دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان: مفهوم التوازي وآفاقه : (المزيفون) بين أندريه جيد ومحمود تيمور أنموذجاً
المصدر: دراسات - العلوم الانسانية والاجتماعية -الاردن
المؤلف الرئيسي: القللي، محروس محمود
المجلد/العدد: مج41, ع3
محكمة: نعم
التاريخ الميلادي: 2014
الصفحات: 902 - 928
رقم MD: 606501
نوع المحتوى: بحوث ومقالات
قواعد المعلومات: ACI, EduSearch, HumanIndex
مواضيع: التوازي، التوازي في الأدب المقارن، محمود تيمور، أندريه جيد
رابط: https://search.mandumah.com/Record/606501

© 2016 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

مفهوم التوازي وآفاقه: (المزيفون) بين أندريه جِيد ومحمود تيمور أنموذجا

*محروس محمود القللي**

ملخص

أصدرت مجلة الأدب المقارن الفرنسية عددها المعنون بـ(التوازيات– Les parallèles) (298 n -2001/2) تؤسس فيه لمفهوم التوازي بين الفنون المختلفة، وهو توازٍ ينُمُّ عن التكافؤ بين الثقافات والآداب، ويجعلها في حالة حوار دائم مع بعضها البعض، ومن ثمّ فهي محاولة تأسيسيةٌ جديدة رغبوا بها في تطوير المفاهيم المتأصلة في مدرستهم التاريخية، وربما عنوا كذلك مجانبة بعض تلك المفاهيم، وبخاصة مفهوم (التأثر والتأثير)، والبحث عن (المصادر Ressources) الثقافية.

ولأن (التوازي parallèle) يراعي مسألة النِّدية ويَحفظُ قيمةَ المحمول الثقافي في النص الأدبي، على الأقل لأدبنا العربي، فإن هذا البحث يحاول الإفادة منه بوصفه إجراءً حرا يحفظُ لكل جانب من جانبي المقارنة خصوصيته وعاداته وتاريخه مقابل الآخر، وذلك بوضع نص مسرحية (المزيفون 1953) لمحمود تيمور موازيةً/ في مقابل النص الفرنسي (مزيفو النقود Les Faux-monnayeurs 1925) لأندريه جيد في دراسة تجريبية تبنى على مرحلتين: الأولى– تحديد مفهوم المصطلح وآفاقهفي الأدب المقارن، والثانية– استجلاء المتشابه والمتعارض، فضلا عن البحث في الدوافع التي تبعث على الزيف الإنساني، والكائنة في البنية التحتية للنصين، عبر تقديم صور المعاني المختلفة للزيف الإنساني باعتباره أنموذجا بشريا. وفي الوقت ذاته، فإن (التوازي) في هذا البحث الذي يقوم على مبدأ الجمع regroupement بين الثقافات والآداب، يجيب عن كيفية هذا الجمع والالتحام confluence، لا التأثير influence.

الكلمات الدالة: التوازي، الثقافات، الادب.

1– (التوازي) وآفاقه الثقافية والأدبية:

1–1. الأبعاد السياسية والاجتماعية:

ارتبط الأدبُ ارتباطا وثيقا بالتطوّر السياسي، ومثال الأدبِ المقارنِ ظاهرٌ في تنازع وضعه في إطار التيارات الفكرية التي كانت مسيطرةً على قطاعات العالم غير العربي في أوائل القرن العشرين، ففي مقدمة كتاب (المقارنة ليست سببا، أزمة الأدب المقارن 1963م) ينوّه رينيهإتيامبل Etiemble René[1] إلى خطورة التوجّه السياسي:"إن أول فكرةٍ تفرضُ نفسَها على المقارنينَ هيَ نبذُ فكرةِ الغلوّ وطنيا ومحليا، وأن يعترفوا في نهاية الأمر أنَّ الحضارةَ البشريةَ لا يمكنُ أن تُفهم دون مرجعيةٍ ثابتةٍ لتلكَ التغيرات التي تصيب القِيَم، التي تمنع تعقيداتُها على أي فرد أيا كان أن يصف اختصاصنا انطلاقا من لغةٍ ما، أو بلدٍ ما[2]".

ولكن هل يكتفي المثقف العربي بأن يردّ على حكم متسرع باستلاب مماثل على ما يدّعيه جورج طرابيشي، بقوله: "إن الأمة المستعمَرة سابقا ما تزال، بفعل عملية المثاقفة acculturation، أي استيراد ثقافةِ المتروبول، تحس إحساسا ساحقا بدونيتها المؤنثة إزاء رجولة ثقافةِ الغرب وفحولتها"[3]؟ أقصدُ حينَ يجرّنا جرّا إلى هذا الطريق المسدود من التفكير، مما يمنع ثمرة البحث في توازي الثقافات ويضعنا بدوره في بؤرة تغلي بالأحقاد والمكابرة.

ولعل النتيجة التي توَصَّل إليها إتيامبل من الإيمان بوجود اتجاهين في البحث المقارن (تاريخي ونقدي)، دون التنويه بأنوثة أمريكا وذكورة فرنسا أو العكس، كانت نتيجة أكثر موضوعية لأنهاتحترم الأدوات البحثية المطروحة. إن مسلك جورج طرابيشي المشار إليه مبني على افتراض رمزيّ نفسي مؤسس على علاقة المرأة (المستعمرَة – الراضخة) بالرجل (المستعمِر – المتحكم)، وَإن ما ذهب إليه في دراسة أعمال عربية من الأدب المصري والسوداني، والسوري والسعودي لم يقم على البحث الجمالي النصي، ولكنه اتجه إلى تأويلاتٍ نفسية لا تُمثل مرجعا في هذا البحث.

إن مصطلح الموازنة، أو التوازي[4] لا يخرج عن ائتلاف

* كلية الآداب، جامعة دمياط، جمهورية مصر العربية. تاريخ استلام البحث 2013/9/26، وتاريخ قبوله 2013/12/31.

© 2014 عمادة البحث العلمي/ الجامعة الأردنية. جميع الحقوق محفوظة.

تلك المقارنات فيما بينها لتعلي من قدر المدخل الثقافي الذي يضع علامات ومؤشرات حول ثقافة معينة، وفي الوقت ذاته لا يعلي من قدر ثقافة مجتمعية على حساب أخرى:"ليس محظورا على أي شعبٍ من الشعوب، أوْ على أي مجموعة تنتمي إلى شعبٍ ما أن تهتم ببعض القضايا التي تعنيها من قريب. ومع ذلك، فإنه يجبُ على السياسةِ ألا تتدخل لتُغَيِّر وظيفةَ هذا النوع من الأبحاث[5]. ولا تخفى تلك الفكرة إذا ما أُمعن النظر في التفاتة باجو Daniel-Henri Pageaux الآتية بين المفاهيم المختلفة للمقارنة:

"إن الأدب المقارن في وسط أوربا وفي شرقها يقوم على مقارنات نموذجية ألقى الضوء علي مبادئها فيكتور جيرمونسكي Victor Girmonsky[6] ومعهد الأدب العالمي (معهد جوركي). وانطلاقا من وجهة النظر الماركسية، تلك التي تحترم البنى السطحية التي يعبر عنها الأدب بالنسبة لتصنيفات البنى الاقتصادية التحتية، فإن هذا التصنيف [الماركسي] يهدف إلى الكشف عن التماثلات، وعن التشابهات الشكلية بين الآداب التي لا يوجد فيما بينها اتصالات مباشرة. ولذلك فإن مبدأ (التأثيرات) الذي يمثل العامل الأكثر شهرة يتقلص أمام ذلك أكثر فأكثر[7]".

ومعنى هذا أن المدرسة السلافية تستند في تفسيرها للمشابهات التي تلاحظ بين مختلف الآداب القومية إلى الفهم المادي للتاريخ الإنساني وقوانين تطوره. ولما كان الأدب – بوصفه فنا جميلا–، جزءا من لبنية الفوقية لأي مجتمع إنساني، يتحدّد بالقاعدة المادية لذلك المجتمع، فإن المشابهات بين الآداب يمكن أن تردّ إلى جذورها في البنى التحتية للمجتمعات التي تنتجُها، اعتمادا ما تقوله وحدة عملية التطور الاجتماعي–التاريخي للبشرية[8].

وإضافة إلى النظرة السابقةالتي ناقشهاباجو، يبدو أن المدّ الماركسي تمكَّن من وجود نقطة تحوّل، ولكن مع المحافظة على جدية العامل التاريخي المقارن في الكشف عن خصوصية الأعمال الأدبية التي تعكس واقعا اجتماعيا خاصا. وهذهالنظرة الماركسيةتتعلق بالأصل الفكري الفلسفي لنشأتها فيما يخصُّ قضيةَ المساواة التي تؤسس لمفهوم التماثل في الأدب المقارن، لا أن تؤسس لدراسة تنطلق من (تأثير) يبحث في نقاط اختلاف تؤسس لفكر طبقي قومي. يقول عبده عبود:

"وبذلك قدّم فيكتور جيرمونسكي إسهامات قيّمةً في تفسير ظاهرة التطور والتبادل الأدبيين. لقد وضع الأمور في نصابها، منسجما في ذلكَ مع المقولة الماركسية التي ترى أنّ الدورَ الحاسم في التطور الأدبي يكون للعوامل الداخلية، أمّا العوامل الخارجية، فهي عوامل ثانوية وغير حاسمة، تتوقف فاعليتها على توافر الشروط الداخلية للأدب. وبذلك خيّب جيرمونسكي آمال دعاة الهيمنة والتوسع الثقافيين، الذين يريدون نشر ثقافاتهم في العالم، وفرْضها على الشعوب بأيّ ثمن، دون مراعاة مستويات التطور الاجتماعي والحاجات الثقافية لتلك الشعوب[9]".

ويمكن إجمال أثر الأفكار الاجتماعية–السياسية في الأدب المقارن في الإرادة الواضحة والمستمرة التي تظهر في مرحلتين: الأولى– النزعة الأمريكية القوية نحو النقد الأدبي الشكلاني، والخلوص فكرا وبحثا نحو فكرة الرأسمالية التي لا وطن لها، ومن ثم تمثل جُل اتجاههم في دراسة التوازي والتقابل..والثانية– النزعة السلافية في الجانب الشرقي الأوروبي ذي النزعة الاشتراكية التي جعلت العامل الإنساني هدفا لبحثها وتطورِها، ولكنها في الوقت ذاته، وقعت في فخ الوضعية الفرنسية التي سيطرت على فكرة المقارنة، والوقوف على براهين مادية من النصوص تثبت التأثير والتأثر، لأنها لم ترفض فكرة التاريخية بما أنها ستنظر في البنية التحتية التي تُعدُّ مكونا للبنية الفوقية. ومن ثم تمثل دورها البحثي المقارن في البحث عن التشابهات التيبولوجية. وقد كان ذلك عاملا مهما فتح آفاقا جديدة للمقارنة.

وانطلاقا من هذا التجاذب الذي لا يمكن الفصل فيه في مثل هذا البحث، ينعقد الأمل في الإفادة من آلية دراسة (التوازي) التي تساعد في الخروج من هذا المعترك السياسي الضيق، لتضعنا أمام آفاق أرحب ترعى من خلالها المقارنة مسألة الندية والمساواة اللذين يحافظان على الخصوصية التي يُرجى أن يحافظ عليها الدارس المقارن، مع مراعاة مبدأ الحيدة على ما بها من حساسية في التناول، وقد دفع هذا التجاذب السياسي والثقافينحو العودة إلى محاولة الفصل في المصطلح الذي يتم تناولهكإجراء بحثي يفرض على النص آلياته ومحاوره، ولما يمكن أن يقع الخلط فيه بين مصطلح (الموازنة) في النقد العربي، لما ينطوي عليه من ضرورة النظر في التشابه والاختلاف، من ناحية، ومن ناحية أخرى النظر في مفهوم (التوازي) الذي نرى أنه يبحث بالضرورة عن المكوّن التحتي بوصفه إجراءً يؤدي إلى التوازي ثقافيا.

1–2. آفاق مصطلح (التوازي) في الأدب المُقارن:

إن دراسة التوازي بالوصف الذي يتبناه البحث المقارن تستدعي الاختلاف، وهذا مقبول منطقيا، فالخطوط المتوازية التي لا تلتقي أبدا، يمكنها –على حد قول جون–ماري جراسانGrassan"أن تلتقي في الأدب لإنشاء نوع من المساواة égalité من عناصر تنتمي إلى الآخر[10]"، أي أن التوازي في

الوقت ذاته نوع من محاولة الجمع بين المتشابهات القائمة على استقراء النصوص. وهذه المفاهيم التي تتعلق بتطبيقات الأدب المقارن، وبخاصة في مفهومي التشابه والاختلاف، تلفت النظر، إذ يجب ألا تمر دون البحث في طبيعة توظيفها. فيعلن جون بيسيير Jean Pessier أنه "يجب أن ننوه وبكل جدية إلى ملاحظة أن التوازي يقترح الشكل المناسب للظروف المفروضة، بحيث يسمح بالتفريق بين المقارنة والتوازي انطلاقا من وسيلتين:فبكل دقة فإن المقارنة –في الأدب المقارن، وأيضا في أيّ مجال آخر، متضمنا الشعر– تفترض أن الموضوعات التي يُقارن بينها تنطوي على بعض التشابهات. وبعبارة أخرى، فإن تلك الموضوعات تُبرِّرُ في ذاتها مبدأ المقارنة بينهما. ومن ثم فإن هذا التشابه يوضح أننا نستطيع إدراك العوامل المنهجية التي تقوم عليها المقارنة، وهو عين ما يتضمنه مصطلح الأدب المقارن الذي انسحب بدوره على مصطلحات المقارنة في العلوم المختلفة التي تُقارن بينها، لأن التوازي لا يتطلب أن تكون المشابهة بين المواد المقارَنة شرطا لدراستها، ولا يتطلب أن تتطور المقارنة باتجاه نظام من المقارنات المنهجية[11]".

يؤدي هذا المدخل إلى كثير من القلق تجاه هذا المصطلح، وكيفية تطبيق أدواته على النصوص الأدبية، ذلك لأنه يتماس مع المدرستين الفرنسية والأمريكية في آن. فالقول السابق لـ(بيسيير): "لأن التوازي لا يتطلب أن تكون المشابهة بين المواد المقارَنة شرطا لدراستها" لا ينكر على الرغم من ذلك أن مسألة وجود التشابهات لا تتعارضمع وجود التأثير والتأثر بين النصوص، سواء أكان تأثرا واضحا معلنا، أم كان استنتاجا وضعيا قائما على استقراء النصوص. وهي نقطةلم يفصِل فيها المقارنون، حتى في عدد مجلة الأدب المقارن المشار إليه.

وقد سبقت دراسة في عام 1850 تحمل عنوان (التوازي بين مشهد من الشعر الهندي القديم مع بعض قصائد التراث الكلاسيكي)، وتهدف إلى المقارنة بين تراث هندي براهمي وتراث يوناني، ولكن على الرغم من هذا العنوان المباشر، فإن المؤلف لم يأت على تفصيل (التوازي) بوصفه مصطلحا ذا آلية مختلفة عن المقارنة، بل إنه تساءل: "إلى أي حد يختلف التعبير عن الأحاسيس الأسرية في الأدبين...وإلى أي أصول تركن هذه الاختلافات؟". ولم تَرد كلمة (التوازي) إلا مرة واحدة في متن البحث[12]. ولم تبتعد الدراسة عن الوضع الذي بدأت به الدراسات المقارنة الفرنسية المبكرة، فقد افترض المؤلف وجود علاقات بين النصوص المدروسة، أو على الأقل وجود تماثل فيما بينها، قبل أن يبدأ في البحث عن الاختلافات والتشابهات[13].

وعند البحث في تاريخ المقارنة باللغة الإنجليزية[14]، في الدراسات الأولى للأدب المقارن، لم يتم العثور على أمر ذي بال يتعلق بالتوازي بوصفه مصطلحا منمطا وموحدا يعبر عن غاية واحدة، بل إن الكلمة وردت في معظم الدراسات عابرة بمعنى المقارنة دون أدنى احتراز. فتكررت –مثلا– في (الأدب الأمريكي في إسبانيا، 1916[15]) ست مرات لا تعبر في أيها عن مصطلح محدد، واستعملت كذلك كثيرا بطريقة مرسلة في سياق دراسات الترجمة المقارنة، مثل دراسة (شاتوبريان والأدب الإنجليزي، 1922[16]). وتكررت قبل ذلك ست عشرة مرة في كتاب (الأدب المقارن،1886) لبوسنتPosnett، لتدل على الاتصال أو التأثير. وقد وردت كلمة (parallelism) في تلك الدراسة الأخيرة بصدد المقارنة بين الشعر العبري والشعر الصيني، ولكنها لم تتعد كونها مفردة مستعملة توحي بوضع بعض الأفعال والمقاطع في اللغة الصينية في مقابل العربية والعبرية، ليستنتج (بوسنت) مدى البعد بين الفصيلتين اللغويتين[17]. وعندما يقدم تلامذة بوسنيت عام 1910 دراسة أخرى بعنوان (دراسات في الأدب الإنجليزي والمقارن)، ترد عبارات، منها: "بمقارنة الأسطورة الشعبية في الأوديسا التي توازي الحكايات الفولكلورية عند الشعوب الأخرى، فإننا نشعر بخلع الصفة الإنسانية البشرية على الروح اليونانية[18]"، حيث يُستعمل الفعل (توازي) بمعنى التشابه.

وبالتوازي، فإن جهود أجيالٍ متواصلة تعبرُ عنها مدرسة دار العلوم بالقاهرة تشكّل الصورةَ العربيةَ للبحثِ في الأدبِ المقارنِ، لأنَّها تعرضُ صورةً واضحةً تتسم بالتواصل بينَ تَلاميذها في الجامعات المصرية والعربية. وقد رسم هذا السياق مسلّمة بوجودِ المدِّ الفَرنسي ذي الصبغة التاريخية، وليس هناك أكثر من الإشارات النظرية التي أصَّل بها الدارسون العرب في كتاباتهم، وتطبيقاتهم، التي تشير إلى تَبنِّي مفْردات تلك المدرسة[19]. ومثال ذلك عند حسام الخطيب، الذي روّج أفكار المدرسة الأمريكية في العالم العربي، ولكنه نهج نهجا فرنسيا تقليديا على الصعيد التطبيقي[20]. وهذا ما يبدو في قاعات الدرس وفي المقدمات والبحوث التي تُقدم، فلا نرى أثرا لما يمكن وصفه بآثار المدارس المقارنة العالمية في الدرس التطبيقي إلا في القليل، ومن هذه القضايا (التوازي) الذي يعرفه (المعجم العام للآداب والفنون الجميلة وعلوم الأخلاق والسياسة) بأنه: "التقريب الذي يقوم به كاتب بين عملين مهمين من أجل استجلاء مميزاتهما المتشابهة والمتعارضة[21]".

ويتساءل الباحث مع جوليان هيرفيJulien Hervier: هل عفّى الزمن على الاهتمام بقضية (التوازيات) هذه؟[22]، لأن هذا التساؤل يُعدّ مبررا للبحث في تأصيل هذا المصطلح، حيث يجب تحديد موضع مصطلح (الموازنة) وآفاقه في النقد العربي

في مواجهة اجتهادات المقارنين المتعلقة بالبحث النظري في مصطلح (التوازي)، لندرك الخط الفاصل بينهما أو إمكانية وجود خط مشترك ينظم الإجراء التطبيقي للمقارنة في هذا البحث.

وأقربُ الظن أن هذا العوْدَ إلى المدرسة الفرنسية مرده إلى أن الدارسين العرب وجدوا في المدرسة الفرنسية شروطا لم يألفوها في تراثهم الذي جعل من (الموازنات الأدبية) غير المشروطة بـ"تأثيرٍ وتأثر" و"اختلافات لغوية" أساسا لدراسات موازنة: عند الآمدي (ت370هـ)[23]. وينطلق القاضي الجرجاني (209-366هـ) المعاصر للآمدي من المنطلق ذاته في الحكم منهجيا دون إلصاق التهم بأحد، في كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه)، الذي دعا في مقدمته إلى التزامه العدالة، وتجنّب روح التمييز في تناول للمتنبي أو عليه[24]، معتمدا في ذلك على الأشباه والنظائر في شعر الآخرين. والأمر ذاته عند أبي هلال العسكري (ت395هـ)، وبصفة عامة في المقياسين اللغوي والبلاغي اللذين عُدَّا أساس المفاضلة عند النقاد العرب القدامى، وإلى معيار (النَّظْم) عند الإمام الجُرجاني (ت474هـ)، وهو لا يخرج بحال عن الإطار اللغوي النحويّ الذي يُعد معيار فساد النظم وحسنه[25].

