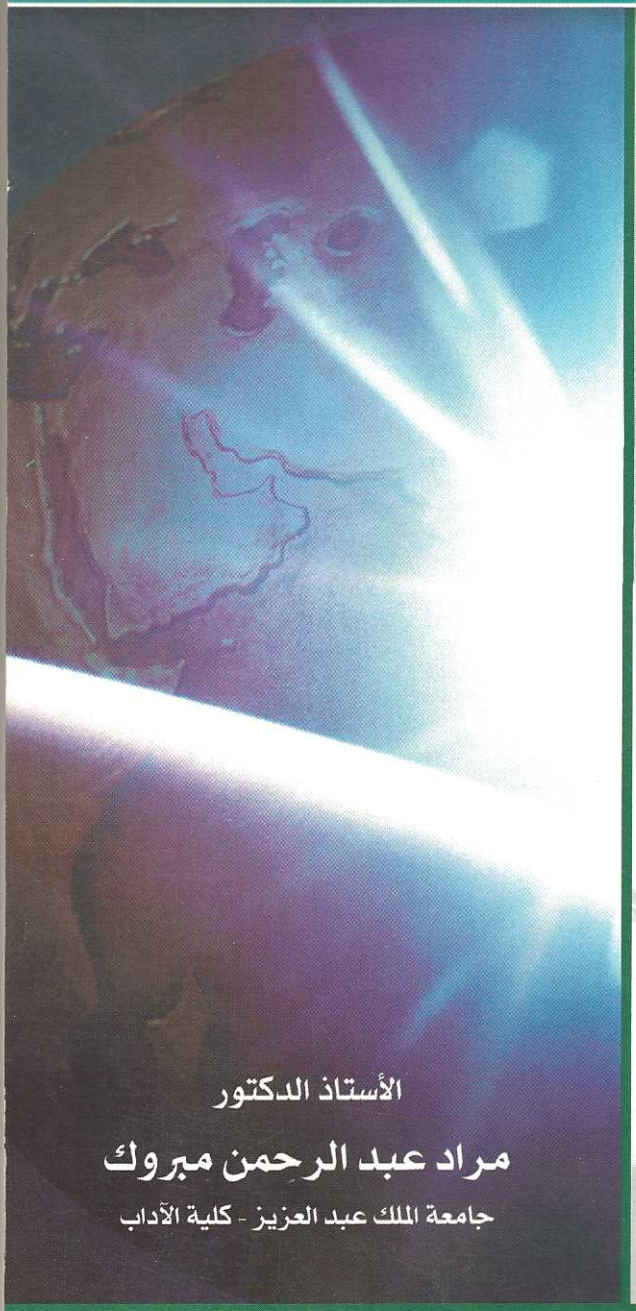


الأدب المقارن

النظرية والتطبيق

الأستاذ الدكتور

مراد عبد الرحمن مبروك

جامعة الملك عبد العزيز - كلية الآداب

الناشر

حوار العلمية

الطبعة الأولى

١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦ م

علية إطز
الخميس
٢٥/٣/٣١
١٤هـ

الأدب المقارن

(النظرية والتطبيق)

ⓒ خوارزم العلمية للنشر والتوزيع ، ١٤٢٧هـ

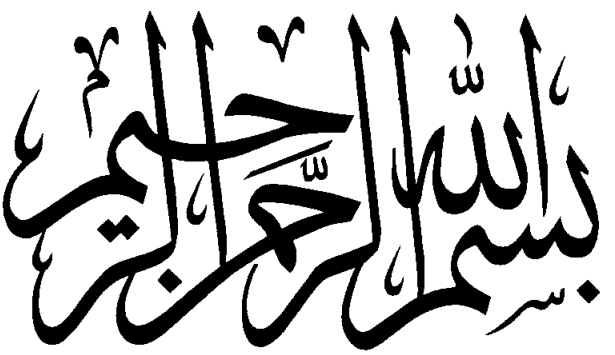
فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

مبروك ، مراد عبد الرحمن
الأدب المقارن : النظرية والتطبيق . / مراد عبد الرحمن مبروك .
جدة ، ١٤٢٧هـ
.. ص، .. سم

ردمك : ٠ - ٣ - ٩٧٣٥ - ٩٩٦٠

١- الأدب المقارن أ. العنوان
ديوي ٨٠٩ ١٤٢٧ / ١١٢٥

رقم الإيداع : ١١٢٥ / ١٤٢٧
ردمك : ٠ - ٣ - ٩٧٣٥ - ٩٩٦٠


بسم الله الرحمن الرحيم

الأدب المقارن

(النظرية والتطبيق)

الأستاذ الدكتور

مراد عبد الرحمن مبروك

جامعة الملك عبد العزيز – كلية الآداب

١٤٢٧هـ - ٢٠٠٦م

المحتويات

مقدمة: ٩

القسم الأول : المبحث التنظيري ١١

١ المفهوم وتنوع المصطلح: ١٣

١- ١ المفهوم في المدرسة الفرنسية ١٤
١- ٢ المفهوم في المدرسة الأمريكية ١٦
١- ٣ المفهوم في المدرسة العربية ٢٢

٢ نشأة الأدب المقارن في العصر الحديث ٢٧

٢- ١- النشأة في الأدب الأوربي الحديث. ٢٧
٢- ١- أ - عصر النهضة الأوربي ونظرية المحاكاة. ٢٧
٢- ١- ب- العصر الكلاسيكي والتقعيد الأدبي. ٣٠
٢- ١- ج- الحركة الرومانيكية والانطلاق الأدبي. ٣٢
٢- ١- د- عصر النهضة العلمية والأدب المقارن ٣٦
٢- ٢- النشأة في الأدب العربي الحديث. ٤١
٢- ٢- أ- مرحلة الإرهاصات الأولى. ٤١
٢- ٢- ب- مرحلة النضج والاكتمال. ٤٩

٣ المبادئ العامة للأدب المقارن ٥٥

٣- ١ آليات البحث المقارن. ٥٥
٣- ٢ مجالات البحث المقارن. ٥٨
٣- ٣ عالمية الأدب ٦٢

القسم الثاني : المبحث التطبيقي ٦٩

٣ المؤثرات الإسلامية و العربية في الآداب العالمية ٧١

١- ١- أثر الثقافة الإسلامية في كوميديا دانتي. ٧٢
١- ٢- أثر حكايات كليلة ودمنة في حكايات لافونتين. ٧٤
١- ٣- أثر الشعر العربي في الشعر الفارسي والألماني. ٨٦
١- ٤- أثر قصة حي بن يقظان لابن طفيل في روبنسون كروز لدانيال ديفو ٩٠
١- ٥- أثر الشعر العربي في شعر التروبادور ٩٦

المؤثرات الأوربية في الأدب العربي الحديث ١٠٥

٢- ١- أثر الملاحم اليونانية في الأدب العربي. ١٠٦
٢- ٢- أثر الرواية الأوربية الحديثة في الرواية العربية الحديثة. ١١٠
٢- ٣- أثر الشعر الأوربي الحديث في الشعر العربي الحديث. ١٢٣
٢- ٤- أثر المسرح الأوربي الحديث في المسرح العربي الحديث. ١٣٨
٢- ٥- أثر النقد الأوربي الحديث في النقد العربي الحديث. ١٥٠

أما قبل

لا تزعم هذه الدراسة أنها تضيف جديداً للمكتبة العربية في حقل الدراسات المقارنة، لكنها تعد عرضاً سريعاً لبعض الموضوعات النظرية والتطبيقية في الأدب المقارن كي تتوافق وطبيعة الدرس المقارن لطلاب المرحلة الجامعية.

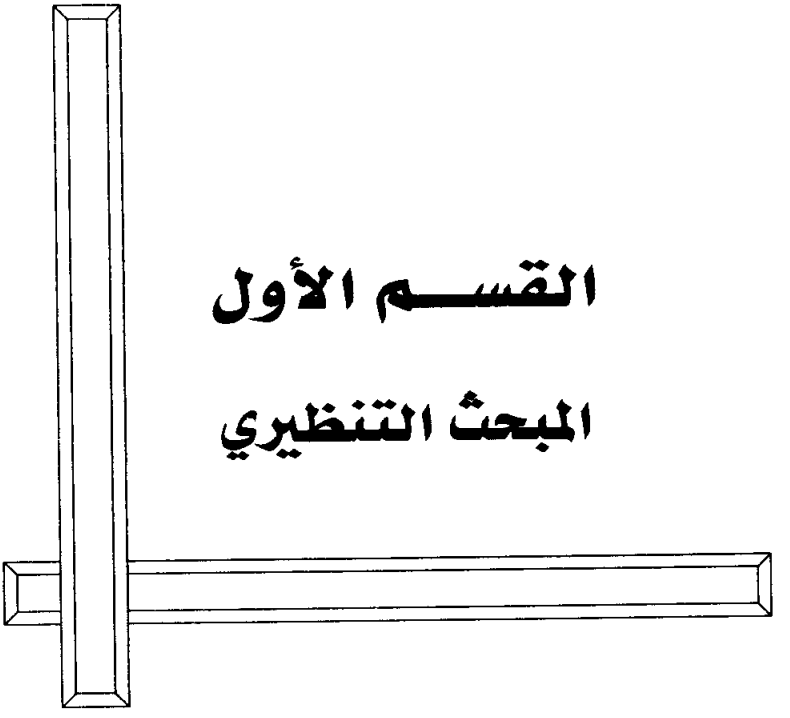
فقد جاءت هذه الدراسة صدى للمحاضرات التي ألقيت على طلاب المرحلة الجامعية في سنواتهم الدراسية النهائية. ولذلك كانت أقرب للمنهج التعليمي منها إلى البحث الأكاديمي، الأمر الذي تطلب اختيار بعض الدراسات التطبيقية السابقة لتكون نموذجاً تطبيقياً لطلابنا في حقل الأدب المقارن لما تتضمنه من ثراء علمي.

على أن هذه الدراسة تطمح للتطوير الأكاديمي المتقدم بتقدم العصر وتقنياته وبخاصة عصر المعلومات ، الذي أصبح له تأثير كبير وغير محدود في الدراسات الأدبية المقارنة في كل بقاع العالم. وهذا ما نطمح بعون الله إليه في الطبعة القادمة حيث يتم الربط الوثيق بين تقنيات عصر المعلومات والبحث المقارن.

والله من وراء القصد وهو يهدي السبيل.

أ.د. مراد عبدالرحمن مبروك

جدة في ٢٠٠٦/٣/١م



القسم الأول

المبحث التنظيري

القسم الأول

المبحث التنظيري

١ـ المفهوم وتنوع المصطلح:

تعددت التعريفات والاصطلاحات حول مفهوم الأدب المقارن في القرنين الأخيرين التاسع عشر والعشرين ، ويرجع جمهرة الدارسين تسمية الأدب المقارن في العصر الحديث إلى تلك الفترة التي تمتد منذ سنة ١٨٢٧م في فرنسا ، حيث استخدمت تسمية الأدب المقارن في محاضرات فيلمان وبرونتيير، ولسنا بصدد العرض التاريخي لتطور هذا المصطلح والذي سنعني به في موضع آخر ولكنني بصدد تناول بعض المفاهيم حول مصطلح الأدب المقارن.

يرى فان تييجم أن الأدب المقارن يعني به " تقرير المشابهات والاختلافات بين كتابين، أو مشهدين أو موضوعين أو صفحتين من لغتين أو أكثر، وإنما هو نقطة البدء الضرورية التي تتيح لنا اكتشاف تأثير أو اقتباس أو غير ذلك، وتتيح لنا بالتالي أن تفسر أثراً بأثر تفسيراً جزئياً"(١) .

ويرى كلود بيشوا أن " الأدب المقارن وصف تحليلي ومقارنه منهجية تفاضلية وتفسير مركب للظاهرة اللغوية الثقافية ، من خلال التاريخ والنقد والفلسفة وذلك من أجل فهم أفضل للأدب بوصفه وظيفة تميز العقل البشري"(٢) .

ومن الممكن مناقشة هذا المفهوم في ضوء مدارس الأدب المقارن سواء المدرسة الفرنسية أو المدرسة الأمريكية أو العربية.

١ـ١ المفهوم في المدرسة الفرنسية :

لا شك أن فرنسا كانت مهيأة أكثر من غيرها في معالجتها لقضايا الأدب المقارن نتيجة للتاريخ التوسعي لها من جهة، وكونها ملتقى تيارات فكرية عدة من جهة ثانية، وهذا التوسع أتاح لهم الاطلاع على ثقافات ولغات أخرى نتيجة لتعدد مستعمراتها في بعض بقاع العالم سواءً أفريقيا أو أوروبا أو آسيا، " ولقد اتضح اتجاه المدرسة الفرنسية مع ظهور أول كرسي للدراسات المقارنة وأول مجلة للأدب المقارن وأول مقال حول الكلمة والشيء، وقد ترجم هذا الظهور عملية تركيبية لكثير من الإرهاصات التي خاض فيها العصر من منظورات متعددة، كان لابد من ظهور أعلام للدرس حتى ينظر لها وتتبلور في إطار فكري يعكس مراحل المعالجات الأدبية المتعثرة والرائدة"(٣).

ونستطيع القول إن مفهوم الأدب المقارن وفق المدرسة الفرنسية خضع لفكرة تطور الأجيال ، بداية من الجيل الثاني عند جان ماري كاري، وجاك فوازين، وروني ايتيامبل وفرانسوا غويار، الذين اهتموا بتدريس الأدب المقارن كما تعاقبوا على إدارة مجلة الأدب المقارن، وتأليف الكتب المقارنة ونهاية بالجيل الثالث الذي تبلور عنده مفهوم الأدب المقارن واكتملت ملامح المدرسة عند كلود بيشوا وسيمون لوجون ودانيال هنري باجو.

واعتمدت هذه المدرسة في مفهومها للأدب المقارن على الأساس التاريخي لعلاقة الأسباب بالمسببات ونقف - على سبيل التمثيل - عند فردينانند بالدينسبرجر الذي حاول رسم فضاء الأدب المقارن في مسارين جوهريين أثارا نشاطين أساسين هما :

الأول. هو الذي مثله جاستون باري ويستغل حرفياً المعرفة بالخارج وتعمد إلى تجميع مختلف الموضوعات التي تعيش عليها الآداب حول عناصر بسيطة تقليدية، ودون تجديد عميق للمادة الأساسية، وسعي الأدب المقارن بهذا الاتجاه إلى أي تشابه يظهر من خلال الخرافات أو الحكايات أو القصص الشعبي المتناقلة شفهياً أو كتابياً .

والثاني ؛ يدقق في التداخلات الظاهرة بين السلاسل الوطنية للأعمال الأدبية عبر تطور الذوق والتعبير والأنواع والأحاسيس فهي تكتشف ظواهر الاقتباس وتحدد فضاءات التأثير الخارجية للكتاب الكبار"(٤).

وهكذا نجد الأساسيين ؛ الأول والثاني يعتمدان على المقارنات المباشرة والتأثير واللقاء التاريخي ومقارنة الأعمال الأدبية في القرون الأدبية الكبرى كما فعل برونتيير.

ونستطيع القول إن هذه المدرسة اعتمدت في فهمها للأدب المقارن على التاريخ الأدبي وعلى الوسائط والأنماط المشتركة بين الأعمال والرصيد الثقافي الوضعي وعلى علاقة الأسباب بالمسببات والصلات المختلفة بين الأدب ولذلك يقول جان ماري كاري "إن الأدب المقارن فرع من التاريخ الأدبي لأنه دراسة للعلائق الروحية الدولية والصلات الواقعية التي توجد بين بيرون وبوشكين وجوته ووالتر سكوت"(٥) .

ولذلك نستطيع القول إن تاريخ الأدب المقارن في فرنسا هو تاريخ العلاقات الأدبية الدولية، من حيث تبادل الأفكار والكتب والمشاعر والموضوعات بين أدبين أو أكثر.

لأجل ذلك نجد المدرسة الفرنسية تحدد للباحث عدته التي تتمثل في إعداده بثقافة تاريخية كافية، وأن يكون على علم بتاريخ العلاقات الأدبية بين الأدب في عدة بلدان وعلى معرفة باللغات والترجمات لهذه الآداب ومعرفة بمصادرها ومراجعها.

ومن ثم نستطيع القول إن مفهوم الأدب المقارن وفق المدرسة الفرنسية هو المقارنة بين أدبين مختلفين أو أكثر معتمداً على أكثر من لغة ، وبينهما أوجه تأثر وتأثير وأوجه تلاقي تاريخي من خلال دراسة العلاقات بين الآداب المختلفة.

١ـ٢ المفهوم في المدرسة الأمريكية:

لعلنا لا نبالغ حين القول إن مفهوم الأدب المقارن وفق المدرسة الأمريكية يعتمد على أساسين هما: الأول ؛ الأساس الأخلاقي والثاني الأساس الثقافي؛ الأول يعبر عن حداثة الحضارة الأمريكية التي تتكون من جنسيات وثقافات مختلفة ومتعددة، والثاني يعبر عن الهوية الثقافية التي هي مزيج كل الثقافات المختلفة المتوارثة من الأعراق المختلفة داخل هذه الحضارة.

وهذا بدوره ينعكس على مفهوم الأدب المقارن الذي ينفتح على ثقافات مختلفة لآداب مختلفة، ولذلك يعني الأدب المقارن في الثقافة الأمريكية بدراسة

الظواهر الأدبية في شموليتها دون مراعاة للحواجز السياسية واللسانية، حيث يتعلق الأمر بدراسة التاريخ والأعمال الأدبية من وجهة نظر دولية، ويظل هدف المقارنة هو تجميع المعارف الأدبية المختلفة.

وهكذا نجد أن موقف المدرسة الأمريكية " يبني على أساس الاهتمام بدراسة الأدب في صلاته التي تتعدى حدوده القومية، وهذه الأخيرة هي ما يحدد نوع الأدب لا اللغة. ومن ثم تعمل المدرسة الأمريكية على ملاحقة العلاقات المتشابهة بين الآداب المختلفة فيما بينها وبين أنماط الفكر البشري معتمدة في ذلك على المزاوجة بين الأدبي والفني"(٦).

وهكذا نجد أن المدرسة الأمريكية تتجاوز التفصيلات والحدود الضيقة بين الآداب المختلفة، لتعني بالجانب الثقافي والفكري أكثر من الجانب اللغوي " ومن هنا كان مطمع الأدب المقارن عند المدرسة الأمريكية هو دراسة أية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد في اتصالها أو عدمه بعلم آخر أو أكثر من علم"(٧).

ومن هنا لا تتمركز المقارنة بين أدب وأدب بقدر ما تتمحور في حرية التقاط نقاط الاتصال ذات الدلالة ، عبر مجال النشاط الفكري ولذلك يقول هنري ريماك " أننا نتصور الأدب المقارن كموضوع أقل استقلالية بقواعد وقوانين مرنة، أكثر منه مادة مساعدة وضرورية كصلة وصل بين أجزاء صغيرة جداً للأدب، وكجسر بين منطلق من الإبداع الإنساني ذات التواصل العضوي ... إن هذا الفهم المعمق يستطيع توضيح العلاقة بين عدة آداب مختلفة

وكذلك توضيح العلاقة بين الأدب وميادين أخرى للمعرفة والإبداع الإنسانيين خصوصاً الميدان الفني والإيديولوجي، وهكذا يكون بحثنا الأدبي امتد ليشمل البعد الجغرافي والبعد النوعي"(٨).

وهنا يتضح أن المدرسة الأمريكية تجاوزت التفصيلات الدقيقة والحدود الضيقة بين الآداب، لتشمل الأبعاد والاتجاهات الايديولوجية الكبرى بين الآداب المختلفة، الأمر الذي جعل رينيه ويلك ينتقد انحصار الأدب المقارن في دائرة آلية لدراسة المصادر والتأثيرات، وعلاقة الأسباب بالمسببات وغيره من الجزئيات الدقيقة، التي اعتمدت عليها المدرسة الفرنسية في مرحلة من مراحلها التاريخية للأدب المقارن.

ومن ثم " يقترح رينيه ويلك وعياً بالقيم بدلاً من الأحداث الجامدة واهتماماً بالكيفيات بدل المفهوم الخاطئ لعلية التاريخ الأدبي ، ويلح على ضرورة الاعتراف بالدور الجوهري للنقد الأدبي في كل دراسة للأدب، ويدل اعتبار العمل الفني مجرد علاقات خارجية فهو يؤكد على دعم مفهوم بنية العلاقة والمعنى اللذين يحددان العمل في حد ذاته. فإعادة التوصية التي يدعو إليها ويلك تظهر في الجمالية والنقد الأدبي، حيث يصبح التاريخ الأدبي تاريخاً للنقد وفعلاً للتخيل"(٩).

وهكذا يتضح أن المدرسة الأمريكية حاولت أن تربط الأدب المقارن بالقضايا الكبرى وتتجاوز الحدود والجزئيات الضيقة بين الأدب بل وتنتقد المدرسة الفرنسية التي بالغت في التأثير والتأثر، وتضييق مجال الأدب المقارن

وقصره على تناول ما هو أجنبي مما يتسبب في تفتيت العلاقات وتجزيئها وعزلها عن كل شمولية.

وعلى الرغم من الاختلاف بين المدرستين الفرنسية والأمريكية في مفهوم الأدب المقارن ، إلا أن هناك بعض الباحثين الذين حاولوا أن يوفقوا بين المدرستين، مثل هنري ريماك من حيث التقريب بين المدرستين اللتين تتمتعان بزعامة حقل الأدب المقارن ، سواءً رأت إحداهما الاهتمام بالجزئيات وأوجه اللقاء التاريخي أو رأت ثانيتهما الاهتمام بالكليات والشموليات واتساع نطاق الدرس الأدبي المقارن.

ومن هنا يؤكد هنري ريماك أنه " ليس من الضروري أن تكون الدراسة المقارنة مقارنة في كل صفحة بل حق في كل فصل ولكن المقارنة تتأتى من خلال القصد الشامل والتوكيد وطريقة التنفيذ ، وأن اختبار هذه الأمور يتطلب محاكمة موضوعية وكذلك شخصية ، لذلك لا يجوز توطيد قواعد جازمة تتحكم بهذه المعايير"(١٠).

وها يتضح أن المدرسة الأمريكية تميل إلى الحركة والاستمرار وأن هنري ريماك يحاول التوفيق بين المدرستين من خلال تأكيده على وظائف الدرس المقارن والتي يصنفها في خمسة عناصر أساسية هي(١١) :

١ - أن يكون البرهان الملموس أو الدحض للمبادئ العامة حول بنية الأدب عبر التحليلات المقارنة أو التركيبات لمؤلفين خاصين لنصوص ولأنواع ولتيارات، ولحركات ومراحل تنتسب لوحدتين ثقافيتين أو لسانين أو أكثر، ففي حالة اختلاف الأمم أو اختلاف الثقافات الواضح داخل أمة

واحدة، تعامل في هذا النوع من المواقف التصويرات المأخوذة من مختلف الآداب الوطنية كعينات تصنيفيه معزولة إلى حد ما عن موضوعها الفضائي، أو الزمني وبإختصار على الأدب المقارن المحك الرئيس لأية نظرية أدبية.

٢ - يزود الأدب المقارن بالتشابهات أو التناقضات أو علاقة الأسباب بالمسببات أو التركيبات الاستقرائية لمراحل تاريخية أو بحركات أو موضوعات أو خصوصيات أسلوبية على مستوى ازدواج الثقافة وتعددها.

٣ - يهدف الأدب المقارن بواسطة التجاوزية المركزة لموضوعين أو مقالين أو نقدين لا تكون بينهما علاقة بالضرورة، وهو يمثل في هذه الحالة مظهراً نشيطاً أو خاملاً للآداب.

٤ - يبحث الأدب المقارن فيما سماه ويلك مظاهر التجارة الخارجية لبعض الأعمال والوساطات والتلقي أو التأثير أو الترجمات أو الرحلات أو دراسة المواقف.

٥ - يلاحق الأدب المقارن دراسات تداخل الاختصاصات في العناصر الأربعة.

وهنا يتضح لنا محاولات ريماك للتوفيق بين المدرستين من حيث عناية الأدب المقارن بالخاص والعام والأدب العام والمقارن، والجزئيات والكليات والتأثيرات الدقيقة والكلية.

ويثني هاوي ليفين على هذه الخصائص للمدرسة الأمريكية في الأدب المقارن فيرى " أن نظام الأدب المقارن الذي عمل "بابيت" على ترسيخه أكثر من أي أمريكي آخر قد مال ليركز اهتمامه على الوشائج المتشابكة التقاليد

والحركات والعوامل الفكرية أكثر من اهتمامه بالروائع الفكرية، وتبرز الأهمية الخاصة لذلك المنظور بين طريقته في النظر إلى الأدب بأكمله، على أنه سلسلة عضوية واحدة وكل متكامل، إن هنالك دواعي للأمل بأن الطريقة المقارنة يمكنها أن تلقي الضوء على المظاهر الجمالية والشكلية لصفة الأدب، وعلى أساليبه وبنائه ولكن النقد وخاصة في المجال الأنجلو أمريكي قد عانى من نقص الاستعدادات النظرية أكثر مما عاني من إخفاقه في بلوغه قدره"(١٢).

وهكذا يتضح لنا أن المدرسة الأمريكية تعنى بقضايا الدرس المقارن من زاوية الوعي التاريخي بالظاهرة الأدبية والذي يرى جون فيشر " أن الأدب المقارن هو فرع الدراسة الأدبية الذي يعنى بالبنيات الجوهرية الكامنة وراء الظاهرة الأدبية في كل زمان ومكان وهكذا فهو يعني بكل ما هو عالمي في أي ظاهرة أدبية خاصة ولذلك فليس هناك ما يحد – نظرياً – امتداد مجال البحث فيه إذ تقع جميع الآداب في كل اللغات وعلاقاتها بعضها ببعض وبالفنون الأخرى داخل حيازته ... إن الأدب المقارن يعالج العلاقات المتعددة الجوانب بين العمل والسياق محاولاً السير في طريق وسط بين الشكلية المتعسفة من جانب والتاريخية المعماة من جانب آخر"(١٣).

ونخلص من ذلك إلى أن الأدب المقارن وفق المدرسة الأمريكية يعني به المقارنة بين أدبين أو أكثر، اعتماداً على لغتين مختلفتين أو أكثر داخل أمة واحدة أو عدة أمم، ويكون بينها أوجه تشابه أو تضاد في الكليات أو الجزئيات وفي مرحلة زمنية واحدة أو عدة أزمنه.

١ـ٣ المفهوم في المدرسة العربية :

على الرغم من أننا لا نستطيع الاطمئنان إلى وجود مدرسة عربية في الأدب المقارن بالمفهوم الدقيق لكلمة مدرسة لأسباب عديدة، إلا أننا لا ننكر بعض المحاولات الجادة في القرنين الأخيرين لا سيما نهايات النصف الأول من القرن العشرين والنصف الثاني من القرن نفسه. حيث ظهرت البدايات الأولى لمصطلح الأدب المقارن في الدراسات العربية، لا سيما الحقل الأكاديمي الجامعي في العقد الخامس من القرن العشرين، مثلما يذهب بعض الدارسين.

على أن الحقيقة تقتضي منا الإشارة إلى مقالات فخري أبو السعود التي نشرت في مجلة الرسالة بداية من العدد (٤١) سنة ١٩٣٤م إلى العدد (١٩٧) سنة ١٩٣٧م(١٤) وكلها تعنى بالدراسات المقارنة بين الأدبين العربي والإنجليزي وتصل إلى ثلاثة وأربعين مقالاً في الأدب المقارن ولكن ما يؤسف له أن كثيراً من الدراسات المعاصرة لم تشر إلى جهود الرجل في هذا الحقل.

وسوف نشير لذلك في موضع آخر، وما يعنينا هنا هو المفهوم الذي استقرت عليه معظم الدراسات العربية لا سيما مفاهيم عبدالرزاق في كتابه " الأدب المقارن " سنة ١٩٤٨م ونجيب العقيقي سنة ١٩٤٨٧م والدكتور محمد غنيمي هلال في "الأدب المقارن" سنة ١٩٥١م وغيرهم. " ونرى أن كلمة مقارنة ظهرت أصلاً في مجال الدراسات اللغوية في مدرسة دار العلوم ففي جدول الدراسة لعام ١٩٢٤م تبدو بارزة مادة جديدة هي "اللغة العبرية واللغة السريانية ومقارنتهما باللغة العربية" وكان ذلك تنفيذاً للمادة الثامنة من القانون رقم (١) لسنة ١٩٢٤م الخاص بتنظيم دار العلوم"(١٥).

وتعد محاولات العقيقي وإبراهيم سلامة من المحاولات التطبيقية الأولى في الأدب المقارن من خلال تدريسهم لهذا المقرر العلمي، ولكن المنهجية العلمية لم تكن دقيقة في كتابيهما، واكتملت هذه الجهود في دراسة الدكتور غنيمي هلال الذي يرى أن "مدلول الأدب المقارن تاريخي ذلك أنه يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة وصلاتها الكثيرة المعقدة في حاضرها أو في ماضيها وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر أياً كانت مظاهر ذلك التأثير والتأثر، سواءً 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 تمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير والتأثر في أدب الرحالة من الكتاب، والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات"(١٦).

ويرى الدكتور هلال أن هذه التسمية الأدب المقارن قد لا تفي بكل مقتضيات المقارنة ويفضل لو كانت التسمية (التاريخ المقارن للآداب) أو (تاريخ الأدب المقارن).

وعلى الرغم من هذا التعريف الشمولي إلا أنه لا يخرج كثيراً عن المفهوم التوفيقي للمدرستين الفرنسية والأمريكية للأدب المقارن لا سيما مفهوم هنري ريماك.

ولكن هذا المفهوم يأتي متواصلاً مع جهود الباحثين في الأدب المقارن السابقين سواءً في الآداب الأوروبية أو الإرهاصات الأولى في الدراسات العربية بداية من محاولات الطهطاوي وأحمد ضيف وروحي الخالدي مروراً بمدرسة دار العلوم حتى مرحلة النضج والاكتمال عند محمد غنيمي هلال.

ومن ثم يمكن التوصل إلى أن مفهوم الأدب المقارن وفق المدرسة الفرنسية لا يختلف كثيراً عن المفهوم التوافقي الفرنسي الأمريكي من حيث كونه مقارنة بين أدبين أو أكثر اعتماداً على لغتين مختلفتين أو أكثر وعلى مقارنة الموروث الثقافي والحياتي لأدبين مختلفين أو عدة آداب مختلفة وعلى إبراز مواطن التأثر والتأثير وأوجه التلاقي الثقافي والحياتي والتاريخي.

هوامش المفهوم

١ - فان تيجم، الأدب المقارن، ت د. سامي الدروبي، دار الفكر العربي سنة ١٩٤٦م، ص ٢٠.

2-Claude Plchois. La literature comparee ED: Armand Colin, Paris. 1967. 176.

٣ - سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، دراسة منهجية، الرباط، المركز الثقافي العربي سنة ١٩٨٧م ص٥٦.

4-F.Balden sperger. Le Motet la chesp. Rev. De literature comparee. 1921

أنظر : سعيد علوش ، مرجع سابق ص ٥٦- ٥٩.

5-J.M. Carre Introduction a la literature comparee de M. F Guyard ED. Puf. Paris. 1951

٦ - سعيد علوش، مرجع سابق ص ٩٤- ٩٥ .

٧ - نفسه ص ٩٥ .

أنظر: 8-H.H. Remack, op. cit. p.96

٩ - سعيد علوش، سابق ص ٩٨.

١٠ - حسام الخطيب، الأدب المقارن بين التزمت والانفتاح، مجلة المعرفة – دمشق سنة ١٩٧٩م ص ٦٠ .

١١- للمزيد راجع سعيد علوش، سابق ص ١٠٤- ١٠٥ .

١٢- هاري ليفن، إنكسارات. ت عبدالكريم محفوظ، وزارة الثقافة – دمشق سنة ١٩٩٠م ص ٦ ، ٧ .

١٣- جون فيشر، نقد المقارنة ت. نجلاء الحديدي، فصول ع٣ ش٣ سنة ١٩٨٣م ، ص ٦٩ .

١٤- انظر هذه المقالات في كتاب فخري أبو السعود في الأدب المقارن ومقالات أخرى، إعداد جيهان عرفة وتقديم د. محمود علي مكي، هيئة الكتاب- القاهرة سنة ١٩٩٧م.

١٥- عطية عامر. تاريخ الأدب المقارن، فصول م٣ ع٣ سنة ١٩٨٣م، ص ١٧.

١٦- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، القاهرة، سنة ١٩٩٨م، ص ١٣.

٢ـ نشأة الأدب المقارن في العصر الحديث

لسنا بصدد التطور التاريخي لنشأة الأدب المقارن بداية من الحضارة المصرية القديمة، مروراً بالحضارة اليونانية والرومانية والإسلامية ونهاية بالحضارة الأوربية الحديثة. فقد عنيت به دراسات عديدة ولكننا بصدد إلقاء الضوء على نشأة الأدب المقارن في الدرس الأوربي الحديث وفي الدرس العربي الحديث أيضاً.

٢ـ١ النشأة في الأدب الأوربي الحديث :

٢ـ١ـأ عصر النهضة الأوربي ونظرية المحاكاة

يشكل عصر النهضة ملمحاً بارزاً في نشأة الأدب المقارن في القرنين الخامس عشر والسادس عشر " فقد اتجهت الآداب الأوربية وجهة الآداب القديمة من يونانية ولاتينية وكان للعرب فضل توجيه الأنظار إلى قيمة النصوص اليونانية بما قاموا به من ترجمات الفلاسفة اليونان، وبخاصة أرسطو فحاول رجال النهضة الرجوع إلى تلك النصوص في لغاتها الأصلية، ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها وكانت الدعوة إلى الرجوع لآداب اليونان والرومان ومحاكاتها بمثابة ثورة فكرية في ذلك العصر لأنها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحي، وعاد رجال الأدب في عصر النهضة إلى نظرية المحاكاة، محاكاة الأقدمين يونانيين

ولاتينيين وكانوا ولعين بما في هذين الأدبين من اتجاهات إنسانية لأنهما عنيا بالإنسان ومشكلاته من وجهة نظر إنسانية"(١).

ولا شك أن هذا الاتجاه قد تكون بعد أن سيطرت على أوربا طبقتان اجتماعيتان هما، طبقة رجال الدين المسيحي، وطبقة الفرسان. فقد سيطرت هاتان الطبقتان على مقدرات الحياة من الناحيتين الروحية والمادية وحققا مكاسب دنيوية من خلال السيطرة على ثروات البلاد وانتشار أسوأ أنواع الإقطاع والاستغلال والعودة إلى ما يشبه نظام العبيد.

وهاتان الطبقتان كانتا سبباً في خروج الأدباء والكتاب والمفكرين على الواقع الأوربي آنذاك، الأمر الذي دفعهم إلى التمرد على هذه الحياة السلطوية القاسية من خلال عودتهم إلى تراثهم الماضي القديم ممثلاً في نظرية المحاكاة. فعكفوا على تقليد تراثهم اليوناني القديم " وكان الهدف من إحياء هذه النظرية أمرآن أساسيان هما؛ إحياء الكنوز الأدبية اليونانية واللاتينية، ومحاولة تقليدها واتخاذها منطلقاً لازدهار الآداب القومية"(٢). وكان لجماعة "الثريا" الفضل في إحياء هذه النظرية لا سيما الأدب الفرنسي الذي حاول أن يجدد رؤاه ومضامينه وأشكاله الفنية من خلال هضمه لهذه النظرية هضماً جيداً، فقد اتفق الأدباء الذين شكلوا هذه الجماعة على نشر الثقافتين اليونانية والرومانية وقد اتضح هذا في كتاب أطلق عليه "الدفاع عن الفرنسية والسمو بها" للشاعر الفرنسي جواكيم دوبليه.

ومن رواد هذه الجماعة الشاعر والناقد دورا (١٥٠٨ – ١٥٨٨) الذي سلك في تلقين تلاميذه معنى نظرية المحاكاة مسلكاً عملياً مثمراً، فقد أوضح لتلاميذه ما تدين به اللاتينية لليونانية، إذ ظلت اللاتينية خمسة قرون كاملة لا أدب يذكر لها ثم ازدهر أدبها على إثر اتصالها بالأدب اليوناني، وكان يشرح لهم كيف كان شيشرون الروماني مديناً في خطابته لخطيب اليونان ديموستين وكيف تأثر فرجيل اللاتيني بشاعر اليونان تيوكريت، وكيف ألهم شاعر اليونان بنداروس هوارس في أشعاره اللاتينية"(٣).

وتأتي محاولات الناقد الآخر " دي بلي (١٥٢٢ – ١٥٦٠) في ترسيخ دور المحاكاة في ازدهار الآداب القومية فيرى في دفاعه عن اللغة الفرنسية " أنه بدون محاكاة اليونانيين لن نستطيع أن نمنح لغتنا ما شُهر به الأقدمون من سمو وتألق، وأنه لابد للشعراء من الرجوع إلى نصوص الآداب القديمة بأنفسهم وهضمها، وأن ترجمة هذه الأعمال لا تكفي، ولكن لابد من العودة إلى النصوص الأصلية، ويرى أن كل ترجمة خيانة للأصل وجحود بما له من قيمة"(٤).

ثم تأتي محاولات فيرك بلتيير Peletier (١٥١٧ – ١٥٨٢) - الذي يعد واحداً من الأعضاء البارزين في جماعة الثريا – ليكمل جهود زملائه لكنه يختلف مع زميله "دي بلي" من أنه يرى " أن الترجمة الأمينة الوفية لأصلها لها فضيلة إغناء اللغة التي تترجم إليها بما تنقله من كلمات وعبارات طلية وحكم وأن الترجمة الدقيقة خير من ابتكار يعوزه التوفيق"(٥).

وهكذا يتضح أن " جماعة الثريا " أسهمت إلى حد كبير في إحياء نظرية المحاكاة للآداب الأوربية القديمة، ولم تكن المحاكاة عندهم هدفاً في حد ذاته بل كانت هدفاً أساسياً في تجديد الآداب القومية ودفعها صوب الازدهار والتقدم. فضلاً عن أنها لا تقف عند حد التقليد، بل تتجاوزه إلى تطور الفنون والآداب، ومحاولة التفوق على النماذج القديمة ودفع آدابهم القومية إلى إطار العالمية، وتجاوزها لحدود الإقليمية والمحلية والخروج بها من حيز الجمود إلى التطور والتجديد.

على أن هؤلاء يعنون بالمحاكاة اللغوية والأدبية محاكاة الغير بلغته وليست اللغة القومية لهؤلاء ، لأن من يحاكي لغته لا يضيف جديداً ولكن من يحاكي لغة الآخر يحاول أن يضيف ويجدد ويبتكر في لغته، ويعرف موقع لغته بين لغات العالم، كما أنه يعرف موقع أدبه بين الآداب العالمية. ولذلك يتفق أعضاء هذه الجماعة الأدبية على "أنه لا تجوز محاكاة الكتاب والشعراء من نفس اللغة، لأن مثل هذه المحاكاة تؤدي إلى جمود اللغة وركودها" حذار يا من تريد للغتك النمو وتريد أن تنبغ فيها من أن تلجأ إلى محاكاة نظيرة فتقلد أدباء لغتك فهذه نزعة مثوفة لا جدوى منها ولا نمو فيها فليس سوى منح لغتك ما هو في حوزتها سلفاً"(٦).

٢ـ١ـب العصر الكلاسيكي والتقعيد الأدبي:

جاء التقعيد الأدبي نتيجة طبيعية لتأثير نظرية المحاكاة ، إذ بعد أن انفتح الأدب الأوربي في عصر النهضة على الآداب اليونانية والرومانية نتيجة للمحاكاة، كان من البدهي أن توضع بعض القواعد والأسس للأجناس الأدبية

المختلفة، كالشعر والمسرح والنقد والآداب المختلفة، وكانت مهمة الناقد آنذاك وضع قواعد ومعايير لمختلف الأجناس الأدبية، وكانت غاية الكتاب آنذاك فنية وعملية تتمثل في وضع القواعد الفنية.

