



قسم اللغة الفارسية

وادابها



جامعة جنوب الوادي

## مقرر الادب المقارن



اعداد ا.م.د\ حمدي عبد الراضي علي

د/ كمال عبد الحميد صابر

الفرقة الرابعة اللغة الفارسيه

بيانات أساسية

الكلية: الاداب

الفرقة: الثانية

التخصص: اللغة الفارسية

عدد الصفحات:

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 أيضاً، وهذه المقارنة قد تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عناصر أدب قومي 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، وإبراز 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 التعريف 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 قليلاً أو كثيراً عن التعاريف الموجودة في كتب الأدب المقارن، وقد سرني أن أجد التعريف الذي أورده كل من **"Thefreedictionary"** وموسوعة الـ **"Wikipedia"**: الحرة على المشبكي متفقاً مع تعريفي هذا؛ إذ يقول المعجم ببساطة: إن الأدب المقارن هو **"Study of literary works from different cultures"** ، **(often in translation)**، كما تقول الموسوعة بنفس البساطة: إنه **"scholatsop dealing with the literatyres of"** **Critical seversl different languagrs"**، ومع ذلك نرى معجم الـ **"infoplease"**: المشبكي مثلاً 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 relationships to .in language .usually ,differing in cultural background and and influenes upon each other"**.

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

## وميادين 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 مثلاً، وقد يكون ميدانه الصور

الخيالية: كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وقد يكون ميدانه النماذج البشرية والشخصيات التاريخية في الأعمال الأدبية، وقد يكون ميدانه التأثير الذي يحدثه كتاب أو كاتب ما في نظيره على الناحية الأخرى، أو مجرد الموازنة بينهما لما يلحظ من تشابههما.... وقد يكون ميدانه المقارنة بين المذاهب الأدبية: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية 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/ 1956/ سلسلة الألف كتاب - العدد 44، وكتاب د. محمد غنيمي هلال: "الأدب المقارن"/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ 1977 م، وكتاب كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو: "الأدب المقارن"/ ترجمة د. رجاء عبد المنعم جبر/ مكتبة دار العروبة/ الكويت/ 1980 م، وكتاب د. الطاهر أحمد مكي: "الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه"/ دار المعارف/ 1405 هـ - 1985 م، وكتاب د. بديع جمعة: "دراسات في الأدب المقارن"/ ط3).

**ومصطلح "الأدب المقارن"** هو في الواقع ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي المعروف ("**La Litterature comparee**") : بعضاً من التحليل والتوضيح، وكذلك التسويغ أيضاً؛ فالواقع (كما هو بين ظاهر) أننا هنا لسنا بصدد "أدب"، بل فرع من فروع "العلم يدرس الأدب، فكيف إذا حدث هذا؟ إنه الاختصار، أو إذا كان يحلوك 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...، إذاً فنحن لسنا بصدد "أدب"، بل بصدد "علم"، اللهم إلا إذا فهمنا كلمة "أدب **Litterature**": **Literature** بمعناها 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 **vergleichende literaturwissenschaft**".

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 كتاباً له في هذا الموضوع، و"المقارنة بين الآداب" الذي اتخذته العقاد عنواناً لأحد مقالاته في مجلة "الكتاب" المصرية في 1948 م،

والذي اقترح أن تختصر إلى "مقارنة الآداب" طلباً لمزيد من الخفة على الذهن واللسان كما تقتضي طبيعة المصطلح، ومن ثم يكون أسهل تداولاً لمن يريد، وهناك "خطاب المقارنة"، الذي اقترحه عز الدين المناصرة في مقاله: "الرائد التاريخي للأدب المقارن في الوطن العربي" المنشور في كتاب "الفلسطينيون والأدب المقارن: روجي الخالدي - إدوارد سعيد - عز الدين المناصرة - حسام الخطيب"/ فريال غزولي وآخرون/ الهيئة العامة لقصور الثقافة/ سلسلة "كتابات نقدية" - العدد 102/ 2000م/ 5 - 52، ويجد القارئ اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح ومسوغاته في ص 13)، وكذلك مصطلح "النقد المقارن" للكاتب نفسه؛ (انظر مقال خديجة بن شرفي المنشور في الكتاب السابق/ 111 - 137، ويجد القارئ الكلام عن اقتراح الكاتب باستبدال المصطلح في ص 117، 120، 130)، وقد اختصر الدكتور أحمد كمال زكي مصطلح "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 أمور الواقعية العملي إلى الاختصار عند كثرة التكرار، وبخاصة عن طريق الاستعاضة عن النعت والمنعوت معاً بالنعت قائماً 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/ 1977م/ 15 - 16، ود. الطاهر أحمد مكي/ الأدب المقارن - أصوله وتطوراتاه ومناهجه/ 194، ود. عطية عامر/ دراسات في الأدب المقارن/ مكتبة الأنجلو المصرية/ 1989م/ الفصل الأول كله بدءاً من ص 12، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن - النظرية والتطبيق/ ط2/ دار الثقافة العربية/ 1413هـ - 1992م/ 3 - 4، ود. علي شلش/ الأدب المقارن بين التجريبتين الأمريكية والعربية/ دار الفيصل الثقافية/ الرياض/ 1415هـ - 1995م/ 13)، ود. إبراهيم عبدالرحمن محمد/ الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق/ الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان/ 2000م/ 5 - 6).

**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 1936م) بفارق ثلاثة أشهر تقريباً - كان هو المصطلح الذي قدر له الشيع، 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 قاطعاً على ذلك، بل استنتجه مجرد استنتاج، قائلاً: إن الزيات قد أضاف إلى العنوان الأصلي لكل من الكاتبين مصطلح الأدب المقارن (انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجريبتين الأمريكية والعربية"/ 114 - 115)، 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 عربيًا وعالميًا/ 153 - 158).

تشرط المدرسة الفرنسية، كما ألمحنا، أن تكون هناك صلات تاريخية بين العاملين أو الظاهرتين أو الأدبيين المراد مقارنتهما، بيد أن هذا شرطٌ تحكيمي، 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 المصوب في قالب لسان الفرنسي... 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 عمليين أو ظاهرتين أو تيارين أدبيين لم يتضح لنا أنه كانت بينهما يومًا هذه العلاقة؟ لا أظن؛ ذلك أن من الممكن جدًا أن يكون مولير 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 البحري عن البحيرة، كأن يكون قد سمعها أو سمع أبياتًا منها مترجمة إلى الفرنسية ولو شفويًا، 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 سورياً 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 البحري سلبيًا، 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 أسين بلاثيوس، بل إلى ما بعد وفاة ذلك المستشرق الإسباني ببضعة أعوام، من كان يعرف أن قصة المعراج قد ترجمت إلى عدة لغات أوروبية منها اللاتينية قبل أن يكتب دانتي "كوميدياه الإلهية"؟ لقد تعرض بلاثيوس لهجوم شديد ومعارضة عنيفة عندما طلع على الناس بأن دانتي قد تأثر بتلك القصيدة، إلى أن اكتشف أحد المستشرقين بعد رحيله بسنوات خمس لا غير أن تلك القصيدة 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/ 1407هـ - 1987م/ 218 - 219).

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 تنشيطاً لعملية الأخذ والرد بين الأديين، وتلقيحاً لكل منهما بعناصر القوة والجمال في الآخر، وإغناءً لعملية الإبداع والتذوق بهذه الطريقة، ومن ثم قيام صلات أدبية بينهما تخلق خلقاً من هذا السبيل، واستكشافاً 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 أولاً، 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 مثلاً في مقالاته في مجلة "الثقافة" المصرية في 1939م من المقارنة النقدية بين "بحيرة" كل من البحري 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 العاملين، ثم ألا يستحق البحث عن السر في وجود تشابه بين عمليين أدبيين دون أن يكون بينهما أية صلة عناء المقارنة بينهما تأكيداً بأن هناك ضرورياً من التشابه بين البشر على اختلاف بيناتهم وثقافتهم وأجناسهم؟

لقد كان المرجوم محمد غنيمي هلال وأنور لوفاً مثلاً من المشيعين للمنهج الفرنسي في الأدب المقارن، وما زال هناك من يأخذ بوجهة نظر هذه المدرسة لا يرى مما عداها شيئاً، ومنهم د. محمد سعيد جمال الدين، كما يتبدى ذلك في كتابه: "الأدب المقارن - دراسة تطبيقية في الأديين العربي والفارسي" (ط2/ دارالاتحاد للطباعة/ القاهرة/ 1417هـ - 1996م/ 42 - 43)، وهناك على العكس من هذا، من يتشيع للمنهج الأمريكي متمثلاً 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 110/ جمادى الآخرة 1407هـ - فبراير 1987م/ 304 - 375)، فلم يقصرها على مجالات التأثير والتأثر التي تقتضي وجود صلات تاريخية بين طرفي المقارنة، وغالباً ما يكون التشيع الذي من هذا القبيل مجرد تعصب للمدرسة التي سبقت معرفة الدارس لها، أو درس على يد أحد أعلامها مثلاً، والأجدر بنا ألا تكون هجيرة انا التعصب لهذا أو لذلك 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 صمًا وعُميًا وبكمًا، بل إن القرآن الكريم نفسه لا يطالب البشر بأن يخرُّوا عليه مؤمنين دون تفكير أو إعمال عقل، فما بالنظرية 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 أفق على مثل هذا التمديد، كما أرى أيضًا توسيع أفاقه ليشمل مثلًا الموازنة الأدبية بين عمليين من أعمالهما، وتحليل كل واحد منهما، ومحاولة التعرف إلى سرما بينهما من نواحي المشاكلة أو المباينة، والاجتهاد في تذوق كل منهما لتوسيع مجال الاستمتاع الأدبي والنقدي عند الدارس والقارئ جميعًا، ومحاولة تقويم كل منهما فنيًا ومضمونيًا، والوصول إلى معرفة أي منهما أجمل وأقوى، 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/ 1989م/ 34 - 35)، أما المدرسة الألمانية فكانت تقصر الأدب المقارن على آداب أوروبا الغربية وحدها؛ لبيان الاتفاق والاختلاف في التقاليد الأدبية للأمم ذلك الشطر من العالم، وإن ضم هذا الاتجاه العام عدة أطراف مختلفة: فمن الدارسين من اهتم بدراسة التأثير والتأثر بين هذه الآداب، ومنهم من اعتنى ببيان النماذج الأدبية المشتركة بينهما، 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/ 36 - 37)، 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 وعلاقتها داخل أدب واحد أو أكثر، والاستعانة في ذلك بالنقد الأدبي؛ أي: إن التركيز هنا على الجانب التدوقي (السابق/ 37 - 39).

وبغضِّ البصر عن من هو على صواب أو على خطأ بين أصحاب هذه المناهج، فالمهم الالتفات إلى أنهم في الغرب يجتهدون ويختلفون ويغيرون مواقفهم 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 المرردين لما يقوله جمهور المقارنين الفرنسيين، ولا أستطيع أن أتصور أن هناك صوتاً آخر، لا لشيء إلا لأنني أنا وزملائي في الدراسات العليا، حين بدأنا التعرف على الأدب المقارن في السنة التمهيدية للماجستير في آداب القاهرة عام 1970 - 1971 م مع د. شكري عياد، قد اعتمدنا على كتب فان تيج موجويارو ومحمد غنيهي هلال، فبدأنا أن هذا هو المنهج السليم، وما عداه مناهج متسببة 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/ 1987م/ 55 وما بعدها، و93 وما يليها، ود. أحمد درويش/ الأدب المقارن - النظرية والتطبيق/ ط2/ دار الثقافة العربية/ 1413هـ - 1992م/ 19 - 28، أما د. الطاهر أحمد مكي فيفصل القول في ذلك تفصيلاً في كتابه الضخم: "الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه/ دار المعارف/ 1407هـ - 1987م/ 62 فما بعدها لبضع عشرات من الصفحات، وإن لم يهتم بذكر مراجعه، وانظر كذلك د. حسام الخطيب/ آفاق الأدب المقارن عربيًا وعالميًا/ دار الفكر المعاصر ببيروت، ودار الفكر بدمشق/ 1413هـ - 1912م/ 222 وما بعدها، حيث يعرض تشيع عدد من المقارنين العرب للمدرسة الفرنسية، وعدد آخر للمدرسة الأمريكية، وتشجع البعض في تشيعهم للمدرسة التي يتبعها وكأنها عرضة وشرفه الذي ينبغي أن يراق على جوانبه الدم لو فكر أحد في مسه بهمسة سوء.!

ولسوف نرى أن فخري أبو السعود مثلاً، في مقالاته التي كتبها في الثلاثينيات من القرن المنصرم عن الأدب المقارن، إنما ينطلق من رؤية أفسح وأرحب وأجدي 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 أصلاً 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 عرضاً في الأدبين العربي والإنجليزي...ولعلها جاءت صدى لبعض أفكار المدرسة الأمريكية) التي (تجيز شيئاً من هذه الموازنات؛) (الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه/ 181)، 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 يُشر 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 شيئاً يظنه رفيقه الأسواني جديداً 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 الموافقات 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 يقل أيضاً: إنه إزاء دراسة في الأدب المقارن، وهذا إن كان واعياً 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" (دارالجامعة للطباعة والنشر/ 1369هـ - 1950م) بين الأدبين العربي والإغريقي في كل الفنون تقريباً، 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 التعليلي الحكمي (ص 66 - 96).

وعلى نفس المنوال أيضاً ضمن الدكتور جمال الدين الرمادي كتابه "فصول مقارنة بين أدبي الشرق والغرب" "الدار القومية للطباعة والنشر/ سلسلة" من الشرق والغرب"/ (العدد 64) عددًا من المقالات عن مقارنة هذا الموضوع أو ذاك بين الأدب العربي وبعض الآداب الأوربية، فتحدث مثلاً 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 أحياناً. (وإمارة الشعريين 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 وأشبابها 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 وأنا 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، فضلاً 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 بأهمها، وإن تشابهها في بعض النقاط، لم تقم بينهما يوماً أية صلوات؛ نظراً للبعد الجغرافي، واختلاف السياق الثقافي هنا وهناك، وعلى هذا فهو يقترح استعمال المنهج الأمريكي في هذه المقارنة بين الأديين؛ نظراً لأنه هو المنهج الذي يصلح لتلك المهمة، يقول في مقال له على المشباك عنوانه: "إمكانية الدراسة المقارنة في الأديين العربي والكوري: إن "مجال الأدب المقارن أصلاً شاسع وواسع؛ لأنه يمكن أن يتناول أديين أو أكثر، ولعل مجال الأدب المقارن يتسع أكثر في حالة تناول أديين ليس بينهما تأثير وتأثر؛ لذلك فنحن مضطرون في هذا البحث إلى اختيار منهج من مناهج الأدب المقارن نراه مناسباً للدراسة التي سنقوم بها؛ ولذلك أيضاً تم اختيار نماذج محددة من الأدب العربي والأدب الكوري للتطبيق عليهما...

إن موضوع هذا البحث بالتحديد:

البحث المقارن في الأديين العربي والكوري، وستجري المقارنة بين الأديين بمقابلتهما ببعضهما البعض، واستخراج نقاط التشابه بينهما في الفترة الحديثة، ومحاولة إثبات أن هناك شهماً بين الأديين في بعض ما يتميزان به من خصائص، مع أن هذا التشابه بين الأديين قديم، ولا يقتصر وجوده على الفترة الحديثة، وعليه يمكننا مبدئياً القول: إن الأديين العربي والكوري متشابهان على الرغم من أنهما صورة للآداب غير الأوروبية أولاً، وعلى الرغم من بُعد الشقة المكانية بينهما، التي يكون من المستحيل معها في تلك الفترة تأثير أحد الأديين في الآخر ثانياً، 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 الأديين 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 الإحصائية، وبعبارة أخرى: يذهب مؤيدو هذا المنهج إلى أنه يجب أن يكون هناك مؤثر ومتأثر، وناقل ومنقول عنه، حتى تجري عملية المقارنة بين أديين.

فإذا لم يكن مثل هذه العلاقة أو التأثير موجوداً فهذا يعني أنه من غير الممكن أن تقام المقابلة بينهما، بينما يدرس المنهج المقارن الأمريكي أديين، على الأقل، على أساس من التساوي بينهما، بعيداً عن علاقة التأثير والتأثر، فبيين نقاط الالتقاء والابتعاد بين المؤلفات، وهذا هو المنهج الذي سنتبعه في الرسالة: لعدم وجود علاقات التأثير والتأثر بين الأديين 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 مهياً لوقوع الأدب المحلي الصادق فيه بوصفه أدباً يحاول الهروب من الغرب وإثبات ذاته، وعلى العموم أصبحت هذه الواجهة هي وجهة التيارات الأدبية المختلفة؛ لذلك ليس من المستغرب أن تتشابه الآداب في العالم في تلك الفترة، ويمكن أن نقول أيضاً: إننا اتبعنا هذا المنهج في الرسالة؛ لأن هذه الرسالة تهدف إلى دراسة أدب العالم المتساوي (Segero.hufs)، (ac.kr/ niddleeast).

بيد أنني أجد لزاماً عليّ بعد ذلك كله التوضيح بأنني لست من أنصار توسيع نطاق الأدب المقارن بحيث يشمل أيضاً المقارنة بين الأدب وغيره من ألوان الإبداع والمعارف طبقاً لما ينادي به رينيه ويليك، وكذلك هـ. ريماك، الذي يعرفه (حسبما ورد في "Dictionnaire international des Termes Littéraires" في مادة "Litterature 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, the sciences, the social sciences, history, philosophy, such as the arts, religion, etc., on the other hand", بل أرى في هذا تمييزاً للأمور؛ إذ من الواضح أنه لا يوجد في الواقع تجانس بين هذا اللون من الدراسة والمقارنة بين أديين مختلفين، إننا في الأدب المقارن ندرس وجوه الاختلاف أو الاتفاق أو الصلة بين أدب وأدب، فلنبقَ داخل دائرة الأدب ولا نوسع الخرق على الواقع، 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 مُرْقَعَة الدرويش التي تتكون من قصاصات قماش متباينة الألوان والأشكال مخيط بعضها إلى بعض، وعلى هذا فإن مقارنة العقاد والمازني، في شباههما في عشرينيات القرن البائد مثلاً، بين الشعرويين والفلسفة والفنون الجميلة، على ما فيها من حساسية فنية وعمق في التحليل وسعة في الأفق، لا تعد في رأبي من الأدب المقارن، على عكس ما حاول د. علي شلش أن يصنفها؛ انظر كتابه: "الأدب المقارن بين التجريبتين الأمريكية والعربية" / 160 - 161).

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)، ضالة 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/ 2001م/ 46 - 51). وقد جاء كلام الدكتور الخطيب في سياق الدعوة إلى انفتاح المقارنين على الفنون

والمعارف الأخرى طبقاً لما يدعوه ويليك وريماك في أمريكا، وإذا كان الشيء بالشيء يُذكر فقد يكون من المفيد أن أسجل هنا أنني أصدرت منذ أكثر من سنتين كتاباً بعنوان: "التذوق الأدبي" خصصت فيه فصلاً كاملاً من بضع عشرات من الصفحات للمقابلة بين الأدب والفنون الأخرى من خِیَالَة ونحت وتصوير وكاريكاتير وموسيقا وعمارة، سواء من ناحية الوسائل التي يتدرج 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، وربما 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" بوجود "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/volume35/p75\\_81.html](http://www.nizwa.com/volume35/p75_81.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 جازلنا أن نتحدث عن أدب أجنبي وعن تأثره 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 قرباً وأدق منهجية وأسهل تطبيقاً؛ لأن الحدود اللغوية كانت على امتداد التاريخ أكثر ثباتاً وأقل تقلباً؛ مدّاً وجزراً من الحدود السياسية"، ثم ضرب مثلاً من ألمانيا التي كانت كياناً سياسياً واحداً 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 أوضاعاً أخرى تختلف عن وضع الألمانيتين: منها مثلاً وضع الجزائريين الذين يكتبون أدبهم باللغة الفرنسية رغم أنهم ليسوا فرنسيين، ومنها وضع الهنود الذي يكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزاً، ومنها وضع الأدباء الأمريكيين، فهم يكتبون أدبهم بالإنجليزية رغم أنهم ليسوا إنجليزاً، وكذلك معظم أدباء أمريكا اللاتينية، فهم يكتبون أدبهم باللغة الإسبانية رغم أنهم ليسوا إسباناً،

ومنها أيضاً 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 أدهم بلغة واحدة، بل بلغات ثلاث، هي الفرنسية والألمانية والإيطالية... وهكذا، وهو يشير هنا إلى أن عدداً من الباحثين الأمريكيين يرى أن الأدب الأمريكي والأدب الإنجليزي ليسا أدباً واحداً، بل أدبين مختلفين؛ لأننا بصدد أمتين متباينتين ثقافياً، ومن ثم أدبياً (الأدب المقارن - أصوله وتطوره ومناهجه/ 237 - 241).

والملاحظ أن د. الطاهر مكي قد بدأ بجعل اللغة هي الفيصل في تحديد الهوية القومية، وهو ما قاله قبلاً د. محمد غنيمي هلال، الذي يؤكد أن "الحدود الأصيلة بين الآداب القومية هي اللغات؛ فالكاتب أو الشاعر إذا كتب بالعربية عدداً أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه"؛ (الأدب المقارن/ دار نهضة مصر/ القاهرة/ 1977م/ 15)، وما زال يقول به كذلك المقارنون العرب عموماً؛ كالدكتور محمد السعيد جمال الدين مثلاً، الذي يقرر ما قرره المرحوم هلال من أن "الحدود الأصيلة بين الآداب القومية هي اللغات؛ فالكاتب والشاعر إذا كتب بالعربية عدداً أدبه عربياً مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه؛ ولذلك يُعد ما كتبه المؤلفون الفرس الذين دونوا مؤلفاتهم وآثارهم باللغة العربية داخلًا في دائرة الأدب العربي لا الفارسي"؛ (الأدب المقارن - دراسات تطبيقية في الأدبين العربي والفارسي/ ط2/ دارالاتحاد للطباعة/ 1417هـ - 1996م/ 5، 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 1980م/ 8)، لكن د. الطاهر مكي قد تركنا رغم ذلك في حيرة من أمرنا، بل ربما في عَمَاية 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 أيضاً لغة يعرب، فضلاً عن أن التاريخ القريب والبعيد واحد أو متشابه على الأقل.

وبالمثل، فإن العادات والتقاليد هي أيضاً 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 جميعاً 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 خضوعاً اسمياً (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 تجاوزالاتجاهات الثقافية وتعايش الديانات داخل حدود الوطن الواحد.

هذا عن الأدباء العرب الذين يعيشون في الوطن العربي وبيدعون أدبهم باللغة العربية، لكن ماذا عن العرب الذين يعيشون في أمريكا مثلاً ويكتبون أدبهم باللغة الإنجليزية، أو في فرنسا ويكتبون أدبهم باللغة الفرنسية؟ وماذا عن الكرد الذين يعيشون في العراق مثلاً وبيدعون أدبهم باللغة الكردية، أو البربر الذين يعيشون في بلاد المغرب العربي ويكتبون أدبهم بالأمازيغية؟ وماذا عن الفرس الذين يكتبون أدبهم باللغة العربية؟ إن المسألة في كل حالة من هذه الحالات تحتاج إلى تأني في التحليل، ومرونة في التفكير، وربما لم نصل بعد ذلك كله إلى حلٍ مُرضٍ؛ إذ دائماً 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 بالأمازيغية، 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 نزوحاً أبدياً أو مؤقتاً، إن العبرة هنا بمضمون الأدب ورُوحه وطعمه وتوجهاته واهتماماته، وعلى هذا نقول عن ذلك اللون من الكتابة: إنه "أدب عربي مكتوب بالفرنسية"، وهذا الأدب يمكن أن يكون محل دراسة مقارنة مع الأدب الفرنسي، ولكن من ناحية أخرى هدفها التعرف إلى مدى اختلاف أسلوب الكاتب عن الأسلوب الفرنسي الأصيل أو اتفاهه 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 مثلاً أو بريطانيا واندماج اندماجاً تاماً في الوسط الجديد، وأضحى يعتنق ما يعتنقه أصحاب ذلك الوسط، ويردد آراءهم، ويتخذ مواقفهم، 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 يُدرّس أديها عادة على أنه جزء من الأدب الإنجليزي، فهناك من باحثها، كما رأينا، من يناضل ضد الفكرة القائلة بأن ما يكتبه الأمريكيان والإنجليز هو أدب واحد؛ "لأننا بصدد أمتين متباينتين، سلكتا منذ القرن التاسع عشر طريقًا ثقافيًا، وبالتالي: أدبيًا، متباعداً 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/ 240). 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 الأديين وروحهما واهتمامات كل منهما وطعمه، مما عليه المعوّل الأكبر في مثل هذا التمييز كما قلنا من قبل، ومثّل أمريكا في ذلك الأمر القارة 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 واتجاهاته 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 وتُبدى فيها الآراء، وهذا كل ما أستطيع أن أقوله، ولا أزيد.

كذلك أثار د. محمد السعيد جمال الدين نقطة جديدة بالتأمل والبحث؛ إذ يرى أن نشوء علم "الأدب المقارن" في القرن التاسع عشر يعد مفارقة تستوقف النظر: "والحق أننا نعجب لنشأة هذا العلم في أوروبا في وقت سادتها روح العصبية القومية ونشبت الحروب بين دولها، وكان التنازع والتكالب على اكتساب المغنم الاستعمارية على أشدهِ بينهما، مما عمق فكرة الأثرة القومية والعصبية المقيتة في نفوس الشعوب الأوروبية، وأخذ كل واحد من هذه الشعوب ينظر إلى الآخر نظرة العدا 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 بينهما، فكيف يتسنى لهذا العلم أن يقوم بمهمته هذه في ظل جو مشبع بعوامل الاستعلاء والتميز القومي؟... كيف يمكن لهذا العلم أن يُعنى بدراسة نقاط الالتقاء بين الآداب والسّمات المشتركة بينهما في وقت كان همُّ كل أمة من هذه الأمم الأوروبية منحصرًا في بيان أوجه الاختلاف والتعارض بين أديها وآداب غيرها، وفي أن أديها هو الأكثر كمالًا وفضلًا؟ لقد كان المزاج الأوروبي الذي ساد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مشبعًا بأسباب التنافر والتباعد، لا بمظاهر التآزر والتقارب، حقًا لقد كانت هناك نقط التقاء توحد بين الأدباء الأوروبيين في ذلك الوقت؛ إذ كانوا جميعًا يرون في شعراء اليونان واللاتين



القدماء مثلهم 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 الأوروبية 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 عالي واحد يبدو وكأنه نهر يرفده كل أدب من الآداب القومية بأسى ما لديه من نتاج إبداعي وقيم إنسانية وفنية، وكان زعيم هذا الاتجاه الشاعر الألماني جوته (1749 - 1832م)، الذي عد نفسه نموذجًا تتجمع فيه صفة العالمية؛ فلقد كان مطلعًا على الآداب الأوروبية متمثلًا قيمها واتجاهاتها، ومد بصره إلى خارج الحدود الأوروبية 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 الأوروبية خاصة، والآداب كلها بعامة، تستقر في الأذهان، وتصبح من الأمور المسلمة التي لا تقبل الجدل على الرغم من طغيان العصبية القومية في أوروبا... 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/ ط2/ دارالاتحاد للطباعة/ 1417هـ - 1996م/ 7 - 11).

والواقع أنه لا ينبغي أن يكون ثمة عجب ولا يحزنون؛ إذ من 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 والواقع، 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 حبيهم لبلادهم وشعوبهم، ولا إثارتهم لحضارتهم وعاداتهم وتقاليدهم وأذواقهم وفنونهم وأدابهم، وبخاصة إذا كانوا ينتمون إلى أمة قوية تتطلع إلى جبر 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 والتشدد به فما أسهله! لكن الكلام وحده لا يجعل الأمنيات حقيقة واقعة 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 وأكثر تبجيلًا؟!

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 الأوروبية، فضلًا عن تصدر التبخر في هذا العلم من بعض العلماء الذين يقعون على مفترق الطرق بين الشعوب أو على الحدود بين شعبيين على الأقل؛ أي: ينتمون مثلًا لأبوين من بلدين أوروبيين مختلفين - فإن "هذه الرغبة الأصيلة في أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيط بين الشعوب وكمصلح لذات بينها غالبًا ما طمسته وشوهته المشاعر القومية الملتببة 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 وإيطاليا 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 أثمرتها أمتها 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 واقع الدراسات الأدبية المقارنة في فرنسا وأمريكا؛ رينيه ويليك/ مفاهيم نقدية/ ترجمة د. محمد عصفور/ 366 - 396).

خلاصة القول: إن الشعارات واللافتات المرفوعة، أو حتى العوامل والبواعث التي تكمن وراء نشوء عمل ما شيء، والواقع الذي ينتهي إليه هذا العمل أو يساق نحوه سوفًا شيء آخر، باختصار: الطبيعة البشرية 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 يظنونونه أو يرجونه من إمكانات التناسخ البشري، وهل تغير الأوروبيون 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 الواقع فإننا لا نرى منه

شيئاً؟ 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 حسناً، ويمكن أيضاً أن يستغل استغلالاً سيئاً، 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 تماماً من أنانيتنا الفردية الشخصية، وحسبنا أن نخفف من غلوائها، ونكفكف من شططها، فلا يجيء التعصب ظالمًا 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 "مناقشة" بينهم وبين الآخرين، بل يريدون في أقل القليل غزوهم ثقافيًا، ولعل من الخير الاستعانة بالفقرة التالية، وهي من مقال على المشباك للدكتور مسعود عشوش بعنوان: "المثاقفة أبرز آليات حوار الحضارات" في موقعه: "يمننا" 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 وإحاقه وفرض التبعية عليه ومعاملته بنظرة فوقية عدوانية متعطرسة، تقوم على الندية والاحترام والتسامح والاعتراف بخصوصية الآخر واختلافه، وفي إطارها تتفاعل الجماعات والشعوب، ويواصل بهدف الاغتناء المتبادل؛ لهذا فهي تفتقر 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 والرياح، ولكنني أتحدى أية ريح أن تقتلني من جذوري"؛ لهذا فالمثاقفة في هذا المعنى تعد رافدًا مهمًا، تسعى كل أمة من خلاله إلى معرفة الآخر، واستثمار

ما لديه من قيم ومعطيات إنسانية وحضارية، وإلى تنمية كيانها الثقافي بشكلٍ خلاق وغير مضرٍ 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 جسراً من جسور ذلك التفاعل، من هذا المنطلق نحاول في هذا البحث إلقاء الضوء على الدور الذي يمكن أن يضطلع به الأدب المقارن، خصوصاً 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 وأثارها 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 وثقافتها"، الأمر إذاً لا يخرج عن دائرة الاحتمال والإمكان، وهو ما يعني أن الأدب المقارن قد ينجح في الوصول إلى الغاية المبتغاة منه، وقد يفشل كما قلنا سابقاً.

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:

### - 1 الحوار: ي

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

### - 2 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 تتألف من حيث الغاية.

### - 3 الترجمة:

إذ يرى العديد من الباحثين أن هناك ارتباطاً وثيقاً 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 نشاطاً هامشياً، ولكنها كانت وما تزال قوة تغيير قادرة على تشكيل تاريخ الثقافة. لقد اعتبر الأدب المقارن الترجمة فرعاً صغيراً من فروعها، 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.

#### - 4 التكافؤ الثقافي:

ويتحقق من خلال ردم الهوية بين الثقافات المتباينة، ورفع العُبن التاريخي الذي لحق ببعض الثقافات؛ لأن التاريخ لم يشهد تساوياً وتكافؤاً كاملاً 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 مبكراً، وهذه النقطة من الأهمية بمكان؛ كيلا نعلق على الأدب المقارن كثيراً 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 نحلق 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 كبيراً؟ بالعكس، فقد ظل أيضاً طوال تلك الفترة يمارس علينا مؤامراته الخبيثة، ويعمل بكل السبل على تحقير ثقافتنا، ويدّعي علينا وعلى كل ما يتصل بنا الادعاءات، ويحاول بجمع قواه إفقادنا ثقتنا بأنفسنا وبماضيها وحاضرنا كله، ولو كانت معرفة الآخر معينة بالضرورة على التفاهم السليم واحترام تراثه وخصوصيته لكان حظنا مع الغرب أفضل من ذلك كثيراً، أما ونحن نحترق منذ قرون بناره وكيده اللئيم وعدوانه الوحشي الذي لا يعرف هوادة ولا خجلاً، فلنعرف جيداً 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 وإنسانية راقية، بيد أننا حين نتكلم هنا

عن الغرب فالمقصود هو الاتجاه العام بين شعوبه وأفراده، 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 بأداب المنوفية سابقًا، وهو موجود على المشباك، وعنوانه: "الديني والسياسي في التعامل الغربي مع القرآن - رؤية شاملة"، وهذه هي الفقرة المذكورة: "يقول الكاتب جان بودريارل) ، (baudrillard في كتابه المعنون: "قوى الجحيم" الصادر في أواخر أكتوبر 2002م: "إن ما يدور حاليًا هو أكثر من عنف، إنه احتدام العنف، إنه عنف يتزايد 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 قهراً، 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 جغرافية 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، وإنما في التبشير والسيطرة على السوق، والاستيلاء على المواد الخام، والبحث عن أراضٍ جديدة، والحصول على أيادٍ عاملة رخيصة، واقتلاع الهوية التراثية الدينية، والقيام بالغرس الثقافي الخاص بالغزاة، مستعينين بشتى وسائل الإعلام وغيره... إن عملية تغريب العالم هي أولاً وأخيراً عبارة عن حرب صليبية، والحروب الصليبية هي أكثر العمليات جنوناً في كل ما قام به البشر، إن عملية تغريب العالم كانت ولا تزال عملية تنصير، 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 وتدوقها جيداً، 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 لغة أمته، لكن المشكلة في لغات النصوص التي على الجانب الآخر، وقد رأينا كيف أن الدكتور البطل قد أخطأ الترجمة، فأخطأ فهم النص، وترتب على ذلك أشياء ذكرناها فيما مضى، ولو كان حسناً للترجمة لما كان ما كان!

فلا بد إذاً 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، والواقع أن هذا

ممكن، على الأقل من الناحية النظرية، لكن بشرط أن يتأكد المقارن أن المترجم قد أحسن الترجمة ولم يترك في النص المترجم شيئاً لم ينقله إلى اللغة المحلية، فهل هذا ممكن؟ أعتقد أن لا، وحتى لو تأكدنا أن المترجم قد أحسن الترجمة إلى أقصى حد، فتبقى هناك جوانب في العمل الأدبي لا يمكن النظر فيها من خلال الترجمة، وهي الأمور المتعلقة بلغة النص وبلاغته وأسلوبه، مما لا ينتقل عبر الترجمة أبداً؛ إذ الترجمة إنما تنقل الفكرة والمضمون، وقد تنقل أيضاً شيئاً 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 يتعدونه إلى غيره، بخلاف من يعرف لغة أجنبية فإن فضاءها العريض يكون مفتوحاً أمامه يخلق فيه كما يحلو له، وهذه مِيزة ليست بالقليلة.

مثلاً كيف كان لي أو لغيري أن نتحقق من التهمة التي اتُهم بها د. محمد مندور حين قيل: إنه قد سرق كتابه "نماذج بشرية" أو بعضاً 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 بنفسني 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 يرُدُّ 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: أويمكن من يؤدي الترجمة على هذا النحو أن يقوم القصيدة، ثم لا يكتفي بهذا بل يقارن أيضاً 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 كثيراً من صورته هو وفنه؟

وهذا يقودنا إلى عنصر آخر من العناصر التي يستكمل المقارن بها أدواته 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 مثلاً كيف أن الدكتور البطل قد فاتته أن يبحث عن معنى "Vides" وترجمها على أنها تعني "السقوط"، ولا أعرف السبب في ذلك، لقد بذل الدكتور جهداً طيباً للتعريف ببعض القضايا المتصلة بقصيدة سيتويل، كما هو الحال في حديثها عن الحيوانات الباندة، والبرودة والحرارة، وشخصية لعازر مثلاً، 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 فردده وتيقظت حواسه قليلاً، وأنكى من ذلك أنه، كما أشرت، لم يتلجلج فيما قال، رغم وضوح بُعدته 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 وإتقان بعضها الآخر.

ومعروف أن جزءًا كبيرًا من مهمة المقارن الأدبي يقوم على ملح 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، والواقع 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 شيئاً فإنه لا يأتي به من فراغ، مثلما أن الجسم البشري مثلاً 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 وأعطى روحاً جديدة لم يكن لها وجود من قبل، إن الأديب حين يبدع شيئاً فإنه لا يفعل هذا إلا بعد أن يكون قد قرأ من الأعمال الأدبية في أدبه القومي وخارج نطاق أدبه القومي ما لا يحصىه 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 أشياء 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 التنبيه 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 الواقع رصد لمظاهر التناص، لكن على المستوى العالمي فحسب، فلا يدخل فيه إذاً التناص داخل الأدب القومي؛ أي إن ما كتبه الدكتور البطل في الكتاب الذي بين أيدينا مثلاً يمكن أن يكون دراسة تناصية لو كان تركيزه كله على ما أخذه السياج من غيره من الشعراء والأدباء: المحليين منهم والعالميين على السواء، ولم يلتفت إلى ما سوى ذلك، الأدب المقارن إذاً - في جانب منه على الأقل - هو دراسة تناصية عابرة للآداب.