وقد صرَفَ الدارسون العرب في العصر الحديث اهتمامَهم في الدرس المقارن عن المدرسة الأمريكيّة لأنها تتماس في كثير من نقاط انفتاحها الأدبي المقارن مع ما ذهب إليه أسلافهم منذ أمدٍ بعيد، ويعود ذلك إلى أن العربَ أَلِفوا الممارسات اللغويةَ في تناول النصوص، مما جعل أعمالهم وثيقة الصلة ببعض الأدوات الإجرائية للتحليل الشكلاني[26] الذي يعد مصدرا أساسيا للتحليل المقارن في المدرسة الأمريكية. ولذلك فلا يمكن حصر ذلك الانصراف في أسبقية المدرسة الفرنسية من حيث انتشارُها في العالم العربي فقط.

ويسبق الزعم هنا إلى أن خطاب النقاد العرب الأوائل تنتفي معه مسألة (التطابق) أو (الهوية) التي تتطابق علاماتها بين الأعمال المدروسة، أو تبنى على تأثير هوية في أخرى، بحيث يتضح أن (الموازنة) يمكن أن تقع في الحقل المفهومي نفسه لبعض المصطلحات الأخرى التي يتم تداولها اليوم في الدراسات الأدبية المقارنة، مثل التماثل homologie والتشابه analogie والتناظر symétrie، ويبدو أن هذا الأمر ينسحب بدرجة كبيرة من التداخل الممكن بين مصطلح (التوازي) الذي تعلن عنه المجلة الفرنسية في عددها المذكور، وعدد من تلك المصطلحات التي سيقت في تلك الفقرة، لدرجة يصعب الفصل بينها.

وهذا التداخلفي تحديد استخدام مصطلح (التوازي)دعا رينيه ولك R. Wellek وأوستين وارن A. Warren في كتابهما (نظرية الأدب، 1971) إلى الشك تجاه استعماله، حيث اقترحا أن يقتصر استعمال هذا المصطلح على بعض الحالات الخاصة، وبخاصة المقارنات داخل الأدب الواحد، أو بين الأدب والفن، أو بين الأدب والفلسفة، في حالة إذا ما انطلقنا من السياق الاجتماعي والثقافي المشترك[27]. وأظن أن هذا النوع من الدراسات لم يلق الانتشار الذي رغب فيه الباحثان.

وبسبب هذا التداخل الذي يحيطه الغموض حول توظيف المصطلح، فقد خلت المؤلفات الكلاسيكية للأدب المقارن التي قدمت في هذا البحث، ولا نغالي إذا أُضيفت المؤلفات الحديثة إليها، من فصول أو دراسات مستقلة تعنى بالتوازي أو تطبيقاته، بل يستمر النزاع المقارني بين ما هو فرنسي وما هو أمريكي، مثل: (Précis de Littérature Comparée – تحديدات في الأدب المقارن 1992)لفرانسيس كلودان وكارين حداد وولتنتج، حيث خصصا فصلا قصيرا عن (التوازي) بوصفه شكلا Figure من أشكال المقارنةجنبا إلى جنب مع مصطلحات الدراسة المقارنة[28].وبذلك لم يحظ (التوازي) في الدرس المقارن باهتمام الدارسين، إلا في هذا العدد الخاص من مجلة الأدب المقارن الفرنسية. ولا يخفى ذلك أيضا، فيما لوحظ على المجلات الأساسية للأدب المقارن في الولايات المتحدة، ومن خلال عناوين بحوثهما المستمرة على مدى أكثر من خمسين عاما:

(الكتاب السنوي للأدب المقارن والعام، 1947 Yearbook of Comparative and General Literature)، عن جامعة إنديانا Indiana University.

مجلة (الأدب المقارن Comparative Literature) التي صدر العدد الأول منها عام 1949م، عن جامعة ديوك الأمريكية University of Duke بالاشتراك مع جامعة أوريجون University of Oregon.

(الكتاب السنوي للأدب المقارن والعام Yearbook of Comparative and General Literature)، عن جامعة تورنتو University of Toronto.

وعلى الرغم من تمسك الاتجاه التاريخي بمبادئه المنهجية والإجرائية على مدى أكثر من خمسين عاما، فإنه قد حاول تطوير بعضِ الأدواتِ التي تتعلَّق بتطبيقات الأدب المقارن، على أن هذه التحولات لم تتّسم بالاستمرار بقدر ما اتسمت بمحاولاتٍ تُرغِّب في تجديد البحث وبثّ الروح في آلياته، ومن ثم تنشيط الحركة العلمية المتعلقة بالتخصص في أروقة دراسة الأدب المقارن، ومن تلك التحولات العدد الخاص لمجلة الأدب المقارن (الفرنسية) (2/2001/-رقم298، وقد كان هذا العدد

ثمرة يومٍ بحثيٍ تناول خلالَه الدارسون بطريقة معمقة دراسة موضوع (التوازي parallélisme) المرفوض من الأصل عند أشهر أعلام المدرسة الفرنسية. وقد استدعى هذا الشكل الجديد خلق أجواء فكرية حول المجلة–كما يرى المحرران–، قد تعمل على إلغاء بعض الأشكال المستخدمة أو تعمل على إخفائها، ولكن في المقابل فإنها تعمل على ظهور وجهات نظر أصيلة يتمتع بها شباب موهوبون[29].

إن مفهوم التوازي يُحوّل وجهة الاهتمام إلى عبارات محددة ومفاهيم ثابتة لقراءة مقارنة: فنستخدم **أمام**، في مواجهة، بدلا من قارئا لفلان (المصادر)، ومسافرا إلى ومقيما في...(الرحلات)، **ومترجما** لـ(الأفكار)...الخ. وإن كان حتما معالجة مفهوم التأثر فيتحول الاستعمال آنئذٍ إلى **(التلقي)**...ولا يخفى أثر ذلك التعدد والتحول المنهجيين في ذلك الاتساع الذي نمّط له بيشوا وروسو فيما يخص عرض الصيغة التي تربط بين الآداب والأفراد والجماعات: X و Y[30].

ويمكن أن يفترض الباحث وجود نوعين من التوازي انطلاقا من مفهوم (القراءة المقارنة) أو (الفعل المقارن): الأول– عام (1828–1829)، وهو ما يمكن استنتاجه من المفهوم المبكر الذي يعرضه فيلمان Villemain في السوربون وهو (اللوحة المقارنة Tableau Comparé) الذي يمكننا من خلاله النظر فيما "تلقته الروح الفرنسية من الآداب الأجنبية، وما أفادته تلك الآداب من الفكر الفرنسي[31]". وهذا النوع من التوازي هو الذي يرعى خصوصية فكر أي بلد وثقافته مع الإبقاء على المبدأ الظاهر في المدرسة الفرنسية (التأثير). والثاني– التوازي دون التأثير، ويحافظ هذا النوع على المبدأ نفسه في الموازنة بين آداب الشعوب وثقافتها، بحيث تتوافق مع ما يعنيه مصطلح (التوازي) الذي يراعي الحد الأدنى من التشابه بين الأعمال المدروسة، دون الالتزام بمبدأ التأثير.

يفيض مصطلح (الموازنة) بعديد من المعاني والدلالات في النقد العربي، ولذلك بدأ افتراض الترجمة للمصطلح الفرنسي parallèle بتذكُّر أيام العرب الأولى في التأليف النقدي الإبداعي، ولم يكن هذا العوْد بدافع الغيرة بقدر ما كان التوجه إلى إضاءة القيمة الخلاقة والمنهجية للمعاصر والقديم.

وعلى ذلك، فيُؤسس بدراسة التوازي لدراسة نصين أدبيين (أمام) بعضهما البعض في إطار (شكلاني) معياري، بحيث يقف المفهوم موقفا وسطا بين النصوص، يبين خصوصية كل منهما، وأنه كذلك ينطلق من محاور تميل في معظمها إلى قيمة النص لا قامة صاحبه، فيضع لذلك أحوالا وأنماطا تمثّل منطلقاته المنهجية للمقارنة مع الحد من طغيان العنصر الشخصي في الحكم على النصوص.

ويعلن محررا المجلة الفرنسية للأدب المقارن في عددها المذكور، أنه إذا كان التوازي قد مثّل في السابق مادةً لم تتعَدَّ كونها عبارة عن تدريبات مدرسية، فلن تكون أكثر من ذريعة للمواجهة الذكية بين النصوص: بعد زمن التوازيات بين راسين Racine وكورني Corneille[32]، وفولتير Voltaire وروسو Rousseau، تصبح هي نفسها بين بروست Marcel Proust وجيمز James[33]، وسارتر Jean-Paul Sartre ودوس باسوس Dos Passos، وبرخت Brechtetrtolt، ويونوسكو[34].

والمقصود هنا كما يعلن محررا العدد، هو أن المردود النظري لدراسة التوازي، هو نفسه الذي ينتج عن دراسة المقارنة المألوفة بشروطها في التراث الفرنسي. ولكن الغاية تختلف، إذ إن المفهوم العربي للموازنة، والذي يذوب فيه المفهوم الأمريكي للمقارنة، يجعلنا متحفظين حول طبيعة النتائج المنهجية من نوعي الدراسة.

نستنتج إذن أن المبدأ الذي يَبني عليه النقاد العرب القدامى، وبخاصةالآمدي طريقة (الموازنة) يقوم على نصوص وليس على أفراد أو أعراق، وأن درجة الحياد التي جعلها الآمديعلامة عمله تقرب منالمبدأ ذاته الذي على أساسه صيغ مصطلح (التوازياتparallèles) في عدد مجلة الجمعية الفرنسية للأدب المقارن المذكور هنا. ويمكن القول بأنه يقع الاتفاق بين الجانبين،فيما يتعلق بإمكانية المقارنة داخل اللغة الواحدة، وكذلك الارتكاز على الجانب الشكلي في المقارنة بين النصوص، على أن يبقى الاختلاف الوحيد بين (الموازنة) في النقد العربي، و(التوازي) في الأدب المقارن معتمدا على نقطة واحدة، وهي عدم وجود المنحى التاريخي الثقافي في الموازنة، وعدم نفيها في دراسة التوازي، حيث يرتكز هذا البحث على هذا الجانب الأخير، بعيدا عن الخلط بين المصطلحين بوصفهما إجراءين متباينين للمقارنة.

وقد حاول جورجين سِيس Jürgen Siess في دراسته المذكورة في هذا البحث أن يقدم ملخصا اتفاقيا للمقارنة إذا ما اعتمدت على التوازي: فينبغي أن يكون مفهوم التوازي مستمرا، ومن ثم متسما بالتأريخيةHistoricisante. وقد بدأ التأسيس لهذا المصطلح مع كتاب (الحيوات المتوازية) لبلوتارك. ويجب أن يُنظر إلى قيمة المصطلح الأصلية: النظر إليه بوصفه شكلا مستقلا من أشكال المقارنة Figure، والثاني– ينظر إليه بوصفها نوعا Genre[35].

ولا شك في أن هذا المفهوم الذي يُقدم جنبا إلى جنب لمصطلح المقارنة، أو يُقدم وهو جزءٌ منه، لا تنتفي معه فكرة الاختلاف –مثل مصطلح المجابهة confrontation– بل إنه يسعى إلى البحث عن الاستقلال الجزئي للنصوص التي تُقدم

للمقارنة، حيث تنعدم الهوية التي تجلبها الذاتية المفرطة في النظر النصوص أو بين الدارسين، وفي هذا الصدد فقط لا يغيب المعنى الدقيق للموازنة.

والسؤال المطروح: لماذا اختير التوازي الثقافي موضوعا للدراسة؟

يصب التوازي، وبخاصة الثقافي منه في مفهوم الأفكار الأدبية بوصفها عملا إنسانيا يملكه من يقرؤه، ومن يعبر عنه هذا العمل أو ذاك. وهو توازٍ يبتعد عن مفهوم النمذجةالإثنوثقافية، ويقترب من توفير أداة تنظم ظاهرة انتشار الأفكار عبر تقنية حرة تفرضها النصوص، ولا تفرضها عوامل الطغيان الثقافي، لأن الفكرة الأدبية تمثل وعاءً لدلالات إنسانية، وإن كانت تخص مجتمعات بعينها.

ويضعنا مفهوم التوازي أمام فحص هذه الأفكار، مع مراعاة النظر في تاريخ تكوّنها، بل دلالتها الأدبية الإنسانية، وكثافتها، ذلك لأننا نقترب من محاور النظر إلى الأدب ودراسته بصفة عامة من تاريخ ونقد وعوامل جمالية وأفكار، دون اعتبار العنصر الإثني أو العلّية الأدبية–الثقافية المزعومة.

وعلى هذا فإن (التوازي الثقافي) يهتم بدراسة نزعة إنسانية فكرية يتجاوز بها عتبات، بل عراقيل سطرت أدبيات المقارنات الأدبية دهرا (النزعة الفردية، العصر، الوطنيات وادعاءاتها)، ويساعد ذلك على الغوص في الأعماق الإنسانية، من عقل وانفعال وإحساس وذوق، بين بيئتين ثقافيتين من خلال الاهتمام بـ(المُزيِّفين) بوصفهم بنية لا يمكن تجاهلها في البناء الإنساني بين المجتمعين الفرنسي والمصري، ولعل هذا يدعو إلى إدراك وعي الأفراد والجماعات التي يعرضها جِيد وتيمور في ضوء النظرة إلى قانون تكوّن الأعمال المدروسة.

ويتميز البحث في عوامل التوازي بين العملين في البحث عن التماثلات الكائنة على أساس العلل الإنسانية المشتركة التي تُعدّ أداة في تكوين أفكار النص، من تقاطعات تتراءى مصادفة أمام القراءة الفاحصة ترسم حدودها أحاسيس إنسانية، دون قهر النصِّ بطريقة تؤوّل ما ليس فيه. يقول سعيد علوش:

"لا يمكن للأدب المقارن الذي يدرس التأثيرات والتدخلات الأدبية أكثر ما يدرس سياقاتها العامة، أن يتخلى عن أو يتجاهل تاريخ العقليات وانتشار الأفكار، وسرعة تطورها وتغيرها، بحسب شروط الحياة الخاصة للشعوب العربية، ولأفرادها وتغيرها في معاناتهم للحياة وانقلابات العناصر المختلفة التي تجسد في الصور واللحظات التاريخية[36]".

ولا شك في أن دراسة التوازي ستسمح لنا باستنتاج كيف أن الأعمال الشقيقة من حيث الاتجاه والغرض، والمتقاربة من حيث ظروفُ التكوين، يمكنها أن تتفاعلَ بشكلٍ متقاربٍ من أجلِ التقريب والجمع بين الأعمال، وليس بهدفِ المقارنة من أجل التشابهات فقط، أو الفروق فقط.

2– قانون تكوّن العملين المدروسين: حوارات البعد الاجتماعي–السياسي:

يؤثّر البعد الاجتماعي–السياسي في خلقِ نواة الأعمال المدروسة، ويعد مصدر الثقافة التي تبنى هذه النصوص، وتحرك شخصياتها التي تعبر عن حالة بناء صاحب النص نفسه. ومن هذا المنطلقِ يتم التحاور مع الأديبين والنصين العربي والفرنسي لاستجلاء هذه الأبنية الجزئية التي تكوّن البناء الكلي الذي يعبر عن رؤية الأديبيْن إلى العالم، واستقلاليتهما الفردية تجاه القوى المتزايدة للأحداث الاجتماعية والتاريخية التي تكاد تفتك بالإنسان، وهذه أهم قضايا البحث في التوازي الذي يراعي المسألة الثقافية.

2–1. تكوّن الأديبيْن:

ينبغي أن نلم إجمالا بالعام والخاص من مؤلفات الأديبين، ورؤيتيهما إلى العالم، وحقيقة نظرتيهما إلى العصر من خلال النظر في طبيعة تكوين المؤلِّفيْن، ومن اختبار ذلك –ما أمكن– في فضاء أعمالهما الأخرى. فقد ترجم طه حسين (الباب الضيق La porte étroite) لأندريه جِيد، ومن هنا انتقلت أفكار أندريه جِيد إلى العالم العربي بيراع أديب، لنعلم فيما بعد أن جِيد قد كتب في مجلة سارتر (الأزمنة الحديثة Les temps modernes) مقالات عن الإسلام، وأطلق العنان للعقل العلمي والفلسفي، وقد ترجم جِيد (الأيامَ) لطه حسين. وكذلك فإن مبدأه يدور حول انعتاق الإنسان من كل القواعد التي تنحو إلى تكبيله، وقد خابت آمال جِيد في الاشتراكية بعد أن زار روسيا: "إن أكثر السمات إثارة للفضول في كتابات جِيد، هي الحرية التي يحفظ لها مكانتها في كل ما يقدمه، ولذلك نجده لا يحاكم شخصياته، فهو يضعهم في مواقف معينة، أو في متناقضات، كما وُلدوا في الحياة...ولا يدافع جِيد عن قضية أو أي أسباب لها، ولا يهرب من العواطف، ولهذا السبب فهو ليس روائيا بالمعنى العام الذي تؤديه كلمة (رواية)[37]".

وقد ألف محمود تيمور (1894–1973) ستا وعشرين مجموعة قصصية: منها ما اجتر من أساطير الحضارة الفرعونية: (بنت الشيطان)، ومنها الواقعي: (الشيخ جمعة – الشيخ شلبي – الشيخ عفا الله)، ليعبر عن واقع المجتمع المصري في فتراته المختلفة التي عاصر دهرا منها، فيسخر تيمور من القيم الغائبة في هذا العصر، فالمادة هي أساس كل شيء، وأنه ليس هناك مكان للحب، وقد كتب ست عشرة

مسرحية، أحد عشر رواية، وخمسة كتب في الرحلات، ومجموعة من الدراسات الأدبية[38].

تأثر محمود تيمور بأخيه محمد تيمور (1892–1921) في اتجاهه نحو المذهب الواقعي في الكتابة القصصية، فكتب باكورته القصصية "الشيخ جمعة" سنة 1925. وكان في بداية حياته يميل إلى الرومانسية، فأقبل بشغف على قراءة مصطفى لطفي المنفلوطي (1872– 1924)، كما استهوته في فترة البدايات مدرسة المهجر . وعلى رأسها جبران (1883–1931) . وقد أعجب محمود تيمور بكتابه (الأجنحة المتكسرة)، وتأثرت بها كتاباته الأولى. استغلّ فراغه في الاطلاع والدراسة الأدبية، واهتم بقراءات جديدة تجنح إلى الواقعية، مثل (حديث عيسى بن هشام) لمحمد المويلحي (1858–1930)، ورواية "زينب" للدكتور محمد حسين هيكل، وكان هذا من توجيه أخيه محمد، الذي قضى بضع سنين في أوربا، اطلع في خلالها على ما جدَّ هناك من ألوان الأدب واتجاهاته، وعاد إلى مصر محملاً بشتى الآراء الجديدة[39].

وقد قرأ إبداعات الكاتب القصصي الفرنسي جي دي موباسان، واحتذى مثاله في كتابته. ومما يُذكر أن جريدة (الفجر) نشرت له سنة 1925 قصة (الأسطى حسن يُطالب بأجرته)، وكتبت تحت العنوان "بقلم صاحب العزة: محمود تيمور، موباسان مصر". واتسعت قراءاته لتشمل روائع الأدب العالمي لعدد من المشاهير العالميين، مثل: أنطون تشيكوف 1860–1904، وجي دي موبسان 1893–1850، وإيفان تورجينيف1818–1883[40].

ولذلكَ، لا يصعب الادعاء –إذا راعينا هذا المدخل– بأن المقاربة التاريخية ستخْتفي تماما، في تمعّنِ رؤية التوازي بين مزيّفي جِيد ومزيفي محمود تيمور على الرغمِ من شبه الاختلاف في نوع الزيف ودوافعه، إذ سوف يؤدي المدخل التوثيقي دوره في هذا الصدد، من حيث المدخل التاريخي، والثقافي، أو بالأحرى ما يخصّ المجال الأدبي الذي نشأ فيه هذان العملان.

وعلى هذا، نُواجه ثلاثةَ أمور في نطاق البحث في هذا الموضوع:

أولها– الاختلاف الشكلي بين الأعمال المدروسة، إذ كيف نواجه عمل مسرحي لمحمود تيمور بعمل روائي لأندريه جِيد؟ ذلك دون أن تفسد الإجراءات البحثية بأدواتها التي تتجاوز الخوض في مسألة التشابهات والاختلافات القائمة على التأثير والتأثر إلى بحث التوازي المتكافئ بين النصين.

