جامعة جنوب الوادي

قسم اللغة الفارسية وادابها

مقرر الادب المقارن

اعداد ا.م.د\ حمدي عبد الراضي علي

د/ كمال عبدالحميد صابر

الفرقة الرابعة اللغه الفارسيه

بيانات أساسية

الكلية: الاداب

الفرقة: الثانية

التخصص: اللغة الفارسية

عدد الصفحات: ١٨٥

القسم التابع له المقرر: قسم اللغة الفارسية وادابها

مقدمة

مفهوم الأدب المقارن

هو فرع من فروع المعرفة يتناول المقارنة بين أدبين أو أكثر ينتمي كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التي ينتمي إليها الأدب الآخر، وفي العادة إلى لغة غير اللغة التي ينتمي إليها أيضًا، وهذه المقارنة قد تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عناصر أدب قوميٍ ما ونظيره في غيره من الآداب القومية الأخرى، وذلك بغية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف بين الآداب ومعرفة العوامل المسؤولة عن ذلك،كذلك فهذه المقارنة قد يكون هدفها كشف الصلات التي بينها، و إبراز تأثير أحدها في غيره من الآداب، وقد يكون هدفها الموازنة الفنية أو المضمونية بينهما، وقد يكون هدفها معرفة الصورة التي ارتسمت في ذهن أمة من الأمم عن أمة أخرى من خلال أدبها، وقد يكون هدفها هو تتبع نزعة أو تيار ما عبر عدة آداب..إلخ، وهذا التعريف قد تمت صياغته وبلورته من خلال التعاريف والمفاهيم المتعددة لهذا الفرع من فروع العلم، تلك المفاهيم والتعريفات التي تتباين حسب تباين المدرسة أو الشخصية التي تقود هذا التيار أو ذاك من تيارات البحث المختلفة، وهو يختلف قليلًا أو كثيرًا عن التعاريف الموجودة في كتب الأدب المقارن،وقد سرني أن أجد التعريف الذي أورده كل من "Thefreedictionary" وموسوعة الـ "Wikipedia" :الحرة على المشباك متفقًا مع تعريفي هذا؛ إذ يقول المعجم ببساطة: إن الأدب المقارن هو"Study of literary works from different cultures" ، (translation) often in، كما تقول الموسوعة بنفس البساطة: إنه scholatshop dealing with the literatyres of " " Critical seversl different languagrs"،ومع ذلك نرى معجم الـ "infoplease" :المشباكي مثلًا ما زال يعرف الأدب المقارن وفي ذهنه المفهوم الفرنسي له، إذ يقول: إنه "The study of the literatyres of two or more groups concentrarting on their relatiomships to ،in lamguage ،usually ،differing in cultural background and and influenves upon each other".

فالأدب المقارن، حسب هذا التعريف، يركز على الصلات بين الآداب وعملية التأثر والتأثير اللذين تتبادلهما.

ميادين الأدب المقارن متعددة:

فقد يكون ميدانه المقارنة بين جنس أدبي، كالقصة أو المسرحية أو المقال أو المقامة أو القصيدة أو الملحمة أو الأنقوشة (أي "الإبيجرامية")، في أدبين مختلفين أو أكثر، وقد يكون ميدانه المقارنة بين الأشكال الفنية داخل جنس أدبي من هذه الأجناس في أدب ما ونظيراتها في أدب آخر، كنظام العروض والقافية أو الموشحات مثلًا، وقد يكون ميدانه الصور

الخيالية؛ كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وقد يكون ميدانه النماذج البشرية والشخصيات التاريخية في الأعمال الأدبية، وقد يكون ميدانه التأثير الذي يُحدثه كتاب أو كاتب ما في نظيره على الناحية الأخرى، أو مجرد الموازنة بينهما لما يلحظ من تشابههما ....وقد يكون ميدانه المقارنة بين المذاهب الأدبية؛ كالكلاسية والرومانسية والو اقعية والرمزية والبرناسية هنا وهناك، وقد يكون ميدانه انعكاس صورة أمة ما في أدب أمة أو أمم أخرى...وهكذا؛ (انظر في ذلك فهرس كل من كتاب فان تيجم: "الأدب المقارن"/ ترجمة سامي الدروبي/ دار الفكر العربي/ القاهرة، وكتاب م.ف.جويار: "الأدب المقارن"/ ترجمة د.محمود غلاب، ومراجعة د.عبدالحليم محمود/ لجنة البيان العربي/ القاهرة/ ١٩٥٦/ سلسلة الألف كتاب - العدد ٤٤، وكتاب د.محمد غنيمي هلال: "الأدب المقارن"/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ ١٩٧٧م، وكتاب كلود بيشوا و أندريه ميشيل روسو: "الأدب المقارن"/ ترجمة د.رجاء عبدالمنعم جبر/ مكتبة دار العروبة/ الكويت/ ١٩٨٠م، وكتاب د.الطاهر أحمد مكي: "الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه"/ دار المعارف/ ١٤٠٥هـ - ١٩٨٥م، وكتاب د.بديع جمعة: "دراسات في الأدب المقارن"/ ط٣.(

ومصطلح "الأدب المقارن) "هو في الو اقع ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي المعروف ("La Litterature comparee" : بعضًا من التحليل والتوضيح، وكذلك التسويغ أيضًا؛ فالو اقع (كما هو بيّن ظاهر) أننا هنا لسنا بصدد "أدب"، بل فرع من فروع "العلم يدرس الأدب، فكيف إذًا حدث هذا؟ إنه الاختصار، أو إذا كان يحلو لك فقل: إنه الخطأ الشائع الذي يقال في مثل هذه الحالة: إنه خير من الصواب، والصواب هو أن هذا العلم يقوم بمقارنة الآداب القومية المختلفة والموازنة بينها، ومعرفة ما فيها من عناصر مشتركة أو مختلفة، والأسباب المسؤولة عن ذلك، والتعرف على الصلات التي تربطها بعضها ببعض في حالة وجود مثل تلك الصلات، والمعابر التي انتقل من خلالها عنصر أو أكثر من هذا الأدب أو ذاك إلى غيره من الآداب القومية الأخرى...إذًا فنحن لسنا بصدد "أدب"، بل بصدد "علم"، اللهم إلا إذا فهمنا كلمة "أدبLitterature :، "Literatureبمعناها الواسع؛ أي: "الكتابة"، أو قلنا: إن ثمة كلمة محذوفة على سبيل الاختصار، والتقدير: "دراسة الأدب المقارن"، أو "تاريخ الأدب المقارن"، أو كما في الألمانية: "علم الأدب المقارن verglaichende : literaturwissen schaft".

وهناك تسميات أخرى لم يكتب لها التوفيق والانتشار، مثل" :التاريخ المقارن للآداب"، أو"تاريخ الآداب المقارنة"، أو "التاريخ الأدبي المقارن"، أو "تاريخ الآداب المقارن"، أو "الآداب الحديثة المقارنة"، أو "الأدب العالمي"، أو "الأدب بالمقارنة"، أو "الأدب بطريق المقارنة"، وذلك رغم ما تتمتع به بعض التسميات من اختصار ودقة؛ كمصطلح "مقارنة الأدب" (وهي التسمية التي يستعملها الإندونيسيون)، أو "المقارنة الأدبية" الذي عنون به د. أحمد كمال زكي كتابًا له في هذا الموضوع، و"المقارنة بين الآداب" الذي اتخذه العقاد عنوانًا لأحد مقالاته في مجلة "الكتاب" المصرية في ١٩٤٨م،

والذي اقترح أن تختصر إلى "مقارنة الآداب" طلبًا لمزيد من الخفة على الذهن واللسان كما تقتضي طبيعة المصطلح، ومن ثم يكون أسهل تداولًا لمن يريد،وهناك "خطاب المقارنة"، الذي اقترحه عز الدين المناصرة في مقاله: "الرائد التاريخي للأدب المقارن في الوطن العربي" المنشورفي كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روحي الخالدي - إدوارد سعيد - عز الدين المناصرة - حسام الخطيب"/ فريال غزولي وآخرون/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة "كتابات نقدية" - العدد ١٠٢/ ٢٠٠٠م/ ٥ - ٥٢،ويجد القارئ اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح ومسوغاته في ص١٣)، وكذلك مصطلح "النقد المقارن" للكاتب نفسه؛ (انظر مقال خديجة بن شرفي المنشورفي الكتاب السابق/ ١١١ - ١٣٧،ويجد القارئ الكلام عن اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح في ص١١٧، ١٢٠، ١٣٠)،وقد اختصر الدكتور أحمد كمال زكي مصطح "الأدب المقارن" إلى كلمة واحدة فقط هي "المقارن"، مستعملاً النعت وحده دون المنعوت،ومن يدري؟ فقد تشيع مع الأيام هذه التسمية، وتحل الكلمة الواحدة محل الكلمتين، على عادة الذهن واللسان البشري اللذين يميلان في أمورالو اقع العملي إلى الاختصار عند كثرة التكرار، وبخاصة عن طريق الاستعاضة عن النعت والمنعوت معًا بالنعت قائمًا برأسه،أما المصطلح الإنجليزي فلا يستخدم اسم المفعول) "comdared" :من الفعل :compera" يقارن" كما هو الحال في المصطلح الفرنسي)، بل صفة النسب"comparative" :، وهو ما يمكن ترجمته بـ: "الأدب المقارني"، أو "الأدب التقارني"، أو"أدب المقارنة"؛ (انظر في مشكلة المصطلح د. محمد غنيمي هلال/ الأدب المقارن/ دار نهضة مصر/ ١٩٧٧م/ ١٥ - ١٦، ود.الطاهر أحمد مكي/ الأدب المقارن - أصوله وتطوراته ومناهجه/ ١٩٤، ود. عطية عامر/ دراسات في الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ الفصل الأول كله بدءًا من ص ١٢، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن - النظرية والتطبيق/ ط٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م/ ٣ - ٤، ود. علي شلش/ الأدب المقارن بن التجربتين الأمريكية والعربية/ دار الفيصل الثقافية/ الرياض/ ١٤١٥هـ - ١٩٩٥م/ ١٣)، ود. إبراهيم عبدالرحمن محمد/ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق/ الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان/ ٢٠٠٠م/ ٥ - ٦.).

نخلص من هذا إلى القول بأن مصطلح "الأدب المقارن"، الذي استعمله خليل هنداوي وفخري أبو السعود على التوالي في مقالاتهما بمجلة "الرسالة" في عام واحد (هو عام ١٩٣٦م) بفارق ثلاثة أشهر تقريبًا - كان هو المصطلح الذي قُدر له الشيوع، بل الانتشار الكاسح على مدار هذه العقود السبعة، حتى الآن على الأقل،وقبل أن أغادر هذه النقطة أود أن أوجه الالتفات إلى أن د. علي شلش يرى أن صاحب هذا المصطلح في الحالتين هو أحمد حسن الزيات لا هنداوي ولا أبو السعود، وإن لم يقدم دليلاً قاطعًا على ذلك، بل استنتجه مجرد استنتاج، قائلًا: إن الزيات قد أضاف إلى العنوان الأصلي لكل من الكاتبين مصطلح الأدب المقارن (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية"/ ١١٤ - ١١٥)، أما د. حسام الخطيب فقد عزا إلى هنداوي استخدام المصطلح لأول مرة، على حين جرد أبو السعود من قصد

استخدامه بعد هذا بقليل في مقالاته في نفس الموضوع، ناسبًا إلى الزيات أنه هو واضع ذلك المصطلح في عناوين المقالات المذكورة؛ (انظر كتابه: "آفاق الأدب المقارن عربيًّا وعالميًّا/ ١٥٣ - ١٥٨).

تشترط المدرسة الفرنسية، كما ألمحنا، أن تكون هناك صلات تاريخية بين العملين أو الظاهرتين أو الأدبين المراد مقارنتها، بيد أن هذا شرطٌ تحكمي، أو قل: إنه شرط غير ملزم ولا لازم، والمهم أن تكون المقارنة بين أدبي أمتين مختلفتين، سواء كتب هذان الأدبان بلغتين مختلفتين، كما هو الغالب، أو كانا يصطنعان ذات اللغة، كما هو الحال مثلًا بين الأدب الإنجليزي والأدب الهندي المكتوب بلغة جون بول، أو بين الأدب الفرنسي والأدب الجزائري المصبوب في قالب لسان الفرنسيس...إلخ،إن المراد هو تمتين العلاقات الأدبية بين الأمم والشعوب المختلفة، واكتشاف أوجه التشابه والاختلاف لديها في الذوق والإبداع، وتتبع المسارات التي انتقلت عن طريقها التأثيرات الأدبية من أمة إلى أخرى في حالة وجودها وإمكان تتبعها،وإذا كانت المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن تركز بوجه عام على الصلات التي ثبت وجودها فعلاً بين الأمم والشعوب، فهل هناك ما يمنع أن نمد هذا الاهتمام إلى المستقبل فنستشرف وجود مثل هذه الصلات أو نعمل على خلقها خلقًا؟ بل هل هناك ما يقطع بعدم وجود علاقة بين عملين أو ظاهرتين أو تيارين أدبيين لم يتضح لنا أنه كانت بينهما يومًا هذه العلاقة؟ لا أظن؛ذلك أن من الممكن جدًّا أن يكون موليير على سبيل المثال قد سمع بـ: "بخلاء" الجاحظ بطريقة أو بأخرى حين ألف مسرحيته الشهيرة: "البخيل"، وأن يكون لامارتين على علم بطريقة أو بأخرى بقصيدة المتنبي أو البحتري عن البحيرة، كأن يكون قد سمعها أو سمع أبياتًا منها مترجمة إلى الفرنسية ولو شفويًّا، أو على الأقل سمع بموضوعها أو أسلوبها الفني مجرد سماع من أحد المستشرقين أو العرب، وأن هذا أحد البواعث التي دفعته إلى نظم قصيدته فيها، وبخاصة أنه كان مفتونًا بالشرق العربي، وزار سوريًّا وفلسطين ولبنان، وسجل هذه الرحلة في كتاب من أربعة أجزاء هو"....Voyage en Orient" ، وتمنى لو بقي في بلاد الأرز طول حياته، بل لقد قيل: إنه ذو أصول عربية،وقد يكون تأثر في نظمه تلك القصيدة بشاعر آخر فرنسي أو غير فرنسي كان قد تأثر بدوره بإحدى القصيدتين العربيتين أو بهما معًا،وربما كان تأثير المتنبي أو البحتري سلبيًّا، بمعنى أن الشاعر الفرنسي لم يستحسن الطريقة التي تناول بها الشاعر العربي موضوعه أو بعض صوره الخيالية أو السياق الذي نظم فيه عمله أو الجو النفسي الذي سيطر عليه أو الغرض الذي نظم قصيدته من أجله...إلخ،ترى هل كان هناك قبل آسين بلاثيوس، بل إلى ما بعد وفاة ذلك المستشرق الإسباني ببضعة أعوام، من كان يعرف أن قصة المعراج قد ترجمت إلى عدة لغات أوربية منها اللاتينية قبل أن يكتب دانتي "كوميدياه الإلهية"؟ لقد تعرض بلاثيوش لهجوم شديد ومعارضة عنيفة عندما طلع على الناس بأن دانتي قد تأثر بتلك القصة، إلى أن اكتشف أحد المستشرقين بعد رحيله بسنوات خمس لا غير أن تلك القصة قد ترجمت فعلاً قبل وضع دانتي عمله المذكور، مما يؤكد أنه قد قرأها قبل إبداعه لذلك العمل؛ (انظر د. الطاهر أحمد مكي/ الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه/ دار المعارف/ ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م/ ٢١٨ - ٢١٩).

ولنفترض أننا كنا موقنين تمام الإيقان أنه لم تكن هناك قط مثل تلك العلاقة، ولو على سبيل الاحتمال، أفلا تستحق المقارنة بين الذوقين والأسلوبين وتقويم العناصر الفنية في الأثرين الأدبيين أن نقوم بمثل تلك المقارنة، على الأقل تنشيطًا لعملية الأخذ والرد بين الأدبين، وتلقيحًا لكل منهما بعناصر القوة والجمال في الآخر، وإغناءً لعملية الإبداع والتذوق بهذه الطريقة، ومن ثم قيام صلات أدبية بينهما تخلق خلقًا من هذا السبيل، واستكشافًا للعوامل التي تقف خلف نقاط القوة أو الضعف، وهل هي راجعة إلى ظروف المبدع الشخصية أو هي بالأحرى ترجع إلى خصائص البيئة والأمة التي ينتسب إليها؟ أم ترى ينبغي أن ننتظر قيام مثل تلك الصلات أولًا، حتى إذا قامت وتيقنا من قيامها ووقوع التأثير والتأثر بين الطرفين فعندئذ، وعندئذ فقط، يمكننا أن نتقدم ونقوم بعملية المقارنة؟ أما أنا فأحبذ مبادرة الأمور والعمل على خلق مثل تلك الصلات عن طريق المقارنات الاستباقية هذه، ومن ثم لا أجد أية غضاضة فيما صنعه شفيق جبري مثلًا في مقالاته في مجلة "الثقافة" المصرية في ١٩٣٩م من المقارنة النقدية بين "بحيرة" كل من البحتري ولامرتين والأخرى، وبين "بخلاء" الجاحظ و"بخيل" موليير، ولا ما صنعه د. صفاء خلوصي من المقارنة بين البحيرتين العربية والفرنسية، ولا ما صنعه د. عبدالرزاق حميدة في كتابه: "الأدب المقارن" حين وازن بين "رسالة الغفران" للمعري و"الكوميديا الإنسانية" لدانتي مقارنة جمالية خالصة، فلا حديث عن تأثر أو تأثير بين العملين،ثم ألا يستحق البحث عن السر في وجود تشابه بين عملين أدبيين دون أن يكون بينهما أية صلة عناء المقارنة بينهما تأكيدًا بأن هناك ضروبًا من التشابه بين البشر على اختلاف بيئاتهم وثقافاتهم وأجناسهم؟

:لقد كان المرحوم محمد غنيمي هلال و أنور لوفا مثلًا من المشيعين للمنهج الفرنسي في الأدب المقارن، وما زال هناك من يأخذ بوجهة نظر هذه المدرسة لا يرى مما عداها شيئًا، ومنهم د. محمد سعيد جمال الدين، كما يتبدى ذلك في كتابه : "الأدب المقارن - دراسة تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي "(ط٢/ دار الاتحاد للطباعة/ القاهرة/ ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م/ ٤٢ - ٤٣)، وهناك على العكس من هذا، من يتشيع للمنهج الأمريكي متمثلًا فيما كتبه رينيه ويليك، الذي وسع دائرة ذلك الحقل، كما تعكسها الفصول الخاصة بهذا الموضوع في كتابه" :مفاهيم نقدية "(ترجمة محمد عصفور/ سلسلة عالم المعرفة - العدد ١١٠/ جمادى الآخرة ١٤٠٧هـ - فبراير ١٩٨٧م/ ٣٠٤ - ٣٧٥)، فلم يقصرها على مجالات التأثير والتأثر التي تقتضي وجود صلات تاريخية بين طرفي المقارنة، وغالبًا ما يكون التشيع الذي من هذا القبيل مجرد تعصب للمدرسة التي سبقت معرفة الدارس لها، أو درس على يد أحد أعلامها مثلًا، والأجدر بنا ألا تكون هِجِّيرَانا التعصب لهذا أو لذاك لمجرد التعصب، بل أن نفكر بأنفسنا لأنفسنا مستعينين بما بلغه السابقون من أمتنا ومن خارج أمتنا، ومجتهدين أن يكون لنا رأينا وموقفنا المتميز لا لمجرد إثبات الذات، بل لعرض ما نحن مقتنعون به ومطمئنون إليه، مشاركة منا في النشاط الفكري العالمي، بحيث لا يكون كل ما نعمله هو ترديد ما يقوله الآخرون ونشره.

إن ما يقوله هذا أو ذاك من الباحثين الغربيين ليس قرآنًا مقدسًا ينبغي أن نخرَّ عليه صمًّا وعُمْيًا وبكمًا، بل إن القرآن الكريم نفسه لا يطالب البشر بأن يخرُّوا عليه مؤمنين دون تفكير أو إعمال عقل، فما بالنا بنظريات في الأدب والنقد هي من نتاج العقل البشري غير المعصوم؟ وعلى هذا فإني لا أقصر مجال الأدب المقارن على الأدبين اللذين قد ثبت أن بينهما صلات تاريخية، بل أنادي بتمديده ليشمل دراسة أي أدبين بينهما وجه أو أكثر من وجوه الشبه أو الاختلاف لمعرفة الأسباب التي تكمن وراء ذلك التشابه أو هذا الاختلاف، أو على الأقل أو افق على مثل هذا التمديد، كما أرى أيضًا توسيع آفاقه ليشمل مثلًا الموازنة الأدبية بين عملين من أعمالهما، وتحليل كل واحد منهما، ومحاولة التعرف إلى سر ما بينهما من نواحي المشاكلة أو المباينة، والاجتهاد في تذوق كل منهما لتوسيع مجال الاستمتاع الأدبي والنقدي عند الدارس والقارئ جميعًا، ومحاولة تقويم كل منهما فنيًّا ومضمونيًّا، والوصول إلى معرفة أي منهما أجمل و أقوى، وأشد تأثيرًا من الآخر، ولماذا، وذلك من أجل اكتساب نظرة أكثر رحابة وأوسع إنسانية وأعمق حكمًا وأحرى أن تكون أقوى انفتاحًا على ما عند الآخرين من آثار الخير والجمال والجلال.

ولقد كان المنهج الإيطالي مثلًا في ميدان الأدب المقارن في بداية أمره أواسط القرن التاسع عشر، كما يقول د. عطية عامر، قائمًا على الموازنات الأدبية، والكشف عن عناصر الاتفاق والاختلاف بين ظواهر الأدب المشتركة، ثم انتهى به التطور إلى أن يكون" وسيلة بسيطة من وسائل تاريخ المصادر "(د.عطية عامر/ دراسات في الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ ١٩٨٩م/ ٣٤ - ٣٥)، أما المدرسة الألمانية فكانت تقصر الأدب المقارن على آداب أوربا الغربية وحدها؛ لبيان الاتفاق والاختلاف في التقاليد الأدبية لأمم ذلك الشطر من العالم، وإن ضم هذا الاتجاه العام عدة أطياف مختلفة: فمن الدارسين من اهتم بدراسة التأثير والتأثر بين هذه الآداب، ومنهم من اعتنى ببيان النماذج الأدبية المشتركة بينها، ومنهم من قام بدراسة المحتوى الثقافي والعقائدي المتمثل في هذه الآداب، ومنهم من أخذ على عاتقه الكشف عن تناسق الحركة الموسيقية والصوتية في صورها الشعرية...إلخ (المرجع السابق/ ٣٦ - ٣٧)، ثم لدينا المدرسة الأمريكية، التي أخذت أولاً بالاتجاه التاريخي، كما هو معروف عند عموم المقارنين الفرنسيين، ثم انتهى بها الحال على يد رينيه ويليك إلى توسيع نظرتها لهذا التخصص، والمناداة بأن يكون الهدف منه إبراز القيم الجمالية وعلاقاتها داخل أدب واحد أو أكثر، والاستعانة في ذلك بالنقد الأدبي؛أي: إن التركيز هنا على الجانب التذوقي (السابق/ ٣٧ - ٣٩).

وبغضِّ البصر عمن هو على صواب أو على خطأ بين أصحاب هذه المناهج، فالمهم الالتفات إلى أنهم في الغرب يجتهدون ويختلفون ويغيرون مو اقفهم وآراءهم، ولا يجدون حرجًا أو غضاضة في هذا، وهذا ما نريده لنا: أن نجتهد ولا نظن أن الصواب دائمًا حليف القوم، وأن كل ما ينبغي لنا أن نفعله، أو على الأقل: أن كل ما يمكننا عمله، هو متابعتهم دائمًا على ما يقولون؛ إذ هم لا يقولون) كما رأينا (شيئًا واحدًا وإلى الأبد، أنكون ملكيين إذًا أشد من الملك نفسه؟ وأعترف هنا أنني

كنت من المرددين لما يقوله جمهور المقارنين الفرنسيين، ولا أستطيع أن أتصور أن هناك صوابًا آخر، لا لشيء إلا لأنني أنا وزملائي في الدراسات العليا، حين بدأنا التعرف على الأدب المقارن في السنة التمهيدية للماجستير في آداب القاهرة عام ١٩٧٠ - ١٩٧١م مع د. شكري عياد، قد اعتمدنا على كتب فان تيج موجويار ومحمد غنيمي هلال، فبدا لنا أن هذا هو المنهج السليم، وما عداه مناهج متسيبة غير منضبطة، إلا أن هذا كان منذ خمسة وثلاثين عامًا، وقد جرت مياه كثيرة منذ ذلك الحين في النهر، ولم يعد ماء النهر هو ماءه القديم؛ (انظر أيضًا، في الكلام عن المدرستين الفرنسية والأمريكية وما بينهما من فروق وما جد على كل منهما من تطور، سعيد علوش/ مدارس الأدب المقارن - دراسة منهجية/ المركز الثقافي العربي/ ١٩٨٧م/ ٥٥ وما بعدها، و٩٣ وما يليها، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن - النظرية والتطبيق/ ط٢/ دار الثقافة العربية/ ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م/ ١٩ - ٢٨، أما د. الطاهر أحمد مكي فيفصل القول في ذلك تفصيلاً في كتابه الضخم: "الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه/ دار المعارف/ ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م/ ٦٢ فما بعدها لبضع عشرات من الصفحات، وإن لم يهتم بذكر مراجعه، وانظر كذلك د. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيًّا وعالميًّا/ دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق/ ١٤١٣هـ - ١٩١٢م/ ٢٢٢ وما بعدها، حيث يعرض تشيع عدد من المقارنين العرب للمدرسة الفرنسية، وعدد آخر للمدرسة الأمريكية، وتشنج البعض في تشيعهم للمدرسة التي يتبعها وكأنها عِرضه وشرفه الذي ينبغي أن يراق على جوانبه الدم لو فكر أحد في مسه بهمسة سوء.(!

ولسوف نرى أن فخري أبو السعود مثلًا، في مقالاته التي كتبها في الثلاثينيات من القرن المنصرم عن الأدب المقارن، إنما ينطلق من رؤية أفسح وأرحب وأجدى من الرؤية التي تنطلق منها المدرسة الفرنسية بوجه عام، وأنه)كما لاحظ د. عطية عامر، وسوف نأتي إلى هذه النقطة فيما بعد (قد سبق بصنيعه هذا رينيه ويليك، الأستاذ السابق للأدب المقارن بالجامعات الأمريكية، وإن لم يعد د. الطاهر مكي تلك المقالات من الأدب المقارن في شيء أصلًا رغم إقراره بأنها تتفق مع المنهج الأمريكي على كل حال؛ إذ قال: إنها لا تزيد عن أن تكون مجرد "ألوان من الموازنات بين موضوعات قد تتشابه أو تختلف عرضًا في الأدبين العربي والإنجليزي...ولعلها جاءت صدى لبعض أفكار المدرسة الأمريكية) التي (تجيز شيئًا من هذه الموازنات"؛)الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه/ ١٨١(، جاعلاً بهذا للمدرسة الأمريكية السبق على ما كتبه ناقدنا المصري، على عكس ما يقول به الدكتور عطية عامر، على ما سيأتي بيانه في فصل لاحق، وبالمثل نرى أن العقاد، بما كتبه عن المعري في" رجعة أبي العلاء"، قد انطلق من ذات الرؤية، وإن لم يُشِر إلى أنه بصدد كتابة بحث في الأدب المقارن على عكس ما هو مثبت في رؤوس مقالات أبو السعود؛ إذ تخيل أن حكيم المعرة عاد إلى الأرض في زماننا هذا، وأنه كان رفيقه في جولته بالعالم الحديث، وبما يضطرب فيه من فكر وفلسفات ومذاهب، فكان كلما رأى شيئًا يظنه رفيقه الأسواني جديدًا عليه سارع هو فقال: إنه قد سلف أن تحدث عنه في شعره حين قال كذا وكذا، وكأن العقاد يريد أن يقول: إن أبا العلاء كان بعيد النظر، واسع منادح الفكر والفن والخيال فسبق بذلك عصره، وإن بين الإنسانية الكثير

من المو افقات رغم اختلاف أوطانها وعصورها وأوضاعها الثقافية والاجتماعية، كل هذا دون أن يحاول العقاد التدليل على أنه كانت هناك صلات بين فكر المعري وأصحاب هذه الآراء والاتجاهات السياسية والفلسفية من الأوربيين، بل دون أن يفكر مجرد تفكير في ذلك، وكان طه حسين في الفصل الخاص بهوميروس من كتابه" :قادة الفكر"، الذي صدر في منتصف عشرينيات القرن الماضي، قد تحدث عن جاهلية اليونان والجاهلية العربية حديث المقارنة، رغم أنه لم يثبت أن ثمة علاقة تاريخية بين الجاهليتين، ورغم أنه لم يقُلْ أيضًا: إنه إزاء دراسة في الأدب المقارن، وهذا إن كان واعيًا أصلاً بوجود مثل ذلك التخصص في تلك المرحلة المبكرة من حياته الفكرية والنقدية.

وعلى نفس هذا المنوال قارن الدكتور إبراهيم سلامة في كتابه" :التيارات الأدبية في الشرق والغرب - دراسة في الأدب المقارن" (دار الجامعة للطباعة والنشر/ ١٣٦٩هـ - ١٩٥٠م) بين الأدبين العربي والإغريقي في كل الفنون تقريبًا، حتى ما لم يكن بين الأدبين فيه صلة، أو في أقل تقدير: لم يثبت أنه كانت هناك بينهما تلك الصلة، كما في فن الملحمة والشعر التعليمي الحكمي (ص ٦٦ - ٩٦).

وعلى نفس المنوال أيضًا ضمن الدكتور جمال الدين الرمادي كتابه" :فصول مقارنة بين أدبي الشرق والغرب) "الدار القومية للطباعة والنشر/ سلسلة" من الشرق والغرب /"العدد ٦٤) عددًا من المقالات عن مقارنة هذا الموضوع أو ذاك بين الأدب العربي وبعض الآداب الأوربية، فتحدث مثلًا عن فصول السنة الأربعة واحدًا واحدًا، وكذلك عن الليل والقمر والبحر والحرب والموت والزهور والرومانسية وفن القصة والمسرح في أدبنا وفي أدب الإنجليز) وغيره من الآداب الأوربية أحيانًا(، وإمارة الشعر بين شوقي ودريدن) من شعراء القرن السابع(، كما قارن بين اللورد بيرون وشاعر الغزل الأموي عمر بن أبي ربيعة، سواء في حياتهما الأسرية والشخصية أو في منحاهما الغزلي، وبين خليل مطران وألفرد دي موسيه، وهي فصول شائقة وكاشفة ومثيرة للخيال والعقل رغم إيجازها واكتفائها ببعض الخطوط العامة، وعدم وجود صلات معروفة بين الأدبين المذكورين في الموضوعات التي تناولها المؤلف، بل رغم عدم اهتمامه هو نفسه بتحري هذه النقطة أصلاً، ومن شأن هذه الفصول وأشباهها أن تدفع إلى مزيد من الدرس والتعمق والانطلاق إلى آفاق أرحب ودراسات أكثر تفصيلاً وإحاطة، أما بالنسبة للقارئ العام فإنها ذات قيمة عظيمة؛ لأن مثل هذا القارئ لا يحتاج إلى التعمق والتفصيل، وقد أعدت قراءة بعضها و أنا أكتب هذا الفصل لأجدد عهدي بها، ولأكتسب الحساسية المطلوبة للكتابة عنها؛ إذ لا بد أن يعيش الناقد في الجو الذي يريد أن يتناوله بالكتابة، فوجدتها رغم إيجازها ممتعة مفيدة، فضلًا عما تخلقه في نفس الباحث من الرغبة في متابعة الدرس بغية المزيد من التفصيل والتدقيق والتعمق، ثم إنها فوق هذا كله، وقبل هذا كله، تساعد على خلق الوعي المقارن بين الجمهور العريض غير المتخصص في الأدب المقارن، وهو هدف جدير بالتنبه له، والاجتهاد في توفير العوامل التي تؤدي إلى بلوغه؛ إذ ليس بالقليل أن نفكر في الارتفاع بالذوق الأدبي وتوسيع

الأفق الثقافي بوجه عام والمقارنة بين ما عندنا وما عند الآخرين لفرز الغث من السمين، والعمل على تنقية ما نملكه وما نفكر في استعارته أو استلهامه من الأوضار والشوائب.

وها هو ذا الباحث الكوري سي ون تشانج (Se - won chang) يقوم بالمقارنة بين أدبه القومي وأدبنا العربي فيقر بأنهما، وإن تشابهها في بعض النقاط، لم تقم بينهما يومًا أية صلات؛ نظرًا للبعد الجغرافي، واختلاف السياق الثقافي هنا وهناك، وعلى هذا فهو يقترح استعمال المنهج الأمريكي في هذه المقارنة بين الأدبين؛ نظرًا لأنه هو المنهج الذي يصلح لتلك المهمة، يقول في مقال له على المشباك عنوانه: "إمكانية الدراسة المقارنة في الأدبين العربي والكوري: إن "مجال الأدب المقارن أصلًا شاسع وواسع؛ لأنه يمكن أن يتناول أدبين أو أكثر، ولعل مجال الأدب المقارن يتسع أكثر في حالة تناول أدبين ليس بينهما تأثير وتأثر؛ لذلك فنحن مضطرون في هذا البحث إلى اختيار منهجٍ من مناهج الأدب المقارن نراه مناسبًا للدراسة التي سنقوم بها؛ ولذلك أيضًا تم اختيار نماذج محددة من الأدب العربي والأدب الكوري للتطبيق عليهما...

إن موضوع هذا البحث بالتحديد:

البحث المقارن في الأدبين العربي والكوري، وستجري المقارنة بين الأدبين بمقابلتهما ببعضهما البعض، واستخراج نقاط التشابه بينهما في الفترة الحديثة، ومحاولة إثبات أن هناك شبهًا بين الأدبين في بعض ما يتميزان به من خصائص، مع أن هذا التشابه بين الأدبين قديم، ولا يقتصر وجوده على الفترة الحديثة، وعليه يمكننا مبدئيًّا القول: إن الأدبين العربي والكوري متشابهان على الرغم من أنهما صورة للآداب غير الأوروبية أولًا، وعلى الرغم من بُعد الشُّقَّة المكانية بينهما، التي يكون من المستحيل معها في تلك الفترة تأثير أحد الأدبين في الآخر ثانيًا، وربما يعود ذلك إلى تجربتهما المتشابهة تحت الاستعمار في العصر الحديث...

ومنهج البحث المقارن الذي تقوم عليه الدراسة) يقصد دراسته في المقارنة بين الرواية في الأدبين في العصر الحديث (هو المنهج الأمريكي في المقارنة الأدبية لا المنهج الفرنسي، إن المنهج المقارن الفرنسي تجري فيه المقارنة بين الآداب التي يرتبط بعضها ببعض على أساس من العلاقة أو العلاقة الإخضاعية، وبعبارة أخرى: يذهب مؤيدو هذا المنهج إلى أنه يجب أن يكون هناك مؤثر ومتأثر، وناقل ومنقول عنه، حتى تجري عملية المقارنة بين أدبين.

فإذا لم يكن مثل هذه العلاقة أو التأثير موجودًا فهذا يعني أنه من غير الممكن أن تقام المقابلة بينها، بينما يدرس المنهج المقارن الامريكي أدبين، على الأقل، على أساس من التساوي بينهما، بعيدًا عن علاقة التأثير والتأثر، فيبين نقاط الالتقاء والابتعاد بين المؤلفات، وهذا هو المنهج الذي سنتبعه في الرسالة؛ لعدم وجود علاقات التأثير والتأثر بين الأدبين العربي

والكوري، نتيجة عدم وجود اتصال بينهما في تلك الفترة لأسباب جغرافية واجتماعية، على الرغم من تشابههما؛ذلك أن الأدب كان في بداية القرن العشرين مهيأ لوقوع الأدب المحلي الصادق فيه بوصفه أدبًا يحاول الهروب من الغرب و إثبات ذاته، وعلى العموم أصبحت هذه الوجهة هي وجهة التيارات الأدبية المختلفة؛ لذلك ليس من المستغرب أن تتشابه الآداب في العالم في تلك الفترة، ويمكن أن نقول أيضًا: إننا اتبعنا هذا المنهج في الرسالة؛ لأن هذه الرسالة تهدف إلى دراسة أدب العالم المتساوي(Segero.hufs ac.kr/ niddleeast). ".

بيد أنني أجد لزامًا عليَّ بعد ذلك كله التوضيح بأني لست من أنصار توسيع نطاق الأدب المقارن بحيث يشمل أيضًا المقارنة بين الأدب وغيره من ألوان الإبداع والمعارف طبقًا لما ينادي به رينيه ويليك، وكذلك هـ. هـ. ريماك، الذي يعرفه (حسبما ورد في "Dictionnaire international des Termes Litteraired "في مادة /"Litteraure Comparee" ("Comparative literature على النحو التالي "The study of literature beyond the confines of one particular country، and the study of the relationships between literature on the one hand and the other areas of Knowledge and belief، such as the arts، philosophy، history، the social sciences، the sciences، religion، etc، "on the other hand، بل أرى في هذا تمييعًا للأمور؛ إذ من الواضح أنه لا يوجد في الو اقع تجانس بين هذا اللون من الدراسة والمقارنة بين أدبين مختلفين، إننا في الأدب المقارن ندرس وجوه الاختلاف أو الاتفاق أو الصلة بين أدب وأدب، فلنبقَ داخل دائرة الأدب ولا نوسع الخرق على الر اقع، وإلا لم تعد هناك حدود تميز هذا الميدان عن غيره من الميادين، ونحن بطبيعة الحال لا ننكر على أحد أن يدرس ما يشاء، بل كل ما نقوله هو أننا لا نريد تمييع الحدود؛ حتى يكون للأدب المقارن شخصيته مثلما لكل علم آخر من العلوم المتصلة بالأدب وغير الأدب شخصيته الواضحة المحددة، ولا يتحول لمثل مُرقَّعة الدرويش التي تتكون من قصاصات قماش متباينة الألوان والأشكال مخيط بعضها إلى بعض، وعلى هذا فإن مقارنة العقاد والمازني، في شبابهما في عشرينيات القرن البائد مثلًا، بين الشعر وبين الفلسفة والفنون الجميلة، على ما فيها من حساسية فنية وعمق في التحليل وسعة في الأفق، لا تعد في رأيي من الأدب المقارن، على عكس ما حاول د. علي شلش أن يصنفها؛) انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجربتين الأمريكية والعربية"/ ١٦٠ - ١٦١.(

لقد كان الدكتور شلش، بإلماحته إلى العقاد والمازني وغيرهما، يرد على د. كمال أبو ديب في دعواه بأن "محاولات تجاوز تحديد الأدب المقارن بدراسة التأثير والتأثير في الغرب غير موجودة في العربية"، ومع هذا فقد انتقد د. حسام الخطيب (في كتابه: "الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة"، الذي رأى النور بعد صدور كتاب شلش بست سنوات كاملات)، ضآلة الاهتمام بين النقاد العرب بالربط بين الأدب والفنون الأخرى، بما قد يرجح أنه لم يتنبه إليه وإلى ما رد به على بلديّه الدكتور أبو ديب؛) انظر د. حسام الخطيب/ الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث/ الدوحة/ ٢٠٠١م/ ٤٦ - ٥١(، وقد جاء كلام الدكتور الخطيب في سياق الدعوة إلى انفتاح المقارنين على الفنون

والمعارف الأخرى طبقًا لما يدعو به ويليك وريماك في أمريكا، وإذا كان الشيء بالشيء يُذكر فقد يكون من المفيد أن أسجل هنا أنني أصدرت منذ أكثر من سنتين كتابًا بعنوان" :التذوق الأدبي "خصصت فيه فصلاً كاملاً من بضع عشرات من الصفحات للمقابلة بين الأدب والفنون الأخرى من خِيَالة ونحت وتصوير وكاريكاتير وموسيقا وعمارة، سواء من ناحية الوسائل التي يتذرع بها كل من الطرفين في التعبير عما يريد، أو من ناحية قوة التأثير والإمكانات التعبيرية التي يوفرها، ومع هذا لم يخطر ببالي أن أعد ما فعلته من "الأدب المقارن" في شيء، بل لست أجد في نفسي مطاوعة لهذا التصنيف، وأرى من الأوفق وضعه في خانة "التذوق الأدبي" كما عنونته، أو ربما يمكن إدخاله باب" نظرية الأدب "إن كان لا بد من البحث له عن ميدان آخر، وأرى أن د. حسام الخطيب وغيره من المقارنين على حق في قلقهم على مستقبل الأدب المقارن من هذه الناحية؛ إذ ينادي في مقال له بالمشباك عنوانه "الأدب المقارن في عصر العولمة - تساؤلات باتجاه المستقبل" بوجوب "حل مشكلة التسارع في توسع الأدب المقارن من ناحية المقارنة المعرفية مع مختلف الفنون والعلوم إلى درجة اهتزاز بؤرة الارتكاز فيه، وصعوبة حصوله على الاعتراف الفكري والقوة المؤسسية في الإطار المعرفي العام، وينتج عن ذلك عادة تقويم أقسام وبرامج الأدب المقارن مقابل ما تتمتع به الآداب القومية من قوة ومكانة"؛ (انظر المقال على الرابط التالي.(www.nizwa.com/ volume٣٥/ p٧٥_٨١.html :

هذا، وقد وقف د. الطاهر مكي بشيء من الأناة عند مصطلح" القومية "الذي يدخل في تعريف" الأدب المقارن "في قولنا: إن الأدب المقارن يقوم على المقابلة بين الآداب القومية المختلفة، محاولاً أن يستكشف أبعاد هذا المصطلح وما يمكن أن يثيره من مشكلات، وأطال وأجاد، لكنه في نهاية المطاف ترك الأمر دون حسم، لقد تساءل قائلاً" :ماذا نفهم من مصطلح "أدب قومي"؟ ما الحدود التي إذا تعديناها جاز لنا أن نتحدث عن أدب أجنبي وعن تأثر به أو تأثير فيه؟ هل يقوم التحديد على أسس سياسية وتاريخية أو على أسس لغوية خالصة؟"، ليجيب بأنه "بعد تأمل جادٍ يمكن القول: إن الاحتمال الثاني أكثر قربًا وأدق منهجية وأسهل تطبيقًا؛ لأن الحدود اللغوية كانت على امتداد التاريخ أكثر ثباتًا و أقل تقلبًا: مدًّا وجزرًا من الحدود السياسية"، ثم ضرب مثالاً من ألمانيا التي كانت كيانًا سياسيًّا واحدًا إلى نهاية الحرب العالمية الثانية، ثم قسمت إلى دولتين بعدها، لكنهما ظلتا مع هذا تتكلمان لغة واحدة، ومن ثم لا يمكن أن نقارن بين أدبهما بمفهوم الأدب المقارن.

إلا أنه برغم ذلك لم يتوقف عند هذه النتيجة، بل استمر يستعرض أوضاعًا أخرى تختلف عن وضع الألمانيتين: منها مثلًا وضع الجزائريين الذين يكتبون أدبهم باللغة الفرنسية رغم أنهم ليسوا فرنسيين، ومنها وضع الهنود الذي يكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزًا، ومنها وضع الأدباء الأمريكان، فهم يكتبون أدبهم بالإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزًا، وكذلك معظم أدباء أمريكا اللاتينية، فهم يكتبون أدبهم باللغة الإسبانية رغم أنهم ليسوا إسبانًا،

ومنها أيضًا وضع الأدباء الكنديين الذين يستخدمون اللغة الإنجليزية، وهي ليست اللغة الوحيدة التي يتحدثها أو يكتب بها الكنديون، بل تشركها في ذلك اللغة الفرنسية، ومثلهم الأدباء السويسريون، الذين لا يكتبون أدبهم بلغة واحدة، بل بلغات ثلاث، هي الفرنسية والألمانية والإيطالية... وهكذا، وهو يشير هنا إلى أن عددًا من الباحثين الأمريكان يرى أن الأدب الأمريكي والأدب الإنجليزي ليسا أدبًا واحدًا، بل أدبين مختلفين؛ لأننا بصدد أمتين متباينتين ثقافيًا، ومن ثم أدبيًا) الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه/ ٢٣٧ - ٢٤١.(

والملاحظ أن د. الطاهر مكي قد بدأ بجعل اللغة هي الفيصل في تحديد الهوية القومية، وهو ما قاله قبلًا د. محمد غنيمي هلال، الذي يؤكد أن "الحدود الأصيلة بين الآداب القومية هي اللغات؛ فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عددنا أدبه عربيًا مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه"؛) الأدب المقارن/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ ١٩٧٧م/ ١٥(، وما زال يقول به كذلك المقارنون العرب عمومًا؛ كالدكتور محمد السعيد جمال الدين مثلًا، الذي يقرر ما قرره المرحوم هلال من أن "الحدود الأصلية بين الآداب القومية هي اللغات؛ فالكاتب والشاعر إذا كتب بالعربية عددنا أدبه عربيًا مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه؛ ولذلك يُعد ما كتبه المؤلفون الفرس الذين دونوا مؤلفاتهم و آثارهم باللغة العربية داخلاً في دائرة الأدب العربي لا الفارسي"؛) الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي/ ط٢/ دار الاتحاد للطباعة/ ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م/ ٥، ومثل د. هلال ود. مكي ود. جمال الدين في ذلك د. أحمد أبو زيد/ التمهيد الذي كتبه لعدد مجلة "عالم الفكر" الخاص بالأدب المقارن لشهور أكتوبر ونوفمبر وديسمبر ١٩٨٠م/ ٨(، لكن د. الطاهر مكي قد تركنا رغم ذلك في حيرة من أمرنا، بل ربما في عَماية منه؛ إذ أثار المشكلات السالفة الذكر دون أن يجيب على الأسئلة الشائكة التي طرحها.

إن الأدباء العرب، على سبيل المثال، الذين يصطنعون في إبداعهم لغة القرآن لا يمثلون، فيما أتصور، أدنى مشكلة في تطابق اللغة والقومية، فنحن كلنا ندين بدين واحد، ونصطنع لغة واحدة في كتابتنا وفي حياتنا اليومية على السواء، بل إن الأقليات التي لها لغة أخرى إلى جانب العربية تتكلم هي أيضًا لغة يعرب، فضلًا عن أن التاريخ القريب والبعيد واحد أو متشابه على الأقل.

وبالمثل، فإن العادات والتقاليد هي أيضًا واحدة، وإن لم يكن من أجل شيء فمن أجل أنها في معظمها مستمدة من الإسلام، كما أننا نعيش في منطقة واحدة متلاصقين لا متقاربين فقط، إلى جانب أننا جميعًا نتطلع إلى أن تقوم بيننا في يوم من الأيام وحدة تجمعنا وتقوينا وتكفل لنا الاحترام الدولي مثلما كان الحال من قبل حين كانت هناك دولة واحدة، أو عدة دول تخضع) ولو خضوعًا اسميًا (لخليفة واحد، وفوق كل ذلك فإن الإسلام الذين ندين به يدعونا ويلحف في

الدعاء إلى أن نعتصم بالتعاون والتساند والتواصل والأخوة الدينية، وأن نبتعد عن أي شيء يمكن أن يهدد هذه الوحدة أو يلحق بها الضرر، ونحن - بحمد الله - ما زلنا نستمسك بديننا رغم وجود أقلية دينية هنا أو جماعة تختلف في اتجاهاتها الفكرية أو السياسية عن التيار العام الهادر هناك، مما لا يمكن أن يخلو منه أي بلد؛ لأن النقاء مستحيل، وبخاصة في هذا العصر الذي زاد فيه تجاور الاتجاهات الثقافية وتعايش الديانات داخل حدود الوطن الواحد.

هذا عن الأدباء العرب الذين يعيشون في الوطن العربي ويبدعون أدبهم باللغة العربية، لكن ماذا عن العرب الذين يعيشون في أمريكا مثلًا ويكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية، أو في فرنسا ويكتبون أدبهم باللغة الفرنسية؟ وماذا عن الكرد الذين يعيشون في العراق مثلًا ويبدعون أدبهم باللغة الكردية، أو البربر الذين يعيشون في بلاد المغرب العربي ويكتبون أدبهم بالأمازيغية؟ وماذا عن الفُرس الذين يكتبون أدبهم باللغة العربية؟ إن المسألة في كل حالة من هذه الحالات تحتاج إلى تأنٍّ في التحليل، ومرونة في التفكير، وربما لم نصل بعد ذلك كله إلى حلٍّ مُرْضٍ؛ إذ دائمًا ما توجد على الحدود الفاصلة بين المفاهيم والمبادئ حالات تشكل علامة استفهام وقلق، ولا يصل الباحث بشأنها إلى شيء حاسم.

فأما في حالة الكُرد الذين يكتبون أدبهم باللغة الكردية فأرى أن يطلق على ما يكتبون" :الأدب الكردي"؛ حيث تتطابق في حالتهم اللغة والعرق، ومثلهم في ذلك البربر الذين يكتبون أدبهم بالأمازيعية، فيسمى هذا الأدب بـ" :الأدب الأمازيغي"، لكن الأمر يختلف في حالة العرب الذين يعيشون في فرنسا ويصطنعون لأدبهم الفرنسية، ولكنهم لا يكتبون إلا عن بلادهم الأولى ومشاكل المجتمعات التي وفدوا منها، ولا ينتمون إلى القومية الفرنسية، ولا يشعرون من الناحية السياسية أنهم فرنسيون، حتى لو تجنسوا بالفرنسية.

والدليل على هذا أن أعمالهم إنما تتناول أوطانهم وأوضاع شعوبهم التي نزحوا منها، سواء كان ذلك النزوح نزوحًا أبديًّا أو مؤقتًا، إن العبرة هنا بمضمون الأدب ورُوحه وطَعْمه وتوجهاته واهتماماته، وعلى هذا نقول عن ذلك اللون من الكتابة: إنه" أدب عربي مكتوب بالفرنسية"، وهذا الأدب يمكن أن يكون محل دراسةٍ مقارنةٍ مع الأدب الفرنسي، ولكن من ناحية أخرى هدفها التعرف إلى مدى اختلاف أسلوب الكاتب عن الأسلوب الفرنسي الأصيل أو اتفاقه معه في نكهته ومفرداته وتراكيبه وعباراته وصوره، ومثله ما يكتبه الأدباء الهنود أو أدباء جنوب إفريقيا في بلادهم بالإنجليزية؛ إذ إن أعمالهم في هذه الحالة إنما ترتبط ببلادهم ومجتمعاتها وتاريخها وتطلعاتها ومشاكلها وعاداتها وتقاليدها وأديانها وحياتها اليومية، لا ببلاد جون بول، ولكن إذا كان الأديب من هذا النوع يعيش في فرنسا مثلًا أو بريطانيا و اندمج اندماجًا تامًّا في الوسط الجديد، وأضحى يعتنق ما يعتنقه أصحاب ذلك الوسط، ويردد آراءهم، ويتخذ مو اقفهم، وينطلق من رؤيتهم الحضارية والقومية، وينصبغ بصبغتهم الاجتماعية، ونسي وطنه وقوميته القديمة، ولم

يعد يهتم بمشكلات الأمة التي كان ينتسب إليها من قبل.... إلخ - فعندئذ فالمنطق يقتضي إلحاقه بالأدب الذي يصطنع لغته إذًا.

أما أمريكا، التي يُدرَس أدبها عادة على أنه جزء من الأدب الإنجليزي، فهناك من باحثيها، كما رأينا، من يناضل ضد الفكرة القائلة بأن ما يكتبه الأمريكان والإنجليز هو أدب واحد؛ "لأننا بصدد أمَّتين متباينتين، سلكتا منذ القرن التاسع عشر طريقًا ثقافيًا، وبالتالي: أدبيًا، متباعدًا تمامًا، ويرون أن إنتاجهما الأدبي يدخل في مجال الأدب المقارن على الرغم من أنهما مكتوبان في اللغة نفسها"؛) د. الطاهر مكي/ الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه/ ٢٤٠(، ولا شك أن أمامنا في هذه الحالة قوميتين مختلفتين لا تتطلعان إلى قيام وحدة بينهما، إن لم يكن بسبب أي شيء آخر فبسبب المسافة الشاسعة التي تفصل بين الشعبين، كما أن بينهما تاريخًا من الصراع والحروب، فضلًا عن الاختلاف في مضمون الأدبين وروحيهما واهتمامات كل منهما وطعمه، مما عليه المعوَّل الأكبر في مثل هذا التمييز كما قلنا من قبل، ومِثْلُ أمريكا في ذلك الأمرِ القارةُ الأسترالية، باختصار نخرج من هذا بأنه في حالة تطابق اللغة والقومية أو الوطن لدى الأديب فحينئذ فلا مشكلة، أما إذا كان ثمة تعارض فالعبرة بالشعور القومي للكاتب و اتجاهاته وهمومه وبمضمون العمل الإبداعي وروحه، لكن هل تراني قلت الكلمة الفصل في هذا السبيل؟ لا أظن، بل هي مجرد وجهة نظر ينبغي أن تدرس وتحلل وتُبدَى فيها الآراء، وهذا كل ما أستطيع أن أقوله، ولا أزيد.

كذلك أثار د. محمد السعيد جمال الدين نقطة جديرة بالتأمل والبحث؛ إذ يرى أن نشوء علم" الأدب المقارن " في القرن التاسع عشر يعد مفارقة تستوقف النظر: "والحق أننا نعجب لنشأة هذا العلم في أوربا في وقت سادتها روح العصبية القومية ونشبت الحروب بين دولها، وكان التنازع والتكالب على اكتساب المغانم الاستعمارية على أشُدِّه بينها، مما عمق فكرة الأثرة القومية والعصبية المقيتة في نفوس الشعوب الأوربية، وأخذ كل واحد من هذه الشعوب ينظر إلى الآخر نظرة العداء والازدراء، ووجه العجب هنا أن طبيعة الأدب المقارن لا تتفق مطلقًا مع روح التعصب والأثرة القومية؛ فهو يقف في الوسط ليرصد التيارات الفكرية المتبادلة بين الآداب المختلفة، ويرقب عوامل التأثير والتأثر فيما بينها، فكيف يتسنى لهذا العلم أن يقوم بمهمته هذه في ظل جو مشبع بعوامل الاستعلاء والتميز القومي؟... كيف يمكن لهذا العلم أن يُعنَى بدراسة نقاط الالتقاء بين الآداب والسمات المشتركة بينها في وقت كان همُّ كل أمة من هذه الأمم الأوربية منحصرًا في بيان أوجه الاختلاف والتعارض بين أدبها وآداب غيرها، وفي أن أدبها هو الأكثر كمالًا وفضلًا؟ لقد كان المزاج الأوربي الذي ساد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مشبعًا بأسباب التنافر والتباعد، لا بمظاهر التآزر والتقارب، حقًّا لقد كانت هناك نقط التقاء توحد بين الأدباء الأوربيين في ذلك الوقت؛ إذ كانوا جميعًا يرون في شعراء اليونان واللاتين

القدماء مثَلهم الأعلى الذي يتعين عليهم أن يحتذوه، إلا أن روح القومية التي سادت في ذلك الوقت كانت تعصف بكل رغبة في التسليم بتبادل التأثير بين الآداب الأوربية بعضها وبعض.

لكن ظهرت في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر حركة نادت بـ" :الأدب المقارن"، حيث تتجمع الآداب المختلفة كلها في أدب عالمي واحد يبدو وكأنه نهر يرفده كل أدب من الآداب القومية بأسمى ما لديه من نتاج إبداعي وقيم إنسانية وفنية، وكان زعيم هذا الاتجاه الشاعر الألماني جوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢م)، الذي عد نفسه نموذجًا تتجمع فيه صفة العالمية؛ فلقد كان مطلعًا على الآداب الأوربية متمثلًا قيمها و اتجاهاتها، ومد بصره إلى خارج الحدود الأوربية الضيقة المضطربة، فوجد في الآداب الشرقية الإسلامية عاملاً رحبًا لانهائيًا من الطُّهر والطمأنينة، بدا له وكأنه قبس من نور النبوة، كما وجد منبعًا صافيًا من الإبداع والإلهام المتجدد، عبَّر عنه بوضوح في ديوان سماه : "الديوان الشرقي للمؤلف الغربي "كتب في مقدمته: "هذه باقة من القصائد يرسلها الغرب إلى الشرق، ويتبين من هذا الديوان أن الغرب قد ضاق بروحانيته الضعيفة الباردة، فتطلع إلى الاقتباس من صدر الشرق."

ولقد استطاع جوته بثقافته العميقة الواسعة ومكانته البارزة وقدرته الفذة على الإبداع أن يجعل فكرة التواصل بين الآداب الأوربية خاصة، والآداب كلها بعامة، تستقر في الأذهان، وتصبح من الأمور المسلمة التي لا تقبل الجدل على الرغم من طغيان العصبية القومية في أوربا... وهكذا بدت دعوة "الأدب العالمي" وكأنها كانت بمثابة تمهيد طبعي لنشوء فكرة "الأدب المقارن)" ..."د. محمد السعيد جمال الدين/ الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي/ ط٢/ دار الاتحاد للطباعة/ ١٤١٧هـ - ١٩٩٦م/ ٧ - ١١.(

والو اقع أنه لا ينبغي أن يكون ثمة عجب ولا يحزنون؛ إذ مَن قال: إن" الأدب المقارن "قد نشأ وهدفه التقريب بين الشعوب والأمم على أساس من روح الأخوة؟ إن هناك فرقًا كبيرًا بين رغبة بعض العلماء والمفكرين في أن يؤدي الأدب المقارن إلى نشوء هذه الروح وبين استجابة النفوس البشرية التي تمارسه وتشتغل) أو على الأقل: تهم (به لهذه الروح؛ ذلك أنه كان هناك دائمًا، وسيظل هناك دائمًا، فجوة بين المثال والو اقع، كبرت هذه الفجوة أم صغرت، فهذه هي طبيعة" الطبيعة البشرية"، وعلى أية حال فهناك عوامل أخرى للأدب المقارن كانت وما زالت وراء الاهتمام بهذا الفرع من فروع البحث: منها إرضاء الفضول البشري الذي يريد أن يعرف من أين جاء هذا العنصر أو ذاك إلى ذاك الأدب أو هذا، وإلى أين يمكن أن يذهب بعد ذلك.

ومنها أيضًا الرغبة الفطرية في المقارنة بين المتشابهات والمتخالفات في أي شيئين من جنس واحد، إن لم يكن من أجل شيء، فمن أجل إرضاء النزعة العقلية المقارنية التي لا تهدأ عند بعض الناس إلا إذا اشتغلت، ولا ترتاح إذا بقيت خاملة لا وظيفة لها، ثم هم، بعد هذا كله، لا يمكنهم أن ينسوا قوميتهم ولا حبهم لبلادهم وشعوبهم، ولا إيثارهم لحضارتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأذواقهم وفنونهم وآدابهم، وبخاصة إذا كانوا ينمتون إلى أمم قوية تتطلع إلى جر الأمم الأخرى وراءها كأنها القاطرة وعرباتها، ولا تريد لأحد أن يخالف عن رأيها، ولا أن يكون له ذوق يتميز عن ذوقها، بله يمتاز عليه، أما الكلام والتشدق به فما أسهله! لكن الكلام وحده لا يجعل الأمنيات حقيقة و اقعة محترمة من الجميع! وإذا كانت الطبيعة البشرية لم يستعص عليها أن تتلاعب بالدين ذاته وأن تحوله إلى أداة للتكسب والخداع والقتل والتدمير في كثير من الأحيان، أفنظن أن الأدب المقارن سوف يصمد أمامها ويكون عندها أقدس وأجل و أكثر تبجيلاً؟!

وفي كلام رينيه ويليك التالي ما يؤكد ما قلته؛ فقد ذكر أنه، وإن كان ظهور الأدب المقارن قد جاء رد فعل ضد القومية الضيقة التي ميزت الكثير من بحوث القرن التاسع عشر احتجاجًا ضد الانعزالية لدى الكثير من مؤرخي الآداب الأوربية، فضلًا عن تصدر التبحر في هذا العلم من بعض العلماء الذين يقعون على مفترق الطرق بين الشعوب أو على الحدود بين شعبين على الأقل؛ أي: ينتمون مثلًا لأبوين من بلدين أوربيين مختلفين - فإن "هذه الرغبة الأصيلة في أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيط بين الشعوب وكمصلح لذات بينها غالبًا ما طمسته وشوهته المشاعر القومية الملتهبة التي سادت في تلك الفترة وفي ذلك الموقع... (و) هذا الدافع الوطني في أساسه، الذي يكمن خلف العديد من دراسات الأدب المقارن في فرنسا وألمانيا و إيطاليا وغيرها أدى إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية، وإلى الرغبة في تنمية مدخرات أمة الباحث عن طريق إثبات أكبر عدد ممكن من التأثيرات التي أثرتها أمته على الشعوب الأخرى، أو عن طريق إثبات أن أمة الكاتب قد هضمت أعمال أحد العظماء الغرباء، وفهمته أكثر من أي أمة أخرى"... ثم مضى ويليك فأعطانا أمثلة على هذا التعصب القومي من و اقع الدراسات الأدبية المقارنة في فرنسا وأمريكا؛) رينيه ويليك/ مفاهيم نقدية/ ترجمة د. محمد عصفور/ ٣٦٦ - ٣٩٦.(

خلاصة القول :إن الشعارات واللافتات المرفوعة، أو حتى العوامل والبواعث التي تكمن وراء نشوء عمل ما شيء، والو اقع الذي ينتهي إليه هذا العمل أو يساق نحوه سوقًا شيء آخر، باختصار: الطبيعة البشرية هي هي الطبيعة البشرية، ولا أحسبها ستتغير في المستقبل حتى لو دخلت تطورات جذرية على التكوين البيولوجي للإنسان، كما يلمح بعض العلماء الآن، اعتمادًا على ما يظنونه أو يرجونه من إمكانات التناسخ البشري، وهل تغير الأوربيون فصاروا أكثر تواضعًا ورحمة ورحابة أفق حضاري وثقافي، وهم الذين بلوروا" الأدب المقارن"، ومارسوه حتى الآن على مدار عشرات السنين، ورفعوا لواء العالمية والكوكبية، وما أدراك من هذا الكلام الكبير، الذي حين نأتي إلى الو اقع فإننا لا نرى منه

شيئًا؟ إنهم لا يريدون أن يروا إلا ثقافتهم وأذواقهم ونظمهم، وبخاصة أمريكا، التي لا تعرف في فرض رؤيتها على الآخرين إلا الدمار والقتل والسلاح النووي! فليقل الغربيون أو غيرهم ما شاؤوا، فليس على الكلام من حرج، لكن المهم هو التنفيذ على أرض الواقع والحقيقة، والأدب المقارن ما هو إلا علم من العلوم، يمكن أن يستغل استغلالاً حسنًا، ويمكن أيضًا أن يستغل استغلالاً سيئًا، والعبرة بالنية والإرادة عند ممارسيه، مع ملاحظة أننا مهما بذلنا من جهد في سبيل التخلص من الأنانية القومية، فلن ننجح تمام النجاح، مثلما لن ننجح إذا ذهبنا نحاول التخلص تمامًا من أنانيتنا الفردية الشخصية، وحسبنا أن نخفف من غلوائها، ونكفكف من شططها، فلا يجيء التعصب ظالِمًا لا يحتمل، وهذا هو محمد أركون نفسه، على رغم كل تحمسه لما عند الغربيين، يقرر أن "تدريس الأدب المقارن في الجامعات الأوروبية لا يتعرض لدراسة الأدب العربي والإيراني وغيرهما، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالفلسفة التي ازدهرت في السياق الإسلامي بين القرنين الثامن والثاني عشر الميلادي، فإن أحدًا لا يهتم بها في الغرب، والعلوم الاجتماعية المختصة بدراسة الأديان لا تزال مستمرة في تجاهلها للإسلام، أو تخصص له مكانة ضئيلة وهامشية"؛ انظر، في موقع "المعرفة" على المشباك، عرض إبراهيم غرابية لكتاب محمد أركون: "الإسلام، أوروبا، الغرب - رهانات المعنى وإرادات الهيمنة")، وهو ما يرينا على نحو أو آخر أن الظن بأن طبيعة الأدب المقارن من شأنها القضاء التلقائي على التعصب القومي أو الديني هو ظن لا يقوم على أساس.

بالتأكيد سوف يساعدنا الأدب المقارن على مزيد من فهم بعضنا بعضًا، لكنه لن ينجح في قلع ما غرس في أغوار نفوسنا العميقة منذ أول الخلق، إن الغربيين بوجه عام، بحسب الرطانة الجديدة، لا يريدون "مثاقفة" بينهم وبين الآخرين، بل يريدون في أقل القليل غزوهم ثقافيًّا، ولعل من الخير الاستعانة بالفقرة التالية، وهي من مقال على المشباك للدكتور مسعود عشوش بعنوان: "المثاقفة أبرز آليات حوار الحضارات" في موقعه: "يمنتا "yemenitta، لتوضيح ما أقصد قوله: "في الأصل المثاقفة هي عملية التغيير أو التطور الثقافي الذي يطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو شعوب بأكملها تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين في اتصال وتفاعل يترتب عليهما حدوث تغيرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة في الجماعات كلها أو بعضها.

والمثاقفة، بعكس الغزو الثقافي الذي يتضمن في طياته الرغبة في محو الآخر وإلحاقه وفرض التبعية عليه ومعاملته بنظرة فوقية عدوانية متغطرسة، تقوم على الندية والاحترام والتسامح والاعتراف بخصوصية الآخر واختلافه، وفي إطارها تتفاعل الجماعات والشعوب، ويواصل بهدف الاغتناء المتبادل؛ لهذا فهي تفترض الثقة والرغبة في التواصل والتقدم والتطور واكتساب العلم والمعرفة، وإذا كانت الشعوب تسعى سعيًا تجاه المثاقفة فهي ترفض أشكال الغزو الثقافي كافة، وقد عبر المهاتما غاندي عن ذلك قائلًا: "إنني أفتح نوافذي للشمس والريح، ولكنني أتحدى أية ريح أن تقتلعني من جذوري"؛ لهذا فالمثاقفة في هذا المعنى تعد رافدًا مهمًّا، تسعى كل أمةٍ من خلاله إلى معرفة الآخر، واستثمار

ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية، وإلى تنمية كيانها الثقافي بشكلٍ خلاق وغير مضرٍّ بمقومات الهوية والقومية وثوابتها."

ولعل ما كتبه شاهو سعيد عن دور الأدب المقارن في حوار الحضارات أن يكون أقرب إلى واقع الأمر، سواء فيما يتعلق بالطبيعة البشرية أو بقدرات ذلك الفرع من فروع المعرفة، قال في بحث له على المشباك بعنوان: "الأدب المقارن ومساهمته في حوار الثقافات": "كلما اتجهت الأنظار نحو عالمية الأدب والثقافة الإنسانية، أو ما يسمى بـ: "حوار الحضارات والتفاعل بين الهويات الثقافية المختلفة"، برزت أهمية الأدب المقارن باعتباره جسرًا من جسور ذلك التفاعل، من هذا المنطلق نحاول في هذا البحث إلقاء الضوء على الدور الذي يمكن أن يضطلع به الأدب المقارن، خصوصًا في عصرنا الراهن الذي بدأت فيه المعرفة الإنسانية تدخل مرحلة من الاندماج العالمي الأعمق بفضل الشبكات الكونية للاتصالات والإعلام، والعلاقات الاقتصادية، والتفاعلات الحضارية والاجتماعية بين الشعوب والثقافات، التي تندرج في بعض الجوانب ضمن ظاهرة العولمة وآثارها على المستويات المختلفة.

ولكن قبل التطرق إلى هذه القضية نحاول أن نقف بشكل سريع عند جوهر الرسالة الإنسانية التي وُلد الأدب المقارن في الأصل من أجل أدائها، والذي أدى إلى بروز تساؤلات حول الوجه العالمي للإبداعات الأدبية المنصبة في خدمة الإنسانية جمعاء، وتوثيق أواصر الحوار المشترك بين شعوبها وثقافاتها"، الأمر إذًا لا يخرج عن دائرة الاحتمال والإمكان، وهو ما يعني أن الأدب المقارن قد ينجح في الوصول إلى الغاية المبتغاة منه، وقد يفشل كما قلنا سابقًا.

ومن هنا نجد الكاتب في نهاية مقاله يعود لطرح القضية من خلال السؤال التالي: "ما هدف الدراسة في الأدب المقارن؟"، ثم يتابع قائلاً: "للإجابة عن هذا السؤال نقترح جملة من المهام التي يمكن أن يضطلع بها الأدب المقارن في العصر الراهن، وذلك في مجالات عدة يمكن الإشارة إلى أهمها على النحو الآتي:

١- <u>الحوار</u>: ي

مكن للأدب المقارن أن يمثل جسرًا للحوار بين الثقافات المختلفة من خلال إيجاد مواطن التأثير والتأثر بين النصوص الإبداعية لتلك الثقافات، وتشخيص نقاط الاختلاف والائتلاف بين الأنظمة الثقافية والأدبية المختلفة.

٢- التركيز على البُعد الإنساني للأدب:

وذلك من خلال إبراز التقارب بين الغايات القصوى التي ترمي إليها الآداب القومية المختلفة، والتي قد تتباين من حيث وسائل التعبير واللغة، لكنها تتآلف من حيث الغاية.

- ٣الترجمة:

إذ يرى العديد من الباحثين أن هناك ارتباطًا وثيقًا بين مستقبل الأدب المقارن وازدهار الترجمة في العديد من بقاع العالم؛ فدراسات الترجمة تنبع من الدراسات اللغوية والأدبية والتاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والاجتماعية والعرقية وغيرها، ودراسات الترجمة تقوم على افتراض أساسي، وهو أن الترجمة ليست نشاطًا هامشيًّا، ولكنها كانت وما تزال قوة تغيير قادرة على تشكيل تاريخ الثقافة، لقد اعتبر الأدب المقارن الترجمة فرعًا صغيرًا من فروعه، ولكن هذا الافتراض يثير الآن تساؤلات كثيرة؛ لأن ما قام به بعض العلماء يوضح...أن الترجمة تكون على درجة كبيرة من الأهمية في أوقات التحولات الثقافية العظيمة، كما أن الترجمة تعد عملية بحث دائم عن الجوانب اللغوية والدلالية بين لغتين أو أكثر لتحديد الارتباطات اللغوية بين النتاجات المختلفة، وبالتالي يمكن للترجمة أن تجد الأواصر المشتركة بين اللغات المختلفة التي قد تبدو متباينة من حيث النطق وقواعد اللغة، لكنها تشترك في تجسيد الحالات النفسية والاجتماعية التي تنبع من أحاسيس ومشاعر إنسانية مشتركة.

- ٤التكافؤ الثقافي:

ويتحقق من خلال ردم الهوة بين الثقافات المتباينة، ورفع الغَبْن التاريخي الذي لحق ببعض الثقافات؛ لأن التاريخ لم يشهد تساويًا وتكافؤًا كاملًا في مستوى تطور الحضارات، بل جعل ثقافات بعض الشعوب ثقافات مهيمنة ومسيطرة، فيما جعل بعض الثقافات ثقافات مقلدة أو مهمشة، فإن مهمة الأدب المقارن هي خلق حالة من التوازن والتكافؤ بين الآداب والثقافات المختلفة."

وليس بيننا وبين الكاتب بشأن هذا الكلام اختلاف يذكر ما دام الأمر، كما يرى القارئ، لا يخرج عن دائرة الممكن والمحتمل، وهو ما قلناه مبكرًا، وهذه النقطة من الأهمية بمكان؛ كيلا نعلق على الأدب المقارن كثيرًا من الآمال الجامحة التي ينتهي الإخفاق في تحقيقها إلى الإحباط واليأس، ناهيك عن الجهود الكثيرة التي تكون قد ضاعت على الفاضي، ومن ثم فالحصافة تقتضي أن نكون واقعيين، فلا نحلِّق في سموات الخيال والأوهام، ولقد ظل الغرب يدرسنا ويدرس حضارتنا مئات السنين، وأصبح يعرف عنا كل شيء، وبطريقة منهجية، فهل ساعد ذلك على أن تكون علاقته بنا طيبة واحترامه لخصوصيتنا كبيرًا؟ بالعكس، فقد ظل أيضًا طوال تلك الفترة يمارس علينا مؤامراته الخبيثة، ويعمل بكل السبل على تحقير ثقافتنا، ويدَّعي علينا وعلى كل ما يتصل بنا الادعاءات، ويحاول بجميع قواه إفقادنا ثقتنا بأنفسنا وبماضينا وحاضرنا كله، ولو كانت معرفة الآخر معينة بالضرورة على التفاهم السليم واحترام تراثه وخصوصيته لكان حظنا مع الغرب أفضل من ذلك كثيرًا، أما ونحن نحترق منذ قرون بناره وكيده اللئيم وعدوانه الوحشي الذي لا يعرف هوادة ولا خجلاً، فلنعرف جيدًا أن الأدب المقارن ليس من شأنه أن يصلح الأحوال ضربة لازب، بل يعتمد الأمر على النية

والإرادة، كما سبق أن وضحت، ولقد كانت نية الغرب من وراء هذه المعرفة سيئة منذ البداية؛ إذ دخل هذا الميدان وهدفه البغي والعدوان، وإن لم يمنع هذا من وجود شرفاء فيه ذوي ضمائر حية و إنسانية ر اقية، بيد أننا حين نتكلم هنا عن الغرب فالمقصود هو الاتجاه العام بين شعوبه و أفراده، وبخاصة بين الساسة والمثقفين الذين يعاونون أولئك الساسة، ويجعلون علمهم في خدمة مخططاتهم، وكذلك الجماهير التي تأتي بهم إلى سدة الحكم، وتصوت لهم وتضع يدها في أيديهم لبلوغ تلك الغايات الأثيمة.

ولكي يكون القارئ على بينة مما نقول، فإننا ننقل له هنا الفقرة التالية من مقال د. سامية عبدالعزيز أستاذة الحضارة الفرنسية بآداب المنوفية سابقًا، وهو موجود على المشباك، وعنو انه: "الديني والسياسي في التعامل الغربي مع القرآن - رؤية شاملة"، وهذه هي الفقرة المذكورة: "يقول الكاتب جان بودريارJ) ، (baudrillardفي كتابه المعنون: "قوى الجحيم" الصادر في أواخر أكتوبر ٢٠٠٢م: "إن ما يدور حاليًّا هو أكثر من عنف، إنه احتدام العنف، إنه عنف يتز ايد كالعدوى في سلسلة من ردود الأفعال التي تهزم كل الحصانات وكل إمكانات المقاومة...لأن الإسلام هو النقيض الحيوي للقيم الغربية؛ ولذلك فهو يمثل العدو رقم واحد...وفيما يتعلق بالتعصب الديني المسيحي فإن كل الأشكال المخالفة له تعد هرطقة، وبذلك فيتعين عليها إما أن تدخل النظام العالمي الجديد طواعية أو قهرًا، أو عليها أن تختفي، إن مهمة الغرب الآن هي أن يتم إخضاع الثقافات المختلفة بشتى الوسائل إلى القانون الوحشي المسمى: التساوي...فالهدف هو التقليل من المناطق المنشقة، واستبعاد كل المساحات المعترضة، سواء أكانت مساحات جغر افية أم مساحات في المجال العقائدي"، ويؤكد سيرج لاتوش (Serge Latouche) في كتابه حول "تغريب العالم" قائلاً: "إن سيطرة الغرب لم تتمثل فقط في فرض الاستعمار، و إنما في التبشير والسيطرة على السوق، والاستيلاء على المواد الخام، والبحث عن أراضٍ جديدة، والحصول على أيادٍ عاملة رخيصة، و اقتلاع الهوية التر اثية الدينية، والقيام بالغرس الثقافي الخاص بالغزاة، مستعينين بشتى وسائل الإعلام وغيره...إن عملية تغريب العالم هي أولاً وأخيرًا عبارة عن حرب صليبية، والحروب الصليبية هي أكثر العمليات جنونًا في كل ما قام به البشر، إن عملية تغريب العالم كانت ولا تزال عمليةَ تنصيرٍ، ومعظم عمليات التنمية في العالم الثالث تتم مباشرة أو بصورة غير مباشرة تحت علامة الصليب."..."

