Literature of animals, Analysis of chosen texts"

Professor PhD. Hassan AL-Khaqani
University of kufa / College of Arts
E-mail: hasan.alkhaqani@uokufa.edu.iq

Abstract:

Humans and animals have had a long-standing relationship at many aspects of life, literature is one of them. So when humans found themselves encircled with animals - which they are a part of-, animals have been used rhetorically in literature like what have been done at their religious and practical lives.

Problem of the paper: exploring the behavior which leads humans to transform - by quitting their humanitarian form- into an animal plain or beneath it occasionally.

The paper's main question: What are the causes of this transformation? Moreover, how did literature deal with them؟

The scientific ground of the paper: depended on analysis of texts according to their context and the meaning behind them.

The tools this paper utilized: showing examples of translated, globally known works of literature. Analysis of chosen texts of world known writers.

The aspects this paper going to cover: Human-animal relationship. Types of literature that uses animals as a simple or a rhetorical tool .

Recommendations and predicted results: achieving more studies at this field. Exploring what causes dehumanization of a human being. Providing alternative values that stop this descend.

The ways animals have been used in literature are numerous in types and method of usage. Direct methods including stories which have been told by an animal itself to convey wisdom or advice. Indirect one includes transformation of a human themself into an animal by metamorphosis, This is what "literature of animals" means and what this paper deals with by exploring world-class works of Jean-Paul Sartre, Fyodor Dostoevsky and Franz Kafka.

Key words: human being, animal, literature, metamorphosis.

الأدب الحيواني قراءة في نماذج مختارة

أ.د. حسن عبد عودة الخاقاني
جامعة الكوفة / كلية الآداب
E-mail: hasan.alkhaqani@uokufa.edu.iq

الملخص:

ظلت العلاقة وثيقة بين الإنسان والحيوان في مختلف مجالات الحياة ومنها الأدب، فحين وجد الإنسان نفسَه محاطا بالبيئة الحيوانية – وهو جزء منها – اتخذ من الحيوان أداة من أدواته التعبيرية النافعة في الأدب مثلما فعل ذلك من قبل في حياته الدينية والعملية المتنوعة.

مشكلة البحث: الكشف عن السلوك الذي يؤدي إلى مسخ الإنسان وانتزاعه من قيمه الإنسانية ليغدو مجرد حيوان أو دونه أحيانا.

السؤال الرئيس: ما العوامل التي تؤدي إلى هذا المسخ؟ وكيف عالجها الأدب؟

المنهج العلمي: يعتمد على تحليل النصوص وبيان محتواها ضمن السياق الذي وردت فيه.

الأدوات التي يستعملها البحث هي: عرض نماذج من النتاج الأدبي العالمي المترجم.

المحاور التي سيتطرق إليها البحث هي: علاقة الإنسان بالحيوان، أنماط الأدب الذي يوظف الحيوان رمزا أو أداة تعبيرية، تحليل نماذج أدبية لكتّاب عالميين.

التوصيات أو النتائج المتوقعة:

- إجراء مزيد من الدراسات في هذا المجال.
- الكشف عن العوامل أو الظروف التي تسلب الإنسان إنسانيته.
- العمل على توفير القيم البديلة التي تمنع انحدار الإنسان وتدهور مكانته.

وقد تعددت أشكال توظيف الحيوان في الأدب بتعدد صيغها وطريقة الإفادة منها، فمنها ما كان مباشرا كالحكاية على لسان الحيوان لإيصال الحكمة، ومنها ما تحول به الإنسان نفسه إلى حيوان بعد المسخ، وهذ هو المقصود بمصطلح "الأدب الحيواني"، وهو مدار بحثنا الذي وقف عند بعض النماذج العالمية في الأدب من أعمال كل جان بول سارتر، وفيودور ديستويفسكي، وفرانز كافكا.

الكلمات المفتاحية: الإنسان، الحيوان، الأدب، الانمساخ.

المقدمة:

عرف الإنسان الحياة ملتصقا بالطبيعة وما فيها من نبات أو حيوان فكان العيش المشترك هو السبيل الوحيد لضمان حياة متبادلة لكل الأطراف، وقد اهتدى بفضل تفوقه العقلي إلى توظيف الحيوان في شتى مجالات الحياة فرأى من نفعه ما جعله يسبغ عليه مشاعر رفعتْه إلى درجة القداسة ليُعبَد بوصفه مصدر الخصب والنماء، وقد أدى التفوق الذي حازه الإنسان إلى وضع الحيوان في مكانه الطبيعي في خدمة الحياة بعد تطور النظر العقلي والديني، لكن الحيوان ظل محتفظا بقيمته الرمزية في الأدب بمختلف تقلبات تاريخه الطويل.

وقد مرت على الإنسان أحوال نزلت به إلى مستوى الحيوان أو أدنى، وهذا ما شرع الأدب بتسجيله للتعبير عن رفض هذا الوضع المستجد فظهر لدينا ما سميتُه بـ: "الأدب الحيواني" وقد بيّنتُ حدود هذا المصطلح وما أقصد به عن سواه.

وكانت المشكلة الرئيسة للبحث هي: لماذا يهبط الإنسان عن مستوى إنسانيته، وما العوامل أو الظروف الدافعة لذلك؟ أمّا مجال الدراسة في تطبيقها العملي فقد كان نماذج مختارة لكبار الأدباء العالميين في هذا المجال مثل: ديستويفسكي، وكافكا، وسارتر ممن كان لهم الحضور المؤثر في المشهد الثقافي العالمي.

وقد اتبعت في الدراسة منهجًا يقوم على عرض الأعمال الأدبية وتحليلها وفقا للسياق الذي وردت فيه لبيان النسق الذي اتبعه كل كاتب في عرض القضية نفسها وتميزه عن سواه.

تنطلق هذه الأعمال المختارة من رؤى فلسفية مختلفة، وتستعمل أدوات فنية مختلفة مثلما اختارت أجناسها التي كانت هي الأصلح في نظر مؤلفيها، ولذلك سنجد أن اختلاف النتاجات الأدبية باختلاف الرؤى التي انطلقت منها لم يغير في أصل القضية التي تلتقي عندها جميعا وهي الهبوط بقيمة الإنسان وسلب شعوره بكرامته وإنسانيته، ويأتي هذا البحث للوقوف بوجه الأحوال الدافعة وتفادي وقوع الإنسان فريسة أو ضحية لطغيان أخيه الإنسان.

الأدب الحيواني: وأقصد به نمط الأداء الأدبي الذي اتخذ من الحيوان وسيلة تعبيرية مباشرة أو غير مباشرة، وهو موجود مترادف عند مختلف الأمم والشعوب ويمثل جزءا أصيلا من ثقافتها على مر العصور، وينقسم على أقسام ثلاثة:

الأول: هو ما اصطنعه إنسان محتفظ بكامل إنسانيته وبما ينبئ عن احترامه لنفسه، يعمد إلى توظيف الحيوان في الأدب فيُجري النصوص المكتنزة بالترميز والدلالة على لسان الحيوان إتقاءً لشر السلطة الغاشمة أحيانا، أو لغايات تعليمية أحيانا أخرى، ومن ذلك ما نجده في مجمل الآداب القديمة[1]:من

السومريين والإغريق إلى ابن المقفع وألف ليلة وليلة، ورسائل إخوان الصفا وحتى لافونتين عند الفرنسيين الذي قلده أحمد شوقي في حكاياته للأطفال التي ضمها الجزء الرابع من ديوانه.

