الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري قسنطينة-

كلية الآداب واللغات رقم الترتيب : 238/ D3C / 2018

قسم الأدب واللغة العربية رقم ألتسلسلي: 10/ AR / 2018

عنوان الأطروحة:

نحو مقاربة مقارنية لمناهج ما بعد البنيوية

- بحث في الخطاب النقدي الغربي والعربي -

بحث مقدم استكمالا لمتطلبات نيل شهادة دكتوراه ل.م.د تخصص الآداب الأجنبية والأدب المقارن

إعداد الطالب:

بوجمعة بلقليل

شعبة الأدب العربي

إشراف الأستاذة الدكتورة:

ليلى جباري

تخصص الآداب الأجنبية و الأدب المقارن

لجنة المناقشة نوقشت يوم 02/12/2018

أد/ يوسف وغليسي	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	رئيسا
أد/ ليلى جباري	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	مشرفا ومقررا
أد/ محمد تحريشي	جامعة طاهري محمد بشار	عضوا مناقشا
أد/ زهيرة بولفوس	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
د/ ليندة خراب	جامعة الإخوة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2017-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

يعدّ الأدب المقارن خلال مساره القصير نسبيا نموذجا لامعا لما يمكن أن يطرأ على مجال معرفي معين من تغيرات سريعة ومتعاقبة؛ فقد بدأ خلال القرن التاسع عشر في فرنسا مقترنا بالفلسفة الوضعية التي كانت سائدة، وهذا ما جعل منه "عِلما" قائما على استكناه العلاقات الأدبية من خلال المنهج التاريخي الوضعي، حيث يزخر المعجم المصطلحي لهذه المرحلة بالعديد من المصطلحات والمفاهيم المتعلقة بميدان الممارسات العلمية والتجريبية، فنجد مصطلحات على شاكلة: السبب، العلة، التطور، التأثير.... ولكن الأدب المقارن لم يلبث أن بدأ رحلة أخرى من رِحلات تطوره عندما تمت مناقشته من طرف النقاد الأمريكيين، ومع هذا الانتقال المكاني، كان هناك انتقال منهجي طبعه الارتكاز على النقد الجديد بتوجهه النصي، وهنا تغيّر المعجم المصطلحي مرة أخرى، وصار أكثر التصاقا بمصطلحات النقد الجديد، حيث نجد مصطلحات مثل: بنية، علاقات، معنى، قيمة... وموازاة مع هذا التطور في الطرف الأمريكي، ظهر تطور آخر لدراسة الأدب في المعسكر الاشتراكي، وكما هو متوقع، سار هذا التطور مرتبطا بالفلسفة الماركسية وتوجهها السوسيولوجي.

إن هذه المستويات الثلاثة من الممارسة تمثل نماذج وليس مجرد أمثلة للتغيرات التي صاحبت تطور الأدب المقارن من الناحية المنهجية، ولكن ذلك لم يكن ليمنع من إيجاد أرضية مشتركة تجمع كل هذه المدارس، وتصنفها ضمن نمط واحد من التفكير، معتمد على أولوية المنهج على الممارسة، حيث كانت التطبيقات المقارنة تستند في كل مدرسة على خلفية منهجية صارمة، سواء كانت هذه الخلفية هي المنهج التاريخي الوضعي، أو النقدي الجديد، أو الماركسي السوسيولوجي، وانطلاقا من هذا التصنيف، يمكن أن نطلق على هذا المشترك العام صفة "**التفكير المنهجي**"، كما يمكن أن نسمي الأدب المقارن المستند إلى هذه الخلفية باسم "**الأدب المقارن المدرسي**". إن هذا التوصيف العام لمسارٍ ممتد من بدايات الممارسة الأكاديمية لميدان الأدب المقارن إلى غاية ستينات القرن الماضي هو توصيف مفيد من أجل فهم هذه المرحلة ككلٍّ واحدٍ يحيط بكل تلك الاختلافات الكثيرة بين المدارس

المقارنية، ولكنه مفيد بصورة أهم إذا نظرنا إلى هذه المرحلة المدرسية بوصفها منطلقا انبثقت عنه تطورات أخرى تختلف – من الناحية المنهجية– في النوع وليس في الدرجة فقط على مستوى الممارسة المقارنية؛ حيث اتصل الأدب المقارن بمجموعة من الميادين والتوجهات المستجدة في مجال النظرية الأدبية والنقدية، فيما يطلق عليه بمرحلة ما بعد البنيوية، ونتج عن هذا الاتصال تغيّر جذري في مفهوم المقارنة التي يجب أن يضطلع بها الأدب المقارن، وبذلك انتقل هذا الأدب من طوره المدرسي إلى طورٍ آخر سنطلق عليه تسمية " **الأدب المقارن ما بعد المدرسي**"، وهذا انسجاما مع انتشار خطاب الـ "ما بعد" بكل ما يحمله من معان متعلقة بالتجاوز والنقد والنقض أيضا، ولكن بصورة أهم، كل ما تحمله هذه السابقة من تجاوزٍ للطابع المنهجي الدوغمائي، ودعوة إلى النسبية والانفتاح.

لقد طُبعت هذه المرحلة ما بعد المدرسية بطابع خاص، متّسم بالتنوع والتفكك، حيث برزت عدة محاولات من طرف نقاد ومفكرين لممارسة الدراسة المقارنة، ولا شك أن هذا الطابع المستحدث للأدب المقارن قد ارتبط ارتباطا وثيقا بالتطورات التي شهدتها الميادين المعرفية الأخرى، وخاصة تلك الموجة العنيفة من الخطابات التي كانت موجهة ضد البنيوية والحداثة بشكل عام. وقد صاحب هذا التطور في النظرية المقارنية ردود أفعال مختلفة تخص مسألة مستقبل الأدب المقارن في عالم ما بعد البنيوية، يمكن أن نصنفها إلى اتجاهين، أحدهما متفائل، بحجة أن تلك الخطابات ما بعد الحداثية بإمكانها إغناء ميدان الأدب المقارن بأبعاد جديدة، وبالتالي مساعدته على تجديد نفسه، وضمان مكانة له بين الخطابات المعاصرة. والآخر متشائم، بحجة أن هذا التطور هو في حقيقته إعلان عن بداية أفول نجم علم الأدب المقارن، بسبب فقدانه لهويته وانغماسه في الميادين المعرفية الأخرى.

إن هذا التقسيم المرحلي الثنائي، الذي يعتمد على تحديدات البنية المنهجية للأدب المقارن بين طوريه المدرسي وما بعد المدرسي، هو تقسيم أكثر جذرية من تلك التقسيمات التي كانت توضع غالبا لميدان الأدب المقارن انطلاقا من المدارس المختلفة له، حيث كان

لا ينظر إلى تلك المرحلة ما بعد البنيوية إلا بوصفها مرحلة أخرى غامضة المعالم، ومفككة المركز؛ إذ لا يمكن إدراجها ضمن أي توجه قومي محدد أو إيديولوجيا بعينها، بل كان يتم تجاهل دراسة هذه المرحلة غالبا، ويستغنى عن مناقشة ذلك المنعرج ما بعد البنيوي للمقارنة بالتركيز على أعمال فردية لمقارنين من جنسيات مختلفة، أو محاولة البحث عن منهج واضح للاشتغال المقارني ما بعد البنيوي، وهو ما كان يفضي غالبا إلى يأس مطبق واتهامات بعدم جدوى البحث في هذا الميدان المتناقض والمحيّر.

إن الشيء الذي يبدو أكثر أهمية بالنسبة لنا هو أن الأدب المقارن قد اكتسب فعلا علاقات معقّدة مع خطابات ما بعد البنيوية، وذلك تبعا لتعقد الاتصالات بين الأنا والآخر، وإذا أردنا أن نعبّر عن هذه الفكرة بطريقة مقلوبة ولكنها سليمة، بل ومثمرة، فإنه بإمكاننا أن نتحدث عن مكوّن مقارن داخل تلك الخطابات ما بعد البنيوية، لذلك فنحن معنيون أساسا بتتبع ذلك المكوّن الذي يتخلل كل نسيج المرحلة ما بعد الحداثية، والذي يتراوح بين كونه واقعا مرة، وإمكانية خصبة مرة أخرى، ومن أجل استجلاء هذا التشابك العميق، جاء بحثنا تحت عنوان "**نحو مقاربة مقارنية لمناهج ما بعد البنيوية: بحث في الخطاب النقدي الغربي والعربي**"، حيث سنقوم بمناقشة مجموعة من الإشكالات التي رافقت تطور الأدب المقارن في مرحلته ما بعد المدرسية، وقد اخترنا من بين النظريات ما بعد البنيوية ثلاث نظريات هي: نظرية التلقي، الدراسات الثقافية والنظرية ما بعد الكولونيالية. واعتمادا على المدخل الهيرمينوطيقي، حاولنا أن نخوض في حيثيات الإمكانات المقارنية التي تحوزها تلك النظريات، وقد انبثقت عدة أسئلة متصلة بهذا الإشكال أهمها: ما هي الأبعاد المقارنية داخل نظريات ما بعد البنيوية، وما بعد الحداثة بشكل أشمل؟ ما هي أهم الأسس المعرفية والفلسفية التي تقوم عليها العلاقة التي يمكن أن نقيمها بين الأدب المقارن ونظريات ما بعد البنيوية؟ كيف يمكن أن نتحدث عن أدب مقارن جديد في ظل اتصاله بتيارات ما بعد البنيوية؟ وما هي أهم الإضافات التي حصّلها الأدب المقارن من هذا الاتصال؟

إن طبيعة اشتغالنا خلال هذا البحث كانت تفرض علينا نوعا من التفتح والتنوع، وتبعا لذلك كان يمكن أن يكون عنوان البحث أكثر عمومية وأقل تحديدا وانضباطا من نمط: "**نظرية النقد المقارن: مدخل هيرمينوطيقي**"، أو "**المقارنة ما بعد المدرسية**"، أو " **الأدب المقارن وما بعد البنيوية**"، ومع ذلك، وبرغم ما يمكن أن يحمله العنوان الذي وضعناه من قصور، فإن الصيغة التي أوردناها تحاول أن تحمي نفسها من كل طموح مبالغ، وذلك من خلال إيراد العنوان متصلا بالسابقة "**نحو**"، وهو ما يعبر عن حقيقة المجهود المبذول هنا، والذي لن يفي الموضوع حقه مهما كانت سَعة الزمان والمكان، وهي حقيقة لم تغب عن أذهاننا للحظة واحدة ونحن نخوض غمار هذا البحث، وكان وعينا كبيرا بعدم إمكانية تلافي التقصير الذي يطبع مثل هذا النوع من البحوث الذي يدرس مرحلة زمنية متشعبة ومتداخلة وكثيفة ومتجددة، وهذا ما يجعل من مصطلحات التعميم والجزم أمرا مستهجنا غالبا.

وقد تطلبت منا مناقشة الأسئلة السابقة أن نقسّم بحثنا إلى أربعة فصول، وبينما يستقّل كل فصل بقضية كبيرة بإمكانها أن تستهلك لوحدها أطروحة كاملة أو أكثر، فإن جمعها داخل مجال واحد كان يشير أساسا إلى المهمة الجديدة التي أصبح يضطلع بها الأدب المقارن، من خلال انسيابه داخل كل ميدان معرفي ما بعد حداثي يحمل في جوفه علاقة هوياتية بين الأنا والآخر، دون أي اعتبار للحدود المنهجية الصارمة، فالمهمة الأساسية–كما أعتقد– للناقد الأدبي، والناقد المقارني خاصة في الوقت الحاضر هي الانسجام مع كل التداخلات والتشابكات التي تشهدها الميادين المعرفية المختلفة بما يخدم موضوع الأدب المقارن، وبالتالي، فإن الانحصار التخصصي أسوء شيء يمكن أن يُتّهم به الباحث المقارني المعاصر.

حاول الفصل الأول أن يقوم بوصفه مدخلا معرفيا يسمح لنا بالولوج إلى مناقشة البعد المقارن لنظريات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثية، بوصفها نظريات هيرمينوطيقية في صميمها، ومهما يكن من تعدد واختلاف مس تعريف الهيرمينوطيقا وكيفية اشتغالها طوال

تاريخها المديد، فإن أهم شيء يمكن أن يستنتج هو أن الهيرمينوطيقا كانت دائما مرتبطة بالنسبية والتعدد، حتى في أوج المحاولات التي سعت إلى علمنتها، وكانت هذه الحقيقة تعني أن الهيرمينوطيقا كانت تسير دائما كنقيض لدوغمائية المنهج العلمي، حيث ظهرت هذه الحقيقة في صورتها الأكثر تكاملا مع الهيرمينوطيقا الفلسفية خلال بدايات النصف الثاني من القرن العشرين، لذلك تم تكريس هذا الفصل التمهيدي من أجل وضع الهيرمينوطيقا في مكانها المناسب داخل البناء ما بعد البنيوية، وكان يعني ذلك بيان الطاقة المقارنية التي تحوزها كل عملية تأويلية، إذا أخذنا بعين الاعتبار أن "الفهم" ذاته يستدعي عملية حوارية بين الفاهم والمفهوم، أي بين الذات والآخر. كما كان يعني في الوقت نفسه أن هذه العملية الحوارية التواصلية لم تكن مؤسسة على قواعد منهجية علمية تجريبية، ولم يكن هذا التحليل مفيدا لمعرفة الممكنات التي يحوزها ميدان الهيرمينوطيقا حسب، بل تجاوز ذلك إلى اعتبار تلك السمات الأساسية المتعلقة بالمقارنة والتجاوز، هي سمات أصلية في كل الممارسات النقدية ما بعد بنيوية التي تناولناها في هذا البحث خلال الفصول التالية، وهكذا، يمكن لتحليل هذا المدخل التأويلي أن يكشف مدى إسهامه في نقل الممارسة المقارنية من مرحلتها المدرسية إلى مرحلتها ما بعد المدرسية، حيث كان بمثابة "المنعرج" الحاسم في طبيعة وعي العلاقات التواصلية بين الأنا والآخر، ومنه فإن اتخاذنا للمدخل التأويلي هو رد فعل على المداخل المنهجية التي طالما رُكّبت على الأدب المقارن، والتي كانت هي السبب الأول لكل تلك الأزمات المتلاحقة.

مثّل الفصل الثاني تطبيقا لما يمكن أن تفضي إليه دراسة "**نظرية التلقي**" – التي طالما اشتغلت بميدان الأدب– في اتصالها بالأدب المقارن، ولا يخفى أن هذه النظرية المعاصرة قد اتكأت على الأرضية الهيرمينوطيقية، وربطها بالأدب المقارن سيجعل منها، كما من الأدب المقارن ذاته، ميدانا متجددا ومواكبا لتطورات النظرية الأدبية، وقد حاولنا خلال هذا الفصل أن نتعمّق في المفاهيم الأساسية لنظرية التلقي –كما وضحها المنظّر الأول لهذه النظرية

"هانس روبرت ياوس– مثل مفهوم "التواصل" ومفهوم "أفق التوقع"، من أجل أن نبيّن ما تزخر به هذه المفاهيم من محتوى مقارن يمكن دراسته واستثماره في ميدان تطوير وتحديث المرتكزات التي تقوم عليها الدراسات المقارنة ما بعد البنيوية، وبالرغم من أن فكرة ربط الأدب المقارن بنظرية التلقي، بوصفها مرحلة أحدث من مراحل تطور الأدب المقارن، لم تكن جديدة، إلا أننا حاولنا أن نناقش هذه الفكرة بشيء من العمق، وبعيدا عن كل تناول سطحي انطلاقا من المخزون التواصلي الأصيل الذي لنظرية التلقي ذاتها.

بينما كان الفصل الثالث محاولة لمناقشة العلاقة بين الأدب المقارن وميدان "**الدراسات الثقافية**"، وهي العلاقة التي فرضتها طبيعة الفترة التي نعيشها بكل ما تزخر به من وسائل اتصال، ودواعي التواصل بين كل أطراف العالم، حتى صار هذا الأخير لا يعدو كونه قرية صغيرة. وربما كان أهم مصطلح في هذا الفصل هو مصطلح "**الدراسات الثقافية المقارنة**"، إلا أنه وجب عليها التنبه من أن هذا المصطلح لا يمثل كلا متجانسا وتعريفا حاسما، بل إنه لا يعدو أن يكون تعبيرا عن مرحلة معينة ملؤها التغير والنسبية، وهذا ما يبرره الكم الهائل من المجالات والممارسات التي تنضوي تحت هذا الاسم مثل علم الاجتماع، والفلسفة، والتاريخ، والأدب، والفنون، والثقافة...، بحيث يتعذر توحيدها في إطار منهج واحد مهما كان حجم المجهودات المبذولة، وهو علة تناولنا لقضايا تبدو أبعد عن التناسق من الوجهة المنهجية، مثل النظرية الماركسية، النظرية الثقافية عند مالك بن نبي وغيرها.

أما الفصل الرابع، المعنون "**الدراسات ما بعد الكولونيالية** و**المقارنة**"، فقد كان يهدف إلى تتبع التوجهات والحمولات المقارنة داخل المنظومة النقدية ما بعد الكولونيالية، وكان المبدأ الأساسي للاشتغال خلال هذا الفصل يتكئ على تعالقات تلك الازدواجية التي كرسها الوضع الكولونيالي بين "الأنا" الغربية المسيطرة، و"الآخر" غير الغربي الواقع تحت السيطرة الكولونيالية والإمبريالية، حيث ينتج عن هذا الوضع أزمات هوياتية دائمة التجدد، ومن خلال تتبع تلك المفاهيم المقارنة، المستعملة بشكل مباشر تارة، وغير مباشر تارات أخرى، من

طرف أعلام النظرية ما بعد الكولونيالية، وعلى رأسهم المثلث الشهير لهذه النظرية المكون من إدوارد سعيد، هومي بابا وغاياتري سبيفاك، حاولنا أن نثبت أصالة البعد المقارني في هذا المجال المعرفي، كدليل آخر على صعوبة، بل استحالة دراسة نظريات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة خارج العلاقة التشابكية بين الأنا والآخر؛ أي استحالة إلغاء البعد المقارني خلال أي نقاش يخص العلاقة بين الغرب المستعمِر وآخره المستعمَر.

وتبعا لهذا العرض الموجز، تظهر أهمية هذا البحث في كونه يحاول أن يربط ربطا وثيقا بين مرحلة تاريخية هي مرحلة ما بعد البنيوية، وبين التصورات المقارنية المحايثة بشكل أصيل لهذه المرحلة، وفي أثناء هذا الوضع الجديد، يؤكد البحث على الدور الجذري الذي يمكن أن يحدثه اعتماد المدخل الهيرمينوطيقي؛ حيث إن الاتكاء على هذا المدخل من شأنه أن يعطي نتائج مختلفة كليا عن تلك التي كان يتم التوصل إليها اعتمادا على المناهج المعرفية، فالمدخل التأويلي الذي نعتمده خلال هذا البحث بوصفه مرتكزا معرفيا صلبا يتيح لنا أن نناقش الظاهرة الأدبية والثقافية عامة من منظور أكثر ديناميكية ومرونة، وهو ما يتلاءم مع طبيعة العلاقة التي تحكم الأنا والآخر، والتي هي علاقة وجودية أساسا كما سيتم التدليل عليه، أما المناهج التقليدية في دراسة الأدب المقارن، والتي لطالما وجدت نفسها في وضع حرج، جرّاء عدم تمكنها من تجاوز معضلة المشروعية، فإنها لا تقدّم لنا إلا نتائج محدودة عند تطبيقها على ميدان منفتح ومتعدد العلاقات مثل ميدان المقارنة. وتعطينا الممارسات المقارنية التي تخصّ الحقول المعرفية المختلفة، وخاصة الأدب والثقافة والسياسة، مثالا جيدا عن ذلك، وهذا ما حاولنا إظهاره من خلال هذا البحث. أما على مستوى النظريات ما بعد البنيوية ذاتها، فإن أهمية هذا البحث تظهر من خلال سعيه إلى إيجاد مرتكز مشترك يكفل دراستها جميعا بشيء من التجانس النسبي، وهو ما وجدنا أصوله في البعد الهيرمينوطيقي المقارن، على أن هذا البعد يستمد هويته من الاختلاف الأصيل الذي يطبع الوجود الإنساني لا من التجانس المطلق والشمولية الكلية، لهذا كانت مصطلحات من

قبيل: الهجنة، الاختلاف، التفكيك، التشتت، الأدائية، الأقلية، النسبية ...إلخ تشغل صلب هذا البحث ومدار اهتمامه.

لقد رسم هذا البحث هدفا له، وهو وضع الأدب المقارن في إطاره الحقيقي، من خلال تأكيد هذا البعد المقارن داخل توجهات ما بعد البنيوية، حيث يمثل هذا المستوى المقارن بعدا أساسيا من أبعاد النظرية ما بعد البنيوية، وهذا ما يبين مكانته في إطار كل تلك التحولات التي تطبع الحياة المعاصرة، كما يبين قدرته على التجدد والتأقلم، بل والتطابق مع ماهيته حين اتصاله بنظريات ما بعد البنيوية، وهو ما يكفل استمرارية وجود هذا الميدان المعرفي وتطوره، ونحن بذلك نسعى إلى وضع كل تلك التساؤلات المتشائمة عن مصير الأدب المقارن موضع التفنيد، من خلال مناقشة مستجداته ومؤشرات تطوره، ويعبّر هذا الطموح في توطين الأدب المقارن داخل المرحلة ما بعد البنيوية عن رغبة في الإسهام الجاد في بيان أهمية الأدب المقارن بقدر ما يعبّر عن إحساس أصيل بتلك الضآلة التي لا يمكن الانفلات منها، والتي تعتور كل مجهود في الإحاطة بعلاقات متشعبة ومتجددة دوما وأبدا مثل تلك العلاقات والتشعبات التي للمقارنة وما تفترضه من تواصل معقد بين الأنا والآخر في عالمنا المعاصر.

وكان اعتمادنا خلال هذا البحث على المنهج الاستنباطي الوصفي نابعا من طبيعة الأهداف المرسومة، حيث يمكن أن يلاحظ القارئ بسهولة أن ما نحن بصدده ينتمي بطريقة أو بأخرى إلى ميدان النظرية النقدية والثقافية عموما، وربما هذا ما يبرر أهمية المدخل الهيرمينوطيقي مقارنة ببقية الفصول التي هي في حقيقتها نماذج ممتازة لإثباته، ولكنها مع ذلك لا يمكنها أن تكون أكثر من نماذج يمكن دعمها بأخرى كلما اقتضت الحاجة إلى ذلك. ولكن هذا المنهج العام لا يمنع من الاعتماد على نقيضه اعتمادا أساسيا، وأقصد به جدوى اتخاذ المنهج الاستقرائي عندما تكون الغاية هي إثبات ذلك المرتكز النظري الأساسي، وهذه هي المهمة النقدية التي تجسدها المجهودات المبذولة هنا، والتي تسعى جاهدة إلى أن لا

تكون مجرد نقدٍ للنقد بمفهومه الاصطلاحي الضيق، بل بفائض من القيمة التنظيرية زائد على منطوق تلك النماذج المدروسة وموحد لها على مستوى أعلى، وكان لأجل هذا كله للآليات التحليلية والوصفية نشاط محوري خلال التناول الاستنباطي الاستقرائي لمختلف النظريات ما بعد البنيوية المدروسة خلال هذا البحث.

ولم يكن هذا البحث سباقا للقضايا التي تناولها، بل إن هناك عدة دراسات تناولت بالنقاش مواطن مختلفة من تلك القضايا، ولكن معالجة هذا الموضوع من خلال اعتماد المدخل الهيرمينوطيقي هي معالجة جديدة ولم يتم التطرق إليها بشكل صريح في حدود اطلاعنا، فنحن لا نصادف إلا إشارات هنا وهناك توحي بهذا المدخل التأويلي مثلما نجده عند ريني ويليك، أو عند هاري ليفين، كما نجده عند أعلام النقد الثقافي المقارن مثل ستيفن توتوسي أو شارل بيرنهايمر، وفي العالم العربي نجد إلماعات هنا وهناك مثل ما نجده عند الناقد المغربي سعيد علوش في كتابه "مدارس الأدب المقارن"، والذي يؤكد على فكرة أن " **المقارنة فعل هيرمينوتيكي يتساءل باستمرار عن العلاقة كمصدر وجودي عن كينونة الكائن**"، أما الناقد الجزائري الطيب بودربالة، فإنه يقول في عبارة منيرة : " **وقد أمد الأفق الهيرمونيتيقي المنصب على دراسة النصوص (جادامار بصفة خاصة) بنفس جديد للدراسات المقارنة** " غير أن فكرته هذه لم تجد أي إثراء أو نقاش فيما بعد خلال مقالته المعنونة "مغامرة الأدب المقارن في القرن العشرين"، مثلما لم تجد فكرة علوش تحقيقها خلال كتابه سابق الذكر. ومن حيث الهدف العام للبحث بوصفه محاولة لإقامة مدخل نظري جديد للأدب المقارن، فإن هذا الطموح كان قد راود بعض النقاد في الوطن العربي كما يظهر من خلال عناوين كتبهم على الأقل، أمثال أحمد عبد العزيز الذي كتب كتابا عنوانه "نحو نظرية جديدة للأدب المقارن" من جزئين، وأحمد درويش، الذي كتب كتابا عنوانه "نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي"، ولكن إذا نظرنا إلى المحتوى، فسنجد أن اختلافا جوهريا يميّز بحثنا هذا عن بحوث هؤلاء؛ فإذا كان من الواضح أن بحث أحمد درويش لا

يعدو أن يكون تنظيرات وتطبيقات للمنهج التاريخي المقارن، فإن عمل أحمد عبد العزيز يبدو أكثر جدة، من خلال اتخاذه للمدخل البنيوي في دراسة الأدب المقارن، وإذا تجاوزنا الاتهامات الموجهة إليه حول مدى أصالته (وهذا الاتهام هو موضوع مقال كتبه الدكتور موسى أبو دقة تحت عنوان "قراءة تحليلية في مرجعيات التنظير العربي للأدب المقارن" والمنشور في مجلة "الجامعة الإسلامية" بغزة)، فإن اعتماد هذا المدخل البنيوي يبدو مشروعا طموحا، وإن كان مؤسَّسا تأسيسا مختلفا جذريا عن التأسيس التأويلي الذي اعتمدناه نحن.

أما إذا انتقلنا إلى تلك الدراسات التي تناولت جوانب محددة من بحثنا، فإنها تبدو أكثر وفرة، وخاصة ما يتصل بالفصلين الثاني والثالث؛ فنجد أن عدة أعمال غربية وعربية تناولت علاقة الأدب المقارن بنظرية التلقي، والملاحظ في تلك الأعمال أنها ناقشت هذه العلاقة وفق أحد المنظورية: إما وفق المنظور السياقي، حيث يتم الحديث – بصفة خارجية– عن تلك العلاقة، ويتحدد المرتكز الرئيس لهذا المنظور في التفريق الجوهري بين التلقي والتأثير، وقد مارس هذا الأسلوب نقاد عديدون أمثال "إيف شيفريل" في كتابه "الأدب المقارن"، وأيضا "دانييل هنري باجو" في كتابه "الأدب العام والمقارن"، كما مارسه غالبية النقاد العرب الذين تناولوا هذا المبحث. أما المنظور الثاني، فهو منظور تطبيقي، يحصر جهوده في بحث تلقي الأعمال الأجنبية داخل بيئات محلية والعكس، وتعطينا بعض أعمال الناقدين العربيين "عبده عبود" و"عبد الله أبو الهيف" مثالا عن هذا. ويكمن الاختلاف الأساسي بين هذين المنظورين، وبين المنظور الذي اتخذناه، في أن اشتغالنا كان منصبا على تفكيك نظرية التلقي ذاتها –في صيغتها الياوسية (نسبة إلى ياوس)– وإبراز إمكاناتها المقارنية التأويلية، وهو بذلك تعميق لطروحات أصحاب المنظور الأول، وخاصة لطروحات "إيف شيفريل".

بينما كان الفصل الثالث المتمحور حول "النقد الثقافي المقارن" استثمارا لعدة جهود سابقة في هذا الميدان، مثل آراء "ستيفن توتوسي" و"شارلز بيرنهايمر"، وفي الوطن العربي نذكر

الناقد "عز الدين المناصرة" الذي يعد واحدا من النقاد الأساسيين الذين تناولوا هذا الموضوع. وقد حاولنا أن نقيم توليفة متناسقة بين كل تلك التوجهات المتباعدة التي ميزت المجهودات المبذولة في هذا الميدان المستحدث، مركزين اهتمامنا على البعد المقارني التأويلي واللامنهجي للنقد الثقافي المقارن. بحيث إن مجهودات هؤلاء النقاد بالرغم من أهميتها، لم تكن تغني عن الأفكار التي حاولنا أن نؤسس لها من خلال العودة إلى الأصول المعرفية للنقد الثقافي، ومحاولة ربط كل ذلك بالمرتكزين الرئيسين المتمثلين في المرتكز الهيرمينوطيقي والمرتكز المقارن.

وقد ختمنا بحثنا هذا بخاتمة جمعت أهم النتائج التي توصل إليها البحث، كما أتبعناها بملحق تضمن نماذج من اللوحات التي تم تحليلها خلال الفصل الثالث.

ومن أجل إنجاز هذا البحث، اعتمدنا عدة مراجع أساسية، كان لها الفضل في تخطيط طريق البحث، وربما يكون أهم مرجع منها هو كتاب "الحقيقة والمنهج" للفيلسوف الألماني هانز جيورج غادامير، حيث إن هذا الكتاب هو الذي شكّل المرتكز الفلسفي لتأسيس هذا المدخل للدرس المقارن، على اعتبار أن مبحث "الهيرمينوطيقا" هو مبحث فلسفي أساسا، ويمتلك تنظيراته الأعمق في المجال الفلسفي، ولكن مع ذلك، لا يمكن أن نغفل استفادتنا الجمة من تلك المراجع التي تدور حول النظرية التأويلية نفسها وتعضدها مثل الفينومينولوجيا والأنطولوجيا، لذلك يكثر في البحث ذكر أسماء من مثل هايدجر وهوسرل. أما الكتب التي اتخذناها كمدونات عكفنا على دراستها من وجهة النظر المقارنة، مثل كتاب هانس روبرت ياوس "نحو جمالية للتلقي" وكتب "إدوارد سعيد" و"هومي بابا" وغيرهم، فإن أهميتها لا تحتاج إلى نقاش. وبينما كانت استفادتنا جمّة من هذه الكتب المذكورة، فإن الحظ العاثر وحده كان كافيا لأن يجعل كتابا مهما مثل كتاب "تقديم الأدب المقارن: اتجاهات وتطبيقات جديدة " لكتّابه: "سيزر دومينغيز" و"هاون سوسي" و"داريو فيلانويفا"، لا يصدر في ترجمته العربية (ترجمه الباحث فؤاد عبد المطلب، وهو صادر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب

عام 2017) إلا بعد فراغنا من بحثنا، وهو الكتاب الذي يحمل العديد من الأفكار التي تتقاطع مع أفكارنا الأساسية، كتلك المتعلقة بنظرية التلقي والنظرية ما بعد الكولونيالية والأدب العالمي، وبالرغم من ذلك، فإن الأهداف والوسائل تبقى مختلفة نسبيا، ومنه، فإن الواحد منهما لا يغني عن الآخر، بل يحتفظ بقيمة مميزة وخاصة.

وكما لا يخلو أي بحث من طموح، فإنه لا يخلو من صعوبات، وربما تكون أكبر صعوبة واجهناها خلال خوضنا خمار هذا البحث هي افتقادنا للموسوعية المطلوبة، وخاصة في موضوع متشعب مثل هذا الموضوع، وقد نتج عن هذا الوضع عدم القدرة على التطرق والإحالة إلى كل ما كتب حول هذا الموضوع، ولا حتى على أغلب ما كتب حوله، وهذا ما دفعنا إلى تكريس نوع من الانتقائية لم تكن مرضية دائما، ولا شك أن هذه الصعوبة ليست نابعة من طبيعة الموضوع ذاته حسب، ولكن من قصور ذاتي بالدرجة الأولى، وعدم امتلاك للخبرة الكافية في الكتابة والقراءة، وهي صعوبات تواجه كل مبتدئ في مجال البحث العلمي.

وفي الختام، أتقدم بشكري الخالصة لكل من ساعدني على إتمام هذا البحث، من أساتذة وزملاء وزميلات، كما أشكر أفراد العائلة على صبرهم ومساعدتهم، كما أتقدّم بالشكر الخاص للأستاذة المشرفة الأستاذة الدكتورة "ليلى جباري" على كل المساعدات والتوجيهات التي لا تعد ولا تحصى، وهي التي وثقت في شخصي ثقة عمياء من أول يوم إلى آخر يوم، وعملت على أن يكتمل هذا البحث شكلا ومضمونا في مدته القانونية ودون أي تأخير. أما فيما يتعلق بترجمة النصوص الأجنبية، فأنا ممتن لأختي "نجاة" على كل مساعداتها الجمة على ترجمة بعض النصوص من اللغة الإنجليزية، وأنا ممتن كذلك للصديق الدكتور "جلال منصور" من قسم اللغة الإنجليزية بجامعة ميلة على مساعدته واهتمامه في هذا المجال. بينما أتوجه بالشكر العميق لصديق المسيرة الشاعر الكبير الأستاذ العزيز "عبد المؤمن منصور" على مراجعته الدقيقة للأطروحة وإيمانه العميق والصادق بجدواها، كما على ثقته الحقيقية بشخصي منذ أيام صداقتنا الأولى رفقة العزيز الملهم الآخر "عبد الرحمان ويفي"،

وقد كانا هما دون غيرهما في أحايين كثيرة طوق نجاتي الوحيد، كما لا يفوتني أن أشكر الصديق الأستاذ "مقران شطة" على كل نصائحه وإرشاداته المفيدة. وأشكر الدكتورة المقتدرة والنبيهة "الخامسة علاوي" على ثقتها الحقيقية وغير المشروطة في شخصي، كما أشكر الزميلة الدكتورة "مسعودة كودري" على تعاونها المستمر. والشكر موصول إلى كل من ساندني من قريب أو من بعيد خلال السنوات التي استغرقها هذا البحث.

أملي أن يكون هذا البحث إضافة نوعية تتضاف إلى المجهودات المبذولة في ميدان البحث المقارني، كما آمل أن يكون على قدر توقعات كل من وثق في إمكاناتي وانتظر إتمام هذا البحث، راجيا من الله عز وجل أن يكون جهدا مقبولا وخالصا لوجهه الكريم.

الفصل التمهيدي:

الهيرمينوطيقا والتأسيس ما بعد البنيوي للمقارنة: البعد التواصلي للفهم عند غادامير

" كلّما فهمتَ أجنبيا عرفتَ ذاتك أكثر"

فاطمة مرنيسي: شهرزاد ترحل إلى الغرب

تشكّل " الهيرمينوطيقا Hermeneutics " واحدا من المباحث دائمة الحضور في الفكر، وعلى المستوى الأوربي، كان هذا المبحث يأخذ مكانه في كل مرحلة من مراحل التاريخ، ويناقَش تارة بصورة مباشرة، من خلال تسمية هذا المبحث، وتارة أخرى بصورة غير مباشرة، حيث يتم مناقشة قضايا ارتبطت – من حيث السبب أو من حيث النتيجة– بهذا المبحث، ويمكن أن نسمي عدة محطات رئيسة، كان فيها للهيرمينوطيقا حضور واضح؛ فعند اليونان، كانت الهيرمينوطيقا مُمثّلَة في الدور الذي يقوم به "هرمس" كوسيط بين الآلهة والبشر، أما في القرن الميلادي الأول، فإن ظهور ما يسمى بـ "العهد الجديد" كان في حقيقته فعلا تأويليا قام به كُتَّابهُ للإنجيل الحقيقي المفقود. وفي العصور الوسطى، حظي مبحث الهيرمينوطيقا باهتمام خاص لارتباطه بالرسالة الدينية المسيحية. بينما كانت ثورة "مارتن لوثر **Martin Luther** " خلال بدايات عصر النهضة، موجهة أساسا ضد الفهم الواحد والحصري للنص الديني. ولم يتبلور مبحث الهيرمينوطيقا كميدان واضح المنهج والأهداف إلا خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، حيث عمل فلاسفة الهيرمينوطيقا خلال المرحلة الرومانسية، وعلى رأسهم كل من " فلهلم دلتاي w. Dilthey " و" فريديريك شلايرماخر F. Schleiermacher "، على محاولة جعل هذا المبحث مبحثا علميا مؤسسا على قواعد صارمة، وكان الهدف هو تحصيل وسيلة تكفل فهم النصوص المختلفة فهما صحيحا.

وأخيرا، خلال القرن العشرين، عرف ميدان الهيرمينوطيقا قمة مجده، حيث يمكن أن نسمي هذا القرن بقرن "الهيرمينوطيقا" في مقابل اعتبار القرن التاسع عشر – وخاصة في نصفه الثاني– قرن الوضعية. ويمكن أن نردّ أصول هذا التحول نحو الهيرمينوطيقا في هذا القرن إلى فيلسوفين هما: " فريدريك نيتشه F. Nietzsche "، و" مارتن هايدجر M. Heidegger"، ومع الأخير – الذي كان فيلسوفا فينومينولوجيا أساسا، حيث كان هو التلميذ العبقري، ولكن غير المخلص، للفيلسوف "إدموند هوسرل I. Husserl "– تحقق ما يسميه "جان غراندان Jean Grondin " بـ "المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا"، وهذا

المنعرج كان يعني، ضمن أشياء أخرى، أن "الأشياء ذاتها" التي كان هوسرل يعمل من أجل إيجاد منهج مناسب لإدراكها، لا يمكن إدراكها إلا من خلال عملية هيرمينوطيقية[1]. وبينما كان هايدجر ينادي بهذا التوجه التأويلي من أجل أهداف أنطولوجية أساسا، كان تلميذه " هانز جيورج غادامير H. Gadamer " يحاول بناء هذا المبحث الهيرمينوطيقي على أسس فلسفية خالصة، وهكذا كانت أعمال غادامير بمثابة البداية لمجهودات موجة كبيرة من الفلاسفة والمفكرين الذين خاضوا في هذا الميدان.

إن الشيء المهم بالنسبة لنا، والذي حافظ على ثباته خلال هذا المسار الممتد للهيرمينوطيقا، هو تلك السمة التجاوزية التي يمكن أن نلحظها أثناء الاشتغال الهيرمينوطيقي في أية مرحلة من مراحله المختلفة، ابتداءً من التسمية ذاتها، حيث يعود الأصل الاشتقاقي " **لمصطلح** " **الهيرمينوطيقا Hermeneutics** " **إلى** "**الفعل اليوناني** "**Hermeneuein** " **الذي يترجم عادة بالفعل** "**يفسر**""[2]، وهو يرجع بدوره إلى "**الكلمة اليونانية الكلاسيكية** "**Hermeneus**" **(هرمس)، وتعني المفسر أو الشارح**"[3]، و"هرمس **Hermes** " هو رسول الآلهة إلى البشر في الميثولوجيا اليونانية القديمة، واستنادا إلى هذه المهمة الهرمسية، يظهر أن المكان الطبيعي للهيرمينوطيقا هو "المابين"، حيث يتيح لها ذلك، ليس فقط، التواجد بين كل ذاتين، بل أيضا عدم إمكانية تجاوز الذات لذاتها نحو الآخر إلا من خلال فعل هيرمينوطيقي، وسواء أكان هذا الفعل الهيرمينوطيقي مُدرَكا على أنه ممارسة مشروعة وإيمانية مثلما نجده عند كُتّاب الأناجيل مثلا، أو كان مُصاغا ضمن أسس علمية صارمة مثلما نجده عند كل من دلتاي وشلايرماخر، أو كان حالة أنطولوجية مثلما نجده عند

---

[1]– ينظر: جان غراندان: المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، لبنان – الجزائر، 2007، ص139، 140.

[2]– صفاء عبد السلام علي جعفر: هيرمينوطيقا الأصل في العمل الفني: دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2000، ص23.

[3]– ديفيد جاسبر: مقدمة في الهيرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو ، منشورات الاختلاف – الدار العربية للعلوم، ط1، الجزائر – بيروت، لبنان، 2007، ص21.

هايدجر وغادامير، فإن الهيرمينوطيقا دائما ما كانت تقوم في صلب كل تشكّل علاقاتي بين الأنا والآخر، لهذا، فإن أهميتها بالنسبة لميدان الأدب المقارن هي قضية غير قابلة للنقاش كما سيتجلى لاحقا.

إن هذه العلاقة بين مبحث الهيرمينوطيقا وميدان الأدب المقارن، أو ما يمكن أن نسميه "البُعد المقارن للهيرمينوطيقا"، لا يعني فقط أن كل فعل هيرمينوطيقي هو بالضرورة فعل تواصلي، بل يعني أيضا أن تطور مبحث الهيرمينوطيقا كان موازيا لتطور الأدب المقارن؛ فبينما يمكن أن نعتبر أن مظاهر المقارنة والتأويل كلاهما، والتي كانت قبل عصر الرومانسية، مجرد مظاهر تسبق تشكل العلم، فإنه لم يكن من المصادفة أن يتوافق تشكل "علم الهيرمينوطيقا" الرومانسي مع "علم المقارنة" في فرنسا خلال القرن التاسع عشر، ولم يكن من المصادفة أيضا أن يرافق ازدهار الهيرمينوطيقا الفلسفية خلال ستينات القرن الماضي، تحول مواز في البراديغم شهدته الدراسات المقارنة؛ إذ إن تأثير ازدهار المبحث الهيرمينوطيقي داخل السياق المعاصر قد تسبب في تحول الأدب المقارن من مرحلته المنهجية، والتي سنطلق عليها تسمية "المرحلة المدرسية"، إلى مرحلته التأويلية بكل متعلقاتها، والتي سنطلق عليها "المرحلة ما بعد المدرسية"، تماشيا مع خطاب "الما بعد" الذي طغى على الحياة المعاصرة، وهو التحول الذي سنحاول طوال هذا البحث تحليل تجلياته في ارتباطه بميادين النقد ما بعد البنيوي المختلفة.

وإذا كان اقتصارنا خلال هذا الفصل التمهيدي على مناقشة الممكنات المقارنية للهيرمينوطيقا الفلسفية، من خلال تحليل أفكار أبرز أعلامها، وهو الفيلسوف "غادامير"، فإن ذلك ليس فقط من أجل إبراز التحوّل في طرق مناقشة قضية المقارنة بتأثير من تلك الخلفية الهيرمينوطيقية، ولكن وبصورة أكثر جذرية، لأن هذا المدخل الهيرمينوطيقي قد جرّ معه تحولا ثوريا مس كل الثوابت اليقينية التقليدية، حيث مس هذا التحول في "البراديغم Paradigme" من العلمية إلى التأويلية جل الخطابات المعاصرة واللاحقة، وأصبح من غير

الممكن الحديث عن ميادين النقد ما بعد البنيوية– وهو مجال اهتمامنا– دون ربطها بخلفيات هيرمينوطيقية، حيث "**يمكن القول إن معظم المناهج النقدية المعاصرة استخدمت التأويل بوصفه آلية بدءا من ما بعد البنيوية، مرورا بالسيميائية، وانتهاء بالنقد النسوي، ومنهجية فوكو، والتحليل الاجتماعي والسياسي لهابرماس، والطرق المنهجية الأخرى لألتوسير، وجيمسون، ولاكان، وبوديلارد، وليوتار،...إلخ**"[1]، وقد جمع "جان غراندان" هذه التوجهات جميعا التي ميزت النصف الثاني من القرن العشرين تحت اسم "**الفكر التأويلي المعاصر**"[2]، وهذا يعني –فيما يعنيه– أن الفكر الذي ننسبه إلى التأويلية هنا، لا ينتسب إلى توجه تأويلي بعينه، بل إلى صيغة عامة من التفكير مبدؤها الأسمى هو تجاوز الطابع العلموي الدوغمائي والفهم الأوحد، وربما كان "غادامير" – برغم كل الانتقادات الموجهة إليه من طرف بعض أعلام النقد المعاصر أمثال " يورجن هابرماس J. Habermas " و"هيرش E. D. Hirsch"– هو الحامل للتصور الأكثر تكاملا لعمل الهيرمينوطيقا.

إن هذا الوضع هو ما يخوّل للنظريات النقدية المعاصرة امتلاك علاقات معقدة جدا وعميقة مع خلفيتها الهيرمينوطيقية كما مع بُعدها المقارن، وهي العلاقة التي يجب أن نأخذها بعين الاعتبار خلال سيرورة هذا البحث من أوله إلى آخره، حيث لا يمكن الحديث عن جانب من هذا الكل المعقّد من دون ربطه بالجوانب الأخرى. وسنناقش خلال هذا الفصل تلك الخلفية الهيرمينوطيقية ذاتها، وكيفية اشتغالها من الداخل من وجهة نظر "غادامير"، حيث إن هذه الأفكار التي تخص استكشاف عملية الفهم ذاتها، بوصفها فعلا تقوم به أنا تجاه آخر، هي التي تمنح الخلفية المناسبة لكل تلك النقاشات المعاصرة المتمحورة حول علاقة الأنا بالآخر، في ظل الكثافة غير المسبوقة للتواصلات على المستوى العالمي، وبالتالي فإن الإضافة التي نسعى إلى استخلاصها من تنظيرات غادامير ليست هي إضفاؤه

---

[1]– محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2007، ص106،107.

[2]– جان غروندان: التأويلية، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2017، ص09.

صفة المقارنة على الهيرمينوطقيا؛ إذ إن هذه الصفة كامنة في صلب النظرية الهيرمينوطيقية منذ البداية، بل هي أساسا تحديد طبيعة هذه المقارنة، من خلال جعلها مكونا أساسيا من مكونات الفهم والتأويل ذاتهما، وما سينجر عن هذا التحديد من انعكاسات على مستوى تشكل العلاقة بين الأنا والآخر.

يبني "**هانز جيورج غادامير Hans georg Gadamer (1900-2002)**" الهيرمينوطيقا على أسس مختلفة بشكل واضح على الطريقة التي بناها عليها سابقوه، فهي تنعت بـ "**الهيرمينوطيقا الفلسفية**" تمييزا لها عن الاتجاهات الهيرمينوطيقية السابقة؛ حيث كانت الهيرمينوطيقا دائما ما تدرس باعتبارها سبيلا لغاية: لاهوتية وسيكولوجية بالنسبة لشلايرماخر، تاريخية بالنسبة لدلتاي، وفينومينولوجية بالنسبة لهايدجر. ولكن هذا الوضع لم يكن يعني على الإطلاق انفصال غادامير عن سابقيه، وبخاصة دلتاي. وغادامير ذاته يقر بذلك عند حديثه عن خلفياته الرومانسية، ومقارنتها بالخلفيات الفلسفية لأستاذه هايدغر: " **إنني على وعي (خصوصا إذا استندت إلى المكملين الفرنسيين) أن اجتهاداتي الخاصة لـ "ترجمة" هيدغر تعبّر، في الوقت نفسه، عن حدودي الخاصة وخصوصا أنها تبين إلى أي حد أنا مترسخ ومتأصل في التراث الرومانسي للعلوم الإنسانية في ميراثها الإنسي. لكن مقارنة مع تراث التاريخانية حاولت - بالضبط - إيجاد موقف نقدي. في إحدي الرسائل الشخصية المنشورة، جلب ليو شتراوس انتباهي إلى كون أنه إذا كان المنطلق النقدي لهيدجر هو نيتشه، فمنطلقي النقدي هو دلتاي**"[1]. ويتجلى هذا الأثر خاصة في مفهوم "فلسفة الحياة" الذي طوّره غادامير كي يتواءم مع مذهبه؛ فبينما يركز "دلتاي" على أن الفهم هو في الأساس فهم للحياة من خلال العمل في إطار ما يسميه بـ "التجربة المعاشة"[2] التي

---

[1]- غادمير هانز غيورغ: فلسفة التأويل: الأصول، المبادئ، الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان- الجزائر- المغرب، 2006، ص179.

[2]- للمزيد حول هذا المفهوم ينظر: حمود سيد أحمد: دلتاي وفلسفة الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، لبنان، 2005، ص27، 28.

تخص كل مؤول، فإن غادامير يوظف هذا المفهوم من أجل إبراز الطبيعة التاريخية والمتناهية للفهم تبعا لتاريخية الإنسان (الدازاين) ذاته كما سنوضح لاحقا. أما عن تأثره بهايدجر – أستاذه الأكبر – فلا يحتاج إلى برهان على اعتبار أن مذهب غادامير هو تطوير مباشر لجوانب محددة من مذهب أستاذه، وغادامير لا ينكر على الإطلاق تأثره المباشر بهايدجر*، إلا أن هذا التأثر لا يقلل من أصالة غادامير الفلسفية، بل يزيدها عمقا وغنى إذا أخذنا بعين الاعتبار بناءه المنهجي المحكم والمتكامل لمشروعه الهيرمينوطيقي.

إن الإنجاز المركزي الذي حملته هيرمينوطيقا غادامير هي أنها سلطت الضوء على عملية فهم الفهم ذاته، انطلاقا من كونه حالة وجودية بالدرجة الأولى، تتميز بالأصالة تماما مثل أصالة الوجود نفسه كما أخذ ذلك عن هايدجر، والظاهر أن هذا هو السبب الذي جعل الناقد الإيطالي المشهور "جياني فاتيمو Gianni Vattimo" ينعت هيرمينوطيقا غادامير بـ "**الأنطولوجيا التفسيرية**"[1] في إشارة واضحة إلى الإسهام الأنطولوجي الهيدجري. ومنه، فإن الهيرمينوطيقا يجب أن تتسم –حسب غادامير– بالشمولية والانفتاح، "**إن الأمر يخص كلية المساءلة التي تعبر كل الحقول المعرفية. وهذه الوظيفة الكشفية، أي الموجهة للبحث** heuristique، **تخص التجربة الإنسانية ككل، ولا يمكنها أن تنغلق داخل حدود معارف محلية تعمل وفق معايير خاصة: هيرمينوطيقا لاهوتية أو قضائية أو أدبية أو تحليلية...**"[2]، لهذا كانت ثورة غادامير على التوجه المنهجي الذي اتخذته الهيرمينوطيقا في صورتها الرومانسية مع كل من شلايرماخر ودلتاي؛ فشلايرماخر حاول الوصول إلى المعنى الحقيقي من خلال منهجه النفسي في "إعادة المعايشة"، أما دلتاي الذي اتخذ هو الآخر

---

*– يتحدث جادامير بطريقة حميمة عن علاقته بهايدجر وتأثره به في كتابه المعنون "طرق هايدجر" والذي هو شبه سيرة ذاتية لأستاذه، كما تحدث عن التأثير ذاته في مؤلفه الآخر "التلمذة الفلسفية" والذي هو سيرة ذاتية لجادامير، ولكنها تنحو منحى نقديا واضحا.

[1]– جياني فاتيمو: نهاية الحداثة: الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة ، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1998، ص127.

[2]– نبيهة قارة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1998، ص55.

الهيرمينوطيقا وسيلة لبلوغ الحقيقة، ورغم أنه حاول أن يتجاوز منهج العلوم الطبيعية، إلا أنه استبدله بمنهج آخر للعلوم الإنسانية، ظنا منه أن أزمة هذه العلوم هي أزمة تتعلق بصلاحية المنهج، وليست أزمة متعلقة بقابلية المنهج أصلا بمفهومه الوضعي المعروف.

1- عالمية الهيرمينوطيقا:

لا نقصد بعالمية الهيرمينوطيقا هنا ما يمكن أن يفهم عند إضافة صفة "العالمية" لموضوع ما على نحو ما يقرره المفهوم في الأدب المقارن، كأن نقول مثلا "عالمية قصيدة الأرض الخراب"، أو "عالمية ت.س.إليوت" ونحن نقصد تلك الصفة التي أصبح بموجبها منتشرا في العالم ومعروفا. عالمية الهيرمينوطيقا كما يفهمها غادامير تتعلق بجانب آخر أكثر بداءة في قضية الانتشار والاشتهار، وإن بقي محافظا على المبدأ التجاوزي الذي عالجه الأدب المقارن بسطحية ظاهرة، إنها تتعلق بالهيرمينوطيقا من حيث هي فعل الفهم المتزامن مع كل تجربة وجودية في حياة الإنسان، إنها عملية يشترك فيها كل البشر. وعالمية التجربة التأويلية – من هذا المنظور– ليست ابتكارا غاداميريا خالصا، بل هي تطوير للنظرة التي اتخذتها الهيرمينوطيقا الرومانسية بخصوص شمولية الفهم وجعله نظرية عامة كما نجده عند شلايرماخر ودلتاي، حيث تؤدي الهيرمينوطيقا عندهما " **معنى النظرية الشاملة والمعيارية للتأويل، والتي تقوم باقتراح قواعد شاملة وصالحة لكل العلوم التأويلية**"[1]، وكان هذا المعنى الرومانسي يهدف أساسا إلى الرد على الهيرمينوطيقا الكلاسيكية؛ ف " **في الوقت الذي ترى فيه التأويلية الكلاسيكية أن الغموض يصيب بعض الأجزاء والعبارات من الكتاب المقدس، فإن التأويلية الحديثة والمعاصرة، التي بدأت تقريبا حوالي عام 1750، تؤكد**

[1]– جان غراندان: المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، لبنان – الجزائر، 2007، ص137.

على أن جميع النصوص غامضة، وهذا ما استوجب قيام تأويلية شاملة أو كلية"[1]، وهذا التحول في النقاش الدائر حول الهيرمينوطيقا وحدودها هو واحد من المتعلقات الأساسية الناتجة عن التحول العام في طبيعة الوعي الأوروبي من نمط التفكير المنجذب إلى المفاهيم الأرثوذكسية والمحافظة، إلى نمط التفكير المنفتح والمتحرر الذي جاءت به الرومانسية أساسا.

والحقيقة أن الادعاء الشمولي بالنسبة للهيرمينوطيقا الرومانسية كان ردة فعل واضحة على طبيعة الفهم المناسبية التي كانت تغزو التفكير اللاهوتي، ولكنه لم يستطع أن يحرر هذا الادعاء من كل ما التصق به من تحديدات؛ لذلك فالفتح الذي قام به غادامير في هذا الجانب هو معالجته، لا لمبدأ الشمولية هذا من حيث هو مبدأ، بل لكيفية الاعتبار الشمولي العالمي للهيرمينوطيقا؛ ففي الوقت الذي سقط فيه التحليل الرومانسي في متاهات النزعة النفسية، وإلزامات النهج الميتودولوجي بغية علمنة العملية التأويلية، عمل غادامير على تجاوز كل هذه الإشكالات من خلال التأكيد على وحدة الذات والموضوع، إضافة إلى تجاوزه للسمة المنهجية، وتفعيله لدور الأحكام المسبقة، والتراث – اللذين كانا ألد أعداء الهيرمينوطيقا الرومانسية باعتبارهما سبب سوء الفهم– في عملية الفهم والتأويل، لذلك فإن " **سؤال عالمية الهيرمينوطيقا يمكن أن يظهر بمجرد أن نحرر أنفسنا من قبضة الميتودولوجيا التي طغت على التفكير الحديث بكل افتراضاتها المتعلقة بالإنسان والتراث** "[2] *، لأن الفهم سابق عن المنهج نفسه باعتبار الأول عملية وجودية والثاني عملية عقلية استقرائية منظمة وبعدية.

---

[1]– الزواوي بغورة: الفلسفة واللغة :نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص111.

[2] – David E. Linge, Editor's introduction .Hans-Georg Gadamer, Philosophical hermeneutics, Translated and Edited by David E. Linge, University of California press, U.S.A, 1977, p xii.

تنبثق عالمية التأويل أساسا من النقطة التي تسمح للموجود الإنساني أن يتجاوز الوضع المنهجي إلى الوضع التاريخي الرحب الذي هو في النهاية طبيعته الحقيقية كموجود في الزمان والمكان، لهذا فانتقال الفهم من تلك القواعد الدوغمائية التي فرضتها المناهج العلمية إلى الحالة الحوارية التفاعلية بين الإنسان والتراث كما ارتضاه غادامير هو انتقال مشروع وضروري من أجل إنهاء "أزمة" العلوم الإنسانية، وحتى أزمة العلوم الطبيعية التي ظلت تتخبط فيها منذ أمد بعيد؛ حيث إنه ما من مسوغ "**لإنكار حقيقة أن عناصر التراث يمكنها أن تؤثر أيضا في العلوم الطبيعية**"[1] لجهة بنيتها التطورية التاريخية. وهي النقطة التي رسختها فلسفة العلم البوبرية (نسبة إلى كارل بوبر) التي ترى أنه " **من المتعذر على العلم أن يتمخض عن أي معرفة يقينية** "[2]، وأيضا فيزياء القرن العشرين النسبية المستندة على الخلفية الكانطية، والمتوّجة لمسيرة طويلة من التحذلق والثقة العلمية المبالِغة في اليقين منذ اكتشافات عصر النهضة؛ " **فالمعرفة العلمية التي كانت قد بدت بعد نيوتن شاملة ومطلقة، باتت بعد آينشتاين، بوهر، وهايزنبرغ، تتطلب أن ينظر إليها على أنها محدودة ومؤقتة، وكذلك فإن ميكانيكا الكم كشفت بطريقة غير متوقعة عن الصحة الجذرية لأطروحة كانط القائلة: إن الطبيعة التي تصفها الفيزياء ليست الطبيعة ذاتها، بل علاقة الإنسان بالطبيعة، أي الطبيعة كما تتكشف لشكل مسألة الإنسان**"[3]، وهكذا يمكن أن نتكلم –بالموازاة مع نشوء ثنائية العلموية/ التأويلية في العلوم الإنسانية– عن ثنائية أخرى في ميدان العلوم الفيزيائية هي ثنائية نيوتني/ آينشتايني، يطلق الطرف الأول من الثنائية على

---

* - " **The universality of the hermeneutical question can emerge, however, only when we have freed ourselves from the methodologism that pervades modern thought and from its assumptions regarding man and tradition**".

(1)–هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا، ط1، طرابلس، ليبيا، 2007، ص390.

(2) – ريتشارد تارناس: آلام العقل الغربي، تر: فاضل جكتر، العبيكان – كلمة ، ط1، المملكة العربية السعودية – أبو ضبي، الإمارات العربية المتحدة، 2010، ص428، 429.

(3)– المرجع نفسه، ص428.

كل اتجاه علموي منهجي يقيني، بينما يطلق الطرف الثاني على كل اتجاه نسبي ومتعدد، وينتقل هذا التوصيف الثنائي إلى ميدان ثالث هو ميدان العلوم الاجتماعية، ليتم بالمثل انتساب الباحثين إلى أحد طرفي الثنائية[1].

ولكن هذا الرفض الذي يبديه غادامير للمنهج لا يجب أن يفهم إلا بوصفه رفضا لدغمائية المناهج العلمية وليس للمبدأ المنهجي ذاته، وهذا ما يوضّح أن التأويل "**يبيّن كيف أن كل معرفة منهجية على هيئة التخصص العلمي تكون مشتقة وثانوية، إذ لا ينبغي أن نضرب المناهج بعضها بالبعض الآخر، كما لا ينبغي أن نقدّم أية وجهة نظر منهجية دغماطيقية (قاطعة) على أنها أعلى من غيرها**"[2]، فالأمر يتعلق بأهم أركان النزعة التاريخية، وهي النسبية، لذا فالتأويل هو تلك العملية الحوارية الشاملة التي تجمعنا بالتراث من أجل الفهم بصفة عامة، وفهم النصوص بصورة خاصة، إن التراث هو الوسط الذي نعيش فيه ويعيش فينا دون أي قدرة منا على تجاوزه أو إلغائه؛ حيث " **يتميز وجودنا التاريخي المتناهي بحقيقة أن السلطة التي يتمتع بها ما وصلنا عبر التراث – وليس فقط المتأسس تأسيسا واضحا– يمارس على مواقفنا وسلوكنا نفوذا قويا دائما** "[3]، بل إن هذه السلطة سابقة حتى على عملية الإدراك والتفكير. ونحن عندما نفهم فهذا يعني أننا ندخل في علاقة جدلية مع التراث، مع الآخر الذي نحاول معه أن نجد منطقة وسيطة للتفاهم دون أي إقصاء أو تزمت، لذلك فكل علاقة هي مسألة فهم، ولا يتم هذا إلا عن طريق السؤال والجواب الحر الشفاف الذي لا يبتغي هدفا من ورائه غير هدف الفهم الصادق المؤسس للمعرفة.

---

[1]– يظهر هذا النمط من الانتساب في علم الاجتماع مثلا، وهكذا يعترف عالم اجتماع معاصر مثل أولريش بيك بانتمائه إلى وجهة نظر "آينشتاينية" بدل وجهة النظر "النيوتنية" فيما يتعلق بمسألة القومية. ينظر: زيجمونت باومان وآخرون: مستقبل النظرية الاجتماعية (مجموعة حوارات أجراها نيكولاس جين)، تر: يسرى عبد الحميد رسلان، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2014، ص278.

[2]– روديجر بوبنر: الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت، ص76.

[3]– هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المرجع السابق، ص387.

يعني هذا أننا نحمل باستمرار أحكامنا المسبقة الفاعلة لحظة فهمنا لأشياء الحاضر، وهذا ما يسميه غادامير بـ "**التطبيق**"؛ أي تطبيق التراث على اللحظة الراهنة. إن الطريقة المثلى والفعل الأهم لإتمام هذا الحوار بين الأنا والآخر* هو "الإنصات" لا الكلام كما شرح ذلك هايدجر. والوسط الذي يتيح لنا هذه العملية هو "اللغة" التي تضمر أكثر مما تظهر[1]، إننا نفهم ونتفاهم من خلال اللغة وفيها وخلالها، لذلك فإن هذا الفهم/ التفاهم الذي يدور في الوسط التاريخي المتناهي يستدعي اعتبار الحقيقة حقيقة تاريخية متغيرة بين عملية حوارية وأخرى، إن "**عالمية التجربة التأويلية هي إنتاج الحقيقة في عالم أو فضاء التأويل، أو التأويل باعتباره الحقل أو الفضاء أو السياق الفني والتاريخي واللغوي (المحاور الأساسية في تأويلية غادامير) الذي تنبثق فيه التجربة الإنسانية ويتحرك في أرضيته الأفراد ككائنات تاريخية متناهية تتواصل عبر اللغة التي لم تقل بعد (ولن تقول أبدا) ما تريد (أو ما أرادت) قوله والتعبير عنه**"[2]. إن هذا الوضع الخاص للغة باعتبارها شيئا غير منته، ولا يمكن الوصول إلى معناه الكامل، استنادا إلى أن الحقيقة من خلالها تخضع دائما لطبيعة المتحاورين المنتمين للحظة بعينها، إن هذا الوضع هو الذي دفع بغادامير إلى القول أن "**الوجود الممكن فهمه وإدراكه هو اللغة**[3]"، أو بعبارة أخرى أن الوجود الممكن فهمه وإدراكه هو الوجود من خلال اللغة؛ لأن وجودنا في الحقيقة هو وجود لغوي ولا نفهم أشياء العالم إلا من خلال ما تتيحه لنا اللغة في كل وضع خاص، وهذا النزوع نحو اللغة هو بالأساس نتاج

---

*– لا يقصد غادامير بلفظ "الآخر" الإنسان حسب، بل يقصد به كل ما نحن بصدده من نصوص نبتغي فهمها، الآخر هو الطرف الثاني في العملية الحوارية مهما كانت طبيعته.

[1]– ينظر: سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص 36 وما بعدها.

[2]– محمد شوقي الزين: تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، 2002، ص60.

[3]– هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل: الأصول، المبادئ، الأهداف، المصدر السابق، ص27.

لـ"**خلفيته الفكرية ممثلة في دراسته لفقه اللغة ومعرفته الوثيقة بالثقافة والتراث اليوناني**"[1].

إن اللغة هي بيت الدازاين كما دأب هايدجر على القول، لأنها تغمرنا وتتخللنا تماما كما يحدث مع الوجود، لهذا فعملية الفهم والتأويل لا تكون إلا من خلال اللغة التي هي "**عبارة عن حوار وتواصل verstandigung وليس مجرد هندسة خطابية وقوالب لفظية**[2]"، وعالمية الهيرمينوطيقا تعبّر أساسا عن عالمية اللغة وشموليتها بوصفها الوسط الذي يتيح الفهم، والطبيعة الشمولية لهذا الوسط هي التي تتكفل بتقريب كل البشر وجمعهم عبر آليات الفهم والتأويل، فـ " **قدرة اللغة على التكشف تتخطى حتى الزمان والمكان، وبإمكان نص قديم من أناس ذهبوا منذ عهد بعيد أن يحيي العالم اللغويّ "بين الشخصي" الذي كان موجودا بين أولئك القوم بدقة مذهلة ويجعله حاضرا أمامنا. هكذا تتحلى عوالمنا اللغوية الخاصة بعالمية معينة تكمن في هذه القدرة على فهم موروثات أخرى وأماكن أخرى**"[3] وهكذا تجلب اللغة "عالَما" إلى عالمنا، وتتيح "**التواصل**" الفعال والحقيقي المبني على الإنصات لا الإقصاء، في ظل فاعلية الأحكام المسبقة من جهة، وإملاءات الحاضر من جهة أخرى. والأحكام المسبقة هي – قبل كل شيء– الموجه الأساسي لولوجنا موضوعا معينا؛ إذ من دونها ينتفي هذا الولوج لعدم امتلاكنا أي تصور حول الموضوع، و"**بما أنه ثمة ميولات توجهنا (عبر ما هو مألوف لدينا) واتفاق يشترطنا، فإننا نهتم بما هو "آخر" ونستقبل ما هو أجنبي وبالتالي نثري ونوسع (حلقات) تجربتنا الخاصة في العالم. وهكذا ينبغي فهم العالمية "Universatitat" المضطلع بها لصالح البعد التأويلي** "[4]، ومن خلال استيعاب هذا الآخر الأجنبي– من خلال اللغة– ضمن نطاق تجربتنا، يصبح هذا الاستيعاب

---

[1]– سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المرجع السابق، ص78.

[2]– المرجع نفسه، ص27.

[3]– عادل مصطفى: فهم الفهم: مدخل إلى الهيرمينوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2007، ص343.

[4]– هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل: الأصول، المبادئ، الأهداف، المصدر السابق، ص116.

ذاته فيما بعد حكما من الأحكام المسبقة نؤسس عليه تجارب لاحقة، إنها عملية "**إغناء**" تنتج عن هذا التقارب الحواري البنّاء بين الأنا والآخر، وتقرّب حدود العالم كلما كان الحوار نزيها ومتفتحا. فـ " **عالمية اللغة وقدرتها التوسيطية تذكرنا بظاهرة اللعبة، حيث إنه خلال عملية الأخذ والعطاء التلقائية في المحادثة، تقوم اللغة بمهمتها الكشفية. وكما هو حاصل في الحوار، لا تقع اللغة في حوزة أي واحد من الشريكين، ولكنها الوسط الذي يحدث فيه الفهم المرجو بينهما**"[1] *، إنها مجال الالتقاء الذي يركن إليه الجميع من أجل بناء عالم أفضل.

2- الفهم بوصفه تفاهما:

يتخذ الفهم أبعاده من خلال طبيعته التاريخية؛ لذلك فهو ذو بنية تطورية دائمة، فلا وجود لفهم منته لا يقبل أي مناقشة كما كان الحال بالنسبة للتزمت الذي مافتئت تكرسه الهيرمينوطيقا اللاهوتية في العصور الوسطى من خلال نظرية الفهم الأوحد للمعنى الإنجيلي، إن الفهم بصورة أدق يتخذ شكلا دائريا، فهو انتقال بين الجزء والكل كما شرحه شلايرماخر، ولكن غادامير يوظف مفهوم "الدائرة الهيرمينوطيقية" ليس كما وظفها شلايرماخر عندما أكد أن النص "**بوصفه تجليا للحظة إبداعية، ينتمي في الوقت نفسه إلى حياة المؤلف الباطنية ككل. ولا يحدث الفهم التام إلا ضمن هذا الكل الموضوعي والذاتي**[2]"، بل إن الفهم هو شيء آخر أوسع من مجرد التقمص السيكولوجي للآخر من

---

(1) - David E. Linge, Editor's introduction. Hans-Georg Gadamer, Philosophical hermeneutics, op, cit, p xxxi, xxxii.

* - " **The universality and mediating power of language brings us back to the phenomenon of the game, for it is in the playful give-and-take of the conversation that language has its disclosive function. As dialogue, language is not the possession of one partner or the other, but the medium of understanding that lies between them**" .

[2]- هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص400.

أجل بلوغ المعنى كما قصده هذا الآخر، أو أحسن مما قصده مثلما كان يسعى شلايرماخر إليه دائما. إنه عملية وجودية بالأساس كما شرح هايدجر، وحتى حلقة الفهم الدائرية تتخذ الطبيعة الأنطولوجية نفسها انسجاما مع وجودية الدازاين، فنحن " **لا نوجد ثم نفهم، لكن وجودنا في العالم هو ظاهرة الفهم ذاتها، إن الفهم هو البنية الزمانية التي كان على هايدجر حلها بأي ثمن، وتأويلها حتى تأخذ هيرمينوطيقا الدازاين سعيها إلى النهاية: إن تأويل الفهم باعتباره تزمنا هو التحدي الذي فشلت الفينومينولوجيا الهوسرلية في تجاوزه**"[1]. فقد كان هايدجر يسعى للوصول إلى "الأشياء ذاتها" التي غالبا ما تتخذ صورة تمويهية، لا عن طريق عملية تأملية وصفية كما كان هوسرل يفعل، بل عن طريق عملية هيرمينوطيقية، لذلك فـ "الأشياء ذاتها" لا تتخذ الصورة المتعالية النهائية، وإنما تتميز بطبيعتها التاريخية المتناهية، إنها تستمد بنيتها من الدازاين ذاته الذي يفهم في الحاضر انطلاقا من بُعدي الماضي والمستقبل، لذلك تكون "الدائرة الهيرمينوطيقية" هي القالب الذي يحدد عمل الفهم.

ولكن علينا أن ننتبه إلى أن "**ما يرسمه هيدجر هنا هو، في المقام الأول، ليس قاعدة لعمل الفهم، بل وصفا للطريقة التي ينجز فيها الفهم التأويلي**"[2]، ذلك أن التقعيد على شاكلة ما أرادت الهيرمينوطيقا الرومانسية لا ينسجم إطلاقا مع طبيعة الدازاين المنطلق دائما، الذي يعمل على بلوغ "الأشياء ذاتها" من خلال وجوده الفاهم، وهذه تعتبر بالنسبة للمؤول "**المهمة الأولى، والأخيرة، والثابتة؛ لأنه من الضروري أن يواصل المرء تفرسه في الشيء عبر الحيرة التي تعتمل في المؤول ذاته. فالشخص الذي يحاول فهم نص ما هو دائما شخص في حالة شروع، فهو يشرع في معنى للنص ككل حالما ينبثق معنى أولي في النص. وهذا المعنى ينبثق فقط لأن هذا الشخص يقرأ النص وهو محمل بتوقعات**

---

[1]– إسماعيل مهنانة: نشأة الهيرمينوطيقا في فكر هايدجر، مجلة دراسات، قسم الفلسفة، جامعة منتوري قسنطينة، العدد 02، 2010، ص159.

[2]– هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص369.

معينة بخصوص معنى ما. وتنفيذ هذا الشروع المسبق – الذي ينقح باستمرار طبقا لما ينبثق في أثناء سبر الشخص غور المعنى– هو فهم لما موجود"[1]. واضح من هذا الوصف أن هايدجر قد كيّف الدائرة الهيرمينوطيقية حسب توجهه الأنطولوجي، فلم تعد هذه الدائرة تشكّل "**معضلة**" يجب حلها كما اعتقدت الهيرمينوطيقا الرومانسية، بل إنها واقع نعيشه من الداخل ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن نتجاوزه. هذا الوضع لم يمنع غادامير من استغلال الدائرة بمفهومها الهايدجري، ولكن لأغراض هيرمينوطيقية خالصة، وربما تكون "الأحكام المسبقة" بوصفها المكون الأساسي لبنية الفهم، هي أهم ما استخلصه غادامير، وجعله حجر الزاوية في عملية الفهم برمتها؛ فمن الواضح أن الشخص الذي هو دائما في حالة شروع، هو بالمقابل دائما في حالة تعديل ناتج عن التنقل المستمر بين الكل والأجزاء. ولكن ما هو الشيء الذي نعدله؟ إن هذا الشيء هو – بلا شك– أحكامنا المسبقة .

يذكرنا مفهوم الحكم المسبق دائما بسذاجة الافتراض الذي حمله المنهج التاريخي وحلُم بتطبيقه، وهو دراسة التاريخ بمعزل عن كل التأثيرات التي قد تصله من خارج إطاره، بما في ذلك افتراضاتنا المعاصرة التي من شأنها أن تشوّه الحقيقة، أو تحد من يقينية النتائج التي نريد الوصول إليها، والحقيقة أن هذا الافتراض – كما كشف غادامير– يعود إلى عصر التنوير، حيث كان مصطلح "حكم مسبق Prejudice" من المفاهيم الأساسية التي أعلن عليها الفلاسفة والعلماء حربهم، وقد ارتبط مفهوم الحكم المسبق – سيء السمعة– بكل الموروث الذي يغطي على حقيقة الأشياء، وهنا سنتذكر المبدأ الذي طالما اتخذه ديكارت، والمتمثل في قطع الصلة بأي معرفة تكون موروثة من الماضي خوف أن تأثر في موضوعية أحكامنا. وغادامير يذكر أن هذه الأحكام المسبقة كانت متمثلة في شيئين أساسيين هما: السلطة والتسرع *[2].

---

[1]– المصدر السابق، ص370.

*– يقصد بالسلطة بالدرجة الأولى سلطة الموروث المسيحي، أما التسرع فهو متعلق باستخدام العقل.

[2]– المصدر نفسه، ص375 (بتصرف).

ولكن هذه النظرة للأحكام المسبقة تظل قاصرة إذا نظرنا إلى طبيعة الفهم ذاته الذي لا يمكن أن نتصوره إلا انطلاقا من هذه الأحكام، لأنها تظل فاعلة حتى في حالة إنكارنا لذلك؛ فنحن لا نواجه على الإطلاق أي موضوع دون افتراضات مسبقة عنه، فـ"**عندما نقرأ نصا فإننا نسعى لفهمه، الأمر الذي نتوخاه هو أنه يعلمنا شيئا ما. الوعي المشكل من الموقف التأويلي الحقيقي يتأثر بالأصول والخاصيات الأجنبية عن الأمر الذي يأتي من الخارج. مع ذلك، هذا التأثر أو هذه الحساسية أو القابلية لا يمكن اكتسابها بـ "حياد" موضوعي: فليس من الممكن ولا الضروري ولا المبتغى أن نضع أنفسنا بين قوسين. فالموقف التأويلي لا يفترض سوى الوعي الذي بتمييزه لاعتقاداتنا وأحكامنا المسبقة، فإنه يصفها كما هي وينزع عنها طابعها المتطرف**"[1]، وهذا حتى لا تكون هذه الأحكام المسبقة بعيدة عن كل مصداقية.

إن هذه الأحكام المسبقة تكون محايثة للإدراك، وتتخذ صبغة توجيهية، لذلك فعملية التلقي تتلقى التوجيه باستمرار من قبل مكتسباتنا القبلية، هذا ناتج أساسا عن انتمائنا للتراث، و" **معنى "الانتماء"- أي عنصر التراث في وعينا التاريخي التأويلي- يُنجز في تشاركية الأحكام المسبقة الأساسية، التي تقدم العون للمؤول. فالتأويلية يجب أن تبدأ من الموقع الذي يكون فيه الفرد الساعي إلى فهم شيء ما مرتبطا بالموضوع الذي يأتي في لغة النص التراثي، ويتمتع فيه الفرد، أو يكتسب، بعلاقة بالتراث الذي يتكلم فيه النص**"[2]. إنه عنصر بنيوي في تركيبنا العقلي؛ فهو يعيش فينا ويصنع أحكامنا، ونحن نفهم أي نص ينحدر إلينا من الماضي بموجب وضعنا في الحاضر؛ أي أن الفهم يفترض ما يسميه غادامير بعنصر "**التطبيق**" سابق الذكر؛ حيث يعتبر أن " **التأويلية التاريخية لها أيضا مهمة إنجاز التطبيق، لأنها تقوم أيضا بدور معنى قابل للتطبيق، بحيث تجسر بوعي وبشكل صريح المسافة الزمنية التي تفصل**

---

[1]- هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل: الأصول، المبادئ، الأهداف، المرجع السابق، ص48.

[2]- هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص404.

المؤول عن النص، وتتغلب على غرابة المعنى الذي يخضع له النص"[1]. وذلك من خلال تطبيق هذا النص على اللحظة الراهنة، أي من خلال فهمه انطلاقا من الحاضر.

ولكن بما أن فهمنا ينطلق من أحكامنا المسبقة، فكيف يمكن أن نضمن صحتها، أو نميز تلك الأحكام النافعة من الأحكام الضارة، وهي التي تعمل حتى دون علمنا كما أسلفنا؟ وبالتالي، كيف يمكننا أن نتجنب التحيزات الذاتية التي يمكن أن تتخلل فهمنا للآخر بما أن هذا الفهم يحايث حوارنا معه؟ من أجل أن نجيب على هذا السؤال، علينا أن نعود مرة أخرى إلى الدائرة؛ فكون عملية الفهم انتقالا متبادلا بين الكل والجزء ينتج عنه أن هذا الفهم لا يكون نهائيا أبدا، إننا نعيش دائما حالة "تصحيحية"، "توفيقية" بين أحكامنا المسبقة وبين ما يقوله لنا النص، وهذا إلى غاية الوصول إلى المعنى الذي "يرضي الطرفين". إننا ننطلق دائما من بنية العقل التواصلي الذي " **يبحث عن الحقيقة التي هي وليدة التفاهم في الحياة المعيشة بالفعل** "[2]، لذلك فافتراض الفهم لهذا التفاهم هو السبيل الوحيد لبلوغ حقيقة المعنى الذي يتشكل عند لحظة الاتفاق.

لقد رأينا عند شلايرماخر أن الفهم يحدث جرّاء اتفاق مماثل قوامه التقمص التام للمؤلف من قبل المؤول، ولكن ذلك ليس إلا وهما مستحيلا، فغادامير يؤكد أن هذا التفاهم لا يتخذ الطابع الذاتي، بل ينتج عن مجموع التعديلات التي تتم على أحكامنا المسبقة وفق ما يقوله النص، وذلك حتى نصل إلى إقصاء كل الأحكام المسبقة السلبية التي تعيق الفهم، والوصول إلى منطقة مشتركة تكفل الانسجام بين النص والمؤول، وعندها فقط يمكن أن نقول أننا وصلنا إلى الفهم؛ أي إلى "الأشياء ذاتها"، ومفهوم "التفاهم" هو الوحيد الذي بإمكانه أن يلغي كل الحواجز في سبيل الفهم؛ ولا يتم ذلك إلا من خلال اتصالنا بالنص اتصالا منفتحا عن طريق الحوار

---

[1]– المصدر السابق، ص423.

[2]– أحمد عطية أحمد مصيلحي نوفل: العقل التواصلي: دراسة في نظرية الحقيقة عند جادامر، رسالة ماجستير، جامعة الزقازيق، كلية الآداب، قسم الفلسفة، جمهورية مصر، 2006، ص45.

الذي يضمن ردم الفجوة بيننا وبين النص الناتجة عن غيريته؛ "**فالعمل التأويلي يتأسس على القطب المتناقض الذي يحمل الألفة والغرابة، غير أن هذا القطب يجب ألا يعد، كما عده شلايرماخر، قطبا نفسيا، بوصفه المدى الذي يشمل لغز الفردية، بل يجب أن يعد في الحقيقة، قطبا تأويليا؛ أي يتعلق بما قيل، باللغة التي يخاطبنا بها النص، وبالقصة التي يخبرنا بها، وهنا أيضا ثمة توتر. توتر بين غرابة النص التراثي علينا وألفته لنا، وبين الموضوع التاريخي المقصود البعيد عنا والانتماء إلى التراث. إن الوضع الحقيقي للتأويلية هو في المابين**"[1]، فعملية الفهم دائما تقوم بـ "مهمة تقريبية" بين النص والمؤول، وانتماء الأنا والآخر (النص) للتراث نفسه هو الذي يجعل من هذه العملية ممكنة وفاعلة، فالنص نفسه هو جزء من التراث الذي هو شيء واسع جدا بحيث يحتوي، لا فقط على التراث القومي الذي يشكل منطلق شخص ما، بل كل ما يمكن أن يدخل في تركيب الماضي، أي كل ما ينضوي تحت الوعي البشري والذي يؤثر في توجيه تأويل الحاضر، تماما كما يؤثر الحاضر في تأويل التاريخ.

يقوم هذا الطابع التفاهمي للفهم على منع أية نظرة أحادية، إنه دائما "مشروع" غير قابل للإتمام، ولا وجود لنقطة نهائية تثبّت المعنى، لجهة صيرورة الدازاين الذي يوضع باستمرار ضمن شروط جديدة تكون هي المحدد لفحوى الفهم، ونحن نملك هنا مثالا رائعا لطبيعة الفهم الحوارية هذه التي تكرس التفاهم، في المحادثة بين شخصين" **إن المحادثة هي عملية لبلوغ فهم ما. وبهذه الطريقة، هي تنتمي لكل محادثة حقيقية ينفتح فيها كل طرف على الآخر، ويقبل حقا بوجهة نظره كوجهة نظر صحيحة، ويحول نفسه إلى الآخر إلى المدى الذي لا يفهم فيه فردية الآخر الخاصة، بل ما يقوله. وما يجب أن يدرك هو جوهر صحة رأيه، وبذلك نكون منسجمين بصدد الموضوع**"[2]. فالمحادثة لا تتطلب فقط تخليا عن تعصبنا لآرائنا، بل

---

[1]– هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص404.

[2]– المصدر نفسه، ص507.

أيضا محاولةً للغوص في قول "الشريك" بعمق، وصفة "الشراكة" هذه هي بإزاء المعنى، حيث يمثل هذا الأخير النقطة التي يوحد فيها الفهم بين المتحاورين من أجل الوصول إلى الاتفاق المتعلق بالشريكين، الذي هو في الأخيرة الحقيقة الوحيدة الممكنة، والوسيلة التي نبلغ بها هذا الاتفاق هو "الحوار" الذي لا يُبتغى منه غير الفهم، لذلك فـ"**المحادثة conversation بين الأصدقاء هي محادثة بين أشخاص يكون لديهم شيء ما مشترك يحبونه ويقدرونه؛ لأن الحوار في مثل هذه الحالة يحررنا من انشغالاتنا المتمركزة حول ذواتنا، فالمحادثة أو الحوار هنا يؤسس عالما مشتركا. وتحقق عالم مشترك يعني الحياة في تضامن(solidarity) أي الانشغال بتحقيق فهم مشترك حول شيء ما**"[1]. وفي هذه الحالة التي تغيب فيها مكانة "الأنا" وأيضا مكانة "الآخر" في تضاعيف المعنى، يصبح الشيء الوحيد الذي يحتل المركز هو الحوار في ذاته، حيث تُترك له مهمة قيادة المتحاورين دون أي إكراه، رغم أن هذا الوضع لا يعني تخلينا عن أحكامنا المسبقة، بل بالعكس، فهي تبقى فاعلة، وتؤثث انتظاراتنا للمعنى، فالحوار يتخذ دائما مسارا دائريا ينتقل بموجبه من الأحكام المسبقة نحو موضوع الحوار، ثم يعود مرة أخرى إلى تصحيح تلك الأحكام وفق نتائج الحوار. إنه توسيع مستمر لنطاق ما هو مشترك على حساب ما هو مختلف.

ومن جهة أخرى فإن انسجامنا مع قول الآخر يكون من خلال نوع من الحكم المسبق يسميه غادامير "**التصور المسبق للكمال**" الذي يفترض أن المعنى الذي يحمله الآخر يتصف بالكمال، "**وعليه يظل الشيء الأهم في جميع الشروط المسبقة للتأويلية هو فهم المرء المسبق، الذي يأتي من كونه منشغلا بالموضوع نفسه. وهذا يحدد ما يمكن إدراكه بوصفه المعنى الموحد، ويحدد بذلك كيف يمكن للتصور المسبق للكمال أن يطبق**"[2]. فنحن نضع أنفسنا في مكان الشريك، لا لفهم نفسيته، بل لوضع أنفسنا ضمن المنظور الذي يرى من خلاله المعنى؛ إذ إن

---

[1]– سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المرجع السابق، ص103.

[2]– هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص403.

ذلك من شأنه تبليغنا إدراك المعنى الذي قصده، "**وعندما نكتشف في محادثة مع شخص آخر وجهة نظره وأفقه، تصبح أفكاره واضحة لنا من دون أن نقبلها بالضرورة؛ وكذلك عندما يفكر المرء تفكيرا تاريخيا، فإنه يفهم ما وصله من دون أن يقبله، أو من دون أن يرى نفسه فيه ضرورة**"[1]. إننا نقوم بهذا الإجراء على النص الذي يصل إلينا من التراث لأننا في النهاية نريد فهمه بطريقة مثلى، وهذا الإجراء ما هو إلا سبيل من سبل إدراك هذا الهدف، ولكنه إجراء أساسي؛ إذ إن إتقانه يبلغنا أقصى درجات التفاهم مع الآخر، سواء كان هذا الآخر شخصا كما في المحادثة، أو كان نصا كما في التراث المكتوب، ولكن، علينا أن لا نعتبر أن كل هذه العمليات شيئا لاحقا على الإدراك، ومنظّم بطريقة إرادية، بل هو شيء محايث للإدراك الفاهم نفسه ولا يمكن أن نميِّزه بطريقة فردية بفصله عن ما هو مفهوم.

ربما يراودنا سؤال هام مفاده: كيف يمكن لهذا الوضع الذي ننقل فيه أنفسنا إلى السياق التاريخي للنص أن ينجز هذا التفاهم بين المؤول والنص؟ إن هذا هو ما ناقشه غادامير في مفهومه الشهير عن "**التحام الآفاق**" ، والذي شكل دعامة أساسية من دعامات نظرية القراءة والتلقي فيما بعد. و"**الأفق**" بالنسبة لغادامير هو "**مدى الرؤية الذي يشتمل على كل شيء يمكن رؤيته من نقطة نظر معينة**"[2]، وهذا يعني أن أي واحد منا يملك أفقه الخاص به، وأن هذا الأفق – بما أنه محدد بمدى الرؤية– يختلف من شخص إلى آخر حسب بعد هذا المدى، ولكن بماذا يتوسع هذا المدى؟

نقول عادة عن شخص ما أنه واسع الأفق، ونقصد أنه يملك إمكانيات أكثر ونظرة أبعد في ميدان أو ميادين ما، وإذا انتقلنا إلى نص ما فإنه يملك أفقه أيضا، ونحن ننقل أنفسنا إلى هذا الأفق من أجل أن نكون أكثر قربا منه وبالتالي أكثر فهما، ولكن هذا لا يعني أننا نترك أفقنا وراءنا عندما ننتقل إلى أفق النص، بل إننا في هذا الانتقال نحمل أفقنا معنا لأنه جزء منا، أو

---

[1]– المصدر السابق، ص413.

[2]– المصدر نفسه، ص412.

بالأحرى لأنه جزء من أحكامنا المسبقة، وهذا يعني أنه "**عندما ينقل وعينا التاريخي نفسه داخل الآفاق التاريخية، فهذا لا يلزم عنه اجتياز عوالم غريبة غير مرتبطة بأي شكل بعالمنا؛ بل إن هذه العوالم تكوّن معا الأفق العظيم الواحد الذي يتحرك من الداخل، والذي يتجاوز حدود الحاضر ليشمل الأعماق التاريخية لوعينا الذاتي. فكل شيء يتضمنه الوعي التاريخي يشمله أفق تاريخي مفرد. أما ماضينا الخاص والماضي الآخر الذي يتجه إليه وعينا التاريخي فيساعدان على تشكيل هذا الأفق المتحرك الذي تعيش الحياة الإنسانية دائما خارجه، والذي يحددها كإرث وتراث**"[1]. إن هذا الانصهار للآفاق هو العملية الناتجة عن انفتاح الوعي تجاه النص، وهو في الأخير عملية توحيد وتوحد للمعنى، وهذا التوحد يعني سقوط تلك الأحكام المسبقة الخاطئة، والاغتناء بأحكام جديدة ناتجة عن جدلية الأخذ والعطاء بين الأنا والآخر، إنها عملية توسيع لأفق كل طرف خلال عملية استيعاب الآخر، لذلك فمن الخطأ الكلام عن حدود معينة للأفق، إضافة إلى أنه "**ليست هناك آفاق منفصلة للحاضر في ذاته أكثر مما هنالك آفاق تاريخية يجب اكتسابها، والفهم هو دائما انصهار تلك الآفاق التي يفترض أنها موجودة بذاتها**"[2]. وكلمة "انصهار" تحمل في باطنها معنى المزج، لذلك فالفهم الذي تبتغيه الهيرمينوطيقا الفلسفية قائم على إذابة الحدود ولمّ الشمل، ولا يكون هذا إلا عندما يكون كل طرف مستعدا للتنازل كلما اقتضى الأمر، أما في حالة تزمت كل طرف – كما هو الحال في المناظرة– فلن يفهم كل شريك في الأخير إلا رأيه، وعندها فقط نتكلم عن اللاتفاهم المؤدي إلى اللافهم أو إلى سوء الفهم، وهذا ما يبرر أن النموذج الذي طالما فُتن به غادامير في هذا المجال هو الحوار السقراطي كما أورده أفلاطون في المحاورات[3]، حيث يوضع الهدف المعرفي فوق كل اعتبار، لا بوصفه شيئا محددا مسبقا، بل بوصفه نتيجة تنبثق عن مسار

---

[1]– المصدر السابق، ص415.

