الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين ـ سطيف 2 ـ

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات: مدخل إلى الأدب المقارن

- السداسي الثالث -

إعداد: دكتور ياسين بن عبيد

الموسم الجامعي: 2017-2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد لمين دباغين ـ سطيف 2 ـ

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات: مدخل إلى الأدب المقارن

- السداسي الثالث -

الموسم الجامعي: 2017-2018

بسم الله الرحمن الرحيم

جدول المحاضرات

المحاضرة	الموضوع	الصفحة
	تقديم	12
المحاضرة الأولى	الأدب المقارن: المفهوم والنشأة والتطور ❶	14
المحاضرة الثانية	الأدب المقارن: المفهوم والنشأة والتطور ❷	18
المحاضرة الثالثة	مقومات الأدب المقارن	27
	مدارس الأدب المقارن: تمهيد في المفهوم	37
المحاضرة الرابعة	المدرسة الفرنسية	41
المحاضرة الخامسة	المدرسة الأمريكية	54
المحاضرة السادسة	المدرسة السلافية	70
المحاضرة السابعة	المدرسة العربية	91
المحاضرة الثامنة	مباحث الأدب المقارن: رحلة الآداب	112
المحاضرة التاسعة	التأثر والتأثير	134
المحاضرة العاشرة	التيارات	153
المحاضرة الحادية عشرة	النماذج البشرية	167
المحاضرة الثانية عشرة	الأجناس الأدبية	178
المحاضرة الثالثة عشرة	الأدب والأسطورة	196
المحاضرة الرابعة عشرة	الموضوعات	208

الفهرس التفصيلي

جدول المحاضرات..... 4

الفهرس التفصيلي..... 5

تقديم.....12

الأدب المقارن: المفهوم، النشأة والتطور ❶.....14

دوران المصطلح:.....14

1. في السياق الأوربي.....14
2. الظهور الأول والسياقات.....14
3. الدفع الرومانسي.....16

الأدب المقارن: المفهوم، النشأة والتطور ❷.....18

مشكلة التعاريف.....18

1. الإشكالات اللغوية: تأصيل أم ترف؟.....19
2. الأجناس الأخرى.....20
3. أفق الكتابة بين الشفوي والكتابي.....21
4. الأدب المقارن و"الأدب "العام" و"الأدب العالمي".....22

عودة إلى التعاريف.....22

1. التعريف الفرنسي.....22
2. التصور العربي.....24

مقومات البحث المقارن.....27

حول المفهوم.....27

عناصر الكونية الأدبية.....27

1. الكتب.....28
2. الأدباء.....29

دراسة الخلافات.....32

الدراسة البينصية.....33

مدارس الأدب المقارن.....37

تمهيد: في مفهوم المدرسة.....37

المدرسة الفرنسية.....41

الأصول.....41

مقاومة التأثير الأجنبي.....43

الرؤية الفرنسية: الاختلاف من الداخل.....45

مراحل المدرسة الفرنسية.....47

1. المرحلة الأولى.....47
2. المرحلة الثانية.....48

المدرسة الأمريكية.....54

إشكالية التسمية.....54

الإرهاصات.....55

سكون ثم نهوض.....56

أصالة أم امتداد؟.....57

القطيعة والتأصيل.....59

الخيارات الفاصلة.....62

1. الأصل الأخلاقي.....62
2. الأصل الثقافي.....62

المقولات الثلاث (الأخلاق ـ السياسة ـ النقد).....63

التنوع أساسا خطابيا.....65

آراء وآراء.....68

المدرسة السلافية.....70

سؤال الوجود.....70

الجذور الماركسية.....71

التأطير الروسي ومنجزاته.....73
بوتشكين والشرق.....74
ليرمونتوف والشرق.....75
تولستوي والشرق.....76
الأداء الروماني.....79
ألمانيا الشرقية.....81
الأداء المجري.....83
المدرسة العربية.....91
ملاحظة لا محاكمة.....91
1. رأي كمال أبو ديب.....91
2. رأي سعيد علوش.....91
3. رأي عبده عبود.....92
لا مهيمن على الدراسات العربية.....93
البواكير العربية.....94
أوائل التقارب مع الغرب.....96
روحي الخالدي والإجرائية التطبيقية.....97
المنعطف الجديد..... 98
التصنيف الزمني.....99
خلاصة المسح.....104
مباحث الأدب المقارن: رحلة الآداب.....112
الرحلة والأنطولوجيا 113
الآخر مكوّنًا لأدب الرحلة.....115
هوية النص الرحلي.....119
في الثقافة الغربية.....121
الرحلة في التراث العربي الإسلامي.....127
ارتباط الرحلة في التراث العربي الإسلامي بالدين.....127

التأثر والتأثير.....134
عن المفهوم.....134
الرؤية الأمريكية.....135
نظرية بلوم.....135
نظرية جوين.....137
نظرية بلاكيان وشو.....139
نظرية التوازي.....140
الرؤية الفرنسية 141
البدايات.....142
نظرية الوساطة أو المرور من الواقع الاجتماعي إلى الواقع
الأدبي.....143
ثروة الكُتّاب.....144
ماهية التأثير.....146
وجوه التأثير.....147
طرق التأثير.....148
بين التأثر والمحاكاة والتقليد.....149
أنواع التأثير.....150
التيارات.....153
التيارات ومنطق التعصير.....153
الماهية والوظيفة.....154
الأدب والإنسانية الواحدة.....155
صناعة القارئ المثقف.....156
الرومانسية.....157
الرومانسية الثانية.....158
الرومانسية الأولى أو "ما قبل الرومانسية".....158
الرومانسية والأدب المقارن.....161
بين فلسفة الأدب وتاريخه.....163
تيارات أخرى.....165

1. الطبيعية.....165
2. مذهب الحقيقة.....166
النماذج البشرية.....167
شيء كالمفهوم.....167
"المثال" والمحاكاة.....167
النموذج البشري في الدراسات المقارنة.....169
المسرح إطارًا للنماذج البشرية.....169
أقسام النماذج البشرية.....171
1. النماذج الإنسانية العامة.....171
2. النماذج الدينية.....172
3. النماذج الأسطورية.....174
4. النموذج التاريخي.....177
الأجناس الأدبية.....178
في المدونة العربية.....178
في المدونة الفرنسية.....180
في المدونة الإنجليزية.....182
الخلفية اليونانية.....183
الشعرية ونظرية الأنواع.....184
آراء في نظرية الأنواع.....185
- رأي تودوروف.....185
- رأي كروتشه.....187
- رأي المدرسة الأمريكية.....187
الأنواع ونظرية التطور.....188
من أين تأتي الأجناس.....190
الأجناس والأدب المقارن.....191
الأدب والأسطورة.....196

الأسطورة في الفكر الغربي.....196

- تعريف ديران Durand.....196
- تعريف Jolles.....197
- تعريف باجو Pageaux.....197

وظيفة الأسطورة.....198

الأفق الفينومينولوجي.....199

التناول العربي.....200

التصنيف الأسطوري.....202

1. الأسطورة في السياق الأجناسي.....202

1 .أ: الشعر والأسطورة.....203

1.ب: النقد الأسطوري.....205

4. الأسطورة في سياق الشفوية.....206

2.أ: الحكاية من اللغة إلى الاصطلاح.....207

موضوعات الأدب المقارن.....208

الموضوع مفهوميا.....208

نظرية المقولات عند أرسطو.....208

الموضوع في الأدب.....209

الموضوع والموضوعية.....209

الموضوع وفلسفة الجمال.....211

عن تحولات النظرية الموضوعية.....211

الموضوع: بين المنهج والاصطلاح.....213

الموضوع في الأدب المقارن.....215

1. النماذج الفلكلورية.....216

2. المواقف.....216

3. النماذج العامة.....216

4. النماذج الأسطورية.....216

1.4.شخصيات دينية.....216

2.4: شخصيات قديمة.....217

3.4: شخصيات وطنية.....217

5. شخصيات تاريخية.....217

6. الهالات الأدبية.....217

مصادر الدراسة.....218

تقديم:

هذا العمل، وإن كان في جزء منه قدّم إلى طلبة الجامعة، ثمّ وُسع إلى ما هو عليه الآن، لا يزيد على مساءلة ما أُنجِز في الأدب المقارن، شرقا وغربا، كونيا وعربيا.

نقف عند حدّ المساءلة، تجاوزًا للادِّعاء الذي يجُرُّ بعضَ أصحابه إلى الانتفاخ بالقول الفصل الذي لا يتاح في العلم لأحد؛ وإحياءً لهِمَمٍ لم يسعفها الجهد في العثور على تقريبات إجماعية تؤدي إلى مسلّمات، وإلى مبادئ فاعلة في التقريب بين الإنسان وعديله، وتلك إحدى غايات الأدب المقارن.

كان الاستثمار ـ على امتداد الحفر وما فيه من تعب ـ في مفاصلَ أغلبُ الظنّ أنها مداخل مفضية إلى حقيقة الأدب المقارن، مكوّناته، أدواته، مجالاته وأهدافه. لا يعني ذلك إطلاقا أن استفراغ الجهد مضى إلى منقطعه، وأن استنفاد الرؤيا كان على تمامه، فما رأيناه استفاد من ممشاه في العلم إلا مَن مشى فيه على مبدإ النسبية، ولا وجدناه رسا على بر الإفادة إلا من ألقى العصا بأرض المتاح وأنشد مع معقر بن أوس: [الطويل]

وَأَلْقَتْ عَصَاهَا وَاسْتَقَرَّ بِهَا النَّوَى كَمَا قَـرَّ عَيْـنًا بِالْإِيَابِ الْمُسَـافِرُ

كما أدلى مَن قبلي، سيُدْلي مَن بعدي، والجميع منتهٍ إلى أن الأدب المقارن أدب مستفِزٌّ بخلافية نظرياته، مشوّش بتعدد مناظيره وزاياه، جامعٌ بخصوبة مطارحاته، مانع من القول فيه بما يُغلِق على المعنى في محابس الارتجال.

أمكن من الرؤية المعروضة ـ على ما فيها من قصور ـ قراءة الموفور من أعمال المختصّين الغربيّين ـ على اختلاف مواقعهم ومعارضهم ـ والاطلاع على إسهامات الكُتّاب العرب المعروفين في ساحة المقارنة، وقد تمّ تركيب المادّة بلا واسطة من مترجم في الغالب، إذ كنّا نترجم في كلّ مرّة من الفرنسي ولا نستند إلى

الغير، ونأخذ عن الكتّاب الأنجلوسكسونيين بواسطة أكثر الترجمات ذيوعا، والعهدة في صناعة الرأي عليهم.

هذا الذي أغرى بعرض البحث بهاته الشاكلة الموعودة بالإضافة والتقويم ما حظيت بفاحص بصير، أو اطمأنت إلى ناقد نصوح.

المحاضرة الأولى:

الأدب المقارن: المفهوم، النشأة والتطور ❶

دوران المصطلح:

1. في السياق الأوربي:

مصطلح "المقارنة" مجايل لجملة من المصطلحات، منها الفيلولوجيا، والتشريح والفيزيولوجيا[1]، في سياقات متقاربة كانت نشأت نتيجة لتجاور العلوم وتقاطعها في كثير من المفاهيم. وقد دخل تاريخ الأدب ـ حسب المقارن الفرنسي فان تيغم Paul Van TIEGHEM ـ[2] في نفس وقت ظهور هذه المصطلحات، خاضعا لنفس التأثيرات الفكرية.

لا ينبغي إغفال أن المقارنة ممارسة ارتبطت بمظاهر الفكر الإنساني، من القديم، وتأصلت في أبعد النماذج الأدبية عهدا، فقد كان الشعراء اللاتينيون ـ برأي الناقد الفرنسي إيتيمبل ـ يستلهمون بعضا من الكوميديا الإغريقية من أجل صياغة أدب وطني؛ ألم يكن ذلك منهم مقارنة؟[3] وأبعد من ذلك توجد عناصر من الميثولوجيا السومرية وملاحمها في ملحمة جلجامش، بما يؤكد أن الفكر المقارن أقدم حقا من الحضارة المكتوبة، غير أن القدامى مارسوه دون وعي به. ولكن مرحلة الوعي ارتبطت بالقرن التاسع عشر[4]، وشهدت تمركزها إلى جانب سائر المفاهيم الدائرة في المنظومة المعرفية.