الثاني: هو الذي تلبّس فيه الإنسان صورة الحيوان ونزل إلى درجته الدنيا بسبب شعوره بفقدان إنسانيته في بيئات اجتماعية وسياسية سيئة، وهو نتاج حديث قدم فيه كبار الأدباء نماذج رفيعة فنيا كما صنع ديستويفسكي، وفرانز كافكا، وجان بول سارتر وغيرهم من أعلام الأدب الحديث والثقافة المتعمقة في الكيان الإنساني فردا كان أم مجتمعا.

الثالث: هو الذي يجمع بين الأمرين، إذ تجد فيه المؤلف قد احتفظ بصورته الإنسانية ولكنه أحاط شخصياته بصور حيوانية فيها جانب من التعبير، أو الترميز الدال على انتهاك إنسانية الإنسان والنزول بها إلى مستوى الحيوان، وأبرز مثال على ذلك ما صنعه الكاتب البريطاني "جورج أورويل" في روايته "مزرعة الحيوان"[٢]. التي أصدرها في سنة ١٩٤١، ويقصد بها النظام الشيوعي السوفييتي وزعيمه المتسلط جوزيف ستالين، فقد انتهى الأمر بثورة حيوانات المزرعة على مالكها إلى الوقوع في براثن نوع من الدكتاتورية المقيتة التي عملت على تزييف الوعي واستعمال مختلف أساليب الكذب والخداع للتمويه على وعي الأفراد واستدراجهم تحت الضغط والعنف إلى استسلام تدريجي تسبقه عملية تدجين وإخضاع منظم.

لقد حظيت هذه الرواية بشهرة كبيرة تفوق قيمتها الفنية والمضمونية وذلك لأسباب سياسية أكثر من أي سبب آخر، فقد احتضنها الإعلام الغربي ودوائر مخابراته بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية وانفراط عقد المتحالفين الغرب والسوفييت بعد تحقيق الانتصار على النازية، فقد ظهر القطب الاشتراكي متزعما جديدا لكتلة شرقية كبيرة منافسة ومهددة للغرب نفسه، وهنا بدأت ما يعرف بـ: "الحرب الباردة" وهي حرب إعلامية سياسية واقتصادية ذات إدارة مخابراتية لم تتهيب من استعمال مختلف الوسائل ومنها الأدب، لذا تمسكت بهذه الرواية وسعت إلى توصيلها لشعوب الكتلة الشرقية حتى أنزلت آلاف النسخ منها في تلك البلدان عن طريق حملها في مناطيد خاصة، وهذا شأن برعت فيه الولايات المتحدة الأميركية خاصة فقد كانت تستوعب الأدباء الهاربين من الدكتاتورية الاشتراكية إلى الغرب الرأسمالي، وتغدق عليهم بالدعم سياسيا وإعلاميا وتروج لهم أعمالهم كما صنعت مع "فلا ديمير نابوكوف" صاحب رواية: "لوليتا"، لذا نجد أن الحكم الفني على أعمال من هذا النوع يجب أن يكون أكثر موضوعية عندما يستطيع التحرر من التدخل السياسي والضجيج الإعلامي المساند له، وهذا ما يجعلنا ننظر إلى رواية "مزرعة الحيوان" بأنها لا تزيد عن حكاية تمثيلية تظهر رموزها على السطح ببساطة – إن لم أقل بسذاجة – لا تحتمل التأويل تصلح أن تكون موضوعا لأفلام الرسوم المتحركة، وهذا ما رآه فيه الأمريكان فعلا فأنتجوا فيلما كارتونيا عنها في سنة ١٩٥٦.

إنسان بلا إنسانية: إن انحدار الإنسان إلى منزلة الحيوان ليس اكتشافا جديدا، أو صناعة حديثة ترتبط بتعقد الحياة وتطورها، فالنظام البيولوجي، وعلم الإنسان فيه، يخبرنا بأن الأصل الحيواني قد دام كامنا فيه وإن فارقه شكلا، فما زالت تصرفات الإنسان في حياته الشخصية الفردية أو الاجتماعية الجماعية تنطلق من هذا الانتماء الذي لا يمكن قطع حبله السري الذي ظل متصلا بقوة[٣]، وإذا ما وصف الإنسان بأنه خطّاء بطبيعته تسويغا أو تخفيفا لوقع سوء فعله فإن هذا يعني (أن إمكانية الشر المعنوي منقوشة في تكوين الإنسان)[٤] نفسه، فهي جزء راسخ فيه لا يمكنه التخلص منه مهما حاول أو ادعى ذلك، وتدلنا الحروب وإنزال العقاب الفردي والجماعي، وأشكال التعذيب المبتكرة مما ينزله الإنسان بأخيه الإنسان أن هذه النزعة الشريرة متأصلة فيه، والدليل الأقوى على ذلك أن مشاهد التعذيب والإجرام لا تقتصر المتعة فيها على من يقوم بها متسلطا مستمتعا وإنما نحن البشر نستمتع[٥] بمشاهد التعذيب والعنف الممارس فيها، وإذا كان الإنسان البدائي قد اتخذ من بعض الألعاب الرياضية العنيفة التي تنتهي بمشاهد الدماء وتمزيق الأجساد حتى الموت وسيلة للمتعة وتزجية للوقت كما صنع الرومان[٦] فإن الإنسان الحديث قد استعاض عنها بالمشاهد الحية أو المصورة في التلفزيون والسينما التي ما زالت توغل في اختلاق مشاهد الرعب والقتل والدمار، وما ذلك إلا تلبية لحاجة جماعية لا يتوانى أصحابها عن دفع عزيز مالهم للتمتع بتلك المشاهد إشباعا لنزعة الشر العدوانية الكامنة التي هي ركن أصيل من أركان الكيان الإنساني[٧].

أما المشاهد الحية التي نعنيها فيكفينا ما شهدناه في حياتنا المعاصرة من توالي الحروب وما فيها من قتل وتعذيب واغتصاب وتشريد وتدمير للمدن والقرى وإحراقها على ساكنيها، وما زالت الأسلحة في تطور مستمر لتوجِد مزيدا من الخراب بأقل جهد ممكن بدافع من نزعة تخريبية تدميرية مغروسة في أعماق الإنسان الذي لا يمكن له التخلص منها وإن حاول ذلك جاهدا.