[2]– المصدر نفسه، ص416، 417.

[3]– ينظر: المصدر نفسه، ص 483.

الحوار كما يكشف عن نفسه خلال انفتاحه، ويخضع جميع المتحاورين لسلطة هذا الحوار الذي قوامه السؤال والجواب.

وغادامير يؤكد على أهمية السؤال في العملية الهيرمينوطيقية برمتها، في الوقت نفسه الذي يؤكد على أسبقية السؤال، وعلى طابعه المعرفي؛ "**فكل مساءلة ورغبة في المعرفة تفترض مسبقا معرفة أن المرء لا يعرف، وإذا كان ذلك كذلك فإن افتقارا معينا للمعرفة يفضي في الحقيقة إلى سؤال معين**"[1]، لهذا، فكون أن الحوار من جهة يحمل طابعا معرفيا فاهما، وكون المعرفة هي إدراك دائم لما لا نعرفه من جهة أخرى، فقد اعتبر غادامير أن السؤال الصحيح الذي يؤدي هذه المهمة المعرفية التي تنطلق من فهم ما يقوله الآخر يجب أن يكون من طينة الحوار؛ أي متسما بالانفتاح وعدم التقيّد، لذلك فإنه "**يتحقق معنى كل سؤال في مكابدة حالة اللاتحدد هذه التي يصبح فيها السؤال سؤالا مفتوحا، وكل سؤال حقيقي يحتاج إلى هذا الانفتاح**"[2]، وهذا لأن الجواب نسبي وغير نهائي دائما؛ أي أن الفهم هو عملية الإنصات لهذا التفتح.

إن الفهم مشروط باللحظة، وتحققه يعني وجود اتفاق ما، وهذا ما بيّنه غادامير عندما اعتبر "**أن هناك صلة وثيقة بين المعنى المتضمن في كل من كلمتي الفهم(التفاهم) Understanding والاتفاق agreement في اللغة الإنجليزية، حتى إننا لا نكاد نميز بينهما**"[3]. لهذا فبنية الفهم تتميز بأنها طارئة؛ أي مرتبطة بوضع تاريخي محدد، والحقيقة الوحيدة هي ما يصدر عن حوار المؤول والنص من تفاهم، إنها دائما قضية تخص اثنين، ونحن نقول عن مؤول ما أنه أوّل نصا أو رأيا، فقط عندما يكون قد فهم ما يقوله الآخر، لا بصورة مطلقة ونهائية كما تسعى إلى ذلك المناهج الموصوفة بأنها علمية، بل من خلال ما يكون قد حصل من تفاهم واتفاق يضمن انصهار الأفقين وتوحدهما. والحقيقة أن قضية الفهم

---

[1]– المصدر السابق، ص487.

[2]– المصدر نفسه، ص 484.

[3]– سعيد توفيق: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المرجع السابق، ص95، 96.

بوصفه تفاهما يمكن أن ترتفع إلى درجة مبدأ تأويلي عام بالنسبة لغادامير وليس فقط عنصرا أساسيا في إطار الهيرمينوطيقا؛ حيث نجدها فاعلة في كل المفاهيم الأخرى كمفهوم الترجمة، ومفهوم العمل الفني.

3- الترجمة بوصفها تأويلا مضاعفا للآخر

تعد الترجمة وسيلة أساسية للتواصل بين الثقافات في لغات مختلفة، وهذا المفهوم التوسيطي هو على وجه التحديد الجانب الذي من خلاله يتناول الأدب المقارن هذه الآلية الأساسية، صحيح أن فعل " التوسيط" يكون حاضرا دائما في المناقشة باعتباره مفهوما بنيويا للترجمة، ولكننا هنا لسنا بصدد تناول الترجمة على شاكلة ما يقرره الأدب المقارن، بوصفها "جسرا" بين الثقافات مهمتها نقل المعارف، بل على شاكلة ما بنى عليه الأدب المقارن تناوله؛ أي أن الأمر يتعلق أساسا بالأصول، بوصفها(الترجمة) "علاقة" بين اثنين تكفل اتفاقا ما. ونحن هنا – من جهة أخرى– لا نتناولها على شاكلة ما يقرره علم اللغة باعتبارها نقلا لمجموعة من الإشارات والتراكيب النحوية والصوتية والصرفية...من لغة إلى أخرى. إننا بالأحرى لا نتناول الترجمة كعملية لاحقة للفهم، ولكن كإجراء من إجراءات الفهم والتأويل اللذين يشكلان بنيتها الأساسية. إن المشكلات التي يثيرها علم اللغة الحديث غالبا ما تتمحور حول صدق الترجمة من عدمه، أو بصفة أوضح عن مدى مطابقة النص المترجم للنص الأصلي، غير أن "غادامير" يناقش قضية الترجمة – في إطار نظريته التأويلية "Hermeneutic theory"– مرتبطة ارتباطا أساسيا بمبدأ "الفهم understanding"، وهو لا يتّخذ الفهم بوصفه "أزمة" تهدد صدق المعنى المترجم، ومنه يجب على المترجم – من أجل نتائج أفضل– أن يسير وفق قواعد صارمة، بل بوصفه "قَدَرا" عليها أن تدرك مدى تفاهة إنكاره.

لقد نظر "غادامير" إلى النص الأصلي في لغته الأجنبية باعتباره "آخَرَ" بعيدا نحاول أن نفهمه ومن ثمة نؤوِّله، ولكن، أليست معاملتنا حتى للنص الذي هو مكتوب بلغتنا ومنغرس في تراثنا المعيش مستندة هي الأخرى إلى آخرية هذا النص، وبالتالي إلى ضرورة تأويله وفق المبدأ الهيرمينوطيقي العام الذي سبق لنا شرحه؟ ما معنى أن يكون النص أجنبيا إذًا، ويحمل في جوفه تراثه الخاص؟ وما معنى أن نترجم هذا الآخر إلى لغتنا رغم آخريته المفرطة التي تختلف بكل تأكيد عن آخرية نص قريب منا نقرأه بلغتنا؟ يمكننا أن نلاحظ هنا أن الأمر كله متعلق بقضية اللغة وتعددها، لهذا ليس غريبا أن نعثر على توصيف غادامير للترجمة، وبيان بنيتها، متضمّنَةً في مناقشته لقضية اللغة.

يكمن الاختلاف الأساسي في تناول قضية الترجمة بالنسبة للمجالات الثلاثة – الأدب المقارن (في مرحلته التاريخية الوضعية)، علم اللغة (المقارن، وحتى الوصفي)، الهيرمينوطيقا– في أن الأدب المقارن يتناولها غالبا بوصفها "أداةً"، ويتناولها علم اللغة المقارن بوصفها "توازيا قواعديا"– كما سيظهر لاحقا–أما الهيرمينوطيقا فتتناولها بوصفها "حالة قصوى من الفهم"، لذلك يكون التأويل شيئا أساسيا بقدر ما هو شيء عضويٌ في الترجمة. وعلينا هنا أن نكون على بصيرة بما يمكن أن يسبب التباسا بين هذا المفهوم الغادميري للتأويل الترجمي، وبين ما يسمى بـ "النظرية التأويلية في الترجمة The theory of interpretative in translation "التي شقت طريقها بقيادة "دانيكا سيلسيكوفتش Danica Seleskovitch " منذ سبعينيات القرن الماضي، واكتسبت أنصارا في عدد من البلدان عمدوا إلى اتّباع مبادئها –التطبيقية أساسا– في الترجمة الفورية والتحريرية، والتأويل في هذه النظرية لا يعني أكثر من محاولة تكييف معنوي للنصوص لأغراض إفهامية[1]، لنقلْ إن النقاش كان يدور غالبا حول الجانب الخارجي للترجمة، عكس"غادامير" الذي سبر غور كيفية اشتغال الترجمة من الداخل، لذلك سنستبعد تماما تلك النظرية من طريقنا، ونركز

[1]– للمزيد حول آراء هذه النظرية ينظر: ماريان لوديرير: النظرية التأويلية في الترجمة، تر: محمد أحمد طجو، مجلة الآداب العالمية، فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 141، دمشق، سوريا، شتاء 2010، ص29 وما بعدها.

فقط على التناول الهيرمينوطيقي للترجمة من المنظور الغادامير، وما له علاقة حقيقية بهذا التناول.

3-1 ترجمة الآخر: البنية اللغوية والإمكانات التواصلية

تتطلب منا مناقشة وضع الترجمة بالنسبة للهيرمينوطيقا التطرق إلى قضية اللغة في تحليل غادامير للمسألة التأويلية، والتي خصص لها القسم الثالث من كتابه الأساسي "الحقيقة والمنهج truth and Method"، والحقيقة أن غادامير لم يتكلم عن الترجمة في عنصر قائم بذاته، بل تكلم عنها خلال حديثه عن بنية الفهم اللغوية، حيث تُطرح إشكالية اختلاف اللغات أمام قضايا الفهم والتأويل.

سنبدأ من الاعتبار الأساسي لغادامير الذي يقرّ بأن طبيعة التجربة التأويلية عامة هي طبيعة لغوية صميمة، وهذا الإقرار لا يعني فقط أن التراث الذي نحن بصدده هو تراث لغوي، ولكن يعني بصفة أشمل أن عملية الفهم ذاتها تتخذ الصبغة اللغوية نفسها؛ وأن يكون التراثُ لغويّاً، يعني أن هذا التراث انتقل إلينا عن طريق اللغة، ولا يمكننا أن نفهمه إلا إذا أدركنا بوضوح علاقة هذا التراث اللغوي بالتجربة التأويلية، و"**التراث اللغوي هو تراث بالمعنى الخاص للكلمة؛ أي أنه شيء ينتقل من جيل إلى آخر. فهو ليس مجرد شيء مرجأ يجب البحث فيه وتأويله كبقية من بقايا الماضي. فما وصلنا عن طريق التراث اللغوي ليس شيئا مرجأ بل معطى لنا**"[1]. علينا أن نتذكر دائما أن الفهم يستند إلى طبيعته التاريخية، وهذا ما يعني أن التراث اللغوي الذي نتكلم عنه لا يرتبط بتفسير محدد قصده الكاتب، إنه فهمنا نحن في زماننا ومكاننا، والمعنى هو نتاج لاتصالنا الحواري بالنص، لذلك نجد أن غادامير يركز في تناوله للطبيعة اللغوية للتجربة التأويلية على عنصر الكتابة على

[1]- هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص 512.

حساب عنصر الكلام؛ ذلك أن "**الكتابة هي المثالية التجريدية للغة**"[1]، فهي التي تعطينا هذه الإمكانية في كون التراث الذي تحمله هو تراث موجه إلينا نحن، وفهمنا لهذا التراث يكون ممكنا فقط لأنه مرتبط باللغة التي تتميز براهنيتها ومعاصرتها، فـ "**مثالية الكلمة هي التي تعلو بكل شيء لغوي عن التناهي والزوال اللذين يميزان البقايا الماضية الأخرى، فليست هذه الوثيقة بوصفها قطعة من الماضي، هي الحاملة للتراث، بل الحامل للتراث هو استمرارية الذاكرة، وعبرها يصبح التراث جزءا من عالمنا الخاص**"[2]، لهذا فأولوية اللغة على أية وسيلة أخرى يمكنها أن تنقل إلينا التراث، هي أولوية واضحة من خلال إدراك الطبيعة الجامدة لهذه الآثار التي لا تدل في الحقيقة على شيء أكثر من إخبارنا بهيئة وجود إنساني سابق بصورة محددة.

أما ما يخص الكلمة فنحن نلتقي بالتراث من خلال انفتاحها كما رأينا سابقا، وبالتالي فإن فهم التراث لا يرتبط بأية علاقة مع ما اعتقد "فريدريك شلايرماخر Schleiermacher Friedrich " أنه أساس الفهم، وهو البعد النفسي للعملية؛ أي مراعاة المعنى الأصلي الذي قصده الكاتب الأول. الآن يمكننا أن نرى هذا بوضوح عند ربطه بحقيقة أن هذا التراث لغوي، فـ "**الكتابة بأسرها ضرب من الكلام المغترب، وعلاماتها بحاجة إلى أن تحول إلى كلام ومعنى. ولأن المعنى كان قد خضع إلى نوع من الاغتراب الذاتي كونه صار مكتوبا، فإن عملية التحويل هذه هي المهمة التأويلية الحقيقية**"[3]، ولهذا فالكلمة المكتوبة هي ملك مشاع، ولا تخضع في ابتكارها للمعنى – خلافا للغة المنطوقة– إلى أي إكراه أو تأثير أو مساعدة مهما كان مصدرها كما بيّن غادامير، وكما أوضح "بول ريكور" أيضا عندما يعتبر أن " **ثمة مشكل تأويل بما أن ثمة نصوص مكتوبة يخلق استقلالها صعوبات خاصة، وأنا أفهم الاستقلال على أنه استقلال النص بالنسبة لقصد المؤلف وموقف العمل والقارئ**

---

[1]– المصدر السابق، ص515.

[2]– المصدر نفسه، ص513.

[3]– المصدر نفسه، ص516.

الأصيل The original reader، فالمشكلات التي من هذا النوع تكون محلولة في الخطاب الشفهي بنوع من التبادل أو التفاعل، وهو ما ندعوه بالحوار أو المحادثة، فمع النصوص المكتوبة يجب على الخطاب أن يتكلم بنفسه"[1]، وبغض النظر عن كونها تمثل مشكلة حقا وليس مجرد وضع طبيعي، فإن الكلمة المكتوبة تكتسب قيمتها من هذه الحرية في الانتقال والإبداع، إنها شيء نملكه ولكنه يتجاوزنا باستمرار، وهذا هو الامتياز الأساسي للغة؛ أي أنها تمنح لنا فرصة إدراك تاريخية فهمنا للتراث.

واستنادا إلى هذه النظرة، لم تكن اللغة في ذاتها عند غادامير هي صلب العملية، فالأهم هو ما تحمله من تراث؛ إذ لو كانت هي المقصودة لما اختلفت عن بقايا الماضي الأخرى، ومنه تتبدى العلاقة المعقدة بين اللغة والفهم في كون "**النص يقدم الموضوع في اللغة، ولكن فعل ذلك هو في الأساس إنجاز للمؤول. ولكليهما نصيب فيه**"[2] وهذا القول يجعل من ادعاء غادامير لوحدة الفهم واللغة، أو بالأحرى للغوية الفهم سندا قويا للعملية التأويلية، وهو ما يساعدنا نحن أيضا على استكناه الطبيعة التأويلية للترجمة كما عبّر عنها غادامير؛ ذلك أن النص المترجم هو في الأصل جزء من التراث اللغوي الذي يحتاج منا عملية مشابهة لتلك التي نستعملها في فهم أي نص، ولكن بصورة أكثر حدّة، إذا أخذنا في اعتبارنا خصوصية كل لغة.

ضمن الإطار نفسه، تتخذ وحدة الفهم والتأويل أهمية بالغة من أجل كشفنا لهذه الطبيعة اللغوية للعملية التأويلية، ومن ثمة في فهم إشكالية الترجمة بشكل أوضح، وغادامير يحذرنا من مغبة فصل الفهم عن التأويل، أو اعتبار أحدهما سابقا للآخر، فالفهم والتأويل هما شيء واحد أساسا، وفي هذه الحالة "**لا يكوّن الوضوح اللغوي الذي يحققه الفهم من خلال التأويل معنى ثانيا بمعزل عن ذلك الذي فُهم وأُوِّل. فالمفاهيم التأويلية ليست بحد**

---

[1]– بول ريكور: الاستعارة والمشكل المركزي للهيرمينوطيقا، تر: طارق النعمان، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، العدد 60، فلسطين، صيف 1999، ص169.

[2]–هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص510.

ذاتها مفاهيم موضوعاتية في الفهم. بالأحرى تختفي طبيعتها خلف ما تقوله تأويليا. على نحو مفارق، يكون تأويلٌ ما صحيحا عندما يستطيع التخفي بهذه الطريقة. مع أنه في الوقت نفسه يجب التعبير عنه كشيء يفترض أن يختفي"[1]. إن التأويل هو فعل محايث تماما لعملية الفهم نفسها، ومزامن لها في الوقت نفسه، فنحن لا نفهم ثم بعدها نؤوّل، بل إن فهمنا لا يمكن أن يكون شيئا ممكنا إلا من خلال التأويل الذي هو تأويل لغوي أساسا، لأنه يحيلنا دائما إلى عالم كامل من الكلمات التي نختار منها تعابيرنا، وهذه العملية الاختيارية بالذات هي قوام التأويل بأسره، فـ "**النص يكوّن ليتكلم من خلال التأويل. ولكن لا نص ولا كتابَ يتكلم إذا لم يتكلم لغة تواصل الآخر**"[2]التي هي لغة المؤوِّل.

ولكن هذا الوضع لا يجب أن يوهمنا أن مرتبة التأويل في اللغة تشكّل فعلا لاحقا (تاليا)، إن العملية كلها هي عملية واحدة، لهذا يمكننا أن نلاحظ مع غادامير الخطأ الذي طالما ميّز العملية الهيرمينوطيقية، والتي كان التأويل فيها وضعا طارئا فقط لا يُرجع إليه إلا إذا تعذّر الفهم الفوري، فـ "**ما عاد بإمكاننا، منذ الحقبة الرومانسية، أن نتمسك بالنظرة القائلة إنه في غياب الفهم الفوري تستخرج الأفكار التأويلية، التي تكون الحاجة ماسة إليها، من المستودع اللغوي الذي تكون فيه لتلبية الطلب. إن اللغة هي بالأحرى الوسط الكلي الذي يحدث فيه الفهم. والفهم يحدث في التأويل**"[3]. إن اللغة التي يزعم غادامير احتواءها للعملية التأويلية، لا تتمثل فقط في تلك الكلمات التي نستخدمها للتعبير عن شيء معين، ولكنها تمثّل- بصورة أعم- الوعاء الذي يحتوي كل المعاني الممكنة، وبهذا المفهوم وحده نستطيع أن نستوعب دور التوسط اللغوي خلال عمليتي الفهم والتأويل، حيث يبين هذا التوسط الطبيعة التاريخية للتأويل ممثلة في علاقتنا بالفضاء اللغوي الذي نوظّفه خلال هذه العملية التي تمنح معنىً للنص الذي نقرأه، لذلك فغادامير يعتقد أن "**التفوق النقدي الذي**

---

[1]- المصدر السابق، ص522.

[2]- المصدر نفسه، ص521.

[3]- المصدر نفسه، ص511.

ندّعيه على اللغة لا يتعلق بمواضعات التعبير اللفظي بل بمواضعات المعنى الذي أصبح مترسبا في اللغة (...) ومن هنا تحبط اللغة دائما أي اعتراض على نطاق سلطتها. فشموليتها تجاري شمولية العقل"[1] فنحن دائما نفهم بفضل ما تتيحه لنا هي من إمكانية للفهم، وهذه الإمكانية هي قدرة معنى ما على أن يتشكّل ويُفهم بوساطتها، لذلك فهي تحيط دائما بكل ما يمكن أن يُفهم، وتعلو على أي صياغة نقدِّمها، وهذا ما يبرر قولنا – أعلاه– إن التراث يضمن استمراريته، وانتقاله، وقابليته للمعاصرة بفضل طبيعته اللغوية.

هذا الوضع أيضا هو الذي يعطينا توضيحا لكون التأويل كله لغويّ؛ فـ "**حتى عندما يكون ما يؤوّل غير لغوي من حيث طبيعته، أي أنه ليس نصا بل تمثال أو تأليف موسيقي. يجب ألا تربكنا أشكال التأويل غير اللغوية، فهي، في الحقيقة، تفترض اللغة سلفا. إذ ثمة إمكانية لإظهار الشيء بضده، أي بوضع صورتين جنبا إلى جنب، أو قراءة قصيدتين واحدة بعد الأخرى من أجل تأويل إحداهما بالأخرى. وفي هذه الحالات يبدو أن الإظهار يتجنب التأويل اللغوي، ولكن هذا الضرب من الإظهار هو تكييف للتأويل اللغوي**"[2]؛ إذ إنه درجة ثانية من التأويل، حيث تضع فقط التأويل اللغوي – الذي هو محايث للفهم كما قلنا– في شكل واضح وجلي، وهذه الحالة التي يبيّنها التأويل في شكله الإظهاري هي بالضبط ما ينطبق على حالة الترجمة من خلال كونها إظهارا للتأويل اللغوي الذي يشكّل صلب مهمة المترجم خلال ترجمته للنص الأصلي.

علينا أن نسترجع الآن ما قلناه في بداية هذا العنصر، وهو أن الترجمة هي درجة قصوى من التأويل، وهذا ناتج عن انتمائها إلى مجموعة الفنون الأدائية؛ أي تلك الفنون التي تعتمد على الإظهار مثل التمثيل المسرحي، والأداء الموسيقي، والرسم، والسينما...، فكل هذه الفنون تضاعف من العملية التأويلية كونها تجعل التأويل شيئا ملموسا خلال محاكاتها

---

[1]– المصدر السابق، ص525.

[2]– المصدر نفسه، ص522.

للأصل، لنقل إنه عملية "تحقيق realization" للتأويل الذي هو صورة إدراكية. يظهر ذلك خلال تمثيلنا لمسرحية ما مثلا، فهذا "**الضرب من إعادة الإنتاج ليس خلقا ثانيا للأول؛ إنه بالأحرى يجعل عمل الفن كما لو أنه أُبدِع للمرة الأولى. إنه يُحيي علامات النص الموسيقي والمسرحي. والقراءة جهارا هي عملية مشابهة من حيث إنها توقظ نصا وتأتي به إلى منطقة الحضور المباشر**"[1]، إن النص الأدائي في كل الحالات ليس مختلفا عن النص الأول؛ إذ إنه يتعذّر فصل النص عن تأويله، والتأويل ليس شيئا آخر غير ذلك الشيء الذي نؤوّله، إنه باختصار الطريقة الوحيدة لاستيعاب النص الأصلي.

وكذلك بالنسبة للترجمة التي تقوم بالمهمة الإظهارية ذاتها عندما يقوم المترجم بترجمة نص من لغة إلى أخرى؛ حيث تكون " **الترجمة هي ذروة التأويل الذي يكونّه المترجم للكلمات**"[2]. إننا نقول عن عملية الترجمة إنها حالة قصوى للعملية التأويلية، انطلاقا من وعينا أن التأويل في حالته العادية يفترض أن النص مكتوب بلغتنا التي نفهمها، ومنه فمجرد اتصالنا بالنص يعني أن عملية الفهم والتأويل تقوم بتشكيل المعنى، أما في حالة المترجم، فإن هذه العملية تتم عند اتصاله بالنص الأصلي، وهي في هذه الحالة عملية تأويلية تتّسم بالمباشرية كما وصفنا ذلك أعلاه، ولكن العملية الثانية التي يختص بها المترجم هي "إظهار" هذا التأويل، وتسويغه في لغة ملموسة.

إن هذا الأمر لا يعني –بكل تأكيد– أن العملية الثانية منفصلة عن الأولى، ولكن يعني أن هذا التسويغ اللغوي هو نفسه المعنى الذي يحمله النص الأصلي في تشاركيته مع المؤوِّل، لذا فلغة الترجمة تحوي هذا الكل المتجانس الذي لا يلغي لا ذاتية المؤوِّل ولا آخرية النص، "**وبلغة هايدجر ترجمة تكون عملية "تحويل". إلا أننا لا ينبغي أن نفهم التحويل هنا في اتجاه واحد. إن الترجمة لا تحول النص المترجَم فحسب، فهي عندما تحوله تحول في**

---

[1]– المصدر السابق، ص523.

[2]– المصدر نفسه، ص506.

الوقت ذاته، اللغة المترجِمة"[1]، ومن الواضح هنا أيضا أن اللغة التي يستعملها المؤوِّل هي الدليل الأكبر لتأويلية العملية الترجمية، ذلك أن هذه اللغة لا تعبّر عن ذلك الشيء الجامد الذي يوظِّفه المؤول، بقدر ما تعتبر – كما رأينا– الحامل للتراث كله، وخلال عملية الترجمة "**يتسلط ضوء جديد على النص منبعثا من اللغة الأخرى من أجل قارئه، والمطالبة بأن تكون الترجمة أمينة لا يمكن أن تردم الهوة الجوهرية بين اللغتين. وأيا تكن الأمانة التي نحاول تحقيقها، يجب علينا اتخاذ قرارات صعبة. وإذا رغبنا، في ترجمتنا، تأكيد سمة الأصلي التي هي مهمة بالنسبة لنا، فيمكننا فعل ذلك فقط عبر التقليل من أهمية السمات الأخرى وطمسها كليا**"[2]. فنظرية الترجمة عند غادامير لا تقوم على عملية نقل لمقاصد النص الأصلي أو لمقاصد كاتبه، بل هي –ككل التجربة التأويلية– عملية تاريخية يتكلم خلالها النص لغة، تعبّر عن التقاء أفقي المؤوِّل والنص ذاته، وينتج عن هذا الالتقاء توسيع لأفق اللغة بخبرات جديدة.

لذلك فإن "**مهمة المترجم في إعادة الإبداع تختلف، في الدرجة فقط وليس في النوع، عن المهمة التأويلية العامة التي يقدمها أي نص**"[3]، والمترجم مشارك في إنتاجية المعنى، لهذا فعملية الترجمة هي مجال يمتزج فيه كل من اللغة والفهم والتأويل كي يعطينا نصا جديدا، ولكن علينا أن نتذكّر دائما أن هذا الوضع، يتّسم بالمباشرية، ولا يمكننا أن نعتبره عملية مركّبة، إنه يشكّل وحدة بنيوية نلجأ إليها بوعي منا أو دونه خلال قيامنا بترجمة نص ما، لأننا لا نملك طريقة بديلة تتيح لنا الانفصال التام عن النص من أجل ترجمته بصورة موضوعية كاملة. وآخريّة النّص الأصلي – أي كونه بعيدا عنا مرّتين إن صح التعبير: مرة لكونه نصا، وأخرى لكونه مكتوبا بلغة أجنبية– هي سبب كون العملية التأويلية

---

[1]– عبد السلام بنعبد العالي: الترجمة: استضافة الغريب، مجلة نزوى، فصلية تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد 66، عمان، أفريل 2011، ص267.

[2]– هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص508.

[3]– المصدر نفسه، ص510.

فيها عملية مضاعفة كما رأينا، وهذا ما يجعل من قوانا التأويلية تشتغل بشكل أكبر مقارنة بما يحصل عند التقائنا بنص ينتمي إلى لغتنا وتراثنا.

ولكن، ألا تشكل الترجمة استحالة إذا علمنا أن المعنى الذي تحمله الكلمات يكون مرتبطا أشد الارتباط بالكلمات التي تعبّر عنها كل لغة؟ كيف يمكننا أن ننقل هذا المعنى ونحن نعلم أن الكلمات التي نترجم إليها لن تستطيع أن تحمل المعاني بالطريقة نفسها التي تحملها بها الكلمات الأصلية؟ يجيبنا غادامير على هذا التساؤل الذي هو في الحقيقة توكيد للتجربة التأويلية أكثر مما هو نفي لها، فبحسبه "**يبقى عمل الفهم والتأويل ذا معنى دائما. وهذا يبين الشمولية الفائقة التي يعلو من خلالها العقل على حدود أي لغة معينة. إن التجربة التأويلية هي العامل الذي بوساطته يفلت العقل المفكر من سجن اللغة، وهي نفسها تتشكل لغويا**"[1] لهذا فإن تباين اللغات يجد خلال الترجمة حلا استنادا إلى شمولية العقل الذي يعلو عن كل لغة بفضل التجربة التأويلية، ومنه فإن فكرة صدق الترجمة وأمانتها تجاه الأصل لا تمثل هاجسا بالنسبة للمترجم كما هو الحال عند عالم اللغة.

إن المترجم الذي يعي عملية الترجمة ليس مطالبا بأن ينقل لنا معنى النص الأصلي كما قصده الكاتب، ولكنه بالأحرى ينقل لنا ما تمخض عن انفتاح النص للمؤوِّل الذي هو في النهاية ناقل لما يقوله النص الأصلي من خلاله، لهذا ليس من مهمة المترجم أن ينقل كل سمات النص الأصلي، وغادامير يؤكد أنه "**يمكن أن تسدي الخسارة صنيعا حسنا أو حتى أن تعني مربحا؛ لنفكر على سبيل المثال، كيف يبدو ديوان أزهار الشر لبودلير أنه يكتسب حيوية غريبة وجديدة في ترجمة ستيفان جورج**"[2]، والمثال نفسه ينطبق على الكثير من الترجمات الرائعة التي كانت أشهر من الأصل، لأنها كانت أكثر انفتاحا وتوافقا بين المؤول والنص مثل ترجمة رباعيات الخيام إلى الإنجليزية، أو ترجمة كل

---

[1]– المصدر السابق، ص526.

[2]– المصدر نفسه، ص508.

من "بودلير" و"مالارميه" لـ "إدجار ألان بو" وغيرها. صحيح أن المقولة المشهورة " الجميلات غير الأمينات Les Belles infidèles " تعود إلى القرن السابع عشر كما يخبر بذلك مؤلفا كتاب "الأدب المقارن" (كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو .Claude Pichois & André. M Rousseau)[1]، وأن هذا النوع من الترجمة كان معروفا من خلال الكثير من النماذج، ويذكر الكاتبان أنه "**ثمة كاتب أمريكي ساخر، وصل به الأمر إلى حد القول: إن هناك كاتبين يحملان اسم بو Poe، أحدهما أمريكي وهو كاتب متوسط جدا، والآخر فرنسي عبقري هو إدجار بو Edgar Poe المترجم، والذي أعيد تشكيله على يدي بودلير Baudélaire، وملارميه Mallarmé**"[2]. ومنه فالتناول الغاداميري للترجمة يلقي ضوءا جديدا وباهرا ومختلفا على المقولة المشهورة "الترجمة خيانة"، والأكثر من ذلك أنه يجعلها مقولة مؤسَّسَة وقابلة للاستيعاب، حيث لا يصير مصطلح "الخيانة" حاملا لأية قيمة سلبية، بل يصبح وصفا لقيمة بنيوية لا يمكن التخلي عنها.

3-2 ترجمة الآخر: تهافت التوجه العلمي

يمكننا الآن- بعد أن شرحنا نظرة غادامير للترجمة، ومن أجل الوصول إلى فهم أعمق- أن نضع هذه النظرة بإزاء نظرة علماء اللغة لموضوع الترجمة هذا، ورغم أننا هنا لسنا بصدد دراسة التناول اللغوي للترجمة ونظرياته بشكل مفصل، إلا أننا سنتخذ من هذا العرض وسيلة لتبيين السبق الذي أحرزته التأويلية في كشف حقيقة الترجمة، وهذا من خلال منطلق عام مفاده أنه بينما ينطلق غادامير من اعتبار أن اللغة تأخذ أهميتها من خلال ما تحمله من تراث، يؤكد علم اللغة على الوسيلة اللغوية ذاتها، أي باعتبارها شكلا. والحقيقة أن غادامير نفسه ناقش مفهوم اللغة المؤسس للعملية الترجمية مرتبطا بنقض آراء علماء اللغة،

---

[1]-كلود بيشوا، أندريه م. روسو: الأدب المقارن، تر: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، مصر ، 2001، ص115. (بتصرف).

[2]- المرجع نفسه، ص 109.

حتى وإن أبدى إعجابه بعالم اللغة المبرّز "فلهلم فان همبولت W .Van Humboldt " (1767، 1835) الذي قدّم العديد من الأفكار الرائدة خاصة فيما يخص علاقة اللغة بالفكر.

يبدو أن نظرة غادامير للترجمة كما تجلت في نظريته عن اللغة تقترب من علم اللغة التاريخي بقدر ما تبتعد عن علم اللغة الوصفي، وهذا ما نراه من خلال اهتمامه بآراء "همبولت" على حساب "دوسوسير De Saussure"(1857–1913) رغم الشهرة الواسعة للأخير، ورغم كل الضجيج الذي أحدثه علم اللغة الوصفي لاحقا ممثلا في المناهج البنيوية، التي كانت طاغية في الفترة التي كتب فيها غادامير كتابه، ولكن توجه غادامير هذا الاتجاه كان منطقيا جدا في ظل ثورته على المناهج العلمية وتوجهاتها الدوغمائية في حقلي العلوم الطبيعية والإنسانية. غير أنه لا يجب أن يوهمنا هذا الوضع أن غادامير أخذ من همبولت آراءه جميعها، بل إن إعجابه بهذا العالم لم يتجاوز الأسس المعرفية التي انطلق منها الأخير في بناء علم اللغة الحديث، أما ما يتعلق بالعلم ذاته، فقد رفضه غادامير لأنه لا يتوافق وتوجهه الهيرمينوطيقي بخصوص اللغة.

لقد خضعت نظرة همبولت للترجمة – كما عند غادامير– إلى آرائه حول اللغة، وحتى وإن بدت هذه الآراء أقل تزمتا مما هو عند علماء اللغة اللاحقين، إلا أن ذلك لم يتح له أن ينظر إلى مشكلة الترجمة نظرة أقل علمية وأكثر دينامية، وغادامير، إذ يمتدح همبولت، يشير إلى ربطه اللغة بالفكر؛ فنظرية اللغة عند الأخير "**تؤكد على المقدرة اللغوية الإبداعية الكامنة في مخ كل متكلم أو عقله. واللغة يجب أن تتماثل مع القدرة الفعالة التي ينتج بها المتكلمون الأقوال وبها يفهمونها، ولا تتماثل مع النتاج الملاحظ لأفعال الكلام والكتابة، فهي حسب كلماته مقدرة إبداعية وليس مجرد نتاج**"[1]، وهذا الوصف للغة هو الذي يتيح

[1]– ر. هـ. روبنز: موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، تر: أحمد عوض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة)، الكويت، 1997، ص285.

للمتكلم حرية أكبر خلال التعبير، "**فالمتكلمون يمكنهم أن يستخدموا إمكانيات اللغة المحدودة المتاحة لهم استخداما غير محدود في أي وقت**"[1]ويرجع ذلك أساسا – كما هو واضح– إلى الاختلافات التي تميز بيئات المتكلمين، وتجعلهم يستخدمون اللغة بطرق مختلفة.

إن هذا الرأي يقترب من آراء غادامير حول شمولية اللغة واقترابها من العقل كما تحدثنا عنها، لذلك نجده ينوّه بهذا التوجه الذي يضمن للمتكلم الحرية بإزاء اللغة؛ فحسبه أن همبولت يحمل "**بهذا الخصوص بصائر مشرقة، ما دام لا يعجزه أن يرى أن هناك علاقة تبادلية بين الفرد واللغة التي تتيح للإنسان حرية فيما يخص اللغة، مهما كانت قوة الفرد محدودة مقارنة بقوة اللغة**"[2]، وهذا نتيجة القدرة التوليدية والإبداعية التي تمنحها اللغة (في صورتها الوجودية الموازية للفكر)، والتي يطوّع وفقها الفرد محدودية اللغة (من جانبها الشكلي) كي تعبّر عمّا يريده، وهو ما يفسّر أن اللغة تتطور وتتأقلم مع البيئات الإنسانية المختلفة. هذا هو الفتح الحقيقي الذي أحدثه همبولت؛ اكتشاف حقيقة العلاقة بين الإنسان واللغة التي هي علاقة أوّلية وأصيلة تماما، فقد "**رأى كل من "هردر Herder"و"همبولت Humboldt" بأن اللغة تأخذ بشكل أساسي صفة إنسانية، وأن الإنسان هو مخلوق لغوي أساسا، وقد عملا على إظهار الدلالة الأساسية لهذا المنظور على رؤية الإنسان للعالم**"[3]*، ولا تخفى هنا دلالة الجمع بين رأيين أحدهما لعالم فلسفة لغة رومانسي (هردر)، والآخر لعالم لغوي متبحر (همبولت)، وهي دلالة توضح مدى استغراق غادامير في فلسفة

---

(1)– المرجع السابق، ص285.

(2)– هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص573.

(3)- Hans-Georg Gadamer, Philosophical hermeneutics, op, cit, p61.

* - " **Herder and Wilhelm von Humboldt saw that language is essentially human and that man is an essentially linguistic being, and they worked out the fundamental significance of this insight for man's view of the w orld**".

التاريخ الرومانسية التي انطلق منها أساسا، حتى أنه لم يأخذ من آراء همبولت إلا ما كان متوافقا معها كما هو واضح.

ولكن الحد الذي عنده يحدث الانفصال بين وجهة همبولت اللغوية، ووجهة غادامير الهيرمينوطيقية حول اللغة هو الاعتبار الشكلاني الذي صبغه الأول على اللغة، ويظهر هذا خاصة من خلال مفهومه حول الـ " innere sprachform " وهو يعني عنده "**البنية الدلالية والقواعدية للغة معينة، والتي تنتظم العناصر والأنماط والقواعد المفروضة على المادة الخام للكلام. وهو جزئيا أمر مشترك لدى كل الناس ونائم في المؤهلات العقلية للإنسان، ولكن جزئيا أيضا فإن الـ sprachform المستقل لكل لغة يشكل هويتها الشكلية واختلافها عن كل اللغات الأخرى**"[1]، ولكون بنية اللغة هي بنية شكلانية أساسا بالنسبة لهمبولت، حيث تكون القدرة الإبداعية التي تكلمنا عنها مرتبطة بتلك القواعد العامة، وخلالها " **تنتظم كلمات كل لغة في كل منظم لدرجة أن نطق كلمة واحدة يفترض مسبقا كل اللغة بوصفها بنية دلالية وقواعدية**"[2]، فقد كان محتوى الكلمات أو معناها معرضا للتغير والتطور باستمرار في إطار هذه البنية، بحيث إن الكلمة الواحدة يمكن أن تعني أكثر من معنى في بيئات مختلفة، لهذا لاحظ غادامير أن اللغة –استنادا إلى هذا التعريف الشكلاني– تفلت باستمرار من الموضوع تبعا لطبيعة البيئة المتغيرة والمتطورة دوما، وهذا ما جعل همبولت يعتبر أن "**الملكة اللغوية هي في منزلة أعلى من المضمون الذي يمكن أن تنطبق عليه. ومن هنا، ولكونها شكلانية ملكةٍ ما، بوسعها أن تنفصل دائما عن المضمون المحدد لما يقال**"[3]، وترتبط بمضامين جديدة تتسم بالتاريخية والنسبية.

---

[1]– ر. هـ. روبنز: موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، المرجع السابق، ص286.

[2]– المرجع نفسه، ص286.

[3]– هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص573.

لقد جعل هذا الوضع من مفهوم الترجمة مفهوما إشكاليا حقا؛ إذ كيف يمكن أن نترجم من لغة إلى أخرى ونحن نعلم أن المعاني مرتبطة أشد الارتباط بالبيئات والأفكار والأحوال الاجتماعية لكل مجموعة لغوية. وربما هذا السبب هو الذي جعل عالم اللغة الفرنسي "جورج مونان Georges Mounin " يضمّ آراء همبولت إلى آراء القائلين بـ "نظرية الظواهر" التي تؤكد "**أن كل كلمة – بالنسبة لأي إنسان– ليست سوى مجموعة خبرته الشخصية والذاتية عن الذي تدل عليه هذه الكلمة: فالكلمة الواحدة تختلف صورتها الذهنية من شخص لآخر. وفي هذا المجال اللغوي تؤكد هذه النظرية أن أي لغة ليست سوى مجموعة الخبرات لدى المتحدثين بها. وبناء على ذلك لا تحتفظ لغتان بنفس القدرة من الخبرات والصور ونظم الحياة والفكر والأساطير ومفهوم العالم**"[1]، وبالتالي فإن الترجمة تصبح مستحيلة هنا لارتباط اللغة بحالات المتكلمين بها، ونحن عندما نترجم إلى لغة ما لا نستطيع أن ننقل إلا جانبا معينا مما تحمله، لأن اللغة – كما سبق ذكره– تدل على القدرة الإبداعية الذهنية وليس على ما هو مثبت كتابة أو قولا. حتى فهم اللغة الأجنبية لا يتحقق إلا من خلال العيش في البيئة الأجنبية، وهذه أيضا شكّلت صعوبة لدى همبولت على اعتبار أن فهم اللغة الأجنبية يستدعي فصلا بين هذه اللغة وما تحمله، وبين ما يمكن أن يؤثر على هذه العملية من آرائنا الخاصة التي نحملها معنا بسبب انتماءاتنا اللغوية المختلفة.

إن هذا الوضع هو الذي ركّز عليه غادامير، وجعل منه مسوِّغا قويا لتبيين أن الترجمة من لغة إلى أخرى تستند أساسا إلى عملية تأويلية مضاعفة؛ وقد رأينا أن اللغة تأخذ قيمتها بوصفها تحديدا للموضوع التأويلي، لا بوصفها لغة في ذاتها، فأهميتها تتحدد فيما تحمله من تراث، لذلك فإن ما قام به همبولت من إعطاء الأولوية للشكل اللغوي على حساب الموضوع يتجاوز كونه رأيا خاطئا، إلى اعتباره غير قابل للتحقق إطلاقا؛ والدليل هو حالة

---

[1]– جورج مونان: علم اللغة والترجمة، تر: أحمد زكريا إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة العدد 290)، ط1، القاهرة، مصر، 2002 ، ص17.

تعلم اللغة الأجنبية؛ ف" **ما يعدّ هنا تحديدا ونقصا (والحال يكون كذلك من وجهة نظر اللغوي المعني بطريقته الخاصة بالمعرفة) إنما هو في الواقع ما تكمله الخبرة التأويلية. إن ما يمنح المرء موقفا جديدا من** "رؤيته السابقة للعالم" **ليس تعلم لغة أجنبية بحد ذاته، إنما هو استخدام هذه اللغة سواء أكان ذلك في محادثة مع متكلميها الأصليين أو في دراسة أدبها. ومهما كانت إمكانية الفرد لتبنّي إطارا عقليا أجنبيا إمكانية ضليعة، فإنه مع ذلك لا ينسى رؤيته للعالم ورؤيته اللغوية. فالعالم الآخر؛ أي عالم اللغة الأجنبية، الذي نواجهه هو في الحقيقة ليس أجنبيا فقط إنما هو على صلة بنا أيضا. وهو لا يمتلك حقيقته الخاصة في ذاته فقط، ولكن من حيث علاقته بنا أيضا**"[1]، لذا، واستنادا إلى زاوية النظر الهيرمينوطيقية هذه، تصبح إشكالية الترجمة غير مبررة تماما، فنحن نعامل اللغة الأجنبية، عند ترجمتها، كشيء موجه إلينا، ومن ثمة لا تشكّل مسألة ارتباط اللغة بحياة أمة ما أية صعوبة إجرائية.

تظهر أكبر أزمة واجهها علم اللغة فيما يتعلق بالترجمة في مفهوم "الأمانة"، ولم تقتصر هذه الأزمة على همبولت وحده، والذي أدى به توجهه اللغوي المقارن إلى محاولة تجاوز الذاتية خلال عملية الترجمة، ولم تقتصر أيضا على من مارس تأثيره عليهم من علماء لاحقين من أمثال النقاد التوليديين والتوزيعيين خاصة[2]، وما تبع هذا التوجه التوليدي من توجه مواز في الترجمة قاده الناقد "أوجين نيدا Eugene Albert Nida"، ولكنها كانت أزمة قائمة ما دامت قضية اللغة تناقش باعتبارها شكلا، وقد بدأ علماء اللغة يخصصون أبحاثا مستقلة لقضية الترجمة منذ 1945 كما يخبر بذلك "جورج مونان"[3]، ولكن القضية دائما كانت قضية شكل لغوي لا قضية فلسفة، حيث كان يُبحث باستمرار عن نوع من

---

[1]– هانز جورج غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص574.

[2]– للمزيد حول تأثير همبولت على هؤلاء ينظر كتاب: جرهارد هلبش: تطور علم اللغة منذ 1970، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، مصر، 2008، ص93. ينظر أيضا: كلاوس هيشن: القضايا الأساسية في علم اللغة، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2003، ص141 وما بعدها.

[3]– ينظر: جورج مونان: علم اللغة والترجمة، المرجع السابق، ص53، ص55.

التوازي بين اللغة الأصل، ولغة الترجمة، أملا في تحقيق الحد الأقصى من الأمانة؛ لهذا نوقشت بحدة قضية مدى القدرة على نقل البناء اللغوي من لغة معينة إلى أخرى، وبقيت معضلة الأمانة في الترجمة تراوح مكانها، وخاصة فيما يتعلق بالترجمة الأدبية.

ينطبق هذا على جورج مونان، فرغم أن بصيرته التي قادته إلى إدراك أن الترجمة لا تتطلب فهم اللغة الأجنبية حسب، بل أيضا فهم كل متعلقات اللغة، ورغم إدراكه أنه "**في حالة الانتقال من لغة إلى أخرى، يعتبر كل شيء تعبيرات اصطلاحية. وهذا يوضح أن الانتقال من لغة إلى أخرى في الترجمة ليس انتقالا مباشرا**"[1]، ولكنه انتقال من منظومة كاملة تحملها اللغة إلى منظومة أخرى، ذلك أن اعتبار كل اللغة تعبيرات اصطلاحية يعني ضمنا أنها متعلقة بموقف ما، ولا يمكن فهمها على نحوها الإشاري، رغم ذلك إلا أن مونان لم يدرك أن هذا الوضع يجعل من عملية الترجمة عملية تأويلية أساسا، بالنظر إلى أننا غالبا ما نوظّف آراءنا خلالها، فقد كان همّه منصبا حول وضع منهج لغوي يكفل للمترجم أن يكون أمينا في ترجمته، فحسبه أن "**التحليل اللغوي هو الذي أكد (حتى مستوى الجودة الذي نتصوره اليوم)، مفهوم الأمانة في الترجمة وهي مفهوم لا يحبه البعض ويسخرون منه؛ فالترجمة اليوم ليست فقط في احترام المعنى البنائي أو اللغوي للنص (مضمونه اللفظي والنحوي) ولكن أيضا في احترام المعنى العام للرسالة (في بيئته وعصره وثقافته والحضارة المختلفة التي صدرت عنها الرسالة إذا لزم الأمر)**"[2] ، فالترجمة يجب أن تلتزم بالنص الأصلي، وبالقصد الأصلي، وهذا يعبّر عن نظرة بعدية لعملية الترجمة، رافقها تجاهل لآليات اشتغال الترجمة من الداخل.

لم تتطور نظرة علم اللغة إلى قضية الترجمة عما رأيناه لدى كل من همبولت ومونان رغم تطور المناهج اللسانية، فقد بقي يُؤمل دائما أن تكون الترجمة تعبيرا مناسبا عن الأصل

---

[1]– المرجع السابق، ص40.

[2]– المرجع نفسه، ص82.

بعيدا عن كل ذاتية أو تحوير للمقصد الذي وضِع من أجله النص، وهذا ما نجده عند الكثير من الباحثين المحدثين في مجال الترجمة، الذين يملكون منطلقات لغوية أمثال: "بيتر نيومارك Peter Newmark "، "أنطوان برمان Antoine Berman" وغيرهم؛ فبينما يُظهر الأول مثلا توجهه اللغوي بوضوح؛ حيث يعتبر أن الترجمة هي "**نقل معنى نص إلى لغة أخرى بالطريقة التي أرادها المؤلف للنص**"[1]، يتمسك الثاني في تعريفه للترجمة – رغم ما تحمل آراؤه حولها من اعتبارات حوارية حيث تستدعي الترجمة " **إقامة علاقة تبادلية وتفاعلية بين الذات والآخر**"[2] بعيدا عن أي إلغاء ورغم كل البصائر المتعلقة بإبداعية الترجمة– بمذهبه الأخلاقي من خلال مفهومه المستحدث الذي يسميه "الترجمة الحرفية" الذي يركز على ميدان اللغة الأصل أكثر من اللغة الهدف التي كانت تشكل الهاجس الأول بالنسبة لـ "نيدا"؛ فـ "برمان" يرى أن "**المترجم مطالب بالقيام بممارسة تحليلية، يكشف من خلالها الأنساق المشوهة التي تهدد بطريقة لاواعية اختياراته اللسانية والأدبية. وتنتمي هذه الأنساق إلى سجلات اللغة والإيديولوجيا والأدب ونفسية المترجم**"[3]، وهذا من أجل تحقيق الأمانة التي هي المطلب الأول بالنسبة له، حتى وإن لم تكن حاملة لذلك المفهوم الدوغمائي السلبي الذي سعى إليه فريق آخر، وهو الفريق المناصر للترجمة الآلية.

ولا يخفى أن آراء "برمان" هي تطوير مباشر لآراء كل من "هنري ميشونيك Henri Meschonnic"، وأيضا "والتر بنيامين Walter Benjamin" خاصة في دعوتهما إلى احترام خصوصيات النص المصدر وغرابته خلال ترجمته، فقد أخذ عن الأول مفهوم "شعرية نحو النص" الذي دعاه برمان "جسدية الكتابة" التي تسمح بإبراز أناقة وحيوية وقوة النص

---

[1]– بيتر نيومارك: الجامع في الترجمة، تر: حسن غزالة، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص3.

[2]– أنطوان برمان: الترجمة والحرف أو مقام البُعد، تر: عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2010، ص14.

[3]– المرجع نفسه، ص16.

المترجم، أي تسمح، كما قال غوته (Goethe) بـ "تجديد شبابه"[1]، كما يبدو التأثر ذاته في مفهوم "ميتافيزيقا الترجمة" عند "برمان"، المأخوذ عن مفهوم "اللغة الخالصة" الذي جاء به "بنيامين" والذي جعل منه الأصل في تعاضد الألسن الطبيعية وتكاملها فيما يمكن أن يعتبر لغة جامعة تمثل خلاصة كل اللغات البشرية[2].

3-3 ترجمة الآخر: المنعرج الهيرمينوطيقي للدراسات الترجمية ما بعد البنيوية

وإذا كانت نظرة علم اللغة –منذ البداية إلى غاية الآن– للترجمة بعيدة عموما على ما قرره غادامير انطلاقا من كونها كانت دائما محكومة بـ "العلمية"، ومحاولة وضع منهج يتيح الوصول إلى نتائج يقينية، فإن الأمر يختلف بالنسبة للأدب المقارن؛ حيث انبثق من داخله فرع معرفي قائم بذاته معني بـ"الدراسات الترجمية" (وهو فرع حديث نسبيا بدأ يأخذ ملامحه انطلاقا من ثمانينات القرن الماضي). ويبدو من خلال أبحاث هذا الفريق أنهم اتخذوا مسارا آخر مختلفا تماما عن ذلك الذي سلكه علم اللغة، ذلك أنه امتلك علاقة وطيدة بدراسات ما بعد الكولونيالية، والدراسات الثقافية؛ فـ "**عندما يتعلق الأمر بالنظريات الحديثة في مجال الأنثروبولوجيا، أو تلك التي تبحث في مسألة الصراع الثقافي بصفة عامة، واهتماماتها بالموضوع الشامل للترجمة بين الثقافات، فإن ذلك له علاقة وطيدة بقضايا ذات طبيعة سيميائية (أو بعبارة أصح، بقضايا ذات طبيعة تأويلية – هيرمينوطيقية) تتجاوز التركيز على الموضوعات اللسانية البحتة، التي ترتبط بمدى أمانة الترجمة للنص الأصلي**"[3].

---

[1]– المرجع السابق، ص12(بتصرف).

[2]– طه عبد الرحمان: فقه الفلسفة: 1 – الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، 2000 ، ص119 (بتصرف).

[3]– أوبيدي كربونيل كورتيس: ترجمة الآخر: نظرية الترجمة، الغرابة، وما بعد الكولونيالية، تر: أنور المرتجي، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، 2012، ص52.

ورغم أن هذه الدراسات لم تولِ اهتماما بالغا بمناقشة آليات الاشتغال الداخلي لفعل الترجمة كما عالجها غادامير، إلا أنها تعد تابعة بشكل أكيد إلى هذا الاتجاه الهيرمينوطيقي وإنْ على سبيل التطبيق. ويبدو أن هذا التطور في مسار مناقشة القضية بالنسبة لهؤلاء الدارسين، كان تابعا بطريقة معينة إلى تطور الدراسات المقارنية واتصالها بقضايا النقد الثقافيّ، حتى وإن أنكر بعض الأعلام من أمثال "سوزان باسنيت Susan Bassnett " و"أندري لوفيفر Lefevere André"أن تبقى "الدراسات الترجمية" منضوية تحت لواء الأدب المقارن مؤكدين على مجالها المستقل.

ولكننا، حين نتكلم عن علاقة ما بين نظرية الترجمة الهيرمينوطيقية ونظرية الترجمة الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، لا نقيم علاقة تشابهية واضحة المعالم، بقدر ما نقرّ أن المبدأ العام الذي تتخذه نظرية الترجمة الكولونيالية هو مبدأ تأويلي، على الرغم من أن هذه التأويلية تأخذ طابعا قسريا عنيفا ومعنى استلابيا تبعا لكونها وسيلة استعمارية، ومنه تكون طوباوية المفهوم الغادامير للترجمة التأويلية بعيدة كل البعد، وتحل محلها تأويلية من نوع آخر، وهي تأويلية خاضعة لموازين القوة، ومسيّرة على هذا الأساس، حتى وإن بدا أن هذا الاشتغال يتخذ شكلا مكبوتا مثلما شرح "دوغلاس روبنسن Robinson Douglas،[1]، لهذا فنظرية الترجمة كما طوّرها نقاد الأدب المقارن هي أبعد ما تكون عن مناقشة علماء اللغة، حيث يضرب مفهوم "الأمانة" الذي طالما عمل علماء اللغة على إدراكه عرض الحائط.

ويمكننا أن نلاحظ هنا أنه إذا كانت الترجمة الهيرمينوطيقية كما وضعها غادامير تختلف عن الترجمة اللغوية في المبدأ، فإنها تختلف أيضا عن نظريات الترجمة الكولونيالية من حيث المصير (وهو هدف لم يسعَ غادامير إليه كونه كان منشغلا فقط بتعيين كيفية الاشتغال الداخلي، لا ما يمكن أن ينجرَّ عن ذلك من نتائج سياسية أو

---

[1]– دوغلاس روبنسن: الترجمة وتأثير الكولونيالية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تر: ثائر ديب، مجلة الآداب العالمية، فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 124، دمشق، سوريا، 2005، ص16(بتصرف). (من المجلة بصيغة doc).

اجتماعية أو غيرها)؛ حيث لا ينطلق التأويل من اشتغال داخلي فقط، ولكن أيضا من هدف- مُعلن أو مضمر- تسعى الترجمة إلى تحقيقه متخذة الفعل التأويلي أو "الاستعاري" كما يشرحه تشيفيتز، لذلك تُعرّف الترجمةَ "**على أنّها نقلٌ للمعنى من لغة إلى أخرى دون تغيير جوهرّي. والفارق هو أنهم يفهمون اللغة بطريقة أوسع بكثير من أولئك اللغويين الذين تقتصر بالنسبة لهم على كونها نظام دلالة مجرّد، أو جمعاً من البنى المترابطة فيها بينها. وكما يرى تشيفيتز، فإنَّ الـ translation ترى اللغة على أنَّها فصاحة، تكنولوجيا رئيسة للسيطرة والتحكّم، وقناة فعّالة لتشكيل المجتمعات وتعليمها؛ فهي ثقافة وإيديولوجيا**"[1]، فالترجمة ترادف مفهوم "الامتلاك" للأصل غالبا، وامتلاك الآخر المستَعمَر تعني ترجمته؛ أي تحويله من حالته الهمجية إلى حالة المستَعمِر المتحضرة، وعلينا هنا أن نفرّق بين هذا المفهوم الامتلاكي، وبين الامتلاك الناجم عن كون النص الأصلي موجّها إلينا كما يلح غادامير؛ حيث يوصف الأول بأنه استعلائي، عكس الامتلاك الثاني الأنطولوجي.

ولا تختلف هذه السمة التملكية للترجمة عند سوزان باسنيت – وهي واحدة من أكبر المنظرين لدراسات الترجمة- ولكن منزوع منها ذلك الطابع الكولونيالي، أو على الأقل هو امتلاك أكثر سلمية، لأنه لا يتوجّه من مستعمِر إلى مستعمَر؛ فهي – إذْ تتكر أن يكون النص الأصلي أرفع من الترجمة- تؤكّد أن الترجمة هي امتلاك للآخر، ومن خلال ذلك تتم إضافة النص الأصلي إلى مكتسباتنا حتى يساعدنا في التقدم، لهذا كانت الترجمة دائما مصاحبة لحركات النهضة، بل يمكنها حتى أن تلعب دور الغزو المضاد الذي يشنه المُستَعمَر على المستعمِر من خلال اكتساب معارفه، وهذه هي الحالة التي تشرحها الباحثة من خلال مثال النهضة التشيكية، حيث تورِد حالة الكاتب التشيكي "جان إفانجيليستا بوركين Jan Evangelista Purkeyne" الذي يعتبر أن الترجمة هي رد فعل على الغزاة حيث يقول: "**لماذا كان الألمان والإيطاليون والمجريون (لكي يوقعوا الضرر بالسلافيين) قد حاولوا سلب**

---

[1]- المرجع السابق، ص21

الشعور القومي من أناسنا العاديين وطبقاتنا العليا، فلنستخدم نحن وسيلة أكثر نبلاً في الرد، وذلك عن طريق امتلاك كل ما هو متميز كانوا قد أبدعوه في عالم الفكر"[1]. ويعمّق الناقد ما بعد الكولونيالي المبرّز "هومي بابا Homi Bhabha" هذه النظرة الهيرمينوطيقية للترجمة من خلال مبدئه في "الهجنة الثقافية"، حيث يتبنى تعريف "والتر بنيامين " للترجمة وفق هذا المبدأ على الشكل الآتي :" **الترجمة هي الطبيعة الأدائية للاتصال الثقافي**"[2]، ويتم بهذا النظرُ إلى تلك الطبيعة الأدائية للترجمة باعتبارها العنصر الذي يضمن التبادلية النسبية وينفي الجوهرانية على العلاقة الثقافية التواصلية بين الأنا والآخر، وهذه العلاقة المتشابكة والمعقدة غاية التعقيد هي المحدد النهائي للهوية كما سنرى خلال الفصل الأخير من هذا البحث.

وتقدم لنا سوزان باسنيت ثلاث مراحل لتطور دراسات الترجمة منذ أواسط السبعينات، فبينما تمثل المرحلتان الأوليان بداية تكوّن هذا الاتجاه، تشكل المرحلة الثالثة درجة متطورة من النضج في الرؤية، "**وهذه المرحلة الثالثة، التي يمكن أن نطلق عليها اسم ما بعد البنيوية، تفهم الترجمة على أنها واحدة من عمليات عدّة تقوم بالتعامل مع النص، وحيث تحل فكرة التعددية مكان عقائد الإخلاص لنص اللغة المصدر، وحيث أن فكرة النص الأصلي فيها تجابه بالتحدي من عدة وجهات نظر**"[3]، وهذا ما يشكّل تطورا واضحا في مسار المناقشة ويقترب بالترجمة أكثر إلى روح ما بعد الحداثة المستوعبة لمناهج ما بعد البنيوية، حيث كل شيء نسبي.

---

[1]– سوزان باسنيت: من الأدب المقارن إلى دراسات الترجمة، تر: فؤاد عبد المطلب، مجلة الآداب الأجنبية، فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 124، سوريا، دمشق، 2005، ص42،43. (من المجلة بصيغة doc).

[2]– هومي بابا: موقع الثقافة، المركز الثقافي العربي، تر: ثائر ديب، ط1، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، 2006، ص377. نقلا عن W . Benjamin ,Illuminations, H.Zohn (trans) (New York : Shocken Books , 1968), p263.

[3]– المرجع نفسه، ص44.

ليس هذا فقط، فحتى بالنسبة للمرجعيات الفلسفية لهذه الدراسات الترجمية هي مرجعيات هيرمينوطيقية بمعنى ما، أو على الأقل هي مرجعيات فينومينولوجية بالمفهوم الهيدجري ممثلة في فلاسفة أمثال "جاك دريدا Jacques Derrida" و"والتر بنيامين Walter Benjamin"، وكلاهما يعتبر أن الترجمة هي "**نشاط لـه خصوصية معيّنة، حيث إنها تُمكّن النص من الاستمرار في الحياة داخل سياق نص آخر، ويُصبح النص المترجم نصاً أصلياً بسبب استمرار وجوده في سياق جديد**"[1]، ومن هذا الرأي يبدو مدى التقارب الحاصل بين هذه النظرة للترجمة، وبين نظرة غادامير لها، حيث لا تعتبر الترجمة نصا ثانيا، بل هي نفسها النص الأصل في بيئة أخرى، أو هي –بتعبير غادامير– تأويل مضاعف للأصل، وحتى وإن اعتبرنا أن الأخير ناقش هذه القضية بشكل أعمق وأكثر تجريدا مقارنة بمناقشة سوزان باسنيت وأندريه لوفيفر وغيرهما من أعلام دراسات الترجمة، فإن الأمر راجع إلى اختلاف مجال المناقشة بين الفلسفة والنقد الأدبي والثقافي، ومهما يكن من أمر، فإن ربط الدراسات الترجمية المقارنية في مراحلها الأحدث، بالمبادئ الهيرمينوطيقية يبدو أمرا مبررا، وهو الأمر الذي لم يتطرق إليه الباحثون بصورة واضحة، وحتى منظرو الدراسات الترجمية ذاتهم لم يكونوا على وعي كامل بهذا الوضع بسبب انشغالهم الدائم بدراسة الترجمة وحالاتها الإجرائية دون التفكير في اشتغالها نفسه.

---

[1]– المرجع السابق، ص46.

الفصل الثاني:

نظرية التلقي والمقارَنة

إن اعتبار نظرية "التلقي"* واحدة من أهم توجهات ما بعد البنيوية لا يهمنا فقط من حيث إنها فتحت قضية "الدلالة" على التأويل، بل إنها أيضا متوافقة مع مرحلة مهمة من التطور الإنساني المنفتح، حيث يسهل الاتصال بين البشر مهما تباعدت المسافات، ويسهل بموجبه توسيع دائرة تلقي الأعمال على الصعيد العالمي، وتوفر هذه الحالة بالنسبة للأدب المقارن الجو المثالي لتجديد نفسه.

ولا تعني مناقشتنا لقضية التلقي المقارني بأننا نعتبر أن هذا النمط من المعرفة علما قائما بذاته، أو نظرية أدبية مستحدثة، بل إن غاية طموحنا أن نبين المعنى المقارني العميق داخل نظرية التلقي كما نظّر لها رائدها الألماني "هانز روبرت ياوس Hans Robert Jauss "، وهو معنى غير ملحق بهذه النظرية إلحاقا، بل هو واحد من لوازم عملية التلقي ذاتها.

وتستند هذه المقاربة إلى الإمكانات المعرفية التي يحوزها كل طرف من طرفيْ هذه العملية؛ فإذا كانت المقارنة –كما رأينا– هي عملية وجودية أساسا وليست منهجا قائما بذلك، أي إذا كانت طريقة من طرق التفكير تفترضه الذات البشرية مسبقا، فإن نظرية التلقي تحتوي في جوفها مجالا خصبا يتيح لهذه الطريقة في التفكير (المقارنة الأدبية) أن تشتغل بصفة فاعلة، ذلك أن قضية التلقي هي قصية تأويلية أصلا، وياوس نفسه يقرّ أن "جمالية التلقي" جاءت "**جاهزة بعقيدتها التأويلية، ودائرة في فلك علوم المعنى**"[1]، حيث إن تلقي عمل ما يعني أن نظاما كاملا من النشاطات الذهنية هو قيد الاشتغال على مستوى الوعي، وهذه النشاطات هي بشكل أساسي محاولة لاستيعاب هذا النص ضمن شروط الذات وإدخاله لعالمها، أي "فهمه"، وياوس من أجل ذلك يدافع عن التأويل كفن عام، معتبرا أن الفهم مرتبط

*– نستعمل في بحثنا هذا مصطلح "التلقي" كترجمة لمصطلح "Réception" الفرنسي، رغم وجود العديد من المصطلحات البديلة، وهذا لشيوع المصطلح. للمزيد حول المقابلات الأخرى للمصطلح، والفروق بينها، يمكن العودة إلى كتاب: روبرت. س. هولب: نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1992، ص7، 8.

[1] – هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 484)، ط1، القاهرة، مصر، 2004، ص103.

بالطابع الخاص والفردي، وبعالم الفكر الذي يلغي التعميمات والقوانين[1]. وليس هذا الاعترف الصريح لياوس حول توجهه التأويلي وحده يحمل رسالة واضحة عن منهجه في الدراسة، ولكن تؤكدها تلك التطبيقات والمفاهيم التي استقاها ياوس من مصادر هيرمينوطيقية أكثر من أي مصادر أخرى، ولا أدل على ذلك من استعماله لمفاهيم مثل: أفق التوقع، امتزاج الآفاق، مبدأ السؤال، الحكم المسبق.... ومع ذلك، فإن هذا الوضع لا يجب أن ينسينا المؤثرات الأخرى مثل البنيوية والفينومينولوجيا وسوسيولوجيا الأدب، ولكنها تبقى تركيبات جزئية، ومعدّلة كي تتناسب مع الإطار التأويلي العام، وهو ما جعل مفهوم التأويل يأخذ بعض الخصوصية لدى أعلام نظرية التلقي.

وإذا حللنا علاقة الأدب المقارن بنظرية التلقي من هذه الوجهة، فإن اشتغالنا يكون في تمام الانسجام مع طرفي العملية، حيث يشكل التأويل مرتكز الممارسة الاستقبالية للعمل الأجنبي، وهو ما عبّر عنه "شيفريل" بشكل واضح، معتبرا أن "**الهيرمينوطيقا في صميم الرؤى المقارنية**"[2]، بما أن الهدف هو دراسة تأثيرات نتاج ما. وبهذا، فإن المجال يكون أكثر خصوبة وعمقا من تلك الدراسات التي تتناول هذه القضية من زاوية خارجية، واضعة بذلك التأثير في مقابلة التلقي بصورة عامة، وحتى من تلك الدراسات الخارجية هي الأخرى التي تعنى بوسائل استقبال أدب معين في بلد أجنبي، ولا يقيم أي اعتبار لفاعلية هذه الآداب في المساهمة في تطور التاريخ الأدبي في البلد المستقبِل، ولا التأثير على أفق توقع جمهوره القارئ، ويتمثل البعد المقارني هنا في هذا التواصل الثقافي بين الأنا والآخر، ولدينا مثال عن هذه الحالة، وهي متعلقة بقضية تلقي الأدب العربي في ألمانيا، حيث يحاول عبده عبود أن يجعل كتابه المعنون: "هجرة النصوص" إجابة عن الأسئلة التالية: " **ما أهمية أن يستقبل**

---

[1] – هانس روبرت ياوس: عن العقدية: تقريض صغير لفن التأويل الأدبي، ضمن كتاب: أمبرتو إيكو وآخرون: نظرية الأدب القراءة – الفهم– التأويل، تر: أحمد بوحسن، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، الرباط، المغرب، 2004، ص108. (بتصرف).

[2] – إيف شيفريل: الأدب المقارن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد) ، ط1، بيروت، لبنان ، 2013، ص29.

الأدب العربي الحديث في العالم الخارجي؟ وما هي سبل الارتقاء بذلك الاستقبال وتفعيله؟ وما دور المستشرقين الأجانب في تلك العملية؟"[1]، أما الإجابات المقدمة من طرفه، فلم تكن تناقش دور هذه الأعمال في تغيير وعي المتلقي الألماني بشكل فاعل، لأن ذلك لم يحصل أصلا، بل كان الكتاب يسرد العلاقات العربية الألمانية الثقافية، وسبل التواصل عن طريق الأدب بينهما، بينما يبدو كتابه الآخر "الرواية الألمانية الحديثة" أحسن حظا من ناحية تحليل فاعلية الرواية الألمانية في الأفق العربي، ومع ذلك، فإن هذه الدراسات التي لها فوائدها على مستوى ميدان الأدب المقارن– لأنها تناقش قضايا متعلقة بجوهر هذا الميدان المعرفي، ألا وهو علاقة الأنا بالآخر– لا تقدّم إلا مساعدة ضئيلة فيما نحن بصدده من دراسةٍ للإمكانات المقارنية المحايثة لنظرية التلقي.

لقد نوقشت قضية العلاقة بين الأدب المقارن ونظرية التلقي بشيء من المباشرية، وأحيانا بسطحية، أي من خلال المبدأ العام الذي يحكم كلًّا من التناولين المقارني والتلقي، وهكذا يتم إقامة تعارض تقابلي بين المنهج الوضعي ونظرية التلقي، ويترتب عليه القول إن الأدب المقارن قد انتقل من طوره الوضعي الذي تكون فيه نظرية "التأثير" هي المحدد الأساسي لتطور التاريخ الأدبي، ويكون التركيز في هذه الحالة على الطرف الأول في العملية التواصلية، وهو المؤثِّر بوصفه الفاعل الحقيقي. إلى طوره المتصل بنظرية التلقي، حيث يكون المتلقي هو مدار الاهتمام ومركز العملية، "**ومعنى ذلك أن الدراسات التي كانت تركز على الكشف عن علاقات التأثير والتأثر في الأعمال الخاضعة للدراسة المقارنة قد بدأت تنتقل مع المنظرين الألمان وأتباعهم من أصحاب نظرية التلقي إلى الطرف الآخر من المعادلة التي تضم (المؤلف– النص– القارئ)**"[2]، ويتركز كل اهتمام الناقد حينها على

---

[1] – عبده عبود: هجرة النصوص: دراسة في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995، ص31.

[2] – ضياء خضيّر: ثنائيات مقارنة، أبحاث ودراسات في الأدب المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004، ص11.

معرفة كيف استقبل المتلقي الأثر الأجنبي، لا كيف أثّر عمل ما في مستقبِله، فالتلقي- بالعكس من التأثر- يحمل معنى إيجابيا. والحقيقة أن علاقة التأثير بالتلقي ليست علاقة إلغائية، بحيث إن وجود أحدهما لا يعني بالضرورة نفي الآخر، بل إنهما مجالان مختلفان ماهويا، ومتعاقبان زمنيا داخل كل عملية تواصلية بين الطرفين؛ فـ" **التأثير لا بدّ أن يسبقه تلقٍ، وإلا فإن ذلك التأثير لا يتمّ**"[1]، لذلك كان مفهوم التلقي أكثر أولية وخصوبة، وهو ما جعل ياوس يتخذه أساسا يبني عليه تصوراته فيما يتعلق بالتاريخ الأدبي.

ويترتب عن هذا التناول العام بعض الإجراءات الخاصة، فالصعوبات التي يصادفها عمل ما من أجل دخول مجال أجنبي، والوصول إلى وعي القراء هناك هي صعوبات كثيرة ومعقدة، وهذا ليس فقط-كما اعتقد شيفريل- بسبب صعوبة إيجاد المترجم ووسيلة النشر والمكتبيين الذين يروجون للأعمال والجوائز الأدبية وغيرها من الظروف "الخارجية"، بل أيضا بسبب عدم اكتساب المتلقي المحلي لأفق توقع مناسب للعمل الأجنبي، وهنا يبرز الدور الأعمق للوسائط، لا كما تعودنا عليه مع أعلام المدرسة التاريخية للأدب المقارن، حيث يكون الوسيط أداة موضوعية دورها إثبات الاتصال بين المؤثر والمتأثر، بل بكونه مطالبا بأن يهيئ الأدوات لتشكيل أفق مناسب لتلقي العمل الأجنبي، وأن يلغي الغرابة المطلقة للعمل الأجنبي بالنسبة للبيئة المحلية، وهذا ما سنقوم بمناقشته لاحقا.

وسنناقش الآن المسألة التي لا شك أنها الأنسب كنقطة انطلاق لموضوعنا، وهي قضية التاريخ الأدبي، لما لها من أهمية أكيدة خلال طول مسار هذا الفصل، حيث إن الكثير من النقاط متعلقة بهذه المسألة، ولا يمكن فهمها إلا ونحن على بينة من تلك التشابكات التي تربط هذه الميادين الثلاثة (الأدب المقارن، نظرية التلقي، التاريخ الأدبي).

---

[1] – عبد الله أبو الهيف: تمازجات الأدب المقارن والتلقي، مجلة الآداب الأجنبية، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، العدد 426، سوريا، 2006، ص22. (من المجلة بصيغة doc).

1- التاريخ الأدبي من الوضعية إلى التلقي: تحولات المقارنية

يبدو من البدهي أن تكون نقطة الانطلاق لمناقشة نظرية التلقي من وجهة نظر الأدب المقارن هي التاريخ الأدبي، وهذا الأمر لا يستند فقط إلى الحقيقية التي تبين أن التاريخ الأدبي هو العامل المشترك بين هذين المجالين المعرفيين، ولكن يستند أكثر إلى حقيقة أن كلا المجالين منبثق من تصور ما للتاريخ؛ فإذا كان الأدب المقارن، كما رأينا، قد جاء أساسا لتكميل تاريخ الآداب القومية، باعتباره الشق الخارجي من التاريخ، ولم يتخل تماما عن هذا الطموح التاريخي حتى في أشد مراحله نقديةً (المدرسة النقدية الأمريكية)، فإن ظهور نظرية التلقي كان لأجل إخراج دراسة التاريخ الأدبي من أزمتها التي وصلت إليها بفعل المنهج الوضعي وما تلاه، وإعطائه قيمته التي يستحقها، لذلك لم يكن محض صدفة أن يحمل عنوان أول درس افتتاحي في "نظرية التلقي"، قدّمه ياوس سنة 1967، هذا الهدف المعلن، حيث صيغ على الشكل التالي " تاريخ الأدب تحدٍّ لنظرية الأدب l'hitoire de lalittérature: un défi de la théorie littéraire".

وتكمن أهمية دراسة مفهوم التاريخ الأدبي عند منظري نظرية التلقي بالنسبة لنا، في أنه يعطينا الصورة الأهم لكيفية تطور الأدب المقارن –المرتبط بالتاريخ الأدبي دائما– خلال مرحلة متقدمة من سيرورته، وهي مرحلة شهدت انقلابا في "الإبدال Paradigme" صاغها تحول النظرية الأدبية من الارتكاز على المناهج البنيوية، إلى الارتكاز على مناهج ما بعد البنيوية كما رأينا. وإذا كان هذا يمثل الهدف العام للنقاش، فإن أهدافا خاصة تبرز إلى الوجود بفعل ذلك، ونتيجة لذلك، وهي أهداف تأخذ حجيتها من خلال تداخل الحمولة المعرفية لكلا الفرعين (الأدب المقارن، ونظرية التلقي)، وذلك لا يستند فقط إلى التسمية الأكثر وضوحا ومباشرية لأعلام كل فرع للفرع الآخر (نتذكر هنا ذكر ياوس للأدب المقارن في عدة مواضع من كتابه العمدة "نحو جمالية للتلقي: تاريخ الأدب تحدٍّ لنظرية الأدب Pour

une esthétique de la réception : l'Histoire de la littérature un défi à la théorie littéraire (1967), "، كما لا ننسى تناول عدة أعلام للأدب المقارن لقضية التلقي أمثال إيف شيفريل ودانييل هنري باجو)، ولكن الأمر يتعلق بتشابك في الأغراض والاهتمامات، وحتى الوسائل، من خلال مبادئ كل فرع، ولا يكفي هنا القول على سبيل التعميم إن المقارنة تفترض تلقيا، بينما يمارس التلقي باستمرار مقارنة بين الذات والآخر؛ إذ إن العلاقة تتضمن تفريعات تتحدد بموجبها درجة التداخل، ويكون ذلك كله في إطارٍ من التاريخ الأدبي.

يبني "هانس روبيرت ياوس Hans Robert Jauss"* منهجه الجديد في دراسة التاريخ الأدبي على سيرورة التلقي، وإذا كان هذا الإبدال يحتاج تأسيسا منهجيا يقوم بناؤه على فاعلية التلقي، فإنه يحتاج في الوقت نفسه إلى نقض التصورات السابقة لدراسة التاريخ الأدبي، والتي كانت سببا، حسب ياوس، في انحداره إلى مكانة متدنية؛ حيث أصبح يعاني في "**الوقت الراهن معاناة كبيرة من فقدان المكانة التي كان يحظى بها في الماضي**"[1]. ولكن الأهمية التي يحوزها هذا النقد لمناهج دراسة التاريخ التقليدية لا تأخذ دورها الكامل بالنسبة لنا إلا إذا اعتبرناها كذلك نقدا للأسس التي أقام عليها الأدب المقارن منهجه، لهذا، فإن تركيزنا على التاريخ الأدبي سيراعي دائما كون هذا التاريخ هو الخلفية الأساسية لظهور الأدب المقارن، وسيُنزل إلى درجة ثانية من الاهتمام تلك "المعركة" التي وضعت التاريخ الأدبي في مفترق الطرق المنهجية.

يبني ياوس نظريته من خلال التركيز على الطرف الثالث في العملية التواصلية، وهذا ردا على التجاهل الكبير لهذا العنصر في المناهج القديمة لدراسة التاريخ الأدبي، ومن أجل هذا الهدف، يشرع في تبيين عثرات تلك المناهج، محاولا بذلك تصحيح نسق كامل من

---

*– هو المنظّر التاريخي الأول لنظرية التلقي، وصاحب الفضل في إعادة تأسيس التاريخ الأدبي على أسس جديدة تعتمد على مفهوم التلقي، وهي الأهمية التي يحوزها في هذا المجال مقارنة بالمؤسس الآخر "آيزر"، الذي ركز اهتمامه على تناول قضية التلقي من وجهة نظر فينومينولوجية.

[1]– هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي: تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2014، ص25.

الممارسة التاريخية، وداعيا بطريقة غير مباشرة، وأحيانا مباشرة، إلى إعادة النظر في كل المتعلقات الأخرى بتلك الأنساق –بما في ذلك الأدب المقارن–؛ إذ إن الطابع الإبستيمولوجي لدراسته، يقربها أكثر إلى الثوابت الفلسفية المشكّلة للحقب المعرفية محل النقد، وهنا سنجد أن ياوس يقدم نقده للمناهج التاريخية من خلال اتباع خط كرونولوجي، مبتدئا بالفلسفة المثالية، ومنتهيا بالتناول الشكلاني.

1-1 نقد الخلفية المثالية للتاريخ

يسقط التناول المثالي للتاريخ حسب ياوس في شرك مبدئه الغائي، الذي "**يعتمد على تفسير مسار الوقائع انطلاقا من هدف، من قمة مثالية للتاريخ العام**"[1]، وإذا كان هذا هو المبدأ العام لدراسة التاريخ في انسجامه مع التوجه المثالي، فإن التاريخ الأدبي سار هو الآخر وفق هذا الخط، مع مراعاة تأثير الفكر القومي الذي صبغ القرن التاسع عشر بصبغته، وهو ما يظهر جليا في أعمال "جيرفينوس Gervinus" الذي لا يكف ياوس عن الاستشهاد به، وكان جيرفينوس كتب كتابا من خمسة مجلدات (1832-1845) عنوانه "تاريخ الأدب الشعري الألماني"، وكان غرضه من هذا التاريخ الضخم أن يبين أهمية ألمانيا في الحركات الفكرية، وأن يؤكد على أن يكون لألمانيا في العالم السياسي مكانة تتفق مع المكانة التي عرفتها في عالم الفكر[2]، لذا، فإن حديثه لا يخرج عن "**تلك الأسطورة الأدبية التي يصبح بموجبها الألمانيون مؤهلين تأهيلا خاصا لأن يصبحوا الورثة الحقيقيين لليونانيين، وبناء على هذه الفكرة، فإن الألمان وحدهم هم الذين خلقوا لتحقيق هذا الهدف على أحسن وجه**"[3]، وهي الفكرة التي تأخذ سندها الأهم من فلسفة التاريخ عند هيجل،

---

[1]– المصدر السابق، ص33.

[2]– نور الدين حاطوم: تاريخ الحركات القومية، ج2، دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 1979، ص 203. (بتصرف).

[3]– هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، المصدر السابق، ص32،33.

وأيضا من مقترحات هردر حول الروح القومية، ومن هذا المزيج المتشابك مع عوامل أخرى انبثق المذهب الرومانسي، مهيئا المجال الأنسب لظهور الأدب المقارن.

إن العجز الذي يكتنف هذه النظرية بحسب ياوس يتمثل في أنها توقع نفسها في التناقض كلما أرادت أن تدرس التاريخ دراسة شاملة وموضوعية؛ فهي من جهة تدعو من أجل ذاك الهدف إلى دراسة السلاسل التاريخية التامة والمنتهية فقط، أي أن يأخذ المؤرخ مسافة من الأحداث التي يدرسها، ولكن ذلك يصطدم بكون "**أن مسيرة التاريخ تتواصل بعد النهاية**""[1]، وهذا ما يجعل من دراسة الحاضر أمرا متعذرا دوما، ويتحدد هذا الإشكال من وجهة النظر الوجودية في تكريس الفصل التعسفي بين الذات والموضوع، وهو الفصل الذي حاربه ياوس بكل قوته، مستندا في ذلك على منجزات التراث الألماني الزاهر في هذا المجال، منذ هوسرل، وإلى غاية غادامير، ولا تشكل هذه الإعاقة المنهجية للفصل عقبة في طريق الفهم الأعمق للتاريخ بالنسبة للمثالية الألمانية وحدها، ولكن أيضا – وبصورة أكثر وضوحا– بالنسبة للمنهج الوضعي في دراسة التاريخ الأدبي، والذي وجد أرضه الأكثر خصوبة في فرنسا القرن التاسع عشر.

1–2 نقد الخلفية الوضعية للتاريخ

إن هذا التحديد للفواعل الأساسية في توجيه دراسات التاريخ الأدبي خلال القرن التاسع عشر، هو كذلك كشف للأرضية التي قامت عليها كل علوم هذا القرن، ورغم كل الاختلافات الموجودة بين المثالية الألمانية، والوضعية الفرنسية في مجال دراسة التاريخ الأدبي، إلا أنه من الممكن ردها جميعا بطريقة ما إلى عصر التنوير، ومنه، فإن "**نشأة نظرة التنوير إلى التاريخ في القرن الثامن عشر، النظرة التي مهدت الطريق للمثالية الألمانية،**

[1]– المصدر السابق، ص33.

ينبغي أن تفهم انطلاقا من هذه الخلفية*، وظهور صورة التاريخ هذه في الوقت نفسه تقريبا في فرنسا واسكتلندا ظاهرة معقدة انتسب إليها الكثير من المؤلفين**"[1]، ويظهر هذا التأثير خاصة في إصباغ دراسات التاريخ بالطابع التقدمي الغائي، ولكن يظهر أيضا في ظهور الفكر القومي، بالموازاة مع الشغف في اكتشاف العالم، خاصة في ألمانيا، وظهور الطابع العلمي الوضعي كمنهج للدراسة في مختلف المجالات، وهنا سنجد أن كل هذه العوامل تمثل بالنسبة لظهور علم الأدب المقارن الخلفية الأساسية، ومنه فإن انتقاد ياوس لذلك النمط من التفكير التاريخي، يشكل بالنسبة لدارس الأدب المقارن متكأً لتجديد هذا العلم، بل إن ياوس ذاته حاول – في إطار بناء مشروعه في التواصل الأدبي عن طريق التلقي– أن يلفت الانتباه إلى تأثير هذه الخلفية الفكرية في توجيه الأدب المقارن تلك الوجهة، فقد ظل هذا العلم الذي تم تأسيسه "**بغاية التعويض عن عزلة الآداب القومية، خاضعا لمدة طويلة للمنهجية الوضعية (...) إن تعريف الأدب المقارن مع جون ماري كاريه Jean Marei Carré (1951)، بأنه "دراسة العلاقات الروحية بين الأمم والروابط بين الأفعال" يؤدي إلى بقاء تجربة التواصل الأدبي المعيشة متوارية تحت مجموعة من "الظواهر الأدبية"، وإلى إغفال وجود ذوات فاعلة وراء العلاقات الموضوعية أو "الروحية" تحقق التبادل الأدبي بالتلقي كما بالتأويل**"[2]، ويعكس هذا الوضع بالنسبة لياوس حالة التجاهل، بل والإلغاء التي تمارسها المقارنة الوضعية تجاه الطرف الثالث في العملية الأدبية التواصلية، التي تعدّ المهمة الأساسية للأدب المقارن، وهو المتلقي، أو هو بمصطلح ياوس "الذوات الفاعلة"، كما تجاه الطرف الثاني الذي هو الأدب ذاته؛ حيث تقتصر الدراسة على

***– يقصد بالخلفية، تلك الفكرة القائلة بالعناية الربانية التي تجعل التاريخ يسير بشكل تصاعدي إلى أن يصل إلى اكتماله المطلق في نهاية المسار، وهي الفكرة التي اعتقدها الكثير من فلاسفة التنوير وعلى رأسهم فولتير.

[1]– هنس زندكولر: المثالية الألمانية، مج2، تر: أبو يعرب المرزوقي، فتحي المسيكني، ناجي العونلي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2012، ص636.

[2]– هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص108.

مجرد متابعة التأثيرات التاريخية الخارجية للأعمال الأدبية المختلفة، بعضها في البعض الآخر.

لقد تحدث ياوس بوضوح عن تلك المشاكل بوصفها ناتجة أساسا عن تكريس الفصل بين الذات والموضوع في دراسة التاريخ الأدبي، وهذا بسبب إصرار كل من المثالية والوضعية على إدراك الموضوعية، أي إلغاء الذات، ومنه، فقد وجدت الأولى ذلك في المبدأ الغائي، بينما وجدته الثانية في المبدأ السببي؛ حيث "**اعتقد تاريخ الأدب الوضعي أنه قادر على أن يجعل من الضعف فضيلة باستلهامه لمناهج العلوم "الدقيقة"، وكانت النتيجة واضحة وضوح الشمس، لأن تطبيق مبدأ التفسير السببي الخالص على تاريخ الأدب لا يستطيع أن يسلط الضوء إلا على عوامل مؤثرة خارجة عن إطار الآثار الأدبية، كما أنه يقود إلى التطوير المفرط للدراسة المتعلقة بمصادر النص، ويدعو إلى معالجة خصوصية الأثر الأدبي اعتمادا على شبكة من "التأثيرات" يمكن للمؤرخ مضاعفتها كلما أراد ذلك**"[1]، وهكذا يقوم ياوس – مستندا إلى خلفيته الهرمينوطيقية – بإبطال أهم مبدأ يقوم عليه "علم" الأدب المقارن خلال مرحلته الوضعية، والمتمثل أساسا في تلك الدراسات التاريخية التي تقوم على محاولة استكناه سير التاريخ انطلاقا من إحصاء مجتزأ لعلاقات التأثير الخارجية بين الآثار الأدبية، أي التناول "الميكانيكي" للعلاقات المؤطرة لسير التاريخ الأدبي، والتجاهل للعناصر الأخرى التي تسهم بفاعلية في تشكيل هذا التاريخ الأدبي، والتي يقوم على رأسها دور المتلقي.

1-3 نقد الخلفية الماركسية للتاريخ

وإذا كان هذا التصور الآلي لتطور التاريخ يخيّم على كل من التناول المثالي والتناول الوضعي، ويمنع بذلك مفهوم التواصل الأدبي من إدراك معناه الحقيقي، فإن الأمر لا يكاد

---

[1]– هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، المصدر السابق، ص36.