ولا بد لمن يكتب في مجال الأدب المقارن من استكمال الأداة، ألا وهي الإحاطة بكل ما من شأنه أن ينجح عمله، وأول شيء في ذلك فهمُ النصوص وتذوقها جيدًا، والمقدرة على الموازنة بينها، وإدراك النقاط التي ينبغي أن يقف عندها للقيام بالمقارنة المطلوبة...إلخ، لكن كيف ذلك؟ أولاً بمعرفة اللغة التي كتبت بها النصوص المراد مقارنتها: فأما بالنسبة للغة القومية فأمرها مفهوم؛ إذ لا يعقل ألا يعرف المقارن لغةَ أمته، لكن المشكلة في لغات النصوص التي على الجانب الآخر، وقد ر أينا كيف أن الدكتور البطل قد أخطأ الترجمة، فأخطأ فهم النص، وترتب على ذلك أشياءُ ذكرناها فيما مضى، ولو كان حسناً للترجمة لما كان ما كان!

فلا بد إذًا من إتقان اللغة الأجنبية التي كتب بها النص الأجنبي إذا أراد المقارن أن يغوص بنفسه في أعماق النص، ويعرف خباياه، قد يقال: إن من الممكن أن يعتمد المقارن على النصوص المترجمة إلى لغته القومية، والو اقع أن هذا ممكن، على الأقل من الناحية النظرية، لكن بشرط أن يتأكد المقارن أن المترجم قد أحسَن الترجمة ولم يترك في النص المترجم شيئًا لم ينقله إلى اللغة المحلية، فهل هذا ممكن؟ أعتقد أنْ لا، وحتى لو تأكدنا أن المترجم قد أحسن الترجمة إلى أقصى حد، فتبقى هناك جو انب في العمل الأدبي لا يمكن النظر فيها من خلال الترجمة، وهي الأمور المتعلقة بلغة النص وبلاغته وأسلوبه، مما لا ينتقل عبر الترجمة أبدًا؛ إذ الترجمة إنما تنقل الفكرة والمضمون، وقد تنقل أيضًا شيئًا من جو العمل، أما مسائل اللغة والأسلوب والبلاغة وما إلى هذا، فليس من سبيل للاحتكاك بها إلا في النص الأصلي، وذلك من خلال إتقان لغة ذلك النص، ثم إن من يعتمدون على الترجمة سوف يقتصرون على ما ترجم من الأعمال الأدبية فقط، لا يتعدَّوْنه إلى غيره، بخلاف من يعرف لغة أجنبية فإن فضاءها العريض يكون مفتوحًا أمامه يحلق فيه كما يحلو له، وهذه مَيزة ليست بالقليلة.

مثلًا كيف كان لي أو لغيري أن نتحقق من التهمة التي اتُّهِمَ بها د. محمد مندور حين قيل: إنه قد سرق كتابه "نماذج بشرية" أو بعضًا من فصوله على الأقل من كتاب الكاتب الفرنسي جان كالفيه ما لم نرجع إلى الأصل الفرنسي ما دام هذا الأصل لم يترجم إلى العربية؟ وهكذا لم يكن أمامي أن أفعل إلا أن أرجع بنفسي إلى الأصل الفرنسي لأتبين مدى صحة هذه التهمة أو زيفها، فوجدت أنه قد أخذ فعلاً بعض فصوله بلا أدنى جدال أو ريب من كالفيه حسبما وضحت ذلك بالنصوص الفرنسية وترجمتها العربية، ووضع هذا وذاك بإزاء الفصول المندورية، وبذلك حسمت المسألة؛ ولهذا لم يرُدَّ أحد على ما كُتِبَ رغم ضيق صدور كثيرة بهذا الذي كتب، وقد رأينا أن الدكتور البطل لم يحسن الترجمة كما ينبغي، ومن ثم تساءلت قائلاً: أوَيمكن من يؤدي الترجمة على هذا النحو أن يقوم القصيدة، ثم لا يكتفي بهذا بل يقارن أيضًا بينها وبين أشعار السياب، ثم مرة أخرى لا يكتفي بهذا بل يقوم الشاعرة الإنجليزية ونظيرها العراقي ويحكم بأن صورها وفنها (فنها كله لا في تلك القصيدة فقط!) أفضل كثيرًا من صوره هو وفنه؟

وهذا يقودنا إلى عنصر آخر من العناصر التي يستكمل المقارن بها أداته حتى يكون على مستوى المهمة التي انتدب نفسه لها، وهو الإحاطة بقدر الإمكان بكل ما يتعلق بموضوع المقارنة: سواء النص العربي (في حالتنا نحن العرب) أو النص الأجنبي، وقد رأينا مثلًا كيف أن الدكتور البطل قد فاته أن يبحث عن معنى "Vides" وترجمها على أنها تعني "السقوط"، ولا أعرف السبب في ذلك، لقد بذل الدكتور جهدًا طيبًا للتعريف ببعض القضايا المتصلة بقصيدة سيتويل، كما هو الحال في حديثها عن الحيو انات البائدة، والبرودة والحرارة، وشخصية لعازر مثلًا، وهذا مما يحمد له، فكنت أحب لو بذل في النقطة التي نتحدث عنها مثل هذا الجهد، ولكنه لسبب ما لم يفعل، وهو غريب؛ إذ كانت تلك

النقطة على مدِّ ذراعه لو فرده وتيقظت حواسه قليلاً، و أنكى من ذلك أنه، كما أشرت، لم يتلجلج فيما قال، رغم وضوح بُعده عن الصواب.

إن واجب المقارن الأدبي أن يتسلح بكل ما تحتاجه عملية المقارنة، وهذه العملية من الغنى والتعقيد بحيث تكون في بعض الحالات على الأقل بحاجة إلى بعض الإلمام من العلوم و إتقان بعضها الآخر.

ومعروف أن جزءًا كبيرًا من مهمة المقارن الأدبي يقوم على لمح العناصر المنقولة من أحد الآداب إلى أدب آخر، بل إن من المقارنين (كما سبق القول) من يرون أن هذه هي كل المهمة التي يقوم بها الأدب المقارن لا يتعداها، والو اقع أن هذه المنطقة هي منطقة تلاقٍ بين ما يسمى في النقد الحديث بـ "التناص" وبين الأدب المقارن؛ إذ التناص هو تداخل النصوص الأدبية بعضها في بعض، ذلك أن الأديب عندما يبدع شيئًا فإنه لا يأتي به من فراغ، مثلما أن الجسم البشري مثلًا حين يتكون وينمو فإنه لا ينشأ ولا يكبر من لا شيء، بل هو مأخوذ من جسم الأم ومواد طبيعية كانت موجودة من قبل، ثم ركب هذا كله على نحو جديد وأعطي روحًا جديدة لم يكن لها وجود من قبل، إن الأديب حين يبدع شيئًا فإنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد قرأ من الأعمال الأدبية في أدبه القومي وخارج نطاق أدبه القومي ما لا يحصيه إلا الله، أما هو أو غيره فأقصى ما يمكنهما الانتباه إليه بعض هذه القراءات فقط، مع التنبيه إلى أنه في كثير من الأحيان لا يستطيع أن يتذكر العناصر التي استفادها من كل هذه القراءات، بل من بعضها ليس إلا، وإذا كانت الدراسات التناصية ترصد أشياءَ في النص الذي تتناوله وتسكت عن أشياء أخرى، فليس معنى هذا أن ما تم رصده مما أخذ من نصوص سابقة هو وحده المأخوذ من تلك النصوص، بل معناه أن هذا هو ما استطاع الدارس التنبه إلى مصادره، ونفس الشيء يقال عن الأدب المقارن في جانب منه، وهو الجانب الذي يتعامل مع ما أخذته الأعمال الأدبية القومية من الآداب الأجنبية أو العكس، فهو في الو اقع رصد لمظاهر التناص، لكن على المستوى العالمي فحسب، فلا يدخل فيه إذًا التناص داخل الأدب القومي؛ أي إن ما كتبه الدكتور البطل في الكتاب الذي بين أيدينا مثلًا يمكن أن يكون دراسة تناصية لو كان تركيزه كله على ما أخذه السياب من غيره من الشعراء والأدباء: المحليين منهم والعالميين على السواء، ولم يلتفت إلى ما سوى ذلك، الأدب المقارن إذًا - في جانب منه على الأقل - هو دراسة تناصية عابرة للآداب.

كذلك هناك التاريخ الأدبي للأدبين اللذين يريد الدارس المقارنة بينهما؛ إذ لكي نفهم إنتاج أديب ما ونقوِّم إبداعه تقويمًا سليمًا ينبغي أن نكون على معرفة واسعة بسياقه الذي نبت فيه، هذا السياق الذي ارتوى منه الأديب قبل أن يرتوي من سواه، والذي تتناغم معه أعماله سلبًا أو إيجابًا، وتأخذ منه وتعطيه قبل أن تفعل شيئًا من ذلك مع غيره، والذي يمور بالتيارات والرواد والأعلام في ميادينه المختلفة، فمثلًا نرى د. حسين نجيب المصري في كتبه: "غزوات الرسول صلى الله عليه وسلم بين شعراء الشعوب الإسلامية - دراسة في الأدب الإسلامي المقارن" و"رمضان في الشعر العربي والفارسي والتركي" و"المسجد بين شعراء العربية والفارسية والتركية" يتتبع تيار الشعر العربي الذي يدور حول هذه

الموضوعات قبل أن يقارن بينه وبين نظيره من شعر الغزوات في الآداب الإسلامية الأخرى، ولم يكن من الممكن أن يقوم، رحمه الله، بهذه الدراسة دون أن يلم بذلك التيار لدينا ولدى الأمم الإسلامية التي كان يعرف لغاتها، وبالمثل لم يكن د. حلمي بدير ليستطيع الإقدام على كتابة بحثه عن "الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث"، ولا كان ممكنًا أن يقوم س.موريه بالبحث في "تأثير الشعر الغربي وخاصة إليوت على الشعر العربي الحديث" في الفترة الو اقعة بين ١٩٤٧م و١٩٧٠م لولا أن كلًّا منهما يعرف حركة الترجمة الشعرية والاتجاهات الفنية في ذلك الشعر، ولا كان بمستطاع الأول أن ينهض في كتابه: "بحوث تجريبية في الأدب المقارن" بالمقارنة بين كل من طه حسين وصلاح عبدالصبور وبين ما استوحاه من الأدب الغربي دون أن يكون على علم كافٍ بتاريخ الأدب العربي الحديث وتياراته التقليدية والمعاصرة بطيوفها المختلفة، وكذلك ما كان بمُكْنة د. مكارم الغمري النجاح في كتابها عن "مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي" بغير معرفتها الواسعة بوجود مثل ذلك التيار المتأثر بعناصر واضحة من الأدب العربي والدين الإسلامي في الأدب الروسي بين فطاحل أعلامه، كذلك ما كان د. محمد جلاء إدريس بقادرٍ على إنجاز دراسته: "الشخصية اليهودية - دراسة أدبية مقارنة" إلا بعد أن درس الأدبين الإنجليزي والعربي في مصر دراسة متعمقة، على الأقل في مجال الفن القصصي الذي اختار أن يقوم في نطاقه بعملية المقارنة، وهو ما ينطبق أيضًا على الدراسة التي كتبها وليد حمارنة (walid Hamarneh) بعنوان"The Domestication of Genre: Najib Nahfuz and the Westen Novel" ، وإن كانت المقارنة هنا فنية لا مضمونية...وهكذا، فهذه بعض التخصصات التي ينبغي أن يكون الدارس المقارن ماهرًا بها؛ لارتباطها الوثيق بتخصصه، بخلاف العلوم والمعارف الأخرى التي لا تتصل بتخصصه هذا الاتصال الوثيق، لكنه قد يحتاج إلى الإلمام بها، أو على أقل تقدير: إلى الرجوع إلى دوائر المعارف، أو إلى كتبها الأساسية أو المبسطة إن كانت في ميدان من ميادين العلوم الطبيعية مثلًا مما لا يعرف المقارن عادة.

هذا، وقد أوجزت موسوعة الـ "Wikipedia" :المشباكية ما ينبغي أن يتحلى به الدارس المقارن من معرفة جيدة باللغات الأجنبية، واطلاع كافٍ على ميادين دراسات الأدب ونصوصه، فوصفت المقارنين الأدبيين على النحو التالي:

"Comparativists are typically proficient in several languages and acquainte with the literary traditions and major literary texts of those languages.".

خلاصة :

مفهوم الادب المقارن.

١ -من الناحية الشكلية:

من المعروف أن الشكل هوتعبير خارجي لمجسم ما يعرف من خلاله الشئ وعند الالسنين هومعيارالدلالة وحسبنا ذلك ان يكون الدال فصلا من المدلول لذلك ينظردائم عند التعريف الى الشكل باعتباره الصورة التقريبية لمانبحث عنه فهوعندنا ذلك البناء النصي المستخرج من أداب عالمية ،ونقصد بالاستخراج العملية الانتاجية والابداعية في الكتابة تعدت الحدود الاقليمية ، حمل في لبناته كل المواصفات النصية والادبية.

٠٢ -ومفهوم الادب المقارن من الناحية الضمنية : يعتبر الادب المقارن عملية تقنية تستهدف اكتشاف العلاقات الحضارية والثقافية بين الشعوب وعندما نقول الشعوب ، فإننا نقصد (الامم) المختلفة وبالتالي فان المقارنة تتطلب عدة محركات للوصول الى الهدف و يمكن تفسير مفهوم الادب المقارن بالنموذج السطحي التالي:

يستكشف الاخر معرفته عن قرب

ينتج الاخر مشاركته عن قرب

ولنفسر النموذج بالصيغة التالية:

يعرف الادب المقارن من خلال وظيفتين:

-الوظيفة الاولى : تتمثل في كونه يشمل معيار للكشف عن مصادر القوة و النبوغ عند الامم الاخرى.

-الوظيفة الثانية : يتمثل في كونه مفتاح لفتح عوالم القوة التي تصنع الاحداث.

وضعنا للوظيفتين هدفين الهدف الاول يتعلق بمبدا الاكتشاف هو معرفة الذات المقابلة التي تتعايش مع أدابنا و الهدف الثاني هو الانفتاح على الاخرين من الامم و الاخذ من ادابهم ما يصلح للمقارنة ونبذ ما لا يصلح و اخراجه من زبدة الحديث ومعنى هذا التفسيرهووضع عملية إتصالية تدخل في إطار ما نسميه بالتأثيروالتأثر.

من خلال استقرائنا للوطيفتين النموذجيتين للادب المقارن نكون قد بلورنا فكرة (التاثيروالتاثر) في قالب اتصالي ،فكيف يكون التاثير؟ وماهي عوامل التأثر،

دون شك معرفة ذلك تستدعي وضع مجموعة من العناصر المتداخلة لتحقيق رضا تو افقي بين جميع الوظائف ، فاذا كانت مهمة الادب المقارن هي اكتشاف الاخر مهما يكن مجالي التاثيرو التاثرفي هذه العملية الوسيطة.

عندما نعود الى مصطلح الادب المقارن فاننا نتذكر الترجمة الفرنسية، يسمى عند الفرنسيون" العلم" الذي يراعي اجراء مقارنة بين ; Littéraire Comparée والاداب العمومية باستعراض عناصر قوتها وضعفها ، بل اكدوا على المقارنة الادبية بين فقهاء الادب لم يشيروا لفكرة العلم الذي نادى بها الفرنسيون , فواحد كمصطفى العقاد اسماه(المقارنة بين الاداب) بينما استعمل عزالدين لمناصرة مصطلح خطاب المقارنة .وبذا يتبين لنا ان المصطلح الانجليزي هو الاقرب الى الو اقعية المقارنية فمصطلح comparéeهو ادب المقارنة و ليس بالعلم ذي الاسس القديمة، جدا فيمكن تسميته احداث او اكتشاف التشابه و الاختلاف ووضع ابراهيم عوض ، تعريقا جميلا للادب المقارن فحواه ان الادب المقارن هو فرع من فروع المعرفة ياخذ في مجال المقارنة ادبين او اكثر ينتمي كل منهما الى امة او قومية ينتمي اليها الادب الاخر وفي العادة الى لغة غير اللغة التي ينتمي اليها و من تعريف الاستاذ ابراهيم عوض تتضح العناصر التالية لفهم الادب المقارن وهي : نوع معرفي، اكتشاف الاخر المتخصص ، اكتشاف اللغة.

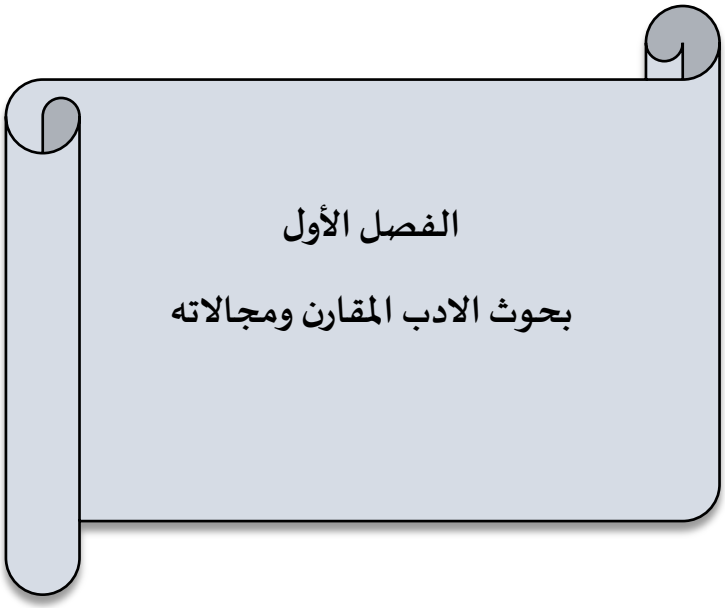
ولو نعود الى مقارنة التعريفات العربية مع المفاهيم الاجنبية نجد انها تتشابه و تختلف الى حد الاثارة يوضح المعجم الحر.ان الادب المقارن هودراسة الادب المحتلف من خلال ميادين الادب المختلفة ، بينما اوردت المعاجم الفرنسية ترجمة حرفية للمصطلح ونعنيlittérature Compare في المعاجم الفرنسية ترجمة تحليل اجناس الادب قصد اكتشاف عملية التاثرو التاثير.

اذن اصبح واضحا ان الادب المقارن هو منهجية تحليل ليس الا لفنون ادبية انتقلت او نقلت من فن الى اخر، ولايمكن لها ان تتشابك فوق هذا القدرمن الاهتمام الذي يجعل من الادب المقارن علم قائم بذاته وهولم يصل بعد الى درجة" علم" رغم ما كتب في هذا الباب سواء عند إخو اننا العرب امثال غنيمي هلال – عبد الحليم محمود – الظاهر أحمد مكي او عند الغربين امثال : فان تيجمم , و اندري ميشيل روحو.

نعتبر الادب المقارن هومجموعة من التقنيات التى تطبق على نصين مختلفين قصد اخراج عوامل التاثير الموجبة لالتقاء حضاري او شعوبي بين تاريخين من جهة ،او بين نصوص ابداعية تتناول عدة قضايا مؤهلة للطرح بالرجوع الى مستويات اللغة المتناولة فهو يزيل اللثام عن فكرة معقدة ويشرحها بالمناولة بفكرة اخرى ويحكم على صلاحها من فسادها، لذلك يختلط لدى البعض مفهوم المقارن بالنقد فليس هناك ادب افضل من ادب لكون محددات كل ادب تخضع الى استعمالات اللغة.

٠٣ -المفهوم الفلسفي : يشكل مصطلح النص الجديد او المستنسخ ثمرة تلاقح لخليتين او عمليين قد ينجر عن تلاقحهما فصيل جديد تحتفظ فيه الخلايا المدمجة بجنياتها ،ولكن قد لانجد ذلك واضحا اثناء مطابقة النصوص فكل نص له دلالة و اقعية ترتبط بالعادات والتقاليد والتكوينات المنشئية لكل مجتمع، يقود الى تبين عوامل قوته ، وبالتالي انه سيؤكد درجة تساميه و افضليته على المجتمعات الاخرى وهذا ربما سيزيد من ابتعاد النص البرئ عن زاوية المنطق ويصير بذلك النص محرفا لكي يخدم مجالا سياسيا لتنظيم ما ونقصد بالتحريف هو الغلو والتطاول في وصف نصوص المجتمعات المتحكمة في اليات الكتابة وتكنولوجيات الاتصال

نخلص في اخر هذا العنصر ان الأدب المقارن نمط من أنماط الأدب؛ يتيح للأديب و الناقد و القارئ رؤية أشمل للأدب؛ حيث يراه من عدة جو انب؛ لأن رؤية الأديب أو الناقد للأدب من ناحية واحدة لا يسمح بتحديد العلاقة بينه وبين أي نتاج أدبي آخر ينتمي لآخر. و قد يكون منتميا لنفس البيئة؛ أو قد يكون في مجتمع آخر أو لغة أخرى؛ وقد قدم طه حسين في بعض كتبه الأدب العربي قال : "لا يدرس الأدب العربي إلا مقارناً" .ومنذ القدم كان التواصل الحضاري مستمر. ومن ثم فإن الأدب المقارن يسمح لنا بإدراك العلاقات الثقافية الحضارية


الفصل الأول
بحوث الادب المقارن ومجالاته

الأدب المقارن

هو، كما وضحنا من قبل، فرع من فروع المعرفة، يتناول المقارنة بين أدبين أو أكثر، ينتمي كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التي ينتمي إليها الأدب الآخر، وفي العادة إلى لغة غير اللغة التي ينتمي إليها أيضًا، وهذه المقارنة قد تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عناصر أدب قومي ما ونظيره في غيره من الآداب القومية الأخرى بُغْية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف بين الآداب ومعرفة العوامل المسؤولة عن ذلك،كذلك فهذه المقارنة قد يكون هدفها كشف الصلات التي بينها، و إبراز تأثير أحدها في غيره من الآداب، وقد يكون هدفها الموازنة الفنية أو المضمونية بينهما، وقد يكون هدفها معرفة الصورة التي ارتسمت في ذهن أمة من الأمم عن أمة أخرى من خلال أدبها، وقد يكون هدفها هو تتبع نزعة أو تيار ما عبر عدة آداب...إلخ.

أما تأكيد بعض الدارسين المقارنين أن الأدب المقارن لا يُدخِل ضمن البحوث المقارنة تلك الدراسات التي تجري بين نتاجين أدبيين من قوميتين مختلفتين لا توجد بينهما صلة تاريخية أو ثقافية؛ إذ يجب في رأيهم أن يكون ظاهرها لدى من يقوم بالمقارنة أن الأدب القومي و اقع تحت تأثير أدب أجنبي واستفاد منه و انتهج بعض أساليبه وجو انبه الفنية، وأن يثبت كيفية التقاء هذين الأدبين وزمن التقائها ونوعية تأثير أحدهما في الآخر، وتأكيدهم كذلك أن أهمية الأدب المقارن لا تقف عند دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية والقضايا الإنسانية في الفن، بل لا بد له أن يكشف عن جو انب تأثر الكتاب في الأدب القومي بالآداب العالمية، هذا التأكيد هو تأكيد في غير محله؛ إذ الأدب المقارن لا ينحصر في دراسة التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة كما قلنا، وإن كانت بعض مدارسه تشترط ذلك، وهي المدرسة الفرنسية ومن يلفون لفها.

ذلك أن دراسة التأثير والتأثر بين مختلف الآداب إنما يمثل جانبًا واحدًا من جو انب بحوث الأدب المقارن كما وضحنا،وفي هذه الحالة فإن الأدب المقارن، كما يوضح المقارنون الذين يشترطون وجود تأثيروتأثر، يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، و أيًّا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر، وسواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمو اقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول برو ابط إنسانية تختلف باختلاف الصوروالكتاب، ثم ما يمتُّ إلى ذلك بصلة من عوامل التأثيروالتأثرفي أدب الرحالة من الكتاب.

ويشمل التأثير والتأثر كثيرًا من الموضوعات الأدبية: فقد يتعلق بأديب من الأدباء، وقد يتعلق بموضوع أدبي، وقد يتعلق بأسلوب لغوي، وقد يتعلق بشكل فني، وقد يتعلق باتجاه فكري، وقد يتعلق بجنس من الأجناس الأدبية، وقد يتعلق بقواعد تخص هذا الجنس أو ذاك، وقد يتعلق بالصور الفنية، وقد يتعلق بنموذج أو شخصية أدبية...إلخ،ويتناول الباحثون في الأدب المقارن هذا الموضوع الأدبي أو ذاك فيتابعون انتقاله من أدب إلى آخرَ محاولين معرفة الطريق التي سلكها في رحلة الانتقال، والعوامل المسؤولة عن ذلك الانتقال، ومسجلين ما يطرأ عليه من تحويرات أو تعديلات أثناء تلك الرحلة.

ومع هذا يشير الباحثون في الأدب المقارن إلى أن هناك موضوعات تقليدية غاب أصلها الأدبي في غياهب الزمن، فلم نعد نعلم عن انتقالها من هذا الأدب إلى ذاك شيئًا، وذلك مثل أسطورة خاتم سليمان، وأسطورة طاقية الإخفاء، وأسطورة الشحاذة الطيبة الجميلة التي تتزوج ملكًا،وفي كل موضوع من تلك الموضوعات نجد تفصيلات يضيفها كل كاتب إليه، فتعطيه نكهته التي يتميز بها عن معالجة مبدع آخر لذات الموضوع،وتقوم المقارنة الأدبية هنا بتبيان الفروق ووجوه الاتفاق بين المعالجات المختلفة لذلك الموضوع،ويؤكد الدارسون المقارنون عن حق أن التأثر بإبداعات الآخرين لا يعد عيبًا؛ فالحياة قائمة على التعاون والأخذ والعطاء، وليس هناك مبدع يأتي بإبداعاته من الفضاء الخارجي، بل الكل يعتمد على الكل، إن صح التعبير، مضيفًا إليه بعض التفصيلات أو محورًا فيما أخذ، أو مستدركًا عليه، أو معيدًا تنظيمه،وفي مثل هذه الأمور يمكن أن تكمن العبقرية الإبداعية.

وفي وسع الدراسات المقارنة أن تتناول مثلًا موضوع الغيرة أو الانتقام أو التضحية في سبيل الواجب أو بعض العادات أو السلوكيات أو المعتقدات أو القيم، فتلقي ضوءًا قويًّا كاشفًا على عبقرية الكتَّاب الذين تناولوا هذا الموضوع، لنأخذ مثلًا مسرحية" فاوست "لجوته، حيث نرى فاوست في أول المسرحية شقيًّا كل الشقاء بعقله، يهمّ بالانتحار، ثم يتولد فيه الأمل ويأخذ في نشدان السعادة عندما يبدأ بالتفكير في المستقبل، ويظل على هذا طوال الجزء الأول من المسرحية، ثم ينتهي هذا الجزء بنجاة مرجريت منه ومن روح الشر المسيطرة عليه، مفضلة البقاء في السجن والبعد عن حبيبها، وفي الجزء الثاني يظل فاوست منغمسًا في تجارِب الحياة المادية إلى أن يتعرف على هيلين رمز الجمال الخالص، فيهتدي عن طريقها إلى الخير والعفة والفضيلة،وهذه القصة نفسها تمثل المحور العام لمسرحية" شهرزاد "لتوفيق الحكيم؛ إذ هي أيضًا تعالج قضية الصراع بين العقل والقلب، مما يوضح تأثر توفيق الحكيم بجوته، كما لاحظ الدارسون المقارنون الذين عكفوا على دراسة هذين العملين، ونفس الأمر نجده عند اللورد بيرون في مسرحيته : "منفرد"، التي نشرت عام ١٨٨٧م، والتي تأثر فيها الشاعر الإنجليزي من بعض الوجوه بمسرحية نظيره الألماني؛ إذ يظهر فيها الساحر منفرد فريسة لليأس والندم بسبب حب ثم قضى على محبوبه فيحاول استدعاء أرواح الأرض والسماء

لنجدته، إلا أنها تعجز عن أن تهبه نعمة النسيان، فيحاول الانتحار، ولكن يتم إنقاذه، لنراه رغم ذلك يأبى الخضوع للأرواح الشريرة، ثم يظهر شبح المحبوبة، التي ترفض أن تغفر له ما صنعه معها، وتتنبأ بموته في الغد، وفي لحظة الموت تظهر أرواح الشر، فيرفض أن يخضع لها، كما رفضت مرجريت في مسرحية" فاوست "أن تخرج من سجنها جزعًا من روح الشر،ويلعن منفرد الشياطين؛ لأنه لا يصح المعاقبة على الجرائم بجرائم مثلها، فعذاب الضمير أبشع من عذاب الجحيم.

وهناك أيضًا مسرحية" أودي الملك"، التي كتبها الشاعر اليوناني سوفوكليس في القرن الخامس قبل الميلاد، وموضوعها سلطان القدر الساحق، الذي قد يحول انتصارات المرء إلى هزائم، وهزائمه إلى انتصارات،وهذا الموضوع هو في الأصل أسطورة يونانية شهيرة، وقد تأثر توفيق الحكيم بتلك المسرحية في مسرحيته" :الملك أوديب"، التي نشرها سنة ١٩٤٩م، ولكن إذا كان" أوديب "سوفوكليس يعاني من مشكلة البحث عن الحقيقة، فإن" أوديب "توفيق الحكيم، كما نبه إلى ذلك الدارسون الذين قاموا بالمقارنة بين المسرحيتين، يعاني من مشكلة الصراع بين الحقيقة والو اقع، وقد دخل الأديب الحضرمي المصري علي أحمد باكثير على الخط، فألَّف هو أيضًا مسرحية بعنوان" أوديب"، ذاكرًا أن هدفه من كتابتها هو محاولة تشخيص المشكلة الفلسطينية، وإن حوى العمل إلى جانب هذا هجومًا على البدع التي أخذت تشيع في البيئات الإسلامية منذ العصر الفاطمي، ويقوم على الترويج لها طبقة من المتاجرين باسم الدين.

وفي نفس السياق نجد مسرحية" بجماليون"، التي نشرها توفيق الحكيم سنة ١٩٤٣م، وتأثر فيها بمسرحية تحمل ذات الاسم للكاتب الأيرلندي برنارد شو، وإن أدار توفيق الحكيم عمله حول فكرة التردد بين مثالية الفن وو اقع الحياة، عكس شو، الذي طرح في مسرحيته مشكلة الطبقية.

وعندنا، إلى جانب هذا، النماذج الأدبية،وهذه النماذج الأدبية يمكن أن تنقسم إلى نماذج الشعوب المختلفة؛ كالفرنسي والألماني والمصري والصيني، أو نماذج المهن؛ كالشيخ والكاهن والفلاح والطبيب والمحامي والصيدلي وحفار القبور والجاسوس والبَغِيّ وقاطع الطريق، أو نماذج التشويه البدني أو النفسي؛ كالمخنَّث والأعمى والمعتوه والأحدب والمقامر والسِّكِّير،ويستطيع المقارن الأدبي أن يدرس تصوير الأدباء لهذه النماذج الاجتماعية والإنسانية عن طريق تتبعه للصفات المشتركة التي رأوها في هذه الشخصيات، ومدى تأثر بعضهم ببعض، أو اختلاف بعضهم عن بعض.

فمن ذلك مثلًا شخصية الفلاح، التي تناولها عدد كبير من الأدباء، وصوروا حياته وآلامه ومعاناته،وقد لاحظ بعض الدارسين أن عددًا من الأدباء المصريين والعرب قد تأثروا بالأدب الروسي في تصوير الفلاح المصري،كذلك من الممكن أن ندرس جو انب التأثر والتاثير بين الكتَّاب الذين تناولوا شخصية البَغِيّ: فبعضهم عد المومس امرأة فاضلة، بل قدمها في

صورة ملاك يهَب دون انتظار أية مكافأة، مما لا يفعله كثير من المتشدقين بالتدين أو بالأخلاق الفاضلة،ولعل خير مثال على ذلك مسرحية" غادة الكاميليا "لألكسندر ديماس، وكذلك شخصية" نور "في رواية نجيب محفوظ" :اللص والكلاب"، ولولا في روايته الأخرى" :السمان والخريف".وقد صور بعض الكتاب المومس في صورة ضحية مغلوبة على أمرها، فلا ذنب لها في سقوطها، بل المسؤول عن ذلك المجتمع؛ فهو الذي دفعها في نظرهم إلى الرذيلة دفعًا،وبعض ثالث عدها آفة اجتماعية لا سبيل إلى إصلاحها، وخطرًا داهمًا على المجتمع الذي تعيش فيه،ومما لا شك فيه أن مسرحية "غادة الكاميليا "كان لها أثرٌكبير على الكتاب العرب الذين تناولوا شخصية المومس الفاضلة، ويعد نجيب حداد أحد من قلدوا" غادة الكاميليا"؛ فروايته" :إيفون مونار أو حواء الجديدة"، التي تأخذ على عاتقها رد اعتبار العاهرة، وتأثر فيها بأفكار كل من رومان رولان وألكسندر دوماس وغيرهما من الأدباء الفرنسيين، ولعل الحداد، كما كتب بعض الدارسين المقارنين، هو أول من تطرق لموضوع الدفاع عن البَغِيّ في الأدب العربي الحديث.

وهناك مثال آخر على الموضوعات أو النماذج التي يتناولها الأدب المقارن، وهو موضوع الحب المحرم في الآداب العالمية، حيث يمكن تتبع رذيلة ارتكاب الحرام عن طريق نشوء عاطفة آثمة داخل الأسرة، بدءًا من مسرحية "هيبوليت "للشاعر المسرحي الإغريقي يوربيدس، مرورًا بمسرحية" فيدر "في القرن السابع عشر الميلادي بقلم المؤلف المسرحي الفرنسي راسين، وصولاً إلى معالجة نفس القضية مع تغير الأدوار في مسرحية" تحت أشجار الدردار "للكاتب الأمريكي يوجين أونيل، ومسرحية" اللص "لتوفيق الحكيم.

ومن النماذج العامة نموذج البخيل، الذي دارت حوله مسرحية الشاعر اليوناني مينائدر، وإن لم تصل هذه المسرحية إلينا، إلا أن الشاعر الروماني بلوتوس قام بمحاكاتها في مسرحية عنوانها" :أولولاريا"،كما جرى تصوير هذا النموذج في بعض المسرحيات الأوربية الحديثة،ومن أشهرها: مسرحية "البخيل" للشاعر الإيطالي كارلوجولدوني، ومسرحية" البخيل"، للكاتب الفرنسي موليير، التي كان لها أثر كبير على المسرحيين العرب.

كذلك هناك النماذج الأسطورية الخيالية التي تعود إلى حكايات قديمة أو موغلة في القدم تحورت أو تشوهت أو فقدت معناها الأصلي،ومن هذه النماذج: نموذج الشيطان، كما في مسرحية" فاوست "لجوته، ومسرحية" منفرد " لبيرون، اللتين سبقت الإشارة إليهما، وكذلك نموذج الساحرة الشريرة، كما في مسرحية" ماكبث "لشكسبير، ونموذج الشبح، كشبح هاملت في مسرحية شكسبير المسماة بهذا الاسم، وهناك نماذج أسطورية تحولت إلى رمز فلسفي أو اجتماعي، وتناولها كل أديب من وجهة نظره الخاصة التي تتفق مع عصره وظروفه، ومن هذه النماذج نموذج بجماليون، وهو فنان من جزيرة قبرص هام عشقًا بجمال تمثال صنعه بيده،وهذا الموضوع نفسه نجده في الأدب الروماني القديم في

قصته" المسخ "عند أوفيد، الذي عاش في القرن الأول قبل الميلاد والقرن الأول بعد الميلاد،وعرض لنفس الفكرة كتاب وشعراء من مختلف الآداب، منهم توفيق الحكيم في مسرحيته" :بجماليون"، التي نشرها عام ١٩٣٤م، وإن طرح الحكيم فيها مسألة التردد بين مثالية الفن وواقع الحياة، وهو ما سبق الحديث عنه، مثلما سبق الحديث عن برنارد شو ومسرحيته" :بجماليون"، التي عالج فيها مشكلة الطبقية في المجتمع الإنجليزي، وتدور مسرحية توفيق الحكيم المسماة : "شمس النهار"، التي نشرها سنة ١٩٦٥م، حول الفكرة التي تقول: إننا نقدر ونحب من نصنعه أو نعلمه أكثر مما نقدر ونحب من صنعنا هو أو علمنا، وهي نفس الفكرة التي نجدها في" بجماليون "أوفيد الروماني، وتأثر بها عدد من الفنانين والأدباء والشعراء.

ومن تلك النماذج الأسطورية أيضًا: نموذج" بروميثيوس "إله النار لدى الإغريق، الذي تناوله العديد من الشعراء في شعرهم، وكذلك بعض كتَّاب المسرح في مسرحياتهم، بدءًا من الشعراء الإغريق، ووصولاً إلى الكتاب الأوربيين في عصر النهضة الأوربية،كما تأثر بهذه الأسطورة الشاعر التونسي المعروف أبو القاسم الشابي في ديوانه" :أغاني الحياة"، والشاعران المصريان: عبدالرحمن شكري وعباس محمود العقاد على سبيل المثال، كما يقرر بعض دارسي الأدب المقارن.

ومن هذه النماذج أيضًا :نموذج الشيطان،وقد اتخذه الشاعر الإنجليزي جونميلتون، الذي عاش بين عامي ١٦٠٨م و١٦٧٤م، أساسًا لملحمته" :الفردوس المفقود"، كذلك يعبر الرومانسيون، على لسان الشيطان، عن آرائهم فيما ينتابهم من مخاوف وأحزان وشكوك،ويبدو واضحًا جليًّا أثر هذه الشخصية في الأدب الروسي الرومانسي عند ليرمنتوف في قصيدته" :الشيطان"، التي تأثر فيها، إلى حد بعيد، بالشاعر الإنجليزي بيرون، أما فيكتور هوجو فقد جعل الشيطان ممثلًا للإنسانية كلها عند ابتعادها عن الله جل وعلا، ولعباس محمود العقاد قصيدة عنوانها" :ترجمة شيطان"، تحدث فيها عن شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين، وتاب عن صناعة الإغواء، إلا أنه لم يستطع التخلص من طبيعته الإغرائية إلى آخر الشوط، والقصيدة في مجملها تضم الكثير من آراء العقاد وتطلعاته الفلسفية التي ساقها على لسان الشيطان،وهو فيها متأثر، إلى حد كبير، بالرومانسيين الأوربيين حسبما وضح عدد من الدارسين المقارنين ممن تناول ذلك العمل.

وثم مجال آخر يتعلق بدراسة الشخصيات المتميزة، وتناوله بالبحث الدارسون المقارنون، ومنها: شخصية جحا التي تعود إلى المصادر الشعبية، وأصبحت موضوعًا تتناوله الآداب العالمية بمختلف ألوانها؛ إذ نجده في الأدب الشعبي المصري، والأدب الشعبي التركي، والأدب الشعبي القوقازي، والأدب الشعبي الفارسي... وهو في كل ذلك رمز للإنسان البسيط خفيف الظل، الذي يعبر عن رأيه في شجاعة، منتقدًا أوضاع السلطة الحاكمة الفاسدة المستبدة، حاملاً

ملامح كل أمة ينتمي إليها حسبما لوحظ؛فهو، على وجه الإجمال، خير معبر عن الوجدان الشعبي وموقفه من عصور القهر والظلم، ومن تلك النماذج أيضًا شخصية" شهر زاد "بطلة قصص" ألف ليلة وليلة"، التي نقلت إلى الآداب الأوربية، وأصبحت رمزًا للاهتداء إلى الحقيقة عن طريق القلب والعاطفة،وعن هذه القصص أيضًا انتقل موضوع" علاء الدين والمصباح السحري "إلى الآداب المختلفة،ومنها كذلك أخذ توفيق الحكيم مسرحيته" :شهر زاد "التي نشرها سنة ١٩٣٤م، وطه حسين رو ايته" :أحلام شهر زاد"، التي رأت النور سنة ١٩٤٢م.

ومن هذه الشخصيات كذلك شخصية "دون جوان"، التي يصعب الآن معرفة الموطن الذي نبتت فيه،وكل ما يعلمه المقارنون أن أقدم مسرحية تناولت هذه الشخصية الأسطورية هي مسرحية" ساحر إشبيلية"، التي ألفها ترسو دي مولينا (١٥٨٤م - ١٦٤٨م)، وتبعه جمع من كتاب أوربا وشعرائها، منهم: موليير الفرنسي، وبيرون الإنجليزي، وجولدوني الإيطالي، وهوفمان الألماني، ويرمز دون جوان إلى الإنسان المستهتر المخادع الذي لا هَمَّ له إلا التغرير بالفتيات وتحطيم قلوبهن، ثم هجرهن دون عودة، وإن كان بعض الكتاب قد صوره بصورة التائب الذي يلاحقه عذاب الضمير على ما اجترح من خطايا...إلى غير ذلك من الصور التي رسمتها أقلام الكتاب والشعراء لهذه الشخصية، كل طبقًا لرؤيته الخاصة،وقد تعرض لأسطورة دون جوان كثير من الأبحاث التي تمتاز بالغنى والدقة، ومنها البحث الذي كتبه جاندرم دي بيجوت بعنوان" :أسطورة دون جوان من أصولها إلى الرومانسية."

وبالمثل كان لشخصية كليوباترا حظ موفور في الآداب العالمية: ففي الأدب الفرنسي هناك مسرحية" كليوباترا الأسيرة"، التي كتبها الشاعر جوول (١٥٣٢ - ١٥٧٣م)، وفي الأدب الإنجليزي هناك مسرحية" كليوباترا "للشاعر صمويل دانيال (ت ١٥٩٤م)،كما تناولها وليم شكسبير في مسرحيته" :أنطونيو وكليوباترا"، التي تأثر بها عدد غير قليل من المبدعين في الآداب المختلفة، وفي مصر نجد مسرحية" مصرع كليوباترا "لأحمد شوقي، الذي دافع دفاعًا مستميتًا عن تلك المرأة، جاعلاً منها ملكة وطنية تحب مصر وتعمل على صالحها وتضحي بحبها من أجلها.

ومن الشخصيات التاريخية في الأدبين العربي والفارسي يمكن الدارس المقارن أن يذكر على سبيل المثال شخصيتي ليلى العامرية وحبيبها قيس بن الملوح المعروف بـ" :مجنون ليلى"، ولقصة حبهما حديث طويل أفاضت فيه كتب الأدب والتصوف،والمعروف أن لأحمد شوقي مسرحية عنوانها" :مجنون ليلى"، كما أن لصلاح عبدالصبور مسرحية من الشعر الحر، هي" ليلى والمجنون"، وهذه النماذج والشخصيات وغيرها لا تعدو أن تكون موضوعًا واحدًا من الموضوعات التي يمكن أن يتناولها الباحث المقارن من زاوية التأثر والتأثير بين الآداب المختلفة.

وكما سبق أن وضحنا ليس شرطًا أن يدرس الأدب المقارن التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة، فهذا إنما يشكل بعضًا من مهمته، وليس مهمته كلها،وفي هذه الحالة يكشف الأدب المقارن عن مصادر الأصالة في الأدب القومي، وما دخل عليه نتيجة تلاقحه مع الآداب الأخرى، ولا شك أن جوانب التأثر كثيرةٌ ومتعددة؛ فالأدب كائن حي، يؤثر ويتأثر، ويأخذ ويعطي، وهذه سنَّة العطاء الإنساني،وهنا يوضح الأدب المقارن خط سير الآداب في علاقاتها بالآداب الأخرى، ومدى تقاربها في الأفكار، مبينًا لنا أهمية التأثير والتأثر في تقوية الآداب المختلفة، وكذلك في العمل على تقارب الشعوب وخروجها من عزلتها،وبذلك يكون للأدب المقارن أهمية كبيرة في دراسة المجتمعات وتفهمها.

وهناك مجموعة من الشروط يجب توافرها فيمن يبحث في الأدب المقارن، منها: أن تتسع معارفه؛ بحيث يكون مطلعًا على جوانبَ متعددة من الثقافات التي تتصل بالآداب، وأن يعرف بعض اللغات الأجنبية؛ إذ لا يستطيع أن يعرف ما تم من تأثير وتأثر في الموضوعات التي يدرسها إلا بالاطلاع على النصوص والآثار الأدبية في لغاتها الأصلية؛ فقد ثبت أن الاعتماد على الترجمات دون الرجوع إلى الأصول كثيرًا ما يؤدي إلى أخطاء في النتائج بسبب سوء الترجمة أو تحويرها أو سهوها عن أشياء مهمة في اللغات المنقول عنها،ومعنى هذا أن من يريد معرفة تأثير الشاعر الألماني جوته في الأدباء الرومانسيين مثلًا يحتاج إلى أن يقرأ جوته في لغته الألمانية، وليس يكفيه تمامًا اللجوء إلى ما ترجم من أدبه.

كذلك ينبغي للدارس المقارن أن يلم بالمصادر والأصول الخاصة بموضوع البحث؛ كي يستطيع معرفة عملية التأثير والتأثر،وإذا وقعت له ترجمة لعمل من الأعمال الأدبية فعليه أن يقارن بين الترجمة والأصل، وكذلك بين الترجمات المتنوعة إذا كان هناك أكثر من ترجمة للعمل المذكور، وبالمثل عليه معرفة ما يختص بدراسة الأجناس أو الأنواع الأدبية؛ كنشأة قصص الرعاة ومسرحياتهم في الأدب الأوروبي، وانتشار القصة التاريخية في أوربا مع أوائل القرن التاسع عشر، ونشوء القصة والمسرحية في الأدب العربي، ثم الحكايات التي كتبت على ألسنة الطير والحيوان، وكيف أدخلها ابن المقفع إلى الأدب العربي في العصر العباسي، وكيف أثر الأدب العربي في الأدب الفارسي، أو كيف أثر الأدب الفارسي في الأدب العربي...إلخ.

وإلى جانب هذا يجب أن يتتبع الدارس المقارن كل نوع من الأنواع الأدبية وتطوره في لغتين أو أكثر، وأن يبحث العوامل التي أثرت في الآداب التي يراد دراستها،وقد يحاول الباحث المقارن دراسة جنس أدبي في أدبين فقط، كما هو الحال في دراسة القصة الرومانسية الفرنسية وتأثيرها في القصة العربية، أو في أكثر من أدبين، كدراسة القصة الرومانسية في الآداب الأوروبية ثم تأثيرها في القصة العربية خلال العصر الحديث،وعليه أن يأتي بالدليل على تأثر ذلك الكاتب أو أولئك الكتَّاب بالجنس الأدبي موضوع الدراسة، وقد يصرح الكاتب نفسه بهذا التأثير، وعليه تكون مهمة

التدليل والبرهنة يسيرة على الباحث المقارن، كما هو الحال مع فيكتور هوجو مثلًا، الذي صرح بمحاكاة مسرح شكسبير الإنجليزي، أما إذا لم يصرح الكاتب بذلك، كما في محاكاة أحمد شوقي عند كتابته مسرحية" مصرع كليوباترا "لشكسبير، أو في تأثره عند إبداع أشعاره التي ساقها على ألسنة الطير والحيوان بكتاب" كليلة ودمنة "لابن المقفع - ففي مثل هذه الحالات تكون مهمة الباحث المقارن في العادة صعبة.

ومن أكثر فروع الأدب المقارن انتشارًا دراسة تأثير كاتب معين في أدب أمة أخرى،وهذا التأثير قد يكون شخصيًّا أو فنيًّا أو فكريًّا؛ إذ يمكن مثلًا دراسة أثر إبسن أو برنارد شو أو بير اندللو أو بيرخت أو يوجين يونسكو أو الكتاب الإسبان في مسرح توفيق الحكيم، وقد ندرس رواية مثل" الرباط المقدس "لتوفيق الحكيم وعلاقتها برواية" تاييس "للكاتب الفرنسي أناتول فرانس، وقد ندرس التأثير الفرنسي في أدب طه حسين، وبالذات في أعماله القصصية مثل" المعذبون في الأرض " و"شجرة البؤس "وغيرهما، أو ندرس تأثير الكاتب الفرنسي جيدي موباسان في قصص محمود تيمور...إلى آخر هذه الموضوعات التي يمكن الباحث المقارن أن يتناولها.

كذلك ينبغي التنبه إلى أن التأثر بين الآداب المختلفة قد يكون على غير اتجاه الأصل المؤثر، بمعنى أن يفهم الكاتب المتأثر الأديب الذي تأثر به فهمًا مخالفًا لمقصده،ومن ذلك مثلًا أن الكاتب البريطاني توماس كارليل (Thomas Carlyle) قد قرأ الكاتب والشاعر الألماني جوته (Goeth) على أنه داعية إلى بعض الرؤى الأخلاقية الدينية التي يتفق معه فيها،وبهذا يكون كارليل، كما نبه إلى ذلك بعض الدارسين المقارنين، قد أول بهذا الفهم رؤية جوته لينساب التأثير إلى غيره من الكتاب عبر هذا التأويل، وليس عبر الأصل، وهناك التأثر العكسي في فهم رؤى الآخر، كأن يقف أديب موقفًا مضادًّا من الرؤية الفنية الفكرية لأديب أو حركة أدبية مختلفة في لغة أو قومية أخرى، ويمكن أن نمثل لذلك بالصورة التي رسمت لكليوباترا في الآداب الغربية وصورتها عند أحمد شوقي، الذي عمل على رسمها في غير صورة المرأة اللعوب الملتوية لتصبح عنده ملكة وطنية مخلصة.

ومن المسائل التي يتناولها الدارس المقارن ما يمكن عقده من موازنات بين طرفين في أدبين مختلفين ليس لهما من علاقة تأثير وتأثر، وهو أمر لا يدخله عدد من الباحثين في صُلب الأدب المقارن، الذي يرون أنه ينبغي أن يركز فقط على حالة التأثر والتأثير بين طرفين أدبيين، ومنهم د. محمد غنيمي هلال، الذي أكد أنه "لا يعد من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعًا من التأثير أو يتأثر به"، وعلى ذلك فالموازنة بين أبي العلاء المعري وملتون - على الرغم من تشابه آرائهما ومكانتهما الاجتماعية - ليست لها في رأي الدكتور هلال قيمة تاريخية؛ لأنها لا تشير إلى أي تأثر أو تأثير بينهما، ولا يجوز في ضوء ذلك أن ندخل في مجال

الأدب المقارن أمورًا تخص الأدب ونقده لمجرد حالة تشابه نرصدها بين أديبين أو عملين إبداعيين لا نملك دليلاً على وجود أي تفاعل بينهما، وعلى هذا فالأدب المقارن لا يدخل في إطاره تلك الدراسات التي تبحث عن التشابه أو التقارب الناجم عن المصادفة، وهذا اللون من الأدب المقارن يحافظ محافظة متشددة على موقفه القاضي بإبعاد كل تلك القراءات التي لا تتناول معالم التأثر والتأثير بين الآداب المختلفة، ولكن، كما قلنا وكررنا، ثمة اتجاهات في الأدب المقارن لا تحصر ميدانه في التأثر والتأثير فقط، بل توسع دائرة ذلك الميدان بحيث تشمل الموازنات التي تقوم بين الأدب القومي والآداب الأخرى.

ومن الموضوعات التي يتناولها الأدب المقارن موضوع الترجمة ومدى دقتها أو ابتعادها عن الأصل، و أثر ذلك على فهم مرامي المؤلف، وما إلى ذلك،ومعروف أن دور الترجمة في التلاقح الثقافي بين الأمم المختلفة هو في الذروة من الأهمية، ومن ثم كان الاهتمام الشديد من قِبل الدارس المقارن في مجال الأدب بهذه الوسيلة التي تصل ما بين الأمم ثقافيًّا، في ضوء هذا ننظر في النص التالي الذي خلفه لنا سيد البيانيين العرب الجاحظ في كتابه" :الحيوان"، والذي لا يمكن أن نتهم بالمغالاة في تقدير قيمته: "والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل،ومتى حول تقطع نظمه، وبطَل وزنه، وذهب حُسنه، وسقط موضع التعجب، لا كالكلام المنثور،والكلام المنثور المبتدأ على ذلك أحسن وأوقع من المنثور الذي تحول من موزون الشعر،وقد نقلت كتب الهند، وترجمت حكم اليونانية، وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنًا، وبعضها ما انتقص شيئًا، ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو لمعاشهم وفطنهم وحكمهم، وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة، ومن قرن إلى قرن، ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها، فقد صح أن الكتب أبلغ في تقييد المآثر من البنيان والشعر، ثم قال بعض من ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له: إن الترجمان لا يؤدي أبدًا ما قال الحكيم على خصائص معانيه وحقائق مذاهبه ودقائق اختصاراته وخفيات حدوده، ولا يقدر أن يوفيها حقوقها ويؤدي الأمانة فيها ويقوم بما يلزم الوكيل ويجب على الجري،وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها والإخبار عنها على حقها وصدقها إلا أن يكون في العلم بمعانيها واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مخارجها مثل مؤلف الكتاب وواضعه؟ فمتى كان رحمه الله تعالى ابن البطريق و ابن ناعمة و ابن قرة و ابن فهريز وثيفيل و ابن وهيلي و ابن المقفع مثل أرسطاطاليس؟ ومتى كان خالد مثل أفلاطون؟ ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة، وينبغي أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها، حتى يكون فيهما سواء وغاية، ومتى وجدناه أيضًا قد تكلم بلسانين علمنا أنه قد أدخل الضيم عليهما؛ لأن كل واحدة من اللغتين تجذب الأخرى وتأخذ منها وتعترض عليها، وكيف يكون تمكن اللسان منهما مجتمعين فيه كتمكنه إذا انفرد بالواحدة، و إنما له قوة واحدة؟ فإن تكلم بلغة واحدة استفرغت تلك القوة عليهما، وكذلك إن تكلم بأكثر من لغتين، وعلى حساب ذلك تكون الترجمة لجميع اللغات، كلما كان

الباب من العلم أعسر وأضيق، والعلماء به أقل، كان أشد على المترجم، وأجدر أن يخطئ فيه، ولن تجد البتة مترجمًا يفي بواحدٍ من هؤلاء العلماء."

إن الجاحظ في النص السابق إنما يمس قضية في منتهى الخطورة في ميداننا الذي نحن بصدده هنا، وهي قضية الترجمة التي عليها المعوَّل الأول في التواصل والتلاقح الثقافي بين أمم الأرض، وهو يبرز الشروط التي لا بد من توفرها فيمن يريد التصدي لتلك المهمة إذا أراد أن يجيء عمله سليمًا ويؤتي ثماره على أحسن وجه، وكلنا يحفظ المقولة الشائعة في ذلك المجال، ألا وهي أن" المترجم خائن"، بمعنى أنه لا يمكن أن ينقل لنا على وجه الدقة والقطع والتطابق المطلق ما في النص الذي ينقله إلى لغتنا مهما يكن من عبقريته وتفرده، و إنما كل ما يستطيعه أن يقلل إلى أدنى حد ممكن الفجوة القائمة بين اللغتين والعقليتين والذوقين، أو باختصار: بين الثقافتين، ومع ذلك فلسوف تظل هناك نصوص تستعصي على الوصول بها إلى هذه الغاية، وهي نصوص الشعر وما إليها،وقد استطاع الجاحظ أن يضع يده على مكمن المشكلة في طبيعة اللغات وطبيعة البشر على السواء رغم أنه قال ذلك منذ نحو اثني عشر قرنًا، لكنها العبقرية الجاحظية، وفوق ذلك قد أمدنا، رحمه الله، بأسماء عدد من مترجمي العرب في عز نهضتهم ومجدهم في دولة بني العباس.

وقد أثنى على ما تركه لنا الجاحظ في هذه النقطة كاتب مشباكي اسمه فهد "Fahad" قائلاً: "وعلى الرغم من أن آراء الجاحظ عن الترجمة جاءت في القرن التاسع الميلادي، إلا أنها ما زالت صالحة إلى يومنا الحاضر، فبعد مرور عشرة قرون عليها وضع المفكر الروسي بليخانوف (١٨٥٦ - ١٩١٨م) شروطًا للمترجم الجيد وللترجمة الجيدة تتطابق مع الشروط التي وضعها الجاحظ، كما أكد الدكتور سامي الدروبي (١٩٢١ - ١٩٦٧م) في النصف الثاني من القرن العشرين على الشروط ذاتها"؛

(انظر .(١=www.alnadawi.com/ vb/ showpost.php?p=٢٩٣٥٤postcount

وهناك موضوع آخر يتصل بتلك النقطة، ألا وهو عدم فهم المترجمين والشراح العرب لما قاله أرسطو في كتابه : "الشعر "عن الملهاة والمأساة في عالم الإبداع المسرحي؛ إذ جاء في شرح ابن سينا لذلك الكتاب عن أنواع الشعر عند الإغريق ما يلي: "وكان لكل غرض وزنٌ يختص به: فمنها نوع يسمى" :طراغوذيا "له وزن لذيذ يتضمن ذكر الخير والأخيار والمناقب الإنسانية، ثم يضاف جميع ذلك إلى رئيس يراد مدحه،وكانت الملوك يغنى بين أيديهم بهذا الوزن، وربما زادوا فيه نغمات عند موت الملك للنياحة والمرثية،ومنها نوع" :ديثرمبي"، وهو كـ" :طراغوذيا "ما خلا أنه لا يخص به مدحة إنسان واحد أو أمة معينة، بل الأخيار على الإطلاق،ومنها نوع يسمى" :قوموذيا"، وهو نوع تذكر فيه الشرور والرذائل والأهاجي، وربما زادوا فيه نغمات ليذكروا القبائح التي يشترك فيها الناس وسائر الحيوان"، أما ابن رشد فقد استخدم لمفهومي

التراجيديا والكوميديا مصطلحي" مديح "و"هجاء"، مما لبس الأمر على القراء والمثقفين العرب طوال تلك العصور...إلى أن أعدنا النظر في العصر الحديث تجاه الإبداع المسرحي عند الإغريق، وتنبهنا إلى الغلطة التي وقع فيها هذان المفكران العظيمان لعدم وجود نص مسرحي مترجم يمكن على نوره فهم الكلام النظري الذي خلفه أرسطو في ذلك الموضوع.

كما نقل ياقوت في مقدمة" معجم الأدباء "عن جاحظنا قوله في عيوب المنطق التصحيف، وسوء التأويل والخطأ في الترجمة؛ فالتصحيف يكون من وجوه، من التخفيف والتثقيل، ومن قِبل الإعراب، ومن تشابه صور الحروف، وسوء التأويل من الأسماء المتواطئة؛ أي إنك تجد اسمًا لمعان، فتتأول على غير المراد، وكذلك سوء الترجمة."

وأورد أبو حيان التوحيدي في كتابه" الإمتاع والمؤانسة "حوارًا بين متى بن يونس (ت ٣٢٨هـ) المترجم الذي كان متعصبًا لليونان وثقافتهم و أبي سعيد السيرافي النحوي المشهور(ت ٣٦٨هـ)، ذكر فيه السيرافي، على نحو غير مباشر، عدة من المحاذير التي يمكن جدًّا أن تقع في الترجمة من لغة إلى أخرى، بل لا تكاد الترجمة تنفك منها: "قال متى: يونان، وإن بادت مع لغتها، فإن الترجمة حفظت الأغراض وأدت المعاني، وأخلصت الحقائق،قال أبو سعيد: إذا سلمنا لك أن الترجمة صدقت وما كذبت، وقومت وما حرفت، ووزنت وما جزفت، وأنها ما التاثت ولا حافت، ولا نقصت ولا زادت، ولا قدمت ولا أخرت، ولا أخلَّت بمعنى الخاص والعام ولا بأخص الخاص ولا بأعم العام، وإن كان هذا لا يكون، وليس هو في طبائع اللغات ولا في مقادير المعاني، فكأنك تقول: لا حجة إلا عقول يونان، ولا برهان إلا ما وضعوه، ولا حقيقة إلا ما أبرزوه."

وواضح من هذه النصوص مدى وعي علمائنا القدامى بأن المترجمين لا يمكنهم نقل الأصل على وجهه الذي أبدعه فيه صاحبه إلى اللغة التي يترجمون إليها مهما بذلوا وسعهم واستفرغوا كل جهدهم؛أي إنهم كانوا على علم بطبيعة الترجمة وحدودها، وأن ما يؤديه المترجمون لا يمكن أن يجيء مطابقًا للنص الأصلي،وهذا ما يعنيه الأوربيون حين يتحدثون عن صعوبة الترجمة فيقولون على سبيل المجاز"traduttore traditore" :، the translator is atraitor، le traducteur est un treite"وهو ما يعني بالعربية أن" المترجم خائن"،والمقصود أن من الصعوبة عليه بمكان الخلاص تمامًا من الأخطاء، مهما احترزوبذل من جهد، وفتح عينيه طوال الوقت، وقبض على زمام اللغتين اللتين يعمل بينهما، ومهما راجع ونقح.

ذلك أن المترجم الأدبي، وهو الذي يهمنا هنا، إنما يحاول الدخول إلى عقل إنسان آخر و اقتناص خواطره و انفعالاته و أفكاره ودقائق معانيه،و أنى له ذلك، والسياق الذي يعمل هو فيه يختلف عن السياق الذي أبدع فيه

صاحب النص نصه، والخلفية الثقافية والفنية والأدبية التي ينتمي إليها المبدع تختلف عن خلفيته هو، والظروف الشخصية تختلف في حالته عن حالة من يترجم له؟ كما أن الأديب لا يقول في إبداعه كل شيء، ولا يكون واضحًا في ذهنه كل شيء، بل تظل هناك زوايا وخبايا ومناطق مظلمة أو معتمة أو مغبشة أو تغشيها الظلال على الأقل، ومعانٍ وأحاسيس رواغة تستعصي على القنص، و أقصى ما يمكنه عمله إزاءها هو أن يشير ويومئ، فإذا أضفنا إلى هذا أن العمل الأدبي ليس كلمات وجملاً ناجزة فحسب، بل ثغرات ومساحات متروكة أيضًا، و أنه يقوم على الإيجاز والتكثيف والتقديم والتأخير والمجازات والاستعارات والكنايات والتوريات، وأن فيه كثيرًا من العبارات والصور والتراكيب والألفاظ والألوان البديعية والإيحاءات التي لا تقابلها عبارات وصور وتراكيب وألفاظ و إيحاءات في اللغة المنقول إليها،أو على الأقل: لا تقابلها مقابلة مباشرة، علاوة على أن إشعاعات كل لفطة والتاريخ الذي تحمله على ظهرها والتقاطعات والعلاقات اللفظية التي ترتبط بها تختلف عن إشعاعات اللفظة التي تقابلها على الناحية الأخرى والتاريخ الذي تحمله على ظهرها والتقاطعات والعلاقات التي تربطها بغيرها من الألفاظ العبارات، وإذا عرفنا فوق ذلك أن مبدعه كثيرًا ما يقصد الغموض قصدًا، إن لم ينحُ نحو الاستغلاق نحوًا، تلذذًا منه أو فلسفة أو تفلسفًا، وأن الشعر، إلى جانب هذا كله، يقوم ضمن ما يقوم على الوزن والقافية والتقطير الشديد والتصرف في اللغة تصرفًا واسعًا تحت ضغط المساحة الضيقة التي يتحرك فيها، والقيود الثقيلة التي تطوق قدميه ويديه - تبين لنا أن الترجمة ليست أبدًا بالمسألة الهينة،وهذا كله إن لم يتعمد المترجم الخيانة تعمدًا كي ينقل شيئًا آخر غير ما في النص، وربما عكس ما في النص، وكثيرًا ما يحدث هذا الغرض لشيء في نفس يعقوب، أو على الأقل: قد يقتحم ذلك الميدان اقتحامًا دون أن يكون مؤهَّلاً له، فلا تكون معرفته باللغة التي يترجم منها كافية لتمكينه من أداء المطلوب، كما هو الحال في كثير ممن يتصدَّوْن لتلك المهمة الشاقة، ولا يأخذون في اعتبارهم حجم المشكلة التي يحاولون النهوض بأعبائها،وهذا أيضًا لون من الخيانة، وإن كان أقل في الفداحة من الناحية الخلقية من اللون السابق،ويدخل في الخيانة أيضًا أن يقوم شخص ما بالترجمة دون أن يبذل الجهد المطلوب الذي يستطيعه لو أراد.

ويقول بروس ميتزجر، في دراسة له بعنوان :"Trials of the translator" إن المترجم، بالغًا ما بلغ الجهد الذي يبذله، والتركيز الذي يقوم به، لا تأتي نتيجة عمله أبدًا وفاق المطلوب، ولا يمكن أن تحظى برضا الجميع، فضلًا عن أن يكون الراضي هو المترجم ذاته إذا كان ذا حساسية وضمير؛ذلك أن النص يحتوي في كثير من الأحيان على عدد من الشِّيَات الدقيقة المتقاربة، وعلى المترجم أن يوازن بين تلك الشِّيَات ليختار منها ما يراه أقرب إلى ما في النص،ومن ثم يصف الساخرون عملية الترجمة بأنها "فن القيام بالتضحية المناسبة"، (Theologytoday - Vol ٣٣، No.١ April - CRITICS CORNER - ١٩٧٦، P.٩٦).

كذلك وقعت على مقال في الترجمة الأدبية بقلم فرانسوا ويمار (Francoise wyilmart) عنوانه "La traducation litteraire bien comprise"، وفيه أن الترجمة نوعان: ترجمة علمية، وتتطلب أقصى قدر من الحيادية والموضوعية، وترجمة أدبية، وهنا مكمن الصعوبة؛ ذلك أن النص الأدبي إنما يعكس نظرة المبدع إلى الحياة والعالم، وهي نظرة فردية ملونة تتمحور حول ذات صاحبها فتعطي النص نكهته وصوته المتفرد، فضلًا عن أن النص في حد ذاته نسيج معقد من الكلمات والروابط والتراكيب والإيقاعات والأنغام لا يقول كل شيء، بل يترك أشياء كثيرة لا يتحدث عنها حديثًا صريحًا، مكتفيًا بالإيماء والحديث الضمني، ثم إن هناك عقبتين تواجهان المترجم في النصوص الأدبية، هما: الإطار الثقافي الذي ينتمي إليه المبدع، واللغة التي يكتب بها، يقصد اختلافهما عن نظيريهما عند المترجم، مما يجعل التقاطه لما في النص من شِيَات وتلوينات مسألة صعبة.(francais.ajonia.net/ index.php/ article/ ١٩٤٧٦٤/ indexhtml)

ومما يتناوله الأدب المقارن أيضًا كتب الرحلات؛ذلك أن هذا النوع من الكتب إذا كان يدور حول بلد أجنبي فإنه يقوم بتقديم صورة لذلك البلد وشعبه للقراء المحليين، وهذا ميدان من ميادين الأدب المقارن، ومن ذلك على سبيل المثال صورة مصر في كتابات مَن زاروها وكتبوا عنها من الأدباء الأوربيين، مثل جيرارد دي نفرال وفلوبير من فرنسا، وريتشارد بيرتون وديزموند ستيورات من بريطانيا، أو صورة فرنسا في عيون الرحالة العرب، مثل رفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق وأحمد زكي شيخ العروبة ومحمد حسين هيكل ومصطفى عبدالرزاق وطه حسين وتوفيق الحكيم ويوسف فرنسيس وغيرهم،فمثل هؤلاء الرحالة هم المرآة التي عن طريقها تعرف أممُهم البلاد والشعوب الأخرى، وإلا فمن أين يستمد القراء معلوماتهم و انطباعاتهم وأحكامهم عن تلك البلاد والشعوب؟ لقد تركت مدام دي ستايل مثلًا بلدها فرنسا إلى ألمانيا أيام نابليون واستبداده، فجاءت كتاباتُها عن ألمانيا عاكسة لمشاعرها الخاصة؛ إذ وجدت فيها جوًّا تتنفس فيه بحرية، فصورتها بصورة مثالية وجعلتها جنة الباحثين عن الحرية،وكان لتلك الصورة أثر قوي على قرائها الفرنسيين رغم ما فيها من افتقار إلى الدقة، ورغم ما يوشيها من مبالغة غير قليلة، وبخاصة أن الكاتبة لم تكن تختلط في ألمانيا إلا برجال الأدب والسياسة، وهؤلاء لا يمثلون الشعب الألماني كله في جميع حالاته، مثلما أن الأماكن التي اختلطت بهم فيها لا تمثل ألمانيا كلها، بل قطاعًا صغيرًا منها فحسب.

كذلك يدرس الأدب المقارن صورة هذا البلد أو ذاك في كتابات ذلك الأديب أو هذا، ثم يمضي فيتتبع تأثير تلك الصورة على كتابات الكتَّاب الآخرين في بلد الأديب المتأثر، بغض النظر عن لون تلك الكتابات: قصة كانت أو رحلة أو شعرًا أو مسرحية...إلخ، وسواء زار أولئك الكتَّاب المتأثرون ذلك البلد أو اكتفوا باستقاء صورته مما قرؤوه للأديب الذي تأثروا به،ومن الطبيعي أن تختلف صورة البلد الذي كتب عنه أدباء أغراب عما هي في الحقيقة، كما أن تلك الصورة لا بد أن تختلف من أديب إلى آخر تبعًا لاختلاف ظروف كل منهم عن ظروف الآخرين؛ إذ الحقيقة الكاملة المطلقة لأي شيء

إنما يعلمها الله، والله وحده، أما نحن البشر فلا نعرف منها إلا جانبًا واحدًا فقط، وملونًا في الغالب بلون نفسياتنا ومو اقفنا وثقافاتنا وتجارِبنا وتطلعاتنا ومخاوفنا...إلخ، اللهم إلا ما كان متعلقًا بالأرقام والوقائع التي لا يمكن المماراة فيها وما أشبه.

ولقد وقف د. محمد غنيمي هلال على سبيل المثال لدى الصور التي رسمها بعض الأدباء الفرنسيين للشرق الإسلامي في القرن التاسع عشر، مثل فكتور هيجو، الذي رأى الشرق جنة الدنيا وربيعًا دائمًا مغمورًا بالورود والعطور؛ إذ كان هيجو يؤمن بأن الله قد وهب الشرق من الزهور والنجوم واللآلئ أكثر جدًّا مما وهبه لسواه،كما تبدت الآستانة في أدبه مثل باريس جمالاً،وأما تيوفيل جوتييه فأشاد بنهر النيل ورآه عملاقًا يتساءل بجانبه نهر اليسن، الذي وصفه بالدنس والحقارة، على عكس النيل، الذي جعل منه أبًا للماء في الدنيا كلها، وتوَّجه باللوتس والخيرزان...وهكذا،ويرى د. محمد غنيمي هلال أن مهمة الدارس المقارن تتضمن أيضًا تصويب ما في تلك الصور من أخطاء،لكن ينبغي أن نعرف أن التصويب الحقيقي لا يسهل إلا فيما يخص الأرقام والوقائع التي يمكن التحقق من صحتها، أما الانطباعات والمشاعر فكيف يمكن تصحيحها؟

ثانيا: نشأة الادب المقارن:

الأدب المقارن النشأة والتطورلدى الغرب

تعددت وكثرت مدلولات الأدب المقارن، وتنوعت من باحث لآخر فالأدب المقارن هو من العلوم الأدبية الحديثة المبتكرة في العصر الحديث وأوّل من أطلق عليه هذه التسمية[١] فان تيجم[٢] ففي المعنى المعجمي "هو المقارنة بين آداب أو أدباء مجموعة لغوية واحدة أو مجموعات لغوية مختلفة من خلال دراسة التأثيرات الأدبية التي تتعدى الحدود اللّغوية والجنسية والسياسية كالمدرسة الرومانتيكية في آداب مختلفة.[٣]"

وقد أوضح كمال أبو ديب أن الأدب المقارن هو "دراسة الأدب خارج حدود بلد معين واحد، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومجالات المعرفة والمعتقدات الأخرى مثل الفنون والفلسفة ... من جهة أخرى، وباختصار الأدب المقارن هو مقارنة أدب بأدب آخروبآداب أخرى ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنساني.[٤]"

وهناك من يفضل تسميته الأدب المقارن التاريخي[٥]، باعتبار أن هذا الأدب يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة في حاضرها أو ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثيروتأثر، ومنهم محمد غنيمي هلال في مؤلفه الأدب المقارن، الذي يفضل تسمية التاريخ المقارن للآداب وتاريخ الأدب المقارن، إذ يرى أن هذا

الأدب جوهر لتاريخ الآداب[٦]، فهو منهج تاريخي يوثق الصلات بين الآداب القومية والعالمية، وعلاقتها ببعضها البعض و اتفاقها، وتأثرها أو تأثيرها في بعضها البعض قديما وحديثا، ومن هنا تتحدد بأن مهمة، الأدب المقارن تاريخية علمية، ويقول محمد غنيمي أيضا أن الأدب المقارن هو دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجة عن نطاق اللّغة القومية التي كتب بها[٧]. ونجد كما ذكرنا سابقا أن فان تيجم هو أول من تناول هذا العلم تسمية وتعريفا فقال:

"إنّه العلم يدرس على نحو خاص آثار الآداب المختلفة في علاقاتها المتبادلة" [٨]، ويرى أيضا أن المقارنة تعني التقريب بين وقائع مختلفة ومتباعدة في مختلف الآداب، كما نجده يعبر عنه بإيجار فيقول:" إنه تاريخ العلاقات الأدبية الدولية "[٩] ونجد من خلال ذلك أن فان تيجم جعل لهذا الأدب صفة التاريخية.

كما أوضحت أنا سيبتا ريفنياس[١٠] وجهة نظرها في هذا العلم فقالت "هو علم حديث يهتم بالبحث في المشكلات المتعلقة بالتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة"[١١]، وإذا ما أردنا أن نخرج بتعريف بسيط لهذا العلم نجد أن الأدب المقارن هو دراسة نصين أو أدبيين، أو عنصرين لمعرفة أوجه الاتفاق أو الاختلاف، لبيان الأصيل منهما والفاضل من المفضول سواء كانت هذه الدّراسة في الأدب القومي الواحد واللّغة الواحدة أو كانت في لغتين مختلفتين.

فالأدب المقارن دراسته تاريخية بحتة، تتناول دراسة النصوص الأدبية عن طريق صلاتها التاريخية، من حيث تأثرها وتأثيرها بين الآداب القومية والعالمية واستيعاب المؤثرات في كل ظاهرة أدبية وبيان تطور الأدب وتحديد فعاليته في التقريب بين الشعوب وتحقيق التفاهم بينهما.

على سبيل المثال[١٢] المقارنة بين شوقي وشكسبير في العمل الأدبي المسرحي (كليوباترا) هو من قبيل الأدب المقارن. لكن الموازنة بين شوقي وإسكندر فرح في (كليوباترا أيضا) هو من الموازنات الأدبية، فالمنهجان الأدب المقارن والموازنة الأدبية وإن اتفقا في الصفة الخارجية وهي الموازنة والمقارنة، إلا أنّهما يختلفان في الوجوه.[١٣]

=١=فالموازنة الأدبية تكون في حدود اللغة الواحدة والأدب القومي الواحد، في حين أن الأدب المقارن يكون بالمقارنة بين أدبين أو لغتين مختلفتين.

=٢=الموازنة الأدبية تقوم على دراسة جوهر الأدب وعناصره وأسرار الجمال فيه، بينما الدراسة المقارنة تدرس وتتبع تاريخ الآداب وعلاقتها ببعضها.

=٣=وأخيرا الموازنة الأدبية تستهدف البحث عن أسباب الجمال وعناصر القوة والضعف في العمل الأدبي.

أما المقارنة الأدبية تهدف إلى البحث في الجذور التاريخية للآداب، ومدى التأثر أو التأثير بين أدبين مختلفين في اللّغة.

وهذا يعني أن الموازنة بين أبي تمام والبحتري في الأدب العربي أو بين راسين وكورني في الأدب الفرنسي، هو من قبيل الموازنة الأدبية لا غير.

إن تأثر الآداب فيما بينها ظاهرة تستوي فيها تلك الآداب القديمة والحديثة الشرقية والغربية، الأجنبية والعربية، المحلية والخارجية.

