كلية الآداب

برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة

واقع الشخصية المركزية في الأدب:

مقارنة بين الرواية الفلسطينية والرواية البرازيلية

The Main Character in Literature:

Comparison between the Palestinian Novel and Brazilian Novel

رسالة ماجستير مقدّمة من الطالبة:

سهيلة عبد اللطيف

الرقم الجامعي: 1145337

إشراف:

جمال ضاهر

2018

كلية الآداب

برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة

واقع الشخصية المركزية في الأدب:

مقارنة بين الرواية الفلسطينية والرواية البرازيلية

The Main Character in Literature:

Comparison between the Palestinian Novel and Brazilian Novel

رسالة ماجستير مقدّمة من الطالبة:

سهيلة عبد اللطيف

الرقم الجامعي: 1145337

إشراف:

جمال ضاهر: .....

لجنة النقاش:

د. عبد الكريم البرغوثي: .....

د. منير فخر الدين: .....

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلّبات درجة الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة في جامعة بيرزيت – فلسطين

2018

إهداء

إلى من كانا هما لأكون أنا؛ إلى أمّي وأبي.

شكر

إلى الأستاذ والصديق الحاضر دائماً، الداعم أبداً، من له فضل هذا الإنجاز، من الكلمة الأولى وحتّى الأخيرة؛ إلى جَمال ضاهر، شكراً.

ملخص

عالجت هذه الدراسة مدى التشابه والاختلاف بين الشخوص المركزية في الرواية الفلسطينية، عند جبرا إبراهيم جبرا، والرواية البرازيلية، عند جورجي أمادو، بالرجوع إلى التشابه في الشروط التاريخية الفلسطينية والبرازيلية، من حيث وجود نظام سياسي قمعي سالب للحرّيات؛ الاحتلال في فلسطين، والنظام الديكتاتوري في البرازيل.

وتمّ التعامل مع هذه المسألة من خلال تتبّع حركة تاريخ الشخصية المركزية في السرد القصصي الأوروبي منذ العصور القديمة وحتّى القرن العشرين، وذلك بارتباطها مع الشروط التاريخية الخاصّة بكلّ حقبة زمنية. وقمنا بذلك من خلال استخدام المنهج التاريخي، والذي مكّننا من دراسة الشخصية المركزية، بحركتها الداخلية، عبر مراحل تاريخية مختلفة، وبهذا استطعنا فهم طبيعة الشخصية المركزية في الرواية الفلسطينية، عند جبرا، والرواية البرازيلية، عند أمادو. وبالاعتماد على المدرسة الروسية، قمنا بفحص التشابهات والاختلافات بين الروائيّيْن كنتاج للتشابه في الشروط التاريخية بين بلديهما.

وقد أظهرت هذه الدراسة أنّ الشروط التاريخية التي عاشها كلّ منهما جعلتهما يخلقان شخوصاً مركزية متشابهة، تعمل في الفضاء الاجتماعي والسياسي القائم، ولا تثور عليه. وعندما حاولت إحدى الشخوص مواجهة المنظومة السياسية القائمة ومحاولة الثورة عليها، كان مصيرها الهلاك.

Abstract

The study tackled the similarities/differences among the main characters in the Palestinian novel (Jabra Ibrahim Jabra) and the Brazilian novel (Jorge Amado), referring to the similarities in the historical conditions of both nations, as they lived under repressive political regimes – occupation in Palestine and dictatorship in Brazil.

This was done through tracing the history of the Main Character from the ancient Greek ages until the twentieth century, in relation to the historical conditions of each era. The historical approach was used to study the Main Character in different historical periods. This enabled us to understand the nature of the Main Character in the Palestinian and Brazilian novel. Depending on the Russian school of comparative literature, we studied the similarities and differences between Jabra and Amado's main characters, as a result of the similar historical conditions of both nations.

The study revealed that the conditions, in which the two novelists lived, caused them to create similar main characters that do not revolt on the social and/or political situation they live in. And when one of the main characters confronted the political system, he was doomed to death.

قائمة المحتويات

تقديم.....7

إشكالية الدراسة.....12

منهجية الدراسة.....13

الفصل الأول: الأدب المقارن: مدارس وتحوّلات.....14

1.1. النشأة.....14

2.1. مدارس وتوجّهات.....17

3.1. تعريفات.....22

الفصل الثاني: الشخصية المركزية في السرد القصصي القديم.....26

1.2. تحوّلات في واقع الشخصية المركزية.....26

2.2. الشخوص المركزية في السرد القصصي القديم: منظور مقارن.....46

الفصل الثالث: الشخصية المركزية في السرد القصصي الحديث؛ الرواية.....51

1.3. الرواية كجنس أدبي جديد.....51

2.3. الشروط التاريخية الفلسطينية والبرازيلية.....57

1.2.3. فلسطين بعد النكبة.....57

2.2.3. البرازيل تحت الحكم الديكتاتوري.....61

3.2.3. الشروط التاريخية الفلسطينية والبرازيلية: تحليل مقارن.....65

3.3. جبرا إبراهيم جبرا (1920 – 1994).....67

1.3.3. صراخ في ليل طويل.....67

2.3.3. صيّادون في شارع ضيّق.....72

3.3.3. السفينة.....76

4.3.3. أمين سمّاع وجميل فرّان وعصام السلمان.....80

4.3. جورجي أمادو (1912 – 2001).....83

1.4.3. دونا فلور وزوجاها الإثنان (Dona Flor e seus Dois Maridos).....84

2.4.3. خيمة المعجزات (Tenda dos Milagres).....89
3.4.3. تيريزا باتيستا المتعبة من الحرب (Tereza Batista Cansada de Guerra).....94
4.4.3. دونا فلور وبيدرو أرشانجو وتيريزا باتيستا.....101
5.3. ما بين جبرا وأمادو.....103
ختام.....108
المصادر والمراجع.....111

تقديم

"المأساة هي محاكاة، ليست للإنسان، وإنّما للفعل وللحياة".[1]

أرسطو

لطالما آمن أرسطو، في العمل التراجيدي، بمركزية الحدث، وبثانوية الشخصية. فالحبكة عنده هي المبدأ الأوّل، وباعتبارها روح العمل التراجيدي، تحتلّ الشخوص موقعاً ثانوياً بالنسبة لها.[2] وكما يرى، فإنّه ليس من الممكن للعمل التراجيدي أن يكون من دون حبكة، ولكنّه من الممكن أن يكون من دون شخوص.[3]

وقد تمسّك كثيرون من بعده برأيه فيما يتعلّق بمكانة الشخوص في العمل السردي. فرأى الشكلانيون وبعض البنيويين بأنّ الشخوص ما هي إلّا نتاج للحبكة، ما يجعل دورها في العمل السردي دوراً وظيفياً. بكلمات أخرى، تكون الشخوص عنصراً مشاركاً أو عنصراً فاعلاً بدلاً من أن تكون أفراداً أو ذواتٍ قائمة بنفسها.[4] ومن هنا، سعى هؤلاء، في تحليلهم للأعمال السردية، إلى تحليل ما تقوم به الشخوص في العمل، وليس تحليل ما هي عليه، ما جعلها تحتلّ مكانة أدنى من تلك التي احتلّتها الحبكة.[5]

إلّا أنّ تْزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، بالرغم من كونه واحداً من أهمّ أتباع المدرسة البنيوية الذين آمنوا بثانوية الشخصية على الحبكة، عمل على التمييز بين صنفين من الأعمال السردية؛ الأوّل هو الأعمال السردية المرتكزة على الحبكة، أو ما أسماها بالأعمال السردية اللا–نفسية (Apsychological)،[6] والصنف الثاني هو الأعمال السردية المرتكزة على الشخصية، والتي أسماها بالأعمال السردية النفسية

[1] Aristotle, *Poetics*, ed. S. H. Butcher (London: Macmillan, 1922), book VI, par. 9.

[2] المصدر السابق، فقرة 14.

[3] المصدر السابق، فقرة 11.

[4] Seymour Chatman, *Story and Discourse* (London: Cornell University Press, 1978), 111.

[5] المصدر السابق.

[6] المصدر السابق، 113.

(Psychological)، مشيراً بذلك إلى إمكانية وجود أعمال سردية تكون فيها الحبكة تابعة لنفسية الشخوص، ووجود أعمال سردية أخرى تكون فيها الشخوص، على العكس من ذلك، تابعة لحبكة العمل.[7]

غير أنّ هذا النقاش، حول مكانة الشخصية في السرد القصصي، لم يكن محلّ الاهتمام الوحيد لدى العاملين في الأدب والنقد الأدبي. فقد كان السؤال حول السياق الثقافي ومدى تأثيره في إنتاج الأدب وتحليله محوراً مهمّاً في تاريخ الحركات والمدارس الأدبية والنقدية. فالمدرسة الشكلانية، على سبيل المثال، دعت إلى عزل النصّ الأدبي عن محيطه، وإلى دراسته بحدّ ذاته من الداخل. فأولى أتباعها اهتماماً للتقنيات الأدبية بدلاً من الاهتمام بنوايا الكاتب أو السياق الذي أُنتِج فيه العمل،[8] وهاجموا الرأي القائل "بأن الأدب فيض من روح المؤلف، أو وثيقة تاريخية اجتماعية، أو تجل لمنظومة فلسفية ما".[9] ولم يكن هذا مختلفاً عن توجّه البنيوية، والتي صاغ مفهومها محمد بلعفير بشكل واضح ومعبّر عن ماهيّتها على أنّها "منهجية نقدية تحليلية، تقوم فلسفتها على اعتبار البنية الذاتية للظواهر بمعزل عن محيطها الخارجي والتأثيرات الأخرى، فهي تنظر إلى تلك الظواهر من الداخل، وتفترض أنها مغلفة على ذاتها".[10] وبالتالي، فإنّ النصّ الأدبي، كظاهرة، يُدرس بمعزل عن خارجه، بل كبنية تتضمّن مجموعة من العلاقات الداخلية. وقد تبنّى رولاند بارت (Roland Barthes) هذا الفهم وذلك بقتله للمؤلّف من ناحية وخلقه للقارئ من ناحية أخرى. فبارت، بقتله للمؤلف، عزل النص الأدبي عن مؤلّفه وعن سياقات ومرجعيات التأليف، وبخلقه للقارئ، أخلى النصّ من معنى واحد واضح يحدّده الكاتب، ومنحه أبعاداً عدّة يكشفها القارئ بنفسه.[11] وفي ذلك تأكيد على عدم وجود قراءة صحيحة أو قراءة خاطئة، وأنّ لا شيء يوجد خارج النصّ.

---

[7] المصدر السابق.

[8] Antonio Roque, "Towards a Computational Approach to Literary Text Analysis", *Workshop on Computational Linguistics for Literature* (June 2012): 101.

[9] بيتر شتاينر، "المدرسة الشكلانية الروسية"، في **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تحرير رامان سلدن (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006)، 33.

[10] محمد بلعفير، "البنيوية (النشأة والمفهوم) (عرض ونقد)"، **مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية**، العدد 15، المجلد 16 (2017): 242.

[11] انظر:

Roland Barthes, *Image Music Text* (London: Fontana Press, 1977), 142 – 148.

ثمّ أخذت لاحقاً توجّهات أخرى بالظهور، من مثل توجّه النقد الثقافي، والتي كانت تتعامل مع النصوص الأدبية كنتاج لها سياقاتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، والتي لا بدّ من أخذها بعين الاعتبار لتحليل النصّ وفهمه. وقد رأى أتباع هذا التوجّه، من مثل فنسنت ليتش (Vincent Leitch)،[12] بضرورة التعامل مع المركّبات المتواجدة خارج أدبيّة الأدب. بكلمات أخرى، لقد اهتموا في تحليلهم للنصوص الأدبية بالبحث في ما وراء الأدبية، مؤسّسين نقدهم على ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة وما بعد الكولونيالية.[13] وقد تحرّكوا وفق "منطلقات ماركسية تركّز على العلاقة بين الطبقات، وعلى الصراع الطبقي كعناصر لتحديد الواقع الثقافي. وهكذا يصبح النصّ علامة ثقافية تتحقق دلالتها فقط داخل السياق الثقافي السياسي الذي أنتجها".[14]

وكما أنّ هنالك توجّهات نقدية تأخذ بعين الاعتبار سياق النص، مثل النقد الثقافي، وأخرى لا تأخذ بعين الاعتبار مثل هذه السياقات، مثل الشكلانية، فهناك، ضمن مدارس الأدب المقارن، توجّهات تقف، عند تحليلها الآداب تحليلاً مقارناً، على الشروط الاجتماعية والتاريخية للآداب، مثل المدرسة الروسية، لإيمانها بضرورة تطبيق المادّية التاريخية الماركسية، وذلك لرؤيتها بأنّ التشابه في صيرورة التاريخ الأدبي مشروط بوجود تاريخ اجتماعي إنساني مشترك. هذا من جهة. ومن جهة أخرى، هنالك توجّهات، مثل المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية، لا تأخذ السياقات الاجتماعية والتاريخية والسياسية بعين الاعتبار في تحليل الآداب تحليلاً مقارناً. وإن فعلتْ وتعاملت مع سياقات النصّ، فيكون ذلك بشكل هشّ، ولا يشكّل محوراً أساساً في عملها. واليوم، نجد أنّ الدعوات لأخذ السياقات الثقافية، عند تحليل الأدب تحليلاً مقارناً، أصبحت أكثر إلحاحاً وانتشاراً، وأصبح هناك "نموذج يطرح من جديد أسئلة مهمة عن الهوية الثقافية وعن ماهية الأدب المعترف به والبعد السياسي

[12] انظر بخصوص طرح ليتش لمصطلح النقد الثقافي: عبد الله الغذامي، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية** (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005)، 31 – 33.
[13] الغذامي، **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية**، 14.
[14] حفناوي بعلي، **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن** (بيروت: الدار العربية للعلوم – ناشرون، 2007)، 47.

للتأثير الثقافي... فالأدب المقارن يضل طريقه لو انفصل عن القضايا الأساسية المتعلقة بالثقافة والهوية القومية".[15]

ولأنّنا، في دراستنا هذه، نرى بأهميّة الأخذ بالاعتبار الشروط التاريخية، بمكوّناتها الثقافية والسياسية والاجتماعية، للنصوص الأدبية، ونرى بأهمية أثر هذه الشروط على إنتاج السرد القصصي، سنقوم بدراسة طبيعة الشخوص المركزية في الأعمال السردية القصصية بعلاقتها مع الشروط التاريخية للأعمال. بكلمات أخرى، سنقوم بفحص خصائص وسلوكيات الشخوص المركزية في الأعمال السردية، ومدى تأثّر هذه الخصائص والسلوكيات بالسياقات الثقافية والسياسية والاجتماعية السائدة في الحقبة الزمنية التي نتجت فيها الأعمال المعنية. وسنقوم بذلك من خلال الوقوف على سلوك ومواقف الشخوص المركزية داخل الأعمال السردية القصصية، ضمن المعطيات التي تعيشها الشخوص في الأعمال. نحن نعتقد بأنّ الشخصية المركزية، في كلّ لحظة زمنية من حياتها أينما انوجدت، في أيّ سرد قصصي كان، هي وليدة أمرين؛ حركة داخلية خاصّة بها، والشروط التاريخية الخاصّة بالعمل. ولذلك، وللوقوف على طبيعة الشخصية المركزية في لحظة زمنية معيّنة، في سرد قصصي معيّن، لا بدّ من أخذ هذين المركّبين بعين الاعتبار. فعلى سبيل المثال، من أجل أن نفهم طبيعة شخصية مركزية ما في عصر النهضة، لا بدّ من الوقوف على أمرين؛ الأوّل هو طبيعة الشخوص المركزية في حقبات زمنية سابقة، العصور الوسطى وما قبلها، والثاني هو الشروط التاريخية الخاصّة بعصر النهضة الذي أُنتج فيه العمل. ومن هذا المنطلق، ولنتمكّن من فهم طبيعة الشخصية المركزية في الرواية الفلسطينية، بأخذنا لروايات جبرا إبراهيم جبرا، وفي الرواية البرازيلية، بأخذنا لروايات جورجي أمادو (Jorge Amado)،[16] فإنّنا سنقوم، **أوّلاً**، بتتبّع التغيّرات الحادثة على الشخصية المركزية منذ عصور الإغريق، والتي يمكن اعتبارها نقطة بداية للسرد القصصي الأوروبي، وحتى القرن العشررين، وهي الفترة

[15] سوزان باسنيت، **الأدب المقارن: مقدمة نقدية** (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999)، 47.

[16] يجدر التأكيد بأنّنا لا نتعامل مع جبرا كممثّل لكافّة الروائيين الفلسطينيين، ولا مع أمادو كممثّل لكافّة الروائيين البرازيليين، وإنّما تمّ التعامل معهما كنموذجين.

التاريخية المعنية في هذه الدراسة، و**ثانياً**، بفحص الشروط التاريخية في كلّ من فلسطين والبرازيل في فترة إنتاج الروايات المعنية.

كل ذلك، ابتداءً من فحص سلوك الشخوص المركزية ضمن معطيات السرد القصصي تاريخياً، ومروراً بالوقوف على التشابه في الشروط التاريخية الفلسطينية والبرازيلية، من حيث وجود نظام سياسي قمعي سالب للحرّيات؛ الاحتلال في فلسطين، والنظام الديكتاتوري في البرازيل، وانتهاءً بفهم طبيعة الشخوص المركزية عند كلّ من جبرا وأمادو، سيمكّننا من فحص مدى التشابه/الاختلاف بين الشخوص المركزية عندهما.

إنّ أعمال جبرا وأمادو المتناولة في هذه الدراسة هي من نوع الرواية التي نتجت في أوروبا، كجنس أدبي جديد، في القرن الثامن عشر، والتي تمتدّ أصولها، من حيث كونها سرد قصصي، إلى الإغريق، أو هكذا على الأقل تُعتبر أصولها.[17] ولأنّ هذا هو الخطّ التاريخي الخاصّ بها، أي بالرواية، كان لا بدّ من تتبّع حركة تاريخ الشخصية المركزية في السرد القصصي الأوروبي، وإن كان ثمّة أعمال سردية قصصية في التاريخ تابعة لحضارات أخرى، عربية وغيرها.

إنّ الأخذ بعين الاعتبار حركة تاريخ الشخصية المركزية في سرد قصصي من حضارات أخرى، من مثل العربية، هو أمر مثير للاهتمام وفي غاية الأهمية، ولكنّه موضوع بحث قائم بحدّ ذاته. كذلك هو الحال بالنسبة لتناول أجناس أخرى من السرد، القصص الشعبية على سبيل المثال، من حيث كونها جزءاً من حركة التاريخ الأوروبي. فبالرغم من أهمّيته، إلّا أنه هو أيضاً موضوع آخر قائم بذاته، لكون القصص الشعبية نوع إنتاج ثقافي مختلف ومنفصل عن نوع الإنتاج الثقافي المتناول في هذه الدراسة؛ الإنتاج الثقافي الرفيع.

سنتناول، في الجزء الأوّل من هذه الدراسة، بعنوان "الأدب المقارن: مدارس وتحوّلات"، الأدب المقارن كحقل معرفي، ومدارسه والتحوّلات الحاصلة فيه، ابتداءً بالمدرسة الفرنسية، مروراً بالمدرسة الأمريكية والروسية،

[17] انظر بهذا الخصوص: إيان واط، **نشوء الرواية** (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997)، 15 وما بعدها.

ووصلاً إلى توجّه النقد الثقافي المقارن. ويُعتبر هذا الجزء تأطيراً نظرياً لاشتغالنا بمقارنة الشخوص المركزية ما بين كلّ من جبرا وأمادو، باعتمادنا على التوجّه الروسي في عمل هذه المقارنة.

وسيكون الجزء الثاني، بعنوان "الشخصية المركزية في السرد القصصي القديم"، تتبّعاً تاريخياً لحركة الشخصية المركزية في السرد القصصي، ابتداءً بالعصور القديمة، ومروراً بالعصور الوسطى، وحتّى عصر النهضة. ويشكّل هذا الجزء أساساً لفهم طبيعة الشخوص المركزية، خصائصها وسلوكها، في الرواية كجنس أدبي جديد.

أمّا الجزء الثالث، وهو بعنوان "الشخصية المركزية في السرد القصصي الحديث؛ الرواية"، فهو يتناول الشخصية المركزية عند نشوء الرواية كجنس أدبي جديد في القرن الثامن عشر، بالتركيز على ثلاث روايات لجبرا، "صراخ في ليل طويل" و"صيّادون في شارع ضيّق" و"السفينة"، وثلاث روايات لأمادو، "الدونا فلور وزوجاها الإثنان" و"تيريزا باتيستا المتعبة من الحرب" و"خيمة المعجزات"، وتحليل خصائص وسلوك الشخوص المركزية عندهما، والمقارنة بينهما، أخذاً بعين الاعتبار الشروط التاريخية الفلسطينية والبرازيلية في فترة نشرهما للروايات المعنية؛ الاحتلال في فلسطين في فترة نشر ثلاثة أعمال جبرا (1955 – 1970)، والحكم الدكتاتوري العسكري في فترة نشر ثلاثة أعمال أمادو (1966 – 1972).

إشكالية الدراسة

تسعى هذه الدراسة إلى فحص مدى التشابه/الاختلاف بين الشخوص المركزية في الرواية الفلسطينية، عند جبرا إبراهيم جبرا، والرواية البرازيلية، عند جورجي أمادو، على أساس وجود تشابه في الشروط التاريخية الفلسطينية والبرازيلية في القرن العشرين، من حيث وجود نظام سياسي قمعي سالب للحرّيات؛ الاحتلال في فلسطين، والنظام الديكتاتوري في البرازيل. وبذلك، يكون السؤال المركزي للدراسة:

ما مدى تأثير/عدم تأثير التشابه في الشروط التاريخية البرازيلية والفلسطينية في القرن العشرين، من حيث وجود نظام سياسي قمعي سالب للحرّيات؛ الاحتلال في فلسطين، والنظام الديكتاتوري في البرازيل، على وجود/عدم

وجود تشابه في طبيعة الشخوص المركزية، خصائصها وسلوكها، في الرواية الفلسطينية، عند جبرا، والرواية البرازيلية، عند أمادو؟

للتمكّن من الإجابة عن هذا السؤال المركزي، لا بدّ من الإجابة عن الأسئلة الفرعية التالية:

- هل هناك تأثير للشروط التاريخية، التي نتج العمل السردي القصصي/الرواية ضمنها، على خصائص وسلوك الشخصية المركزية في العمل؟ وما هو حجمه في حال وجوده؟
- ما مدى تأثّر/عدم تأثّر تكوّن الشخصية المركزية في عمل سردي قصصي/رواية ما بشخوص مركزية سابقة لها تاريخياً؟

منهجية الدراسة

سيتمّ التعامل مع إشكالية الدراسة من خلال التتبّع التاريخي للحركة الداخلية للشخوص المركزية في السرد القصصي الأوروبي منذ العصر الإغريقي وحتّى القرن العشرين، بعلاقتها مع الشروط التاريخية الخاصّة بكلّ حقبة زمنية، وذلك باستخدام المنهج التاريخي. فمن خلاله سنقوم بدراسة الحركة الداخلية للشخصية المركزية عبر مراحل تاريخية مختلفة، ومتابعة التغيّرات الحاصلة فيها، واستنتاج الأسباب التي أدت إلى ذلك. وسيمكّنا هذا التتبّع من فهم طبيعة الشخصية المركزية في الرواية الفلسطينية، عند جبرا، والرواية البرازيلية، عند أمادو. وبالاعتماد على المدرسة الروسية، سنقوم بفحص مدى التشابه/الاختلاف بين الروائيّين بتأثير التشابه في الشروط التاريخية بين بلديهما.

1. الأدب المقارن: مدارس وتحوّلات

1.1. النشأة

لطالما كان وجود الظواهر، اجتماعية كانت أم طبيعية، سابق للالتفات إليها لدراستها، وسابق لوضع الأطر النظرية والأسس المفاهيمية المستخدمة في التعامل معها وفهمها. فعادةً ما تكون الظواهر موجودة لفترات طويلة من الزمن قبل أن يتمّ البدء بتناولها، وقبل التأسيس لكيفية دراستها ضمن إطار نظري واضح محدّد. وهذا ينطبق، بطبيعة الأمر، على مجال الأدب المقارن باعتباره حقلاً معرفياً. فإذا ما نظرنا إلى الفترات السابقة لوجوده ولوجود نظريات في الأدب المقارن، نجد أن الدراسات المقارنة[18] بين الآداب المختلفة قد كانت موجودة لفترات زمنية طويلة قبل أن يتمّ الالتفات إليها أكاديمياً، وقبل التأسيس لمجال الأدب المقارن نظرياً وبشكل مُمَنهج. ومن أجل أن تُولد مثل هذه الدراسات، نقصد هنا الدراسات السابقة للتأسيس النظري، كان لا بدّ، في المقام الأوّل، من أن تتوفّر الظروف المناسبة التي تسمح بحدوث مثل هذا النوع من الأبحاث.

لقد قام أحمد درويش، في تمهيده لظهور الأدب المقارن، في كتابه "نظرية الأدب المقارن وتجلّياتها في الأدب العربي"، بعرض تاريخي للتغيّرات التي حدثت في أوروبا على مدار القرون السابع والثامن والتاسع عشر، والتي، بدورها، مكّنت الأدب المقارن من النشوء أخيراً ضمن إطار نظري مُمَأسس. وكما يعرض درويش لحركة التاريخ السابقة لنشوء الأدب المقارن كحقل معرفي، فقد عاشت أوروبا، حتّى القرن السابع عشر، ضمن فكرة النموذج المطلق للجمال في الفنون بعامّة، وفي الآداب بخاصّة، حيث كانوا في حينه يقومون بفحص كلّ ما يُنتج من فنون أو آداب بمدى قربه/بعده عن هذا النموذج، وبالتالي الحكم عليه جمالياً، سواء فنّياً أو أدبياً، ممّا دفع بالفنّانين والأدباء إلى محاولة محاكاة هذا النموذج باستمرار،[19] فجاءت أعمالهم على نسقه، أو قريبة منه. الأمر، أي وجود فكرة النموذج المطلق للجمال كأساس للإنتاج الأدبي، الذي يمكن رؤيته والتعامل معه كمعيق

[18] كلمة "مقارنة" هنا لا تحمل معنى واحد كما يبدو للوهلة الأولى، فهي لا تشير بالضرورة إلى فحص التشابه والاختلاف بين أدبين مختلفين، أيّ أنّها لا تحمل بالضرورة معنى كلمة Analogy بالإنجليزية، فهذا أمر غير متفق عليه بين أتباع المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية. سنعود لهذا الموضوع مرّة أخرى لاحقاً.

[19] أحمد درويش، **نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي** (القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002)، 19.

أمام مجرّد وجود اختلاف في الخصائص المميّزة للأعمال الأدبية، داخل البلد الواحد أو خارجه. عدم وجود اختلاف في الخصائص المميّزة، يعني، في نهاية المطاف، عدم وجود دراسات مقارنة، سواء كانت مُمَنهجة وضمن أطر نظرية أم لم تكن.

وبناءً على درويش، مع مجيء القرن الثامن عشر، أخذت فكرة الجمال المطلق في الفنون بالتفكّك مع ظهور ما عُرف بالنظرية النسبية في الجمال، حيث دعت هذه النظرية إلى الارتكاز على فكرة وجود أشكال متعدّدة من الجمال، وليس فقط شكل واحد مطلق، ترتبط باختلاف الشعوب والحضارات واللغات، بل وبالفترات الزمنية التي تُنتج خلالها وضمنها هذه الأعمال. وهكذا انفتح الباب أمام كل أُمّة لأنْ تنتج ما هو خاصّ بها من أدب وفنّ، فتعكس خصائصها وظروفها المعيشية، من سياسة واقتصاد واجتماع، دون الحاجة لمحاكاة نموذج مطلق أو محاكاة نتاج غيرها من الأمم.[20]

بأعقاب استبدال فكرة النموذج المطلق للجمال بفكرة نسبية الجمال، ومن ثم تكوّن وتطوّر مميّزات أدبية وفنية خاصّة بكلّ أمّة، تهيّأت المعطيات لظهور دراسات مقارنة في الأدب، غير ممنهجة بعد، ليتمّ في القرن التاسع عشر التأسيس لحقل الأدب المقارن نظرياً ومنهجياً في أوروبا، تحديداً في فرنسا.

يؤرّخ البعض ظهور الأدب المقارن، كحقل معرفي، بتاريخ 1829[21] مع استخدام الكاتب الفرنسي آبل–فرانسوا فيلمان (Abel–Francois Villemain) للمصطلح،[22] في حين يرجعه آخرون إلى تناول جان جاك آمبير (Jean Jacques Ampere) للمصطلح في إحدى محاضراته في ثانوية مارسيليا، بعنوان "التاريخ المقارن للفنون والآداب عند الشعوب كلّها"[23]. جاء هذا التأريخ بالرغم من وجود دراسات في الأدب المقارن سابقة له،

---

[20] المصدر السابق، 19 – 20.

[21] يُرجع البعض استخدام فيلمان للمصطلح لعام 1828، وذلك خلال إلقائه محاضرة في جامعة السوربون حول علاقات الأدب الفرنسي بالآداب الأوروبية، انظر: هادي منظم وريحانة منصوري، "الأدب المقارن: مدارسه ومجالات البحث فيه"، **التراث الأدبي**، 2، 8 (1389 هجري (1969م)): 125 – 141. ويُربجع البعض الآخر استخدام ويلمان للمصطلح في محاضراته في عام 1827، واستخدامه للمصطلح في عناوين محاضراته في عام 1830، وبدءاً من عام 1840، ثم بدأ باستخدام المصطلح في عدد من كتبه (حسام الخطيب، **آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً** (بيروت: دار الفكر، 1999)، 22).

[22] Rene Wellek, *Theory of Literature* (New York: Harcourt, Brace and Company, 1948), 38.

[23] دانييل باجو، **الأدب العام والمقارن** (دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، 1997)، 12.

من مثل "دراسة في الأدب المقارن" لجان-فرانسوا-ميشيل نويل (Jean-François-Michel Noël) وغيسبين دي لابلاس (Guisbain de Laplace) عام 1816.[24] وقد تم تحديد هذا التاريخ، 1829، وليس تاريخ آخر سابق له، لأنّ هذه الدراسات شكّلت في ذلك الوقت جزءاً من موجة دراسات مقارنة في مجالات مختلفة، مثل التشريح واللغة والفيزيولوجيا وغيرها،[25] وليس جزءاً من حقل معرفي مستقل وقائم بذاته.

غير أنّ ظهور الأدب المقارن كحقل معرفي مُمَأسس، أيّ ظهور نظريّاته ومناهج البحث فيه، وظهور المجموعات الأكاديمية المهتمّة به، إلى جانب ظهور الدوريّات والمجلّات المتخصّصة في المجال، فيؤرّخ في السبعينات من القرن التاسع عشر في أوروبا.[26] وعندما اتّخذ الأدب المقارن شكله المُمَأسس وأصبح حقلاً معرفياً مستقلّاً، أخد يعمّق جذوره في الأكاديميا.[27]

حينما ظهر الأدب المقارن، كان ثمّة توجّه واحد يقوم على دراسة التأثير والتأثّر بين الآداب نتيجة العلاقات التاريخية الحاصلة بين الثقافات المختلفة، بتركيزه في الأساس على العلاقات ما بين الآداب اللاتينية واليونانية، والعلاقات ما بين الآداب الحديثة والآداب القديمة، ومن ثمّ العلاقات في ما بين الآداب القومية في العصور الحديثة.[28] وقد جرى تغيّر في هذا الشأن، وتكوّنت في الخمسينات من القرن الماضي مدرستان أساسيتان في الأدب المقارن،[29] تحمل كلّ منهما توجّهاً مختلفاً عن الآخر؛ الأولى، المدرسة التاريخية – الفرنسية، والثانية، المدرسة النقدية – الأمريكية.[30] وهنا، لا بدّ من الإشارة إلى أنّه بالرغم من أنّ الفرنسيين سبّاقين في هذا المجال المعرفي، وبالرغم من أنّهم أجروا أبحاثاً في هذا الحقل قبل الأمريكيين، إلا أنّ المدرسة الأمريكية سابقة، من حيث المأسسة، لتلك الفرنسية التي لم تتأسّس قبل عام 1958، وهو تاريخ انعقاد المؤتمر العالمي للأدب

---

[24] المصدر السابق، 13. انظر أيضا: درويش، **نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي**، 25.

[25] باجو، **الأدب العام والمقارن**، 13. انظر أيضاً: درويش، **نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي**، 17 – 25.

[26] Shunqing Cao, *The Variation Theory of Comparative Literature* (New York: Springer, 2013), 2.

[27] Cao, *The Variation Theory of Comparative Literature*, 11.

[28] المصدر السابق، 9.

[29] درويش، **نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي**، 7.

[30] سيتمّ تناول هذين التوجّهين بالتفصيل بعد قليل.

المقارن بشابل هيل (Chapel Hill). كما وظهرت، تقريباً في الفترة نفسها، مدرسة ثالثة عُرفت بالمدرسة الروسية أو السلافية (Slavic) إلى جانب ظهور توجّهات عديدة أخرى لاحقاً.

2.1. مدارس وتوجّهات

منذ نشأة المدرسة الفرنسية، تعرّض روّادها إلى انتقادات، من خارج الدائرة الأكاديمية، تشكّك في منهجها وفي مصداقية الأدب المقارن كحقل معرفي قائم بذاته. ويمكن تلخيص هذه الانتقادات في نقطتين أساسيتين: **الأولى**، أنّ المقارنة ما هي إلّا أداة أساسية في الدراسات الأدبية، الأمر الذي يُعذّر إمكانية اعتبارها أداة أساس لحقل معرفي دون غيره. **الثانية**، أنّ أي حقل معرفي يمكن له أن يستخدم منهجية المقارنة، والتي يمكن اعتبارها طريقة عالمية للدراسات التاريخية.

وتحت تأثير هذه الانتقادات، حاول روّاد المدرسة الفرنسية توجيه بحثهم في الأدب المقارن نحو المدار العلمي، وبالتالي إضفاء الشرعية عليه. وقد أدّى بهم هذا التوجيه إلى استخدام مصطلح "العلاقة" (Relationship) بدلاً من مصطلح "المقارنة" (Comparison)، ليضيق مجال البحث من كونه بحث في العلاقات الفعلية بين الآداب القومية المختلفة، وفحص أثر بعضها على بعض، والوقوف على أوجه الشبه والاختلاف فيما بينها، فيقتصر على البحث في مجرّد العلاقات. بكلمات أخرى، لقد رفضت المدرسة الفرنسية أن تتعامل مع المماثلة/التشابه (Analogy) كموضوع بحثها في الآداب، واعترفت فقط بالعلاقات بين الآداب، والتي تبدأ ببداية وتنتهي بنهاية، وتحمل تأثيراً عبر وسط ناقل، وبذلك يكون اعترافها فقط بعلاقات التأثير والتأثّر بين الآداب، والتي سعت إلى الكشف عن علاقات الاستعارة (Borrowing) والتأثير فيما يخصّ العناصر الأدبية، من مثل علاقات الاستعارة والتأثير بين الموضوعات المتناولة في الأدب والأساليب والمفاهيم المسخدمة فيها. وبهذا المعنى، وضعت المدرسة الفرنسية أسساً لتَشَكُّل وتطوّر الأدب المقارن، بوجود مجموعة من النظريات

والمناهج والصيغ الخاصّة به.[31] وفي هذا، فإن الحديث يكون عن علاقات ميكانيكية سببية؛ من أثّر بمن، ما هي هذه التأثيرات، وما هي قنوات الاتصال ووسائط نقل التأثير. ومن باب اهتمام أتباع هذه المدرسة بوسائط نقل التأثير بين الآداب، كان اهتمامهم بدراسة الترجمة والنقد. لهذا، أيّ بسبب تحوّل مجال اهتمامهم إلى البحث في العلاقات السببية، فمن الضروري لهم، قبل الشروع بالبحث، أن تكون العلاقة بين أمّتين مثبتة. غير ذلك، أيّ في حالة عدم وجود إثبات على وجود علاقات تاريخية بين الأمّتين، فإن العلاقة بين آدابهما لا تشكّل موضوعة بحث واهتمام لديهم.