2. الظهور الأول والفضاءات:

---

[1] ينظر: سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن. دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1987، ص. 7

[2] Cf. Paul Van TIEGHEM, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931, p.20

[3] Cf. Etiemble. R, *Littérature comparée*, in *Encyclopaedia Universalis*, 1971, volume 10, p. 11

[4] ينظر: ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي. إضاءة لأكثر من سبعين تيارا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 2007، ص. 28

ظهرت قوية في القرن التاسع عشر، ونشطت في فضاء العلوم الإنسانية ــ على سعتها ــ بقدر كبير من النضج والنفاذ، مستمدة شيئا من شرعيتها من عهد أرسطو ، متسعة في الوعي الغربي على عمومه، والأوربي خصوصا، ولذلك نجد لها وجودا في الممارسة الأدبية لمختلف المدارس: فهي عند اليابانيين *hikaku bungaku*، وعند الألمان *vergleichende Literaturwissenschaft*، وعند الهولنديين *vergelijkende literaturwetenschap*، وعند الأمريكان والإنجليز *comparative literature* ، وعند الإيطاليين *letteratura comparata*، وعند الإسبان *literatura comparada* وعند الفرنسيين *littérature comparée* [1]؛ وهو وجود ـ بما فيه من نضج ـ لا يلغي السوابق البعيدة لفكرة المقارنة وتاريخيتها، فنحن

> « عندما نؤرخ لفرع من فروع المعرفة الإنسانية بصفة عامة، فإنه ينبغي لنا أن نفرّق بين وجود الظواهر التي يدرسها ذلك العلم وبين بدء التنبه لهذه الظواهر ودراستها ومحاولة تقنينها، ومن الطبيعي أن يكون وجود الظاهرة سابقا على دراستها، وقد يستمر ذلك الوجود زمنا طويلا قبل أن تتهيأ الفرصة للالتفات إليها ومحاولة الالتفاف حولها.»[2]

لقد قامت العلاقات الثقافية بين مكونات المجتمع الإنساني، في كثير من فتراتها التاريخية، على مبدإ الاستمداد ـ معلنا و مبطنا ـ وعلى عنصر التلاقح الذي يغذي الوجود الذاتي لكل مجموعة ثقافية، وعلى فكرة الاعتداد بالمكون الذاتي الذي يحقق التقدم والاستعلاء. نشهد ذلك في الأدبيات التي تستعرض فيها كل جماعة بشرية أسباب تفوّقها، لا فرق في ذلك بين الإغريق المتفوقين معرفيا،

---

[1] Cf. BRUNEL.P & PICHOIS.C& ROUSSEAU.A-M, *Qu'est-ce que la littérature comparée*?, Deuxième édition, Armand Colin, Paris, 2000, pp. 15/16

[2] أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي، دار غريب، القاهرة، 2002.ص.17

والرومان المتفوقين عسكريا، والعرب المتفوقين ـ برأي الجاحظ ـ بلاغيا ـ وبين أوربا الحديثة المتفوقة ابستمولوجيا بزعم سدنة الفكر لديها.

هذا الذي حدا بهذه المنظومات المعرفية ــ إذا جاز تسميتها كذلك ــ إلى اللجوء إلى فكرة المقارنة لأنها طريقها إلى تحقيق الوجود من جهة، وسبيلها إلى إثبات التفوق من ناحية أخرى، وإن كان الشعار الذي حملته الدعوة إلى المقارنة، لدى بعض الأوربيين، هو اكتمال البنية المعرفية والأدبية في الفضاء الأوربي على وجه العموم. هذا الذي نلمسه في بعض الأدبيات التي تروج لفكرة التواصل، وتسوّق لفلسفة الانفتاح انطلاقا من الوعي لامكوّن الداخلي، لأن الأخير هو الدافع إلى الوعي بالذات منظورةً في مرآة الآخر، والآخر هو المحرك الحقيقي والمثير الأكبر لعملية الرجوع إلى الذات introspection، وتغذية ما فيها من مَلَكات.

الدفع الرومانسي:

وللعقيدة الرومانسية دخل شبه حتمي في الدفع إلى المقارنة، لوقوفها وراء الدعوة إلى تجاوز الحدود الوطنية. شكلت بدايات القرن التاسع عشر، سنة 1830 على وجه التحديد، تناغم المد الرومانسي مع الفكر الليبرالي الداعي إلى استحداث فلسفة كونية جامعة تشمل الآداب والفنون[1]، يشتغل عليها المقارنون في هذا المجال. و« يضاف إلى هذه الرعاية المزدوجة في النصف الثاني من القرن ظهور العلمية، موروث ثلاثي وثقيل لا يجب نسيانه أبدا من أجل فهم ظهور الحقل الجديد خلال الربع الأول من القرن العشرين.»[2]

على أن في تاريخ أوربا الحديث، من العوامل السياسية ما حدَّ من الاهتمام بالمقارنة في الآداب والفنون والعلوم، بل ما عمل على منعها رأسا، في بعض البلدان ذات التوجه الشمولي، وأخرى المحكومة من أنظمة دكتاتورية فاشية تتوجس من كل ما ليس وطنيا يفتح الباب على الغيري بوصفه أجنبيا يهدّد الكينونة

[1] Cf. MAGGETTI.D., *Littérature comparée*, dans *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, 2002, «Quadrige», 1ere édition, 2004, p. 436

[2] دانييل–هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر. غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص. 11

الوطنية، ومن هذا المنظور كانت الهتلرية تعتبر كل ما ليس وطنيا عامل تخلف، وفي آخر عهد الستالينية كان الإعلام الموالي لها يشهّر بالماركسي المجري لوكاكس LUKÁCS بتهمة المقارنة التي يعتبرها برجوازية محضة.

غير أن الأمر فيما بعد تغير، إذ أباحت السلطات السوفياتية للبلدان الواقعة تحت سيطرتها أن تلين موقفها من المقارنين. ففي سنة 1962، انعقد ببودابست مؤتمر دعي إليه علماء من العالم الرأسمالي بما أكد على إعادة بعث الفكر المقارن في البلدان المسماة "ديمقراطية"، ما عدا ألبانيا والصين.

إلى غاية سنة 1956، كانت الجمعية الدولية للأدب المقارن لا تضم سوى علماء من العالم الرأسمالي، ولكنها ابتداء من هذا التاريخ بدأت تتسع لمقارنين من أقطار شتى؛ ففي تركيبتها الأمريكي، والمجري، والروسي، واليوغسلافي، والهولندي، والياباني، والبولندي كلهم جنبا إلى جنب.

المحاضرة الثانية:

الأدب المقارن: المفهوم، النشأة والتطور ❷

مشكلة التعاريف:

الأدب المقارن غول اصطلاحي بتعبير الفرنسي برونيل P. BRUNEL[1]، وهو ـ بتعبير رينيه ويليك و أوستن وارن ـ اصطلاح متعب.[2] تنازعته تعاريفُ كثيرة، لافتة باختلافها وعدم قرارها على تحديد موحّد، رغم ممارسة الأدب المقارن منذ ما يزيد على القرن، ورغم التداول عليه بالكثافة التي نعلم. فهو لا يتوفر إلى الآن على تحديد بسيط ونهائي ـ يقول المقارنون برونيل، بشوا وروسو ـ ولقد ظُنَّ أنّنا رَسَوْنا على إمكان تعريف توافقي، غداة الحرب الكونية الثانية، ولكن الأمر بخلاف ذلك[3]. ففي سنة 1951، فاجأ المقارنُ الكفء جون – ماري كاري Jean-Marie CARRÉ في معرض تقديمه لكتاب جويار GUYARD بتمييزه بين " الأدب المقارن والمقارنة الأدبية "[4]، وبتساؤله عن « جدوى الأدب المقارن الذي لا يقارن ».

مضى في هذه السبيل المرتبكة بعض كبار المقارنين، منهم ايتيامبل سنة 1963، ومنهم ميشال فان هيلبيت Michel Van HELLEPUTTE ، و جوليان هيرفيي Julien HERVIER، و جان فايسجربر Jean WEISGERBER، بتصورات للأدب المقارن لا تفضي إلى تعريف نهائي ولا حتى إلى فهم متقارب.

حتى التطورات القريبة من أيامنا لم تكشف عن رؤية نهائية، إذ تنطلق الدراسات المقارنة من أرضيات مختلفة لتنتهي حتما إلى تعريفات من جنس ما انطلقت منه، وأفضت ـ بهذا التوارد المختلف . إلى أن الأدب المقارن يميل إلى المقارنة ولكنه لم يعد أدبا.[5]

---

[1] Cf. BRUNEL. P, *Littérature comparée*, dans Mohamed BENAOUDA, *La littérature comparée à l'œuvre*, Flites Editions, Medea, 2008, p. 14

[2] ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، مرجع سابق، ص. 49

[3] Cf. BRUNEL. P, PICHOIS.C et ROUSSEAU. A-M., op. cit., p.8

[4] Ibid. op.cit.,

[5] Ibid. op.cit., p. 9

ومما أعطى لهذه الإشكالات شرعية ما، هو صلة المقارنة بالتاريخ العام للأدب، « وهو ــ يقول سعيد علوش ــ مجال يفترض "مقارنا" و "مقارنا به "و "حصيلة مقارنة"، مما يفترض معه علاقات غير متكافئة، علاقات قوى لا علاقات تعادل، علاقات تطابق على مستوى الحد الأول الذي تمثله المقارنة.»[1]

ينطبق هذا الفهم للمقارنة مع ما تُعَرِّف به بعضُ المعاجم النقدية الفرنسية المقارنةَ. فهي في "معجم النقد الأدبي":

> « Figure d'analogie qui consiste à rapprocher deux éléments. La comparaison peut porter sur la qualité:
>
> *Jean est plus grand que Paul*
>
> - C'est la comparaison au sens strict – et sur la qualité:
>
> *Jean est blond comme Paul*
>
> Et on parle alors parfois de ***similitude***. Dans la comparaison qualitative, la plus intéressante littérairement, les deux éléments sont rapprochés par le biais d'une ressemblance:
>
> *Achille est impétueux comme un lion.*
>
> Une comparaison qualitative, lorsqu'elle est complète, comprend donc trois éléments:1) le comparé (*Achille*), 2) le comparant (*un lion*) et 3) le troisième terme de la raison [...] qui en donne le fondement (*impétueux*). »[2]

1. الإشكالات اللغوية: تأصيل أم ترف؟

وفي الحد الثاني من المقارنة، نجدنا أمام صيغة للأدب تتراوح بين المفرد "أدب" والجمع آداب" لها دخل كبير في إنشاء تحديد واضح للأدب المقارن، لأن صيغة الإفراد تعني أن المقارنة تتم داخل الأدب الواحد، وصيغة الجمع تتم داخل الآداب المتعددة؛ كما ينتج عن هذا التداخل ــ بحتمية أكيدة ــ التساؤل ــ بتعبير

---

[1] سعيد علوش، مصدر سابق، ص. 8

[2] نترجم كالتالي، مع نقل الأسماء من أصلها الفرنسي إلى العربية:

« (المقارنة) صورة تماثل وظيفتها التقريب بين عنصرين، وقد تكون في الكم: "سعيد أطول من عليّ"؛ وهي مقارنة بالمعنى الضيق. كما تكون في الصفة: " شعيد يشبه عليا في بياضه". على أننا نتحدث أحيانا عن المشابهة. ففي المقارنة الكمية – الأكثر أهمية من الناحية الأدبية – يتقارب الهنصران عن طريق المشابهة: " عمرو مندفع كالأسد". فالمقارنة الكمية، لما تكتمل دواعيها، تتضمن ثلاثة عناصر: ① المقارَن (عمرو)، ② المقارِن (الأسد) و③ اللفظ الثالث الذي يعطي للمقارنة أصلا (الاندفاع). »

Joëlle GARDES TAMINE & Marie-Claude HUBERT, *Comparaison* dans *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 43

سعيد علوش ــ « عن أي الحدين يلزم الآخر: فهل "الأدب" هو الذي يقارن، أم أن "المقارنة" هي التي تخضع للأدبية.»[1]

وقد ساهم في قرار هذا الإشكال وثباته، وفي إجماع الباحثين على أن اصطلاح الأدب المقارن مصدر قوي للالتباس « لأنه يشدد على المقارنة، دون أن يحدد موضوعها الأساسي »[2]، وعلى « أن المقارنة الشكلية بين الآداب ـ أو حتى بين الحركات والشخصيات والمؤلفات ـ يندر أن تكون فكرة مركزية في تاريخ الأدب »[3]، ساهم كل ذلك إذن في الإبقاء على ضبابية الأدب المقارن وفي تراوحه بين تعاريف لا تزال إلى اليوم تشكو الدقة والوضوح.

2. **الأجناس الأخرى:**

ثم جاء عهد اتساع الأفق الأدبي إلى أجناس رديفة، كالرسوم، والطوابع البريدية، وسيميولوجيا أغلفة الأسطوانات. بدا من هنا أن الأدب المقارن يتوفر على الرغبة في المقارنة. ولكنه أظهر الميل إلى تجاوز الأدب الصرف[4]. هل يعود ذلك ــ كما يقول الثلاثي المقارن . الفرنسي ــ إلى عدم الثقة بنفسه، أم أن الأدب المقارن خارَ الحيطةَ وفضَّلَ البقاء على الهامش؟ في كل حال، انطوى الفعل المقارن على نفسه، في أعمال عادية، بل هينة أحيانا، تاركا الأعمال الكبرى من طراز "الكوميديا الإلهية" *La comédie divine*، " دون كيشوت " *Don Quichotte* و "بحثا عن الزمن الضائع" *Á la recherche du temps perdu*، لعناية المقارنين الكبار[5].

يبقى الأدب المقارن في النهاية أدبا، ولا شيء يمنعه من المقارنة !

لعل من هذه الأعمال "العادية" التي غطاها الأدب المقارن، إلى جانب مجموعات من المشكلات، كما يقول المقارنان الأمريكيان، هو الأدب الشفهي الذي

---

[1] سعيد علوش، مصدر سابق والصفحة.

[2] المصدر السابق والصفحة.

[3] رينيه ويليك وأوستن وارين، مرجع سابق، ص ص. 49/50

[4] Cf. BRUNEL. P, PICHOIS.C et ROUSSEAU. A-M., *Qu'est-ce que la littérature comparée*, op. cit., p.9

[5] Ibid., op. cit.,

التصق به تعريفه ، فيما بعد، « وبخاصة موضوعات القصص الشعبي وهجرته، وكيف ومتى دخل حقل الأدب "الفني" الذي هو أكثر "رقيا" منه. »[1] وليس لذلك كبير عناية بالجماليات لوقوفه ، أكثر وخاصة، عند عادات "الشعب" وأزيائه، وخرافاته، وأدواته وفنونه.[2]

3. **أفق الكتابة بين الشفوي والكتابي:**

وبالنظر إلى الصلة العضوية بين الأدبين الشفوي والمكتوب، لاشتراكهما في كثير من المشكلات، عُدَّتْ دراسة الأول أمرا متمما للدراسة الأدبية التي تخضع لها المقارنة.