كذلك هناك التاريخ الأدبي للأدبيين اللذين يريد الدارس المقارنة بينهما؛ إذ لكي نفهم إنتاج أديب ما ونقوم 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 شيئاً من ذلك مع غيره، والذي يطور بالتيارات والرواد والأعلام في ميادينته المختلفة، فمثلاً نرى د. حسين نجيب المصري في كتبه: "غزوات الرسول ﷺ 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 ممكناً أن يقوم س.موريه بالبحث في "تأثير الشعر الغربي وخاصة إليوت على الشعر العربي الحديث" في الفترة الواقعة بين 1947م و1970م لولا أن كلاً 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 بطيورها 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 الأديين الإنجليزي والعربي في مصر دراسة متعمقة، على الأقل في مجال الفن القصصي الذي اختاران يقوم في نطاقه بعملية المقارنة، وهو ما ينطبق أيضاً على الدراسة التي كتبها وليد حمارنة (walid Hamarneh) بعنوان "The Domestication of Genre: Najib Nahfuz and the Western Novel". وإن كانت المقارنة هنا فنية لا مضمونية...وهكذا، فهذه بعض التخصصات التي ينبغي أن يكون الدارس المقارن ماهراً 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 مثلاً مما لا يعرف المقارن عادة.

هذا، وقد أوجزت موسوعة الـ "Wikipedia": المشباكية ما ينبغي أن يتحلى به الدارس المقارن من معرفة جيدة

باللغات الأجنبية، وإطلاع كافٍ على ميادين دراسات الأدب ونصوصه، فوصفت المقارنين الأدبيين على النحو التالي:

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

خلاصة :مفهوم الادب المقارن.1- من الناحية الشكلية:

من المعروف أن الشكل هو تعبير خارجي لمجسم ما يعرف من خلاله الشئ وعند اللسنين هو معيار الدلالة وحسبنا ذلك ان يكون الدال فصلا من المدلول لذلك ينظر دائم عند التعريف الى الشكل باعتباره الصورة التقريبية لما نبحت عنه فهو عندنا ذلك البناء النصي المستخرج من أداب عالمية ، ونقصد بالاستخراج العملية الانتاجية والابداعية في الكتابة تعدت الحدود الاقليمية ، حمل في لبناته كل المواصفات النصية والادبية.

02 -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 ويمكن 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 والنبوغ 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 ادابنا والهدف الثاني هو الانفتاح على الاخرين من الامم والاخذ من ادابهم ما يصلح للمقارنة ونبذ ما لا يصلح واخرجه من زبده الحديث ومعنى هذا التفسير هو وضع عملية إتصالية تدخل في إطار ما نسميه بالتأثير والتأثر.

من خلال استقرائنا للوظيفيتين النموذجيتين للادب المقارن نكون قد بلورنا فكرة ( التاثير والتاثر ) في قالب اتصالي ، فكيف يكون التاثير؟ وماهي عوامل التاثر،

دون شك معرفة ذلك تستدعي وضع مجموعة من العناصر المتداخلة لتحقيق رضا توافق بين جميع الوظائف ، فاذا كانت مهمة الادب المقارن هي اكتشاف الاخر مهما يكن مجالي التاثير والتاثر في 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 اكادوا على المقارنة الادبية بين فقهاء الادب لم يشيروا لفكرة العلم الذي نادى بها الفرنسيون ، فواحد كمصطفى العقاد اسماءه ( المقارنة بين الاداب ) بينما استعمل عزالدين مناصرة مصطلح خطاب المقارنة .وبذا يتبين لنا ان المصطلح الانجليزي هو الاقرب الى الواقعية المقارنة فمصطلح comparée هو ادب المقارنة وليس بالعلم ذي الاسس القديمة، جدا فيمكن تسميته احداث او اكتشاف التشابه والاختلاف ووضع ابراهيم عوض ، تعريفا جميلا للادب المقارن فحواه ان الادب المقارن هو فرع من فروع المعرفة ياخذ في مجال المقارنة اديين او اكثر ينتمي كل منهما الى امة او قومية ينتمي اليها الادب الاخر وفي العادة الى لغة غير اللغة التي ينتمي اليها ومن 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 وتختلف الى حد الاثارة يوضح المعجم الحر. ان الادب المقارن هو دراسة الادب المحتلف من خلال ميادين الادب المختلفة ، بينما اوردت المعاجم الفرنسية ترجمة حرفية للمصطلح وتعني Littérature Compare في المعاجم الفرنسية ترجمة تحليل اجناس الادب قصد اكتشاف عملية التاثر والتاثير.

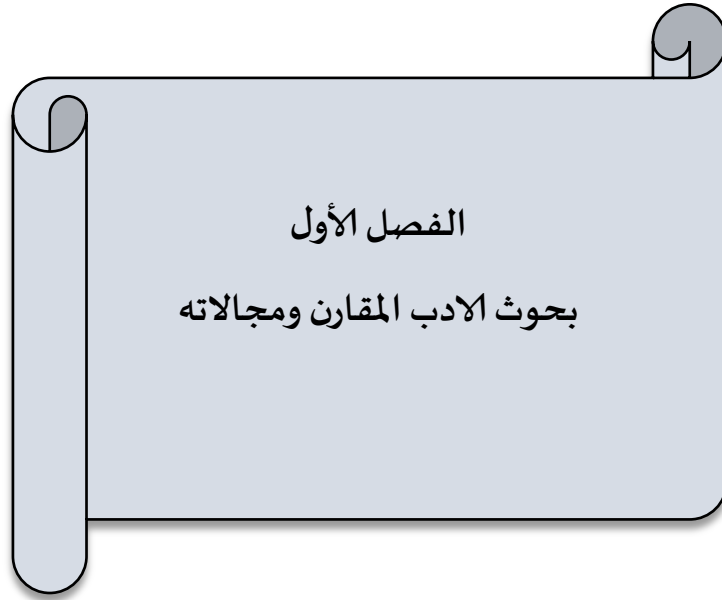
اذن اصبح واضحا ان الادب المقارن هو منهجية تحليل ليس الالفنون ادبية انتقلت او نقلت من فن الى اخر، ولا يمكن لها ان تشابك فوق هذا القدر من الاهتمام الذي يجعل من الادب المقارن علم قائم بذاته وهو لم يصل بعد الى درجة «علم» رغم ما كتب في هذا الباب سواء عند إخواننا العرب امثال غنيمي هلال – عبد الحلیم محمود – الظاهر أحمد مكي او عند الغربيين امثال : فان تيجم ، واندري ميشيل روجو.

نعتبر الادب المقارن هو مجموعة من التقنيات التي 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.

03- المفهوم الفلسفي : يشكل مصطلح النص الجديد او المستنسخ ثمرة تلاقح لخليتين او عمليين قد ينجر عن تلاقحهما فصيل جديد تحتفظ فيه الخلايا المدمجة بجنيتها، ولكن قد لانجد ذلك واضحا اثناء مطابقة النصوص فكل نص له دلالة واقعية ترتبط بالعادات والتقاليد والتكوينات المنشئية لكل مجتمع، يقود الى تبيين 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 والتناول 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 جوانب؛ لأن رؤية الأديب أو الناقد للأدب من ناحية واحدة لا يسمح بتحديد العلاقة بينه وبين أي نتاج أدبي آخر ينتمي لأخر. وقد 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



**الأدب المقارن** هو، كما وضحنا من قبل، فرع من فروع المعرفة. يتناول المقارنة بين أديين أو أكثر، ينتهي كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التي ينتهي إليها الأدب الآخر، وفي العادة إلى لغة غير اللغة التي ينتهي إليها أيضًا، وهذه المقارنة قد تكون بين عنصر واحد أو أكثر من عناصر أدب قومي ما ونظيره في غيره من الآداب القومية الأخرى بُغية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف بين الآداب ومعرفة العوامل المسؤولة عن ذلك، كذلك فهذه المقارنة قد يكون هدفها كشف الصلات التي بينها، وإبراز 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 ظاهرهما لدى من يقوم بالمقارنة أن الأدب القومي واقع تحت تأثير أدب أجنبي واستفاد منه وانتهج بعض أساليبه وجوانبه الفنية، وأن يثبت كيفية التقاء هذين الأديين وزمن التقائهما 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 جوانب 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 لفظها.

ذلك أن دراسة التأثير والتأثر بين مختلف الآداب إنما يمثل جانبًا واحدًا من جوانب بحوث الأدب المقارن كما وضحنا، وفي هذه الحالة فإن الأدب المقارن، كما يوضح المقارنون الذين يشترطون وجود تأثير وتأثر، يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، وأيًا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثر، وسواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف 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 بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب، ثم ما يمتدُّ إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في 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 ذلك، 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 آخر 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 طاقة الإخفاء، وأسطورة الشحاذة الطيبة الجميلة التي تزوج 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 التأثير 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 مستدرگًا 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 قويًا كاشفًا على عبقرية الكتّاب الذين تناولوا هذا الموضوع، لنأخذ مثلًا مسرحية "فاوست" لجوته، حيث نرى فاوست في أول المسرحية شقيًا كل الشقاء بعقله، يهّم 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 تجارب الحياة المادية إلى أن يتعرف على هيلين رمز الجمال الخالص، فهتدي 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 العاملين، ونفس الأمر نجده عند اللورد بيرون في مسرحيته: "منفرد"، التي نشرت عام 1887م، 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 جزعاً من روح الشر، ويلعن منفرد الشياطين؛ لأنه لا يصح المعاقبة على الجرائم بجرائم مثلها، فعذاب الضمير أبشع من عذاب الجحيم.

وهناك أيضاً 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 1949م، 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 والواقع، وقد دخل الأديب الحضرمي المصري علي أحمد باكثير على الخط، فألف هو أيضاً مسرحية بعنوان "أوديب"، ذاكراً أن هدفه من كتابتها هو محاولة تشخيص المشكلة الفلسطينية، وإن حوى العمل إلى جانب هذا هجوماً 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 1943م، وتأثر فيها بمسرحية تحمل ذات الاسم للكاتب الأيرلندي برنارد شو، وإن أدار توفيق الحكيم عمله حول فكرة التردد بين مثالية الفن وواقع الحياة، عكس شو، الذي طرح في مسرحيته مشكلة التطبيقية.

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 والبغوي وقاطع الطريق، أو نماذج التشويه البدني أو النفسي؛ كالمخنث والأعمى والمعتوه والأحدب والمقامر والسيكس. 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 مثلاً شخصية الفلاح، التي تناولها عدد كبير من الأدباء، وصوروا حياته وآلامه ومعاناته، وقد لاحظ بعض الدارسين أن عدداً من الأدباء المصريين والعرب قد تأثروا بالأدب الروسي في تصوير الفلاح المصري، كذلك من الممكن أن ندرس جوانب التأثير والتأثير بين الكتّاب الذين تناولوا شخصية البغوي؛ فبعضهم عد المومس امرأة فاضلة، بل قدمها في



صورة ملاك يهب دون انتظار أية مكافأة، مما لا يفعله كثير من المتشدين بالتدين أو بالأخلاق الفاضلة. ولعل خير مثال على ذلك مسرحية "غادة الكاميليا" لألكسندر ديماس، وكذلك شخصية "نور" في رواية نجيب محفوظ: "الرص 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 دفعاً، وبعض ثالث عدها آفة اجتماعية لا سبيل إلى إصلاحها، وخطراً داهماً على المجتمع الذي تعيش فيه، ومما لا شك فيه أن مسرحية "غادة الكاميليا" كان لها أثر كبير على الكتاب العرب الذين تناولوا شخصية المومس الفاضلة، ويعد نجيب حداد أحد من قلدوا "غادة الكاميليا"؛ فروايتها: "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 البغي 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 أئمة داخل الأسرة، بدءاً من مسرحية "هيبوليت" للشاعر المسرحي الإغريقي يوربيدس، مروراً 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 "الرص" لتوفيق الحكيم.

ومن النماذج العامة نموذج البخيل، الذي دارت حوله مسرحية الشاعر اليوناني ميناندر، وإن لم تصل هذه المسرحية إلينا، إلا أن الشاعر الروماني بلوتوس قام بمحاكاتها في مسرحية عنونها: "أولولابيا"، كما جرى تصوير هذا النموذج في بعض المسرحيات الأوروبية 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 موعلة 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 "ماكبت" لشكسبير، ونموذج الشيخ، 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 عشقاً 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 1934م. 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 التطبيقية في المجتمع الإنجليزي، وتدور مسرحية توفيق الحكيم المسماة: "شمس النهار"، التي نشرها سنة 1965م، 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 أيضاً: نموذج "برومثيوس" إله النار لدى الإغريق، الذي تناوله العديد من الشعراء في شعرهم، وكذلك بعض كتّاب المسرح في مسرحياتهم، بدءاً من الشعراء الإغريق، ووصولاً إلى الكتاب الأوربيين في عصر النهضة الأوروبية، 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 أيضاً: نموذج الشيطان، وقد اتخذها الشاعر الإنجليزي جونميلتون، الذي عاش بين عامي 1608م و1674م، أساساً لمحمته: "الفردوس المفقود"، كذلك يعبر الرومانسيون، على لسان الشيطان، عن آرائهم فيما ينتابهم من مخاوف وأحزان وشكوك، ويبدو واضحاً جلياً أثر هذه الشخصية في الأدب الروسي الرومانسي عند ليرمنتوف في قصيدته: "الشيطان"، التي تأثر فيها، إلى حد بعيد، بالشاعر الإنجليزي بيرون، أما فيكتور هوغو فقد جعل الشيطان ممثلاً 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 وضع عدد من الدارسين المقارنين ممن تناول ذلك العمل.

وتم مجال آخر يتعلق بدراسة الشخصيات المتميزة، وتناوله بالبحث الدارسون المقارنون، ومنها: شخصية جحا التي تعود إلى المصادر الشعبية، وأصبحت موضوعاً 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، منتقداً أوضاع السلطة الحاكمة الفاسدة المستبدة، حاملاً

ملاحم كل أمة ينتهي إليها حسبما لوحظ: فهو، على وجه الإجمال، خير معبر عن الوجدان الشعبي وموقفه من عصور القهر والظلم، ومن تلك النماذج أيضًا شخصية "شهرزاد" بطلة قصص "ألف ليلة وليلة"، التي نقلت إلى الآداب الأوروبية، وأصبحت رمزًا للاهتمام 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: "شهرزاد" التي نشرها سنة 1934م، وطله حسين روايته: "أحلام شهرزاد"، التي رأت النور سنة 1942م.

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 ترسودي مولينا (1584م - 1648م)، وتبعه جمع من كتاب أوروبا وشعرائها، منهم: موليير الفرنسي، وبيرون الإنجليزي، وجولدوني الإيطالي، وهوفمان الألماني، ويرمز دون جوان إلى الإنسان المستهتر المخادع الذي لا همَّ له إلا التغرير بالفتيات وتحطيم قلوبهن، ثم هجرهن دون عودة، وإن كان بعض الكتاب قد صوروه 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 (1532 - 1573م)، وفي الأدب الإنجليزي هناك مسرحية "كليوباترا" للشاعر صمويل دانيال (ت 1594م)، كما تناولها وليم شكسبير في مسرحيته: "أنطونيوكليوباترا"، 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 وتضحى بحبها من أجلها.

ومن الشخصيات التاريخية في الأدبين العربي والفارسي يمكن الدارس المقارن أن يذكر على سبيل المثال شخصيتي ليلى العامرية وحببيها 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 لصالح 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 التأثير والتأثير بين الآداب المختلفة.

وكما سبق أن وضحنا ليس شرطاً أن يدرس الأدب المقارن التأثير والتأثيرين الأداب المختلفة، فهذا إنما يشكل بعضاً من مهمته، وليس مهمته كلها، وفي هذه الحالة يكشف الأدب المقارن عن مصادر الأصالة في الأدب القومي، وما دخل عليه نتيجة تلاقحه مع الأداب الأخرى، ولا شك أن جوانب التأثير كثيرة ومتعددة؛ فالأدب كائن حي، يؤثر ويتأثر، ويأخذ ويعطي، وهذه سنة العطاء الإنساني، وهنا يوضح الأدب المقارن خط سير الأداب في علاقاتها بالأداب الأخرى، ومدى تقاربها في الأفكار، مبيناً لنا أهمية التأثير والتأثر في تقوية الأداب 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 مطلعاً على جوانب متعددة من الثقافات التي تتصل بالأداب، 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 كثيراً 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 مثلاً يحتاج إلى أن يقرأ جوته في لغته الألمانية، وليس يكفيهِ تماماً 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 أوروبا مع أوائل القرن التاسع عشر، ونشوء القصة والمسرحية في الأدب العربي، ثم الحكايات التي كتبت على السنة 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 الأداب التي يراد دراستها، وقد يحاول الباحث المقارن دراسة جنس أدبي في أديين فقط، كما هو الحال في دراسة القصة الرومانسية الفرنسية وتأثيرها في القصة العربية، أو في أكثر من أديين، كدراسة القصة الرومانسية في الأداب الأوروبية ثم تأثيرها في القصة العربية خلال العصر الحديث، وعليه أن يأتي بالدليل على تأثر ذلك الكاتب أو أولئك الكتّاب بالجنس الأدبي موضوع الدراسة، وقد يصح الكاتب نفسه بهذا التأثير، وعليه تكون مهمة

التدليل والبرهنة يسيرة على الباحث المقارن، كما هو الحال مع فيكتور هوغو مثلاً، الذي صرح بمحاكاة مسرح شكسبير الإنجليزي، أما إذا لم يصرح الكاتب بذلك، كما في محاكاة أحمد شوقي عند كتابته مسرحية "مصراع 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 انتشاراً دراسة تأثير كاتب معين في أدب أمة أخرى، وهذا التأثير قد يكون شخصياً أو فنياً أو فكرياً؛ إذ يمكن مثلاً 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 التنبيه إلى أن التأثير بين الآداب المختلفة قد يكون على غير اتجاه الأصل المؤثر، بمعنى أن يفهم الكاتب المتأثر الأديب الذي تأثر به فهمًا مخالفًا لمقصده، ومن ذلك مثلاً 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، وهذا يكون كارليل، كما نبه إلى ذلك بعض الدارسين المقارنين، قد أول بهذا الفهم رؤية جوته لينسب التأثير إلى غيره من الكتاب عبر هذا التأويل، وليس عبر الأصل، وهناك التأثير العكسي في فهم رؤى الآخر، كأن يقف أديب موقفاً مضاداً 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 مخلصه.

ومن المسائل التي يتناولها الدارس المقارن ما يمكن عقده من موازنات بين طرفين في أديين مختلفين ليس لهما من علاقة تأثير وتأثر، وهو أمر لا يدخله عدد من الباحثين في صلب الأدب المقارن، الذي يرون أنه ينبغي أن يركز فقط على حالة التأثير 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 صلوات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعاً 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 تأثير أو تأثير بينهما، ولا يجوز في ضوء ذلك أن ندخل في مجال الأدب

المقارن أمورًا تخص الأدب ونقده لمجرد حالة تشابه نرصدها بين أدبيين أو عمليين 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 التأثير والتأثير بين الآداب المختلفة، ولكن، كما قلنا وكررنا، ثمة اتجاهات في الأدب المقارن لا تحصر ميدانه في التأثير 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، وأثر 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 قبل الدارس المقارن في مجال الأدب بهذه الوسيلة التي تصل ما بين الأمم ثقافيًا، في ضوء هذا ننظر في النص التالي الذي خلفه لنا سيد البيانين العرب الجاحظ في كتابه: "الحيوان"، والذي لا يمكن أن نتهم بالمغلاة في تقدير قيمته: "والشعر لا يستطاع أن يترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، 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 وفطهم 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 يوفها حقوقها ويؤدي الأمانة فيها ويقوم بما يلزم الوكيل ويجب على الجري، وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها والإخبار عنها على حقا وصدقها إلا أن يكون في العلم بمعانيها واستعمال تصاريف ألفاظها وتأويلات مخارجها مثل مؤلف الكتاب وواضعه؟ فمتى كان رحمه الله تعالى ابن البطريق وابن ناعمة وابن قره وابن فهريز وثيفيل وابن وهيلي وابن 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، وإنما 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 بصددده هنا، وهي قضية الترجمة التي عليها المعوّل 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 سليماً 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 وتفردته، وإنما 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 الشعور وإلهامها، وقد استطاع الجاحظ أن يضع يده على مكنم المشكلة في طبيعة اللغات وطبيعة البشر على السواء رغم أنه قال ذلك منذ نحو اثني عشر قرناً، لكنها العبقرية الجاحظية، وفوق ذلك قد أمدنا، رحمه الله، بأسماء عدد من مترجمي العرب في عزهم ومجدهم في دولة بني العباس.

وقد أثنى على ما تركه لنا الجاحظ في هذه النقطة كاتب مشباكي اسمه فهيد "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 (1856 - 1918م) شروطاً للمترجم الجيد وللترجمة الجيدة تتطابق مع الشروط التي وضعها الجاحظ، كما أكد الدكتور سامي الدروبي (1921 - 1967م) في النصف الثاني من القرن العشرين على الشروط ذاتها":

(انظر. [www.alnadawi.com/vb/showpost.php?p=29354&postcount=1](http://www.alnadawi.com/vb/showpost.php?p=29354&postcount=1))

وهناك موضوع آخر يتصل بتلك النقطة، ألا وهو عدم فهم المترجمين والشرح العرب لما قاله أرسطو في كتابه: "الشعر" عن الملهة 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 "طراغوديا" له وزن لذيذ يتضمن ذكر الخير والأخبار 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: "ديثرمي"، وهو كـ: "طراغوديا" ما خلا أنه لا يخص به مدحة إنسان واحد أو أمة معينة، بل الأخيار على الإطلاق، ومنها نوع يسمى: "قوموديا"، وهو نوع تذكر فيه الشرور والذائل والأهالي، وربما زادوا فيه نغمات ليذكروا القبائح التي يشترك فيها الناس وسائر الحيوان"، أما ابن رشد فقد استخدم لمفهوم 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 التصحييف، وسوء التأويل والخطأ في الترجمة؛ فالتصحييف يكون من وجوه، من التخفيف والتثقيل، ومن قبل 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 328هـ) المترجم الذي كان متعصبًا لليونان وثقافتهم وأبي سعيد السيرافي النحوي المشهور (ت 368هـ)، ذكر فيه السيرافي، على نحو غير مباشر، عدة من المحاذير التي يمكن جدًا 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 أخلت 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*، "le traducteur est un treite" وهو ما يعني بالعربية أن "المترجم خائن"، والمقصود أن من الصعوبة عليه بمكان الخلاص تمامًا من الأخطاء، مهما احترز وبذل من جهد، وفتح عينيه طوال الوقت، وقبض على زمام اللغتين اللتين يعمل بينهما، ومهما راجع ونقح.

ذلك أن المترجم الأدبي، وهو الذي يهمننا هنا، إنما يحاول الدخول إلى عقل إنسان آخر واقتناص خواطره وانفعالاته وأفكاره ودقائق معانيه، وأنى 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 واضحاً في ذهنه كل شيء، بل تظل هناك زوايا وخبايا ومناطق مظلمة أو معتمة أو مغبشة أو تغشها الظلال على الأقل، ومعاني وأحاسيس رواغة تستعصي على القنص، وأقصى ما يمكنه عمله إزاءها هو أن يشير ويومئ، فإذا أضفنا إلى هذا أن العمل الأدبي ليس كلمات وجمالاً ناجزة فحسب، بل ثغرات ومساحات متروكة أيضاً، وأنه يقوم على الإيجاز والتكثيف والتقديم والتأخير والمجازات والاستعارات والكنائيات والتوريات، وأن فيه كثيراً من العبارات والصور والتراكيب والألفاظ والألوان البديعية والإيحاءات التي لا تقابلها عبارات وصور وتراكيب وألفاظ وإيحاءات في اللغة المنقول إليها، أو على الأقل: لا تقابلها مقابلة مباشرة، علاوة على أن إشعاعات كل لفظة 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 كثيراً ما يقصد الغموض قصداً، إن لم ينح نحو الاستغراق نحواً، تلذذاً منه أو فلسفة أو تفلسفاً، وأن الشعر، إلى جانب هذا كله، يقوم ضمن ما يقوم على الوزن والقافية والتقطير الشديد والتصريف في اللغة تصريفاً واسعاً تحت ضغط المساحة الضيقة التي يتحرك فيها، والقيود الثقيلة التي تطوق قدميه ويديه - تبين لنا أن الترجمة ليست أبداً بالمسألة الهينة، وهذا كله إن لم يتعمد المترجم الخيانة تعمداً كي ينقل شيئاً آخر غير ما في النص، وربما عكس ما في النص، وكثيراً ما يحدث هذا الغرض لشيء في نفس يعقوب، أو على الأقل: قد يقتحم ذلك الميدان اقتحاماً دون أن يكون مؤهلاً له، فلا تكون معرفته باللغة التي يترجم منها كافية لتمكينه من أداء المطلوب، كما هو الحال في كثير ممن يتصدون لتلك المهمة الشاقة، ولا يأخذون في اعتبارهم حجم المشكلة التي يحاولون النهوض بأعبائها، وهذا أيضاً لون من الخيانة، وإن كان أقل في الفداحة من الناحية الخلقية من اللون السابق، ويدخل في الخيانة أيضاً 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، بالغاً ما بلغ الجهد الذي يبذله، والتركيز الذي يقوم به، لا تأتي نتيجة عمله أبداً وفاق المطلوب، ولا يمكن أن تحظى برضا الجميع، فضلاً عن أن يكون الراضي هو المترجم ذاته إذا كان ذا حساسية وضمير؛ ذلك أن النص يحتوي في كثير من الأحيان على عدد من الشئيات الدقيقة المتقاربة، وعلى المترجم أن يوازن بين تلك الشئيات ليختار منها ما يراه أقرب إلى ما في النص، ومن ثم يصف الساخرون عملية الترجمة بأنها "فن القيام بالتضحية المناسبة"، (Theologytoday - Vol 33، April 1.No - April 1.No - CRITICS CORNER، 1976، P.96).

كذلك وقعت على مقال في الترجمة الأدبية بقلم فرانسوا ويمار (Francoise wyilmart) عنوانه "La traduction 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 وصورته المتفرد، فضلاً 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 حديثاً صريحاً، مكتفياً بالإيماء والحديث الضمني، ثم إن هناك عقبتين تواجهان المترجم في النصوص الأدبية، هما: الإطار الثقافي الذي ينتهي إليه المبدع، واللغة التي يكتب بها، يقصد اختلافهما عن نظيريهما عند المترجم، مما يجعل التقاطه لما في النص من شَيَات وتلوينات مسألة صعبة. (francais.ajonia.net/ index.php/ article/ 194764/ indexhtml)

ومما يتناوله الأدب المقارن أيضاً 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 من زاروها وكتبوا عنها من الأدباء الأوروبيين، مثل جيرار دي نفال وفلوبير من فرنسا، وريتشارد بيرتون وديزموند ستوروات 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 المرأة التي عن طريقها تعرف أممهم البلاد والشعوب الأخرى، وإلا فمن أين يستمد القراء معلوماتهم وانطباعاتهم وأحكامهم عن تلك البلاد والشعوب؟ لقد تركت مدام دي ستايل مثلاً بلدها فرنسا إلى ألمانيا أيام نابليون واستبداده، فجاءت كتاباتها عن ألمانيا عاكسة لمشاعرها الخاصة؛ إذ وجدت فيها جوّاً تنفس 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 يوشىها 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 قطاعاً صغيراً منها فحسب.

كذلك يدرس الأدب المقارن صورة هذا البلد أو ذلك في كتابات ذلك الأديب أو هذا، ثم يمضي فيتبع تأثير تلك الصورة على كتابات الكتّاب الآخرين في بلد الأديب المتأثر، بغض النظر عن لون تلك الكتابات: قصة كانت أو رحلة أو شعراً أو مسرحية...إلخ، وسواء زار أولئك الكتّاب 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 تبعاً 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 ومواقفنا وثقافتنا وتجاربنا وتطلعاتنا ومخاوفنا... إلخ، اللهم إلا ما كان متعلقًا بالأرقام والوقائع التي لا يمكن الممارسة فيها وما أشبهه.

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 واللائئ 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، وتوجّه باللوتس والخيزران... 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؟

### ثانياً: نشأة الادب المقارن:

#### الأدب المقارن النشأة والتطور لدى الغرب

تعددت وكثرت مدلولات الأدب المقارن، وتنوعت من باحث لآخر فالأدب المقارن هو من العلوم الأدبية الحديثة المبتكرة في العصر الحديث وأول من أطلق عليه هذه التسمية [1] فان تيجم [2] ففي المعنى المعجمي "هو المقارنة بين آداب أو أدباء مجموعة لغوية واحدة أو مجموعات لغوية مختلفة من خلال دراسة التأثيرات الأدبية التي تتعدى الحدود اللغوية والجنسية والسياسية كالمدرسة الرومانتيكية في آداب مختلفة. [3]"

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 آخر وبآداب أخرى ومقارنة الأدب مع مجالات أخرى من التعبير الإنساني. [4]"

وهناك من يفضل تسميته الأدب المقارن التاريخي [5]، باعتبار أن هذا الأدب يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة في حاضرها أو ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير وتأثر، 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 [6]، فهو منهج تاريخي يوثق الصلات بين الآداب القومية والعالمية، وعلاقتها ببعضها البعض واتفاقها، وتأثيرها 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 [7]. ونجد كما ذكرنا سابقا أن فان تيجم هو أول من تناول هذا العلم تسمية وتعريفها فقال:

"إنه العلم يدرس على نحو خاص آثار الآداب المختلفة في علاقاتها المتبادلة" [8]، ويرى أيضا أن المقارنة تعني التقريب بين وقائع مختلفة ومتباعدة في مختلف الآداب، كما نجده يعبر عنه بإيجاز فيقول: "إنه تاريخ العلاقات الأدبية الدولية" [9] ونجد من خلال ذلك أن فان تيجم جعل لهذا الأدب صفة التاريخية.

كما أوضحت أنا سييتا ريفنياس [10] وجهة نظرها في هذا العلم فقالت "هو علم حديث يهتم بالبحث في المشكلات المتعلقة بالتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة" [11]، 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 المفضل سواء كانت هذه الدراسة 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 تأثيرها 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 [12] المقارنة بين شوقي وشكسبير في العمل الأدبي المسرحي (كليبواترا) هو من قبيل الأدب المقارن. لكن الموازنة بين شوقي وإسكندر فرح في (كليبواترا أيضا) هو من الموازونات الأدبية، فالمنهجان الأدب المقارن والموازنة الأدبية وإن اتفقا في الصفة الخارجية وهي الموازنة والمقارنة، إلا أنّهما يختلفان في الوجوه. [13]

=1= فالموازنة الأدبية تكون في حدود اللغة الواحدة والأدب القومي الواحد، في حين أن الأدب المقارن يكون بالمقارنة بين أدبين أو لغتين مختلفتين.

=2= الموازنة الأدبية تقوم على دراسة جوهر الأدب وعناصره وأسرار الجمال فيه، بينما الدراسة المقارنة تدرس وتتبع تاريخ الآداب وعلاقتها ببعضها.

=3= 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 والبحثري 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 أثربه الأدب اليوناني في الأدب الروماني سنة 146 ق.م [14]. فإذا كانت أثينا اليونان هزمت من روما عسكرياً، فإن هذه الأخيرة هزمت من اليونان ثقافياً وأدبياً، بحيث حاك الرومانيين أدباء اليونان وكتابتهم وفلاسفتهم [15]. وأصبحت المحاكاة الرومانية للإغريق طابعاً مميزاً، وانتقلت هذه المحاكاة إلى الآداب الأوروبية الكلاسيكية التي حرصت أن تبدأ أعصر الإحياء لمحاكاة النماذج القديمة للاتينيين والإغريق، عندما اعتبروا أن الجمال المطلق يوجد عند القدماء لا غير. [16]

لقد عرف الأدب العربي أيضاً مثل هذا التأثير 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. [17]

### نشأة الأدب المقارن عند الغرب

عرفت "العصور الوسطى الممتدة بين 1395-1953" [18]، خضوع الآداب الأوروبية وتوحيد في بعض اتجاهاتها لسببين الأول ديني: يتمثل في سيطرة رجال الدين والكنيسة على الأدب مما حمل روحهم ومبادئهم، وكانت اللاتينية اللغة الوحيدة للعلم والأدب.

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

وأمام هذين الاتجاهين عرف الأدب الأوربي طابع العالمية، مما أمكن ظهور تلك الدراسات المقارنة التي تبحث عن المؤثرات العامة التي تمكن من توحيد اتجاهاته [19]. وكان القرن الثامن عشر حافلاً بالتغيرات والأحداث التي مهدت الطريق للدراسة المقارنة للأدب وقعدت لظهور علم له كيانه واستقلالته عن العلوم الأخرى، فشهد مجهودات العالم الفرنسي فولتير (1778)، 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 (1832) الذي دافع عن فكرة القائلة أن أدب الشمال الأوربي خالي من الأصالة التي يتمتع بها أدب الجنوب. [20]

ثم جاء الفيلسوف بوس في نصف القرن الثامن عشر عندما قدم نظرية نسبية [21] الجمال في الأدب [22] التي تقوم أنه لا يوجد نموذج موحد للجمال، وإنما توجد أشكال متعددة، ترتبط بمناخات وشعوب وأزمنة متعددة. وإذا كان القرن الثامن عشر مهد الطريق فلسفيا وأدبيا للدراسات المقارنة فإن القرن التاسع عشر، هو القرن الذي ولدت فيه فكرة الأدب المقارن وكان العامل الأساسي وراء ذلك الثورة الفرنسية 1789 [23] ضد لويس 16 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 اللغات، وعكف العلماء والكتاب على دراسة مختلف الظواهر الاجتماعية والأدبية مما أدى إلى بروز اتجاهين.

الاتجاه الأول "الحركة الرومانتيكية" [24]: فقد يسرت للإنسان الحصول على حقوقه، ومهدت للثورات وعاصرتها. كما أنها مهدت لجميع المذاهب الأدبية الحديثة وساعدت الآداب على الاتصال فيما بينها، فمهدت لظهور الدراسات المقارنة. [25]

الاتجاه الثاني النهضة العلمية: كما هو معروف أن العالم الأوربي شهد في هذا العصر نهضة صناعية عظيمة دفعت بها إلى التقدم والازدهار في كافة ميادين الحياة، إذ كان لابد للأدب هو الآخر النهوض والتطور. [26]

وقد وجدت ظاهرة علمية أخرى في القرن التاسع كان لها تأثير مباشر في الاهتمام بالدراسة المقارنة للأدب فنشأ عنها علم الحياة المقارن وعلم اللغة المقارن [27]. ونذكر أيضا المدام دي ستايل التي أسهمت في أخرى في اتصال الأدب. وكان كتابها "ألمانيا" [28] الصادر بالفرنسية حملة في تواصل الأمم والآداب، ونادت بأهمية التبادل الثقافي بين الشعوب [29] فقالت: "إن الأمم ينبغي أن تستهدي كل واحد منها بالأخرى، ومن الخطأ الفاحش أن تبتعد أمة عن مصدر ضوء يمكن أن تستعيره" [30]، إضافة إلى ذلك أشارت إلى النقاد الفرنسيين الثلاث الذين هم أيضا مهدوا إلى خلق الأدب المقارن وهم:

الأول هيوليين تين (1893) [31] 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 الزمني 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 النص الأدبي إلى الشكل النهائي [32] 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، والمواقف، والشخصيات التي تعالج وتحاكي الأدب، ومن ثم دراسة الصلات والروابط الحضارية التي تربط الشعوب والأمم تاريخياً، وفكرياً، وجغرافياً، واجتماعياً من خلال ما يعكسه الأدب عن أحوال تلك الشعوب والأمم"

والحقيقة التي يجب ألا نجشم أنفسنا في عناء تحليلها أن "لحدود الفاصلة بين أدب وآخر في مجال الدراسة المقارنة هي اللغات، فاختلف 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 تنازع رغبة 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 والبحري وبين حافظ وشوقي لا تعد ضرباً من ضروب الأدب المقارن لأنها صيغت من لغة واحدة وهي اللغة العربية وكذلك الموازنة بين مقامات بديع الزمان الهمداني ومقامات الحريري لوحدة اللغة، ولكن يختلف الأمر إذا اختلفت اللغة وتفاوت الأدب، مثل مقامات خميدي التي ألفت في حدود عام 550هـ وتأثر فيها مؤلفها بمقامات الهمداني 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 قلدها وحاكتها. لأنها جميعاً كتبت بلغة واحدة مشتركة بينها.

ولكن المقارنة تصح إذا تأثرت الآداب الأوروبية 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 1774م بعنوان تعليقات على الأشعار الآسيوية

وقد قام هذا الكتاب بدور كبير في تعريف الأوربيين 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 التأثير والمحاكاة فإن هذا لا يدخل في دائرة الأدب 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 والعبر 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، وينكلك 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 عمليين 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 زاو بين علوم الآداب الأخرى، برز فيه شعراء وأدباء كبار مجيدون، واتضح عن طريقه مذاهب أدبية مختلفة، واتسع 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 توجيهاً رشيداً، 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 1908م، 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- جزءاً 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.

ويمكننا من دراسة التيارات الأدبية العالمية ك( 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 ، و كان 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.

و للعلم فقد قامت هذه المدرسة علماء المنهج التاريخي ، ولذلك تسمى بالمدرسة التاريخية، ويعرف فرانسوا غويار أحد أهم أعلامها الأدب المقارن على أنه: " تاريخ العلاقات الأدبية الدولية" أو هو: " العلم الذي يؤرخ للعلاقات الخارجية بين الآداب". و تقوم دراستها على استقصاء ظواهر عملية التأثير و التأثير بين الآداب القومية المختلفة و رصد الظروف الخارجية التي تحيط بكل من الأديب أو بالعمل الأدبي سواء ؛ التاريخية أو السياسة أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو الفكرية أو الروحية و التي تسهم في حدوث ذلك التأثير.

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

1- أن تكون الدراسة بين أديبين قوميين أو أكثر، و لا 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 عمليين ( أديبين ) أو أكثر ، بشرط توافر الاختلاف في القومية بين هذه الآداب ، و معيار القومية عند هذه المدرسة هو: ( اللغة ) ، فلا تجوز المقارنة بين عمليين أديبين كتبوا بلغة واحدة مهما كان الاختلاف العرقي أو الجغرافي أو أي اختلاف آخر، لأن هذه المدرسة تعتبر أنهما من قومية واحدة و المقارنة بينهما هي من قبيل الموازنة و مجالها هو: النقد الأدبي ، و ليس الأدب المقارن . و بناء على هذا فلا يجوز. حسب هذه المدرسة. أن نقارن بين عمل أدبي لغوستاف فلوير ، أوغي دومباسان 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).