ومن هذا نجد أقدم تأثر، وهو ما أثر به الأدب اليوناني في الأدب الروماني سنة ١٤٦ ق.م[١٤]. فإذا كانت أثينا اليونان هزمت من روما عسكريا، فإن هذه الأخيرة هزمت من اليونان ثقافيا وأدبيا، بحيث حاكا الرومانيين أدباء اليونان وكتابهم وفلاسفتهم [١٥]. وأصبحت المحاكاة الرومانية للإغريق طابعا مميزا، وانتقلت هذه المحاكاة إلى الآداب الأوروبية الكلاسيكية التي حرصت أن تبدأ أعصر الإحياء لمحاكاة النّماذج القديمة للاتينيين والإغريق، عندما اعتبروا أن الجمال المطلق يوجد عند القدماء لا غير.[١٦]

لقد عرف الأدب العربي أيضا مثل هذا التأثر والتأثير بعد انتشار موجة الفتوحات الإسلامية، في الأماكن التي كان يتواجد بها الأدب الفارسي. وبعدها انتشار موجة الترجمة في نهاية العصر الأموي، وبداية العصر العباسي من تلك الآداب اليونانية والهندية وغيرها.[١٧]

نشأة الأدب المقارن عند الغرب

عرفت "العصور الوسطى الممتدة بين ١٣٩٥-١٩٥٣"[١٨]، خضوع الآداب الأوروبية وتوحيد في بعض اتجاهاتها لسببين الأوّل ديني: يتمثل في سيطرة رجال الدين والكنيسة على الأدب مما حمل روحهم ومبادئهم، وكانت اللاتينية اللغة الوحيدة للعلم والأدب.

والثاني: الفروسية، التي لعبت دورا في التوحيد بين الآداب الأوروبية.

وأمام هذين الاتجاهين عرف الأدب الأوربي طابع العالمية، مما أمكن ظهور تلك الدّراسات المقارنة التي تبحث عن المؤثرات العامة التي تمكن من توحيد اتجاهاته[١٩]. وكان القرن الثامن عشر حافلا بالتغيرات والأحداث التي مهدت الطريق للدّراسة المقارنة للأدب وقعدت لظهور علم له كيانه واستقلاليته عن العلوم الأخرى، فشهد مجهودات العالم الفرنسي فولتير (١٧٧٨)، حيث أن معرفته العميقة بالإنجليزية، مكنته من اكتشاف عبقرية الكتاب الإنجليزي شكسبير وتقديمه إلى القارئ الفرنسي والأوربي والعالمي بعد ذلك. فكان اكتشاف الفرنسيين للإنجليزي شكسبير، وبعده معرفتهم بمذهب جوته الألماني (١٨٣٢) الذي دافع عن فكرة القائلة أن أدب الشمال الأوربي خالي من الأصالة التي يتمتع بها أدب الجنوب.[٢٠]

ثم جاء الفيلسوف بوس في نصف القرن الثامن عشر عندما قدم نظرية نسبية[٢١] الجمال في الأدب[٢٢] التي تقوم أنه لا يوجد نموذج موحد للجمال، وإنّما توجد أشكال متعددة، ترتبط بمناخات وشعوب وأزمنة متعددة. وإذا كان القرن الثامن عشر مهد الطريق فلسفيا وأدبيا للدّراسات المقارنة فإن القرن التاسع عشر، هو القرن الذي ولدت فيه فكرة الأدب المقارن وكان العامل الأساسي وراء ذلك الثورة الفرنسية ١٧٨٩[٢٣] ضد لويس ١٦ التي كان فيها انقلاب سياسي واجتماعي وعقائدي على حكمه مما أدى إلى تغيير في مفهوم الأدب إنتاجا ودراسة، حيث كثرت الأسفار، وتعددت التراجم للأثر الأدبي الواحد بمختلف اللّغات، وعكف العلماء والكتاب على دراسة مختلف الظواهر الاجتماعية والأدبية مما أدى إلى بروز اتجاهين.

الاتجاه الأول "الحركة الرومانتيكية"[٢٤]: فقد يسرت للإنسان الحصول على حقوقه، ومهدت للثورات وعاصرتها. كما أنّها مهدت لجميع المذاهب الأدبية الحديثة وساعدت الآداب على الاتصال فيما بينها، فمهدت لظهور الدّراسات المقارنة.[٢٥]

الاتجاه الثاني النهضة العلمية: كما هو معروف أنّ العالم الأوربي شهد في هذا العصر نهضت صناعية عظمى دفعت بها إلى التّقدم والازدهار في كافة ميادين الحياة، إذ كان لابد للأدب هو الآخر النهوض والتطور.[٢٦]

وقد وجدت ظاهرة علمية أخرى في القرن التاسع كان لها تأثير مباشر في الاهتمام بالدّراسة المقارنة للأدب فنشأ عنها علم الحياة المقارن وعلم اللغة المقارن[٢٧]. ونذكر أيضا المدام دي ستايل التي أسهمت هي الأخرى في اتصال الأدب. وكان كتابها "ألمانيا" [٢٨] الصادر بالفرنسية حملة في تواصل الأمم والآداب، ونادت بأهمية التبادل الثقافي بين الشعوب [٢٩]فقالت: "إن الأمم ينبغي أن تستهدي كل واحد منها بالأخرى، ومن الخطأ الفاحش أن تبتعد أمة عن مصدر ضوء يمكن أن تستعيره"[٣٠]، إضافة إلى ذلك أشارت إلى النّقاد الفرنسيين الثلاث الذين هم أيضا مهدوا إلى خلق الأدب المقارن وهم:

الأول هيولين تين (١٨٩٣)[٣١] الذي ربط دراسة الأدب بالعودة إلى ثلاث عناصر هي: (أ) البيئة: الخصائص المتباينة التي تعيش فيها الشعوب. (ب) الجنس: المكونات والمقومات التي يرثها الفرد من بيئته. (ج) الزمن أو العصر: الإطار الزماني الذي يتم فيه إنتاج النص الأدبي.

والثاني سانت بيف: الذي اشترط أن يربط الأثر الأدبي بصاحبه. والثالث بروتير، الذي دعا إلى تتبع المراحل والأسس التي من خلالها يكتمل النّص الأدبي إلى الشكل النهائي [٣٢]بحيث طبق في ذلك نظرية داروين

ثالثا سمات الادب المقارن :

الادب المقارن بتعريف بسيط "العلم الذي يحاول أن يتخطى الحدود القومية ليعرف ما عند الآخرين، ما هو أصيل من آدابهم، وما أخذوه عن غيرهم". وبتعريف أشمل هو" دراسة الصلات الأدبية ومواطن التلاقي بين الآداب العالمية في ماضيها وحاضرها، ومعرفة ما تظهره هذه العلاقات من مظاهر تاريخية والتي تعتبر من المؤشرات الدالة على ظاهرة التأثير والتأثر فيما يتعلق بالأجناس والمذاهب الأدبية والتيارات الفكرية أو الأصول العامة والفنية للأدب، وبالتالي دراسة المظاهر الأدبية المتعلقة بالموضوعات، والمو اقف، والشخصيات التي تعالج وتحاكي الأدب، ومن ثم دراسة الصلات والرو ابط الحضارية التي تربط الشعوب والأمم تاريخياً، وفكرياً، وجغر افياً، واجتماعياً من خلال ما يعكسه الأدب عن أحوال تلك الشعوب والأمم"

والحقيقة التي يجب ألا نجشم أنفسنا في عناء تعليلها أن"لحدود الفاصلة بين أدب وآخر في مجال الدراسة المقارنة هي اللغات، فاختلاف اللغات شرط لقيام الدراسة الأدبية المقارنة. والآثار الأدبية التي تكتب بلغة واحدة تخرج عن مجال درس الأدب المقارن وإن تأثر بعضها ببعض. والموازنة بين أديب وأديب من أبناء اللغة الواحدة لا تدخل في درس الأدب المقارن."

على ضوء ذلك نستطيع أن نجزم بيقين تام لا يخالجه شك أو تنازعه ريبة أن الموازنات التي تنشر العيوب والمآخذ، وتذيع المحاسن والجمال والتي ألفت في نواحي شتى من نواحي المعمورة بين شعراء عرب راضوا الشعر، وصاغوا القريض، لا تصل إلي الأدب المقارن بصلة، ولا تمت إليه بسبب، فالموازنة بين أبي تمام والبحتري وبين حافظ وشوقي لا تعد ضرباً من ضروب الأدب المقارن لأنها صيغت من لغة واحدة وهي اللغة العربية وكذلك الموازنة بين مقامات بديع الزمان الهمذاني ومقامات الحريري لوحدة اللغة، ولكن يختلف الأمر إذا اختلفت اللغة وتفاوت الأدب، مثل مقامات خميدي التي ألفت في حدود عام ٥٥٠هـ وتأثر فيها مؤلفها بمقامات الهمذاني والحريري، و"ينطبق الأمر كذلك على الأساطير، فشاهنامة الفردوسي وا تضمه من أساطير الفرس، والحديث عن أبطالهم الأسطوريين لا تصلح هي الأخرى مادة للأدب المقارن مع تلك الشاهنامات التي قلدتها وحاكتها. لأنها جميعاً كتبت بلغة واحدة مشتركة بينها.

ولكن المقارنة تصح إذا تأثرت الآداب الأوربية بهذه الشاهنامة. وقد حدث هذا فعلاً، فكانت الشاهنامة مصدراً خصباً لأدباء أوربا من شعراء وكتاب إذ قاموا بترجمتها وتلخيصها ومحاكاة قصصها. ويرجع الفضل إلي وليم جونز في لفت نظر أوربا بما نشره من مقتطفات منها في كتابه الذي أصدره سنة ١٧٧٤م بعنوان تعليقات على الآشعار الأسيوية Commentaries on Asiatic Poetry

وقد قام هذا الكتاب بدوركبير في تعريف الأوربين بالأدبين العربي والفارسي، وكذلك لا يدخل في دائرة الأدب المقارن تلك الدراسات التي تعقد بين أدباء لم يثبت بالدليل القاطع صلة بينهم تتيح القول بأن أحدهم تأثر بالآخر. وإذا فرضنا أن شاعراً في الصين عرض لفكرة من الأفكار عرض لها شاعر آخر في ألمانيا ولم يثبت التاريخ أن أحدهما وقف على فكرة الآخر على أي وجه من أوجه الاتصال يرجح أوجه التأثر والمحاكاة فإن هذا لا يدخل في دائرة الأدب المقارن"

الفصل الثاني

مدارس الادب المقارن

تمهيد :

يشتمل الأدب المقارن على كل شيء عن السمات الأدبية للثقافة المختلفة، ويقع التركيز الأساسي للأدب المقارن على الفترة الزمنية المحددة، وكذلك أيضاً على النوع والموضوع، أو قد يكون على الأدب نفسه مثل اللغة والبنية، حيث يعيش البشر في عالم حديث حيث تتقاطع الآداب واللغات والثقافات وهذا هو السبب الأساسي لهذا الأدب، ومن أهم خصائص الأدب المقارن ما يلي:

- **إن الأدب المقارن يقوم على الحوار في المقام الأول باعتبار الحوار هو المعبر الذي من خلاله يتم التواصل والمرور بين كافة أنواع الثقافة الأدبية المتعددة بينها وبين بعضها، حيث تنتقل بين مجتمع وثقافة لمجتمع وثقافة أخرى، أشبه بالنحل الذي يتنقل بالرحيق والعبير بين الزهور.**
- **ينصب التركيز في الأدب المقارن على الإنسان فقط، حتى يمكن توضيح التقارب بين شتى أنواع التقنيات الأدبية، فالهدف الرئيسي والأساسي له هو الإنسان، وينكلق من وإلى هذا الهدف.**
- **يرتكز الأدب المقارن على الترجمة التي ازدهرت بوجود الأدب المقارن، لأنها هي نوع القوة الرئيسي الذي منه يتشكل الأدب المقارن، فهي الاداة، والصلة والناقل، والمعبر، وهي الوجهة لكل ذلك وهي مرآته.**
- **المساواة من الناحية الثقافية حيث يعتبر من أهداف الأدب المقارن، حيث الهدف والغاية إلى الخلاص من طغيان الظلم الذي عاشت فيه الثقافات المجتمعية لبعض تلك المجتمعات، ولمجتمعات معينة منها، إلى جانب التقليد والتهميش لأي ثقافة أدبية قد انتشرت في مجتمع ما.**

مع التأكيد على أنه في الأساس، يعتبر"الأدب المقارن" من الأمور البالغة في الأهمية في تفسير الثقافات، وذلك لأنه يتضمن كتابين أو أكثر من كتاب في الأدب في نفس الوقت، حتى أنه من الصعب على الأدب المقارن المقارنة بين السمات المتعددة للأبعاد الأدبية للأدب المقارن مثل السمات التي تتعلق باتجاه الدين وكذلك العوامل المصنفة بطابع وصبغة التاريخ وكذلك من اتجاه المعايير الاجتماعية والثقافية للمجتمعات المتنوعة .

وذلك كله يتم باستخدام الكلمات البسيطة، من أجل الفهم والأدب المقارن، ويحتاج المرء إلى تفهم التسمية، حيث يشير الأدب المقارن في الواقع إلى بعض الأعمال الأدبية أو العمل الذي تمت مقارنته بغيره من الأعمال الأدبية الأخرى، عن طريق دراسة العلاقة المتبادلة بين عملين أدبيين مختلفين.

أهمية الأدب المقارن

يساهم الأدب المصنف بالمقارن في أداء مهمة إنسانية عميقة وهي الفهم الإنساني لثقافة الشعوب المختلفة بعضها لبعض، حيث يتضمن الأدب المقارن جميع ما له علاقة بالأدب العام وكذلك الأدب القومي، كما يقدم الدراسة لصورة الأمم والبلدان المختلف من وجهة نظر من يزورها أو وجهة نظر من يقرأ عنها، ومن هنا تكمن الإشارة لأهمية الأدب المقارن في عدد من المجالات، موضحة فيما يلي:

_المجال الأول هو التكافؤ الثقافي، .

_التركيز على الأبعاد الإنسانية للأدب، .

_الحوار، .

_الترجمة، .

هذا بالإضافة الي انه يجب على من يدرس الآداب الحديثة أن يقف وقفة خاصة مطولة عند الأدب المقارن؛ ذلك أنه أدب زاخر زاهٍ بين علوم الآداب الأخرى، برز فيه شعراء وأدباء كبار مجيدون، و اتضحت عن طريقه مذاهب أدبية مختلفة، و اتسع نطاق النثر الفني باستكمال أدواته، وتعدد مجالاته ، وازدهر النقد الحديث، فهو علم يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير وتأثر.

فليس في مقدور أي مثقف أن ينكر ما لهذا الأدب من أهمية في تغذية شخصيتنا القومية، وتنمية نواحي الأصالة في استعداداتنا، وتوجيهها توجيهًا رشيدًا، وتوضيح مدى امتداد جهودنا الفنية والفكرية من التراث الأدبي العالمي، إلى جانب ذلك تظل للأدب المقارن رسالة إنسانية أخرى، هي الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامة في ماضيها وحاضرها، فلا نستطيع تقويم الأدب القومي حق التقويم، ولا توجيهه خير توجيه إلا بالنظر إليه في نسبته إلى التراث الأدب الإنساني جملةً؛ كي يُتاح له أن يقوم بوظيفة الإنسانية في ثنايا قوالبه الفنية.

وقف شاعر الهند: رابندرانات ناجور عام ١٩٠٨م، في إحدى الجامعات يتحدث عن الرسالة الإنسانية للأدب المقارن حيث قال:" الأدب ليس مجرد مجموعة أعمال أدبية صاغتها أيدي الكتاب المختلفين، بل علينا أن نجاهد؛ كي ننظر في عمل كل مؤلف بوصفه كلاً، وننظر في هذا الكل بوصفه- جزءًا من خلق الإنسان العالمي- وننظر إلى هذا الروح العالمي في مظاهره من خلال الأدب العالمي".

وكذلك يفيد الكتاب والنقاد من نتائج بحوثه ومصطلحاته الفنية دون أن يكونوا من المتخصصين فيه، فالدراسات المقارنة من نوع الدراسات الإنسانية التي من شأنها أن تزدهر في عصور النهضات.

ويمكّننا من دراسة التيارات الأدبية العالمية كـ(الكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والسريالية...) ، فمحورها دائمًا الأدب القومي في صلته بالآداب العالمية وامتداده بالتأثير بها والغنى بسببها. وأيضًا التعمق في الكشف عن طبيعة التجديد واتجاهاته في الأدب القومي والآداب العالمية. ثم إن الأدب المقارن أساس لا غنى عنه في النقد الحديث، فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة

أولا المدرسة الفرنسية :

تعتبر المدرسة الفرنسية التقليدية هي أول اتجاه ظهر في الأدب المقارن ، وكان ذلك في أوائل القرن التاسع عشر واستمرت سيطرتها كاتجاه وحيد في الأدب المقارن إلى غاية أواسط القرن العشرين ، أي قرابة القرن من الزمان تقريبا، حيث ظهرت اتجاهات أخرى نازعتها هذا التفرد.

وللعلم فقد قامت هذه المدرسة علىالمنهجالتاريخي ، ولذلك تسمى بالمدرسة التاريخية، ويعرف فرانسوا غويار أحد أهم أعلامها الأدبالمقارنعلى أنه:" تاريخالعلاقاتالأدبيةالدولية"أو هو:" العلم الذي يؤرخ للعلاقات الخارجية بين الآداب". وتقوم دراستها على استقصاء ظواهر عملية التأثير والتأثر بين الآداب القومية المختلفة ورصد الظروف الخارجية التي تحيط بكل من الأديب أو بالعمل الأدبي سواء ؛ التاريخية أو السياسة أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو الفكرية أو الروحية والتي تسهم في حدوث ذلك التأثير.

ولقد وضعت هذه المدرسة شروطا صارمة للدراسة المقارنة ، فلكي تدخل أي دراسة من الدراسات تحت مجال الأدب المقارن لا بد من توافر الشروط الآتية :

– ١/ أن تكون الدراسة بين أدبين قوميين أو أكثر، ولا تكون إلا في مجال الأدب ، أي أن الدراسة التي تقبل كدراسة تدخل تحت مجال الأدب المقارن ، هي تلك التي تقارن بين الأعمال الأدبية فقط ، فتكون بين عملين (أدبيين) أو أكثر، بشرط توافر الاختلاف في القومية بين هذه الآداب ، ومعيار القومية عند هذه المدرسة هو: (اللغة) ، فلا تجوز المقارنة بين عملين أدبيين كتبا بلغة واحدة مهما كان الاختلاف العرقي أو الجغرافي أو أي اختلاف آخر،لأن هذه المدرسة تعتبر أنهما من قومية واحدة والمقارنة بينهما هي من قبيل الموازنة ومجالها هو: النقد الأدبي ، وليس الأدب المقارن . وبناء على هذا فلا يجوز.حسب هذه المدرسة .أن نقارن بين عمل أدبي لغوستاف فلوبير ، أوغي دوموباسان الفرنسيين ، مع عمل أدبي كتب باللغة الفرنسية لمحمد ديب، أو كاتب ياسين ، أو مالك حداد ، أو آسيا جبار أو غيرهم من الكتاب الجزائريين الذين يكتبون باللغة الفرنسية ، لأنهم من القومية نفسها أي: (الفرنسية).

-٢/ أن يتوفر الرابط التاريخي بين العملين الأدبيين ، بمعنى أن عملية المقارنة في إطار الأدب المقارن لا تكون إلا بين عملين أدبيين أو أكثر ثبت تاريخيا أن أحدهما قد تأثر بالآخر. فلا يجوز حسب هذا المفهوم مقارنة الأعمال الأدبية حتى وأن كانت

تنتسب لقوميات مختلفة وكتبت بلغات مختلفة و كانت متشابهة ، ما لم يتوفر الرابط التاريخي بينها ، الذي يعد الأهم والجوهري ولا تتم الدراسة في إطار الأدب المقارن إلا بتوفره .

– ٣/ أن يكون المؤثر أدبا موجبا و المتأثر أدبا سالبا ، إن المدرسة الفرنسية التقليدية قسمت آداب و ثقافات العالم إلى قسمين ؛ قسم موجب و قسم سالب ، و ربطت عملية التأثير و التأثر بحالة الاستعمار، و علاقة الدول المستعمرة بالدول المستعمَرة ، فترى أن أداب و ثقافة الدول المستعمرة هي دائما الأقوى وهي دائما المؤثرة وعلى ذلك يكون أدبها موجبا ، و أن أدب وثقافة الدول المستعمَرة هي الضعيفة ، و بالتالي فهي المتأثرة دائما ، و عليه فقد اعتبرت أن ثقافات و آداب أوروبا الغربية هي الموجبة وبالتالي هي المؤثرة دائما لأنها هي القوية وهي التي تمثل الحضارة ،أما باقي ثقافات وآداب العالم الآخرى ، و خصوصا العربية و الإفريقية فهي تتأثر فقط باعتبارها ضعيفة ولا تمتلك ما تقدمه للآداب القومية الأخرى .

إن من يمعن النظر في الأسس والشروط التي وضعتها المدرسة الفرنسية التقليدية للدراسة المقارنة يلمس بكل وضوح طغيان و تقدم البعد الإيديولوجي فيها عن البعد الأكاديمي العلمي ، لأن تقسيم الآداب و الثقافات العالمية إلى موجبة و سالبة ، و ربطها بعملية الاستعمار، أي ثقافة و أدب الدول المستعمرة موجبة، و ثقافة و أدب الدول المستعمَرة سالبة) ، و جعل الآداب و الثقافات الأوروبية . و طبعا على رأسها الثقافة و الأدب الفرنسيين . هي الموجبة باعتبارها المستعمرة المالكة للأدب الراقي و الناقلة للحضارة . و الثقافات و الآداب العربية و الإفريقية و الأسيوية هي السالبة لأنها ثقافة و آداب الدول التي ترزح تحت الاستعمار و لا تملك ما تقدمه للآداب القومية الأخرى ، و كذلك ما يتعلق بربط القومية بعنصر اللغة فقط و إهمال كل العناصر الأساسية و الجوهرية الأخرى المشكلة للقومية و التي تعتبر أكثر أهمية من عنصر اللغة ، ليس له مبرر ولم يبن على أي أساس علمي وإنما بني على أساس أيديولوجي بحت الغرض الأساس منه هو ترسيخ الاستعمار الفكري الأوروبي عموما و الفرنسي خصوصا ، و كذلك خدمة النزعة "المركزية الأوروبية" (Eurozentrismus) وهي تلك النزعة الأيديولوجية التوسعيّة المتعالية ، التي تخدم مساعي الهيمنة الثقافية الأوروبية و التي شكلت مكونا هاما من مكونات العقلية الاستعمارية الأوروبية في تلك الحقبة التي نشأت فيها المدرسة الفرنسية التقليدية.[١٣] هذا الأساس والطرح غير العلمي (الأيديولوجي) بالذات هو الذي عرض . في رأيي . هذه المدرسة للانتقادات الكثيرة من الفرنسيين أنفسهم قبل غيرهم و الذين كان على رأسهم المقارني الفرنسي (رينييه إيتامبل) الذي رفض و انتقد بشدة هذه الأسس و المبادئ التي قامت عليها المدرسة الفرنسية التقليدية ، و هو ذات السبب الذي جعل جيلا جديدا من المقارنيين الفرنسيين ينشقون عن تلك الأفكار التي تبنتها هذه المدرسة ويبتعدون عن تلك المبادئ و الأسس (الأيديولوجية) التي قامت عليها أمثال : برونيل، P. Brunel ، و بيشوا Gl. Pichois ، و روسو A.M. Rousseau.

خلاصة :

المدرسة الفرنسيّة للأدب المقارن تنقسم في حقيقتها قسمَين: قديمة وحديثة، فأمّا القديمة فتعود إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حينما ظهر مصطلح الأدب المقارَن أوّل مرّة في العالم بفضل جهود فرانسوا آبل فيلمان، وقال بعضهم بل سبقه بذلك معاصره جان جاك أمبير، وقد بدأت المدرسة الفرنسية القديمة بالتبلور على يد فيلمان؛ إذ كان أبرز أعلامها، بالإضافة إلى برونتيير وتلميذه الذي كان يدعى جوزيف تكست وغيرهم[٧]، ومن الأُسس التي قامت عليها المدرسة الفرنسيّة القديمة أو التقليديّة:[٨] المقارنة تكون بمقارنة أدب بأدبٍ فقط. المقارنة تكون بين أدبين اثنين أو أديبَين اثنَين. الصلات التاريخيّة هي شرط رئيس لعقد المقارنة. اختلاف لغة الآداب التي تُقارَن. أمّا فيما يخصّ المدرسة الفرنسيّة الحديثة للأدب المقارن فتعود نشأتها إلى النصف الثاني من القرن العشرين، وقد استوعب مؤسّسوها جميع مدارس الأدب المقارن وخرجوا بتصوّرٍ جديد يتناسب مع التطورات الجديدة والمعاصرة للدراسات التي تخص الأدب المقارن في العالم، وقد ألفوا كتابًا يوحّد آراءهم يدعى: ما الأدب المقارن؟ ومن أبرز أعلامها: بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسوا.[٩] الأسس التي تقوم عليها المدرسة الفرنسية الحديثة هي:[١٠] تمسّكت هذه المدرسة بما نادت به سلفها -المدرسة التقليديّة- من حيث التأثير والتأثّر، و أيضًا لم تبتعد عن المفهوم الذي تحدّثت عنه المدرسة السلافية والأمريكيّة الذي ينصّ على أنّه من الممكن المقارنة بين أنواعٍ متشابهةٍ من الآداب وإن لم يكن بينها علاقات تأثيرٍوتأثر أو أيّ صلاتٍ تاريخيّة. وضّحَت إمكانية مقارنة آداب قديمة وحديثة على أن تكون من لغاتٍ مختلفة. بيّنت إمكانيّة المقارنة بين أكثر من عملين أدبيين، ولكن بشرط أن تكون تنتمي إلى ثقافاتٍ مختلفة. أيّدت فكرة المدرسة الأمريكيّة في القدرة على مقارنة الأدب مع أشكال التعبير الإنسانيّ الأخرى. أضافت أمرًا جديدًا وهو إمكانية مقارنة الأدب الذي ينتمي لثقافاتٍ مختلفة، ولكن يعود إلى تراثٍ أدبيّ فكريّ واحد، مثلًا إقامة مقارنة بين أديب سوري وأديب مصري ينتميان للعصر الحديث.

ثانيا المدرسة الامريكية:

لم تلتفت الولايات المتحدة الأمريكية إلى الأدب المقارن إلا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر[١٥] ، و يمكن القول أن إرهاصات ظهور الاتجاه الأمريكي في الأدب المقارن ، أو ما يسمى بالمدرسة الأمريكية يعود لسنة ١٩٥٨ ، حين ألقى الناقد الأمريكي (رينيه ويلك) محاضرته التاريخية بعنوان أزمة الأدب المقارن) في المؤتمر الثاني للر ابطة الدولية للأدب المقارن الذي انعقد في " جامعة تشابل هيل" الأمريكية ، و التي وجّه من خلالها نقدا لا مثيل له في حدته للمدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن ، محاولا من خلاله نسف كل أسسها و مرتكزاتها .

و في الحقيقة فقد كان لمقال الناقد الأمريكي (رينيه ويلك) . الذي نشر لاحقا . وقعا كبيرا في الساحة الأدبية ، و أسال الكثير من الحبر في أوساط المقارنيين ، و كان البداية في رسم التوجه الذي سارت عليه المدرسة الأمريكية بعد ذلك وسار عليه روادها و بالتحديد رائدها ؛ المقارني هنري ريماك) ، الذي استطاع أن يؤسس المبادئ و المرتكزات التي قامت عليها المدرسة الأمريكية و ذلك بإعطائه مفهوما جديدا للأدب المقارن يختلف اختلافا كبيرا عن المفهوم الفرنسي التقليدي لهذا العلم .

و يمكن القول أن أهم ما ميز اتجاه المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن ، هو رفضها لكل ما جاءت به المدرسة الفرنسية التقليدية ، نظريا كان أو تطبيقيا ، و جعلت للأدب المقارن مفهوما جديدا و دعت إلى أسس جديدة تحكم الدراسة المقارنة تتمثل في :

١- ضرورة دراسة الظاهرة الأدبية في شموليتها دون مراعاة للحواجز السياسة واللسانية حيث يتعلق الأمر بدراسة التاريخ والأعمال الأدبية من وجهة نظر دولية.

٢- الدعوة إلى تطبيق منهج نقدي في الأدب المقارن، و التخلي عن المنهج القائم على حصر ماتنطوي عليه الأعمال الأدبية من مؤثرات أجنبية، وما مارسته على الأعمال الأدبية الأجنبيةمن تأثير.

٣- الدعوة إلى جعل الدراسات المقارنة تدرس العلاقات القائمة بين الآداب من ناحية و بين مجالات المعرفة الأخرى ؛ كالفنون ، و الفلسفة ، و التاريخ ،و العلوم الاجتماعية ...الخ.

و يبدو لي أن هروب المقارنيين الأمريكيين من المفاهيم و المبادئ الفرنسية في الأدب المقارن و رفضهم لمنهجيتها الصارمة في الدراسة المقارنة ، و ابتداعهم لمفهوم جديد لهذا العلم يخالف المفهوم الذي قامت عليه ، هو هروب و رفض منطقي ؛ فالكثير من المبادئ و الشروط التي وضعتها المدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن لا تستند للعلمية و إنما بني أكثرها على منطلقات قومية أيديولوجية ، و من أهم الانتقادات التي وجهتها المدرسة الأمريكية للمدرسة الفرنسية التقليدية في هذا الشأن هي :

١- تقسيم المدرسة الفرنسية التقليدية لآداب و ثقافات العالم إلى موجبة ، و أخرى سالبة و اعتبار أن آداب العالم كلها ، إما منبثقة عن أو منصبة في بحر الآداب الأوروبية.

٢- افتقاد المدرسة الفرنسية التقليدية لتحديد موضوع الأدب المقارن ، و مناهجه بدقة.

٣- تغليب العناصر القومية على العمل الأدبي في الدراسة المقارنة .

٤- المبالغة في إثبات عملية التأثير و التأثر.

٥- النظر إلى الأدب كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية ، أوكسلعة من سلع التجارة الخارجية .

ولكن ، وبالرغم من منطقية هذا الرفض ووجاهة هذه الانتقادات التي وجهتها المدرسة الأمريكية لنظيرتها الفرنسية ، و جعلتها حجة و سببا لرفض المفاهيم و المنهجية التي تبنتها هذه الأخيرة ، إلا أنه في و اقع الأمر. و حسب ما بدا لي . فهنالك أسباب أخرى خفية و جوهرية جدا تنطوي على صراع قومي أيديولوجي ، لم تعلنها صراحة المدرسة الأمريكية ، و هي المتمثلة. من وجهة نظري . في الآتي:

أولا : إن الدراسة التاريخية التي تتبناها المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن لا تتلاءم . مطلقا . مع طبيعة الولايات المتحدة الأمريكية ، نظرا لحداثة تاريخ هذه الأخيرة ، ولكونها لا تملك تاريخا أدبيا يضاهي التاريخ الأدبي الأوروبي عامة و الفرنسي خاصة .

ثانيا : إن شرط اللغة الذي وضعته المدرسة الفرنسية ، و جعلته إجباريا في أي دراسة مقارنة وربطته بالقومية ، هو شرط لا يتماشى كذلك و طبيعة الولايات المتحدة الأمريكية التي تعتبر دولة لا تملك لغة رسمية، من جهة ، و مجتمعها مشكل من العديد من القوميات و الأعراق ، من جهة ثانية وهو ما يعني أن كل الأعمال الأدبية التي ستنتج في أمريكا بأي لغة من لغات قومياتها ستنسب إلى أدب غير الأدب الأمريكي ، بحيث أنه حتى و إن كتب بالإنجليزية ، مثلا، و هي التي تعد اللغة الوطنية . و اقعيا . فقد يدخل حسب شرط اللغة الفرنسي تحت الأدب الانجليزي ، بحيث لا يمكن مقارنته بأي عمل أدبي انجليزي ، و إن حدث ذلك فإن تلك الدراسة لا تعد دراسة مقارنة و لا تدخل تحت مجال الأدب المقارن ، و إنما هي من قبيل الموازنات و تدخل في مجال النقد الأدبي ، و هذا ما سينسحب على كل أدب مكتوب بأي لغة قومية من اللغات الموجودة في الولايات المتحدة الأمريكية كالإسبانية و الصينية ، و الفرنسية ...الخ .

ثالثا: إن التقسيم الثنائي للأدب الذي فرضته المدرسة الفرنسية ، وربطت من خلاله ايجابية و سلبية العمل الأدبي بعامل الاستعمار هو مبدأ لا يصب في مصلحة الولايات المتحدة الأمريكية باعتبار أن الأدب الموجب و الراقي هو أدب الدول المستعمرة ، و الأدب السالب هو أدب الدول المستعمرة ، و أدب الولايات المتحدة الأمريكية بموجب هذا المبدأ لن يكون في الريادة .

و بناء على هذه الأسباب يبدو لي أن منظري الولايات المتحدة الأمريكية من نقاد و مقارنيين قد أدركوا أن الأسس التي وضعتها المدرسة الفرنسية التقليدية و المنهجية التي اعتمدتها في الدراسة المقارنة ، تعتبر عامل إقصاء للولايات المتحدة الأمريكية في ميدان علم الأدب المقارن ، فالتسليم بما جاءت به هذه المدرسة في هذا العلم سيجعل من الولايات المتحدة الأمريكية دولة تابعة لا متبوعة ، و لذلك حاولوا ان ينسفوا كل المرتكزات و المبادئ التي قامت عليها المدرسة الفرنسية التقليدية ، و من أهمها المرتكز التاريخي و القومي و اللساني .

ثالثا: المدرسة الروسية أو السلافية

يعتبر الاتجاه الروسي أو السلافي أو ما يسمى بالمدرسة الروسية أو السلافية ، و التي ظهرت في روسيا و بلدان أوروبا الشرقية الاشتراكية ، إحدى المدارس المهمة في الأدب المقارن ، و هي مدرسة مبنية على أساس إيديولوجي كونها مدرسة ولدت من رحم الفلسفة الماركسية ، و هي تلك الفلسفة المادية الديالكتيكية التاريخية الأيديولوجية ، التي ترفض بشدة الفلسفة الوضعية و تعتبرها فلسفة بورجوازية . و تملك نظرة شمولية للكون وللمجتمع وللثقافة والأدب وتؤمن " بأن هناك علاقة جدلية بين القاعدة المادية أو البناء التحتي للمجتمع، وبين البناء الفوقي الذي تشكّل الثقافة والأدب أهم مكوناته. وفي نظرتها إلى العلاقة بين البناء التحتي والبناء الفوقي، أي بين المجتمع والثقافة، ترجّح النظرية الماركسية كفّة الطرف الأول، أي البناء التحتي والمجتمع، وترى فيه الطرف الرئيس في المعادلة الجدلية. فالوجود المادي يحدد الوعي الاجتماعي، والبناء التحتي يتحكم في البناء الفوقي، أي في الثقافة والأدب، ويوجه مسارهما".

فالمدرسة الروسية أو السلافية في الأدب المقارن المبنية على هذه الفلسفة هي مدرسة لها نسق ثقافي يختلف عن مفاهيم المدرستين السابقتين ؛ الفرنسية و الأمريكية ، في مفهومهما للأدب المقارن، وكذلك في الميادين التي تدخل في مجاله . فبالرغم من أن هذه الأخيرة تلتقي مع المدرسة الفرنسية في النزوع إلى استخدام المنهج التاريخي في الدراسات المقارنة ، إلا أن أهداف و نتائج كل منهما ليست واحدة في ذلك ، فالمدرسة الفرنسية تستعين بالمنهج التاريخي لإثبات عملية التأثير و التأثر بين الآداب بمعزل عن القوانين المتحكمة في تطوره، "بينما الماركسيون يستخدمون المنهج التاريخي لإثبات دور المجتمع والصراع الطبقي في تشكيل الأدب وظهور أجناسه فإذا تشابهت عندهم الظروف الاجتماعية في عدد من البلدان، سيؤدي ذلك التشابه الاجتماعي إلى ظهور أدب متشابه، ومن هنا أصبحت الدراسات الأدبية المقارنة موجهة كغيرها من المجالات المعرفية لإثبات مدى تحكم الظروف الاجتماعية، وتأثيرها.

و يمكن القول بأن أهم ما نادت إليه هذه المدرسة ، من خلال رصد أفكار و نظريات منظريها فيما يتعلق بالدراسات المقارنة يتجلى في الآتي :

١- ضرورة الاهتمام بالصراع الطبقي والصراع الإيديولوجي باعتباره المؤثر الأكبر في عملية استقبال أي مجتمع من المجتمعات للموضوعات الأجنبية.

٢- الدعوة إلى دراسة التشابهات و الاختلافات النمطية و الابتعاد عن تقاليد المدرسة الفرنسية في مفهومها للتأثير و التأثر

٣- ربط الثقافي و التاريخي و الجمالي بنظام روحي لكل شعب ، وعدم إهمال الفروق القومية بين الثقافات والنظر إليها بكل موضوعية.

٤- تجنب الأحكام المسبقة على أي ثقافة إلا بعد دراسة تطوراتها وعلاقاتها بغيرها من الثقافات في تطورها التاريخي.

٥- ضرورة ربط المقارنة الأدبية بالمكون الاجتماعي للأدب

https://www.youtube.com/watch?v=norcW٥q٨wUw

خلاصة :

منذ دخول الأمريكان عالم الأدب المقارَن فإنّهم أبدَوا رفضًا شديدًا للتقيّد بالمبادئ التي أقرّها الفرنسيّون للأدب المقارن، فوسّعوا باب الأدب المقارن وأدخلوا فيه نزعات مختلفة عالميّة وفنيّة وأدبيّة خالصة، ومن هنا ينبغي أن تؤخذ النظريّة الأمريكية للأدب المُقارَن بجَديّة كبيرة لأنّ الأمريكيّين قد قدّموا حلولًا ذات قيمة في الأدب المقارن من جهة، ولأنّهم قد زاحموا الفرنسيّين على زعامة هذا الفن الذي بقي الفرنسيّون مسيطرين عليه حتى ظهور الأمريكان في ستينيّات القرن الماضي، فأبدى الأمريكان اهتمامًا فائقًا في الأدب المقارن وأعطوه تنظيمًا من ناحية الدراسة جعلهم يُطيحون بالفرنسيّين شيئًا فشيئًا.[٥] لعلّ هذا التصاعد الهائل في الوتيرة الإنتاجيّة عند الأمريكان يعود إلى سببين رئيسَين هما: ضخامة الإمكانيّات التي تضعها الجامعات الأمريكيّة بين أيدي الباحثين من إمكانيّات ماليّة إلى تسهيلات مكتبيّة إلى فرق بحث مشتركة وغير ذلك، والرغبة الخفيّة لدى القائمين على الجامعات الأمريكيّة في فتح نو افذ تلك الجامعات على نتاج الآداب العالميّة؛ لأنّ ذلك المجتمع كان غارقًا في مشكلاته، ضعيف التأثّر بما يجري حوله في العالم.[٥] لقد تأثّر الأمريكان بالفرنسيّين في الدراسات المقارنة وأخذوا عنهم مفهوم الأدب المقارن ودرّسوه في جامعاتهم، ولكن كان لدى الأمريكان أفكار جديدة تبلورت عندهم غير التي أخذوها عن الفرنسيين، وقد ظهرت بعض تلك الأفكار في كتاب مُشترك ألّفه اثنان من أعلام الأدب المقارن الأمريكي هما: رينيه ويليك وأوستن وارين، وكان اسم الكتاب "نظريّة الأدب المقارن"، وقد تبلورت هذه الآراء أكثر فأكثر من خلال المؤتمرات التي قد عُقِدَت من أجل الأدب المقارن عام ١٩٥٩م و١٩٧٦م، وقد أسهَمَ ويليك كثيرًا في بناء المدرسة الأمريكية للأدب المقارن، ولكنّه لم يكن وحده، فقد كان إلى جانبه المُقارِن الأمريكي من أصول ألمانيّة هنري ريماك.[٥] بعد انشغال ويليك في تخصّصه النقد والتاريخ تابعَ ريماك الطريق وحيدًا ووضع أسس المدرسة الفرنسيّة في الأدب المقارن، فبعد أسس التفكير التي وضعها رينيه ويليك استطاع ريماك أن يوجد مدرسة أمريكيّة ذات طابع مميّز ودافع عن هذا الطابع من خلال إسهاماته النظرية والتطبيقية، ومشاركاته الكثيرة في مؤتمرات الأدب المقارن ولا سيّما نشاطات رابطة الأدب المقارن.[٥] يرى الأمريكان أنّ الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معيّن، ودراسة العلاقة بين هذا الأدب من جهة ومناطق أخرى من الاعتقاد والمعرفة من جهة أخرى، كالفنون من نَحتٍ ورسمٍ وموسيقا وعمارة وغير ذلك، وكالتاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعيّة من سياسةٍ واجتماعٍ و اقتصاد وغير ذلك، فيمكن إجمال ما

سبق والقول إنّ الأدب المقارن كما يراه الأمريكيّون هو مقارنة أدب مع أدب آخر أو آداب أخرى، و أيضًا هو مقارنة الأدب مع مناطق أخرى من التعبير الإنساني.[٦] ممّا سبق يظهر أنّ الفرق بين المدرسة الفرنسية والأمريكية يمكن تلخيصه في أربع نقاط:[٦] يتوسّع الأمريكيّون في مقارنة أكثر من أدبين على خلاف الفرنسيين الذين لا يقبلون المقارنة سوى بين أدبين فقط، فالأمريكان والفرنسيّون يتفقون في أنّ المقارنة في الأدب تكون بمقارنة أدب قومي مع أدب قومي آخر ولكنّهم يختلفون في كيفيّة تلك المقارنة. ركّز الفرنسيّون على مسألة الصلات بين الآداب وعلى مسألة التأثّر والتأثير ويفضّلون في هذه الحال الاعتماد على وثائق ملموسة تؤكّد تأثير أحد الأدبين بالآخر، بينما لم يكن من ذلك شيء عند الأمريكان. انهمَكَ الفرنسيّون في البحث عن الصلات ودراسة التأثير والتأثّر، وبذلك فقد أغفلوا مسألة مهمّة وهي مسألة التذوق الفني والجمالي للأدب. يكون الخلاف الأكبر بين الفرنسيين والأمريكان في مسألة المقارنة بين الأدب وحقول المعرفة الأخرى، فالفرنسيّون اقتصروا المقارنة بين أدبَين اثنَين بينما كان رأي الأمريكيّين مختلفًا.

٣: <u>المدرسة السلافية (الماركسية)، الرؤية والمنهج</u>:

تعد الدراسات المقارنة عملا نقديا لا يميزه عن مجالات الدراسة الأدبية الأخرى سوى تركيزه على فكرة المبادلات الشكلية والفكرية والروحية بين الآداب، وما يقتضيه ذلك من ازدواج مضمار البحث أو تعدده. وإذا كان الأمر كذلك، فإن الاختلاف في تحديد ماهية النص ووظيفته سيؤدي بالضرورة إلى تعدد مناهج المقارنة بتعدد المنطلق. فقد رأينا كيف أدت الرؤية التقنية للنص إلى تبني المقارنة للمنهج الشكلي، فنأت بنفسها عن الخوض في اعتبارات خارجية هي من صميم عمل المؤرخ لا الأديب. غير أن مقابلة روادها للنقيض بالنقيض، جعلها تقع بدورها في نقائص كثيرة أهمها عدم التمييز الدقيق بين مناهج ومفاهيم كل من الأدب المقارن والأدب العام، وإلغاؤها شبه الكلي للحدود القومية والسياسية.

وسط تجاذبات الرؤى النقدية تأسست مدرسة ثالثة قدمت نفسها حلا وسطا لأوجه الخلاف تلك، وهي المدرسة الماركسية الروسية أو السلافية التي ظهرت مع بدايات القرن العشرين كاتجاه نقدي متشبع بالفلسفة الماركسية ذات المنحى المادي الجدلي الذي يرى أن التطور التاريخي ليس وليد الصدفة، و إنما هو نتاج الصراع الطبقي السائد في المجتمعات البشرية، فالمجتمع بنيتين: فوقية يمثلها الفكر والثقافة والأدب، وتحتية يمثلها الاقتصاد والجوانب المادية في المجتمع، والبنية التحتية تتحكم في البنية الفوقية وتوجهها، وبما أن الأدب جزء من البنية الفوقية، فإن دراسته يجب أن تمر عبر دراسة المجتمع الذي نشأ فيه وتأثر بحركيته، وهو ما يعني مُناقضة الاتجاه الشكلي القائل بأن النص بنية لغوية مكتفية بذاتها، ينمو ويتطور بفضل تفاعل العناصر الداخلية، أو ما يسمى تفجير اللغة لذاتها

بتطوير علاقاتها القائمة بين عناصرها البنيوية، ذلك الاتجاه الذي أذاب كل الحدود اللغوية والقومية بين الآداب، وساوى بينها مُتخذا إنسانية الموقف وأخلاقية النظرة مبررا لإلغاء التمايز بين الآداب.

لقد ظهر علم الأدب الروسي السوفياتي على خلفية مدرسة (فيسيولوفسكي) للاقتباس، إذ ركز على المذهب الوضعي التاريخي في مجال الفولكلور المقارن، وسعى إلى توسيع دائرة المقارنة إلى أبعد حد في إطار المواضيع والأفكار المتجولة، وكان ذلك النواة الأولى للمدرسة الاشتراكية في الأدب المقارن. غير أن هذا الاتجاه الجديد لم يتبلور في شكل مدرسة قائمة بأسسها ومبادئها كما هو الحال في المدرستين: الفرنسية والأمريكيـــــة، بل تجسدت ملامحه العامة من خلال إنتاج مجموعة من النقاد جمعهم التصور المادي الجدلي كمنطلق وخلفية إيديولوجية، يقول سعيد علوش: "لا توجد مدرسة سلافية، بكل معاني الخصوصية والانسجام، بل يوجد إنتاج، يخضع لخلفيات فكرية وسوسيولوجية معينة"

فبعد أن كان الأدب المقارن، طيلة الفترة الممتدة من ١٩٤٥ إلى ١٩٥٥، رهين المنظور السياسي الذي ضيق دائرته حتى كاد يقضي عليه، شهدت روسيا بسقوط الستالينية ترسخ عقيدة التعايش السلمي، فأُنشئ أول فرع للأدب المقارن بمؤسسة الأدب الروسي (دار بوشكين) سنة ١٩٥٦، وعاد باب الحوار بين الأوربيتين ليفتح من جديد في شكل تقارب بين أدباء الشرق ونظرائهم الغربيين، فقد استشهد الفرنسي (رونيه إتيامبل) بأقوال ماركس في ندوة بودابيست سنة ١٩٦٢، وبيّن أن لا محال للعزلة الوطنية والإقليمية، و أيّد (ن.إي. كونراد) في مهاجمته للمركزية الأوربية، وفي دعوته إلى توسيع دائرة المقارنة زمانيا لتشمل عصور ما قبل النهضة، ومكانيا، بإدراج حضارة الشرق والعالم كله في دائرة المقارنـــة، مع الانفتاح على اللغات الأخرى كالعربية والصينية والإغريقية والسانسكريتية. يقول عز الدين المناصرة: إنّ "الباحثين في الاتحاد السوفياتي اقترحوا توسيع الحدود الزمانية والمساحية للأدب المقارن بالخروج عن حدود الآداب القومية ودراسة العلاقات الدوليّـــة من خلال عملية تطورها الثابتة" [١]

أما جيرمونسكي (Girmounsky) فقد أكد خلال المؤتمر الخامس للجمعية العالمية للأدب المقارن ببلغراد، عام ١٩٦٧ "على أهمية التشابهات والاختلافات النمطية (التيبولوجية)، خارج ضرورة المحاكاة أو التأثير الواعي"[٢]، مشددا على ضرورة التخلي عن تقاليد المدرسة الفرنسية. ومن هذه التوجهات الجديدة تبلور تعريف المدرسة السلافية على أنها: "البحث عن الرو ابط المشتركة والتفاعلات بين الآداب في تطورها التاريخي".

فقد دعا رواد ها إلى دراسة العلاقات بين الآداب التي لا تجمع بينها صلات تاريخية، سعيا منهم إلى الكشف عن القو انين الحتمية التي تحكم الظاهرة الأدبية، كما أصـــرّوا على دراسة خصوصية الآداب القومية الروسية، وأهم ما نستنتجه من التحديد السابق:

١_ أن التأثير والتأثر عملية متبادلة بين الأمم، ولا تصدر من جهة واحدة كما يدعي الفرنسيون.

٢ _ أن كلا من المتأثر والمؤثر إيجابي يفيد ويثري ثقافته أو ثقافة غيره.

٣ _ الاعتراف بوجود خصوصيات قومية لا يمكن إغفالها.

٤ _ أن كل أدب أو ثقافة يعبر في فترة ما عن مرحلة من مراحل التطور التاريخي، وما على الدارس إلا الحكم عليها بموضوعية، وبمنظور الوضع الاجتماعي الذي أنتجها، فالثقافة التي تكون قوية مؤثرة في فترة زمنية ما، قد تصير متأثرة في فترة أخرى وتدخل في مرحلة ضعف وتبعية.

لقد كان الإنجاز الأول للسلافيين إعادة ربط النص بإطاره الخارجي (الاجتماعـــــي) في إطار أقل اتساعا، هو إطار العلاقة الجدلية بين الأدب كجزء من البنية الفوقية، والمجتمع كجزء من البنية تحتية، بغية الكشف عن القوانين الجدلية المتحكمة في تطور الظاهرة الأدبية، تلك القوانين التي تهدف في النهاية إلى خدمة أهداف اشتراكية، وتسعى إلى الوقوف بالدرس المقارن موقفا وَسَطاً بين تطرف الأمريكيين المتمثل في نفيهم التام لسياق النص، وتطرف الفرنسيين الذين شددوا على فكرة التأثر والتأثير بُغية إثبات التفوق والتبعية. فالماركسية ترفض فكرة المقابلات البنيوية، وتعتبرها "مقارنة على مستوى فكري محدود، وهذا غالبا ما هو إلا مطابقات وتشابه سطحي، الشيء الذي يؤدي إلى إثبات القرابة أو النسب الوهمي" [٣]، مقابل التستر على الظواهر الخارجية (الاجتماعية خاصة) التي أوجدت ذلك النظام النصي.

هذا وربما كانت المدرسة السلافية في نظر بعض دارسي الأدب المقارن مجرد صفحة مطوّية من تاريخ الدرس المقارن أكثر من كونها اليوم تجربة فاعلة ومؤثرة في ممارسات هذا الدرس في روسيا الاتحادية ودول أوروبة الشرقية التي كانت تنضوي في السابق تحت مظلة المعسكر الاشتراكي الذي ضم الاتحاد السوفيتي ودول حلف وارسو، والذي انفرط عقده في العقد الأخير من القرن العشرين. غير أنها مهمة غاية الأهمية بالنسبة للقارئ العربي:

١. لأنها تشغل حيزاً مهماً من فسحة تفاعل التقليدين الأدبي والنقدي العربيين مع التقليدين الأدبي والنقدي في الاتحاد السوفيتي بشكل عام وفي بلدان أوربة الشرقية بشكل خاص؛

٢. ولأن عدداً لا بأس به من المقارنين العرب ولا سيما في سورية ولبنان والعراق ومصر قد تخرج في الجامعات السوفيتية ونهل وعلّ من معين هذه المدرسة، وكتب رسائل جامعية، وألف بعدها كتباً جامعية، وكتباً قصد بها القارئ العام استلهمت جميعها أفكار هذه المدرسة، بل ربما سعت إلى التدليل عليها؛

٣. ولأنها تمثل ثقلاً معرفياً في الدرس المقارن للأدب يمكن الإفادة منه في تعديل الإسراف الأوربي والأمريكي في التمركز حول الذات الغربية والذي طالما شكا منه الدرس المقارن للأدب ولا يزال؛

.٤وفضلاً عما تقدم، فإن الإفادة من التجارب المختلفة في الدرس المقارن، سواء أكانت قديمة أم حديثة، واستيعاب ما تنطوي عليه من مؤشرات إيجابية خير ما يبدأ به المرء في مسعاه الجاد لتطوير طريقة في الدرس المقارن تنطلق من طبيعة أدبه القومي من جهة وتستطيع من جهة أخرى أن تتدبّر تجارب هذا الأدب في التفاعل مع الآداب القومية الأخرى، في إطار المنظور الشامل لآداب عالمنا المعاصر الذي أدركته نعمة العولمة، أو نقمتها، تبعاً للموقف المتخذ من هذه الأخيرة، وبالتالي فإن في تفحص هذه المدرسة فائدة كبيرة للتجربة العربية في الدرس المقارن، ولا سيما أنها عنيت بآداب الضواحي من جهة، والآداب الشفوية من جهة أخرى، والآداب المهمشة .آداب الأقليات .من جهة ثالثة، وأنها متحت من تجارب غنية في التفاعل بين الآداب البعيدة عن آداب العالم الغربي التي ألفها القارئ العربي وفتن بها ظناً منه أنها تمثل الذروة، بل المثال والمآل.

أسماء عديدة والمسمى واحد

ونعت هذه المدرسة بـ السلافية إنما كان نسبة إلى اللغات السلافونية والشعوب الناطقة بها في بلدان المعسكر الاشتراكي، وبالتالي نسبة إلى لغات معظم منظّريها التي أفصحوا فيها عن آرائهم في الدرس المقارن للآداب القومية المختلفة التي انضوت تحت لواء النظام الاشتراكي.

أما نعتها بـ الاشتراكية فمرده إلى النظام السياسي والاقتصادي الذي ساد مجتمعات هذه البلدان فطبع مختلف وجوه حياة هذه المجتمعات بما فيها إنتاجها الأدبي والفني والتفكير في هذا الإنتاج.

وأما صفة الماركسية فإنها تعود إلى الفلسفة التي تحكم تفكير منظّريها في سائر البلدان الاشتراكية.

وأما صفة السوفياتية فهي من قبيل إطلاق الجزء على الكل، ولا سيما أن منظري الاتحاد السوفياتي كانوا يؤدون دوراً قيادياً في مختلف وجوه حياة مجتمعات البلدان الاشتراكية، بل ربما كان هذا الدور دوراً محدداً بفعل سلطان الدولة العظمى التي تقف وراءه.

وأما صفة النمطية ١ أوالطوبولوجية أو التيبولوجية أو Typological فإنما جاءت من طبيعة الدرس المقارن الذي يتبناه أنصار هذه المدرسة عندما يعنون بشكل خاص بضروب المشابهات بين الآداب.

ويبقى نعت المادية الجدلية، أو الجدلية المادية الذي أتاها من الفلسفة المادية الجدلية التي تحكم أنظار هذه المدرسة ولا سيما أنها الفلسفة الوحيدة المعتمدة من المؤسسة السياسية الحاكمة في مجتمعات تلك البلدان التي أسلمت أمورها جميعاً إلى الحزب الواحد الذي يحكم بأمره وهو الحزب الشيوعي أو الاشتراكي في كل منها.

المدرسة السلافية والدرس المقارن للأدب

تستلهم المدرسة السلافية في الدرس المقارن للأدب الفلسفة الماركسية في تدبّرها للمشابهات الملاحظة بين الآداب القومية المختلفة، فتردها إلى المشابهات القائمة بين البنى التحتية المنتجة لهذه الآداب. ذلك أن التشابه في مراحل تطور المجتمعات الذي ينطوي على تشابه فيما بينها في البنى الاقتصادية لا بد أن يؤدي، في عرف أتباع هذه المدرسة، إلى تشابه في مكوّنات البنى الفوقية والتي يشكل الأدب واحداً من أهمها. وبالتالي فإن أي تشابه يلحظه الدارس المقارن بين عملين أدبيين ينتميان إلى أدبين قوميين مختلفين، يمكن ردّه إلى التشابه الموجود بين البنيتين للمجتمعين اللذين أنتجا هذين العملين، وليس من الضرورة أن تكون بينهما أية صلة مباشرة أو غير مباشرة، لأن البنى التحتية المتشابهة تفرز بالضرورة بنى فوقية متشابهة، وهذا التشابه هو سر المشابهات التي نقع عليها بين الأعمال الأدبية التي تنتمي إلى آداب قومية مختلفة بصرف النظر عن أية علاقة قد تقوم فيما بين هذه الآداب.

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 فناً جميلاً، جزءاً من البنية الفوقية لأي مجتمع إنساني، يتحدّد بالقاعدة المادية لذلك المجتمع، فإن المشابهات بين الآداب يمكن أن تردّ إلى جذورها في البنى التحتية للمجتمعات التي تنتجها، اعتماداً على ما تقوله وحدة عملية التطور الاجتماعي . التاريخي للبشرية. يكتب فيكتور مكسيموفيتش جيرمونسكي، أبرز منظري الدرس المقارن في جمهوريات الاتحاد السوفياتي سابقاً، موضحاً هذه المقدمة الأساسية في الدرس المقارن كما يراه أنصار هذه المدرسة:

"تعد وحدة عملية التطور الاجتماعي . التاريخي للبشرية المقدمة الأساسية لعلم الأدب المقارن؛ وتشترط هذه الوحدة بدورها وحدة التطور الأدبي بوصفه إحدى البنى الأيديولوجية الفوقية. ومثلما تشف العلاقات الاجتماعية . السياسية المشروطة بحالة قوى الإنتاج وعلاقاته عن خصائص متماثلة نمطياً Typology في أقصى أوربا الغربية، وفي آسيا الوسطى في عصر الإقطاع مثلاً، ينبغي أن يشف الفن . بوصفه معرفة للواقع في صور. عن أوجه تشابه مهمة عند مختلف الشعوب في مراحل تطورها المتماثلة. وليس مصادفة أن تظهر تيارات أيديولوجية واتجاهات أدبية مثل الرينيسانس والباروك والكلاسيكية والنهضوية البورجوازية والرومانسية والواقعية الانتقادية والطبيعية والرمزية.. في البلاد الأوربية كأطوار متعاقبة ضمن وحدة عملية التطور التاريخي والتاريخي . الأدبي، دون أن ينفي قانون التعاقب هذا وجود خصائص محلية معينة تميز التطور التاريخي القومي لكل بلد على حدة وذلك على أرضية الحركة التاريخية الشاملة" ٢.

وبعبارة أخرى إن التأثير الخارجي، الذي ينسب إليه أنصار المدرسة الفرنسية عادة الدور الأكبر في المشابهات بين الآداب القومية المختلفة، لم تعد له تلك الأهمية بالنسبة لأنصار المدرسة السلافية، بل إن هذا الدور غدا محكوماً في نظرهم بتطور المجتمع المنتج للأدب.

وثانية يكتب جيرمونسكي موضحاً الشرط الاجتماعي الذي يحكم التأثير الخارجي فيقول:

"لا يمكن لأي تأثير ذي أهمية أن يكون مصادفة أو دفعة آلية من خارج، أو واقعة ميدانية في سيرة خاصة بأحد الأدباء، أو في سير عدد منهم، أو نتيجة تعارف بالمصادفة مع كتاب جديد، أو انجرافاً وراء أنموذجات أو تيارات أدبية تمثل السائد mode الأدبي. فالأدب . مثله مثل الأشكال الأيديولوجية الأخرى . يتشكل قبل كل شيء، على أساس تجربة اجتماعية محددة بوصفه انعكاساً للواقع الاجتماعي وأداة لإعادة بنائه. لذا فإن إمكانية التأثير ذاتها مشروطة في بعض جوانبها بالقوانين الطبيعية لتطور مجتمع معين وأدب معين، على اعتبار الأدب أيديولوجيا اجتماعية تتولد في إطار واقع محدد تاريخياً.

إن أي تأثير هو أمر ممكن تاريخياً، لكنه مشروط اجتماعياً، فلكي يصبح التأثير ممكناً يجب أن تكون ظروف البلد المتأثر أو المستقبل مهيأة، ومشابهة (في الأفكار والأخلاق والموضوعات والصور) للاتجاهات المؤثرة" ٣.

وعلى أي حال يلخص جيرمونسكي وجهة نظر علم الأدب المقارن الماركسي في مسألة التأثير من خلال النقاط التالية:

" .١ يمكن أن يكون التشابه بين الظواهر الأدبية، ولا سيما التشابهات ذات الطابع العام كالتشابه بين الاتجاهات أو الأنواع الأدبية أو المبادئ الجمالية أو التوجهات الأيديولوجية الذي تتكشف عنه آداب مختلفة في وقت واحد قائماً على مقدمات اجتماعية تاريخية واحدة في مرحلة واحدة من مراحل التطور أو على التشابه في الواقع الاجتماعي وفي أيديولوجية طبقة اجتماعية في حالة تاريخية معينة، هذا الضرب من التشابه في تطور الآداب لا يقتضي حتماً وجود تأثير مباشر، لأن وجود التوجهات المتشابهة في الآداب القومية هو بحد ذاته شرط رئيسي لإمكانية قيام التأثيرات الأدبية الدولية.

.٢ ليس التأثير دفعة آلية من خارج أو دفعة بالمصادفة، وليس واقعة تجريبية في سيرة الحياة الذاتية لكاتب أو فئة من الكتاب، وليس نتيجة لتعارف بالمصادفة أو لولع بأنموذج أدبي دارج أو باتجاه أدبي. إن أي تأثير هو أمر خاضع للقوانين ومشروط اجتماعياً، ويحدد هذه المشروطية التطوّر الطبيعي القانوني في المجتمع المتأثر وفي أدبه، كما يحددها اتساق الأيديولوجية الاجتماعية مع قوانين السيرورة التاريخية العامة، وبتعبير آخر، كي يصبح التأثير ممكناً لا بد من أن تظهر الحاجة إلى الاستيراد الأيديولوجي، ولا بد أن يكون لدى أيديولوجي الطبقة الاجتماعية في البلد المستورد توجهات مشابهة إلى حد ما. وبالعودة إلى المثال الذي أثار اهتمامنا سابقاً، يمكن القول: إذا كان الاستيراد الثقافي من إنكلترا قد ساعد على تشكيل نوع أدبي جديد في فرنسا هو دراما البورجوازية الصغيرة أو الرواية العائلية في القرن الثامن عشر، فإن التوجهات نحو تشكيل هذا النوع يفترض أن تكون متوفرة في الأدب الفرنسي نفسه على قاعدة التطور الاجتماعي للبورجوازية الفرنسية وسعيها إلى تقرير مصيرها الأيديولوجي بذاتها.

.٣إن أي تأثيرأدبي مرتبط بتحويل اجتماعي للأنموذج المؤثر، أي: مرتبط بتكييف الأثرمن خصوصيات التطورالاجتماعي ومع الاحتياجات المحلية التي يقتضيها و اقع الطبقة الاجتماعية المتأثرة. وتعد مسألة وجوه الاختلاف وشروطها الاجتماعية مسألة لا تقل أهمية عن مسألة التشابه بالنسبة إلى مؤرخ الأدب الذي يدرس حالة ملموسة من حالات التأثيرالأدبي" ٤.

أهمية المدرسة السلافية

مهما كان الأمر فإن على المرء أن يتذكر، في معرض التقويم الإجمالي لتركة المدرسة السلافية، ويذكّر بإسهاماتها المهمة التي ربما كان أبرزها:

.١الخروج على الفلسفة الوضعية التي حكمت الطريقة الفرنسية في الدرس المقارن، وحوّلته إلى بحث تاريخي يقوم على العلاقة السببية، والدلائل الملموسة على الصلات بين الآداب القومية المختلفة التي جمعت بينها مقولة التأثير، واعتماد الفلسفة المادية الجدلية في النظر إلى مختلف الآداب القومية ضمن سياق أوسع من آداب العالم شرقه وغربه شماله وجنوبه. يكتب جيرمونسكي عن ضيق أفق علم الأدب البورجوازي الذي انتهى بمقاصد قومية خاطئة وضارة:

"إن الدراسة المقارنية للآداب والتفاعلات الأدبية الدولية التي لا تفهم بوصفها منهجاً بل بوصفها مجموعة من القضايا الإشكالية، يجب أن تشغل مكاناً ملائماً في علم الأدب الماركسي.

إن دراسة السيرورة الأدبية في عزلتها القومية و انغلاقها كانت توصل علم الأدب البورجوازي دائماً إلى أفق إقليمي ضيق ومقاصد قومية خاطئة وضارة، لذا يجب علينا انطلاقاً من الفهم الماركسي للتطورالتاريخي أن ندرس الآداب القومية في سياق تطورالأدب العالمي المركب على اعتبارهذه الآداب أجزاء في سيرورة اجتماعية تاريخية واحدة في تطورالبشرية مع الأخذ في الحسبان الخصوصيات القومية لكل أدب من الآداب ومن ثم التفاعلات الأدبية الدولية في سياق قوانينها وشروطها الاجتماعية" ٥.

.٢مناهضة نزعة المركزية الغربية التي سادت، ولا تزال سائدة في كثيرمن أوساط الدارسين المقارنين الغربيين، التفكير النظري الغربي والتفكيرالمنضوي تحت لوائه، والممارسات المقارنية الغربية سيادة تامة حتى عهد قريب.

ذلك أنه وعلى الرغم من تنوع مناهج الدرس المقارن للأدب في الغرب (الأوربي والأمريكي)، واختلافها فيما بينها في التركيز على هذا العنصر أو ذاك من عملية التفاعل الأدبي بين الأمم والشعوب، فإن ما يجمع ما بينها من جانب، ويميزها من جانب آخر عن غيرها من مناهج الدرس المقارن الأخرى خارج العالم الغربي، هو نزعتها الواضحة وضوح الشمس نحو التمركزالمسرف حول الذات الغربية، أو ما بات يعرف بـEuro-centrism

صحيح أن هذه المناهج، أو المدارس، كما يحلو لبعض الدارسين أن ينعتها، تقرّ بدين الآداب الأوربية الحديثة للموروث الكلاسي (اليوناني والروماني)، والموروث الديني التوراتي (أسفار العهدين القديم والجديد)، ولكنها لا تحاول الخروج من دائرة الافتتان بالذات الأوربية بغرض تلمّس ديون أخرى لهذه الآداب واعتزازهم الأجوف بالتميز الأوربي الذي يكاد أن يبلغ درجة التعصب العنصري، البغيض إلى كل من يعمل في دوائر الدرس المقارن للأدب. ففضلاً عن دين الموروث الكلاسي في شقه اليوناني لحضارة الشرق القديم وحضارة مصر القديمة، ودينه في شقه الروماني لحضارات حوض المتوسط شماله وجنوبه وشرقه وغربه؛ ودين الموروث الديني إلى الشرق العربي مهد الديانتين اليهودية والمسيحية، ثمة دين أوربة عصر النهضة للحضارة العربية الوسيطة التي حفظت لأوربة موروثها الكلاسي وأغنته ونمّته وطورّته ومضت به أشواطاً بعيدة جعلت من العصور الوسطى عصوراً في غاية التألق والغنى والعطاء، ولم تكن في يوم عصوراً للظلمات إلا في أوربة التي استكانت لنسختها الخاصة التي ارتضتها لنفسها من الديانة الشرقية السامية . المسيحية التي تبنتها الإمبراطورية الرومانية وسهلت انتشارها في أوربة كلها.

وقد تجلّت هذه النزعة المحفوزة بالنظرة الدونية إلى سائر آداب العالم التي لم تكن لترقى في عيون المصابين بفيروس السلطان أو القوة إلى معارج الآداب الأوربية.

وهكذا اعتقد الأوروبيون:

*أن الشعوب "الإفريقية أو الآسيوية بوصفها "بدائية" أو"طفولية" ٦ يمكن استبعاد آدابها وفنونها بطرق مختلفة دون أن يخامر المرء .أدنى شعور بالخسارة أو مجافاة شروط البحث العلمي؛

*وأن الثقافات الشفوية هي بالتأكيد كون الثقافات الأوربية الغربية المدوّنة، وهي لذلك تصلح للمتاحف والدراسات الأنتروبولوجية والدراسات التاريخية المتصلة بنشوء الإنسان وتطوره وارتقائه (كما هو الشأن في نظرة الأوربيين إلى الملاحم الشفوية)؛

*وأن الأجناس الأدبية التي لا تتفق والتصنيفات الأدبية الأوربية يمكن أن تهمل دون شعور كبير بالإثم ما دامت خارجة عن القانون الأدبي الغربي (كما هو الشأن في نظر الأوربيين إلى المقامة، أو الشعر الغنائي في الآداب الشرقية)؛

*وأن الأعمال الأدبية العظيمة في نظر الأمم والشعوب التي أنتجتها تقاس بما يسمى روائع الأدب الغربي وتنال من الدرجات بمقدار قربها أو بعدها من النماذج الغربية.

وكانت حصيلة هذه المظاهر العنصرية في جوهرها، والعابثة في موقفها، أن:

"بعض الآداب كان يساوي أقل من الآداب الأخرى، وبعضها كان فريداً في امتلاكه أهمية عالمية، وبعضها الآخر يمكن أن يهمل بوصفه بدائياً أو عادياً" ٧.

ولذلك وجدنا أن المقارنين في القرن التاسع عشر بكامله "مضوا في إلحاحهم على أن المقارنة تكون على محور أفقي، أي بين الأنداد، وإحدى نتائج هذا المنظور. كما تلاحظ سوزان بازينت. أن باحثي الأدب المقارن، ومنذ البداية، مالوا إلى العمل مع الكتاب الأوربيين فقط"٨.

ولهذا دعا جيرمونسكي. كبير منظري هذه المدرسة. إلى ضرورة توسيع دائرة البحث في الأدب المقارن بغرض الوصول إلى نتائج أكثر مصداقية، وحقائق أكثر رسوخاً وموضوعية. وهذه الدعوة تضعه على الطرف النقيض للدرس المقارن الغربي القائم على "المركزية الغربية" التي ينبغي أن ترفض. في رأيه ورأي الكثيرين من المؤمنين بالرسالة السامية للأدب المقارن. رفضاً قاطعاً، مستشهداً على ذلك بمقولة رائد الدرس المقارني الروسي فيسيلوفسكي الذي كان يعكس في عصره أفكاراً أكثر تقدمية في مجال علم الأدب من أفكار هردر وغيره:

"بقدر ما تكثر المقارنات والمقابلات وبقدر ما يكون ميدانها واسعاً، تكون النتائج أكثر رسوخاً".

يكتب جيرمونسكي:

"وإذا كان علم الأدب في الغرب قد تخلى عن دراسة القضايا الواسعة والآفاق العريضة لتطور الأدب العالمي و اتجه نحو التخصص الضيّق محدداً أطر بحثه داخل الحدود القومية، وفي أحسن الأحوال معتمداً على الأعمال الأوربية، فإننا في الاتحاد السوفياتي ذي القوميات، حيث تعيش شعوب الشرق والغرب في وحدة وتآخ، لتبني ثقافة جديدة "قومية في شكلها واشتراكية في محتواها" تسلّم تلقائياً بضرورة تناول مسائل التطور الأدبي من خلال الدراسات المقارنية. التاريخية الأرحب أفقاً، وضرورة أن نأخذ بعين الاعتبار اشتمال هذه الدراسات على الأعمال الأدبية الغربية والشرقية" ٩.

ولم يكتف جيرمونسكي ورصفاؤه بالدعوة النظرية إلى توسيع آفاق الدرس المقارن ومناهضة النزعة المركزية الغربية، بل عمدوا في دراساتهم إلى تناول موضوعات طالما استبعدت من دائرة العمل المقارني الغربي الذي عُني أساساً بالآداب الحديثة ١٠، وخاضوا في مسائل تتصل بآداب الشرق ولا سيما الوسيطة منها، وآداب العصور الوسطى في أوربة وغيرها، وآداب أوربة الشرقية، وذلك إلى جانب اهتمامهم بالآداب الشعبية في شرق العالم وغربه. وكانوا بذلك منسجمين غاية الانسجام مع فهمهم لـ علم الأدب المقارن كما كانوا يفضلون أن يسموه، ذلك العلم الذي وصفه جيرمونسكي فقال:

"علم الأدب المقارن هو علم يدرس تطور الآداب القومية في إطار الأدب العالمي الذي يوحد الشرق والغرب، وهو ينطلق من وحدة السياق التاريخي لتطور آداب الشعوب، ومن حقيقة التفاعل الثقافي المستمر بين هذه الشعوب. وبعبارة

أخرى، ينطلق من مبادئ الأخوة والتعاون بين الشعوب في مسيرة عملية التقدم والتطور التاريخيين فيما يخص القضايا الثقافية لا سيما الأدبية منها"

خلاصة:

قد ظهرت المدرسة السلافية في الأدب المقارن في الاتّحاد السوفييتي، وقد تأخر طهورها إلى أواسط خمسينيّات القرن العشرين، فقد لمع مجموعةٌ من المقارنين الذين تمتّعوا بدرجة عاليةٍ من الكفاءة، ولكن كانت تسميتها محطّ خلافٍ فلم يكن السبب الكامن وراء تسميتها هو انتماء مؤسسيها جميعهم إلى العرق السلافيّ، بل كان القاسم المشترك بينهم هو الأسس التي يعتمدون عليها في دراساتهم النظريّة، ولا سيما الفلسفة الماركسيّة، ومن أبرز أعلامها: الرومانيّ مارينو، والتشيكي دوريشين، والألماني فايمان، والروسي فيكتور جيرمونسكي.[١١] قد كان جيرمونسكي من أبرز مؤسّسي المدرسة السلافيّة، فكانت الملاحم البطوليّة الشعبية المحور الأساسيّ لدراساته المقارنيّة، ونحا في دراسته نحو الماركسيّة؛ أي اعتمد على مقولة الارتباط الجدليّ بين المجتمع والأدب، وانطلاقًا منها وضع جيرمونسكي نظرية التشابه النمطيّ أو التيبولوجيّ؛ إذ يرى جيرمونسكي أنّ هناك تشابهًا لا يمكن إرجاعه إلى عوامل التأثير والتأثر، بل إلى مستوياتٍ متشابهة من التطور التي تتشابه بناها الأدبيّة والعكس صحيح؛ فالمجتمعات المتفاوتة في درجات تطوّرها تكون بناها الأدبيّة متفاوتةً أيضًا.[١٢] هو لم يُلغِ دور التأثير والتأثّر بل وضعهما ضمن حجمهما الصحيح، فبيّن دور المؤثرات الخارجيّة في تطوّر الأدب، وأنّ للتأثير دورًا مهمًّا لكنّه ليس أساسيًّا بل ثانويًّا، فبرأيه أنّ الدور الأساسيّ للتطوّر يعود للتطوّر الداخليّ في الأدب، والذي بدوره يواكب تطوّر المجتمع، وبذلك يكون جيرمونسكي خيّب آمال مَن يريدون نشر ثقافاتهم بين الشعوب دون أدنى مراعاةٍ منهم لما تواكبه تلك الشعوب من تطوّرات، وخيّب أيضًا آمال دعاة الجمود والانعزال الثقافي، فالتطوّر المجتمعيّ حتميّ وبدوره يجعل تطوّر الأدب والثقافة أمرًا حتميًا، وعلى هذه الأسس التي وضعها جيرمونسكي قامت المدرسة السلافية].

---

[١]) _ عز الدين المناصرة، مقدمة في نظرية المقارنة، ص ٢١.

[٢]) _ سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص١٢٨.

[٣])_ ميشال باربو (أستاذ بجامعة السوربون)، الأدب المقارن عند العرب، المصطلح والمنهج، مجلة الملتقى الأول للمقارنين العرب حول الأدب المقارن عند العرب، المصطلح والمنهج، جامعة عنابة، الجزائر، ١٩٨٤، ص١٧٨.

مابين المدرستين الفرنسة والأمريكية :

بن المنهج الفرنسي والمنهج الأمريكي في المقارنة

٠المنهج الفرنسي:

٠تعريف الأدب المقارن للجيل الأول منهم : " الأدب المقارن هو دراسة علاقات التأثر بين الأدب الفرنسي والآداب الأوروبية الأخرى، ودراسة الصلات بين الآداب القومية المختلفة دراسة تاريخية مؤيدة بالوثائق والمصادر."