ففي القرنين السابع عشر والثامن عشر وهي المرحلة التي انتشر فيها التيار الكلاسيكي، ظهرت آداب أوربية مختلفة كالآداب الفرنسية والأسبانية والإيطالية ، وتأثرت ببعضها البعض، ووصل بعضها إلى حد الاتهام بالسرقات عندما شاعت المقارنات والتأثير والتأثر، ومن هنا كان لزاماً على النقاد وضع أسس ومعايير أدبية واضحة ومحددة، لأن المقارنات حينئذ لم تأخذ شكلها المنهجي العلمي بل كانت في كثير من الأحيان مرتبطة بالتعبيرات اللغوية ومعاني الكلمات، ولم تبحث في الأصول التاريخية أو الأدبية للنص حتى يتم التفرقة بين التأثر والتأثير والاقتباسات والسرقات الأدبية بل إن " نقدهم أيضاً لم يقصد إلى بيان أصول الأجناس الأدبية من الناحية التاريخية، ولم يرم إلى شرح التأثير والتأثر من الوجهة العلمية، ولم يعبأ بدراسات البيئات والعوامل المختلفة مما هو في صميم الأدب المقارن، فلم يكن نقدهم إلا للحكم على كاتب أو عمله حكماً مبنياً على القواعد الأدبية التي سنها أسلافهم من القرن السابع عشر وعلى اعتبارات مستقلة من ذوق العصر الذي عاشوا فيه"(٧).

وكان لابد للأدب المقارن أن يحدد معاييره وأسسه وأبعاده وأن يوضع لكل جنس من الأجناس الأدبية قواعد فنية وأن يتجاوز حدود الانغلاق داخل إطار الأدب اليوناني والروماني أو قواعد القرن السابع عشر إلى آفاق أرحب

وأوسع ويتم الانفتاح على الأدب العالمي لا سيما الأوربي بشتى تنوعاته ومدارسه المختلفة، ويتم محاكاة الجيد منه.

٢ـ٢ـج الحركة الرومانتيكية والانطلاق الأدبي:

يمكن القول إن الحركة الرومانتيكية كانت بمثابة الثورة على الحركة الكلاسيكية التي قيدت الأدب ووضعته في أطر جامدة لا تخرج عنها. وذلك من خلال القواعد والأسس الفنية التي وضعتها لكل جنس أدبي.

وقد اعتمدت الحركة الرومانتيكية على مجموعة من الأسس صوب الانطلاق الحر للأنواع والأجناس الأدبية المختلفة منها .

١ - تمرد الرومانتيكيين على سلطان العقل الذي قدسه الكلاسيكيون وأطلقوا العنان للعاطفة. ففي حين أن الكلاسيكيين دعوا الناس والكتاب والأدباء إلى الإعلاء من شأن العقل، نجد الرومانتيكيين قد أطلقوا العنان للخيال الميتافيزيقي واستبدلوا العقل بالعاطفة والشعور وقدسوا القلب على أنه مصدر الإبداع والإلهام، وها هو ذا " ألفريد دي موسيه يعارض بوالو في مبدئه العقلي ويقول أول مسألة لي هي ألا ألقي بالاً إلى العقل، ويقصد العقل في معناه الكلاسيكي ، ثم ينصح صديقاً له قائلاً " اقرع باب القلب ففيه وحدة العبقرية، وفيه الرحمة والعذاب والحب وفيه صخرة صحراء الحياة حيث تنبجس أمواج الألحان"(٨).

وهكذا نجد أن الرومانتيكيين اعتمدوا على الفلسفة العاطفية التي ازدهرت في أوربا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وعندهم أن الفهم والشعور أساسان للإدراك.

٢ - اهتمام الرومانتيكيين بمظاهر الجمال والعناية به لأنه من منظورهم إنعكاس للحقيقة، وأصبحوا يستشعرونه في كل مظاهر الوجود من حولهم، وكانوا يرون أنه لا حقيقة سوء الجمال، ولا جمال دون حقيقة وأنه – أي الجمال – دعامة كل نشاط إنساني، وتحول الجمال من البعد الموضوعي عند الكلاسيكيين ، إلى البعد الذاتي الفردي عند الرومانتيكيين، لأنه يعتمد على حاسة الذوق ، وهذه الحاسة هي التي تجعلنا نبحث عن المتعة في الشيء الجميل ، ونشعر بها وهي مختلفة كل الاختلاف عن أنواع المتع التي نحصلها بمعرفة المبادئ والأسباب، أو باستخدام الأشياء المتناسبة الأجزاء، وقد يضيف العقل إلى متعة الجمال بالكشف عن منفعتنا أو بما نشعر به من السرور الذي يصحب عادة المعرفة في ذاتها ولكن ليس العقل جوهرياً بالنسبة لها"(٩).

ولذلك عنى الكلاسيكيون بالحقيقة بينما عُنى الرومانتيكيون بالجمال، ولذلك نجد أن الكلاسكيين كانوا ينشدون الحقيقة في كل شيء بما فيه الأدب" فالملحمة يجب أن تكون خلقية غايتها إصلاح العادات، والشعر يجب أن يكون خلقياً يلقن الفضائل الدينية والاجتماعية، والشاعر الحق هو من يتوافر في شعره الإمتاع والإفادة،

والمسرحيات يجب أن تكون خلقية وويل للمسرحي الذي يجلو الرذيلة في صورة حسنة أو ينتصر لها"(١٠).

٣ - عدم اهتمام الرومانتيكيين بالغاية الأخلاقية للأدب مثلما فعل الكلاسيكيون، فقد ثار الرومانتيكيون على هذه الغاية، ورأوا أن الأدب استجابة للعواطف وهذه العواطف ليست شراً بل هي الخير كله، لأنها مجال الجمال النابع من الضمير وقد صوروا في أدبهم عالم الجمال في أحلامهم يريدون أن يثوروا به على شروط المجتمع من حولهم، وكانوا يبكون في يسر وسهولة ، رحمة على المظالم وضحاياها مطلقين العنان لعواطفهم وأحلامهم"(١١).

ولذلك نجد الأدب الرومانتيكين آنذاك عنى بتصوير حياة البؤس والظلم والقهر التي يعيشها البسطاء من الناس. وكان أدبهم ذات طابع إنساني شعبي.

٤ - ثورة الرومانتيكيين على النقد الكلاسيكي، ذلك أن النقد الكلاسيكي في نظرهم كان يقيد حرية الأديب، ويجعله يلتزم بقواعد وأسس صارمة لا يحيد عنها، فعمدوا إلى تحطيم هذه القواعد والخروج عليها حيث " نظروا إلى الأدب على أنه من إنتاج الفرد وعبقريته، إلا أنه آراء وأفكار تصب في قوالب مصنوعة ، فأصبحت مهمة النقد تفسر ذلك الإنتاج تفسيراً علمياً بوصفه تجربة حية للفرد في بيئته الخاصة، بعد أن كانت وظيفة النقد الكلاسيكي بيان مدى اتباع الكاتب القواعد المفروضة عليه وقياس براعته بمقدار خضوعه لها"(١٢).

وهكذا استطاع النقد الرومانتيكي أن يحطم قواعد الكلاسيكية من خلال اتباعه لشعار فيكتور هوجو الذي يرى الحرية في الفن.

٥ - كان للرومانتيكيين الفضل في ميلاد تاريخ الأدب الحديث، والنقد الحديث، وقد أثر هذان العلمان بدورهما في نشأة الأدب المقارن من خلال بروز اتجاهين: أحدهما؛ ينظر للأدب من زاوية البعد الاجتماعي له ومثلته مدام دي ستال (١٧٦٦- ١٨١٧) وثانيهما؛ ينظر إلى الأدب من زاوية البعد الفردي الممثل في المؤلف ، وقد مثل هذا الاتجاه سانت بوف (١٨٠٤- ١٨٦٩) فنجد مدام دي ستال اهتمت اهتماماً كبيراً بالعلاقة بين الأدب والمجتمع، وضرورة أن يعبر الأديب عن قضايا مجتمعه، والأدب عندها يمثل صورة من صور المجتمع، واستطاعت تعريف الفرنسيين بالأدب الألماني لا سيما وجوه الاتفاق والاختلاف بين الأدبين الفرنسي والألماني، وفي الاتجاه الأخر نجد سانت بوف كان يبحث في الأدب من حيث ارتباطه بمؤلفه وكانت أحكامه النقدية مقترنة بأشخاص المؤلفين، ووظيفة النقد عنده هي النفاذ إلى ذات المؤلف ليستشف مكوناته النفسية والحياتية من خلال عباراته وصوره الأدبية، ويذهب أكثر من ذلك في كتابه "التاريخ الطبيعي لفصائل الفكر" حيث " يرى أن كل كاتب ينتمي إلى نوع خاص من التفكير يكشف عنه استقصاء طبائع العقول في الأدب الذي ينتمي إليه"(١٣).

وهكذا نجد أن الحركة الرومانتيكية كان لها دور بارز في تشكيل الارهاصات الأولى للأدب المقارن.

٢-١- د عصر النهضة العلمية و الأدب المقارن:

إذا كانت مرحلة النهضة الأوربية الأولى في القرنين الخامس عشر والسادس عشر قد اسهمت في بلورة نظرية المحاكاة، التي تعد اللبنة الأولى في إرهاصات الأدب المقارن، فإن مرحلة النهضة العلمية الأوربية التي تشكلت في القرنين التاسع عشر والعشرين قد بلورت مفهوم الأدب المقارن. فقد تبع هذه المرحلة نهضة علمية ونظريات تطبيقية كان لها كبير الأثر في بلورة مفهوم الأدب المقارن.

وكان التقدم العلمي في هذه المرحلة سبباً قوياً من أسباب القضاء على الحركة الرومانتيكية، لأن الكتاب والأدباء ظنوا أن الثورة العلمية ستحل كل مشاكل العصر والإنسانية جمعاء، وبالفعل تضاءل نجم الرومانتيكية إلى حد الاختفاء وبرز نجم الواقعية في الآداب والفنون، فظهرت المسرحيات والأشعار والروايات الواقعية التي تقترن بالواقع اقتراناً مباشراً، وكانت صدى للنظريات العلمية البحتة التي نادى بها العلميون في العلوم التطبيقية كنظرية النشوء والارتقاء وغيرها. واتجهت دراسات الكتاب والأدباء والمفكرين في تلك المرحلة إلى دراسة الظواهر الاجتماعية والأدبية دراسة علمية ومن هؤلاء(١٤):

١ - إرنست رينان (١٨٢٣ – ١٩٠٢م). الذي بنى كل كتبه على فكرتين رئيسيتين هما: الثقة في العلم وجبرية الظواهر ومنها "كتابه التاريخ العام

والمنهج المقارن للغات السامية" سنة ١٨٥٥م، ومن أقواله التي أسهمت في نشأة الأدب المقارن قوله : " يمكن أن يعد الوعي الإنساني نتيجة لآلاف أخرى من الوعي تتلاقى كل مؤلفاته في غاية واحدة"(١٥).

٢ - وأخذت الدراسات في مجال الأدب المقارن تتوالى عند بعض الباحثين الذين تأثروا بهذا الاتجاه العلمي ومنهم الكاتب الإنجليزي " بوسنت" في كتابه" الأدب المقارن" سنة ١٨٨١م، وقد درس فيه ظاهرة الأدب وتأثرها بالعوامل الاجتماعية في كثير من الآداب العالمية، ودرس الأدب بوصفه ظاهرة مشتركة بين الآداب.

٣ - وجاءت جهود "ليتورنو" ليواصل جهود السابقين في حقل الأدب المقارن في كتابه "تطور الأدب في مختلف الأجناس الإنسانية" وكل ذلك جاء نتيجة الجهود العلمية التي استشرت في حقول المعرفة الإنسانية والتطبيقية على غرار الدراسات المقارنة التي تشكلت في العلوم الطبية، "كعلم التشريح المقارن" والعلوم الإنسانية "كعلم الحياة المقارن"، و"علم اللغة المقارن" ومنه "التشريع المقارن" وغيرها.

٤ - ومن هذه الجهود أيضاً محاولات إدجار كينيه E. Quent (١٨٠٣ – ١٨٧٥م) فقد كان مدرساً للأدب الأجنبي في جامعة ليون، ثم في الكوليج دي فرانس سنة ١٨٤٢م وقام بتدريس مادة " آداب جنوب أوربا.

وهكذا نجد كل هذه المحاولات لدى هؤلاء النقاد والكتاب كانت في مرحلة التشكل والتكوين ، أو بمعنى آخر نستطيع القول أنها كانت أفكاراً

لإرهاصات مادة الأدب المقارن ولم تصل إلى حد الاكتمال والنضج لكنها كانت محاولات تمهيدية لتشكل هذا العلم الوليد.

وفي هذه المرحلة أيضاً نستطيع القول إن بعض هذا الجيل من طلائع الباحثين استطاع أن يشكل اللبنة الجنينية لعلم الأدب المقارن بوصفه علماً له أسس منهجية ، ومن هؤلاء على سبيل التمثيل وليس الحصر، هيبوليت تين، وجاستون باري، وبرونتيير، وجين جاك أمبير وغيرهم.

فقد عنى هيبوليت تين (١٨٢٨ – ١٨٦٣م) بنظريته الثلاثية حول العرق والبيئة والعصر، وكان لها تأثير مباشر في نشأة الأدب المقارن، وهذه العناصر أتاحت له عقد مقارنات بين مختلف الفنون والآداب ، مثلما فعل في مقارناته بين الأدب الإنجليزي والفرنسي وناقش موضع المقابلات والمشابهات.

وتواصلت جهود جاستون باري (١٨٣٩ – ١٩٠٣م) أيضاً في هذا الشأن فعنى بالأساطير والخرافات وما بينها من أوجه صلات وتشابهات ومفارقات وأثر هذه الحكايات والأساطير الخرافية في تكوين الآداب العالمية المختلفة.

ونجد أيضاً جهوداً أخرى بذلها برونتيير (١٨٤٩ – ١٩٠٦م) في تطور الأجناس الأدبية والعلاقات المشتركة بينها ، وعقد مقارنات بين الآداب القومية المختلفة، من حيث العلاقات التاريخية والفنية والعلمية وضرورة دراسة الأجناس الأدبية المختلفة بلغاتها المختلفة، ومعرفة أصولها وجذورها وكيفية تطورها " ويرى البعض أنه بعد سقوط النظم السياسية القديمة في فرنسا قام جين جاك أمبير Jean – Jaques Ampire في عام ١٨٣٢م بانتقاد العصبية أو القومية

ونادى بمبدأ عالمية الأدب في كتابه " التاريخ المقارن للفنون والآداب لدى كافة الشعوب"(١٦).

وكان نتيجة الجهود التي بذلها هؤلاء الكتاب خلال القرن التاسع عشر أن انتشرت كثير من الدراسات الأدبية والنقدية، التي عنيت بالمقارنة ومنها " دراسة العالم السويسري مارك موني Marc Monnier في دراسته لتاريخ النهضة من دانته Dante إلى لوثر Luther ودراسة الباحث الإنجليزي سانتس بيري Sants Bury في كتابه عصور الأدب في أوربا، ويؤخذ على هذه البحوث أنها لا تعدو مجرد عرض للآداب والعصور بعضها بجانب بعض دون التعرض كثيراً لمظاهر علاقاتها وتأثيرها؛ لكن مفهوم الأدب المقارن اكتمل بحق على يد البحاثة الفرنسي جوزيف تكست J-Texte في أواخر القرن التاسع عشر. حيث انصرف لدراسة الصلات الأدبية الأوربية وتبعه في هذا الطريق " فردينان بالد نسبيرجية" F. Baldensperger " ، و "بول فان تيجم " P. Van Tieghem ، و " جون ماري كاريه " J. Marie – Carre و " ديديه" الذي عمل مديراً لمعهد الأدب المقارن للآداب الأوربية الحديثة في السربون"(١٧).

وهكذا نجد أن الأدب المقارن ظهرت إرهاصاته الأولى في مرحلة عصر النهضة في القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين ممثلاً في نظرية المحاكاة ثم تطور خطوة تالية في المرحلة الكلاسيكية حيث بدأ تقنين الأجناس الأدبية وتقعيدها وبيان الفصل بين التأثر والتأثير والسرقات الأدبية. وفي المرحلة الرومانتيكية تقدم خطوة تالية عندما اقترن بالدراسات الأدبية

العالمية ذات الاتجاه الرومانسي وتبلورت ملامح هذا العلم واتجاهاته ومعاييره وأسسه الفنية في مرحلة النهضة العلمية في القرنين التاسع عشر والعشرين.

وتعد المدرسة الفرنسية بحق هي رائدة هذا العلم والمؤسسة الحقيقية له حيث يرى فان تيجم أستاذ الأدب المقارن في السربون أن اسم الأدب المقارن قد استعمل في فرنسا منذ عام ١٨٢٧م حين أخذ فيلمان يستعمله في محاضراته في السربون وأطلق هذا الاسم على منابر كثيرة خصصت له ابتداءً من عام ١٨٣٠م، كما سميت به كتب عدة ابتداءً من عام ١٨٤٠م"(١٨).

على أن التسمية قد اختلفت ما بين " الأدب المقارن " ، " الآداب الحديثة المقارنة" " تاريخ الآداب المقارنة" لكن التسمية التي شاعت هي " الأدب المقارن" وظلت المدرسة الفرنسية معنية عناية كبيرة بهذا العلم في الدراسات الأدبية والنقدية والجامعات وغيرها لكن ذلك لا ينفي الجهود التي بذلها الباحثون والكتاب في ألمانيا وإنجلترا وإيطاليا وأسبانيا وغيرها.

ففي " الثلث الثاني من القرن التاسع عشر ظهر الأدب المقارن نهائياً إلى الوجود فإذا نحن نرى تسلسلات أدبية : لجوته، وبيرون، ميكيفكتس، وروسو وأمام دراسات عن تأثير المبعدين الفرنسيين، ومقارنة الأدب الأسباني بالفرنسي، والعلاقات الأدبية بين فرنسا وإيطاليا، وفرنسا وإنجلترا فيما بين عام ١٨٤٠م ، ١٨٦٠م، فأول كتاب عن شكسبير والمسرح الفرنسي يرجع إلى عام ١٨٥٥م وفي عام ١٨٦٠م بدأت الأطروحات الفرنسية للدكتوراه في هذه الموضوعات"(١٩).

وهكذا انتشر الأدب المقارن في معظم الآداب الأوربية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

٢ـ٢ النشأة في الأدب العربي الحديث :

مثلما مر الأدب المقارن بعدة مراحل في الأدب الأوربي الحديث فقد مر أيضاً بمرحلتين في الأدب العربي الحديث هما؛ مرحلة الإرهاصات الأولى منذ أوائل القرن التاسع عشر وحتى نهايات النصف الأول من القرن العشرين ومرحلة النضج والاكتمال من بدايات النصف الثاني من القرن العشرين وحتى الآن (٢٠٠٦م).

٢ـ٢ـأ مرحلة الإرهاصات الأولى

تمتد هذه المرحلة بداية من أوائل القرن التاسع عشر وحتى نهايات النصف الأول من القرن العشرين ، وقد وجدت بعض المحاولات التي تشكل الإرهاصات الأولى للمقارنات الأدبية، وقد تمثلت في بعض محاولات رفاعة الطهطاوي وسليمان البستاني وأديب أسحق وروحي الخالدي وغيرهم ونقف عند بعضهم على سبيل المثال لا الحصر حيث شكل هؤلاء مرحلتين متتابعتين ومتقاربتين الأولى مثلها الطهطاوي وعلي مبارك في النصف الأول من القرن التاسع عشر والثانية مثلها صروف والحداد والبستاني وأسحق والخالدي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين.

المرحلة الأولى

تعد محاولات الطهطاوي (١٨٠١- ١٨٧٣) من المحاولات الأولى التي شكلت نقطة التأثير بالآخر في كتابه "تخليص الإبريز في مغامرات باريز"، أثناء رحلته إلى فرنسا التي امتدت من ١٨٢٦ إلى ١٨٣١م، " وجاء الكتاب موسوعة في وصف الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية في فرنسا فضلاً عن وصف الرحلة نفسها ، وما تعلمه خلالها من علوم ومعارف مستهدفاً إفادة قومية بهذه العلوم والمعارف والمشاهدات، فضلاً عما تضمنه الكتاب من بعض المقابلات اللغوية والأدبية بين الأدب العربي والفرنسي، أو بين الأدب الفرنسي والأدب اليوناني القديم"(٢٠).

ويقابل الطهطاوي بين اللغة الفرنسية والعربية ، ويحاول أن يبرر بعض المواضع اللغوية في اللغة العربية التي يراها الفرنسيون غير مستحبة في لغتهم مثل المحسنات البديعية والتورية والجناس الناقص والتام، ويترجمها لهم في صورة مستحسنة ويحاول الطهطاوي أن يسرد بعض المقابلات بين اللغتين ويرى أن لكل لغة منطقها الخاص وصفاتها المميزة لها ، ويناقش هذه القضايا التقابلية بين اللغتين دون تعصب للغة.

وفي ترجمته لكتاب " مواقع الأفلاك في مغامرات تليماك" للأب فنيلون يربط بين الخرافات والأساطير اليونانية القديمة وبين تلك التي كانت في البيئة العربية القديمة قبل الإسلام ويعقد بعض المقارنات والمتشابهات بين الشعر العربي والفرنسي فيما يتعلق بأدب الفروسية فيقول : ومما يستغرب أن في رجال العسكرية منهم من طباعه توافق طباع العرب العرباء في شدة الشجاعة الدالة

على قوة الطبيعة ، وشدة العشق الدالة ظاهراً على ضعف العقل ، فمزاجهم كالعرب في الغزل بالأشعار الحربية ، وقد رأيت لهم كلاماً كثيراً يقرب من كلام بعض شعراء العرب مخاطباً محبوبته بقوله :

ولقد ذكرتك والوغى بحر طفى

والنقع ليل والأسنة أنجم

فحسبته عرساً ونحن بروضة

وأنا وأنت بظله نتنعم(٢١)"

وهكذا نجد محاولات الطهطاوي في النصف الأول من القرن التاسع عشر تشكل اللبنة الأولى في الدراسات المقارنة على الرغم من أن الأدب المقارن لم يكن وقتها قد عرف في الأدب العربي الحديث.

* * * * *

ثم تأتي محاولات علي مبارك في مجالات المقارنة متقاربة مع محاولات الطهطاوي ، غير أن دائرة اهتمامه كانت حول العلوم الطبيعية وقد جاء في كتابه "علم الدين" أنه اشتمل على جمل شتى من غرر الفوائد المتفرقة في كثير من الكتب العربية والإفرنجية في العلوم الشرعية والفنون الصناعية وأسرار الخليقة وغرائب المخلوقات وعجائب البر والبحر... مع الاستكثار من المقابلة والمقارنة بين أحواله وعاداته في الأوقات المتفاوتة والأنحاء المتباينة"(٢٢).

وهذه المقابلات والمقارنات في بعض المواضع من كتابه "علم الدين" تعد محاولات أولية من محاولات الإرهاصات الأولى للأدب المقارن في الدرس العربي الحديث.

المرحلة الثانية

ثم تتقدم هذه المحاولات خطوة أخرى عند يعقوب صروف ونجيب الحداد، وسليمان البستاني وأديب أسحق وروحي الخالد من النصف الثاني من القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ونقف عند بعضهم على سبيل التمثيل:

أ

يعد يعقوب صروف أحد الكتاب البارزين في الثقافة العربية الحديثة حيث أسس مجلة المقتطف سنة ١٨٧٦م في بيروت وانتقل بها إلى القاهرة، لتصبح وصاحبها صوتاً من الأصوات العالية ودعوة إلى التجديد والتقدم عن طريق التعرف إلى الأدب والفكر العربي بشكل عام، والدعوة إلى نشر المعرفة العلمية والأخذ بالأسلوب العلمي في العمل والتفكير بخاصة"(٢٣).

وقد عالج يعقوب صروف في بعض مقالاته التي نشرت بالمجلة من أبريل إلى يونيو ١٨٨٦م المقارنة بين أبي العلاء المعري وجون ميلتون وكذلك بين ابن خلدون وسبنسر. المقارنة الأولى تتعلق بالمقارنات الأدبية والثانية تتعلق بالمقارنات الفكرية.

ويعرض صروف لمؤلفات أبي العلاء المعري وجون ميليون ويناقش أوجه التشابه بينهما حياتياً وأدبياً، من حيث كونهما قد فقدا البصر في مرحلة معينة من عمرهما،/ وأنهما يتمتعان بالذكاء الشديد وقوة الإرادة وحرية الرأي والرؤية الفلسفية في أعمالهما.

ويعرض صروف لمؤلفات كل منهما سواءً "لزوم ما لا يلزم"، و"سقط الزند"، و"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، أو الرواية الشعرية "كومس" وكتاب "سلوك الملوك والحكام" ، و" والفردوس المفقود " لجون ميلتون، ويقارن صروف بين شعر الشاعرين ويناقش شعر كل منهما وفق المكونات الثقافية والبيئية والزمنية والعرقية التي أنتجت شعر كل منهما، ولعلها من المحاولات الأولى التطبيقية في مجالات المقارنات الأدبية لا سيما الشعري منها.

كما يقارن صروف أيضاً بين ابن خلدون (٨٣٢ – ٨٠٨م) والفيلسوف الإنجليزي هربرت سبنسر Herbert Spencer (١٨٢٠ – ١٩٠٣م) ومدى تأثر الثاني بالأول، ويوضح منهجية المقابلة بينهما بقوله : " ليس المراد أن نقابل بين الرجلين في أخلاقهما وأطوارهما بل أن نقابل بين مذاهبهما العلمية في بعض المواضع التي كتبا فيها سوية، وهذا لا يشمل كل مصنفات ابن خلدون ولا كل مصنفات هربت سبنسر لاسيما مصنفات الثاني عديدة، شاملة لكل معارف البشر ولذلك نكتفي بذكر بعض المبادئ التي أثبتها ابن خلدون في مقدمته ونقابلها بما يماثلها مما أثبته هربرت سبنسر في بعض مؤلفاته"(٢٤)

ويتابع صروف في المقابلة بين المفكرين في مواضع التشابه بينهما.
ويرى الدكتور عصام بهي أن المقابلة بين ابن خلدون وسبنسر تقوم على خمسة مبادئ هي (٢٥):

١ - وجوب تمحيص الأخبار قبل إثباتها في كتب التاريخ مثلما فعل ابن خلدون في مقدمته وكيفية تنقيح التاريخ من شوائبه والاعتماد على أصوله اليقينية وكذلك فعل سبنسر في مواضع كثيرة من كتبه.

٢ - يتفق كل من ابن خلدون وسبنسر في ضرورة تعاون الجنس البشري ليحصل على غذائه، ويستطيع الدفاع عن نفسه، ذلك أن التعاون الاجتماعي في نظرهما ضروري للنوع الإنساني.

٣ - يتفق المفكران أيضاً في أن العصبية دعامة أساسية من دعائم المجتمع الإنساني، لأن الدفاع والتعاون الاجتماعي يتم بصورة عالية إذا كانت الجماعة البشرية يربط بينهما نسب واحد أو متقارب أو أبناء أعراق واحدة.

٤ - يتفقان أيضاً في أن البداوة أقرب إلى الخير من الحضارة "لأن النفس إذا كانت على الفطرة الأولى كانت مهيأة لقبول ما يرد عليها وينطبع فيها من خير وشر وأهل الحضر لكثرة ما يعانون من فنون الملاذ وعوائد الترف والإقبال على الدنيا والعكوف على شهواتهم منها قد تلونت أنفسهم بكثير من مذمومات الخلق وبعدت عليهم طرق الخير ومسالكه"(٢٦).

٥ - يتفقان أيضاً في أن آفة الملك الترف لأن الدولة في بداياتها تكون قليلة الحاجات لعدم الترف وعوائده وعندما تنتقل إلى التحضر يزداد ترفها

وتزداد نفقتها فتكثر الجبايات على حد تعبير بن خلدون ويتفق معه سبنسر في هذا المبدأ.

وهكذا نجد أن صروف يقارن بينهما مقارنة فتحت المجال أمام الدرس المقارن في الأدب العربي الحديث، على الرغم من عدم وجود هذا العلم في ذلك الوقت (١٨٦٧ – ١٨٩٩م).

ب وتأتي محاولات نجيب الحداد إرهاصات أيضاً ببزوغ فجر الأدب المقارن فقد أجرى مقارنات بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي وعلى حد تعبيره – فيقول موضحاً آليات المقارنة عنده " المعاني الشعرية التي وقفت عليها منقولة إلى اللغة الفرنسية عن جميع هذه اللغات وأقابل بينها وبين الشعر العربي من هذا الجانب المعنوي فقط مع بيان شئ من قواعد الشعر في لغة الفرنسيين" (٢٧).

ج هناك محاولات أخرى لسليمان البستاني حيث قام بترجمة مقدمة "الإلياذة" بتشجيع من يعقوب صروف، وجمال الدين الأفغاني وانتهى من ترجمتها سنة ١٨٩٥م حيث مكث قرابة سبع سنوات في هذه الترجمة لانشغاله الشديد وسفره المستمر، وربط بين اللغة والشعر في العربية واليونانية، وحاول أن يتلمس بعض الفوارق بين اللغتين من حيث خصائص كل لغة وبعدها التاريخي وقدراتها الذاتية، وهذه المقابلات تعد لبنة متممة لجهود الطهطاوي وتسهم في ميلاد الأدب المقارن في الدرس العربي الحديث.

د محاولة أديب أسحق (١٨٥٦ – ١٨٨٤م)، فعلى الرغم من عمره القصير إلا أنه استطاع أن يتعلم الفرنسية ويعقد بعض المقابلات بين الثقافتين اليونانية والرومانية في المجالات الأدبية والفكرية والعلمية ويدرس مواضع التأثر والتأثير بينهما.

هـ كما نجد محاولات روحي الخالدي الكاتب الفلسطيني الذي شغل بالسياسة والأدب والعلم وألف كتاباً بعنوان " تاريخ علم الأدب بين الإفرنج والعرب وفيكتور هوجو"(٢٨). ويعرض في هذا الكتاب لتطور الأدب العربي والترجمات التي تمت في العصر العباسي إلى العربية من اللغات الأخرى، ويشير إلى ترجمات من العبرية والفارسية واليونانية والهندية، ويعرض لتأثير الآداب الشرقية القديمة في الأدب العربي ويعرض بعض الأدلة التاريخية في إثبات التأثير العربي الإسلامي في الأدب الأوربي، ويقارن بين ملحمتين شعريتين الأولى فرنسية بعنوان "أغنية رولان" والثانية عربية بعنوان " سيرة عنترة بن شداد" الشعبية ، ويشير أيضاً إلى اقتباس الإفرنج العلوم من العرب، وتأثر الآداب الغربية بالأدب العربي مثل تأثر جوته وتأثر فيكتور هوجو بشاعر الصوفية الفارسي الحافظ الشيرازي ويتابع دراسة المقابلات والمقارنات بين بعض الآداب العالمية كتأثر دانتي بالثقافة الإسلامية ، وبرسالة الغفران"(٢٩). ويعني بدراسة بعض مواضع الشبه في بعض الأبواب العالمية المختلفة لا سيما الأدب العربي والفرنسي والفارسي وغيره.

وهكذا نجد أن هذه المحاولات شكلت إرهاصات الأدب المقارن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين.

٢ـ٢ـ ب النضج والاكتمال:

وهذه المرحلة جاءت امتداداً للمرحلة الأولى واقترنت بانتشار بعض الدراسات المقارنة في الصحافة والجامعات بداية من الحرب العالمية الثانية وحتى الآن (بدايات القرن الحادي والعشرين).

وقد مثل هذه المرحلة بعض الدارسين والنقاد من داخل الجامعة وخارجها مثل فخري أبو السعود ونجيب العقيقي وعبد الرزاق حميدة وإبراهيم سلامة، ومحمد غنيمي هلال، وصفاء خلوصي، ومحمد حمدي، وجمال الدين بن الشيخ، ومحمد عبدالمنعم خفاجة، وحسن جاد ومحمد عبد السلام كفافي، وطه ندا، وبديع محمد جمعة، وريمون طحان وإبراهيم عبد الرحمن والطاهر مكي، وعبدالدايم الشوا، وأحمد درويش وغيرهم. ونقف عند بعضهم على سبيل التمثيل وليس الحصر.

١ ـ مرحلة الرواد

تُعد الكتابات التي نهجها فخري أبو السعود ونجيب العقيقي وعبدالرزاق حميدة وإبراهيم سلامة ومحمد غنيمي هلال وصفاء خلوصي ممثلة للكتابات الرائدة للأدب المقارن في تلك المرحلة، فنجد مقالات فخري أبو السعود التي نشرها منذ عام ١٩٣٤م حتى ١٩٤٠م ونشرها في مجلة الرسالة

والثقافة، والهلال ، لكن المقالات المعنية بالمقارنات الأدبية نشرت في الرسالة ما بين عامي ١٩٣٤ ، ١٩٣٧م وفخري أبو السعود ولد في مدينة بنها بمصر سنة ١٩٠٩م وتخرج في مدرسة المعلمين بالقاهرة سنة ١٩٣١م وابتعث إلى إنجلترا في عامي ١٩٣٣ – ١٩٣٤م وتزوج بريطانية واشتغل بالتدريس في المعاهد الثانوية وسافرت زوجته ومعها ولدها إلى إنجلترا لزيارة أهلها وسرعان ما نشبت الحرب العالمية الثانية ، فعلم بموت ابنه وانقطعت أخبار زوجته فأصيب باليأس ومات سنة ١٩٤٠م وهو في مرحلة الشباب ، وكان باحثاً جاداً وبرغم قصر عمره إلا أنه " استطاع أن يقدم إنتاجاً فكرياً وفنياً يروع بغزارته وجودته فقد كان شاعراً مرهف الحس، وأطلع على الآداب الأجنبية لا سيما الأدب الإنجليزي، وترجم رواية دوبر فيل للكاتب الإنجليزي توماس هاردي وله كتاب عن الثورة العربية وثلاثة كتب أخرى ما تزال مخطوطة هي : الخلافة والسياسة وآخر عن الشاعر محمود سامي البارودي وثالث عن التربية والتعليم"(٣٠).

وكتب حوالي اثنين وأربعين مقالاً في المقارنات بين الأدبين العربي والإنجليزي ومنشورة بالكتاب الذي أعدته الباحثة جيهان عرفة وقدمه الدكتور محمود علي مكي سنة ١٩٩٧م(٣١).

وهي توضح وعي " فخري أبو السعود " بمفهوم الأدب المقارن وتعد محاولة رائدة في مجال الأدب المقارن.

ثم تأتي محاولات نجيب العقيقي وعبد الرزاق حميدة " فقد نشر الكاتبان مؤلفيهما سنة ١٩٤٩م دون إشارة أي منهما للآخر وربما يرجع ذلك إلى التنافس بالريادة في مجال الأدب المقارن في تلك الفترة. وقد أشاد بدراسة

العقيقي بعض الدارسين فهو يقدم محاولة منهجية عن دراسة الأدب المقارن ولا يختلف عبد الرزاق حميدة عنه كثيراً في كتابه المعني بالأدب المقارن، وبخاصة المقارنات العربية الفرنسية، ويخطو إبراهيم سلامة خطوة أخرى أكثر تقدماً في معالجته الظواهر الأدبية مثل " بلاغة أرسطو بين اليونان والعرب" سنة ١٩٥٠م وعزز هذا التصور دراسته المعنونة بـ " دراسات في الأدب المقارن" سنة ١٩٥١م ثم تأتي دراسة الدكتور محمد غنيمي هلال المعنونة بـ " الأدب المقارن " سنة ١٩٥٣م لتؤسس لهذا العلم تأسيساً حقيقياً ساعده في ذلك المدة الطويلة التي درس فيها هذا العلم بجامعة القاهرة، وكان مخلصاً لمدرسته الفرنسية التي حصل فيها على الدكتوراه من جامعة السربون، ولذلك يعد من الرواد المخلصين لهذه المدرسة. وفي تلك الفترة أيضاً تأتي محاولات الباحث العراقي صفاء خلوصي امتداداً لمدرسة الأدب الأمريكية في المقارنة وألف ثلاثة كتب كلها تدور حول ظاهرة الترجمة ومنها " فن الترجمة في ضوء الدراسات المقارنة" و " الترجمة التحليلية "(٣٢). وهي تعد محاولة جادة في طريق الريادة التأسيسية للأدب المقارن.

٢ ـ مرحلة الانتشار

منذ الخمسينيات من القرن الماضي أخذ الأدب المقارن في الانتشار في المؤسسات العلمية الجامعية، وفي دور النشر المختلفة والدوريات الثقافية والأدبية "وظهر في هذه المرحلة بعض المجلات الأدبية، التي عنيت ببعض الدراسات المقارنة ومنها مجلة "الدراسات الأدبية" التي صدرت في لبنان سنة ١٩٦٦م إلى سنة ١٩٦٧م وكانت تصدر بالعربية والفارسية ومجلة أخرى بعنوان " الدفاتر

الجزائرية للأدب المقارن" باللغة الفرنسية وكان مديرها جمال الدين بن الشيخ وكان يشرف على الأولى محمد حمدي(٣٣)"، وكانت كل منهما تحوي مقالات في الدراسات المقارنة.

ثم تأتي محاولات " عبدالمنعم خفاجة وحسن جاد وهما أستاذان بجامعة الأزهر نشر عمليهما حول الأدب المقارن وتكاد تكون محاولة الثاني مطابقة إلى حد كبير دراسة أستاذه الدكتور غنيمي هلال ، ولكن تدريس الدرس المقارن في جامعة الأزهر يعد خطوة متقدمة في الدرس المقارن ومدى انتشاره في الجامعات المختلفة"(٣٤).

ومنذ السبعينيات بدأ الأدب المقارن يأخذ مناحي عدة في المقارنات بين العربية والفارسية والإنجليزية والفرنسية والألمانية والإيطالية وغيرها.

" وتمثل أعمال محمد عبدالسلام كفافي وطه ندا وبديع جمعة وإسعاد الهادي قنديل وغيرهم مجالاً خصباً للمقارنات الفارسية العربية في الأجناس الأدبية المختلفة لا سيما قصة المعراج، ومجنون ليلى والمقامات العربية، وقصص الحيوان"(٣٥). والليالي العربية والشعر وغيره.

بينما تمثل أعمال إبراهيم عبدالرحمن وعبدالدايم الشوا وريمون طحان والطاهر مكي وداود سلوم وأحمد درويش وعيسى الناعوري وغيرهم مجالاً خصباً للمقارنات العربية الأوربية . فقد عنيت بمجال المقارنات في الأجناس الأدبية بين العربية وكل من الآداب الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والأسبانية. وهي تعد خطوة متقدمة في طريق ترسيخ الأدب المقارن وانتشاره في شتى المؤسسات الثقافية والعلمية في البلاد العربية.

هوامش نشأة الأدب المقارن في العصر الحديث

١ - د. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر ١٩٩٧م، ص ٢٥- ٢٦.

٢ - انظر د. بديع محمد جمعة، دار الأندلس سنة ١٩٧٨م، بيروت ، ص ٤٠.

٣ - د. محمد غنيمي هلال، سابق ص ٢٦.

٤ - انظر : المرجع السابق ص ٢٧ .

٥ - نفسه ص ٢٧ .

6-Du Bellay : Defemse et illustration de la langue.

٧ - د. غنيمي هلال، سابق ص ٣١ .

8- A. de Musset: Poesies completes Paris 1947. p. 118.: انظر

٩ - المرجع السابق ص ٣٥ .

١٠ - نفسه ص ٣٧ .

١١- نفسه ص ٣٨ .

١٢- نفسه ص ٤٠.

١٣- نفسه ص ٤٦.

١٤- انظر د. غنيمي هلال ص ٤٨- ٥٠ .

15-R. de literature compare 1921, p. 16 .1 : انظر

١٦- انظر : ريمون طحان، الأدب المقارن، ص ٢٥، وانظر عدنان محمد وزان، مطالعات في الأدب المقارن، ص ٢٤.

١٧- للمزيد انظر : د. محمد غنيمي هلال، سابق ص ٥٦- ٦٦.

١٨- فان تيجم، الأدب المقارن، ت. سامي الدروبي، دار الفكر العربي. د.ت ص١٦.