2- أن يتوفر الرابط التاريخي بين العمليين الأديبين ، بمعنى أن عملية المقارنة في إطار الأدب المقارن لا تكون إلا بين عمليين أديبين 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 وكانت متشابهة ، ما لم يتوفر الرابط التاريخي بينها ، الذي يعد الأهم والجوهري ولا تتم الدراسة في إطار الأدب المقارن إلا بتوفره .

– 3/ أن يكون المؤثر أدبا موجيا والمتأثر أدبا سالباً ، إن المدرسة الفرنسية التقليدية قسمت آداب وثقافات العالم إلى قسمين ؛ قسم موجب وقسم سالب ، وربطت عملية التأثير والتأثر بحالة الاستعمار ، وعلاقة الدول المستعمرة بالدول المستعمرة ، فترى أن آداب وثقافة الدول المستعمرة هي دائما الأقوى وهي دائما المؤثرة وعلى ذلك يكون أدبها موجيا ، و أن أدب وثقافة الدول المستعمرة هي الضعيفة ، وبالتالي فهي المتأثرة دائما ، وعليه فقد اعتبرت أن ثقافات وآداب أوروبا الغربية هي الموجبة وبالتالي هي المؤثرة دائما لأنها هي القوية وهي التي تمثل الحضارة ، أما باقي ثقافات وآداب العالم الأخرى ، وخصوصا العربية والإفريقية 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 وتقدم البعد الإيديولوجي فيها عن البعد الأكاديمي العلمي ، لأن تقسيم الآداب والثقافات العالمية إلى موجبة و سالبة ، وربطها بعملية الاستعمار ، أي ثقافة وأدب الدول المستعمرة موجبة ، وثقافة وأدب الدول المستعمرة سالبة ) ، وجعل الآداب والثقافات الأوروبية . وطبعا على رأسها الثقافة والأدب الفرنسيين . هي الموجبة باعتبارها المستعمرة المالكة للآداب الراقي والناقلة للحضارة . والثقافات والآداب العربية والإفريقية والأسبانية هي السالبة لأنها ثقافة وآداب الدول التي تترج تحت الاستعمار ولا تملك ما تقدمه للآداب القومية الأخرى ، وكذلك ما يتعلق بربط القومية بعنصر اللغة فقط وإهمال كل العناصر الأساسية والجوهرية الأخرى المشكلة للقومية والتي تعتبر أكثر أهمية من عنصر اللغة ، ليس له مبرر ولم يبين على أي أساس علمي وإنما بني على أساس أيديولوجي بحث الغرض الأساس منه هو ترسيخ الاستعمار الفكري الأوروبي عموما و الفرنسي خصوصا ، وكذلك خدمة النزعة "المركزية الأوروبية" (Eurocentrism) وهي تلك النزعة الأيديولوجية التوسعية المتعالية ، التي تخدم مساعي الهيمنة الثقافية الأوروبية والتي شكلت مكونا هاما من مكونات العقلية الاستعمارية الأوروبية في تلك الحقبة التي نشأت فيها المدرسة الفرنسية التقليدية.[13] هذا الأساس والطرح غير العلمي (الأيديولوجي) بالذات هو الذي عرض في رأيي .هذه المدرسة للانتقادات الكثيرة من الفرنسيين أنفسهم قبل غيرهم والذين كان على رأسهم المقارن الفرنسي (رينيه إيتامبل) الذي رفض و انتقد بشدة هذه الأسس والمبادئ التي قامت عليها المدرسة الفرنسية التقليدية ، وهو ذات السبب الذي جعل جيلا جديدا من المقارنين الفرنسيين ينشقون عن تلك الأفكار التي تبنتها هذه المدرسة وابتعدون عن تلك المبادئ والأسس ( الأيديولوجية ) التي قامت عليها أمثال : برونيل ، P. Brunel ، وبيشوا Gl. Pichois ، وروسو A.M. Rousseau .

## خلاصة :

المدرسة الفرنسية للأدب المقارن تنقسم في حقيقتها قسمين: قديمة وحديثة، فأما القديمة فتعود إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حينما ظهر مصطلح الأدب المقارن أول مرة 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 برونيتير وتلميذه الذي كان يدعى جوزيف تكست وغيرهم [٧]، ومن الأسس التي قامت عليها المدرسة الفرنسية القديمة أو التقليدية: [٨] المقارنة تكون بمقارنة أدب بأدبٍ فقط. المقارنة تكون بين أدبين اثنين أو أدبيين اثنين. الصلات التاريخية هي شرط رئيس لعقد المقارنة. اختلاف لغة الآداب التي تُقارن. أما فيما يخص المدرسة الفرنسية الحديثة للأدب المقارن فتعود نشأتها إلى النصف الثاني من القرن العشرين، وقد استوعب مؤسسوها جميع مدارس الأدب المقارن وخرجوا بتصوّر جديد يتناسب مع التطورات الجديدة والمعاصرة للدراسات التي تخص الأدب المقارن في العالم، وقد ألفوا كتابًا يوحد 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] تمسكت هذه المدرسة بما نادى به سلفها -المدرسة التقليدية- من حيث التأثير والتأثر، وأيضًا لم تبتعد عن المفهوم الذي تحدتت عنه المدرسة السلافية والأمريكية الذي ينص على أنه من الممكن المقارنة بين أنواع متشابهة من الآداب وإن لم يكن بينها علاقات تأثير وتأثر أو أي صلات تاريخية. وضحت إمكانية مقارنة آداب قديمة وحديثة على أن تكون من لغات مختلفة. بينت إمكانية المقارنة بين أكثر من عمليين أدبيين، ولكن بشرط أن تكون تنتمي إلى ثقافات مختلفة. أيدت فكرة المدرسة الأمريكية في القدرة على مقارنة الأدب مع أشكال التعبير الإنساني الأخرى. أضافت أمرًا جديدًا وهو إمكانية مقارنة الأدب الذي ينتمي لثقافات مختلفة، ولكن يعود إلى تراث أدبي فكري واحد، مثلًا إقامة مقارنة بين أديب سوري وأديب مصري ينتميان للعصر الحديث.

## ثانيا المدرسة الأمريكية:

لم تلتفت الولايات المتحدة الأمريكية إلى الأدب المقارن إلا في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر [15] ، ويمكن القول أن إرهابات ظهور الاتجاه الأمريكي في الأدب المقارن ، أو ما يسمى بالمدرسة الأمريكية يعود لسنة 1958 ، حين ألقى الناقد الأمريكي (رينيه ويلك) محاضراته التاريخية بعنوان أزمة الأدب المقارن ( في المؤتمر الثاني للرابطة الدولية للأدب المقارن الذي انعقد في " جامعة تشابل هيل" الأمريكية ، والتي وجّه من خلالها نقدا لا مثيل له في حدته للمدرسة الفرنسية التقليدية في الأدب المقارن ، محاولا من خلاله نسف كل أسسها ومرتكزاتها .

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

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

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

2- الدعوة إلى تطبيق منهج نقدي في الأدب المقارن، والتخلي عن المنهج القائم على حصر ماتنطوي عليه الأعمال الأدبية من مؤثرات أجنبية، وما مارسته على الأعمال الأدبية الأجنبية من تأثير.

3- الدعوة إلى جعل الدراسات المقارنة تدرس العلاقات القائمة بين الآداب من ناحية وبين مجالات المعرفة الأخرى ؛ كالفنون ، والفلسفة ، والتاريخ ، والعلوم الاجتماعية... الخ.

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

1- تقسيم المدرسة الفرنسية التقليدية لآداب وثقافات العالم إلى موجبة ، وأخرى سالبة واعتبار أن آداب العالم كلها ، إما منبثقة عن أو منسوبة في بحر الآداب الأوروبية.

2- افتقاد المدرسة الفرنسية التقليدية لتحديد موضوع الأدب المقارن ، ومناهجه بدقة.

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

4- المبالغة في إثبات عملية التأثير والتأثر.

5- النظر إلى الأدب كجزء من معركة الحصول على مزايا ثقافية ، أو كسلعة 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 واقع الأمر. و حسب ما بدا لي . فهناك أسباب أخرى خفية و جوهرية جدا تنطوي على صراع قومي أيديولوجي ، لم نعلنها صراحة المدرسة الأمريكية ، و هي المتمثلة. من وجهة نظري. في الآتي:

أولا : إن الدراسة التاريخية التي تبناها المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن لا تتلاءم . مطلقا . مع طبيعة الولايات المتحدة الأمريكية ، نظرا لحدائثة تاريخ هذه الأخيرة ، و لكونها 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 بالقوموية ، 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 قوموية 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 الراقى 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 مقارنين قد أدركوا أن الأسس التي وضعتها المدرسة الفرنسية التقليدية و المنهجية التي اعتمدها 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 ، وهي مدرسة مبنية على أساس إيديولوجي كونها مدرسة ولدت من رحم الفلسفة الماركسية ، وهي تلك الفلسفة المادية الديالكتيكية التاريخية الأيديولوجية ، التي ترفض بشدة الفلسفة الوضعية وتعتبرها فلسفة بورجوازية . وتملك نظرة شمولية للكون وللمجتمع وللثقافة والأدب وتؤمن " بأن هناك علاقة جدلية بين القاعدة المادية أو البناء التحتي للمجتمع، وبين البناء الفوقي الذي تشكل الثقافة والأدب أهم مكوناته. وفي نظرتها إلى العلاقة بين البناء التحتي والبناء الفوقي، أي بين المجتمع والثقافة، ترجح النظرية الماركسية كفة 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 ونتائج كل منهما ليست واحدة في ذلك ، فالمدرسة الفرنسية تستعين بالمنهج التاريخي لإثبات عملية التأثير والتأثيرين 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.

ويمكن القول بأن أهم ما نادى إليه هذه المدرسة ، من خلال رصد أفكار ونظريات منظرها فيما يتعلق بالدراسات المقارنة يتجلى في الآتي :

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

2- الدعوة إلى دراسة التشابهات والاختلافات النمطية والابتعاد عن تقاليد المدرسة الفرنسية في مفهومها للتأثير والتأثر

3- ربط الثقافي والتاريخي والجمالي بنظام روحي لكل شعب ، وعدم إهمال الفروق القومية بين الثقافات والنظر إليها بكل موضوعية.

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

5- ضرورة ربط المقارنة الأدبية بالمكون الاجتماعي للأدب

<https://www.youtube.com/watch?v=norcW5q8wUw>

خلاصة :

منذ دخول الأمريكان عالم الأدب المقارن فإنهم أبدوا رفضاً شديداً للتقيّد بالمبادئ التي أقرّها الفرنسيون للأدب المقارن، فوسّعوا باب الأدب المقارن وأدخلوا فيه نزعات مختلفة عالميّة وفنيّة وأدبيّة خالصة، ومن هنا ينبغي أن تؤخذ النظرية الأمريكية للأدب المقارن بجديّة كبيرة لأنّ الأمريكيين قد قدّموا حلولاً ذات قيمة في الأدب المقارن من جهة، ولأنّهم قد زاحموا الفرنسيين على زعامة هذا الفن الذي بقي الفرنسيون مهيمنين عليه حتى ظهور الأمريكان في ستينيات القرن الماضي، فأبدى الأمريكان اهتماماً فائقاً في الأدب المقارن وأعطوه تنظيمًا من ناحية الدراسة جعلهم يُطرحون بالفرنسيين شيئاً فشيئاً. [5] لعلّ هذا التصاعد الهائل في الوتيرة الإنتاجيّة عند الأمريكان يعود إلى سببين رئيسيين 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 نوافذ تلك الجامعات على نتاج الآداب العالميّة؛ لأنّ ذلك المجتمع كان غارقاً في مشكلاته، ضعيف التأثير بما يجري حوله في العالم. [5] لقد تأثر الأمريكان بالفرنسيين 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 ألفه اثنان من أعلام الأدب المقارن الأمريكي هما: رينيه ويليك وأوستن واين، وكان اسم الكتاب "نظرية الأدب المقارن"، وقد تبلورت هذه الآراء أكثر فأكثر من خلال المؤتمرات التي قد عُقدت من أجل الأدب المقارن عام 1959 م و1976 م، وقد أسهم ويليك كثيراً في بناء المدرسة الأمريكية للأدب المقارن، ولكنّه لم يكن وحده، فقد كان إلى جانبه المُقارن الأمريكي من أصول ألمانيّة هنري ريماك. [5] بعد انشغال ويليك في تخصّصه النقد والتاريخ تابع ريماك الطريق وحيداً ووضع أسس المدرسة الفرنسيّة في الأدب المقارن، فبعد أسس التفكير التي وضعها رينيه ويليك استطاع ريماك أن يوجد مدرسة أمريكيّة ذات طابع مميز ودافع عن هذا الطابع من خلال إسهاماته النظرية والتطبيقية، ومشاركاته الكثيرة في مؤتمرات الأدب المقارن ولا سيّما نشاطات رابطة الأدب المقارن. [5] 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 نحتٍ ورسمٍ وموسيقا وعمارة وغير ذلك، والتاريخ والفلسفة والعلوم الاجتماعيّة من سياسةٍ واجتماعٍ واقتصاد وغير ذلك، فيمكن إجمال ما

سبق والقول إنَّ الأدب المقارن كما يراه الأمريكيّون هو مقارنة أدب مع أدب آخر أو آداب أخرى، وأيضًا 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 أديين على خلاف الفرنسيين الذين لا يقبلون المقارنة سوى بين أديين فقط، فالأمريكان والفرنسيّون يتفقون في أنّ المقارنة في الأدب تكون بمقارنة أدب قومي مع أدب قومي آخر ولكّهم يختلفون في كيفية تلك المقارنة. ركّز الفرنسيّون على مسألة الصلات بين الآداب وعلى مسألة التآثر والتأثير ويفضّلون في هذه الحال الاعتماد على وثائق ملموسة تؤكّد تأثير أحد الأديين بالآخر، بينما لم يكن من ذلك شيء عند الأمريكيان. انهمك الفرنسيّون في البحث عن الصلات ودراسة التآثر والتأثر، 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 اقتصرّوا المقارنة بين أدبَيْن اثنين بينما كان رأي الأمريكيين مختلفًا.

### 3: المدرسة السلافية (الماركسية)، الرؤية والمنهج:

تعد الدراسات المقارنة عملاً نقدياً 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 حلاً وسطاً لأوجه الخلاف تلك، وهي المدرسة الماركسية الروسية أو السلافية التي ظهرت مع بدايات القرن العشرين كاتجاه نقدي متشعب بالفلسفة الماركسية ذات المنحى المادي الجدلي الذي يرى أن التطور التاريخي ليس وليد الصدفة، وإنما 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 مناقضة 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 البنوية، ذلك الاتجاه الذي أذاب كل الحدود اللغوية والقومية بين الآداب، وساوى بينها مُتخذًا إنسانية الموقف وأخلاقية النظرة مبررا لإلغاء التمايز بين الآداب.

لقد ظهر علم الأدب الروسي السوفياتي على خلفية مدرسة (فيسولوفسكي) 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 والأمريكية، 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 وسوسولوجية معينة"

فبعد أن كان الأدب المقارن، طيلة الفترة الممتدة من 1945 إلى 1955، 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 1956، وعاد باب الحوار بين الأورباتين ليفتح من جديد في شكل تقارب بين أدباء الشرق ونظرائهم الغربيين، فقد استشهد الفرنسي (رونيه إتيامبل) بأقوال ماركس في ندوة بودابست سنة 1962، ويبيّن أن لا مجال للعزلة الوطنية والإقليمية، و أيد (ن.إي. كونراد) في مهاجمته للمركزية الأوروبية، وفي دعوته إلى توسيع دائرة المقارنة زمانيا لتشمل عصور ما قبل النهضة، ومكانيا، بإدراج حضارة الشرق والعالم كله في دائرة المقارنة، 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 الدوليّة من خلال عملية تطورها الثابتة"<sup>(1)</sup>

أما جيرمونسكي (Girmounsky) فقد أكد خلال المؤتمر الخامس للجمعية العالمية للأدب المقارن ببلغراد، عام 1967 "على أهمية التشابهات والاختلافات النمطية (التيبولوجية)، خارج ضرورة المحاكاة أو التأثير الواعي"<sup>(2)</sup>، مشددا على ضرورة التخلي عن تقاليد المدرسة الفرنسية. ومن هذه التوجهات الجديدة تبلورت تعريف المدرسة السلافية على أنها: "البحث عن الروابط المشتركة والتفاعلات بين الآداب في تطورها التاريخي".

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

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

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

3\_ الاعتراف بوجود خصوصيات قومية لا يمكن إغفالها.

4\_ 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 (الاجتماعي) في إطار أقل اتساعاً، 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 موقفاً وَسَطاً بين تطرف الأمريكيين المتمثل في نفهم التام لسياق النص، وتطرف الفرنسيين الذين شددوا على فكرة التأثير والتأثير بُغية إثبات التفوق والتبعية. فالماركسية ترفض فكرة المقابلات البنيوية، وتعتبرها "مقارنة على مستوى فكري محدود، وهذا غالباً ما هو إلا مطابقات وتشابه سطحي، الشيء الذي يؤدي إلى إثبات القرابة أو النسب الوهمي" (3)، مقابل التستر على الظواهر الخارجية (الاجتماعية خاصة) التي أوجدت ذلك النظام النصي.

هذا وربما كانت المدرسة السلافية في نظري بعض داري الأدب المقارن مجرد صفحة مطوية من تاريخ الدرس المقارن أكثر من كونها اليوم تجربة فاعلة ومؤثرة في ممارسات هذا الدرس في روسيا الاتحادية ودول أوروبا 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:

1. لأنها تشغل حيزاً مهماً من فسحة تفاعل التقليديين الأدبي والنقدي العربيين مع التقليديين الأدبي والنقدي في الاتحاد السوفيتي بشكل عام وفي بلدان أوروبا الشرقية بشكل خاص؛

2. 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 قصدها القارئ العام استلهمت جميعها أفكار هذه المدرسة، بل ربما سعت إلى التدليل عليها؛

3. ولأنها تمثل ثقلًا معرفياً في الدرس المقارن للأدب يمكن الاستفادة منه في تعديل الإسراف الأوربي والأمريكي في التمرکز حول الذات الغربية والذي طالما شكاه منه الدرس المقارن للأدب ولا يزال؛

4. وفضلاً عما تقدم، فإن الإفادة من التجارب المختلفة في الدرس المقارن، سواء أكانت قديمة أم حديثة، واستيعاب ما تنطوي عليه من مؤشرات إيجابية خيراً ما يبدأ به المرء في مسعاه الجاد لتطوير طريقة في الدرس المقارن تنطلق من طبيعة أدبه القومي من جهة وتستطيع من جهة أخرى أن تدبّر تجارب هذا الأدب في التفاعل مع الآداب القومية الأخرى، في إطار المنظور الشامل لآداب عالمنا المعاصر الذي أدركته نعمة العولمة. أو نقيمتها، 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 والمسعى واحد

ونعت هذه المدرسة بـ السلافية إنما كان نسبة إلى اللغات السلافونية والشعوب الناطقة بها في بلدان المعسكر الاشتراكي، وبالتالي نسبة إلى لغات معظم منظريها 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 منظريها 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 1 أو الطوبولوجية أو التيبولوجية أو Typological فإنما جاءت من طبيعة الدرس المقارن الذي يتبناه أنصار هذه المدرسة عندما يعنون بشكل خاص بضرور 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 تدبرها 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 مكونات البنى الفوقية والتي يشكل الأدب واحداً من أهمها. وبالتالي فإن أي تشابه يلحظه الدارس المقارن بين عمليتين أدبيين ينتميان إلى أديين قوميين مختلفين، يمكن رده إلى التشابه الموجود بين البنيتين للمجتمعين اللذين أنتجا هذين العمليتين، 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، يتحدد بالقاعدة المادية لذلك المجتمع، فإن المشابهات بين الآداب يمكن أن ترد 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 الأوروبية 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"2.

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 غداً 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"3.

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

"1. 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.

2. 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 المشروطة التطور 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 وسعها إلى تقرير مصيرها الأيديولوجي بذاتها.



3. إن أي تأثير أدبي مرتبط بتحويل اجتماعي للأنموذج المؤثر، أي: مرتبط بتكييف الأثر من خصوصيات التطور الاجتماعي ومع الاحتياجات المحلية التي يقتضيها واقع 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 التأثير الأدبي" 4.

#### أهمية المدرسة السلافية

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

1. الخروج على الفلسفة الوضعية التي حكمت الطريقة الفرنسية في الدرس المقارن، وحولته 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 المقارنة 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 وانغلاقها كانت توصل علم الأدب البورجوازي دائماً إلى أفق إقليمي ضيق ومقاصد قومية خاطئة وضارة، لذا يجب علينا انطلاقاً من الفهم الماركسي للتطور التاريخي أن ندرس الآداب القومية في سياق تطور الأدب العالمي المركب على اعتبار هذه الآداب أجزاء في سيرورة اجتماعية تاريخية واحدة في تطور البشرية مع الأخذ في الحسبان الخصوصيات القومية لكل أدب من الآداب ومن ثم التفاعلات الأدبية الدولية في سياق قوانينها وشروطها الاجتماعية" 5.

2. مناهضة نزعة المركزية الغربية التي سادت، ولا تزال سائدة في كثير من أوساط الدارسين المقارنين الغربيين، التفكير النظري الغربي والتفكير المنضوي تحت لوائه، والممارسات المقارنية الغربية سيادة تامة حتى عهد قريب.

ذلك أنه وعلى الرغم من تنوع مناهج الدرس المقارن للأدب في الغرب (الأوروبي 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 التمرکز المسرف حول الذات الغربية، أو ما بات يعرف بـEuro-centrism

صحيح أن هذه المناهج، أو المدارس، كما يحلو لبعض الدارسين أن ينعتمها، 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 تلمس 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 وطوّرتّه ومضت به أشواطاً بعيدة جعلت من العصور الوسطى عصوراً في غاية التآلق 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 المصايين بفيروس السلطان أو القوة إلى معارج الآداب الأوربية.

وهكذا اعتقد الأوروبيون:

\*أن الشعوب "الإفريقية أو الآسيوية بوصفها "بدائية" أو "طفولية" 6 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 قرمها أو بعدها من النماذج الغربية.

وكانت حصيلة هذه المظاهر العنصرية في جوهرها، والعبائة 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"7.

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 الأوروبيين فقط"8.

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 هردير 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 واتجه نحو التخصص الضيق محدداً أطر بحثه داخل الحدود القومية، وفي أحسن الأحوال معتمداً على الأعمال الأوروبية، 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 المقارنة. التاريخية الأرحب أفقاً، وضرورة أن نأخذ بعين الاعتبار اشتمال هذه الدراسات على الأعمال الأدبية الغربية والشرقية"9.

ولم يكتف جيرمونسكي ورفقاؤه 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 10، 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 ل 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 الاتحاد السوفييتي، وقد تأخر ظهورها إلى أواسط خمسينيات القرن العشرين، فقد لم مجموعة من المقارنين الذين تمتّعوا بدرجة عالية من الكفاءة، ولكن كانت تسميتها محطّ خلاف فلم يكن السبب الكامن وراء تسميتها هو انتماء مؤسسيها جميعهم إلى العرق السلافي، بل كان القاسم المشترك بينهم هو الأسس التي يعتمدون عليها في دراساتهم النظرية، ولا سيما الفلسفة الماركسيّة، ومن أبرز أعلامها: الروماني مارينو، والتشيكي دوريشين، والألماني فايمان، والروسي فيكتور جيرمونسكي. [١١] قد كان جيرمونسكي من أبرز مؤسسي المدرسة السلافية، فكانت الملاحم البطولية الشعبية المحور الأساسي لدراساته المقارنية، ونحا في دراسته نحو الماركسيّة؛ أي اعتمد على مقولة الارتباط الجدلي بين المجتمع والأدب، وانطلاقاً منها وضع جيرمونسكي نظرية التشابه النمطي أو التيبولوجي؛ إذ يرى جيرمونسكي أنّ هناك تشابهاً لا يمكن إرجاعه إلى عوامل التأثير والتأثر، بل إلى مستويات متشابهة من التطور التي تتشابه بناها الأدبية والعكس صحيح؛ فالمجتمعات المتفاوتة في درجات تطورها تكون بناها الأدبية متفاوتة أيضاً. [١٢] هو لم يُلغ دور التأثير والتأثر بل وضعهما ضمن حجمهما الصحيح، فبيّن دور المؤثرات الخارجية في تطوّر الأدب، وأنّ للتأثير دوراً مهماً لكنّه ليس أساسياً بل ثانوياً، فبرأيه أنّ الدور الأساسي للتطوّر يعود للتطوّر الداخلي في الأدب، والذي بدوره يواكب تطوّر المجتمع، وبذلك يكون جيرمونسكي خيّب آمال من يريدون نشر ثقافتهم بين الشعوب دون أدنى مراعاة منهم لما تواكبه تلك الشعوب من تطورات، وخيّب أيضاً آمال دعاة الجمود والانعزال الثقافي، فالتطوّر المجتمعيّ حتّى وبدوره يجعل تطوّر الأدب والثقافة أمراً حتمياً، وعلى هذه الأسس التي وضعها جيرمونسكي قامت المدرسة السلافية].

[1] \_ عزالدين المناصرة، مقدمة في نظرية المقارنة، ص 21.

[2] \_ سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 128.

[3] \_ 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، 1984، ص 178.

مايين المدرستين الفرنسية والأمريكية :

ين المنهج الفرنسي والمنهج الأمريكي في المقارنة

·المنهج الفرنسي:

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

·تعريف جيل الرواد: " الأدب المقارن فنّ تقريب الأدب إلى مجالات التعبير أو المعرفة الأخرى بطريقة منهجية عن طريق البحث عن روابط التشابه والقراءة والتأثير، أو تقريب الأحداث والنصوص الأدبية فيما بينها، سواء كانت متباعدة أم متقاربة في الزمان والمكان، على أن تنتهي 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 هذا ولذلك أقدم ملامح المنهج الفرنسي في المقارنة كما هو في التعريف التقليدي، والمآخذ عليه، التي ركز عليها الأمريكيون.

·خلاصة المنهج تتمثل فيما يأتي:

-دراسة أثر الأدب الفرنسي في الآداب الأوروبية الأخرى.

-دراسة الصلات بين الآداب القومية الأخرى، بشرطين:

1.اختلاف اللغة.

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

• المآخذ على المنهج:

- عدم تحديد واضح لموضوع الأدب المقارن ومناهجه.

- عدم التركيز على الأدبي الدراسة، والاكتفاء بالخارج والولع بتفسير الظواهر الأدبية على أساس حقائق الواقع.

- التركيز على العامل القومي والخضوع للنزعة التاريخية.

- اشتراط اختلاف اللغة ووجود صلات تاريخية لإثبات التأثير والتأثر.

• رواد المنهج:

- الجيل الأول:

1. بالانسبرجية: صاحب مقدمة (الكلمة والشيء) 1921 م.

2. فان تيجم: صاحب كتاب (الأدب المقارن) 1931 م.

3. جويار: صاحب كتاب (الأدب المقارن).

- جيل الرواد:

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

2. كلوديشوا

3. أندريه روسو

- رفضاً حصر البحث المقارن في دراسة العلاقات الخارجية للأدب.

- ركزا على العلاقات الداخلية للنصوص، وهو ما يعرف ب(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 وأنماط التعبير الإنساني الأخرى، كما تبدو في تعريف (ريماك) للأدب المقارن

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

رواد المنهج:

1.رينيه ويلك.

2.هنري ريماك.

3.هارى ليفين.

4.جون فليتنشر.

5.أولريش فيسشتاين.

و اقع الدراسات المقارنة في ظل الأزمة:

أمام تلك الأزمة، جاءت الدراسات المقارنة فيما بعد لتكون عالية 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 معالجتى المنهجين السابقين دون أن تتخلى عن نقد أوجه الضعف فيهما

هذا وقد "لاقت مأخذ (ويلك) على المنهج الفرنسي، التاريخي خاصةً، تجاوباً كبيراً من المقارنين الأمريكيين ممن تبنا 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، واتسع 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 مفهوماً. 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 أزمة الأدب المقارن وليدة اليوم الأول الذي ولد فيه الأدب المقارن. ولعل انحراف الأدب المقارن عن خطه الأساس الذي يهدف إلى عالمية الأدب وإنسانيته، كان نتيجة التعصب القومي والتدخل السياسي، الذي استغل الأدب المقارن لإظهار تميز أمة على أمة أخرى. وكانت الأزمة تتمثل في ثلاثة محاور: الحدود- المنهج- الهدف.

وإن كانت فكرة الأدب المقارن قد تم تداولها بين الفرنسيين والأمريكيين 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 فتور بين حين وحين .  
وأما عن دور العرب في التأثير في مسار الأدب المقارن، فهذا سؤال نأمل أن نرى إجابته واقعاً ملموساً في القريب العاجل، لعلنا نسترد شيئاً من تاريخنا المشرق في النهضة الأدبية العالمية.

### الادب المقارن والمنهج التاريخي

الأدب المُقارن هو نهج أو منظور معين في دراسة الأدب، ويتفق جل الباحثين على أن دلالة المصطلح تاريخية لارتباطه بظاهرتي "التأثر والتأثير" 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 بذلك الأدب، وكيف أترك كل منهما في الآخر... وعلى هذا فالدراسة تصف انتقالاً من أدب إلى أدب"<sup>(1)</sup> مهما كانت مظاهر هذا الانتقال كالصور والخيال والعواطف والفنون بذاتها، وتلمسُ مظاهر العبور تلك هو تأريخ 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 تأثير... ثم ما يمتّ إلى ذلك من عوامل التأثير والتأثير"<sup>(2)</sup>.



تؤكد 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 تأثير وتأثير الخَطَّ الفاصل بين ما هو أدب مقارن 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

[1] - طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1975، ص 20.

[2] - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2003، ص: 29.

العالمية"<sup>(1)</sup>، فكل أدب قومي، مهما كانت لغته، لا بد أن يلتقي مع الآداب العالمية. ويحمل إرثاً من الإفادة والعطاء المتبادلين ليصبح جزءاً لا يتجزأ من الإرث الأدبي للبشرية جمعاء، فمهمة الدارس المقارن تتمثل في الكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية في الأدب القومي، وعن تأثيره في آداب الأمم الأخرى، مما يعود بالفائدة على الأدب القومي نفسه، حيث تسمح الدراسة بكشف ما فيه من أصالة وتنوع وغنى.

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 لغات أو ثقافات مختلفة، تشكل جزءاً من تراث واحد من أجل وصفها بصورة أفضل، وفهمها، وتذوقها."<sup>(2)</sup>

يحدد هذا التعريف المهمة الأولى للدراسة المقارنة، وهي تقريب الأدب من مجالات التعبير والمعرفة الأخرى كأن يقرب 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، ف"الأدب المقارن ليس المقابلة، فهذه ليست إلا واحدة من طرائق علم يمكن تسميته (تاريخ العلاقات

[1] – إبراهيم عبد الرحمن – الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق. الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، مصر، 2000، ص:6.

[2] \_ دانييل - هنري باجو ، الأدب العام والمقارن، ترجمة : غسان السيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص

12

الأدبية الدولية)" ([1])، وأما عالميا، فقد "جرت محاولات كثيرة لتوسيع المقارنة حتى (أدب عام) ، يدرس "اللمسات المشتركة لعدة آداب" (بول فون تبيغم)، سواء أكان بينها مشتركات أو توارد. وتبعا لعبارة غوته "الأدب العالمي"، كان (كان بمعنى: حَدَثَ) سعي لإيجاد هذا الأدب من "الأثار التي نحيا معا". لكن كلا الرأيين، كان يبدو، في أول الخمسينيات، ميتافيزيقيا أو غير نافع، لدى أغلب المقارنين الفرنسيين." ([2]) ، لأن رواد المدرسة الفرنسية أمثال بول هازار، جون ماري كاري وفرنان بالدنشبيرغر كانوا أكثر تمسكا بمسألة التأثير والتأثير واختلاف اللغة والقومية، وأكثر رفضا لفكرة توسيع مفهوم المقارنة خارج الإطار التاريخي الضيق، فهم يَرَوْنَ "أن حيثما، لا علاقة بعد، بين رجل ونص، بين أثروبيئة، أو بين بلد ومهاجر، تتوقف العلاقة المشتركة في الأدب المقارن، لتبدأ علاقة النقد أو علاقة البيان والبلاغة" ([3]) ، وبذلك لم يبقوا أي مجال لتوسيع مفهوم الأدب المقارن قاعدة التأثير والتأثيروما تقتضيه من ثبوت الصلة بالدليل.

ومن هنا فإن 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 بالدنشبيرغر، أبيل فلمان).

ثانيا: وجود تأثير وتأثير فعليين، أي صلات تاريخية ثابتة بالدليل المادي بين الآداب المدرسة.

ثالثاً: اشتراط اختلاف القومية.

رابعاً: اختلاف اللغة التي كتبت بها الآداب المدروسة.

خامساً: الإصرار على فكرة المركزية الأوروبية كشرط غير مُعلن يتم الانطلاق منه عند الدراسة، وهو ما تولدت عنه بعض المفاهيم المُتعالية مثل (الروائع الأوروبية) 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 والعنصرية في الأدب المقارن، فبفضل "الثقافة الموسوعية لإتيامبل، طُبعت نزعتة في الأدب المقارن بطابع الشمولية والكونية التي لا تحتقر مسبقاً أية ثقافة أو أي شعب"<sup>(4)</sup>، وبذلك يكون قد تميّز عن بقية رواد المدرسة الفرنسية برفض المركزية الأوروبية، وبانتقاد التوجه التاريخي.

لقد اكتنف مصطلح الأدب المقارن كثير من الغموض منذ نشأته الأولى في الدراسات الغربية، وتعددت تعريفاته وتسمياته، فتسميته (أدبياً) قد يثير الالتباس بوجود إنتاج أدبي يسمي (مقارناً)، وإنما الموجود هو تلك الدراسات التاريخية المقارنة للآداب، مما حدا بغنيمي هلال إلى اقتراح تسميته بـ "التاريخ المقارن للآداب" أو "تاريخ الأدب المقارن" معترفاً في الوقت نفسه بأن مصطلح "الأدب المقارن" قد صار الأكثر شيوعاً وتداولاً رغم نقصه"<sup>(5)</sup> فقد انتقلت ترجمته الحرفية من الفرنسية إلى جلّ اللغات الأوروبية باستثناء الألمانية التي استعمل فيها مصطلح أكثر دقة هو "العلم المقارن (بكسر الراء) للآداب"، وكان يُشار به إلى المنهج العلمي المتبع لا إلى موضوع الدراسة (الأدب)، وقد شاع خلال القرن 19 مصطلح آخر في الألمانية هو "التاريخ المقارن (بكسر الراء) للآداب"<sup>(6)</sup> مؤكداً على البعد التاريخي لهذا النوع من الدراسات.

أما تعريفاته فنستعرض منها الأهم:

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

2- يرى (بول فان تيغم) أن الأدب المقارن يعني دراسة اللمسات المشتركة لعدة آداب، سواء أكان بينها مشتركات أو توارد. فمَهْمَةُ المقارن هي تقرير التشابهات والاختلافات بين كتابين أو نصّين أو موضوعين من لغتين أو أكثر، حتى نعرف نوعية التأثر 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 حصر «الأدب المقارن» في العلاقات «الثنائية» أي في عنصرين، بينما ينسحب «الأدب العام» على «البحث في

ي الحقائق المشتركة بين آداب عدة» ، لكن يمكننا أن نرد على ذلك بقولنا إن من المستحيل رسم الخط الفاصل بين الأدب المقارن والأدب العام، بين تأثير و لترسكوت في فرنسا وبين نشأة الرواية التاريخية مثلا" (17).

3- أما هنري باجو فيقول إن: "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 لغات أو ثقافات مختلفة، تشكل جزءاً من تراث واحد من أجل وصفها بصورة أفضل، وفهمها، وتدوقها". (8)

يحدد التعريف المهام المتعددة التي يؤديها العمل المقارني، فهو يرب 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 (يقرب) 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 وتدوقه بشكل أفضل. وأخيرا يبقى الشرط الأخير لإجراء المقارنة اختلاف اللغة والانتماء القومي للنصين المقارن بينهما.

4- أما "هنري رماك" (9) (Henry Remak) فيعرف الأدب المقارن بأنه المقارنة بين أديين أو آداب مختلفة ودراسة العلاقات بين الأدب ونواحي المعرفة الأخرى بما فيها الفنون الجميلة والفلسفة والتاريخ والعلوم.

والأمر يتعلق أخيراً بذلك النوع من الدراسات الأدبية التي تهتم بتلمس مظاهر التأثير 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) مبرراً لما قد يصحها 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 مواطنهم على آداب غيرهم فأتروا آدابهم بصور إبداع جديدة، ومن هؤلاء: (Madame de Staël) التي عرفت الفرنسيين بالأدب الألماني، (ودوبيلاي De Bellay) الذي نقل أدب اليونان وروما وإيطاليا إلى فرنسا في عصر النهضة (10).

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، وصولاً إلى تأصيل الظواهر الأدبية وتعليلها ووضعها في إطارها التاريخي الصحيح. ومن هنا فإن المقارنة ليست مجرد تصنيف شكلي بسيط للنصوص وإنما هي نوع من النقد الذي تصل به القراءة إلى أن ينتج نصاً أدبياً آخر أو "عملاً إبداعياً آخر يصح أن نسميه الأدب المقارن" <sup>(111)</sup> وهي الرؤية التي حدت ببعض النقاد إلى التمسك بمصطلح ( الأدب المقارن) بفتح الراء، وإلصاق صفة الأدبية أو الإبداع بالمقارنة.

