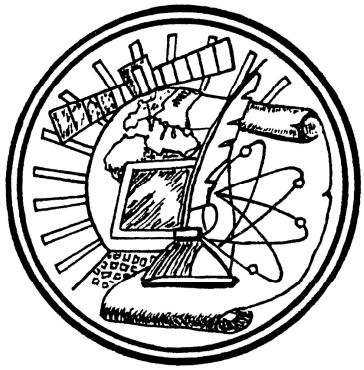

دراسات ثقافية بينية مقارنة

إيرل ماينير Earl Miner* . ترجمة: عبد القادر بوزيده

جدّة الدراسات الثقافية البينيّة حقّا

إلى فترة غير بعيدة، كانت الدراسات المقارنة تتم داخل الثقافة الواحدة intraculturelle، سواء على المستوى التطبيقي أم النظري؛ والثقافة المقصودة ضمنيا ليست بالفعل سوى تلك الثقافة التي تشترك فيها أوروبا وأمريكا الشمالية. قد تتناول الدراسات الموضوعاتية موضوعة الحرب، فتقارن بين تولستوي وستاندال، ولكنها لا تذكر البتّة "قصة هايك" ولا "رواية الممالك الثلاث". ويمكن للدراسات حول الحركات الأدبية أن تطال ألمانيا وإنجلترا وفرنسا، ولكنها لن تخرج من هذه الحدود المرسومة. وكالعادة، يتم اللجوء إلى النظرية لتبرير الممارسة. وهكذا تُرفض الدراسات المقارنة بين ثقافات لم تقم بينها علاقات تبادل فكري أو لا توجد بينها تقاليد مشتركة، بحجة الانطباعية أو بحجة افتقادها لثقل ثقافي. وفي فترة غير بعيدة كانت الدراسات الثقافية البينية interculturelles الكبيرة المسموح بها تشترط وجود اتصال مباشر؛ وحتى الاهتمام الذي أبداه كل من "جوته" و"مونتسكيو" بما يوجد في الشرق لم يدرس إلاّ لماما. وقد صادف أن وُجدت دراسات أو، على الأقل، شيء من الاهتمام بانجذاب كلّ من "تورو" Thoreau و"إمرسن" Emerson للهند، وانجذاب العديد من الشعراء والمسرحيين الأوروبيين لليابان و الصين. و لكن هذه الدراسات لم تلق إلاّ الإهمال، إذ نُظر إليها على أنها نوع من النزعة "الإكسوتية" Exotisme ** التي يمكن أن تُعجب بعض الأشخاص، لكنها لا تنتمي إلى "الأرتودوكسية" التي تهتم بالأمور الجادة: أي أوروبا وأمريكا الشمالية.

هذا الموقف هو بقيّة من بقايا الإمبريالية الأوروبية، بقية عصر كانت فيه أغلب البلدان من غير أوروبا وأمريكا واقعة تحت الهيمنة الأوروبية. وقد بلغت هذه الإمبريالية حدّا جعل حتى أكبر إمبراطورية تقليدية، وهي

إنجلترا، لم تول إلى الآن إلاّ قليلا من الاهتمام حتى بدراسة الأدب المقارن الأوروبي. لكن أحداثا قريبة العهد قلبت هذه الوضعية؛ فقد خسرت أوروبا القسم الأكبر من إمبراطوريتها و تناقص تأثيرها. وقد استطاعت اليابان الصغيرة الحجم أن تخوض حربا مدمّرة ثم تنهض، مثل طائر الفينيق، وتُبعث مُجدّدا من أكوام الرماد التي تركتها المقنبلات الأمريكية وتصبح القوة التجارية الأكثر توسعا في نهاية القرن العشرين. [...] ولكن تصاعد قوّة اليابان وشهرتها التجارية أدّى إلى اكتشاف تقليد أدبي هام عندها، أكثر امتدادا في الزمن من نظائرها الأوروبية ويختلف عنها إلى درجة كبيرة. وجاءت الثورة الصينية فوضعت حدا لأي سيطرة أجنبية على الأرض الصينية، وفي حدود ما توفر من معلومات حول سير الأحداث، نشأت رغبة في معرفة وفهم هذا الجزء الهام من سكان العالم. واكتشفنا أن الأدب الصيني هو أقدم أدب في العالم استمر دون انقطاع؛ وفي مجرى السنوات الأخيرة، أصبح من البديهي أنّه لا بد من إضافة النثر السردي والدرامي إلى المدونة الشعرية الغنائية أساسا التي سبق الاعتراف بها. لكن الهند لم تعرف المصير "السعيد" نفسه، إذ لم يكن لها، مثل اليابان، "حظّ" الدخول في حرب مع أمريكا وأغلب دول أوروبا، ولا عرفت، مثل الصين، ثورة قلبت أوضاعها. علاوة على ذلك، فإن الهند ليست مهد عديد اللغات فحسب، بل هي أيضا مكان تصادمها. وهو ما جعل معرفتنا بالأدب الهندي يكاد يكون مقصورا على بعض القصائد الطويلة فقط، وعلى كونها أقدم نصوص أدبية عرفها العالم. أمّا البلاد الإسلامية وإفريقيا وأمريكا الجنوبية ، فقد بدت على العموم متنوعة جدا وبعيدة جدا فكريا لكي يحسب لها حساب.

إن وصف هذه المسائل على هذا النحو يعني جعل الأدب موضوعا تحكمه القوى الاجتماعية والاقتصادية، في حين أنّ الأدب، مثل أيّ شكل من أشكال الفكر، يمتلك طاقة خاصة. فعندما كتب "هنري ديفيد تورو" المقطع التالي، لم تكن الإمبراطورية ولا التجارة هي التي تهمّه في المقام الأول:

« في الفجر، أغطس عقلي في فلسفة " بهاغات- غيتا" الرائعة المتعلقة بنشأة الكون التي مرّ دهر على سنوات تكوينها الإلهي، وإن نحن قارنّا بينها و بين عالمنا الحديث وأدبه، فسيبدوان بالقياس إليها ضئيلين ولا قيمة لهما ... أضع كتابي وأقصد بئري بحثا عن الماء، وها هو خادم "براهمان"، كاهن "براهما" و "فيشنو" و"اندرا"، يجلس دوما في المعبد على ضفاف "الغانج" يقرأ "الفيدا" أو يحيا تحت شجرة، بجانبه قطعة خبز وإبريق ماء. ألتقي بخادمه وقد جاء ليجلب الماء لمعلّمه فيصطدم إناءانا في البئر نفسها. و يختلط ماء "ولدن" الصافي بماء "الغانج" المقدّس. »

هذا المقطع مشهور دون شك، و لكن ما هو الأثر الذي أحدثه في دراسات الأدب المقارن؟

مثل "تورو" كان "وليام بوتلير ييتس" William Butler Yeats واقعا تحت تأثير شغف أدبي يستوعب اهتماماته الاجتماعية و الفلسفية و ليس العكس:

« لقد أصبحت أوروبا عجوزا، فقد عرفت الكثير من الفنون وعرفت ثمرة كل زهرة وعرفت ما تنبته هذه الثمرة، ولقد حان الوقت الآن لنقلّد الشرق و نحيا بحكمة.

إن الأشخاص الذين ابتكروا هذا التقليد (في بداية ظهور مسرح "النو" ذكر مسافر الأماكن التي زارها وهو في طريقه إلى المكان الذي يقع فيه الحدث) كانوا أقرب إلينا من الرومان أو الإغريق وهو على شاكلتنا أكثر حتى من شكسبير وكورناي. كانت انفعالاتهم دائما متحفظة وموحية، ومرتبطة دوما بصورة أو قصيدة.»

ومثل "باوند" Pound الذي عرّفه بمسرح "النو"، اكتشف فيه "بيتس" « رؤية موحدة» تقدّم، دفعة واحدة، حلاّ للمشاكل التقنية التي يعرفها الأدب والتمزّق المتزايد الذي تعاني منه الحساسية الأوروبية. يمكن أن نقبل بكون "تورو" أو "بيتس" كانا متحمّسين أكثر ممّا كانا مطّلعين، ويمكن أن نتصور أنّ اشتهار "الهايكو" في فرنسا في نهاية الحرب العالمية الأولى كان شيئا جديدا، بالنسبة لتلك الفترة، وإلاّ ما كان يمكن لفرنسا أن تكون فرنسا [...]. وتوجد ظواهر شبيهة في مرحلة لاحقة أو في بلدان غير غربية. لكن ما لا نملكه هو دراسات في الأدب الغربي تتصف بالحصافة و الأناقة نفسها التي تتصف بها أفضل الدراسات، مثلا في الأدب الصيني [...] وفي غياب هذه الدراسات، المقارنية أساسا، تطرح بلا شك المسألة المهمّة، مسألة التأثير التي لا تتناول حقا إلاّ القرن المنصرم في مجال الدراسات الثقافية البينية.

ما هو ضروري للثقافات البينية:

توفّر نظرية أفضل للعلاقات الثقافية الداخلية شرط لا تقوم الدراسات الثقافيةالبينية من دونه .

لا يمكن أن نتجاهل الحقيقة التالية: وهي أن تحديد الأدب المقارن نفسه يبدو، بصورة أو أخرى، أنه تحديد أوروبي بالنسبة لأغلبنا. ألم نسمع كلاما عن الأدب المقارَن Littérature comparée والعلم المقارِن للأدب Die Vergleichende Literaturwissenschaft والأدب المقَارِن Comparative literature ؟ لكن هل سمعنا من يتحدّث عن "الهيكاكو بونـــڤاكو" hikaku bungaku أو عن "البيجياو وينكسو" bijiao wenxue ؟ إن السحر الذي تفعله فينا كلماتنا هو من القوة بحيث أن التعابير الغربية المألوفة تبدو كأنها تُعيّن الآداب الغربية، والآداب الغربية وحدها. في الوقت الحاضر لم يندثر هذا الموقف، ولكنه سيندثر عن قريب.

