



الجمهورية التركية

جامعة ماردين أرتقلو

معهد اللغات الحية

قسم اللغة العربية وثقافتها

رسالة ماجستير

استقبال الأدب التركي الحديث في الوطن العربي

**ARAP DÜNYASINDA MODERN TÜRK
EDEBİYATININ KABULÜ**

المشرف الدكتور: خالد حسن العدوانى

الطالب: محمود المحمد

ماردين - ٢٠٢٣

الجمهورية التركية
جامعة ماردين أرتقلو
معهد اللغات الحية
قسم اللغة العربية وثقافتها

رسالة ماجستير

استقبال الأدب التركي الحديث في الوطن العربي
**ARAP DÜNYASINDA MODERN TÜRK
EDEBİYATININ KABULÜ**

المشرف الدكتور: خالد حسن العدوانى

الطالب: محمود المحمد

ماردين - ٢٠٢٣

T.C. MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ		
Dok. No: MAU-FRM-04-ENSTİTÜ/07	TEZ ONAY SAYFASI FORMU	
İlk Düz. Tar.:02/01/2020		
Rev. No/Tar.: 00/...		
Sayfa: 1/1		

TEZ ONAYI

Enstitümüz Arap Dili ve Kültürü Anabilim Dalı 20765012 numaralı tezli yüksek lisans programı öğrencisi MAHMOUD ALMOHAMAD'ın hazırladığı “ARAP DÜNYASINDA MODERN TÜRK EDEBİYATININ KABULÜ” başlıklı Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği uyarınca 28/04/2023 Cuma günü saat 14:00’da yapılmış, tezin onayına oy çokluğu/oybirliğiyle karar verilmiştir.

Danışman Dr. Öğr. Üyesi Khaled ALADWANI	İmza
Uye Dr. Öğr. Üyesi Ahmad OMAR	İmza
Uye Dr. Öğr. Üyesi Mahmud ŞUŞ	İmza

ONAY:

Bu tezin kabulü, Enstitü Yönetim Kurulu’nun/...../20.... tarih ve/..... sayılı kararı ile onaylanmıştır.

...../...../20....

Enstitü Müdürü

Hazırlayan: Birim Kalite Komisyonu	Kontrol Eden: Üniversite Kalite Komisyonu	Onaylayan: Üniversite Kalite Komisyon Başkanı
---------------------------------------	--	--

التعهد بالالتزام بالقواعد الأخلاقية العلمية

أتعهد في هذه الرسالة التي أعدتها متوافقة مع قواعد كتابة الرسالة لمعهد التعليم العالي بجامعة ماردين أرتقلو بأنه:

• كافة المعلومات الموجودة في الرسالة، حصلت عليها في إطار السلوك الأخلاقي والقواعد الأكاديمية.

• عملت وفقاً للأخلاق العلمية والقواعد الأخلاقية في جميع مراحل عمل الرسالة، بما في ذلك الإعداد، والمعلومات، والوثائق، وجمع البيانات، وتحليل، وعرض المعلومات.

• عزوت إلى جميع المصادر المستخدمة في الرسالة دون نقص وتضمنت قائمة المصادر/الببليوغرافيا جميع المصادر المستخدمة.

• عمل الرسالة أصلي.

• تم مسح هذه الرسالة من خلال "برنامج الكشف عن الانتحال العلمي" التي تستخدمها جامعة ماردين أرتقلو وأنها لا تحتوي على انتحال "سرقة أدبية" بأي شكل من الأشكال، وفي حالة حدوث عكس ما بينته أقر بأنني أقبل جميع التبعات القانونية.

التوقيع

محمود المحمد

١٥.٠٣.٢٠٢٣

الملخص

رسالة ماجستير

استقبال الأدب التركي الحديث في الوطن العربي

محمود المحمد

جامعة ماردين أرتقو

معهد اللغات الحية

قسم اللغة العربية وثقافتها

2023: 224 صفحة

يناقش البحث موضوع استقبال الأدب التركي الحديث في الوطن العربي، ويرصد عملية الاستقبال تلك، بدءًا من "عهد التنظيمات" أي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الذي اتبعناه بداية للأدب التركي الحديث، حتى الآن. وتشمل الدراسة عملية الاستقبال عبر مسارين: مسار الترجمة، ومسار الأبحاث والدراسات النقدية، إذ حاولنا رصد الأعمال الأدبية التركية التي ترجمت إلى اللغة العربية منذ ذلك التاريخ حتى الآن، بالإضافة إلى الأبحاث والدراسات النقدية التي كُتبت عن الأدب التركي وروّاده.

البحث مكون من مقدمة وستة فصول ثم نتائج وتوصيات. يقدم الفصل الأول لمحة عن تاريخ الأدب التركي منذ نشأته حتى العصر الحديث. ويقدم الفصل الثاني تعريفًا بنظرية التلقي والاستقبال النقدية وأبرز مفهوماتها وأشهر روادها. فيما يرصد الفصل الثالث دور الترجمة في استقبال الأدب التركي الحديث في الوطن العربي. أما الفصل الرابع فيتحدث عن استقبال الشعر التركي الحديث في الوطن العربي، ويأخذ الشاعر التركي ناظم حكمت نموذجًا لذلك الاستقبال. والفصل الخامس يتحدث عن استقبال القصة التركية في الوطن العربي، ويأخذ الأديب عزيز نيسن نموذجًا. ويناقش الفصل السادس والأخير استقبال الرواية التركية في الوطن العربي، ويأخذ الروائي أورهان باموك نموذجًا. ويختتم البحث بجملة من النتائج والتوصيات.

المنهج المتبع في البحث هو المنهج الوصفي التفسيري، فهو الأنسب لدراسة موضوعنا دراسة علمية معمقة كمًا وكيفًا، للحصول على المعلومات، والوصول إلى الاستنتاجات الدقيقة، ومن ثم تحليلها وتفسيرها تفسيرًا علميًا.

الكلمات المفتاحية: الأدب التركي، الأدب العربي، الاستقبال، الشعر، القصة القصيرة، الرواية.



ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

ARAP DÜNYASINDA MODERN TÜRK EDEBİYATININ KABULÜ

MAHMOUD ALMOHAMAD

Mardin Artuklu üniversitesi

Türkiye'de Yaşayan Diller Enstitüsü

Arap Dili ve Kültürü Anabilim Dalı

2023: 224 Sayfa

Araştırma, modern Türk edebiyatının Arap dünyasında kabul görme konusunu ele almakta ve modern Türk edebiyatının başlangıcı olarak benimsediğimiz "Tanzimat Döneminden" yani 19. yüzyılın ikinci yarısından günümüze kadar olan alım sürecini tartışmaktadır. Çalışma, çeviri yolu ve araştırma ve eleştirel çalışmalar yolu olmak üzere iki yol aracılığıyla kabulü içerir. Türk edebiyatı ve öncüleri hakkında yapılan araştırma ve eleştiri çalışmalarının yanı sıra o tarihten bu yana Arapçaya tercüme edilen Türk edebiyatı eserlerini de izlemeye çalıştık.

Araştırma bir giriş, altı bölüm, sonuçlar, öneriler ve sonuçtan oluşmaktadır. Birinci bölümde Türk edebiyatının başlangıcından modern döneme kadar olan tarihine genel bir bakış sunulmaktadır. İkinci bölüm, eleştirel kabulü ve kabul teorisinin tanımını, en önemli kavramlarını ve en ünlü öncülerini sunmaktadır. Üçüncü bölüm, modern Türk edebiyatının Arap dünyasında kabulünde çevirinin rolünü incelemektedir. Dördüncü bölümde ise modern Türk şiirinin Arap dünyasındaki kabulünden ve bu kabulde Türk şairi Nazım Hikmet'in model alınmasından bahsedilmektedir. Beşinci bölüm, Türk hikâyesinin Arap dünyasındaki kabulünü anlatmaktadır ve yazar Aziz Nissen'i örnek almaktadır. Araştırma, bir dizi sonuç ve öneriyle ve ardından konuyla ilgili fikirleri toplayan ve özetleyen bir sonuçla sona ermektedir.

Arařtırmada kullanılan yaklařım, edebiyatın alıcısı olarak daha çok "alıcıya" odaklanan ve yaratıcı edebi süreçteki üç unsurdan (yazar - edebi eser - alıcı) biri olan kabul ve alma yaklařımıdır. Arařtırmanın Türk edebiyatını başka bir ortamda, kiřide ve dilde kabul süreci olması, kabul ve alma yaklařımı, gereksinimlerini incelemek ve yerine getirmek için en uygun yaklařımdır.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, Arap edebiyatı, kabul, řiir, hikâye, roman.



ABSTRACT

Master Thesis

Receiving Modern Turkish Literature in the Arab World

MAHMOUD ALMOHAMAD

Mardin Artuklu University

Languages Living in Turkey

Department of the Arabic Language and its Culture

2023: 224 Pages

The research discusses the topic of receiving modern Turkish literature in the Arab world, and monitors that reception process, starting with the “Tanzimat era,” that is the second half of the nineteenth century, which we adopted as the beginning of modern Turkish literature until now. The study includes the reception process through two tracks: the track of translation, and the track of critical research and studies, where we tried to monitor the Turkish literary works that have been translated into Arabic since that date so far. In addition to the research and critical studies that were written about Turkish literature and its pioneers.

The research consists of an introduction, six chapters, results, recommendations, and a conclusion. The first chapter provides an overview of the history of Turkish literature from its inception to the modern era. The second chapter introduces the theory of receiving and critical reception, its most prominent concepts and its most famous pioneers. The third chapter monitors the role of translation in the reception of modern Turkish literature in the Arab world. As for the fourth chapter, it talks about the reception of modern Turkish poetry in the Arab world, and the Turkish poet Nazim Hikmat takes as a model for that reception. The fifth chapter talks about the reception of the Turkish story and takes the writer Aziz Nissen as an example. The sixth and final chapter discusses the reception of the Turkish novel and takes the novelist Orhan Pamuk as an example. The research concludes with a set of results and

recommendations, and then with a conclusion that gathers up and summarizes the ideas of the topic.

The approach followed in the research is the method of receiving, which focuses more on the "recipient" as a receiver of literature, and one of the three elements in the creative literary process (author - literary work - receiver). Since the research monitors the process of receiving Turkish literature in another environment people, and language, receiving is the most appropriate method for the study and serving its requirements.

Keywords: Turkish literature, Arabic literature, reception, poetry, short story, novel.

المقدمة

أتقدّم بخالص الشكر والتقدير إلى الأستاذ الدكتور خالد العدوانى الذي أشرف على رسالتي وكان لي سندًا في ذلك. كما أتقدم بالشكر إلى الأساتذة الأفاضل الذين أشرفوا عليّ في مراحل إعداد الرسالة: الدكتور إبراهيم الشبلي، والدكتور سامر الكاطع، والشكر موصول لعائلتي الحبيبة لدعمهم ومساندتهم لي، وإلى كل من كان له دور ومساهمة في إعداد هذه الرسالة، بجهود أو نصيحة أو دعوة صادقة.

محمود المحمد

ماردين - ٢٠٢٣

محتويات البحث

III.....	التعهد
V	الملخص
VII	ÖZET
IX	ABSTRACT
XI	محتويات البحث
XV	المختصرات
١	المدخل
٥	١. الأدب التركي لمحة تاريخية
١٣	١.١ مراحل تطور الأدب التركي
١٣	١.١.١ القرن الثالث عشر الميلادي
١٥	٢.١.١ القرن الرابع عشر الميلادي
١٦	٣.١.١ القرن الخامس عشر الميلادي
١٨	٤.١.١ القرن السادس عشر الميلادي
٢٠	٥.١.١ القرن السابع عشر الميلادي
٢١	٦.١.١ القرن الثامن عشر الميلادي

٢٣	٧.١.١ القرن التاسع عشر الميلادي.....
٣٦	٢.١ عوامل التقارب بين الأدبين التركي والعربي.....
٣٨	١.٢.١ العامل التاريخي.....
٣٩	٢.٢.١ العامل الجغرافي.....
٣٩	٣.٢.١ العامل الاجتماعي.....
٤٠	٤.٢.١ العامل الديني.....
٤٢	٢. نظرية التلقي (الاستقبال).....
٤٤	١.٢ الإرهاصات وظروف النشأة.....
٤٧	٢.٢ مفهوم التلقي عند العرب.....
٥٠	٣.٢ مفهوم التلقي لغة واصطلاحًا.....
٥٠	١.٣.٢ التلقي لغة.....
٥١	٢.٣.٢ التلقي اصطلاحًا.....
٥٤	٤.٢ مدرسة كونستانس.....
٥٥	٥.٢ أبرز منظري نظرية التلقي.....
٥٥	١.٥.٢ هانس روبرت ياكس.....
٦٤	٢.٥.٢ فولفغانغ إيزر.....
٧٢	٣. استقبال الأدب التركي الحديث في الوطن العربي، الترجمة الأدبية.....
٧٤	١.٣ دور الترجمة في استقبال الأدب التركي.....
٧٩	٢.٣ الترجمة من التركية إلى العربية.....

١.٢.٣	المرحلة الأولى: ما قبل عام ١٩٨٠	٨٠
٢.٢.٣	المرحلة الثانية: من عام ١٩٨٠ حتى ٢٠٠٥	٨٣
٣.٢.٣	المرحلة الثالثة: ما بعد عام ٢٠٠٥	٨٤
٣.٣	كمية الأدب التركي المترجم إلى العربية	٨٥
٤.٣	أشهر المترجمين من التركية إلى العربية	٨٨
٥.٣	مشروع "تيدا TEDA"	٩٠
٦.٣	ملاحظات وتعليقات	٩١
٤	استقبال الشعر التركي الحديث في الوطن العربي	٩٥
١.٤	تطور الشعر التركي الحديث	٩٥
٢.٤	استقبال الشعر التركي الحديث في الوطن العربي	٩٩
٣.٤	استقبال أدب ناظم حكمت في الوطن العربي	١٠١
١.٣.٤	تعريف بناظم حكمت	١٠٢
٢.٣.٤	استقبال أدب ناظم حكمت من خلال الترجمة	١٠٤
٣.٣.٤	استقبال أدب ناظم حكمت من خلال الدراسات والمقدمات النقدية	١٠٩
٤.٣.٤	ملاحظات واستنتاجات	١٢٩
٥	استقبال القصة التركية في الوطن العربي	١٣١
١.٥	نشأة القصة التركية وتطورها	١٣١
٢.٥	استقبال أدب عزيز نيسن في الوطن العربي	١٣٤
١.٢.٥	تعريف بعزيز نيسن	١٣٤

٢.٢.٥	استقبال أدب عزيز نيسن من خلال الترجمة.....	١٣٨
٣.٢.٥	استقبال أدب عزيز نيسن من خلال المقدمات والدراسات النقدية.....	١٤٦
٤.٢.٥	ملاحظات واستنتاجات.....	١٦٣
٦.	استقبال الرواية التركية في الوطن العربي	١٦٦
١.٦	نشأة الرواية التركية وتطورها.....	١٦٦
٢.٦	استقبال الرواية التركية في الوطن العربي.....	١٧٠
٣.٦	استقبال أدب أورهان باموك في الوطن العربي.....	١٧١
١.٣.٦	تعريف بأورهان باموك.....	١٧١
٢.٣.٦	استقبال أدب أورهان باموك من خلال الترجمة.....	١٧٤
٣.٣.٦	استقبال أدب أورهان باموك من خلال الدراسات النقدية.....	١٧٦
٤.٣.٦	ملاحظات واستنتاجات.....	١٩٤
	النتائج والتوصيات.....	١٩٧
	السيرة الذاتية.....	٢٠١
	المصادر والمراجع.....	٢٠٢

المختصرات

أ	:	أستاذ
د	:	دكتور
م	:	ميلادي
هـ	:	هجري
ط	:	طبعة
م	:	مجلد
ع	:	عدد
ص	:	صفحة
ج	:	جزء
س	:	سنة
تر	:	ترجمة
تح	:	تحقيق
تق	:	تقديم
الخ	:	إلى آخره
م. ن	:	مصدر نفسه

مدخل

بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، وأفضل الصلاة وأتم التسليم على سيدنا محمد خاتم النبيين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

الأدب جزء من ذاكرة الأمم، يحفظ بين طياته حياتها وتراثها وثقافتها، وكلما احتفت الأمة بذلك الأدب وأولته العناية وصدرته إلى الأمم والشعوب الأخرى دلّ ذلك على تحضرها وتطورها. واهتمام الشعوب بالتعرف إلى آداب بعضها والاطلاع عليها هو في الحقيقة صورة من صور التقارب فيما بينها، وتكون الحاجة لذلك أدعى، والدافع أقوى، حين تربط الشعبين روابط مشتركة، كتلك التي تربط بين الشعبين العربي والتركي، إذ لا يخفى على أحد أن هذين الشعبين عاشا في ظل دولة واحدة وتحت راية واحدة قروناً من الزمان، وبينهما من روابط التقارب الدينية والتاريخية والثقافية والجغرافية ما ليس لدى غيرهما من الشعوب الأخرى.

أسئلة البحث:

تتمثل أسئلة البحث في:

هل التقارب الأدبي بين الشعبين العربي والتركي يعبر عن عمق تلك الروابط؟

هل كل من الشعبين لديهما اطلاع على أدب الآخر؟

وما هو حجمه؟

وكيف تم ذلك كون الأدبيين مكتوبان بلغتين مختلفتين؟

وما هي الصورة التي كوّنها كل أدب لدى الطرف الآخر؟

حدود البحث:

حتى نبحت عن إجابة دقيقة جعلنا بحثنا مقصوراً على جانب واحد: وهو استقبال الأدب التركي في الوطن العربي، وأهملنا الجانب المقابل -استقبال الأدب العربي في تركيا- لضيق

المجال، كما حصرنا المدة الزمنية التي شملها البحث بالعصر الحديث فقط، واعتمدنا "عهد التنظيمات" بداية لذلك، أي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وهي المرحلة التي يُجمع معظم المؤرخين على أنها كانت البداية للأدب التركي الحديث.

موضوع البحث:

من خلال عملية البحث وجدت أنه لم يسبق لباحث عربي أن عمل على هذا الموضوع، مما زاد من الدافع والرغبة لدي في العمل عليه، لأنه سيكون الأول من نوعه في هذا الباب.

قام البحث على عملية رصد استقبال الأدب التركي الحديث في الوطن العربي، ومن الطبيعي أن تكون الترجمة هي الحامل لذلك، لوجود حاجز اللغة، وقد حاولت أن أحصي كمية الأدب التركي المترجم إلى العربية على مدار أكثر من قرن من الزمان، وكانت النتيجة مفاجئة حقاً، إذ لم يتجاوز عدد المؤلفات المترجمة التي رصدها ٨٠٠ مؤلف، فضلاً عن أن عملية الاستقبال الفعلية والمكثفة لم تظهر حتى النصف الثاني من القرن الماضي، وهذا في الحقيقة يعد ضئيلاً جداً، ولا يعبر عن شعبين عاشا مع بعضهما قروناً من الزمان، ولا شك أن لذلك أسباباً، وقد أشرنا إليها في البحث.

خطة البحث:

قامت خطة البحث على ستة فصول، بدأت بلمحة تاريخية عن نشأة الأدب التركي وتطوره، ثم في الفصل الثاني عرفت بنظرية التلقي والاستقبال، وفي الفصل الثالث تحدثت عن دور الترجمة في استقبال الأدب التركي، وعرضت إحصائية عملت عليها لكمّ الأدب المترجم، ثم انتقلت بعد ذلك لبحث الأجناس الأدبية التركية التي تم استقبالها عربياً، واخترت لذلك ثلاثة: الشعر والقصة القصيرة والرواية، فتحدثت عن تطورها، واستقبالها عربياً من خلال أبرز المؤلفات المترجمة، وما كتبت حولها من أبحاث ودراسات، واعتمدت دراسة أديب واحد لكل جنس بصفته نموذجاً، فاخترت ناظم حكمت للشعر، وعزيز نيسن للقصة القصيرة، وأورهان باموك للرواية، وكان لاختيار هؤلاء الأدباء دون غيرهم أسباب أوضحتها في مواضعها، كما أنني حاولت من خلال ذلك الاختيار أن تشمل عينة البحث المدة الزمنية كاملة، فناظم حكمت يمثل أدباء النصف الأول من القرن العشرين

كون الكثير من إنتاجه كان خلال تلك المرحلة، وعزيز نيسن جعلته ممثلاً للنصف الثاني من القرن العشرين، وهي المدة التي شهدت مجمل إنتاجه الأدبي، أما أورهان باموك فشهدت أعماله الانتشار والشهرة مع مطلع الألفية الجديدة بحصوله على جائزة نوبل للآداب، وبالتالي كان ممثلاً للألفية الجديدة وما بعدها.

العقبات والصعوبات:

وكل عمل يقوم الباحث على إنجازه، لا بد أن تعترضه العقبات والصعوبات، ولكن العقبات هنا كانت أكثر، كونه الأول في هذا الباب، ولا توجد دراسات ممهدة، وكانت المصادر والمراجع العقبة الأكبر، فهي قليلة بالعموم، ووجدت صعوبة في تأمينها، فبعضها ليس متوفراً هنا في تركيا، وبعضها لم يعد متوفراً لنفاذ طبعاته، والبعض الآخر قديم وأصبح من النادر الحصول على نسخة منه، وقد راسلت عدداً من دور النشر والمؤلفين على أمل الحصول عليها، إلا أنني لم أصل إلى مبتغاي.

أهم المصادر والمراجع:

تنوعت المصادر التي اعتمدت عليها بين الكتب والمقالات والدراسات النقدية، والتي كان من أهمها:

- تاريخ الأدب التركي لمحمد فؤاد كوبرلي.
- تاريخ الأدب التركي للدكتور حسين مجيب المصري.
- الأدب التركي المعاصر للدكتور إبراهيم الداوقي.
- نشأة القصة في الأدب التركي لأكمل الدين إحسان.
- الرواية في الأدب التركي الحديث والمعاصر لمحمد عبد اللطيف هريدي.
- تركيا في عيوني للمترجم السوري الراحل عبد القادر عبد اللي، بتقديم الدكتور محمد حقي صوتشن.

- مؤلفات الدكتور عبده عبود (هجرة النصوص، الأدب المقارن مشكلات وآفاق) ودراسات أخرى له منشورة في المجلات الأدبية.

- وغيرها من المؤلفات والأبحاث والدراسات المهمة، وهي مثبتة في مواضعها في البحث.

كما أنني استأنست بدراسات أخرى مشابهة، قام بها باحثون على آداب أخرى غير التركية، من أهمها: (استقبال الأدب الألماني في الوطن العربي - الرواية الألمانية في أحدث مراحل استقبالها عربياً) للدكتور عبده عبود، و(استقبال الأدب الفارسي المعاصر في الوطن العربي) للباحثة نسرین الدهني.

لقد حاولت من خلال هذا البحث أن أسلط الضوء على ساحة خصبة ورحبة للمهتمين بدراسة آداب الشعوب الأخرى، فهذا أدب جار قريب جداً، فيه الكثير من سمات التشابه والتقارب مع أدبنا، وفيه من مواطن الجمال والإبداع ما يدفع الدارسين والناقدين للإقبال عليه والاهتمام به. وفي الختام فهذا البحث إنما هو خطوة أرجو أن تتبعها خطوات أخرى، نستطيع من خلالها أن نعرّف القارئ العربي إلى الأدب التركي الذي كان يشكل -في مرحلة من المراحل- مع أدبنا العربي أدباً واحداً.

١. الأدب التركي لمحة تاريخية

يُعد الأدب جزءًا من ذاكرة الأمم والشعوب، فهو يحوي -فوق عناصره الفنية والأدبية- صورًا من حياة الأمة وطرق معيشتها وتراثها وثقافتها، فعلى سبيل المثال: الأدب العربي حوى في طياته صورًا من حياة العرب وأيامهم وأسواقهم وحروبهم ومعاركهم وثقافتهم وقبائلهم منذ الجاهلية مرورًا بما تلاها من عصور. كما تعرفنا إلى الكثير عن تاريخ اليونان وثقافتهم، من خلال ملاحم هوميروس وغيرها. وهذا الأمر ينطبق على الآداب كلها، وعلى جميع الشعوب، بما فيها الأدب التركي، الذي هو موضوع دراستنا وبحثنا. ولذلك فدراسة الأدب وتاريخه ليس ترفًا ثقافيًا؛ بل هو ضروري لازم لكل من يريد دراسة تاريخ أمة من الأمم أو شعب من الشعوب. والأدب العظيم كما يقول المؤرخ التركي محمد فؤاد كوبرلي^١ Mehmet Fuat Köprülü "يعني وجود أمة عظيمة، فالأدب العظيم لا تبدعه إلا أمة عظيمة، وإن أدب الأمة بمثابة شريان الحياة الذي تستمد قوتها منه، وإن أمة بلا أدب سرعان ما تضعف وتضمحل من ذاكرة التاريخ نحو الفراغ والضياع"^٢.

وبناء عليه رأيت أن أبدأ بحثي بفصل تمهيدي أعرف فيه بتاريخ الأدب التركي بشكل مقتضب، فإن البحث وإن كان مهتمًا بدراسة الأدب التركي الحديث، إلا أن الأدب الحديث لا يمكن فهمه دون الوصول إلى جذوره وأصول نشأته، حتى يتكون لدينا بصورته الكاملة. وقبل ذلك يحسن بنا أن نعرج قليلًا لننتعرف إلى الترك ونشأتهم وتطورهم التاريخي.

ينحدر الأتراك من آسيا الوسطى، وهي المنطقة الممتدة من بحر قزوين غربًا إلى الصين ومنغوليا شرقًا، ومن إيران وأفغانستان جنوبًا وحتى روسيا شمالًا، وظلت هذه المنطقة ساحة النشاط والقوة والإنتاج للأتراك بمختلف قبائلهم على مدار عصور من الزمن^٣.

١ سياسي ومؤرخ تركي، شغل عدة مناصب سياسية، وله مؤلفات مهمة في التاريخ والأدب.

٢ محمد فؤاد كوبرلي، تاريخ الأدب التركي، تر: عبد الله أحمد إبراهيم الغزب، ط ١، (المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠) ١١.

٣ نفس المؤلف، تاريخ الأدب التركي، ٢٣.

وقبل الإسلام لم يكن للترك دولة ومملكة قوية كما للفرس أو الروم، بل كانوا عبارة عن عشائر وقبائل متفرقة منتشرة على امتداد آسيا الوسطى، ولكنهم بعد الإسلام أخذوا شكلاً أكثر تحضرًا وقوة، فشكلوا دويلات على امتداد آسيا الوسطى، كدولة الكراخانليين في تركستان الشرقية، والدولة الخوارزمية في خوارزم، والدولة المغولية التي اجتاحت معظم المناطق العربية ووصلت إلى الصين وإيران وأفغانستان، ودولة السلاجقة التي امتدت على رقعة كبيرة من حدود الصين والبحر المتوسط إلى مصر والمحيط الهندي، والدولة العثمانية التي غدت في القرن الخامس عشر إحدى أكبر الإمبراطوريات في العالم^٤.

وكانت القبائل التركية قبل الإسلام تدين بأكثر من دين، فمنهم الشامانيون الذين يعتقدون بوجود إله للسماء وآخر للأرض، ومنهم من دان بالهندوسية التي وصلتهم من الهند، وبعضهم اعتنق الزرادشتية والمانوية التي تسربت إليهم من الفرس، وجزء منهم دان بالمسيحية النسطورية التي حملها إليهم المبشرون^٥.

وحين جاء الإسلام تحولت الكثير من تلك القبائل عن أديانها، ووجدت فيه خلاصًا لها من تلك الديانات، ولم يكن دخول الترك في الإسلام بالقوة والإكراه، بل يجزم د. حسين مجيب المصري^٦، بأنه كان عن رضا وطوعية^٧. ومنذ دخول الترك في الإسلام كان لهم دور كبير في الدفاع عنه وحمل رايته لما عُرف عنهم من قوة البأس والتمرس في القتال، فقد حمل السلاجقة راية الإسلام حقبة من الزمن، وكانت لهم وقفات عظيمة في وجه الصليبيين، ثم جاء العثمانيون من بعدهم وصاروا هم مركز الدولة الإسلامية واستمروا على ذلك حتى القرن العشرين.

^٤ ينظر: عبد العزيز محسن سلمان، "الأدب التركي في ظل الحضارة الإسلامية"، مجلة سر من رأى، م. ٦٠، ع. ٢١. (٢٠١٠): ١٣٥.

^٥ ينظر: حسين مجيب المصري، صلات بين العرب والفرس والترك، ط ١ (الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠١) ٢٠٩.

^٦ شاعر وكاتب وأديب مصري، مهتم بالأدب المقارن، له عدة مؤلفات بتاريخ الآداب الشرقية.

^٧ ينظر: نفس المؤلف، صلات بين العرب والفرس والترك، ٢٠٦.

ويقف المصري في كتابه (صلات بين العرب والفرس والترك) عند العلاقة بين العرب والترك بعد دخولهم في كنف الإسلام، فيؤكد على أن الترك لم يدخلوا الإسلام طامعين في سلطة، بل عدّوا أنفسهم جنودًا مدافعين عن الإسلام، كما كانوا بعيدين كل البعد عن التعصب، على عكس الفرس الذين كانوا يميلون إلى ابتداع المذاهب والتعصب لها، ومعاملة الآخرين وفق المذهب والعقيدة. وقد عاش العرب في كنف العثمانيين قرونًا من الزمن، وكانوا يتقاسمون المناصب والمهام، ووصل الكثير منهم إلى مناصب عليا في الجيش والوزارة، بل تبوأ كثير منهم منصب شيخ الإسلام، فقد كانت العلاقة بينهم تقوم على أساس الرابطة الإسلامية وليس على أساس العرق أو المذهب.^٨

ولم تكن علاقة الترك مع العرب ضاربة في التاريخ، إذ ترجع بداية الصلة بينهم إلى الإسلام الذي جمعهم ووثق الصلة بينهم، وترجع بداية العلاقة بين العرب والترك إلى العصر الأموي، حين حاول الخلفاء الأمويون توثيق الصلة برعاياهم من الفرس والترك، وزادت تلك الصلة وتوثقت في زمن العباسيين، حتى صار للترك حظوة وقوة في زمن الخليفة المعتصم الذي استعان بهم لتثبيت حكمه، بعد أن استقل أمر الفرس في الدولة على زمن من سبقه من الخلفاء. ومنذ ذلك الحين صارت لهم سطوة وقوة في الجيش والجندية، خصوصًا وأنهم معروفون بالبأس والقوة والتمرس في القتال.^٩

وإذا كانت صلة الترك بالعرب نشأت مع دخولهم في الإسلام، فإن علاقتهم بالفرس كانت أعمق، إذ كانت تربطهم بهم رابطة الجوار، حتى قبل أن يدين الاثنان بالإسلام، ولذلك فإن تأثير الترك بالفرس كان أكبر من تأثرهم بالعرب، ونحن نقصد بالتأثر هنا التأثير اللغوي والأدبي، ولا شك أن لذلك أسبابًا، من أهمها^{١٠}:

^٨ المصري، صلات بين العرب والفرس والترك، ٢٠٨ وما بعدها.

^٩ ينظر: فتحي عبد المعطي النكلاوي، "بداية التأثير الإسلامي في الأدب التركي"، مجلة الآداب جامعة بغداد، ع. ٢٩ (١٩٨٠): ٨٣.

^{١٠} بديعة محمد عبد العال، الأدب التركي العثماني، ط١، (الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٧) ١٨-١٩.

- الجوار الجغرافي والاحتكاك الثقافي المباشر بين الفرس والترك.

- جهود شيوخ التصوف وعلماء الدين الذين نزحوا من بلاد الفرس إلى بلاد الترك، إثر غزوات المغول المتدفقة التي تعرضت لها بلادهم.

كان لدخول الإسلام دور مهم في تأثر التركية والفارسية بالعربية، فقد كانت اللغة العربية اللغة الرسمية في الدولة الإسلامية الأولى، وكانت هي لغة العلم والأدب والمراسلات، وبالتالي كان لزاماً على الشعوب الأخرى التي دخلت الإسلام أن تأخذ من اللغة العربية وتتأثر بها، وقد وقعت اللغة التركية في الأناضول تحت ذلك التأثير، واضطرت للدخول في صراع طويل مع الفارسية والعربية. وبالعوم فإن اللغة العربية في تلك الحقبة كانت لغة العلم والدين والأدب والتعليم، كما كانت الفارسية مهيمنة في بعض أقاليم الأناضول، ويتحدث بها في مجالس السلاطين، وكثيراً ما كانت تتشد الأشعار الفارسية فيها، أما اللغة التركية فكانت لغة الشعب^{١١}.

ونحن إذ نشير إلى الصراع بين التركية والعربية والفارسية فإننا لا نقصد به الصراع السلبي، بل هو حالة طبيعية تنشأ نتيجة تلاقح الثقافات وتقارب الشعوب وتمازجها فيما بينها، إذ تأخذ كل لغة من الأخرى وتعطيها، وبالتالي فإن تأثير لغة على الأخرى قد يكون أكبر وأعمق من غيرها، كما هو الأمر مع العربية والفارسية تجاه التركية. ولا يعني كلامنا هذا أن التركية لم تترك أثراً في هاتيك اللغتين، بل على العكس، فنحن نجد الكثير من الكلمات التركية على لسان العامة في البلاد العربية إلى الآن، ولكن تأثيرها في تلك اللغتين كان أضعف من تأثيرهما فيها.

إذن فلهذا الأدب التركية تأثرت بالفارسية أكثر من تأثرها بالعربية، ولكن المطلع على اللغة التركية يلحظ وجود كم كبير من الكلمات العربية في اللغة التركية، وفي الحقيقة فإن تلك الألفاظ لم تدخل التركية من العربية مباشرة؛ وإنما دخلتها عن طريق الفارسية التي كانت مفعمة بالألفاظ العربية، فتأثر التركية بالعربية كان بالواسطة. وزاد بعض المؤرخين فقالوا إن الأدب التركي لم يتأثر بالأدب العربي، بل هذا حذو الأدب الفارسي، فما عرف الترك إلا أدباً واحداً هو الأدب

^{١١} كوبريلي، تاريخ الأدب التركي، ٤٩٧.

الفارسي^{١٢}. وقد يكون في هذا القول شيء من المبالغة، ولكن ما يهمنا في الأمر هو أن تأثر الأدب التركي بالأدب الفارسي كان أكبر وأعمق من تأثره بالأدب العربي.

وبالانتقال إلى بداية نشأة الأدب التركي وتاريخه وتقسيم عصوره، نجد اختلافًا بين المؤرخين في تقسيم تلك العصور، فمنهم من يعتمد في تأريخ الأدب التركي إلى تقسيمه حسب القرون الزمنية. ومنهم من يفصل بين حقبة ما قبل الإسلام، وحقبة الحضارة في ظل الإسلام، وحقبة الأدب الحديث. ومنهم من قسم العصور على ما اشتهر من أسماء الشعراء. ويرى د. مجيب المصري أن سبب الاختلاف في تقسيم العصور يعود إلى أن الترك حكمتهم أسرة واحدة بدءًا من القرن الثالث عشر -الذي يعد البداية الحقيقية للأدب التركي- وحتى القرن العشرين حين سقوط الدولة العثمانية، وهذا أوجد صعوبة في تقسيم عصور الأدب وتسميتها بأسماء الأسر أو الدول الحاكمة^{١٣}، فالأدب العربي على سبيل المثال نجد تقسيمه بحسب العصور والدول الحاكمة (أدب صدر الإسلام - الأدب الأموي - الأدب العباسي...) إذ تعاقبت العديد من الدول على الحكم، فتمت تسمية عصور الأدب بأسماء الدول الحاكمة، وهذا ما لا نجده بشكل واضح في الأدب التركي.

وقد يقول قائل: أليس هناك أدب تركي قبل القرن الثالث عشر الميلادي؟ والجواب: نعم، ولكنه كان أدبًا متفرقًا، فهناك الأدب الأذري أو ما يسمى بالأدب الغربي، كشعر فضولي ونسيمي الذين نظموا شعرهما بالأذرية، والأذرية كما هو معلوم من اللغات التركية، وهناك أيضًا الأدب الجغتائي، الذي نشأ في الهند، ويمثله علي شيرنوائي الذي نظم شعره باللغة التركية الجغتائية^{١٤}. ولكن هذه الآداب سيطرت عليها صفة المحلية ولم يكتب لها الاستمرار والانتشار الذي حظي به أدب منطقة الأناضول، ذلك الأدب الذي بدأت تتكون ملامحه في القرن الثالث عشر الميلادي

^{١٢} المصري، صلات بين العرب والفرس والترك، ٢٤٥.

^{١٣} حسين مجيب المصري، تاريخ الأدب التركي، ط١، (مطبعة الفكرة، الإسماعيلية، ١٩٥١) ٦٢.

^{١٤} عبد العال، الأدب التركي العثماني، ٨٩.

وما بعده، حتى صار يمثل الصورة الأوضح للأدب التركي، خصوصًا في بداية حقبة الدولة العثمانية وما تلاها.

أما عن استخدام اللغة التركية في الكتابة فقد بدأت تشق طريقها إبان القرن الثالث عشر الميلادي، وكان فتح قونية عام ٦٧٦هـ عاملاً هاماً في ذلك، إذ يزعم فؤاد كوبرلي أنها قاربت أن تكون بمثابة لغة الأدب، وأن استخدامها لم يكن مقصوراً على تعامل الدولة السلجوقية مع رعاياها من الترك فقط^{١٥}.

وهذا الكلام واقعي إلى حدٍّ ما، لأننا نلاحظ في تلك الحقبة تزايد المؤلفات باللغة التركية، بعد أن كانت العربية هي لغة العلم، والسبب في ذلك أن الكثير من الأمراء والقادة في تلك الفترة كانوا يتكلمون التركية ولا يتقنون غيرها، فأمروا بترجمة المؤلفات والكتب إلى لغتهم، كما شهدت تلك الفترة أيضاً عدداً من الغزوات والحروب التي أدت إلى تجمع عدد كبير من القبائل التركية واستقرارهم وسط الأناضول، فصارت لهم الكثرة، ما اضطر إلى استخدام التركية في مخاطبة السواد الأعظم من الشعب.

والأدب التركي نشأ نشأة صوفية في بداياته وصبغ بها وظل متأثراً فيها مدة من الزمن، ففي مدينة قونية التي كانت عاصمة السلاجقة ومعقلاً من معاقل التصوف عُرف شيخ يقال له بهاء الدين، ويلقب بـ "سلطان العلماء"، وبهاء الدين هذا جاء إلى قونية قادماً من إيران، وكان له ولد يُدعى "جلال الدين" كان شغوفاً بالعلم محباً له، وخلف أباه في المشيخة، وذاع صيته في المدينة حتى صار من رموزها، بل من أشهر رموز التصوف في العالم، وعُرف فيما بعد بـ "جلال الدين الرومي"، وله كتاب مشهور يسمى "المثنوي"، وهو منظومة صوفية من ثلاثين ألف بيت، وله أيضاً ديوان شعري، وكان لمثنوي الرومي وديوانه تأثير كبير في الأدب التركي الذي نشأ فيما بعد، وله أبيات في ديوانه هذا يقال إنها أول باكورة للشعر التركي، يقول فيها: "أنا أصفيك من

١٥ ينظر: كوبرلي، تاريخ الأدب التركي، ٣٨١.

دون الأنام حبيبًا كما قد تعلم، والكمد لا شك قاتلي إن لم تجد بوصال منك يحييني، لله ما أسعدها لحظة تلك التي أراك فيها إلى جانبي، سأتعلم لغة الترك، وأكبّ على الشراب أرشفه رشقًا^{١٦}.

وخلف جلال الدين الرومي ابنه سلطان ولد الذي كان صورة عن والده، وله منظومة شعرية تسمى "رباب نامه"، وتعد أول محاولة جدية للنظم بالتركية^{١٧}.

ثم جاء من بعدهم يونس أمره Yunus Emre ومعناه "يونس العاشق"، الذي يحظى أيضًا بمكانة رفيعة في الأدب التركي، ويعد رمزًا من رموز التصوف، وما يميزه أنه كان منطلقًا على سجيته في الشعر، واضح الألفاظ بعيدًا عن التكلف، وكانت لغته قريبة من لغة الشعب، الأمر الذي جعل تأثير شعره في عموم الناس أعمق وأكبر من سابقه^{١٨}.

هؤلاء الثلاثة (جلال الدين الرومي وابنه سلطان ولد ويونس أمره) كان لهم دور كبير في نشأة الشعر التركي وتأثره وامتزاجه بالتصوف الذي لاقى ترحيبًا وقبولًا من عامة الشعب، لأنهم وجدوا فيه سكونية وطمأنينة روحية، ونشأت على إثر ذلك طرق صوفية عديدة، من أهمها الطريقة المولوية التي تنسب لجلال الدين الرومي، والطريقة البكتاشية التي أسسها حاجي بكتاش ولي، وغيرها الكثير.

ورغم ما يشاع عن أن الترك أهل بأس وحرب وشدة، إلا أنهم مع ذلك كانوا يهتمون بالعلم والأدب، فقد اشتهر عن السلاطين العثمانيين اهتمامهم بالأدب والشعر، وكانوا يكرمون الأدباء أيما إكرام، ويغدقون عليهم العطايا والهبات. فقد عرف عن السلطان سليم شغفه بالأدب والشعر والعلم، وبلغ به أن اصطحب معه الشاعر جعفر جلبي في حملته على بلاد فارس، والشاعر كمال باشا زاده في حملته على مصر، ولما مدحه الشاعر ذاتي بقصيدة بمناسبة اعتلائه العرش أقطعه ضيعتين^{١٩}. وفي عصر السلطان بايزيد الثاني كان هناك ما يزيد على ثلاثين شاعرًا يتقاضون

١٦ ينظر: المصري، تاريخ الأدب التركي، ٤٤-٤٥.

١٧ المصري، تاريخ الأدب التركي، ٤٦.

١٨ المصري، تاريخ الأدب التركي، ٤٩-٥٠.

١٩ نفس المؤلف، تاريخ الأدب التركي، ١٩٥.

رواتب ثابتة من خزانة القصر، وكان يرسل كل عام ألف قطعة ذهبية للشاعر الفارسي (الجامي)^{٢٠}.

وفي عهد السلطان سليمان القانوني شهدت ساحة الأدب والشعر رواجًا كبيرًا، "فقل إن مئتي شاعر أو أكثر نبغوا في عصره، إلى جانب مئتي عالم شهد لخمسين منهم بروعة مؤلفاتهم"^{٢١}. ويذكر المؤرخون أن السلطان مراد الثاني على وجه الخصوص كان من أكثر السلاطين الذين قدموا خدمات جليلة للأدب التركي، وكان له دور كبير في تطوره، فقد جمع في قصره الشعراء والأدباء، وأغدق عليهم الهدايا والأعطيات، وطلب إليهم أن يترجموا الآثار العربية والفارسية إلى التركية^{٢٢}.

ولم يقف الأمر بالسلاطين أن اهتموا بالشعر والأدب، وأكرموا الشعراء والأدباء وقربوهم، بل كان عدد منهم ينظمون الشعر، ولبعضهم دواوين شعرية، فقد كان السلطان سليم الأول شاعرًا رقيقًا رفيعًا، ولكن شعره كان بالفارسية، وقد قيل إنه لم يكن في زمانه شاعر من شعراء الفارسية أجود منه، وقد طُبِعَ ديوانه بأمر من الإمبراطور غليوم، وأهداه للسلطان عبد الحميد الثاني، ثم تُرجم إلى التركية^{٢٣}. كما "كان السلطان سليمان القانوني شاعرًا أيضًا، كتب الشعر متخلصًا فيه بلقب (محبى)، وله ديوان شعري"^{٢٤}. وعُرف عن السلطان مراد الثاني قول الشعر، ولكنه مقل. كما كان السلطان محمد الفاتح شاعرًا، وله ديوان شعري، وكان يتخلص في شعره باسم عونى. وغيرهم من السلاطين الذين كان لديهم ميول لنظم الشعر، حتى أحصت كتب التاريخ أسماء عشرين من السلاطين والأمراء الذين نظموا الشعر^{٢٥}، بعضهم كان غزير الشعر وله ديوان، وبعضهم مقل.

^{٢٠} كوبرلى، تاريخ الأدب التركي، ٥٥١.

^{٢١} المصري، تاريخ الأدب التركي، ٢٠٥.

^{٢٢} كوبرلى، تاريخ الأدب التركي، ٥٣٥.

^{٢٣} ينظر: المصري، تاريخ الأدب التركي، ١٩٧.

^{٢٤} كوبرلى، تاريخ الأدب التركي، ٥٧٢.

^{٢٥} المصري، تاريخ الأدب التركي، ١٣.

وهذا يدعونا إلى العجب من حال السلاطين، فرغم انشغالهم بشؤون الدولة سياسياً وعسكرياً، إلا أن لهم حضوراً واضحاً على الساحة الأدبية، هذا الحضور وهذا التشجيع والحفاوة شجع الأدباء، وهياً الجو لانتشار الشعر التركي وتطوره عبر المراحل اللاحقة على نحو ما سنرى.

١.١ مراحل تطور الأدب التركي:

ذكرنا سابقاً أن البداية الحقيقية للأدب التركي كانت في القرن الثالث عشر الميلادي، ثم أخذ في النمو والتطور شيئاً فشيئاً، شأنه في ذلك شأن بقية الآداب. وسنستعرض بشيء من الاقتضاب -تحت هذا العنوان- مراحل التطور التي مرّ بها الأدب التركي، وسنعمد التسلسل الزمني حسب القرون، ونسلط الضوء على أبرز الأحداث في كل قرن، ونعرّف بأشهر الأدباء الذين سطع نجمهم فيه، وكان لهم دور وتأثير في تطور الأدب.

ونحن هنا إذ نتحدث عن الأدب التركي فإننا نقصد في المجمل الشعر دون غيره من الفنون، إذ كان هو السائد في تلك المرحلة، ليس في الأدب التركي فحسب، بل في غيره من آداب المنطقة كالعربية والفارسية.

١.١.١ القرن الثالث عشر الميلادي:

أشرنا في بداية الفصل إلى أن الأدب التركي نشأ متأثراً بالتصوف، إذ كان لكل من جلال الدين الرومي وابنه سلطان ولد ويونس أمره تأثير كبير في تلك النشأة. ويحظى جلال الدين الرومي بقدسية كبيرة لدى الأتراك، فحيث ذكرت كلمة "مولانا" فالمقصود بها بلا شك جلال الدين الرومي. ينحدر الرومي من خوارزم وقد هاجر مع والده -وهو من كبار مشايخ الصوفية- إلى الأناضول واستقر فيها، ثم التقى في قونية بمتصوف يدعى "شمس التبريزي" فخلف في نفسه وفكره تأثيراً كبيراً. وترك الرومي آثاراً أدبية، من أشهرها: كتابه "المتنوي"؛ وهو مؤلف من ٢٦ ألف بيت، استغرق في تأليفه ثماني سنوات، وقد نظمته متأثراً بأدباء الفرس من المتصوفة كما كان سائداً في ذلك الزمن، كفريد الدين العطار صاحب "منطق الطير" وحكيم سنائي صاحب "إلهي

نامه^{٢٦}، ولم يكن جلال الدين الرومي يعلم أن "المتنوي" ستكتب له الشهرة والقبول حتى يعم تأثيره بلاد الأناضول والهند وإيران، بل المتصوفة في العالم الإسلامي أجمع. وللرومي أيضًا ديوان شعر بعنوان "الديوان الكبير" تغلب عليه الصبغة الصوفية.

أما يونس أمره الشخصية الصوفية الثانية التي كان لها تأثير كبير في ساحة الأدب التركي ولدى الأتراك على حد سواء، ويحظى بشهرة ومكانة كبيرة في نفوسهم إلى اليوم.

عاش يونس أمره أواخر القرن الثالث عشر وبداية القرن الرابع عشر، وقد عاصر جلال الدين الرومي، وكان يجله ويحترمه، ويقول فيه: "لينظر مولانا السلطان لنا، فنظرته المباركة مرآة قلوبنا"^{٢٧}. ويتميز يونس أمره بتأثيره الكبير في نفوس الناس، فقد كتب أشعاره بلغة بسيطة قريبة من لغة العامة، وأشعاره تغلب عليها الصبغة الصوفية، كيف لا وهو من أشهر رموزهم، وديوانه من حيث المحتوى قريب من ديوان الرومي، فيه المتنويات وفيه الغزليات، وقد انتشرت له قصائد كثيرة على لسان العامة، كما نسبت له قصائد ليست من تأليفه، ومن قصائده المشهورة على لسان العامة "مناجاة محمد"، وهي محاكاة لموقف سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم يوم الحشر حين يطلب من ربه الرفق واللفظ بأمرته، يقول فيها: "يا رب أنت ستار العيوب أطلب منك أمتي، يا حي يا غفار الذنوب أطلب منك أمتي، في تلك اللحظة أناجيك وأطلب منك آلاف الحاجات، ألوم نفسي وأطلب منك أمتي، جعلت همتي عالية فمن ذا يحمي أمتي، ارحمني أنا اليتيم أطلب منك أمتي....."^{٢٨}.

وإذا كان يونس أمره قد تأثر بجلال الدين الرومي وأبدى احترامه وإعجابه به وإجلاله له، إلا أن تأثره الأكبر كان بشيخ يدعى الخوجة أحمد يسوي Ahmad Yassaviy، وهو شاعر ومتصوف وفيلسوف تركي، عاش في القرن الثاني عشر الميلادي، وهو من أوائل الذين نشروا الشعر الشعبي الصوفي^{٢٩}، ورغم أن يونس أمره لم يعاصر اليسوي ولم يره، بل كان يعيش في

^{٢٦} كوبريلي، تاريخ الأدب التركي، ٣٧٤.

^{٢٧} عبد العال، الأدب التركي العثماني، ١٣.

^{٢٨} نفس المؤلف، الأدب التركي العثماني، ١٥.

^{٢٩} كوبريلي، تاريخ الأدب التركي، ٣٠٠.

غرب آسيا واليسوي في وسطها، إلا أنه تأثر به، وأخذ عنه الكثير من أفكار التصوف، بل تأثر به في شعره، فاليسوي اشتهر عنه أنه أول من كتب الشعر باللهجة المحلية القريبة من لغة العامة، وله في ذلك ديوان يسمى "ديوان الحكمة"^{٣٠}، وتبعه على ذلك يونس أمره الذي اشتهر أيضًا بلغته البسيطة القريبة من اللغة المحلية، التي جعلت شعره يلقي قبولًا وانتشارًا واسعًا. ومن صور تأثر يونس أمره باليسوي نجد هذين البيتين، إذ يقول اليسوي: "عشقك جعلني معنوهاً فعرفني العالم بأسره، وتوقيري لك وأنت ملازمي ليل نهار. فينسج يونس أمره على غراره قوله: عشقك أخذني مني وأنت تلازميني، بي إليك حاجة، إنني أحترق في ليلي ونهاري وأنت ملازمي"^{٣١}.

وبالعموم فإننا يمكن أن نقول إن هذه الحقبة من الزمن تعد بمثابة التمهيد والنشأة للأدب التركي، فقد تراكمت مع تطورات سياسية وعسكرية واجتماعية، جراء الاجتياح المغولي المعروف، ما نتج عنه تفكك الدولة السلجوقية في الأناضول مع أواخر القرن الثالث عشر، والتمهيد لخارطة جديدة للمنطقة بتأسيس الدولة العثمانية التي سيكتب لها أن تكون حاضرة العالم الإسلامي، والقوة المهيمنة على المنطقة قرونًا من الزمن.

٢.١.١ القرن الرابع عشر الميلادي:

شهد القرن الرابع عشر تفكك دولة السلاجقة وتفرقها إلى دويلات صغيرة متناحرة، إلى أن استطاعت إحدى تلك الدويلات توسيع رقعتها والسيطرة على ما حولها من المناطق، ثم توغلت في الأناضول وواجهت الروم البيزنطيين، فشكّلت الدولة العثمانية التي توسعت فيما بعد وامتدّت رقعتها لتصبح إمبراطورية عظيمة حكمت ما يقارب ٦٠٠ عام.

وقد انعكست هذه الأوضاع بشكل إيجابي على الساحة الأدبية، إذ بدأت اللغة التركية تثبت دعائمها في الأناضول، وازدهرت ساحة العلم والشعر، ولكنه ظل متأثرًا بالفارسية والعربية، وكثرت ترجمة المؤلفات العربية والفارسية إلى التركية، لأن الكثير من الأمراء حينها لم يكونوا يتحدثون

^{٣٠} كوبرلي، تاريخ الأدب التركي، ٣٠٢.

^{٣١} عبد العال، الأدب التركي العثماني، ١١.

سوى التركية، وقد أدى ذلك أيضًا إلى ظهور العديد من الشعراء الذين نظموا الشعر باللغة التركية، فذاع صيتهم وحظوا بمكانة لدى الأتراك.

وممن اشتهر في ذلك العصر أيضًا الشاعر **نسيمي** وهو شاعر مشهور لدى الترك، نظم شعره بالتركية والفارسية، تميز شعره بالرفقة والجرس الموسيقي، كان على المذهب الحروفي الذي يرى بمبدأ الحلول، وانتهى به الأمر أن أعدم سلخًا^{٣٢}.

وبالعموم فإن الشعر التركي في هذا القرن ظل متأثرًا بالشعر الفارسي من حيث المواضيع والقالب والافتتاحيات، كما ظل الكثير من الشعراء ينظمون أيضًا بالعربية والفارسية إلى جانب التركية، لأن هاتين اللغتين ظلتا في ذلك القرن مسيطرتين على ساحة العلم والأدب، ولكن الفارق الذي حدث أن اللغة التركية بدأت تزاحم الفارسية والعربية، وتجد لها مكانًا مرموقًا في ساحة العلم والأدب والشعر، بعد أن كان استخدامها مقتصرًا على حديث عامة الشعب، وصارت معروفة منذ ذلك الحين بـ "اللغة العثمانية"^{٣٣}.

٣.١.١ القرن الخامس عشر الميلادي:

ازدادت مكانة اللغة التركية في القرن الخامس عشر بشكل لافت وملحوظ، وصارت هناك فروق واضحة بينها وبين الفارسية في الشعر، وصار هناك من الشعراء من ينظم شعره بها، بل ويدعو إلى النظم بها، وانقسم الشعراء إلى فرقتين: الفرقة الأولى وهم الشعراء التقليديون المقربون من القصر، إذ ظلوا على أسلوبهم في تقليد أدب الفرس شكلًا ومضمونًا، وقد اصطلح على تسمية شعرهم بـ "الشعر الديواني". أما الفرقة الثانية فقد دعت إلى اعتماد التركية في نظم الشعر، كونها لغة الشعب^{٣٤}.

كما شهد هذا القرن فتح القسطنطينية العظيم، الذي أدى إلى توسع رقعة الدولة العثمانية، وبالتالي زيادة قوتها وهيبته، ودخول شعوب جديدة تحت حكمها، فزاد احتكاك الأتراك مع الشعوب

^{٣٢} عبد العال، *الأدب التركي العثماني*، ٣١.

^{٣٣} نفس المؤلف، *الأدب التركي العثماني*، ٣٢.

^{٣٤} نفس المؤلف، *الأدب التركي العثماني*، ٣٩.

الأخرى، الأمر الذي أضاف إليهم غنى وتنوعاً نتيجة امتزاجهم بتلك الثقافات. كما أسهم استقرار الأوضاع وقوة الدولة في ذلك القرن بأن زاد اهتمام السلاطين بالأدب والأدباء، وأجزلوا لهم العطايا والهبات، ما حفّز الشعراء والأدباء على النشاط وزيادة إنتاجهم الشعري طمعاً بالمكاسب والمكرمات، كما ذكرنا سابقاً.

أما أشهر شعراء هذا القرن فمنهم **أحمد باشا** الذي يعد من أشهر الشعراء الغنائيين العثمانيين، وهو من تيار الشعراء المحافظين المتأثرين بالشعر الفارسي، إذ يحذو في شعره حذو الشعر الفارسي، وقد تأثر كثيراً بالشاعر التركي علي شيرنوائي والشاعر الفارسي حافظ الشيرازي^{٣٥}. ومن شعراء هذا القرن أيضاً **نجاتي** الذي اشتهر وذاع صيته في فترة حكم السلطان محمد الفاتح، إذ عينه كاتباً في الديوان في إسطنبول، ويعد من أبرز المجددين في الشعر التركي في ذلك القرن، وعُرف باهتمامه بالمعنى على حساب اللفظ، يقول عنه فول هامر "إنه أمير الشعر العثماني، وظل محتفظاً بإمارته خمسين عاماً، حتى نالها بعده الشاعر باقي في عهد السلطان سليمان القانوني"^{٣٦}.

ونجد من أدباء هذه القرن **سنان باشا** الذي اشتهر برسائله الأدبية التي حظيت بمنزلة رفيعة في الأدب التركي، وهي "تضرع نامة" و "رسائل الأخلاق" و "تذكرة الأولياء"، ويغلب على هذه الأعمال النزعة الصوفية، والتأثر بأدباء الفرس كفريد الدين العطار^{٣٧}.

٤.١.١ القرن السادس عشر الميلادي:

يعد هذا القرن العصرَ الذهبي للدولة العثمانية، ففيه انتصرت على الدولة الصفوية في معركة "جالديران" الشهيرة، وبسطت سلطانها على العالم الإسلامي، إذ أعقب هذا النصر سيطرتها على البلاد العربية أيضاً، فامتدت رقعتها وتوسعت، وأضحت سلطنة كبرى يحسب لها حساب بين الدول. وقد انعكست هذه الانتصارات على الوضع الداخلي للسلطنة بشكل إيجابي، إذ عم الرخاء

^{٣٥} المصري، تاريخ الأدب التركي، ١٣٩.

^{٣٦} نفس المؤلف، تاريخ الأدب التركي، ١٧٢.

^{٣٧} كوبريلي، تاريخ الأدب التركي، ٥٥٨.

والازدهار كافة مناحي الحياة، فشقت الطرقات وبنيت المدارس وأنشئت المكتبات ودور العلم، وازداد اهتمام السلاطين بالعلم والأدب، وسعوا إلى استقطاب العلماء والشعراء من شتى البلدان، وأجزلوا لهم العطايا والهبات، ما أدى إلى رواج سوق الأدب وتوسع ساحته، فكثر الشعراء والأدباء، وزاد الاهتمام باللغة التركية في الأدب، وأثبتت وجودها بشكل أكبر إلى جانب العربية والفارسية، كما زادت في هذا العصر حركة الترجمة من العربية والفارسية إلى التركية، فترجمت الكثير من الكتب والمؤلفات العلمية والأدبية بتشجيع من السلاطين والأمراء، فازدادت اللغة التركية غنى وتنوعاً جراء تلك الترجمات^{٣٨}.

ومن أبرز شعراء هذا القرن وأشهرهم الشاعر **باقي**، الذي يعد من رواد التجديد في زمنه، وقد تميز باقي عن غيره من الشعراء بأنه لم يكن ذا نزعة صوفية، بل شعره عبارة عن مدح وغزليات، وهو شعر رقيق عذب، اهتم فيه بتناسق العبارة وجمال اللفظ. وقد اعتبره بعض مؤرخي الترك بأنه أعظم شعراء عصره، وصفه فائق رشاد بأنه سلطان شعراء عصره، وقال عنه ضيا باشا: (إن الشعر التركي القديم أصبح له كيان بفضله، وهذا جدير بأن يعتبر رائد التجديد)^{٣٩}.

ومن الشعراء البارزين أيضاً في هذا القرن **فضولي** البغدادي، وهو شاعر مجيد نشأ في بغداد، يصفه المؤرخ التركي فؤاد كوبريلي بأنه أعظم شاعر في الأدب التركي، ويضعه في مستوى الشاعر علي شيرنوائي^{٤٠}. وقد رفع بعض المؤرخين من شأنه وأعلى منزلته وجعله أفضل من حافظ الشيرازي الشاعر الفارسي المشهور، إذ يقول المؤرخ باصماجيان Basmajian إن فضولي لم يقلد شاعراً قط، ومن الخطأ أن يسمى حافظ الترك لأنه لم يقلده ولم ينهج نهجه أبداً، ويتابعه في ذلك كارادوفو Carra de Vaux فيقول إن التغمي في شعر فضولي أصدق لهجة من الشيرازي، حتى إنه يفضل على الشاعر التركي باقي^{٤١}.

^{٣٨} ينظر: عبد العال، *الأدب التركي العثماني*، ٥١ وما بعدها.

^{٣٩} ينظر: المصري، *تاريخ الأدب التركي*، ٢٦١.

^{٤٠} كوبريلي، *تاريخ الأدب التركي*، ٥٨١.

^{٤١} المصري، *تاريخ الأدب التركي*، ٢٣٤.

والشاعر العظيم الذي اشتهر في هذا القرن إلى جانب فضولي وباقي هو باليق أسيرلي ذاتي، إذ ذاع صيته في النصف الأول من القرن السادس عشر، وخلف آثارًا أدبية كثيرة ذات قيمة فنية كبيرة في الغزل ومختلف ضروب الشعر، وهو شاعر ذو خيال خصب وأحاسيس رقيقة، ولقيت قصائده انتشارًا ورضا، حتى عُرف عند المؤرخين بالأستاذ العظيم، وقد أثر فيمن جاء بعده من الشعراء، مثل: قره فضلي وقديسي^{٤٢}.

٥.١.١ القرن السابع عشر الميلادي:

إذا اعتمدنا أن القرن السادس عشر الميلادي هو العصر الذهبي للدولة والأدب التركي، فإن القرن السابع عشر يمثل بداية عصر الانحطاط والضعف في الدولة العثمانية، إذ شهدت العديد من القلاقل والحروب على الجبهتين الداخلية والخارجية، ولعل أبرزها ثورة محمد علي باشا في مصر، الذي استقل هناك عن العثمانيين، وتوسع فضم إليه الشام والسودان وأجزاء من الأناضول^{٤٣}.

هذه الاضطرابات كان من المفترض أن تؤثر سلبيًا على سوق الأدب والشعر، ولكن ما حصل هو أن الأدب واصل ازدهاره وتطوره، وبرز تياران أدبيان: الأول: هو فريق واصل تقليد الفرس والسير على خطاهم والأخذ منهم، أما الثاني: فقد آثروا تقليد شعراء الترك القدامى كفضولي وباقي وخيالي^{٤٤}.

وما يميز هذا القرن أن جانب تقليد شعراء الترك القدامى بدأ يطغى على جانب تقليد شعراء الفرس، كما تنوعت في هذا القرن مواضيع الشعر التركي، ومال الشعراء للتخلص من الحشو

^{٤٢} كوبريلي، تاريخ الأدب التركي، ٥٨٠.

^{٤٣} محمد عبد اللطيف هريدي، الأدب التركي الإسلامي، ط ١، (مركز البحوث والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض، ١٩٨٧) ١٣٠.

^{٤٤} عبد العال، الأدب التركي العثماني، ٧١.

والتكرار، إذ أعطوا اهتمامًا للمعنى أكثر من الكلمة، فصارت المعاني أكثر عمقًا، ممزوجة بالخيال والرقّة^{٤٥}.

ومن أبرز شعراء هذا القرن الشاعر **نفعي**، الذي سطع نجمه وعُرف بتنوع الموضوعات في شعره، فكتب في المدح والغزل والوصف، ولكنه تميز بالهجاء، إذ كان سليط اللسان، بذيئًا فاحشًا إذا هجا أحدًا، حتى سُمّي "حطيئة الترك"^{٤٦}. ويقال إن السلطان مراد استدعاه واستتابه عن الهجاء، فحلف الأيمان المغلظة على التوبة، وقال للسلطان هذا البيت: (على عهد الله لا هجوتُ أحدًا أبدًا، أما إن أذنت لي هجوت الحظ العاثر وحده)، ولكنه رغم ذلك لم يستطع الوفاء بعهده، فهجا الصدر الأعظم بايرام باشا، فغضب عليه السلطان وأمر بقتله عام ١٦٣٢م^{٤٧}.

٦.١.١ القرن الثامن عشر الميلادي:

استمر التراجع والضعف في جسد الدولة العثمانية في هذا القرن، وسعت الدول الأوروبية للسيطرة عليها، واتفقوا على ذلك، ومنيت الدولة العثمانية بخسائر فادحة جراء حروبها ضد روسيا والنمسا، واستقر في الأذهان أن الوضع يحتاج إلى تغيير وتحسين، وغزت عقول الناس في ذلك القرن فكرة التفوق الأوروبي، وسعى الشرفاء والمخلصون إلى الإصلاح قدر المستطاع، ولكن كانت جهودهم دون المستوى المطلوب، والأصح أن الضعف والفساد كان أكبر من أن يستطيعوا إصلاحه وتداركه.

أما على الساحة الأدبية فلم يكن الوضع أفضل حالًا، إذ استمر حال الأدب والشعر على ما هو عليه، وكان من اللافت في هذا القرن الميل نحو استخدام اللغة التركية المحكية، إذ صارت الغلبة لأصحاب هذا الاتجاه على المتأثرين بتقليد أدب الفرس، وساعد على ذلك التناحر والحروب

^{٤٥} نفس المؤلف، *الأدب التركي العثماني*، ٧٣.

^{٤٦} المصري، *تاريخ الأدب التركي*، ٢٩٠.

^{٤٧} نفس المؤلف، *تاريخ الأدب التركي*، ٢٩٣.

على الحدود مع الفرس والتي استمرت سنين طويلة، ما سبب نفوراً لدى الناس من الفرس والأخذ منهم والتقليد بهم^{٤٨}.

كما تميز الأدب في هذا القرن بالاتجاه نحو الموضوعات المحلية في المجتمع، فاقترب من الواقع ولامس احتياجات الناس وكان مرآة عنهم، ليس في الموضوعات فقط، بل حتى في الوصف والتصوير والغزل، فالتيار المحلي هذا أخذ الكثير من خصائصه عن الشعب وذوقه، وأدخل أصحابه في شعرهم الأمثال الشعبية والأقوال المأثورة الدارجة على ألسنة الناس، أي أن الأدب في هذا القرن كان قريباً من الشعب ومعبراً عن واقعه ولغته^{٤٩}.

ومن أبرز شعراء هذا القرن الشيخ غالب، وهو من مشايخ الصوفية، نظم الشعر في سن صغيرة، ورغم أنه عاش عمراً قصيراً (٤٢ عاماً) إلا أنه خلف أثراً شعرياً مهمة تعبر عن تلك المرحلة، ويظهر فيها تأثره بجلال الدين الرومي، وقد جمع شعره في ديوان بعنوان: "حسن وعشق"^{٥٠}. ومن شعراء هذا القرن المشهورين الشاعر نديم أفندي، الذي عاصر الشيخ غالب، وقد تميز شعره بنظم الموضوعات المحلية، واقترب من لغة الشعب البسيطة بقدر كبير، فتجلى لديه الأسلوب المحلي بشكل واضح، وله قصائد في الغزل والمديح^{٥١}.

وكان ممن سطع نجمه في هذا القرن أيضاً فطنت خانم بنت شيخ الإسلام حينها أسعد أفندي، وهي امرأة ذات علم وثقافة عالية في عصرها، ولها ديوان شعري، طرقت فيه مواضيع قوية وجريئة، فتحدثت عن العشق والشراب، ونظمت قصائد في الغزل، وتأثرت بتيار المحلية أيضاً، وقدمت صورة للمرأة القوية، وعبرت عن مشاعرها وأحاسيسها واهتماماتها بكل صراحة ووضوح^{٥٢}.

^{٤٨} ينظر: عبد العال، الأدب التركي العثماني، ١٠٢.

^{٤٩} ينظر: عبد العال، الأدب التركي العثماني، ١٠٣.

^{٥٠} ينظر: المصري، تاريخ الأدب التركي، ٣٢٧.

^{٥١} عبد العال، الأدب التركي العثماني، ١٠٣.

^{٥٢} نفس المؤلف، الأدب التركي العثماني، ١٠٨.

٧.١.١ القرن التاسع عشر الميلادي:

سنتوسع قليلاً في هذا القرن، كون الأحداث التي جرت خلاله كثيرة وجوهرية، وكانت بمثابة التمهيد والبداية للأدب التركي الحديث الذي نحن بصدد دراسته والبحث فيه.

لم تكن الأوضاع السياسية والاجتماعية في هذا القرن أحسن حالاً مما كانت عليه في القرن السابق، بل زادت الأوضاع سوءاً، وازداد تفكك الدولة العثمانية، وكثر المتربصون بها، وبدأت الدول تقضم الأراضي منها شيئاً فشيئاً، وترسخت لدى العقلاء وأصحاب الفكر ضرورة إجراء إصلاحات على جميع الصعد.