٠تعريف جيل الرواد: " الأدب المقارن فنّ تقريب الأدب إلى مجالات التعبير أو المعرفة الأخرى بطريقة منهجية عن طريق البحث عن روابط التشابه والقرابة والتأثير، أو تقريب الأحداث والنصوص الأدبية فيما بينها، سواء كانت متباعدة أم متقاربة في الزمان والمكان، على أن تنتمي إلى لغات متعددة أو ثقافات متعددة، وإن كانت هذة، تكون جزءاً من تراث واحد بهدف وصفها وفهمها وتذوقها بطريقة أفضل."

ومن الملاحظ على التعريفين السابقين أن هناك اتجاه داخل الخط الفرنسي قد أدرك مدى الأزمة التي يحدثها المنهج الفرنسي التقليدي أو التاريخي، فقدم مثل هذا التعريف كنوع من حل يسعى إلى تقليص الفجوة بين الأمم، مقارنياً.

ومع أن جيل الرواد قد تصدّر التنظير للمنهج الفرنسي، وحدّ من تنظير الجيل التقليدي الأول، إلا أن تأثير الأخير لا يزال هو الفاعل على صعيد الساحة الفرنسية إلى يومنا هذاولذلك أقدم ملامح المنهج الفرنسي في المقارنة كما هو في التعريف التقليدي، والمآخذ عليه، التي ركز عليها الأمريكيون.

٠خلاصة المنهج تتمثل فيما يأتي:

-دراسة أثر الأدب الفرنسي في الآداب الأوروبية الأخرى.

-دراسة الصلات بين الآداب القومية الأخرى، بشرطين:

١.اختلاف اللغة.

٢.وجود صلات تاريخية تدعم التأثير والتأثر، مباشراً كان أم غير مباشر.

٠المآخذ على المنهج:

-عدم تحديد واضح لموضوع الأدب المقارن ومناهجه.

-عدم التركيز على الأدبفي الدراسة، والاكتفاء بالخارج والولع بتفسير الظواهر الأدبية على أساس حقائق الو اقع.

-التركيز على العامل القومي والخضوع للنزعة التاريخية.

-اشتراط اختلاف اللغة ووجود صلات تاريخية لإثبات التأثر والتأثير.

·رواد المنهج:

-الجيل الأول:

١. بالانسبرجية: صاحب مقدمة (الكلمة والشيء) ١٩٢١م.

٢. فان تيجم: صاحب كتاب (الأدب المقارن) ١٩٣١م.

٣. جويار: صاحب كتاب (الأدب المقارن).

-جيل الرواد:

١. روني إيتامبل: انتقد المنهج التاريخي، وأخذ عليه نزعة "المركزية الأوروبية."

٢. كلودبيشوا

٣. أندريه روسو

-رفضا حصر البحث المقارن في دراسة العلاقات الخارجية للأدب.

-ركزا على العلاقات الداخلية للنصوص، وهو ما يعرف بـ(أدبية الأدب).

المنهج الأمريكي:

·خلاصة المنهج:

-تفادي المآخذ التي أخذت على المنهج الفرنسي، كما تجلت في مقال (رينيه ويلك): "أزمة الأدب المقارن "

-توسيع مجال الأدب المقارن بتقديم مفهوم أوسع للعلاقات الأدبية، ومدّ آفاق المقارنة لتشمل العلاقة بين الأدب و أنماط التعبير الإنساني الأخرى، كما تبدو في تعريف (ريماك) للأدب المقارن

-ملاحقة العلاقات المتشابهة بين الآداب المختلفة، وفقاً لمفهوم "التوازي" أو " التشابه" أو "القرابة". وهو مصطلح أمريكي يقابل المصطلح الفرنسي " التأثروالتأثير."

·رواد المنهج:

١.رينيه ويلك.

٢.هنري ريماك.

٣.هاري ليفين.

٤.جون فليتشر.

٥.أولريش فيسشتاين.

·و اقع الدراسات المقارنة في ظل الأزمة:

أمام تلك الأزمة، جاءت الدراسات المقارنة فيما بعد لتكون عالة على المنهجين: الفرنسي والأمريكي. وحتى ما عرف باسم (المنهج السلافي) الذي ظهر في أوروبا الشرقية، كان يحاول أن يتموضع بين التاريخية الفرنسية والنقدية الأمريكية. ولا ينفي هذا أن السلافية قد حققت بداية المشروع الكبير الذي يجمع بين معالجتي المنهجين السابقين دون أن تتخلى عن نقد أوجه الضعف فيهما

هذا وقد "لاقت مآخذ (ويلك) على المنهج الفرنسي، التاريخي خاصةً، تجاوباً كبيراً من المقارنين الأمريكيين ممن تبنوا دعوته وشكلوا "المنهج الأمريكي" وواصلوا السير على خطاه. في حين أنه هو نفسه لم يواصل العمل على تطوير المنهج الذي نثر بذوره وأسس قواعده؛ لأنه كان ناقداً ولم يكن الأدب المقارن ليشغله كثيراً.

وقد راج المفهوم الأمريكي في أمريكا وخارجها، و اتسع به نطاق الدراسات المقارنة، وبخاصة في العقود الأخيرة من القرن العشرين؛ لأنه استمد شرعيته وأسباب وجوده من كونه فكرة إصلاحية لمفهوم تأخر به الزمن وأضحى أساسه الفكري جزءاً من الماضي.

ولا يعني هذا أبداً أن المنهج الفرنسي قد اندثر مفهومه. فلا زالت الطريقة الفرنسية تُسلك من قبل مقارنين أمريكيين في دراساتهم المقارنة في كثير من الجامعات الأمريكية نفسها. بالإضافة إلى أن المنهج الفرنسي لا يزال مسيطراً على منهج الدارسين العرب، وهو المتبع أكثر من غيره

·الخلاصة:

كانت أزمةالأدب المقارن وليدة اليوم الأول الذي ولد فيه الأدب المقارن. ولعل انحراف الأدب المقارن عن خطه الأساس الذي يهدف إلى عالمية الأدب و إنسانيته، كان نتيجة التعصب القومي والتدخل السياسي، الذي استغل الأدب المقارن لإظهارتميزأمة على أمة أخرى. وكانت الأزمة تتمثل في ثلاثة محاور: الحدود- المنهج- الهدف.

وإن كانت فكرة الأدب المقارن قد تم تداولها بين الفرنسيين والأمريكين وكذلك الروس، فإنه يتضح من خلال محاولات هؤلاء حل الأزمة أن توجههم كان نحو توسيع دائرة الأدب المقارن، أكثر فأكثر. وبمقدار ما كانت دائرته متسعة كلما ازداد أتباع هذا المنهج على حساب آخر.

وبما أن العامل السياسي كان ذا تأثير كبير في ظهور الأزمة، فإنني أرى أن مستقبلها لن يغير من حقيقة وجودها، وإن تنوعت طرق معالجتها؛ ذلك أن الصراع السياسي أمر حتمي ودائم، مهما اعتراه من حالات فتوربين حين وحين .

وأما عن دور العرب في التأثير في مسار الأدب المقارن، فهذا سؤال نأمل أن نرى إجابته و اقعاً ملموساً في القريب العاجل، لعلنا نسترد شيئاً من تاريخنا المشرق في النهضة الأدبية العالمية.

الادب المقارن والمنهج التاريخي

الأدب المُقارَن هو نهج أو منظور معين في دراسة الأدب، ويتفق جل الباحثين على أن دلالة المصطلح تاريخية لارتباطه بظاهرتي "التأثُّروالتأثير" بين الآداب، وما تعنيه من تأريخ لمظاهر الاحتكاك والانتقال. ويعرفه طه ندا الأدب المقارن بأنه: "دراسة الأدب القومي في علاقاته بغيره من الآداب، كيف اتصل هذا الأدب بذاك الأدب، وكيف أثّر كل منهما في الآخر... وعلى هذا فالدراسة تصف انتقالا من أدب إلى أدب"[١] مهما كانت مظاهر هذا الانتقال كالصور والخيال والعواطف والفنون بذاتها، وتَلَمُّسُ مظاهر العبورتلك هو تأريـخ أو تأصيل لها في الوقت نفسه.

ويؤكد محمد غنيمي هلال المدلول التاريخي للمصطلح بتحديد مجال اهتمامه، فهو "يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر... ثم ما يمتّ إلى ذلك من عوامل التأثروالتأثير"[٢].

تتأكد أهمية الحديث عن البعد التاريخي لدى رواد هذا "التوجه التقليدي" بشكل خاص، من خلال تركيزهم على دراسة الصلات الأدبية، ومن خلال اعتبارهم تلك الصلات وما يتبعها من تأثروتأثير الخطَّ الفاصل بين ما هو أدب مقارَن وما هو دون ذلك من الدراسات النقدية الأخرى. ومن هنا جاء التركيز على (ثبوت الصلة) عند التاريخيين، كشرط أساس

لقيام أية مقارنة. فالدراسات المقارنة ما هي إلا "وسيلة من وسائل دراسة التأثير والتأثر بين الأعمال الأدبية، والتأريخ للحركات الفنية في إطار أشمل وأوسع هو إطار

---

[١] – طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت ، ١٩٧٥، ص ٢٠.

[٢] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر، ٢٠٠٣ ، ص: ٢٩.

العالمية"[١]، فكل أدب قومي، مهما كانت لغته، لا بد أن يلتقي مع الآداب العالمية، ويحمل إرثا من الإفادة والعطاء المتبادلين ليصبح جزءًا لا يتجزأ من الإرث الأدبي للبشرية جمعاء، فمهمة الدارس المقارن تتمثل في الكشف عن مصادر التيارات الفنيّة والفكريّة في الأدب القوميّ، وعن تأثيره في آداب الأمم الأخرى، مما يعود بالفائدة على الأدب القوميّ نفسِه، حيث تسمح الدراسة بكشف ما فيه من أصالة وتنوُّع وغِنًى.

ومقابل التعريف السابق، نقرأ في كتاب (الأدب العام والمقارن) لهنري باجو التحديد التالي: "الأدب المقارن هو الفن المنهجي الذي يبحث في علاقات التشابه، والتقارب، والتأثير، وتقريب الأدب من مجالات التعبير والمعرفة الأخرى، أو أيضاً، الوقائع والنصوص الأدبية فيما بينها، المتباعدة في الزمان والمكان أو المتقاربة، شرط أن تعود إلى لغـــات أو ثقافات مختلفة، تشكل جزءاً من تراث واحد من أجل وصفها بصورة أفضل، وفهمها، وتذوقها. " [٢]

يحدد هذا التعريف المهمة الأولى للدراسة المقارنة، وهي تقريب الأدب من مجالات التعبير والمعرفة الأخرى كأن يقرّب نصاً أدبياً من عمل سينمائي أو لوحة فنية أو قطعة موسيقية، أو عندما يقارن بين الأدب والتاريخ، والأدب والتحليل النفسي أو بينه وبين بقية العلوم، وهو توجه يفتح الباب أمام إمكانية الانتساب إلى لغات وثقافات متعددة.

ومن المصطلحات التي كثيرا ما حدث التباس بينها وبين الأدب المقارن، مصطلحا (الأدب العام) و(الأدب العالمي). إذ نجد (ماريوس فرونسوا غويار M .F.Guyard) يسعى إلى إزالة اللبس حين يحدد مفهوم الأدب المقارن من زاويتين: أما وطنيا، فـ"الأدب المقارن ليس المقابلة، فهذه ليست إلا واحدة من طرائق علم يمكن تسميته (تاريخ العلاقات

[١])– إبراهيم عبد الرحمن – الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق. الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، مصر، ٢٠٠٠، ص:٦ .

[٢]) _ دانييل - هنري باجو ، الأدب العام والمقارن، ترجمة : غسان السيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧، ص ١٢

الأدبية الدولية)" ([١])، وأما عالميا، فقد "جرت محاولات كثيرة لتوسيع المقارنة حتى (أدب عام) ، يدرس "اللمسات المشتركة لعدة آداب" (بول فون تييغم)، سواء أكان بينها مشتركات أو توارد. وتبعا لعبارة غوته "الأدب العالمي"، كان (كان بمعنى:حَدَثَ) سعيٌ لإيجاد هذا الأدب من "الآثار التي نحبها معا". لكن كلا الرأيين،كان يبدو، في أول الخمسينيات، ميتافيزيقيا أو غير نافع، لدى أغلب المقارنين الفرنسيين."[٢]، لأن رواد المدرسة الفرنسية أمثال بول هازار، جون ماري كاري وفرنان بالدنشبيرغر كانوا أكثر تمسكا بمسألة التأثر والتأثير واختلاف اللغة والقومية، وأكثر رفضا لفكرة توسيع مفهوم المقارنة خارج الإطار التاريخي الضيق، فَهم يَرَوْنَ "أن حيثما، لا علاقة بعد، بين رجل ونص، بين أثر وبيئـــة، أو بين بلد ومهاجر، تتوقف العلاقة المشتركة في الأدب المقارن، لتبدأ علاقة النقد أو علاقة البيان والبلاغة"[٣]، وبذلك لم يبقوا أي مجال لتوسيع مفهوم الأدب المقارن قاعدة التأثر والتأثير وما تقتضيه من ثبوت الصلة بالدليل.

ومن هنا فإنّ معالم المدرسة الفرنسية القديمة تتحدد من خلال الشروط الصارمة التي قيدت بها مفهوم المقارنة، وهي:

أولا: التمسك بالمنهج التاريخي في دراسة الأدب (جان ماريه كاريه، بول هازار، ماريوس فرونسوا غويار، سيمون جون، فرناند بالدنشبرغر، أبيل فلمان).

ثانيا: وجود تأثر وتأثير فعليين، أي صلات تاريخية ثابتة بالدليل المادي بين الآداب المدروسة.

ثالثا: اشتراط اختلاف القومية.

رابعا:اختلاف اللغة التي كتبت بها الآداب المدروسة.

خامسا: الإصرار على فكرة المركزية الأوربية كشرط غير مُعلَن يتم الانطلاق منه عند الدراسة، وهو ما تولّدت عنه بعض المفاهيم المُتعالية مثل (الروائع الأوربية) و(المؤثر إيجابي والمتأثر سلبي). غير أن التيار الجديد الذي ظهر في فرنسا بقيادة كل من (رينيه إتيامبل، روسو، بيشوا، برونيل) قد أبدى معاداته لكل أشكال الشوفينية والعُنصرية في الأدب المقارن، فبفضل "الثقافة الموسوعية لإتيامبل، طُبعت نزعته في الأدب المقارن بطابع الشمولية والكونية التي لا تحتقر مسبقا أية ثقافة أو أي شعب"[٤]، وبذلك يكون قد تميّز عن بقية رواد المدرسة الفرنسية برفض المركزية الأوربية، وبانتقاد التوجه التاريخي.

لقد اكتنف مصطلح الأدب المقارن كثير من الغموض منذ نشأته الأولى في الدراسات الغربية، وتعددت تعريفاته وتسمياته، فتسميته (أدبًا) قد يثير الالتباس بوجود إنتاج أدبي يسميّ (مقارَنًا)، وإنما الموجود هو تلك الدراسات التاريخية المقارِنة للآداب، مما حدا بغنيمي هلال إلى اقتراح تسميته بـ" التاريخ المقارِن للآداب" أو" تاريخ الأدب المقارن" معترفا في الوقت نفسه بأن مصطلح "الأدب المقارَن" قد صار الأكثر شيوعًا وتداولا رغم نقصه"[٥] فقد انتقلت ترجمته الحرفية من الفرنسية إلى جلّ اللغات الأوربية باستثناء الألمانية التي استعمل فيها مصطلح أكثر دقة هو "العلم المقارِن (بكسر الراء) للأدب"، وكان يُشار به إلى المنهج العلمي المتبع لا إلى موضوع الدراسة (الأدب)، وقد شاع خلال القرن ١٩ مصطلح آخر في الألمانية هو " التاريخ المقارن (بكسر الراء) للأدب"[٦] مؤكدا على البعد التاريخي لهذا النوع من الدراسات.

أما تعريفاته فنستعرض منها الأهم:

١- هو دراسة الأدب الشفوي وخاصة موضوعات الحكايات الشعبية وكيفية تطورها ودخولها حقل الأدب الفني والرسمي. شاع هذا المفهوم في أوروبا الشمالية لفترة قصيرة، وكان دعاته يهدفون إلى البحث عن أصول الآداب الإنسانية، بتحديد تلك الأفكار التي كانت ملكا لأمم بعينها قبل أن تصير مشتركة بين ثقافات العالم وشعوبه.

٢- يرى (بول فان تيغم) أن الأدب المقارن يعني دراسة اللمسات المشتركة لعدة آداب، سواء أكان بينها مشتركات أو توارد. فمَهَمَّة المقارِن هي تقرير التشابهات والاختلافات بين كتابين أو نصّين أو موضوعين من لغتين أو أكثر، حتى نعرف نوعية التأثّر أو الاقتباس. فالأدب المقارن يشمل في مفهومه الأوسع ما يسميه هو (الأدب العام). غير أن (فان تيغم) يكتشف فيما بعد وجه النقص في هذا التعريف، فيعمد إلى حَصر «الأدب المقارن» "في العلاقات « الثنائية » أيفي عنصرين،بينما ينسحب «الأدب العام » على «البحث ف ي الحقائق المشتركةبينآداب عدة» ،لكن يمكننا أن نرد على ذلك بقولنا إن من المستحيل

رســـــم الخـــــط الفاصـــــل بـــــين الأدب المقـــــارن والأدب العـــــام، بـــــين تـــــأثير ولترســـــكوت في فرنسا وبين نشأة الرواية التاريخية مثلا"([٧]).

٣- أما هنري باجو فيقول إنّ: "الأدب المقارن هو الفن المنهجـــي الذي يبحث في علاقات التشابه، والتقارب، والتأثير، وتقريب الأدب من مجالات التعبير والمعرفة الأخرى، أو أيضاً، الوقائع والنصوص الأدبية فيما بينها، المتباعدة في الزمـان والمكان أو المتقاربة، شرط أن تعود إلى لغات أو ثقافات مختلفة، تشكل جزءاً من تراث واحد من أجل وصفها بصورة أفضل، وفهمها، وتذوقها".([٨])

يحدد التعريف المهام المتعددة التي يؤديها العمل المقارني، فهو يرّب الأدب من مجالات التعبير والمعرفة الأخرى كالفلسفة والتاريخ والرسم والموسيقى، باعتبار أن تلك الآداب والفنون تتفاعل فيما بينها عبر الزمان والمكان وتتكاتف للتعبير عن تجارب الإنسانية واهتماماتها وسيرورة تطورها، فهي في النهاية تمثل مجتمعة تراث الإنسانية جمعاء، والمقارن عندما (يقرّب) نصاً أدبياً من اقتباس سينمائي أو لوحة أو قطعة موسيقية مثلا، أو عندما (يقارن) بين الأدب والتاريخ، أو الأدب والتحليل النفسي، فإنه يسعى إلى وصف ذلك النص وفهمه وتذوقه بشكل أفضل. وأخيرا يبقى الشرط الأخير لإجراء المقارنة اختلاف اللغة والانتماء القومي للنصين المقارن بينهما.

٤- أما "هنري رماك" ([٩]) (Henry Remak) فيعرف الأدب المقارن بأنه المقارنة بين أدبين أو آداب مختلفة ودراسة العلاقات بين الأدب ونواحي المعرفة الأخرى بما فيها الفنون الجميلة والفلسفة والتاريخ والعلوم.

والأمر يتعلق أخيرًا بذلك النوع من الدراسات الأدبية التي تهتم بتلمس مظاهر التأثر والتأثير بين الآداب، وبامتداد أدب قومي ما إلى آداب أخرى وتأثيره فيها أو تأثره بها، دراسة ترمي إلى كشف مظاهر عالمية أدب ما، فلا يمكن اعتبار مقولة (الحدود القومية واللغوية بين الآداب) مبررًا لما قد يصحبها من ادعاءات عنصرية، إذ لا يخفى ما يحمله ذلك التوجه التاريخي من نزعة عرقية أو استعمارية متعالية لا تكتفي بمجرد الكشف الموضوعي عن مظاهر التبادل بل تتعداه إلى تبرير تفوق عنصر بشري على آخر.

وهنا يرى بعض الدارسين إلى أن (الأدب المقارن) قد دأب منذ نشأته الأولى وحتى مرحلته العلمية على نبذ المزاعم القومية ورفض ادعاءات التفوق العنصري، بدليل توجه بعض الأدباء إلى تعريف مواطنيهم على آداب غيرهم فأثروا آدابهم بصور إبداع جديدة، ومن هؤلاء: (Madame de Staël) التي عرفت الفرنسيين بالأدب الألماني، (ودوبيلاي De Bellay) الذي نقل أدب اليونان وروما و إيطاليا إلى فرنســا في عصر النهضة ([١٠]).

وإذا دققنا النظر في المفهوم التاريخي للدراسات المقارنة وجدناها وثيقة الصلة بالنقد الأدبي، فكلاهما يسعى إلى الكشف عن القيم الفنية والجمالية الكامنة في العمل الأدبي وتفسيرها بفك رموزها وكشف المؤثرات التي أسهمت في

بلورتها، وصولا إلى تأصيل الظواهر الأدبية وتعليلها ووضعها في إطارها التاريخي الصحيح. ومن هنا فإن المقارنة ليست مجرد تصنيف شكلي بسيط للنصوص و إنما هي نوع من النقد الذي تصل به القراءة إلى أن ينتج نصًّا أدبيًا آخر أو "عملاً إبداعيا آخر يصح أن نسميه الأدب المقارن" [١١] وهي الرؤية التي حدت ببعض النقاد إلى التمسك بمصطلح (الأدب المقارَن) بفتح الراء، وإلصاق صفة الأدبية أو الإبداع بالمقارنة.

وأخيرا تجدر الإشارة إلى أن الدرس المقارن قد تجاذبته اتجاهات ومدارس متعددة المشارب مختلفة المناهج والرؤى، كالمدرسة الفرنسية (التاريخية)، الأمريكية (النقدية) والاشتراكية، وقد تباينت في تعريف المقارنة وتحديد شروطها. فبخصوص الحدود اللغوية بين الآداب المقارَن بينها مثلا، يظهر الخلاف جليا بين الاتجاهين: التاريخي والنقدي، إذ يرى أولهما أن " الحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربيا مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه" [١٢] فلا تصح المقارنة بين أدبيين كتبا باللغة نفسها حتى وإن اختلفا في الموطن.

أما التوجه الثاني فقد فرضته: " تطورات سياسية وحضارية، كان من شأنها أن غيرت من النظرية القديمة التي كانت تشترط لقيام دراسة مقارنة، أن تكون بين أدبيين من لغتين مختلفين" [١٣] فهناك شعوب كثيرة متباعدة لا يجمع بينها إلا قاسم اللغة، تستقيم المقارنة بين آدابها، كأن تقارن بين الأدبين الإنجليزي والأمريكي.

وحتى شرط " ثبوت الصلة" بين الآداب كي تتم المقارنة بينها قد غدا موضع خلاف آخر بين أتباع المدرسة التاريخية (الفرنسية) الذين تمسكوا بمبدأ ثبوت الاتصال تاريخيا قبل المقارنة، وبين المدرسة الأمريكية التي أسقطت هذا الشرط معتبرة أن البحث في عالمية الأدب يمرُّ حَتْمًا عَبْرَ ترصّد الظواهر الأدبية المشتركة التي تقرب بين الآداب بغض الطّرف عن حصول الاتصال بينها أو عدمه، انطلاقا من فكرة تحقيق "عالمية الأدب" ورصد مظاهرها، بدل التركيز على تاريخ الصلات بين الآداب والأدباء التي هي من اختصاص المؤرخ قبل غيره.

---

[١] _ ماريوس فرونسوا غويار، الأدب المقارن، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨٨، ص٧.

[٢] _ المرجع نفسه، ص ن.

[٣] _ المرجع نفسه، ص٨.

[٤] _ عزالدين المناصرة، مقدمة في نظرية المقارنة، دارالكرمل، عمان، الأردن، (د ط)، ص١٢.

[٥] – ينظر: غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: ١٣.

[٦] – ينظر: كلود بيشوا، أندري م. روسو، الأدب المقارن، تر: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط:٣ ، ٢٠٠١، ص: ٢٩.

[٧] _ رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٧، ص٢٩٨

[٨] _ دانييل - هنري باجو ، الأدب العام والمقارن، ترجمة : غسان السيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٧، ص ١٢

[٩] _ رائد المدرسة الأمريكية للأدب المقارن.

[١٠] – ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: ٢٤.

[١١] _ إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص: ٧.

[١٢] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: ١٣.

[١٣] – إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص: ٢.

الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة:

الأدب المقارن، في أبسط مفاهيمه وتعريفاته، هو ذلك النوع من الدراسات الأدبية الذي يتمثل جوهره في إجراء مقارنات بين آداب قومية مختلفة، أي بين آداب كُتبت بلغات متعددة. إنّ تجاوز حدود الأدب المكتوب بلغة واحدة هو المسألة الوحيدة التي لا خلاف حولها بين المقارنين على اختلاف اتجاهاتهم ومدارسهم، أمّا المسائل الأخرى فيمكن اعتبارها كلّها خلافية. ولكن حتى حول هذا الحدّ الأدنى فإنّ الاتفاق غير كامل. فمن المقارنين من يريد أن يحصر المقارنة في أدبين قوميين لا غير، وهناك من يريد توسيع دائرة المقارنة لتشمل آداباً قومية متعددة، وهناك أخيراً من يدعو إلى مقارنة الأدب بالفنون الأخرى من موسيقا وتصوير وغيرهما، لا بل إلى مقارنته بميادين المعرفة الإنسانية كلّها كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع.

لقد ضيّقت الفئة الأولى ميدان الأدب المقارن، إذ حصرته في المقارنة بين أدبين قوميين فقط، كأن يقارن المرء بين الأدب الفرنسي والأدب الألماني، أو بين الأدب العربي والأدب الفارسي. وحجّتها في ذلك أنّ مقارنات كهذه تفضي إلى نتائج محددة ومفيدة، وتخدم العلاقات الأدبية الثنائية، وبذلك فهي تخدم العلاقات الثنائية بين أمّتين، كالفرنسيين والألمان، والعرب والفرس. أمّا الفئة الثانية فهي توسّع دائرة المقارنة بين الآداب القوميّة بحيث تشمل عدة آداب، كأن يدرس المرء علاقات الأدب الفرنسي بالأدب الألماني والإنكليزي والإسباني والإيطالي والروسي وغير ذلك من الآداب القومية. وحجّة هذه الفئة هي أنّ العلاقات الأدبية تتجاوز الإطار الثنائي بطبيعتها، ويندر أن تكون ثنائية. فللأدب الفرنسي مثلاً علاقات بمعظم الآداب الأوروبية وبآداب غير أوروبية، فلماذا نحصر الدرس المقارن في مقارنته بأدب قومي واحد؟ أمّا الفئة الثالثة فلم تكتفِ بالدعوة إلى المقارنة بين الآداب بصورة تتجاوز حدود اللغات والثقافات والأقاليم، دون أن تجعل من أيّ أدب قومي نقطة ارتكاز أو مركزاً، بل وسّعت دائرة الأدب المقارن توسيعاً جذرياً، بحيث يشمل المقارنة بين الأدب وبين ظواهر غير أدبية. وبذلك أصبح البون بين الأدب المقارن كما تفهمه هذه الفئة وبين المفهومين الآخرين للأدب المقارن شاسعاً جداً. ترى أما زالت هناك قواسم مشتركة بين تلك المفاهيم؟ إنّ القواسم المشتركة المتبقية قليلة جداً وتتلخص في:

أ- تجاوز حدود الأدب القومي الواحد . ب- المقارنة كوسيلة معرفية.

هذان هما الأمران المتفق عليهما بين المقارنين، وهما اللذان يجمعانهم في علم واحد، أو في فرع واحد من فروع الدراسات الأدبية، له مؤسساته الأكاديمية ودورياته وروابطه التي تتخذ من "الأدب المقارن" عنواناً لها. فالأدب المقارن هو إذاً عنوان عريض فضفاض يؤوي تحت رايته دراسات أدبية متباينة ومتعارضة، لا بل متضاربة، في منطلقاتها وتوجهاتها

وإجراءاتها ومناهجها وأهدافها. أمّا الوحدة التي يوحي بها مصطلح "الأدب المقارن" فهي وحدة لا وجود لها إلاّ في الحدود الدنيا. وبالمناسبة فإننا لا نعدّ ذلك أمراً سلبياً، بل دليل تطورودينامية. فالتقدم في

العلوم الإنسانية لا يتولد عن الانسجام والاتفاق والوحدة، بل يتأتى من الاختلاف والتناقض والتباين والصراع، وما تفرزه هذه العوامل من جدل وديناميكية. والمقارنون مختلفون أيضاً حول الغاية من دراساتهم الأدبية المقارنة. لماذا نقارن أدباً قومياً بأدب قومي آخر، أو بعدة آداب قومية؟ لماذا نقارن الأدب بالموسيقا والرسم والفلسفة؟ ما هي الأهداف التي نود التوصل إليها من المقارنة؟ هل المقارنة هدف لذاته أم وسيلة للوصول إلى أهداف معرفية وعلمية؟ من حيث المبدأ فإنّ الأدب المقارن علم، وللعلم أهداف معرفية صرف بالدرجة الأولى. فالمعرفة مسوغ كاف لوجود أيّ علم. ونظراً لأنّ الأدب المقارن علم يقارن الآداب، وأنّ الأدب موضوعه، فإنه مطالب بأن يقدّم مساهمة في معرفة موضوعه. أمّا إذا لم يقدّم مساهمة كهذه، فإنه يفقد مسوغات وجوده، ويكون مصيره التهميش ثم الزوال. فما هي الأهداف المعرفية التي يحققها الأدب المقارن على صعيد معرفة الأدب، و أين تكمن خصوصيتها التي تميز الأدب المقارن عن سواه من مناهج الدراسة الأدبية؟

لا يقدّم الأدب المقارن إجابة موحدة عن هذا السؤال، بل تختلف الإجابة من مدرسة مقارنة لأخرى ومن اتجاه لآخر، وذلك طبقاً للأسس النظرية والتوجهات التطبيقية لكلّ مدرسة أو اتجاه. ومن هنا تتأتى ضرورة تفحّص الأسس والتوجهات ومراجعتها مراجعة نقدية. وهذا ما نحاول القيام به في هذه الدراسة، وإن يكن بصورة غير كاملة.

خلاصة :

ما هو الأدب المقارن؟ يتم تعريف الأدب المقارن على أنه ذلك العلم الذي يهتم بدراسة الآداب في دولة معينة. حيث يهتم الأدب المقارن المقارنة بين الآداب في بلد معينة مع آداب مختلفة في بلاد أخرى. كما يعرف الأدب المقارن على أنه المقارنة التي تتم بين الأدب وحالات من مجال التعبيرات البشرية، وكيفية العلاقة بين الأدب وبين هذا المجال. أي لا يقتصر الأدب المقارن على دراسة العلاقة بين الآداب وبعضها في دول مختلفة. وإنما يمتد إلى الفنون الأخرى مثل الموسيقى والفنون والاقتصاد وغيرها من الفنون. والأدب المقارن هو ذلك الفن الذي يقوم بالبحث في العلاقات التي يوجد بها تشابه وكذلك القرابة بالإضافة إلى التأثير بين الأمم المتباينة. كما يحاول الأدب المقارن أن يحدث التقارب بين الأدب وبين المجالات المتباينة للتعبير وكذلك مجالات المعرفة. كما يحرص الأدب المقارن على التقريب بين الظواهر الأدبية مع بعضها البعض. وعلى الرغم من وجود اختلاف في هذا المصطلح، حيث يعرف الأدب المقارن على أنه منهج وليس من الأشكال الإبداعية. ويمكن تعريف الأدب المقارن بشكل أعم على أنه الدراسة التاريخية للعلاقات بين الآداب المختلفة والتشابهات التي تمتد خارج حدود الجغرافيا وكذلك حدود اللغة.

اقرأ المزيد على مقال.كوم: https://mqaall.com/comparative-literature-fields/

الفصل الثالث
مجالات الادب المقارن

.يعدّ الأدب المقارن واحدا من أهم الفروع في مجال علم الأدب، وتعدّ دراساته من الدراسات النقدية المهمة التي لفتت أنظار كثير من الباحثين والمقارنيين من العالم منذ بداية نشأته ولدراساته أثر جوهري في معالجة القضاياء النقدية والأدبية، فهو يفتح أمام الباحثين للاطلاعٍ آ فاقا جديدةٍ واسعة على سائر الآداب العالمية كما هو يساعد في زيادة التفاهم والتقارب بين الشعوب و اتصال البلدان باالبلدان الأخرى والتاثثرا في مجال الفنون والآداب والعلومٍ الانسانية الأخرى ا لمشتركة نوعا .ٍولكن مختلفة لغة قيل: "ليس الأدب المقارن هو الموازنة والمقابلة بين الآداب ولكن المقارنة تعد نقطة بدء ضرورية تمكن الباحث من اكتشافات التشابهات والتماثلات أوٍ الفوارق والخلافات بين الأعمال الادبية .

هذا ومن مجالات البحث في الادب المقارن باختصار شديد ما يلي :

مجالات البحث في الأدب المقارن عديدة أهمها الأبحاث اللغوية ودراسة الأجناس الأدبية والموضوعات والأساطير وتأثير أديب في أدب آخر والمصادر والتيارات الفكرية والمذاهب الأدبية وعلم الصورة وفي الحقيقة مجالات البحث في القرن العشرين، هي كثيرة ومتنوعة بل هي أوسع وأشد تنوعا بسبب دخول الأمريكيين في الساحة المقارنة وتوسعهم الشديد في مفهوم الأدب المقارن و انفتاحهم على مختلف النزعات النقدية والفنية ٣والمعرفية، وفي السطور التالية نوجد أبرز المحاور الجديدة هي

. ١دراسات التماثل والتخالف المتجاوزة للحدود اللغوية أو الجغر افية أو المعرفية.

.٢ مقارنة الآداب الفنون المختلفة وبالعلوم والمعارف الإنسانية

. ٣الدراسات الترجمية:ٍ ويعتبرها دعاتها اليوم حقلا معرفيا مستقلا عن الادب المقارن ويعطوا أهمية تفوق أهمية الأدب المقارن

. ٤دراسات التناص، جمع النصوص أم كانت سابقة أو معاصرة حاضرة في والوعي أو الأوعي الفردي والاجتماع

ودراسات التناص تكاد تحل محل دراسات التأثير والتأثر التقليدي تقريبا ، وكذلك ظهور مواضيع مستحدثة كتاريخ التعليم (لتأثيره في تشكيل الفكر العلمي والأدبي) ونظرية القرأة (التي تعتبر القرأة خلقا جديدا للنص (والسيميائية (وهي علم تفسير معاني الدلالات والرموز والاشارات) والدراسات الاستعمارية (التي تبحث في العلاقات الثقافية بين الغرب بوصفه مستعمرا وما يقع خارج الغرب من دول وقعت طائلة الاستعمار مع ما تتضمنه تلك الدراسات من تحليل للنصوص الأدبية .(وكذالك قضية عولمة الثقافية والأدب والتطورات الأدبية الناتجة عن تفشي كل الثقافية

التكنولوجية وثورة وسائط الاتصال والكتابة الحاسوبية والإنترنت هذه الموضوعات تشتمل في مجالات البحث الأدب المقارن في عصرنا الحالي[1]

ثم ان هناك من المجالات المهمة التي يهتم بها الادب المقارن دراسة عدة عناصر تعد الاساس لدراسة المجالات في هذا الفرع من العلم علي النحو التالي :

<u>اولا دراسة النماذج البشرية :</u>

يمكن لنا تقسيم هذه النماذج الأدبية إلى طو ائف-:

الطائفة الأولى:

وهي النماذج الإنسانية ، وتتصل بالأدب المقارني إذا انتقلت من أدب إلى آخر.

والنماذج الإنسانية العامة أنواع ، فمنها : نماذج الشعوب أو السلالات البشرية : الفرنسي ، أو الإنجليزي ، أو الألماني ، الإيطالي ، أو الأمريكي ، أو المصري ، أو المغربي ، أو الفلسطيني ، ... إلى أخره.

ونماذج المهن أو الوظائف أو المراكز، مثل الوظائف أو المراكز الدينية : الحبر أو الراهب ، الكاهن أو القسيس ، الشيخ..

ومثل المهن : العامل أو الفلاح أو الحرفي ، المعلم أو الطبيب أو المحامي أو الصيدلي ، أو التاجر أو حفار القبور، الجندي أو الشرطي أو الضابط أو الحارس...

ومثل : الجلاد أو الطاغية أو المخبر السري أو الجاسوس ، ومثل : البغي أو اللص أو قاطع الطريق أو المرابي....

وكذلك المنازل الاجتماعية والأخلاقية ، مثل : الرجل الفظ أو غير المتحضر، أو الرجل الجينتلمان ، أو الرجل المنحرف ، كذلك نماذج المشوهين بدنياً أو سلوكياً أو المبتلين ، مثل : الأعمى ، المجنون ، المعتوه ، الأحدب ، الكسيح ، المقامر، السكير، مدمن المخدرات...

والباحث المقارني يدرس هذه الشخصيات في مختلف الآداب ، يدرس تصوير الأدباء لهذه النماذج الاجتماعية والإنسانية ويتأتى ذلك عن طريق تتبع الباحث المقارني للصفات المشتركة التي رآها الأدباء في هذه الشخصيات ، ومدى تأثر بعضهم ببعض ، أورد بعضهم على بعض..

مثال على ذلك : الفلاح ، تناوله عدد كبير من الأدباء ، وصوروا حياته وأعماله ، وكثيراً ما صوروا آلامه ومعاناته ، ويذكر هنا أن الكثير من الأدباء المصريين والعرب تأثروا بالأدب الروسي في تصوير الفلاح في بلادنا.

ويمكن أن ندرس جو انب التأثر والتأثير بين الكتاب الذين تناولوا شخصية المومس أو البغي ، حيث اختلفت هذه الصورة

[1] الأدب المقارن، مفهومه ومدارسه...أصغر على/ محمد زبير أكمل /د. راحيلة خالد قريش مجلة القسم العربي العدد السادس والعشرون ٢٠١٩ ص٣٩٩

في تناول الكتاب ، في مختلف الآداب ، وعلى مر العصور.

بعض الكتاب اعتبر المرأة المنحرفة أو الساقطة امرأة فاضلة ، بل هي في صورة ملاك ، يساعد ويعطي دون أي مقابل ، وهذا ما لا يفعله من يتشدقون بالتدين أو بالأخلاق الفاضلة ، ولعل خير مثال على ذلك مسرحية (غادة الكاميليا) للفرنسي (الكسندر ديماس) ، التي عربها المنفلوطي بعنوان (الضحية) ، وضمنها كتابه(العبرات) ، ومثال آخر من الأدب العربي ، شخصية (نور) في رو اية نجيب محفوظ (اللص والكلاب) ، وشخصية (ريري) في (السمان والخريف) لمحفوظ أيضاً.

وبعض الكتاب صور الساقطة في صورة ضحية مغلوبة على أمرها ، ضحية لا ذنب لها في سقوطها ، بل المسئول عن ذلك مسئولية كاملة المجتمع الذي قد يكون دفعها إلى الرذيلة أو الهاوية دفعاً.

وبعض ثالث اعتبرها آفة اجتماعية ، لا سبيل إلى إصلاحها ، بل هي خطر داهم على المجتمع الذي تعيش فيه.

ومما لا شك فيه أن مسرحية (غادة الكاميليا) كان لها أثر كبير على الكتاب العرب الذين تناولوا شخصية المومس أو البغي الفاضلة.

ونحب أن نذكر هنا أن الكاتب / نجيب حداد كان من الكتاب الذين قلدوا الرو اية الفرنسية موضوعاً وشكلاً ، وخاصة في رو ايته التي أسماها (إيفون مونار أو حواء الجديدة) ، التي تدور حول فكرة رد اعتبار العاهر ، وتأثر فيها بأفكار كل من : رومان رولان ، والكسندر دوماس ، وغيرهما في الأدب الفرنسي ، ونجيب حداد ليس غريباً عن الرو اية الفرنسية ، فقد قرأها وترجم بعضاً منها ، وبذلك يعد نجيب حداد أول من تطرق لموضوع الدفاع عن البغي في الأدب العربي الحديث.

ومثال آخر على الموضوعات أو النماذج التي يتناولها الأدب المقارن ، موضوع الحب المحرم في التراث المسرحي أو القصصى العالمي ، وعلى صعيد الأدب العربي ، فشخصية (فيدرا) التي يمكن أن نعتبرها امرأة في ملتقى الآداب العالمية ، حيث يمكن تتبع قيمة كسر التابو أو التقليد في العلاقات الأسرية بنشوء عاطفة آثمة في داخل الأسرة ، وذلك بدءاً من مسرحية (هيبو ليت) للشاعر التراجيدي الإغريقي / يور بيدس ، ثم المعالجة الفرنسية لنفس الموضوع في القرن السابع عشر الميلادي بقلم الكاتب المسرحي / راسين ، تحت عنوان (فيدرا) ، ومعالجة نفس القيمة مع تغير الأدوار في الرغبة المحرمة في مسرحية (تحت أشجار الدردار) للأمريكي / يوجين أونيل ، ومسرحية (اللص) لتوفيق الحكيم.

ومن النماذج العامة نموذج (البخيل) الذي دارت حوله مسرحية الشاعر اليوناني / ميتاندر، وهذه المسرحية لم تصل إلينا ، ولكن الشاعر الروماني / بلوتوس قام بمحاكاتها في مسرحية له ، عنوانها : (أولولاريا) أو (وعاء الذهب) ، وجرى تصوير هذا النموذج في مسرحيات أخرى في بعض الآداب الأوربية من أشهرها مسرحية (البخيل) للشاعر الإيطالي / كارلوجولدوني ، ولا ننسى بالطبع أشهر مسرحية عرفت باسم (البخيل) للكاتب الفرنسي / (موليير) ، وكان لهذه المسرحية أثر كبير على الأدباء العرب الذين تناولوا شخصية البخيل.

وعلى دارس الأدب المقارن أن يتناول موضوعاً من هذه الموضوعات من جو انب التأثر والتأثير.

الطائفة الثانية:

الطائفة الثانية من النماذج الأدبية ، هي النماذج الأسطورية الخيالية ، وهي تعود إلى حكايات قديمة أو موغلة في القدم ، تحورت أو تشوهت ، أو فقدت معناها الأصلي ، ومن هذه النماذج نموذج الشيطان ، وله تاريخ طويل وعريض في جميع المعتقدات الدينية ، مثل مسرحية (فاوست) لجوته ، ومسرحية (منفرد) لبيرون.

وكذلك نموذج الساحرة الشريرة أو الساحرات ، وخير مثال على ذلك الساحرات في مسرحية (ماكبث) لشكسبير ، وكذلك نماذج الغول ، والعفريت ، والشبح ، وكلنا مازال يذكر شبح (هاملت) في مسرحية شكسبير.

وهناك شخصيات أسطورية قد تتحول إلى رمز فلسفي أو اجتماعي ، ويتناولها الأدباء من وجهات نظرهم الخاصة ، أو من وجهة آرائهم المختلفة ، في إطار نظرتهم الخاصة ، والتي تتفق مع عصورهم أو مع و اقعهم المعاش.

ومن هذه الشخصيات انموذج بجماليون ، وهو فنان من جزيرة قبرص ، هاما عشقاً أو حباً بجمال تمثال صنعه بيده.

وهذا الموضوع نفسه نجده في الأدب الروماني القديم عند (أوفيد) الروماني ، والذي عاش بين عامي ٤٣ قبل الميلاد ، و١٧ ميلادية ، في قصته (المسخ).

وعرض لنفس الفكرة كتاب وشعراء من مختلف الآداب ، وتأثر بها من الكتاب العرب ، توفيق الحكيم في مسرحيته (بجماليون) التي نشرها عام ١٩٤٣ م ، وإن كان الحكيم يطرح فيها مسألة التردد بين مثالية الفن وو اقع الحياة.

ويجدر بالذكر هنا أن للكاتب الإنجليزي برنارد شو مسرحية بعنوان (بجماليون) ، وفيها يركز على مشكلة اجتماعية هي مشكلة الطبقة في المجتمع الإنجليزي.

ومما لا شك فيه أن الحكيم تأثر بكل المصادر الأدبية التي عالجت شخصية (بجماليون).

نقول : إن فكرة أننا نقدر ونحترم ونحب من نصنع أو نربي أو نعلم ، أكثر مما نقدر ونحترم ونحب من صنعنا أو علمنا أو ربانا ، هذه الفكرة نجدها عند توفيق الحكيم في مسرحيته (شمس النهار) التي نشرها سنة ١٩٦٥ م ، وبالطبع هي نفس الفكرة التي نجدها في بجماليون التي كتبها (أوفيد) الروماني ، وتأثر بها العديد من الفنانين والأدباء والشعراء.

ومن تلك النماذج الأسطورية (بروميثيوس) ، وهو من الأساطير اليونانية القديمة ، تدور حول إله من آلهة النار.

وقد تناوله العديد من الشعراء في شعرهم ، وكذلك بعض كتاب المسرح في مسرحياتهم ، وبالذات في بلاد اليونان القديمة ، ثم انتقل هذا التأثر إلى الكتاب الأوربيين مع عصر النهضة الأوربية.

وكذلك تأثر بهذه الأسطورة بعض الشعراء العرب ، مثل الشاعر التونسي / أبي القاسم الشابي ، في ديو انه (أغاني الحياة) ، كما تأثر به الشاعر / عبد الرحمن شكري ، وكذلك عباس محمود العقاد ، وغيرهم. ونعود إلى شخصية أو رمز الشيطان فنقول : إنه نموذج دخل إلى الأدب ، و ابتعد عن المصدر الديني ، وقد اتخذه الشاعر الإنجليزي / جون ميلتون ، الذي عاش بين عامي ١٦٠٨ م و ١٦٧٤ م ، عماداً لعمله المهم (الفردوس المفقود).

والرومانسيون يعبرون على لسان الشيطان عن آرائهم فيما يعتريهم من قلق وشك وبؤس وحزن وخوف وضيق.

ويبدو واضحاً جلياً أثر هذه الشخصية في الأدب الروسي الرومانسي عند (ليرمنتوف) في قصيدته الغنائية التي عنوانها (الشيطان) ، وهو في ذلك متأثر إلى حد كبير بالشاعر الإنجليزي / بيرون.

وقد جعل الأديب الفرنسي / فيكتور هوجو الشيطان ممثلاً للإنسانية كلها ، في حالة ابتعادها عن الله تعالى ، و إنه الحاسد لبني آدم لأن في عيونهم الأمل ، وفي قلوبهم الحب والصفاء.

عباس محمود العقاد تأثر بهذه الشخصية ، فكتب قصيدة عنوانها (ترجمة شيطان) ، تحدث فيها عن شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين ، وتاب عن صناعة الإغواء.

والقصيدة في مجملها تضم الكثير من آراء العقاد وتطلعاته الفلسفية التي ساقها على لسان الشيطان ، وهو فيها متأثر إلى حد كبير بالرومانسيين الأوربيين.

ونشير إلى موضوع آخر في مجال دراسة الشخصيات المتميزة أو التي لها معالم أو ملامح معينة ، وهذا ميدان يهتم به الأدب المقارن ، ومثال على ذلك شخصية جحا الأسطورية التي تعود إلى المصادر الشعبية ، وقد أصبحت موضوعاً تتناوله الآداب العالمية بمختلف ألوانها ، فجحا هذا نجده في الأدب الشعبي المصري ، وكذلك في الأدب الشعبي التركي ، وفي الأدب الشعبي القوقازي ، والأدب الشعبي الفارسي .. وهو في كل هذه الآداب رمز للإنسان البسيط خفيف الظل ، والذي يعبر عن رأيه في شجاعة منتقداً أوضاع السلطة الحاكمة الفاسدة أو المستبدة ، حاملاً ملامح وعادات وتقاليد وأعراف كل أمة ينتمي إليها ، أي أنه على الإجمال خير معبر عن الوجدان الشعبي وموقفه من عصور القهر والظلم.

وشخصية (شهرزاد) التي تعود إلى قصص ألف ليلة وليلة أو الليالي ، ونقلت إلى الآداب الأوربية وأصبحت رمزاً للاهتداء إلى الحقيقة عن طريق القلب والعاطفة.

وعن الليالي انتقلت فكرة (علاء الدين والمصباح السحري) ، ومن الليالي أخذ توفيق الحكيم مسرحيته (شهرزاد) التي نشرها سنة ١٩٣٤ م ، وكذلك أخذ طه حسين (أحلام شهرزاد) التي نشرها لأول مرة بالقاهرة ، سنة ١٩٤٢ م.

ومن ذلك شخصية (دون جوان) التي ظهرت سنة ١٨٨٧ م ، ولا نستطيع دراسة البلد أو الموطن الذي نشأت فيه هذه الشخصية أو أسطورتها ، وما نعلمه أن أقدم مسرحية تناولت هذه الشخصية الأسطورية (ساحر إشبيلية) التي ألفها ترسو دي مولينا (١٥٨٤ م .١٦٤٨ م) ، وتبعه جمع من كتاب أوربا وشعرائها ، منهم : موليير الفرنسي ، وبيرون الإنجليزي ، وجولدوني الإيطالي ، وهوفمان الألماني.

ويرمز دون جوان إلى الإنسان المستهتر المخادع الذي لا هم له ولا هدف إلا مغازلة النساء ، وتحطيم قلوب العذارى ، من أجل أن يفتنهن ثم يهجرهن دون عودة.

ويصور بعض الكتاب دون جوان بصورة التائب الذي يلاحقه عذاب الضمير على ما فعل من خطايا ، إلى غير ذلك من الصور التي صورتها أقلام عدد من الكتاب والشعراء لهذه الشخصية وفقاً لوجهات نظرهم ، ولرؤيتهم الخاصة.

هكذا استلهم كثير من الكتاب شخصية دون جوان محطم قلوب العذارى ، والذي لا نعرف له وطناً ، ولا نعرف في أي

وقت ظهر، استلهموا فيه أشياء شتى بهذا الاسم وبغيره ، وقد تعرضت لأسطورة دون جوان العديد من الأبحاث التي تمتاز بالغنى والدقة ، منها البحث الذي كتبه / جاندرم دي بيجوت ، وهو أطروحته لنيل درجة الدكتوراه في الآداب ، والتي كان عنوانها (أسطورة دون جوان من أصولها إلى الرومانسية).

وكليوباترا كان لها حظ موفورفي الآداب العالمية التي تناولتها في مختلف البلاد ، وقد برزت في بعض المسرحيات الفرنسية ، ومنها مسرحية (كليوباترا الأسيرة) ، التي كتبها الشاعر الفرنسي / جوول (١٥٣٢ م.١٥٧٣ م) ، وظهر بعدها مسرحية (كليوباترا) للشاعر الإنجليزي / صموئيل دانيال ، المتوفى (١٥٩٤ م).

كما تناول كليوباترا الشاعر الإنجليزي الشهير/ شكسبير في مسرحيته (أنطونيو وكليوباترا) التي تأثر بها العديد من الأدباء في مختلف العصور، حيث تناولها بعد شكسبير عديد من الأدباء في فرنسا و انجلترا وغيرهما من البلاد الأوربية.

وفي مصر نجد مسرحية (مصرع كليوباترا) لأحمد شوقي ، وقد دافع فيها دفاعاً مستميتاً عن كليوباترا ، وجعل منها ملكة وطنية ، تحب مصر وتعمل على صالحها ، وتضحي بحبها من أجل مصر.

ومن الشخصيات التاريخية في الأدبين العربي والفارسي ، نجد شخصية ليلى العامرية وحبيبها قيس بن الملوح العامري ، أو مجنون ليلى ، ولقصة حبهما حديث طويل بما نسب إليهما من أحداث تعرفها كتب الغزل العفيف ، وكتب التصوف.

والمعروف أن أحمد شوقي له مسرحية عنوانها (مجنون ليلى) ، كما أن للشاعر/ صلاح عبد الصبور مسرحية من الشعر الحر هي(ليلى والمجنون).

خلاصة :

<u>.ميدان الأدب المقارن ومباحثه التطبيقية</u>

من خلال ما تقدم يتّح لنا جليا أن الأدب المقارن يتوجه للبحث في الصلات بين الآداب الإنسانية بغية اكتشاف الاشعارات الصريحة التي تبين مختلف الآداب القومية، كما يعنى بالأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية المنتقلة من أدب إلى آخر.

أ. الأجناس الأدبية :وهي تلك القوالب الفنية التي تُصَبُّ فيها المادة الأدبية، وعلى إثرها يتم تقسيم الإنتاج الأدبي إلى ملاحم، ومسرحيات، وقصص، ومقامات، ومقالات، وروايات...، والباحث المقارن يتتبع نشأة الجنس الأدبي وحركته وتغيراته، وأسباب ذلك، ونتائج ذلك من بيئة إلى بيئة، ومن عصر إلى عصر، ووجب عليه توخي الدقة و إقامة الحجة، وتمحيص المادة التاريخية التي يلجأ إليها أثناء الدراسة.

ب.الموضوعات الأدبية :وهي من المحاور الأساسية التي عني بها الأدب المقارن في مقدمتها ألمانيا وفرنسا، وتتجلى معالم التأثير والتأثر من خلالها، وتتمثل في تلك النماذج البشرية الحقيقية(كليوباترا)، والنماذج البشرية الأسطورية(جحا)، والباحث المقارن مطالب بتحديد مدى أصالة هذه النماذج وهي تنتقل من بيئة أدبية إلى أخرى

ج.تأثير الكتّاب ببعضهم البعض: وهو من المباحث الأكثر انتشارا في الدراسة المقارنة، ويقوم على فكرتين:

-تحديد المؤثِر: ويتم فيه توضيح مقدار التأثير إما جزئي وإما شامل، نحو تأثير شكسبير بأعماله في غيره.

-تحديد المتأثرِ: وقد يكون فردا أو مجموعة من الأدباء، نحو تأثر أدباء مصر بالكاتب الفرنسي" دي موباسان"، وفي هذا الموضوع يستوجب على الباحث المقارن الاضطلاع الواسع والفهم السليم والتحري الدقيق قبل الاستنتاج.

د.دراسة مصادر الكاتب :هي عملية جرد أو إحصاء لاضطلاعات الأديب، ومعرفة الموارد التي نهل منها وتأثر بها على تنوعها(كتبا-مراسالات-مقالات...)، وهذه الدراسة تكشف جو انب أصالة الأديب المتأثِر، وحجم إبداعاته، رغم معارضة بعض الدارسين لهذا الأمر بداية.

ه.التيارات الفكرية والأدبية :تتبادل الأمم فيما بينها الأفكار الدينية والفلسفية فضلا عن التيارات الأدبية، والتي لا تظل حبيسة أموة واحدة نحو المذاهب الأدبية، إذ يقف الباحث المقارن عند هذه الأفكار ويوضح ملامح هذه التيارات مع التصريح بمصدرها الأصلي، نحو ما قام به"بول فان تيغم" في (المذهب الرومانسي في الأدب الأوروبي) ٣.

و.صورة الأجنبي في أدب ما :قد تكون جزئية كصورة اسبانيا في شعر شوقي، والباحث المقارن يتوجب عليه دراسة حياة المؤلف ليقف على صلته بالبلد، ثم يحدد مصدر المعلومات التي قدمها، وبعدها يبين مستوى الصورة من حيث الصدق والشمولية، وقد تعالج صورة أمة من قبل مجموعة من الأدباء، وهذا النوع من الدراسات يمكّن الأمة من معرفة نفسها في نظر غيرها، وتعمل على السعي للارتقاء والتصحيح.

نموذج تطبيقي

النموذج الانساني في الأدب المقارن. البخيل نموذجا .الكرويطي عبد الخالق:

لقد تضمنت الأجناس الأدبية عامة، والأعمال الأدبية التي تدور في فلكها، شخوصا تعد انماطا مساعدة لإتمام العمل الفني، ليغدو متكاملا، لكن هذه الشخوص تتمثل مو اقف تعبر عن رؤية الأديب لو اقع، وتعلو هذه الشخصيات نماذج تعبر عن الفكرة المرادة، والرسالة المتوخاة، تسمى هذه الشخصيات التي تحمل الرؤى والمو اقف، بالنماذج الأدبية. إن النموذج الانساني في الأدب، نتاج تصوير يقوم به الكاتب، فيتمثل فيه صفات وعواطف "كانت من قبل في عالم التجريد، أو متفرقة في مختلف الأشخاص." فهو إذن كما يقول كليب KLLEP: "مفهوم جماعي للشخص أو السلوك(...)

نجده كثيرا في الفن الشعبي والأدب والمسرح. و أنه مركب "من سمات نفسية أو شخصية أو طباع أو عقلية خاصة."وهذه السمات "البارزة للأفراد الذين لهم مكانة متميزة في المجتمع وهذا ما يحفزهم لتبني نوع خاص من سلوك الدور."

وعليه، فالكاتب يتصورشخصيته وكذا المو اقف، ويرصدها في نموذج، مؤسسا به نبضا من الحياة، سواء أكان هذا النموذج أسطوريا أو دينيا، أو شعبيا ...، فهذه النماذج لا تعد في الأدب المقارن، ومن بين هذه النماذج نجد نموذج البخيل، فلتمثله في عمل فني "فإن المؤلف يعمد إلى إفراز ذلك في قالب يجمع فيه الصفات التي تتو افر فيها أبعاد النموذج بصورة مميزة للشخصية. في محاولة لتوليد نموذج يتناسب والنموذج الأصلي ليشكل في العمل الأدبي "عالماً داخلياً وطريقة تفكير خاصة" ليخلق شخصية "متكاملة ومقنعة ... من حيث الدلالة، و إثارة الشعور أو الفكر تجاه هذه الدلالة، سواء من حيث السمو أو الإسفاف." وهذا ما يظهر مدى أصالة المبدعين باتخاذهم "طرقا فنية يعبرون بها عن آرائهم وعن مجتمعاتهم، تعبيرا فنيا، ويجعلونها منافذ يطلون بها على عصرهم."

ومن هذا المنطلق سنتتبع نموذج البخيل وطبيعة الصراع الاجتماعي الذي ولد لنا هذا النموذج، عبر ثلاثة أعمال أدبية في ثلاث عصور وحقب تاريخية مختلفة، تحمل تصورات مختلفة فيوكيليو YOKILIO البخيل في كوميديا جرة الذهب لبلاوتوس PLUTUS، ومجموعة بخلاء الجاحظ في كتابه المشهور البخلاء ، وكذا هرباغون HIRPAGON في مسرحية البخيل لموليير MOLIER

إن هذه الإطلالة الموجزة على هذه الأعمال الادبية الخالدة، توضح وبجلاء أن الثيمة المشتركة بينها، هي صفة البخل، كتمثل اجتماعي لدى الأديب، وكعاطفة تحملها شخوص يمكن أن القول، أنها مبالغ فيها، فنموذجا البخيل عند كل من بلاوتوس وموليير هي فوق المألوف، إلا أن مغالاة الأدباء في رسم الشخصيات يمكن عدها "شرطا أساسيا في عملية الصنيع الفني القائم على تجاوز الو اقع أو الانطلاق منه إلى و اقع قريب من المثال." وإلا ستصبح هذه الأنماط مجرد نسخ مكررة مبتذلة عن الو اقع، أما الجاحظ فقد متح من الو اقع فكانت نماذجه ذات طبيعة كاريكاتورية.

نماذجنا الثلاثة هي صفة لبخيل يسلك مسلكا فذا ومتفردا، ويحمل "خصائص وتصرفات غريبة ومدهشة وشاذة." تختلف باختلاف العوامل الفعالة في العمل الأدبي.

يحد ابن منظور البخل لفظا بأنه ضد الكرم، أما ابن القيم فيقول: "بخل بشيء أي شح وأمسك ما لا يحق له الإمساك عنه أو منع إنفاقه بعد حصوله، وحبه والتعلق به." كما يعرفه قاموس الروبير (robert) بأنه تمسك مبالغ فيه ، وعاطفة لجمع المال، واحتجاز للثروات.

تجرنا هذا التعاريف إلى مستويين، الأول هو مستوى في تحديد طبيعة البخيل، والثاني يشتمل على الخصائص التي تميزه وهي (الجمع، والمنع، والكنز، والطمع). وهي نتاج للر ابطة الشعورية والعاطفية في العلاقة مع المال، فتتضخم تلك الميولات لشيء يصعب تملكه (المال)، لكننا حين نمسك به نتعلق به بكل قو انا، وهنا تتجلى خاصية الجمع والمنع، أما

الكنزوالتكديس فهو إبرازلقيمة الشيء لصعوبة الحصول عليه، والكد في جمعه يخلق نوعا من الاتصال الشديد بعد عملية الجمع، لتتشكل عاطفة يمكن أن تكون ثابتة تجاهه فيوكيليو مثلا في كوميديا "جرة الذهب" لم تتغير عاطفته بل بقيت جامدة ترفقها حالات من الشك تارة والهستيريا والجنون تارة أخرى، إلا أن تظهر عاطفة أخرى تكون أعتى تغير مسار العاطفة الأولى، فنجد عاطفة هرباغون على الرغم من بخله متذبذبة بين عشق ماريان والتمسك بالحياة...، أما بخلاء الجاحظ فهم و اقعيون في تقتيرهم ومبهمون في عواطفهم.

وإذا ما حاولنا كشف حالات نماذجنا النفسية من خلال الأعمال الأدبية، وترجمتها إلى مترادفات تعبر عن سلوكياتهم المتطرفة، سنخلص إلى فائض من المفاهيم الخاصة بالبخل، أكثر من المفاهيم التي تعبر عن حالات الشخصية الطبيعية، فتبرز هاته المفاهيم لتشكل حقلا "انفعاليا عاطفيا (...) وهي مشتقات أسماء العاطفة(...) ومختلف هذه المشتقات والصيغ تفشي عن الهيئة والحالة الشعورية." وقد اجتمع هذا المعجم، وتركزت فيه حقول دلالية مرتبطة بطابع البخل، ليخلق نماذج خارقة وغير معقولة، لكنها وعلى الرغم من هذه الغر ابة، وتلك السمات والملامح غير مألوفة، فيمكن القول أنها صورة مضخمة تعكس الو اقع.

لقد استقى الجاحظ نماذجه من الو اقع، فلِم نقر بلا معقوليتها وبغر ابتها؟

إن تشرب الجاحظ و اقعه، ومتح صوره منه، لا يعكس بالضرورة كشفه الكامل عن نفسيتها، فنجدها على عكس موليير وبلاوتوس "باهتة الملامح، مختصرة الجو انب، " إلا أنه كشف عن طبيعتها وعاداتها حينما ترى هذه النماذج مجتمعة، بمعنى أنه خلق نموذجا عاما من خلال نماذج خاصة. أما النموذجان يوكيليو، وهرباغون، فعامان، يحملان على كنفهما كل الملامح النفسية، فنراهما شخصيتين مركبتين من مزيج من العواطف على الرغم من سذاجتهما.

لقد اختار الجاحظ نماذجه من الفئة المثقفة وطبقة الوزراء والقضاة والولاة...، إلا أن جزءا منهم لا يميل إلى استعمال المنطق لتبرير بخله، لما فيه من طبيعة البخل التي تنعكس على سلوكياته كما هو الأمر عند أبي جعفر، والمدائني...، والفئة الأخرى عند الجاحظ والتي يصرح بأن دفاعها ولو بالمنطق العقلي ما هو إلى ضرب من التستر والتمويه لعيوبها، وتشترك نماذجه كلها في أنها لا تأبه لأمر بخلها في علاقاتها مع الآخرين، بل تظن أن فعلها هو الصواب. لأن علاقتها بماديات علاقة كدّ وتحصيل ونوع من التقتير لصعوبة المعيشة من ناحية ولأن أغلبها لم يكن ميسورا بل أضحى غنيا بعد فقر أو جهد وعناء في جمعه المال. فتمثلت صفات (الجمع والمنع، والطمع، والكنز)، إلا أهل (مرو) فقد صرح الجاحظ أن البخل فطرة فيهم.

كذلك بخيل بلاوتوس (يوكيليو) فنجده لم يكن غنيا إلا بمحض الصدفة، فقد كان فقيرا حتى أرشده (العفريت لار) بمكان الجرة، فكانت سمته الغالبة عليه، هي المنع والكنز، فغلبت عليه عاطفة الارتباط الشديد بالمال، ونفى جل العواطف والعلاقات.

أما هرباغون فقد عايش البخل، وتمثلت فيه صفة الكد (مُرَابِ) فكان حديثه لا يمثل مذهب البخل، بل كان يحياه، كما

أنه يحاول الاحتفاظ بالعواطف الأخرى تجاه اللذة الجنسية والرغبة في الحياة والزواج...، وكذا علاقاته الاجتماعية (خدم، بيت، طباخ، أحصنة، عربة...)

إن طبع البخل في هذه النماذج ينعكس تارة في القول (الصراخ، الحجاج، الكلام عن المال...) أو بالفعل (ضرب العبد أو الغلام أو الأمة أو الخادم، التفتيش، الطرد...)، أو حالات نفسية (الهياج، الوسواس، الشك...) [ف]"تعددت أصباغها، وكثرت مظاهرها، فمن الصبغة المادية والحركية، بتفسير نوعها وشكلها وهيئتها إلى المو اقف النفسية والعاطفية بتحليل غر ائزها و انفعالاتها." فنرى تذبذبا سلوكيا سببه "عيوب أصبحت بالنسبة إليهم أسباب حياتهم ومبرروجودهم." وأن بخلهم هو "الحزم بعينه والتدبير الذي هو عماد الحياة المتزنة الفاضلة." لتتشكل عند نماذجنا إيديولوجية تحتم عليهم سعيا دائما إلى الغنى والثروة، أو الاستقرار، فلا يكتفون باعتناق تلك الايديولوجية بل يساهمون "في التنظير لمذهب البخل بالدفاع عنه، وممارسته قولا، وفعلا في الحياة اليومية." إلا أن نفسية أغلب البخلاء عند الجاحظ تتسم بالهدوء وب"تفلسفها اللذيذ و اكتئابها الضحوك وتسترها البارع." بيد أننا نجد بعض هذه النماذج مغتمة من حيث الأزمات، أما الحالات النفسية لنموذجي بلاوتوس وموليير فإن الأزمة خلقت عندهم حالة من الزعزعة النفسية التي قد تصل بهم إلى حد الجنون.

ويمكن إجمال الحالات النفسية والسلوكات للنماذج في:

- **حالة الهوس والشك المفضية إلى الصراخ (يوكيليو مع الخادمة ستافيلا، وهرباغون مع لافليش الخادم ومع ابنه كليانت، الشيخ الخرساني في رده على من دعاه، والعنبري مع أمته....)**
- **كان كل من هرباغون ويوكيلو سذجا وسخفاء، إلا أن تغابي بخلاء الجاحظ كان معقولا ويمكن رد ذلك إلى المستوى الثقافي لكل من النماذج**
- **إنعدام الشفقة و إبراز القسوة، والتشدد وشراسة التصرفات بالضرب أو غير ذلك (يوكيليو مع ستافيلا والعبد...، وهرباغون مع جاك الحوذي و ابنه كليانت... أما بخلاء الجاحظ فكانوا قساة ولكن بخلهم لم ينعكس في سلوكياتهم إلى مستوى الضرب، فكان العقاب بالمنع في غالب الأحيان.**
- **تبرير المو اقف كانت ميزة بخلاء الجاحظ، على عكس بخيلي بلاوتوس وموليير اللذين ينساقان مع عاطفة البخل، فتتجلى في سلوكاتهما بشكل مكشوف.**
- **إجلال الماديات، والإخلاص لها.**

تجتمع هذه الحالات لتفرز "أثرا بالغا في اغتراب العلاقات التي تربطهم بالآخرين، وفي تصدع الرو ابط التي تشدهم إلى مجتمعهم." وكلما اتسعت الهوة في العلاقات، كلما ازداد التشبث بالبخل كمذهب، وكان الإصرار على إقناع الناس بجدواه. كما تنشأ عواطف جامدة مرتبطة بمنطق الحساب والعد.

فهذا هرباغون يحاول التخلص من ابنيه بمحاولته تزويجهما، لمصالحه الشخصية فقط، دونا إيلائهما أي أهمية، وفي

الجانب الآخر نجد يوكيليو مهملا لابنته فايدرا لكنه ما لبث أن أولى لها للأمر اهتماما حينما عرض عليه ميجادوروس التكلف بنفقات الزيجة دون أن يستشيرها في ذلك، وهو ما يرسمه الجاحظ في قصة مريم الصناع التي زوجت ابنتها ولم تجاوز اثني عشر عاما لكي تتخلص من نفقاتها.

كما أن الحيلة كانت من السمات المميزة لنماذجنا فيوكيليو نجا من نفقات الزيجة، حتى أنه بذهابه إلى السوق لم يقتن شيئا، أما هرباغون، فبإعداده للوليمة، أمر خدمه باختيار المأكولات الرخيصة والمشبعة (كالفاصوليا...)، وكذلك بخيل الجاحظ الذي استحسن حساء النخالة ...

ووجه الشبه الغريب، بين الشيخ المسجدي الذي استغل ماء الاغتسال ووفره لتشرب منه الحمير، والمدائني الذي أمر أهله بالاغتسال على التراب كي يبتل ويصنع به اللبن، ويوكيليو الذي يمتنع التخلص من الماء الناتج عن الاستحمام.

كانت الأزمة عند فقدان الكنز لدى كل من بخيل موليير (هرباغون) و بخيل بلاوتوس (يوكيليو) في أقصى حدها، فارتسمت عوارض كثيرة كنتاج للأزمة، إلا أن نماذج الجاحظ لم تسقط في الأزمة أو المو اقف المأساوية، ويمكن القول أن نماذجه تتكتم وتبقى على سجيتها.

تضمنت هذه النماذج الثلاثة ملامح مشتركة و"صفات عامة أو نمطية، ومجموعة من المو اقف الجاهزة."لا تخرج من دائرة (الجمع أو المنع، أو الكنز، أو الطمع)، فكانت بهذا محاولة أدبائنا إبراز سمة الفكاهة والسخرية وإخفاء الطابع الوعظي والدراماتيكي، فلا ينكشف للمتلقي إلا ما يريد أن يتلقاه.

فموليير حاول أن يجعلنا "نكره هرباغون وبخله، لكنه في الوقت نفسه، أراد أن يسري عنا ويسلينا." فقد اخفى لوحة فنية وراء قناع من الهزل. كما هو الأمر عند بلاوتوس الذي حدد (معالم شخصياته بما يتفق مع أذواق الجمهور."

أما الجاحظ فقد كان يصور الو اقع، فصفات نماذجه "مرتبطة بشخصياتها، ولم تكن شائعة في عالم التجريد."لكنه استطاع نزع هذه الشخوص من الو اقع، وقولبتها في نماذج وعلى الرغم من جزئيتها، فإن اجتماعها سيشكل نموذجا عاما، على غرار نموذجي بلاوتوس وموليير.

أعلنت هذه الخلفيات، وغيرها كثير-على الرغم اختلافها- عن ظواهر تجلى فيها الانسان في صراعه المستميت مع الو اقع، فعبر من خلالها كل من بلاوتوس، والجاحظ، وموليير، في أشكال "تحققت في إطارها هذه الصراعات." فعبروا في هذه الأشكال الفنية عن النزعتين، الفردانية والاجتماعية.

ولا شك، أن لنشأة بلاوتوس في روما، والجاحظ في البصرة، وموليير في باريس - والأخذ بعين الاعتبار، أن هذه البيئات هي منابع حضارية، و أقطابا للاقتصاد، وبهذا موئلا للصراع- الأثر البالغ في توجيه كل من النزعتين، الفردية والاجتماعية، وكذا زو ايا النظر التي ركزت على فئة معينة، لتكون هذه النتاجات "إفرازا للصراع الاجتماعي(...) بنقل التناقض الاجتماعي بين البخلاء(...) من و اقع الحياة إلى و اقع الأدب." بخلق "شخصيات مرجعية تاريخية(...) وعاؤها الانشائي، أي الخلق في اللغة والسمو بها إلى كلام أدبي."

طغى في هذه المجتمعات، العمى الروحي والعاطفي، وأضحى القبح معيارا للحياة، واستحالت المادة لغة الحياة اليومية، فانفصمت العلاقات وتمزق النسيج الانساني، وتقلصت قيمة الانسان، كان لزاما على هؤلاء الأدباء، السمو بتصاريف القبح إلى مراتب جمالية، باعتبارهذه القوالب الجمالية صراطا يقوم الإعوجاجات الطاغية في الواقع، ليخرج الطيب من الخبيث، والجمال الفني من القبح الذي يعيشه المجتمع. في محاولة أن تسهم هذه القوالب الفنية إسهاما ولو ضئيلا في انقاذ روح الانسان، فلعل هذا الجمال يعطينا قدرة على التحليق، فتخلق النفس الجميلة، ونتجدد ونستيقظ من جديد -على حد قولأفلاطون-.

وهذا الوعاء الفني، شكل جسرا عبرأدباؤنا من خلاله على نزعاتهم، ونقدهم للأوضاع السياسية والاجتماعية، والترفيه عن الشعب كذلك، كما شكل عاملا فنيا مساعدا في خلق النموذج، وقولبته.

ولا شك أن بلاوتوس من الناحية الفنية، قد خلق نموذجا شبه متكامل، حيث وَطّنه بصفات الجهل، والغباء، فكانت شخصية "جاهزة ذات صفات عامة أو نمطية." تخدم بساطة تفكيرالجمهورالذي كان أغلبه من العوام.

أما الجاحظ فقد خلق نماذج متسمة بـ"التخصيص والفردية(...) فهو يدخل على البخلاء من كل باب ليصورلنا كل بخيل على حدة." وما إن تجتمع حتى تبرزعلى حقيقتها، فتكون نموذجا متكاملا تاما، تتمثل فيه كل الصفات النفسية للبخيل.

والمثير، أن آخرهم وهو موليير، قد تمكن من خلق نموذج متكامل الأبعاد "قصد فيه إلى تقديم نموذج متكامل الأبعاد." اتجه فيه إلى جعل نموذجه مزيجا من "الطبائع بالهذرالتهريجي." ما مكنه أن يكون حقيقة انسانية مُنحت "لذة الاحتمال، مع بقائها الدائم في رحاب الفن."

ثانيا : الاجناس الادبية

الأنواع أم الأجناس؟

نجد كثيرا من الدراسات تهتم بتصنيف الأدب وتحاول تحديد الخصائص المميزة لكل صنف فنجد نظرية النظم أو نظرية الشعر، نظرية الرواية إلى غيرذلك من التقسيمات التي تجعلنا نقف عند موضوع الأجناس، ونظرية الأجناس الأدبية متأصلة في النقد الغربي ومعروفة بهذه التسمية أما في النقد العربي فلم تنل حظا من التناول إلا في مرحلة الثمانينيات من القرن العشرين كما يذهب إلى ذلك عبد العزيزشبيل الذي لاينفي أن نجد جهودا في هذا المجال منذ الستينيات من القرن نفسه([١]).وقد نقلت إلى الأدب العربي باسم الأجناس الأدبية لدي بعض النقاد،وأسماها بعضهم بالأنواع الأدبية، فمن الذين يستخدمون لفظة الأنواع الأدبية نذكر:

١- شكري عزيز الماضي: استخدم كلمة الأنواع الأدبية في كتابه في نظرية الأدب، إذ خصص عنوانا هو نظرية الأنواع الأدبية ضمن كتابه السالف الذكر([٢])

٢- رشيد يحياوي: وقد استخدم مصطلح الأنواع في كتابه الشعرية العربية، الأنواع والأغراض الصادر عن دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩١([٣])

٣- عبد الفتاح كيليطو: استخدم لفظة الأنواع في كتابه الموسوم ب الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي.

الأجناس الأدبية

١. محمد غنيمي هلال: وقد خصص الفصل الثاني من كتابه الأدب المقارن لقضية الأجناس الأدبية سواء في الأدب الغربي أو الأدب العربي، فهو يرى أن نقاد الأدب اليوناني وعلى رأسهم أفلاطون وأرسطو ينظرون دوما إلى الأدب بوصف أجناسا أدبية، أي قوالب عامة فنية تختلف فيما بينها -لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب – ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام، ولم يشذ عن ذلك سوى الناقد الفيلسوف الإيطالي كروتشه المتوفي عام ١٩٥٢. ([٤]).

