المحمول الثقافي الغربي في الرواية العربية المعاصرة
نماذج مختارة

د/ جمال مباركي
جامعة بسكرة – الجزائر

تمهيد: في مفهوم المثاقفة(l'Acculturation):

المثاقفة مصطلح سوسيولوجي أنثروبولوجي(*) ذو معان متداخلة تقريبية، وبصفة عامة يطلق على دراسة التغيير الثقافي الذي يحصل ويتحقق نتيجة لشكل من أشكال الاتّصال بين الثقافات (الاستعمار– الرحلات– الأسفار– المبادلات التجارية– الجوار– الترجمة...) وتؤدّي المثاقفة إلى اكتساب عناصر جديدة بالنسبة لكلتا الثقافتين المتّصلتين. (1)

وفي حقل علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية، يدلّ مصطلح المثاقفة على ظاهرة تأثير وتأثر الثقافات البشرية بعضها ببعض بفعل اتّصال واقع فيما بينها، أيًّا كانت طبيعته أو مدّته. كما يدلُّ على العمليات والآليّات التي بمفعولها تتأثر ثقافة جماعة بشرية معيّنة، وتتكيّف جزئيا أو كلّيًا، مع مكوّنات ثقافة جماعة بشرية أخرى توجد في حالة علاقة معها. والمثاقفة بمعنى آخر نوع من ردّ فعل كيان ثقافي معيّن، تجاه تأثيرات وضغوط ثقافية تأتيه من خارجه، وتمارس عليه مباشرة أو عن طريق غير مباشر، علانيّة أو بكيفية خفية تدريجية. إنها طريقة التفاعل والتكيف مع ثقافات الآخرين المغايرة إراديًّا أو اضطراريًّا، إما بكيفية واعية ومقصودة، وإما بكيفية لا شعورية تقبّلية.(2)

وقد يقصد بهذا المصطلح أحيانًا التكيف الحضاري والتمثيل وحوار الثقافات؛ أي اقتباس شعب سواء أكان غالبًا أم مغلوبًا، مستعمِرًا أم مستعمَرًا لثقافة شعب آخر، وليس بالضرورة حصول التثاقف من الغالب على المغلوب فيكون هذا الأخير منفعلا وليس فاعلا، والمفهوم الاستعماري للمثاقفة يرى بأن الشعوب المغلوبة قد ترفض الحضارة الغالبة فتفنى، وقد تقبلها وتتكيف معها، وقد لا تتكيف لأنها لا تطابق حاجاتها ومزاجها، وهذا مفهوم استعماري للتغير الحضاري قدّمته الأنثروبولوجيا الحضارية الغربية.[3]

ويرى محمد عابد الجابري أن المثاقفة أو حوار الثقافات من المفاهيم الجديدة – وإن كان وجود هذا المصطلح بالقوة قديمًا– ارتبط وجود هذا المفهوم برد فعل على مفهوم صراع الحضارات، فعندما نشر هنتجنتون نظريته حول "**صدام الحضارات**" رفضها كثيرون ومن ثم أراد بعضهم أن يجد بدلا عنها وهو حوار الثقافات أو حوار الحضارات. ويرى الجابرين أن من يقول بحوار الثقافات يقع في شبّاك هنتنغتون نفسه، لأنه من الناحية التاريخية لا معنى لحوار الثقافات؛ فالثقافات تتداخل(Interférence) وتتلاقح. وهذا التداخل يتم بشكل عفوي لا إرادي، ليس بشكل مخطط له وإلاّ أعتبر غزوًا ثقافيا وخاصة إذا مورست المثاقفة تحت ضغوط معينة من الغالب على المغلوب مثلما فعلت بعض الدول الاستعمارية على الشعوب المستعمرة في محو شخصية هذه الشعوب وخاصة اللغة والدين والعادات والتقاليد لتصبغها بثقافة جديدة هي ثقافة المستعمر.

فالثقافات تتحاور وتتداخل وتتلاقح وتتنافس بشكل عفوي، وليس عبر تنظيم المؤتمرات أو الندوات. إن المثاقفة تتم عن طريق الاحتكاك الحضاري عبر قنوات ووسائط مختلفة[4]. وفي غالب الأحيان يتحقق فعل

"التثاقف" تحت تأثير ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية، من أهمها وقائع الاتّصال بثقافات أخرى مغايرة، وفرص التعامل والتفاعل معها إما إيجابا أو سلبا. وهذا الشكل من التّواصل بين الثقافات البشرية والمتنوّعة عبر التاريخ في الشرق والغرب أو بينهما؛ إي بين شعوب هذا الثنائي(الشرق والغرب)هو ما يعبّر عنه اليوم بواسطة مصطلح المثاقفة (Acculturation).[*]

– المثاقفة– إذًا– مصطلح حديث ينتمي إلى الحقل المفاهيمي للأنثروبولوجيا الثقافية، وعلم الاجتماع، وكان قد اقترح من طرف علماء أنثروبولوجيين أمريكيين منذ سنة1880م[5]. أما اليوم فقد أصبح مفهومًا جوّالاً ينتقل بين فروع معرفية مختلفة كالأدب المقارن والنقد مثلاً.

ولا ريب أن المثاقفة على صيغة(مفاعلة)، وهي صيغة تدل على المشاركة والمصاحبة؛ أي الاشتراك في ثقافة معينة والتبادل بين ثقافة وأخرى. والثقافة كما عرّفها اللبناني د. لؤي صافي، هي"المحتوى الأخلاقي والفكري الذي يوجّه السّلوك العام، ويحدد الفعل الجماعي المشترك لمجموعة سكانية محددة".[6]

كما يقصد بالثقافة مجموعة الخصائص المحددة لمجتمع ما، فنقول مثلا ثقافة صينية، ثقافة عربية أو غربية...كما أنّها تعني مجموعة المفاهيم والقيم والخبرات المشتركة لمجتمع أو جماعة ما، تتجلّى عمليًّا من خلال أسلوب في الحياة، أو من خلال مؤسسات وقوانين وقواعد وسلوك وأساليب تنظيم وإنتاج لهذا المجتمع.[7]

ورغم أن "حوار الثقافات" عملية كانت تحدث بين الناس والشعوب والدّول دون تأصيل أو تقنين أو دراسة، فإن هذا المفهوم"حوار الثقافات" أصبح من المفاهيم والمعاني المستحدثة، التي ظهرت في المواثيق

والمعاهدات الدولية، في النّصف الأخير من القرن العشرين، بهدف إيجاد نوع من التفاهم وإزالة التوتر بين الأجناس البشرية ذات الخصوصيات الثقافية في الشرق والغرب.

أولا: مثاقفة العرب للغرب في الرواية العربية:

يرى الباحثون أن المثاقفة آلية من أبرز آليات حوار الثقافات والحضارات والعلاقات المختلفة بين الشعوب والأمم، تلك العلاقات التي نشأت منذ أقدم العصور، وأطلقت عليها مسميات عديدة مثل: الأخذ والنّقل والمحاكاة والتقليد والتأثير والتأثّر...إلى أن برز علم الأدب المقارن في القرن التاسع عشر ليهتمّ أكثر بعلاقة أدب أمّة ما ببقية مبادين المعرفة الأخرى المختلفة عنه لغة وثقافة، والكشف عن الصّلات والوسائط التي أسهمت في تلك المثاقفة؛ لذلك عُني الأدب المقارن بدراسات الترجمة والاستشراق والاستغراب وأدب الرّحلات وصورة الآخر..واختزل هذا البحث الواسع في حقل واحدٍ شامل أطلق عليه «المثاقفة»، وأصبحت "فرعا أساسيا في «نظرية المقارنة». بل يمكن أن تصبح « نظرية المثاقفة» فرعا من فروع النقد، أو حقلا مستقلا تمام الاستقلال".[8]

وقد رأى المختصون في «الأدب المقارن» أن التفاعل الثقافي بين الأمم والشعوب هو الآلية التي ينبغي أن تحظى بالاهتمام والدراسة، لذلك أضحت «المثاقفة» أهم ميادينه البحثية التي يمكن أن تضطلع بدور كبير ومهمّ في دراسة أهم آليّات حوار الحضارات وتوجهيها. [9]

أ) فضاء المفهوم والغرب:

يتحرك فضاء المثاقفة في العصر الحديث في فضاء يعمل لصالح الغرب، بحيث لا يخرج عن المفهوم الغربي المتمركز على ذاته، حين يجعلها تتم من جهة واحدة تختزل تعايش وتلاقح ثقافات مختلفة في ثقافة

أورو–أمريكية، ترى نفسها مركزا يتحاور مع ثقافات هامشية وبدائية؛ أي أن المثاقفة لا تحدث بين أمتين أو شعبين أو حضارتين متساويتين، وإنما تتمثل في علاقة غالب بمغلوب وقوي بضعيف، لذلك نجد مفهومها يعمل لصالح الغرب. فهي "تبادل ثقافي بين شعوب مختلفة وبخاصة تعديلات تطرأ على ثقافة «بدائية» نتيجة احتكاكها بمجتمع أكثر تقدما".[10]

المثاقفة هي عملية التغيير أو التطور الثقافي الذي يطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو شعوب بأكملها تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال وتفاعل يترتب عليها حدوث تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في الجماعات كلها أو بعضها.

وهي بعكس الغزو الثقافي إذا كانت توافقية حوارية، لأنها لا تحمل في طياتها الرّغبة في إضعاف الآخر وجعله تابعا، ومعاملته بنظرة استعلائية، لا تقوم على الاحترام والتسامح والاعتراف بثقافة الآخر، واختلافه، لأن الهدف الأسمى من المثاقفة الاغتناء المتبادل باعتبارها"رافدا مهمًّا تسعى كل أمّة من خلاله إلى معرفة الآخر واستثمار ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية، وإلى تنميّة كيانها الثقافي بشكل خلاّق وغير مُضرٍّ بمقومّات الهويّة القومية وثوابتها".[11] وقد تحمل معنى الغزو الثقافي إذا كانت موازين القوى غير متكافئة، مما يحملها معاني الهيمنة والصدام والاجتثاث والاستئصال.