ولم يكن القصر حينها بعيداً عما يجري من أحداث، إذ بدأ السلطان محمود الثاني بإجراء إصلاحات جذرية، فأعلن حلّ الجيش الانكشاري، وأعاد تنظيم الجيش وفق النظام الفرنسي، واستقدم لأجل ذلك ضباطاً من فرنسا، كما أنشأ المدارس الحديثة وفق النمط الأوروبي. ثم تبعه ابنه عبد المجيد الأول فأصدر مرسوم "التنظيمات الخيرية" المثير للجدل حينها، الذي كان من أبرز بنوده المساواة بين جميع رعايا الدولة العثمانية من المسلمين وغيرهم من الأقليات بالحقوق والواجبات أمام القانون^{٥٣}.

ويمكننا القول إن تلك الخطوات التي قام بها السلطان محمود تعد بداية التحول في الدولة العثمانية باتجاه الغرب والافتداء به، والتخلي عن الماضي والتراث، وبدأت عقب ذلك مظاهر التأثير بالغرب تظهر بشكل واضح، ومن أبرز تلك المظاهر تبني فكرة الدولة المركزية من قبل الكثير من المثقفين، إذ ادعوا أنها السبيل الوحيد لتخليص الدولة مما هي فيه من مشاكل وأزمات وفساد^{٥٤}.

وكان للسلطان عبد الحميد الثاني جهود كبيرة في الإصلاح والسعي للنهوض بالدولة وإقالتها من عثراتها، إذ عمل على سلسلة إصلاحات في مختلف الصعد، ففي المجال العلمي مثلاً: بلغ عدد المطابع في السنين الأولى من حكمه تسعاً وتسعين مطبعة، بعد أن كان عددها لا يتجاوز

^{٥٣} المصري، تاريخ الأدب التركي، ٣٧٠.

^{٥٤} عبد العال، الأدب التركي العثماني، ١٢١.

أربعًا وخمسين مطبعة، وطبع خلال تلك الفترة أربعة آلاف كتاب، في المجالات العلمية والدينية والقانونية، كما افتتحت العديد من الصحف والمجلات، وصار لكل جماعة وحزب صحيفة ناطقة باسمها، وبلغ عدد الأموال التي تم إنفاقها على تلك المشاريع أكثر من ٧٢ مليون جنيه ذهبي^{٥٥}. ولكن هذه الخطوات التي قام بها السلطان عبد الحميد كان لها أثر سلبي من جوانب أخرى، فبدل أن تؤدي إلى التكتل والتكاتف بين جميع الأطياف كثرت الجمعيات والروابط الشبابية التي اتخذت أشكالاً ثقافية وسياسية متعددة ومتباينة، وسرعان ما تطورت فظهر على العديد منها النزعة القومية التركية. وهذا الأمر أدى إلى ردّات فعل معاكسة لدى الشعوب الأخرى التي كانت تحت حكم الدولة العثمانية، كالعرب مثلاً، إذ أنشأ عدد من مثقفيهم روابط وجمعيات تحمل النزعة القومية العربية، ردّاً على النزعة القومية التركية، ودعت تلك الجمعيات إلى أن يدير العرب شؤون بلادهم، وأن بلاد العرب للعرب، وغيرها من الدعوات التي تصب جميعها في خانة العصبية القومية. وحتى يتم احتواء تلك الدعوات، سعى السلطان عبد الحميد إلى نشر فكرة الجامعة الإسلامية، إلا أن الدعوات القومية -المتأثرة بالغرب- كانت أقوى من تلك الفكرة، فزادت وانتشرت بين أوساط المثقفين، وكان أن انقسم المثقفون إلى ثلاثة تيارات^{٥٦}:

١- **العصرنة:** دعا أصحاب هذا التيار إلى التأسّي بالغرب والتشبه به ومواكبته في مختلف مناحي الحياة، وكانوا يرون أن هذا هو سبيل النهوض بالدولة، وكان من جملة ما دعا إليه أصحاب هذا التيار إلغاء المعاهد والمدارس الدينية وإغلاق التكايا والزوايا الصوفية، وإلغاء المحاكم الشرعية والاستعاضة عنها بالمحاكم المدنية، ومنع تعدد الزوجات وحظر الحجاب، واعتماد الزي الأوروبي في اللباس عوضاً عن الزي العثماني. ويلاحظ من تلك الدعوات أنها في مجملها شكلية ولا تعيق النهضة لمن أراد النهوض حقاً، وليس من بين دعوات هذا التيار خطوات علمية أو فكرية تأسهم في نهضة الدولة والرقى بها.

^{٥٥} هريدي، الأدب التركي الإسلامي، ١٨٤.

^{٥٦} ينظر: هريدي، الأدب التركي الإسلامي، ١٨٩ وما بعدها.

٢- القومية: ظهر هذا التيار في أواخر حكم الدولة العثمانية، نتيجة للتأثر بالغرب والدعوة لتقليدهم، وغدّى تلك الدعوات بعض الأبحاث التي نشرها مستشرقون، والتي ركزت على صفاء العرق التركي، وضرورة الاعتزاز به، وأن وطن الترك ليس الدولة العثمانية وإنما طوران، وتبعهم في ذلك عدد من المثقفين الأتراك في تلك المرحلة، إذ غالوا في تلك الدعوات، وجعلوها قضية مركزية لهم، ولم يقف الأمر عند هذا الحد، بل كان من جملة ما دعوا إليه أيضًا تترك اللغة، أي الاعتماد على اللغة التركية البسيطة، وإقصاء اللغتين العربية والفارسية وعدم استعمالهما إلا في حالات خاصة، والعمل على وضع مرادفات للكلمات الفارسية والعربية الموجودة في التركية، تمهيدًا للاستغناء عنها.

٣- الإسلامية: انطلق أصحاب هذا التيار من أن الإسلام هو الأساس الذي قامت عليه الدولة، وهو يمثل دين الشعب وثقافتهم وفكرهم، وبالتالي فحتى تنهض الدولة من جديد ويتحقق الإصلاح، لا بد من العودة إلى المبادئ الإسلامية، وإيقاظ روح الإسلام في نفوس الناس من جديد، حتى يتحدوا وينهضوا بدولتهم ويقفوا بوجه أعدائهم.

وينبغي الإشارة إلى أن هذه التيارات لم يكن أصحابها منفصلين تمامًا عن بعضهم البعض، بل إنك تجد على سبيل المثال من أصحاب تيار القومية من يدعو للتمسك بالإسلام، كما تجد من أصحاب التيار الإسلامي من يعتز بقوميته ويفتخر بها^{٥٧}، ولكن الاختلاف بينهم كان في الخطط والبرامج التي يرونها لتطبيق أفكارهم على الأرض.

ومع ظهور هذه التيارات الثلاثة، واتفاقها حينًا وتباين آرائها أحيانًا، كانت السيادة في النهاية للنزعة القومية ولتيار العصرية، وكان ممن دعم هذا التيار بقوة "جمعية الاتحاد والترقي" وهي تكتل لمجموعة من الضباط والعسكريين، زادت سيطرتهم شيئًا فشيئًا، مع بداية القرن العشرين، حتى أجبروا السلطان عبد الحميد على التنحي، ثم استلموا زمام الحكم، وخاضوا عددًا من الحروب

^{٥٧} هريدي، الأدب التركي الإسلامي، ١٩٦.

ضد الدول الأوروبية، وانتهى بهم المطاف بعد سلسلة من المفاوضات إلى إلغاء الخلافة العثمانية، وتأسيس ما بات يُعرف بالجمهورية التركية^{٥٨}.

وبالانتقال إلى الأوضاع الأدبية في هذا القرن نجد أنها لم تكن أحسن حالاً من الأوضاع السياسية والعسكرية، فقد زادت النزعة إلى تقليد الغرب والتأثر بهم، ورأى الأدباء أن هذا هو الطريق الصحيح للتطور والنهوض بالأدب، فعاف الشعراء الأساليب القديمة وعزفوا عن تقليدها، فضعف تأثير اللغة الفارسية والعربية، وصارت اللغة التركية المحكية هي السائدة في الأدب، واتجه الأدباء إلى الموضوعات المحلية^{٥٩}، كما ظهرت الفنون الأدبية الحديثة كالقصة والمسرحية والمقالة والرواية، نتيجة للتأثر بالأدب الغربي ومحاولة تقليده. ويمكننا القول إن القرن التاسع عشر يعد نهاية الأدب التركي القديم الذي اصطلح على تسميته "أدب الديوان"، وبداية حقبة ما بات يُعرف بـ "الأدب التركي الحديث"، الذي كان لعدد من الجماعات والتكتلات دور مهم في نشأته، نذكر منها:

أ. أدب التنظيمات:

هي جماعة أدبية نشأت بالتزامن مع ظهور مرسوم "التنظيمات الخيرية" الذي أصدره السلطان عبد المجيد، وقد واكبت الدعوات التي كانت رائدة حينها، وهي دعوات التجديد والاتجاه نحو الغرب والأخذ منهم، والعزوف عن القديم وتقاليده، ومن المؤرخين من يعدّ هذه الجماعة أول بواكير الأدب التركي الحديث، ومنهم من يعدها من الإرهاصات وأنها حلقة ممهدة ورابطة بين الأدب القديم "أدب الديوان" والأدب الحديث^{٦٠}. فهي من دعت إلى التحول عن الأدب القديم وقوالبه التقليدية، واستخدام اللغة التركية العامية، بالإضافة إلى الأخذ من الفنون الأدبية الغربية وتوظيفها بما يعبر عن المجتمع وحاجاته، واتخذوا شعار "الفن من أجل المجتمع"^{٦١}. ويجمع بين الكثير من

^{٥٨} ينظر: نفس المؤلف، *الأدب التركي الإسلامي*، ١٩٩.

^{٥٩} عبد العال، *الأدب التركي العثماني*، ١٢٣.

^{٦٠} ينظر: هريدي، *الأدب التركي الإسلامي*، ١٤٦.

^{٦١} عبد العال، *الأدب التركي العثماني*، ١٢٨.

أدباء هذه الجماعة انتمأؤهم إلى جماعة "العثمانيون الشباب" أو "العثمانية الفتاة" التي كان لها دور محوري في إلغاء الدستور العثماني وإسقاط السلطان عبد الحميد، والتأسيس لتركيا الحديثة. وقد برز من هذه الجماعة مجموعة من الأدباء الكبار، نكتفي بذكر ثلاثة منهم، يمكن اعتبارهم المؤسسين لهذا التيار، وهم: إبراهيم شناسي، وضيا باشا، ونامق كمال.

١. إبراهيم شناسي İbrahim Şinasi (١٨٢٦ - ١٨٧١م): ولد إبراهيم شناسي في إسطنبول، وتلقى العلم في الكتاتيب، ثم درس الفرنسية على أستاذ فرنسي يدعى رشاد بك، ثم ابتعثه الصدر الأعظم في بعثة علمية إلى فرنسا، فأخذ هناك من العلوم ما مكنه لأن يعود إلى وطنه ويشغل منصباً في المعارف، ثم آثر العمل في الصحافة فأنشأ صحيفة سماها "تصوير وأفكار" التي غدت من أهم الصحف في ذلك الوقت^{٦٢}.

وشناسي كان أديباً موسوعياً، فبالإضافة إلى كونه صحفياً بارعاً -يلقب بشيخ الصحافة^{٦٣}- فقد كتب في مختلف فنون الأدب الحديث، كالحقصة والمسرحية بالإضافة إلى الشعر. ففي القصة مثلاً كان أول من أدخل قصص الحكمة على لسان الحيوان، متأثراً بالأديب الفرنسي لافونتين^{٦٤}، وله مجموعة من القصص، منها: "الحمار والثعلب"، "الغراب والشحرور"، "الزنبور والبعوضة". وفي المسرح له مسرحية تسمى "زواج الشاعر" وهي من أوائل المسرحيات الهزلية في الأدب التركي، وقد تمت ترجمتها إلى الألمانية، ولديه أيضاً كتاب يسمى "المنتخبات" جمع فيه طائفة من الأشعار وتراجم للشعراء، وقد لاقى الكتاب حينها ترحيباً كبيراً في الساحة التركية، كونه من أوائل الكتب التي كُتبت في هذا المجال باللغة التركية المحلية^{٦٥}.

كان شناسي -شأنه شأن باقي أدباء التنظيمات- من الدعاة إلى استخدام اللغة التركية الخالصة في الأدب، وقد سمى اللغة التي دون بها أدبه "صاف تركجه سي" أي اللغة التركية

^{٦٢} ينظر: المصري، تاريخ الأدب التركي، ٣٨٥.

^{٦٣} وحيد الدين بهاء الدين، أعلام من الأدب التركي، ط١، (مطابع دار الزمان، بغداد، ١٩٦٥) ١٨.

^{٦٤} المصري، تاريخ الأدب التركي، ٣٩١.

^{٦٥} نفس المؤلف، تاريخ الأدب التركي، ٣٩٣.

الصفافية الخالصة من اللغات الأخرى كالفارسية والعربية^{٦٦}. كما تأثر بكبار الأدباء الفرنسيين، وكان على صلة بعدد منهم حينما أقام في فرنسا، منهم المستشرق الشهير دوساسيه، وشاعر الحب لامارتين، والمؤرخ أرنست رينان^{٦٧}.

يعد إبراهيم شناسي مقدمة الاتصال بين الأدب التركي والآداب الغربية، وخصوصًا الأدب الفرنسي، إذ ترجم روائع ذلك الأدب وقدمها في قوالب تركية من الشعر، ويعد عمله هذا الخطوة الأولى لانتقال الأدب التركي من التأثر بالأدب الفارسي والعربي إلى التأثر بالآداب الأوروبية عمومًا، والأدب الفرنسي بشكل خاص^{٦٨}.

يتضمن شعر شناسي سمات خاصة ميزته عن أقرانه من الشعراء، ففي شعره "سمات الروعة والطرافة، فلو أنك رفعت قطعة صغيرة من قصائده الطوال، لحسبت أنها قد نظمت على حدة، تعالج فكرة خاصة، ولو عدت بعد ذلك فوضعتها في محلها لوجدت القصيدة تعالج فكرة مستقلة عامة، ومرده إلى أنها تجمعها الوحدة الشعرية والترابط الفني، وهما من ركائز القصائد المشحونة بالطاقات الهائلة"^{٦٩}.

يجمع المؤرخون على أن إبراهيم شناسي يعد رائد النهضة التجديدية، فقد أدخل إلى الأدب التركي ابتكارات، ودفعه إلى النور والترقي، وعمل على انتشاره من الجمود والسطحية، وتطعيمه بالذهنية الغربية -وخصوصًا الفرنسية التي درسها وتعمق فيها- ليكتسب الجدة والعمق، كما كانت له اليد الطولى في تحريره من ربة السجع المتكلف والزخرف المستهجن^{٧٠}.

^{٦٦} عبد العال، الأدب التركي العثماني، ١٢٦.

^{٦٧} بهاء الدين، أعلام من الأدب التركي، ١٩.

^{٦٨} إسماعيل أحمد أدهم، الشاعر الأعظم عبد الحق حامد دراسة وتحليل، (مطبوعات مجلة الحديث، حلب، ١٩٣٨) ١٠.

^{٦٩} بهاء الدين، أعلام من الأدب التركي، ٢١.

^{٧٠} ينظر: نفس المؤلف، أعلام من الأدب التركي، ٢١.

٢. **ضيا باشا Ziya Paşa (١٨٢٥-١٨٨٠م):** هو الشخصية الثانية في أدب التنظيمات بعد إبراهيم شناسي، ولد في إسطنبول، وطلب العلم فيها، ثم تعلم الفرنسية وأتقنها في ستة أشهر^{٧١}، وترجم عددًا من المؤلفات عنها إلى التركية، منها: (اميل) لجان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau، و (تاريخ الأندلس) لفيادرو، وقد شغل مناصب مهمة في أوقات مبكرة من حياته، ولكن خلافًا نشب بينه وبين الصدر الأعظم حينها عالي باشا، الذي أوغر صدر السلطان عليه، فاضطر لمغادرة البلاد والتجول في عدد من البلدان، ثم عاد في عهد السلطان عبد الحميد فتسلم ولاية سورية، ثم ولاية أضنة حتى توفي فيها، كما اشتغل في الصحافة إلى جانب عمله الأدبي^{٧٢}.

كان ضيا باشا كغيره من رواد أدب التنظيمات من الداعين إلى تقليد الغرب والأخذ عنهم، وترك الآداب الأخرى كالفارسية والعربية، كما كان من أشد الداعين إلى تبسيط لغة الأدب، وذلك بالتقرب من لغة العامة، وكان يدعو بشكل كبير إلى تعلم اللغات الأجنبية الغربية، إذ يرى فيها الطريق الصحيح للتطور، ويقول في أحد أشعاره: "إذا أردت أن تحيط علمًا بالدنيا، فلا بد من تعلم لغة أوروبا، لقد برز القوم في الفنون، فلا تحجم عن الدرس والتحصيل، أنت حقيق أن تلم بعلم تلك البلاد، فدع عنك جنون التعصب، لن يكون الشاعر شاعرًا إلا بذلك، ولن يكفر الإنسان باللسان، ابذل في التحصيل الهمة إن كنت ذا حمية، وأكثر من ترجمتك لتتفع بها أهل وطنك"^{٧٣}.

تصور هذه المقطوعة بوضوح نظرة أصحاب هذا التيار للنهوض بالأدب، إذ يرون أن السبيل الوحيد هو تعلم لغة الغرب وتقليدهم، فالشاعر لا يكون شاعرًا إلا بذلك. أما السير على خطا القدماء ونظم الشعر وفق القوالب القديمة فهو بنظرهم مضي وقته، ولم يعد صالحًا لهذا العصر. فالعصر الآن هو عصر الغرب وليس عصر تقليد الفرس أو العرب.

كما هاجم الأدب التركي القديم "الديواني" في مقال له نشره عام ١٨٦٨م في لندن تحت عنوان "شعر وإنشا" فوصفه بأنه تقليد لأدب الفرس والعرب، والعجيب أنه رغم انتقاده لهذه الآداب،

^{٧١} المصري، تاريخ الأدب التركي، ٣٩٦.

^{٧٢} ينظر: نفس المؤلف، تاريخ الأدب التركي، ٣٩٥.

^{٧٣} المصري، تاريخ الأدب التركي، ٣٩٧.

إلا أنه في أواخر حياته ألف كتابًا سماه "خرابات" جميع فيه طائفة من شعر الفرس والعرب!^{٧٤}، وقد عدّ بعض النقاد هذه الخطوة تراجعًا ضمنيًا عن بعض أفكاره تجاه الأدب الديواني.

٣. **نامق كمال Namık Kemal (١٨٤٠-١٨٨٨م):** ولد في تكيرداغ لأسرة عريقة تبوأ أفرادها مناصبة كبيرة في الدولة، تعلم العربية والفارسية والفرنسية، ونظم الشعر في سن مبكرة، ثم رحل إلى إسطنبول حيث التقى هناك بإبراهيم شناسي ونشأت بينهما صداقة قوية، وعمل معه في تحرير جريدة (أفكار وخواطر)، ثم لما سافر إلى لندن صحبة ضيا باشا أنشأ هناك جريدة "حرية"، ثم عاد إلى إسطنبول مرة أخرى بعد عفو عام، فأنشأ فيها جريدة سماها "عبرت"^{٧٥}.

يعد نامق كمال شخصية ثائرة، يرفض الظلم ويجابهه بشدة دون مواربة، وهذا ما سبب له مضايقات مستمرة، إذ اعتقل أكثر من مرة، واضطر للسفر والتنقل، حتى انتهى به المطاف في جزيرة كريت حيث توفي هناك.

عمل نامق كمال على النهوض بالشعب التركي، واستخدم في سبيل ذلك الصحافة والأدب والقصة والمسرح، فقد كان لمقالاته أثر كبير في تحريض الناس وتسليط الضوء على الفساد الحاصل في ذلك الوقت، كما حرّض بقصائده الشعب على التحرك والتحرر، واشتهرت له قصيدة بعنوان "حرية قصيده سى" وقد نشرت في ديوانه "ظفر نامه" يقول فيها: (رأينا أحكام العصر تتحرف عن الصدق والاستقامة، فانسحبنا من باب الحكومة بعز وإقبال، من يعرفون أنفسهم لا يسأمون من خدمة الخلق، وأصحاب المروءة لا يمتنعون عن إعانة المظلوم. إذا ما أَلَمَّ النقصان بقوم فلا تعتقد أن هذا ينقص قدرك، فلو سقط الجواهر على الأرض فهذا لا ينقص من قيمته)^{٧٦}.

^{٧٤} عبد العال، الأدب التركي العثماني، ١٢٦.

^{٧٥} ينظر: بهاء الدين، أعلام من الأدب التركي، ٢٥.

^{٧٦} عبد العال، الأدب التركي العثماني، ١٢٨.

ولنأق كمال رواتان هما: (جزمى) و(انتباه)، كما له إنتاج مسرحى، وهو يلقب أبو المسرح التركى^{٧٧}، إذ اشتهرت له مسرحية "جلال الدين خوارزم شاه" ومسرحية "وطن ياهوت سليسترى" التى مَّجد فيها الوطن ودفاع الترك عنه، وقد تركت صدًى كبيرًا فى نفوس الشعب آنذاك.

عُرف نامق كمال بغيرته على الوطن والأمة التركية، وغيرته هذه دفعته للسعى لنهضتها، ورأى -كزملائه من رواد التنظيمات- أن النهضة لا تكون إلا بالأخذ من الغرب، ولكن غيرته هذه ولدت لديه اندفاعًا أدى به للتهجم على الأدب التركى القديم وانتقاصه من خلال مقالاته "النقدية"^{٧٨}، وهو ما أحدث انقسامًا فى آراء النقاد تجاه أدبه، بين منتقص له وممجد.

والحقيقة أن الكثير من رواد التنظيمات تباينت آراء النقاد فيهم، فكونهم نشؤوا فى مرحلة يمكن أن نعتها مرحلة تأسيس فقد عاشوا شيئًا من الانقسام بين الإرث والتراث الذى نشؤوا عليه ووجوده المسيطر فى مجتمعهم، وبين ما تعلموه ورأوه فى الغرب، فنجدهم رغم دعوتهم إلى ترك الأدب القديم واقتباس الآداب الحديثة من الغرب، يجمعون بين القديم والحديث، وهم الذين دعوا إلى استخدام اللغة المحلية الصافية نجدهم يضمنون أدبهم الكثير من عبارات الفرس والعرب، كما نلاحظ التناقض الغريب فى دعواتهم إلى القومية والاعتزاز بالوطن، وفى ذات الوقت سعيهم إلى تقليد الغرب فى كل شيء، حتى فى مظاهر الحياة العامة، فكيف يتفق الاعتزاز بالوطن مع الدعوة إلى جعله نسخة عن أوطان أخرى!

ونحن إذ تطرقنا بالتعريف بهؤلاء الأدباء الثلاثة فقط، ينبغى ألا نغفل الإشارة إلى عدد من الأدباء الذين لا يقل مستواهم عن مستوى هؤلاء، منهم: معلم ناجى، ورجائى زاده أكرم، وسامى باشا سزائى، وبرتو باشا، ومنهم أيضًا:

٤ عبد الحق حامد **Abdülhak Hamit**: الذى لُقّب بالشاعر الأعظم، وكان من كبار المجددين فى الأدب التركى، وهو شاعر متمكن ذو حس شعري مرهف، وتعد قصائده فى المراثى من أجود الشعر فى تلك المرحلة، وهو وإن عاش فى فترة أدب التنظيمات التى اشتهر أدباؤها بالدفع لتقليد

^{٧٧} المصرى، تاريخ الأدب التركى، ٤٠٨.

^{٧٨} بهاء الدين، أعلام من الأدب التركى، ٣٢.

الأدب الغربي شكلاً وروحاً، إلا أنه خالفهم في ذلك، ونحن لا نعني بالمخالفة هنا المخالفة الكلية، بل خالفهم بالعزوف عن جعل الأدب التركي تقليداً للأدب الفرنسي روحاً وقالباً وتصويراً، ويعد ديوانه "صحراء" الذي صدر عام ١٨٧٩م مقدمة لتخليص الأدب التركي من محاكاة الأدب الفرنسي، وهو وإن كان متأثراً بالأدب الغربية، إلا أنه دعا في ديوانه لإعادة الروح التركية في الشعر، والانطلاق منها في التعبير عن المشاعر والأحاسيس والأخيلة والصور الفنية^{٧٩}.

ب. جماعة أدبيات جديدة أو (ثروت فنون):

يمكننا أن نعد هذه الجماعة امتداداً لجماعة أدب التنظيمات، وقد برزت في عهد السلطان عبد الحميد الثاني، ونادت بما نادى به أصحاب أدب التنظيمات، إلا أنها غالت بشكل كبير في تلك المطالب، فقد ولدت لديهم الرقابة الشديدة التي فرضتها الدولة حينها نفوراً واتجاراً إلى الغرب، فقلدوهم في ضروب الأدب وفي الصور الفنية والألفاظ والمواضيع^{٨٠}. وقد أنشأ هؤلاء جريدة "ثروت فنون" ونشروا من خلالها مقالاتهم وأعمالهم، وصارت اللسان الناطق باسمهم، حتى عُرفوا أيضاً باسمها.

ومن أشهر أدباء هذه الجماعة توفيق فكرت **Tawfiq Fikret** (١٨٦٧-١٩١٣م): وهو أديب ورسام، نشأ في إسطنبول وفيها درس وتعلم، ثم صار معلماً في المدارس آنذاك، كما عمل في وزارة الخارجية، ولكن نفسه عافت، ذلك فاتجه إلى الصحافة وأنشأ مجلة "ثروت فنون" وصار ينشر فيها المقالات التي تنتقد السلطة والأوضاع الاجتماعية المتردية، وهو من أكثر الشخصيات في جماعته اندفاعاً نحو الغرب ومدرسته الأدبية، وخصوصاً الفرنسية، وعزوفاً عن المدرسة الأدبية التركية القديمة^{٨١}. كما كان يكنّ عداءً شديداً للسلطات حينها، ويجاهر بهذا العداء، وقد صور إسطنبول في قصائده تحت حكم السلطان عبد الحميد على أنها بائسة متعبة، حتى إنه حين سمع بأن أحدهم رمى قنبلة أمام موكب السلطان وهو ذاهب إلى صلاة الجمعة قال للجاني

^{٧٩} ينظر: أدهم، الشاعر الأعظم عبد الحق حامد، ١٠.

^{٨٠} المصري، تاريخ الأدب التركي، ٤٦٤.

^{٨١} ينظر: المصري، تاريخ الأدب التركي، ٤٦٥.

شعرًا: (أيها الصياد الشريف، لم تنصت الشبكة عبثًا، ورميت فما أصميت يا أسفي!)^{٨٢}. فهذه الأشعار تبين الأسف الذي يشعر به فكرت على المجتمع وأوضاعه المتردية، ومدى رغبته لتغيير الظلم الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه.

ومن روادها أيضًا خالد ضيا أوشاكلي جيل Halid Ziya Uşaklıgil (١٨٦٥-١٩٤٥م): وهو روائي مشهور، نشر العديد من الروايات التي مثلت روح المجتمع آنذاك، وينسب له الفضل في القفز بفن الرواية التركية ودفعه إلى الأمام، لكن اللغة التي كتب بها رواياته ثقيلة بعض الشيء وبعيدة عن اللغة المحكية، يقول عنه إدمون فازي Edmond Fazi إن المدرسة الأوروبية لم تشرف بأديب تركي كما شرفت بخالد ضيا بك^{٨٣}. ومن أشهر رواياته: "عشق ممنوع" و"مائي وأسود"، و"الحياة المحطمة".

والى جانب "أدب التنظيمات" و "ثروت فنون" ظهرت جماعات أدبية أخرى خلال تلك المرحلة، إلا أنها لم تأخذ شكل التكتلات بشكل واضح، وإنما كانت عبارة عن دعوات فكرية وأدبية تصب جميعها في خانة السعي للإصلاح والنهوض بالدولة، فكانت المدرسة أو الحركة القومية التي تزعمها ضيا كول آلب (١٨٧٦-١٩٢٤م)، بالإضافة إلى الحركة الإسلامية التي كان من أبرز روادها محمد عاكف أرسوي (١٨٧٣-١٩٣٦م).

أما الحركة القومية فقامت على أساس المناداة بالقومية التركية والتعصب لها، وجعلها الأساس الذي تقوم عليه الدولة، واعتماد اللغة التركية لغة وحيدة في البلاد، وقد تزعم هذه الدعوة ضيا كوك ألب Ziya Gökalp (١٨٧٦-١٩٢٤م) الذي يلقب "أبو القومية التركية"، وهو مفكر وأديب وعالم اجتماع تركي من ديار بكر، نشأ وترعرع فيها، ثم انتقل إلى إسطنبول إذ اختلط بالمفكرين والأدباء هناك. عمل مدرسًا للفلسفة وعلم الاجتماع في جامعة إسطنبول. وانضم فيما

^{٨٢} نفس المؤلف، تاريخ الأدب التركي، ٤٦٦.

^{٨٣} ينظر: نفس المؤلف، تاريخ الأدب التركي، ٤٦٧.

بعد إلى جماعة منهم كانت قد أسست جمعية (الاتحاد والترقي)^{٥٤}، التي عملت على إسقاط الخلافة العثمانية وإعلان الجمهورية التركية التي قامت على أساس من القومية التركية.

كرّس كوك ألب وقته وقلمه لإحياء القومية التركية في نفوس الأتراك، والإعلاء من شأن الدولة التركية، وهو يعد من أبرز دعاة التنريك، إذ شدد على ضرورة تنريك الدولة وفرض اللغة التركية كلغة رسمية وحيدة، ويظهر ذلك في كتاباته ومؤلفاته الاجتماعية والفلسفية، وحتى في أشعاره، إذ صدرت له مجموعتان شعريتان، الأولى باسم (قزل إلما) والثانية (يكي حياة)، تضمنت المجموعتان أفكاره في الإصلاح^{٥٥}.

وعلى النقيض من الحركة القومية برز تيار يدعو إلى الوحدة الإسلامية، واعتبار رابطة الإسلام هي الرابطة الوحيدة التي تجمع الشعب وتوحده، وظهرت هذه الحركة بالتزامن مع الدعوة إلى الرابطة الإسلامية التي أطلقها السلطان عبد الحميد. وأصحاب هذا التيار يرون أن الدعوات القومية وتقليد الغرب والسير على خطاه لن تعيد للأمة مجدها ولن ترجع للدولة قوتها، بل على العكس ستزيدها تفرقاً وضعفاً.

ورائد هذه الدعوة الشاعر محمد عاكف أرسوي **Mehmet Âkif Ersoy** (١٨٧٣-١٩٣٦م)، وهو من أبرز الشعراء الأتراك، وصاحب النشيد الوطني التركي المعروف باسم "نشيد الاستقلال". نشأ وترعرع في إسطنبول في كنف والده الذي كان مدرساً في جامع الفاتح العريق، فنشأ نشأة دينية، إذ حفظ القرآن وتعلم اللغتين العربية والفارسية، بالإضافة إلى الفرنسية، التي صارت حينها لازمة من لوازم التحضر بالنسبة للأدباء. نظم الشعر في سن مبكرة متأثراً بمعلم ناجي^{٥٦}.

أسهمت البيئة التي نشأ فيها عاكف أرسوي والتحصيل العلمي الذي تلقاه في تكوين فكرة الإسلام كمظلة جامعة تنضوي تحتها كافة فئات الشعب، وكان يرى أن فكرة القومية تشتت الدولة

^{٥٤} ينظر: المصري، تاريخ الأدب التركي، ٥٠٧.

^{٥٥} نفس المؤلف، تاريخ الأدب التركي، ٥٠٨.

^{٥٦} ينظر: المصري، تاريخ الأدب التركي، ٥١٤.

بدل أن تقويها، بل كان يرى أنها تعارض جوهر الدين الذي ألغى القوميات وجعل الإسلام هو الرابطة والمقياس الذي تقاس الناس على أساسه، إذ لا فضل لعربي على أعجمي إلا بالتقوى، وفي هذا المعنى يقول: (أي قومية كانت للإسلام؟ القومية؟ ما القومية لو التفتتم حول دينكم بقوة واعتصمتم به؟ إن دفع قومكم إلى الأمام لن يعد إلا كفرًا، أي فضل لعربي على تركي أو للاح على شركسي؟ وأي فرق بين كردي وعجمي وصيني؟ هل كان للعناصر وجود في بلاد الإسلام؟ أنى يكون هذا؟ إن النبي يلعن فكرة القومية)^{٨٧}.

يظهر من خلال هذا النص مدى تعمق فكرة الوحدة الإسلامية في فكر عاكف أرسوي، ونبذ فكرة القومية، وهذا التبني ليس نابغًا من تأثيرات اجتماعية أو أفكار نظرية، وإنما من جوهر الإسلام الذي يلتزم فيه أرسوي، ويعتبره الموجه والمنظم لحياة الفرد ولحياة المجتمع والأمة على حد سواء، ولذلك فإن ما جاء به الإسلام هو الخير لأبناء الأمة، وإذا أرادت لنفسها الرفعة والقوة فعليها الالتزام به وتطبيقه، وعدم الالتفات للدعوات الغريبة القادمة من الغرب، لأنها منافية للإسلام بعيدة عن جوهره وروحه.

وقد بثّ عاكف أرسوي أفكاره هذه في ديوانه المسمى "صفحات"، إذ ذكّر فيه الناس بأمجاد المسلمين، وحضهم على السير عليها والتمسك بمكارم الأخلاق، كما عبر فيه عن حب الأرض والوطن، وضرورة بذل النفس والروح في الدفاع عنهما، لأن ذلك من جوهر الإيمان، وأن الانتماء للدين والوطن لا يتعارضان، فحب الوطن من الإيمان، وحين تتضوي فكرة الوطن تحت مظلة الدين حينها يحصل التكامل، وتكون القوة^{٨٨}.

يتميز شعر محمد عاكف أرسوي بأنه "خال من الجنوح إلى التصوف، ومن الخرافات وكل ما من شأنه تغنيد الحقائق المقررة والعقائد الثابتة، لأن الدين عنده هو العامل المطلق الذي يسمو بالأخلاق، ويرفع الكمال الاجتماعي، ويعمل على تعزيز الوحدة الإسلامية وجمع كلمتها، كما كان

^{٨٧} ينظر: نفس المؤلف، تاريخ الأدب التركي، ٥١٥.

^{٨٨} ينظر: بهاء الدين، أعلام من الأدب التركي، ٥١.

تعلقه بالشعب لا تشوبه شائبة، ولهذا فهو في صناعته الشعرية من دعاة الأدب للحياة، أي كون وظيفته التصوير والتعبير عن مناحي الحياة البشرية^{٨٩}.

٢.١ عوامل التقارب بين الأدبين التركي والعربي:

عملية التقارب والتلاقح بين آداب الشعوب، والتأثير والتأثر، عملية طبيعية في حركة الأدب ومسيرته عبر القرون، فالآداب تأخذ من بعضها وتعطي، والأدباء قد يؤثر بعضهم في بعض، وقد يقلد بعضهم بعضًا، وهذا لا يقلل من منزلة الأدب الآخذ، ولا يحط من قيمة الأديب المتأثر. ففي تاريخ أدبنا العربي نجد أن الشعراء ظلوا قرونًا من الزمن يقلدون شعراء الجاهلية في شكل القصيدة وبنيتها ومواضيعها، ومرّ معنا كيف أن الأدب الفارسي أثر في الأدب التركي، وهذا ينطبق على الآداب بمختلف أنواعها وانتماءاتها. كما أن هناك آدابًا توجد بينها عوامل تجعلها أدعى للتقارب وللتأثير والتأثر فيما بينها، ومن بينها الأدبان التركي والعربي، اللذان تربط بينهما مجموعة من الروابط تدعو كليهما للتقارب مع الآخر، منها الجغرافية والتاريخ والدين والعادات وغيرها من العوامل التي نجدها مشتركة بين الأدبين ولدى الشعبين اللذين ظلّا قرونًا من الزمن شعبًا واحدًا، لولا عوامل التفرقة والمكائد التي كيدت لهما، حتى فرقتهما عن بعضهما بحدود مصطنعة.

ورغم تلك العوامل التي تدعو للتقارب بين الأدبين إلا أننا نلاحظ أن اهتمام الدارسين العرب بالأدب التركي لم يلق اهتمامًا إلا في النصف الثاني من القرن العشرين، ولا شك أن لهذا العزوف أسبابًا سنقف عندها، إذ يعرض د. مجيب المصري مجموعة من الأسباب التي انتشرت في ساحة الأدب حول عدم اهتمام الدارسين العرب بأدب الترك، من هذه الأسباب أن الدارسين العرب مرّوا على الأدب التركي سريعًا ولم ينظروا إليه نظرة فاحصة، ومنها شيوع فكرة مفادها أن التركية خالية من أدب يستحق النظر والدراسة والتأريخ، ومنا أيضًا أن الأدب التركي متأثر بالفارسي بشكل كبير، وبالتالي فدراسة أدب الترك تستوجب من الباحث إلمامًا بالفارسية أيضًا نظرًا لاحتواء الأدب التركي على الكثير من الكلمات الفارسية، ويزيد بعضهم في ذلك فيرى أن الأدب التركي ما هو

^{٨٩} نفس المؤلف، أعلام من الأدب التركي، ٥٢.

إلا تقليد للأدب الفارسي ونسج على منواله، وليس فيه من الفريدة ما يدعو لاعتباره أدباً مستقلاً بذاته، وبالتالي فدراسة الأدب الفارسي تغني عن دراسة الأدب التركي^{٩٠}.

ولا يخفى ما في بعض هذه الأسباب من الشطط والجور، وخصوصاً فيما يتعلق بنفي الجدة والاستقلال والإبداع عن الأدب التركي، فهذا السبب قائم على خلط وعدم تمييز بين التأثير الذي أشرنا إليه -وهو طبيعي بين الآداب- وبين التقليد والاتباع دون إبداع، ولا شك أن الأدب التركي يندرج ضمن الشق الأول لا الثاني.

وبالإضافة إلى الأسباب التي ذكرها المصري نرى أن هنالك أسباباً أخرى، كان لها دور في جفاء الدارسين العرب للأدب التركي؛ منها أن الحقبة التي نشأ فيها الأدب التركي الحديث وأخذ شكلاً منفصلاً عن الأدب العثماني كانت الحقبة ذاتها التي بدأت فيها نشأة الأدب العربي الحديث وتطوره، وخصوصاً في النصف الأول من القرن العشرين، فكان كل أدب منهما منشغلاً بنشأته وتثبيت قواعده في المجتمع، ولذلك فلن يلتفت إلى الآخر ولن يأخذ منه، لأن الأدبين كانت وجهتهما الآداب الغربية، وكانوا يرون فيها النموذج الأمثل لتطور ساحة الأدب المحلية، وأن تقليد تلك الآداب هو سبيل النهوض والإبداع، كما أن دارسي الأدب العربي في تلك المرحلة كانوا مقبلين على الآداب الغربية ينهلون منها ويجدون فيها ضالتهم، وبالتالي فلن يلتفتوا إلى الأدب التركي الذي يرونه أدباً حديثاً ناشئاً مقلداً -مثلهم- للآداب الغربية.

أما السبب الآخر الذي نراه مهماً أيضاً فهو الوضع السياسي في النصف الأول من القرن العشرين، الذي شهد إلغاء الخلافة العثمانية وقيام الجمهورية التركية على يد مصطفى كمال أتاتورك، وانفصال البلاد العربية عن الدولة العثمانية، بعد أن ظلت تحت حكمها قرابة أربعة قرون، وما تبع تلك الأحداث من الاحتقان بين الطرفين، وتشويه كل طرف لصورة الآخر، إذ تم وصف العرب لدى الترك بأنهم "خائنون" تأمروا مع الغرب لإسقاط الدولة العثمانية، رغم أن الأحزاب التركية حينها "كالاتحاد والترقي" كان لها الدور الأكبر في إسقاط الخلافة العثمانية، لأنها كانت تعدّها عائقاً أمام تقدم الترك وازدهارهم، أما في البلاد العربية فقد تم تصوير العثمانيين على أنهم

^{٩٠} ينظر: المصري، تاريخ الأدب التركي، ١٥.

محتلون استعمروا البلاد العربية ونهبوا خيراتها، وهم السبب وراء تخلفها وضعفها وجعلها. وقد أدت هذه الدعاية -من الطرفين- على مدار عقود من الزمن إلى قطيعة بين الشعبين، وبالتالي عزوف كل منهما عن أدب الآخر.

وننتقل الآن إلى عوامل التقارب بين الأدبين التركي والعربي، التي أشرنا إليها سابقاً، وقد حصرناها في أربعة عوامل، هي: العامل التاريخي، والعامل الجغرافي، والعامل الديني، والعامل الاجتماعي. وهذه العوامل إذ نذكرها هنا فإننا لا نعني أنها عامل وجوب في التقارب بين الأدبين، بل هي عوامل ترجيح، في حال وجودها فهي تجعل التقارب أدعى بين أي أدبين أو شعبين. وسنعرف بكل واحدة منها باقتضاب:

١.٢.١ العامل التاريخي:

يعد التاريخ المشترك لأي شعب أو قوم عاملاً مهماً في تقاربهم، فالتاريخ هو ذاكرة الأمم، وهو الوعاء الذي يحفظ تراثها وثقافتها، وهو الإرث الذي تتكئ عليه لاستدعاء الفوائد لما يستجد لها من أحداث ومواقف. والتاريخ المشترك ليس بالضرورة أن يكون مختصاً بشعب من الشعوب، فقد يكون التاريخ المشترك شاملاً لعدد من الشعوب أو الأعراق حين تجمعهم مظلة أوسع من العرق أو الجنس، كالدين أو الدولة مثلاً؛ وهو بالضبط ما ينطبق على الشعبين التركي والعربي. وبالرغم من أن كلا الشعبين لم تكن لهما علاقات أو اختلاط فيما بينهما قبل الإسلام، إلا أنه بعد دخول الترك في الإسلام امتدت جسور التواصل، وتطورت الصلة فيما بينهم وبين العرب، وزادت تلك الصلة بعد أن آلت قيادة الدولة الإسلامية للعثمانيين، واستمرت تلك العلاقة حتى مطلع القرن العشرين، شكلت في المحصلة تراثاً تاريخياً مشتركاً لكلا الشعبين، حفظ عاداتهم وثقافتهم وأدبهم.

فإذا طالعنا ذلك التاريخ نجد الكثير من الأمور المشتركة بين الشعبين، حياتهم وعلاقاتهم وطبائعهم ومعاملاتهم وأيامهم.. الخ. وهذه كلها تعد عاملاً مرجحاً، ودافعاً لكلا الطرفين للتقرب من الآخر والرغبة بالاطلاع على أدبه وتقبله، لما فيه من الأمور الكثيرة المشتركة.

٢.٢.١ العامل الجغرافي:

تشكل الجغرافيا جزءًا مهمًا من فسيفساء الشعوب وبنيتها، فلكل بقعة جغرافية مميزاتها وصفاتها التي تنعكس مع مرور الزمن على سكانها، فطبائع سكان الجبال مثلاً مغايرة لطبائع سكان السهول، ونمط حياة أهل الصحراء يختلف عن نمط حياة من يجاورون البحر. وكلما كانت الشعوب متجاورة في الجغرافيا تشابهت في الطبائع والعادات ونمط الحياة.

وإذا نظرنا إلى جغرافيا الشعبين التركي والعربي لا نجد أنها متقاربة، بل نجدها واحدة، فالشعبان العربي والتركي وعلى مدار قرون طويلة من الزمن كانا يشكلان دولة واحدة، تحت سلطان واحد، وعلم واحد، ودستور واحد، من أقاصي اليمن إلى إسطنبول، ومن صحارى المغرب حتى حدود إيران وأذربيجان، كلها كانت دولة واحدة، لا حدود تفصل بينها، ولا فرق فيها بين حلب وإسطنبول وأنقرة ومكة والقاهرة، دولة واحدة وشعب واحد، وظلت هذه الحال حتى بداية القرن العشرين، حين سقطت الدولة العثمانية، وانقسمت وتفرق الشعبان عن بعضهما، ولكن مع ذلك ظلت هناك حدود تربط بين العرب والتركي، إذ تمتد الحدود إلى ما يزيد على ١٢٠٠ كم بين تركيا وكل من سورية والعراق.

ورغم وجود تلك الحدود المصطنعة إلا أن العلاقات بين الشعبين ظلت موجودة، والزيارات لم تنقطع بينهما، خصوصًا وأن تلك الحدود قسمت بعض العوائل والعشائر، فجعلت جزءًا منهم هنا وجزءًا هناك، فكان لا بد من استمرار الصلة ودوام العلاقة، وفي هذا دليل على أن الحدود المصطنعة لا تستطيع أن تقطع ما تم وصله على مدار قرون من الزمن.

٣.٢.١ العامل الاجتماعي:

تلعب البيئة الاجتماعية دورًا محوريًا في تشكيل ملامح الأدب وتحديد توجهاته وموضوعاته، وقد مرت على الساحتين الأدبيتين التركية والعربية مرحلة اتجه فيها الأدب نحو المجتمع يحاكي تطلعاته، ويستقي منه موضوعاته، ويتكلم بلسان أفراد، ويعبر عن مشاعرهم وآلامهم وأحاسيسهم، فأصبح الأدب مرآة المجتمع والناطق باسمه. وكلما كانت البيئة الاجتماعية متقاربة بين الشعوب انعكس ذلك تشابهًا في آدابها.

والبيئة الاجتماعية العربية والتركية فيهما من التشابه ما لا يخفى على أحد، سواء في العادات والتقاليد، أو العلاقات الاجتماعية، أو في نمط الحياة، وغيرها من الأمور التي تشترك فيها الاثنان معاً؛ فتكوين الأسرة وطبيعة العلاقة بين أفرادها، والأعياد والمناسبات، وطقوس الزواج، والنسيج الاجتماعي والاحترام والعلاقات المتبادلة بين أفرادها، كلها أمور متشابهة إلى حد كبير بين الشعب التركي والشعب العربي، وحتى طبيعة الحياة؛ فلو أخذنا مرحلة النصف الأول من القرن العشرين، نجد أن كلا الشعبين كانا يعانيان المشاكل الاجتماعية ذاتها، من ضعف وفقر وتخلف وجهل وأمّية، وكان كلاهما يكافح ويناضل من أجل محاربتها، والتخلص منها، والتطلع إلى مجتمع أفضل، وغد أجمل.

وهذه الأمور التي ذكرناها -في مجملها- تشكل مادة الأدب والحامل الرئيسي له، وحين تكون هذه العوامل مشتركة بين شعبين، فسيؤدي ذلك إلى تشابه وتقارب أدبيهما، وسيجد كلا الشعبين في أدب الشعب الآخر من المشتركات ما يشجعه على الاطلاع عليه والأخذ منه، لأنه لن يجده غريباً عنه وعن همومه وآماله ورغباته.

٤.٢.١ العامل الديني:

مهما تفرقت الشعوب، وتنوعت أعراقها، واختلفت أجناسها، يبقى الدين مظلة جامعة يلتف حولها الجميع، فما تفرقه الجغرافية والسياسة والعرق يجمعه ويوحده الدين، أيًا يكن هذا الدين، ومهما تكن تلك الشعوب. و"المنتبع لآداب الشعوب الإسلامية التي كتبت بلغات مختلفة يجد بينها جميعاً روابط قوية، وعلاقات تأثر وتأثير واضحة وجلية، وما ذلك إلا لوجود الوحدة الفكرية بين تلك الآداب، لأنها تنطلق من ثقافة مشتركة بين الشعوب الإسلامية مهما اختلفت لغاتها، وتباعدت أصقاعها، وتتهل من معين واحد، ألا وهو الفكر الإسلامي والثقافة الإسلامية الخالدة"^{٩١}.

إنّ فالدين عامل مهم وجوهري في تقارب الشعوب وتمازجها، وتوحيدها في بوتقة واحدة، وتحت مظلة واحدة، فما بالك إن كانت تلك الشعوب تمثل الحامل الذي قام عليه الدين الإسلامي (وهم العرب)، والحامي الذي رفع راية الإسلام قرونًا من الزمن (العثمانيون)، وقد عاشوا كشعب

^{٩١} هريدي، الأدب التركي الإسلامي، ٣.

واحد حقبة طويلة قبل أن تفرقهم مكائد الأعداء، ولذلك فهو يشكل عاملاً آخر من عوامل التقارب التي ينبغي أن تدفع كلا الطرفين للإقبال على أدب الآخر والتعرف عليه.

ويظل الدين يمثل مرجعية فكرية وثقافية للشعوب الإسلامية، سواء زاد التزامها به أو قلّ، وطالما كان الدين حاضراً في حياة الناس وفي معاشهم وفي مجتمعاتهم، فإن هذا الأمر سينعكس بطبيعة الحال على الأدب أيضاً، لأن الأدب في النهاية هو مرآة للشعب ومعبّر عن المجتمع والأفكار التي تسود فيه.



٢. نظرية التلقي (الاستقبال)

لم تكن وظيفة المناهج النقدية منذ نشأتها وحتى اليوم وظيفة كمالية ترفيهية، تؤدي وظيفتها في الأوساط الثقافية في معزل عن الواقع والحياة العامة التي يعيشها الناس، بل كانت وماتزال تؤدي دورًا تثقيفيًا تنويريًا، يؤدي بالإنسان إلى إعمال الفكر وتحفيز الحس النقدي لديه، على مختلف الصعد والأوساط الثقافية والفكرية^{٩٢}.

ولكل منهج نقدي مفهومان يتم تعريفه من خلالهما؛ الأول عام، والثاني خاص. أما **المفهوم العام** فيرتبط بطبيعة الفكر النقدي ذاته في العلوم الإنسانية بأكملها، هذه الطبيعة الفكرية النقدية التي أسسها "ديكارت" وتقوم على أساس أنها لا تقبل أي مسلمات قبل عرضها على العقل، ولهذا الفكر النقدي سمة أساسية وهي أنه لا يقبل القضايا على علاتها انطلاقًا من شيوعها وانتشارها، بل إنه يختبرها ويدلل عليها بالوسائل التي تؤدي إلى التأكد من سلامتها وصحتها، قبل أن يتخذها أساسًا لبناء النتائج التي يريد الوصول إليها^{٩٣}.

وهذا المفهوم عام شامل لمجمل العلوم الإنسانية كالفلسفة والأدب والتاريخ وعلم الاجتماع والعمران وغير ذلك، ولا يقتصر على المناهج الأدبية فقط، وهذا ليست موطن دراستها أو موضع تركيزنا، فالذي يهمنا هو **المفهوم الخاص** الذي يرتبط بالدراسات الأدبية "وبطرق معالجة القضايا الأدبية والنظر في مظاهر الإبداع الأدبي بأشكاله وتحليلها، وهو بهذا المفهوم يتحرك طبقًا لمنظومة خاصة به تتألف من مستويات مختلفة"^{٩٤}.

وبالنظر إلى الساحة الأدبية نجد العديد من المناهج النقدية الممتدة عبر سلسلة زمنية، وكل منهج قد يتفق مع غيره في نقاط ويختلف عنه في نقاط أخرى، وقد يشكل ثورة على المناهج السابقة له أو يكون مكملًا لها.

^{٩٢} صلاح فضل، *مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته*، ط ١، (ميريت للنشر، القاهرة، ٢٠٠٢) ٧.

^{٩٣} نفس المؤلف، *مناهج النقد المعاصر*، ١٠-١١.

^{٩٤} نفس المؤلف، *مناهج النقد المعاصر*، ١١.

وقد يتبادر إلى الذهن التساؤل التالي: ما هي الأسباب التي تؤدي إلى ظهور منهج على حساب آخر، وما هي المؤشرات التي توحى بإزاحة منهج عن الساحة الأدبية لحساب منهج آخر؟ وهل إزاحة منهج وانحساره عن ساحة الأدب تعني زواله؟

يوضح الناقد الألماني "روبرت هولب Robert Holp" أسباب ذلك فيقول: "إن المنهج لا ينحسر عن الساحة الأدبية إلا حين يصبح عاجزاً عن تلبية التطلعات، وغير قادر على الوفاء بالمطالب التي توسمتها فيه الدراسات الأدبية، وبالتالي ينحسر هذا المنهج لحساب منهج جديد أكثر ملائمة لهذه المهمة، ويبقى هذا المنهج الجديد مسيطراً على الساحة الأدبية، إلى أن يثبت أنه أصبح غير قادر على الوفاء بالتزاماته والقيام بوظيفته في خدمة الأدب"^{٩٥}، فينحسر هو أيضاً لحساب منهج آخر وهكذا.

ولكن ينبغي لنا أن ندرك أن هذه العملية لا تتم بتلك السهولة التي نتصورها، وذلك لأن أي نموذج جديد في المجتمع لا يفسح له المجال مباشرة، بل يقابل بالرفض، "وذلك لأن الأهمية المتزايدة لوسائل الإعلام تضطر أي نموذج يراد له أن يكون ذا فاعلية في المستقبل إلى أن يؤسس المناهج القادرة على أن تتناول، على نحو ملائم، نطاقاً مكتملاً من الحقائق الجمالية والشبيهة بالجمالية"^{٩٦}.

والعمل الأدبي يقوم على ثلاثية: الأديب، النص، المتلقي (القارئ)، وأي عمل أدبي إبداعي لا يمكن أن يحقق الهدف المرجو منه دون وجود هذه الأركان الثلاثة، ولا تظهر قيمته دون تفاعل تلك العناصر مع بعضها البعض. أما المناهج النقدية الحديثة فقد كان تركيزها منصباً في مجمله على الأديب بوصفه هو المنتج للمادة الأدبية، وهو مركز التأويل والفهم والتفسير لها، وظهرت الكثير من الدراسات والمناهج التي جعلت من الأديب أو الكاتب محوراً لها، كالتاريخية والنفسية والاجتماعية والدراسات البيوغرافية، حتى ترسخ في الأذهان ما يسمى "سلطة المؤلف"، وكرد فعل على هذه السلطة ظهرت دراسات ونظريات أدبية جديدة تتادي بتحويل الاهتمام والتركيز على

^{٩٥} روبرت هولب، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، تر: عز الدين إسماعيل، ط ١، (المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠) ٣١.

^{٩٦} نفس المؤلف، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، ٣٤.

"النص" كالمشكلات الروسية والدراسات البنيوية، وهكذا ظهرت "سلطة النص" موازية لـ "سلطة المؤلف". وكان التركيز على النص المنطلق والبدائية لتوجيه نظر الدراسات الأدبية نحو القارئ وعلاقته بالنص ودوره في العمل الأدبي^{٩٧}.

وما لبث الاهتمام بالقارئ أن بدأ يشكل لنفسه وجوداً واهتماماً في ساحة النقد الأدبية، ثم تطور بعد ذلك ليشكل مذهباً نقدياً جديداً اتخذ من ألمانيا منطلقاً رئيسياً له، وقدم مفاهيم ونظريات جديدة في حقل الأدب أواخر ستينيات القرن الماضي وما بعدها، وهذا المذهب هو التلقي أو "الاستقبال".

١.٢ الإرهاصات وظروف النشأة:

إن النظريات النقدية التي ظهرت على الساحة الأدبية على امتداد تاريخها الطويل لم تنشأ من فراغ، ولم تظهر منفصلة عما سبقها، ومن البديهي أن لها ارتباطات وجذوراً اجتماعية وتاريخية ونفسية... الخ. فأى منهج -كما يقول هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss- لا يسقط من السماء، بل له مكان في التاريخ، وهذا الأمر ينطبق أيضاً على نظرية التلقي، فهي ليست استثناءً في هذا المجال، إذ نشأت وتطورت وسط حالة صراع عامة في ألمانيا، سواء على الصعيد الأدبي أو الاجتماعي أو حتى السياسي، ما مهد لها الطريق لتشغل حيزاً في ساحة النقد ضمن حوارات ومناقشات معقدة مع المناهج النقدية الأخرى السائدة في ذلك الوقت^{٩٨}.

وإذا نظرنا إلى السياق التاريخي العام الذي نشأت فيه نظرية التلقي في ألمانيا سنجد أنها ظهرت عقب خروج ألمانيا منهزمة من الحرب العالمية الثانية، فكان السياق الذي نشأت فيه حسب رأي د. محمد مفتاح هو سياق "إبدال جديد لا عهد للبشرية به، وسط إطار منافسة إقليمية شديدة، فهي نظرية المنهزم الذي يمقت التاريخ وويلاته، ولكنه يريد أن يستخلص منه العبرة لينهض من

^{٩٧} ينظر: أحمد بوحسن، *نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث*، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، (منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣) ١٦-١٧.

^{٩٨} ينظر: روبرت سي هول، *نظرية الاستقبال مقدمة نقدية*، تر: رعد عبد الجليل جواد، ط١، (دار الحوار للنشر، اللاذقية، ١٩٩٢) ٢٤.

كبوته، هي نظرية من يريد أن يرجع القيمة المسلوبة من الإنسان ليبدع ويخترع، بتجنب كل الصعوبات التي تعترضه ويبتكر حلولاً لها"^{٩٩}.

فظهرها كان صدى للأزمة المنهجية في مجال الدراسات الأدبية التي نشأت خلال فترة الستينيات من القرن الماضي^{١٠٠}، وكانت نشأتها نتيجة حوار عميق مع المناهج التي كانت مهيمنة بعد الحرب العالمية الثانية كالشكلائية والبنوية والماركسية والتواصل وغيرها، فحاولت أن تخرج من كل ذلك بنموذج توفيقى، وانتقت حياة شروط إمكان إنتاج النص، وحياة النص، وحياة تداوله، لتجعل منها الثالث المؤسس للظاهرة الأدبية^{١٠١}. فهي إذن لم تقطع الصلة بما سبقها من مناهج، ولم تنشأ وتتطور بمعزل عن النظريات التي عاصرتها، بل تتقاطع وتتفاعل معها، ولكن تلك الموافقات والنقاطات لا تعني أن نظرية التلقي لم يكن لها خلافات مع تلك النظريات، بل هي تعارض النظريات التي سبقتها في كثير من الجزئيات وأحياناً يصل التعارض إلى الخصومة والتهجم على بعض المناهج كالماركسية، كما سنرى لاحقاً.

ويرى ياكوس في كتابه "جمالية التلقي" أن من أهم الأسباب التي دعت إلى ظهور نظرية التلقي هو شيوع البنيوية ذات الاتجاه اللا تاريخي في ذلك الوقت، وهيمنتها، وما فرضته من سلطة للنص وإهمال للقارئ، كما استدرج ظهور هذه النظرية علوم اللغة والسيما والاجتماع وغيرها إلى صياغة تصورات متقاربة مرصودة إلى نوع من التلاقي في مشروع بناء نظرية شاملة للتواصل الإنساني^{١٠٢}. يضاف إلى ذلك التعقيد الذي ظهر على النصوص والذي وصل في بعض الأحيان

^{٩٩} محمد مفتاح، من أجل تلقٍ نسقي، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣) ٤٣-٤٤.

^{١٠٠} هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ٣٩.

^{١٠١} نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣) ٧-٨.

^{١٠٢} ينظر: هانس روبرت ياكوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، ط ١، (كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠١٦) ١١٤.

حدّ الإسراف، مما أدى إلى ظهور ما يسمى "نرجسية القارئ"^{١٠٣}، أي أن نظرية التلقي جاءت كـ "رد فعل" على البنيوية، وتصحيح مسار لما أحدثته في حقل الأدب.

إذن فكافة الظروف الأدبية والاجتماعية وحتى السياسية وما رافقها من حالة السخط كانت مهياة لظهور نظرية التلقي في النصف الثاني من القرن العشرين، وفي الستينيات تحديداً، ومع أن نظرية التلقي، كما ذكرنا سابقاً، كانت لها تقاطعات ونقاط اتفاق مع نظريات أخرى، إلا أننا يمكن أن نلمس لها بوادر أو إرهاصات آذنت بولادتها، فنظرية التلقي لم تكن أول من اكتشفت العلاقة بين القارئ والنص الأدبي، ودوره المهم في عملية التواصل الأدبي، ويرى روبرت هولب أن كتاب أرسطو "فن الشعر" يمكن أن يمثل أول تصور لنظرية التلقي، إذ شكلت استجابة القارئ "الجمهور" دوراً أساسياً فيها، ويرى هولب أيضاً أن التراث البلاغي عمومًا وعلاقته بنظرية الشعر، يُعد من الإرهاصات الأولى للنظرية. ويمضي بعد ذلك في كتابه "نظرية التلقي مقدمة نقدية" في ذكر المؤثرات والإرهاصات، ويخصص الفصل الثاني من كتابه كاملاً للحديث عنها وشرحها، وهي: الشكلانية الروسية، وظواهرية رومان إنغاردن Roman Ingarden، وبنيوية براغ، والهرمونوطيقا عند جورج جادامير Georg Gadamer، وسيبولوجيا الأدب. هذه الإرهاصات الخمسة كان لها دور بشكل أو بآخر في ظهور نظرية التلقي، كما أنها ساعدت في تقديم حلول لأزمة البحث الأدبي، وذلك بتسليطها الضوء على العلاقة بين القارئ والنص^{١٠٤}.

ولعل الفلسفة الظاهراتية كان لها التأثير الأكبر في نظرية التلقي عن طريق إنغاردن وإدموند هوسرل Edmund Husserl، فهي "ترتبط في أصولها المعرفية بالمفاهيم الفلسفية، وأغلب تلك المفاهيم تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم أساسية في منهج التلقي فيما بعد"^{١٠٥}.

^{١٠٣} فاطمة البريكي، "قضية التلقي في النقد الأدبي العربي القديم"، (رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، عمان، ٢٠٠١) ١٤.

^{١٠٤} ينظر: هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ٤٧.

^{١٠٥} بشرى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ط١، (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠١) ٣٤.

والأصول الفلسفية لم تقتصر بتأثيرها على نظرية التلقي فقط، فمعظم المناهج النقدية تأثرت بالمفاهيم والنظريات الفلسفية، ولكن ما ميّز نظرية التلقي عن غيرها من النظريات هو "إدخال الكثير من المفاهيم الفلسفية التي كانت مستعملة في المجال التاريخي أو الفلسفي إلى الحقل الأدبي، أي أن الفضل يعود إليها في تشغيل المفاهيم غير الأدبية في مجال الأدب"^{١٠٦}.

يرى رواد نظرية التلقي أن حقل الدراسات الأدبية كان قد وصل إلى طريق مسدود، وأن النظرية -حسب يابوس- "جاءت لتتقذ دراسة الأدب من ثلاثة مداخل لم يعد لها مخرج: مدخل تاريخ الأدب الغارق في هوة الوضعية، ومدخل التفسير المحيث القائم على خدمة ميتافيزيقيا الكتابة، ومدخل التفسير المقارن الذي جعل من المقارنة هدفاً في حد ذاته"^{١٠٧}.

٢.٢ مفهوم التلقي عند العرب:

إذا كانت عناية النظريات النقدية الغربية بالمتلقي حديثة العهد فإن العرب قديماً اعتنت بالمتلقي وعدّته جزءاً مهماً في تذوق الأدب واستقباله، ولو نظرنا إلى طريقة نقل الأدب قديماً نجد أنها في مجملها تتم مشافهة، أي لا بد من وجود مستقبل لهذا الأدب وهذا المستقبل هو السامع أو المتلقي، ولذلك نجد الأسواق الأدبية التي كانت تعقد في مواسم مختلفة عند العرب، كسوق عكاظ وذو المجاز ودومة الجندل وغيرها، فكان الشعراء يقفون في السوق ويلقون قصائدهم أمام الحضور، وكانت تدار النقاشات وتُطرح الآراء ويدلي الكل بدلوه. فالتلقي إذن صاحب النقد منذ إرهاساته الأولى عن طريق الشعر، وحتى بعد أن صار النقد فناً وكُتبت المصنفات فيه، إذ اهتمت تلك الكتب بالمتلقي وكيفية تلقي النص وأثر تلك النصوص في نفوس متلقيها، ف "للنص مواضعاته وله صفاته وطرقه في التبيين والاستمالة، وللمتلقي مواضعاته وطرقه في فهم النص واتخاذ موقف منه"^{١٠٨}.

^{١٠٦} صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ٤٥.

^{١٠٧} ينظر: حامد أبو أحمد، الخطاب والقارئ نظريات التلقي، ط١، (النسر الذهبي للطباعة، القاهرة، ١٩٩٦) ١٢١.

^{١٠٨} محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، ط١، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩) ١٣.

كما أننا نجد الاهتمام بالمتلقي في القرآن الكريم أيضًا، فقد أوجد القرآن فضاءً جديدًا في التعامل بين المتلقي والنص، كما أنه منح المتلقي حرية في اكتشاف دلالاته ومعانيه المتجددة، تأمل قوله تعالى: "ولو أن قرآنًا سيرت به الجبال أو قطعت به الأرض أو كلم به الموتى" (الرعد ٣١/١٣) إذ أوحى بالجواب للمتلقي (سامعًا أو قارئًا) وترك له حرية تشكيله، وكأنه أراد أن يبقى له دورًا ويجعله مشاركًا في تشكيل الجواب واستجلاء معاني النص^{١٠٩}.

والأدباء العرب القدماء لم يغيب عنهم مفهوم التلقي والاستقبال إذ "ميزوا بين إلقاء النص وإرساله، وبين تلقيه واستقباله، ولكنهم آثروا الإلقاء والتلقي وجعلوهما فنًا، وخاصة في مجال الخطاب الأدبي"^{١١٠}. فعبد القاهر الجرجاني^{١١١} كان من السباقين في التركيز على المتلقي وإعطائه بعدًا كبيرًا في إدراك كنه المعاني، فالمتلقي بالنسبة له ليس كائنًا سلبيًا تلقى عليه النصوص، فيأخذها بالتسليم والقبول دون أن يجتهد في تفحصها وإدراك معانيها ومقاصدها بشكل واع، والجرجاني حينما يكتب نصًا معرفيًا تشعر أنه يضمن نصه فضاءات تمنح المتلقي حرية لاكتشاف قيمة النص ومعانيه^{١١٢}.

ولكن الاهتمام بالمتلقي لم يأخذ أبعادًا فلسفية ولم يتم التعميد له كنظرية لها أسسها ومنطلقاتها، وهذا أحد الفروقات بين النقد العربي والغربي الذي يتخذ من الفلسفة مرجعًا له، بينما النقد العربي كان متأثرًا في جزء منه بتأويل النص ومعانيه وآراء النقاد، ولو كان اهتمام العرب بالمتلقي منطلقًا من أسس ومرجعية فلسفية لكان من المفترض أن تمضي عملية الاستقبال في خط واحد، ولكان مفهوم ابن قتيبة^{١١٣} عن التلقي موازيًا لمفهوم عبد القاهر الجرجاني^{١١٤}.

^{١٠٩} ينظر: المبارك، *استقبال النص عند العرب*، ١٤-١٥.

^{١١٠} محمود عباس عبد الواحد، *قراءة النص وجماليات التلقي*، ط١، (دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦) ١٤.

^{١١١} أبو بكر بن عبد الرحمن الجرجاني، نحوي وعالم مشهور، صاحب نظرية النظم، من مؤلفاته: دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة.

^{١١٢} ينظر: المبارك، *استقبال النص عند العرب*، ٣٦-٣٧.

^{١١٣} أديب ولغوي ومؤرخ، من مؤلفاته: أدب الكاتب، الشعر والشعراء.

^{١١٤} ينظر: عبد الواحد، *قراءة النص وجماليات التلقي*، ٧٧.

أما مفهوم التلقي في النقد العربي الحديث فقد تأثر بالمفهوم الغربي للنظرية، أو لنقل إنه منقول عنها، وليس امتداداً لمفهوم المتلقي في التراث النقدي العربي القديم، إذ يرى د. عبده عبود^{١١٥} أنه نشأ كأحدى نتائج المثاقفة بين الثقافتين العربية والغربية التي بدأت منذ القرن التاسع عشر، والتي أسفر عنها تأثر الثقافة العربية المتقهرة التي أخذت دور المستقبل بالثقافة الغربية المتطورة التي مثلت دور المرسل^{١١٦}.

وهذا التأثير العربي بالثقافة الغربية، على ما شابه من شوائب ومظاهر سلبية، إلا أن عبود يرى أنه يصب في صالح الثقافة العربية المتقهرة، لأنه أخرجها من حالة الركود والجمود التي كانت تعاني منها، وحفزها على التطور والنهوض، ولو لم يحدث ذلك لكانت الثقافة العربية تعرضت لخطر الزوال^{١١٧}.

