جامعة دمشق

كلية الآداب الرابعة بالقنيطرة

قسم اللغة العربية

السنة الرابعة

مقرر مادّة الأدب المقارن

(المحاضرات)

محاضرات منقولة من الصّف

د. محمد دخل الله

العام الدّراسي ٢٠٢٠ – ٢٠٢١

المحاضرة الأولى

مقدمة حول فهم الأدب المقارن

أولاً- تفنيد كلمتي مقارن وأدب:

فعن معنى كلمة أدب نقول: إن شأن هذه الكلمة شأن بقية الكلمات، إذ تطورت وستستمر في تطورها الدلالي متنقلة عبر العصور، ذلك خلال تطور حياة الأمم وانتقالها من طور البداوة إلى أدوار المدنية والحضارة، حتى أخذت معناها الذي يتبادر إلى أذهاننا اليوم، وهو؛ الكلام الإنشائي البليغ، أي النتاج الفكري لشعب أو أمة من الأمم في فترة زمنية معينة، ويؤثر في عواطف القرّاء والسامعين سواء أكان شعراً أم نثراً.

وأما عن كلمة مقارن فنقول أيضاً: ثمة توافق كبير بين دلالة هذه الكلمة في اللغة والاصطلاح، ففي اللغة؛ المقارن هو؛ اسم مفعول مأخوذ من فعله المتعدي قُورِن، المبني للمجهول، ومعلومه قارَن واسم الفاعل منه مُقارِن (أي هو)، فمعجمياً؛ مشتقات قارَن تعني دلالات قريبة من المقارنة؛ كالمقابلة؛ قارن بين الخطين قابل، والموازنة من مثل؛ قارن الشيء بالشيء وازنه به، وقارن نصوصاً أي قارن بين الرأيين، في حين اصطلاحاً المقارنة هي؛ إبراز أوجه الشبه والاختلاف بين ظاهرتين أو أكثر.

ليترتب على هذا التوافق الواضح بين اللغة والاصطلاح في معنى المقارنة؛ أن المقارنة هي الموازنة، المعايرة، المقابلة، المقاربة ...، وهي عملية عقلية منطقية، يستعمل فيها الفكر والمنطق والعقل أكثر من الذوق والخيال، بحاجة إلى تركيز.

ثانياً- هل كل دراسة عنونت بالمقارنة تندرج تحت مصطلح مقارن، واندراجها يكون صحيحاً؟!

في الجواب؛ لا، ليست الدراسات كلها يكون اندراجها صحيحاً، فثمة دراسات في الآداب وفي غير الآداب على وجه الخصوص من العلوم الإنسانية أو غيرها لا تمت للدراسات المقارنة بصلة، هذا وحتى تكون العنوة صحيحة ودقيقة في غير الأدب يجب توفر ثلاثة شروط، وهي:

١- اختلاف البيئة: لا تقبل المقارنة بين منطقتين عربيتين كسوريا ومصر مثلاً، وتقبل إذا اختلفتا كبقعة جغرافية من العالم العربي وأخرى من أوروبا على سبيل المثال.

٢- اختلاف الثقافة: لا تقبل المقارنة بين الثقافة العربية نفسها، كالمذهب المالكي والحنبلي من الشريعة الإسلامية مثلاً.

٣- اتباع المنهج المقارن في الدراسة المعنونة.

والخلاصة في هذا هي؛ أن العنوان يكون صحيحاً وخاطئاً في آن واحد، فهو صحيح؛ إذا توفر شرطان على الأقل من الشروط الثلاثة السابقة في الدراسة، ويكون غير دقيق إذا بقي شرط واحد واختل شرطان، في حين يكون خاطئاً إذا اختلت الشروط كلها، ففي هذه الحال يفضل الاستعانة باللغة والبحث عن بدائل لكلمة المقارنة، وإذا لم يُفعَل ولم تسعف اللغة بهذا، يبقى توظيف كلمة مقارنة في غير مكانها الدقيق، إلا أن الصواب فيه أن الكلمة هي الأشيع والأقيس عالمياً.

ثالثاً- هل تسمية مصطلح (أدب مقارن) تسمية صحيحة؟!

في الجواب؛ لا لا، إن التسمية هذه هي تسمية ناقصة أو غير دقيقة، فمن زاوية اللغة ؛ فإنه من الممكن استعمال اللفظين معاً، مقارَن من منطلق الأدب مقارَن بأدب آخر، فهو مقارَن من زاوية معينة، ومقارِن من منطلق ثمة من يقارِن الأدب بأدب فهو مقارِن، وهنا تجدر الإشارة إلى أن مقارَن هو؛ استعمال فرنسي، ومقارِن استعمال إنكليزي، ولعله الأقيس والأصوب إلى اللغة العربية، فالثقافات الأخرى كالألمان والهولنديين يستعملون صيغة اسم الفاعل والمركب، فيقولون: علم الأدب المقارِن، وفي الاصطلاح؛ فمصطلح (أدب مقارَن) هو خلافي منذ نشأته في فرنسا، وبدائله لم تلقَ رواجاً، من مثل؛ (التاريخ الأدبي المقارن) و(تاريخ العلاقات الأدبية الدولية)، وغير ذلك، ما أدى إلى انتشار عبارة (أدب مقارَن) التي يسهل تناولها، فغلبت على كل تسمية أخرى، بالإضافة إلى هذا، فأدب مقارن هو؛ ترجمة حرفية للكلمة الفرنسية (Littérature comparative) والانكليزية (Comparative literature)، التي لم تكن تجيد جمع الكلمتين معاً، ما أدى إلى تأخر ظهور المصطلح لديهم، ولعل الصواب الأنسب لأدب مقارن؛ دراسة الأدب دراسة مقارنة أو الدراسة المقارنة للأدب، وما شابه.

رابعاً – تعريف الأدب المقارن:

قد يكون التعريف الأنسب للأدب المقارن كما يرى ذلك بعض الباحثين(تعريف المدرسة الأمريكية)، هو؛ (مقارنة أدب مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني)، في حين يتجه البعض لتعريف الأدب المقارن (تعريف المدرسة الفرنسية)، بأنه؛ (المقارنة بين أدبين من بيئتين مختلفتين، ومعرفة وجوه الشبه والاختلاف وتأثير أحد الأدبين في الآخر).

وهنا يمكن أن يترتب على هذين التعريفين أمور عدة توضحهما وتفرق بينهما على الشكل:

١- جوهر الدرس المقارن هو؛ شرح عملية التغيير واللقاء، وليس حصر وجوه الشبه والاختلاف، أو الوقوف عند التأثير والتأثر، فعلى سبيل المثال؛ أثر فعل كليلة ودمنة في النثر العربي.

٢- الدرس المقارن لا حدود له، فهو؛ يقوم على دراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة، عبر عنها التعريف بمناطق التعبير الإنساني، تشمل مختلف العلوم من مثل؛ الفنون؛ كالنحت والرسم والعمارة والموسيقا، وكذلك العلوم المختلفة من الفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية، والسياسة والديانة وغير ذلك.

٣- الأدب المقارن يسبح في فضاء زماني منفتح قديماً وحديثاً والعكس، لا يتقيد بحدود الزمن البتة، فالمقارنة قد تكون بين عملين من زمانين مختلفين، وقد تكون من زمان واحد.

٤- الأدب المقارن هو؛ علم الانتقال من بلد إلى بلد ومن ثقافة إلى أخرى ومن لغة إلى لغة، فهو يهتم ويدرس العلاقات الروحية الدولية.

٥- الأدب المقارن لا يمثل الدراسات التي تحصل بين النتاج الفكري لقوميتين مختلفتين لا توجد بينهما صلة تاريخية، كما يميل البعض إلى هذا.

انتهت المحاضرة

المحاضرة الثانية

معلومات مهمة وضرورية حول الأدب المقارن

أولاً- تعاريف: أو ما الفرق بين ؟

الأدب المقارن: هو علم الانتقال من بلد إلى آخر ومن لغة إلى أخرى، ومن شكل تعبيري إلى آخر، فهو يهتم بدراسة الأدب خلف حدود بلد معين، وهو فن منهجي يبحث عن علاقات التشابه والتأثير وفق لقاء تاريخي.

الأدب القومي: هو كل أدب ينتجه أدباء أمة من الأمم، شعراً كان أم نثراً، ويعبر عن انتمائه إلى قوميته على الصعد كافة؛ لغة وفكراً وإنسانية وروحاً، من مثل؛ الأدب العربي والأدب الفرنسي والصيني وغير ذلك.

الأدب العالمي: هو أدب قومي في حقيقته، ارتقى إلى مستوى العالمية، والفضل في ترويج هذا المصطلح يرجع إلى الشاعر الألماني غوته إذ يتضمن تفخيماً شديداً، ويعني ضمناً أن الأدب ينبغي أن يدرس على اتساع القارات الخمس كلها، كما يرى رينيه ويليك، وفي حقيقة الأمر أن غوته لم يكن يدور في خلده مثل هذا المعنى، فقد استعمل المصطلح ليشير إلى وقت تصبح فيه كل الآداب أدباً واحداً، ففي الحقيقة أيضاً الأمر أن المصطلح هذا يحمل فكرة فحواها (توحيد الآداب جميعها في تركيب عظيم تلعب فيه كل أمة دورها ضمن ائتلاف عالمي)، وقد عرف هذا المصطلح، أي الأدب العالمي، الدكتور حسام الخطيب بقوله: «هو ارتقاء أدب ما كلياً أو جزئياً إلى مستوى الاعتراف العالمي العام بعظمته وفائدته، خارج حدود لغته أو منطقته، والإقبال على ترجمته وتعريفه ودراسته، بحيث يصبح عاملاً فاعلاً في تشكيل المناخ الأدبي العالمي لمرحلة من المراحل أو على مدى العصور».

كما يمكن أن نضيف أيضاً حول هذا اللون من الأدب؛ أنه ينتشر في الترجمة، ويدرس نقداً بمختلف اللغات، وقد حقق انتشاراً بفضل ما يمتلك من خصائص فنية ميزته، وقد يحوز على جوائز .

الأدب العام: هو أدب يعني في الأصل فن الشعر أو نظرية الأدب ومبادئه، وبعبارة أدق؛ يعني الأعراف والقيم والقواعد المستمدة من داخل الأدب نفسه، ومثل هذا البحث يكون متجاوزاً

الحدود، يعنى بالأفكار والأنماط الأدبية التي تجاوزت الحدود إلى الآفاق العالمية، وهذا ما دفع بول فان تييغم إلى اعتبار مفهوم الأدب العام مناقضاً لمفهوم الأدب المقارن، فمنطقة الأدب العام عنده هي العالم على رحبه وعلى تجاوزه الحدود، في حين منطقة الأدب المقارن العلاقة بين الأدب وأدب الآخر، أي العلاقة من خلال طرفيها المختلفين، وهنا فإنه يمكن أن تبحث المذاهب الأدبية كالرومانسية والرمزية تحت عنوان أدب عام، ما يقربه من الأدب المقارن، إلا أن للأدب المقارن منطق آخر ومنطقة أخرى، وأخيراً تجدر الإشارة الضرورية إلى أن كل من الأدب العام والأدب العالمي يبحثان عن نواحي التوافق المشتركة، ليبحث الأدب المقارن في التأثيرات المتبادلة، إذ يكاد يكون توافق شبه إجماع على التفريق بين هذه الآداب الثلاثة، في حين يوجد وجهة نظر أخرى ترى أن الفوارق بين الأدب العام والمقارن لم تعد ذات أهمية، ذلك بعد تطور الدراسات المقارنة الأمريكية خاصة، التي لم تعد تقتصر على المقارنة بين أدبين فقط، ليصبح بهذا الشكل الأدب العام جزءاً من الأدب المقارن أو امتزج به، ربما الأمر الذي جعل بعض الجامعات الغربية والأمريكية تجعل الأدبين العام والمقارن في قسم واحد من مثل؛ قسم الأدب العام والمقارن، كما أن بعض المؤلفات صدرت وهي تجمع المصطلحين معاً من مثل كتاب دانييل هنري باجو «الأدب العام والمقارن».

وفي خلاصة هذه الفكرة من المهم توضيح هذه المصطلحات الثلاثة بمثال على الشكل:

لو أخذنا من التراث العربي رسالة الغفران لأبي العلاء المعري فإن هذا العمل الأدبي الرائع يمكن أن يكون:

- ❖ أدباً قومياً؛ إذا درس في بيئته العربية على أنه من النثر العربي في العصر العباسي، فهو أدب قومي.
- ❖ ممكن أن يكون هذا العمل نفسه أدباً مقارناً؛ إذا درس تأثير رسالة الغفران في الكوميديا الإلهية لدانتي مثلاً. ملاحظة؛ (دانتي لم يتأثر بأبي العلاء ، كما أثبت بعض الباحثين في إيطاليا، وإنما تأثر بالإسراء والمعراج، والمثال هنا هو مثال افتراضي فقط للتوضيح).

❖ يكون أدباً عاماً إذا درس الخيال الأدبي في رسالة الغفران والكوميديا الإلهية والتوابع والزوابع الأندلسي؛ة.

❖ ويكون أدباً عالمياً؛ المعراج الأدبي الخيالي في رسالة الغفران، دوره الرائد في الأدب العالمي الكوميديا الإلهية نموذجاً.

الأدب الشعبي: هو فن القول الذي تنتجه جماعة من الشعوب، يتناقله أبناؤها بوصفه ذخيرة مشاعة بينهم، فهو مصطلح مركب من كلمتين أدب وشعبي، تتخصص الثانية بمعنى الأولى التي تتسم بالعموم والشمول، ويستوي مع غيره من الآداب في الرفعة والجمالية وخضوعه للمنطق الفني واللغوي، وبالإضافة إلى هذا فهو فرع من التراث في الأغلب الأعم، يصور حياة الشعب الذي أنتجه تصويراً واقعياً.

ثانياً- حقول الأدب المقارن:

إن المقصود بالحقول المجالات التي تصح فيها الدراسة المقارنة، وقد أشار بعض الباحثين إلى هذا الأمر باعتباره مفاهيم، ومن ذلك:

١- دراسة الأدب الشفوي: الأدب الشفوي هو ما تشكله العادات والتقاليد للشعوب، ويكون مادة غنية للأدب يعبُّ منها، ولعل من أبرز أنواعه؛ القصص والحكايا والأساطير، وما يقال فيها وفي غيرها من طقوس للشعوب كطقوس الزواج ومواكب جثث الموتى وسوى ذلك، فبهذا الشكل دراسة الأدب الشفوي هي؛ جزء متمم لدراسة الأدب المكتوب، والصلة بينهما تبادلية تجعل دراسة هذا اللون من الأدب مفيدة للبحث الأدبي والمقارن على السواء، إذ ترتسم الفائدة في ناحيتين:

أ- بيان الصلة بين الروح الشعبية في الأدب الشفوي وبين الأدب المدوّن، بوصفه مرحلة من مراحل التعبير عن هذه الروح.

ب- بيان الصلات البعيدة بين آداب المناطق المختلفة، تلك الصلات التي يمكن أن تفيد في تكوين قناعات بشأن وحدة منشأ هذه الآداب ووحدة التجربة الإنسانية، في مجالي التعبير الفني والجمالي، وعلى أية حال فإنه من الواضح أن كان الإقبال على هذا الحقل في المرحلة الأولى لنشأة الأدب المقارن أشد، واليوم يشكل رافداً جزئياً من روافد المفهوم المقارني.