ويقف عز الدين المناصرة عند جملة من التعريفات للمثاقفة ويقوم بتفكيك عناصرها ليستخلص منها ما يأتي:

أولا: تتم المثاقفة بتوفر طرفين.

ثانيا: تتم المثاقفة بالقوة أو القبول.

ثالثا: قد تحمل المثاقفة معنى التعالي عند طرف والدونية عند طرف آخر.

رابعا: تحمل المثاقفة معنى الفترات الانتقالية والصراع بين الطرفين(الاستعمار).

خامسا: تحمل المثاقفة معنى الاتّصال والتواصل والانفتاح والتبادل الثقافي الايجابي.

سادسا: تفيد المثاقفة معنى التأقلم مع ثقافة الآخر والاندماج فيه فيساعد ذلك في إضافة عناصر جديدة إلى ثقافة الآخر.

سابعا: قد تؤدي المثاقفة إلى ازدواجية في الشخصية حيث تبقى حائرة بين عناصر الهويّة الأولى وبين العناصر الجديدة. وقد يفضي ذلك إلى رفض الثقافتين دون طرح البديل. (12)

ب: الرواية العربية والغرب:

تأثرت الرواية العربية منذ نشأتها إلى اليوم بالفكر الغربي عموما وبالرواية الغربية بالخصوص شكلا ومضمونا، لذلك اعتبرها كثير من النقاد إلهاما غربي الأصل(*)؛ حيث سكن الغرب متنها وهوامشها، تغترف منه وتحيل إليه، على امتداد تاريخها الممتد لحوالي مئة عام. إذ نلمس تأثير الرّواية الفرنسية وإلى حدّ ما الرّوسية ما قبل الخمسينيات، وتأثير الرّواية التاريخية للإنكليزي والتر سكوت(walter Scott)، إلى جانب الفرنسي الكسندر دوماس الأب ((Alexandre Dumas(Père) في تجربة جورجي زيدان الرائدة في كتابة الرّواية التاريخية. وبعد خمسينيات القرن العشرين بدأ التأثير الفرنسي في البداية ثم الرّوسي في التراجع التدريجي، ليبدأ الروائيّون العرب بتلقي تأثيرات الآداب الرّوائية الأخرى، وخاصة الإنجليزية والأمريكية، تبعا لما أتيح لهم قراءته في لغته الأصلية أو

مترجما. فالتمثيل الإبداعي للغرب كان مبكرا نسبيّا، بل واكب إلى حدّ كبير الاتصّال الحضاري المتحقق بين الشرق والغرب، وعكست الكتابة الرّوائية "صدمة اكتشاف الآخر الأوروبيّ منذ وقت مبكر، ولكن الغريب أن هذه الصّدمة لم تتوقف منذ زمن الاكتشاف الأول لغرب التحديث إلى زمن العولمة الحالي". (13)

ولا شكّ أن هذا التأثير بالغرب قد مرّ بعدة مراحل:

- **المرحلة الأولى:** مثلها كل من رفاعة الطهطاوي في «تخليص الإبريز في تلخيص باريز» (1834)، وعلى مبارك في «علم الدين»(1836)، وأحمد فارس الشدياق في «الساق على الساق فيما هو الفرياق»(1887)، ومحمد المويلحي في «حديث عيسى بن هشام، أو فترة من الزمن»(1905)، وهي المرحلة التي سبقت الحرب العالمية الأولى، اقتصرت فيها السرديات العربية على وصف الغرب أو لبعض جوانبه، مع بيان الرأي أو الآراء التي قد تكون في "شكل الانطباعات الشخصية".(14)

- **المرحلة الثانية:** وهي المرحلة التي تأسست فيها الرّواية العربية فنيا في جل الأقطار العربية بعد الحرب العالمية الأولى، وامتدت هذه المرحلة إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية، ومن سماتها الانفتاح على الغرب – إجبارا أو اختيارا– وتفعيل علاقة العرب بالغرب وترسيخها، ومن أهم الأعمال الرّوائية العربية في هذه الفترة«عصفور من الشرق»(1938) و«قنديل أم هاشم»(1944) و«الحي اللاتيني»(1953)...، فرغم ذاك الجدار النفسي والحضاري الذي يلين تارة ويتصلب تارة أخرى بين الحضارتين الشرقية والغربية، إلاّ أننا نلمس في هذه الرّوايات"محاولة فهم واستيعاب عقلي ووجداني عميق للغرب، دون التملّص من الانتماء إلى الشرق بإيجابياته وسلبياته، عبر فهم ضمني للصراع الحضاري بين الشرق

والغرب في مرحلة تشهد بلا أدنى شكّ تفوّقا حضاريا للآخر، الأمر الذي ربّما كان وراء تباين مواقف أبطال هذه الرّوايات، بل أحيانا تباين مواقف البطل الواحد وتذبذبها من الغرب والإنسان الغربي".[15]

وأبطال هذه الروايات تنطبق عليهم رؤية عالم بسيكولوجية الأعماق(Psychologie des profondeurs) وكتشف اللاشعور الجمعي(Inconscient Collectif) "كارل غوستاف يونغ"(Karl Gustave Yung) حينما قال: "إن الإنسان إذا تعرّض لحضارة أقوى من حضارته فإنه يكون أحد اثنين، إمّا أن يكون من ذلك النوع الانطوائي الذي ينكفئ إلى ماضيه ويحتمي به هروبا من وقع الصّدمة، وهذا توجيه سلبي، أو أن يلجأ إلى امتصاص هذه الصّدمة الحضارية وتجاوزها ظنًّا منه أنّه يتغلب عليها، وهذا هو النوع الانبساطي".[16]

أما **المرحلة الثالثة:** فتمتد من نكسة حزيران(1967) إلى حرب الخليج الثانية، وهذه المرحلة وإن كانت امتدادا للمرحلة السّابقة، فهي أكثر استيعابا لثنائية الشرق والغرب، فقد بدا أبطال غالبية المتن الرّوائي أكثر إيجابية وأنضج وعيا في تعاملهم مع الغرب. [17]

وفي كل هذه المراحل يحضر المحمول الثقافي الغربي مع تفاوت في هذا الحضور من مرحلة إلى أخرى كوجه من وجوه المثاقفة لدى الدارس وفي ما يدرسه من متن روائي.

فالتلاقح الثقافي بين الرّواية العربية والمنظومة الفكرية الغربية واضح في متن الرّواية العربية، حيث جاءت محمّلة بالمقبوسات، أو تحويل أو تشرّب أقوال من نصوص غربية مغايرة، أو متفقة في الجنس والنوع والنمط، على شكل تداخل نصوص أو تناص بينها وبين الفكر الغربي، في الصياغة والدلالة وطريقة البناء؛ أي أن النّص الرّوائي العربي في صيغته

العلائقية يحاور بنى نصية غربية عديدة، قد يكون هذا الحوار محاكاة للبنية الهيكلية لبعض النصوص الغربية، أو يدخل في علاقات متشابكة مع نصوص أخرى كثيرة، مستدعيّا، أو مقتطعا منها عناصر نصيّة بمثابة أجنحة نصية، تثري التجربة الرّوائية. (18)

ومن نماذج هذا التلاقح الثقافي ذلك التشابه الكبير في طريقة البناء الرّوائي لبعض الروايات العربية مع نظيراتها الغربية، مثل رواية« الأشجار واغتيال مرزوق» النص المركزي الأول في عالم عبد الرحمن منيف الرّوائي، الذي تتناسل منه كل رواياته اللاحقة، وتتعالق في طريقة البناء(الهيكلية الرّوائية) مع رواية غربية سابقة تمثل أيضا النص المركزي لها؛ حيث دخلت معها في علاقات تثاقفية متعددة، تبدأ بطريقة بناء الرّواية، وفي الصّياغة القائمة على الحوار المبني على السّؤال والجواب، بل أحسب أن استدعاء الشخصية«كاترين» المرأة الغربية كان من رواية«زوربا اليوناني»(19).

فالقارئ لهذه الرواية يستشف أن طريقة بنائها قامت على أساس الحوار بين صوتين بارزين من بدايتها إلى نهايتها، هما: صوت الرئيس وصوت زوربا.

الأول: يسال طالبا المزيد عن حياته الماضية وخبرته ورؤيته للكون والحياة.

والثاني: يجيب بصدق وكبرياء رجل خبر الحياة، وأحيانا ببلاغة الصمت.

ويبدو أن عبد الرحمن منيف قد قرأ هذه الرّواية واستفاد منها كثيرا في طريقة بناء روايته«الأشجار واغتيال مرزوق»، بل حتى في طريقة

بناء الشخصيات الرّوائية والتصور العام للحياة التي أساسها الصبر والعمل، إذ تقوم هذه الرّواية على الهيكلية نفسها التي قامت عليها رواية «زوربا».