لقد أصبح الإنسان يبحث عن ذاته، يريد أن يشعر بأنّه موجود، ومؤثر، ويثير اهتمام الآخرين، في مجتمع يسحق الإنسان ويستلب منه وجوده وشعوره بذاته، حتى طغى عليه شعور بالاغتراب فصار مرضه الأخطر[٨] ، وذلك بعد أن تحول إلى شيء من الأشياء، أو إلى لا شيء، في ظل أنظمة اقتصادية واجتماعية جائرة أيقظت فيه نزعاته العدوانية الشريرة وجعلته يبحث عن أي سبب يومّن له الظهور وإثبات الذات، ولم يكن إيذاء الآخرين وإنزال أشد صور العذاب بهم سوى توافق لهذه الحاجة مع تلك الرغبة الوحشية الكامنة التي إن توارت ظاهريا فإنها قادرة على الرجوع إلى أصلها الحيواني الذي احتفظ به الكائن البشري، بل هي تزيد على ما لدى الحيوان نفسه الذي قد يكتفي من العدوانية أو استعمال القوة بالقدر الذي يلبّي له حاجته للغذاء أو الشعور بالأمان، أما الإنسان فيختلف – كما يقول أريك فروم – (في كونه قاتلا لأنّه الحيوان الوحيد الذي يقتل أفرادا من بني جنسه ويعذبهم دونما سبب بيولوجي أو اقتصادي ويحس

بالرضا التام من فعل ذلك)[٩]. ولا نكاد نعثر على تفسير مقنع لهذا الفعل العدواني الشرير إن قصرنا بحثنا عنه في الأسباب الظاهرة وحدها، فلدى الإنسان من الأعذار ما يمكنه أن يقنع به نفسه والآخرين، ولديه أيضا ميل غريزي للتدمير، مع رغبة عميقة في إثارة نوع من الدراما التي يستمتع بها مع غيره ليتبادل الإثنان الأدوار في صنع مزيد من الوحوش البشرية التي تتسلط على سواها لتحيلها إلى مجرد أشياء لا قيمة لها يمكن معها أن نعلن موت الإنسان بجدارة، أو لتصبح مجرد حيوانات لا قيمة لها في حسابات الكيان الاجتماعي العام الذي تعاني الذل فيه.

إن إنزال الإنسان إلى مستوى الحيوان، أو أدنى من ذلك كثيرا فعل تمكن منه الطغاة المتسلطون في مختلف الأزمان والأماكن، فما أن ينتزع الإنسان من سبيل حياته المعتادة ويحصر بين أربعة جدران نتنة ضيقة تسمى "السجن" حتى يستلب منه شعوره بإنسانيته، وهنا يمدنا الأدب بنماذج أدبية عبرت عن تجارب سجلها التاريخ في مختلف البلدان لتلتقي عند نقطة واحدة هي استلاب الإنسان وتحويله إلى مجرد رقم هو كل ما يعرّفه للسجان، أو مجرد حيوان أعزل مسلوب الإرادة والكيان، ومن ذلك ما نجده في مسرحية جان بول سارتر "سجن التونا" التي كتبها في سنة ١٩٥٩ وهي عن الحرب العالمية الثانية، تدور أحداثها في "التونا" من ضواحي مدينة همبورج في ألمانيا، عن أسرة تمتلك حوضا كبيرا لصناعة السفن يدور صراع بين أفراد هذه الأسرة وتتضارب مواقفهم من التعاون مع هتلر والنازية[١٠] .

والمنظر الأخير الذي يختم المسرحية هو تسجيل صوتي للإبن الأكبر في الأسرة الذي شهد من مآسي الحرب ما جعله يحجر على نفسه في حجرة منفردة ويتصرف كأنه مخبول، وقد سجل اعتراضاته صوتيا لتبقى ترن في أذن الزمن، يقول: (أيتها العصور!! هذا عصري معزولا مشوها، وهو المتهم أمامكم، إنّ موكلي يبقر بطنه بيديه، وهذا الذي تحسبونه عصارة بيضاء ليس سوى دم خلا من الكريات الحمراء، إذ المتهم يموت، ولكنني أفضي إليكم بسر ما بجسمه من خروق كثيرة: كان يمكن أن يكون العصر طيبا لو أن الإنسان لم يتربص به عدوه القاسي العتيق، عدوه الضاري الذي آلى على حتفه، الحيوان الخبيث الذي لا شَعر على جسده: ألا وهو الإنسان، واحد وواحد يساوي واحدا، ذلكم هو سرنا، فالحيوان خبيء، نفاجئ نظراته بغتة، في أعماق عيون جيراننا، فنلجأ آنذاك إلى الطعن، دفاع وقائي مشروع، فقد فجأت الحيوان، وطعنت فسقط إنسان، وفي عيونه المحتضرة رأيت الحيوان دائما، وكان هذا الحيوان أنا!!)[١١].

إن هذا الاعتراف الخطير، ينبئ عن تحول كبير احتاج إلى مدة زمنية مثيرة في أحداثها المترادفة التي اجتمعت كلها على أن تسلب من الإنسان شعوره بإنسانيته فوجد نفسه حيوانا أو أدنى، وهو أنموذج نجد له تمثيلات كثيرة في ثقافتنا العربية المعاصرة التي هي نتاج عصر معقد خرجت فيه البلدان من تسلط المستعمر وأعوانه إلى تسلط أبناءالجلدة الذين ما إن بلغوا دست السلطة حتى تمكنوا من رقاب الناس عبر

أنظمة دكتاتورية قاسية كان من أعظم إنجازاتها زيادة عدد السجون والمسجونين، وتوفير أحدث أساليب التعذيب وأكثر أدواته قدرة على إذلال الإنسان وهدر كرامته، لذا نجد أن الأدب العربي يعج بمشاهد التعذيب[١٢]. سواء في الدواوين الشعرية، أو القصص والروايات[١٣]، مثل رواية "شرق المتوسط" لعبد الرحمن منيف وبعض روايات سهيل إدريس وغيرها من تلك التي وقف عند بعضها ممدوح عدوان في دراسته: "حيونة الإنسان"[١٤].

أما الآداب العالمية فهي أكثر ثراء وعمقا في هذا المجال، ونجد أن كبار أعلام الرواية العالمية قد كتبوا أعمالا خالدة تكشف عن مدى القهر المسلط على الإنسان ليمسخه ويمتهن كرامته فيحيله حيوانا كما فعل كل من ديستوفيسكي، وفرانز كافكا، وجورج أورويل، وغيرهم ممن ستكون لنا وقفة مع بعض من أعمالهم.

ديستويفسكي: من سوء حظ الأدباء المبدعين أنهم لا يحظون بتلك الأهمية التي تناسب قيمة إبداعهم في حياتهم، ولا تكتشف قيمة هذا الإبداع إلا بعد رحيل صاحبه الذي عانى ما عانى في حياته فلم يلتفت إليه أحد، ولم يفكر أحد بمد يد العون أو المساعدة له ما دام حيا، حتى إذا عصرته يد الموت الخشنة، وتلفع بغلالة الوحشة في رمسه الكئيب تباكت عليه القلوب قبل العيون، وجادت قرائح المادحين أو الراثين بما لم يخطر له أن يلقى عشره في حياته، وهكذا كانت حياة هذا الروائي الرائع فيودور ديستويفسكي (١٨٢١ – ١٨٨١) الذي عاش في شكل مأساة متصلة الحلقات، منها أربع سنوات شهد فيها النفي، والسجن، والأعمال الشاقة في ثلوج سيبيريا المتجمدة، فضلا عن الجوع والغربة والتشرد، فجاءت رواياته تجسيدا لذلك الإحساس العميق الفائر في قلبه ونفسه وشعوره؛ وكتب ما كتب بقلم[١٥]. الفنان المبدع الذي يتجاوز الواقع المرئي ليغوص في أعماق النفس الإنسانية المعقدة ويبرز منها ما تود النفوس لو وارته لتكفَّ عن رؤيته ظاهرا، فليست رواياته (في حقيقة الأمر روايات بالمعنى الصحيح، ولكنها تؤلف مأساة، المأساة الباطنية للمصير الإنساني المتفرد، للروح الإنسانية المتفردة، وهي تتبدى في وجوهها المختلفة، وفي مراحل متباينة من طريقها)[١٦]. المتلبد بآلاف العثرات والحفر التي كلما تكاثرت كشفت عن مزيد مما يناظرها من أخاديد وعقد في النفس الإنسانية الغامضة، فالإنسان هو المحور، وهو المرتكز الرئيس الذي دارت حوله أعمال ديستويفسكي، ولكن ليس الإنسان الواقعي الذي يحيا حياته الطبيعية متمتعا بمظاهرها حسب، وإنما تلك الأعماق القصية التي لم تكن يد العلم قد سبرتها بعد، فقد (أظهر ديستويفسكي جانبا هاما من الإنسان فيما يتعلق بالعالم السفلي، أو اللا معقول، أو اللاوعي، وأوضح أن في أعماق الإنسان عالما خفيا يختزن فيه مشاعر وعواطف جامحة لها تأثير كبير على سلوك الإنسان وأخلاقياته وبذلك أظهر أن الإنسان ليس