وفي كلام د. عبود نظر يجب التنبيه إليه، صحيح أن تأثر الثقافة العربية بالثقافة الغربية كانت له إيجابيات، وهذا يحدث في أي احتكاك بين الثقافات، ولكن أن نجعل لذلك الاحتكاك الفضل في عدم زوال الثقافة العربية فهذا ادعاء خطير، وهل الثقافة العربية هي ثقافة هشّة وليدة قرن أو قرنين من الزمان حتى تتعرض للزوال؟، كما أن هذا الادعاء يقر بصورة أو بأخرى إلى أن الثقافة العربية الحديثة هي عالة على الثقافة الغربية وتابعة لها!

ويرجع تاريخ ظهور مفهوم التلقي كنظرية نقدية في العالم العربي إلى ثمانينات القرن الماضي، ففي عام ١٩٨٣ نشر الناقد السوري عبد النبي اصطيف مقالة أورد فيها عدداً من المراجع عن نظرية التلقي، منها كتابا فولفجانج إيزر Wolfgang Iser "فعل القراءة - القارئ الضمني"، ولكنه لم يتطرق إلى محتواها. وفي عام ١٩٨٥م صدر كتاب "في منهاج الدراسات الأدبية" للناقد التونسي حسين الواد، خصص فيه فصلاً كاملاً سماه "جمالية النقبل" واعتبر هانز روبرت ياكوبس أبرز روادها. وفي أواخر الثمانينات بدأت الترجمات العربية لمقالات رواد نظرية

^{١١٥} أستاذ الأدب المقارن في جامعة دمشق، درس في ألمانيا، مهتم باستقبال الأدب الألماني في الوطن العربي.

^{١١٦} ينظر: عبده عبود، "النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي"، مجلة المعرفة السورية، ع. ٣٧٥، (١٩٩٤): ٩٤.

^{١١٧} ينظر: نفس المؤلف، النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي، ٩٥.

التلقي، فقد ترجم المغربي د. سعيد علوش مقالة لياوس بعنوان "جمالية التلقي والتواصل الأدبي" نشرت في مجلة الفكر العربي المعاصر عام ١٩٨٦م، وبعد عامين نشرت المجلة ذاتها مقالاً آخر مترجماً لياوس بعنوان "علم التأويل الأدبي حدوده ومهامه". ولكن الكتاب الأول بالعربية حول نظرية التلقي كان كتاب "نظرية التلقي مقدمة نقدية" لروبرت هولب، وترجمه إلى العربية رعد عبد الجليل جواد عام ١٩٩٢م^{١١٨}.

ثم توالى بعد ذلك الترجمات والدراسات التي تناولت النظرية ومفهوماتها، ولكن ما يعاب على تلك الترجمات -حسب رأي عبده عبود- في مجملها أنها لم تنقل عن اللغة الألمانية بل تمت عبر لغة وسيطة (الإنكليزية والفرنسية)، وهذا يؤدي إلى اختلافات كبيرة في الترجمة^{١١٩}، فعلى سبيل المثال كتاب "نظرية التلقي مقدمة نقدية" لروبرت هولب صدرت له ترجمتان، الأولى لرعد عبد الجليل جواد عام ١٩٩٢م بعنوان "نظرية الاستقبال مقدمة نظرية" وورد اسم المؤلف في ترجمته "روبرت سي هول"، بينما الترجمة الثانية صدرت عام ٢٠٠٠م في القاهرة لعز الدين إسماعيل وحمل الكتاب عنوان "نظرية التلقي مقدمة نقدية" وورد اسم المؤلف في الترجمة "روبرت هولب"، ولم تقتصر الفروقات على العنوان واسم المؤلف فقط، بل نجد الكثير منها في عناوين فصول الكتاب والمصطلحات الواردة فيه وغير ذلك. وقد سقنا هذا المثال للدلالة على المشاكل والعيوب التي تنشأ عن الترجمة عن اللغة الوسيطة.

٣.٢ مفهوم التلقي لغة واصطلاحاً:

١.٣.٢ التلقي لغة:

التلقي مصدر تلقى، وكثيراً ما ترد بمعنى الاستقبال، جاء في لسان العرب لابن منظور: قال الأزهري: والتلقي هو الاستقبال، وتلقاه أي استقبله. وفلان يتلقى فلاناً أي يستقبله. والرجل يُلقى الكلام أي يُلقنه. ومنه قوله تعالى: "وما يُلقّاها إلا الذين صبروا وما يُلقّاها إلا ذو حظٍ عظيم"

^{١١٨} ينظر: نفس المؤلف، النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي، ١٠٤ وما بعدها.

^{١١٩} عبود، النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي، ١٠٥.

(فصلت ٣٥/٤١). قَالَ الْفَرَّاءُ: يُرِيدُ مَا يُلْقَى دَفْعَ السَّيِّئَةِ بِالْحَسَنَةِ إِلَّا مَنْ هُوَ صَابِرٌ أَوْ ذُو حَظٍّ عَظِيمٍ، وَقَوْلُهُ تَعَالَى: "إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ" (النور ١٥/٢٤) أَي يَأْخُذُ بَعْضٌ عَنْ بَعْضٍ. وَأَمَّا قَوْلُهُ تَعَالَى: "فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ" (البقرة ٣٧/٢)؛ فَمَعْنَاهُ أَنَّهُ أَخَذَهَا عَنْهُ، وَمِثْلُهُ لَقْنَهَا وَتَلَقَّنَهَا، وَقِيلَ: "فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ"، أَي تَعَلَّمَهَا وَدَعَا بِهَا^{١٢٠}.

إذن فالوارد اصطلاحاً في معاجم اللغة هو التلقي بمعنى الاستقبال أو الأخذ، وهذا ما يؤكدُه الناقد أحمد بوحسن الذي يرى أن مصطلح التلقي في المعاجم العربية - قديمها وحديثها - لم يرد إلا بمعنى الاستقبال والتعلم والأخذ واليقين^{١٢١}، ولكن د. عباس عبد الواحد يرى أن هنالك تمايزاً في الدلالة بين التلقي والاستقبال؛ مردّه إلى طبيعة استعمال المصطلح عند العرب، فالتلقي غالباً ما يكون مقروئاً بالنص سواء كان حديثاً أو شعراً أو نثراً، ويسوق لذلك دعوى أن القرآن عدل عن مصطلح الاستقبال إلى التلقي، وأن استعمال هذا المصطلح في القرآن الكريم له إحياءات ودلالات للتفاعل الذهني والنفسي مع النص، فمصطلح التلقي مرادف - أحياناً - لمعنى الفطنة والفهم^{١٢٢}.

ويسوق د. محمد المبارك^{١٢٣} مصطلحات أربعة (التلقي - القراءة - الاستقبال - الاستجابة) ويرى أن هذه المصطلحات جميعها تدل على المفهوم ذاته، فالمتلقي - من وجهة نظره - هو نفسه القارئ والمستقبل والمستجيب والمتفهم. ومع شيوع هذه المصطلحات في حقل الدراسات النقدية يؤكد د. المبارك على أن مصطلح "التلقي" هو الأكثر شيوعاً من بين المصطلحات الأخرى، فهو بمثابة النظرية الأدبية التي تضم العناصر الثلاثة الأخرى^{١٢٤}.

ويؤيد د. عبده عبود ما ذهب إليه د. محمد المبارك إذ يرى أن مفهوم "التلقي" كان له انتشار أكبر من مفهوم "الاستقبال" في النقد الأدبي العربي كما أنه أكثر وروداً في الأدبيات النقدية

^{١٢٠} جمال الدين بن منظور، لسان العرب، ط٣، (دار صادر، بيروت، ١٩٩٣) مادة "لقا"، ٢٥٦.

^{١٢١} ينظر: بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ١٤.

^{١٢٢} ينظر: عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ١٣-١٤.

^{١٢٣} ولد في دمشق، تخرج في جامعة السوربون، أديب وكاتب ونحوي، عضو مجمع اللغة العربية في دمشق.

^{١٢٤} ينظر: المبارك، استقبال النص عند العرب، ٢٩-٣٠.

العربية، ورغم ذلك يعتقد عبود أن استخدام المصطلحين سيبقى موجوداً في ساحة النقد ولن تكون هناك سيطرة مطلقة لمصطلح على حساب الآخر^{١٢٥}.

٢.٣.٢ التلقي اصطلاحاً:

رغم وجود العديد من المؤلفات والأبحاث التي ناقشت نظرية التلقي ونظرت لها ووضعت لها أسساً وقواعد عامة، إلا أنه لم يتم الاتفاق على مفهوم عام وشامل للنظرية، ويشير روبرت هولب إلى أن مفهوم الاستقبال أو التلقي (كنظرية نقدية) لم يسمع به المتحدثون باللغة الإنكليزية من قبل، وبالتالي فمن المرجح أن يكون له وقع غريب لديهم، وينقل عبارة مشهورة لياوس يقول فيها مازحاً "إن مفهوم الاستقبال أنسب إلى الإدارة الفندقية منه إلى الأدب"^{١٢٦}، ويضع هولب تعريفاً لنظرية التلقي بأنها: "تشير على الإجمال إلى تحول عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ، ومن ثم تستخدم بوصفها مصطلحاً شاملاً يستوعب مشروعات يابوس وإيزر كليهما، كما يستوعب البحث التجريبي والاشتغال التقليدي بموضوع المؤثرات"^{١٢٧}.

فنظرية التلقي وفق تعريف روبرت هولب تعد ثورة في مجال الدراسات النقدية الأدبية، بتحويلها مجال الدراسات ومحور التركيز من المؤلف إلى القارئ الذي أصبح مركز اهتمام النظرية، أي أنها أعادت النظر في القواعد التي كانت مستخدمة في النظريات السابقة.

إن نظرية التلقي كما يقول يابوس هي دعوة إلى تأويل جديد للنص الأدبي يروم استجلاء سمات التفرد والإبداع فيه، لا باستنتاج عمقه الفكري في حد ذاته، أو وصف سيرورة تشكله الخارجي كما هي في ذاتها، وإنما بتحديد طبيعة وقعه وشدة أثره في القراء والنقاد من خلال فحص ردود فعلهم وخطاباتهم، فهي إذن نقد للنص من خلال نقد تلقّياته^{١٢٨}.

^{١٢٥} ينظر: عبود، *النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي*، ١١١.

^{١٢٦} هولب، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، ٢٧.

^{١٢٧} نفس المؤلف، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، ٢٧.

^{١٢٨} ينظر: يابوس، *جمالية التلقي*، ١٧.

ويجمع النقاد على أن مقال الألماني هانس روبرت ياكوس الذي نشره عام ١٩٦٩م تحت عنوان "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" يشكل المنطلق الحقيقي لنظرية التلقي، وبداية ثورة فعلية في مجال الدراسات الأدبية المعاصرة^{١٢٩}. وسبق مقال ياكوس عدة دراسات ودوريات أشارت إلى مفهوم التلقي، ولكنها لم تناقشه بالطريقة التي تناوله فيها ياكوس في مقاله من حيث التفصيل والتعميد. ففي عام ١٩٦٩م طُرحت في ألمانيا وثيقة بعنوان "وجهات نظر لدراسة جرمانية مستقبلية" وقّع عليها مجموعة من رواد نظرية التلقي منهم ياكوس وإيزر، وترى هذه الوثيقة أن حقل الدراسات الأدبية يحتاج إلى إصلاح، كما اقترحت تغييرات كبيرة فيه، ثم صدر في عام ١٩٧٣م جزء مكمل لهذه الوثيقة بعنوان "وجهات نظر جديدة لدراسة جرمانية مستقبلية" ضم الجزء الأول منه مقالات عن التلقي، كما تناول الفصلان الآخران مقولات عن مفهوم التلقي أيضًا^{١٣٠}. ثم بعد ذلك توسعت دائرة الاهتمام بنظرية التلقي وظهرت الكثير من الأبحاث والدراسات، كما عقدت الندوات والمؤتمرات التي ناقشت هذا المفهوم؛ ففي عام ١٩٧٢م خصص مؤتمر المدرسين الألمان المنعقد في شتوتغارت فصلين دراسيين للتعريف بهذه النظرية الجديدة، وفي عام ١٩٧٧م ظهرت بيبليوغرافيا من ستين صفحة حول تاريخ الاستقبال، معظمها طبع في العقد السابق، وفي عام ١٩٧٩م انعقد المؤتمر التاسع لرابطة الأدب المقارن العالمي تحت شعار "الاتصالات الأدبية والاستقبال"، وطُبعت أعمال المؤتمر في السنة التالية بـ ٤٣٦ صفحة، كما خصصت العديد من المجلات الأدبية أبحاثاً خاصة عن نظرية الاستقبال والتلقي، منها مجلة علم الأدب والألسنية، ومجلة أبحاث أمستردام في العلوم الجرمانية الحديثة، ومجلة درس في الألمانية ومجلة مؤلفات وانتقادات، ومجلة فن الأدب^{١٣١}.

ولم تقتصر حدود نظرية التلقي على ألمانيا، بل تطورت وانتشرت في العديد من الدول، وبالتوازي مع إسهامات رواد التلقي في ألمانيا كانت هناك إسهامات أخرى لعلماء ونقاد غربيين ركزوا من خلالها على القارئ ودوره في استقبال الأدب، وبناء عليه صارت هناك اتجاهات مختلفة

^{١٢٩} ينظر: فضل، *مناهج النقد المعاصر*، ١٤٦.

^{١٣٠} ينظر: هولب، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، ٤١.

^{١٣١} ينظر: نفس المؤلف، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، ص ٣٨-٣٩.

تعزو لنفسها الدور الأكبر في ظهور النظرية، إذ يعزو بعض الدارسين الفرنسيين الاهتمام بالقارئ إلى كتابات فاليري Valerie وسارتر Jean-Paul Sartre^{١٢٢}، ويرى آخرون في كتابات ستانلي فيش Stanley Fish وكولر Koller الدور المهم في ظهور النظرية في أمريكا، أو ما يُعرف بـ "نقد استجابة القارئ"، وكثيرًا ما صار يشار إلى الاتجاهين للدلالة على ذات المفهوم. صحيح أنها تشترك فيما بينها بالتركيز على القارئ وتسليط الضوء على أهميته، ولكن هولب يرفض أن يكون هناك ارتباط بين نظرية التلقي الألمانية أو (مدرسة كونستانس Constance School) وبين نقد استجابة القارئ الأمريكية، إذ يرى أن ظهور الأولى كان ثمرة جهود جماعية اتحدت وتنظمت فيما بينها تحت مظلة "مدرسة كونستانس" فكانت هي بمثابة المرجعية الجامعة لهذا الفكر الذي نشأ نتيجة للتطورات السياسية والاجتماعية والفكرية في ألمانيا في ستينيات القرن الماضي، بينما الثانية كانت عبارة عن إنجازات فردية لكتاب متفرقين في أنحاء مختلفة من العالم دون أن يربط بينهم أي رابط، فضلاً عن التباين والاختلاف الواضح في مناهجهم نتيجة اختلاف مرجعياتهم العائدة لأسلافهم، وينفي هولب وجود أي تواصل علمي فعال بين أصحاب النظريتين، وبالتالي فإن وجوه التماثل والتشابه بين الفريقين من المنظور النقدي العام "سطحية للغاية" حسب رأيه^{١٢٣}.

إذن فالفضل في شيوع النظرية وانتشارها يعود لمدرسة كونستانس الألمانية. فما هي هذه المدرسة؟ وما هي الإسهامات التي قدمتها لنظرية التلقي حتى انتشرت واستوى سوقها في ساحة النقد الأدبي خلال النصف الثاني من القرن العشرين؟

٤.٢ مدرسة كونستانس:

هي عبارة عن مجموعة من الأكاديميين الألمان، جمعتهم فكرة ضرورة إحداث تغيير في الواقع الأدبي في ألمانيا في ستينيات القرن الماضي، فقاموا بنشر مقالات وبحوث دورية حول ذلك، ركزت بشكل أساسي على دور القارئ وأهميته في عملية تلقي الأدب، وهؤلاء الأكاديميون هم مدرّسون في جامعة كونستانس جنوب ألمانيا، ولذلك أطلقت عليهم تسمية "مدرسة كونستانس"

^{١٢٢} ينظر: بوحسن، *نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث*، ١٨.

^{١٢٣} ينظر: هولب، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، ٩.

للدراستات الأدبية"، وهذه المدرسة كانت عبارة عن تجمع غير رسمي لهؤلاء الأكاديميين وطلابهم للتشارك فيما بينهم وتبادل الأفكار والآراء حول اهتماماتهم المشتركة. فكانوا يحاولون إعادة النظر في قوانين الأدب الألماني القديمة بعد أن أصبحت جامدة ولم تعد مقبولة، فضلاً عن الأزمة الحادة في النقد الأدبي خلال تلك الفترة، إذ وصل إلى طريق مسدود وأصبح الاستمرار معه في حقل الأدب صعباً جداً^{١٣٤}.

تعد مدرسة كونستانس المرجع الرئيسي لنظرية التلقي، وذلك نتيجة الأبحاث والنظريات التي قدمها رواد هذه المدرسة، وعلى رأسهم هانس روبرت ياكوب وفولفجانج إيزر اللذان يعدان أشهر رواد مدرسة كونستانس، وأشهر منظري التلقي عمومًا. وليس معنى ذلك أن التلقي مختص بألمانيا فقط، ولكن "القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته النظرية في ألمانيا وما نتج عنه من فرضيات نظرية وممارسات تطبيقية هو الذي جعل من ألمانيا المرجع الأساسي للنظرية، وعليه فإن كل الدراسات التي تهتم بموضوع نظرية التلقي لا بد وأن تمر عبر إنجازات المدرسة الألمانية"^{١٣٥}.

وقد ذاع صيت المدرسة في ستينيات القرن الماضي وما بعده، وأطلقت عليها أوصاف ومسميات كثيرة، فقليل إنها ثورة في تاريخ الأدب الحديث، وأنها وضعت نمط استبدال جديد وحولت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية شأن ما قام به الشكلانيون الروس في بدايات القرن العشرين، أو ما قامت به مدرسة براغ، أو ما جاء به دي سوسير de Saussure أو تشومسكي Chomsky وغيرهما من الأسماء المعروفة في تاريخ علم الأدب الحديث، واللسانيات والسيميائيات والأنثروبولوجيا^{١٣٦}. ولكن مع شهرتها الكبيرة وإسهاماتها في نشر نظرية التلقي إلا أنها لاقت إجحافاً شديداً من قبل الأوساط الثقافية والأدبية في أوروبا وأمريكا، فحتى منتصف وأواخر الثمانينات من القرن الماضي، أي بعد حوالي عشرين عامًا من ظهور نظرية التلقي في ألمانيا، لم تكن تُعرف مدرسة كونستانس من قبل الجمهور المتحدث بالإنكليزية إلا من خلال كتابين

^{١٣٤} ينظر: عبد الناصر حسن، *نظرية التلقي بين ياكوب وإيزر*، ط ١، (دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م)، ٤.

^{١٣٥} بوحسن، *نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث*، ١١.

^{١٣٦} نفس المؤلف، *نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث*، ٢٦.

مترجمين لفولفجانج إيزر وهما "القارئ الضمني" وترجم في العام ١٩٧٤، والثاني هو "فعل القراءة" وترجم عام ١٩٧٨، والمفارقة أن من قام بترجمة هذين الكتابين هو إيزر نفسه!^{١٣٧}.

٥.٢ أبرز منظري نظرية التلقي:

١.٥.٢ هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss (١٩٢١-١٩٩٧):

هو أبرز منظري مدرسة كونستانس الألمانية وأحد أعضائها، ومدرس في جامعة كونستانس، عالم لغوي وناقد متخصص، أطلقت عليه أوصاف وألقاب كثيرة، فقل إنه فقيه مدرسة كونستانس^{١٣٨}، وقل إنه المتحدث الرسمي باسمها^{١٣٩}، وقل إنه أحد اثنين (الثاني هو إيزر) كان لهما أكبر الأثر في لفت النظر إلى جماليات الاستقبال^{١٤٠}.

قدم ياوس أولى أطروحاته حول مفهوم التلقي خلال محاضراته الافتتاحية في جامعة كونستانس عام ١٩٦٧م، طرح من خلالها آراءه الجديدة التي سماها "تحدياً" من أجل كتابة تاريخ جديد للأدب يرتكز على مفاهيم جديدة، بعيداً عن المرتكزات والقواعد التي كبلت الأدب خلال الحقبة السابقة^{١٤١}. وفي مقال له بعنوان "التغير في نموذج الثقافة الأدبية" الذي نشره عام ١٩٦٩م، يرى ياوس أن هناك مجموعة من العوامل أدت إلى ظهور نظرية التلقي، وهي^{١٤٢}:

- عموم الاستجابة لأوضاع جديدة فرضت تغييراً في النموذج، مما جعل جميع الاتجاهات -على تباينها- تستجيب للتحدي.

- السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة، والإحساس بتهالكها.

^{١٣٧} ينظر: سامي إسماعيل، *جماليات التلقي*، ط ١، (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢)، ١٩٩-٢٠٠.

^{١٣٨} بوحسن، *نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث*، ٢٧.

^{١٣٩} إسماعيل، *جماليات التلقي*، ٩.

^{١٤٠} حسن، *نظرية التلقي بين ياوس وإيزر*، ٣٣.

^{١٤١} ينظر: بوحسن، *نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث*، ٢٧.

^{١٤٢} ينظر: حسن، *نظرية التلقي بين ياوس وإيزر*، ٤-٥.

- حالة الفوضى والاضطراب السائد في نظريات الأدب المعاصرة.
- وصول أزمة الأدب خلال فترة المد البنيوي إلى حد لا يمكن قبوله واستمراره، وكذا الثورة المتنامية ضد الجوهر الوصفي للبنيوية.
- ميول وتوجه عام في كتابات كثيرة نحو القارئ بوصفه العنصر المهمل في الثالوث الشهير (المبدع - العمل - المتلقي).
- وقد قسم ياوز في مقاله هذا مراحل الأدب إلى أربع مراحل أو نماذج، واعتبر أن النموذج الرابع أفضل من يمثلته هو نظرية التلقي أو جمالية التلقي كما سماها^{١٤٣}، وحدد ياوز لنجاح هذا النموذج ثلاثة مطالب منهجية، هي^{١٤٤}:
- أولاً: انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي، شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.
- ثانياً: الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية، وهو الربط الذي لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها خاصة.
- ثالثاً: اختبار جماليات التأثير، إذ لا تكون مقصورة على الوصف، واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية.
- كما وجه ياوز انتقادات للمذاهب التي كانت سائدة والتي كان لها تأثير في الأدب الألماني آنذاك كالماركسية والشكلانية الروسية، أما الماركسية بالنسبة لياوز فتمثل ممارسة أحنى عليها الدهر، فهي توجه القارئ للتعامل مع النص بنظرية مادية، بينما الشكلانية توجه القارئ للتعامل

^{١٤٣} أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ١٩.

^{١٤٤} ينظر: فضل، مناهج النقد المعاصر، ١٤٧.

مع الأدب بالتركيز على بنيته الشكلية فقط، أي أنها تنظر إلى النصوص نظرة جمالية (الفن للفن)، وذلك في معزل عن ظروفه وامتداداته التاريخية^{١٤٥}.

أما ياكوس فقد حاول الإفادة من المدرستين وذلك بالتركيز على جماليات تلقي النص من خلال إعادة الاعتبار للتاريخ والتفاعل بين النص والقارئ. كما أفاد في هذه النقطة من أستاذه جورج جادامير Georg Gadamer ومنهجه الفلسفي الهرمنيوطيقي الذي أعاد للتاريخ دوره في العمل الأدبي^{١٤٦}، واستعار منه مفهوم "الأفق" الذي طوره ياكوس فيما بعد وجعل منه مفهومًا من أهم المفاهيم في نظريته، وهو مفهوم "أفق التوقعات" كما سنرى لاحقًا.

إن ما طرحه ياكوس من أفكار يعد ثورة في حقل الدراسات الأدبية التي كانت تشهد ركودًا في فترة الستينيات، وذلك بتحويله بوصلة التركيز من ثنائية المبدع والنص إلى ثنائية النص والقارئ، التي دلت عليها وبرهنها عبر مجموعة من المفاهيم؛ سنتناول أبرزها في السطور التالية:

• الاهتمام بالتاريخ:

على عكس بقية رواد نظرية التلقي الذين كانوا يميلون نحو الفلسفة والتحليلات النفسية والدراسات الاجتماعية ويؤكدون على أهميتها، فإن ياكوس اتجه نحو التاريخ وعلاقته بالأدب، إذ انتقد الحالة السيئة التي وصل إليها الأدب الألماني في حقبة الستينيات من خلال إهمال الطبيعة التاريخية للأدب، واقتصار الدراسات النقدية الأدبية على الجوانب الجمالية والنفسية والاجتماعية، يقول "إن تاريخ الأدب في عصرنا هذا يكاد يزداد سقوطاً في اتجاه الازدراء دون أية جريرة، لقد تم النظر إلى هذا الفرع القيم من الدراسات في المئة وخمسين سنة الأخيرة بطريقة خاطئة تدل على الانحدار الدراسي، بل لقد اختفى التاريخ الأدبي تمامًا من المقرر الدراسي في الجامعة"^{١٤٧}.

وياكوس إذ يشير إلى تلازم العلاقة بين الأدب والتاريخ فإنه يوضح أن التعامل مع النص وفق هذا التلازم يتم من خلال معيارين اثنين متلازمين أيضًا: الأول وهو الإدراك الجمالي عند

^{١٤٥} ينظر: هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٠١-١٠٢.

^{١٤٦} ينظر: صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ٤٠.

^{١٤٧} حسن، نظرية التلقي بين ياكوس وإيزر، ٩.

القارئ، والثاني هو **الخبرات الجمالية** التي يتم استدعاؤها وتقفز إلى ذهن القارئ حين يتلقى النص الأدبي، وهذه الخبرة الجمالية هي عبارة عن حلقة في سلسلة استدعاءات سابقة لقراء سابقين في عصور سابقة، وهي تغني عمليات التلقي والاستدعاء من جيل إلى آخر^{١٤٨}.

إذن لإعادة إحياء الأدب لا بد من التركيز على التاريخ، ولذلك فقد أعلن أن هدفه إعادة الدور للتاريخ بجعله مركز الدراسات الأدبية، وعليه فإن دراسة العمل الأدبي بالنسبة لياوس لا يمكن أن تتم من خلال وصفه فقط أو التركيز على الجماليات الشكلية، بل لا بد من دراسته عن طريق إعادة إنتاجه ضمن ظروفه التاريخية عبر الأجيال المتعاقبة. فالتاريخ هنا يؤدي دور الربط بين القديم والجديد، ويصبح الأدب حينها نقطة يلتقي معها الماضي والحاضر. وياوس إذ يركز على أهمية التاريخ في الأدب لا يطلب أن نتلقى الموروث الأدبي بالتسليم المطلق، بل يطلب من الناقد أن يكون قارئاً قبل كل شيء، حتى يصبح بإمكانه أن يعيد التفكير في تلك الأعمال ويتفحصها ويدرسها في ضوء تأثرها بالظروف والمؤثرات التي مرت بها^{١٤٩}، وحين ذلك سيصبح للنصوص قراءات متعددة وجماليات متكررة، خصوصاً مع تعاقب الأجيال، وما كان ذلك ليحدث لو تمت دراسة الأدب بمعزل عن التاريخ. يقول ياوس "تتمثل الدلالة الجمالية الضمنية في حقيقة أن أي استقبال من القارئ لعمل ما يشتمل على اختبار لقيمه الجمالية مقارناً بالأعمال التي قرئت من قبل، والدلالة التاريخية التي فهمت من هذا أن الفهم الأول سيؤخذ به وسيتم في سلسلة من عمليات التلقي من جيل إلى جيل، وبهذه الطريقة سوف تتقرب الأهمية التاريخية للعمل، ويتم إيضاح قيمته الجمالية"^{١٥٠}.

وياوس حين يشير إلى أهمية التاريخ ومكانته الجوهرية في العمل الأدبي يدرك بعض جوانب القصور فيه، فهو يكرس -بشكل مباشر أو غير مباشر- فكرة إمكانية دراسة وكتابة التاريخ الأدبي بمعزل عن بقية الظروف الاجتماعية، فضلاً عن أنه يظل محصوراً في نطاق المجال الأدبي،

^{١٤٨} ينظر: عبد الواحد، *قراءة النص وجماليات التلقي*، ٢٨.

^{١٤٩} ينظر: هولب، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، ٩٧ وما بعدها.

^{١٥٠} فضل، *مناهج النقد المعاصر*، ١٥١.

ولذلك فهو يسعى في مقترحه النهائي للتاريخ الأدبي إلى إنشاء علاقات بين الإنتاج الأدبي والتاريخ العام، وهو بصورة أخرى علاقة بين التاريخ وعلم الجمال^{١٥١}.

• التجربة الجمالية:

أصدر ياكوس عام ١٩٧٧م كتابًا بعنوان "الخبرة الجمالية والهرمنيوطيقا الأدبية" أفرد فيه مساحة كبيرة للحديث عن مفهوم الخبرة الجمالية، ودافع عنها في وجه ما يسمى "جمالية السلب" عند أدورنو والحركات الطليعية التي كانت تدعو إلى فن قائم بذاته بعيدًا عن قضايا ومفاهيم الاتصال^{١٥٢}. فالتجربة الجمالية كانت سابقًا تشتمل على وظائف اتصالية ومعرفية، إلا أن النظريات الحديثة فصلتها عن هذه الوظائف. ويقرر ياكوس في كتابه أن المتعة الجمالية "تشتمل على لحظتين: اللحظة الأولى؛ ويحدث فيها استسلام تام ومباشر من الذات تجاه الموضوع، واللحظة الثانية -وهي التي تخص المتعة الجمالية- وتشتمل على اتخاذ موقف بحصر وجود الموضوع بين معقوفين، ومن ثم يجعله موضوعًا جماليًا"^{١٥٣}.

وللتجربة الجمالية عند ياكوس ثلاثة عناصر، هي: فعل الإبداع، والحس الجمالي، والتطهير. وقد عرّف كل واحد من هذه الأركان الثلاثة، وأشار إلى معناه ودلالاته. وسنشير نحن إلى تعريف كل واحد منها باختصار.

أ- فعل الإبداع:

ويقصد به المتعة التي يحس بها القارئ عند استخدام مواهبه وقدراته الخاصة أثناء تلقي النص الأدبي، ويبرز من خلالها أهمية القارئ ودوره المحوري في عملية التلقي. ويركز ياكوس خلال حديثه عن هذا المفهوم على التطور الذي لحقه منذ أرسطو وصولًا إلى العصر الحديث^{١٥٤}.

^{١٥١} ينظر: هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١١٤.

^{١٥٢} ينظر: أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ٨٨.

^{١٥٣} هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٢٣-١٢٤.

^{١٥٤} ينظر: نفس المؤلف، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص ١٢٥.

ب- الحس الجمالي:

وهو يمثل جانب التلقي في التجربة الجمالية الإبداعية لدى ياوس، ويضع له تاريخًا مختصرًا من خلال اختيار مجموعة من النصوص النموذجية، تعتمد بشكل أساسي على الملاحظة والإدراك الحسي. هذا الإدراك الحسي الذي يقدمه الحس الجمالي للحس العام للمجتمع هو الذي يصنع الالتحام بين العناصر المتنوعة في العالم الحديث^{١٥٥}.

ج- التطهير:

هو العنصر الواصل بين الفن والمتلقي، ويناقش ياوس هذا العنصر من جانبين: الجانب النظري الأساسي؛ من خلال تتبع سير المصطلح بدءًا بأرسطو حتى بريخت Bertolt Brecht. والجانب الاتصالي للفن؛ إذ يرى أن جانبًا مهمًا من الاتصال يتمثل بنقل نماذج من السلوك لها وظيفتها، ومن ثم يمكن بحث التطهير جزئيًا من خلال تحليل التوحد الجمالي^{١٥٦}.

دافع ياوس عن التجربة الجمالية التي تبناها ودعا إليها ضد ما يسمى "جمالية السلب" التي يعد أدورنو Theodor Adorno أبرز منظريها، والجانب الذي انتقد فيه ياوس جمالية السلب هو دعوتها إلى فن قائم بذاته، وعدم الاهتمام بقضية الاتصال، ويرى أدورنو أن الفن لا علاقة له بالمجتمع، نافيًا أن يكون له وظيفة اجتماعية، بل دعا إلى تناول الأدب بمعزل عن المجتمع الذي نشأ فيه، لأن الفن الأصيل هو الذي يقيم لنفسه عالمًا خاصة دون أي ارتباط خارجي، وهذا هو أساس التناقض بينه وبين ياوس الذي يرى أن نظرية أدورنو أفقدت الفن وظيفته الأساسية، فجوهر العمل الفني بالنسبة لياوس مرتبط أساسًا بتاريخيته، وبالتالي فإن تناوله بعيدًا عن الظروف التاريخية والاجتماعية سيفقده جوهره ومتعته القائمة على الاتصال بينه وبين الجمهور^{١٥٧}.

^{١٥٥} ينظر: هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٢٧ - ١٢٩.

^{١٥٦} ينظر: نفس المؤلف، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٣٠.

^{١٥٧} ينظر: أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ٩٤ - ٩٦.

• أفق التوقعات:

يشكل مفهوم "أفق التوقعات" الركيزة المنهجية في نظرية ياكوس، وقد أسهمت كل من الماركسية والشكلانية في ظهوره^{١٥٨}، وليس ياكوس أول من جاء بهذا المصطلح، فقد أخذه -كما ذكرنا سابقًا- من أستاذه جادامير الذي استخدم عام ١٩٦٠م مصطلح "أفق الأسئلة" ليشير به إلى مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع مناسب، ويذهب روبرت هولب أبعد من ذلك فيزعم أن بوبر ومانهايم استخدموا مصطلح أفق التوقع قبل ياكوس وأستاذه بزمن بعيد^{١٥٩}.

ومصطلح أفق التوقعات لدى ياكوس يقصد به "مجموعة من المعايير والمقاييس الثقافية التي يستطيع من خلالها القراء فهم أي نص ثقافي، في أي زمن كان، والحكم عليه بناء على تلك المعايير"^{١٦٠}.

ويرى هولب أن في تعريف ياكوس تخبطًا وغموضًا إلى درجة أنه قد يستبعد أي معنى سابق للكلمة، ويحاول هولب أن يجد تبريرًا لذلك فيقول إن الغموض في تعريف ياكوس لأفق التوقع ربما مرده إلى اعتماده على الإدراك العام لدى القارئ في فهم هذا المصطلح، ثم يعرف هولب مصطلح أفق التوقع بأنه "ربما ظهر ليشير إلى نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات، إلى نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص"^{١٦١}.

ويعرف مؤرخ الفن جمبرش "أفق التوقع" في كتابه "الفن والوهم" بأنه "جهاز عقلي يسجل الانحرافات والتحويرات بحساسية مفرطة"، ومن ثم فإن "الأفق" و "أفق التوقعات" يقعان في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرية الظاهرية الألمانية إلى تاريخ الفن^{١٦٢}.

^{١٥٨} هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٠٤.

^{١٥٩} ينظر: أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ٧٨.

^{١٦٠} حسن عز الدين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها، ط١، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٨) ٢٨.

^{١٦١} هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٠٥.

^{١٦٢} نفس المؤلف، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٠٤.

ويعرّف الناقد حامد أبو أحمد مصطلح أفق التوقعات بأنه "يتطلب معرفة السوابق، وموضع هذا النص أو ذاك، وخاصة النص الجديد، من هذه السوابق، حتى يمكن أن نحكم عليه هل ينطوي على ابتكار وابتداع أم أنه مجرد تقليد ومحاكاة وأخذ عن السابقين"^{١٦٣}.

ويفصل يافوس في مفهوم أفق التوقعات في مقال له بعنوان "أدب العصور الوسطى ونظرية الأجناس" نشره عام ١٩٧٠م، فيقول إن العمل الفني لا يمكن أن يكون معزولاً عن محيطه، وهو يظل مرتبطاً بالآخر، حتى إن كان هذا العمل لغوياً صرفاً فإنه ينطوي على كم من المعلومات المسبقة التي توجهه نحو الانتظار أو التوقع، وبالتالي فإن هذه المعلومات والخبرات السابقة المتراكمة لدى القارئ هي التي تشكل لديه أفق التوقع، فكل عمل أدبي لا بد أن يترك أثراً، وكل أثر يفترض أفق توقع، أي مجموعة من القواعد سابقة الوجود لتوجيه فهم القارئ وتمكينه من تقبل تقييمي^{١٦٤}.

يعد مفهوم أفق التوقع وسيلة للتعرف إلى الأعمال الجديدة المغايرة للأعراف السائدة في الثقافة الأدبية، فإذا كانت الثقافة التقليدية هي التي تقيم عادة أفق التوقعات، فإن القارئ عادة يعمل على ملء الفراغات في النص، وبالتالي فإن مدى انحراف العمل عن هذه التوقعات هو الذي يحدد قيمته الأدبية^{١٦٥}.

ورغم الانتشار الكبير الذي حظي به هذا المفهوم في ساحة النقد الأدبية إلا أنه وُجّهت له اعتراضات وانتقادات، لعل أبرزها وأهمها هو الغموض الذي وصفه هولب كما ذكرنا سابقاً بأنه قد يستبعد أي معنى سابق للكلمة. كما يصفه بيريو Berio بأنه ينطوي على قليل من الأصالة، ويشير إلى أن المصطلحات التي قام عليها أفق التوقعات بالإضافة لبعض المفاهيم التي ضمها مفهوم التجربة الجمالية كالقيمة والأصالة ليست جديدة؛ بل هي مفاهيم معتادة اشتغل عليها تاريخ

^{١٦٣} أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ص ٨٤.

^{١٦٤} ينظر: أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ٨٠-٨١.

^{١٦٥} ينظر: فضل، مناهج النقد المعاصر، ١٥٥.

الأدب من قبل. ويذهب بيريرو أبعد من ذلك فيتهم أفق التوقعات بأنه السبب في وقف التقدم النوعي لمدرسة كونستانس^{١٦٦}.

وقد أدرك ياوس جوانب القصور تلك في مفهوم أفق التوقع، وهو يعترف بذلك في كتابه "جمالية التلقي" إذ يقول: "لن أحاول إنكار أن مفهوم أفق التوقع في نظريتي يحتاج إلى بعض التدقيق السوسيولوجي، وأنه مازال يعاني من كونه نما في حقل الأدب وحده، وأن سَنَن المعايير الجمالية الخاصة بجمهور أدبي محدد، كما سيعاد تشكيله، يمكن وينبغي تعديله سوسيولوجيًا بحسب التوقعات النوعية للفئات والطبقات، وربطه كذلك بمصالح الوضع التاريخي والاجتماعي وحاجاته التي تحدد هذه التوقعات"^{١٦٧}. لذلك فإن هذا المفهوم غاب وتلاشى تدريجيًا في أعماله التالية.

وتتمثل النقلة الرئيسية لياوس من مفهوم أفق التوقعات كما يقول هولب في كتيبه الذي صدر عام ١٩٧٢م والذي يحمل عنوان "دفاع محدود عن التجربة الجمالية"، ففي هذا العمل "يتضح تقلص وانحسار مفهوم أفق التوقعات"^{١٦٨}. وفي كتابه "الخبرة الجمالية" الذي صدر عام ١٩٧٧م والذي أشرنا إليه حين تحدثنا عن التجربة الجمالية، يظهر بشكل واضح انحسار المفهوم وتراجعته، ففي هذا الكتاب خصص ياوس الفصل الثالث لإعادة النظر في مفهوم "أفق التوقعات".

٢.٥.٢ فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser (١٩٢٦-٢٠٠٧):

هو الركن الثاني بعد ياوس في مدرسة كونستانس، ومن أهم المنظرين لنظرية التلقي. ولد عام ١٩٢٦ في ألمانيا، درس اللغة الألمانية والإنكليزية بالإضافة إلى الفلسفة في جامعة كونستانس وجامعات أخرى في ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية، وهو من أبرز أعضاء جماعة كونستانس، ورئيس اللجنة المخططة في الجامعة، وهو مؤسس لجنة وحدة البحث المسماة "الشعرية والهيرمينوطيقا"، وعضو مجلس تأسيس جامعة "بيليفيلد"، إضافة إلى عضويته في عدد من

^{١٦٦} ينظر: أبو أحمد، الخطاب والقارئ، ٨٣.

^{١٦٧} ياوس، جمالية التلقي، ١٤٤.

^{١٦٨} هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١١٩.

الأكاديميات والجمعيات والمؤسسات؛ منها: أكاديمية "هيدلبورغ" للفنون والعلوم، والجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، والأكاديمية الأمريكية للعلوم والفنون، والأكاديمية الأوروبية^{١٦٩}.

انطلقت اهتمامات إيزر من خلال مشكلة المعنى لدى القارئ، وكان كثيرًا ما يدور في ذهنه سؤال: كيف يكون للنص معنى لدى القارئ وهل ثمة معنى حقيقي للنص؟ وفي أي الظروف؟^{١٧٠}. ومن هنا بدأ اهتمامه بالجانب التفسيري في استقبال الأدب، و"ليس المقصود بالتفسير هنا هو التفسير التقليدي الذي يعتمد على كشف معاني النص، بل المقصود به هو المعنى الناتج عن التفاعل الخفي بين القارئ والنص"^{١٧١}.

وحتى يكون العمل الأدبي ناجحًا يرى إيزر أنه يجب ألا يكون واضحًا غاية الوضوح في عرض عناصره، وإلا فقد القارئ اهتمامه، فالنص الأدبي إذا نظم عناصره بطريقة صريحة للغاية فإن ما يتركه لنا بوصفنا قراء إما أن نرفضه نتيجة للضجر، أو أن نستاء من محاولة تحويلنا إلى سلبين بكل ما للكلمة من معنى، فالأدب يصبح فارغًا إذا نحن اقتصرنا على المؤلف^{١٧٢}.

كانت أولى محاضرات إيزر مقال بعنوان: (بنية الجاذبية في النص) قدمه عام ١٩٧٠م في جامعة كونستانس في ألمانيا، هذا المقال يعد نقطة الانطلاق لديه، وقد هيأه ليكون واحدًا من أبرز منظري مدرسة كونستانس، إلا أن أفكاره لم تنتشر إلا بعد صدور كتابه "فعل القراءة" الذي صدر عام ١٩٧٨م^{١٧٣}.

وكما أن يابوس تأثر في أفكاره وآرائه النقدية بأستاذه جادامير فإن إيزر يظهر في كتابه تأثره بأستاذه الفيلسوف البولندي "رومان إنجاردن Roman Ingarden" والفلسفة الظاهرية التي تجعل الذات مصدرًا للفهم، وتؤمن بأنها قادرة على إعادة إنتاج النص من خلال الفهم والإدراك

^{١٦٩} ينظر: فولفغانغ إيزر، *فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب*، تر: حميد لحداني والجلالي الكدية، ط١، (مطبعة النجاح، الدار البيضاء، ١٩٩٥)، ٩.

^{١٧٠} حسن، *نظرية التلقي بين يابوس وإيزر*، ٣٦.

^{١٧١} عبد الواحد، *قراءة النص وجماليات التلقي*، ٣٤.

^{١٧٢} ينظر: هولب، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، ص ١٥٤.

^{١٧٣} نفس المؤلف، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، ١٣٣.

الناتج عن التفاعل بين النص والذات (المتلقي)، وهذا يسمح لها بإنتاج معانٍ لا متناهية، الأمر الذي يحفظ للنص الديمومة والخلود^{١٧٤}.

وبناء على هذه الفلسفة الظاهراتية يرى إيزر أن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين النص ومتلقيه، وبدون هذا التفاعل فإن النص بذاته لا يقدم إلا "مظاهر خطاطية". والعمل الأدبي بالنسبة له يتكون من قطبين: القطب الفني (المقصود به النص) والقطب الجمالي وهي عملية التحقق التي يقوم بها القارئ مع النص، وبحسب إيزر فإن العمل الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع واحد من هذين القطبين، بل يقع في مكان ما بينهما، والتركيز على واحد من القطبين -رغم أهميتهما- لن يفيدنا كثيرًا في عملية القراءة وتلقي النص، وإنما يجب التركيز على العلاقة بينهما، لأننا إن أهملنا تلك العلاقة نكون قد أهملنا العمل الفعلي^{١٧٥}.

إذن فقيمة العمل الأدبي تكمن في تلك النقطة التي يلتقي فيها النص والقارئ، والتي تسمى الفجوات أو الفراغات، وتتم فيها معظم التفاعلات الناشئة بين القطبين، هذه الفراغات أو الفجوات يرى إيزر أن "النص يتركها عمدًا حتى يترك للقارئ مساحة للتفكير واستكشاف معاني النص، وحينما يستكشف تلك المعاني مستندًا إلى خبراته ومعرفته يقوم بملء تلك الفراغات"^{١٧٦}. ومن خلال ملء تلك الفراغات تعاقبًا تصبح المعايير التي كانت مقبولة بالنسبة للقارئ عتيقة وغير صالحة، وهنا يقع "السلب" وينشأ فراغ حيوي على المحور التزامني لعملية القراءة. و"السلب" أساس مهم في نظرية إيزر الأدبية، فالأدب الجيد يتميز بما فيه من سلب عناصر بعينها، وما يتبعه من بحث المعنى الذي لم يتشكل، وعندما يشمل السلب التوقعات أو النزاعات التي لا تتجاوز أفق القارئ يؤول العمل موضوع النظر وقتها إلى صنف "القراءة الخفيفة"، وهكذا تكون خاصية السلب عاملاً محددًا للقيمة الأدبية^{١٧٧}.

^{١٧٤} ينظر: صالح، *نظرية التلقي أصول وتطبيقات*، ٥٢.

^{١٧٥} ينظر: إيزر، *فعل القراءة*، ١٢.

^{١٧٦} البريكي، *قضية التلقي في النقد الأدبي العربي القديم*، ٣٧-٣٨.

^{١٧٧} ينظر: هولب، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، ١٤٩.

تتمثل قيمة إيزر في أنه أهم منظر ألماني قدم نظرية التلقي إلى الجمهور المتكلم بالإنكليزية -وقد ذكرنا سابقاً أنه قام بترجمة كتابيه "القارئ الضمني" و "فعل القراءة" إلى اللغة الإنكليزية- كما أنه كان من المهتمين بتفسير عملية القراءة والتفاعل بين القارئ والنص، فهو لا يرى أن القراءة عبارة عن مواءمة بين كلمات مطبوعة في كتاب، بل هي منشأ لألوان مركبة من النشاط التجريبي والعقلي^{١٧٨}. فالعمل الأدبي بالنسبة له ليس نصاً فقط وليس ذاتية القارئ، بل هو عملية تفاعل بين النص والقارئ مجتمعين. وبناء على ذلك رسم إيزر حدوداً بين ثلاثة ميادين للاستكشاف:

الميدان الأول هو النص بما هو موجود بالقوة للسماح بإنتاج المعنى واستغلاله.

والميدان الثاني الذي يفحص فيه عملية معالجة النص في القراءة.

والميدان الثالث هو بنية الأدب الإبلاغية لفحص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه^{١٧٩}.

• القارئ الضمني:

ذكرنا سابقاً أن إيزر أولى اهتماماً كبيراً بالقارئ وعدّ تفاعله مع النص وعلاقته به محور العمل الأدبي، فيقول: "لكي يكون الإبداع ذاتياً نابعاً من الرواية، فإن المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الإبداع، وهو ما نسميه القارئ"^{١٨٠}.

إنّ فالقارئ بالنسبة لإيزر ليس فقط متلقياً للأدب، بل جعله مشاركاً في إنتاج المعنى الذي يسميه "إبداعاً" من خلال التفاعل بينه وبين النص، وهذا القارئ "يجب أن يكون نموذجاً للتحريية

^{١٧٨} ينظر: هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٣٣.

^{١٧٩} نفس المؤلف، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٣٥-١٣٦.

^{١٨٠} حسن، نظرية التلقي بين يافوس إيزر، ٣٥.

والليبرالية، لأنه -حسب إيزر- إذا لم يسعَ إلى تحرير نفسه من الإيديولوجيات فمن المستحيل أن يصل إلى قراءة صحيحة للنص الأدبي"^{١٨١}.

في عام ١٩٧٤م أصدر إيزر كتاب "القارئ الضمني" ضمّنه مفهوم القارئ ومستوياته ووظيفته وعلاقته بالنص، ثم في عام ١٩٧٨م أصدر كتابًا آخر بعنوان "فعل القراءة" الذي يعد أشهر كتاب له، ويتضمن مجمل فكره وآرائه النقدية، وقد تحدث فيه أيضًا عن مفهوم القراءة وعلاقة القارئ بالنص، والتركيز على هذه العلاقة من حيث التفاعل الذي يكسب قيمة للنص الأدبي.

يعرّف إيزر في كتابه "فعل القراءة" القارئ الضمني بأنه "نموذج متعالٍ يجعل من الممكن وصف التأثيرات المبنية للنصوص الأدبية، ويعين دور القارئ الذي يمكن تعريفه من خلال البنية النصية والأفعال المبنية"^{١٨٢}.

إن مفهوم القارئ الضمني له جذور متأصلة في بنية النص، ولا يمكن مطابقتها مع أي قارئ حقيقي، هو بنية نصية تتوقع حضور متلقٍ دون أن تحدده بالضرورة، ويفترض إيزر وجود نوعين من القراء؛ "القارئ الحقيقي" الذي يتفاعل مع النص ويُعرف من خلال ردود أفعاله، و "القارئ الافتراضي" وهو الذي يمكن أن نسقط عليه كل تحيينات النص الممكنة، والقارئ الحقيقي في تفاعله مع النص يسند له دائمًا دور يقوم به، وهذا الدور هو الذي يكون مفهوم القارئ الضمني"^{١٨٣}.

فالقارئ الضمني بالنسبة لإيزر ليس قارئًا حقيقيًا، بل هو حالة افتراضية ناتجة عن التفاعل بين النص والقارئ في مستويات وحالات متعددة. وبالتالي فهو لا ينتمي إلى النص ولا إلى القارئ، بل إلى كليهما. إنه تجسيد للحظتين، الأولى لحظة ما قبل بناء النص التي تسهل إنتاج المعنى، ولحظة تحقيق القارئ لهذا المعنى أثناء عملية القراءة"^{١٨٤}. وبذلك يكون القارئ الضمني إلى جانب

^{١٨١} هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٥٣.

^{١٨٢} إيزر، فعل القراءة، ٣٤.

^{١٨٣} ينظر: نفس المؤلف، فعل القراءة، ٢٠.

^{١٨٤} ينظر: عز الدين، قراءة الآخر قراءة الأنا، ٣٤.

الحضور الذاتي للقارئ والبعد التذاتوي للقراءة، أسس فعل القراءة، ومن هنا تصبح بنية النص مرتبطة ببنية التحقق، إذ لا يمكن معرفة دور القارئ إلا من خلال بنية النص ذاتها، وبواسطة التحقق الذي يتم على يد القارئ، وعليه فإن بنية النص وبنية فعل القراءة مترابطتان بشكل وثيق^{١٨٥}.

والى جانب مفهوم القارئ الضمني يشير إيزر في كتابه إلى أنماط أخرى من القراء طرحتها النظريات السائدة حينها كالبنوية والأسلوبية وغيرها، كـ "القارئ الأعلى" عند ريفاتير Riffaterre والذي يقصد به "مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائماً عند النقد المحوري في النص، وبالتالي يؤسسون وجود واقع أسلوبى من خلال ردود أفعالهم المشتركة". و"القارئ المخبر" عند فيش وهو "الشخص الذي يكون متكلماً كفوئاً باللغة التي يبني بها النص، متمكناً من المعرفة الدلالية، لديه الكفاءة الأدبية". و"القارئ المقصود" عند وولف الذي تتخذ صورته أشكالاً مختلفة حسب النص المتناول، فقد تكون هي القارئ المؤمئل، أو قد تعلن عن نفسها من خلال توقع معايير وقيم القراء المعاصرين، أو من خلال فردنة الجمهور، أو من خلال مناجاة القارئ، ومن خلال تعيين المواقف أو المقاصد الديداكتيكية أو مطالبة المتلقي بالإجراء الإرادي للشك^{١٨٦}. ولكن هذه المفاهيم جميعها تبقى قاصرة عن تمثيل القارئ المثالي الذي يقصده.

إن القيمة الأساسية التي تميز مفهوم القارئ الضمني عند إيزر تكمن في أنه أوقف اللغظ الناتج عن التداخل بين المفاهيم المتعددة للقارئ، وبالتالي أقام مفهوم القارئ بالنسبة له على وضعية تتضمن قيمتين اثنتين: قيمة مرجعية، وقيمة نصية، وهما ما يميزان مفهوم القارئ عند إيزر عن غيره من المفاهيم^{١٨٧}.

وقبل أن ننتهي من هذا الفصل لا بد أن نشير إلى نقطة هامة متعلقة بياوس وإيزر، فعلى الرغم من أن الاثنين من أبرز رواد نظرية التلقي، ومن أعضاء مدرسة واحدة "مدرسة كونستانس"، وكان لهما الفضل الأكبر في انتشار النظرية وشيوعها في ألمانيا ابتداءً، ومن ثم بقية الدول لاحقاً،

^{١٨٥} ينظر: عبد العزيز طليمات، "الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ إيزر"، مجلة دراسات سيميائية، ٦٠٤ (١٩٩٢): ٥٧.

^{١٨٦} ينظر: إيزر، فعل القراءة، ٢٤ وما بعدها.

^{١٨٧} ينظر: حسن، نظرية التلقي بين يابوس وإيزر، ٥٣.

ومع اتفاق آرائهما -كما رأينا في الصفحات السابقة- حول موضوع التلقي وأهمية القارئ ودوره في العملية الإبداعية الأدبية، إلا أن هناك فروقات بينهما من حيث المنهج الذي سلكه كل واحد منهما، ففي الوقت الذي سلك فيه يابوس الاتجاه التاريخي في دراسة الأدب متأثرًا بأستاذه جادامير، نجد أن إيزر اتجه نحو المنهج التفسيري وتأثر بالفلسفة الظاهرية عند إنجاردن. وفي حين اهتم يابوس بالعمل الأدبي مرتبطًا بالتاريخ والمواضيع الاجتماعية والنفسية عمومًا، فإن إيزر اهتم بالنص وتفاعله مع القارئ؛ رغم أنه لم يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية، ولكنه جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلًا أو مندمجة فيها. وكما يقول هولب "إذا عَنَّ للمرء أن يرى في يابوس باحثًا في عالم التلقي الأكبر فإن إيزر يبدو مشتغلًا بعالم التأثير الأصغر"^{١٨٨}. كما أن هنالك نقطة اختلاف جوهريّة وهي أن يابوس لم تتصف أفكاره بالثبات، فقد عدل عن عدد منها، وأعاد النظر فيها، كما رأينا في مفهوم "أفق التوقعات"، بينما نجد أن أفكار إيزر أكثر ترابطًا واستمرارًا، ويمكن فهمها بطريقة أكثر جدوى بوصفها امتدادًا لمشروعاته الأولية، وقد نضجت وتطورت فيما بعد تطورًا منطقيًا^{١٨٩}.

وعومًا فإن نظرية التلقي -بإيجابياتها وسلبياتها- تشكل حلقة في سلسلة من الدراسات والاجتهادات التي تسعى لتطوير الأدب والرقي به، إذ شكلت نقطة تحول في حقل الدراسات النقدية، وأخرجته من حالة الركود التي كانت سائدة في منتصف القرن الماضي كما رأينا، وجاءت بأفكار يمكن اعتبارها ثورة في عالم الأدب في ذلك الوقت، وذلك بإعادة التوازن إلى مثلث العمل الأدبي من خلال التركيز على العنصر الثالث الذي كان مهملاً في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، ألا وهو المتلقي. كما أن هناك خصوصياتٍ أكسبت نظرية التلقي تفرّدًا وقيمة ميزتها عن غيرها من النظريات، وهي^{١٩٠}:

^{١٨٨} هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٣٤.

^{١٨٩} ينظر: نفس المؤلف، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ١٣٥.

^{١٩٠} عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات وولفغانغ إيزر، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، (منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣)، ١٤٩-١٥٠.

١- أن هذه النظرية لم تسقط في نفس المنزلق السابق بالتركيز فقط على القراءة (والتلقي عامة) كمحدد لطبيعة وقيمة العمل الأدبي، بل هي تنطلق من ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية ككل، وهي بذلك تتجاوز النظرة الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواها.

٢- أنها لا تقطع نهائياً مع مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة لها، والتي يبدو أنها قد استنفدت جل إمكاناتها، بل هي تحتويها وتتجاوزها في آن واحد، عن طريق الحوار والنقد والإغناء.

٣. استقبال الأدب التركي الحديث في الوطن العربي الترجمة الأدبية

يقول الأديب التركي عزيز نيسن Aziz Nesin في تقديمه لإحدى مجموعاته القصصية، موجهاً كلامه للقراء العرب: "من غير الممكن أن يتعرف الشعبان التركي والعربي، أحدهما على الآخر، من خلال العلاقات بين الحكومات والتجارة فقط. لا يمكن أن يتحابا دون أن يتعارفا عن كثب. وهناك ما يمكن أن يؤدي إلى المعرفة المتبادلة بيننا بالتأكيد، إنه شعرنا ورواياتنا وقصصنا وحكاياتنا، أو بكلمة واحدة: أدبنا. سأسعد كثيراً إذا أسهمت ترجمة كتابي إلى العربية في تقاربنا، وفي التوصل إلى معرفة أفضل بين الشعبين التركي والعربي.. وإذا شكلت شرارة نور ليضيء العلاقات بين شعبينا"^{١٩١}.

هذا هو الدور الجوهرى للأدب، فدوره لا يقتصر على تحقيق المتعة واللذة الأدبية فقط، بل يتعداه إلى الإسهام في تعزيز التواصل بين الشعوب، والذي يتطور بدوره إلى التقارب، وبالتالي شيوع المحبة والألفة فيما بينها. صحيح أن العلاقات بين الدول لا تنقطع، خصوصاً إذا كانت الدولتان متقاربتين جغرافياً وتاريخياً واجتماعياً، ولكنها تظل علاقات رسمية جافة تحتاج إلى ما يضيف عليها الدفء، وهذا لا يتحقق إلا إذا تعدت العلاقات الإطار الرسمي إلى الإطار الشعبي، وهو ما يتحقق من خلال الأدب، وليس هذا بغريب، فكثيراً ما يقرأ الشخص نتائجاً لأحد الأدباء من بلد أو لغة مختلفة عن لغته، فيرسم في ذهنه صورة عن ذلك الشعب، ويكون انطباعاً معيناً تجاهه، سلبياً أو إيجابياً، حتى دون أن يسافر إلى ذلك البلد أو يقابل أحداً من أبنائه، ولكن ما جعله يكون هذه الصورة أو الانطباع هو ما خلفه ذلك النتاج الأدبي في نفسه، إذ كان البوابة التي اطلع من خلالها على ذلك الشعب وتراثه.

^{١٩١} عزيز نيسن، في إحدى الدول، تر: عبد القادر عبد اللي، ط١، (دار الرازي، حلب، ١٩٩٠)، ٥.

والأدب التركي "رغم أنه كان جارا لصيقاً، فقد كان بعيداً جداً، وحتى أبعد من أمريكا اللاتينية"^{١٩٢} كما يقول الأستاذ عبد القادر عبد اللي، وهذا صحيح للأسف، فبالرغم من القرب الجغرافي بين الشعبين التركي والعربي، ورغم الروابط التاريخية والدينية والاجتماعية التي تربط تركيا بالعالم العربي وتقربها منه أكثر من غيرها، إلا أن معرفة كل منهما بأدب الآخر تعد معرفة سطحية جداً ومتأخرة جداً إذا ما قورنت باطلاعهما على آداب الأمم الغربية. وهي لا تعبر عن شعبين عاشا متجاورين تحت ظل دولة واحدة مدة تصل إلى ألف عام.

ويمكننا القول إن عملية استقبال العرب للأدب التركي حديثة العهد، لا تتجاوز قرناً من الزمان، ظهرت بواكيرها في النصف الأول من القرن العشرين، وزادت وتيرتها بشكل بطيء حتى ثمانينات القرن الماضي، ولم تزل متواضعة رغم القفزة التي حدثت خلال العقد الماضي من الزمن عن طريق الترجمة. أما تلك المحاولات التي حصلت قبل ذلك فهي خجولة ومتفرقة لا يمكن أن يعول عليها، ومن الصعب أن تكون صورة حقيقية للأدب التركي لدى القارئ العربي.

كيف حدثت عملية استقبال الأدب التركي في الوطن العربي؟ ومتى بدأت؟ ولماذا تأخرت؟ وما هي الفنون والأجناس الأدبية التي شملتها؟ وما هو حجمها إذا ما قورنت باستقبال الآداب الأجنبية الأخرى؟ وهل اقتصرَت عملية الاستقبال على مستوى الترجمة، أم كانت لها مستويات أخرى من أبحاث ودراسات نقدية، وتأثر وتأثير متبادل؟

كلها أسئلة في غاية الأهمية تحتاج إلى من يتقصاها ويبحث لها عن إجابات. ومن المؤسف أنه لم يسبق لأي من الباحثين والنقاد أن تصدى لدراسة هذا الموضوع رغم أهميته. ومن هنا وجدنا من الضروري أن نطرق هذا الباب، وأن نشرع في دراسة هذا الموضوع، يقيناً منا بأن البحث فيه سيغني المكتبة العربية عموماً، وحقل الدراسات النقدية، والمهتمين بدراسة الأدب التركي بشكل خاص، لعله يكون اللبنة الأولى في هذا المجال، والممهّد لأبحاث ودراسات أخرى تكون معمقة ومركزة بشكل أكبر.

^{١٩٢} عبد القادر عبد اللي، تركيا بعيوني، جمع وتقديم: محمد حقي صوتشن، ط١، (ميسلون للثقافة والنشر، إسطنبول، ٢٠١٨) ٣١.

اعتمدنا في دراستنا مرحلة "عهد التنظيمات" بداية للأدب التركي الحديث، أي النصف الثاني من القرن التاسع عشر تقريبًا، كونها كانت نقطة الانطلاق نحو التغيير الشامل في المجتمع التركي على كافة الأصعدة؛ ومنها الصعيد الأدبي. وستشمل دراستنا عملية استقبال الأدب التركي من خلال ثلاثة أجناس أدبية: الشعر، والقصة القصيرة، والرواية. إذ سنفرّد فصلاً خاصاً لكل منها، ونمهد بمقدمة توضح نشأتها وتطورها، وإذ أنه من الصعوبة بمكان أن نشمّل في بحثنا كل النتاج الأدبي المترجم فإننا سنعتمد على دراسة العينة، أي أننا سنختار لكل جنس من الأجناس الثلاثة أديباً واحداً كنموذج على عملية الاستقبال. ولكن قبل ذلك لا بد أن نقف عند "الترجمة الأدبية" كونها الحامل الذي تمت عبره عملية الاستقبال.

١.٣ دور الترجمة في استقبال الأدب التركي:

لطالما كانت الترجمة هي القناة الأبرز للتواصل والتعارف بين الشعوب على اختلاف ألسنتها وجغرافيتها، فلا يمكن أن يحصل التعارف بين شعبين إذا لم يفهم كل منهما لغة الآخر، وقد يكون من الصعوبة بمكان أن يدرك الشعب كله لغة شعب آخر، وهنا يأتي دور الترجمة، التي تلعب دور الوسيط والناقل، فتنتقل نتاج هذا الشعب إلى الآخر، وهذه الطريقة هي الطريقة الرئيسية في نقل الأدب من بلد ولغة واستقباله في بلد ولغة أخرى.

ورواج الترجمة لدى شعب من الشعوب هو أحد الدلائل على تطور ذلك الشعب على مختلف المستويات، إذ تتيح الترجمة التعرف إلى ثقافات الأمم الأخرى وحضاراتهم وآدابهم وأساليب عيشهم، وبالتالي الإفادة منها في زيادة الوعي واتساع أفق المعرفة والتطور والتقدم والنهوض على كافة المستويات. ففي العصر العباسي -على سبيل المثال- شهدت الساحة العلمية والأدبية والفكرية تطوراً ملحوظاً عقب إنشاء "دار الحكمة" بأمر من الخليفة المأمون، والتي كان لها دور كبير في ترجمة علوم الأمم الأخرى من الإغريق والفرس والروم والهند... الخ إلى اللغة العربية. أما الشعوب التي لا تولي الترجمة أهمية في حياتها فسيؤدي بها إلى التقوقع على نفسها والتخلف عن ركب التطور والتقدم، وبالتالي العيش في عزلة عن الأمم والشعوب الأخرى. ويؤكد ذلك تقرير البيبلوغرافيا العالمية للترجمات (إندكس ترانسلاكتوروم Index Translationum) الصادر عن

المنظمة الدولية للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو) إذ تنصدر الإنكليزية والفرنسية والألمانية والإسبانية واليابانية تلك القائمة، وهي لغات الدول المتقدمة، أما لغات ما يسمى "العالم الثالث" فتأتي في ذيل الترتيب^{١٩٣}، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن تطور الترجمة يتناسب طرْدًا مع تطور البلد الذي تنشط فيه.

والترجمة قد تكون من لغة المصدر إلى لغة الهدف مباشرة، وقد تكون عبر لغة وسيطة، فالكثير من الأعمال العربية ترجمت إلى التركية مثلاً عن الإنكليزية أو الفرنسية أو الروسية، ولم تترجم عن العربية مباشرة، والعكس كذلك. وهناك مؤلفات ألمانية ترجمت إلى العربية عن الإنكليزية، كما مر معنا أثناء الحديث عن نظرية التلقي ومؤلفات روادها.

ولكن الترجمة عبر لغة وسيطة فيها ما فيها من المشكلات والعيوب، فعلى سبيل المثال: حين يُترجم عمل ما إلى لغة أخرى قد تقع فيه بعض الأخطاء في الترجمة، وحين يُترجم العمل ذاته عبر تلك اللغة الوسيطة فإن المترجم سيتبنى بالضرورة تلك الأخطاء في النسخة المترجمة - كونه لم يطلع على النص الأساسي بلغة المصدر - ومع تعدد الترجمات قد تزيد تلك الأخطاء وتتراكم، وستبتعد شيئاً فشيئاً عن روح النص الأصلي الذي سيتعرض للتشويه المضاعف^{١٩٤}، وهذا عائد في النهاية إلى جودة الترجمة وإتقان المترجم ويقظته.

وَتُعَرَّف الترجمة في معناها العام بأنها "تحويل شيفرة لغوية، أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة، إلى شيفرة أخرى"^{١٩٥}. وفي المجال الأدبي تقوم الترجمة على نقل الأعمال الأدبية بمختلف أنواعها من لغة إلى أخرى. ولكن الترجمة الأدبية تختلف عن غيرها من أنواع الترجمة في أنها تذهب إلى أبعد من ذلك، فهي "ليست مجرد عملية ميكانيكية، يتم خلالها استبدال

^{١٩٣} ينظر: عبده عبود، *هجرة النصوص*، ط١، (مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥)، ١٤.

^{١٩٤} ينظر: عبده عبود، *الأدب المقارن مشكلات وآفاق*، ط١، (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩)، ٢٢٦.

^{١٩٥} محمد عناني، *الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق*، ط٢، (دار نوبار، القاهرة، ٢٠٠٣)، ٨.

مفردة عربية بمفردة أجنبية، أو تعبير عربي بآخر أجنبي، بل هي ولادة جديدة وإعادة خلق، وإبداع ثانٍ للعمل الأدبي في لغة الهدف. إنها إعادة إنتاج العمل الأدبي بصورة خلاقة مبدعة^{١٩٦}.

إذن فالترجمة الأدبية لا تقتصر مهمتها على نقل المعنى الحرفي لكلمات النص، بل تتعداها إلى محاولة إيصال ما وراء السطور، ونقل الحالة الإبداعية للنص الأصلي بجمالياته وفنياته وروحه، بحيث يولد لدى القارئ الذي يقرأ النص المترجم الشعور ذاته الذي يولده لدى القارئ الذي يقرأ النص المكتوب باللغة الأم. ولكون التكافؤ أو التعادل المطلق في الترجمة الأدبية هو أمر مستحيل، لذا ظهر مفهوم "التعادل الديناميكي" أو "التقارب الديناميكي"^{١٩٧} أي أن يكون النص المترجم مقاربًا للنص الأصلي قدر الإمكان.