فمثلما في رواية «زوربا» يطالعنا في القسم الأول من رواية «الأشجار واغتيال مرزوق» رجل مثقف نعرف بعد قراءة عديد من الصفحات أن اسمه منصور عبد السلام، أستاذ جامعي يتقن اللغتين العربية والفرنسية، وحاصل على مؤهل عال في التاريخ من جامعة بروكسل، وقام بتدريس التاريخ في الجامعة مدة ثلاث سنوات، يطرد من وظيفته فيقرر الرحيل إلى الجنوب إلى خارج الحدود، بعد أن قبلته فرقة فرنسية مختصة في عالم الآثار والماضي للعمل معها مترجما. وقبل أن يهمّ بالرحيل نجده يحدث نفسه في شكل حوار داخلي، قائلا:"لا تضعف، أتسمع ما أقول لك؟ لا تضعف. وهذه الأشياء الأخيرة، التي تخلّف في نفسك ذكرى أو تخلّف عاطفة، اتركها...إنّهم لا يفكّرون فيك...اْترك كل شيء وراءك. وإذا استطعت، فلا تنظر إلى الخلف أبدا".[20]

وبعد صعوده القطار وفي عربة الدرجة الثانية يثير انتباهه رجل اسمه إلياس نخلة،"كان يبدو في الخمسين، ضعيفا ناتئ عظام الوجه، تبرز رقبته داخل القميص الواسع وكأنها رقبة طير، عيناه بين الرّمادي والأزرق، ضاحكتان بسخرية، وملابسه فضفاضة متناقضة الألوان...". [21]

ويدور بينهما حوار طويل على شكل سؤال وجواب عن السّفر والآثار والعمل والحياة عموما، فيعجب منصور عبد السلام بإلياس نخلة خاصة فيما يتعلق بتجاربه مع الحياة، ولم تنته هذه الحكايات عن الماضي إلاّ بانتهاء الرحلة عندما يتجاوز القطار الحدود ويضبط إلياس نخلة من قبل الجمارك رغم أنه كان يتاجر في الثياب القديمة ليبيعها في أول مدينة بعد الحدود، وفي هذه اللحظات يحدث الفراق بينهما.

وما يستشفه القارئ أن رواية«الأشجار واغتيال مرزوق» قد استفاد كاتبها في تصميمها وبناء هيكلها من رواية «زروبا»؛ حيث قامت على صوتي منصور وإلياس؛ الأول يسأل بإلحاح لتتكشف له أسرار شخصيته فيزداد إعجابا به، والثاني يسترجع ذكرياته في الحياة وحكاياته مع الناس إلى أن يحصل الفراق بين الرجلين. مما يدل على أن هناك تعالقا نصّيا في الهيكلية وتثاقفا من طرف واحد بين الرواية العربية والغربية، وهو الطرف العربي اللاحق.

ولا ينحصر هذا التعالق النّصي في طريقة البناء الرّوائي العام فقط، بل تعدّاه إلى بناء الشخصية الرّوائية والصياغة، حيث نلحظ شبها كبيرا بين الشخصيتين المحوريتين، في «الأشجار واغتيال مرزوق» ونظيراتها في رواية«زوربا اليوناني».

زوربا اليوناني		الأشجار واغتيال مرزوق
الرئيـــــس	=	منصور عبد السلام
زوربـــــا		إليـــاس نخلة

وقد جاءت شخصية إلياس مشابهة لشخصية «زوربا» في الأبعاد الجسمية والنفسية والفكرية، وكذا في العمر والأفعال والتصرفات، إلا أنهما يختلفان في تعبير كل منهما عن انشغالاته الخاصة، وما يفرضه المحيط الذي يعيشه، لذلك يمكن القول: " إن«زوربا العربي» المبثوث في ثنايا«الأشجار واغتيال مرزوق» يختلف عن«زوربا اليوناني» في الروح المحلية التي تحلى بها، وربّما شكلت هذه المزية الافتراق الأهم بين الشخصيتين، وأعطت «زوربا العربي» شيئا من الاستقلالية النصية، أو

شيئا من الانفلات التناصي، أو شيئا من تمايز الشخصية في النص اللاحق عن الشخصية في النص السابق".[22]

فالتعالق بين الشخصيتين حدث على مستوى الملامح القوية التي اتسمت بها كل شخصية في كل رواية، وفرضت نفسها على الرئيس ومنصور عبد السلام، وعلى مستوى المهن والأعمال التي يقوم بها كل واحد منهما، فزوربا يسأله الرئيس: ما نوع العمل الذي تتقنه ؟ فيجيب:

-كل الأنواع، بالأرجل و الأيدي و الرأس، جميعهم.

-وأين كنت تعمل في السابق ؟

-في منجم فأنا خبير في المناجم، كما أني خبير في المعادن، أنا أعرف كيف أحفر الأنفاق. وأهبط إلى الحفر العميقة دون أن أخاف. [23]

وبالإضافة إلى هذه الأعمال فقد عمل في صناعة الفخار، وكما كان بائعا جوالا، يقول:" وكنت أبيع الخردوات متنقلا من قرية إلى أخرى في مقدونيا، وعوضا عن المال كنت استبدل ما أبيعه بالجبنة والصوف والزبدة والأرانب والذرة . ثم أعود وأبيع هذه الأشياء وأكسب ربحا مضاعفا . ففي كل قرية أحلها ليلا، أعلم أين أنام ..." [24]

وإلياس نخله كذلك، عمل في صِنْعَاتٍ كثيرة وانتقل من عمل إلى آخر، صانع دهان، ثم عاملا في البناء، وفي الفرن، وفي معمل البلاط، ودباغ الجلود، ووقاد الحمام، وفي مقهى، وفي الزراعة، ثم بائعا جوالا، حيث اشترى حمارا أبيض قويا سماه سلطانا، يضع في الخرج الذي على ظهره عشرات الحاجات التي يمكن أن تباع في القرى ..وعلى العموم فالعمل والبطالة يتكرران عنده مثلما يتكرر الليل والنهار. [25]

إلياس نخلة يشبه «زوربا» كثيرا في مواجهة مصاعب الحياة بقلب متفائل، وفي التنويع في الأعمال لكسب الرزق مهما كان هذا العمل في

رأي الناس حقيرا، وأكره شيء أليه البطالة يقول إلياس: "لم أترك صنعة إلا وعملت فيها، ومن كل هذه الصِنْعات خرجت مدينا وقد اسودت الدنيا في عيني، أنا أحب يا أستاذ أن آكل لقمتي بعرق جبيني. أريد أن أعمل ولا أطيق أن أظل بدون عمل. أما إذا فشلت في عمل فإني لا أتردد في التفتيش عن عمل آخر مهما كان هذا العمل".[26] فالحياة الحقيقية، في نظر هذين الرجلين هي الحياة اللذيذة الصعبة، ولكل منهما فلسفة، في مواجهة هذه المصاعب.

ولا نغادر رواية «زوربا اليوناني» دون الإشارة إلى أن أحلام مستغانمي قد اشتغلت كثيرا على هذه الرواية الغربية، واستفادت منها صياغةً ودلالةً وتصورًا للحياة في ثلاثيتها«ذاكرة الجسد» و«فوضى الحواس» و«عابر سرير». فالروائي في نظرها سارق بامتياز وسارق محترم[27]، يثري تجربته الروائية بالأخذ من الآخرين.

ولأن معيار نجاح الرواية العربية وبلوغها مصاف العالمية أصبح مرتبطا بمدى تشرب الفكر الغربي وشكله الروائي، فإننا نجد مستغانمي تمتح كثيرا من هذا الفكر المتمثل في أقطابه البارزين من فنانين ومفكرين وأدباء، فأحلام بطلة رواية«ذاكرة الجسد» تشبّه خالدا وهي تتأمله بـــ«زوربا» المعجبة بشخصيته وتصرفاته ونظرته للحياة، " فيك شيء من زوربا. شيء من قامته ..من سمرته ..وشعره الفوضوي المنسق".[28]

كما تستحضر رقصة «زوربا» المستهزئة بصعوبات الحياة، وهي تكتب مأساة البؤس العربي ومشاهد مأساة الوطن، ومن هذه المشاهد "مشهد لو رآه «زوربا» لأجهش راقصا لنساء علقت رؤوسهن على أبواب بيوتهن البائسة في مدينة عربية ... لكن لا تهتم. زوربا ..يا صديق الأرامل لا

تحزن الجميلات الصغيرات لا يترملن. إنهن يزين قصور سادة الحروب العربية".[29]

فزوربا الذي يحول مآسيه إلى رقص، والموت إلى حياة، وجدت أحلام مستغانمي في تجربتها الروائية ما يشبه تجربته، لذلك كثر تناص المثاقفة مع هذه الرواية الغربية، لأن بطلها كان صديقا للأرامل عطوفا عليهن. يقول: "وكنت في أية قرية حللت ليلا، أعرف المكان الذي أختاره للمبيت فيه. ففي كل قرية أرملة رؤوم. أقدِّم لها مكب خيطان أو مشطا، أو منديلا أسود بسبب المرحوم وأنام معها. ولم يكن ذلك باهظ الثمن، إن الحياة الطيبة ليست باهظة الثمن أيها الرئيس".[30]

وبطلة رواية «فوضى الحواس» ومن ورائها الكاتبة أحلام مستغانمي تحب أبطالا من أمثال«زوربا» ومن ورائه كازانتزاكي، فهي تحب الكتاب الذين تكمن عظمتهم في كونهم يقولون لنا الأشياء الأكثر ألما وجدية باستخفاف يذهلنا ، تقول أحلام : " تمنيت دائما لأن أشبههم أولئك الرائعين، الذين يأخذون كل شيء مأخذ عكسه، فيتصرفون هم وأبطالهم بطريقة تصدم منطقنا في التعامل مع الموت والحب والخيانة والنجاح والفشل..والفجائع..والخسارة. ولذلك أحببت زوربا الذي راح يرقص، عندما كان عليه أن يبكي".[31]

وأحلام تواجه الموت بالحياة في عمق المأساة، لذلك تستدعي رقصة «زوربا» وكبرياء رجولته التي يتحدى بها قساوة الحياة، تقول: " وقف مراد، والسيجارة في طرف فمه، وهو يرقص كأنه يراقص نفسه على موسيقى الزاندالي. رقصة لا تخلو من رصانة الرجولة وإغرائها، يتحرك نصفه الأعلى بكتفين يهتزان كأنهما مع كل حركة يضبطان إيقاع التحدي