كائنا عقليا حسب، إنما هو لا عقلي أيضا، ويعاني دائما من العالم القابع في أعماقه، وقد أكد علم النفس – فيما بعد – هذه الحقيقة ولا سيما سيجموند فرويد عندما فرق بين الوعي واللا وعي)[١٧] حتى غدا هذا التفريق من المباحث الأساسية التي تحاول أن تفسر بما تيسر لها من الإمكانات بعضا من السلوك الإنساني غير الخاضع للتقنين أو الفهم، على مستوى الإنسان الفرد أم على مستوى الكيان الاجتماعي الذي ينضم إليه، (فالمجتمع الإنساني لا يمكن "عقلنته" إذ يتبقى دائما مبدأ لا معقول، لأن المجتمع البشري ليس مجتمعا للنمل، واعتباره كذلك معناه عدم الاعتراف بالحرية الإنسانية التي تدفع كلّا منّا إلى أن يحيا وفق إرادته المعقولة)[١٨]. التي تهيّء له إمكان عيش مختلف عن سواه، يمكنه من الغوص في أعماق الحياة مغامرا متحديا، وهذا ما يجعل أدب ديستويفسكي يوصف بأنه "أودينيزي"[١٩]. نسبة للإله ديونيسيوس إله الرغبة الجامحة في الحياة الواقعية، وبذلك يكون اكتشاف[٢٠]. فريدريك نيتشه لهذا الاتجاه تتويجا لرغبة عارمة في وضع الإنسان في مكانه الطبيعي من الحياة المفعمة بغريزة حب الحياة نفسها، والحرص على التمتع بكل لحظاتها لتفعيل كل الإحساسات النفسية والجسدية، (هذا الشيء الذي عرفه كل من ديستويفسكي ونيتشه وهو أن الإنسان حر بفظاعة، وأن حريته مأساوية، وأنها عبء عليه وعذاب له)[٢١]. وهو ما يفتح أمامنا بابا كبيرة لأدب اللا معقول، والشعور بالعدم، والنهاية المأساوية للإنسان، فنجد أنفسنا أمام اتجاه جديد في الفكر هو "أدب اللا معقول" الذي برز إلى حيز الوجود والتأثير في فرنسا في القرن العشرين، والفلسفة العدمية التي توجت بالوجودية لاحقا، فكأن الأدب هنا قد ركب عجلة الفلسفة فسبقها إلى اكتشاف مخبآت النفس الإنسانية وأظهرها على أجلى ما يمكن لها أن تكون، وكان ديستويفسكي فارس الميدان المجلي.

في قبوي: ستكون وقفتنا الأولى مع قصة "في قبوي" التي حظيت باهتمام كبير في الثقافة العالمية، وفي ثقافتنا العربية بوجه خاص، يدلك على ذلك كثرة الترجمات التي تعبر عن إعجاب أصحابها بهذا النص العميق، وكالعادة، وكما هو متوقع فإن تعدد الترجمات ينبئ عن تعدد في الذوق والرؤية، أدى إلى تنوع في العنوان الذي وقعت تحته القصة، فما بالك بالمتن المترجم؟

ومن أولى الترجمات ما قدمه "عبد المعين المويلحي" تحت بعنوان: "في سردابي" وقد صدرت في مدينة حمص السورية سنة ١٩٥٦، وأعادت دار نينوى في دمشق إصدارها في طبعة جديدة سنة ٢٠١٦.

ثم صدرت بعنوان آخر هو: "الإنسان الصرصار أو رسائل من تحت الأرض" ترجمها: "أنيس زكي حسن" سنة ١٩٥٩، وأعادت الدار الأهلية للنشر والتوزيع طبعها ثانية في سنة ٢٠١٧، تحت عنوان: "رسائل من تحت الأرض".

وصدرت بعنوان: "في قبوي" ضمن الأعمال الكاملة لديستويفسكي بترجمة الدكتور سامي الدروبي، عن المؤسسة العربية للتأليف والنشر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر في القاهرة سنة ١٩٦٧، وهي الطبعة العربية الأولى لتعود دار ابن رشد إلى إصدارها في طبعة ثانية سنة ١٩٨٥ وهي في ثمانية عشر مجلدا، ووقعت القصة في السادس منها.

ونشر المركز الثقافي العربي في الدار البيضاء بالمغرب ترجمة لها بعنوان: "مذكرات قبو" بقلم: أحمد الويزي في سنة ٢٠١٤ تصويبا لما اعتقده المترجم من أخطاء في الترجمات السابقة كما قال.

ويبدو من عرض هذه الترجمات ذلك الاختلاف الواضح في العنوان المشتمل على كلمة: "قبو" وهي كلمة مفتاحية أساسية في هذا العمل لا يمكن التلاعب بها على غير مراد المؤلف منها، لذا نجد أن كلمات مثل: "سرداب" و "تحت الأرض" قد لا تكون وافية بالمعنى المقصود، وهذا ما شعر به الدكتور سامي الدروبي مترجم أعمال ديستويفسكي الكاملة فوضع لنا هامشا مهما يبين المراد بقوله: (لا بدّ من الإشارة إلى أن كلمة "قبو" هنا يجب أن تفهم على المجاز لا على الحقيقة، فإن بطل هذه القصة لا يسكن قبوا، وإنما هو يسكن في غرفة نائية في أقصى المدينة، كما يتضح من سياق القصة، هذا إلى أن كلمة (....) الروسية لا تعني طابق القبو في العمارات المتعددة الطوابق في أيامنا هذه، وإنما تعني المكان الذي يقع تحت الأرض الخشبية في بيت مبني من خشب، وفي ذلك المكان إنما تختبئ الفئران في العادة متخذة فيه أوكارها وجحورها، وفي هذا تفسير لما يعمد إليه بطل القصة من تشبيه نفسه بالفأر، ومهما يكن من أمر، فإن كلمة القبو هنا بمعناها المجازي إنما ترمز إلى الخفاء الذي تعتصم به النفس مع أفكارها المستسرة وخواطرها المختبئة)[٢٢] وهذا ما يقودنا إليه المعنى المجازي المتوافق مع مضمون القصة وسياقها السردي والفني المعتمد.