إن أهمية الدراسات الثقافية البينية ستظل قوية في آسيا كما في أوروبا. وهناك الشيء الكثير الذي يجب فعله بخصوص مسألة تأثير ثقافة واحدة في عصر سابق على عصرنا. إن ما يدين به "هوراس" Horace في قصائده الغنائية للشعراء الغنائيين الإغريق هي مسألة معروفة عند دارسي الأدب الكلاسيكي، لكن الدراسات المقارنة لهذه العلاقة لا زالت محدودة: ما هو مبدأ المقارنة؟ عندما نقارن الاهتمام الذي أولاه العصر الرومانتيكي الأوروبي للأدب الإغريقي سندرك أنه من الصعب، عمليا، معرفة ما إذا كانت مقارناتنا لمثل هذه الوقائع هي من قبيل الدراسات الثقافية الداخلية أو الدراسات الثقافية البينية. وباختصار، فإنه لا توجد حدود نهائية بين الاثنين، بل يتعلق الأمر، كما هو الحال في أغلب الأحيان، بخصوص المسائل الثقافية، بتدرّجات ذات لوينات رقيقة ،التمييزات بينها تمييزات اعتباطية و إيديولوجية.

لكن توجد، رغم ذلك، بعض الاختلافات بين الأدب المقارن الثقافي البيني و سلفه الأكثر مألوفية لنا. في المقام الأول ، فإن اللغات الضرورية ليست من أسرة واحدة. ثم إن مسألة التأثير ليست موضع نقاش إلاّ بخصوص العصر الحديث. وينجم عن هذا أن الاستعداد للدراسة المقارنة الثقافية البينية يختلف عن ذلك الذي يناسب مقابلتها، أي الدراسة المقارِنة الثقافية الداخلية؛ وتكون بعض الموضوعات (مثل التأثير) ممنوعة لإحداها ومقبولة للأخرى. ومن جهة أخرى فإن الدراسات الثقافية البينية تثير بعض القضايا اللصيقة بأي دراسة مقارنة بطريقة جديدة كلّ الجدّة أو بصورة حادة على أقل تقدير، بحيث أنها تجدّدها إذ هي تقلب الاختصاص رأسا على عقب. [...]

ما إن نُخرج مفهوم التأثير من السياق الأوروبي – الأمريكي إلاّ ويفقد تلك البساطة التي كان يبدو عليها في نظر الأغلبية. "الأغلبية"، لكن الأمر لم يكن يُنظر إليه على هذا النحو من قبل "ديونيز ديوريشين" Dionyz Ďurišin * الذي بيّن أنّ ما يسمى عموما "التأثير" يوحي بأن "أ" يرسل شيئا إلى "ب" ، بينما يكون من الأصح أن نتكلم عن الاستقبال، أي "ب" يختار شيئا مصدره "أ" (ديوريشين 1974). وإن الاستقبال الذي خُصّ بـــه أدب آسيا من قبل كتاب الغرب الحديث (عوض الحديث عن تأثرهم يه) إنما يتعلق كما يظهر ببعض أنماط القصائد والأعمال الدرامية، لا بالأنماط السردية (لكن العكس هو الصحيح في الجانب المقابل) . ويمكن أن نتصور بسهولة أنّ الدقة التي تميّز النثر المتوازي الصيني "البيين ون" (Pien_Wen) أو النثر المقفى: "فو" (Fu) يتطلب معرفة بالصينية لا يتوفر عليها الكتّاب الغربيون. لكن لماذا إعـــطاء هـــذه الأهمية كلّها لما يّسمّيه الفرنسيون "الهايكاي" (HaiKai) و ما سمّاه التصويريّون "الهوكو" (Hokku) وما أُطلِـــق عليه، فيما بعد، تسمية "الهايكو" (Haiku) عوض القصائد الأطول التي عُرفت في البلاط الياباني؟ أو، بما أن الغربيين لم يولوا عناية كبيرة للأعمال الآسيوية من نوع النثر السردي، لماذا استقبل كتّاب شرق آسيا بحماس كبير النثر السردي دون غيره من بين الأعمال الغربية ؟ توجد في الحقيقة أسباب حتى إن عجزت تفسيراتنا عن كشفها.

الهيمنة تؤثر في العلاقات الثقافية البينية لكنها لا تفسرها

إذا أخذنا بعين الاعتبار كرونولوجيا الاستقبال و الظروف التي تمّ فيها، فإننا نلاحظ أنه ليس من الضروري استبعاد مفهوم التأثير الذي يمكن أن يفيد، إذا أُعيد تحديده. عندما تمتلك أمّة أو ثقافة سلطةً وبعض الشهرة الثقافية، فإنّ كتاب أمم وثقافات أخرى يكونون مستعدين للاستقبال. وإن ما يجر أو يفرض الاستقبال يمكن أن نطلق عليه تسمية "التأثير". لقد أخذ الكتاب الكوريون واليابانيون من الصين التي أثرت فيهم، حتى إن لم تكن الصين تأخذ شيئا من كوريا و لا من اليابان ، إلا عندما يكون الإنتاج موضوعا باللغة الصينية. ولكن الصين قد أخذت من الهند، إضافة إلى البوذية، بعض العناصر التخييلية مثل تلك التي تمثلها بعض الأعمال "السوترا" (Sutra) . ولم "تأخذ" الهند من الصين ولكنها أثّرت فيها. وقد انتشرت الواقعية الاشتراكية إلى هذا الحد أو ذاك في أوروبا الشرقية والصين، وانتشرت الثقافة الشعبية الأمريكية في العالم. بخصوص هاتين الظاهرتين المعاصرتين،

تتضمن الهيمنة شيئا من التأثير، المباشر أو غير المباشر. ولا شك أن الصين هي البلد الذي مارس طويلا هيمنة وقع تقبلها بكثير من الرضا. و يروي كاتب صيني أنه، رغم كونه قد طاف أرجاء العالم (...) إلاّ أن هناك ثلاثة أو أربعة أمكنة لم تطأها رجله، و هذه الأمكنة توجد، كما بالمصادفة، على أطراف كبريات محاور الطرق الصينية [...]. وقد لاحظ الكثيرون ذلك الاحتقار الذي أبداه الإغريق تجاه أولئك الذين كانوا برابرة لا لشيء إلاّ لأنّ كل ما يمكنهم قوله يشبه صوت "البربار" barbar (الأجنبي). ويوجد عند الصينيين أربع كلمات لتسمية البرابرة، وكانوا يطابقون بينهم وبين النقاط الأساسية الأربع، الشرق والغرب والجنوب والشمال، وهذا تبعا للترتيب الذي يعطى لها في شرق آسيا. وهناك أخيرا فرنسا العذبة ... ورغم أنها لم تكن قوّة امبريالية عديمة الأهمية وقتها، إلاّ أنها حدّدت لنفسها مهمّة – تعكسها لغتها – تتمثل في أن تكون المؤتمنة على الحضارة لبقية العالم. وقد كان هذا التأثير لافتا خاصة وأنه، لمدة طويلة، لم يستند إلى سلطة السياسة Matchpolitik . وقد كان النبلاء الروس يفتخرون بإتقانهم الفرنسية لا لغتهم الروسية، كما أنّ الدعوة التي وجّهها فريدريك الأكبر للألمان ليكتبوا بلغتهم كانت مكتوبة بالفرنسية. وبالنسبة للفرنسيين لم يكن فنّ الأكل ولا الخمر ولا الحب ولا المال ولا فرنسا ولا الحضارة يمكن أن تكون موضع تندّر. هذا الادّعاء أثّر وأدّى إلى أن تقبل به أغلب القارات.

يمكن أن يكون استقبال من دون تأثير، وتأثير من دون استقبال. كان ريشار شروان Richard E.Sherwin إسرائيليا ويكتب بالانجليزية. وعند قراءته لبعض القصائد المترجمة من اليابانية، استعار (استقبل) من هذا الشعر عناصر هامة ليوظفها في فنّه؛ ولكن من الصعب جدا أن نتكلم عن تأثير ياباني في أعماله، إلاّ إذا اعتبرنا ذلك الرواج الحالي لما يأتي من اليابان. وإن أبسط تفسير وأكثره إقناعا هو الاستقبال. من جهة أخرى، يمكن أن توجد قوى كبرى ترغب في أن تكون إيديولوجيتها موضع تقدير وأن يُعترف بقيمتها. لكنّ الواقعية الاشتراكية، رغم ما فعله الاتحاد السوفييتي، أصبح يُتخلى عنها في أوّل فرصة سانحة وأينما كان ذلك ممكنا. ومهما فعلت الولايات المتحدة، فإن ثقافتها الجادة تُتجاهل لصالح ثقافتها الترفيهية. وطيلة ذلك الوقت، ظلت اللغة الفرنسية هي اللغة الرسمية للرابطة الدولية للأدب المقارن، رغم أن الانجليزية، كما يظهر، قد أصبحت الأكثر أهمية والأكثر مألوفية لدى الأجانب.