الذي يسكنه، بينما يتماوج يمنة ويسره ببطء يفضح مزاج شهواته والإيقاع السري لجسده. [32]

فهذه الرقصة تحيلنا إلى رقصة «زوربا» التي رقص فيها مصائبه، زواجه مرات عديدة، المهن التي تعلمها، دخوله السجن وهروبه منه وهروبه إلى روسيا ووفاه ابنه الصغير والوحيد ديمتراكي في شاليمدس، فالرقص عند زوربا هو الطريقة الوحيدة التي تتفاهم بواسطتها الآلهة والشياطين.[33]

ولفرط إعجاب أحلام بشخصية زوربا بحزنها المتعالي وممارستها للحب رقصًا، أصبحت مع مرور سنوات العمر ترى في تصرفات أبيها جانبا (زورباويا) ساهم في خلق أسطورته النضالية والعشقية، فالذات الساردة خائبة عاطفيا وسياسيا، لهذا فهي تعسة على نحو أفضل، رغم برهة الحب التي تحياها... "ألـــسنا في عالم «فوضى الحواس» حيث توليفة فنية جميلة".[34]

«زوربا» يتراءى للذات الساردة على صفحة مرآة الوجود وفي دخيلتها، ففي حضرة الجسور، أجهش خالد راقصا على إيقاع زوربا بذراعه الوحيدة يوم أخبروه باغتيال أخيه الوحيد، وفي حضرة زوربا.. خلع البحر نظارته السوداء وقميصه الأسود، وجلس يتأمل حياة. [35] وفي قمة المأساة " كان زوربا بوعي الخذلان المبكر يواصل الرقص حافيا على شاطئ الفاجعة، فاردا ذراعيه إلى أقصاها كنبي مصلوب، يقفز على مقربة مني على وقع الطعنات المتلاحقة". [36]

كما وظفت مستغانمي بلاغة الصمت وسيميائيته التي تشع بدلالات لا حصر لها، مستمدة هذه البلاغة من لغة«زوربا» الذي كان لا يحب كثرة

الكلام، ويستخدم الصمت للدلالة على حالات نفسية ومعاني متعددة، تقول أحلام: " **وحده الصمت** هو ذلك الشيء العاري الذي يخلو من الكذب".[37]

والغرب الذي يحضر في حياة العرب كنمط للتحديث ونموذج للتقدم، يحضر في ديوان حياتهم الحديث (الرواية) على شكل بنيات صغرى داخل البنية الكبرى للنص الروائي، يحقق من خلاله الروائي العربي الانسجام مع عالم النص البنائي والرؤيوي، وبذلك تفرض النصوص الغربية بشتى أنواعها هيمنتها على النصوص الروائية العربية؛ فجبرا إبراهيم جبرا مثلا يستدعي في رواياته «صراخ في ليل طويل» و«السفينة» و«يوميات سراب عفان» نص الكوميديا الإلهية لدانتي، يحاوره ويدمجه في نسيجه الروائي الخاص، ليؤدي هذا الاستدعاء وظائف دلالية مختلفة تبعا للسياق الذي وردت فيه. وفي هذا المضمار يمكن الإشارة إلى ذلك الحوار بين أمين سماع وبعض أصدقائه، وهو في طريقه إلى بيت عنايت هانم. يقول عمر: " أود لو آخذ بيدك يا رشيد فاقتادك، كما اقتاد فرجيل دانتي، في جحيم المدينة القديمة، وأطلعك على طبقة فوق طبقة من أناس يتلوّون مرضا، وأطفال ينافسون الكلاب على عظمة في القمامة، ونساء يزعقن لله من الجوع في أحشائهن. ولسوف ترى هناك رجلا يطعن آخر بالسكين من أجل قرش، ونساء تنشب البعض أظفارهن في وجه بعض من أجل بضعة دريهمات اكتسبها ولد لهن هزيل مصفر. ولعلك حينئذ يغمى عليك وتقع أرضا كالجثة الهامدة".[38]

فالتثاقف هنا يقوم على تناص الاقتطاع مما جاء في الأنشودة الأولى من (الكوميديا الإلهية– الجحيم) حينما كان فرجيل يقود دانتي إلى الجحيم ليطلعه على الناس المعذبين بخطاياهم. يقول فرجيل لدانتي: "... اعتقد وأرى الخير لك في أن تتبعني، وسأكون دليلك، وسأخرجك من

هنا خلال عالم أبدي، حيث تسمع الصرخات اليائسة، وترى النفوس القديمة المعذبة تصرخ كل منها طالبة الموتة الثانية، ثم ترى أولئك الذين يرضون بين اللهيب، لأنهم يأملون أن يأتوا يوما إلى زمرة السعداء... [فيرد دانتي] قلت له: " أيها الشاعر، إني أستحلفك... لكي تجنبني هذا الشر وما هو أسوأ أن تقودني إلى المكان الذي حدثتني عنه الآن، حتى أرى باب بطرس القديس، وأولئك الذين تجعلهم يذوقون سوء العذاب. عندئذ تحرك هو، وبقيت من ورائه". (39)

فالنص العربي هنا يستلهم من النص الأجنبي (الكوميديا الإلهية) عملية الاقتياد من أجل المعرفة، والقائد في النصين (فرجيل–عمر) أوسع معرفة من المقود (دانتي–رشيد)، والأول يريد أن يطلع الثاني على ما هو غائب عن فكره، أما الاختلاف بين النصين فيتمثل في أجواء المكان المقتاد إليه؛ فرجيل يريد أن يقتاد دانتي إلى الجحيم ليطلعه على ما يعانيه الناس من عذاب نتيجة خطاياهم التي ارتكبوها في الحياة الدنيا أما عمر فيقتاد رشيدا ليطلعه على عذابات الناس في الحياة الدنيا نفسها حيث المرض والجوع والقتل والفقر... لأن رشيدا؛ ينتمي إلى طبقة ثرية لا تعاني ما يعانيه الناس، ويتجاهل مآسيهم وحياتهم الكالحة. لذلك يريد عمر أن يطلعه على الجانب المأساوي من حياة الناس وما فعلت بهم المدينة.

وفي سياق آخر تستدعي رواية «السفينة» نصا آخر للكوميديا الإلهية تحاوره لتنتج من هذا الحوار دلالة جديدة مختلفة عن دلالة التناص السابق، يقول وديع عساف في الفصل الأول من هذه الرواية: "عن كل أمل تَخَلُّوا، أيها الداخلون هنا". هذا ما كتب على بوابة الجحيم، كما يروي دانتي. والناس يجدون التَّخَلِي عن الأمل أمرا عسيرا. فتدخل أفواجهم وهم يبكون ويزعقون، لأنهم تخلوا عن الأمل– أو لأن الأمل تخلى عنهم– ولكنني ما

عدت آبه لذلك. فقد كنت من "الداخلين هنا"، عرفت الجحيم طولا وعرضا، وخرجت منه ثانية. الأمل ؟ ما عدت أعرف عنه شيئا".[40]

فالكوميديا الإلهية تتحدث عن أولئك الحياديين؛ الذين لم يكونوا إيجابيين ولا سلبيين، ولم يعيشوا سوى لأنفسهم لذلك تعرضوا للعذاب الشديد ولم يوضعوا مع فاعلي الشر، الذين هم أفضل مكانة منهم. ومن هنا لا أمل لهم في شيء.

والتداخل النصي التثاقفي واضح بين مصير أولئك (اللافاعلين) وبين مصير ركاب السفينة اللافاعلين أيضا واللامنتمين فهم (هاربون)، ولأنهم لم يفعلوا خيرا ولا شرا في حياتهم فعليهم أن "يتخلوا عن كل أمل"، فهم سلبيون لم يتخذوا موقفا من الناس والحياة، لم يغيروا أنفسهم، ولم يغيروا مجتمعهم، حالهم كحال تلك الفئة من الملائكة التي لم تعص الله ولم تطعه. والسفينة بمثابة ذلك القسم من الجحيم الذي وضع فيه أولئك الحياديون إزاء الحياة والناس، وعلى ركابها أن يتخلوا عن كل أمل في الحياة لأنهم اختاروا الهروب (السفينة) ليصبح مصيرهم كمصير من يتعذبون و يصرخون في جحيم الكوميديا الإلهية.

وهكذا يتضح لنا أن الرواية العربية تستند إلى النصوص الغربية لتكملة الدلالة التي تريد تبليغها، وكأن الاستعانة بالنص الغائب الغربي أضحت ضرورة لا تكتمل الدلالة من دونه. ومن هذه الدلالات الناتجة عن علاقة نص دانتي ونص جبرا ذلك المصير الذي يواجهه أشخاص معيّنون نتيجة حيادهم وعدم فاعليتهم في الحياة.

كما يتقاطع نتاج جبرا إبراهيم جبرا الروائي مع مسرحيات شكسبير خاصة أنه ترجم كثيرا من أعماله كما فعل قبله كتاب كبار أمثال: أندريه جيد وفيكتور هوغو ومطران خليل مطران... وقد قدم لهذه الترجمات

بمقالات نقدية، ومن خلالها عايش عوالمها الرؤيوية وشخصياتها لفترات طويلة.