يختلف في التناول الماركسي للتاريخ الأدبي، برغم كل الاختلافات بين الماركسية والوضعية، وذلك أن الماركسية تحاول أن تدرس تاريخ الأدب على اعتباره "تجليا" للبنيات التحتية، وتعبيرا عنها؛ فتاريخ الأدب، وتاريخ الفن، بحسب ياوس، " **لا يمكنهما إطلاقا المحافظة على استقلالهما ولو ظاهريا، إذا ظللنا نؤمن بأن الإنتاجات في هذا المجال مشروطة بالإنتاج الاقتصادي، وبالممارسة الاجتماعية الفعلية**"[1]، ولا يعدّ ياوس أول من قدّم هذه الملاحظة، بل كان يقف ضمن سلسلة طويلة من النقاد الذين أبدوا امتعاضهم من طريقة التناول الماركسي للتاريخ الأدبي بسبب منهجه الميكانيكي، وهو انتقاد تقليدي عموما، إلا أن مناقشة ياوس تتفرد في كونها تعمل على جرّ هذه الإشكالية إلى النقطة الأكثر اتصالا بالعمل الأدبي بوصفه فنا إبداعيا يملك قانونه الداخلي في التطور التاريخي، ويبين ياوس تلك التناقضات الداخلية التي تقع فيها الماركسية كلما أرادت أن تتناول التاريخ الأدبي وفق منظورها المادي التاريخي؛ فالماركسيون يقعون في التناقض حينما يريدون تبرير نظريتهم في "الانعكاس"، فباعتباهم أن "**الأعمال الأدبية ليست مستوحاة على نحو غامض، أو قابلة للشرح ببساطة من خلال نفسية مؤلفها، إن لها أشكال إدراك، طرق محددة في رؤية العالم، وإذا هي كذلك، فإن لها صلة بالطريقة السائدة في رؤية العالم والتي هي "العقلية الاجتماعية" في عصر ما أو إيديولوجيته، وتلك الإيديولوجية هي بدورها نتاج الصلات الاجتماعية المجسدة، والتي يدخل فيها الناس في زمان ومكان محددين، إنها الطريق التي تعاش فيها العلاقات الطبقية وتسوغ وتنمّى**"[2]، أي أن الأدب هو تعبير عن كل هذا، فهُم (الماركسيون) بهذا يقدسون الواقع على شاكلة تقديس الرومانسيين –الذين حاربوهم بشدة– للطبيعة، حيث لم يقوموا إلا باستبدال الطبيعة بالواقع، ومن جهة أخرى هم يرفضون الفن

---

[1]– المصدر السابق، ص40.

[2]– تيري إيغلتون: الماركسية والنقد الأدبي، تر: عبد النبي اصطيف، مجلة الآداب الأجنبية، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، العدد 48، سوريا، 1 يوليو 1986، ص97.

الحديث بوصفه تحقيقا لما هو غير متحقق، من خلال إبداع واقع غير موجود[1]، ويصرون على أن الأدب لا يخلق واقعا، بل يعكس فقط، وهو ما تم تداركه فيما بعد.

ولكن المعضلة الأكبر التي تتهدد التناول الماركسي للتاريخ الأدبي، وتبين صعوبة جمعه بين المبادئ الماركسية وطبيعة التطور الأدبي ذاته هي قضية التفاوت الذي يحدث بين البنية التحتية ومقابلتها الفوقية؛ " **فعدد التحديدات "البنيوية التحتية" الممكن وسمها، ظل، فوق كل قياس، أصغر دائما من عدد الأشكال التي اتخذتها في مستوى "البنية الفوقية" صيرورة الإنتاج الأدبي السريعة...**"[2]، ولا شك أن هذه المحاولة الماركسية لإخضاع الأدب، وحصره قسرا في إطار قوالب معدّة مسبقا نابع من إصرار الماركسيين ذاتهم على المحافظة على التناسق المنهجي لنظريتهم الأدبية والتاريخية، وهذا وفقا للمبدأ الجدلي العام للماركسية، ولكن نمطا أدبيا مشهورا، وهو ما يوضع عادة تحت اسم "الروائع العالمية"، أو "الأعمال الكلاسيكية" تضع الممارسة الماركسية في حرج حقيقي، وترغم النقاد الماركسيين على تعديل نظرتهم من أجل أن لا تبدو تطبيقاتهم من دون معنى؛ فالسؤال الذي يطرحه ياوس حول هذه الإشكالية هو: "**إذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطور الاجتماعي القديمة والمنتهية، مما يجعلها من اختصاص المؤرخ وحده، فلماذا تستمر في إمدادنا بمتعة جمالية إلى الآن؟ كيف نفسر خلود فن الماضي الغابر وصموده لتدهور بنيته الاقتصادية والاجتماعية التحتية إذا كنا مرغمين مع لوكاتش على رفض استقلال الأشكال الفنية؟**"[3]، ومع أن هذه القضية وجدت لها تخريجا ماركسيا على يد مكاروفسكي الذي يشير أن: " **قوانين الأدب العظيم هي نتاج اجتماعي، فـ "عظمة" المأساة اليونانية ليست حقيقة عالمية غير متغيرة في الوجود، ولكنها "قيمة" يجب أن يعاد إنتاجها**

---

[1]– هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص30. (بتصرف)

[2] – المصدر نفسه، ص31.

[3] – المصدر نفسه، ص32.

من جيل إلى جيل"[1]، إلا أن هذا التخريج لا يبدو متناسبا تماما مع المبادئ الماركسية الداعية إلى الربط البنيوي بين النص الأدبي ومنطلقه الاجتماعي، والمناهضة لكل قيمة نسبية تأويلية، ومن جهة أخرى، فإن استعمال لوكاتش لمفهوم "الكلاسيكية"، أو "الآثار الخالدة" يحيل على لا زمنية مثالية، وبالتالي يناقض المبدأ التاريخي الماركسي ذاته[2].

تبين هذه الصعوبات مدى ما يحتويه التصور الماركسي للتاريخ الأدبي من ثغرات، فالحتمية الجدلية تعجز غالبا عن تبرير نمط السيرورة التاريخية للأدب وهذا بسبب الخاصية النوعية للأدب ذاته، وبذلك تكون النظرية التيبولوجية هي الأخرى لاغية لأنها تتخذ من المادية التاريخية منطلقا لها، ويكون من نتيجة ذلك عدم إمكانية إدراك التطور التاريخي للظاهرة الأدبية على المستوى العام إلّا في حالات معين، وذلك حين يكون التطور الأدبي متناسبا زمنيا مع درجة تطور البنية التحتية، أما إذا كان التطور الأدبي سابقا على تطور منطلقاته التحتية –وهو ما يحصل غالبا– فإن التطبيق التيبولوجي يكون غير مضمون النتائج.

ومن أجل تجاوز هذه المصاعب، يقترح ياوس مدخلا جديدا للتاريخ الأدبي يكون مبنيا على عملية التلقي بدلا من البنيات المتناظرة، وينتهي إلى نظرية عامة بديلة، فإذا كانت حياة العمل "**ناتجة، لا من وجوده في ذاته، بل من التفاعل الحاصل بينه وبين البشرية، فإن هذا النشاط الدائم من الفهم وإعادة الإنتاج الإيجابية لإرث الماضي لا ينبغي أن يظل محصورا في الأعمال منظورا إليها معزولا كل منها عن الآخر، بل يتعين كذلك وبالأحرى إدراج العلاقة بين هذه الأعمال ضمن ذلك التفاعل الذي يربط العمل بالبشرية، ووضع العلاقة التاريخية بين الأعمال ضمن شبكة العلائق المتبادلة بين الإنتاج**

---

[1] – رامان سلدن: النظريات الأدبية الماركسية، تر: محمد نور نعيمي، مجلة المعرفة، شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 415، دمشق، سوريا، 1 أفريل 1998، ص86

[2] – هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص32، 33. (بتصرف)

والتلقي"[1]، وبهذا الحل، يقدّم ياوس نظرته حول طريقة تطور التاريخ الأدبي ، وهو –كما يمكن ملاحظته من الاستشهاد الأخير– تاريخ عالمي وليس قومي فقط، وهو يوحّد البشرية جمعاء من خلال عملية التواصل الأدبي التي قوامها الإنتاج والتلقي.

1-4 نقد الخلفية الشكلانية للتاريخ

وإذا كان المذهب الماركسي في عمومه مذهبا تاريخيا أصلا، وهو ما جعل ياوس يناقشه في إحدى نقاطه الأكثر جوهرية وهي التاريخية، فإن الأمر يختلف عند مناقشته للشكلانية الروسية؛ ذلك أن هذا التوجه ليس توجها تاريخيا، بل إن الشكلانيين الروس كانوا مبدئيا ضد دراسة التاريخ، لأنه لا ينسجم مع منهجهم الجمالي الخالص، حيث "**تناوئ المدرسة الشكلانية الروسية أي فرضية تاريخية ذات طابع شمولي**"[2]، ولكن مع ذلك، فقد واجهت مشكلة التاريخ الأدبي هذه انطلاقا من المبدأ الشكلاني العام الذي يعتبر الأدب بنية مكتفية بذاتها، وهكذا أصبحت تناقش الأدب من الوجهتين السانكرونية والدياكرونية كلاهما.

إن النقطة الأهم التي أخذها ياوس عن الشكلانيين الروس هي هذه بالذات، أي نظرتهم للتطور الأدبي الدياكروني، "**فما يجعل الأدب أدبا (أي الأدبية) لا يتحدد فقط سانكرونيا، أي بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بل دياكرونيا أيضا، أي بالتعارض الشكلي المتجدد باستمرار بين أعمال جديدة من جهة، وأعمال سبقتها في "السلسلة الأدبية"، وكذا المعيار الجاهز لجنسها من جهة أخرى**"[3]، وواضح أن هذا المعنى المبتكر للتطور الأدبي هو معنى جمالي أساسا، ذلك أن التطور الأدبي لا يتخذ مسارا

---

[1] – المصدر السابق، ص35.

[2]– بيتر شتاينبر: المدرسة الشكلانية الروسية، تر: خيري دومة. ضمن موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، مج 8 (الشكلانية إلى مابعد البنيوية)، تر: مجموعة، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 1045)، القاهرة، مصر، 2006، ص33.

[3] – هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص36.

منسجما من تعاقب الأعمال الأدبية، بل يحمل معنى ثوريا باستمرار، وهو بذلك يناقض مبدأ الماركسيين في الانعكاس، ويناقض حتى مذهب النقاد الجدد الأمريكيين؛ فـ " **بينما درس النقاد الجدد التقاء العناصر في البناء النصي، فحص الشكليون الروس انحراف هذه العناصر على أرضية المعايير الأدبية**"[1]، فمفهوم "القيمة" بالنسبة للشكلانية يتأتى من خلال التركيب غير المألوف الذي يحدث صدمة، بين الأعمال السابقة واللاحقة، بينما تنبثق قيمة الأعمال في النقد الجديد –كما يقول الناقد الإنجليزي "إيفور أرمسترونغ ريتشاردز I.A.Richards"– من قدرة العمل الأدبي على إضفاء الهدوء والاتزان في نفسية الشاعر والقارئ معا، حيث إن "**أعظم الحالات الذهنية قيمة هي الحالات التي تتضمن تنسيقا لأوجه النشاط على أوسع نطاق وأشمله، كما تتضمن أدنى درجة من الصراع والحرمان والكبت والتقييد**"[2]، وربما كان هذا الاختلاف الأساسي هو ما دفع ياوس إلى استبعاد أفكار النقاد الجدد من طريقة، في مقابل استثمار أفكار الشكلانيين.

إن ياوس لا يخفي إعجابه بهذا المعنى المبتكر للتطور الأدبي من قبل الشكلانيين، بما أنه أعطاه منظورا خصبا جدا من أجل تطبيق أفكاره حول تجديد التاريخ الأدبي وفق مبادئ نظرية التلقي، خاصة أن هذا التناول أعطاه مخرجا مناسبا لمعضلة التاريخي/الجمالي، ، فهو "**لما افترض أن الجدة هي معيار تاريخي وجمالي في آن واحد، فإن التاريخ أصبح مفسرا للدلالتين التاريخية والفنية، وبذلك زال ما بينهما من تنافر**"[3]، ولكن هذا لم يكن كافيا لكي يأخذ ياوس هذا المنهج بحذافره، إذ إن نظرية التلقي تفترض ارتباطها بجمهور معين، وبالوضع التاريخي لهذا الجهور، وليس فقط بتعاقب البنيات

---

[1] – فنسنت ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 181)، القاهرة، مصر، 2000، ص74.

[2] – إ. أ. ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي والشعر والعلم، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 416)، القاهرة، مصر، 2005، ص110.

[3] – روبيرت هولب: نظرية التلقي مدرسة كونستانس، تر: محمد بريري. ضمن موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي، مج 8، المرجع السابق، ص486.

الجمالية المغلقة، أي أن سوسيولوجيا الأدب –وهو ما تم أخذه أساسا عن الماركسية– هو عنصر محوري في المناقشة، وبذلك يكون "**فهم العمل الفني في إطار تاريخه، أي ضمن تاريخ أدبي معروف بكونه "سلسلة متوالية من الأنساق"، لا يعني بعدُ إدراكه في إطار "التاريخ" تبعا للأفق التاريخي لنشوئه وفي وظيفته الاجتماعية وفي الأثر الذي أحدثه في التاريخ. إن تاريخية الأدب لا تنخزل إلى توالي أنساق الأشكال والجماليات، فتطور الأدب، مثله مثل تطور اللغة، لا يتحدد فقط بالداخل، أي بالعلاقة النوعية المنعقدة بين الدياكرونية والسانكرونية، بل كذلك بعلاقته بسيرورة التاريخ العام**"[1]. ومع هذا، فإن الإسهام الذي قدمه الشكلانيون الروس لتطوير مفاهيم نظرية التلقي عند ياوس هو إسهام أساسي، خاصة وأن توجه ياوس هو توجه جمالي بشكل أساسي، والمدرسة التي أسسها تسمى "جماليات التلقي". وهذا المفهوم عن الجدة والإدهاش يعطينا نحن أهم سمة تم من خلالها ربط نظرية التلقي بالأدب المقارن، وهي أن هذه الجدة وهذا الإدهاش يخلق خلال عملية التلقي غالبا تبعا لقرب النص أو بعده عن المتلقي؛ إذ إن النصوص الأجنبية تكون عادة أكثر إدهاشا بالنسبة للقارئ كما سيأتي لاحقا.

1-5 تاريخ التلقي بوصفة مدخلا جديدا للمقارنة

بعد أن ينهي ياوس نقده لأشكال دراسة التاريخ الأدبي المعروفة إلى ذلك الوقت، وهي أربعة أشكال، يبدأ انطلاقا من هذه الخلفية في طرح تصوره الخاص للطريقة التي يجب أن تسلكها دراسة التاريخ الأدبي، وهو، انسجاما مع منهجه الجديد، يرفض المقاربة الوضعية بشكل كامل بسبب طريقتها التجزيئية في دراسة التاريخ الأدبي المعتمدة على جعل التاريخ سلسلة من الأسباب والمسببات، وهو أيضا يرفض المقاربة المثالية بسبب انطلاقها من هدف محدد، واتخاذها التاريخ الأدبي وسيلة للوصول إليه، أي بسبب طريقتها الغائية، بينما يستفيد

[1]– هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص37.

ياوس من المقاربتين الماركسية والشكلانية للتاريخ الأدبي بعد أن ينزع عنهما طابعهما الدوغمائي، ويوحدهما ضمن منهجه التاريخي المعتمد على فاعلية التلقي.

وإذا انتقلنا، في مرحلة أولى، إلى ما ينجرّ عن هذه التغيرات المعرفية على مستوى الأدب المقارن، بما أنه كان بالفعل قد اتكأ خلال مراحله المدرسية على تلك المرجعيات، فإنه سيظهر لنا نمط جديد "ما بعد مدرسي" من المقارنة لا يحتفظ من وجوده السابق إلاّ بما هو أساسي، أقصد، كونه تاريخيا (وهي سمة رافقته خلال طول مسيرته)، وكونه يدرس الأدب بوصفه أدبا، أي أنه سيحتفظ بقيمة سانكرونية وأخرى دياكرونية، وسيضيف إلى هذا بُعدَ "التلقي"، وهو النقطة الأهم في هذه الحالة من الناحية المنهجية، مع الاقتصار على نمط واحد من التلقي، وهو تلقي الأعمال الأجنبية، حيث تنتقل نقطة الثقل من الإنتاج إلى التلقي، وليس من قبيل الصدفة أن يضع "إيف شيفريل Yves Chevrel " دراسات التلقي في المرتبة الأولى[1] باعتبار أن قضية استقبال الملفات –بحسب سيفريل دائما– "**هي التي تشكل الهدف الثابت للدراسات المقارنة: ملاحظة ما يحدث عندما "ينتقل" نتاج ما**"[2]، أي ملاحظة العلاقة بين وسطين، أحدهما منتج، والآخر متلق، وهي العلاقة ذاتها التي كان الأدب المقارن يتولى بحثها دائما، ولكن بمناهج أخرى، حيث إن كل منتج لنص من منظور الأدب المقارن، يكون إنتاجه انطلاقا من نص آخر استلهمه، أو تأثر به، أو أعاد تحويله، وفي كل هذه الحالات يعد المنتج الثاني هو متلق أول أساسا. ومع هذا، فإن المهمة الأساسية التي وقف عليها ياوس، ومن ورائه كل منظري نظرية الأدب، جهده ليست هي الحالات المختلفة لتلقي النتاجات، وطبيعة هذه النتاجات، وإن كانت هناك إشارات إلى ذلك هنا وهناك، ولكن اهتمامه الأساسي، بوصفه المنظّر الأول لنظرية جديدة، هو ترسيخ قواعد هذه النظرية بشكل لم تكن معه التفريعات أهم من المبادئ.

---

[1]– ينظر: إيف شيفريل: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص29.

[2] – المرجع نفسه، ص29.

وتقوم محاولة تجديد التاريخ الأدبي عند ياوس على تأكيده على العنصر الثالث في العملية التواصلية، وهو المتلقي، وانطلاقا من هذا المدخل الجديد في الدراسة التاريخية، تسند للمتلقي مهام تأويلية أساسا تقوم عليها سيرورة تطور التاريخ الأدبي، فنحن نتكلم عن تلقيات (بالجمع) للآثار الأدبية عبر التاريخ، وكل تلق يختلف عن الآخر تبعا لشروطه الخاصة، والتأويل هنا ليس عملية مهيكلة ومنظمة يقوم بها محلل بارع، بل هو –كما عند غادامير– الطريقة التي يتم بها إدراك الأثر الأدبي، لذا فإن ياوس "**يهتم بتجربة القارئ "العادي"، فالنصوص لم تكتب ليقرأها فقهاء اللغة**"[1]. ونحن لا نتكلم فقط عن دورٍ فاعل يتوجه به المتلقي لتلقي العمل الأدبي، ولكن أيضا عن أن الأدب وجد أصلا ليقرأ عبر التاريخ، " **فالقارئ في المقام الأول هو المستهدف من قبل الأثر الأدبي**"[2]، ومن أجل أن يأخذ هذا التوجه المستحدث قيمته المنهجية، ولا يكون مجرد مراكمة لتلقيات تاريخية بطريقة عشوائية، فإن ياوس يستعمل المفهومين الذين استخلصهما من المنهجين الماركسي والشكلاني، موطِّنا إياهما ضمن نظريته في كل موحد ومنسجم، فإذا نظرنا "**لتاريخ الأدب من زاوية هذه الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين الأثر والجمهور، فإننا نتجاوز أيضا ثنائية المنظور الجمالي والمنظور التاريخي (...) ذلك أن استقبال الأثر الأدبي من قبل قرّائه الأوائل يتضمن مسبقا حكم قيمة جمالي يحمله هؤلاء القراء من خلال ارتكازهم على مرجعية تتمثل في خبرتهم بآثار أخرى مقروءة سابقا، وهذا الإدراك الأولي للأثر يمكنه أن يتطور بعد ذلك، وأن يغتني من جيل لآخر في اتجاه تكوين "سلسلة من التلقيات" عبر التاريخ تبت في القيمة التاريخية للأثر وتبرز مكانته داخل التراتبية الجمالية**"[3]، وإذا كان المتلقي يستقبل العمل الأدبي لا خالي الذهن من الأحكام، بل بخلفية معرفية تتيح له فعل التلقي ذاته

---

[1] – جان ستاروبانسكي : نحو جمالية للتلقي (تقديم جان ستاروبانسكي للترجمة الفرنسية لكتاب هانس روبيرت ياوس (Pour une esthétique de la réception)، تر: محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 6، المغرب، 1 أكتوبر 1992، ص43.

[2] – هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، المصدر السابق، ص56.

[3] – المصدر نفسه، ص57.

بحيث تكون شرط إمكانه الوحيد، فإن هذه الحالة تعبّر عن مهمة هيرمينوطيقية أصيلة للمتلقي قوامها المقارنة بين العمل الذي يقع قيد الإدراك، ومجموع الأعمال وأشكال الوعي الأخرى التي تشكل الخلفية المرجعية، فيما يشبه "الأحكام المسبقة" عند جادامير، أو ما يسميه ياوس بـ"أفق التوقع"، وبما أن هذه الخلفية تكون متفاوتة دائما بين متلق وآخر تبعا لسعة اطلاع كل واحد، فإن اتجاه التأويل تتحكم فيه بشكل كبير طبيعة مكونات الخلفية البنيوية، ويكون هذا التأويل في النهاية لبنة من لبنات تاريخ هذا العمل.

يستعين ياوس، من أجل إثبات الخصوبة التي يحوزها مفهومه الجديد في التلقي، بمجموعة من المفاهيم المساعدة، وربما كان مفهومه عن "أفق التوقع" – الذي أخذه عن أسلافه الفلاسفة الألمان، وخاصة غادامير الذي ناقش هذا المفهوم كما رأينا– أهمها جميعا، وبالرغم من الغموض النسبي الذي يكتنفه كما يوضح هولب[1]، فإن مسار التاريخ الأدبي يتوقف على حركية هذا المفهوم بالذات، لذلك يحاول ياوس أن يقاربه بطريقة موضوعية، من خلال محاولة إعادة تشكيل أفق توقع الجمهور الأول للعمل، والذين يشكلون اللبنة الأولى لسلسلة التلقيات اللاحقة، فهناك "**وسائل تجريبية لم نفكر فيها لحد الآن، وهي عبارة عن معطيات أدبية يمكننا أن نستخلص من خلالها الحالات الخاصة التي يكون عليها الجمهور أثناء إقدامه على استقبال كل أثر أدبي على حدة، وتعد هذه الحالات سابقة حتى عن ردود الفعل النفسية للقارئ المفرد وعن إدراكه الذاتي للأثر. إن التجربة الأدبية الجديدة التي يزودنا بها أثر لم يكن معروفا من قبل، تتضمن (...) معرفة مسبقة Vorwissen تنتمي إلى التجربة ذاتها، بدونها لا يمكن للجدة التي نتعرف عليها في هذا الأثر أن تصبح موضوعا للتجربة**"[2]، فدرجة الجدة لا يمكن قياسها إلا بالمقارنة مع شيء موجود، وهذه الجدة، كما رأينا عند الشكلانيين، هي التي تحدد قيمة العمل الأدبي، فكلما كان العمل

---

[1] – روبرت. س. هولب: نظرية الاستقبال، المرجع السابق، ص77.

[2] – هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، المصدر السابق، ص64.

معبرا عن انزياح جمالي، كلما كانت له قيمة أكبر، وبفضل قدرته تلك على إحداث الصدمة، تكون إسهامه في تحقيق التطور الأدبي أعمق، ومن هذا المنطلق كان إصرار ياوس على دراسة أفق التوقع الأصلي دراسة موضوعية – وذلك بالرغم من تلميحه إلى صعوبة، إن لم نقل استحالة ذلك عمليا، وهذا تبعا للأدلة التي قدمها كل من غادامير وويليك من خلال القول باستحالة إعادة تركيب السؤال الأصلي للتلقي الأول[1] – فهو القاعدة التي ستبنى عليها كل التأويلات اللاحقة، وسيقاس عليها مسار التطور الأدبي برمته، لذلك وجب ثباتها.

وانطلاقا من هذه المسلمة القائلة بفاعلية القيمة الفنية للأعمال الأدبية في تغيير أفق توقع الجمهور، كانت ردة فعل ياوس قوية ضد ما يسمى بـ "الروائع الأدبية"، أو "الأعمال الخالدة"، وهو بذلك يخالف رينيه ويليك الذي يعتبرها هي "**الكيان الأساسي في الأدب**"[2]، كما يخالف أستاذه غادامير الذي يعتقد أن "الكلاسيكي" "**يعلو على تقلبات الأزمان والأذواق، وهو شيء متاح على نحو مباشر، وليس من خلال صدمة الإدراك، إن صح التعبير، التي يتميز بها أحيانا عمل فني أمام معاصريه، ويخبر فيه المشاهد إدراكا منجزا للمعنى يبزّ جميع التوقعات الواعية، بل الحقيقة هي أننا عندما ندعو شيئا كلاسيكيا، فإن هناك وعيا بشيء باق، وبدلالة لا يمكن فواتها، دلالة مستقلة عن جميع صروف الزمان، إنه نوع من الحضور السرمدي الذي يعاصر كل حاضر**"[3]. وياوس ينتقد مفهوم "الكلاسيكية" للسبب ذاته الذي امتدحه غادامير من أجله، وهو مسألة البقاء السرمدي بعبارة غادامير، فياوس يضع هذه الأعمال ضمن ما يسميه بـ "التغيير الثاني للأفق"، ويقصد به استهلاك العمل الأدبي لقدرته في إحداث الصدمة، واندماجه في أفق لاحق، حيث يصبح معهودا ومبتذلا، فالجمال الشكلي للروائع الأدبية "**الذي أصبح شائعا وبديهيا، و"دلالتها الخالدة" التي يبدو أنها لم**

---

[1] – ينظر: المرجع السابق، ص77–79. وللمزيد حول آراء ويليك حول هذه النقطة ينظر: رينيه ويليك، أوستن وارن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، 1992،ص62، 63.

[2] – رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة، العدد 110)، الكويت، 1987، ص23.

[3] – هانس روبيرت غادامير: الحقيقة والمنهج، المصدر السابق، ص395، 396.

تعد تطرح مشاكل، يقربانها بشكل خطير، من منظور جمالية التلقي، من فن "الوصفات الجاهزة" المعروف بسهولته في الاستيعاب والإقناع"[1]، وهكذا يكون المعيار الجدلي بالنسبة لياوس بين العمل وتلقيه هو المقياس الوحيد للجودة، وليس ذلك المعنى المثالي المتعالي على كل إمكانية للتغير الجمالي الخاضع لسيرورات التلقي عبر التاريخي، ولا المعنى الذي قصد إليه ريتشاردز عندما اعتبر بأن "**الكلمة الناجحة هي التي تستطيع أن تشبع هذه التوقعات جميعا في الوقت نفسه**"[2] في إطار منهجه النفسي عن مهمة إشباع الرغبات، التي يضطلع بها الأدب وتحدد جودته.

ومن أجل هذا الهدف في تحديد أفق التوقعات، ومن ثمة إدراك تاريخية النص من خلال بنية التلقي، فإن ياوس يستعين مرة أخرى بمفهوم تناوله غادامير، وهو "بنية السؤال"، ففهم أفق توقع جمهور حقبة معينة معناه إعادة تشكيل السؤال الذي جاء النص من أجل الإجابة عليه آنذاك، "**إن محاولاتنا لفهم عمل ما تعتمد على الأسئلة التي تسمح لنا بيئتنا الثقافية بطرحها. وفي الوقت نفسه نحن نعمل على اكتشاف الأسئلة التي يحاول العمل نفسه أن يجيب عنها في حواره مع التاريخ. فمنظورنا الحاضر يستدعي دائماً علاقة ما مع الماضي، ولكن يمكن في الوقت نفسه فهم الماضي فقط من خلال المنظور المحدد للحاضر، على هذا الأساس تبدو مهمة تأسيس معرفة الماضي ميؤوساً منها، ولكن الفكرة التأويلية لـ "الفهم" لا تفصل بين العارف والموضوع كما تفعل العلوم التجريبية، ولكنها ترى الفهم على أنه "امتزاج fusion" بين الماضي والحاضر، فنحن لا يمكننا أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أخذ الحاضر معنا**"[3]، وكلما كانت المسافة أكبر بين السؤال والجواب، أي بين ما يتوقعه الجمهور، وما يقدمه النص، كان العمل أكثر جدة وقيمة، بينما تبقى تلك

---

[1] – هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، المصدر السابق، ص70، 71.

[2] – إ. أ. ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والشعر والعلم، المرجع السابق، ص188.

[3] – رامان سلدن وبيتر بروكس: النظريات الموجهة نحو القارئ، تر: محمد نور النعيمي، مجلة الآداب الأجنبية، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، العدد 106، 107، سوريا، 1 يوليو 2001، ص 113.

الأعمال التي تمثل إجابات مبتذلة ومعهودة عن أسئلة الجمهور أقل قيمة، وأقل فاعلية في إحداث التغيرات في الذوق على المستوى التاريخي، وهو ما يمكن قياسه مثلا من خلال تعاقب الأجناس الأدبية، وهو ما صاغه، من منظور شكلاني، "وولف ديتير إشتمبل W.D.Stempel"بحيث يعتقد أنه "**إذا كان يوجد تباين بين النسق وإنجازه، وهو التباين الذي تمحور حوله التصور الشكلاني للتطور الأدبي، فإن التشابه بين النص الفردي والكلام غير معرّض للنقد إطلاقا، لأن نفس الشيء ينطبق على الاستعمال غير الأدبي للغة، إذ يفترض أنه بواسطة هذا الاختلاف بين النسق وإنجازه تتطور اللغة الطبيعية**"[1]، ومهما يكن التحديد الذي قدمه إشتمبل مطبقا إياه على الجانب اللغوي، فإن هذا الكلام هو المبدأ العام لتطور الأجناس الأدبية المعتمد على مبدأ التفاوت بين "النسق" (الجنس الأدبي)، و"إنجازه" (النص الفردي).

إن تناول ياوس للتاريخ الأدبي انطلاقا من فاعلية التلقي، هو إسهام كبير في تطور النظرية الأدبية عموما، ولا شك أن هذه الآراء تقدّم للباحث المقارن مجموعة لا بأس بها من المنطلقات لإقامة أبحاث مقارنية على أساس من نظرية القراءة، ويعزى عدم مراعاة ياوس لهذا الجانب بطريقة مباشرة إلى انهماكه آنذاك في إقامة القواعد الأساسية لهذه النظرية كما قلنا، ولكنه في مرحلة لاحقة، وبعد أن تم للنظرية حد معقول من الاستقرار والتراكم، أصبح يقدم إشارات متكررة لمبحث الأدب المقارن، وهذا ما يشير إلى وعيه بأهمية هذا البعد بالنسبة لنظريته، خاصة وأن التلقي يفترض العديد من العلاقات الخارجية، وهو ما سنحاول مناقشته من خلال أهم مفاهيم ياوس، وهو مفهوم "أفق التوقع".

---

[1] – وولف ديتير إشتمبل: مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية، تر: نزار التجديتي، مجلة نوافذ، دورية تصدر عن نادي جدة الأدبي، العدد 31، المملكة العربية السعودية، 1مارس 2005، ص35.

2- فاعلية الأثر الأجنبي في توجيه أفق التوقع:

تشتغل المقارنة بصفتها مركبا ماهويا في عملية التلقي، حيث إنه يتعذر فصل البعد المقارني عن عملية التلقي تعذرَ فصلِ أفق التوقعات عنها، لأن هذا البعد المقارني هو لصيق بأفق التوقع ذاته كما سنرى، وهذا البعد لا يكون دائما متحققا بالفعل، ولكنه موجود بالقوة، وذلك لاستحالة وجود أفق تلق ما معزول عزلة تامة عن أي تأثير أجنبي من الناحية العملية. إن المقارنة بهذا المعنى هي بُعدٌ كامن، أو إمكانية تمارس مهامها على عدة مستويات داخل الوعي عند كل عملية تلقٍ، ويتحدد هذا الوضع من خلال مستويين اثنين: على المستوى الأفقي حيث يتم تنظيم الدوافع التي ينطلق منها المتلقي أثناء عملية التلقي؛ أي أن مكونات أفق التوقع تشتمل على عناصر متعددة تم اكتسابها كخبرة من طرف المتلقي، وهي الخبرة التي تكون ماثلة في ذهن المؤلف أثناء عملية تأليفه، ويكون إنتاجه لأثره الفني مراعيا للأهداف التي يسعى إلى تحقيقها مقارنة بهذه الخلفية التي تكوّن أفق التوقع، وفي هذه الحالة، فإن أهمية أفق التوقع هذا لا تكون إلا بوصفها نقطة انطلاق لاستقبال الآثار الأدبية.

أما على المستوى العمودي: فإن الأمر يتعلق بالسيرورة التاريخية، وهنا تأخذ المقارنة مهمتها الأساسية؛ فبالإضافة إلى وضعها للتلقيات المتلاحقة للعمل الأدبي موضع المساءلة، وأيضا بالإضافة إلى مكسب "التواصل الأدبي" الذي يعدّ هدفا مقارنيا أصيلا، وهو ما سنناقشه فيما بعد، فإن هناك إمكانية كبيرة في أن يكون العمل الذي تم تلقيه هو عمل أجنبي ينتمي إلى بيئة أخرى، ونظرا للتقاليد المختلفة، أو ربما المتناقضة، التي تؤطر كلا من أفق توقع القراء، وأفق العمل الأدبي، فإن هذا العمل سيسهم في تغيير عميق غالبا لأفق توقع قرائه هؤلاء، وبالتالي إحداث تطور جديد في مسار التاريخ الأدبي، والتطور الذي يحدثه هذا العمل يمكن اعتباره موازيا للتطور الذي تحدثه تلك الأعمال الصادمة لتوقعات الجمهور

المحلي من طرف كاتب محلي هو الآخر، فجِدّة العمل في كلتا الحالين هي الهدف الأسمى للتحليل بوصفها "**معيارا تاريخيا وجماليا في آن واحد**"[1]، تسهم في تطور التاريخ الأدبي كما تسهم في تجاوز الأجناس الأدبية لنفسها، بالرغم من أن نمط الجدة ذاته يختلف، حيث تتسم جدة العمل الأجنبي بكونها جدة ناتجة عمّا يسميه الكاتب الفرنسي "أنطوان برمان Antoine Berman" بـ "مقام البُعد L'auberge du lointain " أو "استقبال الغريب La réception de l'étranger"، بينما تتسم جدة العمل المحلي بكونها جدّة جمالية خالصة.

2-1 خصوصيات تلقي الأثر الأجنبي

تبعا للمستويين السابقين يمكن أن نستشف مجالين يتيحان لنا إمكانية دراسة فاعلية الأثر الأجنبي في تشكيل أفق التوقع. المجال الأول، الذي يمثل نقطة الانطلاق، والذي يمكن أن يسمى تجوزا بـ "المجال التناصي"، هو مجال تكون الدراسة فيه سانكرونية أساسا (أثناء عملية الوصف فقط، إذ إننا ندرس لحظة واحدة وهي حالة الأفق لحظة تلقي الأثر، وهي لذلك تملك جانبا دياكرونيا متمثلا في الإغناء المستمر الذي يتحصل عليه الأفق بعد كل عملية تلق)، متعلقة بالمتلقي، وهي تعمل بطريقة لا واعية. بينما يمكن تسمية المجال الثاني بالمجال التاريخي، وهو مجال دياكروني، متعلق بالأثر الفني، ويتميز بحيازته على قيمة.

ويتمثل "أفق التوقع" بالنسبة لجهور ما من المتلقين في مجموع الخبرات التي استطاع هذا الجمهور تكوينها؛ إذ إن ذلك ضروري من أجل عملية الاستقبال حتى يكون للعمل الوافد معنى، وبالرغم من أن هذا الأفق يحمل معنى موضوعيا ما لجهة كونه " **يشير إلى "نسق بين-ذاتي"، أو بنية من التوقعات، أو نسق من المرجعيات، أو نظام عقلي يستحضره**

[1] – روبيرت هولب: نظرية التلقي مدرسة كونستانس، المرجع السابق، ص486.

شخص افتراضي حين يواجه نصا من النصوص"[1]، وهو ما يتيح إمكانية تحديده بوجه عام، فإنه مع ذلك يحمل قيمته النسبية الناتجة عن كونه متعلقا بتجربة كل فرد، وهي تجارب لا يمكن تحديدها موضوعيا حتى بالنسبة للفرد ذاته، بما أنها تتكون من مزيج مفرط التنوع والاختلاف. ومن أجل أن يحقق ياوس طموحه في إعادة تشكيل هذا الأفق لصالح أغراضه في بناء نظرية جديدة في التاريخ الأدبي، فإنه يقدّم لنا ثلاث معايير، وهي:

1- خبرة الجمهور المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه الأثر.

2- شكل ومحتوى آثار سابقة يفترض معرفتهما في الأثر الجديد.

3- التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والواقع اليومي.[2]

ويعتبر العنصران الأول والثاني مثالا جيدا عن المعنى التناصي الذي يسعى إليه الكاتب، والذي من خلاله يمكن أن نحدد نحن أفق توقع الجمهور المتلقي، فمعرفة الكاتب بخبرة الجمهور بالجنس الأدبي، وكذا خلفيتهم حول الأثر، وسواء أَذَكرَ هذه الخلفيات بعبارات صريحة في نصه، أو أنها أمر يُفهم من قِبل المحلل المضطلع بمهمة إعادة تركيب أفق التوقع هذا، فإن الكاتب يسعى دائما إلى إقامة التناص مع الأعمال السابقة التي تشكّل المحتوى المعرفي لهذه الخلفية إما بالإيجاب أو بالسلب، أو بصورة أصح، أن ينتج أدبا يتيح للقراء أن يقيموا تناصا بينه وبين ما تكتنزه خلفيتهم من أعمال حول هذا الموضوع، وبذلك يمكن للعمل أن يساير هذه الخلفية ويؤكدها، أو أن يعارضها وينفيها، واعتمادا على هذه العملية يتم معرفة درجة جدة العمل، وبالتالي جودته وقيمته.

إن هذا الافتراض الذي يقدمه ياوس هو افتراض يتكئ على مسلمة أساسية وهي أن الكاتب يعرف جمهوره الذي يتوجه إليه بنصه، أي أن الدارس الذي يعمل على إعادة تشكيل ذلك الأفق، لن تنفعه إلا تلك الأعمال "المحلية" التي كتبت من أجل جمهور محددة

---

[1] – المرجع السابق، ص484.

[2] – هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، المصدر السابق، ص63.

ومخصوص، وقد رأينا من قبل كيف أن ياوس يؤكد على أن التجربة الأدبية الجديدة التي يزودنا بها النص تتضمن معرفة مسبقة تنتمي إلى التجربة ذاتها[1]؛ فإذا أخذنا مثلا رواية "**دون كيشوت Don quichotte " التي "تثير لدى قرائها كل التوقعات المرتبطة بالتحديد بروايات الفروسية القديمة**"[2] أو رواية "جاك القدري Jacques le fataliste " لـ"ديدرو Diderot" المرتبطة بالرحلة، أو رواية "كانديد Candide " لـ"فولتير Voltaire" المرتبطة بالموضوع نفسه، أو أخذنا رواية "يوليسيس Ulysses " لجيمس جويس James Joyce " التي تفترض من الجمهور "**الاطلاع على أوذيسة هوميروس بالدرجة الأولى، وعلى التوراة والإنجيل، وقصص " Dubliners " القصيرة لجيمس جويس نفسه**"[3]. فإن هذه الأعمال موجهة إلى قارئ مخصوص في زمن مخصوص وبخلفيات مخصوصة، حيث تثير لديه ردود فعل معينة تجاه النص الذي يقرؤه، ومنه تتحدد قيمة النص تبعا لردة فعل الجمهور، ولكن المعضلة الأصعب تكمن في تلك النصوص التي وجهت في الأصل إلى جمهور معين، ولكنها استقبلت أيضا من طرف جمهور آخر، وهذه حالة الأعمال الأجنبية التي تثير مسائل ذات أهمية خاصة، تهم بالدرجة الأولى الباحث المقارني، ويبدو أن هذه المسألة لم تكن محل اهتمام ياوس خلال مناقشته لقضية "أفق التوقع"، بدليل أنه لم يتكلم ولم يمثّل لهذا الصنف من التلقي تقريبا، ولكن هذا لا ينفي خصوبة هذا المبحث، وقدرته على إثراء نظرية التلقي، وكذا تجديد نظرية الأدب المقارن، وهذه الإمكانات المقارنية المحايثة لمباحث نظرية التلقي، وخاصة لمفهوم أفق التوقع، هي ما تتم الإشارة إليه عادة من قبل ممارسي الأدب المقارن، وتكمن مهمتنا الأساسية خلال هذا الفصل في تفصيل تلك القضايا من الداخل طمعا في إبراز أهمية هذا المسكوت عنه في نظرية التلقي، وممكناته المنهجية في ميدان المقارنة، بدل الاكتفاء بمناقشته من منظور خارجي.

---

[1] – المرجع السابق، ص64. (بتصرف).

[2] – المرجع نفسه، ص66.

[3] – جيمس جويس: يوليسيس، تر: صلاح نيازي، درا المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2001، ص9. (من تمهيد الكاتب المعنون "إلى القارئ").

إن مدار الحديث حول تطور التاريخ الأدبي بالنسبة لياوس كما رأينا هو قضية الجدّة التي تحدث صدمة في وعي المتلقي، وهذه الصدمة تؤدي إلى تغييره لعاداته في القراءة، وبالتالي تجاوز ذلك النمط من الكتب الذي كان يقرؤه، والمساهمة في تشكيل جنس جديد، وقد رأينا الصيغة الأصلية لذلك، ولكن ماذا يحدث عندما يكون العمل المتلقَّى هو عمل أجنبي؟ إن الصعوبة الأولى التي تقف في الطريق هي أن التلقي لا يكون مباشرا، بل عن طريق وسيط، الذي يعدّ متلق أوّل، والوسيط، سواء أكان ترجمة، أو نقدا، أو غيرهما، ليس طرفا محايدا؛ فبما أنه متلق أوّل، فهو بالضرورة مؤّول أول، ولكن هذه الوضعية تحمل سمة إيجابية أساسية، وهي أن هذا العمل التوسيطي يسهم قليلا في التخفيف من غرابة النص الأجنبي، ومساعدة الجمهور المتلقي على فهمه، فالناقد مثلا مطالب بأن "**يحدد موقعه وموقع قرائه إزاء أثر لم يكتب لهم من حيث المبدأ: واحد من أدواره هو أن يقدم لمن يتوجه إليهم بخطابه مكونات سياق غريب عنهم**"[1]، وهذه مهمة أساسية لعملية تلقي هذا العمل الأجنبي كما سنرى ذلك.

أما الصعوبة الثانية، فهي إبستيمولوجية أساسا، وتتعلق بمحتوى وأسلوب الأثر الأجنبي بالنسبة للجمهور المتلقي، فعند قراءة الأثر الأجنبي "**يجب طرح المفهومات الأساسية لـ (الانزياح) و(الاختلاف). لقد خلقت ترجمة العمل الأجنبي نصا آخر. إن قراءته (التلقي الأول) ضمن الثقافة المستقبِلة تصبح، بالمقارنة مع نص الثقافة – المصدر، قراءة فضائية مختلفة (تغير الفضاء الثقافي)، وقراءة زمانية مختلفة (زمن جديد للقراءة، وشروط جديدة للتلقي والتفسير)**"[2]. ولكن هذه الحالة التي يكون عليها الجمهور المتلقي بإزاء الأثر الأجنبي، والغرابة التي يتميز بها هذا الأخير ليست على الإطلاق نقطة سلبية تعتري التلقي، بل إنها تكون سببا رئيسيا في لفت انتباه الجمهور المستقبل، ومن ثمة تغيير أفق توقعه، وهذا

---

[1] – إيف شيفريل: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص37.

[2] – دانييل هنري باجو: الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيّد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1997، ، ص81.

لا يرجع فقط إلى الجانب الشكلي، بل يرجع بالأخص إلى الجانب المضموني الذي يكون عاكسا لحمولة معرفية تعبّر عن البيئة الأصلية للأثر، وتشكل بالنسبة للطرف المستقبِل عنصرا جديدا وممتعا، وقد لاحظ "بوريس إيخمباوم Boris Eikhenbaum "– عند حديثه عن استقبال قصص القاص الأمريكي أو. هنري في روسيا– بأن "**القارئ الروسي يقدّر في أو . هنري ما يفتقده في أدبنا من براعة البناء ودقة الحبكة في المواقف والأزمات، وإحكام الحدث وسرعته، وكما هو الحال في أعمال أي كاتب تنتقل إلى تربة أجنبية، تعطينا قصص أو . هنري – بعيدا عن تقاليدها القومية– إحساسا بالاكتمال يناقض عدم الإحكام والغموض الواضحين في أدبنا**"[1]، ونلاحظ أنه من النادر حقا، بل من غير الطبيعي، أن يقوم الأثر الأجنبي بتأكيد أفق توقع جمهور محلي، وذلك بسبب كون العمل الأجنبي لا يراعي أفق التوقع الخاص بهذا الجمهور، لأنه لم يكن موجها إليه أصلا، وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إن الأثر الأجنبي يجلب معه أفق توقع جمهوره الأصلي، وينتج عن ذلك أن السؤال الذي جاء هذا الأثر كإجابة عنه لن يعني لهذا الجمهور الثاني شيئا على وجه التحديد، لأنه لا ينطبق على أفق توقعه، وهكذا تكون الجدة مضاعفة، تبعا لدرجة الصدمة التي يتسبب فيها هذا الأثر.

ولكن لا يجب أن نجعل الجدّة هنا مرادفة للجودة، فكما هو الحال بالنسبة للأعمال الموجهة إلى الجمهور الأصلي، يمكن أن يكون الأثر جديدا ولكنه لا يتسبب في تغيير التقاليد الأدبية، وهذا الأمر ينطبق على رواية "فاني Fanny" للروائي "فيدو E.Feydeau "التي يستشهد بها ياوس؛ فبالرغم من أنها أتت بموضوع جديد، وهو مناقشة العلاقة الثلاثية (بين الزوج والزوجة والعشيق)، وموضوع الخيانة الزوجية، إلا أنها فشلت في كسر أفق توقع الجمهور، وهذا على العكس من رواية "مدام بوفاري Madame Bouvary" لـ

---

[1] – بوريس م. إيخمباوم: أو هنري ونظرية القصة القصيرة، مجلة فصول، فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج3، العدد 3، القاهرة، مصر، يناير 1982، ص84.

"فلوبير Flaubert" التي كانت معاصرة لها، وناقشة الموضوع نفسه[1]، وإذا أردنا أن نطبق هذا المقياس على تلقي العمل الأجنبي، فإنه سيظهر بوضوح أن مقياس الجدة لا يكاد يفارق أي أثر أدبي أجنبي تبعا للعوامل سالفة الذكر، بينما تكون الجودة موضوع نقاش دائم، ويخضع هذا بحسب نظرية التلقي إلى قدرة النص على تغيير الأفق والتأثير في التاريخ الأدبي.

2-2 سمة "الأجنبية" وقيمة "الجدة"

إن انتقالنا من تلقي العمل المحلي إلى تلقي العمل الأجنبي ينجم عنه بعض المستجدات الواجب مراعاتها، والتي تتطلب تعديلات في بعض المواضع من نظرية التلقي، أو تتطلب فهما خاصا لبعض المفاهيم لأغراض مقارنية، دون أن يؤدي ذلك إلى مساس بالجوهر، وربما يكون التعديل الأكثر إلحاحا هو ذلك المتعلق بأفق التوقع نفسه، وبالعوامل التي تقوم عليها دراسته، فإذا كان ياوس يقترح علينا ثلاثة عوامل مفترضة في أفق الجمهور كما بيّنا أعلاه، فإن شيفريل يتناول أفق توقعات الجمهور المتلقي لأثر أجنبي من خلال أسئلة أخرى يطرحها الناقد بوصفه وسيطا لوصول العمل الأجنبي إلى هذا الجمهور، فـ"**من بين الأسئلة التي تتناول منظومة الاستقبال: ما هي المعارف التي تتعلق بالكاتب والأدب الأصلي التي يفترضها الناقد عند قرّائه المخصوصين؟ ما هي المراجع التي يوحي بها للولوج إلى النتاج الأجنبي: ملفات لنفس الكتّاب، لأدباء من نفس الساحة اللغوية، لأدباء آخرين أيضا (في نهاية القرن التاسع عشر، كان شكسبير في فرنسا مرجعا لإدخال إبسن) أو لأدباء من البلد المستقبل؟**"[2]، وهكذا، ومن أجل تلق عالمي، يمكن أن يضاف إلى العوامل الثلاثة لياوس، عامل آخر على الأقل يخص قضية تلق الآثار الأجنبية داخل بيئة معينة.

---

[1] – ينظر: هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، المصدر السابق، ص72،73.

[2] – إيف شيفريل: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص38.

وتتمثل الطريقة الأمثل، التي نعرف من خلالها مدى أهمية وفاعلية الأعمال الأجنبية في تغيير أفق توقع جمهور ما، في إقامة مقارنة بين تلقي هذا الأثر في بيئته الأصلية، وتلقيه في البيئة الأجنبية، وهذه العملية ستكشف لنا إلى أي حد كان رينيه ويليك مخطئا عندما اعتبر أنه "**لا يمكن التفريق في المنهج بين دراسة "شكسبير في فرنسا ودراسة شكسبير في إنجلترا في القرن الثامن عشر، أو بين تأثير بو Poe الأمريكي على الفرنسي بودلير Baudelaire وتأثير درايدن على بوب وكلاهما بريطاني**"[1]، وإذا كان ويليك يتكلم انطلاقا من كونه ناقدا جديدا أساسا، ويهتم بالدراسة النقدية المحايثة للعمل الأدبي حيث لا تهمه إلا القيمة الجمالية خلال المقارنة، فإن نظرية التلقي المقارنية تفرّق تفريقا واضحا بين تلقي عمل ما في بيئته، وتلقيه خارجها؛ لقد كان إدجار ألان بو الذي يستشهد به ويليك بالذات كاتبا عاديا جدا في بلده أمريكا، وكانت قصصه من منظور جمالية التلقي غير ذات قيمة، لأنها لم تثر الجمهور هناك بجدتها أو إدهاشها، ولم تتسبب في كسر أفق توقعه، بل كانت تستجيب لأفق توقع جمهورها؛ فقد " **كان هذا النوع من القصة [يقصد النوع القوطي وهو أسلوب بو] هو الذي يعجب القراء في عصر بو، وأعجبهم جوه الحزين، وما فيه من عنف وفضاعة تبعث القشعريرة في أجسادهم (...) ولا أدل على ذلك من امتلاء مجلة من أكثر المجلات ذيوعا به، هي مجلة "بلاكوود" التي أفاد منها بو، بما كانت تنشر من آراء في القصة القوطية، ومن نماذج لها. إذا علمنا هذا، فليس غريبا أن يقبل عليه بو وهو الصحفي الذي يكدح ليكسب عيشه، مسايرا الذوق العام، مقدما له ما يروقه**"[2]، ولكنها عندما انتقلت إلى وسط جديد، وهو فرنسا اعتبرت عملا ثوريا ومذهلا، إلى درجة أن "**ثمة كاتبا أمريكيا ساخرا، وصل به الأمر إلى حد القول: إن هناك كاتبان يحملان اسم بو Poe،**

---

[1] – رينيه ويليك وأوستن وارين: نظرية الأدب، المرجع السابق، ص70. وقد أشار شيفريل إلى هذه النقطة في كتابه: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص32، 33.

[2] – أمين روفائيل: إدجار ألان بو: دراسة ونماذج من قصصه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1963، ص74،75.

أحدهما أمريكي وهو كاتب متوسط جدا، والآخر فرنسي عبقري هو إدجار بو Edgar Poe المترجم، والذي أعيد تشكيله على يدي بودلير Baudelaire، وملارميه Mallarmé"[1]، وإن كان علينا في هذه الحالة أن نأخذ بعين الاعتبار التوسيط الذي قام به كاتبان كبيران مثل بودلير ومالارميه، فإن ذلك لن يغيّر من الأمر الكثير فيما يتعلق بجوهر التأثير، بما أن الترجمة هي الوسيلة الأكثر انتشارا في نقله إلى جمهور آخر، بينما بقيت السمة الأساسية (الجو السوداوي) في قصصه دائما هي العنصر الأهم، وكانت واحدة من الأشياء الجديدة التي أثّرت في أفق توقع الجمهور الفرنسي.

وإذا كان تلقي العمل الأجنبي يسهم غالبا في تغيير أفق توقع الجمهور المحلي، فإن تقادم هذا الأثر وتحوله إلى أثر عادي بالنسبة للأجيال اللاحقة، حيث لم يعد يحمل أية قيمة تجديدية، سيجعل منه جزءا أساسيا من مكونات أفق توقعات هذه الأجيال، ويصبح جزءا لا يتجزأ من مقومات البنية التأويلية عند استقبال أي أثر لاحق، وهذا ما يعني أن أفق التوقعات قد توسّع بعناصر نوعية، متعلقة بمجال كوزمولوجي لن يساعد فقط على إغناء شروط الاستقبال، وهو الهدف الجمالي الأساسي لنظرية التلقي، بل أيضا على خلق تقارب عالمي، وهو هدف مقارني لا يقبل النقاش.

2-3 الوسيط الترجمي كإمكان للتلقي الأجنبي

لا يمكن، عند الحديث عن علاقة الأدب المقارن بنظرية التلقي، أن نتجاهل دور الوسيط المقارني، حيث يمثل هذا الوسيط عاملا محوريا في قضية فاعلية الأثر الأجنبي في التأثير على أفق التوقع لجمهور ما، ولكن مفهوم التوسط ووظيفته تختلف كليا عن المعنى الذي كان له في ظل المدرسة التاريخية في الأدب المقارن، حيث "**كان الوسطاء أشبه برجال الجمارك، أو نقلة هذه الرسائل من جهة إلى أخرى، ومن ثمة دارت الدراسة حول هؤلاء الوسطاء**

[1] – كلود بيشوا، أندريه م. روسو: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص109.

ومعرفتهم ودرجة إجادتهم للغات التي ينقلون منها وإليها، وأمانتهم في توصيل هذه البضائع بين الشعوب"[1]. فهنا، الصيغة التأويلية لا مفر منها، وهي عند كل عملية توسّط تعطي نتائج غير علمية، ولكنها نتائج ضرورية لعملية التلقي هذه، لنأخذ مثلا قضية الترجمة؛ فالمترجم كما رأينا هو مؤوّل أساسا، والترجمة ستبقى فنا رغم كل محاولات علمنتها، وحتى بالنسبة لعلماء اللغة، لا يمكن التخلي على الإطلاق عن السمة الهيرمينوطيقية، ليس لأنها ضرورية، بل لأنها سمة وجودية أساسا بما أننا في ميدان الأدب. وعندما ننقل هذا النقاش إلى دائرة التلقي، فإن الأمر يصبح مفهوما بشكل أفضل، وهكذا تجد الصيغة التي أعلن عليها غادامير عن كون "الترجمة تأويلا مضاعفا" تحققها الفعلي هنا. لقد تحدث ياوس عن أن تلقي العمل الأدبي بالنسبة لجمهور ما لا ينبع من فراغ، و"**الأثر الأدبي لا يقدم نفسه (...) باعتباره جديدا جدة مطلقة** "[2]، وهذا الاعتبار ناتج عن كون النص ينبثق من وسط معين يملك شروطه التاريخية، وهي الشروط التي يتم على أساسها استقبال جمهور هذا الوسط للأثر الأدبي والحكم عليه، ولكن انتفاء هذا العامل المشترك بالنسبة للأثر الأجنبي – في حالة ما استثنينا العامل "الإنساني العام" الذي يتمثل في كون كل من الكاتب والمتلقي كلاهما بشر مهما اختلفت هوياتها، وهو عامل هش جدا كما هو واضح، ولا يمكن البناء عليه– سيعني بالنسبة لنظرية التلقي استحالة عملية التلقي أصلا، لانعدام توفر "أرضية انطلاق" موضوعية.

إن دور الوسيط الترجمي يأتي من أجل حل هذه المعضلة، معضلة انعدام الأرضية المشتركة، حيث إنه يقوم أساسا بدور خلق تلك العوامل الثلاثة التي تحدث عنها ياوس فيما يتعلق بأفق التوقع بأسلوبه الخاص، فهو خلق محايث للترجمة ذاتها، ولا تكون هذه العملية عملية واعية دائما، فالمترجم – وانطلاقا دائما من المبدأ التأويلي العام– حين يبدأ في

---

[1] – أحمد عبد العزيز: نحو نظرية جديدة للأدب المقارن، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، مصر، 2002، ص129.

[2] – هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، المصدر السابق، ص64.

الترجمة، فإنه يقيم تواصلا مع النص الأصل، أي أنه يَحدث "صهرٌ للآفاق" بين أفق النص وأفق المترجم، فـ "**كل مترجم يتعرض للعبة القوى هاته [القوى التحريفية التي تميز الترجمة المتمركزة عرقيا]، وفضلا عن ذلك، تشكل هذه الأخيرة جزءا من كينونته كمترجم، وتحدد قبليا (a priori) رغبته في الترجمة، وسيكون من الوهم الاعتقاد بأن بإمكانه التحرر منها بمجرد تحييدها والوعي بها (...) ولا يمكن للمترجمين أن يأملوا في التحرر جزئيا من نسق التحريف الذي هو أيضا تعبير مستبطن عن تقليد طويل للبنية المتمركزة عرقيا والمميزة لكل ثقافة، ولكل لغة كـ "لغة مثقفة**"[1]. وبما أن المترجم يحمل معه تراثه، وهو تراث يشترك فيه مع جمهوره، فإن الترجمة في هذه الحالة لن تعني أكثر من توفير الحد الأدنى للجمهور من أجل استقبال العمل الأجنبي، وذلك من خلال التخفيف من حدة الاختلاف بين النص الأجنبي والجمهور؛ هل كان من الممكن أن تحضى رباعيات الخيام باهتمام الجمهور الإنجليزي لولا تلك الترجمة التي قام بها " إدوارد فيتزجيرالد Edward FitzGerald " والتي هي في الأصل "توطين" لهذا النص في التربة الإنجليزية بقدر ما هي نقل لعالم شرقي غريب كل الغرابة؟ وهل كان لقصص ألف ليلة وليلة أن ترسي نموذجا جديدا وخارقا للإبداع الأدبي في أوربا لولا ترجمة أنطوان غالان التي تحمل الكثير من روح المترجم الفرنسية؟ إن هذا الأمر هو ما أكد عليه الروائي "والتر سكوت Walter Scott "، فهو عندما كان "**يشرح أسباب نجاح غالان، أكد على هذا التكييف للمناخ الفرنسي**"[2]؛ إذ إن مجرد نقل الكلمات الأجنبية إلى اللغة الوطنية، بألفاظ هذه اللغة وتراكيبها، يعني أن شيئا من "الأقلمة" قد تم بالفعل، وأن النص أصبح أقرب بدرجة من المتلقي الأجنبي الذي هو متلق ثان في الأصل، وبقيامه بهذه المهمة يكون المترجم قد حقق نوعا من التناص بين أفق توقع جمهوره، وبين النص المترجم، وتشكّل تلك السمات التأويلية التي يضفيها المترجم على النص المترجَم تفعيلا (أو "تطبيقا" بلغة غادامير، مع فارق أن التطبيق عند غادامير يأخذ

---

[1] – أنطوان برمان: الترجمة والحرف أو مقام البعد، المرجع السابق، ص71، 72.

[2] – محسن جاسم الموسوي: ألف ليلة وليلة في الغرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، 1981، ص18.

اتجاها عموديا بحيث يخص الحاضر والماضي، بينما يتخذ هنا اتجاها أفقيا، بحيث يقوم في المسافة بين الوطني والأجنبي) لعناصر التراث المشترك، وهو ما يقوم مقام الخبرة عند قرّائه، ويتيح لهم تلقي النص الأجنبي.

إن هذا التوسيط الذي يقوم به المترجم لا يعني أنه سيتمكن بذلك من القضاء على غرابة النص، بل إن المحافظة على تلك الغرابة هي واحدة من المهمات الأساسية للمترجم، وهي بذلك الفاعل الأساسي في الصدمة التي تحدث لدى المتلقين لهذا النص الأجنبي. إن الترجمة هنا لا تعني أكثر من جعل النص الأجنبي قابلا لأن يتم استقباله في بيئة لغة الهدف.

4-2 ألف ليلة وليلة بإزاء أفق التوقع الأوربي

ومن أجل أن نفهم خصوصيات تلقي العمل الأجنبي ودور الوسيط الترجمي بصورة أحسن، سنعمد إلى تحليل نموذج من هذا النمط، ولن يكون هناك أثر أدبي يحقق هذا المطلب أحسن من قصص ألف ليلة وليلة، وذلك نظرا لكونها حالة متفردة تبيّن القدرة التي يمكن أن يكتسبها عمل أجنبي في تغيير أفق التوقعات، ويظهر ذلك في قوة تأثيرها على الجمهور الغربي عامة خلال القرن الثامن عشر وما تلاه، أي منذ أن ترجمها المستشرق "أنطوان غالان Antoine Galland" إلى الفرنسية في بداية القرن الثامن عشر، لذلك فإننا سنتخذها كنموذج مصغر عن الفوائد التي يمكن أن نحصّلها من تحليل مثل هذا النمط من التلقي المقارني. ومن أجل أن نعرف مدى الأثر الذي حققته قصص ألف ليلة وليلة، يجب أولا أن نعيد بناء أفق التوقعات الذي كان سائدا قبل ظهور ترجمة غالان للعمل الذي يسمى في أوربا أحيانا بـ "الليالي العربية" كما في ترجمة " بيرتون Burton" إلى الإنجليزية.

وكما يعلّمنا ياوس، فإن الخطوة الأولى التي يجب أن نسلكها هي معرفة محتوى أفق التوقع للجمهور المتلقي، وفي حالتنا هذه، يستحيل استنباط الأفق من الأثر نفسه، لأنه أثر

أجنبي، ولأنه موجه إلى جمهور آخر بالأساس، وهو الجمهور العربي، حيث يمكن أن نعيد تشكيل أفق توقع هذا الجمهور الأخير، بما أن "الليالي" تزخر بالكثير من الإشارات والإيماءات لشخصيات وقيم عربية، ولكن يتعذر ذلك مع الجمهور الأوربي، اللهم إلا إذا نظرنا إلى المقدمة التي صدّر بها المترجم أنطوان غالان ترجمته مثلا، باعتبارها تحضيرا من نمط معين لأفق توقع الجمهور من أجل استقبال العمل، حيث عمد غالان إلى حذف العديد من اللقطات الجنسية الجريئة، مثل مشهد الحمام في حكاية "الجمال والبنات الثلاث"، لأنها منافية للأخلاق[1]، أو ربما إلى آراء النقاد الذين يعطون خلفية عن النص والمؤلف، أو إذا أخذنا بعين الاعتبار المعارف القليلة التي يمتلكها الجمهور الأوربي عن العالم العربي من خلال عدة وسائل مثل الحروب والرحلات وغيرها، وهي كلها معايير خاصة باستقبال الأثر الأجنبي، ولكنها ليست متجذرة في العمل الأدبي ذاته، لذا فإننا سنلجأ إلى الطريقة الأخرى التي يقترحها ياوس؛ ف "**الأعمال التي لا يكون أفقها بهذا الوضوح، يمكن أن تُقرأ حسب هذا المنهج أيضا، وفي هذا الصدد يقترح ياوس ثلاثة طرق لتموضع أفق الأعمال التي لا تتحدد معالمها التاريخية بشكل واضح**"[2]، وهي الطرق الثلاثة التي تحدثنا عنها آنفا.

وفي حالتنا هذه، فإن أفق التوقع الذي كان سائدا في فرنسا خاصة، وفي أوربا عامة كان يؤثثه من ناحية الجنس المذهب الكلاسيكي بكل لوازمه والذي كان مسيطرا بشكل مطلق تقريبا، مستندا في جانبه المعرفي على إفرازات الفلسفة العقلية، أما عن الآثار السابقة التي يفترض أن الجمهور سيقيس عليها العمل الجديد، فهي النماذج الكلاسيكية الرومانية خاصة، لأنها أكثر انضباطا من النماذج اليونانية[3]، فيما ستكون اللغة من ذلك النمط الذي يتسم بالرصانة والانضباط، والذي يعبر عن المعاني بدقة بعيدا عن كل صيغة شعبية أو منحطة.

---

[1] – ينظر: محسن جاسم الموسوي: ألف ليلة وليلة في الغرب، المرجع السابق، ص24.

[2] – روبيرت هولب: نظرية التلقي مدرسة كونستانس، المرجع السابق، ص484.

[3] – ينظر: فؤاد المرغي: المدخل إلى الآداب الأوربية، منشورات جامعة حلب (كلية الآداب)، ط2، سوريا، 1980–1981، ص155.

لقد كان القرن الثامن عشر هو عصر التنوير، وكان كانط قد وضع ما يشبه الشعار لهذا التنوير في مقاله "ما الأنوار؟ 1784"، من خلال مقولة :" **أقدِمْ على المعرفة**"[1]، والكلاسيكية في الفن كانت تعني عدم الخروج عن القواعد العامة، وهذا ما نظّر له أشهر منظريها وهو "بوالو Boileau " في كتابه "فن الشعر"، وجسده مجموعة من الكتّاب، حيث كان لا يعلو صوت فوق صوت النماذج الكبرى، وكان المثل الأقرب لذلك هي أعمال "موليير"، "راسين"، "كورناي"، "ألكسندر بوب Alexander Pope "، " جون دريدن J. Dryden "، وغيرهم من أدباء القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر. إن معنى الجمال الكلاسيكي كان كليا، وحتى " **العواطف والمشاعر كانت خاضعة كل الخضوع للعقل الذي لم يكن ليدع مكانا لجموح العاطفة وجياشها، فكانت الخواطر تمر في مجال التفكير لتصفى وتهذب حتى تخرج منطقية هادئة غير مشبوبة، فليس للشاعر ولا الكاتب أن يطلق العنان لإحساسه ومشاعره، لأنها في جوهرها فردية محضة، بل عليه ألا يسجل منها إلا ما هو عام مشترك بين الناس، كما يقتضيه المنطق والفكر**"[2]، والأدب الكلاسيكي هو "**أدب معتدل، إذ عندهم أن العقل الكامل يأبى كل تطرف، ولا مكان فيه للحالات الشاذة ولا للغايات غير المعقولة**"[3]، وحتى الكتابات الكوميدية التي يفترض فيها الإضحاك، كانت كتابات هادفة تعليميا، وتثقيفيا كما هو الحال عند اليونان.

لقد كان أفق توقع الجمهور الأوربي آنذاك لا يخرج عن إنتاج أعمال محاكاتية لتلك النماذج وفق المبادئ نفسها، وكانت حكايات ألف ليلة وليلة صادمة وثورية تجاه كل هذا التراث الغربي الضارب في القدم بفضل غرائبيتها المدهشة، وهي غرائبية ذات طابع فريد من نوعه، وتختلف تماما عن تلك التي تعودها الجمهور الأوربي، والتي كانت جزءا من تراثه

---

[1] – مجموعة من المؤلفين: تاريخ الآداب الأوربية، ج2 ، تر: صياح الجهيم، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013، ص315.

[2] – محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1973، ص09.

[3] – المرجع السابق، ص12.

الأدبي؛ إنها تختلف عن غرائبية رواية "دون كيشوت"، بالرغم من أن هذه الغرائبية ترجع إلى أصول عربية كما يجمع على ذلك الدارسون والمؤرخون[1]، ويكمن الاختلاف في أن غرائبية رواية "ميغيل دي سرفانتس" هي غرائبية عقلية؛ فدون كيشوت دو لا مانشا عندما يمتطي سيفه، ويحارب الطواحين الهوائية، فإنه يقوم بأشياء غريبة وغير معقولة غالبا، ولكن هذه الأحداث تقع في إطار معقول كل المعقولية، فالطواحين الهوائية هي الطواحين الهوائية، بينما البشر هم بأحجام طبيعية، والزمن يمضي في خط مستقيم، ومغامرات البطل لا تعبّر عن شيء آخر غير السخرية من الفروسية الزائفة، وحتى بالنسبة لأعمال تبدو مستحضرة لمعاني غرائبية بصورة أكبر مثل قصة "غارغانتوا Gargantua وبنتاغرول Pantagruel " لـ "فرنسوا رابليه François Rabelais " أثناء عصر النهضة، فإنها لا تعدو أن تكون قصة تعليمية كلاسيكية في أساسها، ورابليه ذاته يحذرنا "**في مقدمة كتابه بأننا لا يجب أن نخدع بهذه الروح المرحة، ولكننا يجب أن نقرأ بين السطور وبتؤدة كي نكتشف جوهر الموضوع ومكمنه الذي لا بد وأن يكون في غاية الخطورة والأهمية، وبالفعل، فمن اليسير أن نكتشف وراء هذه القصص المضحكة أحيانا، والتافهة أحيانا أخرى، كنوزا عجيبة من الفكر والفلسفة**"[2]، وهكذا يظهر بوضوح بأن غرائبيتها تبقى غرائبية أوربية، وهي تختلف كل الاختلاف عن الغرائبية السحرية لقصص ألف ليلة وليلة.

لقد حققت قصص ألف ليلة وليلة نقلة حقيقية في الذوق، وألحقت ضررا بتلك المبادئ الكلاسيكية، مما أشاع الاضطراب في الذوق الأدبي العام، وقوبلت بالرفض لهذا السبب من طرف النقاد الكلاسيكيين، حيث إن "**فشل الرواية في الامتثال لقوانين وشروط التأليف النقدية السائدة واقترانها بالبطالة والكسل قد دفعا بعدد من نقاد القرن الثامن عشر لأن**

---

[1] – ياسمين فيدوح: إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، صفحات للدراسات والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2009، ص184.

[2] – رجاء ياقوت: الأدب الفرنسي في عصر النهضة، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص22.

يتخذوا موقفا معاديا لهذا الجنس الأدبي" [1]، فقد كان وقعها في فرنسا –البلد الذي كان سبّاقا في استقبالها، وكان في الوقت نفسه مركز الكلاسيكية الأوربية آنذاك– كبيرا جدا، إلى درجة أن روائيا معاصر مثل "بورخيس" يقول:"**لقد نشر غالان مجلده الأول عام 1704، وأثار نوعا من الفضيحة، لكنه في الوقت نفسه سحر فرنسا العقلانية التي كان يحكمها لويس الرابع عشر. عندما نتأمل بالحركة الرومانتيكية نفكر عادة بتواريخ جاءت جد متأخرة، لكن يمكننا القول إن الرومانتيكية بدأت في تلك اللحظة عندما قرأ شخص ما في باريس أو النرويج (ألف ليلة وليلة)، هذا القارئ يترك العالم الذي شرَّعه بوالو ويدخل عالم الحرية الرومانتيكية**"[2]. أما في إنجلترا، فيذكر محسن جاسم الموسوي أن المستشرق الإنجليزي "ريتشارد بيرتون Richard Francis Burton "، الذي قام بترجمة ألف ليلة وليلة إلى الإنجليزية، قد كتب في المقالة الختامية أن "**الذي ضمن لليالي نجاحها المميز هو ذلك البهاء الخيالي، وعجب الخوارق، وعظمة وروعة المشاهد، حيث إنها كانت خارجة على التقليد الأدبي، وخالية من أية غاية وعظية أو تعليمية**"[3]، أما "بي. أي. بوت Pote " فكان قد لاحظ "**كيف أن الكلاسيكيين الجدد كانوا يتعصبون بقوة ضد ما يعتبرونه – طبقا لمفاهيمهم– الأحلام المطلقة العابثة لخيال الشرق المضطرب**"[4]، ومع ذلك، فإن هذا النموذج الجديد كان من القوة بحيث إنه استطاع أن يحدث خرقا عميقا في التقاليد الأدبية الأوربية، وبعد فترة وجيزة من دخوله هذا المجال، نال ما يستحقه من مكانة، فقد كان تأثيره على الجمهور كبيرا، والدليل على ذلك الإحصائيات المذهلة المتعلقة بالنشر والتقليد والنقد، وكان تأثيره على المبدعين أكبر، ولا أدل على ذلك من أن " **الجو العام في ألف ليلة وليلة**

---

[1] – محسن جاسم الموسوي: ألف ليلة وليلة في الغرب، المرجع السابق، 14.

[2] – بورخيس: سبع ليال، تر: عابد إسماعيل، دار الينابيع، دمشق، سوريا، 2009، ص61–78. نقلا عن: ثائر زين الدين: عن ألف ليلة وليلة في الأدب الأوربي، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 510، 1 أكتوبر 2013، ص36.

[3] – محسن جاسم الموسوي: ألف ليلة وليلة في الغرب، المرجع السابق، ص08.

[4] – المرجع نفسه، ص29.

انتقل إلى معظم الروايات الفرنسية ذات الطابع الشرقي، فانتشرت الكليشيهات المعروفة مثل: العواصف البحرية، والغرق، والجزر الخالية، ومصارعة الكائنات الخيالية، والتغلب عليها(...) وظهرت كذلك في الروايات الفرنسية الجنيات والحوريات والحيوانات المسحورة، وجبال المغناطيس، وتطورت أيضا بعض العادات والشعائر مثل: الطلاسم، وحل الألغاز، وتفسير الأحلام"[1]. ونحن نستطيع أن نستمر في تمديد قائمة الأدباء والجماهير المتأثرة بقصص ألف ليلة وليلة إلى ما لا نهاية- بالموازاة مع لانهائية الليالي التي يحكيها هذا الكتاب كما يقول بولاخيس[2] – حيث إن كل ما يُذكر من عدد المتأثرين يبقى قابلا للزيادة، وهو ما يعبّر بالفعل عن الدور الحاسم الذي كان لهذه القصص.

لقد كانت قصص ألف ليلة وليلة سببا في تحول مقاييس الجمال، حيث ظهر نمط جديد من الكتابة يتميز بالغرائبية والسحرية والخيال الجامح، وهو أبعد ما يكون عن اتباع النماذج الكلاسيكية، وقد كان ذلك هو النواة الأولى للرومانسية فيما بعد، التي نادت بالعاطفة والابتعاد عن العقل. والقيمة التي لقصص ألف ليلة وليلة بالنسبة لنظرية التلقي ليست فقط قدرتها هذه على التأثير في الجمهور الأوربي المتشبع بالمبادئ الكلاسيكية، حيث "**كانت بداية اقتحامها عوالم الغرب الأدبية ذات صلة بخرق ألفة التلقي**"[3]، بل أيضا لأنها استطاعت أن تدخل تجارب أخرى للوعي الأوربي، وهذا ما يسميه ياوس بـ "العدول الجمالي Ecart esthétique " الذي يطلق على "**المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السائد والأثر الأدبي الجديد الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى "تغيير في الأفق"، سواء ذهب إلى معارضة التجارب المألوفة، أو إلى جعل تجارب أخرى غير مسبوقة تشق طريقها نحو**

---

[1] – جمال شحيد: ألف ليلة وليلة في الأدب الفرنسي حتى الثورة الفرنسية، مجلة المعرفة، شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 191، 192، ، دمشق، سوريا، 1 فبراير 1978، ص256.

[2]– عيسى مخلوف: الأحلام المشرقية: بورخس في متاهات "ألف ليلة وليلة"، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1996، ص25.

[3] – ياسمين فيدوح: إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، المرجع السابق، ص192.

الوعي"[1]، وهذا ما يعطي لقصص ألف ليلة وليلة دورا محوريا في سيرورة التاريخ الأدبي الأوربي، حيث إنها تعدّ نقطة مفصلية بين الكلاسيكية والرومانسية، والحقيقة أنه لم ينته دورها عند تغيير التقاليد الأدبية من خلال هذا التطور الأجناسي فحسب، بل إن قيمتها غير منفصلة عن المحتوى الاجتماعي، لقد منحت هذه القصص الفرد الأوربي أسلوبا جديدا في الحياة؛ فشخصية شهرزاد مثلا التي "**تحرّقت أوربا كلها للاستماع لها**" [2]، كان لها حضورها الطاغي على المستويين الجمالي و الاجتماعي؛ فقد "**أثّرت تأثيرا حاسما في تاريخ المرأة الأوربية، وجعلت من القرن الثامن عشر أعظم القرون في حياتها، وكان لجمالها وثقتها في نفسها وتصديها وحدها لشهريار الذي عجز كل الرجال عن أن يوقفوه، واستخدامها لسلاح الأنوثة والمعرفة معا، كان لهذا كله أثر كبير في تكوين شخصية المرأة الأوربية**"[3]، وهي القيمة الاجتماعية التي طالما رافع ياوس من أجل أن تكون ضمن اهتمام نظرية التلقي، بحيث يُخلق بوساطة التلقي عالم اجتماعي جديد وأخلاق جديدة، ولا يكون مجرد انعكاس للأخلاق السائدة. أما من ناحية العلاقات مع الشرق، فقد كانت قصص ألف ليلة وليلة فاعلا أساسيا في تكوين صورة الشرق في عيون الغرب، وهو الموضوع الذي ينتمي إلى دراسات الصورة (L'imagologie)، كما أدت إلى ظهور مبحث "الاستشراق" الذي سيكون له شأن عظيم في تخطيط العلاقة شرق/ غرب وفق معايير سحرية غالبا. وهذا الواقع يوحي بأن هذه القصص غيّرت تاريخا كاملا من العلاقات بين الشرق والغرب وليس فقط جنسا أدبيا.

---

[1] – هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، المصدر السابق، ص69.

[2]– بول هازار، أزمة الضمير الأوربي 1680–1715، تر: جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوي، مطبعة الكاتب المصري، ط1، القاهرة، مصر، 1948، ص367.

[3] – ياسمين فيدوح: إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، المرجع السابق، ص195.

3- التلقي والتواصل الأدبي العالمي:

يحيل مفهوم "التواصل الأدبي" بصيغته "الياوسية" (نسبة إلى ياوس) على مجال منغرس في صلب اهتمامات نظرية التلقي الألمانية، بل إنه ومنذ " **1966 لم تتوقف جمالية التلقي، المعروفة باسم "مدرسة كونستانس" عن التطور لتتحول إلى نظرية للتواصل الأدبي**"[1]. لهذا، فمن المفيد أن نشير إلى أن دراسة "التواصل الأدبي" المؤسس على فعل التلقي يختلف عن دراسات "أفق التوقع" وكيفية إعادة تشكله، ويختلف أيضا عن منطق السؤال والجواب، وعن متعلقاتهما، في كونه يحيل على تطبيقات أكثر انفتاحا للتاريخ الأدبي على البعد العالمي؛ فإذا كنا في العناصر السابقة قد تناولنا بالتحليل مبادئ نظرية التلقي عند ياوس، فإننا كنا نحلل قضايا تتسم بشيء من الانعزال أو أنها مأخوذة من زاوية داخلية إن صح التعبير؛ أي أننا كنا نناقش مفاهيم وضعها ياوس أصلا من أجل أهداف محدودة جغرافيا متعلقة بارتباط معلوم بين الأثر الأدبي والمتلقي، وياوس ذاته يعترف بأن جمالية التلقي "**كانت في بداياتها ما تزال تلوح في شكل جمالية الفن المستقل متعلقة بتلك الآثار الفنية التي تتجاوز، بفضل قيمتها التجديدية أو السلبية، أفق توقع جمهورها الأول، والتي تبتعث فيما بعد، وبفضل اكتمالها الدلالي، تاريخا تأويليا غنيا**"[2]. وقد ذكرنا أن مناقشتنا لقضية دراسة تلقي أعمال أجنبية هو تطبيق لقواعد موضوعة أساسا للتطبيق الداخلي في التلقي (بما أن الطرف المتلقي الذي هو الجمهور، ينتمي إلى التراث واللغة والقومية نفسها التي ينتمي إليها العمل الأدبي)، على حالات خارجية (تخص الأعمال الأجنبية)، وهي المهمة التي لم يقم بها ياوس آنذاك (في كتابه التأسيسي: "نحو جمالية للتلقي" (1967) المذكور آنفا) لأسباب متعلقة بجِدّة نظرية التلقي، وبأهداف منهجية أخرى، ومع ذلك، فإن تطبيقاتنا لا

---

[1] – هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص101.

[2] – المصدر نفسه، ص113.

تتعارض مع منهجية نظرية التلقي في شيء، بل إنها تعمّقها وتغنيها ببعد جديد لم يكن ياوس غافلا عن الإشارة إليه، بل ومناقشته في تنظيراته اللاحقة كما سنرى.

إننا الآن بصدد الحديث عن تحليلات داخل نظرية التلقي، وضعها ياوس أساسا لمناقشة مسائل تتعلق باستقبال الأعمال الأجنبية، وبكيفيات إقامة تواصل أدبي عالمي على أساس من نظرية التلقي، وهو لذلك يذكر علم "الأدب المقارن" بكل وضوح في عدة مواضع، على اعتبار أنه علم جاء في الأصل من أجل هذه المهمة بالذات المتعلقة بدراسة العلائق التواصلية بين الأمم، كما يذكر عددا من متعلقاته. وياوس يعتمد على منهجه في التلقي من أجل أن يبين المآخذ التي وقع فيها الأدب المقارن التقليدي، وكذلك كل المقاربات التي حاولت أن تتناول قضية التواصل الأدبي من زوايا مختلفة.

والحقيقة أن ياوس لم يكن يعتبر أن الأدب المقارن وحده هو من كان يقوم بمهمة أداء دور التواصل الأدبي بطريقة خاطئة، بل كان فقط يعتبر أنه الميدان الأكثر حاجة للتجديد نظرا لدوره الأصلي في التصدي لهذه القضية، بينما توجد هناك الكثير من الميادين المعرفية مثل الماركسية، والشكلانية وغيرها التي كانت تسعى هي الأخرى إلى القيام بالمهمة نفسها، كانت تقع في أخطاء مشابهة، نظرا لأنها لم تأخذ بعين الاعتبار الدور الحاسم الذي يلعبه التلقي في هذا المجال، وطبيعته التاريخية التي تضمن له تناول السيرورة الحية للتواصل الإنساني على مستوى الخطاب الأدبي، والخصائص التي تميزه عن كل الخطابات الأخرى.

3-1 البنية الهيرمينوطيقية للتواصل الأدبي

إن نقطة الانطلاق الأساسية التي يجب أن نبدأ منها عند مقاربة قضية التواصل الأدبي هي المرجعية المعرفية الواجب اتباعها، لأن ذلك هو الكافل بأن لا نخطئ الهدف الذي نحن بصدده وهو إدراك كيفيات التواصل الأدبي من منظور نظرية التلقي، ومنه، فنحن هنا أمام خيارين منهجيين، إما أن ننطلق من الخلفية العلمية الموضوعية وتطبيقاتها على الخطاب

الأدبي، وإما أن ننطلق من الخلفية الهيرمينوطيقية، وياوس لا يتردد في اختيار الثانية، حيث إن نظرية التلقي ليست في الأصل إلا تطبيقا للمقاربة الهيرمينوطيقية على الخطاب الأدبي، وتكون هذه المقاربة أشد إلحاحا وفاعلية كلما تعلق الأمر بتلقي الأعمال الأدبية الأجنبية بسبب المسافة الجمالية الفاصلة بينها وبين أفق توقعات المتلقي.

إن القضية الأولى التي كان يجب على ياوس معالجتها بهذا الصدد هي بيان تهافت المقاربات البنيوية والشعرية واللسانية للنصوص الأدبية التي كانت تحاول أن تتخذ منهجا علميا موضوعيا، بينما كان الانتقاد الذي وجهته هذه المناهج البنيوية – ممثلا في كتاب "ضد التأويل Against interpretation" لـ "سوزان سونتاج Susan Sontag" (1966) – للتأويل بوصفه منهجا لا يتناسب مع دراسة الأدب الحديث، بكل ما يحمله هذا الأدب من غموض وانفتاح، كان ذلك مناسبة لياوس حتى يبين أن نظرية التلقي ترفض هي الأخرى تلك المقاربة الهيرمينوطيقية التقليدية للنصوص، حيث إن ذلك التأويل "**يختزل المعنى المتعدد للعمل المفتوح إلى معنى واحد يزعم أنه موضوعي**"[1]، وهو يقصد بهذا النقد الهيرمينوطيقا الرومانسية ممثلة في علميها البارزين: شلايرماخر ودلتاي، وقد رأينا كيف أنهما يهدفان – من خلال مجالين مختلفين هما اللاهوت والتاريخ– إلى الوصول إلى المعنى الأصلي بوساطة التأويل، ومن ورائها كل التطبيقات الأدبية التي تتخذ الهدف نفسه. وهذا النقد يبين من زاوية أخرى التأخر الذي تعانيه الهيرمينوطيقا في مجال التطبيق الأدبي، مقارنة بالتطورات الحاصلة في مجال الهيرمينوطيقا العامة، وأيضا الهيرمينوطيقا اللاهوتية والقضائية، وهي النقطة التي وقف عندها جادامير، وحاول ياوس أن يستدركها باستعمال جماليات التلقي بوصفة منهجا خاصا بمقاربة النصوص الأدبية من منظور تأويلي.

إن الأمر الذي يغفله كل من التأويل التقليدي والمناهج البنيوية الحديثة عند مقاربتها لقضية التواصل الأدبي هو الوضع التاريخي بالنسبة للمتلقي؛ أي لحقيقة أن المتلقي الذي

---

[1] – المصدر السابق، ص104.

يتناول نصا قديما أو أجنبيا لا يمكنه أن يَفعل ذلك بموضوعية كاملة، ومنه فإن التواصل الأدبي مطالب بأن يتخذ من التفاعل بين إنتاج الآثار الأدبية وتلقيها مجاله الأساسي؛ " **فبواسطة هذا التفاعل، يتم التبادل الدائم بين المؤلفين والمؤلفات والقرّاء، بين تجربتي الفن الحاضرة والماضية**"[1]، وهكذا يتحقق التطور التاريخي للأدب، إن المتلقي عندما يتصل بنص، مهما كان هذا النص، فإنه يقيم معه حوارا، بحيث إن ذلك يسمح للمتلقي بفهم النص فهما خاصا به، وليس إعادة لفهم مكرّس، فالتواصل بين الماضي والحاضر لا يمكن أن نعبّر عنه بمصطلحات نهائية وغير قابلة للمراجعة حيث لا تكون مهمة المتلقي أكثر من ترديدها، بل المتلقي ذاته هو علة هذا التواصل، ويكون تفعيله للنص هو الوسيلة الوحيدة لحياة هذا النص في الحاضر.

إن ما يدعو إليه ياوس في هذه الحالة هو تطبيق فرضيات الهيرمينوطيقا الفلسفية على الخطاب الأدبي من أجل بلوغ التواصل المنشود، وهذا ما يستوجب "**تطوير فعل الإدراك من خلال لحظات الفهم Verstehen، والتفسير Auslegen ، والتطبيق Anweden** الثلاث"[2]، وهذه اللحظات التي تخص نظرية الهيرمينوطيقا العامة –كما رأينا عند غادامير– تكاد تكون غائبة في الممارسة الأدبية، وياوس من أجل ذلك يبدي إعجابه الكبير بالهيرمينوطيقا اللاهوتية والقضائية، لأنها تمكنت من تحقيق هذه المقاربة؛ حيث "**لم يغفل اللاهوت والقضاء أبدا أن شيئا ما يحدث دوما ضمن سيرورة الفهم شبيها بالتطبيق على الوضع الراهن لمؤول النص المطلوب فهمه**"[3]، فعالم الدين لا بد أن يناقش قضايا الدين الثابتة دائما من خلال حالات مخصوصة، وهذا ما يعدّ "تطبيقا" للمبادئ الثابتة في الكتب الدينية المقدسة على الحالات المستجدة والمتطورة باستمرار، وهكذا يتكلم "بول ريكور Paul Ricoeur" عن أنه قد "**وجدت دائما قضية هيرمينوطيقية في المسيحية، لأن هذه إنما تصدر عن إعلان،**

---

[1] – المصدر السابق، ص102.

[2] – المصدر نفسه، ص104.

[3] – المصدر نفسه، ص104.

ووعظ أصلي، والذي تبعا له تكون المملكة، في يسوع-المسيح، قد اقتربت منا بشكل حاسم. ومادام الأمر كذلك، فإن هذا الوعظ الأصلي، هذا الكلام، يأتي إلينا من خلال كتابات ينبغي من غير توقف إعادتها كلاما حيا، وذلك لكي يبقى آنيا الكلام البدائي الذي يشهد على الحدث الأساسي والمؤسس"[1]، وهذه البنية الهيرمينوطيقية هي نفسها تلك التي تميز إصدار الأحكام القضائية، إذ إن القاضي مضطر باستمرار من خلال ترهين القوانين عند كل قضية مخصوصة إلى تطبيق نوع من التأويل الذي لا مفر منه. وإذا اتبعنا هذا المبدأ مع الظاهرة الأدبية، فإنه سيعطينا فهما جديدا لتلقي الأعمال القديمة، سواء كان ذلك التلقي من جمهور عام، أو من النقاد، أو من المبدعين الذين ينتجون نصوصا تعتبر تأويلا خاصا لتلك النصوص القديمة، وفي كل هذه الحالات، فإن المتلقي يمارس تطبيقا لنصوص قديمة على حالته الراهنة، وهذا قوام التواصل الأدبي مع الأعمال البعيدة في الزمن أو المكان.