وأخيراً 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 المقارن بينها مثلاً، يظهر الخلاف جلياً بين الاتجاهين: التاريخي والنقدي، إذ يرى أولهما أن "الحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عدنا أدبه عربياً مهماً كان جنسه البشري الذي انحدر منه" <sup>(112)</sup> فلا تصح المقارنة بين أدبيين كتباً 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" <sup>(113)</sup> 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 آخرين أتباع المدرسة التاريخية (الفرنسية) الذين تمسكوا بمبدأ ثبوت الاتصال تاريخياً قبل المقارنة، وبين المدرسة الأمريكية التي أسقطت هذا الشرط معتبرة أن البحث في عالمية الأدب يمرُّ حَتْمًا عَبْرَ ترصد الظواهر الأدبية المشتركة التي تقرب بين الآداب بغض الطرف عن حصول الاتصال بينها أو عدمه، انطلاقاً من فكرة تحقيق "عالمية الأدب" ورصد مظاهرها، بدل التركيز على تاريخ الصلات بين الآداب والآداب التي هي من اختصاص المؤرخ قبل غيره.

- [1] \_ ماريوس فرونسوا غويار، الأدب المقارن، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 2، 1988، ص 7.
- [2] \_ المرجع نفسه، ص ن.
- [3] \_ المرجع نفسه، ص 8.
- [4] \_ عز الدين المناصرة، مقدمة في نظرية المقارنة، دار الكرمل، عمان، الأردن، (د ط)، ص 12.
- [5] \_ ينظر: غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: 13.
- [6] \_ ينظر: كلود بيشوا، أندري م. روسو، الأدب المقارن، تر: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط: 3، 2001، ص: 29.
- [7] \_ رنيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: جابر عصفور، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص 298
- [8] \_ دانييل - هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ترجمة: غسان السيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997، ص 12
- [9] \_ رائد المدرسة الأمريكية للأدب المقارن.
- (110) - ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: 24.
- (111) - إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص: 7.
- (112) - محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: 13.
- (113) - إبراهيم عبد الرحمن، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص: 2.

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 كتبت بلغات متعددة. إنَّ تجاوز حدود الأدب المكتوب بلغة واحدة هو المسألة الوحيدة التي لا خلاف حولها بين المقارنين على اختلاف اتجاهاتهم ومدارسهم، أما المسائل الأخرى فيمكن اعتبارها كلّها خلافية. ولكن حتى حول هذا الحد الأدنى فإنَّ الاتفاق غير كامل. فمن المقارنين من يريد أن يحصر المقارنة في أديين 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 أديين قوميين فقط، كأن يقارن المرء بين الأدب الفرنسي والأدب الألماني، أو بين الأدب العربي والأدب الفارسي. وحجتها في ذلك أنّ مقارنات كهذه تفضي إلى نتائج محددة ومفيدة، وتخدم العلاقات الأدبية الثنائية، وبذلك فهي تخدم العلاقات الثنائية بين أمتين، كالفرنسيين والألمان، والعرب والفرس. أمّا الفئة الثانية فهي توسّع دائرة المقارنة بين الآداب القومية بحيث تشمل عدة آداب، كأن يدرس المرء علاقات الأدب الفرنسي بالأدب الألماني والإنكليزي والإسباني والإيطالي والروسي وغير ذلك من الآداب القومية. وحجة 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؟ إنَّ 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

وأجراءاتها ومناهجها وأهدافها. أما الوحدة التي يوجي بها مصطلح "الأدب المقارن" فهي وحدة لا وجود لها إلا في الحدود الدنيا. وبالمناسبة فإننا لا نعدّ ذلك أمراً سلبياً، بل دليل تطور وديناميكية. 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 يقدم مساهمة في معرفة موضوعه. أمّا إذا لم يقدم مساهمة كهذه، فإنه يفقد مسوغات وجوده، ويكون مصيره التهميش ثم الزوال. فما هي الأهداف المعرفية التي يحققها الأدب المقارن على صعيد معرفة الأدب، وأين تكمن خصوصيتها التي تميز الأدب المقارن عن سواه من مناهج الدراسة الأدبية؟

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 واحداً من أهم الفروع في مجال علم الأدب، وتعدّ دراسته من الدراسات النقدية المهمة التي لفتت أنظار كثير من الباحثين والمقارنيين من العالم منذ بداية نشأته ولدراساته أثر جوهري في معالجة القضايا النقدية والأدبية، فهو يفتح أمام الباحثين للاطلاع آفاقاً جديدةً واسعة على سائر الآداب العالمية كما هو يساعد في زيادة التفاهم والتقارب بين الشعوب واتصال البلدان بالبلدان الأخرى والتأثير في مجال الفنون والآداب والعلوم الإنسانية الأخرى المشتركة نوعاً. ولكن مختلفة لغة قيل: "ليس الأدب المقارن هو الموازنة والمقابلة بين الآداب ولكن المقارنة تعد نقطة بدء ضرورية تمكن الباحث من اكتشافات التشابهات والتماثلات أو الفوارق والخلافات بين الأعمال الأدبية .

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 تنوعاً بسبب دخول الأمريكيين في الساحة المقارنة وتوسعهم الشديد في مفهوم الأدب المقارن وانفتاحهم على مختلف النزعات النقدية والفنية 3 والمعرفية، وفي السطور التالية نوجد أبرز المحاور الجديدة هي

1. دراسات التماثل والتخالف المتجاوزة للحدود اللغوية أو الجغرافية أو المعرفية.

2. مقارنة الآداب الفنون المختلفة وبالعلوم والمعارف الإنسانية

3. الدراسات الترجيحية، ويعتبرها دعائها اليوم حقلاً معرفياً مستقلاً عن الادب المقارن ويعطوا أهمية تفوق أهمية الأدب المقارن

4. دراسات التناس، جمع النصوص أم كانت سابقة أو معاصرة حاضرة في الوعي أو الأوعي الفردي والاجتماع

ودراسات التناس تكاد تحل محل دراسات التأثير والتأثر التقليدي تقريباً ، وكذلك ظهور مواضيع مستحدثة كتاريخ التعليم (لتأثيره في تشكيل الفكر العلمي والأدبي) ونظرية القراءة (التي تعتبر القراءة خلقاً جديداً للنص) (والسيمائية) وهي علم تفسير معاني الدلالات والرموز والإشارات) والدراسات الاستعمارية (التي تبحث في العلاقات الثقافية بين الغرب بوصفه مستعمراً وما يقع خارج الغرب من دول وقعت طائلة الاستعمار مع ما تتضمنه تلك الدراسات من تحليل للنصوص الأدبية). (وكذلك قضية عولمة الثقافة والأدب والتطورات الأدبية الناتجة عن تفشي كل الثقافة

التكنولوجية وثورة وسائط الاتصال والكتابة الحاسوبية والإنترنت هذه الموضوعات تشتمل في مجالات البحث الأدب المقارن في عصرنا الحالي<sup>1</sup>

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 :

### اولا دراسة النماذج البشرية :

يمكن لنا تقسيم هذه النماذج الأدبية إلى طوائف:-

#### 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 آخره.  
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 ، الأحذب ، الكسيح ، المقامر ،

السكران ، 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 رأها الأدباء في هذه الشخصيات ، ومدى تأثير بعضهم ببعض ، أو رد 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 جوانب التأثير والتأثير بين الكتاب الذين تناولوا شخصية المومس أو البغي ، حيث اختلفت هذه الصورة

الادب المقارن، مفهومه ومدارسه... أصغر على/ محمد زبير أكمل /د. راحيلة خالد قريش مجلة القسم العربي العدد السادس والعشرون 2019 ص 399<sup>1</sup>

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 يتشددون بالتدين أو بالأخلاق الفاضلة ، ولعل خير مثال على ذلك مسرحية (غادة الكاميليا) للفرنسي (الكسندر ديماس) ، التي عربيها المنفلوطي بعنوان (الضحية) ، وضمنها كتابه (العبرات) ، ومثال آخر من الأدب العربي ، شخصية (نور) في رواية نجيب محفوظ (اللس 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 خطرداهم 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 الرواية الفرنسية موضوعاً وشكلاً ، وخاصة في روايته 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 الرواية 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 القصصي العالمي ، وعلى صعيد الأدب العربي ، فشخصية (فيدرا) التي يمكن أن نعتبرها امرأة في ملتقى الآداب العالمية ، حيث يمكن تتبع قيمة كسر التاب أو التقليد في العلاقات الأسرية بنشوء عاطفة أئمة في داخل الأسرة ، وذلك بدءاً من مسرحية (هيبوليت) للشاعر التراجيدي الإغريقي / يوربيدس ، 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 (اللس) 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 جوانب التأثير والتأثر.

## الطائفة الثانية:

الطائفة الثانية من النماذج الأدبية ، هي النماذج الأسطورية الخيالية ، وهي تعود إلى حكايات قديمة أو موعلة 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 واقعهم 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 43 قبل الميلاد ، و 17 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 1943 م ، وإن كان الحكيم يطرح فيها مسألة التردد بين مثالية الفن و واقع 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 نقدرون نحترم ونحب من نصنع أو نربي أو نعلم ، أكثر مما نقدرون نحترم ونحب من صنعنا أو علمنا أو ربانا ، هذه الفكرة نجدها عند توفيق الحكيم في مسرحيته (شمس النهار) التي نشرها سنة 1965 م ، وبالطبع هي نفس الفكرة التي نجدها في بجماليون التي كتبها (أوفيد) الروماني ، وتأثر بها العديد من الفنانين والأدباء والشعراء . ومن تلك النماذج الأسطورية (برومثيوس) ، 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 التأثير إلى الكتاب الأوروبيين مع عصر النهضة الأوروبية .

وكذلك تأثر بهذه الأسطورة بعض الشعراء العرب ، مثل الشاعر التونسي / أبي القاسم الشابي ، في ديوانه (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 ، وابتعد عن المصدر الديني ، وقد اتخذ الشاعر الإنجليزي / جون ميلتون ، الذي عاش بين عامي 1608 م و 1674 م ، عماداً لعمله المهم (الفردوس المفقود) .

والرومانسيون يعبرون على لسان الشيطان عن آرائهم فيما يعترهم من قلق وشك ويؤس وحزن وخوف وضيق .

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

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

عباس محمود العقاد تأثر بهذه الشخصية ، فكتب قصيدة عنوانها (ترجمة شیطان) ، تحدث فيها عن شیطان 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 وتقاليده 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 للاهتمام إلى الحقيقة عن طريق القلب والعاطفة .

وعن الليالي انتقلت فكرة (علاء الدين والمصباح السحري) ، ومن الليالي أخذ توفيق الحكيم مسرحيته (شهرزاد) التي نشرها سنة 1934 م ، وكذلك أخذ طه حسين (أحلام شهرزاد) التي نشرها لأول مرة بالقاهرة ، سنة 1942 م .

ومن ذلك شخصية (دون جوان) التي ظهرت سنة 1887 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 (1584 م . 1648 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 موفور في الآداب العالمية التي تناولتها في مختلف البلاد ، وقد برزت في بعض المسرحيات الفرنسية ، ومنها مسرحية ( كليوباترا الأسيرة ) ، التي كتبها الشاعر الفرنسي / جويل ( 1532 م . 1573 م ) ، وظهر بعدها مسرحية (كليوباترا) للشاعر الإنجليزي / صموئيل دانيال ، المتوفى ( 1594 م ).

كما تناول كليوباترا الشاعر الإنجليزي الشهير / شكسبير في مسرحيته ( أنطونيوكليوباترا ) التي تأثر بها العديد من الأدباء في مختلف العصور ، حيث تناولها بعد شكسبير عديد من الأدباء في فرنسا و انجلترا وغيرهما من البلاد الأوروبية . 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 الأديين العربي والفارسي ، نجد شخصية ليلى العامرية وحببها قيس بن الملوخ 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 :

#### ميدان الأدب المقارن ومباحثه التطبيقية

من خلال ما تقدم يتّح لنا جلياً أن الأدب المقارن يتوجه للبحث في الصلات بين الآداب الإنسانية بغية اكتشاف الإشعارات الصريحة التي تبين مختلف الآداب القومية، كما يعني 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 وإقامة الحجج، 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 الكتاب ببعضهم البعض: وهو من المباحث الأكثر انتشارا في الدراسة المقارنة. ويقوم على فكرتين:

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

-تحديد المتأثر: 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-مراسلات-مقالات...)، وهذه الدراسة تكشف جوانب أصالة الأديب المتأثر، وحجم إبداعاته، رغم معارضة بعض الدارسين لهذا الأمر بداية.

هـ. 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) 3.

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 يمكن 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 متكاملًا، لكن هذه الشخوص تتمثل مواقف تعبر عن رؤية الأديب لواقع، وتعلو هذه الشخصيات نماذج تعبر عن الفكرة المرادة، والرسالة المتوخاة، تسمى هذه الشخصيات التي تحمل الرؤى والمواقف، 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. وأنه 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 يتصور شخصيته وكذا المواقف، ويرصدها في نموذج، مؤسساً به نبضا من الحياة، سواء أكان هذا النموذج أسطورياً أو دينياً، أو شعبياً... فهذه النماذج لا تعد في الأدب المقارن، ومن بين هذه النماذج نجد نموذج البخيل، فتمثله في عمل فني "فإن المؤلف يعتمد إلى إفراد ذلك في قالب يجمع فيه الصفات التي تتوافر فيها أبعاد النموذج بصورة مميزة للشخصية. في محاولة لتوليد نموذج يتناسب والنموذج الأصلي ليشكل في العمل الأدبي "عالمًا داخلياً وطريقة تفكير خاصة" ليخلق شخصية "متكاملة ومقنعة... من حيث الدلالة، وإثارة الشعور أو الفكر تجاه هذه الدلالة، سواء من حيث السمو أو الإسفاف." وهذا ما يظهر مدى أصالة المبدعين باتخاذهم "طرقاً فنية يعبرون بها عن آرائهم وعن مجتمعاتهم، تعبيراً فنياً، ويجعلونها منافذ يطلون بها على عصرهم."

ومن هذا المنطلق سنتبع 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 الأدبية الخالدة، توضح وبجلاء أن الثيمة المشتركة بينها، هي صفة البخل، كتمثل اجتماعي لدى الأديب، وكعاطفة تحملها شخوص يمكن أن القول، أنها مبالغ فيها، فنموذج البخيل عند كل من بلاوتوس وموليير هي فوق المؤلف، إلا أن مغالاة الأديب في رسم الشخصيات يمكن عدّها "شرطاً أساسياً في عملية الصنيع الفني القائم على تجاوز الواقع أو الانطلاق منه إلى واقع قريب من المثال." وإلا تصبح هذه الأنماط مجرد نسخ مكررة مبتذلة عن الواقع. أما الجاحظ فقد منح من الواقع فكانت نماذجه ذات طبيعة كاريكاتورية. نماذجنا الثلاثة هي صفة لبخيل يسلك مسلكاً فذا ومتفرداً، ويحمل "خصائص وتصرفات غريبة ومدهشة وشاذة." تختلف باختلاف العوامل الفعالة في العمل الأدبي.

يحد ابن منظور البخل لفظاً 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، والكز، والطمع). وهي نتاج للرابطة الشعورية والعاطفية في العلاقة مع المال، فتتضخم تلك الميولات لشيء يصعب تملكه (المال)، لكننا حين نمسك به نتعلق به بكل قوانا، وهنا تتجلى خاصية الجمع والمنع، أما الكز والتكديس فهو إبراز لقيمة الشيء لصعوبة الحصول عليه، والكذ في جمعه يخلق نوعاً من الاتصال الشديد بعد عملية الجمع، لتتشكل عاطفة يمكن أن تكون ثابتة تجاهه فيوكيليو مثلاً 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 أعنى تغير

مسار العاطفة الأولى، فنجد عاطفة هرباغون على الرغم من بخله متذبذبة بين عشق ماريان والتمسك بالحياة...، أما بخلاء الجاحظ فهم واقعيون في تقديرهم ومهمون 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 حقلاً "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 الغرابة، وتلك السمات والملاحم غير مألوفة، فيمكن القول أنها صورة مضخمة تعكس الواقع.

لقد استقى الجاحظ نماذجه من الواقع، فلم نقربا معقوليتها وبغرابتها؟

إن تشرب الجاحظ واقعه، وفتح صورته منه، لا يعكس بالضرورة كشفه الكامل عن نفسيته، فنجدها على عكس موليير وبلاوتوس "باهتة الملاحم، مختصرة الجوانب،" إلا أنه كشف عن طبيعتها وعاداتها حينما ترى هذه النماذج مجتمعة، بمعنى أنه خلق نموذجا عاما من خلال نماذج خاصة. أما النموذجان بوكيليو، وهرباغون، فعامان، يحملان على كنفهما كل الملاحم النفسية، فتراهما شخصيتين مركبتين من مزيج من العواطف على الرغم من سداجتهما. 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 التقدير 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 (بوكيليو) 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 (مُرَاب) 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 (الهباج، الوسواس، الشك...) [ف] "تعددت أصباغها، وكثرت مظاهرها، فمن الصبغة المادية والحركية، بتفسير نوعها وشكلها وهيئتها إلى المواقف النفسية والعاطفية بتحليل غرائزها وانفعالاتها." فترى تذبذبا سلوكيا سببه "عيوب أصبحت بالنسبة إليهم أسباب حياتهم ومبرر وجودهم." 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 الإيديولوجية بل يساهمون "في التنظير لمذهب البخل بالدفاع عنه، وممارسته قولا، وفعلا في الحياة اليومية." إلا أن نفسية أغلب البخلاء عند الجاحظ تتسم بالهدوء وبـ "تفلسفها اللذيذ واكتناجها الضحوك وتسترها البارح." بيد أننا نجد بعض هذه النماذج مغتمة من حيث الأزمان، أما الحالات النفسية لنموذجي بلاوتوس وموليير فإن الأزمان خلقت عندهم حالة من الزعزعة النفسية التي قد تصل بهم إلى حد الجنون.

ويمكن إجمال الحالات النفسية والسلوكيات للنماذج في:

- حالة الهوس والشك المفضية إلى الصراخ (يوكيليو مع الخادمة ستافيليا، وهرباغون مع لافليش الخادم ومع ابنه كليانت، الشيخ الخرسان في رده على من دعاه، والعنبري مع أمته...)
  - كان كل من هرباغون ويوكيلوسنجا وسخفاء، إلا أن تغايي بخلاء الجاحظ كان معقولا ويمكن رد ذلك إلى المستوى الثقافي لكل من النماذج
  - إنعدام الشفقة وإبراز القسوة، والتشدد وشراسة التصرفات بالضرب أو غير ذلك (يوكيليو مع ستافيليا والعبد...، وهرباغون مع جاك الحوزي وابنه كليانت... أما بخلاء الجاحظ فكانوا قساة ولكن بخلهم لم ينعكس في سلوكياتهم إلى مستوى الضرب، فكان العقاب بالمنع في غالب الأحيان.
  - تبرير المواقف كانت ميزة بخلاء الجاحظ، على عكس بخيلي بلاوتوس وموليير اللذين ينساقان مع عاطفة البخل، فتتجلى في سلوكياتهما بشكل مكشوف.
  - إجلال الماديات، والإخلاص لها.
- تجتمع هذه الحالات لتفرز "أثرا بالغا في اغتراب العلاقات التي تربطهم بالآخرين، وفي تصدع الروابط التي تشدهم إلى مجتمعهم." وكلما اتسعت الهوة في العلاقات، كلما ازداد التشبث بالبخل كمنهج، وكان الإصرار على إقناع الناس بجدواه. كما تنشأ عواطف جامدة مرتبطة بمنطق الحساب والعد.
- فهذا هرباغون يحاول التخلص من ابنه بمحاولته تزويجها، لمصالحه الشخصية فقط، دون إيلائها أي أهمية، وفي الجانب الآخر نجد يوكيليو مهمل لابنته فايدرا لكنه ما لبث أن أولى لها للأمر اهتماما حينما عرض عليه ميجادوروس التكلفة بنفقات الزيجة دون أن يستشيرها في ذلك، وهو ما يرسمه الجاحظ في قصة مريم الصانع 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 شيئاً، 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) وبخيل بلاوتوس (يوكيليو) في أقصى حدها، فارتسمت عوارض كثيرة كنتاج للأزمة، إلا أن نماذج الجاحظ لم تسقط في الأزمة أو المواقف المساوية، ويمكن القول أن نماذجه تتكتم وتبقى على سجيته.

تضمنت هذه النماذج الثلاثة ملامح مشتركة و"صفات عامة أو نمطية، ومجموعة من المواقف 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 للمتلقى إلا ما يريد أن يتلقاه.

فموليير حاول أن يجعلنا "نكره هرباغون وبخله، لكنه في الوقت نفسه، أراد أن يسري عنا ويسليننا." 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 الواقع، فصفت نماذجه "مرتبطة بشخصياتها، ولم تكن شائعة في عالم التجريد." لكنه استطاع نزع هذه الشخصيات من الواقع، وقولبتها في نماذج وعلى الرغم من جزئيتها، فإن اجتماعها سيشكل نموذجاً عاماً، على غرار نموذجي بلاوتوس وموليير.

أعلنت هذه الخلفيات، وغيرها كثير-على الرغم اختلافها- عن ظواهر تجلى فيها الانسان في صراعه المستमित مع الواقع، 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 موثلاً للصراع- الأثر البالغ في توجيه كل من النزعتين، الفردية والاجتماعية، وكذا زوايا النظر التي ركزت على فئة معينة، لتكون هذه النتاجات "إفرازا للصراع الاجتماعي (...). بنقل التناقض الاجتماعي بين البخلاء (...). من واقع الحياة إلى واقع الأدب." بخلق "شخصيات مرجعية تاريخية (...). وعاءها الانشائي، أي الخلق في اللغة والسمو بها إلى كلام أدبي."

طغى في هذه المجتمعات، العمى الروحي والعاطفي، وأضحى القبح معياراً للحياة، واستحالت المادة لغة الحياة اليومية، فانفصمت العلاقات وتمزق النسيج الانساني، وتقلصت قيمة الانسان، كان لزاماً على هؤلاء الأدباء، السمو بتصاريف القبح إلى مراتب جمالية، باعتبار هذه القوالب الجمالية صراطاً 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، وتتجدد ونستيقظ من جديد -على حد قول أفلاطون-.

وهذا الوعاء الفني، شكل جسرا عبر أدياؤنا من خلاله على نزعاتهم، ونقدمهم 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 وَطَّنه بصفات الجهل، والغباء، فكانت شخصية "جاهزة ذات صفات عامة أو نمطية." تخدم بساطة تفكير الجمهور الذي كان أغلبه من العوام. أما الجاحظ فقد خلق نماذج متسمة بـ "التخصيص والفردية (...)" فهو يدخل على البخلاء من كل باب ليصور لنا كل بخيل على حدة. "وما إن تجتمع حتى تبرز على حقيقتها، فتكون نموذجا متكاملًا تامًا، تتمثل فيه كل الصفات النفسية للبخيل.

والمثير، أن آخرهم وهو موليير، قد تمكن من خلق نموذج متكامل الأبعاد "قصده فيه إلى تقديم نموذج متكامل الأبعاد." اتجه فيه إلى جعل نموذجه مزيجا من "الطبائع بالهذر التهريجي." 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 غير ذلك 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 العزيز شبيل الذي لا يفي أن نجد جهودا في هذا المجال منذ الستينيات من القرن نفسه [1]. وقد نقلت إلى الأدب العربي باسم الأجناس الأدبية لدي بعض النقاد، وأسماها بعضهم بالأنواع الأدبية، فمن الذين يستخدمون لفظة الأنواع الأدبية نذكر:

1- شكري عزيز الماضي: استخدم كلمة الأنواع الأدبية في كتابه في نظرية الأدب، إذ خصص عنوانا هو نظرية الأنواع الأدبية ضمن كتابه السالف الذكر [2]

2- رشيد يحيياوي: وقد استخدم مصطلح الأنواع في كتابه الشعرية العربية، الأنواع والأغراض الصادر عن دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 1991 [3]

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

### الأجناس الأدبية

1. 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 مؤلفها 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 1952. [4]

2. خلدون الشمعة في مقاله المنشور بمجلة المعرفة السورية ع 177 لسنة 1976 ص ص 6- 25 والمقال موسوم ب: مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية [5]. ويعتبر عبد العزيز شبيل هذا المقال من أول الأبحاث العربية التي أثارَت قضية الأجناس الأدبية في التراث العربي، وحاولت إلقاء الضوء عليها والتنبيه إلى أهميتها، واقتراح مشروع أولي لدراستها [6].

3. 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 [7]

4. 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 2000 بإشراف الدكتور حمادي صمود، وقد تناول في بدايته الأجناس الأدبية في النقادين الغربي والعربي، وخص بحثه بالأجناس النثرية كما يشير العنوان [8].

هناك اختلاف بين في استخدام المصطلح جعلت الباحث يقول: «فالنقاد أمثال محمد غنيمي هلال في كتابه (الأدب المقارن)، وعبد السلام المسدي 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 والسردى) 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 عبد المنعم 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) لرنيه ويليك، وكتاب نظرية الأدب لعدد من الباحثين السوفيت المختصين. ومن هذا الاستقرار 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 ذلك، ومن ثمة وبحسب هذا التغيير والتنوع والاستمرارية في التبدل 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» [9].

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 لاضير فيه تبعًا للتغيرات التي تحصل على مرّ العصور، شرط أن يحتفظ الجنس بجوهره العام المميز الذي يعد الفيصل بينه وبين الآخر» [10].

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 [11]. وفي معجم المعاني جنس الأشياء: شاكل بين أفرادها، والجنس أعم من النوع [12]. 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 لفظي 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 يوحى بضرب من الانحراف عن الجنس والاختلاف عنه بوصفه الوضع الأصلي لذلك يقال ناع الغصن ينوع واستناع وتنوع أي تمايل وتحرك بفعل الرياح[13]. ويخلص الباحث السالف الذكر إلى النتيجة الآتية المتعلقة بالدلالة العامة للفظي الجنس والنوع، وتتمثل هذه النتيجة في ملاحظتين :

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

2- أما شروح لفظة (نوع) فتدور حول فكرة الانحراف أو الاختلاف أو التنوع، وهي فكرة توحى بمبدأ التحول والتغير المرتبط بمبدأ التعيين والتخصيص [14].

وفي الحقيقة إن تتبع لفظي 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 جنساً تندرج تحته أنواع، أو نعتبر كل مجموعة متماثلة من النصوص جنساً من الأجناس الأدبية؟.

في اعتقادي إنه لا ينبغي أن تثني 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 الرئيسية 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 توأدا وتناسلا وانبثاقا» [15].

### 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 القارئ أثناء التعامل مع النصوص والأعمال الفنية. وبهذا، تتحول هذه المقولات المجردة إلى بنيات ثابتة متعالية، وأشكال تصنيفية جاهزة، تعتمد عليها المؤسسات الاجتماعية: الثقافية، والتربوية، والأدبية، وغيرها من المؤسسات المجتمعية، في التمييز بين النصوص والخطابات والأشكال التاريخية، وتصنيفها إلى أنواع وأشكال وأنماط، ضمن خانات وأقسام ونظريات مجردة، تقوم بعمليات: الوصف والتفسير والتأويل.» [16]



1 - 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 شأنًا من الرواية([17])

2 - إن نظرية الأجناس الأدبية ليس الغرض منها إقامة الفواصل والحدود الصارمة بين الأجناس وإنما 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([18])

4- 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 المبدعات([19])

4 تعالج نظرية الأجناس الأدبية قضيتين أساسيتين هما :([20])

1 - الأسباب الداعية إلى وجود الأجناس الأدبية.

2 - 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 العمري على النحو الآتي :

1-التعبير عن الذات الفردية، وعن هذا العنصر نشأ الشعر الغنائي، والأجناس النثرية كالخطابة والوصية وأدب الرحلة، والسيرة الذاتية والخاطرة، وهذه الأجناس تتسم بالطابع الذاتي وهو العنصر البارز فيها

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

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

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

ثم أضاف الباحث بعدا خامسا يتعلق بزوع 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 بقضاياها 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:

1- الأدب الدرامي أو المأساة وأولها أرسطو أهمية كبرى باعتبارها هي المحققة لعملية التطهير

2- الأدب الملحمي وفي هذا الجنس نجد الحوار والسرد

3- 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 أرسطو 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»([21]).

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 الأيامي نسبة إلى بحر الأيامي 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»([22])، لكن مع ظهور الرومنتيكية بدأت موجة أخرى تدعو إلى إمكانية المزج بين الأجناس الأدبية وقد تطورت هذه الفكرة مع البنيوية

والتفكيكية بوجه خاص واتفت 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 كروتشي BENEDETTO CROCE (1866-1952): 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» [23]. يقول بندتو كروتشه «تتجسد هذه النظرة الخاطئة في سلسلتين مذهبيتين تعرف إحداهما باسم نظرية الأنواع الأدبية والفنية (الأدب الغنائي - الدراما - الرواية) وتعرف الثانية باسم نظرية الفنون (الشعر - التصوير - النحت) وفي بعض الأحيان تعد النظرية الأولى قسما من النظرية الثانية [24]. وكروتشه إنما يثور ضد التصنيف انطلاقا من نظريته 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» [25]. إن اعتبار الفن حدسا، وعلى اعتبار الأدب فنا يجعل كروتشه ينفي عن الأدب باعتباره فنا جملة من الصفات التي لحقت به ومنها التجنيس، والأمر لا يقتصر 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 التناسخ واستنساخ الأقوال وإعادة الأفكار وتعدد 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 [26].

- الفرنسي موريس بلانشو Maurice Blanchot 1907 - 2003، 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 التبعض 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» [27]. 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 شيء، 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 يتواري، حيث لانعود نخشى أسراره التي هي أكاذيب، عنا

تكمن نقطة الصفر للكتابة «[28]». يتضح من القول السابق أن بلانشو ضد التقليد واتباع 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 لا يدعو إلى تخريب ما هو قائم من أجل التخريب وإنما 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:

لا يظن 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 [29]. على سبيل المثال يدعو إلى حوار الخطابات وتفاعلها داخل الجنس الروائي «إن الرواية تسمح بأن ندخل 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" [30].

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 الواقع الأدبي ما يدعمها ويرجحها، فإن ترتيب النصوص في أنظمة أنواعية كبرى يبقى مطلبا قائما وملحا، ليس لعدم 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» [31].

### 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 الإعجاز ومن النقاد الذين استخدموا لفظة الجنس نذكر أبا هلال العسكري صاحب كتاب الصناعتين وهما الشعر والنثر وإلى مثل ذلك ذهب النقاد من قبله وبعده، وحين نتبع التقسيمات الأدبية نجدها تختلف باختلاف العصور في مجالي الشعر والنثر، 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 والإخبار يتعلق الأول بما يعبر به القائل سواء شعرا أو نثرا، أما الإخبار فالمتكلم هنا ناقل لكلام غيره سواء كان بالشعر أو النثر، ومن هنا حصر يقطين الأجناس في ثلاثة هي : حديث - شعر- خبر([32]).

يقول سعيد يقطين « هذه الأجناس الثلاثة تستوعب كل كلام العرب، وتبعاً لذلك تغدو متعالية على الزمان والمكان»([33]). وبعد حديثه عن الأجناس يتحدث عن الأنواع ويقسمها إلى أنواع ثابتة وأخرى متحولة وأخرى متغيرة، ثم يستخدم مصطلحا آخر هو الأنماط، وسعيد يقطين في تقسيمه هذا إنما اجتهد ووضع هذه الأمور التي تتصف في بعض أجزائها بالغموض وتبقى محاولته أقرب إلى الفردية إذ لم يتم تبنيها لعل المستوى المدرسي ولا الأكاديمي وهي في ذلك تشبه ما كان قد أشار إليه من قبل طه حسين في تقسيم الأدب لا على أساس المنظوم والمنثور وإنما بطريقة أخرى بقيت دفيئة الكتاب الذي وردت فيه قال طه حسين « يجب أن يقسم الكلام إلى شعر وخطابة وكتابة، وهي التي تعودنا أن نعبر عنها أحيانا بالنثر الفني في الكتب والرسائل، وربما كان من الحق أن أول من أحدث في نفوسنا لذة الكتابة الفنية في العصر الإسلامي في القرن الثاني للهجرة هو عبد الحميد وابن المقفع»([34])

الهوامش

[1] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، جدلية الحضور والغياب، دار محمد علي الحامي، صفاقس ، تونس ، 2001 ،

[2] - شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار الحداد للطبع والنشر والتوزيع، 1976 ص ص 97-101.

[3] - رشيد يحيوي: الشعرية العربية ، الأنواع والأغراض ، دار افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

[4] - محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، شركة نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط 9 / 2008 ص 117.

[5] - خلدون الشمعة « مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية» مجلة المعرفة، ع 177 نوفمبر 1976 دمشق ، سوريا، ص ص 6-

25

[6] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ص 62

[7] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ص 68 نقلا عن محمد الهادي الطرابلسي: بحوث في النص الأدبي، فصل تفاعل أساليب التعبير وأجناس الكتابة، ص 183.

- [8] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري ص 62
- [9] - سامي شهاب الجبوري: مصطلح الجنس الأدبي في المنظور العربي (الإشكالية والوظيفة) [http://www.fikrmag.com/article\\_details.php?article\\_id=648](http://www.fikrmag.com/article_details.php?article_id=648)
- [10] - سامي شهاب الجبوري: نفسه.
- [11] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ( ابن منظور): لسان العرب، دار صادر ، بيروت 2003 [http://library.islamweb.net/newlibrary/display\\_book.php?idfrom](http://library.islamweb.net/newlibrary/display_book.php?idfrom)
- [12] - معجم المعاني <https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar>
- [13] - عبد العزيز شبيل: نظرية الأجناس الأدبية في التراث النثري، ص 144
- [14] - نفسه ، ص 145.
- [15] - جميل حمداوي: من أجل قوانين جديدة لتحديد الجنس الأدبي، <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article31102>، السبت 2011/12/31.
- [16] - جميل حمداوي: نفسه
- [17] - خلدون الشمعة « مقدمة في نظرية الأجناس الأدبية» مجلة المعرفة، ص ص 6-25
- [18] - نفسه ، ص ص 6-25.
- [19] - نفسه ، ص ص 6-25.
- [20] - الصادقي العماري: قضية الأجناس الأدبية في الفكر الأدبي [http://www.aljabriabed.net/n39\\_09sadmamr.htm](http://www.aljabriabed.net/n39_09sadmamr.htm).
- [21] - لطيفة إبراهيم برهم وقصي محمد عطية : في تداخل الأجناس الأدبية، مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية مج 33 ع 2 pdf [http://www.aljabriabed.net/n39\\_09sadmamr.htm](http://www.aljabriabed.net/n39_09sadmamr.htm) 2011/le:///C:/Users/user/Desktop
- نقلا عن يحيى رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية ، المغرب ، افريقيا الشرق ط2، 1994، ص 19.
- [22] - رينه وليك وأوستن وأرن: نظرية الأدب، تعريب د / عادل سلامة ، دار المرخ للنشر، المملكة العربية السعودية.

- [23] - رشيد يحيواوي: الشعرية العربية ، الأنواع والأغراض ص 26.
- [24] - بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر. سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، ط1 2009 ص 69.
- [25] - بندتو كروتشه: نفسه ص 29.
- [26] - جميل حمداوي: إشكالية الجنس الأدبي، <http://www.startimes.com/?t=23792656>.
- [27] - موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، تر. نعيمة بنعيد العالي وعبد السلام بنعيد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص 35.
- [28] - موريس بلانشو: أسئلة الكتابة، ص 41.
- [29] - ولد ميخائيل باختين عام 1895 في أوريل ابنا لعائلة أرستقراطية ما لبثت أن أضحت معدمة، فقد كان والده كاتباً في مصرف. درس فقه اللغة في جامعة أوديسا ومن ثم في جامعة بتروغراد وتخرج عام 1918. عمل في سلك التعليم الابتدائي، وتزوج في 1921، وفي العام نفسه أصيب بالتهاب عظام حاد مزمن مما أدى إلى بترجله عام 1938. ألقى عليه القبض عام 1929 لأسباب مجهولة، لكنها قد تكون متعلقة بارتباطاته بالمسيحية الأرثوذكسية، 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، ووافته المنية عام 1975. هذا مختصر، وللتفاصيل انظر: تزفيتان تودوروف: ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية، ترجمة: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1996، ص: 23، ...26.
- [30] - ميخائيل باختين،: الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص 160
- [31] - مصطفى الغرافي: مسألة النوع الأدبي1. <https://www.alawan.org/2016/10/14/>.
- [32] - سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1997. ص 194.
- [33] - سعيد يقطين: الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص 94.
- [34] - طه حسين ، من حديث الشعر والنثر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، د- ت ، ص 41.