هذا الدور الإضافي والجوهري للترجمة الأدبية خلق حالة من الجدل حول دور المترجم، ونوع الترجمة التي تتم عبرها عملية نقل النص الأدبي، هل هي الترجمة الحرفية (الدلالية) أم الترجمة بالمعنى (المضمون)؟ وهل يجب أن تظهر شخصية المترجم في النص المترجم أم لا؟ وكان لأصحاب كل رأي حججهم، فأصحاب التيار الأول يرون الترجمة بالمعنى انتهاكًا للنص وخيانة له، بينما يرى أصحاب التيار الثاني أن الترجمة بالمعنى تعد "حياة أخرى" للنص المصدر وسبيله للبقاء والاستمرار^{١٩٨}. ويعطي أصحاب التيار الأول الأولوية للأمانة في ترجمة المفردات والجمل من النص الأصلي دون تحوير، إلا أن أصحاب الترجمة بالمضمون يعيبون عليهم ذلك ويصفونهم بـ "المترجمون الحرفيون" وبأنهم يقدمون بهذا الشكل نصًا بعيدًا عن روح لغة الهدف التي كتب فيها، بينما يهتمهم أصحاب الترجمة الدلالية بأنهم يفترضون على الكاتب الأصلي ويستخدمون اسمه في عمل هو أقرب ما يمكن أن يسمى اقتباسًا وليس ترجمة^{١٩٩}.

^{١٩٦} عبود، هجرة النصوص، ١٥٢.

^{١٩٧} ينظر: نفس المؤلف، هجرة النصوص، ٦٠.

^{١٩٨} ينظر: سوزان باسنيث وأندريه ليفيفير، بناء الثقافات، تر: محمد عناني، ط١، (المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥) ٦٩.

^{١٩٩} ينظر: عبد اللي، تركيا بعيوني، ١٩٣.

وهناك تيار ثالث ينسف مفهوم الترجمة الأدبية، فيرى أنه لا يوجد ترجمة أدبية وترجمة سياسية وأخرى طبية واقتصادية... الخ، فالترجمة واحدة، والمترجم الحاذق يستطيع أن يبدع في ترجمة أي نص سواء كان أدبيًا أم سياسيًا أم اقتصاديًا، ويرى أصحاب هذا التيار أن المترجم لا يتقيد بالترجمة الحرفية أو الترجمة بالمعنى، ولكن المترجم هو من يؤلف نصًا قوليًا، ويبحث بعد ذلك عن لغة يؤطره فيها^{٢٠٠}.

وبعيدًا عن الغوص في تلك التفاصيل، فإن ما نراه مهمًا في الترجمة الأدبية هو أن تسعى لأن يكون النص المترجم مقاربًا للنص الأصلي قدر الإمكان. وحتى يتحقق ذلك لا بد أن تتوفر في المترجم مجموعة من الصفات التي تؤهله لترجمة نص أدبي نابض بالحياة، من أهمها:

- أن تتوفر لديه "أخلاقيات الترجمة"^{٢٠١} من حيث الأمانة والدقة والحرص على عدم تغيير جوهر النص الأصلي بإقحام شيء مخالف للنص وبعيد عن فكرته، تحت مسمى حرية المترجم وإضفاء شخصيته على النص المترجم.

- الكفاءة العلمية واللغوية والثقافية اللازمة على مستويي لغة المصدر ولغة الهدف^{٢٠٢}، وأن يتسلح بالمعرفة الأدبية والنقدية إلى جانب المعرفة اللغوية، وهذا جانب قد يتم التغاضي عنه في المترجم العلمي، ولكن لا يمكن التغاضي عنه في المترجم الأدبي^{٢٠٣}.

- التمتع بالحس الأدبي والنقدي: وقد ذكرنا سابقًا أن النص الأدبي يتضمن معانٍ أخرى بلاغية وفنية وجمالية قد لا تظهر من خلال المعنى اللفظي، وبالتالي فهي تحتاج من المترجم أن يتمتع بالحس الأدبي والنقدي حتى يستطيع استخلاصها وتقديمها للقارئ من خلال نصه المترجم.

^{٢٠٠} ينظر: بشير العيسوي، الترجمة إلى العربية قضايا وآراء، ط ١، (دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦)، ٨.

^{٢٠١} عبد الله، تركيا بعيوني، ١٧٢.

^{٢٠٢} عبده عبود، "النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي"، مجلة المعرفة السورية، ع. ٣٧٥، (١٩٩٤): ٩٨.

^{٢٠٣} عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ٦.

- ينبغي على المترجم ألا يقحم رغبته ومزاجه في الترجمة، ويجعل لها دورًا في اختيار النصوص المترجمة، بل تكون اختياراته نابعة من إدراكه لحاجات المجتمع ومتطلباته، بحيث تكون الترجمات التي يعمل عليها معبرة عن تلك الحاجات بصورة سليمة^{٢٠٤}.

- أن يتمتع المترجم بمهارة الذائقة اللغوية، بحيث يختار من بين عدة صيغ لغوية الصياغة التي يراها الأقدر على الإحالة إلى مدلول النص الأصلي^{٢٠٥}.

كل تلك الصفات الضرورية بالنسبة للمترجم تصب في خدمة هدف واحد، ألا وهو تقديم النص المترجم بصورة متكاملة تولد في القارئ المشاعر والأحاسيس ذاتها التي يشعر بها قارئ النص الأصلي.

ولا ينبغي الاستهانة بدور الترجمة في إعطاء قيمة للعمل الأدبي، فأعظم الأعمال والمؤلفات الأدبية والفكرية يمكن أن تُمسح وتُشوه إذا تُرجمت بطريقة غير ملائمة، فالتشويه الذي تلحقه بها الترجمة السيئة يفقدها كل تأثير جمالي أو معرفي، فتتحول إلى عبء على ثقافة البلد المستقبل بدلًا من أن تكون رافدًا وإثراءً له، ويظهر ذلك بشكل أوضح في الترجمة الأدبية، لأن النص الأدبي هو نص لغوي يحقق تأثيره الجمالي والفكري من خلال شكله الفني والأسلوبي في المقام الأول، فإذا عجزت الترجمة الأدبية عن تقديمه بصورته الحقيقية سيفقد أدبيته، وبالتالي تأثيره وقيمه^{٢٠٦}.

وقد شهدت مسيرة الترجمة في البلدان العربية محطات مختلفة، فحينًا تخفت وحينًا تنشط، تبعًا للأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية، وأول مرحلة ظهر فيها دور الترجمة وأعطيت حقها من الاهتمام كانت في العصر العباسي في زمن الخليفة المأمون الذي أمر بإنشاء دار الحكمة ووجّه بترجمة أهم الأعمال الأدبية والفكرية والفلسفية من الهند وفارس واليونان، وكان لتلك الترجمات دور مهم في إثراء الساحة الفكرية والعلمية بمؤلفات كان لها دور كبير في بروز علوم الفلسفة والكلام والمنطق وغيرها. ولكن دور الترجمة لم يستمر على السوية ذاتها، إذ تراجع في

^{٢٠٤} ينظر: عبود، هجرة النصوص، ١٦.

^{٢٠٥} عناني، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ٩.

^{٢٠٦} ينظر: عبود، هجرة النصوص، ١٩.

أواخر حكم العباسيين وما تلاه من دويلات وحتى في زمن العثمانيين، إلى أن حكم محمد علي باشا مصر وأرسل البعثات العلمية إلى أوروبا واستقدم الخبراء وافتتح المدارس الأجنبية التي تدرس بعدة لغات، وأحضر معدات الطباعة من فرنسا، فكان لذلك أثر في ازدهار حركة الترجمة مرة أخرى، ولكن تلك الترجمة ظلت في نطاق ضيق، خدم الحاجات الضرورية لتلك المؤسسات ولم يتوسع ليشمل الأعمال الأدبية، كما أن التركيز كان منصباً حينها على الترجمة من اللغة الفرنسية بالدرجة الأولى، ولم يكن حينها اهتمام بالترجمة من التركية، لعدة أسباب: منها أن العلاقة بين محمد علي باشا وبين السلطان العثماني كانت متوترة ووصلت حدّ العداء، كون محمد علي أعلن انفصاله عن الدولة العثمانية وبدأ بضم الأراضي العربية المجاور لمصر شيئاً فشيئاً. والسبب الآخر أن العرب والترك في ذلك الوقت كانوا ينظرون إلى بعضهم على أنهم شعب واحد في دولة واحدة، وبالتالي فالترجمة من لغتهم لم تكن تعدّ أولوية وذات أهمية. كما أن محمد علي كان يسعى حينها إلى اعتماد النمط الأوروبي وأخذ العلوم والمعارف من أوروبا، وبالتالي فلن يستهويه الأخذ من الترك كونهم من شعوب المشرق^{٢٠٧}.

٢.٣ الترجمة من التركية إلى العربية:

ما قلناه حول الترجمة عموماً ينطبق على الترجمة من اللغة التركية إلى العربية، من حيث الآليات والطرق والأدوات والصعوبات. ونحن إذ نتحدث عن ترجمة الأدب التركي إلى العربية فإننا نتحدث عن فترة قصيرة إذا ما قورنت بترجمة باقي الآداب إلى اللغة العربية من اللغات الأخرى كالإنكليزية والفرنسية والروسية وغيرها، أما التركية فلم تتل ذلك الاهتمام الذي نالته تلك الآداب لا من حيث الأسبقية ولا من حيث كمية الأدب المترجم، فالتفات العرب للأدب التركي جاء متأخراً جداً، ويمكننا القول إن استقبال الأدب التركي في البلاد العربية عن طريق الترجمة ظهر بشكل واضح في النصف الثاني من القرن العشرين، وما قبل ذلك كان عبارة عن محاولات خجولة لترجمة بعض المؤلفات الأدبية، ولكنها، بالمجمل، كانت قليلة جداً.

^{٢٠٧} ينظر: محمد حقي صوتشن، ترجمة الأدب التركي إلى العربية، الترجمة وإشكالات المأثقة ٢، ط ١، (منتدى العلاقات العربية والدولية الدوحة، ٢٠١٦)، ٢٤٠.

ويمكن أن نقسم المراحل التي مرت بها عملية استقبال الأدب التركي عبر الترجمة إلى ثلاث مراحل:

١.٢.٣ المرحلة الأولى: ما قبل عام ١٩٨٠:

وكانت الترجمة خلالها قليلة ومتواضعة، وتركزت على ترجمة بعض الأعمال الكلاسيكية لأدباء تلك المرحلة، والتي كانت في معظمها أشعاراً أو مسرحيات، ولعل السبب في عزوف المترجمين العرب عن ترجمة الأدب التركي الحديث خلال هذه المرحلة يعود إلى زهدهم فيه والنظر إليه على أنه أدب ناشئ، بالإضافة إلى أن "القطيعة" كانت العنوان الأبرز للعلاقة بين تركيا وجوارها العربي، فلم يكن هناك تشجيع -على المستوى الرسمي- على ترجمة الأدب التركي إلى العربية.

ويعد كتاب (أبي علي بن سينا وشقيقه أبي الحارث وما حصل لهما من نواذر العجائب والشوارد الغرائب) لزين الدين بن يحيى أول كتاب ترجم من التركية إلى العربية^{٢٠٨}، وقد ترجمه إلى العربية مراد مختار أفندي، وطبع عام ١٨٨٠م. توالى بعد ذلك ترجمة المؤلفات الأدبية التركية، والتي كان من أبرزها:

- ديوان "الظلال" لمحمد عاكف أرصوي صاحب نشيد الاستقلال التركي، وقد ترجمه إلى العربية صبري همام عام ١٩٥٣م. وكتابه "الظلال" هو الكتاب الوحيد الذي ترجم إلى العربية من بين الكتب السبعة التي يتضمنها ديوانه الشهير "صفحات".

- ديوان "الناظرون إلى النجوم" لناظم حكمت، ترجمه ثابت العزاوي، وراجعه وقدم له الأديب السوري حنا مينا، وصدر عن دار الجماهير في دمشق عام ١٩٧٢م.

- المسرحية المشهورة "الوطن أو سيلبسترا" لناظم كمال، ترجمها حسين سكوتي عام ١٨٩٨م، ثم ترجمت بعد ذلك عدة ترجمات أخرى.

^{٢٠٨} عبد الله، تركيا بعيوني، ١٧٣.

- مسرحية "فتح الأندلس" لعبد الحق حامد، ترجمها فتحي عزمي في القاهرة عام ١٩١٠م، ثم ترجمها إبراهيم صبري مرة أخرى بعد حوالي نصف قرن عام ١٩٥٩م، كما تُرجم لعبد الحق حامد عملان آخران هما مسرحية "ذات الجمال"، وديوان "مقبر" وترجمهما إلى العربية إبراهيم صبري.
- "أوراق الأيام" لجناب شهاب الدين ويضم مجموعة من المقالات الأدبية للمؤلف، وقد ترجمها إلى العربية إبراهيم صبري عام ١٩٦٠م.
- رواية "ابنة يزيد" لرفيق خالد كاراي، وترجمت إلى العربية عام ١٩٥٣م.
- "السراب" "سوانح الأميرة" "خاطر الأميرة"، وهي ثلاثة مؤلفات لقدرية حسين ترجمها كلها إلى العربية عبد العزيز خانجي عام ١٩٢٠م.
- كما برزت بعض الترجمات في المجلات الأدبية والثقافية العربية، وهي في مجملها ترجمة لمقطوعات شعرية أو قصص قصيرة، أو فصول من مسرحيات، من تلك الترجمات:
- "خيال أمينتريس" للأديبة التركية قدرية حسين، نشرت في العدد الثالث من مجلة المقتطف عام ١٩٢٠م. ثم نشرت المجلة ذاتها قصة أخرى لنفس الكاتبة بعنوان "الملكة نيتي شيري" على ثلاثة أجزاء عام ١٩٢٦م.
- نشرت مجلة المعرض اللبنانية التي يرأس تحريرها الأمير شكيب أرسلان سيرة مختصرة معربة عن الإنكليزية عن حياة الأديبة التركية خالدة أديب بعنوان "خالدة أديب جان دارك تركيا"، ونشرتها في العدد (٦) عام ١٩٢٣م.
- في عام ١٩٣٢م نشرت مجلة المعرفة المصرية على أربعة أعداد متتالية أربع قصائد للشاعر محمد عاكف أرسوي وهي: "في الأقصر" "البلبل" "نشيد الاستقلال" "معركة الدردنيل" بترجمة عبد الحميد الدواخلي.
- قصة بعنوان "بين صديقين" للأديب التركي يعقوب قدری، نشرتها مجلة الرسالة المصرية التي يرأس تحريرها الأديب أحمد حسن الزيات، في العدد (١٣) لعام ١٩٣٣م.

- أشعار متفرقة لناظم حكمت: نشرت مجلة الطليعة اللبنانية قصيدة للشاعر ناظم حكمت بعنوان " ترانثا بابو... من رسائل شاب حبشي إلى زوجته"، ترجمها عارف العزوني ونشرت في العدد (٤) عام ١٩٣٧م. وفي عام ١٩٥٣م نشرت مجلة الآداب اللبنانية في العدد (٩) مجموعة من مختارات الشاعر ناظم حكمت، بترجمة محمد أحمد شحادة، وفي عام ١٩٦٨م نشرت مجلة المعرفة المصرية في العدد (٨١) مختارات من أشعار ناظم حكمت بتعليق وتمهيد من الأديب حنا مينا. وفي عام ١٩٧٠م نشرت مجلة "المجلة" المصرية في العدد (١٦٨) قصيدة أخرى لحكمت بعنوان "الرجل السائر" بترجمة محمد حرب، وفي عام ١٩٧٤م نشرت في العدد الثاني من مجلة الآداب الأجنبية التي تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق "قصائد إنسانية من ناظم حكمت"، ترجمها د. أحمد سليمان الأحمد، وفي عام ١٩٧٨م نشرت مجلة البيان الكويتية في العدد (١٥١) قصيدة أخرى له بعنوان "بحر الخزر" ترجمها أحمد محمد عطية.

- نشرت مجلة الأديب سلسلة ترجمت خلالها قصائد لمجموعة من الأدباء الأتراك وهم: نجيب فاضل - يشار نبي - ناظم حكمت - أحمد قدسي - أحمد هاشم - يحيى كمال، وتوالى النشر خلال عامي ١٩٤٢ و ١٩٤٣، وترجم المختارات الشعرية جميعها غنطوس الرامي، كما نشرت المجلة ذاتها في عددها التاسع عام ١٩٤٣م قصة للأديب التركي نور الدين أرتام بعنوان "تيرون الحقيقي" بترجمة يحيى شركس.

- قصيدة بعنوان "قبر من الأوحال" للأديب خالد ضيا، ترجمها برهان الدين داغستاني، ونشرت في العدد (٥٢٦) من مجلة الرسالة عام ١٩٤٣م. ثم نشرت المجلة ذاتها في العام التالي قصة له تحمل عنوان "أين المدفع" بترجمة برهان الدين داغستاني. كما نشرت في العام ذاته أيضًا قصيدة للشاعر عبد الحق حامد بعنوان "دفنتها بيدي" بترجمة محمد أمين نور الدين.

- قصيدة "نيسان" للشاعر التركي توفيق فكرت، ونشرتها مجلة الثقافة المصرية في العدد (٩٣) عام ١٩٦٥م بترجمة أكمل الدين محمد إحسان. ثم نشرت مجلة الرسالة في العام ذاته، قصيدة أخرى للشاعر توفيق فكرت بعنوان "تموز" بترجمة أكمل الدين محمد إحسان أيضًا.

- في عام ١٩٦٩م نشرت مجلة "المجلة" المصرية في العدد (١٤٧) قصة للأديب عزيز نيسن بعنوان "القط السعيد" ترجمها أكمل الدين محمد إحسان، وربما هذه -بحسب ما وصلنا إليه خلال البحث- أول قصة تمت ترجمتها لعزيز نيسن إلى العربية.

- نشرت مجلة الآداب الأجنبية في عددها الثالث عام ١٩٧٩م قصة بعنوان "القيظ المعاصر" ليشار كمال بترجمة محمد ع ط.

٢.٢.٣ المرحلة الثانية: من عام ١٩٨٠ حتى ٢٠٠٥:

تعد البداية الحقيقية لاستقبال الأدب التركي والتعرف عليه من خلال الترجمة، إذ نشطت حركة الترجمة خلال هذه المرحلة وازدادت عن المرحلة الأولى، وبرزت أعمال لكبار الأدباء الأتراك مثل ناظم حكمت Nâzım Hikmet ويشار كمال Yaşar Kemal وأورهان كمال Orhan Kemal وخالدة أديب Halide-edip-adivar وأورهان باموك Orhan Pamuk ونديم غورسل Nedim Gürsel وأحمد حمدي طانبينار Ahmet Hamdi Tanpınar وأورهان ولي Orhan Veli وغيرهم الكثير، ولكن كان لعزيز نيسن حصة الأسد من الترجمات، بدأت بروايته المشهورة "زوبك" التي ترجمها إلى العربية عبد القادر عبد اللي وتميزت بطابعها الساخر؛ هذا الطابع -على ما يبدو- قد راق للقارئ العربي، وربما وجد في تلك الكوميديا السوداء تعبيرًا عن الوضع الذي يعيشه حينها، فتلقف أعماله وانتشرت بشكل كبير، حتى بلغ عدد مؤلفاته المترجمة على امتداد تلك المرحلة حوالي ٥٠ مؤلفًا، تُرجم بعضها من التركية وبعضها من لغات وسيطة. ويلاحظ أن الرواية والقصة كانتا الأبرز من بين الأجناس الأدبية المترجمة خلال هذه المرحلة، على عكس المرحلة الأولى التي غلب على ترجماتها الشعر والمسرح.

ولأن البحث يضيق عن سرد كافة الأعمال المترجمة خلال هذه المرحلة، سنكتفي بذكر أهم تلك الأعمال، ومنها:

(ميميد الناحل) (الأرض حديد السماء نحاس) (أسطورة جبل آغري) ليشار كمال، و(القميص الناري) لخالدة أديب، و (الهارب) لأورهان كمال، و (الحياة جميلة يا صاحبي) لناظم حكمت، و(صيف طويل في إسطنبول) (محمد الفاتح) (الترام الأخير) لنديم غورسل، و(جودت بيك وأبنائه)

(اسمي أحمر) (القلعة البيضاء) (الكتاب الأسود) (ثلج) لأورهان باموك. و(زوبك) (الحمار الميت) (الطريق الوحيد) (تري لي لم) (في إحدى الدول) (يحيى يعيش ولا يحيى) (عاش الوطن) (مجنون على السطح) لعزير نيسن.

٣.٢.٣ المرحلة الثالثة: ما بعد عام ٢٠٠٥:

شهدت ترجمة الأعمال الأدبية انتعاشاً خلال هذه المرحلة، وكان لمشروع "TEDA" الذي أطلقته وزارة الثقافة والسياحة التركية عام ٢٠٠٥م دور كبير في ذلك، وهو برنامج يدعم المترجمين ودور النشر الراغبة بترجمة الأعمال الثقافية والأدبية التركية إلى اللغات الأجنبية. ثم جاء تتويج الأديب التركي أورهان باموك بجائزة نوبل للآداب في العام التالي ٢٠٠٦م فوجّه اهتمام وأنظار المترجمين العرب نحو الأدب التركي بشكل أكبر، فأقبلوا على ترجمة الأعمال التركية، كما مثّل ذلك إغراءً لدور النشر العربية التي بدأت بنشر تلك الأعمال المترجمة بنهم.

وترجمت خلال هذه المرحلة أعمال مهمة لأدباء كبار لم تكن قد ترجمت من قبل، فرأينا أعمالاً عديدة لصباح الدين علي مثل (مادونا ذات معطف الفرو) و(يوسف القويوجاقللي) و(الجدار) و(الشيطان الذي بداخلنا). وعمر سيف الدين (البطلة الوحيدة). ونديم غورسل (الملاك الأحمر). وناظم حكمت (التفاح الأخضر) و(الدم لا يتكلم). ونجيب فاضل (أنا وهو). بالإضافة للأعمال الكاملة لكل من أورهان ولي وأورهان باموك، وغيرها من الأعمال المهمة التي تُرجمت إلى العديد من اللغات الأجنبية قبل أن تُترجم إلى العربية.

كما تعرف القارئ العربي خلال هذه المرحلة على أسماء أدباء أترك لم يكن يعرفهم من قبل، واطلع على إبداعاتهم، مثل: إليف شفق Elif Şafak، أحمد أوميت Ahmet Ümit، أصلي أردوغان Aslı Erdoğan، آيفر طونش Ayfer Tunç، برهان سونماز Burhan Sönmez، جليل أوقار Celil Oker، حسن علي طوبتاش Hasan Ali Toptaş، رشاد نوري غونتكين Reşat Nuri Güntekin، لطيفة تكين Latife Tekin، مراد تونجل Murat Tuncel، مصطفى كوتلو Mustafa Kutlu، هاكان جونداي Hakan Günday، يوسف آتيلغان Yusuf Atılgan، نزيهة مريتش Nezihe Meriç، وغيرهم الكثير.

ويلاحظ خلال هذه المرحلة أن عدد الترجمات ارتفع بشكل كبير عن المرحلتين السابقتين، ومن الملاحظ أيضًا أن الترجمات لم تعد تقتصر على الأدباء الكبار، بل شملت الكثير من أعمال الأدباء الشباب الذين قدموا أعمالًا لاقت استحسان القارئ العربي. كما شهدت هذه المرحلة أيضًا ازديادًا في حضور العنصر النسائي، وغدا عدد منهن رقمًا صعبًا في سماء الأدب التركي المترجم إلى العربية، مثل إليف شفق التي نالت شهرة كبيرة في الأوساط الأدبية العربية منذ أن تُرجمت روايتها "قواعد العشق الأربعون"، ثم ما لبثت أن تُرجمت معظم أعمالها إلى العربية خلال أقل من عقد من الزمان.

٣.٣ كمية الأدب التركي المترجم إلى العربية:

أجرى المترجم السوري الأستاذ عبد القادر عبد الله -رحمه الله- مسحًا إحصائيًا عام ٢٠١٣م لرصد كمية الأدب التركي المترجم إلى العربية، فرصد حوالي ٢٦٠ كتابًا منذ بدأت ترجمة الأدب التركي إلى العربية، أي أواخر القرن التاسع عشر وحتى عام ٢٠١٣م^{٢٠٩}. وقد أجري مسحًا إحصائيًا للكتب المترجمة بعد هذا التاريخ وحتى إعداد هذا البحث ٢٠٢٢م، فبلغ عدد الترجمات التي استطعت إحصائها ٤٨٦ كتابًا، وبذلك يصبح إجمالي عدد الكتب المترجمة ٧٦٥ كتابًا، أي أن كمية الكتب المترجمة خلال السنوات العشر الماضية فقط تساوي حوالي ٧٠ في المئة من مجمل الأدب التركي المترجم خلال أكثر من قرن من الزمان.

ومع إجراء بحث ومراجعة لأكثر من ٢٠٠ مجلة أدبية ونقدية في عدد من بلدان العالم العربي لم يتعدَّ عدد الأعمال التركية المترجمة إلى العربية ١٥٠ عملاً فقط! وهي إما ترجمة لقصائد شعرية، أو قصص قصيرة، أو فصول من مسرحيات، أو تراجم لشخصيات أدبية.

ولا شك أن هذا العدد يعد ضئيلاً ومتواضعًا إذا ما قيس بكم الإنتاج الأدبي المترجم من لغات أخرى غير التركية إلى العربية، خصوصًا إذا علمنا أن من بين هذه الأعمال المترجمة هناك ٤٠٠ عمل تمت ترجمته بدعم من مشروع "تيدا TEDA" التركي، أي أن أكثر من خمسين في

^{٢٠٩} عبد الله، تركيا بعيوني، ١٧٣.

المئة من مجمل الأدب المترجم تم بدعم من الحكومة التركية، أما الجهود العربية في الترجمة فقد كانت فردية تقوم على جهود المترجمين واختيارات دور النشر.

أما عن الأدباء الذين تمت ترجمة أعمالهم إلى العربية فيأتي في الصدارة عزيز نيسن، إذ بلغت أعماله المترجمة ثلاثة وستين عملاً، ثم يأتي بعد ذلك ناظم حكمت بثمانية عشر عملاً، وإليف شفق بأربعة عشر عملاً، وأحمد أوميت بثلاثة عشر عملاً، وأورهان باموك باثني عشر عملاً، ويشار كمال باثني عشر عملاً، وأورهان كمال بعشرة أعمال، وصباح الدين علي بسبعة أعمال، وجليل أوقار بخمسة أعمال، وهناك الكثير غيرهم من الأدباء الكبار ممن ترجمت لهم أعمال أقل من ذلك.

وتمثل الرواية الجنس الأدبي الأكبر من الأعمال المترجمة ثم يأتي بعدها أدب الأطفال، ثم القصة القصيرة فالشعر فالمسرح فأدب المذكرات (السيرة الذاتية).

ولا بد أن نشير إلى أن هذه الأرقام والإحصائيات لا تشمل العناوين المكررة والمترجمة أكثر من مرة، إذ إن الكثير من تلك الأعمال شهدت ترجمات وطبعات متكررة، وترجمت أكثر من مرة، وصدرت بعض الأحيان بعناوين مختلفة، وسنتحدث عن ذلك بالتفصيل لاحقاً.

وبالنظر إلى هذه الإحصائيات يتبادر إلى الذهن السؤال التالي:

• ما هي الآلية المعتمدة في اختيار الأدباء أو الأعمال المترجمة؟

وبعبارة أخرى: ما السبب في ترجمة أكثر من ستين عملاً لعزيز نيسن مثلاً، بينما نجد عددًا قليلاً جدًا من الأعمال الأدبية المترجمة لعمر سيف الدين الذي يعد من رواد القصة القصيرة؟ ولماذا برز اسم ناظم حكمت وترجمت الكثير من أعماله، بينما لا نجد سوى كتاب واحد مترجم للشاعر محمد عاكف أرسوي؟ ولماذا تأخرت ترجمة أعمال أدباء كبار مثل صباح الدين علي حتى وقت قريب، بينما هناك أعمال أدبية قد تكون أقل منها جودة تمت ترجمتها قبل ذلك بسنين طويلة؟

في الحقيقة ليست هناك آلية معتمدة في اختيار الأدباء أو الأعمال المترجمة، فقد ذكرنا سابقاً أن عملية الترجمة كانت قائمة على جهود فردية للمترجمين أو دور النشر، ولم تكن قائمة

على دعم حكومي أو مؤسساتي، وهذه الجهود الفردية تتسم بالعشوائية وعدم التنسيق، لذلك لم تكن هناك خطة واضحة قائمة على معايير محددة يتم اختيار الأديب أو العمل الأدبي بناء عليها. ويمكننا الإشارة إلى عدة عوامل كان لها تأثير بصورة أو بأخرى في هذا الأمر:

- **التأثير الأيديولوجي:** إذ يلعب التوجه الأيديولوجي والحركي دورًا مهمًا في استقبال أعمال أديب على حساب آخر، ويرى عبد القادر عبد اللي أن عزيز نيسن وناظم حكمت على سبيل المثال لم يتم استقبالهما عربيًا لأنهما يمثلان الأدب التركي، بقدر انتمائهما للييسار والشيوعية التي كانت منتشرة في تلك المرحلة في تركيا والبلاد العربية^{٢١٠}.

- **تأثير الغرب:** يجمع عدد من النقاد والمتخصصين في ترجمة الأدب التركي أن عامل التأثير بالغرب لعب دورًا مهمًا في توجيه اهتمام الترجمة، فيرى عبد القادر عبد اللي أن الأديب التركي لا تتم ترجمة أعماله إلى العربية إلا بعد أن يحظى بشهرة في الغرب أولاً، فأورهان باموك -على سبيل المثال- حاز شهرة واسعة وتلقفته أقلام المترجمين ودور النشر بعد أن حاز جائزة نوبل للآداب عام ٢٠٠٦م^{٢١١}.

- **ذائقة المترجم واختيارات دور النشر:** بما أن عملية الترجمة كانت تقوم على جهود فردية للمترجمين ودور النشر، فإن الذائقة الشخصية للمترجم هنا تلعب دورًا في عملية الاختيار، فالمترجم قد يستهويه أديب من الأدباء، أو يعجب بعمل معين فيترجمه، دون أن يكون لذلك سبب آخر سوى ذوقه الذي أعجب بالعمل. وقد تدفع دور النشر باتجاه ترجمة أعمال معينة أو الترويج لأدباء محددين ينتمون لتيار أو أيديولوجية معينة تتماشى مع منهجها، أو حين تجد أن أعمالهم تحظى بإقبال وتعود عليهم بمردود مادي جيد.

- **الطلب الشعبي:** قد يترجم المترجم عملاً لأديب ما، فيجد في هذا العمل استحسانًا وإعجابًا من القراء، فيدفعه ذلك لترجمة المزيد من الأعمال لذلك الأديب، وهذا ما نلاحظه في ترجمة أعمال عزيز نيسن، إذ حققت ترجمة "زوبك" انتشارًا كبيرًا في الأوساط الأدبية العربية حينها، فعكف

^{٢١٠} ينظر: عبد اللي، تركيا بعيوني، ص ١٦٧.

^{٢١١} نفس المؤلف، تركيا بعيوني، ص ١٦٧.

المترجمون على ترجمة أدبه، ولم يكد يمرّ عام دون أن يشهد ترجمة عمل أو أكثر، حتى زادت أعماله المترجمة على ستين عملاً.

٤.٣ أشهر المترجمين من التركية إلى العربية:

برزت مجموعة من الأسماء في حقل الترجمة من التركية إلى العربية، وكان لبعضهم أدوار مهمة في نقل الأدب التركي إلى العربية، وتعريف القارئ العربي بأجناس أدبية معينة وبأدباء معينين، كون معظم جهود الترجمة كانت بمبادرات منهم، دون دعم رسمي حكومي، وخصوصاً في المرحلتين الأولى والثانية اللتين تحدثنا عنهما سابقاً، أما في المرحلة الثالثة -أي ما بعد عام ٢٠٠٥- فقد شهدت ازدياداً في أعداد المترجمين إلى العربية، معظمهم من شريحة الشباب، وربما لعبت عدة أسباب في ذلك: منها افتتاح أقسام لدراسة اللغة التركية في عدد من الجامعات في البلاد العربية، والتي خرّجت بدورها عدداً من دارسي الأدب التركي. ومنها أيضاً انفتاح تركيا على العالم العربي واحتضان عدد كبير من العرب والإقامة فيها من مختلف الجنسيات، وخصوصاً بعد أحداث الربيع العربي، إذ أتقن عدد كبير منهم اللغة التركية، بحكم الدراسة والإقامة الطويلة، وأسهموا بنقل الإنتاج الأدبي التركي إلى العربية.

وفيما كان عدد المترجمين إلى العربية لا يتخطى الخمسين حتى عام ٢٠١٣م،^{٢١٢} نجد أن هذا العدد ارتفع خلال السنوات العشر الماضية حتى تجاوز ضعف العدد. ولصعوبة الإحاطة والتعريف بكل المترجمين، فسوف نقصر على التعريف بعدد منهم ممن كان لهم إنتاج مهم وكبير على مدار المراحل الثلاث التي مرت بها الترجمة:

أ. **عبد القادر عبد اللي:** هو رسام وكاتب ومترجم، يعد من أبرز المترجمين عن التركية، وأكثرهم إنتاجاً. ولد في محافظة إدلب السورية. درس اللغة التركية في جامعة أنقرة، ثم الفنون الجميلة في جامعة معمار سنان في إسطنبول. بدأت جهوده في الترجمة مع ترجمة رواية "زوبك" لعزیز نیسن والتي حققت رواجاً كبيراً، لينطلق بعدها في عالم الترجمة، فترجم لكبار الأدباء الأتراك، منهم: عزیز نیسن، وأورهان باموك، وأورهان ولي، وأورهان كمال، وإليف شفق، وأحمد حمدي

^{٢١٢} عبد اللي، تركيا بعيوني، ١٧٤.

طانيينار، ولطيفة تكين. وزادت كتبه المترجمة على ستين كتابًا، كما ترجم عشرات المسلسلات التركية إلى العربية. توفي عام ٢٠١٧م عن ستين عامًا بعد صراع مع المرض، ودفن في أضنة^{٢١٣}.

ب- بكر صدقي: مترجم سوري من مواليد مدينة حلب عام ١٩٥٩، درس الاقتصاد في جامعة حلب^{٢١٤}. عمل في الترجمة وفي كتابة المقالات الصحفية، ترجم ستة عشر عملاً أدبيًا إلى العربية، من أبرزها: اسمي أحمر لأورهان باموك، المتسكع وسيدة الفندق ليويسف آتيلغان، بتوش الحلوة لعزیز نیسن، لا حياة لي من دونك لأصلي توهومجو، والمدينة ذات العباءة القرزية لأصلي أردوغان.

ج- محمد مولود فاقي: من مواليد مدينة اللاذقية، ترجم حوالي ثلاثين عملاً إلى العربية، معظم أعماله المترجمة لعزیز نیسن، من أبرزها: لن نتطور أبدًا، ألا يوجد حمير في بلدكم، المجانين الهاربون، مجنون على السطح، وغيرها.

د- فاضل لقمان جتكر: وهو من الجولان السوري المحتل، ولد في مدينة القنيطرة عام ١٩٣٧م، درس اللغة الإنكليزية وآدابها وتخرج في جامعة دمشق، ترجم حوالي خمسة عشر عملاً أدبيًا إلى العربية، ومن أشهر أعماله المترجمة: الأعمال الشعرية الكاملة لناظم حكمت (ستة أجزاء)، الصفيحة ليشار كمال، جودة بيك وأولاده لأورهان باموك، عاش الوطن لعزیز نیسن^{٢١٥}.

هـ- فاروق مصطفى: من مواليد مدينة حلب عام ١٩٤٥م، عمل موظفًا في جامعة حلب مدة سبعة وعشرين عامًا، ترجم خمسة عشر عملاً أدبيًا، من أهمها: القميص الناري لخالدة أديب، أي حزب سيفوز لعزیز نیسن، الهارب لأورهان كمان، الأعمال المسرحية الكاملة لعزیز نیسن، حبيبي إسطنبول لنديم غورسل^{٢١٦}.

^{٢١٣} ينظر: عبد اللي، تركيا بعيوني، ٢٥٢-٢٥٣.

^{٢١٤} صوتشن، ترجمة الأدب التركي إلى العربية، ٢٤٨.

^{٢١٥} ينظر: فاضل جتكر، "تجربتي مع الترجمة من اللغة التركية"، المنظمة العربية للترجمة، مج. ٣، ع. ٦ (٢٠١١): ٢٠١.

^{٢١٦} ينظر: عزيز نيسن، الأعمال المسرحية الكاملة، تر: فاروق مصطفى، ط ١، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦)، ٤٠١.

ز- **صبري همام**: من مواليد مدينة سوهاج في مصر عام ١٩٦٩، درس اللغة التركية وآدابها، عمل مدرساً للغة التركية وآدابها في جامعة سوهاج، ترجم أكثر من خمسة وعشرين عملاً إلى العربية، معظمها في قصص الأطفال^{٢١٧}.

ح- **صفوان الشلبي**: مترجم أردني، ترجم العديد من الأعمال الأدبية التركية، منها: هل تأتي قليلاً لعزير نيسن، طائر النمنمة لرشاد نوري غونتكين، المتاهة لبرهان سونمز.

ط- **مصطفى حمزة**: مترجم سوري، ترجم ستة عشر عملاً إلى العربية، من أهمها: قويم لأحمد أوميت، طيور الحرية لأحمد غونباي يلدر، فتح القسطنطينية ١٤٥٣ لأوكاي تريافي أوغلو، كما ترجم عددًا من قصص الأطفال.

ولا ينبغي أن ننسى جمال دورمش الذي ترجم تسعة أعمال لعزير نيسن، ومحمد درويش الذي ترجم معظم أعمال إليف شفق، والأديب والمترجم جوزيف ناشف الذي ترجمًا عددًا من أعمال عزير نيسن والكثير من المسرحيات التي لم تطبع، وجمال رفعت الذي ترجم أعمالاً مهمة لأورهان باموك وهاكان غونداي وحسن علي طوبتاش، وهناك محرم شيخ إبراهيم، ومحمد أحمد عيتاني، بالإضافة إلى عدد من المترجمين الشباب الذين يُنتظر منهم أن يغنوا المكتبة العربية بالكثير من الأعمال الأدبية التركية، منهم على سبيل المثال لا الحصر: جهاد الأماسي، محمد عبد القادر عبد اللي، أحمد زكريا، أماني محمد صبحي، مجد الدين صالح، عبد الرحمن مكتبي، وغيرهم.

٥.٣ مشروع "تيدا TEDA":

هو مشروع أطلقته وزارة الثقافة والسياحة التركية عام ٢٠٠٥م، وهو عبارة عن برنامج دعم للترجمة والنشر، موجه لدور النشر الأجنبية الراغبة بنشر نتائج الثقافة والفن والأدب التركي باللغات الأجنبية^{٢١٨}.

^{٢١٧} ينظر: صفحة الكاتب على موقع جامعة سوهاج: <https://staffsites.sohag-univ.edu.eg>

^{٢١٨} المعلومات المفصلة عن المشروع موجودة على موقعه في الإنترنت: <https://teda.ktb.gov.tr>

يعد هذا المشروع علامة فارقة ومنعطفاً هاماً في عملية استقبال الأدب التركي وترجمته إلى العربية، إذ إن الكتب التي ترجمت على مدار قرن من الزمان لا توازي عدد الكتب التي ترجمت منذ انطلاق المشروع -الذي مازال مستمرًا- وحتى الآن. إذ بلغ عدد الأعمال المترجمة بدعم من المشروع منذ انطلاسته وحتى الآن حوالي ٢٨٥٠ عملاً أدبياً، ترجمت إلى ستين لغة، موزعة على خمس وثمانين دولة حول العالم، وقد احتلت اللغة العربية المرتبة الأولى بعدد الأعمال المترجمة إليها، والبالغ عددها ٤٠٠ عمل، شمل هذا الرقم أعمالاً أدبية لـ ١٤٥ أديباً، وقد تعاقب على ترجمة هذه الأعمال أكثر من تسعين مترجماً، بعضهم ترجم أكثر من عمل، وبعضهم ترجم عملاً واحداً فقط.

وحل أدب الأطفال في المقدمة من بين الأعمال المترجمة بـ ١٧٤ عملاً، ثم الرواية فالقصة القصيرة فالشعر فالسيرة الذاتية، بينما كان فن المسرح شبه غائب عن القائمة.

٦.٣ ملاحظات وتعليقات:

على الرغم من أهمية جهود الترجمة التي تمت من التركية إلى العربية، والنقلة النوعية التي حققها مشروع "تيدا TEDA" ودوره الكبير في زيادة حجم الأعمال التركية المترجمة إلى العربية، إلا أن هناك نقاطاً لا بد من الإشارة إليها، سواء فيما يتعلق بالمشروع، أو بالترجمة من التركية إلى العربية بشكل عام:

١- عدم وضوح المنهجية التي يتم اختيار الأعمال بناء عليها، سواء في مشروع "تيدا TEDA" أو في الترجمات المفردة، ولكن الأهم هنا هو مشروع "تيدا TEDA"، لأنه تابع لمؤسسة رسمية "وزارة الثقافة التركية"، أي أن الأعمال المترجمة تحت إشرافه ستمثل صورة الثقافة التركية، والحكومة التركية تصدر ثقافتها وتراثها وأدبها للعالم من خلال هذه الأعمال، ولذلك كان من المفترض أن تتم دراسة الأعمال التي ستُترجم بشكل أدق، ويخصص جزء منها لترجمة روائع الأعمال الأدبية التركية التي لم تترجم إلى العربية بعد، أو تُرجمت عبر لغات وسيطة. ولذلك كان من المتوقع وجود أعمال أدبية مهمة في القائمة، كديوان شاعر الاستقلال محمد عاكف أرسوي (لم يترجم له إلى الآن سوى جزء واحد "الظلال" من أصل سبعة أجزاء يضمها ديوانه المشهور

"صفحات")، و"العشق الممنوع" لخالد ضيا أوشاكلي كيل، ورواية "أيلول" لمحمد رؤوف التي يعدها النقاد أول رواية تنتمي إلى فن الروايات النفسية. وفي الوقت الذي شهدت القائمة اهتمامًا لافتًا بأعمال بعض الأدباء الأتراك مثل أورهان كمال (ستة أعمال) وأحمد حمدي طانبنار (أربعة أعمال) وأحمد أوميت (أحد عشر عملاً) بالإضافة للأعمال الكاملة لأورهان ولي، نلاحظ غياب أسماء كبيرة عن القائمة: مثل خالدة أديب وخالد ضيا أوشاكلي كيل، ومحمد عاكف أرسوي، ومحمد رؤوف، وكمال طاهر، ونديم غورسل وغيرهم.

٢- طغيان "أدب الأطفال" على قائمة الأعمال الأدبية المترجمة إلى العربية بـ ١٧٤ عملاً، أي حوالي ٤٠ في المئة من مجمل الأعمال المترجمة، وهو يعد رقماً كبيراً، ونحن هنا لا نقلل من أهميته، ولكن كان من المفترض أن تترك مساحة لأجناس أخرى كانت نسبتها قليلة كالمرسح والشعر على سبيل المثال. كما أنه ليس من المعقول أن يشغل أدب الأطفال هذا الحيز من قائمة الأعمال المترجمة ضمن مشروع "تيدا TEDA"، بينما هناك أعمال من روائع الأدب التركي تنتظر الترجمة إلى العربية، وهي بالتأكيد ستعكس الوجه الثقافي والأدبي والتراثي لتركيا أكثر من أدب الأطفال!.

٣- تكرار ترجمة بعض الأعمال: هذه النقطة تشمل المؤلفات المترجمة من التركية إلى العربية عموماً، وهي حوادث متكررة في عملية الترجمة بين جميع اللغات، فقد تتم ترجمة أعمال كانت مترجمة سابقاً عن لغات وسيطة فتعاد ترجمتها من اللغة الأم، مثل: "العيش شيء جميل يا صديقي" لناظم حكمت، ترجمها نزيه الشوفي عن الصربية، ورواية "ميمد الناحل" ليشار كمال، ترجمها عن الفرنسية إحسان سركيس، ورواية "صيف طويل في إسطنبول" لنديم غورسل، ترجمها عن الفرنسية أحمد سويد، ورواية "باتاسانا" لأحمد أوميت، ترجمتها عن الإنكليزية أفنان سعد الدين وحسان البستاني. وقد تعاد ترجمة أعمال مترجمة أساساً من اللغة التركية، ولكن جودة الترجمة قد تختلف من مترجم لآخر، فبعضها يكون قريباً من روح النص الأصلي وأسلوب الكاتب، وبعضها قد يبتعد ويحل أسلوب المترجم عوضاً عنه، ونحن هنا لا نناقش قضية جودة الترجمات، والمفاضلة بينها، فهذا من الممكن أن يناقش في دراسات مستقلة تتعلق بنقد الترجمات، ولكن في ظل قلة الدعم الحكومي الرسمي للترجمة من التركية إلى العربية، ومع الأخذ بعين الاعتبار قلة الإنتاج

المترجم، أليس من الأولى أن يتم ادخار تلك الجهود لترجمة أعمال أخرى تنتظر أن ترى النور بحلتها العربية؟. خصوصًا وأن عدد الأعمال التي ترجمت أكثر من مرة ليس بقليل، منها على سبيل المثال: رواية "قصر الحلوى" لإليف شفق، ترجمها محمد درويش عام ٢٠١٦ م، وهي مترجمة منذ ٢٠٠٩ م باسم "قصر القمل" لعبد القادر عبد اللي. ورواية "يحيى يعيش ولا يحيى" لعزيز نيسن، ترجمها بكر صدقي عام ٢٠٠٢ م، ثم أعاد محمد مولود فاقي ترجمتها عام ٢٠٠٥ م. وكذلك رواية "أطفال هذه الأيام رائعون" لعزيز نيسن أيضًا، ترجمها محمد عبد القادر عبد اللي عام ٢٠٢٢ م، بينما كان المترجم عمر عدس قد ترجمها منذ عام ١٩٨٨ م تحت عنوان "أطفال آخر زمن". ورواية "جودة بيك وأولاده" لأورهان باموك، ترجمها فاضل عثمان جتكر، ثم أعاد عبد القادر عبد اللي ترجمتها عام ٢٠٠٧ م. ورواية "مادونا ذات معطف الفرو" لصباح الدين علي، صدرت لها ثلاث ترجمات؛ الأولى عام ٢٠٠٩ م ترجمها محمد مرسى بدعم من مشروع "تيذا" التركي، ثم أعاد ترجمتها المترجم السعودي الشاب جهاد الأماسي، وصدرت عن دار "أثر" عام ٢٠١٥ م، وفي عام ٢٠٢٠ م أعادت المترجمة الشابة مروة داغستاني ترجمة الرواية للمرة الثالثة، ونشرتها دار "المقدمة" التركية بتقديم عارف حجاوي!.

٤- عدم وجود ببليوغرافيا للأعمال المترجمة، الأمر الذي يؤدي للوقوع في الكثير من المشاكل، منها هدر الجهود، وتكرار الترجمات التي أشرنا إليها في النقطة السابقة.

٥- غياب الخطط والتنسيق بين المترجمين أو دور النشر حول نوعية الأعمال التي ستترجم، أو الأدباء الذين ستترجم أعمالهم، وهذا مردّه إلى غياب المرجعية التي أدت بدورها إلى الفردية والعشوائية في عمليات الترجمة.

٦- غياب المقدمات النقدية عن مجمل الترجمات من التركية إلى العربية، ففي حين نرى مقدمات نقدية عميقة ومطولة لأعمال مترجمة من الإنكليزية أو الروسية أو الفرنسية، فإننا نفتقد ذلك في الترجمات من اللغة التركية، ولعل هذا الأمر يحتاج إلى بحث ودراسة مفصلة ومنفصلة، تتناول الأسباب والمعوقات والحلول.

ولكن على الرغم من النقاط التي أشرنا إليها، إلا أن عملية الترجمة من التركية إلى العربية -خلال العقد الماضي- بشكل خاص تبدو واعدة، وتبشر بمستقبل جيد إذا سارت وفق هذا المنحى التصاعدي، ووفق هذا الكم من الأعمال المترجمة الذي أشرنا إليه سابقاً، آملين أن تصل تلك الجهود إلى الطموحات التي تمثل تطلعات شعبين جمعتهم أرض واحدة ودولة واحدة ما يزيد على ثمانية قرون من الزمن.



٤. استقبال الشعر التركي الحديث في الوطن العربي

١.٤ تطور الشعر التركي الحديث

أشرنا في الفصل الأول إلى أن رياح التغيير لم تطرق باب الشعر التركي إلا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وتحديدًا منذ صدور قانون التنظيمات وما بعده، أما قبل ذلك فقد كان الشعر التركي -المعروف بأدب الديوان- تقليديًا ذا نزعة صوفية، متأثرًا بالأدبين الفارسي والعربي إلى حد كبير، وكان الكثير من الشعراء ينظمون الشعر بالفارسية والعربية إلى جانب التركية، حتى يعدّوا من الشعراء المجيدين. ولكن بعد صدور قانون التنظيمات حصل تغيير كبير في مفهوم الشعر داخل الأوساط الأدبية، إذ بدأ المثقفون الأتراك بالاطلاع على الأدب الغربي، والأدب الفرنسي بشكل خاص، وتأثروا به إلى حد بعيد، ووجدوا فيه النموذج الذي يجب أن يسيروا عليه إن أرادوا النهوض بأدبهم، فصارت فكرة إدخال التغيير إلى ساحة الأدب أمرًا لا بدّ منه، تحت وطأة التأثير والانبهار بالأدب الغربي، فبدأت الدعوات إلى ضرورة إحياء الشعر وإصلاحه، من قبل رواد أدب التنظيمات الذين كان هدفهم "هدم الشعر التركي القديم المعروف بأدب الديوان وتقليد الأدب الأوروبي، شكلًا ومضمونًا، والخروج على وحدة البيت في القصيدة بالاعتماد على وحدة الموضوع فيها"^{٢١٩}.

عمد دعاة التجديد في الشعر التركي أولًا إلى اللغة، فدعوا إلى جعلها لغة قومية خالصة، وتخليصها من التأثيرات الفارسية والعربية، واستخدام اللغة التركية -لغة الشعب- في الأدب. ونجد ذلك بشكل واضح وصريح في دعوات مجلة "الأقلام الشابة" في عددها الأول المعنون بـ "لغة جديدة" الداعي إلى ضرورة التركيز على اللغة القومية قبل تكوين أدب قومي^{٢٢٠}. كما ترافقت تلك الدعوات مع الدفع باتجاه الخروج على أوزان العروض العربية والاعتماد على أوزان الهجاء التركي، وانقسم الشعراء فرقتين: فرقة خرجت على شكل القصيدة التقليدية وأوزانها وبدأت تنظم الشعر الحر، وفرقة حافظت على أوزان العروض وعلى النظم وفق شكل القصيدة التقليدي، ولكن التجديد

^{٢١٩} إبراهيم الداوقوي، "الأدب التركي المعاصر"، مجلة عالم الفكر، ع. ١ (١٩٨٢): ٩٨.

^{٢٢٠} أتيل أوزقرملي، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، مجلة الآداب الأجنبية، ع. ١١٨ (٢٠٠٤): ٣٠.

لديها كان على مستوى اللغة والمواضيع^{٢٢١}. وكُتبت الغلبة في النهاية لأصحاب التيار الأول الذي يمثله دعاة القومية، والذين ظلوا ينحون بهذا الاتجاه المتعصب للقومية التركية، والداعي إلى جعلها المحور الذي يقوم عليه الأدب سواء من حيث اللغة أو القالب أو الموضوعات. وبالعوم فإن التخبط كان العنوان الأبرز لهذه المرحلة، يمثله كثرة التيارات والاتجاهات الأدبية، من قومية وإسلامية ورومنسية ورمزية وغير ذلك، وحتى على صعيد تقليد الشعر الغربي كانت ساحة الأدب التركي متأخرة بخطوة عن الأدب الأوروبي، وذلك بسبب صعوبة مواكبة التطورات الأدبية في أوروبا بشكل مباشر وسريع، ففي الوقت الذي استقبل فيه الأدباء الأتراك الرومنطيقية، وقدموا نتاجهم الأدبي على أساسها، كان الغرب قد تجاوزها منذ سنوات وحلت محلها الواقعية كأحدث تيار أدبي^{٢٢٢}. وظل الحال كذلك حتى قيام الجمهورية التركية عام ١٩٢٣م.

تمثل مرحلة إعلان الجمهورية منعطفًا هامًا وجوهريًا في تطور الأدب التركي عمومًا والشعر بشكل خاص، إذ ترافق هذا التطور مع دعوات مصطفى كمال أتاتورك Mustafa Kemal Atatürk إلى توحيد الجهود الوطنية وجمعها في بوتقة واحدة، وشملت تلك الدعوات بطبيعة الحال مجال الأدب، إذ كان الملل والضجر قد بدأ يتسرب إلى النفوس من جمود الشعر وقصوره عن مواكبة التطور، فكانت مرحلة إعلان الجمهورية محطة للتغيير من حيث الشكل والمضمون والقوالب والموضوعات. ويعد ناظم حكمت رائد التجديد في تلك المرحلة، إذ كان له الدور الأبرز في النهوض بالشعر وتطويره وتقديمه بشكل جديد مختلف عمّن سبقه من الشعراء. لقد ألقى ناظم حكمت الوزن جانبًا، وهدم مفهوم الشطر، ولكنه لم ينقطع عن التقاليد، وحرر المضمون من قيود الشكل لأن المضمون عنده هو الأهم، ويجب أن يتوافق الشكل مع المضمون، ودخل الشعر التركي بفضلته إلى نهج الواقعية الاجتماعية^{٢٢٣}.

ولم يكن ناظم حكمت -في الحقيقة- أول من عمل على كسر الوزن الشعري، فقد كانت الدعوات إلى التخلي عن أوزان العروض واعتماد أوزان الهجاء التركي موجودة قبل ناظم، ثم عمل

^{٢٢١} ينظر: الداوقي، "الأدب التركي المعاصر"، ٩٩.

^{٢٢٢} ينظر: أوزقرملي، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، ٢٣.

^{٢٢٣} ينظر: نفس المؤلف، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، ٣٦.

بعض الشعراء على كسر الوزن الشعري وبدأ ينظم الشعر الحر كتوفيق فكرت وأحمد هاشم، ولكن الفرق بينهم وبين ناظم حكمت أن التجديد لديهم كان في كسر أوزان العروض، أما ناظم حكمت فقد كان التجديد لديه شكلاً ومضموناً. شكلاً من خلال الخروج على أوزان العروض والاعتماد على ما يسمى "الشعر الحر" مع المحافظة على القافية في أشعاره، ومضموناً من حيث الموضوعات التي كانت تتجه إلى الواقعية والاجتماعية.

لقد استطاع ناظم حكمت ببراعته أن يقدم نموذجاً جديداً للشعر، يرتقي به ويعبر عن طموحاته، ويمثل الواقع والمجتمع بآلامه وتطلعاته، نموذج يجمع بين الحداثة والتطوير الذي اطلع عليه خلال سني دراسته في الغرب، ويستلهم تاريخ الشعب التركي وبطولاته وعظمته، ويسكبها في قوالب جديدة، ولغة محلية هي لغة الشعب. وقد استطاع حكمت بذلك أن يؤثر في الكثير من الشعراء من جيل الخمسينات والستينات من القرن الماضي، وكان المثل والقوة بالنسبة لهم^{٢٢٤}.

في عام ١٩٢٨م صدر "قانون الحروف" الذي تم بموجبه استبدال الأحرف اللاتينية بالأحرف العربية في الكتابة، فكان دافعاً آخر لاتجاه الأدب التركي نحو الغرب وقطع صلته بترائه العثماني. كما شكل صدور مجلة "الوجود VARLIK" عام ١٩٣٠م انعطافاً كبيراً في الشعر التركي نحو المجتمع وقضاياها، خصوصاً بعد انضمام ناظم حكمت إليها، والتفاف عدد من الشعراء الشباب حولها، إذ ضمنوا في شعرهم مشاكل المجتمع وهمومه^{٢٢٥}. وظهرت لأول مرة مشاكل الريف وقضاياها في النتاج الأدبي التركي، فيما عُرف باسم "تيار الأدب القروي" الذي استمد موضوعاته من الريف، فتحدث عن مشاكل الفلاحين وهمومهم، كما استمد شخصياته الأدبية والبطولية من أبناء الريف^{٢٢٦}.

وبموت مصطفى كمال أتاتورك بدأت الأمور تصبح أكثر قتامة على الصعيد الأدبي، إذ تم اعتقال ناظم حكمت بتهمة انتمائه للفاشية ودعمه لها، كما عملت السلطة على تكميم الأفواه،

^{٢٢٤} ينظر: أوزقرملي، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، ٣٩.

^{٢٢٥} الداقوقي، "الأدب التركي المعاصر"، ١٠٤.

^{٢٢٦} ينظر: محمد عزام، "مدخل إلى الأدب التركي"، مجلة المعرفة، ع. ٥٠٧ (٢٠٠٥): ٦٢.

وقمع المعارضين، وإغلاق الصحف، وفرض سياسة الحزب الواحد. ونشأ في تلك المرحلة تيار أدبي سمي "تيار غريب" أو "حركة الحداثة الأولى" فقد اجتمع عدد من الشعراء ونشروا مجموعة من قصائدهم في ديوان سموه "غريب" أعلنوا فيه نبذ الشعر التقليدي والخروج على القوالب "المهترئة" حسب زعمهم، ودعوا للوقوف إلى جانب الطبقات المسحوقة في المجتمع، وإيجاد التعادل النفسي بين الإنسان والطبيعة، وقد كانوا متأثرين بالسريالية الفرنسية^{٢٢٧}.

وفي خمسينيات القرن الماضي فشل حزب الشعب الجمهوري في الوصول إلى الحكم، وتقلد الحزب الديمقراطي زمام الحكم للمرة الأولى، ورغم أن فئة كبيرة من الأدباء التقدميين دعموا وصوله للحكم إلا أنه انقلب عليهم وحاربهم. وفي هذا الجو العصيب أعلن عن ولادة تيار أدبي جديد عُرف باسم "حركة الحداثة الشعرية الثانية" الذي جاء كرد فعل على مجلة "الوجود VARLIK" لأنها رفضت نشر مجموعة من قصائد الشعراء الشباب بحجة خروجها عن المألوف وإغراقها في الغموض^{٢٢٨}. لقد انطلقت حركة الحداثة الثانية من نقطة معاكسة تمامًا لتيار الحداثة الأولى "غريب"، ففي لغة الشعر حلت الصعوبة محل السهولة، وانغلاق المعنى محل وضوحه، والتجريد محل الملموس، وأدير الظهر للشعر الشعبي، كما تم التوجه نحو مفهوم الشطر، والتلاعب بالكلمات، والاهتمام بالشكل أولاً على حساب المضمون^{٢٢٩}. وبقي هذا التيار سائدًا حتى ستينات القرن الماضي. ثم ظهر بعد ذلك تيار جديد تبنى أصحابه المبادئ الاشتراكية التي كانت سائدة في العالم آنذاك، فطغت الأفكار الاشتراكية على النتاج الأدبي كالوقوف إلى جانب الطبقات المسحوقة، ومناصرة المظلومين والدفاع عن قضاياهم، والنضال ضد الاستعمار ونصرة الشعوب المناضلة^{٢٣٠}. وبلغ التيار الاشتراكي أوجه عام ١٩٧٥م حين أصدر الشاعر التركي أتاول بهرام أوغلو مجلة "المحارب" التي تبنت نشر الفكر الاشتراكي وقضاياها، من خلال القصائد التي تجسد

^{٢٢٧} ينظر: الداوقوي، "الأدب التركي المعاصر"، ١٠٥.

^{٢٢٨} عزام، "مدخل إلى الأدب التركي"، ٦٦.

^{٢٢٩} أوزقرملي، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، ٤٣.

^{٢٣٠} عزام، "مدخل إلى الأدب التركي"، ٦٦.

الطبقات المسحوقة، وتمجد نضال الشعوب في دفاعها عن حريتها واستقلاليتها ضد الاستعمار والفاشية^{٢٣١}.

هذه التيارات والحركات الأدبية التي تعاقبت على مدار قرن من الزمان "نشأت وسط تجاذبات عدة، فكانت انعكاسًا لتأثير التيارات الأدبية العالمية من جهة، والمتغيرات الاجتماعية والفكرية والثقافية في بنية المجتمع التركي من جهة أخرى"^{٢٣٢}. وهي لم تقتصر على الشعر فحسب، بل شملت الأجناس الأدبية الأخرى من قصة ورواية ومسرح، أي أننا حينما نتحدث عن نشوء الواقعية أو الأدب القروي مثلاً فإن ملامحه كانت ظاهرة في الأجناس الأدبية عامة. وبالعوم فإن طريق تلك التيارات للنهوض بالشعر التركي وتطويره لم يكن مفروشاً بالورود، بل مرّ بمحطات عديدة، وواجهته صعوبات كثيرة، حتى بلغ مرحلة من النضج استطاع فيها أن يثبت قدمه، ويقدم نفسه بثوبه الجديد الذي هو عليه اليوم.

٢.٤ استقبال الشعر التركي الحديث في الوطن العربي:

لم يكن الأدباء العرب بعيدين عن أقرانهم الأتراك، بل كانت بينهم صلات ورسائل، يطلعون على نتاج بعضهم ويشاركونه، واستمرت تلك الصلات حتى مطلع القرن العشرين، إذ بدأت بالتفكك والانقطاع شيئاً فشيئاً نتيجة عوامل عدة، من أبرزها إلغاء الدولة العثمانية وقيام الدول القومية عوضاً عنها، وانكفاء كل دولة على نفسها وتعصبها لقوميتها.

ونجد الشعر التركي حاضراً في المجالات الأدبية العربية منذ مراحل مبكرة، كما أن أسماء الشعراء الأتراك كانت مطروقة لأذن المثقف العربي، فعبد الحق حامد ونامق كمال وناظم حكمت ومحمد عاكف أرسوي وغيرهم، كلها أسماء كانت معروفة لدى المثقفين والقراء العرب، يتابعون إنتاجهم الأدبي، ويتذوقونه ويتأثرون به. حتى إن بعض الأدباء الأتراك كانوا ينشرون في المجالات الأدبية العربية، كون الكثير منهم يتقن العربية أيضاً، فنجد على سبيل المثال الأديب التركي أبو الضيا توفيق يكتب ترجمة ذاتية لنامق كمال في مجلة الهلال المصرية التي أنشأها الأديب اللبناني

^{٢٣١} الدافوقي، "الأدب التركي المعاصر"، ١١٢.

^{٢٣٢} أوزقرملي، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، ١٥.

جرجي زيدان، ونشرت في العدد (١٠) لشهر يناير/كانون الثاني، عام ١٨٩٧م، وهي أول ترجمة تركية منشورة في المجلات العربية وقفنا عليها.

وفي النصف الأول من القرن العشرين نجد كبريات المجلات الأدبية العربية تنشر ترجمات شعرية لكبار الشعراء الأتراك، فقد نشرت مجلة المعرفة المصرية عام ١٩٣٣م مجموعة من قصائد الشاعر محمد عاكف أرسوي في خمسة أعداد متتالية. وفي نفس العام نشرت مجلة الرسالة التي يرأس تحريرها الأديب أحمد حسن الزيات ترجمة لثلاثة من كبار أدباء تركيا، وهم عبد الحق حامد ونامق كمال وأحمد حكمت بك، وأعقبها بنشر قطعة أدبية للشاعر التركي يعقوب قدري. ثم نشرت مجلة المقتطف في نفس العام ترجمة لشاعرين آخرين، هما توفيق فكرت وحسين جاهد. وكانت مجلة المعرض اللبنانية التي يرأس تحريرها الأمير شكيب أرسلان قد سبقتهما ونشرت ترجمة تعريفية بالأدبية التركية المشهورة خالدة أديب، ونشرتها في العدد (٦) لعام ١٩٢٣م.

وفي خمسينيات القرن الماضي نشرت مجلة الأديب اللبنانية سلسلة من المقالات تحت عنوان (الأدب التركي الحديث) ضمنها قصائد متنوعة لباقية من الأدباء الأتراك، منهم: أحمد هاشم ويحيى كمال وناظم حكمت وأحمد قدسي ونجيب فاضل وعبد الحق حامد وغيرهم، ترجمها غنطوس الرامي ونشرت في أعداد متتالية على مدار عام ١٩٤٣م.

واستمرت ترجمة الأعمال الشعرية التركية في النصف الثاني من القرن العشرين، ولكن بوتيرة أقل، فنجد أعمالاً شعرية مترجمة لناظم حكمت وتوفيق فكرت وسعيد فائق وغولتكن آكن وعبد الحق حامد ورفيق خالد، في مجلات الرسالة والأقلام والآداب الأجنبية وغيرها، كما نجد ترجمة لبيان إعلان جماعة "غريب" عن الشعر باسم الشاعر التركي أورهان ولي، نشرته مجلة "المعرفة" الصادرة عن وزارة الثقافة السورية في العدد (٢٦٥) عام ١٩٨٤م.

ولم يقتصر استقبال الشعر التركي على المجلات الأدبية والثقافية، بل تمت ترجمة عديد المؤلفات والدواوين الشعرية؛ منها ديوان "الظلال" لمحمد عاكف أرسوي، وديوان "الناظرون إلى النجوم" و"قصائد ملحمة" لناظم حكمت، وديوان "مقبر" لعبد الحق حامد، وغيرهم.

وعلى الرغم من أن الشعر كان من أوائل الأجناس الأدبية التركية التي تم استقبالها عربياً، إلا أن حجم المؤلفات الشعرية المترجمة يعد ضئيلاً جداً إذا ما قورن بعدد الشعراء الأتراك ونتاجهم الأدبي، خصوصاً أن عددًا لا بأس به منهم تُرجمت لهم قصائد مفردة في المجلات العربية، وفي مراحل مبكرة، إلا أننا لا نجد أعمالاً كاملة أو دواوين مترجمة لهم. وهذه المشكلة في الحقيقة لا تقتصر على الشعر، بل نراها في استقبال الأدب التركي بشكل عام.

وفي دراستنا لاستقبال الشعر التركي الحديث سنختار شاعرًا واحدًا ونجعله نموذجاً لاستقبال الشعر التركي في الوطن العربي، وإن كنا سنختار فلا بد أن يقع خيارنا على الأديب والشاعر التركي ناظم حكمت، واختيارنا له يعود لعدة أسباب، من أهمها: دوره الريادي والمحوري في النهوض بالشعر التركي وتجديده، بالإضافة إلى شهرته الواسعة في الوطن العربي التي قلَّ أن يحظى بها أديب غير عربي، كما أنه من أوائل الشعراء الأتراك الذين تم استقبال أدبهم في الوطن العربي وأكثرهم حضوراً، إذ بلغت أعماله المترجمة إلى العربية ١٨ عملاً، فضلاً عن أنه أديب متنوع المواهب، فقد برع في الشعر والمسرح والرواية والترجمة الذاتية وغيرها.

٣.٤ استقبال أدب ناظم حكمت في الوطن العربي:

لم يحظ أي أديب تركي بالشهرة التي حظي بها ناظم حكمت في الوطن العربي، خصوصاً في منتصف القرن العشرين، ومرت مرحلة من الزمن صار فيها اسم ناظم حكمت رمزاً للنضال والبطولة والإنسانية في الساحة العربية، وحظيت أشعاره باهتمام بالغ من الأدباء والنقاد والمثقفين العرب، وترجمت ترجمات كثيرة، وكتبت العديد من المؤلفات والدراسات حولها. وهذا ما سنتحدث عنه في الصفحات التالية:

١.٣.٤ تعريف بناظم حكمت Nâzım Hikmet

حفلت حياة ناظم حكمت بالكثير من الأحداث، سواء في وطنه أو خارجه، وفيما يلي نبذة مختصرة عن سيرته، قبل أن نبدأ الحديث عن أدبه^{٢٣٣}:

ولد ناظم حكمت عام ١٩٠٢م في جزيرة سالونيك اليونانية التي كانت تابعة حينها للدولة العثمانية. نشأ في أسرة أرستقراطية، فجدّه ناظم باشا كان واليًا للدولة العثمانية على حلب، وكان شاعرًا ومهتمًا بالأدب وذو اتجاه صوفي، وأبوه حكمت باشا كان قنصلًا في هامبورج ومديرًا لدائرة المطبوعات، وأمّه السيدة جليّة كانت رسامة ومهتمة بالأدب والشعر، وممتقنة للغة الفرنسية. هذا الجو الثقافي الأدبي ترك أثره في نفس ناظم حكمت الصغير، وشكل لديه الأرضية والخلفية الثقافية التي كان لها دور في ميوله نحو الأدب. يتحدث ناظم عن نشأته خلال تلك المرحلة فيقول: "كنت في الثالثة عشرة من عمري، وكان جدي شاعرًا، لكنني لم أفهم أشعاره، فقد كان يكتبها باللغة التركية العثمانية، وكان ينظم الأشعار الدينية والتعليمية، وأمي تجيد الفرنسية وتعجب بلامارتين..^{٢٣٤}"

تلقى حكمت تعليمه المدرسي في مدارس إسطنبول، ثم التحق بالمدرسة البحرية، ولكنه سُرح بعد مدة من الزمن بسبب مرضه. كما عمل بالتدريس في مدينة بولو، وهناك انخرط بالناس وعایشهم وتعرف إلى همومهم، هذه المعاشية جعلته يحس بالأم الناس ويقترب منهم أكثر في شعره ومسرحياته التي جاءت تعبيرًا عن واقعهم ومحاكاة له.