وأراد ديستويفسكي نفسه أن يسهل الأمر على القارئ فسبق قصته هذه بمقدمة توضيحية رآها لازمة نظرا لما كان يشعر به إزاءها من نوع من الغموض، أو توقع بصعوبة الفهم، فقال: (هذه "ذكريات" وصاحبها، والذكريات نفسها من صنع الخيال، على أن بشرا كخالق هذه الصفحات يمكن أن يوجدوا بيننا، بل يجب أن يوجدوا بيننا، بسبب الظروف التي تحكم تكوّن مجتمعنا، لقد أردت أن أظهر الناس بقوة تفوق ما ألفنا من قوة، على طبع من الطباع التي تعيش في زماننا هذا، هو واحد من ممثلي الجيل الذي يبقى بعد زواله هو نفسه، فأما الجزء الذي عنوانه "القبو" ففيه يقدم الشخص نفسه ويفصح عن اقتناعاته، ويبدو أنه يوضح أسباب مجيئه، أسباب ولادته الإجبارية في مجتمعنا، وأما الجزء الثاني فهو "الذكريات" الحقيقية لبعض أحداث حياة هذا الرجل)[٢٣].

أما عن الظروف التي أحاطت بكتابة هذه القصة في سنة ١٨٦٤ فهي من الغرابة والأسى ما يبعث على العجب، فقد كتبها (متعجلا كل التعجل، في فترة قاتمة مظلمة من فترات حياته قضى أكثرها بمدينة: "تفير" ساهرا على زوجته المحتضرة)[٢٤] مع وقوعه في أزمة مالية خانقة وحاجة شديدة، والشخصية الرئيسة، أو بطل هذه القصة (هو موظف متقاعد يعيش في عزلة كاملة مطلقة، وهو يحس بأنه مصاب بمرض فرط الإدراك أو الوعي، أو الشعور، فهو مسرف في تأمل ذاته وتحليل مشاعره والنظر إلى باطنه، وهو لعجزه عن العمل يعادي من يعملون، وهو يحس، على وجه العموم بأنه أذكى من الناس الذين يلقاهم أويختلف إليهم، لكنه لصحو ذهنه يشبه نفسه بفأرة مفرطة في الوعي تنسحب في أكثر الأحيان إلى جحرها وتعتصم به، وإن حقدا شديدا ثابتا يسكن نفس هذا الإنسان)[٢٥]. الذي لا يكاد يختلف في حقيقة أمره، أو حقيقة شعوره عن الحيوان.

تبدأ القصة بعبارة اعترافية صادمة هي قول البطل: (أنا رجل مريض.. أنا إنسان خبيث. لست أملك شيئا مما يجذب، أو يفتن، أحسب أنني أعاني مرضا في الكبد، على أنني لا أفهم من مرضي شيئا على الإطلاق، ولا أعرف على وجه الدقة أين وجعي، وأنا لا أداري نفسي، ولا داويت نفسي في يوم من الأيام، رغم أنني أحترم الطب والأطباء، وإني من جهة أخرى أؤمن بالخرافات إلى أقصى حد)[٢٦]. ويكشف هذا الاعتراف ذلك التناقض النفسي المستحكم الذي سيكون له حضور واضح في مسار النص وأحداثه القادمة، وتقلبات البطل فيه التي قد يكون بعضها تعويضا، أو شعورا بالمنة على الآخرين الذين يكوّنون المجتمع الفاسد من حوله الذي عليه أن يعيش فيه وإن كان مختلفا عنه، وهذا ما يزيد من حدة الشعور بالتناقض، ويزيد من نسبة الشر الغالبة عليه: (ولقد كنت موظفا شريرا، كنت فظا، وكان يسرني ويبهجني أنني كذلك، كنت لا أرتشي، فكان لابد لي ان أعوض عن خسارتي هذه بتلك الفظاظة)[٢٧]. التي ستصبح بمرور الزمن وكثرة الممارسة شيئا مألوفا بالنسبة للنفس، بل جزءا منها حين يتضاءل تدريجيا ذلك الشعور الأولي القديم المضاد، ويوضح البطل هذا الشعور بقوله: (إن أبشع وجه من وجوه ذلك الخبث وذلك الشر هو أنني في اللحظة التي ينفجر فيها حنقي المسعور، كنت أشعر شعورا مخزيا بأن نفسي ليس فيها شيء من خبث أو شر، وأن غضبي ذاته لا وجود له، وأنني لا أزيد على التلذذ بترويع عصافير)[٢٨]. وهذه إشارة واضحة لعمق ذلك الشعور بالتفاهة الذي ما زال يقترب بالشخصية الرئيسة من مصيرها الذي ينتظرها، فما دام العجز عن تحقيق الذات ملازما لها فإنها سائرة لا محال نحو الذوبان والإمحاء لانعدام القدرة على امتلاك أسباب البقاء في مجتمع يمسخ الإنسان ويستلب منه شعوره بإنسانيته: (لم أستطع أن أصبح أي شيء، لم أستطع أن أصبح حتى شريرا، لا خبيثا ولا طيبا، لا دنيئا ولا شريفا، لا بطلا ولا حشرة، وأنا اليوم في هذا الركن الصغير أختم حياتي محاولا أن أواسي نفسي بعزاء لا طائل فيه، قائلا إن الرجل الذكي لا يفلح قط

في أن يصبح شيئا، وإن الغبي وحده يصل إلى ذلك)[٢٩]. وهنا تزداد الازدواجية الثنائية هيمنة على شعور الفرد العاجز عن مسايرة الكيان الاجتماعي المضاد لمبادئه ولطريقة تفكيره، ويزداد ضغط المجتمع عليه ليقترب به من المسخ بعد أن ينتزع منه شعوره بكيانه ويزرع فيه شعورا بديلا هو العجز والانسحاق التام وعدم القدرة على المماراة والمجاراة في أساليب التملق والنفاق والمجاملة الكاذبة المخادعة وهي أدوات المجتمع الحديث، فيعود ليخبرنا بأسباب هذا العجز بقوله في الجزء الثاني: (أحب الآن أن أعلمكم، أيها السادة، سواء أأردتم أن تسمعوني أم لا، لماذا لم أستطع أن أصبح حتى حشرة، لأقولن لكم جاهرا صريحا، إنني حاولت مرارا، أن أجعل من نفسي حشرة، ولكنني لم أستطع أن أكون جديرا بهذا، أحلف لكم بمغلّظ الأيمان أيها السادة إن الإسراف في إدراك الأشياء والشعور بها مرض، مرض حقيقي، مرض كامل، إن إدراكا عاديا هو، من أجل حاجات الإنسان، أكثر من كافٍ، إن نصف الإدراك أو ربع الإدراك الذي هو نصيب المخلوق المثقف في قرننا التاسع عشر هذا الشقي أكثر من كاف)[٣٠].