ثانيها– الخوف من إهدار القيمة التي تؤديها وحدةُ الشكل مع المعنى، وتقليص ما يؤدّيه هذا الاتحاد من تعدد للمعنى في قليل من الأفكار أو أن يؤدي ذلك إلى تسطيح هذه القيمة التي يمكن أن يؤدي إليها البحث اللغوي للنصوص.

والأمر الثالث– ليس من أهداف البحث الحالي الغوص في الخصوصية الأدبية التي تصبح أهميتها ثانوية. ولن تعود الدراسة إلى الوراء للبحث عن قامات الأعمال فيما بينها.

وقد حقق العملان –الفرنسي والعربي– نجاحا واضحا (succès) في الحقلِ الأدبي في البلدين (فرنسا والعالم العربي). وهذه الأهمية قد حققها كلا الأديبين بسبب الشهرة التي حققها كل منهما في بلده، فقامة أندريه جِيد في الأدب الفرنسي لا تقل عنها قامة محمود تيمور في الأدب العربي.

والبحث في توازي هذين العملين لن يجنح إلى البحث في التضاد أو التقاطع أو حتى نقاط التلاقي فقط، ولكن يتطرق إلى إجراءات تضع العملين في قَرن وفي حالة من التكافؤ، إذ إن أكثر ما يقلقني هو أن إجراءات (التوازي) ربما تؤدي إلى حالة من عدم الوضوح، وأنها كما يقول جوليان هرفي: "تثير من الانتقادات أكثر ما تثيره من عناصر المدح[41]".

2-2. تكوّن النصيْن[42]:

العمل الأول –السَّابق زمنا– (مزيفو النقود) حكاية كتبها أندريه جِيد عام 1925م على صفحات المجلة الفرنسية الجديدة (NRF)، وقد دقق (جِيد) إلى حد بعيد في كتابة هذا النص، وانسلخ فيه عن تقاليد الكتابة السائدة، فكرسها لإعادة إنتاج العالم الواقعي، بحيث يفتح الباب أمام كتابة إبداعية جديدة، وأنها كانت الحافز الأساسي لكتابة (الرواية الجديدة)، فعام ظهورها هو عام "الرواية الجديدة التي تتعدد فيها وجهات النظر[43].

وبعد قراءة النص الروائي الذي اسْتعصى كثيرا على التلخيص، نظرا لكثرة الحبكات، تتكشف القصة المركزية عن شخصيات ثلاثٍ، وكذلك حول حبكات ثانوية: طالبيْن في الثانوية، وكاتب له من العمر ثمان وثلاثون عاما، وذلك في فترة زمنية قوامها ثلاثة أشهر تمتد من الصيف إلى الخريف[44]:

ف(برنارد Bernard) شاب باريسي عمره سبعة عشر عاما، على وشك أن ينهي دراسته في الثانوية (الباكالوريا) يقع بالصدفة على خطابات غرامية موجهة إلى أمِّه يكتشف من خلالها أنه ثمرة الخطيئة، ومن ثم تنطوي سريرته على ضغينة عميقة تجاه الرجل الذي تبناه (ألبيريكبروفبتيندیو Albéric Profitendieu) ظانا أنه لا يحبه. وبعد أن يكتب برنارد خطاب الوداع الذي حرره بأسلوب قاسٍ، يترك المنزل ويلجأ إلى أحد زملاء الدراسة.

أما أوليفيير (Olivier)، فهو شاب خجول يريد أن يُعوِّض النقص في العاطفة بواسطة زملائه المقربين، أو من خلال عمه (إدوارد) الذي يبادله الشعور نفسه، دون أن يستطيعا معا أن يُعبِّرا عنه، وفي الوقت الذي وضع فيه إدوارد حقيبته في محل أمانات محطة سان لازار حين وصوله (مزيفو النقود: 76)، وألقى التذكرة ليستولي بها أوليفيير على الحقيبة مطلعا على يوميات إدوارد الحميمية ليعرف المكان الذي يمكن أن يجده فيه، وهو الفندق الذي تسكن فيه (لورا Laura). وقد كانت لورا هذه (زوجة دوفيير) حاملا من (فانسان Vincent) شقيق أوليفيير الذي تركها غارقة في تعاستها.

ويدعو إدوارد برنارد إلى رحلة إلى سويسرا مع لورا، ليعرض عليه في الوقت ذاته أن يكون سكرتيره الخاص. وقد وجد برنارد سعادة بالغة خلال هذه الإقامة التي لا يمكن وصفها، وقد أحبه الكاتب إدوارد والمرأة لورا التي انفضّ عنها الناس.

وحول هذه الحكاية المركزية تظهر حبكات ثانوية: مثل تلك التي تخص (فانسان) الأخ الأكبر لـ(أوليفيير) الذي التقى ابنة عمه البعيدة (لورا) التي أصبحت حاملا منه، وبنَدالة يتخلى عن مسئولياته ليضيع مرة أخرى عند (الليدي جريفت Lady Griffith)، صديقة الكونت (دو بوسافان De Passavant)، ولكن الأمر ينتهي بقتل تلك السيدة في رحلة إلى أفريقيا.

وحبكة أخرى في قصة الأخ الصغير (جورج Georges) لـ(أوليفيير)، هذا الفتى الصاعد المحاسب الذي اتسم بكلاحة وجهه، الذي عاش عيشة المتشردين والبلطجية...وحبكة أخرى تدور قصتها حول أرمند Armand صديق أوليفيير، وهو شخص محبط ينجذب نحو العدمية (Nihilisme) المطلقة حتى في أفكاره، وقد انتهى به الأمر إلى سخرية الكونت.

والكبار لهم أيضا قصصهم: فهناك (أبو برنارد) قاضي الأحكام الذي يتابع قضية (المال المزيف) التي تورط فيها جورج. وهناك أبو (أوليفيير) تتجاذبه زوجته وأسرته وصديقته،ولابيروز La Pérouse الذي تاه ابنه Boris ووجده وهو ولدٌ ضعيف وجده إدوارد وبرنارد هائما على وجهه في الجبل وأعاداه إلى باريس كي لا يصاب بمرض برونجا Bronja ابنة طبيبته. ولكي ينقذه من ممارسة العادة السرية مع أصدقائه الصغار، وهي عادة كان يمقتها المجتمع في تلك الفترة.

وتفرض نوعية الرواية (مادة البحث) نوعا شاقا من القراءة يوازي درجة تعقدها وتداخل حبكاتها، وإذا تمعنّا شحنة الأفكار التي تسطّرها، فإنها تكشف عن التعقيد والتشابك ذاته، فقد كتبها جِيد وتعمّد "إرخاء العنان للرواية نفسها لتعبر من خلال حالة من الفوضى تُوازي مرحلةً غير متبلورة للمراهقين[45]"، حيث ترتبط الفردية عنده بالمظهر الإنساني...ذلك على الرغم من أن نزعة الأخلاق التقليدية، والنزعة الاشتراكية، وفي وقت متأخر، العلاقة بين الفاشية وبعض مظاهر فلسفة نيتشة قد صنفت الفردية على أنها عقيدة جنائية[46]".

وقد بنيت هذه الرواية كما لو كانت مركَّبة من نفسها عدة مرات، لأن (إدوارد) الكاتب، قد قُدِّم وهو يكتب رواية عنوانها (مزيفو النقود)، وهي رواية يحاول أن يجعل الشخصية الأولى فيها شخصية (روائي)، وتوصف الرواية بأنها بعيدة عن السرد المعهود في الفن الروائي، حيث يتحول الكاتب في كثير من الأحيان إلى القراء، والسرد قائم على غموض ملحوظ، ويعرض المؤلف لفشل الرواية التقليدية في وصف تعقد العالم الواقعي (مزيفو النقود: 183-185).

العمل الثاني- (المزيفون) مسرحية اجتماعية تنتقد المجتمع المصري قبل 1952، أراد تيمور من خلالها أن يعلن كذب النداءات الاشتراكية في مصر عبر طرفيْن لا يتكاملان أبدا: أولهما- العمال في شخصية (منيب) الصحفي اليساري المتقلب الذي يقول مالا يفعل. والثاني- الباشاوات (كامل والزفتاوي) و(لبيب بك) وزير التجارة المرتشي. لقد غلبت نداءاتُ هؤلاء القوم نداءاتٍ أخرى عمّت مصر إبان 1952، حتى غَزَت جانب الدين والمتدينين كذلك، وبدءوا يتحدثون عن اشتراكية الدين. ومالت كفة السياسيين (سياسيا فقط) إلى جانب الاتحاد السوفيتي للحصول على السلاح، ثم لم تظهر إلا آثار فردية مثقفة في المجتمع. ولقد فطن نص محمود تيمور إلى هذه الهزة المجتمعية ونبأ بها في (المزيفون) التي تدور أحداثها حول توجهات بعض النماذج البشرية المختارة بدقة، ليحلل تيمور نفسيتها من الواقع الذي تحياه.

إن أفكار مجموعة المثقفين الحزبيين في (المزيفون) تتذبذب بين الخير والشر بتذبذب العامل الإنساني، حيث يتحكم الشر مطلقا في شخصية واحدة، هو (منيب أفندي) الصحفي الذي يستتر خلف شعارات، ثم عندما تتاح له الفرصة يصبح أفعى متحكمة. ولا يؤمن تيمور بالشر المطلق، أو بالخير المطلق، ولذلك حين يقدّم شخصيات (كامل باشا وابنته شريفة، وزوجها عفيفي بك) فإنه يجعل الخير يتملك منها، إلا من بعض الهنات، تتمثل في الرغبة في المحافظة على المنصب والقيادة عند كامل باشا، فيقدم بعض التنازلات التي تكسر القوانين، وتتمثل كذلك في عفيفي حين يقع أسيرا لرغبته وسقطته النفسية في الحصول على زوجة زميله (ممدوح) مستغلا الخصام بينهما، مما يضطر (شريفة) إلى ممارسة الكذب بالتقرب من (منيب) خصم زوجها ورئيس تحرير مجلة الحزب المعارض.

وتُلخص أجواء النص في صراع عاملي الخير والشر في توجيه السياسيين وطريقة حكم البلاد، حيث يقترب تيمور إلى

حد بعيد من حقيقة الأمر في مصر، فقد صدرت الطبعة الأولى لعمله عام 1953، ليعرض نماذج الكذب، والكذب السياسي، والمتسلقين، والطفيليين، تلك النماذج التي تتلون من أجل مصلحتها، وهي نماذج يقدمها تيمور لتدفع ثمنا هو إنسانية المجتمع، من خلال تعرية النفس البشرية سواء عند المرأة (أماني زوجة ممدوح بك) التي انحدرت إلى قاع الرذيلة لتبيع نفسها لمن يملك الثمن، والأمر ذاته عند زوجها ممدوح الذي حصل على ثمن طلاقها من أموال صديقه. وقد يعري تيمور تلك النفس مؤقتا ليكشف عن أمر النفس بالسوء في كثير من الأوقات تحت تأثير المغريات ليقدم بعض النماذج في المسرحية، وهي تقوم بدور الشيطان المغوي (منيب – أماني – الصحفية سفيرة – أبو حجاب العامل في مكتب الجريدة).

ويلفت النظر في هذا العرض، طريقةُ تكوّن المؤلفيْن والعملين الأدبيين، حيث نجد أن طبيعة كل مجتمع (الفرنسي والمصري) تكوّن البناء الكلي له، مما يضعهما في حالة من التوازي، وليس التقاطع، ويتبين ذلك من خلال ما يأتي.

3- صور المعاني المختلفة للفساد الإنساني: قراءة حرة في النصين.

يتوجه الاهتمام هنا إلى ما يترجمه النصان من صور إفساد متوازية في المجتمعين الفرنسي والمصري، وذلك خلال التركيز على هذا الأمر بوصفه ثقافة مجتمعية تتسم بالخصوصية من ثقافة إلى أخرى.

3-1. ثقافة الانحراف، انحراف الثقافة: المال في العملين:

يؤدي النوع الأدبي الذي تقدمه (مزيفو النقود) إلى استجلاء عدد من الشذرات الروائية التي تكوِّن البنيات الجزئية للبناء الواقعي المعقد للرواية: فهناك المغامرةُ متمثلة في شخصية برنارد، والبحث البوليسي في العمليات الأخلاقية التي تتلاشى أدلتُها من وقت لآخر، أضف إلى ذلك الشخصيات المراهقة المتمردة على مبدأ طاعة الأوامر، فضلا عن يوميات (إدوارد) التي تحتل مكانة مميزة في الرواية (15 فصلا)، ذلك لأن (جِيد) يقدم من خلالها ظلالا عن سيرته الذاتية.

ولذلك فإن هذه الأحداث التي تربط بين تلك الشخصيات المراهقة يتم تقديمها فيما يكتبه (إدوارد) في يومياته، ليكوِّن من خلالها نواة لرواية عنوانها (مزيفو النقود)، وهذه الأخيرةُ جماعة طلابيةٌ سرية أصبحت (عصابة) من المتشردين، ولم تعلن عنها الروايةُ إلا متأخرا في الجزء الثاني (مزيفو النقود: 188)، رغم وجود بعض الإشارات إليها من وقت لآخر.

ويوازي تركيز تلك الأحداث حول فئة محددة (المراهقين) وعلاقتها بجيل الآباء (علاقات سوية وعلاقات شاذة)، تَركيزُ محمود تيمور على فئة من المثقفين الحزبيين في مصر، ليعلن عن قاع العاصمة (القاهرة) فيركز على نوع من الفساد المحلِّي الذي يرتبط بالبيئة المصرية (السياسة – المال – العلاقات الأسرية)، وهي علاقاتٌ يحرّكها جو من فساد النزعة الإنسانية لدى الشخصيات، حتى مَن يقدِّمُها تيمور في صورة شخصية (الطيِّب) مثل (عفيفي بك)، أو من تظنه كذلك (كامل باشا)، بحيث يقدّم تيمور شخصياته كلَّها، ولها زلاتها.

ولذلك فإن جوَّ الواقعيةِ يفرضُ نفسه في عمل محمود تيمور رغم سيطرة النزعة الرومانسية في بداياته القصصية، فبعد 1952 يتوجَّه تيمور نحو هذا المنحى الجمالي في الكتابة ليمثِّل العالم الواقعي، أو يقترب منه، من خلال تحليلِ السياق التاريخي والاجتماعي والسياسي، وملاحظة تأثيرِ الوسط على تصرفات الفرد، فأدَّى ذلك إلى نقد الكيفية السياسية التي تُشكِّل المجتمع المصري، وإعلانه عن الادعاءات الحزبية الكاذبة الفاسدة المبنية على الانتهاكات الإنسانية. وتتعالى اللغةُ اللاذعةُ لتكشفَ عن هذه الافتراءات السياسية فيمن يدِّعى (الديمقراطية البرلمانية).

وننطلق من مسلمة مفادها أن الفسادَ الإنساني يُقاس بالبيئة التي أفرزته، فربما يُسمى زواج المثليين حرية شخصية في أجزاء من فرنسا الآن، بينما بين الحربين العالميين لم يكن يُوصف إلا بالشذوذ. فالحقل الثقافي والبيئة معا يخلقان مصطلحات وينفيان أخرى، فالعيب في الأربعينات أصبح حريةً مكتسبة في التسعينات من القرن الماضي، وما عُدّ مخالفة للقانون وقتها، قُنِّن في وقتنا الحالي. ويؤرخ أندريه جِيد لهذه الثقافة من خلال شخصيات (مزيفو النقود)، وهي شخصيات هادئة تواقة إلى الحب، والثقافة، والترقي الاجتماعي. ومن تلك الشخصيات، الصحفي (أوليفييرموليني Olivier)، الشخصية المركزية في الرواية، هذا الصحفي يوازي شخصيات متعددة في (المزيفون) لتيمور، على مستوى طبيعة العمل والذات المحبة لنفسها ورغباتها، ورغم انتماء العملين إلى الاتجاه الواقعي، فإن واقعية تيمور كانت أكثر تعبيرا منه عند جِيد: فالأول- يتعامل مع واقع المجتمع المصري، ويرغب في تعديله، والثاني- يكتفي بوصف واقع المجتمع الفرنسي، ويأمل في تطويره وقبول ثقافته لتصبح ضمنَ ثقافة الطليعة. ولذلك، فعندما نقارن بين العملين، فلنثبت أن البيئات المختلفة تنتج فسادا أخلاقيا مختلفا أيضا، حتى لو تشابهت في جزء منها.

تدور الأحداث-في معظمها- حول الشاب (أوليفير) الذي يتصف بالخجل وشدة الحساسية (مزيفو النقود: 13)، وقد مُني بعشق خاله (إدوارد) في علاقة مثلية إلى درجة أنه أصبح يغار

على خاله هذا إذا وجده بصحبة (برنار). وبعد ذلك يترك (أوليفير) نفسه لإغراءات الكونت (دي باسافان) الكاتب المثلي غير الأمين الذي يتصف بالنميمة. وينجح هذا الأخير في أن يجعل (أوليفيير) يتحول عن أصدقائه، وأن يغادر باريس بصحبته إلى جزيرة كورسيكاCorse ليصبح مديرا لمجلته الأدبية. ولكن، ما ثمن هذا المنصب؟ وما الدافع إلى ترك باريس ومصاحبة هذا الشيخ؟

يبتاع (أوليفيير) هذا المنصب مقابل فعل أخلاقي إنساني قد كان يُنظر إليه قديما في البيئة الفرنسية بوصفه جرما محرما، وربما يُنظر إليه الآن بوصفه حقا مشروعا بغطاء دستوري. وما يدفع هذا الشاب إلى ذلك هو الفاقة! الولوع بالمثلية؟ الهروب من علاقات إنسانية في باريس؟ هل أجبره المجتمع على أن يبتاع المنصب بالسلوك الغريزي؟

تتفاوت دوافع المروق وتَؤُول في معظمها إلى المال، ولكننا لا نلمس ذلك في معظم شخصيات (جِيد)، إذ إن الدافع المادي يكاد يختلط بالدافع الجنسي الشاذ. وعلى الجانب الآخر من المتوسط، تتبدل البيئة، وتتحول الأمزجة، وتظهر دوافع تتقاطع في أغلبها مع دوافع الفساد في المجتمعات الإنسانية، فيغلب عليها المادة (المال والأعمال)، ففي الوسط الصحافي الذي يمثل (المكان) في (المزيفون) نجد شخصيتين (منيب أفندي – شكري أفندي)، المحررِيْن في صحيفة (عَلم الأعلام) التابعة للحزب الحاكم، ويثور (منيب) رغبة منه في إحداث ثورة أو تمرد اشتراكي عمالي ضد الصحيفة والحزب، من أجل تحسين الأوضاع الاجتماعية والتأمين الصحي للعمال. وتدور الأحداث لنظنَّ معها صدقَ نوايا هذا المحرر، وينتقل إلى العمل في صحيفة حزب المعارضة (الفأس) ويرأس تحريرها. وعندما يصبح في موقع السلطة ينكث عهده مع العمال، بل يستغل أموالهم في التجارة الشخصية، بعد أن كانوا قد تركوا صحيفة الحزب الحاكم ظنا منهم بصدق مبادئه.

تتوازى القيمة الناتجة من تصرف (منيب) مع ما حدث لشخصية (أوليفيير) مع اختلاف الدافع، ولكن النتيجة تتفق وتدور في مجملها حول فساد المجتمع. بينما يختلف الدافع لدى (منيب) ويصبح دافعا ماديا صرفا، شراه بثمن باهظ وهو نقض العهود، والكذب المباشر، وليس السياسي، ولذلك فإن الاثنين قد يشريان ما رضيا به نظير فسادهما الإنساني الذي يصِمهما على المستوى الشخصي، ويجني المجتمع من الجانب الآخر خسارتين: الأولى– فقده هذين الشابين، والثانية– انتشار السرقات واستغلال السلطة (المزيفون)، وتوسعه الهوة الأخلاقية في المجتمع (مزيفو النقود).