فبالإضافة إلى دراسة الأدب الشفهي وصلته بالأدب المدوّن، قد تتلخّص تعاريف الأدب المقارن في « دراسة الصلات بين أدبين أو أكثر»[3]، وهي رؤية قريبة من المدرسة الفرنسية ـ كما نجدها عند غويار ـ تكرّس الوجود الفرنسي في فضاء الآخر (في إطار ما سماه "اتجاهات فرنسية في الآداب الأجنبية")[4]، أو وجود الآخر في الفضاء الفرنسي (ضمن ما سماه "اتجاهات أجنبية في الأدب الفرنسي")[5]، منظورا إلى كل ما يميز هذا الوجود كالشهرة والتوغل، النفوذ والسمعة، والسمعة، مما ينتهي بنا إلى هيمنة الحضور الفرنسي على غيره.

لم تتقدم هذه الرؤيةُ بتعريف الأدب المقارن وبتحقيقه كثيرا، لقصور منهجي نجم عنه « أن المقارنات بين الآداب، إذا كانت معزولة عن الاهتمام بمجمل الآداب القومية، تميل إلى أن تقصر نفسها على المشكلات الخارجية، كالمصادر

---

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين، مرجع سابق، ص. 49

[2] نفسه، ص. 50

[3] نفسه، ص. 50

[4] ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، تر. هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1، 1978، ص. 98

[5] نفسه، ص. 93

والتأثيرات أو الشهرة والسمعة. و لا تتيح لنا مثل هذه الدراسات أن نحلل ونحكم على عمل فني معين، أو حتى أن نتدبّر نوعه ككلّ معقد. »[1]

4. **الأدب المقارن و"الأدب "العام" و"الأدب العالمي":**

وثمت تعريف ثالث للأدب المقارن ـ بحسب ويليك ووارن ـ يتحاشى أن يكون شيئا غير مطابقة الأدب المقارن مع « "الأدب العالمي" أو "الأدب العام أو الشامل" كما كان غوته يدعو إليه، على أن هذا الاصطلاح الأخير (الأدب العالمي) ـ برأي الناقدين الأمريكيين ـ « شديد الفخامةبلا مناسبة»[2] لحمله معنى اتساع الدرس الأدبي إلى القارات الخمس، أي توحيد الآداب جميعها في تركيب عظيم، تلعب فيه كل أمة دورها ضمن ائتلاف عالمي؛ وهي فكرة ـ بحسب غوته نفسه ــ شديدة البعد، لأنه « ما من أمة ترغب في التنازل عن شخصيتها. »[3]

عودة إلى التعاريف:

1. **التعريف الفرنسي:**

أحسن ما يمكن الاحتفاظ به من تعاريف الأدب المقارن ـ غربيا ــ ، والذي نصادفه في كثير من المدونات، هو تعريف الثلاثي الفرنسي برونيل، بيشوا وروسو [4] :

« La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature

---

[1] رينيه ويليك وأوستن وارين، مرجع سابق ، ص. 51

[2] نفسه، ص. 51

[3] رينيه ويليك وأوستن وارين، مرجع سابق ، ص. 52

[4] ما ترجمته:

« (الأدب المقارن) هو الفن المنهجي الذي من خلال البحث عن علاقات المماثلة، والقرابة والتأثر والتأثير نتمكن من تقريب الأدب من مجالات التعبير الأخرى ومن المعرفة نفسها، أو من تقريب الأحداث والنصوص الأدبية فيما بينها، سواء أتقاربت أم لم تتقارب زمانا ومكانا، على أن تنتمي إلى لغات وثقافات متعددة وإن كانت لها ذات التقاليد ، من أجل وصفها ، وفهمها وتذوقها بأفضل شكل.»

d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter.»[1]

هو تعريف ـ وإن توبع عليه أصحابه ـ لم يؤخذ بالجزاف، فقد شكل بعض عناصره نواةً لتعاريف لاحقة، يقترب من جوهرها إيف شوفريل CHEVREL الذي يسلم ابتداءً بصعوبة وضع تعريف ثم يمضي إلى تحديد الأدب المقارن رافضا التصنيفات الجغرافية، فلا هو عنده أدب فرنسي ولا هو أدب كوني. كما أنه ليس مجموع نصوص بل هو توجه في دراسة الأدب.

من جهة أخرى، لا يمكن اختزال الأدب المقارن في المقارنة الأدبية فضلا عن إجراء المقابلات من نحو (كورناي/راسين، عبقرية الأدب الألماني/ عبقرية الأدب الفرنسي). ينطبق الأدب المقارن على ما تسميه الثقافة الألمانية بالعلم المقارن للأدب.[2] فالأمر يتعلق أساسا بإجراءٍ ثقافي يهدف إلى دراسة كل شيء أدبي قيل أو يمكن أن يقال، مع ربطه بعناصر مكونة لثقافة أخرى. فالذي يمارس هذا النشاط يسمى مقارنا.[3]

ثم إن اللقاء بالآخر يدخل في صلب الفعل المقارناتي وهو الذي يمنحه شرعيته، فالأدب المقارن هو في ذات الوقت توجه نحو الآخر ودراسة هذا التوجه نحو الآخر؛ والمقارِن يجدد باستمرار رهان البحث الذي يمكنه من معرفة الآخر بشكل مناسب، ومن تحصيل ما يمكنه من حسن تقدير الأعمال المختلفة (سواء أكانت من ثقافته أم من ثقافة غيره)، ويمكنه

[1] MAGGETTI.Daniel, op. cit., p. 436
[2] Cf. CHEVREL. Yves, *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je?», 1989, p. 7
[3] Ibid.

في النهاية من معرفة نفسه.[1] ويختم شوفريل باقتراح تعريف للأدب المقارن كما يلي:[2]

« Etude comparative d'œuvres ressortissant à des domaines culturels différents »[3]

2. **التصور العربي:**

من التصوّرات اللافتة في محاولات تأصيل مصطلح الأدب المقارن وتعريفه، جهد عبده عبّود الذي ينكر لفَّ غنيمي هلال حوا المفاهيم ودائرية أنظاره[4]. أوشك ـ من هنا ـ أن يكون تعريف عبّود تعريفا مضادًّا، يقوم بالأساس على تحديد أهمية الأدب المقارن[5]، تحديد آلياته وتحديد مجالاته وصولا إلى الإقناع بأهميته وبجدوى الإقبال عليه[6].

أما طه ندا فيوجز تعريف الأدب المقارن في « دراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب، كيف اتصل هذا الأدب بذاك الأدب، كيف أثر كل منهما في الآخر. ماذا أخذ هذا الأدب وماذا أعطى؟ »[7]، لينتهي إلى محصول محصول يرى الأدب المقارن دراسة « تصف انتقالا من أدب إلى أدب.»[8]

التعريف في صميمه متابعة للتأصيلات الفرنسية، واستعادة لمقولات الآخذين بها من الباحثين العرب، وهو انحياز إلى رؤية بعيدٌ أن تكون شاملة لمدركات الدرس، ملمّة بسيرورة الأدب المقارن وتطوّراته.

---

[1] Ibid., p. 8

[2] نترجم: « هو الدراسة المقارنة للأعمال المتعلقة بمجالات ثقافية مختلفة.»

[3] Ibid., p. 9

[4] ينظر: عبده عبّود، الأدب المقارن. مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص. 12

[5] نفسه، ص. 9

[6] نفسه، ص. 18

[7] طه ندا، الأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، د.ط، 1996، ص. 20

[8] نفسه.

لا يتجاوز محمد عبد السلام كفافي الخلاف التعريفي بين المدارس، الذي غدا تقليديًّا (والوقوف عنده لا يضيف شيئا)، فهو يراه « لا يتجاوز دائرة الآداب إلى غيره من الفنون أو المعارف. إنه يهتمّ بمقارنة أدب معيّن بأدب آخر أو بعدد من الآداب الأخرى. وهو كذلك يهتم بمقارنة عمل أدبي في إحدى اللغات بعمل مناظر له في لغة أخرى.»[1]

على فكرة الخلاف حول المصطلح وقف أحمد شوقي رضوان، ليأخذ على جناح من الدارسين الإيجازَ المخلّ، ويأخذ على غيرهم الاستغراق في المتاهات الاستغراقية والمعاضلات اللغوية. أما إدلاؤه الشخصي فيراه « تقرير ما اتفق عليه الجميع »، وهو

> « أن الأدب المقارن ليس نوعا مميّزا من النتاجات الأدبية تقف في مقابل النتاجات الأدبية المنضوية تحت مصطلح "الأدب العربي" أو "الأدب الإنجليزي" أو "الأدب الصيني"...الخ؛ [...] إنما الأدب المقارن (بفتح الراء وكسرها) هو نهج أو منظور معيّن في دراسة الأدب.»[2]

ينتج عن هذا ـ يقول ـ أن الأدب المقارن ينتقل « من منطقة الإبداع الأدبي إلى منطقة دراسة الإبداع الأدبي.»[3]

أما أحمد درويش فأهمّه، في مقدّمات كتابه، الإشارة إلى حداثة الأدب المقارن رغم مضي قرن ونصف قرن على ظهوره، كما شغله الخلاف حول

---

[1] محمد عبد السلام كفافي، الأدب المقارن. دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1971، ص. 23

[2] أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، دار العلوم العربية، بيروت، ط 1، 1990، ص. 8

[3] نفسه.

المصطلح وحول طبيعة "الصيغة" الدقيقة لكل من الكلمتين (الأدب/المقارن)[1]، من غير أن يقترح جديدًا في الموضوع، ولا تعريفا عربيا يستقلّ عن الجاهز وينأى عن المستعاد.

الأحدث عهدا بمسألة التعاريف ومشكلاتها ـ عربيا ـ محمد صالح عمري، الذي يعرف الأدب المقارن « بكونه "الدراسة المنهجية للأدب في إطاره العالمي" ليس فقط من حيث المصادر والتلقي وإنما أيضا من حيث مونه تعبيرا عن وجود الإنسان وعن فعله وعن تنوّعه من حيث هو إنسان كونيّ »[2]، وهو أخذ بالرؤية الأمريكية على أرضية من نظرية غوته يالفة الذكر، بما يعني تجاوز شلطة المدرسة الفرنسية على كثير من الكتّاب، كما سنبيّن في حينه.

ولا جديد عربيّ في تعريف سامي خشبة، ما عدا استعادة التعريفات المجملة التي تتحاشى التشنجات المعهودة، فالأدب المقارن عنده « دراسة العلاقة الداخلية بين آداب الشعوب المختلفة، فيما يتعلّق بما تتشابه فيه وتختلف حوله.»[3]

[1] أحمد درويش، نظرية الأدب المقارن وتجلياتها في الأدب العربي، دار غريب، القاهرة، 2002، د. ط، ص. 5

[2] محمد صالح عمري، من أجل نظرية في الترافد الأدبي: في شعرية المقارنة وأخلاقيّتها، ضمن كتاب: الدرس المقارني وتحاور الآداب، تحت إشراف محمود طرشونة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، سلسلة الندوات، قرطاج، ط 1، 2015، ص ص. 13-14

[3] سامي خشبة، مصطلحات فكرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، د.ط، ص. 16

المحاضرة الثالثة: مقومات البحث المقارن

حول المفهوم:

نتساءل مع كل مهتم بالأدب المقارن عن مقوّماته. ما هي؟ هل هي مادته؟ هل هي مناهج البحث فيه؟ هل هي عُدة الباحث ومؤهلاته؟

إلى أن يثبت العكس، لم يحصر باحث . من الشرق ولا من الغرب . مفهوم المقوم هذا، ولم يحدد له ملمحا يمكن للباحثين البناءُ عليه أو حذوه في مسارات البحث في الأدب المقارن.

على أن ثمة من المقارنين . لأسبقية زمنية عرّفت بهم؛ أو لكثرة انتشار لفت إليهم؛ أو لطول نظر أضفى عليهم شرعية . من حاول وضع أسس للبحث المقارن، هي فاتحة على كل حال وليست نهائية، وتقريبية وليسست كلية، وجزئية قد لا تصلح لأن تكون جامعة. من هؤلاء المقارن الفرنسي فرنسوا ماريوس غويار François-Marius Guyard الذي حاول التأسيس لفكرة "المقوم" انطلاقا من الرؤيا الفرنسية كما هو متوقّع، على أن مقترحه قد يخرج إلى العموم . من دائرة الانتماء الضيقة . بإحالات لها من المركزية ما يتسع بها إلى المقارنة في أبعد دوائرها.

عناصر الكونية الأدبية:

في فصل من كتابه (الأدب المقارن)، يتحدث عمّا أسماه "عناصر الكوسموبوليتية الأدبية"[1]، محيلا عما يكون أرضية للأدب المقارن وأداة، بشكل مجمل نحسب أن الذين أناروا هذه النقطة بالذات وسّعوا مداركها ولم يزيدوا كثيرا . إلا في الصياغة . عمّا اعتمده.