ويبدو أن بيان السبب لا يكاد ينقطع عن الأصل المسبب وهو انقلاب القيم، فبدلا من أن يصبح الوعي الحاد والإدراك المتفهم طريقا للنجاح والتفوق فإنه يحصل على نتائج معاكسة تماما، بل يتحول إلى مرض هو بعض من مظاهر هيمنة الحياة البائسة، الحياة المدنية المعقدة التي تحول الإنسان إلى شيء تافه وتشده إلى عجلتها حتى يبدو متوافقا معها عن طريق الإرغام والقسر، فهو كحصان الناعور يدور ويدور، أو كالثور المشدود إلى نيره لا يستطيع منه فكاكا أو خلاصا، وهذا الأمر ينطبق حتى على الأقوياء الذين واجهوا الحياة بالقوة والعزم، وهو ما نجده في الجزء الثالث من القصة: (كيف تجري الأمور لدى أولئك الذين يقدرون أن ينتقموا، وأن يدافعوا عن أنفسهم بوجه عام؟ حين تستحوذ روح الانتقام على أنفسهم، فليس يبقى فيهم مجال لغير هذه الرغبة، إنهم يهجمون إلى أمام قدما، خافضين قرونهم كثيران مهتاجة، ثم لا يقفون عن الركض إلا حين يعترضهم جدار)[٣١] والجدار هنا تمثيل لقوة أكبر، إن فرضت هيمنتها فإنها ستمنع غيرها من تحقيق مكسب الوجود، وحينها يعجز المهاجم، ويشعر بخزي الهزيمة حتى (يبلغ من الإمحاء أمام نقيضه، ويبلغ من الرضوخ له أنه رغم كل رهافة وعيه وإدراكه يصل هو نفسه إلى أن يعد نفسه فأرة صغيرة لا أكثر، قد يكون فأرة تنعم بقدر كبير من حسن البصيرة، ولكن ذلك لا ينفي أنه فأرة لا إنسان... ولكن أنكى ما في الأمر أنه هو نفسه فأرة صغيرة!)[٣٢] فقد حدث المسخ، وصار التحول أمرا واقعا، ولم تجدِ المقاومة في منع وقوع المحذور، ولا بد من التسليم به وله، ولم يعد للوعي والإدراك من جدوى، ولم يعد للمقاومة من مردود غير مزيد من الخسران، (ولا يبقى عندئذ، بطبيعة الحال، إلا أن يترك كل شيء متظاهرا بالاحتقار، وإلا أن يغيب في جحره مجللا بالخزي والعار، وهناك في قبوه القذر العفن، لا يملك صاحبنا الفأر الصغير المهان المسحوق المهزأ، إلا أن يغطس على مهل في حنقه البارد المسموم

الذي لا ينفد ولا يغيض)[٣٣] إنها النهاية المأساوية المجللة بشعور الهزيمة المرة، والانكفاء إلى الداخل، لا يستطيع أن يفعل شيئا سوى اجترار مزيد من الشعور بالاحتقار والصغار، وهكذا يتحول الإنسان إلى لا شيء، يتحول إلى مجرد حشرة تافهة لا قيمة لها، أو حيوان مهزوم مهان في حسابات مجتمع ظالم متجبر آلى على نفسه أن يسحق الإنسان ويغيب وعيه، ويفتت إدراكه، وهذا ما استطاع ديستويفسكي أن يسجله ببراعة سردية وفكرية فائقة وهو يقدم لنا صورة بطل هذه القصة بما تحويه نفسه المضطربة من تناقضات أحدثتها عوامل خارجية ضاغطة لم يكن بإمكانه مقاومتها إلى النهاية لما لديها من قوة لم تستطع أن تقف قبالها قوة الذات ووعيها.

فرانز كافكا: قد يصعب الفصل بشكل تام بين حياة فرانز كافكا (١٨٨٣ – ١٩٢٤) ونتاجه الأدبي، فهذا النتاج خلاصة عميقة لمعاناة أعمق عاش في تفاصيلها هذا الأديب المسحوق تحت عجلات الحياة التي لم تمنحه ما يستحق من الشهرة، حتى إذا فارق الحياة ونشرت أعماله التفت إليه الناس معجبين أو مشفقين.

لقد عاش كافكا في حياة تهيمن عليها أشكال مزدوجة من الاضطهاد؛ إنه اضطهاد مركب من نوع اجتماعي فريد، فضلا عما شهده من اضطهاد في أسرته التي خضعت لهيمنة أبوية قاسية ترسخت في إحساس ذلك الفتى النحيف المستلب وهو يضطر إلى ممارسة أعمال بعيدة عن رغباته وتطلعاته.

يضاف إلى هذا فشله في الحصول على حظوة لدى الجنس الآخر، فقد دخل في علاقات عاطفية انتهت بالخسران، وصل بعضها إلى درجة إعلان الخطوبة لأكثر من مرة، لكنها لم تتوج بالزواج كما هو متوقع لها، فلم يفلح في بناء أسرة ناجحة، ثم يأتي المرض ليكون خاتمة سلسلة طويلة من المعاناة أفضت به إلى النهاية المحتومة إذ تلقفه موت مبكر لم يتح له فرصة التمتع بإمكاناته في الحياة الأدبية والاجتماعية التي كان يطمح إليها.

كان كافكا، وعلى الرغم من كونه موظفا، يكثر من الكتابة وكأنه يسابق سني عمره القصير، ولم تكن كتاباته المتنوعة سوى بوح عاطفي متصل بتلك المعاناة النفسية المؤلمة التي اتخذ لها مجموعة من الرموز الدالة عليها، فقد كتب مجموعة من الرسائل والروايات والقصص التي أخذت مكانها بعد وفاته في صدارة النتاج الأدبي والفلسفي للقرن العشرين فقد ضمت في جنباتها رؤى فلسفية أصبح لها شأنها في الفكر الحديث كالوجودية، والشعور بالعبث واللا معقول، واليأس، والنهايات المأساوية، وهذا ما نجده بارزا في معظم نتاجه الأدبي ولا سيّما في قصته التي جاءت بعنوان: "الانمساخ" لتدلّ على ذلك التحول الذي يمكن أن يصيب الإنسان ليصبح مجرد حشرة غير قادرة على استعادة وضعها وكأنها هي البديل الموضوعي لهذا الإنسان العاجز عن استعادة إنسانيته بعد أن سلط عليه مجتمعه ما أوصله إلى درجة تلك الحشرة أو دونها، وقد لكانت لكافكا رابطة وثيقة بعالم الحيوان واتخاذه رمزا أو بديلا لمعاناة الإنسان، فلم يقتصر منه

على هذه القصة وحدها، فلديه من القصص[٣٤]. في هذا المسار ما يمكن أن يكون سمة من سماته المميزة.

إن ما يحصل للشخصية الرئيسة من انمساخ لا يقتصر عليها وحدها، فهو يفضح انمساخا مقابلا في الجانب الآخر الذي يمثله الكيان الاجتماعي المحيط، ولو فحصنا هذه القصة جيدا لظهر لنا (ثمة انمساخان في الحقيقة، الأول هو الانمساخ الجسدي للمندوب التجاري المتجول، لكن روح هذه الحشرة – الإنسان تظل روحا نبيلة حتى نهاية حياتها، والثاني هو انمساخ الأسرة روحيا، وفي حين تظهر هذه الأسرة في البداية بعضا من الخُلُق الظاهري، فإنها تهبط في النهاية إلى الدرجة نفسها التي تهبط إليها الخادمة العامية، ومن جسد الأخت الناضر تومض أنانية بشعة وحشية الروح شريرة، هنا خيبة الأمل الساطعة، وهناك الانمساخ الداخلي المؤلم لإنسان يعاني)[٣٥] .من ازدواجية المواقف اتجاهه، ومن شعوره الخاص اتجاه نفسه والآخرين.

ومن أجل توضيح فكرة التحول هذه سنحاول تقديم عرض موجز لهذه القصة[٣٦]. التي تبدأ بالدخول في الحدث الأهم فيها وهو التحول أو الانمساخ بطريقة مباشرة ومن دون مقدمات فيأتي المشهد الأول واضحا صريحا بعد وقوع فعل التحول كاملا: (حين أفاق غريغور سامسا ذات صباح من أحلام مزعجة، وجد نفسه وقد تحول في فراشه إلى حشرة ضخمة، كان مستلقيا على ظهره الصلب الذي بدا وكأنه مصفح بالحديد، وحين رفع رأسه بعض الشيء استطاع أن يرى بطنه الأسمر الشبيه بالقبة مقسما إلى فلقات قاسية مقوسة كان من المتعذر على اللحاف أو يكاد، أن يظل فوقها، فهو على وشك أن ينزلق انزلاقا كاملا، أمّا أرجله المتعددة التي كانت هزيلة إلى حد يثير الرثاء قياسا إلى سائر بدنه فقد راحت تتماوج وفي عجز تام أمام ناظريه.