وقد تعالقت مسرحية "هاملت" مع ثلاث من روايات جبرا هي: «السفينة» و«البحث عن وليد مسعود»[41] و«يوميات سراب عفان»[42]، حيث تسترجع وصال رؤوف مشهدا مما دار بينها وبين وليد مسعود في أحد لقاءاتهما، وفي هذا اللقاء يعبر وليد لوصال عن وجهة نظره تجاه الكلمة وقيمتها وأثرها في النفس، يقول:" كلمات ، كلمات، كلمات...شكسبير ما أنكره! يجعل هاملت يقول ذلك فيحسب الكثيرون أنه يعني: فراغ، فراغ، فراغ...، ربما لعجزة اللسان لذوي الحصر في النطق للببغاوات. ولكن شكسبير أخو المتنبي، وكلاهما رب الكلمة. إنه في الواقع يريد من هاملت أن يصرخ في وجه ببغاوات الدنيا: كلمات! كلمات! كلمات! أروع ما وهب الله الإنسان...الكلمات هي كل شيء...وسنجعل أولى هذه الكلمات اليوم، الكلمة التي سأسميك منذ الآن بها: شهد..". [43]

ويستحضر وليد مسعود نص هاملت ليؤكد على قيمة الكلمة ودورها في الحياة، وقد أخذه من ذلك الحوار الذي دار بين هاملت وبولونيوس، إذ يريد الثاني التأكد مما إذا كان هاملت قد أصيب بالجنون فعلا أم لا، فهاملت تظاهر بالجنون لأن عمه قد قتل أباه وتزوج بأمه:

" – بولونيوس: ... ما الذي تقرأه يا مولاي؟

– هاملت: كلمات، كلمات، كلمات.

– بولونيوس: وما الذي فيها؟

.....

– هاملت: قدح وذم، يا سيدي. لأن الهجاء الحقير يقول هنا، إن للشيوخ لحى بيضاء على وجوههم غضينة، وعيونهم تفرز الصمغ الثخين...".[44]

وهذا التناص وليد التثاقف، يقوم على الاقتطاع من نص «هاملت» "كلمات. كلمات. كلمات" قام به وليد مسعود – ومن خلاله الكاتب– ليؤكد على قيمة الكلمة في الحياة، وهذا ما سيجعله يتخذ من الكلمات المكتوبة/الرسائل وسيلة للتواصل مع وصال رؤوف بعد أن تعذر لقاؤهما المباشر جهرا.

وإذا عدنا إلى نص «هاملت» فإننا نعثر على مواضع عدة تم التركيز فيها على قيمة الكلمة من حيث امتلاؤها وفراغها من المعنى والغرض الذي تؤديه، ومنها تعقيب «هوراشيو» على الكلمات التي سمعها هاملت من شبح والده:" هذه كلمات هوجاء لا نسق فيها". [45]

أما عند هاملت فخلاف ذلك، لأن تلك الكلمات ذاتها هي التي قادته إلى الانتقام لمقتل والده بعد مروره بأزمة نفسية جراء سماعه الكلمات نفسها. الكلمة عند هاملت قد تتجسد أمامك شخصا، وهي الفعل، والفكر، والدافع للحركة. وربما يكون هذا الفهم لدور الكلمة هو ما دفع وليد مسعود إلى القول لشهد (وصال رؤوف): " الفتنة، الهوس، القتل، كلها في الكلمات. البغضاء، السأم، الانتحار، الليلة المقمرة، الليلة المقضقضة، الليلة التي ترفض أن تنتهي، الليلة التي تذوب على الشفاه سكر وقبلات: كلمات...، قد تكون الكلمات لا، لا، ونعم نعم".[46]

وفي حوار بين نائل عمران وسراب عفان، يرى نائل ألا جدوى من الكتابة، لأنها في منظوره "عبث، عبث، عبث... هذا الجهد المتواصل، هذا العذاب الداخلي، هذه النوازع التي تتبلور على الورق. كلها عبث... ما

الذي نقدمه للعالم أنا وأمثالي من الذين بعذاباتنا المتوالية جعلنا صلتنا بالوجود صلة كلمات وصور؟... [فتقول سراب]: كل شيء! كل شيء جميل، كل شيء يستحق أن يعيش الإنسان من أجله، كل عاطفة رائعة، كل سمو على اللحظة الآنية، إنه من صنعكم وفي النهاية ما من خلاص إلا ويتم عن طريق رؤاكم...". (47)

وكثير هم أولئك الذين فسّروا قول « هاملت »: "كلمات، كلمات، كلمات " بأنها تعني:" فراع، فراغ، فراغ." أو" عبث، عبث، عبث". ونائل عمران واحد من هؤلاء، أما سراب عفان، فتقوم هنا بدور المنتقد لوجهة النظر تلك؛ فهي ترى رؤية وليد مسعود السابقة أن كل شيء يتجسد في الكلمات وبالكلمات: العواطف الرائعة، والصدق، والجمال، والنجاة... ففي الكلمات يكمن خلاص الإنسان: " لا يا نائل،... أنت اقتلعت ألف ورم خبيث في أنفس لا تعرف مداها، ومددتهم بعافية جديدة لن تدرك مداها... وأنت في غابة الجلاوزة تخلق في كل كلمة تكتبها كمينا لابد أن يسقطوا فيه يوما ما، بشكل أو بآخر".(48)

فالكلمات لا تعني فراغا ولا عبثا في نظر سراب عفان، بل هي وسيلة للخلاص؛ الخلاص بالفن وبالكتابة.

وما تجدر الإشارة إليه أن قيمة الكلمة وأثرها مبثوثة في مختلف متون جبرا الروائية، وقد زرعت بذرتها الأولى منذ أيام طفولته ثم نمت وكبرت وتمظهرت في كتاباته المختلفة. يقول جبرا في كلماته الأخيرة التي كتبها قبيل رحيله بمناسبة تكريمه: أوصاني أبي قائلا: " اسمع الكلمة يا بني وأدرسها، وانطقها نطقا جيدا. فالكلمة من عند الله، بل إني سمعت الحكماء يقولون: الله هو الكلمة." وما خالفت قط وصية أبي. فقد قدست الكلمة". (49)

وفي هذا الشأن التثاقفي مع الغرب يمكن أن نشير أيضا إلى أن ثلاثية أحلام مستغانمي قد جاءت مليئة بالنصوص المقتبسة من المفكرين والفنانين والأدباء الغربيين إلى درجة التماهي مع فكر الغرب، و" قد كانت تلك المقبوسات موظفة ببراعة لخدمة الفن السردي الأمر الذي يمكن من الزعم أن الروائي المعاصر في مقدوره أن يكون كاتب ثقافة وخالق فن في الوقت ذاته، يقدر على المراوغة والإيهام، كما يقدر على إغناء أثره بمنكهات فكرية ونقدية وفنية ونفسية، تجعل منه وجبة دسمة، وتسمو به عن أن يكون حكاية ساذجة لصبية صغار، وتحيله عملا كثيفا فيه بعد ثقافي، وبعد نفسي، يتجليان من خلال السرد والحوار والمناجاة".(50)

فالروائية تستشهد بالكثير من نصوص الأدباء الغربيين لتمنح خطابها كثافة وقوة وتجعله متعدد الأصوات، ومن تلك المقبوسات قول إندريه جيد (الكاتب الفرنسي):" من السهل أن تعرف كيف تتحرر، ولكن من الصعب أن تكون حرا" لتؤكد صعوبة تحررها من الرجل. تقول:" رغم أنني لا أتوقع أن يكون أمرا سهلا. ولكن الأصعب كيف ستكون حريتي بعده. فحياة امرأة مطلقة في بلد كهذا، هي عبودية أكبر. إنها تتحرر من رجل كي يصبح كل الناس أوصياء عليها".(51)

كما توظف بيتا لهنري ميشو(Henri Michaux)(*) وقولين لرولان بارت، الأول يقول:" في انتظار الشمس تعلم أن تتضج في الجليد" أما الثاني فيقول:" إن الموسيقى تجعلنا تعساء بشكل أفضل"(52)، ومقولته:" إذا كانت صيدلية بيتنا تفضح للآخرين أمراضنا، فإن مكتبتنا قد تقول لهم أكثر مما تريد أن يعرفوه عنا. خاصة إذا وقعوا على كتاب شاركنا في مواصلة كتابته على الهامش"(53). وهي تحب ذلك البطل في رواية (الغريب) الذي حكم عليه القاضي بالإعدام، لأنه لم يستطع تبرير عدم بكائه عند دفن أمه،

بل إنه في يوم مأتمها ذهب ليشاهد فيلما، ويمارس الحب رفقة صديقة له. ولا عجب في ذلك فبطلة الرواية تشبه أولئك الرائعين الذين يأخذون كل شيء عكس مأخذه.(54)

ولما كان النص الأدبي العربي عموما والروائي منه بالخصوص يدرس بمناهج غربية التصور، ويتم الحكم بجودته وانتشاره وعالميته حسب معايير غربية، لجأ الروائي العربي إلى استمداد منكهات ثقافية من الغرب يؤثث بها عالمه الروائي، هي بمثابة ديكور وتحف غربية يعمل الكاتب على احتوائها في نصه، وإذابتها في نسيجه وتسخيرها لخدمته مما يمنح نتاجه الروائي مُسَحًا جمالية وثراء فكريا لم يكن ليتحقق لولا محاورته لتلك النصوص الغربية في نظر الروائي العربي.