تتحقق الكونية (الكوسموبوليتية le cosmopolitisme) الأدبية بأصلين مهمّين تدخل تحتهما فروع لاحقة:

[1] ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، سابق، ص. 30

1. **الكتب:** وشرط الإحاطة بها معرفة لغاتها، بما يعني شيئين:

1.أ: وجوب معرفة اللغات لأن المظنون أن الأدب ضيف في كل بيئة، ومهما اختلفت البيئات وجب إدراك تعابيرها عن نفسها وعن حياة الإنسان بها بلغاتها؛

1.ب: وجوب إدراك لغة التخصص في الإطار المقارن، من الداخل، بشفراتها، وإحالاتها، ورموزها ومعجميتها؛

ربما يعزى تأخر الدراسات المقارنة إلى عجز كثير من المقارنين في هذا الجانب، لأن كثيرا منهم مُكتفٍ باقل الإحاطة اللغوية، ولو كان الاهتمام المقارناتي قائما على وعي أعمق بمسألة اللغات لكان الإلمام بما كتب في الفضاء الإنساني الواسع أشمل مما هو عليه الآن.

- كما يطرح غويار مشكلة الترجمة[1]، ويعتبرها أحد أسباب تأخر الدراسات المقارنة، فالملاحظ على كثير من المترجمين قلة العناية بالنقل إلى اللغة الهدف. هذه ملاحظته على المترجمين الفرنسيين ولكنها تصلح على غيرهم، لأن أكثر من يترجم في لغات العالم هذا شأنه، ومشكلة المقارنين أنهم يبنون على منوال لغوي لم يصنعوه بأنفسهم، أو تعجلوا في صنعه مع تأخر في الإتقان والتثبت.

- كما ندخل في مقومات الدراسة المقارنة الإحاطة بالآثار النقدية، المجلات والجرائد[2]، وكلها « مجموع الكتب التي غاب مؤلفوها في النسيان». قد لا نجد لأصحابها حضورا آنيا ولكنا نجد عليها إحالات من مهتمين بها وبهم، من كتّاب أودعوا آراءهم في صحف ودوريات كانوا وسائط بيننا وبين كتّاب كبار غيّبهم النسيان وتجاوزهم الظرف.

---

[1] نفسه، ص. 31

[2] نفسه، ص. 32

- يدرج غويار أدب الرحلات في « النصوص التي ساهمت في الوصل بين الآداب الوطنية»[1]، ذلك أن قليلا من الأدباء من « يقرأ الآثار الأجنبية في لغاتها. والباقون يقرأونها في الترجمات أو في نصوص الرحلات »؛ وخاصية هذا المراس الأدبي أنه يكشف عن دور الرحالة في تقديم شعوب العالم التي عرفوها، والبلدان التي زاروها إلى قومهم، ومن هنا دخل فضاءهم الثقافي معطيات أجنبية لم يكونوا يعرفونها « من طراز التساهل الإنجليزي، والفضيلة الألمانية، والصوفية السلافية.»[2]

2. **الأدباء**[3]**:** الأَوْلى بالعناية من الأدباء هم المترجمون، والعناية بهم تتحدّد إما بشخصية المترجم وإما بقيمة عمله. وفي سلك المترجمين من أسماهم بـ "الوسطاء الأدبيين"، وهم إما :

2.أ: أشخاص « كانوا جسرا بين حضارتين أو أكثر» قد يكونون« مواطنين من أمة هي نفسها مرصودة على هذا الدور، بسبب موقعها الجغرافي والثقافي.»[4]

2.ب: بيئة تكون « جسرا بين أدبين، لأنها تطرح مسائل سيكولوجية فردية، ومنها تصل . حكما . إلى سيكولوجية الجماعة.»[5] ذلك أن الأشخاص متوسطي الأهمية أو الرديئين لا يؤثرون إلا جماعيا.

يوشك هذا الإطار أن يكون خارطة طريق للنظر في المقومات التي ينهض عليها البحث المقارن، برؤيته الغربية المستضافة في الفضاء العربي، والتي يشكل فيها فرنسوا غويار ومن تأثره من الباحثين حلقة وصل بين أجيال ومدارس أفضت جهودها إلى الاختلاف والتنوع الذي نعرف.

---

[1] نفسه، ص. 34

[2] نفسه، ص. 35

[3] نفسه، ص. 36

[4] نفسه، ص. 38

[5] نفسه، ص. 41

يحط الثلاثي الفرنسي برونيل، بشوا وروسو على ما هو قريب من تأصيلات غويار، ولكن يزيدون ما هو من قبيل البيان في حديثهم عن الأدب المطبوع، فيعتقدون أنه

à mesure que se développe la civilisation de l'imprimé, ouvrages en langues étrangères, traductions, adaptations, anthologies, ouvrages divers, revues et journaux, tous ces instruments abolissent les distances et constituent d'efficaces intermédiaires.[1]

على أن أحسن طريق للوصول إلى الآداب الأجنبية هو ممارستها بلغاتها، ولكن لا بد من الاعتراف بأن الترجمة والإخراج كان أولوية الكثير من المقارنين. الشائع أن الكتب الأجنبية تقرأ في بلدانها الأصلية، أو في بلدان القرّاء الذين يطلبونها، وفي هذه الحالة تستورد الكتب إذا كانت قد طبعت خارج حدودها اللغوية. ولما كان الاستيراد يطرح مشكل النقل والرسوم الجمركية، فكر الناشرون في طبع الكتب الأجنبية محليا. فتح هذا الأسلوب الباب أمام التقليد la contrefaçon في النشر، وأصبح ميسورا على الناشرين الذين احترفوه أن يطبعوا ما يلبي حاجة شريحة واسعة من القراء، خصوصا ما يزيد في تراثهم وتضخم ثرواتهم.

وبالإضافة إلى الكتب التعليمية التي وضعت في سبيل التعريف بالآداب وكتابها وبلدانها، وليست هي بالتي وضعها أبناء وطن ما للتعريف بوطنهم وأدبهم، بل اشترك فيها كُتّاب يعرّفون بغير أوطانهم ويتحدثون عن آداب غير التي ينتمون إليها[2]؛ بالإضافة إلى ذلك يحسن الحديث عن الصحافة المتخصصة، ووسائلها الأكثر انتشارا . الدوريات المتخصصة . التي أخذت على عاتقها تعريف الجمهور بوضعية وتطوّر الآداب الأجنبية. يمكن أن نذكر بهذا وسائط من صنف la

[1] P. Brunel, C.Pichois, A-M. Rousseau, *qu'est-ce que la littérature comparée*, op. cit., p. 42
نترجم: « كلما تطورت حضارة المطبوع، من كتب باللغة الأجنبية، ترجمات، إخراجات، مجاميع، كتب مختلفة، مجلات وصحف، كل هاته الوسائل تزيل الحواجز وتشكل وسائط ناجعة. »

[2] عن الفكرة في المنظور العربي، ينظر: عبده عبود، الأدب المقارن، سابق، ص. 113

وهي la bibliothèque britannique ،le journal historique ، bibliothèque anglaise وسائط اعتنت ، بالإضافة إلى الآداب، بالفلسفة، الجدال الديني، التاريخ والعلوم. أما فرنسا فقد عرفت ظهور أول دورية أدبية سنة 1754 بتسمية le journal étranger، ظهرت على إثرها la gazette de l'Europe، وكانت الغاية أن تروّج الثقافة الفرنسية للثراء الأدبي ذي البعد الكوني.

أما المقارن إيف شوفريل فيدخل في مبدإ الوساطة "أماكن القراءة" كمكتبات الإعارة ومكاتب القراءة وما إليها[1]، مشيرا إلى أن ما يمكنه تسميته التاريخ الاجتماعي للنصوص المطبوعة لفت على الأغلب المؤرخين أكثر من الأدباء؛ وقد انتشر هذا التقليد . أو بدأ في الانتشار . في أثناء القرن التاسع عشر. كما يدخل في هذا المبدإ المؤسسات، عمومية أو خاصة، والمراد بذلك الجامعات بإشرافها على الدراسات والبرامج، والسلطات السياسية بفرضها الرقابة على المنشور الأجنبي والمؤسسات الاقتصادية الراعية لحقوق الترجمة.

دخلت على الخط . كما يقال . كتابات تناولت الموضوع بالاستئناس إلى السابق حينا، وبارتجال مفاهيم طرأت لجملة من الاختلافات، فكان أن لاحظنا أنه مع بدايات تحديد مفهوم الأدب المقارن، واستقراره النسبي، اتجه المقارنون إلى تحديد التوجهات النظرية والأدبية لهذا المفهوم، بدا لهم حينئذ سعة المقارنة، وأحالوا على سعة وتنوّع الأدب المقارن، الذي من أسسه مقارنة نصوص من ثقافات مختلفة. يقول الثلاثي الفرنسي[2]:

---

[1] Y. Chevrel, *La littérature comparée*, P.U.F, Col. "Que sais-je?", Paris, 2e édition, 1991, p.55

[2] ما ترجمته:

« (الأدب المقارن) هو الفن المنهجي الذي من خلال البحث عن علاقات المماثلة، والقرابة والتأثر والتأثير نتمكن من تقريب الأدب من مجالات التعبير الأخرى ومن المعرفة نفسها، أو من تقريب الأحداث والنصوص الأدبية فيما بينها، سواء أتقاربت أم لم تتقارب زمانا ومكانا، على أن تنتمي إلى لغات وثقافات متعددة وإن كانت لها ذات التقاليد ، من أجل وصفها ، وفهمها وتذوقها بأفضل شكل.»

« La littérature comparée est l'art méthodique, par la recherche de liens d'analogie, de parenté et d'influence, de rapprocher la littérature d'autres domaines de l'expression ou de la connaissance, ou bien les faits et textes littéraires entre eux, distants ou non dans le temps ou dans l'espace, pourvu qu'ils appartiennent à plusieurs langues ou plusieurs cultures, fissent-elles partie d'une même tradition, afin de mieux les décrire, les comprendre et les goûter.»[1]

نستنتج من هذا التعريف ملمحين لافتين للأدب المقارن:

دراسة الخلافات:

1. أن المقارناتية هي مادة الحدود الفاصلة، تتيح للمقارنين أن يتموقعوا في ذات الوقت داخل وخارج وأن يكونوا في نقطة تقاطع الآداب. إن هذا التخصص يدرس الخلافات بين التقاليد الثقافية، يتساءل عن خصوصية الفعل الأدبي، ويقارب لعبة التأثر والتأثير بين الآداب والتقاليد. إن تداخل التخصصات يضع البحث المقارناتي في صميم مقارنة النصوص من زاوية ثقافية، لغوية وأدبية. إن إجراء التجارة الثقافية العابرة للوطن يسهم في تحديد الأدب المقارن. فالفعل المقارناتي، بجعله العموميات تخصصا

s'attache à l'étude de tout ce qui se passe d'une étude littéraire à une autre, mais que le but ultime de la littérature comparée est de se tenir "au dessus" des frontières et d'aspirer à être une étude, une science du "transnational"[2]

[1] MAGGETTI.Daniel, op. cit., p. 436

[2] Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p.18

نترجم: « اتجه إلى دراسة كل ما يتجاوز دراسة أدبية إلى غيرها، على أن الهدف الأسمى للأدب المقارن هو أن يظل "فوق" الحدود ويطمح أن يكون دراسة وعلما لما هو عابر للوطن »

ملاحظتنا لهذه الحدود الأدبية تفترض تواصلا يلحق بشكل آني بعضها ببعضٍ ثقافاتٍ مختلفة، ويكشف عن حساسيات متنوعة تجاه موضوع كتابة، أو . ببساطة . يعمل على تقديس الأساطير الأدبية.

الدراسة البينصية:

2. إن التحليل البينصي للأعمال الأدبية الناجمة من سياقات متشابهة والتابعة لنفس الحقل الثقافي واللغوي، يعدّ أولوية الدراسات المقارنة. هناك حقول ثقافية، لغوية، أدبية وتاريخية منظور إليها بوصفها « متناسقة وموحدة.»[1] هي حقول محددة انطلاقا من الحواجز القومية والثقافية. هذا التوجه المقارناتي يناسب هنا بعض الدراسات . الفرنسية خصوصا . ولكن في تحليل المواضيع والكتابات المتعلقة بالآداب المسماة "قومية". سوف نحتفظ بالخاصة الأخيرة للأدب المقارن، إلا أننا نعزل . في الأفق المختار للدراسة . تعبير "الأدب القومي" الذي سبق أن ندد به الفيلسوف الألماني غوته. لا بد من ملاحظة الفضاء الأدبي العازل، إنتاج النصوص الأدبية الدائرة حول موضوعات ونماذج كتابة: « الكوني هو المحلي بلا أسوار»[2]كما كان الكاتب البرتغالي ميجال طورغا Miguel Torga يقول، هو الذي دأب على تحليل التناص بوصفه نموذج كتابة، في جملة الأعمال الناجمة من نفس الفضاء الثقافي، ومن نفس الفضاء الجغرافي. من هنا كان التناص يتيح قراءة ومعرفة الآداب الجديدة البارزة. هذه المقارنة الداخلية يمكن وجودها في نصوص المدوّنات التي تلتقي بصعوبة حول موضوع آني، والأشكال الأدبية الناشئة في نفس الفترة، لأن

[1] Ibid., p. 21

[2] ذكره Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, op. cit., p. 22

le dialogue entre le texte et son langage, entre l'auteur et sa culture, entre différentes stratifications de sens. Voilà le comparatisme[1].