وفكر قائلا في ذات نفسه: "ما الذي أصابني؟" لم يكن ذلك حلما، إن غرفته، وهي حجرة نوم بشرية نظامية، وإن تكن صغيرة أكثر مما ينبغي، لتقع تماما داخل الجدران الأربعة المألوفة)[٣٧].

وبعد أن كان السبب المباشر لهذا التحول هو بتأثير مجموعة من الأحلام المزعجة، أو الكوابيس بفعل الإجهاد في العمل، وضغط الشعور بوجوب النهوض المبكر، يعود إلى السبب الأعمق وهو شعوره بنوع من الاغتراب، أو الاستلاب: (وفكر: "آه يا إلهي، أي وظيفة منهكة قد تخيرت! الطواف في البلاد، يوما بعد يوم، إن إزعاجات هذا العمل أكبر من إزعاجات العمل في المحل الأصلي، وفوق ذلك كله فرض عليّ عناء السفر، وهناك الخوف من عدم اللحاق بالقطارات، وهناك وجبات الطعام الرديئة وغير المنتظمة، والاتصالات الإنسانية المتبدلة دائما، غير المتواصلة أبدا، والتي لا تصبح ودية قط، فليذهب الشيطان بذلك كله")[٣٨].

يواجه غريغور سامسا مشكلة كبيرة في النهوض من سرير نومه وهو على شكله الجديد هذا، ومشكلة أخرى أيضا هي كيف له أن يواجه الأسرة بحاله الجديد، وهنا تبدأ ردود الأفعال بالكشف عن طبيعة المواقف الظاهرية المعلنة وأكثرها كاذبة، والمواقف الحقيقية المضمرة، وتبدأ هذه الحركة تدريجيا، وأول من يكون له اتصال به هي الأخت التي تبدو في موقف مثالي متعاطف ظاهريا قد يقابل ما كان من غريغور نفسه تجاهها من عطف وحرص على تلبية رغباتها وتحقيق أمنياتها ومساعدتها في مسيرة الحياة الشاقة، فقد قدمت له الحليب على عادتها في ذلك الصباح، لكنه تركه على حاله، خشيت أن يصل به حال الجوع إلى الموت (فلكي تكتشف أي شيء كان يحب، جاءته بتشكيلة كاملة من الطعام، منشورة كلها فوق جريدة عتيقة، كانت بينها خضر بائتة نصف عفنة، وعظام من عشاء الليلة البارحة مغطاة بمرق أبيض كان قد تجمد، وبعض الزبيب واللوز، وقطعة من جبن كان غريغور قد أعلن قبل يومين أنها غير صالحة للأكل، وقطعة خبز يابسة، وقطعة خبز مدهونة بالزبدة، وقطعة خبز مدهونة بالزبدة ومملحة، وبالإضافة إلى هذا كله وضعت الوعاء المخصص إلى غريغور بشكل نهائي على الأرجح، وكانت قد صبت فيه بعض الماء)[٣٩]. وهنا تحدث المفاجاة التي هي نوع من التعزيز لذلك التحول أيضا، فقد ترك سامسا كل شيء (وفي شره راح يلعق قطعة الجبن التي اجتذبته في الحال، وبقوة قبل كل الأطعمة الأخرى، وبسرعة خاطفة التهم الجبن والخضر والمرق، بعضها في إثر بعض ودموع الارتياح في عينيه، أمّا الأطعمة الطازجة فلم تلذّ له، بل إنه لم يستطع تحمل رائحتها، حتى إنه أزاح الأشياء التي أراد أن يأكلها إلى مسافة قصيرة، وكان قد أتم تناول طعامه منذ فترة، واستلقى في البقعة نفسها بكسل)[٤٠] .

لكن الحال لا يسير على هذا المنوال، إذ يصاب غريغور بالاكتئاب ويترك تناول الطعام، وربما نجد في هذا مقدمة للموت جوعا، أو احتجاجا، يقابله تفكير الأسرة الجاد المتنوع في كيفية التخلص من هذا المسخ، أو الحشرة المزعجة المحرجة، وبعد معاناة طويلة، ومحاولات بائسة كشفت عن مزيد من المواقف المضمرة في النفوس تأتي لحظة الموت التي لابد منها: (ثم غاص رأسه كلية، على غير إرادته إلى أرض الغرفة، وانطلقت من منخريه آخر زفرة من أنفاسه الواهنة)[٤١]. وهنا تتصدر الخادمة المشهد، لا لاتصال الأمر بعملها حسب، وإنما للدلالة على وضاعة الوضع الاجتماعي الذي انتهى إليه الضحية، ومن حوله أفراد أسرته الذين لم يكن موقفهم بأحسن من رثاثة موقف الخادمة نفسه، فهي ما زالت تنطلق من احتقارها لهذه الشخصية وعدم اهتمامها بها فتلصق بها كل تهمة ممكنة: (لقد حسبت أنه تعمد الاستلقاء من غير حراك متظاهرا أنه يحس بالإهانة؛ كانت تنسب إليه كل ضرب من ضروب الذكاء، وإذ اتفق أن كانت تحمل في يدها المكنسة ذات المقبض الطويل، فقد حاولت أن تداعبه بها من الباب، حتى إذا لم يحدث ذلك أي رجع، استشعرت غيظا، ونخزت غريغور بعض الشيء، ولم يوقظ انتباهها إلا عندما دفعته من

موضعه من غير أن تلقى مقاومة ما، وما عتمت أن أدركت حقيقة الأمر واتسعت عيناها، وأطلقت صفرة، ومع ذلك لم تضع كثيرا من الوقت، بل فتحت بقوة باب حجرة النوم، وصرخت في الظلام بأعلى صوتها: "انظروا، لقد نفق، إنه مستلقٍ هنا وقد نفق بالكلية")[٤٢] .

وتظهر المواقف الأخرى عن طريق الحوار مع الخادمة نفسها، فهي التي تمتلك حق إذاعة الخبر بعد أن تكون هي الأولى التي اطلعت عليه، فتخاطب الأسرة قائلة: (هذا ما أريد أن أقوله: " قالت الخادمة ودفعت للتدليل على كلامها جثة غريغور إلى ناحية ما، مسافة طويلة، بعصا مكنستها، وقامت السيدة سامسا بحركة وكأنها تريد أن توقف المكنسة لكنها لم تفعل، "حسنا" قال السيد سامسا: "الآن يمكننا أن نحمد الله" ورسم على صدره إشارة الصليب، وتبعته النسوة الثلاث في ذلك.)[٤٣].

إن موقف الأب يشي بنوع من الازدواجية الكريهة، وكذلك من تبعه من النسوة الثلاث، فهو يحمد الله على أن تخلص من ابنه، وهذا يعني أن الانمساخ لم يقتصر على مظهر غريغور الخارجي المتعلق بتحوله شكليا إلى حشرة كبيرة، وإنما شمل الأسرة كلها، أو الكيان الاجتماعي الذي تنتمي إليه، وبذلك تكشف هذه القصة عن احتفاظ الممسوخ شكلا بإنسانيته، مقابل تلك المظاهر الزائفة الكاذبة التي غالبا ما يبديها المجتمع اتجاه أفراده في علاقة تقوم على أساس الاستلاب والتهميش

الهوامش:

١ – للتفصيل أنظر: هلال، د. محمد غنيمي، الأدب المقارن، شركة نهضة مصر للطباعة، القاهرة، ط٩، ٢٠٠٨، ص ١٤٨ – ص ١٥٩.