١٩- انظر : فان تيجم، سابق ص ٢٤.

٢٠- انظر : د. عصام بهي، طلائع المقارنة في الأدب العربي – دار النشر للجامعات، القاهرة ، ١٩٩٦م ، ص٢٦.

٢١- رفاعة الطهطاوي: تخليص الابريز في تلخيص باريز، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٩٣م، ص ٢٥٩.

٢٢- علي مبارك: علم الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٨.

٢٣- انظر : عمر رضا كحالة : معجم المؤلفين، وعيسى ميخائيل سابا: يعقوب صروف سلسلة نوابغ العرب ص٣٧، دار المعارف ، القاهرة، ط (٢) ١٩٨٠م، وانظر : د. عصام بهي، مرجع سابق، ص٤٩ .

٢٤- انظر : صروف؛ المقتطف، السنة العاشرة الأجزاء ٧- ٩، من إبريل إلى يونيه ١٨٨٦م . وانظر : عصام بهي ، سابق ص ٥٧.

٢٥- للمزيد انظر : د. عصام بهي، المرجع السابق، ص ٥٧- ٦٣.

٢٦- انظر : عبدالرحمن بن خلدون، المقدمة تحقيق د. علي عبدالواحد وافي، دار نهضة مصر القاهرة، ط (٣)، ٤٧٤/٢ . لا سيما فصل في "أهل البدو أقرب إلى الخير من أهل الحضر".

٢٧- انظر : النص في مقال منشور للحداد في "مختارات المنفلوطي" لمصطفى لطفي المنفلوطي المطبعة التجارية د.ت وانظر : د. عصام البهي، مرجع سابق ص٦٦.

٢٨- طبع الكتاب في حياة المؤلف مرتين الأولى مطبعة الهلال بمصر ١٩٠٤م مثبت عليها بعد العنوان تأليف المقدسي والثانية في مطبعة الهلال أيضاً سنة ١٩٤٢م وتحت العنوان " تأليف روحي بك الخالدي الوكيل الأول لمجلس "المبعوثان" ونائب القدس الشريف فيه، وانظر " عصام بهي، سابق، ص ١٢٠.

٢٩- انظر عصام بهي. سابق، ص ١٢٠- ١٣٨.

٣٠- انظر مقدمة الدكتور محمود علي مكي لكتاب فخري أبو السعود ومقالات أخرى الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧م، ص ١١- ١٣.

٣١- انظر هذه المقالات في المرجع السابق ص ٢٩ – ص ٣٠٨.

٣٢- للمزيد انظر : سعيد علوش ، مرجع سابق، ص ٢٠١- ٢١٣.

٣٣- انظر : المرجع السابق ص ٢٢٥.

٣٤- للمزيد انظر : سعيد علوش، سابق ص ٢٣٠- ٢٣١.

٣٥- للمزيد انظر : نفسه ص ٢٥٠ .

٣ـ المبادئ العامة للأدب المقارن

يعني بالمبادئ العامة للأدب المقارن الأسس التي يعتمد عليها الأدب المقارن من حيث الشروط الواجب توافرها فيمن يبحث في الأدب المقارن. ومجالات البحث في الأدب المقارن، ومفهوم عالمية الأدب لدى الباحث في الدرس المقارن.

ومن ثم يعني هذا المبحث بثلاثة محاور هي:

١ - آليات البحث المقارن.

٢ - مجالات البحث المقارن.

٣ - عالمية الأدب .

٣ـ١ـ آليات البحث المقارن

لا شك أن البحث في الأدب المقارن له مقتضياته العلمية سواءً على مستوى الباحث نفسه، أو البحث الذي يريد دراسته وقد رأى بعض الدارسين(١) أن هناك مجموعة من الشروط الأساسية التي يجب توافرها فيما يبحث في الأدب المقارن من هذه الشروط مايلي :

١ - معرفة الباحث بالحقائق التاريخية للعصر الذي يدرسه كي يستطيع ربط الأحداث في العمل الأدبي بالمتغيرات التاريخية التي أنتجت هذا العمل.

٢ - اعتماد الباحث على المراجع والمصادر الموثقة علمياً حتى يستطيع تتبع الظاهرة الأدبية على أسس علمية واضحة.

٣ - جمع المادة العلمية التي عالجت هذا العمل الأدبي بالنقد والتحليل والمقارنة ومحاولة ربط هذه المادة بآليات بحثه العلمي المقارن.

٤ - يجب أن يكون الباحث على معرفة دقيقة بتاريخ الآداب المختلفة التي يريد البحث فيها سواء التاريخ الأدبي الذي يريد دراسته المواكب زمنياً للعمل أو مقارنته أو التاريخ الأدبي السابق أو اللاحق لهذا العمل.

٥ - أن يكون الباحث قادراً على قراءة النصوص المختلفة بلغاتها الأصلية أو الترجمة الدقيقة للعمل موضع الدراسة لكن اللغة الأصلية تأتي في المرتبة الأولى، لأن الترجمة مهما تكن دقتها لا يمكنها الوفاء بكل مقتضيات النص وتحليله خاصة عندما يتعلق الأمر بالتحليل اللغوي للنص أو المقارنة اللغوية أو الخصائص الفنية للغة في كل عمل من الأعمال التي يريد الباحث مقارنتها بغيرها.

٦ - أن يكون الباحث متابعاً لأهم ما كتب من مراجع علمية حول موضوعه وأن يكون ملماً بها ومطلعاً عليها وقادراً على عقد صلات بينها وبين دراسته المقارنة لا سيما الدراسات المتقدمة والجادة التي تعني بمبحثه.

٧ - يجب على الباحث في الأدب المقارن من منظور فان تيجم " أن يتحاشى الأحكام التقريبية الفجة التي تغري الفكر ولكن لا تقوم إلا على تقريبات أو أخطاء ولا تؤدي إلا إلى تعميمات غامضة أو غير صحيحة وتكاد ترجع هذه الأحكام في كل الأحوال إلى خلط بين أشياء لا يجوز الخلط بينها، كأن نخلط بين المعاني المختلفة لبعض الكلمات مثل

حرية، طبيعة، عقل، حقيقة، شعور لعدم التدقيق في قراءة النصوص"(٢).

٨ - التحقق من النقل والاقتباسات والاستشهادات والتأثيرات على نحو دقيق واضح ، وأن يتمتع الباحث بالذائقة النقدية حتى يمكنه تحليل العمل الأدبي ومقارنته بغيره.

٩ - يجب ألا يقتصر بحث الباحث المقارن على التقريب بين النصوص فحسب ولكن لابد أن يعني بالقيم والأفكار والعواطف والرؤى المختلفة التي يطرحها النص الأدبي.

١٠- يجب على الباحث أيضاً أن يكون قادراً على تحصيل المعارف العلمية وأن تتعدد عاداته الفكرية وأن يكون قادراً على توسيع ميدان عمله المقارن وتحديده في آن واحد حتى تكون جهوده أجدى وأنفع.

١١ - أن يكون على وعي وعلم بتاريخ الآداب العالمية ، وليس أدبه فقط بل تكون لديه ثقافة معرفية جيدة بتاريخ الآداب العالمية وخصائصها، وهذا يتطلب من الباحث معرفة العلاقات السياسية والاجتماعية والفلسفية والدينية والعلمية والفنية والأدبية بين الأمم التي يعنى بدراسة آدابها(٣).

١٢- أن يكون للباحث شخصية علمية محايدة لا تندهش أو تعجب بمواضع أدبية لا تتطلب هذه الدهشة أو الإعجاب ، بل تتسم رؤيته بالموضوعية الدقيقة.

٢ـ٣ مجالات البحث المقارن:

يتفق جمهرة الدارسين في الأدب المقارن في أن مجالات البحث في الأدب المقارن عديدة ومن هذه المجالات مايلي :

١ ـ الأجناس الأدبية:

تُعد الأنواع الأدبية المختلفة مجالاً خصباً للبحث المقارن ومن هذه الأنواع الملاحم، والقصص والروايات ، والحكايات، والمسرحيات والأشعار والأجناس الأدبية "هي القوالب الفنية الخاصة التي تفرض بطبيعتها على المؤلف اتباع طريقة معينة"(٤).

وعلى حد تعبير الدكتور غنيمي هلال فإن الباحث في مجال الأجناس الأدبية عليه أن يراعي الخطوات الآتية :

١ - أن يحدد الجنس الأدبي الذي يدرسه ويسهل تحديد الجنس إذا كان ذا قواعد فنية واضحة (القصة التاريخية ، المسرحية الكلاسيكية ، المسرحية الرومانتيكية، القصة الريفية) ويصعب تحديده كلما قلت قواعده الفنية.

٢ - أن يحدد مدى تأثر الكاتب بالجنس الأدبي المراد درسه وعوامل هذا التأثير، فيبين ما إذا كان الكاتب خاضعاً لمذهب أدبي بعينه، أو ما إذا كان حراً في اختياره، ومدى تصرفه في قواعد المدرسة التابع لها وحياة الشاعر وثقافته وبيئته.

٣ - أن يقيم الباحث الأدلة على تأثير الكاتب أو الكتاب بالجنس الأدبي الذي هو موضوع الدراسة.

وهكذا نجد أن الأنواع الأدبية ممثلة في الشعر والقصة والملحمة والرواية والحكاية تعد من أهم ميادين البحث في الأدب المقارن.

٢ ـ دراسة الموضوعات الأدبية:

وهي تعد ميداناً آخر من ميادين البحث في الأدب المقارن مثل موضوع شخصية كليوباترا بين الأدب العربي والآداب الأجنبية أو شخصية أوديب في الأدب العربي والآداب الأجنبية، أو موضوع أثر الثقافة الإسلامية في ملحمة دانتي الإيطالي وغيرها من الموضوعات التي تصلح لأن تكون ميداناً للبحث في مجالات الأدب المقارن.

٣ ـ دراسة المصادر الأدبية:

وهي عديدة وتصلح ميداناً للبحث في الأدب المقارن ويعني بها المصادر التي شكلت وعي الكتاب والأدباء ومدى التأثر والتأثير بينها، وقد تكون هذه المصادر ومؤلفات أو دراسات أو سير، وقد تكون بيئة حياتية يعيش فيها الكاتب وتشكل وعيه، وقد تكون منتديات ثقافية وأدبية تسهم في نضج الكاتب ووعيه. ويدخل في المصادر أيضاً الأصدقاء والأساتذة الذين يسهمون في تشكيل فكر الكاتب ، كأن يتأثر كاتب بصديق أو أستاذ له. ومن المصادر أيضاً الأعراف الدينية والاجتماعية والثقافية التي يعايشها الكاتب ويتأثر بها.

وربما تكون المصادر المكتوبة أكثر المصادر شيوعاً واقتراناً بالأدب المقارن حيث يتم البحث عن أهم المصادر المكتوبة التي تأثر بها الكاتب وأثرت في عمله موضوع الدراسة، أو قد تكون المقارنة بين المصادر التي استقى منها كل أديب مادته الأدبية، مثل المصادر التاريخية التي استقى منها كل من أحمد شوقي وشكسبير مادته الأدبية في مسرحية كليوباترا.

٤ ـ دراسة المذاهب الأدبية والمقارنة بينها:

من حيث التأثير والتأثر تعد من ميادين البحث في الأدب المقارن. فبالنظر إلى المدرسة الكلاسيكية والرومانسية والواقعية والرمزية وغيرها نجد مدى تأثر هذه المدارس بعضها البعض، كما نجد تأثرها أيضاً على مستوى الأدب العالمي فالكلاسيكية والرومانسية والرمزية والواقعية في الأدب الأوربي قد أثرت على سبيل المثال في نشأة هذه المذاهب وخصائصها في الأدب العربي الحديث. والمقارنات في هذا المجال عديدة عنيت بها الدراسات المختلفة في الأدب والنقد.

٥ ـ دراسة المناهج النقدية:

وهي تعد من ميادين البحث في الأدب المقارن لا سيما المناهج الفنية والاجتماعية والتاريخية والأسطورية والأسلوبية والبنيوية وغيرها سواءً على مستوى التأثر بها أو تأثيرها في المناهج النقدية في الآداب الأخرى مثل تأثير المناهج النقدية الأوربية في المناهج النقدية العربية الحديثة.

٦ ـ دراسة التيارات الفكرية في مجتمع من المجتمعات:

والمقارنة بينها على مستوى الآداب المختلفة تعد أيضاً أحد ميادين البحث في الأدب المقارن مثل بعض المذاهب الفلسفية والاجتماعية المرتبطة بالأدب ومنها مثلاً ظاهرة الاغتراب في الآداب العالمية ومقارنتها في أكثر من أدب. وهي ظاهرة ترتبط بالجوانب الفلسفية والاجتماعية والأدبية.

٧ ـ دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمه أخرى:

سواء صوره هذا الأدب أو مؤلف ما من أمة أخرى، ومثال ذلك صورة أسبانيا في الأدب الإسلامي والعربي، أو صورتها في أدب أحمد شوقي على سبيل المثال.

٨ ـ تأثير كاتب ما في أدب أمة أخرى:

مثل تأثير شكسبير في الأدب العربي، وتأثير أبي العلاء المعري في الأدب الأوربي، وتأثير أرسطو في الآداب العالمية، وتأثير ت.س. إليوت في الشعراء العرب المحدثين، وتأثير رولان بارت في النقاد العرب المحدثين.

وهكذا نجد أن هناك العديد من ميادين البحث في الأدب المقارن لا سيما ميادين البحث في العصر الحديث بما يملكه هذا العصر من ثورة في الاتصالات المعلوماتية وبخاصة شبكة المعلومات " الإنترنت" فأصبح الدرس المقارن في ظل هذه الثورة ميسراً للباحثين، بل إنهم الآن ليسوا في حاجة إلى أوجه اللقاء التاريخي كما كان لدى المدرسة الفرنسية. لأن في داخل كل

غرفة أصبحت مكتبة عالمية متحركة في كل الآداب العالمية يسهل على الباحثين التأثير والتأثر والمواكبة لكل جديد في المكتبة العالمية.

٣ـ٣ عالمية الأدب :

يرى كلود بيشوا، وأندريه ميشيل روسو " أن الأدب العالمي ليس مجرد وضع الآداب القومية بعضها إلى بعض، وبعبارة أخرى إن مجموع العناصر شيء مختلف عن تركيب هذه العناصر، والأدب العالمي (Weltli Teratur) حسب جوته وفي الإنجليزية (World Literature) يهدف في صميم الأمر إلى أن يحصي ويفسر الأعمال الأدبية الكبرى التي تشكل ميزان الإنسانية وعناوين الفخار لكوكبنا الأرضي وكل ما ينتمي إلى مجموع الأمم دون أن يتوقف في الوقت نفسه عن الإنتماء إلى الأمة والذي يقيم توازناً وسيطاً بين القومي وما فوق القومي"(٥).

فالأدب العالمي هنا هو الأدب الذي يتجاوز البعد المحلي إلى البعد القومي دون أن يفقد الأدب المحلي خصوصيته، أي أنه لا يعني تذويب خصوصية الأدب الداخلي أو المحلي للكاتب ولكنه تضمين هذا الأدب من الخصائص والسمات ما يتوافق والخصوصية الإنسانية للأدب، فينتقل الأدب بذلك من مجرد أدب يعبر عن خصوصية بيئته فقط إلى أدب يعبر عن هذه الخصوصية مضافاً إليها الخصوصية الإنسانية التي تعني بها كل الآداب العالمية.

" ولا يجب أن يفهم الأدب العالمي هنا مستقلاً عن التطور التاريخي؛ ففي الواقع لا يكف محتواه عن التغير والتحول مفتقراً أحياناً ومثرياً في غالب الأحيان ... ويرجع التاريخ الحقيقي للأدب العالمي فيما يبدو إلى منتصف القرن العشرين، .. والأدب العالمي يتألف من أعمال أدبية تتميز بالنجاح الدولي التي حققته وبصفة الجودة الثابتة التي تمثلها"(٦).

وهكذا نجد أن الأدب إذا تجاوز الحدود الإقليمية نتيجة القيمة النوعية والبعد الإنساني الذي يعبر عنه كان لهذا الأدب حينئذ خصوصية عالمية إلى جانب خصوصيته القومية. لذلك يعرف الدكتور غنيمي هلال عالمية الأدب بأنها " خروج الأدب من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى، وهذه العالمية ظاهرة عامة بين الآداب في عصور معينة ويتطلبها الأدب المتأثر في بعض العصور بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته إما للتأثير في الآداب الأخرى وإما نشداناً لما به يغني ويكمل ويساير الركب الأدبي العالمي ومن نتائج هذه العالمية حدوث تغيير شامل في عالم الفكر والأدب"(٧).

وهناك مجموعة من الأسس العامة العالية الأدب – على حد رأي الدكتور غنيمي هلال(٨) – نذكر منها :

١ - اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى على حسب حاجاته ينشد في هذا الاختيار دوافع نهضته وتقدمه ليكمل المأثور من تراثه القومي ويغنيه.

٢ - محور التأثر في الأدب أو الإفادة من الآداب الأخرى هو الأصالة، أصالة الأفراد القومية وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة والخطر كل الخطر في التقليد الأعمى.

٣ - إن الدعوة للعالمية يقوم بها الصفوة من ذوي المواهب الذين يخرجون من نطاق أدبهم تلبية لحاجاتهم الفكرية والفنية واتجاهها العام وقد يرون في عيون الآداب الأخرى ما لم ير مؤلفوها أنفسهم.

٤ - إن صنوف التأثر الأدبية بعث وتوجيه تفيد منها الصفوة من كتاب الأدب القومي وهي بمثابة التلقيح والإخصاب للأدب أو بمثابة بذور فنية وفكرية تستنبت في آداب غير آدابها متى تهيأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة.

٥ - لابد من توافر حالة الاستقبال المناسبة لدى الكاتب المتأثر في أدبه بالكتب والمؤلفين الذين تأثر بهم وفي هذه الحالة تتجاوب الميول وتتشابه الطبائع وتتماثل الحالات ولكنها بالنسبة للكاتب المتأثر ليست سوى إمكانيات وميول تتطلب ظهوراً وتوجيهاً وتغذية يعوذها الأدب القومي".

على أن هذه العالمية للأدب هناك بعض العوامل التي تساعد في تشكيلها وتكوينها وتبلورها في أدب من الآداب وتنقسم هذه العوامل – على حد رأي الدكتور غنيمي هلال – إلى قسمين هما : العوامل الخاصة، والعوامل العامة.

١ ـ العوامل العامة:

ويعني بها العوامل التي تكون سبباً في وجود العالمية لكنها ليست لها خصوصية فنية بل تتعلق بالأسباب العامة كالعلاقات الثقافية والسياسية والاجتماعية بين الدول ومن هذه العوامل ما يلي :

١ - شعور أصحاب المواهب الكبرى بنقص في أدبهم القومي وعدم كفايته لمقتضيات العصر ، فيتوجهون صوب الآداب العالمية الأخرى بغية التفاعل معها والإفادة منها وتجديد أعمالهم الفنية والأدبية حتى يواكب روح العصر ومستجداته دون أن يفقد خصائص أدبه القومي.

٢ - الاضطرابات السياسية التي تنجم في مجتمع من المجتمعات ويحدث نتيجة هذه القلاقل السياسية هجرة بعض أفراد المجتمع إلى بلد آخر قد يكون مغايراً له في الثقافة والعادات والتقاليد وغيرها. الأمر الذي يدفع الأدباء الجدد إلى مسايرة المجتمعات الجديدة في آدابها.

وقد تكون الهجرة اختيارية نتيجة هجرة الأفراد والجماعات من مجتمع معين إلى آخر أكثر تقدماً ثقافياً وفكرياً واقتصادياً واجتماعياً ويندمج المهاجرون في نسيج المجتمع ويزاوجون بين ثقافتهم والثقافة الجديدة ومثال الهجرات الاضطرارية أو الاختيارية هجرة بعض أفراد المجتمعات العربية التي تعرضت لاضطهاد سياسي في العصر الحديث مثل بعض أفراد مجتمعات دول المغرب العربي وبلاد الشام وغيرها. مما ينتج عنه أدب المهجر الشمالي والجنوبي نتيجة هجرة بعض الشاميين

إليها. أو هجرة بعض الأفراد إلى أوربا وأمريكا بحثاً عن واقع اقتصادي أفضل فينتج عن ذلك التأثر والتأثير.

٣ - الحروب والغزوات بين الشعوب والبلدان يؤدي إلى التزاوج الثقافي وأحياناً سيطرة ثقافة على أخرى أو مزجهما معاً وإنتاج ثقافة جديدة تواكب المستجدات الجديدة. وكلها تعد عوامل عامة تسهم في وجود عالمية الأدب.

٢ ـ العوامل الخاصة:

وهي تتعلق بعوامل ترتبط بالجانب الفني في العمل الأدبي وخصوصيته أي تحتاج إلى ممارسة ومهارة خاصة من الكتاب، وهذه تتشكل عن طريق الوعي الثقافي للكتاب نتيجة القراءة وهي على حد رأي الدكتور غنيمي هلال تنقسم إلى قسمين هما: الكتب، ورجال الأدب من مترجمين ووسطاء.

أما عن الكتب فهي تتطلب الإلمام بالمعارف اللغوية المختلفة التي تجعل الباحث يواكب القيم العلمية والاجتماعية المختلفة في مجتمع من المجتمعات فيتأثر بهذه العلوم المعرفية الجديدة ومنها أيضاً دراسة التراجم بين الأدبين وهي خطوة أخرى تعرف الباحثين بطبيعة وخصائص الآداب العالمية الأخرى ، فينتج عن ذلك التأثر والتأثير بين هذه الآداب ومن ثم إنتشار الأديب وتطوره والرقي بعمله الأدبي.

ومن هذه الكتب أيضاً كتب النقد والصحف والمجلات وما تحمله من أفكار جديدة مواكبة لروح المجتمع وتقدمه ، وكذلك كتب أدب الرحلات وما تحمله من أفكار مستحدثة عن حياة الشعوب وآدابهم وثقافاتهم المختلفة.

أما عن رجال الأدب من مترجمين ووسطاء فهي تدخل ضمن العامل الثاني الجوهري في العوامل الخاصة لعالمية الأدب وتعني بما يضيفه المترجمون للحياة الأدبية من نشر لثقافة الآخرين، وتعريف المجتمع بالثقافات الجديدة المترجمة، وكذلك الأمر بالنسبة للوسطاء في الأدب وهم الأدباء الكبار الذين يعايشون ثقافات وآداب المجتمعات الأخرى وينقلونها لكتابهم وآدابهم القومية ومثال ذلك نقل فولتير الثقافية الإنجليزية عن شكسبير إلى مجتمعه الفرنسي وأتيح له لذلك عندما عاش قرابة عامين من (١٧٢٦ – ١٧٢٨م) في إنجلترا وتأثر بشكسبير ونقل هذا التأثر إلى الأدب الفرنسي. وفي أدبنا العربي نجد الكثير من هؤلاء الأدباء الكبار الذين أتاحوا لنا التعرف على ثقافة الآداب الأخرى مثل أحمد شوقي، وتوفيق الحكيم، ومحمد تيمور وغيرهم. يضاف إلى ذلك النوادي الأدبية وما تحمله من نشر للثقافات والآداب العالمية المختلفة.

ونستطيع إضافة عامل ثالث يتمثل في شبكة المعلومات "الإنترنت" التي سادت في العقود الأخيرة وتركت أثراً كبيراً في التعرف على ثقافة وآداب المجتمعات الإنسانية مما يساعد إلى حد كبير في نضج الأدب وتطوره وازدهاره ومن ثم تقدمه صوب العالمية.

هوامش مبادئ الأدب المقارن

١ - انظر : د. غنيمي هلال ، مرجع سابق، ص ٧٩ – ٨١.
وانظر أيضاً ؛ فان تيجم الأدب المقارن، ترجمة د. سامي الدروبي، دار الفكر العربي د.ت، ص ٤٨ – ٥٢.

٢ - انظر : فان تيجم ، مرجع سابق، ص ٥٥.

٣ - للمزيد انظر : فان تيجم، مرجع سابق، ص ٥٩ – ٦٠.

٤ - د. غنيمي هلال، سابق، ص ٨٥.

٥ - انظر : كلود بيشوا، آندريه ميشيل روسو، الأدب المقارن، ترجمة د. رجاء عبد المنعم جبر، دار العروبة ، الكويت ، ١٩٨٠م، ص ١٠٥.

٦ - انظر : نفسه ،ص ١٠٥- ١٠٦ .

٧ - المرجع السابق، ص ٩٣.

٨ - نفسه ، ص ٩٤- ٩٦ .

٩ - للمزيد انظر : نفسه ص ١٠٣- ١١٦.

القسم الثاني

المبحث التطبيقي

القسم الثاني

المبحث التطبيقي

المؤثرات الإسلامية و العربية في الآداب العالمية

هناك الكثير من المؤثرات الإسلامية والعربية في الأدب العالمي نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر :

١ - تأثر الألفاظ الفارسية باللغة العربية.

٢ - أثر القرآن الكريم في الأدب الفارسي.

٣ - أثر الشعر العربي في الشعر الفارسي.

٤ - أثر الإسلام في الشعر الروسي.

٥ - أثر الإسلام في شعر جوته الألماني.

٦ - أثر الإسلام في الشعر الرومانسي الإنجليزي.

٧ - صورة القدس في الشعر الإنجليزي.

٨ - أثر الأدب العربي في الشعر العبري القديم.

٩ - أثر الأدب العربي في الشعر الفارسي والتركي والكردي.

١٠- أثر الشعر العربي في شعر التروبادور.

١١- أثر كليلة ودمنه لابن المقفع في الأدب الفارسي.

١٢- أثر ابن طفيل في دانيال ديفو.

١٣- أثر قصة يوسف في الأدب الفارسي.

١٤- أثر قصة المعراج في ملحمة دانتي.

١٥- أثر رسالة الغفران في كوميديا دانتي.

وسوف نعرض لبعض هذه النماذج على سبيل التمثيل وليس الحصر ومنها:

١ - أثر كليلة ودمنة لابن المقفع في حكايات لافونتين.

٢ - أثر قصة حي بن يقظان لابن طفيل في قصة روبنسون كروزو لدانيال ديفو.

٣ - أثر الشعر العربي في الشعر الفارسي والألماني.

٤ - أثر الثقافة الإسلامية في ملحمة دانتي.

٥- أثر الشعر العربي في شعر التروبادور.

١ـ ١ أثر الثقافة الإسلامية في ملحمة دانتي:

هناك العديد من الباحثين الذين تكلموا عن الآثار الشرقية في ملحمة دانتي وكان " من أول الباحثين المؤرخ الفرنسي أ. بلوشيه في كتابه المسمى "المصادر الشرقية للكوميديا الألهية" سنة ١٩٠١م ويذهب في هذا الكتاب إلى أثر المصادر الشرقية في الكوميديا الألهية لدانتي لا سيما المصادر الإسلامية ممثلة في معراج النبي (ﷺ) والمصادر الفارسية ممثلة في كتابات مزدكي بينما نجد المستشرق الأسباني بلاثيوس في كتابه قصة " المعراج في الكوميديا الإلهية" سنة ١٩١٩م تحدث عن الأثر الفعلي الذي تركته قصة المعراج الإسلامية في ملحمة دانتي"(١). وقد شرح بلاثيوس كيف تأثر دانتي تأثراً مباشراً بالإسراء والمعراج ... وقد أثار هذا الكتاب عاصفة من الخلاف بين المختصين في أدب دانتي في أوربا وأمريكا وكان من المتحمسين لهذا الاتجاه في فرنسا أندريه

بلسور Andra Bellesort وأويس جييه Louis Gillet ، ومما قاله هذا الكاتب الأخير في شأن كتاب بلاثيوس : "إنه أهم كتاب ألف في أدب وهو الكتاب الوحيد الذي قدمنا خطوة في التعرف على الشاعر على حين تحفظ باحثون آخرون في قبول هذا التأثر"(٢).

وعلى الرغم من الاختلافات التي أثارها المعارضون من كون دانتي لم يتأثر بالإسراء والمعراج لكونه لم يكن يعرف العربية، إلا أن عالمين مستشرقين هما الإيطالي تشيرولي في بحثه المعنون بـ " كتاب المعراج " والأسباني مونيوس سندينو في كتابه " معراج محمد " أثبتا في كتابيهما اللذين نشرا سنة ١٩٤٩م أن دانتي تأثر بالثقافة الإسلامية لا سيما معراج النبي (ﷺ) " وقد اكتشفا مصدر دانتي في مخطوطة أصلها عربي وموضوعها "معراج الرسول" وقد ترجمت هذه المخطوطة إلى الأسبانية في لهجة قشتالة ثم إلى الفرنسية واللاتينية بأمر من الملك ألفونس العاشر الذي كان ملك قشتالة ١٢٥٢ – ١٢٨٤م ... والثابت تاريخياً أن دانتي كان كثير الاطلاع على ما يتاح له من جميع الثقافات الأخرى"(٣).

ويرى كل من هذين المستشرقين أن "الكوميديا الآلهية" نفسها فيها ما يثبت اطلاع دانتي على الثقافة الإسلامية ومن هذه المؤثرات الإسلامية:

١ - تناوله لشخصيتي ابن سينا وابن رشد وجعلهما من الحكماء الذين ساعدوا على تقدم الفكر الإنساني فهما مع فرجيل رمز الحكمة والعقل.

٢ - يصف دانتي الجحيم بأنها في أراض متوالية تحت الأرض مملوءة ناراً وفي الدرك الأسفل منها الشيطان وهذا مطابق لها في المخطوطة الإسلامية.

٣ - أن مهمة من يصحبون الرسول (ﷺ) من الملائكة كما في المخطوطة الإسلامية يتأثر بها دانتي ويجعل بعض الشخصيات ترافقه مثل فرجيل وما تيلد وبياتريتشه.

٤ - وصفه للملائكة بأنها ذات أجنحة وأرواح تشع نوراً باهراً داعين الخلائق إلى الاستقامة(٤).

والمتابع لهذه الملحمة يجد تشابهاً كبيراً مع الثقافة الإسلامية مما لا يدع مجالاً للشك في تأثر دانتي بها.

❖ ❖ ❖ ❖

١ـ٢ أثر حكايات كليلة ودمنة في حكايات لافونتين وفي الأدب الفارسي:

تجمع معظم الدراسات في حقل الأدب المقارن أن حكايات كليلة ودمنة لابن المقفع قد تركت أثراً كبيراً في حكايات لافونتين ، وهذه هي أهم الحكايات التي وردت في نصوص كليلة ودمنة لابن المقفع وتأثر بها لافونتين ونعرض لثلاث حكايات(٥) فقط منها كما وردت في كتاب الدكتور أحمد درويش "نظرية الأدب المقارن" حتى يتضح أوجه التأثر والتأثير بينها.

الحكاية الأولى :

(أ) ابن المقفع : التاجر والمؤتمن والخائن:

مثل التاجر المستودع حديداً: قال كليلة : زعموا أنه كان بأرض كذا وكذا تاجر مقل. فأردا التوجه في وجة من الوجوه ابتغاء الرزق، وكان له مئة مَنّ مِن حديد، فاستودعها رجلاً من معارفه ثم انطلق. فلما رجع بعد حين طلب

حديده، وكان الرجل قد باعه واستنفق ثمنه، فقال له : كنت وضعت حديدك في ناحية من البيت فأكله الجرذان، قال التاجر : إنه كان قد يبلغني أنه ليس شيء أقطع للحديد من أسنانها، وما أهون هذه المرزأة ، فأحمد الله على صلاحك، ففرح الرجل لما سمع من التاجر. وقال له: اشرب اليوم عندي، فوعده أن يرجع إليه فخرج التاجر من عنده، فلقي ابناً له صغيراً، فحمله وذهب به إلى بيته، فخبأه، ثم انصرف إلى الرجل وقد افتقد الغلام وهو يبكي، ويصرخ، فسأل التاجر : هل رأيت ابني؟ قال له : رأيت حين دنوت منكم بازاً اختطف غلاماً، فسعى أن يكون هو ، فصاح الرجل وقال : يا عجباً! من رأى وسمع أن البزأة تخطف الغلمان، قال التاجر، ليس بمستنكر أن أرضاً يأكل جرذها مئة مَنّ مِن الحديد أن تختطف بزأتها فيلاً، فكيف غلاماً؟ قال الرجل : أكلت الحديد، وسمَّاً أكلت، فأردد ابني وخذ حديدك.

(ب) لا فونتين : المؤتمن الخائن.

ذات يوم مرتحلاً للتجارة ، أودع لدى جاره مائة رطل من حديد "حديدي؟" قاله عندما عاد. " حديدك!" ما عاد منه شيء، يؤسفني أن أقول لك : أن فأراً أكله عن آخره، لقد أنَّبتَ غلماني، لكن ماذا أفعل؟ مخزني به دائماً بعض الثقوب، ودهش التاجر، فالأمر خارق جداً، ومع ذلك تظاهر بالاقتناع. بعد أيام اختطف التاجر طفل جاره الخائن، وبعدها على مائدة العشاء، التي كان قد دعاه الأب إليها اعتذر الأب، وقال باكياً: " اعذرني ... أتضرع إليك، كل سروري لدي قد فقد، لقد كنت أحب ولدي أكثر من حياتي، لم يكن لي

سواه، ماذا أقول ، واحسرتاه لم أعد أجده، لقد اختلس مني، فأشفق على مصيبتي.

وأجاب التاجر مسرعاً: " بالأمس مساء عند الغسق قدمت بومه فخطفت ولدك، ورأيتها تحمله نحو مبنى قديم"، وقال الأب : كيف تريدني أن أصدق على الإطلاق أن بومة تستطيع أن تحمل هذه الفريسة؟ إذا لزم الأمر أن تحمل ابني بومة" وأكد له التاجر بطريقة أخرى : أنا لن أقول لك شيئاً مطلقاً، لكنني أخيراً رأيته ... رأيته بعيني .. أقول لك، وأنا لا أرى مطلقاً ما الذي يحملك على أن تشك في الأمر لحظة : هل ينبغي أن يكون عجباً في بلاد يأكل قنطار الحديد فيها فأر واحد، أن يحمل بومها صبياً يزن خمسين رطلاً؟

ورأى الآخر أين كانت تمتد هذه المغامرة الخادعة، وأعاد الحديد للتاجر الذي أعاد له ولده.

الحكاية الثانية :

(أ) ابن المقفع : الأسد والجمل والذئب والغراب:

قال الثور : زعموا أن أسداً كان في أجمة مجاورة طريقاً من طرق الناس، له أصحاب ثلاثة ، ذئب وابن آوي وغراب، وأن أناساً من التجار مروا في ذلك الطريق، فتخلف عنهم جمل لهم فدخل الأجمة، حتى انتهى إلى الأسد، فقال له الأسد : من أين أقبلت؟ فأخبره بشأنه ، فقال له : ما تريد ؟ قال أريد صحبة الملك، قال : فإن أردت صحبتي ، فاصحبني في الأمن والخصب والسعة.

فأقام الجمل مع الأسد، حتى إذا كان يوم، توجه الأسد في طلب الصيد، فلقي فيلاً، فقاتله قتالاً شديداً، ثم أقبل الأسد تسيل دماؤه مما جرحه الفيل بنابه، فوقع مثخناً لا يستطيع صيداً، فلبث الذئب والغراب وابن آوي أياماً لا يصيبون شيئاً، مما كانوا يعيشون به من فضول الأسد، وأصابهم جوع وهزال شديد فعرف الأسد ذلك منهم، فقال: جهدتم واحتجتم إلى ما تأكلون، فقالوا : ليس همنا أنفسنا، ونحن نرى بالملك ما نرى، ولسنا نجد للملك بعض ما يصلحه. قال الأسد : ما أشك في مودتكم وصحبتكم ، ولكن إن استطعتم فانتشروا، فعسى أن تصيبوا صيداً فتأتوني به، ولعلي أكسبكم ونفسي خيراً.

فخرج الذئب والغراب وابن آوي من عند الأسد، فانتحوا ناحية وائتمروا بينهم وقالوا : ما لنا ولهذا الجمل، الآكل العشب الذي ليس شأنه شأننا، ولا رأيه رأينا، ألا نزين للأسد أن يأكله ويطعمنا من لحمه؟ قال ابن آوي : هذا ما لا تستطيعان ذكره للأسد، فإنه قد آمن الجمل، وجعل له ذمة، قال الغراب: أقيما، مكانكما، ودعاني والأسد، فانطلق الغراب إلى الأسد فلما رآه قال له الأسد : هل حصلتم شيئاً؟ قال له الغراب : إنما يجد من يجد من به ابتغاء ويبصر من به نظر، أما نحن فقد ذهب منا البصر والنظر، لما أصابنا من الجوع، ولكن قد نظرنا إلى أمر، واتفق عليه رأينا، فإن وافقتنا عليه فنحن مخصبون، قال الأسد: ما ذلك الأمر؟ قال الغراب : هذا الجمل الآكل العشب، المتمرغ بيننا في غير صنعة .. فغضب الأسد وقال: ويلك ما أخطأ مقالتك، وأعجز رأيك وأبعدك من الوفاء والرحمة، وما كنت حقيقاً أن تستقبلني بهذه المقالة، ألم تعلم أني آمنت الجمل، وجعلت له ذمة؟ ألم يبلغك أنه لم يتصدق المتصدق، صدقة أعظم من أن يجير نفساً خائفة، وأن يحقن دماء؟ وقد أجرت الجمل،

ولست غادراً به. قال الغراب : إني لأعرف ما قال الملك، ولكن النفس الواحدة يفتدى بها أهل البيت، وأهل البيت تفتدى بهم القبيلة، والقبيلة يفتدى بها المصر، والمصر فدى الملك، إذا نزلت به الحاجة، وإني جاعل للملك من ذمته مخرجاً، فلا يتكلف الأسد أن يتولى غدراً، ولا يأمر به ولكننا محتالون حيلة، فيها وفاء للملك بذمته، وظفر لنا بحاجتنا، فسكت الأسد، فأتى الغراب أصحابه، فقال : إني قد كلمت الأسد حتى أقر بكذا وكذا فكيف الحيلة للجمل إذا أبى الأسد، أن يلى قتله بنفسه أو أن يأمر به: قال صاحباه: برفقك ورأيك نرجو في ذلك.

قال الغراب : الرأي أن نجتمع والأسد والجمل، ونذكر حال الأسد، وما أصابه من الجوع والجهد، ونقول : لقد كان إلينا محسناً، ولنا مكرماً، فإن لم يرد اليوم منا خيراً، وقد نزل به ما نزل، اهتماماً بأمره، وحرصاً على صلاحه، أنظل ذلك منا على لؤم الأخلاق، وكفر الإحسان، ولكن هلموا فتقدموا إلى الأسد، ونكر له حسن بلائه عندنا، وأنا لو كنا نقدر على فائدة نأتيه بها، لم نحجز ذلك عنه، إن لم نقدر على ذلك فأنفسنا له مبذولة، ثم لنعرض عليه، كل واحد منا نفسه، وليقل : كُلني أيها الملك ولا تمت جوعاً، فإذا قال ذلك قائل أجابه الآخرون وردوا عليه مقالته، بشيء يكون له فيه عذر، فيسلم وتسلمون إلا الجمل، ونكون قد قضينا زمام الأسد، ففعلوا ذلك، ودعوا الجمل إلى نادي الأسد ثم تقدموا إليه، فبدأ الغراب وقال : إنك احتجت أيها الملك إلى ما يقيمك ونحن أحق أن تطيب أنفسنا لك، فإنه بك كنا نعيش، وبك نرجو عيش من بعدنا من أعقابنا، وإن أنت هلكت، فليس لأحد منا بعدك

بقاء، ولا لنا في الحياة خير، فأنا أحب أن تأكلني، فما أطيب نفسي لك بذلك، فأجابه الذئب والجمل وابن آوي أن اسكت، فلا خير للملك في أكلك، وليس فيك شبع، قال ابن آوي : أنا مشبع للملك، قال الذئب والجمل والغراب : أنت منتن البطن، خبيث اللحم، فنخاف إن أكلك الملك، أن يقتله خبيث لحمك، قال الذئب : لكني لست كذلك، فيأكلني الملك، قال الغراب وابن آوي والجمل: قد قال الأطباء : من أراد قتل نفسه، فليأكل لحم الذئب، فإنه يأخذه منه الخناق. وظن الجمل أنه إذا قال مثل ذلك يلتمسون له مخرجاً، كما صنعوا بأنفسهم ويسلم ويرضي الأسد، قال الجمل : لكني أيها الملك، لحمي طيب ومرئ، وفيه شبع للملك، قال الذئب والغراب وابن آوي : صدقت وتكرمت ، وقلت ما نعرف، ووثبوا عليه فمزقوه.