إن قضية الأسلوب، في الزمكان الأدبي، تقرب بين الموضوعة thématique وكتابتها، والعمل في مجمله من مرحلته المحددة:

Les traits fondamentaux d'un style ne sauraient ressortir que d'une exploration menée dans les langages, à partir de la connaissance des conceptions fondamentales à une époque.[2]

ونزوع الكتابات نحو أسلوب رائج ومؤثر، وإلى حد ما محدّد سلفا، يؤيد المنهجية المتبعة. تبدو نظريتان للمقارنة مهمتين جدا: تقترح الأولى التناص الثقافي للنص الأدبي، من أجل العثور على

« la trace d'une culture dans l'écriture [...] culture latérale définissant un code linguistique et des références à la vie, culture profonde constituant la mémoire qui s'inscrit dans le grimoire du texte.»[3]

والنظرية الثانية، بدعمها للكتابة المختلطة لبعض النصوص الأدبية، تبرر ما يسميه هانس ياوس Jauss تبعا لإتيمبل

« l'élaboration d'une poétique, d'une rhétorique et d'une esthétique comparée »[4]

---

[1] Francis Claudon et Karren.Haddad-Wolthing, *Précis de littérature comparée: Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Nathan, 1992, p. 12

نترجم: « الحوار بين النص ولغته، بين الكاتب وثقافته، بين مختلف طبقات المعنى. هذه هي المقارنة»

[2] P. Brunel, C.Pichois, A-M. Rousseau, *qu'est-ce que la littérature comparée*, op. cit., p. 74

نترجم: « لا يمكن أن تأتي الملامح الأساسية لأسلوبٍ ما إلا من الحفر على مستوى التعابير، انطلاقا من المعرفة بالتصورات الأساسية لفترة زمنية ما. »

[3] Daniel Poiron, *Ecriture et réécriture au moyen-âge*, dans Revue littéraire, No 41, 1981, p. 117

نترجم: « أثر ثقافة في الكتابة [...] ثقافة جانبية تحدد شفرة لغوية وإحالات على الحياة، ثقافة عميقة تكوّن الذاكرة التي تسكن دهاليز النص. »

[4] Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, P.U.F, 1988, p. 25

في النهاية، تنصهر النظريتان في واحدة هي نظرية الأدبية المقارنة. لأن الأمر يتعلق فعلا بظاهرة الأدبية التي تحيل على مناطق الترددات، الارتيابات وخصوصا الفعل الأدبي للهوية:

« le résultat final, qui en même temps représente l'objet essentiel de la poétique comparatiste, constitue une modalité différente, nouvelle, de penser la littérature, de la situer, de l'étudier, de la définir, de poser son problème.»[1]

إن التحليل الأدبي للنصوص سوف يتدعّم بمنهجية يقوّيها الإسعاف النظري للعلوم الاجتماعية: علم الاجتماع، الانثروبولوجيا، علم النفس الاجتماعي والتاريخ، والكل يسهم في البناء الإتنولوجي للمدونة الأدبية.

من جهة أخرى، يسعى المنهج البنيوي والمقاربة الموضوعاتية إلى الكشف عن الرؤى الرمزية للهوية، وعن تقنيات الكتابة بمختلف أشكالها. هاته المناهج لا تؤسس الدراسة المقارنة ولكنها تضيء التحليل الأدبي للنصوص.

[1] Ibid.

نترجم: « النتيجة النهائية التي تمثل في الوقت ذاته موضوع الشعرية المقارنة، تشكل كيفية مختلفة وجديدة لفلسفة الأدب، ووضعه، ودراسته وتحديده وصياغة إشكالاته. »

مدارس الأدب المقارن

المحاضرة الرابعة: مدارس الأدب المقارن

تمهيد: في مفهوم المدرسة.

يثبت الاستقراء أن هناك تساهلا في استعمال لفظ المدرسة، وفي إسقاطاتها التعميمية التي لا تلتقي على معنى محدد. يعني لفظ المدرسة . في عموم الحال . التجمع الاعتباطي لمجموعة من المبدعين في مكان واحد[1]. ومن دلائل هذا التساؤل إطلاقات من نحو مدرسة باربيزيو Barbezieux ، مدرسة جنيف Genève في النقد الأدبي، مدرسة كونستانس Constance ، مدرسة الجزائر أو مدرسة نيس Nice. الأكيد أن مجموع هذه التسميات لا يعدو الاستعراض، وإن كان فيها ما يدل على خلايا تفكير وأرضيات إبداع، حتى وإن لم يكن بين ممثليها صلة خارج الاعتبار الجغرافي.

بهذا المعنى تلتقي المدرسة مع مفهوم الحركة mouvement، لأن مبدأ الالتقاء حول مجموعة كتّاب أو مدوّنة أعمال على أساسٍ من عقيدة يسوّغ هذا الوصف، علما أن هذه يؤطرها إمّا بيان جامع وشارح لفلسفتها، وإما نصّ له قيمة التأسيس وسلطة المؤسِّس.

كأنه شرط أن يجمع بين كتّاب الالتفاف انسجام جمالي أو تناغم موضوعي، تلتحق بهما أسباب أخرى ذات طبيعة فنية (كالرسم والموسيقى....).

عل أن مفهوم المدرسة قد يتجسد بمجموعة معايير، لا يشترط حضورها كلها:

- جوار كرونولوجي، والمراد به التقارب الزمني بين الكتّاب والأعمال كما هو الحال بالنسبة للرومنسية؛

[1] Cf. Alain et Odette Virmaux, *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires*, op. cit., p. 108

- تقارب في التصور أو في الشكل، حيث إن المدونات تشي بتشابهات واضحة، مثال ذلك هاجس الحقيقة عند الواقعيين؛
- قاعدة نظرية تضبط القوانين، تحدد المعالم وترصد الأهداف، وشكلها العملي بيانٌ أونصٌّ له قيمة تأسيسية؛
- شخصية رمزية لافتة تقود القاطرة.

ما في المعجم الأدبي يأخذ فسحة عن هذا الذي قدمنا، ففيه أن المدرسة تعني المكان الأساسي لتكوين القرّاء وأيضا تكوين المؤلفين والكتّاب. من هنا تأثيرها الواضح في إنتاج وفي استقبال النصوص ودورها في ترقية ذلك[1].

أما الذي استقر في التداول بما يشبه الإجماع، فهو معنى التقليد الذي أصبح لفظ المدرسة يعنيه بعد أن حوّله الاستعمال من المعجم. نلحظ هنا وهناك تناولا يشير إلى التيارات وأصحابها، وإلى الخيارات ومروّجيها، وإلى الأفكار وصُنَّاعها وإلى النظم الفكرية ورعاتها ومُواليها، كل ذلك بغطاء من عبارة "المدرسة" وما هو داخل في حقول دلالاتها. ورغم ما لها من استقلالية وخصوصية، فقد ظلت بعض الجهات تأنف من أن تُسمَّى مدرسة (الأمريكيون على سبيل المثال) لأنها تسمية غير ناجعة هي إلى الترف أقرب منها إلى الدقة، وظل بعض الباحثين – منهم حسام الخطيب – يفضلون وضع « كلمة مدرسة بين قوسين حيثما كان ذلك ممكنا.»[2]

يبقي على هذا اللفظ في مسالك التعبير عن تجربة الفكر والكتابة، ما فيها من حضور الكُتّاب وبريقهم ـ وإن مؤقتا ـ وما لأفكارهم من انتشار بالنظر إلى تأثيرها سلبا وإيجابا. كثير من الشخصيات ظهرت وانتشرت أفكارها ولم يسعفها في البقاء سور أن صورا لها واشماريعها أُطِّرَتْ، بفعل ما، فتجاوزت فرديتَها إلى

[1] Cf. Max Roy, *Ecole* dans *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 167

[2] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 67

الإطار العام، واقتحمت الفضاء العام فتنوّع عليها التناول بما حافظ على آنيتها إلى حين.

عملت التاريخانية – بمفهوم الأمريكي ريماك – في تصنيف كثير من الأفكار، وفي تحييدها عن الواقع النقدي ولكنها لم تفلح في إزاحتها بوصفها منجزا قصاراه الإحالة على وظيفة لم يعد هناك ما يدعو إليها.

وعملت الواقعية – بالمفهوم السوسيولوجي للوظيفة الأدبية – على فر ض تراتبية الأفكار بحسب من يتلقاها ومن يصوغها وفق عصور إنتاجها وسياقات استقبالها، وإعادة صياغتها انسجاما مع منطق التداول، وبذلك خضعت صور الكُتّاب وتأثيراتهم إلى طبيعة النُّظُم التي تستوعبهم وتستفيد من وجودهم. فلمنطق الجماعات logique des masses دور في إنشاء خطابات تعكس حاجاتها الثقافية والجوع الفكري الذي تكون نوعيةٌ من الشخصيات الثقافية أصداءً له.

واستثمرت سيكولوجية الفعل الأدبي . كتابةً واستقبالا . في جدلية الحضور الخطابي بمجموع علائقيته وآليات انتقاله بين مختلف الدوائر، مع ما يعني ذلك من قصدية في المواقف ومن غائية في تشكيلها والبقاء من خلالها في خارطة التفكير الإنساني.

يُظن أن الفلاسفة هم السباقون إلى استعمال مصطلح المدرسة ماضين على نفس شرط التركيبة البشرية، وشرط الزمان والمكان وشرط وحدة المذهب، صورة ذلك ما كان عليه فلاسفة اليونان كالمشائين والرواقيين. والوصف بالمدرسة الفلسفية . في التاريخ الأوربي . ينصرف إلى الفلسفة التي سادت في المدارس وفي الجامعات في القرون الوسطى من القرن العاشر إلى القرن السادس عشر، قائمة

على الأرسطية في منطقها وفي مناهج استدلالها، بشكل شبه مطلق، لا تتحرّر من ذلك إلا لمحاولة التوفيق بين فلسفة أرسطو وبين التعاليم الدينية.[1]

في تاريخنا الأدبي واللغوي شيء من الالتفاف المدرسي، تأصيلا على ما ذكرنا، إذ كان يكفي أن تلتقي جماعة من الباحثين، في حيّز جغرافي معلوم، على مشترك أدبي أو غيره، لتُنعَت بالمدرسة، وهكذا ظهرت للوجود مدارس البصرة، الكوفة وغيرها.

ليس الأمر نفسه في تاريخنا الأدبي الحديث الذي لم يستضف هذا المصطلح، إذ يغيب عن آداب العربية المسوّغ الكافي لإطلاقه وإن وجدت بعض الملامح التي لم تستقرّ كثيرا.

كان الأَولى بهذا الإطلاق جماعة (مدرسة) الديوان في هيمنتها تحت الغطاء الرومانسي الذي كانت تتشيّع له، ولكن بريقها خفت وإن ظل العقاد على نفس الخط بقية حياته؛ وكان يمكن للرافعي أن يكون على رأس مدرسة في البيان تحمل اسمها، لولا أن حماسه لذلك التوجه في الكتابة ظل حكرا عليه، وانقطع بموته فلا نعرف له إلى اليوم عديلا في صياغته وإن حاول بعضهم ذلك.

على أن المنطق المدرسي سرى على غير اللغة والأدب، فتعدّى المفهوم إلى أرضيات الفقه والتصوف، وأصبحت الخيارات . على قواعد مختلفة . ذاهبة بالناس مذهب التمركز والانحياز عمن لا يقاسمهم التصورات والمُثُل.

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص ص. 396-397

❶.المدرسة الفرنسية

في غالب الأحوال تذكر المدرسة الفرنسية في مقابل المدرسة الأمريكية[1]. وهي مقابلة تشي بكثير من الخيارات والمواقف المتعارضة، ومن الممارسات المقارنة أيضا.

فالمدرسة الفرنسية، في العهود الأخيرة، تتجاوز الوطنية ولغة الكتابة إلى « اتجاه عام ـ يقول سعيد علوش ـ خلق أتباعا ببقاع كثيرة بما فيها أمريكا ؛ فهذه المدرسة تقترح أساسا صلبا لكل بحث جاد، هو المدونة الجيدة...ومعرفة ما فوق ـ وطنية، تعززها ثقافة لغوية، وتجميع لعديد من الأحداث الفرعية، تحيل على الحضارة. »[2]

الأصول:

لا شك أن المدرسة الفرنسية سابقة تاريخيا على غيرها، وأن فضاء فرنسا الاستراتيجي ساعدها على أن تكون مجمعا لتيارات كثيرة. ثم إن لتاريخ فرنسا الاستعماري (التوسعي) دورا في صناعة ميزان قوى كانت لها فيه شبه هيمنة، ورائحة التفاف، أساسهما عقلية التفوق وذهنية الامتياز وهو ما يسميه سعيد علوش بـ « إطار علاقات الأسباب بالمسببات التاريخية، أي أن علاقات القوى بينها وبين باقي الآداب لعبت دورا أساسيا في بلورة شكل مدرسي، يستلهم مقوماته داخل مفهوم التميز والأمجاد التاريخية.»[3]

واتساعا في هذا المعنى، يضيف حسام الخطيب إلى هذه العوامل عوامل أخرى تتلخص في احتضان فرنسا

---

[1] Cf. P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, op. cit., p. 27

[2] سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص. 55

[3] سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، سابق، ص. 81

« منذ البدء الدراسات الخاصة باللغات الرومانسية وهي لغات أقطار أوربة الجنوبية التي تفرعت عن اللاتينية واستقلت عنها، وأخذت منها بالتدريج امتيازها الخاص، بحيث لم تعد اللاتينية لغة اللاهوت والثقافة والسياسة والطبقات الراقية كما كانت في العصور الوسطى، ونظرا لاهتمام فرنسا بهذه اللغات الرومانسية ونظرا لأن ثورة فرنسا على اللغات اللاتينية تبلورت في شكل اتجاه أدبي فكري [...] فإن الفرنسيين كانوا أول من تنبه إلى قيمة التراث المشترك بينهم وبين المناطق الأوربية الأخرى، مما خلق الأساس الأول للتفكير في الأدب المقارن. »[1]

كما أنه يحصَى للحكام المتعاقبين على فرنسا دورٌ في استتباب الفكر المقارني، أساسه السعي إلى أن يكون بلدهم مركزا للإشعاع الثقافي على قواعد المراس الأدبي المعمّق يتسع إلى أوربا بأكملها، ويكسب ـ طبعا ـ فرنسا المركزية المنتهية إلى الهيمنة وإلى أشكال الأفضلية المختلفة.