3-2 الخلفيات المعرفية للمتلقي وفاعلية التلقي التواصلي

لقد تحدثنا عن فاعلية الأثر الأجنبي في كسر أفق توقع جمهور محلي، وقد ساعدنا ذلك في معالجة عدة حالات من التلقي للأعمال الأجنبية، وما نجم عنها من نتائج فيما يخص أفق التوقع ذاك. أما الآن فإننا سنتكلم عن فاعلية الجمهور في فهم العمل الأدبي؛ أي أننا سنقلب العملية، من خلال البحث في عملية التأويل ذاتها التي يقوم بها المتلقي للعمل الأدبي، ويستند هذا التلقي إلى "التجربة الجمالية" التي للمتلقي، والتي يستطيع من خلالها القيام بفعل التأويل، وهنا أيضا سيكون الحديث عن القيمة التناصية التي تؤطر تلك التجربة الجمالية أمرا لا مفر منه؛ إذ إنها غير متعلقة فقط بقيمة التلقي كتلق، ولكن أيضا بقيمته كمحدد أساسي لبروتوكولات إنتاج جديد بفعل التلقي الإبداعي، حيث إن "**المنتج هو دائما**

---

[1] – بول ريكور: صراع التأويلات دراسات هيرمينوطيقية، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص438.

متلق حين يشرع في الكتابة"[1]، وتمثل هذه الحالة الوحدة الصغرى التي يتركب من مجموعها التواصل الأدبي، وتسير وفق ما يسميه ياوس بـ "الجدل"، وهو مصطلح يستعمله لأغراض مخصوصة، بحيث إنه يختلف عن "الجدل" الماركسي المستند إلى أصوله الهيجلية، والمطبّق على الميدان الأدبي بوساطة سوسيولوجيا الأدب، والذي يؤكد على القيمة الموضوعية لكل عملية جدلية بين الإبداع والمجتمع والجمهور، مشترطا التناسب بينهم، وهو ما عبّر عنه "إسكاربيت" – الذي ينتقده ياوس– عندما قال بأن "**كل كاتب إذن أسير أيديولوجيته وجمهور بيئته: فيمكنه أن يقبله أو يعدّل فيه أو يرفضه كليا أوجزئيا**"[2] وهذا تبعا لمدى عكس إبداعه لحقيقة الظروف الاجتماعية. أما ياوس، فإنه يفهم الجدل بوصفه سيرورة التلقي والإنتاج؛ فكل إنتاج هو تلقي بالضرورة، بينما يكون كل تلق هو إنتاج في حالة التلقي الإبداعي خاصة، ومن خلال هذه الجدلية المحددة لبنية التطور التاريخي، تظهر حقيقة التواصل الأدبي كمعنى كلي متعلق بالتجربة الإنسانية عامة، ومع ذلك، فإن ياوس يعطي أهمية بالغة للجانب السوسيولوجي في إطار عملية التلقي، ورفضه للمقاربة الماركسية لا يعني أكثر من محاولة تحييده للصيغة الآلية التي تميزه؛ فهو يعترف بأن "**تاريخية الفن والأدب لا تختزل إلى حوار بين المتلقي والعمل، بين الحاضر والماضي، فالقارئ طبعا ليس منعزلا في الفضاء الاجتماعي، ولا يمكن "تحويله إلى مجرد كائن يقرأ"، فهو بوساطة التجربة التي توفرها له القراءة، يساهم في سيرورة تواصل، تتدخل ضمنها تخييلات الفن فعليا في تكوين السلوك الاجتماعي وتنقله ومحفزاته**"[3]، وهذا بالذات هو الدور الثوري الذي يلعبه الفن في الحياة، فهو ليس انعكاسا لقيم مجتمعية، بل هو خلق لقيم جديدة تسهم في تطوير المجتمع.

---

[1] – هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص101.

[2] – روبير إسكاربيت: سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، ط3، بيروت، لبنان، 1999، ص108.

[3] – هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص134.

ونحن عندما نتكلم عن علاقة تناصية تخص التجربة الجمالية عند المتلقي، فإن هذه العلاقة لا تعني أكثر من أن عملية التأويل التي يقوم بها كل متلق لا بد لها أن تنطلق من الخلفية الذهنية التي تؤثثها مجموعة من النصوص المقروءة من قبل، والمفتوحة على كل الثقافات والأجناس، "**فعلاقات التناصّ لا تنشأ بين أعمال أدبية تنتمي إلى أدب قومي واحد، بل تتخطى ذلك إلى آداب وثقافات متعددة**"[1] ، وهو من جانب آخر وضع تشترك فيه مجموعات من القرّاء بقدر ما يتميز فيه كل قارئ عن الآخرين، وهو ما يتيح شيئا من الاستقرار على أفق توقع الجمهور، في الوقت نفسه الذي يكرّس نسبية القراءة؛ فالقارئ "**ليس بريئا، كما أنه لم يأت من فراغ، إنه القادم إلى النص ومعه استراتيجياته ومعارفه وتوقعاته التي قد يشاطره فيها العديدون**"[2]، وتفسيره للنص ينسجم مع هذه الخلفية، حيث إنه يتم على أساسها الحكم على النص؛ فـ "**كل فعل تلق يفترض اختيارا وتحيزا إزاء التقليد السابق**"[3]، وهكذا تحمل كل عملية تلق لنص ما موقفا من هذا النص، وهذا الأخير يستند إلى طبيعة المحتوى التناصي للخبرة كما قلنا، فإذا اعتبرنا أن التواصل الأدبي هو هذه العلاقة الجدلية بين التلقي والإنتاج، وإذا أخذنا بعين الاعتبار تشكلات أفق التوقع بإزاء النصوص المفصلية، وخاصة تلك التي تكون غرابتها وإدهاشها نابعا من أجنبيتها، فإنه بإمكاننا في هذه اللحظة أن نتكلم عن أن إنتاج المتلقي الإبداعي، والذي تلقى أثرا أجنبيا، وتغير أفق توقعه معه، سيكون إنتاجه مرتبطا بطريقة أو بأخرى بإقامة علاقة تناصية مع هذا النص الأجنبي، وهكذا سننتهي إلى تاريخ أدبي يتوسع باستمرار ليشمل كل آداب العالم في علاقات حوارية مثمرة.

---

[1] – عبده عبود: الأدب المقارن: مشكلات وآفاق، المرجع السابق، ص56.

[2] – محسن جاسم الموسوي: المقارنة والتناص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 26، مج 7، المملكة العربية السعودية، ديسمبر 1997، ص15.

[3] – هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص110.

ومن أجل هذا التحديد التأويلي للسيرورة التاريخية، القائم على العلاقات التواصلية الحوارية بين الماضي والحاضر عن طريق التلقي، أو بين الأعمال البعدية زمانيا أو مكانيا، فإن ياوس يشير إلى أن تلك العلاقات قد "**بقيت متوارية خلف تتابعات مختزلة إلى علّية بسيطة**"[1]، وبذلك فهو ينتقد كل المقاربات الوضعية التي تجعل من عملية التواصل الأدبي عملية ميكانيكية. وهذا الأمر لا يخص فقط تلقي الأعمال الأدبية المفردة، بل ينطبق أيضا على مثل "الروائع الأدبية" و"الأجناس الأدبية" و"العصور الأدبية"، ففي هذه الأخيرة يبرز معنى العصر بحسب ياوس، لا كمفهوم كلي ومنته، ولكن كفكرة يتم تفعيلها باستمرار عن طريق التلقي الراهن، ومن خلال عملية تأويلية دائما، فالرومانسية مثلا، ومن أجل فهمها في الحاضر بطريقة جيدة، يجب أن نرى مجموع ترهيناتها من خلال التلقيات المتعاقبة لها[2]، ولا يكتفى بتفعيلاتها المحلية، بل يجب أيضا " **مقابلة تفعيلات الرومانسية في التقاليد الأدبية السائدة بتاريخ تلقيها في الآداب السلافية وغير الأوربية، فبما أن التواصل الأدبي سيرورة تختار ضمنها الذات المتلقية باستمرار ما يهمها ويلذ لها من بين ثروات الماضي أو الآداب الأجنبية، فإن مسافة تحديد ما تم تلقيه وما تم رفضه (...) تثير بالذات قضايا موجية ذات صلة بالتفعيل التاريخي لمعنى أدبي ما**"[3]، وذلك راجع بالدرجة الأولى إلى طبيعة الوعي المتلقي، ومحتويات تجربته الأدبية وتمرسه بالأدب، وقبوله لتقليد أجنبي ما أو رفضه يستند إلى تقاطعات أفق توقعه مع هذا التقليد.

3-3 الأدب العالمي بوصفه مجالا للتواصل

يعد مصطلح " الأدب العالمي Weltliteratur " – الذي يعود أصله إلى "غوته J. W. Goethe "– واحدا من بين أهم المصطلحات التي يتم تداولها في ميدان الأدب المقارن،

---

[1] – المصدر السابق، ص110.

[2] – المصدر نفسه، ص111.

[3] – المصدر نفسه، ص111.

وكانت تجري أقلمة محتواه باستمرار من أجل أن يتواءم مع التيارات المعرفية المختلفة لكل توجه، ومهما اختلفت التسميات التي تطلق على هذا النمط الأدبي، سواء سمّي " الروائع الأدبية"، أو سمي" الكلاسيكيات"، أو سمي "الأعمال الخالدة"، فإن السمة الأبرز هي قضية حيازة مقومات الرقي والخلود التي تنم عن عبقرية تمثل أرقى ما وصل إليه الإبداع البشري.

وياوس يتناول هذا المفهوم بالكثير من الجدة، استنادا إلى توجهه في التلقي، وهو بذلك يختلف عن كل المقاربات التقليدية، ويمكننا هنا أن نستعرض بعض هذه المقاربات. لقد كان هذا المصطلح يهدف بالنسبة لمؤلفي كتاب "ما الأدب المقارن؟" إلى "**إحصاء الروائع الأدبية التي تكوّن التراث البشري وشرحها، وكذا عناوين تشكل مجد الكرة الأرضية، وكل ما تجاوزت ملكيته الأمة الواحدة ليصبح في الوقت نفسه ملكية لمجمل الأمم**"[1] ، ولكنهم في الوقت نفسه يحذروننا من أن "**نفهم الأدب العالمي بمعزل عن التطور التاريخي، لأن مضمونه ما يفتأ يتغير، بالافتقار أحيانا والاغتناء غالبا** "[2] ، وهذا يعني أن هناك دائما آداب جديدة تدخل هذا النطاق تبعا لدورها على الساحة العالمية.

أما رينيه ويليك، فهو يتحمس لما يسميه "الأعمال الخالدة"، معتبرا إياها "**الكيان الأساسي في الفن، وذلك على عكس ما يقوله الكثيرون، فهناك هوة سحيقة بين الفن العظيم والفن السقيم**"[3]، ومن الواضح أن ويليك يركز على القيمة الفنية لتلك الروائع، وهو ما يتناسب مع منهجه النقدي، وقيمة تلك الروائع تنبثق من كونها أعمال متفردة تحتاج تحليلا معمقا. ويبني "فرانكو موريتي Franco Moretti " موقفه من "الأدب العالمي" على نقض هذه المسلمة التي آمن بها ويليك، معتبرا بأن "**مشكلة القراءة القريبة (في تجسيداتها جميعا، من النقد الجديد إلى التفكيك) هي أنها تعتمد بالضرورة على مجموعة بالغة الصغر من النصوص**

---

[1] – بيير برونيل، كلود بيشوا، أ. م. روسو: ما الأدب المقارن؟، تر: عبد المجيد حنون، نسيمة. م. عيلان وعمّار رجال، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2010، ص124.

[2] – المرجع نفسه، ص125

[3] – رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، المرجع السابق، ص23.

المكرّسة (...) فأنت لا توظف كل هذا القدر من النصوص الفردية إلا حين تحسب أن قلة قليلة منها وحسب هي المهمة فعلا، وإلا لما كان لذلك معنى"[1]، وبما أن الأمر لا يتعلق بمجموعة منتهية من النصوص التي تحظى بقيمة لا زمنية، وغير قابلة للنقاش، وخاضعة للمركزية الأوربية، فإن موريتي يربط الأدب العالمي بما يسميه "القراءة البعيد"، حيث تؤخذ بعين الاعتبارات كل الآداب العالمية، في إطارٍ من تبادل السمات الجمالية، أو بصورة أصح، تفاعل الآداب الصغيرة مع الآداب الكبيرة من خلال الأخذ منها، ومن هنا يتبين أن "**الأدب العالمي هو نظام، ولكنه نظام تنوعات، نظام واحد، لكنه ليس موحدا، وقد حاول ضغط المركز الأنجلو- فرنسي أن يجعله موحدا، لكنه لم يتمكن قط من أن يمحو واقع الاختلاف ذلك المحو الكامل**"[2]، ومن هذا المنطلق، وجب أن تدرس تلك الآداب التي تعدّ بالنسبة للمركز آدابا تابعة، وهي تدرس من أجل إدراك كيفية مواءمتها للآثار التي تأتيها قسرا مع خصوصياتها المحلية.

وتشترك الناقدة "باسكال كازانوفا Pascale Casanova " في نظرتها إلى "الأدب العالمي"، أو ما تسميه هي بـ "الجمهورية العالمية للآداب" مع موريتي من جانب الخلفية السوسيولوجية؛ إذ إنها تتخذ من نظرية عالم الاجتماع الفرنسي "بيير بورديو"، وخاصة مفهومه عن "رأس المال الرمزي" الذي يبين أن الذوق الأدبي تابع للسلطة الاجتماعية، أساسا لها[3]، وهي توافقه أيضا من ناحية السمة التواصلية بين الآداب العالمية، ولكن، وبينما يركز موريتي على قضية تلقي الآداب الصغرى للروائع، وإقامة التفاعل بينها وبين المحيط المحلي، فإن كازانوفا تستثمر - من أجل تعريفها للأدب العالمي- تلك الاستعارة المعبّرة للكاتب الإنجليزي "هنري جيمس Henry James "، والتي تؤكد على "**الوحدة الزخرفية في**

---

(1) - فرانكو موريتي: تأملات في الأدب العالمي، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، العدد 86، فلسطين، شتاء 2006، ص176.

(2) - المرجع نفسه، ص179.

(3) - منى محمد طلبة: عالمية الأدب من منظور معاصر، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج33، العدد2، الكويت، 2004، ص160. (بتصرف).

البساط"[1]، وهي من خلال هذه الاستعارة ترمز إلى الآداب المعزولة بالزخارف، وترمز للأدب العالمي بالبساط (السجادة)، حيث تقاس قيمة الزخارف بالنظر إلى السجادة كاملة، وهي كلها تشكل فسيفساء متناسقة، وهذا يعني أن الآداب المختلفة يجب أن تدخل في الأدب العالمي من أجل استخلاص قيمتها، وهذا لا يكون إلا من خلال صراع بين الآداب السائدة والآداب التي تسعى إلى السيادة، على شاكلة ما يحدث داخل المجتمع الواحد من صراع على الزعامة كما شرح بورديو. أما " هارولد بلوم Harold Bloom" فإنه يتحدّث في كتابه "قلق التأثير The Anxiety of influence : A theory of poetry" عن العلاقة الصراعية أيضا، ولكنها علاقات بين الأدباء الكبار السابقين واللاحقين، "**فساحته هي الشعراء الأقوياء، وعنايته هي بالموروث، بما فيه من كبار يؤثرون في غيرهم، والفعل بين هؤلاء والتالين لهم "دينامي"، بمعنى أن التالين من الشعراء، أو الأحفاد الكبار، يتبارون مع ظل الكبار الأوائل، ساعين إلى البرهنة على غياب الدين لهؤلاء الآباء، أو فلنقل أنهم يعيدون تكوين المعاني والصياغات بأشكال مختلفة، مليئين بالوسواس جراء ما يمكن أن يقال عنهم من تبعية**"[2]، وهذه العملية الصراعية هي قوام التواصل بالنسبة لبلوم.

وبالرجوع إلى ياوس، فإننا نجد بأنه يتناول مفهوم "الأدب العالمي" بالاستناد على ركيزتين أساسيتين متلازمتين هما: التلقي، والتواصل الأدبي، وانطلاقا من هاتين الركيزتين كان العدو الأول لنظرية التلقي هو تلك النظرة الكلية التي تدّعي أن الروائع العالمية هي نصوص تحمل قيمة خالدة ولا زمنية، فجمالية التلقي " **تتعارض مع تصور للتقليد الأدبي يكون، حسب العقيدة الإنسية أو فلسفة التاريخ الماركسي الحديثة نوعا من "الكنز" الحاضر باستمرار وغير المحدد بزمان The house of beautiful، ومع تصور التراث الثقافي بما هو مادة**

---

[1] – باسكال كازانوفا: الجمهورية العالمية للآداب، تر: أمل الصبان، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 414)، القاهرة، مصر، 2002، ص09.

[2] – محسن جاسم الموسوي: المقارنة والتناص، المرجع السابق، ص24، 25.

دوما متنامية وجاهزة للاستعمال"[1]، وإذا ما أرادت هذه الروائع أن لا تصبح مجرد "وصفات جاهزة" وغير مثيرة للاهتمام، فعليها أن تخضع للقانون العام الذي يحكم كل استقبالٍ للتراث الأدبي، وعليها أن تفترض " **علاقة حوارية بين الماضي والحاضر، ويترتب عن ذلك أن الأثر الذي أنتج في الماضي لا يمكنه، تبعا لذلك، أن يقدم لنا جوابا "وأن يقول لنا شيئا" اليوم، إلا إذا قمنا، أولا وقبل كل شيء، بطرح السؤال الذي سيقلص المسافة الزمنية بيننا وبينه**"[2]، وقد رأينا كيف أن ياوس قد رفض مبدأ "تاريخ التأثيرات" الذي قال به جادامير، والذي يعتبر أن الأعمال الكلاسيكية تقوم بنفسها بفعل الوساطة بين الماضي والحاضر، وتؤوّل نفسها بنفسها، حيث يتيح لها ذلك إلغاء المسافة التاريخية[3]، فالمهمة الأساسية التي يجب أن يقوم بها المتلقي إزاء تلك الأعمال العظيمة في كل عصر ليست هي إعادة خلق المعنى القديم، ولكن أن تكون موضوع لخبرة ذاك المتلقي الذي يسخّر خبرته الحاضرة في إقامة تواصل مثمر بينه وبين النص، فهو يتخذ موقفا من النص تبعا لتراثه الخاص، وبهذا يكون المتلقي، من خلال قدرته التأويلية، هو الفاعل الحقيقي في سير التاريخ الأدبي للأعمال الكلاسيكية، ولا شك أن هذه العملية التواصلية التي يقوم بها المتلقي بإزاء النص، واعتمادا على فهمه الخاص، هي من باستطاعتها أن تخرج تلك الروائع من جمودها الدلالي، وتجعلها تعيش في ثوب جديد خلال كل عصر جديد أو بيئة جديدة.

إن نظرة ياوس المتفردة هذه لا تخفي ما يوجد بينه وبين تلك الاتجاهات من تقاطعات؛ فبينما يشيد بـ" هارولد بلوم"، مرجعا له الفضل في "**وضع نظرة تأويلية تسمح باستبدال أسطورة "الرواد" الأدبية بجدول كامل من مقولات " سوء الفهم الإبداعية Creative misreading"، ومن ثمة فإن العلاقة بين المؤلفين الكبار تفسّر في هيئة Revisionary Ratios، أو بالأحرى في شكل أجوبة يقدمها الشعراء الأبناء للأسئلة التي تركها الشعراء**

---

[1] – هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص112.

[2] – هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي، المصدر السابق، ص81.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص79– 82.

الآباء مفتوحة"[1]، فإن تقاربا آخر من زاوية أخرى يظهر واضحا بين آرائه وآراء كل من "موريتي" و"كازانوفا"، بما أن التوجه التأويلي الذي يؤثث عملية التواصل الأدبي يسجل حضوره الدائم، ولا شك أن ذلك راجع إلى انتمائهم جميعا إلى التوجه ما بعد البنيوي، الذي يتّسم بنبذ عام للتفكير الدوغمائي، مع فارق أن "بلوم" يتحدث عن صراع داخل التقليد الأدبي الواحد غالبا، بينما تتميز العملية التواصلية عند كازانوفا وموريتي بأنها ذات بعد عالمي

في مقابل ذلك، نلاحظ تنافرا كاملا بين وجهة نظر ياوس ووجهة نظر أعلام المدرستين التاريخية والنقدية، ولهذا، كان رده موجها إليهما على وجه التحديد، وخاصة إلى ذلك الطابع العلّي الذي يجعل من الأدب العالمي مفهوما جامدا، وينتقل من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر ككتلة غير قابلة للتغيّر أو التطور. أما ما يتعلق بالفروقات التي بين رأي ياوس وآراء النقاد الثلاثة الآخرين، فتظهر في التفاصيل، بما أن التقارب بينه وبينهم لا يعدو أن يكون تقاربا في المبدأ العام المتعلق بتجاوز الطبيعة الجامدة لنماذج الأدب العالمي.

لقد صبغ "موريتي"على الأدب العالمي صبغة نسبية، من خلال فعل "الأقلمة" التي تقوم بها الآداب "الصغيرة" بإزاء تلك الروائع، بالإضافة إلى جعلها آلية للتواصل العالمي، فعند انتقال تلك الروائع إلى فضاءات ثقافية أخرى، فإنها تخضع لفهم خاص عند كل أدب مستقبِل على حدة، ولكن ما يعيب تنظيرات موريتي هو ذلك الطابع السوسيولوجي– الناتج عن خلفيته الماركسية– الذي يؤدي إلى التركيز على بيئة الأدب المستقبِل أكثر من تركيزه على حقيقة كونه أدبا، كما أنه لا يعطي لقضية التلقي أهمية كبيرة، بل إنه يعلن أن منهجه هو الشكلانية السوسيولوجية[2]، آخذا بذلك قضية التلقي بشيء من الميكانيكية. بينما لا تركز "كازانوفا" على تلقي الأعمال ذاتها وما ينتج عنه من تغيّرات تمس النص والمتلقي على حد السواء، بل تركز اهتمامها على بيان قيمة الأعمال الوطنية المختلفة والمتداخلة داخل

---

[1] – المصدر السابق، ص110.

[2] – فرانكو موريتي: تأملات في الأدب العالمي، المرجع السابق، ص180.

تلك "السجادة" التي تمثل الأدب العالمي، أما "بلوم"، فلا يعيب منهجه إلا كونه يتحدث عن الصراع بين الآباء والأبناء من الأدباء الكلاسيكيين في إطار التقليد المحلي الواحد غالبا، حيث يتم فعل التأثير الذي يستقبله الأبناء بالأخذ وأيضا بالرفض في الآن نفسه، فيما يشبه ممارسة مفهوم "التأثر العكسي" عند المدرسة التاريخية في الأدب المقارن، ولكن "بلوم" لا يطبق هذه العملية على المستوى العالمي.

3-4 التلقي المقارن للأدب وإمكانات التواصل

تكمن أهمية الأدب المقارن بالنسبة إلى ياوس في أنه المجال الذي يفترض أن يقوم بدراسة عملية التواصل بين الآداب العالمية، ولئن كان هذا المبدأ ينسجم تماما مع توجهه في تناول الأدب من وجهة نظر تاريخية، فإن الاعتراض الأساسي على هذا العلم يتمحور حول قضية المنهج. ومن هذا المنطلق، وبالاستناد إلى تراثه التأويلي في التواصل، يهاجم ياوس المنهج الوضعي الذي يتخذه الأدب المقارن، كما يهاجم مفهوم التاريخية المتعلق به، والذين كرستهما المدرسة التاريخية؛ فهو ينتقد تعريف "جان ماري كاريه Jean Marie Carre" الذي يعتبر أن الأدب المقارن هو "**دراسة العلاقات الروحية بين الأمم والروابط بين الأفعال**"[1]، معتبرا أن ذلك "**يؤدي إلى بقاء تجربة التواصل الأدبي المعيشة متوارية تحت مجموعة من الظواهر الأدبية**"، **وإلى إغفال وجود ذوات فاعلة وراء العلاقات الموضوعية أو الروحية تحقق التبادل الأدبي بالتلقي كما بالتأويل، وبالاكتفاء كما بإعادة إنتاج الأدب السابق**"[2]، فالمدرسة التاريخية تعتبر الظواهر الأدبية "أشياء" منتهية، ويتم تناقلها من أمة إلى أخرى عبر وسائل ووسائط واضحة ومحايدة، لذلك فإن الهدف المنشود من خلال ذلك المفهوم العلمي كان هو السعي إلى رسم سلاسل متصلة من النصوص التي هي نتيجة اتصال ملموس.

---

[1] – هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، المصدر السابق، ص108.

[2] – المصدر نفسه، ص108.

وإذا كان ياوس لا يمثل الاستثناء من خلال نقده هذا؛ إذ إن المنهج الوضعي صار قديما بما يكفي لكي تتم ملاحظة نقائصه من طرف كل الذين ناقشوا موضوع الأدب المقارن، إلا أن ياوس لا يقدّم جديدا فيما يتعلق بالكيفية الواجب اتباعها للخروج بهذا العلم من مأزقه، بل يعود بطريقة مفاجئة إلى المرحلة السابقة على تشكل الأدب المقارن كعلم، والمتمثلة فيما يسمى "المقايسات (الموازنات) بين القدماء والمحدثين" مادحا لها، ومعتبرا إياها النموذج المقارني الذي ينبغي احتذاؤه. ويمكن أن يمنحنا مفهومه عن "الروائع الأدبية" الذي تمت مناقشته مساعدات جمة في فهم تصوره للأدب المقارن، بما أن المبدأ هو ذاته، وحتى النماذج هي ذاتها تقريبا، وهي تخص عملية التواصل الأدبي بين كبار الأدباء القدماء، وكبار الأدباء المحدثين، ممن تتم المقايسة بينهم لأجل أغراض جمالية وأخلاقية غالبا.

إن تلك الطريقة في "المقايسات"، والتي يرفضها الأدب المقارن التاريخي أشد الرفض، هي المثال الأكثر كمالا لإقامة مقارنة مثمرة وأصيلة بحسب ياوس، ومن الواضح أن ياوس لا يركز على عملية المقارنة بقدر ما يركز على عملية التواصل التي تميز المقارنة، فالآليات التي تتم بموجبها عملية التواصل يجب أن تكون مبنية على علاقة جدلية بين الإنتاج والتلقي وليس على علاقة سببية، وهو ما يميز "المقايسات" على المقارنة العلمية. وتملك تلك المقايسات تاريخا راسخا في التقليد الأوربي، حيث كان هناك باستمرار نموذج يقاس عليه، وكان غالبا يتمثل في النموذج اليوناني والروماني، وقد بلغت أوجها في عصر النهضة مع ازدهار المذهب الإنساني، فتلك "**المقايسات تنم عن حاجة تتعدى الجهر بالعقيدة الفيلولوجية، إلى البحث عن معايير جودة كانت ما تزال تجمع بين فكرتي الحسن والإصلاح، بين الجمال والأخلاق**"[1]، إن الشيء الأهم في تلك المقايسات التي تجمع بين كبار الأدباء، هو أنها ليست مجرد ترديد لأصوات القدماء من طرف المحدثين، بل هي في الأساس تطوير لفكرة "الحسن" القديمة عن طريق "الإصلاح" الحاضر، وهي تجديد لمفهوم

[1] – المصدر السابق، ص108.

الجمال والأخلاق، بعيدا عن كل المعاني المطلقة، إنها الحافز الذي ينطلق منه هؤلاء المحدثون من أجل تسخيره لإشباع الفهم الحاضر من خلال تلقي تلك النصوص، أو الإبداع على أساسها، ومهما كانت ردة فعل المتلقي بإزاء تلك النماذج، فإن الهدف الأسمى هو مراعاة الحالة الراهنة، وذلك من خلال ملئ تلك المسافة الزمنية الفاصلة بين المتلقي وبين النص بوساطة الفهم؛ فمؤلفو تلك " **المقايسات الموصوفة بأنها "سابقة للعلم" هم من يستطيعون تعليم العديد من مقارني اليوم أن كل مقارنة في التاريخ الأدبي تحتاج إلى tertium compationis (طرف وسيط)، أي إلى معيار نظري، وهذه المعايير لا تتفرع مباشرة من موضوعات المقارنة، بل تحصل من الفهم القبلي ومن الاهتمام اللاواعي أو المستخفي غالبا على المؤول، ذلك الاهتمام الذي يتعين على هذا المؤول تجليته بوساطة تأمله التأويلي، وكذا إدراجه بوعي في عملية المقارنة**"[1]، وهكذا يتبين أن ياوس ينظر إلى المقارنة على أنها عملية تاريخية تتيح التواصل الأدبي، وبينما تسقط القيمة الجمالية التي بحث عنها نقاد المقارنة إلى درجة سفلي، فإن الذي يأخذ مكانها هو عملية التلقي ذاتها، بكل حمولتها التأويلية.

إن الرجوع إلى مفهوم المقايسات يحمل أكثر من معنى في هذا المجال؛ وربما كان أهم شيء يحيل إليه هو أن ياوس، وانسجاما مع وضعه ما بعد البنيوي، يرفض البنية العلمية للمقارنة، بل إن المقارنة لا تعدو أن تكون إجراء نتخذه إزاء النصوص من أجل فهم أحسن لسيرورتها، ومن أجل إدراك العلاقات بين الأنا والآخر بصورة أفضل، الأدب المقارن ليس علما على الإطلاق، والدليل على ذلك أن تلك المقايسات لم تكن تحمل أية قواعد منهجية صارمة؛ إنها لم تكن تشترط العلاقات السببية، ولا الاختلاف اللغوي، ولا الانعكاس الاجتماعي... لقد كانت مقارنة وفقط. إن ياوس، من خلال هذا الرأي المباشر حول الأدب المقارن، ومن خلال كل التحليلات السابقة لقضية التلقي من منظور مقارن، يسهم بشكل

---

[1] – المصدر السابق، ص108، 109.

مؤثر في تجديد الأدب المقارن، ويقرّبه خطوة أخرى من طبيعته الأساسية بوصفه طريقة من طرق الإدراك البشري، وليس منهجا نطبقه بكل صرامة.

الفصل الثالث:

الدراسات الثقافية والمقارَنة

1- من الثقافة إلى الدراسات الثقافية المقارنة:

يتضمن مفهوم "الدراسات الثقافية المقارنة"* تركيبا من نوع خاص بين مجالين مختلفين هما "الأدب المقارن"، و"الدراسات الثقافية". وإذا كان المجال الأول معروفا منذ

---

*- نستعمل هنا مصطلح "الدراسات الثقافية المقارنة" للدلالة على هذا الفرع من الدراسة، ولكننا سنستعين لاحقا خلال هذا الفصل بمصطلح آخر هو مصطلح "النقد الثقافي المقارن" كلما رأينا أن المجال يقتضي استعماله، ولاشك أن التفريق بين المصطلحين يتكئ على تفريق أسبق بين مصطلحي "الدراسات الثقافية" و"النقد الثقافي"، وإذا استندنا إلى آراء "أرثر أيزابرجر Arthur Asa Barget" فإن الدراسات الثقافية -ممثلة في الصحيفة التي كان يصدرها مركز برمنغهام- كانت بمثابة المظلة التي تغطي مدارس النقد الثقافي المتعددة (ينظر: أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الأساسية، ص30، 31)، وبالرغم من كون هذه الفروقات لا تبدو ظاهرة بشكل واضح، وهو ما يجعل من المصطلحين شبه مترادفين، إلا أننا يمكن أن نعتبر أن "الدراسات الثقافية" أوسع مجالا وأسبق ظهورا من "النقد الثقافي Cultural Criticism" الذي لم يظهر إلا خلال تسعينات القرن الماضي على يد الناقد الأمريكي "فنسنت ليتش V. Leitch "، بحيث يختص "النقد الثقافي " بنقد الأعمال الثقافية المخصوصة. وإذا عدنا إلى مصطلح "الدراسات الثقافية المقارنة comparative cultural studies "، فإن هذا المصطلح قريب العهد، استعمله الناقد الأمريكي ستيفن توتوسي Steven Tötösy de Zepetnek كما سيأتي لاحقا، أما مصطلح "النقد الثقافي المقارن" الأثير في عالمنا العربي، فيبدو أن اشتهاره عندنا نابع من اشتهار تسمية "النقد الثقافي" التي انتشرت بشكل كبير في الوطن العربي منذ صدور كتاب عبد الله الغذامي "النقد الثقافي: قراءة في الأنساق العربية" (سنة 2000)؛ حيث كتب عبد القادر الرباعي كتابه "تحولات النقد الثقافي" (2007)، وكتب أحمد جمال المرازيق "جماليات النقد الثقافي" (2009)، وكتبت الكثير من الكتب والمقالات الأخرى تحت عناوين مشابهة، وهكذا نجد عدة أعمال لمقارنين عرب رسّخت هذه التسمية؛ فكتب عز الدين المناصرة كتابه " النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي" (2005)، كما كتب مقالا في مجلة" فصول" بعنوان " إدوارد سعيد والنقد الثقافي المقارن: قراءة طباقية " (العدد 64)، أما الناقد الجزائري حفناوي بعلي، فقد كتب هو الآخر كتابا أسماه " مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن"، ولكن هذا المصطلح لم يكتسب في أية واحدة من هذه الدراسات العربية مفهوما واضحا، بدليل كتابي عز الدين المناصرة وحفناوي بعلي؛ فالأول يناقش هذا المجال في تشابه شديد مع مجال الأدب المقارن الفرنسي، بينما يناقشه الثاني في تشابه شديد مع الدراسات الثقافية، ونحن في هذا البحث سنستعمل مصطلح "الدراسات الثقافية المقارنة" غالبا من أجل توصيف تلك المجهودات التي حاولت أن تناقش قضايا الهوية بين الأنا والآخر من خلال مختلف المجالات الثقافية مثل الجنوسة والإعلام والدراسات النفسية وغيرها، وهكذا سنضم إلى هذا الميدان أعمال

النصف الثاني من القرن التاسع عشر، فإن المجال الثاني لم يأخذ ملامحه إلا مع ستينات القرن العشرين، ومهما يكن من أمر، فإن هذه الإمكانية التي أتاحت التقاء فرعين معرفيين مختلفين، لم تكن فقط بسبب إفرازات النظرية ما بعد البنيوية، والفكر ما بعد الحداثي عامة من تقريب الفروع المعرفية بعضها إلى بعض، بل كانت، وبصورة أعمق، نتيجة لخلفيات فلسفية شبه موحدة اتكأ عليها كل واحد منهما؛ فالأدب المقارن قد اتخذ الصبغة التاريخية، وظهر في اتصال واضح بالفلسفة العلمية التنويرية والوضعية للقرن التاسع عشر مع أعلامه الفرنسيين أمثال آبل فيلمان A. Vilemain وفردناند برونتيير F. Brunetière وسانت بوف Sainte-Beuve، ولكنه ما فتئ يطور منهجه، ويتحلل من تلك الخلفيات التاريخية الدوغمائية كي ينتظم في إطار النهج النقدي على يد مجموعة من النقاد الأمريكيين أمثال رينيه ويليك R. Wellek، هاري ليفين H. Levin، هنري رماك H. Remak وغيرهم، حيث اتخذ طابعا نقديا وجماليا. فيما غيّر منهجه مجددا مع أفول الفكر البنيوي وظهور ما بعد البنيوية، وذلك من خلال اتخاذه مواضيع أكثر راهنية وتعقيدا مثل قضايا الهوية، الآخر، العولمة... ومناقشتها في إطار محددات المقاربة ما بعد البنيوية كالتعدد، والنسبية.

أما الدراسات الثقافية، فقد كان ظهورها مجاورا لظهور ما بعد البنيوية نفسها، بل يمكن اعتبارها "**تجسيدا لما يمكن أن تفضي إليه ما بعد البنيوية من دور في الحياة**

نقاد أمثال فريديريك جيمسون وفرانز فانون وغيرهما. أما مصطلح "النقد الثقافي المقارن" فسنخص به غالبا تلك الدراسات النقدية التي تبحث في أعمال مفردة من أجل توضيح تلك الأنساق المضمرة التي تحكم علاقة الأنا بالآخر، ويمكن أن نضم إلى هذا الميدان مثلا نقد "إدوارد سعيد" لرواية "قلب الظلام" للروائي الإنجليزي "جوزيف كونراد"، أو نقد "هومي بابا" للروايات الكولونيالية كما سيأتي خلال الفصل الأخير، كما يضم هذا المصطلح ما قمنا نحن به خلال هذا الفصل من دراسة نقدية للوحات تشكيلية قصد تحليل علاقة الأنا بالآخر من خلال هذا الميدان الثقافي، كما أننا سنستعمل المصطلحين أحيانا باعتبارهما مترادفين عندما لا يكون هناك مانع من ذلك. وعلى العموم، فإننا سنأخذ "الدراسات الثقافية المقارنة" بوصفها ميدانا أقرب إلى روح "ما بعد الحداثة"؛ أي أنه ميدان أشمل وأوسع وأقل تخصصا، أما "النقد الثقافي المقارن" فسنأخذه بوصفه أقرب إلى تحليلات "ما بعد البنيوية"، أي أنه يمثل نوع من التطبيق النقدي للمستوى الهوياتي المقارن داخل الأعمال الثقافية، وبالتالي فهو ينضوي داخل المجال الأوسع للدراسات الثقافية المقارنة.

العامة"[1]، وبالمثل، " **يطرح فنسنت ليتش مصطلح (النقد الثقافي) مسميا مشروعه النقدي بهذا الاسم تحديدا، ويجعله رديفا لمصطلحي ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية**"[2]؛ ذلك أن هذا الميدان المعرفي المستحدث كان بمثابة ردّة فعل على الصرامة والوثوقية التي ميّزت البنيوية، ومن ثمة هروبا من الطابع المنهجي الأمبريقي الذي لا يمكن أن ينطبق إلا على العلوم الطبيعية وبشكل نسبي بخلاف علوم الإنسان، وهو ما تجسد عند فلاسفة ومفكري ما بعد 1968 **، مثل جاك ديريدا J. Derrida في مفهومه عن "الاختلاف" و"الإرجاء"، وجاك لاكان J. Lacan في بحثه عن التحولات السيكولوجية للهوية، وميشيل فوكو M.Faucult في قوله بإشكالية العلاقة بين السلطة والخطاب، ومنه عدم كفاية النموذج النقدي القائم على المركزية الأوربية والتفكير الشمولي، وغيرهم من مفكري ما بعد البنيوية. في هذه الأثناء، كانت الدراسات الثقافية تتجه إلى قراءة النصوص قراءة تختلف عن تلك التي اتخذها النقد الأدبي وعلم الجمال، وإن كانت تتقاطع معهما وتوسعهما، في الوقت نفسه الذي اتجهت فيه إلى تحليل طرائق التعبير الأخرى التي كانت تعتبر هامشية وغير ذات جدوى كالأدب الشعبي، والفلكلور، والأغاني، ووسائل الإعلام، وغيرها، وعلى حد تعبير الناقد الأمريكي "جوناثان كلر Jonathan Culler"، فقد " **انصرف بعض الأساتذة عن ميلتون إلى مادونا، وتحولوا عن دراسة شكسبير إلى الدراما التلفزيونية**"[3]. وتظهر بوادر هذا التحول ناحية الدراسات الثقافية ابتداء من أعمال "**مركز برمنجهام للدراسات الثقافية**

---

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، 2002، ص140.

[2]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان – الدار البيضاء، المغرب، 2005، ص31.

**– يرتبط هذا التاريخ بالأحداث التي انطلقت من باريس وضمت مفكرين وطلبة، وذلك احتجاجا على ما آلت إليه الأوضاع جراء طغيان الفكر البنيوي المتزمت القائم على الوثوقية العلمية، ويعتبر الكثير من الملاحظين أن هذا التاريخ هو نقطة التحول من مرحلة الحداثة، إلى مرحلة ما بحد الحداثة.

[3]– جوناثان كالر: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004، ص55.

المعاصرة " Birmingham Center for Contemporary cultural studies" خاصة –الذي يعتبر رائد هذا الاتجاه– حيث "**يبين أن القائمين على جامعة برمنجهام يتخذون الثقافة الشعبية ووسائل الإعلام مأخذ الجد**"[1]، ويضاهون بها ما كان للأدب الرسمي من أهمية في أدب الحداثة. ويمكن لهذا الانفتاح الواسع للدراسات الثقافية على شتى مجالات التعبير الإنساني أن يعطينا تبريرا مقنعا لكونه ملتقى لممارسات عدد كبير من النقاد والمفكرين من شتى ميادين العلوم الإنسانية، كعلم الاجتماع، والنظرية الأدبية، والنقد الماركسي، وعلم النفس الأدبي، والدراسات التاريخية والأنثروبولوجية، والعلوم السياسية... ولكن الأمر الأكثر دلالة في هذا المجال يتمثل في كون الثقافة ذاتها – التي هي مجال اشتغال الدراسات الثقافية والنقد الثقافي– تمتلك من المرونة ما يجعل من إمكانية تعريفها ووضعها ضمن مجال معرفي محدد أمرا بالغ التعقيد، إن لم يكن مستحيلا أصلا، وهذا ما استنتجه رايموند وليامز Raymond Williams – وهو واحد من أشهر منظري الثقافة– عندما اعتبر أن " **الثقافة ليست فقط أحد أصعب مفردتين أو ثلاثة في اللغة الإنجليزية، بل ذهب إلى القول بأن الممارسة الثقافية والإنتاج الثقافي ليسا فقط مشتقين من نظام اجتماعي قائم (بذاته)، وإنما هما نفسهما عنصران أساسيان في تكوين النظام وبنيته**"[2]، ومنه فالصعوبة تنبثق من علاقة المحايثة بين الثقافة والمجتمع بحسب وليامز، بحيث يحول هذا التشابك الوجودي والجوهري بينهما دون إدراج تعريف موضوعي وشامل للثقافة يجعل منها علما له حدوده الإبستيمولوجية. والآن يمكننا أن نلاحظ عمق العلاقة بين الدراسات الثقافية، وتوجهات ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، حيث تمثل الذاتية وعدم الشمولية السمة الأبرز في مقاربة النصوص.

---

[1] – أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة، العدد603)، ط1، القاهرة، مصر، 2003، ص31.

[2] – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المرجع السابق، ص140.

1-1 الثقافة والحدود المتلاشية

يعطينا مفهوم الثقافة فكرة جيدة عن طبيعة توجه النقد الذي سيشتغل عليها؛ فالثقافة من جهة أولى كانت مرتبطة باستمرار بجذورها المحلية، وليس من المستغرب أن يكون مصطلح الثقافة ذاته مشتقا من الأرض، فقد "**ظهرت في أواخر القرن الثالث عشر متحدرة من "Cultura" اللاتينية التي تعني العناية الموكولة للحقل وللماشية، وذلك للإشارة إلى قسمة الأرض المحروثة**"[1]، لقد كانت الثقافة تحيل أساسا على الجذور، على مكان السكن والإقامة، بالدرجة نفسها التي كانت تحيل على تطوير الفلاحة. وإلى غاية القرن الثامن عشر، ظل هذا المعنى المرتبط بالأرض هو المسيطر؛ فقد عرّفتْ "الموسوعة الفلسفية L'Encyclopédie " الفعل "ثقّف Cultiver" – ورد هذا المصطلح في صيغته الفعلية فقط، ولم يرد في صيغته الاسمية (Culture)، وهذا الأمر ليس من دون دلالة كما هو واضح، إذا علمنا أن الفعل يدل على الحركة والتغير بخلاف الاسم الدال على الثبات– بأنه "**اختيار النباتات، والانتباه إلى وضعها في المكان المناسب**"[2]*، ولا شك أن هذا الاعتبار المحلي هو الذي أدى إلى نوع من التلازم بين الثقافة (أي الممارسة) وبين المكان الذي تُمارس فيه، ولقد كانت هذه الفكرة من البداهة بحيث إن غالبية المجتمعات القديمة لم تكن في حاجة إلى مصطلح يعبّر عن هذا الوضع، لهذا كان "**ذو دلالة ألا يكون لكلمة "ثقافة" مرادف في أغلب اللغات الشفاهية من المجتمعات التي يدرسها علماء الإثنولوجيا عادة. بدهيّ (...) أن هذا لا يعني أن هذه المجتمعات لا ثقافة لها، بل يعني أنها لا تتساءل إن كانت لديها**

---

(1) – دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2007، ص17.

(2) - Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Mis en ordre & publié par M. DIDEROT et M. D'ALEMBERT, Nouvelle édition, chez Pellet, Imprimeur – Libraire, Tome 10, GENEVE, 1777-1779, p127.

* - "**Le choix des plantes & l'attention à les bien placer devien droient inutiles**"

ثقافة، ومن باب أولى لا تطرح تعريف ثقافتها الخاصة"[1]. ولكن، حتى عندما بدأت مجهودات تعريفها، لم تكن تلك التعريفات تتوافق، لأن المفهوم بقي دائما ملتصقا بالوضع المخصوص لكل مجتمع على حدة، وهو وضع نابع من الحالة التاريخية والجغرافية التي لا يمكن أن تتطابق بين مجتمعين. إن الثقافة تشبه الوجود من هذه الناحية الذي هو ألصق ما يكون بالموجود، فالوجود يؤخذ بوصفه معنى عاما، ولكن ماهيته كامنة في ذاتك بالذات؛ بحث يكون تعريف الوجود نابعا من سيرورة الموجود ذاته في زمانيته، إنك توجد داخله، وتحايث مساره، كما دأب هايدجر على القول[2]، فأنت لا تستطيع أن تعرّفه، بل إنه هو تعريفك إن صح هذا التعبير. وهي تشبهه أيضا في شموليتها وعالميتها الحاضنة لكل خصوصية، حيث لا يمكن أن يكون هناك مجتمع من دون ثقافة، مهما كان هذا المجتمع بدائيا، وهي بهذه الصفة تختلف عن الحضارة، التي تختص بأمم بعينها، وتخضع في تاريخها إلى تطورات تشبه تلك التي يخضع لها الكائن البيولوجي من ميلاد وقوة وانحدار أو اندثار كما شرحه منظرا الحضارة الشهيران " أرنولد توينبي Arnold Toynbee " و" أسفالد شبنغلر Oswald Spengler "*، إضافة إلى أنها تحمل طابعا ماديا يمكن تحديد تطوره وقياس درجته**، وقد عبّر هردر عن هذا التفاوت بين الثقافة والحضارة من جانب العمومية

---

[1] – دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، المرجع السابق، ص15، 16.

[2]– للمزيد حول هذه النقطة ينظر: جمال محمد أحمد سليمان: مارتن هايدجر: الوجود والموجود، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009، ص96 وما بعدها.

*– بالرغم من كل الاختلافات بين آراء هذين الناقدين، حيث تتراوح هذه الآراء بين تفاؤلية توينبي وتشاؤمية شبنغلر، إلا أنهما يتفقان على أن الحضارة تختص بأمم معينة في حقب معينة، وهكذا كان حديثهم غالبا عن تعاقب الحضارات، بينما يمكن أن نلاحظ أن الثقافة هي – على العكس من ذلك– ذات حضور دائم في أي مجتمع، إلى درجة لا يمكننا معها الحديث عن مجتمع دون ثقافة. للمزيد حول فلسفة وتاريخ تطور الحضارات ينظر: أرنولد توينبي: مختصر دراسة للتاريخ، تر: فؤاد محمد شبل، المركز القومي للترجمة (ضمن المشروع القومي للترجمة، عدد 1714)، القاهرة، مصر، 2011. (4 مجلدات). وينظر أيضا: أسفالد شبنغلر: تدهور الحضارة الغربية، تر: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

**– هذا الحكم المتعلق بتعريف كل من الثقافة والحضارة هو حكم عام، إذا علمنا أن تفريعات تاريخية يمكن أن تحدث بعض التشويش؛ فـ "كلمة "ثقافة Kultur " تدل في العرف الألماني غالبا على الثقافة الرفيعة (الممارسات الفنية الراقية)، بينما يكون مصطلح "حضارة Zivilisation " في العرف الإنجليزي والفرنسي خاصة أقرب إلى مفهوم الحضارة بصيغته

والخصوصية، عندما عمد "**إلى الإعلاء من شأن الثقافة (Kultur) التي تشكل الوحدة العضوية والذهنية للمجتمع وعبقرية الأمة، وبالتالي ارتحلت دلالة الوحدة الإنسانية من الحضارة التي أصبحت تدل على وحدة العلم بالمعنى الوضعي والموضوعي، إلى الثقافة التي أصبحت تدل على وحدة الشعور الوطني والنسبوية الثقافية**"[1]، ويمكن أن نرد هذا الاختلاف بين الثقافة والحضارة أساسا إلى الاختلاف بين الجانب المادي التقني، والجانب الروحي الوجداني.

إن هذه الوضعية التي تكون فيها الثقافة شيئا معاشا وغير محتاج إلى تعريف، ولكن أيضا شيئا يمارَس وفق تقاليد محلية بحتة، هو الشيء الذي سيؤدي إلى اشتعال الشعور بالهوية كلما وُضعتْ هذه الثقافة بإزاء ثقافة أخرى مختلفة، وسيكون مقياس "الغرابة" محددا أساسيا في التصنيف، فكل ما هو غريب عن الثقافة المحلية، يُعدّ غالبا "لا ثقافة" أو "بربرية"، وقد شرح "بول هازار" طريقة نظر الأوربيين إلى الثقافات الأخرى، الشرقية خاصة، والتي تتسبب غالبا في إثارة صدمة، أو ردود فعل منكرة على تلك الثقافات، لأنها تختلف عن الثقافة المحلية، بالرغم من أن هذه الصدمة غالبا أيضا ما تغيّر وجهة النظر إلى الثقافة المحلية ذاتها[2]. ولكن كلما تقدمنا في الزمن، واتسعت دائرة الاتصال، نقُص عامل الغرابة، والاختلاف، وحلّ محله إرادة رد ذلك المختلف إلى مشابه، أو في أخف الحالات تداخلٌ للثقافات، بحيث إن صفة المحلية المحضة ستختفي من الوجود، وهذا ما يزيد من مركزية سؤال الهوية.

الأحدث، أي باعتباره مفهوما شاملا لكل الممارسات الاجتماعية. ينظر: هارالد موللر: تعايش الثقافات: مشروع مضاد لهنتنغتون، تر: إبراهيم أبو هشهش، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص53، 54.

[1] – محمد شوقي الزين: الثقاف في الأزمنة العجاف: فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، منشورات ضفاف– دار الأمان – منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، لبنان – الرباط، المغرب – الجزائر، 2014، ص115.

[2] – ينظر: بول هازار: أزمة الضمير الأوربي، المرجع السابق، ص17، 18.

من جانب آخر، فالثقافة هي الميدان الذي تجتمع فيه كل التوجهات المعرفية، مع أنها تُعرّف في كل مجال على حدة؛ حيث نجد تعريفا أنثروبولوجيا، أو سياسيا، أو نقديا، أو فلسفيا، أو اجتماعيا... للثقافة ذاتها، وبهذا نعود مرة أخرى إلى ثنائية الخصوصية / العموم؛ فالثقافة تخص كل الميادين المعرفية بوصفها ميدان اشتغال، ولكنها تأخذ في كل ميدان معنى مخصوصا، فالمعنى الأنثروبولوجي والإثنولوجي مثلا يحيلنا على الجانب المكتسب في حياة الإنسان، وهو ما يعبّر عنه التعريف الشهير للأنثروبولوجي الإنجليزي "إدوارد تايلور Edward Tylor "، حيث يعتبر أن " **الثقافة أو الحضارة بمعناها الأنثروبولوجي الوصفي الواسع هي ذلك الكلُّ المركبٌ الذي يضمّ المعرفة، المعتقد، الفن، الأخلاق، القانون، التقاليد وكل التنظيمات والعادات المكتسبة من طرف الإنسان بوصفه فردا في المجتمع**"[(1)]*، ويبدو هذا التعريف عاما عمومَ مصطلح "الإنسان" الذي يقع في محور اهتمام الأنثروبولوجيا، لذلك كان منطبقا على كل تجمّع بشري، وهذا نابع من عمومية المصطلحات المستعملة في التعريف ذاتها؛ فهو لا يعطينا أنماطا معينة من العادات أو التقاليد أو المعتقدات...، بل فقط زُمرا فارغة قابلة لأن تملئ بأي محتوى، لذلك فإن هذا التعريف ظل محتفظا بقيمته ويمارس تأثيرا قويا على التعريفات اللاحقة، وهو أيضا ما شكّل الإطار العام الذي انبثقت منه الدراسات الثقافية لاحقا.

وبالمثل يمكن أن نتكلم عن تعريف سوسيولوجي للثقافة، وهذا المدخل السوسيولوجي يحتل موقعا مرموقا هو الآخر في كل المناقشات المتمحورة حول الثقافة؛ وفي هذه الحالة يتم ربط الثقافة بالمجتمع، وهذا ما فعله مثلا عالم الاجتماع الفرنسي "دوركايم " الذي "**طوّر في "الأشكال الأولية للحياة الدينية"(...) نظريةً في "الوعي الجمعي" تمثل شكلا من النظرية**

---

(1) - Edward B. Tylor: Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom, Vol 1, John Murray, second edition, Albemarle street, LONDON, 1873, p01.

* - "**Cultural or Civlisation, taken in its wide ethnographie sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society**".

الثقافية، يوجد بالنسبة إليه، في كل مجتمع، "وعي جمعي" يتشكل من التمثلات الجماعية والمثل والقيم والمشاعر المشتركة بين كل أفراد ذلك المجتمع. هذا الوعي الجمعي يسبق الفرد ويُفرض عليه، وهو بالنسبة إليه خارجي ومتعال. وهناك تقطّع بين الوعي الجمعي والوعي الفردي، فالأول "أعلى" من الثاني، لأنه أكثر تعقيدا وغير محدد. إن الوعي الجمعي هو الذي يحقق وحدة المجتمع وتماسكه"[1]، وكما يلاحظ هنا، فإن المعنى المتعالي للمجتمع وللثقافة التي ينتجها، تنوب عن المعنى المكتسب الذي للثقافة في تعريفها الإثني عند تايلر. ولكن، هناك جانب آخر من سوسيولوجيا الثقافة يتمحور حول العلاقة الجدلية بين الثقافة والمجتمع، حيث يمكننا أخذ الثقافة على أنها تحليل "**لطبيعة العلاقات والترابطات الموجودة بين أنماط الإنتاج الفكري وسماته العامة من جهة، ومعطيات البنية الاجتماعية بكل أبعادها الاقتصادية والسياسية والبيئية، التاريخي منها والمعاصر من جهة أخرى، وبالتالي دراسة وظائف هذا الإنتاج الفكري وآلياته وتفاعلاته في المجتمعات على مستوياتها كافة**"[2]، وهنا، ستظهر أيضا تلك الصعوبات المتعلقة بمصير تلك المجتمعات إزاء النتاج الفكري الوافد من مناطق القوة، وتصير هذه المعضلات أكثر إلحاحا كلما تطوّرت وسائط الربط بين الثقافات والمجتمعات المختلفة، لهذا نجد أن علم الاجتماع في ارتباطه بالهوية الثقافية عرف تطورا ملحوظا تبعا لظهور التقنية وقدراتها التوسيطية والتأثيرية، وهذا كنقد لها من منظور ماركسي غالبا.

كما يمكن أن نتكلم عن "نظرية داروينية" في الثقافة، وذلك بالبحث في التاريخ التطوري للثقافات، من خلال البحث في سيرورات المكونات الصغرى للثقافة التي تسمى

---

[1]– دنيس كوش: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، المرجع السابق، ص48.

[2]– عبد الغني عماد: سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص87.

"الميمات (جمع ميمة، وهي تقابل الجينة في البيولوجيا)"[1] كما فعل ذلك " روبرت أونجر Robert Aunger "، أو من خلال نظرية "الانتخاب الثقافي" كما حاول ذلك " أجنر فوج Agner Fog"، حيث تستلهم " **هذه النظرية فكرة تشارلز داروين عن الانتخاب الطبيعي، ذلك لأنها تنظر إلى العناصر الثقافية باعتبار أنها تماثل الجينات، بمعنى إمكانية تكاثرها من جيل إلى جيل، وأن تتغير خلال هذه العملية، ويمكن لثقافة ما أن تتطور لأن عناصر بذاتها مهيأة أكثر من غيرها للانتشار والتكاثر، الأمر الذي يماثل الأنواع التي تتطور لأن أفراد النوع تتوفر لديها سمات معينة تجعلها أكثر ملاءمة من غيرها للتكاثر، ومن ثمة نقل هذه السمات إلى ذرياتها**"[2]. ويمكن أن نتكلم عن "سيكولوجية الثقافة"، وذلك بالبحث عن صعوبات اكتساب ثقافة معينة نفسيا، أو عن علاقة الثقافة بالسعادة. أو نتحدث عن "رأسمالية ثقافية"، هدفها دراسة ثقافة المركز، والجماعات النخبوية، في مقابل الثقافة الشعبية. وعلى العموم، فإن مفهوم الثقافة يمس كل جوانب الحياة البشرية، وكل الميادين المعرفية هي أماكن مناسبة لدراستها، وعند دراستنا للثقافة، يجب أن نتحرر من كل تلك المناهج الجزئية والنظرات القاصرة، فـ "**نظرية الثقافة توضح أنه لا داعي للاختيار بين الجمعية والفردية مثلا، أو بين القيم والعلاقات الاجتماعية، أو بين التغير والاستقرار**"[3] لأن هذه التحديدات كلها تهدد طبيعة الثقافة المنفتحة والمتغيرة دوما.

---

[1]– ينظر: روبرت أونجر: الثقافة منظور دارويني: وضع مبحث الميمات كعلم، تر: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، عدد 743)، ط1، القاهرة، مصر، 2005، ص 07.

[2]– أجنر فوج: الانتخاب الثقافي، تر: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، عدد 609)، ط1، القاهرة، مصر، 2005، ص11.

[3] – ميكل تومبسون وآخرون: نظرية الثقافة، تر: علي سيّد الصاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (عالم المعرفة، عدد 223)، الكويت، يوليو 1997، ص59.

2-1 المرتكز الهوياتي للدراسات الثقافية:

يمثّل هذا الوضع المائع للثقافة مجالا خصبا ومثاليا لاشتغال الدراسات الثقافية؛ إنه وضع مثالي من الناحية المنهجية، إذ إن هذه الإشكالية لن تُطرح، إذا أخذنا بعين الاعتبار عدم إمكانية تثبيت الثقافة ضمن ميدان معرفي محدد، وذلك للأسباب سالفة الذكر، فضلا عن أنّ هذه الميادين ذاتها، التي تناقَش من خلالها قضية الثقافة، يعاني كل واحد منها غالبا من إشكاليات في المنهج، حيث يتم باستمرار وضع هذه الميادين ضمن سياقات متجددة، ولن نعدم أمثلةً من ميادين علم الاجتماع الماركسي، وعلم النفس، والأنثروبولوجيا وغيرها. ومن الجانب الآخر، تشكل الثقافة نموذجا مثاليا لممارسة الدراسات الثقافية، كونها تشمل كل التمظهرات الثقافية، وليس فقط فئة معينة، وكونها كذلك تنسجم مع عالمية وشمولية التوجه ما بعد البنيوي، في نطاق ما يسمى بـ "القرية الكونية"، حيث "**بات التقوقع في جيوب فكرية أو عرقية أو إثنية أو ثقافية مستحيلا في عالم هو قرية معولمة**"[1]، وهكذا يمكن الحديث عن "ثقافة كونية" أو عن "عناصر كونية" تتغلغل داخل كل ثقافة بالنظر إلى كثافة الاتصال، وحيث تصبح هوامش الثقافة هشة تماما، وتنعدم تقريبا إمكانية الخروج عن ثنائية التثاقف/ الغزو الثقافي.

استنادا إلى هذا الوضع الذي للثقافة، يمكن أن نميز مستويين من الدراسة يتقاسمان مهمة الدراسات الثقافية؛ فالمستوى الأول هو تحليل النصوص الثقافية من وجهة نظر أكثر من خطاب واحد، فالحرية التي يحوزها الناقد الثقافي تكفل له الدخول إلى مختلف الميادين المعرفية، مستندا إلى طبيعة الثقافة ذاتها التي تمثل القاسم المشترك بين عدة ميادين كما رأينا، وفي هذه الحالة، لن يصبح بالإمكان الحديث عن مسألة التخصص، فالناقد الثقافي يحتوي في جوفه الناقد الاجتماعي، والمحلل النفسي، والمؤرخ، والناقد الأدبي....

---

[1]- مجموعة: نقض مركزية المركز: الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد- استعماري ونسوي، ج1، تر: يمنى ظريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة، العدد 395)، الكويت، 2012، ص176.

أما المستوى الثاني، فهو متعلق بالحيز الجغرافي؛ إذ إن الناقد الثقافي يملك خيارات لا نهاية لها من النماذج من مختلف الثقافات، بل إن طبيعة الحقبة المعاصرة تفرض عليه تناول الثقافة من خلال أكثر من نموذج محلي واحد، فالتداخلات بين الثقافات أصبحت أمرا لا مفر منه، وهو ما يحتّم على الناقد مناقشة قضايا الهوية كأكثر قضية إلحاحاً نتيجة للوضع المذكور. ومن خلال المستويين نلاحظ أن تناول النقاد لمسائل الثقافة يجب أن يراعي عالمية الثقافة، كما يجب أن يراعي تجنب دوغمائية المنهج، والحقيقة أن هذا الوضع هو المرتكز الأساس الذي ستقوم عليه الدراسات الثقافية المقارنة.

تحاول الدراسات الثقافية إذاً أن تدرس الثقافة بكل مستوياتها وأنماطها، وذلك انسجاما مع طبيعة الحقبة المعاصرة بكل خصوصياتها، حيث يسهم هذا الوضع الراهن للثقافة في توجيه الدراسات الثقافية، فإذا استعمالنا مصطلحات "فرانكلين باوم Franklin Baum "، يمكن أن نقول إن نمط الثقافة المعاصر (ما بعد الحداثية) هو نمط صيرورة وسيرورة لا نمط كينونة[1]. ولهذا، فإن القول إن الصيغ الثقافية " **تميل نحو الحركة عبر المسافات والحدود هو صحيح بالمعنى الحرفي (...) فالثقافة ليست شيئا أو حتى نظاما: إنها جملة من الصفقات والعمليات والتحولات والممارسات والتكنولوجيا والمؤسسات التي تنتج أشياء وأحداثا (مثل الأفلام والقصائد أو مباريات المصارعة العالمية) يجري اكتشافها ومعايشتها وإعطاؤها معنى وقيمة بطرق مختلفة ضمن شبكة الاختلافات والتحولات غير المنتظمة التي برزت منها**"[2]، وتبعا لذلك كان النقد الثقافي منسجما مع هذه السيولة، حيث أصبح هو الآخر خطابا نقديا واقعا على الحدود بين عدة ميادين معرفية؛ فـ "**النقد الثقافي نشاط وليس مجالا معرفيا خاصا بذاته(...) بمعنى أن نقاد الثقافة يطبقون المفاهيم والنظريات (...)**

---

[1]– ينظر: فرانكلين –ل– باومر: الفكر الأوربي الحديث(الاتصال والتغير في الأفكار)، ج1، تر: أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص34.

[2]– سايمون ديورنغ: الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة، عدد 425)، الكويت، يونيو 2015، ص23.

في تراكيب وتباديل –على الفنون الراقية والثقافة الشعبية، والحياة اليومية وعلى حشد من الموضوعات المرتبطة، فإن النقد الثقافي –كما أعتقد– هو مهمة متداخلة، مترابطة، متجاوزة، متعددة، كما أن نقاد الثقافة يأتون من مجالات مختلفة، ويستخدمون أفكارا ومفاهيم متنوعة"[1]. لذلك، من العبث أن نتحدث عن منهج قار للدراسات الثقافية، اللهم إلا إذا اعتبرنا التحليل مثلا منهجا، وحتى في هذه الحالة، يتعين علينا أن نأخذ هذا المنهج التحليلي كممارسة متعددة المستويات، ومتقاطعة المحاور؛ إذ إن الدراسات الثقافية يمكن أن تتحرّك على محور (الرسمية/ الشعبية)، أو محور (الجمال/ القبح)، أو محور (الحقيقة/ الزيف) أو غيرها من المحاور التي لا تلتزم بالبحث في حدود ثقافة معينة، بل إن ميدانها كل الثقافات، لذلك فإنه "**حالما يُتعامل مع الثقافة عالميا، يصبح المنهج مشكلة حقيقية بالنسبة إلى الدراسات الأكاديمية للثقافة، ما نوع التصورات والممارسات التي يتعين علينا استقدامها إلى مادتنا؟ المقابلات؟ التحليل الإحصائي؟ التصوير الفلسفي؟ النقد السياسي؟ قراءة متأنية "للنصوص" (التي قد تتضمن الأغاني والعروض التلفازية وكذلك الروايات)؟ بالفعل، يصعب قول المزيد عن منهج الدراسات الثقافية سوى أنه، بشكل عام جدا، تخصص نظري وتجريبي معا، وهو في أفضل حال له، كلاهما في آن، ولا يجوز تنظيمه حول منهج**"[2]، وتتبع تأويلية الدراسات الثقافية من أنها تبحث دائما عن شيء مخفي، ولكنه دائم الحضور والتأثير في صناعة الثقافة وتوجيهها، بالإضافة إلى المسلّمة الأخرى الأوضح، والتي تبيّن أن الثقافة هي ممارسة هيرمينوطيقية أساسا؛ فالحديث عن الفن مثلا، هو حديث عن تأويل للواقع من خلال أداة جمالية، وكذلك الأمر بالنسبة لأنظمة أكثر حداثة مثل الخطاب الأنثوي الذي هو تأويل لواقع المرأة، وتحمل كلمات " كليفورد غيرتز Clifford Geertz "في هذا المجال دلالة واضحة على هذه الطبيعة التأويلية؛ إذ يقول:" **إن مفهوم الثقافة الذي أعتنقه (...) هو بالأساس مفهوم سيميائي (Semiotic)، وأنا مقتنع مع**

---

[1] – أرثر أيزابرجر: النقد الثقافي، المرجع السابق، ص30، 31.

[2] – سايمون ديورنغ: الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص25.

ماكس فيبر أن الإنسان هو حيوان عالق في شبكات رمزية، نسجها بنفسه حول نفسه، وبالتالي أنظر إلى الثقافة على أنها هذه الشبكات، وأرى أن تحليلها يجب أن لا يكون علما تجريبيا يبحث عن قانون، بل علما تأويليا يبحث عن معنى، وهكذا فأنا أبحث عن الشرح، شرح التعبيرات الاجتماعية وإجلاء غوامضها الظاهرة على السطح"[1]. وإذا تجاوزنا الإرباك الذي تحمله عبارة "علم تأويلي"، فإن " التأويل" يمثّل المصطلح الأكثر حضورا كلما اقتربنا من منطقة ما بعد الحداثة، ذلك أن التأويل يشتغل بصورة أكثر سرعة وبروزا بحسب درجات الغموض، فكلما كان الإبهام أشد كان التأويل ألح وأكثر فاعلية، وهذا ما ينطبق على الممارسات الثقافية المعاصرة، إذْ إن طابعها الكوني، وعدم انحصارها في نطاق مجتمع واحد واضح العلاقات والممارسات، جعل من الطابع التأويلي إزاء غموض وقلة الاطلاع على ثقافات المجتمعات الأخرى أمرا لا مفرّ منه.

إضافة إلى ذلك، واستنادا إلى طريقة اشتغال الدراسات الثقافية، فإنه يتبين لنا أنها تشتغل على نقد الممارسات الثقافية المختلفة بالقدر نفسه الذي تشتغل على نقد الثقافة ذاتها؛ أي أنها تشتغل على نقد النقد مثلما تشتغل على نقد الإبداع، وهي عندما تشتغل على نقد الثقافة، فإنها تسعى إلى كشف الأنساق الثقافية المضمرة التي تكون دائما مؤدلجة وخالية من البراءة، وذات طابع إقصائي، بينما تسعى خلال نقدها للنقد أن تبين الطابع المؤسساتي والمتمركز على خلفية ما، حيث غالبا ما يكون هذا التمركز حول الذات الغربية، وهو ما سنناقش صوَرا منه خلال هذا الفصل والفصل اللاحق.

وتشمل الميادين المفضلة والأكثر شهرة بالنسبة لممارسات الدراسات الثقافية عدة مجالات معاصرة تتسم عادة بأنها ذات طابع عالمي، فهي تتناول التقسيمات الكبرى التي تخص العلاقات الثقافية بين عدة ثقافات مختلفة، وغالبا متضادة، بحيث إنه يمكن وضعها

---

[1] – كليفورد غيرتز: تأويل الثقافات: مقالات مختارة، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص82.

على شكل ثنائيات تقابلية تتلخص عادة في ثنائية عامة هي (المركز/ الهامش)، وتكون مهمة الدارس الثقافي دائما هي كشف التأويلات والتزييفات والتأثيرات والإكراهات التي يمارسها أحد طرفي هذه الثنائيات على الطرف الآخر، ومن أهم هذه القضايا نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

- **النقد النسوي:** وهو الممارسة التي تحاول الكشف عن العلاقة المتوترة بين المرأة والرجل، وهو لذلك يتمحور حول ثنائية (الأنوثة / الذكورة)، ويبحث هذا النقد عن الأنساق الذكورية التي تتخلل مختلف الخطابات التي يكتبها الرجل، حيث تكون المرأة دائما مرادفة للضعف، ومحتلة للمرتبة الثانية خلف الرجل، ومن هذا المنطلق يمكن اعتبار أن الثقافة الغربية هي ثقافة الذكر (أبوية)، وقد جرّ هذا الوضع وراءه عدة نتائج على مستوى التمثلات الثقافية تصب جميعها في إطار مركزية الرجل وهامشية المرأة[1]، كما أن النقد النسوي مارس تحليلات مماثلة على عدة ميادين أخرى بطريقة رمزية، مثل الدراسات الترجمية (النص الأصلي= الذكر، النص المترجم= أنثى)، والدراسات السياسية (العام= الرجل، الخاص= الأنثى)[2]، والدراسات الكولونيالية (المستعمِر= المغتصب (جنسيا) وهو الذكر، المستعمَر= المغتصَب) وغيرها، وكلها تصب في إطار الدفاع عن حقوق المرأة ماديا ورمزيا، واعتبارها كيانا كاملا، تماما مثل الرجل. وفي خضم هذا الصراع تبرز مشكلة الهوية كأهم محدد لطبيعة المرأة بإزاء الرجل، حيث " **يذهب نقاد هذا الموقف الفكري إلى أن مفهوم الهوية يعدّ –في حد ذاته– أمرا أساسيا لا غناء عنه لتحليل القهر**"[3]، ومن ثمة استرجاع خصوصية المرأة بكونها حاملة لهوية مشابهة لهوية الرجل من حيث القيمة، ومختلفة عنها من

---

[1] – ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المرجع السابق، ص330.

[2] – أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2009، ص223. (بتصرف).

[3] – المرجع نفسه، ص223.

حيث النوع، حيث يجب مناقشة هذه الثنائية دائما على أساس الاختلاف لا على أساس الهيمنة.

- **الدراسات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية:** تناقش هذه الدراسات علاقة المُستعمِر بالمستعمَر، وهي علاقات مبنية على القوة والإخضاع، حيث يفرض الطرف المستعمِر منظومة من المفاهيم والتخريجات، ومن ثمة يتم ترسيخها في ذهن المستعمَر بطرق مختلفة، حتى تصبح بمثابة الواقع المقبول، أو الموضوع لأن يكون مقبولا، و" **يعدّ مصطلح الكولونيالية ذا أهمية في تحديد الشكل المحدد للاستغلال الثقافي الذي تنامى بالتزامن مع التوسع الأوربي خلال القرون الأربعة الفائتة**"[1]. ومن أهم نقاد ما بعد الكولونيالي نجد أسماء: " إدوار سعيد Edward Said"، "هومي بابا Homi Bhabha"، "غاياتري سبيفاك gayatri-chakravorty-spivak "، "إيمي سيزار I. Cesar"، "فرانز فانون Frantz Fanon "، حيث سعوا بكل جهدهم إلى كشف العلاقة التلازمية بين الخطاب الكولونيالي بكل مستوياته ومجالاته، وبين بنية التمركز حول الذات الغربية التي تحدد طبيعة العلاقة بين طرفي هذه الثنائية، والتي تنطلق من منطلقات تأويلية استلابية من أجل تعريف الآخر، ويمكن لهذه الصفة (ما بعد الكولونيالية) أن ترتبط بعدد كبير من الموصوفات، مثل المسرح ما بعد الكولونيالي، سياسة ما بعد الكولونيالية، أدب ما بعد الكولونيالية، ففي الحالة الأخيرة مثلا، تندرج تحت مصطلح "آداب ما بعد كولونيالية" آداب كل من البلدان الإفريقية وأستراليا وبنغلاديش وكندا وبلدان منطقة الكراييبي وغيرها[2].

---

[1] – بيل أشكروفت، جاريث جريفيث وهيلين تيفين: بيل أشكروفت، جاريث جريفيث وهيلين تيفين: دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الأساسية، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2010، ص105.

[2] – ينظر: بيل أشكروفت، جاريث جريفيث وهيلين تيفين: الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، تر: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص16.

- **الثقافات الشعبية:** تتحدد قيمة هذه الثقافات الشعبية غالبا في مقابل الثقافة الرسمية المعترف بها من طرف المركز المؤسساتي، وبالرغم من الاتساع الكبير لِما يمكن أن يشتمل عليه هذا المصطلح من ممارسات وهوايات وإبداعات متعلقة بالجماهير، وتمارس تأثيرها على هذه الجماهير، إلا أننا يمكن أن نتحدث عن ثقافة شعبية ولكنها موجهة من قبل المركز، وهذه الأخيرة تتصف غالبا بأنها " ثقافة استهلاكية"، وهي تدخل في نطاق "صناعة" الذوق العام، معتمدة في ذلك على تطور الوسائل التقنية، وخاصة وسائل الإعلام والاتصال، وهذا ما شرحه "روجر روزنبلات Roger Rosenblatt " عندما أكد دور هذه الوسائل القائمة خاصة على الإعلانات للمنتجات المختلفة، والتي تسعى إلى إشباع رغبات الجمهور باستمرار في شتى المجالات[1]، ويمكن أن نقول عن هذه الثقافة الشعبية أنها واحدة من أولى اهتمامات "مركز برمنجهام للدراسات الثقافية المعاصرة" المؤسِّس للدراسات الثقافية كما سبق أن ذكرنا، وتكمن مهمة الناقد الثقافي هنا في تحليل تلك الأنماط الثقافية (المنتجَة أو المستهلَكة)، بغية الوصول إلى خلفياتها ومنطلقاتها الإيديولوجية.

إن هذه النماذج الثلاثة المذكورة لاشتغالات الدراسات الثقافية تعطينا تصورا عاما عن طبيعة هذا الاشتغال، وبينما يمكن دراسة كل مجال على حدة، فإن إمكانية أخرى تظهر من خلال قابلية ميادين الدراسات الثقافية للتشابك بعضها مع البعض الآخر، وهو الأمر الذي يحدث غالبا؛ فيمكن مثلا أن نتحدث عن علاقة بين النسوية وما بعد الكولونيالية من حيث مبدأ النظام الأبوي كما كانت تفعل "جاياتري سبيفاك " مثلا[2]، أو أن نتحدث عن ما بعد الكولونيالية والزنوجة، وهنا سيكون كل من فرانز فانون وإيمي سيزار نماذج ممتازة، أو أن نتحدث عن دور الجنوسة في الثقافات الشعبية. ولكن العلامة الأشد ظهورا خلال كل ميادين

---

[1]– ينظر: روجر روزنبلات: ثقافة الاستهلاك: الاستهلاك والحضارة والسعي وراء السعادة، تر: ليلى عبد الرازق، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2011، ص09– 11.

[2]– ينظر: بيل أشكروفت، جاريث جريفيث وهيلين تيفين: دراسات ما بعد الكولونيالية، المرجع السابق، ص177–181.

الدراسات الثقافية، بما فيها هذه الميادين الثلاثة المذكورة، هو أنها تتخذ من مناقشة قضايا الهوية في وسط هذا العالم متداخل الهويات همها الأكبر*، ولا شك أن السبب الرئيس لظهور هذه القضية هو خصائص الحالة ما بعد الحداثية ذاتها التي لا تعترف بالحدود، وهو ما وقف عليه "هومي بابا" عندما اعتبر أن الـ "ما بعد" يشير "**إلى مسافة مكانية، ويَسِم تقدّما، ويَعِد بالمستقبل، غير أن ما نبديه من بوادر تخطي الحاجز أو الحد –فِعل المضي ذاته إلى المابعد– ليس قابلا للمعرفة، ولا للتمثيل، دون عودة إلى "الحاضر" الذي يغدو، في سيرورة التكرار، متفارقا ومنزاحا، فتصور المسافة المكانية –تصور أن نعيش أبعد من حدود عصرنا ولو قليلا– يبرز الاختلافات الاجتماعية والزمنية التي تقطع اطراد إحساسنا المتواطئ بالتعاصر الثقافي**"[1]. وعندنا في هذه النماذج الثلاثة أمثلة واضحة لذلك؛ فأزمة الهوية تشكّل حجر الزاوية في الدراسات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية بما أن الصراع هو منذ البداية صراع هوية بين واحدة تأخذ وضع المركز، وأخرى تأخذ وضع الهامش غالبا كما سنفصل ذلك خلال الفصل اللاحق، والحديث عن النقد ما بعد الكولونيالي يجرّ معه بالضرورة مجموعة متنوعة من المصطلحات المعبّرة عن الهوية مثل مصطلحات: القوميات، الهيمنة، الحدود، اللغة، الأرض، المعتقد، الحرب....

أما النقد النسوي، فإنه متمحور حول هوية المرأة التي هي في مقابل هوية الرجل، وهذا المنظور يجر معه هو الآخر عدة قضايا تابعة تأخذ أبعادا عالمية مثل قضايا صورة المرأة في المجتمعات الإسلامية مثلا، حيث يتم المطالبة بنضال المرأة ضد "القيود" الدينية،

---

*– هذا الكلام حول الطابع فوق–القومي الأصيل الذي يتميز به النقد الثقافي يبين الخطأ الذي وقع فيه الناقد عز الدين المناصرة، عندما اعتقد بأن النقد الثقافي يختص فقط بقراءة الأنساق المكبوتة داخل الأدب القومي الواحد، كما يقرأ النصوص الثقافية القومية داخل الثقافة الواحدة. ينظر: عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص10.

[1]– هومي بابا: موقع الثقافة، المركز الثقافي العربي، تر: ثائر ديب، ط1، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، 2006، ص43.

أو عن المرأة الزنجية ذات الهموم الخاصة، لهذا يمكن القول بأن مقولة " المرأة" تكتسب وحدة عالمية؛ فالقول بتعدد الثقافات واختلاف الهويات "**لا تؤدي إلى تشظي المقولة الكونية: "المرأة" إلا قليلا، لأن التعميمات الماهوية للخصوصية الثقافية تختلف عن التعميمات الماهوية للكونية فقط في الدرجة أو في النطاق وليس في النوع، وينتج عن هذا صورة غالبا ما تبقى –أساسا– ماهوية لـ "النساء في الغرب" أو "النساء في العالم الثالث" أو النساء الإفريقيات" أو "النساء الهنديات" أو "النساء المسلمات""**[1]، وبهذا يكون النقد النسوي شاملا للمرأة في كل الثقافات، في إطار خصوصية كل ثقافة، لهذا يتم أخذ نماذج قومية مختلفة غالبا عند الحديث عن النضال النسوي من أجل حقوقهنّ التي يؤمنَ بها. بينما يوضّح انتشار الثقافات والفنون الشعبية، أن هذه الثقافات لم تعد محلية، بل صارت تدخل مجالات قومية أخرى، وتسبب تأثيرات مختلفة، بفضل الانتشار المذهل لوسائل الإعلام والاتصال، ويمكن أن تفيدنا في هذا المجال الإحصائيات المتعلقة بانتشار أغاني مادونا مثلا في العالم بأسره، وهو أمر متعلق بحدود الهويات بشكل مباشر.

1-3 الدراسات الثقافية المقارنة

لقد رأينا كيف أن ممارسات الدراسات الثقافية أصبحت مرتبطة بشكل أساسي بقضايا الهوية طالما تحول العالم إلى فضاء مفتوح من دون أية حدود فاصلة ولا جدران عازلة، وطالما كان المجال الزمني هو ما بعد البنيوية " **التي ترى الهوية بالضرورة جزئية ومتشظية**"[2] كما عبّرت عن ذلك الناقدة اللاتينية " ماريا لغونز Maria Lugones"، ولكن هذا الوضع المنفتح لا يلغي ذلك العدد الكبير من القوميات والأقليات التي تسعى إلى الحفاظ على صيغة وجودية خاصة، وهي من أجل ذلك تتعرض للكثير من التحديات المتتالية،

---

[1]– مجموعة: نقض مركزية المركز: الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد– استعماري ونسوي، المرجع السابق، ص146.

[2]– المرجع نفسه، ص185.

وتكون الصعوبات متناسبة طرديا مع درجة العزلة. وبينما يمارس النقاد الثقافيون مهامهم هذه في كشف التمظهرات المختلفة لأزمة الهوية على النطاق العالمي، فإنهم يقومون غالبا، وعلى نحو لزومي، بمناقشة قضايا تخص العلاقة بين الأنا والآخر على المستوى الدولي، ولكن بصورة أكثر دقة، فضح الطريقة التي ينظر بها الطرف القوي في المعادلة إلى الطرف الضعيف، وكلمة "نقد" هنا تعني: كشف نسق، تفكيك إيديولوجيا، إعادة بناء علاقة...، وغالبا ما تكون هذه العلاقة: علاقة الغرب (الأبيض) بإفريقيا (الأسود)، علاقة الغرب (المستعمِر) بالعالم الثالث (المستعمَر)، علاقة الغرب (العقل) بالشرق (السحر)، علاقة الغرب (منتج) بالعالم (مستهلك)، علاقة الغرب (الذكورة) بالغرب (النسوية)... إن المجال الذي يشتغل عليه هؤلاء النقاد الثقافيون هو مجال (المابين) الذي يعدّ هو المجال الأكثر خصوصية للأدب المقارن، وهم ضليعون فيه إلى درجة يتساءل معها المرء إذا لم يكن هؤلاء حقا نقادا مقارنين من الدرجة الأولى وبالمعنى الدقيق للكلمة، وربما يكون هذا الوضع الذي يعبّر عن "الاستيلاء" على الخاصية الأهم للأدب المقارن من قِبل الدراسات الثقافية هو الحافز الأهم لظهور الدراسات الثقافية المقارنة؛ حيث إن الناقد الأمريكي "ستيفن توتوسي Steven Tötösy de Zepetnek " **شرع في وضع أسس هذه المقاربة وتطويرها منذ منتصف التسعينات من القرن الماضي، حينما أبدى بعض المتخصصين الغربيين في الأدب المقارن غضبه إثر ظهور بعض الدراسات الثقافية التي تناولت ظواهر مثل الأدب الشعبي والأساطير سبق للأدب المقارن أن درسها بالأسلوب نفسه وقبل أكثر من مائة عام، فستيفن توتوسي (...) أكّد سنة 1994 (...) أن الأدب المقارن يتضمن في الحقيقة عددا كبيرا من الميادين التي يدخلها دعاة النقد الثقافي ضمن دراساتهم**"[1]، ولكن

[1] – مسعود عمشوش: من الأدب المقارن إلى النقد الثقافي المقارن، ضمن كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر (مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 25-2006/07/27)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2006، ص722.

هذا الأمر الذي أغضب توتوسي لم يكن يُمثّل الحالة غير الطبيعية لتطورات مثل تلك الدراسات، بل إن ذلك حدث في إطار تطور عام وغير قابل لأن يتم تفاديه.

إن التبرير الأكثر بداهة لهذا التمازج بين الأدب المقارن والدراسات الثقافية يعود أساسا إلى طبيعة العالم المعاصر نفسه، والذي يفترض في كل باحث، مهما كان تخصصه وميدان اشتغاله، باحثا مقارنا، فـ "**الأدب المقارن الذي ظل – طيلة تاريخه الخاص- مهووسا بالبحث عن نفسه (أي عن موضوعه ومنهجه الخاصين والخالصين) داخل حدوده المفترضة والخاصة، قد أضحى اليوم يبحث عن نفسه في حقول خارجة عنه**"[1]، وهذا هو علّة قولنا بأن الأدب المقارن هو في جوهره "نشاط مركّب"، أكثر من كونه "منهجا"، ويورد "شارلز بيرنهايمر Charles Bernheimer " في هذا السياق آراء مجموعة من باحثي الأدب المقارن الذين حاولوا أن يخوضوا في النقاش الدائر حول المرتكز الذي يقوم عليه الاشتغال المقارني، ويبدو أن المشترك بين تلك الآراء هو إجماعها على أن المجهودات المبذولة في إطار تحديد منهج للأدب المقارن قد بلغ فعلا حد اليأس؛ فـ "بيتر بروكس peter brooks" مثلا يعترف أنه بالرغم من حصوله على شهادة الدكتوراه في الأدب المقارن، فإنه لم يكن يوما متأكدا من استحقاقه لها، بما أنه لم يتأكد يوما من هوية هذا المجال[2]، أما "أوين ألدردج Owen Aldridge"، فقد كان يرى بأن "**المنهج أقل أهمية من المادة (...) فهو يرى بأن المادة، أي الأدب في حد ذاته، هو أمر معطى وموجود، بينما تعد المناهج أمرا غامضا في أحسن الأحوال، وبالتالي فهي مسببة للقلق، ومحتاجة إلى معالجة**"[3]*،

---

[1]– سعيد أراق بن محمد: الأدب المقارن في ضوء التحليل النقدي للخطاب، دار أسامة للنشر والتوزيع – نبلاء ناشرون وموزعون، ط1، عمّان، الأردن، 2015، ص84، 85.

[2] - See: chales Bernheimer, The Anxieties of comparison. In:Comparative Literature in the age of multiculturalism, Edited By Charles Bernheimer, The John Hopkins University press, Baltimore and London, 1995, p2 .

[3] - chales Bernheimer, The Anxieties of comparison op, cit, p03.

* - "**Method is less important than matter (…) His point is that the matter, literature itself, is a reassuring given, whereas methods are "at best ambiguous" hence anxiogenic, hence in need of cure**".

ويتساءل "بيرنهايمر" عن المقارنة :"**ماهي؟ – أهي نشاط، أم وظيفة، أم ممارسة؟ أم أنها كل هذه الأشياء معا؟ هذا يؤكد أن مجالنا سيكون دائما غير ثابت، متغير، غير آمن ويمارس نقدا ذاتيا**"[1]*، ولكن هذه الآراء جميعا تناقش هذه الفكرة المتعلقة بالمنهج والمجال من منظور الأزمة والقلق والمخاوف، بعيدا عن التسليم بأن هذه المخاوف ربما كانت أمرا زائدا عن اللزوم ومبالغا فيه، وربما كانت عبارة "ألدردج" السالفة تعبيرا صادقا عن اليأس، ولكنها أيضا، وبالدرجة نفسها، تعبير صادق عن المعنى الأصيل الذي أصبحت تحوزه الدراسة المقارنة خلال النصف الثاني من القرن العشرين.

لقد كان تركيز "بيرنهايمر" في مقاله المهم "مخاوف المقارنة The Anxieties of comparison" سابق الذكر منصبّا أساسا على بحث الأزمة والمخاوف التي تحدثها المقارنة في ميدان الأدب أكثر من ميدان الثقافة، وكان "رينيه ويليك" قبله قد انتقد بعض المقارنين الفرنسيين أمثال "جان ماري كاريه" و"فرنسوا غويار" لمحاولتهم توسيع أفق الأدب المقارن حتى يشمل دراسة الأوهام الوطنية والآراء الثابتة التي تحملها الأمم عن بعضها البعض، معتبرا أن هذا التوسيع يأتي على حساب تحويل البحث الأدبي إلى سيكولوجية اجتماعية وإلى تاريخ ثقافي[2]، ويمكن أن ننظر إلى هذا الانتقاد انطلاقا من الموقع الذي يحوزه "ويليك" كناقد أدبي، ولكن هل يمكن أن نعتبر أنّ فكرة التوسيع تلك هي نقلة نوعية من نطاق الأدب المقارن إلى نطاق الدراسة الثقافية المقارنة؟ إن الأمر الأكثر وضوحا بكل تأكيد هو مرة أخرى قضية المنهج والإيديولوجيا، فالمقارنون الفرنسيون الذين درسوا تلك الأوهام، كانوا يبحثون أساسا عن إثباتات لصدقها أو كذبها اعتمادا على المناهج الوضعية، بينما تبدو مهمة الدراسات الثقافية المقارنة أقل صرامة من ذلك، وأكثر إيمانا بسذاجة الاعتقاد الداعي إلى بناء المزيد من الجدران المحددة، في ظل المستجدات التي حملتها الحقبة المعاصرة.