انضم ناظم حكمت إلى الثورة التركية التي اندلعت جراء هجوم دول الوفاق على مدينة إسطنبول، وخلالها تعرف إلى مصطفى كمال أتاتورك الذي أعجب به وطرب لأشعاره وقرأ ملامح الذكاء والنبوغ فيه، فأرسله إلى الاتحاد السوفييتي لدراسة الاقتصاد السياسي، وهناك تعرف إلى

^{٢٣٣} الترجمة مقتبسة من مقدمة ديوانه "أغنيات المنفى"، تر: محمد البخاري، ط٢، (المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة، ٢٠٠٢)، ١١ وما بعدها؛ ودراسة نقدية للأديب حنا مينا بعنوان "ناظم حكمت في آخر قصائده" منشورة في مجلة المعرفة، ع. ٨١ (١٩٦٨): ٣٥ وما بعدها.

^{٢٣٤} عزام، "مدخل إلى الأدب التركي"، ٦١.

الأفكار الشيوعية الاشتراكية، فأعجب بها وتبناها وانضم إلى الحزب الشيوعي، فكان من أعضائه البارزين، ومن المدافعين عن أفكاره والمشاركين في مؤتمراته، كما تجلت تلك الأفكار والمبادئ في الكثير من إنتاجه الشعري والمسرحي. واطلع خلال إقامته هناك على الإنتاج الأدبي للشعراء الأوروبيين والسوفييت أمثال بودلير Baudelaire ومايا كوفيسكي Mayakovsky وسيرغي يسينين Sergei Yesenin، فأعجب بهم وتأثر بأسلوبهم وطريقتهم.

عاد حكمت بعد ذلك إلى بلاده للمشاركة في فعاليات الحزب الشيوعي التركي، إلا أن السلطة الحاكمة لاحقته وأصدرت بحقه حكمًا بالسجن مدة خمسة عشر عامًا، واعتقلته عام ١٩٢٨م، ولم يطلق سراحه حتى عام ١٩٣٥م، إذ خرج بعفو عام، ولكن ذلك لم يكن آخر المطاف، فبعد ثلاث سنوات فقط اعتقل مرة أخرى وحوكم بتهمة تحريض جنود الجيش على الثورة ضد الحكومة، وكان ذلك بعد أن رأوا لدى الجنود نسخًا من مسرحيته الشهيرة "ملحمة الشيخ بدر الدين بن قاضي سيماونة"! فحكم عليه بالسجن ثلاثين عامًا، ثم خفف الحكم إلى ثمانية وعشرين عامًا وأربعة أشهر! واقتيد إلى سجن بورصة فقبع هناك حتى عام ١٩٥٠م، أخرج بعدها جراح حملة دولية واسعة شارك فيها الكثير من الأدباء العالميين للمطالبة بإطلاق سراحه بعد تدهور حالته الصحية.

بعد خروجه من السجن تعرض لمضايقات كثيرة؛ فاستدعي لأداء الخدمة العسكرية وهو في الخمسين من عمره!، كما تعرض لمحاولتي اغتيال في إسطنبول، فقرر الهرب سرًا عبر قارب صغير في البحر، ومن هناك انتقل إلى روسيا حيث أقام فيها، وأكمل نشاطه الأدبي والسياسي. اعتبرت الحكومة هروب ناظم حكمت من تركيا خيانة للدولة، فأصدرت قرارًا بإسقاط الجنسية التركية عنه، ومنعت تداول أشعاره ومؤلفاته، وظل بعيدًا عن بلده مقيمًا في روسيا حتى توفي عام ١٩٦٣م، ودفن في موسكو.

بدأ ناظم حكمت نظم الشعر في الثالثة عشرة من عمره، فقد شب حريق هائل في المنزل المقابل لمنزلهم، فنظم قصيدة بعنوان "الحريق"، ثم نظم قصيدة أخرى في العام التالي عن الحرب العالمية الأولى. وفي السادسة عشرة من عمره نظم قصيدته الثالثة التي وصف فيها قطة أخته

وصفًا رائعًا، وعندما قرأها أستاذة الشاعر الكبير يحيى كمال تنبأ له بمستقبل واعد. وكان حكمت في بداية مشواره ينشر أعماله بأسماء مستعارة، فقد نشر الكثير من القصائد باسم أورخان سليم، وذلك خوفًا من ملاحقة السلطات له، ولكنه ترك الأسماء المستعارة بعد ذلك وصار ينشر باسمه الصريح.

يعد ناظم حكمت من الشعراء الأتراك القلائل الذين تجاوزوا حدود المحلية إلى العالمية، ساعده على ذلك نزعته الثورية وتضامنه مع قضايا الشعوب ومناصرتة لها، فهو ليس من الشعراء الذين يقصرون نظرهم على الذات والواقع القريب، بل كان أفقه أوسع من ذلك، يعد قضية الإنسان المظلوم في أي دولة كانت قضيته، تضامن مع مصر في العدوان الثلاثي عليها، وتضامن مع المظلومين في المجر وإيطاليا وأفريقيا وكل دول العالم، وهذا التضامن شغل دورًا هامًا في شهرته العالمية. وهو مع كل هذه الشهرة متواضع لا ينساق وراء بريقتها، يقول في إحدى مقدمات دواوينه: "إن كاتب هذا الكتاب شاعر تركي عادي يعتز بأنه أعطى قلبه وعقله وقلمه وعمره كله لشعبه، من جهة أخرى فإن هذا الشاعر دأب بواسطة الشعر على تمجيد نضالات كل الشعوب مهما كان اسمها وموقعها الجغرافي وقوميتها وعرقها في سبيل الاستقلال القومي والعدالة الاجتماعية والسلام، وقد اعتبر انتصارات هذه الشعوب انتصارات لشعبه هو، وهزائمها هزائم له، كما اعتبر أفراحها وأتراحها أفراحًا وأتراحًا لشعبه بالذات". هذه هي العقلية الشمولية التي عبر بها ناظم حكمت عن نفسه، عقلية تتجاوز الحدود والجغرافيا والعرف واللون، عقلية ترى قضية الحرية والعدالة هي القاسم المشترك بين الشعوب، وهي الجوهر الأهم الذي يجب أن تنثور من أجله، وأن تناصر بعضها بعضًا بسببه.

ترك ناظم حكمت تراثًا أدبيًا غزيرًا ومهمًا، تنوع بين الشعر والمسرح والرواية والقصة والترجمة الذاتية. وقد امتد هذا التراث على مدار سنوات عمره، ملازمًا لمراحل حياته المختلفة، معبرًا عن كل مرحلة بخصائصها وآلامها، ولكن أخصب سني إنتاجه الأدبي كانت أثناء مكوثه في السجن. وقد بلغ عدد الأعمال الأدبية التي تمت ترجمتها إلى العربية ثمانية عشر عملاً، سنتحدث عنها بالتفصيل في الفقرة التالية.

٢.٣.٤ استقبال أدب ناظم حكمت من خلال الترجمة:

يعد ناظم حكمت من أكثر الشعراء الأتراك الذين حظوا بشهرة واسعة في العالم العربي، وتأثر به عديد الأدباء العرب، خصوصًا في منتصف القرن الماضي، وذلك يعود -بالإضافة إلى إبداعه الأدبي- إلى انخراطه القوي في القضايا السياسية والعالمية في تلك المرحلة، ومساندته للشعوب وقضاياها. ووصلت قصائد ناظم حكمت ومسرحياته إلى القارئ العربي في مراحل مبكرة من القرن الماضي، سواء عبر المجلات الأدبية، أو عبر الكتب. فقد نشرت كبرى المجلات الأدبية العربية قصائد وفصولًا من مسرحياته، كما كتب النقاد والأدباء دراسات ومقالات عن أدبه ومواطن الإبداع والتميز فيه. ولا نبالغ إذا قلنا إن ناظم حكمت يعد أكثر شاعر تركي في العصر الحديث حظي بدراسات واهتمام من الأدباء والنقاد العرب، منذ أن بدأت قصائده تنتشر في الساحة الأدبية العربية منتصف القرن الماضي.

ولم يقتصر استقبال أدب ناظم حكمت على الشعر، بل شمل المسرح أيضًا، فترجمت له الكثير من المسرحيات، ومثلت في العديد من الدول العربية، وأحدثت صدى كبيرًا. وسندرس استقبال أدب ناظم حكمت عبر مسارين: مسار الترجمة، ومسار المقدمات والدراسات النقدية. وبما أننا قررنا أن نضعه نموذجًا للشعر التركي المعاصر، فسنركز في دراستنا على جانب الشعر، خصوصًا في مسار المقدمات والدراسات النقدية، بينما سنفسح المجال في المسار الأول للتعريف بكافة أعماله المترجمة، سواء كانت دواوين شعرية أم مسرحيات، لأن عددًا من مسرحياته كانت عبارة عن مسرحيات شعرية، أي جمع فيها بين الشعر والمسرح.

أ. الأعمال المترجمة في المجلات الأدبية:

بدأ استقبال أدب ناظم حكمت كما قلنا في مرحلة مبكرة من القرن الماضي، وتحديدًا بعد سنتين فقط من إصداره أول ديوان شعري، إذ صدر عام ١٩٣٥م بعنوان "رسائل إلى ترانتا - بابو"، فقامت مجلة الطليعة اللبنانية بنشر مختارات منها بعنوان "ترانتا بابو... من رسائل شاب حبشي إلى زوجته"، ترجمها عارف العزوني ونشرت في العدد (٤) عام ١٩٣٧م. وفي عام ١٩٤٣م نشرت مجلة الأديب سلسلة ترجمت خلالها قصائد لمجموعة من الأدباء الأتراك من بينهم

ناظم حكمت، ترجم تلك المختارات الشعرية جميعها غنطوس الرامي. ثم نشرت المجلة ذاتها في العدد (٨) لعام ١٩٥٠م مقالاً تضمن سيرة ذاتية لناظم حكمت بقلم الأديب اللبناني خليل هندوي. وفي عام ١٩٥٣م نشرت مجلة الآداب اللبنانية في العدد (٩) مجموعة من مختارات الشاعر ناظم حكمت، بترجمة محمد أحمد شحادة وعلي سعد. وفي العام التالي نشرت مجلة الأديب مادة للأديب العراقي عبد الوهاب البياتي، وهي عبارة عن قصيدة مترجمة بعنوان "إلى ناظم حكمت".

واستمرت ترجمة أعمال ناظم حكمت حتى بعد وفاته، ففي عام ١٩٦٨م نشرت مجلة المعرفة المصرية في العدد (٨١) مختارات من أشعار ناظم بتعليق وتمهيد من الأديب حنا مينا. وفي عام ١٩٧٠م نشرت مجلة "المجلة" المصرية في العدد (١٦٨) قصيدة مترجمة لحكمت بعنوان "الرجل السائر" بترجمة محمد حرب. ثم في عام ١٩٧٣م نشرت مجلة "الموقف الأدبي" مادة لناظم بعنوان "في خدمة الثورة" ترجمها سعيد مراد، ونشرت العدد (١١) آذار/ مارس.

وفي العدد الثاني لعام ١٩٧٤م نشرت مجلة الآداب الأجنبية التي تصدر عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق "قصائد إنسانية من ناظم حكمت"، ترجمها د. أحمد سليمان الأحمد. ثم في عام ١٩٧٨م نشرت مجلة البيان الكويتية في العدد (١٥١) قصيدة أخرى له بعنوان "بحر الخزر" ترجمها أحمد محمد عطية. كما قامت مجلة القاهرة بعد ذلك بنشر قصيدتين مترجمتين أيضاً، ونشرتهما في العدد (٩٧) لعام ١٩٨٩م.

أما في الألفية الجديدة، فقد نشرت مجلة "نوافذ" الصادرة عن النادي الأدبي الثقافي بجدة ملفاً أدبياً تضمن ترجمات لمجموعة من الشعراء الأتراك، وتضمن الملف ترجمة قصيدتين لناظم حكمت، الأولى بعنوان: "حدقات عيون الجياح"، والثانية بعنوان: "مثل كرم"، نشرتا في العدد (١٨) لعام ٢٠٠١م بترجمة د. عبد الرازق بركات. وفي العام التالي نشرت مجلة "الجسرة" الثقافية القطرية ثلاث قصائد مترجمة لناظم حكمت، ونشرت في العدد (١١) عام ٢٠٠٢م، بترجمة محمد سعد شحاتة.

ب. المؤلفات المترجمة:

على الرغم من أن بداية استقبال الأدب المترجم لناظم حكمت كانت عبر المجلات الأدبية، إلا أن حجم الأعمال والمؤلفات المترجمة له أكبر من تلك المنشورة في المجلات. وبدأت ترجمة أعمال ناظم حكمت في النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديدًا عام ١٩٥٩م إذ نُشرت مسرحية "الجمجمة" بترجمة إبراهيم وصفي رفيق عام ١٩٥٩م، وصدرت ضمن منشورات مجلة الثقافة الجديدة في بغداد. ثم صدرت ترجمة أخرى لها عام ١٩٧٩م قام بها لقمان فاضل جتكر، ونشرتها دار الفارابي في بيروت، ثم صدرت طبعة أخرى عنها عام ١٩٨٠م عن دار صلاح الدين في القدس.

وفي نفس العام أيضًا صدرت الترجمة الأولى لديوان "أغنيات المنفى" بترجمة د. أكرم فاضل، ونشرت ضمن منشورات مجلة الثقافة الجديدة في بغداد بعنوان "يا لحياة المنفى من مهنة شاقة"، ثم صدرت ترجمة أخرى لها عام ١٩٧١م بعنوانها الحالي "أغنيات المنفى"، ترجمها محمد البخاري، وصدرت ضمن منشورات الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. ثم صدرت طبعة أخرى منها بمراجعة د. حسين مجيب المصري مع مقدمة للأديب والناقد المصري طلعت الشايب، ونشرها المجلس الأعلى للثقافة والنشر في القاهرة عام ٢٠٠٢م بمناسبة الذكرى المئوية لناظم حكمت.

وتعد فترة السبعينات والثمانينات من القرن الماضي الفترة الذهبية لترجمة أعمال ناظم حكمت، إذ ترجمت معظم أعماله خلال هذين العقدین، ففي أواخر عام ١٩٦٩م ترجم أكمل الدين محمد إحسان مسرحية "حكاية حب أو فرهاد وشيرين"، وصدرت عن دار الكتاب العربي للنشر. وفي عام ١٩٧١م تُرجم عملان آخران لناظم حكمت؛ الأول: مسرحية بعنوان "الأبله" ترجمها جوزيف ناشف، ونشرتها مجلة الموقف الأدبي الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق. والثاني "سيف ديمقليس وجوهر القضية"، وهما مسرحيتان طبعتا في كتاب واحد، ترجمهما عن الروسية ماهر عسل، ونشرتهما الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر. ثم في العام التالي ١٩٧٢م ترجم ثابت العزاوي ديوان "الناظرون إلى النجوم" بمراجعة وتقديم من الأديب السوري حنا مينا، وصدرت عن دار الجماهير في دمشق.

في عام ١٩٧٧م قام المترجم نزيه الشوفي بترجمة رواية "العيش شيء رائع يا عزيزي" وقد ترجمها عن اللغة الصربية، ونشرتها دار الحقائق للنشر في حمص. ثم طبعت طبعة أخرى عام ١٩٨٣م عن دار المجد للطباعة، وصدرت طبعة ثالثة أيضًا عام ١٩٨٨م. ثم تُرجمت الرواية عن اللغة التركية مباشرة، ترجمها هشام القروي وراجعها وقدم لها د. فيصل دراج، ونشرت بعنوان "الحياة جميلة يا صاحبي"، وصدرت منها ثلاث طبعات: الطبعة الأولى عام ١٩٩٠م عن دار الفارابي للنشر في بيروت، والثالثة كانت عام ٢٠١٨م عن نفس الدار. كما صدرت ترجمة ثالثة للرواية قام بها د. أحمد مراد بعنوان "الحياة جميلة يا رفيقي" وصدرت عام ٢٠١٦م عن دار صفصافة للنشر في القاهرة. وفي العام ذاته قام المترجم عبد الرزاق الصافي بترجمة مسرحية "رجل غريب الأطوار" ونشرتها مطبعة الأديب في بغداد. ثم في العام التالي ١٩٧٨م ترجم شريف شاكر مسرحية "أول أيام العيد" عن اللغة الروسية، وصدرت ضمن منشورات وزارة الثقافة في دمشق.

شهد عام ١٩٧٩م ترجمة مسرحيتين لناظم حكمت: الأولى؛ المسرحية الشعرية المشهورة باسم "ملحمة الشيخ بدر الدين بن قاضي سيماونة" ترجمها فاضل لقمان جتكر، وصدرت عن دار الفارابي للنشر في بيروت ضمن سلسلة الشعر العالمي. والثانية مسرحية شعرية أيضًا بعنوان "عند الموقد" ترجمها أيضًا لقمان فاضل جتكر، وصدرت منها طبعتان عن دار الفارابي للنشر في بيروت ضمن سلسلة المسرح العالمي.

أما عقد الثمانينات فقد افتتح بترجمة الديوان المشهور "قصائد ملحمية" من قبل عبد الوهاب الداوقي، وصدر عام ١٩٨٠م عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في لبنان. وشهد العام التالي ١٩٨١م الخطوة الأهم في ترجمة أعمال حكمت، إذ قام المترجم السوري لقمان فاضل جتكر بترجمة "الأعمال الشعرية الكاملة" وصدرت الطبعة الأولى في ٦ أجزاء عن دار الفارابي للنشر في بيروت، ثم طبعت طبعة أخرى عام ١٩٨٧م. وفي نفس العام قام المترجم السوري جوزيف ناشف بترجمة مسرحية بعنوان "البقرة" وصدرت ضمن منشورات وزارة الثقافة في دمشق. ثم قام المترجم لقمان جتكر بترجمة عمل مهم آخر لناظم حكمت بعنوان "مشاهد إنسانية"، وصدر في

أربعة أجزاء عن دار الحوار للنشر والتوزيع في اللاذقية السورية عام ١٩٨٦م، وطبع طبعة أخرى عام ٢٠٠١م عن نفس الدار.

تراجعت ترجمة أعمال ناظم حكمت بشكل ملحوظ في عقد التسعينات، إذ شهد ترجمة عمليتين اثنتين فقط، الأولى مسرحية بعنوان "الرجل المنسي" ترجمها عمار اليهريزي بتقديم د. فتحي النكلاوي، وصدرت ضمن منشورات وزارة الإعلام في الكويت عام ١٩٩٣م. والثاني ترجمه عن الفرنسية واكيم استور، وهو بعنوان "رسائل من ناظم حكمت"، وصدر ضمن منشورات وزارة الثقافة في دمشق عام ١٩٩٥م.

غابت ترجمات أعمال ناظم حكمت بعد ذلك حتى منتصف العقد الأول من الألفية الجديدة، إذ قام د. محمد حرب بترجمة "ملحمة حرب الاستقلال" وصدرت الطبعة الأولى منها عن المجلس الأعلى للثقافة والنشر في القاهرة عام ٢٠٠٥م. ثم غابت ترجمات حكمت مرة أخرى حتى عام ٢٠١٨م حين قام د. أحمد مراد بترجمة رواية "الدم لا يتكلم"، وصدرت الطبعة الأولى عن دار صفصافة للنشر في القاهرة. وعادت الدار ذاتها لتنتشر عملاً آخر لناظم بعنوان "التفاح الأخضر" متضمنة ترجمة رواية أخرى لم يكملها بعنوان "حق الحياة"، ترجمتها أماني محمد صبحي، وصدرت الطبعة الأولى منها عام ٢٠٢٠م.

٣.٣.٤ استقبال أدب ناظم حكمت من خلال المقدمات والدراسات النقدية:

يعد ناظم حكمت أكثر أديب تركي على الإطلاق تم تناوله بالمقالات والأبحاث والدراسات النقدية، وشملت تلك الدراسات الكثير من أعماله، سواء في الشعر أو المسرح، أو الرواية، وقد أحصينا أكثر من ٣٠ كتاباً ودراسة وبحثاً حول أدب ناظم حكمت، ولكن لضيق مجال البحث عن الحديث عنها كلها، وبما أننا ندرس ناظم حكمت بوصفه نموذجاً عن استقبال الشعر التركي الحديث فسنتصر في هذا الفصل على الدراسات والأبحاث التي تناولت شعره فقط دون المسرح، حتى نحقق الغرض من الدراسة بشكل واضح، كما سنهمل تعدد الدراسات، بحيث نعرض دراسة واحدة للباحث إن كانت له أكثر من واحدة، أو إن كانت هناك أكثر من دراسة تتناول موضوعاً

واحدًا أو عملاً أدبيًا محددًا. وذلك حتى ننوع في المواضيع، ونوسع حلقة الباحثين. وسنبداً بالمقدمات النقدية أولاً، ثم ننقل إلى الأبحاث والدراسات.

أ. مقدمة كتاب "من شعر ناظم حكمت":

الكتاب ترجمه إلى العربية د. علي سعد عام ١٩٥٢م وقدم له بمقدمة نقدية، وصدر عن دار المقتبس في بيروت، ثم أعيدت طباعته مرة أخرى عام ٢٠١٤م، ونشره المركز القومي للترجمة في مصر، وصدره بمقدمة أخرى للناقد حسن توفيق. وسنتحدث عن المقدمتين، ولكن سنركز على الأولى كونها من المقدمات الهامة، وترصد ملامح مهمة في أدب ناظم حكمت، بالإضافة إلى أنها من أوائل المقالات التي تناولت أدبه عمومًا، وصارت فيما بعد متكا للعديد من الباحثين والدارسين لأدبه، وأعني هنا مقدمة د. علي سعد.

أما مقدمة حسن توفيق فلن نتوسع فيها، ولا يمكن أن ندرجها ضمن المقدمات النقدية، فهي تتضمن إشادة بمقدمة الدكتور سعد وبترجماته عمومًا، وبأسلوبه المتفرد وعلمه الواسع، ودوره في تقديم ناظم حكمت للقارئ العربي، كما يتحدث عن ديوان "أغنيات المنفى" ومترجمه محمد البخاري، وكتاب "رسالة إلى ناظم حكمت وقصائد أخرى" للشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي. فالمقدمة إذن مقدمة تمهيدية وليست نقدية.

أما المقدمة النقدية التي تهمنا فهي مقدمة د. علي سعد وعنوانها "نحو أدب واقعي" وصدرها الطبعة الأولى من الكتاب، وهو يقدم من خلالها ناظم حكمت إلى القراء العرب من بوابة "الشعر الواقعي" الذي تحتاجه الأمة العربية في نهضتها ونضالها ضد الاستعمار الخارجي والاستبداد الداخلي، عوضًا عن الشعر السوريالي والرمزي الغربي الذي يرى أنه لا يناسب الشعب العربي، بل زاد الهوة بينه وبين الأدب.

ومع الواقعية في أدب ناظم، يصر الكاتب على تقديم صورة "ناظم الإنسان" رائد الحرية، والمجاهد الذي دفع ثمن نصرته المظلومين سنين طويلة في السجن. ثم يشرع في تعداد مجموعة من سمات أدب ناظم حكمت، فهو الذي غنى الحرية والفرح وآمال الشعوب البسطاء، ولم يستخدم شعره يومًا وسيلة للزخرفة والمجد الشخصي، وهو الذي لم يفصل بين شعره ونضاله السياسي، بل

جعل شعره مظهرًا من مظاهر نضاله، وإن كره يومًا فإنه يكره الظلم والاستبداد والجهل والخيانة، ولا يكره الإنسان، وهنا يركز الكاتب على ما يسميه نقطة الثقل في أدب ناظم حكمت وهي "الشمول الإنساني" إذ كان لها الدور الأكبر في إدخاله نطاق العالمية، فشعره ينبع من أغوار حس إنساني عميق، حس يترفع عن الحدود الضيقة التي تميز البشر وتفاضل بينهم وفق منظور الحزب أو الجماعة أو اللون أو العرق، ولذلك فقد اجتاز حدود الجغرافية حتى صارت قضية المضطهدين في شتى بقاع العالم قضيته. وإلى جانب هذه السمة الجوهرية يشير الكاتب إلى سمة أخرى وهي العودة إلى ينباع الشعبية المحلية ليستلهم منها مواضيعه وأشعاره، فصار المعبر عن الشعب وآلامه وهمومه، ولم يكتفِ بذلك، بل وسَّع آفاق الشعر التركي بالإعراض عن الموروث القديم، وعمل على تجديده شكلاً وقالبًا وأوزانًا ومضمونًا. حتى غدا من أعلام الشعر الواقعي في العالم إلى جانب لوركا ومايا كوفيسكي وغيرهم.

ثم ينتقل بعد ذلك للحديث عن الطابع الملحمي في أشعاره، وذلك من خلال صلة الصورة الشعرية باللفظ، التي تشعرك أن شعره شعر أفعال، وبذلك أثبت حكمت أن الحدود بين الحياة والشعر ما هي إلا أوهام، وأن الشعر الحقيقي بوسعه أن يكون امتدادًا للحياة الواقعية، تلك الحياة البسيطة التي تعج بالتفاصيل الدقيقة، والتي يبرع ناظم في تجنب القارئ الشعور بتقاعها، ويتقن فن تحبيب الناس بالحياة، ويعطي دروسًا في التناول.

تعد هذه المقدمة من أوائل وأهم الدراسات التي تناولت أدب ناظم حكمت بالدراسة والنقد، فقد رسمت معالم لأدبه وصفاته لشخصيته وفنه الأدبي، وأصبحت فيما بعد مرتكزًا للكثير من الباحثين الذين اتكؤوا عليها في دراساتهم، واقتبسوا منها في أبحاثهم.

ب. مقدمة ديوان "أغنيات المنفى":

بقلم الأديب والناقد المصري طلعت الشايب وعنونها بـ "ناظم حكمت.. واليوم الأجل الذي لم يأت بعد"، وهي تصدير للطبعة الثانية لديوان "أغنيات المنفى" الذي ترجمه محمد البخاري وراجعه حسين مجيب المصري، وصدر ضمن منشورات المجلس الأعلى للثقافة في مصر عام ٢٠٠٢م بمناسبة مئوية ناظم حكمت.

يبتدئ الشايب مقدمته بالتأكيد على ضرورة العودة إلى أشعار شعراء الإنسانية الذين يمثل شعرهم حماسة بيضاء في فضاء العدل والحرية، ثم يشير إلى تواضع ناظم حكمت رغم شهرته، من خلال التعريف عن نفسه في إحدى مقدمات دواوينه بأنه "شاعر تركي عادي". ويعرّج بعد ذلك إلى ملمح هام في شعر ناظم حكمت، وهو ابتكار صورة جديدة لهذا العالم المفكك انطلاقاً من الواقعي، وهو هنا يشير إلى الفكر الواقعي الاشتراكي الذي يتبناه ناظم.

ينتقل بعد ذلك للتعريف بسيرة ناظم حكمت بدءاً بنشأته وطفولته وبواكير نظمته للشعر، ثم دراسته وانخراطه في المجال السياسي عبر الحزب الشيوعي، مروراً بتعرضه للاعتقال والسجن، وهروبه بعد إطلاق سراحه إلى روسيا وبقائه فيها حتى وفاته عام ١٩٦٣م، وهو بين كل مرحلة وأخرى يستشهد بشيء من شعر حكمت أو بأقوال أحد الشعراء للدلالة على الفكرة التي يعرّف بها. وفي ختام المقدمة يسرد بعضاً من أشعاره التي قالها في آخر حياته، منها قصيدته المشهورة "سيرة ذاتية" التي كتبها أواخر عام ١٩٦١م، وقصيدة "مراسيم جنازتي" التي كتبها قبل وفاته بمدة قصيرة. المقدمة لا تغوص كثيراً في أدب ناظم حكمت بالدراسة والنقد، فهي تأتي بشيء من ميزات أدبه بشكل مجمل، دون الغوص في التحليل والتفاصيل، مع التركيز في الجانب الأكبر منها على محطات في حياة ناظم.

وفي الديوان ذاته هناك مقدمة للمترجم بعد مقدمة الشايب، وهي قريبة من مقدمة الشايب من حيث طريقة التناول، فهي تعرف بمراحل من حياة ناظم حكمت، إلا أنه يرصد جملة من سمات أدبه بالتزامن مع سرد مراحل حياته، وأول هذه السمات هي "الشعبية" إذ يشير إلى التصاق ناظم حكمت بالشعب منذ مراحل مبكرة من حياته، ومعايشة همومهم والدفاع عن قضاياهم ومشاكلهم. والسمة الثانية هي البساطة والصدق في التعبير عن مآسي الشعب وقضاياهم. وثالث تلك السمات هي التجديد والثورة التي أحدثها في الشعر التركي على مستوى اللغة والقالب والمضمون، نتيجة اطلاعه على الأدب الأوروبي واحتكاكه بعدد من شعراء السوفييت. ومن السمات التي يذكرها الكاتب أيضاً ارتباط شعر حكمت بالواقع الاجتماعي، ذاك الارتباط الذي لم يكن سطحيًا فوريًا، بل عميقًا متأنياً. بالإضافة إلى نغمة التفاؤل والثقة بالمستقبل التي تشيع في عموم شعره.

يسرد الكاتب بعد ذلك مختارات متنوعة من شعر حكمت، خلال المراحل المختلفة من حياته، ثم يتحدث عن نشاطاته ورحلاته ومشاركاته في المؤتمرات الأدبية العالمية، ويشير إلى المكانة التي حظي بها في الأوساط الأدبية العالمية، ويدلل على ذلك بأقوال لعدد من الأدباء العالميين أمثال سارتر وسيمونوف وغيرهم.

نجد أن هذه المقدمة أكثر تركيزًا وعمقًا من مقدمة الشايب، فهي رغم سردها لسيرة حكمت، إلا أنها استخلصت سمات لأدبه، بينت من خلالها عظمة ناظم وأهميته والأسباب التي جعلته في مصاف الأدباء العالميين.

ج. مقدمة " ملحمة حرب الاستقلال ":

كتبها د. محمد حرب، وهي مقدمة لديوان "ملحمة حرب الاستقلال" الذي ترجمه عام ٢٠٠٥م، ونشره المجلس الأعلى للثقافة في مصر. يبدأ الكاتب مقدمته بلمحة تاريخية هي بمثابة "خريطة الأحداث" لما جرى في تركيا منذ هزيمة الدولة العثمانية أمام دول الحلفاء عام ١٩١٨م، وما تبعها من عمليات احتلال لأجزاء من الدولة العثمانية، وتحريض الأقليات على الثورة والمطالبة بالاستقلال في دول خاصة بها، وحركات الدفاع الوطني للدفاع عن الوطن، وما عاناه الشعب التركي من فقر وقهر وظلم جراء تلك السنين العجاف، ثم الجهود التي قامت بها الحركة الوطنية بقيادة مصطفى كمال أتاتورك على الصعيدين السياسي والعسكري للدفاع عن تركيا حتى خوض حرب الاستقلال وتحرير البلاد وإعلان استقلالها.

وبعد حرب الاستقلال تبادر الشعراء للإشادة بهذه الموقعة الهامة، ومنهم ناظم حكمت، وهنا يتوقف الكاتب ليشير إلى ما ميز ناظم حكمت عن غيره من الشعراء، فيوضح أن الشعراء نظموا تلك الأعمال جرياً على "الشهنامة" المشهورة عند الفرس، والتي تمتلئ بذكر مناقب الملوك والقادة الأبطال، أما ناظم حكمت في ملحمة فقد مجّد بطولات الشعب بمختلف فئاته، وصور تضحياته وما قدمه في سبيل تحرير وطنه، مشيراً إلى أنه مزج فيها التاريخ بالفن أحداثاً وأرقاماً، وسبكها في أبيات عذبة سلسلة.

ويبدأ بعد ذلك بسرد أحداث الملحمة، والجوهر الذي تقوم عليه، وهو الجهاد في سبيل الانتصار، مع وجود بعض القصص والصور والأحداث الجانبية التي يعرف من خلالها بأبطال وشخصيات الملحمة، وهي في مجملها شخصيات شعبية بسيطة، ويصور في المقابل الشخصيات السلبية الانتهازية التي لا تهتم إلا لمصالحها الشخصية؛ ولو على حساب الوطن.

هذه المقدمة كالمقدمة السابقة لا تتطرق بشيء من التحليل والنقد لأدب ناظم حكمت ولا الديوان الذي تقدم له، بل تكتفي بالتعريف بالحقبة الزمنية التي دعت حكمت لتأليف ملحمة، ثم تُعرّف بعد ذلك بالعمل المترجم بشكل مقتضب، ولذلك يمكننا أن نطلق عليها مقدمة تعريفية أو تمهيدية.

د. مقدمة "رسائل ناظم حكمت":

كتبها عابدين دينو، وهي مقدمة للطبعة الفرنسية التي ترجمت عنها الطبعة العربية من الكتاب. يبدؤها الكاتب بالتعريف بجو السجن الذي قضى فيه ناظم حكمت ورفاقه سنوات طويلة، والظروف القاسية من التضييق والرقابة على السجناء السياسيين في رسائلهم الخارجة من السجن والداخلية إليه.

يوضح الكاتب في مقدمته أن الرسائل التي كتبها ناظم حكمت في سجنه هي فن بحد ذاته، له ملامحه وخصائصه، وأول تلك الخصائص هي اتسامه بالرمزية، بسبب المراقبة الشديدة من إدارة السجن، وأن بعض رسائله هي عبارة عن شيفرات تحتاج إلى فك رموزها، ويضرب مثلاً على ذلك أن حكمت حين يكتب: "القصيدة التي أعجبت كثيراً خالي علي فؤاد باشا وعصمت إينونو" فيجب أن نفهم أنه يعني بذلك القصيدة المتعلقة بالجبهة الشرقية وبطولة السوفييت^{٢٣٥}.

^{٢٣٥} ناظم حكمت، رسائل ناظم حكمت، تر: واكيم استور، تق: عابدين دينو، ط١، (منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، ١٩٩٥)، ١٤.

وتكشف رسائله أيضًا عن اهتمامه بالآخرين بكل تفاصيلهم، بقلق وإلحاح يشعرك بالبساطة والعفوية، بالإضافة إلى لجوئه للمبالغة في المديح أحيانًا، لأنه يراه أسلوبًا تربويًا له حسناته الكثيرة في الشرق.

ويشير الكاتب إلى ناحية رئيسية لمفهوم الشعر عند ناظم حكمت تتكشف لنا من خلال رسائله، فهو يعدّ الفن مغامرة جماعية وليس إنتاجًا فرديًا، ولذلك فهو يهتم بالشعراء والأدباء الشباب، ويساعدهم على إنضاج مواهبهم، ويرى أن هذا العمل الجماعي هو زرع لا بد أن يؤتي حصاده في المستقبل.

ومن الملامح الهامة التي يرصدها الكاتب في رسائل حكمت: المجازفة بأفكار غير اعتيادية، منها مفهومه عن الرواية وبقية الأجناس الأدبية إذ يرى أن الزمن قد تجاوزهما، متبنيًا بزوالهما لصالح جنس أدبي جديد يجب اكتشافه. وبهذا يكون ناظم حكمت قد خلق فنًا متحررًا، وقصائد جديدة. ولكن الشيء الأكثر إثارة في تلك الرسائل -حسب رؤية كاتب المقدمة- هو التكرار اليومي لعدد من الموضوعات الملحة، كالقلق من الشعور بالانحباس، الصحة السيئة، الاشتياق، العفو العام الذي لا يأتي.. هذه الأمور التي قد لا تعني شيئًا مهمًا للقارئ خارج السجن، ولكنها بالنسبة للسجين تعني الكثير، خصوصًا إذا كان شاعرًا مرهف الإحساس كناظم حكمت.

المقدمة رغم حجمها الصغير إلا أنها تسلط الضوء على جانب مهم من أدب ناظم حكمت وهو "الرسائل الذاتية"، وتحاول أن تضع له ملامح وسمات وإن كانت بشكل مختصر، هذه السمات يمكن أن نعدّها مفاتيح يمكن الاستفادة منها في دراسات أكثر عمقًا وتفصيلًا.

تلك كانت المقدمات التي رصدناها للمؤلفات المترجمة لناظم حكمت، وهي لا شك تعد ضئيلة إذا ما قارناها بحجم الأدب المترجم لناظم حكمت وشهرته في العالم العربي، كما أن بعضها، كما رأينا، يخلو من العمق في الطرح، والدقة في تناول، وهي أقرب إلى المقدمات التعريفية التمهيدية.

ننتقل الآن للحديث عن الأبحاث والدراسات النقدية، وسنقتصر فيها -كما أشرنا سابقًا- على تلك التي تناولت شعر ناظم فقط دون المسرح.

هـ. الكونية والجمالية في شعر ناظم حكمت:

دراسة للأديب والناقد اللبناني محمد عيتاني، نشرت في العدد الحادي عشر من مجلة الأديب اللبنانية لعام ١٩٥٣م.

يطل الكاتب في مقالته من ثنائية العفوية والكمال في الفن، التي يعجز عن الجمع بينهما الكثير من الشعراء، بينما يقف ناظم حكمت على حدودها ليرى اصطراع عنصري الإبداع المطلق، ويرى الكاتب أن إدراك هذين الجانبين من الصعوبة بمكان حتى على أعتى النقاد، أما في شعر ناظم فيبدوان "في تزوج غريب وانسجام عميق واتحاد يخلق النشوة الشاعرة، ولا يكاد الناقد يتبين حظ كل منهما في ساحة الصراع الحية التي هي القصيدة"^{٢٣٦}.

ينتقل بعد ذلك للحديث عن مقدمة د. علي سعد التي تحدثنا عنها سابقاً، من حيث شمولها وعمقها، ويتوقف عند الصورة التي رسمها الدكتور سعد لمنابع الشاعرية العفوية عند ناظم حكمت، والخطوط الجلية لتلك المنابع وهي الحرية والحب والحساسية والنزعة الإنسانية والشمول.. الخ. هذه المنابع -على أهميتها- يرى الكاتب أنها لا تكفي لرسم صورة واضحة لفن ناظم حكمت، ولذلك فهو يضيف إليها منابع أخرى: فيرى أن ناظم يستمد حياته الشعرية من الأشخاص المعدمين، ويحب أن يشير دائماً إلى تلك الروابط التي تربطه بهم. كما أن بعض خيوط شاعريته يستمدّها من لظى رفاقه في الجهاد ومن الجو الصامت المريب الذي يلف المدينة. كما أنه يستمد بعض مظاهر عبقريته من التناقض بين الأشياء. وهو يستوحي الإنسان ويستلهم أعماق الأخوة الإنسانية وآلام الاضطهاد، في الحبشة وإيطاليا ومصر والهند.

يشير الكاتب بعد ذلك إلى مكانة المرأة في أدب ناظم، فهي الموجودة معه في سجنه، في وحدته، في عزلته، ترسم أمامه على الجدران، أو ترتعش قرب الشجرة الصغيرة، أو كأنها تمس بأناملها جرتة الخزفية المستدة على الجدار، وهكذا إلى أن تتوحد حسناؤه مع مثاليته الإنسانية التي يمجدها ويهبها أعماق نفسه. ثم ينتقل بعد ذلك للحديث عن رسائل ناظم حكمت في سجنه، فيعدها من أصدق الشعر وأحفله بالحرارة والجمال، وفيها تتمثل الكثير من منابع الجمال في شعره.

^{٢٣٦} محمد عيتاني، "الكونية والجمالية في شعر ناظم حكمت"، مجلة الأديب، ع. ١١ (١٩٥٣): ٥.

وبعد أن ينتهي الكاتب من تعداد منابع الحقيقة الوجدانية لشاعرية ناظم حكمت يطرح السؤال التالي: كيف كانت الجدلية والصراع بين عفوية هذه منابع العجبية الحارة العارمة، وبين الكمال الفني؟

يجيب الكاتب على هذا السؤال من خلال التغلغل إلى صميم الفعل الشعري، فيشير إلى أن ناظم "يجابه موضوعاته بصراحة لا يعتورها الغموض، وقصيدته تبتعث فينا الرعشة الإنسانية، وتستوي جمالات قصيدته من تجمع هذه الكلمات، ومن الصدق في التصوير وتجلي إنسانية الإنسان الطريد الممزق، تتردد في تموجات أبيات القصيدة، فيمتزج فيها الأسى والبطولة بلهيب الصراع وكآبة المشانق"^{٢٣٧}.

ثم يعود الكاتب ليعدد باقة من خصائص ناظم حكمت الشعرية، والتي من أهمها البساطة في التعبير، وهي سمة عامة في أدبه، وبراعة التصوير، وسرعة الانتقال والتقلب بين الموضوعات، والنفس الشعري الساخر، والتمرس العميق بتفاصيل الحياة اليومية والألوان المحلية في أرجاء العالم، بالإضافة إلى خاصيتي الخروج إلى الإنساني الصرف واعتماد الذكاء، اللتين يرى الكاتب أنهما من مواهب العظماء القلائل أمثال المتنبي وشكسبير.

هذه الدراسة من الدراسات النقدية المهمة، ومن أكثرها دقة وغوصاً في تفاصيل شعر ناظم حكمت، إذ استخلصت ملامح وسمات كثيرة ومهمة في أدب ناظم، بالإضافة إلى اللغة الأدبية المكثفة والعالية التي اتسمت بها، مع دقة العبارة وتركيزها.

و. رحلة مع ناظم حكمت في وقت غير مناسب:

دراسة للباحث والأكاديمي العراقي د. إبراهيم الداوقي، نشرت في العدد الأول من مجلة الأعلام التي تصدرها وزارة الإعلام العراقية عام ١٩٧٣ م.

يستهل الكاتب دراسته بالإشارة إلى الترابط والتمازج بين ناظم حكمت وأرض الأناضول (بلده) حتى إنه لا يُذكر اسم تركيا إلا ويقال: بلد ناظم حكمت، وكان لبلده تأثير السحر على آرائه

^{٢٣٧} عيتاني، "الكونية والجمالية في شعر ناظم حكمت"، ٩.

ومشاعره، حتى إنها مثلت الخطوط العريضة لشخصيته المستقبلية. ثم يشرع في تعداد بعض السمات التي ميزت ناظم حكمت عن غيره من الأدباء، فيذكر مساندته لثورات الشعوب في مختلف بقاع العالم، وقربه من الشعب، واستخدام المواضيع واللغة البسيطة التي تعبر عنه. ثم يعرج إلى قصة سجنه والمدة التي قضاها في السجن، وصبره على ما لاقاه لإيمانه بحتمية النصر، ولذلك فقد كان يهتم بإعداد جيل من الأدباء الشباب للمستقبل الذي سيشهد انتصار قضيته، كما كان المرشد والمعلم لمن حوله من السجناء. ويؤكد الكاتب على الفكرة التي أكدها غيره من النقاد والباحثين بأن ما كتبه ناظم خلال سنوات سجنه يعد من أروع وأفضل ما كتب.

ويسلط الكاتب الضوء على صفة جوهرية في شخصية ناظم، وهي صراحته في قول الحق وفي التعبير عن رأيه دون مواربة أو خجل، حتى لو كان ذلك الرأي يزعج أقرب الناس إليه، وبالمقابل يطلب ممن حوله الأمر ذاته، ويتقبله بكل رحابة صدر. كما يتحدث الكاتب عن المذكرات والرسائل التي كان يكتبها حكمت في سجنه ويرسلها إلى زوجته وابنه وأمه وأصدقائه، وكيف أنها كانت تعكس تفاصيل حياته اليومية في السجن، ويذكر أن عدد رسائله يزيد على ٥٦٠ رسالة، توزعت على مدار الأعوام التي قضاها في السجن.

الدراسة تشبه الدراسات السابقة في طريقة تناول أدب ناظم حكمت، إذ تمزج بين استعراض مراحل من حياته بتسلسل زمني، واستخراج سماتٍ تميز أدبه في كل مرحلة.

ز. المرأة في شعر ناظم حكمت:

هو بحث للدكتورة نجاح العطار، نشر في العدد الثالث لمجلة الموقف الأدبي الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق عام ١٩٧٥م.

تستهل العطار بحثها بتصوير الحنين الذي كان يجتاح قلب ناظم حكمت في السجن كل يوم وعلى مدار ثلاثة عشر عاماً لزوجته، إذ تتمثل أمامه كل يوم فيناجيتها، وتكرر هذه المناجاة، حيث الوحدة والقهر، والتفكير الذي يتلف الأعصاب بما يحدث خارج السجن، وإذا ما سمح السجين لشعور الوحدة بالنمو في داخله فإن وقعه يكون مضاعفًا. ثم تنتقل الكاتبة لتسرد جانبًا من حياة ناظم في السجن، وكيف حول تلك الحياة الجامدة إلى أخرى مليئة بالعمل والشغف والحركة، ومد

جذورها إلى خارج السجن من خلال الرسائل التي كان يرسلها إلى زوجته وأصدقائه، والأشعار التي كان يكتبها فتحدث صدى وأثراً كبيراً خارج السجن. وتستحضر الكاتبة في البحث أبياتاً من قصائد متنوعة لناظم، تصور من خلالها إنسانيته وحبّه للإنسان، وتمجيده للمرأة كما يمجّد معركته، وحبّه لها كحبّه لمعركته.

تنتقل الكاتبة بعد ذلك للحديث عن حضور المرأة في الشعر العربي والعالمي، فتذكر أنها غالباً ما كان يتم تناولها في صورة الحب أو الجنس، تلك الصورة التي غالباً ما تكون محاطة بتقاليد المجتمع وأعرافه، وكثيراً ما تنتهي بتراجيديا. ولكنها تشير إلى أن تناول ناظم للمرأة في شعره كان مختلفاً، فقد تناولها صديقة ورفيقة ومساوية للرجل، ومجّد زوجته رغم بعده عنها، لثقته بها وإدراكه أنها مناضلة. وتسترجل الكاتبة بعد ذلك في ذكر تلك الصفات التي تعكس المفهوم الاشتراكي الذي يتبناه ناظم، كما تتبناه الكاتبة نفسها، من قبيل رفض النظر للمرأة نظرة مادية واعتبارها سلعة وفق المفهوم الرأسمالي، واعتبار المرأة نصف المجتمع، والإيمان بها مناضلة وثائرة وعاملة، تفضّل حياة الثورة والكفاح على حياة الترف والراحة، تشارك الرجل أعماله، وتكون في ذلك معه لا عليه، ولا تنسى أن تشير إلى تعبير حكمت في قصائده عن الأسى والحزن لوضع المرأة الشرقية عموماً.

تعود الكاتبة بعد ذلك إلى قصائد حكمت التي كان يرسلها لزوجته، لتخالف من خلالها النقاد الذين اعتبروا المرأة في شعر حكمت موازية للقضية، فتعتبرها هي أساس القضية، كيف لا وهي لم تغب عنه ليلة من الليالي، رغم الظلم والأسى والقهر، كانت تتسرب من جدران السجن لتحضر أمامه كل مساء، وتصف الرسائل بينه وبينها بأنها أرق وأجمل الرسائل في الأدب التركي، لأن نظرة ناظم لها لم يكن قوامها علاقة الرجل بالمرأة، بل موقف إنسان تجاه إنسانة، قائم على الحب والاحترام، حب ممزوج بحب الوطن والرفاق والقضية.

يركز البحث على جانب واحد مهم وجوهري في حياة ناظم، وشغل في الحقيقة مساحة كبيرة من أدبه، ألا وهو المرأة (زوجته بشكل خاص) ولكنه يتناول هذا الجانب تناولاً إنشائياً عاطفياً، ممزوجاً بالتأثيرات الفكرية المجتمعية التي كانت سائدة خلال حقبة معينة من الزمن. فلا نجد الباحثة ركزت على معالم محددة واضحة يمكن من خلالها أن نحدد سمات أدب ناظم تجاه المرأة،

كما أن البحث لم يخلُ من الإسهاب الإنشائي والتكرار في بعض المواضع، ولكنه بالعموم يعد هاماً، ويلفت النظر إلى موضوع كان له تأثير كبير في أدب ناظم، وينبغي أن يولى العناية والاهتمام اللازم.

ح. ناظم حكمت (السجن - المرأة - الحياة):

هو كتاب للأديب والروائي السوري حنا مينا، يقع في ٣٠٣ صفحات، صدرت الطبعة الأولى منه عن دار الآداب في بيروت عام ١٩٧٨م.

يعد حنا مينا أكثر من درس أدب ناظم حكمت وتأثر به، فبالإضافة إلى هذا الكتاب، صدرت له دراسات وأبحاث أخرى حول أدب ناظم، ولكننا اكتفينا بعرض دراسة واحدة، حتى نفسح المجال لعرض دراسات أخرى لكتاب آخرين. ومن الدراسات الأخرى التي كتبها حنا مينا عن ناظم حكمت:

- ناظم حكمت في آخر قصائده، وهي أول دراسة له عن ناظم حكمت، نشرت في مجلة المعرفة السورية عام ١٩٦٨م.

- ناظم حكمت في السجن، وهي دراسة نشرت في مجلة الآداب اللبنانية عام ١٩٧٨م.

- قضايا أدبية فكرية - كتاب صدر عن وزارة الثقافة السورية عام ٢٠١٢م. خصص الفصل الأول منه لناظم حكمت، وهو على ما يبدو خلق جديد للكتاب الذي سنتحدث عنه.

قسم مينا كتابه إلى فصول، يبدأ في الفصل الأول بسرد قصة تيمورلنك وما فعله بالشاعر كرمان، ويعقد مقارنة بينه وبين ناظم حكمت وما فعلته (الفاشية) به، وهو هنا يقصد سجنه من قبل السلطات الحاكمة في بلده. ينتقل بعد ذلك للحديث عن أدب ناظم حكمت فيقول إن القضية الشعرية عنده هي بناء عالم جديد مؤسس على نظرية جديدة، وهذا ما عمد ناظم إلى فعله من خلال تجديد الشعر التركي الذي كان مكبلاً بقيود الرتابة والتقليد، ويوضح مينا أن تجديد ناظم للشعر التركي كان على مستوى الأفكار والموضوعات والوزن والقالب، أي شكلاً ومضموناً، متأثراً في كل ذلك بأفكار الثورة والتحرر والتقدم التي استقاها من إيمانه العميق بالفكر الاشتراكي،

واطلاعه على الأدباء الغربيين والسوفييت وتأثره بهم. ومن هنا فإن الترابط بين الأدب والفكر الثوري أصبح واضحاً عنده لأنه فهم قيمته وعرف ضرورته. ويتحدث مينا بعد ذلك عن فترة سجن ناظم ثم هروبه إلى الاتحاد السوفييتي، وما قدمه له السوفييت هناك من فكر ومبدأ وأرض وقضية. وهكذا لا تكاد تجد قصيدة من قصائده تخلو من الرؤية الاجتماعية أو السياسية.

ينتقل مينا بعد ذلك للحديث عن المراحل الأدبية في حياة ناظم، بدءاً ببواكير نظمه للشعر، إلى نضاله السياسي وتعرضه للسجن، ثم فراره إلى الاتحاد السوفييتي وإقامته هناك حتى وفاته، ويعرض لنماذج شعرية من كل مرحلة، ويعلق عليها ويبين من خلالها مدى التطور والنضوج الذي مرت به تجربته الشعرية، ويستخلص منها خصائص ثلاث، يقول إنها حققت له الفريدة والتميز عن غيره من شعراء عصره، وهي: التطابق بين فكره وسلوكه، وبساطة شعره، وبُعد الرؤية ودورها في صموده وثباته على مبادئه.

ويتحدث الكاتب عن دور المرأة في شعره، والمرأة هنا زوجة وأمًا وبناتًا وأختًا، ويستعرض الرسائل المتبادلة بين ناظم وزوجته خلال فترة مكوثه في السجن، وكيف أن صورتها واستحضار طيفها كل ليلة لعباً دوراً كبيراً في ثباته وصبره على قسوة السجن، كما يدعي أن نصف ديوان ناظم عن الحب والمرأة، فهي الملهمة والحبوبة والرفيقة، وهكذا يظل طيف المرأة مرافقاً له ومؤنساً حتى يخرج من السجن، وتبقى الرسائل بينهما طوال فترة إقامته في الاتحاد السوفييتي بعيداً عنها، ويستعرض الكاتب مجموعة من القصائد التي أرسلها إليها. ويتوقف هنا ليقول إن بُعد ناظم عن زوجته كان إيجابياً رغم السلبية الظاهرية التي تلف الموقف، فلو أنه أصبح قريباً منها لما رأينا تلك الرسائل وتلك القصائد الرائعة التي كان يرسلها إليها!.

القسم الثاني من الكتاب يتحدث فيه الكاتب عن الفترة الثانية التي قضاها ناظم حكمت في السجن، تلك الفترة التي صقلت نفسه وفنه وقربته أكثر من الإنسان، فاكتمب شعره طابعاً شعبياً وبعداً إنسانياً واجتماعياً، وأكسبته قوة إرادة ساعدته على الترفع عن الشدائد والصبر على المحن، وبدلاً عن التشاؤم صار يبث التفاؤل فيمن حوله، ويحلم بالحرية لأولئك المستضعفين خارج حدود السجن في مختلف أنحاء العالم. ثم يسرد بعد ذلك نصوصاً كثيرة لقصائد ورسائل أرسلها حكمت إلى زوجته منور وابنه محمد وأخته وأمه وصديقيه ولأولئك الذين وكمال طاهر، والتي يتجلى

فيها ما ذكره بشكل واضح، كما يستعين بأقوال كثيرة لأدباء ونقاد أترك وعالميين يستذكرون فيها لحظات ومواقف لهم مع ناظم، أو يُبدون فيها مواطن التميز فيه، ويبقى هكذا في سرد القصائد والرسائل بشكل متتابع ودون أن يعلق عليها حتى نهاية الكتاب. ويبرر مينا هذا السرد الطويل لرسائل حكمت بأنها تسلط الضوء على أدبه وتكشف كثيرًا من سماته ومن تفاصيل حياته في السجن.

يعد كتاب حنا مينا من أهم الكتب التي تناولت أدب ناظم حكمت بشكل مفصل ومعيق، وبرغم التكرار لبعض المعلومات والخلط بين بعضها الآخر، والسرد الطويل لقصائد ورسائل ناظم، وخصوصًا في الفصل الثاني، إلا أن الكتاب يعد من أهم الكتب التي قدمت ناظم إلى القراء العرب بشكل واضح ودقيق. كما أنه صار مرجعًا للكثير من الباحثين الذين درسوا أدبه فيما بعد، يضاف إلى ذلك الأسلوب الأدبي الرفيع الذي صاغ به حنا مينا كتابه، والذي أضفى عليه جمالًا وإحساسًا رائعين، حتى إنك حين تقرأ الكتاب تشعر أنك تقرأ نصًا أدبيًا لا دراسة نقدية.

ط. صلاح عبد الصبور بين ناظم حكمت وإليوت:

دراسة للباحث د. محمد عبد الحي، نشرت في العدد الثالث من مجلة الدوحة القطرية لعام ١٩٩٨م. وهي تتقصى منابع التأثير والتأثير بين الشاعر المصري صلاح عبد الصبور والشاعرين: الإنجليزي توماس إليوت والتركي ناظم حكمت.

يبدأ الكاتب دراسته بالتعريف بصلاح عبد الصبور والبيئة التي نشأ فيها، وكيف تعرف إلى شعر إليوت، وما الذي شده إليه. وفي الجزء الثاني من الدراسة يتحدث عن تأثير صلاح عبد الصبور بناظم حكمت، هذا التأثير الذي يظهر جليًا في ديوانه "الناس في بلادي" من خلال الاتجاه الواقعي المخيم على الديوان. ويشير الكاتب إلى أن ناظم حكمت من خلال واقعيته تغلغل تغلغلًا عميقًا في شعر عبد الصبور، بل في الشعر الواقعي العربي عمومًا. ويوضح أن القارئ العربي تعرف إلى شعر حكمت من خلال ترجمة ومقدمة د. علي سعد التي تحدثنا عنها، فيقول إن ناظم حكمت دخل إلى الساحة العربية من خلال الواقعية، ومن خلال النفس الثوري النضالي الذي كان يحمله ويعبر عنه في أشعاره. ثم يعدد بعد ذلك مجموعة من سمات أدب ناظم حكمت التي رصدها

د. علي في مقدمته، ويشير إلى تأثيرها في شعر صلاح عبد الصبور، وحتى عنوان الديوان "الناس في بلادي" يرى فيه مثالا واضحا لذلك التأثير، سواء في اللغة أو الأمثال أو الشخصيات الشعبية التي تحفل بها قصائده.

ويخلص الكاتب في دراسته إلى أن هناك تواترا بين "القطب الإليوتي" و "القطب الناظمي" في قصائد ديوان "الناس في بلادي". أما الدواوين الأخرى للشاعر فقد شهدت انحسار تأثير ناظم في فكر صلاح عبد الصبور وشعره.

على الرغم من أن الدراسة قصيرة ومختصرة، إلا أنها تركز على مستوى مهم من مستويات استقبال أدب ناظم حكمت، وهو تقصي مواطن تأثيره في الإنتاج الأدبي العربي والشعراء العرب، كما أنها توضح مكانته، إذ لم يقتصر تأثيره في نفوس عامة المثقفين العرب، بل حتى في نخبهم من الشعراء والأدباء.

ي. (ناظم حكمت.. ثورة لا تهدأ وتحرق لا ينتهي:

دراسة للأديب والناقد التونسي خالد رداوي، نشرت في العدد (٩٠) من مجلة الإتحاف التونسية لعام ١٩٩٨م. يرصد الكاتب من خلالها مجموعة من سمات شعر ناظم حكمت. يبدوها بالإشارة إلى كمية الألم المرير والعذاب الشديد التي تضمنها في كثير من قصصه، والتي تعبر عما كان يعانيه في مرحلة السجن هو ومن حوله، واشتياقهم إلى الحرية، "فهو يكتب بحرقة مبعثرة، متوجعة، متوهجة بأناشيد المآسي المغرورة في تعاويز التمزق، وقصائده تتلون بأوجاع الكلام المعذب"^{٢٣٨}.

ويشير الكاتب إلى ارتباط ناظم بالوطن من خلال أشعاره، إذ ولد لديه البعد عنه حنيئا كبيرا، فكان موزعا بين وطنه وبين هيجان الشعرية الروسية. كما أن أشعاره تتطرق إلى كل ما يخص الإنسان من فرح وحزن وموت وسلام وثورة وأمل، والكتابة عنده تشاكل العذاب والردى. والنص عنده نص للإنسانية جمعاء، كتب من أجل حزن أقل في العالم، وحب أشد.

^{٢٣٨} خالد رداوي، "ناظم حكمت ثورة لا تهدأ وتحرق لا ينتهي"، مجلة الإتحاف، ع. ٩٠ (١٩٩٨): ٤٢.

الدراسة رغم أنها تقف عند محطات مهمة في أدب ناظم، وتستخلص سمات جوهرية فيه، إلا أنها مغرقة في التكلف، وملينة بالعبارات والمصطلحات المجردة، ولغتها وعباراتها بعيدة عن البساطة والوضوح، وكأن الكاتب يريد أن يجعل منها نصاً أدبياً فلسفياً، وبالتالي فإن القارئ العادي حين يقرأها سيجد صعوبة في فهمها، وسيعسر عليه استخلاص نقاطها الجوهرية، ولا شك أن هذا سيفقدها جزءاً كبيراً من الهدف الذي كتبت لأجله، وهو تعريف القارئ العربي بشاعر من أهم شعراء القرن العشرين.

ك. فن الترجمة الذاتية عند ناظم حكمت من خلال قصيدته "السيرة الذاتية" وروايته "يا أخي إن الحياة شيء جميل"

دراسة للباحثة المصرية هبة صلاح رمضان عيد، المدرّسة بقسم اللغات الشرقية بكلية الألسن في جامعة عين شمس بالقاهرة، بإشراف د. عبد المنصف مجدي بكر، و د. هويدا فهمي علام، وهي مكونة من ٣٧ صفحة، ونشرت في العدد (٢٧) ضمن سلسلة الدراسات الأدبية واللغوية في مجلة الألسن التابعة لجامعة عين شمس عام ٢٠١١م.

تبدأ الدراسة بمقدمة تعرّف بفن الترجمة الذاتية وتطور هذا المصطلح منذ القدم وحتى الآن. ثم تعرّف بناظم حكمت وحياته وأبرز أعماله الأدبية. وفي المبحث الأول تبدأ بتناول الشق الأول وهو قصيدة "السيرة الذاتية" فتسرد الباحثة عدداً من الأبيات ثم تشرحها وتعرف بالمحطات التي تدل عليها من سيرة حياته، ثم تسرد أبياتاً أخرى وتعرف بها بمحطات من سيرة حياته أيضاً، وهكذا، وهي بين الحين والآخر تستخلص سمات بارزة في شخصية ناظم حكمت، من قبيل: ارتباطه بالفكر الشيوعي منذ شبابه، وتعصبه لتلك الأيديولوجية، وثباته أمام المعاناة في السجن، والهروب والغربة في سبيل مبادئه.

في المبحث الثاني تنتقل الباحثة إلى رواية "يا أخي إن الحياة شيء جميل" فتقدم تعريفاً بها وببطل الرواية الذي هو ناظم حكمت نفسه، وسبب اختياره لقالب الرواية في هذا العمل، ثم تفعل كما فعلت في المبحث الأول، فتبدأ بسرد الأحداث الرئيسية في الرواية، وتشرحها وتعلق عليها، ولكنها هنا تستطيل في الدراسة أكثر، وتستخلص سمات فن الترجمة التي تجلت في الرواية، والتي

من أبرزها: استسلام ناظم للتداعي الحر في استدعاء الذكريات دون التقيد بتسلسل زمني، وتشير الكاتبة إلى أن هذا يعد من عيوب رواية التجربة الشخصية، لأنه من الصعب أن يجذب القارئ بأحداث غير مترابطة^{٢٣٩}. ومن السمات أيضًا عدم التزام الصدق الخالص في استدعاء الأحداث والذكريات. ومنها أيضًا تصوير الصراع، وذلك حين صوّر التنازع الذي تملكه حين أراد الانضمام إلى الحزب الشيوعي. ومن أهم السمات التي تذكرها الكاتبة "عملية الإضافة والخلق" وذلك بتغيير الواقع للتوفيق بينه وبين فكرة رسمها سابقًا في ذهنه، ولذلك فهو يعبر عن الأفكار تارة باسم البطل، وتارة باسم الراوي. تشير الباحثة بعد ذلك إلى نقطة سلبية ترى أنها أخلت بالرواية، وهي عدم إفصاح ناظم عن هدفه من الرواية، إذ ترى أن الكاتب حينما يعمد إلى الأسلوب الروائي فلا بد أن يفصح عن هدفه ولا يتركه مبهمًا، حتى يزيل اللبس، فيتضح لدى القارئ أنه يطالع ترجمة ذاتية وليس رواية. وتضيف الباحثة إلى ذلك أن ناظم عمد إلى إنكار اسمه وأسماء شخصياته، وتعد ذلك من الأمور السلبية أيضًا. وتختتم الباحثة دراستها بسرد جملة من النتائج التي توصلت إليها من خلال الدراسة، وهي إجمال بعد تفصيل للنقاط التي ذكرتها في متن الدراسة.

الدراسة فيها العديد من الإيجابيات، فهي مركزة من حيث موضوع الدراسة (فن الترجمة الذاتية) ومجالها (قصيدة السيرة الذاتية - ورواية يا أخي إن الحياة شيء جميل)، وهي أيضًا لم تقتصر على الإيجابيات فقط، بل أشارت إلى النقاط الإيجابية والسلبية من وجهة نظرها، كما أنها في السمات التي أشارت إليها لم تسهب كثيرًا ولم تتركها مبهمة، وجاءت بما يدل على أنها النص. ولكن هناك نقطة كان يجب أن توليها حقها، وهي أنه لا يوجد توازن من حيث المقارنة بين القصيدة والرواية، فدراستها للقصيدة جاء مجملًا، ولم تستخلص منه شيئًا يذكر من السمات، على عكس الرواية التي جاءت دراستها لها مسهبة، والسمات التي تم استخلاصها والإشارة إليها كانت كثيرة وغزيرة، وهي التي رسمت ملامح فن الترجمة لديه.

^{٢٣٩} هبة صلاح رمضان، "فن الترجمة الذاتية عند ناظم حكمت"، مجلة الألسن جامعة عين شمس، ع. ٢٧. (٢٠١١): ٦٩٦.

ل. من الأدب والمسرح التركي المعاصر.. شخصيات ونماذج:

هو كتاب من تأليف الباحث العراقي د. شاكِر الحاج مخلف، ويقع في ١٩١ صفحة، وصدر عن دار رسلان للطباعة في دمشق عام ٢٠١٨م. ينقسم الكتاب إلى أربعة فصول، تناول المؤلف في كل فصل فناً من فنون الأدب التركي وتحدث عن علم من أعلامه. وقد خصص الفصل الثاني للحديث عن ناظم حكمت.

يتحدث الكاتب في الفصل عن محطات في حياة ناظم، فيعطينا في البداية صورة عن الحياة الأدبية والسياسية في تركيا التي نشأ فيها ناظم حكمت، ثم يتحدث عن ولادته ونشأته ودراسته، وعن السجن والسياسة ودورها في تشكيل أدبه، وثباته على مواقفه وحلمه بالحرية في سجنه، ينتقل بعدها للحديث عن بداية نظمه للشعر والروايات التي كان لها أثر في تكوين أدبه، ويعدد دواوينه ومؤلفاته الأدبية.

يتوقف الكاتب بعد ذلك عند فترة السجن، التي يسميها "مرحلة جديدة" في أدب ناظم حكمت، فيصور فيها المعاناة والألم والقسوة التي ذاقها في السجن، وثباته رغم ذلك وتثبيت من حوله والتأثير فيهم، حتى المجرمين واللصوص من المساجين، بل كان يفكر بمن هم خارج السجن من الفلاحين والضعفاء، يحمل همومهم ويعبر عنها في أشعاره. ثم ينتقل للحديث عن مذكراته في السجن، ورسائله التي أرسلها لزوجته وابنه وصديقه كمال طاهر. ويؤيد الكاتب غيره من الباحثين الذين قالوا إن ما كتبه ناظم خلال تلك المرحلة يعد من أعظم وأفضل إنتاجه الأدبي.

ويفرد الكاتب جزءاً من دراسته للحديث عن مسرح ناظم حكمت، ويعدّه من أهم كتاب المسرح في عصره، ويسرد عدداً من مسرحياته، ثم يتحدث عن الأشكال والمضامين التي تميز به مسرحه، وأولها "وحدة الفكر التي تشكل الركيزة القوية التي توحد العناصر الفنية المختلفة، ويقوم من خلالها جميعاً صرحاً جمالياً متماسكاً"^{٢٤٠}، وعليه فإن حكمت يمكن أن يستبعد ما يراه زائداً، ويضيف ما يراه مهماً في تجسيد الفكرة. أما السمة التي يرى الكاتب أنها الأبرز في مسرح ناظم فهي عداؤه

^{٢٤٠} شاكِر الحاج مخلف، من الأدب والمسرح التركي المعاصر، ط١، (دار رسلان للطباعة، دمشق، ٢٠١٨)،

المتأصل لكل ما هو برجوازي، فهو يَكُن كراهية شديدة لأفكار وقيم المجتمع البرجوازي، وهو ما يعبر عنه في مسرحياته، وإن اختلفت موضوعاتها أو صورها الفنية، ثم يشرع في ضرب أمثلة على ذلك من مسرحية "سيف ديموقليس وجوهر القضية".

ومن السمات التي يذكرها الكاتب أيضًا "التجريد"، والتجريد لديه لا يجعل أبطاله منعزلين عن الحقيقة، بل يحركهم في معترك الحياة الواقعية، يعانون الظلم والحزن والقهر والفرح والسرور والحياة لتبديد ظلمات العالم. ومن السمات أيضًا تنوع الشخصيات والأساليب الفنية، ذلك أن ناظم ينتمي إلى الإنسانية ككل، ويتضامن مع جميع الشعوب. ينتقل بعد ذلك إلى سمة أخرى مهمة، وهي "الواقعية"، ويقول إن العمل الفني بالنسبة له يكون مبدعًا واقعيًا بقدر قربهِ من السلام والواقعية والتقدم. ثم يختم بسمة يصفها بأنها رائعة وأخاذة، وهي "الرمزية" التي لا تخلو منها مسرحية من مسرحياته، ويشير إلى أن الرموز في مسرحيات ناظم ترمز في مجملها إلى البرجوازية، ويستشهد على ذلك بمجموعة من الرموز الواردة في المسرحيات، ويشير إلى رمزيتها من أرض الواقع.