(ب) لافونتين : الحيوانات المرضى بالطاعون:

" شَرٌّ شَرٌّ هو الرعب " شَرٌّ ابتكرته السماء في غضبتها لتعاقب به جرائم الأرض، إنه الطاعون (ما دام ينبغي أن نسميه باسمه) وهو قادر على أن ينشر الجحيم في يوم واحد، وقد أعلن الحرب على الحيوانات، ولم تمت الحيوانات جميعاً، ولكنها جميعاً أصيبت ولم يعد لها شهية لأي طعام، فلا الذئب ولا الثعلب كانا يترصدان الفريسة الشهية البريئة، والحمائم تسربت فلا مزيد من الحب، لأنه لا مزيد من المتع. وعقد الأسد مجلس مشورته، وقال " أصدقائي الأعزاء : إنني اعتقد أن السماء أرسلت هذه النكبة عقاباً على آثامنا، فعلى أكثرنا ذنوباً أن يضحي بنفسه على جناح الغضبة السماوية ، فربما غنم البرء، لنا جميعاً، فالتاريخ يعلمنا أنه في الكوارث العامة، تحدث تضحيات مماثلة،

لن نتأرجح إذن على الإطلاق أمام آمال زائفة، ولنكشف دون تسامح عما تخبئة ضمائرنا أما بالنسبة لي فإنني إرضاء لرغباتي الشرهة، قد التهمت كثيراً من الخراف. ما الذي كانت قد صنعته بي؟ لم تسيء لي إطلاقاً، بل إنه حدث في بعض الأحايين أن أكلت الراعي.

أنا سوف أنذر نفسي إذا اقتضى الأمر، لكنني اعتقد أنه يكون حسناً، لو أن كل واحد أقر بذنبه كما فعلت أنا، وفي تلك الحالة يجب أن نتطلع – وفقاً للعدالة المطلقة- إلى أكثرنا ذنوباً" وقال الثعلب : " مولاي، إنك لملك مفرط في الطيبة وتدقيقك يرينا إفراطاً في الرهافة. ثم إن أكل خراف حقيرة حمقى، نكرات .. هل يعد هذا خطيئة؟ لا.. لا.. إنك منحتها يا مولاي بالتهامك إياها كثيراً من الشرف، أما فيما يتعلق بالراعي، فنستطيع أن تقول : إنه كان أهلاً لكل الشرور، فهذا النوع من الناس يقيم على الحيوانات سيطرة على غير أساس.

هكذا قال الثعلب، وصفق المتملقون، ولم يجرؤ أحد – لا النمر ولا الدبة ولا الوحوش الأخرى – أن يرى فيما حدث أقل قدر من الآثام يستغفر له.

وفي رأي كل واحد، كان كل المتجادلين، حتى كلاب الحراسة منافقين وجاء الحمار ليقول بدوره : " في ذاكرتي منذ عهد بعيد، أنني كنت أمر بمرج للرهبان، ودفعني الجوع والعشب الممتد، واعتقد أن شيطاناً دفعني كذلك، فقضمت من المرج ما وسع لساني ولم يكن لي أي حق في ذلك، ما دام يجب أن نتكلم بصراحة" وعند هذه الكلمات، هبت صيحة تحريض على

الحمار، ومن خلال خطبة مملة، برهن ذئب مثقف قليلاً؛ أنه ينبغي أن يضحى بهذا الحيوان الشرير، هذا الأجرد الأجرب الذي بسببه جاءتهم كل الشرور، وحكم على هفوته بأنها ذنب يستحق صاحبه الموت.

يأكل عشب الآخرين! أية جريمة نكراء! لا يدان إلا بالموت للتكفير عن خطيئته، ولقد أروه الموت فعلاً. تبعاً لما تكون عليه، قوياً أو ضعيفا، سوف يأتي عليك حكم الحاشية أبيض أو أسود.

الحكاية الثالثة :

(أ) ابن المقفع : اللبوءة والشعهر .

زعموا أن لبؤة كانت في غيضة ولها شبلان، وأنها خرجت تطلب الصيد، وخلفتها، فمر بهما أسوار، فحمل عليهما فقتلهما وسلخ جلدهما، فاحتقبهما، وانصرف بهما إلى منزله، فلما رجعت اللبؤة، فرأت ما حل بهما من الأمر الفظيع الهائل الموجع للقلوب، سخنت عينها، واشتد غيظها وطال همها واضطربت ظهراً لبطن، وصاحت، وكان إلى جانبها شعهر جار لها فلما سمع صيحتها وجزعها قال : ما هذا الذي نزل بك وحل بعقوتك هلمي فأخبريني لأشركك فيه أو أسليه عنك.

فقالت اللبؤة : شبلاي، مر عليهما أسوار فقتلهما، أخذ جلدهما فاحتقبهما، وألقاهما بالعراء، قال الشعهر : لا تجزعي ولا تصرخي ، وانصفي من نفسك، واعلمي أن هذا الأسوار لم يأت إليك شيئاً إلا وقد فعلت بغيرك مثله، ولم تجدي من الغيظ والحزن على شبليك شيئاً إلا وقد وجد غيرك

بأحبابه لما تفعلين، فوجدت اليوم مثله وافضل منه، فاصبري من غيرك، على ما صبر منك عليه غيرك، فإنه قد قيل : كما تدين تدان، وأن ثمرة العمل، العقاب والثواب، وهما على قدره في الكثرة والقلة، كالزارع الذي إذا حضر الحصاد، أعطى كلاً على حساب بذره، قالت اللبؤة: صف لي ما تقول وأشرحه لي:

قال الشعهر : كم أتى لك من العمر ؟

قالت اللبؤة : مائة سنة .

قال الشعهر: ما الذي كان يعيشك ويقويك ؟

قالت اللبؤة : لحوم الوحش.

قال الشعهر: أما كان لتلك الوحش آباء وأمهات؟

قالت اللبؤة : بلى .

ما لنا لا نسمع لأولئك الآباء والأمهات، من الضجة والصراخ ما نرى منك، أما إنه لم يصبك ذلك إلا لسوء نظرك في العواقب، وقلة تفكرك فيها، وجهالتك بما يرجع عليك من ضرها.

فلما سمعت اللبؤة ، عرفت أنها هي التي جنت ذلك على نفسها، وجرته إليها، وإنها هي الضالة الجائرة، وأنه من عمل بغير العدل والحق انتقم منه وأديل عليه، فتركت الصيد وانصرفت عن أكل اللحم إلى الثمار، وأخذت في النسك والعبادة، ثم إن الشعهر وكانت عيشته من الثمار ، رأى كثرة أكلها منها فقال لها : لقد ظننت إذ رأيت قلة الثمار ، أن الشجر لم يحمل هذا العام

لقلة الماء، فلما رأيت أكلك إياها، وأنت صاحبة لحم، ورفضك رزقك وما قسم لك وتحولت إلى رزق غيرك، فانتقصته ودخلت عليه، علمت أن الشجر قد أثمر كما كان يثمر فيما خلا وإنما أتت قلة الثمر في ذلك من قبلك، فويل للشجر والثمار، ولمن كان عيشه منها، ما أسرع هلاكهم ودماؤهم إذ قد نازعهم في ذلك من لا حق له فيها، وغلبهم عليها من كان معتاداً لأكل اللحوم، فأمسكت اللبؤة عن أكل الثمار، وأقلبت على الحشيش والعبادة.

(ب) لا فونتين : اللبؤة والدبة:

كانت اللبؤة الأم قد فقدت شبلها، كان صياد قد أخذه، وأطلقت البائسة المنكوبة زئيراً قوياً، هز كل جوانب الغابة.؟ لا دجنة الليل، ولا سكونه، ولا كل جوانب رهبته، أوقفت نحيب ملكة الغابة، ولم يزر النعاس أياً من الحيوانات، وأخيراً قالت الدبة : يا معمدتي : كلمة واحدة لا أكثر . ألم يكن لكل الأطفال الذين مروا بين أسنانك أب ولا أم؟ .. لقد كان لهم، ومع ذلك، فإن أياً من موتاهم لم يحطم رؤوسنا وإذا كان كثير من الأمهات قد صمتن، فلماذا لا تصمتين أنت أيضاً؟

- أنا أصمت ! أنا التعسة؟ أوه .. لقد فقد شبلي. وكنت محتاجة إليه ليصطحبني في شيخوختي المؤلمة.
- قولي لي : من الذي أرغمك على أن تكوني في هذا الموقف؟
- واحسرتاه ! إنه القدر الذي يمقتني.

هذه الكلمات كانت في كل زمن على ألسنة الجميع، أيها الناس التعساء. إن هذا موجه إليكم. إنه لا يرن في أذني، إلا نواحات عابثة وفي كل حالة مماثلة يردد الاعتقاد بكره السموات. من يتدبر أمر هيكوب، سوف يحمد الآلهة.

ويتضح لنا من خلال هذه الحكايات مدى تأثر لافونتين بابن المقفع على حسب ترجمتها الفارسية " ذلك أن لافونتين كان يتردد على نادي مدام دي لا سابلير Mue. De La Sabliere (١٦٣٦- ١٦٩٣م) وكان من أعضاء ذلك النادي الطبيب الرحالة برنييه Bernir (١٦٢٠ – ١٦٨٨) وهو الذي لفت نظر الشاعر إلى كتاب ترجمة من الفارسية إلى الفرنسية سنة ١٦٤٤م وعنوانه بالفرنسية " كتاب الأنوار ، أو أخلاق الملوك تأليف الحكيم الهندي بلباي (بيدبا) ترجمه إلى الفرنسية داوود سهيد الأصبهاني " ولكن المترجم الحقيقي لهذا الكتاب هو جيلبير جولمان Gilbert Gaulmin مستشار الدولة الذي كان على علم بالفارسية ... ومن هذا الكتاب اقتبس لا فونتين نحو عشرين حكاية أدخلها في الجزء الثاني من حكاياته التي نظمها على لسان الحيوان"(٦). ولافونتين نفسه يقر بهذا التأثر وقد حرص لافونتين على إتباع الخصائص الفنية لهذا الجنس الأدبي من حيث التشابه بين الأشخاص الخيالية والحقيقية في سياق الحكاية كما نلحظ في القصص السابقة من حيث التشابه الكبير بينها، ويختار الكتاب صفات أشخاصه الأولى بحيث تثير في ذهن القارئ الشخصيات الثانية، فلا يسترسل في وصف الشخصيات الرمزية حتى ينسى القارئ الشخصيات المرموز إليها من الناس والعكس صحيح في هذا

الأمر أيضاً. وهكذا نجد أن لافونتين قد تأثر إلى حد كبير بحكايات كليلة ودمنة لابن المقفع مما يدل على أثر الثقافة الإسلامية في الآداب الأوربية آنذاك.

ففي الحكايتين المعنونتين " بالتاجر والمؤتمن والخائن" لابن المقفع، والمؤتمن والخائن للافونتين. نجد التشابه الكبير بين القصتين، فالتاجر عند ابن المقفع يقابل التاجر عند لافونتين وكلاهما أودع أمواله أمانة عند رجل آخر. لكن المؤتمن خان الأمانة في كلتا القصتين. كما أن التاجر في القصتين أيضاً لجأ كلاهما للحيلة ليسترد أمواله الضائعة، فالتاجر عند ابن المقفع ادعى للمؤتمن أن البزأة خطفت ابنه ولما لم يصدق الرجل قال له التاجر كيف لا تصدق أن طائراً خطف ابنك ، وتجعلني أصدق أن فأراً أكل طناً من الحديد. وحينئذ ينجح في استرداد أمواله. وكذلك فعل التاجر عند لافونتين عندما خطف ابن المؤتمن وذكر له أن بومة خطفت ابنه، وعندما لم يصدق الرجل ذكر له التاجر كيف تجعلني أصدق أن فأراً أكل قنطاراً من الحديد وأنت لا تصدق أن بومه خطفت ابنك، فنجح التاجر بهذه الحيلة في استرداد ابنه

وهكذا الأمر في الحكايتين الأخريين نجد التشابه كبيراً بين ابن المقفع ولافونتين مما يدل على التأثر الكبير بين الأدبين وأن لافونتين تأثر بابن المقفع وقد نعرض للمقارنة الفنية بين الكاتبين في موضع اخر او دراسة مستقلة.

١ـ١ـ أثر الشعر العربي في الشعر الفارسي والألماني:

هناك دراسات عديدة أشارت إلى أثر الشعر العربي في الشعر الفارسي نتيجة لامتداد الحضارة الإسلامية إلى بلاد فارس وما تركه من أثر فكري وأدبي وثقافي في تلك البلدان الإسلامية المجاورة للعالم العربي.

" ويعد الشاعر منوجهري الذي مات شاباً سنة ٤٢٢هـ نموذجاً صادقاً للشعراء الفرس الأفذاذ الذين تأثروا بالثقافة العربية ... ولا يستطيع أحد أن ينكر ذلك التأثر في شعره سواءً على مستوى الصورة أو القافية أو الوزن أو أسماء الشعراء العرب حتى غدت بعض قصائده فهرساً لأسمائهم كما أن الطيور التي يتحدث عنها منوجري لا تغني إلا بالأشعار العربية"(٧).

ويقول الشاعر نفسه " إنني أحفظ كثيراً من دواوين أشعار العرب"(٨). وقد تأثر منوجهري بأشعار بعض الشعراء العرب مثل شعر المتنبي وشعر أبي نواس والأعشى وغيرهم.

ولعل أبرز ظاهرة من ظواهر تأثير منوجهري بالأدب العربي أن نظم بعض قصائده على وزن وقافية بعض القصائد العربية مثل قصيدته التي نظمها على بحر قافية الأعشى التي مطلعها :

ألم تنه نفسك عما بها
بلى عادها بعض أطرابها

وقال منوجهري

جواز زلف شبا بار شد تابها

فرو مرد قنديل محرابهـا
إلى أن يقول وذكر الأعشـى:
بزير وبم شعر أعشى قيـس
زنيده همي زد بعنابهـا
وكأس شربت على لـذة
وأخرى تداويت منها بهـا
لكي يعلم الناس أني امـرؤ
آتيت المعيشة من بابهـا

وترجمة المطلع والبيت الأخير هو : (عندما عاد الضياء من بين طور الليل وانطفأت قناديل المحراب).. (كان هناك عازف يعزف بأصابعه المطلية بالحناء وينشد أشعار أعشى قيس) ثم يذكر البيتين"(٩).

كما كان لشعر المتنبي تأثير كبير في بعض شعراء الفرس ولعل أهم من تأثر به الشاعر سعدي " فيستوحي المعاني الشعرية من بعض أبيات المتنبي حيث يقول سعدي:

تشبيه روى توكنم من بآفتاب
كا ين مدح آفتاب نه تعظيم شأن تست

ومعناه تشبيه وجهك بالشمس مدح لها وليس تعظيماً لشأنك، وأخذ هذه المعاني من قول المتنبي :

كفاتك ودخول الكاف منقصة

كالشمس قلت وما للشمس أمثال"(١٠).

وقول منوجهري أيضاً :

برز كواران همجون قلادة خرزند

توهمجو ياقوت أندر ميانه خرزي

ومعناه : العظماء قلادة خرز وأنت بينهم كالياقوته بين الخرز، أخذه من بيت المتنبي:

ذكر الأنام لنا فكان قصيدة

كنت البديع الفرد من أبياتها"(١١).

وهكذا نجد العديد من الشعراء الفرس الذين تأثروا بالشعر العربي في مرحلة الحضارة الإسلامية.

كما نجد أثر الشعر العربي أيضاً في كتابات جوته الألماني الذي برز اهتمامه بالقرآن الكريم والأدب العربي، وهو في الثالثة والعشرين من عمره سنة ١٧٧٢م، فقد قرأ ترجمة القرآن الكريم إلى الألمانية التي قام بها المستشرق مرجولين واطلع على كتاب " تاريخ محمد مشروع العربية" للمؤلف الفرنسي فرانسوا هنري توبين، وتأثر بالثقافة الإسلامية والعربية، ويعترف جوته بأثر الشرق في لغات الغرب ولذلك يقول في التعليقات : " في الوقت الذي فيه تثرى لغتنا بالكثير مما استعرناه من الشرق فإنه من المناسب من ناحيتنا أن نسعى

لتوجيه الانتباه إلى عالم وصلتنا منه منذ آلاف السنين أشياء كثيرة وعظيمة وجميلة وخبرة ونأمل كل يوم أن نظفر منه بالمزيد"(١٢).

وهكذا نجد أن جوته قد اهتم بالتراث العربي والإسلامي سواءً على مستوى قصص الحب في العصر الأموي أو طبيعة الحياة العربية أو الأمثال العربية أو غيرها و " الديوان الشرقي له يدور حول موضوع الحب فذكر جميل بثينة وقال :

فأنت تجعل منها أجمل المخلوقات
كما قرأنا مراراً
عن جميل وبثينية
ثم يقول مرة أخرى :
ليلى ومجنون الفلا
نعما بحبهما الطويل
هذي بثنية مع جميل
هويا على مر النسيم(١٣)"

ومن يتابع شعر جوته يجد خصائص البيئة العربية وخصائص الشعر العربي قد تأثر بها جوته في كثير من قصائده لا سيما موضوعات الشعر العربي القديم في الجاهلية والعصر الأموي والعباسي حتى أنه وصل إلى حد العشق للتراث العربي الشرقي. "ولطالما أظهر جوته اعجابه الشديد بالإسلام حتى اعتبره

هو والتقوى شيئاً واحداً وهذا واضح من تعريف جوته للتقوى يقول : " إذا كان الإسلام معناه التسليم لله فعلى الإسلام نحيا ونموت جميعاً"(١٤).

ويورد جوته أشعاراً عديدة يظهر فيها إعجابه بالإسلام وولعه بالثقافة الإسلامية ويرى أن إيمان المسلم بالآخرة يمثل قمة الإيمان فيقول :

المسلم الحق يتحدث عن الفردوس كما لو كان هو نفسه هناك ويؤمن بالقرآن وما يعد به وعلى هذا الأساس تقوم العقيدة الطاهرة"(١٥).

وهكذا نجد أثر الثقافة الإسلامية والشعر العربي يمثل ملحماً بارزاً في شعر جوته.

❖ ❖ ❖ ❖

١ـ ٤ ـ أثر قصة حي بن يقظان لابن طفيل في قصة روبنسون كروزو لدانيال ديفو

تذكر المصادر أن أول من ألف رسالة فلسفية على الطريقة الرمزية هو ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبدالله بن سينا) ويلقب بالرئيس (٩٨٠-١٠٣٧م) وتسمى رسالة حي بن يقظان ، و "حي" يقصد به العقل الفعال أو النفس الملكية المفكرة وهذا العقل حي دائماً غير متغير لا يهدم أبداً، وابن يقظان كناية عن صدوره عن اليقظة والرحلة الموصوفة في هذه الرسالة رمزية ترمز إلى طلب الإنسان المعارف الخاصة بصحبة رفقته من الحواس، وفي حركة تطلب المعارف العليا يستعين الإنسان بالعقل الذي يهديه عن طريق المنطق والفلسفة"(١٦).

وبهذا العقل على حد تعبير ابن سينا يهتدي المرء إلى الحقائق العليا والأفلاك التسعة التي هي العقول التسعة ثم علة العلل وهو العقل العاشر"(١٧).

ولكن بعد ابن سينا بنحو قرن ونصف ألف الفيلسوف العربي ابن طفيل (٥٠٦- ٥٨١هـ) (١١١٠ – ١١٨٥م) رسالة بعنوان حي بن يقظان في أسلوب قصصي رمزي وتدور القصة حول طفل اسمه حي بن يقظان وهو نفس الاسم الرمزي الذي استخدمه ابن سينا من قبل وهذا الطفل نشأ في إحدى جزر الهند دون أب ولا أم لطبيعته الطينية الأرضية هناك، ويروي أيضاً أن هذا الطفل كان ابن أخت ملك الجزيرة المجاورة تزوجت برجل على غير موافقة أخيها، وأنجبت هذا الطفل ولما ولدته خشيت عليه من بطش أخيها وانتقامه منها ومنه، فوضعته في صندوق وأحكمت إغلاقه وتركته في البحر فحملته الأمواج إلى تلك الجزيرة المجاورة، وقامت ظبية على تربيته ظناً منها أنه رضيعها المفقود وكبر الطفل وكان يمتلك موهبة عالية وأخذ يثقف نفسه من خلال تفاعله مع عناصر الطبيعة ووصل من خلال هذه الموهبة والإرادة والذكاء الفطري إلى اشراقة علمية روحية تفض له مغاليق ما يستغلق من صعاب عن طريق العلم والمعرفة ونشأ لديه نهم شديد لحب العلوم المختلفة عن طريق هذا الوجود الروحي. وفي الوقت الذي تطلع إلى الرحيل عن هذا العالم هبط إلى الجزيرة عالم اسمه " أبسال " كان يعبد الله على الدين السماوي لأهل هذه الجزيرة وظن أن هذه الجزيرة خالية من البشر وفرح لكونه سيكون بمفرده وهو يعبد الله ويتقرب إليه وحده ولكن سرعان ما لحظ شخص أخر في الجزيرة وعرف أنه حي بن يقظان بعد تعارفهما. وعلمه أبسال اللغة التي لم يكن يعرفها من قبل، وعلمه الشرائع السماوية وقاده إلى الجزيرة المجاورة التي أتى منها أبسال،

وحاول كل منهما هداية الناس في هذه الجزيرة عن طريق الحب للعبادات والتقرب إلى الله، لكنهما وجدا معارضة شديدة من الناس ولم يفلحا في دعوتهما وأدرك كل منهما أن ما توصل إليه بالفطرة والقلب، إنما يمثل درجة لم يصل إليها العامة بعد، ثم عادا إلىجزيرة حي بن يقظان وأبسال ليواصلا العبادة فيها بعيداً عن الناس الذين يعيشون في دار البؤس"(١٨).

ويعترف ابن طفيل بتأثره بابن سينا في هذه(١٩) القصة الفلسفية التي عدها بعض النقاد الأوربيين أنها من أفضل القصص التي ألفت في العصور الوسطى.

على أن هذه القصة رسالة " حي بن يقظان " قد ترجمت إلى العبرية سنة ١٣٤١م ثم اللاتينية التي ترجمتها إليها بوكوك E. Pococke سنة ١٦٧١م بعنوان "الفيلسوف المعلم نفسه" Philosophus. Autodidactus ومن اللاتينية ترجمت إلى الإنجليزية ترجمها جورج كيث George Keith لتكون مرجعاً لجماعة الكويكر في شعائرهم"(٢٠).

ولا شك أن هذه القصة أثرت كثيراً في الآداب الأوربية لا سيما الإنجليزية والأسبانية والفرنسية حيث ترجمها ليون جوتييه سنة ١٩٣٦م كما ترجمها كوزمين إلى الروسية في بطرسبرج سنة ١٩٢٠م كما أنها قد أثرت في الكاتب الأسباني بلتا سار جراثيان Baltasar Gracian (١٦٠١ – ١٦٥٨م) في قصته التي عنوانها " النقاد " Criticon ظهر الجزء الأول منها سنة ١٦٥١م والثاني سنة ١٦٥٤م والثالث سنة ١٦٥٧م الأول بعنوان " في ربيع الطفولة " ،

والثاني بعنوان " في خريف عهد الرجولة" والثالث بعنوان " في شتاء الشيخوخة" وهي نقد للعادات والتقاليد في عصر المؤلف"(٢١).

وعلى الرغم من تأثيرها في كل هذه الآداب العالمية المختلفة لكننا نقارنها بقصة روبنسون كروز لدانيال ديفو لوجود أوجه تشابه بينهما وأوجه تأثر وتأثير وأوجه تلاقي أيضاً، وقد نشرت هذه القصة الأوربية لدانيال ديفو سنة ١٧١٩م، ودانيال ديفو (١٦٦٠- ١٧٣١م) ولد في لندن وبدأ حياته بائعاً للجوارب وسافر معظم أنحاء أوربا وكان لديه اهتمام بالصحافة والسياسة وكتب مقالات وأشعاراً هاجم فيها بعض الأفكار التقليدية الأوربية مما جعل الملكة آن تزج به في السجن سنة ١٧٠٢م حتى ١٧٠٤م أسس بعدها مجلة أطلق عليها المجلة " The Review " .

وتدور هذه القصة حول الفتى روبنسون كروز الذي ولد سنة ١٦٣٢م في مدينة يورك وكان والده سيداً لقومه حكيماً في أقواله وأفعاله، لكن الفتى كان شديد الولع بالبحر وركب البحر برفقة بعض أصدقائه تاركين شط جزيرة هال ومتوجهين إلى الساحل الأفريقي وتعرضوا بعد بضعة أيام لعاصفة عاتية حطمت السفينة واستقلوا قارب الإنقاذ الصغير وتعرضوا لعاصفة أخرى أغرقت قاربهم وقفزوا للمياه وظل الفتى يبحر حتى وصل إلى اليابسة في جزيرة نائية منهك القوى وشق رحلته للبحث عن الطعام واستطاع الحصول على بعضه بعد طول عناء كما حصل على فأس لتقطيع الخشب وسبعة مسدسات وكثير من البارود والأوراق والأقلام والكتب والإبر وبعض الثياب. وأخذ يتجول في الجزيرة للبحث عن مكان مناسب وكانت الجزيرة مهجورة، وأقام خيمة في

مكان مناسب وكهفاً للتخزين، وأخذ يفكر في طريقة لإحصاء الأيام التي تمر به بداية من وصوله إلى الشط في ٣٠ آيار ١٦٥٩م وكان يرسم خطاً على العمود لكل يوم يمر به، واهتدى بتفكيره لصناعة شمع النحل ليكون مصدراً للضوء له وكذلك من دهن الحيوانات التي يصطادها للطعام يصنع شمعاً للضوء وكان يخرج في رحلات لإحضار الفواكه وبعض المأكولات من الجزيرة المهجورة واصطياد الأسماك، وصنع بعض القدور لطهي طعامه على النار وفكر في صنع قارب لأنه لا يستطيع البقاء في هذه الجزيرة طوال حياته، ولكنه أدرك أن العمل سيستغرق منه سنوات فحزن، وبعد مرور عدة سنوات وجد آثاراً لأقدام على الرمل وذات مرة وجد قارباً عليه مجموعة من آكلي لحوم البشر حيث يصطادون الناس ويأتون بهم لهذه الجزيرة ويوقدون النيران ويقومون بطهي الضحايا وأكلهم، وذات يوم وجد عدة قوارب، وأحضروا رجلين قاموا بضرب الأول تمهيداً لطهيه وأكله والثاني هرب استطاع أن ينقذه روبنسون كروز وأن يقتل الرجلين الذين كانا يطاردانه بمسدسه وأطلق عليه اسم " فرايداي " (جمعة) فظل خادماً ومخلصاً لروبنسون كروز ونشأت الألفة والحب بينهما. وبعد عدة سنوات أخرى تكرر نفس المشهد الدموي ووجدا سبعة عشر رجلاً من أكلي لحوم البشر لكن "فرايداي" تجهز بمسدسين وكروز وبثلاثة مسدساً وهجموا عليهم وخلصوا الرجل الأسير منهم وعلم "فرايداي" أن الأسير هو والده ففرح لكونهما استطاعا انقاذ والده من الموت. وذات يوم قدمت سفينة عليها بعض الأسرى واستطاع كروز وفرايدي إنقاذ الأسرى والمغلوبين على أمرهم وقص كروز قصته على القبطان فأعجب بشخصيته وبعد معركة شرسة استطاعوا الانتصار وحصل على سفينة وقرر العودة في سنة ١٦٨٧م بعد أن

أمضى فيها ثمانية وعشرين عاماً وشهرين وسبعة عشر يوماً وأخذ ينادي بنشر السلام والأمن والوفاق بين البشر"(٢٢).

ويتضح لنا من خلال هاتين القصتين مدى تأثر دانيال ديفو في قصته "روبنسون كروزو" بابن طفيل في قصته "حي بني يقظان" من حيث التشابه والتأثر والتأثير، وترجمة عمل ابن طفيل إلى العديد من لغات العالم ومنها الإنجليزية واللاتينية والأسبانية والروسية والفرنسية. وتتضح أوجه التشابة والتأثر والتأثير بينهما على النحو التالي:

١ - إن كلاً من حي بني يقظان وروبنسون كروزو عاشا في جزيرة نائية مهجورة وأنهما حاول كل منهما أن يعلم نفسه بنفسه وأن يصارع كل منهما ويلات الموت والدمار والهلاك.

٢ - يضاف إلى ذلك أن كلاً منهما كانت بداية حياته بركوب البحر أحدهما في تابوت أو صندوق والآخر في قارب تحطم به وقذفته الأمواج إلى شط الجزيرة.

٣ - إن كلاً منهما كان يتصف بالحكمة والمروءة والشهامة في إنقاذ الآخرين، فالأول حاول أن ينقذ أهل الجزيرة برفقه صديقة أبسال من ظلامات الجهل والتخلف والتقليد الأعمى والثاني حاول أن ينقذ المغلوبين على أمرهم من أيدي أكلي لحوم البشر.

٤ - إن كلاً منهما اتخذ رفيقاً له يصادقه في مكانه النائي فالأول رحب بصديقه "أبسال" القادم من الجزيرة المجاورة، والثاني أنقذ فرايداي

واتخذه صديقاً له يعينه في إنقاذ الضحايا المغلوبين على أمرهم الذين يصطادهم آكلوا لحوم البشر.

٥ - كلاهما يتطلع للسلام والأمن للبشرية فالأول يقوم بهداية الناس وتبصيرهم بواقعهم وحثهم على الحب والوئام والسلام،والثاني ينشد حياة السلام والأمن في الجزيرة ويدعو لسلام البشرية بعد عودته من الجزيرة.

٦ - استخدم كل منهما عقله في تدبير أمور حياته في داخل الجزيرة، فكلاهما يصنع كوخاً يعيش فيه، ليقيه من حر الصيف وبرد الشتاء، ويعيشان على ما تجود به الجزيرة عليهما أو يجود به البحر من أسماك.

٧ - كل منهما خلص من هذه التجربة برؤية فلسفيه تجاه الإنسان والكون والحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية، فالأول أدرك أن عوام الناس سيظلون في تفكيرهم السطحي والهامشي لأنهم لا يستطيعون أكثر من ذلك، والآخر خلص إلى ضرورة نشر الوئام بين البشر حتى تعيش البشرية في سلام.

❖ ❖ ❖ ❖

٥ـ١ أثر الشعر العربي في شعر التروبادور :

من الآثار التي تركها الشعر العربي لا سيما شعر الغزل تأثيره في شعر التروبادور الأوربي وأصحاب هذا الشعر هم مجموعة من شعراء العصور الوسطى الأوربية ، الذين وجدوا في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي من جنوب فرنسا أولاً ، ثم أثروا بشعرهم وما يحتوي من نواح فنية ومعان في الشعر الأوربي حتى القرن الرابع عشر الميلادي(٢٣)".

وهؤلاء الشعراء تأثروا إلى حد كبير بشعر الغزل العربي، ومن المعروف أن الغزليات العربية تترنم بشعر الحب والعاطفة والوجدان وكذلك الأمر بالنسبة لشعر التروبادور فأصحابه "كانوا يعيشون في بلاط الملوك والأمراء ويتغنون بالحب على نحو يخضع فيه المحب لمحبوبته ويعبر عن سلطانها عليه .. وأقدم من عرف من هؤلاء الشعراء هو جيوم التاسع وصلته أكيدة بالثقافة العربية في أسبانيا وقد اشترك في الحروب الصليبية وأشعاره ذات خصائص فنية فريدة لا يمكن تعليلها تعليلاً مقنعاً إلا بتأثره بالشعر العربي لا سيما الشعر الغزلي، وهناك وجوه شبه كبيرة بين أشعار التروبادور والموشحات والأزجال فيما يخص النواحي الفنية حيث نجد متوسط المقطوعات التي تتألف منها القصيدة لدى شعراء التروبادور سبع مقطوعات وهو العدد الغالب على الموشحة أو الزجل وفي كل مقطوعة يوجد ما يقابل الغصن في الموشحات والأزجال العربية، وفي شعر التروبادور يوجد ما يقابل القفل في الموشحة والزجل"(٢٤).

ولا يقف التأثير عند الجانب الفني بين التروبادور والموشحات العربية بل يمتد إلى المضمون أيضاً " ، ففي شعر التروبادور توجد – كما توجد في الموشحات والأزجال – شخصية "الرقيب"، الذي يمنع المرأة من أن يتصل بها أجنبي، وفي شعر التروبادور شخصيات مشابهة لتلك التي في الأزجال والموشحات مثل شخصية الواشي أو الغازل أو الحاسد(٢٥)"

ومن المألوف أيضاً عدم التصريح باسم الحبيب في النص، ومعظم المعاني في شعر التروبادور قريبة من معاني الشعر الغزلي في أدبنا العربي، من حيث المعاني العاطفية والبوح بالمشاعر الإنسانية وقسوة البعد والهجر والفراق،

والاضطراب الذي ينتاب أحد الطرفين يغيب الآخر، وكذلك يتيح هذا النوع من الشعر للمرأة التعبير عن مشاعرها وعواطفها وميولها وأحاسيسها ، مثلما نجد ذلك في الموشحات الأندلسية، وغالباً ما يعبر هذا النوع من الشعر عن الطبقات الاجتماعية المترفة ، حيث " كان هؤلاء يعيشون في قصور منعمة مترفة ومستقرة وكان يتردد في هذه الأماكن شعر الغزل وشعر الفروسية. مثلما نجد أزجال ابن قزمان الأندلسي ويورد الدكتور غنيمي هلال أمثلة على هذا الفن الشعري أي شعر التروبادور وشعر الموشحات الأندلسية نذكر هذه النماذج مثلما وردت في كتاب الدكتور غنيمي هلال كنماذج تطبيقية على هذا التأثر والتأثير بين شعر الموشحات وشعر التروبادور الأسباني والفرنسي يقول : (٢٦)

"ومن الموشحات نكتفي بذكر المقطوعة الأولى من هذا الموشح المشهور الذي نسب إلى ابن المعتز ، وهو في الحقيقة للوشاح الأندلسي ابن زهير الحفيد و نثبت هنا نموذجين من شعر (التروبادور) أحدهما أسباني ، الأخر فرنسي.

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك و إن لم تسمع	مطلع
وحبيب همت في غرته وشربت الراح من راحته كلما استيقظ من سكرته	غصن
جذب الزق إليه واتكى وسقاني أربعاً في أربع	قفل

Vuelts أو tornade

ومن الأزجال نذكر مقطوعتين من هذا الزجل لابن قزمان :

هجرني حبيبي هجر وليس لي بعد صبر	مطلع
هجرني وزاد بالصـــدود	غصن أول
وشمـــت في الحـــدود	
فأيـامي من هجره سود	
كمثل ســواد الشــعر	غصن ثان
وأنا مذهجر في عذاب	قفل (١)
إذا مــر رعــد العتاب	
تــرد جفــوني سحاب	
وترسل دموعي مسطر	قفل (٢)

أما النموذج الأسباني فهو للشاعر : (الفونسو الفارس دي فيلاساندينو) المتوفي فيما بين أواخر القرن الرابع عشر وأوائل الخامس عشر الميلاديين ننقل منه مقطوعتين:

Vivo ledo Con razôn. Amigos, toda sacô. Vivo ledo iesin Pesar.	ostribillo= المطلع في الموشح والزجل
Pues amor me fizo amar A la que Pordrẽ Hamar Mas bella de Cuantas san	mudanza = غصن أول
Vivo ledo con razôn. Amigos , toda sazôn.	Vuelta= قفل = tornada

	Vivo ledo e vivirẽ
Modanza = غصن ثان	Pues de amor Oleancẽ que servirẽ la que ce que medará galardôn.
Vuelta	Vivo ledo Con razon. Amigos , toda sazôn

وترجمة هذا الشعر : (أعيش طروباً وعلى حق ، أي أصدقائي ، وفي كل وقت أعيش طروباً ودون عنت ، أما دام الحب قد جشمى أن أهيم بتلك التي أستطيع أن أسميها أجمل من يوجدن – أعيش طروباً وعلى حق ، أي أصدقائي وفي كل وقت – أعيش طروباً و سأعيش ، ما دمت من الحب قد توصلت أن أخدم تلك التي أعرف أنها ستثيبنى الجزاء – أعيش طروباً وعلى حق ، أي أصدقائي ، وفي كل وقت).

والنموذج الثاني الفرنسي هو المقطوعة الأولى من الأغنية الثامنة التي نظمها (جيوم التاسع) أول شعراء (التروبادور).

غصن وهويقابل – في الموشحة العربية الأشعار الثلاثة من الغصن. القفل= tornado مركز أو refrain وهو يقابل المطلع في الموشح العربي (Estribillo) وإن يكن متأخراً.	Farai Chansonera nueva Ans que vent ni gel ni Plueva. Ma dona m ' assai' e – m Prueva Quossi de quell – guiza l' am E Ja Per Plag que m' en mueva. Ne – m solvera de son liam.

وترجمة الشعر السابق هو : (سأصوغ أغنية جديدة قبل أن تعصف الريح ، وقبل أن يسقط الجليد وتمطر السماء ، إن سيدتي تفتنني وتبلوني لتعرف على أية طريقة أحبها ، ولكني لن أفك نفسي من و ثاق حبها مهما ضاعفت لي من أذى).والشواهد التاريخية على التأثير الموسيقي العربي في هذا الأشعار كثيرة ، فلدينا مجموعة الأشعار المقدسة لألفونسو العاشر التي تمجد العذراء القديسة ماريا. وعددها أربعمائة وإثنتان من الأغنيات ، منها ما لا يقل عن ثلاثمائة وخمس وثلاثين أغنية (أي ٨٣ منها) تسير على حسب المقطوعة السابقة التي أوردناها لجيوم التاسع : ففيها ثلاثة أبيات من قافية واحدة ، يتبعها بيت ذو قافية على حدة تتكرر ، وهي تقابل القفل Vuelta ، ثم بيتان يقابلان المركز ، بمثابة المطلع estribillo في العربية ولكنه يعقب المقطوعة الأولى".

ولقد كان شعراء التروبادور يصنعون غزلهم للغناء ويحتقرون الشاعر منهم إذا قرأ شعره إنشاداً غير مصحوب بالموسيقى أو وضع قصيدته قالباً للقص والحكايات غير الغرامية ، فمقومات شعر التروبادور الأساسية هي النغم الموسيقي والشكل العروضي والمضمون الغرامي(٢٧)"

ولا يقف هذا الفن عند الغزل بل يمتد أحياناً ليشمل الهجاء والرثاء والرعويات (الباستوريل) وهي قصة غرام بين الفارس وراعية متمسكة بالأعراف الاجتماعية " ومهما يكن فشعر التروبادور في مجمله يفيض بعواطف العشق المهذب بروح الشهامة وأخلاق الفروسية والنبل واحترام المرأة الجميلة العفيفة بوصفها رمزاً حياً للجمال الطبيعي المحسوس والجمال الروحاني الخفي، الذي لم يكن موجوداً قبل ظهور التروبادور"(٢٨).

ويذهب معظم الدارسين في فن التروبادور وعلاقته بفن الموشحات إلى أن التشابه كبير بين التروبادور وشعر الغزل العربي ، من حيث الحوار والقصص العاطفية والغزل العفيف والاعتماد على الموسيقى مما يدل على الأثر الكبير للشعر العربي في شعر التروبادور الأوربي.

هوامش المؤثرات الإسلامية والعربية في الآداب العالمية

١ - انظر : السيد عبدالمطلب صالح؛ دانتي ومصادره العربية والإسلامية، بغداد سنة ١٩٧٨م (الموسوعة الصغيرة) رقم (٧) ص ٦- ٧.
وانظر : د. داود سلوم، الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ط (١) سنة ٢٠٠٣م ، القاهرة ، ص ٢٨٤.