فالروائي في نظر أحلام مستغانمي " لا يروي فقط، لا يستطيع أن يروي فقط إنه يزوّر أيضا، بل إنه يزوّر فقط... ولذا كان كل روائي يشبه أكاذيبه، تمامًا كما يشبه كل امرئ بيته. وصلت إلى هذه الفكرة، وأنا أتذكر ما قرأته عن الكاتب الأرجنتيني بورخيس الذي أصبح أعمى تدريجيا، والذي كان عندما يصل إلى مكان، يطلب من مرافقه، أن يصف له لون الأريكة، وشكل الطاولة فقط. أما الباقي، فكان بالنسبة إليه «مجرّد أدب» أي بإمكانه أن يؤثثه في عتمته..كيفما شاء".(55)

وهذه النصوص والمقابلات واللوحات الفنية، والموسيقى والأفلام السينمائية، والمقولات الغربية التي وظفتها مستغانمي في رواياتها لم تكن مقحمة – إلا في مواضع قليلة– بل جاءت ملتحمة بنسيج الرواية وجزءًا من تكوين الشخصية الروائية الاجتماعي والتاريخي والسياسي والفكري المرتبط أساسا بالغرب. تعبر من خلالها عن رؤاها ووجهات نظرها، فلكي تقول لنا أن الحب أكبر متعة في الوجود، راحت تتذكر قراءاتها عن قُبَلٍ

غَيَّرَتْ عُمْرًا، و" كيف يمكن لنيتشه فيلسوف القوة والرجل الذي نَظَّرَ طويلا للجَبَروت والتفوق أن يقع صريع قبلة واحدة، سرقها مصادفة في زيارة سياحية إلى معبد، صحبة «Lou» المرأة التي أحبها أكثر من كاتب وشاعر في عصرها. كان أحدهم «أبولينير» الذي تغزّل فيها طويلا أمام هذا الجسر نفسه، واجدا في اسمها المطابق بالفرنسية تماما لاسم الذئب «Loup» دليلا قاطعا على قدره معها؟". (56)

ولتأكيد قيمة الحب في الحياة راحت تتمنّى لو كانت لها قدرة مارسيل بروست في رائعته « البحث عن الزمن الضائع» على كتابة عشرين صفحة في وصف قبلة واحدة لا أكثر(57). وأن عدم الوفاء للحب (أحلام/ الوطن) خيانة كبرى قد تؤدي بالمحب إلى الجنون، تماما مثل «رودان» الذي "لم يكن وفيًّا لكاميل كلوديل النحاتة التي أقامت معه علاقة عاطفية أوصلتها إلى مصح المجانين حيث ماتت. أراد منذ البدء أن يعوض عن غيابها الحتمي في معرفته وفي حياته، بتمثال مربك في عريه يخلد به قبلة لن تكرر بينهما".(58)

وللتأكيد على أن ليس للحب طريقا واحدا وإنما يؤتى بسبل متعددة، تأتينا بمقولة لـــ«فيكتور هوغو»، حينما كتب لحبيبته دروي يقول:" كم الحب عقيم، إنه لا يكف عن تكرار كلمة واحدة «أحبك» وكم هو خصبا لا ينضب: هناك ألف طريقة يمكنه أن يقول بها الكلمة نفسها".(59)

كما وظفت الكاتبة الكثير من المقبوسات من أدباء غربيين كقول أندريه جيد:" إن أجمل الأشياء هي التي يقترحها الجنون ويكتبها العقل" (60). وإذا كان الجنون في الأدب لا يفسر لأنه سرّ الإبداع الفني، فيبدو لي أن المقصود به هنا الصفات الداخلية التي تعمل على تهديم الحواجز بينك وبين المحرمات لتقول أكثر. والعاقل هو الذي يتحكم به العقل والمنطق والعادات

والتقاليد والدين، ومن ثم يخاف أو يتجنب اقتحام الكثير من الموضوعات والمحرمات، و" كثيرا ما استخدم الروائيون(*) شخصا مجنونا ليصرح بما لا يقوى العقلاء على التصريح به، ففي كل مجتمع وفي كل بيئة وفي كل زمان توجد مناطق محظورة، لا يجوسها غير المجانين لخطورتها، ومن ثمّ تأتي جرأة الجنون في الفن لتحطم الحواجز والحدود والأعراف وتهدم القيود والتقاليد... [ولذا] كانت (الذات الساردة) عاشقة تقترف الحب بجنون، يقودها جنونها بأرجله العاقلة إلى شقة حبيبها في (الجزائر العاصمة)، بغية تحقيق هدف رسمه العقل بدقة، وهو إعلان الحرب على الموت، بمغامرة الموت حبّا!".(61)

أما جنونها الأدبي وكذبها الفني فتجلّى بقوة في " تخيلها أن حياة دبّت في أبطالها الورقيين فنهضوا من بين السطور، وراحوا يحيون حياة من لحم ودم... !" (62)، ولكي تبين الكاتبة أن لكل إنسان مفتاحه الخاص الذي يفتح به لغز العالم؛ أي عالمه، راحت تستشهد بمفكرين وأدباء غربيين لكل منهم مفتاحه؛ مثلا:" إرنست همنغواي فهم العالم يوم فهم البحر. وألبرتو مورافيا يوم فهم الرغبة... وهنري ميلر يوم فهم الجنس، وبودلير يوم فهم اللعنة والخطيئة." (63)، ولكي تبرز أن الغدر مذموم في الحياة راحت تعرض لنا مشهدا من فيلم عن حياة وموت لوركا إعداما، حينما " وضعوه أمام سهل شاسع وقالوا له اِمشِ.. وكان يمشي عندما أطلقوا خلفه الرصاص، فسقط ميتا دون أن يفهم تمامًا ما الذي حدث له.. فلم يكن لوركا يخاف الموت كان يتوقعه، ويذهب إليه مشيًا على الأقدام كما نذهب لموعد مع صديق.. ولكن كان يكره فقط أن تأتيه الرصاصة من الظهر". (64)

وهكذا يتجلى لنا أن تصور الأنا الثقافي العربي بأبعاده المختلفة دون آخر، تصور غير منطقي ولا واقعي(65)؛ فإذا كان النص الروائي يغترف

من ألف بؤرة وبؤرة من بؤر الثقافة، فإن الثقافة الغربية قد مثلت في الرواية العربية الألف بؤرة. والنماذج التي قدمناها آنفا تعد غيضا من فيْضِ التثاقف الروائي العربي للغرب.

وسوف يطول بنا المقام لو رحنا نتتبع ذاك النسيج من الاقتباسات والإحالات وتشرب الفكر الغربي، وأصداء الثقافة الغربية في المتن الروائي العربي، تلك الثقافة التي أصبحت بمثابة النور الذي يضيء المناطق المعتمة في الذات العربية، خاصة وإن عديدا من رواد الإصلاح والمفكرين العرب، ومنهم بعض الروائيين أو ما يسمون بالتنويريين، رأوا أن هذا التنوير يتم في الداخل، لكن الشعلة الكبيرة من هذا النور تقتبس من الخارج(الغرب)، ولا ضرر في ذلك لأن النور من جنس النار يقتبس منها، فتتحول النار إلى نور يهدي تائه البيداء.

ج: موقف المفكّرين العرب من مثاقفة الشرق للغرب:

يجمع المفكرون العرب على أهمية المثاقفة عموما، ولكن موقفهم من مثاقفة الشرق للغرب يتسم بالتباين والحذر الشديد، خاصة وأن المثاقفة تكاد تشمل كل عناصر الثقافة و"السّمات الروحية والمادية والفكرية والعاطفية التي تميّز مجتمعًا بعينه، أو فئة اجتماعية بعينها، وهي تشمل الفنون والآداب وطرائق الحياة، كما تشمل الحقوق الأساسية للإنسان ونظم القيم والتقاليد والمعتقدات. والثقافة هي التي تمنح الإنسان قدرته على التفكير في ذاته، وهي التي تجعل منه كائنا يتميّز بالإنسانية المتمثلة في العقلانية والقدرة على النّقد والالتزام الأخلاقي، وعن طريقها(الثقافة) تهتدي إلى القيم وتمارس الاختيار، وهي وسيلة الإنسان للتعبير عن نفسه والتعرّف على ذاته...". (66)

أما «المثاقفة الأدبية» فهي عند محمد غنيمي هلال بمثابة التلقيح والإخصاب للأدب، غير أنه لا يعترف بفكرة « الأدب العالمي» لأنها "مستحيلة التحقيق، ذلك أن الأدب –قبل كل شيء– استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن والقومية، وموضوعه تغذية هذه الحاجات...فالآداب وطنية قومية أولا، وخلود الآثار الأدبية لا يأتي من جهة عالمية دلالتها، ولكنه ينتج عن صدقها، وتعميقها في الوعي الوطني والتاريخي وأصالتها الفنية في تصوير آمالها وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره. إذا فالذي نقصده هنا هو«عالمية الأدب» لا «الأدب العالمي»". (67)

وشرط الإفادة من الآداب الأخرى ومحوره هو الأصالة؛ فلا تكون "علاقة المتأثّر أو المحاكي علاقة التّابع بالمتبوع، ولا علاقة الخاضع المسود بسيّده، بل علاقة المهتدي بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه، ويضفي عليها صبغة قوميته...فالأصالة ليست بقاء المرء في حدود ذاته، وليست هي إباء التجاوب مع العالم الخارجي، لكي يبقى كما هو دون تغيير أو تحوير،...ولا يستطيع امرؤ أن يصقل نفسه، ولا أن يبلغ أقصى ما تيسر له من كمال، إلاّ بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين وبالأخذ المفيد من آرائهم ودعواتهم".(68)

بينما يرى باحثون آخرون أن «المثاقفة» بين الشرق والغرب تمثل مزيجًا بين «الانفتاح» و«الغزو» "فالانفتاح المشرقي على الغرب يحمل دلالة الإعجاب بالحداثوية التقنية في الأدب والفن(الشكل غالبا)، كما يحمل رواسب الاستعباد الذي تركه القوي على المستعبد، فالغزو ما زال قائما وليس حالة تاريخية عابرة. فالشرق سوق رائجة للتقنية الغربية، والشرق يستقبل ذلك انطلاقا من الاحتياج، لكن الاحتياج ليس مرتبطا بالقبول دائما،

بل يتم بالإكراه في شكل قبول انطلاقا من الاحتياج الإجباري، أما القابلية فهي تأتي من قبول الأمر الواقع وتحويله إلى عادة مقبولة".[69]

ويبقى مفهوم «المثاقفة» في العصر الحديث مفهوما غربيّا(أورو- أمريكيا)، يعمل لصالح المركزية الأدبية والفكرية الغربية، حيث تشعّ من خلاله على الأطراف، و"يتمحور حول مفاهيم فرعية أخرى تدور حول مقولات:«تحضير المتوحش» و«نهب الأرض المتخلّفة»، و« مؤاخاة المثقف عبر تدجينه واستغلاله بما يكرّس تبعيته الدائمة لمراكز الأدب العالمي الرأسمالي»، « تغيير شكل الثقافة معه بإفهامه عناصر تبرير تبعيته بنفي التبعية شكلا، وإعطائها شكل الحوار الحر بين الطرفين». كل ذلك مع بقاء المراكز صاحبة القرار وبقاء التّخوم المنفيّة تابعة ومجرّد تخوم خادمة".[70]

ورغم ظهور أصوات أوروبية تنادي بضرورة الانفتاح على الثقافات الأخرى(الشرقية- السلافية- الإفريقية- الصينية)؛ أي الشرق الأدنى والأقصى لتحقيق مفهوم العالمية، إلاّ أنّ هذه الثقافات ظلت بالنسبة للثقافة الغربية تلاحقها صفة«الأخرى» وبقيت آدابها مجرد «آداب ذيلية» و«هامشية» و«فلكلورية» و«آداب الأطراف والتخوم» التي يجب أن تستْلْهم من الثقافة الغربية التي تحمل في رأيهم صفة الأبوة الشرعية مكوناتها، من أساليب وأفكار ورموز...