تفاعلت هذه العوامل مع غيرها، فنشأ من الكتّاب من تلمس الحاجة إلى تلاقح الفضاء الأوربي ـ بما في ذلك الفرنسي ـ مع بعضه، وانتبه إلى المشترك الجامع بين المجتمعات والثقافات، فدعا إلى ذلك بحماس دعوة أسهمت بقدر كبير في ظهور الأدب المقارن. هذه السيدة دي ستيل Madame de Staël تزور ألمانيا، وتنشر حصادا لرحلتها سنة 1810 عن ألمانيا De l'Allemagne تنتقد فيه « أولئك الذين يحتقرون الآداب الأجنبية ولا يهتمون بدراستها، ودعت إلى دراسة آداب الآخرين في لغاتها الأصلية، وألقت نظرة فاحصة على آداب الشمال وآداب الجنوب، وأبانت ما بينها من وجوه الشبه والاختلاف »[2]؛ وما كان لكتاب دي ستيل

[1] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، دار الفكر المعاصر، بيروت / دار الفكر، دمشق، ط2، 1999، ص ص. 93-94

[2] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 63

إلا أن يترك أكبر الأثر في الطبقة الفرنسية المثقفة « لأنه مدّ واحدا من أوائل الجسور الفكرية والاجتماعية بين بلدين متجاورين، لم تكن العلاقة بينهما دائما على ما يرام. »[1]

مقاومة التأثير الأجنبي:

لا بد من ملاحظة أن الذهنية الفرنسية، في هذا السياق، كانت مدفوعة إلى مقاومة التأثير الأجنبي (الذي حاربته دي ستيل) على نحو ما قدمنا، غير أن فعالية النقاش بين أنصار القديم وأنصار المستقبل في فرنسا انتهت بالجميع إلى بلورة فكرة الأدب العالمي، وإلى الذعوة إلى فكرة تكافؤ الإبداع الفنب عند مختلف شعوب الأرض[2] حيثما كانوا زمانا ومكانا.

في صميم هذه النظرة إلى مسألة التفاعل الأوربي، طفح إلى السطح الوعيُ بدراسة عوامل التأثر والتأثير التي لا يمكن لأي طرف النجوةُ منها، بيد أن الأطراف ـ محكومةً بالنظرة الداخلية إلى ذاتها ـ تنظر إلى نفسها بوصفها مؤثرة لا متأثرة، وهي نظرة كثير من الباحثين الفرنسيين، أحدهم آبل فيلمان Abel-François Villemain الذي اشتغل بشكل شبه كلي على قضية التأثير هذه وجعل من مضمونها « فحص الأثر الذي تركه كتاب فرنسا في القرن الثامن عشر على الآداب الأخرى وعلى العقلية الأوربية عموما »[3]، ثم طبع الكتاب ـ وهو سلسلة محاضرات ألقيت بجامعة السربون طبعة جديدة سنة 1840، أكد فيها فيلمان بأن « محاضراته كانت أول محاولة تتم في جامعة فرنسية لإجراء "تحليل مقارن" لعدة آداب حديثة. »[4]

---

[1] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، سابق، ص. 94

[2] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 63

[3] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، سابق، ص. 95

[4] رينيه ويليك، الأدب المقارن: اسمه وطبيعته، ضمن كتاب مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة / 110، 1990، ص. 256

ثم إن التوجس العلمي، وإحكام الترتيب البيداغوجي، مشفوعين بإسعاف الظروف الثقافية والسياسية هَيَّآ فرنسا لأن تكون فضاء للأدب المقارن على أساس من درس "علاقات الأسباب بالمسببات بين الآداب الوطنية"، لآجال مديدة، إلا أن المفاهيم المستخرجة من هذا المنظار تأسست واستقرت ضيّقة حصرت الأدب المقارن في مجالات ومفاهيم لم يثبت أمام النقد، ومع الوقت شكلت ردود أفعال في المنظومات المعرفية المغايرى للمنظومة الفرنسية، واتسعت في تحديداتها وتطبيقاتها بما أبعدها كثيرا . ما عدا بعض المشتركات . عن الرؤية الفرنسية.

تلخص الأداء الفرنسي، في المنظور النقدي العام، والأمريكي على جهة الخصوص، في « التجميع الضخم للأدلة الخاصة بالعلاقات الأدبية خاصة فيما يتعلق بتاريخ مكانة الكتّاب وبالوسطاء ما بين الشعوب»[1] وليست تلك بالسبيل المؤدية إلى تسوية النظرة إلى الآداب على أساس من حياد في التناول هو الأمان من الانزلاق إلى الخيارات المحدودة، وإلى المعالجات المنحازة بل هي طريقة تبتعد عن النقد الذي هو أكثر من فرضية في مثل هذه الدراسات. هو أصل الفرز بين النصوص وبين التقاليد الأدبية التي تقرّب بين الآداب أو تباعد بينها، وعدم اعتماده يفضي في أحسن الأحوال إلى الافتراض حيث يجب اليقين، وإلى محدودية الاستنتاج حيث يطلب سعته وعمقه. فمن العسر بمكان البرهنةُ على أن عملا فنيا تأثر غيره[2] قام على أنقاض غيره، أو امتد منه بأي شكل من الأشكال، وإن وجدت قرائن نصية محيلة على المشابهة أو موهمة بها، إلا إذا دلّ اللاحق بالنص المصرّح على أن أرضيته من السابق عليه بالتعيين.

[1] نفسه، ص. 273

[2] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 62

وفي المحصلة لا يمكن لدرس هذا أساسه إى أن يكون خارجيا « غالبا ما تعيبه العواطف القومية الصيقة، والرغبة في حساب الثروات الثقافية، أي حساب الدائن والمدين في أمور الفكر. »[1]

الرؤية الفرنسية: الاختلاف من الداخل.

هذه الرؤية الفرنسية لم تقم على إجماع في الواقع، أو لم يصمد حولها الإجماع بظهور مقارنين فرنسيين لم يكونوا يؤمنون بتفاصيلها كلها، من نحو تين Hippolyte Tean (ت. 1893) برينوتيير Ferdinand Brunetière (ت. 1908) وسانت بوف Charles-Augustin Sainte-Beuve (ت. 1869)، وهي مجموعة كان لها حماس غير خاف وسعي غير كليل للتأسيس لتاريخ أدبي يتجاوز الحدود الوطنية الفرنسية، وللسعي إلى توسيع الفضاء المعرفي داخل أوربا استجابة إلى مقتضيات عامة كان السياق الأوربي وطبيعة العلاقات الثقافية داخله تدعو إليها.

وحتى هذا المنحى العام لم يكن ليقدم الحلول لمشكلات انغلاق واتساع الآداب في أوربا يومها، فقد ظل البحث يتراوح في دوائر تتواجه بالمفاهيم ولا تخرج من مواجهاتها بطائل، مما أعطى انطباعا بوجود أزمة ضاق بها الأفق وصرف كثيرا من الكتاب إلى البحث في تاريخ الأفكار، والتيارات والمذاهب بأنفاس هي أقرب إلى القلق لأنه لا يقين فيها. نجد شيئا من ذلك . وليس هو بالهين . في كتاب يصفه ريمون طحان بـ « أبلغ مؤلف أنتجته الدراسات المقارنة في فرنسا »[2] هو كتاب (أزمة الضمير الأوربي في القرن الثامن عشر la crise de la conscience européenne au XVIII[e]) لبول هازار Paul Hazard (ت. 1944) المنشور سنة 1926، وفي (بيبليوغرافيا الأدب المقارن) لفرناند بالدنسبرغر Fernand Baldensperger (ت. 1958)، وغيرهما.

---

[1] رينيه ويليك، رينيه ويليك، الأدب المقارن: اسمه وطبيعته، ضمن كتاب مفاهيم نقدية، سابق، ص. 273

[2] ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللبنانبي، بيروت، ط1، 1972، ص. 20

عمليا، ظهرت ملامح المدرسة الفرنسية ـ بوصفها اتجاها ـ « مع ظهور أول كرسي للدراسات المقارنة، وأول مجلة للأدب المقارن، وأول مقال حول (الكلمة والشيء) »[1] le mot et la chose، وهو ظهور تبلورت من خلاله التهيؤات الأولى والحقيقية لأن تكون فرنسا أرض فتح ـ في أول الحال على الأقل ـ للأدب المقارن، مع ما يتبع ذلك . وقد تبعه . من لواحق مكملة من أسماء أثثت جيلا بأكمله، وآثار، ومعالجات ومؤسسات أصبحت مرجعية فيما بعد.

في كل حال، التصق بالمدرسة الفرنسية مبدأ مقارنة أدبين قوميين لأن مقارنةً هذه طبيعتُها « تفضي إلى نتائج محددة ومفيدة، وتخدم العلاقات الأدبية الثنائية، وبذلك فهي تخدم العلاقات الثنائية بين أمّتين»[2]، وفوق هذا فإن فكرة المقارنة، من أي وجه كانت، تزيد بمعرفة الآداب المقارن بينها معرفةً وبتاريخها درايةً، والذي هو فتح يحسب لهذا العلم هو أن الآداب القومية وتاريخها كانت مسألة داخلية، أي أنها لم تكن تعرف إلا من داخلها. فالذي اختلف بدينامية الأدب المقارن، أنه أصبح ينظر إلى أدب أمة ما بمنظار غيرها، ومن هنا اتسعت الإيجابية إلى الإضافة إلى الأدبين المقارن بينهما معا. يقول عبده عبود:

> « إن الغرض من دراسة علاقات التأثير والتأثر هو إكمال كتابة تاريخ الآداب القومية. ومن خلال تلك المساهمة يضيف الأدب المقارن إلى تاريخ الآداب جانبا كان مؤرخو الآداب القومية قد أغفلوه. فقد كانوا يؤرخون لكل أدب قومي بمعزل عن الآداب القومية الأخرى، ولكأنه تاريخ التطور الداخلي لذلك الأدب فقط. لم يعر مؤرخو الأداب القومية اهتماما لعلاقة كل أدب بالآداب القومية الأخرى، إلى أن جاء الأدب المقارن في صورته المبكرة [...] فسدّ

[1] سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص. 56

[2] عبده عبود، الأدب المقارن. مشكلات وآفاق، سابق، ص. 25

تلك الثغرة في تاريخ الأدب، وبين أن تاريخ أي أدب قومي ليس مجرد تاريخ ما يجري ضمن ذلك الأدب من تطورات، بل هو أيضا تاريخ ما يتم بينه وبين الآداب القومية الأخرى من تبادل وتفاعل.[1]»

إن المبدأ التاريخي الذي هو أساس المدرسة الفرنسية تكرَّس في فكرة الأجيال التي تعاقبت على سيرورتها، وبها على الأغلب تبلور مفهوم المدرسة[2]. فالتجييل عبَّرَ عن استمرارية وتطوير الآليات والمناهج؛ فبعد المؤسسين الأول من أمثال جان جاك أمبير Jean-Jacques Amber (ت. 1864)، وآبل فيلمان وسانت بوف، ظهر جيل ثان منهم مارسل باطايون Marcel Bataillon (ت. 1977)، جان ماري كاريه Jean-Marie Carré (ت. 1958)، جاك فوازين Jacques Voisine (ت. 2001)، روني اتيمبل René Etiemble (ت. 2002)، ماريوس ـ فرنسوا غويار Marius-François Guyard (ت.2011)، وقد تعاقبوا جميعا على كراسي الدراسات المقارنة وعلى إدارة مجلة "الأدب المقارن" خدمة لأهداف المدرسة وعملا بمبادئها. ثم استمر نسق المدرسة مع جيل ثالث من المؤلفين طبع حضوره بتأليف الكتب التعليمية ممن أمثال كلود بيشوا Claude Pichois، لوجون Lejeune، إيف شوفريل Yves Chevrel ودانيل ـ هنري باجو Daniel-Henri Pageaux؛ فتوسيع وتنويع مجالات العمل وتطوير المناهج والمقاربات أكد تاريخية المدرسة الفرنسية.[3]

مراحل المدرسة الفرنسية:

المرحلة الأولى:

ولئن كان تاريخ الأدب المقارن في فرنسا يعتبر أمبير وفيلمان أبوين حقيقيين للأدب المقارن في هذا البلد فإن جوزيف تكست Joseph Texte(ت. 1900)

---

[1] نفسه، ص. 27

[2] Cf. P. Brunel, C. Pichois et A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, op. cit., p. 82

[3] ينظر: سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن، سابق، ص. 82

في دراسته الموجزة (جان جاك روسو وأصول العالمية الأدبية) الصادرة عام 1897 بمعية لويس بتز Louis Paul Betz (ت. 1903) يعد مؤسس المقارنة الفرنسية على نحو علمي[1] التي دشنت جامعيا في السنة نفسها بإنشاء كرسي التاريخ المقارن للآداب بجامعة ليون Lyon[2] . وكان تكست أول من شغل كرسي الأدب بجامعة السربون سنة 1910[3]، وحاضر فيه عن « تأثير الآداب الجرمانية في الأدب الفرنسي منذ عصر النهضة»؛ وبإنشاء الكراسي الثلاثة في ليون (1897)، باريس (1910) وستراسبورغ (1918) تنتهي المرحلة الأولى من الأدب المقارن بفرنسا.[4]

المرحلة الثانية:

أما المرحلة الثانية فيفتتحها . على صعيد التأليف . مقال تنظيري شهير لفردناند بالدنسبرجر بعنوان "الكلمة والشيء" le mot et la chose الصادر بمجلة "الأدب المقارن" سنة 1921، يحصي فيه الكاتب بعض المآخذ على سابقيه في اصطلاح الأدب المقارن وفي مضمونه. أعني فهمهم لمضمونه. إذ يرى مثلا أن في إطلاق سانت بوف سنة 1868 للتسمية بعض الإساءة لهذا النوع من الدراسات لنزوعه إلى السهولة والتسطيح، بما لا يساعد في تكوين منهجية خاصة بهذا العلم، وما لا يبعث على أخذه مأخذ الجد.[5]

واللافت في هذا العمل كذلك إشارة الكاتب إلى دور رحلات الكتّاب الفرنسيين، وأعمال الاستشراق في صناعة مخيال فرنسي تتضخم فيه الأنا بإسراف واضح ليحقّر الآخر ويمتهن، وفي أحسن الأحوال يختزل فيما لا يشبه حقيقته. وقد التصق هذا المراس بكُتّاب من أمثال جان ماري كاريه.