٢ - انظر : د. غنيمي هلال، سابق ص ١٢١ — ١٢٩.

٣ - انظر : نفسه ص ١٢٩ — ١٣٠ .

٤ - للمزيد حول أثر دانتي بالثقافة الإسلامية أنظر : د. غنيمي هلال، مرجع سابق ص ١٢٦- ١٣٢. ، د. داود سلوم، مرجع سابق، ص ٢٨٤- ٣٠٣.

٥ - انظر هذه الحكايات ونصوص كليلة ودمنة طبعة الأب لويس شيخو، أما نصوص لافونتين فقد ترجمها الدكتور أحمد درويش عن الفرنسية، وانظر كتابه نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي، دار غريب، سنة ٢٠٠٢م، القاهرة ص ٩٩ — ١٠٦ .

٦ - انظر د. غنيمي هلال ، سابق ص ١٥٥ — ١٥٧ .

٧ - انظر : د. داود سلوم، مرجع سابق ص ٣٧٤ — ٣٧٥ .

٨ - انظر : د. محمد نور الدين عبدالمنعم؛ دراسات في الشعر الفارسي حتى القرن الخامس الهجري، القاهرة سنة ١٩٧٦م، ص ٥٦ — ٥٧ .

٩ - انظر : د. داود سلوم، مرجع سابق ص ٣٧٨ — ٣٧٩ .

١٠- انظر : د. طه ندا، الأدب المقارن، دار النهضة العربية ، سنة ١٩٧٥م، بيروت، ص ١٢٥.

١١- نفسه ، ص ١٢٦ .

١٢- انظر جوته : الديوان الشرقي (باب تعليقات وأبحاث تعين على فهم الديوان) ص٣٧٣ ترجمة عبدالرحمن بدوي، بيروت، ط٢ سنة ١٩٨٠م .

١٣- انظر : جوته ، التعليقات ، مصدر سابق ص ٢٣٢ ، ص١١٥ .
وانظر : د. داود سلوم ، مرجع سابق ص ٣١٠ – ٣١١ .

١٤- انظر : المرجع السابق ص ٣١٧ ، وانظر جوته الديوان الشرقي ص ٣٧.

١٥- نفسه ص ٢٨٣ ، ود. سلوم ص ٣١٨ .

١٦- انظر : د. غنيمي هلال، مرجع سابق ص ١٨٥ – ١٨٦.

١٧- انظر : ابن سينا ، رسالة حي بن يقظان، رسالة القدر، طبعة ليدن سنة ١٨٩٩م ومعها شرح وترجمة بالفرنسية.

١٨- للمزيد أنظر نفسه ص ١٨٨ – ١٨٩.

١٩- انظر : النص المنشور في كتاب أحمد أمين "حي بن يقظان لابن سينا وابن طفيل والسهروردي" ، دار المعارف، القاهرة سنة ١٩٥٢م، ص ١٣٥ .

٢٠- انظر : د. غنيمي هلال، المرجع السابق، ص ١٩١.

٢١- نفسه ص ١٩٢.

٢٢- انظر : دانيال ديفو "روبنسون كروز" ، دار الهلال، بيروت ، سنة ٢٠٠٢م.

٢٣- ابن سناء الملك : دار الطراز، ص٣٢، وانظر د. عبدالعزيز الأهواني، ص ٦- ٧ وانظر د. غنيمي هلال ،مرجع سابق ص ٢١٨ .

٢٤- انظر : د. غنيمي هلال، مرجع سابق، ص ٢١٨- ٢١٩.

٢٥- انظر : نفسه ، ص ٢٢٠.

٢٦- انظر هذه النصوص كما وردت في كتاب د. غنيمي هلال، المرجع السابق، ص ٢٢١- ٢٢٣.

٢٧- د. داود سلوم، المرجع السابق، ص ٣٤٨.

٢٨- انظر : د. عبدالإله ميسوم، تأثير الموشحات في التروبادور، الجزائر ١٩٨١م، ص ١٦٣- ١٦٥، وانظر؛ د. داود سلوم، سابق، ص ٣٤٩ .

٣ المؤثرات الأوربية في الأدب العربي الحديث

هناك الكثير من المؤثرات الأوربية في الأدب العربي الحديث نذكر منها:

١ - أثر الألفاظ الأوربية في اللغة العربية.

٢ - أثر الأنواع الأدبية الأوربية في الأدب العربي الحديث.

٣ - أثر الرمز والأسطورة الأوربية في الأدب العربي لا سيما الرموز الاغريقية.

٤ - أثر الأدب الأوربي في رحلات السندباد.

٥ - الأثر اليوناني في النقد القديم.

٦ - أثر الالياذة في شعر عنترة من حيث ملامح الفروسية.

٧ - شعر الحب في الأدب الغربي وأثره في الأدب العربي.

٨ - أثر النقد الأوربي الحديث في النقد العربي الحديث.

٩ - أثر ت.س. إليوت في الشعر العربي.

١٠- أثر رولان بارت في النقد العربي الحديث.

١١- تأثر أحمد شوقي في مصرع كليوباترا بشكسبير في انطونيو وكليوباترا.

١٢- أثر برناردشو في مسرحية بجماليون في توفيق الحكيم في مسرحيته "بجماليون".

١٣- أثر شكسبير في تاجر البندقية في مسرح باكثير في مسرحية شيلوك الجديد.

١٤- أثر جان جان روسو في رواية زينب لمحمد حسين هيكل.

١٥- أثر الأدب الفرنسي في الرواية العربية الحديثة.

١٦- أثر الأدب الروسي في الرواية العربية الحديثة.

١٧- تأثر توفيق الحكيم بسوفوكليس في مسرحية أوديب.

١٨- تأثر الشابي بوليم وردزورت، وجون كيتس.

١٩- تأثر جبران خليل جبران بفريدريك نيشه.

٢٠- تأثر علي محمود طه بالرومانسية الغربية لا سيما شيلي.

٢١- تأثر فؤاد سليمان بروبرت فروست.

٢٢- تأثر إحسان عبدالقدوس بالبرتومورافيا.

٢٣- تأثر أبي شبكة ببودلير.

٢٤- تأثر نجيب محفوظ ببلزاك، وفاسكو براتوليني.

٢٥- تأثر عبدالرحمن الشرقاوي بسيلونه.

٢٦- تأثر بدر شاكر السياب بالشاعر الإنجليزي د.ت.س. إليوت.

٢٧- أثر لوركا في الشعر العربي الحديث.

ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل وليس الحصر .

٢ـ ١ أثر الملاحم اليونانية في الأدب العربي:

يعني بالملحمة " ذلك الجنس الأدبي الذي يعني بسرد قصة بطولية بلغة شعرية تحتوي على أفعال وحوادث ومغامرات خارقة للعادة، وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب"(١).

ويعد فن الملحمة من أقدم الفنون الأدبية لأنه ارتبط بالشعوب الفطرية حيث كان الناس في مراحلهم الفكرية الأولى، وتتداخل في وعيهم الخيالات والحقائق والواقع والأسطورة.

وربما كانت هذه الخيالات الميتافيزيقية والمغامرات الخارقة للعادة تشبع رغباتهم النفسية والحياتية. لذلك وجدت صدى في نفوسهم " وهذا العنصر قد يكون تغنياً بأبيات بطولة أسطورية وقد يكون تغنياً بمعجزات تتصل بعقيدة الشعب، وما الأساطير إلا الصورة الفطرية الساذجة للعقائد القدماء ومحور البطولة أشخاص وطنيون أسطوريون أو من المصطفين من أبطال لعقائد الدينية. وللملحمة في أبطالها وحوادثها أصول تاريخية لكنها تختلط بالأساطير والخرافات"(٢).

ولعل ملحمة الإلياذة والأدويسا لهوميروس من أقدم الملاحم التي عرفتها الآداب القديمة لا سيما الأدب اليوناني. وقد تركت هذه الملاحم أثراً كبيراً في الآداب العالمية الأخرى التي تلتها، لا سيما الأدب الروماني فقد " انتقل هذا الجنس الأدبي بخصائصه وطابعه السابق من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني ... وبهذا الطابع في البطولة والأساطير تأثر شاعر اللاتينيه فرجيل (٨٩- ١٩ق م) في ملحمته التي عنوانها "الأنياذة".

وتدور الأدويسا لهوميروس حول " عودة أودسيوس Odusseus وهو يولسيس Ulgsses من حرب طروادة بعد انتهائها بعشر سنين، وقد عاد كل من بقوا أحياء بعد معركة طروادة إلا أوديسوس منعته الآلهة كاليبو Calypso – على حد تعبير الملحمة اليونانية القديمة – من مغادرة جزيرة أوجيجا Ogygia سبع سنين وأثناء غيبته تنافس حكام جزيرة إتاكا على الزواج من امرأة أودسيوس المسماة بنيلوب Penelope فكانت تتعلل بأنها لابد أن تتم أولاً عمل كفن لوالد أودسيوس وهو لايرتيس Laertes، ولكنها

كانت تنقض ليلاً غزلها الذي نسجته نهاراً ويذهب تليما خوس Telemachus ابن أودسيوس يسأل العائدين من حرب طروادة عن أخبار والده فلا يظفر بشي ويدبر له المنافسون على الزواج بأمه مكيدة حتى لا يرجع لأمه وتصبح وحيدة فتظفر للزواج من أحدهم، وتأمر الآلهة زيوس بإطلاق سراح أودسيوس ولكن تقابله مخاطر كبيرة أثناء عودته استطاع أن يتغلب عليها بمعاونة حاكم جزيرة أسطورية اسمها سجيريا Scheria ويهديه هذا الحاكم سفينة تساعده على العودة إلى جزيرته إتاكا متنكراً في ذي شيخ متسول ويتعرف الأب على ابنه تليماخوس الذي نجا من المكيدة المدبرة له ويتعاهدان على التخلص من حكام الجزيرة المتنافسين على زوجته بنيلوب ويدخل أودسيوس قصره متنكراً وتعد بنيلوب من يستطيع إصابة الهدف بقوس أودسيوس أن تتزوجه، ويكون ذلك من نصيب أودسيوس هو الذي يصيب الهدف، ويقضي أودسيوس بعد أن كشف عن حقيقته لامرأته على جميع منافسيه وتوشك الحرب أن تندلع مرة أخرى بينه وبين أقارب منافسيه، لكن الآلهة آتيا تتدخل لوقف الدماء وإقرار السلام"(٤).

ومثل هذه الملاحم القديمة تركت أثراً كبيراً في الآداب القديمة ويبدو أنه " في زمن المهدي وقبل خلافة الرشيد كانت الأليادة والأدويسا قد نقلتا من اليونانية إلى السريانية، وقد نقلهما ثاوفيل المنجم الرهاوي، وكان منجم المهدي ونقلها بغاية ما يكون من الفصاحة"(٥).

ويبدو أن ضعف عربية النقلة الذين نقلوا من اليونانية إلى العربية أو من السريانية إلى العربية كان مسئولاً عن عدم نقل الإلياذة أو الأوديسا إلى اللغة العربية... ومع صعوبة نقل الشكل الملحمي إلى العربية والعجز عن ترجمته فإن ذلك لم يمنع انتقال مضامين الأوديسا ذات الطابع القصصي الذي يقترب من

قصص المغامرات وهذا النوع قد استهوى العرب في قصصهم التي رووها عن الشعراء الجاهليين وصراعهم مع الجن والسحالي ولذلك فقد أفاد كتاب القصة العربية من مضامين الأوديسا عن طريق الرواية الشفهية وانعكست بعض هذه المضامين في كتاب ألف ليلة وليلة في قصص السندباد البحري"(٦).

ونجد بعض التأثير والتأثر بين بعض حكايات السندباد في ألف ليلة وليلة وبعض المشاهد في الأوديسا حيث يذهب بعض الباحثين إلى أن قصة " السندباد برحلاته السبع تكاد تكون صورة مشوهة لشخصية يوليس المغامر الذي جاب المدن وسافر طويلاً من ميناء إلى أخر ومن بحر لبحر، حتى وصل لمدينته واستقر فيها فصورة السندباد في بنائها وتطورها وعمقها صورة كريكاتور لفنان مبتدئ يقلد صورة فذة لفنان ممتاز"(٧). ونجد التشابه بينهما في الرحلة الثالثة للسندباد وفي بعض مشاهد الأوديسا ففي الأوديسا لا سيما مشهد الغول العملاق يقول الراوي : " سرعان ما بلغنا الكهف فلم نجد العملاق بداخله إذ كان يرعى قطعانه السمينة في الحقول ومن ثم دخلنا الكهف وطفنا نتعجب من كل شيء وقع عليه بصرنا هناك، كانت السلال مملوءة بالجبن والحظائر تعج بالحملان..." (٨).

ونفس صورة العملاق نجدها في الرحلة الثالثة من رحلات السندباد والتي جاءت على النحو التالي : يقول " كان للبيت قاعة فسيحة جداً فدخلناها عبر الباب الكبير وفيما كنا ننتظر هناك سمعنا وقع أقدام عملاق، دخل العملاق القاعة وأغلق الباب"(٩).

والمتتبع للملاحم اليونانية يجد تأثيرها واضحاً في الآداب العالمية. وفي بعض ملامح الأدب العربي مثل حكايات السندباد في الليالي العربية التي تشبه إلى حد كبير شخصية أودسيوس في الأدويسا. كما نجد تشابهاً بين ملامح الفروسية في الإلياذة اليونانية وفي شعر عنترة(١٠).

٢ـ٢ أثر الرواية الأوربية الحديثة في الرواية العربية الحديثة :

لا شك أن التطور الذي لحق بالرواية الأوربية الحديثة قد ترك أثراً في الرواية العربية الحديثه التي تأثر معظم كتابها بالرواية الأوربية، فقد تأثر نجيب محفوظ بكل من بلزاك وفاسكو براتوليني، وتأثر عبدالرحمن الشرقاوي بانياتو سيلونه، وتأثر إحسان عبدالقدوس بالبرتومورافيا، وتأثر محمد حسين هيكل في رواية زينب بجان جاك روسو في رواية "جولي". كما تأثر جورجي زيدان بوالتر سكوت، وهكذا نجد أن الرواية الأوربية تركت أثراً بارزاً في الرواية العربية الحديثة، ونقف عند بعضها على سبيل التمثيل وليس الحصر من خلال معالجة للدكتور أحمد درويش في تناوله لروايتي زينب لهيكل، وجولي لروسو كدراسة مقارنة ونعرض لهذه المعالجة كما وردت في دراسة الدكتور أحمد درويش لما لها من دور كبير في قضايا النقد الروائي المقارن ولما اتسمت به من رؤية شمولية في المعالجة النقدية وفق المنهج المقارن كنموذج للمقارنة الروائية.

يقول الدكتور أحمد درويش (١١): " أياً كان المنهج الذي يتبعه دارس الأدب المقارن في رصد تأثير الآداب الأوربية عامة والأدب الفرنسي خاصة على

نشأة الأجناس الحديثة في الأدب العربي المعاصر، فإنه سيجد أهمية كبيرة للقاء الفكري الذي تم بين الفيلسوف الروائي والكاتب المسرحي والشاعر الفرنسي جان جاك روسو (١٧١٢ – ١٧٧٨م) والروائي والمؤرخ والكاتب المصري محمد حسين هيكل (١٨٨٨- ١٩٥٦م). فمعرفة هيكل الجيدة بروسو تعلن عن نفسها في كتاباته عنه وترجماته له، ومع أن أسماء كثير من الكتاب الأوربيين ترد في كتابات هيكل، ومع أنه خصص لبعضهم مثل بتهوفن وتيني وشكسبير وشلى فصولاً في التعريف بهم، فإن جان جاك روسو قد خصص له هيكل كتاباً بأكمله للحديث عن حياته وكتبه وهو يعلن في مقال له وجهه إلى صديقه الدكتور طه حسين أنه يجد في طبع ما كتبه عن روسو متعة حقيقية، وفي هذا الكتاب يختار هيكل حين يعرض في الجزء الثاني لكتب روسو أن يبدأ بروايته "جولي أو هوليز الجديدة" ويخصص لها نحو أربعين صفحة يقف فيها أمام أحداثها المرتبة ونهج صاحبها في كتاباتها وطريقة التأمل الفلسفي والاهتمام بتصوير الطبيعة ودقائق مشاعر المحبين لديه، وكل ذلك يدل على قراءة هيكل الواعية الدقيقة لهذا العمل الروائي من أعمال روسو (بالإضافة إلى أعماله الأخرى التي عرضها أو أشار لها في مؤلفاته) لقد كان بدء الاتصال الحقيقي بين الأديب الشاب هيكل وأعمال روسو خلال فترة البعثة التي قضاها هيكل في باريس بدءاً من عام ١٩٠٩م، وفي نفس هذه الفترة الزمنية بدأ هيكل سنة ١٩١٠م يكتب " زينب مناظر وأخلاق ريفية " التي سيقدر لها أن تظهر للوجود في سنة ١٩١٤م بتوقيع : مصري فلاح ، لكي تكون – كما يرى معظم النقاد- أول رواية بالمعنى الفني الحقيقي في الأدب العربي، ولكي يولد معها هذا الجنس الذي يقدر له اليوم بعد نحو ثلاثة أرباع القرن من ظهوره أن ينافس

منافسة حقيقية، الجنس الأدب العربي الذي عاش وحده تقريباً أكثر من خمسة عشر قرناً، وهو الشعر، وأن يصل إلى التعبير عن كثير من جوانب الحياة التي ظلت مهملة من قبل"(١٢).

ومن خلال هذه المقدمة التي ساقها الدكتور أحمد درويش يتضح أوجه اللقاء التاريخي بين الكاتبين والعوامل المشتركة بينهما في النشأة الحياتية ومرحلة كتابة عمليهما ويذهب أيضاً إلى أن التقارب الفرنسي المصري في تلك الفترة كان له أثر كبير في تأثر الكتاب المصريين بالكتاب الفرنسيين دون غيرهم. فيقول هيكل في مقدمة روايته " كنت في باريس طالب علم يوم بدأت أكتبها، وكنت ما أفتأ أعيد أمام نفسي ذكرى ما خلفت في مصر مما لا تقع عيني هناك على مثله فيعاودني للوطن حنين فيه عذوبة لذاعة لاتخلو من حنان ولا تخلو من لوعة، وكنت ولوعاً يومئذ بالأدب الفرنسي أشد ولع. واختلط في نفسي ولعي بهذا الأدب الجديد عندي بحنيني العظيم إلى وطني، وكان من ذلك أن هممت بتصوير ما في النفس من ذكريات لأماكن ووحدات وصور مصرية، وبعد محاولات غير كثيرة انطلقت أكتب زينب"(١٣).

ويتابع الدكتور أحمد درويش تقصي المزيد حول إثبات أوجه التأثر والتأثير سواءً من خلال الوثائق الأدبية أو عقد أوجه المقارنة بين العملية وتلمس مواضع التشابه والتأثر والتأثير فيهما فيقول: " في مجال التأثير الأكثر تحديداً فإن كثيراً من الدلائل تشير إلى احتمال أن يكون هيكل في روايته "زينب" قد اتبع نموذج جان جاك روسو في رواية " هلويز الجديدة Julie ou La Nouvelle Heloise" ولقد أشار إلى هذا الاحتمال من قبل المستشرق الفرنسي هنري

بريس سنة ١٩٥٥م في مقدمة كتابه عن الأدب العربي والإسلامي. ولكن اشارته كانت سريعة وعابرة لم تزد على هذه العبارات : " في عام ١٩١٤م أصدر محمد حسين هيكل "زينب" رواية عن الحياة الريفية في الدلتا، ويبدو فيها تأثره برواية هوليز الجديدة لجان جاك روسو" على أن هنري بريس قد عاد مرة أخرى فطرق هذا الموضوع في مقال نشره بحولية كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة الجزائر عام ١٩٥٩م، وخصصه للرواية العربية في الثلث الأول من القرن العشرين عن المنفلوطي وهيكل، ومع أن المقال أكثر بالتأكيد تفصيلاً من الإشارة العابرة التي حظيت بها هذه القضية عنده من قبل، فإن اهتمام بريس بعرض تفاصيل حياة هيكل وأعماله الأخرى ووقائع أحداث قصة زينب في نصف مقال يجعل قضية المقارنة بين الروايتين تحتاج إلى مزيد من المعالجة، وهي معالجة لا تهدف بطبيعة الحال إلى إثبات لون من "السرقات الأدبية" بقدر ما تهدف إلى محاولة الإسهام في تفسير كثير من القضايا النقدية التي قد تظل غامضة في غيبة الدراسات المقارنة.إن رواية روسو " جولي أو هوليز الجديدة " التي كتبت في القرن الثامن عشر، تمتد بجذورها إلى التراث العاطفي والديني في أوربا في القرن الحادي عشر حيث كانت تعيش شخصية " هوليز " الفتاة التي كانت تتلمذ على يد الفيلسوف والمفكر الديني أبيلار Abelard كاهن كنيسة نوتردام دي باريس، وتزوجها سراً وأنجبت طفلاً وعلم خالها القس فولبير Fulber فطارد هذا الحب وانسحب أبيلار إلى الدير، ولبست هوليز مسوح الرهبنة وظلت رسائل الحب تتبادل بينهما على الرغم من أدائه المجامع الكنسية في القرن الثاني عشر لهما، وانتقلت قصتهما إلى الفنون والآداب

الشعبية في العصور الوسطى وكان يشيع استخدامها فيما عرف بروايات الوردة Romande La Rose في هذه الفترة"(١٤).

ثم يشرع في بيان أوجه المقارنة بين العملين من حيث عنوان الرواية عند كليهما وكيف أن كلاً منهما اختار اسم بطلة الرواية لتكون عنواناً لروايته ، كما أن البطلة في الروايتين أرغمتا على الزواج ممن لا تحب، ولم تستطع أي منهما الزواج أو الظفر ببطلها في الرواية، كما أن كلاً منهما تصاب بمرض عضوي نتيجة الاخفاق العاطفي في حياتها وتموت.

يقول الدكتور درويش: " هلويز " إذن عند روسو هي رمز الحب المتسامي المحروم الذي تغذيه رسائل العاطفة، وهو بناء على هذا الهيكل العام يختار " جولي " بطلة روايته التي يدعوها كذلك " هلويز الجديدة" ويجعلها تحب معلمها سان برو St Proeus حباً لا يتحقق من خلاله اجتماع شملهما وتذكيه أيضاً رسائل الحب، وروسو يختار للرواية عنواناً مزدوجاً " جولي أو هلويز الجديدة " وهيكل أيضاً يختار لروايته عنواناً مزدوجاً " زينب مناظر وأخلاق ريفية " والتقابل ليس ناتجاً فقط من ازدواجية العنوان في كلتيهما ولكن من أن الجزء الأول من العنوانين يمثل اسم امرأة هي بطلة الرواية، جولي هناك وزينب هنا، ولعل هيكل هنا قد وقع تحت تأثير ازدواجية العنوان دون أن ينتبه إلى الفروق الدقيقة بين الروايتين، فإذا صح أن رواية روسو يصلح أن تكون فيها الشخصية النسائية هي التي تقوم بالبطولة فذلك ناتج من أنها محور الحدث الرئيسي، فجولي عند روسو تحب معلمها وتجبر على الزواج من السيد دي فولمار فتمتثل

لرأي أبيها وتصر على القيام بوظيفتها كزوجة وأم دون أن تستطيع أن تنسى حبها الأول، ويكون حبيبها قد سافر بعيداً لكي يساعده ذلك على النسيان، وتعترف الزوجة لزوجها بالحب القديم وتدفع الشهامة الزوج فيستضيف العاشق القديم لكي يقيم عنده في منزلة تأكيداً على ثقته في زوجته وفي صديقه معاً، وتعاني جولي من جديد محنة الحب والوفاء، وفي هذه الأثناء يصيبها مرض جلدي من جراء محاولتها إنقاذ طفل لها كاد يغرق ويعجل ذلك المرض بنهايتها. الشخصية النسائية هنا شخصية جولي دي أتونج تستحق دور البطولة في الرواية فهي المحور الثابت الذي يتغير عليه سان برو العاشق المعلم ودي فولمار الزوج الطيب والآنسة كلير ابنة العم المساعدة والبارون دي أتونج الأب الصارم وهي في كل ذلك عقل إيجابي مفكر يتدخل في رسم الأحداث وتوجيهها، أما "زينب" هيكل فليست الشخصية الأولى في روايته، وإنما الشخصية المحورية في العمل هي شخصية حامد، فهو الذي يمثل التوزع في المشاعر بين عزيزة ابنة عمه التي تنشأ معه منذ الصغر وتحجب عنه في بداية سن المراهقة، وبين زينب العاملة في حقول والد حامد والتي يميل إليها حامد ميلاً جسدياً وتميل هي بقلبها إلى إبراهيم رئيس العمال، ويقدر لعزيزة أن تتزوج من غير من تحب وتختفي من الرواية وتجبر زينب على الزواج من حسن وهو الزوج الطيب الذي يذكر بنموذج دي فلومار، وأن تظل مع ذلك تحب إبراهيم الذي قدر له بدوره أن يسافر إلى السودان مجنداً وأن تحزن زينب عليه ويصحبها المرض فالموت. الشخصية المحورية هنا التي تتبادل الحوار والحدث مع معظم الشخصيات هي شخصية حامد الذي تربطه علاقات بعزيزة وزينب وإبراهيم وحسن ومعظم الشخصيات الثانوية في الرواية"(١٥).

ويستمر في المقارنة بين العملين أيضاً من حيث العنوان ويرى أن كلاً منهما عنى بذكر موطنه على غلاف الرواية سواءً اسم " مصري فلاح " في رواية زينب واسم " مواطن من جنيف " في رواية رسو فضلاً عن أن مسرح الأحداث في الروايتين يدور في الريف، يقول الدكتور درويش : "أن العنوان المزدوج عند هيكل (زينب مناظر وأخلاق ريفية) يشير إلى عنصر آخر هو العنصر المكاني الذي تدور فيه الأحداث وهو الريف الذي يمثل بعداً رئيسياً في روايتي روسو وهيكل، ويبدو أن هيكل متأثر أيضاً في اثبات العنصر المكاني في عنوان الرواية بروسو، فالعنوان الأصلي الذي صدرت به رواية روسو عام ١٧٦١م "جولي أو هلويز الجديدة: رسائل لعاشقين يعيشان في مدينة صغيرة في سفح جبال الألب Julei au La Nouvelle Heloise Letters de deux amants habitants d'une Petite Ville ua pied des Alpes. وسواءً كان المكان سفوح الألب أو ربوع الريف المصري فالهدف الأساسي هو إيجاد قصة ريفية تدور أحداثها بعيداً عن المدينة.هناك قضية أخرى يدور حولها النقاش في عنوان رواية زينب ونسبتها إلى مؤلفها باللقب المتخفي قبل نسبتها إليه بالاسم الصريح، وقد تساعد الدراسة المقارنة على إيجاد تفسير لها : نشر هيكل روايته للمرة الأولى دون أن يوقع عليها باسمه واكتفى بالتوقيع بلقب " مصري فلاح " وفسر هو جزءاً من إخفاء اسمه في المقدمة : "عدت إلى مصر في منتصف عام ١٩١٢م ثم لما بدأت اشتغل بالمحاماة بدأت أتردد في النشر وكنت كلما مضت الشهور في عملي الجديد ازددت خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم المحامي، لكن حبي لهذه الثمرة من ثمرات الشباب انتهى بالتغلب على ترددي ... واكتفيت بوضع كلمتي " مصري فلاح " بديلاً من اسمي.ان هيكل

الذي عاد ليعمل بالمحاماة وبالسياسة ويحلم بمكان قيادي في المجتمع كان يعتقد أن كتابة رواية عن الحب عمل " غير جاد " وأنه لا يليق باسمه أن يوضع عليه ويكفي وضع اللقب الذي يحفظ بينه وبين العمل مسافة ويحفظ عليه سمعته كمفكر وكاتب سياسي لا كروائي يتحدث عن الحب، ومع الاعتراف بوجود دوافع خاصة عند هيكل وراء هذا الموقف فإنه كان متأثراً بموقف مماثل لروسو في هلويز الجديدة، لقد كتب روسو روايته وهو على مشارف الخمسين وكانت قد تكونت شهرته مفكراً وفيلسوفاً وسياسياً فرنسياً، ومن هذه المكانة الجادة المهيبة يدخل إلى عالم الرواية مصادفة كما يقول في اعترافاته.ويجد نفسه وهو يوقع على رواية الحب في موقف مماثل لموقف هيكل من بعده، وهو يقرر أيضاً أن يحفظ مسافة بين اسمه وبين عنوان الرواية ولكنه يحفظها عن طريقة مفكر فرنسي في القرن الثامن عشر، فهو لا يحجب اسمه ولكنه يضيف إليه لقباً ذا مغزى فهو يكتب على غلاف الطبعة الأولى " جان جاك روسو : مواطن من جنيف Citoyen de Geneve "(١٦).

كما تتمثل أوجه المقارنة أيضاً من منظور الدكتور درويش في تصوير الطبيعة عند كل منهما فكلاهما يصور الطبيعة البيئية التي تدور فيها أحداث روايته ويرى أن كلاً منهما نجح في تصوير الطبيعة تصويراً فنياً ولم يتفق مع بعض النقاد الذين أخذوا عن هيكل وصفه الطبيعة في الريف المصري على أنه أقحم هذا الوصف وعلى الرغم من ملامح تأثر هيكل بالريف الأوربي ووصفة للريف المصري لكن ذلك لا ينفي الدقة الفنية لهيكل في تصويره للطبيعة في هذه الرواية،

يقول الدكتور درويش في معالجته لهذه الجزئية: "إلى جانب استخدام الرسائل عند روسو كان يوجد الاعتماد على وصف الطبيعة كبعد رئيسي من أبعاد الرواية، فوصف المناظر الساخرة لجبال سويسرا ووديان فرنسا وبحيرة جنيف وجمال الريف وهدوئه كان من المقدمات الرئيسية لميلاد الحركة الرومانتيكية في أوربا. ولقد وجدت كثير من وقفات روسو أمام الطبيعة في "هلويز الجديدة" أصداءها في كتابات مدام دي ستايل وجورج صاند وشاتوبريان ولامارتين، وقصيدة لامارتين الشهيرة في البحيرة تمتد جذورها إلى وصف بحيرة جنيف عند روسو في هلويز الجديدة هذا الملمح نجده أيضاً يشكل خاصية رئيسية في قصة زينب، فهيكل عندما كتب قصته في باريس وجنيف مواطن روسو كان يحكم إغلاق نوافذ حجرته في الصباح – كما يقول – لئلا يتسرب إليه ضوء المدن الأوربية من حوله، وليعيش بخياله في الريف المصري، ولقد نجح هيكل حقيقة في رسم صور رومانسية لهذا الريف على اختلاف ساعات الليل والنهار وتعاقب فصول العام ومواسم الزرع والحصاد وأنس الليالي المقمرة ووحشة الليالي المظلمة، ونجح في ربط العواطف الوليدة بزهرات القطن ومواعيد الغرام بأشجار الحقل ولحظات التأمل الحزينة بسطح الفرن "وقد عاب بعض النقاد على هيكل أنه دس وصف الطبيعة بين أحداث القصة دساً مفتعلاً وهي تهمة باطلة فليست الطبيعة في قصة هيكل عنصراً ثانوياً كل عمله أن يعكس مشاعر أشخاصها ... بل هي عنصر قائم بذاته يلعب فيها الوصف الدور الأول" ولعل المقارنة بين روسو وهيكل توضح جذور هذا العنصر وسر تركيز رواية زينب عليه، كما أنها تفتح الباب لتساؤلات حول دور الريادة الرومانيتيكة التي

يمكن أن يكون قد أداها هذا العمل الروائي في الأدب العربي والذي تكشفت آثاره في فترات لاحقة سواءً في الشعر أو في الرواية"(١٧).

وهناك الكثير من المعالجات المقارنة في مجال تأثير الرواية الأوربية الحديثة في الرواية العربية الحديثة لكننا عرضنا لهذا النموذج المقارن على سبيل التمثيل وليس الحصر.

وهناك بعض الأعمال الروائية العديدة أيضاً التي تحتاج إلى دراسة مستقلة لكننا نقف عند بعضها أيضاً على سبيل التنويه دون التفصيل وهي تأثر عبدالرحمن الشرقاوي في رواية "الأرض" بالكاتب الإيطالي سيلونه في روايته "فونتمارا"(١٨) فكل من هاتين الروايتين تعتمدان اعتماداً كبيراً على صورتين جوهريتين هما صورة الأرض وصورة الفلاح، وفي كلتا الروايتين يعاني الفلاح في سبيل أرضه ويدافع من أجلها لأنها تمثل بالنسبة له جوهر الحياة.

وتتشابه الفترة الزمنية بين الروايتين من حيث أن الأرض لعبدالرحمن الشرقاوي اقترنت بالدفاع عن الأرض في مرحلة الاستعمار وسيطرة السلطة على مقدرات وثروات الشعوب، وكذلك الأمر بالنسبة لرواية فونتمارا حيث تدور أحداثها في عهد الديكتاتورية الفاشية في إيطاليا. ورسم ملامح الشخصية بين الروايتين متقارب فكلاهما الفلاح يعيش في حالة من البؤس والشقاء وضيق العيش " فأهل فونتمارا يستغلهم الحكام الفاشست أسوأ استغلال ويجردونهم من أرضهم ومائهم ولقمة عيشهم وأهل قرية الشرقاوي يستغلهم جماعة حزب الشعب المصري في عهد وزارة صدقي أسوأ استغلال ويجردونهم من أرضهم

ومائهم ولقمة عيشهم وفي الحالتين ليس هناك دستور ولا حرية ولا ديمقراطية، بل الحكم لطغيان الحزب الحاكم بقوة الجنود والسلاح، وأهل فونتمارا يعيشون على خبز الذرة ويشتهون لقمة من خبز القمح وأهل قرية الشرقاوي يعيشون على خبز الذرة ويشتهون لقمة من خبز القمح، وأهل فونتمارا يستغلهم ويذلهم وينهب ماءهم وأرضهم متعهد يرقى إلى منصب السلطة أو رئيس البلدية في مركز المقاطعة، وأهل قرية الشرقاوي يستغلهم ويذلهم وينهب ماءهم وأرضهم باشا من حزب الشعب في عاصمة الإقليم ويعاونه العمدة وبعض المعاونين الآخرين"(١٩).

وهكذا نجد أوجه تشابه كبيرة وعديدة بين الشرقاوي وسيلونه الكاتب الإيطالي مما يدل على التأثير والتأثر لا سيما تأثير سيلونة في عبدالرحمن الشرقاوي وتمارس السلطة مع البسطاء في الروايتين أقصى درجات العنف والذل والاضطهاد حيث يجبرون الفلاحين على التنازل عن أرضهم وإلا فسوف يقطعون المياه عن أرضهم

فنجد أهل فونتمارا لديهم الخوري "أباكيو" الذي يملأ جوفه بالمأكولات الدسمة عند المتعهد الطاغية ثم يروح يعظهم بعدم مقاومة السلطة – أي رئيس البلدية – ويخوفهم من غضب الدولة في الأرض ومن عذاب النار في الآخر إذ لم يخضعوا للقانون الذي يجردهم من الماء والأرض ولقمة العيش وكرامة الإنسان وأهل قرية الشرقاوي لديهم الشيخ الشناوي الذي يملأ جوفه بالمأكولات الطبيعية عند العمدة وأعوان الباشا ثم يعظهم بعدم مقاومة الباشا

ويخوفهم من غضب الدولة في الأرض وعذاب النار في الآخرة إذ لم يخضعوا للقانون الذي يجردهم من الماء والأرض ولقمة العيش وكرامة الإنسان"(٢٠).

والمقارنة التطبيقية بين العملين توضح أوجه التشابه الكبير بن العملين فكل وسائل التقريب التي تم ممارستها مع أهل فونتمارا للاذعان للسلطة والاستيلاء على أرضهم، قد حدث في رواية الأرض للشرقاوي حتى المظاهرات الرجالية والنسائية التي تتدلع للتمرد على اضطهاد السلطة لهم نجدها أيضاً في الروايتين حتى الضرائب الباهظة التي أثقلت كاهل القريتين في الروايتين نجدها متشابهة في العملين أيضاً وهذا بدوره سبب حقداً دفيناً في نفوس الفلاحين تجاه السلطة الغاشمة وجنودها

ولذلك نجد " أهل فونتمارا ينقمون على الجنود الذي جاؤوا يضربونهم ويذلونهم ويفرضون عليهم منع التجول، وسبب نقمتهم أن أولئك الجنود فلاحون مثلهم ينادون بعضهم بعضاً بأسماء مثل أسمائهم ويتكلمون لهجات مثل لجهاتهم القروية ولكنهم يذلون القرويين خدمة للطغيان الفاشستي، وأهل قرية الشرقاوي ينقمون على الجنود الذين جاؤوا يضربونهم ويذلونهم ويفرضون عليهم منع التجول، وسبب نقمتهم من أولئك الجنود سمر الوجوه كالرجال في قريتي، كما يقول راوي القصة – ينادون بعضهم بعضاً بنفس الأسماء أسماء الرجال في قريتي، ولكنهم كانوا – يحملون العصي الغليظة يقرعون بها الرؤوس والأرض وكل ذلك خدمة لطغيان صدقي باشا وحزب الشعب"(٢١).

وهكذا نجد أوجه التشابه والتأثر والتأثير بين العملين في عدة مستويات على مستوى الشخصية والحدث والرؤية والواقع الاجتماعي والسياسي لكن النهاية جاءت إلى حد ما متباينة بين العملين فبينما جعل سيلونة السلطة تهجم على الفلاحين والبسطاء وتقتل منهم من تقتل وتشتت العديد منهم نجد الشرقاوي ينتصر للفئة الشعبية ويجعل الشعب الممثل في القرية يقاوم الفساد والاضطهاد الممثل في السلطة وتمتد المقاومة لكل البلاد والمدن والقرى. حتى وصف الشخصيات نجدة متشابهاً أحياناً في العملين كما يرى ذلك الدكتور الناعوري حيث يقول : " وبين بيراردو في رواية فونتمارا وعبدالهادي في رواية الأرض شبه كبير فيراردو شاب قوي العضلات جسور لا يهاب من شيء ويستطيع بقوة جسمة أن يحمل حماراً على ظهره ويصعد به راكضاً إلى أعلى برج الأجراس في الكنيسة وعبدالهادي شاب قوي العضلات جسور يستطيع أن يضرب مجموعة من الرجال بعصاه الغليظة ويطرحهم أرضاً وأن يرفع بقرة ساقطة في بئر الساقية ويخرجها سليمة وكان بيراردو يحب "إليفرا" والويل لمن كان يجرؤ من رجال القرية أو شبابها على التلفظ باسمها، فقد كان بيراردو يهشم وجهه تهشيماً وكان عبدالهادي يحب "وصيفة" وتثور دماؤه إذا رأى أحداً ينظر إليها أو رآها تنظر إلى أحد وكان يود لو يحطم منافسيه في حبها ولا سيما محمد أفندي لولا أن أباها كان يزجره عن ذلك غير أن الذين يحبون وصيفة ظلوا كثيرين، ولكنها لم تتزوج واحداً منهم بل انتهت إلى "عساف" سائق الحنطور الكهل من دونهم جميعاً على الرغم من أنه لم يظهر إلا في نهاية الرواية و "إلفيرا" كذلك لم تتزوج بيراردوا لأنها لقيت حتفها في أثناء حج مقدس، بينما لقي بيرارد مصرعه في سجون الفاشست في روما. لكن ألفيرا

ليست بطلة رئيسية في فونتمارا، أما وصيفة فهي البطلة الرئيسة في الأرض"(٢٢).