### ثالثا التأثير والتاثر

#### التأثيرات ، والتأثرات بين الأدب ) العالمي على مر العصور

ا - التأثير الأدبي والتأثير غير الأدبي      عندما نقول إن هناك علاقة تأثير ، تأثير بين توفيق الحكيم وبرناردشو في مسرحية (بيجماليون) ، أو بين شوقي ، وشكسبير في مسرحية (مجنون ليلي) ، أو بين الشعر العربي ، والشعر الفارسي ، فإننا نتحدث هنا عن تأثير أدبي ؛ لأن طرفي العلاقة أعمال أدبية بالمعنى الخاص لكلمة أدب ، أما عندما نقول أن ثمة علاقة تأثير ، وتأثر بين رفاة الطهطاوي ، والثقافة الفرنسية ، أو بين أنيس منصور ، والفلسفة الوجودية ، أو بين فرويد ، وقصص إحسان عبد القدوس فإننا نتحدث في هذه الحالة عن تأثير غير أدبي 0 ويرى البعض : أن التركيز على التأثير الأدبي دون لأنه في النوع الأول يتمثل النوع الآخر من التأثير ؛ المستقبل عملا ، أو أعمالا أدبية مشكلة فعلا تشكيلا فنيا ، أما في النوع الثاني فإن هذه التأثيرات تكون بمثابة مادة أولية خام يقوم المستقبل بتشكيلها في عمل أدبي ، وقدرته الإبداعية الأدبية

ب - 2) التأثير المباشر ، والتأثير غير المباشر : في كثير من الأحيان لا يكون المرسل ، والمستقبل في نما تتم علاقة التأثير ، والتأثر على اتصال مباشر ، وإ العلاقة بينهما عن طريق (وسائط) أو (ناقلين) مثل : المترجمين ، والمحللين ، والنقاد ، والباحثين ، والرحالة ، والكتب ، والصحف 0 لذا يقال : إن من أكثر المشكلات تعقيدا في دراسة التأثير الأدبي مشكلة التأثير المباشر ، وغير المباشر فقد يدخل أحد الكتاب تأثير مؤلف أجنبي إلى تراث أدبه القومي ، ثم . كما في حالة التراث البيروني في روسيا . يكون هذا التأثير في جانبه الأكبر من تأثير المؤلف الوطني غير أنه مع استمرار التراث الأجنبي قد يثريه رجوع مؤلف وطني آخر إلى المؤلف الأجنبي من أجل مادة ، أو نغم ، أو صور فنية ، أو تأثيرات لم يأخذها المؤلف الأول 0 (وفي هذا المثال المذكور كان الشاعر الروسي بوشكين قد نقل عن الشاعر الإنجليزي بايرون قالب الحكاية الشعرية ، وأدخلها إلى الأدب الروسي ، وبعد ذلك جاء الشاعر الروسي ميخائيل ليرمنتوف ، واستخدم الحكاية الشعرية ( البيرونية ) متأثرا في ذلك بالشاعر الروسي السابق بوشكين ، ولكن ه لم يكتف بذلك ، و ما رجع .ن بنفسه إلى شعر بايرون ذاته ليرى ماذا أخذ بوشكين ، وماذا ترك ، وهذه الطريقة استطاع ليرمنتوف إثراء شعره

ج - 3) التأثير ، والمحاكاة      وهذه مسألة أخرى على جانب كبير من الأهمية في نطاق دراسات التأثير فالنتيجة التي تخلص إليها علاقة التأثير بين المرسل ، والمستقبل ليست على درجة واحدة من حيث الكم ، والنوع ، فهي تبدأ بالترجمة الحرفية التي يلتزم فيها المستقبل بالعمل الأصلي شكلا ، ومضمونا وتتدرج إلى الأقتباس فالمحاكاة ،



فالتأثير ، فإذا كانت الترجمة الحرفية تقف في طرف علاقة التأثير ، والتأثر ، ويمكن قياسها كما ، ونوعا فإن التأثير يقف في أقصى الطرف الآخر متداخلا مع المحاكاة ، ويميز بين التأثر ، والمحاكاة بأن التأثر لا يتوقف عن حد استعارة القوالب الشكلية الجامدة ، أو الصور ، والاستعارات ، والرموز ، من ما التأثر عملية أكبر من ذلك بكثير إنه عملية محاكاة. و غير واعية للعمل الأجنبي ، وفيها يحافظ المستقبل على قدرته الإبداعية ، ويكون العمل المنتج عملا إبداعيا بالضرورة ؛ ولذلك يعد النظر في التأثير ، ورصده ، وتتبعه على جانب كبير من التعقيد ، والمخاطرة ، فهو شيء متخلل ، ومتمثل ، ومتداخل في ثنايا العمل الأدبي المتأثر ، ومن ثم لا يكشف التأثير عن نفسه بطريقة واضحة ملموسة ، وإنما يتطلب اقتفاء ، وتتبعها في مظاهر مختلفة أي أنه لا يقاس بطريقة كمية ، و ما يقاس بطريقة نوعية عن طريق التحليل المتعمق لبنية العمل الفني الأدبي فإن الكاتب يتخلى عن الجانب الأكبر. أما في حالة المحاكاة من قدرته الإبداعية للكاتب الذي يحاكيه ، أي أن العمل المنتج يكون نتيجة محاكاة واعية ، وفي الوقت ذاته لا يكون ملتزما بالنص الأصلي مثل المترجم ، ويتفرع عن المحاكاة بمعناها الواسع الاقتباس الذي يتراوح بين إعادة الصياغ المتجانسة لأحد الأعمال الأدبية الأجنبية ، والمحاولة التجارية لترويج عمل أدبي كبير من أدب أجنبي ، وجعله مستساغا لدى جمهور القراء ، وتبني الأسلوب أي يلجأ أديب إلى محاكاة أسلوب شاعر معين مثلما فعل الشاعر الروسي بوشكين عندما استخدم الأسلوب الروسي القديم في صياغة مراثيه للشاعر الإنجليزي بايرون

د- التأثير الإيجابي ، والتأثير السلبي : والفرق بين التأثير الإيجابي ، والتأثير السلبي يمكننا إدراكه إذا قلنا : إن العمل الأدبي ( س ) قد أثر تأثيرا إيجابيا في العمل الأدبي ( ص ) فهذا يعني أن ( س ) قد جذب ( ص ) وأن مؤلف ( ص ) قد قرأ ( س ) وأعجب به بدرجة دفعته إلى تأليف عمل أدبي يشابه ( س ) في ناحية من النواحي ، فربما شابهه في التقنية الشكلية ، أو الأسلوب ، أو الرموز ، أو الأفكار ، أو الموضوع 000 الخ 0 وهذا ما يطلق عليه التأثير الإيجابي 0 ولكن إذا قلنا إن ( س ) قد أثر تأثيرا سلبيا في ( ص ) فهذا يعني أن المرسل ( س ) لم يلق قبولا لدى المستقبل ( ص ) ، وأنه قرأه ، ولكنه - وأن مؤلف ( ص ) لم ينجذب إلى ( س ) وقف منه موقفا معاديا بدرجة دفعته إلى تأليف عمل أدبي يناقض العمل الأصلي شكلا ، ومضمونا بشكل ملحوظ وفي صورة انتقاد واضح للعمل ( س ) وهذا التأثير السلبي أكثر شيوعا في داخل الأدب القومي منه في الأدب المقارن ، وذلك عندما يثور الأبناء على الآباء ، الأجداد ، ويحاولون الخروج على التقاليد ، والموراث الأدبية ، وكثيرا ما يكون هؤلاء الأبناء الثائرون قد احتكوا بثقافات أجنبية ، وهذا الاحتكاك مع الثقافات الأجنبية يعطيهم الحافز إلى التغيير ، ويوفر لهم النماذج البديل<sup>2</sup>.

محاضرات في الأدب المقارن إعداد دكتور مصطفى فاروق عبد العليم مدرس الأدب والنقد بالكلية الطبعة الأولى 2009 م ص 12، 9<sup>2</sup>

ويمكن تقسيم الأجناس الأدبية إلى : أولا : نثرية : وهي القصة ، والتاريخ الأدبي ، والحوار ، والمناظرة الأدبية 0 ثانيا شعيرية : وهي الملحمة ، والمسرحية ، والقصة على لسان الحيوان 1 (0 ، ) 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 0 وتتكون المادة التي ينتج منها العمل القصصي من مصدرين هما) 1 : الخبرات الذاتية للكاتب من خلال مشاهداته ، أو تجارب شخصية نزلت به 0 2 الخبرات الغيرية من خلال إطلاع الكاتب وقراءته ، وتجارب الآخرين 0 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 0 62 ومنذ أن اكتشف قدراته على الابتكار الأدبي أنشأ القصة ، وأبدع ، وبد فيها ، واختلق الأحداث وأحكم نسجها ، الحكايات ، فنقل الوقائع لـ في حوار الناس الذين صنعوها ، واقعيين كانوا أم خياليين متفننا وقد تفاوتت الناس في حذقهم لفن السرد وطرائق القصص. 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 واهتماما وسحر القصص . ولقد لعب القصص دورا محورا ورئيسا في حياة الإنسان كما كان للقصص سلطان قوي على الإنسان ، فهو وشيخا وكهلا ويافعا ، طفلا يستهوي الناس في كل الأعمار ، وخاصة في عهد الطفولة ، وذلك لما م وا ، ومن قدرة على تنشيط المخيلة ، ومن طاقة على 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 القصة ، وشده وجذبه كي كان أم قارئاً فهو القادر على امتلاك المتلقي ، سامعا لا يزور عما بين يديه من كلام أو سطور ، يتوخى منها أن تكون جمالية أو أكثر ، من حائزا أدبيا يجعل منها جنسا خاصا منسوجة نسج جمالية أو أكثر ، من حائزا أدبيا يجعل منها جنسا 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 القصيرة الفنية ، بطبيعتها وعناصرها المختلفة ، مبتعدة عن أن يحرره الكاتب بالعدل ، أو شرطي المرور ، إثر تكون ما يشبه ضبطا حادث من الحوادث . ٥. وقد ن إلى طبيعة القصة القصيرة ذات يوم على أنها فن قولي أو 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 وأدابه وتقاليده. ويرمي ذلك كله إلى ترك انطباع واحد في نفس السامع أو القارئ، دونماش طح إلى ما يشئت أو يبعثر...ولهذا لا تتعدد الشخصيات في القصة القصيرة ولا الأزمنة ولا الأصوات، إلا في حدود ضيقة. وتصور 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... تخفف تحسن أن ي ولا يختفي، وأن يصور خلقيا أو لتعزز موقفا إحساسا ولا يقرر، وأن يجسد ولا يجرد، فالمباشرة الصريحة، والتقريرية الفجة، والوعظ الصارخ، تضعف نسيج القصة، وتهلّل بناءها، وتصعد ط ما بين القصة القصيرة، وغيرها من دعائمها، وقد تؤول إلى خل الأشكال السردية الأخرى. الدارسون اليوم ما يميز سرديا وقد م ين القصة الفنية بوصفها جنسا وأشكال سردية أخرى، كالأسطورة والخرافة والطفرة 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-1: مقال التقاليد: وهو نوع يقع بين علم الاجتماع والخيال، وبه يتم رسم لوحات تتضمن مشاهد أصلية مأخوذة من الحياة-2: لوحات الأخلاق: وهي نوع يقف بين علم النفس والخيال، كأن تعرض أمامنا أخلاق جندي أو شاعر أو صعلوك أو نسان طيب أو شرير. 3-الخبر: ويقف بين الصحافة والخيال، ومن خلاله نعرف أحداثا غير عادية وقعت في مسيرة الحياة اليومية-4: الخرافة: وتقع بين الدين والخيال، والغرض منها تفسير أصل الكون بمشاركة كائنات غامضة-5: الأسطورة: وتقف بين التاريخ والخيال، فهي قصة غير حقيقية، وتعالج أمورا غير مألوفة وغير متسقة مع القواعد العامة. 6-المثال: 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. 7-الطفرة: والطفرة قريبة من القصة القصيرة جدا قد تتوقف عند مجرد سرد حدث خارجي، دون محاولة لفهم شخصية البطل ودوافعه النفسية، ففي الطفرة 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 الطفرة أكثر.

8-الحالة: وهي تقترب جدا القصيرة جدا، فهي تعبر عن موقف طارئ أو جزئية حياتية، كأن يكون سوء الحظ أو الإخفاق أو الموت .ومن كتاب هذا اللون (بورخيس) الأرجنتيني، وذكريا 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 تحبك وتنظم 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 الكشف الإثباتية أو الإنكار، والمدح أو القذح . عن المخبوء بلغة رامزة، مستهدفا بيد أن الإغراق في التفاصيل لا يعني الخوض في جزئيات تبدو مقحمة، أو محشورة حشرا ان بعناصر لا قبل لجناحي القصة، ولا الإتيان 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 الحوارية، 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 الإتيان 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 0 كما عرفت القصة عند الرومان بنقدها الاجتماعي ، وكان ذلك في نهاية القرن الأول الميلادي ، ومن ثم ارتبطت الأحداث بالشخصيات العامة ، وأطلق عليهم الصعاليك 0 ثم ظهرت القصة في الأدب اللاتيني متأثرة باليونان فظهرت قصص الأساطير ، والقصة الخيالية القصة في العصور الوسطى وفي العصور الوسطى ظهر نوعان من أنواع القصة 1 :

( الفابليو : وهي الخرافة الصغيرة ، وكان طابع هذا النوع طابعا اجتماعيا ، ومالت إلى الملهة ، فهي تتناول المجتمع في تهكم من خلال إبراز العيوب المثيرة للسخرية ، ومشاكل الحياة اليومية للطبقة الوسطى 20

( الفروسية : وفيها يختلط الحب والفروسية ومن الجدير بالذكر : أن قصص الفابليو قد تأثرت بالقصة العربية -كلييلة 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

#### الأول قصص الرعاة :

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

#### الثاني قصص الشطار :

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 اجتذبتها القصص ومنذئذ أخذت القصة دورها الحقيقي في الأدب ، وكان لابد أن يتفهم الناس أسرار هذا النوع الذي أسرههم إليه ، والذي استطاع أن يحتل في وقت من الأوقات مكان الأدب المسرحي العريق المستقر

### القصة عند ظهور الحركة الرومانتيكية ، والواقعية

ويظهر الحركة الرومانتيكية ظهر نوعان من القصة : الأولى القصة الاجتماعية : والتي تمثل تطورا طبيعيا لقصص العادات ، والتقاليد ، ومن ثم أنصفت الحركة الرومانتيكية الفعائه حقوقه رد ، وا ، كما ظهر طابع النقد الاجتماعي 0 الثاني القصة التاريخية : وكانت تطورا لإحياء التاريخ الوطني عند الرومانتيكين ، 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 واصة ، إنسانية ، 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 مبنوثا في القصائد الشعرية في العصر الجاهلي ، نما كشعر طرفة بن العبد ، أو يذكر نثرا في صور قصص صغيرة ، أو في صورة أساطير ، وأسما 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 1 ألف ليلة وليلة : فلقد خرجت من الفارسية إلى العربية ، وكانت تعرف باسم ( هزاز افسانه ) أي ألف خرافة ، وقد ترجمت إلى الفرنسية ، وغيرها من الآداب الأوروبية 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 0 2 المقامات : يقال : إن أول من أنشأ المقامات في الأدب العربي هو العالم اللغوي أبو بكر بن دريد ( ت : 321 هـ ) ، فقد كتب أربعين مقامة كانت هي الأصل لفن المقامات ، ولكن مقاماته غير معروفة لنا . ثم جاء بعده العالم اللغوي أحمد بن فارس ( ت : 395 هـ ) ، فكتب ٤٠٠ مقامة من المقامات أيضا ثم جاء بعده بديع الزمان الهمداني ، 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 الحريري صاحب المقامات المشهورة بمقامات الحريري ثم كثر كتاب المقامات كالزمخشري العالم اللغوي المفسر ، وقد سميت مقاماته أطواق الذهب، وابن الاشركوني السرقسطي الأندلسي (ت 538 : هـ) صاحب المقامات السرقسطية، وبطلها المنذر بن حمام ، وراويها السائب بن تمام ، ومقامات الإمام السيوطي<sup>0</sup> وفي العصر الحديث أنشأ محمد المويلحي حديث عيسى بن هشام ، وناصر اليازجي ( مجمع البحرين ) وقد ذهب بعض الباحثين: أن المقامات قد انتقلت إلى الأدب ، فإن المقامات فنّ العربي من الأدب الفارسي. وهذا الرأي مرجوح عربي النشأة ، وقد انتقلت بعد ذلك إلى الأدب الفارسي بفضل بديع الزمان الهمداني ؛ فالأدب الفارسي تأثر في مقاماته بالأدب العربي<sup>0</sup> ثم تأثر بالمقامات الأدب الأوربي في ( قصص الشطار ) ، وقد ظهر هذا اللون في أسبانيا في القرنين السادس ، والسابع ثم انتشرت في أوربا

( 3رسالة 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 0 )<sup>4</sup>التوابع 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 0 )<sup>5</sup>القصّة 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 0 وقد تأثر الأدب العبري بهذه القصّة ، ثم ترجمت إلى الإنجليزية ، والفرنسية ، والروسية

(6القصّة 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 0 وقد حاول كلا من أبسال ، وحي بن يقظان أن يهديا الناس إلى الحقائق اللذان توصلا إليها فلم يفلحا 0 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 لا بد من هذين الشرطين :

( 1 ذبوع الكتابفة ببف الفاس الفف فمكن من فألف الكفب ) 2 أن ففاح للفقفل الففكفر ، والرؤفة فف الفواءف ، ومن هنا أأذ الفاس فقصون أنباءهم ، ففأأفون بفقءمهم ، بل ، ففأفرون لأنفسهم قءفما لا صلة بفنه ، وبفن الفقائف الفارففة ، ولكنهم يؤمنون به لشفة فأفهم بالففال ، فنشأة طائفة من القصف الشعرفة لم فكء ففلو منها ففة أمة من الأمم القءفمة الفف فأفرف ففما بعء كقصة الإلفافة ، والافءفسا عنء الفونان ، ففف فصور الففة الأفبفة ، والفنفة ، والفارف ، والفارف السفسف ، والاففماف لهذه الأمم فف عصورها الأولى ، وبهنا افأفء السفر ، والأساطفر مصدراف من مصادر الفارف 0 فف ف كانت المعارك الفف ءارء بفن الفونان ، والفرفس ، والفف فسمى ( الفروب المفءفة ) الفف فبء فف أواخر القرن السادس ، فظهر أول مؤرف عرفه الفاس ( هفرورء ) المؤرف الفونانف ، فقء فاول لأول مرة أن فصور فزءاف فطفراف من أجزء الفارف فف العالم ، وهو الصراع بفن الفونان ، والفشرق ، بل قصد إلى فسفل فصل من فصول الففة الإنسانفة الففأفرة بعامة ، فكان كتابه فجمع بفن النقء ، والفمحص ، والأساطفر ؛ لفا فهو من الكفب ذاف الطابع الأفبف ففء ففه المفعفة الفف ففءها فف قراءة الشعر القصفف كما ففء ففه اللذة الفف ففءها فف قراءة الكفب العلمفة ، ولهنا فرجم إلى عءة لغاف 0 ثم فاء بعء هـ ( فوكو ففءف ) وقء ولء فحو سنة 460 ق 0 م فف الفونان ، وقاس أعمال الفاس بالمنفعة وءهفا ففرق بفن الففة الواقفة ، والمثل العلفا 0 فالواقفة أقرب إلى الفارف 000 والمثل العلفا أقرب إلى الأخلاق ، فصور ففة الأمم ، والأفراف ، والجماعات كما هف فف ففاهم الفومفة ، وعلل أعمالهم بعلفها المباشرة ، فاهتم بففهم الففة النفسفة للأفراف ، والجماعات ، والعواطف ، والمفول الفف فءفعهم لهذه الأعمال 0 وقء ففبع الرومان ما كان علفه الفونان من اهمامهم بالفارف كءأهمهم فف فل فنون الأفب فكان أول كتاب فارفف عرفه الأفب الرومانف كتاب الأصول لكانو ، وقء ولء عام 224 ق 0 م فف مءفنة ( فوسكولوم ) قرفبة من روما ، وقء عرف بالفزم ، والفصرامة فف ففاهه الفاصة ، والعامة 0 وقء صاحب ذلك فء ، وفضم فف أسلوبه سواء لفظاف أم معنف ففأفبا للفصول مبعضا للفرءفء ، والإطالة فف ففر فاجة إلفما ، وبفطور الففة فف أورفا عنف المؤرخون لاسفظهار فهور الشعوب ، وخصائص فضارافها ، ومواقف معاصرفها ففر أن الأفلب كان فف فسفل ففة المملوك ، وسفرة العظماء ، ففناولها بالفشرح ، والففلل ومنذ القرن الفامن عشر أأذ مفهوم الفارف فففر ، وبفطور وبفأذ ففة ( علمفة ، وفنفة ) فهو ببءف الفضاراف فف عصورها بخصائصها ، وفهور الشعوب ففها ، وبفرط الففراء الفارففة ببعضها ، وبعمء على الآثار ، والفوائف ، وففرها من المصادر بعء فمحصها ، ففمفرز صحفها من زائفها ، ولا مرجع للمؤرف فف ذلك سوى ما فلفظ هو من العواطف ، والفصاف ، أو النقائص الإنسانفة ذافها ، وفف هفا ففأف إلى نوع من ( الفءف الفنف ) ففرففب الفارف بالفن ولهنا فرى ( ففن ) أن العلم فكممل بالفن كما فكممل الفباب بالفهر



وقد ساعدت الرومانتيكية على تحقيق هذا المفهوم ، وهو اكتمال العلم بالفن مثل ( ميشيله ) الذي رأى أن الثورة الفرنسية كانت ثمرة الصراع الإنساني الطويل في مراحلها كلها فبرزت الأحداث من خلال تحليل العلماء ، وعواطف الشعراء ، والكتاب فكان الإحساس بالظلم ، وكانت الثورة 0 ثم تأثر التاريخ بالمدرسة الواقعية التي تلت المدرسة الرومانتيكية ، والتي تشرح الحقائق على ضوء جبرية الظواهر الاجتماعية ، ( 1 ) والمادية كالأقليم ، والبيئة ، والتربية ، والمعارف ، والعادات

### التاريخ المقارن للأدب

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

(1973)، والثاني تحت إشراف غيورغي فاجدا ويدرس (منعطف عصر الأنوار، 1760-1820 خاصة الأجناس المنظومة من الأنوار إلى الرومانسية (1982) .) ويقدم الثالث الذي نظمته أنا بالاكيان (الحركة الرمزية) (1982)؛ وصدر مجلد تحت إشراف جان فيسجير بر حول (المقدمات الأدبية في القرن العشرين) (1984)، (وصدر مجلد خامس تحت إشراف جماعي، يفا كوشنر)، وأندريه ستيفمان، مكرس (لعصر تيبور كلانكيزاي، واء النهضة وولادة الروح الجديدة- 1400-1480)، (1988)، (؛ وأخيراً صدر مجلدان تحت إشراف ألبير جيرارد وكرسا (لأدب أفريقيا شبه الصحراوية في اللغات الأوروبية)، (1986) (شرت هذه المجلدات في ، ن توجهات التأريخ بودابست من قبل أكاديمية العلوم، وتعكس جيداً المقارني واهتماماته: مثل تجنب تجميع الآداب، وتنظيم أعمال جماعية، واختيار حقبة تارة، وتارة أخرى حركة، وتارة ثالثة مجال أدبي وثقافي، والاهتمام بالتحقيب، والتغير أكثر من الاهتمام. ظهر الاهتمام بلحظات بالعصور المتجانسة التي تسيطر عليها أجناس أدبية محددة جيداً . يوسع الأدب العام والمقارن ، إذن ، إلى أبعاد متعددة القوميات أو فوق القوميات، ومفومات، 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، والتركيب، في إعادة النظر في التحقيب ، والاشتراك الجيد للأدب ذات الانتشار نتيجة لمعارف مرتك القليل، وازة على عادة التوازن، إذن، لما هو غالباً تعبير عن حلم أدب عالمي أدبين أو عدة آداب عظيمة، وهي أيضاً حاضر في ذهن المشتركين . بصورة عامة، يفضل التأريخ المقارني الزمن المتوسط ، وأحياناً الزمن الطويل، ولكنه نادراً 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 تاريخ. ظاهرة تعود في، هو الزمن حتى بدايته، أو تنزل حتى نهايته، ولكن، إن ما يبدو أساساً نترك الكلام لهندري إعادة تركيب تعقيد الزمن التاريخي، هنا أيضاً أفقياً يقرأ أيضاً فوسيلون (حياة الأشكال): "إن المؤرخ الذي يقرأ تتابعياً يقرأ أيضاً أفقياً بصورة متزامنة، مثل الموسيقي الذي يقرأ توليفة جوقة) عرضياً يمكن أن يعد تراكباً خالصاً ولا تتابعا موسيقية، التاريخ ليس أحاديا للحظات الحاضرة الممتدة بصورة واسعة..... في التاريخ نفسه، لا يحتل السياسي، والاقتصادي، والفني الموقع نفسه على خطهم الخاص،..... التاريخ متعرج 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 أريه بالبرهان وإبطال أري 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 المناظرات ، فكان بعضها يصور الحقيقة كمناظرة بديع الزمان الهمداني ، وأبي بكر بالخوارزمي في نيسابور ، فقد عقد لهما مجلس مناظرة ، وقد تناظر في جملة مسائل ، وكل يدلي بحجته ، ويظهر براعته ، وانتهت المناظرة بانتصار بديع الزمان الهمداني 0 ومنها مناظرات متخيلة ي ا رد تبين آريين مختلفين في أسلوب

جدلي ، كمناظرة صاحب الديك ، وصاحب الكلب في كتاب الحيوان للجاحظ ، وكما في المقامة الثالثة للحريري التي يمدح الدينار ويذمه 0 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 لتأثير خارجي ، والبعض أرى أنه متأثر بأرسطو، ووقف الكثير

منه موقف المعارضة ؛ لأن فيه دعوة إلى التفرقة ، ثم صار هذا اللون في طريق الترقى ففي العصر الحديث نجد كثير من 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 شوقي 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 تجديده 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 على حوادث خارجة عن المؤلف ، 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 وشبهواته ، 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 حوارق ، فالملحمة لا تروج إلا في مجتمع ساذج لديه الاستعداد الفطري لتصديق ما يقال ومن ثم يمكن إدراك السبب في ظهور الملحمة وهو تعدد الآلهة لدى اليونان والرومان حتى بلغت ثلاثين ألفا ، وهي رموز لقوى الطبيعة المختلفة .

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

ومن أشهر الملحمة العالمية:

( 11إلياذة : للشاعر اليوناني هوميروس وتدور حول خطف "باريس بن أفريام" ملك طارود " هيلانة " أم أرة مينا

لاوس ملك أسبرطة

12أوديسا : وهي أيضا لهوميروس وهي تصف رحلة اوديسيوس في عرض البحار

(3)الإنيازة نظمها الشاعر الروماني فرجيل في القرن الأول قبل الميلاد، وتدور أحداثها حول البطل اينياس الط ا رودى وكيف حمل أباه في سفينة بعدما سقطت ط رواده

(4)الكوميديا الإلهية لدانتي

(5)الفردوس المفقود لجون ملتن الإنجليزى

(6)الشاهنامه للشاعر الفارسي الفردوسي

(7)أنشودة 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 اراء 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 فوزى المعلوف في بساط الريح " ثم شفيق معلوف في " ملحمة عبقر " ثم القاضي بولس سلامة في ملحمة " عيد الغدير " ثم ملحمة " عيد الرياض " إلى جانب هذه الملاحم وجدنا الملاحم الشعبية " كعنترة " ، " والزير سالم " ، و " الأدهم ولا نعد أنفسنا مجانيين للصواب إذا قلنا : إن الملحمة في أدبنا العربي لم ترق إلى ما ارتقت إليه الملحمة في آداب أخرى كالآدب اليوناني ، والروماني فليس من الواجب أن يكون شعر جميع الأمم على نسق واحد ، وإنما التنوع في الأجناس يبرز جمال كافة هذه الأجناس

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

1تشتمل قصتها على حوادث خطيرة تدور في العادة حول بطل عظيم

2تكون لغتها فخمة رفيعة الأسلوب ، ومن وزن قوي ومتين ،

وللملحمة عادة وزن واحد لا تخرج عنه

تتضمن أكثر الملاحم على حوادث خارجة عن المألوف ، ويكون أشخاصها مزيجا من الأبطال العظام ، ومن الآلهة أحيانا الذين يشتركون في الوقائع وينصرون فريقا على فريق ، وقد يكونون أنصاف آلهة أو أشخاص من خرافية صرفه 000 هذا 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 أريوستو ، قد نظم قصة بشرية في ملحمة "أور لاندو الغاضب".

رأي ابن خلدون في الملاحم العربية :

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

فابن خلدون ينكر ما في الملاحم إلا أن ابن خلدون يذكر أن هناك ملاحم بالمغرب فيقول : فمن هذه الملاحم بالمغرب ابن م الرنة الطويل على روي الراء ، 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 أبو علي بن باديس ، وكان بصيرا بما يقوله ، وله قدم في التنجيم فقال لي : إن هذا ابن البار ، وليس هو الحافظ الأندلسي الكاتب ، مقتول المستنصر ، وإنما 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 يماني بذلك نفسه 0 ووقف بالمشرق على ملحمة منسوبة لابن العربي الحاتمي في كلام ووقفت بالمشرق أيضا على ملمة من حدثان دولة الترك منسوبة إلى رجل من الصوفية يسمى الباجريض ، وكلها أُلغاز بالحروف أولها:

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

وأبيات هذه الملحمة كثيرة ، والغالب ، أنها موضوعة ، ومثل صنعتها كان في القديم كثي ار 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 أثبتته ، ومنهم من أنكره 0 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 0 ومن الجدير بالذكر : أن المعاصرين الذين أنشأوا ملاحم عربية لم يبلغوا هذا الشأن من الترقى في الوصول إلى الملاحم إلا بعد أن نهلوا طويل شبه أُلغاز ، لا يعلم تأويله إلا الله ، لتتخلله أوفاق عددية ، ورموز ملغوزة ، وأشكال حيوانات تامة ، ورؤوس مقطعة ، وتمائيل من حيوانات غريبة ، وفي آخرها قصيدة على روي اللام ، والغالب أنها كلهاغير صحيحة ، لأنها لم تنشأ من أصل علي 0 فإنكار ابن خلدون لهذه الملحمة راجع إلى أنه قاسها بمقياس العلم.

ثم يتحدث ابن خلدون عن الملاحم في المشرق فيقول:

ووقفت بالمشرق أيضا على ملمة من حدثان دولة الترك منسوبة إلى رجل من الصوفية يسمى الباجريض ، وكلها أُلغاز بالحروف أولها:

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

وأبيات هذه الملحمة كثيرة ، والغالب ، أنها موضوعة ، ومثل صنعتها كان في القديم كثي ار أ معروف الانتحال 0 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 0 ومن العلماء من أثبتته ، ومنهم من أنكره 0 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 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 الترقى 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 تأثير الملحمة العربية بالملحمة العالمية ، فجاءت تحكي روحا جديدا ، وعصرا جديدا

## ب المسرحية

المسرحية " : هي قصة معدة 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 وأتعلم

## نشأة المسرح

هناك كثير من الدراسات تناولت البحث عن أصول المسرح ، فمن الدراسات من يركز على أن نشأة المسرح تتعلق بالطقوس الدينية فيقول : الأستاذ محمد عزيزة " ففي بدء المسرح كانت هناك الطقوس الدينية " وعلق 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 الصراع الاجتماعي ، أم الذاتي ، فإن المسرح استطاع أن يعبر عن كل هذه الأشياء ، وهذا الذي يجعلنا لا نستطيع الجزم عن الدافع الأساسي لنشأة المسرح

أين نشأ المسرح ؟

تعددت الآراء حول مكان نشأة المسرح ، فمن الباحثين من أرى أن المسرح يوناني الأصل ، ومنهم من أرى 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 المواقف

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 ، وبرومتيوس ، 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 ارجيديون الشهيرون من الشلل واليأس الذي أصاب اليابانيين كاناتي ، وزيامى 0 ويؤيد هذا ال أري 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:

الأول الملهية : وهو هجاء فردي ، ثم تحوّل إلى جماعي

الثاني المأساة : 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 0 حيث إنّ شهادة العالم اليوناني تعد هي الأساس الذي نرتكز عليه لأنه يوناني شهد بأقدمية المسرح المصري 0 ومجمل الأسطورة تتعلق بالحرب بين الخير ، والشّر ، وانتصار الخير ، وتشتمل على بعض الأغاني التي قامت بها إيزيس أثناء البحث عن زوجها 0 ومن هنا ندرك أن المسرح اليوناني تأثر بالمسرح الفرعوني ، ثم جاء بعد ذلك المسرح الروماني الذي حاكي المسرح اليوناني في موضوعاته 0 وفي العصور الوسطى تعلّق المسرح بالكنيسة أي الطابع الكنسي 0 وفي العصور الكلاسيكية حتى الأوربيون المسرح اليوناني 0 وفي القرن السادس عشر تحوّل إلى مسرح غنائي 0 وفي أواخر القرن الثامن عشر أصبح مسرحا شعبيا

ومن ثم برزت ظاهرة التأثير والتأثر بين المسارح العالمية المختلفة 0 موقف الت ارث 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 0 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: الملهية

أولا المأساة:

وعلى ضفاف النيل في مصر كانت قصة إيزيس ، وأوزيريس 0 وفي بلاد الإغريق في عيد حصاد القمح ظهرت المأساة أيضا 0



وعزفها أرسطو بأنها " فن جاد نبيل تستمد موضوعاته من حياة الآلهة ولا إله إلا الله وأن هدفها التطهير0 وفي العصر الكلاسيكي بلغت المأساة قممها ، وعرفت الكلاسيكية المعنى المأسوي ، كما وجدت في هذا العصر المأساة اللاهية ، وهي خليط من المأساة ، والملهية ، ولمّا بلغت المأساة القمة كان ذلك داعيا إلى ال زوال ، وتحوّلت إلى الملهية الجادة ، أو الد ا رما البرجوازية ، والتي تأخذ موضوعاتها من الواقع لا من التاريخ ، وتصوير الموقف. والملابسات من خلال الشخصيات العادية من الطبقة الوسطى ، وتختلط فيها عناصر المأساة بعناصر الملهية ، ومن هنا ظهرت الد ا رما الرومانتيكية ، على أنقاض المأساة القديمة ، وأشهر من قعد لهذه الد ا رما ، وطبقه في نتاجه الأدبي الأديب الفرنسي ( فيكتور ) ، وفي الد ا رما الرومانتيكية لم يعد البطل أرسق ا رطيا بل أصبح بطلا من عامة الشعب0 وفي نهاية القرن الثامن عشر ، والثلاث الأول من القرن التاسع عشر ازدهر فن الميلود ا رما ، وساعدت أحداث الثورة على ظهورها ، إذ أوجدت جمهور ا رر للمسرح0 وفي الد ا رما الحديثة : صار البطل رجلا عاديا من الناس ، وقد يغلب عليها طابع الملهية التي نرى فيها الخير ، وطابع المأساة لنرى فيها المصير0

ثانيا الملهية:

الملهية فن هزلي ، وهو نوع من القبيح ، وتقوم الملهية(الكوميديا) على المواقف المتناقضة0

نشأة الملهية

نشأة الملهية 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 ، والضحك0

ومنشأ الملهية أساسا من المواقف المتناقضة ، والتناقض بين الواقعية ، 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 أريه ، وفي النهاية كان النصر ، والغلبة للقديم

مفهوم الملهية:

عرّف القدماء الملهية " بأنها مسرحية ضاحكة تستمد موضوعاتها ، وشخصياتها من حياة الشعب ، وأف ا رده0

وتدور عموما حول عيوب ، ورا زئل اجتماعية تثير السخرية ، والضحك ولا بد أن تنتهي بطبيعة الحال بنهاية سعيدة0

طريقة كتابة الملهة: يستخدم كتاب الملهة فكرة التضاد بين المثالية ، والواقعية أساسا للإضحك ، وأقوى أنواع الملهة ، أو الكوميديا كوميديا الموقف وقد يكون إظهار العيوب مدعاة للضحك ، وذلك يك ون لغاية إصلاحية اجتماعية

أنواع الملهة بحسب اتجاه موضوعها:

ملهة الطباع ( عيوب الإنسان

ملهة السلوك ) عيوب الطبقات

ملهة 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 تطوارا طبيعيا لهذه الأنماط الأدبية0 فلقد أنشأ العرب المقامات ، وإن كانت طريقا إلى القصة لكنها فقدت الحوار الذي يتخذ أساسا في المسرحية غير أن المستشرق ( بول كاوي ) 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 ( سكوربال ) 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 مصر0 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 يمثل عليه من روايات مثل بالفرنسية ، فلم تتأثر به حياتنا الأدبية ، وإنما برز هذا التأثير جليا منذ تولي إسماعيل لحكم مصر ، فأنشأ دار الأوبرا ، ومثلت فيه روايات غنائية إيطالية0 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 ارعته في التمثيل الهزلي والذي يقوم على أساس النقد لأوضاع المجتمع الذي يعيش فيه والواقع أننا لا نعد مسرح صنوع من ت ارث الأدب العربي ، ويرجع ذلك لأن مسرحه ، وتمثيلياته كانت تمثل باللغة العامية ، وليس باللغة

العربية الفصحى وفي هذه الفترة وفدت على مصر الفرق التمثيلية من سوريا ، ولبنان ، وأنشأت لها مسارح بالإسكندرية ، والقاهرة ، وهذه المسرحيات التي قاموا بتمثيلها كانت مسرحيات ممصرة ، وممتعة للمشاهد ، وارتبطت في بعض الأحيان بالسجع ، والشعر ومن الجدير بالذكر إنه بالرغم من تتابع الفرق الشامية والمصرية وتقديمها لمسرحياتها على أرض مصر إلا أنه وجد نفو ار من الطبقة المحافظة ، وإحجام من الم أرة تجاه المسرح وظهر جورج أبيض بعد أن درس فن المسرح ، وأصوله فارتقى على يديه ، وقدمت له عدة مسرحيات منها) مصر الجديدة ( لفرج أنطون ، كما عرب له خليل مطارن بعض روايات شكسبير

مثل : تاجر البندقية عطيل ومن ثم بدا لنا التأثير ، والتأثير بين الآداب المختلفة0 ثم كان يوسف وهي ( فقد أفتتح مسرح رمسيس سنة 1923 م ، وقام بتمثيل ما يقرب من مائتي مسرحية ، والتي عنيت بالتراجيديا ، بينما اهتم نجيب الريحاني ، وعلى الكسار في التمثيل الهزلي ، وكانت الكوميديا على يديهما كوميديا اجتماعية تعني بالنقد الاجتماعي الهادف

وفي سنة 1934 م ) تنشئ الدولة الفرقة القومية كما تنشئ المعهد العالي للتمثيل ، غير أن الركود الذي بدأ منذ عام ) 1928 م ( 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 ، وتتازوج الثقافتان مع روحه المصرية العربية ، فإذا لمصر كاتب مسرحي من نوع إنساني بديع0 وقد حظي الحكيم بمكانة متميزة على خريطة تطور الكتابة الإبداعية العربية ؛ فهو كاتب واحدة من أولى الروايات العربية " : عودة الروح " عام 1923 م ) ، وهو أيضا كاتب أول مسرحية عربية ناضجة بمعايير النقد الحديث " : أهل الكهف " عام 1933 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 تراكيها0