تسمح لنا الدراسات الثقافية البينية المقارنة أيضا بتوفير سياق أفضل لبعض الأفكار الرائجة، مثل "هاجس التأثير". إن شبكة التحليل النفسي هي واحدة من تلك المنتوجات الثقافية التي يصعب تصديرها، مثل الفكرة الصينية التي ترى أن الصور يحب أن ترفق بأشعار. وفي آسيا الشرقية، كما في بلاد الإسلام، وإن لأسباب أخرى، يوجد ما يمكن أن نسميه بالهاجس المتمثّل في الخوف من عدم التأثر، سواء بالأسلاف أو بالقرآن. وكان الصينيون يعتبرون أن الشعر الحقيقي، والفن الحقيقي، يتطلب وجود لغة مسبقة، أي ليس معجما وقائمة أسماء فحسب، بل معيارا متفقا عليه يجب تجسيده في عمل جديد يسمح باختباره من جديد وإلى الأبد. وقد اعتبرت المختارات المَلكيّة من الأشعار اليابانية هي لغة الشعر الحقيقي من قِبل أجيال من الكتّاب اللاحقين. [...]

يشكل "هاجس التأثير" هذا، الذي يبدو أنه ظاهرة عالمية، موضع تنافس بين متعاصرين. لقد تمّ الإحساس بـــ "وقع الماضي" منذ الرومنتيكيين الغربيين، ولكن ناقدا من عصرهم و هو "هازلت" Hazlitt، لاحظ أنّه زار أكثر من مرّة الشعراء المعاصرين ليعرف ما يمكن قوله بخصوص من سبقوهم، لكن دون جدوى: «لا أستطيع أن أقول بأني قد تعلّمت الشيء الكثير من هؤلاء المرشدين في مجال الحرفة عن "شكسبير" أو "ملتون"، "سبنسر" أو "تشوسر" لأنهم لم يكونوا يحدّثوني كثيرا عنهم؛ كان حديثهم يدور خاصة حول أنفسهم وحول أشباههم (هازلت 1914) » . إن النموذج الفرويدي لا ينطبق على هذه الحالة، بل الذي ينطبق عليها هو نموذج الصراع بين الأبناء و البنات.

والرغبة في الجديد هي أيضا ظاهرة عالمية بالدرجة نفسها؛ الرغبة في الجديد أو ما يبدو هكذا. ذلك أنه يتكشّف أغلب الأحيان باعتباره تقليدا من تقاليد أخرى. وإن إحدى الوسائل الأساسية للتجديد، في آسيا الشرقية، يتمثل في ادّعاء العودة إلى الأسس، كما كان يفعل ذلك المصلحون البروتستان. وهكذا، فقد أدخل "يان يو" Yan Yu وآخرون تغييرات أسلوبية بممارسة ما كانوا يسمّونه الكتابة القديمة gurwen . وبالمقابل، فإن التجديدات التي استقبلت استقبالا حارا في الفترة الأخيرة في الغرب هي من قبيل المألوف الذي قدّم في ثوب جديد. هذه هي العوامل التي تحدد طبيعة التأثير والاستقبال: العمليات الأساسية التي تجري في دماغنا، وبعض الاختلافات الثقافية وواقع السلطة والشهرة. إن الشهادات الثقافية البينية لا تلقي الضوء على هذه الوقائع بصورة أفضل فحسب، بل إنها تمنعنا من الظن بأن الاتجاهات الحاصلة عن طريق الصدفة في ثقافتنا هي اتجاهات كونية.

الأجناس: حجر الزاوية للخصوصيات الثقافية

إن الدراسات الثقافية البينية تلقي الضوء أيضا [...] على الصعوبات التي تنطوي عليها مصطلحاتنا بخصوص مسائل متنوعة مثل القوانين (Canons) والتحقيب والأجناس الأدبية. ونظرا لكونها مواضيع معقّدة، فإننا سنكتفي بالحديث هنا عن الأخير (الأجناس الأدبية) باعتباره نموذجا تمثيليا يعطي فكرة عن المشاكل الكثيرة الأخرى، ويهيئ للنقاش الذي سيَلي. إن قضايا الأجناس الأدبية تسترعي اهتمامنا في الدراسات الثقافية البينية لأن الكلمات يجب أن تُستخدم بحيث تستبعد الافتراضات المزعجة. فكثيرا ما تطلق الكلمة نفسها على ممارسات أدبية مختلفة، حتى داخل الثقافة نفسها.. وهكذا تطلق الكلمة Roman في الألمانية والفرنسية على ما يسمّى في الإنجليزية Novel ، وهي الكلمة المشتقة من الإيطالية [...]. ولا أحد يفكر في وجود علاقات بين الرواية (Roman) الفرنسية الحديثة والقصائد القروسطيّة التي توضع كلمة roman في عنوانها، كما أن روايات (Novels) "هنري جيمس" لا تشبه الـــ novelle التي كتبها "بوكاشيو" Boccace .

و تطلق على النثر السردي الياباني أسماء كثيرة، من بين أهمّها الـــ "مونوڤاتاري" monogatari، وهو ما يعني "من يروي أشياء" أو "رواية". وفي فترة قريبة، أُطلق على بعض الأقاصيص اسم "شوستسو" shōsetsu ،

وهو اقتباس ياباني لكلمة "هسياو-شاوو" hsiao-shao في النطق الصيني-الياباني. و يجسّد الـــ "كسياو-شيو" Xiao-shuo العديد من الروائع مثل: "الرحلة إلى الغرب" و"حلم الغرفة الحمراء (أو حكاية الحجر)" و"رواية الممالك الثلاث" الخ. تحتوي هذه الأعمال، في أحسن الأحوال، على عشرين فصلا. ويتمثل السبب في تسمية أعمال بهذا الحجم "أحاديث صغيرة" hsiao-shuo في الاعتراف البطيء للنقد بأهميتها. لقد حظيت الـــ "مونوڤـــاتاري" اليابانية، وهذا على الأقل منذ ظهور "حكاية ڤـــنجي" (الـــڤـــنجي مونوڤـــاتاري)، بقبول النقد و لم تعد تسمّى "ثرثرة" shōsetsu . وعلى العكس، فقد بدا أنّ هذا الاسم أنسب لوصف ذلك النوع من السرد النثري الذي ظهر في اليابان، في فترة لاحقة، ردّا على رواية القرن الـــ XIX الغربية. وقد حذا الصينيون حذو اليابانيين. وبسبب العادات والتداعيات، فإن النقاشات الدّائرة باللغة الإنجليزية تتحدث أغلب الأحيان عن "الرواية اليابانية الحديثة" أو "الرواية الكلاسيكية الصينية". في الحالة الأولى، لا توجد رواية كلاسيكية يابانية لأن الأسماء الأقدم مثل " مونوڤـــاتاري" قد صمدت. أما بخصوص الصين، فإن الكلمة يستعاد استعمالها من قِبل جامعيين غربيين يرتكزون إلى مفهوم حديث عن الرواية بصدد أعمال كتبت في استقلال تام عن الرواية الغربية. وباختصار، سواء تعلّق الأمر بـــ "رحلة إلى الغرب" (القرن XVII أم عمل "ناتسوم سوزيكي" Natsum Sōseki الموسوم بـــ: "أنا قط" (القرن X)، فإن هناك نزعة لإقحام بعض الأفكار المستخلصة من الرواية الغربية. و لكنّ الأمر لا يتطلب قدرا كبيرا من التجربة لكي نكتشف بأن الأمثلة المذكورة لا تتطابق أبدا مع الممارسات الخاصة بالرواية الغربية، كما أن هذه الأخيرة أيضا لا تُحاكي تلك. لهذا السبب، يميل العديد من المختصين في أدب آسيا الشرقية إلى استعمال كلمات اللغات المعنية. لذا نسمع من يتحدث عن الـــ "ڤـــونكي- مونوڤـــاتاري" gunki monogatari (مونوڤـــاتاري حول موضوعات عسكرية) أو عن الـــ "شوساتسو الياباني العصري" في نسخة مزدوجة.قد يبدو هذا كله خصومةحول الكلمات، لكن الرهانات تُعدّ هامة أغلب الأحيان. إن رائعة الأدب الياباني "حكاية ڤـــنجي" هي " مونوڤـــاتاري"، كما رأينا. هل يعني هذا أنه يجب أن تكون لآداب أخرى " مونوڤـــاتاريات" هي قممها الأدبية؟ هل يعني هذا أنه يوجد في الواقع مقابلات أصيلة للـــ " مونوڤـــاتاري" في أي أدب يمرّ بمرحلة ازدهار، أم أن ذلك لا يجب أن يكون؟ إن هذه الطريقة في طرح المسألة ليست طريقة كلاسيكية. وإن الأسماء الرائجة ترتدّ إلى "نزعة المركزية الأوروبية": لماذا لا توجد تراجيديات و ملاحم في الصين أو اليابان (مثلا)؟ هذا السؤال ينطوي طبعا على مسلّمات متخفية: وهي أنّ التراجيديا و الملحمة هما كيانان محدّدان بوضوح وأنهما ملكية غربية، أو أنّ الـــ" مونوڤـــاتاري" هو ماهيّة يابانية.