ولكون محور الاهتمام عندهم، ليس المقارنة بين الآداب، وإنّما هو تاريخ العلاقات الأدبية العالمية، وهدفه هو البحث في العلاقات بين الأعمال الأدبية للأمم المختلفة، تصبح المقارنة، بحدّ ذاتها، من دون الاهتمام بالعلاقات، أمراً غير مقبول. وإن كان ثمّة من مقارنة، كما يقول بول فان تيغيم (Paul Van Tieghem)، فهي عبارة عن اختيار عناصر عينيّة من آداب مختلفة، والبحث في أوجه الشبه والاختلاف بينها، الأمر الذي يُعتبر مجرّد إرضاء للفضول والنظرة الجمالية للباحث، والذي يكون ناتجاً عن أحكام مبنيّة على تفضيلات شخصية. وفي هذه الحالة، لكون المقارنة لا تؤدّي إلى فهم حقيقي للتاريخ الأدبي، لا يكون لها أيّة أهمّية حقيقية.[32] وبناء عليه، فقد رأت المدرسة الفرنسية بأنّ اسم هذا الحقل المعرفي، الأدب المقارن، اسم غير دقيق.

غير أنّ التوجه الفرنسي التاريخي، واستخدامه للنظريات التي تتمحور حول ثنائية التأثير والتأثّر، السبب والنتيجة، في دراسة وتحليل الأعمال الأدبية،[33] قد تعرّض من قبل الأمريكيين للنقد. فرفض أتباع التوجّه الأمريكي، والذي عُرف أيضاً بالنقدي، أن يتعاملوا مع الأدب ضمن نطاق الدراسات التاريخية التي تعتمد العلاقات الميكانيكية ذات الاتّجاه الواحد، مميّزين بين دراسة تاريخ الآداب دراسة مقارنة، وهو ما يفعله أتباع المدرسة الفرنسية، وبين دراسة الآداب دراسة مقارنة، وهو ما يدعون إليه. فأشاروا، في تمييزهم هذا، إلى

[31] Cao, *The Variation Theory of Comparative Literature*, 11.

[32] المصدر السابق، 9 – 10.

[33] Wellek, *Theory of Literature*, 38 – 40.

ضرورة التعامل مع الأعمال الأدبية بخاصة، والأعمال الفنية بعامة، كوحدات كاملة متكاملة، ستفقد معانيها إذا ما تمّ تحليلها ضمن علاقات ميكانيكية سببية، بهدف الوقوف على تأثير أسبقية الأعمال على غيرها من الآداب اللاحقة لها.[34] وكان في ذلك تأكيد على أهمّية الخصائص الجمالية والقيم الفنّية في الأدب، وعلى أنّ هذه الخصائص والقيم هي محور العمل في البحث الأدبي وتحليله.[35] وكما يشير رينيه ويليك (Rene Wellek)، وهو من أهمّ روّاد المدرسة الأمريكية، فإن الأعمال الفنية بعامّة، والأدبية بخاصة، ليست مجرّد تجميع لعلاقات التأثير والتأثّر السببية بين الآداب، وأنّه لا يوجد ثمّة مؤرّخ أدبي واحد تمكّن من تقديم دليل واضح ومؤكّد على وجود علاقة من هذا القبيل بين الآداب.

وبناء عليه، فقد رأت المدرسة الأمريكية أنه من الضروري توسيع مجال البحث ليتضمن القيم الجمالية الأدبية، حيث أنّه من الممكن لمثل هذا البحث أن يلعب دوراً "إيجابياً" في تطوير هذه القيم، بدلاً من أن يقتصر دور الباحث على الرصد والملاحظة فقط.[36] وقد عبّر هنري ريماك (Henry Remak)، وهو رائد آخر من روّاد المدرسة الأمريكية، عن هذا الفهم بوصف المنهج الفرنسي بأنّه منهج ضيّق، يعتمد على الأدلّة الفعلية الواقعية، ويفتقر للخيال،[37] من ناحية، وبتعريفه للأدب المقارن على أنّه مقارنة أحد الآداب مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة أحد الآداب مع شكل آخر من أشكال التعبير لدى البشر.

بتعريفه هذا، وسّع ريماك حدود اشتغال الأدب المقارن، كحقل معرفي، بحيث يضمّ ليس فقط مقارنة الآداب المختلفة مع بعضها، بل أيضاً مقارنتها مع أشكال من التعبير المختلفة. وعليه، لا يعود ثمّة مكان لكلّ ما أتت المدرسة الفرنسية به، لا لمنهجها ولا لحدود اشتغالها. أيّ، وبكلمات أخرى، بتعريفه هذا، يكون ريماك قد نقل مجال اهتمام المدرسة الأمريكية إلى محاور جديدة مختلفة عن تلك الفرنسية. وكذلك أيضا مع منهج بحثها. بل بإمكاننا أن نرى بتعريفه هذا أنّه يقطع معرفياً بين المدرستين. من هنا، فإنّ الباحثين يلخّصون الفهم الأساس في

[34] Rene Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven: Yale University Press, 1963), 285.
[35] Cao, *The Variation Theory of Comparative Literature*, 25.
[36] درويش، **نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي**، 31 – 32.
[37] Susan Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction* (Oxford: Blackwell, 1993), 31.

المدرسة الأمريكية بكلمة واحدة: صيرورة. بينما يرون بأنّ الكلمة المفتاح عند الفرنسيين، في المقابل، هي الكلمة "مُنتَج".

بهذا، وفي الوقت الذي عملت فيه المدرسة الفرنسية على ترسيم حدود الأدب المقارن، محدّدةً ما يمكن له أن يندرج ضمن هذا المجال وما لا يمكن له أن يندرج ضمنه، عمل ريماك، إلى جانب زملائه من المدرسة الأمريكية، على وضع تعريفات جديدة للأدب المقارن تتجاوز مثل هذه الحدود،[38] ليؤكّد على أنّ أساس أيّة دراسة للأدب هو العمل الأدبي نفسه، وعلى كافّة الأبحاث حوله أن ترتكز على فهم شامل لهذا العمل، وتكون عملية المقارنة هنا مفيدة لتقدير القيم الجمالية الخاصّة بالعمل، وتُعطي تفسيراً وتحليلاً أكثر شمولية له.[39] بل وفي رأي ريماك، والمدرسة الأمريكية عامّة، فإنّ أيّ شيء يمكن مقارنته بأيّ شيء آخر، بغضّ النظر في ما إذا كان أدباً أم لا. وقد كان من الضروري لريماك أن يأخذ بالفكرة التي تقول إن الأدب المقارن يجب ألا يُعامل كحقل معرفي منفصل، له قوانينه الخاصة به، بل يجب أن يُرى كحقل مساعد، أي كجسر يصل بين مجالات تخصّص مختلفة.[40] وقولهم إن تضمين البحث لدراسة القيم الجمالية الأدبية من شأنه أن يلعب دوراً إيجابياً في تطوير هذه القيم، يعني، **أولاً**، إيمانهم بأن الأدب يتأثّر ويؤثّر ليس فقط في الأدب، ويعني، **ثانياً**، أنّ جميع أشكال التعبير الإنساني، الأدبي وغير الأدبي، في سير وصيرورة دائمة، السير هو حركة تاريخ الآداب، وضمن هذه الحركة تكون الآداب في صيرورة تشكّل وتطوّر.

ولم يكن لدى المدرسة الثالثة، الروسية، ما تعترض عليه عند المدرسة الأمريكية بعمومه. فالتوجّه الروسي أيضاً رأى في مجال الأدب المقارن اهتماماً بدراسة أوجه الشبه والاختلاف بين الآداب، بما يتضمّن ذلك من دراسة للخصائص الجمالية والقيم الفنّية في الأدب. وكما الأمريكيين، لم يتّفق الروسيون مع الفرنسيين في اشتراط

[38] المصدر السابق، 32.

[39] Cao, *The Variation Theory of Comparative Literature*, 27.

[40] Bassnett, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, 32.

وجود علاقات تاريخية سببية بين الآداب لدراستها دراسةً مقارنة. أيّ أنّهم، الروسيين، لم يهتمّوا بدراسة العلاقات الميكانيكية المبنيّة على التأثير والتأثّر بين الآداب.

إلّا أنّ المدرسة الروسية، بالرغم من توافقها مع المدرسة الأمريكية، رأت بأنّ التوجّه الأمريكي، كما حال التوجّه الفرنسي، يربط بشكل هشّ، بل يكاد لا يربط، ما بين الدراسة المقارنة للآداب ودراسة الشروط الاجتماعية والتاريخية لها. ومن هنا، كان الوقوف على الشروط الاجتماعية والتاريخية عند دراسة الآداب دراسة مقارنة أمراً أساسياً لدى التوجّه الروسي.[41] ورأت بضرورة تطبيق المادّية التاريخية الماركسية على دراسة الأدب المقارن، اعتماداً على إيمانها بأنّ التشابه في صيرورة التاريخ الأدبي مشروط بوجود تاريخ اجتماعي إنساني مشترك.[42]

ولم تكن هذه المدارس الثلاثة هي التوجّهات الوحيدة في كيفية دراسة الآداب دراسةً مقارنة. فمن ناحية، ظهرت مدارس في ألمانيا ومدارس في الصين، وأخرى في غيرها من البلدان. ومن ناحية أخرى، كان ثمّة توجّهات دعت لاستبدال الأدب المقارن بما يُعرف بالنقد الثقافي المقارن، الذي يهتمّ بمقارنة النصوص الأدبية والثقافية بعلاقتها مع التفاعلات الحادثة بين الثقافات المختلفة. فيرى عزّ الدين مناصرة بأنّ النقد الثقافي المقارن "يشمل: النقد الأدبي المقارن، ويشمل: المثاقفة، وذلك بقراءة: النصوص الأدبية والنصوص الثقافية، وفق آليات: التناصّ، والتلاصّ، والتعددية، والحوار، والاختلاف، والتفاعل، والعنكبوتية، والتشعب، بالاستفادة من مناهج العلوم الإنسانية والفنية، على أن يتم تحديد دائرة النصّ ومحيط النصّ الممكن، وتحديد الإشعاعات التي ينتجها النصّ، دون التوسع في تداعيات خارجية، أي بضبط الحدّ الثقافي للنص، سواء أكان أدبياً أم ثقافياً، حتى لا يفقد هويته".[43]

---

[41] انظر:

DI Jiewen, "Evolution and Schools of Comparative Literature Theories", *Studies in Literature and Language*, vol. 14, No. 2 (2017): 30-33.

[42] Cao, *The Variation Theory of Comparative Literature*, 6.

[43] عز الدين مناصرة، **النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي** (عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2005)، 11.

3.1. تعريفات

تعاني العلوم الاجتماعية والإنسانية، مقارنة بالعلوم الطبيعية، من عدم توحيد في المصطلحات المستخدمة فيها، ومن عدم وجود اتّفاق حول تعريفات المصطلحات الخاصّة بكلّ حقل معرفي ضمنها. ففي حين ثمّة مصطلحات واحدة متعارف عليها ومتّفق حول تعريفاتها في العلوم الطبيعية، تفتقر العلوم الاجتماعية والإنسانية، بالمقابل، لوجود مثل هذا الاتّفاق حول المصطلحات. وهذا ما يدفع بالعاملين في هذه الحقول، عادةً، إلى تقديم تعريفات توضّح فهمهم الخاصّ بالمصطلح الواحد قبل استخدامه، وذلك لتفادي سوء الفهم الذي قد ينتج عن إسقاط تعريفات باحثين آخرين على المصطلحات التي يقومون باستخدامها.

في موضوع البحث هنا، في مجال الأدب المقارن، وفي ظلّ الاختلافات في التعامل مع مفهوم "الأدب المقارن" باختلاف مدارس وتوجّهات هذا الحقل، فليس فقط لا يوجد اتّفاق حول تعريف الحقل المعرفي "الأدب المقارن" بعمومه، وإنّما ليس ثمّة من تعريف واضح محدّد لهذا الحقل المعرفي ضمن المدرسة الواحدة، والتي من المُفترض أن يتّفق أتباعها على تعريف للحقل فيما بينهم. فعلى سبيل المثال، وضمن المدرسة الفرنسية التي تُعتبر الأساس في الأدب المقارن، يُعطي ماريوس–فرانسوا غويار (Marius–François Guyard)، أحد أهمّ روّاد هذه المدرسة، تعريفه للأدب المقارن بأنّه تاريخ العلاقات الأدبية العالمية، في حين يقدّم الباحث الفرنسي جان ماري كاري (Jean Marie Carée) تعريفاً آخر للحقل يفيد بأنّه فرع من فروع التاريخ الأدبي، وهو دراسة للعلاقات العالمية الروحية، ودراسة للصلات الواقعية التي اتّخذت مكاناً بين كلّ من بايرون وبوشكين، وغوتيه وكارليل... وبين أعمال وإلهامات وحتّى بين حيوات الكتّاب المنتمين إلى آداب متعدّدة. مع غياب تعريف موحّد، لم يبق للعاملين في مجال الأدب المقارن، كجامع بينهم، سوى اتّفاقهم حول أسس خاصّة بهذا الحقل المعرفي.

تتمثّل الأسس المتفّق عليها في المدرسة الفرنسية في ضرورة الأخذ بعين الاعتبار تاريخ العلاقات الأدبية العالمية، وتجنّب البحث في القيم الجمالية المتعلقّة بالآداب عند دراستها بشكل مقارن. ومن هنا، وكما أشرنا سابقاً، فإنّ الأدب المقارن عند أتباع هذه المدرسة ليس المقارنة بين الآداب، مدّعين بأنّ مجرّد المقارنة بينها هي منهج علمي مخطوء الفهم، وعلى الفهم السليم لهذا الحقل أن يكون من خلال تاريخ العلاقات الأدبية العالمية.[44] وتأخذ المدرسة الفرنسية بعين الاعتبار، عند دراسة الأدب المقارن، طبيعة تأثير ظاهرة أدبية ما على آداب أجنبية أخرى، والوسائط التي تمّ من خلالها إحداث هذا التأثير، من مثل المترجمين، والنقّاد، والباحثين، إلى جانب الاهتمام بالنظر إلى الكتّاب كمستقبِلين، وضرورة دراسة مصادر التأثير التي تعرّضوا لها.[45]

في الوقت الذي يرتكز فيه حقل الأدب المقارن عند المدرسة الفرنسية على العلاقات التاريخية والصلات الواقعية بين الآداب، فإنّ أسس المدرسة الأمريكية الخاصّة بهذا الحقل المعرفي تتمحور حول التقييم والتفسير الجمالي للأدب، باعتمادها على الدراسات المقارنة[46] (Analogy Studies) للآداب، أيّ أنّها تعمل على دراسة التشابهات والاختلافات بين الآداب، وليس دراسات التأثير (Influence Studies) كما تفعل المدرسة الفرنسية.[47] هذا بالإضافة إلى سعي المدرسة الأمريكية إلى المقاربة بين الآداب مقاربةً عابرة للحدود والتخصّصات. هذا ما يجعل اهتمام المدرسة الأمريكية يرتكز على أسس الشكلانية في دراسة الأدب من الداخل؛ بنيته وعلاقاته الداخلية. أيّ، وبكلمات أخرى، فإنّها تعمل على دراسة الأدبية في الأدب.

---

[44] المصدر السابق، xx.

[45] المصدر السابق.

[46] رجوعاً إلى الهامش رقم (1)، فإنّ استخدام كلمة "مقارنة"، بمعنى فحص التشابه والاختلاف ما بين الآداب، أيّ كمعنى لكلمة Analogy، يأتي ضمن المدرسة الأمريكية فقط، في حين لا تأخذ المدرسة الفرنسية بهذا المعنى أثناء عملها في الأدب المقارن كحقل معرفي، ليكون الأدب المقارن عند المدرسة الفرنسية هو دراسة العلاقات بين الآداب، وليس المقارنة الفعلية فيما بينها.

[47] Cao, *The Variation Theory of Comparative Literature*, xxiii

أمّا المدرسة الروسية، فإضافة إلى كونها كما المدرسة الأمريكية تهتمّ بالبحث في أوجه الشبه والاختلاف بين الآداب، فإنّها ترتكز في أساسها على فكرة ارتباط تطوّر الآداب بتطوّر سياقها التاريخي والاجتماعي. وترى بأنّ التشابه بين الآداب يكون ناتجاً عن تشابه في السياقات التاريخية والاجتماعية التي نتجت فيها الآداب.

وعلى نحو قد يبدو مشابهاً لأسس المدرسة الروسية، فإنّ توجّه النقد الثقافي المقارن يأخذ بالاعتبار السياقات الثقافية في مقارنته للآداب، إلّا أنّه يهتمّ بهذه السياقات في إطار التفاعلات الحادثة بينها وما ينتج عنها. وفي هذا، وكما يشير مناصرة، نفي لمقولة أنّ النص مغلق مكتفي بذاته، ذلك أنّ "مقولة: النصّ المغلق، تتجاهل أشياء كثيرة، منها: المعرفة التي ينتجها النص، ودائرة الإنتاج التي أُنتج فيها، وتغير القراءة عبر الأزمنة والأمكنة، وتحويل النص إلى خطاطات بلاغية ولسانية وسيميائية شكلية".[48]

غير أنّ هذا التوجّه، النقد الثقافي المقارن، لا يعنينا في هذه الدراسة، فليس من اهتمامنا التفاعلات الحادثة بين الثقافات المختلفة وما ينتج عنها، وإنّما يهمّنا التشابهات في الشروط التاريخية للقوميات، وما ينتج عنها من تشابه/اختلاف في النتاجات الأدبية الخاصّة بها.

لهذا، في هذه الدراسة، سيتمّ العمل وفق الأسس التي اعتمدتها المدرسة الروسية، أيّ أنّ محور اهتمام الدراسة سيكون البحث في أوجه الشبه والاختلاف بين أعمال روائية لروائيّين من قوميّتين مختلفتين، أخذاً بعين الاعتبار الشروط التاريخية لكلّ منهما، وليس دراسة تاريخ العلاقات الأدبية فيما بينها أو البحث في علاقات التأثير والتأثّر، كما تفعل المدرسة الفرنسية، أو الاكتفاء بدراسة أوجه الشبه والاختلاف بين الآداب، كما تفعل المدرسة الأمريكية. على وجه التحديد، ستقوم الدراسة بتتبّع حركة تاريخ تطوّر الشخصية المركزية في السرد القصصي القديم، وفي الرواية كجنس أدبي جديد. وعلى ضوء ذلك، سيتمّ البحث في أوجه الشبه والاختلاف في تكوين الشخوص المركزية وتطوّرها وكيفية تعاملها مع محيطها ومع القضايا المطروحة في الروايات عند كلّ

[48] مناصرة، **النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي**، 11.

من الروائيّيْن، من خلال الوقوف على أثر التشابه والاختلاف في الظروف السياسية عند كلّ منهما، من حيث ممارسة القمع الفكري وسلب السيادة والحرّية، على وجود تشابه واختلاف في تكوين الشخصيات المركزية، وتطوّرها، وكيفيّة تعاملها مع محيطها ومع القضايا المطروحة في الروايات.

2. الشخصية المركزية في السرد القصصي القديم

1.2. تحوّلات في واقع الشخصية المركزية

لقد اتّخذ السرد القصصي على مرّ التاريخ أشكالاً عدّة قبل أن يصل في النصف الأوّل من القرن الثامن عشر إلى الرواية كجنس أدبي جديد، فظهر على شكل ملاحم ومسرحيات وغيرها. ومع هذا، يقوم المؤرّخون بوضع حدّ فاصل بين فترتين تاريخيتين فيما يتعلّق بحركة تاريخ السرد القصصي بعمومه؛ ما قبل القرن الثامن عشر، والقرن الثامن عشر وما بعده.

بالرغم من الاختلافات التي طالت السرد القصصي منذ العصور القديمة وحتّى القرن الثامن عشر، إلّا أنّ ثمّة مؤرّخين تعاملوا مع السرد القصصي ضمن هذه الفترة التاريخية كوحدة واحدة ذات خصائص عامّة مشتركة، تتمثّل بحبكة العمل السردي وموضوعتها، وشخوصها، وكيفية استخدام عنصر الزمن فيها. في كتابه "نشوء الرواية"، يميّز إيان واط (Ian Watt) السرد القصصي في الفترة ما قبل القرن الثامن عشر باعتباره سرداً يعتمد في حبكته وموضوعته على التاريخ والأساطير القديمة،[49] كما هو الحال عند الإغريق على سبيل المثال، وتركيزه على تمجيد النماذج البطولية القديمة، أو اعتماده، في القرون الوسطى، على القصص الدينية، وتمجيده للقدّيسين ومعجزاتهم من ناحية، وتمجيده للأخلاق والفضائل من ناحية أخرى. كذلك يرى واط بأنّ عنصر الزمن في السرد القصصي قبل القرن الثامن عشر كان يعكس إنكاراً لأهمية البعد الزمني في الحياة الإنسانية الواقعية، ويتّضح ذلك، كما يفسّر واط، من خلال حصر أحداث العمل التراجيدي التقليدي في مدّة زمنية لا تزيد عن أربع وعشرين ساعة، كما هو الحال في أعمال ويليام شيكسبير (William Shakespeare) المسرحية

[49] إيان واط، **نشوء الرواية** (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997)، 18.

وأعمال أسلافه من قبله،[50] والذي جعل من السرد القصصي السابق للقرن الثامن عشر "قصصاً لا زمنية كي تعكس حقائق أخلاقية ثابتة".[51]

إنّ تقسيم واط لتطوّر الحركة التاريخية للسرد القصصي إلى مرحتلين أساسيتين، ما قبل القرن الثامن عشر، والقرن الثامن عشر وما بعده، لا يعني عدم حدوث تغييرات على موضوعات السرد القصصي وحبكاته وخصائص الشخصية المركزية فيه، من حقبة زمنية إلى أخرى داخل كلّ مرحلة من هاتين المرحلتين. سنبيّن هذه التغيّرات في هذا الجزء من الدراسة، وقوفاً على حركة تاريخ السرد القصصي، بما تضمّنته من تغيّرات داخلية على الشخصية المركزية، وعلى الشروط التاريخية لكلّ حقبة وحقبة زمنية. نحن نتحدّث هنا عن حركتين؛ الأولى هي حركة داخلية تطال السرد القصصي، بما تتضمّنه من شخصيات مركزية، متأثّرة في سيرورتها وصيرورتها بالحركة الثانية، وهي حركة خارجية تطال الشروط التاريخية للحقبات الزمنية المختلفة.

لطالما كان السردي القصصي الإغريقي الذي وصل إلينا محطّ تساؤل وجدل؛ هل هو توثيق تاريخي لما كان، أم أنّه نتاج خيال يُعبّر عمّا رغب الإغريق بأن يكونوا عليه. غير أنّه، وبغضّ النظر عمّا إذا كان هذا السرد توثيقاً تاريخياً أو نتاجاً تخيّلياً، فإنّه بلا شكّ يشير إلى ما كان عليه الإغريق؛ ثقافتهم، ومعتقداتهم، إيماناتهم الدينية. فموضوعات وأحداث وطبيعة شخوص الأعمال السردية الإغريقية تعكس إيمانات ومعتقدات اليونانيين القدماء، وتبيّن مُثُلَهم الأخلاقية وتصوّراتهم للأفعال البطولية (Heroic Deeds).

إنّ عالم هوميروس (Homer)، والمشكوك بأمر وجوده، هو، **أوّلاً**، تجسيد لما آمن به الإغريق دينياً، من حيث سلوكيات وممارسات الآلهة في علاقتها مع البشر، وهو، **ثانياً**، تمثيل لما رأوا به قيماً أخلاقية تحكم علاقات البشر فيما بينهم، وهو، **ثالثاً**، تصوير لنموذج البطل المثالي. وعليه، فإذا كانت القصص التي جاءت في أعمال هوميروس توثيقاً تاريخياً لما شهده اليونانيون القدماء، ففي هذا اعتزاز لهم بتاريخهم. وإذا كانت من نتاج

[50] المصدر السابق، 24.
[51] المصدر السابق.

خيالهم، ففي ذلك إشارة إلى ما رغبوا بأن يكون تاريخهم عليه، وتعبير عن الأفعال والخصائص البطولية التي تمنّوا أن يتحلّوا بها.

تدور أحداث ملحمة هوميروس الإلياذة (Iliad)، والتي يمكن التعامل معها كعمل ممثّل للملاحم الإغريقية، حول حرب طروادة. وقد اشتعلت، كما يصفها، بسبب إغواء الملكة الإغريقية هيلين (Helen) واختطافها على يد باريس (Paris). ويكون واحداً من أهم المحاربين في هذه الحرب هو أخيليس (Achillis) الذي يتّصف بطبيعة نصف بشرية ونصف إلهية. وتنتهي أحداث الملحمة باقتحام طروادة والقضاء على أهلها.

لقد جسّدت الإلياذة إيمانات الإغريق الدينية، كما فعلت غيرها من الأعمال السردية القصصية الإغريقية، مثل تراجيدية سيزيف (Sisyphus) وأوديب (Oedipus)؛ كانت شخوص الملحمة من طبيعتين، شخوص بشرية وشخوص إلهية. تميّزت الشخوص البشرية، عند كونها شخوصاً مركزية، مثل أخيليس، بأنّها لم تكن أناساً عاديين تماماً، كما لم تكن من الآلهة تماماً، ولكنّها كانت في منطقة وسطى ما بين البشرية والألوهة، تميل إلى أحد الجانبين تماشياً مع أحداث العمل السردي، دون أن تنفصل تماماً عن الجانب الآخر. فيظهر أخيليس متّصفاً بقدرات فيزيائية ومعنوية وذهنية عالية. ففي المعارك والحروب، أظهر أقصى قواه ومهاراته في استعمال السلاح، والسرعة والحكمة والحنكة في اتّخاذ القرارات، بالإضافة إلى قدرات عالية في تحمّل المصاعب. كما وتمتّع بصفات أخرى مثل الكرم وحسن المعاشرة، ولم تقلّ رغباته في التمتع بالحياة وملذّاتها من طعام وشراب ونساء عن حبّه للقتال في الحروب.[52]

أمّا فيما يتعلّق بشخوص العمل الآلهة، فهي تنحو إلى الاتّجاه المعاكس، أيّ أنّها تنزل من مستوى الألوهة في كثير من سلوكياتها وقيمها إلى مستوى البشر، ولم يكن ذلك خارجاً عن المألوف، كون الآلهة في الديانة الإغريقية كانت تتّصف بصفات إنسانية،[53] أيّ كان يتمّ أنسنتها، وهذا ما يُطلق عليه اسم الأنثروبومورفية

[52] انظر: أحمد عتمان، **الأدب الإغريقي: تراثاً إنسانياً وعالمياً** (القاهرة: 2001)، 68. (دار النشر غير مذكورة).
[53] M.P. Nilsson, *A History of Greek Religion* (Oxford: Clarendon Press, 1949), 144.

(Anthropomorphism)، والذي يمكن أن يُترجم إلى "تجسيم". ومن هنا تظهر الآلهة في العمل جزءاً أساسياً من حياة البشر اليومية، يتّصفون بصفاتهم ويسلكون سلوكهم، فيرتكبون الأخطاء التي يرتكبها البشر، وتستهويهم ذات الشهوات وذات الملذّات، ويتعاركون فيما بينهم مثلما يفعل البشر العاديون. فعلى سبيل المثال، يظهر أبوللو (Apollo)، أحد الآلهة، عاشقاً لفتاة إنسان، كاساندرا ابنة ملك طروادة، ويقوم بالانتقام منها لإنها لم تبادله المشاعر ولم تقبل به زوجاً لها:

> رجاها أبوللو أن تكون له، وأن ترتضيه لها بعلاً، ووعدها لقاء ذلك أن يبني لها القصور الشمّاء في قبة المساء، وأن يحملها معه أبداً في رحلاته العلوية فوق مركب الشمس، فترى كلّ ما يدبّ على الأرض. وأغراها بالتوسّط لدى كبير الآلهة زيوس الأعظم فيمنحها الخلود، وربما رفعها إلى صفوف الآلهة أنفسهم.. بيد أنها ما كانت تزداد إلا شماساً وعناداً.
>
> ولما ضاق أبوللو بها ذرعاً، صبّ جام غضبه عليها، وسلّط عليها سخرية سامعيها، فما تقول شيئاً، ولا تتنبأ بشيء ولا تكشف غيباً، إلا استهزأ بها الناس، وعيّروها بأنّها تكذب وتهرف وتدّعي![54]

كما وتقوم الآلهة في الإلياذة خصوصاً، وفي السرد الإغريقي عموماً، بالتدخّل في حياة الشخوص البشر، ويتحكّمون في أحداث يومهم وفي مصائرهم، الأمر الذي كان يستدعي اتّخاذ الإلهة لموقف ما ولمساندتها لأحد طرفيْ النزاع.[55] غير أنّ الشخوص الآلهة، بالرغم من اتّصافها بصفات البشر، وبالرغم من تدخّلها في حياتهم، فإنّها تتّصف بخلودها الأبدي، وهو الخطّ الفاصل، عموماً، بين الشخوص الأبطال البشر والشخوص الآلهة، وإن كان ثمّة بعض الحالات التي يمكن فيها للشخوص الأبطال البشر الوصول إلى الخلود "إذا دفعوا الثمن مقدّماً. وهو ثمن باهظ من الجهد المبذول والمعاناة القاسية وقد يصل إلى الموت. وقليلون من البشر هم

[54] هوميروس، **الإلياذة**، ترجمة دريني خشبة (القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، 2014)، 30.

[55] Tuncer Yilmaz, "Representation of the Gods in the Iliad by Homer: A Brief Analysis", *Journal of Süleyman Demirel University Institute of Social Sciences*, v.1 n.15 (2012): 2.

القادرون على دفع مثل هذا الثمن الغالي، وهم الذين يتفوّقون على سائر الناس، ويتخطّون حدود الطبيعة الإنسانية بقدراتهم البطولية ومواهبهم شبه الإلهية".[56]

يؤرَّخ لانتهاء العصور القديمة،[57] ولبداية العصور الوسطى، مع سقوط الامبراطوية الرومانية عام 476.[58] سبق هذا السقوط غزو القبائل البربرية للامبراطورية الرومانية، جالبةً معها آدابها التي اتّصفت بكونها حكايات تروى شفاهةً، تصوّر حياتهم في السنوات التي سبقت سيطرة الكنيسة وإرسالها البعثات التبشيرية المسيحية، وتهدف في أساسها إلى تسلية الملوك والمحاربين وعائلاتهم والترفيه عنهم، فتسرد أمجاد الأجداد والقصص البطولية الخاصّة بهم.[59] غير أنّ الكنيسة، ونظراً إلى الحيّز الذي بدأت تشغله في أوروبا بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية، بدأت في أواخر القرن السادس بإرسال المبشّرين للقبائل الوثنية لوعظهم، وأخذ الأساقفة يعملون على تدوين الأعمال الأدبية الوثنية، مع تغليفها بقشرة مسيحية، من أجل إقناع الناس بالدين الجديد.[60] بكلمات أخرى، أخذت الأعمال الأدبية الوثنية صبغة مسيحية، عندما تمّ تحويلها، من قبل الكنيسة، من الشفهيّة إلى المكتوبة. وبذلك يمكن التعامل مع هذه الأعمال كبذور لظهور أعمال أدبية من نوع جديد؛ وثنية في جوهرها، من حيث حبكتها وأسلوبها، ومسيحية من حيث معانيها وقيمها. هنا، وفي هذا السياق، يمكن الحديث عن

---

[56] عتمان، **الأدب الإغريقي: تراثاً إنسانياً وعالمياً**، 81.

[57] تتضمّن العصور القديمة الحضارة الإغريقية والرومانية. وقد توقّفنا عند الأعمال السردية القصصية الإغريقية لكون الأعمال السردية القصصية الرومانية محاكاة وتقليد لها، فليس لها خصائص مميِّزة لها، مختلفة عن تلك الخاصّة بالإغريقية. انظر:

Gesine Manuwald, "History and Philosophy in Roman Republican Drama and Beyond," in *Roman Drama and its Contexts*, eds. Stavros Frangoulidis and others (Berlin: De Gruyter, 2016), 331 – 344; Edward Kenney, "Greek and Roman Literary Culture," in *The Cambridge History of Classical Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 5.

[58] بخصوص تاريخ سقوط الامبراطورية الرومانية، انظر: محمود الحويري، **رؤية في سقوط الإمبراطورية الرومانية** (القاهرة: دار المعارف، 1995). انظر أيضاً:

Edward Gibbon, *The Decline and Fall of the Roman Empire* (Washington DC: The Library of Congress, 1845).

بخصوص دور البرابرة الجرمان في سقوط الإمبراطورية الرومانية، انظر: صلاح الأمين محمد، "البرابرة الجرمان ودورهم في سقوط الإمبراطورية الرومانية في الغرب عام 476"، **مجلة العلوم والدراسات الإنسانية**، العدد الأول، المجلد الثاني (2014): 148 – 172.

[59] Ruth Fleischmann, *A Survey of English Literature in its Historical Context* (Koblenz and Landau: University of Koblenz-Landau, 2013), 7.

[60] انظر: المصدر السابق، 7 – 8. انظر أيضاً:

Conchi Hernández-Guerra, "Nature As a Christian and Pagan Symbol In Old English Poetry," *International Journal of Language and Linguistics*, Vol. 2, No. 4 (2015): 113 – 121.

ملحمة بيوولف (Beowulf) كعمل ممثّل لهذا النوع الجديد من السرد القصصي، والذي يعتبره النقّاد عموماً عملاً أدبياً أساساً في هذه الفترة من العصور الوسطى.

إنّ ملحمة بيوولف ملحمة بطولية، تشكّل جزءاً من السرد القصصي الإنجليزي القديم،[61] يؤرَّخ لكتابتها ما بين نهايات القرن العاشر وبدايات القرن الحادي عشر، وتعود أحداثها إلى القرن السادس. تدور أحداث الملحمة حول المعارك والحروب التي خاضها البطل الاسكندنافي بيوولف ضد الوحوش (وحشين وتنّين)، متمحورةً حول حدثين مركزيين أساسيين؛ الأوّل، ويدور حول مساعدة بيوولف لملك الدينمارك بعدما هاجم المملكة وحش يُدعى غريندل (Grendel)، فتصوّر الملحمة المعركة التي قَتل فيها بيوولف الوحشَ بعد قتال طويل، ومن ثمّ قتاله مع أمّ الوحش التي جاءت تنتقم لإبنها وقضاء بيوولف عليها. أمّا الحدث الثاني، فيدور حول المعركة الأخيرة التي خاضها بيوولف، بعد أن أصبح ملكاً وحكم بلاده خمسين عاماً، ضد تنّين هاجم شعبه. في معركته هذه، ينجح بيوولف في قتل التنين، غير أنّه، في نهاية الملحمة، يُقتل هو الآخر.

تتميّز هذه الملحمة بوجودها في منطقة وسطى ما بين السرد القصصي القديم، وما حمله من خصائص للأعمال السردية الوثنية في حبكته وأسلوبه، والسرد القصصي المسيحي، الذي حمل القيم التي دعت إليها التعاليم المسيحية.

تظهر في أجزاء متفرّقة من الملحمة مركبات وثنية تعكس ثقافة وطرائق معيش القبائل البربرية، من مثل طقوس حرق الموتى كما تظهر عند موت ملك الدينمارك، ونصب محرقة الجثث لبيوولف نفسه عند وفاته. كما وتعكس الملحمة الأسلوب الأدبي الذي كان مستخدماً في السرد القصصي القديم، من حيث معالجتها لطبيعة البطل، فتُظهر الملحمة بيوولف على أنّه البطل الشجاع والخارق للعادة، القادر على القيام بما لا يستطيع البشر عادةً القيام به، الأمر الذي يجعله من نوع أبطال هوميروس:

[61] الأدب الإنجليزي القديم، ويسمّى أيضاً بالأدب الأنجلو-ساكسوني.

There was no one else like	لم يكن من مثله أحد
him alive.	بين الأحياء.
In his day, he was the mightiest	في زمانه، كان الأعظم على
man on earth,	وجه البسيطة
high-born and powerful.[63]	نبيلاً قويّاً.[62]

هذا من ناحية. من ناحية أخرى، تظهر إشارات مسيحية في بعض الأحيان بشكل غير مباشر، من مثل تضحية بيوولف بنفسه أثناء قتاله للتنّين في معركته الأخيرة، حمايةً لشعبه، وهذا ما يُذكّر بقصّة المسيح وافتدائه بنفسه في سبيل خلاص البشرية جمعاء.[64] وفي أحيان أخرى، وإذا ما تمّ إمعان النظر في الملحمة، تظهر بشكل جليّ ومباشر مركّبات مسيحية، منها، على سبيل المثال، الإشارة إلى الإله الواحد:

… And may the Divine Lord	... فليمنح الربّ الإله،
in His wisdom grant the	بحكمته،
glory of victory	مجدَ النصر
to whichever side He sees fit.[65]	لمن يريد، كما يرى مناسباً.

إنّ طرح فكرة الإله الواحد التي تميّز الديانات السماوية الثلاث هي نقيض لفكرة تعدد الآلهة في الديانات القديمة. فالله الواحد، كفكرة، يتضمّن داخلها نفي لوجود أيّ إله غيره، ما ينفي وجود الآلهة الوثنية. هذا بالإضافة إلى أنّ الإله الواحد هو الأكثر بعداً عن الإنسان وأكثر تجريداً وغيباً، مقابل الآلهة الوثنية التي اتّصفت بصفات إنسانية، وكانت أكثر قرباً وحضوراً في تفاصيل الحياة البشرية.