والقارئ لأدب الحكيم يدرك مدى تأثره بالأداب الغربية ، ويبد ذلك جليا في ( الطعام لكل فم ) ، والتي عبرت عن مسرح اللامعقول ، التي أدخلت على المسرحية ، وأثر عامل الزمن في تطورها حتى ظهر مسرح اللامعقول على يد توفيق الحكيم ( في ) يا طالع الشجرة ( وطعام لكل فم ) ، وأصبح الأدب العربي المسرحي متنوعا يلبي حاجة المسارح المتعددة ، ويقف مع الأدب على المساواة وتنتمي مسرحية " الطعام لكل فم " إلى مسرح " اللامعقول0"

وكما يقول توفيق الحكيم عنه: ليس معناه عندي الغموض ، أو التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر 0 إني اعتبر ذلك أسوأ ما فيه ، وكل ما يهمني منه ليس شطحاته بل حرية التحرك فيه ( 1 ) ، وأما مسرحية " الطعام لكل فم "

1963م (فتم تَل مسرح اللامعقول ، فقد حاول توفيق الحكيم فيها) مواكبة تقنية المسرح الجديد في العالم متأثرار بالغرب وأصبح الأدب العربي المسرحي متنوعا يلبي حاجة المسارح المتعددة ويقف مع الأدب على المساواة وكذا ببجماليون ، وتأثرها بالثا رث الغربي ، وشهرا زد ، وتأثرها بألف ليلة وليلة ، وهكذا أرينا ظاهرة التأثير والتأثر في المسرحية أعم ، وأشمل بين الآداب العالمية ، فراينا 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 عنها0 فالمسرحية ، أو القصة تجربة لا ينفرد فيها فرد ، أو حدث اجتماعي يجري في مجموعة تتصارع فيها قوى حيوية ، ومن ثم فإن إنتاج المسرح وتقبله ليس عملية فردية ، وإنما هو كما يقول باتريس ما ق ارءة جماعية ٠٠ بافيس " ( 1 ) إن النص الدارمي ليس له قارئ فرد ، فـشخصية ( كيلوبات ار ( في المسرحيات العالمية ) العربية ،

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

#### أما النموذج البشري:

فهو ما يصوره المؤلف ، ويجمعه في إنسان من الفضائل ، أو الرازئل ، أو العواطف المتفرقة في مختلف الأشخاص بحيث يجسدها فيه ( مثل ) : شخصية كليوبات ار ( التي كانت مادة خصبة لخيال الكتاب ، والشع ارء ، ومن ثم فالنموذج هو الشخصية التي يجسد فيها المؤلف ما يريد من صفات ، ونوازع ، وهذا لا يتأتى إلا عن طريق دارسة عوامل انتقال هذه الموضوعات الأدبية عن طريق الاقتباس ، والتأثير ، وملابساته التأثيرات النظامية:

وهي تتبع القافية من خلال عاطفة الشعر ، وكذا الوزن ، ولهذا كان النظم عنصر ا ر من عناصر التعبير 0 ومن ثم تبدو العلاقة وطيدة بين التشكيل الموسيقي ، والمحتوى الشعري فلا نرى انفصاما بين البناء الموسيقي ، وبين المحتوى الشعري

، أو بعبارة أخرى لا يمكن أن ننكر أن 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 أن تعدد الأبعاد للعملية الإبداعية يجعل كل بعد ، وكأنه أهم الأبعاد ، أو أنه لا أهمية له مع هذا التعدد وفق ت اركبه وتوازنه مع غيره من الأبعاد ولعل ما يعيننا ملاحظته هنا أن لكل عاطفة ، أو معنى نغمة خاصة في الموسيقى ، والغناء وهي أليق به ، و أقدر على تعبيره لأنها صوته الطبيعي ، وصورته الحسية الدقيقة فهل لكل عاطفة ، أو معنى شعري وزن خاص هو به أليق 0 فنشأة الأوزان متأثرة بأذواق الشعراء ومعيشتهم ، وتتأثر أيضا بأوزان الآداب الأخرى ، ولقد تأثر الأدب الفارسي بأوزان الأدب العربي ، فلقد أدخل الفرس وزنا جديد في الشعر الفارسي ، وهو (الدوبيت ومعناه

بالفارسية ) البيتان ( ؛ لأنه يشتمل على أربع شطرات ، والدوبيت كلمة فارسية تتركب من ( دو ومعناها اثنان ثم كلمة ) بيت (وهي عربية 0 وأوزان الدوبيت كثيرة ، ومنها:

"فعلن متفاعلن فعولن فعلن"

ومن أمثلته:

1) عملي وتوجهي لربي دوما \* سندي وعدتي أارها يوما

بغد وزن فيه فعلي حتما \* فهناك يرى الفتى المصيب النعمى

2) لو صادف نوح عيني غرقا \* أو صادف لوعتي الخليل احترق

أو حملت الجبال ما احمله \* صار دكا وخر موسى صعبا

تقطيع البيت الأول:

عملي وتوجهي لربي دوما

ع م ل ي و ت و ج ه ي ل ر ب ب ي د و م ن

فعلن متفاعلن فعولن فعلن

سندي وعدتي أأرها يوما

س ن دي وع د د ت ي أ 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 (1) 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 الأوزن الخليلية أما شعر

الملاحم الذي انفردت به الآداب الفارسية ، والتزم بحرا المتقارب المزدوج ، فهو يرجع في أصله إلى الأدب الإي ارنى القديم

ومن ثم وضع أن تأثر الأوزن العربية في القصيدة الفارسية أكثر مما وضع في الشعر الملحمي 0 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 أوزنها إلى قسمين:

(1) ما وافق البحور الخليلية الموروثة ، وجاء على أوزن الشعر العربي

ومثاله قول ابن الخطيب:

جارك الغيث إذا الغيث همى \*\*\* يا زمان الوصل بالأندلس

لم يكن وصلك إلا حلما \*\*\* في الكرى أو خلسة المختلس<sup>3</sup>

## الفصل الرابع

### دراسات مقارنة بين الاديين العربي والفارسي

---

ص 75، 99محاضرات في الأدب المقارن إعداد دكتور مصطفى فاروق عبد العليم مدرس الأدب والنقد بالكلية الطبعة الأولى 2009 م<sup>3</sup>

## 1 - 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 يعترضها من اضطراب وتناقض ومبالغات إلا الأمر من حيث الثبوت أو عدمه لا يعنيننا هنا، وسواءً أن نقتضيه معرفة ومداولة، وقد شاع أمرها بين العرب، فإن 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، ولىلى بنت مهدي في بيت ثراء، وكان هو فيما يبدو من " . كان "قيس بن الملوح" أجمل فتيان قبيلته بني عامر، وأظرفهم، 1 قبيلة أرفع شأنًا من قبيلتها "سيد الحي يتمتع بالثراء الوافر. وقد عهدوا وأكثرهم حفظا لأشعار العرب ورواية لها، وكان أبوه إلى ابنه قيس برعي غنمه في مناطق الكلا المجاورة للحي بالقرب من جبل "التوباد". ومنذفها 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 2. إذا كانوا من سن واحدة

وتمر السنون وتكر الأعوام فيكبر قيس وتكبر ليلى، فيحجما أهلها، فيفتقدها قيس ويحوم حول منازل أهلها، ويتنسم أخبارها، ويضيق بالفراق، فيأخذ في الشكوى، ويتفجر ينبوع 3: الشعر في نفسه، فيصوغ شكواه شعرا، ويذكر ليلى في شعره، وكان مما قال في ذلك<sup>4</sup>

محمد السعيد جمال الدين: الأدب المقارن، دراسات تطبيقية في الأدبين - 2 . طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت (د.ت)، ص 160 - 4  
 3 - ح، مجنون ليلى قيس بن الملو رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يسري . العربي والفارسي، دار الهداية، ط3، القاهرة 2003م، ص 154  
 عبد الغني، دارح: ديوان قيس بن الملو الكتب العلمية، ط1، بيروت 1999م، ص 28



ويعني هذا أن قيساً ضاق قلبه وصدره عن كتمان حبه فباح به شعراً يجري على لسانه، وحرمان وجدانه فقد اضطرب في تسريح اسمها في أشعاره حيث نظم فيها العديد من 1: القصائد الجميلة وقد ردت عليه من خلال هذين البيتين بقولها ضاع للناس بظهر كمل م. وبين ك. م. ه. ص. احب مدلل عن وك نادا أرم بون ي ما الع ن صخر.

ت ي ن ف ي د و م ه ن ت ي ب ل في الق. ووقد سمع الناس هذه الأشعار فتناقلوها، حيث أصبحت ليلي 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 جميعاً ما كان من أمرها. مع حبيبها، ولهذا ثار أهلها ثورة شديدة على قيس الذي أساء إلى الفتاة وأسأ 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 2. نزولا على تقاليد البادية والمعنى في ذلك أن من عادات العرب تقضي بعدم تزوج الفتاة من الفتى تشبب بها وحرمانه منها، ورفض هذا الطلب تمسحياً لما تقتضيه التقاليد وخوفاً من العار، وعلى الرغم من أن ليلي دون قيس شرفاً وجاهاً وأنها ما كانت لتطمح في مثله.. فأمام هذا الرفض ازدادت حالته سوءاً وذهولاً، حيث كان قيس لا ييأس من لقاءها ويحتال على ذلك بأساليب كثيرة فمهما كان يأتي بحبها في غفلة من أهلها ليلقأها، ومنها أنه كان يتخذ الرسل بينهما ليعرف أخبارها حين يصعب لقاءها، ومنها أنه أوفد إليها أمه تستلمها وتشرح لها ما أصاب ولدها من عشق، ومنها والده العطوف الذي يبذل كل ما في<sup>5</sup> وسعه ليحقق أمله ويتبعه إلى الخلوات، مستعظفاً مواسياً وأن يسري بأن يزوجه فتاة أخرى 1: تفضل ليلي حسناً وجمالاً، فرفض قيس الاقتران بأي فتاة غير محبوبته ليلي وقال في ذلك:

وقالو لو تشاء سلوت عنها فقلت لهم فإني لهم لا اشاء

وكيف وحبها علق بقلبي كما علق بأرشية دلاء

"وكثيراً ما كانت ليلي تعد بالزيارة واللقاء ولكنها مع ذلك لا تفي بما وعدت لأن الظروف لم تكن تعينها. وضاق أهل ليلي بهذا العاشق، وبمحاولاته المتكررة للقاء حبيبته، 2. فأثروا أن يبتعدوا ويرحلوا عن ديارهم فظل قيس يمشي الحى ويقول: "الموت أروح لي، فارتحل أهل ليلي وأبعدوا، وجاء المجنون عشية، فأشرف وقصد منزل ليلي الذي كان بيتها فيه، فألصق صدره به وجعل يمرغ: خديه على ترابه، ثم أنشأ يقول:

ايا حرجات الحى حين تحملوا بندي سلم لا جادكن ربيع

وخيماتك الاتي بمنعرج اللوي بلين بلي ما ان لهن رجوع

طه ندا: المرجع السابق، ص 161 - 2. المصدر نفسه، ص 29 - 5

ندمت علي ما كان مني ندامة      كما ندم المغبون حين يبيع  
عدمك من نفس شعاع فانني      نهيتك عن هذا وانت جميع

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 بقلانص، فردها المجنون و انصرف. وقد زادت آلامه حيث يقول :

رددت قلانص القرشيس لما      رايت النقض منه للعهد  
وراحو مقصرين وخلفوني      الي حزن اها لجه 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 .":  
1 مساحق وأدبر فأبوا، فأتررد 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 ينست ليلى من حبيبها، استسلمت لما أرادها أهلها من تزويجها صونا لسمعتهما، حرصا على التقاليد، ورفعاً 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. 2: 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 تنسي ذكرها أبدا" ولما رأى الحجيج محرمين أنشد يقول:

دعا المحرمون اللع يستغفرونه      بمكة شعنا كي تمحي ذنوبها  
وناديت ان الرحمن اول سؤلتي      لنفسي ليلى ثم انت حسيها

## وان لم ليلى 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 ين ذا اد، ويسعد لما يرى الطباء لأ يراه أسيرا في شبكة الصي ه 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 و افاه 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 .خرجت حاسرة صارخة عليه تنديه، واجتمع فتيان الحي يبكون عليه أح ربكاء .جعدة إلا معهم فكان أشد القوم جزعا وبكاء عليه وجعل .وحضر منهم من حي ليلي معزين وأبوها .أمره يجري على هذا ما أخرجتها عن يده ولا احتملت ما كان علي في .يقول: "لو علمت أن 2 .ذلك وقال الهيثم: "ما رؤى يوما كان أكثر باكية وباكيا على ميت من يومئذ"

## ثانيا - مجنون ليلي في الأدب الفارسي

" من أشهر شعراء الفرس الذين نظموا هذه القصة "نظامي الكنجوى" (539-608هـ) نسبة إلى بلدته كنجه، وترجع شهرة "نظامي" إلى منظوماته الخمس التي تعرف باسم "خمسة نظامي" وهي (مخزن الأسرار، خسرو وشيرين، هفت بيكر، إسكندر نامه، وليلى والمجنون)، فهذه الأخيرة التي يربو عدد أبياتها على 4000 بيت، ومع طول هذه المنظومة فقد نظمها كما يقول في أقل من أربعة أشهر، ولو لم تشغله شواغل كثيرة لكان في مقدوره - حسب 1 .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 بالخمير 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 بآبن 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 الدرّة النقية تنفذ نظراتها إلى القلوب وهي ليلي وكان وجهها وسط الذوائب، وشعرها مصباح في الليل، فتعرف قيس بها فأحبها وتوطدت الزمالة بينها حتى وصلت 2 .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 واتزانة، حتى أصبح يطلق عليه فحجبت ليلي 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 روي حتى لا تحترق بنارك، أنت الدواء لدائي، والمرهم لجرحي، قد أصابتنا العين ففرقتنا"، فكانت إقامته في حي ليلي تسمح لهما أحيانا بالالتقاء خلسة بعيدا عن عيون الرقباء، وزادت حالة قيس سوءا في هيامه في حبه، فذهب والده ليخطب ليلي من والدها لكن أباهما لم يوافق على زواج ابنته من قيس، ففي نظر والد ليلي أن قيس لم يسلك مسلك ولدا أبي الوالد أن يزوجها بمن شهر بين الناس بالمجنون.. العقلاء، وأضحى المجنون على نصائحهم مبيلب الخاطر، يضرب هائما في الجبال وصحاري "فقد كان حيا نجد، يتغنى بأبيات يرددها كل من سمعها وكان حال ليلي شبيها بحال قيس، 1. يزداد ويقوى كلما توالى 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 وأحيما يذهبان إليه من أجل التعلم وحفظ القرآن، إذ تعلق قيس بليلى الذي كانا وأبهر بجمالها وحتى هي بادلتة نفس الحب وصارا يلتقيان كثيرا، وأصبح حيا سيرة على لسان كل الناس والأصدقاء. وبعد سماع أهلها حجبت عنه ولم يستطع قيس التحمل فساءت ه فيها أثر على أحواله وصار يهيم بين الوديان وينظم أشعارا في محبوبته ليلي، لأن حب نفسيته وعقله. شتد الأمر بقيس، "واذهب 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 روي 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 1. داءه بلا دواء، وعاد به يائسا" ويشكوا أهل ليلي المجنون إلى الخليفة فيبيح لهم بدمه، وكان أبوه يسدي له النصيح 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 ليلي فكانت أيضا مولعة به، كانت تنظم طالما ردها المجنون.. به من الوجد و أناشيد الشعر وترسله خافطة وسط الليل خوف الرقيب، تحترق بنارا لا ضوء لها ولا دخان، هي نار الفراق، "فكان شعر المجنون كالنار اتقادا وجوابها له كالماء لطفًا ورقة، وكان من صوت 2. هذين البلبلين صدادح 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 حيم ومحاولة والده أن يثنيه لكنه رفض الأمر، وحال ليلى لا تقل عن حالة قيس كانا يتراسلان شعرا، وكانا كبليين يخرجان أعذب الألحان ويجابون 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 والصفير، فوق زمرد العشب وجلست ليلى الحوراء لترى الحديقة في ظلال الورود وقطفت كأس نرجس ولم يكن غرضها سوى منجاة البلبل الثمل والإفضاء إليه 3. 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 أيها، فاستمهله أبوها بعض الوقت حتى تشفى من مرض ألم بها، وبعد أن تتفتح زهرتها وتبرأ مما علق بها من 1. شوك، وظفر ابن سلام بهذا الوعد ثم عاد إلى دياره 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 مرفق ما به من هيام، له نوفل ووعد به بأن يعمل على تحقيق أمله في الزواج من ليلى، وقاد هذا الأمير جيشا هجم به على حي ليلى، حيث لجأ إلى حرب لقمه قوم ليلى على قبول ليلى لكن الأب لم يستسلم لرغبة نوفل في خطبة ليلى قيس، ويتغلب جيش نوفل على قوم وأرأسها 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 وأنه رد غير مجاب، فأخذ منها الضيق كل مأخذ. وع وطارت شهرتها في الأفاق 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 لطمه شديدة فقالت: "أه الجمال، وأرقت دمي بسيفك". فيئس منها وعلم أن قلبها مشغول لن تنال مني غرضا، لا 2. بأخر، ففنع منها بالرؤية من بعيد

وقد علم المجنون بزواج ليلى، صار كالتائر الكسير الجناح، يناجي ليلى عاتبا، حانقا على زوجها، معاهدا إي ه على حيا مقيم، حيث تطيل إقامته وحيد في الصحراء وكان. اها أن والد قيس قد انفصل عنه حزينا ويأسا، 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، أنسا الوحوش يأكل مثلهم من نبات الصحراء حيث جعل من الوحوش جيشا كانت له الطائفة، وقد حصن المجنون في

إطعامها، وقامت 1. 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... ووا يجاوز ما يعلمون... يا ملك الوجود وقاضي الحدود، 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 كالنجم، وأسفر الصبح فأفاق مسرورا كأن ذلك الطائر يرفرف عليه بجناحي السرور. وأتي قيسا رسول تنسم منه. مرأى من ذلك الوطن، ورأى غادة كالقمر، وخصل شعرها. عليه أنه الجنون ربح الأمل. وقص كالجميم، وفمها كاللميم، أشفقت عليها وسألتها عن سبب بكائها فقالت لي: أنا ليلي، ولكني الآن أشد جنونا من ألف مجنون، وصارت تحكي عن شوقها وسألته 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 1. إلى ليلي نظامي. يحول الأمر إلى حرب بين الطرفين، فهذا نوفل قد جمع مائة من رجاله يحارب بهم أهل ليلي بعد أن رفضت شفاعته، وهذه الحروب تدور بين الطرفين، حيث أن نوفل يهزم أهل ليلي، وتبدو ليلي 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 ليلي 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 ليلي وصفت فيه همومها وناجته أعذب الكلمات، ووصفته بأرفع الصفات، وأجابها المجنون لخطاب مماثل. بث فيه كل ما يختلج 2. 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 عارمها، فأحضر له خاله الشواء وبعض الطعام فأبأها وألقى بها طعاما للوحوش، وأخبر خاله أنه قانع من طعام بما ترعاه الغزلان، وفي تلك الأثناء كانت ليلي قد برج بها الشوق، فخرجت من بيتها، فرأت على الطريق شيئا فسألته عن أخبار قيس، ذلك الذي جالس الوحش وأنس الوحوش فطلبت منه أن يرتب لها في الخفاء لقاء مع قيس، ونجح في ذلك، فيلتقي الحبيبان في واحة صغيرة يظلمها النخيل، يأتي قيس محاطا بصفيين من ودخل كالمملك إلى مكان اللقاء، حيث يجلس قيس في انتظار قدوم. الوحوش يحرسانه، عشيقته وتعلم ليلي بقدمه فتسرع إلى المكان وتجلس إلى عشيقها وأخذتا يتناجيان: (أنت الربيع، والمجنون يبكي في إثرك بكاء السحب على رياحين الربيع ومهيم 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 ذقتك وأجني رمان صدرك. (ومر. 1. قاء كأنه لحظات، وعاد قيس إلى الفيافي يذرعها طولاً وعرضاً وتعود ليلي إلى خيمتها. الل "وذاعت أخبار قيس في الأفق 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 نبد الدنيا " .وبعد فترة لم تطل، مات زوج ليلى قبل أن ينال منها ما يريد، 2 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 أثيرقيس، 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 واتتها المنية نادى أمها وحملتها إلى قيس بأنها أخلصت في حبها إليه وقد مت روحها. 3. قربانا للعشق" "ويعلم قيس بموت ليلى فمهرع إلى قبرها منحنيا عليه يبكيها ويبلل القبر بدموعه وبقي كذلك حتى تخلص من أسر الجسد فصعدت روجه مندفعة صوب معشوقته، حيث يلتقيان في عالم الصفاء والبقاء بعيدا عن هذا العالم، عالم الهواء والفاء؛ حيث رأهما زياد صاحب قيس في منامه، فرأى "روضة مزدانة تشرق بها جوانب العالم، وتكثر بها الأشجار ووسط ومفروش بدبباج الجنة هذه الروضة ملكان قد استويا على سرير منصوب على حافة الماء، جمالا، وارتدى الملكان من رأسهما حتى الأقدام لباسا من نور وعلى كؤوس الخمر وأمامهما 4. 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. وأنه 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 مجالاً للشك في أن قيس نجا من قيود المادة، وتقرب من المعشوق الأزلي، واتخذ العشق طريقة إلى الحق، وكانت ليلى في البدء سببا لأن يتجه إلى حبها، ثم إنه فكر عن طريق الحب في أسرار 1. الكون حتى توصل بتفكيره إلى أن المعشوق الخالد هو الله

ثالثا - أوجه الشبه والاختلاف بين الأدبين العربي والفارسي

### 1. أوجه التشابه:

يتبين لنا من العرض السريع لقصة ليلى والمجنون عند "نظامي"، أن الشاعر الفارسي قد - ويلم شتاها 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، وأنه 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، ينتهي 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، وهدمها 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 1. 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"، فبدأ في نظره كما قال هو عنه: "مقياس الفضائل كلها" تتمثل فيه أنبل العواطف وأرق المشاعر الإنسانية، وتتجلى في قريحته أسى آيات الفن الشعر قد غلبه على نفسه فباح فيه بعاطفة الحب التي أخذت بلبه وملكت. والإبداع، ورغم أن عليه وجوده كله، وعبر به عن محنته وكربه ولوعته، إلا أنه ظل عف اللسان طاهر الغاية، وانعكست 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. بينه وبين مطلوبه . 2. لقد رسم "نظامي" صورة مثالية "قيس" 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، وأنه 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. 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، وأبأن هذا القضاء والقدر هو مبعث ما ابتلي به من حب وما كتب عليه من فراق. يمانه 1. للحبيب، ولذلك كان موقنا بأن عليه أن يتحمل ويصبر لأن هذا قدره وتعلقنا 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 وأفكارهم قبل تناولهم لهذه القصة وبعدها، لأنها من أصول معتقداتهم الدينية، ومن ثم فإن التعبير عنها في أعمالهم لا يعد في الواقع 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 تصويره لشخصية "قيس" ورؤيته الإيمانية 2. للمأساة التي نزلت به



2- أوجه الاختلاف:

هناك حتما فروقات واضحة في قصة "ليلي والمجنون" بين الأديين العربي والفارسي، ويمكن أن نبين ذلك كالآتي: أ - الشخصيات - :الشخصيات في الرواية العربية: قيس، ليلي، والد قيس، والد ليلي، السلطان، ورد، ورقة بن مساحق، عمر بن عبد الرحمان بن عوف، قيس بن ذريح، صديق قيس -الشخصيات في الرواية الفارسية: قيس، ليلي، والد قيس، والد ليلي، سليم العامري، خال قيس، ابن سلام صديق قيس، الأمير نوفل، وابن سلام الزوج أحيانا، ووالدة قيس. لهذا نلاحظ اختلاف الشخصيات في بعضها عند الفرس عن العرب، وطبعاً هذا التغيير سيتبعه تغيير في الأحداث والتصرفات وأيضا تختلف في الأدوار. فقد جعل "نظامي" أبا قيس ملكاً من ملوك العرب، كما وصف زملاء قيس وليلي في "1 . المكتب" بأنهم كانوا جميعاً من أبناء ذوي المكانة في قومهم وربما أراد الشاعر بهذه المبالغة في رسم الشخصيات المحورية في قصته أن يضفي عليها قدراً من الأهمية يلفت النظر إليها، ويكسب عطف القارئ على بطلها "قيس" فهو ابن ملك، لكنه يلقي 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" أحداثاً 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 وريثاً في عرشه ودياره، إلى أن حقق الله له أمنيته وأنعم عليه "بقيس". كذلك لم تكن اللقاءات الأولى التي جرت بين الصغيرين قيس وليلي - 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 تصويراً 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 "1 . 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 قيساً باعتباره واحداً من أبناء الملوك، لم يكن ليحمله يرعى الغنم، فالرعي وإن كان أمراً 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 يحور تحويراً ضرورياً في المسرح الذي شهد اللقاءات الأولى، فيجعله مكاناً 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 أبي ليلى تزويجها قيساً، ليس هو تشبيهه بها في الشعر كما جاء في الأصل العربي، بل لأن قيساً قد أصابه من الجنون بسبب حبه مس ليلي، فلما شاع عنه ذلك بين الناس لم يشأ والد ليلى أن يزوج ابنته بمجنون خوفاً من العار. وربما كانت هذه العادة العربية القديمة - وهي التي تقضي بأن يمنع من يشرب بفتاة من غير مألوفة ولا مفهومة عند الفرس، وتحتاج من الشاعر إلى شرح مطول للفت نظر القارئ إليها وجعله يقتنع بها. فضرب "نظامي" عنها صفحاً وانتحل لهذا الرفض سبباً 1. آخر وربما رأى الشاعر أن الإشارة إلى هذه العادة العربية قد تكون - من الوجهة الفنية - إقحاً 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 والتقاليد - التي تمثل المحيط الخارجي للحدث - هي التي أحكمت عقدة القصة، كما كان عليه الحال في الأصل العربي، وأ أن تكون العقدة ناتجة عن توالد الأحداث. نما أراد الشاعر بعضها من بعض، وعن تطور الشخصيات ونموها وانتقالها من حال إلى حال. كذلك تحدث "الكنجوي" عن بيئة هذه الرواية أنها تمت في البداية في ظل الحضارة والمدن والحدائق، خاصة عندما كان يصف أماكن اجتماع "ليلى" بـ "قيس حيث الورود والأزهار والسندس الأخضر، وكان يميل إلى التحدث عن البيئة العربية. أدخل "الكنجوي" في قصته تشبيهه "لقيس" وحبه بقصة "مراهق والعذراء"، التي نظمها الشاعر الفارسي "العنصري"، وكذلك حديثه عن ملك مرو وتربيته للكلاب وتدريبها على 2. الفتك بمن يغضب منه، وهذان الأمران لم يكونا موجودين في الرواية العربية مناجاة "قيس" للغراب حتى يكون رسوله مع "ليلى"، مع العلم أن الغراب عند العرب 3. نذير الشؤم وينفر منه العرب، على غير ذلك عند الفرس والحديث عن الحرب والمعركة التي دارت بين "نوفل" وأهل "ليلى" وأسروالدها، هذا لم يكن له وجود في الرواية العربية، كما أنه بالغ في وصفه لهذه المعركة التي دارت بسبب رفضهم وساطة "نوفل بن مساحق"، فقد كاد "نوفل" يمتى بهزيمة منكراً أول الأمر لولا أن مددا عاجلاً جاءه، فدارت الدائرة على أهل ليلى، ووقع أبوها في أسر نوفل، الذي عفا عنه، ولم يرغمه على تزويج ليلى للمجنون، مما لا نجد له أصلاً في الروايات العربية. ويبدو أن العقلية الفارسية التي ألقت 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": "بريك هل ضمنت ليلى 1. ... فقال زوجها: اللهم إذا حلفتني، فنعم. كما صور "نظامي" ليلى على أنها قد بقيت عذراء طوال حياتها حتى ماتت، رغم أنها تزوجت، وهو ما لم يرد في الأصل العربي. ولعل "نظامي" - وغيره من شعراء الفرس - قد راقهم هذه الفكرة فانساقوا وراء مثاليهم المفرطة، فصوروا الأمور على هذا النحو، لبيان مدى الغاية التي يمكن أن يصل إليها الحب العذري. أعطى

"نظامي" ليلى 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 واجت 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 إضفاءها على شخصية كل هذه وغيرها من الملامح الإللى، للدلالة على أنها إنما بادلت "المجنون" حبا بحب، وأنها كانت صنوا له في إثراء القصة بالواقف 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 يعتره 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 وصارتا بعا 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 2. 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 تطور حدا به إلى أن ينصرف عن التفكير في كربته، فيسمو على حبه ل"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 وأفكارهم. 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، 1. 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 والألفاظ الشعرية، والصور كانت أغلبها حسية صورا غزلية، وان ن مالت في بعض المواقف إلى المعنوية، وتجمعت الألفاظ في الصور والمعاني لتؤلف مشاهد حزينة أليمة تصور مواقف الحب في مشاعر رقيقة مرهفة. أما في الأدب العربي نجد الورد والحدايق 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 1. 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 وأنا 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 الف زمان الفارسية، ورتب أحداث القصة وقسمها إلى مناظر ومشاهد متتابعة متناسقة، وظ والمكان بشكل دقيق، وحوار 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 لجذبه وخلوه من مواد تضيي 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 المواقف التأثيرية وابتكار عدد من الشخصيات وتوليد المشاهد وتنويعها، لكي يتغلب على ما ظن أنه سيصيب المعالجة الفنية للقصة بالنقص والقصور، بسبب جذب المسرح الذي تجري فيه الأحداث، فجاءت القصة مملوءة بالحركة والحيوية، ولم نلاحظ قصورا في التوافق 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 أفسح عن عبقرية هذا الشاعر وقدرته على الابتكار والإبداع. ونستنتج مما سبق أن قديمة، وذلك إما بحكم الجوار أو عن طريق التجارة والرحلات والحروب والمحالقات السياسية وغيرها في العصر الجاهلي، إلا أن توطيد هذه الصلة إلى العلاقات يعود الفضل الكبير في الدينية التي وثقت بين هذين الشعين، 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 الهلوية. واستبدالها بلغة القرآن والدين الجديد، والتي هي الل الة غة العربية. وهذا ما ساعد مساعدا فع أيضا في توثيق الصلة بين الأديين 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 مددت في أدهم معان وأخيلة عربية، الفنية، وأغناهم بقواعد البلاغة العربية ومصطلحاتها، وترد. بل إن ل لمن يقرأ عنوان الكثير من الم ولفين اختاروا لكتهم الفارسية عناوين عربية حتى يخيه 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 اضافوه إليه من مظاهر شكلية فإن جوهره بقي عربيا لم يمسه من التعديل أو التغيير شيء، وبقيت المقامات والتوقيعات وغيرها 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 مثل لة، إلا أنهم ات قصصية مطووي عجزوا عن تصفيتها من اللغة العربية وتخليتها من الأنماط الأدبية العربية. إلا أن التأثير كان متبادلا في كلا الأديين العربي

والفارسي من حيث المواضيع والأساليب. حيث نجد أن ان له تأثير بالغ في موضوع "مجنون ليلى" في الأدب العربي ك الأدب الفارسي. فقصّة "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؛ انتقلها 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. لَ الموضوع من حب عذري إلى حب صوفي ا حوم تتجرد فيه النفس من ملذات الدنيا، لتصل إلى نموذج روعي خالص يرمز للحب الإلهي. ا كان التأثير هذه القصة العربية من قبل أدباء الفرس واضحة ومباشرة في الأحداث. كم ا جعل هذه القصة تعبيراً صادقاً، وتحدث منطقة الشخصيات والمصطلحات وغيرها. مم واسعة في مجال الأدب المقارن بين الأديين العربي والفارسي. ن قصة مجنون ليلى من أشد القصص أهمية لدى الدارسين، وربما لم. ويمكن القول إ تحظ بهذه الأهمية أي وهامة 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 ورواية، مثل مجنون ليلى في مسرحية أحمد شوقي، فكيف تأثر شوقي بهذا الموضوع؟ وكيف كانت معالجته له؟.

## ثانيا قصة يوسف وزليخا بين الاديين العربي والفارسي

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

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

فبعد أن قام إخوة يوسف برمييه 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.

وأحبته زليخا في 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 في هذه الحالة هو قميص يوسف فلو كان ممزقاً بمسماز فيكون في هذه الحالة بريئاً، ووجد بوتيفار أنه ممزق بهذه الطريقة وأيقن 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 مهورات من جمال يوسف. وأمرت زليخا بزج يوسف إلى السجن حتى ينصاع لرغباتها، لكنه ثبت على موقفه ففضى 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 السجن أن يذهب ويضرب يوسف من أجل سماع صوته فقال السجن ليوسف لقد أمرتني الملكة أن أضربك لتسمع صوتك ولكني سوف أضرب الأرض وأنت 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 السجن ليوسف وحكى له ما دار بينه وبين الملكة فقال نبي الله يوسف افعل ما أمرت به فأخذ السجن 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 أختاتون "أمنحوتب الرابع" وظهرت براءته باعتراف زليخا، كذلك باعتراف نساء مصر أن يوسف كان عفيفاً تقياً، قام الملك أختاتون 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 عيناها وتقوس ظهرها حباً في يوسف وفي سائر الأيام جلست زليخة أمام بيتها وبجوارها جارية لتخبرها بأن يوسف قد أقرب، وأن عشقها له لهيب لا ينطفى، وبالفعل ظهر بعدها موكب يوسف فاستوقفته زليخة وناشدته يوسف ورأها 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 أمنت بذلك النبي فجاء جبريل عليه السلام ليوسف فقال له يا يوسف قل لزليخة، أن الله تاب عليها ببركة النبي محمد ﷺ

### القصة بين الاديبن العربي والفارسي :

اود في هذه النقطة ان احيل الي كتاب مهم يتحدث عن القصة في مصادرها العربية اي القران الكريم ومصادرها في التوراة ككتاب مقدس 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-في-الادب-الفارسي-ومصادرها-في-التوراة-والقران-الكريم-pdf/>

[الكريم-pdf](#)

ومن النقاط المهمة حول هذا الموضوع نجد ان تحظى قصة النبي يوسف مع زليخة زوجة العزيز، تحظى بمكانة مهمة 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 فترة بعيدة.

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

تمكنت القصة (دينية وأدبية)، من رسم صورة عميقة في الوجدان الجمعي الإسلامي، إذ ارتبطت ببعض الأحداث الخارقة والعجيبة، وبعض الرؤى في البلاد الإسلامية عبر القرون.

زليخة ذات الجمال الساحر و فوطيفار ال"خصي"



إذا كان النبي يوسف يظهر في القصة في دور البطل الرئيس الذي تتمحور حوله الأحداث، فإن 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 وذيعوه، لم يرد اسم زليخة في النصوص الدينية الكتابية أو الإسلامية على الإطلاق، ففي حين يذكرها النص التوراتي باسم امرأة فوطيفار، فإن القرآن قد سماها امرأة العزيز.

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

عموماً، يكاد العهد القديم يتوافق بشكل كامل مع القرآن، في السكوت عن ذكر أي من التفاصيل 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 الرواية الكتابية لتوصيف فوطيفار، والتي تُرجمت فيما بعد في الترجمات العربية بـ "خصي فرعون"، أثارت الكثير من الجدل بين الباحثين ومفسري 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، وأيدوا هذا القول بأن فوطيفار كان مصرياً، ولم تكن عادة الإخصاء معروفة ومنتشرة بين المصريين، وإنما 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 "عرائس المجالس"، إن فوطيفار (العزيز) كان قد تعرّض للإخصاء في صغره، وعلى الجهة المقابلة، فقد بالغ الثعالبي في وصف جمال وأنوثة 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 ويتعفف عن اقتراف الفاحشة. بحسب الصياغة التوراتية للقصة، فإن 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 ممكناً أن يمسك به"، وذلك بحسب ما يذكر القمص تادرس يعقوب في كتابه "من تفسير وتأملات الآباء الأولين".

على الجهة الأخرى، فإن النص القرآني يقدم صياغة مختلفة -نوعاً ما- لما جرى في ذلك المشهد، إذ ورد في الآية رقم 23 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 هممت 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 الموضوع، 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: أدنوك وتباعد 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 شتيقة 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 ستتعرض للتشويش، عند تفسيرهم 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، وأنه كاد أن يوافقها على ما ترغب به، ولما "قامت إلى صنم مكلل بالدرواليقوت 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 تنالها مني أبداً."

أما الطبري، فقد قدم في تفسيره صورةً صادمةً لذلك المشهد، عندما عرض في لأقوال بعض أهل العلم في تلك الواقعة، فنقل عن عبد الله بن العباس قوله "إن يوسف حل الهميان-أي السراويل- وجلس منها مجلس الخاتن"، وأنه -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 فنهيه.

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 عز وجل 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 السّي 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 السنوية التي فسرت هم النبي يوسف على كونه نوعاً من الاقتراب من الخطيئة والزلل، فيقول "إن الهم في اللغة ينقسم إلى وجوه، منها العزم على الفعل... ومنها خطوط 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 بضرها أو دفعها عن نفسه"، ويكون المقصود من البرهان المذكور في الآية حينذاك "أنه لما هم بدفعها وضرها، أراه الله تعالى برهاناً على أنه إن أقدم على ما هم به أهلكه أهلها وقتلوه..."

وفي السياق نفسه يرجح المرتضى أن البرهان لم يكن ذا طبيعة حسية مادية، كما ورد في الروايات السننية، 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 بقدر هائل 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، فإنه 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، فكلّمته بمثل هذا الكلام قائلة: دخل العبد العبراني الذي جئت به إلينا ليداعبني، وكان لما رفعت صوتي وصرخت، أنه ترك ثوبه بجانبني وهرب إلى خارج". وفي السياق نفسه جاءت السردية القرآنية، وإن نزعنا الأخيرة إلى إظهار براءة يوسف أمام العزيز من خلال شهادة أحد أتباعه المقربين، والذي قال بأن وضع وهينة القميص الممزق 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 صبيّاً نطق في المهدي، 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 آخر 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 قبيل إلقائه في النار، وكان هذا القميص هو السبب في إنقاذ إبراهيم من الاحتراق.