تنحدر كلمة "التراجيديا" ، لأسباب لا يفهمها أحد، من اليونانية "تيس" (bouc) و"غناء" (chant). وقليلا ما يشار إلى أن أرسطو كان يعترف بوجود تراجيديات تنتهي نهايات سعيدة، أو أن الثلاثية الوحيدة الموجودة، "الأورست" (l'Orestie) تنتهي نهاية حافلة. في القرون الوسطى، التي لم تعرف الدراما إلاّ في مرحلتها الأخيرة، كانت التراجيديا دائما عبارة عن قصة ضربةٍ من القدر [...] وكانت التراجيديا الإنجليزية تتقبل الكوميديا ومشاهد العنف على المسرح؛ أما التراجيديا الفرنسية فلم تكن تقبل ذلك. وكانت تراجيديا "سينيك" Sénèque ، قبل ذلك بفترة طويلة، تحتوي بكلّ تأكيد على مشاهد عنف، ولكنّها كانت مكتوبة بطريقة وكأن الهزل لا وجود له. فأين في

كل هذا حدود "التراجيديا"؟ ما هي السّلطة التي تُستحضَر؟ أهم الإغريق الذين يمكن أن تنتهي تراجيدياتهم نهايات سعيدة؟ يحكي راهب "تشوسر" تراجيديات كثيرة من تراجيديات "كازيبوس" Casibus ، ابتداء من الإنجيل. وفي نهاية "ترولوس وكرسّيدا" Troilus et Cressida ، يرمق "ترويلوس" الأرض من أعالي السماء و يسخر من غرور العالم. ويعلق راوي "تشوسر" التعليق التالي: "امض أيها الكتيّب الصغير، امض، صغيرة ،يا تراجيديّتي".

إذا كانت هذه تراجيديات و ليست ماهية التراجيديا، فإنه يصبح من الصعب جدا استبعاد العديد من الأمثلة غير الغربية، سواء تعلّق الأمر بأعمال درامية أم لا. وإنه لمن الصعب إجراء البرهنة نفسها بالقوة نفسها بخصوص أجناس غير غربية، موجهة لقراء لا يعرفونها. و لكن لا شيء يمنعنا من المحاولة. لنفرض أن مجموعة تقرّر بأنه لا يمكن أن توجد " مونوڤـاتاريات" غربية. ولكن ما هي "المونوڤـاتاريات" (وليس "المونوڤـاتاري") ؟ إن بعضها يحمل اسم "مونوڤـاتاري البلاط" (Ōchō monogatari) ومن بينها هناك الـ " مونوڤـاتاريات القديمة (mukashi monogatari) ، وهي أعمال ظهرت سابقة على "حكاية ڤـنجي". هناك أيضا الـ" مونوڤـاتاريات المحاكية" (giko monogatari) التي جاءت تالية لـ "حكاية ڤـنجي" واتخذتها نموذجا إلى حد ما. هناك تمييزات أخرى تأخذ بعين الاعتبار الطول: طويل، متوسط و قصير؛ بينما تأخذ أخرى بعين الاعتبار التميّز، مثل التنويعات العسكرية التي أشرنا إليها سابقا؛ ويمكن أن نضيف إليها الآن تلك التي تتمركز حول قصائد (utamonogatari) والحكايات التقليدية الأقصر، والحكايات المَثلية البوذية (Setsuwa التي ترافق عنوانها كلمة " مونوڤـاتاري") و تنويعات أخرى قصيرة من نوع المحاكاة الساخرة. وفي نهاية المطاف، فإن هناك الكثير من الأعمال اليابانية التي تحمل مرّة عنوان " مونوڤـاتاري" أو مذكرة (mikki) أو مجموعة شعرية (shū).

يمكن أن نستخلص من كل هذا مجموعة من الاستنتاجات، وإن بعضا من النتائج تتطلب معاينتها في إطار أبواب أخرى. من الواضح إذن أن " مونوڤـاتاري" هي كلمة تُعيّن النثر السردي الذي يحتوي، في الكثير من التنويعات اليابانية، على أشعار غنائية: تحتوي " مونوڤـاتاري ڤـنجي" على ما يقارب أربعة آلاف بيت بقصائد كاملة، هذا دون ذكر العديد من القصائد القديمة باليابانية أو الصينية المذكورة أو التي تتمّ الإشارة. ويبدو أن حضور الشعر في النثر السردي هو سمة من سمات أدب آسيا الشرقية . غير أن النثر السردي يوجد في أغلب الآداب، بعد مراحل تطورها الأولى. إن النتيجة الأعم التي يمكن أن نستخلصها هي أن التسميات غائمة أغلب الأحيان. وأنها لا تتخطى بسهولة الحدود الثقافية حيث يقف لها بالمرصاد حراس الهجرة الأدبية.

يبدو من البديهي أن الدراسات الثقافية–البينية المقارنة لا يمكن أن تتسامح مع التأويلات المعيارية بخصوص كلمات مثل "تراجيديا" أو "مونوڤـاتاري" . ولا يتعلق الأمر بالمقارنة الثقافية– البينية فحسب. يجب علينا، كما برهن على ذلك "أ.لوفجوي" A.O.Lovejoy منذ مدّة طويلة، أن نفكر في الرومنتيكيات بصيغة الجمع، حتى لو تعلّق الأمر بسياق أوروبي محض، يستبعد أمريكا و كذلك أيضا مدارس أوروبا الشرقية والشرق الأدنى التي ألصقت بها تلك التسمية. إن مزية الدراسات الثقافية– البينية لا تكمن في أنها تحلّ هذه المسائل، بل لأنها

تبرزها. وإن قسما هاما ممّا يبدو سهلا، مألوفا ودون تعقيد في الدراسات الثقافية–البينية المقارنة إنما يتعلق بتنافرات غير معترف بها ولا يمكن الجمع بينها. وسنتعرض، فيما يلي، إلى صعوبات أخرى أكبر، ونقوم بمعاينتها بهدف الإشارة إلى أنها ليست مما يميّز الدراسات الثقافية–البينية فحسب، بل كذلك الدراسات الثقافية الداخلية، وأن الدراسات الثقافية–البينية هي وحدها التي يمكن أن تمنح الأمل بمعالجتها.

النّظم والمنهجة

في المرحلتين القادمتين من عملية المسح التي نقوم بها سنتناول إذن "الأدب المقارن" وستكون الأسئلة التي سنطرحها هي على التوالي: ما هو الأدب؟ وما هي المقارنة؟ في الحقل الأوروبي وحده لا يمكن تقديم تحديد دقيق، أو بالأحرى محصور في حدود معينة، ذلك أن الحدود تتّسع أو تضيق بحسب تغيّر التوصيفات وتحوّل المؤسسات وتدخّل اعتبارات معيارية. ان تكوّن أفكارنا الحالية حول تاريخ الأدب يعود إلى القرن الـــ XVIII (ويليك ، 1941) . فقد ظلت الـــ novill تعني، في انجلترا حتى نهاية القرن الـــ XVII ، قصة عاطفية أو قصيدة بطولية (واطسن في مؤلف درايدن، 1962) . يمكن أن نقبل بكون دراسة الأدب قد تتطور؛ أما تطور العبقري فهو أمر لا يمكن التنبؤ به. لكن، رغم ذلك، فإن أميرة الأدب النائمة ستجد عند سريرها العديد من المتنافسين الذين يزعم كل واحد أنه هو أميرها المخلّص. وبعبارة أخرى، فإن الموضوع تستحيل معالجته في إطار ثقافي داخلي، وإن أفضل ما يمكن قوله بهذا الصدد إنما يرتد إلى مؤسساتنا، مثل أقسام جامعة أو فروع معهد، مثل الجوائز المقدّمة وفضاءات العروض الخ. إن هذه المسائل تستحق معالجة أفضل من تلك التي خصصناها لها، ولكن أحدا لم يكن يفكّر بجدية في ابتكار "الكاردينال دي ريشليو" والأكاديمية الفرنسية وتركة "ألفريد نوبل" والجوائز باعتبارها وسائل لوضع القانون العالمي للأدب.

إن الدراسات الثقافية–البينية توفّر الإمكانية لفهم طبيعة النظم الأدبية (ماينير 1979). وإن أحد أول الاكتشافات التي نقوم بها تتمثل في كون التشابهات والاختلافات هي بمستوى الظواهر. إن مختلف آداب آسيا الشرقية، وآداب الإسلام أو آداب اللغة الإنجليزية يبدو أنها تنطوي على اختلافات كبيرة داخل المجموعة الضيقة نفسها التي تنتسب إليها كل واحدة ... وإذا قارنّا هذه المجموعات على أسس ثقافية–بينية، فسيظهر انسجام أكبر نسبيا وتبرز قضايا ما كان يمكن ملاحظتها في إطار المجموعة الضيقة. [...]

من الواضح أن الأدب يمكن أن يوجد قبل أن تتكون الأفكار المنهجية حول الأدب: لقد ظهر "هوميروس" قبل "أفلاطون" و"أرسطو". وإنّ شهادات الشعوب البدائية تبن أنّ ما نسميه أدبا كان يوجد في أذهانهم، ولكن بطريقة لا تميّزه من الدين والشعائر والتاريخ والعادات وأشكال الحياة الأخرى. إنّ أشعار "هوميروس" و"هيزيود" تتطابق والتحديد الذي يمكن أن يضعه أيّ واحد للأدب، ولكن عصرهما لم يكن يعرف أيّ شكل من أشكال التفكير النقدي الذي يسمح بوضع مفهوم منهجي عن الظاهرة الأدبية. وكانت أقرب التصورات هي تلك التي يحملها الإغريق عن ربّات الفنّ (هاريو Harriot، 1969). فهي تمثّل الأدب والفنون الجميلة. ولكن يوجد من بينها أيضا

"كليو" Clio الذي يمثل التاريخ و"يورانيا" Urania التي تمثل علم الفلك ؛ وكلاهما لا يدرجان ضمن الأجناس الأدبية في الغرب الحديث . ويمكن ،إذا ما اخترنا أن نولي للأدب أهمية أقل من تلك التي نوليها للفترة والطريقة التي حددت بها النظم الأدبية تاريخيا ، أن نأمل في الحصول على نتائج أفضل. وتتمثل أطروحتي في أن نظاما أدبيا يظهر عندما يقوم ناقد أو نقّاد ذوو اقتدار بتحديد الأدب تحديدا معياريا، أي باعتباره شكلا مثــمنا تــثمينا خاصا.