---

[62] الترجمة خاصّتي، هنا وفي جميع الأماكن الأخرى ما لم يتمّ الإشارة إلى غير ذلك.

[63] Seamus Heaney, trans., *Beowulf* (New York: W. W. Norton & Company, 2000), lines 196 – 198.

[64] يجدر التنويه هنا أنّه ليس من اتّفاق حول تفسير ملحمة بيوولف بما يتعلّق بالجانب الوثني – المسيحي. انظر:

Thomas Hill, "The Christian Language and Theme of *Beowulf*," in *Beowulf: A Verse Translation: A Norton Critical Edition*, ed. Daniel Donoghue (New York: W.W. Norton and Company, 2002) 197-211.

تتبنّى الغالبية وجهة النظر المتبنّاة في هذا البحث، وثمّة تفسيرات تتعارض معها، فتقول أنّ التعامل مع بيوولف كبطل مثالي وكمخلّص لشعبه هو تعامل مخطوء. انظر:

(Margret Goldsmith, "The Christian Theme of Beowulf," *Medium Aevum* vol. 29 no. 2 (1960): 81-101.)

[65] Heaney, *Beowulf*, lines 685 – 687.

لقد شكّلت تضحية بيوولف وتمثيلها لفكرة الخلاص، وفكرة الإله الواحد التي تتناقض وفكرة تعدّد الآلهة وتنفي وجود إله غيره، تمهيداً لتناول أعمق وأوسع للمركبّات المسيحية كموضوعة للسرد القصصي لاحقاً. ترتّب على هذا الأمر تناول مختلف لطبيعة الشخصية المركزية عمّا كان الأمر عليه في السرد القصصي قديماً. ضمن هذا التمهيد، لم تعد حكايات تمجيد الأجداد موضوعاً للسرد القصصي، ولم تعد الشخصية المركزية ذا قوى جسدية خارقة. وأصبح، بالتالي، ثمّة ظهور لطبيعة شخصية مركزية مختلفة، أكثر اتّساقاً مع البُعد المسيحي الذي بدأ التعامل معه كموضوعة أساس للسرد القصصي.

إذا ما تمّ النظر إلى السرد القصصي مع وصول سلطة الكنيسة إلى أوجها، أيّ مع هيمنة مؤسسة الكنيسة على مختلف مناحي الحياة، نجد اختلاف في المواضيع الذي أخذ السرد القصصي بتناولها، واختلفت على إثره طبيعة الشخوص الموظّفة لمعالجتها. أصبحت الموضوعات الأساسية المتناولة تتمحور حول الدين والأخلاق، فظهرت مسرحيات المعجزات، في القرن الثاني عشر، والتي ركّزت على مريم العذراء وقصص القديسين، وجسّدت المعجزات التي ارتبطت بهم. مع حلول القرن الخامس عشر، ظهرت ما عُرفت بمسرحيات الأسرار الدينية التي سريعاً ما انتشرت في كافّة أرجاء أوروبا. واهتمّت الكنيسة بهذا النوع من المسرحيات بالرغم من موقفها المتحفّظ من الدراما، وذلك لأنّها ركّزت على تمثيل القصص الإنجيلية وساعدت على نشر التعاليم المسيحية.[66] على خلاف مسرحيات المعجزات ومسرحيات الأسرار الدينية، ظهرت في أواخر القرن الرابع عشر وبدايات القرن الخامس عشر مسرحيات الأخلاق التي لم تكن تهتم بقصص الإنجيل ولا بقصص حياة المسيح والقدّيسين، ما جعل هذا النوع من المسرحيات متّصفاً بالمرونة من حيث الأحداث والقصص المتضمّنة فيها. لقد كانت تعمل على تصوير حيوات البشر العاديين، الذين يعيشون الصراعات في حياتهم اليومية، داعية إلى التمسّك بالفضائل.[67] لقد تميّزت هذه المسرحيات بميّزتين أساسيتين عامّتين؛ **الأولى**، قيام المسرحيات بشخصنة

[66] Lee A. Jacobus, "Medieval Drama" in *The Compact Bedford Introduction to Drama*, ed. Lee A. Jacobus (Boston and New York: Bedford/St. Martin, 2005), 145.

[67] حول السرد القصصي خلال سيطرة الكنيسة على مناحي الحياة في أوروبا، والتحوّلات الحادثة فيها، انظر: المصدر السابق، 143 – 144.

(Personification) الصفات والأفكار، ومنحها وجوداً فعليّاً حيّاً. **والثانية**، عمل المسرحيات على تصوير النفس الإنسانية التي يغويها الشيطان نحو المعاصي، وتصوير الطريق نحو الخلاص عن طريق الاعتراف والتوبة.[68]

إنّ مسرحية إيفريمان (Everyman) هي عمل ممثّل لهذا النوع من المسرحيات، مسرحيات الأخلاق. تضمّ هذه المسرحية عدداً من الشخوص (Characters)، تمثّل كل شخصية منها صفة (Quality) أو حال (State of being)، مثل شخصية "الصداقة"، و"الجمال"، و"الاعتراف"، وغيرها. تدور أحداث العمل حول شخصية تُدعى إيفريمان، أيّ كلّ إنسان، عندما يزوره "الموت"، مُعلِماً إيّاه بانتهاء حياته، وببدء رحلته إلى اليوم الآخِر للقاء الله. وبعدما يفشل إيفريمان بإقناع الموت بمنحه يوماً إضافياً قبل لقاء ربّه، تبدأ رحتله نحو الله، مُحاولاً أن يصطحب معه رفيقاً يواسيه ويخفّف عنه معاناة الرحلة. يطلب إيفريمان صحبة شخوص "الصداقة" و"القرابة" و"المتاع"، غير أنّهم جميعاً يعتذرون عن مرافقته، كون هذه الرحلة هي رحلته وحده. يتذكّر إيفريمان "الأعمال الحسنة"، التي لا شكّ ستوافق على مصاحبته في رحلته، غير أنّها، لقلّتها، مقارنةً بخطاياه، تكون شخصية هزيلة وضعيفة، لا تقوى على مرافقته. تقترح عليه استشارة "المعرفة" حول ما يمكن أن يفعل، فتجيبه "المعرفة" بأنّ عليه أن يعترف بما قام به في حياته من خطايا. عندما يعبّر إيفريمان عن ندمه حول ما فعل من سوء في حياته، تصبح أعماله الحسنة أقوى، ويصبح بإمكانها مرافقته إلى قبره للقاء الله، ليعلم إيفريمان حينها بأنّ الأعمال الحسنة يمكن أن تذهب معه إلى القبر بعد الاعتراف. يأتي مَلَك إلى إيفريمان ليأخذه إلى الجنة بعدما اعترف بخطاياه، وتنتهي المسرحية بدخول "الطبيب" إلى المسرح، خاتماً المسرحية بقوله أن لا شيء يفيد الإنسان بعد موته غير العمل الصالح، ومؤكّداً على أنّ الأعمال الحسنة وحدها، إن كانت قليلة، لا تكون كافية لدخول الجنّة، ولكن إن قام الإنسان بالاعتراف بخطاياه، فإن الجنّة ستكون مصيره.

---

[68] Christine Richardson and Jackie Johnston, *Medieval Drama* (New York: St. Martin's Press, 1991), 98.

لقد عملت مسرحية إيفريمان على تصوير موضوعتين؛ الموت وسلطة الكنيسة.[69] الموت، وهو الهاجس البشري الأبدي، هو الموضوعة الكونية التي تعامل معها البشر على مرّ التاريخ بعدّة أشكال، أدبية وغير أدبية، ومن منطلقات مختلفة، دينية وغير دينية. الموضوعة الثانية هي الكنيسة وسلطتها، والمرتبطة داخل المسرحية بفكرة الموت. وقد تمّ تسليط الضوء في المسرحية على دور الكنسية في منح الخلاص للإنسان عن طريق الاعتراف. بالتالي، لم يكن عرض المسرحية لموضوعة الموت كموضوعة قائمة بحدّ ذاتها، وإنّما تمّ عرضها كنهاية لمرحلة يعبر بها الإنسان، لينتقل من بعدها إمّا لحياة أبدية في الجنّة، أو حياة أبدية في النار. كون الأمر الذي يقرّر في مصير النفس البشرية، الجنّة أو النار، كما تمّ تصويره في مسرحية إيفريمان، هو الاعتراف، وكون الاعتراف يتمّ في داخل الكنيسة، فإنّها، أيّ الكنيسة، تكون حلقة الوصل بين الله والإنسان:

الاعتراف	**Confessyon**
ولكن على أيّ حال كن متأكّداً من الرحمة،	But in ony wyse be seker of mercy,
لأن وقتك يمضي سريعاً، وإذا أردت أن تُنقَذ،	For your tyme draweth fast; and ye wyll saued be,
اسأل الله الرحمة، وهو حقّاً سيمنحها.	Aske God mercy, and he wyll graunte truely.[70]

ويكون طلب الرحمة بالاعتراف:

أنا الاعتراف: انْحَنِ، واطلب الرحمة.	Lo, this is Confessyon. Knele downe & aske mercy,[71]

[69] انظر: المصدر السابق، 104.

[70] Anonymous, *Everyman* (Manchester: Manchester University Press, 1961), lines 568 – 570.

[71] المصدر السابق، سطر 543.

وبالتالي، من كون طلب الرحمة يكون بالاعتراف، ومن كون الاعتراف يتمّ في الكنيسة، فإنّ الكنيسة، التي يتمّ فيها الاعتراف، هي سبيل الخلاص كما تصوّرها المسرحية.

من هنا، فإنّ إيفريمان، كإحدى مسرحيات الأخلاق، لم تأتِ لتتحدّث عن القيم خارج سياق الكنسية وما ظهر في فضائها من مسرحيات الأسرار الدينية ومسرحيات المعجزات التي ظهرت في العصور الوسطى، وإنّما جاءت لتعزّز من سيطرة الكنيسة وبسط نفوذها، وذلك في تأكيدها على كون الاعتراف، والذي يحدث داخل جدرانها، هو طريق الإنسان إلى الجنة، حتّى وإن كانت أعماله الصالحة قليلة.

أكثر من ذلك، لم يكن لـ "الأعمال الحسنة" أيّة قيمة بحدّ ذاتها. فعندما طلب منها إيفريمان مرافقته، نصحته بالتوجّه إلى المعرفة لاستشارته لعدم قدرتها على إعانته. ورغم قلّتها مقارنةً بخطاياه، ورغم قلّتها أساساً بحدّ ذاتها، فإنّ إيفريمان يدخل الجنّة. بالتالي، وإن كان ثمّة دور للأعمال الحسنة في المسرحية، فإنّ دورها الوحيد كان المساهمة في وصول إيفرمان إلى الاعتراف، عن طريق توجيهه إلى المعرفة. هنا، ولتأكيد المسرحية على دور الكنيسة الأوّل والأخير في الخلاص ودخول الجنّة، من خلال الاعتراف، يجدر التنويه إلى العلاقة الوثيقة التي صوّرتها المسرحية ما بين المعرفة والاعتراف. فالاعتراف لم يكن سوى بالمعرفة؛ المعرفة الدينية بضرورة الاعتراف بالخطايا للنجاة، والذي يكون عن طريق الكنيسة. بكلمات أخرى، لم يتمكّن إيفريمان من الوصول للاعتراف لوحده، وإنّما كان على المعرفة توجيهه نحو الاعتراف، والذي بدوره كان طريق إيفريمان إلى الجنّة، بالرغم من قلّة أعماله الصالحة، وبالرغم من كثرة خطاياه:

Knowlege.	**المعرفة**
Now go we togyder louyngly	الآن نذهب سويّة بودّ
To Confessyon, that clensynge ryuere.	إلى الاعتراف، ذاك النهر المطهّر.
Eueryman.	**إيفريمان**
For ioy I wepe; I wolde we were	من أجل الفرح أذرف الدموع؛ أتمنّى لو كنّا

there!	هناك!
But, I pray you, gyue me cognycyon	ولكنّي أرجوك أن تدلّني بالعقل والتفكير
Where dwelleth that holy man, Confessyon.	أين تكون تلك الفضيلة المباركة، ذاك الاعتراف.
Knowlege.	**المعرفة**
In the house of saluacyon;	في بيت الخلاص؛
We shall fynde hym in that place,	سنجده في ذاك المكان،
That shall vs comforte, by Goddes grace.[72]	الذي سيمنحنا الراحة بنعمة الله.

ضمن الموضوعة المطروحة في هذا العمل، أيّ الكنيسة ودورها في الخلاص، وضمن تسليط الضوء على اليوم الآخر، ومصير الإنسان في دخول الجنّة أو النار، فإن تسليط الضوء، بشكل أساسي، كان على المعايير والقيم السلوكية، والتي تمّ شخصنتها لتكوين الشخصيات المختلفة في العمل. ولم يكن ثمّة عيانية فيزيائية للشخصية المركزية، شخصية إيفريمان، أيّ أنّه لم يكن ثمّة شخص بعينه يُدعى إيفريمان يتّصف بصفات محدّدة مميِّزة، الأمر الذي يعكس تغييراً في طريقة التعامل مع الشخصية المركزية وطريقة تصويرها. فلم تكن الأعمال البطولية والصفات الجسدية موضع اهتمام هذه الأعمال، ولا كان تمجيد الأجداد في الأزمان القديمة كذلك. بل أصبح المستقبل، بمعناه الديني؛ مصير الإنسان في دخوله الجنّة أو النار، هو محلّ تسليط الضوء في هذه الأعمال، بالتركيز أيضاً على دور الكنيسة الحاضر في تحديد هذا المصير.

بانتقالنا إلى عصر النهضة، فإنّنا نواجه صعوبات في تحديد ماهيّته. فبالرغم من أنّ مصطلح "النهضة" مستخدم من قبل الكثيرين، فإنّه ما من يقين حول المعنى الدقيق لهذا المصطلح أو الفترة الزمنية التي يشير إليها، ولا حتى أكثر الموضوعات ارتباطاً بهذا المصطلح. تُعبّر جوسلين هنت (Jocelyn Hunt) عن هذه

[72] المصدر السابق، أسطر 535 – 542.

الإشكاليات في كتابها "The Renaissance: Questions and Analysis in History"، وتشير إلى أنّه بالرغم من وجود توافق عام حول ارتباط هذا المصطلح بمجال الفنون، إلا أنّ ثمّة مؤرخين تعديليين (Revisionist Historians) يدّعون بأنّ مجال الفنون هو أقل المجالات أهمية لعصر النهضة، وأقلها تناولاً ونقاشاً من قبل الباحثين المعاصرين في هذه الفترة. وكذلك الأمر بالنسبة لتحديد الفترة المعنية، فتشير هَنت إلى أنّه، وبالرغم من وجود توافق عام بأنّ فترة عصر النهضة كانت القرن الخامس عشر،[73] إلّا أنّ أيّة محاولة للتعامل مع إحدى مجالات اهتمام هذه الحقبة، ستؤدي مباشرة إلى تمدّد الفترة. فمثلاً، وعند الحديث عن مجال الفنون، فإن أكثر فترات نشاط فنّاني تلك الحقبة هي القرن السادس عشر، في حين يتمّ اعتبار القرن السابع عشر هو ذروة العمل الأدبي لعصر النهضة.[74] ويعبّر باول كانتور (Paul Cantor) عن هذه الفكرة أيضاً في قوله إنّه "بالتأكيد عندما يحاول أحدهم دراسة ما بات يُعرف بالنهضة، فإنّها تكون مختلفة باختلاف البلدان، وتظهر أنّها تتقدّم بتفاوت في المناطق المختلفة (فالنهضة في مجال الفنون التشكيلية، على سبيل المثال، سبقت بوقت طويل ما يمكن أن نفكّر فيه على أنّه النهضة في مجال الموسيقى)".[75]

مع هذا، ثمّة خصائص عامّة لعصر النهضة يمكن الحديث عنها عند تناول هذه الحقبة، أهمّها إعادة إحياء نتاجات العصور القديمية الكلاسيكية في العصور الحديثة، تضمّن ذلك إحياء الدراسات القديمة، وظهور اللغات الحديثة، وحركات التجديد التي طالت الفنون الجميلة، من تصوير ونحت وعمارة. غير أنّ هذا الإحياء للنتاج الكلاسيكي القديم لم يكن مجرّد عودة لمبادئ أو أفكار العصور القديمة، ولكنّه كان إعادة إحياء للعصور القديمة الكلاسيكية ضمن ثقافة مسيحية، الأمر الذي جعل العودة التامّة إلى الوثنية اليونانية أو الرومانية مستحيلة. وهذا ما تسبّب بوجود حالة، في هذه الحقبة، من عدم الاستقرار في العلاقة ما بين العناصر

---

[73] إنّ تحديد الفترة الزمنية لعصر النهضة، كما هو الحال لأي عصر آخر، هو أمر شائك. يُرجع البعض عصر النهضة، كعصر التغيرات التي طالت أوروبا، إلى ما بين القرن الثالث عشر والخامس عشر. انظر:
جلال يحيى، **تاريخ أوروبا في العصور الحديثة** (الاسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981)، 260.
يدّعي البعض الآخر أن عصر النهضة لم يكن في القرن الخامس عشر، ولا كانن بداية ظهورها أصلا في إيطاليا، وإنّما كان في فرنسا في القرن الثاني عشر. انظر:
Douglas Bush, *The Renaissance and English Humanism* (Toronto: University of Toronto, 1962), 25.

[74] Jocelyn Hunt, *The Renaissance: Questions and Analysis in History* (New York: Routledge, 2005), ix, x.

[75] Paul Cantor, *Shakespeare: Hamlet* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 1.

الكلاسيكية القديمة والعناصر المسيحية.[76] وإن كانت بداية هذه الحركة في إيطاليا، فإنّها سريعاً ما امتدّت واستمرت "كحركة تطوّر إنساني، لها جذور اجتماعية واقتصادية ومعنوية، في بقية أنحاء أوروبا، وتكاتفت عواملها مع عوامل جديدة لكي تظهر في شكل الكشوف الجغرافية، والاصلاح الديني، وتفوّق أوروبا وسيطرتها على العالم".[77]

يهمّنا هنا الحركة الإنسانوية (Humanism) التي ظهرت في عصر النهضة، والتي ارتكزت على أهمّية الإنجازات الإنسانية، وركّزت على إرادة الإنسان، بالابتعاد عن فكرة الاتّكال فقط على الإرادة الإلهية المتحكّمة بمصائر البشر والمقرّرة في شؤون حياتهم. وأصبحت كلمة إنسانوي (Humanist)، كما تشير هَنت في كتابها، ترجع إلى الباحثين الذين عملوا على إحياء النصوص الكلاسيكية، واهتموا بترجمتها، وإلى أولئك الذين قدّروا جمال الكتابات اللاتينية والإغريقية، وأولوا أهمية كبيرة للتعليم. كان ذلك نابعاً من إيمانهم بضرورة إعادة إحياء العصور الذهبية الكلاسيكية الغابرة.[78]

ظهرت جذور الحركة الإنسانوية في البداية في إيطاليا في القرن الثالث عشر، قبل ظهورها في أيّ مكان آخر، محاولةً إعادة إنشاء العلاقة ما بين إيطاليا المعاصرة وروما القديمة. وأخذت بالانتشار خارج إيطاليا في القرنين الرابع عشر والخامس عشر، ليؤرَّخ ظهورها في بريطانيا في القرن السادس عشر. غير أنّ البلدان الأوروبية المختلفة قد طوّرت أشكالاً مختلفة من الإنسانوية، فكان ثمّة اختلافات بين الإنسانوية التي ظهرت في إيطاليا، وتلك التي امتدت في بريطانيا.

في إيطاليا، ظهرت الحركة كمعارَضة للبرامج الفلسفية النمطية التي كانت منتشرة في أواخر العصور الوسطى، والتي رآها الإنسانويون على أنّها ضيّقة وعقيمة، لكونها كانت تهتمّ بشكل أساسي، وبشكل متخصّص، بمجالات الفلسفة واللاهوت والمنطق، الأمر الذي دفعهم إلى الدعوة للاهتمام بالمجالات الأكثر إنسانية في الآدب وفنّ

[76] Cantor, *Shakespeare: Hamlet*, 2.

[77] يحيى، **تاريخ أوروبا في العصور الحديثة**، 259.

[78] Hunt, *The Renaissance: Questions and Analysis in History*, 17.

الخطابة. وقد اتّصفت الحركة هناك بكونها وثنية، ذلك أنّها عارضت ممارسات الكنيسة في التفسير وعارضت علوم اللاهوت، ودعت إلى إحياء النصوص الكلاسيكية دون الاهتمام بجعلها متوافقة مع التعاليم المسيحية. كما وركّزت الحركة الإنسانوية في إيطاليا على الحياة العلمانية في سياق الخلافات السياسية.[79]

أما في بلدان أوروبا الشمالية وإنجلترا، فقد اتّخذت الحركة الإنسانوية، كجزء من نهضتها، الطابع الديني المسيحي. وسعى الإنسانويون الإنجليز إلى إصلاح الكنيسة، وذلك من خلال عملهم على نشر التعاليم المسيحية والنصوص الدينية بشكل واسع لتصل إلى مختلف طبقات المجتمع، فلا تظلّ مقتصرة على رجال الكنسية. كما ونادوا بضرورة التحرّر من القيود التي فرضتها الكنيسة على الفكر الإنساني، متأثّرين بروح النقد التي شاعت خلال عصر النهضة. واهتمّوا، بالإضافة إلى ذلك، بالآداب والفنون، وعملوا على التوفيق ما بين الفنون الجميلة والعقيدة، مترجمين الكثير من النتاجات الأدبية الإيطالية، حتى وصل الأدب الإنجليزي في عصر النهضة إلى أوجه مع كتابات شيكسبير.[80] وبالرغم من الاختلافات ما بين الحركات الإنسانوية في مختلف البلدان، إلّا أنّ الإنسانويين عموماً، في مختلف أماكن تواجدهم، آمنوا بأنّ فهم نواحي الحياة الاجتماعية والفكرية لا يمكن له أن يتحقّق سوى بفهم الطبيعة الإنسانية. وبالرغم من وجود الاختلافات حول طبيعة الإنسان، إلّا أنّه كان ثمّة توافق فيما بينهم بأنّ هذه الطبيعة غير قابلة للاختزال (Irreducible)، وبأنّه ثمّة ضرورة لفهم مركّبات هذه الطبيعة.[81] وعليه، فقد كان السؤال المركزي لدى الإنسانويين في عصر النهضة، تحديداً لدى الإنسانويين الأدبيين، هو "كيف نعيش حياتنا؟".

لقد كان شيكسبير واحداً من أبرز الأدباء الإنجليز في عصر النهضة، والذين قاموا بالربط ما بين "الأدب" و"الحياة" كمحاولة للوقوف على الطبيعة البشرية من ناحية، والإجابة على سؤال كيفية وقيمة الحياة من ناحية أخرى. فتعامل في مسرحياته مع الأفكار والصراعات الإنسانية الموجودة بمختلف نواحيها وأشكالها، خالقاً في

---

[79] انظر:

Michael Hattaway, "Introduction," in *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, ed. Michael Hattaway (Oxford: Blackwell Publishers, 2000), 14.

[80] انظر: يحيى، **تاريخ أوروبا في العصور الحديثة**، 307.

[81] Robin Wellls, *Shakespeare's Humanism* (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 7.

العمل الواحد أعداداً كبيرة من الشخصيات الممثّلة لمختلف طبقات المجتمع وفئاته، ومبيّناً من خلال حبكاته الأبعادَ والعلاقات الإنسانية المتشكّلة ضمن هذه الطبقات والفئات. من خلال ذلك، تمكّن شيكسبير من تصوير الدواخل النفسية لدى الشخصيات بما تتضمّنه من مشاعر وأفكار، بخيرها وشرّها، ببنائه للحوارات الداخلية (Monologue) كوسيلة لعكس الصراعات النفسية، وبنائه للحوارات ما بين الشخوص (Dialogue) وسلوكياتهم وتفاعلاتهم مع الأحداث. بذلك، كان شيكسبير إنسانوياً مهتمّاً بالإنسانية والإنسان، مسخّراً أعماله لتعميق فهم حياة الإنسان والطبيعة الإنسانية.

إنّ هذا التعامل مع حياة الإنسان وطبيعته كان جليّاً في مسرحياته عامّة، سواء الكوميدية أو التراجيدية أو التاريخية، وكان هذا التعامل معمّقاً في مسرحية هاملت (Hamlet) على وجه الخصوص، والتي كُتبت حوالي عام 1600. ويرى البعض، مثل مايرون ستيجمان (Myron Stagman)، أنّها أعظم أعمال شيكسبير، بل وأعظم عمل أدبي يمكن التفكير به على الإطلاق.[82] فقد ركّزت المسرحية على موضوعة اليقين وصعوبة/استحالة التوصّل إليه. فمع تركيبة طبيعة الإنسان وعدم إمكانية اختزالها، بما فيها من خير وشرّ، وضعف وقوّة، وعدم سلوك الإنسان ضمن منظومة قيم ومثل عليا، تتولّد صعوبة في التيقّن من السلوك البشري بعامّة، ومن سلوك الفرد العيني تجاه مَن حوله بخاصّة. وهنا، وفي ظلّ عدم التمكّن من الوصول إلى اليقين والحقيقة، يكون السؤال حول كيف يعيش الإنسان حياته، وما قيمة الحياة، ويتعمّق هذا السؤال عند التعامل مع سؤال الموت وغموضه.

تتلخّص مسرحية هاملت بموت ملك الدنيمارك، والد الشخصية المركزية هاملت، وزواج الملكة بأخي الملك المتوفّى، والذي تدور شكوك هاملت حوله في مقتل أبيه طمعاً في العرش. يسعى هاملت إلى تأكيد شكوكه والثأر من عمّه،[83] خاصّة بعد رؤيته لشبح والده يخبره بأنّ أخيه، أخي الملك، هو من قتله. وفي محاولة منه

[82] Myron Stagman, *The Mystery of Hamlet: A Solution* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010), 43.

[83] انظر إلى تعامل عصر النهضة مع موضوعة الثأر في الدراما، باختلافه عن فترات تاريخية سابقة:
Cantor, *Shakespeare: Hamlet*, 25 and after.

لتأكيد هذه الشكوك، يدّعي هاملت الجنون، ويقوم مع مجموعة من الممثلين بتأدية مسرحية أمام عمّه المتّهم، تحاكي اعتقاده بكيف قُتل والده. عندما يرى هاملت انفعالات عمّه أثناء حضوره للمسرحية ومن ثمّ مغادرته، تزداد شكوكه وتتعمّق، فيقرّر قتله. يدخل هاملت إلى غرفة والدته الملكة، معتقداً أن عمّه يختبئ خلف الستار فيها، فيسحب سيفه ويطعن به الشخص من خلف الستار فيرديه قتيلاً. غير أنّ القتيل لا يكون عمّه، وإنّما بولونيوس (Polonius)، والد حبيبة هاملت أوفيليا (Ophelia). ينفى الملكُ العمُّ ابنَ أخيه هاملت خارج البلاد لقتله بولونيوس، وتقتل أوفيليا نفسها لمقتل أبيها وفِعْل حبيبها. وعندما يعلم هاملت بموت أوفيليا، يعود إلى البلاد لحضور جنازتها. حينها، يسعى لارتيس (Laertes)، ابن بولونيوس وأخو أوفيليا، إلى الانتقام منه لقتله أبيه وموت أخته بسببه، ويتّفق لارتيس مع الملك العم لتنفيذ ذلك سويّة. وفي خضمّ تعارك بالسيوف، يَقتل هاملت كلّ من لارتيس وعمّه الملك، قبل أن يسقط ميّتاً إثر طعنة تعرّض لها أثناء قتاله.

إنّ قصّة هاملت، كما يُجمع معظم الباحثين، ذات أصول أوروبية شمالية، النرويج تحديداً، وُجدت قبل ما يقارب 500 عام من كتابة شيكسبير للمسرحية. ويتّفقون على أنّ القصّة مأخوذة عن المؤرّخ ساكسو غراماتيكوس (Saxo Grammaticus) خلال القرن الثاني عشر حول مقتل ملك النرويج على يد أخيه.[84] ويشير مارفن هنت (Marvin Hunt) إلى وجود قاصّ ثالث للقصّة، جاء بعد غراماتيكوس وقبل شيكسبير، في عام 1570، يُدعى فرانسوا دي بلفوريست (François de Belleforest)، أجرى على القصّة تغييرات طفيفة ولكنّها مهمّة، وجعلها محمّلة بالمضامين الأخلاقية أكثر ممّا فعل سابقه.[85]

أمّا شيكسبير، فقد ارتكزت إعادة كتابته لهذه القصّة على تضمينها مركّبات وإيمانات دينية مسيحية، من مثل الإيمان بوجود حياة بعد الموت وبوجود الجنّة والنار، والإيمان بأبديّة مصير الروح الإنسانية بعد الموت، سواء في النعيم أو في الجحيم، ومثل تحريم قتل النفس، والاعتقاد بمصير الروح الإنسانية في الجنة إذا قُتل صاحبها

[84] مثل:
Marvin Hunt, *Looking for Hamlet* (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007), 13; Philip Edward, "Introduction" in *Hamlet Prince of Denmark*, ed. Philip Edward (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 1.
[85] Hunt, *Looking for Hamlet*, 16.

أثناء صلاته، وغيرها من الإيمانات. وقد كانت هذه الإيمانات المحرّك الرئيس لدى هاملت، الشخصية المركزية، وبناءً عليها تشكّلت سلوكياته، ومنها تولّدت صراعاته. فيظهر هاملت متردّداً غير واثق بما عليه أن يفعل، وليس بإمكانه اتّخاذ قرارات يستطيع أن يسلك وفقها بلا صراعات في داخله. ويظهر ذلك جليّاً، على سبيل المثال، في المشهد الذي يحاول فيه هاملت قتل عمّه أثناء صلاته:

Ham. Now might I do it pat, now he is praying; And now I'll do 't; and so he goes to heaven; And so am I revenged. That would be scann'd; A villain kills my father; and for that, I, his sole son, do this same villain send To heaven. Oh, this is hire and salary, not revenge.[86]	هاملت: بإمكاني الآن أن أفعلها، الآن هو يصلّي، والآن سأفعلها، وهكذا يذهب إلى السماء، وأكون أنا قد انتقمت، فلأمحّص الأمر. شرّير يقتل أبي، ولذا، فإنّي أنا، ابنه الوحيد، سأرسل هذا الشرير إلى السماء. ولكن، سيكون ذلك خدمة ومكافأة، وليس انتقاماً.

يتضمّن هذا المشهد إشارة إلى بعض الأفكار والإيمانات المسيحية في المسرحية، وهي اعتقاد هاملت بأنّ قتله لعمّه أثناء صلاته سيودي به إلى الجنّة، من ناحية. ويعكس المشهد، من ناحية أخرى، واحدة من أكثر الصفات المميّزة لهاملت وممثّلة له، وهي التردّد المرافق له عند حاجته للتقرير بشأن أعماله. بوجود هذا التردّد، تتولّد الصراعات لدى هاملت بين ما يجب عليه أن يفعل، وما يجب عليه أن لا يفعل. فيقف في هذا المشهد، كمثال، حائراً بين رغبته بالانتقام لأبيه وقتل عمّه، من ناحية، وامتناعه عن قتل عمّه أثناء صلاته من ناحية

[86] William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet*, edited by Edward Dowden (London: Methuen and Co., 1899), Act. III, Sc. III, lines 73 – 79.

أخرى. فتكون شخصيّة هاملت، بذلك، شخصية دائمة القلق بعواقب أفعالها، وتكون إيماناتها المسيحية عائقاً أمام قدرتها على الجزم بسرعة ويسر حول ما عليها فعله.

بالإضافة إلى الإشارات الدينية الميسحية في الصراعات التي كان يعيشها هاملت، كان ثمّة تركيز على طرح أسئلة وجودية عن الإنسان وحياته، لتشكّل هذه الموضوعة قلقاً واضحاً لدى هاملت في المسرحية، باعتبارها قلقاً أساسياً كان لدى الإنسانويين في عصر النهضة:

هاملت: أكون، أو لا أكون،
ذاك هو السؤال
أمِن الأنبل للنفس أن
تعاني ويلات
مقاليع الحظ المتعثّر
وسهامه
أم يحمل السلاح أمام بحر من
الهموم،
وبصدّها يُنهيها؟ أن نموت...
أن ننام،
ولا شيء بعد. هل بالنوم نوقف
ألم القلب، وآلاف
الصدمات الطبيعية
التي يتعرض لها الجسد؟
أن يحدث ذلك
هو أكثر ممّا نريد. أن نموت...
ننام.

Ham. To be, or not to be: that is the question
Whether 'tis nobler in the mind to suffer
The slings and arrows of outrageous fortune,
Or to take arms against a sea of troubles,
And by opposing end them? To die,
— to sleep,
No more; and by a sleep to say we end
The heart-ache, and the thousand natural shocks
That flesh is heir to, 'tis a consummation
Devoutly to be wish'd. To die; to sleep;[87]

[87] المصدر السابق، الفصل III، المشهد ا، سطور 56 – 63.

في هذا الحوار الداخلي، يعبّر هاملت عن استيائه من الحياة ومعاناته فيها، وعن عدم قدرته على التقرير بشأن ما عليه أن يفعل. فمن ناحية، يتساءل هاملت فيما إذا كان عليه أن يعيش آلام الحياة، أو ينهيها بإنهاء حياته، ومن ناحية أخرى يشير إلى عدم يقينه من مصير الإنسان بعد موته؛ هل في الموت راحة من صعاب الحياة، أم أنّ ما يصيب الإنسان في موته قد يكون أشدّ بأساً.

إنّ وجود هاملت في هذا الصراع الوجودي، وتفكيره بالخيارات أمامه؛ هل يعيش أم يموت، يبيّن القيمة الأخلاقية التي ركّزت عليها النهضة، بما تضمّنته من حركة إنسانوية، في إرادة الإنسان وحرّيته في تقرير مصيره، وابتعاده عن الاتّكال على الإرادة الإلهية البحتة في التحكّم بمصائر البشر. بهذا يرتبط حوار هاملت الداخلي وأسئلته بالحركة الإنسانوية وسؤالها الأساسي حول كيف يعيش الإنسان. ولا يقتصر هذا الارتباط على هذا الحوار فقط، وإنّما يظهر في حوارات داخلية أخرى لهاملت على مدار المسرحية، بكونها تدور حول قيمة الإنسان، وتعبّر عن حالة الاغتراب والعبثية التي من الممكن أن يعيشها الفرد في حياته.

باتّخاذ الصراعات والأسئلة المطروحة لدى هاملت طابعاً دينياً مسيحياً (حواره الداخلي بخصوص قتل عمّه أثناء صلاته) من جهة، وإنسانوياً وجودياً (حواره الداخلي بخصوص الموت أو الحياة) من جهة أخرى، فإنّ ذلك يشير إلى التوافق والترابط الذي كان ما بين الحركة الإنسانوية والدين المسيحي في إنجلترا في ذلك الوقت. غير أنّه بإمكاننا النظر إلى هذا التوافق بطريقة أخرى. إذا ما تمّ النظر إلى الحوارات الداخلية من حيث كونها كاشفة للنفس الإنسانية، فهي من هذا المحلّ مرتبطة بالحركة الإنسانوية التي اهتمّت بالكشف عن دواخل الإنسان. أمّا إذا تمّ النظر إلى هذه الحوارات من حيث مضامينها ومعانيها، من مثل مصير الإنسان بعد الموت، فهي، من هذا المحلّ، مرتبطة بالمبادئ المسيحية.

2.2. الشخوص المركزية في السرد القصصي القديم: منظور مقارن

عند النظر إلى حركة تاريخ الشخوص المركزية منذ العصور القديمة وحتّى عصر النهضة، يظهر أمران أساسيان؛ **الأوّل**، ثمّة صيرورة تطوّر في خصائص الشخصية تبدو كأنّها حادثة ضمن حركة مستقلة عن كلّ ما حولها. **الثاني**، ترتبط خصائص الشخصية في مراحل تطوّرها في الأعمال السردية القصصية بالشروط التاريخية الخاصّة بكلّ حقبة تاريخية.

في العصور القديمة، اهتمّ الإغريق بقصص أسلافهم وبطولاتهم، وما تمتّعوا به من قدرات خارقة وقوى شبيهة بتلك الإلهية، واهتمّوا بالقصص التي تحدّثت عن أصل الإنسان والعالم، وتلك التي تحدّثت عن الآلهة. فآمنوا، ضمن ديانتهم، باتّصاف الآلهة بصفات إنسانية تجعلها قريبة من البشر في أفعالهم وخصائصهم، وتتدخّل في أحداث وتفاصيل يومهم، متحكّمةً بمصائرهم. فكانت الآلهة عندهم تمارس حياتها في منطقة وسطى ما بين العالم الإلهي والعالم البشري.