---

(1) - chales Bernheimer, The Anxieties of comparison op, cit, p2

* - "**what is it ? – activity, function, practice ? all of these ?that assures that our field will always be unstable, shifting, insecure, and self-critical**".

(2)– رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، المرجع السابق، ص299.

لم يعد هناك مجال للاشتغال المنعزل عن بقية الميادين والقوميات، حيث إن كل ميدان من الميادين، وكل قومية من القوميات سيناقش قضاياه أمام مرأى العالم كله ومسمعه، ولن يكون في مقدوره أن يضع نفسه خارج المكان (الأرض)، وإذا استعملنا صيغة هوسرل، نقول بأنه صار من المستحيل ممارسة "التعليق الفينومينولوجي (epoche)" أو "وضع بين قوسين" هذا الكائن البشري المعاصر وعزله عن بقية العالم، ومناقشة الثقافة في ظل هذا الجو لن تعني أكثر من دفاع عن الخصوصية الثقافية ومحاولة حمايتها في إطار التعدد، وهذا هو غالبا موقف الطرف الضعيف في المعادلة، أو دفاع عن الخصوصية الثقافية ونشرها في إطار توحيد المتعدد، وهذا هو موقف الطرف القوي.

وقد بلغ الانفتاح والتواصل بين القوميات المختلفة حدا أصبح معه ما كان مجرد طموح بالنسبة لغوته، في اتصال آداب العالم بشكل مكثف، واقعا حيا، في حين أن الطموح أصبح هو البحث عن مظاهر الاختلاف لا الائتلاف، وهذا ما يُعبّر عنه مصطلح " La comparaison différentielle " عند "أوط هايدمان Ute Heidmann "سنة 2005، ومصطلح " المقارنية الخلافية Le comparatisme différentiel " عند "ميريام سوشي Myriam SUCHET " في كندا سنة 2009، فأوط هايدمان مثلا تعتمد في فكرتها على أطروحة فرنسوا رازيتي الذي يقول:" إن على سيميائية الثقافات أن تكون خلافية، ومقارنة، لأن الثقافة لا يمكن أن تُفهم إلا من زاوية كوسموبوليتية وما بين ثقافية Interculturel: بالنسبة لكل ثقافة، مجموع الثقافات المعاصرة والماضية هو الذي يؤدي دور المتن[1]. ومن هذا المنطلق يصبح الإفراط في انفتاح الحدود خطرا داهما يهدد كل السمات المحلية بالنسبة لهايدمان، ويمكن أن نستعمل هنا مصطلح "العولمة" كتعبير عن إرادة القضاء على تلك الخصوصيات في إطار هيمنة أنماط ثقافية معينة، ولكننا مع ذلك يمكن أن نعزو ظهور هذا النمط من المقارنة الخلافية إلى تأثيرات مبدإ عام من مبادئ ما بعد الحداثة متمثل في عدم

[1] – ينظر: سعيد أراق بن محمد: الأدب المقارن في ضوء التحليل النقدي للخطاب، المرجع السابق، ص72، 89، 90.

إمكانية القبض على المعنى، وانتفاء كل موضوعية في ظل عالم متداخل الثقافات وتأويلي التوجه، وبالتالي فإن الحديث عن مجال مطبوع بـ "مبدأ الهوية" الأرسطي، أو بمفهوم الهوية الهيجلي هو مجال غير قابل للتحقق في إطار الشرط الإنساني، ويحل محله مفهوم "الاخ(ت)لاف Differance" التفكيكي الدريدي؛ إذ إن الأخير، وفي خضم انتقاده لمفهوم الهوية الذي يبني عليه هيجل جدله بأضلعه الثلاثة، فإنه من جهة أخرى يؤكد على أن هذا المفهوم عن الهوية الذي يمثّل عند هيجل الأصل المستوعب لنقيضه، هو في الحقيقة مفهوم غير كامل الحضور إلا بنقيضه، فهو ليس جوهرا أو ماهية، لذلك لا يملك أهلية كونه أصلا يمثّل حضورا، وبما أنه مرتبط بنقيضه الذي هو الغياب، فإن طبيعته دائما هي طبيعة مرجأة وناقصة [1]، ويتوافق هذا المفهوم التفكيكي عن الهوية بوصفها اختلافا مع التوجه العام لما بعد الحداثة الذي يؤكد على "الاختلاف" عوضا عن الزوج التقابلي (الذات/ الآخر) [2]، والذي كان يقيم حدودا جوهرية بين طرفي هذا التقابل. وهذا المفهوم عن "الاختلاف" هو ما سنجده لاحقا عند هومي بابا، حيث سيكون هذا المصطلح – على عكس مصطلح "التعدد"– هو الأنسب لاحتواء نظرية "الهجنة" التي يتم من خلالها دراسة هويات عالم ما بعد الكولونيالية.

ونتيجة لهذه البنية المقارنية الأصيلة التي تتوغل في عمق الدراسات الثقافية المعاصرة، لم يكن من باب الصدفة أن يكون أعلام النقد الثقافي، هم تابعون إلى أقسام الأدب المقارن، ويشتغلون فيه بوصفه ميدانا يخصهم أساسا؛ فناقدة ثقافية مرموقة مثل "غاياتري سبيفاك " متخصصة في النقد النسوي ودراسات ما بعد الكولونيالية والتفكيكية، كانت فاعلا في تطورات الأدب المقارن ناحية الدراسات الثقافية المقارنة، أو نحو مجال

---

[1]– عادل عبد الله: التفكيكية: إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، طـ1، دمشق، سوريا، 2000، ص88، 89. (بتصرف).

[2]– برندا مارشال: تعليم ما بعد الحداثة: المتخيل والنظرية، تر: السيد إمام، المركز القومي للترجمة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 1424)، ط1، القاهرة، مصر، 2010، ص29. (بتصرف).

أوسط من الممارسة المقارنية سبق لنا أن أطلقنا عليه مصطلح "النقد المقارن ما بعد المدرسي"، وكان يكفي لهذه الناقدة أن تكون ناقدة ثقافية حتى يكون لديها ذات الطموح المقارني الذي يخوّل لها الخوض في شؤون الأدب المقارن نظريا؛ فقد دعت "**إلى أدب مقارن جديد، معلنة في الوقت نفسه موت الأدب المقارن القديم، هذا الموت الذي أملته وقائع عالم النظام العالمي الجديد وعصر العولمة، الذي بدأ يعصف بكل ما ألفته الإنسانية عبر العصور، ويتعامل مع كوكب الأرض بوصفه عالما لا يقر بأية حدود لغوية أو قومية أو سياسية**"[1]، وكانت في خضم تطبيقاتها على المدونات الثقافية (وخاصة في مجال النقد النسوي وما بعد الكولونيالي) واعية كل الوعي بأنها تمارس نقدا مقارنا، إذاً، إن هذه المهمة الأخيرة لم تعد تعني تخصصا قائما بذاته، وله ممارسوه المخصوصون، بل هي مهمة محايثة لكل اشتغال ثقافي أو نقدي معاصر.

وبالمثل كان إدوارد سعيد –بالإضافة إلى وضعه التاريخي الذاتي كفردٍ واقعٍ على تخوم عدة هويات – أستاذا للغة الإنجليزية وآدابها وللأدب المقارن في جامعة كولومبيا الأمريكية[2]، وقد كان في كل كتاباته يمارس نقدا على عدة مستويات للعلاقة بين الأنا والآخر، وخاصة فيما تعلق بتموضعات الخطاب الإمبريالي؛ فإدوارد سعيد الذي كان يدرك جيدا مظاهر العنف الخطابي الغربي تجاه الشعوب الأخرى، من خلال فعل تأويلي ظالم ومؤدلج، كان يدرك أيضا أن دور المثقف هو "**تحرير الدراسات الإنسانية، وإضفاء الصفة الشرعية والوثوقيّة على التشكيلات الثقافية، من خلال إعادة تأويل التاريخ، وتنطوي إعادة التفكير النقدي في التاريخ لدى سعيد على أهمية ودلالة بالغتين، ولاسيما أنها تأتي في خضم بروز مجموعة متعددة وقوية من الاستجابات وردود الفعل تجاه عصر شهد إعادة**

---

[1]– عبد النبي اصطيف: لحظة سبيفاك، مجلة الموقف الأدبي، شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 457، دمشق، سوريا، 1 مايو 2009، ص36.

[2] – إدوارد سعيد: الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2006، ص20. (بتصرف).

هيكلة كونية. حيث تمضي القوى الإمبريالية المترصدة في التأثير على الثقافة والسياسة العالميتين"[1]. وانطلاقا من هذه الرؤية الكونية في تقسيم العالم إلى ثقافات إمبريالية، وشعوب واقعة تحت سيطرة هذه الإمبريالية، يتخذ سعيد منهجه في النقد، وهو منهج "القراءة الطباقية" والتي تقوم على "**قراءة السيطرة الإمبريالية، بنظمها وأنساقها، مع قراءة موازية للمقاومة الوطنية المعارضة لهذه السيطرة والمقاومة في الثقافة، أي قراءة الثنائيات المتضادة في علاقة الإمبريالية بالثقافة**"[2]، وهذا المنهج في القراءة هو منهج مقارني كما سيأتي بيانه، ومع ذلك، يمكن أن نميز بين الممارسات المقارنية للنقاد الثقافيين بوصفهم نقادا ثقافيين، وبين ممارسات نقاد الدراسات الثقافية المقارنة، وذلك انطلاقا من نقطة البداية لكل فريق منهما.

لقد كان نقاد الدراسات الثقافية المقارنة نقادا مقارنين أساسا بحكم التخصص، مع أنهم أيضا نقاد ثقافيون بحكم المستجدات التي وجدوا أنفسهم يعيشون في خضمها، وهم بذلك لا يختلفون عن النقاد الثقافيين الذين سبق ذكرهم إلا في نقطة البداية كما قلنا، حيث إن الأخيرين لم يكن هدفهم إقامة العلاقة المقارنة، بل كان تحليل الممارسات الثقافية على المستوى العالمي. لذلك كانت استفادة الأولين من مناهج الأدب المقارن السابقة نابعةً من تمرسهم في هذا الميدان، وكانت الدراسات الثقافية في هذه الحالة هي الميدان الذي يتم تطبيق المبادئ المقارنة عليه، مع إضفاء التعديلات اللازمة، لهذا نجد أن الدراسات الثقافية المقارنة قد استفادت من نقدية المدرسة الأمريكية، وذلك من خلال محافظتها على البعد النقدي في الممارسة، مع تطويره وتعميمه كي يتوافق مع الميدان الثقافي، كما أنها استفادت

---

[1]– شيلي واليا: إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، تر: أحمد خريس وناصر أبو الهيجاء، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 2007، ص13.

[2]– عز الدين المناصرة: إدوارد سعيد والنقد الثقافي المقارن: قراءة طباقية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 64، القاهرة، مصر، 2004. ص128.

من تاريخية المدرسة الفرنسية، ولكن وبالمثل يدخل عليها التعديلات اللازمة، حيث يتحول إلى مفهوم أقل علمية وأكثر تأويلية.

ومصطلح "الدراسات الثقافية المقارنة comparative cultural studies" هو مصطلح حديث نسبيا يعود ظهوره إلى أواخر القرن الماضي على يد الناقد الأمريكي "**ستيفان توتوسي** Steven Tötösy de Zepetnek "، الذي طور هذا المفهوم انطلاقا من أبحاثه في الأدب المقارن، وخاصة كتابه " الأدب المقارن: النظرية والمنهج والتطبيق Comparative Literature : Theory, Method, Application" سنة 1998، وذلك "**بهدف تمكين الأدب المقارن من مواكبة المتغيرات التي أفرزتها العولمة، وجعل منها الأسس التي ينبغي أن تنهض عليها الدراسات الثقافية المقارنة** "[1]. والحقيقة أن مجهودات ستيفن توتوسي قد سبقت بأعمال ناقدين آخرين أبدوا سخطهم على تخلف اهتمامات الأدب المقارن عن ركب التطورات المتلاحقة في مجال النظرية الأدبية والنقدية، ومن أبرز هؤلاء أعلام ما يسمى بـ "الدراسات الترجمية Translation studies"– التي هي فرع مشتق من الأدب المقارن– على رأسهم كل من البلجيكي "أندري لوفيفر A.Lefevere" ، والإنجليزية "سوزان باسنيت S. Bussnett "؛ حيث تثير الأخيرة قضايا الهيمنة والسيطرة من خلال مناقشة بنية نظرية الترجمة، وربطها بثنائية السيّد/ العبد، واستنادا إليها فإن "**التعبير الاستعاري بأن المترجم ليس إلا عبدا أو خادما لنص المنبع (النص الأصلي) تعبير قوي استمر حيا حتى فترة طويلة من القرن التاسع عشر، وتتضمن هذه الاستعارة فكرة سيطرة كاتب نص المنبع على نص الهدف الخاضع له**"[2]، ومنه فالترجمة في هذا الوضع تمثل حالة من الامتلاك التي تطبع علاقة الأنا المهيمِن (الأصل)، بالآخر المهيمَن عليه (الترجمة). وكما استطاع منظرو الدراسات الترجمية أن يناقشوا قضية الترجمة من منظور الهيمنة، فإنها نوقشت من

---

[1] – مسعود عمشوش: من الأدب المقارن إلى النقد الثقافي المقارن، المرجع السابق، ص723.

[2] – سوزان باسنيت: الأدب المقارن: مقدمة نقدية، تر: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، مصر، 1999، ص166.

منظور آخر لا يخرج هو الآخر عن نطاق الدراسات الثقافية، وهو منظور "الجنوسة Gendre"، ضمن إطار النقد النسوي كما ذكرنا سابقا، وتخبرنا باسنيت عن تلك العلاقة التي تمت إقامتها من قِبل عالمات الترجمة النسائية بين مقولة "الجميلات الخائنات Belles infidèles"، وقضية السيطرة الذكورية؛ فالترجمة –وهي لفظ مؤنث في اللغة الفرنسية– توصف بالخيانة، وكأنها زوجة، وهي لذلك تستحق العقاب وفق الأصول الثقافية السائدة، بينما يستحيل اتصاف النص الأصلي (الزوج) بصفة الخيانة، لذلك فإن إمكانية معاقبته تسقط تلقائيا[1].

ومن الواضح أن الأدب المقارن، لكي يمتزج بالدراسات الثقافية في مفهوم واحد، مطالب بالتخلي عن بعض مبادئه القارّة، ومن ذلك تلك السمة العلمية التي اتسم بها خلال أطواره المدرسية (التاريخي ، النقدي، الماركسي)، ويلاحظ الناقد "عز الدين المناصرة" أن النقد الثقافي المقارن عند إدوارد سعيد "**يسير نحو الرجوع إلى الوراء، أي العودة إلى المنهج التاريخي، هروبا من مقولات مثل: (لا شيء خارج النص) أو: (النص المكتفي بذاته)**"[2]. والحقيقة أن الدراسات الثقافية المقارنة بصفة عامة تتجه وجهة تاريخية، مستبعدة بذلك كل المقولات الشكلانية، ولكنها – على خلاف ما يعتقد المناصرة– لا ترجع إلى الوراء، بل تسير نحو الأمام؛ فالتاريخية التي نقصدها ليست تاريخية القرن التاسع عشر الوضعية، تلك التاريخية التنويرية العلّيَّة التي تؤكد على علاقة الأسباب بالمسببات، بل تاريخية النصف الثاني من القرن العشرين الهيرمينوطيقية، كما شرحها هانز جيورج غادامير في كتابه "الحقيقة والمنهج" سنة 1960، حيث لا تكون الذات حيادية أبدا إزاء تشكيل المعنى، بل إن المعنى هو نتاج لاتفاق حواري بين الذات والنص. وهي أيضا "التاريخية الجديدة New

---

[1]– ينظر: المرجع السابق، ص159، 160. (بتصرف).

[2]– عز الدين المناصرة: إدوارد سعيد والنقد الثقافي المقارن: قراءة طباقية، المرجع السابق، ص127.

Historicism *" التي أعلن عنها ستيفان غرينبلات سنة 1982، معتمدا على نظريات ميشيل فوكو حول السلطة والخطاب؛ واستنادا إلى هذه المقاربة لا يكون المعنى موضوعيا، إذْ إن تشكله يخضع دائما لخلفياته الثقافية والإيديولوجية التي لا يستطيع الفكاك منها[1]، أو هي تاريخية تعتمد مفهوما للتاريخ قائما على القاعدة القائلة "**إن التاريخ عبارة عن صنعة أدبية**"[2]، وهو بذلك بعيد عن كل صيغة وضعية. لهذا، فالدراسات الثقافية المقارنة لا تتأسس على يقين أمبريقي موحد، بل على "عملية تأويلية" تستمد تعدديتها من وضعها التاريخي المشتَّت والنسبي، وهذه العملية التأويلية هي عملية مزدوجة تخصّ الأنساق الثقافية المضمرة داخل مختلف الخطابات، ولكنها بدرجة أقل تخص الدراسات الثقافية ذاتها، بوصفها ممارسة مؤدلجة ومُوجّهَة من طرف زمانية الناقد الثقافي ذاته ووضعه التاريخي، ومنه فإن جوهرها لا يتشكل ضمن حدود صارمة ومقننة إبستيمولوجيا، بل إنه يكتسب هويته من خلال فاعليته الحرة، ومن كونه "عملية"، و"تقنية إجرائية" للممارسة النقدية، وقد رأينا أن السند المنهجي لهذا التوجه هو طبيعة كل من الأدب المقارن والدراسات الثقافية، التي تتنافى مع كل تحديد صارم.

يقدم ستيفن توتوسي "الدراسات الثقافية المقارنة" على أنها " **مقاربة سياقية تتناول الثقافة في كل نتاجاتها وعملياتها، ويتشكل إطارها العام من مبادئ أساسية مأخوذة من الأدب المقارن، والدراسات الثقافية، إضافة إلى اعتماده على مجموعة من المفاهيم المستعارة من مجالات فكرية مثل البنيوية ونظريات الاتصال ونظريات الأنظمة والنظرية الأدبية والثقافية. وتركز الدراسات الثقافية المقارنة على النظرية والمنهج، بالدرجة نفسها**

---

*– هذه هي ترجمة المترجمة دعاء إمبابي، ولكن غالبا ما تترجم كلمة "Historicism " بـ "التاريخانية"، وليس "التاريخية"، كما نجد ذلك مثلا في كتاب "دليل الناقد الأدبي"، المرجع السابق، ص80. وفي الكثير من الترجمات العربية الأخرى.

[1]– ينظر: دانكن سالكيلد: التاريخية الجديدة، تر: دعاء إمبابى، ضمن: موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، ج9 (القرن العشرون: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 919)، ط1، القاهرة، مصر، 2005، ص102،101.

[2]– شيلي واليا: إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، المرجع السابق، ص21.

التي تركز فيها على التطبيق. وهي تهتم بطرح السؤال "كيف" (أي الكيف) أكثر من اهتمامها بطرح السؤال "ماذا"[1]*. واضح أن توتوسي يتوخى من هذا التعريف العموم والإجمال كي يتجنب كل الثغرات التي يمكن أن تضعف مفهومه، ولكنه استطاع أن يقيم مواءمة بنيوية متماسكة بين الأدب المقارن والدراسات الثقافية؛ فالدراسات الثقافية المقارنة تأخذ من الأول ميدان اشتغاله، حيث يتم مناقشة قضايا فوق – قومية، متعلقة بتشابكات الهويات المختلفة. وتأخذ من الثانية منهجها الهيرمينوطيقي المستند إلى نسبية الثقافة نفسها بكل تمظهراتها، حيث تبتعد مقاربتها دائما عن الطابع البنيوي المغلق، وتتجه نحو نقد التعالقات البينية، "**ومن ثمة، فإن الهدف الأساسي من الدراسة لم يكن متجها نحو المنتجات الثقافية في حد ذاتها، بل نحو عملياتها الحاصلة داخل الأنظمة الصغرى والكبرى، وهو أهم شيء في دراسة الثقافة**"[2]*، وهذا ما يبرر لنا كون السؤال الذي يجب أن يطرح هو "كيف" وليس" لماذا"؛ إذ يتيح سؤال "الكيف" مرونة أكبر في مناقشة القضايا الثقافية من زاوية كيفية تشكل مفاهيمها، وهو ما طبّق على الكثير من المجالات الثقافية، مثلما نجده في الدراسات ما بعد الكولونيالية والدراسات النسوية ودراسات الأقليات والشتات وغيرها، ولكن مضافا إليها أنها تناقش من زاوية أكثر من منظور ثقافي، حتى يتجسد الطابع

---

(1) -Louise O. Vasvári and Steven Tötösy de Zepetnek (eds), Imre Kertész and Holocaust Literature (In the series of Comparative Cultural Studies), Purdue University Press, Indiana, U.S.A, 2005, (The second page after the cover, the definition of the series editor Steven Tötösy de Zepetnek).

* - "**Comparative Cultural Studies is a contextual approach in the study of culture in all of its products and processes. The framework is built on tenets of the discipline of comparative literature and cultural studies and on notions borrowed from a range of thought such as (radical) constructivism, communication theories, systems theories, and literary and culture theory. In comparative cultural studies focus is on theory and method as well as application, and attention is on the how rather than on the what**".

(2) -Steven Tötösy de Zepetnek and Louise O. Vasvári: Synopsis of the Current Situation of Comparative Humanities in the U.S. and Europe, [online article], 452ºF. Electronic journal of theory of literature and comparative literature, 2011, p23 . On: http:// www.452f.com/index.php/en/totosy-vasvari.html.

* - "**Hence the objective of study is often not a cultural product as such, but its processes within the micro- and macro-system(s) which are interesting for the study of culture**".

المقارن البيني. فموضع النقد الثقافي المقارن هو القضايا التي تشغل نطاق "المابين"؛ أي الفضاءات التي يكون فيها الأنا بإزاء الآخر، وعلى علاقة معينة به، وهو ما جعل توتوسي يعتبر أن أعمال "مايكل أونداتجي Michael Ondaatje " مثلا هي مدونة مثالية بالنسبة للدراسات الثقافية المقارنة، لأنها تعكس حالة كاتب مهاجر يعيش في كندا ويكتب بالإنجليزية، حيث تتمحور أغلب كتاباته حول قضايا الهوية والتاريخ، والشعوب الواقعة "بين" الهويات الثقافية[1].

2- الدراسات الثقافية المقارنة: مدخل ماركسي

إذا كانت الدراسات الثقافية تستند إلى مداخل كثيرة بحسب التموضعات الثقافية للقائمين على ممارسة هذه الدراسات، فإن الدراسات الثقافية المقارنة تضيف إلى هذا التعدد المربك للمداخل المتاحة، ذلك الطابع الهوياتي المتجاوز للحدود القومية، وهكذا يمكن أن نتحدث عن مداخل لنقد الهويات الثقافية بعدد التوجهات الثقافية، من مدخل نفسي إلى واحد أنثروبولوجي وآخر أثنولوجي أو سياسي أو لاهوتي، في كل واحد من هذه المداخل يمكن أن ندرج عددا آخر من التوجهات الفرعية، فنقول مثلا: المدخل الإسلامي أو المسيحي أو العلماني وغيرها. وسنكتفي هنا بمدخل واحد يمكن أن نتخذه كنموذج للتنوع والانفتاح الذي تحوزه الدراسات الثقافية المقارنة.

إن المسألة التي تمت مناقشتها سابقا، والتي مفادها أن الدراسات الثقافية كانت محتوية في تركيبها البنيوي على البُعد الهوياتي، وكانت تضطلع بمهمة فوق – قومية غالبا، يجعل من الدراسات الثقافية المقارنة بمثابة تحصيل الحاصل، وهذا لا يلغي أهمية هذا الميدان

(1) -see : Steven Tötösy de Zepetnek(ed), Comparative Cultural Studies and Michael Ondaatje's Writing (In the series of Comparative Cultural Studies), Purdue University Press, Indiana, U.S.A, 2005, p 01.

الأخير، بل يمنحه وظيفية تنظيمية وتوليفية لميدان موجود سلفا أكثر من منحه إياه وظيفة ابتكارية، ومن هذا الوضع تأخذ الدراسات الثقافية مركزيتها، ولكن الأمر الملاحظ أن هذه المركزية ذاتها التي تميّز الدراسات الثقافية فيما يتعلق ببحثها في قضية الهوية، هي في الحقيقة مركزية تدين بالكثير لما يمكن أن يعتبر طابعا ماركسيا محايثا للنقد الثقافي ذاته؛ فبالإضافة إلى الطابع الاجتماعي الذي يميز مبحث "الثقافة"، من خلال علاقات البنية التحتية بالبنية الفوقية الدارجة في التقليد الماركسي، فإننا نجد أن المبدأ العام الذي يقوم بتقسيم العالم إلى طبقة رأسمالية مضطهِدة، وطبقة فقيرة مضطهدَة، أو إلى أقليات ضعيفة ومضطهدة من طرف المركز الرسمي والثقافة السائدة التي يرسخها، هو مبدأ ماركسي راسخ في إطار جدلية المادية التاريخية *، حيث إن "**الأمر المشترك لدى أغلب الاتجاهات الماركسية إزاء قضية الثقافة هو الاعتراف بأن الثقافة تنجدل مع الصراع الطبقي في ضفيرة واحدة من خلال الإيديولوجيا، وهو الأمر الذي يوحي بأن الثقافة يتم إنتاجها داخل المجتمع إلى طبقات، وأنها تسهم إما في الحفاظ على علاقات القوة القائمة، وفي إضفاء الشرعية عليها، وإما في مقاومة هذه القوة**"[1]، وبما أن الأمر يتعلق هنا بالتحليل الطبقي داخل المجتمع الواحد، وهو ما كان مجال الاشتغال الرئيس بالنسبة لماركس، فإن نقله إلى المستوى العالمي سيعني أن مهمة النقاد الماركسيين تكمن في تطبيق هذا التفكير الطبقي خاصة على العلاقات الدولية، وقد كان ذلك بالفعل هو ما كان يُمارس من طرف النقاد الماركسيين المعاصرين، بل ويعدّ المهمة البدهية كما يقول " فريديريك جيمسون Fredric Jameson ": " **إلا أنني يجب هنا أن أذكر القارئ بما هو بديهي: أعني أن كل تلك الثقافة ما بعد الحداثية الكونية، لكن الأمريكية رغم ذلك، هي التعبير الداخلي والمرتبط بالبنية**

---

*– يمكن أن نعتبر أن هذا المبدأ هو المبدأ الأساسي الذي بقي محتفظا بقيمته منذ ظهور الماركسية، بينما اختفت مبادئ أخرى أو عُدّلت، لهذا، فعند الحديث عن هذا المدخل الماركسي، يجب أن نأخذ هذه الحقيقة بعين الاعتبار، بما أن أغلبية النقاد الماركسيين المعاصرين هم نقاد تخلوا عن بعض جوانب الماركسية الأصلية كما قدّمها ماركس، وقد كان هذا التخلي ضروريا للماركسية كي تتواءم مع المستجدات المعاصرة، وعلى رأسها النقد الثقافي.

[1] – أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية، المرجع السابق، ص456.

الفوقية، لموجة جديدة تماما من السيطرة العسكرية والاقتصادية الأمريكية عبر العالم كله، ومثلما خلال كل التاريخ الطبقي، فإن الوجه الآخر للثقافة هو الدم والتعذيب والموت والرعب" [1]، وحتى بالنسبة لأولئك النقاد الماركسيين المعاصرين الذين ظلوا لصيقين بالنقاشات السوسيولوجية المحلية، تم انتقادهم لأجل هذا السبب، ويمكن أن نستشهد بما قام به "إدوارد سعيد "، الذي حاول أن " **يتجاوز ما هو متأصل في التراث الغني للفكر الاجتماعي وللماركسية بشكل خاص: من مفاهيم ساذجة وربط انعكاسي للعمل الأدبي بسياقه الاجتماعي، من جهة، ومن نضج في التعامل لكن قصور صاعق في تحديد السياق الفعلي للعمل الثقافي، كما هي الحال لدى نقاد يجلهم سعيد مثل رايموند وليمز، ماركسيي النهج لكنهم يحصرون مجال فهم الأدب في سياق محلي مباشر ويخفقون في إدراك أهمية التجربة الإمبريالية والاستعمارية في تكوين السياق الفعلي للعمل الأدبي – والرواية الأوربية خاصة– من جهة أخرى**"[2]. وقد كانت هذه المهمة – مهمة توزيع الثقافات على الطبقتين– هي الشيء الذي كان يقوم به النقد الثقافي في الأساس بطرق مختلفة باختلاف المسائل التي تتم مناقشتها، لهذا يمكن الحديث عن أن هذا المبدأ ليس فقط هو المؤسس لميدان النقد الثقافي المستند إلى ثنائية السلطة/ المعرفة واسعة التطبيق، ولكن أيضا هو المؤسس للبعد المقارني في هذا الميدان، بما أن هذا التقسيم الطبقي الاجتماعي فوق– القومي الذي يجرّ خلفه تقسيما يخص القيمة الثقافية، هو ما يجعل من العلاقة بين الثقافات أمرا معقّدا ومتداخلا إلى درجة يتعذر دراسة ثقافة ما بمعزل عن الكل الثقافي العالمي، أو خارج علاقات الهيمنة.

---

[1]– فريديريك جيمسون: المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة. ضمن كتاب: مدخل إلى ما بعد الحداثة، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1994، ص61.

[2]– إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط4، بيروت، لبنان، 2014، ص21.

إن هذا المنطلق يبيّن أن الدراسات الثقافية كانت مدينة في وجودها للمبادئ الماركسية، بما أن قضية الثقافة ذاتها تتصل بالمجتمع بشكل عضوي كما أوضحنا، إلى درجة أن التجديد الذي قدمته هذه الدراسات الثقافية – بحسب وليامز– هو أنها جعلت من التشكيل (الفن)، والمشروع (المجتمع) معا طرائق مختلفة للتجسيد المادي، أي أنهما طرائق مختلفة لوصف ما هو نزوع مشترك للطاقة والاتجاه[1]، وذلك بدلا من البحث التقليدي عن علاقة الفن بالمجتمع، لقد اكتسبت هذه العلاقة من البداهة ما يجعلها غير محتاجة إلى البيان، كما أن هذا الاستشهاد يبين أهمية المرتكز المادي في توجيه الثقافة المعاصرة من طرف المراكز الغربية، وذلك عن طريق الطابع التسليعي للثقافة، وهو أمر كان "تيري إيجلتون"، الناقد الماركسي الأصيل، قد أكده في إطار نقاشه للطبيعة المراوغة والمادية لما بعد الحداثة ذات التوجه الرأسمالي، فجماليات ما بعد الحداثة " **هي محاكاة ساخرة كئيبة لتلك النزعة المضادة– للتمثيل، فإذا لم يعد الفن يعكس، فليس ذلك لأنه يسعى إلى تغيير العالم وليس إلى محاكاته، بل لأنه ليس ثمة في الحقيقة شيء يمكن عكسه، ليس ثمة واقع لم يعد هو نفسه صورة فعلا، استعراضا، شبيها simulacrum، اختلاقا fiction مجانيا (...) وأن يعكس الفن الواقع يعني إذن بالنسبة له أنه لا يفعل أكثر من أن يعكس ذاته مرآويا، في مرجعية – ذاتية مبهمة هي في الحقيقة إحدى أعمق بنيات صنمية السلعة**"[2]، وربما كان هذا التحول في طبيعة كل من الفن والمجتمع، وانعكاس ذلك على علاقتهما بفعل التقنيات الحديثة للرأسمالية المهيمنة عالميا، هو ما يبرر التوجه الكوني الذي أصبحت الممارسة الماركسية تتخذه توجها منذ أواسط القرن العشرين.

---

[1]– ينظر: رايموند ويليامز: طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد، تر: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة، العدد 246)، الكويت، يونيو 1999، ص206، 207.

[2]– تيري إيغلتون: الرأسمالية والحداثة وما بعد الحداثة، ضمن كتاب: مدخل إلى ما بعد الحداثة، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1994، ص25.

ومن الجانب الآخر، يمكن أن نعتبر أن أعلام الدراسات الثقافية هم ماركسيون أو متأثرون بالماركسية بصفة عامة؛ فقد كان رواد الدراسات الثقافية أمثال "رايموند وليامز"، و"ستيوارت هول" و" ريتشارد هوغارت" على علاقات متفاوتة مع الماركسية[1]، بينما كان "أنطونيو غراميشي" ماركسيا مخلصا[2]، وكذلك أعلام مدرسة فرانكفورت مثل أدورنو وهوركهايمر (بالرغم من أن ظهورهم سبق ظهور الدراسات الثقافية ذاتها)، وأعلام علم الاجتماع الفرنسي مثل بيير بورديو وجان بودريار، وكان إدوارد سعيد "**متأثرا خطى الماركسيين**"[3]، فهؤلاء وغيرهم كلهم تقريبا ينطلقون من مبدأ نقض المركزية الأوربية ، متكئين في ذلك على خلفيات مختلفة، ولكنها تتقاطع في نقاط ربما كان أكثرها أهمية نقد فلسفة الحداثة، على اعتبار أن الحداثة هي الممثل الأعمق للرأسمالية. "**ولأن بداية الدراسات الثقافية جاءت مع مفكرين يساريين، ولأن أحد أهدافها التصدي لأشكال الهيمنة المختلفة، فقد تعرضت للهجوم من قِبل القوى السياسية والأكاديمية ذات التوجه المحافظ والليبيرالي الجديد، ابتداء من ثمانينيات القرن العشرين خاصة في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية، حيث جرى بشكل خاص الهجوم على التعددية الثقافية**"[4]، حيث إن هذه التعددية تشكل أكبر تهديد على محاولات السيطرة الشاملة التي تسعى إليها الرأسمالية، مستندة من أجل ذلك على آليات توحيد الذوق محليا وعالميا، وهي المهمة التي لم تكن تمارس دائما بدرجة الوضوح ذاتها، بل كانت غالبا ما تعمل بشكل معقّد ومبهم ومتداخل مع الممارسات المتعددة نفسها التي يفترض أنها قد جاءت من أجل الهيمنة عليها.

---

[1]– ينظر: زيودين ساردار وبورين فان لون: الدراسات الثقافية (ضمن سلسلة أقدم لك...)، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 558)، ط1، القاهرة، مصر، 2003، ص29 وما يليها.

[2]– ينظر: إيرينار ماكاريك: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: مداخل، نقاد، مفاهيم، تر: حسن البنا عز الدين، الهيئة العامة المصرية للكتاب (المركز القومي للترجمة)، ط1، القاهرة، مصر، 2014، ص506.

[3]– شيلي واليا: إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، المرجع السابق، ص16.

[4]– سايمون ديورنغ: الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، المرجع السابق، ص12.

إن هذه البنية الماركسية للدراسات الثقافية، والتي تركز على قضايا الأقليات والهامش والهويات المشتتة وغيرها، هي من أتاحت تلك الإمكانية التي قامت على أساسها الدراسات الثقافية المقارنة، وإذا أخذنا هذا الطابع الماركسي للدراسات الثقافية المقارنة بعين الاعتبار، فإننا نكون بذلك قد وضعنا مرتكزا معرفيا جديدا لهذه المرحلة من تطور الأدب المقارن، وهذا المرتكز هو مناقض لمرتكزات الأدب المقارن في مرحلتيه المدرسيتين السابقتين (الفرنسية والأمريكية)؛ فالأدب المقارن التاريخي (الفرنسي) كان قد ظهر أساسا من أجل هدف استعماري، "**فقد خدمت دراسات التأثير نزعة "المركزية الأوربية "(Eurozentrismus) وهي نزعة متعالية توسعيّة، شكّلت مكونا هاما من مكونات العقلية الاستعمارية الأوربية**"[1]، الأدب المقارن آنذاك مستندا إلى الفلسفة التنويرية الإلغائية والشمولية، ومتخذا من المرتكز الوضعي أداته لتحقيق هدفه، حيث يتم حساب كل شيء وفق قانون موحد (القانون العلّي)، ولا مجال لأي استثناءات أو حالات خارج النظام. وبالمثل، كان الأدب المقارن النقدي (الأمريكي) –برغم كل شيء– متمركزا حول مفهوم القانون هو الآخر، من خلال مجموع الإجراءات الباحثة عن نتائج موضوعية، وكان ذلك دعوة ضمنية لإقصاء الشاذ وتهميشه، وكان هذا التوجه عامة هو نتاج الفكر الحداثي الشكلاني لسان حال الرأسمالية أيضا، في سعيها إلى التوحيد والتنميط والإلحاق وتوجيه التفكير وجهة محددة مسبقا، وهي بذلك لا تقوم بمنع التفكير من ممارسة نشاطه، بل تجعله تفكيرا زائفا وفي الوقت نفسه مستعصيا على أن يُدرَك بوصفه كذلك. وهذا القول يبقى محتفظا بقوته مهما استمرت الماركسية في اتخاذ المنهج الجدلي، الذي يوصف بأنه منهج علموي وغائي؛ فالمبدأ الماركسي الذي يعطي الدراسات الثقافية طابعها المؤسس للمقارنة ليس هو المنهج الجدلي في ذاته، ولكنها الحمولة المعرفية المتغيرة والمتطورة دوما في سبيل ملاحقة التطورات الحاصلة على مستوى علاقات التمثيل (representation) التي يقوم بها الفن للمجتمع.

---

[1] – عبده عبود: الأدب المقارن: مشكلات وآفاق، المرجع السابق، ص33.

وهكذا فإن التأويل الماركسي المعاصر المقصود هنا لا يقصد إلى التخلي عن المنهج بكليته، بل يقصد – إذا استفدنا من تنظيرات غادامير– إلى التخلي عن دوغمائية المنهج، بحيث يتيح ذلك القدرة على التجدد والمواكبة المستمرة.

إن المرتكز الماركسي الذي يقوم على التعددية المجتمعية التي تتيح قيام الجدل، يناقض من أجل ذلك الرأسمالية بكل أدواتها المعرفية التي تقوم على المركزية والوحدة، وإذا كانت هذه المركزية قد أنتجت لنا مناهج قائمة على قوانين صارمة منذ أيام التنوير الأولى، وبالتالي كانت في جوهرها قائمة على المنهج، والمنهج الوضعي على وجه الخصوص، فإن التوجه الاشتراكي هو توجه تأويلي بشكل من الأشكال، يقوم على الاعتبارات الإيديولوجية، أي على فهم جزئي للعالم ينطلق من مواقع هامشية غالبا، مع التأكيد على عدم تحييد المستوى الاجتماعي أثناء المناقشة، بصفته المقابل للطبقة الرأسمالية المتحكمة، إن الطموح الماركسي بهذا المفهوم هو طموح هدفه الانتقال من مركزية المنهج إلى مركزية المحتوى بكل طبيعته النسبية والسيميائية، وهذا ما من شأنه أن يعطينا توضيحا أدق لطبيعة انتقال الاشتغال المقارني من مرحلته المدرسية إلى مرحلته ما بعد المدرسية، حيث كانت الماركسية عنصرا مهما من عناصر تكوين هذه الحقبة، وكان "بورديو" قد عبّر عن هذا الطابع التأويلي النسبي والمتجدد دوما للاشتغال الثقافي الماركسي من خلال ربطه بين الموضوعي والذاتي؛ حيث "**يعتبر أنه لا توجد قوانين بذاتها ومستقلة عن الوعي، فأي قوانين تكون خاضعة للتعديل مع تطور الوعي، هذا يعني أن الضرورة غير منفصلة عنه، وبالتالي عن الحرية، ونظرا لهذا الارتباط لا توجد ضرورة مطلقة، كما تخف قيمة هذه الضرورة بقدر ما يتطور الوعي**"[1]، ومنه تكون كل تلك الضرورات التي يتم وضعها كقوانين رأسمالية، هي نفسها المحفّز لتجاوز تلك الضرورات من خلال فعل التحرر المستمر، فالثقافة التي تمثل المركز،

[1] – عبد الكريم درويش: بيير بورديو بين المادية الماركسية والروحانية الفيبرية: نحو اقتصاد سياسي للظواهر الرمزية، مجلة عالم الفكر، دورية محكّمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج 31، العدد 3، يناير 2003، الكويت، ص193.

وتتموضع دائما في شكل قوانين ومسلّمات، تتطلب باستمرار نقدا ثقافيا هدفه التحرر وإثبات الهوية الذاتية.

2-1 نقد مركزية الثقافة الرأسمالية الكونية:

تمثل "الحداثة" – بمعناها الاصطلاحي، وهي بهذا المعنى الوريث الشرعي للتنوير– المرتكز الرئيس الذي قامت على أساسه الرأسمالية في مختلف فروعها خلال القرن العشرين، وهي لذلك الموجّه الذي يتحكم في مسار الثقافة على المستويين المحلي والعالمي، لهذا كانت الحداثة واحدة من المفاهيم التي تم الهجوم عليها بشكل مكثّف من طرف النقاد الثقافيين الماركسيين. ويستنتج "رايموند وليامز" – في خضم أبحاثه الجينالوجية حول هذا المفهوم– أنه بعد الحرب العالمية الأولى " **بدا نوع من الموافقة الأكاديمية المتواطئة، تمثل في الافتراض التالي: مادامت الحداثة هي الآن هنا، في هذه المرحلة أو الفترة المحددة فلا شيء وراءها (...) وأصبحت "الحداثة" مقتصرة على هذا المجال الذي تم انتقاؤه بدقة، وأنكرت عن أي شيء آخر في فعل إيديولوجي خالص، أوّل وجوهه هو المتمثل في تلك السخرية اللاشعورية التي توقّف التاريخ –على نحو عابث– وتحكم عليه بالموت. أصبحت الحداثة هي محطة النهاية، وأي شيء بعدها يعدّ خارج سياق التطور، إنه "بعد" ولابد أن يُقضى عليه في مهده**"[1]، وكان هذا الوضع للحداثة بوصفها "نهاية" و"حدّا" هو الذي حفّز فيما بعد "ما بعد الحداثة" على أن تكون "تشتيتا" و"نسبية" و"انفتاحا"، ولكن ما يهمنا أن ما بعد الحداثة – من خلال كونها النقيض المزعوم للحداثة– قد كانت ميدانا يتقاطع ظاهريا مع الممارسة النقدية الماركسية للثقافة الرأسمالية برغم كل التباعدات المنهجية بينهما، فقد كانت كلتا النظريتين تتقاسمان ميدان الاشتغال نفسه، خاصة وأن مجال ما بعد الحداثة اشتمل تقريبا على كل الممارسات التي تتخذ من حالة البحث عن الهوية، ومن انتقاد حالة التمركز الغربي مجال اشتغالها، وهناك تبرير يُعطى عادة لهذا الانفتاح على مختلف الهويات

[1]– رايموند ويليامز: طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد، المرجع السابق، ص52.

والمستويات من طرف النقد ما بعد الحداثي، هو أن الحداثة كانت قد تحولت بالفعل إلى آلة ضخمة هدفها السيطرة الكونية، فـ "**ما حدث على وجه السرعة لهذه الحداثة، هو أنها سرعان ما فقدت طابعها المعادي للبورجوازية، وحققت هجرة مريحة إلى الرأسمالية الدولية الجديدة، وانتهت محاولتها إقامة سوق عالمية، عابرة للحدود وعابرة للطبقات، إلى زيف صريح، وخضعت أشكالها للتنافس الثقافي، وللتفاعل التجاري الآيل إلى الزوال، مع انحرافها نحو المدارس والأساليب والطرز الأساسية في السوق**"[1]، وإذا كان هذا الفعل التعميمي لصيغٍ بعينها يُراد لها أن تسود عالميا هو بسبب التطور الهائل في تكنولوجيا الاتصال كما سنرى في العنصر اللاحق، فإن النتيجة كانت هي تعميم للثقافة الرسمية السائدة والمُعترف بها بطرق جديدة في فضاء ما بعد الحداثة، بما في ذلك تلك الفنون الشعبية الموجّهة من طرف المركز.

إن هذا الوضع المراوغ لما بعد الحداثة ذات المرتكز ما بعد البنيوي* يجعلنا بحاجة إلى الاحتراس من النظر إلى المجهود الماركسي في التنظير للنظرية الثقافية في جانبها فوق-القومي بوصفه مجهودا ما بعد حداثي بالمفهوم الدارج لهذا المصطلح؛ فبالرغم من التزامن بين هذين التوجهين، بل بالرغم من تعقّد العلاقة بينهما، حيث نجد العديد من المفاهيم النقدية هي مفاهيم محورية ومشتركة بين الماركسية والتوجهين الآخرين (ما بعد البنيوية وما بعد

---

[1]-المرجع السابق، ص52.

*- يمثل التداخل بين ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة مسألة إشكالية ومعقدة، ربما يكون ذلك بسبب طبيعة هذين التوجهين المعقدة والغامضة أصلا، والتي لا تؤمن إلا بما هو نسبي وغير مستقر، أو ربما بسبب كون هذين التوجهين يعودان إلى الأسلاف نفسهم (نقصد بهم خاصة كل من نيتشه وهايدجر)، ولكننا يمكن أن نعتبر – بطريقة ما- أن ما بعد الحداثة هي التطبيق العملي، والممارسة الحياتية لما خطّه أعلام ما بعد البنيوية الفرنسيين من مبادئ فلسفية متعلقة أساسا بطبيعة العلامة اللغوية، وبقضايا الدلالة، ومن هذا المنطق يمكن أن نفهم الارتكاز الدائم لأعلام ما بعد الحداثة أمثال إدوارد سعيد، وغاياتري سبيفاك، وفرانسوا ليوتار و وغيرهم على الأفكار التي نظّر لها أمثال جاك دريدا وميشيل فوكو وجاك لاكان. للمزيد حول علاقة ما بعد البنيوية بما بعد الحداثة ينظر: ميليسيا لين وآخرون: الفكر السياسي في القرن العشرين (ضمن موسوعة كمبردج للتاريخ)، تحرير: تيرنس بول وريتشارد بيللامى، تر: مي مقلد، المركز القومي للترجمة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 1339)، مج: 2، ط1، القاهرة، مصر، 2010، ص43 وما يليها.

الحداثة)، نذكر منها مفاهيم: السلطة، القوة، نقد المركزية الغربية، الهامش، نقد الرأسمالية... وهي ميادين اشتغال تبدو متداخلة جدا، بل ومتوافقة غالبا خلال الممارسات النقدية لهذه النظريات الثلاث، إلا أن ذلك لا يكفي لتجاوز العداء الذي كرّسه عدد من النقاد الماركسيين أو جلّهم لتوجهات ما بعد الحداثة، بسبب طابعها الغامض والمراوغ والرأسمالي بصفة أساسية، حيث نجد مثلا أن الناقد الماركسي "فريدريك جيمسون " يعتبر بأن ما بعد الحداثة هي استمرار للحداثة نفسها التي تعدّ لسان حال الرأسمالية، بل هي حالة أكثر تطورا من حالات الرأسمالية، أو ما يسميها هو بـ "الرأسمالية المتأخرة" كما ورد ذلك في عنوان ومحتوى مقالته المهمة " ما بعد الحداثة المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة" (1991)، حيث يعتبر " **أن كل موقف من ما بعد الحداثة في الثقافة –سواء كان يدافع عنها أو يصمها– هو كذلك في نفس الوقت ، وبالضرورة موقف سياسي ضمني أو صريح من طبيعة الرأسمالية المتعددة القوميات اليوم**"[1]. بينما يرى تيري إيغلتون – في معرض حديثه عن الأسلوب الساخر لما بعد الحداثة– أن هذه الأخيرة قد خدعت كل من اعتقدوا في ثوريتها، وهو يشير بذلك إلى الماركسيين خاصة، "**فكأنما تمثل ما بعد الحداثة الانتقام الساخر الذي جاء متأخرا، والذي توقعه الثقافة البورجوازية بخصومها الثوريين، الذين يتم الاستحواذ على رغبتهم الطوباوية في اندماج الفن والممارسة الاجتماعية، وتشوّه وتعاد إليهم باستهجان بوصفها واقعا طوباويا – فاسدا**"[2]. وتمثل هذه الآراء الماركسية المعادية للتوجه ما بعد الحداثي، حجة قوية في الاعتبار الذي يفيد بأن ما بعد الحداثة – بوصفها تمظهرا متفردا لحالة اجتماعية وثقافية معاصرة– هي الامتداد فوق القومي للحداثة، وإصباغها بالطابع العالمي، حيث لا مجال للحديث عن قوميات خارج هذا التأثير والتفاعل مع هذه الرأسمالية المتأخرة.

---

[1]– فريديريك جيمسون: المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة، المرجع السابق، ص57، 58.

[2]– تيري إيغلتون وآخرون: مدخل إلى ما بعد الحداثة، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1994، ص21، 22.

لقد كانت مهمة النقد الماركسي إزاء هذا الوضع مهمةً مزدوجة: فضح هذا التوجيه المؤدلج للخطاب الثقافي في إطار ما يسمى بنقد الأنساق المضمرة، وأيضا محاولة جلب تلك الأنماط الثقافية التي تم تهميشها من طرف المركز بدعوى عدم صلاحيتها أو عدم قيمتها، إلى الضوء، وتمكينها من تقديم نفسها بوصفها أنماطا لا تقل أهمية عن تلك الأنماط المعترف بها تقليديا على أنها تمثّل النموذج الثقافي، وهذا دائما من خلال ربط نقد هذا المستوى الثقافي بنقد أسسه الاقتصادية المادية، التي تبقى ذات مفعول أساسي في كل الفواعل التي يقوم على أساسها تحديد العلاقات بين الأنا (الرأسمالية) والآخر(الأقليات والمهمشين...).

لم يكن هذا الوضع الإشكالي الجديد للعلاقات العالمية، الذي كانت الماركسية فاعلا أساسيا في إثارته، يعني فقط التحذير من تلك المركزية الرأسمالية التي تضع تنميطا خاصا للعالم، والتي بإمكانها أن تجدد أدواتها باستمرار كي تضمن دوام مركزيتها، وهو المفهوم الذي يعبّر عنه مصطلح "الهيمنة" الذي استحدثه ناقد ماركسي آخر وهو "أنطونيو غراميشي"، واصفا به الاستراتيجيات الدفاعية والتحكمية التي تستعملها الرأسمالية في إعادة إنتاج نفسها، بل إن ذلك الوضع كان يعني أيضا أن أنماطا جديدة من التفكير ستدخل حيّز الوعي العالمي، حيث تتبع تلك الأنماط حتى من داخل المجال المعرفي الغربي ذاته بوصفها أقليات غير منسجمة مع الكل، والأهم من ذلك أنها تتخذ أدوات منهجية منبثقة من المنظومة الرأسمالية ذاتها مثل المبدأ الليبيرالي، وهذا يعني أن الماركسية ربما كانت الفاعل الأهم، ولكنها لم تكن الفاعل الأوحد من الناحية المنهجية، وقد رأينا كيف أن نقد ما بعد الكولونيالية ينطلق من الممارسات الكولونيالية بوصفها مظهرا من مظاهر التفكير التنويري الشامل، وهي بهذا الوصف أبرز القضايا الثقافية المقارنة التي تتقاطع بشكل جوهري مع الماركسية، بما أن كارل ماكس نفسه كان يملك موقفا واضحا ضد الاستعمار، من الناحية النظرية على الأقل، وبقي هذا الموقف التقليدي سائرا، بل وازداد إلحاحا كلّما اتخذ الاستعمار الغربي وسائل أكثر

تطورا للسيطرة وإبقاء المركزية، ووصل الذروة مع فترة ما بعد الحداثة، وتملك كلمات "جيمسون" وزنها في هذا الصدد، عند مجادلته حول الأدوار المتجددة للنقد الماركسي للثقافة الرأسمالية المتأخرة ذات التوجه العالمي؛ فبعد أن يقدم تقسيما مرحليا ثلاثيا لتطور الرأسمالية تاريخيا، مستندا في ذلك إلى أفكار " أرنست ماندل Ernest Mandel "، حيث توافق المرحلة الأولى رأسمالية السوق (ذات النطاق القومي)، بينما توافق الثانية مرحلة الاحتكار أو الإمبريالية، في حين تمثل مرحلتنا الراهنة مرحلة رأس المال متعدد القومية[1]، وهو تقسيم يتم توسيع مجال اشتغاله باستمرار –كما هو ظاهر– من الأطر المحلية إلى الفضاءات العالمية المتصلة فيما بينها، بعد هذا التقسيم، يؤكد جيمسون على تعقّد دراسة علاقة الثقافة بالواقع في ظل التشتت المرهق للعلاقات ما بعد الحداثية، ومع ذلك، فإن هذه الدراسة ترتكز على تنظيرات ماركس نفسه إضافة إلى المؤسسين الماركسيين المشهورين ف " **بالنسبة لذلك الواقع نفسه – الفضاء الأصلي غير المنظر له بعد لـ "نظام عالمي" جديد للرأسمالية متعددة القومية أو المتأخرة، وهو فضاء نجد جوانبه السلبية أو المشؤومة شديدة الوضوح، فإن الجدل يتطلب منا أن نتخذ، على قدم المساواة تقييما إيجابيا أو "تقدميا" لنشوئه مثلما فعل ماركس بالنسبة للسوق الدولية باعتبارها أفق الاقتصادات القومية، أو مثلما فعل لينين بالنسبة للشبكة العالمية الأقدم، لأن الاشتراكية لم تكن بالنسبة لماركس أو لينين مسألة عودة إلى أنساق أصغر (...) للتنظيم الاجتماعي، بل إن الأبعاد التي بلغها رأس المال في عصريهما فهمت على أنها الوعد، الإطار، والشرط المسبق لتحقيق اشتراكية جديدة وأكثر شمولا، أليست هذه هي الحال إزاء الفضاء الأكثر عالمية وكلية للنظام العالمي الجديد الذي يتطلب تدخلا وتطويرا لنزعة أممية من طراز جديد جذريا؟**"[2]، فهذا الاستفهام الإنكاري الذي لا يحتاج– على سبيل الإجابة– أكثر من كلمة "بلى"، هو في الحقيقة ما سيكون توسيعا للممارسة الماركسية على المستوى العالمي، بدل القول بعدم صلاحيتها

---

[1]– فريديريك جيمسون: المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة، المرجع السابق، ص113، 114. (بتصرف).

[2]– المرجع السابق، ص139، 140.

لتطورات الرأسمالية العالمية المتأخرة، ولكن هذا التوسيع للنقد الثقافي سيجر معه كل تلك القضايا المتعلقة تعلقا جوهريا بالعلاقات العالمية الجديدة، ولن تكون أقلها أهمية بكل تأكيد تلك القضايا المرتبطة بتأثير الثقافة الرأسمالية على مختلف القوميات، وبالمقابل، الاستجابات المتباينة للثقافات القومية إزاء هذا التأثير.

وإذا أردنا أن نتخذ من النقد النسوي مثالا عاما لسمات المكوِّن الماركسي في الدراسات الثقافية المقارنة –وهو مكوّن واحد وليس وحيدا– فإنه سيكون علينا أن نتحدث عن هذا النقد النسوي بوصفه المقابل العكسي للهيمنة الذكورية، أو ما يسمى بـ "السلطة الأبوية patriarcat"، التي هي في الأصل خاصية من خاصيات التفكير التنويري عامة، ومنه فإن النقد النسوي وما بعد النسوي هنا لن يعني أكثر من "نقض مركزية المركز"، وهذه الجملة الأخيرة مستعارة من عنوان الكتاب الذي حررته " أوما ناريان Uma Narayan " و" ساندرا هاردنغ Sandra Harding" سنة 2002[1]، وهو يعبّر عن المجهودات المبذولة في هذا المجال.

وحتى وإن كان هناك من الناقدات النسويات من كنّ غير راضيات عن المساهمة الماركسية في موضوع المرأة مثل "جولييت ميتشل Juliet Mitchell " التي "**انتقدت النظرية الماركسية – الاشتراكية، لأنها تنظر إلى تحرير المرأة كملحق بالتحليل الطبقي**"[2]، فإن ذلك لا ينفي حقيقة أن هذا النقد هو نقد جزئي، ولا ينفي أن الماركسية كانت تتقاطع مع النقد النسوي في الكثير من النقاط الأساسية؛ إذ إن مجرد الحديث عن سلطة النظام الأبوي (patriarcat) الرأسمالية يعني بأن النقد النسوي يشترك مع عدة أنماط أخرى من النقد التي مارستها النظرية الثقافية الماركسية بشكل أساسي مثل قضايا نقد القهر الطبقي، والقهر العرقي وغيرها. ويمكن أن تعطينا تبصّرات الناقد الاجتماعي الماركسي "بيير بورديو Pierre

[1] – مجموعة: نقض مركزية المركز، المرجع السابق.

[2] – عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي، المرجع السابق، ص293.

Bourdieu " في هذا المجال تبريرا مناسبا؛ ففي كتابه "الهيمنة الذكورية La domination masculine " ينتقد هذا التمركز الذكوري قائلا: " **فقد رأيت دائما في الهيمنة الذكورية والطريقة التي تُفرض بها وتحتمل بها وتتجشم، المثالَ الأكثر تعبيرا لذلك الخضوع المفارق، بما هي أثر لما أسميه العنف الرمزي، ذلك العنف الناعم واللامحسوس واللامرئي من ضحاياه أنفسهم، والذي يمارس في جوهره بالطرق الرمزية الصرفة للاتصال والمعرفة، أو أكثر تحديدا، بالجهل والاعتراف أو بالعاطفة حدا أدنى**"[1]، فبورديو يركز على هذا الطابع الخفي والمستمر للمعنى الذكوري خلال طول التاريخ الغربي، وهذا الوضع الذي تفرضه الرأسمالية للعلاقة بين المؤنث والمذكر هو نوع من أنواع تثبيت التاريخ في صياغة نهائية، لذلك كان التساؤل الأشد إلحاحا بالنسبة لبوريو هو:" **ما هي الآليات التاريخية التي هي مسؤولة عن نزع التاريخانية والتأبيد النسبيين لبنى التقسيم الجنسي ومبادئ الرؤية المتناظرة**"[2]، وهو –إذ يعيّن تلك الآليات، وهي ذاتها الآليات المسؤولة عن تكريس الرأسمالية واستمرارها– يدعو إلى البحث عن حلول لاسترجاع ذلك المفهوم التاريخاني، طالبا من الجنس النسوي القيام بـ "**التعبئة الهادفة إلى تحريك التاريخ عبر تحييد آليات التحييد للتاريخ، وتلك التعبئة، السياسية بالضبط، التي توفر للنساء الإمكانية لفعل جماعي من المقاومة، موجهة نحو إصلاحات حقوقية وسياسية، تعارض الخنوع الذي تشجع عليه كل الرؤى الجوهرية (البيولوجية والتحليلية النفسية) عن الاختلاف بين الجنسين**"[3]، وهذه الدعوة الصريحة للقيام بـ "ثورة" من طرف النساء، هي دعوة للقيام بالثورة على كل المنظومة الغربية المتمركزة حول "المعنى الواحد" الذي يعمل على الإلغاء والتهميش.

وبالنظر إلى طبيعة هذا التوجه النسوي الثوري،لم يكن من المستغرب أن ترتبط النظرية النسوية وما بعد النسوية بعلاقات حميمة ومتداخلة مع النقد ما بعد الكولونيالي، فيما يسمى

---

[1]– بيار بورديو: الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعراني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص16.

[2]– المرجع نفسه، ص12.

[3]– المرجع نفسه، ص12، 13.

عادة بـ "**المذاهب النسوية بعد – الاستعمارية**"؛ فـ "**في صميم العمل النسوي بعد الاستعماري، كثيرا ما تندمج معا العرقية والإثنية والطبقية وسواها، بالتوازي مع الاختلافات الثقافية والجنوسية**"[1]، وهي كلها تكتلات تسعى إلى زعزعة المرتكز الرأسمالي وخلفياته المعرفية.

2-2 نقد التنوير بوصفه إمبريالية ثقافية عالمية:

يعود مصطلح " التنوير **Les Lumières** " إلى القرن الثامن عشر، وهو يعبّر عن حالة ذهنية كاملة عاشها الغرب (في فرنسا وإنجلترا على وجه الخصوص)، حيث الإيمان الجارف بقدرة العقل على تحسين الحياة وجلب السعادة هو السمة الأبرز، وهو بذلك يمثل ردة الفعل الأكثر راديكالية على الادّعاء اللاهوتي الذي يجعل السعادة مرتبطة بالجانب الروحي الميتافيزيقي لا بالجانب المادي، ولكن هذا التكريس المادي للعقل من أجل حياة أفضل، وهذا التوجه نحو إضفاء السمة العالمية للعقل، ووضع منجزاته المادية والمعنوية كأساس لقولبة سيرورة الوعي جرّ معه مترتبات على المستوى الخارجي، من حيث علاقة الذات الغربية المتنورة والمؤمنة بضرورة سيادة المبدأ التنويري، بالذوات الأخرى التي يُنظر إليها على أنها مفتقدة لهذا التنوير، وهو ما يجعلها – من المنظور الغربي– متطلبة للوقوع تحت الوصاية التنويرية، لهذا ارتبط التنوير طوال مساره بمفاهيم الوصاية والأبوة والتحكم والسيطرة، وهذا تحت عدة مسميات مثل الاستعمار، والإعلام، والتقنية، والعولمة، وهكذا تتم عملية الهيمنة ملتبسة بالطابع الليبيرالي، وتكون الحجة دائما هي القيام بعملية "تحرير" الآخر من حالته الظلامية.

من هذا المنطلق كانت كل الخطابات التنويرية حاملة لهذه القيم العليا، ومن الناحية الأدبية نجد بأن رواية "روبنسون كروزو" للكاتب الإنجليزي "دانييل ديفو" تعبّر رمزيا عن هذه

[1] – مجموعة: نقض مركزية المركز، المرجع السابق، ص255. (الهامش رقم 11)

الروح التنويرية، ف "**ليست من قبيل المصادفة أن شخصية "روبنسون كروزو" ربما تكون هي الأكثر شهرة وبقاء من بين كل الإبداعات الأدبية للتنوير، كتبت هذه القصة في 1719 وهي تحكي كيف وجد "كروزو" نفسه ملقى في أرض يباب في مكان ما من جنوب الكاريبي (...) وبدأ بالتدريج يضع خطة للتوسع وابتدأ بالزراعة ثم حرك قاعدته من الساحل (...) حتى وصل إلى وسط الجزيرة حيث شعر بنفسه أنه سيّد جزيرته، وبعد عدة سنوات تناقص إحساسه بالعزلة في الجزيرة عندما تقابل مع واحد من أهلها أسماه "السيد فرايداي" تعامل معه كروزو كخادم**"[1]، وهو خطاب يمكن تعميمه من خلال ثنائية المتحضر/ البدائي التي ستبقى تحكم علاقة الذات الغربية بالآخر، حتى وإن كان أعلام التنوير الأوائل قد فهموا التنوير باعتباره تحريرا للعقل من كل التقاليد اللاعقلية كما تقدم.

إن الحديث عن التنوير في القرن العشرين يؤخذ من منظور مختلف عن ذلك المنظور الذي كان سائدا في أوج قوة الأفكار التنويرية؛ إذ إن ذلك الإيمان القوي بالعقل والعلم وما تمخض عنه من معرفة علمية، قد أنتج خلال القرن العشرين تطورات أكثر جذرية تمثلت في تلك الثورة التقنية التي مسّت وسائل الاتصال، تماما مثلما مسّت الوسائل الصناعية، وبما أن هذه التطورات كانت منحصرة في نطاق معيّن، وتحت سلطات مخصوصة تقوم بتكريسها وتوجيهها بغية خدمة أغراضها على المستويين المحلي والعالمي، فإنها كانت معرّضة بشكل مستمر للانتقاد والرفض؛ فقد كان "**التطور التكنولوجي من وجهة نظر الماركسية هو نتيجة تطور رأس المال وليس لحظة نهائية محددة قائمة بذاتها**"[2]، وهو أمر عبّر عنه أيضا الفيلسوف الماركسي الألماني "يورغن هابرماس" عندما اعتبر " **أن عقلانية العلم والتقنية إنما هي محايثة عقلنة التحكم وعقلنة السيطرة**"[3]، ولكن مبدأ انتقاد التنوير ونتائجه التقنية

---

[1] – دوريندا أوترام: التنوير، المرجع السابق، ص198.

[2]– فريديريك جيمسون: المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة، المرجع السابق، ص113.

[3]– يورغن هابرماس: العلم والتقنية كإيديولوجيا، تر: حسن صقر، منشورات الجمل، ط1، كولونيا، ألمانيا، 2003، ص48.

المدمرة لم يكن امتيازا ماركسيا خالصا، حيث إن الماركسية لم تكن هي الأولى التي قامتْ ضد هذا النمط التفكيري كما أنها لم تكن الأخيرة، ولكنها كانت دائما في الواجهة، ويمكن هنا أن نستعرض نموذجين من الانتقادات السابقة عن الماركسية، والموجهة للتنوير ونتائجه، وهي نماذج عادة ما يتم الاستشهاد بها – وخاصة بالنسبة لهايدجر– من قبل النقاد الماركسيين (مثل تيري إيغلتون وفريدريك جيمسون) حتى وإن كانت نماذج فلسفية غير ماركسية، بل مضادة للماركسية غالبا.

لقد كان الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط" معاصرا للتنوير الفرنسي، وكان متحفظا منه، وهو التحفظ نفسه الذي أبداه فيلسوف ألماني آخر في تلك الفترة هو "موسى مندلسون Moses Mendelssohn " **عندما عبّر عن مخاوفه من المخاطر التي يمكن أن يجرها التنوير ؛"إذ يمكن أن يحدث الصراع بين تنوير الإنسان من حيث هو إنسان، وتنويره من حيث هو مواطن، فبعض المعارف الصالحة للإنسان من حيث صفته الأولى (معارف نقدية) قد تكون ضارة به من حيث صفته الثانية (مطلب طاعة قوانين الجماعة)**"[1]، وقد كانت التحفظات التي أبداها هذان الفيلسوفان متعلقة بالمبادئ التأسيسية لهذا التوجه العقلي المتحرر، ولكن النقد الذي وُجّه للتنوير خلال القرن العشرين كان أساسا بسبب النتائج المدمّرة التي كانت انجرت عن هذا التنوير، ليس فقط بسبب مآسي الحربين العالميتين، ولا بسبب موجات الاستعمار الغربية، ولكن أيضا بسبب تضاؤل القيمة التي أصبح يحوزها الإنسان بوصفه إنسانا.

أما هايدجر، فقد كان من أوائل الفلاسفة الذين حاولوا الاقتراب من تطورات التفكير التنويري خلال القرن العشرين، حيث توصل – بعد تحليل طويل– إلى أن "التقنية" هي "وجود زائف"، فإذا كان جوهر التقنية الحديثة يقوم على مفهوم "الإيقاف" (الذي من صفاته

---

[1]– محمد الشيح: ما معنى "التنوير"؟ سؤال التنوير وحيثياته وأجوبته في الفكر الغربي، مجلة تفاهم، مجلة فصلية فكرية إسلامية إلكترونية، العدد43، السنة الثانية عشرة، شتاء 2014. متاحة على الرابط: http://tafahom.om/index.php/nums/view/7/141

الأساسية الحجز والاستثارة)، فإن "**الإيقاف المميز للتقنية الحديثة يستثير الطبيعة ويرغمها على تسليم الطاقة الكامنة فيها: إنه يستخرج هذه الطاقة، يخزنها، يحولها، يوزعها. القاعدة التي تقود هذا الإيقاف هي تحصيل أقصى ما يمكن من الطاقة بأقل تكلفة، ويوجه الإيقاف المستثير استعمال الطاقات ويؤمنه ضد كل الاختلالات الممكنة. الاستخراج، التخزين والتوزيع هي كيفيات مختلفة للكشف المستثير، والتوجيه والتأمين هما سمتان عامتان لهذا الكشف**"[1]. إن هذا يعني أن التقنية الحديثة لا تستفيد فقط من موارد الطبيعة، بل إنها تستغل الطبيعة ذاتها لإرغامها على إخراج كل ممكناتها، ومن ثمة التحكم فيها بشكل أكبر. وإذا كان هذا الكلام يخص التقنية في تعاملها مع الطبيعة، فإن هذا الجوهر لا يختلف عند تطبيقه على الإنسان الحديث إلا بقدر ما يتلاءم مع الفروقات الموجودة بين الإنسان والطبيعة، فـ "**داخل أنماط السلوك التقني الصناعي وكشفها المستحضر، يختفي الكائن كموضوع *[2] لفائدة الكائن كرصيد. إن الكائن لا يبقى له أي استقلال أو قيام مستقل، إنه لا يُستحضر من أجل أن يظل قائما أمامنا، بل ليكون تحت الطلب ورهن الإشارة من أجل استحضار آخر بعد ذلك، بل إنه لا يقوم إلا من أجل أن يستحضر. في عصر سيطرة التقنية الحديثة، لا توجد موضوعات، أي كائنات قائمة قبالة الذات التي تتمثلها، بل فقط أرصدة، أي كائنات جاهزة من أجل الاستهلاك**"[3]، وهنا تظهر جليا السمة التشييئية للكائن التي فُرضت عليه من قِبل التقنية الحديثة، وهذا هو علة كون وجوده ضمن إطارها هو وجود زائف، أو بصورة أوضح أن علاقة الأنا بالآخر أصبحت علاقة زائفة في ظل توسط التقنية الحديثة، والزيف يعني عدم وجود الحقيقة، وطغيان الوهم الناتج عن اغتراب الإنسان عن نفسه، "**لهذا يقول هايدجر إننا في عصر سيادة التقنية لا نصادف أبدا الماهية الحقيقية**

---

[1]– مارتن هايدجر: كتابات أساسية، ج2، تر: إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة العدد 505)، ط1، القاهرة، مصر، 2003، ص156.

[*]– أي موضوع يملك استقلاله الذاتي

[3] – المرجع السابق، ص158، 159.

للإنسان، فهذه الماهية تنسحب إلى الحد الأقصى"[1]، وهذا مرتبط أشد الارتباط بالطابع الاستهلاكي الذي تروج له، بل وتكون سببا فيه الصناعة الإعلامية بكل وسائلها الحديثة.

ولا يمكن الحديث عن التنوير الليبيرالي ونتائجه على الثقافة من وجهة نظر عالمية كما رآها الماركسيون دون أن نذكر مجهودات مدرسة فرانكفورت في هذا المجال، فأهميتهم – بالرغم من انتماء جهود منظريهم الأوائل إلى فترة سابقة على ظهور الدراسات الثقافية كتوجه واضح المعالم– لا تكمن فقط في سبقهم من الناحية التاريخية، بل أيضا في مدى تأثيرهم على النقاد الاحقين. وربما يكون كتاب "جدل التنوير" لكل من " تيودور أدورنو Theodor Adorno " و"ماكس هوركهايمر Max Horkheimer " هو المجهود الأبرز في علاقة التنوير بمجال الثقافة على المستوى المحلي والعالمي.

يعتبر الكاتبان بأن "**التنوير لا يعترف بوجود ويحدث إلا إذا أمكن رده إلى الوحدة، إن مثاله هو النظام أو النسق الذي يمكن استخلاص كل شيء منه، وبهذا لا يمكن التفريق فيه بين شق عقلاني وآخر تجريبي**"[2]، وبما أن هذا النسق هو نسق عام وثابت، فإن الحركة –أو الجدل بالمصطلح الماركسي– لا يمكن أن تكون إلا من خلال ولادة جديدة لهذا النسق، إنه الوجود القديم في وضعيات جديدة، إن التنوير بهذا المعنى يأخذ طابعا أسطوريا؛ حيث " **تصبح الأسطورة تنويرا، والطبيعة تصبح محض موضوعية، ثم إن الناس يدفعون فائض قوتهم بالتحول إلى غرباء عمّن يمارسون عليه هذه القوة، والتنوير يتصرف إزاء الأشياء تصرف الديكتاتور إزاء الناس، إنه يتعرف عليهم بالقدر الذي يستطيع فيه التلاعب بهم، أما رجل العلم، فهو يعرف الأشياء بالقدر الذي يستطيع فيه التلاعب بهم، في ظل هذا التحول تتجلى طبيعة الأشياء كما لو كانت نفسها على الدوام، أي بوصفها**

---

[1]– المرجع السابق، ص166.

[2]– ماكس هوركهايمر، تيودور أدورنو: جدل التنوير: شذرات فلسفية، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص27.

أساس السيطرة"[1]، وهذا الارتباط المنهجي بين الأسطورة والتنوير يعبّر عن التناقض الداخلي الذي يميز التنوير، حيث إنه جاء في الأساس من أجل القضاء على الدوغمائية الأسطورية في الوقت نفسه الذي يتخذ منها منهجا تاريخيا، مع فارق بسيط وهو نقل هذا النمط التفكيري الأسطوري من بنيته الروحية إلى بنيته المادية التجريبية. وهنا يمكن أن نلاحظ التقاطع بين آراء الكاتبين وبين تحليلات هايدجر؛ إذ إن إرادة السيطرة والتعميم والتجدد الذاتي والإخضاع هي العمود الفقري للتنوير منذ نشأته، وفي كل تمظهراته المختلفة.

أما في الميدان الثقافي، فقد كان التنوير المتمظهر في الأثواب الرأسمالية بمختلف أدواتها، قد عمل فعلا على تعميم مجموعة من المقاييس وترسيخها على المستوى المحلي والعالمي بفضل القوة الإعلامية والتقنية، "**ذلك أن الحضارة الحالية قد أعطت مسحة من المشابهة، وقد صارت السينما (الفيلم) والراديو والمجلات* نظاما قائما بذاتها كما أن كل قطاع من القطاعات أصبح قائما على الإعلام، يتحدد الواحد منها قياسا على الآخر**"[2]، وهذا يدخل في إطار ما يسمى بـ "الصناعة الثقافية"، حيث يرتبط هذا الاتصال بين الثقافة والصناعة التقنية بتحديد مفاهيمي آخر يخص الجانب المصطلحي، ويتم خلاله التفريق بين "الثقافة الجماهيرية" و"الثقافة الشعبية"؛ فقد"**كانت ترتبط الثقافة الجماهيرية بالإنتاج الصناعي، على خلاف الثقافة الشعبية التي يدرسها علم الفولكلور، وبينما كان ينظر إلى الثقافة الفلكلورية على أنها من نتاج عفوي يصدر عن الشعب بشكل تلقائي، كانت النظرية المتعلقة بثقافة الجماهير تركز على أشكال الثقافة الجماهيرية التي كانت خاضعة للوسائل الصناعية في الإنتاج والتوزيع**"[3]، لهذا كان من الواجب علينا التفريق – خلال نقاشنا للإسهامات الماركسية في مجال الدراسات الثقافية المقارنة– بين النمطين، فالثقافة

---

[1]– المرجع السابق، ص30.

*– يذكر الكاتبان هذه الوسائل التواصلية، وهي وسائل أصبحت تقليدية جدا في أيامنا هذه بما أن الكثير من التطورات حصلت منذ كتابة هذا الكتاب إلى غاية الآن.

[2]– المرجع نفسه، ص141.

[3]– أندرو إدجار وبيتر سيدجويك: موسوعة النظرية الثقافية، المرجع السابق، ص189.

الجماهيرية بهذا المفهوم هي من صنع الرأسمالية، باستعمال مختلف الوسائل الإعلامية والصناعية، وهي بذلك منضوية تحت مسمى الثقافة الرسمية، ومتّسمة بالطابع الاستهلاكي، بينما تمثل الثقافة الشعبية ما يتم تهميشه من قِبل المركز الرأسمالي، وبالتالي فإن الدفاع الماركسي عنها يكون على اعتبار أنها لسان حال الطبقات المسحوقة في المجتمع.

وإذا وضعنا في الحسبان أن الصناعة الثقافية كانت تتسم بالمحلية غالبا خلال النصف الأول من القرن الماضي، وأنها كانت محصورة في الغرب، على اعتبار أنه الوحيد المالك لتلك الوسائل التقنية الإعلامية، فإن الحديث عن الصناعة الثقافية للجماهير ابتداء من النصف الثاني من القرن الماضي صار يعمّ النطاق العالمي بأسره، فـ "**نحن نعيش طبعا في عالم لا من السلع فحسب، بل من التمثيل أيضا، والتمثيلات-إنتاجها، توزيعها، تاريخها وتأويلها- هي عين مادة الثقافة وعنصرها، في الكثير من التنظير الحديث العهد، تُعتبر مشكلة التمثيل مركزية، لكنها نادرا ما توضع في سياقها السياسي التام، وهو سياق أمبريالي بالدرجة الأولى**"[1]، وانطلاقا من هذا السياق تتم "صناعة" الجماهير، مع الأخذ بعين الاعتبار أن مصطلح "الجماهير" صار يشير إلى جمهور عالمي منفتح على كل التطورات التي ينتجها المركز المتحكم، وصار الحديث عن صناعة إعلامية للجماهير واحدا من أهم محددات ما يسمى بـ "العولمة الثقافية"، وهو ما أصبح المجال الثقافي الذي مارس عليه النقاد الثقافيون الماركسيون نظرياتهم، بما أن صناعة جمهور أجنبي متوافق مع التوجهات الرأسمالية للمركز هو أخطر وأكثر جذرية من صناعة جمهور محلي، وذلك نظرا للاختلاف في المسافة الفاصلة.

لقد كانت تلك التبصرات المتعلقة بنقد التنوير ونتائجه الأساسَ الذي ألهم الكثير من النقاد الثقافيين الماركسيين لتطوير مفاهيم مشابهة، وقابلة للتطبيق على الواقع المعاصر بكل تطوراته التكنولوجية والصناعية الطارئة، وأيضا بكل التعميم العالمي، ضمن العلاقات الدولية

---

[1]- إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، المصدر السابق، ص123.

التي تقودها التوجهات الليبيرالية الجديدة، وتحكم عليها سيطرتها، ويمكن أن تعطينا أفكار "بيير بورديو" مثالا لائقا في هذا المجال، فمفاهيمه الشهيرة مثل مفهوم "العنف الرمزي" الذي يعبّر عن ذلك "**القهر الذي لا ينشأ إلا عبر وساطة الانخراط الذي لا يتأخر المسيطَر عليه في منحه للمسيطر (...) فهي ليست سوى شكلا مدمجا لبنية علاقة السيطرة، فتظهر من ثمة هذه العلاقة كما لو أنها طبيعية**"[1]، ومنه، فإن هذا المفهوم متعلق بمفهوم "الهيمنة" لغراميشي، حيث إن "**هذا النوع من العنف لا يمكن أن يمارس إلا على ذوات عارفة تنطوي أفعال معرفتها، لما فيه من تحيّز وتشويه، على اعتراف ضمني بالهيمنة التي يقتضيها الجهل بالأصول الحقيقية للهيمنة**"[2]. أو مفهومه عن "إعادة الإنتاج" الذي يحمل عند بورديو صفة رمزية هو الآخر، وهذا المفهوم " **يضع ببساطة مواقع نسق ما في صلة مع منافع واستراتيجيات الفاعلين الذين يشغلونها، وترتبط بهذه المواقع وسائل مؤسسية وغايات تم إقرارها بوظيفة مجموع البنية، وبجعلها رتيبة، فصيغ الوجود هاته، وصيغ الفعل هاته تتقوّى وتنزع إلى الدوام حين تضع علاقاتها المتبادلة نسقا**"[3]. إن هذه المفاهيم وغيرها التي وُضعت أساسا من طرف بورديو كي تُطبّق على الحالات الاجتماعية المخصوصة، يمكن تطبيقها أيضا، وبالفعالية نفسها على المستوى العالمي، وهو ما قام به بورديو نفسه، عندما انتقد مفهوم "العولمة"، وأيضا عندما طبّق تلك المفاهيم على حالات تمس البعد الهوياتي، وهذا ما نجده خاصة في الكتاب الذي أشرف عليه تحت عنوان "بؤس العالم La misere du monde "، حيث ناقش –بأسلوب سهل وعميق– عدة قضايا مثل حالة المهاجرين (الجزائريين خاصة في فرنسا)، والنساء...إلخ

---

[1]– ستيفان شوفالييه، كريستيان شوفيري: معجم بورديو، تر: الزهرة إبراهيم، دار النايا، ط1، دمشق، سوريا، 2013، ص219.

[2]– بيير بورديو: الرمز والسلطة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2007، ص14.

[3]– ستيفان شوفالييه، كريستيان شوفيري: معجم بورديو، المرجع السابق، ص47.

3- الاستشراق والتمركز الثقافي: المرأة الشرقية بالريشة الغربية

يُعدّ مجال "الاستشراق L'Orientalisme" واحدا من أهم ميادين النقد الثقافي، وربما يكون أكثر هذه الميادين تعلّقا بميدان الأدب المقارن؛ إذ إن الاستشراق هو الفرع الذي يدرس علاقة الشرق بالغرب من الناحية الفكرية، ولكن في ارتباط هذه العلاقة بالمستوى المادي المتعّلق بوضعية الشرق (كمستَعمَر) بالغرب (كمستَعمِر)، أو بالشرق كمحل نظر، في علاقته بالغرب كناظر، وقد كان إدوار سعيد –المنظر الأول لهذا الميدان المعرفي– أستاذا للأدب المقارن، وكان هذا الاشتغال المزدوج طبيعيا، بل وضروريا من الناحية المنهجية.

لقد كان الاشتغال الأساسي لسعيد هو تفكيك الخطاب الاستشراقي في جانبه الأدبي والتاريخي خاصة، وذلك من خلال دراسته لمدونات المستشرقين المكتوبة من رحلات، وقصص، وسير...، لهذا كان مجاله الأثير هو النقد الأدبي كفرع للنقد الثقافي، ولكن هذا الوضع لا ينفي الأنماط الأخرى من الاستشراق التي كانت تضاهي الاستشراق المكتوب، ومن ذلك الاستشراق الفني في الرسم، الذي يشغل مدوّنة واسعة من الأعمال الفنية، لهذا، فإن تحليلنا سينصب على هذا الميدان الخصب والمهم، محاولين من خلال ذلك كشف الأنساق الثقافية التي تدخل في عمق تركيب اللوحات الفنية، وتوجِّه سيرورتها الشكلانية والمضمونية، ملقية الستار على تاريخ طويل من الفعل التأويلي الغربي تجاه الشرق، بوصفه تاريخا استعماريا متمركزا حول الذات الغربية المتعالية، وبصورة خاصة تجاه المرأة الشرقية التي تمثّل واحدا من أخصب الموضوعات وأكثرها فرادة في ميدان التناول الغربي للشرق عامة.

يعبّر مفهوم الاستشراق عن زاوية النظر التي تناول من خلالها الغربُ الشرقَ، وهي نفسها الآلية التي رسّخت تراثا غربيا طويلا، في علاقته بالشرق عامة، وقد مثّلت المرأة الشرقية على الدوام الموضوع الأكثر إثارة بالنسبة إلى هؤلاء المستشرقين، أما ونحن نتحدث عن فن الرسم بشكل محدد، وعن المرأة الجزائرية بصفة مخصوصة، فإن الأمر يصبح أكثر كثافة، وأشد وضوحا. لقد تجسدت المرأة الجزائرية في لوحات المستشرقين تحت عدة معاني، ولكن الغريب أنها كلها تقريبا معاني بعيدة عن حقيقة المرأة الجزائرية، وهذا ما يمكن أن نلاحظه من خلال عملية استقرائية للوحات الرسامين الأوربيين، والفرنسيين خاصة، وبصفة أكثر اختصاصا لوحات الرسام إتيان ديني.

3-1 المضمون الكولونيالي للاستشراق:

تمتد معرفة الشرق من قبل الغرب إلى فترات مبكرة من التاريخ، لكن الحديث عن الاستشراق بوصفه منظومة من الأفكار المؤسسة معرفيا ومنهجيا، لا يمكن أن يكون إلا انطلاقا من نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كما عبر عن ذلك إدوارد سعيد[1]، وهي الفترة نفسها التي بدأ فيها الغرب في استعمار الدول الشرقية، بداية بحملة نابليون بونابرت على مصر عام (1798)، وهذا لا يعني أن الخطاب الاستشراقي هو خطاب مزامن للاحتلال الأوربي للشرق فقط، بل يعني بصورة أبلغ وأكثر عمقا أن هذا الخطاب كان الآلية الفكرية الموجهة لاحتلال العقل الشرقي، بالموازاة مع الآلة العسكرية الموجهة لاحتلال الوجود الشرقي المادي، وبما أن الاستشراق موجه بصفة أساسية للتغلغل في عمق العقل الشرقي، وإعطائه الخصائص اللازمة لتبرير احتلاله، فإنه احتاج إلى اتخاذ طابع عقلي ومنطقي وعلمي متناسق، من أجل أن يكون أكثر إقناعا وفعالية. ويفهم من هذا الكلام أن علاقة الاستشراق بالاستعمار هي علاقة وجودية أساسا، بوصف الاستعمار

[1] – ينظر: إدوارد سعيد: الاستشراق، المصدر السابق، ص100.

"سلطة" ممارسة من قبل مجموعة متكاملة من المؤسسات، لهذا فإن "الخطاب الاستشراقي" "**لا يرتبط مطلقا بعلاقة مباشرة بالسلطة السياسية السافرة وموازية لها، بل إن ذلك "الخطاب" يأتي إلى الوجود ويحيا في إطار التبادل المتقلب مع شتى أنواع السلطة، فيتشكل إلى حد كبير من خلال مبادلاته مع السلطة السياسية (مثل المؤسسات الاستعمارية أو الإمبريالية) والسلطة الفكرية (مثل العلوم السائدة كاللغويات المقارنة أو التشريح، أو أي من العلوم السياسية الحديثة)، والسلطة الثقافية (مثل المناهج "الصحيحة" والمعتمدة للذوق، والنصوص والقيم)، والسلطة الأخلاقية (مثل الأفكار الخاصة بما نفعله "نحن"، ولا يستطيعون "هم" أن يفعلوه أو يفهموه مثلنا "نحن")**"[1]، لذلك يمكن الحديث عن نقد الاستشراق كمستوى من مستويات نقد التفكير التنويري الغربي الموجه نحو الشرق.

ومن الواضح أن إدوارد سعيد يركز على هذه النقطة بصفة مستمرة، والتي يمكن تلخصيها بالشكل الآتي: إن الاستشراق هو ذلك الخطاب الذي يوظف كل الممكنات المعرفية والعلمية والتخيلية من أجل هدف إمبريالي، وهنا يمكن أن نلاحظ ارتباط هذا المفهوم بمفهوم "الهيمنة **Hegemony** " سابق الذكر، وبالرغم من أن هذا المفهوم الأخير يختلف حقا عن مفهوم "الاستشراق" من حيث كونه مرتبطا بالحالة الداخلية للدولة، ولكنه يعطي معنى أساسيا متمثلا في تسخير الدولة لأدوات "سلمية"، و"علمية"، و"أكثر إقناعا" من أجل فرض السيطرة على المجتمع المدني ثقافيا، وهو نفسه المبدأ الذي يعمل وفقه الاستشراق، بل والذي "**كتب للاستشراق استمراره وقوته**"[2]، وهناك التأثير الأكثر تغلغلا عند الحديث عن مفهوم الاستشراق، وهو ذلك الذي أحدثه مفهوم (السلطة/الخطاب) الذي قال به المفكر الفرنسي "ميشيل فوكو Michel Faucult" والذي استفاد منه إدوارد سعيد في دراسة الخطاب الاستشراقي، وهو يتمحور حول فكرة أن الخطاب دائما ما يكون مراقبا ومؤطرا من طرف سلطة ممثلة في "المؤسسة" (بمفهومها الشامل)، وميشيل فوكو يفضح هذه العلاقة من خلال

---

[1]– المصدر السابق، ص58.

[2]– إدوارد سعيد: الاستشراق، المصدر السابق، ص50.

كلام المؤسسة التي تخاطب مجازيا "الخطاب" كما يلي: "**لا خوف عليك من البداية، ونحن هنا جميعا لنبين لك أن الخطاب في حقيقة أمره نظام قوانين، ونحن نسهر على إظهاره، وقد خصصناه بمكانة تجرده من سلاحه إلا أنها تشرفه. وإذا حدث أن تمتع ببعض السلطات فمنّا، ومنّا وحدنا يستمدها**"[1]. وفي حالة الاستشراق، فإن الخطاب يتخذ طابعا علميا ممنهجا ومتناسقا، أما السلطة، فهي ذات بنية إمبريالية كولونيالية متسمة بالعنف والقهر. ولأجل تأكيد هذا النمط من التواجد الغربي في الشرق (بشقيه: الثقافي (الاستشراق)، والمادي (الاستعمار)، يمكننا أن نستفيد من استعمال إدوارد سعيد لمصطلح "الإمبراطورية"[2]، الذي يقف كدال عن القوة والعنف، لأنه يحمل طابعا عسكريا، وهو الأمر الذي عبّر عنه من قبل المفكر مالك بن نبي، حين فرّق بين "التفكير الإمبراطوري (الرومان)"، و"التفكير الحضاري (اليونان)" ، واعتبر أن الأول مبني على القوة والقهر، بينما الثاني مبني على الثقافة والعقل.[3]، والاستشراق، رغم ادعاءاته بتطوير الشرق ودراسته، إلا أنه يصنف وفق النمط الأول من التفكير.