٢. خلدون الشمعة في مقاله المنشور بمجلة المعرفة السورية ع ١٧٧ لسنة ١٩٧٦ ص ص ٦- ٢٥ والمقال موسوم ب: مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية ([٥]). ويعتبر عبد العزيز شبيل هذا المقال من أول الأبحاث العربية التي أثارت قضية الأجناس الأدبية في التراث العربي، وحاولت إلقاء الضوء عليها والتنبيه إلى أهميتها، و اقتراح مشروع أولي لدراستها ([٦]).

٣. محمد الهادي الطرابلسي وعبد السلام المسدي وكلاهما بين أهمية وخطورة مسألة الأجناس الأدبية، فمحمد الهادي الطرابلسي يعتقد أن مسألة الأجناس الأدبية تبدو في الظاهر على درجة من الوضوح بحيث يصبح الخوض فيها من باب الفضول بينما الحقيقة إن مسألة الأجناس الأدبية مهمة إن على الصعيد النظري العلمي، أم على الصعيد الفني الإبداعي أو على الصعيد المنهجي، ومسألة الأجناس لا تقتصر على النقد الأدبي وحده، فهي تدخل في باب الأشكال والأشكال باب بين بابي الأساليب والمضامين، فهي بذلك بين عناصر الدرس المتأرجحة بين الأسلوبية والنقد الأدبي([٧])

٤. عبد العزيز شبيل وله كتاب بعنوان: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، وهذا الكتاب في الأصل بحث أنجزه صاحبه للحصول على دكتوراه الدولة بمنوبة تونس عام ٢٠٠٠ بإشراف الدكتور حمادي صمود، وقد تناول في بدايته الأجناس الأدبية في النقدين الغربي والعربي، وخص بحثه بالأجناس النثرية كما يشير العنوان([٨]).

هناك اختلاف بين في استخدام المصطلح جعلت الباحث يقول:» فالنقاد أمثال محمد غنيم هلال في كتابه (الأدب المقارن)، وعبد السلام المسدّي في كتابه (النقد والحداثة)، وأحمد كمال زكي في كتابه (دراسات في النقد الأدبي)، وفؤاد مرعي في كتابه (مقدمة في علم الأدب)، ورشيد العبيدي في كتابه (دراسات في النقد الأدبي)، وخلدون الشمعة في بحثه (الأجناس الأدبية من منظور مختلف)، وعبد الإله الصائغ في بحثه (التجنيس بين الخطابين الشعري والسردي) وغيرهم أكدوا على مصطلح الجنس الأدبي ولم يستعملوا مصطلح النوع الأدبي أو الشكل الأدبي. ولكننا نجد في الجهة المقابلة عددًا من النقاد قد ركزوا على مصطلح النوع، وهم كل من عبدالمنعم تليمة في كتابه (مقدمة في نظرية الأدب)، وعلي جواد الطاهر في (كتابه مقدمة في النقد الأدبي)، وعبدالله إبراهيم في بحثه (مقدمة في نظرية الأنواع الأدبية) وغيرهم كثير. كما أن عددًا من الكتب التي ترجمت للعربية استخدم فيها المترجمون مصطلح نوع كذلك، وهذا واضح في كتابه (نظرية الأدب) لرينيه ويليك، وكتاب نظرية الأدب لعدد من الباحثين السوفيت المختصين. ومن هذا الاستقراء يمكن الاستدلال على كون المصطلح ما زال قيد الدراسة والتمحيص بدلالة عدم تحديد وجهة عامة له وأي المصطلحات التي تناسبه.هذا الاختلال المصطلحي راجع إلى إمكانية تطور الأجناس عبر العصور المتعاقبة بحسب ما يأتي به المبدع من ملامح جديدة تفضي بإضفاء لمسات حيوية على عناصر هذا الجنس أو ذاك، ومن ثمة وبحسب هذا التغيير والتنوع والاستمرارية في التبديل تتولد في المقابل لدى النقاد والباحثين ردة فعل مشابهة تجعلهم يتوحدون في مجالات منوعة الغرض منها الاهتداء إلى التسمية المصطلحية المناسبة لهذا الجنس الذي تطور بعض الشيء»([٩]).

إن هذا الاختلاف في استخدام المصطلح أمر لا يضر جوهر البحث في الموضوع، يقول الباحث السالف الذكر:»ومهما يكن الاختلاف في هذه القضية من حيث تنوع المصطلحات لموضوع معين فإننا - وقد يكون هذا رأي غيرنا كذلك - نرى أن المصطلحات جميعها وإن اختلفت من حيث الهيئة الشكلية المكتوبة فإنها مترادفة الفحوى ولا تقبل القسمة على اثنين على الرغم من اختلاف بعضها من جانب الزيادة والنقصان، وهذا أمر لا ضير فيه تبعًا للتغييرات التي تحصل على مرّ العصور، شرط أن يحتفظ الجنس بجوهره العام المميز الذي يعد الفيصل بينه وبين الآخر»([١٠])

وبالعودة إلى القواميس العربية في ما يخص الجنس والنوع نجد أن اللفظتين متقاربتان فكلاهما يدل على ضرب من الأشياء أو من الإنسان أو الحيوان أي مجموعة متماثلة، جاء في لسان العرب : الجنس : الضرب من كل شيء... والجنس أعم من النوع، ومنه المجانسة والتجنيس . ويقال : هذا يجانس هذا ؛ أي : يشاكله... الحيوان أجناس : فالناس جنس، والإبل جنس، والبقر جنس، والشاء جنس والنوع أخص من الجنس وهو أيضا الضرب من الشيء ([١١]). وفي معجم المعاني جنّس الأشياء: شاكل بين أفرادها، والجنس أعم من النوع ([١٢]). فهذه القواميس تجعل لفظة الجنس أعم وأشمل من النوع وفي كلمة نوع تضيف معنى آخر هو الحركة فنوع من ناع الغصن إذا تحرك، وقد خصص عبد العزيز

شبيل فصلا عن مفهوم الجنس والنوع في اللغة والاصطلاح وذلك في كتابه نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، يقول : إن جل المعاجم اللغوية تتفق على معنى لفظتي جنس ونوع، فلفظة جنس تدل على الضرب من الشيء ولا تكاد لفظة النوع تختلف في تعريفها الأول عن الجنس، أما دلالتها المختلفة حسب الاشتقاق فيمكن حصرها في معنى التمايل أوالتذبذب، وهو ما يوحي بضرب من الانحراف عن الجنس والاختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلي لذلك يقال ناع الغصن ينوع واستناع وتنوع أي تمايل وتحرك بفعل الرياح([١٣]). ويخلص الباحث السالف الذكر إلى النتيجة الآتية المتعلقة بالدلالة العامة للفظتي الجنس والنوع، وتتمثل هذه النتيجة في ملاحظتين :

١ – في شروح لفظة جنس إشارة إلى فكرة محورية تحوم حولها كل الدلالات هي فكرة التشابه والتماثل، ولعل هذه الفكرة تشير، ضمنيا، إلى مبدا الثبات الذي يفرضه الإطلاق والتعميم.

٢- أما شروح لفظة (نوع) فتدور حول فكرة الانحراف أو الاختلاف أو التنوع، وهي فكرة توحي بمبدأ التحول والتغير المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص ([١٤]).

وفي الحقيقة إن تتبع لفظتي الجنس والنوع لم يوضح لنا الصورة بقدر ما أوقعنا في مشكل فهل نعتبر الجنس هو الكلام وندرج تحته الشعر والنثر باعتبارهما نوعين، أم نعد كلا منهما جنسا تندرج تحته أنواع، أو نعتبر كل مجموعة متماثلة من النصوص جنسا من الأجناس الأدبية؟.

في اعتقادي إنه لاينبغي أن تثنينا الاختلافات في استخدام المصطلح ولا الشروحات اللغوية والفلسفية للجنس والنوع عن اعتماد ما سنسميه بالأجناس الأدبية للدلالة على مجموعة من النصوص الأدبية تشترك في جملة من الصفات الرئيسئية وكما يقول جميل حمداوي فإن الجنس الأدبي يتحدد» بوجود قواسم مشتركة أو مختلفة بين مجموعة من النصوص، باعتبارها بنيات ثابتة متكررة ومتواترة من جهة، أو بنيات متغيرة ومتحولة من جهة أخرى. وهذا ما يجعل تلك النصوص والخطابات تصنف داخل صيغة قولية أو جنس أو نوع أو نمط أدبي معين. لكن عناصر الاختلاف الثانوية لا تؤثر بشكل من الأشكال على الجنس الأدبي؛ لأن المهم هو ما يتضمنه من عناصر أساسية قارة وثابتة، وكلما انتهك جنس أدبي، ظهر على إثره جنس أدبي آخر توالدا وتناسلا و انبثاقا»([١٥]).

أهمية وخصائص الأجناس الأدبية

يقول جميل حمداوي عن قيمة الأجناس الأدبية « الأجناس الأدبية مقولات مجردة نظرية وسيطة تربط النص بالأدب من جهة، وتصله بالمتلقي من جهة أخرى. كما أن هذه المقولات هي التي تسعفنا في فهم الأعمال الأدبية وتأويلها وتقويمها، وتساعدنا على تصنيف النصوص وتجنيسها وتنميطها، وهي التي تخلق أفق انتظار القارىء أثناء التعامل مع النصوص والأعمال الفنية. وبهذا، تتحول هذه المقولات المجردة إلى بنيات ثابتة متعالية، وأشكال تصنيفية جاهزة،

تعتمد عليها المؤسات الاجتماعية: الثقافية، والتربوية، والأدبية، وغيرها من المؤسسات المجتمعية، في التمييز بين النصوص والخطابات والأشكال التاريخية، وتصنيفها إلى أنواع وأشكال و أنماط، ضمن خانات و أقسام ونظريات مجردة، تقوم بعمليات: الوصف والتفسيروالتأويل.» ([١٦])

١ - يسمح قيام نظرية للأجناس الأدبية بالتمييز بين هذه الأجناس وعدم الخلط بينها، وبالتالي عدم المفاضلة بين جنس وآخر فقد أدى الجهل بالأجناس الأدبية أو تجاهلها في النقد العربي إلى المفاضلة بين الحكاية والرواية فعندما لا يجد الناقد في عمل روائي الشروط الفنية اللازمة يعتبرها حكاية وليست رواية وكأنه بذلك يصدر حكمه لصورة مسبقة تذهب إلى أن الحكاية أقل شأنا من الرواية([١٧])

٢ - إن نظرية الأجناس الأدبية ليس الغرض منها إقامة الفواصل والحدود الصارمة بين الأجناس و إنما الهدف هو تمييز هذه الأجناس وتوصيفها وبيان خصائصها وهذا يدخل في صميم الدراسة الأدبية، وإذا كانت نظرية الأجناس الأدبية الكلاسيكية تقوم على افتراضات اجتماعية وسلوكية اكتسبت صفة القوانين المعمارية مع مرور الزمن فإن نظرية الأجناس الحديثة تتسم بأنها نظرية وصفية بحتة أي تحاول تجنب إعطاء تحديدات مفروضة، فمهمتها إذن هي مهمة تمييزية([١٨])

٤- يذهب خلدون الشمعة إلى أنه يمكن النظر إلى الحدود المبدئية لنظرية الأجناس من منظورين هما: أ - التقديم أي دراسة العلاقة بين المبدع والمبدع والمتلقي

ب -بنية المبدعات أي الدراسة التقنية لخارطة الأجناس الأدبية التي تنتمي إليها هذه المبْدَعات([١٩])

٤ تعالج نظرية الأجناس الأدبية قضيتين أساسيتين هما : ([٢٠])

١ – الأسباب الداعية إلى وجود الأجناس الأدبية.

٢ – أسس تقسيم الأدب إلى أجناس مع ما يستتبع ذلك من دراسة خصائص كل جنس ومكوناته وما يكتنفه من تطور أو تغير، وبيان أهدافه.

فيما يتعلق بالنقطة الأولى، فإن أسس الإبداع الأدبي يمكن حصرها في النقاط الأربعة التي أوردها الصادق العماري على النحو الآتي :

١ -التعبيرعن الذات الفردية، وعن هذا العنصرنشأ الشعر الغنائي، والأجناس النثرية كالخطابة والوصية وأدب الرحلة، والسيرة الذاتية والخاطرة، وهذه الأجناس تتسم بالطابع الذاتي وهو العنصر البارزفيها

٢ - التعبير عن الجماعة، وعنه نشأت الأجناس الآتية: الملحمة والمسرحية والقصة والرواية والمقالة الموضوعية والسيرة الغيرية وكل الأجناس التي يعبر بها المبدع عن الآخرين.

٣ - وصف الطبيعة بكل ما تضمه من أحياء ومظاهر وخفايا وعناصر، وتحت هذا العنصر نجد وصف الطبيعة وأدب الرحلة.

٤ - ماوراء الطبيعة، وفي هذا النطاق نشأت أجناس أدبية كالابتهال والمواعظ وأدب الزهد وأجناس الأدب الصوفي وأدب الحياة الأخرى.

ثم أضاف الباحث بعدا خامسا يتعلق بنزوع المبدع نحو الكمال وقد تولد عن ذلك النقد الأدبي أو الفني كما تولد عنه تاريخ الأدب وتسجيل حياة أعلامه وكل ما يتعلق بدراسة الأدب سواء تعلق الأمر بقضاياه أو اتجاهاته ومذاهبه وخصائصه الفنية.

التقسيم الغربي للأدب:

يرجع كثير من الباحثين قضية الأجناس الأدبية إلى أرسطو ويقولون إنه جعل الأدب ثلاثة أنواع هي المأساة أو التراجيديا والملحمة والشعر الغنائي والحقيقة أن بداية التقسيم كانت مع أفلاطون وتبنى تقسيمه ووضحه أرسطو كما يلي:

١- الأدب الدرامي أو المأساة وأولاها أرسطو أهمية كبرى باعتبارها هي المحققة لعملية التطهير

٢ - الأدب الملحمي وفي هذا الجنس نجد الحوار والسرد

٣ - الأدب الغنائي، وفيه يعبر الشاعر عن أفكاره ومشاعره، وهنا تتمثل المحاكاة في محاكاة الشاعر لنفسه. وأساس هذا التقسيم الاختلاف في الموضوع أولا وما يستلزمه من استخدام اللغة، وحرص ارسطو على الفصل التام وعدم الخلط بين هذه الأجناس وهو ما يدعى بنقاء النوع، « ويرجع مبدأ النقاء هذا إلى أرسطو في فصله الحاد بين المأساة والملهاة مدعما من طرف هوراس فيما بعد»([٢١]).

ظل هذا التقسيم ساري المفعول وظهرت أجناس شعرية كثيرة في الأدب الغربي ولو أنها تندرج في العموم تحت التقسيم الثلاثي المذكور ومن الأجناس التي نجدها : الشعر الهجائي الأيامبي نسبة إلى بحر الأيامبي المنظوم عليه هذا النوع من الشعر، والشعر الأليجي الرثائي Elegiac وهو منظوم على الدوبيت.والشعر الإنشادي Melic وهو الشعر المغنى المصحوب بالناي أو القيثارة. والنشيد أو الترنيمة Hymn. لقد وجدت مجهودات في العصور الوسطى لتقسيم الأدب إلى

أجناس وتحديد خصائص كل جنس، واستمر الحرص على التقسيم خلال الكلاسيكية جاء في كتاب نظرية الأدب « النظرية الكلاسيكية مبنية على أن الجنس الأدبي لا يختلف في الطبيعة والقيمة عن الجنس الآخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي أن يفصل بينهما، ولا يسمح لهما بالامتزاج وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس»([٢٢])، لكن مع ظهور الرومنتيكية بدأت موجة أخرى تدعو إلى إمكانية المزج بين الأجناس الأدبية وقد تطورت هذه الفكرة مع البنيوية والتفكيكية بوجه خاص و اتفت لدى رواد هذه المدارس عبارة الأجناس وعبارة النقد ليتم استخدام مصطلحات أخرى مثل الخطاب والنص والكتابة، ومن أبرز الداعين للمزج بين الأجناس الأدبية نذكر:

- الإيطالي بندتو كروتشيBENDETTO CROCE (١٨٦٦-١٩٥٢) : بلغت هذه الدعوة ذروتها مع الإيطالي بندتو كروتشه الذي قال بموت الأجناس الأدبية، يقول: «لا تقولوا هذه ملحمة، وهذه غنائية أو هذه دراما، تلك تقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه. إن الفن هو الغنائية أبدا، وقولوا إن شئتم هو ملحمة العاطفة ودراماها»([٢٣]). يقول بندتو كروتشه»تتجسد هذه النظرة الخاطئة في سلسلتين مذهبيتين تعرف إحداهما باسم نظرية الأنواع الأدبية والفنية (الأدب الغنائي – الدراما – الرو اية) وتعرف الثانية باسم نظرية الفنون(الشعر – التصوير – النحت)وفي بعض الأحيان تعد النظرية الأولى قسما من النظرية الثانية ([٢٤]). وكروتشه إنما يثور ضد التصنيف انطلاقا من نظرته للفن باعتباره حدسا وعي العبارة التي تتردد كثيرا عنده، يقول:» أقول إذا عدت إلى سؤال» ما الفن؟» بم يسعني إلا أن أبادر فأقول، في أبسط صورة : إن الفن رؤيا أو حدس. فالفنان إنما يقدم صورة أو خيالا، والذي يتذوق الفن يدور بطرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه»([٢٥]). إن اعتبار الفن حدسا، وعلى اعتبار الأدب فنا يجعل كروتشه ينفي عن الأدب باعتباره فنا جملة من الصفات التي لحقت به ومنها التجنيس، والأمر لايقتصر على الإبداع فقط بل وعلى النقد أيضا.

- رولاند بارت : ينادي رولاند بارت بإلغاء الحدود الموجودة بين الأجناس الأدبية، وتعويض الجنس الأدبي أو الأثر الأدبي بالكتابة أو النص. فالنص يتحكم فيه مبدأ التناص واستنساخ الأقوال وإعادة الأفكار و تعدد المراجع الإحالية التي تعلن موت المؤلف فلاداعي للحديث عن الجنس الأدبي ونقائه وصفائه.. ويعني هذا أن الكتابة الأدبية هي خلخلة لمعيار التجنيس وترتيب الأنواع وتصنيف الأنماط ([٢٦]).

- الفرنسي موريس بلانشو Maurice Blanchot ١٩٠٧ - ٢٠٠٣ ،كاتب وفيلسوف فرنسي، كان لأعماله تأثيرا قويا على فلاسفة ما بعد البنيوية، نادى بحرية الأديب في المزج بين الأجناس الأدبية، وثار ضد كل القواعد التي تحكم العملية الإبداعية، له فصل بعنوان التبعثر ضمن كتابه أسئلة الكتابة يدعو فيه إلى التحرر من القواعد والقيم المسبقة فيقول:» لاشك أن شعورا بحرية مطلقة يبدو وكأنه يحرك اليد التي تريد الكتابة اليوم، يعتقد أنه يمكن قول كل شيء وقوله بأية طريقة»([٢٧]). إن موريس بلانشو يدعو إلى الثورة ضد التقليد والعرف الأدبي،يقول» حالما ندرك أن الكتابة

الأدبية -الأنواع، العلامات،...- ليست فقط شكلا شفافا، ولكن عالما مستقبلا تسود فيه المعبودات، وتهجع الأحكام المسبقة،وتعيش،غير مرئية، القوي التي تحرف كل شيئ، يكون من الضروري على كل منا أن يحاول الانفلات من هذا العالم، فهو إغراء لنا جميعا بتخريبه لإعادة بنائه نقيا من كل استعمال سابق، أو أحسن من ذلك بترك المكان فارغا، أن نكتب بدون الكتابة، أن نوصل الأدب إلى نقطة الغياب حيث يتوارى، حيث لانعود نخشى أسراره التي هي أكاذيب، عنا تكمن نقطة الصفر للكتابة «([٢٨]). يتضح من القول السابق أن بلانشو ضد التقليد و اتباع القواعد والتجارب السابقة، فالتقليد ليس جانبا شكليا بل هو عالم تسود فيه المعبودات والأحكام المسبقة، وهذا يقتضي الانفلات من هذا العالم، لنصل إلى نقطة الصفر في الكتابة، وهو لايدعو إلى تخريب ماهو قائم من أجل التخريب و إنما من أجل إعادة البناء، وأحسن من التقليد الصمت والذهاب بالكتابة إلى نقطة الصفر، وهذه العبارة تذكرنا بما أورده رولاند بارت الذي بدوره يقف ضد مقولة الأجناس الأدبية.

المدافعون عن الأجناس الأدبية:

لايظن الباحث أن الاتجاه اللغوي برمته ضد الأجناس الأدبية فهناك من ظل يدافع عنها، ومن هؤلاء : ميخائيل باختين وجيرار جينيت و تودوروف، ولكن نظرة هؤلاء تختلف بطبيعة الحال عن الأجناس الأدبية بالمعنى الكلاسيكي، فباختين([٢٩]). على سبيل المثال يدعو إلى حوار الخطابات وتفاعلها داخل الجنس الرو ائي»إن الرو اية تسمح بأن نُدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيرية، سواء كانت أدبية "قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميدية" أو خارج- أدبية "دراسات عن السلوكات، نصوص بلاغية وعلمية، ودينية، الخ" ([٣٠]).

وبعد أن يستعرض مصطفى الغرافي مختلف الآراء الناكرة للأجناس الأدبية مقابلا لها بالآراء المؤيدة يخلص إلى القول بضرورة بقاء الأجناس الأدبية فيقول:» إذا كانت الدعوة إلى إلغاء الأنواع واجدة في الو اقع الأدبي ما يدعمها ويرجحها، فإن ترتيب النصوص في أنظمة أنواعية كبرى يبقى مطلبا قائما وملحا، ليس يعدم من يتحمس له ويدافع عنه منذ أفلاطون إلى يوم الناس هذا، حيث ترسخ الاعتقاد بوجود الأنواع إلى درجة الإيمان بها "حاجة أدبية" و"ضرورة نقدية" قيامها واستمرارها لا ينبغي أن يكونا موضع شك أو محل طعن وجدل»([٣١]).

الأجناس الأدبية في الأدب العربي

وردت لفظة الجنس في مؤلفات الفلاسفة والبلاغيين والنقاد العرب للدلالة على القسمين الكبيرين الذين يتكون منهما الأدب العربي وهما الشعر والنثر، وقد استخدم الخطابي هذه اللفظة للقرآن معتبرا إياه جنسا قائما بذاته فقال: الكلام جنس يتفرع إلى أنواع ذلك أنه يقوم بأشياء ثلاثة» لفظ حامل ومعنى به قائم، ورباط لهما ناظم، وهذه مزية القرآن، حيث اجتمعت فيه هذه الثلاثة، فقد جاء بأفصح الألفاظ في أحسن تأليف مضمنا أصح المعاني، وهذه الفضائل لا

توجد إلا متفرقة في أنواع الكلام» والخطابي واحد من علماء الإعجازومن النقاد الذين استخدموا لفظة الجنس نذكر أبا هلال العسكري صاحب كتاب الصناعتين وهما الشعروالنثروإلى مثل ذلك ذهب النقاد من قبله وبعده، وحين نتتبع التقسيمات الأدبية نجدها تختلف باختلاف العصورفي مجالي الشعروالنثر، ففي كل عصر تظهر أنواع جديدة وتتطور أنواع أخرى حسب ماتمليه ظروف العصر.

يمكن الإشارة في هذا الصدد إلى الطرح الذي قدمه سعيد يقطين الذي اعتمد مقولة الصيغة Mode باعتبارها مقولة كلية ومتعالية لسانيا وتاريخيا كما يذهب إلى ذلك جيرار جينيت، وباستخدام الصيغة رأى يقطين أن كلام العرب كله يوجد في صيغتين هما : القول والإخباريتعلق الأول بما يعبربه القائل سواء شعرا أونثرا، أما الإخبارفالمتكلم هنا ناقل لكلام غيره سواء كان بالشعر أو النثر، ومن هنا حصر يقطين الأجناس في ثلاثة هي : حديث - شعر- خبر([٣٢]).

يقول سعيد يقطين « هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كل كلام العرب، وتبعا لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان»([٣٣]).. وبعد حديثه عن الأجناس يتحدث عن الأنواع ويقسمها إلى أنواع ثابتة وأخرى متحولة وأخرى متغيرة، ثم يستخدم مصطلحا آخرهو الأنماط، وسعيد يقطين في تقسيمه هذا إنما اجتهد ووضع هذه الأمورالتي تتصف في بعض أجزائها بالغموض وتبقى محاولته أقرب إلى الفردية إذ لم يتم تبنيها لاعلى المستوى المدرسي ولا الأكاديمي وهي في ذبك تشبه ماكان قد أشارإليه من قبل طه حسين في تقسيم الأدب لا على أساس المنظوم والمنثورو إنما بطريقة أخرى بقيت دفينة الكتاب الذي وردت فيه قال طه حسين « يجب أن يقسم الكلام إلى شعروخطابة وكتابة، وهي التي تعودنا أن نعبر عنها أحيانا بالنثر الفني في الكتب والرسائل،وربما كان منالحق أن أول من أحدث في نفوسنا لذة الكتابة الفنية في العصرالإسلامي في القرن الثاني للهجرة هوعبد الحميد وابنالمقفع»([٣٤])

الهوامش :

[١] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس ، تونس ، ٢٠٠١

[٢] - شكري عزيزالماضي: في نظرية الأدب، دارالحداثة للطبع والنشروالتوزيع،١٩٧٦ ص ص ٩٧-١٠١.

[٣] - رشيد يحياوي: الشعرية العربية ، الأنواع والأغراض ، دارافريقيا الشرق، الدارالبيضاء، المغرب، ١٩٩١.

[٤] - محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، شركة نهضة مصرللطباعة والنشروالتوزيع، ط ٩ / ٢٠٠٨ ص١١٧.

[٥] - خلدون الشمعة « مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية»مجلة المعرفة، ع ١٧٧ نوفمبر١٩٧٦ دمشق ، سوريا، ص ص ٦-٢٥

[٦] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ص ٦٢

[٧] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ص ٦٨ نقلا عن محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، فصل تفاعل أساليب التعبيروأجناس الكتابة، ص ١٨٣.

[٨] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ص ٦٢

[٩] - سامي شهاب الجبوري: مصطلح الجنس الأدبي في المنظور العربي (الإشكالية والوظيفة) http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=٦٤٨

[١٠] - سامي شهاب الجبوري: نفسه.

[١١] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم (ابن منظور): لسان العرب، دار صادر ، بيروت٢٠٠٣ http://library.islamweb.net/newlibrary/display_book.php?idfrom

[١٢] - معجم المعانيhttps://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar

[١٣] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص ١٤٤

[١٤] - نفسه ، ص ١٤٥.

[١٥] - جميل حمداوي: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي،٢٠١١٠٢ http://www.diwanalarab.com/spip.php?article٣١ السبت ٢٠١١/١٢/٣١،

[١٦] - جميل حمداوي: نفسه

[١٧] - خلدون الشمعة « مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية»مجلة المعرفة، ص ص ٦-٢٥

[١٨] - نفسه ، ص ص ٦-٢٥.

[١٩] - نفسه ، ص ص ٦-٢٥.

[٢٠]- الصادقي العماري: قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي http://www.aljabriabed.net/n٣٩_٠٩sadkiammr.htm .

[٢١] - لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية : في تداخل الأجناس الأدبية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مج ٣٣ ع ٢ ٢٠١١/ le:///C:/Users/user/Desktop/كتب/١الأجناس%٢٠الأدبية.pdf

نقلا عن يحياوي رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، المغرب ، افريقيا الشرق ط٢، ١٩٩٤، ص ١٩.

[٢٢] - رينه وليك و آوستن وآرن: نظرية الأدب، تعريب د / عادل سلامة ، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية.

[٢٣] - رشيد يحياوي: الشعرية العربية ، الأنواع والأغراض ص ٢٦.

[٢٤] - بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر. سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط١ ٢٠٠٩ ص ٦٩.

[٢٥] - بندتو كروتشه: نفسه ص ٢٩.

[٢٦] - جميل حمداوي: إشكالية الجنس الأدبي، ٢٦٥٦ ٢٣٧٩=t?/http://www.startimes.com.

[٢٧] - موريس بلانشو:أسئلة الكتابة، تر. نعيمة بنعبد العالي وعبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص ٣٥.

[٢٨] - موريس بلانشو:أسئلة الكتابة، ص ٤١.

[٢٩] - ولد ميخائيل باختين عام ١٨٩٥ في أوريل ابنا لعائلة أرستقراطية ما لبثت أن أضحت معدمة، فقد كان والده كاتبا في مصرف. درس فقه اللغة في جامعة أوديسا ومن ثم في جامعة بتروغراد وتخرج عام ١٩١٨. عمل في سلك التعليم الابتدائي، وتزوج في ١٩٢١، وفي العام نفسه أصيب بالتهاب عظام حاد مزمن مما أدى إلى بتررجله عام ١٩٣٨. ألقي عليه القبض عام ١٩٢٩ لأسباب مجهولة، لكنها قد تكون متعلقة بارتباطاته بالمسيحية الأرثوذوكسية، حكم عليه بالسجن خمس سنوات، ولظروفه الصحية تم التخفيف بالنفي إلى قازخستان. عمل حينها في أعمال كتابية لدى مؤسسات مختلفة، ثم حصل على وظيفة في كلية المعلمين، ثم استقر في كمر القريبة من موسكو ودرس بها اللغتين الروسية والألمانية، ثم مارس بعض النشاطات الأدبية. لما تدهورت صحته استقر في موسكو، وو افته المنية عام ١٩٧٥. هذا مختصر، وللتفاصيل انظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط٢، ١٩٩٦، ص:٢٣، ...٢٦.

[٣٠] - ميخائيل باختين،: الخطاب الرو ائي، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩،ص ١٦٠

[٣١] - مصطفى الغرافي: مسألة النوع الأدبي١./١٤/١٠/٢٠١٦/https://www.alawan.org

[٣٢] - سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٧. ص١٩٤.

[٣٣] - سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص ٩٤.

[٣٤] - طه حسين ،من حديث الشعر والنثر،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د- ت ، ص ٤١.

ثالثا التاثيرو التاثر

التأثيرات ، والتأثرات بين الأدب) العالمي على مر العصور

ا ـ التـأثير الأدبي والتـأثير غير الأدبي عنـدما نقـول إن هنـاك علاقـة تـأثير ، تـأثير بـين توفيـق الحكـيم وبرناردشـو في مسـرحية (بيجمـاليون) ، أو بيـن شـوقي ، وشكسـبير في مسرحـية (مجنـون ليلى)، أو بـين الشعـر العربـي ، والشـعر الفارسـي ، فإننـا نتحـدث هنـا عـن تـأثير أدبـي ؛ لأن طرفي العلاقـة أعمـال أدبيـة بـالمعنى الخـاص لكلمـة أدب ، أمـا عـندما نقـول أن ثمـة علاقـة تـأثير ، وتـأثر بـين رفاعـة الطهطـاوي ، والثقـافة الفرنسـية ، أو بـين أنـيس منصـور ، والفلسـفة الوجوديـة ، أو بـين فرويـد ، وقـصص إحسـان عبـد القـدوس فإننـا نتحـدث في هـذه الحالـة عـن تـأثير غير أدبـي ٠ ويـرى الـبعض : أن التركيـز علـى التأثـير الأدبـي دون لأنـه في النـوع الأول يتـمثل النـوع الآخـر مـن التـأثير ؛ المسـتقبل عمـلا ، أو أعمـالا أدبيـة مشـكلة فعـلا تشـكيلا فنيـا ، أمـا في النـوع الثـاني فـإن هـذه التـأثيرات تكـون بمثـابة مادة أولية خام يقوم المستقبل بتشكيلها في عمل أدبي ، وقدرته الإبداعية الأدبية

ب ـ)٢التـأثير المباشـر ، والتـأثير غير المباشـر : في كثير مـن الأحيـان لا يكـون المرسـل ، والمسـتقبل في نـما تـتم علاقـة التـأثير ، والتـأثر على اتصـال مباشـر ، وا العلاقـة بينهمـا عـن طريـق (وسـائط) أو (نـاقلين) مثـل : المترجمين ، والمحللـين ، والنقـاد ، والبـاحثين ، والرحالـة ، والكتـب ، والصـحف ٠ لـذا يقـال : إن مـن أكثـر المشـكلات تعقيـدا في دراسـة التـأثير الأدبي مشـكلة التـأثير المباشـر ، وغيـر المباشـر فقـد يـدخل أحـد الكتـاب تـأثير مؤلـف أجنبي إلى تـراث أدبـه القـومي ، ثـم .كما في حالـة التراث البيروني في روسـيا .يكـون هـذا التـأثير في جانبـه الأكبر من تـأثير المؤلـف الـوطني غير أنـه مـع اسـتمرار التراث الأجنبي قـد يثريـه رجـوع مؤلـف وطني آخـر إلى المؤلـف الأجنبي مـن أجـل مـادة ، أو نغـم ، أو صـور فنيـة ، أو تـأثيرات لـم يأخـذها المؤلـف الأول ٠)وفي هـذا المثـال المـذكور كـان الشـاعر الروسـي بوشـكين قـد نقـل عـن الشـاعر الإنجليـزي بـايرون قـالب الحكايـة الشـعرية ، وأدخلهـا إلى الأدب الروسـي ، وبعـد ذلـك جـاء الشـاعر الروسـي ميخائيـل ليرمنتـوف ، واستخـدم الحكايـة الشـعرية (البيرونيـة) متـأثرا في ذلـك بالشـاعر الـروسي السـابق بوشـكين ، ولكـن هـ لـم يكتـف بـذلك ، وا مـا رجـع ن بنفسـه إلى شـعر بـايرون ذاتـه ليرى مـاذا أخـذ بوشـكين ، ومـاذا ترك ، وبهذه الطريقة استطاع ليرمنتوف إثراء شعره

ج ـ)٣التـأثير ، والمحاكاة وهـذه مسـألة أخـرى على جانـب كبير مـن الأهميـة في نطـاق دراسـات التـأثير فالنتيجـة التي تخلـص إليهـا علاقـة التأثيـر بـين المرسـل ، والمسـتقبل ليسـت على درجـة واحـدة مـن حيـث الكـم ، والنـوع ، فهي تبـدأ بالترجمـة الحـرفية التي يلتـزم فيهـا المسـتقبل بالعمـل الأصـلي شـكلا ، ومضمـونا وتتـدرج إلى الأقتبـاس فالمحاكـاة ، فالتـاثير ، فـإذا كانـت الترجمـة الحرفيـة تقـف في طـرف علاقـة التـأثير ، والتـأثر ، ويمكـن قياسـها كمـا ، ونوعـا فـإن

التـأثير يقـف في أقصى الطـرف الآخـر متـداخلا مـع المحاكـاة ، ويمـيز بـين التـأثر ، والمحاكـاة بـأن التـأثر لا يتوقـف عـن حـد استعـارة القوالـب الشـكلية الجامـدة ، أو الصـور ، والاسـتعارات ، والرمـوز ، إن مـا التـأثر عمليـة أكبـر مـن ذلـك بكثيـر إنـه عمليـة محاكـاة واعيـة للعمـل الأجنبي ، وفيهـا يحـافظ المستقـبل على قدرتـه الإبداعيـة ، ويكـون العمـل المنتـج عمـلا إبـداعيا بالضـرورة ؛ ولـذلك يعـد النظـر في التـأثير ، ورصـده ، وتتبعـه على جانـب كبيـر مـن التعقيـد ، والمخـاطرة ، فهـو شـيء متخلـل ، ومتمثـل ، ومتـداخل في ثنايـا العـمل الأدبـي المتـأثر ، ومـن ثـم لا يكشـف التـأثير عـن نفسـه بطريقـة واضحة ملموسـة ، وإنما يتطلـب اقتفـاء ، وتتبعـا في مظـاهر مختـل فـة أي أنـه لا يقـاس بطريـق كميـة ، وا مـا يقـاس بطريقـة إن نوعيـة عـن طريـق التحليـل المتعمـق لبنيـة العمـل الفني الأدبـي فـإن الكاتـب يتخلى عـن الجانـب الأكبر أمـا في حالـة المحاكـاة مـن قدرتـه الإبداعيـة للكاتـب الـذي يحاكيـه ، أي أن العمـل المنـتج يكـون نتيجـة محاكـاة واعيـة ، وفي الوقـت ذاتـه لا يكـون ملتزمـا بـالنص الأصـلي مثـل المترجم ، ويتفـرع عـن المحاكـاة بمعناهـا الواسـع الاقتبـاس الـذي يتـراوح بـين إعـادة الصـياغ المتجانسـة لأحـد الأعمـال الأدبيـة الأجنبيـة ، والمحاولـة التجاريـة لترويج عمـل أدبـي كبيـر مـن أدب أجنبي ، وجعـله مستسـاغا دى جمهـور القـراء ، وتبني الأسـلوب أي يلجـأ أديـب إلى محاكـاة أسـلوب شـاعر معـين مثلمـا فعـل الشاعـر الـروسي بوشـكين عنـدما اسـتخدم الأسـلوب الروسـي القديم في صياغة مرثيته للشاعر الإنجليزي بايرون

د ـ التـأثير الإيجـابي ، والتـأثير السـلبي : والفـرق بـين التـأثير الإيجـابي ، والتـأثير السـلبي يمكـننا إدراكـه إذا قلنـا : إن العمـل الأدبـي (س) قـد أثـر تـأثيرا إيجابيـا في العمـل الأدبـي (ص) فهـذا يعني أن (س) قـد جـذب (ص) وأن مؤلـف (ص) قـد قـرأ (س) وأعجـب بـه بدرجـة دفعـته إلى تـأليف عمـل أدبـي يشـابه (س) في ناحـية مـن النـواحي ، فربمـا شـابهه في التقنيـة الشـكلية ، أو الأسـلوب ، أو الرمـوز ، أو الأفكـار ، أو الموضـوع ... الـخ . وهـذا مـا يطلـق عليـه التـأثير الإيجـابي . ولكـن إذا قلنـا إن (س) قـد أثـر تـأثيرا سـلبيا في (ص) فهـذا يعنى أن المرسـل (س) لـم يلـق قبـولا لـدى المسـتقبل (ص)، س) ، وأنـه قـرأه ، ولكنـه وأن مؤلـف (ص) لـم ينجـذب إلى) وقـف منـه موقفـا معاديـا بدرجـة دفعتـه إلى تـأليف عمـل أدبـي ينـاقض العمـل الأصـلي شـكلا ، ومضـمونا بشـكل ملحـوظ وفي صـورة انتقـاد واضح للعمـل (س) وهـذا التـأثير السـلبي أكثـر شـيوعا في داخـل الأدب القـومي منـه في الأدب المقـارن ، وذلـك عنـدما يثـور الأبنـاء على الآبـاء ، الأجـداد ، و يحـاولون الخـروج على التقـاليد ، والمـواريث الأدبيـة ، وكثيـرا مـا يكـون هـؤلاء الأبنـاء الثـائرون قـد احتكـوا بثقافـات أجنبيـة ، وهـذا الاحتكـاك مـع الثقافـات الأجنبيـة يعطـيهم الحـافز إلى التغيير ، ويوفر لهم النماذج البديل[٢].

[٢] محاضرات في الأدب المقارن إعداد دكتور مصطفى فاروق عبد العليم مدرس ألادب والنقد بالكلية الطبعة ألولى ٢٠٠٩ م ص٩،١٢

ويمكن تقسيم الأجناس الأدبية إلى : أولا : نثرية : وهي القصة ، والتاريخ الأدبي ، والحوار ، والمناظرة الأدبية. ثانيا شعرية : وهي الملحمة ، والمسرحية ، والقصة على لسان الحيوان ١ (. ،)والوقوف على الأطلال

الأجناس النثرية : أ .القصة القصة لون من ألوان النثر الذي يتناول وصف الحياة في صورها المتباينة بما فيها من آلام وآمال ، وحب وبغض ووفاء ، وغير ذلك بأسلوب رقيق شيق تعتمد فيه على الحقيقة ، والخيال الخصب ، والتصوير المثير . وتتكون المادة التي ينتج منها العمل القصصي من مصدرين هما) ١ : الخبرات الذاتية للكاتب من خلال مشاهداته ، أو تجارب شخصية نزلت به .) ٢الخبرات الغيرية من خلال إطلاع الكاتب وقراءته ، وتجارب الآخرين . والقصة جنس أدبي عريق ، وتليد في التراث العربي والإنساني ، وربما يرجع تاريخه إلى ما قبل عهد السومريين الذين وجدوا قبل الميلاد بثلاثة آلاف سنة ونيف. فمنذ وعى الإنسان ذاته ، واحتاج إلى الاتصال بغيره ، سرد وروى ، وأشرك غيره في معرفة ما جرى له ولغيره من بني جنسه ، وبخاصة أسرته التي يعيش في كنفها .

٦٢ومنذ أن اكتشف قدراته على الابتكار الأدبي أنشأ القصة ، وأبدع ، وبد فيها، واختلق الأحداث وأحكم نسجها ،ـ الحكايات، فنقل الوقائع لِ في حوار الناس الذين صنعوها ، واقعيين كانوا أم خياليين متفننا وقد تفاوت الناس في حذقهم لفن السرد وطرائق القص. ومن هنا كان لكل فرد سردياته ، ونصيبها من النجاح أو الإخفاق ، ومن الجذب أو الإملال ، ومن الإيحاء أو المباشرة، ومن الإيجاز أو الإطناب .ً لفن السرد ِوربما كان تقانا القاصون الموهوبون هم أكثر الناس عناية وا وسحر القص .ولقد لعب القص دورا محورا ورئيسا في حياة الإنسان كما كانِ للقص سلطان قوي على الإنسان ، فهوِ وشيخاِ وكهلاِ ويافعا ، طفلا يستهوي الناس في كل الأعمار، وخاصة في عهد الطفولة، وذلك لما م وا ، ومن قدرة على تنشيط المخيلة ، ومن طاقة علىِ فيه من إيها متاع الإيحاء بفكرة، أو إيصال عبرة، أو تصوير حالة، ومن طبيعة في اختزال الزمن، والخلوص إلى نتيجة والإمتاع اليوم ، كما في الأمس ، شرط أساس من شروط القصةِ وشده وجذبه كيِ كان أم قارئا فهو القادر على امتلاك المتلقي ، سامعا لاِ يزور عما بين يديه من كلام أو سطور، يتوخى منها أن تكونِ جمالية أو أكثر، منِ حائزاِ أدبياِ يجعل منها جنساِ خاصا منسوجة نسج جمالية أو أكثر، منِ حائزاِ أدبياِ يجعل منها جنساِ خاصا جماليات الأدب عامة، والقصة خاصة.

ويقتضي الموقف أن نشير إلى أن السرديات عامة نوعان: نوع يؤتى به للتسلية فقط ، كالقصص البوليسية أو السير الشعبية ، ونوع من السرديات التي تحتقب إمكانات للتفسير متعددة. وهو النوع الذي آلت إليه القصة القصيرةِ الفنية، بطبيعتها وعناصرها المختلفة، مبتعدة عن أنِ يحرره الكاتب بالعدل، أو شرطي المرور، إثر تكون ما يشبه ضبطا حادث من الحوادث .ِظ ِوقد ن إلى طبيعة القصة القصيرة ذات يوم على أنها فن قولي أوِ ر كتابي يقوم على حدث، ويتخلله وصف يطول أو يقصر، وقد يشوبه حوار أو لا يشوبه، ويبرز فيه

شخصية أو أكثر، محورية أو ثانوية، تنهض بالحدث أو ينهض بها الحدث، والحدث له بيئة خاصة، وله سياق ثقافي واجتماعي وسياسي، لا مناص للكاتب من أن يعيه ويستوعب تفاصيله وآدابه وتقاليده. ويرمي ذلك كله إلى ترك انطباع واحد في نفس السامع أو القارئ، دونما شطح إلى ما يشتت أو يبعثر ...ولهذا لا تتعدد الشخصيات في القصة القصيرة ولا الأزمنة ولا الأصوات ، إلا في حدود ضيقة. وا تصور النهر من المنبع إلى إذا كانت الرواية المصب ، فإن القصة القصيرة تصور دوامة واحدة من سطح النهر، فهي تعزف عن تقديم حالة كاملة لقرية أو عائلة أو شخصية، مكتفية

بلقطة أو موقف قصير أو لحظة مختزلة مأزومة، لتقدم فكرة أو عبرة أو .خف تء يحسن أن ي ى ولا يختفي، وأن يصور خلقياء أو لتعزز موقفا إحساسا ولا يقرر، وأن يجسد ولا يجرد، فالمباشرة الصريحة، والتقريرية الفجة، والوعظ الصارخ، تضعف نسيج القصة، وتهلهل بناءها، وتصدع سط ما بين القصة القصيرة، وغيرها من دعائمها، وقد تؤول إلى خل الأشكال السردية الأخرى .َ الدارسون اليوم ما بيز سردیا وقد م ين القصة الفنية بوصفها جنسا وأشكال سردية أخرى، كالأسطورة والخرافة والطرفة والمثل والرسالة والمعجزة والحكايات المثيرة وسير القديسين... وفي تراثنا نماذج سردية تقترب من القصة القصيرة وتشبهها، مثل تكاذيب الأعراب وقصص الحيوان وفن الخبر وقصص الأحلام وقصص الأمثال وقصص الرحلات ...ونقع في كتاب "القصة القصيرة- النظرية والتقنية"، لإمبرت، على أشكال من السرد تشبه القصة، ولكنها ليست هي ، ومن تلك الأشكال-١ :مقال التقاليد: وهو نوع يقع بين علم الاجتماع والخيال، وبه يتم رسم لوحات تتضمن مشاهد أصلية مأخوذة من الحياة-٢ .لوحات الأخلاق: وهي نوع يقف بين علم النفس والخيال، كأن تعرض أمامنا أخلاق جندي أو شاعر أو صعلوك أو نسان طيب أو شرير .ً -٣الخبر : ويقف بين الصحافة والخيال، ومن خلاله نعرف أحداثا غير عادية وقعت في مسيرة الحياة اليومية-٤ .الخرافة : وتقع بين الدين والخيال، والغرض منها تفسير أصل الكون بمشاركة كائنات غامضة-٥ .الأسطورة: وتقف بين التاريخ والخيال، فهي قصة غير حقيقية، وتعالج أموراءغير مألوفة وغير متسقة مع القواعد العامة .ً يقرأ المثل على -٦الأمثال : ويقع المثل بين التعليم والخيال، وأحيانا أنه عمل أدبي. والسمات الخاصة بين الشخصيات هي الفيصل بين القصة والمثل، فحين تكون السمات فردية نكون في نطاق الأدب، وحين تكون ذات طبيعة عامة نكون في إطار التعليم . ً، ولكن الطرفة -٧الطرفة : والطرفة قريبة من القصة القصيرة جدا قد تتوقف عند مجرد سرد حدث خارجي، دون محاولة لفهم شخصية البطل ودوافعه النفسية، ففي الطرفة يروي المرء ولا يحكي، ولا يحدث جمالية من أي نوع. أما في القصة القصيرة فيفترض وجود حدث مختلق أكثر من الأول، ونسبة الخيال فيه أكثر، بينما نسبة الحقيقة في الطرفة أكثر.

-٨الحالة : وهي تقترب جدا القصيرة جدا، فهي تعبر عن موقف طارئ أو جزئيةٍ حياتية، كأن يكون سوء الحظ أو الإخفاق أو الموت .ومن كتاب هذا اللون (بورخيس) الأرجنتيني، وزكريا تامر، وضياء قصبجي، ونجيب كيالي، ومروان المصري، من سورية .ً؟ وبعد هذا كله يبرز السؤال الأكبر، وهو: ما القصة القصيرة إذا والجواب كما يقول (امبرت): "هي عبارة عن سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصاص فرد، برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع، فالحدث الذي يقوم به الإنسان، أو الحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية، أو الجمادات، يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في حبكة، حيث نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعهما التدريجي من أجل الإبقاء على يقظة القارئ، ثم تكون النهاية مرضية من الناحية الجمالية .إن العبارة الأولى في التعريف السابق تصف القصة بأنها سرد نثري موجز يعتمد على خيال قاص فرد. وهذا شأن يحتاج إلى تفصيل أوسع، فالخيال وحده غير كاف لإنشاء قصة، إذ لا بد من ملكة تركيبية تحبكٍ نظم تتابعها، لتحقيق غرض الأحداث، وتحذق سوق المتواليات، وتنظم تتابعها، لتحقيق غرض الكاتب، متخذة من البيئة والسياق الثقافي الذي ينتمي إليه القاص مرجعية للاحتكام، وقد تتجاوز هذه المرجعية لمصلحة ما هو قار في النفس الإنسانية في كل زمان ومكان. والقاص البارع قد ينفذ إلى أدق التفاصيل فيما يعرضه أو يعرض إليه، بغية التنوير والنقد، أو الكشفٍ الإشادة أو الإنكار، والمدح أو القدح .عن المخبوء بلغة رامزة، مستهدفا بيد أن الإغراق في التفاصيل لا يعني الخوض في جزئيات تبدو مقحمةٍ أو محشورة حشرا ان بعناصر لا قبل لجناحي القصةٍ ولا الإتيـ إقحاما القصيرة الرهيفين بحملها. وفي هذا الصدد كتب القاص الأرجنتيني (بورخيس) يقول عن سبب إعجابه بقصص (كيبيلنغ): إنه لا يوجد في تلك القصص كلمة واحدة لا لزوم لها، وأنه يريد أن يتعلم منه هذه التقنية. ثم إن الإرضاء الجمالي الذي أشير إليه في التعريف السابق قد لا يتأخر حتى نهاية القصة، بل قد يظهر في سياق القصة من خلال مجموعة من المسائل، كالإيقاع والسخرية والشخصية القصصية الإشكالية. والإيقاع عنصر هام من عناصر الحركة السردية والسياق الحواري، وهو قد يتمثل بالتواتر أو بالاختلاف أو بالتناظر، أو بغير ذلك من الوسائل. أما السخرية فهي ظاهرة أسلوبية يختلف التعويل عليها بين كاتب وآخر. وهي- والحق يقال- من أسباب الجذب والمتعة في أية قصة تتوافر فيها. أما الشخصية القصصية فهي عنصر سردي بامتياز. ويقتضي الإتقان في كتابة هذا الجنس الأدبي أن يحذق كتابه التعاطي معه. ومؤكد أن طرائق تقديم الشخصية ووصف ملامحها المختارة الخارجية والداخلية، والسطحية والعميقة، تختلف من قاص إلى آخر. وربما تمكن بعض القاصين من الكشف عن دخيلة شخصية من شخصيات قصصهم، وعن طباعها وسلوكها، من خلال إنطاقها بعبارة أو أكثر من العبارات المفعمة بالدلالة، في زمان ومكان محددين. وقد) تتعدد سمات الشخصيات في المجموعة القصصية الواحدة

القصة في الآداب العالمية

عرفت القصة قديما عند اليونانيين في القرن الثاني الميلاد ، وغلب عليها الطابع الملحمي ، ثم مالت بعد ذلك نحو الواقع . كما عرفت القصة عند الرومان بنقدها الاجتماعي ، وكان ذلك في نهاية القرن الأول الميلادي ، ومن ثم ارتبطت الأحداث بالشخصيات العامة ، وأطلق عليهم الصعاليك . ثم ظهرت القصة في الأدب اللاتيني متأثرة باليونان فظهرت قصص الأساطير ، والقصة الخيالية القصة في العصور الوسطى وفي العصور الوسطى ظهر نوعان من أنواع القصة١ :

) الفابليو : وهي الخرافة الصغيرة ، وكان طابع هذا النوع طابعا اجتماعيا ، ومالت إلى الملهاة ، فهي تتناول المجتمع في تهكم من خلال إبراز العيوب المثيرة للسخرية ، ومشاكل الحياة اليومية للطبقة الوسطى . ٢

) الفروسية : وفيها يختلط الحب والفروسية ومن الجدير بالذكر : أن قصص الفابليو قد تأثرت بالقصة العربية ـ كليلة ودمنة .كما أن قصص الفروسية والحب قد تأثرت بالأدب العربي في الحب العذري ، فظهرت في صورة لم يعهدها الأدب الأوربي من قبل

القصة في عصر النهضة الكلاسيكية

وفيه ظهر نوعان من القصص

: <u>الأول قصص الرعاة :</u>

وهي قصص حب أبطالها من الطبقة الأرستقراطية ظهرت في إيطاليا ، وأسبانيا ، وفرنسا ، وتبدو إلى الواقع أقرب من قصص الفروسية ، فأمكنتها واقعية ، وحوادثها إنسانية

<u>الثاني قصص الشطار :</u>

وقد ظهر هذا اللون في أسبانيا في القرنين السادس ، والسابع ثم انتشرت في أوربا وقد خطت خطوات واسعة نحو المجتمع ، فحملت تقاليد ، وعادات الطبقة الفقيرة ، وقد تأثرت بالمقامات العربية كمقامات الهمذاني الحريري التي عرفت في)الأدب العربي

وقد قضت هذه القصص على قصص الرعاة ، فقربت القصة من القصة من الواقع ، وخلصتها من الطابع الملحمي ، فظهرت قصص العادات ، والتقاليد ويعد القرن الثامن عشر الفترة التي احتلت القصة مكانا مرموقا ؛ فقد شهد هذا العصر مولد القصة القصيرة ، وكان ظهور شعب قارئ هذا القرن من العوامل الفعالة في رواجها

وازدهارها ، ويحدثنا (روبرت لدل) عن خطورة ما قامت به القصة في هذا القرن فيقول : ولقد نجحت القصة في تصوير الشخصية ، وهي تعمل وتتحرك أكثر من المسرحية . والعقول التي كان من الممكن أن تجذبها المسرحية في العصور الأخرى اجتذبها القصص ومنذئذ أخذت القصة دورها الحقيقي في الأدب ، وكان لابد أن يتفهم الناس أسرار هذا النوع الذي أسرهم إليه ، والذي استطاع أن يحتل في) وقت من الأوقات مكان الأدب المسرحي العريق المستقر

القصة عند ظهور الحركة الرومانتيكية ، والواقعية

وبظهور الحركة الرومانتيكية ظهر نوعان من القصة : الأول القصة الاجتماعية : والتي تمثل تطورا طبعيا لقصص العادات ، والتقاليد ، ومن ثم أنصفت الحركة الرومانتيكية الفعطائه حقوقه رد ، وا ، كما ظهر طابع النقد الاجتماعي . الثاني القصة التاريخية : وكانت تطورا لإحياء التاريخ الوطني عند الرومانتكيين ، ومن أشهر كتابها (والترسكوت) ، ثم سارت القصة نحو التقدم ، والازدهار في ظل الواقعية ، والتي خلفت المذهب الرومانتيكي ، والتي تفرض على الكاتب ملاحظة ما يحيط به من مظاهر طبيعية وا صة ، نسانية ، ومن ثم كانت مادة القصة مشاكل المجتمع وقضاياه

القصة في الأدب العربي القديم

لم يكن الفن القصصي جنسا أدبيا مستقلا بذاته في الأدب العربي القديم ، وا نراه مبثوثا في القصائد الشعرية في العصر الجاهلي نما كشعر طرفة بن العبد ، أو يذكر نثرا في صور قصص صغيرة ، أو في صورة أساطير ، وأسمار كالقصص الديني الذي سيق عن لقمان ، وملوك حمير ، والأمثال ، وأيام العرب وقد أطلق على هذا اللون بالقصة المروية وفي ظل الإسلام برز قصص الوعظ ، وكتابة السير ، والتاريخ ، ثم أخذت تتطور القصة حتى ظهرت المقامات ، كما ظهر في القرن السادس الهجري القصص الشعبي

ومن أهم القصص في ظل الإسلام) ١ألف ليلة وليلة : فلقد خرجت من الفارسية إلى العربية ، وكانت تعرف باسم (هزاز افسانه) أي ألف خرافة ، وقد ترجمت إلى الفرنسية ، وغيرها من الآداب الأوربية منذ القرن الثامن عشر ، وكان لها تأثيرها في الأدب الأوربي في مسرحياته ، وقصصه ، وشعره الغنائي ثم تعود إلينا في الطابع الأوربي الرومانتيكي لتؤثر في أدبنا العربي من جديد في مثل مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم ، ومسرحية (شهريار) لعزيز أباظة وهكذا كانت قصص ألف ليلة وليلة مصادر إلهام لكثير من الشعراء على اختلاف أجناسهم ، وألوانهم ، ومذاهبهم الأدبية .) ٢المقامات : يقال: إن أول من أنشأ المقامات في الأدب العربي هو العالم اللغوي أبو بكر بن دريد (ت: ٣٢١ هـ) ، فقد كتب أربعين مقامة كانت هي الأصل لفن المقامات ، ولكن مقاماته غير معروفة لنا . ثم جاء بعده العالم اللغوي أحمد بن فارس (ت: ٣٩٥ هـ) ، فكتب عددا من المقامات أيضا ثم جاء بعده بديع الزمان الهمذاني ، وكتب مقاماته المشهورة ، وقد تأثر فيها بابن فارس حيث درس عليه ،

ويعتبر البديع هو الرائد الحقيقي للمقامات في الأدب العربي . ثم جاء بعده كتاب كثيرون ، أشهرهم أبو محمد القاسم بن على الحريرى صاحب المقامات المشهورة بمقامات الحريري ثم كثر كتاب المقامات كالزمخشري العالم اللغوي المفسر ، وقد سميت مقاماته أطواق الذهب، وابن الاشتركوني السرقسطي الأندلسي (ت ٥٣٨ : هـ)صاحب المقامات السرقسطية، وبطلها المنذر بن حمام ، وراويها السائب بن تمام ، ومقامات الإمام السيوطي. وفي العصر الحديث أنشأ محمد المويلحي حديث عيسى بن هشام ، وناصيف اليازجى (مجمع البحرين) وقد ذهب بعض الباحثين: أ ن المقامات قد انتقلت إلى الأدب ، فإن المقامات فن العربي من الأدب الفارسي. وهذا الرأي مرجوح عربي النشأة ، وقد انتقلت بعد ذلك إلى الأدب الفارسي بفضل بديع الزمان الهمذاني ؛ فالأدب الفارسي تأثر في مقاماته بالأدب العربي . ثم تأثر بالمقامات الأدب الأوربي في (قصص الشطار) ، وقد ظهر هذا اللون في أسبانيا في القرنين السادس ، والسابع ثم انتشرت في أوربا

) ٣رسالة الغفران لأبي العلاء المعري :

:وتعد لونا من النقد الموضوعي ، وعبر فيه أبو العلاء عما جاش بداخله من مشكلات الفكر ، والعقل ، والفلسفة في العصر الذي عاش فيه وقد برز فيها جليا سبق الشاعر في هذا المجهول ، ويرى العديد من الباحثين أن (دانتي الإيطالي) في (الكوميديا الإلهية قد تأثر بالمعري لسبق أبي العلاء عليه زمنا ، وتأليفا .وأيضا .لتأثر الأدب الأوربي بالأدب العربي عن طريق الأندلس ، والحروب الصليبية .)٤التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي : وهي مغامرة من نسج الخيال في عالم الجن ، ويلتقي فيها الكاتب بشياطين السابقين من الشعراء ، وتدور بينهم مناظرات ، ومحاضرات ، ومحاورات تعرض لكثير من القضايا الفكرية ، والأدب ، ويبدو جليا تأثره بحادث الإسراء ، والمعراج ، وقيل تأثر برسالة الغفران للمعري .) ٥القصة الفلسفية (حي بن يقظان) لابن سينا : وحي وهو العقل الفعال ، ويقظان هو المولى عز وجل الذي صدر عنه هذا العقل الحي الدائم ، وترمز إلى طلب الإنسان للمعرفة مستعينا بالعقل المؤثر الذي يهديه عن طريق المنطق ، والفلسفة ، ويحذره من خداع الحواس . وقد تأثر الأدب العبري بهذه القصة ، ثم ترجمت إلى الإنجليزية ، والفرنسية ، والروسية

)٦القصة الفلسفية عند ابن طفيل في حي بن يقظان : وتصور قصة طفل يسمى حي بن يقظان ربته غزالة حسبته رضيعها المفقود ، ثم لما كبر أخذ يفكر فيما وراء الطبيعة حتى اهتدى إلى وجود الله ، والتقى في الجزيرة بمتصوف آخر يسمى (أبسال) فتعارفا ، وعلمه أبسال اللغة ، والأديان السماوية . وقد حاول كلا من أبسال ، وحي بن يقظان أن يهديا الناس إلى الحقائق اللذان توصلا إليها فلم يفلحا . وقد تأثر ابن طفيل بابن سينا ، ولكنه امتاز بالنضج في الصياغة الأدبية

ب . التاريخ الأدبي

التاريخ : فن من أقدم فنون النثر الأدبي ظهر حين عرفت الكتابة وحين ارتقى العقل الإنساني ، واستطاع التفكير ربط الحوادث بعضها ببعض ، واتخذها موضوعا للعبرة ،والعظة ، فكان لابد من هذين الشرطين :

) ١ذيوع الكتابة بين الناس التي تمكن من تأليف الكتب) ٢أن يتاح للعقل التفكير ، والروية في الحوادث ، ومن هنا أخذ الناس يقصون أنباءهم ، ويتحدثون بقديمهم ، بل ، ويخترعون لأنفسهم قديما لا صلة بينه ، وبين الحقائق التاريخية ، ولكنهم يؤمنون به لشدة تأثرهم بالخيال ، فنشأة طائفة من القصص الشعرية لم تكد تخلو منها حياة أمة من الأمم القديمة التي تحضرت فيما بعد كقصة الإلياذة ، والاوديسا عند اليونان ، فهي تصور الحياة الأدبية ، والفنية ، والتاريخ السياسي ، والاجتماعي لهذه الأمم في عصورها الأولى ، وبهذا اتخذت السير ، والأساطير مصدرا من مصادر التاريخ ٠ حتى كانت المعارك التي دارت بين اليونان ، والفرس ، والتي تسمى (الحروب الميدية) التي شبت في أواخر القرن السادس ، فظهر أول مؤرخ عرفه الناس (هيرودوت) المؤرخ اليوناني ، فقد حاول لأول مرة أن يصور جزءا خطيرا من أجزاء التاريخ في العالم ، وهو الصراع بين اليونان ، والشرق ، بل قصد إلى تسجيل فصل من فصول الحياة الإنسانية المتحضرة بعامة ، فكان كتابه يجمع بين النقد ، والتمحص، والأساطير ؛ لذا فهو من الكتب ذات الطابع الأدبي نجد فيه المتعة التي نجدها في قراءة الشعر القصصي كما نجد فيه اللذة التي نجدها في قراءة الكتب العلمية ، ولهذا ترجم إلى عدة لغات ٠ ثم جاء بعد ه(فوكو تيدي) وقد ولد نحو سنة ٤٦٠ ق ٠ م في اليونان ، وقاس أعمال الناس بالمنفعة وحدها ففرق بين الحياة الواقعية ، والمثل العليا ٠ فالواقعية أقرب إلى التاريخ ٠٠٠ والمثل العليا أقرب إلى الأخلاق ، فصور حياة الأمم ، والأفراد ، والجماعات كما هي في حياتهم اليومية ، وعلل أعمالهم بعللها المباشرة ، فاهتم بتفهم الحياة النفسية للأفراد ، والجماعات ، والعواطف ، والميول التي تدفعهم لهذه الأعمال ٠ وقد تتبع الرومان ما كان عليه اليونان من اهتمامهم بالتاريخ كدأبهم في جل فنون الأدب فكان أول كتاب تاريخي عرفه الأدب الروماني كتاب الأصول لكانو ، وقد ولد عام ٢٢٤ ق٠ م في مدينة (توسكولوم) قريبة من روما ، وقد عرف بالحزم ، والصرامة في حياته الخاصة ، والعامة ٠ وقد صاحب ذلك جد ، وحزم في أسلوبه سواء لفظا أم معنى متجنبا للفضول مبغضا للترديد ، والإطالة في غير حاجة إليهما ، وبتطور الحياة في أوربا عني المؤرخون لاستظهار جهود الشعوب ، وخصائص حضاراتها ، ومواقف معاصريها غير أن الأغلب كان في تسجيل حياة الملوك ، وسيرة العظماء ، وتناولها بالشرح ، والتحليل ومنذ القرن الثامن عشر أخذ مفهوم التاريخ يتغير ، ويتطور ويتخذ وجهة (علمية ، وفنية) فهو يبعث الحضارات في عصورها بخصائصها ، وجهود الشعوب فيها ، ويربط الفترات التاريخية ببعضها ، ويعتمد على الآثار ، والوثائق ، وغيرها من المصادر بعد تمحيصها ، وتمييز صحيحها من زائفها ، ولا مرجع للمؤرخ في ذلك سوى ما يلحظ هو من العواطف ، والصفات ، أو النقائص الإنسانية ذاتها، وفي هذا يحتاج إلى نوع من (الحدث الفني) فيرتبط التاريخ بالفن ولهذا يرى (تين) أن العلم يكمل بالفن كما يكمل النبات بالزهر

وقد ساعدت الرومانتيكية على تحقيق هذا المفهوم ، وهو اكتمال العلم بالفن مثل (ميشيله) الذي رأى أن الثورة الفرنسية كانت ثمرة الصراع الإنساني الطويل في مراحله كلها فبرزت الأحداث من خلال تحليل العلماء ، وعواطف الشعراء ، والكتاب فكان الإحساس بالظلم ، وكانت الثورة . ثم تأثر التاريخ بالمدرسة الواقعية التي تلت المدرسة الرومانتيكية ، والتي تشرح الحقائق على ضوء جبرية الظواهر الاجتماعية ،) ١)والمادية كالإقليم ، والبيئة ، والتربية ، والمعارف ، والعادات

التاريخ المقارن للآداب

بمبادرة من جاك فوازين، وتحت إشراف الرابطة الدولية للأدب المقارن) Ailc) منذ ربع قرن ضخما ، بدأت المقارنية العالمية مشروعا هو إصدار سلسلة من الأعمال الجماعية التي تشكل في مجموعها للآداب في اللغات الأوروبية، صدرت حتى الآن مجلدات مقارنيا تاريخا عدة أولها تحت إشراف Weisstein Ulrich حول (التعبيرية)

١٩٧٣) ،)والثاني تحت إشراف غيورغي فاجدا ويدرس (منعطف عصر الأنوار، ١٧٦٠-١٨٢٠ (خاصة الأجناس المنظومة من الأنوار إلى الرومانسية (١٩٨٢). ويقدم الثالث الذي نظمته آنا بالاكيان (الحركة الرمزية) (١٩٨٢(؛ وصدر مجلد تحت إشراف جان فيسجير بر حول (المقدمات الأدبية في القرن العشرين) (١٩٨٤ ،(وصدر مجلد خامس تحت إشراف جماعي، يفا كوشنر)، وأندريه ستيغمان، مكرس (لعصر تيبور كلانيكزاي، واء النهضة وولادة الروح الجديدة- ١٤٠٠-١٤٨٠) ،(١٩٨٨ ، (؛ وأخيرا صدر مجلدان تحت إشراف آلبير جيرارد وكرسا (لآداب أفريقيا شبه الصحراوية في اللغات الأوروبية)، (١٩٨٦ (شرت هذه المجلدات في ، نتوجهات التأريخ بودابست من قبل أكاديمية العلوم، وتعكس جيدا المقارني واهتماماته: مثل تجنب تجميع الآداب، وتنظيم أعمال جماعية، واختيار حقبة تارة، وتارة أخرى حركة، وتارة ثالثة مجال أدبي وثقافي، والاهتمام بالتحقيب، وا التغير أكثر من الاهتمام ظهار الاهتمام بلحظات بالعصور المتجانسة التي تسيطر عليها أجناس أدبية محددة جيداء .يوسع الأدب العام والمقارن ، إذن ، إلى أبعاد متعددة القوميات أو فوق القوميات، مفهومات، وحقائق اجتماعية ، وتاريخية ، تقدمها التواريخ الأدبية (القومية): مثل العصور، والحقب ، والحركات والمذاهب والاتجاهات، والمدارس، والأساليب، وما نسميه (أسلوب العصر (تفيد هذه الأعمال الواسعة من التحليل، والوصف، ا والتركيب، في إعادة النظر في التحقيب ، والاشتراك الجيد للآداب ذات الانتشار نتيجة لمعارف مرتك القليل، وا زة على عادة التوازن، إذن، لما هو غالباء تعبير عن حلم أدب عالمي أدبين أو عدة آداب عظيمة، وهي أيضا حاضر في ذهن المشتركين .ً بصورة عامة، يفضل التأريخ المقارني الزمن المتوسط ، وأحيانا الزمن الطويل، ولكنه نادرا يفكر في الزمن القصير، على كل حال، ما يجب رفع المبادرات المفيدة المنصبة على (التزامنيات الأدبية) ، وحتى المنصبة على سنة هامة بصورة خاصة ضمن هذه الكتابة للتاريخ الأدبي، تكثر مشاكل المصطلح، أي؛ وتنصب

على (نصف الدزينة) من المفهومات مشاكل المنهج أيضا المستشهد بها، والمرتبطة بالتحقيب، من الواضح أن مشكلة اختيار (مقطع تاريخي) مهمة، بالإضافة إلى مسائل تأريخ.ظاهرة تعود في ء هو الزمن حتى بدايته، أو تنزل حتى نهايته، ولكن، إن مايبدو أساسا ء نترك الكلام لهنري إعادة تركيب تعقيد الزمن التاريخي، هنا أيضا ءأفقيا ء يقرأ أيضا فوسيلون (حياة الأشكال): "إن المؤرخ الذي يقرأ تتابعيا يقرأ أيضا افقيا عرضيا بصورة متزامنة، مثل الموسيقي الذي يقرأ توليفة جوقة)عرضيا ء يمكن أن يعد تراكبا ءخالصا ءولا تتابعا موسيقية، التاريخ ليس أحاديا للحظات الحاضرة الممتدة بصورة واسعة..... في التاريخ نفسه، لا يحتل السياسي، والاقتصادي، والفني الموقع نفسه على خطهم الخاص، ء..... التاريخ ءمتعرج جدا والخط الذي يجمعهم في لحظة معينة هو غالبا بصورة عامة نزاع بين النضوج المبكر، والحاضر، والتأخر."

ج(الحوار والمناظرة

الحوار طريقة من طرق التواصل ، فهو نقاش ، وتبادل الحديث بين طرفين ، أو أكثر ، يحاول كل من المتحاورين الوصول إلى أهدافه والمناظرة : أن يحاول كل من الخصمين تأييد أ ريه بالبرهان وإبطال أ ري مخالفه ، ودحض حجته ، والأصل فيها أن تكون حديثا غير مكتوب ، ولكن بعضها يكون كتابة في الرسائل والصحف

أما المناظرات ذات الطابع الأدبي:

فقد اتخذت مسار الأدب الفارسي في المناظ ا رت ، فكان بعضها يصور الحقيقة كمناظرة بديع الزمان الهمذاني ، وأبي بكربالخوارزمي في نيسابور ، فقد عقد لهما مجلس مناظرة ، وقد تناظربفي جملة مسائل ، وكل يدلي بحجته ، ويظهر براعته ، وانتهت المناظرة بانتصار بديع الزمان الهمذاني. ومنها مناظ ا رت متخيلة ي ا رد تبيين أ ريين مختلفين في أسلوب

جدلي ، كمناظرة صاحب الديك ، وصاحب الكلب في كتاب الحيوان للجاحظ ، وكما في المقامة الثالثة للحريري التي يمدح الدينار ويذمه. وقد تأثر القاضي) حميد البلخي (بالحريري في مقاماته ، غير أن الحوار جزءا تابعا لغيره عند الحريري ، أما حميد الدين فقد خصص لهذا الحوار مقامات بأكملها

ورأي كثير من النقاد بأن هذا اللون نتاج أدبي عربي لا أثر فيه لتأثيرخارجي ، والبعض أ رى أنه متأثربأرسطو ، ووقف الكثير

منه موقف المعارضة ؛ لأن فيه دعوة إلى التفرقة ، ثم صار هذا اللون في طريق الترقي ففي العصر الحديث نجد كثيرامن الحوار الشعري ووجدنا ذلك عند (جبران خليل جبران) في أنشودة الحرية وقد شاع هذا اللون في أدب المهاجر كما لشوقي أيضا الكثير من هذه القصائد ، ومنه قصيدته (قالت وقلت) ،ولقد سار شوق في شعره أيضا التعليمي على هذا الحوار، وتبعه المحدثون من بعده ، وكقصيدة الغ ا زلي عن السعادة ، ومفهومها ، ومن هذا العرض وجدنا وجوه الأصالة ، والتأثير بين الأدبين العربي ، والفارسي في هذا الجنس الأدبي ، ولم يقف ذلك بين الفرس ، والعرب بل تعداه إلى الشعر الأوربي بعد أن أضاف إليه الكثير من تجديداته ك (لافونتين) الذي تأثر به شوقي في شعره التعليمي

الأجناس الشعرية

أ.الملحمة

" هي القصة الطويلة التي تصف أعمال أبطال عظام ، والتي كثيرا ما تصف الحروب ، والقتال في نظم من الشعر يجمع بين الخيال ، والعقل ولهذا تعد في نظر كثير من النقاد أجمل أنواع النظم ؛ لأنها تكون من وزن واحد لا تخرج عنه ، وتشتمل عل حوادث خارجة عن المألوف ، وأشخاصها مزيجا من الأبطال ، والعظام ومن الآلهة أحيانا أو أنصاف الآلهة كما يزعمون أو شخصيات خرافي والملحمة فن قديم ظهر عند الإغريق ، فقد تعددت الآلهة عندهم تعددا مفرطا ، اختلطت أعمال الآلهة القادرة بأعمال الإنسان العاجز وشهواته ، وأصبح الإله في نظرهم مزيجا من الاثنين الإنسان ورغباته ، والإله بجبروته وقهره والبطل في عرفهم من اكتسب هذه الصفات ، فليس مستغربا أن يؤمنوا بكل ما جاء في إلياذتهم من خوارق ، فالملحمة لا تروج إلا في مجتمع ساذج لديه الاستعداد الفطري لتصديق ما يقال ومن ثم يمكن إد ا رك السبب في ظهور الملاحم وهو تعدد الآلهة لدى اليونان والرومان حتى بلغت ثلاثين ألفا ، وهي رموز لقوى الطبيعة المختلفة .