٢- دراسة الصلات بين أدبين أو أكثر: وهو الحقل أو المفهوم الأساسي الذي غلب على الأدب المقارن منذ نشأته، فبول فان تيغم الباحث الفرنسي يحدد هذا المفهوم فيقول: الأدب المقارن هو دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحية علاقاتها ببعضها، ليترتب على هذه النقطة الواضحة في ذهن تيغم أي (العلاقات أو الصلات بين الآداب)، نقطة أخرى جداً أساسية وجوهرية من وجهة نظر زعماء المدرسة الفرنسية وهي التأثير والتأثر، بمعنى؛ أن الصلات بين الآداب لا بد من أن ينتج عنها التأثر والتأثير، وإلا لا مجال للبحث المقارن في العمل الأدبي هذا.

٣- دراسة الآداب بالمقارنة مع مناطق التعبير الإنساني: والمقصود بهذا الحقل من الدراسة؛ مقارنة الأدب أو الآداب خلف حدود بلد معين مع بعضها، أو مع الفنون كالرسم والنحت والموسيقا، وكذلك مع العلوم البحثية المختلفة والإنسانيات على تنوعها، فهذا الحقل لدراسة الأدب المقارن جاء رداً على التشدد الفرنسي في الحقل السابق، ذلك على يد المدرسة الأمريكية التي بدأت تطالب بهذا اللون من الدراسة للأدب ، والحق أن هذا المفهوم سرعان ما بدأ يلقى رواجاً وقبولاً، وقد حقق أنصاره الأمريكيون حضوراً مرموقاً في مختلف أوجه البحث المقارني، وخلال سنوات معدودة، إذ بدأ يطرح نفسه وبقوة في الساحة المقارنية.

٤- من حقول البحث في الأدب المقارن: كل الأجناس الأدبية صالحة للدراسة المقارنية من شعر ونثر على تنوعه واختلافه (رواية، مسرح، قصة، وغير ذلك)، بالإضافة إلى تأثير أديب في أدب آخر بالإضافة إلى تأثير التيارات الفكرية والمذهبية الأدبية، وعلم الصورة الذي هو من أحدث ميادين البحث في الأدب المقارن.

ثالثاً – دراسات عبر التاريخ تحمل مفهوم المقارنة قبل إعلان المصطلح رسمياً:

عبر التاريخ وعلى تعاقب الأحداث نجد أبحاثاً ودراسات متنوعة تحمل فكرة المقارنة صراحة، ولعلها أقرب إلى المفهوم الذي يتبلور في أذهاننا في هذا العصر عن المصطلح، إلا أنها لم تؤسس لنظرية متكاملة، والأبحاث لم تتعد الصفحات، ولكن بالمقابل؛ الفكرة كمقارنة بمعناها المعروف اليوم لم تكن غائبة عن ذهن الإنسان القديم، وهنا يمكن أن نشير إلى بعض الدراسات، فمن ذلك:

١- في عام (١٤٦ق.م) كان التبادل الأدبي والثقافي بين الرومان واليونانيين، تلك السنة التي غزا فيها الرومانيون اليونان، ليبرز احتلال من نوع آخر وهو الاحتلال الفكري والثقافي، حيث صار الأدب والفلسفة اليونانية المرجع الأساس لفلاسفة وكتاب الرومان، فعلى سبيل المثال؛ المسرحي التراجيدي الروماني سينيكا تأثر في المسرحيين التراجيديين اليونان أمثال سوفوكليس ويوريبيديس وأسخيليوس، فظاهرة التأثر والتأثير هذه أثمرت نظرية نقدية، كان لها الأثر الأكبر لدى النقاد آنذاك حتى عصر الكلاسيكية، بالإضافة إلى هذا كثرت النتاجات الأدبية الرومانية، التي شابه كتابها أعمال وكتابات الإغريق، وأيضاً بالإضافة إلى هذا كان المؤرخون والنقاد الرومانيون يقومون ببعض الدراسات المقارنة البسيطة، ربما الذي دفع التاريخ في هذا فيما بعد ليقول: هزمت روما أثينا عسكرياً لكن لم تهزمها ثقافياً.

٢- في البلاغة العربية، أجرى ابن سنان وابن الأثير مقارنات طريفة حول الحرف العربي والأسلوب العربي، ومقارنته باللغات الأخرى.

٣- أشار الجاحظ إلى بعض الألفاظ الأجنبية في اللغة العربية، وأسباب دخولها وأثر البيئة والمجاورة في ذلك.

٤- في القرون الوسطى في أوروبا اهتم النقاد بذكر ما أخذه كتابهم من الأدب الإغريقي، والكلاسيكي، وكان البحث أقرب إلى موضوع السرقات الأدبية.

٥- في القرن الثامن عشر اتسع التأثر والتأثير بين الأقطار الأوروبية، وبخاصة إيطاليا وإسبانيا وإنكلترا، وكانت الترجمات بين هذه الآداب، ولكن اهتمام الأوروبيين بتاريخ الأدب أكثر من غيره حجب نشأة الأدب المقارن، في حين؛ في القرن التاسع عشر ظهر ميل إلى الدراسة العلمية وكذلك إلى البحث عن مناهج يصل بها النقاد إلى حقائق علمية ثابتة حول هذا العلم، أي الأدب المقارن، الأمر الذي دفع إلى العناية بالآداب الأجنبية.

تجدر الإشارة إلى أمر ثانٍ طريف وهو؛ الحديث عن العوامل التي ساعدت على نشأة الأدب المقارن على وجه العموم، فمن ذلك:

١- الدراسات الأولى في علم الفولكلور والفينولوجيا: ففي هذا ظهرت دراسات اهتمت بالنموذج العلمي لأبطال التاريخ وأبطال الأساطير، من مثل فاوست ودون جوان بوصفهما نماذج عالمية.

٢- ظهور مذهب الرومانسية: إن هذا المذهب يميل إلى تصوير الأجواء الغربية، وكذلك الأجنبية الجديدة، الأمر الذي ساعد على نشأة الدراسات المقارنة.

٣- ظهور دراسات دارت حول التأثيرات بين الشعوب: إن مثل هذه الدراسات تمثل الاتجاه الرئيس في الأدب المقارن، حيث مفهوم التأثر والتأثير الذي نادت به المدرسة الفرنسية.

رابعاً ماذا عن المشكلات التي تقف في وجه الأدب المقارن عند العرب؟!

نعم، ثمة مشكلات يواجهها العرب في تلقيهم للأدب المقارن، وهي:

١- المصطلح: إن ترجمة العرب للمصطلح الغربي (أدب مقارن) كانت ترجمة حرفية، لا تتلاءم والوضع اللغوي للأدب العربي.

٢- الموضوع: هناك كثير من الباحثين الذين يكتبون كثيراً من الأبحاث تحت اسم الأدب المقارن، لكن هذه الأبحاث لا تندرج بحال من الأحوال تحت هذا الاسم.

٣- المقارنة: بعض الباحثين العرب ظن أن كلمة مقارنة هي إظهار أوجه الشبه بين الآداب فقط، وتناسى التفاعل الذي يخلفه اللقاء بين الأنا والآخر، وتجاهل تطوير وتفعيل هذا اللقاء وتحويره.

٤- الطبقية: انصب الاهتمام حول البحث عن من هو الأفضل؟ من خلال مفهوم التأثير والتأثر، فظن البعض أن المؤثر هو الأفضل، والمتأثر هو تابع له، وهذا من الخطأ الذي وقعوا فيه، فالتأثير والتفاعل من سنة الحياة، واللقاء ليس مجالاً لإظهار الطبقية، بل هو مجال يثبت تفاعل الشعوب وتبادلهم المنافع والمعارف.

إن مثل هذه المشكلات أفسدت الدرس المقارن العربي، علينا أن نتخطاها حتى نبدأ بدراسة صحيحة وسليمة في الأدب المقارن.

انتهت المحاضرة

المحاضرة الثالثة

حول نشأة الأدب المقارن

أولاً- عالمياً:

من الراجح أن نشأة الأدب المقارن تعود إلى عام ١٨٢٧م، حينما بدأ الباحث الفرنسي آبل فيلمان يلقي محاضرات في جامعة السوربون بباريس، حول علاقات الأدب الفرنسي مع الآداب الأوروبية الأخرى، إذ تناولت التأثيرات المتبادلة بين الأدبين الفرنسي والإنكليزي، وكذلك أثر الأدب الفرنسي في إيطاليا في القرن الثامن عشر على سبيل المثال، ويقال أن فيلمان هذا هو أول من استعمل مصطلح (أدب مقارن)، والفضل يرجع إليه في وضع الأسس الأولى لهذا اللون من الدراسة، في حين؛ يجمع مؤرخو الأدب المقارن على أن عام ١٨٢٨م بدأت فيه فرنسا بتدريس الأدب هذا في بعض جامعاتها، ومنذ هذا التاريخ أخذ هذا الأدب يشق طريقه إلى باقي الجامعات الفرنسية ومنها إلى الأوروبية فالأمريكية ثم باقي الجامعات العالمية.

ففي فرنسا نفسها بدأ الاهتمام بهذا اللون من الدراسة، وبدأت جهود الباحثين حوله على مدار حقب تتضافر، إلا أن الأمر في بدايته كان بطيئاً، تكرس وتبلور في أمور يمكن إجمالها على الشكل:

١- تعاقب أجيال من الباحثين في هذا المجال أمثال؛ جان جاك أمبير، جان ماري كاريه، بول فان تييغم، ماريس فرانسوا غويار، وأيضاً جوزيف تكست الذي تابعه على منابر ليون فرنان بالد سنبرجيه، الذي سمي أستاذاً في السوربون حينما أحدث فيها كرسي للأدب المقارن عام ١٩١٠م.

٢- ظهور مجلات وفهارس، ليعرف الأدب المقارن في مطلع القرن العشرين طريقه إلى التطور.

٣- إصدار كتب لهؤلاء الأجيال المتعاقبة، كما أثرت كتاباتهم حول هذا الأدب صفحات دوريات كمجلة باريس ومجلة الأدب المقارن.

٤- استقطبت باريس مؤتمراً عالمياً عام ١٩٠٣م، دعا إلى دراسة الأدب الشعبي والأساطير والخرافات جنباً إلى جنب مع الأدب، وأكد ضرورة المقارنة بين مختلف الآداب الأوروبية، إذ عدّ دراستها مقدمة لدراسة الآداب العالمية.

إلى جانب فرنسا، كانت سجلت بعض الدول الأوروبية إسهاماً في نشأة الأدب المقارن، وكانت الإسهامات تلك تتزايد مع تزايد النزعة العالمية في المعرفة، ومع تزايد قوة الاتصالات والمواصلات في العالم، فعلى سبيل المثال؛ في بريطانيا، نشر أول كتاب ما بين عامي ١٨٣٧-١٨٣٩م لهنري هالام عن الآداب في أوروبا، ويقال أن ماثيو آرنولد أول من استعمل هذا المصطلح، في حين لم يكن التطور ملحوظاً لهذا الأدب، وفي إيطاليا لم يكن ملحوظاً أبداً، بسبب النزعة القومية المتطرفة، ما أثر في تركيز الانتباه على الأدب الإيطالي، وأغلق النوافذ على الآداب الأجنبية، وبقي الأمر هكذا مع المفكر كروتشه في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، الذي شن حملة شديدة على الأدب المقارن، فهو يرى (البحث عن نظائر ومشابهات في الآداب المختلفة ليس بالمنهج المستقل، وإنما هو معين على تفسير النصوص الأدبية)، وأما في ألمانيا، فقد تأخر ظهور الأدب هناك حتى ثمانينات القرن التاسع عشر، ولم يدخل نطاق الدراسة الأكاديمية الجامعية إلا بعد ١٨٨٧م على يد الأستاذ ماكس كوخ، ودخوله لقي معارضات شديدة في أروقة الجامعات الألمانية.

وعالمياً، إذا ما دخل الأدب المقارن القرن العشرين، فإنه بدأ يخطو خطوات عجلى ملحوظة إلى صبوة العالمية على الشكل:

١- الاعتراف بالأدب المقارن رسمياً في الجامعات، وتحديداً الجامعات الفرنسية، التي بدأت تنشئ كراسي لأستاذيته جديدة.

٢- البدء بالتأليف المنهجي المنظم من كتب ومقالات منهجية، لتبدأ الملامح المنهجية مع أبحاث بول فان تيغم عام ١٩١١م من مثل؛ « التركيب في التاريخ الأدبي» و«الأدب المقارن»، ، وكذلك كتابات موريس فرانسوا غويار المنهجية عام ١٩٥١م، وهنا يشهد الأدب المقارن تطوراً نظرياً في تأسيس الوعي الجاد.

٣- في بريطانيا تأسست رابطة سميت الرابطة البريطانية للأدب المقارن عام ١٩٧٩م، لينتعش هذا الأدب في تلك القارة مع ازدياد أنشطة الرابطة هذه، والذي زاد في قوة هذا التطور النشاط الأمريكي المتسارع في مجال البحث المقارني.

٤- التطور المهم الذي حصل بحق هذا الأدب انتقاله إلى أمريكا، إذ حقق المقارنون الأمريكيون حضوراً متميزاً في البحث المقارن، خلال فترة وجيزة وعلى مختلف أوجه المناشط؛ من تأليف كتب وإصدار أبحاث دورية، وإحداث كراسي لأستاذيته في الجامعات الشهيرة، بالإضافة إلى الإسراع إلى عقد مؤتمرات دولية.

٥- بقي إسهام المنظمة الاشتراكية في الأدب المقارن محدوداً كالاتحاد السوفيتي، وأقل إسهاماً الدول النامية من مثل العالم العربي.

ثانياً- عربياً:

إن نشأة الأدب المقارن عربياً كانت ارتبطت بمرحلة معينة من حياة العرب، إذ تزامن ذلك مع تضافر مقومات النهضة في العصر الحديث، التي انبثقت في أوائل القرن التاسع عشر، وهنا؛ فقد اختلفت المصادر في تحديد تلك النشأة بدقة، أو الولادة الرسمية لهذا اللون من الدراسة في المنطقة العربية، فمحمد غنيمي هلال يحدد ذلك في الربع الثاني من القرن العشرين، ويربطه بالبحث الأكاديمي في الجامعات المصرية وبخاصة جامعة القاهرة، التي أُدخِل إليها مقرر الأدب المقارن رسمياً في عام ١٩٣٨م، وسعيد علوش يرجع النشأة إلى أبعد من هذا التاريخ، ليقف عند رفاعة رافع الطهطاوي في كتابه تخليص الإبريز في تلخيص باريس، وكتاب علي المبارك «علم الدين»، الكتابان اللذان يشكلان اللبنة الأولى في ولادة البحوث المقارنية العربية، في حين؛ يركز حسام الخطيب على روح الخالدي في كتابه « تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب » ليكون رائد الأدب المقارن عام ١٨٦٤م، إذ إن كتابه هذا يمثل بداية البحث المقارن، ثم يركز على قسطاكي الحمصي من خلال كتابه «منهل الوراد في علم الانتقاد»، كما ويشير الخطيب إلى أن خليل الهنداوي أول من استعمل مصطلح الأدب المقارن في المنطقة العربية، وبعض المصادر تقول: إن فخري أبو سعود كان استخدمه أولاً في مقالاته العديدة

المتنوعة، التي تدرس ظواهر متماثلة في تاريخ الأدبين العربي والإنكليزي من مثل؛ الخيال، الحب، المرأة.