ولما طعن أبو الأنبياء في السن، جعل القميص ميراً 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، وبعدها 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، صفات فعنيح، وأعطاه أسنات بنت فوطي فارع كاهن أون، زوجة..."، ومع تلك الزوجة وُلد ليوسف ابنه منسى وإفرايم.

تلك النهاية الجافة لم تكن لتحظ بإعجاب الإخباريين والمؤرخين المسلمين، الذين اعتادوا في مروياتهم على ربط مآلات الأمور ببداياتها ومقدماتها، ومن هنا فقد روجوا للقول بإن يوسف قد تزوج من زليخة بعد أن توفي عنها فوطيفار، وأنها – أي زليخة- قد عادت إلى شبابها ونضارتها، بعدما دعا لها يوسف أو يعقوب، بل والأعجب من ذلك أنها عادت بكرّاً 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 أقرب من زليخة بعد زواجها، تمنعت عنه وانشغلت 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، وأنجبت 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، لئتملكها الأسي ولوعة الفراق، فتموت هي الأخرى حزناً عليه.

## مقال

من مظاهر تأثير الثقافة العربية الإسلامية في آداب الشعوب

(مباحث في الأدب المقارن

عبد الواحد عرجوني

### 1-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 صدمات 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 عقت الدهور عن مثلها، وعمت الخلائق وخصت المسلمين. فلو قائل إن العلم منذ أن خلقه الله تعالى إلى الآن، لم يبتل بمثلها لكان صادقاً، فإن التواريخ لم تتضمن ما يقارنها... فهذه الحادثة التي استطار شرها وعم ضررها..." ويذكر صاحب "سير أعلام النبلاء" ما حدث في بغداد فيقول: "وبقي السيف في بغداد بضعة وثلاثين يوماً، 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 تثار القرن الواحد والعشرين، يهدف محو الذاكرة والهوية، بنهب المتاحف والخزائن. رغم هذا الوجه الأسود للحضارة الانسانية، فإن ذاكرة الشعوب، تأتي 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 هذا المنقول، إلى تراث مشترك، يدون أو يروى شفويا.

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 المبهوسة بالقتل والدمار، لهواة استعباد الآخرين، وذلك لأمر معلوم عند الخالق الرحمان. إنها سنة الله في خلقه "يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكروا أنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم. إن الله عليم خبير." 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 هذه 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 رأسها الاختلاف بين المدرستين؛ الفرنسية، وفرنسا "أول بلد استخدم فيها مصطلح "الأدب المقارن" عام 1827". 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 ليلي" العربية الأصيل، 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"كليلا ودمنة" وغيرها.

## 2- قصة "مجنون ليلي" في الآداب العالمية:

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

أيا شبه ليلي لا تراعي فإنني لك اليوم من بين الوحوش صديق  
فعيناك عيناها وجيدك جيدها خلا أن عظم الساق منك دقيق

وفي قول آخر:

" أيا شبه ليلي لا تراعي فإنني لك اليوم من وحشية لصديق  
ويا شبه ليلي لو تلبثت ساعة لعل فؤادي من جواه يفيق  
تفروقد أطلقتها من وثاقها فأنت لليلي لو علمت طليق"

فهو يرى ليلي 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 مجنوناً بل كانت به لوثة أحدثها العشق فيه كان يهوى امرأة من قومه يقال لها ليلي، 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 ليلي"، إلى الأدب الفارسي، فالأدب الأردني والتركي. نجد تجليات لها في قصة "وامق وعذرا"، رغم ما يروي، من هذه الأخيرة، سابقة في التاريخ. يروي الأستاذ عبد السلام كفاي، رحمه الله، أن أول ظهور لقصة "وامق وعذرا"، كان في عهد الأسرة الطاهرية



(205-259هـ)، 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 لهذه 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 الكنجوي (حوالي:530هـ)، 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 الكنجوي. 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 واليهام، وقيس ابن ملك من ملوك العرب. يتدخل أمير الصدقات "نوفل" الذي عمل لتحقيق رغبة قيس في الفوز بليلى، ولم يفلح، فحارب أهلها، لكن أباه، رغم الهزيمة، أبى ولو أدى به الأمر إلى قتل ابنته. ينصرف قيس إلى الصحراء ليعاشر الحيوانات والوحوش. وقد أضفى الشاعر نظامي كنجوي جوا صوفيا على القصة، كما أضف إليها وحوورها، 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 "الكنجوي وأمير حسرو الدهلوي (ت.726هـ)، وعبدالرحمان الجامي (ت.898هـ)، وابن أخته عبدالله هانفي. ولقد رسم نظامي، كما يشير عبدالسلام كفاقي، الطريق أمام غيره من الشعراء، في جوانب متعددة، منها:

- 1- نسق المادة العربية، في إطار قصصي متسلسل.
- 2- أول من أضفى على القصة طابعا صوفيا.
- 3- أورد في شعره الكثير من القضايا الثقافية.
- 4- أدى ذبوع القصة وانتشارها إلى الاقبال على نسخها وقراءتها.

انتشرت القصة من الفارسية إلة الأردية، لغة المسلمين الهنود ، والتركية، فنظم فيها الشعراء الترك، ومن هؤلاء "علي شيرنوائي" و"حمدي"(ت.941هـ)، وفضولي البغدادي(ت.963هـ)، ويعتبر هذا الأخير، من أبرز من تفوق في منظوته، كما وصفها "جب" بأنها أجمل مثنوي قصصي في الشعر التركي. ولا نجد أدلة على تأثر "روميوجولييت" بقصة المجنون، إلا أن قصة العشق المذكورة في "أنشودة رولان"، التي وقعت بين "رولان" وابنة 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 التأثير 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 جوانبها.

### 3- 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، واقعا 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 والتأثرين 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 أوروبا 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 1660 م ، موردا لأوروبا كلها "تستمد منها موضوعات مسرحياتها ومواقف ملاحمها ومآسها". ولا أحد ينكر التأثير العربي الإسلامي في الأدب الإسباني.

ألا يمكن أن نتساءل حول نص "أوسكار وايلد" (1856-1900) (Oscar Wilde) "البلبل والوردة"، إذا كان هناك تأثير أو تأثير للقصة ، كما هي معروفة في الشرق، فيما كتب وايلد ؟ أم

أن الأمر، لا يعدو أن يكون مشتركا إنسانيا عاما، أو أن "تغريد البلبل لا يعدو أن يكون قد أوحى به العاطفة الشعرية تجاه الطبيعة. وقد تناول الموضوع نفسه، كاتب غربي آخر هو "جيوم دي لوري" وأتمها كاتب آخر هو "جان دي مين"، وهي رواية "الوردة". وتتكون هذه القصة من سبعمائة واثنين وعشرين ألف بيت (22700)، من الوزن الثماني، بقافية تجمع كل بيتين منها، قام بنظمها شاعران هما: جيوم دي لوريس (Guillaume de Louis)، الذي نظم القسم الأول (4260 بيت)، في النصف الأول من القرن الثالث عشر، و"جان دي مونج" (Jean de Meung)، الذي أتمها، بعد مرور خمسين عاما، حوالي سنة 1270 م. كما نجد للقصة حضورا في إبداعات أخرى، مثلما هو الأمر عند "بوشكين" في قصيدة "أه يافتاة ياوردة، إنني في الأغلال"، في قصيدة أخرى تحت عنوان "البلبل والوردة" التي نظمها عام 1827 م، يقول فيها:

"في صمت الحدائق، في الربيع، في ظلمة الليالي،

يشدو البلبل الشرقي أعلى الوردة.

لكن الوردة الحبيبة لا تشعر، لا تصغي..."

أوعند "غوته". وإذا كان هذان الأخيران لا ينفيان تأثير الأدب الشرقي في إبداعهم، فإن "وايلد" لا يورد أي إشارة صريحة في الأمر.

يعتبر "أوسكار وايلد"، من أغزر الكتاب إنتاجا، وواضع نظرية "الفن للفن"، كتب في الشعر

والرواية البوليسية، والمسرحية، كان يتقن اللغة الفرنسية، وألف بها مسرحية "سالومي"

سنة 1896 م، قدمت بباريس، وآخر أعماله هي مجموعته الشعرية "موسم زنا زانة ريدرنيغ"

(1898 م)، كتبها خلال فترة سجنه. عاش أواخر أيامه في فرنسا وتوفي بها، كتب "البلبل

والوردة" أو "العندليب والوردة" بين (1888 و 1891)، و خلاصة 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 والحيوانات والزهور. طار

العصفور باحثا إلى أن وجد شجرة ورودها حمراء. اشتترطت عليه هذه الأخيرة، أن يضحى

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 للشباب حين قدم لها الوردة، لأن حفيد الملك أرسل لها مجوهرات، فرمى التلميذ بالوردة إلى الشارع لتدوسها عربية خيل كانت مارة من هناك، وليقرر دراسة الفلسفة والميتافيزيقا. ويبدو من القصة أن وايلد 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 هذه 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 حوافر 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 راقيا، خاصة عند المتصوفة. ويشير الأستاذ "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 أوراقها فأسرع لمعانقتها، لكن أشواكها 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 وايلد 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 بلبلها هو النبي محمد ﷺ. "فالنورسي، كتب نص البلبل للتعبير عن معنى من أجمل

## المعاني في الوجود.

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

## 4- قصة 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 وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمَنِ الْغَافِلِينَ". كما وردت في الكتاب المقدس، مع اختلاف في التفاصيل، فقد ذكرت في سفر التكوين، الإصحاح (39) الآيات: من (1) إلى (23)، 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 (1250 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، وانتشرت 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 تأثير بعض القصص بالأسرائيليات. 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 يخرجوا 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". أنتشرت قصة يوسف وزليخا، في العالم الإسلامي، انطلاقا من القرآن الكريم، فنظم فيها الشعراء والقصاصون. ففيما بين (216-389هـ)، 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 عبد السلام كفاي،

رحمه الله، أن منظومة الفردوسي (أوائل القرن الخامس الهجري)، هي التي "أدخلت موضوع "يوسف وزليخا" ضمن نطاق الشعر القصصي الإسلامي، فأصبح موضوعاً شائعاً، تناوله عشرات الشعراء، في الآداب الإسلامية المختلفة". ومن بين من نظمها عمق النجاري (ت. 542 أو 543)، ولا وجود لأثر هذه المنظومة، كما تناولها الشعراء الأتراك، وشعراء الأدب الأردني. 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 تأثير الشعراء، من المصادر الغير الإسلامية، فمما لا شك فيه هو الاستناد إلى الأصول الإسلامية، بالنسبة للشعراء المسلمين، وهذا لا ينفي تسرب بعض الإسرانيات، لكنها لا تمس جوهر القصة كما ردت في سورة يوسف. أما التوراة فلم يكن آند 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 سيرملوك الفرس الأقدمين، يقول: "لقد سئمت من غرس هذه البذور، فوضعت خاتماً على لساني وقلبي. فلن أنطق الآن بكاذب الأسماء، ولن أضفي على الكلام رونقاً بمقالي، ولن أغرس الآن بذور الفتنة والإثم، فقد حل نور الهداية عندي محل الظلام". وإذا كان هذا كلام الفردوسي، فإنه لا مجال للشك، في تأثيره 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 التفاصيل 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) (852-941هـ)، 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 صلبا لله 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 وسبعمئة وسبعة آلاف بيت (7777). 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.14م) "وهي مثال للأدب الإسباني الذي كان موجها للمسلمين الذين يتحدثون الإسبانية". لأنها كتبت بالحرف العربي. "5- منطلق 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. اختلف حول تاريخ ولادته (537-513هـ) وتاريخ وفاته (627-632-616هـ). أثر في جلال الدين الرومي تأثيرا عميقا. سلك سبيل التصوف، ومن أشهر مثنوياته "منطلق 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 عَلِمْنَا مَنْطِقَ الطَّيْرِ وَأُوتِينَا مِنْ 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 (505هـ)، 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 : وادي 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، تغلب فيها العقبات والصعاب . بدأت الرحلة ألوف الطير، لكن معظمها هلك في الطريق، غرقا أو ضماً، 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 معذرا، لأنه لا يستطيع أن يقضي ليلة واحدة وهو خال من عشق الورد:

"فكيف يستطيع البلبل أن يقضي ليلة واحدة

وهو خال من عشق مثل هذه الورد الضاحكة ؟

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

فمع أن الورد صاحب جمال وافر

فحسنة 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 الأديين

العربي والفارسي، " قد تأثرت، بشكل من الأشكال ، بمعراج الرسول ﷺ، 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 الأديين العربي والإسلامي:

-معراج أبي يزيد البسطامي، الملقب بـ"سلطان العارفين"(ت.261 هـ)، ترجمه إلى الفارسية فريد الدين العطارفي "تذكرة الأولياء."

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

" -رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري (ت.449 هـ).

" -سيرالعباد إلى الميعاد" لسنانى الغزنوى (ت. 545 هـ).

" -جاويد نامه" و"رسالة الخلود"، للعلامة محمد إقبال، رحمه الله، والأخيرة من أعظم

أعماله. يعالج فيها وضع الأمة الإسلامية، ويسخر من الاستعمار. وتقوم فيها روح جلال الدين الرومى بدور المرشد لإقبال. وينتهي المعراج بأن يصل إلى الحضرة الإلهية، ليأمره صوت قوي بالعودة إلى الأرض.

-ولابن سينا نص آخر يدعى "معراجنامه"، ولابن عربى "الأسرار إلى المقام الأسى". وجل هذه الأعمال ترجمت إلى اللغات الأوروبية.

ويذكر عيسى الناعورى، أن الرحلات إلى العالم الآخر، قديمة نجدها عند هوميروس في الإلياذة والأوديسة، وفرجيل الرومانى في ملحتمه "الإنياذة"، وهي رحلة إلى العالم السفلى. وشيبون، والقديس يوحنا في رؤياه. ويمكن إضافة "الفردوس المستعاد"، و"الفردوس المفقود"، للشاعر الإنجليزى "جون ملتون.(John Milton)"

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

7-التأثير العربى الإسلامى فى شعر "غوته" و"بوشكين":

أ-"غوته" (1749-1832)

يقول غوته: "درست تاريخ الأديان على مدى خمسين عاما، وإن العقيدة التي يُربى عليها

المسلمون لتدعو لأعظم دهشة!!... إن الإسلام هو الدين الذي سنقر به جميعا إن عاجلاً أو آجلاً... وأنا لا أكره أن يقال عني إنني مسلم".

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

في سن الثالثة والعشرين من عمره، نظم "غوته" قصيدة "أغنية محمد"، بأسلوب مناجاة بين علي بن أبي طالب، كرم الله وجهه، وفاطمة زوجته، بنت رسول الله ، ﷺ. نشرت القصيدة في ديوان "خيال وواقع"، يقول فيها:

"أنظروا المنبع الصخري

مشعاً بالبهجة

كأنه ومضة نجم

وما فوق النجوم

تقترب من شبابه..."

يضم "الديوان الشرقي للشاعر الغربي"، الذي نشره عام 1819 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 تحولاً للشاعر إلى الشعر الفلسفي. كما استخدم الأسلوب القصصي متأثراً 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، مثلاً موضوع استخراج الكنز المدفون في باطن الثرى... وفي نهاية الفصل الخاص بالمناظر السحرية، التي رافقت تنكراً لأشباح ، أثنى جوته على "ألف ليلة وليلة"، وأشاد بشهرزاد".

يقول غوته على لسان قيصر:

" أي حظ طيب هذا الذي قادتك إلى هنا

مباشرة من ألف ليلة وليلة ؟

لواستطعت أن تتشبه بشهرزاد في خصوبة عطاياها،

لوعدتك وعدا صادقاً بأسمى الهدايا..."

لم يكتب "غوته" بالتأثر بالتراث العربي الإسلامي، بل ترجم الكثير من شعر المعلقات، يقول في رسالة موجهة لأحد أصدقائه (كارل فول كنيل): "...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 أيضاً عليها." فالقصائد التي يتحدث عنها هي المعلقات العربية، والتي كان قد ترجمها "وليم جونز" (1746-1794)، وفي عام 1783 صدرت هذه المعلقات بالحرف العربي المطبوع باللاتينية، مرفوقة بترجمة "جونز"، وهذا ما دفع غوته إلى ترجمتها من الإنجليزية إلى الألمانية. ومهما كان الخلاف قائماً 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":

1- "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.

2- فتوضح فالمقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمال

لم يعف رسمها بعد تماماً بالرغم مما نسجته عليها ربح الشمال وريح الجنوب من رمال متطايرة.

3- ووقوفاً بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسا وتجمل

ووقف صاحبائي رابطي الجأش يعللاني قائلين لا تهلك من شدة الجزع وتجمل بالصبر"... ولا يمكن لغوته ألا يتأثر بهذا الشعور وقد نال منه كل هذا الإعجاب، كما تأثر، أيضاً، بحافظ الشيرازي، الذي تعرف عليه من خلال ترجمة "هامر" لأشعار هذا الأخير، عام 1814، في "كتاب زليخا"، يقول: "علاوة على حافظ، السابق ذكره، فقد أعرنا، عموماً، الشعر وغيره من الآداب الشرقية أذنا صاغية، وذلك بدءاً من المعلقات، والقرآن الكريم، وانتهاءً بجامي والشعراء الأتراك..." هؤلاء جميعاً، على حد تعبير "مومزن"، رصدت لهم مؤثرات في قصائد "الديوان الشرقي".

يفتح 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 طَلَعَتْ تَزَاوَرُ عَن كَهْفِهِمْ  
ذَاتَ الْيَمِينِ وَإِذَا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذَاتَ الشِّمَالِ وَهُمْ فِي فَجْوَةٍ مِّنْهُ ذَلِكَ مِنْ آيَاتِ اللَّهِ مَن يَهْدِ اللَّهُ  
فَهُوَ الْمُهْتَدِي وَمَن يُضِلِّ فَلَن تَجِدَ لَهُ وَلِيًّا مُّرْشِدًا". الآية.  
ويقول أيضا: "وَتَحْسَبُهُمْ أَيْقَاظًا وَهُمْ رُقُودٌ وَنُقَلِّبُهُمْ ذَاتَ الْيَمِينِ وَذَاتَ الشِّمَالِ وَكَلِّبُهُمْ  
بِاسِطٍ ذِرَاعَيْهِ بِالْوَصِيدِ لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ لَوَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرَارًا وَكَلَّيْتَ مِنْهُمْ رُعبًا" 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 الحاملة 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 فِيهَا خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا وَيَبُرُّ مَعْطَلَةٌ وَقَصْرٌ مَّشِيدٌ."  
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: "وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهَ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ".  
الآية الثانية: "سَيَقُولُ السُّفَهَاءُ مِنَ النَّاسِ مَا وَلَّاهُمْ عَن قِبَلَتِهِمُ الَّذِي كَانُوا عَلِمًا قُلْ لِلَّهِ الْمَشْرِقُ

وَالْمُعْرَبُ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ".

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

"أي حافظ! إن أغانيك لتبعث السلوى...

وإنه ليحلولي، أي حافظي الأقدس، أن أحيي ذكراك

عند الينابيع، وفي حانات الصهباء".

ب- بوشكين:

من أكبر شعراء روسيا في القرن التاسع عشر، وأكثرهم حبا للشرق العربي وتأثرا به. تأثر، أيضا، بغوته، قرأ القرآن الكريم. عاصر فترة ازدهار الاستشراق في روسيا. تعرف على "ألف ليلة وليلة"، وقصة "مجنون ليلي"، 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 1824 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 ﷺ، مهاجرا إلى المدينة، كما ذكرت في سورة التوبة، إذ يقول

عز وجل: "إِلَّا تَنْصُرُوهُ فَقَدْ نَصَرَهُ اللَّهُ إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُوا ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ إِذْ

يَقُولُ لِصَاحِبِهِ لَا تَحْزَنْ إِنَّ اللَّهَ مَعَنَا فَأَنْزَلَ اللَّهُ سَكِينَتَهُ عَلَيْهِ وَأَيَّدَهُ بِجُنُودٍ لَمْ تَرَوْهَا وَجَعَلَ

كَلِمَةَ الَّذِينَ كَفَرُوا السُّفْلَى وَكَلِمَةُ اللَّهِ هِيَ الْعُلْيَا وَاللَّهُ عَزِيزٌ حَكِيمٌ". الآية.

يقول بوشكين:

"يا من في ظل السكينة

دستت رأسه حبا

وأخفيته عن المطاردة الحادة"...

فهو يستلهم القرآن الكريم في كل قبساته، فحول الآية (53)، من سورة الأحزاب، التي يقول

فيها عز وجل: "يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لَا تَدْخُلُوا بُيُوتَ النَّبِيِّ إِلَّا أَنْ يُؤْذَنَ لَكُمْ إِلَى طَعَامٍ غَيْرَ نَاظِرِينَ

إِنَاهُ وَلَكِنْ إِذَا دُعِيتُمْ فَادْخُلُوا فَإِذَا طَعِمْتُمْ فَانْتَشِرُوا وَلَا مُسْتَأْنِسِينَ لِحَدِيثٍ إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ يُؤْذِي  
النَّبِيَّ فَيَسْتَحْيِي مِنْكُمْ وَاللَّهُ لَا يَسْتَحْيِي مِنَ الْحَقِّ وَإِذَا سَأَلْتُمُوهُنَّ مَتَاعًا فَاسْأَلُوهُنَّ مِنْ وَرَاءِ  
حِجَابٍ ذَلِكُمْ أَطْهَرُ لِقُلُوبِكُمْ وَقُلُوبِهِنَّ وَمَا كَانَ لَكُمْ أَنْ تُؤْذُوا رَسُولَ اللَّهِ وَلَا أَنْ تَنْكِحُوا أَزْوَاجَهُ  
مِنْ بَعْدِهِ أَبَدًا إِنَّ ذَلِكُمْ كَانَ عِنْدَ اللَّهِ عَظِيمًا."

يقول، مستلهما هذه الآية الكريمة:

"إيه يازوجات الرسول الطاهرات

إنكن تختلفن عن كل الزوجات:

فحتى طيف الرذيلة مفرع لكن.

في الظل العذب للسكينة

عشن في عفاف. فقد علق بكن

حجاب الشابة العذراء.

حافظن على قلوب وفيه

من أجل هناء الشرعيين والخجلى،

ونظرة الكفار الماكرة

لا تجعلها تبصرو جوهركن.

أما أنتم ، يا ضيوف محمد

وأنتم تتقاطرون على أمسياته،

احذروا فيهرجة 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 "يا فتاة يا وردة، 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 المسلمون، 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 وأكثرها كثافة سكانية. بل لقد كان لتأثير هذه الثقافة دور حاسم في نهضة أوروبا 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 بالرائع 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 در ايران: پيدائش و چالشها

\*مجيد صالحبك استاديوار زبان و ادبيات عرب دانشگاه علامه طباطبائي، تهران \*\*هادي نظري منظم دانشجوي  
دکتري زبان و ادبيات عرب دانشگاه علامه طباطبائي، تهران

### چکیده

ادبيات تطبيقي از دیدگاه مکتب فرانسوي، شاخه‌اي از تاريخ ادبيات است که به بررسي روابط تاريخي در ميان دو يا چند ادبيات ملي ميپردازد. مکتب تطبيقي آمريکا نيز ادبيات تطبيقي را پژوهشي بين رشته‌اي ميداند که به مقايسه ادبيات ملتها با يکديگر و بررسي رابطه ادبيات با ساير رشته‌هاي علوم انساني و هنرهاي زيبا ميپردازد. ادبيات تطبيقي در مفهوم علمي آن نخست در فرانسه پديد آمد؛ آنگاه به بعضي از کشورهاي غربي چون آلمان، ايتالي، آمريکا و ... راه يافت و سپس روانه شرق دور و ديگر کشورها چون ايران گرديد. ايران در زمره نخستين کشورهاي آسياي است که به تأسيس ادبيات تطبيقي پرداخته است. پژوهشگران ايراني غالباً با نادیده انگاشتن نظريه‌هاي ادبيات تطبيقي به پژوهشهاي عملي و کاربردي در اين حوزه پرداخته‌اند. اين امر منشأ بسياري از آشفتگيها و يا کژتابيهاي ذهني و فکري است که امروز در حوزه ادبيات تطبيقي فارسي وجود دار

د. کلیدواژه‌ها: ادبيات تطبيقي، مکتب تطبيقي فرانسه، مکتب نقدي آمريکا، تطبيقيگري در ايران .

مقدمه «ادبيات تطبيقي» ترجمه تحت‌اللفظي اصطلاح 'Compare rature'Litte la فرانسوي و برابر نهاده اصطلاح Literature Comparative در زبان انگليسي است. اين اصطلاح به اعتقاد تمام تطبيقيگران جهان، نارسا و مهم است. ام<sup>2</sup> به سبب کوتاهي و اختصار توانسته است خود را بر ساير اصطلاحات پيشنهادي غالب کند (هلال، 1962

16:). فرانسه مهدي ادبيات تطبيقي در معنای علمي آن است. در این کشور بود که نخستین بار ویلمن (Villemain.A) در سخنرانیهای خود در سال 1828م. اصطلاح ادبیات تطبيقي را به کار برد (برونیل، بیشوا و روسو، 1996: 18؛ هرچند محققان بر آنند که آن ادب تطبيقي که ویلمن و معاصرانش از آن سخن میگفتند «شیوه و روش علمي مشخص و معيّن» نداشت و در واقع فقط نوعي مقایسه بين شاعران ممالک مختلف بود» (زرّینکوب، 1374: 181). این سخن بدان معنا است که ادبیات تطبيقي تنها در اوایل سده نوزدهم میلادي به شیوههای صحیح علمي آراسته شد. در این سالها بود که ژوزف تکست (Texte J.) از رساله دکترای خود با عنوان روسو و اصول جهان- وطني ادبي، دفاع کرد. این رساله، نخستین پژوهش جدي و عالمانه پیرامون ادبیات تطبيقي در فرانسه به شمار می آید (1956: 3). گویارد با اینکه و اوایل سده نوزدهم تحولات گستردهای را در عرصه پژوهشهای علمي و تطبيقي شاهد بود و در این مدت بعضي از دانشگاههای فرانسه و آمریکا کرسی ادبیات تطبيقي را دایر نمودند، اما باید اعتراف کرد که در دهههای آغازین سده بیستم بود که نخستین کتاب علمي و جامع در باب ادبیات تطبيقي در غرب نگاشته شد؛ نویسنده این کتاب پل وان تیگم (Tieghem. V. P) یکی از بزرگترین اساتید ادبیات تطبيقي در فرانسه و جهان بود. از معاصران وي - که در ارائه تعریف علمي از ادبیات تطبيقي نقش چشمگیری داشتهاند- میتوان از فرنان بالدنسپرزه (Baldensperger. F.)، پل هازار (P. Hazard)، ژان ماری کاره (Carre. M. J) و ماریوس فرانسوا گویارد (Guyard. F. M) نام برد. به همّت این تطبیقگران برجسته و همکاران ایشان بود که نخستین مکتب ادبي تطبيقي در جهان - يعني مکتب تطبيقي فرانسه - پدید آمد؛ همان مکتبي که بعدها در اغلب کشورهای اروپاي گسترش یافت و تا اواسط سده بیستم تنها مکتب موجود در ادبیات تطبيقي در جهان بود.

تعریف ادبیات تطبيقي تطبیقگران در باب ارائه تعریف جامع و مانع از ادبیات تطبيقي همداستان نیستند و این امر همواره با اظهارنظرهای متفاوت و گاه شدیدی همراه بوده است. در ذیل مهم ترین تعریفهایی که از این شاخه نسبتاً جدید ادبي ارائه شده است را میآوریم و میکوشیم که ترتیب و تسلسل زمانی را رعایت نماییم- 1: ادبیات شفاهي تطبيقي مقصود از این تعبیر «مطالعه ادبیات شفاهي و بهخصوص موضوعات داستانهاي ملي و کوچ آنها، و چگونگی و زمان درآمدن این موضوعات به ادبیات رفیع و هنري است (ولک و وارن، 1373: 41). بیگمان، ادبیات شفاهي بخش جداییناپذیر پژوهش ادبي و منبع نخستین بسیاری از موضوعها و انواع ادبي است؛ با اینحال، مفهوم مزبور در اروپا و بهویژه اروپاي شمالي محصور ماند. این مفهوم اینک بسان جویباري است که به اقیانوس بزرگ تطبیقگري میپیوندد (1999: 26).، الخطیب- 2) مطالعه اثرپذيري و اثرگذاري ادبیات تطبيقي مفهوم دومي نیز دارد و آن «بررسی روابط ادبي دویا چند ادبیات ملي است.» (ولک و وارن، 1373: 42). گفتنند تطبیقگر فرانسوي بالدنسپرزه، پایهگذار این مفهوم اساسي بود (الخطیب، 1999). 28: سپس وان تیگم و ماری کاره و گویارد و... به روشنداقت و ترویج بیشتر آن

پرداختند. و انتیگم در کتاب معروف خود با نام ادبیات تطبیقی مینویسد ... بیم آن است که تصویری شود منظور از مقایسه و تطبیق، جمع کردن کتابها و متونی از ادبیات ملت‌های مختلف جهت درک مشابهتها و اختلافهای موجود میان آنهاست... بیگمان این نوع تطبیق و مقایسه، کاری بسیار سودمند و شوقانگیز است... ام<sup>2</sup> از ارزش تاریخی برخوردار نیست و تاریخ ادبیات را حتی يك گام به پیش نخواهد برد... ما باید کلمه تطبیقگري را از تمام معانی ادبی آن تهی کرده و بدان مفهومی علمی دهیم ( . علوش، 1987: 69-7)

ژان ماری کاره تطبیقگر برجسته فرانسوی در مقدمه ای که بر کتاب ادبیات تطبیقی گویند نوشته است، میگوید : ادبیات تطبیقی شاخه‌ای از تاریخ ادبیات است که به مطالعه پیوندهای فکری بینالمللی و روابط موجود در میان بایرون و پوشکین و گوته و کارلایل و ... میپردازد؛ به عبارت دیگر، ادبیات تطبیقی به بررسی پیوندهای مختلف در بین آثار ادبی جهان و کشف منابع خارجی آن آثار اهتمام می ورزد؛ ادبیات تطبیقی به مطالعه ارزش آثار ادبی نمیپردازد بلکه بیشتر به دگرگونیهایی توج<sup>2</sup>ه دارد که يك ملت یا يك نویسنده در آثار دیگر ملتها ایجاد میکند. در حقیقت واژه تأثیرپذیری غالباً به مفهوم تفسیر، واکنش، پایداری و ستیزاست ( . گویند، 1956: ص «ل» ) «روشنترین تعریف در مکتب تطبیقی فرانسه از آن گویند است. وی می نویسد: «ادبیات تطبیقی تاریخ روابط ادبی بینالمللی است. پژوهشگر ادبیات تطبیقی مانند کسی است که در سرحد<sup>2</sup> قلمرو زبان ملی به کمین مینشیند تا تمام داد و ستدهای فکری و فرهنگی میان دو یا چند ملت را ثبت و بررسی کند» (همان: 5). اینک میتوان گفت که ادبیات تطبیقی در مفهوم فرانسوی (کلاسیک) آن 1- :شاخه‌ای از تاریخ ادبیات و کاملکننده آن است؛ آنگاه به تدریج از تاریخ ادبیات - و بعدها از نقد ادبی و نظریه ادبیات- استقلال یافت، هرچند که باید به نسی بودن این استقلال اذعان نمود 2- . ادبیات تطبیقی در مفهوم فرانسوی آن شدیداً تحت تأثیر روح علمی و نگرش تاریخی سده نوزدهم بود. به عبارت دیگر، اساس نظری این مکتب بر دوگرایش تاریخی و علمی مبتنی است (عبود، 1999: 270-3). ادبیات تطبیقی در مفهوم فرانسوی آن، مقایسه صرف میان دو یا چند ادبیات نیست بلکه مقایسه از دیدگاه این مکتب، نقطه آغاز و گامی ضروری است که امکان درک شباهتها و یا تفاوت‌های موجود در بین آثار ادبی را فراهم مینماید 4- . اختلاف زبان در بین آثار مختلف ادبی، شرط اصلی انجام پژوهشهای تطبیقی است. این شرط بعدها اعتراضهای فراوانی را در پی داشت؛ مثلاً برخی، آن را عاملی در جهت وابسته کردن ملت‌های ضعیف به دولتهای نیرومند غربی پنداشتند (المناصرة، 1984: 118-5). ادبیات تطبیقی به غنای ادبیات و زبان ملی اهتمام میورزد و ادبیات ملی را محور و اساس پژوهشهای تطبیقی بر می‌شمارد.

6 ادبیات تطبیقی به بررسی روابط و پیوندهای تاریخی در میان ادبیات ملت‌های مختلف میپردازد؛ از این رو، اساس آن تاریخ ادبیات است 7- . ادبیات تطبیقی به تحقیق در باب اصالت ادیب میپردازد و نتیجه تأثیرگذاری را در پیدایش اثر ادبی بررسی میکند. میتوان گفت که ادبیات تطبیقی در اینجا شکل نقد ادبی به خود میگیرد 8- . تأثیرپذیری لزوماً به معنای

همفكري و همنوایی با تأثیرگذار نیست. چه، ممکن است بین تأثیرگذار و تأثیرپذیر، تضاد و یا اختلافهای عمیق فکری باشد 9- . از آنجا که پژوهشهای اثرپذیری و اثرگذاری بسیار دشوار است برخی تطبیقگران برجسته فرانسه - چون ماری کاره و گوینارد - توجّه اصلی خود را معطوف نظریه پذیرش یا استقبال نمودهاند که در آن، خلاقیت و اصالت نویسنده نمایان میشود - 10 . زمینهای تحقیق در ادبیات تطبیقی گسترده و متعدد است. مهمترین این زمینها عبارتند از: پژوهش در باب وام واژهها؛ بررسی ترجمهها و مترجمان به عنوان عوامل اصلی انتقال پدیده های ادبی؛ بررسی انواع ادبی در بین ملت‌های مختلف؛ تحقیق در باب موضوعات ادبی و اسطورهها؛ بررسی تأثیر یک نویسنده بر ادبیات ملت ( ملت‌های دیگر؛ مطالعه منابع خارجی یک اثر یا نویسنده؛ بررسی مکتبهای ادبی و جریانهای فکری در میان ملت‌گوناگون؛ تصویر یک ملت در ادبیات ملتی دیگر و- 3 . . . مقایسه نقدي آثار ادبی با هم و بررسی رابطه ادبیات با هنرها و علوم انسانی و پایه مفهوم تطبیقی فرانسه دست کم تا پایان نیمه نخست سده بیستم بر فضایی ادبی غرب حاکم بود؛ آنگاه به تدریج آماج انتقاد برخی تطبیقگران غربی و به ویژه آمریکایی قرار گرفت. نخستین تلاشها در جهت تغییر مفهوم تاریخی ادبیات تطبیقی و اصلاح مضمون آن در سال 1949 انجام گرفت. در این سال منتقد و پژوهشگر برجسته آمریکایی رنه وِلک ( Wellek. R ) با همکاری اوستن وارن ( Warren. A ) کتابی با عنوان نظریه ادبیات تألیف کردند و در فصل پنجم آن به اختصار از مکتب تطبیقی فرانسه انتقاد نمودند. رنه وِلک را میتوان برجستهمین منتقد ادبیات تطبیقی در مفهوم فرانسوی آن دانست. وی در سخنرانی تاریخی خود در سال 1958 به شدت از مفهوم تأثیرپذیری و اثرگذاری و اصول و مبانی آن انتقاد کرد (عبود، 1999). 288 : بخشی از انتقادهای وی در این سخنرانی به شرح ذیل است 1- : فقدان تعریفی روشن از موضوع ادبیات تطبیقی و روشهای آن؛ 2- کم‌توجهی به اثر ادبی در حین پژوهش؛ 3- ملّیت محوری تطبیقگران (حسان، 1983 :15).