وإذا بحثنا بشكل بانورامي عن المال في العملين، فسنجده يتشكل كالآتي:

يظهر لعب الورق في العملين من خلال شخصيتين: الأول– (فانسان) الذي يحصل على خمسة آلاف فرنك من أمه، وكانت قد ادخرتها من أجله، وينصحه روبير أن يقامر بها عند (بيير دوبروفيل [بدرو])، فيخسرها،...(مزيفو النقود: 42) ثم يقدم إليه (روبير) خمسة آلاف فرنك ليقامر بها، إن كسب بها ردها، وإن خسرها، فلن يطالبه بها...ويتراهن (روبير) مع (دي جريفيث) على خسارته، ولكن فانسان يكسب، وتأخذ الليدي الآلاف الخمسة نظير الرهان...(مزيفو النقود: 44). والثاني– (ممدوح بك) الذي يضيع أمواله عن آخرها في اللعب، على الرغم من ثرائه. ولكن المقارنة الثقافية التي تقوم على النظرة في الحقل الثقافي للمؤلفيْن تخبرنا بأن جِيد لا يستنكر هذه الأفعال التي تكون بنية من بنى المجتمع الذي لا يرفضها، والدليل أنه جعل فانسان يكسب فيما بعدُ عشرة أضعاف ما خسره قبل ذلك. بينما تُظهر (المزيفون) لعب الورق والنوادي الليلية بوصفها علامة على الإفساد والزيف.

إن الجو العام للمال الذي تشكله الأبنية الجزئية لـ(مزيفو النقود) يسيطر على العمل، فندرك دقة جِيد وحريته في التعبير عن المسائل المالية، بحيث يمكن القول إن روايته على الرغم من أنها لا تذكر ضمن أحداثها قصة المال المزيف إلا رمزا للعلاقات الإنسانية المزيفة، فإنه لم تكن قيمة المال المزيف، أو حتى المال الصحيح، هي هدفه المباشر من الرواية. ولم يظهر ما يدل على عنوان الرواية إلا في الجزء الثاني منها، مع ظهور العملة المزيفة، ولم يظهر (تنظيم الطلبة المُزيفين) إلا في الجزء الثالث من الرواية.

ويقوم (إدوارد) بدور المنقذ المالي، ولا يطلب في المقابل هذا المال، ولكنه يكتفي فقط بالعاطفة المثلية بينه وبين مقرضيه، ويقترب (دي باسافان) من لعب الدور نفسه، ويؤديان كذلك دور الأديب في النص، حيث يستمر (إدوارد) في سبك روايته ومراجعتها، (مزيفو النقود) طيلة النص. ويقصد ضمن مدلولات هذا التزييف، نوع التزييف الأدبي الذي يمارسه الروائيون في فرنسا (مزيفو النقود: 201). ويعود إدوارد ليعلن أنه بدأ في "ملاحظة ما يسميه (الموضوع العميق) لكتابه، وهو كشف المنافسة في العالم الحقيقي والطريقة التي نقدمه بها". (مزيفو النقود: 261). ويعلق لِيلي سالزLily Salz على مفهوم الالتزام الذي يغطي الاتجاه التأليفي لـ(جِيد) بأنه يتمثل في الصراع بين الواقع والعمل الفني الذي يعد سمة ملحوظة في (مزيفو النقود)[47].

وعند قراءة عنواني العملين المدروسين، ربما نظن أن الحبكة ستدور حول (المال) حيث ترتبط لفظة "المزيفون" دائما

بمزيفي النقود، بينما لم يكن المال إلا رمزا لتبادل القيمة الإنسانية التي تحولت إلى سلعة في تصرفات الإنسان. ولذلك فإن هناك بعض التنازلات الإنسانية مقابل الحصول على هذا المال:

عندما يغادر (برنار) بيت والده غير الشرعي (ألبريك بروفيتنديو)، بعد علمه بأنه ليس أباه، لم يكن يمتلك إلا أربعة عشر فرنكا، وبعدما فتئت أن تنفد في البحث عن الطعام والمأوى، وعند خروجه ليتتبع (فانسان) إلى محطة القطار للقاء خاله (إدوارد)، يسرق حقيبة خاله من أمانات المحطة وفيها ماله (مزيفو النقود:83)، وفيما بعد، يعمل سكرتيرا لديه.

ويدخل (إدوارد)في علاقة مع (لورا) زوجة (فيليكسدوفيير) الذي كان يعد للدكتوراه في الآداب في انجلترا...ثم يسدد إدوارد دينها للفندق. وهنا يظهر ما يدل عليه عنوان العمل: إن المال يصبح فاسدا عندما يصبح مستغِلا، أو ثمنا للإنسان.

ويريد (فانسان) بدوره أن يدفع إلى (لورا) عشيقته ما قد ادخرته أمه له من مال، ولكنه يفقده في المقامرة...وبعدها يعجب لرفض تلك السيدة لهذا المال، لأنها تحس بأنها تحصل عليه على سبيل الشفقة.

ويُقرض (إدوارد) (راشيل) مبلغا من المال لتدفع قيمة مصروفات المدينين في بانسيون Pension فيدال أزايز، والثمن أن راشيل هذه هي أخت (لورا) التي يحبها إدوارد.

ويدفعنا هذا البعد الواقعي الذي تفرضه علاقات التأثير بالمال إلى التمعن في الرسالة التي أرسلها (برنار) إلى والده بالتبني (بروفيتنديو)، فإنه يذكر أن هذا الأخير لا فضل له في تربيته، ولكن الفضل لـ(مارجريت أمه) التي كانت على قدر من الغنى الذي جعل (بروفيتنديو) يتزوج بها: "ومن حسنِ الطالع أنني علمتُ أن أمِّي كانت أغنى منكَ حين تزوجتَ منها، ولهذا فأنا حرٌ في وجهة نظري، ذلك أنني لم أفد في حياتي إلا من مَالِ أمي". (مزيفو النقود: 23). وهنا تلويح من برنارد إلى أن والده بالتبني لم يقبله وأمَّه إلا نظير هذه الثروة التي تتمتع بها الأم. (مزيفو النقود: 23) وكيف يقبل الزواج من تلك السيدة التي علم بأن لها هذا الطفل اللقيط إلا ليحافظ على حياة رغدة بثروة تلك السيدة: "فقد نسي كل شيء، وقد عفا عنها تماما، والتأمت الجراح...". (مزيفو النقود: 23)، وبعد أن يكتشف السر، يبدأ (بروفيتنديو) في طَرح عباراتٍ فيها التبكيت لزوجته مذكرا إياها بجرحها القديم، وبابنها ابن الخطيئة: "تَرين الآن أيّتها الصديقةُ المسكينةُ أنه لا يولدُ من الخطيئة أيُّ خير، وأن محاولة ستر خطيئتِك لا طَائل من ورائها...إنني بذلتُ قصارى جهدي من أجل هذا الوَلد، لقد ربيتُه مثل ولَدي". (مزيفو النقود: 28).

ويلعب (جِيد) على الوتر ذاته في وصف علاقة الليدي (جريفيث) صديقة (باسافان) حين تريد أن تستبقي الشاب (فانسان) إلى جوارها في علاقة...وأن يظل رهن إشارتها نظير المال. (مزيفو النقود: 145). يعرض روبير دي باسافان على (فانسان) أن يمر يوميا لرعاية والده الكونت في مرضه..." وقد كان للكونت دي باسافان أسبابه الخفية المتمثلة في التقرب من فانسان، وكان لدى الأخير ما يحثه على قبول هذا العرض: الحاجة الملحة إلى المال". (مزيفو النقود: 41)، ولم يكن التفكير وقتها في الحصول على هذا المال إلا من أجل (لورا) لكي يساعدها في حملها، وإنجاب طفلها. ويظل (روبير) يلف حباله إلى أن تطوق رقبة (فانسان)، فيصبح أسير معروفه...

ويتعدى الأمر في تفسير علاقة المال بالفساد الإنساني إلى صورة (المتدين) متمثلة في القس (فيدال) والد (لورا) في داخليته البروتستانتية، حيث يتساهل مع تلميذٍ مزعج له ولأسرته، مدعيا أنه يتابع درسا غير محدد الهوية، ويتظاهر أهل (فيدال) "بحمل وقاحته محمل الهزل ليقللوا من حدتها...وكانت تعليقاته أكثر عدوانية، ولم أفهم كيف ولماذا يتساهل القس مع تلميذ كهذا، اللهم إلا إذا كان ذلك لأسباب مالية". (مزيفو النقود: 102، 103)

ويؤكد هذا التطواف في العملين المدروسين على توازى لغة المال في العملين إلى حد بعيد، فللمال هدف واحد يتمثل في شراء الأشياء ونفوس الأشخاص:

يبحث (منيب) الصحفي الدعيّ عن المال مدعيا أنه ثوريٌّ يعمل لصالح العمال، ولكنه في الحقيقة يتلوَّى كالأفعى، ويأخذ ثمن نزاهته مالا وسلطة في حزب المعارضة.

ولا تسعى (أماني) إلا خلف المال، وليس له ما يقابله إلا الشرف والعرض، بعد أن تركها زوجها المقامر...ويدفع عفيفي بك ثمن طلاقها إلى زوجها لتخلص له وحده، ولم تمنعه صداقته لزوجها من السعي في طلاقها وهو صديق له في الحزب والجريدة،. ويحصل (ممدوح) على هذا المال على الرغم من علمه بعلاقتها الآثمة بصديقه، وهذا هو ثمن الشرف الذي يمكنه أن ينسيه ما آلت إليه إنسانيته المشيّأة أمام المال.

3-2. أخلاق الصداقة: المال وزيف الصداقة.

يشكل رمز المال المزيف في رواية أندريه جِيد مقاصد متعددة لرسم صورة الزيف في المجتمع الفرنسي، منها: القيم الفلسفية في فهم الأشياء: الأخلاق، الجمال،...الخ. هذه القيم التي تفسر انتشار الكذب والزنا واللواط والانحطاط...الخ: ولكن هل يصوِّر (جِيد) الصداقة من جانب واحد فقط هو جانب الخداع القائم على قيمة المال والكذب؟

إن شخصيات العمل جميعها تتصرف لتشكل هذه الثنائية التي تفرق بين المظهر الذي تبدو عليه التصرفات والواقع، فكما يشكل المال –مزيفا وغير مُزيف– سبب اهتزاز المجتمع، فإن الإنسان هو الآخر يتضرر من زيف الأحاسيس. لقد تحول الأصدقاء البالغون عندما فقدوا هذه الأحاسيس إلى (بلطجية– مارقين) Voyous، وقد استلزم ذلك رفضهم أفكارَ الكبار في الأسرة، وحينها أقاموا (تنظيما) يقوم على تزييف النقود.

يعبر (برنارد) عن الصداقة عندما لجأ إلى صديقه بقوله: "إن أحسنَ ما في صداقتنا، هو أننا إلى الآن لم يستغل أحدُنا الآخر أبدا" (مزيفو النقود: 14)، ولذلك يعلِّق أحدهم: "إن جدلية برنارد وما بداخله يدور حول تعلم الحياة والأصدقاء[48]".

إن علاقات الحب المتشابكة التي تقوم عليها الرواية يربط بينها رابط مشيجي مشترك: القيم الإنسانية السلبية، الكذب، الخداع، المظهر الخادع، فعلى سبيل المثال، تمثل (لورا) هذا المورد الذي يرِد عليه الزوج (دوفيير) والعاشق (فانسان)، وأخوه (أوليفيير)، والمخادع المستغل (إدوارد)، وحتى (برنارد) وأخوه غير الشقيق (كالوب)، وكل هؤلاء تقدمهم الرواية على أنهم أصدقاء، فما الذي تريده (لورا)؟ وما الذي يقدمه الأصدقاء؟

ويتجه (فانسان) إلى (ليليان جريفيث) من أجل المال، وقد أعلنت له صراحة أنها تطلبه للتسلية، وليس للصداقة، وأنها خيرته بينها وبين (لورا)، وبدأ ذلك بعد لقائها الأول به مع (روبير)، حيث وضعت له مفتاح منزلها في جيبه (مزيفو النقود: 56)، تقول له في مكان آخر في محاولة ترويضه للبقاء معها وترك لورا والتفرغ لمشروعه في دراسة العلوم الذي يكلفه كثيرا من النفقات: "سأضع تحت تصرفك ما يلزمُك من مالٍ، شريطةَ أن تكونَ لك المقدرةُ على مجردِ هزِّ كتفيك إذا سمعتَ من يقولُ إنَّ سيدة تَعولُك"...ومن ثم تقدم له وعودا بأنها ستجد له عملا يؤهله لأبحاثِه في معهدِ صديقها أمير موناكو.(مزيفو النقود: 144)

وعن العلاقات الرجالية المِثلية فهيَ أكثرُ تعقيدا، حيث تقدمها رواية جِيد في إطار معاني الزيف الإنساني المرتبط بالمال حينا، فيهتم (إدوارد) بالآخرين:بفانسان، أوليفيير، وأرموندألخ، وفي إطار الصداقة المجردة حين يلجأ (برنارد) إلى حضنِ صديقه (أوليفيير) عندما يغادرُ بيت أمه. والصورة الأولى تعالج مسألةَ سيطرة رأس المال على المحور الإنسانيّ، والصورة الثانية تعالج قضية الصداقة، بمفهومها المتطوّر داخل المجتمع الفرنسي الذي أسس لمسألة المثلية الجنسية منذ ذلك العصر. وهذا محور من محاور الاختلاف، على الأقل على مستوى الكتابة، بين عَمَلَي (جِيد) و(تيمور)، فمثلا يشير (جِيد) إلى غيرة الشاب (أوليفييه) من إقامة (إدوارد) و(برنارد) في (ساس–في) SaasFee "ينامان في غرفة واحدة...لقد امتلأت رأسه بأفكار دنسه لم يُرد لها أن تغادرَه" (مزيفو النقود: 171) وهذه إشارة بكلمة "دنسة impures" لتشي بما يريد التعبير عنه فقط من أمر الرجلين، ولكن لا تعبر عن رفض المجتمع، أو حتى عن إيديولوجية ثابتة للمؤلف الذي يقف على الحياد في عرض الحالة فقط، ولكن الرواية كلها تعد تأسيسا لقضية المثلية في فرنسا.

في (المزيفون) أنموذجان لفساد إنسانيات الصداقة: أحدهما– أكثر تعبيرا من الآخر، وهو علاقة عفيفي بك بممدوح بك، حيث يسعى الأول إلى تطليق الثاني من زوجته بعد أن كان يسعى بينهما بالصلح، بل إنه يدفع المقابل المادي الذي أراده الزوج لتتحول بنية الصداقة إلى (شيء)، وهذا أنموذج يعبر عنه تيمور من خلال شخصيتين مثقفتين ثقافة عالية، تعملان في مجال الصحافة، بل إن لغة تيمور تبلغنا هذا الحدث في تدخل عفيفي بإشعال فتنة قائمة بالفعل بين الزوجين بطريقة انسيابية تعبر عن بساطة الحدث في مثل هذه الحالات، وأطراف الصراع جميعها لها دوافع خاصة، بل إنها حصلت على الثمن إما إيجابا أو سلبا: فأماني تُطلَّق، ثم يزهد فيها عفيفي بك، وقد كان الدافع إلى الطلاق هو أمل تلك السيدة من الزواج بعفيفي بك. ويخسر هذا الأخير ذاته ونزاهته، فقد كان يعلم سوء طوية تلك السيدة. ونرى من ذلك أن هناك من يدفع المال ثمنا لما يريد (ممدوح – عفيفي) وهناك شخصيات تحصل على المال ثمنا لما تبيع من زيف وشرف (أماني– ممدوح – منيب.

والأنموذج الثاني– يقوم على الخداع، حيث يخلّ منيب بصداقته مع شكري، ويتعالى عليه، بعد أن أصبح رئيسا لتحرير جريدة المعارضة (الفأس)، بل إنه تعمد سرقة أموال عمال الجريدة. وقد كان هذان صديقين حميمين اتفقا على الإصلاح وعلى البحث عن حقوق المظلومين، ولكن يأتي المالُ والمنصبُ بوصفهما سبيليْن لانقلاب الصَّديق (منيب) على صديقِه في سبيلِ التسلط على العمل.

3–3. مشهد اهتزاز القيم – سياسة الكذب:

يكذب الإنسان عندما يكذب إما لخوف يلم به أو أنه أدمن هذا الكذب، والنوع الأول يمثله العامل الثقافي الذي نبتت فيه رواية أندريه جِيد، حيث تكذب أسرة (بروفيتنديو) على الابن (برنار) وينسبه إلى نفسه خوفا عليه من ناحية، وخوفا على الأم الذي حملته سفاحا من الناحية الأخرى. ولأن المجتمع قد بدأ وقتها يألف مثل هذه الأشياء، فقد ظهر أثر ذلك في نص (مزيفو النقود) –على ما بدا في هذا البحث– من مظاهر العفو والتسامح من هذا الابن تجاه والديه.

ويلخص الفكرة ذاتها ما يمكن ذكره حول شخصية (لورا) التي كذبت هي الأخرى حين انزوت من أهلها واتخذت مكانها قصيا في مدينة (بو Pau) بحجة إتمام علاجها، وهي في حقيقة الأمر تكذب محتملة أثر الفاقة وشظف العيش إلى أن تتمكن من إنجاب طفلها الذي حملته سفاحا من جراء علاقتها بفانسان.

وهاتان حالتان من الكذب المباشر الذي يعلنه نص الرواية، حيث يمكن أن نستند إلى لغة عرض هذين الخبرين في الحكم بأن لغة جِيد لم تكن قاسية في وصف أي من الحادثين، بل إن وسيلة تقديمه شملت لغة عالية تنم عن الصفح وتبرير الكذب، لنضع إطارا جديدا لثقافة مجتمع ناهض يؤسس دستورا من الحرية وأيقونات التحرر.

ويمكن أن يُضاف إلى ما سبق الكذبُ على الذات، ذلك حين أقنع (برنار) نفسه بأن السيد (بروفيتنديو) قد ظلمه بمعاملته السيئة مقارنة ببقية أولاده، ويعلم أنه كاذب حين سطر لهذا الرجل رسالته يؤنبه ويعيره بفقره قبل مغادرة المنزل. وحالة أخرى حين يَقبَل الشاب (فانسان) عرض الليدي جريفيث وكذلك عرض السيد (دي باسفان) وهو يعلم أنهما كاذبان ويحاولان جذبه إلى ممارسة الرذيلة، وهو يكذب في رد فعله تجاه عرضهما، والثمن حصوله على المال وعلى الوظيفة.

والنوع الثاني لممارسة الكذب، وهو الإدمان عليه، حيث تعبر (المزيفون) عن محاور متعددة لهذا الإدمان الأخلاقي والسياسي. فهل أراد تيمور أن يعكس صورة محددة لفئة الاشتراكيين وأخلاقهم أم أنه أراد أن يعرض الهيكل العام لطبيعة المرحلة التي واكبت حركة الضباط الأحرار في الجيش المصري؟

يعرض (حزب الإصلاح الشعبي)–في نص تيمور– بيانا بمبادئ خمسة يدافع عنها ويعمل على تنفيذها، وينادي بتبنيها والالتفاف حولها، وهي: دعم النظام الديمقراطي وتطبيقه على أوضاعه السليمة – رفع مستوى المعيشة للطبقة العاملة الكادحة – تيسير مواد التموين – تضييق دائرة الفوارق بين الطبقات – الحزب في خدمة الشعب دائما أبدا (المزيفون: 13). ويعمل رئيس الحزب (كامل باشا) على ظهور حزبه وأعضائه في صورة مشرفة، ولكن الأمر يسير ضد رغبته، فإنه ينظر إلى الإصلاحيين في الشرق من وجهة نظر أحادية، ويبدو ذلك في تعليقات من يعملون معه في الحزب وصحيفته، حيث يُفترض فيهم الولاء المطلق للمبادئ، والعمل على رعايتها:

"منيب: (يتكلم وهو يأكل): وما لنا و(لحزب الإصلاح الدستوري) نجح أو لم ينجح؟...ألّف وزارة أو لم يؤلف؟" (المزيفون:6)

ويبدو هذا التوتر الإنساني تجاه ما يتبناه الإنسان من قيم ذاتية، ومن قيم أخرى مفروضة عليه، لتكتمل الصورة عندما نعلم أن (منيب) محرر في الجريدة، ومتصدر حركة العمال ورئيس تحرير جريدة (الفأس) فيما بعد، إنه يتجه نحو أفكار اشتراكية تدعو إلى نبذ الطبقة الواحدة التي تقوم على الباشاوات، ومن لفّ لفهم من الأرستقراطيين، ولذلك يقول "وما لنا وللحزب نجح أو لم ينجح؟" فغايته العمال، يعلن طرفا من مبادئه حول حزب (التقدم النسوي) قائلا: "إنهن لا يعجبنني... ولا تعجبني بيئتهن، أتستطيع أن تخبرني ماذا يصنعن هن ورجالهن الذين على شاكلتهن؟ ماذا صنعوا في سبيل مصلحة العاملِ المسكين والفلاحِ الشقي التاعس؟" (المزيفون: 9). حيث يتبين مدى تداخل مبدأ (أكل العيش) في المفهوم المصري لكسب الرزق، مع مبدأ المرجعية الفكرية التي تؤهل الفرد لأن يكون بناء موَحدا فكرا وعملا. فهل هو كذب الفرد أم هو فساد مجتمع بأكمله؟

إن كثيرا من الأمور في الثقافة المصرية تؤخذ انطلاقا من فكرة الدين، فهل يمكن قبول شخص مصلح مع عدم تديّنه؟ إن (منيب) المثقف، الداعي الدَّعي إلى العدالة الاجتماعية، لا يقدم إخلاصه إلى المكان الذي يعمل فيه، وكذلك عندما تسنح الفرصة له للمس الصحفية (سفيرة) والدّنو منها يفعل. فهل جعل منه تيمور شخصية إيجابية ذات جدوى في مجتمع الخمسينات من القرن الماضي؟

يقدم تيمور تلك الشخصية في إطار يلفه التعقيد –كما تقدم الوصف–، فيقدمه في أماكن عديدة في النص بوصفه من الذين يقولون ما لا يفعلون، منها ما سبق، ومنها أيضا، حين يقدم صورة ساخرة إلى بناء تلك الشخصية، فيأكل منيب طيلة المشهد الأول من النص، ثم عندما يطلب منه زميله شكري أن يذيقه مما يأكل يرد عليه منيب: "(وقد ضربه على يده) ما هذا يا شكري؟، فيرد عليه شكري: "ألستَ يا سيدي تدافعُ عن العمالِ والمساكين الذينَ لا يجدون طعاما...هأنذا جوْعان"، فيرد منيب: أتريدُ أن أهلك أنا من الجوع؟... غريب أمرك!".