وهكذا أن كلاً من الكاتبين يعالج روايته وفق مقتضيات الواقع الذي يعيش فيه، ولما كان الواقع متشابهاً بين قرية فونتمارا وقرية الشرقاوي لذلك جاءت الأحداث متشابهة إلى حد كبير. وإذا كانت إلفيرا لم تتزوج بمن تحب لأن الوطن وقع أسيراً في قبضة الفاشست فإن وصيفة لم تتزوج من أحبوها أيضاً من أهل القرية وظلت ضائعة واقترنت بمن لا يحقق لها القدرة أو الشباب، لأن الوطن كانت السلطة قد اغتصبت كل ثرواته حتى خارت قواه مثلما خارت قوى وصيفة. فالقريتان المصرية والإيطالية جاءت كل منهما رمزاً للواقع المعيشي في زمن سرد الرواية.

٢-٣ أثر الشعر الأوربي الحديث في الشعر العربي الحديث

إن المتبع لهذه الظاهرة يجد نماذج عديدة قد لا تخلو منها مرحلة من مراحل تطور القصيدة العربية الحديثة، بداية من جيل المدرسة الكلاسيكية مروراً بجيل المدرسة الرومانسية والشعر الحر ونهاية بجيل قصيدة النثر.

على أننا نقف عند بعض الشعراء على سبيل التمثيل وليس الحصر ومن هؤلاء الشعراء الشاعرة نازك الملائكة : فقد تأثرت نازك الملائكة بالشاعر الأسباني لوركا الذي ولد بإحدى قرى غرناطة سنة ١٨٩٨م ودرس في كليتي الآداب والحقوق في جامعة غرناطة وانتقل إلى مدريد سنة ١٩١٩م وسافر إلى

أمريكا سنة ١٩٢٩م ومع بداية الحرب الأهلية (١٩٣٦- ١٩٣٩م) رحل إلى مدريد ثم غرناطة في ٦ يوليو ولكنه اغتيل بعد ليلة واحدة من عودته إلى غرناطة على يد محام وضابط ونائب في البرلمان اتهمته هذه المجموعة الكاثوليكية بأنه تقدمي وقتلته. ونشر ديوانه الأول في مدريد سنة ١٩٢١م ، ونشر ديوانه الأخر سنة ١٩٢٧م ثم الديوان الغجري والذي وطد شهرته الشعرية. وفي عام ١٩٣١م نشر قصيدته "الغناء الأندلسي" ثم ديوانه شاعر من نيويورك، وقد أثر بشعره في كثير من الشعراء العرب وأبرزهم نازك الملائكة الشاعرة العراقية التي ولدت في بغداد سنة ١٩٢٦م ودرست في دار المعلمين وعاصرت شهرة الشاعر الأسباني لوركا وأصدرت عدة دواوين منها شظايا ورماد سنة ١٩٤٩م، شجرة القمر ١٩٦٨م، وللصلاة والثورة سنة ١٩٧٨م وغيرها من الدواوين الشعرية ، وشكلت ظاهرة الموت ملمحاً كبيراً عند كلا الشاعرين"(٢٣). تقول نازك حول الموت :

ربما تنقضي حياتي قريباً ... وتموت الألحان في شفتيا
قبل أن أسمع الحياة أناشيـ ... ـدي ويصغى سمع الوجود إليا
ربما لست أعلم الآن شيئا ... فلأعش في انتظار ما سيكون
ولأحب الحياة ما شئت من أجـ ... ـل نشيدي وإن رمتني المنون(٢٤)

ويقول لوركا :

فراشة
سعيدة أنتِ
لأنك فوق سرير الأرض
تموتين نشوى من الضوء

أنت من الأرياف
تعرفين سر الحياة
وحكايات المغامرات القديمة
تلد أعشاباً نشعر
أنها عندك أمانة محفوظة
فراشة
سعيدة أنت
لأنك تموتين تحت دم قلب
أزرق كله
ضوء الله الذي يهبط
والشمس تتسلل منيرة
فراشة
سعيدة أنتَ
لأنك تشعرين ساعة احتضارك
بكل ما في الزرقة من ثقل(٢٥)"

وعندما نقارن بين القصيدتين يتضح لنا مدى التأثير والتأثر بينهما، وكيف أن صورة الموت شكلت ملمحاً بارزاً في أشعارهما ولا يقف الأمر عند هذا الحد بينهما بل نجد أن وصفهما لحياة الإنسان الذي مات غدراً يمثل بعداً أخر في شعرهما، فنجد لوركا يصف إنساناً قتل في الشارع ويحزن لهذا المشهد ويرسم صورة لما حدث يقول:

ميتاً بقي في الشارع

وخنجر في صدره
لا أحد يعرفه
يالارتعاشة المصباح
يا أمي
يالارتعاشة مصباح الشارع
الصغير
لا أحد يستطيع أن يطل في عينيه
مفتوحتين على الهواء القاسي
أي ميت بقي في الشارع
وخنجر في صدره
ولا أحد يعرفه (٢٦)"

لكن نازك نجدها تتجاوز هذا المشهد إلى مشهد أعمق وهو تصوير الإنسان الذي يموت في سبيل مبدأ وموقف وفكر حياتي، لا سيما موت الشهداء فتصور في إحدى قصائدها استشهاد أحد الشهداء تقول :

في دجى الليل العميق
رأسه النشوان ألقوه هشيما
وأراقوا دمه الصافي الكريما
فوق أحجار الطريق
وعقابيل الجريمة
حملوا أعباءها ظهر القدر

ثم ألقوه طعاماً للحفر
وقناعاً وغنيمة
وصباحاً دفنوه
وأهالوا حقدهم فوق ثراه
عارهم ظنون لن يبقى شذاه
ثم ساروا ونسوه
.....
ومن القبر المعطر
لم يزل منبعثاً صوت الشهيد
طينه أثبت من جيش عنيد
جاثم لا يتقهقر
.....
وسيبقى في ارتعاش
في أغانينا وفي صبر النخيل
في خطى أغنامنا في كل ميل
من أراضينا العطاش(٢٧)"

وهكذا نجد صورة الموت لدى الشاعرين سواءً كان الموت للذات الشاعرة أم للإنسان البسيط أم للشهيد تشكل ملمحاً بارزاً في أشعارهما.

وهناك معالجة جيدة للمقارنة الشعرية بين الشاعر أبي القاسم الشابي وجون كيتس قام بها عيسى الناعوري ونعرض لهذه الدراسة لما تتمتع به من رؤية

شمولية وواعية في المقارنة لتكون نموذجاً للمقارنة الشعرية على سبيل التمثيل وليس الحصر(٢٨)، يقول عيسى الناعوري في الفصل المعنون "بمشابه في الحياة والشعر بين أبي القاسم الشابي وجون كيتس" .

" في هذا العمر المختصر جداً الذي عاشه كل من الشاعرين في دنيا الناس تشابهت وقائع حياتهما إلى حد غير قليل؛ فلقد توفي والد الشابي والشاعر في العشرين من عمره، وترك لولده أعباء الأسرة وهموم الحياة قبل أوان النضج والاستعداد؛ وأما والد كيتس فقد توفي والشاعر لايزيد عمره على تسع سنوات، ولكنه خلف لولده الطفل أعباء الأسرة ومتاعب الحياة من بعده، قبل أوان النضج والاستعداد للتمرس بأمور الحياة الجدية. ولم تكتف الحياة من الشاعرين بذلك، بل زادت أن أوقعت كلاً منهما أسيراً للمرض، ورهينة لإشارات الأطباء وعلاجاتهم، وجعلتهما يعيشان مدة مع أشباح الموت العابسة التي لا ترحم، والتي صبغت شعرهما بالكآبة والقنوط، وفرضت عليهما أن يناجيا الموت في شعرهما بألفاظ الغزل والتودد حيناً، وحيناً بألفاظ التمرد واللامبالاة، ولكن دون أن يتمكنا من التخلص من تلك الأشباح على كل حال. لقد قضى الشابي أكثر من ثلاث سنوات يعاني من تضخم القلب، وينشد الشفاء في هواء الريف التونسي وبين مفاتن الطبيعة هناك، حتى اخترم الموت عمره في نضارة الوردة؛ وعاش كيتس العام الأخير من عمره – من فبراير شباط ١٨٠٢م إلى شباط ١٨٢١م – يعاني من النزيف الدموي والسل، وينشد الشفاء حيثما أشار عليه الأطباء بنشدانه. وقد رحل في طلبه إلى إيطاليا، فوصل إلى

روما في أواسط شهر نوفمبر ١٨٢٠م وتوفي هناك بعد ثلاثة أشهر ونصف تقريباً، أي في الثالث والعشرين من شباط من العام التالي ١٨٢١م"(٢٩).

ويبدو أن هذه الأحوال المعيشية والصحية التي مر بها الشاعران قد أثرت في شعرهما حتى أصبح شبح الموت يخيم على كل منهما يقول كيتس في قصيدته "لماذا ضحكت الليلة" :

"... أود لو قضيت في منتصف هذه الليلة عينها
ورأيت أعلام هذا العالم المزوقة تتحول إلى خرقة باليه،
إن الشعر، والصيت، والجمال، أشياء بعيدة الآماد
ولكن الموت أبعد آماداً. الموت هو المثوبة العليا للحياة.

أما الشابي فيقول في أبيات قريبة من هذا المعنى، في قصيدته (في ظل وادي الموت):

ثم ماذا؟ هذا أنا صرت في الدنيا بعيداً عن لهوها وغناها
في ظلام الفناء أدفن أيامي، ولا استطيع حتى بكاها
وزهور الحياة تهوى بصمت محزن، مضجر على قدميا
جف سحر الحياة يا قلبي الدامي، فهيا تجرب الموت هيا!.. (٣٠)"

ففي قصيدة كيتس نجده يتطلع إلى شيئين متناقضين في وقت واحد يتطلع إلى الحياة بجمالها لكن شبح الموت يطارده فيفسد عليه لحظة المتعة الجمالية ، أما الشابي فيسرد مآسي الحياة التي أحزنته وقضت مضجعه وجعلته

لا يستطيع الاستمتاع بحياته لأن صورة الموت تتجسد له في كل حين ولذلك يقول كيتس في موضع آخر في قصيدته " حول الموت":

"أيمكن أن يكون الموت رقاداً ما دامت الحياة ليست سوى حلم
وسوى مشاهد غبطة عابرة كالشبح؟
إن الملذات العابرة تبدو كالرؤيا
ومع ذلك فإننا نعتقد أن أعظم الآلام هو الموت.
أما الشابي فيقول ما يشبه هذا المعنى في قصيدته (يا شعر)
قد قنعت كف السماء الموت بالصمت الرهيب
فغداً كأعماق الكهوف ، بلا ضجيج أو وجيب
يأتي بأجنحة السكون كأنه الليل البهيم
لكن طيف الموت قاس ، والدجى كف رحيم! (٣١)"

والمتابع لأعمال الشابي أو كيتس يجد أن الحزن الرومانسي الدفين قد سيطر على أعمالهما الشعرية ويبدو أن كيس شعر بحزن شديد وألم أفقده حتى لحظة الأمل في الحياة ، لدرجة أنه أصبح يتمنى الموت، والمعنى نفسه نجده عن الشابي في قصائده حيث يناجي القبر ، وكأنه صديق حميم له يود لو كان رفيقاً به، ومن فرط معايشته لهذه اللحظة المأساوية يشعر كأنه في القبر ويناجيه ويسمع أنينه في داخل قبره يقول كتيس:

"..... لمدة طويلة
كنت نصف عاشق للموت الهين
لكنت أدعوه بأسماء رقيقة في كثير من القصائد التأملية

لكي يأخذ في الهواء أنفاسي الهادئة.
والآن، أكثر من أي وقت آخر، يبدو أن من الخير
أن أموت، وأن أغادر الحياة في منتصف الليل دون ألم
بينما تسكب أنت (البلبل) روحك خارجاً
في نوع من النشوة !

وقريب من هذا المعنى قول الشابي في قصيدته (مأتم القلب) :

في الدياجي
كم أناجي
مسمع القبر بغصات نحيبي وشجوني
ثم أصغى علني أسمع ترديد أنيني
فأرى صوتي فريداً!

وقول الغاضب الحاقد في قصيدته (زوبعة في الظلام):

لو كانت الأيام في قبضتي ... أذريتها للريح مثل الرمال
وقلت : يا ريح بها فاذهبي ... وبددیها في سحيق الجبال
بل في فجاج الموت، في عالم ... لا يرقص النور به والظلال! (٣٢)"

ويرى الدكتور الناعوري أنهما مثلما تشابهان في شعر المأساة فقد تشابهان في شعر التحدي والأمل والحياة، ففي شعر كل منهما نجد ملامح القوة والتغلب على البأس والآلام ويتمرد على المرض والوحشة والعزلة يقول الشابي في قصيدته " يا ابن أمي :

"خُلقت طليقاً كطيف النسيم وحراً كنور الضحى في سماه
تغرد كالطير أين اندفعت وتشدو بما شاء وحي الإله
وتمشي كما شئت بين المروج وتقطف ورد الربى في رباه
فما لك ترضى بذل القيود وتحني لمن كبلوك الجباه؟
وتطبق أجفانك الناعسات عن الفجر، والفجر عذب ضياه؟
أتخشى نشيد السماء الجميل؟ أترهب نور السماه في فضاه؟
ألا انهض وسر في سبيل الحياة فمن نام لم تنتظره الحياة
إلى النور، فالنور عذب جميل إلى النور ، فالنور ظل الإله! (٣٣)"

وهذه الحماسة والتحدي والشجاعة والتمرد الموجود في شعر الشابي نجده عن كيتس ولكن في صورة تأمل بعيداً عن المباشرة والخطابية لذلك يقول في قصيدته " النوم والشعر" "Sleep and Poetry "

..... لماذا التأوه الحزين ؟
إن الحياة لهي أمل الوردة التي لم تتفتح بعد
... والنور الذي يرفع ثقاب الفتاة العذراء.
... وتلميذ مدرسة لا يعرف الهم ولا الخدر
يركب الأغصان الربيعية من شجرة الدردار"(٣٤).

ثم يجمل الدكتور الناعوري عناصر المشابهة بين الشاعرين ويجملها في النقاط التالية ، يقول: "لقد رأينا أن هناك شبهاً كبيراً في حياة الشاعرين

الخاصة، وجوهما العائلي، وفي مرضهما ، وموتهما المبكر. ونضيف الآن المشابه الشعرية بينهما، وهي :

١ - الطبيعة الشعرية.
٢ - النضج المبكر الشاذ.
٣ - الحالات النفسية المتضادة في القصيدة الواحدة أو في القصائد المختلفة.
٤ - سيطرة الكآبة وأفكار الموت.
٥ - استحياء الطبيعة.
٦ - الموسيقى، والخيال المجنح، وصفاء الرؤية الباطنية (أو الحدس).
٧ - امتزاج الفكر بالاحساس دون فارق بينهما."(٣٥)

ونجد في الشعر العربي الحديث محاولات أخرى للتأثر بالشعر الأوربي لا سيما أشعار صلاح عبدالصبور وتأثره بالشاعر ن.س. إليوت في قصيدته " الأرض الخراب" التي أثرت في معظم الشعراء العرب المعاصرين والشاعر "إليوت (١٨٨٨- ١٩٦٥م) عاشق عصره بكل حيوية وإحساس مرهف وانعكست حيويته وأحاسيسه في أعماله الفنية الشعرية والنقدية والمسرحية لا سيما مسرحية جريمة قتل في الكاتدرائية، وحفل كوكتيل"(٣٦).

ونجد بعض التأثر والتأثير بين صلاح عبدالصبور في قصيدة " رحلة في الليل " وإليوت في "أغنية حب لـ ج الفريد بروفروك" ، يقول إليوت في هذه القصيدة :

هيا إذن نمضي أنت وأنـا
عندما ينتشر المساء فوق صفحة الماء
كمريض مخدر على مائدة
نمضي بين شوارع نصف مأهولة
والتراجعات الهامسة
لليالي قلقة في فنادق الليلة الواحدة الرخيصة
ومطاعم تغطي أرضها النشارة وتقدم أصداف المحار
شوارع تتابع كجدل ممل
ذي هدف خداع
تفضي بك إلى سؤال أخذ بالخناق
آه لا تسلني ما هو
لنمضي إلى جولتنا "(٣٧).

وهذه الصورة الليلية للمساء والليل التي وقف عندها إليوت متأملاً المساء وهو ينتشر فوق صفحة الماء شيئاً فشيئاً ، ويسرى تدريجياً على سطح الماء كالمريض المخدر على المائدة، وعندما يسير في شوارع شبه مأهولة والهمسات تنساب من فنادق الليلة الواحدة الرخيصة ، وكذلك المطاعم المتوسطة التي تقدم وجبات شعبية والحياة تمضي في ملل دون تجديد حينئذ تشعر الذات بالملل.

ويقترب صلاح عبدالصبور في " بحر الحداد" من صورة الليل عند إليوت فيقول :

" الليل يا صديقتي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصغير
ويثقل الفؤاد بالسواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد
فحين يقبل المساء يقفز الطريق والظلام محنة الغريب"(٣٨).

إن الليل عند الشاعر يشكل محنة للذات عندما يقبل بظلامه الدامس حيث تأتي معه الظنون والأحزان والأوهام ، التي تثقل كاهل القلب بالأوجاع والآلام وحين يحل المساء يقبل بظلاماته التي تشكل محنة لكل غريب في وطنه.

فوصف الليل بين إليوت وصلاح عبدالصبور متقارب بينهما إلى حد كبير مما يدل على تأثر صلاح عبدالصبور بالشاعر ت.س. إليوت. ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل نجد صلاح عبدالصبور يتأثر بإليوت أيضاً في قصائد تعبر عن اللجوء إلى الله لنعمه التي أنعمها على الإنسان وللحرية التي منحه إياها فوق الأرض. يقول ت.س. إليوت:

" والنعمة التي أنعمها على الإنسان ، الكلمة
أعطيتك يدين أدرتهما بعيداً عن العبادة
أعطيتك قانوني فصنعت له المجالس
أعطيتك قلباً، أعطيتك حرية الاختيار، أعطيتك الكثير(٣٩)"

ومثل هذه الأبيات تتشابه كثيراً مع أشعار صلاح عبدالصبور التي يقول فيها :

الحمد لنعمته من أعطانا هذا الليل
صمت الأشياء وسادتنا والظلمة فوق مناكبنا ستر وغطاء
الحمد لنعمته من أعطانا الوحدة
لنعود إليها حين يموت اليوم الغارب
ونلم الأشلاء
الحمد لنعمته من أعطانا ألا نختار
رسم الأقدار
فلو اخترنا لأخذنا أخطاء أكبر
وحياة أقسى وأمر
وقتلنا أنفسنا ندماً
ثمن الحرية ما دمنا أحرار(٤٠)"

وهكذا نجد كثيراً من مواطن التأثر والتأثير بين صلاح عبدالصبور وت.س.إليوت ، ولم يقف تأثير ت.س.إليوت على صلاح عبدالصبور بل أثر أيضاً في شعر بدر شاكر السياب لا سيما الحالات المرضية التي مر بها كل منهما ففي الرباعية الثانية من الرباعيات الأربع لإليوت يقول :

" إن المرض هو وحده صحتنا
إذا أطعنا الممرضة المحتضرة
التي ليس في عنايتها المستمرة ما يرضى
.....

إن الأرض كلها مستشفانا
الذي وقفه المليونير المفلس
فإذا ما أحسنا الصنيع فيه
فسنموت من العناية الأبوية المطلقة
التي لن تتكرنا بل تصدنا حينما كنا (٤١)"

إن إليوت يصور حالات اليأس التي أصيب بها الناس نتيجة الموت والدمار في الحرب العالمية الأولى التي أدركها، فيصور حالات القنوط واليأس التي تصيب الناس .

وتتشابه هذه الأبيات مع أبيات لبدر شاكر السياب يصور فيها الحالات المرضية التي مر بها معبراً عن حالات القنوط واليأس نتيجة الفقر والمرض والجهل وقهر السلطة الاجتماعية والسياسية في العراق آنذاك يقول في قصيدته من " ليالي السهاد "

ويمضي بالأسى عامان، ثم يهدني الداء
وتلاقفني الأسرة بين مستشفى ومستشفى
ويعلكني الحديد ومن دمي ملأ الأطباء
قناني – وزعوني في القناني – تصبح الصيفا
دمائي والشتاء
وذات صبح قيل إن الشر قد دحرا
ودك معاقل الطاغوت في بغداد أبطال
فقلت سأوقد القمرا!

سراجاً عند بابي. إنه ظفري! أما قالوا
بان الشر قد دحرا؟
وعدت إلى بلادي يالنقالات إسعاف
حملن جنازتي متمدداً فيها رأيت "غيلاناً"
يحدق بانتظاري في السماء وغيمها الساقي
وما هو غير أسبوعين ممتلئين أحزاناً
ويفجأني النذير بأن أعواماً من الحرمان والفاقة
ترصد بي هنا في غابة الخوذ الحديدية(٤٢)"

وهكذا نجد تأثير إليوت في بدر شاكر السياب في قصائد المرض والقصائد التي تصور ضياع الإنسان المعاصر من منطلق تأثره بقصيدة إليوت "الأرض الخراب".

٢ـ ٤ أثر المسرح الأوربي الحديث في المسرح العربي الحديث:

المسرحية هي ذلك الفن الأدبي الذي يكتب بلغة شعرية أو نثرية ويعتمد على الصراع الدرامي والشخصية والحدث والزمان والمكان والهدف بغية التعبير عن قضية حياتية معينة.

وتكمن " أهمية الدراسات المقارنة في هذا الجنس الغنائي أن الأدب العربي والآداب الشرقية قد غذت بموضوعات مختلفة نضرب مثلاً لها هنا بالموضوعات المأخوذة عن ألف ليلة وليلة كالمسرحيات الغنائية الأوربية الكثيرة التي عنوانها

" علاء الدين والمصباح السحري " وكالمسرحية التي عنوانها " معروف إسكافي القاهرة " وهي غنائية لاهية ألفها هنري رابو H. Rabaud ومثلت لأول مرة في باريس سنة ١٩١٤م، وكالمسرحيات الغنائية التي موضوعاتها شخصية شهر زاد مثل ملهاة شهر زاد Steherzade التي ألفها موريس رافيل سنة ١٩٠٣م"(٤٣).

ومنذ بدايات المسرح العربي في القرن التاسع عشر بدأ التأثر العربي بالمسرح الأوربي نتيجة للترجمة التي سادت في تلك الفترة لا سيما مارون نقاش (١٨١٧- ١٨٥٥م) الذي كانت ثقافته فرنسية تركية إلى جانب ثقافته العربية ونقل هذا الجنس الأدبي من الثقافة الأوربية إلى العربية وكانت مسرحيته البخيل هي أولى مسرحياته سنة ١٨٤٨م وهي " ذات حدث أبسط من مسرحية موليير التي تحمل نفس العنوان ، والمسرحيات الإيطالية بنفس الاسم كثيرة منها مسرحيتان لشاعر الملاهي الإيطالي "كارلو جولدوني" (١٧٠٧ – ١٧٩٣م) والثانية باسم " البخيل الحسود " ولا بد أن مارون نقاش قد اطلع على شيء من هذه المسرحيات، ولكن أصالته ظاهرة ، لأنه قصد إلى تأليف مسرحيات غنائية يستخدم فيها الجوقة ويلائم بينها وبين جمهوره من الناحية الفنية.

وعلى الرغم من ذلك يبدو تأثره بموليير واضحاً في مسرحيته السابقة وغيرها، في مواقف جزئية منها في المسرحية السابقة مثلاً موقف البخيل "قراد" من خادمه مالك حين يشك في أنه سرق كيس نقوده فيقول له : " أرني كفيك " فيريه الخادم كفيه قائلا: " الأمر إليك " فيضيف قراد قائلاً : أين اليد الأخرى ؟ والنكته هنا غير معروفة في العربية وهي أن البخيل في اضطرابه يظن أن الخادم سرق بيد أخرى له غير يديه وعلى الرغم من أن هذه النكتة في مسرحية

بلوتس ، فإن الأقرب للاحتمال أن يكون مارون نقاش قد عرفها من موليير فهي في مسرحيته "البخيل" في الفصل الأول؛ المنظر الثالث"(٤٤).

وهكذا نجد أن مارون نقاش تأثر بالمسرح الفرنسي ليس في هذه المسرحية فحسب بل في مسرحياته الأخرى مثل " أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد " سنة ١٨٥٠م وهي مأخوذة من ألف ليلة وليلة، ومسرحيته " السليط الحسود" سنة ١٨٥١م، وهو متأثر فيها بمسرحية موليير التي عنوانها " الأمير الغيور".

ولا يقف هذا التأثر عند هذه المرحلة بل امتد إلى مرحلة المسرحية الفنية في بدايات القرن العشرين عند محمد تيمور، وامتد التأثر حتى المرحلة الرومانسية فتأثر أحمد شوقي في مسرحيته " مصرع كليوباترا سنة ١٩٢٩م" بمسرحية أنطونيو وكليوباترا لشكسبير، وتأثر توفيق الحكيم بالمسرح الأوربي أيضاً في أكثر من عمل منها مسرحية "أهل الكهف" ، ومسرحية " أوديب " ومسرحية " بجماليون ، وشهر زاد" وغيرها وتأثر علي أحمد باكثير بمسرح شكسبير وتأثر صلاح عبدالصبور بمسرح ت.س. إليوت . وهكذا نجد أن المسرحية العربية الحديثة خلال القرنين الأخيرين قد تأثرت بالمسرحية الأوربية. ونقف على سبيل التمثيل عند عمل مسرحي من هذه الأعمال وهو تأثر أحمد شوقي في مسرحيته "مصرع كليوباترا" بشكسبير في مسرحيته "أنطونيو وكليوباترا" وهذه المسرحية عند كلا الكاتبين تمتزج فيها السياسة والحروب بالحب والعواطف فأحداث المسرحية وقعت في مصر وفي مدينة الإسكندرية وتُعد من أكثر الأحداث التي عني بها المسرح العالمي لا سيما المسرح الأوربي.

وتدور مسرحية أحمد شوقي حول شخصية كليوباترا وكيف أنها عندما أحست بالمؤامرات تدبر لها لحرمانها من تولي عرش مصر اتجهت إلى سوريا لتجهز جيشاً قوياً يساعدها في المعارك والحروب وهناك التقت بيوليوس قيصر الذي فتن بجمالها وساعدها على ارتقاء عرش مصر، وعندما قتل يوليوس قيصر انضمت إلى الجانب الذي يتزعمه أنطونيو وفتن أنطونيو أيضاً بجمالها وحبها حباً شديداً أنساه مهامه القتالية وحروبه وجيشه، لكنها ظلت متماسكة قوية ولم تجعل الحب يسيطر على مهامها الوطنية وأمور الحكم والسياسة ، ولما غضب قيصر روما سافر إليه أنطونيو وتزوج بأخته اكتافيا حتى يرضى عنه، لكنه لم يستطع الابتعاد عن كليوباترا فأوفد اكتافيا إلى أخيها قيصر في بعض الأمور وانطلق هو إلى مصر. وتشتد الأزمات بين قيصر روما وأنطونيو وتندلع بينهما الحرب في البحر ولم يستطع أسطول أنطونيو مواجهة أسطول اكتافيوس " قيصر روما" لكون أسطوله كان بالياً وعندما استشعرت كليوباترا هزيمة أنطونيو انسحبت من المعركة ولم تقبل الانضمام إلى جيش أنطونيو فانسحب وراءها ومُني جيشه بهزيمة سحيقة، ولكن أنطونيو سرعان ما شن حرباً برية مع جيش أكتافيوس، انتصر فيها أنطونيو في أول الأمر لكنه هزم ثانية عندما انصرف عن الجيش لاحقاً بكليوباترا فآثر الانتحار وخشيت كليوباترا أن يأسرها اكتافيوس ويقودها لروما ليعرضها على شعب روما ففضلت الموت عن الوقوع أسيره في المعركة"(٤٥).

وفي مسرحية " أنطونيو وكليوباترا " لشكسبير نجدها تدور أيضاً حول شخصية كليوباترا وأنطونيو لكنه يصور كليوباترا امرأة محبة لأنطونيو وأنها لا تستطيع الغياب عنه أو فراقه حتى أنها طلبت من وصيفتها أن تعطيها المخدر

عندما سافر أنطونيو إلى روما لإصلاح الأمور مع اكتافيوس فهي لم تستطع فراقه وغيابه عنها فأرادت أن تكون هذه فاقدة للوعي بدلاً من بعده عنها يقول:

كيلوباترا : يا شراميان

شراميان : سيدتي

كليوباترا : ها .. ها .. أعطني شراب اللفّاح

شراميان : ولم ذلك يا سيدتي ؟

كليوباترا : كي أستطيع أن أنام المدة الطويلة التي يغيب فيها أنطونيو عني"(٤٦).

ويصورها شكسبير أنها اشتدت غيرتها عندما علمت بزواج أنطونيو من اكتافيا وأوشكت أن تقتل الرجل الذي عرفها هذا الأمر ويصورها أنها شديدة الترقب والانتظار لأنطونيو وفي الوقت نفسه يصورها شكسبير أنها شديدة العزة والكبرياء ، إذ عندما انتحر انطونيو عقب هزيمته خشي اكتافيوس أن تنتحر هي الأخرى وتفوت عليه لذة الظفر بأسرها لتكون ذليلة أمام شعب روما، وحاول أن يلقى الطمأنينة في قلبها حتى يأسرها لكنها فطنت لحيلته ففضلت أن يواريها تراب مصر بدلاً من أسرها ، يقول في المشهد الثاني من الباب الخامس (٤٧):

كليوباترا : إن حالة ترملي الموحشة ما هي إلا مقدمة لما يجعلني أرحب بحياة أقل تعاسة منها، إنه لشيء ضئيل أن يكون الإنسان إمبراطوراً، إذ ما هو إلا خادم الحظ والمنفذ لإرادته، وإنه لأمر عظيم أن يقوم المرء بعمل حاسم يقضي

على الأعمال الأخرى (أي يقتل نفسه)، وينام نوماً أبدياً ولا يذوق الطعام الذي يتمتع به الغني والفقير على السواء.

(يدخل إلى أبواب الهيكل بروكيلياس وغلوس)

بروكيلياس : إلى ملكة مصر يبعث قيصر تحياته ويريد أن تتدبري بروية، فيما يرضيك من الرغبات، وهو على استعداد لإجابتها.

كليوباترا : ما أسمك؟

بروكيلياس : اسمي بروكيلياس

كليوباترا : لقد ذكر أنطونيو لي وأمرني أن أثق بك، ولكن مثلي التي لم تكسب شيئاً من الناس لا يهمها إذا خدعت، فإن كان سيدي يريدني أن أكون متضرعة له يجب أن تقول له : إن الملكة التي تظهر بالمظهر اللائق بها لا تتوسل إليه إلا أن يكون لها مملكة، فإذا سمح ومنحني ملك مصر المهزومة لابني – وهو في هذا لا يعطيني إلا ما هو لي – فإني أشكره كل الشكر بخضوع.

بروكيلياس : سري عنك، لقد وقع في يد نبيلة فلا تخشي سوءاً، ولا تتردي في أن تطلبي ما تريدين بمطلق الحرية والصراحة من سيدي العطوف الذي عم عطفه كل من هو في حاجة إليه، فاسمحي لي أن أنقل إليه أنك تعتمدين عليه اعتماداً كله طمأنينة، وستجدين أنه ليس مهتماً بأن يظهر عطفه

نحوك فحسب، بل يسره أن تقترحي عليه ما يزيد هذا العطف.

كليوباترا : أرجوك أن تعلمه أني خادمة حظه، وأني أعترف له خاضعة بالغلبة ، وأني في كل لحظة أتذكر لفروض الطاعة ويسرني أن أقابله وجهاً لوجه.

بروكيلياس : سأنقل إليه هذا يا سيدتي العزيزة وكوني ناعمة البال فإن حظك السيء يواسيك فيه من كان سببه.

غلوس : ترى كيف تسهل مفاجأتها ؟

(عند هذا يصعد بركيلياس واثنان من الحراس إلى الهيكل بوساطة سلم على نافذة! يقفون خلف كليوباترا).

(ويشد بعض الحراس مزاليج الأبواب ويفتحونها)

(إلى بروكيلياس والحراس) أحرسوها حتى يحضر قيصر.

إرس : واملكتاهْ

شراميان : لقد أسرت يا كليوباترا .

كليوباترا : هيا أسرعن، أسرعا أيتها اليدان الطيبتان!

(تستل خنجراً)

بروكيلياس : أمسكي أيتها السيدة النبيلة أمسكي (يقبض على يدها ويأخذ منها الخنجر) لا تقترفي إثماً بقتل نفسك،فإن ما عمل كان لراحتك لا لخيانتك .

كليوباترا : ويحي ّ أأحرم الموت كعلاج ! هذا العلاج الذي يريح الكلاب الضالة من المرض العضال المزمن .

بروكيلياس : أي كليوباترا ، لا تزري بكرم سيدي بالقضاء على حياتك ودعي العالم ير كرمه ظاهراً بمظهره الحسن ولا يكون موتك سبباً في القضاء عليه.

كليوباترا : أين أنت أيها الموت؟ تعال هنا ، تعال، تعال، وأنقذ ملكة تستحق منك تخليصها من متاعبها أكثر من الأطفال والشحاذين الذين تريحهم من آلامهم.

بروكيلياس : هدئي روعك يا سيدتي .

كليوباترا : سيدي لن آكل اللحم أو استنشق الهواء، وإذا كان من المستطاع أن أقضي الليل في هزء القول فلن أنام أيضاً. إني سأدمر هذا البناء الفاني مهما أجهد قيصر نفسه في منعي فاعلم يا سيدي أني لن أكون أسيرة قيصر سيدك ولا أرضي أن ترمقني أوكتافيا شزراً بعين ملؤها الاحتقار، ولا سيما أن نفسي لا تطيب أن أعرض على غوغاء روما الساخرين المستهزئين. إنه لخير لي من ذلك أن أواري في حفرة في مصر لأنها تكون أرحب صدراً بي، أو أرمي على وحل أرض مصر عارية ويهبط على جسمي الذباب حتى يصبح هذا الجسم جيفة قذرة، أو أشنق على سفح الأهرام العالية وأعلق عليها مصفدة بالسلاسل والأغلال.

بروكيلياس : إنك تصورين لنفسك فظائع ليس لديك من الأسباب ما يحملك على الخوف منها على يدي قيصر.

(يدخل دولابلا)

دولابلا : ما فعلته يابروكيلياس يعلمه سيدك قيصر وقد أرسل في طلبك وسأتولى أنا حراسة الملكة.

بروكيلياس : إن هذا يرضيني يا دولابلا أكثر الرضا فكن رفيقاً في معاملتها (إلى كليوباترا) سأخبر قيصر بما تريدين إذا رضيت أن أكون سفيراً لديه عنك.

كليوباترا : قل له إني أرغب في الموت.

(يخرج بروكيلياس والجنود)

ويقول شكسبير في موضع آخر :

كليوباترا : دولابلا.

دولابلا : يا سيدتي امتثالاً لأوامرك التي اعتبر إطاعتها أمراً مقدساً أخبرك أن قيصر ينوي الرحيل إلى سورية، وسيرسلك وأولادك قبله. فتدبري في الأمر بما تقتضيه مصلحتك، ولقد نفذت أمرك وبررت بوعدي.

كليوباترا : سأظل مدينة لك بجميل الولاء والوفاء.

دولابلا : إني خادمك. وداعاً يا أيتها الملكة الطيبة. لأنه يجب أن أكون في معية قيصر.

كليوباترا : وداعاً وأشكرك.

(يخرج دولابلا)

والآن يا إرس ماذا تظنين؟ إنك ستعاملين كدمية مصرية وتعرضين في روما مثلي، وستحملين على أكتاف عبيد سفلة قذرى الملابس، ومعهم مطارقهم ومساطرهم، وسنشم رائحة طعامهم المرذولة، ونستنشق رائحتهم الخبيثة.

كليوباترا : لا شك في ذلك يا إرس وسيعاملنا خدم رجال القضاء معاملة الفاجرات، وسينظم فينا الأهالي الأغاني والأناشيد الردئية النغم، وسيؤلف كتبة المسرحيات المضحكة مسرحية يشرحون فيها ملاهينا بالإسكندرية ويمثلونها، وسيمثلون أنطونيو كرجل سكير، وستمثل عظمة كليوباترا بولد صغير يصرخ ويصرصع.

لقد صور شكسبير شخصية أنطونيو بأنها شخصية محبة لكيلوباترا أضاع نفسه والحكم والإمبراطورية بسبب هذا الحب، وهو كالآلة في يد كليوباترا تحركه كيفما تريد ويعترف أنطونيو بحبها يقول :

كليوباترا : إذا كان هو الحب ما تفتخر بشعورك به نحوي فاعلمني عن مقداره.

أنطونيو : لا يعتبر شيئاً ذلك الحب الذي يمكن تقديره .

كليوباترا : سأحدد مقدار حبي لك.

أنطونيو : إذن عليك أن تبحثي عن أرض أخرى وسماء أخرى، فأرضنا وسماؤنا لا تتسعان لمقدار حبي وعظمه"(٤٨).

وهنا نجد توافقاً بين أحمد شوقي وشكسبير في تصوير حب كل منهما للآخر، على أن شكسبير قد حمل كليوباترا كل أخطاء أنطونيو وضعفه

فجعلها سبباً في هزيمته وأزماته النفسية وفراره من الموقعة الحربية وهزيمته في الموقعة البرية، وأنها السبب في هروبه من روما وتخليه عن الحكم وهجر زوجتيه فلوفيا واكتافيا. على أن شوقي يصور كليوباترا تصويراً مغايراً لشكسبير فيصورها بأنها امرأة سياسية لا تفضل العاطفة على الوطن بل قد توظف العاطفة لخدمة المصالح الوطنية العليا، ففرارها من موقعة اكتيوم البحرية ليست غدراً كما يصورها شكسبير بل المصلحة السياسية وحفاظها على جيشها يقتضي منها عدم المغامرة في معركة خاسرة ولذلك يقول شوقي على لسان كليوباترا في تبريرها الانسحاب من هذه المعركة (٤٩):

كنت في مركبي وبين جنودي ... أزن الحرب والأمور بفكري
قلت روما تصدعت فترى شط ... راً من القوم في عداوة شطر
بطلاها تقاسما الفلك والجيـ ... ـش وشبَّ الوغي ببحر وبر
وإذا فرق الرعاة اختلاف ... علموا هارب الذئاب التحري
فتأملت حالتي مليـاً ... وتدبرت أمر صحوي وسكري
وتبينت أن روما إذا زالـ ... ـت عن البحر لم يسد فيه غيري
كنت في عاصف سللت شراعي ... منه فانسلت البوارج إثري
خلصت من رحى القتال ومما ... يلحق السفن من دمار وأسر
فنسيت الهوى ونصرة انطنيوس ... حتى غدرته شر غدر
موقف يعجب العلا كنت فيه ... بنت مصر وكنت ملكه مصر

فعلى الرغم من إدراكها أنها خذلت أنطونيو لكنها ترى أن الموقف كان يقتضي منها ذلك. ويرى شوقي أنها كانت تهدف من وراء ذلك أحد أمرين إما أن يتحارب أنطونيو واكتافيوس فيجهزان على بعضهما البعض ويخلو لها حكم الشرق كله، أو أن ينتصر أنطونيو وهو طوع أمرها وحينئذ ستكون ملكة للشرق جميعه أو أن يهزم أنطونيو فتنسحب بجيشها حفاظاً عليه من دمار الحرب، ولذلك كانت تحرض أنطونيو على دخول المعركة مع اكتافيوس ففي الانتصار تحقق لابنها قيصرون إمبراطورية كبرى يحكمها تقول مخاطبة أنطونيو (٥٠):

أنت لـــرومـــا في غـــد وقيصرون بعد غـــد
والشرق سلطاني الـذي أكـليله لي انعقـــد
ياليث سر يا نسـر طـر عد ظافراً أولا تعـد

وتقول مصرحة بكراهيتها لروما مخاطبة حبرا الساحر :

حبرا أعندك سحـــر يشل طـاغوت رومـــا ؟
ويجعل الناس فيهـا حجارة ورسومـــا؟ (٥١)

وهكذا نجد مدى تأثر أحمد شوقي بشكسبير في هذه المسرحية خاصة أن المسرحية كتبت بأكثر من لغة وكتبها أكثر من كاتب أوربي وأن كلاً من أحمد شوقي وشكسبير قد اطلعا على بعض المصادر التاريخية

الواحدة ومنها "المؤرخ الإغريقي بلوتارخ وهو يعد أهم مرجع في التاريخ الروماني لمن يريد أن يعالج التاريخ معالجة درامية"(٥٢).