وهكذا بقي "السّؤال الذي يطرحه المشرقي: كيف نصل إلى عقل الغرب؟ وفي مقابله يكون السّؤال الأورو- أمريكي: كيف نجعل الشرق تابعا؟! [ومازال] الانفتاح المشرقي تشوبه عقدة التلذذ بالاغتراب، ولكي يكمل الشرق مثاقفته للغرب، أصبح الغزو جميلا تحت شعار الانفتاح...أما المثاقفة الأوروبية للشرق فمازالت تحكمها عقدة التعالي العنصري، حيث

انتقلت من منظور«سحر الشرق»الاستشراق، أي تلك الأرض المشرقية الساحرة التي «تصلح للاستعمار» إلى منظور عصر النفط؛ أي كيف تستعمره دون أن يشعر بذلك؟!".[71]

ويرى جل المثقفين العرب أن معرفة الآخر ضرورية ليتعرف الفرد على ذاته ومقومات هويته بشكل أفضل، غير أن المثاقفة مع الغرب لم تكن مثاقفة مثالية قائمة على الأخذ والعطاء، وإنما مثاقفة جلبت التبعية الثقافية والاختراق الثقافي. هذا ما يراه محمد عابد الجابري في كتابه (مسألة الثقافة) ويؤيّده المثقف علـــي عقلة عرسان في كتابه (المثقف العربي والمتغيّرات) الذي يقول فيه:" نحن مع المثاقفة التي تقوم على أساس من الثقة والاقتدار بأوسع صيغها... ولا نرى في التقوقع أي خير كما لا نرى خيرا في تبعية من أيّ نوع، ولاسيّما التبعية الثقافية. ولذا فإننا نرفض سياسات الانغلاق كما نرفض سياسات الإلحاق والغزو والمحور الثقافي، ونتصدّى لها وندعو إلى وضع الخطط والإمكانات اللازمة لذلك، بدءا من تحصين الوعي الثقافي القومي على جميع المستويات".[72]

ويرصد عبد الله أبو هيف في دراسته«الغزو الثقافي والمفاهيم المتّصلة به» مختلف المفاهيم التي تدل على الاتجاه السلبي الذي تسير فيه العلاقات الثقافية القائمة بين الشرق والغرب، ومن تلك المفاهيم التي أفرزتها ظاهرة المثاقفة مع الغرب، الغزو الثقافي والاستقطاب والتبعية والتعريب والتنميط، ويوجه نقدا لمفهوم المثاقفة قائلا:" ولا يزال أمر الغزو الثقافي محيّرا لدى الكثيرين، إذ لا ترى فئة من الناس أنّه غزو، فتختار له تسميات أخرى، وتهوّن فئة من شأنه على أن الحديث عنه وعن مخاطره ألعوبة أو وهم، بل إن فئة ثالثة تدعو له سبيلا للمثاقفة، وهؤلاء يهوّنون أيضا من أمر المثاقفة، فلا يجدون فيها تأثير ثقافة غازية قاهرة في ثقافة

مغزوّة مقهورة، وإنما يُعدّون المثاقفة تلاقحا معرفيّا حضاريّا يعزز التّواصل بين (تراثات) الإنسانية، ويغنيها، ويوردون حججا لا نهاية لها عن القائمة بين الشعوب، واستكمال شروط النهضة أو التقدم".[73]

فمنذ حملة نابليون على مصر أصبح التثاقف بين الشرق والغرب يحمل معنى الغزو، ومع ذلك علينا أن نذكر الخلاف القائم حول الحملة؛ هل كانت نعمة أم نقمة؟ بل هناك من يتباكى على خروج المستعمر من بلاده، وقد أخذ هذا الغزو- كما يرى أحد المقارنين بين الثقافتين[74]- أشكالا عديدة، نذكر منها:

1- قابلية التلذذ بالاستغراب والانبهار كما فعل رفاعة الطهطاوي المنبهر أمام باريس بإرادته.

2- قابلية الاستقبال انطلاقا من الإعجاب بالتيارات الفكرية والمناهج الغربية الحديثة من أجل الخروج من عصر الانحطاط الثقافي، ويتجلّى ذلك بوضوح في فن الرواية العربية.

ونخلص إلى القول، إن لقاء الشرق العربي بالغرب الأورو-أمريكي على صفحة الرواية العربية لم يكن لقاء عدائيا وصداميا يتربص كل منهما بالآخر فقط، وإنما كان لقاء يستمد أهميته وخصوصيته من الجانب الإنساني والثقافي المشترك، لذلك جاء النص الروائي العربي حافلا بالانفتاح على الفكر الغربي وفلسفاته، بوصفه خلفية نصية ومعرفية يستحضرها الروائي العربي، ويعقد الحوار معها بكيفيات فنية متعددة، ثم يدمجها في تجربته الروائية الخاصة، ويجعلها منسجمة مع فضاء نصه الجديد.

وقد مثل فن الرواية الجنس الأدبي العربي الأكثر استيعابا للتقنيات الحديثة في الغرب، إذ أنها لا تزال تستفيد من التجارب الفنية الغربية، وتستقي منها تقنياتها، حتى ليبدو الروائي العربي وكأنه يريد اكتشاف ذاته

ليبوئها مكانة في العصر الحديث بأدوات الغرب، إنه ينهل من ماء الغرب ليروي عطش روحه وعطش متلقيه من بني جنسه.

ولا ريب أن التفاعل الثقافي الصحّي والحقيقي يقوم على اقتباس" أكثر العناصر إيجابية من الثقافات الأخرى، ثم يتم تبادل الاقتباس والاستيعاب والهضم، فتزدهر الثقافات ومعها كل الكائنات والمجتمعات. فليس هناك تناقض بين المحلّية والعالمية، بين الأصالة والمعاصرة، فكلها قوى للدّفع الحضاري"[75].

ولا وجود لمثاقفة مثالية متكافئة الأطراف، وإنما هناك ثلاث أصناف شائعة للمثاقفة يكون أحد أطرافها مهيمنا على الآخر في غالب الأحوال وهي:

1- **المثاقفة الحوارية**(L'Acculturation Symbiotique) التي تزعم التقاء الثقافات التقاءً نقيًّا في حوار يتعايش فيه الأنا والآخر بشيء من التقبل والترحيب بالرأي المختلف، في جو مفعم بروح التسامح الإنساني، ووازع الاشتراك في المصير. وهي في اعتقادي حقيقة حوارية يوتوبية(Utopique) لا وجود لها على أرض الواقع، وإنما كان طرح الغرب بالمفهوم المثاقفة الحوارية بإدراك مسبق"أن الضعفاء لا يحاورون وإنما يتلقون، لكنهم (الغرب) يصرّون على تسميته بالحوار، علّهم يجفّفون النفوس والعقول فتخنع ساكنة لا حول لها ولا قوة".[76]

2- **المثاقفة الصدامية**(L'Acculturation Antagoniste):هذا النوع من المثاقفة هو الصيغة القائمة بين الحضارتين الشرقية والغربية، إذ أنّه صدام فرضُه القوي على الضعيف، ويظهر هذا الصدام جليًّا بين الثوابت التي يعتنقها أبناء تلك الحضارات، فتتصارع الذهنيات قبل أن تتصارع الأصوات في المنابر الرسمية، "فالغرب يهدد هناك تحت شعار الخروج

عن الإجماع الدولي العالمي، ويلمح بالغزو وبالعقوبات الدولية تارة أخرى، وأصبح كأنه قدر إلهي لا راد لقضائه، ولا احتجاج على سطوته وطغيانه"[77]، إشتراعا لمثاقفة مفروضة، رآها الغرب حلاً جيدًا حيثما استيأس طرق أبواب الحوار الودّي.

3- **مثاقفة استئصالية**(Déculturation): لقد تم التوصل إلى هذه الصيغة من المثاقفة التي تتوسل اجتثاث وسائل الحوار مع الآخر وسبل التواصل معه، وحتى لا يقف في طريقها من مبادئ يتشبث بها الآخر. وهذه المثاقفة المفروضة من قبل الغرب " لا تريد حوارا أو صداما، إنما تريد تصفية للثوابت القيمية الدينية، وتصفية للتاريخ، وتصفية للتراث" [78]. كما هو الحال بالنسبة للسياسة التي اعتمدتها فرنسا في تعاملها مع الإرث الثقافي والتاريخي والديني إبّان استعمارها الاستئصالي للجزائر.

ويبقى القول أن المثاقفة الحقيقية، ليس فرض نمط ثقافي معين على جميع البشر باختلاف أجناسهم وثقافاتهم دون مراعاة لخصوصياتهم الثقافية والدينية والبيئية كما تريد العولمة فعله اليوم.