ويقدم تيمور بنية صغرى أخرى لتكتمل صورة (منيب) رمزا للشخصية المترددة في الثقافة المصرية حيث تتمثل رغبته فقط في أن يمكِّنه زملاؤه من الحديث باسمهم ليدركَ حقوق العمالِ المهضومة. (المزيفون، 9).

ولا شك في أن الكذب السياسي، أي الممارسة نفسها لم يألفها المجتمع المصري إلا من طرف واحد، ويقدم تيمور هذا النموذج في رمز ذكي في شخصية (أبو حجاب)، الخادم الخاص لكامل باشا، حين يحتدم أمرٌ بينه وبين (منيب) الذي يريد أن يقلِّص من مهام العامل:

"منيب: هذه الحجرة خاصة بالمحررين.

أبو حجاب: وأنا حاجب الرئيس، وسلطتي تشمل كل الحجرات... اعلم أن سلطتي من سلطة (كامل باشا)... سلطة الرئيس. (المزيفون:10،11)

ويستمر السجال بين حاجب الباشا ومنيب، ويتطاول الحاجب الذي يمثل رمز السلطة وذيولها في المجتمع المصري الذي ظل يتألم كثيرا من وطأة هذا الإرث. وإذا انتقلنا إلى مشاهد أخرى لوصف الزيف الإنساني، فلابد أن نقف عند هذه الشخصية المطاطة الزئبقية المتكررة، حيث يستمد الحاجب قوّته وسلطته من رئيسه، ويستغل ضعف هذا الرئيس وزلاته في ترقية وضعه وذويه. فيحصل أبو حجاب على رشوة من رابطة الكناسين عبارة عن حفلة ماجنة (المزيفون: 118) بعد أن حوَّل مقر الحزب إلى مقهى للنرجيلة، وإلى مقر خدماتٍ خاص به. (المزيفون:119).

إن رسالة تيمور من هذا المشهد، ترسم صورة تلك الشخصية التي تستمر من أول مشهد إلى آخر مشهد تمثل بينة مستمرة في بناء الهيكل الإداري في الثقافة المصرية، حيث يستطيع حاجب أو طباخ في منزل مسئول ما أن يقضي أمرا ما كان ليتحقق لو اجتمع حوله ثلة من عتاة الرجال أو من أصحاب الحقوق.

ويلوذ تيمور إلى رسم شخصية الحزبي الكاذب الذي يلمع نجمه في الأزمات والانتخابات، حين يرسم أنموذج (فريد بك) عضو حزب (الإصلاح الشعبي) حين مناقشة الوعود التي قطعوا بها أمام الناس لتنفيذها بعد تمكنهم من تشكيل الحكومة:

"فريد بك: اسمع يا عفيفي، لزام أن نتكلم بصراحة، الحزب الذي يريد أن يكسب الانتخابات لابد أن يسرف في الوعود على هذا تجري الأحزاب جميعا.

عفيفي بك: ولا نُبالي بعد ذلك بهذه الوُعود التي أسْرفنا في بذلها؟!

لبيب بك: نحقّق منها ما يبلُغه الجهد.

عفيفي بك: إني أسمّي ذلك غشا.

فريد بك: ليس في ذلك من غشٍ، إنما هو وضعٌ للأمور في نصابها على نحو عملي معقول. الحياة التي نمارسها هي التي تملِي علينا إرادتها. ولو عاندنا مجرى الحياة لخسرنا موقعة الانتخابات!" (المزيفون: 26،27)

وهذه هي رسالة تيمور الأدبية في التعبير عن واقع العقل المصري الذي يؤمن بوجود مثل تلك المهاترات خلف ستائر السياسة أن أصبحت ممارسات علنية تفرض نفسها بوصفها الطريق المستقيم، وما دونه من حق هو من يتذرع بباطل. فيتحول الحقل الثقافي المصري إبان الخمسينات والستينات إلى بيئة صالحة لصناعة التسلط، وتنشأ الثقافة في حقل يؤازر في مجمله ثقافة الظلم التي يرسمها شرذمة من الأفراد غير المؤمنين بوعي شرائح الشعب والذين يستمرون في سياسة الكذب دون الحفاظ على قيمة الإنسان...وقد نشأ تيمور وأهله وذووه في مثل هذا الجو الذي ساعده على تشكيل هذه المشكلات. وعندما تنادي شخصية متزنة مؤقتا (عفيفي بك) بأنه: "يؤثر أن يخسر الانتخابات على أن يقترف الغش والخديعة" (المزيفون: 27) تعارضه نداءات العقلاء من صُناع سياسة الظلم (فريد بك) بأن اتخاذ وسيلة الكذب كان وسيلة لكسب الانتخابات، ويتدخل لبيب بك قائلا: "إذا أردت هذا فلنغيرِ البيئة أولا، ولنستبدل بالأوضاع المفروضة علينا أوضاعا جديدة، فإن هذه الأوضاع قيود ثقال". (المزيفون:27).

يناقش هؤلاء المثقفون ثقافة الشعب بملايينه ومثقفيه الذين يشكلون بناءه، ولم يناقشوا أنفسهم، وأهليَّتهم لقيادة شعب؟ ألم يحكموا بأنه لا يستوعب، وأن فهمه لا يبلغ ما يدركونه؟ ألم تمثل تلك النداءات أصول نشأة الممالك والسلطنات في العالم، إلى درجة تعلن عن توازٍ في حقل الثقافة والمعرفة والإدراك ؟

ويتراءى مشهد فساد القيم الإنسانية في (المزيفون) على نطاقات متشابكة حيث تتراكب الأحداث، لتصبح مدخلا إلى فساد مادي ينخر في بناء مصر: فعندما يطلب الحاجب من عفيفي بك تعيين (عشري) زوج ابنته في وزارة التموين، ويتعلل عفيفي بك بأن الخبرة خير شفيع له، يرد أبو حجاب: الكفاية اليوم لا تسعف صاحبها...إن لم يكن هناك شفيع فلا تعيين ولا ترقية...الوزراء جميعا يعينون ويرقون من يشاءون...وكل يوم يفتحون أبواب الوزارات للمئات، وأين الكفايات؟

ويصبر أبو حجاب الذي يقوم بدر المغوي إلى أن تسنح له فرصة بابها أخلاقي أيضا، بعد أن يرى أماني على ذراع عفيفي حين تلقاها من عثرتها، فيستغل الموقف، فيطلب من عفيفي بك: "ألم يحن لسعادتك الوقت الذي ترضى فيه عن خادمك؟" (المزيفون:70)، ويستمر في مطاردته، إلى أن يذعن عفيفي ليعده بتلبية طلبه في عبارة يحفظها المصريون: "اعتبر طلبك منته". (المزيفون:71)

وبذلك يستطيع أبو حجاب أن يستغل الفساد بجميع أحواله داخل الحزب الحاكم ليحصل على أكبر ربح ممكن حتى لو اهتزت مجموعة القيم: فساد (فوزي بك) سكرتير وزارة التموين، ويطلب منه ترقية (عشري) زوج ابنته (المزيفون:82)، ويفيد من تدهور الحزب أخلاقيا: سكرتير الحزب (عفيفي بك) الذي يخون زوجته مع (أماني)، ويمرر حادثة تزوير دون محاسبة، والفساد الإداري لرئيس الحزب، ليتحكم أبو حجاب في تعيين

مشايخ الحارات، وبخاصة (عبد اللوي) الذي يريد أن يكون نقيبا لمشايخ الحارات، نظير مبلغ من المال. (المزيفون:78، 79)

ويستمر عفيفي في التنازل القسري عن جملة مبادئ كنا نظنها من صميم بنائه الذاتي والوجداني، فيلبي رغبة الحاجب، على غير رغبة منه، ويلتقي الصحفية (سفيرة) التي لم يكن يقبل دخولها الصحيفة. والمفارقة هنا، يعلنها هذا العرض لعوامل فساد إنساني بدوافعها المختلفة، ولكن يتضح هنا خصوصية الدوافع وخصوصية نوعية الفساد الذي نؤكد أنه يرتبط فقط بالمال بوصفه دافعا أحاديا...وإذا انتقلنا إلى الثقافة الفرنسية التي كانت أساسا لرواية (مزيفو النقود)، فإننا لا نجد دورا أحاديا للمال بل إن دافع الخلل، أو الشذوذ، هو الدافع الأساسي لأندريه جِيد في التأسيس لفكرة نكران ما يسمى بالعيب أو مفهوم الشرف نفسه.

3-4. التملق وتوثين السلطة والمال:

نجد في (مزيفو النقود) نوعا من التملق المتعلق بالعلاقات الجنسية على مستوى الروابط التي أشرنا إليها بين الرجل وخاله، والصديق وصديقه، لأن المؤلف (جِيد) وجد نفسه مع شباب بني جلدته متجهين إلى ثقافة جديدة ونوعية، وأنى له أن يطور الفكرة (الشاذة) إن لم تكن لها البذور الصالحة للإنبات في نفسه وفي مجتمعه، بحيث يمكن القول إنه عمد بوضوح تقديم فكرة الشذوذ مرة في حالة (الفتي وخاله)، ومرة وكأنه يريد تمريرها وقبولها في المجتمع بوصفها حقا مشروعا بين الصديق وصديقه على ما تم توضيحه في تلك الدراسة. ولذلك فهو نوع من التملق، يؤسس لهذه العلاقات البينية بين الأقارب يقَدمه جِيد على مستوى الكلمة للتأسيس فقط لمثل تلك الممارسات الشاذة.

وفي الجانب الموازي تنتشر لغة التملق في (المزيفون)، ولو كانت تتعلق بـ(كامل باشا) رئيس الوزراء الذي يبدو في شخصا معتدلا، ولكن الحاجب يقبل يده حين يرجوه لقضاء حاجة (ص27)، ويتملقهالبكوات من الحزبيين تزلفا إليه، وعلامة طربه صمته تجاه ذلك (ص24، 29): "أبو حجاب: لقد رأيتكَ في المنامِ ترفلُ في الثياب البيض، ولقد ارتفعت يدُك برايةٍ خضراء، ولما انتبهتُ من رقادي لم ألبثْ أن أقولَ في تفسير الرؤيا: إن الرايةَ هي رايةُ الوزارة". (المزيفون:28)

وفي الفك ذاته، تتكشف شخصية الباشا في عدم استطاعته الحصول على إجابات محددة حين احتدم الحوار بينه وبين البكوات حول خلفيةٍ إيديولوجية تُدار بها البلاد، حيث يبدو الباشا متسترا، لا يريد أن يدليَ برأيه فيحاسب عليه فيما بعد:

-"عفيفي بك: موضوعُنا الأساسيُّ يا باشا موضوعُ الوزارةِ والحكم، وهل الأفضل في هذه الأحوال المحيطة بنا أن نكونَ خارجَ الحكمِ للتوجيه والإرشادِ والنقدِ، أو نضطلع بالحكم ونتحمّل التبعات؟...

-كامل باشا[بعد سماع آراء البكوات]: ليس ميسورا أن نستجيبَ لرأيك يا عفيفي وإلا كان الناس في حِلٍ من أن يتهمونا بالهرب من العملِ، والفرارِ من التبعة...ويعدّونا حزب أقوال لا حزب أفعال".

ويعظهم الشيطان المتمثل في (الزفتاوي باشا)، وهو الشخصية الجاهلة التي تقف خلف قوة البطش والمال والأهل، كما يقدمها تيمور:

-"الزفتاوي باشا:...أليست الأمة هي البرلمان؟ أوليس البرلمان هو الوزارة؟ أوليست الوزارة هي كامل باشا؟ الأمة يا سيد عفيفي هي نحن، هي أنتم...الأمة هي هذه (ويشير حواليه)". (المزيفون:38)

لا نشك في أن نص تيمور يكتب تاريخ هذا النوع الوثني من الحكم لمصر، يؤرخ له بأسلوب أدبي واقعي. وكان من نتيجة التملق، ما تحصّل عليه (الحاجب) من فوائد، فما بالنا بالبكوات:

"أبوحجاب (بعد أن يُقبِّل يد الباشا): ابني رفعةَ الباشا، أستحلفك بالله ألا تنساه... اصنع معي معروفا وألحقه بأية وظيفة، تكسب بذلك ثوابا من الله، لا أغلق الله لك بيتا". (المزيفون:31، 78، 79، 82)

ومما سبق فإن كانت السلطة التي يتم توثينها عند جِيد هي سلطة المال والمثلية الجنسية معا، فإنها تتمثل في المال فقط عاملا أساسيا للتزلف إلى مزالق الفساد الإداري والسياسي في (المزيفون) عند محمود تيمور، لتحدث بذلك حالة من التوازي في ثقافة الفساد، وعوامل تكوينه في ظل ظروف مجتمعية تتوازي ولا تتلاقى إلا فيما يمكنه وصفه بالفساد الإنساني الذي يتعلق ببنية الإنسان النفسية متمثلة في الشخصيات التي تحرك الأحداث في الأعمال الأدبية.

3-5. البناء الأسري في العملين:

إن أحد أهداف (مزيفو النقود) هو تناول البعد الإنساني الذي تقوم عليه الأسرة الفرنسية من تفكك يؤدي إلى الرهان على مستقبل المجتمع كله. ويخلص أندريه جِيد في معالجة نوع التفكك من خلال رمز (المال) وتسلط أصحابه على أخلاق وإنسانيات شباب الأسرة الواحدة:

تعلن افتتاحية الرواية عن صدمة (برنار) في أمه ووالده غير الشرعي (بروفيتنديو)، وتبدأ رحلة تفكك أسرة هادئة بسبب خطأ اقترفته الأم. وعن أسرة (بولين موليننيير)، فإن الرواية

تضع إطارا للتدهور الأخلاقي للإخوة الثلاثة (جورج: مزيف النقود، وأوليفييير، وفانسان)، حيث يتمثل عمق العمل بين الشخصيتين الأخيرتين من خلال العلاقات المشوهة بين كل منهما وشخصيات الرواية (باسافان والليدي جريفيث، الخ)، وليس الأمر بأحسن حالا إذا انتقلنا إلى عائلة القسيس (فيدال) وأولاده (سارة، وأرموند، ولورا، راشيل)، حيث تمثل (لورا) المحور النسائي الأساسي الذي يشكل مشيج الرواية ومحور الانهيار الأخلاقي والإنساني، نظرا لتشابك علاقاتها على الأمر الموضح في هذا البحث.

يظهر أثر البعد الثقافي في كتابات المبدعين عندما ينطلق كاتب ما من فكرة وليدة مجتمعه دون تلوّن أو تأثر، وعلى هذا فإن أسلوب تقديم البعد الإنساني في حياة الأسرة يختلف تمام الاختلاف من بيئة إلى أخرى، وعندما يتحدث محمود تيمور عن تفكك الأسرة في المجتمع المصري ينطلق من مشكلة (الغيرة) النسوية على الرجل، ومثال ذلك علاقة ممدوح بك بزوجته أماني، حيث شخصية المخادع الخائن في مقابل السيدة التي تريد أن تحافظ على أسرتها في استقامة. (المزيفون: 57).

ويتفانى عفيفي بك ليقدم دور المصلح بين الزوجين، إلى أن يتصالحا. (المزيفون: 58). وتبدأ مرحلة أخرى تترتب على تلك لتنمية حبكة الحكاية وتتأزم الأحداث متمثلة عرض الغفلة الإنسانية التي تصيب الرجال والنساء في لحظة ضعف فطرية تفتقر إلى مضمون أخلاقي في النفس أساسه التعليم الأسري الديني، والنزعة الإنسانية التي تحافظ على بناء الأسرة. فبعد حوار من الشكر والإطراء المتبادل بين (أماني) و(عفيفي) تقول الأولى، فاتحة بابا لهزة إنسانية تصيب الرجال:

"أماني لـ(عفيفي بك): أنت النموذج الكامل للرجل، النموذج المثالي للزوج، لو كانت الرجال كلها على نحوِ ما أنتَ عليه لكانت البيوتُ في صَفاء وهناء، ولا عراك ولا مشاحنات". (المزيفون: 59).

وفي طريقها لمغادرة المكان "تتعثر، أو تتظاهر بالتعثر، فيختل توازنها فتتهاوى على (عفيفي بك) الذي يبادر لنجدتها...يلقي نفسه بغتة محتضنا أماني بالرغم منه. (أماني مستسلمة)، تنقضي هنيهة، وهي على هذا الحال. وجهاهما يكادان يلتحمان، ونظراتهما متشابكة. يقدمُ أبو حجاب في هذا الوقت، فيقف مأخوذا". (المزيفون: 60). ويقوم الحاجب بدور الشيطان في المهاتفة الآتية:

"أبو حجاب: نعم... أنا أبو حجاب يا هانم...خير يا سيدتي، عفيفي بك يبغي أن يتحدث إليك حديثا قصيرا... كلمة واحدة... نعم يا هانم، عفيفي بك هو الذي يريد التحدث إليك...انتظري لحظة أدعوه...

يقصدُ عفيفي بك ويقول: يا سعادة البك: أماني هانم.

عفيفي بك: ماذا تقول؟

أبو حجاب: أماني هانم تطلب سعادتك تقول إنها تريد أن تتحدث إليك حديثا قصيرا...كلمة واحدة...لقد طلبت الهانم مني بإلحاح أن أدعوك إلى التحدث إليها.

عفيفي بك: (في التليفون): نعم، أنا عفيفي، خير إن شاء الله...ماذا في الأمر؟ عجبا... على أية حال هذه فرصة لطيفة... شكرا يا هانم... تريدين أن أمرّ بك...ولكن...أظن... مفهوم... خمس دقائق. (المزيفون: 68، 69)

تدور شخصية الحاجب في النص بأكمله حول إفساد العلاقة الإنسانية بين أفراد أسرة واحدة في البيت والعمل، فمثلا يتوجه إلى عفيفي بك: "لا تطل التفكير في هذه الدنيا...استرح قليلا...ابسط نفسك". (المزيفون: 70)

وتكشف القراءة المتأنية لرواية (جِيد) عن وجود عامل المال كأثر جاذب للفساد الإنساني على مستوى الأسرة: تظهر أسرتا (فيدال–أزايز VedalAzais) وأسرة (لابيروز La Pérouze)، وهما ليستا في سعة مالية...وتكشف عن (باسافان) وهو يعيش رغد العيش، ولكنه في حاجة دائمة المال...وعن القاضي (مولينير) فهو يعاني من أجل الحفاظ على مكانته الاجتماعية، في حين يرث صديقُه (بروفيتنديو) ويصبح غنيا...ويحرك المال البناء الأسري في (المزيفون) حيث يظهر ذلك في أسرة الزوجين (ممدوح وأماني)، كذلك أسرة الزوجين (عفيفي وشريفة)، حيث لم يؤثر المال في اهتزاز العلاقة بينهما، بل إن عفيفي هو الذي دفع المال مقابل تطليق (أماني)، ليؤثر المال في شبكة العلاقات الأسرية كلها.