لقد انعكست تلك الاهتمامات والإيمانات في السرد القصصي الإغريقي والروماني،[88] فاتّخذ السرد القصصي قصص تمجيد الأسلاف كموضوعة اهتمام، ودارت أحداث الأعمال حول حياتهم وبطولاتهم وما اتّصفوا به من قوى جسدية لم يتّصف بها عامّة الناس. هذا من ناحية. من ناحية أخرى، تشكّلت خصائص الشخوص بما يتلاءم مع تلك الاهتمامات والإيمانات، فكانت طبيعة شخوص الأعمال ضمن طبيعتين أساسيّتين؛ الإلهية والبشرية، وعادةً ما تميّزت الشخوص المركزية باتّصافها بمزيج من هاتين الطبيعتين.

إنّ شخصية أخيليس هي شخصية ممثّلة للشخوص المركزية المتّصفة بالمزيج الإلهي البشري والتي ظهرت في الأعمال السردية الإغريقية. وُلد أخيلس لأب بشري وأم إلهة، وتميّز بكونه أعظم المحاربين؛ كان مستقلاً غير محكوم لملك أو حاكم، يتّصف بالكبرياء والعدائية والانتقامية، معتدّاً بنفسه وقوّته. وكما يشير بول كانتور، "إنّ مركزية أخيليس كبطل ضمن الثقافة الكلاسيكية تخبرنا شيئاً عن اليونانيين القدماء (كما عن الرومانيين):

[88] انظر بخصوص العلاقة ما بين السرد القصصي الروماني والإغريقي هامش رقم 38.

الطريقة التي عظّموا فيها الجانب الشجاع من الطبيعة الإنسانية – ما سمّوه اليونانيون بـ thumos (الغضب) – وهو مركّب من الكبرياء والغضب والسخط والطموح، الأمر الذي غذّى أفعال الأبطال الكلاسيكيين العظماء".[89]

مع انتهاء العصور القديمة، وبداية العصور الوسطى، بدأت الكنيسة باتّخاذ حيّز واضح في أوروبا، وأولت اهتماماً بالثقافة الوثنية مع إضافة صبغة مسيحية عليها، لتصبح هذه الفترة من العصور الوسطى مزيجاً من إرث وثني غير منتهٍ، وثقافة مسيحية لم تكن قد سادت تماماً بعد، أيّ أنّها تميّزت بسيطرة كلّ من الثقافة البربرية والدين المسيحي. الأمر الذي يعني أنّ الكثير من معالم الحياة في تلك الفترة قد استند إلى ما كان موجوداً لدى القبائل الجرمانية والبربرية من جهة، وما كان قائماً في روما من جهة أخرى، فتكوّن "مزيج من النظام الروماني والبربري وتكيّف بالشكل الملائم للعصر، والملائم لروح الدين، الذي كان يسود العصور الوسطى، والذي كان يسيطر على كل ما في الحياة العامّة والخاصّة من نشاط".[90]

تأثّرت الأعمال السردية القصصية في تلك الفترة بشكل جليّ بما كان سائداً في الحياة العامّة والخاصّة في حينه. فانعكس كلّ من المركّب الوثني القديم والمركّب الديني المسيحي في عمل بيوولف، ليُبنى بالتالي من أسس وثنية من حيث الحبكة والأحداث، ومن مضامين مسيحية كان يُشار إليها من حيث المعنى، من مثل طرح فكرة الإله الواحد.

بالنظر إلى الشخصية المركزية، بيوولف، تظهر لديه استمرارية الخصائص التي اتّصفت بها الشخوص المركزية في الأعمال الإغريقية (والرومانية كذلك). فبيوولف، كما أخيليس، يتّصف بشجاعة فائقة وقوّة جسدية فوق عاديّة، وكلاهما يتحلّيان بمهارات قيادية ودفاعية عسكرية بارزة، فيتمكّنان من محاربة الأعداء والانتصار عليهم كما لا يتمكّن غيرهم من تحقيق ذلك. بكلمات أخرى، ليس من خصائص شخصيّة مسيحية لبيوولف من

[89] Cantor, *Shakespeare: Hamlet*, 4.

[90] يحيى، **تاريخ أوروبا في العصور الحديثة**، 10.

حيث مقدراته الجسدية، وإنّما تمّ تبنّي نموذج البطل الملحمي من السرد القصصي الإغريقي، بما يتحلّى به من صفات، فلا يكون لدى بيوولف ما يشير إلى مسيحيته سوى إيمانه بالله الواحد.

اختلفت الشروط العامّة للعصور الوسطى في أوروبا مع وصول مؤسسة الكنيسة إلى أوجها وسيطرتها على مختلف مناحي الحياة، اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً. وامتدّت سلطتها وسيطرتها لتطال ليس فقط عامّة الشعب، وإنّما الملوك والحكّام أيضاً، حيث كانوا يخشون أن تقع عليهم عقوبة البابا بحرمانهم كنيساً. فإذا ما خالف الملوك والحكّام تعليمات الكنيسة، كانوا يُمنعون من خدمات الكنيسة ويُحرمون من طقوسها، فيكون مصيرهم الحتمي جهنّم بعد موتهم. وبدأت الكنيسة تنشر فكرة أنّ الخلاص يكون من خلال اتّباع تعاليمها، بجعلها من نفسها حلقة الوصل بين الله وعامّة الناس. وأخذت لنفسها، من خلال تدخّل رجال الدين، دور تخليص البشرية من ذنوبهم.

في ظلّ هذه السيطرة، أخذ السرد القصصي، تحديداً الدراما، يهتمّ بتناول الموضوعات الدينية، وتسليط الضوء على القصص الإنجيلية التي تناولت حياة مريم العذراء والمسيح والقدّيسين. كما وظهر ما عُرف بمسرحيات الأخلاق التي تناولت حياة البشر العاديين، بتركيزها على دور مؤسسة الكنيسة بكونها السبيل الوحيد للخلاص ودخول الجنّة.

لقد تمثّلت فكرة سيطرة الكنيسة باعتبارها المخلّص الوحيد في مسرحية إيفريمان ككلّ، وفي إيفريمان كشخصية مركزية على وجه التحديد. فمع تركيز المسرحية على دور الكنيسة كمخلّص، فإنّها أخلت إيفريمان من عيانيتها وخصائصها الشخصية؛ الجسدية وغير الجسدية، كما أخلت باقي شخوص العمل من عيانيتها. وبهذا، ومع عدم وجود خصائص مميّزة للشخصية المركزية، لم يعد من مكان لمقارنة إيفريمان بالشخوص المركزية في الفترات الزمنية السابقة لهذا العمل، مثل شخصية أخيليس وبيوولف. غير أنّه إذا تمّ التعامل مع الكنيسة كموضوع العمل الأساس، وأنّها الشخصية المركزية فيه، بوصفها صاحبة العيانية الوحيدة في العمل، أيّ بوصفها المتفرّدة في حضور فاعليّتها/سيطرتها رغم عدم تجسّدها في شخصية عيانية، يمكن حينها مقارنتها

بأخيليس وبيوولف من حيث خصائصها. في هذه الحالة، وفي الوقت الذي تمكّن فيه كلّ من أخيليس وبيوولف من القيام بأفعال خارقة للعادة، بما امتلاكا من قوى لم يمتلكها غيرهما، فإنّ الكنيسة في مسرحية إيفريمان، بما امتلكته من مقدرة لا يمتلكها غيرها، تمكّنت من إرسال إيفريمان إلى الجنّة رغم أعماله الحسنة الضئيلة ومعاصيه الكثيرة. وعليه، يمكن النظر إلى الكنيسة كشخصية مركزية في العمل، منفردة في عيانيتها، ولها قدرات لا أحد غيرها يملكها، كتجسيد لمركزية الكنيسة في الواقع في تلك الفترة، وانفرادها في نفوذها حدّ تقرير المصائر.

مع مجيء عصر النهضة، وبروز الحركة الإنسانوية بما حملته من قيم أخلاقية ومبادئ مرتبطة بقيمة الإنسان وحياته، أخذت الأعمال السردية القصصية تعكس هذه القيم ومبادئ كموضوعات اهتمام رئيسة في هذه الأعمال. في إنجلترا تحديداً، ومع ظهور الحركة الإنسانوية بوجود الثقافة المسيحية المنتشرة في البلاد، تميّزت الأعمال النثرية السردية عادة بمزجها ما بين المبادئ الإنسانوية والقيم الدينية المسيحية، أهمّها مسرحية هاملت. لقد جمعت شخصية هاملت، في صراعاتها، ما بين القلق الديني المتمثّل في مصير الإنسان بعد الموت، والقلق الإنسانوي الوجودي حول قيمة الإنسان وحياته. وكشف هاملت، على مدار المسرحية من خلال هذه الصراعات، عن دواخله النفسية من مشاعر وأفكار وتساؤلات وشكوك حول كلّ ما يدور حوله. وبذلك، اختلف هاملت في خصائصه عن الشخوص المركزية في الأعمال السردية القصصية في الحقبات التاريخية السابقة بطريقتين؛ **الأولى**، تختلف شخصية هاملت عن كلّ من أخيليس وبيوولف وإيفريمان، بكونها تكشف عن صراعات داخلية تعكس قلقها وهمومها. **والثاني**، يختلف هاملت عن كلّ من أخيليس وبيوولف والكنيسة، إن اعتبرناها شخصية مركزية، بكونه شخصية أقرب لليومية والعادية بصراعاته وخصائصه. بكلمات أخرى، إنّ هموم هاملت وصراعاته هي هموم وصراعات أكثر قرباً من هموم الإنسان العادي، والقدرات التي يمتلكها ليست قدرات خارقة للعادة، وإنّما يمكن لأيّ فرد من عامّة الناس أن يتحلّى بها. بل أكثر من ذلك، لم يكن لشخصية مثل أخيليس أن تكون شخصية مركزية في عمل سردي قصصي يُحتذى به كنموذج في عصر النهضة، رغم

أنّه كان نموذجاً للشباب الإغريقي. في هذا السياق، من المهمّ الإشارة إلى أن الاستخدام لوصف العادية واليومية هنا هو استخدام حذِر فيما يتعلّق بشخصية هاملت. فإذا ما تمّت مقارنته بالشخصية المركزية في العصور القديمة، فبالإمكان الحديث عن العاديّة في صراعاته وأفعاله. غير أنّ هذه الصراعات والخصائص سيظهر قربها بشكل جليّ من المثالية والأخلاقيات العليا أكثر من قربها من السلوكيات اليومية إذا ما قورنت بالشخصية المركزية في الرواية الحديثة.[91] فعند تتبّع التغيّرات الحاصلة في الشخصية المركزية على مرّ الحقبات التاريخية من منظور أوسع، سيتمّ ملاحظة التحوّل في الشخصية المركزية الإلهة–الإنسان في العصور القديمة، لتصبح، مع الوصول إلى عصر النهضة، الشخصية المركزية الإنسان. هذا الإنسان، حتّى هذه اللحظة، لم يكن بشرياً تماماً بعد، وسيصبح إنساناً بشرياً بسلوكيات وصراعات وهموم يومية أرضية مع ظهور الرواية الحديثة.

[91] سيتمّ الحديث عن الشخصية المركزية في الرواية الحديثة في الفصل القادم.

3. الشخصية المركزية في السرد القصصي الحديث؛ الرواية

1.3. الرواية كجنس أدبي جديد[92]

[بدأ] دانييل ديفو (Daniel Defoe) بكتابة القصص حول مهن لشخوص متخيّلة من الطبقة العاملة أو الطبقة الوسطى، وليس حول شخصية إيفريمان أو إيفريومان، أو الرجل المسيحي كما هو الحال في "رحلة الحاج" لجون بانيان (John Bunyan)، وليس حول "همج" (savages) غريبين، كما في عمل "أورونوكو" لأفرا بين (Aphra Behn)، يمتلكون قدرات خارقة للعادة، ولكن كانت حول قباطنة سفن وخادمات تم إعطاؤهم طبيعة فردانية يعيشون طرق معيشة فردانية.[93]

باتريشيا ماير سباكس

إذا كانت حركة تاريخ السرد القصصي قد نقلت الشخصية المركزية من شخصية إلهة–إنسان في العصور القديمة، إلى شخصية إنسان، ليست تماماً أرضية، في عصر النهضة، فإنّ السرد القصصي الحديث،[94] بحلول القرن الثامن عشر، قد جعلها شخصية إنسان، أرضية تماماً. إنّ هذه التغيّرات الحاصلة في حركة تاريخ السرد القصصي عموماً، وعلى الشخصية المركزية على وجه الخصوص، قد أحدثت تغيّرات على العلاقة ما بين العمل السردي والمتلقّي/القارئ. فبينما كان السرد القصصي في العصور القديمة والوسطى وحتّى عصر النهضة في علاقة هشّة مع المتلقّي، نظراً لعدم محاكاته لحياة الإنسان اليومية وهمومه الأرضية، فإنّ الرواية، عند ظهورها، كانت أكثر قرباً من القارئ. ذلك، وكما تفسّر باتريشيا سباكس (Patricia Spacks)، لأنّ الشخوص وسلوكياتها في الرواية باتت أكثر قرباً من حياة البشر وسلوكهم في الواقع، فأصبحت هذه الشخوص، إلى جانب المكان وتفاصيل الحياة الاجتماعية في العمل الروائي، تُشكّل عالماً معقولاً وممكناً للقارئ. فقد اهتمّت الشخوص بالحبّ، ولكنّها اهتمّت أيضاً بالبقاء على قيد الحياة. وقد اقترفت أخطاءً هامشية، ولكنّها

---

[92] هناك من يرى أنّ الرواية ليست جنساً أدبياً قائماً بذاته جديداً، وإنّما استمرارية ما لما كان سابقاً، من مثل هنري فيلدينغ (Henry Fielding)، والذي يُعتبر من أوائل الروائيين. انظر:

Patrick Parrinder, *Nation and Novel: The English Novel from its Origins to the Present Day* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 24 – 25.

[93] Patricia Spacks, *Novel Beginnings experiments in eighteenth-century English fiction* (London: Yale University Press, 2006), 2.

[94] المقصود بالسرد القصصي الحديث هنا، فصاعداً، هو الرواية.

أيضاً اقترفت أخطاءً كارثية. وأكثر من قتالها في الحروب والمعارك، فقد قامت بأفعال يومية عادية مفهومة ومعروفة للقارئ.[95]

منذ ظهور الرواية في القرن الثامن عشر في إنجلترا، أخذت تتناول قصصاً عن أناس عاديين، ليس عن ملوك أو محاربين عظام. وقد أسّس لذلك كلّ من ديفو ومن بعده هنري فيلدينغ (Henry Fielding) وصموئيل ريتشاردسون (Samuel Richardson)،[96] حيث لم يستمدّوا حبكات أعمالهم من الأساطير أو الدين أو التاريخ، كما كان الحال منذ العصور القديمة وحتّى عصر النهضة، وإنّما عملوا على تجسيد التجارب الفردية اليومية. فإذا أخذنا عمل ديفو، "روبنسون كروزو" (Robinson Crusoe)، والتي صدرت في عام 1719، فهي سيرة ذاتية لشخصية متخيّلة، روبنسون كروزو، الذي رغب بأن يصبح بحّاراً. فيتناول العمل رحلاته إلى بلاد مختلفة، ويصوّر مغامراته في جزيرة نائية وجد نفسه فيها بعد أن تعرّض لعاصفة شديدة أثناء إحدى رحلاته عبر البحار. وبخلاف ما كان سائداً في السرد القصصي القديم، مثل حبكة الإلياذة وتجربة أخيليس، فإنّ أحداث الرواية تدور في مكان وزمان محدّدين عيانيّين، وحول تجربة فردية أرضية لا استثناء فيها؛ لا قوى فوق طبيعية ولا قدرات خارقة للعادة ولا تجارب استثنائية مقتصرة على فرد واحد بعينه، ما يجعل الأحداث قابلة للعيش من قبل أيّ إنسان عادي.

إنّ تناول الرواية في القرن الثامن عشر للتجربة الإنسانية الفردية العيانية تماشى مع ما كان سائداً في إنجلترا في تلك الفترة من اهتمام وتسليط الضوء على الفردانية (Individualism) التي ركّزت على استقلالية الفرد وقيمه الأخلاقية، وأولويته على المجتمع والدولة. فقد كان الفلاسفة في حينه، من أمثال لوك وكانط وروسّو، مدافعين عن فكرة الفردانية، معتبرين الفرد هو المركز.[97]

---

[95] Spacks, *Novel Beginnings experiments in eighteenth-century English fiction*, 13 – 21.

[96] هناك من يرى بأنّ إليزا هايوود (Eliza Haywood) هي أيضاً من ضمن أوائل الروائيين. انظر بهذا الخصوص:
Spacks, *Novel Beginnings experiments in eighteenth-century English fiction*, 1 – 3.

[97] بخصوص تعزيز فكرة الفردانية في القرن الثامن عشر على يد الفلاسفة، انظر:
Steven Lukes, "The Meanings of Individualism," *Journal of the History of Ideas*, Vol. 32, No. 1 (1971): 45-66.

بالإشارة إلى اهتمام الرواية بتجسيد التجارب الفردية بعلاقتها مع الفردانية التي كانت سائدة في تلك الفترة، نكون قد أكّدنا على أنّه لا يمكن تتبّع حركة تاريخ السرد القصصي، بما تضمّنته من تغيّرات داخلية على الشخصية المركزية، بشكل منفصل عن الشروط الخاصّة بكلّ حقبة تاريخية. أيّ، وبكلمات أخرى، من الضروري تتبّع الحركة بالأخذ بعين الاعتبار ليس فقط الحركة الداخلية، بما فيها تلك المتعلّقة بالتغييرات على الشخصيّة المركزية، بل وأيضاً الشروط التاريخية الخاصّة بكلّ حقبة وحقبة زمنية.

لقد كانت إنجلترا في تلك الفترة، وإلى جانب اهتمامها بالفردانية، تشهد تغيرات في بنيتها الاجتماعية والاقتصادية. فمع ظهور الطبقة الوسطى، شهدت البلاد، كما تبيّن سباكس في كتابها، زيادة في أعداد المتعلّمين والقادرين على الكتابة والقراءة من الذكور والإناث عبر مختلف الطبقات الاجتماعية. وأصبح ثمّة انتشار واسع لدور النشر في مختلف مدن وقرى إنجلترا، حتّى الصغيرة منها، في نهايات القرن الثامن عشر، بعد أن كان الناشرون محدودين ومتمركزين في لندن فقط في نهاية القرن السابع عشر، وبعد أن أصبح فعل الكتابة والنشر أمراً مربحاً هناك.[98] كذلك كانت أسعار الروايات في انجلترا منخفضة نسبياً، الأمر الذي جعلها "متلائمة مع القدرة الاقتصادية لأولئك الذين انضافوا إلى جمهور القرّاء من الطبقة الوسطى أكثر من أشكال الأدب والثقافة السائدة والحاظية بالاحترام، لكن الرواية لم تكن شكلاً أدبياً شعبياً تماماً".[99] كلّ ذلك، إلى جانب تناول الرواية تجارب الفرد اليومية وتفاعلاته واهتماماته، ساهم في انتشار الرواية بشكل واسع.

إنّ العلاقة المشار إليها هنا بين ظهور الطبقة الوسطى وازدهار الرواية موجودة بشكل عام، ولا تقتصر على منطقة محدّدة دون غيرها، سواء إنجلترا أو غيرها، وإنّما كانت الإشارة إلى إنجلترا عينياً باعتبارها منشأ الرواية كجنس أدبي جديد. وما حدث هنا، في نشوء الرواية في إنجلترا، يبيّن بشكل جليّ العلاقة ما بين خصائص

---

[98] Spacks, *Novel Beginnings Experiments in Eighteenth-Century English Fiction*, 7.

انظر بهذا الخصوص أيضاً:

Mariwan Hasan, "The Eighteenth Century and the Rise of the English Novel," *International Journal of Literature and Arts*, Vol. 3, No. 2 (2015): 18 – 21.

بخصوص الطبقة الوسطى، والعلاقة بينها وبين نشوء الرواية، انظر: إيان واط، **نشوء الرواية** (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997)، 40 وما بعدها.

[99] إيان واط، **نشوء الرواية** (القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997)، 44.

الشخصية المركزية والشروط التاريخية من ناحية، وخصائص الشخصية في حركتها الداخلية وعلاقتها بما سبقها من خصائص للشخصيّات من ناحية أخرى. بالتالي، فإنّنا لم نقم هنا بعمل مسح تاريخي للسرد القصصي، بما يتعلّق بحركة تاريخ الشخصية المركزية، لأجل المسح التاريخي بحدّ ذاته، ولكن لنبيّن ما ذكرناه سابقاً؛ أنّ ثمّة حركة داخلية للشخصية المركزية، وأنّ هذه الحركة متأثّرة أيضاً بعوامل خارجية لها، الشروط التاريخية الخاصّة بكلّ فترة زمنية، والتي قد تكون سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية. هنا، وإنْ كان بإمكاننا القول بأنّ الشخصية المركزية بدأت بطبيعة إلهية إنسانية كما كانت في السرد القصصي الإغريقي، وأصبحت ذات طبيعة إنسانية أرضية مع ظهور الرواية في القرن الثامن عشر، فإنّ الشخصية المركزية، في القرن العشرين، قد أصبحت إنسانية أرضية فردانية، تحمل همّاً قد يبدو فردياً، ولكنّه في حقيقة الأمر يعكس حالة و/أو همّاً جمعياً، قد يكون سياسياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً. وقد وصل المركّب الأرضي في بعض الحالات إلى حالة من الطغيان التي جرّدت الشخصية المركزية من أيّة قيم أو أخلاقيات حسنة، بل وحتّى أنّها، الشخصية المركزية، عرضت نفسها على أنّها كذلك. إنّ شخصية سعيد أبي النحس المتشائل، في رواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي، هي تجسيد تامّ لهذه الحالة. فمنذ الصفحات الأولى من الرواية، تُعرّف الشخصية المركزية نفسها على أنّها:

> إن اسمي، وهو سعيد أبو النحس المتشائل، يطابق رسمي مخلقاً منطقاً. وعائلة المتشائل عائلة عريقة نجيبة في بلادنا. يرجع نسبها إلى جارية قبرصية من حلب لم يجد تيمورلنك لرأسها مكاناً في هرم الجماجم المحزوزة، مع أن قاعدته كانت عشرين ألف ذراع وعلوه كان عشر أذرع، فأرسلها مع أحد قواده إلى بغداد لتغتسل فتنتظر عودته. فاستغفلته. (ويقال – هذا سر عائلي – إن ذلك كان السبب في المذبحة المشهورة). وفرّت مع أعرابي من عرب التويسات، اسمه أبجر...
>
> وبعد النحس الأول، في سنة 1948، تبعثر أولاد عائلتنا بين أيدي العرب، واستوطنوا جميع بلاد العرب التي لم يجر احتلالها. فلي ذوو قربى يعملون في بلاط آل رابع في ديوان الترجمة من الفارسية وإليها. وواحد تخصص بإشعال السجائر لعاهل آخر، وكان منا نقيب في سوريا،

ومهيب في العراق، وعماد في لبنان. إلا أنه مات بالسكتة يوم إفلاس بنك أنترا. وأول عربي عينته حكومة إسرائيل رئيساً على لجنة تسويق العلت والخبيزة في الجليل الأعلى هو من أبناء عائلتنا، على أن والدته، كما يقال، هي شركسية مطلقة. وما زال، عبثاً، يطالب بالجليل الأدنى. ووالدي، رحمه الله، كانت له أياد على الدولة قبل قيامها. وخدماته هذه يعرفها تفصيلاً صديقه الصدوق ضابط البوليس المتقاعد، الأدون سفسارشك.

ولما استشهد والدي، على قارعة الطريق، وأنقذني الحمار، ركبنا البحر إلى عكا. فلما وجدنا أن لا خطر علينا، وأن الناس لاهون بجلودهم، نجونا بجلودنا إلى لبنان حيث بعناها واسترزقنا.

فلما لم يعد لدينا ما نبيعه تذكرت ما أوصاني به والدي وهو يلفظ أنفاسه على قارعة الطريق.

قال: رح إلى الخواجة سفسارشك، وقل له: والدي، قبل استشهاده، سلم عليك، وقال: دبرني! فدبرني.[100]

يعرض سعيد نفسه هنا، وهو الشخصية المركزية في الرواية، كشخصية وضيعة بطبيعتها. ومن حيث كونها كذلك، فبإمكانها أن تفعل أيّ شيء، كما هو حال بقيّة أفراد عائلتها. فوالده، من قبله، قد ساهم في قيام الدولة وقدّم لها من الخدمات الكثير، وقريب له كان "أوّل عربيّ عيّنته حكومة إسرائيل رئيساً على لجنة تسويق العلت والخبيزة في الجليل الأعلى".[101] وكذلك أقاربه الآخرون، فقد كانوا يعملون لدى السلطة في أماكن وجودهم، فمنهم من كان مترجماً لأحد العواهل، ومنهم من تخصّص في إشعال السجائر لآخر. أمّا هو، فباع جلده بعد أن خرج إلى لبنان ليسترزق، ولمّا عاد، ولم يعد لديه ما يبع، باع نفسه للدولة. ويؤكّد سعيد على وضاعته هذه عند وصفه لنفسه بأنّه كلبٌ لأسياد، يُضحّي بنفسه لأجلهم:

"أراني إنساناً فذاً. ألم تقرأ عن كلاب لعقت الماء المشبع بالسم، فماتت، لتنبه أسيادها ولتنقذ حياتهم؟ وعن الخيول التي فرّت بفرسانها الجرحى، تعدو سوابق ريح، فأنفقها الإجهاد بعد أن بلغت بهم مضارب الأمان؟"[102]

---

[100] إيميل حبيبي، **الأعمال الأدبية الكاملة: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** (الناصرة: سلام اميل حبيبي (الناشر)، 1997)، 171 – 172.

[101] المصدر السابق، 3.

[102] المصدر السابق.

إنّ الوضاعة كصفة مميّزة أساسية للشخصية المركزية في العمل، هي المحدّد لسلوكها، ما يجعل هذه الشخصية أقصى ما يمكن أن يصل إليه نقيض أخيليس. فإذا نظرنا إلى أخيليس كشخصية مركزية قويّة وشجاعة، معتدّة بنفسها، مستقلّة غير محكومة لملك أو حاكم، متّصفة بالكبرياء والعدائية والانتقامية، اعتبرها اليونانيون مثالاً يُحتذى بعظمته، فإنّ سعيد، على نقيض تامّ من ذلك، هو شخصية مركزية، ليس فقط لا تتّصف بصفات أخيليس، وإنّما تتّصف بالضعف والجبن، والتبعية للسلطات، ذليلة لا تسعى للمواجهة أو الانتقام، وهي ليست على الإطلاق نموذجاً يُحتذى به كما كان أخيليس لليونان.

لم يكن للشخصية المركزية، ضمن حركتها الداخلية، أن تصل إلى هذا الحد من التطرّف في الخصائص لولا تأثير الشروط التاريخية التي مرّ بها الشعب الفلسطيني؛ في هذا نقصد نكبة 1948 ونكسة 1967. فالفلسطينيون، بعد عام 1948، "أصبحوا على حال أخرى؛ شتات وفقدان. فقد دُمرت البنى الاجتماعية الفلسطينية، نتيجة الشتات، دمارا تاما. وإضافة لفقدانهم أرضهم وسيادتهم على حياتهم، العامة والخاصة، فقدوا ما كان بينهم وبين البلدان العربية من روابط. بل واستبدلت هذه الروابط، على المستوى السياسي، بعلاقات يميزها القهر والإقصاء، فعاش كل تجمع فلسطيني ضمن ظروف اجتماعية واقتصادية مختلفة... ومع احتلال ما تبقى من الأراضي الفلسطينية سنة 1967، دخل الشعب الفلسطيني مرحلة جديدة، معها أخذت حالة الفقدان كامل معانيها... وإذا كان ممن بقي ضمن حدود الأراضي المحتلة عام 1948 من انتظر نجدة العرب، فقد استبدلتْ حالة الانتظار عندهم باليأس والاحباط والشعور بالضعف".[103]

في ظلّ هذه الشروط، فإنّه من المفهوم كيف من الممكن للشخصية المركزية أن تصل بحركتها الداخلية إلى ما وصلت إليه في رواية "المتشائل".[104]

---

[103] جمال ضاهر وعبد الكريم البرغوثي، "الإنتاج الأدبي والفنّي: تجلّيات الثقافة الفلسطينية في ضوء تحوّلات الهوية الوطنية" في **تحوّلات المجتمع الفلسطيني منذ سنة 1948: جدلية الفقدان وتحديات البقاء**، تحرير مجدي المالكي وحسن لدادوة **(رام الله: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2018)**، 456 – 457.

[104] يجدر التوضيح إلى أنّ قولنا هذا لا يعني بأنّ شخصية بهذه الصفات لا يمكن لها أن تُخلق ضمن شروط تاريخية أخرى مختلفة عن تلك الفلسطينية، ولكنّه نعم يعني أنّها تحتاج لشروط تاريخية لتخلقها.

بذلك، مع تتبّعنا للحركة التاريخية للشخصية المركزية، وما وصلت إليه من امتلاكها لطبيعة إنسانية أرضية في القرن العشرين، وما وصلت إليه في بعض الحالات عند طغيان المركّب الأرضي ووصلها إلى أقصى درجات تطرّفها في خصائصها، فإنّنا، في الفصل القادم، سنقوم بالبحث في الشروط التاريخية للنصف الثاني من القرن العشرين في كلّ من فلسطين والبرازيل، لتتبّع أثر هذه الشروط على تكوّن الشخوص المركزية وكيفية تعاملها مع القضايا المطروحة في الروايات عند كلّ من جبرا وأمادو، والوقوف على أوجه الشبه والاختلاف في أثر الشروط التاريخية الفلسطينية والبرازيلية على الشخصية المركزية وخصائصها.

2.3. الشروط التاريخية الفلسطينية والبرازيلية

1.2.3. فلسطين بعد النكبة

مرّت فلسطين بعدد من المحطّات الهامّة في القرن الماضي قبل نكبة 1948، منها ما كان على المستوى السياسي النخبوي، ومنها ما كان على المستوى الشعبي؛ انتفاضة القدس والمؤتمر الفلسطيني الثالث عام 1920، ثورة البراق عام 1929، وثورة عام 1936. إذا نظرنا إلى قرارات مؤتمر عام 1920، والتي تضمّنت التعامل مع فلسطين ككيان سياسي مستقلّ داخل بلاد الشام، بإمكاننا اعتبار هذا العام بداية لوعي سياسي فلسطيني. وبدأ هذا الوعي بالتبلور شعبياً لدى الفلسطينيين مع اندلاع ثورة البراق عام 1929 وثورة 1936، فتعمّقت "وحدتهم ومشاعرهم الوطنية والقومية والدينية وإحساسهم بهويتهم، وأخذت تتشكل هوية فلسطينية على مستوى الشعور بالخصوصية على جانب الهوية العربية".[105]

تلت ذلك النكبة عام 1948، والتي تسبّبت بتشتّت الفلسطينيين داخلياً وخارجياً؛ تهجّر داخلي أدّى لتشتّتهم داخل فلسطين، وتهجّر خارجي أدّى إلى تشتّتهم خارجها. **داخلياً**، أدّت حالات تهجّر الفلسطينيين، من قرى ومدن فلسطينية إلى قرى ومدى فلسطينية أخرى، إلى التأثير ليس فقط على البنى الداخلية للقرى والمدن التي

[105] أشرف أبو ندا، "الهوية الفلسطينية المتخيلة: بين التطور والتأزم"، **مجلة المستقبل العربي**، العدد 423 (2014): 81 – 97.

هُجّر الفلسطينيون منها، ولكن أيضاً على البنى الداخلية للقرى والمدن التي هُجّروا إليها. فنتج عن هذا التهجّر، في كلّ من الجهتين، تلك التي تهجّروا منها والتي تهجّروا إليها، تهدّم للبنى الاجتماعية الموجودة، أدّى إلى عدم وجود نسق اجتماعي واحد معروف. فاختلّت التوازنات الاقتصادية والاجتماعية، واختلطت الأخلاقيات والعادات والتقاليد، ما حوّل المجتمعات الفلسطينية إلى تجمّعات هجينة. أيّ، وبكلمات أخرى، أصبح المجتمع الواحد ذو المنظومة الاجتماعية المتماسكة، القروي والمدني على حدّ سواء، عبارة عن تجمّع سكّاني يفتقد لمنظومة اجتماعية معرّفة تجعل من الأفراد وحدة متجانسة ذات صبغة واحدة. ولم يختلف الحال عمّا أصاب من تهجّروا إلى خارج فلسطين، فهم كذلك عاشوا كتجمّعات سكّانية في مخيّمات، من دون بنى اجتماعية واحدة معروفة للجميع، تاركين خلفهم تهدّم في البنى الاجتماعية للقرى والمدن التي هُجّروا منها.

بالإضافة إلى تهدّم البنى الاجتماعية في القرى والمدن الفلسطينية، وعيش الفلسطينيين ضمن تجمّعات سكانية تفتقد للتجانس، عاش من ظلّ من الفلسطينيين في الأراضي المحتلّة عام 1948 ضمن حكم عسكري إسرائيلي، جعل من هذه التجمّعات مناطق مغلقة معزولة عن بعضها البعض، لم يكن بإمكان الفلسطينيين التنقّل بينها سوى بإذن رسمي (تصريح) من الحاكم العسكري.

أمّا بخصوص التجّمعات السكّانية التي عاشت في مخيّمات في الدول العربية، فقد خضعت هي أيضاً إلى القوانين والأنظمة الحاكمة للاجئين الفلسطينيين، كلٌّ وحسب البلد التي لجأت إليها. فقد شهد الفلسطينيون "ظروفا استثنائية في ميداني السياسة والتعليم، ففي السياسة كانوا خاضعين لأمزجة الانظمة العربية ومواقفها المتذبذبة من القضية الفلسطينية، تلك المواقف التي جعلت الكاتب الفلسطيني رهن المراقبة دوما، كيلا يخرج عن سياسة تلك الأنظمة وبالتالي الاعتقال والاضطهاد".[106] فعلى سبيل المثال، في سوريا، وكما هو معروف، كان وضع اللاجئين الفلسطينيين هو الأفضل نسبة لحال اللاجئين الفلسطينيين في الدول العربية الأخرى. فقد

[106] أحمد أبو مطر، **الرواية في الأدب الفلسطيني – 1950 – 1975** (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980)، 9 (للمزيد بهذا الخصوص، انظر إلى الفصل: حركة التحرر الوطني الفلسطيني ونشوء البُنى السياسية والمجتمعية المعاصرة)

حصل اللاجئ الفلسطيني "في خلاصة الأمر على حقوق مساوية – نظرياً – لنظيره السوري في التملك والتوظيف والتعليم والصحة، مع بعض النواقص في ما يخص العقارات، وحرمانه من الوصول إلى مراكز سياسية حساسة أو التصويت والترشيح للانتخابات البرلمانية والرئاسية، باعتباره "ضيفاً" لا مواطناً".[107] أمّا في لبنان، فكان الأمر مختلفاً. ففي بداية الخمسينات، صدر قرار طُلب فيه من اللاجئين الفلسطينيين "التوقّف عن العمل، بحجّة أنهم يعملون بدون إجازات، وينافسون اليد العاملة اللبنانية".[108] ليصل الأمر، في الثمانينيات، إلى حرمان الفلسطينيين من الانخراط في 69 مهنة ومصلحة.[109] في المقابل، لم تسنّ السلطة السياسية العراقية قوانين تمنع اللاجئ الفلسطيني من العمل في أيّة مهنة، فقد سُمح للاجئ الفلسطيني بحقّ العمل في أطر الدولة المختلفة، غير أنّه حُرم من حقّ التملّك والاستثمار.[110]

لقد كان لهذا التشتّت الذي طال الفلسطينيين انعكاسات تجاوزت البُعد الجغرافي، ليمتدّ إلى هويتهم ووعيهم بذاتهم. وكما يُعبّر جمال ضاهر عن ذلك، فقد أصبح أمْر "الذين بقوا في حدود الأراضي المحتلة عام 1948، غير أمْر من يعيش في حدود الأراضي المحتلة عام 1967 في الضفة الغربية، وغير أمْر من يعيش في غزة، وغير أمْر من يعيش في مخيمات اللاجئين أينما وجدت... أمر من يعيش في حدود الأراضي المحتلة عام 1948، ليس العودة، وأن أمر من يعيش في الضفة الغربية وقطاع غزة، ليس الحفاظ على الشعور بالإنتماء ولا الحفاظ على الموروث الثقافي الفلسطيني".[111] وبالتالي، لم تعد "الرموز واحدة، ولا الانتماءات واحدة، ولا المعطيات واحدة، ولا الهموم واحدة، بل، واليوم، مميزات انتاجهم الثقافي ليست مشتركة".[112] فنتيجة الاختلافات في المعطيات التي عاش فيها الشعب الفلسطيني، كلٌّ في منطقته، نتجت اختلافات في النتاجات الثقافية

---

[107] ضياء أيوب، **"اللاجئون الفلسطينيون في سورية"**، **حق العودة**، العدد 47 (2012): 14 – 15.
[108] عبد الفتاح القلقيلي، **"الحقوق الإنسانية للاجئين الفلسطينيين في الدول المضيفة"**، **حق العودة**، العدد 47 (2012): 6 – 8.
[109] المصدر السابق.
[110] المصدر السابق.
[111] جمال ضاهر، **"في تمثلات الهوية الفلسطينية"** في **الشباب الفلسطيني: دراسات عن الهوية والمكان والمشاركة المجتمعية**، تحرير جميل هلال (بيرزيت: جامعة بيرزيت، 2017)، 70.
[112] المصدر السابق.