أما الملاحم المتأخرة فإن مؤلفها يقتدي بالقدماء فيعالج موضوعا دينيا كما) دانتي (الإيطالي في الكوميديا الإلهية

ومن أشهر الملاحم العالمية:

(١الإلياذة : للشاعر اليوناني هوميروس وتدور حول خطف "باريس بن أفريام " ملك ط ا رودة " هيلانة " ام أ رة مينا لاوس ملك أسبرطة

٢الأوديسا : وهي أيضا لهوميروس وهي تصف رحلة اوديسيوس في عرض البحار

(٣الإنيازة نظمها الشاعر الروماني فرجيل في القرن الأول قبل الميلاد، وتدور أحداثها حول البطل اينياس الط ا رودي وكيف حمل أباه في سفينة بعدما سقطت ط روادة

(٤الكوميديا الإلهية لدانتي

(٥الفردوس المفقود لجون ملتن الإنجليزي

(٦الشاهنامة للشاعر الفارسي الفردوسي

(٧أنشودة الظلام وهي ملحمة جرمانية لشاعر مجهول

أما عن الملحمة في الشعر العربي:

لم ينظم العرب في جاهليتهم الملاحم ؛ لأن طبيعة العربي تقوم على أساس البديهة والارتجال والحفظ فهم قوم أميون لا يعرفون القراءة ولا الكتابة ورد البستاني خلو الشعر العربي الجاهلي من الملاحم المطولة إلى أن العرب في جاهليتهم لم يهتموا باستجلاء ما و ا رء الطبيعة لفقد العاطفة الدينية عندهم قبل الإسلام ، ولكن وجد عند العرب ملحمتان هما سفر أيوب ورسالة الغفران أما في العصر الحديث ، والاتصال بالحضارة الغربية ، والآداب العالمية الأخرى ظهرت بعض الملاحم فقد ترجم سليمان البستاني إلياذة هوميروس شع ا ر عربيا ، وجاء في ستة عشر ألف بيت ، موزعة على أربعة وعشرين نشيدا من الشعر الإغريقي بالإضافة إلى مقدمة بلغت مائتي صفحة ثم ظهر أحمد محرم في " الإلياذة الإسلامية " ثم فوزي المعلوف في بساط الريح " ثم شفيق معلوف في " ملحمة عبقر " ثم القاضي بولس سلامة في ملحمته " عيد الغدير " ثم ملحمته " عيد الرياض " إلى جانب هذه الملاحم وجدنا الملاحم الشعبية" كعنترة " ،" والزير سالم " ، و "الأدهم

ولا نعد أنفسنا مجانبين للصواب إذا قلنا : إن الملحمة في أدبنا العربي لم ترق إلى ما ارتقت إليه الملحمة في آداب أخرى كالأدب اليوناني ، والروماني فليس من الواجب أن يكون شعر جميع الأمم على نسق واحد ، وإنّما التنوع في الأجناس يبرز جمال كافة هذه الأجناس

رأي الدكتور طه حسين في الملحمة: يرى الدكتور طه حسين / في كتابه التوجيه الأدبي أن الملحمة هي القصة الط ويلة التي تصف أعمال عظام ، والتي كثيرا ما تصفالحروب والقتال ، ولذلك يطلق عليها بعض الأدباء اسم الملحمة وتعد الملحمة في نظر كثير من الأدباء أجل أنواع النظم ، وأعظمها خط ا ر ، وأهم ما تمتاز به الملحمة ما يلي :

١تشتمل قصتها على حوادث خطيرة تدور في العادة حول بطل عظيم

٢تكون لغتها فخمة رفيعة الأسلوب ، ومن وزن قوي ومتين ،

وللملحمة عادة وزن واحد لا تخرج عنه

٣تشتمل أكثر الملاحم على حوادث خارجة عن المألوف ، ويكون أشخاصها م زيجا من الأبطال العظام ، ومن الآلهة أحيانا الذين يشتركون في الوقائع وينصرون فريقا على فريق ، وقد يكونون أنصاف آلهة أو أشخاص من خ ا رفية صرفه ٠٠٠هذا في الملاحم القديمة المتأخرة فإن بعض مؤلفيها يقتدي بالقدماء بعض الإقتداء ، فيعالج موضوعا دينيا جليلا ، كما فعل دانتي في الكوميديا الإلهية ، أو ملتون في الفردوس المفقود ، ولكن البعض مثل آريوستو ، قد نظم قصة بشرية في ملحمته " أور لاندو الغاضب.

رأي ابن خلدون في الملاحم العربية :

يذكر ابن خلدون أنه وجدت ملاحم عربية لابن سينا و ابن عقب ، وليس في شيء منها دليل على الصحة ؛ لأن ذلك إنما يؤخذ من القرا نات

فابن خلدون ينكر ما في الملاحم إلا أن ابن خلدون يذكر أن هناك ملاحم بالمغرب فيقول : فمن هذه الملاحم بالمغرب ابن م ا رنة الطويل على روي ال ا رء ، وهي متداولة بين الناس ومن الملاحم بين أهل المغرب أيضا قصيدة تسمى التبعية

أولها:

طربت وما ذاك مني طرب وقد يطرب الطائر المغتصب

قريبا من خمسمائة بيت أو ألف فيما يقال ، وذكر فيها كثيرا مندولة الموحدين ، وأشار إلى الفاطمي ، وغيره والظاهر أنها مصنوعة ومن ملاحم المغرب أيضا قصيدة من عروض المتقارب ، على روي الباء في حدثان دولة بني أبي حفص بتونس من الموحدين ، منسوبة لابن الأبار ، وقال لي قاضي قسطنطينة ، الخطيب الكبير أبوعلي بن باديس ، وكان بصيرا بما يقوله ، وله قدم في التنجيم فقال لي : إن هذا ابن البار ، وليس هو الحافظ الأندلسي الكاتب ، مقتول المستنصر ، و إنما هو رجل خياط من أهل تونس و مطلعها:

عذيري من زمن قلب يغير ببارقة الأشنب

ثم يقول ابن خلدون بعد ذلك ، ووقفت في المغرب على ملحمة أخرى في دولة بني أبي حفص هؤلاء بتونس ، فيها بعد السلطان بن أبي يحيى الشهير عاشر ملوكهم ، ذكر محمد أخيه من بعده ، يقول فيها:

وبعد أبي عبد الإله شقشقه ويعرف بالوثاب في نسخة الأصل

إلا أن هذا الرجل لم يهلكها بعد أخيه ، وكان يمني بذلك نفسه. ووقف بالمشرق على ملحمة منسوبة لابن العربي الحاتمي في كلام و وقفت بالمشرق أيضا على ملمة من حدثان دولة الترك منسوبة إلى رجل من الصوفية يسمى الباجريض ، وكلها ألغاز بالحروف أولها:

إن شئت تكشف مهر الجفر ياسائلي من عالم جفر وصي والد الحسن

و أبيات هذه الملحمة كثيرة ، والغالب ، أنها موضوعة ، ومثل صنعتها كان في القديم كثي ا ر أ معروف الانتحال ومن ثم أمكننا القول : إنّ هذا الفن وجد في القرن الأول على يد ابن أبي عقب معلم الحسن والحسين معلم الحسن والحسين رضي الله عنهما ومن العلماء من أثبته ، ومنهم من أنكره. المعنى العصري للملاحم أنها قصائد مطولة تتناول التاريخ

لأسطوري للأمم والدول مثل ألياذة هوميروس لا يختلف عن الطلاق العربي القديم عند إنشادهم لملاحمهم إلا في شيء واحد : هو أنالملاحم العربية القديمة تقص ما عساه أن يكون من أحداث الأمم والدول في المستقبل ، فهو خيال يحاول استراق السمع دون أن تحرقه الشهب ، أما الملاحم في غير الأدب العربي فتتناول قصص تاريخها الماضي ، وما يشيع فيه من أساطير. ومن الجدير بالذكر : أن المعاصرين الذين أنشأوا ملاحم عربية لم يبلغوا هذا الشأن من الترقي في الوصول إلى الملاحم إلا بعد أن نهلوا طويل شبه ألغاز ، لا يعلم تأ ويله إلا الله ، لتتخلله أوفاق عددية ،ورموز ملغوزة ، وأشكال حيو انات تامة ، ورؤوس مقطعة ، وتماثيل من حيو انات غريبة ، وفي آخرها قصيدة على روي اللام ، والغالب أنها كلهاغير صحيحة ، لأنها لم تنشأ من أصل علمي. فإنكار ابن خلدون لهذه الملحمة راجع إلى أنه قاسها بمقياس العلم.

ثم يتحدث ابن خلدون عن الملاحم في المشرق فيقول:

و وقفت بالمشرق أيضا على ملمة من حدثان دولة الترك منسوبة إلى رجل من الصوفية يسمى الباجريض ، وكلها ألغاز بالحروف أولها:

إن شئت تكشف مهر الجفر ياسائلي *من عالم جفر وصي والد الحسن

و أبيات هذه الملحمة كثيرة ، والغالب ، أنها موضوعة ، ومثل صنعتها كان في القديم كثي ا ر أ معروف الانتحال. ومن ثم أمكننا القول : إنّ هذا الفن وجد في القرن الأول على يد ابن أبي عقب معلم الحسن والحسين معلم الحسن والحسين رضي الله عنهما. ومن العلماء من أثبته ، ومنهم من أنكره. المعنى العصري للملاحم أنها قصائد مطولة تتناول التاريخ

لأسطوري للأمم والدول مثل ألياذة هوميروس لا يختلف عن الطلاق العربي القديم عند إنشادهم لملاحمهم إلا في شيء واحد : هو أن الملاحم العربية القديمة تقص ما عساه أن يكون من أحداث الأمم والدول في المستقبل ، فهو خيال يحاول است ا رق السمع دون أن تحرقه الشهب ، أما الملاحم في غير الأدب العربي فتتناول قصص تاريخها الماضي ، وما يشيع

فيه من أساطير ومن الجدير بالذكر : أن المعاصرين الذين أنشأوا ملاحم عربية لم يبلغوا هذا الشأن من الترقي في الوصول إلى الملاحم إلا بعد أن نهلوا من معين الآداب الغربية ، ووقفوا على أشهر الملاحم العالمية ، فأخذوا بمقدماتها ، ونتائجها ، وصمموا على تلقيح الأدب العربي المعاصر بملاحم جديدة . ذات ألوان جديدة ومواضيع جديدة ، وهكذا برز تأثر الملحمة العربية بالملحمة العالمية ، فجاءت تحكي روحا جديدا ، وعصرا جديدا

ب المسرحية

المسرحية " : هي قصة معدّة للتمثيل على المسرح. " ولفظ المسرحية يوناني قديم بمعنى الحركة ،) فهي قصة تمثّل

تصاحبها مناظر مصورة (فهي تقوم على فنيين متميزين فن التأليف المسرحي ، وفن التمثيل ، ولهذا كان لها أثرها في النفس ؛ لأنها تؤكد المثل القائل) أسمع فأنسى ، وأرى فأتذكر و أتعلم

نشأة المسرح

هناك كثير من الد ا رسات تناولت البحث عن أصول المسرح ، فمن الد ا رسات من يركز على أن نشأة المسرح تتعلق بالطقوس الدينية فيقول : الأستاذ محمد عزيزة" ففي بدء المسرح كانت هناك الطقوس الدينية. " ويعلق على ذلك بأن التشابه بين الطقوس الدينية ، والأداء المسرحي هو الأساس في ذلك. وسواء كانت نشأة المسرح دينية ، أم اجتماعية ، أم الرغبة في التعبير عن الص ا رع الاجتماعي ، أم الذاتي ، فإن المسرح استطاع أن يعبّر عن كل هذه الأشياء ، وهذا الذي يجعلنا لا نستطيع الجزم عن الدافع الأساسي لنشأة المسرح.

أين نشأ المسرح ؟

تعددت الآ ا رء حول مكان نشأة المسرح ، فمن الباحثين من أ رى أن المسرح يوناني الأصل ، ومنهم من أ رى أن المسرح فرعوني الأصل وتفصيل القول في ذلك:

إن نشأة المسرحية عند اليونانيين كانت قديمة ، ومتقدمة جدا ، وبلغت المسرحية في اليونان ما لم تبلغه في أي مكان آخر حتى في الأقطار التي وجد فيها المسرح قديما كالهند ، والصين ، والذي دفع الكثير من العلماء بالقول : إن المسرح نشأ ، وأرتقي باليونان ، ولو لم يبتكر المسرح اليوناني الحرية المطلقة في التعبير عن المو اقف

الصراعية لوقع في المصيبة التي وقع فيها مسرح) النو (الياباني الذي جمد في نشيد وحيد عاطفي ينتهي ليبدأ من جديد. ومن ثم ندرك أن المسرح وجد باليابان قديما ، إلا أنه لم يرتق ، ولم يبلغ ما بلغه المسرح اليوناني من تقدم. ومن الأسباب الأخرى التي رجّحت سبق المسرح اليوناني لغيره من المسارح معرفتنا مؤلفي المسرح اليوناني قديما مثل : ميديا ، وبرومثيوس ، وارتفاع تلك الأسماء لا يقل عن ارتفاع أسماء أفلاطون وغيره من علماء الفلسفة ، فلو لم تفلت عواطف

ميديا ، وبرومثيوس، وأدرست صارخة لشكا هؤلاء الأبطال الت ا رجيديون الشهيرون من الشلل واليأس الذي أصاب اليابانيين كاناتي ، وزيامى. ويؤيد هذا ال أ ري كثير من الباحثين فيرون أن النشأة الأولى للمسرح كانت في أثينا ، وأن المسرحية كانت تتعلق بالدين ، والغناء ، والآلهة ، وأن المسرحية اتجهت في المسرح اليوناني إلى اتجاهين:

<u>الأول الملهاة</u> : وهو هجاء فردي ، ثم تحوّل إلى جماعي

<u>الثاني المأساة</u> : وهو مدح ادخل عليه إصلاحات عديدة

إلا أن بعض الباحثين سلكوا مسلكا آخر حيث يرون أن نشأة المسرح الأولى بمصر لدى الف راعنة واستدل أصحاب هذا الراي بوجود قصة إيزيس لدى المصريين ، وهذا ما ذكره هيردوت ، ورجحه بعض الباحثين. حيث إنّ شهادة العالم اليوناني تعد هي الأساس الذي نرتكز عليه لأنه يوناني شهد بأقدمية المسرح المصري. ومجمل الأسطورة تتعلق بالحرب بين الخير ، والشر ، و انتصار الخير ، وتشتمل على بعض الأغاني التي قامت بها إيزيس أثناء البحث عن زوجها. ومن هنا ندرك أن المسرح اليوناني تأثّر بالمسرح الفرعوني ، ثم جاء بعد ذلك المسرح الروماني الذي حاكى المس رح اليوناني في موضوعاته. وفي العصور الوسطى تعلّق المسرح بالكنيسة أي الطابع الكنسي. وفي العصور الكلاسيكية حكى الأوربيون المسرح اليوناني. وفي القرن السادس عشر تحوّل إلى مسرح غنائي. وفي أواخر القرن الثامن عشر أصبح مسرحا شعبيا

ومن ثم برزت ظاهرة التأثير والتأثر بين المسارح العالمية المختلفة. موقف الت ا رث العربي من هذا الفن : الحقيقة أن موقف الأدب العربي كان موقف الجفاء سواء في الجاهلية أم ، الإسلام ، ولعل السبب في ذلك طبيعة العربي الذي يعتمد على البديهة ، والارتجال ، ومن الباحثين من يرى أن السبب هو الطابع الديني ، والتعلق بالشعر ، ولقد ذكر أحمد أمين أن السبب هو سببا دينيا. والحقيقة أن السبب لو كان دينيا محضا لوجد أدب مسرحي لدى العرب قبل الإسلام ، ومن الباحثين أطلق على هذا الموقف اسم اللغز.

اتجاهات المسرحية

أتجه المسرح منذ نشأته إلى اتجاهين الأول : المأساة ،

والثاني: الملهاة

أولا المأساة:

وعلى ضفاف النيل في مصر كانت قصة إيزيس ، وأوزريس. وفي بلاد الإغريق في عيد حصاد القمح ظهرت المأساة أيضا .

وعرّفها أرسطو بأنها " فن جاد نبيل تستمد موضوعاته من حياة الآلهة ولا إله إلا الله وأن هدفها التطهير. وفي العصر الكلاسيكي بلغت المأساة قمتها ، وعرفت الكلاسيكية المعنى المأسوي ، كما وجدت في هذا العصر المأساة اللاهية ، وهي خليط من المأساة ، والملهاة ، ولمّا بلغت المأساة القمة كان ذلك داعيا إلى ال ز وال ، وتحوّلت إلى الملهاة الجادة ، أو الد ا رما البرجوازية ، والتي تأخذ موضوعاتها من الو اقع لا من التاريخ ، وتصوير الموقف. والملابسات من خلال الشخصيات العادية من الطبقة الوسطى ، وتختلط فيها عناصر المأساة بعناصر الملهاة ، ومن هنا ظهرت الد ا رما الرومانتيكية ، على أنقاض المأساة القديمة ، وأشهر من قعّد لهذه الد ا رما ، وطبقه في نتاجه الأدبي الأديب الفرنسي) فيكتور (، وفي الد ا رما الرومانتيكية لم يعد البطل أرستق ا رطيا بل أصبح بطلا من عامة الشعب. وفي نهاية القرن الثامن عشر ، والثلث الأول من القرن التاسع عشر ازدهر فن الميلود ا رما ، وساعدت أحداث الثورة على ظهورها ، إذ أوجدت جمهو ا ر للمسرح. وفي الد ا رما الحديثة : صار البطل رجلا عاديا من الناس ، وقد يغلب عليها طابع الملهاة التي نرى فيها الخير ، وطابع المأساة لنرى فيها المصير.

ثانيا الملهاة:

الملهاة فن هزلي ، وهو نوع من القبيح ، وتقوم الملهاة)الكوميديا(على المو اقف المتناقضة.

نشأة الملهاة

نشأة الملهاة عند الأغريق في عيد جني الكروم ، والتغني للإله بخوس لا إله إلا الله فكان يخرج الشع ا رء يقولون القصائد الهزلية التي يذكرون فيها الهزل ، والضحك.

ومنشأ الملهاة أساسا من المو اقف المتناقضة ، والتناقض بين الو اقعية ، والمثالية

ومثالها:

مسرحية الضفادع فهي قائمة على الكوميديا المتناقضة ، وفيها المقارنة بين القديم ، والحديث ، والحوار بين الشع ا رء القدماء ، والمحدثين في رحلة إلى الآخرة ، والكل يدافع عن أ ريه ، وفي النهاية كان النصر ، والغلبة للقديم

مفهوم الملهاة:

عرّف القدماء الملهاة " بأنها مسرحية ضاحكة تستمد موضوعاتها ، وشخصياتها من حياة الشعب ، وأف ا رده.

وتدور عموما حول عيوب ، ور ا زئل اجتماعية تثير السخ رية ، والضحك ولابد أن تنتهي بطبيعة الحال بنهاية سعيدة.

طريقة كتابة الملهاة: يستخدم كتّاب الملهاة فكرة التضاد بين المثالية ، والو اقعية أساسا للإضحاك ، و أقوى أنواع الملهاة ، أو الكوميديا كوميديا الموقف وقد يكون إظهار العيوب مدعاة للضحك ، وذلك يك ون لغاية إصلاحية اجتماعية

أنواع الملهاة بحسب اتجاه موضوعها:

ملهاة الطباع) عيوب الإنسان

ملهاة السلوك) عيوب الطبقات

ملهاة الموقف) التضاد ، والتناقض بين الأحداث المتشابكة، وهي أقوى هذه الأنواع

المسرح العربي:

سبق أن ذكرنا أن العرب وقفوا موقف الجفاء من المسرح ، إلا أنه قد وجدت أنماط أدبية تشبه المسرحية ، ومن الباحثين من عد المسرحية العربية تطو ا ر طبعيا لهذه الأنماط الأدبية. فلقد أنشأ العرب المقامات ، وإن كانت طريقا إلى القصة لكنها فقدت الحوار الذي يتخذ أساسا في المسرحية غير أن المستشرق) باول كاولي (قد نقل بعض مسرحياته عن أصل عربي لمحمد بن دانيال الموصلي أيام الظاهر بيبرس في القرن الثالث عشر الميلادي ، وقد ذكر المستشرق جورج جاكوب محتويات هذه التمثيليات في كتابه تاريخ مسرح تمثيل الظل وقال " : إن ابن دانيال أعظم شاعر ممتع في العربية فقد وجدت هذه المسرحيات في مكتبة) سكوريال (الأسبانية ، والتي منها طيف الخيال ، وتصوّر لنا مصر ، وحالتها السياسية ، والاجتماعية في عهد الظاهر بيبرس ، ومسرحية) عجيب ، وغريب (وتصوّر الأحوال في الأسواق المصرية ، كما تصوّر لنا أصحاب المهن في مصر. على الرغم من ذلك فإن هذه المسرحيات ، وغيرها لم تتقدم بالمسرح العربي ، فلقد ظل مسرحا يمثل خيال الظل دون أن يخرج إلى العيان ولما نزلت الحملة الفرنسية بلادنا حملت فيما حملت إلينا المسرح الفرنسي ، ولكن ما كان يمثلّ عليه من رو ايات مثّل بالفرنسية ، فلم تتأثر به حياتنا الأدبية ، و إنما برز هذا التأثر جليا منذ تولي إسماعيل لحكم مصر ، فأنشأ دار الأوب ا ر ، ومثلّت فيه رو ايات غنائية إيطالية. وفي هذه الحقبة التاريخية أنشأ أبو نظارة) يعقوب صنوع (مسرحا بالقاهرة ، ومثل عليه كثيرا من المسرحيات المترجمة ، والتي قام بتأليفها؛ لذا أطلق عليه موليير مصر لب ا رعته في التمثيل الهزلي والذي يقوم على أساس النقد لأوضاع المجتمع الذي يعيش فيه والو اقع أننا لا نعد مسرح صنوع من ت ا رث الأدب العربي ، ويرجع ذلك لأن مسرحه ، وتمثيلياته كانت تمثّل باللغة العامية ، وليس باللغة

العربية الفصحى وفي هذه الفترة وفدت على مصر الفرق التمثيلية من سوريا ، ولبنان ، و أنشأت لها مسارح بالإسكندرية ، والقاهرة ، وهذه المسرحيات التي قاموا بتمثيلها كانت مسرحيات ممصرة ، وممتعة للمشاهد ، وارتبطت في بعض الأحيان بالسجع ، والشعر ومن الجدير بالذكر إنّه بالرغم من تتابع الفرق الشامية والمصرية وتقديمها لمسرحياتها على أ ا رضي مصر إلا أنّه وجد نفو ا ر من الطبقة المحافظة ، وإحجام من الم أ رة تجاه المسرح وظهر جورج أبيض بعد أن درس فن المسرح ، وأصوله فارتقى على يديه ، وقدمت له عدة مسرحيات منها) مصر الجديدة(لفرج أنطون ، كما عرّب له خليل مط ا رن بعض رو ايات شكسبير

مثل : تاجر البندقية عطيل ومن ثم بدا لنا التأثر ، والتأثير بين الآداب المختلفة. ثم كان) يوسف وهبي (فقد أفتتح مسرح رمسيس سنة ١٩٢٣ م ، وقام بتمثيل ما يقرب من مائتي مسرحية ، والتي عنيت بالتر اجيديا ، بينما اهتم نجيب الريحاني ، وعلى الكسار في التمثيل الهزلي ، وكانت الكوميديا على يديهما كوميديا اجتماعية تعني بالنقد الاجتماعي الهادف

وفي سنة ١٩٣٤) م (تنشئ الدولة الفرقة القومية كما تنشئ المعهد العالي للتمثيل ، غير أن الركود الذي بدأ منذ عام) ١٩٢٨م (ما زال) جاثما على مسارحنا بسبب ظهور السينما ، إلا ما كان من مسرح نجيب الريحاني وتحاول ثورة يوليو بعد ذلك النهوض بالمسرح ، فيعود ثانية إلى النشاط ، وبذلك ترد إليه قواه

أما عن التأليف المسرحي:

من الجدير بالذكر أن وجود الممثل المسرحي عندنا سابق لوجود النص الأدبي المكتوب خصيصا لمسرحنا ، ثم بزغ نجم توفيق الحكيم في سماء المسرح فقد أرسى قواعده ، كما أرسى هذه القواعد شوقي في الشعر ، يسعفه في ذلك ثقافة إنسانية واسعة ، وثقافة مسرحية دقيقة ، وتت ا زوج الثقافتان مع روحه المصرية العربية ، فإذا لمصر كاتب مسرحي من نوع إنساني بديع. وقد حظي الحكيم بمكانة متميزة على خريطة تطور الكتابة الإبداعية العربية ؛ فهو كاتب واحدة من أ ولى الرو ايات العربية " : عودة الروح" عام ١٩٢٣) م (، وهو أيضا كاتب أول مسرحية عربية ناضجة بمعايير النقد الحديث " : أهل الكهف " عام ١٩٣٣) م(

وصف توفيق الحكيم بأنه مؤسس المسرح المصري المعاصر ، وبأنه من جعل المسرح في العالم العربي جنسا أدبيا مرموقا

وقد اتسمت لغة أعماله المسرحية باليسر ، والسهولة ، والمرونة ، وحرص توفيق الحكيم على أن يبرز فيها اللهجة العامية المصرية ، وبعض تراكيبها.

والقارئ لأدب الحكيم يدرك مدى تأثره بالآداب الغربية ، ويبد ذلك جليا في) الطعام لكل فم (، والتي عبرت عن مسرح اللامعقول ، التي أدخلت على المسرحية ، و أثر عامل الزمن في تطورها حتى ظهر مس رح اللامعقول على يد توفيق الحكيم في) يا طالع الشجرة (و طعام لكل فم (، وأصبح الأدب العربي المسرحي متنوعا يلبي حاجة المسارح المتعددة ، ويقف مع الأدب على المساواة وتنتهي مس رحية " الطعام لكل فم " إلى مسرح " اللامعقول. "

وكما يقول توفيق الحكيم عنه: ليس معناه عندي الغموض ، أو التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر . إنّي اعتبر ذلك أسوأ ما فيه ، وكل ما يهمني منه ليس شطحاته بل حرية التحرك فيه (١) "، وأما مسرحية " الطعام لكل فم"

١٩٦٣م (فتم ثّل مسرح اللامعقول ، فقد حاول توفيق الحكيم فيها(مواكبة تقنية المسرح الجديد في العالم متأث ا ر بالغرب وأصبح الأدب العربي المسرحي متنوعا يلبي حاجة المسارح المتعددة ويقف مع الأدب على المساواة وكذا بيجماليون ، وتأثرها بالت ا رث الغربي ، وشهر ا زد ، وتأثرها بألف ليلة وليلة ، وهكذا أ رينا ظاهرة التأثير والتأثر في المسرحية أعم ، وأشمل بين الآداب العالمية ، فر اينا تأثر المسرحية الغربية بالخيال العربي في القرن السادس عشر ، وتأثر الشرق بالتجديدات الغربية

الموقف الأدبي ، والنموذج البشري

الموقف الأدبي

هو ارتباط الشخصية في المسرحية ، أو القصة بما حولها من أشخاص ، وبيئة ووقت ومكان ، وعدم العزلة عنها.

فالمسرحية ، أو القصة تجربة لا ينفرد فيها فرد ، أو حدث اجتماعي يجري في مجموعة تتصارع فيها قوى حيوية ، ومن ثم فإنّ إنتاج المسرح وتقبله ليس عملية فردية ، و إنّما هو كما يقول باتريس ما ق ا رءة جماعية ّ بافيس" (١)إنّ النص الد ا رمي ليس له قارئ فرد ، فشخصية) كيلوبات ا ر (في المسرحيات العالمية) العربية ،

الإنجليزية ، الفرنسية (إذا تناولنها في لا تتضح من سلوكها وحدها ، ولكن من ارتباطها بالشخصيات الأخرى

أما النموذج البشري:

فهو ما يصوره المؤلف ، ويجمعه في إنسان من الفضائل ، أو الر ا زئل ، أو العواطف المتفرقة في مختلف الأشخاص بحيث يجسدها فيه مثل) : شخصية كليوبات ا ر (التي كانت مادة خصبة لخيال الكتاب ، والشع ا رء ، ومن ثم فالنموذج هو الشخصية التي يجسد فيها المؤلف ما يريد من صفات ، ونوا زع ، وهذا لا يتأتى إلا عن طريق د ا رسة عوامل انتقال هذه الموضوعات الأدبية عن طريق الاقتباس ، والتأثير ، وملابساته التأثيرات النظمية:

وهي تتبع القافية من خلال عاطفة الشعر ، وكذا الوزن ، ولهذا كان النظم عنص ا ر من عناصر التعبير. ومن ثم تبدو العلاقة وطيدة بين التشكيل الموسيقي ، والمحتوى الشعري فلا نرى انفصاما بين البناء الموسيقي ، وبين المحتوى الشع ري

، أو بعبارة أخرى لا يمكن أن ننكر أنّ هناك علاقة بين التصوير ، والموضوع فتصوير الشاعر لتجربة ما في إطار بحر الطويل ، وباستخدام وسائل بديعية معينة ، يختلف عن تشكيل نفس التجربة باستخدام بحر آخر ، وبوسائل تعبيرية أخرى ، ولا شك في أنّ تعدد الأبعاد للعملية الإبداعية يجعل كل بعد ، وكأنّه أهم الأبعاد ، أو أنّه لا أهمية له مع هذا التعدد وفق ت ا ركبه وتوازنه مع غيره من الأبعاد ولعل ما يعنينا ملاحظته هنا أنّ لكل عاطفة ، أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى ، والغناء وهي أليق به ، و أقدر على تعبيره لأنّها صوته الطبعي ، وصورته الحسية الدقيقة فهل لكل عاطفة ، أو معنى شع ري وزن خاص هو به أليق. فنشأة الأو ا زن متأثرة بأذواق الشع ا رء ومعيشتهم ، وتتأثر أيضا بأو ا زن الآداب الأخرى ، ولقد تأثر الأدب الفارسي بأو ا زن الأدب العربي ، فلقد أدخل الفرس وزنا جديد في الشعر الفارسي ، وهو)الدوبيت (ومعناه

بالفارسية) البيتان (؛ لأنّه يشتمل على أربع شط ا رت ، والدبيت كلمة فارسية تتركب من) دو (ومعناها اثنان ثم كلمة) بيت (وهي عربية. وأو ا زن الدوبيت كثيرة ، ومنها:

"فعلن متفاعلن فعولن فعلن"

ومن أمثلته:

(١ عملي وتوجهي لربي دوما * سندي وعدتي أ ا رها يوما

بغد وزن فيه فعلي حتما * فهناك يرى الفتى المصيب النعمى

(٢ لو صادف نوح عيني غرقا * أو صادف لوعتي الخليل احترق

أ و حملت الجبال ما احمله * صار دكا وخرّ موسى صعقا

تقطيع البيت الأول:

عملي وتوجهي لربي دوما

ع م ل ي و ت وج ج هـ ي ل ر ب ب ي د و م ن

فعلن متفاعلن فعولن فعلن

سندي وعدتي أ ا رها يوما

س ن د ي وع د د ت ي آ ر ا ه ا ي و م ن

فعلن متفاعلن فعولن فعلن

ومن أمثلة الدوبيت الأعرج:

يا من في شدتي أنادي ربي * وله في ذلة يصلي قلبي

أدعوك موجها دواما وجهي *أن أسعد بالرضا ، ويمحي صدري

وقد أشار أحد الباحثين (١)أن الدوبيت يستعمل مجزوءا وصورته

فعلن متفاعلن فعولن* **فعلن متفاعلن فعولن

ومن أمثلته:

يا من هجرت فما تبالي *** هل ترجع دولة الوصالي

ما أطمع بعذاب قلبي *** أن ينعم في هواك بالي

والدوبيت يمثل مستوى أعلى من مستوى البحور المهملة ، لكنه مع ذلك لا يرتقي إلى مستوى الأو ا زن الخليلية أما شعر الملاحم الذي انفردت به الآداب الفارسية ، والتزم بحر المتقارب المزدوج ، فهو يرجع في أصله إلى الأدب الإي ا رني القديم

ومن ثم وضح أن تأثر الأو ا زن العربية في القصيدة الفارسية أكثر مما وضح في الشعر الملحمي. كما تأثرت الآداب الأوربية بالموشحات ، والأزجال العربية التي نشأت في الأندلس فظهرت في شعر) التروبادور(

فن الموشحات:

وهذا الفن اخترعه الأندلسيون للوفاء بحاجة الغناء ، وتنقسم من حيث أو ا زنها إلى قسمين:

(١ما و افق البحور الخليلة الموروثة ، وجاء على أو ا زن الشعر العربي

ومثاله قول ابن الخطيب:

جادك الغيث إذا الغيث همى *** يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما ***في الكرى أو خلسة المختلس[٣]

[٣] ص ٧٥، ٩٩محاضرات في الأدب المقارن إعداد دكتور مصطفى فاروق عبد العليم مدرس االدب والنقد بالكلية الطبعة االولى ٢٠٠٩ م

الفصل الرابع

دراسات مقارنة بين الادبين العربي والفارسي

ا ـ ليلى والمجنون بين الأدب العربي والأدب الفارسي دراسة مقارنة

اولا - مجنون ليلى في الأدب العربي

هذه القصة مثل للتأثير المتبادل في الآداب. وإذا كان وجود المجنون نفسه موضع شك عند عدد من الباحثين استنادا إلى بعض النقول القديمة التي تشكك في صحة وجوده وتعتبر القصة من وضع الرواة، واستنادا أيضا إلى نواح فنية في القصة تتمثل فيما يعتريها من اضطراب وتناقض ومبالغات إلاالأمر من حيث الثبوت أو عدمه لا يعنينا هنا، وسواء أن ن قصته معروفة ومتداولة، وقد شاع أمرها بين العرب، فإ ن ثبت وجود المجنون أم لم يثبت ومنهم انتقلت إلى شعوب أخرى كالفرس والترك.

والقصة في المصادر العربية نلخصها تلخيصا شديدا في الأسطر القليلة الآتية: "نشأ قيس بن الملوح من بني عامر، وليلى بنت مهدي في بيت ثراء، وكان هو فيما يبدو من " .كان "قيس بن الملوح" أجمل فتيان قبيلته بني عامر، وأظرفهم، ١ قبيلة أرفع شأنا من قبيلتها "سيد الحي يتمتع بالثراء الوافر. وقد عهد وأكثرهم حفظا لأشعار العرب ورواية لها، وكان أبوه إلى ابنه قيس برعي غنمه في مناطق الكلأ المجاورة للحي بالقرب من جبل "التوباد". ومنذ فها أبوها ذلك الحين وهو يتعلق بتلك الفتاة "ليلى" الصغيرة ذات الضفائر المجدولة التي كل "مهدي بن سعد" بنفس المهمة التي كلف بها قيس من قبل أبيه فتلاقيا، وتوالت اللقاءات بينهما على سفوح الجبال، وأمامهما الأغنام، فحدث نوع من الألفة كما يحدث بين الصبية ٢ .إذا كانوا من سن واحدة

وتمر السنون وتكر الأعوام فيكبر قيس وتكبر ليلى، فيحجبها أهلها، فيفتقدها قيس ويحوم حول منازل أهلها، ويتنسم أخبارها، ويضيق بالفراق، فيأخذ في الشكوى، ويتفجر ينبوع ٣ :الشعر في نفسه، فيصوغ شكواه شعرا، ويذكر ليلى في شعره، وكان مما قال في ذلك[٤]

ويعني هذا أن قيسا ضاق قلبه وصدره عن كتمان حبه فباح به شعرا يجري على لسانه، وحرمان وجدانه فقد اضطر في تسريح اسمها في أشعاره حيث نظم فيها العديد من ١ :القصائد الجميلة وقد ردت عليه من خلال هذين البيتين بقولها ضاغ للن اس ب ظهر كل م وين ك م هص احب دل عن وك نا دا أرم ب سون ي ا الع ن خبر

---

[٤] محمد السعيد جمال الدين: الأدب المقارن، دراسات تطبيقية في - ٢ . طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت (د.ت)، ص ١٦٠ - ٣ - ح، مجنون ليلى قيس بن الملو رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق . الأدبين العربي والفارسي، دار الهداية، ط٣، القاهرة ٢٠٠٣م، ص ١٥٤ يسري عبد الغني، دار ح: ديوان قيس بن الملو الكتب العلمية، ط١ ،بيروت ١٩٩٩م، ص ٢٨

تـينـفـى دوـَـّم هـمـن تـي ـبـلـفي القـ ـووقد سمع الناس هذه الأشعار فتناقلوها، حيث أصبحت ليلى وحبها حديث الناس في كل مكان، وتردد اسمها على الألسنة في المنتديات، وأذاع الفتى بلسانه وأشعاره ما كان يجب أن يحفظه، وعرض حبيبته لما لا يحسن تعريضها له. وعرف الناس جميعا ما كان من أمرها ـمع حبيبها، ولهذا ثار أهلها ثورة شديدة على قيس الذي أساء إلى الفتاة وأساء إلى أهلها. فقد حجبت عنه ومنعت من رؤيته، ونتيجة هذا الحرمان فقد اضطربت أحوال قيس واختل توازنه، فتقدم والده لخطبتها له ولكن والدها وهو عم قيس يمثل القسوة والحقد عليه فرفض الزواج ـ ٢ . نزولا على تقاليد البادية والمعنى في ذلك أن من عادات العرب تقضي بعدم تزوج الفتاة من الفتى تشبب بها ـوحرمانه منها، ورفض هذا الطلب تمشيا لما تقتضيه التقاليد وخوفا من العار، وعلى الرغم من أن ليلى دون قيس شرفا وجاها وأنها ما كانت لتطمح في مثله. ـفأمام هذا الرفض ازدادت حالته سوءا وذهولا، حيث كان قيس لا ييأس من لقائها ويحتال على ذلك بأساليب كثيرة فمنها كان يأتي بحيها في غفلة من أهلها ليلقاها، ومنها أنه كان يتخذ الرسل بينهما ليعرف أخبارها حين يصعب لقاؤها، ومنها أنه أوفد إليها أمه تستمليها وتشرح لها ما أصاب ولدها من عشق، ومنها والده العطوف الذي يبذل كل ما في[٥] وسعه ليحقق أمله ويتبعه إلى الخلوات، مستعطفا مواسيا وأن يسري بأن يزوجه فتاة أخرى ١ :تفضل ليلى حسنا وجمالا، فرفض قيس الاقتران بأي فتاة غير محبوبته ليلى وقال في ذلك:

وقالو لو تشاء سلوت عنها فقلت لهم فإني لهم لا اشاء

وكيف وحبها علق بقلبي كما علقت بأرشية دلاء

"وكثيرا ما كانت ليلى تعد بالزيارة واللقاء ولكنها مع ذلك لا تفي بما وعدت لأن الظروف لم تكن تعينها. وضاق أهل ليلى بهذا العاشق، وبمحاولاته المتكررة للقاء حبيبته، ٢ .فآثروا أن يبتعدوا ويرحلوا عن ديارهم فظل قيس يمشي الحي ويقول: "الموت أروح لي، فارتحل أهل ليلى و أبعدوا، وجاء المجنون عشية، فأشرف وقصد منزل ليلى الذي كان بيتها فيه، فألصق صدره به وجعل يمرغ :خديه على تر ابه، ثم أنشأ يقول:

ايا حرجات الحي حين تحملوا بذي سلم لا جادكن ربيع

وخيماتك الاتي بمنعرج اللوي بلين بلي ما ان لهن رجوع

ندمت علي ما كان مني ندامة كما ندم المغبون حين يبيع

عدمتك من نفس شعاع فانني نهيتك عن هذا و انت جميع

[٥] طه ندا: المرجع السابق، ص ١٦١ - ٢ . المصدر نفسه، ص ٢٩ -

ثم بدأ قيس يهيم في الحي، ويهمل نفسه فرآه عمر بن عبد الرحمان بن عوف عامل فرق له وخرج معه إلى قوم ليلى يوسط لديهم، غير أنهم أخبروه بن الحكم على الصدقات بخبره وأن السلطان قد أهدر دمه فرجع بن عوف وأمر له بقلائص، فردها المجنون و انصرف، وقد زادت آلامه حيث يقول :

رددت قلائص القرشيس لما رايت النقض منه للعهود

وراحو مقصرين وخلفوني الي حزن اهالجه شديد

والمعنى من ذلك أن العاشق يهيم على وجهه في الصحراء، وينفعل بين اليأس والرجاء حتى لقي في أحد الأيام ابن عوف عامل خليفة على الصدقات، ورجاه حتى يكون رسوله ن ابن عوف سيحقق ما فسده من الأمر، وظن قيس أ عند أهل ليلى وأن يعمل على إصلاح أمله، ولكن مهمته تفشل أمام إصرار والد ليلى على الرفض، فكانت صدمة شديدة على قيس وتأثر عقله. "ثم له نوفل بن مساحق عامل الصدقات بعد ابن عوف فقال له: "أتحب أن رق أزوجكما ! فقال: وهل إلى هذا من سبيل؟ فوعده ببذل الجهد فيه، ودعا له بثياب، وصار المجنون على هذا الأمل كأصح أصحابه، غير أنه لما بلغ ابن مساحق قوم ليلى وتلقوه إن السلطان قد أهدر لنا دمه، والله لا يدخل منازلنا أبدا، فأقبل بهم ابن بالسلاح وقالوا . " : ١ مساحق وأدبر فأبوا، فآثر رد قيس، فرجع وقد بلغ به البلاء مبلغه

والمعنى أن ابن مساحق فشل كما فشل قبله ابن عوف، فلم يستطيع إقناع أب ليلى ويزحزحه عن موقفه فقد تصور هذا العامل من خلال منصبه ومكانته العالية أن ينجح في طلبه، لكنه كان واهما، فذلك الأب المجروح والمطعون في كرامته بين الأهل والقوم رفض أن يغير رأيه .ولما يئست ليلى من حبيبها، استسلمت لما أراده أهلها من تزويجها صونا لسمعتها، حرصا على التقاليد، ورفعا لشأن أبيها في أعين القوم، فرآها وجيه من وجهاء بني ثقيب يدعى "ورد" وهو شاب عربي ثري، فخطبها وتزوجها، ولما وصل إلى علم قيس نبأ زواجها ٢ :من "ورد" طارت البقية من عقله ودخل المرحلة التي استحق لقب المجنون

فاصطحبه أهله للحج لعله يجد هناك شفائه، وقال له أبوه: تعلق بأستار الكعبة واسأل الله أن يعافيك من حب ليلى فقال قيس "اللهم زدني لليلى حبا، وبها كلفا، ولا تنسني ذكرها أبدا "ولما رأى الحجيج محرمين أنشد يقول:

دعا المحرمون اللع يستغفرونه بمكة شعثا كي تمحي ذنوبها

وناديت ان الرحمن اول سؤلتي لنفسي ليلي ثم انت حسيبها

وان لم ليلي في حياتي لم يتب الي الله عبد توبة لا اتوبها

ولما ضاق منه الناس ويئس منه قومه تركوه، ففكر أن يهيم في الصحراء، وظل يحويها حيث يأنس فيها الوحوش والطيور، وكان يهيم في الصحراء حتى يقطع المسافات الشاسعة فلا يعرف موقعه ولا أين يذهب، ويقال إن الوحوش كانت تألفه وتلتف حوله فقد كان يؤثرها على نفسه ويقدم لها ما يقع في يده من طعام، وكان لحبه الحيوان ولا يطيق أن يراه ذاهدا، ويسعد لما يرى الظباء لأنه يراه أسيرا في شبكة الصيد كان يرى فيه صورة حبيبته، وا وقع في الشبكة يسعى لإنقاذه ويذكره هذا في أسر حبيبته عند أهلها وذلها في زوجها ممن لا تريد .حتى وافاه أجله في سن صغيرة، حيث وجد ميتا في واد كثير الحجارة، فحمله أهله فغسلوه وكفنوه ودفنوه، فقال الهيثم: حدثني جماعة من بني عامر أنه لم تبق فتاة من بني عامر خرجت حاسرة صارخة عليه تندبه، واجتمع فتيان الحي يبكون عليه أحر بكاء جعدة إلا معهم فكان أشد القوم جزعا وبكاء عليه وجعل وحضر منهم من حي ليلى معزين وأبوها أمره يجري على هذا ما أخرجتها عن يده ولا احتملت ما كان علي في يقول: "لو علمت أن ٢ .ذلك وقال الهيثم: "ما رؤى يوما كان أكثر باكية وباكيا على ميت من يومئذ"

ثانيا - مجنون ليلى في الأدب الفارسي

" :من أشهر شعراء الفرس الذين نظموا هذه القصة "نظامي الكنجوى" (٥٣٩-٦٠٨هـ) نسبة إلى بلدته كنجه، وترجع شهرة "نظامي" إلى منظوماته الخمس التي تعرف باسم "خمسة نظامي" وهي (مخزن الأسرار، خسرو وشيرين، هفت بيكر، إسكندرنامه، وليلى والمجنون)، فهذه الأخيرة التي يربو عدد أبياتها على ٤٠٠٠ بيت، ومع طول هذه المنظومة فقد نظمها كما يقول في أقل من أربعة أشهر، ولو لم تشغله شواغل كثيرة لكان في مقدوره - حسب ١ .أن يتمها في أربع عشرة ليلة" كلامه - وقد كتب قصته "ليلى والمجنون" معتمدا في معظم تفصيلاتها على الروايات العربية، في مناجاة الله وبعضها في مدح الرسول صلى الله حيث بدأها بمقدمة طويلة بعضها أشعار عليه وسلم وبعضها الآخر في التغني بالخمر التي يستعيد على أقداحها ذكرى من قضوا من الخلان والأصدقاء، فقال: كان هناك ملك عظيم ذو جاه ومال وافر كان هذا الملك العامري مشهود بقرى الضيفان والكرم ولكن مع كل هذا لم يكن له من يخلفه في حكم بني عامر لذا إلى الله أن ينعم عليه بابن تقر به عينه ويحمل اسمه، فاستجاب الله كثيرا ما كان يتدرع كالبدر فسماه "قيس" حيث نشأ قيس محاطا بالعديد من المظاهر العناية لدعائه فمنحه ابنا والرعاية وظل يلعب حتى بلغ العاشرة من عمره، وصار فتنة الخلق وسحر الوجود، وهنا أرسله والده لأحد المكاتب لطلب العلم والمعرفة، فالتقى قيس بمجموعة أبناء وبنات البيوتات الكبيرة ومن بينهم الدرة النقية تنفذ نظراتها إلى القلوب وهي ليلى وكأن وجهها وسط الذوائب، وشعرها مصباح في الليل، فتعرف قيس بها فأحبها وتوطدت الزمالة بينها حتى وصلت ٢ .بينهما إلى حد الحب وارتفعت مع الأيام إلى مرتبة العشق الجارف ولما ذاع هذا العشق أصبح الجميع من أصحاب المكتب يتحدثون عن هذا الحب، ما مرت الأيام زاد العشق تمكنا من قلب ففشا سرهما وأصبح خبرهما على كل لسان، وكل قيس وعقله حتى أصبح أسيرا له وبدأ يؤثر على

تصرفاته واتزانه، حتى أصبح يطلق عليه فحجبت ليلى عن قيس حتى جن جنونه وبدأ ينتقل بين الوديان والقفار، وينظم اسم المجنون؛ أشعارا تفيض رقة وعذوبة، ومفعمة بالأسى واللوعة، وكان مما يقوله: "يا شمع أسرار الروح،

رفقا بفراشة روحي حتى لا تحترق بنارك، أنت الدواء لدائي، والمرهم لجرحي، قد أصابتنا العين ففرقتنا"، فكانت إقامته في حي ليلى تسمح لهما أحيانا بالالتقاء خلسة بعيدا عن عيون الرقباء، وزادت حالة قيس سوءا في هيامه في حبه، فذهب والده ليخطب ليلى من والدها لكن أباها لم يوافق على زواج ابنته من قيس، ففي نظر والد ليلى أن قيس لم يسلك مسلك ولذا أبى الوالد أن يزوجها بمن شهر بين الناس بالمجنون. العقلاء، وأضحى المجنون على نصائحهم مبلبل الخاطر، يضرب هائما في الجبال وصحاري "فقد كان حبها نجد، يتغنى بأبيات يرددها كل من سمعها وكان حال ليلى شبيها بحال قيس، ١ .يزداد ويقوى كلما توالت السنون، وكانت دائمة التلهف لرؤية معشوقها والجلوس معه". أن المجنون هو وذلك أن الشاعر نظامي الكنجوي في منظومته "ليلى والمجنون" يدعي ابن ملك صاحب ثراء وسطوة، حيث جعل الالتقاء بين قيس وليلى في المكتب وهو مكان في المكتب وأحبها يذهبان إليه من أجل التعلم وحفظ القرآن، إذ تعلق قيس بليلى الذي كانا وأبهر بجمالها وحتى هي بادلته نفس الحب وصارا يلتقيان كثيرا، وأصبح حبهما سيرة على لسان كل الناس والأصدقاء. وبعد سماع أهلها حجبت عنه ولم يستطع قيس التحمل فساءت ه فيها أثر على أحواله وصاريهيم بين الوديان وينظم أشعار في محبوبته ليلى، لأن حب نفسيته وعقله .ُ شتد الأمر بقيس، "وا ذهب به إلى الكعبة، فأعد أبوه وطلب أهله له الدواء، واتفقوا أن ي للرحيل به في موسم الحج، ولما انتهى إليها قال لابنه: هذا مقام الجد فانظر لعلك تجد الدواء فتعلق بأستار الكعبة واطلب لنفسك الخلاص... فبكى المجنون ثم ضحك، وتلوى لما بك، ق بحلقة الكعبة وقال: "بعت روحي في حلقة العشق، فلا كانت لي أذن تلوي الثعبان ثم تعل بدون تلك الحلقة، يقولون لي دع عنك أمر العشق، والعشق قوتي بمائه وأدم لعيني

حلية الاكتحال به ويا رب زودني من عشقها اذا قصر عمر العشق فزده في عمرها، فبدون خمرها لا كانت كأس، فروحي فدى لجمالها ودمي حلال لها"؛ فلما سمع والده ذلك أيقن أن ١ .داءه بلا دواء، وعاد به يائسا" "ويشكوا أهل ليلى المجنون إلى الخليفة فيبيح لهم بدمه، وكان أبوه يسدي له النصح فلا يستجيب، فبحثوا عنه فلم يجدوا له أثرا، بينما كان المجنون معتزلا مكانا إذ أنه خلص به من حب الذات ومن قيود النفس... وأخيرا اهتدى إلى مكانه أبوه فوجده راقدا على الأرض في كهف مسندا رأسه إلى حجرة قد ثمل، ولما تعرف على والده، بكى له معتذرا على أن فحمله أبوه إلى المنزل وما إن ظل به بضعة أيام حتى يستجيب له في أمر هو مقدر عليه، مزق ثيابه وعاد إلى حياة الفيافي، إذ كان يحيا حياة هي حياة الموت في جبل نجد، يشكو ما أما ليلى فكانت أيضا مولعة به، كانت تنظم طالما رددها المجنون. به من الوجد وأناشيد الشعر وترسله خافتة وسط الليل خوف الرقيب، تحترق بنار لا ضوء لها ولا دخان، هي نار الفراق، "فكان شعر المجنون كالنار اتقادا وجوابها له كالماء لطفا ورقة، وكان من صوت ٢ .هذين البلبلين صداح تطيب به خواطر من تبلبلت

أفكارهم من الحب "والمقصود من ذلك أن شكوه أهل ليلى أمر قيس إلى الوالي أو الخليفة الذي أباح لهم بهدر دمه إذا قدم حيهم ومحاولة والده أن يثنيه لكنه رفض الأمر، وحال ليلى لا تقل عن حالة قيس كانا يتراسلان شعرا، وكانا كبلبلين يخرجان أعذب الألحان ويجاوب أحدهما عن الآخر مما لفظ بهم العشق ووصل بهم الحال" .وذات مرة خرجت ليلى في فصل الربيع إلى البستان مع بعض أترابها به حديقة قريبة، قد حليت بورودها الحمر والصفر، فوق زمرد العشب وجلست ليلى الحوراء لترى الحديقة في ظلال الورود وقطفت كأس نرجس ولم يكن غرضها سوى منجاة البلبل الثمل والإفضاء إليه ٣ .بلوعات صدرها"

كانت ليلى شبيهة بالسرور تسري عن نفسها بالخروج بين الحين والحين إلى التنزه في فصل الربيع داخل حديقة مجاورة، وكانت هذه الحديقة قد غصت بالورود الحمراء والصفراء، حيث كان البلبل كالمجنون في هيامه بالوردة، وقد هام بها في البستان شاب ذو مكانة في قومه من بني أسد يدعى ابن سلام، فأعجب بجمالها وخطبها من أبيها، فاستمهله أبوها بعض الوقت حتى تشفى من مرض ألم بها، وبعد أن تتفتح زهرتها وتبرا مما علق بها من ١ .شوك، وظفر ابن سلام بهذا الوعد ثم عاد إلى دياره هـ في السهول "بينما ظلت ليلى بين قومها مستوحشة وكان المجنون ضالا كحظ والجبال، لا أنيس له غير الوحوش في الصحراء يهيجه الشوق في نواحي نجد، وفي يوم قد به ملك من تلك الناحية يدعى "نوفل" كان قوي الجناب لطيف المحضر، عليه قيس قص مر فرق ما به من هيام، له نوفل ووعده بأن يعمل على تحقيق أمله في الزواج من ليلى، وقاد هذا الأمير جيشا هجم به على حي ليلى، حيث لجأ إلى حرب لقهر قوم ليلى على قبول ليلى لكن الأب لم يستسلم لرغبة نوفل في خطبة ليلى قيس، ويتغلب جيش نوفل على قوم وا رأسها للكلاب، فينسحب نوفل تاركا ليلى وأهلها وهنا يعاتبه لقيس بل يهدد بقتل ابنته لقاء قيس عتابا شديدا ويعود إلى حياة التشرد في الصحراء .لمت ليلى بما تم في أمر نوفل و أنه رد غير مجاب، فأخذ منها الضيق كل مأخذ وع وطارت شهرتها في الآفاق وتطلع إليها الخاطبون يطلبون وصالها بالمال والولايات، فخطبها ابن سلام وبذل الوفر من المال مع ساحر الكلام، فزفت إليه وحملها إلى قومه، وهناك هم قسم بخالقي الذي صورني على هذا بها ليقطف من جناها، فلطمته لطمة شديدة فقالت: "أ الجمال، وا أرقت دمي بسيفك". فيئس منها وعلم أن قلبها مشغول لن تنال مني غرضا، لا ٢ .بآخر، فقنع منها بالرؤية من بعيد

وقد علم المجنون بزواج ليلى، صار كالطائر الكسير الجناح، يناجي ليلى عاتبا، حانقا على زوجها، معاهدا إي هـ على حبها مقيم، حيث تطيل إقامته وحيد في الصحراء وكان اها أن والد قيس قد انفصل عنه حزينا ويائسا، فخرج مع قومه للبحث عنه وعثر عليه وترجاه للعودة ولما عاد الأب إلى بيته ألح عليه إلى داره، فلا يستجيب المجنون ويودع أباه وداعا مؤثرا من شدة حزنه على ولده فوفته المنية بعد أن ذوى عوده وأسلم المرض الذي كن قد أصابه فخف الروح، ولما علم المجنون بوفاة والده، إلى قبره باكيا مستغفرا، وبعد أن قام بواجب الحداد على أبيه انصرف لمأواه في الفيافي، آنسا الوحوش يأكل مثلهم من نبات الصحراء حيث جعل من الوحوش جيشا كانت له الطائعة، وقد حصن المجنون في

إطعامها، وقامت ١ .على حراسته، وكانت رفيقة له في الحل والترحال "وكان قيس يتأمل في السماء وما بها الكواكب، يناجي الزهرة والمشتري، ثم يناجي الله قائلا: (يا من إلى بابك ملجئي ومالي من ملجأ سواك، ومن الزهرة والمشتري من عبيدك ...وا يجاوز ما يعلمون... يا ملك الوجود وقاضي الحدود، ومن ٍ ومن علمك فوق الظنون حسانك سواك أفضي علي من فضل عنايتك حتى يضيء جانب عيش ٍ نحن لك عبيد ولا سيد لامرئ لنفسه بذلك الدعاء أخذه النعاس، فرأى في نومه كأن ٍ وأصير سعيدا بالوفاء)؛ وبينما يهمس حظه شجرة أصلها ثابت في الأرض وفرعها في الأوج، وقد حلق طائر فوق غصن من غصونها فتساقطت من منقاره حبات من الدر استقرت فوق رأس قيس كالتاج، وأسفر الصبح فأفاق مسرورا كأن ذلك الطائر يرفرف عليه بجناحي السرور. و أتي قيسا رسول تنسم منه ٍ مر أمس بذلك الوطن، ورأى غادة كالقمر، وخصل شعرها ٍ عليه أنة الجنون ريح الأمل ٍ وقص كالجيم، وفمها كالميم، أشفقت عليها وسألتها عن سبب بكائها فقالت لي: أنا ليلى، ولكني الآن أشد جنونا من ألف مجنون، وصارت تحكي عن شوقها وسألتني عنك، فأفضيت إليها ض بما أعلم من أخبارك... وعاهدتني أن أنهي إليك منها رسالة...، وها هي ذي ٍ ففض المجنون الرسالة وقرأها، ثم كتب المجنون الرد، ورمى به إلى الأرض، فأخذه الرسول وأسرع ١ .إلى ليلى نظامي ٍ يحول الأمر إلى حرب بين الطرفين، فهذا نوفل قد جمع مائة من رجاله يحارب بهم أهل ليلى بعد أن رفضت شفاعته، وهذه الحروب تدور بين الطرفين، حيث أن نوفل يهزم أهل ليلى، وتبدو ليلى بعد زواجها من ابن سلام عنيدة ترفض أن يمنح زوجها من نفسها ما أرق وتصرح له بأنها لن ٍ هو حق لكل زوج، تحقق له ما يريد منها ولو دمها بسيفه، مما يدل ٍ على تمسك ليلى بحبيبها ووفائها له بالروح والجسد؛ فقد نشأ بين قيس وحيوان الصحراء ألفة، يحن على الغزلان ويناجي غرابا رآه فوق الغصن، فكان قيس وحيدا في الصحراء، مما زاد ٍ ف عليه وفاة والده. وفي صباح مشرق جاءه خطاب من ليلى وصفت فيه همومها وناجته أعذب الكلمات، ووصفته بأرفع الصفات، وأجابها المجنون لخطاب مماثل ٍ بث فيه كل ما يختلج ٢ .روحه "وكان لقيس خال اسمه "سليم العامري" أراد يوما أن يتفقد حال قيس وهو شريد في الخلوات، فشفق على حال قيس حين وجده بين الوحوش قد اسود وجهه من لفحات الشمس ممزق الثياب شبه عار منها، فأحضر له خاله الشواء وبعض الطعام فأباها وألقى بها طعاما للوحوش، وأخبر خاله أنه قانع من طعام بما ترعاه الغزلان، وفي تلك الأثناء كانت ليلى قد برج بها الشوق، فخرجت من بيتها، فرأت على الطريق شيخا فسألته عن أخبار قيس، ذلك الذي جالس الوحش و أنس الوحوش فطلبت منه أن يرتب لها في الخفاء لقاء مع قيس، ونجح في ذلك، فيلتقي الحبيبان في واحة صغيرة يظلها النخيل، يأتي قيس محاطا بصفين من ودخل كالملك إلى مكان اللقاء، حيث يجلس قيس في انتظار قدوم ٍ الوحوش يحرسانه، عشيقته وتعلم ليلى بقدومه فتسرع إلى المكان وتجلس إلى عشيقها وأخذا يتناجيان: (أنت الربيع، والمجنون يبكي في إثرك بكاء السحب على رياحين الربيع ويهيم البلبل من هدى الورد كما يهيم المجنون أسى حين ينأى بعيدا عنك، إن عيني أكثر ثملا من نرجس هذه ٍ العيون، كما أنني أتلوى وجدا كذوائب شعرك، و أقطف تفاح ذقنك وأجني رمان صدرك .(ومر ١ .قاء كأنه لحظات، وعاد قيس إلى الفيافي يذرعها طولا وعرضا وتعود ليلى إلى خيمتها ٍ الل "وذاعت أخبار قيس في الأفاق فسمع

به فتى من بغداد هو "سلام البغدادي" كان هو الآخر عاشقا أخذ يبحث عن قيس حتى وجده وعاشا معا أياما تعلم فيها من قيس نبذ الدنيا " .وبعد فترة لم تطل، مات زوج ليلى قبل أن ينال منها ما يريد، ٢ وحفظ عن قيس كل غزله "كاؤها على قيس، ثم عادت إلى بيت أبيها، وجدت في ٍوظلت ليلى ينال منها الوجد، ويشتد ب إرسال الرسل على أثر قيس، تبلغه خبر وفاة زوجها فبكى قيس وضحك طربا لأن عقبة أزيحت من الطريق، واحتجبت ليلى في بيت أبيها سببا في مرضها الذي أخذ يشتد عليها ٍ وحين و اتتها المنية نادت أمها وحملتها إلى قيس بأنها أخلصت في حبها إليه وقد مت روحها ٍ ٣ .قربانا للعشق" "ويعلم قيس بموت ليلى فيهرع إلى قبرها منحنيا عليه يبكيها ويبلل القبر بدموعه وبقي كذلك حتى تخلص من أسر الجسد فصعدت روحه مندفعة صوب معشوقته، حيث يلتقيان في عالم الصفاء والبقاء بعيدا عن هذا العالم، عالم الهواء والفناء؛ حيث رآهما زياد صاحب قيس في منامه، فرأى "روضة مزدانة تشرق بها جو انب العالم، وتكثر بها الأشجار ووسط ومفروش بديباج الجنةّ هذه الروضة ملكان قد استويا على سرير منصوب على حافة الماء، جمالا، وارتدى الملكان من رأسيهما حتى الأقدام لباسا من نور وعلى كؤوس الخمر وأمامهما ٤ .الربيع" وهذا يعني أن الفاتنان بجمالهما قد أخذ مقعدهما في مقام الفردوس "فالنظامي يمدح مجنون ليلى ويرى أنه لم يكن مجنونا على نحو ما يفهم العامة من هذه الكلمة، بل كان عالما بأسرار جعلته مشرق الباطن قريبا من الله. و أنه اختار حياة الخلوة وعرة المسلك في الصحراء بغية إضعاف قيوده بهذه الدنيا لكي يسرع في التخلص منها لأنها ليست إلا طريقا للخطوة بالعشق الخالد في الحياة الأخرى، حيث أنه لا يترك مجالا للشك في أن قيس نجا من قيود المادة، وتقرب من المعشوق الأزلي، و اتخذ العشق طريقة إلى الحق، وكانت ليلى في البدء سببا لأن يتجه إلى حبها، ثم إنه فكر عن طريق الحب في أسرار ١ .الكون حتى توصل بتفكيره إلى أن المعشوق الخالد هو الله

ثالثا - أوجه الشبه والاختلاف بين الأدبين العربي والفارسي

١. أوجه التشابه:

يتبين لنا من العرض السريع لقصة ليلى والمجنون عند "نظامي"، أن الشاعر الفارسي قد ٍ- ويلم شتاتها ويؤلف بينها، ويدفع بها ٍ استطاع أن يجمع الروايات المتفرقة عن أخبار "قيس"، في سياق واحد لكي يجعل منها في النهاية قصة متتابعة الأحداث متوالية الفصول، ظل ملتزما فيها بالإطار العام الذي رسمته الروايات العربية للموضوع، فلم يحد عن هذا الإطار إلا لضرورة فنية اقتضاها نقل الموضوع من النطاق التاريخي إلى نطاق الأدب المحض، كما سيأتي - .على أن أظهر ما حرص "نظامي" على نقله من الأصل العربي للموضوع هو الطابع الأخلاقي. لقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن هذا الطابع نفسه قد شكل نوعا من الإغراء لهذا الشاعر ذي النزعة الأخلاقية، فوجد في الموضوع، و أنه يتناسب مع دعوته إلى الفضيلة، فصاغه بهذه الصورة الفنية الرائعة المؤثرة، لكي يدعو من خلاله إلى العفة والأخلاق الحميدة والمثل السامية، لقد بدأ الموضوع في مادته الأولية الغفل، ينتمي تاريخيا إلى "خير القرون "القرن الأول للإسلام حين كانت

الأخلاق السائدة لا زالت بريئة من الخلط الذي داخلها في العصور التالية، قد بقيت في الناس مناقب العرب التي عرفوا بها، وهديها الإسلام، بل وحولها إلى خلق إسلامي غايته التقرب إلى الله ونشر مبادئ الحق والخير والجمال بين الناس. لذلك نجد "نظامي" معنيا غاية العناية في قصته بالإعلاء من شأن هذه المناقب والإشارة بها، وتصوير معاني الاستقلال والشجاعة والنجدة والأنفة، والحب العذري العف في ١ .صورة رائعة باهرة -وقد جعل "نظامي" شخصية "قيس" بمثابة المحور الذي تدور حوله الأحداث، فهو بطل القصة ومحرك إحداثها بلا منازع، وهو في هذا يتفق تماما مع ما ورد في الأصل العربي .والحق أن شخصية هذا الشاعر البدوي الذي ابتلي بداء العشق - قيس - قد أخذت بألباب الشاعر الفارسي "نظامي"، فبدا في نظره كما قال هو عنه: "مقياس الفضائل كلها "تتمثل فيه أنبل العواطف وأرق المشاعر الإنسانية، وتتجلى في قريحته أسمى آيات الفن الشعر قد غلبه على نفسه فباح فيه بعاطفة الحب التي أخذت بلبه وملكت ـ والإبداع، ورغم أن عليه وجوده كله، وعبر به عن محنته وكربه ولوعته، إلا أنه ظل عف اللسان طاهر الغاية، ـ و انعكست في شعره صور جهاده مع نفسه، ومع التقاليد التي فرضت نفسها عليه، فحالت ، ولكنه مع ذلك لم يبد تبرما ولا ضيقا بما جرت به الأقدار ـ بينه وبين مطلوبه . ٢لقد رسم "نظامي" صورة مثالية "لقيس" ظهر من خلالها جميل الطلعة، طلق المحيا، خصب الخيال، نبيل الغاية، عف اللسان، فيه شيء من غرور الشباب، طيب الشمائل. كريم الضيافة، متسامح، وربما أراد "نظامي" أن يجعل من "قيس" بسماته الأخلاقية والإنسانية هذه نموذجا يحتذى به كل شاب، ولاسيما ابنه الذي خصه في نهاية القصة بنصح وتوجيه اشتمل على نحو ثمانية عشر بيتا من الشعر بمناسبة بلوغ الابن الرابعة عشرة من عمره - .ومن السمات التي حرص عليها من الأصل العربي للقصة، إيمان "قيس" بالقضاء والقدر، وأن ما حدث له إنما هو قدر الله مكتوب عليه، و أنه لا سبيل له إلى تغيير هذا القدر، "فقيس" - في الأصل العربي والقصص الفارسي - لم يبد تبرما ولا ضيقا بما جرت به الأقدار، وهو - بحسه الإسلامي - لم يصارع القدر كما يفعل أبطال الأساطير الإغريقية، بل أظهر الرضا بما أملاه القدر، وعد ما رآه الناس شرا هو الخير كله. ـ على أننا لا نستطيع أن نقول كما قال بعض النقاد المحدثين بأن بعض المعاني الدينية انتقلت من خلال هذه القصة إلى الأدب الفارسي، ومنها اعتقاد "قيس" في القضاء والقدر، وا بأن هذا القضاء والقدر هو مبعث ما ابتلي به من حب وما كتب عليه من فراق ـ يمانه ١ .للحبيب، ولذلك كان موقنا بأن عليه أن يتحمل ويصبر لأن هذا قدره وتعليقنا على هذا القول هو أن "نظامي" وغيره من شعراء الفرس - الذين نظموا القصة في الفارسية - لم يكونوا ينتظرون أحداث هذه القصة لكي يؤمنوا من خلالها بهذه المعاني، فهي موجودة ومركوزة في معتقداتهم و أفكارهم قبل تناولهم لهذه القصة وبعدها، لأنها من أصول معتقداتهم الدينية، ومن ثم فان التعبير عنها في أعمالهم لا يعد في الو اقع تأثرا بالأصل العربي للقصة بقدر ما يعبر عن إيمانهم بعقيدة دينية يشاركون فيه العرب وغيرهم من المسلمين سواء بسواء، فلا يمكن أن تكون القصة هي السبب في ظهور هذه العقائد في شعرهم. غاية ما في الأمر أن "نظامي" قد حرص على الإبقاء على هذا الملمح من ملامح القصة في أصلها العربي، فجعله أساسا بني عليه تصوره لشخصية "قيس" ورؤيته الإيمانية ٢ .للمأساة التي نزلت به

- ٢ أوجه الاختلاف:

هناك حتما فروقات واضحة في قصة "ليلى والمجنون" بين الأدبين العربي والفارسي، ويمكن أن نبين ذلك كالآتي :أ - الشخصيات - :الشخصيات في الرواية العربية: قيس، ليلى، والد قيس، والد ليلى، السلطان، ورد، ورقة بن مساحق، عمر بن عبد الرحمان بن عوف، قيس بن ذريح، صديق قيس -الشخصيات في الرواية الفارسية: قيس، ليلى، والد قيس، والد ليلى، سليم العامري، خال قيس، ابن سلام صديق قيس، الأمير نوفل، و ابن سلام الزوج أحيانا، ووالدة قيس .لهذا نلاحظ اختلاف الشخصيات في بعضها عند الفرس عن العرب، وطبعا هذا التغيير سيتبعه تغيير في الأحداث والتصرفات و أيضا تختلف في الأدوار .فقد جعل "نظامي" أبا قيس ملكا من ملوك العرب، كما وصف زملاء قيس وليلى في "١ . المكتب" بأنهم كانوا جميعا من أبناء ذوي المكانة في قومهم وربما أراد الشاعر بهذه المبالغة في رسم الشخصيات المحورية في قصته أن يضفي عليها قدرا من الأهمية يلفت النظر إليها، ويكسب عطف القارئ على بطلها "قيس" فهو ابن ملك، لكنه يلقى كل هذا العناء والتشرد والضياع بسبب الحب .فالشاعر إنما يريد بهذا الخلاف أن يثير رغبة قارئه لمتابعة القصة والاندماج فيها والتعاطف مع أبطالها، وذلك لميل الناس عامة، - والفرس خاصة - إلى احترام الملوك والعظماء وتوقيرهم ومتابعة ما يحدث لهم من أحداث، وما يجري عليهم من خطوب الدهر وتحول الأيام .ومجمل القول أن الشاعر ربما قصد بهذه المبالغة أن يضفي بها على الأحداث عنصر الإثارة والتشويق

ب – الأحداث

:أضاف الشاعر الكبير "نظامي الكنجوي" أحداثا جديدة لم تكن في الرواية العربية حيث نجده يذكر "قيسا" على أنه كان ابن ملك عظيم ليس له ولد، فأخذ يبتهل إلى الله لكي يرزقه وريثا في عرشه وديارة، إلى أن حقق الله له أمنيته و أنعم عليه "بقيس ."كذلك لم تكن اللقاءات الأولى التي جرت بين الصغيرين قيس وليلى - في قصة نظامي الفارسية - عند سفوح جبل "التوباد"، وهما يرعيان الغنم، كما جاء في الأصول العربية، وا ، أي المدرسة الأولية ذات الفصل الواحد التي نما تمت هذه اللقاءات في "المكتب "يتعلم فيه الصغار القرآن الكريم ومبادئ العلوم العربية والحساب، وينبه الشاعر إلى أن سادة القبائل العربية كانوا يبعثون بأبنائهم وبناتهم إلى هذا النوع من المدارس لتلقي مبادئ العلم؛ ويصور "نظامي" المكتب تصويرا يتفق مع صورته التي كان عليها في زمن "نظامي" نفسه في القرن السادس الهجري، حيث انتشرت هذه المكاتب في جميع الأمصار الإسلامية، ومنها البلاد الفارسية، غير أن هذه المكاتب لم يكن لها وجود في البيئة البدوية التي نشأ فيها "١ .قيس" في القرن الأول للهجرة ولعل الشاعر قد أراد بهذا الخلاف أن تكون الصورة التي يقدمها لقيس - برغم اختلاف بعض ملامحها في الأصل العربي - متسقة ومتلائمة مع المفهوم الفارسي. ذلك أن "نظامي "حين صور قيسا باعتباره واحدا من أبناء الملوك، لم يكن ليجعله يرعى الغنم، فالرعي وان كان أمرا لا مجال فيه للتفاوت الطبقي في البيئة الصحراوية العربية، لا يستنكف عنه غني أو فقير، بل هو أمر مشترك بينهما، إلا أنه يبدو أن البيئة

الفارسية لم تكن لتسمح أن يخرج ابن ملك إلى الصحراء ليرعى الغنم، ومن ثم كان على "نظامي" أن يحورتحويرا ضروريا في المسرح الذي شهد اللقاءات الأولى، فيجعله مكانا لا محيد عن ارتياد الأمراء و أبناء البيوتات له، وهو دار العلم - المكتب - لكي يتفق مع الصورة التي أراد أن يرسمها منذ البداية لقيس كواحد من أبناء الملوك .يرى "نظامي" أن السبب في رفض أبى ليلى تزويجها قيسا، ليس هو تشبيبه بها في الشعر كما جاء في الأصل العربي، بل لأن قيسا قد أصابه من الجنون بسبب حبه.مس لليلى، فلما شاع عنه ذلك بين الناس لم يشأ والد ليلى أن يزوج ابنته بمجنون خوفا من العار .وربما كانت هذه العادة العربية القديمة - وهي التي تقضي بأن يمنع من يشبب بفتاة من غير مألوفة ولا مفهومة عند الفرس، وتحتاج من الشاعر إلى شرح مطول للفت نظر القارئ إليها وجعله يقتنع بها. فضرب "نظامي" عنها صفحا و انتحل لهذا الرفض سببا ١ .آخر وربما رأى الشاعر أن الإشارة إلى هذه العادة العربية قد تكون - من الوجهة الفنية - إقحاما من الخارج على أحداث القصة نفسها، وأن الأحداث الرئيسية في القصة ينبغي أن تتوالد وتتطور من خلال الشخصيات ولا تأتي بحكم عوامل خارجية، فالحب أدى إلى توله قيس، فتجاوزت تصرفاته حد المألوف حتى رمى بالبله والجنون، وهكذا لم تكن العادات ـ والتقاليد - التي تمثل المحيط الخارجي للحدث - هي التي أحكمت عقدة القصة، كما كان عليه الحال في الأصل العربي، وا أن تكون العقدة ناتجة عن توالد الأحداث ـ نما أراد الشاعر بعضها من بعض، وعن تطور الشخصيات ونموها و انتقالها من حال إلى حال .كذلك تحدث "الكنجوي" عن بيئة هذه الرو اية أنها تمت في البداية في ظل الحضارة والتمدن والحدائق، خاصة عندما كان يصف أماكن اجتماع "ليلى" بقيس حيث الورود والأزهار والسندس الأخضر، وكان يميل إلى التحدث عن البيئة العربية .أدخل "الكنجوي" في قصته تشبيه "لقيس" وحبه بقصة "مراهق والعذراء"، التي نظمها الشاعر الفارسي "العنصري"، وكذلك حديثه عن ملك مرو وتربيته للكلاب وتدريبها على ٢ .الفتك بمن يغضب منه، وهذان الأمران لم يكونا موجودين في الرو اية العربية مناجاة "قيس" للغراب حتى يكون رسوله مع "ليلى"، مع العلم أن الغراب عند العرب ٣ .نذير الشؤم وينفر منه العرب، على غير ذلك عند الفرس والحديث عن الحرب والمعركة التي دارت بين "نوفل" وأهل "ليلى" وأسر والدها، هذا لم يكن له وجود في الرو اية العربية، كما أنه بالغ في وصفه لهذه المعركة التي دارت بسبب رفضهم وساطة "نوفل بن مساحق"، فقد كاد "نوفل" يمنى بهزيمة منكرة أول الأمر لولا أن مددا عاجلا جاءه، فدارت الدائرة على أهل ليلى، ووقع أبوها في أسر نوفل، الذي عفا عنه، ولم يرغمه على تزويج ليلى للمجنون، مما لا نجد له أصلا في الرو ايات العربية، ويبدو أن العقلية الفارسية التي ألفت نظم الملاحم وشعر الحروب ووصف المعارك لم تتخل عن الشاعر في هذا الموقف .رفضت "ليلى" أن تمكن زوجها منها، ولكن في الأصل العربي ما يفيد أنه تم الزواج، الزواج العادي، وهذا ما أكده زوجها "لقيس" عندما سأله "قيس": بربك هل ضممت ليلى ١ . ...فقال زوجها: اللهم إذا حلفتني، فنعم ـ كما صور "نظامي" ليلى على أنها قد بقيت عذراء طوال حياتها حتى ماتت، رغم أنها ـ تزوجت، وهو ما لم يرد في الأصل العربي. ولعل "نظامي" - وغيره من شعراء الفرس - قد ر اقتهم هذه الفكرة فانساقوا وراء مثاليتهم المفرطة، فصوروا الأمور على هذا النحو، لبيان مدى الغاية التي يمكن أن يصل إليه الحب العذري .أعطى

"نظامي" لليلى في قصته دورا إيجابيا لم يكن لها منه نصيب في الأصل العربي، الذي التزمت فيه جانبا سلبيا تماما، ولم يبدر منها ما يدل على أنها قادرة على الفعل، اللهم إلا ما ذكرت بعض الروايات من أنها زارت قيسا مرة في بيته في أول عهده بحبها فمكثا مدة يتناجيان، وأنها كانت تسأل الركبان عن حاله، وربما كانت هذه الروايات القليلة هي الأصل فيما نسبه "نظامي" إليها في قصته، حيث أعطاها دورا إيجابيا فاعلا في تطور الحدث، فهي وا جت عنوة فقد بقيت في منعة من زوجها، وهي ترسل ن كانت قد زو الرسائل لقيس تبثه فيها شوقها وتشكو ما تكابده من عناء الفراق، وتبعث في إثر قيس من يبحث عنه لتضرب له موعدا للقاء، ويلتقيان غير مرة بتدبيرها هي، ثم ينتابها من المرض والسقم ما يقضي بها إلى الموت، ولكنها قبل موتها توصي أمها بأن تترفق بالمجنون وتبلغه عنها الرسالة الأخيرة حيث يأتي لزيارة قبرها يجابية قد توسع "نظامي" في إضفائها على شخصية كل هذه وغيرها من الملامح الإ ليلى، للدلالة على أنها إنما بادلت "المجنون" حبا بحب، وأنها كانت صنوا له في إثراء القصة بالمو اقف العاطفية المؤثرة .كذلك ذكرت الروايات الفارسية أن "ليلى" تزوجت من "ابن سلام" في حين أن الروايات العربية تؤكد أن اسمه "ورد"

ج - الهدف :تهدف هذه القصة في مبناها العربي إلى إظهار قيمة الحب في معناه العذري العفيف الطاهر، وكيف تمكن من قلب هذين العاشقين. أما في الأدب الفارسي فقد تم تحويل هذا الحب من نظرة حب عفيف إلى حب صوفي، وتم فلسفته وصياغته من وجهة نظر الصوفية. فقد كانت بعض السمات في شخصية "قيس" كما وردت في الأصل العربي صالحة لتأويلها وتحويلها إلى سمات صوفية، ومن بين هذه السمات إلفه للحيوان والوحش، وزهده في أكل اللحم، وعزلته، وما كان يعتريه من إغماء" .نظامي" إلى هذه السمات وحاول أن يؤول شخصية "قيس" من خلالها ولقد التفت تأويلا صوفيا، فاستخدم في قصته الكثير من المصطلحات الصوفية، التي تدل على "الوجد "أول "الجنون" تأويلا صوفيا، وصرح بأنه لا يعني و"السكر" و"العشق" بمعناها الصوفي، كما ذهاب العقل، بل هو فرط المحبة للمحبوب، فلا يرى المحب أحد سواء ولا يعبأ بأحد غيره .وبين "نظامي" على لسان قيس أنه قد تحرر من سلطان العقل وصار تابعا لسلطان القلب، ووصف قدرته على التحكم في البيئة الصحراوية المحيطة به، وما كان من سيطرته على الحيوان والوحش، مشبها إياه في ذلك بالنبي سليمان عليه السلام، وخلع على قيس فكرة ٢ .العزوبة وحب التجرد، إذ كان بعض الصوفية يؤثر التجرد ويرغب عن الزواج وذكر "نظامي" أن قيسا في أواخر حياته ما رأى رؤيا إلا وجاءت كفلق الصبح، كما بين أن مشاعر المجنون قد تطورت في النهاية تطورا حدا به إلى أن ينصرف عن التفكير في كربته، فيسمو على حبه لـ"ليلى" وحرصه على وصالها وينشغل بعبادة الله وتقديسه يثاره وا على هوى نفسه. فلم يعد الحب الإنساني هو الذي يشغل قيسا كلية - عند نظامي - بل إلى الله عز انطلق قيس من هذا الحب الإنساني إلى الحب الأسمى، إلى مصدر كل حب، وجل، واطرح كل حب دونه .وقد انفردت قصة المجنون وأخباره بالانتقال إلى الأدب الفارسي دون بقية العذريين، لأن كبار الشعراء الذين عالجوا تلك القصة في الأدب الفارسي كانوا من الصوفية، فقد أحب "قيس" "ليلى" وشبب بها فحيل

بينهما، وظل بقية حياته ينشد وصالها في غير طائل، فكان ذلك داعيا إلى أبعد حدود التسامي، فوجد الصوفية في أشعاره وأخباره من هذه الناحية مجالا خصبا لحياتهم و أفكارهم .والشاعر"نظامي" عاش عصر غلبة التصوف على سائر مظاهر الحياة العامة في البلدان الإسلامية، وكان لابد لهذا الشاعر- رغم أنه لم يكن صوفيا - أن يصبغ دعوته إلى الفضيلة والمثل العليا بصبغة صوفية تتمشى مع التيار الغالب في الحياة الثقافية والأدبية، ١ .وا كلمته

د - النهاية :هناك تشابه تقريبا بين النهاية العربية لقصة "قيس وليلى" مع قصة "نظامي الكنجوي

هـ - اللغة والأسلوب :استخدمت الرواية العربية أسلوبا ولغة عادية تتناسب إلى حد بعيد مع ما كان سائدا في ن كان يميل إلى التعقيد في بعض عصر حدوث القصة، حيث المعجم اللغوي سهل وا الألفاظ الشعرية، والصور كانت أغلبها حسية صورا غزلية، وان ن مالت في بعض المو اقف إلى المعنوية، وتجمعت الألفاظ في الصور والمعاني لتؤلف مشاهد حزينة أليمة تصور مو اقف الحب في مشاعر رقيقة مرهفة .أما في الأدب العربي نجد الورود والحدائق والتشبيهات بالسرو والبلابل، وهو ما لم يكن في الأصل العربي، لكن هذا المعجم وهذه المعاني وهذا الأسلوب نراه في الأدب الفارسي لهذه القصة يتحول كله إلى الصوفية، حتى عنوان القصة يأخذ بعدا صوفيا. حيث نجد أن قصة "قيس وليلى" حملت اسم "ليلى والمجنون" في الأدب الفارسي وأن كلمة "المجنون" عند العرب غيرها في الأدب الفارسي، فالعرب أطلقوا الكلمة على قيس عندما رأوا منه بعض التصرفات التي تخرجه عن دائرة العقلاء، بينما الفرس قصدوا مصطلحا عاليا لدرجة من التصوف، وهي تعني الخروج عن سلطان العقل وقواعده والانتقال إلى سلطان ١ .القلب فقد انتقل الغرض الرئيس الذي دارت حوله القصة من الحب العذري في الأصل إلى العشق الصوفي في الأدب الفارسي، فقيس لم يحب "ليلى" ليتزوجها، بل كان يحبها للحب نفسه، ولأنها أهل لكل حب، فإذا كان "قيس" قد أحبها لحاجة في نفسه، فقد أصبح العشق يملك عليه كل وجوده وليس له فيه اختيار، فقد قال: "ما دام الأمر خارجا عن نطاق اختيارنا، فإن تحسين الحال أو تغييره ليس من شأننا"، ثم قال: "بل إنني سيد مملكة العشق... فالعشق الطاهر خلاصة الوجود والعشق نار و أنا له عود "بين قلبي العاشق والمعشوق وان لم يتم وصال مادي وغاية العشق الصوفي في الاتحاد كما بين "النظامي". كما نجد الشاعر"نظامي" أضاف إلى الأصل العربي من التفصيلات ما لم يرد في الكتب العربية، وأخرج الموضوع من حالته النثرية في العربية إلى حالة شعرية في الزمان الفارسية، ورت ب أحداث القصة وقسمها إلى مناظر ومشاهد متتابعة متناسقة، وظ والمكان بشكل دقيق، وحور في عنصر الصراع الدرامي تحويرا يتفق مع رؤيته الفنية لأحداث القصة، واعتمد على الحوار بشكل كبير.

