنص الأدبي الأجنبي الأصلي(الألماني في حالة قصة كافكا) وأن يتوصل إلى الاستنتاجات التي تسفر عنها تلك المقارنة، أي إلى الحكم على جودة الترجمة وتناظرها مع الأصل. أما إذا كان ذلك الناقد من أولئك الذين ينزعون إلى الكمال في نقد الترجمة الأدبية، فبوسعه أن يتخذ إجراء إضافياً يتمثل في مقارنة الترجمة العربية بالترجمة الوسيطة التي اعتمدت عليها، ثم يواجه الترجمتين كلتيهما بالنص الأصلي. إلا أن هذا الإجراء النقدي الإضافي لا يجوز أن يغيّر شيئاً في مسألة أنّ لتقييم جودة الترجمة العربيّة مقياساً وحيداً، هو مدى تناظرها أو تقاربها مع النص الأصلي، لا مع النص الوسيط.

وعلى أية حال فإن ترجمة النص الأدبي عن لغة وسيطة لا عن لغته الأصلية تؤدي بالضرورة إلى مضاعفة الأغلاط الترجميّة، وإلى زيادة ابتعاد الترجمة عن النصّ الأصلي. فعندما يُنقل النصّ الأدبي من لغته الأصلية إلى اللغة الوسيطة، تقع أخطاء ترجمية نقل أو تكثر حسب جودة الترجمة. وعندما يترجم النصّ نفسه من اللغة الوسيطة إلى لغة الهدف الجديدة ينطلق المترجم من الأخطاء التي تنطوي عليها الترجمة الأولى، ويضيف إليها أخطاء ترجميّة جديدة؛ اللهم إلاّ إذا افترضنا أنّ الترجمة الوسيطة متكافئة كلّياً مع النص الأصلي، وأن الترجمة الثانية متكافئة تماماً مع الترجمة الوسيطة، وبالتالي مع النصّ الأصليّ، وهذه فرضيّة وهميّة ليس لها أيّ أساس واقعي. ففي الواقع تحوي الترجمة الوسيطة أخطاء ترجميّة، تأخذ بها الترجمة الثانية بالضرورة، وتضيف إليها، بالضرورة أيضاً، أخطاء جديدة، لأن هذه الترجمة لا تتناظر مع الترجمة الوسيطة التي اعتمدت عليها واتخذت منها أصلاً. وهكذا تتضاعف الأخطاء الترجمية، ويزداد ابتعاد الترجمة عن النص الأصلي، إلى درجة قد تبلغ حدّ تشويه العمل الأدبي المترجم دلالياً وأسلوبياً وجمالياً.

مهما يكن من أمر فإنّ الترجمة الأدبية عن لغة وسيطة ليست ظاهرة صحيّة في حركة الترجمة العربية، بل هي مؤشّر سلبيّ يدلّ على أنّ شيئاً ما في تلك الحركة ليس على ما يرام. ولئن كان لتلك الظاهرة في الماضي ما يسوّغها، كعدم توافر مترجمين عن بعض اللغات الأجنبية، فإنّ تلك المسوغات تتضاءل يوماً بعد يوم، وهي لم تعد قائمة بالنسبة لكثير من الآداب الأجنبية.

فاليوم لم يعد هناك أيّ مبرر للقيام بترجمات أدبية عن لغة وسيطة بالنسبة للأدبين الروسيّ والألمانيّ، اللذين طغت الترجمة عن لغة وسيطة على استقبالهما في العالم العربي ردحاً طويلاً من الزمن. فقد ظهر من المترجمين الذين يترجمون عن الروسيّة والألمانية بصورة مباشرة ما يكفي لسدّ حاجة الثقافة العربية إلى الترجمة الأدبية عن هاتين اللغتين. والشيء نفسه يمكن أن يُقال بالنسبة للأدبيين الإسباني والتركيّ وآداب أخرى. ربما مازالت هناك مبررات للترجمة عن لغة وسيطة بالنسبة للأدب الياباني والصيني والهندي والكوري.. وغيرها من الآداب التي لا تدّرس لغاتها في الجامعات العربية(٢٦) ، ولكنّ تلك الأسباب ستزول مع ظهور مترجمين يتقنون تلك اللغات ويترجمون عنها.