---

[1] في علمية وموضوعية المقارنة الفرنسية؛ ينظر: ريمون طحان، سابق، ص. 17

[2] Cf. P. Brunel, C. Pichois et A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, op. cit., p. 22

[3] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 70

[4] نفسه، ص. 73

[5] ينظر: السعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص ص. 56-57

الملاحظ على تناول بلدنسبرغر أنه كان مدفوعا بدوافع كونية مكنته من إرساء رؤية شاملة وتاريخية أوربية « جعلت من الوعي بالخارج جزءا من وعيها بالذات الوطنية » ومكنته من رسم فضاء الأدب المقارن من خلال ملاحظته ما انتهجه بعض الكتاب النافذين ـ مثل باري ـ من الاستغلال الحرفي للمعرفة بالخارج القائمة على تجميع مختلف الموضوعات في عناصر بسيطة لا تعمّقها ولا تجددها؛ ومن خلال نشر التداخلات بين السلاسل الوطنية للأعمال الأدبية، وهو مراس يحدّد فضاءات التأثير الخارجية لكبار الكتّاب.

وبقدر ما يقف عند المآخذ، يحصي بالدنسبرغر حسنات سابقيه من أمثال برينوتيير الذي يظل « عندنا المدافع الرئيسي عن هذه الدراسة المقارنة للعصور الأدبية الكبرى، ويشهد عمله النقدي عن رغبة متنامية لربط تاريخ الآداب الخاصة بالتاريخ العام للأدب الأوربي، ويظهر لديه بأن مفهوم الأدب هو واحد بحق، عبر انتشاره المتزايد في الفضاء والزمن.»[1]

يتبنّى بالدنسبرغر ، وجناح من المدرسة الفرنسية معه، فكرة قيام الأدب المقارن على الانتشار وتجاوز الحدود الوطنية واللغوية، بناء على علاقات خلفها التاريخ الأدبي بعمقه وسياقاته، لا يمكن القفز عليها، فتأسيسا عليها تتمثل أهمية الأدب المقارن في المساهمة في استعادة الماضي بحمولته لا في مجرد رصد الأنظمة والأطر العامة، أو في إحصاء الامتداد الافتراضي للموضوعات، والوسائط والميثات mythes.[2]

يتسم دخول المدرسة الفرنسية في ثاني مراحله بتجاوز بالدنسبرغر لآراء أسلافه جوزيف تكست، جاستون باري وفرناند برينوتيير لأنها بتصوره قديمة. وناقش بعمق فكرة "الغائية في التطور" وآلية إفضائها من السبب إلى النتيجة. يقول

[1] Cf. F.Baldensperger, op. cit., pp. 20-21 (الترجمة لسعيد علوش)

[2] ينظر: السعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص. 59

بها برينوتيير، لأنها تلغي مبدأ العفوية في الإبداع وتفرض على الأجناس الأدبية حتمية تخضع الماضي لغائية لا تنسجم مع الواقع.

وبقدر ما يستبعد بالدنسبرغر تاريخ الموضوعات، والموازنات، والمصادر والرؤية الاجتماعية، من الأدب المقارن، وهو ما يقول به تين، فهو يرفض التأكيد على العوامل المناخية لأنها تؤدي إلى تهوين غيرها، ولا يستبقي من عوامل الدرس المهمة، أو يكاد، سوى للبواعث والمناهج ذات المرونة التطبيقية في نظره.

جاء فان تيغم، أعظم المقارنين الفرنسيين، بعد بالدنسبرغر، ليقدم أشمل دراسة للأدب المقارن في كتابه الموجز "الأدب المقارن"[1] وأكثرها تأثيرا في مسار البحث المقارن، يعلن فيه أن

La littérature comparée est une science en grande partie française[2]

وفيه يقول

On emploie concurremment à "littérature comparée" d'autres termes plus exacts et plus clairs, mais moins brefs et moins commodes.[3]

وتأكيدا لعمق أطروحته، ظل فان تيغم يواصل نشاطه في التأليف، فقد أسهم منذ عام 1911 في "مجلة الدراسات التاريخية" واقفا على كل جديد ومنبها عليه، وأبرز ما يحسب له، بعد كتابه سابق الذكر، مقاله سنة 1912 بمجلة "الأدب المقارن" المذكورة قريبا، بعنوان " التأليف في تاريخ الأدب: الأدب المقارن والأدب العام".

---

[1] Cf. Paul Van Tieghem, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931

[2] Ibid. op.cit., p. 6

نترجم: « الأدب المقارن، في أغلب الحال، علم فرنسيالحال، علم فرنسي .»

[3] Ibid. op. cit., p. 20.

نترجم: «تستعمل في الأدب المقارن، بشكل تنافسي، تعابير أخرى أكثر دقة وأكثر وضوحا، ولكنها أقل اختصارا.»

جاء أحد أبرز تلاميذ فان تيغم، بول هازار، بتغذية النقاش وإذابة التفرقة بين الأدب المقارن والأدب العام، لأنها تفرقة مصطنعة كما يرى ويرى معه كثيرون، وعالج ذلك بكثير من الحماس في كتابه "أزمة الضمير الأوربي" المنشور سنة 1935 ، بمقدمة موجزة تحيل على مجمل آرائه في الموضوع.

توقف نشاط المدرسة الفرنسية أثناء الحرب الكونية الثانية، تدريسا وتأليف، ولم يعد، كما يلاحظ الطاهر مكي، إلا بعدها، حيث استؤنف تدريسه بجامعة ديجون سنة 1949، وجامعة بوردو سنة 1951، وجامعة تولوز سنة 1952 وجامعتي غرونوبل وإيكس منذ عام 1966.[1]

كما أن أبرز فعل تأليفي فرنسي، بعد الحرب، هو كتاب فرنسوا ماريوس غويار الصادر سنة 1951، وهو كتاب موجز تبدو فيه آثار فان تيغم، معروف في الأوساط العربية لأنه ترجم مرتين، ترجمة مصرية أولى بعناية محمد غلاب سنة 1956، وهي ترجمة رديئة بطبعتها إلى حد بعيد، وترجمة لبنانية بعناية هنري زغيب صدرت ببيروت سنة 1978.

لا شك أن المدرسة الفرنسية، بالطابع المؤسساتي الذي اتخذت عبر السنين، وبناء على التقاليد المقارنية التي اتسعت على يد أجيال من كتّابها، قد اكتسبت شرعية تاريخية وفرضت توجهات في الدراسة لم تنازَع الكثيرَ منها، إلا أنها تعرضت . ابتداء من خمسينات القرن الماضي . إلى نقد لا يخلو من حدة آتٍ على جهة الخصوص من الأمريكيين، على رأسهم رينيه ويليك وأوستين وارين كما سنرى. أحدث هذا النقد هزة في الضمير المقارن الفرنسي، وأدى إلى مراجعة كثير من مسلماته.

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص.76

نشأ التوجه إلى إعادة تشكيل النظام المقارن الفرنسي نهاية ستينيات القرن الماضي، مع المقارنين كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو، إذ

Dés lors, la littérature comparée vise, dans le domaine proprement littéraire, plus que l'étude des sources; celle des genres à l'échelon de leurs réalisations en plusieurs pays, celle des thèmes ou des mythes, mais aussi la comparaison de la littérature avec d'autres arts, comme également elle se combine avec la littérature générale[1].

أَنْسَلَ هذا التشكيل الجديد خارطة أعم للتقاليد المقارنة بفرنسا، ألمّ بها . أو كاد . كتاب للثلاثي بشوا، روسو وبرونيل "ما الأدب المقارن؟"[2] وهو نسخة موسعة لكتاب الأوَّلَيْن "الأدب المقارن"[3]، في فصله الأول استعراض للجانب التاريخي ولإجراءات المقارنة التقليدية، وفي بقية الفصول دعوات ضمنية إلى إعادة التفكير في كثير من ثوابت المقارنة وإلى مراجعات يقتضيها تطور هذا العلم.

مراجعات التأليف الثلاثي ـ وإن مبقية على الطرق التقليدية ـ تأخذ في الاعتبار، بل تشرعن الممارسات التي غدت خيار المقارنين الجدد بانضمامها إلى مجال دراساتهم. تلك حالة المقاربات متعددة الاختصاصات؛ فافتراضا لوجود علاقات بين المجال الأدبي والإنتاجات الفنية أو العلمية، يفترض أن هناك تطورات في الأفق النقدي وأيضا وخصوصا على مستوى تعاريف الأدب المقارن ذاته.

إن مراس المؤلفين، من ناحية أخرى، وهو أمر لافت له أهميته، يحدثون توازنا بين التحقيقات السلالية وبين الدراسات الموضوعية أو الاشتغال على ظاهرة التناص، بالرجوع إلى التعددية اللغوية[4] والتعددية الثقافية، مراهنين على تعددية

[1] Daniel Maggettti, *Littérature comparée*, dans: *Le Dictionnaire du littéraire*, op.cit., p. 352 .
نترجم: « حينها بدأ الأدب المقارن يستهدف، في المجال الأدبي الصرف، أكثر من دراسة المنابع، والأجناس في مستوى إنجازاتها في بلدان مختلفة، والمواضيع والأساطير متجاوزا ذلك إلى مقارنة الأدب بفنون أخرى، وإلى اندماج الأدب المقارن بالأدب العام.»

[2] Cf. P. Brunel, C. Pichois et A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, op. cit.

[3] Cf. C.Pichois et A-M. Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967

[4] Cf. P. Brunel, C. Pichois et A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, op. cit., p. 33

المعنى الأخير للوصول إلى الجماعات اللغوية المختلفة في بلدان متعددة اللغات، وإلى إنتاج جماعات يختلف بعضها عن بعض أو جماعات تتحدث لغة واحدة ولكن لا تنتمي إلى حيّز جغرافي وسياسي واحد.[1]

إن هذه المرحلة من تاريخ الأدب المقارن تؤكد ما أثبته تطور هذا العلم، بما يعني أنه من جهة مناهج دراسته ومن جهة تعاريف الفعل الأدبي التي تقف وراءها علم لا ينفصل عن مجال "الأدب العام."[2]

[1] Cf. Daniel Maggettti, *Littérature comparée*, dans: *Le Dictionnaire du littéraire*, op.cit., p. 352
[2] Ibid., op.cit.,

المحاضرة الخامسة: المدرسة الأمريكية❷

المدرسة الأمريكية هي في ظاهر حالها المعادل الجغرافي للمدرسة الفرنسية، ولسائر المدارس المعروفة في الأدب المقارن، كالمدرسة السلافية. أكيد أن اختلاف التسمية يقوم على اختلاف كثير في الأسس وفي المنطلقات، كما لا يلغي المشتركات التي تقرّب المبادئ وتدني مسافات النظر، على أن ما بين هذه التوجهات من تباعد يسوّغ وجود المدارس من أساسه، كما يوسّع من أفق الدراسة، وهو ما نحاول أن نفعله.

إشكالية التسمية:

يصحب تسمية المدرسة بعض الإشكالات التقنية منها، على نحو ما قدمنا ونحن نتحدث عن المدرسة الفرنسية وعلى نحو ما ذكرنا أثناء التأصيل للمفهوم، غياب الإجماع المطلق على مبادئها وشذوذ قسم ـ وإن يسيرا ـ على أصولها. الأمر الذي يبعث على مراجعة مصطلح "المدرسة" حتى مع الأمريكيين.

هذا روني ويليك (ت. 1995) في عز استغراقه في الدفاع عن الأصول التي سوّغت التسمية، يذكر ـ بعد ذكر تجاوز بعض المقارنين الفرنسيين لمقتضيات المدرسة الفرنسية ـ يذكر أنّ لما يعرف بالمدرسة الأمريكية شُذَاذًا لا يؤمنون بالأصل الأمريكي الجديد المعارض للمدرسة التقليدية، ورغم وجودهم على التراب الأمريكي فهم يسبحون ضد تيار مدارسها. يقول: « وأعرف أيضا أن العديد من الباحثين الأمريكيين لا يتفقون ووجهة نظري.»[1] برغم ذلك، شاع استعمال اصطلاح "المدرسة" ودرجت عليه الإطلاقات هنا وهناك، وهو في الأغلب يعني الخيارات في أساسياتها لا الإجماع حولها.

[1] روني ويليك، الأدب المقارن اليوم، ضمن كتاب (مفاهيم نقدية)، سابق، ص. 286

الإرهاصات:

ربما حسن التذكير بإرهاصات المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، وبمقدمات تاريخية انتهت إلى ما انتهى إليه الدرس الأمريكي على يد أعلامه وفي أبرز محطاته كما سنتحدث.