الفلسطينية، وأصبح الأدب الفلسطيني الناتج في غزّة يختلف عن ذلك الناتج في الضفّة الغربية، كما هو مختلف عمّا نتج في الأراضي المحتلّة عام 1948 ومخيّمات الشتات خارج فلسطين.

ففي الأراضي المحتلّة عام 1948، لم تتوفّر الفرصة عموماً أمام الكتّاب الفلسطينيين للتعبير عن ذواتهم كما يرغبون، ولا تمتّعوا بالحريّة في التعامل مع الموضوعات التي كانت تهمّهم، "بل أن المراقبة منعتهم من ذلك وفرضت عليهم تعتيما فكريا وقيودا، وبذلك منعتهم السلطة من ممارسة حقهم في حرية التعبير".[113] وقد كانت الإمكانيات أمام الكتّاب الفلسطينيين، للتعامل مع مثل هذه القيود، محدودة، منها: 1. إنتاج أدب منكفئ على الذات، بحيث يتناول قضايا عاطفية ورومانسية، بعيدة عن المركّب السياسي 2. إنتاج أدب رمزي للتخلّص من ملاحقة الرقابة 3. إنتاج أدب يساير السلطة الإسرائيلية وسياساتها الفكرية ويعبّر عن موالاة لها.[114] بالمقابل، كانت الخيارات أمام الكتّاب الفلسطينيين خارج الأراضي المحتلّة عام 1948 أكثر اتّساعاً في سياق تناول موضوعة الاحتلال وما ترتّب عنها، وكانوا أكثر حرّية في التعبير عن آرائهم ومواقفهم.

غير أنّه، ورغم الاختلافات في أماكن التواجد، والاختلافات في المعطيات، إلّا أنّ موضوعات النتاج الأدبي الفلسطيني في فترة ما بعد النكبة كانت مشتركة إلى حدّ كبير بين الكتّاب الفلسطينيين، حيث تعامل **بعضهم** مع الفلسطيني والقضيّة الفلسطينية كموضوعة مركزية في أعمالهم، بوجود اختلافات في طرق التعامل مع هذه الموضوعة. فتناولت فئة منهم موضوعة الفلسطيني والقضيّة الفلسطينية على نحو رومانسي، فتضمّنت أعمالهم على عواطف جيّاشة نتيجة ما تعرّض له الفلسطينيون من مآسٍ وصعاب بعد تشرّدهم من وطنهم، وعكست تطلّعاتهم وأحلامهم في التخلّص من الاحتلال والعودة إلى بيوتهم، خالقةً شخوص بطولية ثائرة وفدائية. والفئة الأخرى، ممّن جعل من الفلسطيني والقضية الفلسطينية مركزاً لاهتمامه، فقد كانت أكثر واقعية في تعاملها مع هذه الموضوعة، فتخلّت عن التدفّق العاطفي والاسترسال في الخيال، واهتمّت بتصوير الحياة كما يعيشها

[113] واصف أبو الشباب، **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة من سنة 1948 إلى سنة 1973** (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1977)، 97.
[114] انظر: المصدر السابق، 97 وما بعدها.

اللاجئ الفلسطيني في مخيّمات اللجوء، من مثل مخيّمات الأردن والعراق والكويت، بالإضافة إلى اهتمامها بعكس هموم الفلسطيني المهجّر وظروفه الاجتماعية والاقتصادية والمعيشية وظروف التعليم وعلاقته مع الأنظمة العربية في أمكان تواجده. أمّا **البعض الآخر**، فقد اتّخذ من الموضوعات الاجتماعية والمنظومات الأخلاقية، من حيث كونها كذلك، موضوعة اهتمام في أعماله. فصوّر هؤلاء الكتّاب العلاقات الاجتماعية والعادات والتقاليد في المجتمع الفلسطيني، متّخذين موقفاً نقدياً منها، داعين للثورة عليها باعتبارها قديمة، لا تصلح للحياة المعاصرة، معبّرين عن الصراع بين ما هو قديم وما هو جديد؛ "بين المفاهيم البالية التي تقيّم الإنسان بأصله وحسبه ومركزه المالي، وبين المفاهيم الجديدة التي ترفض ذلك وتحكّم موازين أخرى".[115] وكون هؤلاء الكتّاب قد استثنوا موضوعة فلسطين من أعمالهم الروائية، فإنّ ذلك لا يعني أنّهم لم يكونوا خاضعين للشروط التاريخية المعنية، أيّ الاحتلال وتبعاته. فمن جهة، فإنّ العلاقة بين الشروط التاريخية والإنتاج الثقافي، الأدبي في هذه الحالة، ليست علاقة مباشرة بالضرورة، وإنّما قد تكون علاقة متشعّبة ومركّبة وغير مباشرة. ومن جهة أخرى، وكما قد أشرنا سابقاً، ثمّة حركة داخلية للرواية. المقصود هنا هو الرواية العربية وحركة تطوّرها الداخلية، بما تتضمّنه من موضوعات اهتمام، ومن شخصيات مركزية ستكون محور التحليل عند تناول روايات جبرا الثلاثة: صراخ في ليل طويل، وصيّادون في شارع ضيّق، والسفينة.

2.2.3. البرازيل تحت الحكم الدكتاتوري

مرّت البرازايل في القرن العشرين بالعديد من التقلّبات في طبيعة نظامها السياسي، وتغيّرات في الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية. في عام 1930، شهدت البلاد ثورة[116] ضدّ رئيسها جوليو بريستيس (Júlio Prestes) الذي كان قد انتُخب بأغلبية قبل عام واحد من الثورة، أيّ في عام 1929. نتيجة لذلك، تولّى

[115] أحمد أبو مطر، **الرواية في الأدب الفلسطيني (1950 – 1975)** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980)، 71.
[116] تُسمّى بالثورة البرازيلية عام 1930، وتُسمّى أيضاً بانقلاب البرازيل عام 1930.

الحكم منافسه في الانتخابات جيتوليو فارغاس (Getúlio Vargas). وقد امتدّ حكمه حتّى عام 1945، دعى خلالها إلى تنظيم الحياة الريفية والنظام الزراعي والصناعي، واهتمّ بتحسين الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية الخاصّة بطبقة المزارعين والعمّال من خلال إصدار قرارات مناصرة لهم. ولأوّل مرة في تاريخ البرازيل، "قام الرئيس علانيةً بالإشادة بالطبقات العاملة، وسعى إلى إشراكها في السياسات الوطنية".[117] غير أنّ فارغاس تعرّض لكثير من الانتقادات، باعتباره كان يعمل على سنّ قوانين وتعليمات وخلق مؤسسّات لا تعمل فعلياً على تحسين الأوضاع على أرض الواقع. فكما يشير جول وولف (Joel Wolf) في مقالته، بالرغم من أنّ الطبقات العاملة كثيراً ما كانت تسمع إشادة ومدح فارغاس لمكانتها في المجتمع، إلّا أنّها كانت تعاني من غلاء للمعيشة وركود في الرواتب، وتواجه ظروف عمل صعبة وقاسية.[118]

رغم الثورات التي عارضت حكم فارغاس وحاولت الإطاحة به، إلّا أنّه نجح، في عام 1937، بتأسيس ما عُرف بالدولة الجديدة (Estado Novo)، والتي اتّسمت بتمرْكُز القوّة فيها بالرغم من أنّ النظام في البرازيل كان فيديرالياً، وجعل منها "المؤسسة الوحيدة القادرة على ضمان التماسك الوطني وتعزيز الرفاهية العامّة".[119] وفي سبيل تحقيق المصلحة العامّة ومصلحة الطبقات العاملة، فقد تمّ تجريم التظاهر السلمي، وتمّ التعامل معه في الدستور عام 1937 على أنّه مصدر أذى للطبقات العاملة ولرأس المال، ولا يتماشى مع المصالح العليا للإنتاج القومي، كما أنّه قد يؤدّي إلى نشوب الحروب الأهلية في البلاد ويضرّ بالوحدة الوطنية.[120] هذه السياسات والممارسات شكّلت جزءاً من السياسة العامّة للنظام البرازيلي في عهد فارغاس، وحدّت من مظاهر الحياة الديمقراطية في البلاد، ليُعتبر النظام في البرازيل في تلك الفترة نظاماً دكتاتورياً، بل وأكثر من ذلك، فقد

[117] Joel Wolfe, “The Faustian Bargain Not Made: Getúlio Vargas and Brazil's Industrial Workers, 1930-1945*”, Luso-Brazilian Review*, vol. 31, no. 2 (1994): 77-95.

[118] المصدر السابق.

[119] Gustavo Siqueira and others, “”The Constitutionalists" in the Brazilian Estado Novo: Notes on the Right to Strike”, *Revista da Academia Brasileira de Direito Constitucional*, vol. 8, no. 14 (2016): 12-32.

[120] المصدر السابق.

شهدت البرازيل في ظلّ الدولة الجديدة سياسات قمعية في نواحي الحياة المختلفة، وتعرّض البرازيليون الذين عارضوا النظام للاعتقال، ونُفي المعارضون من النخب السياسية والثقافية إلى خارج البلاد.[121]

مع انتهاء حكم فارغاس عام 1945، استرجعت الولايات البرازيلية قوّتها وسلطتها، وتلاشى تمركز السلطة حتى عام 1964، حيث شهدت البرازيل انقلاباً عسكرياً لم يكن الأوّل في تاريخها، وسيطر الجيش على الحكم لمدّة 21 عاماً. وقد ظنّ الجيش، عندما أطاح بالرئيس جواو غولارت (João Goulart)، بأنّه سيواجه مقاومة مسلّحة، مفترضاً بأنّ "المسوؤلين الموالين سيدافعون عن الرئيس وحكومته، وربّما يدفعون بالبرازيل نحو حرب أهلية. وبالتالي، أراد [الجيش] أن يضرب قبل أن يبدأ الموالون بالتحرّك".[122]

لقد تعرّض عشرات الآلاف من البرازيليين في ظلّ الحكم العسكري للاعتقال والقتل على يد الجيش في كل أنحاء البلاد، "وأصبح التعذيب، كوسيلة للحصول على المعلومات من المعتقلين في سبيل تفكيك المقاومة الثورية، أمراً روتينياً. كما وبدا وسيلة لتثبيط المعارضة الممتدّة ضد الحكم".[123] أمّا اقتصادياً، فعانت البلاد من مشاكل جدّية؛ وصلت نسبة التضخّم إلى 100%، وتراجع الاستثمار الأجنبي في البرازيل بشكل ملحوظ، مثل شركات النفط العالمية، ما جعل رجال الأعمال والمصرفيين وحتى البرازيليين العاديين يرون المشهد الاقتصادي البرازيلي فوضوياً، فاضطرّوا لتأجيل أيّة قرارات اقتصادية كانوا ينوون اتّخاذها.[124] ولم تسلم مظاهر الحياة الثقافية من تدخّلات الجيش، فقد كان حاضراً بشكل مستمر في مختلف مراحل عملية الإنتاج الثقافي لمنع ظهور أيّ شكل من أشكال المقاومة، خالقاً مؤسسات خاصّة لمراقبة النتاج الثقافي والسيطرة عليه.[125] ولم يكن ذلك مقتصراً على النتاج الثقافي البرازيلي، وإنّما امتدّ ليطال الانكشاف على النتاج الثقافي الأجنبي، بالإضافة

---

[121] انظر:
Robert Levine, *Father of the Poor? Vargas and His Era* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 50 – 72.
[122] Thomas Skidmore, *The Politics of Military Rule in Brazil, 1964 – 85* (Oxford: Oxford University Press, 1988), 23.
[123] James Green, "Clerics, Exiles, and Academics: Opposition to the BrdZian Military Dictatorship in the United States, 1969-1974", *Latin American Politics and Society*, vol. 45, no. 1 (2003): 87 – 117.
[124] Skidmore, *The Politics of Military Rule in Brazil,* 29.
[125] Marco de Almeida and others, "Leisure in Brazil: The Transformations during the Military Period (1964-1984)", *Rev Bras Educ Fís Esporte*, vol. 27, no. 1 (2013): 101-15.

إلى سيطرة السلطة على وسائل الاتصال والتواصل، تحديداً التلفاز والمذياع، والتي سعت لاستخدامها لتعزيز سيطرتها والتأكيد على شرعيتها.[126]

في محاولة للتخلّص من هذه السياسات القمعية، أخذت التظاهرات الشعبية تتّسع في مختلف أرجاء البلاء لتشمل عام 1968 التظاهرات الطلابية، حيث تشارك المعارضون للحكم بالشعور بتفاؤل متزايد تجاه إمكانية إعادة النظام الديمقراطي إلى البرازيل.[127] واستطاعت البلاد التخلّص من حكمها العسكري في عام 1985 بعدما امتدّ على مدار 21 عاماً، ولكن دون التخلّص من الآثار الاقتصادية والاجتماعية التي تركها الحكم العسكري خلفه. فمع خروج العسكر من الحكم، ورثت البلاد ديوناً خارجية ضخمة، وصلت إلى 95 مليار دولار، لتكون البرازيل في ذلك العام الدولة الأكثر ديناً في العالم،[128] ناهيك عن معاناة نصف أُسر الشعب البرازيلي في ذلك العام من الويلات تحت خطّ الفقر.

أمّا ثقافياً، فقد تلاشت سيطرة النظام على النتاج الثقافي قبل انتهائه في عام 1985، حيث شهدت أعوام السبعينات رفعاً تدريجياً للرقابة على المنتوج الثقافي، الأدبي تحديداً. في فترة الستينات من الحكم العسكري، كان تطوّر الأدب البرازيلي مُعرقَلاً بتأثير سيطرة ورقابة النظام العسكري، ويرى البعض أنّه بينما نجح كتّاب أمريكا اللاتينية من تطوير استراتيجيات للتكيّف مع رقابة وقمع الأنظمة السياسية الدكتاتورية نتيجة تجارب بلادهم التاريخية مع الحكم الدكتاتوري، إلّا أنّ الكتّاب البرازيليين لم يكونوا مهيّئين، وبالتالي قضوا وقتاً طويلاً لفحص الخيارات المحدودة المتاحة أمامهم للتكيّف مع رقابة هذا الحكم.[129] فكما كان الحال أمام الكتّاب الفلسطينيين في حدود احتلال عام 1948 من حيث محدودية الخيارات، كان أمام الكتّاب البرازيليين خياران؛ الأوّل، كتابة نصوص رمزية مبهمة حتّى لا تتمكّن رقابة النظام من فهمها، غير أنّ هذه الأعمال في كثير من الأحيان لم

[126] المصدر السابق.

[127] Green, "Clerics, Exiles, and Academics: Opposition to the BrdZian Military Dictatorship in the United States, 1969-1974", 87 – 117.

[128] Riordan Roett, *Brazil: Politics in a Patrimonial Society* (Westport, Connecticut and London: Praeger, 1999), 76

[129] Roberto Echevarría and Enrique Pupo-Walker, "Introduction", *The Cambridge History of Latin American Literature volume 3*, ed. Roberto Echevarría and Enrique Pupo-Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 9.

تكن مفهومة للقارئ العادي أيضاً، والثاني، ذهاب الكتّاب إلى ما وراء الأدب الجادّ، واستعارتهم للأدب الشعبي في كتاباتهم وتحوير قصصه وإعادة صياغتها.[130]

مع رفع الرقابة بشكل كامل في السبعينات، بدت الرواية مختلفة كثيراً في موضوعاتها عمّا كانت عليه سابقاً، فأصبحت الرواية تتناول موضوعات العنف والإرهاب والمخدّرات، الأمر الذي كان انعكاساً لما عايشته البرازيل في ظلّ خضوعها لحكم عسكري دكتاتوري[131] استمرّ لما يزيد عن عقدين من الزمن، قمع أهلها وكبت حرّياتهم، وعرقل تطوّر نتاجهم الثقافي عموماً، والأدبي بخاصّة.

3.2.3. الشروط التاريخية الفلسطينية والبرازيلية: تحليل مقارن

في دراسة الآداب دراسةً مقارنة، وكما ذكرنا سابقا، ثمّة ثلاثة توجّهات؛ **التوجّه الفرنسي** الذي يرى بضرورة البحث في علاقات التأثير والتأثّر بين الآداب المختلفة، والتي تكون مبنيّة على أسبقية أدب إحدى الأمم على أدب أمّة أخرى، و**التوجّه الأمريكي** الذي لا يبحث بالعلاقات السببية بين الآداب، وإنّما يعتمد على البحث في أوجه الشبه والاختلاف بين أدب وآخر، والتركيز على مدى التشابه في العناصر الأدبية والقيم الجمالية بينهما. أمّا التوجه الثالث، وهو **التوجّه الروسي**، فهو لا يختلف من حيث الجوهر عن الأمريكي في تركيزه على دراسة التشابهات والاختلافات بين الآداب دون الاهتمام بثنائية التأثير والتأثّر بينها، غير أنّه، بالإضافة إلى ذلك، يركّز على التشابهات والاختلافات الأدبية ضمن بحثه في مدى التشابه/الاختلاف في الشروط التاريخية؛ الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

لقد بيّنّا، في الفصول السابقة، العلاقة التي تربط ما بين حركة الشروط التاريخية وحركة السرد القصصي، بما تتضمّنه من تغيّرات حاصلة على الموضوعات وعلى طبيعة الشخوص المركزية في الأعمال السردية

[130] Echevarría and Pupo-Walker, "Introduction", 9.
[131] John Gledson, "Brazilian Prose from 1940 to 1980", *The Cambridge History of Latin American Literature volume 3*, ed. Roberto Echevarría and Enrique Pupo-Walker (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 189.

القصصية. ففي العصور القديمة، بما تضمّنته من شروط تاريخية من جهة، وخصائص في المنتوج السردي القصصي من حيث الموضوعات وطبيعة الشخوص من جهة أخرى، اختلفت عمّا كانت عليه العصور الوسطى وعصر النهضة من شروط تاريخية أثّرت على الخصائص الأدبية. وفي وقوفنا على هذه العلاقة، أيّ علاقة الشروط التاريخية بالخصائص الأدبية، هو فقط للتأكيد عليها، وليس من باب استثناءنا لعوامل أخرى مؤثّرة ومحدّدة للخصائص الأدبية؛ موضوعات السرد القصصي وخصائص شخوصه المركزية.

ولا تختلف، بطبيعة الحال، انطباقية هذه العلاقة على القرن العشرين. فالشروط التاريخية لهذه الفترة الزمنية لعبت دوراً جوهرياً في تحديد خصائص المنتوج الأدبي، موضوعاته وبالتالي شخوصه. وكون هذه الدراسة تبحث في أوجه الشبه والاختلاف بين الرواية الفلسطينية والرواية البرازيلية عموماً، وتطوّر الشخصية المركزية في الروايتين خصوصاً، فإنّنا، وباستخدامنا لمبادئ المدرسة الروسية في الأدب المقارن، نبحث في حركة تاريخ كلّ من الشروط التاريخية الفلسطينية والبرازيلية، تحديداً الشروط السياسية في كلّ من البلدين، بالتركيز على أوجه الشبه والاختلاف في كلّ منهما، ونتتبّع المشترك في الشروط التاريخية بين البلدين، وأثره على صيرورة التاريخ الأدبي عندهما، تحديداً تطّور خصائص الشخصية المركزية عند كلّ من جبرا إبراهيم جبرا وجورجي أمادو، وفحص التشابه في الشخصية المركزية عند كلّ منهما.

إنّ الشروط التاريخية، وإنْ اقتصر تناولنا على السياقات السياسية فقط، متعدّدة ومتنوّعة. وتأكيدنا على المركّب السياسي لهذه الشروط هو من باب مركزيتها في كلّ من فلسطين والبرازيل، وفي حياة الناس في كلّ منهما. فبخصوص فلسطين، تعرّضت البلاد للاحتلال الذي تسبّب بتشتيت الفلسطينيين، وأمّا البرازيل، فعاشت في ظلّ نظام دكتاتوري، مدني وعسكري. وقد تسبّب كلاهما، الاحتلال والنظام الدكتاتوري، في قمع الشعبين وسلب حرّياتهما. غير أنّ المركّبات الأخرى، الاقتصادية والاجتماعية وغيرها، لها أيضاً تأثيراتها، بغض النظر عن حجمها وعمقها، كما وأنّ تأثير المركّبات، بغض النظر عن نوعها، ليس بالضرورة واضحاً ومباشراً.

3.3. جبرا إبراهيم جبرا (1920 – 1994)

وُلد في بيت لحم، وعاش طفولته وتلقّى تعليمه المدرسي في فلسطين، ثمّ توجّه إلى إنكلترا ليكمل تعليمه العالي، ملتحقاً بجامعة اكستر في سنته الدراسية الأولى من تشرين الأوّل 1939 إلى حزيران 1940، ومتمّماً من بعدها تعليمه في كامبردج.[132] اهتمّ بكتابة القصّة القصيرة والشعر، ثمّ توجّه في الأربعينات إلى كتابة الرواية، حيث كتب روايته الأولى، صراخ في ليل طويل، عام 1946،[133] ونشرها عام 1955. في عام 1948، هاجر إلى العراق، وعملّ فيها مدرّساً للأدب الإنجليزي ثمّ موظّفاً في شركة نفط العراق.[134] وانقطع عن بيت لحم منذ حزيران 1967.[135]

وقد عُرف جبرا بنشاطه الثقافي الواسع. فإلى جانب اهتمامه بكتابة الأدب، عمل على ترجمة بعض أعمال شيكسبير وويليام فولكنر (William Faulkner)، ولم يُعرف عنه أنّه كان منخرطاً في النشاطات السياسية.

إنّ روايات جبرا التي سيتمّ تناولها في هذا البحث هي روايات قد تمّ نشرها بعد خروجه من فلسطين، أيّ بعد عام 1948؛ نَشر بعضها قبل احتلال بيت لحم، وبعضها بعد الاحتلال.

1.3.3. صراخ في ليل طويل

نُشرت الرواية عام 1955، وتدور أحداثها حول شخصية أمين سمّاع، الذي تزوّج من فتاة تُدعى سميّة من عائلة أرستقراطية. تزوّجها رغم رفض والداها له، كونه رجلاً ذا حال متواضع، "لا يعرف أحد حسبه أو نسبه".[136] انتهى زواجهما بعد سنتين، بعدما عاد في إحدى الليالي إلى بيته ليجد رسالة من زوجته تدعوه فيها ألّا يقلق عليها لأنّها غادرته من تلقاء نفسها.

---

[132] جبرا إبراهيم جبرا، **شارع الأميرات: فصول من سيرة ذاتية** (بيروت: المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، 1994).
[133] فيصل درّاج، **جبرا إبراهيم جبرا** (دبي: مجلة دبي الثقافية، 2015)، 15.
[134] أحمد دحبور، "مرايا جبرا إبراهيم جبرا عند سمير فوزي الحاج"، **الحياة الجديدة**، العدد 6144 (2012): 14.
[135] جبرا، **شارع الأميرات: فصول من سيرة ذاتية** ، 236.
[136] جبرا إبراهيم جبرا، **صراخ في ليل طويل** (بيروت: دار الآداب، 2003)، 17.

يقضي أمين سنتين بعدها مثقلاً، لا جواب عنده على سبب مغادرة سميّة، ولا يستطيع التخلّص من شبحها حائماً حوله. يراها في وجوه النساء، ويتمنّى لو أنّ أحدهم يُعلمه بأنّه رآها ميّتة ليرتاح أخيراً.

كان أمين يعمل كاتباً. وبعد نشره لكتابه الثالث الذي استرعى انتباه أحد الأُسر الأرستقراطية المعروفة، آل ياسر، طلبت منه الأختان عنايت وركزان، ابنتا هذه العائلة، أن يساعدهما أمين في كتابة تاريخ العائلة، "لاعتقادهما بأنّ كتاباً كذاك يملأ ثغرة في تاريخ المدينة، ويخدم كلّ مواطن يدرس التطوّرات التي مرّت بها المدينة في السنين الثلاثمائة الأخيرة".[137]

في أحد الأيّام، ذهب أمين لزيارة الأختين بناءً على طلب ركزان، فوجد أنّ عنايت قد توفّيت منذ ستّة أيّام، تاركةً في وصيّتها طلباً بأن يستكمل أمين عمله على كتاب تأريخ العائلة، وأن يُدفع له مقابل عمله مبلغ ألفين جنيه. ولكنّ ركزان أعلمته بأنّها لا تريد أن يستكمل العمل عليه، فهي الوحيدة المتبقّيّة من هذه العائلة، ولا تريد أن تبقى الإنسان الوحيد الذي عليه أن يحمل عبء هذا التاريخ على كتفيه. فبخلاف أختها عنايت التي قضت "حياتها وهي تتمرّغ في أوحال الماضي. فقدّمت شبابها، وعقلها، وجسدها، ذبيحة على هيكل الأسرة – هذه الأسرة التي لم يبقَ منها أثر إنساني [سوى ركزان]"،[138] فإنّ ركزان لن تسمح لنفسها "بالسقوط في حفرة الماضي".[139]

بعد محاولة أمين إقناعها بأن تُبقي على الأوراق والمخطوطات التي تحمل تاريخ العائلة وبأن تسمح له بإكمال العمل على الكتاب ليكسب الألفين جنيه، ولم توافق، عرضت عليه الزواج، رغبةً منها للبدء بحياة جديدة خالية من كلّ الذي حولها، ممهلةً إيّاه حتّى اليوم التالي للتفكير بعرضها. عندما غادر أمين بيتها، كان يمسك به شعور بالراحة والخفّة لا يعرف سبباً له، ولم يكن قد شعر به منذ صباه:

[137] المصدر السابق، 67.
[138] المصدر السابق، 83.
[139] المصدر السابق، 84.

كانت عودتي إلى البيت هذه المرّة لا جهد فيها، ولم أشعر باللآي يمضغ دماغي. وعاودني شوق جديد يدغدغ صدري، فأحس بخفّة في جسمي، كأن مياهاً تعلو بي فأطفو عليها دون مشقّة.

تلك كانت خفّة في الأطراف والمفاصل عرفتها أيّام صباي في القرية.[140]

في صباح اليوم التالي، استيقظ أمين ليجد زوجته سميّة ممدّدة جانبه، غير مصدّق ما يرى. كانت تحاول سميّة التقرّب منه، طالبةً منه مسامحتها على غيابها. لم يعرف أمين هل عليه أن يترك نفسه بين ذراعيها، أم يمسك بها ويجرّها من غرفته ويقذف بها خارجاً. ورغم توسّلها إيّاه بأن تظلّ معه، ورغم بكائها ومحاولتها بالتشبثّ به، أخذ يركلها ويدفع بها إلى الخارج، وهي تتدحرج على الأرض وتصيح "لن أخرج". في تلك اللحظة سمع دويّ انفجار شديد، كان انفجار بيت ركزان. فراح يراقب أعمدة الدخان الصاعدة، ويصرخ بسميّة أن تخرج، طارداً إيّاها من بيته.

خرج أمين إلى الطريق يراقب الدخان، حتّى مرّت ركزان من أمام بيته، فأعملها بأنّه لن يتزوّج بها، شاكراً إيّاها على جرأتها في التخلّص من ماضيها، لأنّها بهذا خلّصته هو أيضاً من ماضيه: "شكراً يا ركزان، شكراً. ما أروع جرأتك! نسفت قصرك فنجوت ونجّيتني."

تنتهي الرواية بإيجاد أمين طريقه نحو حياة جديدة، بعد أن قضى سنتين مديدتين هائماً على وجهه، مُدركاً أنّ الكثيرين قضوا حياتهم هائمين مثله.

إنّ أكثر ما يُلاحظ في أمين سمّاع، الشخصية المركزية، هو عدم سلوكه باتّساق وفق مبادئ وقواعد داخلية واضحة ومحدّدة. ففي البداية، تُظهر حواراته الداخلية، وكذلك حواراته مع شخوص الرواية المختلفة، كما لو أنّ مبادئه وضوابطه تتعارض مع مجرّد وجود الطبقة الأرستقراطية. فهو على سبيل المثال، عندما عُرض عليه العمل على كتاب تأريخ آل ياسر، يقول: "لِمَ أُحمّل نفسي مسؤولية بعث جماعة من الأرستقراطيين، خير لهم أن

[140] المصدر السابق، 97.

يبقوا في قبورهم المغمورة إلى الأبد".[141] بالرغم من رأيه هذا، فإنّه يوافق على العمل على تأليف الكتاب. بل وبالرغم من موقفه الشخصي من هذه العائلة، آل ياسر، وتهكّمه واستهزائه من أفرادها، فإنّه يوافق على تقاضي راتب شهري مقابل إنجاز العمل:

> ... عنايت هانم كانت ملحاحاً كأيّ امرأة في سنّها (حوالي الخامسة والخمسين). فذكّرتني أنّ جّدها الأوّل كان مؤسّس كلّيّة المدينة، وأنّ أحد أعمامها الأوّلين كان أعظم شاعر عرفته المدينة (لم أوافقها على ذلك بالطبع ولا سيّما أنّ شعره كلّه باللغة التركية) وأنّ جدّها خلّف قطعاً موسيقية كثيرة مدوّنة، وأنّ حياته كانت ملآى بدسائس الحكم والحب معاً (وقد اكتشفنا فيما بعد أوراقاً تشير إلى اغتصابه إحدى قريباته العذارى). وفضلاً عن ذلك فقد أنجبت الأسرة عدداً من النساء اللامعات، بينهنّ مؤلّفة (لم يسمع بها أحد اليوم) لو لم تحفظ مخطوطاتها في صندوق حديديّ لأكلتها الجرذ؛ وغانية رائعة الشخصية سبّبت عدداً من الفضائح في المنطقة اضطرّت بعدها إلى السفر إلى أوروبا حيث قضت نحبها؛ إلخ إلخ إلخ.
>
> وأخيراً استجبت لطلب عنايت هانم".[142]

ليس ذلك فحسب، وإنّما هو نفسه، عندما سمحت له الفرصة بأن يكون جزءاً من هذه الطبقة، كان منها، ناسياً أنّه يوماً ما كان فقيراً: "لقد بدأتُ أرى جمالاً جديداً وأتذوّق لذّة ما كان لي عهد بهما في المدينة. ما أسرع ما وجدتني جزءاً من طبقة اجتماعية جديدة: وهل في الدنيا ما هو أسهل على المرء من نسيان أنّ الفقر موجود".[143]

وإذا أخذنا بالاعتبار علاقته مع زوجته سميّة، فإنّه بإمكاننا القول إنّ عدم السلوك باتّساق وفق مبادئ وضوابط لا يقتصر على هذا أو ذاك من الأمور، بل يمتدّ ليطال مختلف جوانب حياته. فبالرغم من هجران سميّة له بلا ذكرها أسباب لذلك ودون الاهتمام بأثر هجرانها عليه، إلّا أنّه لم يكن يكفّ عن التفكير بها أو رؤيتها في النساء الأخريات، بل وحتّى لم يفكّر في طلاقها: "سنتان كاملتان مرّتا عليّ وأنا أعانق خيال سميّة، ولم أفكّر لحظة

---

[141] المصدر السابق، 67.
[142] المصدر السابق، 67 – 68.
[143] المصدر السابق، 52.

في الطلاق".[144] وعندما عادت إليه، سائلة إيّاه أن تظلّ معه، لم يكن موقفه حاسماً تجاهها، لا يعرف هل يعود إلى أحضانها. وأخرجها من بيته فقط عندما شعر من كلامها بأنّها مشفقةً عليه، الأمر الذي يعني أنّه سلك كذلك ليس لمبادئ وضوابط داخلية تحكم كيف عليه أن يسلك تجاه هجران زوجته له بالطريقة التي هجرته بها، وإنّما كردّة فعل لحظية نابعة من شعوره بشفقتها عليه.

إنّ شخصية كشخصية أمين، لا تسلك وفق مبادئ وضوابط واضحة محدّدة، ليس من الغريب أن لا يتّخذ مواقف واضحة محدّدة تجاه تجربته مع هجران زوجته له، ومعاناته الناتجة عنها، فيتمكّن من تجاوزها. ولا من الغريب أن لا يعرف ماذا يفعل عندما أتت زوجته تطلب عودتها إليه. كما وأنّه ليس من الغريب أن يحتاج لغيره كي يتمكّن من تجاوز تجاربه الأليمة. فقد كان من الضروري له أن تتخلّص ركزان من ماضيها، بحرقها الأوراق والمخطوطات ونسف بيتها، ليتخلّص هو الآخر من ثقل تجربته مع زوجته:

> "فشعرتُ بلجج من النار تتلاطم في رأسي، كأنّها انعكاس لما أراه، وتتقاذفني في ضحك صاخب. فأدركتُ أنّ تلك نار مطهّرة، اندلعت هناك لتقضي على جراثيم سارية – لقد اندلعت لإنقاذي أنا، لتطهير لحمي ودمي".[145]

غير أنّ ركزان لم تكن شخصية بلا هوية اجتماعية، ومنذ البداية تمّ تحديدها كشخصية من الطبقة الأرستقراطية، من عائلة آل ياسر تحديداً. وبالتالي، فإنّ الشخصية، التي تخلّص أمين من خلالها من تجربته الأليمة، هي شخصية من ذات الطبقة التي كان يرى بأنّه "خير لهم أن يبقوا في قبورهم المغمورة إلى الأبد"، وهي من ذات العائلة التي وجد أنّ من أفرادها مغتصبون وغانيات ويرى بأنّ منهم كاتبات لم يسمع بهنّ أحد اليوم.

[144] المصدر السابق، 88.
[145] المصدر السابق، 108.

بهذا، فإنّ شخصية أمين، بكونه لا يعمل وفق مبادئ واضحة، ولا يتّخذ مواقف محدّدة، ويحتاج لغيره لتجاوز الصعوبات، هي شخصية هلامية، بلا ملامح. وكونه كذلك يجعله شخصية إمّع، أيّ أنّه "لا رأْي له ولا عَزْم فهو يتابع كل أَحد على رأْيِه ولا يثبت على شيء".[146]

مثل هذه الشخصية لا يكون بإمكانها سوى العمل والسلوك ضمن ما تحدّده الظروف لها، فلا ترى أنّ بمقدورها سوى أن تتكيّف وتجد لنفسها طريقاً ضمن المعطيات التي تعيشها.

2.3.3. صيّادون في شارع ضيّق

نُشرت الرواية عام 1960، وتدور أحداثها حول شخصيّة جميل فرّان، الذي غادر القدس إلى بيت لحم. كان ذلك نتيجة هجمات عصابات اليهود ضدّ العرب عام 1948، والتي استشهدت على إثرها حبيبته ليلى. ثمّ غادر إلى بغداد ليشغل وظيفة مدرّس أدب انجليزي في إحدى الكلّيّات، لا يملك سوى ستة عشر ديناراً عليها أن تكفيه لفترة أسبوعين.

في بغداد، تعرّف من خلال صديقه حسين عبد الأمير على عدنان طالب، الذي ترك بيت والده في صباه، بعد أن علم والده بعلاقته مع الخادمة. توفّي أبو عدنان بتحجّر في الكبد، وتوفّيت أمّه بعده بأشهر قليلة، ليرث بيتاً كبيراً في بغداد، وبستان حمضيات في بعقوبة. رغم ذلك، فقد قرّر العيش في غرفة كما "زريبة بائسة لا شكل لها... لم تكن صغيرة، ولكنّها كانت مضطّربة جدّاً، تملأها قطع الأثاث المتكسّرة الحائلة، وأشياء تتباين ما بين رأس جميل منحوت من الخشب ملقى على الأرض، وبين علب وزجاجات فارغة ومراوح مصنوعة من سعف النخيل، وإستكانات، وأواني شاي، وأقداح، وصحون قذرة. ثمّ الكتب، الكتب في كلّ مكان، بعضها ما يزال مفتوحاً، مكوّماً في الزوايا، على الكراسي، تحت السرير الحديد الصدئ".[147] كان سكنه في مكان كهذا محلّ تعجّب بالنسبة لجميل كونه قادر على العيش في مكان أفضل، فكان ردّ عدنان على هذا التعجّب: "كلّ ما أفعله

[146] ابن منظور، **لسان العرب**: مادة أ م ع.
[147] جبرا إبراهيم جبرا، **صيّادون في شارع ضيّق** (بيروت: دار الآداب، 2003)، 143.