ولا تكمن خطورة الخطاب الاستشراقي فقط في كونه تابعا لمؤسسة قمعية هي المؤسسة الإمبريالية الغربية، ولكن أيضا في كونه خطابا "تأويليا"، "استلابيا"، "مخاتلا"، وذا تمركز معرفي مؤدلج، لهذا يمكن أن نفهم نقد الاستشراق الذي يمارسه إدوارد سعيد وغيره كمحاولة لكشف تلك الأنساق المضمرة التي يمررها الخطاب الاستشراقي من خلال مجموعة المفاهيم والمصطلحات ذات المظهر العلمي الأمبريقي، ومنه فهو نقد منضوٍ ضمن دائرة الدراسات الثقافية، والنقد ما بعد الحداثي عموما المبني على الأسس الهيرمينوطيقية، بحيث إنه تطوير لما كان يعرف عند المقارنين الفرنسيين باسم "الصورولوجيا L'imagologie"،

---

[1]– ميشيل فوكو: جينالوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2008، ص06.

[2]– ينظر: إدوارد سعيد: الاستشراق، المصدر السابق، ص60، 61. (وهناك مواضع أخرى يستعمل فيها هذا المصطلح).

[3]– ينظر: مالك بن نبي: مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، إعادة ط4، دار الفكر، دمشق، سوريا، 2000، ص119، 124.

حيث إن "**الصورولوجيا قد وجدت امتداداتها الحالية في الجانب الآخر من الأطلنطي، من خلال الدراسات الثقافية الأنجلو ساكسونية، التي تركز على دراسة التمثلات**"[1]*، ولكن الدراسات الثقافية المقارنة تقارب هذه التمثلات نقديا أكثر من مقاربتها وصفيا كما كان الحال عند المقارنين الفرنسيين، ومن هذا المنطلق، يقر إدوارد سعيد نفسه بأن الاستشراق هو فعل تأويلي بالدرجة الأولى، أو هو بمصطلح سعيد "فعل تخييلي"؛ لأنه يفترض "**الموقع الخارجي للمستشرق شاعرا كان أو باحثا، فهو يجعل الشرق يتكلم، ويصف الشرق، ويشرح أسراره الغامضة للغرب ومن أجل الغرب. والشرق لا يعنيه إلا باعتباره السبب الأول لما يقوله، فالقصد مما يقوله وما يكتبه، لأنه قد قيل أو كتب، أن يدل على المستشرق خارج الشرق، باعتباره حقيقة وجودية ومعنوية. وأما الثمرة الرئيسية لهذا الوجود الخارجي فهي تمثيل الشرق**"[2]، وهذا "التمثيل" الذي يمنح "الاستشراق" حمولته الهيرمينوطيقية، لا يمثل حقيقةً بقدر ما يمثل وهمًا، وبقدر ما "يسلب" من الشرق شرقيته، ويعطيه طابعا شموليا وثابتا مبتكرا من طرف الغرب ومن أجله، إنه تأويل استلابي للآخر، و"ترجمة قسرية" له إلى لغة الأنا، على حد تعبير منظري ما يسمى بـ "الدراسات الترجمية Translation studies"، خاصة بالنسبة للمستعمرات في الأمريكيتين[3]، فالترجمة ترادف مفهوم "الامتلاك" للأصل غالبا، ولا يراعى في هذا الامتلاك خصائص ذلك الأصل –وهو، في حالة الاستشراق، الشرقُ– بل يراعى فقط ما يبدو للمستعمِر أنها خصائصه، والتأويل في هذه الحالة هو مفهوم بعيد عن التنظرات الطوباوية التي قدمها غدامير لهذا المفهوم في كتابه "الحقيقة والمنهج"، لأنه كان

---

(1) - Group : Le comparatisme Aujourd'hui, textes réunis par Sylvie Ballestra-puech et Jean-Marc Moura, Edition du conseil scientifique de l'Université Charles-de- Gaulle- Lille3 (collection UL3 travaux et recherches), 1999, p15.

∗ - **"L'imagologie trouve en outre certains prolongements actuels outre-atlantique, dans les cultural studies anglo- saxsonnes qui privilégient l'etude des représentations"**

(2)– إدوارد سعيد: الاستشراق، المصدر السابق، ص69، 70.

(3)– للمزيد ينظر: دوغلاس روبنسن : الترجمة وتأثير الكولونيالية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تر: ثائر ديب، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، العدد 84، صيف 2005، ص42.

يعني بالتأويل نوعا من "التوافق" و"التفاهم" بين الأنا والآخر، وليس هيمنة عن المعنى كما يحدث في الاستشراق.

إن هذا الفعل الترجمي الذي يقوم به الغرب تجاه الشرق من خلال آلية الاستشراق، قائم على القوة والعنف، لأنه يقوم بـ "تعريف" الآخر، لا بـ "التعارف" معه، "**ومن هذا المنطلق، تظل ممارسة الاستشراق مرتبطة بفعالية السلطة الإمبريالية، بغض النظر عن الشكل الذي تتبناه؛ فمعرفة الآخر وتسميته وتقويمه داخل الخطاب تعني استبقاء سيطرة سياسية بعيدة الأثر عليه**"[1]، وهكذا حوِّرت الكثير من المفاهيم الشرقية، و"أعيد إنتاجها" (والمصطلح لعالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو) من طرف الغرب، والهدف دائما كان هو "**تحديد صورة الشرق باعتباره أجنبيا، وإدخاله – وفق الرسم التخطيطي الموضوع- إلى مسرح رواده ومديره وممثلوه يتوجهون بعملهم إلى أوربا، وإلى أوربا وحدها، ومن هنا جاء التذبذب بين المألوف والأجنبي، فمحمد هو الدجال دائما (مألوف لأنه يتظاهر بأنه مثل المسيح الذي نعرفه)، وهو الشرقي دائما (أجنبي لأنه، وإن كان "يشبه" المسيح من بعض الزوايا، فإنه في آخر الأمر ليس مثله)**"[2] ، وبالطريقة نفسها درست كل المواضيع الشرقية تقريبا؛ أي من خلال تجريدها من خصائصها، وإلباسها خصائص أخرى على المقاس.

3-2 تأويل/تعرية المتخفي في فن الرسم الاستشراقي

على إثر سؤالٍ حول الاستشراق، ينطق إدوارد سعيد بمقولة تنتصب وكأنها شعار أبدي: "**كل تمثيل هو سوء تمثيل بشكل أو بآخر**"[3]، ويمثل هذا الشعار تعبيرا صادقا عن نسبية

---

[1]- بيل أشكروفت وآخرون: دراسات ما بعد الكولونيالية، المرجع السابق، ص262.

[2]- إدوارد سعيد: الاستشراق، المصدر السابق، ص140.

[3]- إدوارد سعيد: السلطة والسياسة والثقافة (حوارات)، تر: نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 2008، ص262.

الإنسان وتاريخيته، وإذا أضفنا إلى هذه الخصيصة الأصيلة لوجودية الإنسان، بعدا آخر أقل أصالة، وهو البعد السياسي، فإن محتوى التمثيل يمكن أن يأخذ أبعادا أكثر تطرفا، وانطلاقا من هذا المبدأ، سنناقش هنا قضية التمثيل التشكيلي الغربي للمرأة العربية، حيث يظهر أن هذا التمثيل يتخذ من فعل التأويل المحايث –والذي هو فعل غير قابل لأن يتم تفاديه– وسيلة لبسط السيطرة، وبالتالي محاولة إلحاق قسرية للآخر بالأنا، بعيدا عن كل رغبة في جعل هذا التمثيل منطلقا من أرضية حوارية معتدلة.

يتجلى الفعل التأويلي للخطاب التشكيلي الاستشراقي أول ما يتجلى في كون الكثير من الفنانين الغربيين رسموا الشرق دون أن يروه، بل رسموه انطلاقا من قراءاتهم وتخيلاتهم، لهذا لم تكن تعكس لوحاتهم عادة إلا أحلامهم، وحتى أولئك الذين زاروا الشرق حقيقة، حاولوا أن يسقطوا ما قرؤوه، وما يطمحون أن يكون عليه الشرق، على الشرق الحقيقي، ويمثل موضوع المرأة الشرقية أهم المواضيع التي كان الخيال الغربي متشوقا لاكتشافها، لهذا شغل موضوع "الحريم Harem" الأغلبية الساحقة من الرسامين المستشرقين، ومن الواضح أن لفظ "الحريم" مشتق من "التحريم"، ذلك الشيء البعيد عن المتناول، والمرغوب دوما. إن صورة الشرق في المخيال الغربي كانت غالبا متناقضة؛ فالشرق الذي يتميز عالمه بأجواء ألف ليلة وليلة، وبمغريات شهرزاد، وأسرار بلقيس، هو نفسه الشرق الذي "يحرّم" على الأجنبي رؤية أقدس شيء وهو المرأة، وهو الشرق الدموي الذي لا يتوانى في ممارسة شجاعته المفعمة بالتضحية... إن هذا التناقض هو بالضبط ما جعل من مخيلة الرسامين الغربيين تتحرق شوقا لتجاوز تلك الأبواب المغلقة، ومن ثمة الولوج إلى ذلك العالم الخرافي الذي تؤثثه الغواني الحسناوات، والراقصات الجميلات.

لقد كانت اللوحات الفنية الغربية هي لسان حال التصورات التي امتلكها الرسامون – بوصفهم أوربيين– تجاه الشرق (ونحن نتكلم هنا بصورة خاصة عن الشرق الأوسط وشمال إفريقيا)، وكانت محاولتهم التوغل إلى، و"اقتحام" الأماكن التي لا يسمح الشرقي باقتحامها، هي جزء من رغبة هؤلاء ملأَ تلك التصورات بالمعنى والشرعية، ومن هنا نجد أن الرسامين

الغربيين (الفرنسيين والبريطانيين خاصة، بسبب تواجد أغلبية الشرق تحت الاحتلال من قبل هاتين الدولتين) قد اقتحموا المخادع المغلقة للنساء الشرقيات، وصوّروهن في أكثر الوضعيات حميمية، ومن أجل إكمال نشوة هذا الاقتحام، عمد الرسامون جميعا إلى رسم الحريم في أبهى صوره، حيث يكون المخدع عبارة عن قصر فخم، بأثاث شرقي ثمين، وبنساء جميلات ومغريات، ولا نكاد نجد لوحة تنقل صورة منزل فقير أو رخيص الأثاث ، لذلك فإن هذا التوصيف الفخم والمدهش للحياة الشرقية خلف الأبواب المغلقة لا يعبر عن الواقع الفعلي للحياة الشرقية ، بل عن استيهامات تخييلية مأخوذة من عوالم ألف ليلة وليلة

ويعبَّر عن فعل الاقتحام هذا الصورة التي تتكرر مرات ومرات بريشة الرسامين الاستشراقيين، ألا وهي صورة الحارس (أسود اللون في الأغلب) الذي يسد مدخل القصر أو الحريم أو المسجد، أو بعبارة أدق "**هو الذي يمنع الولوج إلى الشرق نفسه**"[1]، فكأن المرور إلى الداخل، حيث كل شيء مباح، لا يكون إلا عبر اجتياز هذا الحاجز الصعب، أي أنه لا يكون إلا بفعل يفوق في قوته قوة ذلك الحارس، وهنا نجد الرسام الفرنسي "جان ليون جيروم Jean-Leon Gerome" يعطينا مثالا من خلال لوحته "حارس الحريم The Guard of the Harem " (1859) [2]، حيث يقوم رجل أسود مدجج بالسلاح أما باب الحريم المغلق بإحكام، وهو ينظر إلى الرجل الآتي، وتقاسيم وجهه توحي بالصرامة والعنف، بينما يقدّم لنا "لودفيغ دوتش Ludwig Deutsch"، و" جان ديكارت Jean Discart " و"أرنست رودولف Ernst Rudolf" وغيرهم عدة لوحات تعبر عن الفكرة نفسها بأشكال متقاربة.

وتصوير النساء في مخدعهن يوحي بأن الاقتحام قد تم، وهو ما يدل رمزيا على أن القوة التي استطاعت أن تهزم الحارس القوي، وأن تتجاوز ذلك الحاجز العنيف، هي دائما قيد الاشتغال، إنه الاقتحام إلى أعماق الذات الشرقية، ويبدو أن لذة هذا الاقتحام، وممارسة

---

[1]– رنا قباني: أساطير أوربا عن الشرق، تر: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط3، دمشق، سوريا، 1993، ص119.

[2]– الملحق رقم (1)

العنف أثناءه هو ما يعطي للشرق ميزته في المخيال الغربي، لأن المرأة العارية في حد ذاتها موجودة عند الغرب، وهي تمثل موضوعا دارجا في الفن التشكيلي الغربي منذ أمد طويل كما يظهر في لوحات عصر النهضة الإيطالية مثلا. ويمثل هذا الاقتحام بوابة يظهر من خلالها عالم خرافي تُزال فيه كل الحجب، قوامه الترف والمتعة. ولقد أسهب الرسامون في رسم هذا الحريم بكل سحره، ولكن الملاحظ هو أن المكان دائما ما يكون مؤثثا بالأشياء الثمينة والقيمة، وليس هذا فقط ما يدل على تلك الرغبة في جعل المكان سحريا، بل أيضا وجود الخادمة السوداء بإزاء سيدتها البيضاء هو سمة الكثير من اللوحات؛ وربما كانت لوحة "دولاكروا" الشهيرة "نساء الجزائر في مخدعهن"(1834)، هي أشهرت من قدّمت الخادمة السوداء في فن الرسم الاستشراقي بتلك الصورة، كدليل على الترف الشرقي، ولكنه فيما بعد صار موتيفا مستعملا بكثرة بالنظر إلى رغبة كل الرسامين المستشرقين في توضيح ذلك الترف، فنجد أن الخادمة عند الرسام الإيطالي "فيليبو باراتّي Filippo Baratti" في لوحته المسماة "في الحريم In The Harem"[1]، تقوم بدور العازفة على القيثار، بينما تنصت بإمعان للعزف ثلاث نساء جميلات، أما الفنان الأمريكي "فريدريك أرثور بريغمان Frederick Arthur Bridgman" فيصورها في دور الحكواتية، التي تحكي لنساء الحريم القصص، ويصورها الرسام "جان فريدريك لويس John Frederick Lewis" في لوحته "الحريم The Harem " (1851) [2] تحمل المرآة لسيدتها المستلقية قبالتها.

وتتشابه أغلبية صور الحريم من حيث إنها تصور النساء وكأنهن لا يعلمن بهذا الغريب الذي اقتحم عليهن مخدعهن، إنهن يتخذن وضعيات لا تدل أبدا على المفاجأة، حيث يكنّ غالبا جالسات أو مستلقيات، وتكون الشيشة في الوسط، ولكنهن يظهرن في مرات أخرى عاريات، أو يقمن بالرقص، مثلما هو موجود في لوحات "فابيو فابي Fabio Fabbi"، وهي كلها وضعيات تزيد من تلقائية اللوحات، ومن الإغراء، لأنها توحي للمشاهد بأنه يكتشف

---

[1]– الملحق رقم (2).

[2]– الملحق رقم (3).

الحريم على طبيعته، دون تكلف، والأكثر من ذلك دون أن يراه أحد، بما في ذلك نساء الحريم، وهي كلها اعتبارات تزيد من سحرية الاقتحام والكشف والتعرية.

إضافة إلى ذلك، هناك لوحات تمارس فعل التعرية من خلال اقتحام "الحمّام"، وهو ما اشتهر به خاصة "جان ليون جيروم" من خلال مجموعة من اللوحات التي تصور الحريم في الحمام. ويوجد إلى جانب هذا الفعل الاستلابي الرمزي، فعل استلابي أكثر وضوحا ومباشرية، وذلك ما نجده مثلا عند الرسام "وليام هولمان هونت William Holman Hunt" في لوحته "مشهد من شارع في القاهرة: تودد صانع الفانوس A Street Scene in Cairo, The Lantern-Maker's Courtship " (1854- 1861) حيث يحاول شاب في الشارع أن يجرد امرأة من نقابها، ويبدو من تمنعها أنها راغبة في الشاب، وهي اللوحة التي يوظف فيها الرسام الرجل الشرقي بالذات من أجل كشف الحريم، وهو موضوع قليل نسبيا مقارنة بتصوير الحريم في حالة انكشاف تلقائي.

3-3 المرأة الجزائرية بريشة الرسامين الأوربيين:

على غرار ما حدث مع موضوعات الشرق عموما، كان موضوع "الحريم" واحدا من الموضوعات المحورية التي دارت حولها لوحات مختلف الرسامين الأوربيين الذين زاروا الجزائر منذ بداية الاحتلال الفرنسي، ويلاحظ أن السبب الأول لذلك هو دائما تلك الرغبة التي لدى الرسامين الأوربيين في اكتشاف هذا "الحريم" الغامض أبدا، واكتشاف نمط مختلف من المعيشة عن ذلك الموجود في أوربا، حيث يتميز بالإذهال والأصالة، وهو النمط الذي دأب الأوربيون على تصوره حتى قبل أن تطأ أقدامهم أرض الشرق، ولا عجب أن يكون أهم الفنانين المولعين باكتشاف هذا الشرق "المختلف" عن الغرب، هم الرومانسيون، الناقمون عن الوضع الأوربي المضطرب آنذاك (نهاية الثلث الأول من القرن التاسع عشر)، "**فقد بحث الرومانسيون في هذا "الشرق" عن النموذج الفني والحياتي الذي ارتسم في مخيلتهم**

وإدراكهم عن "الرائع" و"الجميل" و"الرومانسي" نظريا وفنيا"[1]، وبهذا كانت لوحاتهم تجسيدا لهذا المبتغى الجمالي والنفسي غالبا.

من أهم الرسامين الذين جعلوا المرأة محورا للوحاتهم نجد الرسام الفرنسي "أوجين دولاكروا Delacroix Eugène "، وإذا استثنينا بعض الرسامين الذين رافقوا الحملات الفرنسية الأولى على الجزائر أمثال "هوراس فرنيه Vernet Horace"، و"أجين فرومنتين Eugène Fromentin"، الذين كانت مهمتهم الأساسية هي نقل معارك الغزو، أو نقل صورة مشوّقة عن الحياة الشرقية الجزائرية الساحرة، فإن دولاكروا قد يكون هو الرسام الأوّل والأهم، الذي اشتغل على معالجة موضوع "المرأة الجزائرية" من وجهة نظر فنية استشراقية واضحة، وهنا يمكن أن نلاحظ تلك الخيالات التي كان يحملها دولاكروا عن الشرق، والتي جسّدها في لوحته الأشهر "نساء الجزائر في مخدعهن Femmes d'Alger dans leur appartement " (1834) [2]، وهي اللوحة التي لخصت كل الهوس الغربي بالشرق، وبسحر الشرق، وخاصة بسحر المرأة الشرقية البعيدة والفاتنة، وربما كان اطلاع دولاكروا، والفنانين الغربيين بصفة عامة على المنمنمات الشرقية واحدا من أهم مصادر هذا الهوس؛ "**فصورة المرأة الشرقية داخل خدرها كانت موضوعا دائما في المنمنمة الإسلامية (...) وقد استهوت أيضا الفنان الأوربي وخصوصا في القرن الثامن عشر، عصر الروكوكو الفرنسي، إذ أكثر تصوير الجواري والغانيات الشرقيات كتعبير عن النزعة الحسية لفناني فرنسا في هذه الحقبة التاريخية، إلا أن الفنان الفرنسي لتعذر دخوله إلى خدور الحريم الشرقي (الإسلامي على وجه الخصوص) كان يلجأ إلى تصوير المرأة الأوربية في ملابس شرقية ومناخ الداخل الشرقي (Interieur)، وكثيرا ما صور نساء البلاط الملكي الفرنسي (...) في دور السلطانات**

---

[1]– زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة) ، الكويت، 1992، ص188

[2]– الملحق رقم (4).

والحريم الشرقي" [1]، ومهمة تصوير كل هذا السحر، الذي ظل لمدة طويلة مجرد أحلام خيالية، تصويرا منطلقا من معاينة حقيقية للمرأة الشرقية هي ما تصدى له دولاكروا، مستغلا الوضع التاريخي آنذاك، نتيجة استعمار فرنسا للجزائر، بكل ما حمله ذلك الوضع من تكريس للسلطة الاستعمارية في تسهيل الولوج إلى الحريم الشرقي.

إن الشرق بالنسبة لدولاكروا هو مزيج من السحر والعنف، من الجمال والدم، وقد كانت هذه الرؤية تؤثث المخيال الغربي عامة عن الشرق، وهي نتيجة لتراث كامل مزجت فيه صورة الشرق بين مغامرات ألف ليلة وليلة، وعنف الرجل الشرقي المستعد للتضحية أبدا من أجل مبادئه، لهذا فنحن نجد أن الرسامين أعادوا في مراسمهم "**خلق مغارة علي بابا التي قرأوا عنها وهم أطفال، كما أضافوا أدوات العنف الضرورية لتصوير ما تخيّلوه أنه شرق عنيف**"[2]، وقد أنتج هذا المزيج المتناقض بين هذين المظهرين شعورا خاص وفريدا لدى الرسامين الغربيين، حيث يتخذ كل من العنف والجنس طابعا خاصا عند اجتماعهما معا، ومنه "**ارتبطت صورة العنف بالمشاهد الحسية، فالجواري والحسان والحريم والخصيان هي موضوعات بالغ فيها الرسامون، لما فيها من دغدغة للمشاعر المكبوتة وإثارة للخيال**" [3]، وقد عبّرت لوحة دولاكروا "موت ساردانابال La Mort de Sardanapale" (1827) عن هذه الرؤية بامتياز؛ حيث يمتزج العري بالدم، والحركة بالاسترخاء.

تعد لوحة "نساء الجزائر في مخدعهن" هي اللوحة الأولى التي رسمها دولاكروا بعد معاينة حقيقية للحريم في الجزائر، وذلك بعد أن تعرّف دولاكروا "**على المهندس ومسؤول ميناء العاصمة السيد "بواريل Poirel" أحد المهتمين بالرسم، وعرّفه هذا الأخير على شاوش وريس قبل الاحتلال يعمل تحت إمرته، وبعد محادثات طويلة، أذن لدولاكروا بزيارة**

---

[1]- زينات بيطار: غواية الصورة (النقد والفن: تحولات القيم والأساليب والروح)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، 1999، ص208.

[2]– رنا قباني: أساطير أوربا عن الشرق، المرجع السابق، ص117.

[3]– جان جبور: الشرق في مرآة الرسم الفرنسي من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين (1800– 1930)، منشورات جَرّوس برس، ط1، طرابلس، لبنان، 1992، ص07.

حريمه(...) قضى دولاكروا أربع أمسيات في رسم زوجات القرصان الثلاثة، وبعد عودته إلى فرنسا أنجز لوحته"[1]، ولا توحي تلك المدة القصيرة جدا التي قضاها الرسام في الجزائر بأنها هي السبب الحقيقي للغنا المبالغ فيه الذي يميز اللوحة، بفضل تلك التفاصيل الدقيقة التي تؤثث أرجاء تلك اللوحة، لذلك فمن المستبعد أن يكون الرسام قد نقل بأمانة ما شاهده، بل كان–بالإضافة إلى تأثراته بفن المنمنمات الإسلامية [2]– ينقل خيالاته وأحكامه المسبقة عن الشرق وهو يرسم لوحته، والدليل على ذلك هو التشابه الصارخ بين لوحته هذه، ولوحة "موت ساردانابال" سالفة الذكر، بالرغم من أنه رسم هذه الأخيرة قبل أن تطأ أقدامه أرض الشرق، ويبدو التشابه واضحا في ناحيتين أساسيتين: الأولى هي مظاهر البذخ الذي يميز المكان في كلتا الحالتين، حيث النساء الثلاث –في لوحة "نساء الجزائر"– يتزينن بحلي ثمينة، بينما يتناثر الحلي في اللوحة الأخرى في كل مكان، وهي التي كانت ترتديها النساء العاريات اللائي يتعرضن للقتل على أيدي جنود السلطان الشرقي، الذي يبقى يتفرج على المشهد بكل هدوء واستمتاع من على فراشه الوثير. أما الناحية الثانية من التشابه، فهي متعلقة بوضعية النساء في كلتا اللوحتين، وهي وضعية تعكس "الخضوع"، و"السلبية" المختلطة بالإغراء، التي تبدو عليها حالة النساء؛ ففي لوحة " موت ساردانابال"، ورغم أن الموضوع الرئيس هو عملية القتل، إلا أن "**سمة العنف متلازمة هنا مع سمة الجنس، إذ رغم أن النسوة يبدون وهنّ في سكرات الموت، فإن أجساهن العارية رسمت في أوضاع التراخي والاستسلام الجنسي، وهكذا ينقلب مشهد موتهن إلى منظر مثير يستمتع به "ساردانابالوس Sardanapalus**""[3]، ويبدو أن هذا المشهد الذي يربط بين جمال المرأة الشرقية وإغرائها، وبين قسوة الرجل الشرقي هو الصورة المبالغة لوصف الحريم ذاته، والذي

---

[1]– سليم بتقة: حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)، مجلّة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة بسكرة، العدد 10 ، الجزائر، 2014، ص88، 89.

[2]ـ للمزيد حول تأثر دولاكروا بفن المنمنات، ومظاهر ذلك في لوحاته ينظر: زينات بيطار: غواية الصورة، المرجع السابق، ص209 وما بعدها.

[3]– رنا قباني: أساطير أوربا عن الشرق، المرجع السابق، ص118.

يمثل المظهر الأبرز لطبيعة المجتمع الشرقي الأبوي، "**وكأن المرأة في الشرق لا تعني إلا الجمال واللذة، هذا الجمال البريء تقضي عليه البربرية السائدة في الشرق**"[1]، وهو ما كان حافزا للرسامين الغربيين من أجل "تحرير" المرأة الشرقية من هذا الاستعباد من خلال الوصول إليها ورسمها. بينما تتمثل صفة "الخضوع" في لوحة "نساء الجزائر" في وضعية النساء الثلاث، اللائي يمتلكن ملامح هادئة، وحزينة، حيث تقلّ الحركة إلى الحد الأدنى. ومن هنا يمكن أن نقول بأن زيارة دولاكروا للحريم في الجزائر لم تكن لتغيّر قناعاته السابقة، واستيهاماته الرومانسية، بل على العكس من ذلك أسهمت في إغناء هذه التجربة لديه، وإعطائها بعدا آخر بعدما اكتشف ثنائية النور/الظل خلال زيارته للجزائر، حيث "**هيأ له الشرق فرصة واقعية لمراقبة الصلة بين الضوء واللون، والتغيرات اللونية التي تتولد من انعكاس نور الشمس الشديد على الأشياء**"[2]، وهو ما يظهر في الجو المشرق للوحة، وفي مهارات توزيع مساحات الضوء والظل فيها.

تلخص لوحة دولاكروا "نساء الجزائر في مخدعهن" صورة ودور المرأة في المجتمع الجزائري، ومن خلاله في الشرق كله؛ فهي تصف ثلاث نساء جالسات، إحداهن تمسك أنبوب الشيشة، أما المرأة الأخرى، فهي جالسة بالقرب منها، بينما تتكئ الثالثة بمرفقها على وسادة في أقصى اليسار، ويبدو واضحا أن اللوحة تعكس السحر الشرقي كله المتخيل من طرف الفنان، حيث إن مظاهر البذخ موجودة من خلال الشيشة، والحلي الفاخرة التي ترتديها النساء، ووجود الخادمة السوداء القائمة على توفير الراحة، وكأننا في عوالم ألف ليلة وليلة، وتعكس اللوحة مظاهر إغراء المرأة الشرقية عموما والجزائرية خصوصا من عدّة نواحٍ، فهناك جمال النسوة الثلاث الفاتن، وهناك أيضا تلك الألبسة التي تظهر أشياء بعينها من أجسادهن، وتزيد من تشويق الناظر إلى اكتشاف بقية الجسد، وهناك حالة الانتظار التي عليها النساء،

---

[1]– جان جبور: الشرق في مرآت الرسم الفرنسي من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين (1800– 1930)، المرجع السابق، ص64.

[2]– زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، المرجع السابق، ص214.

ولكنهن في المقابل متواجدات داخل حريم، أي أنهن بعيدات عن متناول اليد، وهذا ما يجعلهن بعيدات عن كل ما ينقص من أنوثتهن. وهذه الصورة هي بالذات ما كان يبحث عنها الإنسان الأوربي، "**صورة امرأة جديدة تلبي كل احتياجات الذكر المتناقضة، فيجتمع في شخصها في آن واحد: الملاك، والمومس، والصديقة، إذ إن المطلوب هو أن تكون امرأة طافحة بالرغبات والشهوات، ولكن دون أن تفقد شيئا من نقائها وشفافيتها**"[1]، وتشكل وضعية النساء في هذه اللوحة مزيجا معقدا من التمنّع الذي يعبّر عنه كون النساء مرتديات لملابس، ولسن عاريات كما في التقليد الفني الأوربي عادة، والإغراء الذي توحي به نظراتهن وأجسادهن، ويزيد في درجة هذا الإغراء انعكاسات الضوء على مناطق محددة من أجسادهن.

لقد صوّر الرسام نساء الجزائر وهن في حالة رخاء ونعمة، ويبدو أن وظيفتهن الأساسية هي المكوث في البيت، وعدم ممارسة أي نشاط، فقد ركّز دولاكروا "**جل همه على تصوير نمط حياة المرأة الشرقية بوصفه نمط الدفء، وسكينة الروح المنشودة المفعمة بالأناقة المطلقة والطاعة المطلقة أيضا**"[2]، وتعبر عن هذه السكينة قلة الحركة في اللوحة، وحالة الشرود التي تميّز نظرات النساء الثلاث، ولكن هذا الشرود هو بطريقة ما شرود سلبي كما عبّرت عن ذلك الكاتبة الجزائرية "آسيا جبار" في مجموعتها القصصية التي تحمل عنوان لوحة دولاكروا نفسها " Femmes d'Alger dans leur appartement" (1980)، حيث "**تبدو النسوة اللواتي رسمهن دولاكروا في رائعته حزينات في عزلتهن، وتوضح آسيا أنه خلف النظرة المسروقة Regard volé هناك صوت مكتوم Son coupé**"[3]، إن ذلك الحريم هو بالنسبة لآسيا جبار عبارة عن سجن، حيث إن "**معنى اللوحة كله يكمن في العلاقة التي تربط أولئك النسوة بأجسادهن، وأيضا بمكان حبسهن، سجينات مستسلمات في مكان مغلق مضاء بنوع من ضوء الحلم القادم من أي مكان. عبقرية دولاكروا تجعلهن حاضرات، وفي**

---

[1]– رنا قباني: أساطير أوربا عن الشرق، المرجع السابق، ص108.

[2]– زينات بيطار: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، المرجع السابق، ص223.

[3]– سليم بتقة: حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)، المرجع السابق، ص92.

نفس الوقت بعيدات، وغامضات"[1]. ومن هنا يمكن أن نخلص إلى أن دولاكروا نظر إلى المرأة الجزائرية بوصفها ذلك الكائن المحجوب في البيت –أو بعبارة أخرى "السجين"– والذي لا يمارس أيّة مهام سوى توفير المتعة الحسية للرجل، ومنه، فإنها تصبح أقرب إلى شيء للزينة، لا ذاتا تمارس وجودها وحريتها كما تريد.

إن نظرة دولاكروا للمرأة الجزائرية كانت تحمل الكثير من الوهم، والكثير من الأحلام، ولكن القليل من الحقيقة، خاصة أن العينة المختارة هي عينة تمثّل نسبة ضئيلة جدا من المجتمع الجزائري، واللوحة التي رسمها "**استعراضية أكثر منها واقعية**"[2]. لقد نقل لنا الرسام من خلال هذه اللوحة تراثا كاملا من العلاقة المتوترة والحالمة بين الشرق والغرب، وهو بهذا يرسخ الصورة التي كان يحملها كل السياح والرحالة الغربيين، الذين كانوا ""**يعرفون**"، **حتى قبل أن يغادروا أوطانهم، أن "الحريم" عالم فاسق تزرب فيه معًا نساء جميلات، وشهوانيات وتافهات، فيستلقين على أرائك طيلة النهار، يدخن الغلايين، وينتظرن السيد أن يأتي ليختار إحداهن(...)لكن الواقع هو أن أغلبية نساء المنطقة كن يعشن في القرى**"[3]، وكانت تلك الصفات أبعد ما تكون عنهن.

لقد تأثر الرسام الإسباني "بابلو بيكاسو Pablo Picasso" بلوحة دولاكروا أيّما تأثر، ورسم هو الآخر لوحة تناقش الموضوع نفسه، وهو الحريم، وهي تحاكي لوحة دولاكروا، بالرغم من طابعها التكعيبي. لقد رسم بيكاسو لوحته "نساء الجزائر Les femmes d'Alger"(1955) في مرحلة تاريخية مختلفة تماما عن مرحلة دولاكروا، لذلك فإن محاكاته للوحة الأولى لم تكن في الحقيقة إلا من جانب تناول هذا الموضوع الشائك. وتتميز لوحة بيكاسو بإعطاء حرية أكبر للنساء الثلاث، وذلك من خلال "التجرد" من الملابس، وهو دليل

---

[1]– المرجع السابق، ص93.

[2]– جان جبور: الشرق في مرآت الرسم الفرنسي من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين (1800– 1930)، المرجع السابق، ص74.

[3] – جودي مابرو: تصورات الرحالة الغربيين عن النساء في الشرق الأوسط، تر: ثائر ديب، مجلة الآداب الأجنبية ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد111، سوريا، دمشق، يوليو 2002، ص30.

إشاري على بداية الثورة الجزائرية، التي كانت قد قامت أساسا من أجل التحرر، وهكذا "**رقص النساء في لوحاته، واستيقضت أجسادهن وفتح باب الحريم**"[1]، وهذا ما جعل آسيا جبّار تعجب – في عملها سالف الذكر– لتوجه بيكاسو التحرري، عكس سابقه دولاكروا. ومنه يبدو أن دور المرأة الجزائرية عند بيكاسو كان ثوريا بالدرجة الأولى، وقد أكّد هذه الفرضية لاحقا، عندما رسم بورتريه للمجاهدة "جميلة بوباشا"، كما استقبل في بيته في باريس المجاهدة "لويزة إيغيل أحريز" التي فرّت من السجن.

إضافة إلى هذين الرسامين المشهورين، انكب الكثير من الرسامين الآخرين على رسم وتحديد صورة المرأة الجزائرية ودورها، ولكن بصفة عامة كانت المرأة الجزائرية غالبا ما تصوّر من منظور رومانسي يرى فيها تلك المرأة الجميلة المكنوزة داخل الحريم، البعيدة والغارقة في عالم أشبه بعالم الخيال، حيث البذخ والإغراء، وهنا يمكن أن نذكر على سبيل المثال لوحة الفنان الفرنسي "أنج تيزييه Ange Tissier" الذي تشبه لوحته "سيدة جزائرية وخادمتها Une Odalisque algérien et son esclave"(1860)[2] إلى حد كبير لوحة دولاكروا، وهي تصور سيدة جزائرية جميلة جالسة فوق السرير، وأمامها الشيشة، بينما تقوم خادمتها بتحريك المروحة وهي في حالة خمول، ويبدو واضحا من ملامح وجهها ذلك الهدوء والسكينة التي ميزت نساء لوحة دولاكروا.

3-4 تمظهرات فعل "التعرية" في لوحات إيتيان دينيه:

إيتيان دينيه Alphonse-Étienne Dinet (1861-1929) رسام وكاتب فرنسي، قضى جزءا معتبرا من حياته بين الجزائريين في مدينة بوسعادة (المسيلة)، وأعلن إسلامه سنة 1913، وفي هذه المرحلة بدأ تأليف الكتب للدفاع عن الإسلام، والنبي محمد صلى الله عليه وسلم، ورد شبهات المستشرقين. ونحن هنا بصدد النظر في لوحاته التي تمحورت أغلبها –

---

[1] – سليم بتقة: حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)، المرجع السابق، ص94.

[2]– ملحق رقم (5).

قبل وبعد الإسلام– حول المرأة الجزائرية عموما، والبوسعادية خصوصا، بما أنه كان يعيش في هذه المدينة.

تختلف أعمال إيتيان دينيه عن بقية الرسامين الآخرين الذين تناولوا موضوع المرأة، وربما يعود ذلك أساسا إلى أنه عايش وضع المرأة الجزائرية عن قرب، ولكن رغم ذلك لم تخرج لوحاته غالبا عن إطار النظرة الاستشراقية، حيث كانت تتناول المرأة البوسعادية في لحظاتها الأكثر إثارة، وسحرية، ولم تفارقه أبدا تلك النظرة الأسطورية لنساء الشرق بوصفه غريبا، وغارقا في التراث الغربي، بالرغم من دفاعه المستمر عن الأهالي، وتظهر هذه النظرة الأسطورية عند الرسام في عدة لوحات؛ فنجد في كتابه – بالاشتراك من سليمان بن براهيم، رفيقه ودليله– المعنون "لوحات من الحياة العربية Tableaux de la vie Arabe" (1904)، وهو عبارة عن قصص شعبية مرفوقة بلوحات، أنه يقدّم لنا عدة لوحات تعكس نظرته للمرأة البوسعادية، ففي قصته "الجنيات Filles de djenn's"[1] تتمثل الجنيات من خلال اللوحة المرفقة في فتيات مجنحات يحمن فوق الوادي مبتسمات، بينما تتواجد في الوادي فتاتان عاريتان إلا من الحلي والأسورة البوسعادية التي تلبسانها، وهما تنظران إلى الجنيات، إحداهما مستلقية في الماء، والأخرى منحنية على الوادي، وتذكرنا هذه اللوحة بقصص الجن في ألف ليلة وليلة، كما تذكرنا بلوحات الرسامين الأوربيين في عصر النهضة أمثال "مايكل أنجلو Michelangelo "، و" مازاتشو Masaccio"، حيث كانت ترسم الآلهات وأنصاف الآلهات في شكل نساء مجنحات، ولكن نساء إيتيان ديني هن أكثر إغراء، لأنهن ينتمين إلى تلك البيئة البوسعادية بالذات، بملامحهن المميزة، وببشرتهن السمراء الناعمة، ويحدث هذا اللقاء في واد موجود بالفعل في المنطقة، وهذا ما يزيد من واقعية الصورة وإغرائها. ويستعمل إتيان ديني في هذه اللوحة قدراته الفنية في مجال توزيع مساحات الضوء والظل، حيث يبدو ظهر الفتاة المنحنية متعرضا لضوء الشمس، أما جزؤها الأمامي، وكامل الفتاة الأخرى

[1]- Dinet, Etienne et Ben Brahim Slimane: Tableaux de la vie arabe, Marsa, Alger, 2003, p67.

المستلقية في الماء فيغمسه الظل، وهو ما يوحي بأن الفتيات هن مختبئات في فجوة ما من الوادي، حيث لا يراهن أحد، كما أن هذا التوزيع البديع لمساحات الضوء والظل له جانبه الفني المتعلق بشبقية اللوحة.

أما في لوحة " ضوء القمر Clear de Lune"[1]، فإن إتيان دينيه ينقل لنا قصة الحب بين شابين، وتصور اللوحة اللقاء بين العشيقين في مكان خال تحت ضوء القمر، وخلفهما تؤثث شجرة مزهرة باللون الوردي المكان، ويزيد خفوت ضوء القمر من عمق الموقف، بينما يبدو العشيقان في غاية السعادة، وهما يسترقان لحظات من الليل المنير بعيدا عن أعين الناس، ونجد الموقف نفسه تقريبا يظهر في لوحة أخرى في الكتاب، وهي لوحة " الربيع Le Printemps"[2] ، مع فارق جوهري متمثل في تواجد ثلاثة أزواج من العشاق، وأيضا في مقدار الضوء الذي هو أوضح باعتبار فصل الربيع.

ولا شك أن هذه المظاهر تعدّ من المواضيع المسكوت عنها في مجتمع محافظ كالمجتمع البوسعادي، لكن إيتيان دينيه يركز عليها، ويعطي بذلك انطباعا قويا بأن وراء ذلك المظهر المحافظ للمدينة، هناك في مكان ما شيء مختبئ ومغر يستحق الانتباه، وهو هنا لا يختلف عن كل المستشرقين في محاولتهم كشف النقاب عن المستور، ولكن مع فارق أن ذلك الشيء المستور والبعيد الذي أراد دولاكروا أن يكتشفه مثلا هو الحريم، في مدينة كبيرة مثل الجزائر لا يمكن فيها للحريم إلا أن يكون داخل البيت، أما إيتيان ديني، فإن استقراره بالصحراء جعله يبحث عن الأماكن التي من شانها أن تأوي هذا الحريم، وأن تمنحه كل سحره، فوجد هذا المكان في الوادي تارة، حيث يصور المرأة وهي تضع ثيابها وتستحم، "**مع أنها لا تفعل ذلك إطلاقا في الواقع، وهذا لعدة أسباب أهمها أنها تعيش في مجتمع محافظ لا يسمح حتى بالكشف عن وجهها، كما أن الوديان والشلالات ليست بالأماكن الآمنة**"[3]،

---

(1) -ibidem, p115 .

(2) - ibid, p17 .

(3)– سليم بتقة: حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)، المرجع السابق، ص38.

أو على أكثر تقدير، تقوم به قلة قليلة جدا من النساء، وفي أماكن وأوقات نادرة. ووجده تارة أخرى في الأماكن المعزولة في الصحراء، حيث تقع قصص الحب، وهو تارة ثالثة يصور نساء يرقصن، وهذا ما تكرر في الكثير من لوحاته، حيث يشكل هذا النمط الثالث موضوعا قائما بذاته لكثرة اللوحات التي تتناول هذه الظاهرة.

لقد تميزت نظرة الرسامين الأوربيين دائما للمرأة الشرقية عموما والجزائرية خصوصا بنوع من التوق لتجريدها من خصوصياتها، لهذا فإن انتهاك الحريم –مهما كان نوعه– كان هو المهمة الأولى للفنانين المستشرقين الأوربيين، وقد ظهرت المرأة الجزائرية بعيدة كل البعد عن حقيقتها، وذلك من خلال تصويرها دائما باعتبارها جسدا لا باعتبارها روحا، ومن ذلك كانت مهمتها الأساسية هي إمتاع الرجل جنسيا. إن صورة المرأة الجزائرية في فن الرسم الاستشراقي هي صورة مختلقة بشكل أساسي، لأنها لا تنطلق من واقع معاش، بل من أحكام مسبقة كان الرسامون يحاولن البرهنة عليها من خلال أعمالهم.

الفصل الرابع:

الدراسات ما بعد الكولونيالية والمقارَنة

1-ما بعد الكولونيالية والتحديد الهوياتي المقارن للثقافة:

إن دراسة الممكنات المعرفية والخطابية للمجال الكولونيالي، وانعكاسات ذلك على مستوى علاقات الهوية بين الأنا والآخر كما يتجلى في تنظيرات النقد ما بعد الكولونيالي، هو في الحقيقة واحد من مجالات عدة لتمظهرات الخطابات الثقافية المأخوذة من منظور تجاوزي، تتقاسمها عدة ميادين معرفية ما بعد حداثية نذكر منها على سبيل المثال النقد النسوي، دراسات الملونين، دراسات المهاجرين، الأقليات والشتات وغيرها، ولكن الدراسات ما بعد الكولونيالية تملك، ضمن هذا المنضوي تحت مسمى الدراسات الثقافية، مكانة خاصة ومتميزة، ليس فقط لأنها تمنحنا فرصة ملاحظة علاقات اتصال بين – دولية في فترة زمنية قابلة للتحديد ولو بشكل عام ونسبي (إذ إن الفترة المدروسة في مثل هذا الميدان تستغرق غالبا القرنين التاسع عشر والعشرين)، ولكن أيضا لأن الدراسات ما بعد الكولونيالية يمكنها أن تجمع تحت عباءتها بشكل ما كل تلك التنويعات من الخطابات الثقافية سابقة الذكر، والتي تعتبر هي صوت الطرف الأضعف في المعادلة؛ فهذا المنظور ما بعد الكولونيالي الذي يناقش القضايا الثقافية من منطلق ثنائية مختلفة ولكنها متداخلة في الوقت ذاته، طرفاها هما الشعوب المستعمِرة والشعوب المستعمَرة، والذي يؤدي بصورة لزومية إلى تركيز النظر في كيفيات اشتغال الخطاب الكولونيالي على المستوى الهوياتي، وانعكاس هذه الكيفيات على التحديدات الوجودية لكل واحد من طرفي هذه الثنائية، هو في الوقت ذاته ميدان أثير تجد خلاله جل النظريات ما بعد الحداثية مجالا للاشتغال المترابط والمتداخل دوما طالما كانت تهاجم عدوا واحدا، وهكذا صار الحديث عن النظرية النسوية ما بعد الكولونيالية (غاياتري سبيفاك، ريجينا هاريسون، ساندرا هارفيغ، لاتا ماني ...)، أو عن الدراسات العرقية والزنوجية ما بعد الكولونيالية (فرانز فانون، إيمي سيزار ...)، أو عن دراسات المهاجرين والشتات كنتيجة للعلاقات الكولونيالية (سلمان رشدي، توني موريسون

...)، أو عن الدراسات الطبقية الماركسية من منظور ما بعد كولونيالي هو حديث عن ميادين اشتغال غير قابلة للانفصال من الناحية العملية.

ويمكن لهذا الوضع المتداخل أن يكون هو سبب الغموض الذي يكتنف مصطلح ما بعد الكولونيالية، أو ما يسمى في بعض الترجمات بـ "ما بعد الاستعمار"؛ حيث إن " **مصطلح " ما بعد الاستعمار" قد أصبح متغايرا ومنتشرا جدا لدرجة يستحيل معها وصف ما يمكن أن تقتضيه دراسته بصورة مقنعة، هذه الصعوبة سببتها إلى حد ما طبيعة الدراسات ما بعد الاستعمارية المتداخلة في فروع المعرفة، والتي ربما تتراوح بين تحليل أدبي إلى بحث في أرشيفات حكومة استعمارية، من نقد نصوص طبية إلى النظرية الاقتصادية، وعادة ما تضم تلك الفروع المعرفية ومجالات أخرى** "[1]، وهذا الاتساع في مجال اشتغال النظرية ما بعد الكولونيالية يكاد يجعلها توازي حتى النظرية الثقافية ذاتها، وهذا ما يبرر تناولها بشكل منفصل عن النظرية الثقافية أحيانا عند بعض النقاد، مثلما فعل " جولي ريفكين Julie Rivkin " و" ميشيل رايان Michael Ryan" (1998) في كتابهما "النظرية الأدبية: مختارات Literature Theory: an anthology"[2]، مع أن هذا الفصل هو فصل لأغراض منهجية فقط، إذا أخذنا بعين الاعتبار ذلك التشابك المتشعب بين المجالين، فالنقد ما بعد الكولونيالي هو في نهاية المطاف نقد للثقافة الكولونيالية بكِلا وجهيها*، أما الجانب الأكثر ظهورا عند الحديث عن البعد المقارني للدراسات ما بعد الكولونيالية، فهو دون شك مستند إلى البداهة

---

[1]– آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2007، ص08.

[2] - Julie Rivkin and Michael Ryan (editors), Literary Theory: an Anthlogy, 2ed edition, Blackwell, Oxford, UK, 2004.

*– نستعمل هنا مصطلح الثقافة الكولونيالية للتعبير عن ثقافة المستعمِر وثقافة المستعمَر كليهما سيرا على نهج الاستعمال الشائع عند أعلام هذه النظرية، وخاصة عند إدوارد سعيد وهومي بابا اللذين يطلقان مصطلح "Colonial" ويقصدان به المستعمِر والمستعمَر كليهما كما يلمع إلى ذلك مترجم كتاب إدوارد سعيد "االثقافة والأمبريالية " إلى العربية (ص 45)، وأيضا كما يستعمل هذا المصطلح هومي بابا في كتابه: " موقع الثقافة" (ينظر: ص68 وهامشها، ص136)، وربما كان لاستعمال مصطلح واحد للدلالة على شيئين متناقضين أمرٌ يشير إلى عمق التداخلات المكثفة بين الثقافتين، وهو ما سنناقشه لاحقا عند الحديث عن مفهوم "الهجنة" وسماته المقارنة.

التي تفيد بأن ما بعد الكولونيالية هو خطاب يناقش بصورة أصلية العلاقات بين قوميات مختلفة ومتصلة على أساس كولونيالي، وهذه البداهة وحدها كافية لكي تجعل من كل دراسة ما بعد كولونيالية تقريبا دراسةً مقارنة بالضرورة، خاصة إذا نظرنا إلى الإحالة الأصلية التي تمتلكها اللازمة "ما بعد"، حيث تحيل دائما على مكان حدودي، أي الوجود على عتبة حافة ما، ومحاولة اجتياز حدٍّ ما يفصل بين وسطين، وهي الفكرة التي بنى عليها "هومي بابا" مشروعه كاملا، فكرة أن "المابعد" متعلقة دائما بهوية ضائعة بين وسطين؛ فالإضافة التي يقدّمها عصرنا تتمثل حسبه "**في أنه يموقع سؤال الثقافة في عالم الـ ما بعد. فقد بتنا، على حافة القرن، أقل انشغالا بالفناء (موت المؤلف) أو ظهور الولادة (ولادة الذات)، ووجودنا اليوم موسوم بإحساس قاتم بضرورة البقاء، نعيش على تخوم "الحاضر"، الذي لا يبدو أن ثمة اسما يناسبه سوى الانسياح السائر والخلافي للسابقة "ما بعد: ما بعد الحداثة، ما بعد الكولونيالية، ما بعد النسوية...ذلك أن في الـ "ما بعد" ضربا من الإحساس بفقدان الاتجاه**"[1]. وهذا المنطق العام في اعتبار البعد التجاوزي والعابر لحدود الهويات الذي تحوزه السابقة "ما بعد" هو الذي سيقود مجهوداتنا خلال هذه الدراسة.

1-1 الانفتاح ما بعد الحداثي والإمكانات التواصلية للنقد ما بعد الكولونيالي

لقد تناولنا بالدراسة في الفصل السابق الدراسات الثقافية من منظور مقارن، وهو ميدان من الاتساع بحيث إنه يكاد يشمل كل ممارسة خطابية تقريبا بما فيها الخطاب الكولونيالي وما بعد الكولونيالي، ولكن مع ذلك يمكن لنا أن نتتبع خطوات تعالق يكاد يكون لزوميا بين تشكلات الثقافة الأوربية الحديثة وبين الممارسات الكولونيالية التي مثّلت لوقت طويل المحدد الأساسي للعلاقة بين الأوربيين وغير الأوربيين، وهي العلاقة التي ستتشكّل ابتداء من تاريخ

[1]– هومي بابا: موقع الثقافة، المصدر السابق، ص37.

الارتباط الإمبريالي المحددَ الأساسيَ للهوية الأوربية، وأيضا لتصورات الهوية غير الأوربية (الواقعة في دائرة الاستعمار الأوربي) في المخيال الأوربي.

وبالعودة إلى بدايات الحداثة الأوربية، وخاصة إذا ما ركّزنا النظر في حلقتها الأشد راديكالية وتأثيرا، وهي الحلقة التنويرية، التي مجّدت العقل أيما تمجيد كما حاولنا أن نشرح في الفصل السابق، فإننا سنجد ترابطا محكما بين فلسفة هذه الحلقة وبين التوجه الإمبريالي، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار أن هذه الحلقة التنويرية ذات التأثير البالغ في توجيه مسار الحداثة الأوربية قد كانت خلال القرن الثامن عشر، وهو القرن الذي شهد – إضافة إلى عديد من الأحداث المهمة– ازدهار الإمبريالية بفعل التوسع الكولونيالي المطّرد في شتى الاتجاهات، وبعبارة أخرى، فإن ظهور الثقافة الأوربية الحديثة، أو ما يطلق عليه عادة اسم "الحداثة" كان متزامنا ومتشابكا بشكل عميق مع ظهور المد الإمبريالي، بل إن الناقد الأرجنتيني "أنريك دوسل Enrique Dussel" يذهب أبعد من ذلك؛ فـ "**قوة الحداثة بالنسبة لدوسل (وهو لا يقصد إنكارها) هي النتيجة وليست السبب، نتيجة لمركزية أوربا في العالم أو في النظام العولمي، نجاح الغزو المسلح واستعمار الأمريكيتين وإفريقيا منحا أوروبا الغربية ميزة هائلة تتفوق بها على الشرق غير المسيحي، وبهذا نشأت أصول الحداثة الأوربية وانبنت عن طريق علاقة جدلية مع غير أوربا**"[1]، وهكذا انعكست هذه العلاقة الحداثية الكولونيالية – التي لم تكن دائما علاقة ظاهرة المعالم، والتي أتاحت لأوربا أن تنظر في مرآة* الآخر إلى ذاتها وحضارتها– على صنّاع الثقافة الغربية التنويرية وما بعد

---

[1] – مجموعة: نقض مركزية المركز: الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد– استعماري ونسوي، تر: يمنى ظريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة، العدد 395)، ج2، الكويت، 2013، ص107.

*– نستعمل هنا مصطلح "مرآة" بمفهومها النفسي عند لاكان، وبتوظيفها مابعد الحداثي عند هومي بابا، حيث إن المرآة لا تُعبّر فقط عن انعكاسٍ لصورة الذات، بل تعبّر أيضا عن تكوين للهوية الذاتية على أساس استيعاب خيالي للآخر. للمزيد ينظر: هومي بابا، موقع الثقافة، المرجع السابق، ص152، وهامشها. وينظر أيضا رينر إميج: النقد الأدبي واتجاهات

التنويرية، وتجلت في نتاجاتهم الفكرية والفلسفية، والتي تظهر غالبا في شكل تمركز غربي حول الذات، يتكئ على خلفية تفوق العرق الغربي.

ويحاجج إدوارد سعيد –انطلاقا من تمييزه بين الكولونيالية والإمبريالية– بأن هذه الخلفية الإمبريالية كانت محايثة لأعمال الكثير من المفكرين الغربيين بمن فيهم أولئك الذين كانوا ينادون بالعدالة والمساواة الإنسانيتين، وبمبادئ الثورة الفرنسية المشهورة، فـ " **ثمة حاجة لإقامة تمييز بسرعة بين مناهضة الاستعمار ومناهضة الإمبريالية... بكلمات أخرى يتخذ التحرريون (الليبيراليون) المناهضون للاستعمار الموقف الإنساني القائل إن المستعمرات والعبيد لا ينبغي أن تحكم أو تُحتل بشكل بالغ القسوة، ولكنهم – في حالة فلاسفة التنوير– لا يجادلون في التفوقية الأساسية للإنسان الغربي، أو في بعض الحالات للعرق الأبيض**"[1]، وهذا التمركز العرقي الغربي الذي طالما اتُّهِمت به الثقافة الغربية، وخاصة في مرحلتها التنويرية، كان – بالرغم من بعض المحاولات المبذولة من أجل " تبييض" صورة التنوير مثلما هو الحال مع محاولة تزفيتان تودوروف في هذا الصدد[2] – هو المحدد الأساسي لعلاقة الذات الغربية بالآخر، على أساسٍ من ترسيخ انفصال وجودي يقيم الحدود بين هذين الكيانين المختلفين في النوع وليس في الدرجة فقط بحسب التصور الغربي، بل إن هذا الاختلاف بين الغرب وغير الغرب –الذي يُفترض أنه اختلاف مندرج ضمن الكل الإنساني وغير متعلق بالقيمة– هو الذي يتم استثماره من أجل إطلاق أحكام معيارية من طرف الغرب، فـ "**الاختلاف موجود سواء جُعل له دلالة أو لم يُجعل، ولكن كيفية جعله ذا**

التحليل النفسي، تر: فاتن مرسي. ضمن: موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، ج9 (القرن العشرون: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، المرجع السابق، ص290.

[1]– إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط4، بيروت، لبنان، 2014، ص297، 298.

[2]– ينظر: تزفيتان تودوروف: روح الأنوار، تر: حافظ قويعة، دار محمد علي للنشر (تونس)– الانتشار العربي (بيروت، لبنان)– دار توبقال (الدر البيضاء، المغرب) – ثالة (الجزائر)، ط1، 2007، ص33، 34 مثلا.

دلالة هي دائما نتيجة السياسة والسلطة، وليس مسألة علم أحياء"[1]، وبما أن السلطة هنا هي سلطة إمبريالية، فسيتم تصنيف طرفي العلاقة الكولونيالية تصنيفا قيميا، متناقضا، شموليا ومؤدلجا.

لقد كانت الحداثة –إذا تجاوزنا كل تلك التضاربات في التعريف والحدود الناتجة عن نسبية ومحدودية التعريفات المنسوبة إلى نقاد بأعينهم، كما هو حاصل أيضا في تعريف ما بعد الحداثة مثلما سنلاحظ لاحقا، حيث لا نجد "**هناك إلا ما تراه العين، وحسب الموقع الذي تنظر منه**"[2] كما يقول بيتر بروكر – تتسم ببعض السمات العامة التي لا يمكن تجاهلها أو إلغاؤها في أثناء كل نقاش متعلق بهذه النقطة، وليس أقل هذه السمات جوهرية ما أشرنا إليه أعلاه من تعلّق الحداثة بالجانب الأمبريقي العلمي اليقيني للمعرفة، وأيضا من تعلّقها ببناء خطابها الثقافي انطلاقا من مركزية أوربية إلغائية واستعلائية، وهكذا "**ارتبطت الحداثة كحركة اجتماعية شاملة (modernity) بالخروج من العصور الوسطى والانتقال إلى المجتمعات الرأسمالية التي تتسم بالتجديد والتحديث والدينامية، وصاحبت عمليات العلمنة والعقلانية والفردية والتمايز الثقافي، كما رافقت التصنيع وإضفاء الطابع السلعي، أما الحداثة الجمالية (modernism) فقد ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر، مع حلول مرحلة الاحتكار أو الإمبريالية**"[3]، وهذا الوضع الحداثي هو ما سيكون المدخل الذي ستناقش منه النظرية ما بعد الكولونيالية وتوجهها ما بعد الحديث.

وبالموازاة مع المرتكزات المعرفية التي للحداثة، فإنه بإمكاننا أن نناقش ما بعد الحداثة انطلاقا من مرتكزين أساسيين متعلقين بما نحن بصدده؛ أما المرتكز الأول، فيمكن صياغته

---

[1]– جون ستوري: النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: صالح خليل أبو أصبع وفاروق منصور، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة (ضمن مشروع كلمة)، ط1، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2014، ص268.

[2]– جورج لوكاتش وآخرون: الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير: بيتر بروكر، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، ط1، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1995، ص17.

[3]– مجموعة: مدخل إلى ما بعد الحداثة، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1994، ص10. (من مقدمة المترجم).

على النحو التالي: مادامت الحداثة تمثل خطابا علمويا شموليا ويقينيا، ينظر إلى التاريخ نظرة تقدمية، فإن ما بعد الحداثة هي خطاب نسبوي مؤقت ومتغيّر، ينطلق من الحالات الخاصة، لا لكي يوحدها ضمن كل شمولي، بل لأن الشيء الوحيد المتاح للإنسان هو هذا الطابع الجزئي المشتت، ومن هذا المنظور كانت كل تلك المثل العلموية الحداثية، هي مُثُل ميتافيزيقية. وانطلاقا من تمييزه بين نمطي المعرفة: العلمية والحكائية، يعطينا الناقد ما بعد البنيوي الفرنسي " جان فرنسوا ليوتار Jean-Franois Lyotard " توصيفا للوضع ما بعد الحداثي متأسس على تجاوز ذلك الطابع العلموي، " **فبدلا من أن يحتل العلم المنطقة المركزية في المجتمع بوصفه الحكم النهائي في مسائل الحقيقة، أصبح مجرد لعبة لغة أخرى وسط عديد من ألعاب اللغة، ويميز ليوتار نزع الشرعية عن العلم بأنه من اللحظات الأساسية لما بعد الحداثة، وفي الوضع ما بعد الحداثي ثمة انعدام ثقة في قدرة العلم على تنظيم التساؤلات التي تثور في الميادين الأخرى، عندئذ يفتح الطريق أمام تيار ما بعد حداثي مهم: فالعلم يلعب لعبته الخاصة، إنه غير قادر على أن يضفي الشرعية على الألعاب الأخرى**"[1]، وبموجب هذا الاعتبار لما بعد الحداثة بوصفها "ألعاب لغة"، أي بوصفها بلاغة، تنتفي كل إمكانية لتوحيد العالم ما بعد الحداثي ضمن "نموذج" واحد، بل يصبح كل نوع من المعرفة – بما في ذلك المكون العلمي– مأخوذا بكونه عنصرا واحدا من التشكيل ما بعد الحداثي العام، منزوع الشرعية المطلقة، ويكون من المستحيل حينذاك " **الحكم على وجود أو صلاحية المعرفة الحكائية على أساس المعرفة العلمية أو العكس، فالمعايير المتعلقة بكل واحدة مختلفة، وكل ما نستطيع عمله هو أن نحدق في ذهول إزاء تنوع الأنواع الخطابية مثلما نفعل إزاء تنوع الأنواع النباتية أو الحيوانية، والتحسر على "فقدان المعنى" في ما بعد الحداثة لا يمثل سوى الأسى إزاء حقيقة أن المعرفة لم تعد**

---

[1]– جيمس وليامز: ليوتار: نحو فلسفة ما بعد الحداثة، تر: إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، عدد 602)، القاهرة، مصر، 2003، ص58.

حكائية بالأساس"[1]، وبالاستناد إلى هذا "الفقدان للمعنى" في الوضع ما بعد الحداثي، فإن البنية الهيرمينوطيقية لهذا الوضع ستتخذ من التمركز الموقعي لكل لعبة من ألعاب اللغة تلك، والمنضوية تحت منظورات ذوات بعينها، طابعها العام، حيث سيتم اعتبار أي محاولة من محاولات الجزم نكوصا إلى المعتقدات الحداثية العلموية.

ولا يقف ليوتار وحده في هذا الطريق، بل إن التشكيك في مطلقية العلم كان قد ظهر منذ وقت أبكر، واتخذ صورته الأوضح مع أعلام فلسفة وتاريخ العلم أمثال " كارل بوبر Karl R. Popper "، " ماكس فيبر Max Weber "، وخاصة مع " توماس كون Thomas S. Kuhn " في كتابه "بنية الثورات العلمية The structure of Scientific Revolution " حين يعبر عن فكرته الأساسية التي ملخصها أن الثورات العلمية تكون نتيجة للاقطاع لا التراكم، وينتج عن ذلك أن المنجزات العلمية عبر التاريخ لا تسير بشكل جدلي يبني فيه اللاحق على أخطاء السابق، بل إن التطور التاريخي لتلك المنجزات مبني على أساس نقلات ثورية، يقول "كون" معبرا عن وجهة نظره: " **لا تعد النظريات القديمة نظريات غير علمية لمجرد الاستغناء عنها، وخيارنا ذاك يصعّب اعتبار التطور العلمي مجرد عملية تراكم، والبحث العلمي الذي يعرض لنا صعوبات فصل الاختراعات والاكتشافات الفردية هو ذاته الذي يقدم لنا مبررات لشكوك عميقة حول عملية التراكم التي جرى عبرها الاعتقاد بأن هذه الإسهامات الفردية في العلم قد تم تركيبها**"[2]، وينتج عن هذا الكلام أن النظريات العلمية لا تملك قيمتها إلاّ ضمن الإطار الزماني والمكاني الذي ظهرت فيه، وفي حدود الوسائل المستغلة من أجل الوصول إلى نتائجه. وتبيّن نظرية القطائع عند كون كما بالنسبة للآراء الأخرى الصابّة في

---

[1]– جان فرنسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1994، ص47.

[2]– توماس س. كون: بنية الثورات العلمية، تر: حيدر حاج إسماعيل، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، 2007، ص53.

الاتجاه نفسه عند الفلاسفة الآخرين السابق ذكرهم[1] أن مسار العلم نفسه هو مسار النسبية، وأن بنية تطوره مستندة إلى وعي هيرمينوطيقي، وهو ما عبّر عنه المفكر "ريتشارد رورتي " عندما اعتبر " **أن أمثلة كون عن التغيّر "الثوري" في العلم كانت، كما هو نفسه ذكر، حالات من النوع الذي كانت الهيرمينوطيقا تعتبرها دائما مهمتها الخاصة** "[2]، وستكون هذه المهمة الثورية المرتبطة بالهيرمينوطيقا هي محور العنصر اللاحق، ولكن ما يهم الآن هو القول أن ما بعد الحداثة قد اتخذت حقا هذا المسار التأويلي، رافضة كل ما من شأنه أن يحد من الطاقة الإبداعية، ويحبسها ضمن حدود أطر كلية.

أما المرتكز الثاني الذي لا يقل أهمية وغير المنفصل عن الأول، فهو أن ما بعد الحداثة قد سحبت اهتمامها من دائرة الثقافة الرسمية (الرأسمالية) التي كانت محور الاهتمام في فترة الحداثة، وتوجهت ناحية دائرة الثقافات الفرعية والمهمشة على المستويين المحلي والعالمي، وكما يؤكد فريدريك جيمسون، فإن هناك على الأقل " **سمة أساسية واحدة لكل اتجاهات ما بعد الحداثة (...) هي بالتحديد محوها للحدود (الحداثية – العليا أساسا) الأقدم بين الثقافة الراقية وبين ما يسمى بالثقافة المعممة أو التجارية، وبزوغ أنواع جديدة من النصوص مشبعة بأشكال ومقولات ومضامين نفس صناعة الثقافة تلك التي شجبها بحرارة كل أيديولوجيي الحديث**"[3]، ويترتب عن هذا الوضع من بروز الخطابات الهامشية، التفكير في هذه الخطابات من منظورين مختلفين ولكنهما يشتغلان بطريقة شبه موحدة، وفي كثير من الحالات متداخلة؛ المنظور الأول متعلق بالخطابات الهامشية داخل البنية الغربية ذاتها، حيث يشير مصطلح ما بعد الحداثة إلى مجموعة كبيرة جدا من الممارسات المحلية المتعلقة

---

[1]– للمزيد حول نظريات الفلاسفة المذكورة أسماؤهم (كارل بوبر، ماكس فيبر، بول فايرابند) ينظر: المرجع نفسه (مقدمة المترجم).

[2]– ريتشارد رورتي: الفلسفة ومرآة الطبيعة، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص428.

[3]– فريديريك جيمسون: ما بعد الحداثة المنطق الثقافي للرأسمالية المتأخرة. ضمن كتاب: مدخل إلى ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص55، 56.

بالصحافة، والفنون والثقافات الشعبية وغيرها[1] مما كان محل استبعاد من طرف الحداثة وثقافتها النخبوية في المجتمعات الغربية، وتتميز الخطابات الهامشية لهذا المنظور بأنها تكتسب هويتها في تعارض مع هوية السلطة الحاكمة بوصف هذه الأخيرة هي تمثيل للسلطة الرأسمالية. أما المنظور الثاني، فهو منظور فوق محلي، متعلق بالخطابات الهامشية المنبثقة عن العلاقات التي تربط بين الغرب وبقية القوميات الأخرى؛ حيث يمثل الغرب المركز، بينما تمثل تلك الأصوات غير الغربية الهامش، وتنضوي تحت هذا الخطاب الهامشي عدة كيانات هوياتية مثل: المهاجرين، المنفيين، اللاجئين، المواطنين إفريقيي الأصل...، وتكتسب هذه الكيانات هويتها في مواجهة الهوية الغربية، باعتبارها سلطة إمبريالية.

من الواضح أن هناك فروقات أساسية بين المنظورين، ربما يكون أهمها ما تعلق بقضية الهوية بالنسبة لكل منظور، فالتهميش المحلي –إن صح هذا التعبير– المتعلق بألوان فرعية من ثقافة أم واحدة (الثقافة الغربية) يطرح قضية الهوية انطلاقا من سؤال "المشروعية"، بينما يتعلق التهميش المنبثق عن اختلاف وجودي بين الغرب وغير الغرب بسؤال الهوية من منظور أنطولوجي أساسا.

انطلاقا من المرتكزين السابقين، يمكننا أن نناقش المسائل الكولونيالية وما بعد الكولونيالية بصورة تضمن لنا اتخاذ الأدوات المنهجية والإبستيمولوجية المناسبة من أجل رؤية البعد المقارني لهذه المسائل، وهذا من خلال الجمع بين طبيعة الإجراء ما بعد الكولونيالي المعتمد على التشتيت والنسبية وانتفاء العلمية والتحديد، باختصار طابعه الهيرمينوطيقي بالمفهوم الذي يمكن استنتاجه على طول ما قُدِّم لحد الآن في هذا البحث، وكما يمكن أن يتحدد أيضا لاحقا، من خلال تحليل المجهودات الفردية لنقاد ما بعد الكولونيالية الذين سيتم التطرق إلى بعض أفكارهم المتعلقة بالجانب المقارن. من جهة أخرى،

---

[1]– للمزيد حول ما يمكن أن يضمه مصطلح "ما بعد الحداثة" من ممارسات ينظر: جون ستوري: النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، المرجع السابق، ص 289، 290.

سنحدد المستوى الإبستيمولوجي من خلال اعتبار خطابات المناطق المستعمَرة هي خطابات هامشية، تسعى إلى تحدي المركزية الغربية، وإثبات وجودها ضمن عالمنا المعاصر، وهذا الاعتبار الهامشي للخطاب ما بعد الكولونيالي، هو أمر سطحي من قبيل تحصيل الحاصل على الأرجح، ولكنه ضروري عند ربطه بالمستوى التأويلي ذي الطبيعة الثورية والتقويضية كما سنرى في العنصر التالي.

2-1 الهيرمينوطيقا السياسية لمرحلة ما بعد الكولونيالية: حدود تأويلية الآخر

سنحاول في هذا العنصر أن نبين الطبيعة الهيرمينوطيقية للنظرية ما بعد الكولونيالية، وإذا كنا سنناقش هذا الأمر هنا بشيء من المباشرية والاختصار، فإن ذلك سيكون بداعي أننا سنرى نماذج من تطبيقاته بطريقة غير مباشرة خلال مناقشتنا لمختلف التنظيرات ما بعد الكولونيالية اللاحقة في بعدها المقارن، وهو ما يدعونا إلى الوعي باستبطان هذا البعد الهيرمينوطيقي دائما داخل الممارسات ما بعد الكولونيالية. أمّا الآن، فسنحاول الاستفادة قدر المستطاع من بعض المفاهيم الواردة في مقال "الهيرمينوطيقا الفوضوية Hermeneutics Communism" للناقدين "جياني فاتيمو Gianni Vattimo " و" زبالا سانتياقو Zabala Santiago"، وأقصد على وجه الخصوص الاستفادة من مفهومي " الهيرمينوطيقا الفوضوية" و" هيرمينوطيقا الضعيف"، وذلك عن طريق استثمارهما في الميدان الكولونيالي، من خلال تناول العلاقة المتشابكة بين الهيرمينوطيقا والنظرية ما بعد الكولونيالية، أي المستوى السياسي للهيرمينوطيقا، المتجلية في الممارسة النقدية ما بعد الكولونيالية، بوصف الأولى هي طريقة عمل الثانية، ومن ثمة مناقشة العلاقة بين الذات الإمبريالية والآخر الواقع تحت الاستعمار انطلاقا من وعي هذا البُعد الهيرمينوطيقي.

يقصد الناقدان بوصف "الفوضوية" عند إلحاقها بموصوف "الهيرمينوطيقا" ذلك الطابع من اللانظام الذي يقابل النظام المكرس من طرف الفلسفات الوصفية والنظريات العلمية المعيارية التي تبحث عن إرساء قواعد نهائية وصالحة بشكل مطلق، لذلك فإن صفة الفوضوية لا تعني أكثر من نسبية القواعد، ويؤكد الكاتبان على أنه " **يجب أن نشير إلى أن ثمة مسارا فوضويا للهيرمينوطيقا لا يتضمن غياب القواعد كلية، بل غياب القاعدة الوحيدة والمتفردة كما أشار " راينر شورمان Reiner Schurmann" وكمقاومة للمبادئ والاصطلاحات والمقولات البديهية، فإن الفوضى ليست نهاية المشروع السياسي للهيرمينوطيقا بل هي بدايته**"[1]، وبهذا المفهوم لا تحيل كلمة "فوضى" على أية صيغة سلبية، بل تشير إلى معنى مخصوص من وعي الذات البشرية بطبيعة وجودها؛ أي نسبية هذا الوجود ومحدوديته، وبالتالي اتخاذ هذا الوعي كأداة لزعزعة "النظام"، وهذه الحساسية هي حساسية حديثة ظهرت في أعقاب فشل كل النماذج الميتافيزيقية الشمولية في إثبات استمرارية شرعيتها المطلقة.

ويمكن أن نلاحظ أن هذا المفهوم للفوضى قد بدأ تدريجيا يأخذ مكانا بالموازاة مع التراجع المستمر للتصورات الكليانية، وتحيلنا صفة "الفوضوية" المتصلة بالهيرمينوطيقا هنا على مجموعة كبيرة من التوصيفات المشابهة التي بدأت تأخذ طريقها إلى عناوين الكتب باطّراد، ويبدو أن هذه الصفة ترتبط بالهيرمينوطيقا في كل الميادين المعاصرة التي نوقشت على أنها "فوضوية"، و يعطينا كتاب "نظرية الفوضى: علم اللامتوقع CHAOS " للناقد "جايمس غليك James Gleick " مثالا جيدا في هذا السياق، حيث يرصد فيه الكاتب بدايات التشكيك وأعلام المشككين خلال القرن العشرين في قدرة العلم بمختلف فروعه – الفيزيائية والرياضية والبيولوجية والطبيعية– على إعطاء نتائج دقيقة ومطلقة، وهو ما يشكّل منعرجا حاسما أسهم في هدم يقينيات العلم النيوتني، فقد " **تغيرت تلك النظرة في ستينات القرن**

---

[1]– جياني فاتيمو وزبالا سانتياقو: الهيرمينوطيقا الفوضوية، تر: جمال بلقاسم، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث (نسخة إلكترونية)، الرباط، المملكة المغربية، 2017، ص05.

العشرين، مع زحف نظرية الكايوس، التي سعت إلى صوغ معادلات رياضية بسيطة لكي تشرح مظاهر كبرى وعنيفة مثل الشلالات. ورصدت ظاهرة قوامها أن حدوث تغيّرات بسيطة في المعطيات الأولية التي تتعامل معها تلك المعادلات تفضي إلى نتائج هائلة عند الحساب النهائي، وسميت نظرية الكايوس تلك الظاهرة "الاعتماد الحساس على المعطيات الأولية" وسرعان ما اشتهرت باسم "أثر أجنحة الفراشة" الذي راج أولا في أوساط خبراء الطقس عبر جملة –طارت شهرتها لاحقا– تقول إن رفة جناح فراشة فوق بيجينغ تستطيع أن تغيّر نظام العواصف فوق نيويورك"[1]. وهي استعارة هادفة غرضها تبيين استحالة معرفة الإنسان لحقيقة ظواهر الكون، لذلك كانت مصطلحات مثل "الفوضوي" و"الاضطراب" المستعملة في تفسير أشد الظواهر علمية لا تعني أكثر من كون النظريات العلمية هي مجرد تأويلات لتلك الظواهر المختلفة، ولا تأخذ حجيتها إلا خلال لحظة ممارسة التحليل على العينة ضمن الشرط التاريخي. وحتى وإن كان مفهوم "الفوضى" هنا يحيل على "نقص" يعتري طرائق إدراك اليقينيات، ويجب أن يأخذ على أنه كذلك كما يشير كاتب آخر حول نظرية الفوضى وهو "ليونارد راستريغين L. Rastrigin "، عندما يعرّف المصادفة على أنها "**مقياس للجهل**"[2]، فإن هذه النظرة المتحسرة على حقيقة ضياع الكلية العلمية، والتي تتم مناقشتها غالبا انطلاقا من وجهات نظر علمية، تبقى في النهاية دليلا على الضياع أكثر من كونها مدعاة للحسرة.

أما مصطلح "هيرمينوطيقا الضعيف"، فهو يعود إلى الفلسفة الإيطالية المعاصرة التي تبنت فكرة "الفكر الضعيف"، التي تعبّر عن الطريقة التي تُربط فيها الهيرمينوطيقا بالعدمية

---

[1]– جايمس غليك: نظرية الفوضى: علم اللامتوقع، تر: أحمد مغربي، دار الساقي، لبنان – مركز البابطين للترجمة، الكويت، ط1، 2008، ص22.

[2]– ليونارد راستريغين: مملكة الفوضى: محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسبرنيتيّة، تر: عبد الهادي عبد الرحمان، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1995، ص08.

ونهاية الميتافيزيقا[1]، و"**يُعدّ الفكر الضعيف فكرا للضعفاء، لأولئك الذين لم يرضوا بالمبادئ المؤسسة المفروضة عليهم بشكل سلطوي، ويطالبون بحقوق أخرى، أي بتأويلات أخرى، وضمن هذه السياسات (سياسات التأويل) تصبح المحادثة هي العالم الذي يصغي فيه الواصفون السلطويون لدعوة الضعيف، لعلهم يتنازلون عن أولوياتهم الأنانية**"[2]، لذلك فإن مفهوم "الضعيف" الذي يقصده الكاتبان ليس هو الضعيف بالمفهوم الدارج، الماركسي مثلا، حين يتحدّث عن طبقة البروليتاريا ونضالها ضد القوى الرأسمالية المتسلطة؛ إذ إن هذا المفهوم الماركسي يقوم عبر تطور جدلي تسعى من خلاله تلك الطبقة البروليتارية إلى تحصيل السلطة والمشروعية من خلال إسقاط السلطة الرأسمالية، حيث تخلفها على قمة الهرم، وتظهر طبقة أخرى تناضل من أجل إسقاط هذه الطبقة المتسلطة الجديدة وهكذا. بل إن الضعف المقصود هو ذو طبيعة أنطولوجية أساسا، ينطلق من محدودية الإنسان ذاته، وبالتالي فإن الهدف ليس هو بلوغ القوة من خلال النضال ضد الطرف القوي، بل مجرد إثبات الحق في الوجود والحق في الكلام، والضعف هنا يطال حتى الطرف القوي، وقيامه في وضع امتلاك السلطة لا يمثل دليلا على صحة ادعائه الميتافيزيقي لامتلاك الحقيقة المطلقة، بل إن هذه السلطة – التي هي قوة– لا تضمن إلّا انتشارا وشيوعا، وربما قبولا أكبر لتأويلاته النسبية، التي ستبقى رغم كل شيء مجرد تأويلات.

انطلاقا من المصطلحين السابقين، يمكن أن نتناول النقد ما بعد الكولونيالي بوصفه "فكرا ضعيفا" متخذا من الطابع الفوضوي للهيرمينوطيقا أداته السياسية الثورية. إن ارتباط هذا الفكر الضعيف أنطولوجيا بالطرف الضعيف سياسيا الذي هو الطرف المستعمَر في حالتنا، يحمل إشارة صريحة إلى المجهودات ما بعد الكولونيالية الساعية إلى تقويض مركزية المركز من خلال الفعل التأويلي المضاد للدوغمائية العلمية، ويمكن أن نخلص إلى نتيجة

---

[1]– جياني فاتيمو وزبالا سانتياقو: الهيرمينوطيقا الفوضوية، المرجع السابق، ص16. (بتصرف).

[2]– المرجع نفسه، ص22.

مسبقة ومؤقتة مفادها أن هذا الطرف الضعيف قد تمكن فعلا من إشهار ضعفه، وجعله حائزا لصوت مسموع، وظهور الخطاب ما بعد الكولونيالي ذاته، المشكّل من أصوات ممثلي الشعوب المستعمَرة هو دليل واضح على أن محادثة ما – بمفهومها عند غادامير، وفيما بعد عند ريتشارد رورتي*– بين طرفي المعادلة – الكولونيالية – قد انتهت أخيرا إلى النتيجة المطلوبة، وهي التشارك في إنتاج المعنى، أو على الأقل التشويش على فكرة الهيمنة الكلية للطرف الأقوى على الطرف الأضعف.

من جانب آخر، يمكن أن تُناقش هذه العلاقة الكولونيالية بوصفها علاقة بين "الذات" و"الآخر" تتخذ من البنية الهيرمينوطيقية تحديدا لطبيعتها، بل وتتمخض عن ارتباط وثيق بين الهيرمينوطيقا باعتبارها فكرا ضعيفا، والأنا المستعمَرة باعتبارها طرفا ضعيفا ضمن علاقة كولونيالية: لقد اعتدنا على القول بأن الهيرمينوطيقا قد أتاحت لنا الآلة المنهجية من أجل دراسة الاختلافات الثقافية في عالم ما بعد الحداثة، وخاصة في عالم ما بعد الكولونيالية، وهو أمر دارج في النقاشات المعاصرة، وقد حاولنا إثبات صحته من خلال أدلة كانت محط تحليل في عناصر سابقة، وسنورد مزيدا منها خلال سيرورة هذا البحث. ولكن، ألا تكون الصورة العكسية لهذا الوضع صحيحة أيضا، بل ومؤسَّسة بطريقة جيدة؟ إن الهيرمينوطيقا تدين في ظهورها –في صيغتها الفلسفية الغربية الحديثة الأكمل منذ دلتاي ونيتشه، وإلى غاية غادامير وورثته–* إلى الحالة الكولونيالية بشكل أساسي، حيث إن وعي الغرب بنسبية

*– يعتمد هذا المفهوم للمحادثة أو الحوار بمعناه الهيرمينوطيقي على كون المرجع الوحيد للمعنى هو اتفاق طرفي المحادثة، وبالتالي فهو يعتمد على انفتاحٍ من الطرفين لسماع وتقبل الرأي الآخر، ولا وجود لأي إكراه أو فرض للرأي كما هو حاصل في المجادلة مثلا التي تنطلق من مسلّمة ما وتحاول إثباتها... في المحادثة لا يوجد إلا الحضور الثنائي للطرفين في المعنى الواحد، فهذا الاتفاق لا يلغي الاختلاف الموجود بين الكيانين، بل يدعمه انطلاقا من الحالة الوجودية المتفردة لكل طرف، التي تلغي كل إلحاق. للمزيد حول معنى المحادثة يمكن العودة إلى المدخل فيما يتعلق بغادامير، كما يمكن العودة إلى كتاب: ريتشارد رورتي: الفلسفة ومرآة الطبيعة، المرجع السابق، ص422.

*– نحن نتكلم هنا عن علاقة ظهور الهيرمينوطيقا الفلسفية، أو أصول هذا الظهور، بازدهار الاستعمار، ولكن ما يجب أن يبقى حاضرا في الذهن هو ذلك الارتباط الأسبق بين ظهور الهيرمينوطيقا في شتى صيغها الوجودية وبين الوعي بالآخر؛ فمنذ الصيغة اللاهوتية الأولى مع المهمة الهرمسية (هرمس Herms بوصفه حامل رسالة الآلهة إلى البشر، حيث تمثل

القيم بمختلف أنواعها كان بسبب "الصدمة" التي أحدثها توسعه الاستعماري خارج أوربا، واكتشافه حقيقة وجود أنماط أخرى من القيم بإمكانها أن تجعل من حيوات الشعوب الأخرى (المستعمَرة) ممكنة، تماما كما مكنت القيمُ الغربيةُ الغربَ من ممارسة نمط معين من الحياة، وإذا انطلقنا من فكرة إدوارد سعيد حول المهمشين والأقليات والمهاجرين، القائلة "**إن هذه الأصوات وتلك المجموعات البشرية قد تكونت منذ زمن بفضل العملية الكونية التي أطلقتها إلى الوجود الأمبريالية الحديثة**"[1]، فهذا يعني، من ضمن أشياء أخرى، أن الطابع الكوني، الذي كسر الحاجز بين أوروبا والعالم، قد كان متجليا في الطابع الإمبريالي في شقه الكولونيالي. وتشكّل علاقة الغرب بالشرق –من حيث إن هذا الشرق هو البقعة التي تظهر فيها السلطة الكولونيالية بشكلها الأوضح– مثالا جيدا لهذه الفكرة المحورية حول الخلفيات الإبستيمولوجية الناتجة عن الوضعية الكولونيالية بالنسبة للنظرية الهيرمينوطيقية، ويبيّن "جي جي كلارك J .J Clarke" أن "**العامل الاستعماري أسهم في توليد شعور بالقلق المصبوغ بالشعور بالذنب تجاه الشرق، وشجع هذا على توليد استجابات فكرية متباينة تتراوح ما بين تأملات نظرية شاملة في شأن فلسفة كونية أو دين عالمي، بل كانت حتى أبسط المقترحات وأكثرها تواضعا تدعو إلى تشجيع الحوار التأويلي (الهيرمينوطيقي)**"[1]، وأيا ما كانت طبيعة هذه الاستجابات، فإنها تعكس دور الوضع الكولونيالي بوصفه أحد العوامل المهمة في إحداث ما أصبح يسمى "أزمة" في الوعي الأوروبي.

هذه المهمة في صلبها مهمة ترجمية طرفاها هما الذات (الآلهة) والآخر (البشر)) مرورا بالهيرمينوطيقا الإنجيلية (وهنا يمكن أن نأخذ نموذج " الأب بولس Le père Paul" الذي يعدّ أحد أهم مؤسسي العهد الجديد، حيث استند في تأسيس آرائه مثل العقيدة التثليثية واللقربان المقدس على هيرمينوطيقي لتوطين موروثه المستند إلى الديانات الشرقية (التي تمثل هنا الآخر) داخل المسيحية (الأنا)، ويمكن أن نقول كلاما مشابها عن علاقة التأويل بوعي الآخر عند الحديث عن التأويل البروتستانتي اللوذري للكتاب المقدس، كما عن الهيرمينوطيقا الرومانسية خاصة مع دلتاي وشليرماخر من خلال قولها بالطابع التواصلي بين الذات (المؤوِّل) والآخر (المؤلف).

[1]– إدوار سعيد: الثقافة والإمبريالية، المصدر السابق، ص65.

[1]– جي جي كلارك: التنوير الآتي من الشرق: اللقاء بين الفكر الآسيوي والفكر الغربي، تر: شوقي جلال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة، العدد 346)، الكويت، 2007، ص155.

إن اللحظة الكولونيالية هي لحظة وعي الذات الغربية بذاتها برغم كل محاولات القوة الإمبريالية الساعية إلى تعمية هذا الاكتشاف الذي ظهر لاحقا على أوضح صورة بعد انهيار العقلانية العلمية بفعل الضربات ما بعد الكولونيالية، – وما بعد الحداثية بشكل أوسع، لأن إشاعة هذه الفوضى عن طريق المرتكز الهيرمينوطيقي لم يكن حكرا على غير الغربيين بكل تأكيد– وتمثّل آراء الفيلسوف "فريدريك نيتشه" في هذا المجال –مجال فاعلية الفكر الضعيف في إثارة الفوضى داخل المنظومة الغربية المحكمة– حالة مثالية للدراسة، فـ "**نيتشه لم يكن له أن يصوغ عبارته الشهيرة:" لا وجود للوقائع، كل ما هنالك مجرد تأويلات، وحتى هذا الكلام يعدّ تأويلا" إلّا بعد أن اتسع أفق العالم الذي بدأت ملامحه تظهر نتيجة لتأثير الكشوفات الجغرافية، والعلاقات المكثفة بالثقافات الأخرى عبر المغامرة الإمبريالية للغرب، والوعي الأنثروبولوجي التاريخي الذي ساد معظم أنحاء الثقافة في نهاية 1800**"[1]. وقد كانت تلك المقولة النيتشوية – السابقة لعصرها، والتي لا توحي رغم ذلك بأي موقف مناهض للإمبريالية– إيذانا بانتقال وشيك لمرحلة جديدة معاكسة لتلك المرحلة الإمبريالية الحداثية العلموية، والتي كانت بشكل متناقض هي ميدان الدوغمائية، وفي الوقت نفسه الأرضية التي أتاح انفتاحها على العوالم المختلفة من خلال العلاقة الكولونيالية إمكانية قيام المبحث الهيرمينوطيقي الذي هو النقيض الأكثر راديكالية للدوغمائية الحداثية.

استنادا إلى هذا الوضع، يمكننا التساؤل: هل كان هذا التحول في البراديغم ممكنا من دون تصور علاقة الغرب بغير الغربيين عن طريق الفعل الكولونيالي؟ لن تكون الإجابة عن سؤال من هذا النمط قطعية بكل تأكيد، ولكننا مع ذلك يمكن أن نميز مستويين من الوعي الغربي فيما يتعلق بهذه القضية؛ لقد كانت التجربة الكولونيالية الغربية خلال القرن التاسع عشر والثلث الأول من القرن العشرين خاصة، تفترض التقاء الوعي الغربي بنظيره غير الغربي، وكان هذا الالتقاء يحيل مباشرة على فكرة الاختلاف، ولكن هذا الاختلاف كان

[1]– جياني فاتيمو وزبالا سانتياقو: الهيرمينوطيقا الفوضوية، المرجع السابق، ص13.