خاتمة

تلك هي باختصار شديد أهم أسس نقد الترجمة الأدبية وقضاياه. إنه نقد تزداد أهميته بازدياد الدور الذي تقوم به الترجمة الأدبية في العلاقات الثقافية الدولية. فنقد الترجمة الأدبية هو وسيلة لتطوير حركة الترجمة الأدبية العربية والارتقاء بها لتنهض بذلك الدور على الشكل الأفضل. ويتمثل هذا النقد في غربلة الترجمات الأدبية، وفصل الغثّ عن السمين منها، بهدف إرشاد المتلقين والمترجمين على حد سواء. أما جوهر نقد الترجمة الأدبية فهو مقابلة الترجمة بالنصّ الأصلي، لمعرفة مدى التناظر بينهما، وإظهار الأخطاء التي تنطوي عليها الترجمة وتحليلها. أمّا الناقد الذي يودّ ممارسة هذا النوع من النقد فهو بحاجة إلى تكوين لغوي وثقافي وعلمي خاصّ. ولنقد الترجمة الأدبية أصول وإجراءات تمكّن الناقد الذي يتبعها من الوصول إلى هدفه، ومن إظهار مدى التناظر النصّي والدلالي والأسلوبي والجماليّ بين الترجمة والأصل. وتختلف مشكلات التناظر باختلاف الأجناس الأدبية. ويشكل نقد الترجمات التي تتم عن لغات وسيطة حالة خلافية من حالات نقد الترجمة الأدبية.

وعلى أيّة حال فإنّ نقد الترجمة الأدبية هو، رغم ما يتميز به من خصوصية، نوع من أنواع النقد. وكغيره من ضروب النقد ينبغي أن يوجّه إلى النصوص الأدبية، أي إلى الترجمات، لا إلى المترجمين.ويجب أن يكون نقد الترجمة موضوعياً ومعللاً، يتقيّد بأصول وأسس منهجيّة تبعده عن التعسف

والاعتباطيّة. ولا يجوز أن يكون نقد الترجمة الأدبية حاسماً وقاطعاً في أحكامه وتقييماته، إلاّ بالقدر الذي يسمح به التحليل الموضوعي للترجمات. فالترجمة الأدبية، مهما كانت دقيقة وجيّدة، هي في حقيقة الأمر اقتراح أو وجهة نظر، تعبّر عن تفسير المترجم للنصّ الأدبي الذي قام بترجمته. ونقد الترجمة الأدبية بدوره لا يمكن أن يخلو من مسحة ذاتية، مهما سعى لأن يكون منهجيّاً وموضوعيّاً. وإذا كان النقد حواراً بين الناقد والنص الأدبي، فإنّ نقد الترجمة الأدبية حوار بين الناقد والترجمة الأدبية. إنه حوار يطرح الناقد في إطاره على الترجمة أسئلة، أبرزها سؤال التناظر، أي السؤال عن علاقتها بالنصّ الأصليّ. إلاّ أنّ نقد الترجمة الأدبية لا يطرح أسئلة كيفما اتفق، بل يطرحها وفقاً لأصول، عرضناها بإيجاز في هذا البحث.

وبعد: فإنّ حركة الترجمة الأدبيّة في العالم العربي يمكن أن تنهض بدور هامّ في التنمية الثقافية العربية(٢٨) ، وهي مقوم أساسي من مقومات الحوار الثقافي بين العرب والعالم. وبقدر ما يكبر دور الترجمة الأدبية تكبر مسؤولية نقدها المطالب بأن يواكبها دارساً ومحللاً ومقيّماً ومرشداً، دون وصاية أو تعصب أو ادعاء. فهل نشهد قريباً انتقال نقد الترجمة الأدبية في العالم العربي من مرحلة"المعارك" التي تغلب عليها المهاترات الشخصية، إلى مرحلة الحوار الموضوعي الهادئ؟