ويمكن أن يندرج تحت هذا المجال ما كان يدور من مساجلات على صفحات من جريدة المقتطف، بين أحمد فندي كامل وخليل ثابت ونيقولا فياض حول بلاغة العرب والإفرنج، في حين؛ من الممكن أن يضاف إلى هؤلاء الأسماء أحمد فارس شدياق وسليمان البستي وأديب إسحاق، ويضاف إليهم أيضاً عبد الرزاق حميدة الذي ألف كتاباً« في الأدب المقارن » عام ١٩٤٨م، تماشياً مع متطلبات وضرورات التدريس الأكاديمي في الجامعات المصرية، وفي العام نفسه ظهر كتاب نجيب الميقاتي « من الأدب المقارن » ، وقد رافق ظهور هذين الكتابين إصدار ترجمة عربية لكتاب فرنسي مهم جداً هو « الأدب المقارن » لبول فان تييغم.

وهنا يرى بعض المتخصصين في مجال الأدب المقارن العربي أن أعمال هؤلاء الرواد لم تكن بالمستوى، وقد دلت على قصور واضح عندهم في فهم جوهر الأدب المقارن ودراسته، إذ عانت اضطراباً وتضارباً في تحديد مفهوم هذا الأدب، بعد فترة من الزمن يأتي كتاب محمد غنيمي هلال عام ١٩٥٣م بعد عودته من باريس تحت عنوان «الأدب المقارن»، ويشير في مقدمة الطبعة الأولى إلى أن هذا يمكن أن يكون بعنوان «المدخل إلى الأدب المقارن، أو الأدب المقارن ومناهج البحث فيه»، ليكون هذا الكتاب أول محاولة منهجية لباحث عربي أكاديمي، وقد ظلَّ مصدراً أساسياً في هذا المجال في الجامعات العربية حتى يومنا هذا، وقد أثر منهجه في كثير من الباحثين.

وعربياً أيضاً؛ تجدر الإشارة إلى حركة ووضعية الأدب المقارن في أروقة الجامعات العربية، فعن هذه الحركة يمكن القول: بأن الأدب المقارن بدأ يشق طريقه من جامعة القاهرة إلى الجامعات المصرية الأخرى فالعربية، وذلك منذ أن دخلها وصار مقرراً رسمياً فيها عام ١٩٣٨م، فأول كتاب جامعي أصدرته جامعة دمشق كان لحسام الخطيب ١٩٨١م وقد استضافت رحابها عام ١٩٨٦م مؤتمر الرابطة العربية للأدب المقارن المؤتمر الثاني،الرابطة تلك التي قامت أو تأسست في جامعة عنّابة الجزائرية في عام ١٩٨٣م، وكانت الجامعات الجزائرية من الجامعات السباقة في هذا المجال، منذ العهد الاستعماري ، ثم لتحل العدوى

الجميلة الرائعة في جامعات لها عراقتها تاريخياً، من مثل؛ الجامعات المغاربية التي بدأ التدريس فيها منذ عام ١٩٦٣ ،كالرّباط مثلاً، وبعيداً عن هذه الحركة المقتضبة، تجدر الإشارة في الوضعيّة إلى أمرين:

أوّلهما – كانت بعض الجامعات العربية تدرس هذا المقرر كمادة اخيارية، وبعضها كمادّة رئيسة إجبارية.

ثانيهما – قسّم بعض الباحثين المتخصصين الوضعية تلك إلى ثلاث مراحل :

الأولى – مرحلة البدايات في التأليف والتدريس، منذ الثلاثينات حتى أوائل الخمسينات.

والثانية – من البدايات إلى التأسيس، أوائل الخمسينات إلى نهاية السبعينات.

والثالثة – نحو التكامل والتنوع ، الثمانينات وما بعد.

وهنا ؛ ما إن حلّت هذه المرحلة حتى بدأ هذا اللون من الدراسة يغزو الجامعات كلها التي لمّا يصل إليها بعد، وإن كان الأمر كلّه بحركة ووضعيّة تُوصف بالمضطربة والخجولة.

وفي العالم العربي أيضاً، بعد كتاب غنيمي هلال في خمسينات القرن العشرين، بدأ التزايد بالاهتمام بالبحث المقارني في الأقطار العربية ملحوظاً، وإن كان على خجل، كما بدأت مناشط حركة الترجمة عن الفرنسية للكتب الأساسية من مثل كتب غويار وفان تييغم وما شابه، كما بدأت تظهر دراسات تطبيقية في هذا المجال، ولكن الأدب العربي المقارن ما زال بحاجة إلى جهود علمية صابرة، حتى يؤدي وظيفته المنشودة، ويحقق شيئاً في الحضور العالمي، فحتى عام ٢٠٠٢م لم يكن حضور عربي مذكور في الساحة الدولية الثقافية في الدراسات المقارنة الحديثة، في ذلك العام لا توجد أية إشارة إلى التجربة العربية في نظرية الأدب المقارن، على الرغم من أن ما كتبه العرب أكثر بكثير مما كتبه الفرنسيون والإنكليز والألمان، إلا أن هذه الكتابات هي كم فقط خلا من الكيف، فما كتبه العرب قياساً إلى غيرهم لم يضيفوا شيئاً في هذه التجربة الوليدة عالمياً.

على هامش المحاضرة يترتب سؤالان هما:

❖ **ما أسباب تأخر انتقال الأدب المقارن إلى أمريكا؟**

تأخرت الدراسات المقارنة بالظهور في أمريكا لأسباب عدة من أبرزها:

– ابتعاد أمريكا عن أوروبا مركز الدراسات المقارنة.

– عدم توفر وسائل تواصل آنذاك تسرع بعملية التبادل الثقافي الجديد.

– التركيبة السكانية للمجتمع الأمريكي المثقف خاصة، لم تشجع على انتشار مثل هذا اللون من الدراسات على الطريقة الفرنسية.

❖ **ما الأسباب التي أدت إلى نشأة الأدب المقارن في فرنسا؟**

كانت فرنسا سباقة عالمياً في إنجاب الأدب المقارن لأسباب يمكن إجمالها:

– تعاقب حكام على فرنسا اهتموا بأن تكون باريس مركز إشعاع ثقافي فني في قارة أوروبا بأكملها.

– احتضنت فرنسا الدراسات الخاصة باللغات الرومانطيقية، لغات أقطار أوربا الجنوبية، التي تفرعت عن اللاتينية، وفرنسا بدورها كانت قد تمردت على اللاتينية نفسها، ما تبلور في تشكيل اتجاه أدبي فكري نبه إلى قيمة التراث المشترك بينهم وبين المناطق الأوروبية الأخرى، مما خلق الأساس الأول للتفكير بالدراسات المقارنة.

– الأجواء الثقافية ساعدت على الفائدة من الحركة العلمية والثقافية في فرنسا وفي القارة قاطبة، حيث الدراسات الأولى في علم الفولكلور، وظهور مذهب الرومانسية، وأيضاً الدراسات التي دارت حول تأثيرات الشعوب، كل هذا كان مهد لنشأة الأدب المقارن ونبه إليه،في فرنسا مهده الأول.

انتهت المحاضرة

المحاضرة الرابعة

مدارس الأدب المقارن

أولاً- المدرسة الفرنسية التقليدية:

وهي أول مدرسة في الأدب المقارن، وأقدم مدرسة في هذا المجال على مستوى العالم، ظهرت في فرنسا على يد آبل فيلمان ١٨٢٧م، عندما شرع بإلقاء محاضراته في جامعة السوربون مناقشاً فكرة التأثر والتأثير في الأدب، والجدير بالذكر هنا؛ أن هذه المدرسة دامت حتى منتصف القرن العشرين، وقد أفادت من النقدين الداخلي والخارجي، أي نقد الفرنسيين لأنفسهم ونقد غيرهم لهم، ولها دور في ممارسات العرب مجال المقارنة، في حين من أراد أن يفهم الأدب المقارن عليه أن يبدأ من هنا، فالفرنسيون يتقبلون النقد ويتعلمون من أخطائهم، فقد طوروا أنفسهم وصححوا مفاهيم شائكة، ما أدى إلى أن تمخض عن هذه المدرسة المدرسة الفرنسية الجديدة التي ظهرت بعد كتاب رينيه ويليك «أزمة الأدب المقارن» في ستينات القرن العشرين، وأخيراً؛ إن الفرنسيين قدموا الكثير في هذا المجال، وقد عدوا الأدب المقارن أدباً فرنسياً في جلّه وإن كان في ذلك إجحاف بحق المساهمات الأخرى.

تشدد زعماء هذه المدرسة كثيراً في إجراء المقارنات، إذ وضعوا شروطاً صعبة لأية دراسة مقارنية يجب أن تتوفر فيها، حتى تصح المقارنة على الشكل:

١- مقارنة أدب بأدب فقط، ولا تقبل مقارنة أدب بغيره كالفنون.

٢- مقارنة أدَبين اثنين أو أدِيبين اثنين، وإذا تعدت المقارنة اثنين دخلت في حقل الأدب العام.

٣- اختلاف لغة الأدب الذي تتم المقارنة معه، فلا تصح المقارنة بين أدبين من لغة واحدة.

٤- الصلات التاريخية بين الآداب التي تتم معها المقارنة، شرط أساسي وضروري يجب أن ينتج عن هذه الصلات تأثر أو تأثير، وكل دراسة اختل فيها شرط الصلات التاريخية وما ينجم عنه من تأثر أو تأثير لا تدخل في دراسات الأدب المقارن ولا يمكن عدها منها.

توضيحاً لفهم إجراء مقارنة وفق منهج هذه المدرسة في إطار شروطها، يمكن أن يترتب أمور أبرزها:

١/ اقتصرت المقارنة على أدبين فقط، فزعماء هذه المدرسة أبطلوا التعددية الأدبية، كما أخرجوا المعارف والعلوم الأخرى من إطار البحث المقارني، فالعلاقة بين الفنون والعلوم الأخرى والأدب تُدرَج وتُدرّس في حيز علم الجمال.

٢/ ركز المقارنون الفرنسيون كثيراً وبتشدد على الصلات التاريخية وما ينتج عنها من تأثر أو تأثير، فدراسة أي عمل أدبي دراسة مقارنة مع غيره يجب إثبات لقاء تاريخي بين العملين، أدى إلى تأثر وتأثير بينهما، وإذا لم تثبت هذه المؤثرات فلا تنضوي الدراسة تلك تحت المقارنات، وهنا فالتأثير الذي تحدثه الأعمال الأدبية ليس من اليسير اكتشافه واكتشاف صحته، فثمة نقاط لقاء في العمل الأدبي لا تقضي بالضرورة بتسليم بوجود هذا التأثير، فمن ذلك نتاج إدغار آلان بو، فيه مؤثرات عربية لكن لا يوجد أدلة تثبت قراءة إدغار للنتاج العربي، لذلك مثل أعماله هذه تندرج تحت النتاج الفكري للشعوب، وليس الأدب المقارن.

إن التأثير يكون عن طريق الترجمات أو الأفراد، وقد يكون عن طريق اللقاء المباشر، ولكي يكتشف الباحث المقارن التأثير المنشود هذا يجب أن تكون معرفته عميقة وجيدة بكلا العملين، وعليه ألا ينساق وراء التعميم والمواقف السطحية، لأن التأثير لا يكتشف بسهولة، وخاصة في أعمال الكبار، فمن ذلك عمل غوغول الكاتب الروسي في روايته «المعطف»، التي تحكي قصة شخص موظف يشتري معطفاً، بعدما بلي معطفه، وامتلأ بالشقوق، فيدفع كل ما كان يدخره على أن يكمل الثمن في قابل الأيام، وهنا تبدأ رحلة الاقتصاد والتقتير في المال، فيبدو هذا الموظف بطل الرواية رمزاً للبخيل الذي يستخدم طرقاً عدة في توفير المال، وهي طرق تتشابه كثيراً مع الطرق التي كان يستخدمها أبطال الجاحظ في كتابه «البخلاء»، ولكن غوغول على الرغم من تأثره بالشرق واحتكاكه معه بشكل مباشر إلا أنه لم يقرأ قط «البخلاء»، ولا يوجد دليل يثبت أنه اطلع على «البخلاء»، فلذا إمكانية القول: بأن الكاتب غوغول تأثر بالجاحظ إمكانية غير مقبولة.

إن شرط الاتصال والتأثير هذا يتوقف على مرسل ومستقبل تثبت بينهما صلة تاريخية، وهما يختلفان لغة بالضرورة، كما أن أحدهما يكون سابقاً للآخر، وهما متصلان، ومن هنا تكون الصلة بينهما إلا أن هذه الصلة يجب ألا تفهم تطابقية كما هو الحال في علم الوراثة في الكائنات الحية، وقد تكون مباشرة عن طريق الاحتكاك المباشر، كالأسفار والرحلات، وغير ذلك، ومثالها مدام دي ستايل في ألمانيا، وفولتير في بريطانيا، ولامارتين في لبنان، ومن ذلك تأثر خليل مطران في قصيدته «الجنين الشهيد» بالشاعر الفرنسي ألفريند دي موسيه، وقد تكون لا مباشرة عن طريق واسطة، فمثال الأسفار هي مباشرة لمن قام بها، ولا مباشرة لمن يقرأ العمل ويتأثر به .

٣/ وقف زعماء هذه المدرسة عند مسألة اللغة وركزوا على هذه النقطة، إذ عدوها جوهر الدرس المقارن عندهم، فالعمل الأدبي المدروس بالمقارنة يجب أن تختلف لغته عن لغة العمل المُقارَن به، فلا تقبل المقارنة بين أبي تمام والبحتري مثلاً لأنهما كتبا بلغة واحدة، وهنا؛ فأعلام هذه المدرسة كانوا حددوا مفهوم الأدب القومي على أسس لغوية خالصة، وبينوا بأن اختلاف اللغة هو شرط أساسي في المقارنة، والحدود اللغوية هي المعترف عليها في قوانين البحث، وذلك؛ لا يدخل في مجال المقارنة الانتماء السياسي أو الجغرافي أو سواهما، فالأدب الفرنسي هو كل ما كتب بالفرنسية سواء كان كاتبه فرنسياً أم غير فرنسي، وكذا شأن اللغات الأخرى، فعلى هذا ليس للشعوب التي ليس لها لغة قومية أدب قومي، لأنها تتحدث بلغات مستعارة، كما الحال في سويسرا التي تتحدث ثلاث لغات، فهناك أدب سويسري فرنسي، وأدب سويسري إيطالي، وثالث ألماني، وعلى هذا فإن القاعدة اللغوية في تحديد الأدب القومي تواجه عدداً من المشكلات، ذلك حين تمتد اللغة السائدة في بلد ما إلى ما وراء الحدود السياسية، كأن يكون الأديب مزدوج اللغة، يتكلم لغتين ،كما الحال عند جبران وكتاباته باللغة الإنكليزية، أو كأن تتكلم أمة لغة أمة أخرى قريبة منها جغرافياً كما الحال عند الكتاب السويسريين، أو بعيدة عنها جغرافياً كما الحال في أدب الولايات المتحدة الأمريكية أو استراليا وما شابه.

إن هذه النقطة أثارها بول فان تييغم في كتبه، وكان وقف منها موقفاً صارماً متشدداً، فهو يرى أن الجواب سهل وبسيط؛ حيث، تكون المساحة اللغوية منطبقة كل الانطباق على المساحة

السياسية، كما هو شأن فرنسا وإنكلترا، وهو يرى عند عدم توفر هذا الارتباط، فإنه يستحي أن ينسب إليه من ليس منه، ولكن بالمقابل يستقبل كتَّاباً ليسوا فرنسيين كتبوا بثقافة وتوجهات فرنسية، ويستبعد آخرين كتبوا باللغة الفرنسية، فالمعيار الذي اعتمده تييغم حتى يكون الكاتب فرنسياً هو؛ يجب أن يتغذى بثقافة فرنسية وفكر فرنسي محض، وكتاباته تكون باللغة الفرنسية، وهو يضرب مثالاً على ذلك أن الأدب الأمريكي لا يمكن عده امتداداً للأدب الإنكليزي لمجرد اللغة الواحدة، لأن لكلٍّ ثقافته الخاصة به، وتجربته النوعية في ذلك، وإلى جانب وجهة نظر تيغيم هذه ثمة رأي لبعض المقارنين هو؛ أنهم يعتبرون أن كل من كتب بلغة أخرى ينتمي إلى هذه اللغة مهما كان جنسه البشري الذي انحدر منه.