الدراسة وإن كانت في جزء كبير منها تركز على سمات مسرح ناظم حكمت، إلا أن العديد من السمات التي رصدتها تنطبق على أدبه عمومًا، وهي من الدراسات الهامة التي يمكن أن نسميها "شمولية" عرّفت بحياته وإنتاجه الشعري والمسرحي، وحاولت أن تستكشف الخيوط الخفية التي تربط بين أدب ناظم حكمت وواقعه.

م. مفدي زكريا وناظم حكمت عاشقا الوطن والحرية:

دراسة مقارنة للباحث إبراهيم محمود الصغير، نشرت في العدد (٥٩٧) من مجلة الموقف الأدبي الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق لعام ٢٠٢١م.

يبدأ الباحث دراسته ببيان سبب اختياره لناظم حكمت ومفدي زكريا رغم بعد المسافة بينهما وعدم لقائهما ببعض في حياتهما، والسبب الذي يذكره هو نقاط التشابه الكثيرة بينهما على صعيد المواقف الوطنية والثورية والاجتماعية وحتى الشخصية. وقبل أن يشرع في الحديث عن نقاط التشابه تلك يقدم لكلا الكاتبين بلمحة عن حياتهما ومواقفهما النضالية ونتائجهما الأدبي. ثم يبدأ بعد ذلك بسرد نقاط التشابه، وأولها حبهما الشديد لوطنيهما وشعبيهما، ودفاعهما عنهما حتى آخر

لحظة من حياتهما، حتى إنهما تعرضا في سبيل ذلك للظلم والسجن والتهجير، ثم يأتي بأمثلة من أشعارهما تصور هذا الحب العظيم والارتباط الشديد بالوطن وبالشعب. وثاني نقاط التشابه تعرضهما للاعتقال والسجن أكثر من مرة نتيجة هذا الحب الشديد للوطن والارتباط بالشعب والدفاع عن قضاياه، ويأتي أيضًا بأمثلة من أشعارهما تصور حياة السجن وما تعرضا له من تعذيب وألم وقهر. ومن نقاط التشابه التي يذكرها أيضًا مشاعرهما المتشابهة داخل السجن، من حنين للأولاد والزوجة ولحياة الحرية، ولكنهما مع ذلك لا يبديان ضعفًا أو خوفًا، بل يتحليان بالصبر والعزيمة، ويشجعان من حولهما من السجناء على ذلك. وبالإضافة إلى التزام الشاعرين بالهم الوطني يشير الكاتب إلى التزامهما بالهم الإنساني، واعتبار قضية الإنسان في كل دول العالم قضية لهما، مهما كان الجنس أو اللون أو العرق، ويظهر ذلك في تضامنها مع قضايا المغرب العربي وأفريقيا ومصر والشام وبلاد العرب كلها.

ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى بيان نقاط الاختلاف بين الشاعرين، فيشير إلى أن شعر مفدي زكريا "عربي الملامح والوجه، جزائري القلب والنبضات، إسلامي الروح والأهواء، ثوري الأنفاس والأحاسيس، يمتاز بالوضوح والسلاسة والغنائية، ويخلو من الغموض والتعقيد، كلماته بسيطة حلوة الجرس، قريب من الرومانسية، لكنه متمسك بتقاليد الشعر العربي الموروثة من حيث الوزن والجرس الموسيقي، يعتبر الشعر رسالة مقدسة لا يجوز المساس بها أو تجاوزها"^{٢٤١}. أما ناظم فهو من أنصار الشعر الحديث ومن المجددين فيه، ويطلق عليه لقب "شاعر التجديد التركي" في الشكل والقالب والمضمون والوزن، يتصف شعره بالشمول الإنساني، وهي مركز الثقل فيه، كما يقول الباحث، يضاف إلى ذلك النزعة البيئية الشعبية التي رسخت الواقعية في شعره وكسته طابع العفوية.

تعد الدراسة مهمة كونها تتدرج ضمن الدراسات المقارنة، إذ قارنت بين أدبيين ينتميان إلى بيئتين مختلفتين وأدبين مختلفين، كما أنها حاولت رصد جوانب التشابه بينهما، ولم تكف بذلك،

^{٢٤١} إبراهيم محمود الصغير، "مفدي زكريا وناظم حكمت شاعرا الوطن والحرية"، مجلة الموقف الأدبي، ع. ٥٩٧ (٢٠٢١): ٣٨.

بل بينت نقاط الاختلاف التي تميز فيها كل أديب عن الآخر، وهذا جانب مهم لا يجب إغفاله في الدراسات المقارنة.

٤.٣.٤ ملاحظات واستنتاجات:

١ - يعد ناظم حكمت أكثر شاعر تركي تمت ترجمة أعماله إلى اللغة العربية، كما يعد أكثر أديب تركي حظي بهذا الكم من الأبحاث والدراسات النقدية.

٢ - الفترة الذهبية لاستقبال أدب ناظم حكمت كانت في عقدي السبعينات والثمانينات، وهي الفترة التي شهدت انتشار الفكر الاشتراكي في العالم العربي، وإقبال الأدباء والمترجمين العرب على النتاج الأدبي لرموز هذا التيار من مختلف دول العالم، ومنهم ناظم حكمت، والدليل على ذلك أن موجة الاشتراكية حين خبت مطلع التسعينات مع انهيار الاتحاد السوفيتي، بدأت خلالها ترجمة أدب ناظم حكمت بالانحسار.

٣ - التنوع والشمول في الدراسات التي تناولت أدب ناظم حكمت، إذ لم تقتصر على مؤلفات معينة، أو على جنس أدبي محدد، بل كانت شاملة لمختلف الأجناس الأدبية التي كتب فيها، والكثير من المؤلفات الأدبية.

٤ - نلاحظ أن عددًا من مؤلفات ناظم حكمت تم استقبالها عن طريق لغات وسيطة كالصربية والفرنسية والروسية، وذلك أن ناظم حكمت عاش حوالي ١٣ عامًا الأخيرة من حياته في روسيا، وكتب عددًا من مؤلفاته بالروسية، وهي مدة لسيت بالقليلة، خصوصًا إذا افترضنا أن العمر الأدبي لناظم حكمت لا يتجاوز ٣٠ عامًا (أول عمل أدبي صدر له هو الجمجمة عام ١٩٣٢م) وعلى هذا فإن ثلث عمره الأدبي تقريبًا قضاه في روسيا، وقد تمت ترجمة أعماله إلى الكثير من لغات العالم قبل ترجمتها إلى العربية.

٥ - تكرار الترجمات: فهناك عدد من مؤلفاته تمت ترجمتها أكثر من مرة، سواء من اللغة الأم أو من لغات وسيطة، كما رأينا في الفقرة السابقة أثناء الحديث عن ترجمة مؤلفاته.

٦- العنوان العريض الذي تم استقبال ناظم حكمت به في العالم العربي هو الثورة والنضال، فقلما تجد مقالة أو دراسة تناولت أدب ناظم حكمت على أنه "شاعر" فقط، بل تجدها مقرونة بالشاعر الثائر، أو الشاعر المناضل...الخ. وربما ذلك يعود إلى طغيان الفكر الاشتراكي على الساحة الأدبية كما ذكرنا.

٧- هناك "شبه إجماع" في الدراسات النقدية التي طالعناها على أن أفضل مرحلة في الإنتاج الأدبي لناظم حكمت هي تلك التي قضاها في السجن.

٨- غياب المقدمات النقدية عن الكثير من المؤلفات المترجمة، والتي زادت على ١٨ كتابًا، هذا إذا استثنينا تكرار الطباعات والترجمات.

٩- الكثير من الدراسات النقدية نحت منحى مشابهاً في دراسة أدبه، أي أنها عملت على سرد مراحل حياته سرّداً تاريخياً، وركزت في كل مرحلة على جوانب معينة، متعلقة غالباً بالثورة والنضال والكفاح والحرية.

١٠- غياب الدراسات الأسلوبية والدلالية والفنية والبلاغية عن مجمل الدراسات، وتركيز معظمها على الجوانب الموضوعية، بالإضافة إلى السمات والملامح العامة.

٥. استقبال القصة التركية في الوطن العربي

١.٥ نشأة القصة التركية وتطورها:

عرف الأتراك القصص -كغيرهم من الشعوب- منذ زمن بعيد، واحتفظت ذاكرتهم بعدد منها، وتناقلتها الأجيال شفاهًا جيلًا بعد جيل، حتى غدت تراثًا شعبيًا وجزءًا من ذاكرتهم. وكان قوام تلك القصص الفلكلورية البطولة والشجاعة والإقدام، والحب والإخلاص، وغالبًا ما تختلط بها المبالغة مع الأسطورة، على غرار قصص "عنترة" و"ألف ليلة وليلة" و"مجنون ليلى" في تراثنا العربي، فاشتهر عندهم قصص "يوسف وزليخا" و"طاهر وزهرة" و"علي وحمة" بالإضافة إلى حكايا نصر الدين خوجة "جحا التركي" وغيرها. ولكن تلك القصص ظلت تحمل سمات الطابع الشعبي، بعيدًا عن قالب القصة المعروف الآن.

أما القصة بقلبها وسماتها الفنية وبمفهومها الحديث المعروف اليوم فقد عرفها الأتراك من الغرب، وكانت بداية تلك المعرفة عبر الترجمة خلال "مرحلة التنظيمات" أي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ويُرجع المؤرخ التركي أكمل الدين إحسان الفضل في تعريف الأتراك بالقصة الغربية ليوسف كمال باشا الذي ترجم أول قصة إلى اللغة التركية عام ١٨٦٢م، وكانت بعنوان "تلماك" للأديب الفرنسي غينيلون، ثم نشر ملخصًا لرواية "البؤساء" و"روبنسون كروزو"، وتتابع بعد ذلك ترجمة القصص الغربية، فترجمت قصص ليفكتور هوجو وفولتير ودانيل دوفوا وغيرهم^{٢٤٢}.

ويجمع معظم المؤرخين على أن أحمد مدحت أفندي هو أول من كتب القصة التركية الحديثة^{٢٤٣}، إذ تعد "قصة دون حصة" التي نشرها عام ١٨٧٠م أول قصة تركية حديثة، ولكن إحسان يشير إلى أن هذه القصص تندرج ضمن إطار "القصص الشعبية"، وهو يفرق بينها وبين

^{٢٤٢} أكمل الدين إحسان، "نشأة القصة في الأدب التركي"، مجلة القصة، م.٢، ع.٢٠ (١٩٦٥): ٩١.

^{٢٤٣} يؤكد ذلك أكمل الدين إحسان في المقال السابق، والمؤرخ المصري الصفاي القطوري في كتابه "الطيور المهاجرة"، وكذلك المؤرخ العراقي إبراهيم الداوقي في "الأدب التركي المعاصر" المنشور في مجلة عالم الفكر.

القصص الفلوكلورية التراثية التي سبق الحديث عنها^{٢٤٤}، كما أن هذه القصص ذات محتوى تعليمي تثقيفي، أي أن الغرض منها التعليم والتثقيف أكثر من المتعة والصناعة الأدبية.

ونشأت القصة التركية متأثرة بالقصة الغربية، وخصوصًا الفرنسية، من حيث اتجاهاتها ومواضيعها، وهي في مجملها محاكاة وتقليد لها، فقد حملت في بدايتها الطابع الرومانسي الذي كان سائدًا في الغرب آنذاك، وبعد أن انقضى زمن الرومانسية، بدأت القصة التركية بالنضج أكثر والقرب من الواقع والمجتمع، فظهرت القصص التي تصور مرحلة الإقطاع والفلاحين ومعاناتهم، والصراع الطبقي فيما بينهم، وظهرت القصص الواقعية التركية على يد عمر سيف الدين ويعقوب قدرى ورفيق خالد قراري وغيرهم^{٢٤٥}. كما برزت القصة النفسية كشكل من أشكال القصة أيضًا، من خلال مؤلفات خالد ضيا أوشاكلي جيل وخالدة أديب وغيرهم^{٢٤٦}.

وبعد نشأة الجمهورية التركية ظهر تيار "الواقعية الحديثة" و"الواقعية النقدية" و"الواقعية الاشتراكية"، كشكل جديد من أشكال القصة التركية، وكرد فعل على الواقع الاجتماعي السائد آنذاك، وبرزت تلك التيارات في أعمال صباح الدين علي ورشاد نوري غونتكين وفخري جلال الدين وغيرهم^{٢٤٧}. وبعد فرض سياسة الحزب الواحد الذي فرض إجراءات صارمة وحارب الحريات ولاحق الأدباء اتجه تيار آخر إلى النقد اللاذع للواقع عن طريق التورية والإيحاء والرمز المغلف بغلاف السخرية والفكاهة في بعض الأحيان، وكان من أبرز أدباء تلك المرحلة كمال طاهر وفقير بايقورت وعزيز نيسن الذي أصبح فيما بعد من أعلام الفن الساخر، ولقي صدى واسعًا وقبولًا لدى أفراد المجتمع التركي، بل على مستوى العالم.

ومن الملاحظ اختلاط المفاهيم وتداخلها بين "القصة" و"الرواية" في المرحلة الأولى من انتشار هذين الجنسين الأدبيين في تركيا، فنجد من يسمي بعض الروايات قصصًا، ومن يطلق على كتاب القصة اسم روائيين، وهذا -برأيي- حالة طبيعية ترافق ظروف النشأة الأولى لأي

^{٢٤٤} إحسان، "نشأة القصة في الأدب التركي"، ٩٢.

^{٢٤٥} ينظر: الداوقى، "الأدب التركي المعاصر"، ١١٢.

^{٢٤٦} إيمان عبد المؤمن، "الطيور المهاجرة وقصص أخرى"، مجلة أدب ونقد، ع. ٢٤٩ (٢٠٠٦): ٩٣.

^{٢٤٧} ينظر: نفس المؤلف، "الطيور المهاجرة"، ٩٥-٩٦.

جنس من الأجناس الأدبية، خصوصًا إن كانت مستوردة من بيئة أخرى، وليست فنًا أصيلًا بذاته. كما أن هذا التداخل لم يقتصر على المصطلحات والمسميات فقط، بل كان هناك تداخل بين القصة والرواية من حيث المقومات والسمات الفنية، ولم يكن هذا الأمر مقتصرًا على الأدب التركي، بل حتى في البلدان العربية، والمطلع على نشأة القصة والرواية في بلداننا يعي ذلك تمامًا. أما عن استقبال القصة التركية عربيًا فقد بدأ في مراحل مبكرة، وأول كتاب تمت ترجمته من التركية إلى العربية كان بعنوان: (أبي علي بن سينا وشقيقه أبي الحارث وما حصل لهما من نوار العجائب والشوارد الغرائب) لزين الدين بن يحيى^{٢٤٨}، وهو يندرج ضمن إطار القصص الشعبية الفلكلورية. أما استقبال القصة التركية الحديثة فقد بدأ منذ النصف الأول من القرن العشرين، فترجمت إلى العربية قصص لنامق كمال ويعقوب قدرى وخالد ضيا أوشاكلي جيل وقدرية حسين وخالدة أديب^{٢٤٩}. ثم توالى الترجمات بعد ذلك في النصف الثاني من القرن العشرين، تلك المرحلة التي شهدت خلالها القصة التركية نضوجًا أكبر وتحددت ملامحها الفنية بشكل أوضح، وزاد عدد الكتاب وأصبح عدد المؤلفات أكبر، فترجمت أعمال وقصص لعمر سيف الدين وصباح الدين علي ويشار كمال ونجيب فاضل وعزيز نيسن وبينار كور وغيرهم. ولم يقتصر الأمر على ترجمة تلك الأعمال، بل ظهرت دراسات وأبحاث نقدية تناولتها بالتحليل والدراسة والنقد.

وبالعموم فإن أعمال الترجمة والدراسات النقدية تعد ضئيلة مقارنة بحجم الإنتاج الأدبي للقصة التركية خلال أكثر من قرن من الزمان، وبالمقارنة مع الأعمال الأدبية المترجمة من لغات أخرى كالفرنسية والإنكليزية والروسية، والدراسات والأبحاث التي كتبت حولها.

ومن الصعوبة بمكان الإحاطة بمجمل الأعمال المترجمة والأبحاث والدراسات المكتوبة حول القصة التركية الحديثة في الوطن العربي في بحث واحد، فهذا جهد كبير يحتاج أن تفرغ له أبحاث ودراسات عديدة، ولذلك رأينا أن نتناول أدبيًا واحدًا بوصفه نموذجًا عن استقبال القصة

^{٢٤٨} عبد الله، تركيا بعيوني، ١٧٣.

^{٢٤٩} كانت القصص خلال تلك المرحلة تترجم وتنتشر في المجالات، ولم تكن تترجم كمؤلفات مستقلة.

التركية الحديثة في الوطن العربي، فنسلط الضوء على مجمل أعماله المترجمة، والأبحاث والدراسات التي عقدت حوله، حتى يكون البحث مركزاً، وتؤتي الدراسة أكلها والغاية منها، ونترك بقية الأعمال والأدباء لأبحاث أخرى ولباحثين آخرين ليدلوا بدلوهم.

والأديب الذي اخترناه ليكون نموذجاً لاستقبال القصة التركية الحديثة في الوطن العربي هو "عزيز نيسن"، واختيارنا له يرجع لعدة أسباب؛ من أهمها أن الفترة التي أنتج فيها عزيز نيسن أدبه كانت قد شهدت فيها القصة التركية نضجاً وتطوراً واستوت على سوقها وظهرت ملامحها الفنية. ومنها أيضاً أن عزيز نيسن يعد من أشهر كتّاب القصة التركية عموماً، والقصة الساخرة بشكل خاص، حتى غدا علماً من أعلامها على مستوى تركيا والعالم، وكان لقصصه وقعها الخاص في العالم العربي على المثقفين وعامة الشعب. ومن الأسباب أيضاً أن نيسن يأتي في المرتبة الأولى من بين جميع الأدباء الأتراك الذين تُرجمت أعمالهم إلى اللغة العربية، إذ زادت أعماله المترجمة على ٦٠ كتاباً، جلها في باب القصة القصيرة، ولا شك أن هذا العدد يشكل مادة غنية ومغرية للبحث والدراسة.

٢.٥ استقبال أدب عزيز نيسن في الوطن العربي:

١.٢.٥ تعريف بعزيز نيسن Aziz Nesin^{٢٥٠}:

هو محمد نصرت نيسن، ولد في ٢٠ كانون الأول/ ديسمبر عام ١٩١٥م في إحدى الجزر القريبة من إسطنبول، نشأ في أسرة فقيرة، لم يستطع الدراسة في المدارس الأهلية فدرس في الكلية الحربية وتخرج فيها سنة ١٩٣٧م، ثم تخرج في الكلية العسكرية برتبة ضابط عام ١٩٣٩م، وخلال دراسته في الكلية العسكرية درس الفنون الجميلة، فجمع بين الحزم وبين الإحساس الفني المرهف. وأما عن اسم "عزيز نيسن" فهو اسم مستعار اختاره لنفسه حين بدأ الكتابة، ولم يكتب حينها باسمه الصريح، وعن السبب الذي دعاه لذلك يقول: بين عامي ١٩٤٠ - ١٩٤٣ م كنت عسكرياً

^{٢٥٠} الترجمة مقتبسة من مقدمة الأعمال المسرحية الكاملة لعزيز نيسن الجزء الأول، ترجمة فاروق مصطفى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦، بتصرف.

في كارس، وكنت أكتب الشعر والقصص القصيرة. ولما كانت كتابة العسكريين غير مستحبة استعملت منذ ذلك الوقت اسم عزيز نيسن وصرت أنشر القصص بهذا الاسم في مجلة الأمة "Millet".

عانى عزيز نيسن كثيرًا في حياته فاضطر للعمل في مهن مختلفة، فعمل خبازًا وبقالًا ومصورًا وبائع كتب وصحفيًا بالإضافة إلى الكتابة، كما قضى كثيرًا من سنوات عمره في السجن، دفاعًا عن مبادئه وقضاياها التي يؤمن بها، والتي كثيرًا ما كان يعبر عنها في قصصه التي تحمل نقدًا لاذعًا للسلطة والفساد في المجتمع، هذا النقد الذي كثيرًا ما كان يؤدي إلى غضب السلطات عليه ونقمتها منه، وقد نتج عن ذلك أن قضى سنيًا طويلة في السجن، وخصوصًا المرحلة الأولى في حياته، كما ظل ممنوعًا من السفر خارج تركيا إلى أن تجاوز الخمسين من عمره.

بدأ عزيز نيسن الكتابة الصحفية محررًا في مجلة "yedigün" في إسطنبول عام ١٩٤٤م وذلك بعد أن ترك الخدمة العسكرية، كما عمل أيضًا في عدة صحف، منها: "karagöz" و "Tan" و "vatan". وفي عام ١٩٤٦ افتتح مجلة باسم "Marko paşa باشا" بالتعاون مع الأديب الكبير صباح الدين علي، ولاقت المجلة رواجًا كبيرًا حتى وصل عدد مبيعاتها يوميًا إلى ٦٠ ألف نسخة، ولكن الحكومة لم ترضَ عن مقالاته فسارعت إلى إغلاقها، وأحالته إلى محكمة عسكرية حكمت عليه بالسجن والنفي إلى بورصة، بسبب إحدى مقالاته التي انتقد فيها الرئيس الأمريكي وسياسته في التعامل مع الحكومة التركية. وبعد خروجه من السجن عاد إلى افتتاح المجلات، وكان كلما افتتح مجلة أغلقتها الحكومة واقتادته إلى السجن، ما اضطره إلى ترك الكتابة والعمل في مهن حرة ليكسب قوت يومه، وبقي على هذه الحال حتى عام ١٩٥٦م عندما حصل على جائزة السعفة الذهبية العالمية من إيطاليا، وحينها عاد إلى الكتابة من بوابة مجلة "Akşam"، كما أسس مع الأديب طاهر كمال دارًا للنشر باسم "Fikir". وبعد انقلاب عام ١٩٦٠م الذي دعا إلى فتح باب الحريات في المجتمع استبشر عزيز نيسن بذلك خيرًا وكان من أشد المؤيدين له، حتى إنه تبرع بجائزة السعفة الذهبية لخزينة الدولة دعمًا لها. ونشط في العمل الصحفي فكتب في عدد من المجلات، منها: "Tanin" و "öncü" و "Günaydın". ولكن خاب ظنه بذلك الانقلاب حين اكتشف أن ما دعا إليه قاداته لم يكن سوى شعارات.

أنشأ عزيز نيسن أواخر حياته وقفًا للأيتام خصص له جزءًا كبيرًا من ريع كتبه ومؤلفاته، وجعل مهمة الوقف رعاية هؤلاء الأيتام حتى إنهاء دراستهم الجامعية، وتأمين عمل يؤمن لهم حياة كريمة، يقول: لقد عشت طفولة معذبة، حيث عشت في ملجأ للأيتام، وأعتقد أن حياتي كلها من صنع هذا الملجأ، فلولا رعايته لما كان هناك عزيز نيسن، لذلك فإنني مهما فعلت من أجل هذه المؤسسات الاجتماعية فلن أسدّ بعض الدين الذي لها في عنقي. لقد أدركت أن الجلوس مع هؤلاء الأطفال وتربيتهم وتوفير الحماية الاجتماعية لهم وإشعارهم بإنسانيتهم أهم بكثير من التسكع في الشوارع أو الجلوس في المقاهي من أجل الثثرة.

توفي عزيز نيسن في تموز يوليو عام ١٩٩٥م بعد أن ترك خلفه إرثًا أدبيًا كبيرًا، تُرجم إلى معظم لغات العالم، ومنها العربية.

- الجوائز التي نالها:

نال عزيز نيسن جوائز كثيرة محليًا وعالميًا، إلا أن التكريم الذي حظي به خارج بلده سبق التكريم والشهرة التي حظي بها في بلده -وهذا هو الحال في معظم بلداننا مع الأسف- ومن تلك الجوائز:

- جائزة السعفة الذهبية من إيطاليا عامي ١٩٥٦م و١٩٥٧م، وهي أول جائزة أدبية عالمية حصل عليها.

- جائزة القنفذ الذهبي من بلغاريا عام ١٩٦٦م.

- الجائزة الأولى في مسابقة تخليد ذكرى الشاعر التركي "قراجة أوغلان" عام ١٩٦٨م.

- جائزة التمساح الأولى من الاتحاد السوفييتي حينها عام ١٩٦٩م.

- جائزة المجمع اللغوي التركي على مسرحيته "جيجو" عام ١٩٦٩م.

- جائزة اللوتس الأولى من اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا عام ١٩٧٥م.

كما شغل منصب رئيس نقابة الكتاب الأتراك، وهو عضو في اتحاد كتاب آسيا وأفريقيا، وشارك في العديد من المؤتمرات الأدبية في دول مختلفة من العالم.

ينتمي عزيز نيسن إلى الفكر الاشتراكي الذي تسرب إلى شريحة واسعة من الأدباء والمفكرين في تلك الحقبة، ولكنه يختلف عن غيره من الأدباء بأنه لا يصرح بذلك في أدبه بشكل مباشر وسطحي، بل "يضمنه العمل الأدبي بمعالجة فنية وقدرة أدبية بعيدة كل البعد عن السطحية في التعبير والمباشرة في تناول" ^{٢٥١}.

عانى عزيز نيسن كثيرًا خلال حياته، بدءًا بحياة الفقر التي نشأ فيها، ثم الملاحقة والسجن الذي خلق له قلقًا مستمرًا، وتتجلى تفاصيل حياة نيسن في قصصه ومؤلفاته، بشكل واضح، وهو يؤكد ذلك في إحدى لقاءاته فيقول: عشت حياة قاسية لا أريد استرجاعها، وأغلبها مبنوثة في قصصي القصيرة، وبإمكان قارئ قصصي أن يتعرف إلى الكثير من تفاصيل حياتي، فالكاتب الذي هو أنا، لا تخلو منه قصة واحدة من قصصي، وإذا خلت منه ككاتب، فإن شبجه كإنسان موجود فيها، خاصة الشبح الاجتماعي، أو الظل الاجتماعي بمعنى أدق، وهذه الأشياء قد تكون أكثر قربًا من الإنسان العادي.

لم يكن عزيز نيسن يكتب قصصه لمجرد السخرية وإضحاك الناس، بل كان مدرِّكًا للدور الحقيقي للأديب والمثقف، ولعظم المسؤولية الملقاة على عاتقه، عارفًا بالهدف الذي يسعى إليه من خلال أسلوبه الساخر ذاك، ويؤكد ذلك بقوله: "إن واجب المثقف أن يضيء الحاضر والمستقبل، وأنا بكل ما أملكه من قوة أحاول القيام بهذا الواجب، مجبرًا الناس على الضحك والتأمل. لمدة أعوام كثيرة وأنا أعمل في حقل الأدب الساخر، منتهجًا طريق الكتاب الساخرين الشعبين، مستمدًا قوتي من هذا المنبع العظيم، إنني أفكر دائمًا في بلدي، وأسعى في قصصي وحكاياتي لعرض الطبوغرافيا الاجتماعية لوطني، تلك هي مقاصدي" ^{٢٥٢}.

وعلى الرغم من أن عزيز نيسن لم يحظ بالتقدير والتكريم الذي كان يطمح إليه في بلده، بل وفوق ذلك كان بعض الأدباء الأتراك يزدرية ويقلل من شأنه، ويصفه بأنه "كاتب نكات" وليس

^{٢٥١} عزيز نيسن، "قصة القط السعيد"، تر: أكمل الدين إحسان، مجلة/المجلة، ع. ١٤٧ (١٩٦٩): ٧٣.

^{٢٥٢} عزيز نيسن، نكريات من المنفى، تر: عبد اللطيف عبد الحميد، ط ١، (دار الطليعة الجديدة، دمشق، ١٩٩٦)،

أديباً^{٢٥٣}، إلا أنه يعد من أبرز كتاب القصة الساخرة في بلده، بل في العالم، وهناك من وضعه في مصافّ الكتاب العالميين أمثال جورج برناردشو وموليير ومارك توين وبلزاك وغيرهم^{٢٥٤}.

في دراستنا لأدب عزيز نيسن بوصفه نموذجاً عن استقبال القصة التركية الحديثة في الوطن العربي سنحاول الوقوف على مجمل إنتاجه الأدبي المترجم إلى العربية، ونعرض الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت أدبه، وستشمل الدراسة استقبال أدب عزيز نيسن على المستويين: المستوى الترجمي، والمستوى النقدي.

٢.٢.٥ استقبال أدب عزيز نيسن من خلال الترجمة:

يعد عزيز نيسن صاحب المرتبة الأولى من بين الأدباء الأتراك الذين ترجمت أعمالهم إلى اللغة العربية، إذ بلغ عدد أعماله المترجمة أكثر من ستين مؤلفاً من أصل ١٢٠ مؤلفاً هي مجمل أعماله^{٢٥٥}. وقد امتدت عملية ترجمتها على مدار نصف قرن من الزمن، وتنوعت بين القصة القصيرة والمسرحية والسيرة الذاتية، وإن كانت القصة القصيرة هي الطاغية على الترجمات.

وأن تتم ترجمة هذا العدد الكبير من الأعمال الأدبية لأديب واحد، لهو أمر يدعو للفخر بلا شك، وهو إن دل على شيء فإنما يدل على أهمية هذه المؤلفات من جهة، وعلى تأثيرها في القارئ العربي الذي تلقاها بالقبول والإعجاب من جهة أخرى.

أ. الأعمال المفردة المترجمة (في المجالات):

بدأ استقبال أدب عزيز نيسن في الوطن العربي عبر الترجمة في النصف الثاني من القرن العشرين، وتحديداً عام ١٩٦٩م، وكانت البداية عبر ترجمة قصص قصيرة في المجالات الأدبية، إذ نشرت مجلة "المجلة" المصرية التي كان يرأس تحريرها الأديب يحيى حقي قصة قصيرة لعزيز

^{٢٥٣} ينظر: تقديم الأستاذ عب الرزاق عيد لمجموعة "أي حزب سيفوز"، تر: فاروق مصطفى، (دار نينوى، دمشق، ٢٠١١)، ٧ وما بعدها.

^{٢٥٤} سنشير إلى ذلك بالتفصيل عند الحديث عن استقبال أدب عزيز نيسن من خلال الدراسات النقدية.

^{٢٥٥} أشار عزيز نيسن إلى عدد مؤلفاته في تقديمه لمجموعته "ألا يوجد حمير في بلدكم"، تر: محمد مولود فاقى، ط١، (الدار الوطنية للنشر، دمشق، ٢٠٠١)، ٦.

نيسن بعنوان "القط السعيد" ترجمها أكمل الدين إحسان، ونشرت في العدد (١٤٧) آذار/ مارس عام ١٩٦٩م، وتعد هذه أول قصة من أدب عزيز نيسن تُترجم إلى العربية، وقد قدم لها المترجم بتعريف مقتضب بنيسن وبيّن أهميته في الأدب التركي الحديث.

غاب اسم عزيز نيسن بعد ذلك حتى عام ١٩٧٧م، حين نشرت مجلة "العربي" الكويتية قصة أخرى في العدد (٢٢١) أبريل/ نيسان، بعنوان "كيف قبضوا على حمدي الفيل" بترجمة العراقي أحمد مصطفى الخطيب. وفي العام التالي ١٩٧٨م نشرت المجلة قصة أخرى لنيسن في العدد (٢٤١) ديسمبر/ كانون الأول بعنوان "رهان"، ترجمها المترجم الأردني صفوان الشلبي، ثم في عام ١٩٨١م أعادت مجلة العربي نشر قصة "القط السعيد" ولكن بترجمة صفوان الشلبي وليس أكمل الدين إحسان، وصدرت في العدد (٢٧٢) تموز/ يوليو. وفي العام التالي نشرت مجلة "الأقلام" الصادرة عن وزارة الثقافة والإعلام العراقية قصة لنيسن بعنوان "زوج السيدة نازي" ترجمها عبد القادر عقيل، ونشرت في العدد (٢) فبراير/ شباط ١٩٨١م. ويبدو أن مجلة "العربي" راقّت لها كتابات نيسن، فنشرت له قصتين أخريين، الأولى بعنوان "معتوه على السطح" ترجمها نايف عبد الله السنتلي، ونشرت في العدد (٢٨٥) آب/ أغسطس ١٩٨٢م، والثانية بعنوان "العقدة"، وصدرت في العدد (٣٠٩) آب/ أغسطس ١٩٨٤م، بترجمة صفوان الشلبي.

لم تصدر بعد ذلك أي ترجمات لعزيز نيسن حتى عام ١٩٨٧م إذ عادت مجلة العربي لنشر قصة أخرى بعنوان "سبق صحفي" ترجمها المخرج السوري عبد اللطيف عبد الحميد، ونشرت في العدد (٣٤٢) أيار/ مايو. ثم في أغسطس/ آب من نفس العام نشرت مجلة الأقلام العراقية في عددها الثامن فصلاً من مسرحية بعنوان "حوار من أجل امرأة" ترجمها نصرت مردان. وهذه المسرحية أعادت نشرها مجلة "إبداع" التابعة للهيئة المصرية العامة للكتاب في عددها الرابع الصادر في شهر أبريل/ نيسان عام ١٩٨٩م، ولكن بترجمة د. مصطفى يوسف منصور، وبالعنوان "وجهان لامرأة واحدة". وفي العام التالي نشرت مجلة "أدب ونقد" الصادرة عن حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي قصة لنيسن بعنوان "لم يعد التزوير كافياً" ترجمها لقمان فاضل جتكر، ونشرت في العدد (٥٩) تموز/ يوليو.

غاب اسم عزيز نيسن بعد ذلك عن الصحف مرة أخرى سبع سنوات كاملة، وتحديدًا حتى عام ١٩٩٧م، إذ نشرت مجلة البيان الكويتية في عددها (٣٢٦) سبتمبر/ أيلول قصة لنيسن بعنوان "الحصان المسيس" بترجمة فاروق مصطفى، وهي إحدى قصص مجموعة "كيف ينقلب كرسي".

وافتحت مجلة "نوافذ" السعودية الصادرة عن النادي الأدبي الثقافي بجدة الألفية الجديدة بنشر قصتين لعزيز نيسن، الأولى بعنوان "لماذا أصيب السيد رفعت بالجرب" ترجمها عبد القادر عقيل، ونشرت في العدد (١٢) أيار/ مايو، والثانية "ما أجمل هذه الآلة" ترجمها صفوان الشلبي، ونشرت في العدد (١٤) أغسطس/ آب. كما نشرت المجلة قصة أخرى بعد عامين ٢٠٠٢م بترجمة صفوان الشلبي، عنوانها "أيها المواطنون الكرام" ونشرت في العدد (٢٠) حزيران/ يونيو. ثم في العام التالي نشرت قصتين أخريين بترجمة صفوان الشلبي أيضًا، الأولى بعنوان "كان سيبي بيتًا" ونشرت في العدد (٢٣) آذار/ مارس، والثانية بعنوان "الفئران بعضها يأكل بعض"، ونشرت في العدد (٢٦) ديسمبر/ كانون الأول.

وفي عام ٢٠٠٤م نشرت مجلة الآداب الأجنبية الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق والمتخصصة في نشر الأعمال الأدبية الأجنبية المترجمة إلى العربية، عددًا خاصًا بالأدب التركي، برقم (١١٨) أبريل/ نيسان، تضمن العدد قصتين لعزيز نيسن، الأولى بعنوان "كيف الطقس اليوم" ترجمها بكر صدقي، والثانية بعنوان "بيت هادي" ترجمها فاروق مصطفى. ثم في ٢٠٠٦م عادت مجلة نوافذ لتتشر قصة أخرى لنيسن بترجمة صفوان الشلبي، عنوانها "واه واه واه" ونشرت في العدد (٣٥) مارس/ آذار. كما نشرت مجلة التبیین الجزائرية في العدد (٢٥) أبريل/ نيسان قصة لعزيز نيسن بعنوان "آه منا نحن الحمير" دون أن تذكر اسم المترجم.

وباستثناء القصة الأولى "القط السعيد" التي نشرت في مجلة "المجلة" المصرية ١٩٦٩م، فقد غابت عن كل الترجمات أي مقدمة تعريفية بعزيز نيسن، أو نقدية بأدبه أو قصصه المنشورة، وإنما اقتصر النشر على ترجمة متن القصة فقط.

ب. الأعمال الكاملة المترجمة:

لم تقتصر ترجمة أعمال عزيز نيسن على القصص المفردة المترجمة في المجلات، بل بدأت ترجمة مؤلفاته أيضًا، وتسابقت دور النشر إلى ترجمة تلك الأعمال، وطبعت الكثير منها عدة طبعات. وسنتناول فيما يلي عملية ترجمة مؤلفات عزيز نيسن، وسنقسمها إلى مراحل زمنية:

• الأعمال المترجمة في عقد الثمانينات:

أول عمل أدبي نشر في كتاب مستقل لعزيز نيسن كان بعنوان "مختارات قصصية" وهو عبارة عن مجموعة من القصص المختارة التي جمعها وترجمها إلى العربية المترجم السوري فاضل لقمان جتكر، وصدرت عن دار الشيخ في دمشق عام ١٩٨٣م. ثم في عام ١٩٨٦م نشرت دار الجليل بدمشق مجموعة قصصية أخرى لنيسن بعنوان "عاش الوطن" ترجمها أيضًا فاضل لقمان جتكر.

وفي عام ١٩٨٨م صدرت لعزيز نيسن رواية "زوبك: الكلب الملتجي في ظل العرب" التي ترجمها إلى العربية المترجم عبد القادر عبد اللي، وصدرت عن دار الأهالي للنشر بدمشق، وقد حققت الرواية شهرة كبيرة حينها، حتى إنها حُولت إلى مسلسل تلفزيوني باسم "الدغري" وأنتجه التلفزيون العربي السوري عام ١٩٩٢م، وكتب السيناريو د. رفيق الصبان دون أن يشير إلى اسم عزيز نيسن!.

كانت رواية "زوبك" نقطة الانطلاق لشهرة عزيز نيسن في العالم العربي، إذ لم يكدها يمر عام إلا ويكون فيه لعزيز نيسن عمل مترجم أو أكثر. ففي نفس العام الذي نشرت فيه الرواية، ترجم عمر عدس عملاً آخر لعزيز نيسن عن اللغة الروسية بعنوان "أطفال آخر الزمن"، وصدرت عن دار الجليل للنشر بدمشق عام ١٩٨٨م، ثم أعادت دار ممدوح عدوان نشرها مرة أخرى عام ٢٠٢٢م وترجمها عن اللغة التركية محمد عبد القادر عبد اللي، وصدرت بعنوان "أطفال هذه الأيام الرائعون". وفي عام ١٩٨٩م ترجم عبد القادر عبد اللي مجموعة "الحمار الميت" وصدرت عن دار المنارة في اللاذقية، ثم صدرت طبعة ثانية عن نفس الدار عام ١٩٩٧م.

• الأعمال المترجمة في عقد التسعينات:

شهد عقد التسعينات زخمًا كبيرًا في ترجمة أعمال عزيز نيسن، حتى إن بعض الأعمال كانت تطبع عدة طبعات في العام الواحد. وبدأ هذا العقد بترجمة عبد القادر عبد اللي مجموعة قصصية بعنوان "في إحدى الدول" وصدرت عن دار الرازي بحلب عام ١٩٩٠م. وفي عام ١٩٩٢م ترجم هاشم الحمادي مجموعة قصصية بعنوان "لا تنس تكة السروال" ونشرتها دار الحصاد بدمشق، ثم في العام التالي صدرت عن دار الحصاد أيضًا مجموعة أخرى بعنوان "أسفل السافلين" ترجمها الكاتب والمخرج السينمائي السوري عبد اللطيف عبد الحميد. وفي نفس العام ترجم هاشم الحمادي رواية بعنوان "ملك الكرة" ونشرتها دار الحصاد بدمشق، ثم أصدرت الدار طبعة أخرى من الرواية ولكن بعنوان مختلف، فقد غيرت عنوانها إلى "دعها إنها راشدة" وعللت ذلك بوجود رواية أخرى تحمل الاسم ذاته!.

وفي عام ١٩٩٤م صدرت مجموعة "آه منا نحن معشر الحمير" عن دار الطليعة الجديدة في دمشق، بترجمة جمال دورمش، ثم صدرت طبعة ثانية عام ١٩٩٦م، ثم صدرت طبعة أخرى عام ٢٠١٥م. وفي العام التالي ١٩٩٥م صدرت مجموعة قصصية بعنوان "إنه باق" بترجمة هاشم الحمادي، دون ذكر اسم دار نشر في الطبعة.

أما في عام ١٩٩٦م فقد تمت ترجمة ثلاثة أعمال لعزيز نيسن، الأول: رواية بعنوان "ذكريات من المنفى" وهي عبارة عن مذكرات، ترجمها عبد اللطيف عبد الحميد ونشرتها دار الطليعة الجديدة بدمشق، وأعيد طبع الرواية طبعة ثانية عن نفس الدار عام ٢٠١٥م، والعمل الثاني: مجموعة قصصية بعنوان "يسلم الوطن" بترجمة جمال دورمش ونشر دار النور للطباعة، ثم صدرت ٧ طبعات أخرى من المجموعة عن دار علاء الدين، آخرها كان عام ٢٠١٢م. أما العمل الثالث: بعنوان "العرض الأخير" وهو مجموعة قصص ترجمها جمال دورمش أيضًا ونشرتها دار الحصاد بدمشق، وصدرت طبعة أخرى منها عن دار علاء الدين عام ٢٠٠٨م.

وشهد عام ١٩٩٧م نشر ثلاثة أعمال أخرى لعزيز نيسن، العمل الأول: رواية "الطريق الوحيد" ترجمها عبد القادر عبد اللي ونشرتها دار المدى بدمشق، ثم صدرت طبعة ثانية عن نفس

الدار عام ٢٠٠٧م. والثاني: "خذوا حذرکم" وهو مجموعة قصصية ترجمها محمد مولود فاقى ونشرتها دار المنارة في اللاذقية، والثالث: مجموعة قصصية أيضًا بعنوان "أي حزب سيفوز"، ترجمها فاروق مصطفى، وقدم لها الأديب د. عبد الرزاق عيد، وصدرت عن دار المرساة في اللاذقية، ثم صدرت طبعة أخرى منها بالاشتراك مع دار نينوى للدراسات والنشر في دمشق عام ٢٠١١م.

وكذلك الأمر في عام ١٩٩٨م، صدرت ثلاثة أعمال أخرى مترجمة، إذ نشرت دار المنارة في اللاذقية مجموعة قصصية بعنوان "ذنب الكلب"، ثم نشرت دار المدى بدمشق مجموعة بعنوان "تري لي لم" ترجمها عبد القادر عبد اللي، وصدرت منها طبعة أخرى في نفس العام. كما صدرت مجموعة "كيف قمنا بالثورة" ضمن سلسلة منشورات وزارة الثقافة في دمشق، بترجمة أحمد سليمان الإبراهيم، ثم صدرت طبعة ثانية عن دار زوربا للنشر في دمشق عام ٢٠٠٦م.

ووصلت قمة الإنتاج الأدبي المترجم لعزیز نیسن عام ١٩٩٩م إذ صدرت له خلال ذلك العام ٧ أعمال مترجمة؛ وأعيدت طباعة بعض الأعمال عدة طبعات. أول هذه الأعمال هو مجموعة "حكاية البغل العاشق" التي ترجمها جمال دورمش ونشرتها دار علاء الدين في دمشق، وصدرت عنها أربع طبعات حتى عام ٢٠٠٨م. والعمل الثاني رواية "سرنامة" وصدرت عن دار ورد للطباعة والنشر في دمشق، وترجمها عبد القادر عبد اللي باستشارة أدبية من الأديب حيدر حيدر. والعمل الثالث مجموعة "صراع العميان" التي ترجمها فاروق مصطفى، وصدرت عن دار عبد المنعم ناشرون في حلب. أما الأعمال الأربعة الأخرى فكانت من نصيب المترجم محمد مولود فاقى، وهي عبارة عن مجموعات قصصية متنوعة، الأولى بعنوان "الرجال والمشائق"، وصدرت عن دار المنارة في اللاذقية. والثلاثة الباقية هي "لن نتطور أبدًا" و "الاحتفال بالقازان" و "مجنون على السطح" وصدرت كلها عن الدار الوطنية للنشر في دمشق، والمجموعة الأخيرة "مجنون على السطح" صدرت لها ترجمة أخرى لصفوان الشلبي ونشرتها دار علاء الدين في دمشق عام ٢٠١٠م.

• الأعمال المترجمة في الألفية الجديدة:

لم يخفت نجم عزيز نيسن لدى القراء العرب مع دخول الألفية الثالثة رغم ترجمة أعمال أدبية أخرى لأدباء أترك كبار مثل أورهان باموك ويشار كمال وناظم حكمت وغيرهم، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن ترجمة أعمال عزيز نيسن عربيًا لم تكن "موضة" مرتبطة بتحويلات وتيارات فكرية واجتماعية كانت سائدة خلال مرحلة معينة كما يدعي البعض.

في عام ٢٠٠٠م صدرت أربع ترجمات لمؤلفات عزيز نيسن، إذ واصلت الدار الوطنية نشر أعماله، فأصدرت مجموعتين قصصيتين بترجمة محمد مولود فاقي، هما: "لن نصبح بشرًا" و"الدغدغة". ونشرت دار علاء الدين مجموعة بعنوان "خصيصًا للحمير" من ترجمة جمال دورمش. كما نشرت دار التنمية "آلة الخطابات" بترجمة أحمد سليمان الإبراهيم.

واستمرت ثنائية محمد مولود فاقي والدار الوطنية للنشر في عام ٢٠٠١م فأثمرت أربعة أعمال أدبية مترجمة، هي: "صحوة الناس" و"ألا يوجد حمير في بلدكم" و"المجانين الهاربون" بالإضافة إلى مسرحية "وحش طوروس". كما صدرت في ذات العام رواية "بتوش الحلوة" عن دار نينوى للدراسات والنشر في دمشق بترجمة بكر صدقي، وطبع منها خمس طبعات حتى عام ٢٠١٦م. بالإضافة إلى مجموعة "العسل المبرطم" التي ترجمها جمال دورمش وصدرت عن دار نينوى أيضًا، وهي أول عمل أدبي للأطفال تمت ترجمته لعزيز نيسن إلى العربية.

ولم يتغير الوضع في عام ٢٠٠٢م، إذ تابعت الدار الوطنية نشر أعمال نيسن فأصدرت ترجمتين، الأولى: مجموعة قصصية بعنوان "آلة سريعة العطب" ترجمها عبد الوهاب مدني، والمجموعة الثانية بعنوان "محمود ونيكار طاهر وزهرة" بترجمة محمد مولود فاقي. كما ترجم جمال دورمش مجموعتين قصصيتين، نشرتهما دار علاء الدين: الأولى بعنوان "يساري أنت أم يميني" بتقديم الأديب عادل الفريجات، والثانية "مزحة حمار"، وقد صدرت منها بعد ذلك أربع طبعات. كما نشرت دار نينوى ترجمة بكر صدقي لرواية "يحيى يعيش ولا يحيى"، ونشرت طبعة أخرى منها في نفس العام، ثم في عام ٢٠٠٥م نشرت الدار الوطنية ترجمة أخرى لنفس الرواية لمحمد مولود فاقي بعنوان "يشار الميت الحي".

في عام ٢٠٠٣م صدرت مجموعة قصصية واحدة بعنوان "قطع تبديل للحضارة" عن الدار الوطنية أيضًا وبترجمة عبد الوهاب مدني. وفي عام ٢٠٠٤م ترجم محمد مولود فاقي جزأين من مذكرات عزيز نيسن: الأولى بعنوان "هكذا أتينا إلى الحياة - ذكريات الطفولة"، والثانية "هكذا سرنا الصعود إلى القمة - ذكريات المراهقة والشباب"، وصدرت أيضًا عن الدار الوطنية للنشر. ثم في العام التالي أكمل ترجمة الجزء الثالث من مذكراته بعنوان "مرحبًا يا عمري السبعين - ذكريات ممنوعة" ونشرتها دار نينوى، ثم صدرت طبعة أخرى عن نفس الدار عام ٢٠١٠م.

وفي عام ٢٠٠٦م قام اتحاد الكتاب العرب في دمشق بنشر "الأعمال المسرحية الكاملة" لعزيز نيسن في جزأين، بترجمة فاروق مصطفى. كما تمت في نفس العام أيضًا ترجمة مجموعتين قصصيتين، الأولى بعنوان "آه منا نحن المثقفون الجبناء" ترجمها أحمد سليمان الإبراهيم، ونشرتها دار زوربا للنشر في دمشق، والثانية بعنوان "حمدي الفيل" وصدرت عن الدار الوطنية للنشر بترجمة عبد الوهاب مدني.

وتابعت الدار الوطنية نشر مؤلفات نيسن في عام ٢٠٠٧م، فنشرت ثلاث مجموعات قصصية دفعة واحدة، بترجمة عبد الوهاب مدني، وهي: "المجنون بمائة ليلة" و"عروس أهل الحي" و"الإضراب الكبير". وفي عام ٢٠٠٨م صدرت ثلاث مجموعات أخرى، اثنتان منها عن دار كيوان للنشر بدمشق وبترجمة فيصل نور، وهي "الكرسي" و"لا تنزعج". أما الثالثة بعنوان "هذا البيت لا تدخله الجرائد" فقد نشرت ضمن سلسلة آفاق علمية التي تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في القاهرة، بترجمة رحاب الصفصافي، ولكن الكثير من القصص الموجودة فيها منشورة سابقًا في مجموعات قصصية أخرى.

بعد ذلك العام بدأ زخم ترجمات أدب عزيز نيسن يخفت شيئًا فشيئًا، إذ شهد عام ٢٠١١م ترجمة مسرحية واحدة بعنوان "هل تأتي قليلًا" ترجمها صفوان الشلبي ونشرتها دار علاء الدين. وفي العام التالي نشرت دار الحارث في دمشق مجموعة بعنوان "بين الراكب والماشي" ترجمها أحمد سليمان الإبراهيم. ثم في عام ٢٠١٤م صدرت "صاحبة الجلالة - الصافرة" عن دار علاء الدين وترجمة جمال دورمش. ثم غابت ترجمات عزيز نيسن بعد ذلك حتى عام ٢٠١٧م، إذ

صدرت له مجموعة بعنوان "سافل" بترجمة عبد اللطيف عبد الحميد، ونشرتها دار الحصاد في دمشق.

وفي عام ٢٠١٩م أعادت دار التنوع الثقافي نشر مجموعة ترجمات هاشم الحمادي لمؤلفات عزيز نيسن، فنشرت "الرجل الذي أضاع اسمه" و"لا تنس تكة السروال" و"دعها إنها راشدة" و"إنه باق". وفي العام التالي نشرت ترجمة أخرى بعنوان "ألا يكفيننا ما لدينا من حمير؟" لهاشم الحمادي أيضًا. وشهد عام ٢٠٢٢م نشر مجموعة قصصية بعنوان "ملزم بالنظارات الطبية" ترجمها جمال دورمش وصدرت عن دار التكوين للنشر في دمشق، كما قام محمد عبد القادر عبد اللي بإعادة ترجمة مجموعة "أطفال هذه الأيام الرائعون" ونشرتها دار ممدوح عدوان.

٣.٢.٥ استقبال أدب عزيز نيسن من خلال المقدمات والدراسات النقدية:

لم يقتصر استقبال أدب عزيز نيسن في البلاد العربية على الأعمال المترجمة، بل كتبت مقدمات وبحوث ودراسات نقدية، تناولت جوانب من أدبه ومجموعات من أعماله، إلا أن تلك الدراسات تعد ضئيلة إذا ما قورنت بحجم الأعمال التي ترجمت له، وسنتناول هنا أهم تلك الدراسات، وما استطعنا الوصول إليه.

وقبل البدء بعرض تلك الدراسات، سنقف عند المقدمات المضمنة في الترجمات، وهي كما أشرنا سابقًا قليلة جدًا، فمن بين أكثر من ٦٠ مؤلفًا مترجمًا وعشرات الطبعات، لم نقف إلا على مقدمتين فقط!.

أ. المقدمة الأولى:

وهي مقدمة المجموعة القصصية "أي حزب سيفوز" التي ترجمها فاروق مصطفى، وصدرت الطبعة الأولى منها عن دار المرساة في اللاذقية، ثم صدرت طبعة أخرى عام ٢٠١١م بالتعاون مع دار نينوى للنشر في دمشق.

المقدمة كتبها الأديب السوري د. عبد الرزاق عيد، وعنونها بـ "عزيز نيسن طبوغرافي المجتمع التركي"، بدأها بالتعريف بالملهاة والمأساة والحدود الفاصلة بينهما، وكيف تطورت معانيها

ودلالاتها لتصل في النهاية إلى الامتزاج والتعبير -بصورة أو بأخرى- عن معنى واحد. ثم يبدأ الحديث بعد ذلك عن عزيز نيسن، واصفًا إياه بأنه "ممثل الانقلاب الكبير في تاريخ الآداب الشرقية ذات الشرعية الرسمية النابذة". ويشير الكاتب إلى أن هذا الانقلاب كان على كل شيء، المجتمع، الحياة، المسكوت عنه، "الفقه الأدبي". ثم ينتقل للحديث عن السخرية في أدب نيسن، التي غالبًا ما تكون مبطنة بهجاء ظاهره المرح وباطنه الغضب والسخط على السلطة. وهو يعطي مفهوم السخرية والملهاة بعدًا أكبر من بعده الأدبي، فيجعله طريقة للتفكير وأسلوبًا للتقاهم وموقفًا تجاه العالم وما فيه من تناقضات. وبناءً على ذلك يضع الكاتب عزيز نيسن في مصاف كبار الأدباء الساخرين في العالم مثل برنادشو وسويفت وفولتير ومارك توين.

ينتقل الكاتب بعد ذلك للحديث عن المجموعة القصصية التي يقدم لها "أي حزب سيفوز"، فيؤكد على مفهوم السخرية عند عزيز نيسن من خلال حديثه عن القصة الأولى في المجموعة التي تحمل عنوان السلسلة ذاته، فيشير إلى مستويين دلاليين في القصة، المستوى الأول، وهو مستوى القراءة التفسيرية، والتي تعبر عن العفوية الجماهيرية، وتظهر من خلال المعنى الظاهر، أما المستوى الثاني، وهو المستوى التركيبي، فيكشف عن الجوهر والمغزى حيث تتشابك العناصر. ثم ينتقل الكاتب إلى قصة أخرى تحمل نفس الطابع، فيشير إلى طغيان فكرة "الديمقراطية" على قصص المجموعة، بل على أدب عزيز نيسن عمومًا، واصفًا إياها بأنها "تشكل هاجسًا رئيسيًا" في إنتاجه الأدبي. ويدلل على ذلك بقصتي "في بيتنا ضيوف أمريكيون" و"بطل الهز والدعبله" اللتين تفضحان مفهوم الديمقراطية المزعومة وعقدة "الإنسان الغربي" المترسخة في ذهن الشعب. ويعطي الكاتب هذه العقدة بعدًا رمزيًا، فيشير إلى أن هذا الشعب المبهور بالديمقراطية والمنساق لتقليد الإنسان الغربي إنما يمثل في الحقيقة تكتيفًا لصورة علاقة بلدان العالم الثالث بأمريكا، تلك العلاقة القائمة على التبعية الاقتصادية والسياسية والاجتماعية وحتى السيكولوجية، ويشبها بعلاقة "العبد والسيد".

ولا يتناول الكاتب كل قصص المجموعة بالنقد والتعريف، بل يكتفي بعدد من القصص ليدلل من خلالها على الفكرة المحورية التي تقوم عليها المجموعة الكاملة، وهي نقد الأمراض الاجتماعية المترسخة في المجتمع، والتي يحمل تبعيتها بلا شك للسلطة وبيروقراطيتها، كما يغمز

بين الحين والآخر بما يسميه "الأصوليات السلفية والحداثية"، فيقرنها مع السلطة في خانة واحدة، مقابل الشعب الذي يقبع في الخانة المقابلة.

الدراسة صغيرة الحجم، ولا تتناول كل القصص المضمنة في المجموعة، وإنما محطات منها، ويحاول الكاتب من خلالها أن يجعل من مفهوم "فساد السلطة" وما يخلفه من تبعات خيطاً ناظماً لكل القصص، مع التركيز على الملمح الهجائي الساخر الذي يغطي تلك القصص. ولا ينسى الكاتب أن ينثر بين الحين والآخر عبارات المديح والتبجيل لعزير نيسن، بالإضافة إلى بعض العبارات والمصطلحات الفلسفية المجردة، من قبيل: (التعلق الجدلي، المحور الاستبدائي الدلالي، قشرة الوعي الجماهيري، تترقش ترقيشاً.. الخ). ولكن رغم ذلك تعد هذه الدراسة "المختصرة" مهمة جداً، لأنها تمثل نموذجاً للمقدمات النقدية التي يجب أن تحفل بها المجموعات الأدبية، لا سيما إن كانت لأدباء كبار كعزير نيسن.

ب. المقدمة الثانية:

مقدمة المجموعة القصصية "يساري أنت أم يميني" التي ترجمها جمال دورمش، وصدرت عن دار علاء الدين عام ٢٠٠٢م، وقدم لها الأديب والناقد السوري د. عادل الفريجات.

المقدمة تقع في سبع صفحات فقط، شغل نصفها الأول بالتعريف بعزير نيسن، أما النصف الثاني فيتحدث فيه عن سمة "السخرية" في أدب عزير نيسن، والبارزة بشكل واضح في المجموعة القصصية المقدم لها. ويتوقف الكاتب من بين قصص المجموعة على قصة واحدة بعنوان "خالي جيانغ واو" فيناقش تفاصيلها ويدلل من خلالها على جانب السخرية البارز والطاغي على القصة.

ينتقل بعد ذلك ليعرف بالأدب الساخر وأهدافه التي لا تقتصر على الإضحاك والمتعة فقط، بل تتعداها إلى إصلاح المجتمعات وتقويم السلوك وغيرها من الأهداف والغايات. ويعرّج الكاتب إلى تاريخ السخرية في آداب الأمم والشعوب، وأنها ضاربة في التاريخ، ثم يسرد قائمة من الأدباء الذين اشتهروا بالسخرية في أدبهم، كالجاحظ عند العرب، وأرستوفان عند اليونان، ونصر الدين خوجة عند الأتراك، وبرناردشو عند الأيرلنديين، ومارك توين عند الأمريكيين، وغيرهم. ثم يتحدث بعد ذلك عن أهمية السخرية والضحك ودوره في علاج الناس وإخراجهم من أزماتهم ومشاكلهم

النفسية، ويختم بسؤال: هل الحياة ملهة أكثر منها مأساة؟ أم هي مأساة لا بد من ملهة معها لنتحملها؟

في الحقيقة لا يمكن أن ندرج هذه المقدمة ضمن إطار المقدمات النقدية بمفهومها العلمي الأكاديمي، فهي لم تتناول بالنقد شيئاً من قصص المجموعة التي قدمت لها، ولا أدب عزيز نيسن عموماً، لا من حيث المعاني ولا الأسلوب ولا الدلالة. وهي إن كانت مقارنة للمقدمة الأولى للدكتور عبد الرزاق عيد من حيث الحجم، إلا أنها أقل منها من حيث عمق الطرح وطريقة التناول وشمولية المحتوى.

ج. حياة عزيز نيسن من خلال القصة والسخرية والسجن:

هي أول دراسة نقدية لأدب عزيز نيسن وقفنا عليها خلال عملية بحثنا، وهي للأديب والقصّ السوري الدكتور أحمد زياد محبك، الأستاذ في قسم اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة حلب، وقد نشرت في مجلة البيان الكويتية في العدد (٢٤٨) تشرين الثاني/نوفمبر عام ١٩٨٦م. تقع المقالة في سبع عشرة صفحة، وهي دراسة نقدية للمجموعة القصصية الأولى والوحيدة حينها التي ترجمت لعزيز نيسن إلى العربية بعنوان "مختارات قصصية" بترجمة لقمان فاضل جتكر ونشر وزارة الثقافة والإرشاد القومي بدمشق عام ١٩٨٣م.

بنى الدكتور محبك دراسته على ثلاثية الذات والسخرية والسجن التي تتدرج جميع قصص المجموعة في إطارها، ويقسم الدراسة إلى عناوين بناء على هذه الثلاثية، ويستشهد لكل عنوان بما يؤيده من القصص الموجودة في المجموعة، فيتوسع حيناً ويقتضب حيناً آخر.

تبدأ الدراسة بعنوان "وعي الذات والسخرية" يسوق الكاتب تحته مقتطفات من القصص، يبرز من خلالها وعي نيسن بذاته وخبرته في الحياة وإدراكه لدوره فيها. وامتلاكه لهذه المعرفة - حسب الكاتب - يؤهله لمعرفة العالم بأسره. وبين معرفة الذات ومعرفة العالم تنفجر السخرية في أدب نيسن وتبرز جلية من ثنايا قصصه، بل من العناوين أيضاً. كما يؤكد الدكتور محبك على بروز ذاتية الأديب في جميع قصصه، سواء التي عبّر عنها بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب. ومن هنا ينطلق إلى العنوان الثاني "الذات وضمير المتكلم" فيشير من خلاله إلى أن نيسن استخدم

ضمير المتكلم في ثلثي قصص المجموعة، أما الثلث الأخير فيعبر عنه بضمير الغائب، إلا أنه يقصد به نفسه، ويضرب مثلاً لذلك بقصة "سيزيف بثماني قوائم" وقصة "معاذ الله يا أستاذنا" وقصة "بدأ الناس يفهمون".

يحاول الكاتب أن يجد تبريراً لطغيان الذاتية على قصص المجموعة فيفسره على أنه دلالة على "صراع الذات مع الواقع، وإحساسها بالقهر فيه، خوفها من الضياع في خضمه، وهو أيضاً دليل على وحدتها في واقع مختل غير منسجم، يفرض عليها الوحدة كما يفرض عليها مثل ذلك الحضور الطاعي، لا أنانية ولا نرجسية، وإنما ردة فعل واعية، واستجابة تحدٍ وعناد، وكسرًا للوحدة"^{٢٥٦}.

تلك الوحدة تختلف كثيراً عن العزلة، كما يوضح ذلك في العنوان الثالث، إذ يشير إلى أن معظم أبطال القصص وحيدون لكنهم ليسوا منعزلين، وهم يحاولون جهدهم للخروج من وحدتهم. وتلك الوحدة على أنواع: وحدة المناضل السياسي، ووحدة المثقف، ووحدة الفقير. ويضرب أمثلة لذلك في قصص: "بدأ الناس يفهمون" و"طابق للإيجار" و"براتب واحد".

ثم ينتقل الكاتب ليشير إلى صورة أخرى بارزة في المجموعة القصصية، وهي صورة الشقاء الإنساني، التي تتجلى بوضوح في قصة "من ذكريات رأس السنة". كما يقف عند "الغربة والإدهاش" الذي يتجلى في الكثير من القصص، منها: "أذئاب الكلاب" و "من ذكريات رأس السنة" و "ألا يوجد حمير في بلادك". ومع هذه العناصر لا بد أن يكون للرمز حضور واضح، إذ يشير الكاتب إلى رموز كثيرة في القصص، كـ "البساط" و "الخازوق" في قصة "ألا يوجد حمير في بلادك"، ولكن هذه الرموز بسيطة وعفوية، منسجمة مع القصة وعناصرها دون تكلف ولا تصنع. كما يشير إلى بروز "الحكاية الشعبية" التي ألقت بظلالها على القصص، وشكلت متكاً لنيسن، يستمد منه مادة وأفكاراً جوهرية للعديد من قصصه، بالإضافة إلى الأسلوب الذي ساعد في جذب القراء وشدهم إلى القصص.

٢٥٦ أحمد زياد محبك، "حياة عزيز نيسن من خلال القصة والسخرية والسجن"، مجلة البيان، ع ٢٤٨، (١٩٨٦م):

أما العنصر الطاعني الذي يجمع بين القصص جميعها فهو السخرية، إذ يفصل الكاتب في الطرق والأساليب التي استُخدم فيها، فتارة يكون الموقف مبنياً بأكمله على السخرية، وتارة أخرى يكون مبنياً في تضاعيف القصة وثناياها، وقد يظهر من خلال حوار ضمن القصة. وسهام السخرية تلك موجهة عمومًا تجاه السلطة الحاكمة، سواء كانت في الداخل أو في دول أخرى، والهدف منها تعرية الظلم وإنصاف المظلوم، وهذا ما ألب السلطات عليه، فاقْتيد إلى السجن عدة مرات.

ويختم الكاتب دراسته بتعريف مقتضب بعزير نيسن، وبتأكيد على ما بدأ به دراسته، وهو الوعي بالذات لدى نيسن، وإدراكه لدوره في الحياة، ويسوق لذلك نصًا من حوار أجراه نيسن مع مجلة عربية.

تعد هذه الدراسة -كما ذكرنا- من بواكير الدراسات النقدية التي تناولت أدب عزيز نيسن، ورغم أنها قائمة على مجموعة واحدة فقط، إلا أنها سلطت الضوء على ملامح رئيسية من أدب نيسن، وأبرزت جوانب مهمة منه، والتي يمكننا أن نسقطها على الكثير من أعماله التي صدرت لاحقًا. وما يميز هذه الدراسة أنها لم تقم على استقراء قصص المجموعة الواحدة تلو الأخرى، والتعليق عليها والإشارة إلى ملامح الإبداع والمتعة فيها، وإنما استخرج الكاتب ملامح عامة، سواء من حيث الموضوعات أو الأسلوب، ثم أسقطها على القصص، وبيّن تجلياتها فيها.

بقي أن نشير إلى أن هذه الدراسة أعادت مجلة "الموقف" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق نشرها مرة أخرى، ولكن بعنوان مختلف "عزيز نيسن في رحلة من الذات إلى العالم خلال القصة والسخرية والسجن" وصدرت في العدد (١٤٣) تموز/ يوليو عام ١٩٩١م.

د. ثلاثة أصوات في الأدب التركي الحديث:

هو كتاب للباحث والناقد العراقي د. شاكر الحاج مخلف، صدر عن دار الشؤون الثقافية العامة في العراق عام ١٩٩٦م. يقع الكتاب في ٣٢٦ صفحة، ويتناول سيرة ثلاثة من أشهر الأدباء الأتراك في العصر الحديث: ناظم حكمت، يشار كمال، عزيز نيسن. والكتاب من أربعة فصول: الفصل الأول تضمن لمحة عن الآداب الشرقية عمومًا والأدب التركي بشكل خاص، أما

الفصول الثلاثة الأخرى فقد تحدث المؤلف في كل فصل عن واحد من الأدباء الثلاثة على التوالي، فعرف بهم وتحدث عن دورهم في تجديد الأدب التركي ونقله إلى مصاف العالمية، كما ناقش خصائص كل واحد منهم، والسمات التي تميز بها أدبه. وما يهمنا من الكتاب الآن هو الفصل الرابع الذي يتحدث فيه عن عزيز نيسن، وعنوانه بـ "عزيز نيسن.. الصوت السياسي الساخر".

يصدر المؤلف الفصل الرابع برسالة وردته من عزيز نيسن يمتدح فيها جهوده في دراسة الأدب التركي والتعريف به في الساحة العربية، ثم ينتقل بعد ذلك للحديث عن أدب عزيز نيسن، فيسبغ عليه الأوصاف الكثيرة، فتارة يضعه في مصاف أشهر الأدباء العالميين رفقة يشار كمال، وتارة يعقد مقارنة بينه وبين الأديب الأيرلندي الشهير "جورج برناردشو"، ويخلص بعد المقارنة بينهما إلى أن عزيز نيسن يتفوق على برناردشو لأنه "أضاف بعداً درامياً إنسانياً واقعياً لفن القصة التركية، وهذا يعطيه التفوق على مدار الفكرة المعروضة للنقاش والحوار في مسرح وأدب برنارد شو"^{٢٥٧}. ثم يشير بعد ذلك إلى خلاف النقاد العالميين حول اعتماد أديب يعد رائداً للأدب الساخر، واتفاق آرائهم على أن نيسن من أبرز الأدباء في هذا المجال.