خلاصة :ومن هنا نقول إن الشاعر نظامي كان مبدعا في نظمه قصة "ليلى والمجنون"، فقد لنفسه خطة يستطيع أن يخرج بها من مأزق نظم قصة تجرى أحداثها على مسرح لم اختط يعهد النظم فيه من قبل، بل يصعب النظم فيه أصلا لجدبه وخلوه من مواد تضفي من البهجة والتشويق ما يخفف من وطأة المأساة وثقلها على القلب .ويقدر ما كان "نظامي"

حريصا على التزام الإطار العام للأصل العربي، كان معنيا ً وا مجموعة من ٍ أيضا بإعمار الأحداث بمزيد من العناصر الدرامية والصور المتخيلة ضافة المو اقف التأثيرية و ابتكار عدد من الشخصيات وتوليد المشاهد وتنويعها، لكي يتغلب على ما ظن أنه سيصيب المعالجة الفنية للقصة بالنقص والقصور، بسبب جدب المسرح الذي تجري فيه الأحداث، فجاءت القصة مملوءة بالحركة والحيوية، ولم نلحظ قصورا في التو افق بين حركة الأحداث وجمود المسرح الذي وقعت فيه، بل حاول الشاعر توظيف كل العناصر اللازمة، وجعلها تشارك في تعميق الإحساس بالحدث .فقد كانت الضرورة الفنية إذن هي التي دعت شاعرنا "نظامي الكنجوي" إلى إعمار القصة بعناصر لم ترد في الأصل العربي، وهو إعمار أفصح عن عبقرية هذا الشاعر وقدرته على الابتكار والإبداع. و نستنتج مما سبق أن قديمة، وذلك إما بحكم الجوار أو عن طريق التجارة والرحلات والحروب والمحالفات السياسية وغيرها في العصر الجاهلي، إلا أن توطيد هذه الصلة إلى العلاقات ه يعود الفضل الكبير في الدينية التي وثقت بين هذين الشعبين، حيث اعتنق الفرس الدين الإسلامي وتخلوا عن الدين الزرادشتي وغيره من الأديان الفارسية القديمة، وأصبحت غايتهم هي نصرة الإسلام ونشره في الأمصار المجاورة، كما نتج عن دخول الإسلام والعرب أرض فارس إهمال اللغة البهلوية ً واستبدالها بلغة القرآن والدين الجديد، والتي هي الل الة غة العربية. وهذا ما ساعد مساعدة فع أيضا في توثيق الصلة بين الأدبين وفي التبادل الثقافي بينهما .فالإسلام أغنى لغتهم الفارسية بحروف اللغة العربية وكلماتها وعباراتها، وتأثر تركيب الجمل الفارسية بالتركيب العربي في نسقه وأوضاعه، حيث لم يقتصر تغلغل اللغة العربية في اللغة الفارسية الإسلامية على الألفاظ والخط، بل استعانت الفارسية بالعديد من المصطلحات العربية وبخاصة تلك المصطلحات المرتبطة بالنواحي الفقهية من علوم القرآن والحديث وكذلك بالمصطلحات الصوفية والفلسفية وعلوم الشعر وغير ذلك من العلوم العربية والإسلامية .ّ نثرهم الفني بألوان ظهرت فيما كتبوه في التاريخ والقصة والمقامة والرسائل كما مدت في أدبهم معان وأخيلة عربية، الفنية، وأغناهم بقواعد البلاغة العربية ومصطلحاتها، وترد ً بل إن ل لمن يقرأ عنوان ً الكثير من الم ؤلفين اختاروا لكتبهم الفارسية عناوين عربية حتى يخي ه كتب باللغة الفارسية ه أمام كتاب عربي، فإذا به يفاجأ عندما يبدأ في تصفحه بأن الكتاب أن ونذكر على نحو هذا "منطق الطير" لفريد الدين العطار كما رأيناه سابقا وغيرها من الأسماء والعناوين العربية.

كما انه لم يستطع الكتاب الفرس ان يصبغوا النثر العربي بصبغ فارسي ولا ان يخرجوه عن نسقه الاصيل واذا كانو قد اضافو الي ثروته بما نقلوه اليه من قصة وتاريخ وحكم، وبما أضافوه إليه من مظاهر شكلية فإن جوهره بقي عربيا لم يمسه من التعديل أو التغيير شيء، وبقيت المقامات والتوقيعات وغيرهما عربية خالصة قلبا وقالبا، وبقيت اللغة العربية سائدة إلى أن جد ً الفرس بعث لغتهم الحديثة .فمنذ القرن الثالث الهجري، والفرس يحاولون التخلص من الآثار العربية العالقة بلغتهم ً ومحاولة استعادة مجدهم السليب؛ حيث أخذوا ينظمون مثن لة، إلا أنهم ات قصصية مطو وي عجزوا عن تصفيتها من اللغة العربية وتخليتها من الأنماط الأدبية العربية .إلا أن التأثير كان متبادلا في كلا الأدبين العربي

والفارسي من حيث المواضيع والأساليب. حيث نجد أن ان له تأثير بالغ في موضوع "مجنون ليلى" في الأدب العربي ك الأدب الفارسي .فقصة "مجنون ليلى" قصة عربية مشهورة تحاكي أروع معاني الحب والعشق التي جمعت بين شخصين، وقد تميزت هذه القصة بعمق مشاعر الحب والإصرار والإيمان بالحب دون كلل أو ملل، ومحاربة كل الظروف للوصول إلى الهدف؛ انتقالها إلى الأدب وقد تم الفارسي. حيث عرفت بصياغات مختلفة، واستطاع شعراء الفرس ومن بينهم الشاعر "نظامي الكنجوي" أن يحولوا الأحداث والأفكار لهذه القصة العربية إلى منظومة شعرية طويلة ومعبرة، ليرسخوا من خلالها الأفكار والمعاني الصوفية التي يميلون إليها ويعيشونها .ّل الموضوع من حب عذري إلى حب صوفي ا حو مم تتجرد فيه النفس من ملذات الدنيا، لتصل إلى نموذج روحي خالص يرمز للحب الإلهي .ا كان التأثر بهذه القصة العربية من قبل أدباء الفرس واضحا ومباشرا في الأحداث كم ا جعل هذه القصة تعبيرا صادقا، وتحدث منطقة الشخصيات والمصطلحات وغيرها. مم واسعة في مجال الأدب المقارن بين الأدبين العربي والفارسي .ن قصة مجنون ليلى من أشد القصص أهمية لدى الدارسين، وربما لم يمكن القول إ تحظ بهذه الأهمية أي وهاة قصة عربية سواها، حيث أعيد الاعتبار لهذه القصة بعد أن طور خلال قرون عدة وذلك في القرن العشرين، فحولت إلى مسرحيات و أفلام سينمائية، فقد اشتغلوا عليها شعرا ورو اية، مثل مجنون ليلى في مسرحية أحمد شوقي، فكيف تأثر شوقي بهذا الموضوع؟ وكيف كانت معالجته له؟.

ثانيا قصة يوسف وزليخا بين الادبين العربي والفارسي

حين نطالع كتابات المبدعين والمؤلفين اليوم نجدهم منغمسين دائما فى الحديث عن الحب ونتوهم بأنهم يجسدون أروع وأسمى معانى العشق، ولكن حين نسترجع قصص الحب التى كانت فى أيام الأنبياء والرسل، نجد أننا لا نعلم شيئا عن الحب والوفاء، ففى أيامهم كان يقدم الحب بلا مقابل، لتعجز أكثر الكتب مبيعاً في هذا الشأن ان تبلغ ما بلغوه شيئاً من هذه الدرارى.

فكانت قصة حب السيدة زليخا لنبى الله يوسف عليه السلام قصة درامية مليئة بالتفاصيل والأحداث المثيرة، التى تجسد أسمى معانى الحب، فلايوجد عشق مثل عشق هذه السيدة لسيدنا يوسف، فهى كانت من أجمل فتيات مصر، وزوجة عزيز مصر،ولكنها أحبت سيدنا يوسف بطريقة لا يمكن وصفها كانت زليخا.

فبعد أن قام إخوة يوسف برميه في البئر ليتخلصوا منه، وجده تاجر عربي اسمه مالك، وقام ببيعه بسوق النخاسة لعزيز مصر بوتيفار، وقام بتربيته في قصره بين زوجته وبينه، واعتبره ابنه، وكبر يوسف بين العزيز وزوجته لمدة أحد عشر

عاماً، فأصبح شاباً جميل الوجه، كلامه حلو ومنمق، وقوياً شجاعاً لا يخاف في الله لومة لائم، وكان صاحب علم وثقافة كبيرة.

وأحبتة زليخا فى ذلك الوقت فكان لا يمض يوم إلا ويزداد شغف زليخا بيوسف إلى أن راودته عن نفسه ظانة منه أنه سيطيعها في معصية الله سبحانه وتعالى، إلا أن يوسف أبى أن يرتكب الخطيئة وهرب خارجاً لكنهما وجدا بوتيفار عند الباب.

وأخبرت زليخا زوجها بأنه حاول أن يفعل معها الخطيئة، فأخبرها بأن الفيصل فى هذه الحالة هو قميص يوسف فلو كان ممزقا بمسمار فيكون فى هذه الحالة بريئا، ووجد بوتيفار أنه ممزق بهذه الطريقة و أيقن وقتها أن زوجته زليخا هي الخائنة وهي من راودت يوسف عن نفسه.

واستشاطت بعدها زليخا غضبا وسعت جاهدة إلى تبرير صنيعها بإقامة حفل لنساء أكابر مصر اللاتي تكلمن ثم طلبت من يوسف أن يخرج عليهن فإذا بالنسوة يقطعن أيديهن مبهورات من جمال يوسف.وأمرت زليخا بزج يوسف إلى السجن حتى ينصاع لرغباتها، لكنه ثبت على موقفه فقضى في السجن عشر سنين, لكن زليخا أخذت تعاني من آلام الفراق كثيراً وازداد عشقها وتعلقها به حتى باتت تقضي أيامها بالبكاء شوقاً إليه مما أضعف بصرها وجعلها تشيخ بسرعة وتفقد جمالها.

ومن شدة إشتياقها له طلبت زليخا من السجان أن يذهب ويضرب يوسف من أجل سماع صوتة فقال السجان ليوسف لقد أمرتني الملكة أن أضربك لتسمع صوتك ولكني سوف أضرب الأرض و أنت أصرخ،

وظلوا يفعلون هكذا لعدة أيام، ولكنها كانت تعلم بذلك فقالت بعدها للسجان أريدك أن تضرب يوسف حقا فقال لها أنا أفعل ذلك، فردت عليه أنك لم تفعل فلو فعلت كنت أحسست بالصوت على جلده قبل أن يصرخ. وعاد السجان ليوسف وحكى له ما دار بينه وبين الملكة فقال نبي الله يوسف افعل ما أُمرت به فأخذ السجان الصوت وضرب يوسف، وفي لحظة وقوع الصوت على جسد يوسف أحست به زليخة قبل أن يصرخ يوسف في حينها صرخت زليخة فقالت ارفع سوطك عن حبيبي يوسف فلقد قطعت قلبي.

ولما قام النبي يوسف بتفسير رؤيا ملك مصر أخناتون "أمنحوتب الرابع" وظهرت براءته باعتراف زُليخا ,كذلك باعتراف نساء مصر أن يوسف كان عفيفاً تقياً، قام الملك أخناتون بإطلاق سراحه وعينه عزيزاً لمصر بعد وفاة بوتيفار زوج زليخا والذي مرض وتأثر من خيانة زوجته له, وندمه على سجن يوسف تلك المدة.

وبعد أن تولى يوسف الملك وأصبحت زليخة من سائر الناس، وقد شاب رأسها وعميت عينها وتقوس ظهرها حباً في يوسف وفي سائر الأيام جلست زليخة أمام بيتها وبجوارها جارية لتخبرها بأن يوسف قد أقترب، وأن عشقها له لهيب لا ينطفئ، وبالفعل ظهر بعدها موكب يوسف فاستوقفته زليخة وناشدتة يوسف ورآها بهذا الحال فقال لها أين شبابك وجمالك، فقالت لقد ذهب كل هذا من أجلك، فرد عليها كيف لو تري رجل آخر الزمان أكثر مني جمالاً وسخاءً وهو سيد الرسل وخاتمها فقالت زليخة آمنت بذلك النبي فجاء جبريل عليه السلام ليوسف فقال له يا يوسف قل لزليخة، أن الله تاب عليها ببركة النبي محمد صلى الله عليه وآله وسلم

القصة بين الادبين العربي والفارسي :

اود في هذه النقطة ان احيل الي كتاب مهم يتحدث عن القصة في مصادرها العربية اي القران الكريم ومصادرها في التوراة ككتاب مقد س وما نسب الي الفردوسي الطوسي كمنظومة شعرية عدت من اوليات النظم عن القصة في الادب الفارسي ،الا وهو كتاب الدكتور رمضان رمضان متولي بعنوان : قصة يوسف وزليخا في الادب الفارسي ومصادرها في التوراة والقران الكريم (واليكم رابط تحميل هذا الكتاب

https://www.noor-book.com/كتاب-قصة-يوسف-وزليخا-فى-الأدب-الفارسى-ومصادرها-فى-التوراة-والقرآن-الكريم-pdf

ومن النقاط المهمة حول هذا الموضوع نجد ان تحظى قصة النبي يوسف مع زليخة زوجة العزيز، تحظى بمكانةٍ مهمةٍ في النصوص الدينية والأدبية، فبالإضافة إلى ورود أخبار تلك القصة في الإصحاح الثلاثين في سفر التكوين بالتوراة، وفي سورة يوسف في القرآن الكريم، فقد انتشرت تلك القصة في الأشعار منذ فترةٍ بعيدة.

ففي كتابه "قصة يوسف وزليخا في الأدب الفارسي ومصادرها في التوراة والقرآن الكريم"، يقول رمضان رمضان متولي أنّ عدد الآثار المنظومة لهذه القصة بلغ "في الأدب الفارسي، ثمانية وعشرين أثراً، اندثر معظمها مع الزمن، وبقي منها ثماني منظومات."

تمكّنت القصّة (دينية وأدبية)، من رسم صورةٍ عميقةٍ في الوجدان الجمعي الإسلامي، إذ ارتبطت ببعض الأحداث الخارقة والعجيبة، وببعض الرؤى في البلاد الإسلامية عبر القرون.

زليخة ذات الجمال الساحروفوطيفارال"خصيّ"

إذا كان النبي يوسف يظهر في القصة في دور البطل الرئيس الذي تتمحور حوله الأحداث، فأن زليخة كانت هي الأخرى الشخصية النسائية المقابلة التي لعبت دور البطولة، وأسهمت من خلال أفعالها المُحمّلة بالغيرة والشهوة والانتقام ثم الندم، في إثراء الحبكة الدرامية في القصة، وإضفاء الطابع الوعظي عليها.

رغم شهرته وذيوعه، لم يرد اسم زليخة في النصوص الدينية الكتابية أو الإسلامية على الإطلاق، ففي حين يذكرها النص التوراتي باسم امرأة فوطيفار، فأن القرآن قد سماها امرأة العزيز.

بحسب ما يذكر الطبري في تفسيره، اسم امرأة العزيز كان راعيل بنت رعائيل، ابن الجوزي فقد سماها في كتابه "زاد المسير في علم التفسير"، بـ"زليخا بنت تمليخا"، وهو الاسم الذي سيشتهر مع مرور الوقت في الثقافة الإسلامية، وسينتقل إلى ميادين الأدب والقصص والمنظومات الشعرية.

عموماً، يكاد العهد القديم يتو افق بشكل كامل مع القرآن، في السكوت عن ذكر أي من التفصيلات المتعلقة بشخصية زليخا، غير أننا نلاحظ أن بعض المعلومات التي أوردتها كتب التفسير، كتوصيف زوجها الوارد في العهد القديم، إذ ورد في سفر التكوين وصف فوطيفار، بأنه "خصي فرعون، رئيس الشرط.".

مصطلح "ساريس"، وهي اللفظة التي اختارتها الرو اية الكتابية لتوصيف فوطيفار، والتي تُرجمت فيما بعد في الترجمات العربية بـ"خصي فرعون"، أثارت الكثير من الجدل بين الباحثين ومفسّري الكتاب المقدس، إذ رفض الكثيرون الأخذ بالمعنى الحرفي للكلمة، والذي يشير إلى انتفاء القدرة الجنسية، وقالوا بأن ذلك المصطلح كان لقباً لبعض الوظائف المعروفة في القصور الفرعونية في ذلك العصر، و أيّدوا هذا القول بأن فوطيفار كان مصرياً، ولم تكن عادة الإخصاء معروفة ومنتشرة بين المصريين، و إنما كانت تُمارس بين العبيد والأرقاء الأجانب فحسب.

هذا الجدل، تلقفه مفسرو القرآن الكريم فيما بعد أثناء عملهم على شرح سورة يوسف، فوظفوه في سبيل تشكيل سياقٍ درامي يتماشى ويتسق مع الصورة العامة للقصة في سورة يوسف، إذ قال هؤلاء المفسرون، ومنهم على سبيل المثال، أبو اسحاق أحمد النيسابوري الثعالبي في كتابه "عر ائس المجالس"، إن فوطيفار (العزيز) كان قد تعرّض للإخصاء في صغره، وعلى الجهة المقابلة، فقد بالغ الثعالبي في وصف جمال و أنوثة زليخة، لا لشيء سوى تبيان وإظهار التعارض الصارخ بين الفحولة الجنسية المفقودة والشبق الأنثوي الدائم، وهو الأمر الذي سيستخدم فيما بعد لتبرير ما قامت به زليخة من إغواء يوسف، ومراودته عن نفسه.

"لولا أن رأى برهان ربه"

لحظة الذروة تأتي مع مشهد مراودة زليخة للنبي يوسف، حينما عرضت عليه نفسها وهيئت السبل لذلك، ولكنه يرفض الوقوع في الخطيئة ويتعفّف عن اقتراف الفاحشة. بحسب الصياغة التوراتية للقصة، فأن يوسف قد ردّ على امرأة فوطيفار، بقوله "فكيف أصنع هذا الشر العظيم وأخطئ إلى الله" ثم انطلق من فوره، إذ "ترك ثوبه في يدها وهرب إلى الخارج."

ردُّ فعل يوسف المباشر والقاطع على مراودة زليخة، تم تأويله في التفسير المسيحي على كونه إشارة إسقاطية وبشارة روحية لما سيقوم به المسيح بعد ذلك بعدة قرون، فعلى سبيل المثال، يذكر أوستريوس أسقف أماسيا، في تفسيره لسفر التكوين "أمسكت امرأة مصرية بيوسف، فترك لها ثيابه ورحل، والمسيح رحل من الموت الذي أمسك به، تاركا الثياب في القبر، أمسكت المصرية بثياب يوسف، ولم يكن ممكناً أن تمسك به هو، وكانت الأكفان في القبر الذي لم يعق الرب، إذ لم يكن ممكنا أن يمسك به"، وذلك بحسب ما يذكر القمص تادرس يعقوب في كتابه "من تفسير وتأملات الآباء الأولين."

على الجهة الأخرى، فأن النص القرآني يقدم صياغة مختلفة -نوعاً ما- لما جرى في ذلك المشهد، إذ ورد في الآية رقم ٢٣ من سورة يوسف "وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك، قال معاذ الله، إنه ربي أحسن مثواي، إنه لا يفلح الظالمون"، قبل أن يصل المشهد المتخيل للذروة "ولقد همت به وهم بها، لولا أن رأى برهان ربه، كذلك لنصرف عنه السوء والفحشاء، إنه من عبادنا المخلصين."

على الرغم من التشابه الواضح بين ما ورد في العهد القديم والقرآن الكريم، في هذا الموضع، إلا أن ما أورده النص القرآني من تأكيد على مراودة امرأة العزيز ليوسف، وهمّ يوسف بها، قد فتح الباب أمام عدد كبير من التفسيرات والتأويلات التي شاعت في كتب التفسير.

على سبيل المثال، يصف القرطبي في تفسيره، بعض المشاهد المتخيلة لحادثة المراودة، والتي يتم استغلالها للتأكيد على إظهار قرب النبي يوسف من الله وخوفه منه، ومن ذلك أن زليخة لما اقتربت منه، قالت "يا يوسف، ما أحسن صورة وجهك، قال: في الرحم صورني ربي، فقالت: يا يوسف، ما أحسن شعرك، قال: هو أول شيء يبلى مني في قبري، فقالت: يا يوسف، ارفع بصرك فانظر في وجهي، قال: إني أخاف العمى في آخرتي، فقالت: أدنو منك وتتباعد مني؟ قال: أريد بذلك القرب من ربي."...

"يا يوسف، ارفع بصرك فانظر في وجهي"... كيف تحولت قصة العهد القديم والقرآن عن "زليخا" وعشيقها النبي يوسف إلى مشاهد شيّقة عن الإغواء والخطيئة والإعجاز

لم يرد اسم "زليخة" في النصوص الدينية، ولكن تكرر وصفها بالجمال المثير، أما زوجها "العزيز"، فقد اعتبرته بعض المصادر "خصي فرعون" وبذلك نفت عنه القدرة الجنسية

غير أن تلك الصورة المخيالية سرعان ما ستتعرّض للتشويش، عند تفسير همّ يوسف بزليخة وبرهان الله الوارد ذكره في الآية، فعلى سبيل المثال، يذكر أبو نعيم الأصبهاني في كتابه "حلية الأولياء وطبقات الأصفياء" أن النبي يوسف قد استكان لرغبة زليخة، و أنه كاد أن يو افقها على ما ترغب به، ولما "قامت إلى صنم مكلل بالدر والياقوت في ناحية البيت، فسترته بثوب أبيض بينها وبينه، قال لها يوسف: أي شيء تصنعين؟، فقالت: استحي من إلهي أن يراني على هذه السوءة، فقال: تستحين من صنم لا يأكل ولا يشرب، ولا أستحي أنا من إلهي الذي هو قائم على كل نفس بما كسبت؟ ثم قال: لا تناليها مني أبداً."

أما الطبري، فقد قدم في تفسيره صورةً صادمةً لذلك المشهد، عندما عرض في لأقوال بعض أهل العلم في تلك الو اقعة، فنقل عن عبد الله بن العباس قوله "إن يوسف حل الهميان -أي السراويل- وجلس منها مجلس الخاتن"، و أنه -أي النبي يوسف- قد كاد أن يقع في معصية الزنا عندما هم بزليخة، لولا أن رأى البرهان، وهو الذي يورد فيه الطبري مجموعة من الآراء، ومنها أن يعقوب قد ظهر ليوسف وضرب بيده على صدره "فخرجت الشهوة من أنامله"، أو أن بعض الملائكة قد نادى على يوسف فنهه.

التفت الطبري في تفسيره إلى أن تلك الروايات من شأنها أن تقدح في عصمة الأنبياء، فقال: "فإذا قيل، كيف يوصف يوسف بهذا وهو من الأنبياء، قيل كان من ابتلي من الأنبياء بخطيئة، فإنما ابتلاه الله بها، ليكون من الله عزوجل على وجل، إذا ذكرها، فيجد في طاعته إشفاقاً منها، ولا يتكل على سعة عفو الله ورحمته... وقيل بل ابتلاهم بذلك ليجعلهم أئمة لأهل الذنوب في رجاء رحمة الله، وترك الإياس من عفوه عنهم إذا تابوا."

ورغم شيوع تلك الأقوال في العقل السنّي الجمعي، إلا أن هناك نظرة تفسيرية أخرى ظهرت في النسق الشيعي الإمامي، والذي يركز على مسألة العصمة المطلقة للأنبياء والرسل والأئمة.

على سبيل المثال، يعمل العالم الشيعي الإمامي الشريف المرتضى، المشهور بعلم الهدى، في كتابه "تنزيه الأنبياء"، على نقد الروايات السنية التي فسرت همّ النبي يوسف على كونه نوعاً من الاقتراب من الخطيئة والزلل، فيقول "إن الهم في اللغة ينقسم إلى وجوه، منها العزم على الفعل... ومنها خطور الشيء بالبال، وإن لم يقع العزم عليه... فإذا كانت وجوه هذه اللفظة مختلفة متسعة على ما ذكرناه، نفينا عن نبي الله ما لا يليق به، وهو العزم على القبيح، وأجزنا باقي الوجوه، لأن كل منها يليق بحاله."

ويستكمل المرتضى حديثه، فيقول إنه لو افترضنا أن الهم الوارد في الآية، يعني العزم على الفعل، فيكون تفسيره "همه بضربها أو دفعها عن نفسه"، ويكون المقصود من البرهان المذكور في الآية حينذاك "أنه لما هم بدفعها وضربها، أراه الله تعالى برهاناً على أنه إن أقدم على ما هم به أهلكه أهلها وقتلوه."...

وفي السياق نفسه يرجّح المرتضى أن البرهان لم يكن ذا طبيعة حسية مادية، كما ورد في الروايات السنية، فلم يكن صورة ليعقوب أو صوت لملاك، بل إنه في الحقيقة "دلالة الله تعالى ليوسف على تحريم ذلك الفعل، وعلى أن من فعله استحق العقاب..."، أي أن العلم كان هو البرهان، وهي النظرة التي تتسق مع أصول المذهب الشيعي الإمامي، والتي ترى أن الأنبياء والأئمة قد حظوا بقدرٍ هائلٍ من المعارف والعلوم الإلهية الغيبية، والتي تمنحهم القدرة على ممارسة أدوارهم في كونهم حجج الله الناطقة بين الناس.

الشاهد والقميص: "ليس بإنس ولا بجن"

إذا كان الخط الدرامي لقصة يوسف وزليخة قد وصل لنقطة الذروة مع أحداث المراودة والبرهان، فأنه مع ذلك قد استمر محافظاً على زخمه وحمولته التشويقية فيما تبع ذلك من وقائع ومجريات.

تفصل الرواية الكتابية ما قامت به زليخة لإلصاق تهمة الغدر والخيانة بيوسف "فوضعت ثوبه بجانبها حتى جاء سيده إلى بيته، فكلمته بمثل هذا الكلام قائلة: دخل العبد العبراني الذي جئت به إلينا ليداعبني، وكان لما رفعت صوتي وصرخت، أنه ترك ثوبه بجانبي وهرب إلى خارج"، وفي السياق نفسه جاءت السردية القرآنية، وإن نزعت الأخيرة إلى إظهار براءة يوسف أمام العزيز من خلال شهادة أحد أتباعه المقربين، والذي قال بأن وضع وهيئة القميص المُمزق تدل على أن يوسف صادق، وعلى أن زليخة هي الكاذبة.

على الرغم من وضوح مغزى تلك الشهادة، وهامشية تأثير صاحبها على مجرى الأحداث، إلا أن العقل الروائي الإسلامي قد انشغل بتعيين وتحديد شخصه، فكان مما قاله المفسرون في ذلك الشاهد، إنه كان ابن عم زليخة، كما وردت في شأنه العديد من الأقوال الإعجازية أو التأويلية، فمثلاً، يذكر الإمام أحمد بن حنبل في مسنده، أن ذلك الشاهد كان صبياً نطق في المهد، بينما يذكر القرطبي في تفسيره، أن الشاهد كان القميص نفسه "فإن لسان الحال أبلغ من لسان المقال، وقد تضيف العرب الكلام إلى الجمادات وتخبر عنها بما هي عليه من الصفات"، وفي سياق أخر فإن كلاً من الكسائي والثعالبي والطبري، قد اقترحوا أن يكون الشاهد مخلوقاً عجيباً من مخلوقات الله تعالى: "ليس بإنس ولا بجن."

القميص الممزق الذي ارتداه يوسف أيضاً حظي بقدر كبير من الاهتمام والعناية في الذاكرة التفسيرية الإعجازية عند المسلمين، وذلك لكونه قد تسبب في تبرئة النبي الصديق، ومن هنا فإن شهاب الدين الألوسي في كتابه "روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني"، قد ذكر أن العديد من الروايات القديمة تنسب ذلك القميص إلى النبي إبراهيم، فقد تسلمه أبو الأنبياء من الملاك جبريل، الذي ألبسه إياه قُبيل إلقائه في النار، وكان هذا القميص هو السبب في إنقاذ إبراهيم من الاحتراق.

ولما طعن أبو الأنبياء في السن، جعل القميص ميراثاً في ذريته، فأعطاه لإسحاق، ومن بعدها وصل إلى يعقوب، ثم ليوسف، وتستمر معجزات هذا القميص وخوارقه عندما يعطيه يوسف لإخوته ليلقونه على وجه أبيهم الضرير، ليرتد بصيراً وتنفرج عنه كربته وهمه.

زليخة ترفض يوسف: "لما ذقت محبة الله تعالى، شغلني ذلك عن كل شيء"

على الرغم من أن النص القرآني والسنة النبوية الصحيحة، لم يتكلما عن مصير زليخة في نهاية القصة، إلا أن التفسيرات القرآنية ومنظومات الأدب الشعبي أصرت على أن تحفظ لها مكانة في ختام تلك الحكاية المشوقة، بما يتسق مع أهدافها الدينية وغاياتها الوعظية فضلاً عن مخيلتها الإبداعية.

إذا ما تطرقنا لنهاية القصة بحسب سفر التكوين، فسنجد أنه يؤكد على أن يوسف قد تولى واحداً من أهم المناصب في الدولة المصرية بعد تفسيره لرؤيا الفرعون، وبعدما تمكن من ضبط الأوضاع الاقتصادية في البلاد، وأعد العدة لتوفير المحاصيل الزراعية والمؤن والأغذية، اتقائاً لشر المجاعة.

تذكر التوراة أن مكافأة فرعون ليوسف، قد تعدت المنصب الإداري المهم "ودعا فرعون اسم يوسف، صفنات فعنيح، وأعطاه أسنات بنت فوطي فارع كاهن أون، زوجة..."، ومع تلك الزوجة وُلد ليوسف ابنيه منسى و إفرايم.

تلك النهاية الجافة لم تكن لتحظ بإعجاب الإخباريين والمؤرخين المسلمين، الذين اعتادوا في مروياتهم على ربط مآلات الأمور ببداياتها ومقدماتها، ومن هنا فقد روّجوا للقول بإن يوسف قد تزوج من زليخة بعد أن توفى عنها فوطيفار، وأنها – أي زليخة- قد عادت إلى شبابها ونضارتها، بعدما دعا لها يوسف أو يعقوب، بل والأعجب من ذلك أنها عادت بكراً من جديد، وذلك بحسب ما يذكر القرطبي في تفسيره.

عملت السردية الروائية الإسلامية أيضاً على استغلال البعد الصوفي الروحاني الذي كان حاضراً بقوة في المجتمع الإسلامي، لتصبغ به نهاية القصة وخاتمتها، إذ تذكر الكثير من المصادر أن يوسف لما أقترب من زليخة بعد زواجها، تمنعت عنه و انشغلت بالعبادة وأعمال الطاعات، فلما قال لها "ما شأنك لا تجيبيني كما في أول مرة؟" قالت له "لما ذقت محبة الله تعالى، شغلني ذلك عن كل شيء."

هذه الخاتمة الروائية، التي تخلط بين زليخة ورابعة العدوية شهيدة العشق الإلهي، وجدت لها أصداء مهمة في المنظومات الشعرية التي خلدت قصة يوسف وزليخة، فعلى سبيل المثال، ورد في أشعار الفردوسي أن صدر يوسف لما ضاق ببعد حبيبته عنه، نزل الملاك جبريل من السماء، فأصلح بينهما، و أنجبت زليخة مع يوسف ثلاثة أولاد، أما الشاعر الفارسي عبد الرحمن الجامي، والمتأثر بالقيم والأعراف الصوفية المنتشرة في زمنه (القرن التاسع الهجري)، فقد حافظ

على الطابع الروحي للخاتمة، فأكد على إقبال زليخة على العبادة والزهد، وأن النبي يوسف قد بنى لها معبداً مخصصاً لعبادة الله، ومات هو بعد فترة قصيرة، ليتملكها الأسى ولوعة الفراق، فتموت هي الأخرى حزناً عليه.

مقال

من مظاهر تأثير الثقافة العربية الإسلامية في آداب الشعوب

)مباحث في الأدب المقارن

عبد الواحد عرجوني

-١ مدخل:

إن البحث عن طريقة انتقال تراث أمة ما وتمثله عند أمة أخرى، وتأثر شعب من الشعوب، بتراث الأمم والشعوب التي احتك بها، طيلة سيرورته التاريخية، من أعقد الأمور، خاصة إذا كان ذلك، قد تم في فترات ومراحل تاريخية مختلفة، عرف بعضها صدامات دموية أتت على الأخضر واليابس، وأمثلة ذلك كثيرة في التاريخ . أما ما يتعلق بأمتنا العربية الإسلامية، فقد أدى غزو التتار لمناطق الخلافة الإسلامية، في الشرق إلى إتلاف الكثير من النفائس، وحرمان الأجيال منها. ويذكر ابن الأثير في كامله أن :"حادثة التتار من الحوادث العظمى ، والمصائب التي عقمت الدهور عن مثلها ، وعمت الخلائق وخصت المسلمين. فلو قائل إن العلم منذ أن خلقه الله تعالى إلى الآن، لم يبتل بمثلها لكان صادقا، فإن التواريخ لم تتضمن ما يقاربها...فهذه الحادثة التي استطار شرها وعم ضررها..." ويذكر صاحب "سير أعلام النبلاء" ما حدث في

بغداد فيقول:"وبقي السيف في بغداد بضعة وثلاثين يوما، فأقل ما قيل قتل بها ثمانمائة ألف نفس، وأكثر ما قيل بلغوا ألف ألف وثمان مائة ألفا وجرت السيول من الدماء." . ولا يستدعي الأمر الغوص بعيدا في التاريخ، ونحن نشهد غزوا أشرس، ربما مما حدث آنئذ، يقوده تتار القرن الواحد والعشرين، بهدف محو الذاكرة والهوية، بنهب المتاحف والخزائن.

رغم هذا الوجه الأسود للحضارة الانسانية، فإن ذاكرة الشعوب، تأبى إلا أن تحتفظ بالكثير مما لم تحفظه الأسفار. ينتقل هذا المحفوظ، من مكان إلى آخر، ومن شعب إلى شعب، تأثيرا وتأثرا ، بالزيادة أو النقصان، بتغيير الأسماء أو الأحداث، لتوافق الأمزجة والعادات والتقاليد المحلية، مع الحفاظ على الجوهر. ليتحول هدا المنقول، إلى تراث مشترك، يدون أو يروى شفهيا.

في الكثير من الأحيان ، يصعب تتبع وتحديد أصول قصة أو جذورها، أو تتبع سيرها التاريخي ومقاماتها، لأن ذلك ما لا يعترف بالحدود التي يضعها الساسة. فالإبداع الانساني، يقاوم الرغبات المهووسة بالقتل والدمار، لهواة استعباد الآخرين، وذلك لأمر معلوم عند الخالق الرحمان.إنها سنة الله في خلقه "يا أيها النُاسُ إنا خَلَقناكُمْ مِنْ ذكَرٍوَ أنْثى وَجَعَلْناكُمْ شعوبًا وَقبَائِلَ لِتَعارَفوا إِنَّ أكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللهِ أتقاكُمْ.إِنَّ اللهَ عَليمٌ خَبيرٌ. "

لا يمكن لأحد أن ينفي تأثير الثقافة العربية الإسلامية، في ثقافات وآداب الأمم والشعوب التي احتك بها المسلمون، حين سادت هذه الثقافة في مرحلة تاريخية معلومة، لتشمل أجزاء شاسعة من القارات التي تعتبر من أقدم المناطق التي استوطنها الانسان. كما أنه لا يمكن إنكار تأثر هده الثقافة، بهذه الثقافات، مع حفاظها على روحها الاسلامية.

إن المباحث التي سيتم تناولها في هذه العجالة المتواضعة، تدخل في هذا الإطار؛ أي ضمن ما يسمى بـ"الأدب المقارن"، الذي اختلف في تحديد مفهومه وأدوات اشتغاله، بين مدارس عدة، يأتي على على رأسها الاختلاف بين المدرستين ؛ الفرنسية، وفرنسا "أول بلد استخدم فيها مصطلح "الأدب المقارن" عام ١٨٢٧" . ويمكن تلخيص مضامين المفهوم الفرنسي، في أنه العلم الذي "يدرس مواطن التلاقي بين آداب اللغات المختلفة وصلاتها الكثيرة المعقدة في حاضرها وماضيها." ، أو على أنه "العلم الذي يبحث ويقارن بين العلاقات المتشابهة بين الآداب المختلفة في لغات مختلفة" ، والمدرسة الأمريكية التي توسع من المفهوم ليستوعب "كل الدراسات المقارنة بين الآداب المختلفة أو بين الآداب وغيرها من الفنون..وبينها وبين غيرها من المعارف الانسانية بوجه عام".

من مظاهر تأثير الثقافة العربية الإسلامية ، في الثقافات واللغات الأخرى،وخاصة منها الفارسية والتركية والأردية، واللغات الأوربية الحديثة، هي انتقال الكثير من القصص المعروفة بأصولها الإسلامية، كقصة "مجنون ليلى" العربية الأصل، وقصة "يوسف" عليه السلام، وقصة "البلبل والوردة"، وقصة "الإسراء والمعراج"، التي اتخذت أشكال متعددة في الآداب الأخرى، و"رسالة الطير" لحجة الإسلام الإمام الغزالي، وحكايات "ألف ليلة وليلة"، و"كليلة ودمنة" وغيرها.

-٢ قصة "مجنون ليلى" في الآداب العالمية:

القصة كما يرويها صاحب الأغاني، هو أن قيس بن الملوح، أحب "ليلى"، وتشبب بها، فرفض أهلها تزويجها إياه، لأن العادات كانت تمنع دلك، فهام قيس في الصحراء، حتى وسم بالجنون، يعاشر الحيوانات ، يحنو عليها، وتحنو عليه، كما يحدث مع الغزال:

أيا شبه ليلى لا تراعي فإنني لك اليوم من بين الوحوش صديق

فعيناك عيناها وجيدك جيدها خلا أن عظم الساق منك دقيق

وفي قول آخر:

" أيا شبه ليلى لا تراعي فإنني لك اليوم من وحشية لصديق

ويا شبه ليلى لو تلبثت ساعة لعل فؤادي من جواه يفيق

تفرو قد أطلقتها من وثاقها فأنت لليلى لو علمت طليق"

فهو يرى ليلى في كل شيء. لقد ملكت عليه فكره وقلبه. وتحدث الكثير من الحوادث، تختلف من رواية لأخرى، ومن لغة للغة أخرى.كما اختلفت الآراء حول اسم المجنون نفسه، يقول صاحب الأغاني: "وأخبرني أبو سعد الحسن بن علي بن زكريا العدوي قال : حدثنا حماد بن طالوت بن عباد أنه سأل الأصمعي عنه فقال: لم يكن مجنونا بل كانت به لوثة أحدثها العشق فيه كان يهوى امرأة من قومه يقال لها ليلى ، واسمه قيس بن معاذ . وذكر عمرو بن أبي عمرو الشيباني عن أبيه أن اسمه قيس بن معاذ . وذكر شعيب بن السكن عن يونس النحوي أن اسمه قيس بن الملوح . قال أبو عمرو الشيباني: وحدثني رجل من أهل اليمن أنه رآه ولقيه وسأله عن اسمه ونسبه فذكر أنه قيس بن الملوح . وذكر هشام بن محمد الكلبي أنه قيس بن الملوح ".

انتقلت قصة "مجنون ليلى"، إلى الأدب الفارسي، فالأدب الأردي والتركي. نجد تجليات لها في قصة "وامق وعذرا"، رغم ما يروى ، من هذه الأخيرة، سابقة في التاريخ. يروي الأستاذ عبد

السلام كفافي، رحمه الله، أن أول ظهورلقصة "وامق وعذرا"، كان في عهد الأسرة الطاهرية (٢٠٥-٢٥٩هـ)، قدمت لعبدالله بن طاهر أمير خراسان من قبل المأمون، قدمها له شخص على أنها حكاية صنفها الحكماء لكسرى أنوشروان، فأمر عبدالله بغسل الكتاب بالماء.

ورغم الأصول الفارسية، كما يقال لهده الحكاية، فإنها تشير إلى "ذلك اللون من الحب الذي يؤدي بصاحبه إلى الجنون، ونشهد كذلك هذا التعاطف بين الانسان والوحوش، وهو من الصور التي ظهرت في قصة "مجنون ليلى" . إلا أن أشهر من نظم قصة "مجنون ليلى" في الأدب الفارسي، هو نظامي الكَنجوي (حوالي:٥٣٠هـ)، والذي اختلف حول اسمه المؤرخون ، ولم يحفظ التاريخ سوى القليل من حياته. ويرجع بعض الباحثين، إلى أن اسمه هو:"جمال الدين بن يوسف بن مؤيد الكَنجوي. وهو الاسم الذي نقله حاجي خليفة." ، وقد نظمها في أربعة آلاف وسبعمائة بيت في أقل من أربعة أشهر. وتتضمن القصة بعض الاختلافات مع الأصل العربي، فقيس في هذه المنظومة تعرف على ليلى في "المكتب" أي الكتاب، فكان ذلك بداية العشق والهيام، وقيس ابن ملك من ملوك العرب. يتدخل أمير الصدقات " نوفل" الذي عمل لتحقيق رغبة قيس في الفوز بليلى، ولم يفلح، فحارب أهلها، لكن أباها ، رغم الهزيمة، أبى ولو أدى به الأمر إلى قتل ابنته. ينصرف قيس إلى الصحراء ليعاشر الحيوانات والوحوش. وقد أضفى الشاعر نظامي كَنجوي جوا صوفيا على القصة، كما أضاف إليها وحورها، فالقسم الذي يتدخل فيه إسلام البغدادي" لا وجود له في الأصل العربي، وبغداد لم تكن موجودة آنئذ. هذا الشخص هو الذي سيروي شعر قيس بعد أن أمضى معه زمنا في الصحراء. تمر الأحداث، ويموت زوج ليلى، فتقيم في بيتها، لا ترى انسانا ولا يراها إنسان إلى أن تفارق الحياة، فيحزن المجنون حزنا عظيما، ويموت بدوره على قبرها.

لقد حققت القصة نجاحا لا نظير له ، ولاقت إقبالا، مما أدى إلى نسخها ونشرها على أوسع نطاق، كما أضيف إليها الكثير، وحورت على يد الشعراء، ومن الذين نسجوا على منوالها "الكَنجوي وأمير حسرو الدهلوي (ت.٧٢٦هـ)، وعبدالرحمان الجامي(ت.٨٩٨هـ)، و ابن أخته عبدالله هاتفي. ولقد رسم نظامي ، كما يشير عبدالسلام كفافي، الطريق أمام غيره من الشعراء، في جوانب متعددة، منها:

١-نسق المادة العربية، في إطار قصصي متسلسل.

٢-أول من أضفى على القصة طابعا صوفيا.

٣-أورد في شعره الكثير من القضايا الثقافية.

-٤أدى ذيوع القصة و انتشارها إلى الاقبال على نسخها وقراءتها.

إنتشرت القصة من الفارسية إلة الأردية، لغة المسلمين الهنود ، والتركية، فنظم فيها الشعراء الترك، ومن هؤلاء "علي شيرنو ائي" و"حمدي"(ت.٩٤١هـ)، وفضولي البغدادي(ت.٩٦٣هـ)، ويعتبرهدا الأخير، من أبرز من تفوق في منظوته، كما وصفها "جب" بأنها أجمل مثنوي قصصي في الشعر التركي. ولا نجد أدلة على تأثر"روميو وجولييت" بقصة المجنون، إلا أن قصة العشق المذكورة في "أنشودة رولان"، التي وقعت بين "رولان" و ابنة ملك الخطا، وهي قبيلة تركية، أقرب من هذا القبيل، إذ يصاب رولان بمرض، لن يشفى منه إلا بعد تدخل الساحر"أستولفو"، وهذا يحيل على نوع من التأثر بقصة المجنون. كما أن قصة "مجنون إلزا" التي تدور أحداثها في جو عربي إسلامي،آخر زمن بني الأحمر، أقرب إلى القصة العربية في الكثير من جو انبها.

-٣ قصة "البلبل والوردة: "

تتردد قصة "البلبل والوردة " في آداب أمم وشعوب مختلفة ، من الشرق ومن الغرب، في الأدب العربي، وفي الأدب الفارسي، والهندي، والآداب الأوربية، فما الذي يجمع بين هذه الآداب ؟ هل يعود الأمر، لما يسميه "فان تيجم" "مودة أدبية عالمية، يقول:"حين يكون تأثير كاتب معين أو عدد من الكتاب، يجمعهم نجاحهم في الخارج، و اقعا على مختلف الآداب في واحد، قيل أن هناك مودة أدبية عالمية، مثال ذلك "مودة " القصائد الرمزية المستوحاة من "قصة الوردة" " . ولكن ، هل يمكن اعتبار"قصة البلبل والوردة" ، تدخل في إطار تأثير كاتب معين، وفي عصر معين ؟ يجيب "فان تيجم" نفسه عن السؤال بقوله :"وبديهي أن بعض التأثيرات المتنقلة لم يكن مركزها مؤلفا واحدا" . ولا يمكن أن ، أيضا، أن يكون التأثير لعصر واحد. وإذا كان "تيجم" يتحدث عن التأثير والتأثر بين آداب اللغات الأوربية وعصورها، فإن غيره، توسع في طرح السؤال ليشمل ثقافات أخرى، يأتي على رأسها الثقافة العربية الإسلامية، التي سادت في منطقة جنوب وشرق أوربا لفترة تاريخية طويلة، وترجمت نفائسها إلى اللاتينية واللغات الأوربية القومية، كما أن الاحتكاك الذي حدث من الجهة الشرقية، إبان الحروب الصليبية، أو عن طريق اللغة التركية التي توغلت في هذه الجهات. ويرى "فان تيجم" ، أن إسبانيا كانت إلى عام ١٦٦٠ م ، موردا لأوربا كلها "تستمد منها موضوعات مسرحياتها ومو اقف ملاهيها ومآسيها" . ولا أحد ينكر التأثير العربي الإسلامي في الأدب الإسباني.

ألا يمكن أن نتساءل حول نص "أوسكار و ايلد"(١٨٥٦-١٩٠٠) (Oscar Wilde) "البلبل

والوردة"، إذا كان هناك تأثير أو تأثر للقصة ، كما هي معروفة في الشرق، فيما كتب و ايلد ؟ أم أن الأمر، لا يعدو أن يكون مشتركا إنسانيا عاما، أو أن "تغريد البلبل لا يعدو أن يكون قد أوحت به العاطفة الشعرية تجاه الطبيعة. وقد تناول الموضوع نفسه، كاتب غربي آخر هو "جيوم دي لوري" و أتمها كاتب آخر هو "جان دي مين" ، وهي رو اية "الوردة" . وتتكون هذه القصة من سبعمائة و اثنين وعشرين ألف بيت (٢٢٧٠٠) ، من الوزن الثماني، بقافية تجمع كل بيتين منها، قام بنظمها شاعران هما :جيوم دي لوريس(Guillaume de Louis) ، الذي نظم القسم الأول (٤٢٦٠ بيت)، في النصف الأول من القرن الثالث عشر، و"جان دي مونج " (Jean de Meung)، الذي أتمها ، بعد مرور خمسين عاما، حوالي سنة ١٢٧٠ م . كما نجد للقصة حضورا في إبداعات أخرى، مثلما هو الأمر عند "بوشكين" في قصيدة "آه يافتاة ياوردة، إنني في الأغلال"، في قصيدة أخرى تحت عنوان "البلبل والوردة" التي نظمها عام ١٨٢٧ م ، يقول فيها:

"في صمت الحدائق، في الربيع، في ظلمة
الليالي،
يشدو البلبل الشرقي أعلى الوردة.
لكن الوردة الحبيبة لا تشعر، لا تصغي "...

أو عند "غوته" . وإذا كان هذان الأخيران لا ينفيان تأثير الأدب الشرقي في إبداعهم، فإن "و ايلد" لا يورد أي إشارة صريحة في الأمر.

يعتبر "أوسكار و ايلد"، من أغزر الكتاب إنتاجا، وواضع نظرية "الفن للفن"، كتب في الشعر والرو اية البوليسية، والمسرحية ، كان يتقن اللغة الفرنسية، وألف بها مسرحية "سالومي" سنة ١٨٩٦ م، قدمت بباريس، وآخر أعماله هي مجموعته الشعرية "موسم زنز انة ريدرينغ" (١٨٩٨ م)، كتبها خلال فترة سجنه. عاش أواخر أيامه في فرنسا وتوفي بها، كتب "البلبل والوردة" أو "العندليب والوردة" بين (١٨٨٨ و ١٨٩١)، وخلاصة القصة؛ أن تلميذا أراد أن يقدم وردة لحبيبته، لترقص معه في حفلة الأمير، فلم يجد في حديقته وردة حمراء، فسمعه العندليب، الذي أدرك سر حزن العاشق الشاب،دون الحشرات والحيو انات والزهور. طار العصفور باحثا إلى أن وجد شجرة ورودها حمراء. اِشترطت عليه هده الأخيرة ، أن يضحي بحياته من أجل الوردة ؛ بأن يغني طوال الليل، تحت ضوء القمر ويلطخها بدمه، بوضع صدره على شوكة، ويضغط إلى أن يسقيه بدمها. وكذلك كان؛ فماذا يساوي قلب عندليب، مقابل

قلب انسان ؟ فضحى العصفور بحياته مقابل حصول الشاب على وردة حمراء يقدمها لحبيبته، ومقابل أن يكون عاشقا حقيقيا، إلا أن الفتاة، لم تول أي اهتمام للشاب حين قدم لها الوردة، لأن حفيد الملك أرسل لها مجوهرات، فرمى التلميذ بالوردة إلى الشارع لتدوسها عربة خيل كانت مارة من هناك، وليقرر دراسة الفلسفة والميتافيزيقا . ويبدو من القصة أن و ايلد وظفها من أجل تأكيد مذهبه "الفن للفن"، فموت البلبل كان تضحية لإرضاء الشاب، في حين أن البلبل كانت تضحيته من أجل أن يستمر الشاب في العشق الصافي، فهذا الشاب الذي كان مسجى على العشب يذرف الدموع، لأن حبيبته لن ترقص معه إن لم يقدم لها وردة حمراء، كان من المنتظر أن يأخذ هده التضحية بعين الاعتبار، لكن ما حدث هو نوع من اللامبالاة ، فالحكاية محكومة بنوع من العبث ؛ أي تخلو من الاعتراف بالجميل، اعتراف الشاب بجميل البلبل واعتراف الفتاة بجميل الشاب، وذلك ما لم يحدث، ثم موقف الشاب الذي رمى بالوردة لتدوسها حو افر الخيل وكأن شيئا لم يحدث :"غبي هو الحب...لا يستعمل في نصف ما نستعمل فيه المنطق. "

أما في التراث الإسلامي، فقد وظفت القصة توظيفا رمزيا ر اقيا، خاصة عند المتصوفة. ويشير الأستاد "أ.د.غريغوري" إلى أن البلبل والوردة من أهم العناصر الصوفية والشعرية ، فالبلبل وقع في حب الوردة وهي زرقاء، وكان أخرسا، ولما اقترب منها حيته، فلم يرد التحية، مما أغضب الوردة، فلم تكلمه، فأحزنه ذلك، ودعا الخالق أن يمنحه صوتا، فاستجاب الله لدعائه ووهبه أجمل صوت في الكون. عاد إلى الوردة وغنى لها تعبيرا عن حبه، لكن هذه الأخير لم تعره سمعا، فانسحب كسير القلب. شعرت الوردة بالندم. في الصباح، عاد البلبل فرأى الدموع على أور اقها فأسرع لمعانقتها، لكن أشو اكها طعنته فمات فانساح دمه عليها واصبحت حمراء."هذه هي الأسطورة التي أترعت خيال الكثير من من الشعراء الفرس والأتراك والعرب والهنود، الدين خلفوا أبياتا خالدة مكرسة للحب والجمال والموت المجسمة في الثنائي؛ البلبل والوردة" . والاختلاف بين القصتين، هو أنه عند و ايلد البلبل ضحى من أجل الشاب، وفي الثانية البلبل كان عاشقا للوردة، وموته نتج عن هذا العشق، مع الاتفاق على أن دم البلبل هو الذي جعل الوردة حمراء.

ويفسر النورسي ، رحمه الله ،:"الحب الذي يشد البلبل إلى الوردة، كرمز للمحبة التي تربط كل كائنات الله التي تفرح بالهدايا التي وهبها لغيرها، مثلما يفرح البلبل بالجمال الذي وهبه الله للوردة." فالبلبل في نظره ليس إلا مظهر من مظاهر تمجيد الله...أما فيما يخص البشرية،

فالمختار بلبلا لها هو النبي محمد صلى الله عليه وسلم." فالنورسي، كتب نص البلبل للتعبير عن معنى من أجمل المعاني في الوجود.

ومن الذين كتبوا عن البلبل والوردة، من الشعراء، غوته، ومعروف الرصافي، و إبراهيم طوقان وغيرهم.

-٤قصة يوسف، عليه السلام، وزليخا

ذكرت قصة يوسف عليه السلام، في القرآن الكريم (سورة يوسف)، قال تعالى :" نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ ." كما وردت في الكتاب المقدس، مع اختلاف في التفاصيل، فقد ذكرت في سفر التكوين، الإصحاح (٣٩) الآيات :من (١) إلى (٢٣)، ويسمى فيها زوج زليخا "بوطيفار"، وتنص على أنه كان مخصيا، ويعمل رئيس شرطة . ويشير البعض إلى أن هناك قصصا مشابهة تعود إلى تاريخ سابق، فهناك حكاية شعبية مصرية، ترجع إلى تاريخ (١٢٥٠ ق.م) خمسين ومائتين وألف قبل الميلاد، وتعرف بقصة "أنوب وباطا". ويقول "أ.ل.رانيل"، في كتابه "الماضي المشترك بين العرب والغرب..."":بالإضافة إلى التراث العبري، كان للتراث الإغريقي تأثيره في قصة يوسف ، و انتشرت في العالم الإسلامي، أساسا من خلال حكاية "هيبوليتس وفيدرا. "

ومهما قيل ، في هذا الموضوع عن التأثير العبري، أو اليوناني في الآداب الغربية، فإنه بالنسبة للعالم الإسلامي، لا يمكن التسليم بهذا الرأي ، ما دام القرآن الكريم قد فصل فيها، وهو المصدر الأول للمسلمين، إلى جانب السنة النبوية الشريفة، رغم ما يمكن الإشارة إليه، من تأثر بعض القصاصين بالإسرائيليات . كما أن المفسرين المسلمين قد أفاضوا في الحديث، وتوسعوا في قصص الأنبياء. ومن أشهر من كتب في الموضوع؛ الكسائي والثعلبي، والأسماء المذكورة عندهما هي: يوسف وزليخا زوجة "العزيز"، أو "الملك"، أو "قوطيفر"، و"ابنة عكاهرة" ، وهما لم يخرجا عما ذكر في القرآن الكريم، مع اختلاف، بينهما، في بعض الدقائق؛ فالكسائي، ينهي القصة بأن يتزوج يوسف بزليخا، ويكون له معها ولدين"إفرام" و"منشا. "

اَنتشرت قصة يوسف وزليخا، في العالم الإسلامي، انطلاقا من القرآن الكريم، فنظم فيها الشعراء والقصاصون. ففيما بين (٢١٦-٣٨٩هـ)، في فارس، "نظم أبو المؤيد البلخي قصة يوسف وزليخا، فكان ذلك إيذانا بظهور هذا اللون من الروايات المنظومة الذي يشبه القصص الرومانسي المنظومة في آداب الغرب، إبان القرون الوسطى ، ومن الذين نظموا هذه القصة، أيضا، الفردوسي، وعبد الحميد الجامي. ويذكر الفردوسي في مقدمة منظومته،

أن أبا المؤيد البلخي، هو أول شاعر نظم القصة، ومنظومته مفقودة، ويشير عبدالسلام كفافي، رحمه الله، أن منظومة الفردوسي (أوائل القرن الخامس الهجري)، هي التي "أدخلت موضوع "يوسف وزليخا" ضمن نطاق الشعر القصصي الإسلامي، فأصبح موضوعا شائعا، تناوله عشرات الشعراء، في الآداب الإسلامية المختلفة" . ومن بين من نظمها عمعق النجاري (ت.٥٤٢ أو٥٤٣)، ولا وجود لأثر هده المنظومة، كما تناولها الشعراء الأتراك، وشعراء الأدب الأردي.

انتشرت قصة يوسف وزليخا في "القارة الأربية و انجلترا في العصور الوسطى، نقلا عن النص الإسلامي؛ فقد امتد التأثير العربي من بلاد فارس حتى إسبانيا...فلقد سجل من بلاد الفرس ثماني عشرة رواية..كما سجل في إسبانيا عدد لا يحصى لقصائد مسرحيات وقصص عن يوسف. "

إنه لا يمكن إثبات أو نفي تأثر الشعراء، من المصادر الغير الإسلامية، فمما لا شك فيه هو الاستناد إلى الأصول الإسلامية ، بالنسبة للشعراء المسلمين، وهذا لا ينفي تسرب بعض الإسرائيليات، لكنها لا تمس جوهر القصة كما ردت في سورة يوسف.أما التوراة فلم يكن آنئد قد ترجم إلى العربية، فالفردوسي، "ذكر بنفسه مصادره التي أفاد منها في صياغة قصته. وذكر بوجه خاص روايات وهب بن منبه، كعب الأحبار..." كما أن تاريخ الطبري الذي يتضمن رواية مفصلة للقصة ، كان قد ترجم إلى الفارسية. ويذكر المؤرخون، أن منظومة أبي القاسم الفردوسي، نظمها بعد الانتهاء من "الشاهنامه"، وأراد أن يكفر بها عن ذنبه عن قضاء عمره، في نظم هذه الأخيرة، التي تحتوي على الكثير من الأكاذيب والمغالطات، عن سير ملوك الفرس الأقدمين، يقول:"لقد سئمت من غرس هده البذور، فوضعت خاتما على لساني وقلبي.فلن أنطق الآن بكاذب الأسماء، ولن أضفي على الكلام رونقا بمقالي، ولن أغرس الآن بذور الفتنة والإثم ، فقد حل نور الهداية عندي محل الظلام." . وإذا كان هذا كلام الفردوسي، فإنه لا مجال للشك، في تأثره بالقصة القرآنية، كما فصل فيها المفسرون والطبري، خاصة وقد التزم بترتيبها كما وردت في القرآن الكريم. أما عبدالرحمان الجامي، فإن تناوله للقصة يغلب عليه الجانب الفني، فقد أفاض في أحداث حياة زليخا التي لم يفصل فيها الفردوسي ، الذي ركز على شخصية يوسف، مما جعل الجامي يوظف الكثير من الخيال والاختراع، وحذف الكثير من التفصيلات المتعلقة بحياة يوسف ، عليه السلام، وخاصة تلك المتعلقة بصباه، ونشأته الأولى، كما ركز على فكرة الحب، وصوره بأسلوب صوفي، يقول في المستهل: " تحول بوجهك

عن العالم، وتوجه إلى شجون العشق،فعالم العشق هو العالم الجميل.لا حرم الله قلب انسان من شجن العشق، ولا كان في الدنيا قلب خلا من العشق. "!

ومن الشعراء الترك الذين نظموا قصة "يوسف وزليخا" حمد الله جلبي (حمدي) (٨٥٢-٩٤١هـ)، وهو من معاصري الجامي، وقد حقق بمنظومته نجاحا جعلته يسترزق بنسخها وبيعها.ويذكر الشاعر في مقدمة القصة، أن من أسباب نظمه لها، أنه شعر بأن مصيره على أيدي إخوته، يشبه ما لقيه يوسف على أيدي إخوته، فقد كان له أحد عشر أخا . كما يذكر أنه عاد إلى منظومة معاصره عبدالرحمان الجامي.

تبدأ المنظومة بما كان شائعا في المثنويات، وهي حمد الله ومدح الرسول صلىالله عليه وسلم، والثناء على الخلفاء الراشدين، ثم سبب نظم القصة، ودعوة النفس إلى التوبة، والتذكير بما ستلاقيه، إلى أن يصل إلى الحديث عن الأنبياء الذين جاؤوا قبل يوسف ، عليه السلام، وأخيرا تبدأ القصة.

من الشعراء الترك الذين نظموا هذه القصة، أيضا، "أحمد بن سليمان بن كمال باشا"، الذي اشتهر بتأليفه باللغة العربية أكثر من التركية. نظم مثنويه في سبعة وسبعين وسبعمائة وسبعة آلاف بيت(٧٧٧٧). أهداها إلى السلطان "بايزيد". لم تحظ هذه المنظومة بما حظيت به منظومة حمدي.

نجد في الأدب الإسباني منظومة تدعى "قصيدة يوسف(Poema de Yuçuf) "، يرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر الميلادي (ق.١٤م) "وهي مثال للأدب الإسباني الذي كان موجها للمسلمين الذين يتحدثون الإسبانية." لأنها كتبت بالحرف العربي.

" -٥منطق الطير" لفريد الدين العطار:

هو أبو حامد محمد بن أبي بكر إبراهيم بن إسحاق، من كبار شعراء الفرس، أحرز شهرة واسعة في القرن السادس الهجري، وأوائل القرن السابع. أختلف حول تاريخ ولادته (٥٣٧-٥١٣-٥١٢هـ)، وتاريخ وفاته (٦٢٧-٦٣٢-٦١٦). أثر في جلال الدين الرومي تأثيرا عميقا. سلك سبيل التصوف، ومن أشهر مثنوياته "منطق الطير" . أثر في تطوير فني الغزل والرباعي، وكان لأعماله أعمق الأثر في الأدب الفارسي، والآداب العالمية. استعار اسم ملحمته من الآية الكريمة :" وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ وَقَالَ يَا أَيُّهَا النَّاسُ عُلِّمْنَا مَنطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَيْءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ الْفَضْلُ الْمُبِينُ." اتخذ من الهدهد مرشدا للطير في رحلتها أو معراجها. نجد في التراث الإسلامي مجموعة من سوابق هذا النوع من النصوص، منها :"رسالة الطير" لابن سينا،

و"رسالة الطير" المنسوبة للإمام الغزالي (٥٠٥هـ)، وإطار هذه الأخيرة أشبه بالإطار العام لملحة العطار، وهي موجودة في مؤلف "الجواهر الغوالي من رسائل الإمام الغزالي"، وهي عبارة عن رحلة روحية قامت بها النفوس (رمز الطيور) إلى خالقها (رمز العنقاء)، فهلك من هلك ووصل من وصل.

يقود الهدهد الطير في رحلة شاقة ، ويبين لها أن أمامها سبعة أودية عليها أن تقطعها، هي : ودي الطلب، ووادي العشق،ووادي المعرفة، ووادي الاستغناء، ووادي التوحيد، ووادي الحيرة، ووادي الفقر والفناء. وهي رموز لمجاهدات صوفية ومقامات وأحوال، وحالات نفسية تتحقق نتيجة لمجاهدات روحية شاقة، تغالب فيها العقبات والصعاب . بدأت الرحلة ألوف الطير، لكن معظمها هلك في الطريق، غرقا أو ضمأ، أو انشغل بما رأى ، أو ركن إلى الدعة، ولم يصل منها ، إلى "السيمرغ" إلا ثلاثون طائرا. و"السيمرغ" طائر أسطوري، واسمه يعني ثلاثين طائرا (سي/ مرغ).

تتضمن الملحمة مئات من القصص الجانبية، فالهدهد يستعين بالقصص لإقناع الطيور المترددة، مثلما ما حدث له مع البلبل، حين جاء معتذرا، لأنه لا يستطيع أن يقضي ليلة واحدة وهو خال من عشق الوردة:

"فكيف يستطيع البلبل أن يقضي ليلة واحدة
وهو خال من عشق مثل هذه الوردة الضاحكة ؟

فيجيبه الهدهد متهما إياه بالتوقف عند الصورة الظاهرة، فجمال الوردة مآله الزوال:

فمع أن الورد صاحب جمال و افر
فحسنه في سبعة أيام يصيبه الزوال.
وعشق ما نهب للزوال، على هذه الصورة الواضحة،
لا يخفى أن أهل الكمال يكون لهم منه ملال ".

ويسترسل الهدهد في الحديث عن حكاية "في هذا المعنى"، محدثا البلبل، عن ابنة أحد الملوك التي أفقدت الدرويش روحه ورغيفه. وعندما يأتي الببغاء ليعتذر:

"فكيف أنطلق على الطريق وكأنني مجنون
وكيف أطوف بكل مكان مثل المشرد ؟
فلست أملك الطاقة على القرب من "السيمرغ"...

فيجيبها الهدهد:

"أن كل من لا يبذل الروح لا يكون من الرجال"

ويأتي بحكاية المجنون والخضر، وهكذا؛ فكل الأعذار تستوجب الرد والتأكيد بالحكي، فكلما جاء طير ليعتذر لسبب من الأسباب عن عجزه عن المشاركة في المسيرة، إلا أقنعه الهدهد بنقص فكرته وبأهمية التضحية، ويستعمل في ذلك جميع الوسائل ، بما في ذلك الحكايات والقصص، إلى أن يقنعها بالرحلة، للوصول إلى الهدف:

" لقد ارتحلت سنين فوق الأودية والجبال

وصرفت فوق الطريق عمرا طويلا...

وفي نهاية الأمر، واصلت السير قلة من ذلك الجيش...

إلى ذلك المقام الرفيع.

إن قلة من جموع الطير وصلت إلى ذلك المكان.

فمن كل بضعة ألوف وصل إلى هناك طائر واحد".

ويصف حالة الطيور عند وصولها إلى مقام "السيمرغ"، وتعجبها مما رأت، يقول:

"إنه عالم الطير الذي سلك الطريق

لم يصل منه إلى ذلك المقام سوى ثلاثين طائرا،

ثلاثين جسدا عليلا مرهقا...

كانت كسيرة القلب، وصارت أرواحا واهية الجسد ،

فرأت حضرة فوق...

أسمى من العقل والإدراك والمعرفة.

وكان برق الاستغناء، كلما أشرق،

يحترق في كل لحظة مائة عالم.

...

و أبصر الجمع ذلك فتولتهم الحيرة،

وأصبحوا مثل الذرات المتر اقصة.

وهتفوا جميعا :"واعجبا، ما دامت الشمس

أمام هذا المقام ذرة ممحوة.

فكيف سنبدو نحن في هذا المقام ؟"..

مما لا شك فيه أن جميع القصص التي اتخذت من "المعراج" موضوعا لها ، في الأدبين

العربي والفارسي، " قد تأثرت، بشكل من الأشكال ، بمعراج الرسول صلى الله عليه وسلم، إلى سدرة المنتهى...ومما لا شك فيه ، أيضا، أن جميع أدباء الغرب الذين تحدثوا عن المعراج، في أعمالهم الأدبية، قد تأثروا..بهذا التراث الفكري الإسلامي." ومن الذين نظموا في هذه القصة، في الأدبين العربي والإسلامي:

-معراج أبي يزيد البسطامي، الملقب بـ"سلطان العارفين"(ت.٢٦١ هـ)، ترجمه إلى الفارسية فريد الدين العطارفي "تذكرة الأولياء."

" -رسالة الطير" لابن سينا ، كما سبقت الإشارة، ويرمزفيها ابن سينا إلى المقامات التي يجب أن يقطعها السالك، بالجبال، وجعلها ثمانية، والمتصوفة يعتبرون المقامات سبعة.

" -رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري (ت.٤٤٩ هـ).

" -سيرالعباد إلى الميعاد" لسناني الغزنوي (ت. ٥٤٥ هـ).

" -جاويد نامه" و"رسالة الخلود" ، للعلامة محمد إقبال، رحمه الله ، والأخيرة من أعظم أعماله. يعالج فيها وضع الأمة الإسلامية، ويسخرمن الاستعمار. وتقوم فيها روح جلال الدين الرومي بدورالمرشد لإقبال. وينتهي المعراج بأن يصل إلى الحضرة الإلهية، ليأمره صوت قوي بالعودة إلى الأرض.

-ولابن سينا نص آخريدعى "معراجنامه"، ولابن عربي "الأسرارإلى المقام الأسمى". وجل هذه الأعمال ترجمت إلى اللغات الأوربية.

ويذكرعيسى الناعوري، أن الرحلات إلى العالم الآخر، قديمة نجدها عند هوميروس في الإلياذة والأوديسة ، وفرجيل الروماني في ملحمته "الإنياذة"، وهي رحلة إلى العالم السفلي. وشيبيون، والقديس يوحنا في رؤياه . ويمكن إضافة "الفردوس المستعاد"، و"الفردوس المفقود"، للشاعرالإنجليزي "جون ملتون.(John Milton) "

شايلوك: إذن، فإني أقبل ما يعرضه، ليؤد ثلاثة أمثال الصك، ولينصرف المسيحي لحال سبيله." لكن القاضي الشاب (بورشيا؛ زوجة بسانيو)، ترفض إلا أن يطبق الصك بنصه، مما دفع باليهودي بأن يتنازل في الأخيرعلى جزء من ثرواته لصالح "لنطونيو"، مقابل إخلاء سبيله. وهكذا يتضح عنصرية اليهودي ، كما تصوره المسرحية، تجاه غيرهم (الأغيار)، كان مسيحيا أم لم يكن.