ولا يرتبط إجراء التوازي هنا في نقل الأفكار الثقافية من X إلى Z أو البحث في مصدر الثقافة في العمل المتأخر زمنا، إنه ينظر إلى العلاقات الأسرية في العملين وهما في حالة التوازي التي فرضت في هذا البحث، حيث تبيِّن القراءة السابقة أنه في الأسرة الواحدة في الرواية الفرنسة تظهر شبكةٌ من الهنات الثقافية المرتبطة بشبكة علاقات ونزوات في مجتمع الرواية كله، وحتى على مستوى النموذج الذي تقوم ثقافته على التدين، وعلى هذا فتوظيف الشخصيات على الشكل المبين في الرواية ينقل ثقافة خلل ملحوظ في بناء المجتمع تدفعه قوة المال، وقوة تسلط القوي الأكبر على الضعيف مثل أنموذج (الخال وابن الأخت)، واستغلال حالات الضعف الإنساني مدخلا للإفساد...ولا يمكن –على ما أشير إليه من قبل– أن تعرض (المزيفون) بوصفها نصا شرقيا مصريا ملتزما ثقافةَ الانحلال بكل هذا الوضوح الذي يقلل من قيمة العمل عند المتلقين في الشرق العربي على سبيل المثال، ولكن في ظل

هذا الانقسام المجتمعي في مصر قبل 1952، وفي ظل هذا التحفظ وتململ الحكم، يعلن نص تيمور عن حالة خلفت نوعا من الفساد الفردي والمجتمعي الذي مثل شبكة أسرية ومجتمعية للفساد الإنساني والسياسي توازي الشبكة الأسرية والمجتمعية المعلنة في النص الفرنسي.

3-6. المرأة في العملين:

يقدم (جِيد) أنموذجين لثقافة العلاقة الآثمة بين الرجل والمرأة، بحيث ينتهي هذان النموذجان بالصفح والغفران تعبيرا عن حقل ثقافي في طريقه لقبول هذا النوع من العلاقات، النموذج الأول- (مارجريت) أُمّ برنارد من عاشق عابر في حياتها، وبعدها يصفح عنها ولدُها...والثاني- (لورا) النموذج المتشعب العلاقات مع شخصيات الرواية من الرجال، وتحمل هي الأخرى سفاحا من (فانسان) وبعدها يصفح عنها زوجها (دوفيير).

وعندما نقرأ (مزيفو النقود) نجدها لا تكشف مباشرة عن سبب الوضع الذي أصبحت عليه (لورا)، إنما تعالج الرواية وضعا إنسانيا أسَر تلك السيدة ومأساتها، بغض النظر عن الأسباب المجتمعية التي جعلت منها هذا النموذج. كذلك تعرض الرواية قضية (أم برنار) دون مناقشة السبب، وكأن هذا الوضع أصبح سمة المجتمع الفرنسي، وأصبح في حاجة إلى مساندة وليس إلى مقاومة أو علاج، ولذلك تتكمش صفة الواقعية في الرواية، فلم يقدم (جِيد) أنموذجا بشريا إنسانيا سويا في الرواية جنبا إلى جنب مع كل تلك الصور المعيبة، أو حتى لم يقدم أنموذجا من الممكن علاجه، ووربما ركن جيد إلى هذا النوع من التقديم الوصفي لحقيقة الأحداث، لأنه قد غدت نماذج (البغايا) وهي توظف على نطاق واسع في الأدب العالمي[49].

تشغل صورة المرأة الغانية التي تحصل على ما تريد بجمالها استغناءً عن الآخر بنية واضحة في المجتمعات الإنسانية، على اختلاف موارد ثقافتها، ومرجعيتها من دين وفلسفة وأعراف.... وتعرض (المزيفون) هذا الأنموذج في بناء شخصية واحدة غزت المحور الثقافي الروائي في النصف الأول من القرن العشرين، وما زالت تشغله، في مصر كما في غيرها، في أعمال نجيب محفوظ (1911-2006) (ثرثرة فوق النيل 1966)، حين تتمثل المرأة المثقفة في شخصيات (سناء وسنية وليلى)، الأولى طالبة في الآداب، والثانية هاجرة لزوجها، والثالثة مترجمة في وزارة الخارجية، وكلهن بنات هوى، لا تتحد شخصياتهن في إطار أحادي تحكمه مرجعية واحدة، بحيث تظهر مرجعيات متعددة لبناء الشخصية الواحدة مثل (سمارة في الرواية نفسها...ولم يظهر النموذج النسوي مقهورا في (المزيفون) عادةَ بعض الأعمال الكلاسيكية في النصوص العربية الروائية والمسرحية، ولكنه يتسم بالحرية في التخاطب، والتطور، والتعلم، والتصدي للرجل، بل وإعلان الحرب ضده.

فعلى استحياء، تُقدم شخصية (سفيرة) الصحفية المستهترة التي تظهر عليها علامات "خلاعة وتطرف": (المزيفون: 15)

يتزلف (شكري) و"قد تقدم إليها يحييها في مبالغة"...ما هذا الإشراق؟ (المزيفون: 15)

سفيرة: تطلق ضحكة منغمة، تنظر إلى (منيب) طاب يومك يا أستاذ (منيب)...

وتسأل سفيرة عن ممدوح بك (شخصية مستهترة، وزير نساء) على الرغم من أنه متزوج، ويشغل ممدوح مدير جريدة الحزب (علم الأعلام).

ولكن، لمَ تسأل عنه؟ إنها تسعى إلى الاطلاع على البيان الذي أعده الحزب عقب فوزه وإمكانية تبني الحزب تشكيل الوزارة الجديدة، ولذلك فعندما تحصل على الورقة التي دوِّنت عليها مسودة البيان وتأخذ في قراءتها، فإنها تسمح لمنيب بأن يمس كتفها عرَضا:

منيب: (في غضب): لا نعرف له (لممدوح بك) موعد حضور، ينزع الورقة منها فتمس يده كتفها. (المزيفون: 16)

سفيرة تنظر إلى كتفها حيث لمست يد (منيب) تتبين شيئا من القذر...تقول لمنيب مغضبة تؤنبه: ما هذا يا أستاذ منيب؟ لقد لوثت كتفي وكمشت ثوبي...

منيب: (متدانيا) أريني...

سفيرة: أرجو منك أن تبتعد عني، فإن يدك ملوثة.

منيب: ملوثة؟

سفيرة: حقا...لابد أن آخذ نص البيان فورا، [تتصرف نحو فتوح الذي أخذ نص البيان إلى المطبعة]

منيب: (في أثرها منصرفا): لا أحد يستطيع أن يعطيك البيان سواي...

شكري: (منصرفا في أثرهما): مهلا، مهلا... [أبو حجاب يستغرق في الضحك]. (المزيفون: 16، 17)

يهرول (منيب) خلف سفيرة، وبعده (شكري)، وهما من القائمين على تحرير جريدة الحزب، خلف حاسة إنسانية زيفت، وغريزة انغمست في خلديهما، و(سفيرة) تعي ما يحدث أمامها وخلفها، ولكنها تتلذذ بذلك، فمأربها فوق رغبات هؤلاء، ولذلك، فمنيب يتحمل التأنيب، ويتقرب ليرى، بل ينظف ما سببه لثيابها من قاذورات، وهي تتمادى في التوبيخ واللوم.

إن نموذج الغانية هنا يجعل المرأة مستغلة طاقة زئبقية تتشكل بتلون الموقف، دون أن يتمكن من أن يقبض عليها أحد، وقد ضجّ الحقل الثقافي في مصر إبان نشر (المزيفون)

بمثل هذه التوجهات في استغلال المرأة حتى في الأفعال البالغة الخطورة. ولكن (سفيرة) الأنموذج الواضح للغانية،لم تقدم على مستوى النص هذا الابتذال غير الواعي مثل بعض الشخصيات في روايات نجيب محفوظ (زبيدة في الثلاثية) أو في النماذج التي يقدمها عبد الوهاب الأسواني (ولد 1934) في أعماله، حين يقدم نموذج المرأة الخائنة: (ناهد) في رواية ابتسامة غير مفهومة، و(صباح) في رواية كرم العنب، أو حين يقدم أنموذج المرأة البغي: (سميرة) في رواية ابتسامة غير مفهومة، و(شوشو) في النمل الأبيض، و(ظريفة) في رواية كرم العنب، حيث تنتشر صفتا القهر والبغي بصورة تقليدية في الرواية العربية، بينما نجد الأمر ينحو نحو تطوير بنية الشخصية النسوية، وتقديمها مثقفة تعي ما تقوم به من أفعال في ظلال وضع ثقافي–اجتماعي محدد.

ويمكن القول بأن تيمور قدم غاية ما يمكن أن يقدمه كاتب في الثقافة المصرية من المكاشفة باللغة، فلا يمكن أن تتبدى أوصافه وظائف التعليم فلا تغرق في تفصيلات، حتى لو تعلقت بوصف أحداث خارجة عن العرف، وهذا يستدعي التعريج على ثقافة (الاتصال) بين الرجل والمرأة، حيث تتوازى أسباب الفراق أو الطلاق بين الرجل والمرأة في المجتمعات الإنسانية، وتتعدد تبعا لظروف المجتمع والسياسة العامة للأخلاق في هذه المجتمعات.

وفي (المزيفون) هناك حالة طلاق فعلية واحدة بين ممدوح بك وأماني، حيث ينفتح النص عن آثام يرتكبها الزوج. وهناك حالة ثانية لشروع في طلاق لم يتم بين (عفيفي بك) و(شريفة هانم)، وقد مثلت هاتان الشخصيتان الأخيرتان روح الضمير ونداء الاعتدال في أحداث (المزيفون)، ولكن ظلال الفساد والتزييف في البيئة التي تحيط بهما تسببا في البدء في إجراءات الطلاق بينهما، إلا أن وعيَ كلا الشخصين بالآخر يقدم المغفرة والصفح عن زلة الآخر: زلة الزوج مع (أماني)، ورغبة الزوجة في الانتقام منه عن طريق التقرب من الشخصية الفاسدة (منيب) التي تقاوم حزب أبيها. وفي الجانب الآخر، فإنه يمكن التدليل على غياب أنموذج روح الضمير في (مزيفو النقود)، فلم يقدم –كما سبق– أندريه جِيد شخصية تقف موقف الاعتدال على الإطلاق، بل إنه قدم شخصيات الأسرة الفرنسية وهي تتصف بالاستغلال الجسدي، دون أن يقدم شخصية مقاومة لهذه الإيديولوجية التي كان يسطر روايته للتعبير عن جوانبها، ومدى إمكانية قبولها في الثقافة الفرنسية، ورغم أنه قدم روايته بعنوان التزييف الذي تتستر خلفه هذه الممارسات وغيرها، فإنه لم يقدم من خلال لغة الرواية ما يخالف العرض السردي الذي يتجه وجهة واحدة نحو نمو هذه العلاقات.

3-7. القتل بين (مزيفو النقود) و(المزيفون):

يقتل (فانسان) الليدي (جريفيث)، بعد أن عاش فترة يعاني وطأة تسلطها عليه، وهو تحت تأثير نفسي، بعدما قد عاني من التعامل معها معاناة نفسية، من رهانات ومقامرة، وممارسات شاذة تضغط عليه نفسيا، فخلق ذلك أجواء نفسية لدى الشاب أدت إلى تلك الجريمة. وقد قدم أندريه جِيد شخصية الليدي جريفيث، مستهترة إلى حد بعيد، وليست غانية (نموذج شخصية "سفيرة" في المزيفون، أو الغزل الشفهي متمثلا في "شريفة هانم") بل قدمها وهي تعبث بالرجال، فضلا عن تقديمها وهي متزوجة، وزوجها غائب طيلة الرواية يقيم في انجلترا. ويعرض (روبير دي باسفان) الشخصية المستهترة الأخرى، أن يخطب تلك السيدة على الرغم من علمه بأنها متزوجة: "ألا يوحي إليك ذلك أن تصبحي الكونتيس دو باسافان؟ تستدير ليليان إليه سريعا مقهقهة: ولكن، عزيزي...ما أعتقده جيدا أنني أتذكر أن لي زوجا منسيا في انجلترا...وابتسم الكونت الذي لا يؤمن مطلقا بصحة لقب صديقته تلك...[تضيف الليدي] يوجد لورد جريفيث في مكان ما" (مزيفو النقود: 55) ولا شك أن هذه الأحداث التي تعبر عن شراسة تلك السيدة، تمثل مقدمات إقدام فانسان على قتل تلك السيدة، رغبة منه التخلص من شرورها.

يقدم تيمور واقع الثقافة الحزبية في مصر من خلال شخصية (الزفتاوي) الأسيوطي الذي يحشد الأصوات في صعيد مصر ليبيعها بثمن باهظ في العاصمة وقت الانتخابات، فيكون صاحب الفضل، وصاحب الجائزة الكبرى وحده، لتُشكل بعد ذلك حكومة (كامل باشا) ويحصل الزفتاوي على رئاسة (مجلس الأعيان). وأفاد من الحكومة إفادات بالغة، أهمها على مستوى الفساد الأخلاقي الذي يجره التضلع بالسلطة، ويصور محمود تيمور هذا الواقع الأليمَ عندما ضبط ابن الزفتاوي باشا في خلوة مريبة مع زوجة موظف كبير، وشرع في قتل هذا الموظف. (المزيفون:84) يحاول كامل باشا أن يحافظ على نزاهة العدالة وحرية القضاء تجاه ابنالزفتاوي الشاب:

الزفتاوي باشا: وماذا يمس نزاهة الحكم؟ إنها موفورة مصونة...انظر ماذا فعل غيرك...أتريد أن تغيّر نظام الكون؟ (المزيفون:85)

وبعدها يعلن الزفتاوي أنه سيشتري بعض أسهم جريدة (الفأس) المعارضة لحزب رئيس الوزراء الذي يرفض الحديث إلى مدير محافظة أسيوط ليزور أوراق الإدانة، على الرغم من أن مبادئ هذه الجريدة ضد الرأسمالية...فلعل المعسكر اليساري يتغَلَّب...فلا مانع من أن أكون غدا على مذهب الاشتراكية...ظروف العيش تقتضي بذلك". (المزيفون:86) وينتهي الأمر بتدخل رئيس الوزراء لدى مدير أسيوط لينقذ ابن

الزفتاوي باشا، وينتصر الجاني على الضحية، لأن الظروف تقتضي ذلك.

إن عدم الإيمان بالإيديولوجيا المحركة للأحزاب السياسية في مصر أول من يخرج عليه هو المنتمون إلى الحزب ذاته، وهذا نداء تيمور، وأن الباشا نفسه صنيع تلك الإيديولوجيا، ولا يتعلق الأمر حقا باشتراكية أو رأسمالية أو اتجاه ديني. لقد ابتاع الباشا لقبا أهّله لهذا المنصب، وابتاع كرامته من جنسه التركي أو من تزلفه إلى الترك إن كان مصريا، وهذا اللقب لم يكن صائنا للمبدأ يوما.

إن دوافع القتل تتوازى في العملين، بل في المجتمعات الإنسانية، حيث تتمثل في إرادة الليدي التي تمارسها بكل شراسة على الشاب الذي تستغله، ومن ثم ينوي قتلها...وفي (المزيفون) يصبح المال ذريعة يمكِنها تضليل العدالة من ناحية، ومن ناحية أخرى جرأة ابن الباشا على القتل، وكذلك على ممارسة ما يخل بالشرف متدرعا بمال أبيه وسلطته.

3-8. نهايات الشخصيات في العملين والنزعة الواقعية في الكتابة:

تختلف النهايات التي آلت إليها الشخصيات في العملين، وترتبط هذه النهايات بطبيعة النوع الأدبي الذي ينتمي إليه العملان الأدبيان، وتتفاوت نسبة كليهما إلى التيار الواقعي في جماليته التي تُخلصُ في تمثيل العالم الواقعي، وفي اعتماد العمل الأدبي في حبكاته على ما يشتقه الأديب ويفهمه من الحقائق المختلفة التي تحيط بالسياق الاجتماعي والتاريخي والسياسي، ومن ثم التعامل مع هذه الأحداث والشخصيات سردا ووصفا بحيث تشكل المذهب الأدبي.

إذا بحثنا في (مزيفو النقود) سنجد أن نهاية السيدة المبالغة في الاستهتار بنفسها وبمن تَعامل معها من الرجال، هي (الليدي جريفيث) زوجة لورد في انجلترا، حيث تعاملت مع الرجل عبدا ذليلا (روبير دي باسافان)، أو مصدر شهوة عابرة (فانسان)، فما تستطيع شراءه بالمال ابتاعته، ومن بحث عن الشهوة أعانته، فكانت شخصية نسائية لم تقدم شيئا إنسانيا إيجابيا في الرواية، وقد وُصفت بالشيطان المغوي[50]...الخ بينما السيدة الثانية (أماني) زوجة لـ(بك) هي الأخرى، تحولت بعد معيشتها الزوجية التقليدية مع (ممدوح بك) إلى مستهترة مع (عفيفي وأسد الله خان). ولكن النهاية التي آلت إليها كلتاهما تتوازى مع الثقافة التي يقبلها الحقل الثقافي للعملين الأدبيين:

فالأول- الحقل الفرنسي، ينطلق منه (أندريه جِيد) لوصف أذمةٍ نفسية لشخصية تخلقها مجموعة العوامل المذكورة (الليدي)، فتنتهي بالقتل. وفي الحقل الثاني- المصري، يتآزر عاملان معا: هما العامل الديني، والعامل المتعلق بالطبقة التي تتفاوت معها قيمة العيب والمحرم، فيكتفي تيمور بأن تتشتت شخصية (أماني) وتسعى خلف المال الذي جذبها إلى الفساد الأخلاقي.

وفي المقابل يلتمس جِيد العذر لـ(لورا) التي وقعت فريسة المجتمع الظالم الذي عرضها للنهش والاستغلال، أضف إلى ذلك مرضها الذي جعلها تستسلم لهذا الاستغلال، ولذلك فهي تتحدث عن (التوبة) والعودة إلى زوجها. بينما يختلف الخطاب إذا ما تعلق بالليدي (جريفيث) التي يقدمها جِيد في صورة المستغِل، ولذا آلت إلى قتل مروع.

وإذا نظرنا إلى الخط الموازي في (المزيفون)، فإنه يمكن ملاحظة ما يأتي:

يستدعي هذا العرضُ السابقُ ذِكرَ ما آلتْ إليه شخصية الزوج **المقامر** (ممدوح) موازاة بالشخصيات المقامرة في (مزيفو النقود) (روبير دي باسافان - فانسان - الليدي جريفيث)، حيث تشابهت النهايات من حيث العواقب فقط: فيتعرض فانسان للإفلاس، وينتحر في نهاية العمل...وكذلك يُفلس (ممدوح) ويصبحُ عرضةً لسخرية المجتمع والأصدقاء. ولكن لا تلقى (تيمة) الانتحار الذي يعبر عن التسليم رواجا في الثقافة المصرية أو أو في (المزيفون)، ولذلك فإن النهايات التي يقدمها تيمور تتناسب مع الواقع التراثي المرتبط بالدين، فشخصية (منيب أفندي) الذي حظي بلقب بك فيما بعد، يمثل -كذبا- في بداية النزعة الاشتراكية لاستغلال إيمان العمال بالقضاء على الطبقية...ويضلع في قضية تزوير، ويغرر بـ(شريفة) للانتقام من زوجها، ومن حزبه مشهرا بعض أسرارهما في جريدة الفأس. وينتهي به الأمر إلى السجن تعبيرا عن واقع التحوّل المبكر في المجتمع المصري، في نظرة تيمورية تؤكد على ريادته المذهب الواقعي في الكتابة الأدبية العربية. ويمكن النظر إلى ما آلت إليه شخصيات (المزيفون) على النحو الآتي:

- كامل باشا: تبدو شخصية متمسكة بالقيم الأخلاقية والسياسية، ولكنه يتخلى عنها عندما ييسر لابن الزفتاوي بك ليفلت من عقوبة الإقدام على القتل، ومن ثم يعود إلى رشده، يقول كامل بك: "الحق أننا لم نتطور، بل إننا لم نتغير، ولكننا انحرفنا...فلنتصارح، ولنقل إن ماكان منّا شطط وانحراف"...، ويضيف قائلا لعفيفي بك: "رويدك يا (عفيفي)...رويدك...إذا اعترفت أنت بأنك كنت على ضلال، فأنا أعترف لك بأني أيضا لم أكن على رشاد...ولعل التبعة عليّ أثقل من التبعة عليك فالفساد تدسس في حياتك الشخصية، ولكنه فيما يتعلق بي تدسس في مبادئي وفي سياستي العامة...وضرك أنت واقع عليك وعلى زوجتك وحدكما، أما أنا فمسئول عن الضرر الذي

ألحقته بملايين خلق الله الذين كنت أوهم نفسي بأني أحكمهم...مصيبتك هينة، أما أنا يا عفيفي فمصيبتي كبيرة تتجاوز كل حد". (المزيفون: 137، 138). وهي لحظة اعتراف بزينة الفساد في أعين وجهاء القوم بفعل الهتاف والدعوة الحزبية التي تنادي إلى توحد الحزب على قيمٍ حتى لو كانت قيما واهية، وهو ما قد اتضح في عتاب (رئيس الوزراء) لصهره عفيفي: "الفرد لا شخصية له في الجماعة التي يوافق عليها الأعضاء جميعا هي برنامج كل عضو من أعضاء الجماعة، عليه أن يتقيد بها ولا يشذ عنها". (المزيفون 122).