مشتبكا مع التفوقية الغربية المكرّسة والمكتسحة لكل المستويات، وفي ظل هذا اللاتوازن على مستوى السلطة، كان الوعي بالآخر غير الأوربي الواقع تحت الاستعمار وعيا يناقش في الدوائر الغربية بوصف هذا الآخر كيانا بدائيا فاقدا للقوة، وبالتالي فاقدا للمشروعية الفكرية والسياسية، ومن أجل ذلك كان يُنظر إليه دائما على أنه النقيض غير الشرعي للذات الغربية المدججة بكل قيم الحقيقة واليقين.

ولم يكن هذا الوضع يعني فقط الدوائر السياسية، بل كان منعكسا في كل الممارسات الثقافية الغربية، بما فيها تلك التي تبدو أبعد عن ألعاب السياسة وأقرب إلى الممارسة الأكاديمية العلمية والحيادية، ويخبرنا إدوارد سعيد عن شيء من هذا القبيل يمكن أن يطبّق على عالم النفس الشهير "سيغموند فرويد" في انطلاقه – الواعي أو غير الواعي–من مركزيته الغربية لبناء صورة غير الغربيين، " **إن نظرة فرويد الثقافية كانت مطبوعة بالمركزية الأوربية–ولماذا لا تكون كذلك؟ فعالمه لم يكن بعدُ قد تعرّض لرياح العولمة أو لتأثيرات السفر السريع، أو لعوامل معارك التحرر من الاستعمار التي كانت ستتمخض عن جعل الكثير من الثقافات المجهولة، أو المقموعة سابقا في متناول المركز الأوربي، لقد عاش فرويد قبل عصر التحولات السكانية الكبرى، التي كانت ستجلب الهنود والأفارقة وأهالي جزر الهند الغربية (حوض البحر الكاريبي) والأتراك والأكراد، لتقحمهم في قلب أوروبا، كعمال ضيوف ومهاجرين غير مرغوبين في الغالب**" [1]، ويمثل هذا الوضع الذي عاشه " فرويد" قبل ظهور كل تلك المستجدات المتعلقة بالمهاجرين والعمال الأجانب والأقليات – وكلها تقريبا كانت منتمية إلى الأقطار المستعمَرَة، ووفدت على أوربا نتيجة لمخلفات الوضع الاستعماري ذاته– الصورة العامة التي يظهر فيها الغرب باسطا سيطرته

[1]– إدوارد سعيد: فرويد وغير الأوربيين، تر: فاضل جكتر، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، العدد 72–73، فلسطين، صيف 2003، ص138، 139.

على كل شيء، وماسكا بزمام الأمور من خلال نسق كامل من النظريات المؤسسة شموليا، في ظل وجود طرف مقابل، ولكنه غير حائز على أية قيمة مميزة أو منافسة.

ويتمثل المستوى الثاني من الوعي الأوربي، في علاقته المتشابكة مع الوضع الكولونيالي، في الانعكاس المؤثر لظهور الذات غير الغربية بوصفها ذاتا كاملة من خلال عمليات التحرر القومي وما تلا ذلك من قضايا تابعة، وقد انعكس ذلك على مستوى الخطاب الثقافي، حيث ظهرت الأصوات الثقافية المهمشة بوصفها رموزا ما بعد كولونيالية، وكانت بمثابة الوجه الآخر للعملة التي مثّل وجهها الأول حركات التحرر السياسية، ف "**قراءة النصوص الثقافية الحواضرية الرئيسية وتأويلها بهذه الطريقة المنشّطة المدعّمة حديثا ما كانا سيكونان ممكنين لولا حركات المقاومة التي حدثت في كل مكان من الأطراف ضد الإمبراطورية**" [1].وبالموازاة مع الخلل الذي أحدثته الثورات العالمثالثية في البنية الغربية الرأسمالية حسنة السبك، فإن الخطاب ما بعد الكولونيالي كان هو الآخر يقوم بالمهمة نفسها على المستوى الفكري، مهمة "هدم" الأحادية الفكرية الغربية عن طريق إحداث "فوضى" داخل اليقينيات بوساطة فعل هيرمينوطيقي. ويمكن أن نلاحظ أن هذا المستوى قد حمل معه نتائج عكسية لما كان يُفترض أن يكون؛ فتهميش العالم غير الأوربي كان يهدف إلى فرض أحادية تفكيرية يقينية، ولكن الذي حدث أن هذا المسعى بالذات هو الذي حرّك شعورا بمقاومة هذه الأحادية لدى الشعوب المستعمَرة، فقد كانت " **عملية التغريب التي أدت بداية إلى الهبوط بمرتبة العالم الكولونيالي إلى "الهامش" قد انقلبت على نفسها، وعملت على دفع ذلك العالم من خلال حاجز عقلي إلى موقع يمكن منه النظر إلى جميع الخبرات بوصفها خبرات غير مركزية ومتعددة ومتنوعة، وأصبحت الهامشية بالتالي مصدرا غير مسبوق للطاقة الإبداعية**"[1]. وهذا يعني أن التركيز العَقَائدي (الأرثوذوكسي)، وليس

---

[1]– إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، المصدر السابق، ص120.

[1]– بيل أشكروفت، جاريث جريفيث وهيلين تيفين: الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، تر: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2006، ص32.

الاختلاف الوجودي وحده، هو الذي أسهم في ظهور ما نحن بصدده من توجه هيرمينوطيقي؛ إذْ إن وجود عوالم غير أوربية هو أمر معروف لدى الأوربيين منذ وُجدوا، ولكن احتكاكهم بهم لم يبلغ من الدوغمائية ما بلغه المد الإمبريالي، وبالتالي، كان التفكير الهيرمينوطيقي يتم الوعي به من قِبل الذات الغربية على نطاق أقل كثافة وانتشارا في مرحلة ما قبل الإمبريالية مقارنة بمرحلة الإمبريالية التالية.

وعلى غرار مصطلحات "الفوضى" و"الاضطراب"، فإن مصطلح "الهدم" هنا، والمتعلق بالدور ما بعد الكولونيالي تجاه الأحادية الغربية، لا يملك أي نية في إعادة بناء شيء بديل، بل غاية سعيه أن يترك هذا الشيء المنهدم مجالا لرؤية البناءات الصغيرة التي طالما غطاها وحرمها من الظهور، واضعا إياها في الظل دائما، وكان الوعي الأوربي هو نفسه قد تغيّر بفعل هذه الهزات الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، حيث أصبح يعي نفسه خارج كل تلك النظم الكلية، وتجلى في صورته الأوضح في نتائج احتجاجات 1968 العارمة، من خلال ظهور نظريات ما بعد بنيوية وتفكيكية ونسوية وزنوجية وغيرها، تشابكت مع المجهودات ما بعد الكولونيالية تحت راية واحدة هي النسبية الهيرمينوطيقية، وأصبحت هي المعالم الكبرى للحياة مابعد الحداثية، كما أصبح " **التحدي الذي يواجه أي اتجاه تقدمي من ما بعد الحداثة يلتزم بإمكانية وضرورة تحقيق "تغيير سياسي جذري" وهو كيفية ربط هذا الالتزام بالتشتت والتباين بعد الحديث، وكيفية تحقيق أهداف سياسية مشتركة تتوافق مع فئات اجتماعية وهيئات متباينة**"[1]، ويمكن لمفهوم الهيرمينوطيقا بوصفها "ثورة" أو حتى "حربا" أن يكون ذا دلالة بالغة حتى وهو متعلق بتنظيرات مفكرين غربيين– وليسوا ما بعد كولونياليين– لقضايا تخص نسبية المعرفة بصفة عامة والمعرفة العلمية على وجه الخصوص كما هو الحال مع مؤرخي العلم الذين تم ذكرهم سابقا، في قولهم بمبدأ "اللامقايسة" الهيرمينوطيقي، فقد " **بدا التفكّر "بعدم" وجود مثل هذه الأرضية المشتركة بأنه**

[1]– مجموعة: الحداثة وما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص33.

يهدد العقلانية، والشك بالحاجة إلى المقايسة بدا خطوة أولى نحو العودة إلى حرب الجميع ضد الجميع، وهكذا كان رد الفعل العام على كون وفايرابند، على سبيل المثال، بالقول، إنهما ينافحان عن استعمال القوة وليس الإقناع"[1]، ويمثل هذا الربط بين استعمال الهيرمينوطيقا واستعمال القوة الدليل الأوضح على القوة السياسية التي تحوزها الهيرمينوطيقا كما يظهر ذلك في الميدان الكولونيالي وما بعد الكولونيالي.

إن هذا الوضع هو الذي يجعل من الخطاب ما بعد الكولونيالية بحثا دؤوبا عن الهوية، ليس بمعناها القومي التقليدي المنعزل، ولكن بمعناها الحواري الذي يؤمن بالاختلاف، وفي ظل الترابط غير القابل للانفصال بين الذات ما بعد الكولونيالية ونظيرتها الغربية، وعلى أساس هذا التحديد الهوياتي المعقّد، كان يمكن للأدب المقارن – بوصفه توصيفا للتقاطعات الهوياتية– أن يجد له موضع قدم، ولكن ليس بحمولاته العتيقة، بل بأدوات جديدة بإمكانها أن تواكب هذا الطرح الهيرمينوطيقي، الفوضوي، الضعيف والعنيف في الوقت نفسه للوضع ما بعد الكولونيالي، وربما تبرر هذه الأهمية ظهور مفهوم بديل للأدب المقارن – كما دعت إلى ذلك بصراحة الناقدة ما بعد الكولونيالية "غاياتري سبيفاك " في كتابها "موت علم* Death of disipline" (2003) كما سيرد لاحقا– يحاول أن يؤرخ لهذه الفوضى التي أثارها الشتات ما بعد الكولونيالي في مقابل الأدب المقارن التقليدي الذي مثّل طوال مسيرته الانعكاس البارز للخطاب العلموي الغربي بحمولته الشمولية والوحدية، وهكذا يمكن أن ننظر إلى أعلام النظرية ما بعد الكولونيالية الهيرمينوطيقيين أساسا بوصفهم المقابل البديل لأعلام النقد المقارن التقليدي خلال القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، وإذا استثمرنا هنا ما يدعوه "ليوتار" بمصطلح "الحكايات (السرديات) الشارحة" أو "الميتا–سردية Mettanarratives " حيث إنه يعرّف " " **ما بعد الحداثي" بأنه التشكك إزاء الميتا–**

---

[1]– ريتشارد رورتي: الفلسفة ومرآة الطبيعة، المرجع السابق، ص421.

*– هذه ترجمة الناقد عبد النبي اصطيف لعنوان كتاب سبيفاك " Death of a discipline " كما وردت في مقاله: لحظة سبيفاك، المرجع السابق، ص36.

حكايات"[1]، فإننا يمكن أن نقول بالموازاة مع ذلك أن الأدب المقارن في صورته التقليدية يمكن النظر إليه بوصفه "ميتا- نظرية"[2]، وبالتالي النظر إلى ما بعد الكولونيالي بوصفها " **مراجعة للأسئلة التي اصطنعها الأدب المقارن طيلة تاريخه، وكانت تعبيرا عن رغبة قوية في تقويض الخطاب الذي أفرزه الغرب الاستعماري**"[3] من خلال عمل "الطرف الضعيف" على إشاعة الفوضى في هذه الميتا- سردية المقارنية العتيقة، وإسماع صوته كطرف ثان تتم المقارنة من خلال وضعه مقابلا للطرف الأول (الغربي).

1-3 الأدب المقارن من منظور أعلام ما بعد الكولونيالية:

تبني الدراسات ما بعد الكولونيالية خطابها بشكل أساسي على المستوى بين- الدولي، لذلك فإنها منذ الوهلة الأولى تتطلب تبصرا بطبيعتها المقارنة الأصيلة؛ إذ إن هذه الطبيعة ليست بُعدا طارئا على هذا المجال، وهي في ذلك تختلف مثلا عن نظرية التلقي التي وُضعت أساسا لتناقش قضايا تتعلق بعلاقات داخلية، بحيث إن استثمارها على مستوى فوق قومي يتطلب استنباطا لممكناتها في هذا المجال، وهي بالطريقة نفسها تختلف عن تلك الدراسات الثقافية والماركسية بمعناها التقليدي، والتي لا تعدو كونها أداة لتحليل ظواهر ثقافية داخل مجتمع بعينه ضمن نطاق علم اجتماع وطني. الدراسات ما بعد الكولونيالية هي بشكل أصيل دراسات مقارنة، بحيث إن ميدان اشتغالها هو بالذات هذه العلاقة التجاوزية التي تقع فوق كل محلية، وسنحاول هنا أن نضع الخطوط العريضة للأدب المقارن كما يراه أهم أعلام ما بعد الكولونيالية، نخص بالذكر المثلث الشهير المكوّن من إدوارد سعيد، هومي بابا

---

[1]- جان فرنسوا ليوتار: الوضع ما بعد الحداثي، المرجع السابق، ص24. وللمزيد حول معنى السرديات الشارحة ينظر: جيمس وليامز: ليوتار: نحو فلسفة ما بعد الحداثة، المرجع السابق، ص57.

[2]- Istvn Fried, littérature comparée et interdisciplinarité , Neohelicon XXXI, volume 1, 2002, p85. نقلا عن: سعيد أراق بن محمد: الأدب المقارن في ضوء التحليل النقدي للخطاب، المرجع السابق، ص79. (بتصرف).

[3]- سعيد أراق بن محمد: الأدب المقارن في ضوء التحليل النقدي للخطاب، المرجع السابق، ص79.

وغاياتري سبيفاك، ويمكن – انطلاقا من أعمال هؤلاء خاصة– أن نتكلم عن تجديد لخطاب الأدب المقارن، الفاعلون الأساسيون في بنائه لا ينتمون إلى العالم الأول، بل هم ممثلون عن العالم الثالث غالبا، والأكثر من ذلك ممثلون عن عالم ثالث كان خاضعا في إحدى فتراته للهيمنة الغربية المباشرة، ومن هذا المنطلق، يمكن أن نفهم كون الولايات المتحدة الأمريكية هي المقر الرئيس الذي احتضن هؤلاء المقارنيين ما بعد الكولونياليين غالبا، ف "**خلال السنوات ما بين 1980-1995 في الولايات المتحدة الأمريكية، أصبح تزايد ورسوخ الأقليات العرقية يغذي النقاش العام، حيث أسهم في تعديل تعريف المقارنية**"[(1)]*، وهذا ما بيّنته غاياتري سبيفاك حينما أكدت " **أن نمو الدراسات الثقافية وما بعد الكولونيالية في الولايات المتحدة الأمريكية مرتبط بتزايد المهاجرين الآسويين بنسبة 500% بينما في أوربا لم تكن زيادة المهاجرين بالحجم نفسه، ولا، خاصة، بالتأثير نفسه على الميدان الأكاديمي**"[(2)]*. يمكن أن نطلق على هذا التوجه الجديد في الأدب المقارن مجازا تسمية "أدب مقارن عالمثالثي ما بعد كولونيالي".

والملاحظ أن تسمية أعلام النظرية ما بعد الكولونيالية لميدان الأدب المقارن، أو النقد المقارن، أو الدراسات الثقافية المقارنة لا يسير على وتيرة واحدة؛ فبينما يتكلم إدوارد سعيد بشيء من التفصيل عن الأدب المقارن في كتابه الأهم حول ما بعد الكولونيالية المعنون "الثقافة والإمبريالية"، وفي مواضع أخرى من كتاباته العديدة، وهو راجع بكل تأكيد إلى أن سعيد هو أستاذ في مادة الأدب المقارن أساسا. فإن هومي بابا لا يذكر هذا المجال المعرفي

---

(1)- Françoise Lavocat : LE COMPARATISME COMME HERMÉNEUTIQUE DE LA DÉFAMILIARISATION , Article publié le 5 Avril 2012, vox - poetica (Lettres et science humaines), URL : http : www. vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html

* - "**Dans les années 1980-1995, aux Etats-Unis, l'accroissement et l'affirmation des minorités ethniques nourrit le débat public et modifie la définition du comparatisme**".

(2)- Ibidem .

* - "**« cultural and postcolonial studies », aux Etats-Unis, est lié à l'accroissement de 500% des migrants asiatiques ; en Europe, dans ces années là, l'accroissement de la population immigrée n'a ni la même ampleur, ni, surtout, le même impact sur le monde académique**".

إلا لماما في كتابه الأهم "موقع الثقافة"، بالرغم من أن المفاهيم التي يناقشها في هذا الكتاب، مثل مفهوم "الهجنة"، و"مواقع المابين" و"الحدود" وغيرها تبدو أقرب المفاهيم ما بعد الكولونيالية إلى مبحث الأدب المقارن وأكثرها اتصالا به، بل وربما أكثرها وضوحا أيضا في التعبير عن هذا الميدان، أما غاياتري سبيفاك، فإن كتابها سابق الذكر المعنون " موت علم" الذي يتمحور حول موت "علم" الأدب المقارن بمفهومه التقليدي، يمثل صورة موجزة عن مدى ثوريتها وطموحها في سبيل تجديد أدوات المقارنة على أسس متوافقة مع الوضع ما بعد الكولونيالي.

-1-

يستعمل إدوارد سعيد مصطلح "الأدب المقارن" كي يعبّر عن ممارسات هي في حقيقتها ممارسات ثقافية مقارنة ضمن نطاق العالم الكولونيالي، حيث تتشابك النصوص الأدبية قيد التحليل مع مستويات التحليل الثقافية الأخرى من أجل هدف واحد وهو تحليل العلاقات الثقافية من منظور ما بعد كولونيالي، ومن ثمة، فهو يفضل أن يطلق على هذا النمط من الممارسة مصطلح "**الأدب المقارن للإمبريالية وطرائقه المنهجية**"[1]، حيث يعتمد في تحليله الأعمال الثقافية على " القراءة الطباقية contraputal Reading " التي تتيح له قراءة الأعمال الثقافية (الأدبية خاصة) من منظور مزدوج يأخذ بعين الاعتبار وجهة نظر كل من طرفي العملية الكولونيالية، وذلك من أجل هدف واحد وهو تقديم قراءة تبيّن أهمية مثل ذلك التوجه النقدي في بيان عدم إمكانية تناول قضايا الهوية في عالم ما بعد الكولونيالية دون اعتبار لهذه الوشائج الكولونيالية التي تتغلغل في عمق البناء الذاتي لكل من الطرف المستعمِر والطرف المستعمَر. ولكن تحليل هذه المسألة ليس مكانه هنا – بما أننا سنناقش هذه القضية، التي تعدّ القضية الأكثر محورية في التوجه المقارن لإدوارد سعيد، بتفصيل أكبر في عنصر لاحق– فنحن هنا معنيون فقط بالنقاش المباشر لمبحث الأدب المقارن من وجهة

[1]– إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، المصدر السابق، ص88.

نظر ما بعد كولونيالية؛ أي أن اهتمامنا سينصب على تلك المناقشات الجزئية المتمحورة حول نقد مصطلح "الأدب المقارن" أو أحد متعلقاته مثل "الأدب العالمي" عند أعلام ما بعد الكولونيالية.

يقدّم إدوارد سعيد تعريفا مقتضبا وغير تفصيلي ولا معقّد للأدب المقارن بوصفه " **حقلا معرفيا أصله وغايته تجاوز الانعزالية والانغلاق والمحلية الضيّقة ورؤية عدد من الثقافات والآداب معا، طباقيا**"[1]، وواضح أن هذا التعريف العام والفضفاض –حيث إن وضعه داخل الفقرة على شكل جملة اعتراضية يحمل دلالة معبّرة هنا– لا يبين فقط عدم رغبة سعيد في الخوض في القضايا التفصيلية للأدب المقارن بشكل مدقق وتنظيري، بل يبين إضافة إلى ذلك ما يمكن أن نعتبره وضعية عامة للأدب المقارن في العالم ما بعد الكولونيالي، حيث تكون فيه –على غرار التوجه ما بعد الحداثي عامة– مسائل التعريف وإرساء الحدود المنهجية أمرا مستهجنا وغير ذي قيمة، بما أن القيام بشيء من هذا القبيل سيحيل على جوهرانية ممقوتة في عالم لا يوجد فيه غير النسبي والناقص، ولكن مع ذلك، يمكن أن نميز فكرتين أساسيتين في هذا التوصيف؛ الفكرة الأولى متعلقة بالمستوى الإبستيمولوجي، وهي عتيقة بما يكفي كي نعتبرها العمود الفقري لكل مقارنة ممكنة، ويمكن اختصارها في الغاية العامة للأدب المقارن المتمثلة في تجاوز الحدود القومية. أما الفكرة الثانية المتعلقة بالمستوى المنهجي، فإنها تمثّل الفتح العظيم الذي أضافه سعيد من أجل أغراضه المتعلقة بنقده الثقافي ما بعد الكولونيالي، وهي مسألة "القراءة الطباقية"، فبينما كان الأدب المقارن التقليدي يعتمد على مفهوم: وضعي بالنسبة للمدرسة التاريخية، حيث تتيح علاقات التأثير والتأثر إحصاء الديون التي على أدب معين بإزاء أدب آخر. أو نقدي بالنسبة للمدرسة النقدية، حيث يتم البحث عن "القيمة" الفنية التي يمكن أن يكتسبها عمل ما بفعل تلاقحه مع عمل آخر. أو سوسيولوجي بالنسبة للمدرسة الروسية، حيث يكون استكناه العلاقات بين البنية التحتية

---

[1]– المصدر السابق، ص111.

(المستوى المادي) والفوقية (الأدب) في أكثر من مجتمع هي المهمة الأكبر للمقارنة. فإن هذا المدخل الطباقي يتيح قراءة الأعمال الأدبية من خلال اعتبارها ميدانا لتنافس وجهتي نظر متناقضتين ولكن غير منفصلتين، تمثل كل واحدة منهما انعكاسا لآراء أحد طرفي المعادلة الكولونيالية.

ولكن العبارة الأولى من التوصيف السعيدي السابق للأدب المقارن تأخذ أهمية خاصة لا يجب أن نغفلها؛ فالأدب المقارن هو " حقل معرفي" وليس "علما" كما كان يُعتبر في مراحل سابقة، وبتعبير سعيد، فإن " **السمة الرئيسة لهذا الأسلوب القديم هي أنه كان بالدرجة الأولى بحثا، ولم يكن ما أصبحنا نسميه نقدا** "[1]، وشتان بين السمة الأكاديمية العلمية للبحث المتسمة بالبحث عن الحد الأقصى من الصرامة والدقة، والسمة التأويلية للنقد المؤسسة على أصول النسبية العامة، ولكن هذا التفريق بين الممارسة العلمية العتيقة، والممارسة الهيرمينوطيقية المعاصرة، للأدب المقارن يمكن أن تنجر عنه مفارقة واضحة – وقف عليها سعيد[2]– متعلقة بالمرتكزات المعرفية والفكرية التي يحوزها الأدب المقارن في مرحلته التاريخية خاصة؛ فالقول بأن الأدب المقارن قد اتخذ منذ البداية هدف الخروج عن نطاق الأدب القومي من أجل أغراض كوسموبوليتية إنسية، كان يعني بطريقة ما إزالة كل الحساسيات القومية في إطار ما يسمى بـ "الأدب العالمي"، ولكن هذا الطموح الطوباوي يتناقض مع كون "**درسة الأدب المقارن قد نشأت في مرحلة الإمبريالية الأوربية العالية، وأنها مرتبطة بها ارتباطا لا مراء فيه**"[3]، إذا علمنا أن الإمبريالية الغربية كانت تقيم تراتبية إثنية بين الأوربيين وغير الأوربيين، معتمدة في ذلك على منظومة علموية مركزية كما حاولنا أن نشرح سابقا، ولا يمكن لهذا التناقض أن يرفع إلا إذا أخذنا بمفهوم "النزعة الإنسانية" أو "الكوسموبوليتية" انطلاقا من منظور قومي كما يبيّن سعيد، عندما يرى "**أن**

---

[1]– المصدر السابق، ص111، 112.

[2]–ينظر: المصدر نفسه، ص111.

[3] – المصدر نفسه، ص111.

معظم المفكرين الأوربيين حين احتفوا بالإنسانية أو بالثقافة، كانوا بشكل رئيسي يحتفون بأفكار وقيم نسبوها إلى ثقافاتهم القومية الخاصة، أو إلى أوربا متمايزة عن الشرق، وعن إفريقيا، بل عن البلدان الأمريكية"[1]. ويبدو أن إصرار سعيد على تأكيد هذا الربط بين ظهور الأدب المقارن وبين النزعة الإنسانية، قد جعله يتغاضى حتى عن فكرة كون هذه النزعة الإنسانية هي كذلك مستندة إلى منطلق قومي غربي، وبالتالي فإنها في النهاية لا تحمل من معناها إلا الاسم، وراح ينسب ظهور الأدب المقارن إلى مجموعة المفكرين الغربيين– الألمان غالبا– الذين اعتبروا " **القومية أمرا زائلا وفي النهاية ثانويا**"[2]، وبالرغم من أن هذا التخريج يجر وراءه بعض الصعوبات المتعلقة بفهم التطبيقات الجزئية المقارنة للمدرسة التاريخية، على اعتبار أن تطبيق المنهج الوضعي كان يعني بشكل أساسي إقامة الحدود المضبوطة بين المنتجات القومية، ومراقبة كل ما يتم تناقله عن طريق التأثير والتأثر من أديب إلى آخر عبر الحدود، وتحديده كميا حفاظا على نقاء القومية، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار أن "**القرن التاسع عشر كان عصر ازدهار القوميات**"[3]، إلا أننا يمكن أن نفهم أفكار إدوارد سعيد حول مفهوم الأدب المقارن، فقط عندما نضع ذلك المفهوم بطريقة متشابكة تماما إلى درجة التطابق مع مفهومه عن "الأدب العالمي"، بالرغم من أنه يطلَق غالبا على الآداب الأوربية فقط، ونكفّ عن التفكير فيه من منطلق الممارسات الجزئية.

ولا شك أن محاولة سعيد مناقشة الأدب المقارن في اتصالٍ تشابكي غير قابل للانفصام مع الأدب العالمي، بل ومحاولته العودة بأصول الأدب المقارن إلى تلك الروح الكوسموبوليتية، بدل التمركزات القومية التي تُسبر حدودها استنادا إلى المنهج الوضعي الذي هو في الأصل منهج علمي تجريبي، هي في النهاية إجراء مساعد استعان به سعيد من أجل

---

[1] – المصدر السابق، ص112.

[2]– المصدر نفسه، ص113.

[3]– جيمس كولمان وآخرون: القومية والعقلانية، تحرير: ألبرت بريتون وآخرون، تر: أمنية عامر وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 1003)، ط1، القاهرة، مصر، 2006، ص09.

إعطاء قراءته الطباقية ما بعد الكولونيالية تبريرا تاريخيا مؤسسا؛ فمن أجل أغراضه في البحث، كان طموح الأدب العالمي بكل حمولته الإنسانية هي الغاية التي كان سعيد يريد إعادة إدراجها في العالم ما بعد الكولونيالي، بما أنه يعتبر نفسه "**مدرّسا وناقدا وباحثا ملتزما بالفكر الإنساني**"[1]، وذلك بعد تطهير المفهوم من مركزيته الغربية، ومنحه بُعدا جديدا يمكن لهذا الأدب بموجبه أن يتجاوز النزعة الإلغاية الإمبريالية للأصوات غير الغربية، والمرتبطة منها بالتاريخ الكولونيالي بصورة خاصة، ومن هذا المنطلق يعلن سعيد خطته بأن "**نعيد تأويل سجلّ محفوظات الثقافة الغربية كما لو كان مشروخا جغرافيا بالفالق الإمبريالي المنشّط، وأن نقوم بنمط مختلف من القراءة والتأويل. قبل كل شيء يمكن أن نعاين تاريخ حقول مثل الأدب المقارن، والدراسات الإنجليزية، والتحليل الثقافي، وعلم الإنسان بوصفه منتسبا إلى الإمبراطورية، بل بوصفه مسهما، بوجه من الكلام، في طرقها في ضمان التفوّق الغربي على الأصلانيين غير الغربيين (...) ثانيا، يسمح لنا منظورنا التأويلي بتحدي السلطة السائدة وغير المتحداة للملاحظ الغربي الذي يزعم الحياد وعدم التحيز**"[2].

ومن خلال هذه المهمة المزدوجة في التفكيك وإعادة البناء، يكون سعيد قد عدّل مفهوم الأدب المقارن بالطريقة التي تتلاءم مع مذهبه الهيرمينوطيقي ما بعد الكولونيالي.

-2-

يتخذ الناقد ما بعد الكولونيالي الآخر "هومي بابا" المدخل نفسه لمناقشة قضية الأدب المقارن، ونقصد به مدخل "الأدب العالمي"، وحتى وإن كانت هذه المناقشة لا تتعدى بضعة شذرات متفرقة في كتابه العمدة " موقع الثقافة"، فإنها قادرة على أن تعطينا فكرة مختصرة عن تصوره لموضوع الأدب المقارن. وينطلق بابا في تنظيره للأدب العالمي من مقولة الخاص/العام، أو من ثنائية البيت/العالم (وهو مستوحى من عنوان رواية "البيت والعالم"

---

[1]- إدوارد سعيد: الأنسنية والنقد الديمقراطي، تر: فوّاز طرابلسي، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 2005، ص17.

[2]- إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، المصدر السابق، ص118.

للكاتب الهندي طاغور)، حيث يمثل الطرف الأول من كل ثنائية المقومات المخصوصة لفئات اجتماعية بعينها، وخاصة لتلك الفئة المستعمرَة سواء كانت في موضعها المحلي أيام الاستعمار، أم كانت، وهو الأهم، ممثلة في تلك الأقليات من المهاجرين والشتات داخل الدول الغربية في عالم ما بعد الكولونيالية، بينما يمثل الطرف الثاني من تلك الثنائيات المجال الكوسموبوليتي ذا الطابع الغربي. ومن أجل أهدافه المنهجية، يستعمل بابا مفهوم "الغريب unheimlich" لإثبات وجهة نظره القائمة على مبدأ "الهجنة" الذي يؤكد عدم إمكانية وجود هويات خالصة في عالم ما بعد الحداثة، وذلك بفعل التداخل غير القابل للتفادي بين المجالين العام والخاص، أو بين الدولة المدنية الحواضرية والمهمشين الذين يسعون إلى إسماع صوتهم والخروج من دائرة التهميش هذه، حيث إن الغرابة هنا لا تعني أكثر من كسر الألفة وإضفاء الطابع الأجنبي الذي يحدث خلخلة لمنظومة ما، هي في حالتنا المنظومة الكولونيالية بكلا طرفيها؛ " **فالنشاط النافي هو، في حقيقته، تدخّل الـ "ما بعد" الذي يقيم حدًّا: جسرا، حيث يبدأ "الحضور" إذ يلتقط شيئا من الإحساس الغريب بإعادة تموضع البيت والعالم، شيئا من "الغرابة" التي تمثل شرطا للبدايات المتجاوزة للمناطق والمتعدية للثقافات**"[1]، وبهذا المفهوم تكون "الغرابة" هي ذلك المجال الحدي الأوسط الذي يسمح بانفتاح البيت على العالم كما بدخول العالم إلى البيت حيث "**يغدو كلّ من الخاص والعام جزءا لا يتجزّأ واحدهما من الآخر، على نحو غريب، فيفرضان علينا رؤية منقسمة بقدر ما هي مربكة ومفقدة للاتجاه**"[1]، ويمكن أن نردّ هذا الارتباك والافتقاد للاتجاه بفعل هذا الـ "غريب" إلى تلك الفوضى الهيرمينوطيقية المشار إليها سابقا على أنها واحدة من أخص خصوصيات الوضع ما بعد الحداثي، والتي تسهم في تغيير معنى كل من الخاص والعام كليهما.

---

[1]– هومي بابا: موقع الثقافة، المصدر السابق، ص51.

[1]– المصدر نفسه، ص52.

إن التطرق إلى معنى "الغرابة" هذا عند بابا ليس من دون علاقة بمفهومه عن "الأدب العالمي"، فالغرابة التي تتيح اتصال المجالين الخاص والعام، أو الأصوات العالمثالثية بإزاء الوضعية الإمبريالية، هي نفسها التي تجعل من قيام الأدب العالمي أمرا ممكنا، " **حيث يمكن لعلاقات الاستلحاق والإدماج غير المبنية على التراضي أو الإجماع أن تقوم على أساس من الرضة أو الصدمة التاريخية، وبذا يمكن لدراسة الأدب العالمي أن تكون دراسة للطريقة التي تدرك بها الثقافات ذاتها من خلال إسقاطات "الآخرية" فيها. وفي حين كان انتقال التراثات القومية هو الثيمة الكبرى في دراسة الأدب العالمي، ربما كان بمقدورنا الآن أن نشير إلى تواريخ المهاجرين أو المستعمَرين، أو اللاجئين السياسيين العابرة للقوميات –وهي شروط حدية أو حدودية– هي التي يمكن أن تشكّل ميدان الأدب العالمي**"[1]، وبينما يمثل إسماع تلك الفئات المهمشة لأصواتها دورا محوريا من أجل جعل قيام الأدب العالمي أمرا ممكنا، خاصة في عالمنا المعاصر المتسم بالانفتاح، والذي أصبح فيه الأدب "**منظومة كوكبية على نحو لا تخطئه العين**"[2]، فإن الناقد يأخذ دورا مخصوصا هو الآخر ضمن هذا الإطار بالنسبة لـ "بابا"، حيث يكمن هذا الدور " **في فعل نقدي يحاول التقاط خفة اليد التي يبديها الأدب في تلاعبه بالخصوصية التاريخية، مستخدما أداة الارتياب النفسي، أو المسافة الجمالية، أو الدواليل الغامضة الخاصة بروح العالم**"[1]، ويصبح الأدب في هذا الوضع هو الميدان الذي تتمظهر فيه الخروقات الثقافية المنتهكة لكل انغلاق، والنافية للحدود عن طريق عملية تجسير بين الدوائر القومية.

ولا شك أن مفهوم الأدب العالمي هذا بوصفه استيعابا للتفاعلات بين– الثقافية العالمية من وجهة نظر ما بعد كولونيالية، يختلف عن ذلك التعريف للأدب العالمي باعتباره "رأس

---

[1]– المصدر السابق، ص56.

[2]– فرانكو موريتي: تأملات في الأدب العالمي، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، العدد 86، فلسطين، شتاء 2006، ص173.

[1]– هومي بابا: موقع الثقافة، المصدر السابق، ص56.

مال فكري" كما دأب "بول فاليري" على القول، وكما وصفه "غوته" قبله بأنه سوق شاملة للتبادل العالمي مثلما تشرح باسكال كازانوفا[1]، ومثلما ذهب إليه أيضا غالبية النقاد المعاصرين الذين تناولوا قضية الأدب العالمي من خلال مصطلحات اقتصادية أمثال فرنسوا موريتي[2] وكلود بيشوا وميشيل روسو[3]، وذلك أن مفهوم بابا عن الأدب العالمي هو مفهوم مبني على أساس النقض أكثر من انبنائه على أساس التصنيف القيمي، أو على أساس التكامل العالمي الطوباوي مثلما كان يحلم غوته، وهو بذلك يحمل داخله المبدأ الفوضوي الذي يتيح تشكل تمازجات – واعية أو غير واعية– داخل الأعمال الثقافية تضمن قراءة الأعمال الأدبية المعاصرة – المنتسبة غالبا إلى طرفي المعادلة الكولونيالية– وفق أكثر من بعد واحد[4]، نافيا كل تأسيس منعزل وكلي، وهو الأمر الذي يتقاطع فيه هومي بابا مع آراء ناقد آخر لمفهوم الأدب العالمي، وهو الناقد الإيطالي "أرماندو نيشي Armando Gnisci" الذي حاول التنظير للأدب العالمي من منظور غير إمبريالي وغير متمركز غربيا، يكفل التعامل مع كل الآداب الكونية على قدم المساواة، حيث يقترح مصطلح "أدب العوالم" بدل "الأدب العالمي"، فهو يرى أن "**الأدب العالمي قد توقف عن أن يكون فكرة "حلم" كما كان يريد كل من جوته (1827) والشعراء الرومانسيين، وتحول إلى ما وصفه "ماركس" و "إنجلز" عام 1848 بالسوق العالمية، أو الـ "فلت ماركت Weltmarkt" للآداب القديمة والجديدة والمستقبلة، تبيعها الثقافة الجماهيرية وتشتريها مقدمة إياها باعتبارها الوجه**

---

[1]– ينظر: باسكال كازانوفا: الجمهورية العالمية للآداب، المرجع السابق، ص20–22.

[2]– ينظر: فرانكو موريتي: تأملات في الأدب العالمي، المرجع السابق، ص174.

[3]– ينظر: كلود بيشوا، أندريه م. روسو: الأدب المقارن، تر: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، مصر ، 2001، ص166.

[4]– نستثمر هنا مقولة " هربرت ماركيوز" عن "الإنسان ذو البعد الواحد" الذي يقصد به "ذاك الذي استغنى عن الحرية بوهم الحرية" بفعل سيطرة التكنولوجيا الرأسمالية المعاصرة على الإنسان، ولكن بالمفهوم العكسي، أي لنثبت ازدواجية الإنسان ما بعد الحداثي في ظل الثنائية الكولونيالية كما يقرّها بابا هنا، أي في ظل قدرة المهمشين على الخروج من السيطرة، وتشكيل قطب نافي، بالرغم من أنه متداخل مع القوة المركزية. للمزيد حول التعريف السابق ينظر: هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، دار الآداب، ط3، بيروت، لبنان، 1988، ص12. (من مقدمة المترجم).

النبيل لها هي نفسها، وإلى جوار هذا الأدب العالمي، والذي نستطيع باطمئنان أن نسميه اليوم "الأدب العولمي Global literature، يوجد أدب آخر تدمّره السوق وقوانينها، بقوة تقل تارة وتزيد أخرى، ولكنه يتقاطع معها، ونستطيع أن نسميه "أدب العوالم Worlds literature" والذي بدأ يشكل شبكة على مستوى الكرة الأرضية للتعارف أو إعادة التعارف، للترجمة والتبادل متعدد الأطراف"[1]، في إطار من الحب والتفاعل الإيجابي بين كل العوالم، التي لا تقل واحدتها عن الأخرى، لكن، وبينما ينتهي "نيشي" إلى أهداف تعليمية محضة فيما يسميه "النظرية الشعرية"، وهو يقصد " **بمصطلح " الشعرية Poetica" التدريب والممارسة التي تتحرك في إطار التفاعل المتواصل والتقدمي والزاهد**"[2]، وذلك من أجل تجاوز الصبغة الغربية المهيمنة على مفهوم الأدب العالمي، والمحددة إياه ضمن دائرة الأدب "الأوربي"، فإن بابا ينتهي إلى أهداف نقدية مرتبطة بطبيعة الاستيعاب الثقافي ذاتها في عالم ما بعد الكولونيالية.

ومن خلال هذا الوضع الذي يحوزه الأدب العالمي، يمكن أن نفهم اختيار "بابا" له بدلا من الأدب المقارن، حيث إن الأدب العالمي يتيح له مجالا أوسع لتطبيق أفكاره حول "هجنة " الآداب ما بعد الكولونيالية، في مقابل الأدب المقارن الذي لم يرق – كما يقول موريتي بشيء من المبالغة غير المحببة والأفكار العتيقة– "**إلى هذه البدايات، فقد كان مشروعا فكريا أكثر تواضعا بكثير، مقتصرا بصورة أساسية على أوربا الغربية، ويدور في معظم الأحيان حول نهر الراين (حيث يعمل فقهاء اللغة الألمان على الأدب الفرنسي)**"[1]، وبالتالي فإن "بابا" يختار هذا المجال المنفتح الذي يتيحه الأدب العالمي، بدل الأدب المقارن المحدد بشروطه المنهجية، وهنا يكمن الفرق بين "بابا" وبين "سعيد"، على اعتبار أن الأخير،

---

[1]– أرماندو نيشي: تاريخ مختلف للأدب العالمي، ترجسين محمود، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 1081)، ط1، القاهرة، مصر، 2007، ص53.

[2]– المرجع نفسه، ص117.

[1]– فرانكو موريتي: تأملات في الأدب العالمي، المرجع السابق، ص173.

برغم اتكائه هو الآخر على مفهوم محدث للأدب العالمي–كان يطمح إلى تجديد منهجي للأدب المقارن، من خلال استبدال مناهجه الكلاسيكية بقراءة طباقية، بينما لم يكن "بابا " يمتلك هذا الطموح التجديدي، بل كان استعماله للمفاهيم المقارنة بمثابة تعميق لتحليلاته ما بعد الكولونيالية، بالرغم من أن هذه التحليلات تملك بعدا مقارنا أصيلا وواضحا كما سيتضح خلال العناصر التالية.

–3–

أما بالنسبة للناقدة ما بعد الكولونيالية الأمريكية، الهندية الأصل "غاياتري شاكرافورتي سبيفاك"، فإن محاولتها كانت تهدف إلى تجديد "الأدب المقارن"، وذلك من خلال تجاوز المفاهيم التقليدية، وإعطاء بعد أكثر راهنية لهذا المجال المعرفي، وفي كتابها "موت علم Death of a discipline " (2003) تحاول أن تضع الأساس الجديد للأدب المقارن، وقد وجدت هذا الأساس في ما يسمى "دراسات المنطقة Area studies"، ففي محاولتها "**استعادة هوية الدرس المقارن للأدب وإنقاذه من هذا التشظي، سعت إلى المضي إلى أبعد مما سعى إليه إدوارد سعيد، ومارسه على نطاق واسع، من قراءة طباقية** Contrapuntal Reading **للمنتجات الثقافية والفنية والأدبية في العصر الإمبريالي وما بعده، فدعت إلى المزاوجة ما بين هذا الدرس وما أصبح يعرف بدراسات المنطقة "Area studies" أو "الدراسات الإقليمية Regional Studies"، وهي تقليد بحثي يستند إلى معطيات العلوم الإنسانية والاجتماعية الحديثة، والتي تتضافر فيما بينها لتسهم في فهمنا لمنطقة من مناطق العالم**"[1]، ويمكن أن نفهم هذا الاهتمام بدراسات المنطقة من طرف سبيفاك إذا نظرنا إلى الحمولة المعرفية التي تحملها مثل هذه الدراسات فيما يخص بحث العلاقات القائمة بين الأنا والآخر؛ فدراسات المنطقة في شكلها المتمركز غربيا تدخل ضمن المشروع الإمبريالي

[1]– عبد النبي اصطيف: لحظة سبيفاك، مجلة الموقف الأدبي، شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 457، دمشق، سوريا، 1 مايو 2009، ص40.

الغربي الأكبر، حيث " **تم إنشاء دراسات المنطقة بهدف تأمين السلطة الأمريكية خلال الحرب الباردة**"[1]* ولكنه شمل – إضافة إلى هذا الهدف الأساسي، وخدمة له– تقسيم كل العالم إلى مناطق إستراتيجية، ودراستها كل على حدة لأجل الأهداف نفسها خلال المرحلة التالية للحرب الباردة، واستنادا إلى هذا الوضع، تم اعتبار دراسة المناطق هي البديل للدراسات الاستشراقية، حيث ولدت دراسة المناطق من رحم الأزمة التي عاشها الاستشراق[2]. ويستعمل إدوارد سعيد مصطلح " الاستشراق الأمريكي" –رغم اختلافه عن الاستشراق التقليدي– ليعبّر عن تلك الفئة من الخبراء الاجتماعيين –خاصة– والسياسيين، المدعومين من قِبل الحكومة الأمريكية لدراسة الشرق من أجل أهداف إستراتيجية[3]، وهكذا فإن "**فروع التخصص الأكاديمي التي انتشرت، أصبحت تقوم على تقسيم جميع المباحث اللغوية السابقة التي كانت أوروبا مقرا لها، مثل الاستشراق (...) فلدينا الآن من يسمى "المتخصص في منطقة ما" وهو الذي يزعم الخبرة بذلك الإقليم، ويضع تلك الخبرة في خدمة الحكومة أو رجال الأعمال أو كليهما**"[4]. ومثلما هو حاصل مع دراسات الاستشراق التقليدية، فإن " دراسة المناطق" بوصفها "استشراقا أمريكيا" تحيل هي الأخرى على إشكالية هوياتية معقدة بين الشرق والغرب، وهي الفكرة التي تقوم في صلب الأدب المقارن الجديد الذي تقترحه سبيفاك.

وضمن إطار ثنائية المركز/ الهامش التي يتضمنها الوضع الكولونيالي دائما، تحاول سبيفاك أن تجعل من الأدب المقارن الجديد المرتبط بدراسات المنطقة وسيلتها من أجل بيان مدى زيف ادعاءات دراسات المنطقة التي يقوم بها الغربيون كتمثيل حقيقي وصادق للشعوب

---

[1]- Gayatri Chakravorty Spivak : death of a discipline, Columbia University Press, New York, 2003, P3.

* - "**Area Studies were established to secure U.S. power in the Cold War**"

[2]– ينظر: عبد الفتاح نعوم: مساهمة الاستشراق الأنغلو–أمريكي في صعود دراسة المناطق، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، فصلية تصدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، عدد 9، مج3، صيف 2014، ص13.

[3]– إدوارد سعيد: الاستشراق، المرجع السابق، ص445. (بتصرف)

[4]– المرجع نفسه، ص436.

غير الغربية، في الوقت نفسه الذي تهدف فيه إلى إعطاء فرصة لتلك الشعوب غير الغربية من أجل إسماع صوتها، انطلاقا من الافتراض ما بعد الكولونيالي القاضي بوجود كيان غير غربي قادر على تمثيل نفسه في مواجهة الآخر (الذات الغربية)، وهكذا تبرز سبيفاك أن " **الأدب المقارن ودراسات المنطقة يمكنهما العمل معا، ليس فقط من أجل تعزيز الآداب الوطنية لعالم الجنوب، ولكن أيضا من أجل كتابة عدد لا يحصى من لغات السكان الأصليين في العالم التي كان مبرمجا لها الاختفاء أثناء وضع وتخطيط الخرائط. كما ينبغي دراسة ودعم الآداب المكتوبة باللغة الإنجليزية التي تنتجها المستعمرات البريطانية السابقة في أفريقيا وآسيا، ومن يستطيع أن ينكر الآداب الإسبانية والبرتغالية لأمريكا اللاتينية؟**"[1]*، وبهذا المفهوم، لا يتوقف الأدب المقارن الجديد عند دراسة الأعمال الأدبية والثقافية الكولونيالية من خلال محاولة كشف الأنساق المضمرة المتمركزة حول الذات الغربية، أو دراستها انطلاقا من تجليات ازدواجية خطابية كما كان إدوارد سعيد يفعل في كتابه "الاستشراق" وفي قراءته الطباقية على التوالي، بل يتعداه إلى إدراج علاقة ما بعد كولونيالية جديدة تأخذ بعين الاعتبار "التمثيلات الذاتية Self Representations " للسكان الأصليين في البلدان غير الأوربية، والتي طالما عملت الإمبريالية الغربية على طمسها واستبدالها بمنظومة تمثيلية غربية بأهداف إيديولوجية إلغائية.

ولا شك أن مجهود سبيفاك في التنظير لـ "أدب مقارن جديد"، هو مجهود مرتبط أساسا بمفهومها الرئيسي حول "التابع The Subaltern "، وهو المفهوم الذي ناقشته في كتابها " هل يستطيع التابع أن يتكلم؟ Can the Subaltern Speak? "، وتكون الإجابة عن هذا العنوان المصاغ في شكل سؤال بالنفي من طرف الكاتبة؛ فهي تعتقد بأن التابع المقهور

---

[1]- Gayatri Chakravorty Spivak : death of a discipline, op, cit, p15.

* - "**Comparative Literature and Area Studies can work together in the fostering not only of national literatures of the global South but also of the writing of countless indigenous languages in the world that were programmed to vanish when the maps were made. The literatures in English produced by the former British colonies in Africa and Asia should be studied and supported. And who can deny the Spanish and Portuguese literatures of Latin America?".**

– وهي تتحدث خاصة عن تلك الفئات المستعمَرة التي تقع في أسفل السلم– لا يجد مجالا للتعبير عن نفسه، وبذلك يلفه السكوت والإهمال، و"**تأتي فكرة سبيفاك هنا أيضا لتحدي الادعاء السهل في أن مؤرخ ما بعد الاستعمار يمكنه استرداد وجهة نظر التابع، في الوقت ذاته تأخذ سبيفاك بجدية رغبة مفكري ما بعد الاستعمار في التركيز على القهر وتقديم وجهة نظر الناس المقهورين، ولذلك فهي تقترح على مثل هؤلاء المفكرين أن يقتبسوا مبدأ غراميشي القائل "تشاؤم المفكر وتفاؤل الإرادة" وذلك بالجمع بين شك فلسفي حول استرداد أي قوة تابعة والتزام سياسي لإظهار موقع المهمشين، وهكذا فالمفكر هو الذي ينبغي أن "يمثّل" التابع**"[1]، وانطلاقا من هذا المبدأ العام في وجوب سماع صوت التابع وإسماعه مهما كانت هذه المهمة صعبة أو حتى مستحيلة بالنظر إلى القوة التهميشية الطاغية للمراكز الغربية، فإنه يمكن أن نتفهم أن الربط بين دراسات الأدب المقارن ودراسات المنطقة تهدف إلى إعادة بناء وضع ما بعد كولونيالي مستند إلى تاريخية متوازية التمثيل الذاتي لكل الأقاليم العالمية، بما فيها تلك التي غالبا ما تم تمثيلها قصرا من طرف المستعمِر، والتي تمثل مناطق تواجد أعلى نماذج التابع، وسلطة التمثيل القسرية هذه لا تأخذ بعين الاعتبار المنظومة الاستعمارية فقط، بل أيضا كل الخطابات الغربية – ما بعد البنيوية خاصة– المستندة إلى هذه المنظومة بطريقة أو بأخرى، وهو ما يبرر انتقاد سبيفاك لممثلي ما بعد البنيوية الفرنسيين أمثال "جيل دولوز " و" ميشيل فوكو" لأنهم أسهموا من خلال تنظيراتهم في الحفاظ على المركزية الغربية تجاه الشعوب الأخرى، بالرغم من أن مهمتهم الأساسية كانت هي تقويض تلك المركزية[1]، وذلك بتجاهلهم لتلك الأصوات المقموعة في البلدان الخاضعة للإمبريالية الغربية.

---

[1]– آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، المرجع السابق، ص233.

[1]- see : Gayatri Chakravorty Spivak : Can the Subaltern Speak? In: Colonial Discourse and Post-colonial Theory A reader, Edited by: Patrick Williams and Laura CHrisman, Columbia University Press, New York, P66, 67.

نخلص إلى أن الأدب المقارن الجديد الذي تدعو إليه سبيفاك ينسجم مع توجهها ما بعد الحداثي في شقه النسوي ما بعد الكولونيالي، وموت العلم الذي تقصده في عنوان كتابها هو إعلان صارخ لتجاوز علموية المناهج المقارنة التقليدية، وانهماك في عمليات مقارنة من نوع آخر، ليست في النهاية إلّا عملية نقدية مستمرة للعلاقة المعقدة بين الأنا والآخر، إن إعلان سبيفاك – المتأخر نسبيا– عن موت "علم" الأدب المقارن بكل هذا الوضوح لم يكن إلا تتويجا لكل تلك المجهودات المؤثثة للنقد ما بعد الكولونيالي، والتي كانت تضمر باستمرار هذا الموت في ثنايا تنظيرات أعلامها، إذ إن الأولوية بالنسبة لهؤلاء لم تكن هي تجديد الخطاب المقارن بقدر ما كانت نقد العلاقة المتأزمة بين قطبي العلاقة الكولونيالية، ولسوف نرى هذه المجهودات في ضوء جديد إذا عمدنا إلى قراءتها بمصطلحات الأدب المقارن الجديد، ولا شك أن هذه القراءة ستلبس على مفاهيم نظرية ما بعد كولونيالية– وسنقتصد على دراسة أشهر مفهومين في هذا المجال، وهما مفهوما "القراءة الطباقية"، و"الهجنة"– رداءً جديدا نحن في أمس الحاجة إليه.

2-نقد الخطاب الثقافي في النظرية ما بعد الكولونيالية: الخطاب الغربي والآخر

2-1 القراءة الطباقية: الصراع الهوياتي داخل النصوص الغربية

يمارس إدوارد سعيد مهمته بوصفه ناقدا أدبيا قبل كل شيء، وقد كانت أطروحته في الدكتوراه (1964) متمحورة حول أعمال الروائي "جوزيف كونراد Joseph Conrad "، من خلال الجمع بين خيال هذا القاص، وبين ظروف حياته عبر دراسة لقصصه ورسائله، وكانت الرسالة تحت عنوان:" رسائل كونراد وقصصه القصيرة"[1]، والتي أخرجها بعد ذلك بسنتين في كتاب يحمل عنوان " جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography "، ولكنه مع ذلك لم يكن ناقدا أدبيا بالمفهوم المتزمت للكلمة؛ إذ إننا نجد أن اهتمامه بالأدب (الرواية خاصة)، وبالرغم من تركيزه عليه، لم يكن إلا بوصفه نسقا ثقافيا ضمن مجموعة كبيرة من الأنساق الأخرى، لذلك فإننا نجده في أعماله المتنوعة يناقش ويحلل عدة مدونات ثقافية أخرى مثل المدونة السياسية (في كتابه "الاستشراق")، والمدونة الموسيقية (في كتابه " عن الأسلوب المتأخر: موسيقى وأدب عكس التيار")، أما المدونة الفلسفية، فـ "**لم يكن غريبا على إدوارد سعيد أن يتحرك بعدّته المعرفية صوب الفلسفة، ليس من أجل امتلاك ناصية التفلسف بالمعنى الأكاديمي الخالص (...) بل يجتهد لكي يغدو أحد تقنيي الفلسفة الذين كان لهم الفضل الكبير في إدخال الفلسفة إلى فضاء الأدب**"[1]، ولكن هذه الاهتمامات وغيرها لا تبرر إمكانية الحديث عن إدوارد

---

[1]– ينظر: فريال جبوري غزول: إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد (1983). ضمن كتاب: الفلسطينيون والأدب المقارن، الصايل للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 2013، ص43.

[1]– بشير ربوح: إدوارد سعيد والفلسفة، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، فصلية تصدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، عدد 15، مج4، شتاء 2016، ص25.

سعيد بشكل تجزيئي، بل إنه –بوصفه ناقدا ثقافيا– يوظف كل تلك الفروع المعرفة من أجل مهمته الأساسية، وهي محاولة الوصول إلى عمق الجوهر الإمبريالي للأعمال الغربية الثقافية، والسردية منها بوجه خاص.

تتضمن "القراءة الطباقية" التي يمارسها سعيد إماطة اللثام عن بُعد أساسيٍّ في الأعمال الأدبية الغربية طالما تم إهماله أو إخفاؤه بشكل أو بآخر، وهو كون هذه الأعمال تنطلق من تمركز غربي مبطّن، يقبع تحت الضوء الوهاج للمسحة الجمالية الأدبية، وإذا كانت مهمة الناقد الأدبي التقليدي هي استكشاف مكامن هذه المسحة الجمالية بالذات، فإن هذه المهمة تبدو أبعد ما تكون عن إدراك أبعاد ذلك الجانب الأخلاقي المنغرس هناك بين الكلمات، والذي بإمكانه أن يخرج بالنقد من تمحوره الداخلي إلى فضاءات الحياة العامة التي تعكسها النصوص، وإلى أبعاد التاريخ والجغرافيا والسياسة، ومن هذا المنطلق يتبنى إدوارد سعيد ما يسميه بـ "النقد الدنيوي أو العلماني (Secular Criticism)" الذي يتيح له الخروج من ذلك الانغلاق للنظرية الأدبية الأمريكية والأوروبية المعاصرة، والذي فرضه نقاد أمثال جاك ديريدا وميشيل فوكو بوصفهم رواد النصية الثورية الأوربية[1]، وهو لذلك يبين موقفه من النقد: "**موقفي هو القول بأن النصوص دنيوية، وهي أحداث إلى حد ما، وهي فوق كل هذا وذاك قسط من العالم الاجتماعي والحياة البشرية، وقسط بالتأكيد من اللحظات التاريخية التي احتلت مكانها فيها وفسّرتها حتى حين يبدو عليها التنكر لذلك كله**"[2]، وتنسجم هذه النظرة لمهمة الناقد، بوصفه كاشفا لتحيز ما داخل النصوص الثقافية، مع الصيغة المفهومية التي تحوزها الثقافة ذاتها من المنظور الغربي، والتي تبدو في قمة التواشج مع مظاهر التفوقية الغربية تجاه غير الأوربيين، "**إن الاسم الوطني الثقافي الكبير للثقافة الأوربية على أنها المعيار الممتاز حمل معه زمرة مرعبة من التمييزات بين ما لنا وما لهم، بين الملائم**

---

[1]– إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص06.

[2]– المرجع نفسه، ص07.

وغير الملائم، وبين الأوربي وغير الأوربي، وبين الأعلى والأدنى: فهذه هي التمييزات يقع عليها المرء في أي مكان في موضوعات وأشباه موضوعات من أمثال علم اللغة والتاريخ ونظرية العرق والفلسفة والأنتروبولوجيا، لا بل وحتى البيولوجيا"[1]، وبالجمع بين مهمة الناقد الكاشفة، والمفهوم المتمركز عرقيا للثقافة الغربية، تتضح مهمة سعيد في نقد الثقافة الغربية من منظور ما بعد كولونيالي، يأخذ بعين الاعتبار الموقعية التي يحتلها سعيد ذاته بوصفه ملاحظا من خارج المركز الغربي، أو ما يسميه سعيد –مقتبسا من "سلمان رشدي"– بـ "خارج الحوت"[2]، وهذا لا يتنافى مع تأكيده في موضع آخر على أنه "**ليس ثمة نقطة أرخميدسية**"[3] خارج هذا العالم تمكننا من الرؤية الكلية المطلقة، فالوضع ما بعد الكولونيالي يضعنا في علاقة هيرمينوطيقية جدلية متبادلة مع الثقافة الكولونيالية، بوصفنا جميعا جزءا من اللعبة الكبرى للوجود الإنساني و تشكلاته الهوياتية، والتي لا يمكن النظر إليها من هذا المنظور ما بعد الكولونيالي إلا ضمن هذه الثنائية المترابطة بين الأنا الغربي والآخر الأجنبي.

إن القراءة الطباقية التي يتخذها سعيد منهجا له من أجل ممارسة نقده الثقافي ما بعد الكولونيالي لا يمكن أن تُختصر في كونها مجرد قراءة نقدية لمجموعة من الأعمال، بل إنها تمثل بُعدا أنطولوجيا أصيلا ينسجم مع وضعه هو ذاته على المستوى الهوياتي، كمهاجر فلسطيني إلى أمريكا؛ فالقراءة الطباقية التي تتطلب النظر إلى نص ما من خلال وجهتي نظر مختلفتين ولكنهما متداخلتان ومتشابكتان، يمكن أن تنطبق على حالة إدوارد سعيد ذاته وحياته، والتي لا يمكن النظر إليها إلا من خلال ذلك التشظي الهوياتي الذي شكّل ازدواجية من نوع ما، وعلى عدة مستويات: فعلى مستوى أول يمكن أن ننظر إلى المكون اللفظي والمعرفي لاسمه (إدوارد سعيد) على أساس ازدواج لفظي يحيل على منظومتين مختلفتين

---

[1]– المرجع السابق، ص15.

[2]– إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، المصدر السابق، ص97.

[3]– المصدر نفسه، ص122.

إحداهما تنطق بلسان الشرق، والأخرى تنطق بلسان الغرب. وعلى مستوى ثان يمكن أن نصنف أعماله تصنيفا طباقيا مستندا إلى الازدواجية المضمونية ذاتها كما فعلت الناقدة "فريال جبوري غزول" عندما وضعت ثلاثيتين، إحداهما شرقية، والأخرى غربية التي ألفها إلى حدود سنة 1983، تضم الأولى كتب: "الاستشراق"، القضية الفلسطينية، تغطية الإسلام، وتضم الثانية كتب: "جوزيف كونراد ورواية السيرة الذاتية"، "البدايات: القصد والمنهج"، "العالم والنص والناقد"[1] ، وعلى مستوى ثالث أعم يمكن أن ننظر إلى حياته المقسمة وتاريخه بين الشرق والغرب زمنيا نظرةً طباقية، غير ثابتة ولا مستقرة، وقد عبّر هو نفسه عن هذا الوضع في سيرته الذاتية: "**لقد امتلكني هذا الشعور المقلق بتعدد الهويات –ومعظمها متضارب– طوال حياتي، ورافقته ذاكرة حادة أني كنت أتمنى بشكل محموم لو أننا جميعا عرب كاملون أو أوروبيون كاملون أو أمريكيون كاملون أو مسيحيون أرثوذكسيون كاملون أو مسلمون كاملون أو مصريون كاملون وما إلى ذلك**"[2]، ولكن هذا التشظي الناتج عن التغاير القسري بين الماضي والحاضر، وكذا عن إكراهات المنفى وشجونه، هو الذي صنع في الأخير إدوارد سعيد كما نعرفه اليوم، ناقدا لا يعترف بالهويات الجوهرانية والكلية، ويتخذ لنفسه مكانا دائما بين الحدود الهوياتية، "خارج المكان" بمفهومه النهائي والمنسجم مع ذلك والسكوني، وتبعا لذلك تأخذ قراءته الطباقية كل تلك الحمولات التأويلية، التي تمد أطرافها بغية الإمساك بكل تلك الصراعات المكبوتة التي تحوزها النصوص الكولونيالية، من خلال إسماع صوت ذلك "التابع" الذي يوجد، ولكنه لا يتكلم أبدا.

إن البعد المقارني لهذه القراءة الطباقية واضح بشكل لا يقبل الجدال، بل إنها أوضح مما ينبغي، وربما كان هذا الأمر واحدا من أهم الأسباب التي جعلت ناقدا متخصصا مثل "عز الدين المناصرة" يكتفي بوضع ما يشبه تلخيصا انتقائيا لأهم كتب إدوارد سعيد، جامعا

---

[1]– فريال جبوري غزول: إدوارد سعيد: العالم والنص والناقد، المرجع السابق، ص43.

[2]– إدوارد سعيد: خارج المكان، تر: فوّاز طرابلسي، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 2000، ص27، 28.

إياها تحت عنوان وهاج: "إدوارد سعيد والنقد الثقافي المقارن: قراءة طباقية"*، فهذا التصرف يدل على استحالة تناول مجهودات سعيد بعيدا عن تلك الأبعاد المقارنة، ولكن مع ذلك، يمكن أن نشرح هذا البعد في كلمات أوضح، حيث يتجلى في ذلك التجاوز النقدي لدراسة الأعمال الأدبية والثقافية بشكل عام دراسة أحادية؛ فبدلا من قراءة النص بوصفه كلا متناسقا محتاجا إلى وصف تحليلي للمحتوى انطلاقا من وجهة النظر الوحيدة التي يحملها هذا النص، فإن القراءة الطباقية تحدث في النص نوعا من البلبلة التأويلية التي تتيح إمكانية إخراج وجهة النظر الوحيدة تلك من جوهرانيتها، وجعلها بإزاء وجهة النظر الأخرى المناقضة التي يتم طمسها تماما واستبعادها من المشهد النصي بالرغم من أنها عنصر أساسي في تكوينه. وهكذا سنجد أن كل دراسة نقدية لعمل ما هي بحث شيق عن لقاء أكيد وفاعل بين الأنا والآخر، وتعبّر هذه الفكرة حول القراءة الطباقية عن مبدأ مقارني أصيل، "**فلقد كان دستور الأدب المقارن وأهدافه المبكرة، بعد كل حساب، اكتساب منظور يتجاوز أمة المرء، ورؤية نوع من الكلية بدلا من الرقعة الدفاعية الضئيلة التي تقدمها ثقافة المرء الخاصة، وأدبه وتاريخه الخاصان، وأنا أقترح أن ننظر أولا إلى مكانة الأدب المقارن أصلا، رؤيا وممارسة**"[1]. وبالرغم من أن هذا المبدأ لم يكن أكثر من حلم رومانسي طوباوي في ذلك العصر القومي المفرط في قوميته، إلا أنه حافظ على مكانة مركزية ثابتة وغير قابلة للتغير، بما أنه يمثّل هوية الأدب المقارن الحقيقية، المتعلقة بطبيعته التجاوزية.

إن النص الأدبي هو ساحة صراع مفتوح تلتقي فيه الهوية مع نقيضها، ويحدث هذا الأمر أظهر ما يكون في السردية الغربية المهيمنة والمنتشرة تبعا لموازين القوة الدولية، ففي الوقت الذي ترسم فيه هذه السردية أبجديات حياة الذات الغربية وتمظهراتها، فإنها في الوقت نفسه تحدد علاقة بين هذه الذات وبين آخرِها، تحكمها القوانين الكولونيالية ذاتها التي يمكن أن نشاهدها في الوجود المادي بين الغرب وغير الغرب، كامنة في القوانين والنظم

*– البحث منشور في مجلة "فصول" العدد 64، مرجع سابق.

[1]– إدوارد سعيد: الثقافة والإمبريالية، المصدر السابق، ص111.

الكولونيالية. يبين سعيد هدفه من قراءة الأعمال الأدبية وفق هذا المنظور قائلا: " **إن هدفي التأويلي السياسي (بالمعنى الأوسع للكلمات) من اقتحام تجربة اقتحاما تجاوريا مع أخرى، وترك التجارب تتبارى وتتصادم إحداها مع الأخرى، هو أن أضع الآراء والتجارب المتقاربة عقائديا وثقافيا، والتي تسعى إلى نفي ما يختلف عنها من آراء وتجارب أو قمعها، في سياق من التآين، إن كشف التفاوت ومسرحته ليضيئان ويبرزان الأهمية الثقافية للعقائدية، بدلا من أن يسعيا إلى التقليل منها، الأمر الذي يمكننا من تقدير قوة العقائدية وفهم تأثيرها الدائم**"[1]، وهكذا فإن تحليل النص وفق هذه القراءة لا يسمح فقط بإلقاء ضوء مشع حول الجوانب المتعلقة بمقتضيات العلاقة الإمبريالية، والتي تم تهميشها بفعل عدم وجود أصوات منتمية إلى مجال المستعمرات قادرة على إسماع ذلك الصوت المكبوت في ظل الأحادية الخطابية، بل يسمح أيضا بإعادة كتابة تاريخ العلاقة الكولونيالية، من خلال إعادة قراءة تلك الأعمال الأدبية المسيطرة، والتي كانت جزءا من ذلك الكل الغربي المؤمن بتفوقيته، والذي يعبر عن كون "**تاريخ العالم بأكمله قابلا للمعاينة من قِبل ذات غربية فائقة تنتزع صرامتها المؤرخنة الحقلية (نسبة إلى الحقول الدراسية) التاريخ، أو كما في مرحلة ما بعد الاستعمار، تعيد التاريخ لشعوب وثقافات "دونما" تاريخ**"[2]، وإذا نظرنا إلى النصوص الكولونيالية من هذا المنظور، على اعتبارها استلابا للتمثيل، فإن الأمر الذي سيبدو أكثر إلحاحا في قراءة سعيد ما بعد الكولونيالية هو فكرة استعادة الحق في التمثيل بالاتكاء على ندية خطابية تخترق أغوار الخطاب الثقافي الغربي.

ومن أجل إثبات نجاعة نهجه الطباقي في قراءة الأعمال الفنية بطريقة تسمح بإمكانية كشف الأنساق الثقافية الغربية الإمبريالية، في تعبيرها عن الآخر الواقع تحت طائلة الاحتلال، واستبطانها لماهيته كبعد جوهري في تشكيل الذات الغربية، ومن أجل نقد فكرة

---

[1]– المصدر السابق، ص102.

[2] – المصدر نفسه، ص104.

التمركز هذه في الوقت نفسه، يعمد سعيد إلى تحليل العديد من النماذج الروائية الغربية على غرار "جين أوستن"، " كيبلنغ"، "ألبير كامو"، "جوزيف كونراد".

ويمثّل جوزيف كونراد نموذجا مفضلا يستشهد به سعيد غالبا وبشكل استثنائي، حيث يطبق قراءته الطباقية على رواية "قلب الظلام"، فهذه القصة التي تحكي على لسان "مالرو" –وهو الشخصية الرئيسة– تفاصيل تلك الرحلة التي قادته إلى إفريقيا، حيث تقبع هناك، وإلى جانب السكان الأصليين، مجموعة من الأوربيين المتحكمين في الوضع، والمُرسَلين من أجل مهمة تجارية وهي نهب العاج الإفريقي، هذه القصة تمثّل تعبيرا متقنا عن العلاقة التي تربط بين الأوربيين وغيرهم من الشعوب، والتي قوامها النزعة الإلغائية، حيث " **لا يقدّم لنا كونراد ولا مالرو مشهدا كاملا لما يقع خارج وجهات النظر الهازمة للعالم التي يجسدها** "كورتز"، ومالرو، ودائرة **المستمعين إليه على ظهر السفينة** "تللي"، **وكونراد نفسه. وما أعنيه بهذا هو أن** "**قلب الظلام**" **تمارس فاعليتها بنجاح لأن سياساتها وجمالياتها، بوجه من القول، إمبريالية بدت في السنوات النهائية من القرن التاسع عشر في وقت واحد منظومة جمالاتية وسياسية ومعرفية حتمية لا سبيل إلى تحاشيها**"[1]، ويحاول سعيد من خلال تحليل هذه الرواية أن يبين مدى قمعها لصوت الآخر الإفريقي، الذي لا يذكر إلا نادرا، وبصورة اختزالية، بالرغم من أن الأحداث تقع في وطنه، ولما كانت القصة تحكي أحداثا عاشها الغربيون، وتنقل إلينا وجهة نظر أناس غربيين، وهي موجهة أصلا إلى جمهور غربي، فإن الذات الإفريقية يتم معاملتها كتابع يحتاج إلى من يمثله لأنه فاقد لأهلية التمثيل الذاتي، لذلك توكل مهمة هذا التمثيل إلى الطرف الغربي، ومن هذا المنطلق "**لم يكن بوسع كونراد قط أن يستخدم مالرو لتقديم أية رؤية أخرى سوى رؤيا العالم الإمبريالي، في ضوء ما كان متاحا لكل من كونراد ومالرو أن يرياه من العالم أو الإنسان غير الأوربي، لقد كان الاستقلال وقفا على البيض والأوربيين، وكان للشعوب الأدنى أو الخاضعة أن تُحكم فقط،**

---

[1]– المصدر السابق، ص94.

ولقد شع العلم والمعرفة والتاريخ من الغرب، وعنه صدرت"[1]. وبالرغم من أن كونراد لم يكن يؤمن بالإمبريالية بوصفها قدرا ثابتا وشيئا جوهرانيا في الأساس، حيث لم يكن يتصور أن الوضع الكولونيالية هو من دون نهاية[2]، إلا أن ذلك لم يعنِ – من وجهة النظر الواقعية– أكثر من وعيه المتّقد بعدم الثقة في الخطابات الكليانية، أما ما تعلق بالذات الإفريقية، فإن تغييبها يبدو أمرا غير قابل للنقاش، وهو الأمر الذي لا يمكن سبره إلا باتخاذ تلك القراءة الطباقية، حيث يبرز داخل النص فضاء جديد من الحوار متعدد المستويات بين الذات الغربية والذات الإفريقية، وحتى وإن كان هذا الحوار مفتقدا لذلك الصوت الإفريقي الأصلي، فإن مجرد وجوده كشيء صامت لا يمكنه أن ينفي حقيقة كونه موجودا، وينتظر فرصة إعلان نفسه كذات لها عالمها الذي يستحق إدراكه تماما كما أن للذات الغربية عالمها.

إن القراءة الطباقية التي نناقشها الآن، والتي يدعونا سعيد إلى اتخاذها كطريقة جديدة لقراءة الأعمال الأدبية من منظور سياسي ما وراء جمالي أساسا، هدفها إدراج وجهتي نظر طرفي العملية الكولونيالية كليهما، هي قراءة تتجنب في الوقت نفسه ممارسة النقد على أساس انفصال المستعمِر عن المستعمَر، أي على أساس تحديد نهائي وشمولي لكل هوية على حدة، فهذه الفكرة التي تعتبر مقولة أساسية من مقولات التراث التنويري الغربي العريق– والتي يمكن ملاحظتها بشكلها الأكثر وضوحا في الممارسات الازدواجية العابرة للقوميات من طرف الأدب المقارن الوضعي، الذي يرتكز على إقامة الحدود بدل إزالتها من أجل أهداف منهجية– لم يعد لها وجود في عالم متداخل الهويات إلى الحد الأقصى، "**فنحن هنا نتعامل مع تشكّل هويات ثقافية تُفهم لا بوصفها تجوهرات (تقليصية اختزالية)... بل بوصفها مجموعات طباقية، فالواقع أن الهوية لا يمكن أن توجد بمفردها ومن دون ثلّة من**

---

[1]– المصدر السابق، ص94.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص95.

النقائض والنوافي والأضداد"[1]، ومنه، وفي إطار العلاقة الكولونيالية دائما، يكون الكلام عن ذات غربية ممتلكة لنطاقها المحدد تحديدا نهائيا كلاما إنشائيا فارغا، وبالمثل يكون الحديث عن ذات مستعمَرة صافية صفاءً مطلقا – كما تدعي أو تطمح بعض الجماعات المقاومة الأكثر راديكالية– ضربا من المستحيل، فهوية كل طرف تتبني انطلاقا من العلاقة مع الطرف الثاني بالرغم من كل الخصوصيات التي يحوزها كل طرف، ويؤكد سعيد أن "**التجربة الثقافية، بكل صيغة ثقافية، هي جذريا وفي جوهر الجوهر تجربة هجينة، ولئن كانت الممارسة الغربية قد جرتْ منذ إيمانويل كانت على عزل المملكة الثقافية والجمالية عن المجال الدنيوي، فقد حان الوقت لإعادة وصلها**"[2]. إن الهويات من هذا المنظور تُصنع هنا وليس في مكان مفارق، وتكتسب حمولتها المعرفية من مجموع التأويلات متشابكة الأبعاد والاتجاهات، وتمثل هذه "الهجنة" الثقافية نقطة الانطلاق الرئيسة التي قارب منها الناقد الأمريكي، الهندي الأصل "هومي بابا" مفاهيم من قبيل: الأنا، الآخر، وذلك بالارتكاز على النظرية ما بعد الكولونيالية.

2-2 سيادة منطقة المابين: الهجنة الهوياتية في عالم ما بعد الكولونيالية

يقدم بيل أشكروفت وغاريث غريفيت وهيلين تيفن تقسيما رباعيا لأنماط تحليل النظرية ما بعد الكولونيالية للنصوص، فقد ظهرتْ –بحسبه– " **أربعة نماذج رئيسية حتى الآن، وهي: أولا: النماذج "الوطنية" أو الإقليمية التي تؤكد الملامح المميزة للثقافة الوطنية أو الإقليمية الخاصة، وثانيا: النماذج التي ترتكز على العنصر (race) وتحدد صفات معينة تتقاسمها مختلف الآداب الوطنية، مثل التراث العنصري المشترك في آداب الشتات**

---

[1]– المصدر السابق، ص119.

[2]– المصدر نفسه، ص125.

الإفريقي، وتتناول نموذج "كتابة السود"، وثالثا: النماذج المقارنة لمختلف التعقيدات التي تسعى إلى تعليل ملامح لغوية وتاريخية وثقافية معينة عبر اثنين أو أكثر من آداب ما بعد الكولونيالية، ورابعا النماذج المقارنة الأكثر شمولا، والتي تطرح ملامح لغوية مثل التهجين (hybridity) والتوفيق (syncreticity) بوصفها عناصر تكوينية لجميع آداب ما بعد الكولونيالية (التوفيقية هي العملية التي بواسطتها اندمجت في شكل واحد جديد الفئات اللغوية، وبالتالي التشكيلات الثقافية التي كانت سابقا متمايزة)"[1]. واضح من خلال هذا التقسيم الرباعي أن النماذج تتدرج من الانفصال إلى الاتصال وفقا لخط ينطلق من المحلية ليصل إلى العالمية، حيث يمثل كل نموذج من النماذج الثلاثة الأخيرة خطوة جديدة تجاه إلغاء الحدود السميكة التي يقيمها النموذج الأول الجوهراني، إلى أن ينتهي الأمر إلى الدرجة القصوى من الاندماج، والتي تتمثل فيما يسميه الكتّاب الثلاثة بالهجنة والتوفيق.

وبالموازاة مع هذه السيرورة التي يمكن أن نسميها بالسيرورة نحو التوسع في مجال المابين مقابل تقلص المجال التطرفي، تقوم سيرورة أخرى باتجاه تعقّد المقارنة، حيث تصبح "أكثر شمولا" على مستوى الهجنة الحاصلة بين الآداب، ومن المفارقة العجيبة أنها تصبح آنذاك أقل اكتسابا لإمكانية التحديد والحصر؛ إذ إن هذه المقارنة تتحول تدريجيا من مهمة حصر والإحاطة بما يمكن أن يخترق صفاء الثقافة الوطنية، كما يظهر في النموذج الأول، إلى مهمة معاكسة تتمثل في التوصيف الجزئي لما لا يمكن لثقافة ما أن تقوم إلا به، وهو ثقافة الآخر الشريك في المحتوى المُهجَّن، وبالتالي يكون مركز الاهتمام هو بالضبط تلك العوامل التي تمنع إمكانية قيام الوطنية الصافية، وبينما يناضل كثيرٌ من القوميين المتزمتين من أجل صفاء الثقافة الوطنية، فإن هذا المطمح يبدو أبعد ما يكون من التعبير عن واقع الحال، وفي مقابل ذلك تتعالى أصوات أكثر داخل النظرية ما بعد الكولونيالية من أجل

---

[1]– بيل أشكروفت، جاريث جريفيث وهيلين تيفين: الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، المرجع السابق، ص35.

التسليم بما يميّز الثقافة العالمية المعاصرة من هجنة، ليس أقل هذه الأصوات أهمية صوت الناقد الأمريكي الهندي الأصل "هومي بابا" في كتابه سابق الذكر "موقع الثقافة".

يمارس هومي بابا نقده الثقافي ما بعد الكولونيالي انطلاقا من وعيه الكامل بـ "موقع الثقافة" في عالم ما بعد الاستعمار، وهو موقع بيني تشترك فيه كل تلك التجاذبات المختلفة والمتعايشة للعالم ما بعد الحداثي، حيث تتبني الثقافة انطلاقا من هذا الوضع المشترك، وحسب بابا، "**يتطلب عمل الثقافة الحدودي مواجهة مع "جِدةٍ" ليست جزءا من متصل الماضي والحاضر، فهو يخلق إحساسا بالجديد بوصفه فعلا عاصيا ومتمردا من أفعال الترجمة الثقافية، ومثل هذا الفن لا يكتفي باستحضار الماضي بوصفه سببا اجتماعيا أو سابقة جمالية، بل يجدد الماضي، ويعيد تصويره كفضاء "بيني" عارض يبدع أداء الحاضر ويقطع اطّراده، وبهذا يغدو "الماضي- الحاضر" جزءا من ضرورة العيش لا من الحنين**"[1]. وتمثّل هذه الجِدّة التي ينتجها الحاضرُ عمليّة "ابتكار" –بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة– للواقع الثقافي النسبي والمتغيّر دوما، إذ إن ذلك الموقع البيني الحدودي للثقافة يجعل منها شيئا متنازَعا دوما، وهو في الوقت نفسه غير خاضع لإرادة أي واحد من أطراف النزاع، لذلك يصبح شيئا تعاد صناعته باستمرار تبعا لطبيعة الاتصالات البينية متعددة الأوجه. وإذا كان هذا التحديد لموقع الثقافة يمكنه أن يعطي نتائج مهمة حتى وهو يُطبَّق داخل المجتمع الواحد، فإن هومي بابا قد وضعه في الأصل من أجل مجتمع أكبر، وهو المجتمع الإنساني عامة في مرحلته ما بعد الكولونيالية، والذي لا يمكن تصوره إلا في إطار المساحات الحدودية التي يتم توسيعها باستمرار بين الذات المتروبولية ونظيرتها المنتمية إلى تاريخ الدول المستعمرَة، وتكون السابقة "ما بعد" في هذه الحالة ترميزا لانتهاك للحدود على عدة مستويات؛ سياسية، ثقافية، لغوية، فـ "**أن تكون في الـ "مابعد" يعني أن تقطن فضاء بينيا مندخلا، كما يمكن أن يقول لك أي معجم من المعاجم، بيد أن السكنى في "الما بعد" تعني**

---

[1]– هومي بابا: موقع الثقافة، المصدر السابق، ص49.

أيضا، وكما بينت، أن تكون جزءا من زمن إعادة النظر، عودة إلى الحاضر لإعادة توصيف تعاصرنا الثقافي، لإعادة نقش تشاركنا الإنساني، التاريخي، ومس المستقبل في جانبه القريب. وبهذا المعنى إذا، فإن فضاء الـ "ما بعد" البيني المندخل يغدو فضاء للتدخل في الهنا والآن"[1]، وإذا كان هذا التوصيف للفضاء ما بعد الحداثي بكل نسبيته الزمانية والمكانية يحيلنا مباشرة على مفهوم "الدازاين **dasein** " الهيدجري المتسائل حول وجوديته الملقاة في العالم، حيث يتألف هذا المصطلح " **من مقطعين هما** "**sein**" "**بمعني الوجود**"، و"**da**" **بمعنى "هنا أو هناك" وهو المصدر من الفعل** "**dasein**" **بمعنى (يوجد – هناك)**"[(2)]، فإن هذا الدازاين في فضاء الـ "ما بعد"، هو كائن متجاذب الهوية، حيث تخضع الأخيرة إلى التحولات الظرفية الناجمة عن انفتاحها على التعدد الهوياتي العالمي، مجددة نفسها انطلاقا من هذا الكل.

وفي الوقت الذي يحاول فيه بابا استكشاف هذا الموقع البيني الذي تشغله الثقافة، وتتشكّل داخله، فإنه يؤكد على تزايد نفوذ هذا الموقع، إلى الدرجة التي أصبح يشكّل فيها ما يصطلح عليه بـ "الفضاء الثالث Third Space"، وهو فضاء حدي يكفل التقاء الأنا مع الآخر في إطار من التواصل الفعّال والمؤثّر، حيث يتأسس من خلال هذا اللقاء الحتمي مستوى تأويلي من بناء المعنى والهوية، ولكن بابا يحذرنا بأن "**فعل التأويل ليس بأي حال من الأحوال مجرد فعل اتصال بين الأنا والأنت مشار إليه في القول، وإنتاج المعنى يتطلب حراك هذين المكانين في المرور عبر فضاء ثالث، يمثّل كلا من الشروط العامة للّغة والدلالة الخاصة التي ينطوي عليها التلفظ، وذلك في استراتيجية أدائية ومؤسساتية لا يمكنه "بذاته" أن يعيها، وما تدخله هذه العلاقة اللاواعية هو ضرب من التجاذب في فعل**

([1])– المصدر السابق، ص48.

[(2)]– صفاء عبد السلام جعفر: الوجود الحقيقي عند مارتن هايدجر، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، مصر، 2000، ص105.

التأويل"[1]، وتمثل هذه الطبيعة الأدائية للممارسة الثقافية المجالَ الذي يجعل من تلك الهويات الثقافية نابعة من، وتابعة –بشكل أو بآخر– لتاريخية النطق، والذي لا يملك أي قانون قارّ يمكن من خلاله أن نقوم بإحصاء ما لثقافة ما وما لغيرها، فـ "**تدخل الفضاء الثالث الخاص بالنطق، ذلك الفضاء الذي يجعل من بنية المعنى والمرجع سيرورة متجاذبة، يدكّ مرآة التمثيل هذه حيث تتكشف المعرفة الثقافية في العادة على أنها شيفرة متكاملة، ومفتوحة، ومتوسعة. فمثل هذا التدخل يتحدى على النحو الملائم تماما إحساسنا بالهوية التاريخية للثقافة بوصفها قوّةً تُدخل التجانس، والوحدة، ويؤصّلها الماضي الأصلي، الذي يُحفظ حيا في التراث القومي للشعب**"[2]، وبهذا المعنى يكون الفضاء الثالث محل الهجنة أبعد ما يكون عن توصيفه من خلال مصطلحات علمية ودقيقة من أجل استكناه العمليات المعقّدة والظرفية التي تتم داخل نطاقه.

ويمثل هذا الفضاء الثالث الذي يتحدث عنه بابا مجالا خصبا من أجل إنشاء مقارنة قائمة على أسس جديدة، بل إن النظر إلى هوية الذات أو هوية الآخر في هذا الفضاء لا تكون متاحة إلا عن طريق المقارنة، حيث يُؤخذ بعين الاعتبار كون تشكل الثقافة ذاتها ينطلق من تجاذب أصيل بين الذات والآخر ضمن إطار الزمانية العامة التي تلغي كل تأصيل أو تجانس ثقافي، ومن خلال فعل ترجمي، تُشكّل بموجبه هذه الترجمة عملية توسيط متجاذبة بين أطراف الحوار، حيث لا ينقل المعنى أبدا على صفائه، بل يكون مشوبا دائما وحاملا لتحيزات ناتجة عن هذا الالتقاء ذاته بين الهويات، فـ " **حين نفهم أن جميع الأقوال والمنظومات الثقافية مبنية في هذا الفضاء المتناقض والمتجاذب من النطق، حينها فقط نفهم لماذا يتعذر الدفاع عن المزاعم التراتبية الخاصة بأصالة الثقافات أو "نقائها" الموروث (...) فالفضاء الثالث على الرغم من كونه غير قابل للتمثيل بحد ذاته، هو الذي يشكل شروط النطق الخطابية التي تضمن ألا يكون لمعنى الثقافة ورموزها أية وحدة**

---

[1]– هومي بابا: موقع الثقافة، المصدر السابق، ص91، 92.

[2]– المصدر السابق، ص93.

أصلية أو ثبات أصلي، وهو الذي يضمن أن الدواليل ذاتها يمكن تملكها وترجمتها وإعادة تأرختها وقراءتها من جديد"[1]، فليس الفضاء الثالث فضاء جغرافيا أساسا، بل هو فضاء يتشكل عند كل نقطة تماس بين الهويات، حيث يعبّر عن تشاركية تتفاعل بموجبها تلك الهويات، ناسجة شبكة بين التحيزات الخصوصية، والمجال العمومي المشترك.

ويأخذ هذا المفهوم عن الترجمة بوصفها سمة أساسية للفضاء الثالث، وشرطا قارا يعرِّف كل لقاء حدودي، أهمية بالغة عند بابا كما عند أغلبية منظري ما بعد الكولونيالية ابتداء من ثمانينات القرن الماضي كما يبيِّن "دوغلاس روبنسون"، حيث "**بدأ هؤلاء الباحثون يدركون أن مشكلة الترجمة لا تشكل قيدا على مزاعمهم العلمية وحسب، بل هي قضية أساسية في كل تواصل وتفاعل اجتماعي سياسي بين العالمين** "**الأول**" و"**الثالث**"، **بين** "**المحدثين**" و"**البدائيين**"، **بين المستعمِرين والمستعمَرين**"[2]، وتغيب عن هذا التنظير ما بعد الكولونيالي لقضية الترجمة، بوصفها إجراءً بنيويا في كل ممارسة للتواصل الهوياتي بين طرفي المعادلة الكولونيالية، كل تلك الحمولات التي كانت لمبحث الترجمة في علم اللغة، ويبرز فقط طابعها الأدائي، ولكن، إذا كانت الترجمة عند غالبية المنظرين ما بعد الكولونياليين لها تحمل تلك الصبغة القهرية التي يمارسها الطرف الأقوى على الطرف الأضعف، متمثلة في "ترجمة" التابع الصامت إلى لغة المستعمِر، حيث يبدو التنظير للترجمة في هذه الحالة أكثر انضباطا علميا، وأقدر على محاصرة ما تم تعرّضه للترجمة القهرية، والمسك به، تبعا لكون أغلبية هؤلاء الباحثين كانوا من ذوي الاهتمامات الأنثروبولوجية والتاريخية أساسا[3]، وإذا كان دوغلاس روبنسون نفسه يحاول أن يطوّر مقاربةً، من خلال إعطائنا تقسيما ثلاثيا للأدوار التي تقوم بها الترجمة في عالم الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، "**حيث نجد انتقالا من الترجمة بوصفها قناة للاستعمار، إلى الترجمة**

---

[1]– المصدر السابق، ص93.

[2]– دوغلاس روبنسون: الترجمة والإمبرطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، دمشق، سوريا، 2009، ص12.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص15، 16.