-٧التأثيرالعربي الإسلامي في شعر"غوته" و"بوشكين: "

أ-"غوته")١٧٤٩- ١٨٣٢(

يقول غوته: "درست تاريخ الأديان على مدى خمسين عاما، وإن العقيدة التي يُرَبى عليها المسلمون لتدعو لأعظم دهشة!!...إن الإسلام هو الدين الذي سنقربه جميعا إن عاجلا أو آجلا...و أنا لا أكره أن يقال عني إني مسلم ".

لقد كان غوته من أعظم الشعراء الألمان ، تأثربالإسلام تأثرا شديدا، وكانت معرفته بالقرآن معرفة وثيقة. نظم قصيدة رائعة أشاد فيها بالنبي محمد صلى الله عليه وسلم، و"حين بلغ السبعين من عمره. أعلن أنه يعتزم أن يحتفل في خشوع بتلك الليلة...التي أنزل فيها القرآن الكريم على النبي. وبين هاتين المرحلتين امتدت حياة طويلة، أعرب الشاعر خلالها بشتى الطرق عن احترامه وإجلاله للإسلام".

في سن الثالثة والعشرين من عمره، نظم "غوته" قصيدة "أغنية محمد"، بإسلوب مناجاة بين علي بن أبي طالب، كرم الله وجهه، وفاطمة زوجته، بنت رسول الله ، صلى الله عليه وسلم. نشرت القصيدة في ديوان"خيال وو اقع"، يقول فيها:

"أُنظروا المنبع الصخري

مشعا بالبهجة

كأنه ومضة نجم

وما فوق النجوم

تقترب من شبابه "...

يضم "الديوان الشرقي للشاعر الغربي"، الذي نشره عام ١٨١٩ م، الكثير من الصور المجسدة، عن حياة العرب والمسلمين، والاستشهاد بأقوال وأوصاف ونماذج من القرآن الكريم، والشعر الجاهلي والإسلامي، حتى أن "هيغل"، اعتبر هذا الديوان تحولا للشاعر إلى الشعر الفلسفي. كما استخدم الأسلوب القصصي متأثرا بـ"ألف ليلة وليلة" . تقول "كاترينا مومزن" : "وفي الفصل الأول من القسم الثاني من فاوست، يوجد كذلك الكثير الكثير من المؤثرات التي تعود أصولها إلى ألف ليلة وليلة. فهناك، مثلا موضوع استخراج الكنز المدفون في باطن الثرى... وفي نهاية الفصل الخاص بالمناظر السحرية، التي رافقت تنكر الأشباح ، أثنى جوته على "ألف ليلة وليلة"، وأشاد بشهرزاد".

يقول غوته على لسان قيصر:

" أي حظ طيب هذا الذي قادك إلى هنا

مباشرة من ألف ليلة وليلة ؟

لو استطعت أن تتشبه بشهرزاد في خصوبة عطاياها،

لوعدتك وعدا صادقا بأسمى الهدايا "...

لم يكتف "غوته" بالتأثر بالتراث العربي الإسلامي، بل ترجم الكثير من شعر المعلقات، يقول في رسالة موجهة لأحد أصدقائه (كارل فول كنيبل):"...وهذه القصائد في جملتها تدعو للدهشة والاستغراب، كما أنها تشتمل على مقاطع بعضها محبب إلى النفس. ولقد قررنا تقديمها للمجتمع مترجمة، ومن ثم فسوف تطلع أنت أيضا عليها." فالقصائد التي يتحدث عنها هي المعلقات العربية، والتي كان قد ترجمها "وليم جونز" (١٧٤٦-١٧٩٤)، وفي عام ١٧٨٣ صدرت هذه المعلقات بالحرف العربي المطبوع باللاتينية، مرفوقة بترجمة "جونز"، وهذا ما دفع غوته إلى ترجمتها من الأنجليزية إلى الألمانية. ومهما كان الخلاف قائما حول صدور هذه الترجمة أو عدم صدورها، فإنه من المؤكد أن غوته قد ترجم بعض أجزاء هذه المعلقات. ومن القصائد التي حاول ترجمها، معلقة امرئ القيس، وهذه بعض الأبيات له، مرفوقة بتلك الترجمة، كما أوردتها "كاترين مومزن:"

-١"قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

قفا ودعونا نبك هنا في موضوع الذكريات ، فهناك بمنقطع الرمل المعوج، كانت خيمتها وقد أحاطت بها خيام القوم.

-٢فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

لم يعف رسمها بعد تماما بالرغم مما نسجته عليها ريح الشمال وريح الجنوب من رمال متطايرة.

-٣وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسا وتجمل

ووقف صاحباي رابطي الجأش يعللانني قائلين لا تهلك من شدة الجزع وتجمل بالصبر"...

ولا يمكن لغوته ألا يتأثر بهذا الشعر وقد نال منه كل هذا الإعجاب، كما تأثر، أيضا، بحافظ الشيرازي، الذي تعرف عليه من خلال ترجمة "هامر" لأشعار هذا الأخير، عام ١٨١٤ ، في "كتاب زليخا"، يقول:"علاوة على حافظ، السابق ذكره، فقد أعرنا ، عموما ، الشعر وغيره من الآداب الشرقية أذنا صاغية، وذلك بدءا من المعلقات، والقرآن الكريم، و انتهاء بجامي والشعراء الأتراك..." هؤلاء جميعا ، على حد تعبير "مومزن" ، رصدت لهم مؤثرات في قصائد "الديوان الشرقي.

يفتتح الشاعر الألماني ، ديوانه بقصيدة ، يقول في مقدمتها:

"هجرة

الشمال والغرب والجنوب تتحطم وتتناثر،

والعروش تثل والممالك تتزعزع، وتضطرب

فلتهاجر إذا إلى الشرق الطاهر الصافي.

كي تستروخ نسيم الآباء الأولين،

هناك حيث الحب والشرب والغناء،

سيعيدك ينبوع الخضر شابا من جديد،

إلى هنالك ، حيث الطهر والحق والصفاء".

ففي وصفه لأوضاع العالم الذي يعيش فيه، يوضف صورا ، هي أقرب إلى الصور القرآنية "الشمال والغرب والجنوب". يقول عز من قائل:" وَتَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَت تَّزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَت تَّقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ فَهُوَ الْمُهْتَدِي وَمَن يُضْلِلْ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُّرْشِدًا." الآية.

ويقول أيضا:" وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلْبُهُم بَاسِطٌ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَلَمُلِئْتَ مِنْهُمْ رُعْبًا" الآية.

فغوته، يحس بغرابة الواقع الذي يعيش فيه، وبأنه هو نفسه، غريب، وكأنه يريد أن يشبه نفسه بأهل الكهف، حين عادت إليهم الحياة، فالغرب مضطرب، ولا مفر من الهجرة إلى الشرق منبع الحب والطهر والحق والصفاء.لا بد من الهرب، من الجحيم (الغرب)، إلى الجنة. كما تحضر النظرة الحالمة إلى الشرق، ذلك الشرق الذي تصوره "ألف ليلة وليلة" ؛ شرق الحب والغناء والشرب.أما الغرب ، فهو لابد سائر للزوال والهلاك .يقول تعالى:" فَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا وَهِيَ ظَالِمَةٌ فَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ. "

ويقول الشاعر:

" لله المشرق

لله المغرب

رحاب الشمال والجنوب

مستقرة بسلام بين يديه".

وتأثير الآيتين الكريمتين، من سورة البقرة، واضح في تعبير غوته. يقول تعالى:

الآية الأولى: "وَلِلّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّواْ فَثَمَّ وَجْهُ اللّهِ إِنَّ اللّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ".
الآية الثانية: " سَيَقُولُ السُّفَهَاء مِنَ النَّاسِ مَا وَلاَّهُمْ عَن قِبْلَتِهِمُ الَّتِي كَانُواْ عَلَيْهَا قُل لِّلّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ يَهْدِي مَن يَشَاء إِلَى صِرَاطٍ مُّسْتَقِيمٍ".

أما تأثره بحافظ الشيرازي، فهو بين في كثرة ورود اسمه في أشعاره، يقول:

"أي حافظ ! إن أغانيك لتبعث السلوى...
و إنه ليحلولي، أي حافظي الأقدس، أن أحيي ذكراك
عند الينابيع، وفي حانات الصهباء".

ب- بوشكين:

من أكبر شعراء روسيا في القرن التاسع عشر، و أكثرهم حبا للشرق العربي وتأثرا به. تأثر، أيضا ، بغوته، قرأ القرآن الكريم. عاصر فترة ازدهار الاستشراق في روسيا. تعرف على "ألف ليلة وليلة"، وقصة "مجنون ليلى" ، من خلال مجلة "المخبر الآسيوي"، التي كان يصدرها "جريجوري سباسكي"، مكرسة خصيصا للشرق، وترجم فيها الكثير من التراث الأدبي العربي والفارسي، كشعر الغزل. من أشهر أعماله قصة "روسلان ورزدميلا"، وهي قصة حب ملحمية. كتب مجموعة "قبسات من القرآن عام ١٨٢٤ م، مستوحاة من القرآن الكريم، وتتكون هذه المجموعة من تسع قصائد، تعتبر من أهم أعماله ؛ جماليا وفكريا. يقول في القصيدة الأولى:

"أقسم بالشفع وبالوتر،
و أقسم بالسيف وبمعركة الحق،
و أقسم بالنجم الصباح،
و أقسم بصلاة العشاء ".

ويصور قصة خروج الرسول صلى الله عليه وسلم، مهاجرا إلى المدينة ، كما ذكرت في سورة التوبة، إذ يقول عز وجل :" إِلاَّ تَنصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُواْ ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لاَ تَحْزَنْ إِنَّ اللّهَ مَعَنَا فَأَنزَلَ اللّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَ أَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَّمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُواْ السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللّهُ عَزِيزٌ حَكِيم." الآية.

يقول بوشكين:

"يا من في ظل السكينة
دسست رأسه حبا
وأخفيته عن المطاردة الحادة "...

فهو يستلهم القرآن الكريم في كل قبساته، فحول الآية (٥٣)، من سورة الأحزاب، التي يقول فيها عزوجل :" يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَدْخُلُوا بُيُوتَ النَّبِيِّ إِلَّا أَن يُؤْذَنَ لَكُمْ إِلَى طَعَامٍ غَيْرَ نَاظِرِينَ إِنَاهُ وَلَكِنْ إِذَا دُعِيتُمْ فَادْخُلُوا فَإِذَا طَعِمْتُمْ فَانتَشِرُوا وَلَا مُسْتَأْنِسِينَ لِحَدِيثٍ إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ يُؤْذِي النَّبِيَّ فَيَسْتَحْيِي مِنكُمْ وَاللَّهُ لَا يَسْتَحْيِي مِنَ الْحَقِّ وَإِذَا سَأَلْتُمُوهُنَّ مَتَاعًا فَاسْأَلُوهُنَّ مِن وَرَاء حِجَابٍ ذَلِكُمْ أَطْهَرُ لِقُلُوبِكُمْ وَقُلُوبِهِنَّ وَمَا كَانَ لَكُمْ أَن تُؤْذُوا رَسُولَ اللَّهِ وَلَا أَن تَنكِحُوا أَزْوَاجَهُ مِن بَعْدِهِ أَبَدًا إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ عِندَ اللَّهِ عَظِيمًا. "

يقول، مستلهما هذه الآية الكريمة:

"إيه يازوجات الرسول الطاهرات

إنكن تختلفن عن كل الزوجات:

فحتى طيف الرذيلة مفزع لكن.

في الظل العذب للسكينة

عشن في عفاف. فقد علق بكن

حجاب الشابة العذراء.

حافظن على قلوب وفية

من أجل هناء الشرعيين والخجلى،

ونظرة الكفار الماكرة

لا تجعلنها تبصر وجوهكن.

أما أنتم ، ياضيوف محمد

و أنتم تتقاطرون على أمسياته،

احذروا فهرجة الدنيا

تكدر رسولنا.

فهو لا يحب الثرثارين

وكلمات غير المتواضعين والفارغين"...

ويستلهم في قصائد كثيرة مشاهد قرآنية ، كمشهد القيامة في سورة عبس، وغيرها من السور الكريمة.

وقد وظف بوشكين، أيضا، عناصر الغزل العذري في الشعر العربي، مثل ما، فعل في قصيدة "يافتاة ياوردة، إنني في الأغلال"، وغيرها من القصائد، الكثيرة التي لا يسع المقام هنا

لجردها كلها.

خاتمة:

إن ما تم تناوله، في نثرات، فيما سبق، من هذه العجالة المتواضعة جدا، لا يمكن أن توصف إلا على أنها لا ترقى إلى أن تكون نقطة في واد، إن لم نقل "ذرة"، لأن الإحاطة بالموضوع؛ أي تأثير الثقافة العربية الإسلامية في ثقافات الشعوب التي احتك بها المسلون، أو التي انتقل إليها تراثهم عن طريق الترجمة، أو الاطلاع،أو أي وسيطة أخرى من وسائط انتقال الثقافات، يحتاج إلى سنوات من الجهد المتواصل، كما يحتاج إلى تحبير أسفار، يعجز أن يقوم به الفرد الواحد. فقد امتدت هذه الثقافة، في أزهى عصورها، لتغزو، غزوا جميلا، بسماحتها وبرسالتها الانسانية، ثقافات أكبر القارات و أكثرها كثافة سكانية. بل لقد كان لتأثير هذه الثقافة دور حاسم في نهضة أوربا نفسها. يقول بوشكين، حول تأثير الشعر العربي في الشعر الأوربي:"هناك عاملان كان لهما تأثير حاسم على روح الشعر الأوربي هما : غزو العرب، والحروب الصليبية. فقد أوحى العرب إلى الشعر بالنشوة الروحية ورقة الحب، والولع بالر ائع والبلاغة الفخمة للشرق...هكذا كانت البداية الرقيقة للشعر الرومانتيكي".

ولا يقتصر الأمر على المواضيع التي تمت مقاربتها، وإن بهذا الشكل المتواضع، بل إنه يشمل جل مجالات الحياة الأخرى، فالألفاظ العربية تنتشر في الفارسية والتركية والهندية والأردية، والأمازيغية، فيما يخص العالم الإسلامي، كما تنتشر في اللغات الأوربية، والآسيوية، وأوربا الشرقية، والأطعمة ، وغيرها من أساليب الحياة الأخرى

مقال بالفارسية عن القصة

ادبيات تطبيقي درايران: پيدايش و چالشها

***مجيد صالحبك استاديار زبان و ادبيات عرب دانشگاه علامه طباطبايي، تهران **هادي نظري منظم دانشجوي دكتري زبان وادبيات عرب دانشگاه علامه طباطبايي، تهران**

چكيده

ادبيات تطبيقي از ديدگاه مكتب فرانسوي، شاخهاي از تاريخ ادبيات است كه به بررسي روابط تاريخي درميان دو يا چند ادبيات ملّي ميپردازد. مكتب تطبيقي آمريكا نيز ادبيات تطبيقي را پژوهشي بين رشتهاي ميداند كه به مقايسه ادبيات ملّتها با يكديگر و بررسي رابطه ادبيات با ساير رشتههاي علوم انساني و هنرهاي زيبا ميپردازد. ادبيات تطبيقي درمفهوم علمي آن نخست در فرانسه پديد آمد؛ آنگاه به بعضي از كشورهاي غربي چون آلمان، ايتالي ،ا آمريكا و ... راه يافت و سپس روانه شرق دور و ديگر كشورها چون ايران گرديد. ايران درزمره نخستين كشورهاي آسيايي است كه به تأسيس ادبيات تطبيقي پرداخته است ام ا پژوهشگران ايراني غالباً با ناديده انگاشتن نظريههاي ادبيات تطبيقي به پژوهشهاي عملي و كاربردي در اين حوزه پرداختهاند. اين امر منشأ بسياري از آشفتگيها و يا كژتابيهاي ذهني و فكرياي است كه امروزدرحوزة ادبيات تطبيقي فارسي وجود دار

د .كليدواژهها: ادبيات تطبيقي، مكتب تطبيقي فرانسه، مكتب نقدي آمريكا، تطبيقگري درايران .

مقدمه »ادبيات تطبيقي» ترجمه تحتاللفظي اصطلاح e'Compare rature'Litte la فرانسوي و برابر نهاده اصطلاح Literature Comparative درزبان انگليسي است. اين اصطلاح به اعتقاد تمام تطبيقگران جهان، نارسا و مبهم است ام ا بهسبب كوتاهي و اختصارتوانسته است خود را برساير اصطلاحات پيشنهادي غالب كند (هلال، ١٩٦٢ :١٦). فرانسه مهد ادبيات تطبيقي درمعناي علمي آن است. دراين كشوربود كه نخستينبارويلمن) Villemain.A) در سخنرانيهاي خود درسال ١٨٢٨م. اصطلاح ادبيات تطبيقي را بهكاربرد (برونيل، بيشوا و روسو، ١٩٩٦ :١٨(؛ هرچند محقّقان برآنند كه آن ادب تطبيقي كه ويلمن و معاصرانش از آن سخن ميگفتند «شيوه و روش علمي مشخّص و معي ني نداشت و درواقع فقط نوعي مقايسه بين شاعران ممالك مختلف بود» (زر ينكوب، ١٣٧٤آ ١٨١). :اين سخن بدان معنا است كه ادبيات تطبيقي تنها درواپسين سالهاي سدة نوزدهم ميلادي به شيوههاي صحيح علمي آراسته شد.

در اين سالها بود كه ژوزف تكست) J. Texte) از رسالة دكتراي خود با عنوان روسو و اصول جهان- وطني ادبي، دفاع كرد. اين رساله، نخستين پژوهش جدي و عالمانه پيرامون ادبيات تطبيقي در فرانسه به شمار مي آيد ١٩٥٦: ٣). ،گويارد) با اينكه و اپسين سالهاي سدة نوزدهم تحولات گستردهاي را در عرصة پژوهشهاي عملي و تطبيقي شاهد بود و در اين مدت بعضي از دانشگاههاي فرانسه و آمريكا كرسي ادبيات تطبيقي را دايز نمودند، اما بايد اعتراف كرد كه در دههاي آغازين سده بيستم بود كه نخستين كتاب علمي و جامع در باب ادبيات تطبيقي در غرب نگاشته شد؛ نويسندة اين كتاب پل وان تيگم) Tieghem. V. P) يكي از بزرگترين اساتيد ادبيات تطبيقي در فرانسه و جهان بود. از معاصران وي - كه در ارائة تعريفي علمي از ادبيات تطبيقي نقش چشمگيري داشتهاند- ميتوان از فرنان بالدنسپرژه (Baldensperger. F)،پل هازار P. Hazard) ،)ژان ماري كاره) Carre. M. J) و ماريوس فرانسوا گويارد Guyard. F. M))نام برد. به هم ت اين تطبيقگران برجسته و همكاران ايشان بود كه نخستين مكتب ادبي تطبيقي در جهان - يعني مكتب تطبيقي فرانسه - پديد آمد؛ همان مكتبي كه بعدها در اغلب كشورهاي اروپايي گسترش يافت و تا اواسط سدة بيستم تنها مكتب موجود در ادبيات تطبيقي در جهان بود.

تعريف ادبيات تطبيقي تطبيقگران در باب ارائة تعريفي جامع و مانع از ادبيات تطبيقي همداستان نيستند و اين امر همواره با اظهارنظرهاي متفاوت و گاه شديدي همراه بوده است. در ذيل مهم ترين تعريفهايي كه از اين شاخة نسبتاً جديد ادبي ارائه شده است را ميآوريم و ميكوشيم كه ترتيب و تسلسل زماني را رعايت نماييم- ١ :ادبيات شفاهي تطبيقي مقصود از اين تعبير «مطالعة ادبيات شفاهي و بهخصوص موضوعات داستانهاي ملّي و كوچ آنها، و چگونگي و زمان درآمدن اين موضوعات به ادبيات رفيع و هنري است (ولك و وارن، ١٣٧٣: ٤١).بيگمان، ادبيات شفاهي بخش جداييناپذير پژوهش ادبي و منبع نخستين بسياري از موضوع ها و انواع ادبي است؛ بااينحال، مفهوم مزبور در اروپا و بهويژه اروپاي شمالي محصور ماند. اين مفهوم اينك بسان جويباري است كه به اقيانوس بزرگ تطبيقگري ميپيوندد ١٩٩٩: ٢٦). ،الخطيب- ٢) مطالعة اثرپذيري و اثرگذاري ادبيات تطبيقي مفهوم دومي نيز دارد و آن «بررسي رو ابط ادبي دو يا چند ادبيات ملي است.» (ولك و وارن، ١٣٧٣ :٤٢). گفتهاند تطبيقگر فرانسوي بالدنسپرژه، پايهگذار اين مفهوم اساسي بود (الخطيب، ١٩٩٩). ٢٨ : سپس وان تيگم و ماري كاره و گويارد و... به روشنداشت و ترويج بيشتر آن پرداختند .و انتيگم در كتاب معروف خود با نام ادبيات تطبيقي مينويسد ... :بيم آن است كه تصور شود منظور از مقايسه و تطبيق، جمع كردن كتابها و متوني از ادبيات ملّتهاي مختلف جهت درك مشابهتها و اختلافهاي موجود ميان آنهاست... بيگمان اين نوع تطبيق و مقايسه، كاري بسيار سودمند و شوقانگيز است... اما از ارزش تاريخي برخوردار نيست و تاريخ ادبيات را حتّي يك گام به پيش نخواهد برد... ما بايد كلمه تطبيقگري را از تمام معاني ادبي آن تهي كرده و بدان مفهومي علمي دهيم (. علوش، ١٩٨٧ :٦٩-٧

ژان ماري كاره تطبيقگر برجسته فرانسوي در مقّدمه اي كه بر كتاب ادبيات تطبيقي گويارد نوشته است، ميگويد : ادبيات تطبيقي شاخهاي از تاريخ ادبيات است كه به مطالعه پيوندهاي فكري بينالمللي و روابط موجود درميان بايرون و پوشكين و گوته و كارلايل و ...ميپردازد؛ به عبارت ديگر، ادبيات تطبيقي به بررسي پيوندهاي مختلف در بين آثار ادبي جهان و كشف منابع خارجي آن آثار اهتمام مي ورزد؛ ادبيات تطبيقي به مطالعة ارزش آثار ادبي نميپردازد بلكه بيشتر به دگرگونيهايي توج هدارد كه يك ملّت يا يك نويسنده در آثار ديگر ملّتها ايجاد ميكند. در حقيقت واژه تأثيرپذيري غالباً به مفهوم تفسير، واكنش، پايداري و ستيز است (. گويارد، ١٩٥٦ :ص «ل) «روشنترين تعريف درمكتب تطبيقي فرانسه از آن گويارد است. وي مي نويسد: «ادبيات تطبيقي تاريخ روابط ادبي بينالمللي است. پژوهشگر ادبيات تطبيقي مانند كسي است كه درسرحد قلمرو زبان ملّي به كمين مينشيند تا تمام داد و ستدهاي فكري و فرهنگي ميان دو يا چند ملّت را ثبت و بررسي كند» (همان: ٥). اينك ميتوان گفت كه ادبيات تطبيقي درمفهوم فرانسوي (كلاسيك) آن ١- :شاخهاي از تاريخ ادبيات و كاملكننده آن است؛ آنگاه به تدريج از تاريخ ادبيات - و بعدها از نقد ادبي و نظريه ادبيات- استقلال يافت، هرچند كه بايد به نسبي بودن اين استقلال اذعان نمود ٢- .ادبيات تطبيقي درمفهوم فرانسوي آن شديداً تحت تأثير روح علمي و نگرش تاريخي سده نوزدهم بود. به عبارت ديگر، اساس نظري اين مكتب بر دو گرايش تاريخي و علمي مبتني است (عبود، ١٩٩٩ :٢٧٠ ٣-). ادبيات تطبيقي درمفهوم فرانسوي آن، مقايسه صرف ميان دو يا چند ادبيات نيست بلكه مقايسه ازديدگاه اين مكتب، نقطة آغازوگامي ضروري است كه امكان درك شباهتها و يا تفاوتهاي موجود در بين آثار ادبي را فراهم مينمايد ٤- .اختلاف زبان در بين آثار مختلف ادبي، شرط اصلي انجام پژوهشهاي تطبيقي است. اين شرط بعدها اعتراضهاي فراواني را در پي داشت؛ مثلاً برخي، آن را عاملي در جهت وابسته كردن ملّتهاي ضعيف به دولتهاي نيرومند غربي پنداشتند (المناصرة، ١٩٨٤ :١١٨ ٥-). ادبيات تطبيقي به غناي ادبيات و زبان ملّي اهتمام ميورزد و ادبيات ملّي را محور و اساس پژوهشهاي تطبيقي بر ميشمارد.

٦ادبيات تطبيقي به بررسي روابط و پيوندهاي تاريخي در ميان ادبيات ملّتهاي مختلف ميپردازد؛ از اين رو، اساس آن تاريخ ادبيات است ٧- .ادبيات تطبيقي به تحقيق درباب اصالت اديب ميپردازد و نتيجه تأثيرگذاري را درپيدايش اثر ادبي بررسي ميكند. ميتوان گفت كه ادبيات تطبيقي در اينجا شكل نقد ادبي به خود ميگيرد ٨- .تأثيرپذيري لزوماً به معناي همفكري و همنوايي با تأثيرگذار نيست. چه، ممكن است بين تأثيرگذار و تأثيرپذير، تضاد و يا اختلافهاي عميق فكري باشد ٩- .از آنجا كه پژوهشهاي اثرپذيري و اثرگذاري بسيار دشوار است برخي تطبيقگران برجسته فرانسه - چون ماري كاره و گويارد - توج هاصلي خود را معطوف نظريه پذيرش يا استقبال نمودهاند كه در آن، خلّاقيت و اصالت نويسنده نمايان ميشود - ١٠ .زمينهاي تحقيق در ادبيات تطبيقي گسترده و متعدد است. مهمترين اين زمينهها عبارتند از: پژوهش درباب وام واژهها؛ بررسي ترجمهها و مترجمان به عنوان عوامل اصلي انتقال پديده هاي ادبي؛ بررسي انواع ادبي در بين

ملّتهاي مختلف؛ تحقيق در باب موضوعات ادبي و اسطورهها؛ بررسي تأثير يك نويسنده بر ادبيات ملّ (ت ملّ تهاي) ديگر؛ مطالعه منابع خارجي يك اثر يا نويسنده؛ بررسي مكتبهاي ادبي و جريانهاي فكري در ميان ملل گوناگون؛ تصوير يك ملّت در ادبيات ملّتي ديگر و- ٣ . ... مقايسه نقدي آثارادبي با هم و بررسي رابطه ادبيات با هنرهاو علوم انساني وپايه مفهوم تطبيقي فرانسه دست كم تا پايان نيمه نخست سده بيستم بر فضاي ادبي غرب حاكم بود؛ آنگاه به تدريج آماج انتقاد برخي تطبيقگران غربي و بهويژه آمريكايي قرارگرفت .نخستين تلاشها درجهت تغيير مفهوم تاريخي ادبيات تطبيقي و اصلاح مضمون آن در سال ١٩٤٩ انجام گرفت. در اين سال منتقد و پژوهشگر برجستة آمريكايي رنه ولك) Wellek. R) با همكاري آوستن وارن)Warren. A) كتابي با عنوان نظرية ادبيات تأليف كردند و در فصل پنجم آن بهاختصار از مكتب تطبيقي فرانسه انتقاد نمودند. رنه ولك را ميتوان برجستهترين منتقد ادبيات تطبيقي در مفهوم فرانسوي آن دانست. وي در سخنراني تاريخي خود در سال ١٩٥٨ بهشد ت از مفهوم تأثيرپذيري و اثرگذاري و اصول و مباني آن انتقاد كرد (عبود، ١٩٩٩). ٢٨٨ : بخشي از انتقادهاي وي در اين سخنراني به شرح ذيل است ١- :فقدان تعريفي روشن از موضوع ادبيات تطبيقي و روشهاي آن؛ ٢-كمتوج هي به اثر ادبي در حين پژوهش؛ ٣-ملّيت محوري تطبيقگران (حسان، ١٩٨٣ :١٥).

در واقع، اين سخنراني، اساس پيدايش مكتب جديدي را بنا نهاد كه از آن به مكتب آمريكايي تعبير ميشود. تطبيقگران آمريكايي از اين تاريخ به بعد حضور چشمگيري در كنفرانسها و همايشهاي جهاني و بيناالمللي ادبيات تطبيقي داشتهاند. از مهمترين علل شكوفايي ادبيات تطبيقي در آمريكا ميتوان به مهاجرت مستمر انديشمندان و نخبگان به اين كشور، امكان دسترسي آسان به منابع، و تسهيلات فراوان مالي و پژوهشي و ... اشاره كرد .پرداختن به جزئيات مربوط به سير تحو ل ادبيات تطبيقي در آمريكا در حوصلة اين اوراق نميگنجد. آنچه در اينجا براي ما مهم است نحوة نگرش اين مكتب جديد به مبحث ادبيات تطبيقي است. پيشتر به رنه ولك بهعنوان پايه گذار مكتب تطبيقي آمريكا اشارة مختصري داشتيم. وي در باب ادبيات تطبيقي مي گويد :ادبيات تطبيقي بي توج ه به موانع سياسي، نژادي و زباني به بررسي ادبيات ميپردازد. نميتوان ادبيات تطبيقي را در شيوه و روش واحدي محصور نمود ... يا آن را در روابط تاريخي موجود منحصر كرد. چه، پديدههاي بسيار ارزشمند مشابهي در زبانها يا انواع ادبي رايج [در جهان] وجود دارد كه با يكديگر پيوند تاريخي ندارند ... نيز نميتوان ادبيات تطبيقي را در تاريخ ادبيات محدود كرد و نقد ادبي و ادبيات معاصر را از آن دور نمود. (مكي،١٩٨٧ :١٩٦) از اشارات فوق چنين برميآيد كه ولك هيچ مرزي را در ادبيات تطبيقي به رسميت نميشناسد. وي قائل به مطالعة ادبيات بهعنوان يك كلّ است و مقايسة ادبيات را با هنرهاي مختلف و علوم و معارف انساني ممكن ميداند .الدريج) Oldridge) ديگر تطبيقگر آمريكايي ميگويد :قدر مسلّم اينكه ادبيات تطبيقي به مقايسه ادبيات ملّي كشورها نمي پردازد. به عبارت ديگر، ادبيات تطبيقي يك ادبيات ملّي را در مقابل ادبيات ملّي ديگري نمينهد

بلكه به جاي اين امر، روشي به دست ميدهد كه ديدگاه انسان را در مطالعة آثار ادبي عمق ميبخشد. ادبيات تطبيقي شيوهاي است براي فراترنگريستن و خروج از موانعي به نام مرزهاي ملّي با هدف شناخت گرايشها و تحولات موجود درفرهنگ ملّتهاي مختلف و نيزدرك رابطه ادبيات با ديگرعرصههاي فعاليت بشري. بهاختصار ميتوان گفت كه ادبيات تطبيقي مطالعه يك پديده ادبي از ديدگاه بيش از يك ادبيات، يا مطالعه يك پديده ادبي در مقايسه با دانشها و علوم مختلف و مرتبط است (. حسان، ۱۹۸۳ :١٦)

هنري رماك) Remak. H) يكي از بزرگترين تطبيقگران آمريكايي در تعريف ادبيات تطبيقي ميگويد :ادبيات تطبيقي يعني مطالعه ادبيات در آن سوي مرزهاي يك كشورخاص، و مطالعه روابط موجود ميان ادبيات و ديگرحوزههاي معرفتي و اعتقادي؛ مثل هنرها (نقاشي، پيكرتراشي، معماري، موسيقي)، فلسفه، تاريخ، علوم اجتماعي (سياست، اقتصاد، جامعهشناسي و...) و علوم و اديان و ... بهاختصار ميتوان گفت كه ادبيات تطبيقي يعني مقايسة ادبيات يك كشور با ادبيات يك يا چند كشوردیگر، و نيز مقايسة ادبيات با ديگرحوزههاي تعبيرانساني. (الخطيب، ۱۹۹۹ :٥٠) با مقايسة اين تعريف با تعريفي كه تطبيقگران فرانسوي ارائه مي كنند ميتوان به روشني دريافت كه هر دو تعريف به ادبيات تطبيقي بهعنوان مطالعة ادبيات درخارج ازمرزها مينگرند امّا اختلافهاي شديدي ميان هردو ديدگاه درمسائل عملّي و تطبيقي وجود دارد؛ از ديدگاه تطبيقگران آمريكايي، تنها پديدههاي ادبي نيستند كه در اين مكتب جديد مورد پژوهش قرارميگيرند بلكه تمايل به تطبيق، حوزههاي مختلف معرفتي و بياني را شامل ميشود؛ به گونه اي كه ميتوان گفت كه كلمة ادب تقريباً ديگرگنجايش اين همه تنوّع و تعدّد را ندارد .همچنين از ديگر تفاوتهاي اساسي ميان دو تعريف آن است كه رماك و همكاران آمريكايي وي، اثبات مسألة تأثيرپذيري و يا تأثيرگذاري را شرط انجام پژوهشهاي تطبيقي نمي دانند .ايشان همچنين ادبيات تطبيقي را به نقد ادبي -و نه تاريخ ادبيات - نزديك ميكنند .شايد بتوان گفت كه تعريفي كه هنري رماك از ادبيات تطبيقي به دست داده است، واضحتر، قابل فهمتر و مقبولتر از ساير تعريفهايي است كه تطبيقگران آمريكايي و غربي ارائه نمودهاند .از اينرو ميتوان آن را فصلالخطاب مكتب آمريكايي درسده بيستم و بخش عظيمي ازقرن كنوني دانست .گرايشهاي جديد درفرانسه درنيمه دوم قرن بيستم - چنانكه اشاره شد - مكتب تطبيقي فرانسه كه آن را گاهي مكتب تاريخي و گاه مكتب كلاسيك مينامند، آماج انتقادهاي شديدي از داخل و خارج فرانسه شد .دررأس منتقدان فرانسوي رنه اتيامبل) Etiemble. R) قرارداشت كه انتقاد شديدي از هموطن خود گويارد به عمل آورد و اورا به تعصب ملّي و منطقهاي متّهم نمود. اتيامبل.

همچنين ازگويارد به سبب تجديد چاپ كتابش - به سبب آنكه تحولات عظيم ادب تطبيقي را در دهه پنجاه نديده گرفته بود - انتقاد كرد (همان: ٤٢-٤٣). گفتني است كه اتيامبل بدين حد نيز اكتفا نكرد؛ او كه در ادبيات ژاپني تخصص داشت از تطبيقگران خواست كه به ادبيات كشورهاي شرق دور و نيز به حوزههاي جديدي چون

سبكشناسي و به علوم بلاغي چون بيان و بديع و همچنين به فنّ ترجمه اهتمام ورزند (همان ٤٣). :با قدري تأمل در نظريات بيباكانه اتيامبل ميتوان به سهولت دريافت كه وي خواهان آن ادب تطبيقيي است كه هر دو شيوه تاريخي و نقدي را با هم جمع كند. گويا وي از واكنشهاي تندي كه برضد مكتب تاريخي فرانسه ايجاد شده بود، متأثر شده و كوشيده است نقاط ضعف و خطاي آن را برطرف نمايد .ازديگر تطبيقگراني كه به انتقاد از پيشگامان مكتب تطبيقي فرانسه پرداختهاند ميتوان به ژان فراپيير) Frappier. J) اشاره كرد؛ او نيز توجه تطبيقگران اروپا را به اهميت پژوهش در ادبيات قرون وسطي - در كنار ادبيات عصر جديد - جلب كرد (مكي، ١٩٨٧ :٧٩-٨٠). رابرت اسكارپيت Escarpit. R))نيز از جمله تطبيقگران و منتقدان مكتب مزبور بود. وي بر اهميت جامعهشناسي ادبي تأكيد نمود و در اين زمينه به تأليف پرداخت و بدينگونه اهتمامي را متوجه اين حوزه پژوهشي نمود كه شايسته آن بود (همان: ٨٠). در اينجا بايد به يكي از مهمترين كتب نظري در فرانسه يعني كتاب ادبيات تطبيقي تأليف كلود پيشوا) Pichois. C) و آندره ميشل روسو) Rousseau. M. A)اشاره نمود. اين كتاب كه در سال ١٩٦٧م در پاريس منتشر شده است، به توصيف حوزههاي مختلفي ميپردازد كه ادبيات تطبيقي را تشكيل ميدهد؛ نيز تا حد امكان به چارچوب كلاسيك كتاب وان تيگم احترام ميگذارد (پاژو، ١٩٩٧ :١٨). از جمله مزاياي كتاب فوق، آن است كه براي نخستينبار در ادبيات تطبيقي فرانسه تعريفي ارائه ميكند كه بر بينرشتهاي بودن ادبيات تطبيقي تأكيد ميورزد و ميكوشد تا گرايشهاي مختلف در ادبيات تطبيقي را با يكديگر جمع كند. وي مينويسد:

ادبيات تطبيقي فنّ روشمندي است كه به بحث درباب تشابهات، تأثيرات و نزديك كردن آثار ادبي به يكديگر يا به اشكال مختلف تعبير انساني در زمان و مكانهاي مختلف ميپردازد؛ مشروط بدانكه به زبانها يا فرهنگهاي مختلف و يا حتّي يك فرهنگ منسوب باشند. فايده اين نوع پژوهش ادبي، وصف، فهم و درك هرچه بهتر آثار ادبي است. (برونيل و بيشوا و روسو، ١٩

تعريف كوتاهتر ديگري نيز از ادبيات تطبيقي وجود دارد كه مؤلّفان مزبور با همكاري پيير برونل) Brunel. P) ارائه كردهاند، و آن به شرح ذيل است :ادبيات تطبيقي توصيف تحليلي، مقايسه روشمند و تفسير مركّب پديده هاي ادبي، بين زبانها يا فرهنگها از طريق تاريخ و نقد و فلسفه است تا بدين وسيله درك نيكويي از ادبيات انجام شود. (همان: ١٧٣) بيگمان، اين تعريف فاقد روشني و وضوح كامل است و ميكوشد تا تمام گرايشها و مكتبهاي مختلف تطبيقي را در خود جمع كند. نيز گرايش فلسفي را به گرايش هاي تاريخي و نقدي ميافزايد و بر انجام مقايسه در ميان دو ادبيات يا دو فرهنگ تأكيد ميكند .يكي از جديدترين و در عين حال مهمترين كتابهاي تئوري در موضوع مورد بحث، كتاب ادبيات تطبيقي اثر ايوشورل) Chevrel. Y) است. كتاب مذكور در ١٩٨٩ در فرانسه منتشر شده و مقدمه آن را تطبيقگر مشهور فرانسوي، گويارد نوشته است. اين كتاب با وجود اختصار شديد و حجم اندك خود «حاوي چكيدههايي اساسي است

كه براي دانشجويان و محققان سودمند است... ليكن با وجود دقت و روشني نسبي نشانگر تحولات بسيار ملموسي در ادبيات تطبيقي فرانسه نيست (الخطيب، ٢٠٠١ :٥٩). اثر مزبور به همت دكتر طهمورث ساجدي به فارسي ترجمه شده و در انتشارات اميركبير در سال ١٣٨٦ به چاپ رسيده است. مؤلّف در اين كتاب از جديدترين تحولات ادبيات تطبيقي در اروپا سخن ميگويد و درپايان به مطالعه روابط موجود بين ادبيات و هنرهاي مختلفي چون سينما، نقاشي، موسيقي، رقص و معماري فرا ميخواند .دانييل هنري پاژو) Pageaux. H. D) يكي ديگر از تطبيقگران معاصر فرانسه است. وي در سال ١٩٩٤ كتاب ادبيات همگاني و تطبيقي را منتشر نمود. مؤلف در اين كتاب بر نظريه هاي جديدي تأكيد ميكند كه ادبيات تطبيقي معاصر با آن مواجه است؛ نظريههايي چون بينامتنيت Intertextuality)،)نشانهشناسي Semioties)،)ادبيات معطوف به زنان و ...؛ او همچنين محقّقان را به مطالعه پيوندهاي ادبيات با هنرهاي مختلفي چون نقاشي، موسيقي و سينما فرا ميخواند .اينك پس از اين اشاره موجز ميتوان گفت كه تطبيقگران فرانسوي نيز به مقايسه ادبيات با فنون مختلف ميپردازند ليكن آنان «اعتقاد ندارند كه اين نوع تطبيق در حوزه ادبيات تطبيقي قرار دارد.» (الخطيب، ١٩٩٩ :٥٢ .(به عبارت ديگر، تطبيقگران فرانسه بيشتر تمايل دارند كه چنين مقايسههايي را در حوزه نقد ادبي - و نه ادبيات تطبيقي - جاي دهند

شايان ذكر است كه امروز برخي تطبيقگران اروپايي و آمريكايي به ادبيات تطبيقي در مفهوم تاريخي (فرانسوي) آن گرايش دارند؛ عده فراواني هم به مكتب نقدي آمريكايي متمايلند امّا بيشتر تطبيقگران بر آنند كه از تلفيق هردو مكتب تاريخي و نقدي ميتوان به ادبيات تطبيقي حقيقي و سودمند دست يافت .حوزههاي جديد پژوهش ادبيات تطبيقي در مفهوم فرانسوي آن عرصههاي نسبتاً متعددي را پيش روي محقّقان گشود، امّا پس از آن كه آمريكاييها به عرصة ادبيات تطبيقي گام نهادند اين حوزهها و زمينههاي تحقيق، گستردگي و تنوع دوچنداني يافت. در ذيل به مهمترين اين محورها اشاره ميشود :الف - مطالعه تشابهات و تفاوتهايي كه از حدود زباني، جغرافيايي و يا معرفتي فراترند .ب - بررسي رابطة ادبيات با هنرهاي مختلف و علوم و معارف انساني ج - ترجمهپژوهي: برخي محققان آمريكايي، ترجمهپژوهي را از ادبيات تطبيقي مستقل دانسته اهميتياند و فراتر از اهميت ادبيات تطبيقي براي آن قائلند .د - بينامتنيت: مقصود از بينامتنيت آن است كه «هر متني در واقع از ديگر متون تغذيه ميكند و شكل تغييريافتة آن است.» (پاژو، ١٩٩٧ :٢٦ .(به عبارت ديگر، هيچ متني از صفر آغاز نميشود بلكه تمام متون با همديگر ارتباط دارند. بررسي در اين باب به تدريج جايگزين مطالعة تأثيرات خواهد شد .و - پژوهشهاي مربوط به استقبال و گيرندگي: بر اساس اين گرايش انتقادي، «يك اثر ادبي، زندگي و بقاي خويش را مرهون مشاركت مستمر خوانندگان و مردم است.» (همان: ٧٤). اينگونه از پژوهش نيز به تدريج جاي مطالعات مربوط به تأثيرپذيري را خواهد گرفت .هـ - پيدايش موضوعات نويني چون تاريخ تعليم (به سبب تأثيري كه در تكوين انديشة ادبي دارد) و نظرية خوانش (كه خواندن را آفرينش دوبارة يك متن ميداند) و

نشانهشناسي (دانش بررسي حيات نشانهها و اشارات در جامعه و ادبيات) و مطالعات پسااستعمارگرايي، گفتگوي فرهنگها و مسألة جهاني شدن فرهنگ و ادبيات و نيز تحولات ادبي حاصل از فنّاوري اطلاعات و رايانه و اينترنت و ...در پايان شايسته است بدين نكته اشاره كنيم كه برخي تطبيقگران معاصر آمريكايي، ادبيات تطبيقي را ادبيات اختلاف و تفاوت در مفهوم وسيع آن ميپندارند و بدين سبب پژوهشهاي مختلفي چون مقايسه بين ادبيات زن و مرد، ادبيات ماركسيستي و غيرماركسيستي، ادبيات سفيد و ادبيات آمريكايي - آفريقايي و... را نيز- كه در درون ادبيات يك كشور يا يك منطقه انجام ميشود - در حوزة ادبيات تطبيقي به شمار ميآورند (الخطيب، ٢٠٠١ :١١٥). ادبيات تطبيقي در ايران، چالشها ادبيات تطبيقي در سفر دراز خود از اروپا به آمريكا رسيد، آنگاه روانه شرق دور شد و سر انجام به كشورهاي مختلف و از آن جمله ايران درآمد. پايهگذار ادبيات تطبيقي در ايران، خانم دكتر فاطمه سياح است. وي در سال ١٣١٧ كرسي سنجش ادبيات را در دانشگاه تهران تأسيس كرد و تدريس درس مزبور را برعهده گرفت (سياح، ١٣٥٤ :٤٧). متأسفانه بانو سياح در سال ١٣٢٦ در سن ٤٥ سالگي درگذشت و كتابي از خود به يادگار نگذاشت. بعدها تقريرات او از ميان يادداشتهاي بعضي از دانشجويان همراه با مقالاتي كه در نشريات مختلف چاپ كرده بود، در مجلدي با عنوان نقد و سياحت به كوشش محمد گلبن در تهران (١٣٥٤ ،(منتشر شد .مرگ زود هنگام بانو سياح، زبان هاي فراواني به ادبيات تطبيقي در ايران وارد كرد. چه در نتيجه اين امر، كرسي ادبيات تطبيقي و درس ادبيات روسي به علت فقدان استاد متخصص در دانشگاه تهران تعطيل شد (همان: ٤٣ - ٤٤ (و تا سال ١٣٤٦ ش ادامه يافت؛ در اين سال دانشگاه تهران و به دنبال آن دانشگاههاي اصفهان و مشهد تدريس ادبيات تطبيقي را آغاز نمودند .از آنچه گذشت ميتوان دريافت كه پيدايش ادبيات تطبيقي در ايران حاصل جنبشي فكري و فلسفي و يا احساس نيازي مبرم به تأسيس اين دانش نبوده است بلكه اين نوع جديد از پژوهش ادبي، به تقليد از دانشگاههاي اروپايي و به همت استادي نه چندان مسلط به زبان و ادبيات فارسي به دانشگاههاي ايران درآمده است و به دليل عدم برنامهريزي درازمدت و روشمند و فقدان مدرس متخصص تعطيل شده است .در سال ١٣٢٣ ،دكتر محمد محمدي رئيس وقت گروه زبان و ادبيات فارسي دانشگاه بيروت و رئيس دانشكده الهيات دانشگاه تهران، نخستين اثر علمي و روشمند تطبيقي را با عنوان فرهنگ ايراني و تأثير آن در تمدن اسلام و عرب تأليف كرد. دكتر محمدي را ميتوان از پيشگامان و برجستهترين چهرههاي ادبيات تطبيقي تاريخي در ايران دانست. از او كتابها و مقالات متعددي در زمينه تطبيقگري برجاي مانده كه اغلب آنها به عربي است و در لبنان به چاپ رسيده است. وي همچنين سردبير فصلنامه عربي - فارسي الدراسات الأدبيه بود كه از سال ١٩٥٩تا ١٩٦٧ در بيروت منتشر ميشد و به عنوان يكي از دو مجله تطبيقي در دنياي عرب در كنار مجله فرانسوي زبان الدفاتر الجزائريه - نامبردار بود. مجلة مزبور در سالهاي اخير به همت دكتر ويكتور الكك بار ديگر فعاليت ادبي خود را (در چهار زبان) از سر گرفته است .چند سال پس از درگذشت بانو سياح، جمشيد بهنام نخستين پژوهش تئوري پيرامون ادبيات تطبيقي را منتشر كرد. اين اثر بسيار مختصر- كه در سال ١٣٣٢ شمسي به چاپ رسيد -

حاوي ٣٥ صفحه، و در حقيقت تلخيصي از كتاب ادبيات تطبيقي اثر گويارد است .در همين سال سي‌د فخرالدين شادمان مقاله كوتاهي را درباره ادبيات تطبيقي منتشر كرد)شادمان، ١٣٣٢ :١٢٩-١٣٥ (و در آن به جاي اصطلاح «تاريخ روابط ادبي بين المللي» كه گويارد تطبيقگر فرانسوي ارائه كرده بود، اصطلاح «روابط و تأثيرات ادبي» را پيشنهاد نمود .اما بيگمان، بزرگترين چهره ادبيات تطبيقي ايران مرحوم دكتر جواد حديدي (د.١٣٨١ش) است. وي در سال ١٣٣٩ ش از رسالة دكتراي خود در دانشگاه سوربن فرانسه دفاع كرد. موضوع رساله او اسلام از نظر ولتر بود (قنبري، ١٣٨٥ :٢٩ - ٣٠). او در همين سال به گروه ادبيات فرانسه در دانشگاه مشهد پيوست و زندگي علمي خود را وقف تدريس و تأليف در حوزه ادبيات تطبيقي و ادبيات فرانسه نمود. از او آثار ارزشمندي در زمينه ادبيات تطبيقي بهجاي مانده است كه ذيلاً به مهمترين آنها ميپردازيم ١- :اسلام از نظر ولتر: اين كتاب كه در واقع رساله دكتراي مرحوم حديدي است در سال ١٩٧٤م در فرانسه به چاپ رسيده و در ١٩٧٦ برنده جايزه انجمن نويسندگان فرانسوي زبان شده است ٢- .ايران در ادبيات فرانسه (مشهد، دانشگاه فردوسي، ١٣٤٦ش): اثر مزبور تصويري را كه فرانسويان در ذهن خويش از ايرانيان ترسيم كرده بودند، وصف ميكند ٣- .برخورد انديشهها (تهران، نشر توس، ١٣٥٦ش): اين كتاب حاوي ٨ مقاله است كه پيشتر در شمارههاي مختلف مجلة دانشكدة ادبيات مشهد به چاپ رسيدهاند. مقالة نخست به بيان مشاجرات قلمي دو نويسنده مشهور فرانسه روسو و ولتر اختصاص دارد، از اينرو در حوزة ادبيات تطبيقي نميگنجد ام‌ا مقالات ديگر همگي - بهجز مقاله ششم كه پيدايش و گسترش ادبيات تطبيقي را در اروپا مي نمايانند - به بررسي تأثير ادیبان و شاعران ايراني (فردوسي، سعدي، حافظ و خيام) در ادبيات فرانسه ميپردازد ٤- .از سعدي تا آراگون (تهران، مركز نشر دانشگاهي، ١٣٧٣ش): اين كتاب به راستي يكي از بهترين و مفصلترين آثار عملّي در ادبيات تطبيقي ايران و شايد جهان باشد، چه، مؤلّف با ژرفنگري و نگاه عالمانه خود به بررسي تأثيرات ادبيات فارسي بر ادبيات فرانسه از آغاز قرن هفدهم تا سال ١٩٨٢م - سال درگذشت آراگون شاعر نام آشناي فرانسه - ميپردازد .گفتني است كه كتاب مزبور در سال ١٣٧٤ ش برنده جايزه كتاب سال در ايران شد.

از دكتر حديدي مقالات متعدّدي نيز در باب تأثير ادبيات فارسي بر ادبيات فرانسه باقي مانده است كه اغلب آنها در مجلة دانشكده ادبيات دانشگاه فردوسي مشهد به چاپ رسيده است، مانند: «جهانگردان فرانسوي در ايران (» سال ١ ،شمارة ٤ ،١٣٤٤ش)؛ «در گلستان سعدي « (سال ٧ ،شماره ٤ ،١٣٥٠ش)؛ «شاعران ايراني در نمايشنامههاي فرانسوي (» سال ٨ ،شمارة ١، ١٣٥١ش)؛ «ادبيات تطبيقي، پيدايش و گسترش آن (» سال ٨ ،شماره ٣ ،١٣٥١ش)؛ «خي‌ام در ادبيات فرانسه (»)١)سال ٩ ،شماره ٢ ،١٣٥٢ش)؛ «خي‌ام در ادبيات فرانسه (»)٢)سال ٩، شماره ٣ ،١٣٥٢ش)؛ «خي‌ام در ادبيات فرانسه (»)٣)سال ٩ ،شماره ٤ ،١٣٥٢ش)؛ «شهاي ايراني (»)١)سال ١١ ،شمارة ٣ ،١٣٥٤ش)؛ «شهاي ايراني)٢ « ( )سال ١٢ ،شماره ٣، ١٣٥٥ش)؛ «حافظ در ادبيات فرانسه (» سال ١٢ ،شماره ٣

،١٣٥٥ش)؛ و . ... سخن گفتن در باب آثار حديدي در حوصله اين اوراق نميگنجد. وي بهراستي برجستهترين استاد ادبيات تطبيقي در ايران، و نماينده راستين مكتب تطبيقي (تاريخي) فرانسه بود. محور بحث در نزد او ادبيات ملّي و بررسي تأثير آن در ادبيات فرانسه است. دكتر حديدي در سال ١٩٩٣نشان «شواليه در افتخارات فرهنگي» دولت فرانسه را نيز به مجموعه افتخارات خود افزود .از ديگر مولفان و محققان ايراني دكتر فارس ابراهيمي حريري است. وي در سال ١٣٤٦ اثري تطبيقي با عنوان مقامه نويسي در ادبيات فارسي و تأثير مقامات عربي در آن تأليف نمود. مؤلّف در اين كتاب - كه فاقد اشاره به اصطلاح و نظريههاي ادبيات تطبيقي است - به بررسي تأثير مقامه نويسي عربي بر مقامه نويسي در فارسي ميپردازد و به تقليد از مرحوم ملك الشعراء بهار، حكايات گلستان سعدي را نيز نوعي مقامه ميپندارد (ابراهيمي حريري،١٣٤٦: ص «ج»). البته نادرستي اين ادعا بر اهل فن پوشيده نيست (مثلاً، نك: ندا ،١٣٨٧ :٢١٥ - ٢١٦). از ديگر متخص صان ادبيات تطبيقي، مرحوم دكتر حسن هنرمندي (د. ١٣٨١ش) است . موضوع رساله او در سوربن، تأثير ادبيات فارسي در آثار آندره ژيد بود. وي از سال ١٣٤٧ به تدريس ادبيات تطبيقي و ادبيات فرانسه در دانشگاه تهران پرداخت. اغلب آثاروي به بررسي تأثير ادبيات فارسي بر ادبيات فرانسه اختصاص دارد، از آن جمله مي توان به آثارزير اشاره كرد :آندره ژيد و ادبيات فارسي (تهران، زوار، ١٣٤٩ :(وي در اين اثر- كه احتمالاً رساله دكتر ايش بوده است - به بررسي منابع ايراني آندره ژيد ميپردازد .سفري در ركاب انديشه، از جامي تا آراگون (تهران، زوار، ١٣٥١ :(نويسنده در اين كتاب به تأثيرپذيري آراگون از جامي و عطّار ميپردازد و از ارتباط غرب با شرق، همنوايي بودلر با حافظ و از شيفتگي گوته نسبت به حافظ و... سخن ميگويد.

لازم به ذكر است كه دكتر هنرمندي پيشتر در سال ١٣٤٧ به ترجمة مائدههاي زميني اثر آندره ژيد پرداخته، و در مقد مة ترجمة خود از منابع ايراني نويسنده، سخن گفته بود. از اين رو، مقد مه و تعليق وي بر ترجمه مزبور در بطن پژوهشهاي تطبيقي جاي دارد .دكتر محم دعلي اسلامي ندوشن نيز از پژوهشگران و مترجمان ايراني است كه درباره پژوهشهاي تطبيقي تأليفاتي دارد؛ از جمله آثار او در اين زمينه، جام جهانبين (نشر ايرانمهر، چاپ دوم، ١٣٤٥ (است؛ اين كتاب دربردارنده مقالاتي تطبيقي چون سودابه و فدر، رومئو و ژوليت و زال و سودابه، ويس و ايزوت، خويشاوندي فكري ايران و هند، تأثير اروپا در تجدد ادبي ايران و... است .جلد دوم كتاب مزبور در سال ١٣٥٤ با عنوان آواها و ايماها (نشر قطره) به چاپ رسيد. وي در اين كتاب به مقايسة شباهتهاي حماسه فردوسي و هومر ميپردازد ام ا به تأثيرپذيري فردوسي از همتاي يوناني خود هيچ اعتقادي ندارد. در باب مقالة «تولستوي، مولوي دوران جديد » نيز همين گفته صادق است .در اينجا لازم است به يكي از مهمترين مقالههاي نظري ادبيات تطبيقي در ايران يعني مقاله دكتر ابوالحسن نجفي اشاره شود كه آن را در سال ١٣٥١ در ماهنامه آموزش و پرورش منتشر نمود. وي در اين مقاله با نگاهي جامع و عالمانه به بررسي اين حوزه از دانش بشري پرداخته و بهصراحت به يكي از اساسيترين چالشهاي ادبيات تطبيقي در ايران اشاره كرده و معتقد

است كه پژوهشگران ايراني «همه به كاربرد عملي اصول، بالاخص در تطبيق قسمت هايي از ادبيات ايران با ادبيات اروپا پرداخته و از طرح نظري اصول اجتناب كردهاند، چندان كه ميتوان گفت هنوز نه تعريف اين علم به دست داده شده و نه حتي قلمرو بحث آن مشخص شده است١٣٥١: ٤٣٥). « ،نجفي) دكتر نجفي بعدها به تخص ص اصلي خود (زبانشناسي و نقد و ترجمه) مشغول شد و متأسفانه در حوزة ادبيات تطبيقي به تأليف نپرداخت. او هم اينك رئيس بخش ادبيات تطبيقي فرهنگستان زبان فارسي است و ميكوشد تا برنامهاي مدون و اساسي در اينباره ارائه كند .با تأم ل در آنچه گذشت، ميتوان گفت كه بيشتر پژوهشهاي تطبيقي در ايران با محوري ت فارسي ـاروپايي (بخصوص فرانسه) صورت گرفته است. بيگمان، علّت اين امر آن است كه اغلب تطبيقگران ايراني (حديدي، هنرمندي، و...) از دانشگاههاي فرانسه فارغ التحصيل شدهاند .مسأله پيشرفتهاي فرهنگي و ماد ي غرب در سدههاي اخير نيز از اسباب اصلي گرايش به غرب در نزد اهل شرق و از آن ميان ايرانيان است .گرايش به پژوهشهاي تطبيقي با محوري ت فارسيعربي از دهة پنجاه شمسي نمود بيشتري مييابد. از تطبيقگران برجستة ايراني در اين حوزه ميتوان به مرحوم عبدالحسين زر ينكوب

(د. ١٣٧٨ش) اشاره كرد كه در پژوهشهاي تطبيقي خود به هر دو محور عربي و غربي توج ه داشته است. كتاب يادداشت هاها و انديشه (طهوري، ١٣٥١ (دربردارندة مقالاتي تطبيقي چون »سعدي در اروپا »، «افسانههاي عاميانه »، «گوته و ادبيات ايران »، و «لرمانتوف شاعر روس « است .زر ينكوب در كتاب نه شرقي، نه غربي، انساني (اميركبير، ١٣٥٣ (به مسأله منابع عربي و فارسي ادب سعدي ميپردازد و با دقّتي فراوان به روشنداشت تأثير، توارد خواطر و اشتراك انديشهها پرداخته و بر اصالت و خلّاقيت فراوان سعدي تأكيد مي ورزد .از ديگر مقالات تطبيقي كتاب، مقاله مفصلي با عنوان «سياحت بيدپاي » است. وي در اين مقاله ميكوشد تا به بحث دربارة پديده كوچ انديشهها و مضامين پرداخته، و بين شباهتهايي كه معلول تأثيرپذيري و آنهايي كه منشأش توارد و اشتراك انديشه است، تفاوت قائل شود .كتاب نقش بر آب نيز حاوي پژوهشهاي نقدي و برخي اشارات تطبيقي است. از آن جمله، مقاله «اشارات در حاشية ديوان حافظ (» زر ينكوب، ١٣٧٤ :٣٦٣-٤١٠ (كه در آن به بعضي از منابع عربي شعر حافظ اشاره ميكند؛ وي ميكوشد تا بين واژههاي تأثيرپذيري و توارد، تفاوت نهد. او همچنين قائل به اثرپذيري در حوزة مضامين مشترك نيست .از كوچه رندان (سهامي كتابهاي جيبي، بدون تاريخ) نام اثر ديگري از زر ينكوب است. وي در اين كتاب از انديشههاي حافظ و منابع عربي شعر او سخن گفته و درنهايت بر خلّاقيت حافظ و اصالت شعري او تأكيد كرده است .كتاب از گذشته ادبي ايران نيز حاوي پژوهشهاي تطبيقي مهمي است. اين اثر در سال ١٣٧٥ در انتشارات دارالهدي منتشر شد. بعضي از مقالات تطبيقي آن عبارتند از » :اندرزنامههاي مزديسنان و تأثيرشان در ادب عربي »، «ردپاي قصههاي غير ايراني در فرهنگ ايران »، «پيوند زبان و فرهنگ عربي با ميراث باستاني زبان پهلوي »، «ويژگيهايي كه شعر فارسي را از عربي متمايز ميكند » و «تأثير

متقابل شعر فارسي و عربي دريكديگر .«مرحوم زرّينكوب را ميتوان ازنخستين پژوهشگران ايراني دانست كه درسال ۱۳۳۸ در كتاب آشنايي با نقد ادبي در مقالهاي كوتاه به تعريف ادبيات تطبيقي و تبيين اهمّيت آن ميپردازد. مقالة مزبور ترجمه آشكار گفتهها و نظريات گويارد فرانسوي است .دكتر محمدرضا شفيعي كدكني شاعر و محقّق برجسته ايراني نيز در كتاب صور خيال در شعر فارسي، به بررسي تحوّل ايماژهاي شعر فارسي از آغاز پيدايش اين شعر تا پايان سده پنجم هجري و تأثيرپذيري صور خيال شعر فارسي از ايماژهاي شعر تازي مي پردازد؛ وي در عين حال معتقد است كه «بيگمان بخش عمدهاي از اين تشبيهات، ويژة ايرانيان بوده، اگرچه برطبق اسناد موجود، ظهور آنها در شعر عربي زودتر آغاز شده است» (شفيعي كدكني، ۱۳۷۵ ۳۷٤). : دكتر آذرتاش آذرنوش نيز از جمله پژوهشگران نامدار ايراني است كه زندگي علمي خود را وقف شناساندن فرهنگ و ادبيات فارسي و بررسي تأثير آن در فرهنگ و ادبيات تازي نموده است. ازجمله آثار تطبيقي وي ميتوان به كتابهايي چون راههاي نفوذ فارسي در فرهنگ و زبان عرب جاهلي (توس، ۱۳۵۳ (و چالش ميان فارسي و عربي (نشر ني، ۱۳۸۵ (اشاره كرد؛ هرچند كه وي، كتابهاي خود را با انديشه ادبيات تطبيقي تأليف نكرده و آثار او فاقد اشاره به اصطلاح ادبيات تطبيقي، تعريف و مكتبهاي آن است. اين امر در واقع، يكي از كاستيهاي آشكار پژوهشهاي تطبيقي در ايران است، زيرا خواننده غير متخصص غالباً از تطبيقي بودن موضوع مورد مطالعه خود ناآگاه ميماند. همچنين بحث در باب تاريخ ادبيات تطبيقي در ايران را با دشواريهاي متعدّدي مواجه ميكند .پرداختن به همه آثاري كه دكتر آذرنوش در اين باب تأليف كردهاند در اين مقاله نميگنجد ليكن از اشاره به تلاشهاي ارزشمند وي در حوزه معرّبات نبايد غافل بود، چه، بحث در باب واژگان دخيل در حوزه ادبيات تطبيقي قرار ميگيرد .از ديگر محقّقان ايراني كه درزمينه ادبيات تطبيقي به تأليف پرداختهاند ميتوان به دكتر جلال ستّاري - مؤلف پيوند عشق ميان شرق و غرب (وزارت فرهنگ و هنر، ۱۳٥٤ (- اشاره كرد؛ اين اثر حاوي موضوعاتي چون رازگذر مفهوم عشق خاكساري از عالم اسلام به جهان مسيحيت و پيوند داستانهاي ليلي و مجنون، ويس و رامين و تريستان و ايزوت با يكديگر است .اثر تطبيقي ديگري از دكتر ستّاري با عنوان افسون شهرزاد (توس، ۱۳٦۸ (وجود دارد كه در آن بهتفصيل از اصل هزار و يك شب و منابع داستانهاي آن سخن گفته است .در سال ۱۳۵۷ دكتر كوكب صفّاري اثر تطبيقي خود با عنوان افسانهها و داستانهاي ايراني در ادبيات انگليسي را تأليف نمود و در آن به گونهاي روشمند به بررسي تأثير ادبيات فارسي بر ادبيات انگليسي پرداخت .و اپسين سالهاي دهه پنجاه شمسي شاهد تحولات سياسي و اجتماعي و فرهنگي متعددي در ايران بود: پيروزي انقلاب اسلامي، اجراي ايده انقلاب فرهنگي (و در نتيجه تعطيلي دانشگاهها) ، آغاز حمله نظامي عراق به ايران و... ؛ در نتيجه اين عوامل، درس ادبيات تطبيقي از دانشگاه هاي ايران براي دومينبار حذف شد و تنها در اواسط دهه هفتاد شمسي توجه به آن در دستوركار دانشگاهها قرار گرفت. توجه به پژوهشهاي تطبيقي بهيچ ترديد ميتواند دستاوردهاي بسيار ارزشمندي براي ادبيات و فرهنگي ملّي ما داشته باشد امّا متأسفانه تدريس آن غالباً به گونهاي ناپيوسته و همراهنك به شكلي غيراصولي و ناكارآمد - جز در مواردي استثنايي - ادامه دارد.

تاكنون سه بارو در سالهاي ۱۳۷۵ ،۱۳۸۱ و ۱۳۸۵ همايش ادبيات تطبيقي در دانشگاه تهران برگزار شده است. كتابهاي ارزشمندي از زبانهاي فرانسه، انگليسي و عربي به فارسي ترجمه شده و گرايش ادبيات تطبيقي در بعضي از دانشگاهها (دانشگاه شهيد باهنر كرمان) ايجاد گشته است، امّا ميتوان گفت كه ادبيات تطبيقي در ايران هنوز در مرحله جنيني خود به سر ميبرد و چالشهاي اساسي و دشواريهاي بزرگي را پيش رو دارد. دررأس چالشها و دشواريهاي موجود ميتوان به كمبود بسيار شديد استاد متخصّص، ناآگاهي و يا بي توجهي آشكار محققان به نظريههاي ادبيات تطبيقي و بهويژه نظريههاي جديد آمريكايي، ورود غيرمتخصّصان به اين حوزه از دانش بشري، فقدان انجمن علمي تطبيقي و نشريه تخصصي ارزشمند، عدم همكاري محقّقان و تطبيقگران دانشگاهي با گروههاي مختلف هنر و علوم انساني و... اشاره كرد. بيشك تا زماني كه دشواريها و كاستيهاي فوق برطرف نشود، تلاش معدود پژوهشگران اين رشته نيز راه به جايي نخواهد برد. اميد است توجّه نهادهاي علمي كشور به رشته ادبيات تطبيقي جلب و بسترهاي لازم براي تأسيس آن فراهم شود .نتيجه پر واضح است كه نظريه ادبيات تطبيقي، نظريه نويني است از آنروي كه به مطالعه روابط ادبي بينالمللي و كوچ انديشهها و روابط موجود در ميان ادبيات و ساير رشتههاي علوم انساني و هنرهاي مختلف (موسيقي، نقاشي، سينما و...) مي پردازد . در اينجا براي روشنداشت بيشتر مطلب ناگزيريم به دو نوع تطبيقگري اشاره كنيم- ۱ : تطبيقگري بهعنوان يك پديدة كهن و فاقد هرگونه اصول و روشمندي علمي صحيح: اين نوع تطبيقگري هنوزهم رواج دارد و ظاهراً ميتوان گفت كه تا مدّتها نيز ادامه خواهد داشت. علّت اصلي اين امر، ناآگاهي از نظريههاي ادبيات تطبيقي در بعضي كشورهاست- ۲ .تطبيقگري بهعنوان علمي جديد و روشمند: اين نوع از تطبيقگري نو است و منظور از ادبيات تطبيقي بهعنوان نوعي پژوهش بين رشتهاي برخاسته از غرب كه به مطالعة ادبيات در خارج از مرزها ميپردازد، همين است .حقيقتاً بايد گفت كه ادبيات تطبيقي در مفهوم علمي آن هيچگاه از پريشاني مفهوم و منطق و قلمرو بحث بركنار نبوده است ليكن تطبيقگران معاصر بر آنند كه فلسفة ادبيات تطبيقي بر مطالعة ادبيات در بيرون از مرزها مبتني است، خواه اين مرزها زباني باشند و خواه جغرافيايي يا بين ايرشته . ادبيات تطبيقي هماينك در بسياري از كشورهاي جهان دوران شكوفايي و بالندگي خود را سپري ميكند و البته راز اين امر را بايد در گسترش تعاملات ادبي و فرهنگي، توجّه روز افزون به جهان- وطني ادبي، پايان عصر انزواگرايي فرهنگي، و آغاز عصر فنّاوري اطلاعات و... دانست .تاريخ پيدايش ادبيات تطبيقي در ايران به سال ۱۳۱۷ بازميگردد امّا اين نوع جديد از پژوهش ادبي هيچگاه به طور پيوسته در دانشگاههاي ايران تدريس نشده و داراي گروه آكادميك مستقل، انجمن علمي و نشرية تخصصي نبوده است. البته در سالهاي اخير تلاشهاي ارزشمندي در اينباره انجام شده است؛ از آن جمله ميتوان به تأسيس گرايش ادبيات تطبيقي در مقطع كارشناسيارشد در دانشگاه شهيد باهنر كرمان اشاره نمود .فصلنامة ادبيات تطبيقي دانشگاه آزاد جيرفت نيز- كه كمتر از سه سال از تأسيس آن ميگذرد- هنوز در ابتداي راه دشوار و بلند تطبيقگري است .بيگمان يكي از اساسيترين چالشهاي ادبيات تطبيقي در ايران آن است كه اغلب پژوهشگران ايراني با نظريههاي ادبيات

تطبيقي بيگانهاند و پژوهشهاي آنان فاقد روش و اصول علمي است. علّت اين امر آن است كه اغلب اين محقّقان هيچگاه ادبيات تطبيقي را رشتهاي مستقل به حساب نياورده و همواره آن را بخشي از تاريخ ادبيات ملّي پنداشتهاند . نتيجة طبيعي اين امر، غفلت از نظرية ادبيات تطبيقي و تحولات آن در اروپا و بهويژه در آمريكاست

كتابنامه فارسي ابراهيمي حريري، فارس. (١٣٤٦ .(مقامه نويسي در ادبيات فارسي و تأثير مقامات عربي در آن. تهران: انتشارات دانشگاه تهران .اسلامي ندوشن، محمدعلي. (١٣٤٥ .(جام جهان بين. تهران: نشر ايرانمهر، چ ٢ .) ---------- .). ١٣٨٧آواها و ايماها. تهران: نشر قطره .بهنام، جمشيد. (١٣٣٢ .(ادبيات تطبيقي. تهران : نشر بيتا . حديدي، جواد. (١٣٥١» .(ادبيات تطبيقي، پيدايش و گسترش آن». مجلة دانشكدة ادبيات و علوم انساني مشهد. سال ٨ ،شمارة ٤ .صص ٦٨٥-٧

). ١٣٥٦ .) برخورد انديشهها. تهران : نشر توس .زرينكوب، عبدالحسين. (١٣٧٤ .(آشنايي با نقد ادبي. چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن---------- .

). ١٣٥١ .) يادداشت هاها و انديشه . بخش اول به كوشش عنايت الله مجيدي .تهران: انتشارات طهوري---------- .

). ١٣٥٣ .) نه شرقي، نه غربي، انساني. تهران: اميركبير---------- .

). ١٣٧٤ .) نقش بر آب. چاپ سوم، تهران: نشر سخن---------- .

). ١٣٧٥ .) ازگذشتة ادبي ايران. تهران: انتشارات دارالهدي .سياح، فاطمه. (١٣٥٤ .(نقد و سياحت. به كوشش محمد گلبن. تهران: نشر توس .شادمان، سيدفخرالدين. (١٣٣٢» .(تاريخ رو ابط و تأثيرات ادبي». يغما. سال ششم، صص ١٢٩ - ١٣٥.شفيعي كدكني، محمدرضا. (١٣٧٥ .(صور خيال در شعر فارسي. چاپ ششم، تهران: نشر آگاه .شورل، ايو. (١٣٨٦ .(ادبيات تطبيقي. ترجمه طهمورث ساجدي. تهران: انتشارات اميركبير .قنبري، اميد (ويراستار). (١٣٨٥ .(زندگينامه و خدمات علمي و فرهنگي دكتر جواد حديدي. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگي .نجفي، ابوالحسن. (١٣٥١» .(ادبيات تطبيقي چيست؟ »، ماهنامه آموزش و پرورش، شماره ٧، ٤٣٥-٤٤٨.صص،٤١ جلد ندا، طه. (١٣٨٧ .(الأدب المقارن. ترجمه هادي نظري منظم. چاپ دوم، تهران: نشر ني .هنرمندي، حسن. (١٣٥١ .(سفري در ركاب انديشه. از جامي تا آراگون، تهران: انتشارات زوار . ولك، رنه، و آوستن وارن. (١٣٧٣ .(نظرية ادبيات. ترجمه ضياء موحد و پرويز مهاجر. تهران :شركت انتشارات علمي و فرهنگي .عربي برونيل، بيير. كلودبيشوا و أندريه ميشل روسو. (١٩٩٦م.). ما الأدب المقارن؟. ترجمه غسان السيد، دمشق: دارعلاءالدين .پاژو، دانييل هنري. (١٩٩٧م.). الأدب العام و المقارن. ترجمه

غسان السيد. دمشق: اتحاد الكتاب العرب .حسان، عبدالحكيم. (١٩٨٣م.). «الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي و الأمريكي». فصول .قاهره، جزء ١ ،جلد ٣ ،صص ١١-١٧

فهرست :

مقدمة : مفهوم الادب المقارن .....ص ٣

ميادين الادب المقارن ..... ص ٣

خلاصة ص٢٦

الفصل الاول :

بحوث الادب المقارن ومجالاته..... ص ٢٩

نشأة الادب المقارن .....ص ٤٣

سمات الادب المقارن .....ص ٤٧

الفصل الثاني :

مدارس الادب المقارن ص٤٩

اهمية الادب المقارن .....ص ٥١

اولا المدرسة الفرنسية .....ص ٥٢

ثانيا المدرسة الامريكية .....ص ٥٤

ثالثا المدرسة السلافية .....ص ٥٧

فيديو .....ص ٥٨

مابين المدرستين الفرنسية والامريكية .....ص ٦٩

الادب المقارن والمنهج التاريخي .....ص ٧٢

الادب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة .....ص ٧٩

الفصل الثالث

مجالات الادب المقارن .....ص ٨٢

التقسيم الغربي للادب.....ص ٩٩

الاجناس الادبية في الادب العربي .....ص ١٠١

التاثيروالتاثر.....ص ١٠٦

القصة في الاداب العالمية .....ص ١١١

القصة في الادب العربي.....ص ١١٢

التاريخ الادبي .....ص ١١٣

التاريخ المقارن للاداب .....ص ١١٥

الاجناس الشعرية .....ص ١١٧

المسرحية ص١٢١

الموقف الادبي والنموذج البشري.....ص١٢٦

الفصل الرابع : دراسات مقارنة بين الادبين العربي والفارسي ص١٣٠

١.قصة ليلي والمجنون بين الادبين العربي والفارسي دراسة مقارنة .....ص ١٣٦

٢ .قصة يوسف وزليخا بين الادبين العربي والفارسي.....ص ١٤٥

مقال : من مظاهرتاثيرالثقافة العربية الاسلامية فياداب الشعوب مباحث في الادب المقارن.....ص١٥٣

مقال بالفارسية : ادبيات تطبيقي درايران بيدايش وجالشها .....ص ١٧٢