ثانياً- المدرسة الأمريكية:

هي ثاني مدرسة في الأدب المقارن بعد الفرنسية، جاءت رداً على وجوه القصور فيها، وقد نشأت على يد رينيه ويليك عام ١٩٥٨م، ذلك في المؤتمر الدولي للرابطة الدولية للأدب المقارن، من خلال محاضرته التي ألقاها آنذاك « أزمة الأدب المقارن » ، والتي تأتي أهميتها من جانبين؛ أن بحثت سلبيات التأثير والتأثر في المدرسة الفرنسية، وأن أسست مفهوماً جديداً للأدب المقارن.

وهنا؛ تجدر الإشارة إلى أن تسمية هذه المدرسة هو من قبيل المجاز، لأن جل المنظرين فيها هم من أصول غير أمريكية، فهي تقوم على التعددية العرقية واللغوية والدينية والثقافية، لتشكل عبر هذا مشهداً مثالاً حقيقة للدرس المقارن، وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن المقارن الأمريكي يرى أن الأدب غير مقتصر على دراسة دولة أو شعب أنتجه، والدرس المقارن في نظرهم هو نقد مقارن يغطي نقد الأدب وصلته بالفروع الأخرى، فالدارس المقارن عندهم هو ناقد وليس باحثاً، كما عند الفرنسيين، والمجتمع هو الذي يحدد الأدب وليس اللغة كما كانت ارتأت المدرسة الفرنسية.

سارت المدرسة الأمريكية على منهج مريح لقي قبولاً عالمياً ورضًى واستقبل بترحاب وسرور من الدارسين، لأنها تحفظ لكل أدب قومي مكانته وتفتح له مجالاً حقيقياً في البحث المقارن، فهي تشكل منهجاً متكاملاً يختلف عن المدرسة الفرنسية ارتسم على الشكل:

١- استطاع الأدب إقامة علاقة مع مناطق التعبير الإنساني الأخرى ،كالفنون والمعارف المختلفة من شتى أنواع العلوم، وإن اختلفت الأداة، الأدب أداته اللغة والموسيقا أداتها النغم، ما يفسح مجالاً للدرس المقارن، إذ إن الأدب إذا تجاوز حدوده لا يمكن فهمه إلا بالاستعانة بالمعارف الأخرى، كقصص الفضاء مثلاً لا تفهم إلا بمعرفة علم الفلك والفيزياء وما شابه، فتجاوز الحدود إلى مناطق التعبير الإنساني هو جوهر الدرس المقارن الأمريكي.

٢- تحول الدرس المقارن من بحث تاريخي إلى نقد مقارن، ليصبح الاعتماد على الترجمات ممكناً، ولم تعد اللغة ضرورية في الدراسة المقارنية.

٣- ارتسام حدود الأدب بحسب البلد المنتج له وليس بحسب اللغة المكتوب بها انتماء النص، فالحديث عن اللغة في تلوين المجتمع الثقافي نسج المجتمع المثقف الأمريكي غير ممكن أبداً، فالوافد إلى أمريكا صار يكتب بلغتين؛ لغته الأم واللغة المكتسبة اللغة الإنكليزية، وأضاف إلى ثقافته ثقافة أخرى، ثقافة المجتمع الجديد الذي وفد إليه، وبهذا خرج إلى التعددية الثقافية واللغوية على الأقل، ولم يعد الحديث عن الفردية ممكناً، هذا ما أسقط شرط اللغة عند الأمريكيين ليحل محله اختلاف الثقافات.

قامت المدرسة الأمريكية على رؤية مخالفة لأسس المدرسة الفرنسية، الأسس أو الشروط التي أدت إلى تهميش العديد من الآداب القومية، وقد كانت رؤيتها ؛ شمولية، حاولت عبرها إثبات الذات،نقض و نقد المنهج التاريخي، تأسيس منهج جديد، وقد تعاقب على ريادتها العديد من النخب الثقافية، الفضل يرجع إليهم في بلورة التفكير الأمريكي المحظوظ عالمياً في الأدب المقارن، ولعل مثل هذا يرجع على وجه الخصوص إلى أبرز علمين هما:

١- **رينيه ويليك:** حاصل على الجنسية الأمريكية، وهو من أصل تشيكي، عاش بين عامي ١٩٠٣-١٩٩٥م، حصل على الدكتوراه في الآداب عام ١٩٢٦م، وقد ارتبط اسمه في التنظير في النقد الحديث والأدب المقارن، وترك آثاراً جعلته يحوز شهرة في أرجاء العالم.

فمن النقاط البارزة في تفكيره المقارني بوصفه معروفاً بقيادته الريادية لتوجهات جديدة في الدراسات المقارنة، ما عرف بالمدرسة الأمريكية، وهو زعيمها الأول:

١- مصطلح الأدب المقارن بالمفهوم الفرنسي هو مصطلح متعب، وهو شامل لمجالات مختلفة من الدراسات الأدبية، ذلك ما يجعل تطوره بهذا الشكل بطيئاً.

٢- اقتصار المفهوم الفرنسي على المشكلات الخارجية للدراسة الأدبية، من مثل؛ المؤثرات والمصادر، فيها خطورة أنها؛ قد تركز الاهتمام على كتَّاب الدرجة الثانية أو على الوسط الزماني التاريخي، ما قد يهمل الجوهر الأدبي للظاهرة المدروسة.

٣- أفضل دفاع عن الأدب يكون بالتركيز على منظوره وروحه أي بدراسته من منظور دولي، ليكون بعيداً عن باقي الحواجز كاللغة والسياسة وما شابه.

٤- ثلاث أنواع أساسية للدراسة الأدبية كل منها يتضمن الآخر ،التاريخ الأدبي، نظرية الأدب، والنقد الأدبي، وأما الأدب المقارن فشأنه شأن الأدب القومي لا ينفصل عن دراسة الأدب في جلّه ولا يستطيع أن يخصب إلا إذا تخلص من الحدود المصطنعة، وأصبح فقط دراسة للأدب.

٥- من مهمات الأدب المقارن إعادة كتابة التاريخ الأدبي، بوصفه تاريخاً فوق قومي، فدراسة الأدب المقارن بهذا المعنى تتطلب كفاءات من لغة وإخماد العاطفة وسواهما، فلذا يجب النظر إليه على المستويين الفني والإنساني، على أنه كلٌّ واحدٌ متكامل.

٢- هنري ريماك: (النظرية الأمريكية في الأدب المقارن):

هنري ريماك هو ناقد أمريكي شهير، ارتبط اسمه بالأدب المقارن، وقد حلا لبعض الباحثين أن يبلوروا وجهات نظره لتكون نظرية متكاملة في هذا المجال، ريماك هذا كان قد دعم آراء رينيه ويليك، وبلور المصطلحات والمفاهيم التي أسسها، فهو يعرِّف الأدب المقارن بقوله: «الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معين ودراسة العلاقات بين الآداب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى، وذلك من مثل الفنون كالرسم والنحت والعمارة والموسيقا، والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية كالسياسة والاقتصاد والاجتماع والعلوم والديانة وغير ذلك، وباختصار هو؛ مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني».

فوفقاً لهذا التعريف ولسواه من الآراء، يمكن أن ترتسم بما يسمى الخطوط العريضة للنظرية الأمريكية في الأدب المقارن على الشكل:

١- يعد ريماك الأدب المقارن ملاحقة للآداب خارج حدودها القومية، ويشير إلى أن التيارات والحركات الأدبية ضمن أدب قومي واحد لا يمكن أن تكون أدباً مقارناً بأي حال، فالأدب القومي في نظره يكون داخل الحدود، أي داخل الجدران والمقارن بين الجدران.

٢- يدعو ريماك إلى الدقة في المستقبل إزاء تحديد مقارنة أي موضوع معطى، بحيث لا يدخل في نطاق الأدب المقارن من الموضوعات إلا ما كان مناسباً منها، ومسوغاً، فلذا ينبغي التأكد من المقارنات بين الأدب وبين الحقول المعرفية الأخرى غير الأدبية، فهو يشعر بدقة المشكلة، ما جعله يلجأ إلى التحديد الدقيق وكأنه استشعر حرجاً عندما توسع في مجال الأدب المقارن.

٣- يعترف ريماك بأنه يميل إلى تفضيل المفهوم الأمريكي للأدب المقارن، ويشدد على ضرورة العمل الجاد من أجل الوصول إلى حد أدنى من المعايير المترابطة التي ترسم حدوداً واضحة لأي حقل مقترح.

٤- الجديد الذي جاء به ريماك هو؛ أن قارن الأدب مع الفنون الأخرى، وزاد في هذا، فهو بهذه الطريقة يكون قد زاوج بين الأدب ومناطق التعبير الإنساني، فكلاهما صادران عن إنسان ونفسه التي تعالج مثل هذه القضايا بالأحاسيس والمشاعر والرؤى، مثلما تعالجها بالكلمة أداة الأدب، ويتجلى هذا المعنى في مطلع قصيدة عن فن التصوير للفرنسي شارل ألفونس دي فرزنوي، فما قال فيها مترجَماً:

إن القصيدة شبيهة بالصورة، إن الصورة يجب أن تسعى لأن تكون شبيهة بالقصيدة.

إن الصورة كثيراً ما تسمى شعراً صامتاً وكثيراً ما يسمى الشعر صورة ناطقة.

٥- ينقسم تعريف ريماك إلى ثلاثة أقسام واضحة؛ قسم يحفّز دراسة الأدب أو الآداب خلف حدود بلد معيّن، وقسم يتحدث عن دراسة العلاقة بين الأدب ومناطق المعرفة من التعبير الإنساني، وأما القسم الأول فهو يفرّق بين مفهوم المدرستين في الأدب المقارن، ويمتثل؛ بدراسة الأدب خلف حدود بلد معين،(نقطة التشابه بين المدرستين) فترتسم هذه الفوارق على الشكل:

١/ الأدب القومي هو المادة الأساسية للأدب المقارن، إلا أن الفرق؛ الفرنسيون اقتصروا على أدبين فقط، الأمريكيون يقارنون أكثر من أدبين.

٢/ التأثر والتأثير أساس الدراسة المقارنة عند الفرنسيين، بالتركيز على الصلات التاريخية، ما أسقطه الأمريكيون في دراساتهم المقارنية، وحل محله النقد الأدبي والذوق الفني للنص المدروس، فركزوا على جوهر النتاج الأدبي.

٣/ العلاقة بين الأدب وحقول المعرفة الأخرى خلاف جوهري بين المدرستين؛ الفرنسيون لم يهتموا بمقارنة الأدب مع الفنون التعبيرية الأخرى، الأمريكيون عدوا هذا جوهر الدرس المقارن، وركزوا على هذه المقارنات التي لم يعتقد الفرنسيون أنها تدخل ضمنه.

٤/ ركز الفرنسيون على اختلاف اللغة بين أدبين شرطاً أساساً للمقارنة، الأمريكيون ركزوا على اختلاف الثقافات والمعتقدات، ولم يقيموا اعتباراً أساساً للغة، فلذا من الممكن بل الواجب أن تكون المقارنة بين آداب بلغة واحدة طالما أنها نتاج حضارات مختلفة.

بهذا الشكل وبهذا التوضيح من غير المنصف أن يكون الحديث عن هزيمة فرنسية أمام المدرسة الأمريكية، لأن لكل واحدة منهجاً خاصاً بها وطريقتها في النظر إلى جوهر الدرس المقارن.

انتهت المحاضرة

المحاضرة الخامسة

تكملة في مدارس الأدب المقارن

ثالثاً- المدرسة السلافية:

إن هذه المدرسة قد سميت بهذا الاسم نسبة إلى لغات معظم منظريها، الذين أفصحوا عن آرائهم تجاه الآداب القومية في الدرس المقارن، الآداب القومية المختلفة التي انضوت تحت لواء بلدان المعسكر الاشتراكي، ولها أسماء أو صفات عدة منها؛ الاشتراكية نسبة إلى النظام الذي ساد تلك البلدان وانعكس على الفكر ونتاجه.

ومن ذلك الماركسية؛ نسبة إلى الفلسفة الماركسية التي تحكم تفكير منظريها في تلك البلدان، أي البلدان الاشتراكية.

ومن ذلك أيضاً السوفياتية؛ نسبة إلى المنظرين السوفييت فيها، الذين كانوا يؤدون دوراً في مختلف نواحي حياة مجتمعات البلدان الاشتراكية، فالتسمية هذه من قبيل إطلاق الجزء على الكل.

وأما صفة المادية الجدلية فأتتها من الفلسفة تلك، أي الفلسفة المادية الجدلية المعتمدة من النظام السياسي في تلك البلدان، وقد حكمت تلك الفلسفة أنظار هذه المدرسة.

بقيت الإشارة إلى صفة النمطية أو الطبولوجية أو التيبولوجية، فإنها مجتمعة جاءت من طبيعة الدرس المقارن الذي يتبناه أنصار هذه المدرسة، عندما يهتمون بشكل خاص بضروب المشاهدات بين الآداب.

بالإضافة إلى كل هذا فيميل البعض إلى تسميتها بالمدرسة الروسية أو المدرسة الأوروبية الشرقية، ذلك نسبة إلى المكان الذي نشأت فيه، فهذه المدرسة ظهرت في الاتحاد السوفييتي سابقاً، وفي أقطار أوروبا الشرقية سابقاً أيضاً، وقد تأخر ظهورها إلى خمسينات القرن العشرين، إذ لم يتح لها ممارسة نشاطها العلمي والأكاديمي ضمن الجامعات في المرحلتين اللينينية والستالينية، ولم تنفتح هذه البلدان أي أوروبا الشرقية على العالم ثقافياً، إلا بعد زوال الستار الحديدي الستاليني في أواسط الخمسينات من القرن العشرين.

والجدير بالذكر هنا أن القاسم المشترك بين ممثلي هذه المدرسة هو؛ انتماؤهم إلى الفلسفة الماركسية، فجمعتمهم الأسس النظرية والمنهجية التي ينطلقون منها في دراساتهم المقارنية، فهؤلاء وجدوا في الجامعات الروسية والأوروبية الشرقية منذ الثلاثينات والأربعينات من القرن العشرين، وبعضهم مارس مناشطه في الدرس المقارن منطلقاً من منحى منسجم مع جوهر الفلسفة الماركسية، التي تَعدّ مقولة الارتباط الجدلي بين الأدب والمجتمع من أبرز مقولاتها، فهي تستلهم في درسها المقارن للأدب الفلسفة الماركسية في تدبرها للمشاهدات الملاحظة بين الآداب القومية المختلفة، فترده إلى المشابهات القائمة بين البنى التحتية المنتجة لهذه الآداب، فالتشابه في مراحل تطور المجتمعات الذي ينطوي على تطور تشابه فيما بينها، في البنى الاقتصادية، لا بد أن يؤدي إلى تشابه في مكونات البنى الفوقية، والأدب يشكل واحداً من أهمها، وبالتالي؛ فخلاصة رأي هذه المدرسة، أن أي تشابه يلاحظه دارس الأدب المقارن بين عملين أدبيين مختلفين في القومية، يمكن رده إلى التشابه بين البيئتين الموجود فيها للمجتمعين وليس بالضرورة أن تكون بينهما صلة مباشرة أو غير مباشرة، لأن البنى التحتية المتشابهة تفرز بالضرورة بنى فوقية متشابهة، ما يفسر سر المشابهات التي نقع عليها في الأعمال الأدبية، ولعلهم يستندون في رأيهم هذا على ما تقوله وحدة عملية التطور الاجتماعي التاريخي للبشرية.