يشرح المؤلف بعد ذلك في الحديث عن الترابط بين عزيز نيسن والبيئة الاجتماعية التي نشأ فيها، والتي كان لها دور كبير وبصمة واضحة في أعماله، فقد تناول البيئة والحياة الاجتماعية اليومية في مجمل أعماله، تلك البيئة التي أمدته بمجمل أفكار قصصه ومسرحياته، نتيجة التداخل في ذلك المجتمع والتضاد السياسي الدائر فيه. كما ساعدته هذه البيئة في رسم شخصياته المميزة التي ابتكرها من الواقع اليومي. ثم يبدأ بعد ذلك بسرد القصص المستمدة من الواقع فيذكر ثمان قصص يتجلى فيها الطابع الاجتماعي، وتعبّر عن الحياة في المجتمع التركي بمشاكله وهمومه، فيعلق عليها ويتتبع أثر البيئة ومواطن الجمال والتميز فيها.

وتحت عنوان "صورة الكاتب" يناقش المؤلف موقع عزيز نيسن في عالم القصة والأدب الساخر عموماً، فيشير إلى أن دارسي الأدب العالمي توقفوا كثيراً عند أدبه الذي يحمل النزعة

^{٢٥٧} شاكر الحاج مخلف، ثلاثة أصوات من الأدب التركي الحديث، ط١، (دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٦)،

السياسية الساخرة، وأجمعوا على أنه من أعظم الأدباء في العالم. هذه الصورة التي تشكلت لديهم لعزير نيسن أسهمت في تشكيلها مجموعة من الظروف والمؤثرات، يأتي في مقدمتها الظروف السياسية والاجتماعية ومظاهر التخلف والفساد الذي كانت تعاني منه تركيا حينها، فانبرى للتصدي لتلك المظاهر والإشارة إليها ونقدها بأسلوب رمزي ساخر. ويذهب المؤلف أبعد من ذلك ليؤكد على أن ما كتبه عزير نيسن لا يمثل المجتمع التركي وحده، بل يشمل العديد من الدول المحيطة، والتي تعاني من ذات المشاكل.

ينتقل المؤلف بعد ذلك للتعريف بعزير نيسن ونشأته، ويتوقف عند مرحلة مهمة في حياته، وهي مرحلة انضمامه إلى الجيش، والظروف التي دعت له لالتحاق بالسلك العسكري، وكيف بدأ ضمن هذا الجو أولى مراحل الكتابة، وكيف استعار اسم "عزير" وبقي يستخدمه طوال حياته واشتهر بهذا الاسم، ثم كيف ترك السلك العسكري وانتقل للعمل في الصحافة، ويسهب في الحديث عن معاناته في تلك المرحلة، وانتقاله من صحيفة إلى أخرى، واضطراره للعمل في عدة مهن لتأمين لقمة عيشه، وتعرضه للسجن عدة مرات، ثم اشتهاره في عالم الأدب بعد حصوله على عدد من الجوائز العالمية.

تحت عنوان "ينبوع التناقض الساخر" يتناول المؤلف أبرز سمة من سمات أدب عزير نيسن، وهي السخرية، التي استطاع من خلالها أن يجعل من الواقعية الاجتماعية والسياسية المؤلمة والسوداوية لوحة كاريكاتيرية جذابة مضمّنة بنقد لاذع يلحمه القارئ بين العبارات ومن خلال الحوارات وعلى ملامح الشخصيات. ويطلق المؤلف على نيسن لقب "جحا القرن العشرين"، ولا يخفى سبب هذا التشبيه، فجحا اشتهر بقصصه الفكاهية التي تحمل في طياتها نقدًا للمجتمع وأمراضه ومشاكله، وهو المنحى ذاته الذي نحاه نيسن في قصصه ومسرحياته.

يتحدث المؤلف بعد ذلك عن المراحل التي مر بها عزير نيسن في مسيرته الأدبية فيقسمها إلى ثلاث مراحل، المرحلة الأولى: يسميها مرحلة "البحث عن الذات" إذ جرّب خلالها كتابة مختلف الأجناس الأدبية، في محاولة منه لاكتشاف النمط الذي يجد فيه نفسه. أما المرحلة الثانية: فقد وجد نيسن خلالها ذاته في القصة الساخرة فاتجه إليها وانكبّ عليها، وهي المرحلة التي عانى خلالها من السجن أكثر من مرة، بسبب قصصه ومقالاته الجريئة. فيما تبدأ المرحلة الثالثة بانقلاب

عام ١٩٦٠م الذي ظن نيسن أنه سيشرع باب الحريات، ولكن خاب ظنه، فأطلق العنان لكتاباتهِ ومقالاتهِ اللاذعة، وهي المرحلة التي شهدت شهرته عالمياً وانتشار أعمالهِ وترجمتها إلى معظم لغات العالم.

ويفرد المؤلف ما تبقى من الفصل للحديث عن مسرح عزيز نيسن، ويطلق عليه تسمية "مسرح الوعي النيسيني" ويصفه بأنه "منتصف الطريق بين المسرح الحسي لدى جان أنوي والمسرح الفلسفي لويجي بيرانديللو"^{٢٥٨}. ويرى أن ما يميز مسرح نيسن أنه أكثر عنفاً واندفاعاً في اكتشاف أعماق الوجدان البشري. ويعدد بعد ذلك أشهر مسرحيات عزيز نيسن ويعلق عليها، ويشير إلى أبرز المفاهيم التي حملتها، ويسلط الضوء على مواطن الإبداع فيها. ويقوم بعد ذلك بتعداد خصائص ما سمّاه "المسرح النيسيني"، التي من أهمها "الإدراك الفني المرهف والوعي النقدي والتشكيل الجمالي في الحوار المسرحي، مستعيناً بالأسطورة والرمز والخيال للتعبير عن المحتوى"^{٢٥٩}. ويشير المؤلف إلى أن نيسن اخترع تقنيات تعبيرية حديثة تصور وعي الإنسان وإدراكه لأهميته ودوره في الحياة، وذلك عبر قالب درامي مزج فيه بين الأسطورة والرمز، ويضرب على ذلك أمثلة من مسرحيات نيسن: "افعل شيئاً يا مت" و"وحش طوروس" و"هل تأتون قليلاً".

الدراسة رغم أهميتها وإسهابها في الحديث عن أدب عزيز نيسن ومحاولتها الغوص في التفاصيل، إلا أن فيها عدداً من العيوب: من أهمها العشوائية وعدم ترابط الأفكار وتسلسلها بشكل سلس، مما يولد زحمة وتداخلاً في المعلومات لدى القارئ. كما يلاحظ تكرار المعلومات بشكل واضح في عدد من العناوين، مما يخلق مللاً لدى القارئ. كما يلاحظ أيضاً التداخل في المفاهيم، الذي أدى بدوره إلى الخلط بين الفنون الأدبية التي شملتها الدراسة، فعلى سبيل المثال، نجد في الصفحة (٣٠٣) عنوان "مسرح عزيز نيسن" والذي يتبادر إلى ذهن القارئ أن الحديث تحت هذا العنوان سيكون مخصصاً عن المسرح، إلا أن المؤلف مزج فيه بين المسرح والقصة القصيرة، وعمّم الصفات التي ذكرها على الاثنين معاً. ويلاحظ أيضاً في الدراسة غياب الترتيب المنطقي

^{٢٥٨} الحاج مخلف، ثلاثة أصوات من الأدب التركي الحديث، ٣٠٥.

^{٢٥٩} نفس المؤلف، ثلاثة أصوات من الأدب التركي الحديث، ٣٠٧.

للعناوين، إذ نجد التعريف بحياة عزيز نيسن في منتصف الفصل، بعد الحديث عن سمات ومعالـم أدبه، وتكوينه الشخصي والمصادر التي اتكأ عليها في إنتاج أدبه، ثم يعود بعد ذلك لإكمال المناقشة والتحليل، ثم يعود في الختام مرة أخرى للحديث عن حياة عزيز نيسن وكـمية إنتاجه الأدبي، ولا شك أن هذا القطع يشوش القارئ ويقطع عن مخيلته حبل الأفكار التي يجب أن تكون متسلسلة، والانتقال بينها سلساً دون أن يشوش عليها شيء، حتى تكتمل الفائدة وتتحقق الغاية من الدراسة في وصولها بشكلها الصحيح إلى ذهن المتلقي.

هـ. القناع السياسي للسخرية بين عزيز نيسن وزكريا تامر:

هي دراسة نقدية مقارنة للأديب والناقد الفلسطيني السوري د. خالد زغريت، نُشرت في مجلة "المعرفة" الصادرة عن وزارة الثقافة السورية في العدد (٥٥١) آب/ أغسطس عام ٢٠٠٩م.

يبدأ الباحث دراسته بمقدمة عن دور الدراسات المقارنة في خلق المشتركات بين الشعوب وآدابها، ثم ينتقل إلى الحديث عن المقارنة بين عزيز نيسن وزكريا تامر كونهما من رموز هذا الفن في العالمين التركي والعربي، لا سيما وأن المحور الذي يجمع بينهما هو السخرية. يعتمد الباحث بعد ذلك إلى استخراج معالم السخرية المشتركة لدى الأدبيين، ويستشهد لكل معلّم ما يدلّ عليه من قصصهما.

وأول تلك المعالم التي يذكرها الباحث هي الاعتماد على الفانتازيا الحكي لتعمية الرمز السياسي، هذه التعمية تقوم على بناء حكاية خرافية غرائبية يرمز بها إلى واقع سياسي، وبذلك تصبح الفانتازيا القصصية عند الأدبيين وفق تعبير الباحث "عمرة فنية للقصة في جسد الجمال، ومنازل إبداعه، وهي كذلك قناع إبداعي فني لشحن السرد بجماليات الغرابة التي لم تكن إلا يومياتنا"^{٢٦٠}. ويضرب مثلاً لذلك قصة "الرجل في بلاد المخنثين" لعزيز نيسن، وقصة "المطربش" لزكريا تامر.

^{٢٦٠} خالد زغريت، "القناع السياسي للسخرية بين عزيز نيسن وزكريا تامر"، مجلة المعرفة، ع. ٥٥١ (٢٠٠٩):

ينتقل الباحث بعد ذلك إلى المعلم الثاني من معالم التوافق بين الأدبيين، ألا وهو استثمار الفنتازيا للإثارة والتشويق، مع إلباس الشخصيات قناع الفنتازيا ليواريا النقد اللاذع الساخر للسلطة ومواقفها السياسية، وانعكاس تلك المواقف على المجتمع والإنسان. ثم يتحدث بعدها عن معلم آخر وهو قدرة الأدبيين على اكتشاف بؤر إبداعية مثيرة في التهكم من بهلوانيات السياسيين، وتطوير تلك البؤر والإضافة عليها حتى غدت في قمة التألق والإدهاش، ويستشهد على ذلك بقصة "كيف يجب أن يكون رئيس البلدية" لعزير نيسن، وينبئ الباحث إلى أن رئيس البلدية في القصة ما هو إلا رمز للسلطة وما تقوم به من تصرفات وأعمال باسم الديمقراطية المزيفة، والأمر ذاته ينطبق على الحوار بين الملك ووزيره في قصة "التأويل" لزكريا تامر.

يتحدث الباحث بعد ذلك عن معلم مشترك آخر بين الأدبيين، هو الاحتيال على الواقع بالرموز المتعددة الدلالة، واللجوء إلى التراث لاستعارة رموز شعبية وتراثية لا سيما الحيوانات، وبذلك يكون النقد على لسان الحيوانات في القصة، والقصة رمزية أسطورية، وبذلك يتخلص من عبء المسؤولية التي قد تلاحقه من السلطات. ويدلل على ذلك بقصة "النمر في اليوم العاشر" لزكريا تامر، وقصة "آه منا نحن معشر الحمير" لعزير نيسن. ويذهب الباحث أبعد من ذلك في دلالة استخدام الرموز لدى الأدبيين، فيدعي أن تامر ونيسن عمدا إلى "توظيف علم النفس في تحليل الحالات الاجتماعية السياسية، واعتمادا على النظرية النفسية المعروفة بـ"ديناميكية الجماعة وتغيير المعتقد" التي تقوم على إخضاع مجموعات بشرية لتجارب الترويض، وذلك باستخدام وسائل وأساليب عقابية تفوق قدرة تحمل البشر مقابل المكافآت"^{٢٦١}.

ويخلص الباحث في نهاية دراسته إلى أن هذا التقابل والتشابه بين الأدبيين "لا يعني أنه صورة من صور التقليد والاتباع بقدر ما هو خصوصيته وجماليته وهويته الخاصة به"^{٢٦٢}.

^{٢٦١} زغريت، "القناع السياسي للسخرية"، ٣٠٢.

^{٢٦٢} نفس المؤلف، "القناع السياسي للسخرية"، ٣٠٣.

٥. (القص الساخر بين العفوية المصقولة والصناعة المبتكرة: دراسة مقارنة لتجربتي

يوسف إدريس وعزيز نيسن

هي دراسة مقارنة أخرى من إعداد الأديب والناقد السوري خليل البيطار، نشرت في مجلة "الموقف الأدبي" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في العدد (٥٢٤) كانون الأول/ ديسمبر عام ٢٠١٤م.

يبدأ الكاتب دراسته بطرح الأسئلة التي تبين الغاية والهدف من الدراسة، التي تدور في مجملها حول المقارنة بين تجربتي عزيز نيسن ويوسف إدريس وبيان مواطن التشابه بينهما. وحدد مجال البحث بمجموعة قصصية واحدة لكل أديب: (آخر الدنيا) ليوسف إدريس، و"كيف قمنا بالثورة" لعزيز نيسن. ثم يبدأ بعد ذلك بتمهيد وتعريف بسيرة كلا الأدبيين، وينتقل بعدها إلى جوهر البحث وهو المقارنة بينهما.

يبدأ أولاً بيوسف إدريس تحت عنوان "إدريس والعفوية المصقولة للقص الساخر"، ويسرد تحت هذا العنوان جملة من صفات إدريس وميزاته الأدبية، منها: "امتلاك ناصية اللغة، وبراعة التوقف عند التفاصيل الدقيقة، وحسن اختيار المفارقات، والتشويق في بناء الحديث من المقدمة وحتى النهاية، بفضل الغرابة والإدهاش الذي تحتويه"^{٢٦٣}. ثم يبدأ بالحديث عن قصص المجموعة فيعرف بكل قصة بشكل مقتضب، ويتوقف عند مواطن الإبداع والتميز التي تظهر فيها، والتي تدل على الصفات التي ذكرها للأديب، إلى أن ينتهي من التعليق عليها جميعاً.

ينتقل بعد ذلك للحديث عن عزيز نيسن تحت عنوان "عزيز نيسن والصناعة المبتكرة للقص الساخر" ويسرد تحت هذا العنوان أيضاً جملة من صفات نيسن الإبداعية، فهو "صانع مبتكر، وقاص يعرف ما يريد، يركز اهتمامه على الحدث، ويوظف المفارقة حتى يبلغ بالسخرية مداها، ويهتم بإحداث صدمة لدى القارئ لكي يغير المنظومة الفكرية لديه"^{٢٦٤}. ويبدأ بعد ذلك بالحديث

^{٢٦٣} خليل البيطار، "القص الساخر بين العفوية المصقولة والصناعة المبتكرة"، مجلة الموقف الأدبي، ع. ٥٢٤ (٢٠١٤): ٥٣.

^{٢٦٤} نفس المؤلف، "القص الساخر"، ٥٦.

عن مجموعته القصصية، فيتوقف عند كل قصة ويعرف بها ويشير إلى التميز والفرادة التي تطغى على كل منها.

وبعد أن ينتهي من الحديث عن الأدبيين ويذكر ميزات كل منهما بشكل مستقل، يخصص عنواناً آخر للجمع بين الأدبيين "فن القص بين العفوية والصناعة - تجربتا إدريس ونيسن نموذجاً" فيشير إلى أنهما وإن جاءا من عالمين مختلفين (إدريس من عالم الطب، ونيسن من عالم الحرب) إلا أن هناك الكثير من المشتركات بينهما. ولكن الباحث يعود فينحو في هذه الفقرة ذات المنحى في الفقرتين السابقتين، فيسرد قائمة أخرى من الصفات التي تميز بها يوسف إدريس، ويدلل عليها من مواقف وحوارات وأحداث من القصص، ثم ينتقل إلى عزيز نيسن ويفعل الشيء ذاته. ويختم البحث بنقطة فارقة تميز بين الأدبيين، فيشير إلى أن "تقنيات القص لدى يوسف إدريس أكثر إمتاعاً، فيما تميز عزيز نيسن بكونه أكثر إقناعاً للمتفرج في المسرح"^{٢٦٥}. ويضع الكاتب إدريس ونيسن في مصافّ كبار أعلام القصة في القرن العشرين، إلى جانب إدغار آلان بو ودينو بوتزاتي ونجيب محفوظ وزكريا تامر.

الدراسة رغم صغر حجمها، إلا أن ما ميزها هو وضوح الأهداف وتحديد إطار البحث بمجموعة واحدة، والتركيز على السمات المشتركة التي ظهرت عند الأدبيين رغم اختلاف البيئات بينهما، وكان يفضل -من تمام الفائدة- أن يتوسع الباحث في ذكر الصفات التي ميزت الأدبيين عن بعضهما وعدم الاقتصار على الصفات المشتركة، فالدراسة في النهاية هي دراسة نقدية مقارنة؛ أي أنها كما تشير إلى السمات التي تجمع الطرفين، فلا بد أيضاً أن تشير إلى السمات التي تميز بينهما.

ز. (٢٠) البنى الفكرية والفنية في رواية "الطريق الوحيد" لعزیز نيسن:

هي دراسة نقدية عمل عليها ثلاثة من أساتذة جامعة البلقاء في الأردن، وهم: د. أحمد هلال محمد بني عيسى، و د. منصور وهيب منصور العمري، و د. نواف عبد الكريم إبراهيم

^{٢٦٥} البيطار، "القص الساهر"، ٦٠.

غرايبة. ونشرت في مجلة كلية اللغة العربية بالزقازيق التابعة لجامعة الأزهر، في العدد (٣٧) عام ٢٠١٧م.

تقع الدراسة في خمس وعشرين صفحة، تبدأ بملخص يبيّن الهدف منها وحدودها والمنهج المتبع فيها والنقاط التي ستتناولها بالتحليل والنقاش. ثم تنتقل للتعريف بعزیز نیسن وحياته وأبرز أعماله. ثم بعد ذلك تبدأ بتحليل الرواية.

يبدأ تحليل الرواية بالتعريف بها وبالشخصية الرئيسية فيها "شخصية البطل باشا زادة" وشرح فصول الرواية وطريقة صياغتها واستقلال بعضها عن بعض، وطريقة السرد والحوار، ثم ينتقل إلى الحديث عن البنى الفلسفية والسياسية والاجتماعية في الرواية، ويشير إلى أنها كثيرة ومتنوعة، بعضها ظاهر بشكل واضح وصريح، وبعضها يحتاج إلى تمحيص وتحليل، ويسرد بعضها ويدل عليها، كفكرة الوجود وحياة الإنسان التي سيطرت على الرواية من بدايتها وحتى النهاية على لسان شخصية البطل. والنظرة للسلطة التي قرنها بالإجرام والفساد، فهما (السلطة والإجرام) متلازمان لا ينفكان عن بعضهما. وتتوسع الدراسة في هذه النقطة فتشير إلى أساليب السلطة وما تمارسه من قمع واضطهاد ونشر للفساد والتستر بشعارات الديمقراطية ومحاولة الاستعانة برجال الدين لإكساب ممارساتها الصبغة الشرعية أمام المجتمع، ومع كل نقطة من هذه النقاط تستشهد الدراسة بوقائع وأحداث من الرواية. ثم تنتقل للحديث عن البنى الاجتماعية، فترصد عددًا منها، من قبيل الأفكار السلبية والاعتقادات الخاطئة، والجهل وسيادة السلطة الدينية التي كانت قائمة على الخرافات والأساطير والمعتقدات الخاطئة، إضافة إلى الكذب والغش المنتشر في المجتمع، وتسرد أيضًا لكل واحدة من تلك الأمراض ما يدل عليها من الرواية.

أما الفصل الثاني من الدراسة فتم الحديث فيه عن "السخرية" التي تعد أبرز ملامح أدب عزيز نیسن، وهي ملمح بارز في الرواية بطبيعة الحال، وقبل الحديث عنها تعرّف الدراسة بمفهوم السخرية والفكاهة، ودوافع الكاتب للجوء إليها في أدبه، ثم تشرع في رصد ملامح السخرية في الرواية، فتذكر من أبرزها احتواء المشاهد على قصص ساخرة تثير الضحك، وهي سخرية انتقادية تعتمد على الحس النقدي، بداية بأسماء الشخصيات، إلى المفارقة الساخرة بين أسمائها وأفعالها،

أو رسم ملامح بعض الشخصيات بشكل كاريكاتيري، أو الحوارات الساخرة القائمة على فهم مغلوطة لبعض المواقف من قبل الشخصيات.

وتخصص الدراسة الفصل الثالث للوقوف عند شخصية بطل الرواية "باشا زادة" لا سيما من الناحية السيكولوجية، فتشبهه بشخصية البطل في المقامات العربية، وترجع إلى جذوره ونشأته الفقيرة التي دفعته إلى الإصابة بـ "هوس المال والثراء" عندما كبر. هذا الهوس دفعه إلى القيام بسلسلة من الأعمال السيئة من احتيال وسرقة وما إلى ذلك، وهو يلقي اللوم فيها على المجتمع لا على نفسه. كما ترصد الدراسة جانباً آخر في شخصية البطل وهو "الخوف الدائم" الذي تجلى في مواقف عديدة، بالإضافة إلى جهله بذاته الذي ولد لديه صراعاً نفسياً وجعله يعيش شخصيتين متناقضتين، شخصية المحتال، والشخصية السوية التي يجب أن يكون عليها. ثم تنعطف الدراسة إلى تحليل أبعاد هذا الصراع فتستعين بعلم النفس لبيان الدوافع التي دفعت شخصية البطل لهذا الانفصام في الشخصية، والتي تنقسم بين "الأنا" و "الأنا الأعلى" و "الهو".

تعد هذه الدراسة من الدراسات المهمة، كونها تناولت الجانب التحليلي الفني، وغاصت في تحليل تفاصيل جزئية في الرواية، ولم تكتفِ بالحديث عن معالم عامة في أدب عزيز نيسن كما رأينا في مجمل الدراسات السابقة، كما أن تناولها لعمل أدبي واحد، وتركيزها على شخصية واحدة منحها مساحة للغوص في التفاصيل ومناقشتها بشكل وافر.

ح. من الأدب والمسرح التركي المعاصر.. شخصيات ونماذج:

وهو كتاب من تأليف الباحث العراقي د. شاكر الحاج مخلف، ويقع في ١٩١ صفحة، وصدر عن دار رسلان للطباعة في دمشق عام ٢٠١٨م. ينقسم الكتاب إلى أربعة فصول، تناول المؤلف في كل فصل فناً من فنون الأدب التركي وتحدث عن علم من أعلامه. وفي الفصل الأخير من الكتاب، في باب القصة التركية، يتحدث عن عزيز نيسن.

الكتاب فيه الكثير من التشابه من حيث المعلومات بينه وبين الكتاب الأول الذي تحدثنا عنه في الصفحات السابقة "ثلاثة أصوات من الأدب التركي الحديث"، إذ يبدأ الكاتب الفصل بعنوان يصف فيه نيسن بـ "جحا التركي" ويسرد خلاله سيرة عزيز ومراحل حياته والجوائز التي

حازها. ثم يتحدث عن المراحل الأدبية في حياته، وهي المراحل الثلاث ذاتها التي تحدث عنها في كتابه الأول. بعد ذلك ينتقل للحديث عن أدب نيسن فيختار مجموعة من القصص (ذات القصص في الكتاب الأول) ويحللها ويبين من خلالها سمات أدبه وبراعته في توظيف السخرية في التعبير عن هموم الإنسان وفضح ممارسات السلطة وفساد المجتمع.

وتحت عنوان "مسرح عزيز نيسن" يتحدث المؤلف عن سمات مسرح عزيز نيسن، ويتناول اثنتين من مسرحياته بالنقد والتحليل، وهما: "وحش طوروس" و "افعل شيئاً يا مت"، ثم يتحدث عن بحث كتبه عزيز نيسن للتعريف بالمسرح التركي، فيشير إلى أهمية البحث وعناصره والمحطات التي تحدث عنها، وأبرز المشاكل التي يعاني منها المسرح، والحلول التي اقترحها نيسن للنهوض به. ويختتم الفصل بهذا البحث.

الكتاب -كما ذكرنا- فيه الكثير من التشابه والاشتراك بينه وبين الكتاب الأول للمؤلف، ويبدو أنه إعادة تشذيب وصياغة للكتاب الأول. ورغم ذلك التشابه إلا أن هذا الكتاب أكثر ترابطاً بين عناصره وأكثر سلاسة ومنطقية في الانتقال بين العناوين، كما أنه يخلو من التكرار في الأفكار والعبارات، وهو مختصر أكثر من سابقه، ما أدى إلى وضوح الأفكار فيه وتركيزها بعيداً عن الإسهاب والاسترسال الذي تميز به الكتاب الأول.

ط. ظاهرة الاقتباس عند عبد القادر علولة: قصص عزيز نيسن نموذجاً

هي دراسة للباحث الجزائري منصور كريمة، نشرت في مجلة (لغة. كلام) الصادرة عن مخبر اللغة والتواصل في جامعة أحمد زبانة بغليزان، في العدد (٢) حزيران/ يونيو عام ٢٠١٩م. تنقسم الدراسة إلى نصفين: النصف الأول قدم من خلاله الكاتب تعريفاً بعبد القادر علولة وظاهرة الاقتباس لديه، وأن عزيز نيسن ليس الأديب الأول الذي اقتبس منه علولة، بل اقتبس من غيره من الأدباء أيضاً، مثل مكسيم غوركي وتوفيق الحكيم ونيكولاي قوقول وغيرهم. أما النصف الثاني فهو مخصص للحديث عن ظاهرة اقتباس علولة من أدب عزيز نيسن، وهو جوهر الدراسة، إذ يشير الكاتب إلى أن اختيار علولة لأدب عزيز نيسن له غاية أبعد من مجرد الاقتباس من

أديب أجنبي، فهو منطلق من "التوجه الإيديولوجي الموحد بينهما، والرامي إلى تبصير الناس بقضايا وطنهم، وحثهم بصفة غير مباشرة على تغيير أوضاعهم نحو الأفضل"^{٢٦٦}.

ويستعرض الكاتب بعد ذلك مواطن الاقتباس، وهي خمس قصص: السلطان والغربان، الوسام، الواجب الوطني، ليلة مع مجنون، الشعب فاق. وهي مأخوذة من المجموعة القصصية "مجنون على السطح"، إلا أن علولة أخذها وحولها إلى مسرحيات، بعناوين مختلفة. ويشير الكاتب إلى أن علولة استوحى فكرة تلك القصص ولم يأخذها كما هي، وإنما ألبسها قالب المسرح، وصاغها بحوار محلي "مجزأ"^{٢٦٧} أكسبها القبول والانتشار، وجعلها أكثر قرباً من المشاهد المحلي البسيط. ويعقد بعد ذلك مقارنات بين بعض الحوارات في النص الأصلي لعزير نيسن، وبين حوارات علولة بعد أن صاغها بأسلوبه المحلي، ويوضح الفروقات بينهما. كما أنه كلما استعرض واحدة من القصص الخمس لا يكتفي بالإشارة إلى مواطن تأثيرها في مسرحيات علولة، بل يشير أيضاً إلى التشابه الكبير في محتواها بين الواقع المحلي لعلولة وواقع القصة الأصلي من حيث الفساد والحكومة المتسلطة والمشاكل الاجتماعية.

ويختم الكاتب البحث باستنتاج أن تجربة علولة بالاقتباس من قصص عزيز نيسن وتحويلها إلى مسرحيات هي تجربة ناجحة، أعطت توجيهين: "توجّهاً فنياً يكمن في النص الأصلي، وتوجّهاً جمالياً يكمن في إخراجها من قالبه السردى المجرد وتحويله إلى قالب بصري ملموس مسموع مشاهد، مغلف بأسلوب سردي محلي بسيط قريب من مستوى المشاهد البسيط"^{٢٦٨}.

رغم أن الدراسة لا تتناول عزيز نيسن على أنه محورها الرئيسي، ولكنها تتناوله كونه مؤثراً في الشخصية محور الدراسة، أي أنها تناولت عملية استقبال أدب عزيز نيسن ليس في بعده الترجمي أو النقدي، بل بكونه مؤثراً في المستقبل، وهذا جانب مهم لا بد من رصده ودراسته.

^{٢٦٦} منصور كريمة، "ظاهرة الاقتباس عند عبد القادر علولة: قصص عزيز نيسن نموذجاً"، مجلة لغة وكلام، ع.٢٠ (٢٠١٩): ٧٦.

^{٢٦٧} أي باللهجة الجزائرية.

^{٢٦٨} كريمة، "ظاهرة الاقتباس عند عبد القادر علولة"، ٧٦.

٤.٢.٥ ملاحظات واستنتاجات:

لا شك أن هذا العدد الكبير من الترجمات والدراسات قلّ أن يحظى به أديب من الأدباء، وهو إن دلّ على شيء فإنما يدل على الأثر الذي تركته أعمال عزيز نيسن في نفس القارئ العربي وفكره، حتى أقبل على أعماله يتلقفها الواحدة تلو الأخرى. وهذا يدعونا للإشارة إلى عدد من النقاط نرى من المهم الحديث عنها سواء فيما يتعلق بالترجمات أو الدراسات النقدية، ونحن هنا لن نتحدث عن نقد الترجمات من حيث جودتها أو مستوياتها، فهذا يُدرس في أبحاث أخرى، ولكن ما سنقوم به هو تعليقات على عملية الترجمة لأكثر من ستين عملاً على مدار نصف قرن من الزمان، على ما فيها من سلبيات وإيجابيات، وما صاحبها من أبحاث ودراسات نقدية:

١- حجم الأعمال المترجمة لعزيز نيسن إلى العربية جيد جداً، وقد ساعد في تكوين صورة واضحة عن ملامح وخصائص أدبه. أما الأبحاث والدراسات النقدية فتعدّ ضئيلة إذا ما قورنت بحجم الأعمال المترجمة.

٢- يلاحظ غياب المقدمات النقدية عن معظم الترجمات التي زادت على ستين ترجمة مع طبعاتها المختلفة، فمن بين كل تلك الترجمات هناك مجموعتان فقط صُدرتا بمقدمات، الأولى مجموعة "أي حزب سيفوز" التي ترجمها فاروق مصطفى وقدم لها د. عبد الرزاق عيد، والثانية بعنوان "يساري أنت أم يميني" بترجمة جمال دورمش وتقديم الأديب عادل الفريجات. أما بقية الترجمات فقد خلت من أي مقدمة، حتى تلك التي تعرّف بالكاتب!.

٣- رغم أن بداية استقبال أدب عزيز نيسن عبر الترجمة لم تكن من خلال مترجمين سوريين، ونحن هنا نقصد القصص المفردة المنشورة في المجلات، إلا أن مجمل الأعمال المترجمة له لاحقاً قام بها مترجمون سوريون، ونشرتها دور نشر سورية ولبنانية، أي أن استقبال عزيز نيسن عربياً تم عبر سورية، ومنها إلى بقية بلدان العالم العربي.

٤- تكرار الترجمات: هناك عدد من المؤلفات تمت ترجمتها أكثر من مرة، فعلى سبيل المثال: مجموعة "أطفال آخر الزمن" ترجمها عمر عدس وصدرت عن دار الجليل للنشر بدمشق عام ١٩٨٨م، ثم أعادت دار ممدوح عدوان نشرها مرة أخرى عام ٢٠٢٢م بترجمة جديدة لمحمد

عبد القادر عبد اللي وصدرت بعنوان "أطفال هذه الأيام الرائعون". ومجموعة "مجنون على السطح" ترجمها محمد مولود فاقي ونشرت عام ١٩٩٩م، ثم نشرتها دار علاء الدين بترجمة أخرى لصفوان الشلبي عام ٢٠١٠م. وأيضًا رواية "يحيى يعيش ولا يحيى"، التي ترجمها بكر صدقي ونشرتها دار نينوى عام ٢٠٠٢م، ثم في عام ٢٠٠٥ نشرت الدار الوطنية ترجمة أخرى لنفس الرواية لمحمد مولود فاقي بعنوان "يشار الميت الحي".

٥- التكرار الموجود لكثير من القصص في عدد من المجموعات، فمثلاً: قصة "لن نصبح بشرًا" مكررة في مجموعة تحمل نفس العنوان وفي مجموعة "أسفل السافلين". وقصة "الماليون السحرة" موجودة في مجموعة "لن نصبح بشرًا" وفي مجموعة "أسفل السافلين". وكذلك قصة "حمدي الفيل" موجودة في مجموعة تحمل نفس الاسم وفي مجموعة "أسفل السافلين" وفي مجموعة "ألا يوجد في بلدكم حمير". كما أن معظم قصص مجموعة "هذا البيت لا تدخله الجرائد" منشورة سابقًا في مجموعات مختلفة: "أسفل السافلين" "مجنون على السطح" "ألا يكفيننا ما لدينا من حمير" "آه منا معشر الحمير"...الخ.

٦- اقتران اسم عزيز نيسن في مجمل أعماله المترجمة بمفهوم "السخرية"، وهذا بديهي، فهو الطابع الذي غلب على قصصه، ولكن هناك شيء أبعد من موضوع السخرية والضحك خلق هذا القبول العريض لأدب نيسن في الساحة العربية، وكأن القارئ العربي شعر أن عزيز لا يعبر من خلال قصصه عن واقع المجتمع التركي فحسب، بل يصف واقعًا يعيشه المواطن العربي أيضًا، ويرصد أمراضًا وعللاً اجتماعية يعايشها المجتمع العربي منذ مئات السنين، ولا زال، فدغدغت تلك الأعمال مشاعر المواطن العربي، فكانت قريبة منه، ولم يشعر أنها من أدب غير عربي، مكتوب بلغة أخرى.

٧- الدراسات النقدية التي تناولت أدب عزيز نيسن في مجملها صغيرة الحجم، وكثير منها أبحاث أو مقولات منشورة في مجلات نقدية أو أدبية، وهذا يعكس مدى قصور حقل الدراسات النقدية في الوطن العربي عن تناول أدب نيسن، والأدب التركي بشكل عام.

٨- معظم الدراسات النقدية نحت منحى مشابهاً في دراسة أدب نيسن، أي أنها تناولت مجموعة من قصصه وعلقت عليها، وركزت على جوانب معينة (مرتبطة بالسخرية غالباً)، وافتقدت في الكثير من جوانبها إلى عمق الطرح ودقة التحليل.

٩- تركيز الدراسات في مجملها على الجانب الموضوعي والاجتماعي، مع غياب شبه تام للجوانب الفنية والبلاغية والدلالية والأسلوبية.

١٠- قلة الدراسات المقارنة، سواء الدراسات المقارنة الشخصية، أي بين نيسن وغيره من الأدباء، أو الدراسات المقارنة الأدبية، وذلك بمقارنة منتج أدبي لنيسن مع منتج آخر لغيره من الأدباء العرب، ثم عقد المقارنات بينهما واستنتاج نقاط التشابه والاختلاف، وقياس مدى التأثير والتأثير (إن وجد)، ونحن هنا لا ندعي الغياب التام لتلك المقارنات، ولكن نشير إلى أنها قليلة ولا تقارن بالدراسات المقارنة التي عقدت بين الأدباء العرب وأدباء من جنسيات أخرى كالفرنسية والإنكليزية والروسية وغيرها.

١١- اقتصار مفهوم النقد في معظم الدراسات التي تناولت أدب نيسن على الجوانب الإيجابية، فكل الدراسات التي اطلعنا عليها ركزت على ملامح التميز في أدب نيسن، وبعضها تضمن إكثاراً من المدح وكيل الثناء، وهذا لا يعني أن نيسن لا يستحق كل ذلك، ولكن ما نقصده أن مفهوم النقد يقتضي التركيز على الجانبين معاً التشابه والاختلاف. كما أن رصد الجوانب السلبية في الأعمال الأدبية لا ينقص من قدر الأديب ولا يحط من شأنه.

١٢- الدراسات المقارنة بين نيسن وغيره من الأدباء العرب -على قلتها- ركزت على جوانب التشابه بين الأدبيين، ولم تتطرق إلى نقاط التمايز والاختلاف بينهما. كما أنها لم تشر إلى موضوع التأثير والتأثير، إن كان موجوداً أم لا.

٦. استقبال الرواية التركية في الوطن العربي

لا تختلف نشأة الرواية عن نشأة القصة القصيرة في الأدب التركي، من حيث الظروف والعقبات والدوافع والمحطات، فقد نشأتا بصورة متوازية ومتقاربة، حتى إن الكثير من الكتاب كان يخلط بينهما في المراحل الأولى للنشأة، فتسمى بعض الروايات بالقصص، ويطلق لفظ الروائيين على كتاب القصة أيضًا، وقد أشرنا إلى ذلك في الفصل السابق.

١.٦ نشأة الرواية التركية وتطورها:

تعد البداية الحقيقية لتعرف الأدباء الأتراك إلى فن الرواية في عهد التنظيمات، وتحديدًا عن طريق الترجمة، ورغم أن الأتراك كانت لديهم القصص الطويلة أو قصص الأساطير الشعبية، وقد كان لتلك القصص تأثير على الرواية في مراحل نشأتها الأولى، إلا أنه لا يمكن أن يطلق عليها لفظ "رواية" لأنه لا يوجد تشابه بينهما من حيث البنية والخصائص الفنية، وهي تشبه إلى حد ما القصص الشعبية في تراثنا العربي كقصة عنتر بن شداد وأبو زيد الهلالي وغيرها. وكانت رواية "تليماك" للفيلسوف الفرنسي فينلون هي أول رواية ترجمت إلى اللغة التركية، ترجمها يوسف كامل باشا عام ١٨٥٩م، ثم انطلقت بعد ذلك أعمال الترجمة، فترجمت أعمال ليفكتور هوغو وألكساندر ديماس وشاتو بريان وغيرهم^{٢٦٩}.

وكانت الرواية في مراحل نشأتها الأولى يغلب عليها الطابع التعليمي التوجيهي، يظهر ذلك من خلال مؤلفات أحمد مدحت أفندي، الذي قدم مفهومًا أدبيًا للرواية يقوم على التعليم ومخاطبة القارئ واستنباط الحكمة والعبرة من موضوع الرواية الذي غالبًا ما يكون اجتماعيًا أو ثقافيًا^{٢٧٠}. كما يغلب عليها المبالغة نتيجة التأثير بالقصص والأساطير الشعبية^{٢٧١}. فالأدباء في تلك المرحلة كانوا يرون أن مسؤوليتهم تتمثل في توعية الشعب وتوجيههم وتحذيرهم من الانجرار وراء الثقافة

^{٢٦٩} محمد هريدي، "الرواية في الأدب التركي الحديث المعاصر"، نادي القصة، م. ٥، ع. ١٧ (١٩٧٨): ١٣٠.

^{٢٧٠} عبد الله، تركيا في عيوني، ١٨٧.

^{٢٧١} هريدي، الأدب التركي الإسلامي، ١٥١.

الغربية الجديدة التي لا تناسب في كثير من تفاصيلها المجتمع التركي وعاداته وثقافته ودينه، كما كانوا يرون في استخدام الموروث الأسطوري الشعبي ما يلهب الحماس في نفوس الناس، خصوصًا إذا أضيف شيء من المبالغة إلى شخصية البطل أو أحداث الرواية.

وهناك خلاف بين المؤرخين والنقاد حول أول رواية تركية حديثة، فيرى المؤرخ التركي أكمل الدين محمد إحسان أن رواية "انتباه" التي كتبها الأديب التركي نامق كمال عام ١٨٧٦م هي أول رواية تركية متكاملة من حيث الهيكل والخصائص الفنية^{٢٧٢}، ويؤكد ذلك أيضًا محمد عبد اللطيف هريدي^{٢٧٣}، أما المؤرخ العراقي إبراهيم الداوق فيقول إن رواية "فطنت" للأديب واللغوي التركي شمس الدين سامي هي أول رواية في الأدب التركي بالمفهوم العام لفن الرواية^{٢٧٤}. وسواء كانت أول رواية هي هذه أو تلك، فما يهمنا هو أن تلك المرحلة شهدت ولادة جنس أدبي جديد، بدأ ينمو ويستوي على سوقه شيئًا فشيئًا.

وتأثرت الرواية في بداياتها بالاتجاه الرومانسي الذي كان سائدًا في الغرب، وهذا أمر بدهي، فالرواية جاءت إلى الترك نتيجة تأثرهم بالغرب وتقليدهم لهم، فكان من الطبيعي أن يكون ذلك التقليد طاغيًا في المراحل الأولى. وبقي الاتجاه الرومانسي سائدًا على الرواية التركية -والأدب التركي عمومًا- حتى انحسرت في الغرب وحلت محلها الواقعية، فكان أن حدث الأمر ذاته في الساحة الأدبية التركية أيضًا. ويرى عبد اللطيف هريدي أن أول رواية تركية ظهرت عليها ملامح الواقعية هي رواية "مغامرة" التي كتبها سامي باشا زادة عام ١٨٨٩م، ثم جاء من بعده رجائي زادة أكرم الذي طور الواقعية وأرسى معالمها من خلال روايته "غرام العربية" عام ١٨٨٩م، والتقت الواقعية مع الطبيعة في أعمال بابي زادة ناظم، وبالذات في روايته "قره بيبك" التي كتبها عام ١٨٩٠م، و"زهرا" التي كتبها عام ١٨٩٥م^{٢٧٥}.

^{٢٧٢} إحسان، "نشأة القصة في الأدب التركي"، ٩٤.

^{٢٧٣} هريدي، "الرواية في الأدب التركي الحديث والمعاصر"، ١٣١.

^{٢٧٤} الداوق، "الأدب التركي المعاصر"، ص ١١٤.

^{٢٧٥} ينظر: هريدي، "الرواية في الأدب التركي الحديث والمعاصر"، ١٣٣.

في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ظهر تيار "ثروت فنون" الذي شكل محطة مهمة في تطور الرواية والأدب التركي عمومًا، مرحلة انتهت فيها الصراع بين الموروث القديم الشعبي والأدب المستورد من الغرب، وكتبت الغلبة لأصحاب الاتجاه الثاني. وقد تميز رواد هذا التيار بنزعتهم الشديدة لقطع كل ما له علاقة بالموروث القديم والاتجاه لتقليد الغرب، فغابت الرموز الشعبية والأساطير التاريخية عن منتجاتهم، وحلت محلها الملامح والمظاهر الغربية من خلال الواقعية والطبيعية عند الأدباء الفرنسيين من أمثال بلزاك وفلوبير وزولا وستاندال، كما أثر هؤلاء الانعزال والتفوق على أنفسهم والابتعاد عن المجتمع والاتجاه نحو الذات، هربًا مما سموه "الاستبداد الحميدي" الذي كان يقيد الحريات ويلحق الأصوات الحرة، حسب زعمهم^{٢٧٦}. وقد أدى تفوقهم على الذات إلى اهتمامهم بالنفس وتحليلها والغوص في تفاصيلها، وقد انعكس ذلك على نتاجهم الأدبي أيضًا من خلال أعمال محمد رؤوف وبياي صفا وصمد آغا أوغلو، الذين شكلت رواياتهم بواكير الرواية النفسية^{٢٧٧}. وقد وجهت لأصحاب هذا التيار انتقادات عديدة: منها تقليدهم المغرق للغرب بكل التفاصيل، وبعدهم عن الواقع، وصعوبة اللغة وتعقيدها^{٢٧٨}.

وكرد فعل على تيار "ثروت فنون" برز تيار آخر أوائل القرن العشرين، تبنى قضية القومية التركية، وجعلها محور الأدب، واجتمع رواد هذا التيار في مجلة "الأقلام الشابة" ودعوا إلى تضمين قضايا المجتمع في الأدب، والتعبير عن المواضيع والحياة اليومية، والابتعاد عن اللغة المتكلفة واستخدام لغة الشعب البسيطة العفوية، واستلهم الروح القومية وبثها في نفوس الشعب، وذلك بتصوير البطولات والحروب والتضحيات الشعبية لرموز وأبطال الأمة التركية^{٢٧٩}. وزاد من انتشارهم قيام الثورة الكمالية التي أعلنها مصطفى كمال أتاتورك، ودعم أصحابها لهذا التيار الذي يتماشى مع مبادئها القائمة على تمجيد القومية والاهتمام بتطوير المجتمع والنهوض به. ومن أشهر أدبائهم

^{٢٧٦} ينظر: هريدي، "الرواية في الأدب التركي الحديث والمعاصر"، ١٣٥.

^{٢٧٧} ينظر: أوزقورملي، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، ٤٥.

^{٢٧٨} هريدي، "الرواية في الأدب التركي الحديث والمعاصر"، ١٣٥.

^{٢٧٩} ينظر: نفس المؤلف، "الرواية في الأدب التركي الحديث والمعاصر"، ١٣٧.

يعقوب قدری وخالدة أديب ورفیق خالد كاراي وأحمد حكمت وغيرهم. ومما يعاب على أصحاب هذا التيار "غلبة النفس السلبي في أدبهم، والحزن والتشاؤم المسيطر على الكثير من أعمالهم"^{٢٨٠}. في مطلع الأربعينات وخلال السنوات الأولى من الجمهورية التركية بدأ تيار الواقعية الاجتماعية يبرز شيئاً فشيئاً، وشكلت تلك المرحلة انعطافاً مهماً في مسار الرواية التركية. ويقارن الناقد والمؤرخ التركي أتيلأ أوزقرملي Atila Özkırmıllı بين الواقعية التي سبقت إعلان الجمهورية (مرحلة التيار القومي) وبين الواقعية التي أعقبت إعلان الجمهورية فيقول: "في الفترة التي بقي الفنان فيها مدعوماً ومحماً من الدولة تهرّب من الاقتراب من الواقع الذي لا تستحبه الحكومة، واكتفى بنوع من واقعية الماء العذب، وقد تم تجاوز هذه الواقعية في بدايات عهد الجمهورية"^{٢٨١}. إذن فالواقعية القديمة هي تلك التي تتحدث عن الواقع من بعيد، وتبتعد عن قضايا المجتمع التي تؤرق الحكومة وتزعجها. أما في مرحلة ما بعد الجمهورية بدت الواقعية أكثر قرباً والتصاقاً بالمجتمع وأكثر تصويراً لمشاكله وهمومه، ويتجلى ذلك في أعمال صديري أرتم وصباح الدين علي. ثم تبلورت الواقعية الاشتراكية أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات، مع تبني عدد من رواد الواقعية مبادئ الاشتراكية والشيوعية التي شرعت في الانتشار خلال تلك المرحلة، وبلغت ذروتها مع أعمال كمال طاهر وأورخان كمال ويشار كمال.

وفي مطلع الخمسينات عاد الاهتمام بالقرية والريف عموماً، وبدأ يشغل مساحة مهمة في القصة والرواية بشكل خاص، وهو توجه أدبي أكثر منه تياراً جديداً أو منفصلاً عن التيارات السابقة^{٢٨٢}، فصارت القرية مسرحاً لأحداث الكثير من الروايات، وبتنا نرى أبطالها من الفلاحين وأبناء الريف والقرويين، وأخذت مواضيع الريف والصراع مع الإقطاع وقضايا الفلاح وهمومه تتكرر في الأعمال الأدبية، وبرز ذلك من خلال أعمال يشار كمال وفقير بايكورت ومحمود مقال وأورهان كمال وغيرهم.

^{٢٨٠} أوزقرملي، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، ٤٦.

^{٢٨١} نفس المؤلف، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، ٤٦.

^{٢٨٢} نفس المؤلف، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، ٤٧.

شهد النصف الثاني من القرن العشرين ولادة تيار جديد "الواقعية الجديدة" أو "الحداثة الثانية". وهذا التيار هو بمثابة ردة فعل على الواقعية الاشتراكية أو محاولة لإصلاح مسارها، فقد رفض هؤلاء الأدباء حصر مفهوم الواقع والمجتمع بالجانب المادي الذي اقتصر عليه رواد الاشتراكية، فالحياة برأيهم ليست كلها مال وعمل وشغل وما إلى ذلك، فهناك أمور معنوية لا تقل أهمية عن الجوانب المادية، كالقيم والأخلاق والعلاقات بين الناس والحب والنفس والروح، وغير ذلك، وهي كلها مواضيع من صميم المجتمع وتعبّر عنه. فهي إذن محاولة لتفسير الواقعية وتصحيح مفهومها. ومن أبرز هؤلاء الأدباء: نزيهة مريتش وطارق بوغرا وأردل أوز ويوسف أتيلغان.

وظلت الرواية مواكبة للتطورات والأحداث، في تطور ونضج متسارع، حتى حققت لنفسها وجوداً مهماً على الساحة الأدبية التركية والعالمية عموماً، في أقل من قرن من الزمان. وتوج ذلك التطور والنضج بترشيح عدد من الأدباء الأتراك للحصول على جائزة نوبل للآداب في أكثر من مناسبة، إلى أن حصل عليها أخيراً الروائي أورهان باموك عام ٢٠٠٦م.

٢.٦ استقبال الرواية التركية في الوطن العربي:

يعد استقبال الرواية التركية في الوطن العربي متأخراً إذا ما قارناه ببقية الأجناس الأدبية الأخرى من مسرح وشعر وقصة، فحتى بداية النصف الثاني من القرن العشرين لم يترجم إلى العربية شيء يذكر من الروايات التركية، وخاصة روائي مرحلة البدايات، وحتى تلك المترجمة من الصعب الوقوف على نسخة منها. وبدأ الاهتمام الفعلي بترجمة الرواية التركية واستقبالها في الوطن العربي في الربع الأخير من القرن العشرين، إذ ترجمت أعمال لكبار الروائيين الأتراك مثل: (الحزام الناري) لخالدة أديب، (الأرض حديد والسماء نحاس، ميميد الناحل) ليشار كمال، (العيش شيء جميل يا صاحبي) لناظم حكمت، (جودت بيك وأولاده) لأورهان باموك، (صيف طويل في إسطنبول) لنديم غورسل، (زوبك) لعزيز نيسن.. وغيرها. وزاد الاهتمام بترجمة الأعمال الروائية التركية وتوسع مطلع الألفية الجديدة، وتحديداً بعد حصول الروائي التركي أورهان باموك على جائزة نوبل للآداب عام ٢٠٠٦م، هذا الحدث الذي وجّه الأنظار إلى الرواية التركية وقدمها على

أنها أثبتت وجودها في الساحة الأدبية العالمية. ترافق ذلك مع إطلاق الحكومة التركية مشروع "تيدا TEDA" الذي تحدثنا عنه في الفصل الرابع، والذي كان له دور في ترجمة أعمال روائية مهمة، حتى غدت "الرواية" الجنس الأدبي الأكثر استقبالا في الوطن العربي خلال العقد الماضي، وترجمت أعمال مهمة لكبار الروائيين الأتراك، مثل: (مادونا ذات معطف الفرو) لصباح الدين علي، (البطلة الوحيدة) لعمر سيف الدين، (قواعد العشق الأربعون) لأليف شفق، (الأبله) لأورهان كمال، (لا موت في الغابة) للطيفة تكين، (المتسكع) ليوسف أتيلغان.. وغيرها الكثير. كما تعرف القارئ العربي على أسماء روائيين مبدعين، لم يكن يعرفهم من قبل، مثل: نزيهة ميريتش، أحمد أوميت، غول سيران بودايجي أوغلو، أصلي أردوغان، هاكان جونداي، آيفر طونتش، غاية بورالي أوغلو، برهان سونماز، غول إرب أوغلو، جليل أوقار، حسن علي طوبتاش. وغيرهم.

وكما فعلنا في الفصلين السابقين سنختار أدبيًا واحدًا بصفته نموذجًا لاستقبال الرواية التركية في الوطن العربي، والأديب الذي اخترناه هو الروائي "أورهان باموك"، فهو -بالإضافة إلى إبداعه وتميزه- الأديب التركي الوحيد الذي حاز على جائزة نوبل للآداب، وقد كان لذلك دور كبير في نقل الأدب التركي إلى العالمية.

٣.٦ استقبال أدب أورهان باموك في الوطن العربي:

١.٣.٦ تعريف بأورهان باموك Orhan Pamuk^{٢٨٣}

ولد أورهان باموك في حي نيشان تاشي الراقي في إسطنبول عام ١٩٥٢م، وهو ينتمي إلى أسرة كبيرة وعريقة. تلقى تعليمه الثانوي في مدرسة روبرت كلج الأمريكية في إسطنبول، وكان يحلم أن يصبح رسامًا، وبقي يمارس الرسم حتى أصبح شابًا، لكنه انتسب إلى كلية العمارة في جامعة إسطنبول التقنية المشهورة، وبعد أن قضى فيها ثلاث سنوات قرر تركها والاتجاه لدراسة الصحافة، وأيضًا لم يكمل دراسة الصحافة فتركها وقرر التفرغ للكتابة.

^{٢٨٣} التعريف مقتبس من مقدمة روايته "غربة في قلبي"، تر: عبد القادر عبد اللي، ط١، (دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٥)، ٤ وما بعدها.

سافر باموك عام ١٩٨٥م إلى الولايات المتحدة الأمريكية، فعمل هناك مدرسًا في جامعة كولومبيا. كما عمل في كتابة المقالات الثقافية والأدبية والسياسية في عدة صحف تركية وأمريكية وعالمية.

عُرف عن أورهان باموك علاقته المتوترة مع حكومة بلاده، وذلك بسبب انتقاداته المتكررة للسياسة التركية المحلية والعالمية، ومنها قضية الأرمن والكرد، ومناقشته من خلال مقالاته لقضايا حرية الفكر والتعبير وحقوق الإنسان في تركيا. ويشير باموك إلى أن انتقاده هذا لا يجرؤ على قوله أحد من المثقفين في تركيا. وقد تم تسليط الضوء على تصريحاته تلك من قبل الصحف العالمية، واشتهر باموك من خلالها على أنه المدافع عن الحريات وحقوق الأقليات.

في عام ١٩٨٢م نشر أورهان باموك روايته الأولى بعنوان "جودت بيك وأولاده" وهي تحاكي نوعًا ما بيئته وأسرته التي نشأ فيها، وحاز عليها جائزة الرواية من جريدة ملييت التركية، وبعد ثلاث سنوات كتب رواية "القلعة البيضاء" وهي الرواية الأولى التي ترجمت إلى عدة لغات ونقلته إلى العالمية.

في عام ٢٠٠٦م كان الحدث الأبرز في مسيرة باموك بحصوله على جائزة نوبل للآداب، إذ كان أول أديب تركي يحصل على هذه الجائزة الرفيعة. ولم يفوت هذه المناسبة لاستثمارها في عمل أدبي، فجمع الكلمة التي ألقاها في حفل نوبل مع كلمتين أخريين ألقاهما في مناسبتين مختلفتين ونشرهما في كتاب حمل عنوان "حقيبة أبي".

ترجمت كتب أورهان باموك إلى أكثر من ستين لغة حول العالم، وبيعت منها أكثر من ١٢ مليون نسخة، وكرّمته عدة جامعات دولية بمنحه الدكتوراه الفخرية، كما حاز جائزة السلام من اتحاد الناشرين الألمان، وهي أرفع جائزة ثقافية في ألمانيا. وفي عام ٢٠٠٦م اختارته مجلة التايم الأمريكية ضمن أكثر مئة شخصية مؤثرة حول العالم. كما اختارته مجلة (prospect) الفرنسية من بين مئة مثقف عالمي. وهو عضو شرف في الأكاديمية الأمريكية للفن والثقافة، وعضو في أكاديمية العلوم الاجتماعية في الصين، بالإضافة إلى محاضراته في جامعة كولومبيا الأمريكية.

في عام ٢٠١٢م افتتح باموك "متحف البراءة" في إسطنبول، وهو يحمل عنوان إحدى رواياته. والمتحف عبارة عن بيت صغير عرض فيه المقتنيات التي صورها في الرواية، وكأنه يريد لهذا المتحف أن يكون الصورة المرئية لها. وقد اختار منتدى المتاحف الأوروبية متحف البراءة كأفضل متحف في أوروبا لعام ٢٠١٤م.

- الجوائز التي نالها:

- لا نبالغ إن قلنا إن أورهان باموك أكثر أديب تركي حصد جوائز محلية وعالمية، ونال من التكريم ما لم ينله الكثير غيره من الأدباء. ومن الجوائز التي نالها:
- جائزة نوبل للآداب عام ٢٠٠٦م، عن مجمل إنتاجه الأدبي.
- جائزة الرواية من صحيفة حرييت التركية عام ١٩٨٢م، عن روايته "جودت بيك وأولاده".
- جائزة أورهان كمال للرواية التركية عام ١٩٨٢م، عن روايته "جودت بيك وأولاده".
- جائزة "الثقافة الفرنسية" علم ١٩٩٠م عن روايته "الكتاب الأسود".
- جائزة "الاكتشاف الأوروبي" عام ١٩٩١م عن روايته "البيت الصامت" المترجمة إلى الفرنسية.
- جائزة أفضل سيناريو من مهرجان البرتقالة الذهبية السينمائي في أنطاليا عام ١٩٩٢م، عن سيناريو "الوجه الخفي".
- حازت روايته "اسمي أحمر" على ثلاث جوائز في فرنسا وإيطاليا وأيرلندا.
- صنفت مجلة نيويورك تايمز الأمريكية روايته "ثلج" من ضمن أفضل عشر روايات لعام ٢٠٠٤م.
- جائزة السلام من اتحاد الناشرين الألماني، وهي أرفع جائزة ثقافية في ألمانيا.
- جائزة أوقاف آيدن ضوغان للرواية عام ٢٠١٥م، عن روايته "غرابة في عقلي".

٢.٣.٦ استقبال أدب أورهان باموك من خلال الترجمة:

يعود استقبال أدب أورهان باموك في الوطن العربي إلى مرحلة مبكرة حتى قبل حصوله على جائزة نوبل، فقد ترجم أول عمل أدبي له إلى العربية في أواخر الثمانينات من القرن الماضي، وتحديداً عام ١٩٨٩م أي بعد سبع سنوات فقط من صدور أول رواية له عام ١٩٨٢م، إلا أن انتشار أعماله في الوطن العربي بدأ بشكل واضح مع مطلع الألفية الجديدة، وزاد بعد حصوله على جائزة نوبل عام ٢٠٠٦م. وهو يعد من الأدباء الأتراك القلائل الذين تُرجمت أعمالهم كاملة إلى اللغة العربية.

رواية "جودت بيك وأولاده" هي أول عمل أدبي كتبه أورهان باموك عام ١٩٨٢م، وهي أول عمل له تمت ترجمته إلى العربية أيضاً، إذ صدرت الترجمة العربية الأولى للرواية عام ١٩٨٩م بترجمة فاضل جتكر، ونشرتها وزارة الثقافة السورية ضمن سلسلة روايات عالمية، وأصدرت طبعة ثانية لها عام ٢٠١٢م. ثم قام المترجم عبد القادر عبد اللي بترجمة الرواية مرة أخرى عام ٢٠٠٧م بعنوان "جودت بيك وأبناؤه"، وصدرت عن دار التكوين للنشر في دمشق، وطبعت بعد ذلك طبعات أخرى عن كل من دار الشروق: الأولى عام ٢٠١٥م والثانية عام ٢٠١٧م، ودار المدى عام ٢٠١٧م.

غابت أعمال أورهان باموك بعد ذلك حتى عام ٢٠٠٠م، إذ قام المترجم عبد القادر عبد اللي بترجمة رواية "القلعة البيضاء"، وصدرت الطبعة الأولى منها عن دار ورد للطباعة، باستشارة أدبية من الأديب السوري حيدر حيدر، ثم صدرت لها طبعتان أخريان: واحدة عن دار المدى في دمشق عام ٢٠١٩م، والثانية عن دار الشروق المصرية في ذات العام ٢٠١٩م. وللرواية ترجمة أخرى ترجمتها المترجمة المصرية إيزابيل كمال وصدرت الطبعة الأولى منها عام ٢٠٠٦م ضمن منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، ثم صدرت طبعة أخرى منها عن مؤسسة الانتشار العربي في بيروت عام ٢٠١٠م.

في العام ذاته تُرجمت رواية "اسمي أحمر"، ترجمها عبد القادر عبد اللي وصدرت الطبعة الأولى منها عن دار المدى في دمشق، ثم صدرت الطبعة الثانية عن نفس الدار عام ٢٠٠٤م، ثم الثالثة عام ٢٠١٦م، كما صدرت طبعة أخرى عن دار الشروق في القاهرة عام ٢٠١٧م.

ثم في العام التالي ٢٠٠١م ترجم عبد القادر عبد اللي رواية جديدة لباموك بعنوان "الحياة الجديدة"، وصدرت الطبعة الأولى منها عن دار ورد للطباعة والنشر في دمشق بالاشتراك مع دار الحصاد، ثم أعادت كل من دار الشروق ودار المدى طباعتها في طبعتين منفصلتين عام ٢٠١٩م. وفي عام ٢٠٠٤م قام المترجم السوري بكر صدقي بترجمة الرواية مرة أخرى، وصدرت عن دار نينوى للدراسات والنشر. ثم في عام ٢٠٠٧م صدرت ترجمة ثالثة للرواية، قامت بها سها سامح حسن، وصدرت ضمن منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب. ثم صدرت طبعة أخرى منها عن مؤسسة الانتشار العربي في بيروت عام ٢٠١٠م.

في عام ٢٠٠٣م ترجم عبد القادر عبد اللي رواية "الكتاب الأسود"، وصدرت الطبعة الأولى منها عن دار المدى في دمشق، ثم صدرت عدة طبعات عن نفس الدار. كما صدرت طبعتان أخريان عن دار الشروق في القاهرة عامي ٢٠١٥م و٢٠١٦م.

وفي عام ٢٠٠٥م صدرت الترجمة الأولى لرواية "ثلج" لعبد القادر عبد اللي ضمن منشورات الجمل في ألمانيا. ثم صدرت طبعة أخرى عن دار الشروق عام ٢٠١٦م. وصدرت عن الرواية طبعتان أيضاً عن دار المدى في ٢٠١٠م و٢٠١٧م.

شهد عام ٢٠٠٧م ترجمة أكثر من عمل لباموك، كما أعيدت طباعة عدة أعمال مترجمة سابقاً، فقد قام المترجم عبد القادر عبد اللي بترجمة عمليين روائيين: الأول رواية "البيت الصامت"، وصدرت الطبعة الأولى منها عن دار المدى في دمشق، وصدرت الطبعة الثانية منها عام ٢٠١٧م عن دار الشروق في القاهرة. والثاني رواية "إسطنبول الذكريات والمدينة" وصدرت الطبعة الأولى منها عن دار المدى للطباعة في دمشق، ثم صدرت طبعتان أخريان عن دار الشروق المصرية: الأولى عام ٢٠١٥م، والثانية عام ٢٠١٨م. وللرواية ترجمة أخرى قامت بها د. أماني توما وعبد المقصود عبد الكريم، وصدرت الطبعة الأولى منها عام ٢٠٠٧م ضمن منشورات الهيئة المصرية

العامة للكتاب، ثم صدرت طبعة أخرى عن مؤسسة الانتشار العربي في بيروت عام ٢٠١٠م. وفي عام ٢٠٠٩م ترجمت سحر توفيق عملاً جديداً لأورهان باموك بعنوان "ألوان أخرى"، وصدرت الطبعة الأولى منه عام ٢٠٠٩م عن دار الشروق في القاهرة، ثم صدرت طبعة ثانية عن نفس الدار عام ٢٠١٩م.

غابت أعمال أورهان باموك بعد ذلك حتى عام ٢٠١٥م إذ عاد عبد القادر عبد اللي بترجمة جديدة لعمل من أهم أعماله وهو رواية "غربة في عقلي"، وصدرت الطبعة الأولى منها عن دار الشروق في القاهرة، ثم طبعت طبعة أخرى عن نفس الدار عام ٢٠١٧م. كما أعادت دار المدى للطباعة نشرها عام ٢٠١٧م بعنوان "ثمة غربة في عقلي". وفي العام ذاته قامت المترجمة ميادة خليل بترجمة عمل آخر لباموك بعنوان "الروائي الساذج والحساس" وصدرت الطبعة الأولى ضمن منشورات الجمل في بيروت عام ٢٠١٥م.

وفي عام ٢٠١٦ صدر لأورهان باموك "متحف البراءة" بترجمة عبد القادر عبد اللي عن دار الشروق في القاهرة. ثم صدرت الطبعة الثانية عن نفس الدار عام ٢٠١٧م. وصدرت الطبعة الثالثة عن دار المدى للطباعة عام ٢٠١٧م. أما العمل الأخير الذي تمت ترجمته لباموك حتى الآن فهو رواية "ذات الشعر الأحمر" ترجمها إلى العربية المترجم جلال فتاح رفعت، وصدرت الطبعة الأولى منها عن دار الشروق في القاهرة عام ٢٠١٨م. ثم أعادت دار المدى نشرها مرة أخرى عام ٢٠١٩م.

٣.٣.٦ استقبال أدب أورهان باموك من خلال الدراسات النقدية:

على الرغم من الشهرة الواسعة التي حظي بها أورهان باموك في الوطن العربي وحتى على مستوى العالم، إلا أن الدراسات النقدية والأدبية التي تناولت أدبه قليلة، ولا توازي حجم إنتاجه وإبداعه والشهرة التي حققها، خصوصاً إذا أخذنا بعين الاعتبار أن حضور باموك في الساحة الأدبية العربية جاوز ثلاثة عقود من الزمن (بدءاً من الرواية الأولى التي ترجمت له عام ١٩٨٩م) وهي مدة كافية لتعرّف الناقد بل وحتى القارئ العربي على إنتاجه وأدبه.

وستحدث في الصفحات التالية عن الدراسات التي كتبت حوله، ونبدأ -كما فعلنا في الفصلين السابقين- بالمقدمة الوحيدة التي وقفنا عليها، ثم ننتقل إلى الأبحاث والدراسات.

أ. مقدمة رواية "الحياة الجديدة":

كتبها عبد المقصود عبد الكريم، وهي مقدمة للرواية التي ترجمتها سها سامح حسن، وصدرت ضمن منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ٢٠٠٧م.

يبدأ الكاتب مقدمته بالحديث عن حصول أورهان باموك على جائزة نوبل والجدل الذي دار حول أحقيته بالحصول عليها. ثم يعرف به وبنشأته وحياته، وكيف صورت بعض رواياته تلك النشأة مثل "جودة بيك وأبناؤه". ينتقل بعد ذلك للحديث عن أعماله الأدبية، فيسرد مجموعة من الأعمال ويعرف بكل واحد منها ويبين ميزاته، وبعد أن ينتهي من ذلك يشير إلى صفة يرى أنها مشتركة في عموم أعماله وهي الالتباس الناتج عن الصراع بين القيم الأوروبية والإسلامية، والجذور العميقة للتوتر بين الشرق والغرب، وهي صفة يراها محيرة، ولكنها في الوقت ذاته تحتوي على حركات مثيرة وشخصيات عميقة ومعقدة، كما يظهر في رواياته حسّ الفنان الرسام، من خلال الحوارات والنقاشات التي يضمنها تلك الروايات.

ينتقل الكاتب بعد ذلك للحديث عن الرواية المقدم لها، ويبدأ الحديث بالإشارة إلى تمهيد أورهان باموك لروايته وتعريفه لها، ثم يقول إن تلك الرواية هي ثمرة رحلتين قام بهما باموك إلى الأناضول: الأولى رصد من خلالها أصالة الثقافة التركية، والثانية كانت بعد عشر سنوات وشاهد من خلالها مظاهر عصر الاستهلاك الغربي، فيصور في الرواية حالة الضياع التي رصدها. ثم يشرع في سرد أحداث الرواية والزمان المبهم الذي جرت خلاله. ويستشهد الكاتب بمقدمة رونالد رايت للنسخة الإنكليزية من الرواية، والذي يصفها بأنها "كتاب ساحر وعالم سينمائي سوداوي، إذ تظهر صور الحب والموت بشكل لا ينتهي على شاشات الفيديو في الحافلات المملة وفي الليالي

المخملية وأغاني البوب المزعجة وحوادث الطرق المرعبة، وتكثر حوادث الاصطدام دون إخلال بالعمل، وكأنها نقطة الانطلاق في فيلم من أفلام هوليوود...^{٢٨٤}.

ويكمل الكاتب مع وصف آخر من "رايت" للرواية إذ يصفها بأنها عمل موسيقي فاتن ومعقد، خصوصاً في عنايتها الشديدة في التعامل مع مصادر إلهامها، ويشبه أسلوب باموك ذاك بالروحانية الصوفية عند ابن عربي، واهتمام ريكة بالجواهر والزمن، واستدعاء العوالم الجريئة عند شكسبير وهكسلي.