الهوامش:

(*) – أنثروبولجيا، الإناسة (Anthropology) كلمة أتت من الإغريقية و(أنثروبوس)التي تعني الإنسان، و(لوغوس)التي تعني الخطاب أو العلم، فهي علم الإنسان. العلم الذي يحاول أن يصل إلى معرفة القوانين التي تحكم حياة الإنسان في المجتمعات الصناعية المعاصرة، كما في المجتمعات القديمة والتقليدية.

(1) – ينظر: عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، ط1، دار العودة، بيروت، 1980، ص67.

(2) – ينظر: عبد الرّزاق دوّاي: في الخطاب عن الثقافة والهوية الثقافية، مجلة أيّس، العدد الثاني، مؤسسة الأخبار للصّحافة، الجزائر، 2007، ص12.

(3) – ينظر: شكري عيّاد: الأدب في عالم متغيّر، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص22.

(4) – ينظر: محمد عابد الجابري: "ليس في ثقافتنا مفهوم للآخر وحوار الثقافات شعار ظرفي" لقاء مع د. محمد عابد الجابري، مجلة أيّس، العدد الثاني، ص66، 67.

(*) – أودّ أن أشير إلى أن دلالة مصطلح"مثاقفة" أو "تثاقف" هي دلالة حديثة، وفي حدود ما أعلم ليست لها أصول في لغتنا العربية، فيما عدا صحّة صيغة الاشتقاق، وهي مقتبسة من المعنى المتداول حاليًّا في علم الاجتماع والأنثروبولوجيا الثقافية لمصطلح (Accultruration). لمزيد من الإطلاع على هذا المصطلح نحيل إلى:

Jean Freymond: " Rencontre des cultures et relations internationales", N°24, Université de la Sorbonne, Paris, 1980, P.P.401-413.

(5) – ينظر: عبد الرزاق دوّاي: "في الخطاب عن الثقافة والهوية الثقافية، مجلة أيّس، ص13، 14، 15.

(6) – أحمد الموصلي ولؤي صافي: جذور أزمة المثقف في الوطن العربي، دار الفكر المعاصر، بيروت، 2002، ص100.

(7) – ينظر: نبيل صموئيل أبادير: حوار الثقافات ضرورة مستقبلية أم رفاهية، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 2005، ص13، 14.

(8)-عز الدين المناصرة: مقدمة في نظرية المقارنة، ط1، دار الكرمل للنشر، عمان، 1988، ص74. نقلا عن أمين الزاوي: «المثاقفة وفعالية الترجمة في الأدب المقارن» بحث قدم للمؤتمر الثاني للرابطة العربية للأدب المقارن (جويلية-تموز1986).

(9)- مسعود عشوش: المثاقفة أبرز آليات حوار الحضارات، ص2، موقع شبكة الانترنت: http://www.geocities.com/yemenitta/maqa/8.htm. 15/04/2009.11:30

(10)-عز الدين المناصرة: مقدمة في نظرية المقارنة، مرجع سابق، ص74.

(11)- مسعود عشوش: المثاقفة أبرز آليات حوار الحضارات، موقع السابق. ص نفسها.

(12)- غز الدين مناصرة: مقدمة في نظرية المقارنة: مرجع سابق، ص73.

(*)- حتى تلك الروايات التي حاولت تأصيل الفن الروائي مثل رواية (حدث أبو هريرة قال...) لمحمود المسعدي، فهي تراثية العنوان والشخصيات أما مضمونها فمستمد من

فلسفات غربية شتى؛ من فلسفة القوة لنيتشه في كتابه «هكذا تكلم زاراديشت»، والفلسفة الوجودية في مفهومها للثورة والحرية ...

(13)- ينظر: نجم عبد الله كاظم: الرواية العربية المعاصرة والآخر(دراسات أدبية مقارنة)، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2007، ص63، 70، 71.

(14)- المرجع نفسه، ص71.

(15)- نفسه، ص72.

(16)- نفسه، ص72.

(17)- ينظر: نفسه، الصفحة نفسها.

(18)- ينظر: صبحي الطعان: عالم عبد الرحمن منيف الروائي (تنظير وانجاز)، ط 1، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، 1995، ص211، 212.

(19)- نيكوس كازانتزاكيس: زوربا اليوناني، تعريب نخبة من الأساتذة، ط5، دار المعرفة، بيروت، 1971.

(20)- عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، ط12، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص9.

(21)- المصدر نفسه، ص13.

(22)- صبحي الطعان: عالم عبد الرحمن منيف الروائي، مرجع سابق، ص214.

(23)- نيكوس كازنتزاكيس: زوربا اليوناني، مصدر سابق، ص12.

(24)- المصدر نفسه، ص 22.

(25)- ينظر: عبد الرحمن منيف: الأشجار واغتيال مرزوق، مصدر سابق، ص60، 61، 63، 64، 68، 91، 105.

(26)- المصدر نفسه، ص42.

(27)- أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص18

(28)- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ط12، دار الآداب، بيروت، 1999، ص121.

(29)- أحلام مستغانمي: عابر سرير، ط3، موفم للنشر، الجزائر ، ص 92.

(30)- نيكوس كازانتزاكي: زوربا اليوناني، مصدر سابق، ص 22.

(31)- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، ط12 ، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، 2003، ص358 ، 359.

(32)- أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 129.

(33)- ينظر: زوربا اليوناني، مصدر سابق، ص 70-75.

(34)- عادل فريحات: مرايا الرواية(دراسة تطبيقية في الفن الروائي)، ط1، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2006.، ص 121.

(35)- ينظر: أحلام مستغانمي، عابر سرير، ص234. و فوضى الحواس، ص287.

(36)- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص291.

(37)- أحلام مستغانمي: عابر سرير، مصدر سابق، ص 192.

(38)- جبرا إبراهيم جبرا: صراخ في ليل طويل، ط3، دار الآداب، بيروت، 1977، ص50.

(39)- أليجيري دانتي: الكوميديا الإلهية- الجحيم، ترجمة: حسن عثمان، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1988، ص87، (الأنشودة الأولى).

(40)- جبرا إبراهيم جبرا: السفينة، دار النهار، بيروت، 1970، ص38.
(41)- البحث عن وليد مسعود، ط4، دار الآداب، بيروت، 1990.
(42)- يوميات سراب عفان، ط1، دار الآداب، بيروت، 1992.
(43)- جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، مصدر سابق، ص267، 268.
(44)- شكسبير وليام: هاملت. ضمن كتاب (المآسي الكبرى – هاملت، عطيل، الملك لير، مكبث) ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1990، ص85.
(45)- المصدر نفسه، ص85.
(46)- جبرا إبراهيم جبرا: البحث عن وليد مسعود، مصدر سابق، ص267 ،268.
(47)- جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان، ط1، دار الآداب، بيروت، 1992، ص172.
(48)- المصدر نفسه، ص171، 172.
(49)- من كلمة جبرا بمناسبة تكريمه في تونس في 1994/12/15، علما أن جبرا قد توفي في 1994/12/12 دون أن يلقي كلمته تلك. ينظر مجلة الآداب عدد 3و4 1995، ص98.
(50)- عادل فريحات: مرايا الرواية، مرجع سابق، ص120.
(51)- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص320.
(*) ميشو هنري(1899-1974): شاعر ورسام فرنسي، ولد في نامور، عبّر في نتاجه التصويري والشعري عن أسفاره الحقيقية أو الخيالية، وعن أحلامه أو هذيانه وتخيّلاته. من كتبه "بربري في آسيا"، "ريشة"، "مساحة من الداخل"، "معرفة من اللُّجَج". منجد اللغة والأعلام، ط31، دار المشرق، بيروت، 1991، ص564.
(52)-أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص267، 286.
(53)- المصدر نفسه، ص 179، 286، 287.
(54)- نفسه، ص320.
(55)- نفسه، ص95.
(56)- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص185.
(57)- أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص191.
(58)- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
(59)-أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص237.
(60)-أحلام مستغانمي: فوضى الحواس، مصدر سابق، ص44.
(*)- مثل شخصية (أوفيليا) في مسرحية هاملت لشكسبير.
(61)- عادل فريحات: مرايا الرواية، مرجع سابق، ص120.
(62)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
(63)- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، مصدر سابق، ص109.
(64)- المصدر نفسه، ص223.
(65)- ينظر: مجموعة من الباحثين: جدل الأنا والآخر(قراءات نقدية في فكر حسن حنفي)، إعداد وتقديم: أحمد عبد الحليم عطية، ط1، مكتبة المدبولي الصغير، القاهرة، 1979، ص113.

(66)- محمد محفوظ: الحضور والمثاقفة (المثقف العربي وتحديات العولمة)، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 2000، ص19. نقلا عن الوثائق الرئيسية لإعلان مكسيكو بالشأن الثقافي، مؤتمر اليونسكو للثقافة، مكسيكو، 6 تموز/يوليو، 1982، ص8 ،9.

(67)- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط2، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د ت)، ص107، 108.

(68)- المرجع نفسه، ص109.

(69)- عز الدين المناصرة: مقدمة في نظرية المقارنة، مرجع سابق، ص74.

(70)- المرجع نفسه، ص51.

(71)- نفسه، ص74.

(72)- مسعود عشوش: المثاقفة أبرز آليات حوار الحضارات، ص3، موقع شبكة الانترنت سابق.

(73)- نفسه.

(74)- ينظر: عز الدين المناصرة، مقدمة في نظرية المقارنة، مرجع سابق، ص74، 75.

(75) – نبيل راغب: أقنعة العولمة السبعة، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001، ص346.

(76) – حسن الباش: صدام الحضارات-حتمية قدرية أو لوثة بشرية؟، ط2، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، بيروت، 2005، ص08.

(77) – المرجع نفسه، ص. نفسها.

(78) – نفسه، ص.نفسها.