هو أنّني أعيش الحياة التي تعيشها تسعة أعشار المجتمع البشري".[148] لقد كان عدنان نشطاً سياسياً، خاضعاً للمراقبة من قبل الشرطة، كما وكان نشطاً مجتمعياً، "عنده دخل يناهز الثلاثين ينار شهرياً. لكنّها تذهب كلّها على مشاريع مجنونة... يساعد هذا ويساعد ذاك... تمرّ عليه أيّام لا يجد في جيبه ما يكفي لعشاء مشبع".[149] على خلاف عدنان، فإنّ الرواية لم تصوّر جميل فرّان كشخصية منخرطة اجتماعياً أو سياسياً، وإنّما كشخص انصبّ اهتمامه على عمله في الكلّيّة، وعلى إعطائه لدروس خصوصية في الأدب الانجليزي لفتاة تدعى سلافة، ابنة عمّ عدنان، منعها أبوها من الذهاب إلى الكلّيّة منعاً للاختلاط بـ "الرعاع"، إيماناً منه بأنّ "التعليم الخصوصي يتّفق وأفضل التقاليد الأرستقراطية".[150]

وشيئاً فشيئاً أخذت تربط جميل بسلافة علاقة حبّ، غير أنّه كان ثمّة عوائق تقف أمام هذه العلاقة. فمن ناحية، كان اختلاف الديانات بين جميل المسيحي وسلافة المسلمة عائقاً بالنسبة لعائلتها، ومن ناحية ثانية، كانت تقضي سلافة معظم وقتها في البيت، وإذا ما خرجت لقضاء حاجة ما، كان على أحدهم من صديقاتها أو من العائلة أن يرافقها، هذا بالإضافة إلى وجود أحد الخدم على مقربة دائمة منهما أثناء الدرس لمنع خلوتهما.

ويوماً، كتبتْ لجميل رسالة تعبّر فيها عن مشاعرها تجاهه، وعمّا تواجهه من صعوبات في حياتها، وعن رغبتها في التحرّر والاستقلال من القيود التي يفرضها أبوها عليها. من بعدها، وعندما قرّر أبوها أن يزوّجها رغماً عنها لشابّ يُدعى توفيق الخلَف، طلبت من جميل أن يُحضر لها مسدّساً لتقتل به توفيق إن تزوّجته فعلاً. وهربت من بيتها إلى جميل حينما أصبح أبوها أشدّ عزماً من أيّ وقت مضى على تزويجها.

قرّر جميل أنّ يقوم بحلّ موضوع زواج سلافة "كأناس متحضّرين"،[151] وذلك بالتحاور مع كلّ من توفيق، وسلمى خالة سلافة، لإنهاء الموضوع. وبعد أن يُعلم توفيق بأنّ سلافة لا ترغب بالزواج به، وإنّما يريد والدها إجبارها على هذا الزواج، يجيب: "صاحبنا عماد بك، لا بدّ أنّه مجنون. مجنون لاعتقاده أنّ عليه أن يعذّب فتاة

[148] المصدر السابق، 145.
[149] المصدر السابق، 150.
[150] المصدر السابق، 117.
[151] المصدر السابق، 224.

مسكينة ليُرضيني... هناك على الأقل ستّ فتيات في بغداد أستطيع الزواج من أيّهنّ هذا اليوم بالذات، وبدون اللجوء إلى وسائل آبائهنّ القسرية... إذهب وقل لسلافة إنّ توفيق رجل شريف... ولك أن تقول لها أيضاً انّني أقرف من العائلات التي تشبه عائلتها، العائلات التي تفخر بممتلكات لا يعرف أحد كيف حصلت عليها. العائلات التي لعضلاتها قوّة الهلام ونظافة عقولها لا تعدو نظافة مجاري شارع الرشيد. العائلات التي تفسّر بخبث كلّ قانون في البلد لمنفعتها الخاصّة".[152]

تنتهي الرواية بموت والد سلافة إثر نقاش حادّ بينه وبين عدنان، وعلى أثر ضغط عدنان على رقبته. ويقرّر جميل الانتظار لمدّة عام ليتمكّن من الزواج من سلافة، كونها لم تكن تبلغ الحادية والعشرين بعد، والقانون بجانب والدتها الرافضة لهذا الزواج.

إنّ الرواية تبني صورة جميل فرّان، الشخصية المركزية، من خلال سلوكيات وأقوال متعدّدة منذ بداية الرواية وحتّى نهايتها. فتصوّره كشخصية مختلفة سياسياً عن الشخوص الفاعلة في الرواية، عن معظمها على الأقلّ. ففي حين أنّ عدنان ينظر بإيجاب إلى دور الجماهير في التغيير، ويرى بأنّ الحراك الشعبي هو علامة الحيوية لا العفن والركود، وعلى يقين بأنّ بإمكان الشعب أن يثور، وبأنّ الناس يستطيعون "أن يُزيلوا الصمغ الذي يلصق اعجازهم بمقاعدهم وان يسيروا في الشوارع حشوداً وأن يشقّوا حناجرهم بالصراخ شقاً"،[153] مؤمناً بأنّ الناس لم يعودوا خانعين ولا منهزمين، فإنّ جميل لا يعلّق آمالاً على ما يمكن للشعوب أن تفعل، فيرى بأنّ "البندقية الواحدة في اليد المدرّبة لأفضل من ألف رجل يصرخون بالشعارات في الشوارع".[154] غير أنّه لا يعتقد بوجود يد مدرّبة لصنع هذه البندقية، وليس من الحكمة الحصول عليها من أمريكا أو روسيا، فلن يعني ذلك سوى "وضع أنفسنا تحت رحمة من يعطينا السلاح".[155] وهو يرى، بأيّ حال من الأحوال، بأنّ الشعوب العربية بحاجة إلى دعم وتأييد عسكري، وما لم تنظّم المبادرات العربية على نطاق واسع بمساعدة وكلاء في أوروبا

[152] المصدر السابق، 229 – 230.
[153] المصدر السابق، 146.
[154] المصدر السابق، 147.
[155] المصدر السابق.

وأمريكا، وما لم تحصل على تأييد حكومة أو اثنتين، فستنتهي إلى لا شيء.[156] وبهذا، يكون موقف جميل السياسي موقفاً متحفّظاً تجاه القدرات الشعبية والمسلّحة لدى الشعوب العربية، ومتحفّظاً تجاه اللجوء لأمريكا وأوروبا للحصول على دعمهم ومساعدتهم. فيكون جميل بذلك قد عبّر عن فهمه بانعدام السبل أمام الشعوب العربية لنيل استقلالها وحرّيتها.

وكذلك بالنسبة للمواقف الاجتماعية، حيث ثمّة تباين بين جميل ومن حوله. فبينما تتّخذ سلافة مواقف لمواجهة ما تتعرّض له من قيود اجتماعية، من مثل هربها من عائلتها عندما حسم أبوها موضوع زواجها ومثل طلبها لمسدّس لقتل من يريد أبوها تزويجها له غصباً، يظهر جميل كشخص يسعى لحلّ المشاكل بطريقة حضارية. فبخلاف سلافة التي رغبت باللجوء للعنف لحلّ مشاكلها، سعى جميل لحلّها بالتحاور مع توفيق، محاولاً إقناعه بالعدول عن رغبته في الزواج من سلافة. وقرّر أن ينتظر، بعد وفاة والدها، لمدّة عام لكي يتمكّن من الزواج بها.

سلوك جميل هذا، أيّ لجوئه إلى الحوار وانتظاره عاماً ليتزوّج من سلافة، يبيّن ميله إلى عدم المواجهة، ونستطيع القول إنّه يبيّن أيضاً ميله للمحافظة. فعندما كان أبوها ما يزال على قيد الحياة، مصرّاً على تزويج ابنته، لم يواجهه جميل، ولم يختَر، على سبيل المثال، الزواج منها رغم إرادة عائلتها أو الهرب معها، بل ولم يكن من ضمن خياراته أن يفعل ذلك. وما يؤكّد فهمنا هذا هو أنّه حتّى عندما توفّي والدها، فقد قرّر الانتظار لمدّة عام حتّى تصبح سلافة ضمن السنّ القانوني الذي يمكّنها من اتّخاذ قرارها بالزواج من جميل بنفسها، بغضّ النظر عن قرار عائلتها. ولم يكن ضمن خياراته، في هذه الحالة أيضاً، أن يفعل شيئاً سوى الانتظار.

إن هذا الميل نحو عدم المواجهة يرتبط لدى جميل بميله إلى المحافظة، وحرصه على عدم تجاوز الأعراف والقيم الاجتماعية السائدة. فانتظار جميل لمدّة عام حتّى تصبح لسلافة السيادة على نفسها هو عملياً انتظار لزوال سيادة والدتها عليها من تلقاء نفسها، فكلّ ما يتطلّبه الأم هو مرور الوقت. ولا يكون الانتظار، في هذه

[156] المصدر السابق، 148.

الحالة، تعبيراً عن الرغبة بعدم المواجهة فحسب، وإنّما هو أيضاً تعبير عن رغبة بعدم المساس بالتقاليد الاجتماعية ذات العلاقة، بسلطة العائلة على وجه الخصوص.

إذا ما نظرنا إلى الأحداث الحاصلة في حياة جميل، وكيفية سلوكه وتفكيره أثناء تعامله معها، وكيف انتهت الرواية بأنّ كلّ ما كان عليه أن يفعل هو الانتظار لمدّة سنة لتتحقّق رغبته، يمكن الاستنتاج بأنّ شخصية مثل شخصية جميل يمكن أن تنال مبتغاها لكونها ما هي. فمن خلال الالتزام بالقيم الأخلاقية والقوانين الوضعية المعمول بها في المجتمع، بإمكان الفرد أن يحقّق مراده. بل وتكون المنظومة الاجتماعية حينها في صالح الفرد، ولا حاجة للثورة عليها أو محاولة تغييرها.

3.3.3. السفينة

نُشرت الرواية عام 1970، وتدور أحداثها على ظهر سفينة تُبحر في البحر المتوسّط. تُروى الرواية على لسان كلّ من عصام السلمان وشخصية تُدعى وديع عسّاف وشخصية إميليا فرنيزي. فيروي عصام خمسة فصول، ويروي وديع أربعة فصول، بينما تروي إميليا فصلاً واحداً. غير أنّه، وباختلاف الرواة، تدور معظم فصول الرواية حول الشخصية المركزية عصام السلمان.

في صغره، قَتَل أبو عصام رجلاً مهمّاً، يُدعى جواد الحمادي، بسبب خلاف على قطعة من الأرض، حُكم عليه على إثره بالإعدام غيابياً. فهرب والد عصام مُختفياً، تاركاً عائلته خلفه، ولم يرَ عصام والده من بعدها سوى مرّة واحدة عندما كان في السادسة من عمره. وبعد بلوغه، أكمل عصام تعليمه الجامعي في إنجلترا، وتعرّف خلال وجوده هناك بفتاة تُدعى لمى. بعد مرور أشهر على علاقتهما، علم عصام بأنّ لمى هي ابنة أخ جواد الحمادي، الرجل الذي قتله والده، الأمر الذي وقف عائقاً أمام إمكانية زواجهما، فافترقا، وتزوّجت لمى بآخر.

ظلّ عصام بعيداً عن بغداد، هرباً من الأرض التي تسبّبت بحرمانه من أبيه وشقاء عائلته في طفولته، وهرباً من لمى التي أحبّها ولم يستطع الزواج منها.

على ظهر السفينة يلتقي عصام بلمى وزوجها فالح، وبعد أن يحاول جاهداً الهرب منها كي لا يستعيد ذكريات الماضي معها، يُقرّر في أحد الأيّام أن يزورها في قمرتها في السفينة، ليرجع الإثنان إلى علاقتهما بعد هذا اللقاء. ويقرّران أن يقضيا بعض الوقت سويّة في نابولي قبل أن تستكمل السفينة رحلتها. يكتشف فالح علاقة زوجته بعصام أثناء تواجده هو الآخر في نابولي مع إيميليا، والتي تسافر هي الأخرى عبر السفينة، لينتحر بعدها بتناوله كمّيات كبيرة من الأدوية.

بوفاة فالح، لا يرى عصام أنّه سيكون بإمكانه الزواج بلمى، حيث أنّ الخلاف بين عائلتيهما ما زال قائماً: "بالنسبة إليّ كان انتحار فالح عبثاً، لم يقدّم شيئاً ولم يؤخّر. فهو لم يكن غريماً لي، حتّى في زواجه من لمى. كان زواجنا منذ البداية مستحيلاً"،[157] إلّا أنّه، وبالرغم من موقفه من بغداد وهروبه الدائم منها، أراد أن يرافق لمى لتعود بجثمان فالح إليها.

وديع، الفلسطيني المقاوم، مَن كان يحاول دائماً إقناع عصام بأنّ "الأرض هي السرّ في [حياته]. مع لمى أو بغير لمى. [ستجره] الأرض عودة إليها من جديد مهما [فعل]، أينما [ذهب]"،[158] عاد يحاول أن يثنيه عن الاستمرار في الهرب، فيبقى في بغداد: "نعم في بغداد. حريتك لن توجد إلا فيها. إنها لن توجد في الـ "هناك" الضبابي، الوهمي، المغري، في أوروبا أو غيرها. هناك التلاشي في التفاهة. هناك الهزيمة الحقيقية... حريتك هي في أن ترفض الهرب، في أن تجابه، في أن تقبل بما يمض نفسك، وفي أن تعرف هذا المضض، والغضب، والسعي البطيء الموجع. حريتك هي في أن تكون مهندساً في أرضك – مهما ضاقت بك وتفننت في إيذائك".[159]

تنتهي الرواية بمغادرتهم السفينة، دون إجابة واضحة حول مصير عصام، وفيما إذا كان سيبقى في بغداد أم أنّه سيُكمل هروبه.

---

[157] جبرا إبراهيم جبرا، **السفينة** (بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2008)، 238.
[158] المصدر السابق، 84.
[159] المصدر السابق، 237.

تصوّر الرواية عصام السلمان، الشخصية المركزية، كشخصية مهزومة في بنيتها. **فمن ناحية**، إنّه دائم الهرب، ولا يستطيع المواجهة. فهو هارب من بغداد؛ من الأرض التي تسبّبت في شقائه صغيراً عندما قتل أبوه جواد الحمادي، ومن لمى التي أحبّ ولم يتمكّن من زواجها. لم يكن مستعدا لمواجهة امه واخوته بموضوع علاقته بلمى، كونها ابنة عائلة القتيل. بل وحتّى لم يحاول أن يفعل أيّ شيء لمساعدتها في محنتها أو لبقائهما معاً، وإنّما اكتفى بالانتظار، علّ معجزة ما تحدث:

- كنتُ أنا يائساً. وقلت لكِ، إذا كنتِ ستعودين إلى بغداد، انتظريني. لم يكن بإمكاني أن أعود في صيف 58. قلت لكِ، انتظريني. ولكنّكِ عدتِ ونسيت كلّ شيء.
- شكراً للثورة. ما الذي فعلتَ من أجلي، يوم اعتُقل أبي، وهرب أخي إلى سوريا؟ كنتَ ترتع في ميدان بدفورد وبيكاديلي وسوهو وكوينزغيت، تنتظر.
- كنت دائماً أنتظر وقوع حدث ما يغيّر كلّ شيء. وفجأة ينسى أهلك وأهلي ما قد جرى. أو يختفون. أو نختفي نحن...[160]

من ناحية ثانية، فهو يبرّر لنفسه هربه، ويرى كثيرين ممّن هم سواه مثله، هاربين:

> رغم كلّ هذا، فإنّ مغامريك هؤلاء، كما قلت، هاربون، نحو الأصعب، والأشق، والأجدى. صحيح. ولكنهم هاربون. إنهم غرباء في بلدهم. وفي غير بلدهم. يكتشفون المجاهل في الأماكن النائية لينسوا غربتهم. ليقضوا عليها. ليعودوا مظفرين إلى عالم يريدون منه احتضانهم. ولكنهم، ككل المغامرين، ككل سندباد، لن يبقوا في أحضان الناس طويلاً. سيستبد بهم حس الغربة، والشهوة في الهرب من جديد.[161]

إنّ هذه الصفة، الانهزامية، هي إحدى الصفات المميّزة لعصام، ولكنّها ليست الصفة المميّزة الوحيدة. فهو أيضاً مسلوخ عن وطنه، وليس لديه أيّ شعور انتماء إلى أرضه، ففي حديثه عنها يقول: "بعتُ معظمها. فرِحاً، طرِباً، غير نادم".[162]

---

[160] المصدر السابق، 169 – 170.
[161] المصدر السابق، 82.
[162] المصدر السابق، 83.

بهذا، بانهزاميته وانسلاخيته، يكون عصام شخصية عاجزة مأزومة. ولإبراز هذه الصفات لديه، يخلق جبرا شخصية وديع عسّاف كشخصية نقيضة (Foil Character) لعصام، لتُبيّن الحوارات بين الشخصيّتين أحياناً، والحوارات الداخلية لعصام في أحيان أخرى، صفات وديع، كاشفةً عن شخصية عصام. فمن خلال إظهار وديع كشخصية فاعلة، تتكشّف شخصية عصام السلبية الهاربة.

لقد انعكست صورة وديع خلال الرواية كشخصية مناضلة مقاومة، واجهت العصابات اليهودية عام 1948 عندما أخذ البريطانيون بالانسحاب، مخليين السبيل أمام اليهود للسيطرة على البلاد. كان وديع واحداً من المجاهدين الذين واجهوا وقاتلوا اليهود، وفقد أعزّ أصدقائه، فايز، مستشهداً بين يديه:

> أخذت الرمانة من حزامي، وزحفت صعداً إلى ما دون الحافة، ثم نزعت تأمينها بأسناني، وصحت: "خذوها يا أولاد الزانية!" وقذفت بها في وسطهم. ولما انفجرت، شعرت كأن رأسي ينفجر معها، واصطفقت أسناني لهول الانفجار. وصعدت إلى الطريق في الحال، وانتصبت فوق مشهد الدخان، وأفرغت الرشاش دفعة واحدة زاعقاً: "من أجل عينيك يا فايز!"[163]

وبخلاف عصام، الذي يرضخ لمشاكله ولا يفعل شيئاً لمواجهتها، والذي وَجَد بعد سنوات أنّه لا يستطيع قهر مشاكله إلا بتركها حيث هي، والانصراف إلى شأنه مع مستقبل بريء منها، مهما عانى من أجلها،[164] فإنّ وديع لا يخضع لما تفرضه الظروف عليه ولا يقبل بها:

> أنا مقامر عريق، لا يأخذني "البلف" بسهولة. ولا أقبل الخسارة بسهولة. خساراتي كثيرة، ولكني لا أقبلها. لم أقبل إخراجي من القدس بالرصاص والديناميت. لم أقبل رؤية فايز يتضرج بدمه بين يديّ. لم أقبل رؤية الخيام تتشبث بجوانب التلال فوق رؤوس أهلي. لم أقبل التنقل من بلد إلى بلد بحثاً عن لقمة عيش مزرية، عن سقف أقيم تحته أبي وأمي. لم أقبل أن ينظر أحد إليّ نظرة الشفقة أو التأفف – خسارات كثيرة، قامرت وأقامر دائماً للتعويض عنها.[165]

---

[163] المصدر السابق، 70.
[164] المصدر السابق، 102.
[165] المصدر السابق، 45.

ونرى حدّة التناقض نفسها بين الشخصيّتين، فيما يتعلّق بالشجاعة والهرب، في حوار عصام مع نفسه، كارهاً شعوره بالضعف والاستسلام مقابل ما يتّصف به وديع:

> لو خطر لوديع أن يقول لي: اقفز في البحر، لفعلت. هكذا كنتُ أشعر كلما جعلنا نتحدث، على ظهر السفينة أو في إحدى القمرات. كدتُ أكرهه لتلك السيطرة التي بدا لي أنه يحقّقها عليّ، كأنّه ينوّمني مغناطيسياً فيشلّ إرادتي... رجل مثله لا يمكن أن يكون هارباً. إنه يُقبِل، ولا يُدبر. رجل كذاك، كنت أراني أقول، يمشي نحو فوهات البنادق، والمدافع، وتعجز كلها عن إصابته.[166]

وبالرغم من كلّ المحاولات التي يقوم بها وديع لإقناع عصام بضرورة الكفّ عن الهرب، وضرورة مواجهة مشكلاته، وأهميّة العودة إلى أرضه، ورغم ما يشعر به عصام من سوء تجاه ضعفه، إلّا أنّ هذه المحاولات تبوء بالفشل، ولا تتسبّب مشاعره تجاه نفسه بأيّ تغيير في شخصيته، كبيراً كان أم صغيراً لا يُرى.

4.3.3. أمين سمّاع وجميل فرّان وعصام السلمان

عند النظر إلى الشخصيات المركزية في كلّ من "صراخ في ليل طويل" و"صيّادون في شارع ضيّق" و"السفينة"، نلاحظ أنّ ثمّة مشترك يجمع ثلاثتهم؛ أمين وجميل وعصام ليسوا ثائرين على ما هو قائم، اجتماعياً كان أم سياسياً، وثلاثتهم بحاجة إلى حدوث أمر ما خارجي لتحقيق رغبة أو حاجة عندهم.

فأمين لا يعمل وفق مبادئ وضوابط داخلية محدّدة وواضحة، وإنّما وفق المعطيات المحيطة به بناءً على حاجاته ومصالحه. ولم يكن ضمن المُفكّر فيه عنده أن يفعل شيئاً بخصوص زوجته التي هجرته أو بخصوص الطبقة الأرستقراطية التي بيّن، في أكثر من موضع في الرواية، بأنّ ثمّة مشكلة لديه معها.[167] سلوكه هذا تجاه هاتين القضيّتين الأساسيّتين في حياته؛ الطبقة الأرستقراطية وزوجته سميّة، هو سلوك شخصية غير ثورية.

---

[166] جبرا، **صراخ في ليل طويل**، 102.
[167] مثل موقفه من عائلة آل ياسر، 67.

وبالتالي تكون هذه الشخصية شخصيةً مشروطة بخارجها. فنرى أمين يتخلّص من حمل ماضيه مع زوجته بتخلُّص ركزان من ماضيها وعبئه.

وكما أمين، فإنّ عصام شخصية غير ثورية، ترضخ لمشاكلها ولا تفعل شيئاً لمواجهتها. وكما أمين، فإنّه يحتاج لفعل خارجي ليحقّق مُراده، غير قادر على تحقيقه بنفسه. لقد صوّره جبرا شخصاً مبتعداً عن أرضه هارباً من حبيبته لمى، خاضعاً للظروف والقيود التي بسببها لم يستطع الزواج بها. وكان دائم الانتظار لوقوع حدث ما يغيّر كلّ شيء، فتنسى عائلتاهما ما قد جرى، أو تختفي العائلتان، أو يختفيا. ولكنّه، وبخلاف أمين، لم يكن شخصية هلامية بلا ملامح، حيث كان يمارس مواقفه بمنهجية واتّساق. ففي علاقته مع الأرض، ظلّ ثابتاً في موقفه لا يحيد عنه؛ يهرب منها وغير نادم على بيعها. ليكون انسلاخ أمين عن أرضه، كجزء من أزمته وانهزاميته، مظهراً من مظاهر الثبات لديه.

ولم يختلف جميل عن كلّ من أمين وعصام من حيث عدم ثوريته وحاجته إلى مخلّص خارجي لينال مبتغاه، فقد كان بحاجة لأنْ يتوفّى أبو حبيبته سلافة، ومن ثمّ الانتظار لمدّة عام ليتمكّن من الزواج سلافة، بدلاً من محاولة مواجهة السلطة الأبوية أو تجاوز المنظومة الاجتماعية. بل إنّه، بانتظاره هذا، يكون قد عمل على تكريس المنظومة وتعزيزها. ولكنّه، من ناحية أخرى، يختلف عن عنهما بكونه لم يكن يهرب من مشاكله، وإنّما يسعى إلى حلّها، وإنْ ليس بالمواجهة.

لقد عمل جبرا، في تشكيله لشخصية جميل، على خلق مثال للإنسان المتحضّر وكيف يعمل على حلّ المشاكل. فجعله شخصية من طبقة اجتماعية معيّنة، وذات مبادئ تعيش وفقها. فجميل حاصل على شهادة من كامبردج، يدرّس الأدب الإنجليزي في إحدى كلّيات بغداد، ويرتاد حفلات الطبقة الأرستقراطية، حتّى أنّه عندما يوماً وجد رجلاً ثملاً ممدّداً في أحد الطرقات يتلوّى، ظنّه مصاباً بنوبة صرع، غير مميّز بين رجل يتلوّى من

شدّة ثمالته وآخر يتلوّى من نوبة مرض. وفي تعامله مع المشاكل في حياته، فهو يبتعد عن العنف، ويلجأ لحلّها بالحوار والتفاهم، متّخذاً مبدأ "الشيء الوحيد الذي يبقيني حيّاً هو فكرة الحبّ".[168]

إنّ هذا المثال الذي يراه جبرا، والذي اقتصر فقط على جميل من بين الشخوص المركزية في رواياته الثلاثة، اختلف جوهرياً عن باقي الشخوص الفاعلة في "صيّادون في شارع ضيّق". إنّ جميل يعي اختلافه عن غيره من الشخوص في الرواية، من مثل عدنان وسلافة، ويرى به نابعاً من "غموض زائف"[169] في حياة عدنان ومن "ذلك الرعب الذي تحياه سلافة".[170] ويرى في نفسه مسؤولاً عن تغيير حالهما، بإطلاقهما "من قوى العدمية والشرّ".[171]

وبينما صوّر جبرا كلّ من عصام في رواية "السفينة" وأمين في رواية "صراخ في ليل طويل" كشخصيّتين مركزيّتين لا أسئلة كبرى عندهما، وإنّما هموم أرضية يومية تشغلهما، فقد صوّر جميل كشخصية مُمثّلة لما هو مُتحضّر، تشغلها أسئلة مرتبطة بالقيم الحضارية المثلى. قلقة على غيرها، راغبة بتحرير من حولها من قيودهم. إنّ محاولة خلق جبرا لجميل بهذه الصفات وبهذه الهموم المرتبطة بالحالة المُثلى تجعل من جميل شخصية شبيهة بشخصية هاملت عند شيكسبير. فجميل، كما هاملت، ترتبط أسئلته بكيف يحيا الإنسان؛ كيف يحلّ مشاكله، باستخدام العنف أم بالحوار؟ كيف يتحرّر، باستخدامه لأسلحة يصنعها بنفسه أم بأسلحة يشتريها من غيره؟ هل عليه أن يكون طليقاً ليحرّر غيره من قوى العدمية والشرّ؟ وكيف الحياة في المنفى؟

إذا ما نظرنا إلى شخوص جبرا المركزية الثلاثة، أمين سمّاع وجميل فرّان وعصام السلمان، يمكننا الاستنتاج بأنّ الفرد، بحسب جبرا، إمّا أن يكون فرداً عادياً بلا خصائص مميّزة، غارقاً في تفاصيل حياته اليومية وهمومه الأرضية، فتكون نهاية قصّته كنهاية قصّة أيّ فرد عادي آخر. وفي هذه الحالة نقصد عصام وأمين. وإمّا أن يكون فرداً ذا خصائص مميّزة، لا تطغى مشاكلُه الشخصية على حياته، ولا تعدم أسئلَتَه وهمومَه الكبرى. وتكون

---

[168] جبرا، **صراخ في ليل طويل**، 186.
[169] مصدر سابق، 137.
[170] مصدر سابق، 198.
[171] مصدر سابق، 137.

نهاية قصّته في هذه الحالة بتحقّق مراده. وهنا نقصد جميل. إلّا أنّه الفرد، في جميع الأحوال، سواء كان عادياً أو متميّزاً، يعيش في فضاء المنظومة القائمة، لا يحاول الثورة عليها، مكرّساً إيّاها.

4.3. جورجي أمادو (1912 – 2001)

وُلد في باهيا (Bahia) في البرازيل. بدأ الكتابة في ريعان شبابه، ونشر روايته الأولى عام 1931، وروايته الثانية عام 1933. وقد تسبّبت انتماءاته اليسارية بسجنه في زمن فارغاس عام 1935، وحُرقت كتبه في العلن. عام 1941، أودت به أفكاره الاشتراكية إلى المنفى في الأرجنتين والأوروغواي، وعاد إلى البرازيل عام 1945. وبسبب حظر حزبه السياسي في البلاد عام 1947، وملاحقة أعضائه واعتقالهم، نفى نفسه للمرّة الثانية خارج البلاد؛ إلى فرنسا وتشيكوسلوفاكيا، ليعود مجدّداً إلى البرازيل عام 1955.[172] وبالرغم من أنّ خروج أمادو من البرازيل لم يكن بسبب مضامين رواياته، وإنّما بسبب توجّهاته ونشاطاته السياسية،[173] فإنّ انخراطه في المجال السياسي، وما تعرّض له من اضطهاد وقمع بسبب انتماءاته السياسية، قد لعب دوراً هامّاً في انتشار رواياته وشهرتها.[174]

إنّ الروايات المعنية في هذه الدراسة هي روايات قد نُشرت بعد رجوعه من المنفى للمرّة الثانية، أيّ بعد عام 1955، في ظلّ الحكم العسكري.

[172] Elizabeth Lowe, "Jorge Amado and the Internationalization of Brazilian Literature", Cadernos de Tradução, no. 31 (2013): 119 – 140.

[173] Eduardo Duarte, "Jorge Amado: Exile and Literature", *Comparative Literature Studies*, vol. 49, no. 3 (2012): 382 – 394.

[174] المصدر السابق.

1.4.3. دونا فلور وزوجاها الإثنان (Dona Flor e seus Dois Maridos)

نُشرت الرواية عام 1966، وتدور أحداثها حول السيّدة فلور (Flor) التي يتوفّى زوجها الأوّل، فادينيو (Vadinho)، أثناء احتفاله في صباح أحد أيّام الكرنفال (Carnaval).[175] فتصوّر الرواية حبّ فلور لفادينيو وكيف تزوّجت به رغم رفض أمهّا لهذا الزواج ورغم صفاته وأسلوب حياته، فقد كان مدمناً على المقامرة ومعاشرة النساء ومعاقرة الكحول. وبعد وفاته، تبيّن الرواية فلور كأرملة تقضي أيّامها متّشحة بالسواد، ممتنعة عن ممارسة الحياة بشكل طبيعي، إيماناً منها بأنّها، إنْ فعلت، ستهين ذكرى زوجها، وبأنّ ثمّة محدّدات لسلوك الأرملة لا يجوز أن تتخطّاها. وكمّا عبّر الراوي عنها، فقد "كانت أرملة شريفة، مثالاً للأرامل في عملها وتنزّهاتها وفي حشمتها".[176]

لقد كانت سلوكيات فلور هذه، وبالرغم من إيمانها بها، تُخفي حاجات ورغبات مكبوتة، تمتنع فلور عن إشباعها. فقد كانت، "من الخارج، مثالاً للأرملة في شرفها، ومن الداخل تحترق النار وتستهلكها".[177] وتفاقم هذا الصراع، بين ما عليها أن تكون كأرملة، وبين حاجاتها ورغباتها كامرأة، إلى أن اقتنعت، وبتأثير من صديقاتها، أن تعطي نفسها فرصة في زواج آخر، وقد عبّر رجالٌ عن إعجابهم بها، وتقدّم آخرون لطلب يدها.

تزوّجت فلور زوجاً ثانياً، تيودورو (Teodoro)، طبيباً، ذا مكانة اجتماعية مرموقة، يتعامل معها باحترام ومحبّة. "تيودورو، الرجل المسالم الودود المحب للحياة"، كان حريصاً في سلوكه وكلامه مع زوجته فلور، خوفاً من أن يؤذيها بسلوك لا يليق أو بكلام نابٍ يخدش حياءها. فكان، في الليالي الأولى بعد الزواج، إذا ما أراد مغازلتها، يفكّر "كيف يتصرّف كي لا يؤذيها، لا يؤلمها بتصرّف غير لائق أو فظّ"،[178] فيظلّ يقول لنفسه:

[175] وهو احتفالات سنوية تقام في البرازيل لعدّة أيّام، تُقدّم فيها عروض غناء ورقص سامبا.

[176] Jorge Amado, *Dona Floe e seus Dois Maridos* (São Paulo: Companhia das Letras, 2008), 237.

[177] المصدر السابق، 233.

[178] المصدر السابق، 284.

"احذر يا تيودورو، لا تتعجّل ولا تتسرّع. فبالطيش تكون قادراً على إضاعة كلّ شيء. قد تتسبّب لها، لهذا الكائن المستقيم، صدمة لن تُشفى منها أبداً".[179]

إلّا أنّ فلور كانت ترى في حياتها مع هذا الزوج المسالم الودود هدوءاً وراحة أكثر ممّا ترغب. فكانت هذه الحياة بالنسبة لها هنيئة حدّ الملل. لقد رغبت فلور بأن تكون الحياة أقلّ نظاماً وترتيباً، وأكثر اندفاعاً وتلقائية، لتكون أكثر متعة، وأكثر قدرة على تلبية حاجاتها ورغباتها. فتأخذ تستذكر ما كان مع فادينيو، زوجها الأوّل، وكيف أنّه كان قادراً على إشباع حاجاتها ورغباتها، رغم ليالْ طويلة انتظرته فيها، كان يلعب فيها القمار أو يعاشر غيرها من النساء.

في الفصول الأخيرة من الرواية، يظهر فادينيو لفلور على هيئة طيف، لا يراه أحد سواها. يدعوها لترجع في علاقة معه، محاولاً إغواءها لتلبّي دعواته. ولأنّ فلور زوجةً مستقيمة شريفة، وفيّة ومخلصة لزوجها، ولأنها تودّ الحفاظ على كرامتها وكرامة زوجها، كانت ترفض إغواء فادينيو لها. غير أنّه، ومع مرور الوقت، أخذ الصراع يشتدّ في نفسها؛ محاولتها الحفاظ على نفسها وزوجها وبيتها من جهة، ورغبتها بإشباع حاجاتها من جهة أخرى، إلى أن تتغلّب هذه الرغبة على مقاومتها، فترضخ لفادينيو ودعواته، قائلةً: "ماذا تهمّني سمعتي في الشارع وفي المدينة؟ ماذا يهمّني اسمي الكريم؟ وشرفي كمتزوّجة، ماذا سيهمّني؟"[180]

تنتهي الرواية بعيش فلور في حالة سلام بإبقائها على زوجيها الإثنين، أحدهما مرئي يسير معها في الطرقات، والآخر طيف يحوم حولها، تُشبع من الواحد منهما رغبات لا يستطيع الآخر إشباعها.

إنّ وجود صراع داخلي لدى فلور، الشخصية المركزية، يعني وجود خيارين عليها اختيار واحد منهما، ويعني أنّ حسم الموقف هو في درجة عالية من الصعوبة، إن لم يكن متعذّراً. فلو أنّ الاختيار بين الخيارات المتاحة كان أمراً سهلاً، لما كان ثمّة صراع في الدرجة الأولى. في حالة فلور، إنّ الصراع هو بين الحاجة إلى إشباع

[179] المصدر السابق.
[180] المصدر السابق، 434.

الرغبات والحاجات من ناحية، وبين الحاجة للسلوك وفق مفاهيم وقيم اجتماعية لا تسمح بإشباع مثل هذه الرغبات والحاجات.

بعد وفاة الزوج الأوّل، فادينيو، وقبل الزواج الثاني من تيودورو، كان صراع فلور بين حاجات أساسية غرائزية وبين ما هو مطلوب منها أخلاقياً كأرملة. وقد كان منفذها، ضمن هذا الصراع، هو الزواج. بعد زواجها الثاني، صار الصراع بين رغباتها في كيفيّة إشباع هذه الحاجات وبين ما هو مطلوب منها أخلاقياً كمتزوّجة. وقد تمكّنت في نهاية الرواية من الحفاظ على كلّ من فادينيو وتيودورو، فالثاني هو زوجها الحالي، وفادينيو هو زوجها الأوّل الذي كان يقول لها:

"تظنّين أنّي جئت لأجلب لك العار، بينما جئت لأنقذ شرفك. لو لم آتِ، أنا زوجك، مع حقوق شرعية، قولي لي يا فلورتي، قولي الحقيقة ولا تخدعي نفسك: ماذا كان سيحدث لو لم آت؟ جئت لألّا تصبحي عشيقة، وتمرّغي اسمك وشرفك في الطين".