كما أفاد شكسبير من المسرحيات التي سبقته في هذا الصدد مثل مسرحية كليوباترا أسيرة سنة ١٥٥٢م للشاعر الفرنسي جودل، وأفاد أحمد شوقي من هذه المسرحيات فضلاً عن مسرحية شكسبير وكان شوقي يجيد الفرنسية فقد تخرج من مدرسة الحقوق سنة ١٨٨٩م وكانت الفرنسية هي لغته الأجنبية. والمسرحية تناولها كتاب آخرون مثل الكاتب الإنجليزي صموئيل دانيل بعنوان " كليوباترا" سنة ١٥٩٤م، وكذلك الكاتب جون دريدن، وبرنارد شو، ولا شايل، واسكندر سوميه وغيرهم. وهذا الانتشار ساعد على التأثر والتأثير بين الأدبين الاوربي والعربي كما رأينا عند شكسبير وشوقي

❖ ❖ ❖ ❖

٢ـ٥ـ أثر النقد الأوربي الحديث في النقد العربي الحديث:

مثلما أثرت الأجناس الإبداعية المختلفة كالشعر والرواية والحكاية والملحمة الأوربية في العربية، فقد أثر النقد الأوربي الحديث أيضاً في النقد العربي الحديث.

ولعلنا لا نبالغ حين القول إن جل المناهج النقدية الحديثة انتقلت في القرن العشرين من المناهج الأوربية إلى المناهج النقدية العربية سواءً كان المنهج النفسي أو الاجتماعي أو التاريخي أو الفني أو البنيوي أو الأسلوبي أو الأسطوري. والوقوف عند أثر النقد الأوربي الحديث في النقد العربي الحديث

يحتاج إلى دراسات عديدة مستقلة لكننا سوف نعرض لنموذج واحد على سبيل التمثيل وليس الحصر وهو أثر أحد النقاد الأوربيين المحدثين في النقاد العرب المحدثين أيضاً، وسوف نطبق ذلك على تأثير الناقد رولان بارت في الخطاب النقدي العربي المعاصر من خلال بعدين هما :

١- جهود بارت في الخطاب النقدي.

٢- النقاد العرب وتأثرهم برولاندبارت

أولاً – جهود بارت في الخطاب النقدي:

جاءت محاولات رولان بارت R.Barthes (١٩١٥- ١٩٨٠) لتواصل الجهود الفلسفية للسيميائية التي بدأها تشارلز ساندرز بيرس والجهود اللغوية التي بدأها دي سوسير فقد استطاع أن يطور مفهوم السيميائية من خلال تجاوزه البعدين الفلسفي واللغوي للسيميائية إلى البعد النقدي لها فيرى بارت أن " السيميولوجيا (السيميائية) هي علم الدلائل؛ استمدت مفاهيمها الإجرائية من اللسانيات، إلا أن اللسانيات ذاتها شأن الاقتصاد تقريباً في طريقها إلى الانفجار بفعل التمزق الذي ينخرها .. فاللسان هو المجتمعي ذاته على حد تعبير بينفنست Benveniste وخلاصة القول فإن صرح اللسانيات أصبح يتفكك اليوم من شدة الشبع أو من شدة الجوع مداً أو جزراً، وهذا التقويض للسانيات هو ما أدعوه من جهتي " سيميولوجيا "(٥٣).

إن بارت ينظر إلى السيميائية على أنها جزء من اللسانيات لأن اللسان عنده يشمل كل الأبنية الاجتماعية ونتيجة التفكك الذي أصاب كل

اللسانيات فقد نجم عنه ظهور علم السيميولوجيا (السيمياء). وهذا الرأي يخالف فيه دي سوسير لأن سوسير يرى أن اللغة جزء من السيميولوجيا وليس العكس. أي أن سوسير ، عمل على توسيع دائرة السيميائية بحيث تكون الأنظمة اللغوية جزء منها . بينما بارت لجأ إلى العكس حيث قسم المجال للسانيات بحيث تشمل كل الأنظمة الاجتماعية وتأتي السيميائية جزء من هذا النظام الكلي.

والنقد السيميائي يعتبر الأدب نظاماً للعلامات يستند إلى أنظمة اللغة، لأن اللغة هي الوعاء الذي يحوي الرموز الأدبية والمعايير النقدية، ومن ثم يعد النقد السيميولوجي نظاماً من أنظمة العلامات وهذا ما حاول بارت أن يبرزه. فربط بين اللغة والخطاب ربطاً مباشراً فيقول " أعتقد أن اللغة من وجهة النظر التي ننظر من خلالها نحن الآن لا تنفصل عن الخطاب .. والشيء اللغوي لا يمكن أن يقوم عند حدود الجملة ولا أن ينحصر فيها، فليست الفونيمات والكلمات والعلاقات الصرفية هي التي تخضع وحدها لنظام حرية مضبوطة، ما دمنا لا نستطيع التركيب بينها كيفما اتفق، إن الخطاب في مجموعه هو الذي يخضع بشبكة من القواعد والاكراهات والضغوط التي تكون كثيفة ضبابية على المستوى البلاغي، دقيقة حادة على المستوى النحوي، فبين اللسان والخطاب مد وجز"(٥٤).

وإذا كان بارت يربط بين اللسان والخطاب فإن الخطاب النقدي السيميائي يعد جزءاً من اللسانيات عنده. هذا الجزء يقوم بتطهير اللسانيات وتنقية الخطاب فيقول : "السيميولوجيا هي ذلك العمل الذي يصفي اللسان،

ويطهر اللسانيات، وينقي الخطاب مما يعلق به، أي من الرغبات والمخاوف والإغراءات والعواطف والاحتجاجات والاعتذارات والاعتداءات والنغمات وكل ما تنطوي عليه اللغة الحية"(٥٥).

ثم طور مفهوم بارت السيميائية منذ عام ١٩٥٤م تقريباً، عندما ربط علم السيمياء بالنقد الاجتماعي وجمع بين أعمال بريخت Brecht وسوسير Saussure واقترنت بالموضوعات السياسية ولذلك يقول : " وفيما بعد غيرت السيميولوجيا من موقعها واتخذت لوناً آخر – محتفظة بذات الموضوع السياسي، إذ ليس موضوع دونه، لقد تم هذا الانتقال بفعل ما لحق للوسط الثقافي من تغير على الأقل خلال القطيعة التي أحدثها مايو ٦٨ فمن ناحية أدت أعمال حديثة إلى تغيير الصورة النقدية للفاعل الاجتماعي والذات الناطقة ومن ناحية أخرى تبين أنه بتعدد منابر المعارضة فإن السلطة ذاتها كمقولة خطاب، كانت تتشتت وتنتشر كما ينساب في كل مكان .. وانتاب الهيئات السياسية نوع من التهييج المعنوي، وحتى عندما كانت المطالبات ترتفع باسم المتعة فإنها كانت تتخذ لهجة تهديد"(٥٦). وانعكس هذا التحلل والتشتت والتوسع في المفهوم السيميائي على الخطاب النقدي.

وعلى الرغم من أن بارت توغل في دراسة أنماط السيميائية فعنى بالدعاية والإعلان والاحتفالات والسينما والجرائم والإذاعة والمسرح والسيارات والأدب والتلفزة والأطعمة والمصارعة وغيرها، وعدها نماذج أسطورية وفك رموزها في كتابه أساطير Mythologies١٩٥٧م نقول على الرغم من ذلك إلا

أننا سوف نقصر دراستنا على الجوانب السيميائية المقترنة بالخطاب النقدي اقتراناً مباشراً ومنها :

١ - الآلية الفلسفية والمفهوم النقدي.
٢ - اللغة ومفهوم النص " السلطة اللغوية والنصية ".
٣ - لذة النص ومستويات التلقي والكتابة.

١ ـ الآلية الفلسفية والمفهوم النقدي:

أ ـ الرؤية الفلسفية:.

لعلنا لا نبالغ حين القول إن رولان بارت R. Barthes تأثر إلى حد كبير بالوجودية ، وتركت في نفسه أثراً عميقاً حيث تؤمن الوجودية بحرية الفرد الإنساني في التغير المستمر والهرب من قبضة الماضي أو من أي تشديد نهائي يفرضه الآخرون، " فالوجود يسبق الجوهر حسب الصيغة إذ ليس يتوقع منا أن نتحول إلى جوهر إلا عندما نموت فعلاً ولذا فإن بارت، يضع سيولة الوجود بل حتى فوضاه مقابل تصلب الموت الذي يرى أن الجوهرية تمثله، ذلك أنه يرى أن الجوهرية هي الأيدلوجية التي تغذي البرجوازية ذلك العدو التقليدي الأكبر لكل المفكرين الفرنسيين. إن الجواهر والموازين تشبه علامات الأبراج في الكون البرجوازي، هذا ما كتبه في خاتمة أشد كتبه عداءً للبرجوازية وهو كتاب أساطير Mythologies (١٩٥٧م)" (٥٧).

ونجد أثر هذه الفلسفة في تحليلاته لبعض النصوص الأدبية وفي آرائه النقدية. ونقف على سبيل التمثيل عند نص أدبي واحد لتوضيح أثر حالته المرضية على آرائه الفلسفية من ناحية ونصوصه الأدبية من ناحية ثانية وآرائه النقدية من ناحية ثالثة. يقول: " منذ أيام أعدت قراءة رواية توماس مان Thomas Mann " الجبل السحري"، يستعرض هذا الكتاب مرضاً عانيت منه مدة طويلة هو مرض السل عن طريق هذه القراءة كنت أحفظ في وعيي ثلاث فترات عن هذا المرض. فترة الحادثة التي تدور قبل حرب ١٩١٤م، وفترة مرضي أنا حوالي ١٩٤٢م، ثم الفترة الحالية التي لم يعد فيها لهذا المرض بعد أن قضت عليه الأدوية الكيماوية، تلك الصورة التي كان يحملها فيما مضي، والحال أن السل الذي عرفته لا يختلف إلا قليلاً عن السل الذي تتحدث عنه رواية الجبل السحري، كانت الفترتان تمتزجان وتبتعدان عن حالتي الراهنة نفس المسافة الزمنية تبينت لحظتها باندهاش (والبداهات وحدها هي القادرة على أن تبعث على الدهشة) إن جسمى يمتد في التاريخ .. إذ أردت أن أحيا علىّ إذن أن أنسى أن جسمي ينتمي إلى التاريخ وأغرق في الوهم"(٥٨).

وهنا يتضح أن الذات البارتية – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – تتحلل في التاريخ من ناحية وفي شخصية هانز كاستورب Hans Castorp بطل رواية الجبل السحري من ناحية ثانية أي أنها تميل إلى التعدد والتحلل والتناثر وعدم المركزية وهذا ما نجده أيضاً في مفاهيمه النقدية المتعددة حول النقد والنص الأدبي والكتابة واللغة والمنهج وغيرها من المفاهيم النقدية المختلفة .

ب ـ المفهوم النقدي:

ولذلك ليس غريباً أن يعرف بارت النقد بقوله : " إن النقد الحق الذي تمارسه المؤسسات واللغات لا يحكم على الأعمال الأدبية بمقدار ما يعمد إلى تمييزها وفصلها وتشطيرها"(٥٩)، أي أنه ينظر إلى النقد على أساس التحليل والانشطار والتعدد بدلاً من المركزية والمعيارية والوحدة لأن هذا في نظره مفهوم تقليدي وطبيعة بارت مناهضة لكل ما هو تقليدي، فقد " أخذ على عاتقه منذ البداية مهمة الإخلال بالآراء السائدة عن الأدب في فرنسا عندما كان شاباً إخلالاً يهزها من الأعماق، وكانت هذه الآراء هي تلك التي يتمسك بها مدرسو الأدب في الجامعات بقوة، وقامت الشهرة التي اكتسبها على ظهورها وكأنه اللعنة المسلطة على النقد الأكاديمي"(٦٠).

ومن ثم لا يرى النقد الأدبي تقويماً للعمل الأدبي بل قراءة ثانية له وإضافة معاني إليه فيقول " لا غرابة في أن يضاعف الناقد المعاني، فيطفي على سطح الكلام كلاماً ثانياً، أي ترابطاً منطقياً للعلامات"(٦١).

أي أن النقد هو معنى ثان للعمل الأدبي يرتبط بالمعنى الأول عن طريق العلامات، أو بمعنى آخر المعنى الثاني يكون علامة على المعنى الأول أو العكس. خاصة أن بارت يرى أن العلاقة التي تحكم النقد بالعمل الأدبي هي بمثابة علاقة المعنى بالشكل، فالنقد عنده هو المعنى والعمل الأدبي هو الشكل ومن ثم يكون النقد معنى ثانياً للعمل الأدبي وعلامة له " فالناقد حين يضيف كلامه إلى كلام المؤلف لا " يشوه " الموضوع حتى يمكن له أن يعبر به عن

ذاته، ولا يسعى أن يجعله محمول شخصه بل يعيد صياغته مرة أخرى، معتبراً إياه علامة منفصلة ومتنوعة هي علامة الأعمال الأدبية ذاتها"(٦٢). أي أن النقد حتى لو كان ذاتياً فهو قراءة ثانية للعمل وإضافة له تعكس الموروث الثقافي للناقد وتتقصى الموضوع الأدبي، خاصة إذا كانت الذاتية منظمة ومثقفة وتقوم على مزج الذاتي بالموضوعي مزجاً متقناً. وحينئذ تكون هذه الإضافة النقدية هي علامة العمل الأدبي ذاته. " فالنقد عنده ليس العلم وليس بمعارضة الموضوع بالذات بما له من صفات"(٦٣).

ولذلك يقول : " إن النقد هو قراءة عميقة جانبية إذ يكتشف في العمل الأدبي أمراً معقولاً، وهو بذلك يكشف عن تأويل ويسهم فيه غير أن ما يظهره هذا النقد لا يمكن أن يكون مدلولاً (إذ لا يزال يتراجع هذا المدلول حتى يصل إلى فراغ الذات) بل سلاسل من الرموز ومشابهات في العلاقات "فالمعنى" الذي يهبه النقد للعمل الأدبي ليس في النهاية إلا ازدهاراً جديداً للرموز التي تصنع هذا العمل"(٦٤).

فالنقد عنده لابد أن يميل إلى تفسيرات ومعان متعددة ولا يجب أن ينحصر في مواقف أحادية مثل حياة المؤلف وغيرها. ولذلك " يرفض النقد المعياري Normative مهما كان شكله ويرى أنه كلما كثرت المعاني التي يضمها النص كان ذلك أفضل وأنه يجب ألا يعطي أي من هذه المعاني أفضلية على المعاني الأخرى، وإن المعنى الذي يتخلل النص ليس هو ذلك الكشف النهائي الذي لا نحصل عليه إلا إذا أنهينا قراءة ذلك النص"(٦٥).

أخذ بارت على النقاد التقليديين أيضاً عدم تصريحهم بإيديولوجيتهم النقدية "أي أنهم فشلوا في تبني القيم التي طبقوها عندما أطلقوا أحكامهم على عمل أدبي ما، وقد كان أحد الأمور التي شددت عليها الوجودية أن على أتباعها أن يتحملوا مسئولية قيمهم بأن يكونوا صريحين بشأنها. وأي تصرف مخالف ذلك هو من قبيل الخداع. غير أن أيديولوجية الفلسفة الوضعية التي حسبها بارت متفشية في الحياة الأكاديمية ظلت أيديولوجية غير مصرح بها مما مكن الوضعيين من إيهام الناس بأن قيمهم كلية شاملة، لا يأتيها الباطل من بين أيديها ولا من خلفها، وأنها ليست قيم طبقة من الطبقات في مجتمع من المجتمعات في وقت من أوقات التاريخ. لقد كان خداعهم كاملاً"(٦٦).

وقد هاجم بارت هذه التعمية التي حاول النقاد التقليديون أن يضللوا المجتمع بها، من حيث كونهم يعيشون حالة من التناقض بين الرؤية والأداة أو بين أفكارهم الحقيقية غير الواضحة التي لا تلتزم موقفاً فكرياً معيناً أو أيديولوجية معروفة وبين كتاباتهم النقدية التي يزعمون فيها تبنيهم لفلسفة شاملة، في حين أن بارت رأى أن المركزية الفكرية التي يعتزون بها وهي فكرة الوضوح ويرون أنها تنطبق على المجتمع الفرنسي إنما هي في حقيقة الأمر تنطبق على اللغة الفرنسية المستعملة في البلاط، أي أنها مميزة لجماعة أو لطبقة بعينها وليست كل الطبقات يقول : " إن الوضوح مزية محلية وسياسية، إنها مجرد صفة بلا غية وليست صفة عامة من صفات اللغة، صفة ممكنة في كل الأزمنة والأمكنة، والوضوح باختصار فعال حيث كانت البلاغة فعالة يوماً ما : في المحاكم وربما في المحافل الانتخابية وهو صفة من صفات اللغة توجه نحو تشكيل الآراء، أي أنه بتعبير بارت الحاسم " لغة طبقة" "(٦٧).

٢ـ اللغة ومفهوم النص

أ ـ السلطة اللغوية:

ينظر رولان بارت إلى اللغة على أنها خطاب السلطة " وأن السلطة جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع، ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعه، وليس بالتاريخ السياسي وحده، هذا الشيء الذي ترتسم فيه السلطة ومنذ الأزل هو اللغة أو بتعبير أدق: اللسان، فاللغة سلطة تشريعية واللسان قانونها"(٦٨).

أي أن اللغة عند بارت علامة على السلطة المرتسمة في وعي البشرية منذ القدم، ولا تستطيع البشرية الفكاك من هذا الأسر اللغوي. بل ولا يمكن الخروج عن تراكيبها المألوفة من حيث سياق الجملة وتذكيرها وتأنيثها وافرادها وجمعها وأنواع ضمائرها وغيرها من أنظمة اللغة ومثل هذه الأنظمة اللغوية يراها بارت نوعاً من القيود والقهر التي تسيطر على الإنسان وتجعله أسيراً لهذه السلطة ولذلك يقول : "إن اللغة بطبيعة بنيتها تنطوي على علاقة استلاب قاهرة. ليس النطق أو الخطاب بالأخرى تبليغاً كما يقال عادة إنه إخضاع : فاللغة توجيه وإخضاع معمّمان"(٦٩).

إن اللغة عنده نوع من الخضوع والقهر للذات الإنسانية وأنها لا تقف عند مجرد الخطاب البشري بل تمارس سلطة أبدية للإنسان لا يستطيع التخلص منها وتوجهه إلى حيث تشير أنظمتها وسياقها. فيقول : " إن اللغة ما أن ينطق بها حتى وأن ظلت مجرد همهمة فهي تصبح في خدمة سلطة بعينها إذ لابد وأن ترتسم منها خانتان، نفوذ القول الجازم، وتبعية التكرار والاجترار، فمن ناحية اللغة

جزم وتقرير، وما النفي والشك والإمكان وتعليق الحكم إلا حالات تستلزم عوامل خاصة سرعان ما تدخل هي ذاتها في عمليات التغليف اللغوي ... وما أحاول بفضله استرحاماً التخفيف من سلطتها التقريرية القاهرة، ومن ناحية أخرى فإن الدلائل والعلامات التي تتكون منها اللغة لا توجد إلا بقدر ما يعترف بها، أي بقدر ما تتكرر وتتردد، فالدليل تبعي مقلد، وفي كل دليل يرقد نموذج متحجر. وما أن أصُغ عبارة ما عندي تلتقي عندي الخانتان المذكورتان وأكون في ذلك الوقت سيداً ومسوداً : إذ أنني لا أكتفي بأن ألوك ما قيل وأردده مرتكناً بارتياح إلى عبودية الدلائل، بل إنني أؤكد وأثبت وأفند ما أردده"(٧٠).

وهكذا نجد بارت يجعل من اللغة سلطة تسيطر على الإنسان وتجعله خاضعاً للمعنى الدلالي الجازم من ناحية وتبعية التكرار من ناحية ثانية ويحاول التطلع لإمكانية التخفف من هذه القيود السلطوية للغة، التي تجعله أسيراً لمفهوم محدد للكلمة أو الجملة أو الصورة أو العلامة اللغوية عامة ولا يستطيع الخروج عن مفهوم هذه العلامة أو الدليل اللغوي، وعندما يحاول ذلك من خلال صياغته لجملة أو عبارة معينة فيصبح حينئذ قائداً ومقوداً في آن واحد، قائداً لأنه يحاول صياغة ما يريد قوله ومقوداً لأنه يخضع لأنظمة اللغة وسياقاتها ونسقها.

ومن ثم نستطيع القول إن نظرة بارت للغة انطلقت من نظرته الفلسفية للواقع والوجود واللغة، إنه يتطلع للحرية الفكرية في شتى جوانب الحياة ولا

يريد شيئاً يحد من إنطلاقه حتى لو كان هذا الشيء هو اللغة التي يستخدمها في الخطاب.

بـ مفهوم النص ومقوماته:

لقد كثرت الدراسات التي عنيت بمفهوم المص في البنيوية والسيميولوجية، وفي الخطاب النقدي المعاصر، غير أننا سوف نقتصر على مفهوم رولان بارت للنص من خلال دراساته ومقالاته النقدية المختلفة لا سيما المرحلة التي تطور فيها مفهومه للسيميولوجيا، وانفتحت على العديد من العلوم الإنسانية والاجتماعية والعلمية، وتجاوز فكرة سلطة اللغة إلى سلطة النص، فرأى أن سلطة النص علامة على انعدام سلطة اللغة يقول : " إذا كانت السيميولوجيا التي أتحدث عنها قد عادت إلى النص، فلأن النص قد بدأ لها خلال مجموع أشكال الهيمنة. هو العلامة على إنعدام السلطة، فالنص يحمل في طياته قوة الانفلات اللانهائي من الكلام الاتباعي، حتى ولو أراد هذا الكلام أن يعيد بناء ذاته في حضنه، إن النص لا يفتأ يرمي بك بعيداً، إنه يلقي خارجاً نحو مكان لا موقع له، نحو اللامكان .. إن النص يخلع شيئاً فشيئاً وبكيفية مؤقتة دواء العمومية والأخلاقية واللا اختلاف الذي يثقل كاهل خطابنا الجماعي ، وهكذا تتضافر جهود الأدب والسيميولوجيا ليكمل أحدهما نقص الآخر"(٧١).

ومن هنا يتضح أن مرحلة العناية بالنص جاءت بعد مرحلة العناية باللغة، أو بمعنى آخر يمكن القول إن المرحلة السيميولوجية الأولى عني فيها بارت

بسلطة اللغة، والمرحلة الثانية انتقل من سلطة اللغة إلى سلطة النص، خاصة بعد أن اتسع نطاق السيميولوجيا عنده وأصبحت تشمل الموضعات السياسية والاجتماعية والإذاعية والدعائية والسينمائية وغيرها. وتأتي هذه المرحلة امتداداً للمرحلة الأولى من ناحية ورؤيته الفلسفية من ناحية ثانية. فالتحلل والتعدد الذي انعكس على مفهوم النقد الأدبي نجده انعكس أيضاً على مفهومه للنص. فالنص وفق مفهوم بارت يحمل في طياته عوامل الخروج والانفلات من الكلمات والجمل والمعاني التقليدية، بل أنه لا يتقوقع حول مكان طبيعي. وموقع مألوف بل يمتد إلى اللاموقع واللامكان ، لأنه نص يميل إلى التعدد اللانهائي.

وفي مقال بارت " من العمل إلى النص " حدد بعض المقاربات للعمل والنص، وعلى الرغم من الدراسات العربية العديدة التي أشارت إليها إلا أننا نقتصر فقط على توضيح بعض المقاربات النصية عنده حتى تعيننا في توضيح مفهوم بارت للنص ومنها(٧٢):

١ - " إن النص حقل منهجي يبرهن عليه ويتحدث عنه وفق بعض القواعد أو ضد بعض القواعد ويتم تناوله من خلال اللغة ولا يوجد إلا داخل الخطاب ولا يتوقف بل هو في حركة دائبة.

٢ - لا ينحصر النص في الأدب الجيد، ولا يؤخذ من خلال تقطيع بسيط للأجناس، بل يتشكل من خلال مقدرته على خلخلة التصنيفات القديمة، فالنص هو ما يوجد على حدود قواعد القول من معقولية وقابلية للقراءة، ويحاول أن يضع نفسه وراء حدود الرأي السائد فهو دوماً بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة.

٣ - إن النص يكرس التراجع اللانهائي للمدلول، وبهذا يكون تمددياً ومجاله هو الدال، ولا ينبغي تصور الدال على أنه الجزء الأول من المعنى وحامله المادي، بل يجب أن يتصور بأنه هو الذي يأتي بعد حين، وأن لا نهائية الدال لا تحيل إلى ما يعجز اللسان عن التعبير عنه (أي إلى مدلول لا يمكن أن تجد التعبير عنه) وإنما إلى فكرة اللعب، فالتوليد الدائم للدال الذي مجاله النص لا يتم وفق النمو العضوي أو حسب طريق تأويلي وإنما وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير، فالمنطق الذي يتحكم في النص ليس إفهاميا (أي يحدد مقصد النص) لكنه كنائي، فالتداعي والتجاوز والإحالة هي نوع من الإفصاح عن الطاقة الرمزية.

٤ - النص تعددي. لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معان عدة وإنما يحقق تعدد المعنى ذاته، إنه تعدد لا يؤول إلى أية وحدة، وإنما هو مجاز وانتقال بناءً على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل – حتى ولو كان حراً – وإنما لتفجير وتشتيت، ذلك أن تعددية النص لا تعود لالتباس محتوياته وإنما لما يمكن أن نطلق عليه التعدد المتناغم للدلائل التي يتكون منها.

٥ - النص يقرأ من غير أن يسند إلى أب، فقيام التناص يلغي أبوة النص. ولا يعني هذا أن المؤلف لا يمكن أن يعود للظهور في نصه، لكنه لو عاد فإنما في صورة " مدعو " فإن كان كاتب رواية فإنه يظهر فيها كشخصية من شخصياتها، بيد أن ظهوره لا يتمتع بأي امتياز، إنه يصبح كائناً من ورق إن صح التعبير.

٦ - النص ينقذ العمل من الاستهلاك وينظر إليه كلعب وعمل وإنتاج وممارسة، وهذا يعني أن النص يتطلب منا محاولة قهر المسافة التي

تفصل الكتابة عن القراءة، لا بالزيادة من إسقاط القارئ عن العمل وإنما بضمهما معاً في نفس الممارسة الدالة، فالقراءة بمعنى الاستهلاك تعني ألا يلعب القارئ لعبة النص – ويقصد بها محاولة القارئ استعادة النص لحسابه – ولكن لكي لا يرتد عمله إلى مجرد محاكاة سلبية منفعلة باطنية فإنه يمثل النص تمثيلاً مسرحياً، ولفظ اللعب له معنى الدلالة الموسيقية بالإضافة إلى معناه المسرحي.

وكما أن الموسيقى المعاصرة قد زعزعت اليوم دور العازف الذي يطلب منه أن يكون مشاركاً للمؤلف في مقطوعته التي يعمل على إكمالها أكثر مما يعمل على التعبير عنها، فإن النص يكاد يشبه مقطوعة من هذا النوع، إنه يتطلب من القارئ مساهمة فعالة وهذا تحول كبير.

٧ - إن النص مشدود إلى المتعة "اللذة" التي لا تنفصم، وإن لم يكن يحقق شفافية العلاقات الاجتماعية فعلى الأقل يحقق شفافية العلاقات اللغوية، فهو الفضاء الذي لا تتغلب فيه لغة على أخرى وتروج فيه اللغات وتدور".

ج ـ النص وغياب الأبوة

يعتمد النص على غياب الأبوة خاصة في عملية التناص، حيث يحدث تفاعل بين نصوص عصرية وأخرى تراثية ونتيجة التوحد والاستخراج بينهما يفقد النص التراثي أبوته. وحينئذ تتعدد معاني النص وتتفجر دلالاته نتيجة تحلل النص إلى عناصر تراثية وواقعية ومن هذا التناقض أو التكامل بين الموروثين

الماضي والحاضر يحدث التوليد المستمر للمعاني ومن ثم تتعدد العلامات في النص.

على أن غياب الأبوة لا يقف عند التناص فحسب، بل يمتد إلى المؤلف نفسه، وكان بارت يرى أن وجود المؤلف يحد من انطلاق النص وتمدده وتحلله اللانهائي، وحتى يتحقق للنص التعدد الدلالي لابد أن يتخلص من أبوته الداخلية التناصية وأبوته الخارجية التأليفية" . واللسانيات قد مكنت عملية تقويض المؤلف من أداة تحليلية ثمينة، وذلك عندما بينت أن عملية القول وإصدار العبارات عملية فارغة في مجموعها وأنها يمكن أن تؤدي دورها على أكمل وجه، دون أن تكون هناك ضرورة لإسنادها لأشخاص المتحدثين، فمن الناحية اللسانية ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب، مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول أنا؛ إن اللغة تعرف الفاعل، ولا شأن لها بالشخص"(٧٣).

وهكذا نجد أن بارت يستند إلى اللسانيات ليقوض دور المؤلف في النص، لأنه يرى أن وجود المؤلف يحول دون تحقيق لا نهائية المعنى ويجعل النص متحجراً عند أفكار المؤلف وأبعاده الدلالية التي يريد طرحها وهو يريد أن يجعل النص ممتداً ومتعدداً ومتحللاً إلى حد التفجير ولا يقف عند المعنى الأحادي"(٧٤).

إن المؤلف عند بارت ما هو إلا ناسخ لأفكار ومفردات وصور وكلمات يُحدث بينها تمازجاً ولا يبتكر شيئاً أصيلاً، لأنه يستند إلى محاكاة هذه المفردات في الكتابة ونقلها من المعجم اللغوي إلى الكتابة. فالحياة عند بارت "

لا تعمل إلا على محاكاة الكتاب، والكتاب ذاته ليس سوى نسيج من العلامات، إنها محاكاة ضائعة لا تنفك ترجع القهقري وعندما يبتعد المؤلف ويحتجب فإن الزعم بالتنقيب عن أسرار النص يغدو أمراً غير ذي جدوى، وذلك أن نسبة النص إلى مؤلف ، معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولاً نهائياً، إنها إغلاق الكتابة"(٧٥).

وهنا يتضح لنا أن سبب تقويض دور المؤلف أو حجب أبوة النص عند بارت يرجع إلى عدة أمور منها : المعنى حول السر الدفين الذي يقصده المؤلف ومن ثم يتم إيقاف المعنى عند بعد أحادي معين.

غير أن الدافع لذلك يرجع إلى مقت بارت للمركزية النصية – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير- لأن هذه المركزية تذكره بالأحادية الحتمية التي لا فكاك منها وهو يريد أن يحرر النص من ربقة المؤلف، حتى يصبح النص حراً طليقاً. خاصة أنه ربط بين مركزية المؤلف والمعنى الأحادي، فالمعنى في النص يدور حول المؤلف ويقف عند مراده ويكون قريباً من أحادية المعنى، وهو بدوره يرفض هذه الأحادية الحتمية وعندما يرفض بارت المؤلف يصبح أمامه متسع من التأويل والتحليل والتحلل النصي أي يتخلص من القيود التي تحاصره في النص حتى لو كانت قيود المؤلف ذاته.

يضاف إلى ذلك أن سيطرة المؤلف على النص تتوافق وسيطرة الناقد التقليدي الذي يحاول من خلال تحليل النص أن يجد ضالته الضائعة في النص، ومجرد حصوله على هذه الضالة يشعر بأنه وجد كلمة السر. وبذلك يتوقف

معنى النص عند هذا السر المكتشف من قبل الناقد. وكأن النص حصر في معنى أحادي. ومثل هذه الأحادية يرفضها بارت لأنه يريد للنص الانطلاق والتحرر والخروج على قيود المؤلف والناقد وحتمية تفسيرهما يقول : " إن النقد يأخذ على عاتقه الكشف عن المؤلف (أو حوامله من مجتمع وتاريخ ونفس وحرية) من وراء العمل الأدبي. بالعثور على المؤلف يكون النص قد وجد تفسيره والناقد ضالته، فلا غرابة إذن أن تكون سيادة المؤلف من الناحية التاريخية هي سيادة الناقد، كما لا غرابة أن يصبح النقد اليوم موضع خلخلة مثل المؤلف، ذلك أن الكتابة المتعددة ليس فيها تنقيب عن الأسرار"(٧٦).

٣ ـ لذة النص ومستويات التلقي والكتابة:

أ ـ اللذة والمتعة النصية:

نستخلص من خلال مفهوم بارت للنص أن النص عنده يتجاوز القراءة الاستهلاكية – التي تفقد تأثيرها بعد القراءة الأولى – إلى قراءة فاحصة واعية ومتجددة تقترب من حيز الكتابة النصية نفسها لأن مثل هذه القراءة تعمل على فض مغاليق المعنى المتعدد للنص بحيث تقترب من مستوى الكتابة النصية ومن ثم ينضمان معاً في ممارسة دلالية واحدة، ومثل هذه النصوص تحتاج من القارئ المشاركة في النص، وحينئذ تتشكل المعاني المتفجرة من النص نتيجة لتضافر الموروث الثقافي للقارئ والمبدع، أو القراءة والكتابة.

وهذا التعدد الدلالية وتفجر المعاني والتمدد اللانهائي لمدلول النص يحدث نوعاً من اللذة أو المتعة فضلاً عن تحقيقه لشافية العلاقات اللغوية. وهذا بدوره يتوافق مع الفلسفة الوجودية التي تبناها بارت، فيرفض المعاني المركزية الحتمية للنص، بل ويتجاوز سلطة النص بعد أن تجاوز سلطة اللغة، وينظر للنص على أنه لذة أو متعة تتشكل من خلال النص وتحلله إلى أنسجة متشابكة ومتداخلة ومنها تتولد الأفكار التوليدية لأن هذه الأنسجة – على حد تعبير بارت – مثل عنكبوت يذوب من تلقاء نفسه في الافرازات البنائية(٧٧). ومن هذه الأنسجة تتولد الأفكار والمعاني.

إن النص بهذا المفهوم أشبه بدودة القز التي تنسج خيوطها ومن هذه الخيوط تتشكل المنسوجات. فالنص يحوي أنسجة متداخلة ومتشابكة كالغشاء الخارجي للشرنقة، وحينما يتمزق هذا الغشاء يخرج الكائن من بينها، فمن بين أنسجة النص وكلماته وتعبيراته المتداخلة والمتشابكة والمتماسكة تتولد المعاني المستحدثة غير المألوفة التي تحدث اللذة النصية. ويربط رولان بارت بين النص والجسد على مستوى المتعة، فكما أن الجسد يثير المتعة واللذة فكذلك النص لذلك يقول : " يبدو أن البحاثة العرب يستعملون هذه العبارة الرائعة : الجسد الحقيقي ؛ لكن أي جسد؟ إن لنا عدة أجساد : جسد المشرحين، وعلماء وظائف الأعضاء. إنه الجسد الذي يراه العلم ويتحدث عنه: ذلك هو نص النحويين والنقاد والشراح وفقهاء اللغة – ولكننا نملك جسداً للمتعة مكوناً، وكذلك الحال في النص فهو ليس إلا كشفاً مفتوحاً يحتوي

ومضات الحديث .. لذة النص هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة، لأن جسدي ليس له أفكاري نفسها"(٧٨).

وهكذا نجد أن بارت يربط بين النص والجسد من حيث اللذة التي يشعر بها القارئ للنص والمتعة التي تحتويه من خلال معايشته له، حيث يصل إلى حد التلاشي والعدمية في حالة المتعة، وهي الحالة التي يمارس فيها الجسد أفكاره الخاصة بعيداً عن أفكار المؤلف العقلانية أو المنطقية، أي أنه في لحظة المتعة الجسدية للنص يتلاشى المؤلف ويحل القارئ في تضاعيف النص وثناياه ويتحلل تحللاً جسدياً،أي أن جسدية النص ومتعته ولذته لا تتشكل إلا من القراءة الواعية للنص.

ويعني باللذة النصية تلك اللحظة المنفلتة والمستحيلة؛ الشبيهة باللحظة الروائية الخالصة التي يتذوقها الإباحي بعد حيلة جريئة يقوم خلالها بقطع الحبل الذي يشنقه في اللحظة التي يلتذ فيها ذاتها"(٧٩).

إن اللذة عند بارت تشبه حالة النشوى العارمة التي تحل بالذات الإنسانية عندما تحقق ما تريد. فهي لحظة تتجاوز فيها الذات كل القيود التي تكبلها وتحقق النصر المنشود من خلالها. يقول : تصبح الثقافة حافة في أية صورة كانت ولا سيما حين تكون بذلك الشكل المادي البحت، اللغة بمفرداتها وعروضها وبنيتها الصوتية"(٨٠).

إن النص في إطار اللذة يصل إلى حد العدمية والذوبان والتلاشي. وهذا ما يعبر عنه بارت في موقع آخر بقوله : " أما النص فهو بلا موقع وهو إن لم

يكن كذلك في استهلاكه فعلى الأقل في إنتاجه، فهو ليس بهجة ولا تخيلاً والنسق فيه طافح ومنفك، وهو يستمد من لا موقعيته حالة غريبة ثم ينقلها إلى قارئه، حالة في الوقت نفسه مستبعدة ومساهمة.. ولذا (متعة النص) هي بمثابة زوال مباغت للقيمة الحربية ، وانتزاع مؤقت لمخالب الكاتب وتوقف للقلب (للشجاعة) "(٨١).

إن اللذة عند بارت ليست عنصراً من عناصر النص ولكنها اللحظة الكشفية التي يتم فيها اكتشاف الذات للأبعاد والدلالات اللامألوفة، إنها لحظة الانزياح عن المعنى المألوف إلى المعنى اللانهائي. يقول : " اللذة ليست عنصراً من عناصر النص وليست ثمالة مبتذلة، كما أنها لا تتوقف على منطق الإدراك أو الإحساس. إنها انزياح شيء هو في الوقت نفسه ثوري ولا مجتمعي، ولا تستطيع أن تتحمل عبأه أية جماعة ولا أية عقلية، ولا أية لهجة فردية، ويبدو جلياً أن لذة النص فاضحة، ليس لأنها لا أخلاقية بل لأنها غير موقعية Atopique "(٨٢).

ونخلص من ذلك أن رولان بارت استطاع أن يطور مفاهيم اللغة الأدبية والنص الأدبي وما يثيره من متعة ولذة نصية، وأن يفتح المجال للدراسات التفكيكية فهو وإن لم يكن قد وضع الأسس النظرية التفكيكية فقد تدخل بقوة في خلق الظروف المناسبة التي يمكن للتفكيكية أن تزدهر فيها وتتأصل، ورولان بارت في الوقت نفسه هو المحامي الصلب عن البنيوية السيميولوجية وعن علم الرواية وعن النقد النفسي، ويلفت ج.كلر في كتابه التحضيري عن بارت النظر إلى التقلب الهائل في فكره .. وإلى عبقريته

الشخصية الميالة إلى الفوضوية الحيوية"(٨٣). ومثلما كان له الفضل في الدرس النقدي الأوربي الحديث فقد ترك أثراً كبيراً أيضاً في الخطاب النقدي العربي المعاصر.

ثانيا- النقاد العرب وتأثرهم برولان بارت:

كثيرة هي الدراسات النقدية العربية التي تأثرت بالسيميائية الأوربية عامة، ورولان بارت خاصة(٨٤)، لا سيما في العقود الثلاثة الأخيرة ولعلنا لا نبالغ حين القول إن الأثر الذي تركه رولان بارت في النقد العربي المعاصر، لا يقل عن الأثر الذي تركه ت.س. إليوت في الشعر المعاصر.