وعلى هذا فإن التأثر والتأثير الذي تحدث عنه أنصار المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن لم يعد له تلك الأهمية بالنسبة لأنصار هذه المدرسة، بل هو في نظرهم غدا محكوماً بتطور المجتمع المنتج للآداب، فهم يرون أن التأثير أمر ممكن تاريخياً، لكنه مشروط اجتماعياً، فلكي يصبح التأثير ممكناً يجب أن تكون ظروف البلد المتأثر أو المستقبل مهيأة ومشابهة للتيارات المؤثرة.

فخلاصة رؤية هذه المدرسة هي؛ أنها لا ترى مسوغاً لحصر ميادين الأدب المقارن في دراسة البحث عن العلاقات ومسائل التأثير، فهي بهذا تلتقي مع المدرسة الأمريكية وتختلف عن الفرنسية، وتختلف عن الأمريكية في تفسيرها لذلك التشابه والتباين بين الآداب القومية، فترده إلى عاملين:

– مادي: يتمثل في الواقع الاجتماعي وما يؤثر فيه من اقتصاد واجتماع وما ينطوي عليه من اختلاف وتشابه في درجات التطور، (بنية تحتية).

– ثقافي: ويتعلق بالبنى الفوقية للمجتمعات المختلفة، وبالتاريخ الفكري لكل منها على وجه الخصوص، فعلى سبيل المثال؛ مجتمعان يكونان على درجتين متقاربتين من التطور، يؤدي ذلك إلى إنتاج فكري متشابه تشابهاً كبيراً بينهما، حتى لو لم يكن بينهما علاقة تاريخية وتأثر، فالواقع الاجتماعي والاقتصادي يتحكم في الإنتاج الأدبي أو الفكري، ويحدد شكله ومضمونه.

رابعاً– المدرسة الفرنسية الجديدة:

كانت قد بدأت ملامح هذه المدرسة في ستينات القرن العشرين، بعد كتاب رينيه ويليك «أزمة الأدب المقارن»، وهذه المدرسة جاءت متطورة عن الفرنسية التقليدية، ربما نتيجة النّقد اللاذع لها ، في حين؛ استفادت من الأمريكية والسلافية، ولا شك أنها استفادت من التجارب الأخرى كالتجربة الألمانية، فجميع طرق الأدب المقارن موجودة فيها، إذ إنّ منظريها المؤسسين أمثال؛ بيير برونايل ،وكولد بيشو، وأندريه ميشيل روسو، كانوا قد استوعبوا نظرية الأدب المقارن للمدارس كافة، ورأى هؤلاء أن يخرجوا بتطور جديد لهذا اللون من الدراسة، يتناسب وتطور الدراسات المقارنة في العالم، فألفوا كتاباً مشتركاً صدر في باريس بعنوان «ما الأدب المقارن» عام ١٩٨٣م، جمع وجهات نظرهم وقدم كل واحد منهم إسهاماته في هذا المجال، فمن ذلك كانوا اتفقوا على تعريف جديد للأدب المقارن على الشكل؛ «الأدب المقارن هو الفن المنهجي الذي يبحث في علاقات التماثل والقرابة والتأثير، وتقريب الأدب من الأشكال المعرفية والتعبيرية الأخرى، أو تقريب الأعمال والنصوص الأدبية من بعضها، بعيدة كانت في الزمن أو الفضاء، شرط أن تنتسب إلى لغات متعددة أو ثقافات ومختلفة، وإن كانت جزءاً من تراث واحد، ذلك من أجل وصفها وفهمها وتذوقها بشكل أفضل».

يترتب على هذا التعريف:

١– إن هذا التعريف ينم عن شمولية واتساع لمفهوم الأدب المقارن، فهو يجمع كل الأوجه المختلفة للمدارس الثلاثة السابقة.

٢- لم تتخلَ هذه المدرسة في مفهومها للأدب المقارن عن المفهوم التقليدي للفرنسيين، وتحديداً التأثر والتأثير.

٣- اقتربت المدرسة هذه من المدرستين الأمريكية والسلافية، بحيث يمكن مقارنة آداب متماثلة ومتشابهة، وإن لم يكن بينها صلات تاريخية أو تأثر وتأثير، وفي الوقت نفسه لا مانع من مقارنة الأدب بمناطق التعبير الإنساني، كما يمكن مقارنة أكثر من عملين أدبيين.

٤- لا مانع من مقارنة نصوص قديمة وحديثة، بشرط اختلاف اللغات، على أن تكون هذه الآداب تنتمي إلى ثقافات مختلفة.

٥- لا مانع عندهم من مقارنة آداب تنتمي إلى تراث فكري واحد بشرط اختلاف الثقافات، كأن تقوم المقارنة بين عمل أدبي من سوريا وآخر من المغرب، والسبب برأيهم أن ثقافة الأدبين مختلفة ومتنوعة، وإن انتمت إلى تراث واحد، إلا أن وجهة النظر هذه قد يأخذ بها بعض المقارنين وقد يرفضها بعضهم الآخر، فجوهر الأدب المقارن يقوم على المقارنة بين الآداب القومية المختلفة بما تحمله من تنوع فكري وحضاري وثقافي تكوّن عبر العصور تراث أمة ما.

انتهت المحاضرة

المحاضرة السادسة

دراسة الصورة (الصورولوجيا) في الأدب المقارن

أولاً- ما تعريف الصورة في الأدب المقارن؟ ما مفهومها؟

الصورة بوصفها علماً في الدرس المقارن هي؛ عبارة عن نسق تصوري للأنا تتصوره تجاه الآخر والعكس، فمفهومها يرتبط بمفهوم المرآة التي تعرَّف بأنها؛ سطح يعكس كل ما يقوم أمامه، وكذا شأن كل شيء يمتلك خاصية العكس، فهو مرآة، كالصورة مثلاً، وانطلاقاً من العلاقة بين الصورة وأصلها ما يقودنا للحديث عن الأنا والآخر، وأهمية ذلك في هذا المجال، حيث تعمل ذات الآخر مرآة نرى فيها ذاتنا التي تعمل بدورها كمرآة تساعد الآخر على رؤية ذاته، مما ينتج تبادلاً للنظرات وتقاطعها، فيغدو الناظر منظوراً إليه، والمنظور إليه ناظراً في آن واحد.

وهنا فتوضيحاً لمفهوم الصورة وفهمها أكثر، يمكن أن نضيف:

١- إن هذا النوع من الدراسات كان قد ظهر في وقت متأخر نسبياً في حقول الأدب المقارن، إلا أنه حظي باهتمام وشهرة واسعتين ولا سيما على يد أقطاب المدرسة الفرنسية وروادها، فكانت دراسة صورة الأجنبي وتجلياته أحد المناشط المفضلة لدى هذه المدرسة.

٢- إن دراسة الصورة مدينة إلى معرفة الآخر على حقيقته وتوضيح سوء الفهم له، فدراستها تفيد بأنه؛ لا أحد من الأجانب يرى شعباً كما يرى به هذا الشعب نفسه، وهنا فإن العناصر المكونة للصورة من موضوعية وذاتية، وتغلب الذاتية على الموضوعية، ما يسهم في نقل الأخطاء بسرعة وبأحسن مما تنتقل به الحقائق.

٣- إن هذا اللون من الدراسات كان قد وُلِد في أحضان الاستعمار وتربى على يد الاستشراق، فالبحث فيه شائك وشائق في آن واحد، قد يفتح باباً من التساؤلات، لم تتح الإجابة عنها إلا بعد حين.

٤- وأما عن مجال علم الصورة فمجالها يكون ظاهراً في أكثر من اتجاه؛ دراسة أدب كما يصوره أدب آخر من مثل؛ صورة مصر في الشعر التركي.

ودراسة أدب كما يصوره أديب في مؤلفاته، من مثل؛ صورة البلاد الفارسية في مؤلفات ياقوت الحموي.

٥- إن أكثر ما يرتبط بدراسة الصورة تحديد مفهوم الأنا والآخر، هذه الثنائية الواسعة الضيقة في آن واحد، والمختلفة والمتبدلة بحسب الظروف السياسية والفكرية والاجتماعية، وذلك بحسب كل واحد فينا له آخر مختلف، لذا لها مفهومها في كل بحث مفهوم خاص بها، فالأنا على العموم لا يمكن تحديدها إلا إذا تم تحديد الآخر بالنسبة لها، وبمعنى أكثر دقة؛ في اللحظة التي يبدأ فيها الإنسان بالتساؤل عن ذاته يبدأ مفهوم الآخر بالتشكل والظهور، مما يمكن الاستدلال عبره على مستويات تعد ثنائية؛ كالرجل هو آخر بالنسبة إلى المرأة والزوج إلى الزوجة، وكذلك الطبيعي إلى المريض أو المعوق، وأيضاً العبد بالنسبة إلى السيد، والحاكم إلى المحكوم، والمسلم إلى غيره...، وعلى هذا فالآخر هو المختلف عنا فكرياً ولغوياً ودينياً وعرقياً وقد يكون فرداً أو شعب، وقد يكون صديقاً أو عدواً قريباً أو بعيداً، وله حالات ثلاث لفهمه هي:

١/ التشويه السلبي: ويكون في حال العداء بين الشعوب ما يؤدي إلى تكوين صورة سلبية نتيجة سوء الفهم.

٢/ التشويه الإيجابي: ترى فيه الأنا المبدعة تفوق الآخر على واقع الأنا أي على واقعها، وهذا ما يترافق مع عُقَد نقص تعاني منها الأنا تجاه الآخر.

٣/ التسامح: حيث الرؤية المعتدلة تجاه الآخر، وهي الحال المثال في قراءة الصورة، إذ تتسم بالموضوعية، ويسودها التسامح.

ثانياً- مثال توضيحي: صورة الفرس في بخلاء الجاحظ:

١- الجاحظ والبخلاء:

الجاحظ هو عمرو بن بحر أبو عثمان، كان قد بدأ تعلمه في كتاتيب البصرة، وقد انتقل إلى المساجد إلى حلقات العلم، وشُغف بهذا، حتى إنه كان يكتري دكاكين الوراقين يبيت فيها، شغفاً بالنظر إلى الكتب والقراءة، فقيل: إنه لم يقع على كتاب قط إلا قرأه مهما كان موضوعه، وقيل أيضاً: إنه لم يكتفِ بقراءة كتاب في اليوم الواحد، على الرغم من أنه جمع العمل إلى العلم والسعي في سبيله، فكان يبيع الخبز والسمك في إحدى نهيرات البصرة، ويقال: إنه كان جمَّالاً

لأحد وجهاء زمانه، لُقّبَ بالجاحظ لجحوظ عينيه، ومما تجدر الإشارة في سيرته أيضاً؛ أنه شغف بالاعتزال، وقد استوعب جميع ثقافات عصره من فارسية وهندية وعربية وإسلامية، الأمر الذي يشير إلى عدم استغراب في ثقافته المتنوعة، وأما عن كتابه «البخلاء» فإن هذا الكتاب يعد أحد أبرز الكتب التراثية التي تجسد العصر العباسي بكل حيويته، إذ نقل الحياة الاجتماعية بكل تفاصيلها وتفاعلاتها، وكذلك الثقافية بكل إشعاعاتها ما أظهر امتزاج الثقافات بأجلى صورة، ففي هذا الكتاب نجد صورة لمجتمع جديد بدأ يعيش اضطراباً بين البداوة والحضارة، لنرى اضطراباً في القيم في ذلك العصر، حيث الكرم المفرط باستمرارية الحياة في الصحراء، ليبرز مقابله الاقتصاد بوصفه جزءاً حيوياً من حياة مدنية أكثر تعقيداً، ما يجسد اضطراب قيم في أعماق النفس الإنسانية وصراعها، إذ بدأ الإنسان يحسب للزمان وخصائصه حساباً لم يكن موجوداً، فبرز الكريم وما يقابله من الهامشيين والطفيليين الذين يعيشون على موائد القيم البدوية، لتُفرز تلك القيم الكريم والبخيل بوصفهما نموذجين في المجتمع.

٢- مفهوم البخل لدى الجاحظ ومنهجه في تصوير البخلاء:

إن مفهوم البخل لدى الجاحظ هو جزء من مفهوم عصره، لكنه يمتاز عن سواه بقدرته الفنية على تقديم صورة أمينة لدقائق واقع معيش، إذ يبين بأنه سيختصر قصص البخلاء ونوادرهم كي يصير الكتاب فيه أقصر والعار فيه أقل، فقد تناول البخل برؤية علمية فيرفض التعميم وإطلاق الأحكام هكذا، كإطلاق صفة البخل على أي إنسان دون النظر إلى ظروفه المعيشية، لتتبدى عبر هذا الموضوعية، فهو يخص الأغنياء بالبخل دون الفقراء، ويخص سكان الأراضي الخصبة لا المجدبة القاحلة، لأن الإنسان محكوم بعطاء البيئة التي يعيش فيها، لهذا لا عذر لبخيل يعيش في أرض معطاء في حين يجد العذر لإنسان يعيش في بيئة فقيرة، كما أن مفهوم البخل في قصصه يبدو أقرب إلى الواقعية لا يحاول أن يأتي بقصص لا يقبلها العقل.

وبالإضافة إلى كل هذا فإن الجاحظ في بخلائه يمتلك حس الكاتب الواقعي الذي لا يسعى إلى المبالغة والابتعاد عن المعقول، بل كان يلجأ إلى أساليب أكثر فنية لجذب المتلقي، وقد نوَّع في هذه الأساليب؛ فيلاحظ أسلوب القصة القصيرة (بالمفهوم المعاصر)، والنادرة والفائدة اللغوية والشعرية، كما نلاحظ قصصاً مما لا يمكن عدها من قصص البخل بحسب مفاهيم عصرنا

الحديث، ما انعكس على السمات الشخصية للبخلاء وسلوكهم، إذ تميزوا أحياناً بسمات محببة لا نستطيع أن نلحق بهم دلالات مكروهة لهذه الصفة وفق مفهومنا اليوم، نظراً لتصرفاتهم التي لا تدل على البخل والأنانية دائماً، وبذلك يضفي حس الفكاهة والمرح عبر تلك الشخصيات، فالبخيل عنده يقيم ولائم في بيته وإن كان يشترط شروطاً، ويقدم الهدايا، ومن الملاحظ أيضاً أن بعض بخلائه لا يخجل من صفة البخل، وصار يرغب في إعلانها، حتى إن الأمر وصل بهم إلى أن صار لهم مجالسهم الخاصة ليدافعوا عن وجهة نظرهم وينشرونها على الملأ من دون حرج، ليتبدوا بذلك يعلنون تمردهم على قيم تفتخر بها العرب.

٣- كيف صور الجاحظ الآخر الفارسي في كتابه البخلاء:

١/ إن الجاحظ امتلك انفتاحاً فكرياً فكان أبعد ما يكون عن التعصب والعنصرية، فحينما تحدث عن الأمم التي تمتلك الأخلاق والعلم أشار إلى الفرس والهنود والروم إلى جانب العرب.