"Pensas que vim te desonrar e, no entanto, vim salvar tua honra. Se eu não viesse, eu, teu marido, com legais direitos, diz, minha Flor, fala a verdade não te enganes: que iria suceder se eu não viesse? Vim impeder que tomasses um amante e arrastasses teu nome e tua honra pela lama".[181]

وقد منحت فلور نفسها تبريراً وشرعية، قائلةً:

"إذا لم يكن معي، سأبحث عنه يائسةً في كلّ رجل يمرّ من أمامي، سأبحث عن طعمه في أفواههم، وسأدور في الطرقات ذئبةً جائعةً تعوي. فهو فضيلتي".

"Se eu não o tiver comigo, irei em desespero procurá-lo em quanto homem passe em minha frente, buscarei seu gosto em cada boca, ululante, esfomeada loba correrei as ruas. Minha virtude é ele".[182]

[181] المصدر السابق، 448 – 449.
[182] المصدر السابق، 456.

إنّ حلول فلور لصراعاتها، الحاجة إلى إشباع الرغبات والحاجات من جهة، والحاجة للسلوك وفق مفاهيم اجتماعية من جهة أخرى، لم تكن تتضمّن تنازلاً عن أحد الخيارين، وإنّما كان يتضمّن حفاظاً على الإثنين معاً. فدائماً كانت تتمكّن من إيجاد حلّ يضمن إشباعها لحاجاتها الغرائزية، ويضمن سلوكها وفق المفاهيم والقيم الاجتماعية المقبولة. وإذا أخذنا بتقسيم فرويد للنفس الإنسانية وفصله بين الهو (Id)، والأنا (Ego)، والأنا العليا (Super Ego)، فإنّ صراع فلور هو بين الهو، والذي يمثّل حاجاتها الغرائزية، وبين الأنا العليا، والممثّلة للقيم والمفاهيم الأخلاقية. وتماماً وكما أنّ الإنسان يجد سبيله بين الإثنين من خلال الأنا، كذلك كانت حلول فلور لصراعاتها؛ منفذاً مقبولاً اجتماعياً ويُشبع الحاجات الغرائزية في ذات الآن.

إنّ هذه الحلول التي تعمل فلور على إيجادها تشير إلى أنّها، **أوّلاً**، شخصية غير صِدامية، أيّ أنّها لا تجابه ولا تعارض. فهي شخصية لا تواجه الظروف المحيطة بها بعنف أو شدّة لتختار ما يلائمها من الخيارات المتاحة أمامها، ولا حتّى أنّها تقف مُواجهةً مفاهيم المجتمع وقيمه. فرغم حاجاتها الملحّة بعد وفاة زوجها الأوّل، إلّا أنها سلكت وفق النموذج الاجتماعي المثال للأرملة، وامتنعت عن إشباع أيّة حاجات حتّى زواجها مجدّداً. بل وأنّها لم تكن ترى إشكالاً في محدّدات سلوك الأرملة التي يضعها المجتمع لها. وهي، **ثانياً**، شخصية غير ثورية، راضية بما يحدّده المجتمع لها، ولا تحاول تغيير ما هو موجود. فبالرغم من أنّها، وبعد زواجها الثاني، وفي أشدّ حالات صراعها كمتزوّجة بين حاجتها لإشباع رغباتها وحاجتها للبقاء مخلصة لزوجها، عبّرت عن عدم أهمية المفاهيم المجتمعية وحياتها الزوجية: "ماذا تهمّني الحشمة، وماذا يهمّني الشرف، والبيت السعيد، والزوج النبيل؟"[183] إلّا أنّها لم تَثُر على مفاهيم المجتمع ولا على رتابة حياتها، بل حافظت على زواجها وحياتها، وأبقت على زوجها الأوّل.

إذا ما نظرنا إلى طريقة تعامل فلور مع صراعاتها وكيفية سلوكها ضمن هذه الصراعات، نجد أنّ ثمّة تحوّلات في وعيها. فحتّى "عندما كانت متزوجة، وهي في السرير مع زوجها، لم تستسلم له يوماً بسهولة، فقد كان في

[183] المصدر السابق، 416.

كلّ مرّة مضطرّاً للتغلّب على حيائها".[184] وبعد موته، فقد كانت خلال النهار منغلقة على نفسها، تمشي بخطى حذرة إذا ما خرجت من بيتها، ملابسها تدلّ على الاحتشام، لا تنظر يميناً ولا شمالاً. كانت رافضةً تماماً فكرة الزواج بآخر، أو حتّى السماح لأحد الرجال بإبداء إعجابه بها. أمّا ليلاً، في خيالها وأحلامها، كانت "تقدّم نفسها للذكور بلا حياء، تجول منطقة الجانحات، تكون أكثرهنّ عهراً وانحرافاً، أكثرهنّ سهولةً ورخصاً".[185] كانت حياتها في النهار راكدة هادئة، وفي الليل مشتعلةً مُؤرِقة، حتّى سمحت لنفسها بعد فترة بالانفتاح على محيطها والتعرّف على أحدهم بهدف الزواج، فتجاوزت هذا الصراع بزواجها للمرّة الثانية. وكان ثمّة تحوّل آخر في وعيها بعد زواجها الثاني. فبالرغم من أنّ زوجها تيودورو كان محبّاً ودوداً، مخلصاً معطاءً، إلّا أنّ حياتها كانت مملّة، خالية من الشغف العاطفي والجنسي، بخلاف حياتها مع زوجها الأوّل، فادينيو. وعندما ظهر فادينيو أمامها على هيئة طيف لا أحد يراه غيرها، باتت في صراع آخر، بين رغبتها في الحفاظ على نفسها وبيتها وزوجها الثاني، وبين رغبتها في العيش في شغف كما كانت مع زوجها الأوّل. وتخرج فلور من هذا الصراع، في نهاية الرواية، بأنْ تظلّ في زواجها الثاني، وتُبقي على زوجها الأوّل معها.

إنّ حلّ الصراع الأوّل كان باللجوء إلى الزواج، والذي هو مؤسسة اجتماعية. وحلّ الصراع الثاني لم يتضمّن خروجاً عن هذه المؤسسة الاجتماعية، وإنّما تضمّن البقاء فيها والإبقاء على الزوج الأوّل معها، داخل هذا الزواج. بالتالي، فإنّ هذه التحوّلات في وعي فلور وفي سلوكها، كونها لم تُخرجها عمّا هو مقبول اجتماعياً، لم تكن تحوّلات جذرية أو جوهرية، فهي ظلّت ضمن مصداقية وشرعية الفضاء الاجتماعي المقبول. ولو أنّ فادينيو لم يكن زوجها، ولو أنّه لم يكن على هيئة طيف، أيّ لو كان رجلاً حيّاً حقيقياً، لكانت المعاني مختلفة، ولكان بالإمكان الاستنتاج من هذه التحوّلات شيئاً آخر؛ سيكون ثمّة سؤال حول مؤسسة الزواج، أو سؤال حول أخلاقيات فلور، وحول ما يمكن أن تتضمّنه الرواية من رسائل إلى نساء متزوّجات في مثل حالتها. إلّا أنّ أمادو اختار أن يجعل مصدر المتعة والشغف زوجاً طيفاً، لا وجود حقيقي له.

---

[184] المصدر السابق، 235.
[185] المصدر السابق، 237.

من هنا، إذا ما نظرنا إلى المنظومة الاجتماعية السائدة وإمكانيات تغييرها، فإنّ ذلك عموماً يمكن أن يتمّ في حالتين؛ **الأولى**، تغيّر حادث ببطء عبر الزمن، عبر صيرورات ومؤثّرات مختلفة، من مثل التغيّرات الاقتصادية أو الانكشاف على عوالم خارجية. **الثانية**، تغيّر حادث نتيجة مواجهات أو صدامات وثورات، وينطبق ذلك على الأنظمة السياسية وإمكانيات تغييرها. فعند الحاجة لتغيير طبيعة نظام سياسي ما تغييراً جوهرياً، فإنّ ذلك يتطلّب عموماً حدوث ثورة أو انقلاب.

إذا ما نظرنا هنا إلى شخصية فلور، نجد أنّها ليست من الشخصيات الملائمة لإحداث تغيير من النوع الذي يتطلّب مواجهة وصدام وثورة، لا اجتماعياً ولا سياسياً. هي ليست الشخصية الملائمة لإحداث تغييرات جوهرية في النظام الاجتماعي أو النظام السياسي، بل هي شخصية من شأنها أن تُكرّس الموجود اجتماعياً وسياسياً، مع إجراء تحسينات من نوعه، من نوع ما هو موجود.

مع أخذنا بعين الاعتبار أن رواية "الدونا فلور وزوجاها الإثنان" نُشرت عام 1966، أيّ أثناء حكم النظام العسكري في البرازيل، فإنّ شخصية فلور ليست الشخصية التي بمقدورها أن تصطدم بهذا النظام وتُحدث تغييرات فيه، أو تشارك في الثورة عليه، بل إنّها تسعى إلى إيجاد حلول ضمن هذا النظام ومن طبيعته، فتظلّ بذلك جزءاً من هذه المنظومة، تحاول أن تتعايش معها وتجد سعادتها فيها.

2.4.3. خيمة المعجزات (Tenda dos Milagres)

نُشرت الرواية عام 1969، وتدور أحداثها حول بيدرو أرشانجو (Pedro Archanjo)، خُلاسي؛ مولود لأبوين أبيض وأسود. وُلد فقيراً في وسط محدود الفرص، يتيماً لأب جندي قد مات تاركاً زوجته حاملاً ببيدرو، الابن الأوّل والوحيد، ثمّ توفّيت أمّه بعد إصابتها بالحمّى الصفراء، تاركةً إياه وحيداً. منذ صغره، كان شغوفاً بالتعلّم والمعرفة، فعلّم نفسه القراءة، وبدأ بدراسة الأدب والموسيقى في سنّ صغير، وأتقن لغات عدّة منها الفرنسية والإيطالية والإسبانية والإنجليزية. وعند بلوغه، درس علم الأحياة وعلم الأقوام وعلم الاجتماع، وكان على معرفة

واسعة بحياة شعب باهيا وعاداته وأساليب حياته، وتوظّف في كلّية الطب وعمل فيها ما يقارب الثلاثين عاماً.[186]

لقد نجح بيدرو من التغلّب على الظروف الصعبة التي كان يعيش فيها في صغره، خارجاً من صفوف الشعب، من الطبقة العاملة المتواضعة، ليتمكّن من أن يرتقي إلى قمم المعرفة في العلوم والآداب، فكتب عدّة كتب عن الفلوكلور والعادات والأعراق في مدينة باهيا، والتي عكست اهتمامه بقضايا شعبه، خاصّة قضية التمييز العرقي. وقد وتُرجمت هذه الأعمال إلى لغات عدّة، محقّقةً شهرة على المستوى العالمي.

كان بيدرو رجلاً محبوباً ودوداً بين أهل مدينته. وإذا ما احتاج أن يقضي حاجة لنفسه عند أحد من أهل المدينة، كان يقضيها بالمجّان:

> "من كان سيطلب منه أن يدفع؟ منذ البداية تعوّد أن لا يدفع مقابل بعض الأمور، أو بالأحرى، اعتاد أن يدفع بضحكته وكلامه فيسلي الناس أو يعلّمهم. لم يكن بخيلاً، بل كانت يده مفتوحة، مبذّراً. ونعم، لم يكونوا ينتظرون منه أن يدفع".
>
> "… quem ia cobrar? De cedo se acostumara a não pagar certas despesas, ou melhor, a pagá-las com a moeda de seu riso, de sua prosa, diversão e ensinamento. Não por avarícia — mão -aberta, esbanjador- e, sim, porque não lhe cobravam".[187]

كان محبّاً للحياة والنساء، يزورهنّ واحدة واحدة، لا يملّ ولا يتعبّ. تسعدنه النساء كأنّما ليس لديه ما يفعل في حياته سوى الأكل والنوم. كان لورداً، باشا، سيّداً مُطاعاً، مستعدّاً دائماً للقفز إلى السرير أو للجلوس إلى المائدة. يعيش حياة رغيدة، لا شقاء فيها ولا عناء، لا همّ يؤرقه، لا قلق يساوره، ولا حتّى حول أولاده الكثيرين الذين جاءوا إلى الدنيا من معاشرته النساء، ولا يعلم عنهم شيئاً.

---

[186] Jorge Amado, *Tenda dos Milagres* (São Paulo: Grapiúna Produções Artísticas Ltda., 2008), 227 – 229.

[187] المصدر السابق، 42.

ويوماً، كانت ثمّة امرأة أغضبها فجور بيدرو وفسقه ودعارته الاستعراضية، ورأت أنّه يجعل من نفسه سيّداً على الكثير من النساء ولا يكون عبداً لأيّة امرأة. لقد أرادت أن تنتقم منه لعجرفته وتباهيه بأنّ بإمكانه أن ينكح من يشاء من النساء. "ستجعله يتراخى، ثمّ يذبل ويموت، فيصبح بلا فائدة".[188] غير أنّ بيدرو كان على علم بهذه المؤامرة. "ألم يكن بيدرو أرشانجو الابن المدلل لإيكسو، رب الطرق والتقاطعات؟" كما وكان عينا كسانغو، نظره يصل إلى مسافات بعيدة، ويرى باطن الأشياء".[189] إيكسو الإله هو الذي حذّره من هذه المرأة ومخطّطاتها ضدّه، وأعلمه بالتعويذة التي عليه أن يستخدمها ليتغلّب على ما تحيكه ضدّه. ونجح بيدرو أخيراً بأن يجعلها مستسلمة له، رقيقة ليّنة، بعدما كانت ممتلئة بالحقد والانتقام.

ولم تكن هذه المرّة الأولى أو الأخيرة التي تظهر فيها مقدرات بيدرو هذه، فوق الطبيعية. فقد استعملها في مواجهته للشرطة في "الحرب التمدينية"، حيث كانت الشرطة تمارس قوتها ضدّ سكان مدينة باهيا وأهلها الخلاسيين والزنوج، في محاولة منها للقضاء على أيّة ممارسات لهم. ولأنّ بيدرو كان حاملاً لهمّ شعبه، ولأن قضية التمييز ضدّ العرق الأسود والمختلط شكّلت موضوعاً أساساً في حياته، فقد قاتل لأجلهم، واقفاً في وجه ضبّاط الشرطة، مستعيناً بتعويذاته.

ولم يكتفِ بيدرو بهذه المواجهة فحسب، وإنّما نشر كتاباً يبيّن فيه بأنّ جميع سكّان أهل باهيا من أعراق مختلطة، ولا وجود لأيّ عرق أبيض نقي فيها، وذلك في محاولة منه لإخلاء الممارسات والسياسات العنصرية، التي تمارسها السلطة، من معانيها. غير أنّه، وعلى أثره نشره لهذا الكتاب، تمّ فصل بيدرو من عمله في كلّيّة الطبّ بعد ثلاثين عاماً، وتمّ سجنه باعتباره شخص سيء، محتال ومشاكس. [190]

بعد أن خرج بيدرو من السجن، عمل في أكثر من مكان، إلّا أنّه كان يُطرد من عمله بعد فترة قصيرة، فهو لم يكن قادراً على الالتزام بقوانين العمل وبمواعيد بدئه وانتهائه. وشيئاً فشيئاً أخذ الفقر ينال منه، يظهر على

[188] المصدر السابق، 116.
[189] المصدر السابق، 118.
[190] المصدر السابق، 254.

ملابسه الرثّة وحذائه المثقوب، لتنتهي حياته بسقوطه فقيراً ميّتاً في إحدى الطرقات، وتنتهي الرواية بإقامة احتفال بالذكرى المئوية لمولده.

لقد جاءت هذه الرواية لتلقي الضوء على الشخصية المركزية بيدرو أرشانجو؛ كيف ولد وكيف عاش وكيف مات، دون عرض حياته على شكل قصّة متسلسة الأحداث ومتتابعة زمنياً. فالرواية تفتقر لوجود عمود فقري واضح يربط أحداثها بتسلسل زمني، وإنّما تدور الأحداث حول شخص بيدرو، باهتماماته وأسلوب حياته، من ضمنه اهتمامه وتعامله مع قضايا شعب باهيا وتمييز السلطة ضدّه.

وإنّ أكثر ما يميّز بيدرو أرشانجو هو اتّصافه بخصائص لا يتّصف بها الإنسان البشري الأرضي، وامتلاكه لقدرات إلهية سماوية. فهي شخصية استثنائية بخصائصها الأرضية، واستثنائية من حيث علاقتها بالآلهة. من حيث أرضيّتها، فإنّ بيدرو "وُلد وحده، دون مساعدة القابلة".[191] وفي صغره وبعد وفاة أمّه وبقائه وحده، "تعلّم بقيّة ما قد تعلّمه لوحده"،[192] فعلّم نفسه القراءة، وبرع في اللغة البرتغالية، واستطاع أن يتقن لغات عدّة إلى جانبها، منها الإنجليزية والفرنسية والإسبانية والإيطالية. وبعد بلوغه، برز في مجالات علوم الأقوام وعلم الاجتماع لتحقّق كتبه شهرة عالمية، ويُصبح "معلّم الشعب... المثقّف الذي حقّق العظمة بجهوده الشخصية".[193] ومن حيث علاقته بالآلهة، فهو يمتلك قدرات فوق طبيعية باتّصاله مع الآلهة وقدرته على إلقاء التعويذات. فإلى جانب الحادثة التي علم فيها من الإله أنّ أمرأة تحيك له وتريد الانتقام به لعلاقاته الكثيرة مع النساء، تمكّن بيدرو أثناء محاولات السلطة للقضاء على ممارسات الزنوج والخلاسيين في باهيا وترحيلهم من بلدهم من التصدّي لقائد الشرطة، واستطاع أن يهزمه بإلقاء تعويذة قلبت حرسه الشخصي ضدّه.

إنّ هذه الخصائص وهذا المزيج بين ما هو أرضي وما هو إلهي يُذكّر بالأبطال المحلميين؛ أخيليس من العصر الإغريقي وبيوولف من العصور الوسطى، على سبيل المثال لا الحصر. غير أنّه، وبالرغم من هذا

[191] المصدر السابق، 173.
[192] المصدر السابق.
[193] المصدر السابق، 287.

التشابه، ثمّة اختلاف جوهري بين بيدرو من ناحية، وأخيليس وبيوولف من ناحية أخرى. فأخيليس وبيوولف وُلدا وعاشا كأخيليس وبيوولف. بكلمات أخرى، لم تتغيّر مكانة أخيليس على طول ملحمة الإليذة، ولا تغيّرت مكانة بيوولف على طول ملحمة بيوولف. بل عاش كلّ منهما في مختلف مراحل العملين بمجديْهما، لاعبةً صفاتهما الدور الأوّل والأخير في تحديد هذه المكانة وهذا المجد. بالمقابل، فإنّ بيدرو، مَن وُلد بلا قابلة، وعلّم نفسه بنفسه، وتجاوز ظروفه الصعبة في اليُتم والفقر في صغره، ومن كان على اتّصال بالآلهة، يلقي التعويذات فتحقّق مُراده، فَقُر ومات معدماً في أحد الشوارع.

لقد كانت نقطة التحوّل في حياة بيدرو، من كونه إنساناً ناجحاً ذا مكانة رفيعة وذا مقدرات خارقة إلى إنسان فقير بملابس بالية يموت في الشارع وحيداً، هي لحظة مواجهته للسلطة السياسية. فبعد أن تمكّن من هزيمة الشرطة مدافعاً عن تراث بلده الشعبي، وبعد أن نشر كتاباً يبيّن فيه أنه لا وجود لعرق أبيض نقي في باهيا، مهاجماً بذلك السياسيات العنصرية للسلطة ضدّ الزنوج والخلاسيين، سُجن، ليخرج بعدها بحالٍ غير الذي كان عليه. وفشلت صفاته وقدراته في تحسين حاله بعد خروجه من السجن، بل وحتّى كان لمبادئه أثر عكسيّ عليه زادت من سوء حاله. فعندما عمل كحارس مدرسة، "بدا الطلاب المقيمون بالنسبة له مثل السجناء، بعيدين عن بيوتهم وعن الشوارع، راضخين لنظام صارم، جائعين دائماً للطعام والحرية".[194] وفي ليلته الأولى والوحيدة كحارس، أقام أمسية أدبية – موسيقية للطلاب، طُرد على إثرها من المدرسة. وكلّما كان يسلك وفقاً لمبادئه مع كلّ عمل جديد، كان ذلك يأتي بنتائج سلبية على حياته فيزيدها صعوبة، ولم ينجح في إيجاد أيّة وظيفة يمكن له أن يعتاش منها، حتّى بليت ثيابه ونسلت قمصانه وتهرّأ حذاؤه.

بهذا، إنّ الرسالة التي يمكن قراءتها في هذا العمل هي أنّه ليتمكّن الفرد من تجاوز الظروف المحيطة الصعبة، الاقتصادية والاجتماعية، فإنّه يحتاج إلى صفات ومقدرات استثنائية. كما وهناك حاجة لمثل هذه الصفات والمقدرات للتمكّن من مواجهة السلطة السياسية. غير أنّه في حال واجه الفرد السلطة السياسية، فإنّ هذه

[194] المصدر السابق، 274.

الصفات والمقدرات لن تسعفه. بل وإذا سلك الفرد وفقاً لمبادئ يؤمن بها، فإنّ ذلك سيأتي بنتائج عكسية على صاحبها. بالتالي، يحتاج الفرد للاستثنائية ليتمكّن من مواجهة السلطة، إلّا أنّه إنْ فعل وواجهها، سيكون مصيره الهلاك.

وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار الاحتفال بالذكرى المئوية لميلاد بيدرو، والذي لم يكن سيُقام لولا موافقة رجال السلطة على ذلك، حيث أنّ أيّ نشاط لا يحوز على موافقتهم ورضاهم سيموت عند ولادته، تكون الرسالة بأنّه تماماً كما أنّ السلطة قادرة على القضاء على الفرد في حياته، فإنّها قادرة على القضاء عليه بعد مماته. فمشاركة السلطة في تنظيم الاحتفال فيها إخفاء لحقيقة مواقف بيدرو منها وصراعه معها، وفيها إظهار له على أنّه في توافق معها.

3.4.3. تيريزا باتيستا المتعبة من الحرب (Tereza Batista Cansada de Guerra)

نُشرت الرواية عام 1972، وتدور أحداثها حول شخصية تيريزا باتيستا (Tereza Batista)، وكما يصفها أمامدو:

> "تكبّدت عبئاً أليماً، قلّة من الرجال يستطيعون تكبّده. تحمّلت وظلّت في المقدّمة، لم يرها أحد تشتكي أو تطلب الرحمة. وإن قدّم لها أحد عوناً، وقد كان ذلك في مرّات قليلة، فكان ذلك من واجب الصداقة، وليس لضعف الفتاة. كانت تيريزا، أينما حلّت، تبدّد الحزن، ولم تُعِر الشقاء إلّا قليلاً من الاهتمام، ووحده الفرح كان لها ذو قيمة".
>
> "carregou fardo penoso, poucos machos agüentariam com o peso; ela agüentou e foi em frente, ninguém a viu se queixando, pedindo piedade; se houve quem - rara vez - a ajudasse, assim agiu por dever de amizade, jamais por frouxidão da moça atrevida; onde estivesse afugentava a tristeza. Da desgraça fez pouco caso, meu irmão, para

Tereza só a alegria tinha valor."[195]

توفّي والداها وهي في عمر الثامنة، فاهتمّت خالتها بها وعملت على تربيتها. وقبل أن تكمل تيريزا عمر الثالثة عشر، باعتها خالتها فيليبا (Felipa) إلى النقيب جوستينيانو (Justiniano)، والمعروف بالنقيب جوستو (Justo). فالنقيب، وإنْ لم تقبل الخالة بأن تبيعه تيريزا، كان سيأخذها عنوةً على أيّ حال من الأحوال، فكان من الأجدى أن تقبض مقابلها سعراً مرتفعاً. ثمّ إنّ الخالة كانت ترى الشهوة في عينيّ زوجها، روزالفو (Rosalvo)، كلّما رأى تيريزا:

"إنّه من السيء جدّاً أن أعطيها للنقيب الآن، ولكنّها فيليبا كانت ستجنّ إذا قرّرت الانتظار أو المعارضة. أتنتظر حتّى تراها في السرير مع روزالفو أو في الغابة مع أحد الفتيان؟ إذا اعترضت، سيأخذها جوستينانو عنوة وعنفاً ومجّاناً... إذا أراد النقيب الطفلة، عليه أن يدفع سعراً مغرياً، وليس كما فعل مقابل الكثير من الأخريات اللواتي أكلهنّ بالمجّان".

"é malvadeza entregá-la ao capitão, mas louca seria Felipa se resolvesse esperar ou se opor. Esperar para vê-la na cama com Rosalvo ou nos matos com um moleque qualquer?... Se quiser a menina, o capitão terá de pagar bom preço, não vai ser igual a tantas outras que ele comeu de graça."[196]

بعد أن عاشت تيريزا ما يزيد عن عامين مع النقيب، تعاني الويلات من معاملته لها، قتلته حين رآها في السرير مع حبيبها وتوعّدها بالعذاب.

سُجنت تيريزا لفترة قصيرة قبل أن يتمّ إرسالها إلى دير لإعادة التأهيل، كونها قتلت وهي قاصر في عمر الخامسة عشرة. هربت من الدير، وبدأت تعمل في بيت للبغاء، حتّى اشتراها رجل يُدعى بالأستاذ، انتشلها من حياة الليل وأسكنها في منزله، وعاملها كسيّدة، بخلاف ما كان الحال في منزل النقيب.

[195] Jorge Amado, *Tereza Batista Cansada de Guerra* (São Paulo: Grapiúna Produções Artísticas Ltda., 2008), 15.

[196] المصدر السابق، 76.

بعد ستّة أعوام من العيش مع الأستاذ، توفّي، فخرجت من منزله وأخذت تعمل كراقصة سامبا في ملهى وكغانية. لم تكن تيريزا غانية تقبل أن تعمل في السوق العامّ للبغاء. كانت جميلة للغاية، يرغب بها كلّ من يراها من الرجال فتكثر الطلبات عليها، ولكنّها قلّصت زبائنها إلى عدد قليل من السادة الأغنياء، ولم تقبل أن تمنح جسدها سوى للقليلين. ولم يكن الراغبون فيها يقتصرون على أولئك الذين يطلبونها كغانية، وإنّما كثيرون أرادوها كحبيبة أو كزوجة. وهي لم يكن لديها من مانع أن تُعطي جسدها لأصدقائها الذين يدينون لها بمعروف أو جميل، كردّ لهذا الجميل.

لقد كانت تيريزا، بالإضافة إلى ذلك، امرأة محبّة، داعمة لأصدقائها، مخلصة وشجاعة. كانت تغضب إذا ما رأت رجلاً يهين إمرأة، فتواجهه وتضربه إن لزم الأمر. وعندما تفشّى الجذام الأسود في البلاد، وأخذ يودي بحياة الكثيرين، قامت بمساعدة الأطباء في تلقيح الناس وإنقاذ حياتهم، دون الخوف من انتقال العدوى إليها. وعندما لم يكن ثمّة عدد كافي من الأطباء والممرضين لتقديم اللقاحات، كانت هي من علّم الغانيات كيف يكون التلقيح ضدّ المرض:

> "لقد شاهد أهالي بوكين في تلك الأيّام أشياء مرعبة من الجذام. لقد رأوا عاهرات موريكابيبا يشكّلن كتيبة وحيدة صغيرة تترأسها تيريزا باتيستا، منتشرة ما بين المدينة والأرياف لإعطاء اللقاحات... إنّ من قضى على الجذام الأسود في شوارع بوكين هنّ عاهرات موريكابيبا، مع تيريزا في المقدّمة".
>
> "Viu o povo de Buquim coisas de assombrar naqueles dias da bexiga de canudo. Viu as putas de Muricapeba, singular e diminuto batalhão, sob o comando de Tereza Batista, espalhando-se pela cidade e pelas roças a aplicar vacinas… quem deu jeito à bexiga negra solta nas ruas de Buquim foram as putas de Muricapeba com Tereza à frente.[197]

[197] المصدر السابق، 230 – 231، 237.

وحين كان ثمّة قرار من الشرطة بنقل سوق البغاء، كانت هي من وقفت مع غانيات البلدة، وقادت مسيرة تطالب فيها بحقّهن في البقاء كغانيات، وظلّت تدافع عنهنّ حتّى بطُل القرار بنقله.

تنتهي الرواية بنهاية سعيدة، حيث تزوّجت تيريزا من رجل بحّار كانت قد تعرّفت عليه وأحبّته في إحدى الشجارات التي تسبّبت بها عندما هاجمت رجلاً كان يهين إمرأة في الملهى الذي كانت تعمل فيه كراقصة. وجدت تيريزا البحّار بعد انفصال وبحث طويل، ظانّةً أنّه قد مات في إحدى إبحاراته.

إنّ تصوير أمادو لتيريزا، الشخصية الرئيسية، بكلّ هذه الصفات جعلها شخصية استثنائية، أي شخصية لا تشبه عامّة الناس، وبالتالي هي شخصية غير ممثّلة للعادي الموجود في الحياة اليومية. فمن ناحية، هي امرأة تتّصف بجمال استثنائي خلّاب، يصيب كلّ من يراها بحالة من الذهول. وكذلك أيضاً صفاتها المعنوية، فقد اتّصفت بشجاعة غير معهودة في مواجهة المخاطر. فعندما تفشّى مرض الجذام الأسود في البلاد، تقدّمت إلى أوائل الصفوف لتنقذ المرضى، وحتّى أنّها شوهدت "تحمل في الطريق مصاباً بالجذام... وضعته في كيس خيش وحملته على كتفها".[198] لقد كانت شخصية تتمتّع بقدرات غير عادية تمكّنها من العيش مع كافّة الصعوبات والآلام، التي تعرّضت لها في صغرها وفي كبرها، والخروج منها وتجاوزها بشكل معافى. فهي رغم كلّ ما حلّ بها، خرجت "آمنة سليمة والابتسامة على فمها".[199] بل وكما صوّرها أمادو، فإنّه "كان من الصعب على تيريزا أن تتعلّم البكاء، فهي وُلدت لتضحك وتحيا سعيدة".[200] لم تكن تيريزا مخلوقة من حديد، ولا كان "قلبها مصفّحاً بالفولاذ"[201]، بل كان قلبها كأنّما "من الزبدة، بل من الأفضل القول إنّه من العسل".[202] كما ولم تكن "امرأة مسترجلة ولا عاقراً ولا ذات فم بذيء... على العكس، إنّها ذات الفم الأكثر نظافةً وعطراً".[203] من ناحية أخرى، فإنّ التجارب التي عايشتها تيريزا منذ صغرها كانت تجارب حياتية استثنائية في صعوبتها،

---

[198] المصدر السابق، 231.
[199] المصدر السابق، 16.
[200] المصدر السابق.
[201] المصدر السابق، 15.
[202] المصدر السابق.
[203] المصدر السابق، 16.

"فالعذابات التي عاشتها صغيرةً قلّة من أهل جهنّم قد عايشوها. يتيمة الأب والأمّ، وحيدة في هذا العالم. وحيدة في مواجهة القدر والشيطان".[204]

ولم تكن فقط تيريزا، بخصائصها وتجاربها، استثنائية، بل كذلك كانت الفضاءات الاجتماعية التي عاشت ضمنها. فمثل هذه الفضاءات، التي تتمّ فيها تجارة الأطفال واللحوم بلا مساءلة أو محاسبة، بل حتّى بلا إطلاق أحكام أخلاقية، هي تأكيد على استثنائية الظروف التي مرّت بها تيريزا. ومثل هذه الفضاءات الخالية من اعتماد القيم الأخلاقية كمرجعية للسلوك تزيد من صعوبة الظروف والتجارب وقسوتها. بكلمات أخرى، إنّ العيش ضمن فضاء اجتماعي غير محكوم بقيم أخلاقية يجعل من التجارب المعاشة أكثر شدّة وقسوة عمّا يكون عليه الحال في ظلّ وجود المساءلة الأخلاقية. فوجود المساءلة غالباً ما تحدّ من سلوك المعتدين والمضطّهِدين، رادعةً إيّاهم عن سلوكياتهم.

إنّ في خلق شخصية تيريزا بهذه الاستثنائية إشارة إلى أنّ مثل هذه الظروف الاستثائية في مثل صعوبتها تحتاج إلى شخصية مثل شخصية تيريزا لتجاوزها كما تجاوزتها. الأمر الذي يعني أنّ الأشخاص العاديين، بقدراتهم العادية، أولئك الذين لم يُولدوا للضحك والحياة السعيدة كما وُلدت تيريزا، سيكون مصيرهم في الغالب الهلاك في مثل هذه الظروف، أو الخروج منها منهكين محطّمين، بخلاف الحال الذي خرجت فيه تيريزا؛ سليمة معافاة. فهم لا يملكون المقدرات التي تمكّنهم من مواجهة الظروف التي يعيشون فيها، أو على الأقل تمكّنهم من الخروج منها سليمين معافيين ومبتسمين.

إنّ طرحاً مثل هذا، أيّ خلق شخصية بصفات بطولية تتمكّن من تجاوز ظروف استثنائية في صعوبتها وشدّتها، يخلق فهماً بحاجة الناس إلى صفات تيريزا ليتمكّنوا من التخلّص من النكبات والمآسي التي تواجههم. ومثل هذا الفهم يمكن أن يُنظر إليه كإشارة إلى أنّ مصائب الناس العاديين وما يمرّون به من انتكاسات، سواء

[204] المصدر السابق.

اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية، هو أمر خارج عن مقدراتهم، فتُنفى عنهم إمكانية تجاوزها بدون وجود شخصية مثل شخصية تيريزا، مثلما كان الحال مع انتشار الجذام الأسود ومع قضية نقل سوق الغانيات.

ما يؤكّد مثل هذا الاستنتاج ووجود مثل هذه الإشارة هو أنّه عندما احتاجت تيريزا إلى المساعدة للتغلّب على مرض الجذام، لجأت إلى الغانيات، واللواتي أنقذن الناس من المرض دون أن تموت أيّ منهنّ بالمرض أو تُصاب به. وبهذا، أيّ بإعطاء الكاتب هؤلاء النساء حصانة جسدية، فإنّهن يصبحن أقرب إلى صفات تيريزا في الاستثناء. بكلمات أخرى، فهو لا يكتفي باستعانة تيريزا بالغانيات، وهنّ فئة غير اعتيادية في المجتمع، أي أنّه لم يكتفِ بعدم استعانتها بأناس اعتياديين، بل أعطاهنّ أيضاً صفات جسدية غير اعتيادية. ومعاً، تيريزا إلى جانب الغانيات، شكّلن مجموعة غير اعتيادية تمكّنت من تخليص الناس من المرض. وهي المجموعة ذاتها التي وقفت أمام قرار السلطة في نقل سوق البغاء، فتمّ التراجع عنه.

مع هذا، ومن باب المفارقة، فإنّ لجوء تيريزا للغانيات لمساعدتها يجعلنا نتساءل حول الفكرة التي سعى أمادو للتعامل معها؛ هل هي فكرة الاستثناء بعمومه، أم فكرة البغاء بحدّ ذاتها. فعلى مدار الرواية، وقبل الوصول إلى حدث لجوئها إلى الغانيات لإنقاذ الناس من المرض، كان يمكن النظر إليها كشخصية مركزية استثنائية فردانية، غير ممثّلة، شبيهة بالشخوص المركزية القديمة، مثل أخيليس، ولكن ضمن الأرضي وغير خارقة للطبيعة. ولكن مع الوصول إلى حدثيْ إنقاذ البلدة من المرض وإبطال قرار السلطة في نقل سوق البغاء على يد الغانيات، تتقدمهنّ تيريزا، والتي هي أيضاً غانية، يصبح السؤال حول ما إذا أراد أمادو التشديد على بطولة الاستثنائية الفردية، والمتجسدة في شخصية تيريزا باتيستا، أم التركيز على بطولة الفئات المهمّشة في المجتمع، والمتمثّلة في فئة الغانيات.

إن كان مُراده الفكرة الأولى، أيّ بطولة الاستثنائية الفردية، فقد نجح في ذلك في معالجة تيريزا للمشاكل الفردية، مثل مشاكلها الشخصية متمثّلة في بيعها وحبسها وتعذيبها، أمّا عند معالجة المشاكل الجماعية، من مثل تفشّي المرض، فإنّ هذه الصفات الفردية الاستثنائية لم تكن كافية لحلّ المشاكل. أيّ، وبكلمات أخرى، هي غير كافية

لحلّ الصعاب الجمعية. هذا الأمر يجعلنا نميل للاعتقاد بأنّ مُراد أمادو الفكرة الثانية، أيّ بطولة الفئات المهمّشة. غير أنّنا إذا أخذنا بعين الاعتبار كيفية تعامله مع فئة الغانيات، نجد أنّ ثمّة تأكيد مستمرّ على كونهنّ كذلك؛ عاهرات، وعلى أنّهنّ وبالرغم من عَهْرهنّ، تمكّنّ من إنقاذ الناس من المرض ومن إبطال قرار السلطة:

"لكن وقبل أن أنهي الحكاية، فإنّني أكرّر، وصدّقوا إن أردتم: إنّ من قضى على الجذام الأسود في شوارع بوكين هنّ عاهرات موريكابيبا، مع تيريزا في المقدّمة".