في الغرب، حصل هذا في الأكاديمية الأثينية عندما قام أرسطو بتحويل بل بقلب تعاليم أفلاطون، وحدّد الأدب انطلاقا من الدراما. (لقد ضاعت دراسته حول الكوميديا). يتميّز نظام أرسطو بأنّه يقوم على المحاكاة ويتضمن الفرضية الواقعية التي ترى أنّ العالم واقعي ويمكن معرفته في الوقت نفسه. من دون هذه الفرضية، ما كان يمكن لأي فكرة حول محاكاة العالم أن تصمد، كما يظهر ذلك في أدب اللامحاكاة الحديث الذي تمثل فكرة العبث أو اللاّمعنى المنطلق الذي ينطلق منه. كانت الأسس الثلاثة التي يُقرّها أرسطو هي العالم، والشاعر–المبدع والإنتاج الفنّي المُبدَع، والمحاكاة. لكنّه، رغم ذلك، يتحدّث عن الخوف والشفقة ويذكر مرّة التطهير (كاتارسيس). لكنه لم يتمكن من طرح الجمهور باعتباره الأساس (المبدئي) الرابع. وهذا يعني أنّه كان يوجد في اليونان تنافس بين الفلاسفة والبلاغيّين والشعراء حول من يستطيع التأثير في الجمهور، وعليه فهو يعدّ جمهورا واحدا غير متميّز بالنسبة لهذه الحالات الثلاث. وقد تلافى "هوراس" هذا الإهمال، فكان مؤلَّفه "الفن الشعري" يميّز بين المتعة والفائدة. ولم يكن وضع "هوراس" لشعرية شعورية أمرا مفاجئا، ذلك أنه كان يتحدث عن ممارسة شخصية لأجناس غنيّة بالمشاعر : أي غنائية [...]. هذه الإضافة أكملت النظام الغربي، وكان الجميع مع حلول النهضة يعرف أنّ غاية الأدب هما المتعة والفائدة (أو التعليم) و وسيلته المحاكاة.

يبدو هكذا أنّ المسألة سهلة، وقد وقع تبسيطها هنا من خلال تقديمها. وإن قدرا هاما من بساطتها إنما يعود إلى بداهتها، وهو ما يعني، بعبارة أخرى، كم هو طبيعي إن جرت الأمور على هذا النحو. لكن المسألة ليست طبيعية البتّة من وجهة نظر ثقافية–بينية، إلاّ إذا كان الأمر يتعلّق بالآلية الشكلية لمصدر نظام أدبي. وفي كل الثقافات الأخرى، التي يمكن بصددها جمع قدر من البراهين، فإن النّظام الأدبي قد ابتُــكِر انطلاقا من الغنائي عوض الدرامي؛ وفي شرق آسيا تنسب أيضا إلى النظام الأدبي بعض أنواع الكتابات التاريخية. في المقدّمة الكبيرة التي وُضعت لــ "كلاسيكيات الشّعر" (Shijing) ، وفي مقدّمتين (واحدة باليابانية والأخرى بالصينية) للمختارات الأولى (الكوكنشو Koskinshū)، نجد تحديدا للأدب بواسطة النموذج الغنائي. في الكلمات اليابانية نفسها هناك الــ "كوكورو" (القلب، الفكر، الروح) و الــ "كوتوبا" (الكلمات)؛ يمسّ "كوكورو" الشاعر شيء في الطبيعة أو الحياة الإنسانية فيعبّر الشاعر عن ذلك بواسطة الــ "كوتوبا". تؤثر هذه الــ "كوتوبا" في "كوكورو" القارئ وقد يدفعه هذا إلى أن يُعبّر هو بدوره. هذا النظام الانفعالي – التعبيري يتقاسم هو و المحاكاة الفرضية الواقعية الأولى، ذلك أن العالم لو لم يكن موجودا وجودا واقعيا، لما كان هناك من سبب يدعو إلى التأثر. لكن الشعرية الغنائية تختلف عن شعرية أرسطو في جوانب أخرى. لهذا، فإنها لم تكن في حاجة إلى الظهور المتأخر أو الأعوج

لهوراسٍ آخر ليضيف العنصر الناقص. فالعالم والشاعر والقارئ والتعبير المتقاسم (و ليس المحاكاة) هي عناصر حاضرة تماما.

والغريب أن كل النظم الأدبية في العالم، ما عدا واحدا، قد وُضعت على أساس غنائي أو، بالأحرى، إنه من الأغرب أنه لا يوجد إلاّ نظام واحد – المعيار الأوروبي المفترض– قائم على أساس الدراما ولا يوجد أيّ نظام قائم على أساس السرد. إن أقدم أدب موجود في العالم، الأدب السنسكريتي، هو أدب سردي، تماما مثل الأدب اليوناني الأقدم. لكن أقرب مثل منّا لنظام قائم على السرد هو الياباني. وهنا نكتشف ظاهرة فريدة من نوعها. بعد مرور أقلّ من قرن على مقدّمات "كوكنشو" (حوالي 905–920) ظهرت أعظم تحفة أدبية هي "حكاية قــنجي" (حوالي 1000–1012). لقد أثرى ظهورها الشعرية الانفعالية– التعبيرية الأساسية وجعلها أكثر تعقيدا. إننا نسجل كل تلك المقطوعات الغنائية في العمل، باعتبارها علامة. لكن بالمقابل، يوجد في فصل "ذباب النار" الدليل (على ذلك التعقيد) حيث وضع "موراساكي شيكيبو" Murasaki Shikibu في الحكاية شخصية واقعية لها علاقات قوية بالتاريخ – وهذا داخل نظام انفعالي–تعبيري.

يمكن أن نستنتج من هذه الملاحظات نتيجة أخرى: إن تصور وجود ثلاثة أنماط أدبية أساسية أو أجناس genres أو Gattungen ، وهي "أشكال الشعر الطبيعية" بتعبير جوته، هو أمر مبرّر. لكن الفضل يعود، في حقيقة الأمر، إلى "منترنو" Minturno في تمييز الأجناس الثلاثة. هذا التمييز لن ينتقل إلاّ رويدا نحو الشمال حيث كان "ميلتون" Milton هو أوّل من تكلم عن هذا التمييز في إنجلترا. وإنه لأمر طبيعي أنّ أيّ عمل ينطوي على قدر من التعقيد سيحمل آثارا أو ملامح من النمطين الآخرين غير الجنس الغالب في العمل؛ لكننا لن نستطيع التعرّف على امتزاج هذه المميّزات إذا لم نعترف بوجودها.

ويمكن لبحوث أخرى ذات طبيعة ثقافية– بينية أن تُوسع فهمنا بقدر كبير. ورغم أنّ أيّ شكل من أشكال المعرفة في الأدب المقارن هو مفيد لنا في حدّ ذاته، إلاّ أنّ المعلومات التي نجمعها بواسطة الأدوات الثقافية– البينية هي معلومات ثمينة جدّا، ذلك أنّها تمنحنا الفرصة لفهم الشروط التي تحكم معرفتنا؛ إنها تسمح لنا بتبيّن التمايزات الكبرى التي تحجبها عنّا التناقضات المحليّة.

انطلاقا من هذه اللمحة البسيطة التي يتمخض عنها هذا النقاش حول مصدر النظم الأدبية، يمكن أن نلاحظ بأن الدراسات الثقافية– البينية تمنحنا بصيصا من الأمل لفهم القضايا المعقّدة مثل وضع حقيقة الأدب والقيم الأدبية. وإنّنا لندرك، على أقل تقدير، بأن التعميمات المؤسسة على براهين ثقافية داخليّة فحسب هي تعميمات مشكوك شكّا في صحّتها. ولا يمكننا إلاّ أن نقدّر الحصافة التي تميّز بها "أريخ أورباخ" Erich Auerbach عندما جعل عنوان مؤلفه: "المحاكاة: تصوير الواقع في الأدب الغربي." *.

البحث عن معايير للمقارنيّة

هناك أمران غريبان جدّا في الكيفية التي يمارَس الأدب المقارن بها حاليا . الأمر الأول هو غياب المقارنة، كما تبيّن ذلك معاينة المقالات المنشورة خلال سنة في أيّ مجلّة من مجلاّت الأدب المقارن . الأمر الثاني هو غياب معايير يقوم عليها مبدأ المقارنية Comparabilité : على أيّ أساس نبني مقارنة ما بحيث نضمن صحّتها، وما هي القواعد التي تحكم العناصر المقدّمة لتبرير حصول مقارنة فعلا؟ من السهل تقديم أمثلة موضوعات مقارنية بامتياز: النزعة البيرونية في إيطاليا، "زولا" والفن، استقبال "ليسينغ" Lessing في إنجلترا، السياسة في أوساط الطليعيين، تطبيق السيميولوجيا السوسيرية على الأعمال الغنائية، هيدجر ومسألة الهرمنيوطيقا الخ. ولا تتمثل المسألة في كون هذه الموضوعات غير مجدية، بل فيما إذا كانت تدرس دراسة "مقارنة" بأي معنى من المعاني.