٢/ إن الجاحظ في صوره تحلى بالموضوعية، فحينما ذكر الشعوبية في الموضع الوحيد كان وصفه لها موضوعياً، إذ أبعد عنهم تهمة البخل، ورأى حالهم كحال غيرهم من الناس يعيشون في أيام الخصب حياة مرهفة ويعيشون في ضيق العيش في أيام الجفاف، لذلك لا نستطيع أن نسميهم بخلاء.

٣/ اتسم تصويره بالنباهة والذكاء، فقد كان أهمل في كثير من القصص ذكر أسماء أصحابها أو حاول ذكرها حتى لا يحرج أحداً، خوفاً على سمعة أصحابها، وخوفاً على نفسه حينما يكون البخل من أصحاب السلطة، إلا أن الأمر في بعض الأحيان لا بد من ذكر أسماء في القصة، وأحياناً يسمي صديقه إذا كان مما يمازح بهذا.

٤/ إن تخصيص فصل من البخلاء عن أهل خراسان جعل البعض يظن أن كل بخلاء الجاحظ من الفرس، إلا أن الحقيقة غير ذلك تماماً، فبخلاء الفرس هم عشرة فقط، في حين ذكره ذلك لم يكن لتشويه صورة أمة أو أحد، وإنما لرسم ظاهرة انتشرت في ذلك الوقت وتقديمها بأسلوب يجمع المتعة والفائدة، ففي هذا اتخذ دور الممحِّص المدقق في بعض صوره، حيث شيوع العادات الفارسية في الطعام، فأظهر إعجابه ببعضها وانتقد عدمهم كثرة التنويع في الطعام على المائدة.

٤- خصوصية العلاقة العربية الفارسية في كتاب البخلاء:

١/ كان التمازج بين العرب والفرس في تلك الفترة مدهشاً، استطاع كتاب البخلاء رصد ذلك على المستويات كافة من اجتماعية وثقافية وغيرهما، فالآخر الفارسي في العصر العباسي بات يشكِّل لبنة أساسية من لبنات الحضارة العربية الإسلامية، وجزءاً حيوياً من المجتمع ظهر في تأثيرهم بالعرب وتأثرهم فيهم.

٢/ جسد كتاب البخلاء الروح الإسلامية لحظة أوجها الحضاري، حيث سلبيات الأمة من مثل؛ شيوع ظاهرة البخل في مجتمع بات ينتمي إلى حضارة تختلف عن الحياة البدوية في قيمها، إذ جعلها ظاهرة عامة تمس العرب والفرس على السواء، وحيث إيجابياتها؛ إيجابيات روح العصر الإسلامية السمحاء في التعامل مع الفرس، إذ لا نلمس غرابتهم في المجتمع الجديد.

٣/ الحساسية بين العرب والفرس موجودة لكنها لا تشمل كل الناس، فقد أوجد البخلاء بعض القصص، ما يبين أنه من أهم الأخلاق التي يتربى عليها فتيان ذلك الزمان، عدم إيذاء مشاعر الناس الغرباء بعدم إحراجهم أو طرح أسئلة محرجة، ولا سيما تلك الأسئلة التي تتعلق بالنسب.

٤/ من صور التفاعل الحضاري بين العرب والفرس الامتزاج اللغوي بين اللغتين العربية والفارسية في الكتاب، حيث إن الجاحظ كان امتلك اللغتين ولملم الثقافتين، فقد دافع عن الفرس في اتهامهم بفقر لغتهم، وذلك رفضاً للنظرة الاستعلائية العنصرية لدى بعض العرب، الذين يسفّهون الفرس ويشوهون صورتهم، فمما عابوه عليهم، أنهم لا يقدمون النصيحة لإنسان.

٥/ ومن التفاعل الحضاري بين العرب والفرس، ذلك الوجه المشرق الذي وقف عنده الجاحظ في بخلائه، حيث إن أحد الأطباء العرب يشكو عدم إقبال الناس عليه، وإقبالهم على غير العرب، لترتسم النتيجة المثال في خلاصة هذا كله هي؛ أن ساد المجتمع روح واحدة تجمع الشعوب كلها، هي الروح الإسلامية التي ألغت الاستعلاء والعنصرية وتقبل الأنا والآخر لبعضهما.

انتهت المحاضرة

المحاضرة السابعة

الأسطورة في الدرس المقارن

أولاً- ما الأسطورة؟ ما تعريفها؟

الأسطورة هي حكاية أو قصة تقليدية سردية، تقوم على الخيال، تروي أحداثاً قد تكون حقيقية خارقة للعادة، تتحدث عن أعمال الآلهة أو الأبطال، وفي الوقت نفسه تعبر عن رؤى الشعوب في عهودها وتمثل تصوراتها لظواهر الطبيعة والغيبيات.

للأسطورة أنواع عدة يمكن أن نذكر منها:

١- الطرفة أو الأقصوصة: ما تثير الضحك أو الحماسة ولا تحتوي على أي مدلول كوني أو أخلاقي من مثل؛ حكايات جحا الواردة في التراث.

٢- الحكاية التشخيصية: ما يفسر قصة الأسطورة من مثل؛ أسطورة بيغماليون الإغريقية.

٣- الخبر الأسطوري: ما يروي حوادث تشبه الحوادث التاريخية.

٤- الأسطورة البطولية: ما تجسد سيرة بطل مثل؛ عنترة أو هرقل، وتركز في قصة شعب أو مكان.

ثانياً- ما يوضح فكرة الأسطورة:

هناك بعض الشخصيات التاريخية وجدت فعلاً إلا أنها عبر الزمن تحوّلت إلى أساطير في المخيلة الشعبية، نتيجة إعمال الأدباء خيالهم فيها، تحويراً وتغييراً من مثل؛ شخصية عنترة وسواها.

إن الذي يساعد على حيوية الأسطورة عدم إحاطتها بالقداسة، لأنها ترتبط بالتراث بوصفه ذاكرة تاريخية تتناول الماضي.

وعلى حد رأي البعض، تشكل الأسطورة كشفاً لعوالم غير مسبوقة وانفتاحاً على عوالم أخرى تسمو على عالمنا الفعلي المستقر، مما يؤدي إلى تجديد اللغة الأسطورية، فتغدو في نفق رمزي موسوم بالخيال والحلم معاً، وعلى الرغم من ثورة العلم العارمة فإن فاعلية الأسطورة لم تنتهِ، وكذلك حيويتها، بل غدا الأمر على العكس تماماً إذ صار جنوحاً في الخيال العلمي، ذهب يفسر الطبيعي بما وراء الطبيعي، كقصص الخيال العلمي وقصص الفضاء مثلاً.

تعد الأسطورة خارج أصناف الأجناس الأدبية، إلا أنها تشكل رافداً مهماً من روافدها، له فاعليته منذ وجود الأدب اليوناني، ما فتح باباً أمام الآداب المتنوعة، ولذا يمكن القول: إن الأسطورة شكلت فضاءً أمام الأجناس الأدبية الحديثة كالرواية والقصة والمسرح، وقد نكون مصيبين إذا ما قلنا والشعر أيضاً، وامتد تأثيرها في العلوم الأخرى كعلم النفس على سبيل المثال.

الأسطورة بكل ما تحمله هي؛ ضرب حقيقي من أضرب النشاط الفكري للمجتمع الذي تمثله، تعكس نفسية المبدع ورؤاه الفكرية والفلسفية للحياة والكون والوجود، لأنه داخل كل إنسان أحلامه وعقده على حد تعبير فرويد.

ثالثاً- مثال حول الأساطير: أسطورة بيغماليون لبيغماليون في الفكر اليوناني:

قصة الأسطورة باختصار؛ كان الشاب بيغماليون أبرع نحات في جزيرة قبرص، وقد عاش بعيداً عن عالم المرأة، قضى حياته أعزباً إلى أن صنع تمثالاً من العاج من المرمر، يجسد شكل امرأة، وظل كل يوم يضيف إليه من إبداعه حتى غدا، آية من الجمال، فأسقط بيغماليون حبه للمرأة الكائن في داخله على هذا التمثال، وأخذ لا يفارقه بل صار يلبسه الحرير والقلاد الجمان، كما أنه دعا في ليلة يحتفل بها الناس بفينوس آلهة الحب أن تحيي تمثاله هذا، أو أن ترسل له امرأة يتجلى فيها جمال التمثال ليتزوجها، وهنا استجابت فينوس لدعائه، فدبت في تمثاله الحياة، ليكون الزواج بينهما، وقد أنجبت المرأة التمثال جالاسيا لبيغماليون ابناً.

إن فكرة هذه الأسطورة كامنة في أعماق كل فنان الذي يرى أن عمله الفني رائعاً يميل للتجسد معه، بحيث يصيران واحداً، ولعل فكرتها الإبداعية الرائدة جعلتها عملاً مثالاً في الجمال والإبداع، ما أدى إلى استمرارها إلى اليوم، وبالتالي فتحت باب الاستلهام أمام معظم الأدباء في مختلف الآداب، ولا سيما في عصر النهضة، فمن أبرز من تأثر بالأسطورة هذه؛ توفيق الحكيم في مسرحيته «بيغماليون»، وعمر أبو ريشة في قصيدته «امرأة وتمثال»، والشاعر أحمد زكي أبو شادي في قصيدته «بيغماليون»، وكذلك الشاعر الإنكليزي جون مارسيون الذي كتب قصيدة بعنوان «إلى تمثال بيغماليون الحي»، وأيضاً الكاتب الإيرلندي جورج برنارد شو في مسرحيته «بيغماليون».

ولعل أبرز بعد يترتب على هذه الأسطورة؛ البعد الفلسفي والجمالي، فلها مغزى جميل رائع، فهي تخبرنا متى ما أحببنا شيئاً من صميم قلوبنا فإننا قادرون أن نبعث فيه الحياة، وأن نحوّله إلى شيء عظيم، فالحب يصنع المستحيل ، ليس بين شخصين كرجل وامرأة، بل حبنا لعملنا أو هواياتنا ...،كل ذلك سينتهي إلى نتيجة عظيمة متى اقترن بالصدق والتصميم.

رابعاً- أثر أسطورة بيغماليون في الأدبين العربي والعالمي:

أولاً- في الأدب العربي: سنكتفي بمثال واحد فقط هو عمر أبو ريشة في قصيدته «امرأة وتمثال»:

١- **قصيدة امرأة وتمثال دراسة مقارنة:** عرفها المثل الأعلى للجمال والتقى بها بعد عشر سنوات، فإذا ذاك الجمال أثر بعد عين، فتألم، ولما عاد إلى بيته كانت صورة فينوس أول ما وقع طرفه عليه:

حسناء هذي دمية منحوتَة من مَرمرِ
طلَعَتْ على الدُّنيا طلو عَ السَّاخرِ المُستَهترِ
وسَرَتْ إلى حَمِ الخلو دِ على رِقابِ الأعصرِ
عريانة سكر الخيا ل بعريها المتكبّر
أبداً مُمَتّعة بينـ بوعِ الصّبا المُتفجّرِ
نرنُو إليها في وجو مِ الحالِمِ المستسِرِ
والطرف بين منقرٍ في سحرها ومسمّر
وشّى بِها إبداعُ نا حِتِها الجمال العبقري
ومشَى، وبنتُ رؤاهُ لم تَكبُرْ ولم تتغيّرِ
حسناءُ، ما أقسى فجا ءاتِ الزّمانِ الأزورِ
أخشى تموتُ رُؤايَ إنْ تتغيَّرِي ... فتحجَّرِي

٢- **عمر أبو ريشة:** نشأ في بيت يقول أكثر أفراده الشعر، تلقى تعليمه في حلب التي ينتمي إليها، وتابع في الجامعة الأمريكية ببيروت، ثم إنكلترا، ليدرس في جامعة مانشستر الكيمياء الصناعية، توفي عام ١٩٩٠م وهو من مواليد ١٩١٠م، عمر أبو ريشة هذا تقلب في

مناصب سياسية ودبلوماسية عدة، له مكانته المرموقة ثقافياً وسياسياً، وقد حاز على جوائز، وله مؤلفات شعرية ومسرحية، وكتب باللغتين العربية والإنكليزية، وأما قصيدته «امرأة وتمثال» فهي تحمل فكرة واضحة واحدة هي؛ التفاضل بين صناعة المخلوق وصناعة الخالق (الله عز وجل)، وفق ثقافة المجتمع الذي يعيش فيه الشاعر أبو ريشة، أي المجتمع الذي ينحاز إلى صناعة الخالق، وإن كانت صناعة المخلوق (النحات) للدمية تتجاوز حدود الفن والإبداع.

٣- إضاءة توضيحية تمهد لفكرة التأثر بالأسطورة:

تشتمل القصيدة هذه على أربعة عناصر رئيسة هي؛ الشاعر والحسناء والنحات والدمية، وكما تمثل الحسناء رؤية الشاعر الفنية تمثل الدمية رؤية النحات الفنية، والفرق أن الحسناء تنتمي إلى عالم الإنسان والدمية تنتمي إلى عالم الفن، العالمان المتقابلان كتقابل الشاعر والنحات والدمية والحسناء، والمتمحِّص للدمية يجدها على نقيض ما يوحي بها كونها للآلهة فينوس، فهي دمية منحوتة قام بنحتها نحات من البشر أبو ريشة يؤكد إنسانيته في البيت التاسع عندما قال: «ومشى وبنت رؤاه»، فهو ذاهب إلى عالم الموت تاركاً وراءه عمله الفني الدمية، الدمية هذه تدين بالفضل لصانعها النحات، ساخرة من غيرها يدفعها إلى ذلك إحساسها بالتفوق على هذا الغير، فهي متكبرة وهي تسير إلى حرم الخلود، تتجاوز جميع الذُرا المعهودة، ولعلها استمدت كبرياءها من كِبَر الفن الذي يسمو على عالم الواقع الإنساني، وكما أنه بقيت الإشارة فيما يتعلق بالدمية وهي تسير إلى حرم الخلود، بأنها تتجاوز الزمان والحقيقة والخيال، ولا تستعين إلا بعريها، تتجرد عن كل شيء كضروب التجميل والزينة التي يجمل بها البشر نقصهم، والمحصلة في النهاية أن يكون وجود الدمية وجوداً تجاوزياً أيضاً، نراها تبقى لا ينالها الكِبَر في حين يمضي صاحبها ويشيخ ويموت، ولا تتغير، في حين لا يدوم صاحبها على حال، وباختصار؛ إن الدمية التمثال وجود تجاوزي لجميع الذُرا الإنسانية وتخطٍّ لكل الحدود التي تؤطر الوجود الإنساني، وفي ذلك تسام للفن وعالمه، ذلك الفن الذي أبدعه إنسان ضعيف فانٍ لا يمتلك سوى طاقة تجاوزية محدودة قياساً إلى الخالق العظيم، وإن تجاوزت طاقته كل ما هو قائم أو ممكن أو متخيل أو عبقري.