٢ – أورويل، جورج، مزرعة الحيوان، ترجمة: محمود عبد الغني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠١٤.

٣ – ظ: كابلن، فريدريك، وشابوتييه، جورج، الإنسان والحيوان والآلة إعادة تعريف مستمرة للطبيعة الإنسانية، ترجمة: ميشيل نشأت شفيق حنا، مؤسسة هنداوي، القاهرة، ٢٠١٩ ص ٧٥ – ١٠٥.

٤ – ريكور، بول، فلسفة الإرادة الإنسان الخطّاء، ترجمة: عدنان نجيب الدين، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب، ط٢، ٢٠٠٨، ص ١٩٩.

٥ – ظ: عدوان، ممدوح، حيونة الإنسان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط٦، ٢٠١٦، ص ٤٥ – ص ٥٦، وهو فصل بعنوان: هل نحن جلادون؟

٦ – ظ: هروود، بيرنهارت، تاريخ التعذيب دراسة، ترجمة: ممدوح عدوان، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط٤، ٢٠١٧، ص ١٣ – ص ٣٠.

٧ – ظ: إبراهيم، زكريا، مشكلة الإنسان، ص ٨٨ – ص١٠٩.

٨ – ظ: فروم، أريك، الإنسان المستلب وآفاق تحرره، ترجمة وتعليق: د. حميد لشهب، تقديم: راينر فونك، شركة ندا كوم للطباعة والنشر، المغرب. ، ص ٤٨.

٩ – عدوان، ممدوح،حيونة الإنسان، ص ٥٧.

١٠ – ظ: هلال، د. محمد غنيمي، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥، ص ٢٣ – ص ٣٤.

١١ – هلال، د. محمد غنيمي، في النقد المسرحي، ص٣٣.

١٢ ظ: الشالجي، عبود، موسوعة العذاب، الدار العربية للموسوعات، بيروت، المجلد الأول، ص ١٤ ص ١٥، وانظر: الخاقاني، حسن، العنف الثقافي خطاب خصوم الحداثة، جامعة الكوفة، دار الرافدين، بيروت، ٢٠١٩، ص ٧١ – ص ٨١.

١٣ – الروايات التي يمكن الافادة منها في دراسة تجربة السجن في العراق مثلا:

المسافة ليوسف الصائغ ،الوشم، لعبد الرحمن مجيد الربيعي، المناضل لعزيز السيد جاسم، القلعة الخامسة لفاضل العزاوي، الرجع البعيد لفؤاد التكرلي، السراب الأحمر لعلي الشوك، الانقلاب لإبراهيم الحريري، خلف السدة لعبد الله الصخي، حافة القيامة، والخائف والمخيف لزهير الجزائري.

١٤ يقول ممدوح عدوان في مقدمة كتابه إنه أديب أولا لذا اعتمد في دراسته على مصادر أدبية فوقف عند بعض الروايات المتعلقة بهدر كرامة الإنسان.

١٥ – كتبت هذه العبارة المجازية ولا أدري إن كانت ستظل مفهومة للأجيال القادمة التي ستغادر مرحلة الكتابة بهذه الأداة التقليدية القديمة (القلم) ونحن في زمن تطورات الكتابة التكنولوجية المتسارعة، والكتابة الصوتية التي قد تأتي بعدها الكتابة الفكرية وهي أن الجهاز سيسجل مباشرة ما يدورفي الأفكار، وعندها سيحتاج القارئ التكنولوجي الكريم إلى مراجعة قاموس تعريفي يشرح له كلمة قلم ويعطيه صورة له، فيقول مثلا: إنها أداة قديمة للكتابة تعب في استعمالها أجدادنا الأوائل!

١٦– برديائيف، نيقولا، رؤية ديستويفسكي للعالم، ترجمة: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٨٦، ص ١٩.

١٧ – سعيد، د. نبيل رشاد، دراسات إنسانية، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٩، ص١٢٥.

١٨ – برديائيف، نيقولا، رؤية ديستويفسكي للعالم، ص ٤٦.

١٩ – ظ: سعيد، د.نبيل رشاد، دراسات إنسانية، ص١٢٢.

٢٠ – ظ: دخيل، عدنان فالح، دوائر نيتشه جينالوجيا المفاهيم، جامعة الكوفة، دار الرافدين، بيروت، ط١، ٢٠١٩، ص١٧١ – ص ١٨٧. وقد كان اكتشاف نيتشه لديستويفسكي وتأثره به متأخرا عند عثوره في أحد الأكشاك على قصة في قبوي، ظ: ص ١٨٥.

٢١ – برديائيف، نيقولا، رؤية ديستويفسكي للعالم، ص٥٢.

٢٢– ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، ترجمة: د. سامي الدروبي، دار ابن رشد للطباعة والنسر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، المجلد السادس، ص ٤٦٥.

٢٣– ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦، ص٢١.

٢٤ – ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦، ص ٦.

٢٥ – ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦، ص ٧.

٢٦ – ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦، ص ٢٢.

٢٧ – ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦، ص٢٣.

٢٨ – ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦، ص٢٣.

٢٩ – ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦،ص ٢٤.

٣٠– ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦، ص٢٧

٣١– ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦، ص٣١.

٣٢ – ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦، ص ٣٢.

٣٣ – ديستويفسكي، فيودور، الأعمال الأدبية الكاملة، مجلد ٦، ص٣٣.

٣٤ ظ: كافكا، فرانتس، الأعمال الكاملة ١، الدودة الهائلة، ترجمة: الدسوقي فهمي، الهيأة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، حيث ترد قصص يكون الحيوان هو الشخصية الرئيسة فيها مثل: "أبحاث كلب" ص ١١٥ – ص ١٧٥، و"الجحر" ص ١٧٧ – ص ٢٣١، و " الدودة الهائلة" وهي عن حيوان الخلد ص ٢٧٥ – ص ٢٩٦.

٣٥– كافكا، فرانز، الآثار الكاملة مع تفسيراتها، ترجمها عن الألمانية: إبراهيم وطفي، دار الحصاد للنشر، دمشق، ط٢، ٢٠٠٣، ٤٦٨/١.

٣٦ – وقعت هذه القصة في الصفحات من ٣٢٨ – ٣٩٥ من الآثارالكاملة.

٣٧ – كافكا، فرانز، الآثار الكاملة، ١/ ص٣٢٧.

٣٨ – كافكا، فرانز، الآثار الكاملة، ١/ ص٣٢٨.

٣٩ – كافكا، فرانز، الآثار الكاملة، ١ / ص ٣٥٣.

٤٠ –كافكا، فرانز، الآثار الكاملة، ١/ ص ٣٥٣.

٤١ – كافكا، فرانز، الاثار الكاملة، ١ / ص ٣٩٠.

٤٢ – كافكا، فرانز، الآثار الكاملة، ١ / ص ٣٩١.

٤٣ – كافكا، فرانز، الآثار الكاملة، ١/ ص ٣٩١.