منذ سنوات، حصل أن قدّمت درسا موسوما بـــ : "مقدمة للأدب المقارن" . لم يكن يظهر أن هناك مشكلا ما لفهم ما هي المقدمة؛ وكانت لديّ فكرة عن بعض الطرق لاقتراح ما يمكن أن يكون مسعى لتحديد الأدب. لكن كلمة "المقارَن" استعصت عليّ. سألت عندها ما هي معايير المقارنة الصحيحة، ما هي قوانين مبدأ المقارنية؟ لم يكن أحد من زملائي المباشرين يعرف ذلك. قال لي الفلاسفة بأنهم لم يدرسوا المسألة، ولكن لا بدّ أنّ واحدا قد وظّف أطروحات "توماس كون" Thomas Kuhn حول مقارنة الدراسات العلمية في حقب مختلفة . هل أنّ نموذج التغيير يمثل القاعدة التي تقوم عليها المقارنة؟ لم يكونوا يعرفون شيئا عن ذلك . ردّ المختصون في العلوم الاجتماعية بابتسامة يصحبها نوع من الاستخفاف، قائلين إنّ المقارنة شائعة في اختصاصهم. من الذي يثير إذن النقاش حول قوانين مبدأ المقارنية؟ بعد فترة من الصمت، أُشيرَ إلى فصل لـــ "دوركايم" ثم فصل آخر لـــ "فيبر" Weber . عدت إلى هذين الفصلين وفصول أخرى، ولكنّي عدت بخفيّ حنين. بعد سنة أو سنتين، وقعت على الغربي فحسب (تعليق ع.ب).

دراسة لعالم الاجتماع "موريس زلديتش" Moris Zelditch تحمل عنوان: "مقارنات معقولة" (زلديتش 1971)؛ يقوم "زلديتش"، بعد تقديم عدد من الأمثلة النقدية بصدد ما يجري في علم الاجتماع المقارن [...]، بتكييف عناصر من منطق "جون ستيوارت مل"، بطريقة لا تجعلها قابلة للفهم فحسب، بل تمنحها لأول مرّة معنى نظريا. لكن "جون ستيوارت مل" لا يتمكن، مع الأسف، من الذهاب إلى أبعد من متغيّرين (deux variables) . ورغم أنّي أعتبر نظريته مفيدة جدّا، إلاّ أنّ فائدتها تتوقّف عند النقطة التي يمكن أن تصبح قابلة للتوظيف من قِبل الباحث الأدبي.

هناك بالفعل أنماط من الدراسات المقارنة التي تنطوي على المقارنة إلى هذا الحدّ أو ذاك. هناك مثلا دراسات حول زنا المحارم في أعمال أكثر من كاتب، ودراسات حول البطولة أو البطل المضاد في أعمال مسرحية و روائية وحول الرومنتيكية و"المودرنيزم" والسيريالية وما بعد الحداثة في أعمال الكتّاب من بلدان

عديدة. أي أنّ مثل هذه الدراسات ترتكز على فكرة رائجة ضمنا مفادها أنّه يمكن مقارنة الواقعية أو السريالية في أعمال كُتّاب، لنقل فرنسيين وألمان وإنجليز. ولكن مرّة أخرى: ما هي قوانين ومعايير مبدأ المقارنية؟ أن يكون الكتاب متعاصرين؟ أن تضمن الحركة نوعا من الانسجام القابل للإدراك؟ أن يكون الكتاب الألمان و الإنجليز قد قرأوا ما كتب الفرنسي؟ يمكن دون حاجة إلى التفكير العميق أن ندرك بأنّ أيّا من هذه الشروط لا يؤسس مبدأ المقارنية، سواء أخذنا كل شرط على حدة أم الشروط كلّها معا. يمكن لنتائج الدراسة أن تكون مهمّة أو ثمينة، بل مصبوغة بصبغة المقارنة بالمعنى الصحيح. لكن منطق مبدأ المقارنية سيتم السكوت عنه، ولن تتم المقارنة الحقيقية إلاّ مصادفة. [...]

يمكن للمقارنات المنجزة أن تكون مبدئيا منقوصة من طريقة، ولكن يبدو لي أنّ وجهة النظر الجارية صحيحة. إن المقارنات تكون أكثر إثارة عندما تكون هناك اختلافات حقيقية: كتابات في لغتين أو ثلاث لغات؛ تفاوت كرونولوجي (قرن أو أكثر) أو اختلاف نوعي، مثل ذلك الذي يوجد بين الحيوية المفرطة و الفوضى التي تُميز الدراما الإليزابيتية من ناحية وكلاسيكية كورناي وراسين من ناحية أخرى. إن هذا المبدأ الذي يرتكز إلى قاعدة واسعة يمكن مدّه ليشمل مجالات أوسع: إن فائدة المقارنة الثقافية–البينية أكثر إثارة. وإن صحة التعميمات تكون أكبر إذا استنبطت الأدلة من الكوني عوض المحلّي. إنه لأمر مخيب للآمال أن القليل من الدراسات التي يقوم بها المقارنون هي دراسات "مقارِنة" حقا. كما أنه من الفاضح أننا لم ندرس قواعد المقارنة منذ بدايات ظهور الاختصاص. وإنه لأمر جوهري، من الآن فصاعدا، أن يمتلك الذين يقومون بدراسات ثقافية– بينية مقارنة مبادئ المقارنية. إن المسائل المهمة حقا في الدراسة الثقافية– البينية – وهي أهم المسائل في الأدب المقارن– لا تقوم على أي من التبريرات الوهمية التي تقوم عليها المقارنة التي تُميّز العديد من الدراسات المقارنة الجارية. إننا نستطيع بالتأكيد مقارنة كاتب إنجليزي بكاتب صيني عاشا في القرن الـــ XVIII يكتبان النثر، وكانت حياة و مصير معاصريهما تشغلهما. لكن أيّا من الشروط المذكورة، سواء أخذناها واحدة أم مجتمعة، لا تُمثّل قاعدة كافية للمقارنة. إنّ أيّ دراسة تتطلب معطيات، وأدلة (مستندات أدلةٍ) وأطروحة وطريقة تسمح بالتأكد من الأطروحة بواسطة أدلّة. ليس من حاجة لمعالجة هذه المسائل معالجة آلية، ولكن هناك شروطا يجب احترامها. إن الرتابة والتخمة يسبّبها نوعان من المقارنات الثقافية – البينية، مثل موضوع: "توفو" Tu Fu و"وردسوورث" Wordsworth باعتبارهما من شعراء الطبيعة. هذا الموضوع، إذا تناولته يد ماهرة، يشدّ انتباهنا وسنسوّد عديد الأوراق. ولكن لا بدّ من بصيرة نافذة نادرة الوجود للإمساك بالهامٍّ ، أي ما يُقارن بطريقة صحيحة.

القيمة الخاصة التي تنطوي عليها الدراسات الثقافية البينية :

غرابة الآخرتفضي الى اكتشاف روابط عميقة

يبدو لي أنّ هناك ثلاث طرق لاستعمال المقارنة الثقافية- البينية؛ هذه الطرق الثلاث تستتبع، على نحو خاص ،مقارنات صالحة. تتمثل ميزة الطريقة الأولى،التي أقترح تسميتها "برهان الأجنبي "، في استعمال بعض البراهين المستمدّة من ثقافة، وذلك من أجل إبراز ظواهر أقلّ مألوفيّة في ثقافة أخرى، حيث تكون الثقافة الأولى هي العنصر المختبِر والثقافة الثانية هي العنصر محلّ الاختبار والإضاءة . وبحصر المعنى، فإنّ البرهان بالأجنبي يستعمل مع العلم بأنّ العناصر المختبِرة والمختبَرة هي عناصر شبيهة، لكنها ليست قابلة للمقارنة بإطلاق- إنّ الاستعمال المراقَب للاختلاف الأساسي مع أصغر التشابهات هو الذي يلقي الضوء على ما وُضِع موضِع الاختبار ويسوّغ المقارنة. ونقدّم مثلين لتجسيد المسألة. يمكن لمنظوماتِ (suites) سونيتات النهضة أن تكون موضوع دراسة مقارنة، وذلك بربط "بترارك" Petrarque بعلاقة مع واحد أو أكثر من الذين جاؤوا بعده من غير الايطاليّين. وسيتمّ إبراز الخصائص المشتركة والاختلافات المميّزة وذلك باختبار منظومة السّونيتة بواسطة الشعر الياباني الموصول (lié) ("رنغا" renga ، "هايكاي" haikai) . إنّ منظومات السونيتات والأشعار الموصولة هي عبارة عن متواليات مقاطع شبيهة بوحدات مستقلة وجزء لا يتجزأ من المنظومة الكلّيّة في الوقت نفسه. غير أن الشعر الموصول يتكوّن عادة من دورة يتعاقب فيها ثلاثة أو أربعة شعراء وفق مخطّط، في إطار مقطع ذي طول محدّد بصورة مسبقة. ويقوم الشعر الموصول على مبدأ أساسي لا توجد بموجبه علاقة دلاليّة بين المقاطع إلاّ كونها تأتي بعد مقطع سابق (وهناك بالطبع مقطع لاحق لها)، بحيث لا يكون المقطع الأول مرتبطا إلاّ بالمقطع اللاّحق و لا يكون المقطع الأخير مرتبطا إلاّ بالمقطع السّابق.