يتوقف بعد ذلك عند شخصيات الرواية، فهم رغم إغراقهم في الحادثة إلا أن أسماءهم اختارها الكاتب من منابع تاريخية عميقة وعريقة، بدءاً من اسم الراوي "عثمان" الذي يحمل بعداً قومياً "الدولة العثمانية" وبعداً دينياً "عثمان بن عفان"، إلى محمد الذي قدم الكتاب للفتاة، وما يحمله اسمه أيضاً من بعد ديني "اسم النبي محمد صلى الله عليه وسلم" وبعد قومي "محمد الفاتح" الذي فتح القسطنطينية.

ويعود الكاتب مرة أخرى إلى "رايت" الذي يرى أنه من الخطأ اعتبار الرواية شكلاً من أشكال التعصب القومي، لأن باموك أبرع من أن يقع في هذا الخطأ، وهو يعرف أن الاستعارة والأخذ من الثقافات فيما بينها هو حالة طبيعية، ولكن المشكلة في الاختيارات والأساليب. ويعلل بعد ذلك سبب شهرة الرواية وانتشارها بأنها تتناول ببراعة وذكاء العلل الثقافية الفريدة التي تعاني منها تركيا. تعد المقدمة من الدراسات الهامة التي تناولت أدب أورهان باموك، وهي وإن اعتمدت في الكثير من أفكارها على مقدمة النسخة الإنكليزية إلا أنها سلطت الضوء على جزئيات وتفاصيل مهمة في الرواية، وأشارت إلى خطوط عامة مما يتميز به أسلوب باموك الروائي.

^{٢٨٤} أورهان باموك، الحياة الجديدة، تر: سها سامح حسن، تق: عبد المقصود عبد الكريم، ط١، (منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧م)، ٢٠.

ب. رواية "اسمي أحمر" دراسة في الرؤية والمضمون:

هي دراسة للباحثة المصرية د. زينب سعد أبو سنة الأستاذة بقسم اللغات الشرقية في كلية الآداب بجامعة القاهرة. نشرت دراستها في مجلة كلية الآداب في جامعة القاهرة في المجلد (٦٤) العدد الثالث لعام ٢٠٠٤م. وتعد الدكتورة أبو سنة من المهتمين بدراسة أدب أورهان باموك، وهي من أوائل الباحثين الذين تناولوا أدبه بالدراسة والتحليل والنقد، ولها دراسة أخرى معمقة لأدب باموك في كتابها "صفحات من الأدب التركي الحديث والمعاصر" ولكننا لم نستطع الحصول عليه.

يتكون البحث من قسمين: يتضمن القسم الأول تعريفاً بالرواية والكاتب مع مناقشة "اللغة" في الرواية، أما القسم الثاني فيتناول مضمون الرواية وأهم القضايا التي ناقشتها.

تناقش الباحثة في القسم الأول أهمية الرواية، فتري أنها تمثل قفزة في "عالم ما بعد الحداثة"، وهي "فن زمني يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته، وهي تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت وتصوير من جانب آخر، كما أن المساحة التي تقع فيها الأحداث والتي تفصل بين الشخصيات بعضها عن بعض لها دور أساسي في تشكيل النص الروائي. فهي إذن رحلة في الزمان والمكان على حد سواء"^{٢٨٥}. تنتقل الباحثة بعد ذلك للحديث عن الرؤية في الرواية فتسرد أقوالاً لعدد من النقاد والأدباء الأجانب من أمثال فيليب هينشر ومورين فرايلي وديك دافيس وهويل ويليامز وغيرهم، وهي أقوال تتحدث في مجملها عن جودة الرواية ومواطن التميز والفرادة فيها.

تعرف الباحثة بعد ذلك بأورهان باموك وحياته وظروف نشأته، وأفكاره المثيرة للجدل في الأوساط الثقافية في بلده. ثم تقدم لمحة مختصرة عن تطور فن الرواية في تركيا، والقضايا التي ناقشتها وتبنتها منذ نشأتها وحتى اليوم.

^{٢٨٥} زينب أبو سنة، "رواية اسمي أحمر دراسة في الرؤية والمضمون"، مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة، م. ٦٤، ع. ٣ (٢٠٠٤): ١٧٥.

أما عن لغة الرواية فتقول الباحثة إن باموك استخدم لغة سردية/ أدبية، تخاطب القارئ وتمنحه امتياز وجهة النظر، وتحمله وزر هذا التدخل على حد سواء^{٢٨٦}، وهي ترى أن مكن المهارة في اللغة التي استخدمها باموك يتمثل في "الهذيان والضبابة التي يقدمها عمدًا، المهجنة بين حدي العقلانية والهلوسة. لغة هي سلسلة من المتاهات والتعرجات والمنعطفات والمنحدرات التي لا تؤدي إلى مكان، أو التي تؤدي بالأحرى إلى اللامكان"^{٢٨٧}.

وتلفت الباحثة النظر إلى تكرار بعض العناوين في الرواية، كعنوان "اسمي أسود" إذ كره إحدى عشرة مرة، بينما عنوان الرواية "اسمي أحمر" تم تناوله في فصل واحد فقط. وتعرج بعد ذلك للحديث عن "الأسلوب المغناطيسي" لباموك في الرواية، فتقول إنه أسلوب مربك متحدٍ، يدفع القارئ للبحث عن هويته واكتشافها من الأعماق، ويحثه على طرح الأسئلة الكبرى حول ثنائية الشرق والغرب والفرد والجماعة، والتشابه والاختلاف، والواقع والخيال.. وغيرها من أسئلة التضاد والتناقض، التي تدفع الإنسان للوصول إلى الحقيقة وتحقيق الكينونة.

أما القسم الثاني فتناقش فيه الباحثة القضايا العامة التي تدور حولها رواياته، ومن أبرزها التأثيرات الغربية على الحياة في تركيا، والانبهار التركي بأوروبا والمحاولة الحثيثة لتقليد النموذج الغربي، الأمر الذي أدى بالبلاد إلى الضياع والتشتت بين الثقافة الشرقية الأصيلة، وبين الثقافة الغربية المستوردة. وتشير الباحثة إلى أن تلك القضية حاضرة بقوة في مجمل رواياته، وهو يستخدم التناقضات والازدواجية للتعبير عنها، إذ يرفض سعي تركيا ولهاثها نحو "التغريب" وتجاهل الجذور والتراث والتقاليد، لأنه يرى أن الشرق والغرب هما وجهان للحضارة نفسها. وبالتالي فهذا التضاد الذي يأتي به باموك في رواياته ليس الغرض منه تصوير الصدام، بل تصوير الشغف.

وتشير الباحثة إلى حضور إسطنبول الطاع في روايات باموك، والتي يعدها جسرًا ثقافيًا وتاريخيًا بين الشرق والغرب، بين أوروبا وآسيا، وهو يجمع في أعماله بين ثقافة الشرق والغرب. وتجزم الباحثة بأن كل الروايات التي كتبها أورهان باموك هي روايات تاريخية تسلط الضوء على

^{٢٨٦} ينظر: أبو سنة، "رواية اسمي أحمر دراسة في الرؤية والمضمون"، ١٨١.

^{٢٨٧} نفس المؤلف، "رواية اسمي أحمر دراسة في الرؤية والمضمون"، ١٨١.

أزمة الهوية، وهنا يجب أن نأخذ بعين الاعتبار أن الباحثة كتبت بحثها عام ٢٠٠٤م، لأنه بعد هذا التاريخ كتب باموك عدة روايات لا تندرج تحت هذا التصنيف.

تنتقل الباحثة بعد ذلك للحديث عن مضمون رواية "اسمي أحمر" فتسرد أحداثها بشكل مختصر، وتعرف بشخصياتها، وتركز على شخصية البطل الثابتة التي لم تتغير، والتي "قدمها الكاتب تباعاً، فكرة إثر فكرة، وموقفاً بعد موقف، حتى استوت الشخصية وظهرت على ما هي عليه، ثم سكب من ضوء ريشته على تلك اللوحة فتغير كل شيء فيها وبقيت الشخصية الرئيسية ثابتة كما هي"^{٢٨٨}.

وتختتم أبو سنة بالحديث عن أهم القضايا التي تعكسها الرواية، فهي أولاً وبشكلها الرئيسي رواية حول الفن ودوره في المجتمع والأخلاق والدين، تناقش قصص الاغتيالات والمؤامرات والدسائس كما تناقش مواضيع الحب والغيرة والحنين. وتثير الجدل حول إشكالية ثقافة الغرب والشرق، كما تعكس نزعة الطامحة لإجراء مراجعة شاملة لكل ما يتعلق ببلاده، والصراع بين المؤسستين السياسية والدينية على وجه التحديد. وتتوقف الباحثة في النهاية عند موضوع "القهوة" الذي شهد حضوراً واضحاً في الرواية، فتشير إلى رمزيته التاريخية من خلال الربط بين تاريخ اكتشافها وأحداث الرواية المتقاربين، والجدل الذي دار حولها بأبعاده الفلسفية والسياسية والمجتمعية.

تعد الدراسة من الدراسات المميزة التي سلطت الضوء على أدب أورهان باموك، خصوصاً أنها كتبت قبل حصوله على جائزة نوبل، أي قبل شهرته الواسعة، فكان لها الفضل في تعريف القارئ العربي على جوانب مهمة في أدبه، من خلال محاولتها الغوص في تفاصيل جزئية، وربطها بين الواقعي والخيالي، والرمزي والحقيقي، والتاريخي والحداثي، حتى تقدم أكثر من قراءة للرواية ودلالاتها.

^{٢٨٨} أبو سنة، "رواية اسمي أحمر دراسة في الرؤية والمضمون"، ١٨٦.

ج. إسطنبول الذكريات والمدينة: سيرة مدينة أم سيرة كاتب؟

هي دراسة للشاعر والباحث المصري محمد إبراهيم أبو سنة، منشورة في الإصدار الثالث من مجلة إبداع، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب في العدين (١٠ - ١١) لعام ٢٠٠٩م.

يفتح الباحث دراسته بالتعريف بالرواية ومؤلفها، ويتطرق لحصوله على جائزة نوبل التي يرى أنها كانت السبب في شهرته في العالم العربي، ثم يتحدث عن الرواية وما تناولته فصولها من أحداث، والزمن الذي دارت خلاله. ويقول الباحث إن الرواية تعكس إحساس المؤلف الغامر والمليء بحب المدينة، وارتباطه البصري العميق بالمكان من خلال التفاصيل والأحداث المصورة. كما تختلط حياة الكاتب بالمدينة من خلال أحداث الرواية، إذ تبدو صورته متغلغلة في كل مشهد من مشاهدها، وفي كل معلم من معالمها.

ويستشف الباحث من الرواية إصرار الكاتب وسعيه الجاد للإمساك بالجواهر الداخلي للمدينة، بمساجدها العريقة وعبقها الإمبراطوري والإسلامي ومعمارها التركي، وعبقريته في رسم الملامح التاريخية لها، وحركة التطور التي كانت تنتقل عبرها المدينة من المرحلة العثمانية إلى النمط الغربي، ولا يخفي الكاتب حسرته وحزنه حين يصور ذلك. كما تخيم على الرواية شخصية أورهان الرسام وولعه بفن العمارة الإسلامية، ولذلك يسرد قائمة بأشهر الفنانين الأوروبيين الذين عاشوا في إسطنبول وقدموا أعمالاً مهمة عنها.

يؤكد الباحث على أن الرواية هي سيرة للمدينة وسيرة للكاتب نفسه، فقد أراد من خلالها أن يرسم صورة لنفسه، لنرى العالم الذي يرغب في تقديمه لنا، وهذا الجمع لا يرى فيه الباحث ازدواجية، بل اتساعاً في الإدراك، مرجعه إلى ثقافة الكاتب الواسعة التي تراكمت عبر محطات حياته، فشكلت هذه الرؤية المتكاملة لحياته وحيات المدينة معاً. ينتقل الباحث بعد ذلك للحديث عن أحداث الرواية، التي هي في الحقيقة محطات ومواقف من حياته، سواء البيئة الإنسانية التي نشأ وترعرع فيها، وعلاقته مع أخيه، والعلاقة بين أبيه وأمه، كلها تفاصيل تنبض بالحيوية وتنشئ عالماً روائياً يجمع بين الواقع والخيال، ويعكس أصالة الثقافة وعمقها وتنوعها.

يتوقف الباحث بعد ذلك عند المرحلة التي كتب فيها باموك الرواية، مرحلة الخمسينات وحتى منتصف السبعينات، وهي المرحلة التي شهدت تفنق موهبته الأدبية، ثم المؤثرات التي شكلت وعيه الثقافي، والأدباء الذين كان لهم تأثير كبير عليه، وهم: عبد الحق شناسي، وأحمد حمدي طانينار، ورشاد أكرم كوتشو، ويحيى كمال، وذلك الأخير كان له التأثير الأكبر عليه كما يقول باموك. ويسرد بعد ذلك معلومات مختصرة عن حياة كل واحدة منهم، والصفات التي جمعهم مع باموك.

يختم الباحث بالإشارة إلى أن رواية باموك هي بمثابة رثاء للإمبراطورية العثمانية، وتصوير لمعاناة إسطنبول من ويلات ذلك السقوط ومحاولتها اللحاق بالحضارة الغربية، كل ذلك بأسلوب يمزج بين السخرية والحزن، والواقع والتاريخ، والعظيم والتافه.

الدراسة رغم صغرها إلا أنها من الدراسات المركزة، فهي اقتصرت على عمل أدبي واحد ولم تكن عامة، كما أنها ركزت على التفاصيل الدقيقة، وحاولت ربط الخيوط والأحداث الواردة في الرواية بالواقع، لتستخلص من خلالها سمات من شخصية باموك التي انعكست على الكثير من أعماله الأدبية.

د. فن التناص من خلال رواية "اسمي أحمر":

هي دراسة للدكتور أحمد محمد سالم، المدرس في كلية اللغات والترجمة بجامعة الأزهر، وقد نشرت في مجلة كلية اللغات والترجمة التابعة للجامعة، في العدد السادس لشهر يناير/ كانون الثاني عام ٢٠١٤م.

يبدأ الباحث دراسته المطولة بالحديث عن مفهوم التناص، فيعرفه ويتحدث عن نشأته وتاريخه وأهميته في حقل الأدب، ويعرض حضوره لدى العرب، ويشير إلى مصادره وتقسيماته وأنواعه. ثم ينتقل بعد ذلك للتعريف بأورهان باموك، وحصوله على جائزة نوبل، جازماً بأن السبب في حصوله عليها يعود لتصريحاته السياسية حول الأقليات في تركيا، ثم يعرض أهم أعمال باموك الأدبية، ويتوقف عند رواية "اسمي أحمر" التي هي محور الدراسة، فيعرف بها وبمحاورها الرئيسية، ويقف عند العنوان وسبب اختياره له، ثم يسرد ملخصاً لأحداث الرواية ومجرياتها. وهذا يستهلك

منه نصف حجم الدراسة تقريبًا، أما النصف الثاني فيناقش فيه الموضوع الرئيسي وهو "فن التناص".

في القسم الثاني من الدراسة يجري الباحث تطبيقات عملية على التناص، ويعمل على ذلك وفق ثلاثة محاور: التناص مع القرآن الكريم، التناص مع السنة النبوية، التناص مع التراث. أما المحور الأول فيستعرض خلاله ستة مواضع للتناص مع القرآن الكريم في الرواية، وهي: الكلب في سورة الكهف، والحدود العينية في سورة الواقعة، وعذاب يوم القيامة في سورة الفرقان، وتحريم قتل النفس في سورة الإسراء، وإلقاء يوسف في البئر في سورة يوسف، وإخراج يوسف من البئر في سورة يوسف أيضًا. ويأتي الكاتب بالنصوص من الرواية التي يرد فيها ذلك التناص، ويبين مدى قربها وتطابقها مع النص القرآني، وما دلت عليه كل واحدة، والأثر الذي أحدثته في المقطع أو الفصل الذي ورد ضمنه.

وضمن المحور الثاني (التناص مع السنة النبوية) يستعرض الباحث أربعة مواضع للتناص مع السنة النبوية وردت في الرواية، وهي: حديث سماع الميت لقرع نعال المشيعين، وحديث أن روح المؤمن طير يأكل من أغصان الجنة، وحديث أن الله يطلب من المصورين (الرسامين) أن ينفخوا الروح في صورهم، وحديث الإسراء والمعراج. وهنا أيضًا يأتي بالنصوص من الرواية التي ورد فيها التناص، ويبين رمزيتها ودلالاتها وتطابقها مع مفهوم الحديث، وانعكاس هذا التناص في نفس الراوي وما أحدثته فيها من أثر.

أما المحور الثالث (التناص مع التراث) فيستعرض الباحث خلاله خمسة مواضع للتناص مع التراث، هي: الوقائع التاريخية الدينية المسلم بها حول ظهور جبريل بصورة إنسان أمام سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، والجرائم والدمار والخراب الذي أحدثته المغول في بغداد أثناء احتلالهم لها، وقصة "خسرو وشيرين" التراثية المشهورة في الأدب الفارسي، وقصص رستم ومجنون ليلى والإسكندر المقدوني من التراث العربي، وأخيرًا نهاية قصة خسرو وشيرين أيضًا من التراث الفارسي. وكما فعل في المحورين السابقين يعمد الباحث إلى إيراد النصوص التي ورد فيها التناص، وأهميتها في الرواية، والدور الكبير الذي أحدثته في تغيير مجرى الأحداث.

ويختم الباحث باستعراض أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، وهي أن القرآن الكريم والسنة النبوية والتراث شكلوا مادية ثرية لموضوعات الرواية، وأن الكاتب عمد إلى التناص كلما سنحت له الفرصة بذلك، مشيرًا إلى أن هذا إن دل على شيء فإنما يدل على الخلفية الثقافية الغنية بالتراث الشرقي لباموك، والتي ضاعفت من المتعة في نفس القارئ كلما غاص في السرد، ودفعه الفضول الفطري للمقارنة بين ما يملكه وبين ما هو جديد.

تتناول الدراسة موضوعًا مهمًا نجده حاضرًا بقوة في أدب باموك بشكل عام، إذ يسيطر التراث والتاريخ على حيز كبير من رواياته، وخصوصًا رواياته الأولى، وما جعل الموضوع واضحًا لدى القارئ هو تناول الباحث لرواية واحدة فقط، وجعلها حقلاً للدراسة، وعدم تشتيته بين نماذج لعدة روايات، كما أن تركيز الباحث على موضوع واحد وعدم استرساله وتطرقه إلى مواضيع جانبية أسهم أيضًا في وضوح هدف الدراسة وإبراز مخرجاتها بشكل واضح، بالإضافة إلى اللغة البسيطة البعيدة عن المصطلحات النقدية المجردة، التي ساعدت في تبسيط المفهوم لدى القارئ غير المتخصص.

هـ. الروائي أورهان باموك: الحكايات القديمة والرواية الحديثة

هي دراسة للباحث والقصص السوري سامر أنور الشمالي، نشرت في العدد (١٦٣) من مجلة الآداب العالمية الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق سنة ٢٠١٦م.

يستهل الباحث دراسته بالإشارة إلى اهتمام باموك وعنايته بالمخطوطات والكتب سواء من حيث دلالتها التاريخية أو من حيث رمزيتها، وهذا ينعكس في عدد من رواياته "الكتاب الأسود - البيت الصامت - القلعة البيضاء - اسمي أحمر..". ثم يتوقف ليتحدث عن تطور فن النقش والكتابة منذ القدم وحتى نشوء المطابع في العصر الحديث، هذا التطور الزمني في فن النقش مع ما أحدثه من تطور في فنون الكتابة والتأليف لم يمنع الكتاب من الاستعانة بالقلب القديم للحكايات لكتابة رواية حديثة، ويستشهد الباحث على ذلك برواية (اسمي أحمر)، فيشير إلى أن "القلب السري أعاد صياغة شيء من التراث المحكي، واقتبس شيئًا من روحه، وشكل عملاً أدبيًا

معاصرًا، مبتكرًا يعيد إلى الذاكرة الجمعية شيئًا من ماضي الحكى فيثريه ويشحذه من جديد، فالوحدات الصغرى/ الحكايات تضافرت وتشابكت مشكلة الوحدة الكبرى/ الرواية^{٢٨٩}.

ثم ينتقل بعد ذلك إلى الرواية فيتحدث عن فصولها وأبطالها وطرق السرد التي استخدمها الكاتب، ودور كل شخصية من شخصياتها في القص وسرد الحكايات، فكل شخصية من الشخصيات هي راوٍ مستقل بذاته، وتؤدي دورًا مهمًا في السرد، حتى بعد موتها، كما أنها لا تقتصر على البشر فحسب، بل تشمل الحيوانات أيضًا، بل وحتى النباتات، لا بل يذهب أبعد من ذلك، فيستطلق الألوان والرسومات، والباحث يستشهد لكل عنصر من تلك العناصر بمقتطفات من سرده في فصول مختلفة من الرواية.

ينتهي الباحث بعد ذلك إحدى حكايات الرواية التي تتحدث عن النقش وهي حكاية أحد أبناء ملوك (شيزر) الذي حبسه والده في القصر، ليدل من خلالها على أهمية النقوش ودورها في الحياة المتخيلة في الرواية، ويبدأ بسرد أحداث الحكاية، وبين الحين والآخر يتوقف عند عبارة أو موقف أو شخصية أو حدث، ليدل من خلاله على الفكرة التي يتحدث عنها.

ويختم الباحث بالإشارة إلى أن الموضوعات التي تتناولها الرواية كثيرة جدًا، وأن ما كتبه في بحثه لا ينصفها، فهي تعلمنا تذوق الفنون بطريقة خاصة، وتفتح لنا آفاقًا جديدة للتأمل والمناقشة والتفكير، وتقدم لنا صورة حية وغنية عن فنون النقش والسرد الروائي الممتع.

الدراسة واضحة من حيث الموضوع (السرد والحكايات القديمة) ومن حيث مادة الدراسة (رواية اسمي أحمر)، وهذا يجعل الأفكار أكثر تركيزًا وعمقًا ووضوحًا للقارئ، ولكنها رغم ذلك تعاني من ضعف في الترابط، وصعوبة في سلاسة الانتقال بين الأفكار والفقرات.

^{٢٨٩} سامر أنور الشمالي، "الروائي أورهان باموك: الحكايات القديمة والرواية الحديثة"، مجلة الآداب العالمية، ع. ١٦٣ (٢٠١٦): ٨٩.

و.) رواية أورهان باموك "اسمي أحمر" وفنية التخاطب الفردي للشخصيات عبر العناوين

هي دراسة للباحثة سريعة سليم حديد، منشورة في مجلة الموقف الأدبي الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، في العدد (٥٣٥) المجلد (٤٤) سنة ٢٠١٥م.

تبدأ الباحثة دراستها بالإشارة إلى أهمية العناوين في الرواية، وأنها أول ما يلفت النظر فيها، بدءًا بالعنوان الرئيسي "اسمي أحمر" الذي يبرز الكثير من تفاصيل الرواية: السجاد الأحمر، ذيل الحصان الأحمر، السيف الأحمر.. الخ. وتؤكد الباحثة أن اختيار الكاتب لهذا العنوان "ما هو إلا دليل قاطع على معرفة أهمية سر هذا اللون في التشكيل النقشي الذي عانى منه النقاشون في إسطنبول ليكون لهم مدرسة خاصة بهم، تميزهم عن الإفرنج وغيرهم"^{٢٩٠}. ثم تتحدث عن الخطاب في الرواية، فتوضح أنه يأتي فرديًا لكل شخصية على حدة، بحجم متقارب في الطول، كما أن توجيه الخطاب للمتلقي يأتي بشكل مستمر وعبر أحداث الرواية.

وتبرز أهمية الرواية، من وجهة نظر الباحثة، في أنها تثير الكثير من الشكوك أمام المتلقي، الذي يشك في كل شخصية من شخصيات الرواية بأنه القاتل، ولكن سرعان ما يتبدد ذلك الشك حين يقدم الكاتب إشارات وتلميحات إلى القاتل الحقيقي، ثم تعود الشكوك مرة أخرى إلى ذهن المتلقي مع تقدم الأحداث وتطورها، وهكذا..

وتتوقف الباحثة عند موضوع "النقش" فتري أن الرواية تعكس "وله" الكاتب به، وهو ما يتضح كلما قلنا صفحات الرواية وتعمقنا في أحداثها، لترتسم أمامنا صورة غاية في الجمال، تتجلى في أدق التفاصيل والعناصر، من الفراشي والبرايات وفناجين القهوة والمطر وأشعة الشمس، ويتسامى لينعكس في حديث الحصان.

وتشيد الباحثة ببراعة باموك وقدرته العجيبة على الوصول إلى عمق الإحساس الأنثوي، والذي يتجلى في فصل "أنا امرأة". بالإضافة إلى كثافة القصص والحكايات، التي تذكرنا بقصص

^{٢٩٠} سريعة سليم حديد، "رواية أورهان باموك اسمي أحمر وفنية التخاطب الفردي للشخصيات عبر العناوين"، مجلة الموقف الأدبي، ع. ٥٣٥ (٢٠١٥): ١٨٩.

"ألف ليلة وليلة". كما تشير الباحثة إلى ما تتميز به الرواية من عناوين غريبة، بدءًا بالعنوان الرئيسي "اسمي أحمر" وانتهاءً بالعناوين الفرعية "أنا حصان، أنا شيطان، أنا امرأة، أنا كلب..."، ولكنها تتوقف عند "خطأ" وقع به الكاتب، وهو أن أحداث الرواية كانت تسير متأنية عبر "تراسل الزمن غير القافر بالأحداث"، باستثناء الصفحات الأخيرة من الرواية "أنا شكورة" إذ شهدت تسارعًا واضحًا.

الدراسة رغم صغر حجمها إلا أنها تناولت جزئيات وملامح مهمة تجلت في رواية "اسمي أحمر"، ونلاحظ تشابهاً بينها وبين دراسة أنور الشمالي، من إذ أسلوب الدراسة والمواضيع والعناصر التي توقفت عندها "النقش، العناوين، الشخصيات، السرد... الخ".

ز. أورهان باموك: قراءة في روايتين

هي دراسة للباحث والكاتب السوري سامر أنور الشمالي، نشرها في مجلة الآداب العالمية الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب في دمشق، في العدد (١٧٦) لخريف عام ٢٠١٨م.

ينطلق الباحث في روايته بالتعريف بأورهان باموك، الأديب التركي الوحيد الذي حاز جائزة نوبل، ملمحًا إلى أن مواقفه السياسية وانتقاده لـ "المسكوت عنه" كان لهما الدور الأبرز في حصوله على تلك الجائزة المثيرة للجدل. ثم ينتقل للحديث عن عنوان الرواية "الحياة الجديدة" الذي فتح الباب لدلالات عدة، فهو عنوان للرواية، وعنوان للكتاب الذي وضعه أحد أبطال الرواية "رفقي"، وهو أيضًا عنوان كتاب لدانتلي، وهو الحيات المتعددة التي عاشتها شخصيات الرواية، وهو حلوى الكراميل التي شغف بها بطل الرواية حينما كان طفلًا. ثم ينتقل إلى اسم بطل الرواية "عثمان" وما يحمله هذا الاسم من دلالات أيضًا، فهو يرمز للجيل الجديد المنقل بالإرث الثقيل للسلطنة العثمانية، والذي يحمل مستقبلًا ضبابيًا لتركيا المعاصرة، كما يرمز لموضوع الهوية والانتماء التي يقول الباحث إن باموك عبر عنها في الكثير من رواياته، وخصوصًا "إسطنبول" التي كانت حاضرة في كل تلك الروايات، ودائمًا ما كان يعبر بها عن صراع الهوية.

يتوقف الباحث عند افتتاحية الرواية التي تتحدث عن كتاب، ذلك الكتاب الذي لا تتوفر عنه الكثير من المعلومات، والذي كان له تأثير كبير في نفس بطل الرواية "عثمان"، وهنا يغوص

الباحث في نفسية عثمان وانعكاسات الكتاب عليها، ويروي تفاصيل من الرواية عن ذلك، ويأتي بمقتطفات منها بما يدل على كلامه، وبين الحين والآخر يقوم بإسقاطات على الواقع، ويرجح أن باموك أتى بتلك الإسقاطات ليتجنب الصدام المباشر مع السلطتين السياسية والدينية في بلاده. ثم يتابع الحديث عن أحداث الرواية، فبعد أن ينتهي من الحديث عن عثمان وتأثيرات الكتاب عليه ينتقل للحديث عن مؤلف ذلك الكتاب "رفقي" ويعدد شيئاً من صفاته وأعماله التي كشفت عنها أحداث الرواية. ويتابع الباحث فيكشف عن "جنان" التي أحبها بطل الرواية حين رأى الكتاب في حوزتها. ثم ينتقل للحديث عن شخصية أخرى "محمد" ويتوقف عند دلالات الاسم الذي لا يشترط بالضرورة أن يرمز إلى الدين، بل يرمز إلى "السلطان محمد الفاتح"، وهكذا ينتقل من شخصية لأخرى: والد محمد الدكتور فاين، صاحب معمل الحلويات، أرملة رفقي مؤلف الكتاب، الأطفال.. الخ. وهو خلال التعريف بتلك الشخصيات والتوقف عند محطات من حياتها في الرواية إنما يركز على شيء محوري، وهو أثر الكتاب في نفوسهم ودوره في تغيير حياتهم.

ويلمح الباحث إلى ما حملته الرواية من سلبيات حجبت المتعة عن قراءتها نتيجة ما وصفه بـ "إغراق الرواية بالجزئيات والتفاصيل" التي لم تقدم للسرد أي إثراء، بل على العكس يرى أنها زادت بهوًا. كما يرى الباحث أن ثمة خللاً في بناء الشخصيات وتوزيع أدوارها، وتحديدًا شخصية "رفقي" مؤلف الكتاب في الرواية، إذ يرى أنه كان من المفترض أن يأخذ حيزاً أكبر في أحداث الرواية إلى جانب البطل عثمان، وأن يتمتع بقدر أكبر من العبقرية، فهو مؤلف الكتاب الذي لا مثيل له في العالم!.

يناقش الباحث بعد ذلك السرد الروائي الذي تميز به باموك، والذي حاول من خلاله أن يصنع لنفسه أسلوباً خاصاً يتميز به عن غيره، وهو أكثر ما يتجلى في هذه الرواية "الحياة الجديدة" التي اشتغل عليها بجهد خاص، "إذ حاول من خلالها إدخال شيء من الغرائبية دون شطط، على عمل يطرح الأسئلة ولا يجيب عنها مباشرة، أو يتركها دون إجابة"^{٢٩١}. ويشيد الباحث بصلة باموك بعالمه الشرقي رغم أنه من المحسوبين على كتّاب الحداثة والمعاصرة، فهو لم ينبهر ببريق الغرب،

^{٢٩١} سامر أنور الشمالي، "أورهان باموك قراءة في روايتين"، مجلة الآداب العالمية، ع. ١٧٦ (٢٠١٨): ١٤٥.

ولم يتنكر لجذوره الشرقية، مشيرًا إلى أنه أراد من خلال هذه الرواية أن يعبر عن نفسه دون أقنعة، وببساطة دون تكلف أو تعقيد.

أما الجزء الثاني من الدراسة فيعقد الباحث خلاله مقارنة بين روايتين لأورهان باموك "الحياة الجديدة" و "اسمي أحمر"، ويشير إلى عدد من المشتركات بين الروائيتين، منها: التشابه بين الكاتب (أورهان باموك) وبطل الرواية الذي غالبًا ما يكون هو الراوي، وحضور إسطنبول كمسرح للأحداث في الروائيتين رغم الاختلاف الزمني لمجريات أحداثهما، ومنها أيضًا التشابه في الموضوع، وهو الصراع بين الثقافتين الشرقية والغربية، سواء كان ذلك الصراع ظاهرًا أم خفيًا، ومن أهم نقاط التشابه التي يذكرها الباحث أيضًا هي وجود الكتاب الذي تتمحور أحداث الرواية حوله، وهو في كلتا الروائيتين محاط بالسرية وليس كغيره من الكتب.

وبعد أن يشير إلى المشتركات بين الروائيتين، ينتقل للحديث عن الفروقات بينهما، وهو منذ البداية يثبت التفوق لرواية "اسمي أحمر" على "الحياة الجديدة" التي يبدو أنها لم تتل إعجابه، فيقول إن الحكمة في الرواية الأولى "منقنة بمهارة، والأحداث متعاقبة بسببية منطقية، وتتناسب ظروف الشخصيات مع أقوالها وأفعالها. أما في (الحياة الجديدة) فقد غابت شروط الصنعة الصارمة، وتشتت أحداثها وتبعثرت، واضطربت شخصياتها، إضافة إلى تكرار تفاصيل لا موجب لها، مع حشو سردي لا طائل منه"^{٢٩٢}. ثم يصف رواية الحياة الجديدة بالتشظي السردى الذي يدفع القارئ للملل أثناء قراءتها، على عكس رواية اسمي أحمر التي يجد القارئ رغبة في إعادة قراءتها أكثر من مرة لمضاعفة المتعة.

ومن نقاط الاختلاف بين الروائيتين التي يذكرها الباحث أيضًا: الإبهام المغلق والتعقيد الذي غلّف رواية الحياة الجديدة، مؤكدًا أن الكثير من الدارسين المتحمسين لباموك أقرّوا بذلك، بينما تمتعت رواية اسمي أحمر بحضور الأحداث المسوغة التي جعلت القارئ يتوقع الكثير من أحداثها، ولم تقع في الإبهام رغم موضوعها المركب، وإنما أتت صعوبتها "من الجرعة الفكرية التي لا

^{٢٩٢} الشمالي، "أورهان باموك قراءة في روايتين"، ١٤٩.

يشعر القارئ بوطأتها لأن الحبكة المتقنة مشغولة بمهارة، إضافة إلى السرد المكثف المصاغ بحرفية عالية^{٢٩٣}.

هذه هي الدراسة الثانية للباحث سامر أنور الشمالي حول أورهان باموك، وهي في الحقيقة أكثر تركيزاً وعمقاً وجرأة من الدراسة الأولى، فقد توقفت عند نقاط لم تتوقف عندها الدراسة الأولى، كما أنها تميزت عنها بالمقارنة التي عقدها بين الروائيتين، والتي ميز من خلالها بين إيجابيات وسلبيات كل منهما، كما أن عدم اقتصاره في الدراسة على الإيجابيات، وإحصائه للنقاط السلبية أضاف للدراسة بعداً هاماً وأكسبها تميزاً إضافياً. ولكن ما يعاب عليها هو عدم وضوح عناوينها العريضة، فالدراسة التي تتكون من ثلاث وعشرين صفحة لا يوجد فيها أي عنوان جانبي، والخطبة التي سار عليها في الدراسة هي أن يضع عبارة مقتبسة من الرواية ويسرد تحتها ما يريد معالجته، وكثيراً ما تكون النقاط التي يعالجها غير مرتبطة بالعبارة المقتبسة ارتباطاً مباشراً، ولذلك يجد القارئ صعوبة في فهم الرسائل المرادة، ويحاول التقاطها واستخلاصها من خلال الفقرات.

ح. جائزة نوبل للأدب بين الفن والإيديولوجيا: رواية "ثلج" لأورهان باموك نموذجاً

هي دراسة للباحثة الجزائرية هاجر بكاكرية، وقد نشرتها في مجلة إشكالات، في العدد (٢) من المجلد (٧) لعام ٢٠١٨م.

تحاول الباحثة من خلال الدراسة البحث عن الأسباب التي حصل من خلالها أورهان باموك على جائزة نوبل للأدب، وتركز على رواية "ثلج" بشكل خاص لترى إن كانت تنطبق عليها معايير الجائزة أم لا، وتعلل الباحثة اختيارها لهذه الرواية بأنها الأنسب للتطبيق، ولأن لجنة الجائزة استفاضت في الحديث عنها بالذات أثناء تقديم باموك أمام الحضور ومنحه الجائزة، ولأنها أثارت الكثير من الجدل منذ صدورها، بالإضافة إلى اهتمام الدراسات النقدية الغربية بها بشكل خاص.

تسعى الباحثة في دراستها إلى إبراز المرجعيات والأيديولوجيات داخل الرواية، وبعبارة أوضح "الأيديولوجيات المتصارعة" في النص، إذ يشكل الصراع بين العلمانية والإسلام السياسي

^{٢٩٣} الشمالي، "أورهان باموك قراءة في روايتين"، ١٥١.

المحور الرئيسي، وهو ما يظهر من خلال تصوير الرواية للبيئة الاجتماعية والسياسية في تركيا في تسعينات القرن الماضي من خلال مدينة "كارس" التركية الواقعة في منطقة شرق الأناضول. تنتقل الباحثة بعد ذلك إلى شخصيات الرواية التي تقسمها إلى قسمين، شخصيات تمثل تيار الإسلام السياسي، وشخصيات تمثل التيار العلماني، وكل واحدة من تلك الشخصيات تعكس أفكار وتوجهات ذلك التيار حسب مساحتها في الرواية. وتشير الباحثة إلى أن هذا الصراع بين التيارين الإسلامي والعلماني يحمل بعداً أعمق وهو الصراع بين الشرق والغرب، بين الأصالة والتجديد، بين التاريخ والمستقبل، وعلى هذا فالرواية تحمل أيديولوجيات متعددة، تظهر في عدة محاور منها، وكلها مفتوحة على بعضها، وبذات القوة والحضور، وكل أيديولوجيا تطرح أفكارها ومنطقاتها على لسان الشخصيات التي تمثلها، ولكن باموك لا يثبت صحة واحدة على أخرى، بل يترك كل الاحتمالات مفتوحة، وي طرح أسئلة دون أن يعطي إجابة حاسمة لها، وهو ما تعبر عنه الباحثة بـ "تقنية تعدد الأصوات".

أما عن موضع باموك من تلك الأيديولوجيات فتشير الباحثة إلى أن صوته كان ضمناً ولم يبح بتوجهه الأيديولوجي بشكل صريح وعلني، "ولا يمكن التعرف عليه أو تحديده إلا عن طريق القراءة العميقة، وأحياناً لا ندركه حتى نستعين بالسياق الخارجي"^{٢٩٤}. وهذا بالنسبة للباحثة يمثل عنصر نجاح واقتدار لدى باموك، لأنه استطاع تمويه توجهه الأيديولوجي أمام القارئ من خلال كشف التفاصيل والحوارات الكثيرة والمتنوعة، التي كانت في جزء منها عن الفن والأدب، وهو ما يساعد القارئ على التنفيس عن نفسه والخروج من ضغط الحوارات السياسية والأيديولوجية.

ورغم كل تلك التقنيات التي عمل عليها الكاتب إلا أن الباحثة ترى أن الرواية هي أقل روايات باموك من الناحية الفنية لأن الحوار السياسي كان واضحاً ومباشراً فيها، كما أن كثرة المعلومات وتكرارها عبر الحوارات قد أدى إلى خلخلة الجانب الفني لحساب الجانب السردى المباشر.

^{٢٩٤} هاجر بكاكريه، "جائزة نوبل للأدب بين الفن والأيديولوجيا: رواية ثلج لأورهان باموك نموذجاً"، مجلة /شكالات، م.٧، ع.٢٠ (٢٠١٨): ٣٩٤.

تتناقش الباحثة بعد ذلك أسماء الشخصيات في الرواية ورمزيتها والدلالات التي تحملها، ومن ذلك التقارب بين اسم الرواية واسم المدينة واسم البطل، فاسم الرواية بالتركية (كار) أي الثلج، واسم المدينة التي دارت فيها الأحداث (كارس)، واسم البطل في الرواية (كا)، وتكرار هذه الأسماء المتشابهة يؤلف ثلاثية شعرية. كما تشير الباحثة إلى ظاهرة "التعدد اللغوي" في الرواية، والذي يظهر بوضوح في مستوى خطاب الشخصيات، إذ يتباين خطاب المثقف عن خطاب الأمي، وخطاب الإسلامي عن خطاب العلماني، وهكذا كل شخصية لها صوتها ولغتها التي تعبر من خلالها عن توجهها وأفكارها وأيديولوجيتها. وتشير الباحثة إلى حس السخرية الذي يتجلى بوضوح في الرواية من خلال الحوارات المتعددة بين الشخصيات، ومن خلال المفارقة بين الواقع المزري لمدينة كارس ولهات مسؤوليها خلف المناصب السياسية. كما تتوقف الباحثة عند رمزية الثلج، وهو عنوان الرواية، فهو شعور بالصفاء والنور والبياض والألفة والعزلة، وهو النقيض من ذلك أيضاً، يحجب المعرفة ويفرض العزلة، وهو أيضاً قناع يحجب الواقع ويغطيه ويجمله فيبدو الجميع سواء، رغم أنه في الحقيقة شيء آخر.

وتحت عنوان الزمان والمكان في الرواية تشير الباحثة إلى أن اختيار الكاتب لمدينة كارس لم يكن عبثاً دون وعي، بل هو مقصود لما تمثله المدينة من تنوع عرقي وطائفي ومعماري، وهي أيضاً تمثل محطة جغرافية مهمة تربط بين الشرق والغرب، وهي تعادل إسطنبول، كما أن موقعها الجغرافي يمكن عزله عن محيطه بسبب الطقس "الثلج"، وبالتالي فهو يمثل العزلة مقابل بقية الأماكن الأخرى المذكورة في الرواية كفرانكفورت التي ترمز للانفتاح والغرب. أما فيما يتعلق بالزمان فنقول الباحثة إنه أحادي في الرواية، فأحداثها تدور خلال أربعة أيام فقط، وهي مدة انقطاع المدينة عن العالم بسبب العاصفة الثلجية، ولكن هناك أزمنة أخرى توازي الزمن الأساسي من خلال الاستحضار التاريخي للكثير من الأحداث، ولكن الباحثة تتوقف عند الزمن القصير ذاك، فنقول إن له رمزية، ويحمل دلالات أبعد من مجرد كونه زمناً قصيراً، فهو يرمز إلى أن الثلج سرعان ما يذوب وبالتالي فإن ما كان مستوراً سيظهر للعلن، وسيفضح الوضع المأساوي للمدينة الذي خلفه ذلك الصراع.

وتختتم الباحثة بعنوان أخير تعرض فيه عددًا من المعايير التي تعتمدها لجنة نوبل في تقييم الأعمال الأدبية، منها: الابتعاد عن النظرية الأحادية، والتعصب، وتقديم الحلول، ومفهوم الشك، والعالمية والإنسانية، وغزارة الإنتاج. وتخرج الكاتبة بأن أغلب هذه المعايير تتوفر في رواية "ثلج" وفي غيرها من روايات باموك. ولكنها تعود مجددًا لتطرح سؤالًا إشكاليًا في ختام البحث: هل تكفي هذه المعايير للفوز بالجائزة؟ أم أن هناك دوافع أخرى؟ وهي بهذا السؤال لا تسلم بشكل صريح بالنتائج التي توصلت إليها!.

٤.٣.٦ ملاحظات واستنتاجات:

١. نلاحظ غياب أعمال أورهان باموك عن الصحف والمجلات الأدبية، واقتصار استقبال أعماله على الكتب المترجمة، وهذا أمر طبيعي، إذ من الصعب أن تتم ترجمة رواياته كبيرة الحجم في مجلة أدبية.

٢. يعد أورهان باموك من الأدباء الأتراك القلائل الذين تمت ترجمة أعمالهم كاملة، فقد قام المترجم السوري عبد القادر عبد اللي قبل وفاته عام ٢٠١٧م وبطلب من أورهان باموك ذاته بترجمة جميع أعماله إلى اللغة العربية، والبالغ عددها حينها عشر روايات، ثم تُرجم له بعد ذلك التاريخ عملان آخران تمت الإشارة إليهما في السطور السابقة.

٣. تعدد الترجمات، وهي الملاحظة ذاتها التي أشرنا إليها أيضًا عند الحديث عن ناظم حكمت وعزيز نيسن، فهناك أكثر من رواية تمت ترجمتها ترجمة ثانية، وبعضها ترجم ثلاث ترجمات، كما في رواية "الحياة الجديدة" التي ترجمها كل من عبد القادر عبد اللي وبكر صدقي وسها سامح حسن.

٤. كما في الشعر والقصة، نلاحظ غياب المقدمات النقدية عن معظم الأعمال المترجمة، بل حتى المقدمات التي تعرف بالكاتب أو تمهد للرواية. فمن بين أكثر من ٢٠ طبعة لمؤلفات باموك لم نعرش سوى على مقدمة واحدة فيها شيء من الإسهاب والعمق، وهي مقدمة رواية (الحياة الجديدة)، بالإضافة إلى بعض الطبعات التي حوت تعريفًا مقتضبًا بالكاتب.

٥. نلاحظ أن استقبال أعمال أورهان باموك عربيًا كان في مراحل مبكرة من مسيرته الأدبية أواخر الثمانينات من القرن الماضي، وزادت تلك الأعمال المترجمة مع بداية الألفية الجديدة، أي أن استقبال أورهان باموك عربيًا لم يكن بسبب حصوله على جائزة نوبل عام ٢٠٠٦م كما هو شائع في الأوساط الأدبية. نعم، ربما يكون حصوله على الجائزة أحد أهم الأسباب في زيادة شهرته وانتشار اسمه، ولكنها ليست السبب في استقباله عربيًا.

٦. قلة الدراسات النقدية عمومًا التي تناولت أدب أورهان باموك، رغم شهرته الواسعة ووزارة إنتاجه الأدبي، ورغم أن حضوره في الساحة العربية بشكل واضح بدأ منذ حوالي ثلاثة عقود من الزمن.

٧. معظم الدراسات النقدية كُتبت بعد حصوله على جائزة نوبل للآداب، أي بعد عام ٢٠٠٦م، باستثناء دراسة زينب أبو سنة التي كتبت قبل ذلك بعامين، وكانت من أهم تلك الدراسات وأكثرها عمقًا وتركيزًا.

٨. ما يلفت الانتباه حقًا هو تركيز معظم الدراسات على رواية واحدة "السمي أحمر" وإهمال بقية الأعمال الأخرى، وهذه الدراسات لو كتبت في السنوات الأولى لاستقبال باموك عربيًا لكان لذلك تفسير مقبول، أما وأنها في مجملها كتبت بعد ترجمة الكثير من أعماله فإنه أمر يدعو للتساؤل، خصوصًا أن الأعمال الأخرى لباموك لا تقل أهمية وإبداعًا عن رواية "السمي أحمر".

٩. يلاحظ في الكثير من الدراسات تركيزها على حصول باموك على جائزة نوبل، وإفراد مساحة لا بأس بها من بعض الدراسات لهذا الجانب، على الرغم من أن موضوع الدراسة قد لا يكون له علاقة به.

١٠. على الرغم من شهرة أورهان باموك وتميزه في مجال الرواية، إلا أن هناك غيابًا للدراسات المقارنة بينه وبين الأدباء والروائيين العرب.

١١. معظم الدراسات ركزت على الملامح العامة في أدب أورهان باموك، مع غياب واضح للدراسات الأسلوبية والبلاغية والدلالية والفنية.

١٢. العنوان البارز الذي تم تقديم أورهان باموك من خلاله للقارئ العربي هو "الأديب الجريء الذي تكلم عن المسكوت عنه، وأنه من أدباء ما بعد الحداثة".
١٣. على الرغم من قلة الدراسات النقدية حول أدب أورهان باموك، إلا أنه يظهر فيها التركيز على الجانبين السلبي والإيجابي، وهذا مؤشر جيد، إذ من المفترض ألا يقتصر النقد على الجوانب الإيجابية، وكيل المديح والثناء على العمل والأديب.



النتائج والتوصيات

- نتائج البحث:

بعد أن أخذنا لمحة عن استقبال الأدب التركي الحديث في الوطن العربي، ورصدنا عملية الاستقبال تلك، من حيث الترجمات والأبحاث والدراسات الأدبية والنقدية، وذلك بدراسة عينات لثلاثة أدباء، يمكننا أن نخرج من هذا البحث بمجموعة من النتائج التي توصلنا إليها من خلاله، من أهمها:

- استقبال الأدب التركي الحديث عبر الترجمة ضعيف عمومًا، إذ بلغ عدد المؤلفات الأدبية المترجمة إلى العربية خلال ما يزيد على قرن من الزمان حوالي ٧٦٥ مؤلفًا، وهذا العدد بلا شك لا يرقى إلى مستوى الإنتاج الأدبي التركي خلال قرن من الزمان، ولا يعكس التاريخ المشترك للثقافتين العربية والتركية التي تمتد في جذورها إلى قرون من الزمان.

- بدأت عمليات الترجمة الفعلية للأدب التركي إلى العربية في ثمانينات القرن الماضي، أما الترجمات التي تمت قبل ذلك التاريخ فهي جهود فردية بسيطة وضئيلة، وزادت عمليات الترجمة تلك مع الألفية الجديدة، وتحديدًا مع انطلاق مشروع "تيدا TEDA" الثقافي التركي، وتأتي الرواية في مقدمة الأجناس الأدبية المترجمة، تليها القصة القصيرة وأدب الأطفال والشعر والمسرح والترجمات الذاتية.

- شهدت عملية الترجمة من التركية إلى العربية تطورًا ملحوظًا خلال العقد الماضي، سواء من خلال كمّ الإنتاج المترجم، أو عدد المترجمين الذي شهد زيادة واضحة نتيجة عوامل عديدة أشرنا إليها في البحث. ويمكننا أن نقول إن ما شهده العقد الماضي يدعو للتفاؤل، ولو استمر هذا المنحى بشكله التصاعدي فإن الترجمة الأدبية من التركية إلى العربية ستشهد مستقبلًا مبشرًا وزاهرًا.

- يرجع الفضل الأول في عملية استقبال الأدب التركي عبر الترجمة إلى المترجمين السوريين بشكل خاص، ويمكننا القول إن أكثر من ٦٠٪ من مجمل الأدب التركي المترجم إلى العربية قام به مترجمون سوريون.

- تشترك معظم الأعمال الأدبية المترجمة من التركية إلى العربية في غياب المقدمات النقدية، سواء الروايات أو القصص القصيرة أو حتى الدواوين الشعرية والمسرحيات، وهذا ما رأيناه أثناء دراستنا للأعمال المترجمة لكل من ناظم حكمت وعزيز نيسن وأورهان باموك.

- تشترك مجمل الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت أدب حكمت ونيسن وباموك في أنها جاءت مجملة، ركزت على ملامح عامة في أدبهم، مع غياب واضح للدراسات التي تناولت الجوانب الفنية والبلاغية والأسلوبية والدلالية، والدراسات المقارنة.

- يعد ناظم حكمت أكثر شاعر تركي ترجمت أعماله إلى اللغة العربية، كما يعد أكثر أديب تركي تم استقباله من خلال الأبحاث والدراسات الأدبية والنقدية، فقد تجاوز عدد الدراسات التي أحصيناها ٣٥ دراسة، تنوعت بين أعماله الشعرية والمسرحية.

- الصورة التي استقبل من خلالها ناظم حكمت في الوطن العربي هي صورة الأديب الثائر المناضل المتضامن مع قضايا الشعوب المضطهدة في مختلف بلدان العالم، دون تمييز بين عرق أو لون أو دين أو جنس.

- التنوع والشمول في الدراسات التي تناولت أدب حكمت، إذ تنوعت بين الشعر والمسرح، وشملت معظم أعماله الأدبية المترجمة، ولكنها نحت في مجملها منحى مشابهاً من حيث طريقة الدراسة ونقاط التركيز العامة.

- يعد عزيز نيسن أكثر أديب تركي تمت ترجمة أعماله إلى العربية بأكثر من ٦٠ مؤلفاً مترجماً، وهو أكثر قاصّ تركي تُرجمت أعماله إلى اللغة العربية.

- "الأدب الساخر" هو العنوان الأبرز الذي استُقبل من خلاله عزيز نيسن في الوطن العربي، فقد اقترنت هذه الصفة بمجمل أعماله المترجمة، حتى غدا اسمه ضمن أبرز رواد الأدب الساخر على مستوى العالم.

- قلة الدراسات الأدبية والنقدية التي تناولت أدب عزيز نيسن إذا ما قارناها بحجم إنتاجه الأدبي المترجم إلى العربية. كما أن تلك الدراسات ركزت في مجملها على ملامح عامة في أدبه، وعلى جانب السخرية بشكل أساسي.

- أورهان باموك من الأدباء الأتراك القلائل الذين تمت ترجمة أعمالهم كاملة إلى اللغة العربية، وخصوصًا بعد الألفية الثالثة.

- لم يكن استقبال أورهان باموك في الوطن العربي مرتبطًا بحصوله على جائزة نوبل للأدب عام ٢٠٠٦م، فقد تم استقباله قبل ذلك بكثير، بدءًا من عام ١٩٨٩م، كما ترجمت له أعمال أخرى عديدة مع مطلع الألفية الجديدة قبل حصوله على الجائزة، ولكن يمكننا القول إن حصوله على جائزة نوبل كثف حضوره عربياً.

- الصورة التي استقبل من خلالها أورهان باموك في الوطن العربي هي صورة الأديب المدافع عن حرية التعبير، والمتكلم عن المسكوت عنه، وهي صورة ربطها الكثير من النقاد بأنها كانت السبب في حصوله على جائزة نوبل للأدب عام ٢٠٠٦م.

- التوصيات:

لاحظنا ضعف الاهتمام بالأدب التركي عمومًا سواء من حيث الترجمات أو الدراسات، وقد حاولت من خلال هذا البحث أن أرصد -قدر المستطاع- عملية استقبال الأدب التركي في الوطن العربي، ولكن الإحاطة بهذا الموضوع تستدعي تضافر الجهود الشخصية والمؤسسية، ولا يكفي بحث أو اثنان لإيفائها حقها، ولذلك فالتوصيات المتعلقة بهذا الموضوع كثيرة جدًا، ولكنني أستطيع أن أضع الأهم منها بين يدي الباحثين والمهتمين بدراسة الأدب التركي، لعلها تكون دافعًا لهم نحو مزيد من الدراسات البحثية:

- توسيع نطاق الدراسات المتعلقة بالأدب التركي، ورصد الأعمال المترجمة والدراسات والأبحاث بشكل دوري، فهناك الكثير من الأدباء والأعمال الأدبية التركية التي تستحق الوقوف عندها ودراستها دراسة متأنية.

- العمل على دراسة الجوانب الموضوعية والفنية والبلاغية والدلالية في الأعمال الأدبية التركية المترجمة، فمعظم الدراسات التي أشرنا إليها في البحث تناولت سمات وملامح عامة، ولا شك أن التركيز على تلك الجوانب يكشف المزيد من مواطن الإبداع والجمال في الأعمال الأدبية التركية المترجمة.

- العمل على إنجاز ببلوغرافيا للأعمال التركية المترجمة، وهذا يوفر الكثير من الجهد والوقت، فغياب الببلوغرافيا أدى إلى تكرار ترجمة عديد الأعمال الأدبية، كما أن الكثير من الدراسات تناولت عملاً أدبياً معيناً لأديب معين، كما رأينا في البحث، ولو كانت هناك ببلوغرافيا شاملة للترجمات والمؤلفات والدراسات الأدبية والنقدية لوفر ذلك على المترجمين والباحثين الكثير من الجهد، ولرأينا حلقة الترجمات والأبحاث توسعت بشكل أكبر، ولتركزت الجهود على أعمال أخرى.

- إيلاء الدراسات المقارنة أهمية أكبر، فقد أشرنا في البحث إلى عدد من الدراسات التي قارنت بين أدباء أترك وأقرانهم من الأدباء العرب، إلا أن تلك الدراسات في مجملها بعيدة عن العمق والشمول، وهي ضئيلة عموماً، وتحتاج إلى التركيز عليها بشكل أكبر.

- الاهتمام بنقد الترجمات، فهناك الكثير من الأعمال الأدبية التي ترجمت أكثر من مرة، وعلى فترات متباعدة، إلا أننا لم نر أي دراسة عملت على المقارنة بين تلك الترجمات، لا من حيث جودة الترجمة، ولا من حيث الأفضلية وبيان مواطن الجمال والتميز في كل منها عن الأخرى.

- عقد ندوات تعرّف بالأدب التركي، وتشجيع الطلبة في الجامعات على كتابة البحوث وحلقات البحث عن الأدب التركي، بالإضافة إلى تشجيع البحوث المقارنة بين الأدباء الأتراك والأدباء العرب.

- عقد الشراكات بين المراكز والمؤسسات البحثية العربية والتركية لإنجاز أبحاث مشتركة تعرّف بالأدب التركي في الوطن العربي، وتسهيل وصول الأدباء الأتراك للقارئ العربي من خلال الندوات والمؤتمرات والحوارات المشتركة.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية:

- أبو أحمد، حامد، *الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة*، (النسر الذهبي للطباعة، القاهرة ١٩٩٦).
- أبو سنة، زينب، "رواية اسمي أحمر دراسة في الرؤية والمضمون"، *مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة*، م.٦٤، ع.٣ (٢٠٠٤): ١٧٣ - ٢١١.
- إحسان، أكمل الدين، "نشأة القصة في الأدب التركي"، *مجلة نادي القصة*، م.٢، ع.٢٠ (١٩٦٥): ٩٠ - ١٠١.
- أدهم، إسماعيل أحمد، *الشاعر الأعظم عبد الحق حامد دراسة وتحليل*، (مطبوعات مجلة الحديث، حلب ١٩٣٨).
- إسماعيل، سامي، *جماليات التلقي*، (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢).
- البريكي، فاطمة، "قضية التلقي في النقد الأدبي العربي القديم"، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، ٢٠٠١.
- بكاكية، هاجر، "جائزة نوبل للأدب بين الفن والأيديولوجيا: رواية ثلج لأورهان باموك نموذجًا"، *مجلة إشكالات*، م.٧، ع.٢ (٢٠١٨): ٣٨٦ - ٤٠٥.
- بهاء الدين، وحيد، *أعلام من الأدب التركي*، (مطابع دار الزمان، بغداد) ١٩٦٥.
- بوحسن، أحمد، "نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث"، *نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات*، (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط ١٩٩٣): ١١ - ٤٢.

البيطار، خليل، "القص الساخر بين العفوية المصقولة والصناعة المبتكرة"، مجلة الموقف الأدبي، م.٤٣، ع.٥٢٤، (٢٠١٤): ٥١ - ٦٠.

جتكر، فاضل، "تجربتي مع الترجمة من اللغة التركية"، مجلة العربية والترجمة، م.٣، ع.٦٠، (٢٠١١): ١٩٤ - ٢٠٨.

الحاج مخلف، شاكر، ثلاثة أصوات من الأدب التركي الحديث، (دار الشؤون الثقافية، بغداد ١٩٩٦).

الحاج مخلف، شاكر، من الأدب والمسرح التركي المعاصر، (دار رسلان للطباعة، دمشق ٢٠١٨).

حديد، سريعة سليم، "رواية أورهان باموك اسمي أحمر وفنية التخاطب الفردي للشخصيات عبر العناوين"، مجلة الموقف الأدبي، م.٤٤، ع.٥٣٥، (٢٠١٥): ١٨٩ - ١٩٢.

حسن، عبد الناصر، نظرية التلقي بين ياكوس إيزر، (دار النهضة العربية، القاهرة ٢٠٠٢).
الداقوقي، إبراهيم، "الأدب التركي المعاصر"، مجلة عالم الفكر، م.١٣، ع.١٠، (١٩٨٢): ٥٧ - ١١٦.

رداوي، خالد، "ناظم حكمت ثورة لا تهدأ وتحرق لا ينتهي"، مجلة الإتحاف، ع.٩٠، (١٩٩٨): ٤٠ - ٤٦.

رمضان، هبة صلاح، "فن الترجمة الذاتية عند ناظم حكمت"، مجلة الألسن جامعة عين شمس، ع.٢٧، (٢٠١١): ٦٧٦ - ٧١٠.

زغريت، خالد، "القناع السياسي للسخرية بين عزيز يسن وزكريا تامر"، مجلة المعرفة، ع.٥٥١، (٢٠٠٩): ٢٩٥ - ٣٠٤.

- سلمان، عبد العزيز محسن، "الأدب التركي في ظل الحضارة الإسلامية"، مجلة سر من رأى، م.٦، ع.٢١، (٢٠١٠): ١٣٥ - ١٥٠.
- الشمالي، سامر أنور، "الروائي أورهان باموك: الحكايات القديمة والرواية الحديثة"، مجلة الآداب العالمية، م.٤٠، ع.١٦٣ / ١٦٤، (٢٠١٦): ٧٨ - ١٠٤.
- الشمالي، سامر أنور، "أورهان باموك قراءة في روايتين"، مجلة الآداب العالمية، م.٤٣، ع.١٧٦، (٢٠١٨): ١٣١ - ١٥٢.
- صالح، بشرى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، (المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ٢٠٠١).
- الصغير، إبراهيم محمود، "مفدي زكريا وناظم حكمت شاعرا الوطن والحرية"، مجلة الموقف الأدبي، م.٥٠، ع.٥٩٧، (٢٠٢١): ٢٣ - ٤١.
- صوتشن، محمد حقي، "ترجمة الأدب التركي إلى العربية"، الترجمة وإشكالات المثاقفة ٢، (منتدى العلاقات العربية والدولية، الدوحة ٢٠١٦): ٢٣٩ - ٢٥٢.
- طليمات، عبد العزيز، "الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند فولفغانغ إيزر"، مجلة دراسات سيميائية، ع.٦، (١٩٩٢): ٤٩ - ٦٨.
- طليمات، عبد العزيز، "فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات وولفغانغ إيزر"، نظرية التلقي وإشكالات وتطبيقات، (منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ١٩٩٣): ١٤٩ - ١٦٦.
- عبد العال، بديعة محمد، الأدب التركي العثماني، (الدار الثقافية للنشر، القاهرة ٢٠٠٧).

عبد اللي، عبد القادر، تركيا بعيوني، محمد حقي صوتشن (جمع وتقديم)، (ميسلون للثقافة والنشر، إسطنبول ٢٠١٨).

عبد المؤمن، إيمان، "الطيور المهاجرة وقصص أخرى"، مجلة أدب ونقد، م. ٢٣، ع. ٢٤٩، (٢٠٠٦): ٩٢ - ١٠٠.

عبد الواحد، محمود عباس، قراءة النص وجماليات التلقي، (دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٦).

عبود، عبده، "النقد العربي الحديث والفكر النقدي العالمي"، مجلة المعرفة السورية، م. ٣٣، ع. ٣٧٥، (١٩٩٤): ٩٣ - ١٢٤.

عبود، عبده، هجرة النصوص، (مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٥).

عبود، عبده، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، (اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٩٩).

عز الدين، حسن، قراءة الآخر/ قراءة الأنا نظرية التلقي وتطبيقاتها، (الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ٢٠٠٨).

عزام، محمد، "مدخل إلى الأدب التركي"، مجلة المعرفة، ع. ٥٠٧، (٢٠٠٥): ٥٢ - ٦٩.

عناني، محمد، الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، (دار نوبار، القاهرة ٢٠٠٣).

عيتاني، محمد، "الكونية والجمالية في شعر ناظم حكمت"، مجلة الأديب، م. ٢٤، ع. ١١، (١٩٥٣): ٥ - ١١.

العيسوي، بشير، الترجمة إلى العربية قضايا وآراء، (دار الفكر العربي، القاهرة ١٩٩٦).

فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، (ميريت للنشر، القاهرة ٢٠٠٢).

كريمة، منصور، "ظاهرة الاقتباس عند عبد القادر علولة: قصص عزيز نيسن نموذجًا"،

مجلة لغة وكلام، م.٤، ع.٢، (٢٠١٩): ٦٩ - ٧٨.

لسان العرب، مادة (لقا)، (دار صادر، بيروت، ١٩٩٣).

المبارك، محمد، استقبال النص عند العرب، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت

١٩٩٩).

محبك، أحمد زياد، "حياة عزيز نيسن من خلال القصة والسخرية والسجن"، مجلة البيان،

ع.٢٤٨، (١٩٨٦): ٦٦ - ٨٢.

المصري، حسين مجيب، تاريخ الأدب التركي، (مطبعة الفكرة، الإسماعيلية ١٩٥١).

المصري، حسين مجيب، صلات بين العرب والفرس والترك، (الدار الثقافية للنشر، القاهرة

٢٠٠١).

مفتاح، محمد، "من أجل تلقّ نسقي"، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، (منشورات كلية

الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط ١٩٩٣): ٤٣ - ٧٠.

ميناء، حنا، "ناظم حكمت في آخر قصائده"، مجلة المعرفة، م.٧، ع.٨١، (١٩٦٨): ٣٥

-٥١.

النكلاوي، فتحي عبد المعطي، "بداية التأثير الإسلامي في الأدب التركي"، مجلة الآداب

جامعة بغداد، ع.٢٩، (١٩٨٠): ٨٣ - ١٠١.

هريدي، محمد حسن، "الرواية في الأدب التركي الحديث والمعاصر"، مجلة نادي القصة،

م.٥، ع.١٧، (١٩٧٨): ١٢٩ - ١٤٨.

هريدي، محمد عبد اللطيف، *الأدب التركي الإسلامي*، (مركز البحوث والنشر بجامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض ١٩٨٧).

المصادر والمراجع الأجنبية:

أوزقرملي، أتيل، "التيارات الأدبية في الأدب التركي"، *مجلة الآداب الأجنبية*، ع. ١١٨، (٢٠٠٤): ١٤ - ٤٩.

إيزر، فولفغانغ، *فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب*، حميد لحمداني والجلالي الكدية (ترجمة)، (مطبعة النجاح، الدار البيضاء ١٩٩٥).

باسنيت، سوزان، وأندريه ليفيفير، *بناء الثقافات*، محمد عناني (ترجمة)، (المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٥).

باموك، أورهان، *الحياة الجديدة*، عبد المقصود عبد الكريم (ترجمة)، (منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٧).

باموك، أورهان، *غرابة في عقلي*، عبد القادر عبد اللي (ترجمة)، (دار الشروق، القاهرة ٢٠١٥).

حكمت، ناظم، *رسائل ناظم حكمت*، واكيم استور (ترجمة)، (منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق ١٩٩٥).

حكمت، ناظم، *أغنيات المنفى*، محمد البخاري (ترجمة)، (المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٢).

سي هول، روبرت، *نظرية الاستقبال مقدمة نظرية*، رعد عبد الجليل جواد (ترجمة)، (دار الحوار للنشر، اللاذقية ١٩٩٢).

كوبريلي، محمد فؤاد، *تاريخ الأدب التركي*، عبد الله أحمد إبراهيم الغرب (ترجمة)، (المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٠).

نيسن، عزيز، القط السعيد، أكمل الدين إحسان (ترجمة)، *مجلة المجلة*، ع.١٤٧، (١٩٦٩): ٧٢ - ٧٥.

نيسن، عزيز، *في إحدى الدول*، عبد القادر عبد اللي (ترجمة)، (دار الرازي، حلب ١٩٩٠).
نيسن، عزيز، *نكريات من المنفى*، عبد اللطيف عبد الحميد (ترجمة)، (دار الطليعة الجديدة، دمشق ١٩٩٦).

نيسن، عزيز، *ألا يوجد حمير في بلدكم*، محمد مولود فاقى (ترجمة)، (الدار الوطنية للنشر، دمشق ٢٠٠١).

نيسن، عزيز، *الأعمال المسرحية الكاملة*، فاروق مصطفى (ترجمة)، (اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٦).

نيسن، عزيز، *أي حزب سيفوز*، فاروق مصطفى (ترجمة)، (دار نينوى، دمشق ٢٠١١).
هولب، روبرت، *نظرية التلقي مقدمة نقدية*، عز الدين إسماعيل (ترجمة)، (المكتبة الأكاديمية، القاهرة ٢٠٠٠).

ياوس، هانس روبرت، *جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي*، رشيد بنحدو (ترجمة)، (كلمة للنشر والتوزيع، تونس ٢٠١٦).

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYE’DE YAŞAYAN DİLLER ENSTİTÜSÜ
Arap Dili ve Kültürü Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

**ARAP DÜNYASINDA MODERN TÜRK
EDEBİYATININ KABULÜ**

Mahmoud ALMOHAMAD

TEZ Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Khaled ALADWANI

Mardin - 2023



T.C.

MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
TÜRKİYE’DE YAŞAYAN DİLLER ENSTİTÜSÜ
Arap Dili ve Kültürü Anabilim Dalı

Yüksek Lisans

ARAP DÜNYASINDA MODERN TÜRK
EDEBİYATININ KABULÜ

Mahmoud ALMOHAMAD

TEZ Danışmanı

Dr. Öğr. Üyesi Khaled ALADWANI

Mardin - 2023