وبعد الاعتراف السابق وانحلال قيم الحزب على جميع المستويات، وانفضاض أعضائه وصحافييه من حوله، يرفع رئيس الوزراء استقالة الوزراء...وهذه الشخصية الإيجابية التي تدعم عامل النزعة الواقعية في (المزيفون) في رغبتها التغيير في طبيعة الواقع الذي وصفه نفسه بالفساد والتلفيق. وتتنوع شخصيات هذا النوع في العمل الأدبي، ومنها (عفيفي بك).

– يمثّل (عفيفي بك) القيمة في (المزيفون)، وعلى الرغم من ذلك، فله زلته التي حولته من داعية إلى خير اتفاق الزوجين الناشزين إلى تطليقهما، والضلوع في تسهيل قضية تزوير. ويعود إلى رشده في المشهد الأخير، ليعلن عن نيّته في إعانة (رئيس الوزراء) بعد الاعتراف له ولزوجته بما اقترفه من تزييف.

– وعلى جانب آخر، تبدو بعض الشخصيات التي رسمها العمل الأدبي وهي تمثل الواقع السلبي، وهي شخصية (أماني): الشخصية التي يصدمها تصرف زوجها الذي تصفه بقولها: "رجل ولوع بالقمار يتأثر خطا النساء" (المزيفون:19) وتتحول بعد طلاقها منه إلى البحث عن آمال فقط، فتميل فترة إلى عفيفي بك، وبعد يأسها من استمرار تلك العلاقة تؤول إلى أحد الأمراء الزائرين مصر (أسد الله خان)، وتذهب معه إلى بلاده.

وعلى هذا، فإن النهايات التي يقدمها أندريه جِيد تصف واقع الشيء في المجتمع الفرنسي من وجهة نظره، أو من واقع رؤيته للمجتمع الفرنسي في إطار طبيعانيnaturalisteوصفي، وليس كما يقدم تيمور لواقع المجتمع المصري الذي يدعو من خلال عمله ليس فقط إلى توصيفه، بل إلى تعديله من خلال وعي ممكن للشخصيات التي تكوّن هيكل العمل الأدبي. فلم يجعل تيمور الهرب ملجأ لبعض شخصياته مثلما ينتهي الأمر بـ(أوليفيير) إلى أن يغادر باريس إلى جزيرة كورسيكاCorse بصحبة الكونت (دي باسافان) ويصبح مديرا لمجلته الأدبية.

4– صور التعاطي الإنساني تجاه التبادل المادي:

تبدو الخصوصية الثقافية في تقبل الأعذار القائمة على خطأ من هذا النوع في الحوار النفسي الذي دار في خلد (برنارد) عندما أخبرته (لورا) التي حملت سفاحا من (فانسان)، أن زوجها (فيليكسدوفيير)، قد أخبرها بأنه سيَصفح عنها، وأنه سيقبلها هو وابنها من الخطيئة: "أستحلفك بهذا الطفلِ الذي سيرى النورَ قريبا، والذي آليت على نفسِي أن أحبَّه كما لو كان من صلبي، أتوسل إليك أن تعودي، فلا ينتظرك لومٌ أو عتاب حال عودتك. إن اتهامك لذاتك يؤرقني كثيرا، لا تتأخري، فإني أنتظرك، ونفسي التي تعشقك تتوق إليك، وتنحني أمامك". (مزيفو النقود: 196)

ويقترب (جِيد) من لحظة ضعف تلك المريضة (لورا)، وإقبالها على الحياة، وعندما تراءى لها أنها في طريقها إلى الموت، لم يمنعْها شرف أهلها وتحفُّظها من حب (فانسان) الذي كان يتلقى علاجه معها في مدينة (بو). ومن جانب آخر، حيث تنمو عقدة الرواية حول (لورا)، عندما يذكر أن (دوفيير) أنفق كل أمواله في علاجها، بل إن جِيد يزيد الأمر تشابكا عندما يعلن أنها "فتاة من عائلة شريفة جدا، ربيت تربية عالية، ومتحفظة، وخجولة جدا...ولكن لا أستطيع التخمين فيما يمكن أن يكون فانسان قد قاله لها في بو..." (مزيفو النقود: 52)

وقد لفت تصرف زوج (لورا) نظر (برنار) إلى إعادة النظر فيما سطره في خطابه الذي أرسله إلى والده بالتبني يؤنبه فيه، ويعلن عن كراهيته له، ويعيّره بفقره، ويعترف أن هذا الأب لم يفرق يوما بينه وبين أبنائه الآخرين، وأن خطابه لم يكن إلا أحاسيس مزيَّفة لا يدعمها واقع، ولذلك فإن عليه أن يغفر ويصفح كالآخرين: "ولا أعتقد بما يسمونه –حمقا– بصوت الدم...أتدرين فيما أفكر؟ إن ذلك الرجل الذي يحل محل أبي لم يقل شيئا ولم يفعل ما يبعث على الشك في أنني لست ولدَه الشرعي، وما قلته بخصوص إحساسي بالتفرقة بيني وبين أبنائه لم يكن إلا كذبا...إن عقوقي له كان مبالغا فيه (مزيفو النقود: 196، 197)

ويبدو من تلك الإشارات التي يختلط فيها الأثر المتبادل بين العامل المادي والإنساني أن العامل الموجه في كل مرة عند أندريه جِيد يتعدى إلى وجود المرأة بوصفها عاملا محفزا في توضيح الرؤية، ومن جانب آخر أكثر بلاغة وتبيينا في الرواية ينجم عامل النزوة المثلية المحرمة في المجتمع الفرنسي وقتذاك وهو تحت تأثير عامل المادة أيضا. ومن طرف آخر نجد أن هذه الإشارات لم تمنع وجود حس الصفح في المجتمع الفرنسي عن مثل تلك الممارسات.

ولا شك في أن هذه التعبيرات التي تظهر في (مزيفو النقود) والتي تتعلق بالصفح والغفران تعبر عن خصوصية ثقافية في طريقها إلى الارتكاز في المجال الثقافي الفرنسي إبان ظهور

رواية جِيد 1925. وإذا نظرنا إلى ما يوازي، بل يقترب من بعض محاور هذا الموضوع في (المزيفون) لتيمور، أي إلى حقل ثقافي آخر ترعاه مجموعة من القيم والأعراف العامة التي تخص المجتمع غنيّه وفقيره، فإن هناك أمرين مهمين: الأول– الطريقة التي يعبر بها تيمور عن الخطيئة، حيث يكتفي بالإشارة، دون ذكر أي حدث يتم بين الرجل والمرأة، إلا من قُبلة في اليد. والثاني– طريقة علاج المشكلة عند الرجل والمرأة، والمثال الواضح، حيث يتوازى في كثير من دوافعه مع النماذج المتعددة في رواية (جِيد) وبخاصة المشهد المعبِّر هنا (فانسان ولورا) يظهر بين (أماني) وزوجها (ممدوح بك) حيث تصمم هذه على تركه نظرا لفساده، ومعاقرته الخمر والمقامرة، ويتم الطلاق، رغم محاولات الصلح وطلب الصفح والغفران...وتفسد أسرةٌ وتنتهي.

ولكن عندما يتم التأثير على (أماني) عاطفيا، وتحت وطأة خيانة زوجها لها، فإنها لا تتورع في التمادي في فعل نفس ما يقترفه الزوج بل أكثر سعيا إلى المال. وهذا يدعونا إلى ذكر النموذج الثاني في السلسلة ذاتها، بين هذا النموذج البشري النسوي الذي يعرضه تيمور: (أماني) و(عفيفي بك) حيث يستمران في علاقة تعلم عنها زوجة هذا الأخير (شريفة)، وعندما تفشل في إعادته إليها سريعا، تبدأ في الانتقام منه بأن تقترب من غريمه (منيب) في الحزب المعارض دون أن تفعل أي خرق فعليّ للآداب العامة، لأنها وجدت نفسها إن فعلت فسينقطع حبلُ الأسرة إلى الأبد، ولأنها تعلم أن الثقافة المجتمعية الدينية والعرفية ترفض هذا الفعل رفضا تاما لتعلقه بقضية الشرف، وعندما يعترف (عفيفي) بخطئه تصفح هي عنه، ويصبح مصير (أماني) أن تُباع لمن سيدفع الثمن الأعلى، فتذهب مع (أسد الله خان).

وعلى هذا، فإن مفهوم الشرف يتردد كثيرا في (المزيفون)، لارتباطه ببنية الثقافة في أقطار مصر المختلفة، وبخاصة حين يتعلق بقضية المرأة، وهو رد الفعل الطبيعي في كل حالة، بينما نجد أن كلمة (الشرف) المتعلقة بالقضية ذاتهالم ترد إلا في سياق وحيد في (مزيفو النقود)، حين أرسل (برنارد) رسالته إلى (أوليفييه) يخبره فيها عن (لورا) ومأساتها، التي أصبحت محل اهتمام (فانسان)، و(إدوارد)، و(أرموند)، ثم يقول له: "ربما لا يجبُ أن أقصَّ عليك كلَّ هذا، فالأمرُ يتعلقُ بشرفِ امْرأة". (مزيفو النقود: 168)، على الرغم من التفصيلات التي أضفاها (جِيد) عن علاقات (لورا) مع عديد من الرجال دون مواربة، فإن كان (برنار) يبدو متحفظا في ذكر ما يمسُّ شرف السيدة، فإن المؤلف (جِيد) لم يعلن هذا التحفظ نفسه في أحداث الرواية.

ولا شك في أن (تيمة) الشرف التي تتردد داخل محتوى العمل تُترجمُ ثقافة إنسانية متوازية، ولكن يتفاوت صداها وطريقة التعاطي معها داخل التجمعات التي يُسلب منها العامل الإنساني، فعندما يقترب تيمور من هذا الأمر، فإنه يشير إليه من بعيد، ويركز على الثمن الذي يُقدم قربانا للحصول على المال، وهذا الثمن يركز على الفساد والإفساد الإنسانيين (نموذج أماني، ومنيب، وممدوح، وأبو حجاب) بينما تنتقل بؤرة التركيز عند (جِيد) إلى أنسنة المشكلة بغضِّ النظر عن تطور رؤية المجتمع تجاه مسألة (الشرف) أو (العيب)، حيث "يوظف جِيد مفهوم (المال) ليدلل على أنه أصل كل زيفٍ في أي جهة يُمكن أن يتخيلها، فالمال هو عصب المجتمع ويمكن أن يُقدم بصيغ مختلفة...فالمال هو الوسيلة التي تؤسس للنفاق الاجتماعي الذي يرتكز على أخلاق فاسدة، وعلى مرض نفسي، حيث يبدو كل فرد وكأنه لا يريد أن يأخذ المقابل من الآخرين، وهو حريص عليه[51]".

خـــــاتمة

وهذه النتائج الجزئية التي سبقت في هذه الدراسة تترك على الأقل تساؤلين معلقين: هل يمكن أن ندعي بأن (التوازي) قد ينجح في فهم النصوص التي تدرس متوازية وأنه يراعي كذلك المستوى التاريخي؟ هل يمكن أن يعد (التوازي) مفهوما إجرائيا في الدراسة المقارنة؟

يبدو –مما سبق– نجاعة آلية التوازي في تأليف دراسة مقارنة تقف على حدود آليات المقارنة الحقيقية التي تراعي خصوصية الثقافات بدلا من الدخول في رهانات السبق الزمني أو الكيفي. وقد يبدو الأمر مقبولا بعد التقريب بين مذهب النقاد العرب في الموازنة بين النصوص بعيدا عن اعتبارات لصاحب العمل نفسه، وبعيدا كذلك عن الجانب المذهبي أو القبلي في التقسيم والترتيب والسبق. ويمكن أن نستنتج أن الدراسة المقارنة القائمة على مبدأ التوازي تثمر عن أهداف الدراسة المقارنة إذا ما راعت الخصوصية الثقافية للكُتاب وللمجتمعات وراعت التعاطي مع الثقافة الوطنية في كل بلد من البلدان، بحيث نستطيع القول إن الدراسة المقارنة القائمة على التوازي تستطيع الكشف عن هذه الخصوصية دون تعارض بين النصوص أو المؤلفين، أو حتى الدارسين المقارنين، وأنها تعيد وجهات النظر في إعادة قراءة المقارِنين العرب على وجه التحديد، وكيفية المقاربات الحالية في تطبيقات الأدب المقارن.

فعلى مستوى (المذهب الأدبي)، لا يمكن التأكيد على أن (مزيفو النقود) تنتمي إلى المذهب الواقعي بكل ما يحمله المصطلح من تعميم وتنميط، بل إن (جِيد) يصور طبيعة

الواقع، دون أن يقدم رؤية للتغيير أو حلما به أو تفسيرا له، وهو المذهب الطبيعاني[52] الذي يقوم على تلك النظرة التي تضع روايةجِيد على الحياد تجاه وصف شخصياتها، ولكنها لا يمكن أن تقدم الروائي (جِيد) محايدا، فهدفه أخلاقي يعبر عن رؤيته في النهاية...ويتبين ذلك من الطريقة التي بنى عليها أبطاله في (مزيفو النقود)، حيث يمثل مذهب الحرية والانعتاق التام من براثن الأعراف هدفا أحاديا في كتاباته، ولذلك عُدّت الرواية مبشرةً في هذا الاتجاه، لأن اهتمامها الأول ينصب على حياة الشخصية في صراعها النفسي، وقناعاتها الشخصية،فمثلا، قد تم إحصاء خمسة مواضع تتبعنا خلالها شخصية الليدي جريفيث (الاستبقاء على فانسان – المراهنات – الكذب – التفكك الأسري – الوقوع في براثن القتل)، ليتضح إلى أي حد يقدم جِيد شخصياته كما هي متصرفة متحررة من قيود العرف والقانون، ودون تدخل منه، وقد أحدث ذلك تكرارا لاسمها فيهذا البحث لأنه كانت الشخصية النسائية التي أعانت على قراءة فكرة جِيد عن المواضع الخمسة المذكورة...وفي موازاة ذلك، لا يترك محمود تيمور شخصياته دون أن تبشر بالوعي الممكن لما يمكن أن يكون عليه المجتمع، فلم تستسلم شخصياته الرئيسية لوعيها (الواقع الحقيقي)، بل تسعى إلى التبشير بواقع يقوم على حركة الشخصية وإيجابيتها، إلا في شخصية (أماني) التي تعبر عن واقع متفلت لاستشراف صورة متكاملة للمجتمع.

يكشف التوازي المقارن عن أسباب خاصة لتكوين أنواع الفساد الإنساني داخل كل مجتمع على حدة، وقد كشفت الدراسة عن خصوصية النتائج أيضا، بحيث يمكن القول باطمئنان إن التشابه المطلق –حتى القائم على التأثير– يكشف بالضرورة عن جملة اختلافات مبعثها اختلاف الحقل الثقافي، وطبيعة البناء الفني للعمل الأدبي، فتتعدد في (مزيفو النقود) وجهاتُ النظر، ولا يُبنى على أساس (حبكة) مستمرة وتتداخل عديد من الأحداث، وتحتفي فيها الشخصية المركزية التي لها بداية ومركز وخاتمة. وهذا التعدد مبعثه التعقيد في واقع الحقل الثقافي الفرنسي، أضف إلى ذلك أن تداخلَ العلاقات القائمة على التحرر، أصبحت مشيجا يكوّن البطل الحقيقي الذي يريده (جِيد) لعمله الفني، ولهذا يقدم (جِيد) الإنسان كما هو، بينما يصوره (تيمور) بكل دقة، وكما يجب أن يكون، وتتأكد وجهة النظر هذه من خلال النهايات التي آلت إليها الشخصياتُ في ظل الأعراف المجتمعية في الحقلين الثقافيين الفرنسي والمصري.

وقد بعث هذا التنوع والتعقيد في الحقل الثقافي إلى تعدُّد أشكال الزيف في العملين، ولكن بالتوازي، بحيث لا تتشابهُ النتائجُ بقدر ما تتشابه الدوافع التي تدور في فلك المال، إلا مِنَ اختلافِ بَيّن بين العملين، حيث يتآزر العاملانِ المادي والجنسي عند جِيد للتعبير عن الفساد الإنساني (الزيف والكذب والخداع والصداقة الكاذبة، والاستغلال...الخ)، بينما يظهر المال بوصفه عاملا أحاديا دافعا إلى الفساد الإنساني في عمل تيمور.

وقد تبيّن من ذلك نجاعة درس (التوازي) في توضيح خصوصية الأعمال الأدبية، بعيدا عن درس (التأثر)، فلم تتأثر (المزيفون) بـ(مزيفو النقود)، ولم يتأثر (محمود تيمور) بـ(أندريه جِيد)، ولذا سارت الدراسة في خطين متوازيين حفظ كل منهما خصوصية الكتابة والكاتِب والثقافة. وعلى الرغم من ذلك، فإن توازت الأسباب والدوافع التي يؤدي إليها الفساد الإنساني في فرنسا ومصر،فلن تتوازى أشكال النتائج التي تحل بالمجتمعين، ولذلك تتبين نقاط تشابه في صور التعبير أو الدوافع في العملين على مستوى جزئي، فقد تقاطعت الأسباب في عامل المال، واختلفت في دافع الشذوذ.

وعلى نقيض تلك التفصيلات التي تتبع من مجتمع مؤسِّسٍ لها، في طريقها إلى أن تصبح مُقنَّنة، تظهر أوعية ثقافية أخرى عند محمود تيمور: فعندما يعلن عن تزلف شخصية إلى أخرى عاطفيا، فإنه يعلم خطورة تطوير أفعال هذا النوع من الشخصيات على مستوى القراء، ولذلك فإنه يتماس مع الحقيقة، ويلمِّح إليها راغبا في تعديلها، وليس تطويرها، ولا يقدم السيدة البغيّ في شكل ضحية، وإن كان كذلك، بحيث لا يتمادى في الوصف إلى نهاية المشاهد التي لا تقبلها البيئة المصرية رغم تأثر (تيمور) المعروف بالثقافة الفرنسية في الكتابة الأدبية، بل إنه يقف عند حد التلميح: فعلاقة (عفيفي بك) سكرتير الحزب الحاكم الذي يقدم نموذج الاعتدال الأخلاقي والاتزان الإنساني في (المزيفون) لم يتحمل إغراءات السقطة النفسية لـ(أماني) زوجة صديقه، ويستغل ضعفها النفسي وثورتها ضد زوجها الخائن، ويشعل فكرة الطلاق في نفسها...حيث يعالج تيمور تلك المسألة بأن ترك للمتلقي تخيّل ما يمكن حدوثه بين رجل وامرأة سعيا إلى الرذيلة، ذلك من خلال الإشارة، دون الخوض في تفاصيل قائمة بالفعل على الاستغلال العاطفي، وتظهر هنا واقعية تيمور ورغبته في تعديل وضع المجتمع، دون الاهتمام بالوصف التفصيلي للحدث، وعندما يظهر في الأفق شخص أمير ثري (أسد الله خان) تترك أماني عفيفي إلى هذا الأمير وتغادر معه إلى بلاده، وهنا تتوازى الدوافع، وتختلف النتائج والأدوات بين (جِيد وتيمور).