أما الحسناء فإن حديث أبو ريشة عنها لا يتجاوز الكلمة الواحدة افتتح بها القصيدة، والمتمعن هنا يستطيع أن يزعم أن الحسناء تتجاوز الدمية في كل شيء، على الرغم من أن تقديمه للقصيدة قد يوحي بخلاف ذلك، وأيضاً في الوقت نفسه بخلاف مع الحكاية الأسطورية، ولعل الأمر في تقديم الحسناء على الدمية، يرجع إلى؛ أن الحسناء لو كانت تحسّ بأن الشاعر يراها في مرتبة من الجمال أدنى من الدمية، لعدّت استرساله في وصفه الأخيرة إهانة لها لا تسمح بذلك كرامة امرأة، فضلاً عن امرأة عرَّفها أبو ريشة بأنها المثل الأعلى للجمال كما يذكر في مقدمة قصيدته، وأن الحسناء تمثل رؤية الشاعر الفنية، تلك الرؤية التي لا تسمح وبوصف صاحبها فناناً في كبرياء الفن، أن يكون عمله الفني أدنى جمالاً من عمل النحات للدمية التمثال، وأيضاً أن الحسناء التي يخاطبها أبو ريشة في مبتدأ قصيدته ومنتهاها هي المثل الأعلى للجمال، يشفق عليها من عوارض الزمن، فلذا يطلب منها أن تتحجَّر في منتهى القصيدة، أي أن تثبت على حالها، وهي في قمة الجمال المطلق كي تبقى مثله الأعلى، وأيضاً أن الدمية التمثال صنع مخلوق والحسناء صنع الخالق، وشتان بين الصناعتين، كالفرق بين حال الدمية في صورتها في القصيدة والحسناء التي تفتقر إلى ينبوع الصبا المتفجر كذلك، إلا أن أبو ريشة شعورياً ولاشعورياً ينتصر لصناعة الخالق على المخلوق، ربما انطلاقاً من ثقافته الاجتماعية ومجتمعه الذي ينتصر لرؤى دينية خالصة، وبالتالي لا يمكن له أن يسمح بتفوق دمية تمثال على صناعة الخالق العظيم، ربما هنا كان انتصر وانطلق من حساسية نفسية وفكرية عبَّها من مجتمعه الذي يخاطبه، ولعل في تغليب الحسناء راحة نفسية كبيرة له قبل مجتمعه، وخلاصة الأمر؛ أن صورة الدمية التمثال تنطوي على حساسية نفسية هي ليست إلا حساسية نفسية لنظرة المجتمع الذي يُغَلِّب صناعة الخالق على المخلوق، فالإشارة هذه من أبو ريشة، ليست إلا إشارة في الواقع لتمثال فينوس آلهة الجمال، أي تجسيد لجمال خالق من نوع ما، يتحقق على يد مخلوق ما، وأما عن صورة الحسناء فهي تنطوي على حساسية فنية على نحو كبير، مجافية تماماً للحساسية السائدة في مجتمع أبو ريشة ما يتضح في طلبه إلى حسنائه أن تتحجَّر، ذلك بخلاف العشاق في مجتمعه العربي الذين يكونون ميالين إلى الاستعطاف والرجاء ممن يحبون علَّ قلوبهن ترق.

٤- نقاط التأثير والتأثر بين أبو ريشة وبيغماليون (التشابه والاختلاف):

يتبين واضحاً بعد هذه الإضاءة العجلى حول النصين:

أ- تأثر القصيدة بالأسطورة، أي تأثر الأحدث أبو ريشة بالأقدم بيغماليون.

ب- إن الفارق الملحوظ بين الحساسيتين النفسية والفنية للدمية والحسناء المرأة، بالطبع يستدعي تعزيزه بأدلة نصية وفوق نصية، أحالنا أبو ريشة في نصه الشعري إلى الأدلة النصية، وفي حياته وسيرته إلى الأدلة فوق النصية، ليترتب وفق هذا ما يمكن القول: إن الأدلة النصية تتضح بدليلين نصيين هما؛ إشارة أبو ريشة إلى تمثال فينوس في تقديمه للقصيدة، وكلمة تحجري في نهايتها، وكليهما يحيل إلى الآخر بشكل واضح، فأولهما إثارة إلى فينوس الشخصية المهمة في الأسطورة، وثانيهما؛ رغبة بيغماليون في أن تدب فينوس الحياة في تمثاله، أو أن تهبه امرأة بجمال ما صنع، وما دام توظيف أبو ريشة لهذه الأدلة النصية واضحاً لدليل على تماسه بالأسطورة المنسوبة إلى اليونان.

وأما الأدلة فوق النصية فتتضح أكثر ما تتضح من حياة أبو ريشة وتكوينه الفكري، ومعنى هذا أن الرؤية اللاتينية للأسطورة لا يمكن إلا أن تكون في ذهنه عندما كتب قصيدته هذه، فتكوينه الثقافي الغني والمتنوع وإتقانه لغات عدة بالإضافة إلى تنقلاته وأسفاره بين أربع قارات على مدار ربع قرن، بالإضافة إلى علاقاته الشخصية المرتبطة بالشخصيات المثقفة البارزة، كل هذا له دوره في تحفيز قراءاته في مختلف الآداب، وبالتالي اطلاعه على الأسطورة في اللغات المختلفة، وقد تكون اللغة التي اطلع بها هي الإنكليزية، لأن أوفيد الذي أوردها في كتابه «التحولات» له أثر في الآداب الأوروبية، ليتبين أخيراً أن الدليل فوق النصي أو الخارجي أوضح من أن يتطلب مزيداً من النقاش.

وفيما يتعلق بالتشابه بين العملين الإبداعيين يكاد يكون منعدماً، وبعبارة أكثر دقة، أن ما نجده في القصيدة هي الأسطورة الكلاسيكية معكوسة، فما يطلبه أبو ريشة في قصيدته ليس دبيب الحياة في الدمية التمثال التي أبدعتها يد نحات، وإنما أن تتجمد عصارة الحياة في حسنائه المرأة، وتتحول إلى تمثال، ولعل هذا راجع في حقيقته إلى التماسّ المباشر من أبو ريشة بالأسطورة.

ولعل فيما نقرأه في قصيدة أبو ريشة هو استلهام من الآخر، ليفصح عن نظرته الخاصة بوصفه شاعراً إلى الحياة والمرأة والفن، وقد كان حوّله وحوّره ليلائم هذه النظرة، وبلغ معه تعامله لهذا المصدر من مصادر إلهامه أن عكسه تماماً ووضعه في نظام علاماتي جديد، ليضع معه بل ليوظف رؤيته المفترقة تماماً عن رؤية مصدره بيغماليون، فالأخير كره المرأة وعالمها وهرب إلى الفن، ولما أحب عمله الفني تضرع إلى الآلهة كي يصير امرأة كما يحب ويحلم، هذا على عكس رؤية أبو ريشة تماماً الرؤية المتسمة بالإنسانية الواضحة، فهو يضع الحياة في مرتبة أسمى من الفن لينتصر لكليهما معاً، ولعل في استلهامه العبقري هذا أسطورة جديدة لا ينافسه فيها مبدع، كانت استوت على يديه، وإن كان مصدرها يونانياً.

ثانياً- في الأدب العالمي: وهنا أيضاً سنكتفي بمثال واحد فقط هو مسرحية بيغماليون للكاتب الإيرلندي جورج برنارد شو.

١-فكرة المسرحية بإيجاز:

تدور الأحداث حول بطلة المسرحية، وهي فتاة فقيرة طردها أبوها من البيت، صارت تبيع الزهور في الشارع، اسمها إيليزا، يراهن أستاذ اللسانيات هنري هيغنر أنه قادر أن يحول هذه الفتاة إلى سيدة مجتمع راق من دون أن يلحظ أحد ذلك، يبدأ مهمته بالتدريب لعدة شهور، فأخذ يعلِّم إيليزا الأسلوب الراقي وعلم اللباقة، وفي النهاية ينجح بمهمته، وهنا تقع إيليزا بحب الأستاذ هينغر الذي يرفض الزواج بها بحكم الفارق الطبقي، إيليزا بدأت تتمرد على عنجهية الأستاذ الذي اعتبر عمله هذا شيئاً بمنطق العلم، وقد بدأت تشعر بأنها تُعَامَل كشيء لا إنسان، ترجع إلى طبقتها وتتزوج من شاب فقير مثلها.

٢-في الإضاءة حول فكرة المسرحية:

أ- إيليزا الآن لا تنتمي إلى الطبقة العليا التي تعلمت أسلوبها، ولا إلى الطبقة الدنيا التي أتت منها، فتمردت على الأولى وقبلت أن تكون تجربة من الثانية، لترفض الموقف اللاإنساني.

ب- تهجو المسرحية النظام الطبقي البريطاني في ذلك الوقت، وتشير إلى أخطاء في حياتهم وسلوكهم، وكما أنها تسلط الضوء على استقلالية المرأة التي قد تكون مظلومة أو بائسة في بعض الأحيان.

ج- التناقض كبير في شخصية البرفسور هيغنر فهو يريد أن يغير الفتاة من حال إلى حال، كما الآلهة بفضل العلم، إلا أنه يحتقر الفقراء في قرارة نفسه.

د- في المسرحية فكرة عميقة هي؛ أن الكاتب يسخر بل يحتقر العالم الذي لا يعشق عمله، وكأنه يغمز إلى تفريغ العلم من الأخلاق.

هـ- كتبت المسرحية عام ١٩١٢م، وقد تم عرضها لأول مرة على المسرح أمام الجمهور عام ١٩١٣م في ١٠/١٦، وذلك في فيينا على مسرح هوفبروج مترجمة إلى الألمانية عن الإنكليزية.

٣- من هو جورج برنارد شو؟

برنارد شو هو كاتب إيرلندي اشتهر بكتاباته المسرحية الهزلية، والتي تحمل رسائل هادفة، انتقل في ريعان شبابه إلى لندن، وهناك كانت أول بدايات حياته في النقد المسرحي، ثم بدأ يكتب للمسرح، حائز على جوائز عدة أبرزها جائزة نوبل عام ١٩٢٥م، وهو من مواليد ١٨٥٦م وتوفي عام ١٩٥٠م، والجدير بالذكر في سيرته أنه ترك المدرسة مبكراً، إلا أنه استمر بالقراءة والتعلم الذاتي، فتعلم اللاتينية والإغريقية والفرنسية، وتابع مسيرته باكتساب المعارف والعلوم، ولم يكن تركه المدرسة سبباً في توقفه في تطوير ذاته، من أقواله الطريفة المعبرة: «المدارس سجون ومعتقلات»، «عندما يكون الشيء مثيراً للضحك فابحث جيداً حتى تصل إلى الحقيقة الكامنة التي تختفي وراءه»، «الناجح في الحياة هو من يسعى للبحث عن الظروف التي يريدها وإن لم يجدها يصنعها بنفسه»، هذا الرجل نفسه عاش شبابه فقيراً، فقد كافح ضد الفقر وناضل من أجل المرأة، فهو واحد من أبرز الكتاب الاشتراكيين، سئل مرة عن سبب صلعه فقال: «سوء توزيع الثروة».

٤- المقارنة بين العملين (نقاط التشابه والاختلاف) :

أ- نقاط التشابه أو اللقاء: تلتقي المسرحية بالأسطورة في هاجز تحويل المرأة من حال إلى حال، فعلم الأصوات يساعد هيغنر على تحويل المرأة التي يراها أشبه بالتمثال من امرأة فقيرة إلى امرأة أرستقراطية، كما أن الفن في الأسطورة أتاح تحويل التمثال إلى امرأة جميلة، والذي ساعد على تلمس هذا اللقاء عنوان المسرحية الصريح «بيغماليون».

ب- نقاط الافتراق أو الاختلاف:

١- العنوان مشترك، إلا أن المسرحية تناولت الفكرة بطريقة أكثر واقعية ومنطقية قياساً إلى الأسطورة، التي لعب الخيال فيها دوره.

٢- المسرحية لا تنتهي بسعادة كما الأسطورة، فهينغر بروفسور الصوتيات هو بيغماليون في الأسطورة، يحوّل إيليزا كما حولت الآلهة جالاسيا من فتاة عادية مغمورة إلى سيدة مجتمع، لا يتزوج بما صنعت يداه على خلاف صنيع بيغماليون الذي تزوج بما صنع.

٣- إيليزا تتمرد على صانعها هينغر العنجهي، على خلاف جالاسيا المطيعة التي أنجبت ابناً لبيغماليون المتيم بها.

٤- فاعلية العلم في المسرحية تساوي عمل الآلهة في الأسطورة، مع وضوح المفارقة في الفاعلية بوضوح ما أدت إليه من نتائج، فعلم العالم إذا فُرِغَ من الأخلاق صار جحيماً اجتماعياً لا يطاق، لتقودنا هذه النقطة إلى الوقوف عند أبعاد اجتماعية ركزت عليها المسرحية:

١/ التناقض: الطبقة الاجتماعية الراقية تقول شيئاً وتفعل شيئاً آخر.

٢/ تعريتها من المشاعر الإنسانية: فهو لا يهتم إلا بما حقق من انتصارات، وبعيداً عن هذا كله فلعل برنارد شو يريد أن يوصل عبر مسرحيته رسالة إلى زمانه وقد تكون إلى غير زمانه، بغض النظر عن موقفه تجاه التفاوت الطبقي، وهي؛ على الإنسان التعامل بوعي وعقل ومنطق مع من هو أدنى منه وأعلى، وكذلك نظيره، ولا سيما في مسألة الزواج الموضوع الفيصلي الحاسم في الحياة.

انتهت المحاضرة

المحاضرة الثامنة

هجرة النصوص وجماليات القراءة أو المبادلات

أولاً- ماذا عن هجرة النصوص؟

إن ظاهرة هجرة النصوص تعني أن النصوص تهاجر من لغة إلى أخرى ومن فضاء إلى فضاء، وفي تلك الهجرة لأي نص من مصدره تفاعلات وتأثيرات، وأيضاً تحولات معقدة، ولعل هذه الظاهرة هي قديمة قدم احتكاك الحضارات بعضها ببعض برزت أكثر ما برزت عن طريق الترجمات، وما لها من اتصالات مباشرة بين الشعوب، تلك القناة الأكثر فاعلية لنقل المعارف الإنسانية المختلفة، وهنا تبرز خصوصية كل مجتمع ولغة بشكلها العميق، وقد يتعذر على الترجمة نقل تلك الخصوصيات، ما دفع بعض النقاد ليقول: إن الترجمة خيانة، أي أنها خائنة لتعذرها أن تنقل خصوصيات.

ثانياً- ماذا عن أهمية الترجمة في هجرة النصوص؟

تعد الترجمة القناة الأكثر فاعلية والأوضح لنقل نص من لغة وفضاء إلى آخرين، ولعل مهمتها تتبلور في أنها تأتي للمقاربة والتوسع، فتهجر نصاً من لغة المصدر إلى لغة الهدف، وعلى الرغم من كل الفوارق بين اللغات وعلى الرغم مما يترتب على هذه العملية من تعقيدات فإن لها دورها المهم والمؤثر، ليمر عبرها فقط الفكرة والمعنى ويتعذر نقل الإحساسات والخصائص نقلاً أميناً.

إن هذه النقطة تقودنا للوقوف عند التفريق بين ترجمة الشعر وترجمة النثر، ولا سيما إذا ما علمنا أن اللغات البشرية تتفق في وظيفة الاتصالات، وتختلف في الخصوصيات، فترجمة النثر هي ترجمة سهلة كون النثر يتجه من الأفكار إلى اللغة، فهي تفيد في الاطلاع على علوم الشعوب ودراساتها وأساليبها ونظرياتها ومناهجها، وعلى الكثير من خصوصياتها، وأما ترجمة الشعر فتختلف لأن الشعر يتجه من اللغة إلى الأفكار، لتكون اللغة هي الهدف والشعر إحساسات داخلها، أي داخل اللغة نفسها.