فالمقطع الثاني على سبيل المثال يقتبس معنى المقطع الأول، والثالث يقتبس معنى الثاني وهكذا دواليك، بشكل منتظم، لكنّ المقطع الثاني ليس مرتبطا بالمقطع الرابع ولا بأيّ مقطع ما عدا علاقاته بالمقطع السابق واللاحق . ويبيّن الاختبار بواسطة الأجنبي أنّ العقدة هي عنصر مميّز للتعاقب الممثّل في السونيتة، في حين أن غياب العقدة هو ما يُميّز المقطع في الشعر الموصول، وأنّ تكامل مجمل المنظومة هو أكثر أهمية في الشعر الموصول منه في الممارسة البترارکية حيث تحظى السونيتات الفردية بأهمية نسبيّة. ولا يبقى لنا، في آخر المطاف، إلاّ مسألة العلاقة بين الغنائي والسردي. هل أنّ الشعر الموصول، الذي لا يحتوي إلاّ على عقدة دنيا (في مقطع ما)، هو سردي بالنظر إلى نظام التتابع فيه؟ هل إنّ العقدة ضرورية للحكاية؟ [...] و لماذا نتحدّث عن منظومات السونيتات وليس عن السونيتات السرديّة؟ [...]

يمكن لأجناس مختلفة أن تكون لها وظائف متماثلة

يمكن اقتراح طريقة أخرى للمقارنة الثقافية– البينية تتعلق بالوظائف. لنفرض أننا نتصدّى لدراسة الملاحم الصينيّة ونكتشف أنه لا توجد أي ملحمة تتطابق ومعاييرنا المعتادة. يمكن عندئذ أن نتساءل ما هي وظائف الملحمة. إذا اعتبرنا أنها تتضمن تمجيد ماض عظيم، وتحتفي بالذروة التي بلغتها أمّة أو مجموعة داخل الأمة، وشخصيات أضخم من الشخصيات العاديّة، وشعور بالسموّ، فإننا عندها يمكن أن نعتبر الكتابات التاريخية الصينية معادلة للملاحم الغربية. ويجب أن نتذكر بأن الأجناس التاريخية في الصين توضع إلى جانب الأجناس الغنائية ضمن المجموعة الأساسية للفنون الأدبية (ونْ Wen). وهكذا ندرك دون عناء المخاطر التي ينطوي عليها مثل هذا النهج، لكن يمكن أيضا أن نتصوّر أنّ باحثا حصيفا يتمتع بمعرفة صلبة سيستطيع إلقاء الضوء على العديد من المسائل باعتماد هذا النهج المقارني. [...] ويمكن أن نقول الشيء نفسه بخصوص الغياب الظاهري للهجاء والمديح في الأدب الياباني (رغم أنّ الأدبين الكوري والصيني ثريّان بالمديح)، أي أنّ وظائف المديح يمكن أن تلحق بالطريقة التي يُقدم بها الأدب في المجتمع الراقي عوض موضوعات المديح.

القرابات الشكلية: نتائج بلا سبب أو علامات على وجود كليّات؟

الطريقة الثالثة هي التي وجدتها الأنجع. وأريد أن أعترف بأنها من حيث المبدأ في غاية السهولة. وتتمثل في اختيار موضوع يتمثل في ظاهرة أدبية أو ممارسة متماثلة في أكثر من ثقافة. والمثل الذي استخدمه هو مثل المختارات. توجد في العالم كلّه مختارات توضع بدافع الحفاظ على مادة وتثمينها وذلك بتقديمها في شكل نسخة قابلة للإدراك توضع بالاعتماد على مبادئ تنسيق وتمثيل لبقية المادّة الأدبية. هذه المعايير تفترض تطابقا شكليّا. لكنّنا في الواقع لا نجد تطابقا بل تماثلا وتناسبا، وأحيانا اختلافات لافتة تكشف عنها فرضية التطابق العامة ("ماينر" 1985).

استُخدم المبدأ نفسه في النقاش حول مسألة انبثاق و تطوّر المفاهيم الأدبية. كان التطابق الشكلي الذي اعتُمِد هو مصدر نظام شعري عندما التقى نقّاد موهوبون بالأجناس التي كانت تحظى بأكبر تقدير وقتها في عديد الثقافات. إن اعتبار هذا التطابق الشكلي يجب، بالطبع، ألاّ ينسينا تنوّع الثقافات وعلى الأقل التنوّع الموجود بين الثقافة الغربية والثقافات الأخرى. لكن التنوّع هو، في حقيقة الأمر، الاختلاف المتحقّق داخل مجموعة من العناصر القابلة حقا للمقارنة. ونحن لا نستطيع أن نقارن ما هو متطابق تمام التطابق.

يبيّن المثلان المذكوران أنّ الاتصال الأدبي في عملية التأثير– الاستقبال ليس ضروريا في الدراسات المقارِنة. ذاك هو بالتأكيد الأمر بالنسبة للدراسات الثقافية– البينية السابقة على الفترة الحديثة. وهو ليس ضروريا بحصر المعنى بالنسبة للدراسات الثقافية– البينية، لكن هناك فائدة تُجنى من الدراسة الثقافية– البينية. ففي حالة ما إذا كانت كلّ من فرنسا وألمانيا فقط هما المعنيّتان؛ وفي حالة ما إذا كان الاتصال الأدبي حاصل افتراضا، فإن التساؤل حول ما يبرّر المقارنة يصبح ضئيل القيمة، من جهة أخرى، فإن القضايا التي تعالجها المقارنة الحقيقية

هي الأكثر فائدة. إن كلّ نظرية أدبيّة تستند إلى الفكرة الضمنية التي ترى أن التعميمات تكون صالحة "كونيا". هذه الفرضية لا تصح إلاّ إذا تمّت البرهنة عليها بواسطة المقارنة الثقافية–البينية. وفي آخر المطاف، فإن نوع المقارنة التي تتم معالجتها هنا تتعلّق في الوقت نفسه بالدراسة "التيبولوجية" والدراسة التاريخية. وإن الإمكانيتين الأخريين ممثلتين في الشعرية الانفعالية–التعبيرية و المحاكاة هنا تيبولوجيتان من حيث هما نظامان، وتاريخيتان بالنظر إلى مصدرهما وتطوّرهما. إن طريقة تعجز على التركيب بين النسقي والتاريخي، باعتبارهما متكاملين و يفحصان بعضهما بعضا، هي طريقة لا تنطوي على فائدة كبيرة ؛ وإن طريقة تركّب بينهما هي، على أقل تقدير، "خليقة" بأن تصبح نظرية قويّة .

هل يفضّل الغرب المحاكاة و الشرق التعبيرية؟

تثير الدراسات الثقافية– البينية مسألة أخيرة ليس من السهل حلّها. إنّ غَربِيّا ، كَـيَّـفَتْهُ المعتقدات الغربية بصورة جليّة وخفيّة في الوقت نفسه إلى درجة أنها لا تلفت الأنظار، لن يتصدّى للأعمال المكتوبة انطلاقا من شعرية انفعالية– تعبيرية إلاّ وفق روح تختلف عن تلك الروح التي تحرّك الآداب اللاّغربيّة. والعكس صحيح أيضا. إنّ مَن أَلِـفَ الشعريّة الانفعالية– التعبيرية لا يمكن إلاّ أن يستغرب الميل الغربي إلى تفضيل "المنتوج" القائم على أساس المحاكاة؛ وبالمقابل، فإن "المحاكاة" و"العمل" و"الأثر الأدبي" و"القطعة الفنيّة" ومؤخرا "النص" تفتن الغربيين. وفي فترة وجيزة، تمّ التأكيد على أنّ الأثر الأدبي يحمل غايته في ذاته، وأن الاهتمام بالمؤلف من ناحية، والقارئ من ناحية أخرى يؤدي إلى أخطاء نقدية، ممثّلة في النقد التكويني والنقد الشعوري. وقد أثيرت مؤخرا مسألة اعتبار (أو لااعتبار) مقصد المؤلّف أو الاستقبال الشعوري.[...] إن المتعوّد على الأطروحات المحاكاتية لا يمكن إلاّ أن يستغرب اهتمامات أنصار الانفعالية–التعبيرية سواء فيما يتعلق بالمؤلف أم القارئ. يوجد في النّظم الانفعالية–التعبيرية اتجاه منطقي إلى المطابقة بين الشاعر ومن ينشئ الغنائي، إلاّ إذا كانت هناك براهين مباشرة تدلّ على العكس، وإنّ ما يمكن أن نسميه نحن "الإبداع السردي" يطلق عليه باليابانيّة اسم "ساكوشا نو كوتوبا" Sakusha no Kotoba (أقوال المؤلف). ولسبب أو لآخر تربط الانجليزية المتداولةُ التخيـيلَ بالحكي وخاصة بالرواية. والواقع أن الجنس الوحيد الذي يكون تخييليا بالضرورة هو الدراما. [...] إنّ الكاتب المسرحي لا يكتب عن الآخرين فحسب، بل يجب أيضا أن يكتم هويّته الشخصية في المسرحية. و من جهة أخرى، فإن الهواية، في أفضل معانيها، هي ما ثمّنه الصينيّون أكثر من غيره، بحيث أن الجمهور والمؤلّف يمكن أن يتبادلا الأدوار فيأخذ الجمهور مكان الشاعر والعكس بالعكس [...]. لا أحد يعلم كم من مثال نـتوفر عليه حيث يردّ شاعر صيني ثان على شاعر صيني أوّل باعتماد الأبيات التي أرسلها إليه الشاعر الأول. [...] و يثمّن اليابانيون التلقائية أكثر من أيّ شعب آخر، على ما يبدو. وإنّ أحد أسباب الإيجاز في النقد الصيني يعود إلى الفكرة التي ترى أنه من سوء الأدب، عند مخاطبة الأصدقاء، أن نطيل الحديث. لذا فإن إيجازا باهرا يُعدّ أفضل من صياغة دقيقة متأنية.