إن خطيئة التحليل الواقعي هي اقترابها من جو الوعظ، ولكن ما يسوقه (أندريه جِيد) من نهايات الأبطال في ختام الرواية يعلن عن استسلام في كثير الأحيان مثل سفر (فانسان)

إلى أفريقيا حيث يتحول إلى شخص مجنون، وكذلك انتحار (بوريس Boris) أمام جده، بينما نجد تيمور يعلّق الأمر على ما يوازن بين النتائج والاعتبارات التقليدية في بناء الشعب المصري، تلك التي ترتبط بالدين، والعيب، وعدم التمادي في التعبير عن الخروج على مقتضيات تلك الأعراف.

الهوامش

(1) (رينيهإتيامبل 1909–2002) ملتزم سياسيا، حيث انتظم في جمعية كتاب (ضد الفاشية)، وفي جمعية (أصدقاء الصين) مع مالرو وآخرين، وهي جمعية قريبة من فكر الحزب الاشتراكي الفرنسي، ولذا فكان ميوله نحو عدم المركزية في دراسة الآداب.
P. Brunel, «ETIEMBLE RENÉ (1909-2002)», *EncyclopædiaUniversalis* [en ligne], consulté le20 septembre 2013: http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rene-etiemble/

(2) René Etiemble: Comparaison n'est pas raison, la crise de la littérature comparée, Paris: Gallimard, 1963, p. 15.

(3) طرابيشي: شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، ط4، 10نفسه، 16.

(4) آثرنا في الجزء التطبيقي من البحث استخدام مصطلح (التوازي) ترجمة للمصطلح الفرنسي Parallèle لتعبيره عن الهدف من البحث في توازي الثقافات ووضعها في مواجهة بعضها البعض.

(5) Comparaison n'est pas raison, la crise de la littérature comparée, p. 15.

(6) فيكتور جيرمونسكي –Victor Girmonsky: مؤسس النظرية النمطية – التيبولوجيةTypologie في الأدب المقارن، قدم رسالته للدكتوراه عن (بايرون وبوشكين من تاريخ الملحمة الرومانسية) ممثلا مبادئ الشكلانية في الشكل والتقنيات الفنية والأسلوب في المقارنة. من أهم أعماله المبكرة: علم الأدب المقارن وقضية المؤثرات الأدبية، 1936م. وتحول فيما بعد لنقد المنهج المخلِص للشكلانية بما أنه يجتزئ الشكل معزولا عن المضمون الفكري وعن الدلالات الاجتماعية الكامنة. جيرمونسكي: علم الأدب المقارن: شرق وغرب، (مقدمة الترجمة للمترجم)، 5–7.

(7) Daniel-Henri Pageaux: La littérature générale et comparée, Paris: Armand Colin, 1994. 12, 13.

(8) اصطيف: المدرسة السلافية والأدب المقارن، مجلة الموقف الأدبي، ع433، 2007. وعبده عبود وآخرون: الأدب المقارن (مداخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية)، 109. سعيد علوش: مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب، ط1، 131.

(9) وعبده عبود وآخرون: الأدب المقارن (مداخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية)، 116، 117.

(10) Jean-Marie Grassan: "Pour une Théorie du parallèle", in: Revue de Littérature Comparée, numéro spécial, 2-n 298, 2001, (231-234), 233.

(11) Jean Pessier: "Pour une lecture symptomale du discours des comparatistes français, notes de conclusion", in: Revue de Littérature Comparée, numéro spécial, 2-n 298, 2001, (327-336), 329.

(12) A. Ditandy: Parallèle d'un Episode de l'Ancienne Poésie Indienne avec des Poèmes de l'Antiquité Classique, Paris: Librairie le Normant, 1850, 9.

(13) *Ibid.*, 9.

(14) المصدر لتلك الدراسات الأولى للأدب المقارن بنصوصها الكاملة هو أرشيف مكتبة الكونجرس المتاح على شبكة الإنترنت: https://archive.org

(15) JhonLancy Ferguson: American Literature in Spain, New York: Columbia University Press, 1916.

(16) Meta Helena Miller: Cahteaubriand and English Literature, John Hopkins University, 1922.

(17) Hutcheson Macaulay Posnett: Comparative Literature, London: Hegan Paul, 1886, 45.

(18) Former and Posnett students at Badchiffe College: Studies in English and Comparative Literature, Boston and London: Ginn and Compony Publishers, 1910, 58.

(19) من أبرز الذين خرجوا عن هذا الإطار أحمد عبد العزيز في مجموعة بحوثه التي تقع في جزأين، بعنوان: نحو نظرية جديدة للأدب المقارن، القاهرة: مكتبة الأنجلو، 2002، وهي مجموعة بحوث تخرج خروجا شبه تام عن إطار البحث في المدرسة التاريخية، وتنحو نحو الإفادة من المدرسة الجمالية مع اجتهادات مُلِحة في إعطاء صبغة عربية على طبيعة البحوث، ليتحدث عما أَطلق عليه: "شعرية البحث وتحولات المنهج" أو "التركيز على النص في إطاره العالمي"، و"علم الأشكال المقارن"، ليستبدل بوضعية فرنسية وأخرى أمريكية "بنية متحركة للخطاب المقارن"، ليفيد من المدرستين الفرنسية والأمريكية، ومن النقد الأدبي، دون أن يظل أسيرا

لأي منها. يراجع: نحو نظرية جديدة للأدب المقارن،استراتيجيات المقارنة، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، ج2، 2002، 5. ومن ذلك أيضا مجموعة الدراسات التي تقدمها عزة هيكل في كتابها: في الأدب المقارن، حيث قدمت للدراسة مجموعة نصوص ليس بينها صلات، في ضوء ما تبنيها لقضية (النقد المقارن).

(20) الخطيب: آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، 33– 55. يراجع تفصيل ذلك عند عبده عبود: الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، 34.

(21) Dictionnaire Générale des Lettres, Des Beaux-arts et des Sciences Morales Et Politique, 1999, 55. Cité dans: Jürgen Siess: "Parallèle", un concept opératoire en littérature comparée?", in: Revue de Littérature Comparée, numéro spécial, 2-n 298, 2001, (225-230), 227.

(22) Julien Hervier:"Miette d'observations (pratiques) sur le parallèle", in: Revue de Littérature Comparée, numéro spécial, 2-n 298, 2001, (207-213), 207.

(23) يراجع، مندور: النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، القاهرة: 126.

(24) الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ط1، 4، 5 و19، 20.

(25) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ط5، 83 وما بعدها.ولـ(الموازنة) أصولُها المنهجية عند أبي بشر الآمدي وهي: "السلامة [المنطق] واعتماد الحق، وتحرّي الصدق، وتجنب الهوى" الآمدي: الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: السيد أحمد صقر، القاهرة: دار المعارف، ط4، ج1، 3.يقول: "ولستُ أُحبُّ أن أطلقَ القولَ بأيهما أشعر عندي، لتباين الناس في العلم، واختلاف مذهبهم في الشعر، ولا أرى أن يُفعل ذلك فيستهدف لذم أحد الفريقين...أما أنا [الآمدي] فلست أفصح بتفضيل أحدهما على الآخر، ولكنّي أُوازنُ بينَ قصيدةٍ وقصيدةٍ...". نفسه، ج1، 6، ج3، 410.ولمزيد من التفصيل حول مرتكزات الموازنة عند القاضيالجرجاني، يراجع: النقد المنهجي عند العرب، 261 وصلاح الدين عبد التواب: الخصومات الأدبية، الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني نموذجا، ط1، 73–154.

(26) يراجع في التقريب بين الوجهة العربية للموازنة والشكلانية،محمد زغلول سلام: تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، 230، العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، 341–381.

(27) رينيه ولك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، 168، وقد لوحظ أن المترجم قد ترجم المصطلح (parallel) مرة بـ(التناظر)، نظرية الأدب، 177، ومرة بـ(التوازي)، نظرية الأدب، 168، مما ذهب بقيمة الكلمة بوصفها مصطلحا يستحق النظر والبحث. وراجع تأصيلا لصراع تلك المصطلحات عند:
Jürgen Siess: "Parallèle", un concept opératoire en littérature comparée?", 223 et 226.

(28) Francis Claudon& K. Haddad-Wotling: Précis de Littérature Comparée, Théorie et Méthodes de l'Approche Comparatiste, Paris: Edition Nathan, 1992, 9-16.

(29) Brunel, P. & Daniel-Henri Pageaux (eds): "Les parallèles", in: Revue de Littérature Comparée, numéro spécial, 2-n 298, 2001, 197.

(30) لمزيد من المعلومات التفصيلية حول هذه الصيغة التي تَتبع كتابا أو كاتبا خارج حدود وطنه، يُراجع:
Yves Chevrel: "Les Etudes de Réception" *in:* Yves ChevrelPierre Brunel (eds): Précis de Littérature Comparée, Paris: PUF, 1989, (177-211), p. 179.

(31) Abel François Villemain: Tableau de la Littérature Française du Dix-huitième Siècle, v.1, Paris: Ed. Dedier, 1858, 8.

(32) المسرحي الفرنسي راسين (1639–1699) والمسرحي الفرنسي بيير كورني (1606–1684).

(33) هنري جيمز: كاتب أمريكي (1843–1916) عد علامة بارزة في مجال الواقعية الأدبية في القرن التاسع عشر، وعُد الأستاذ الأول في مجال القصة القصيرة والرواية.

(34) Brunel, P. & Daniel-Henri Pageaux (eds): "Les parallèles", 198.

(35) Cf. Jürgen Siess: "Parallèle", un concept opératoire en littérature comparée?", 229.

(36) علوش: مقدمة كتاب أدريان مارينو: نقد الأفكار الأدبية، ع1148، ط1، 15.

(37) Adolphe-Jacques Dickman: "André Gide, the Critical Novelist", The Modern Language Journal, Vol. 17, No. 7 (Apr., 1933), pp. 491-498, 493, 494.

(38) الإبياري: عالم تيمور القصصي، دراسة في فن القصة والرواية عند شيخ القصة العربية محمود تيمور، 18. عن تيمور وآثاره يراجع: نعمات أحمد فؤاد: قمم أدبية، 391. وحمدي حسن: الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق، ط2، 15–21.

(39) الإبياري: عالم تيمور القصصي، 55 و65، 66.

(40) راجع حول الواقعية عند محمود تيمور، فتحي الإبياري: عالم تيمور القصصي، 66، 67 و162.

(41) Julien Hervier:"Miette d'observations (pratiques) sur le parallèle, 207.

(42) نعتمد في هذا البحث على النصين في إصدارهما المشار إليه في قائمة مصادر البحث، فنشير في متن البحث إلى النص الفرنسي في كل مرة بقولنا: (مزيفو النقود)، وإلى

النص العربي بقولنا: (المزيفون).

(43) Martha O'Nan: "André Gide and Brazil" in: Hispania, Vol. 41, No. 4 (Dec., 1958), pp. (436-444), 441.

(44) اعتمدنا في تلخيص الرواية الفرنسية على نصها الأصلي، وكذلك على دراسة أوليفيه جوت:
Olivier Got: Les Faux-Monnayeurs, Editions Nathan, 1991.

(45) Justin O'Brien: Gide, Mauriac and Cocteau, Portraitists of the Adolescent, in: The French Review, Vol. 10, No. 5 (Mar., 1937), pp. 377-385, 380.

(46) John J. Spagnoli: André Gide and the Nobel Prize, The French Review, Vol. 21, No. 4 (Feb., 1948), pp. 281-284, 281, 282.

(47) Cf. Lily Salz: "André Gide and the problem of Engagement", *in:* The French Review, Vol. 30, No. 2, (Dec. 1956), 133.

(48) Ouvrage Collectif: Analyses et réflexion sur Gide, Ellipses, 2001, 50.

(49) أفدنا في تلك النقطة من دراسة محمد غنيمي هلال لـ(النماذج الإنسانية العامة ودراستها)، ومنها البغي الضحية في أدب الرومانتيكيين والأدب العرب. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، بيروت: دار العودة ودار الثقافة، ط5، دت، 303-306.

(50) Moutote. Daniel: "Le journal, matrice de l'œuvre" Cahiers André Gide, n 8, Lettres modernes, Minard, 1987, & Olivier Got: Les Faux-Monnayeurs, 29, 30.

(51) Engström Marie-Pierre: LesDifférences Sens du Faux dans *Les Faux-monnayeurs* d'André Gid, dir.: TawfikMekki-Berrada, Högskolan i Halmstad, Institution förHumaniora, 2008, 9.

(52) Cf. Yves Chevrel: Le Naturalisme, Etude d'un Mouvement Littéraire International, Paris: PUF, 1982, 12 – 17.

المصادر والمراجع

الآمدي، الحسن بن بشر (ت 370هـ): الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق السيد أحمد صقر، القاهرة، دار المعارف، ط4، دت.

أبو غازي، نادية، 1989، قض ية الحرية في المسرح المصري المعاصر 1952. 1967م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

الإبياري، فتحي، 1994، عالم تيمور القصصي، دراسة في فن القصة والرواية عند شيخ القصة العربية محمود تيمور، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أدريان مارينو، نقد الأفكار الأدبية، ترجمة محمد الرامي، مراجعة سعيد علوش، 2008، القاهرة، المركز القومي للترجمة، ع1148، ط1.

اصطيف، عبد النبي، 2007، المدرسة السلافية والأدب المقارن، مجلة الموقف الأدبي، عدد433.

البنهاوي، نادية، 1994، المرأة في مسرح توفيق الحكيم ورشاد رشدي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

تيمور، محمود: المزيَّفون، 1988، بيروت: المكتبة العصرية، ط1، 1953 القاهرة.

الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر، 2004، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط5.

الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، 1427هـ-2006م، صيدا-بيروت، المكتبة العصرية، ط1.

جيرمونسكي، فيكتور: علم الأدب المقارن: شرق وغرب، ترجمة: غسان مرتضى، حمص: دار التوحيدي، 2004.

حسين، كمال الدين، 1992م، المسرح والتغير الاجتماعي في مصر، الدار المصرية اللبنانية، ط1

سلام، محمد زغلول، 1982، تاريخ النقد الأدبي والبلاغة حتى القرن الرابع الهجري، الإسكندرية، منشأة المعارف.

الصولي، أبو بكر (ت335): أخبار أبي تمام، تحقيق، محمد عبده عزام وآخرين، 1980، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ط3.

طرابيشي، جورج، 1997، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، بيروت، دار الطليعة، ط4.

عبد التواب، صلاح الدين، 2007، الخصومات الأدبية، الوساطة بين المتنبي وخصومه، للقاضي الجرجاني نموذجا، القاهرة، مكتبة الآداب.

عبد العزيز، أحمد، 2002، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن، ج1: البحث عن النظرية، ج2: استراتيجيات المقارنة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1.

عبود، عبده وآخرون، 2001، الأدب المقارن (مداخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية)، دمشق: مطبعة قمحة إخوان.

العشماوي، محمد زكي، 1990، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية.

العشماوي، محمد زكي، 1994، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، القاهرة، دار الشروق ط1.

علوش، سعيد، 1986، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، بيروت، الشركة العالمية للكتاب، ط1.

القط، عبد القادر، 1978، بين فنون الأدب والمسرحية، بيروت، دار النهضة العربية.

مندور، محمد، 2007، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

هلال، محمد غنيمي، الأدب المقارن، بيروت، دار العودة ودار الثقافة، ط5، دت.

هلال، محمد غنيمي، 2001، في النقد المسرحي، القاهرة: دار نهضة مصر.

ولك، رينيه وأوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: عادل سلامة، 1992، الرياض، دار المريخ.

Adolphe, J. D. 1933. André Gide, the Critical Novelist, The Modern Language Journal, 17, (7): 491-498.

Brunel, P. & Pageaux. 2001. (eds): "Les parallèles", in: Revue de Littérature Comparée, numéro spécial, 2-n 298.

Brunel, P. «ETIEMBLE RENÉ». 2013. *EncyclopædiaUniversalis* [en ligne], consulté le20 septembre:

(http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/rene-etiemble/)

Chevrel, Y. 1982. Le naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international, Paris: PUF.

Chevrel, Y. 1989. Les Etudes de Réception, *in:* Yves Chevrel&Pierre Brunel (eds): Précis de Littérature Comparée, Paris: PUF: 177-211.

Ciholas, K.N. 1970. André Gide's Les Faux-Monnayeurs: A Thematic Study, University of North Carolina at Chapel Hill.

Claudon, F. & Haddad-Wotling, K. 1992. Précis de littérature comparée, théorie et méthodes de l'approche comparatiste, Paris: Edition Nathan.

Gide, A. 1925. *Les faux monnayeurs*, Paris: Gallimard.

Ditandy, A. 1850. Parallèle d'un Episode de l'Ancienne Poésie Indienne avec des Poèmes de l'Antiquité Classique, Paris: Librairie le Normant.

Engström, M.2008. Les différences sens du Faux dans *Les Faux-monnayeurs* d'André Gid, dir.: Tawfik Mekki-Berrada, Högskolan i Halmstad, Institution förHumaniora.

Etiemble, R. 1963. Comparaison n'est pas raison, la crise de la littérature comparée, Paris: Gallimard.

Ferguson, J. 1916. American Literature in Spain, New York: Columbia University Press.

Former and Posnett students at Badchiffe College. 1910. Studies in English and Comparative Literature, Boston and London: Ginn and Compony Publishers,

Got, O. 1991. Les Faux-Monnayeurs, Editions Nathan,.

Hervier, Julien. 2001. Miette d'observations (pratiques) sur le parallèle, in: Revue de Littérature Comparée, numéro spécial, 2- n 298: 207-213.

John, J. S. 1948. André Gide and the Nobel Prize, The French Review, 21, (4): 281-284.

Justin, O. 1937. Gide, Mauriac and Cocteau, Portraitists of the Adolescent, in: The French Review, 10 (5): 377-385.

Lily, S. 1956. André Gide and the problem of Engagement, *in*: The French Review, 30 (2) (133-137).

Martha, O. 1958. André Gide and Brazil, *in*: Hispania, 41 (4): 436-444.

Miller, M.H. 1922. Cahteaubriand and English Literature, John Hopkins University.

Moutote. D. 1987. "Le journal, matrice de l'œuvre" Cahiers André Gide, n 8, Lettres modernes, Minard.

O'Brien, J. 1937. Gide, Mauriac and Cocteau, Portraitists of the Adolescent, in: The French Review, 10 (5), 377-385.

O'Nanm, M. 1958. "André Gide and Brazil" in: Hispania, 41 (4): 436-444.

Pageaux, D. 1994. La littérature générale et comparée, Paris: Armand Colin.

Pageaux, D. 2001. La lyre d'Amphion, Pour une poétique sans frontière, Ed. Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris.

Siess, J. 2001. "Parallèle", un concept opératoire en littérature comparée?" in: Revue de Littérature Comparée, numéro spécial, 2-n 298: 225-230.

Spagnolim, J. 1948. André Gide and the Nobel Prize, The French Review, 21 (4): 281-284.

Villemain, A. 1858. Tableau de la littérature Française du dix-huitième siècle, 1, Paris: Ed. Dedier.

The Concept of Parallelism and its Prospects: (Counterfeiters) in-between André Gide and Mahmoud Taimour (Comparative Study)

Mahrous Mahmoud Alkolaly*

ABSTRACT

The French Comparative Magazine issued a volume (no: 298, 2/2002) entitled The Parallels. In this volume, the magazine aimed at paving the way for the concept of Parallel in between the different arts. This parallel reflects parity between cultures and litarts, and keeps them in a case of permanent dialogue with each other. Therefore, it can be considered as a new constituent attempt through which they aimed to develop the inherited concepts in their historical school. Perhaps, they meant to bypass some other concepts especially, the concept of influence or searching for cultural sources.

As parallelism takes into account the question of parity (equality) and keeps the value of the cultural content of the literary text, at least in our Arab literature, this research tries to make use that keeps- for each side of the comparison- its privacy, its traditions and its history. This process will consider Counterfeiters1953, a play by Mahmoud Taimour in comparison with the French text, Counterfeiters of Money 1925 by André Gide. This experimental study will be run within two phases: the first will be dedicated to specifying the concept and its dimensions in the comparative literature. The second phase will examine the similarities and differences. In addition, it will pinpoint the motives, lying underneath in both texts, beyond human falsehood. This procedure will be conducted through introducing varied images of human falsehood considering them human examples. To conclude, parallelism -in this study which was based upon the concept of regroupement between cultures and Arts, will justify regroupement and confluence but not influence.

Keywords: Parallelism, Cultures, Arts.

* Faculty of Arts, Dumiat University Egypt. Received on 26/9/2013 and Accepted for Publication on 31/12/2013.