الترجمة الشعرية هي قراءة وإعادة إنتاج إذ تصبح لغة المصدر وفضاءها وتقاليدها مادة أولية لإنتاج جديد، وقد تنبه إلى ذلك النقد الغربي الحديث فكولردج ذهب إلى ما ذهب إليه

الجاحظ فقال: «إن الشعر الرائع هو الذي لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله»، لأنه للإيقاع الشعري وظيفة وللصورة وظيفة وللسياق وعلاقاته أيضاً وظيفة، وهي إيحائية، وأما الموسيقا والإيحاء فلا يترجمان.

لترجمة الشعر طرق وللترجمة على وجه العموم مشكلات، مع ضرورة الانتباه إلى أن الترجمة يجب أن تكون عملية إبداعية، فهي إبداع ثانٍ لنص واحد في فضائين مختلفين، أي قراءة للغة في لغة أخرى.

فأما عن طرق ترجمة الشعر فهي ثلاث:

١- ترجمة الشعر نثراً: يحرص المترجم في علاقة النص المنتِج بالنص الأصل على نقل الأفكار والمضمون نقلاً أميناً، فيقدم الفكرة على اللغة واللاشعري على الشعري، وهنا يحتفظ النص الجديد بأفكار الشاعر، ولكنه يخسر النشوة والعجب والدهشة والمناخ الشعري، فهذه الطريقة أسوأ ترجمات الشعر.

٢- ترجمة الشعر نثراً منغماً: في هذه الطريقة شيء من المناخ الشعري، إلا أنها تفتقد النظامين الصوتي والدلالي للنص الأصلي.

٣- ترجمة الشعر شعراً: في هذه الحال على المترجم أن يكون شاعراً أصيلاً، كما أنه يجب الاتصال بسيكولوجية الصياغة الشعرية الخاصة بكل لغة على حدة، وهنا يكون النص الأصلي مادة لبناء نص جديد، أي أن المناخ الشعري جديد ومختلف عن مناخ النص الأصلي، وفي النص الجديد بصمات شاعر آخر وتجربته ورؤاه من جهة أخرى، فالنص الشعري الثري يتضمن في داخله لغة داخل لغة أو لغة استنباطية، وإن الأصوات العلائقية ترتفع فيها النبرة الشعرية ضمن احتفالية الأسرار، إذ يقوم كل نص شعري ثري على العلاقات الإيحائية، التي يتعذر على المترجم حتى الماهر التقاطها، فعلى سبيل المثال؛ الشعر الرمزي هو لغة داخل لغة، إذ وصل الرمزيون إلى جوهر الصياغة الشعرية، فالشعر عندهم نسق لغوي، فهو حالة علائقية ضبابية بين الدال والمدلول، فإذا تعذر الدال تعذر المدلول، والخلاصة؛ من العبثية نقل السياق الشعري من لغة إلى أخرى، كما ويخسر الشعر الرفيع شعريته حين يُترجَم نثراً، وتتبدل علائقه وسياقه ومدلولاته وأسلوبه إذا ترجم شعراً.

وأما عن مشكلات الترجمة فهي ثلاث أيضاً، هي:

أ) فهم محتويات النص الأصلي، وإذا لم يفهم المترجم النص فماذا عساه يفعل؟!

ب) نقل المحتويات بشكل كامل، وعلى المترجم هنا أن يبحث عن المفردات في اللغة التي يترجم إليها، المفردات المناسبة لنصه الذي يريد ترجمته، كأن تكون علمية أو أدبية أو فلسفية أو سوى ذلك، وعليه تبيان مناسبتها في سياقها، وكذا البحث عن مستوى مناسب من الدقة لنقل معاني المصطلحات.

ج) المشكلات اللغوية، من مثل؛ الفرق التركيبي بين اللغتين المعنيتين.

ثالثاً – مثال توضيحي لنص مهاجر:

النص المهاجر هو قصيدة «البحيرة» للشاعر لامارتين، هاجر النص من الفرنسية إلى العربية على يد عدد من المترجمين، فترجم ترجمات عدة، ولتوضيح هذا من الجدير والمهم الوقوف عند:

١- من هو لامارتين؟

لامارتين هو شاعر فرنسي وسياسي ولد عام ١٧٩٠م وتوفي ١٨٦٩م، يعد من أبرز شعراء المدرسة الرومانسية في فرنسا، وواحد من كبار السياسيين الفرنسيين، من أشهر أعماله ديوانه «تأملات» ومن أشهر قصائده قصيدة «البحيرة» التي جاءت بعد قصة حب فاشلة، فلامارتين هذا تقلب في زخم الحياة بين حلوها ومرها، ذاق الغنى والفقر، تجول وتنقل كثيراً بين البلدان والعواصم، كالشرق العربي من سوريا ولبنان والقدس، والتقى شعراء عرب، وقد اطلعوا اطلاعاً مباشراً على أعماله الشعرية والنثرية، كخليل الخوري وصلاح لبكي وغيرهما، وقد ترجمت بعض أعماله إلى العربية.

٢- قصة قصيدة البحيرة:

كتب لامارتين القصيدة هذه ونشرها في ديوانه «تأملات» عام ١٨٢٠م، وقد كانت جاءت في امرأة التقى بها صدفة في رحلة علاج عام ١٨١٦م على ضفاف بحيرة بورجيه، فأحبته وأحبها، والقصة؛ بينما كان على هاتيك الضفاف يستجم، لمح امرأة تدعى جوليا شارل، تحاول أن تضع حداً لحياتها التي أكلها المرض وتسرب إليها اليأس، وفي اللحظة التي شارفت فيها

على الغرق خرجت لها يد لامارتين المنقذة، فتعلقت بمنقذها فأحبته وأحبها، وقضيا أياماً جميلة على ضفاف هاتيك البحيرة، وقد اتفقا على العودة في العام القادم، إلا أن الأمر الذي حصل أن عاد هو وحيداً، وحبيبته قد فارقت الحياة إثر مرض عضال هو ذات الرئة، فالحبيبة هذه كانت قد أوصت حبيبها إذا ماتت فعليه أن يرثيها بقصيدة من قصائده، والذي حصل أن جاءت هذه القصيدة لتحكي عبرها قصة ذكريات وتأملات في الحياة والحب والموت، وأما الوصف الذي جاء فيها فما هو إلا ملامح خاطفة عابرة، ليكون لامارتين هذا قد أوفى بهذا الشكل بوصية حبيبته له، وتكون هذه القصيدة «البحيرة» من أجمل قصائده خلد فيها اسم حبيبته وتعد من روائع الشعر العالمي.

٣- إضاءة مقتضبة حول قصيدة البحيرة

تحمل القصيدة أفكاراً عدة من أبرزها:

١/ لا يستطيع الإنسان أن يرجع ما مضى ولا أن يوقف عجلات الزمن.

٢/ ينتظر لامارتين أمام البحيرة وحيداً مجيء حبيبته لكن القدر كان لها بالمرصاد.

٣/ لا تزال البحيرة كما كانت ينقصها مجيء الحبيبة، ما أجج ذكريات التسامر بينهما.

٤/ يتوسل لامارتين إلى الزمن أن يسرع ليخفف آلام المنكوبين، وأن يتباطأ ليتمتع الحبيبان بأيام الشباب ولحظات السعادة.

٥- يتساءل لامارتين عن عودة الأيام إلى الماضي، فيطلب من البحيرة أن تحتفل بذكريات جميلة.

٦- يخاطب لامارتين البحيرة ونسيمها عندما يعبق هواؤهما بالشذا أن يرددا (كانا حبيبين).

هذه هي أبرز الأفكار المكونة لستة عشر مقطعاً، لتكوّن كل مقطع من أربعة أسطر يتوافق السطر الأول والثالث في القافية والثاني والرابع كذلك، فالقصيدة هذه هي واحدة من أبرز القصائد الرومانسية الشهيرة، تحمل دلالات رومانسية بارزة، أهمها؛ الحنين الجارف إلى الزمن الماضي الذي يحمل في طياته حنيناً إلى زمن البراءة والحب المطلق، فهي بعمومها موازنة بين حاضر الشاعر وماضيه، الماضي زمن الصفاء والسعادة، والحاضر زمن التعاسة، ما جعله يعيش حال اغترابية، إلا من الذكريات، كما تنتقل هذه الحال به إلى المكان، فلامارتين ألف

البحيرة؛ لأنه المكان الذي رافق سعادته، ولكن البحيرة نفسها اليوم أصبحت مصدراً للوحشة تشكل مصدراً من مصادر ألمه، وهنا يتبدى الصراع في القصيدة بين طرفين غير متكافئين الإنسان والزمن، ما يرسم دراما إنسانية مؤلمة محزنة؛ الحب فيها أقوى من الموت، هذا فتنتهي القصيدة نهاية مأساوية حقيقة، تبقى حاملة الذكريات الجميلة وتحمل لمستقبل أريج الحب الأبدي، (كانا حبيبين).

٤- ترجمات قصيدة البحيرة إلى العربية:

إن هذه القصيدة ترجمت ترجمات عدة من أبرزها:

١/ ترجمة الدكتور نيقولا فياض، وقد نالت هذه الترجمة شهرة واسعة، وقد عارض فيها نونية ابن زيدون الشهيرة، وزناً وقافية ورروياً، فاستفاد نغماً من معطيات القصيدة الأندلسية واستفاد من مضمون قصيدة لامارتين، فجمع المعنى الغربي إلى البيان العربي في صورة مشرقة ولغة متينة السبك، مطلعها:

أهكـــذا أبـــداً تمضـــي أمانينـــا نطوي الحياة وليلُ الموت يطوينا

ومما جاء فيها:

تجـري بنـا سـفن الأعمـار مـاخرة بحـر الوجـود ولا نُلقـي مراسـينا

وهنا؛ فإنه يلاحظ أن الإحساسات في القصيدة تدور في خلد كل شاعر، حيث الزمان والحبيب، هما الأجمل لدى الشاعرين، ولعله على هذا قامت القصيدتان معاً.

وعلى الرغم من أن ترجمة فياض هي كلاسيكية مضمونها رومانسي، إلا أنه استطاع تأصيل البحيرة في الشعر العربي، فهو يعزف على وترين معاً هما؛ ما يبين الصلة بين لامارتين وحبيبته، وهي صلة الحب بالموت والزمن أي(الحب السرمدي بعد الموت)، وما يبين الصلة بين ابن زيدون وحبيبته وهي صلة الحب والوفاء، والوتران معاً يبينان الموازنة بين الماضي السعيد والحاضر الشقي التعيس.

٢/ ترجمة شحادة اليازجي وقد جاءت هذه الترجمة شعراً أيضاً ، وقد اتخذ المترجم من البحر البسيط والقافية الموحدة مطية إلى بحيرة لامارتين الفرنسية افتتحها بقوله:

مراحـــل الـــدهر تطوينـــا لياليهـــا ولا مـــرد لماضـــيها وآتيهـــا

٣/ ومن ترجمات البحيرة شعراً ترجمة إبراهيم ناجي وعلي محمود طه، وكلاهما ينتميان إلى جماعة ، فناجي اتخذ من البحر الكامل وزناً لترجمته ونوَّع في القوافي ونشرها في ديوانه «وراء الغمام» عام ١٩٣٤م، وطه اتخذ من البحر الخفيف وزناً ونوَّع في القوافي كما كانت العادة عند جماعة أبولو ونشرها في ديوانه «الملَّاح التائه» عام ١٩٣٣م.

٥- الصلة في النص المهاجر بين اللغة المرسلة والمستقبلة (الصلة الشعرية):

قبل توضيح هذه الصلة بين قصيدة البحيرة الفرنسية والبحيرة العربية نموذجاً عن النص المهاجر، تجدر الإشارة إلى أمر في غاية الأهمية، وهو؛ أن الترجمة الشعرية تمر في طورين مترابطين تماماً، هما:

الطور الأول- طور اللغة: للغة المستقبلة قواعد ونظم تختلف عن قواعد اللغة المرسلة ونظمها وخصوصياتها التي تميز كل لغة عن سواها، كما أن الاختلاف يكمن أيضاً في شعرية اللغة المستقبلة كالإيقاع مثلاً، وهنا فالفرنسية تختلف عن العربية اختلافاً كبيراً من حيث تركيب الجملة وترتيبها والأزمنة وسوى ذلك، ولذا فحينما ترجم الشعراء العرب البحيرة الفرنسية إلى العربية كانوا حملوا التراث الثقافي العربي، الذي من الصعب التخلي عنه، ليكون النص المترجم؛ بين اللغة كطرف جذاب، والشاعر وتجربته ورؤاه الخاصة به، وكذلك أسلوبه المختلف عن سواه.

الطور الثاني- طور الصياغة الذاتية: إن النص المترجم يتعرض حين يترجم إلى تغيير جذري، فيه إحساسات ونظام شعري مختلف عن النظام الذي أرسله، ولا يبق للنص الأصل سوى المحتوى والطول وترتيب المقاطع، فعلى هذا فالنص المترجم يدخل في عمليتي التجاذب والتنافر، لأن المرسل يكون مشدوداً إلى النص الأصلي، ومشدوداً إلى تقاليده وثقافته، وكذلك إلى تجربته الشخصية، بينما المستقبل قد لا يعنيه كل هذا، لأن له خصوصياته أيضاً.

وأما عن الصلة الشعرية في النص المترجم هذا فيمكن الإشارة إلى:

١/ أن المنتج الشعري الثاني البحيرة العربية يختلف عن المنتج الأول البحيرة الفرنسية.

٢/ أن ترجمة قصيدة البحيرة سارت مع تطور الشعر العربي من المدرسة الكلاسيكية إلى المدرسة الرومانسية، ففياض واليازجي اتبعا الشكل الكلاسيكي، وعلي محمود طه وناجي طورا

الشكل العربي حسب جماعة أبولو، ما يمكن استخلاصه من هذا؛ أن المضمون الرومانسي في النص الأصل يقابله الشكل المتجدد الرومانسي عند جماعة أبولو.

٣/ إن الصلة المباشرة تحققت في النصوص المترجمة، على الرغم من الاختلاف الكبير بين اللغتين العربية والفرنسية، فالترجمة الشعرية لا تحاكي النص الأصل ولا تترجم كلمة بكلمة، ما يجعل هجرة النص الشعري اغترابية اغتراباً قاسياً، تختلف عن هجرة النص غير الشعري، وهنا فإنه إذا حذفنا الإشارة إلى لامارتين فيمكن القول بحيرة فياض وبحيرة اليازجي على سبيل المثال.

٤/ تتراوح صلة الترجمات الشعرية بالقصيدة الفرنسية بين مستويات ثلاثة:

أ- المستوى الأول: الحفاظ على طول القصيدة وترتيب المقاطع، بمقدار كبير من المحتوى، وبما يسمح المجال بتجربة الشاعر المترجِم.

ب- المستوى الثاني: صلة هذه الترجمات بالتقاليد والثقافة العربية، والصلة بالنص الأصل معاً، فصلة فياض بنونية ابن زيدون لا تقل عن صلته ببحيرة لامارتين، وصلة طه وناجي بشعر جماعة أبولو لا تقل عن صلتهما بالنص الفرنسي.

ج- المستوى الثالث: الصلة الوثيقة بتجربة كل شاعر على حدة، والتي تنقل ترجمة كل منهم أسلوبه الخاص به، والتشابه قد يكون في الموضوع والصورة والفكرة أكثر من اللغة، وبالمقابل قد يتناول الشاعران موضوعاً واحداً، لكنهما يتفاوتان في طريقة التعبير؛ لأن الشعر هو إحساسات ودلالات وانفعالات وإيحاءات، وعلى هذا فترجمة نص شعري ليست إعادة إنتاج وإنما إعادة إبداع ما أنتج، وعلى هذا أيضاً؛ سيكون في الشعر العربي بحيرات عربية لكل منها خصوصية.

انتهى