"Antes de terminar, porém, repito e acreditem se quiserem: quem deu jeito à bexiga negra solta nas ruas de Buquim foram as putas de Muricapeba com Tereza à frente."[205]

من هنا، نجد أنّ ثمّة إشكال في الحالتين. فإن كان المقصود بطولة الاستثنائية الفردية، فقد عجزت صفات تيريزا لوحدها عن حلّ المشاكل الجمعية. وإن كان المقصود بطولة الفئة المهمّشة، فقد تمّ تعزيز خروج هذه الفئة عن الأخلاقيات والمفاهيم المجتمعية بتوصيفهنّ المستمرّ كعاهرات.

إنّ هذا الأمر، أيّ وجود إشكال في كلتا الحالتين، يعني وجود حالة من عدم الوضوح بخصوص الشخصية القادرة على المواجهة والتغيير؛ صفاتها وطبيعتها. وإذا ما أخذنا بعين الاعتبار أنّ هذه الرواية كُتبت خلال الحكم العسكري، فإنّه من الممكن لنا أن نقول إنّ الرواية، بأحداثها وشخوصها، تعكس حالة من عدم الوضوح وعدم اليقين بخصوص كيفية التعامل مع الشروط السياسية تلك، ومن هو القادر على مواجهتها وتغييرها.

ئ

[205] المصدر السابق، 237.

4.4.3. دونا فلور وبيدرو أرشانجو وتيريزا باتيستا

عند تتبّع الشخوص المركزية عند جورجي أمادو، في كلّ من "دونا فلور وزوجاها الإثنان" و"خيمة المعجزات" و"تيريزا باتيستا"، وتتبّع سلوكها ضمن المعطيات المحيطة بها، يظهر بأنّها كانت دائماً أضعف من السلطة، اجتماعية كانت أم سياسية، بتفاوت.

فسلوك الدونا فلور على طول الرواية، والذي كان يعكس خضوعاً تامّاً للسلطة، في هذه الحالة السلطة الاجتماعية، ومحاولتها لإيجاد حلول لصراعاتها بما يتوافق مع المؤسسات الاجتماعية، ونجاحها في ذلك، فيه تصريح بأنّه من الممكن دائماً إيجاد حلول للصراعات ضمن ما هو مقبول للنظام ومؤسساته، بل وحتّى العيش بسعادة وسلام داخله. وبالتالي يمكن أن نرى أنّ في هذا دعوة لعدم مواجهة النظام ومحاولة الخروج عنه.

وعلى عكس فلور، فإنّ بيدرو أرشانجو لم يكن خاضعاً للسلطة، لا الاجتماعية ولا السياسية. وعلى عكسها أيضاً، لم يكن شخصية عادية، بل كان استثنائياً في صفاته ومقدراته. ومقارنةً معها، فقد كان في مواجهة وصدام مع السلطة السياسية دفاعاً عن قيم ومبادئ اجتماعية آمن بها. غير أنّه، وبخلافها، كانت نهايته تعيسة بعدما حاول الخروج عن النظام. وفي ذلك تأكيد على الفهم بوجود دعوة في راوية "الدونا فلور وزوجاها الإثنان"، بل وأكثر من ذلك، ثمّة تصريح بأنّ من يواجه النظام ويجابهه، سيكون مصيره الهلاك.

إذا كانت الدونا فلور شخصية عادية راضخة للسلطة تمكّنت من العيش بسعادة ضمنها، وإذا كان بيدرو، بخلافها، شخصية استثنائية مواجِهة للسلطة حاولت الخروج عنها، ولكنّها لفعلها ذلك كانت نهايتها الهلاك، فإنّ تيريزا تقع في منطقة وسطى بينهما. فهي، وبالرغم من استثنائيتها وتمّكنها من تجاوز الصعوبات الاجتماعية كما بيدرو، فإنّ مواجهتها للسلطة لم تكن ضدّ سياساتها، وإنّما ضدّ ممارساتها. وبالتالي، لم يكن صراعها معها جوهرياً، بل كان شكلياً. بكلمات أخرى، فإن صراعها مع السلطة لم يكن من أجل تغيير سياساتها كما كان بيدرو يحاول أن يفعل. وفي هذا فهي أقرب للدونا فلور من قربها لبيدرو. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ زواج تيريزا

السعيد في نهاية الرواية هو شكل من أشكال الاندماج مع النظام ومؤسساته، ويعبّر بالتالي عن توافقها مع النظام، كما هو الحال في إبقاء فلور على زوجيها الإثنين.

ومن هنا، يمكن الاستنتاج بأنّه إن لم يمكن لدى الفرد مشاكل جدّية وجوهرية مع النظام، ولم يكن لدى النظام مشاكل جدّية وجوهرية مع الفرد وتوجّهاته الفكرية، فإنّه من الممكن للفرد في النهاية أن يجد طريقه ضمن النظام وأن يجد سعادته فيه. فتيريزا لم تكن في صراع مع سياسيات السلطة تجاه الغانيات، ولا كان للنظام مشكلة معهنّ، لذلك لم يكن هناك ما يمنع تيريزا في النهاية من الاندماج في النظام وإيجاد سعادتها فيه من خلال الزواج. أمّا إذا كان لدى الفرد مشكلة جوهرية وجودية مع النظام، وكان للنظام مشكلة مع وجوده ومع أفكاره ومبادئه، فيكون الصراع في هذه الحالة صراعاً وجودياً، وتكون نهاية الفرد فيه الموت مُعدماً. فبيدرو كان في صراع مع سياسات النظام العنصرية تجاه الزنوج والخلاسيين، وكان للنظام مشكلة جدّية في وجودهم، مُحاولاً ترحيلهم والقضاء على تراثهم، فكانت نهاية بيدرو الهلاك.

بناءً عليه، فإنّ بإمكاننا الاستنتاج من خلال أعمال أمادو الثلاثة، وخلقه لشخوص فلور وتيريزا وبيدرو، بأنّ الفرد، بحسب أمادو، إمّا أن يكون عادياً أو استثنائياً. إن كان عادياً، فهو يعيش ضمن النظام، لا يحاول الخروج عنه، والدونا فلور هي مثال حيّ وممثّل لهذه الحالة. وإن كان استثنائياً، فإمّا أن تكون مقاومته على مستوى شخصي فردي وعلى قضايا هامشية. وفي هذه الحالة ليس ما يمنع أن يجد في النهاية مكانه سعيداً ضمن النظام. وإمّا أن تكون مقاومته على مستوى جماعي وعلى قضايا مبدئية ووجودية. وفي هذه الحالة، سيكون مصيره موتاً محتّماً.

5.3. ما بين جبرا وأمادو

إنّ تحليل الشخوص المركزية في الروايات الستّة، عند كلّ من جبرا إبراهيم جبرا وجورجي أمادو، يبيّن أنّه ليس من اختلاف جوهري بين الروائيّيْن في تعاملهما مع الشخوص. فكما بيّنّا في مقارنتنا للشخوص المركزيّة الثلاثة عند كلّ منهما، فإنّها جميعها شخوص غير ثائرة على المنظومة القائمة، سواء الاجتماعية أو السياسية، وتساهم في تكريسها، باستثناء الشخصية المركزية في رواية "خيمة المعجزات"، بيدرو أرشانجو، الذي حاول الثورة على المنظومة القائمة فمات مُعدماً فقيراً في أحد الشوارع. وجميع هذه الشخوص كانت ضمن ما هو طبيعي، لا تملك قوى فوق طبيعية، باستثناء بيدرو الذي امتلك قدرات خارقة للطبيعة، فاستخدمها للثورة على المنظومة، فمات.

من ناحية أخرى، وبالرغم من التشابهات، ثمّة اختلافات مهمّة، وإنْ ليست جوهرية، بين جبرا وأمادو. تتمثّل، **أوّلاً**، في وجود شخصيات غير مركزية ثائرة على المنظومة القائمة في روايات جبرا، لم يكن مثلها موجود في روايات أمادو. ففي رواية "صراخ في ليل طويل"، يصوّر جبرا ركزان كشخصية ثائرة على الماضي وعبئه، المتجسّد في تاريخ عائلتها وسيطرته عليها، أو، كما يرى بعض النقّاد، أنّها ثائرة على الطبقة الأرستقراطية التي تنتمي إليها. فيكون تفجيرها لمنزل العائلة، وامتناعها عن كتابة تاريخها، هما فعلان موجّهان ضد الطبقة الأرستقراطية للثورة عليها. ويظهر وديع، في رواية "السفينة"، كثائر فلسطيني يقاوم المحتلّ، وعلى استعداد بالتضحية بنفسه في سبيل التحرّر، وكثائر على المنظومة الاجتماعية، داعياً عصام إلى التخلّص من العشائرية ومواجهة الصعوبات في سبيل تحقيق مراده.[206] أمّا في رواية "صيّادون في شارع ضيّق"، فبالإضافة إلى أنّ شخصية عدنان ثائرة سياسياً، فإنّه وسلافة ثائران على المنظومة الاجتماعية. فقتل عدنان لأبي سلافة هو عملياً قتل للمنظومة الاجتماعية الاقتصادية التي ينتمي إليها، وهروب سلافة من عائلتها عند إصرار والدها على تزويجها هو عملياً ترميز لعدم الرضوخ لما تمليه المنظومة الاجتماعية عليها.

[206] جبرا، **السفينة**، 238.

وتتمثّل الاختلافات، **ثانياً**، في استخدام الشخصية النقيضة، حيث لجأ جبرا، بخلاف أمادو، إلى استخدام هذا النوع من الشخوص لرسم وإبراز خصائص الشخصية المركزية عنده. وكانت هذه الشخوص النقيضة هي الشخوص الثائرة ذاتها؛ ركزان، سواء الثائرة على تاريخها أو على الأرستقراطية، ووديع وعدنان، الثائران سياسياً، وسلافة الثائرة على قيود المجتمع. وبخلق هذه الشخوص، أبرز جبرا عدم ثورية شخوصه المركزية. وفي هذا يكون السؤال: ما معنى خلق شخوص ثائرة اجتماعياً وسياسياً، ولكنّها لا تكون شخوصاً مركزية؟

ثالثاً، كانت الشخوص المركزية عند جبرا، جميعها من دون استثناء، مشروطة بخارجها، وبحاجة لحدوث أمر خارجي ليتحقّق مرادها. بينما في حالة الشخوص المركزية عند أمادو، جميعها من دون استثناء، كانت بنفسها قادرة على تحقيق ما تريد، لا تنتظر حدوث أمر ما خارجي. ففلور، في رواية "الدونا فلور وزوجاها الإثنان"، أوجدت حلول لصراعاتها بنفسها؛ في صراعها الأوّل، بعد موت زوجها، تزوّجت ثانية لإشباع حاجاتها، وفي صراعها الثاني، بعد زواجها الثاني، استحضرت زوجها الأوّل لإشباع رغباتها. وتيريزا، في رواية "تيريزا باتيستا المتعبة من الحرب"، هي التي خلّصت نفسها من مالكها، فقتلته، وهربت من الدير بعد خروجها من السجن. وهي التي بقيادتها تخلّصت بلدتُها من مرض الجذام الأسود. وأخيراً هي من قادت مظاهرة الغانيات ضدّ السلطة لمنع نقل السوق الخاصّ بهنّ. أمّا بيدرو، في رواية "خيمة المعجزات"، فقد علّم نفسه بنفسه رغم فقره، وأصدر كتباً عدّة لاقت رواجاً عالمياً، وهو الذي قاوم السلطة في دفاعه عن الزنوج والخلاسيين، أبناء عرقه.

ويكمن الاختلاف أيضاً بين الروائيّيْن، **رابعاً**، في أنّ الشخوص المركزية عند أمادو، جميعها من دون استثناء، هي شخوص متميّزة بصفاتها وسلوكها، لها حضورها المميّز والخاصّ، بغضّ النظر عن عاديّتها أو استثنائيّتها. فحتّى شخصية فلور، والتي كمّا بيّنا سابقاً أنّها شخصية عادية راضخة للنظام، تبحث عن حلولها ضمنه، فإنّ لها خاصّيّتها من صفات وسلوك. هي امرأة جميلة، مستقلّة، لها مكانتها في المجتمع، وتحظى باحترام من حولها، وتستطيع أن تتغلّب على صراعاتها ومشاكلها. ناهيك عن التميّز في شخصيّتيْ تيريزا وبيدرو، والذي خلقهما أمادو أصلاً كشخصيّتين استثنائيّيْن. في المقابل، وفيما يخصّ الشخوص المركزية عند جبرا، فإنّ كلّ

من أمين وعصام هما شخصيّتان لا شيء يميّزهما عن سواهما من الناس. فلا صفات أو قدرات جسدية واضحة لأيّ منهما، ولا مقدرات عقلية أو نفسية خاصّة يتمتّعان بها، ولا لهما سلوكيّات خارجة عن المألوف والمعروف عند غيرهم من عامّة الناس. بل كلّ ما يميّزهما هو أنّهما كما غيرهما. إلّا جميل، فهو وحده من كان له تَمَيُّزه الذي يشبه إلى حدّ ما تميّز شخصيات أمادو المركزية. فكما أشرنا سابقاً، هو يحمل شهادة عليا، وله مكانته الاجتماعية...

بعد النظر إلى هذه الاختلافات، نرى بأنّها لا تجعل من التشابه بين شخوص الروائيّيْن أقلّ أهميّة من حيث معانيه ودلالاته. فهي، الاختلافات، لا تجعل من العلاقة بين شخوص جبرا ومحيطها مختلفةً عن العلاقة بين شخوص أمادو ومحيطها. فبالرغم منها، فإنّ جميع الشخوص، المميّزة وغير المميّزة، باستثناء بيدرو، تعاملوا بذات الطريقة مع المنظومات القائمة، من دون محاولة منها للثورة عليها أو حتّى التصدّي لها. ومن حيث تعامل الشخوص هذا، فإنّ في ذلك إشارة إلى أنّ عدم الثورة على المنظومات، أو التصدّي لها، غير مرتبط بخصائص الفرد ومقدراته؛ بضعفه أو قوّته. أيّ، وبكلمات أخرى، فإنّ كافّة الشخوص المركزية، باستثناء بيدرو، وبغض النظر إن كانت عادية أو استثنائية، مميّزة أو غير مميّزة، كانت راضخة للنظام. وما دام الفرد يعمل ويعيش وفق هذه المنظومات، لا يتصدّى لها، فسيكون بإمكانه العيش سعيداً وتحقيق مبتغاه، بهذا القدر أو ذاك. أمّا إذا حاول الخروج عنها، فستكون نهايته الموت. فبيدرو، الاستثناء بين الشخوص في علاقته مع محيطه، مات وحيداً بعد أن تصدّى للمنظومة وحاول الثوة عليها.

إنّ هذا التشابه بين الشخوص المركزية عند جبرا وأمادو من الممكن إحالته إلى التشابه في الشروط التاريخية الخاصّة بالبلدين في الفترة المعنية. فحسب المدرسة الروسية، فإنّ التشابه في صيرورة التاريخ الأدبي، الفلسطيني والبرازيلي في هذه الحالة، ناتج عن التشابه في وجود شروط تاريخية مشتركة؛ سياق سياسي فلسطيني وبرازيلي قامع للحرّيات وسالب للسيادة. فجبرا، وإن عاش في العراق، فهو لم يكن قادراً على العودة إلى فلسطين بعد الاحتلال. وسواء كان في منفاه، يرى بنفسه، بشخصه، عاجزاً عن العودة إلى وطنه، غير

قادر على مواجهة الاحتلال، أو يرى هزيمة الأنظمة العربية وعدم قدرتها على إيجاد حلّ للقضية الفلسطينية، وبالتالي عودته إلى وطنه، وسواء كان يشعر بالضعف والعجز نتيجة فقدان طبقته الاجتماعية البرجوازنة لما امتلكته وتمتّعت به قبل الاحتلال، وخسارتها لمكانتها وقدراتها، أو أنّه، ببساطة، وبسبب كلّ ذلك، لم يؤمن بوجود أبطال، مثل أخيليس أو بيوولف، قادرين على الوقوف في وجه الظلم والشرّ وعلى تغيير ما هو موجود، كلّ هذه الأسباب، أو أيّ منها، جعلت جبرا يخلق شخوص مركزية عاجزة وراضخة. ولا تغيّر حقيقةُ كونه روائياً رومانسياً، تناول بالأساس موضوعات اجتماعية، وتعامل مع أسئلة أخلاقية، استنتاجَنا بخصوص ضعف شخوصه المركزية أمام السلطة، الاجتماعية أو السياسية. ولا يكون عملُه ضمن المدرسة الرومانسية تفسيراً لخلقه مثل هذه الشخوص، خصوصاً وأنّه خلق، في الروايات الثلاثة، شخوصاً، غير مركزية، ثورية، لا تقبل بما هو قائم.

أمّا بخصوص أمادو، فليس من حاجة للكثير من التفسير للإشارة إلى الأسباب الممكنة التي جعلته يخلق شخوص مركزية كتلك التي خلقها. فسواء بسبب سجنه في زمن فراغاس عام 1935، أو حرق كتبه على العلن، أو بسبب حظر حزبه السياسي في البرازيل عام 1947، أو بسبب السيطرة التامّة للنظام الديكتاتوري، سواء المدني في عصر فارغاس أو العسكري الذي امتدّ لمدّة 21 عاماً، أو بسبب الرقابة التي فرضت القيود على الحياة الثقافية بعمومها، والنتاج الأدبي بالخصوص، أو أنّه، ببساطة، وبسبب كلّ ذلك، لم يؤمن بأنّ حتّى الأبطال، مثل أخيليس وبيوولف، بيدرو في رواياته، قادرون على تغيير ما هو موجود، بسبب كلّ ذلك، أو بعضه، خلق أمادو ما خلق من شخوص تعمل وفق النظام القائم، تجد مكانها فيه، وتأخذ سعادتها وراحتها منه. تفسيراتنا هذه لا تعني أنّنا نتحدّث عن علاقات ميكانيكية سببية مباشرة بين الشروط التاريخية من ناحية وطبيعة الشخصية المركزية من ناحية أخرى. ولكن في حالة جبرا وأمادو، فإنّ الشروط التاريخية التي عاشها كلّ منهما جعلتهما يخلقان مثل هذه الشخوص المركزية، بهذه الطبيعة؛ كلاهما خلق شخوص مركزية، باستثناء بيدرو، تعمل في الفضاء الاجتماعي والسياسي القائم، وجميعها، باستثناء بيدرو، لا تثور عليه. والوحيد بين الشخوص

المركزية الستّة، بيدرو، عندما حاول الخروج عن المنظومة القائمة وحاول الثورة عليها، قتله أمادو، أماته وحيداً.

ختام

إنّ حركة تاريخ الشخصية المركزية بشقّيها، الداخلية والخارجية، كما يمكن أن نرى من تتبّعنا لها، ليست حركة باتّجاه واحد، أيّ أنّها لا تقتصر على كونها حركة تاريخية من الماضي إلى الحاضر، وإنّما أيضاً تستقي في حاضرها من ماضيها. فهي في حركتها لا تنتقل من مرحلة إلى أخرى في سلسلة خطّية من الخطوات، ولا أنّها في سير منفصل عن تاريخها. ولكنّها تغرف ممّا كانت عليه في الماضي، ملائمةً إيّاه مع الشروط التاريخية الحاضرة من ناحية، ومع ما يرغب كاتب النصّ السردي البوح به والتعبير عنه. هذه هي الحركة التي تجسّدت عملياً عند شخصية بيوولف على سبيل المثال. فهو، بالرغم من كونه شخصية مركزية من العصور الوسطى، في الوقت الذي كانت فيه الكنيسة تشغل حيّزاً هامّاً في أوروبا، إلّا أنّه كان يحمل خصائص وصفات كانت تحملها الشخصيات المركزية الإغريقية من حيث قواها الخارقة. وقد تمّ ملاءمة بيوولف، كشخصية مركزية، مع حاضر إنتاج العمل، ألا وهو انتشار المسيحية وعملية ترسيخ مكانة الكنيسة. كذلك هو الأمر بالنسبة لشخصية بيدرو أرشانجو عند أمادو، وشخصية جميل فرّان عند جبرا. فبيدرو، الشخصية المركزية من القرن العشرين، يحمل خصائص وصفات الشخصيات المركزية الإغريقية، من حيث كونها تجمع ما بين الخصائص الإلهية والبشرية، استحضرها أمادو بما يتلاءم وشروط عصره. بكلمات أخرى، قام أمادو باستحضار الشخصية المركزية الإغريقية، ذات القدرات الخارقة، مبتعداً عن الشخصية المركزية ذات الخصائص اليومية الأرضية، الخاصّة بالقرن العشرين، ولاءمها مع الحاضر من حيث معطيات باهيا الاجتماعية والاقتصادية؛ كان بيدرو شخصية ذات خصائص تشبه تلك الخاصّة بأخيليس، له المهمّة ذاتها، وهي العمل على تحقيق أهداف ورغبات المجموعة. ولكنّه، بيدرو، بخلاف أخيليس، كان مع هموم يومية ونقاط ضعف، مثل الفقر والجوع، تجعل منه هشّاً ومعطىً للظروف. الأمر، أيّ نقاط ضعفه، هو المدخل لجعل بيدرو، بخلاف أخيليس، يفشل في إنجاز مهمّته وتحقيق حاجات شعبه، بل كانت نهايته الموت في الطرقات وحيداً. ولم يختلف الحال كثيراً عند جبرا في تعامله مع جميل. هذه الشخصية تذكّر بهاملت، الشخصية المركزية من عصر النهضة التي اهتمّت بالأسئلة

الوجودية المرتبطة بالمثل والقيم العليا. فجميل اهتمّ بسؤال كيف يحيا الإنسان، وبكيف يكون السلوك الحضاري. وقام جبرا باستحضار هذه الشخصية للتعامل مع الواقع غير المستقر اجتماعياً وسياسياً؛ واقع عراقي غير مستقرّ سياسياً وواقع فلسطيني يعاني من الاحتلال، واقع تسيطر فيه العادات والتقاليد، ضمنها يكون القتل على خلفية "شرف العائلة"، وضمنها يكون تزويج الفتيات غصباً. فجعل جميل يتعامل مع كافّة هذه الموضوعات بناءً على فهم الأخير لما هو حضاري.

قبل أن نخطو خطوتنا التالية، من الضروري التأكيد على أنّ هذه الحركة التاريخية، التي تستقي في حاضرها من ماضيها، لا تحدث بمعزل عن الشروط التاريخية الخاصّة بحاضر الكاتب، أيّ الخاصّة بالقرن العشرين في حالة جبرا وأمادو. لذلك، فإنّ استحضار أمادو، الذي عاش في القرن العشرين، للشخصية المركزية الإغريقية لا يخرج عن تحوّلات الشخصية المركزية من إلهة–إنسان إلى إنسان ليس أرضياً تماماً إلى إنسان تامّ في أرضيته. أيّ، وبكلمات أخرى، بالرغم من شبه بيدرو بأخيليس، إلّا أنّه ما يزال شخصية مركزية ذات طبيعة فردانية، تعيش طرق معيشة فردانية، تحمل همّاً قد يبدو فردياً، ولكنّه في حقيقة الأمر يعكس حالة و/أو همّاً جمعياً، اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً.

لقد خلق كلّ من جبرا وأمادو هذه الشخصية المركزية، ذات الطبيعة الفردانية التي تحمل همّاً فردياً يعكس همّاً جمعياً، كلٌّ منهما وحسب الشروط التاريخية التي عاشها؛ السياسية والاجتماعية، وكلٌّ منهما وحسب ما أراد قوله والموقف الذي أراد التعبير عنه من خلال رواياته في الشروط التاريخية التي عاشها. فجبرا، الذي عاش أثر الاحتلال والنكبة والنكسة وما ترتبّ عليها من شتات واغتراب، لم يجعل من شخوصه المركزية شخوصاً ثورية تعمل على مواجهة وتغيير المنظومات القائمة، سواء الاجتماعية أو السياسية. بل جعل منها شخوصاً مُهادنة، إمّا أنّها ضعيفة وغير قادرة على الوقوف في وجه النظام، مثل عصام وأمين، وإمّا أنّها قوية وقد تكون قادرة على مواجهة النظام، ولكنّها تعمل على تكريسه، مثل جميل. كذلك أمادو، الذي عاش منفياً حيناً، وحيناً

تحت حكم دكتاتوري، خلق شخوصاً مركزية غير ثورية، تجد طريقها ضمن النظام فتعيش فيه سعيدة، باستثناء بيدرو، الذي حاول الثورة على المنظومة فسُجن، ثمّ مات.

وعليه، فإنّ المقارنة بين شخوص أمادو وجبرا المركزية، أخذاً بعين الاعتبار أسس المدرسة الروسية وتأكيدها على ضرورة ربط تطوّر الآداب بتطوّر سياقها التاريخي والاجتماعي، تجعلنا نقول أنّهما تأثّرا بالشروط التاريخية لبلديْهما بشكل متشابه؛ كلاهما خلقا شخوص مركزية من ذات النوع في علاقتها مع محيطها وطريقة تعاملها معه.

من الممكن لقائل أن يقول بأنّ مثل هذا الاستنتاج قد لا يكون دقيقاً وقد لا يكون ممثّلاً لما أنتج جبرا وأمادو من روايات، ذلك أنّه مبنيّ على تحليل ثلاثة روايات فقط لكلّ منهما. وفي هذا نجيب أنّنا قمنا باختيار الأعمال الثلاثة لكلّ منهما اختياراً عشوائياً، وانطبق هذا الاستنتاج على الروايات الثلاثة المختارة لكلّ روائي. وبناءً عليه نفترض أنّه إذا ما قام أحد بفحص عيّنات أخرى للروائيّيْن، لن تخرج استنتاجاته عمّا توصّلنا إليه؛ شخوص مركزية مُهادنة، وسيطرة للنظام.

مصادر ومراجع

باللغة الإنجليزية

Amado, Jorge. *Dona Floe e seus Dois Maridos.* São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Amado, Jorge. *Tenda dos Milagres*. São Paulo: Grapiúna Produções Artísticas Ltda., 2008.

Amado, Jorge. *Tereza Batista Cansada de Guerra.* São Paulo: Grapiúna Produções Artísticas Ltda., 2008.

Aristotle. *Poetics*, edited by Samuel Butcher. London: Macmillan, 1922.

Barthes, Roland. *Image Music Text.* London: Fontana Press, 1977.

Bassnett, Susan. *Comparative Literature: A Critical Introduction.* Oxford: Blackwell, 1993.

Bush, Douglas. *The Renaissance and English Humanism.* Toronto: University of Toronto, 1962.

Cantor, Paul. *Shakespeare: Hamlet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Cao, Shunqing. *The Variation Theory of Comparative Literature*. New York: Springer, 2013.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse.* London: Cornell University Press, 1978.

De Almeida, Marco and others. “Leisure in Brazil: The Transformations during the Military Period (1964-1984)”, *Rev Bras Educ Fís Esporte* 27, no. 1 (2013): 101-15.

Duarte, Eduardo. “Jorge Amado: Exile and Literature”. *Comparative Literature Studies* 49, no. 3 (2012): 382 – 394.

Echevarría, Roberto and Enrique Pupo-Walker. “Introduction.” In *The Cambridge History of Latin American Literature volume 3*, edited by Roberto Echevarría and Enrique Pupo-Walker, 1 – 10. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Edwards, Philip. “Introduction.” In *Hamlet Prince of Denmark*, edited by Philip Edwards, 1 – 82. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Fleischmann, Ruth. *A Survey of English Literature in its Historical Context*. Koblenz and Landau: University of Koblenz-Landau, 2013.

Fleischmann, Ruth. *A Survey of English Literature in its Historical Context*. Koblenz and Landau: University of Koblenz-Landau, 2013.

Gibbon, Edward. *The Decline and Fall of the Roman Empire.* Washington DC: The Library of Congress, 1845.

Gledson, John. “Brazilian Prose from 1940 to 1980”. In *The Cambridge History of Latin American Literature volume 3*, edited by Roberto Echevarría and

Enrique Pupo-Walker, 189 – 206. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Goldsmith, Margret. “The Christian Theme of Beowulf,” *Medium Aevum* 29, no. 2 (1960): 81-101.

Green, James. “Clerics, Exiles, and Academics: Opposition to the BrdZian Military Dictatorship in the United States, 1969-1974”, *Latin American Politics and Society* 45, no. 1 (2003): 87 – 117.

Hasan, Mariwan. "The Eighteenth Century and the Rise of the English Novel,” *International Journal of Literature and Arts* 3, no. 2 (2015): 18 – 21.

Hattaway, Michael. “Introduction.” In *A Companion to English Renaissance Literature and Culture*, edited by Michael Hattaway. Oxford: Blackwell Publishers, 2000.

Heaney, Seamus (translator). *Beowulf.* New York: W. W. Norton & Company, 2000.

Hernández-Guerra, Conchi. “Nature As a Christian and Pagan Symbol In Old English Poetry.” *International Journal of Language and Linguistics* 2, no. 4 (2015): 113 – 121.

Hill, Thomas. "The Christian Language and Theme of *Beowulf*." In *Beowulf: A Verse Translation: A Norton Critical Edition*, edited by Daniel Donoghue, 197-211. New York: W.W. Norton and Company, 2002.

Hunt, Jocelyn. *The Renaissance: Questions and Analysis in History.* New York: Routledge, 2005.

Hunt, Marvin. *Looking for Hamlet*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.

Jacobus, Lee A. "Medieval Drama." In *The Compact Bedford Introduction to Drama*, edited by Lee A. Jacobus, 143 – 158. Boston and New York: Bedford/St. Martin, 2005.

Jiewen, DI. "Evolution and Schools of Comparative Literature Theories." *Studies in Literature and Language* 14, no. 2 (2017): 30-33.

Kenney, Edward. "Books and Readers in the Roman World." In *The Cambridge History of Classical Literature*, edited by Edward Kenny and Wendell Clausen, 3 – 32. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Levine, Robert. *Father of the Poor? Vargas and His Era.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Lowe, Elizabeth. "Jorge Amado and the Internationalization of Brazilian Literature." *Cadernos de Tradução*, no. 31 (2013): 119 – 140.

Lukes, Steven. "The Meanings of Individualism." *Journal of the History of Ideas* 32, no. 1 (1971): 45 – 66.

Manuwald, Gesine. “History and Philosophy in Roman Republican Drama and Beyond.” In *Roman Drama and its Contexts*, edited by Stavros Frangoulidis and others, 331 – 344. Berlin: De Gruyter, 2016.

Nilsson, Martin. *A History of Greek Religion*. Oxford: Clarendon Press, 1949.

Parrinder, Patrick. *Nation and Novel: The English Novel from its Origins to the Present Day.* Oxford: Oxford University Press, 2006.

Richardson, Christine and Jackie Johnston. *Medieval Drama.* New York: St. Martin's Press, 1991.

Roett, Riordan. *Brazil: Politics in a Patrimonial Society.* Westport, Connecticut and London: Praeger, 1999.

Roque, Antonio. “Towards a Computational Approach to Literary Text Analysis.” *Workshop on Computational Linguistics for Literature* (June 2012): 97 – 104.

Shakespeare, William. *The Tragedy of Hamlet*, edited by Edward Dowden. London: Methuen and Co., 1899.

Siqueira, Gustavo and others. “"The Constitutionalists." in the Brazilian Estado Novo: Notes on the Right to Strike.” *Revista da Academia Brasileira de Direito Constituciona* 8, no. 14 (2016): 12-32.

Skidmore, Thomas. *The Politics of Military Rule in Brazil, 1964 – 85*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

Spacks, Patricia. *Novel Beginnings experiments in eighteenth-century English fiction.* London: Yale University Press, 2006.

Stagman, Myron. *The Mystery of Hamlet: A Solution*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010.

Wellek, Rene. *Concepts of Criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963.

Wellek, Rene. *Theory of Literature.* New York: Harcourt, Brace and Company, 1948.

Wells, Robin. *Shakespeare's Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

Wolfe, Joel. "The Faustian Bargain Not Made: Getúlio Vargas and Brazil's Industrial Workers, 1930-1945." *Luso-Brazilian Review* 31, no. 2 (1994): 77-95.

Yilmaz, Tuncer. "Representation of the Gods in the Iliad by Homer: A Brief Analysis." *Journal of Süleyman Demirel University Institute of Social Sciences* 1, no. 15 (2012): 2.

باللغة العربية

إبراهيم جبرا، جبرا. **السفينة**. بيروت: دار الآداب للنشر والتوزيع، 2008.

إبراهيم جبرا، جبرا. **صراخ في ليل طويل**. بيروت: دار الآداب، 2003.

إبراهيم جبرا، جبرا. **صيّادون في شارع ضيّق**. بيروت: دار الآداب، 2003.

ابن منظور. **لسان العرب**. القاهرة: دار المعارف. غير مؤرّخ.

أبو الشباب، واصف. **صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة من سنة 1948 إلى سنة 1973.** بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1977.

أبو مطر، أحمد. **الرواية في الأدب الفلسطيني (1950 – 1975).** بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980.

أبو ندا، أشرف. "الهوية الفلسطينية المتخيلة: بين التطور والتأزم". **مجلة المستقبل العربي،** عدد 423 (2014): 81 – 97.

أحمد عتمان، **الأدب الإغريقي: تراثاً إنسانياً وعالمياً.** القاهرة: (دار النشر غير مذكورة)، 2001.

أيوب، ضياء. "اللاجئون الفلسطينيون في سورية". **حق العودة،** عدد 47 (2012): 14 – 15.

باجو، دانييل. **الأدب العام والمقارن.** دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، 1997.

باسنيت، سوزان. **الأدب المقارن: مقدمة نقدية.** القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

بعلي، حفناوي. **مدخل في نظرية النقد الثقافي المقارن.** بيروت: الدار العربية للعلوم – ناشرون، 2007.

بلعفير، محمد. "البنيوية (النشأة والمفهوم) (عرض ونقد)". **مجلة الأندلس للعلوم الإنسانية والاجتماعية** 16، عدد 15 (2017): 227 – 262.

حبيبي، إميل. **الأعمال الأدبية الكاملة: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل.** الناصرة: سلام إميل حبيبي (الناشر)، 1997.

الحويري، محمود. **رؤية في سقوط الإمبراطورية الرومانية.** القاهرة: دار المعارف، 1995.

الخطيب، حسام. **آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً.** بيروت: دار الفكر، 1999.

الغذامي، عبد الله. **النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية.** الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2005.

دحبور، أحمد. "مرايا جبرا إبراهيم جبرا عند سمير فوزي الحاج". **الحياة الجديدة،** عدد 6144 (2012): 14.

درويش، أحمد. **نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي**. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2002.

شتاينر، بيتر. "المدرسة الشكلانية الروسية". في **من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية**، تحرير رامان سلدن. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2006.

ضاهر، جمال وعبد الكريم البرغوثي. "الإنتاج الأدبي والفنّي: تجلّيات الثقافة الفلسطينية في ضوء تحوّلات الهوية الوطنية". في **تحوّلات المجتمع الفلسطيني منذ سنة 1948: جدلية الفقدان وتحديات البقاء**، تحرير مجدي المالكي وحسن لدادوة، 419 – 514. رام الله: مؤسسة الدراسات الفلسطينية، 2018.

ضاهر، جمال. "في تمثلات الهوية الفلسطينية". في **الشباب الفلسطيني: دراسات عن الهوية والمكان والمشاركة المجتمعية**، تحرير جميل هلال، 67 – 81. بيرزيت: جامعة بيرزيت، 2017.

القلقيلي، عبد الفتاح. "الحقوق الإنسانية للاجئين الفلسطينيين في الدول المضيفة". **حق العودة**، عدد 47 (2012): 6 – 8.

محمد، صلاح الأمين. "البرابرة الجرمان ودورهم في سقوط الإمبراطورية الرومانية في الغرب عام 476"، **مجلة العلوم والدراسات الإنسانية** 2، عدد 1، (2014): 148 – 172.

مناصرة، عز الدين. **النقد الثقافي المقارن: منظور جدلي تفكيكي**. عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2005.

منظم، هادي وريحانة منصوري. "الأدب المقارن: مدارسه ومجالات البحث فيه"، **التراث الأدبي** 2، عدد 8 (1969): 125 – 141.

هوميروس، **الإلياذة**. القاهرة: دار التنوير للطباعة والنشر، 2014.

واط، إيان. **نشوء الرواية**. القاهرة: دار شرقيات للنشر والتوزيع، 1997.

يحيى، جلال. **تاريخ أوروبا في العصور الحديثة**. الاسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981.