جهل الآخر يضرّ بعملية التنظير الثقافي–البيني

يمكن أن نطوّر ما قلنا، و لكن انحياز مقولاتنا العامّة واضح. بل يمكن أن ندفع إلى الظنّ بأنّ الأمثلة التي قدّمت أمثلة لها جاذبية البراءة ... ولا شك أنّ هناك انحيازات أخرى أقلّ براءة. وإنّ أغلب الدراسات المقارنة الغربية لا تولي اهتماما بغير الأدب الغربي في ممارساتها المؤسّساتية؛ فهذا الأدب لا يوجد، وإن وُجد فلا قيمة له. وهو ليس أدبا حقّا. هذا الموقف هو إرث إمبريالي فاسد؛ ولقد هوجم هجوما عنيفا تحت مسمّى "الاستشراق" (إدوار سعيد، 1978). ورغم أنّ الاتهامات ليست مؤسسة كلّها وأنّ بعضها مبالغ فيه، إلاّ أنه من الواضح أنّ أوروبا قد اقترفت في الوقت نفسه خطأ الإهمال والاهتمام السيئ النيّة بثقافات الشرق الأوسط. فقد استبعدت أوروبا هذه الثقافات بحجّة أنها لا تستحق الاهتمام أو كوّنت صورة عن "الشرقي" فرضتها الإمبريالية حتى على الثقافة الأجنبية.[...] ونجد شيئا شبيها في القارة الأمريكية حيث يمكن، إلى حدّ ما، اعتبار أمريكا الوسطى الجنوبية هي شرق أوسط أمريكا الشمالية.

واليابانيون والصينيون ليسوا أبرياء هم أيضا. لقد ردّت اليابان منذ مدّة طويلة على الصين القاريّة، المعادية للأجانب والمتعجرفة، بتأكيد وحدة ثقافتها وقيمتها، وهو ما نسمعه كثيرا اليوم. وخلال النصف الأوّل من القرن العشرين، سعت اليابان إلى فرض "الطابع الياباني" باسم "مجال الرفاه المشترك في الشرق الأقصى" للتصدّي للإمبريالية الغربية. هذه المرحلة المؤلمة لا زالت مركوزة في الذاكرة على امتداد شرق وجنوب– شرق آسيا. وليس هناك أيضا ما يدعو للغبطة بخصوص الطريقة التي يُعامِل بها ورثةُ المسيحية إسلامَ اليوم – بما في ذلك من إهمال متطيّر.

هناك علامات تدلّ على حدوث تغيّر. لقد أوصى زملاء أكبر منّا سنّا، مثل "هورست فرنز" Horst Frenz و"روني إتيامبل" René Etiemble ، وتقاسما رؤى أوسع. وما كان يمكن، قبل عشرين سنة، لعمل مثل هذا أن يحتوي على قسم مخصّص للدراسات الثقافية– البينية المقارنة. وقد شرعت بعض أقسام الأدب المقارن في توظيف اختصاصيين في آداب غير أوروبية. لكن الآداب غير الغربيّة المدرّسة هي، مع الأسف ، الصينية واليابانية فحسب. علاوة على ذلك، وإلى فترة غير بعيدة ، كان يوجد اتجاه يميل إلى حصر الدراسات المقارنة غير الغربية في "غيتو" (Ghetto) يسمّى العلاقات الأدبية شرق–غرب. [...]

إن مساواة فكريّة حقيقية لا يمكن أن تتحقّق إلاّ عندما يكون من الطبيعي بالنسبة لاختصاصي في الآداب الهندية أن يقدّم درسا نظريّا في جامعاتنا، أو عندما تستند الحصص المخصّصة للسرديات إلى الفرضية التي ترى أنّ أي قرار في هذا الشأن سيكون غير مبرّر إذا لم تؤخذ بعين الاعتبار "حكاية قْـنجي" و"رحلة إلى الغرب" ...

هذا اليوم لن يجيء عن قريب. و قبل أن يجيء فإن هناك صعوبة معادلة يجب توقُّعها. إذا قبلنا بأن الأكثر استعدادا من بَيْننا هُمِ منحازون بفعل تنشئتهم وعوامل المثاقفة الأخرى، فكيف يمكن تجاوز الأفكار المسبقة دون التخلّي عن عدد من المعايير الضرورية؟ إن النسبية المطلقة، مثل الارتيابية المطلقة، تبدو تناقضا في الحدود. وإنّ

طرح المسألة ليس أسهل من حلّه. يريد البعض أن يجعلنا ننحاز لفكرة "أدب" لا قوميّة له. إنها فكرة طوباوية؛ ذلك أنّ ما يمكن أن يكون الأدب هو مسألة ثقافية– بينية هامة تسعى الدراسات الثقافية الداخليّة إلى طمسها. إننا سنصل إلى أدب واحد معمّم ، إن استطعنا أن نصل إليه يوما ما، فقط بالعمل على آداب مختلفة والاعتماد على الأطروحة التي تعتبر أنّ الآداب بصيغة الجمع هي موضوع الدراسات المقارِنة.

يجب ألاّ نجعل المتنوّع واحدا

إننا نحمل معنا دائما في عملية القراءة أفكارنا المسبقة التي تحدّث عنها "هانس جورج غادامير" –Hans Georg Gadamer (1982). كان أمله في "دمج الأفاق" وجمع الذات الغربية بالموضوع الشرقي (أو العكس)، إلاّ أنّ ذلك يبدو أمرا غير واقعي. ولكن يمكننا أن نشتغل جدليّا بين آداب خضعت لتحليلات متنوعة في ثقافات مختلفة، وهو ما يسمح بوضع أفكارنا المسبقة موضع الاختبار عندما نلتقي بالوقائع الثقافية– البينية. وهكذا، فرغم أنّ الأعمال النثرية كانت موضع دراسة أغلب الأحيان، إلاّ أنّ النثر باعتباره إيقاعا مختلفا عن الشعر لم يُدرَس دراسة كافية. إن الحكايات التاريخية الإسلندية ("الساغا" Saga) والروايات القروسطية الإنجليزية يتجاور فيها أحيانا النثر مع الشعر. عندما نضع الحكايات التاريخية والروايات جنبا إلى جنب مع مجموع الأعمال الصينية التي تتراوح بين النثر الخالص والشعر أو المنظور إليها في ضوء الأعمال اليابانية المزدوجة (نثر شعر)، فإنها تبدو قادرة على إلقاء الضوء على المسألة. يجب أن نتذكر أيضا أنّ آداب آسيا الشرقية كانت تمزج القصة النثرية بالأعمال الغنائية ، وهذا منذ ظهور النُّظُم الشعرية.

الفراغات الموجودة في النظام العالمي تعوّضها الامتلاءات الموجودة في نظم أخرى

إن حضور ظواهر في الآداب أو غيابها غير المتوقع يمثل نقطة انطلاق جيدة للمقارنة الثقافية– البينية. ما هي، مثلا، أهمية الدراما في القرون الوسطى الغربية حتى مرحلة قريبة من نهايتها؟ توجد استثناءات بارزة أخرى. وهذه بعض الأمثلة: الطبيعية الهامشية للنثر في السنـــسكريتية وآثار الشرق الأوسط؛ غياب التأويل المجازي « allegoresis » (رغم حضور المجاز) في الأدب الياباني، على عكس الصين والغرب؛ هيمنة التآليف المكتوبة المخصّصة للقراءة (إضافة إلى الدراما) في اليابان، الامتزاج التام بين المقدّس والدنيوي في الأدب الهندي، [...] يمكن أن نعدّد الأمثلة إلى ما لانهاية؛ هذه الأمثلة تُشكّل نقاط قوّة المقارنية الثقافية– البينية (وحتى الثقافية الداخلية).

على صعيد الممارسة، يتمثل العائق الأساسي في طريق الدراسة الثقافية– البينية في الفكرة المسبقة المتمثلة في النزعة الإقليمية. وإذا كان أحد مشاكل المقارنيّة (comparatisme) الراهنة يتمثل في عدم المقارنة، فإن الدراسات الثقافية– البينية تجعل هذه الحاجة أكثر إلحاحا. وعن قريب سيتساءل اللاحقون لماذا لم نسع إلى حلّ هذه المشاكل و كيف تجرّأنا على الادّعاء بأننا مقارنون حقيقيّون مع أنّنا لم نتناول بالدرس مادّة ثقافية– بينية. وفي

ذلك الوقت، إذا صادف أن قرأ أحد هذه الدراسة، فإن الطابع البدائي، المتخلف والبالي للاختصاص سينتزع منه ابتسامة ساخرة. وإنه علينا فعل الكثير من أجل تسريع حلول هذه المرحلة لأسباب فكرية وكذا لِضمان الاستقامة الأخلاقية للأدب المقارن باعتباره علما إنسانيّا.

---

*ايرل ماينر (فيفري 1927 –أفريل 2004). أستاذ مبرز بجامعة "برينستون" Princeton. أستاذ الأدب المقارن والأدب الانجليزي والأدب الياباني. درّس الأدب الغربي والأدب الشرقي والأسس التي تقوم عليها المقارنة الثقافية البينية. كان رئيس الرابطة الدوليّة للأدب المقارن . حصل على العديد من الجوائز اعترافا بما قدمه في مجال دراسة الأدب الياباني.

**لم أجد مقابلا دقيقا لها في اللغة العربية فلجأت إلى التعريب.

* مقارِن من تشيكوسلوفاكيا لعب دورا هاما في بناء مفهوم للأدب المقارن يختلف عن ذلك الذي كان سائدا في الدراسات الأوروبية. مفهوم يلتقي مع ذلك الذي وضعه العالم الروسي "جيرمونسكي".

* تتمثل هذه الحصافة في كون "أريخ أورباخ" لم يدّع أنه يتحدّث عن تصوير الواقع في الأدب عموما بل في الأدب