بوصفها مانعا للصواعق ينبغي النجاة من ضروب عدم التكافؤ الثقافي بعد انهيار الاستعمار، إلى الترجمة بوصفها قناة لتصفية الاستعمار، وتكاد تتوافق هذه المراحل الثلاث في السرد مع الماضي، والحاضر، والمستقبل على التوالي"[1]، فإن هومي بابا بعكس ذلك – ومن دون أن يتدخل في الإشكالات النظرية للترجمة، ولا في إقامة تعيينات تكون فيها عملية الترجمة جسرا واضح المعالم، وقابلا للدراسة العلمية بين طرفي الدائرة الكولونيالية– يتخذ منها ركنا أكثر عمومية على حدود الهويات المتلاقحة دوما في عالم ما بعد الكولونيالية، سواء أكانت هذه الهويات متمثلة في المجتمع الميتروبولي بإزاء الأقليات المختلفة ثقافيا والمهمشة غالبا، أو كان –في مرحلة أسبق– مجسّدا في علاقة الذات الغربية بالسكان الأصليين أثناء الاحتلال، حيث إن الترجمة هي عملية هيرمينوطيقية وجودية متبادلة بين كل الأطراف دون كبير اعتبار لموازين القوى، وتعتمد في الأساس على عمليات أقلمة تقوم بها كل هوية لما تتلقاه من الهويات الأخرى، أي عملية تحويل وإعادة إنتاج للوضع الثقافي المختلط والمتعدد القوميات، فـ "**فضاء ترجمة الاختلاف الثقافي، هذا الفضاء الواقع عند الفرجات والسطوح البينية، هو فضاء مفعمٌ بزمنية الحاضر البينياميّنية التي تُبرز لحظة انتقالٍ وليس متّصل التاريخ فحسب؛ فهي ضرب غريب من السكون يحدد الحاضرَ الذي تغدو فيه كتابة التحوّل والتغيّر التاريخي واضحةً على نحو غريب، كما تضفي ثقافة الـ "فيما بين" المهاجرة طابعا دراميا على ما تبديه الثقافة من "عدم قابلية الترجمة**"[2]، وعدم القابلية للترجمة التي للثقافة هي بالذات ما يجعل منها غير قابلة للإمساك، ويصبح تشتت المعنى بين الهويات، والموصوف من قِبل بابا بأنه "درامي"، هو في الوقت نفسه الذي يعبّر عن عدم القابلية لانتفاء الممارسة الترجمية.

ولكن علينا أن نأخذ بعين الاعتبار أن هذه العملية الترجمية التحويلية ليست بأي شكل من الأشكال منفصلة عن إنتاجية الخطاب نفسها، بل بالعكس، تكون محايثة لتلك

---

[1]– المرجع السابق، ص17.

[2]– هومي بابا: موقع الثقافة، المصدر السابق، ص373.

العملية الإنتاجية الأدائية في الوقت نفسه الذي تكون خارج الوعي التصنيفي والفصلي لمجموعة المتكلمين مختلفي الهوية، وبذلك تضمر كل ترجمة أدائية عملية مقارنة غير معلنة يقوم بها كل منتج لخطاب هوياتي أثناء تشكيل المعنى، وهو أمر يخص كل متعلقات الهجنة الثقافية في أبعادها الإجرائية، حيث يتم احتواء "أجنبية" الآخر داخل الحدود –المتلاشية– للهوية القومية، وتكون الترجمة بهذا المفهوم هي التعبير الأسمى لكيفيات التواصل ما بين الثقافي، فـ " **الثقافة بوصفها استراتيجية بقاء هي عابرة للقوميات وترجمية في الوقت ذاته، فهي عابرة للقوميات لأن الخطابات ما بعد الكولونيالية المعاصرة متجذرة في تواريخ نوعية ومخصوصة من الانزياح الثقافي (...) وهي ترجمية لأن هذه التواريخ من الانزياح المكاني – المترافقة الآن مع الطموحات الإقليمية لتكنولوجيات الإعلام "العالمية"– تجعل مسألة الكيفية التي تمارس بها الثقافة التدليل، أو مسألة ما تدل عليه الثقافة ككلمة، قضية معقدة بالفعل**"[1] لأنها لا تؤخذ انطلاقا من تمثيل هوياتي واحد، بل انطلاقا من كل معقد ومتجاذب، تخضع فيه الدواليل للإملاءات التأويلية.

إن هذه البنية المقارنة الأصلية للتشكلات الثقافية المعاصرة تجد تعبيرها واضحا في التفريق الذي يقيمه بابا بين مفهوميْ "الاختلاف الثقافي"، و" التنوع الثقافي"، فإن كان يبدو للوهلة الأولى بأن المصطلحين مترادفان، أو على أقل تقدير يشتركان في كونهما يعبّران عن نوع من القسمة التي تصف المجال الثقافي المعاصر في تعدده الهوياتي، فإن هناك فروقات جوهرية ينطلق منها بابا في تناوله للمصطلحين، حيث يظهر أنهما يقفان على طرفي نقيض، وهذا الوضع الذي يهم بابا في سعيه الرامي إلى إثبات نظريته في الهجنة الثقافية، يهمنا نحن بالمثل في ميدان الأدب المقارن، حيث يمنحنا تأكيدات متجددة على التحول الذي شغل بموجبه الأدب المقارن وظائف متنامية الخطورة والإلحاح في عالم ما بعد الكولونيالية.

---

[1]– المصدر السابق، ص298.

في خضم حديثه عن النظرية النقدية الغربية، وما يجب استثماره منها من أجل أهدافه التنظيرية ما بعد الكولونيالية، يميّز بابا بين "الاختلاف الثقافي Cultural difference " و"التنوع الثقافي Cultural diversity "، حيث إنه على أساس هذا التفريق، يمكن أن نلاحظ ما يشتمل عليه التبصر الذي حمله بابا خلال استفادته المثمرة من النظرية النقدية، لصالح تعزيز مفهومه عن "الهجنة". يقول بابا:"**إن إعادة النظر هذه في تاريخ النظرية النقدية ترتكز على فكرة الاختلاف الثقافي، وليس التنوع الثقافي، فهذا الأخير موضوع إبستيمولوجي. الثقافة بوصفها موضوعا للمعرفة التجريبية. في حين أن الاختلاف الثقافي هو سيرورة نطق الثقافة بوصفها "قابلة للمعرفة"، ومرجعية موثوقة، ومؤهلة لبناء أنظمة التعيين الثقافي للهوية، وإذا ما كان التنوع الثقافي مقولة من مقولات علم الأخلاق المقارن، أو علم الجمال المقارن، أو الإثنولوجيا المقارنة، فإن الاختلاف الثقافي هو سيرورة تدليل تتباين عبرها أقوال الثقافة أو الأقوال عن الثقافة، وتتمايز، وتقرّ إنتاج حقول من المقدرة والاستطاعة، والمرجعية، وقابلية التطبيق**"[1]، ويضيف موضحا وجهة نظره في التركيز على "الاختلاف الثقافي" لا على "التنوع الثقافي": "**أما ما أريد أن ألفت إليه الانتباه من خلال مفهوم الاختلاف الثقافي فهو ذلك الأساس المشترك والمنطقة الضائعة في الجدالات النقدية المعاصرة، فهي تدرك جميعا أن مشكلة التفاعل الثقافي لا تظهر إلا عند الحدود الدالة للثقافات، حيث (تُساءُ) قراءة المعاني والقيم، وتُستعمل الدواليل لغير الغرض المخصص له، فالثقافة لا تبرز كمشكلة، أو كإشكالية، إلا حيث يكون ثمّة ضياع للمعنى في تنازع الحياة اليومية وتمفصلها بين الطبقات، والأجناس، والأعراق، والأمم**"[2].

وإذا كان يظهر أن هذا التفريق بين "التعدد" و"الاختلاف" هو تفريق مستند إلى سؤال "الكم" و"الكيف" على التوالي، فإن السمة الأساسية في هذا التفريق تكمن في إبراز حقيقة التموضع الثقافي، وكيفيات انبناء تلك التشكلات الثقافية؛ فإذا كان التنوع الثقافي يبرز تعددية للثقافات

---

[1]– المصدر السابق، ص88.

[2]– المصدر نفسه، ص89.

داخل الكل العالمي، وحتى داخل المجتمعات الواحدة بفعل تلك الفئات المتغايرة في الجنس أو العرق أو اللون أو اللغة أو غيرها، والتي تصبح على أساسها متعددة الثقافات، فإن هذا التنوع يعتمد عادة على تمييزات جوهرانية تفصل كل ثقافة عن الأخرى، بحيث يكون النقاش الدائر حول الثقافة هو نقاش دائر حول فصل الثقافات أساسا، حتى وهو يبدي دفاعه عن الأقليات والمهمشين، أو يثبت التلاقح بين الهويات الثقافية المتعددة، وبهذا يكون الهدف دائما من دراسة العلاقة بين الأنا والآخر هدفا تجريبيا قوامه إحصاء عناصر الالتقاء الثقافي، والخروج بنتائج متفاوتة البراءة، ولكنها مؤسّسَة تأسيسا منهجيا متماسكا ومؤطرا بما يكفي من الأدلة انطلاقا من تلك الإحصائيات، وإذا أخذنا على ذلك مثالا واحدا قريبا منا كعرب، فإن كتاب المستشرقة الألمانية " زيغريد هونكه Sigrid Hunke " المشهور "شمس العرب تسطع على الغرب"، ورغم براءته الطوباوية، إلا أنه ينقل لنا فصلا أصيلا تقوم به الكاتبة بين الثقافتين العربية والغربية في خضم تعديدها للمزايا التي قدّمها العرب للغرب خاصة وللعالم عامة خلال تاريخهم الطويل، وفي مقدمتها للطبعة العربية، توضح هدفها من تأليف الكتاب:" **لهذا صممت على كتابة هذا المؤلّف، وأردت أن أكرّم العبقرية العربية، وأن أتيح لمواطنيّ فرصة العود إلى تكريمها، كما أردت أن أقدم للعرب الشكر على فضلهم، الذي حرمهم من سماعه طويلا تعصّب ديني أعمى أو جهل أحمق**"[1]، وإذا كان هذا هو الهدف الذي تسعى إليه الكاتبة، فإن نجاحها في تعديد تلك المنجزات العربية لم يكن إلا من باب تحديد ما للعرب وما لغيرهم، حيث من شأن ذلك أن يسهم في إعادة رسم صورة عن العرب طالما كانت مغلوطة في المخيال الغربي، أما أن يكون العرب أكثر من مصدّرٍ أو ناقلٍ أو مسهمٍ بطريقة أو بأخرى في ما وصل إليه الغرب، كأن يمتزج معه إلى الدرجة التي لا يمكن معها حتى إدراك المقادير التي لكل طرف في نطاق السيرورة التاريخية المشتركة، فهذا ما لم يكن ممكنا، ولا مرغوبا فيه من طرف "هونكه".

---

[1]– زيغريد هونكه: شمس العرب تسطع على الغرب: أثر الحضارة العربية في أوربا، تر: فاروق بيوض وكمال دسوقي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – دار الآفاق الجديدة، ط09، الدار البيضاء، المغرب، 1991، ص09.

وفي مقابل هذا المعنى الانفصالي، يقدم بابا مفهوم "الاختلاف الثقافي" بالطريقة التي لا يمكن فيها تصور المجال الثقافي إلا ضمن هذا الاختلاف، الذي يحدث بلبلة على المستوى المعنوي تتدرج ضمن مفهوم "الفوضى" سابق الذكر، وتعبّر هذه الحالة عن صيغة وجودية للثقافة، إذ إنها تتوسط دائما الهويات الثقافية، وتحجز مكانها داخل الفرجات البينية، حيث لا تكون هي أي طرف من الأطراف المتنازعة، بل مجرد نتيجة لهذا النزاع الذي يلغي كل جوهرية ثقافية، ويتماهى مع فن العيش بكل آنيته المشروطة، إن هذا النمط الهجين من الهوية هو التحديد النهائي للذات المعاصرة، ضمن إطار الوضع ما بعد الكولونيالي الذي يتحرك داخله ذلك الكل الكوني المتداخل.

وإذا أردنا استثمار هذا التقسيم على مستوى آخر من النقاش، فإن الانتقال من دراسة التنوع الثقافي إلى دراسة الاختلاف الثقافي الذي يقرّه بابا، يوازي الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة، أما على مستوى الدراسات المقارنة، فإن ذلك التقسيم هو ألصق ما يكون بسبر أغوار التحولات التي طرأت على كيفيات تصور العلاقة بين الأنا والآخر؛ لقد كان التنوع الثقافي بحمولته الحداثية يعني أن الذات الغربية تدرك وجود الآخر وكيانه، بحكم العلاقة الكولونيالية، ولكنها كانت تدركه ضمن إطار من الثنائية الفجة الداعية إلى إدراج مسافة أمان، أو منطقة عازلة، بينها وبين آخرها، وتبعا لذلك كان ظهور الأدب المقارن ضمن ما يسمى "الروح القومية" خلال القرن التاسع عشر يسعى إلى تعديد كل ما يمكن أن يخترق حدود المنطقة الغربية أو أن يخرج منها إلى غيرها، وكان المكان الأنسب لممارسة هذه المهمة الجمركية هي تلك المنطقة العازلة ذاتها، لهذا كان دور شرطي الحدود، أو "ماسك الدفاتر" –كما يسميه رينيه ويليك، ولحسن الحظ، أو ربما لسوئه، كان أغلبية المقارنين الأوائل أمثال لويس بيتس وبالدنسبرجر يقطنون مناطق حدودية بالمعنى الجغرافي الفيزيقي كما يوضح رينيه ويليك أيضا[1]– الذي يمارسه الناقد المقارن، هو الحفاظ على سلامة

[1]– رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، المرجع السابق، ص301، 302.

الحدود وتقنين اختراقها، بعيدا عن كل دعوة إلى إلغاء تلك الحدود من خلال فتح المجال لتمازج كلي بين فضائي الأنا والآخر، وهذا على الرغم من الإدراك العميق الذي كان يحوزه المنظرون المقارنون للدور الذي تلعبه التأثيرات الأجنبية في صياغة الهوية، والهوية الأدبية خاصة، حيث يعتبر فان تيجم أن التأثيرات الأجنبية هي الضلع الثالث من مكونات الأسلوب الأدبي لدى الكاتب، إضافة إلى الطابع الشخصي، والتقاليد الوطنية[1].

أما "الاختلاف الثقافي"، فإن بابا يعطيه مفهوما أبعد من مجرد الاختلاف، ويُحمّله معنى حركيا، تلاقحيا، منفتحا ونسبيا، يتناسب مع الحالة ما بعد الحداثية، وتبعا لذلك يكون تصور العلاقة بين الأنا والآخر – كعملية تعاونية طوعية أو قسرية، مبنية على الحدود، وخلال مواطن الاتصال دائما، وهي غير قابل للتوجيه مسبقا، وغير محددة المحتوى المعرفي الذي سينتج عن عملية التواصل– تصورا يهدف إلى المزج لا إلى التفريق والتحديد، وتكون المقارنة في هذه الحالة معنية بالنظر إلى الناتج الثقافي البيني كخطاب واحد لقوميات أو هويات متعددة في كل حالة مخصوصة، وبهذا المعنى نلحظ أنه " **ثمة سيرورة عميقة في إعادة التعريف تخضع لها تلك المفاهيم التي تعتبرُ أسساً للمقارنة بين الثقافات، مثل مفهوم الثقافات القومية المتجانسة، أو انتقال التراثات التاريخية عن طريق التراضي أو التجاور، أو الجماعات الإثنية "العضوية""**[2]، وهكذا تُؤخذ الثقافة ضمن إطار غير إلغائي، ويعترف بما يمكن أن تضيفه هويات الأقليات والشتات وكل المنضوين تحت دائرة المهمشين للثقافة الغربية المسيطرة، والعكس أيضا.

وهكذا فإننا يمكن أن نناقش أفكار هومي بابا باستمرار بوصفها تعبيرا عن تحوّل عميق مسّ – من بين ميادين أخرى– ميدان الأدب المقارن، وتعطينا منظومته المصطلحين والمفاهيمية مساعدة كبيرة في سبيل تجديد مجال الأدب المقارن من وجهة نظر ما بعد

---

[1]– ينظر: بول فان تيجم: الأدب المقارن، تر: سامي مصباح الحسامي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ت، ص75.

[2]– هومي بابا: موقع الثقافة، المصدر السابق، ص44.

كولونيالية، حيث يطرح بابا أفكاره في هذا الصدد من خلال تعمّد إبراز ثنائيات مفاهيمية، يمثل الطرف الأول في كل منها ما يمكن أن نضمه تحت تسمية "الجوهرانية"، بينما يمثل الطرف الثاني ما يمكن أن نضمه تحت تسمية "الهجنة"، ويمكننا أن ندرجة القائمة الآتية كتوضيح لهذه الثنائيات:

الجوهرانية	الهجنة
- الحداثي	- ما بعد الحداثي
- الزمن المتجانس	- الفضاء الثالث
- الإبستيمي	- الأدائي
- النرجسي	- الاستعاري
- العدواني	- الكنائي
- القوموي	- القومي
- الخاص	- العام
- المركزي	- الهامشي
- التعدد	- الاختلاف
- التجانس	- التجاذب
- طنجة	- الدار البيضاء
- الذاتي	- البينذاتي
- النقي	- المختلط
- اليقيني	- الالتباسي

وفي خضم مناقشته لهذه الثنائيات، وتأكيده على الطرف الثاني لكل واحدة منها، فإنه بالمقابل لا يقيم فصلا بين الطرفين، بل هو يؤكد طوال مسار البحث أنه لا يمكن مناقشة طرف بمعزل عن الآخر، ففي حديثه عن الإبستيمي مثلا، لا ينكر وجوده، بل ينكر إمكانية وجوده بمعزل عن الإطار الأدائي الذي يختلط به، وعلى العموم يمكن أن نقول أن الطرف الأول يكون متصلا بشكل دائم مع الطرف الثاني؛ فالحداثي هو دائما ما بعد حداثي، والذاتي هو دائما بينذاتي واليقيني هو دائما ملتبس وهكذا. ومن خلال المبدأ نفسه، يناقش آراء عدد من النقاد والمفكرين البارزين على رأسهم فرانز فانون، فريدريك جيمسون، ميشيل فوكو، جاك دريدا، سيغموند فرويد، جاك لاكان؛ حيث يتيح له منهجه الانتقائي أخذ تلك المفاهيم التي تدعم فكرته عن الهجنة، وهكذا يستثمر بابا آراء فرانز فانون – الذي كان نصيرا مخلصا للثقافات القومية، مثلما كان مدافعا عنيفا عن الملونين، وكان ينادي بأن "**محو الاستعمار (...) إنما هو إحلال "نوع" إنساني محل "نوع" إنساني آخر، إحلالا كليا، كاملا، مطلقا**"[1] – حول مسألة "اللون" التي يتم على أساسها بناء الهوية الكولونيالية وما بعد الكولونيالية، ولكن بابا لا يأخذ هذه الثنائية في شكلها الانفصالي، بل يبحث في أفكار فانون ليجد تأسيسا للمبدأ الذي يؤكد على امتزاج بين فكرة البياض وفكرة السواد حتى أثناء بذل الجهد الأقصى في سبيل الفصل بينهما، فهو يبيّن في هذا الصدد أن " **مثل هذه الهويات الثنائية، المؤلفة من جزأين، تعمل في نوع من الانعكاس النرجسي لـ الواحد في الآخر، حيث تواجهها في لغة الرغبة سيرورة التعيين التحليلي النفسي للهوية، فالهوية من حيث تعيينها ليست نتاجا قبليا، ولا مكتملا**"[2]. وبالمثل، يستثمر بابا أفكار "فريديريك جيمسون" الماركسية، ومفاهيم فرويد ولاكان النفسية مثل "الفيتشية" و"البارانويا"، ومصطلحات دريدا وفوكو التفكيكية مثل مصطلح "القوة" ومصطلح "المعرفة"، وتصورات "بندكت أندرسون" حول "الجماعات

---

[1]– فرانز فانون: معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي، جمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنشر، ط2، القاهرة، مصر، 2015، ص39.

[2]– هومي بابا: موقع الثقافة، المصدر السابق، ص113.

المتخيلة"، كي يأخذ منها جميعا إمكاناتها المعرفية والمنهجية المساعدة في تأكيد الطابع الهجين لهويات الـ "ما بعد".

ومثلما حاولنا أن نبيّنه منذ بداية هذا العنصر، فإن هذه الثنائيات التي يقدمها بابا، وهذا الإصرار على الخانة الثانية، يمنحنا مساعدة مزدوجة في توصيف تطورات الأدب المقارن؛ تكمن المساعدة الأولى في إرشادنا إلى مرحلة الما بعد لا يمكن أن تُدرس إلا في إطار العلاقة المتشابكة بين الأنا والآخر، حيث لا مجال لدراسة القوميات المختلفة دراسة انعزالية، وفي هذه الحالة، أصبح من الواجب أن نكفّ عن النظر إلى الأدب المقارن بوصفه مجرد مكمّل للتاريخ الأدبي كما كان يزعم المقارنون الفرنسيون، وأن نأخذ في الاعتبار البعد الكوني للثقافة المعاصرة. أما المساعدة الثانية، فتكمن في ترسيخ فكرة أساسية مفادها أن دراسة العلاقة بين الأنا والآخر – من المنظور ما بعد الكولونيالي أساسا– هي علاقة من التشابك إلى درجة يستحيل معها اعتماد منهج ثابت؛ إذ إن هذه العلاقات نفسها تنتهي إلى نتائج غير قابلة للتوقع المسبق، فالهجنة التي تضبط تلك العلاقة، تفترض أن المعنى، الذي ليس هو في النهاية تجليا لتمركز هوياتي بعينه، حيث إنه ليس هذا ولا ذاك، بل مزيد من الجميع، هو في الوقت نفسه محدد لتشكلات الهويات الواقعة في دائرة الهجنة، ومتحدد من خلالها أيضا، وهذا المسار الدائري متعدد الاتجاهات الذي للعلاقة بين الأنا والآخر، يقوم على استثمار للمؤهلات التأويلية التي تحكم سيرورة بناء المعنى.

2-3 أبجديات الدائرة الهوياتية: القومية والكوسموبوليتانية في عالم ما بعد الكولونيالية

اشتهر مفهوم "الدائرة" أو "الحلقة" **(Circle)** في الميدان الهيرمينوطيقي خلال المرحلة الرومانسية، وهو يعبّر عن استشكال يميّز عملية الفهم، حيث تسير هذه العملية ذهابا وإيابا بشكل مستمر بين الكل والأجزاء المكونة له، واستنادا إلى ذلك يكون "**الفهم عملية** "**إحالية**"

(إشارية) Referential بالأساس، ونحن نفهم الشيء بمقارنته بشيء آخر لدينا معرفة به، وما نفهمه يشكل نفسه في وحدات منظمة أو دوائر مكونة من أجزاء، والدائرة بوصفها كلا تحدد كل جزء مفرد فيها، والعكس أيضا صحيح، فالأجزاء المفردة تكوّن الدائرة الكلية وتحددها. الجملة على سبيل المثال هي وحدة كلية، ونحن نفهم معنى الكلمة المفردة داخل الجملة بإحالتها إلى الجملة الكلية، والجملة بدورها يعتمد معناها الكلي على معنى كلماتها المفردة"[1]، وقد عمل "شلايرماخر"– رائد الهيرمينوطيقا الرومانسية– على توسيع هذه الدائرة لتتجاوز المستوى اللغوي إلى المستوى السيكولوجي الذي يحدد فهم الأعمال الأدبية، فـ "**يجب فهم الجملة في سياقها، وهذا يجب أن يُفهم انطلاقا من العمل ككل، وهذا العمل يجب أن يُفهم من ضمن أعمال الكاتب وسيرته، والكاتب يجب أن يُفهم انطلاقا من عصره التاريخي، والعصر لا يُفهم إلا انطلاقا من التاريخ في كليته. إن شلايرماخر سيُظهر من تحديد الـ "قدرة" لحلقة (دائرة) كلٍّ وأجزاء، إنه والحال هذه سيقترح لها صورا وقواعد موضوعية وذاتية، من ناحية موضوعية، يجب فهم الأثر أولا انطلاقا من جنسه الأدبي، من ناحية نفسية، يعدّ الأثر من فعل مؤلفه، فهو يشكّل جزءا من كل حياته، ومعرفه الحياة توضح فهم عمله**"[2]. وينتج عن تحولات هذه الدائرة الهيرمينوطيقية أمر لازم، وهو عدم إمكانية الحسم في اعتبار معنى معيّن هو معنى نهائي، لأنه يتغيّر دائما ويتطور أثناء سيرورته بين الكل وأجزائه. وقد تم استثمار هذه الدائرة باستمرار طوال تاريخ الهيرمينوطيقا، حيث استثمرها "دلتاي" في مفهومه عن "التجربة المعيشة"، كما استثمرها بعده "هايدجر"، مانحا إياها حمولة أنطولوجية، أما على مستوى الهيرمينوطيقا الفلسفية المتأخرة، فقد استغلها "غادامير" من أجل توضيح أهدافه التأويلية الخالصة التي تخص بنية الفهم ذاتها، وهو ما تمت الإشارة إليه خلال الفصل التمهيدي.

---

[1]– عادل مصطفى: فهم الفهم: مدخل إلى الهيرمينوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2007، ص99، 100.

[2]– جان غروندان: التأويلية، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2017،ص26.

لكن الأمر الأهم بالنسبة لنا هنا هو أن هذه الدائرة قد تم استثمارها على عدة مستويات أخرى، ويعطينا "ديفيد كوزنز هوي David Conzens Hoy" مثالا جيدا عن كيفية تطبيق هذه الحلقة على مستوى النقد والتاريخ الأدبي[1]، كما يمكن تطبيقها على مستوى النقد الأدبي والنظرية الأدبية، حيث يتخذ التطور التاريخي للدراسة الأدبية الاتجاه الدائري نفسه باعتبار النقد هو ممارسة جزئية، بينما النظرية الأدبية هي الكل المتشابك معه، وهذا ما حاول الناقد الفرنسي "تزفيطان طودوروف Tzvetan Todorov" أن يثبته، عند حديثه عن التأويل (يقصد به الأعمال النقدية) والشعرية (بوصفها نظرية أدبية) [2]. أما ما نطمح نحن إليه، فهو استثمار الحلقة الهيرمينوطيقية لتوصيف الوضع ما بعد الكولونيالي، من خلال بيان تفاعلات القومية والكوسموبوليتانية، حيث إن العلاقة الدائرية التي تحدد جدلية بنائهما للوضع ما بعد الكولونيالي، تقوم على عملية تأويلية أصيلة يتشابك فيها عملُ ودورُ كلٍ من القومية والكوسموبوليتانية، إلى الدرجة التي يصبح معها تصور انبناء أحدهما بشكل منفرد أمرا لاغيا.

ويتطلب استثمار هذه الدائرة في ميدان ما بعد الكولونيالية تبصُّرا بالاختلاف الموجود بين المفهوم الرومانسي للدائرة والمفهوم الفلسفي المعاصر؛ إذْ إن المفهوم الرومانسي هو مفهوم قاصر عن توصيف حقيقة تشكلات القومية في عالم ما بعد الكولونيالية، وفي خضم تأكيده على وظيفة الثقافة النطقية بدل وظيفتها الإبستيمولوجية، يبيّن بابا أنه "**إذا ما كان الإبستيمولوجي ينزع إلى أن يعكس مرجعه أو موضوعه التجريبي، فإن النطقي يحاول على نحو متكرر أن يعيد نقش وتموضع الادّعاء السياسي بالتفوقية والتراتبية الثقافية (أعلى/ أدنى، لنا/ لهم) في التأسيس الاجتماعي للنشاط الدال، فالإبستيمولوجي حبيس الحلقة التأويلية، حبيس توصيف العناصر الثقافية على النحو الذي تنزع فيه إلى كلية من**

---

[1]– ينظر: ديفيد كوزنز هوي: الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهيرمينوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)– بغداد (العراف)، 2007.

[2]– ينظر: تزفيطان طودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخون ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990، 22، 23، 24.

الكليات، أما النطقي فهو سيرورة حوارية تحاول أن تتعقب حالات الانزياح(...) وبذا تهدم الأساس المنطقي للحظة الهيمنية، وتموقع مواضع هجينة وبديلة من التفاوض الثقافي"[1]، ويبدو أن ربط بابا بين الإبستيمولوجي – الذي صنفناه سابقا ضمن حقل الجوهرانية– وبين الدائرة التأويلية، يستند إلى المفهوم الرومانسي لهذه الدائرة، أين يكون الهدف النهائي من العملية هو "فهم المؤلف أحسن مما فهم نفسه"، وبالتالي تكون إبستيمولوجية هذا الرأي الجوهرانية نابعة من إيمانه بالمعنى الواحد والوحيد الذي يمكن للتأويل أن ينتهي إليه، وهو المعنى الذي قصده الكاتب. ولكننا سنتحصل على نتائج معاكسة تماما إذا وظفنا الدائرة الهيرمينوطيقية بمعناها الغادامير في دراسة قضية القومية والكوسموبوليتانية، حيث ستصبح الدائرة الهيرمينوطيقية هي من تمنح للوظيفة الثقافية في عالم ما بعد الكولونيالية حمولتها النطقية، ذلك أن الفهم الدائري عند غادامير يستند إلى حوارية سقراطية غير دوغمائية بين طرفي الحوار، واللذين هما في حالتنا الذات القومية والكل العالمي.

يقدم لنا بندكت أندرسون تحليلا رائعا لتاريخ القومية منذ بدايات عصر النهضة، ويسمي تلك الجماعات الكبرى التي تُجمع تحت لواء واحد، وتحس بانتماء مشترك باسم "الجماعات المتخيلة"، أما عامل توحيدها، فإما أن يكون الدين الموحد، أو حكم السلالات أو الدولة المدنية الحديثة، وبينما يمكن تلمّس تلك العلاقة بين العام والخاص منذ البداية، أي بين تشكل تلك الجماعات وبين إكراهات الوضع العام الذي يعيشه العالم (أوربا خاصة) بفعل ظهور إمبراطوريات أوربية غالبا مثل الإمبراطورية البريطانية مثلا، فإن هذه العلاقة تستمر في التعقد كلما تقدّمنا خطوة إلى الأمام تبعا لتوسع السيطرة الأوربية على العالم البعيد، ولكن أندرسون يصبغ على مفهومه للأمة القومية طابعا تحديديا، بحيث يمكن النظر إليها بوصفها نطاقا منعزلا، حيث يعرّف الأمة بأنها "**جماعة سياسية متخيّلة، حيث يشمل التخيّل أنها**

[1]– هومي بابا: موقع الثقافة، المصدر السابق، ص305.

محددة وسيّدة أصلا"[1]، وتأخذ قضية التحديد هنا قيمتها، حيث يشرح أندرسون كونها محددة لأن "**لجميع الأمم (...) حدودها النهائية**"[2]، كما يشرح كونها سيِّدة، لأن "**مفهوم الأمة وُلِد في عصر كان يطيح فيه التنوير والثورة بشرعية المملكة السلالية التراتبية**"[3]. ويمكن أن نلاحظ أن أندرسون يتخذ مبدأ عاما في مناقشة قضية القومية، وهو مبدأ قائم على الانفصال، وهي النقطة التي تنطلق منها المؤاخذة التي يسجلها بابا على بندكت أندرسون، عندما يؤكد أن تدخل الفضاء الثالث البيني "**يتحدى على النحو الملائم تماما إحساسنا بالهوية التاريخية للثقافة بوصفها قوة تُدخل التجانس، والوحدة ويؤصلها الماضي الأصلي، الذي يُحفظ حيا في التراث القومي للشعب، وبعبارة أخرى، فإن زمنية النطق الهدّامة تزيح سرد الأمة الغربية الذي يصفه بندكت أندرسون على نحو بالغ التبصر بأنه مكتوب في زمن متسلسل متجانس**"[4]، وإذا كان أندرسون يسعى إلى إعطاء تحديد للقومية، فإن بابا يسعى إلى إحداث فوضى داخل هذا التحديد، وجعل القومية في ترابط دائم مع ما هو خارجها.

إننا، حين نتحدث عن الدائرة الهوياتية، نحدث عن ارتباط دائري بين تشكل القوميات في عالم ما بعد الكولونيالية، وبين هذا الشرط ما بعد الكولونيالي العام الذي يطبع العالم المعاصر، ومهما كانت الهويات القومية المعاصرة راسخة في قوميتها، فإن فهمها لا يكون مثمرا إلا إذا نظرنا إليها في موقعها المحدد على الخارطة العالمية؛ أي من خلال رد الاعتبار لأهمية "المنفذ" الذي يدخل من خلاله العالم إلى البيت، وفي المقابل، فإن هذا المجال الكوسموبوليتي هي النتيجة المنبثقة من تفاعل القوميات بعضها مع بعض، وحوارها – السلمي أو الحربي – فيما بينها، فـ " **ما يلفت الانتباه بشأن الأممية "الجديدة" هو أن**

---

[1]– بندكت أندرسن: الجماعات المتخيلة: تأملات في أصل القومية وانتشارها، تر: ثائر ديب، شركة قدمس للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2009، ص52.

[2]– المرجع نفسه، ص53.

[3]– المرجع السابق، ص53.

[4]– هومي بابا: موقع الثقافة، ص93.

النقلة من الخاص إلى العام، من المادي إلى الاستعاري، ليست ممر انتقال وتجاوز سلس وناعم ذلك أن "الممر الأوسط" للثقافة المعاصرة (...) هو سيرورة انزياح وتفارق من النوع الذي لا يضفي على التجربة طابعا كليا وشاملا "[1]، وهذا لأن العالم أصبح مترابط العناصر، ومعقد العلاقات البينية فيما بينها إلى الدرجة التي يتوجب معها إمعان النظر في الحركة التي تميّز تشكل القوميات المختلفة، لا على الثبات

ويمكن أن نأخذ مثالا مختصرا عن هذه الطبيعة الدائرية للتشكلات الهوياتية من خلال الهوية الجزائرية، ويمكن أن نتمعن في الميدان الأدبي، حيث يبدو أن الذخائر التي تحوزها القومية الجزائرية، والتي طالما كانت رموزا بارزة خلال النضال الوطني مثل أعمال محمد ديب، وكاتب ياسين، ومولود فرعون غيرهم، كيف أن هذه الذخائر القومية لا يمكن فهمها إلا بالإحالة إلى ذلك الكل المعقد من الأممية ما بعد الكولونيالية، والتي لا تمثّل الفرانكفونية إلا واحدة من أهم تجلياتها.

[1]– المصدر نفسه، ص46.

خاتمة

في نهاية هذا البحث، يمكن أن نخلص إلى مجموعة من النتائج المترتبة عن المناقشات الدائرة خلال الفصول الأربعة لهذا البحث، والمتضمنة إجابات على مجموعة الأسئلة المطروحة في المقدمة:

- يمثّل التأويلُ المدخل الأكثر تكاملا وملاءمة للمقارنة، وهذا المدخل الذي طالما تعرّض للاستبعاد والتهميش من قبل المناهج المتعاقبة للأدب المقارن بحجة الانضباط العلمي، والذي وجد له موضعا أثيرا بعد ظهور الفلسفات التأويلية المعاصرة، هو ذاته العامل الذي كان وراء الأزمات المتتالية التي تعرّض لها الأدب المقارن طوال مساره؛ إذ إن الاعتقاد الذي كان يؤمن بإمكانية اكتساب الأدب المقارن لمنهج خاصّ وقارّ كان هو المسبب الرئيس للاهتزازت التي طبعت الأدب المقارن منذ طوره التاريخي؛ فالمنهج هو آلة تحديد الظاهرة وتعريفها كما هو معروف، لهذا كان إخضاع ظاهرة غير قابلة للتعريف والتحديد مثل الأدب المقارن للمنهج هو التناقض الأكثر فاعلية في حدوث الأزمة. ويمكن أن نستنتج أن التسميات المتعاقبة، والتصحيحات الكثيرة لتسمية هذا المجال وفق كل مدرسة (تاريخ الآداب المقارنة، التاريخ المقارن للآداب، علم الأدب المقارن...) كانت – بشكل هزلي وغير متوقع– كلها أسوء من التسمية الأولى البسيطة والمُخطّأة (الأدب المقارن) إذا اتخذنا المدخل التأويلي؛ فتسمية "الأدب المقارن" هي أكثر تلاؤما مع طبيعة الأدب من حيث كونه نتاجا من نتاجات الروح، كما أنها أكثر تلاؤما مع عملية "المقارنة" بوصفها عملية وجودية أساسا كما حاولنا أن نبيّن عبر صفحات هذا البحث، إن مصطلح "الأدب المقارن" هو الذي يمكنه أن يضمن حرية أكبر لهذا المجال المعرفي، دون أن يُقيّده بتحديدات لفظية أو منهجية. ولكن، وبما أننا لسنا بصدد دراسة الأدب وحده دراسة مقارنة، وبما أن المدونة صارت من الاتساع بحيث إن الأدب لم يعد إلا مكوّنا واحدا من مكونات هذه المدونة، فإن التسمية التي بإمكانها أن تلملم

الأطراف المترامية لهذا الميدان هي تسمية "النقد المقارني"، بشرط أن تحتفظ لفظة "نقد" باتصالها الأصيل مع البعد الهيرمينوطيقي.

- أن السمة الهيرمينوطيقية التي نتحدث عنها كبنية للمقارنة ما بعد البنيوية، هي في الحقيقة مرادفة لـ "الهدم" و"الفوضى" و"الاضطراب"، ويمثل هذا الاضطراب في جوهره اختراقا للصفاء الذي تنعم به الذات مع ذاتها، وكأن الهيرمينوطيقا هي إعلان صارخ عن وجود الآخر المختلف الذي يجب أن يوضع دائما في دائرة الوعي، وبالرغم من أن هذا التوصيف للهيرمينوطيقا بوصفها اضطرابا لا يقصد إلى ترسيخ قيمة سلبية بالمعنى الأخلاقي للكلمة، فإن هذه السلبية يجب أن تؤخذ بمعناها الديالكتيكي بوصفها نفيا لكل تفكير منغلق وكلي، وعلى امتداد مساحة هذا البحث، تُظهر التطبيقات نيتنا في إبراز هذا الترابط الجوهري بين "الهيرمينوطيقا" و"الفوضى" و"الآخرية"؛ حيث يظهر هذا التطبيق على مستوى نظرية التلقي من خلال الاضطراب الذي يحدثه الأثر الأجنبي بكل حمولته الهيرمينوطيقية على الساحة المحلية، مشكلا بذلك حلقة أصيلة في التطور التاريخي الأدبي عن طريق تغييره لأفق توقع الجمهور. أما الدراسات الثقافية المقارنة، فإنها تقوم كشاهد على ما يمكن أن تحدثه التواصلات البينية من اضطراب على مستوى التحديدات الهوياتية الجوهرانية. بينما يشتغل النقد ما بعد الكولونيالي على هدم التمركز الكولونيالي، عن طريق إشهار الأصوات المهمشة، وجعلها فاعلا في تشييد البناء العالمي المعاصر.
- أن الأدب المقارن في مرحلته ما بعد المدرسية لم يكن يختلف عن مرحلته المدرسية من ناحية نمط الاشتغال فقط، بل من حيث طبيعة الوجود ذاته؛ فإذا كان الأدب المقارن المدرسي يوجد من خلال انتسابه إلى بيئة فكرية معينة، وأخذه عنها لطبيعة هذا الوجود، وهذا هو علة وسمنا له بأنه "مدرسي"، فإن الأدب المقارن ما بعد المدرسي لم يعد يأبه لأي ارتباط، بل إنه أصبح يأخذ طابعه المميز من هذا التملص ذاته، الذي يضمن له حرية التنقل عبر مختلف المجالات، والقابلية لأن تتم ممارسته من طرف كل القوميات

بغض النظر عن درجات القوة والضعف التي تميّز بعضها عن البعض الآخر، بل إن ممارسته من قِبل الطرف الضعيف (دول العلم الثالث، العنصر النسوي...) صارت هي الوضع الأكثر طبيعية. ومنه، كانت هذه المرحلة الأخيرة من تطور الأدب المقارن، والتي بدأت منذ ستينات القرن الماضي تقريبا، قد تعرّفت بأنها لم تنتظم على الإطلاق وفق توجّه معرفي معيّن ومحصور، بل إن تلك المجهودات المقارنية ما بعد المدرسية كانت متعلقة بالأفراد أكثر من تعلّقها بالأنساق الشمولية، وكانت بذلك تعبيرا عن "الصيرورة"، في مقابل طابع التعبير عن "الكينونة" الذي كان يطبع الأدب المقارن المدرسي.

- أن علاقة "الأنا" بـ "الآخر"، والتي هي محور اشتغال الأدب المقارن، لم تتحدد ولا يمكن أن تتحدد من خلال تقديرات كميّة وقابلة للقياس، ومهما اختلفت صيغ تحجيم تلك العلاقات، وإخضاعها للقياس العلمي، سواء عن طريق المبدأ السببي، أو عن طريق الصياغة الموضوعية للتشابكات البنيوية، أو عن طريق الإلحاق القسري للظاهرة الأدبية أو الثقافية بالتناسبات السوسيولوجية بوصفها قانونا ثابتا، فإن كل تلك الصيغ تنطلق من منطق معرفي إكراهي لتبرير طبيعة العلاقة بين الأنا والآخر، بما أنها تقيس ما لا يقاس، بينما يكون الطابع النسبي هو التمظهر الحقيقي لكل مقاربة مقارنية لهذه العلاقة، فنحن، بوصفنا كائنات بشرية، وخاضعة في تعاملها مع الخارج لنوع من المنظورية، لا نملك القدرة على الخروج عن طابعنا الوجودي التاريخي، وبذلك يتعذر علينا استيفاء كل مكنونات تلك العلاقة، بسبب تمازجات الوعي بالأنا مع الوعي بالآخر في بنية واحدة.
- أن المقارنة– التي هي طبيعة الوجود البشري، حيث لا يمكن قيام فعل الوعي، ولا فعل المعرفة، إلا بالاستناد إلى نقطة خارجية يتم القياس وإصباغ القيمة انطلاقا منها– لا يمكن أن يكون إلا آلية مصاحبة للمجالات المعرفية، بينما تكون المقارنة في مفهومها الحديث في التصاقها بثنائية (الأنا/الآخر) أكثر إلحاحا كلما زاد الاتصال، ومنه فإن الأدب المقارن آخذ في تحصيل الأهمية تدريجيا، وخاصة خلال الفترة المعاصرة، وإذا

كان مجاله الأصلي هو نقاط "المابين"، فإن توسع هذا المجال لن يفقده هويّته كما يعتقد الكثيرون، بل سيجعله ضروريا لكل المجالات المعرفية الأخرى، وسيجعل الاستغناء عنه أمرا متعذرا، ليس بوصفة منهجا ثابتا (إذ إن هذا الثبات المبْتغَى لم يشكّل ماهية المجالات والمناهج الأكثر علمية نفسها مثل الفيزياء، فما بالك بالمجالات المعرفية الإنسانية) بل بوصفه عملية محايثة ذات مرونة عالية، وأيضا ذات كفاءة إجرائية متميزة، واستنادا إلى هذا الافتراض يمكن القول أن الحسنة الأكبر التي كانت لـ "علماء" المقارنة الفرنسيين والأمريكيين والسلافيين، كانت لفت انتباهنا للاشتغال على ميدان المقارنة، أما من الناحية المنهجية، فقد كانت مجهوداتهم تمثّل أبعد مراحل الأدب المقارن عن روح المقارنة، في حين كانت الممارسات المقارنية خلال المرحلتين ما قبل المدرسية – حيث شاعت الموازنات والمقارنات المرسلة– وما بعد المدرسية هما النموذج الذي كان يجب الالتفات إليه وإخراجه إلى الضوء، وهو الأمر الذي مارسه "ياوس" من خلال رجوعه إلى الموازنات، كما من خلال تنظيراته ما بعد البنيوية ذاتها.

- أن مصير الأدب المقارن، والذي كان الجدل الأكبر حوله، هو مصير أقل ظلامية مما يتم تصويره غالبا، وهذا التفاؤل نابع من طبيعة الأدب المقارن نفسه الذي يجد له دائما موضع قدم خلال كل وضع جديد، ولن ينتهي دور الأدب المقارن إلا حين انتهاء العلاقة بين الأنا والآخر، ويثبت تاريخه القصير بأنه لم يكن في يوم من الأيام مجالا معرفيا مكتفيا وقائما بذاته، رغم كل الطموحات التي سعت إلى ربط وجوده ودوامه باستقلاليته، وتعطينا ارتباطاته السابقة بالتاريخ والنقد والفلسفة حالات مقنعة لاستحالة اشتغاله المعزول، وينجر عن هذا القول أن طموح ضبط حدود الأدب المقارن، وتأسيس مجال اشتغاله بصرامة، ليس طموحا طوباويا ومستحيل التحقق حسب، بل طموحا متهافتا وغير ذا جدوى.
- أن العالم ما بعد الحداثي لا يمكن تناوله إلا بطريقة مقارنة، ومنه فإن الحديث عن قومية مكتفية بذاتها وخارج مجال العلاقة الترابطية الاتصالية مع بقية العالم هو أكبر

خرافة يمكن أن يتم تبنيها، ويجر هذا الكلام إلى مسألة أخرى لا تقل أهمية، وهي أن مفهوم "الهوية" اتخذ هو الآخر تطورات معاصرة تبعا لتعقد العلاقات الاتصالية بين الأنا والآخر، حيث تغلغل "الآخر" ليشكّل مع "الأنا" هوية متجاذبة ومترابطة في الوقت نفسه، وصار الحديث عن هوية قومية بالمفهوم التقليدي هو الآخر وهما كبيرا يصعب تصديقه كما حاول أن يثبت النقاد الثقافيون وما بعد الكولونياليين.

- أن العلاقة بين الأنا والآخر تسير في اتجاه مطرد نحو الحد الأقصى من التشابك والاتصال، ولكن هذا السير لم يجرّ معه حالة موازية من الدقة في معرفة الأنا بالآخر، بل إن هذه النتيجة المنطقية المفترضة تُقلب رأسا على عقب، ويصبح القرب المتزايد هو المؤشر الأكثر إفزاعا على وعي الإنسان المعاصر بمحدودية ذاته، وعجزها عن إستيعاب ما يَكُونه آخرها هذا، فكلما زاد الاقتراب زاد الجهل، ومن ثمة فإن تلك المصطلحات الصادمة عن نهاية التاريخ وصدام الحضارات، ما هي إلا نتيجة قصوى لما يمكن أن ينتهي إليه التطرف المبالغ لطبيعة الكائن الإنساني الهيرمينوطيقية.

قائمة المصادر

والمراجع:

قائمة المصادر والمرجع:

أولا: المصادر

1- بابا هومي: موقع الثقافة، المركز الثقافي العربي، تر: ثائر ديب، ط1، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، 2006.

2- سعيد إدوارد: الثقافة والإمبريالية، تر: كمال أبو ديب، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط4، بيروت، لبنان، 2014.

3- غادامير هانز جورج: الحقيقة والمنهج: الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، تر: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار أويا، ط1، طرابلس، ليبيا، 2007.

4- ياوس هانس روبرت: جمالية التلقي: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 484)، ط1، القاهرة، مصر، 2004.

ثانيا: المراجع العربية:

5- أحمد سليمان جمال محمد: مارتن هايدجر: الوجود والموجود، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2009.

6- بغورة الزواوي: الفلسفة واللغة: نقد المنعطف اللغوي في الفلسفة المعاصرة، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

7- بن محمد سعيد أراق: الأدب المقارن في ضوء التحليل النقدي للخطاب، دار أسامة للنشر والتوزيع – نبلاء ناشرون وموزعون، ط1، عمّان، الأردن، 2015.

8- بيطار زينات: الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة) ، الكويت، 1992.
9- بيطار زينات: غواية الصورة (النقد والفن: تحولات القيم والأساليب والروح)، المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع، ط1، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، 1999.
10- توفيق سعيد: في ماهية اللغة وفلسفة التأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد)، ط1، بيروت، لبنان، 2002.
11- جبور جان: الشرق في مرآة الرسم الفرنسي من القرن التاسع عشر حتى مطلع القرن العشرين (1800- 1930)، منشورات جَرّوس برس، ط1، طرابلس، لبنان، 1992.
12- حاطوم نور الدين: تاريخ الحركات القومية، ج2، دار الفكر، ط2، دمشق، سوريا، 1979.
13- خضيّر ضياء: ثنائيات مقارنة، أبحاث ودراسات في الأدب المقارن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، لبنان، 2004.
14- الرويلي ميجان والبازعي سعد: دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، 2002.
15- الزين محمد شوقي: الثقاف في الأزمنة العجاف: فلسفة الثقافة في الغرب وعند العرب، منشورات ضفاف- دار الأمان – منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، لبنان – الرباط، المغرب – الجزائر، 2014.
16- الزين محمد شوقي: تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب- بيروت، لبنان، 2002.

17- سعد الله محمد سالم: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2007.

18- سيد أحمد حمود: دلتاي وفلسفة الحياة، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 2005.

19- عبد الرحمان طه: فقه الفلسفة: 1 – الفلسفة والترجمة، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب– بيروت، لبنان، 2000.

20- عبد السلام جعفر صفاء: الوجود الحقيقي عند مارتن هايدجر، منشأة المعارف، ط1، الإسكندرية، مصر، 2000.

21- عبد السلام علي جعفر صفاء: هيرمينوطيقا الأصل في العمل الفني: دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 2000.

22- عبد العزيز أحمد: نحو نظرية جديدة للأدب المقارن، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، القاهرة، مصر، 2002.

23- عبد الله عادل: التفكيكية: إرادة الاختلاف وسلطة العقل، دار الحصاد للنشر والتوزيع والطباعة، طَ1، دمشق، سوريا، 2000.

24- عبود عبده: هجرة النصوص: دراسة في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1995.

25- عماد عبد الغني: سوسيولوجيا الثقافة: المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2006.

26- عمشوش مسعود: من الأدب المقارن إلى النقد الثقافي المقارن، ضمن كتاب: تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر (مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر 25-2006/07/27)، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2006.

27- الغذامي عبد الله: النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان – الدار البيضاء، المغرب، 2005.

28- غنيمي هلال محمد: الرومانتيكية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1973.
29- فيدوح ياسمين: إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، صفحات للدراسات والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2009.
30- قارة نبيهة: الفلسفة والتأويل، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1998.
31- مخلوف عيسى: الأحلام المشرقية: بورخس في متاهات "ألف ليلة وليلة"، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان، 1996.
32- المرغي فؤاد: المدخل إلى الآداب الأوربية، منشورات جامعة حلب (كلية الآداب)، ط2، سوريا، 1980-1981.
33- مصطفى عادل: فهم الفهم: مدخل إلى الهيرمينوطيقا، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2007.
34- المناصرة عز الدين وآخرون: الفلسطينيون والأدب المقارن، الصايل للنشر والتوزيع، ط2، عمان، الأردن، 2013.
35- المناصرة عز الدين: النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان، 2005.
36- الموسوي محسن جاسم: ألف ليلة وليلة في الغرب، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، 1981.
37- ياقوت رجاء: الأدب الفرنسي في عصر النهضة، دار المعارف، القاهرة، مصر.

ثالثا: المراجع المترجمة:

38- إدجار أندرو وسيدجويك بيتر: موسوعة النظرية الثقافية: المفاهيم والمصطلحات الأساسية، تر: هناء الجوهري، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2009.

39- إسكاربيت روبير: سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، ط3، بيروت، لبنان، 1999.

40- أشكروفت بيل، جريفيث جاريث وتيفين هيلين: الرد بالكتابة: النظرية والتطبيق في آداب المستعمرات القديمة، تر: شهرت العالم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2006.

41- أشكروفت بيل، جريفيث جاريث وتيفين هيلين: دراسات ما بعد الكولونيالية: المفاهيم الأساسية، تر: أحمد الروبي، أيمن حلمي، عاطف عثمان، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2010.

42- أندرسن بندكت: الجماعات المتخيلة: تأملات في أصل القومية وانتشارها، تر: ثائر ديب، شركة قدمس للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2009.

43- أونجر روبرت: الثقافة منظور دارويني: وضع مبحث الميمات كعلم، تر: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، عدد 743)، ط1، القاهرة، مصر، 2005.

44- أيزابرجر أرثر: النقد الثقافي: تمهيد مبدئي للمفاهيم الرئيسية، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة، العدد603)، ط1، القاهرة، مصر، 2003.

45- إيغلتون تيري وآخرون: مدخل إلى ما بعد الحداثة، تر: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، مصر، 1994.

46- إيكو أمبرتو وآخرون: نظرية الأدب: القراءة – الفهم- التأويل، تر: أحمد بوحسن، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1، الرباط، المغرب، 2004.

47- باجو دانييل هنري: الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيّد، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

48- باسنيت سوزان: الأدب المقارن: مقدمة نقدية، تر: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن سلسلة المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، مصر، 1999.

49- باومان زيجمونت وآخرون: مستقبل النظرية الاجتماعية (مجموعة حوارات أجواها نيكولاس جين)، تر: يسرى عبد الحميد رسلان، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2014.

50- باومر فرانكلين –ل–: الفكر الأوربي الحديث (الاتصال والتغير في الأفكار)، ج1، تر: أحمد حمدي محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987.

51- برمان أنطوان: الترجمة والحرف أو مقام البُعد، تر: عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، لبنان، بيروت، 2010.

52- برونيل بيير ، بيشوا كلود ، روسو أ. م: ما الأدب المقارن؟، تر: عبد المجيد حنون، نسيمة. م. عيلان وعمّار رجال، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2010.

53- بن نبي مالك: مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، إعادة ط4، دمشق، سوريا، 2000.

54- بوبنر روديجر: الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ت.

55- بورديو بيار: الهيمنة الذكورية، تر: سلمان قعراني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009.

56- بورديو بيير: الرمز والسلطة، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، ط3، الدار البيضاء، المغرب، 2007.

57- بيشوا كلود، م. روسو أندريه: الأدب المقارن، تر: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، القاهرة، مصر ، 2001.

58- تارناس ريتشارد: آلام العقل الغربي، تر: فاضل جكتر، العبيكان – كلمة ، ط1، المملكة العربية السعودية – أبو ضبي، الإمارات العربية المتحدة، 2010.

59- تودوروف تزفيتان: روح الأنوار، تر: حافظ قويعة، دار محمد علي للنشر (تونس)- الانتشار العربي (بيروت، لبنان)- دار توبقال (الدر البيضاء، المغرب) – ثالة (الجزائر)، ط1، 2007.

60- تومبسون ميكل وآخرون: نظرية الثقافة، تر: علي سيّد الصاوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (عالم المعرفة، عدد 223)، الكويت، يوليو 1997.

61- توينبي أرنولد: مختصر دراسة للتاريخ، تر: فؤاد محمد شبل، المركز القومي للترجمة (ضمن المشروع القومي للترجمة، عدد 1714)، القاهرة، مصر، 2011.

62- جاسبر ديفيد: مقدمة في الهيرمينوطيقا، تر: وجيه قانصو ، منشورات الاختلاف – الدار العربية للعلوم، ط1، الجزائر – بيروت، لبنان، 2007.

63- جاغار أليسون وأخريات: نقض مركزية المركز: الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد- استعماري ونسوي، ج1، تر: يمنى ظريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة، العدد 395)، الكويت، 2012.

64- جاغار أليسون وأخريات: نقض مركزية المركز: الفلسفة من أجل عالم متعدد الثقافات بعد- استعماري ونسوي، تر: يمنى ظريف الخولي، المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة، العدد 395)، ج2، الكويت، 2013.

65- جويس جيمس: يوليسيس، تر: صلاح نيازي، درا المدى للثقافة والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2001.

66- ديورنغ سايمون: الدراسات الثقافية: مقدمة نقدية، تر: ممدوح يوسف عمران، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة، عدد 425)، الكويت، يونيو 2015.

67- راستريغين ليونارد: مملكة الفوضى: محاولة في فهم آليات عمل المصادفة والسبرنيتيّة، تر: عبد الهادي عبد الرحمان، دار الطليعة، ط1، بيروت، لبنان، 1995.

68- روبنز ر. هـ : موجز تاريخ علم اللغة (في الغرب)، تر: أحمد عوض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة)، الكويت، 1997.

69- روبنسون دوغلاس: الترجمة والإمبرطورية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تر: ثائر ديب، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط2، دمشق، سوريا، 2009.

70- رورتي ريتشارد: الفلسفة ومرآة الطبيعة، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009.

71- روزنبلات روجر: ثقافة الاستهلاك: الاستهلاك والحضارة والسعي وراء السعادة، تر: ليلى عبد الرازق، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2011.

72- روفائيل أمين: إدجار ألان بو: دراسة ونماذج من قصصه، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1963.

73- ريتشاردز. إ. أ: مبادئ النقد الأدبي والشعر والعلم، تر: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 416)، القاهرة، مصر، 2005.

74- ريكور بول: صراع التأويلات دراسات هيرمينوطيقية، تر: منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

75- زندكولر هنس: المثالية الألمانية، مج2، تر: أبو يعرب المرزوقي، فتحي المسيكني، ناجي العونلي، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط1، بيروت، 2012.

76- ساردار زيودين وفان لون بورين: الدراسات الثقافية (ضمن سلسلة أقدم لك...)، تر: وفاء عبد القادر، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 558)، ط1، القاهرة، مصر، 2003.

77- ستوري جون: النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: صالح خليل أبو أصبع وفاروق منصور، هيئة أبو ظبي للسياحة والثقافة (ضمن مشروع كلمة)، ط1، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 2014.

78- سعيد إدوارد: الاستشراق (المفاهيم الغربية للشرق)، تر: محمد عناني، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 2006.

79- سعيد إدوارد: الأنسنية والنقد الديمقراطي، تر: فوّاز طرابلسي، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

80- سعيد إدوارد: السلطة والسياسة والثقافة (حوارات)، تر: نائلة قلقيلي حجازي، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 2008.

81- سعيد إدوارد: العالم والنص والناقد، تر: عبد الكريم محفوض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000.

82- سعيد إدوارد: خارج المكان، تر: فوّاز طرابلسي، دار الآداب، ط1، بيروت، لبنان، 2000.

83- شبنغلر أسفالد: تدهور الحضارة الغربية، تر: أحمد الشيباني، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان.

84- شوفالييه ستيفان ، شوفيري كريستيان: معجم بورديو، تر: الزهرة إبراهيم، دار النايا، ط1، دمشق، سوريا، 2013.

85- شيفريل إيف: الأدب المقارن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع (مجد) ، ط1، لبنان، بيروت، 2013.

86- طودوروف تزفيطان: الشعرية، تر: شكري المبخون ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 1990.

87- غادمير هانز غيورغ: فلسفة التأويل:الأصول، المبادئ، الأهداف، تر: محمد شوقي الزين، ، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت- الجزائر- المغرب، 2006.

88- غراندان جان: التأويلية، تر: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2017.

89- غراندان جان: المنعرج الهيرمينوطيقي للفينومينولوجيا، تر: عمر مهيبل، الدار العربية للعلوم – منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، لبنان – الجزائر، 2007.

90- غليك جايمس: نظرية الفوضى: علم اللامتوقع، تر: أحمد مغربي، دار الساقي- مركز البابطين للترجمة، ط1، لبنان – الكويت، ، 2008.

91- غيرتز كليفورد: تأويل الثقافات: مقالات مختارة، تر: محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009.

92- فاتيمو جياني: نهاية الحداثة: الفلسفات العدمية والتفسيرية في ثقافة ما بعد الحداثة ، تر: فاطمة الجيوشي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1998.

93- فان تيجم بول: الأدب المقارن، تر: سامي مصباح الحسامي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ت.

94- فانون فرانز: معذبو الأرض، تر: سامي الدروبي، جمال الأتاسي، مدارات للأبحاث والنشر، ط2، القاهرة، مصر، 2015.

95- فوج أجنر: الانتخاب الثقافي، تر: شوقي جلال، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، عدد 609)، ط1، القاهرة، مصر، 2005.

96- فوكو ميشيل: جينالوجيا المعرفة، تر: أحمد السطاتي وعبد السلام بنعبد العالي ، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، المغرب، 2008.

97- قباني رنا: أساطير أوربا عن الشرق، تر: صباح قباني، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط3، دمشق، سوريا، 1993.
98- كازانوفا باسكال: الجمهورية العالمية للآداب، تر: أمل الصبان، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 414)، القاهرة، مصر، 2002.
99- كالر جوناثان: النظرية الأدبية، تر: رشاد عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 2004.
100-كلارك جي جي: التنوير الآتي من الشرق: اللقاء بين الفكر الآسيوي والفكر الغربي، تر: شوقي جلال، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة، العدد 346)، الكويت، 2007.
101-كورتيس أوبيدي كربونيل: ترجمة الآخر: نظرية الترجمة، الغرابة، وما بعد الكولونيالية، تر: أنور المرتجي، منشورات زاوية، المغرب، الرباط، 2012.
102-كوش دنيس: مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2007.
103-كولمان جيمس وآخرون : القومية والعقلانية، تحرير: ألبرت بريتون وآخرون، تر: أمنية عامر وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 1003)، ط1، القاهرة، مصر، 2006.
104-كون توماس س.: بنية الثورات العلمية، تر: حيدر حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة ط1، بيروت، لبنان، 2007.
105-لوكاتش جورج وآخرون: الحداثة وما بعد الحداثة، تحرير: بيتر بروكر، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجمع الثقافي، ط1، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1995.
106-لومبا آنيا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 2007.

107-ليتش فنسنت ب: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، تر: محمد يحي، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 181)، القاهرة، مصر، 2000.

108-لين ميليسيا وآخرون: الفكر السياسي في القرن العشرين (ضمن موسوعة كمبردج للتاريخ)، تحرير: تيرنس بول وريتشارد بيللامى، تر: مي مقلد، المركز القومي للترجمة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 1339)، مج: 2، ط1، القاهرة، مصر، 2010.

109-ليوتار جان فرنسوا: الوضع ما بعد الحداثي: تقرير عن المعرفة، تر: أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1994.

110-مارشال برندا: تعليم ما بعد الحداثة: المتخيل والنظرية، تر: السيد إمام، المركز القومي للترجمة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 1424)، ط1، القاهرة، مصر، 2010.

111-ماركوز هربرت ، الإنسان ذو البعد الواحد، تر: جورج طرابيشي، دار الآداب، ط3، بيروت، لبنان، 1988.

112-ماكاريك إيرينار: موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: مداخل، نقاد، مفاهيم، تر: حسن البنا عز الدين، الهيئة العامة المصرية للكتاب (المركز القومي للترجمة)، ط1، القاهرة، مصر، 2014.

113-مجموعة من المؤلفين: تاريخ الآداب الأوربية، ج2، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، تر: صياح الجهيم، دمشق، سوريا، 2013.

114-موللر هارالد: تعايش الثقافات: مشروع مضاد لهنتنغتون، تر: إبراهيم أبو هشهش، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

115-مونان جورج: علم اللغة والترجمة، تر: أحمد زكريا إبراهيم، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة العدد 290)، ط1، القاهرة، مصر، 2002.

116-نيشي أرماندو: تاريخ مختلف للأدب العالمي، ترحسين محمود، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 1081)، ط1، القاهرة، مصر، 2007.

117-نيومارك بيتر: الجامع في الترجمة، تر: حسن غزالة، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط1، بيروت، لبنان، 2006.

118- هابرماس يورغن: العلم والتقنية كإيديولوجيا، تر: حسن صقر، منشورات الجمل، ط1، كولونيا، ألمانيا، 2003.

119- هازار بول ، أزمة الضمير الأوربي 1680-1715، تر: جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوي، مطبعة الكاتب المصري، ط1، القاهرة، مصر، 1948.

120- هايدجر مارتن: كتابات أساسية، ج2، تر: إسماعيل المصدق، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة العدد 505)، ط1، القاهرة، مصر، 2003.

121- هلبش جرهارد: تطور علم اللغة منذ 1970، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، ط1، القاهرة، مصر ، 2008.

122- هوركهايمر ماكس ، أدورنو تيودور: جدل التنوير: شذرات فلسفية، تر: جورج كتورة، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، بيروت، لبنان، 2006.

123- هولب روبرت. س: نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1992.

124- هونكه زيغريد: شمس العرب تسطع على الغرب: أثر الحضارة العربية في أوربا، تر: فاروق بيوض وكمال دسوقي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - دار الآفاق الجديدة، ط09، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

125- هوي ديفيد كوزنز: الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهيرمينوطيقا الفلسفية، تر: خالدة حامد، منشورات الجمل، كولونيا (ألمانيا)- بغداد (العراق)، 2007.

126- هيشن كلاوس: القضايا الأساسية في علم اللغة، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، مصر، 2003.
127-واليا شيلي: إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، تر: أحمد خريس وناصر أبو الهيجاء، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، عمّان، الأردن، 2007.
128-وليامز جيمس: ليوتار: نحو فلسفة ما بعد الحداثة، تر: إيمان عبد العزيز، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، عدد 602)، القاهرة، مصر، 2003.
129-ويليامز رايموند: طرائق الحداثة: ضد المتوائمين الجدد، تر: فاروق عبد القادر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (ضمن سلسلة عالم المعرفة، العدد 246)، الكويت، يونيو 1999.
130-ويليك رينيه ، وارن أوستن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، 1992.
131-ويليك رينيه: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة العدد 110)، الكويت، 1987.
132-ياوس هانس روبيرت: نحو جمالية للتلقي: تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، ط1، دمشق، سوريا، 2014.

رابعا: المجلات

133-أبو الهيف عبد الله: تمازجات الأدب المقارن والتلقي، مجلة الآداب الأجنبية، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، العدد 426، سوريا، 2006.
134-إشتمبل وولف ديتير: مظاهر التلقي من خلال الأجناس الأدبية، تر: نزار التجديتي، مجلة نوافذ، دورية تصدر عن نادي جدة الأدبي، العدد 31، المملكة العربية السعودية، 1مارس 2005.

135-اصطيف عبد النبي: لحظة سبيفاك، مجلة الموقف الأدبي، شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 457، دمشق، سوريا، 1 مايو 2009.
136-إيخمباوم بوريس م: أو هنري ونظرية القصة القصيرة، مجلة فصول، فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج3، ع3، القاهرة، مصر، يناير 1982.
137-إيغلتون تيري: الماركسية والنقد الأدبي، تر: عبد النبي اصطيف، مجلة الآداب الأجنبية، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، العدد 48، سوريا، 1 يوليو 1986.
138-باسنيت سوزان: من الأدب المقارن إلى دراسات الترجمة، تر: فؤاد عبد المطلب، مجلة الآداب الأجنبية، فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 124، سوريا، دمشق، 2005.
139-بتقة سليم: حوارية النص والصورة، آسيا جبار قارئة لدولاكروا (نساء الجزائر في مخدعهن)، مجلّة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة بسكرة، العدد 10 ، الجزائر، 2014.
140-بنعبد العالي عبد السلام: الترجمة: استضافة الغريب، مجلة نزوى، فصلية تصدر عن مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، العدد 66، عمان، أفريل 2011.
141-درويش عبد الكريم: بيير بورديو بين المادية الماركسية والروحانية الفيبرية: نحو اقتصاد سياسي للظواهر الرمزية، مجلة عالم الفكر، دورية محكّمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج 31، العدد 3، يناير 2003، الكويت.
142-ربوح بشير: إدوارد سعيد والفلسفة، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، فصلية تصدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، عدد 15، مج4، شتاء 2016.

143-روبنسون دوغلاس: الترجمة وتأثير الكولونيالية: نظريات الترجمة ما بعد الكولونيالية، تر: ثائر ديب، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية، مؤسسة الكرمل الثقافية، فلسطين، العدد 84، صيف 2005.

144-ريكور بول: الاستعارة والمشكل المركزي للهيرمينوطيقا، تر: طارق النعمان، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، العدد 60، فلسطين، صيف 1999.

145-زين الدين ثائر: عن ألف ليلة وليلة في الأدب الأوربي، مجلة الموقف الأدبي، أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 510، 1 أكتوبر 2013.

146-ستاروبانسكي جان: نحو جمالية للتلقي (تقديم جان ستاروبانسكي للترجمة الفرنسية لكتاب هانس روبيرت ياوس (Pour une esthétique de la réception)، تر: محمد العمري، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع6، المغرب، 1 أكتوبر 1992.

147-سعيد إدوارد: فرويد وغير الأوربيين، تر: فاضل جكتر، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، العدد 72-73، فلسطين، صيف 2003.

148-سلدن رامان وبروكس بيتر: النظريات الموجهة نحو القارئ، تر: محمد نور النعيمي، مجلة الآداب الأجنبية، تصدر عن إتحاد الكتاب العرب، العدد 106، 107، سوريا، 1 يوليو 2001.

149-سلدن رامان: النظريات الأدبية الماركسية، تر: محمد نور نعيمي، مجلة المعرفة، شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 415، دمشق، سوريا، 1 أفريل 1998.

150-شحيد جمال: ألف ليلة وليلة في الأدب الفرنسي حتى الثورة الفرنسية، مجلة المعرفة، شهرية تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، العدد 191، 192، ، دمشق، سوريا، 1 فبراير 1978.

151-لوديرير ماريان: النظرية التأويلية في الترجمة، تر: محمد أحمد طجو، مجلة الآداب العالمية، فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد 141، دمشق، سوريا، شتاء 2010.

152-مابرو جودي: تصورات الرحالة الغربيين عن النساء في الشرق الأوسط، تر: ثائر ديب، مجلة الآداب الأجنبية ، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، العدد111، سوريا، دمشق، يوليو 2002.

153-محمد طلبة منى: عالمية الأدب من منظور معاصر، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مج33، عدد2، الكويت، 2004.

154-المناصرة عز الدين: إدوارد سعيد والنقد الثقافي المقارن: قراءة طباقية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 64، القاهرة، مصر، 2004.

155-مهنانة إسماعيل: نشأة الهيرمينوطيقا في فكر هايدجر، مجلة دراسات، قسم الفلسفة، جامعة منتوري قسنطينة، 2010.

156-موريتي فرانكو: تأملات في الأدب العالمي، مجلة الكرمل، فصلية ثقافية تصدر عن الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، العدد 86، فلسطين، شتاء 2006.

157-الموسوي محسن جاسم: المقارنة والتناص، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 26، مج 7، المملكة العربية السعودية، ديسمبر 1997.

158-نعوم عبد الفتاح: مساهمة الاستشراق الأنغلو-أمريكي في صعود دراسة المناطق، مجلة تبيّن للدراسات الفكرية والثقافية، فصلية تصدر عن المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، عدد 9، مج3، صيف 2014.

خامسا: الموسوعات

159-موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، ج9 (القرن العشرون: المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية)، تر: مجموعة، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 919)، ط1، القاهرة، مصر، 2005.

160-موسوعة كمبردج في النقد الأدبي، مج: 8 (من الشكلانية إلى مابعد البنيوية)، تر: مجموعة، المجلس الأعلى للثقافة (ضمن المشروع القومي للترجمة، العدد 1045)، القاهرة، مصر، 2006.

سادسا: الرسائل

161-مصيلحي نوفل أحمد عطية أحمد: العقل التواصلي: دراسة في نظرية الحقيقة عند جادامر، رسالة ماجستير، جامعة الزقازيق،كلية الآداب، قسم الفلسفة، 2006.

سابعا: المراجع باللغة الفرنسية

162- Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, Mis en ordre & publié par M. DIDEROT et M. D'ALEMBERT, Nouvelle édition, chez Pellet, Imprimeur – Libraire, Tome 10, GENEVE .

163- Group : Le comparatisme Aujourd'hui, textes réunis par Sylvie Ballestra-puech et Jean-Marc Moura, Edition du conseil scientifique de l'Université Charles-de- Gaulle- Lille3 (collection UL3 travaux et recherches), 1999 .

164- Dinet Etienne, et Ben Brahim Slimane: Tableaux de la vie arabe, Marsa, Alger, 2003.

165- Lavocat Françoise: LE COMPARATISME COMME HERMÉNEUTIQUE DE LA DÉFAMILIARISATION , Article publié le 5 Avril 2012, vox - poetica (Lettres et science humaines), URL : http : www. vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html

ثامنا: المراجع باللغة الإنجليزية

166- Gadamer Hans-Georg, Philosophical hermeneutics, Translated and Edited by David E. Linge, University of California press, U.S.A, 1977 .
167- Tylor Edward B.: Primitive Culture: Researches Into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom, Vol 1, John Murray, second edition, Albemarle street, LONDON, 1873 .
168- Vasvári Louise O and Tötösy Steven de Zepetnek (eds), Imre Kertész and Holocaust Literature (In the series of Comparative Cultural Studies), Purdue University Press, Indiana, U.S.A, 2005 .
169- Tötösy de Zepetnek Steven and Vasvári Louise O: Synopsis of the Current Situation of Comparative Humanities in the U.S. and Europe, [online article], 452ºF. Electronic journal of theory of literature and comparative literature, 2011. On: http:// www.452f.com/index.php/en/totosy-vasvari.html.
170- Tötösy de Zepetnek Steven (ed), Comparative Cultural Studies and Michael Ondaatje's Writing (In the series of Comparative Cultural Studies), Purdue University Press, Indiana, U.S.A, 2005.
171- Rivkin Julie and Ryan Michael (editors), Literary Theory: an Anthlogy, 2ed edition, Blackwell, Oxford, UK, 2004.
172- Spivak Gayatri Chakravorty: death of a discipline, Columbia University Press, New York, 2003.
173- Spivak Gayatri Chakravorty: Can the Subaltern Speak? In: Colonial Discourse and Post-colonial Theory A reader, Edited by: Patrick Williams and Laura CHrisman, Columbia University Press, New York .
174- Comparative Literature in the age of multiculturalism, Edited By Charles Bernheimer, The John Hopkins University press, Baltimore and London, 1995 .

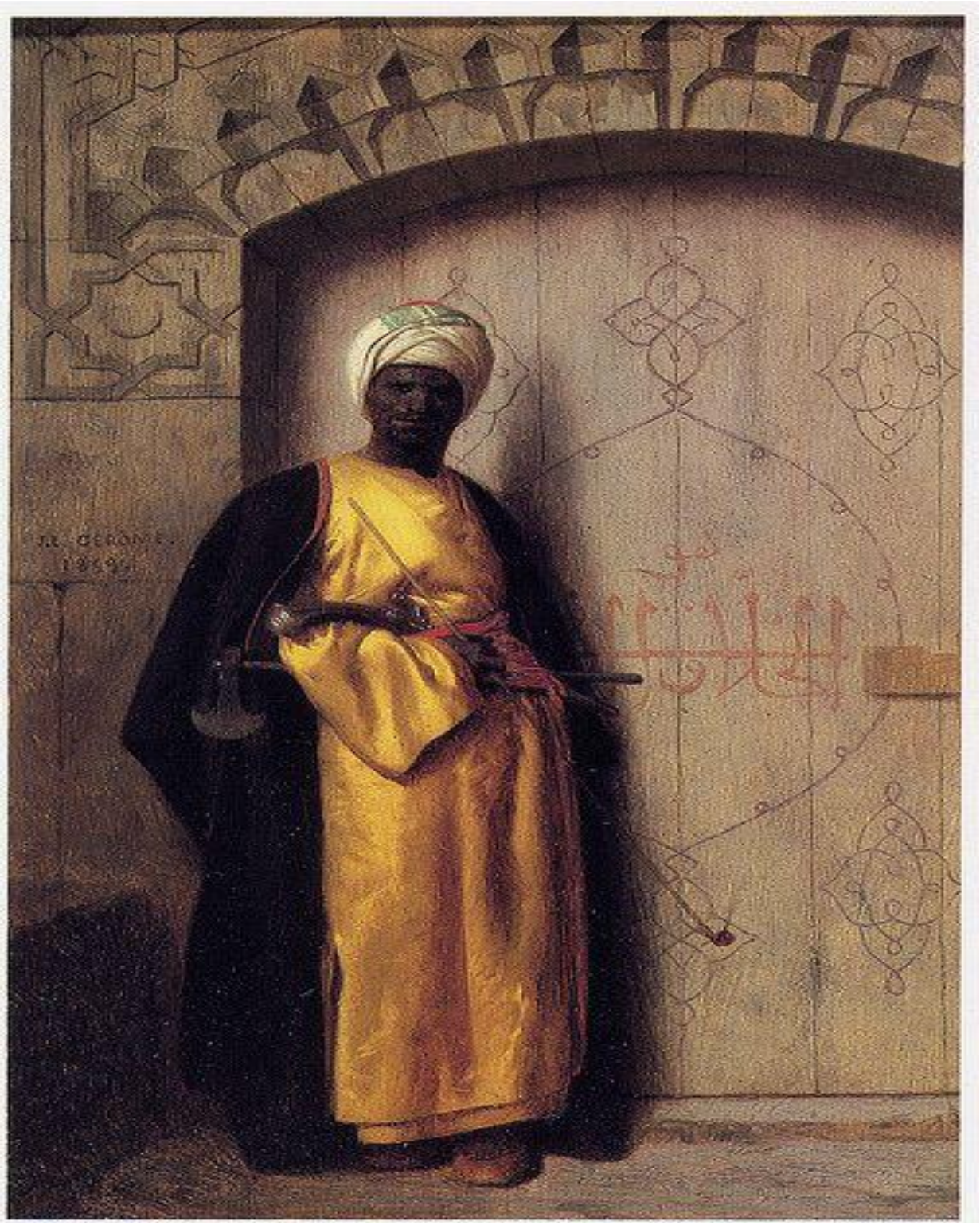
تاسعا: المواقع الإلكترونية

175- الشيح محمد: ما معنى "التنوير"؟ سؤال التنوير وحيثياته وأجوبته في الفكر الغربي، مجلة تفاهم، مجلة فصلية فكرية إسلامية إلكترونية، العدد43، السنة الثانية عشرة، شتاء 2014. متاحة على الرابط:
http://tafahom.om/index.php/nums/view/7/141

176-فاتيمو جياني وسانتياقو زبالا: الهيرمينوطيقا الفوضوية، تر: جمال بلقاسم، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث (نسخة إلكترونية)، الرباط، المملكة المغربية، 2017. متاح على الرابط:
http://www.mominoun.com/articles/%D8%A7%D9%84%D9%87%D8%B1%D9%85%D9%8A%D9%86%D9%88%D8%B7%D9%8A%D9%82%D8%A7-%D8%A7%D9%84%D9%81%D9%88%D8%B6%D9%88%D9%8A%D8%A9-4795

ملحق اللوحات

التشكيلية



Jean-Leon Gerome " The Guard of the Harem " (1859)

الملحق رقم (1)

Filippo Baratti "In The Harem " (1881)

الملحق رقم (2)

John Frederick Lewis "The Harem" (1851)

الملحق رقم (3)

Eugène Delacroix "Femmes d'Alger dans leur appartement " (1834)

الملحق رقم (4)

Ange Tissier "Une Odalisque algérien et son esclave " (1860)

الملحق رقم (5)

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة:..... أ

الفصل التمهيدي: الهيرمينوطيقا والتأسيس ما بعد البنيوي للمقارنة: البعد التواصلي للفهم عند غادامير.....14

1- عالمية الهيرمينوطيقا: 21

2- الفهم بوصفه تفاهما: 27

3- الترجمة بوصفها تأويلا مضاعفا للآخر.....37

3-1 ترجمة الآخر: البنية اللغوية والإمكانات التواصلية 39

3-2 ترجمة الآخر: تهافت التوجه العلمي..... 47

3-3 ترجمة الآخر: المنعرج الهيرمينوطيقي للدراسات الترجمية ما بعد البنيوية 55

الفصل الثاني: نظرية التلقي والمقارنة.....60

1- التاريخ الأدبي من الوضعية إلى التلقي: تحولات المقارنية.....65

1-1 نقد الخلفية المثالية للتاريخ 67

1-2 نقد الخلفية الوضعية للتاريخ 68

1-3 نقد الخلفية الماركسية للتاريخ..... 70

1-4 نقد الخلفية الشكلانية للتاريخ..... 74

1-5 تاريخ التلقي بوصفة مدخلا جديدا للمقارنة..... 76

2- فاعلية الأثر الأجنبي في توجيه أفق التوقع: 83

2-1 خصوصيات تلقي الأثر الأجنبي..... 84

2-2 سمة "الأجنبية" وقيمة "الجدة" 89
2-3 الوسيط الترجمي كإمكان للتلقي الأجنبي..... 92
2-4 ألف ليلة وليلة بإزاء أفق التوقع الأوربي 94
3- التلقي والتواصل الأدبي العالمي:..... 101
3-1 البنية الهيرمينوطيقية للتواصل الأدبي.....103
3-2 الخلفيات المعرفية للمتلقي وفاعلية التلقي التواصلي 105
3-3 الأدب العالمي بوصفه مجالا للتواصل 109
3-4 التلقي المقارن للأدب وإمكانات التواصل.....114
الفصل الثالث: الدراسات الثقافية والمقارنة..... 118
1- من الثقافة إلى الدراسات الثقافية المقارنة: 119
1-1 الثقافة والحدود المتلاشية 123
1-2 المرتكز الهوياتي للدراسات الثقافية: 129
1-3 الدراسات الثقافية المقارنة 137
2- الدراسات الثقافية المقارنة: مدخل ماركسي..... 149
2-1 نقد مركزية الثقافة الرأسمالية الكونية.....156
2-2 نقد التنوير بوصفه إمبريالية ثقافية عالمية 163
3- الاستشراق والتمركز الثقافي: المرأة الشرقية بالريشة الغربية 171
3-1 المضمون الكولونيالي للاستشراق:.....172
3-2 تأويل/تعرية المتخفي في فن الرسم الاستشراقي 177
3-3 المرأة الجزائرية بريشة الرسامين الأوربيين:.....181
3-4 تمظهرات فعل "التعرية" في لوحات إيتيان دينيه: 188

الفصل الرابع: الدراسات ما بعد الكولونيالية والمقارنة 191

1- ما بعد الكولونيالية والتحديد الهوياتي المقارن للثقافة:..... 192

1-1 الانفتاح ما بعد الحداثي والإمكانات التواصلية للنقد ما بعد الكولونيالي 194

2-1 الهيرمينوطيقا السياسية لمرحلة ما بعد الكولونيالية: حدود تأويلية الآخر 202

3-1 الأدب المقارن من منظور أعلام ما بعد الكولونيالية: 213

2- نقد الخطاب الثقافي في النظرية ما بعد الكولونيالية: الخطاب الغربي والآخر 229

1-2 القراءة الطباقية: الصراع الهوياتي داخل النصوص الغربية 229

2-2 سيادة منطقة المابين: الهجنة الهوياتية في عالم ما بعد الكولونيالية 237

3-2 أبجديات الدائرة الهوياتية: القومية والكوسموبوليتانية في عالم ما بعد الكولونيالية.....251

خاتمة:.....257

قائمة المصادر والمرجع:.....263

الملاحق: 283

فهرس الموضوعات: 288

ملخص الأطروحة:

تتناول هذه الأطروحة بالدراسة البعد المقارني الكامن داخل النظريات ما بعد البنيوية، وهي من خلال هذا البعد تحاول أن تثبت مجموعة من الخصائص الجديدة والمتميزة التي اكتسبها الأدب المقارن أثناء اتصاله بهذه النظريات المختلفة، ولأنه يستحيل دراسة كل النظريات ما بعد البنيوية انطلاقا من هذا المدخل المقارني، فإننا اكتفينا بتسليط الضوء على ثلاث منها، وهي على التوالي: نظرية التلقي، الدراسات الثقافية، الدراسات ما بعد الكولونيالية، اعتقادا منا أنها قادرة على منحنا نظرة متكاملة عن النتائج التي يمكن أن يفرزها التلاقح الأكيد بين الأدب المقارن وهذه النظريات، أما المدخل الذي افترضنا أنه يجمع كل هذه النظريات ما بعد البنيوية، فهو المدخل الهيرمينوطيقي، لهذا أفردنا له فصلا تمهيديا، حاولنا خلاله أن نستكشف من جهة طبيعته المقارِنة الأصيلة، وأن نثبت من جهة أخرى كونه المرتكز الفلسفي الأكثر مشروعية لكل نظريات ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، أما الفصول الثلاثة الموالية، فقد كان كل واحد منها يتناول إحدى النظريات في علاقتها بالمقارنة؛ فتناول الفصل الثاني علاقة نظرية التلقي بالمقارنة، ليس فقط كعلاقة خارجية، بل كإمكانية داخلية أصيلة، من خلال تحليل المرتكزات التي تقوم عليها هذه النظرية، أما الفصل الثالث، فقد تناول بالطريقة نفسها الأبعاد المقارنية والتأويلية داخل مجال الدراسات الثقافية، وهو ما أصبح يعرف بمصطلح "الدراسات الثقافية المقارنة"، بينما تم إفراد الفصل الرابع لمناقشة الأبعاد المقارنية داخل الدراسات ما بعد الكولونيالية، حيث يبرز أعلام هذه الدراسات أمثال إدوارد سعيد وهومي بابا وغاياتري سبيفاك، كأعلام للأدب المقارن أيضا، وخلال كل هذه النظريات، حاولنا أن نثبت الترابط غير القابل للانفصام بين الأضلاع الثلاثة للدراسات المعاصرة: ما بعد البنيوية، التأويل، المقارنة، حيث انتهينا من كل هذا إلى تخطيط أبعاد جديدة للمقارنة، بالموازاة مع تأكيد عدم إمكانية تجاوز البعد المقارني عند الحديث عن نظريات ما بعد البنيوية.

Résumé de la thèse:

La présente thèse a pour objectif l'étude de la dimension comparative dans les théories post-structurelles, et cherche à établir l'ensemble des nouvelles et distinctes caractéristiques acquises par la littérature comparée en relation avec ces différentes théories. Alors qu'il est impossible d'étudier toutes les théories post-structurelles à partir de cette approche, nous allons nous suffire de mettre la lumière sur trois d'entre elles, savoir la théorie de la réception, les études culturelles et les études postcoloniales, dans la conviction qu'elle sont capables de nous donner une vision complète sur les résultats qui peuvent surgir par l'interaction entre la littérature comparée et ces théories, L'approche que nous avons supposée en mesure de combiner toutes ces théories post-structurelles est l'approche herméneutique. C'est pourquoi nous lui avons dévoué un chapitre préliminaire, au cours duquel nous avons essayé d'explorer sa nature comparative originale, et de prouver qu'elle représente une assise philosophique la plus légitime pour toutes les théories post-structurelles et postmodernistes. Chacun des trois autres chapitres traitait une théorie dans sa relation avec la comparaison. En revanche, le deuxième chapitre est réservé à la relation entre la théorie de la réceptrice et la comparaison, non pas seulement comme une relation externe, mais comme une possibilité intrinsèque à travers l'analyse des fondements de cette théorie. Le troisième chapitre est de la même manière consacré à l'étude des dimensions comparatives et interprétatives dans le domaine des études culturelles, ou ce qui est désormais appelé les «études culturelles comparées». Le quatrième chapitre est voué à la discussion des dimensions comparatives dans les études postcoloniales, où émergent quelques théoriciens à l'instar d'Edward Said, Homi Bhabha Gayatri Spivak à titre de théoriciens dans la littérature comparée. A travers ces théories, nous avons tenté d'établir l'indissociable relation des trois facettes des études contemporaines, savoir : poststructuralisme, interprétation, comparaison. Pour conclure cette étude, nous avons pu esquisser de nouvelles dimensions pour la comparaison, parallèlement à l'affirmation que la dimension ne peut pas être dépassée lorsqu'il s'agit de parler sur les théories post-structurelles.

Summary of the thesis:

The aim of this thesis is to study the comparative dimension in post-structural theories, and to establish all the new and distinct characteristics acquired by comparative literature in relation to these different theories. While it is impossible to study all the post-structural theories within this approach, it will be sufficient to shed light on three of them, namely the theory of reception, cultural studies and postcolonial studies, believing that they are able to give us a complete view of the results that may arise from the interaction between comparative literature and these theories. The approach we supposed to be able to combine all these post-structural theories is the hermeneutic approach. That is why we devoted to it a preliminary chapter, in which we tried to explore its original comparative nature, and to prove that it represents the most legitimate philosophical foundation for all post-structural and post-modernist theories. Each of the other three chapters dealt with a single theory in its relation to comparison. On the other hand, the second chapter is devoted to the relation between reception theory and comparison, not only as an external relation, but as an intrinsic possibility through the analysis of the foundations of this theory. The third chapter is similarly devoted to the study of comparative and interpretative dimensions in the field of cultural studies, or what is now called "comparative cultural studies". The fourth chapter is devoted to the discussion of comparative dimensions in postcolonial studies, where some theorists like Edward Said and Homi Bhabha Gayatri Spivak emerge as theoreticians in comparative literature. Through these theories, we have tried to establish the indissociable relation of the three facets of contemporary studies, namely: poststructuralism, interpretation, comparison. To conclude this study, we have been able to sketch new dimensions for comparison, along with the assertion that the dimension can not be exceeded when talking about post-structural theories.