درواقع، این سخنرانی، اساس پیدایش مکتب جدیدی را بنا نهاد که از آن به مکتب آمریکایی تعبیر میشود. تطبیقگران آمریکایی از این تاریخ به بعد حضور چشمگیری در کنفرانسها و همایشهای جهانی و بینالمللی ادبیات تطبیقی داشته‌اند. از مهمترین علل شکوفایی ادبیات تطبیقی در آمریکا میتوان به مهاجرت مستمر اندیشمندان و نخبگان به این کشور، امکان دسترسی آسان به منابع، و تسهیلات فراوان مالی و پژوهشی و ... اشاره کرد. پرداختن به جزئیات مربوط به سیر تحول ادبیات تطبیقی در آمریکا در حوصله این اوراق نمیگنجد. آنچه در اینجا برای ما مهم است نحوه نگرش این مکتب جدید به مبحث ادبیات تطبیقی است. پیشتر به رنه وِلک به عنوان پایه گذار مکتب تطبیقی آمریکا اشاره مختصری داشتیم. وی در باب ادبیات تطبیقی می گوید: ادبیات تطبیقی بی توجّه به موانع سیاسی، نژادی و زبانی به بررسی ادبیات میپردازد. نمیتوان ادبیات تطبیقی را در شیوه و روش واحدی محصور نمود ... یا آن را در روابط تاریخی موجود منحصر کرد. چه، پدیدههای بسیار ارزشمند مشابهی در زبانها یا انواع ادبی رایج [در جهان] وجود دارد که با

يكديگر پيوند تاريخي ندارند ... نيز ميتوان ادبيات تطبيقي را در تاريخ ادبيات محدود كرد و نقد ادبي و ادبيات معاصر را از آن دور نمود. (مكي، 1987: 196) از اشارات فوق چنين برميآيد كه ولك هيچ مرزي را در ادبيات تطبيقي به رسميت نميشناسد. وي قائل به مطالعه ادبيات به عنوان يك كلّ است و مقايسه ادبيات را با هنرهاي مختلف و علوم و معارف انساني ممكن ميداند. (الدرج (Oldridge) ديگر تطبيقگر آمريكايي ميگويد: قدر مسلم اينكه ادبيات تطبيقي به مقايسه ادبيات مليّ كشورها نمي پردازد. به عبارت ديگر، ادبيات تطبيقي يك ادبيات مليّ را در مقابل ادبيات مليّ ديگري نمينهد بلكه به جاي اين امر، روشي به دست ميدهد كه ديدگاه انسان را در مطالعه آثار ادبي عمق ميبخشد. ادبيات تطبيقي شيوههاي است براي فراترنگريستن و خروج از مواعي به نام مرزهاي مليّ با هدف شناخت گرايشها و تحولات موجود در فرهنگ ملتهاي مختلف و نيز درك رابطه ادبيات با ديگر عرصههاي فعاليت بشري. به اختصار 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، 1983: 16)

هنري رماك (Remak. H) يكي از بزرگترين تطبيقگران آمريكايي در تعريف ادبيات تطبيقي ميگويد: ادبيات تطبيقي يعني مطالعه ادبيات در آن سوي مرزهاي يك كشور خاص، و مطالعه روابط موجود ميان ادبيات و ديگر حوزههاي معرفتي و اعتقادي؛ مثل هنرها (نقاشي، پيكرتراشي، معماري، موسيقي)، فلسفه، تاريخ، علوم اجتماعي (سياست، اقتصاد، جامعهشناسي و...) و علوم و اديان و ... به اختصار ميتوان گفت كه ادبيات تطبيقي يعني مقايسه ادبيات يك كشور با ادبيات يك يا چند كشور ديگر، و نيز مقايسه ادبيات با ديگر حوزههاي تعبير انساني. (الخطيب، 1999: 50) با مقايسه اين تعريف با تعريف كه تطبيقگران فرانسوي ارائه مي كنند ميتوان به روشني دريافت كه هر دو تعريف به ادبيات تطبيقي به عنوان مطالعه ادبيات در خارج از مرزها مينگرند امّا اختلافهاي شديدي ميان هر دو ديدگاه در مسائل عملي و تطبيقي وجود دارد: از ديدگاه تطبيقگران آمريكايي، تنها پديدههاي ادبي نيستند كه در اين مكتب جديد مورد پژوهش قرار ميگيرند بلكه تمايل به تطبيق، حوزههاي مختلف معرفتي و بياني را شامل ميشود؛ به گونه اي كه ميتوان گفت كه كلمه ادب تقريباً ديگر گنجايش اين همه تنوع و تعدد را ندارد. همچنين از ديگر تفاوتهاي اساسي ميان دو تعريف آن است كه رماك و همكاران آمريكايي وي، اثبات مسأله 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 تعريف كه هنري رماك از ادبيات تطبيقي به دست داده است، واضحتراً، قابل فهمتر و مقبولتر از ساير تعريفهاي است كه تطبيقگران آمريكايي و غربي ارائه نمودهاند. از اينرو ميتوان آن را فصلاً لخطاب مكتب آمريكايي در سده بيستم و بخش عظيمي از قرن كنوني دانست. گرايشهاي جديد در فرانسه در نيمه 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. در رأس منتقدان فرانسوي رنه اتيامبل (Etiemble. R) قرار داشت که انتقاد شدیدی از هموطن خود گویارد به عمل آورد و او را به تعصب ملی و منطقهای متهم نمود. اتيامبل.

همچنین از گویارد به سبب تجدید چاپ کتابش - به سبب آنکه تحول<sup>2</sup>لات عظیم ادب تطبیقی را در دهه پنجاه نادیده گرفته بود - انتقاد کرد (همان: 42-43). گفتنی است که اتيامبل بدین حد<sup>2</sup> نیز اکتفا نکرد؛ او که در ادبیات ژاپنی تخصص<sup>2</sup> داشت از تطبیقگران خواست که به ادبیات کشورهای شرق دور و نیز به حوزههای جدیدی چون سبکشناسی و به علوم بلاغی چون بیان و بدیع و همچنین به فن ترجمه اهتمام ورزند (همان: 43). با قدری تأمل در نظریات بیباکانه اتيامبل میتوان به سهولت دریافت که وی خواهان آن ادب تطبیقی است که هر دو شیوه تاریخی و نقدي را با هم جمع کند. گویا وی از واکنشهای تندي که بر ضد مکتب تاریخی فرانسه ایجاد شده بود، متأثر شده و کوشیده است نقاط ضعف و خطاي آن را بر طرف نماید. از دیگر تطبیقگرانی که به انتقاد از پیشگامان مکتب تطبیقی فرانسه پرداختهاند میتوان به ژان فراپییر (J. Frappier) اشاره کرد؛ او نیز توجه تطبیقگران اروپا را به اهمیت پژوهش در ادبیات قرون وسطی - در کنار ادبیات عصر جدید - جلب کرد (مکی، 1987: 79-80). رابرت اسکارپیت (R. Escarpit) نیز از جمله تطبیقگران و منتقدان مکتب مزبور بود. وی بر اهمیت جامعهشناسی ادبی تأکید نمود و در این زمینه به تألیف پرداخت و بدینگونه اهمیاتی را متوجه این حوزه پژوهشی نمود که شایسته آن بود (همان: 80). در اینجا باید به یکی از مهمترین کتب نظری در فرانسه یعنی کتاب ادبیات تطبیقی تألیف کلود پیشوا (Pichois. C) و آندره میشل روسو (Rousseau. M. A) اشاره نمود. این کتاب که در سال 1967م در پاریس منتشر شده است، به توصیف حوزههای مختلفی میپردازد که ادبیات تطبیقی را تشکیل میدهد؛ نیز تا حد<sup>2</sup> امکان به چارچوب کلاسیک کتاب وان تیگم احترام میگذارد (پاژو، 1997: 18). از جمله مزایای کتاب فوق، آن است که برای نخستینبار در ادبیات تطبیقی فرانسه تعریفی ارائه میکند که بر بینرشتهای بودن ادبیات تطبیقی تأکید میورزد و میکوشد تا گرایشهای مختلف در ادبیات تطبیقی را با یکدیگر جمع کند. وی مینویسد:

ادبیات تطبیقی فن روشمندی است که به بحث در باب تشابهات، تأثیرات و نزدیک کردن آثار ادبی به یکدیگریا به اشکال مختلف تعبیر انسانی در زمان و مکانهای مختلف میپردازد؛ مشروط بدانکه به زبانها یا فرهنگهای مختلف و یا حتی یک فرهنگ منسوب باشند. فایده این نوع پژوهش ادبی، وصف، فهم و درک هرچه بهتر آثار ادبی است. (برونیل و پیشوا و روسو، 19)

تعریف کوتاهتر دیگری نیز از ادبیات تطبیقی وجود دارد که مؤلفان مزبور با همکاری پیر برونل (Brunel. P) ارائه کردهاند، و آن به شرح ذیل است: ادبیات تطبیقی توصیف تحلیلی، مقایسه روشمند و تفسیر مرکب پدیده های ادبی، بین زبانها یا فرهنگها از طریق تاریخ و نقد و فلسفه است تا بدین وسیله درک نیکویی از ادبیات انجام شود. (همان: 173)

بيگمان، اين تعريف فاقد روشني و وضوح كامل است و ميكوشد تا تمام گرايشها و مکتبهاي مختلف تطبيقي را در خود جمع کند. نيز گرايش فلسفي را به گرايش هاي تاريخي و نقدي ميفزايد و بر انجام مقايسه در ميان دو ادبيات يا دو فرهنگ تاكيد ميكند. يكي از جديدترين و در عين حال مهمترين كتاهاي تنوري در موضوع مورد بحث، كتاب ادبيات تطبيقي اثر ايوشورل (Chevrel. Y) است. كتاب مذکور در 1989 در فرانسه منتشر شده و مقدمه آن را تطبيقگر مشهور فرانسوي، گوياردنوشته است. اين كتاب با وجود اختصار شديد و حجم اندك خود «حاوي چكيدههائي 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، 2001: 59). اثر مزبور به هم<sup>2</sup>ت دكتور طهمورث ساجدي به فارسي ترجمه شده و در انتشارات اميركبير در سال 1386 به چاپ رسيده است. مؤلف در اين كتاب از جديدترين تحولات ادبيات تطبيقي در اروپا سخن ميگويد و در پايان 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 1994 كتاب ادبيات همگاني و تطبيقي را منتشر نمود. مؤلف در اين كتاب بر نظريه هاي جديدي تاكيد ميكند كه ادبيات تطبيقي معاصر با آن مواجه است؛ نظريههائي چون بينامتنيت (Intertextuality)، نشانهشناسي (Semiotics)، ادبيات معطوف به زنان و...؛ او همچنين محققان 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، 1999: 52). (به عبارت ديگر، تطبيقگران فرانسه بيشتر تمايل دارند كه چنين مقايسههائي را در حوزه نقد ادبي - و نه ادبيات تطبيقي - جاي دهند

شايدان 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 ام<sup>2</sup>لا بيشتر تطبيقگران برآنند كه از تلفيق هر دو مكتب تاريخي و نقدي ميتوان به ادبيات تطبيقي حقيقي و سودمند دست يافت. حوزههاي جديد پژوهش ادبيات تطبيقي در مفهوم فرانسوي آن عرصههائي نسبتاً متعددي را پيش روي محققان گشود، ام<sup>2</sup>لا پس از آن كه آمريكايها به عرصه ادبيات تطبيقي گام نهادند اين حوزهها و زمينههاي تحقيق، گستردگي و تنوع دوچندان يافت. در ذيل به مهمترين اين محورها اشاره ميشود: الف - مطالعه تشابهات و تفاوتهاي كه از حدود زباني، جغرافيايي و يا معرفتي فراترند. ب - بررسي رابطه ادبيات با هنرهاي مختلف و علوم و معارف انساني ج - ترجمه پژوهي: برخي محققان آمريكايي، ترجمه پژوهي 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 تغيير يافته آن است.» (پاژو، 1997: 26)

(به عبارت ديگر، هيچ متني از صفر آغاز نميشود بلکه تمام متون با همدیگر ارتباط دارند. بررسي در اين باب به تدريج جايگزين مطالعه تأثيرات خواهد شد. و- پژوهشهاي مربوط به استقبال و گيرندگي: براساس اين گرايش انتقادي، «يك اثر ادبي، زندگي و بقاي خويش را مرهون مشاركت مستمر خوانندگان و مردم است.» (همان: 74). اينگونه از پژوهش نيز به تدريج جاي مطالعات مربوط به تأثيرپذيري را خواهد گرفت. ه- پيدايش موضوعات نويني چون تاريخ تعليم (به سبب تأثيري که در تکوين اندیشه ادبي دارد) و نظريه خوانش (که خواندن را آفرينش دوباره يك متن ميداند) و نشانه‌شناسي (دانش بررسي حيات نشانه‌ها و اشارات در جامعه و ادبيات) و مطالعات پسااستعمارگرايي، گفتگوي فرهنگها و مسأله جهاني شدن فرهنگ و ادبيات و نيز تحولت ادبي حاصل از فناوري اطلاعات و رايانه و اينترنت و ... در پايان شايسته است بدین نکته اشاره کنیم که برخي تطبيقگران معاصر آمريکايي، ادبيات تطبيقي را ادبيات اختلاف و تفاوت در مفهوم وسيع آن ميپندارند و بدین سبب پژوهشهاي مختلفی چون مقايسه بين ادبيات زن و مرد، ادبيات مارکسيستي و غيرمارکسيستي، ادبيات سفيد و ادبيات آمريکايي - آفريقايي و... را نيز- که در درون ادبيات يك کشور يا يك منطقه انجام ميشود - در حوزه ادبيات تطبيقي به شمار ميآورند (الخطيب، 2001: 115). ادبيات تطبيقي در ايران، چالشها ادبيات تطبيقي در سفر دراز خود از اروپا به آمريکا رسيد، آنگاه روانه شرق دور شد و سرانجام به کشورهاي مختلف و از آن جمله ايران درآمد. پايگذار ادبيات تطبيقي در ايران، خانم دکتر فاطمه سيحاح است. وي در سال 1317 کوسي سنجش ادبيات را در دانشگاه تهران تأسيس کرد و تدریس درس مزبور را برعهده گرفت (سياح، 1354: 47). متأسفانه بانو سيحاح در سال 1326 در سن 45 سالگي درگذشت و کتابي از خود به يادگار گذاشت. بعدها تقيريات او از ميان يادداشتهاي بعضي از دانشجویان همراه با مقالاتي که در نشریات مختلف چاپ کرده بود، در مجلدي با عنوان نقد و سياحت به کوشش محمد گلبن در تهران (1354)، منتشر شد. مرگ زود هنگام بانو سيحاح، زبان هاي فراواني به ادبيات تطبيقي در ايران وارد کرد. چه در نتیجه اين امر، کوسي ادبيات تطبيقي و درس ادبيات روسي به علت فقدان استاد متخصص در دانشگاه تهران تعطيل شد (همان: 43- 44) (و تا سال 1346 ش ادامه يافت؛ در اين سال دانشگاه تهران و به دنبال آن دانشگاههاي اصفهان و مشهد تدریس ادبيات تطبيقي را آغاز نمودند. از آنچه گذشت ميتوان دریافت که پيدايش ادبيات تطبيقي در ايران حاصل جنبشي فکري و فلسفي و يا احساس نيازي مبرم به تأسيس اين دانش نبوده است بلکه 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 در ازمدت و روشمند و فقدان مدرکس متخصص تعطيل شده است. در سال 1323، دکتر محمدد محمددي رئيس وقت گروه زبان و ادبيات فارسي دانشگاه بيروت و رئيس دانشکده الهيات دانشگاه تهران، نخستين اثر علمي و روشمند تطبيقي را با عنوان فرهنگ ايراني و تأثير آن در تمدن اسلام و عرب تأليف کرد. دکتر محمددي را ميتوان از پيشگامان و برجستهترين چهرههاي ادبيات تطبيقي تاريخي در ايران دانست. از او کتابها و مقالات متعددي در زمينه تطبيقگري برجاي مانده که اغلب آنها به عربي است و



در لبنان به چاپ رسیده است. وي همچنين سردبير فصلنامه عربي - فارسي الدراسات الأدبية بود که از سال 1959 تا 1967 در بيروت منتشر ميشد و به عنوان يکي از دو مجله تطبيقي در دنياي عرب در کنار مجله فرانسوي زبان الدفاتر الجزائريه - نامبردار بود. مجله مزبور در سالهاي اخير به هم<sup>2</sup>ت دکتر ويکتور الکک بارديگر فعاليت ادبي خود را (در چهار زبان) از سر گرفته است. چند سال پس از درگذشت بانوسي<sup>3</sup> ا.ح، جمشيد بهنام نخستين پژوهش تئوري پرامون ادبيات تطبيقي را منتشر کرد. اين اثر بسيار مختصر - که در سال 1332 شمسي به چاپ رسيد - حاوي 35 صفحه، و در حقيقت تلخيصي از کتاب ادبيات تطبيقي اثر گويارد است. در همين سال سي<sup>4</sup>د فخرالدين شادمان مقاله کوتاهي را درباره ادبيات تطبيقي منتشر کرد (شادمان، 1332: 129-135) و در آن به جاي اصطلاح «تاريخ روابط ادبي بين المللي» که گويارد تطبيقگر فرانسوي ارائه کرده بود، اصطلاح «روابط و تأثيرات ادبي» را پيشنهاده نمود. اما بيگمان، بزرگترين چهره ادبيات تطبيقي ايران مرحوم دکتر جواد حديدي (د.1381ش) است. وي در سال 1339 ش از رساله دکتراري خود در دانشگاه سوربن فرانسه دفاع کرد. موضوع رساله او اسلام از نظر ولتر بود (قنبري، 1385: 29-30). او در همين سال به گروه ادبيات فرانسه در دانشگاه مشهد پيوست و زندگي علمي خود را وقف تدریس و تأليف در حوزه ادبيات تطبيقي و ادبيات فرانسه نمود. از او آثار ارزشمندی در زمينه ادبيات تطبيقي بهجاي مانده است که ذيلاً به مهمترين آنها ميپردازيم:

1- اسلام از نظر ولتر: اين کتاب که در واقع رساله دکتراري مرحوم حديدي است در سال 1974 م در فرانسه به چاپ رسیده و در 1976 برنده جايزه انجمن نويسندگان فرانسوي زبان شده است 2- ايران در ادبيات فرانسه (مشهد، دانشگاه فردوسي، 1346ش): اثر مزبور تصويري را که فرانسويان در ذهن خویش از ايرانيان ترسيم کرده بودند، وصف ميکند 3- برخورد انديشهها (تهران، نشر توس، 1356ش): اين کتاب حاوي 8 مقاله است که پيشتر در شمارههاي مختلف مجله دانشکده ادبيات مشهد به چاپ رسیدهاند. مقاله نخست به بيان مشاجرات قلبي دو نويسنده مشهور فرانسه روسو و ولتر اختصاص دارد، از اينرو در حوزه ادبيات تطبيقي نميگنجد ام<sup>5</sup> مقالات ديگر همگي - بهجز مقاله ششم که پيدایش و گسترش ادبيات تطبيقي را در اروپا مي نماياند - به بررسي تأثير اديبان و شاعران ايراني (فردوسي، سعدي، حافظ و خيام) در ادبيات فرانسه ميپردازد 4- از سعدي تا آراگون (تهران، مرکز نشر دانشگاهي، 1373ش): اين کتاب به راستي يکي از بهترين و مفصلترين آثار عملي در ادبيات تطبيقي ايران و شايد جهان باشد، چه، مؤلف با ژرفنگري و نگاه عالمانه خود به بررسي تأثيرات ادبيات فارسي بر ادبيات فرانسه از آغاز قرن هفدهم تا سال 1982 م - سال درگذشت آراگون شاعر نام آشنای فرانسه - ميپردازد. گفتمني است که کتاب مزبور در سال 1374 ش برنده جايزه کتاب سال در ايران شد.

از دکتر حديدي مقالات متعد<sup>6</sup>دي نيز در باب تأثير ادبيات فارسي بر ادبيات فرانسه باقي مانده است که اغلب آنها در مجله دانشکده ادبيات دانشگاه فردوسي مشهد به چاپ رسیده است، مانند: «جهانگردان فرانسوي در ايران ( سال 1

، شماره 4، 1344 ش)؛ «در گلستان سعدي» (سال 7، شماره 4، 1350 ش)؛ «شاعران ايراني در نمايشنامه‌هاي فرانسوي» (سال 8، شماره 1، 1351 ش)؛ «ادبيات تطبيقي، پيدايش و گسترش آن» (سال 8، شماره 3، 1351 ش)؛ «خي‌ام در ادبيات فرانسه» (سال 1، شماره 2، 1352 ش)؛ «خي‌ام در ادبيات فرانسه» (سال 2، شماره 3، 1352 ش)؛ «خي‌ام در ادبيات فرانسه» (سال 3، شماره 4، 1352 ش)؛ «شبه‌هاي ايراني» (سال 1، شماره 3، 1354 ش)؛ «شبه‌هاي ايراني» (سال 2، شماره 3، 1355 ش)؛ «حافظ در ادبيات فرانسه» (سال 12، شماره 3، 1355 ش)؛ و... سخن گفتن در باب آثار حديدي در حوصله اين اوراق نميگنجد. وي بهراستي برجسته‌ترين استاد ادبيات تطبيقي در ايران، و نماينده راستين مکتب تطبيقي (تاريخي) فرانسه بود. محور بحث در نزد او ادبيات ملي و بررسي تأثير آن در ادبيات فرانسه است. دکتر حديدي در سال 1993 نشان «شواليه در افتخارات فرهنگي» دولت فرانسه را نيز به مجموعه افتخارات خود افزود. از ديگر مولفان و محققان ايراني دکتر فارس ابراهيمي حريري است. وي در سال 1346 اثري تطبيقي با عنوان مقامه نويسي در ادبيات فارسي و تأثير مقامات عربي در آن تأليف نمود. مؤلف در اين کتاب - که 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، حکايات گلستان سعدي را نيز نوعي مقامه ميپندارد (ابراهيمي حريري، 1346: ص «ج»). البته نادرستي اين ادعا بر اهل فن پوشيده نيست (مثلاً، نک: ندا، 1387: 215-216). از ديگر متخصصان ادبيات تطبيقي، مرحوم دکتر حسن هنرمندي (د. 1381 ش) است. موضوع رساله او در سورين، تأثير ادبيات فارسي در آثار آندره ژيد بود. وي از سال 1347 به تدریس ادبيات تطبيقي و ادبيات فرانسه در دانشگاه تهران پرداخت. اغلب آثار وي به بررسي تأثير ادبيات فارسي بر ادبيات فرانسه اختصاص دارد، از آن جمله مي توان به آثار زیر اشاره کرد: آندره ژيد و ادبيات فارسي (تهران، زوژار، 1349)؛ (وي در اين اثر - که احتمالاً رساله دکتر ايش بوده است - به بررسي منابع ايراني آندره ژيد ميپردازد. سفري در رکاب اندیشه، از جامي تا آراگون (تهران، زوار، 1351)؛ (نويسنده در اين کتاب به تأثير پذيري آراگون از جامي و عطّار ميپردازد و از ارتباط غرب با شرق، همناوي بودلر با حافظ و از شيفتيگي گوته نسبت به حافظ و... سخن ميگويد.

لازم به ذکر است که دکتر هنرمندي پيشتر در سال 1347 به ترجمه مانده‌هاي زميني اثر آندره ژيد پرداخته، و در مقدمه ترجمه خود از منابع ايراني نويسنده، سخن گفته بود. از اين رو، مقدمه و تعليق وي بر ترجمه مزبور در بطن پژوهش‌هاي تطبيقي جاي دارد. دکتر محمّدعلي اسلامي ندوشن نيز از پژوهشگران و مترجمان ايراني است که درباره پژوهش‌هاي تطبيقي تأليفاتي دارد؛ از جمله آثار او در اين زمينه، جام جهانين (نشر ايرانمهر، چاپ دوم، 1345) است؛ اين کتاب در بردارنده 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 کتاب مزبور در سال 1354 با عنوان آواها و ايامها (نشر قطره)

به چاپ رسيد. وي در اين كتاب به مقايسه شباهت‌هاي حماسه فردوسي و هومر ميپردازد ام<sup>2</sup>ا به تأثيرپذيري فردوسي از هم‌تاي يوناني خود هيچ اعتقادي ندارد. در باب مقاله «تولستوي، مولوي دوران جديد» نيز همين گفته صادق است. در اينجا لازم است به يكي از مهم‌ترين مقال‌هاي نظري ادبيات تطبيقي در ايران يعني مقاله دكتور ابوالحسن نجفي اشاره شود كه آن را در سال 1351 در ماهنامه آموزش و پرورش منتشر نمود. وي در اين مقاله با نگاهی جامع و عالمانه به بررسي اين حوزه از دانش بشري پرداخته و بهصراحت به يكي از اساسيترين چالش‌هاي ادبيات تطبيقي در ايران اشاره کرده و معتقد است كه پژوهشگران ايراني «همه به کاربرد عملي اصول، بالاخص در تطبيق قسمت هاي از ادبيات ايران با ادبيات اروپا پرداخته و از طرح نظري اصول اجتناب کرده‌اند، چندان كه ميتوان گفت هنوز نه تعريف اين علم به دست داده شده و نه حتي قلمرو بحث آن مشخص شده است (1351: 435)». «نجفي» دكتور نجفي بعدها به تخصص<sup>2</sup>ص اصلي خود (زبان‌شناسي و نقد و ترجمه) مشغول شد و متأسفانه در حوزه ادبيات تطبيقي به تأليف پرداخت. او هم اينك رئيس بخش ادبيات تطبيقي فرهنگستان زبان فارسي است و ميكوشد تا برنامه‌هاي مدون و اساسي در اينباره ارائه كند. با تأم<sup>2</sup>ل در آنچه گذشت، ميتوان گفت كه بيشتر پژوهش‌هاي تطبيقي در ايران با محوري<sup>2</sup>ت فارسي اروپايي (بخصوص فرانسه) صورت گرفته است. بيگمان، علت اين امر آن است كه اغلب تطبيقگران ايراني (حديدي، هنرمندي، و...) از دانشگاه‌هاي فرانسه فارغ التحصيل شده‌اند. مسأله پيشرفت‌هاي فرهنگي و ماد<sup>2</sup>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<sup>2</sup>ت فارسي‌عربي از دهه پنجاه شمسي نمود بيشتري مييابد. از تطبيقگران برجسته ايراني در اين حوزه ميتوان به مرحوم عبدالحسين زر<sup>2</sup>ينكوب

(د. 1378 ش) اشاره كرد كه در پژوهش‌هاي تطبيقي خود به هر دو محور عربي و عربي توج<sup>2</sup>له داشته است. كتاب يادداشت هاها و اندیشه (طهوري، 1351) (دربدارنده مقالاتي تطبيقي چون «سعدی در اروپا»، «افسانه‌هاي عاميانه»، «گونه و ادبيات ايران»، و «لرمانتوف شاعر روس» است. زر<sup>2</sup>ينكوب در كتاب نه شرقي، نه غربي، انساني (اميركيبر، 1353) به مسأله منابع عربي و فارسي ادب سعدي ميپردازد و با دقتي فراوان به روشنداقت تأثير، توارد خواطر و اشتراك اندیشه‌ها پرداخته و بر اصالت و خلاقيت 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 درباره پديده كوچ اندیشه‌ها و مضامين پرداخته، و بين شباهت‌هاي كه معلول تأثيرپذيري و آن‌هاي كه منشأش توارد و اشتراك اندیشه 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<sup>2</sup>ينكوب، 1374: 363-410) 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 حوزه مضامين مشترك نيست. از كوچه رندان (سهمي

کتابهاي جيبی، بدون تاريخ) نام اثر ديگري از زر زرينکوب است. وي در اين کتاب از انديشههاي حافظ و منابع عربي شعر او سخن گفته و در نهايت بر خلاقيت حافظ و اصالت شعري او تاکيد کرده است. کتاب از گذشته ادبي ايران نيز حاوي پژوهشهاي تطبيقي مهمي است. اين اثر در سال 1375 در انتشارات دارالهدی منتشر شد. بعضي از مقالات تطبيقي آن عبارتند از «: اندر زمانمهاي مزدیسنان و تأثيرشان در ادب عربي»، «: ردپاي قصههاي غير ايراني در فرهنگ ايران»، «: پيوند زبان و فرهنگ عربي با ميراث باستاني زبان پهلوي»، «: ويژگمهاي که شعر فارسي را از عربي متمايز ميکند» و «: تأثير متقابل شعر فارسي و عربي در يکديگر». «: مرحوم زر زرينکوب را ميتوان از نخستين پژوهشگران ايراني دانست که در سال 1338 در کتاب آشنائي با نقد ادبي در مقالهاي کوتاه به تعريف ادبيات تطبيقي و تبين اهميت آن ميپردازد. مقاله مزبور ترجمه آشکار گفتهها و نظريات گويارد فرانسوي است. دکتر محمدرضا شفيعي کدکني شاعر و محقق برجسته ايراني نيز در کتاب صور خيال در شعر فارسي، به بررسي تحول ايمانهاي شعر فارسي از آغاز پيدايش اين شعر تا پايان سده پنجم هجري و تأثير پذيري صور خيال شعر فارسي از ايمانهاي شعر تازي مي پردازد؛ وي در عين حال معتقد است که «: بيگمان بخش عمدهاي از اين تشبيهات، ويژه ايرانيان بوده، اگرچه بر طبق اسناد موجود، ظهور آنها در شعر عربي زودتر آغاز شده است» (شفيعي کدکني، 1375 374). : دکتر آذرتاش آذرنوش نيز از جمله پژوهشگران نامدار ايراني است که زندگي علمي خود را وقف شناساندن فرهنگ و ادبيات فارسي و بررسي تأثير آن در فرهنگ و ادبيات تازي نموده است. از جمله آثار تطبيقي وي ميتوان به کتابهاي چون راههاي نفوذ فارسي در فرهنگ و زبان عرب جاهلي (توس، 1353) و چالش ميان فارسي و عربي (نشر ني، 1385) (اشاره کرد؛ هرچند که وي، کتابهاي خود را با انديشه ادبيات تطبيقي تاليف نکرده و آثار او فاقد اشاره به اصطلاح ادبيات تطبيقي، تعريف و مکتبهاي آن است. اين امر در واقع، يکي از کاستمهاي آشکار 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 متعدد دي مواجه ميکند. پرداختن به همه آثاري که دکتر آذرنوش در اين باب تاليف کردهاند در اين مقاله نميگنجد ليکن از اشاره به تلاشهاي ارزشمند وي در حوزه معرفت نبايد غافل بود، چه، بحث در باب واژگان دخيل در حوزه ادبيات تطبيقي قرار ميگيرد. از ديگر محققان ايراني که در زمينه ادبيات تطبيقي به تاليف پرداختهاند ميتوان به دکتر جلال ستاري - مؤلف پيوند عشق ميان شرق و غرب ( وزارت فرهنگ و هنر، 1354) (- اشاره کرد؛ اين اثر حاوي موضوعاتي چون راز گذر مفهوم عشق خاکساري از عالم اسلام به جهان مسيحيت و پيوند داستانهاي ليبي و مجنون، ويس و رامين و تريسنان و ايزوت با يکديگر است. اثر تطبيقي ديگري از دکتر ستاري با عنوان افسون شهرزاد (توس، 1368) (وجود دارد که در آن به تفصيل از اصل هزارويک شب و منابع داستانهاي آن سخن گفته است. در سال 1357 دکتر کوکب صفاري اثر تطبيقي خود با عنوان افسانهها و داستانهاي ايراني در ادبيات انگليسي را تاليف نمود و در آن به گونههاي روشمند به بررسي تأثير ادبيات فارسي بر ادبيات انگليسي پرداخت. واپسين 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 دستورکار دانشگاهها قرار گرفت. توجه به پژوهشهاي تطبيقي بيهيچ ترديد ميتواند دستاوردهاي بسيار ارزشمندي براي ادبيات و فرهنگي ملي ما داشته باشد ام<sup>2</sup> متأسفانه تدريس آن غالباً به گونههاي ناپيوسته و هماينك به شكلي غيراصولي و ناكارآمد - جز در موارد استثنائي - ادامه دارد. تاکنون سه بار و در سالهاي 1375، 1381 و 1385 همایش ادبيات تطبيقي در دانشگاه تهران برگزار شده است. کتابهاي ارزشمندي از زبانهاي فرانسه، انگليسي و عربي به فارسي ترجمه شده و گرايش ادبيات تطبيقي در بعضي از دانشگاهها (دانشگاه شهيد باهنر کرمان) ايجاد گشته است، ام<sup>2</sup> ميتوان گفت که ادبيات تطبيقي در ايران هنوز در مرحله جنيني خود به سرميبرد و چالشهاي اساسي و دشوارهاي بزرگي را پيش رودارد. در رأس چالشها و دشوارهاي موجود ميتوان به كمبود بسيار شديد استاد متخصص<sup>2</sup>ص، ناآگاهي و يا بي توجهي آشکار محققان به نظريههاي ادبيات تطبيقي و بهويژه نظريههاي جديد آمريکايي، ورود غيرمتخصص<sup>2</sup>صان به اين حوزه از دانش بشري، فقدان انجمن علمي تطبيقي و نشریه تخصصي ارزشمند، عدم همکاري محققان و تطبيقگران دانشگاهي با گروههاي مختلف هنر و علوم انساني و... اشاره کرد. بيشك تا زماني که دشوارها و کاستهاي فوق برطرف نشود، تلاش معدود پژوهشگران اين رشته نيز راه به جايي نخواهد برد. اميد است توج<sup>2</sup>ه نهادهاي علمي کشور به رشته ادبيات تطبيقي جلب و بستري لازم براي تأسيس آن فراهم شود. نتيجه پرواضح است که نظريه ادبيات تطبيقي، نظريه نويني است از آنروي که به مطالعه روابط ادبي بينالمللي و کوچ اندیشهها 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 کنيم- 1: تطبيقگري بهعنوان يك پديده کهن و فاقد هرگونه اصول و روشمندي علمي صحيح: اين نوع تطبيقگري هنوز هم رواج دارد و ظاهراً ميتوان گفت که تا مد<sup>2</sup>تها نيز ادامه خواهد داشت. علت اصلي اين امر، ناآگاهي از نظريههاي ادبيات تطبيقي در بعضي کشورهاست- 2. تطبيقگري بهعنوان علمي جديد و روشمند: اين نوع از تطبيقگري نواست و منظور از ادبيات تطبيقي بهعنوان نوعي پژوهش بين رشتهاي برخاسته از غرب که به مطالعه ادبيات در خارج از مرزها ميپردازد، همين است. حقيقتاً بايد گفت که ادبيات تطبيقي در مفهوم علمي آن هيچگاه از پريشاني مفهوم و منطق و قلمرو بحث برکنار نبوده است ليکن تطبيقگران معاصر برآنند که فلسفه ادبيات تطبيقي بر مطالعه ادبيات در بيرون از مرزها مبتني است، خواه اين مرزها زباني باشند و خواه جغرافيايي يا بين ايرشته. ادبيات تطبيقي هماينك در بسياري از کشورهاي جهان دوران شکوفايي و بالندگي خود را سپري ميکند و البته راز اين امر را بايد در گسترش تعاملات ادبي و فرهنگي، توج<sup>2</sup>ه روزافزون به جهان- وطني ادبي، پايان عصر انزواگرايي فرهنگي، و آغاز عصر فناوري اطلاعات و... دانست. تاريخ پيدايش ادبيات تطبيقي در ايران به سال 1317 بازميگردد ام<sup>2</sup> اين نوع جديد از پژوهش ادبي هيچگاه به

طور پيوسته در دانشگاههاي ايران تدریس نشده و داراي گروه آکادمیک مستقل، انجمن علمی و نشریه تخصصی نبوده است. البته در سالهاي اخير تلاشهاي ارزشمندی در اينباره انجام شده است؛ از آن جمله ميتوان به تأسيس گرايش ادبيات تطبيقي در مقطع کارشناسيارشد در دانشگاه شهيد باهنر کرمان اشاره نمود. فصلنامه ادبيات تطبيقي دانشگاه آزاد جیرفت نیز - که کمتر از سه سال از تأسيس آن میگذرد- هنوز در ابتدای راه دشوار و بلند تطبیقگري است. بیگمان يکي از اساسيترين چالشهاي ادبيات تطبيقي در ايران آن است که اغلب پژوهشگران ایرانی با نظريههاي ادبيات تطبيقي بیگانهاند و پژوهشهاي آنان فاقد روش و اصول علمی است. علت این امر آن است که اغلب این محققان هیچگاه ادبيات تطبيقي را رشتههاي مستقل به حساب نیاورده و همواره آن را بخشی از تاریخ ادبيات ملی پنداشتهاند. نتیجه طبیعی این امر، غفلت از نظریه ادبيات تطبيقي و تحولات آن در اروپا و بهویژه در آمریکا است

کتابنامه فارسي ابراهيمي حريري، فارس. (1346). (مقامه نويسي در ادبيات فارسي و تأثیر مقامات عربي در آن. تهران: انتشارات دانشگاه تهران. اسلامي ندوشن، محمّدعلي. (1345). (جام جهان بين. تهران: نشر ایرانه مهر، چ 2). ----- . (1387) آواها و ایماها. تهران: نشر قطره. بهنام، جمشید. (1332). (ادبيات تطبيقي. تهران: نشر بیتا. حديدی، جواد. (1351). (ادبيات تطبيقي، پیدایش و گسترش آن». مجله دانشکده ادبيات و علوم انسانی مشهد. سال 8، شماره 4 صص 685-7

(. 1356 .) برخوردار اندیشهها. تهران: نشر توس. زرّينکوب، عبدالحسين. (1374). (آشنایی با نقد ادبي. چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن ----- .

(. 1351 .) یادداشت هاها و اندیشه . بخش اول به کوشش عنایت الله مجیدی. تهران: انتشارات طهوري ----- .

(. 1353 .) نه شرقي، نه غربي، انساني. تهران: امیرکبیر ----- .

(. 1374 .) نقش برآب. چاپ سوم، تهران: نشر سخن ----- .

(. 1375 .) از گذشته ادبي ايران. تهران: انتشارات دارالهدی. سيّاح، فاطمه. (1354). (نقد و سیاحت. به کوشش محمد گلین. تهران: نشر توس. شادمان، سيدفخرالدين. (1332). (تاریخ روابط و تأثیرات ادبي». یغما. سال ششم، صص 129 - 135. شفيعي کدکني، محمدرضا. (1375). (صور خیال در شعر فارسي. چاپ ششم، تهران: نشر آگاه. شورل، ایو. (1386). (ادبيات تطبيقي. ترجمه طهمورث ساجدي. تهران: انتشارات امیرکبیر. قنبري، امید (ویراستار). (1385). (زندگینامه و خدمات علمی و فرهنگی دکتر جواد حديدی. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی. نجفي، ابوالحسن. (1351). (ادبيات تطبيقي چیست؟»، ماهنامه آموزش و پرورش، شماره 7، 435-448. صص، 41 جلد ندا، طه. (1387). (الأدب المقارن.

ترجمه هادي نظري منظم. چاپ دوم، تهران: نشر ني .هنرمندي، حسن. (1351). (سفري در ركاب انديشه. از جامي تا آراگون، تهران: انتشارات زوار . ولك، رنه، و أوستن وارن. (1373). (نظرية ادبيات. ترجمه ضياء موحد و پرويز مهاجر. تهران: شركت انتشارات علمي و فرهنگي .عربي برونيل، بيير. كلودبيشوا و أندريه ميشل روسو. (1996م.). ما الأدب المقارن؟. ترجمه غسان السيد، دمشق: دارعلاءالدين .پاژو، دانييل هنري. (1997م.). الأدب العام و المقارن. ترجمه غسان السيد. دمشق: اتحاد الكتاب العرب .حسان، عبدالحكيم. (1983م.). «الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي و الأمريكي». فصول. قاهره، جزء 1، جلد 3، صص 11-17