ونظن أن الدراسات السيميائية في حاجة إلى عمل ببليوجرافي على غرار الببليوجرافيا التي تم إعدادها في علم الدلالة " ١٩٦٥ – ١٩٨٧" Semantics Bibliography, 1965-1978 في الدراسات الأوربية نظراً لتعددها في العقود الأخيرة، سواءً على مستوى المقالات النقدية أو البحوث العلمية المنشورة في الدوريات الأدبية والنقدية المتخصصة أو الدراسات المنشورة في دور النشر العربية أو الأوربية.

ونستطيع القول إن الدراسات السيميائية في النقد العربي عديدة منها ما جاء امتداداً مباشراً لسيميائية رولان بارت مثل دراسات كل من ؛ عمر أو كان، وأحمد أبوزيد، وسامية أسعد، وعبدالوهاب على الحكمي، وحامد أبو أحمد، وأميرة الزين، وكاظم جهاد.

والكثرة الغالبة من هذه الدراسات جاءت امتداداً للسيميائية الأوربية عامة متضمنة سيميائية رولان بارت، ومن هذه الدراسات على سبيل التمثيل وليس الحصر دراسات كل من(٨٥): أمينة رشيد، وصلاح فضل، ومحمد مفتاح ومحمد الماكري، وجمال شحيد؛ وسامي سويدان، عبدالملك مرتاض ورضوان ظاظا، عبدالنبي اصطيف، رئيف أكرم، وعادل فاخوري، وأنطوان طعمة، وفريال غزول، وعبدالحميد إبراهيم شيحه، وسيزا قاسم، وبسام قطوس، ومحمد عزام وغيرهم.

ولما كانت الدراسات السيميائية العربية التي تأثرت بالسيميائية الأوربية عامة ومتضمنة سيميائية رولان بارت من الكثرة بحيث يصعب التطبيق على جميعها، لذلك اخترنا عملين على سبيل المثال وليس الحصر وهم " دينامية النص " لمحمد مفتاح، والشكل والخطاب لمحمد الماكري.

ومن ثم تعني بعملين نقديين هما:

١ - دينامية النص تنظير وإنجاز سنة ١٩٨٧م لمحمد مفتاح.

٢ - الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي سنة ١٩٩١م لمحمد الماكري.

لكن الإشكالية التي تواجه خطابنا النقدي المعاصر أحياناً هي غياب الرؤية الفلسفية التي ينطلق منها هذا الخطاب فإذا كان الخطاب النقدي الأوربي ينطلق من فلسفة منهجية تحكم الواقع وتفرز نظرياته النقدية بمعاييرها ومصطلحاتها كانطلاق البنيوية من فلسفة كانط العقلية، فإن خطابنا النقدي المعاصر كثيراً ما تنقصه هذه الاستراتيجية الفكرية والفلسفية التي يرتكز عليها.

١ـ دينامية النص:

تُعد دراسة " دينامية النص " لمحمد مفتاح واحدة من الدراسات التي عنيت بالاتجاه السيميائي في الخطاب النقدي المعاصر. وعلى الرغم من ارتكازها إلى سيميائية جريماس A.J. Greimas ، إلا أنها لم تغفل العناية بالمعايير السميائية الأخرى، ويبدو أن محمد مفتاح كان واعياً بهذا التداخل بين النظريات والمفاهيم السيميائية لذلك يقول : " نجد من يعتقد أن بين تلك النظريات حدوداً فاصلة لا يمكن اجتيازها، وأن لها قداسة لا تداس حرمتها، وحصانة لا تنتهك حماها، وشمولية لا تبقي باقية، ولا تذر لقائل ما يقول. إن الأمر بخلاف المعتقد المذكور ذلك أن من يعمل فيها بعض النظر يجد بينها تدخلاً كبيراً وتقاطعات شتى وصلات وثيقة وتتبين له تاريخيتها ونسبتها وديناميتها"(٨٦).

لذلك نجد في هذه الدراسة بعض المعايير النقدية التي تعود إلى بارت، وجريماس، وفلاديمير بروب، وجان بياجيه وغيرهم وهذا ما يتضح في المدخل الذي عني بالأسس العلمية التي ترتكز عليها دينامية النص ومن هذه الأسس اعتمد على النظرية السيميوطيقية. ووقف عند ثلاث مقومات للدينامية في السميوطيقا وهي المقصدية ويعني بها العلاقة النزوعية بين الذات والموضوع أي أن الذات تتوق إلى موضوع ما ذي قيمة وتنزع إليه وعملية النزوع في حد ذاتها تمثل الحركة الفاعلة من الذات إلى الموضوع يقول : " الباحثون جميعهم يجعلون المميز الأساس بين لغة الإنسان وغيره هي المقصدية، ولكن هناك من قصرها على ما ورد فيه جذرها صراحة أو ضمناً (بارت Parret) ، ومنهم من جعلها

مسبقة (جريماس Greimas). كما أن منهم من جعلها ميكانيكية موجهة (أوستين Austin)، وكرايس Grice ، وسورل Searle ، بيد أنها لا تقتصر على المتكلم، ولكنها تشمل المخاطب أيضاً، ولهذا فقد تتفق المقصديتان درجات من الاتفاق، وقد تختلف درجات من الاختلاف (نظرية التلقي) مما أدى إلى طرح إشكاليتها الفلسفية والمنهاجية باعتبار أنها غالباً ما لا تكون ظاهرة في النص، وإنما يفترض أنها تكمن خلفه، لذلك بذلت محاولات للخروج بها من ميدان علم النفس إلى مجال اللسانيات"(٨٧).

وهنا يتضح أن المقصدية السيميائية عند محمد مفتاح ارتكزت إلى حد كبير على مفاهيم السميائيين الأوربيين. بل إن المقصدية التي أرجعها إلى جريماس وأوستين وكرايس وسورل تعود إلى جدلية التفاعل بين الذات والنص عند رولان بارت عندما تحدث عن الصياغة النظرية للذات المادية، فقد رأى أن علاقة الذات بالنص تتمحور في ثلاث جوانب هي : أولاً : إتباع المسلك النفسي التقليدي الذي ينتقد الأوهام التي تحيط بالذات الخيالية، وهذا هو الشائع في النص الأخلاقي الكلاسيكي، حيث تقوم فيها علاقة الذات بالموضوع على الجانب الأخلاقي.

وثانياً : إتباع الذات التي تمر بانفصام تام نتيجة تلاشيها وتوحدها في النص، أي تصبح الذات أقرب إلى العدمية لحلولها في النص وبمعنى آخر تصبح الذات والموضوع جسداً واحداً وهذا ما نجده في النص الذي يصل إلى حد المتعة النصية فلا تستشعر الذات إلا من خلال الرعشة التي تحدثها المتعة.

ثالثاً : أن تصل الذات إلى حد الفناء، لكنه ليس الفناء المشاعي أي تصبح الذات مشاعة وجماهيرية. ولكنه الفناء التعددي الذي يجعل الذات تفنى من خلال تعدد معاني النص، فكل ذات قارئة يحل فيها معنى ما. وبذلك تفنى الذات المنتجة للنص أو الموضوع لتحل محلها ذات المتلقي"(٨٨).

إن المقصدية عند بارت نستطيع أن نجملها في المقصدية التقليدية وهي حالة التفاعل التتقليدي بين الذات والموضوع الأخلاقي، فتقبل شيئاً وترفض أشياءً، والمقصدية الانفصامية التي تتوافق فيها الذات مع الموضوع إلى حد التطابق والتلاشي والتي عبر عنها مفتاح والسيميائيون الدلاليون بالمقصديتين المتفقتين، والمقصدية المتعددة التي تتعدد فيها مقاصد الذات والموضوع. والتي عبر عنها الدلاليون بالمقاصد المختلفة. وكل هذا يتم عبر عملية التلقي.

بل إن الدينامية بين الذات والنص التي ارتكز عليها رولان بارت أكثر فعالية من الدينامية التي ارتكز عليها الدلاليون الذين أشار إليهم محمد مفتاح.

كما أن المقصدية التي أشار إليها محمد مفتاح لا تقف عند المتكلم والنص بل تتجاوز ذلك إلى المخاطب وهنا يأتي دور المتلقي في الدينامية السيميائية. فنجد محمد مفتاح يشير إلى علاقة المتلقي بالمرسل من ناحية وعلاقته بالنص من ناحية ثانية، وعلاقة النص مع ذاته من ناحية ثالثة. وكلها تعمل على تحقيق الدينامية السميائية لتركيب النص.

أما عن تفاعل المرسل مع المتلقي فإنه يرى أن هذا التفاعل يؤدي إلى دينامية النص أيضاً لأنه " ليس هناك خطاب أحادي الجانب موجه إلى ذاته ينمو

في انسجام وطمأنينة وإنما لابد من وجود آخر وليكن ذات المرسل نفسها .... وجل الدراسات اللسانية النفسانية والسياقية ركزت على دور المتلقي في صياغة الخطاب وتحديد وجاهته"(٨٩).

وهو بذلك يساير السميائيين في أهمية التفاعل بين المرسل والمتلقي لتحقيق دينامية النص. ولا يقل تفاعل المتلقي مع النص في تحقيق هذه الدينامية عند محمد مفتاح، لأن المتلقي يدخل عالم النص محملاً بموروثه الثقافي والفكري ومخزونه العلمي وجدلية التفاعل بين رؤى النص ورؤى المتلقي تحدث هذه الدينامية النصية وكذلك الأمر بالنسبة لتفاعل النص مع ذاته من خلال ائتلاف أفكار النص أو اختلافها.

كما يستند محمد مفتاح في فهمه للنظرية السيميائية أيضاً إلى المربع السيميائي معتمداً على تصور الدلاليين خاصة جريماس A.J. Greimas. على أن المربع السيميائي يحقق دينامية النص من خلال الأبعاد الأربعة للمربع السيميائي وهي؛ التضاد وشبه التضاد، والتضمن في الاثبات والتضمن في النفي.

وهذا التجزئ النصي هو ما استند إليه معظم السيميائيين الأوربيين خاصة رولان بارت. سواءً كان التجزيء يعتمد على البنى المتضادة أو المتماثلة، أو تحلل مفردات النص وتراكيبه. ولذلك يُعد بارت التعددية(٩٠) من أهم مقومات النص لأنه يعتمد على تفجير المعنى وتعدد أبعاده بل إن الكتابة عنده تجمع المتناقضات في آن واحد سواءً من خلال السواد والبياض أو من خلال المفردات المتضادة وبذلك يكون النص عنده "فضاء متعدد الأبعاد تتماذج فيه

كتابات متعددة وتتعارض، من غير أن يكون فيها ما هو أكثر من غيره أصالة النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة(٩١)". ومثل هذا التعدد والتجزيء الذي شكل بارت إرهاصاته في الدرس السيميائي فتح المجال أمام الدلاليين للحديث عن المربع السيميائي وأثره في دينامية النص.

على أن هذه الدينامية النصية في الدرس السيميائي الأوربي سواءً عند بارت أو جريماس أو غيرهما انطلقت من مرجعية فلسفية، فقد تأثر بارت بالفلسفة الوجودية وغيرها من الفلسفات التحليلية، كما تأثر جريماس بفلسفة كانط العقلية وأرائه البيولوجية، ومثل هذه الفلسفات توافقة مع الواقع المعيش وأنتجت هذه النظريات النقدية. بينما تقف محاولات محمد مفتاح وغيره من النقاد السيميائيين في خطابنا النقدي المعاصر عند المحاكاة دون محاولة ربط هذه النظريات بالواقع المستهلك لها. أي أنها تفتقر في كثير من الأحيان إلى الرؤية الفلسفية أو الفكرية التي تفرز هذا الخطاب النقدي.

وعلى الرغم من استناد محمد مفتاح إلى جريماس في دراسته للجوانب السيميائية التي تؤدي إلى دينامية النص خاصة المقصدية والمربع السيميائي إلا أنه في دراسته لنمو النص الشعري وتطبيقة على قصيدة القدس لأحمد عبدالمعطي حجازي استند إلى بعض مقومات سيميائية شارلز ساندرز بيرس(٩٢). فطبق الأيقونة الصوتية من حيث الرمزية الصوتية والإيقاع على القصيدة المعنية. كما عني بدراسة أيقون وحدة العالم، وأيقونية الفضاء(٩٣)، وطبقها على القصيدة أيضاً.

مما يدل على أن محمد مفتاح في دراسته لدينامية النص لم يستند إلى نمط معين في الدرس السيميائي بل استند إلى أنماط عديدة منها ما ذكره في مدخل دراسته، ومنها ما لم يذكره لكنها جاءت في النمط التطبيقي مثل تطبيقه الأيقونة السيميائية البيرسية – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – على القصيدة المعنية.

وتتضح الأبعاد السيميائية أيضاً في هذه الدراسة في مبحث صيرورة النص " ويشير إلى أنها تمثل نمطاً من أنماط الكتابة، وأنها تعتمد على الخوارق التي تتجاوز المألوف من الطبيعة والكون وتخرق كل عادة تقليدية مألوفة وتعتمد على كل ما يجاوز قدرة الإنسان"(٩٤).

والنص الذي يعتمد على هذه السيرورة نص دينامي لأنه يتجاوز المفاهيم التقليدية والمعاني المطروقة إلى مفاهيم متعددة تعدداً لا نهائياً من خلال القراءات اللانهائية للنص ومن خلال الأبعاد المتناقضة حيناً والمتماثلة في الحين الآخر، ويأتي هذا المفهوم امتداداً لمفهوم بارت والدلاليين للنص من حيث النظر إليه على أن صيرورة لا نهائية، وإذا كان محمد مفتاح ينظر إلى الصيرورة على أنها تشكل دينامية النص، فإن بارت ذهب أبعد من ذلك بكثير ورأى أنها تشكل لذة النص ومتعته، لأن الذات تتوحد في النص فيصبحان جسداً نصياً واحداً، وهذا النص الواحد ليس مركزياً ولكنه يتعدد ويتبعثر إلى جزئيات دقيقة متناهية. أي أن بارت يضيف إليها البعد النفسي حتى يتحقق الاتحاد والحلول بالمفهوم الصوفي لهما يقول بارت : " لم تعد القوى المتضادة في نص اللذة في حالة كبت بل في حالة صيرورة لا شيء متنافر حقاً، وكل شيء متعدد"(٩٥).

فاللذة عند بارت توحد المتنافرات لأنها تستند إلى الجانب النفسي الذي يذيب بدوره كل المتناقضات الشعورية. ولكن مفتاح يستعير صيرورة للنص لتحقيق الدينامية فقط، ولم يربط هذه الدينامية بالجوانب النفسية ولكنه ربطها بالأفعال الخارقة للعادة وقد يكون لمحمد مفتاح بعض المبررات الموضوعية من حيث الاستناد إلى الموروث المألوف في الواقع المعيش، بينما ينظر بارت إلى هذا الموروث على أنه يشكل سلطة حتمية مرفوضة بالنسبة له، ولذلك يربطها بالتحليل النفسي الوجودي بغية الوصول إلى تحقيق اللذة النصية.

أي أن محمد مفتاح وقف بالدينامية النصية عند حد الكرامات والخوارق والمعجزات، ورأى أنها تسهم في دينامية النص، على أن الصيرورة عند بارت تتجاوز هذا المفهوم فكل نص ينطبق عليه مفهوم النصية لدى بارت يتمتع بهذه الصيرورة نتيجة تفاعل أبنية النص وتناسلها.

ولكن محمد مفتاح يعود ليقترب من مفهوم بارت في دينامية الخطاب فيرى أن "مفهوم الدينامية ينظر إلى الخطاب في بدايته ونموه ونهايته وآليات انتظامه كما ينظر إلى الكائن الحي في صيرورة مراحل عمره من حيث تعاونها وتنافرها وتساندها وتضارعها، فإنه يصير من المنطقي النظر إلى تناسب النص"(٩٦). والقول بتناسب النص من أساسيات مفهوم النص لدى بارت فالنص عنده يقوم على التناسل والتعدد اللانهائي والضياع الذاتي(٩٧).

ونخلص إلى أن محمد مفتاح في دراسته دينامية النص لم يقف عند مفهوم أحادي للسيميائية بل إنه أفاد من معظم الاتجاهات السميائية سواءً عند

جريماس أو بارت أو غيرهما فقد استثمر المناهج اللسانية من ناحية والاتجاهات السيميائية من ناحية ثانية سواءً في هذه الدراسة أو حتى في دراسته " تحليل الخطاب الشعري ، استراتيجية التناص"(٩٨)، وعلى الرغم من إشارته في دراستيه ؛ " دينامية النص " ، و " استراتيجية التناص " إلى الإفادة من جريماس – إلا أن ذلك لا ينفي إفادته من معظم الاتجاهات السيميائية بما فيها سيميائية بارت.

٢ـ الشكل والخطاب:

تُعد دراسة " الشكل والخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي " سنة ١٩٩١م لمحمد الماكري(٩٩) خطوة تالية في مسيرة الدراسات النقدية العربية التي استندت إلى الدرس السيميائي . ولم تقف عند سيميائية بعينها بل استندت إلى معظم السيميائيين الأوربيين مثل سوسير، وبارت، وبيرس وامبرتوإيكو وغيرهم ولكن العناية النصية في هذه الدراسة ارتكزت في دراستها للمعطي البصري ولموضوعات الكتابة والخط ولمكونات النص على السيميائية البيرسية والسوسيرية والبارتية وغيرها.

ففي مجال الخطاب البصري للنص يشير إلى نظرية بيرس C.S. Perice لا سيما تحديد المجال الأيقوني لأنه أول من حدد بدقة المرتبة الأيقونية للعلامة يقول "طبيعي إذن أن تتعدد مجالات اشتغال السيميوطبقا في الحقل البصري ذاته، بحيث تتراوح بين دراسة المعطيات البصرية الثابتة خصوصاً ذات السمة الأيقونية الخالصة، ودراسة المعطيات البصرية المتحركة (صور السينما

والتلفزيون والصور المتحركة) ودراسة المعطيات البصرية اللغوية (الخطوط التنظيم الطباعي للصفحة) وكذا أنظمة التعبير الاتفاقية الأخرى (نظام المرور التمثيل البياني للمعطيات)" (١٠٠).

على أن ما يعنينا هو جانب المعطيات البصرية اللغوية لأنه أكثر الجوانب ارتباطاً بالنص الأدبي، وقد عني محمد الماكري في هذا الجانب بأراء "سوسير" في العلاقة الخطية لا سيما في الفصل السادس من دروسه تحت عنوان "تمثل اللغة بواسطة الكتابة" مع عنوان فرعي هو "ضرورة دراسة هذا الموضوع"(١٠١).

ويعرض الماكري طبيعة الكتابة عند سوسير وكيف أنها تقترب من حيز المتعة بالمفهوم البارتي ففي الفصل السابع من دروس دي سوسير يقول : " إننا إذا حذفنا الكتابة فالشخص الذي نحرمه من هذه الصورة الحسية يوشك أن لا يدرك إلا كتلة بلا شكل، لا يدري ماذا يصنع بها، كما لو أننا حرمنا سباحاً متدرباً من حزام التعليم الذي يطفو به"(١٠٢).

وهنا يعرض أهمية العملية الكتابية وكيف أنها بمثابة عامل النجاة بالنسبة للساني الذي لا يستطيع تجاوز أهمية الدليل الخطي والصوتي معاً. وهذه النظرة الفاحصة تجاه العملية الكتابية نجدها قد تطورت عند رولان بارت(١٠٣) وتحولت إلى لذة حيناً ومتعة في الحين الآخر وتأثر بها بعد ذلك الدلاليون والتفكيكيون.

ثم يتتبع الماكري طبيعة الدليلين؛ " الخطي والصوتي للنص عند أصحاب مدرسة براج، ومدرسة كوبنهاجن، والمدرسة البنيوية الأمريكية، وانتقاد جاك

ديريدا Jaques Derrida للتصور السوسيري باعتباره تصوراً ميتافيزيقياً الدليل اللساني مؤكداً على أن امتياز الدال الصوتي عن الدال الخطي لا يمكن أن يكون مشروعاً إلا بالتمييز بين الداخلي أو الجوهري حيث مكمن الفكر، وبين الخارجي حيث توجد الكتابة"(١٠٤).

ولم تقف هذه الدراسة عند طبيعة الدليل الخطي من منظور البنيويين والتفكيكيين بل شملت السيميائيين أيضاً، فخصص الماكري فصلاً مستقلاً عن الجرافيستيك Graphistique (سيميائية الخط) أو الكتابة موضوع سيميائي وعني فيه بالبنية والنسق في عملية الكتابة من حيث الدال والمدلول، وبثنائية المستويات في اللغة والكتابة وبتحليل البنية الخطية وبالزمان والفضاء والبنية الخطية(١٠٥) كما عني بالفضاء السيميائي والسيميائية عند جريماس A.J. Gerimas وجوليا كريستيفا Julia Kristeva وكاترين أوريكشيوني Catherine Orecchioni وغيرهم وذلك في تناوله لقضية الاشتغال الفضائي للنص الشعري"(١٠٦).

وعلى الرغم من أن محمد الماكري لم يعرض لسيميائية بارت عرضاً مباشراً إلا أنه عرض لبعض جوانبها عرضاً غير مباشر في سياق دراسته، وذلك من خلال ارتباط الكتابة بالكشف وحالات المتعة والتعدد اللانهائي والتفاعل النصي ولذلك يقول: "إن الكتابة تعني أن نضع أنفسنا فيما يطلق عليه اليوم التناص، أي أن نضع لغتنا وانتاجنا الخاص للغة ضمن لا نهائية اللغة"(١٠٧). فضلاً عن ارتباط الكتابة عند بخلخلة الذات الفاعلة في النص من خلال عملية التصفيح، بل يذهب أكثر من ذلك في ربط الطباعة بالدليل في النص

(١٠٨)لذلك يقول : " بروست وستاندال وروسو وبلزاك عندما نلقي نظرة على المسودات الأخيرة نعجب بها لأننا نجد أنفسنا أمام صفحات فجرت فيها الطباعة إن الأمر شبيه بمفرقعات من الإضافات والتنقيحات وما كان بروست يسميه Les Paperolles. إن هذا لا يخلو من جمال تشكيلي وهو في النهاية رمز الكتابة التي تتوالد وتتشتت على طول الصفحة"(١٠٩).

ولذلك يضفي بارت مسحة جمالية على عملية الدليل الخطي بينما يقف محمد الماكري عند حد مفهوم شارلز ساندرز بيرس في الأيقونة والرمز والمؤشر دون أن يطور هذا المفهوم بالنزعة الجمالية التي أضفاها بارت، لا سيما أن بارت ربط الدليل الخطي بالمتعة الجمالية. يضاف إلى ذلك أن بيرس عني بالجانب الفلسفي أكثر من الجانب النقدي بينما بارت كانت عنايته باللسانيات السيميائية أكثر من البعد الفلسفي ودراسة الماكري " الشكل والخطاب " تستند في بعديها إلى الشكلانية والسيميائية أكثر من أي جانب آخر، ومن ثم كان يجب عليها تجاوز الدليل الخطي المعياري الذي يقف عند رصد وتسجيل الكتابة والخط والتصفيح إلى الدليل الخطي الجمالي – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – وفيه تكون الكتابة خلخلة لأنها تتحدد كمتعة على حد تعبير بارت(١١٠). ويربط بيها وبين القراءة والصورة البصرية والتصفيح يقول : " يمكننا أن نقبل عينة من الكتابة، صفحة أو عشر صفحات أستطيع أن أقرر أن هذا يكفي لخلق رباط بيني وبين النص، إذا كان لدينا إحساس بمتعة الكتابة التي تقوم على طعم الكلمات والجملة وعلى التلذذ بما كان يسمى أسلوباً فإن صفحات قليلة تكفينا"(١١١).

وهنا يربط بين اللذة التي تنشأ نتيجة الدليل الخطي للصفحات والقارئ والنص غير أن الماكري وقف عند حد مفهمي بيرس ودي سوسير على الرغم من أن بارت طور هذا المفهوم وربطه باللذة والمتعة.

وإذا كان محمد مفتاح في دينامية النص لم يربط هذه الدينامية بالمرجعية الفلسفية، فإن محمد الماكري لم يختلف عنه كثيراً فقد عرض لآراء الشكلانيين والسيميائيين دون أن يبرر المرجعية الفلسفية للتحليل الظاهراتي للشكل والخطاب في نقدنا العربي المعاصر. ومن ثم يظل النقد السيميائي العربي في مجمله فاقداً للمرجعية الفلسفية التي تتوائم وهذه الاتجاهات النقدية السيميائية.

هوامش المؤثرات الأوربية في الأدب العربي الحديث

١ - انظر : د. غنيمي هلال ص ١٢٢، مرجع سابق.

٢ - نفسه ص ١٢٣ .

٣ - انظر : نفسه ص ١٢٥ .

٤ - انظر : نفسه ص ١٢٣ .

٥ - انظر : إلياذة هوميروس للبستاني ، ط١ ص ٢٦٦ عن مختصر تاريخ الدول ابن العيري ص ٢١٩ – ٢٢٠. وانظر : د. داود سلوم، الأدب المقارن، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع القاهرة، سنة ٢٠٠٣م ص ٤٤١.

٦ - انظر : د. داود سلوم، مرجع سابق ص ٤٤٢.

٧ - انظر : رأي الدكتور داود سلوم، في المرجع السابق ص ٤٤٢.

٨ - انظر : الأوديسا ، ترجمة أمين سلامة، القاهرة، سنة ١٩٩٧م ص ٢٤٠.
وانظر : د. سلوم ، سابق ص ٤٤٢.

٩ - انظر : الرحلة الثالثة من رحلات السندباد. مغامرات السندباد، دار الهلال ، بيروت سنة ١٩٩٣م. ص ٤٩- ٥٠.

١٠- للمزيد أنظر : د. سلوم، سابق ص ٤٤٧ حيث يسرد مبحثاً عن ملامح الفروسية والبطولة في شعر عنترة والإلياذة.

١١- انظر هذه المعالجة المقارنة كما وردت في كتاب "نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب المقارن" للدكتور أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، سنة ٢٠٠٢م ص ٢٤٩- ٢٦١ وللهوامش الواردة في متن النص المقتبس من الدكتور أحمد درويش انظر هامش الصفحات المعنية في كتاب الدكتور أحمد درويش نفسه من ص ٢٤٩ إلى ص٢٦١.

١٢- انظر : د. أحمد درويش، المرجع السابق، ص ٢٤٩- ٢٠٥.

١٣- انظر: محمد حسين هيكل، مقدمة رواية زينب، ص١٠، دار المعارف القاهرة، ١٩٧٤م.

١٤- انظر : د. أحمد درويش، سابق، ص ٢٥٢.

١٥- نفسه ، ص ٢٥٣- ٢٥٤.

١٦- نفسه ، ص ٢٥٤- ٢٥٥.

١٧- نفسه، ص ٢٥٨- ٢٥٩.

١٨- للمزيد حول التأثر والتأثير بين روايتي الأرض للشرقاوي وفونتمارا لسيلونه انظر : د. عيسى الناعوري" أدباء من الشرق والغرب" ، منشورات عويدات، بيروت ١٩٦٦م،ص ١٤٨ وما بعدها.

١٩- نفسه، ص ١٤٩ .

٢٠- نفسه، ص ١٤٩- ١٥٠.

٢١- نفسه، ص ١٥٢.

٢٢- نفسه، ص ١٥٤- ١٥٥.

٢٣- انظر: د. الطاهر مكي، في الأدب المقارن، دار المعارف، القاهرة ، سنة ١٩٩٧م ص ٣١- ٥٥ .

٢٤- نفسه ص ٥٥ .

٢٥- نفسه ص ٥٦- ٥٧.

٢٦- نفسه ص ٢٧.

٢٧- نفسه ص ٧٣- ٧٤.

٢٨- انظر : هذه الدراسة في الفصل المعنون بـ "مشابه في الحياة والشعر بين أبي القاسم الشابي وجون كيتس" من كتابه أدباء من الشرق والغرب للدكتور عيسى الناعوري، منشورات عويدات، سنة ١٩٥٥م، ص ٤٥- ٧٥.

٢٩- نفسه، ص ٤٦- ٤٧.

٣٠- نفسه، ص ٤٨.

٣١- نفسه، ص ٤٩.

٣٢- نفسه، ص ٤٩- ٥٠.

٣٣- نفسه، ص ٥١.

٣٤- نفسه، ص ٥٦.

٣٥- للمزيد أنظر نفسه، ص ٥٧.

٣٦- انظر : د. حلمي بدير، الأدب المقارن بحوث ودراسات، دار الوفاء، الإسكندرية ٢٠٠١م ص٨٥.

٣٧- انظر : د. ماهر شفيق فريد، مجلة الآداب، العدد السابع، ديسمبر ١٩٩٣م، وانظر : د. حلمي بدير، مرجع سابق، ص ٨٧.

٣٨- صلاح عبدالصبور، الناس في بلادي، / دار المعرفة، ص ٤٥.

٣٩- د. حملي بدير، مرجع سابق، ص ٩٤.

٤٠- صلاح عبدالصبور، تأملات في زمن جريح، ص ٣٩- ٤٠.

٤١- د. عيسى الناعوري، مرجع سابق، ص ١٦٠.

٤٢- انظر : بدر شاكر السياب، ديوان بدر شاكر السياب، قصيدة "ليالي السهاد"، وانظر المرجع السابق، ص ١٦٢- ١٦٣.

٤٣- انظر: د. غنيمي هلال، مرجع سابق ص ١٤٠.

٤٤- انظر : نفسه ص ١٤٣- ١٤٤.

٤٥- انظر أحمد شوقي مسرحية " مصرع كليوباترا" لأحمد شوقي، وانظر؛ الأدب المقارن للدكتور طه ندا، دار النهضة العربية، بيروت، سنة ١٩٧٥م، ص ١٧٩- ١٨١.

٤٦- وليم شكسبير؛ كليوباترا. دار الحياة، بيروت، ص ٤٠.

٤٧- المصدر نفسه، ص ٢٠١- ٢٢١.

٤٨- نفسه ص ٢٢.

٤٩- أحمد شوقي، مصرع كليوباترا ص ١٦.

٥٠- نفسه ص ٤٩.

٥١- نفسه ص ٣٦.

٥٢- انظر : د. عبدالحكيم حسان: أنطونيو وكليوباترا. دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ، الدار السعودية. ط٢ سنة ١٩٨٧م ص ٦٣- ٦٤.

٥٣- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط(٢)، ١٩٨٦م، ص ٢٠- ٢١.

٥٤- رولان بارت؛ درس السيميولوجيا، مرجع سابق، ص ٢١.

٥٥- نفسه، ص ٢٢.

٥٦- نفسه، ص ٢٣.

٥٧- انظر : جون ستروك؛ بحث " رولان بارت" ضمن كتاب البنيوية وما بعدها من ليفي شتروس إلى دريدا ، المجلس الوطني للثقافة، الكويت فبراير ، ١٩٩٦م، ص٧٦.

٥٨- رولان بارت: درس السيميولوجيا ، مرجع سابق ص ٢٨- ٢٩.

٥٩- رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية ترجمة أنطوان أبوزيد ، منشورات عويدات، بيروت، ط (١)، ١٩٨٨م، ص ٢٨.

٦٠- جون ستروك؛ بحث سابق، ص ٧٨.

٦١- رولان بارت: النقد البنيوي للحكاية، ص ٧٤.

٦٢- نفسه ، ص ٨٠.

٦٣- نفسه ، ص ٧٩.

٦٤- نفسه ، ص ٨١.

٦٥- انظر : جون ستروك؛ بحث سابق، ص ٨٣.

٦٦- نفسه ، ص ٨٣- ٨٤.

٦٧- نفسه، ص ٨٥.

٦٨- رولان بارت: درس السيميولوجيا ، مرجع سابق، ص ١٢.

٦٩- نفسه، ص ١٢.

٧٠- نفسه، ص ١٣.

٧١- رولان بارت: درس السيميولوجيا ، مرجع سابق ، ص ٢٣.

٧٢- للمزيد حول معرفة "مقاربات العمل والنص" ، انظر ؛ رولان بارت، درس السيميولوجيا مرجع سابق، ص ٦٠- ٦٧، وانظر؛ رولان بارت، مقال من "العمل إلى النص" ضمن الأعمال الكاملة لبارت، ج (٥)، ترجمة د. منذر عياشي، ص ٨٩- ٩٥، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا ، ١٩٩٩م.

٧٣- رولان بارت: درس السيميولوجيا؛ مرجع سابق، ص ٨٤.

٧٤- نفسه ، ص ٨٥.

٧٥- نفسه ، ص ٨٦.

٧٦- نفسه ، ص ٨٦.

٧٧- انظر : رولان بارت : لذة النص، ترجمة محمد خير البقاعي، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٦٥.

٧٨- رولان بارت: لذة النص، مرجع سابق، ص ٢٧.

٧٩- نفسه ، ص ١٩.

٨٠- نفسه ، ص ٢٠.

٨١- نفسه ، ص ٣٧.

٨٢- نفسه ، ص ٣٢.

٨٣- خوسيه ماريا إيفا نكوس؛ نظرية اللغة الأدبية، ترجمة د. حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص ١٥٧.

٨٤- انظر على سبيل المثال؛ عمر أوكان، مغامرة الكتابة لدى بارت، دار أفريقيا الشرق ١٩٩٩م، د. أحمد أبو زيد؛ النصوص والإشارات قراءات في فكر رولان بارت، عالم الفكر، مج١١ ع٢، ١٩٨٠م ؛ د. سامية أسعد؛ رولان بارت رائد النقد الجديد في فرنسا،عالم الفكر، مج١٢ ع٢، ١٩٨١م؛ رولان بارت رائد المدرسة البنيوية، الفيصل الرياض ع٤٥ س٤، فبراير ١٩١٨م؛ د.عبدالوهاب علي الحكمي؛رولان بارت دراسة في تطور آرائه في نقد الأدب ونقد الثقافة واللغة، علامات، مج٦، ج٢٣ مارس ١٩٩٧م؛ د. عبدالله الغذامي؛ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية، ط(١)، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٢م، خاصة فصول النص والأثر، النص الجسد، تشريع النص وتداخل النصوص، وموت المؤلف. وتُعد دراسات الغذامي أكثر الدراسات السيميائية تأثراً برولات بارت؛ د. حامد أبو أحمد الخطاب والقارئ نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة كتاب الرياض، ع٣٠، يونيه، ١٩٩٦م؛ كاظم جهاد؛ نحن وبارت والنقد الأساطيري – موقف ، بيروت، ع٣٧- ٣٨ ربيع – صيف ١٩٨٠م.

٨٥- انظر على سبيل المثال وليس الحصر دراسات كل من :

- د. أمينة رشيد؛ السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، فصول، القاهرة مج(١)، ع(٣)، إبريل ١٩٨١م.

- د. صلاح فضل؛ نظرية البنائية في النقد الأدبي؛ مؤسسة مختار للنشر، القاهرة ١٩٩٢م. وبلاغة الخطاب وعلم النص؛ عالم لمعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت. أغسطس ١٩٩٢م شفرات النص بحوث سيميولوجية. القاهرة، ١٩٨٩م.
- د. محمد مفتاح؛ دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط(١) ١٩٨٧م، سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٢م.
- محمد الماكري؛ الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط(١)، ١٩٩١م.
- جمال شحيد؛ الأدب العربي والسيميائية؛ المعرفة، دمشق، ع(١٧٧) نوفمبر ١٩٧٦م.
- سامي سويدان، مقاربة سيميائية قصصية؛ الفكر العربي المعاصر بيروت، ع١٨-١٩ ، مارس ١٩٨٢م.
- عبدالملك مرتاض؛ التحليل السيميائي للخطاب الشعري، علامات النادي الأدبي بجدة، مج٢، ج٥، سبتمبر ١٩٩٢م.
- د. رضوان ظاظا؛ في ترجمته لكتاب " مدخل إلى مناهج النقد الأدبي" لمجموعة من المؤلفين، عالم المعرفة، الكويت، ع٢٢١، مايو ١٩٩٧م.
- عبدالنبي اصطيف، لهجات جديدة البنيوية والسيميائيات، الموقف الأدبي، دمشق ع١٠٠، أغسطس ١٩٧٩م.
- د. رئيف أكرم؛ السيمياء والتجريب المسرحي، عالم الفكر الكويت، مج٢٤، ع٣ مارس ١٩٩٦م.
- عادل فاخوري؛ حول إشكالية السيميولوجيا؛ عالم الفكر الكويت، مج٢٤، ع٣ مارس ١٩٩٦م.
- د. أنطوان طعمة؛ السيميولوجيا والأدب، عالم الفكر، الكويت مج٢٣، ع٣، مارس ١٩٩٦م.
- د. فريال غزول، علم العلامات "السيميوطيقا" مدخل استهلالي ضمن كتاب أنظمة العلامات، دار إلياس العصرية، القاهرة.
- د. نصر أبوزيد؛ العلامات في التراث، دراسة استكشافية ضمن كتاب أنظمة العلامات.

- د. عبدالحميد شيحة؛ الاتجاه السيميوطبقي في قراءة النص المسرحي، علامات جزء (٣٤)، المجلد العاشر، شعبا ١٤٠٢هـ.
- د. سيزا قاسم؛ السيميوطيقا حول بعض المفاهيم والأبعاد ضمن كتاب أنظمة العلامات، القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر الكويت، مج٢٣، ع ٣- ٤، يونيو ١٩٩٥م.
- د. بسام قطوس؛ استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي دار الكندي للنشر، إربد، الأردن، ١٩٩٨م.
- محمد عزام؛ النقد والدلالة، نحو تحليل سيميائي للأدب، وزارة الثقافة السورية دمشق ١٩٩٦م.

٨٦- د. محمد مفتاح؛ دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ١٩٨٧ م، ص ٥.

٨٧- نفسه، ص ٣٨.

٨٨- انظر: رولان بارت: لذة النص، مرجع سابق، ص ٦٣.

٨٩- محمد مفتاح؛ مرجع سابق، ص ٤١- ٤٢.

٩٠- انظر : رولان بارت؛ درس السيميولوجيا، ص٦٢.

٩١- نفسه، ص ٨٥.

٩٢- انظر: مفهوم العلامة ومكوناتها عند شارلز بيرس في فاتحة هذا المحور.

٩٣- انظر: محمد مفتاح؛ المرجع السابق، ص ٥٥- ٥٧.

٩٤- للمزيد انظر: المرجع نفسه، ص ١٣٦ وما بعدها. وانظر الفصل المعنون بـ "صيرورة النص الصوفي" ص ١٢٩ وما بعدها.

٩٥- رولان بارت : لذة النص، مرجع سابق ، ص ٣٩.

٩٦- محمد مفتاح : دينامية النص، ص ٢٢٠.

٩٧- للمزيد حول رأي رولان بارت في صوفية النص وعلاقته باللذة: انظر: لذة النص، مرجع سابق ، ص ٦١.

٩٨- انظر: محمد مفتاح؛ تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص المركز الثقافي العربي، ط(٢)، الدار البيضاء، ١٩٨٦م، ص٩ لا سيما محور التيار السيميوطيقي (السيميائي) الذي أشار فيه إلى أهم ممثلي هذا التيار.

٩٩- محمد الماكري؛ الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ١٩٩١م.

١٠٠- نفسه، ص ٤١- ٤٢.

١٠١- انظر : F.de Saussure. Cours de Linguistique Generale Edition Critique. Preparee Par Tullio de Mauro. Ed. Payot, 1980. p.44.

وانظر : درس في الألسنية العامة؛ ترجمة صالح الفرماوي، سابق ص٤٨.

١٠٢- انظر : محمد الماكري، مرجع سابق، ص٧٥، وسوسير، سابق ص ٥٥.

١٠٣- للمزيد حول علاقة الكتابة الصوتية باللذة، انظر؛ رولان بارت لذة النص، مرجع سابق، ص ٦٧.

١٠٤- نفسه، ص ٨١.

١٠٥- للمزيد حول الدليل الخطي عند السيميائيين ، انظر؛ محمد الماكري المرجع نفسه، ص٨٧- ١١٤.

١٠٦- انظر : نفسه ، ص ١٨٧، ٢٠٧ وما بعدها.

١٠٧- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص ٣٧.

١٠٨- انظر : نفسه، ص٣٨.

١٠٩- نفسه ، ص٤٠.

١١٠- انظر : نفسه ، ص ٥٠.

١١١- نفسه، ص ٥٢.