تلخيصا من كتاب الطاهر مكي[1]، يظهر أن للأمريكيين اهتماما بالأدب المقارن سابقا على المدرسة التي عرفت به، وأن له حضورا في الفضاء الأمريكي مشابها لمعادله في الفضاء الغربي وإن اختلف التناول وتباينت المحطات.

أوشكت الفواتح أن تظهر في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر على يد إمرسون Ralph Waldo Emerson (ت. 1882) الذي بدأ بالدعوة إلى ربط الأدب الأمريكي بالآداب الأوربية؛ وجورج كورتيس George William Curtis (ت. 1892) الذي أسهم كثيرا في إذكاء الحماس للعالمية؛ وجامعة هارفارد في كمبريدج التي أدخلت ثقافة أوربا وفنها إلى العالم الأمريكي؛ وإدوارد إفريت Edward Everett (ت. 1865) الذي أدخل النقد الألماني ببراعة إلى أمريكا؛ وهنري لونجفيلو Henry Wadsworth Longfellow (ت. 1882) الذي فتح الأبواب الأمريكية على التيارات الجديدة الوافدة من أوربا. كل هؤلاء ممهّدون، إلا أن خطوة التأصيل الأولى خطاها شاكفورد Charles Chauncy Shackford (ت. 1891) إذ كان أول من ألقى محاضرة عن الأدب المقارن أو الأدب العام في جامعة كورنيلCornell Univsersity سنة 1871.

ثم بدأ الأمر يتسع في أمريكا بالمفهوم المؤسساتي؛ ففي سنة 1927 أنشئ قسم للأدب المقارن يرأسه لين كوبر Lane Cooper (ت. 1959)؛ أما في سنة 1912 فقد أنشأ غيلي Charles Mill Gayley (ت. 1932) بجامعة كاليفورنيا قسما للأدب المقارن وقد كان قبلها يحاضر عن "النقد الأدبي المقارن" في جامعة متشجان Michigan؛ وفي العام الجامعي (1890-1891) أنشأت جامعة هارفارد Harvard أول

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص [96-110]

كرسي للأدب المقارن في الولايات المتحدة شغله مارش Arthur Richmond Marsh (ت. 1937) لأول مرة. على أن القسم الحقيقي للأدب المقارن في أمريكا أنشأته جامعة هارفارد سنة 1904، وتولى رئاسته سكوفيلد William Henry Schofield (ت. 1920) بمعية مؤسس "الإنسية الجديدة new-humanism" إرفنغ بيبيت Irving Babbitt (ت. 1933)، ثم تولى رئاسته هاري ليفن Harry Levin (ت. 1994) سنة 1946، ليخلفه عليه والتر كايزر Walter Kaiser[1] . وترتيبا بحسب الاهتمام بالأدب المقارن، تقع جامعة كولومبيا Columbia University ثانيا بعد جامعة هارفارد، فقد أنشأت قسما للأدب المقارن عام 1899، رأسه وود بري ثم ضم إلى قسم اللغة الإنجليزية بعد سنوات. وفي بداية العقد الثاني من القرن العشرين، أنشأت جامعة كالفورنيا California Univesity قسما للأدب المقارن سنة 1912 لم يعمر أكثر من أربع سنوات؛ كما أنشأت جامعة تكساس Texas Universityسنة 1919 قسما للأدب المقارن عمر إلى سنة 1926؛ كما ضمت جامعة الدولة بكارولينا الشمالية the University of north Carolina قسما للأدب المقارن منذ عام 1925 درّس به المقارن فريديرك فرنر آتي الذكر.

سكون ثم نهوض:

أوشك الأدب المقارن أن ينسى بأمريكا، إذ أخذ منحنى تنازليا انتهى به إلى ما يشبه التوقف، خصوصا أثناء الحرب الكونية الثانية، وما عاد إلى الحياة إلا عندما فتحت جامعة ييل Yale أبوابها عام 1948 وجامعة إنديانا Indiana سنة 1954 وكانتا أغلقتا أثناء وبعد الحرب بسنوات.

وتنويعا في المنابر، كانت الخطوة الحاسمة في تاريخ المقارنة الأمريكية إنشاء "مجلة الأدب المقارن" سنة 1903، وكانت أول مجلة متخصصة في اللغة

[1] الأعلام غير المصحوبة بتواريخ وفاتها، لم نعثر لها في المصادر على ما يحدد ذلك، إما لأنها لا تزال على قيد الحياة، وإما للخلاف حول وفاتها وإما لعدم وجود ذلك أصلا.

الإنجليزية، صدر منها أربعة أعداد ثم توقفت عن الصدور. وفي سنة 1942 أنشأ آرثر كريستي Arthur.E. Christy (ت. 1944) أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب المقارن بجامعة كولومبيا مجلة "الأدب المقارن" لتعبر عن نشاط جمعية الأدب المقارن وقد عمّرت المجلة أربعة أعوام، أي إلى سنة 1946 وصدر منها ثلاثون عددا وتوقفت بوفاة مؤسسها. وفي عام 1949 أنشأت جامعة أوريجون Oregon العدد الأول من مجلتها "الأدب المقارن"؛ أما جامعة كارولينا الشمالية فأصدرت سنة 1950 كتاب "مصادر الأدب المقارن" من تأليف بالدنسبرغر وفرنر فريديريش Friedrich Werner Paul ، وحوليات "الأدب المقارن والأدب العام"، وظهر المجلد الأول منها سنة 1952، وكانت مجلة "أخبار الأدب" منبرا ينشر أفكار الجمعية الوطنية رغم أن صدورها لم يكن منتظما؛ وفي سنة 1963 أصدرت جامعة ميرلاند University of Maryland مجلة "دراسات في الأدب المقارن" فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر؛ وظهرت سنة 1967 في شيكاغو Chicago University مجلة "النوع الأدبي" متجهة إلى دراسة الأنواع الأدبية؛ وعن جامعة فرجينيا University of Virginia صدرت مجلة "التاريخ الأدبي الحديث".

شهد الاهتمام الأمريكي بالأدب المقارن تنويعا تجلى في نشأة الجمعيات وانتشارها في الفضاء الأكاديمي. ففي سنة 1942، وبجهد من آرثر كريستي قرر المجلس القومي لأساتذة اللغة الإنجليزية إنشاء "جمعية الأدب المقارن"؛ وفي سنة 1952 ظهرت "الرابطة الدولية للأدب المقارن" association international litterature بجامعة أوكسفورد، عقدت مؤتمرها الأول عام 1958 في شابل هيل Chapel Hill بكارولينا الشمالية؛ وظهرت عام 1960 جمعية وطنية من المتخصصين في الدراسات المقارنة، وهي فرع عن المنظمة العالمية للأدب المقارن، تضم عددا هائلا من المقارنين الأمريكيين.

أصالة أم امتداد؟

بدءا، يبدو للناظر من الخارج ـ كما يقول سعيد علوش ـ أن هناك اختلافات بين المدرسة الأمريكية والمدرسة الفرنسية، غير أن الحقيقة، بنظره، هي أن هناك استمرارية للمدرسة الفرنسية في المدرسة الأمريكية، على أن الفارق يتمثل في المنحى الجمالي الذي تحويه المدرسة الأمريكية تحت عنوان ما يسميه رينيه ويليك بالأدب العام.

الذي يبدو واضحا أن الاختلاف موجود، وهو الذي يفسّر تسمية المدرستين. فقد قامت الرؤية الأمريكية على مناقضة الفرنسيين في جملة من الأصول. ظاهر الأمر هو هذا، غير أن رونيه ويليك يأباه، إذ يصرح أن أصوله الأوربية لا تجيز له الإجهاز على ما هو أوربي أو فرنسي؛ وجملة اعتراضاته موجهة ضد منهج لا ضد أمة. يقول: « فأنا أوربي المولد ولا أستسيغ دور المناهض لفرنسا أو لأوربا. »[1]كما قامت الرؤية الأمريكية على نقد المدرسة الفرنسية في حصرها الأدب المقارن في المنهج التاريخي، في حين يربط الأمريكيون المنهج التاريخي والمنهج النقدي باعتبارهما عاملين ضروريين في الدراسة المقارنة.

رد الفعل هذا هو الذي كان وراء نشأة المدرسة الأمريكية، إثر بحث قدمه الأمريكي من أصول تشيكية رونيه ويليك في ثاني دورات "الجمعية العالمية للأدب المقارن" بمدينة شابل هيل بكاليفورنيا الشمالية سنة 1958 تحت عنوان " أزمة الأدب المقارن" the crisis of comparative literature . المؤتمر المذكور كان من تنظيم البروفسور فرنر فريدريك أمريكي من أصول سويسرية وأستاذ بجامعة شابل هيل. كانت غاية فرنر أن يجمع في لقاء علمي، في مكان واحد، زملاءه الأمريكيين

[1] رونيه ويليك، الأدب المقارن اليوم، ضمن كتاب (مفاهيم نقدية)، سابق، ص. 286

بمقارني البلدان الأوربية المحررة عام 1945، وهو ما استطاع التوصل إليه بإعانة من مؤسسة فورد Ford[1].

القطيعة والتأصيل:

كان تدخل ويليك أمام الجمعية المذكورة النقطة الحاسمة في مجريات الأشغال، لاتسامه بالانتفاضة ضد الخيارات الفرنسية في الأدب المقارن، بشكل حاد لم يخفَ. فبوصفه ثمرة لحلقة براغ الألسنية، ومتأثرا بالشكلانية الروسية، ندّد ويليك بالتوجه التاريخي للمدرسة الفرنسية، ودعا إلى أدب مقارن بنيوي، لثبوت محدودية بل عقم دراسة التأثر والتأثير المعروفة إلى ذلك الحين[2]. يقول ويليك في المقال المذكور: « وأنا أعتقد أن برامج العمل التي نشرها بلدنسبرجر، وفان تيغم، وكاريه، وغويار قد فشلت في هذه المهمة الأساسية. فقد أثقلوا الأدب المقارن بمنهجية عفا عليها الزمن، ووضعوا عليه أحمال القرن التاسع عشر الميتة من ولع بالحقائق والعلوم والنسبية التاريخية. »[3]

اللافت، قبل التحليل، أن جملة من أفكار ويليك اعتنقها غير الأمريكيين، فيهم فرنسيون أمثال رونيه إيتيمبل René Etiemble في كتيّب يشبه عنوانه عنوان محاضرة ويليك. فأخذا من الترجمة الإنجليزية لهذا المؤلَّف، يهاجم إيتيمبل مواطنَه فرنسوا غويار، ويراه متعصبا إقليميا وقوميا لأنه يركز كل الأضواء على الأدب الفرنسي وتأثيراته، مستغربا وحتى ساخرا من إعادة غويار طباعة كتابه (الأدب المقارن) من غير التفات إلى التطورات الحاصلة في مفهوم الأدب المقارن في كل أوربا، ومن غير أن يغيّر في طبعة الكتاب حرفا واحدا[4]. والموقف نفسه من الاحتفاظ بأفكار بالية ومن الاستمرار في الاحتفاء بأفكار غويار في كتابه

---

[1] Cf. Patricia Godbot, *D.G. JONES, poète, comparatiste et traducteur*, dans *ÉRUDIT*, volume 22, numéro 2, 2e semestre 2009, p.23

[2] Ibid., p. 24

[3] رينيه ويليك، أزمة الأدب المقارن، ضمن كتاب مفاهيم نقدية، سابق، ص ص. 297-298

[4] René Etiemble, *The crisis in comparative literature*, Michigan State University Press, 1966, p. 5

المذكور، من طرف جان ماري كاري J-M. Carré الذي كتب مقدمة موجزة له أعيد نشرها سنة 1952 في أول كتاب سنوي للأدب المقارن. الموقف نفسه ـ أقول ـ الساخر والمتهجم لرونيه ويليك سجله في مقالته (الأدب المقارن اليوم) في كتابه مفاهيم نقدية[1].

هذا وإن إيتيمبل ظل على إيمانه بأهمية دراسة العلاقات المباشرة والتأثيرات الواضحة بين مدوّنتين أو أديبين. يقول:

Mon comparatiste je le veux donc rompu au dépouillement des archives, des collections de petites revues. Outre une formation d'historien, je lui en souhaite une aussi de sociologue. Je ne lui interdirais même pas la culture générale.[2]

فإتيمبل يثمن بهذا التجاذبات والتوازنات غير التاريخية، مؤكدا على شرعية المقارنة وإن بعيدا عن بؤر التأثر والتأثير. وعلى هذا الأساس فهو يشايع المدرسة الأمريكية لأنها هي التي

[...]considère que, lors même que deux littératures n'ont pas eu de rapports historiques, il est légitime de comparer les genres littéraires qu'elles ont, chacune pour soi, élaborés [....] La littérature comparée reste non seulement possible, mais singulièrement stimulante.[3]

فإيتيمبل، وإن بدا لرونيه ويليك في هذه النشرة، محقا « من حيث المبدأ حين يطالب ببويطيقا (بفن الشعر) مقارنة، وبدراسة شاملة حقا للأدب العالمي»، فقد بدا

---

[1] رونيه ويليك، الأدب المقارن اليوم، ضمن كتاب (مفاهيم نقدية)، سابق، ص. 285

[2] René Etiemble, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Paris, Gallimard, col. « Les Essais », 1963, pp. 82-83

نترجم: « أريد مقارني مبتعدا عن التنقيب في الأرشيف وفي مختارات المجلات الصغيرة. بالإضافة إلى تكوين المؤرخ، أتمنى له تكوين عالم اجتماع. لن أمنعه حتى من الثقافة العامة. »

[3]Ibid., pp. 65-66

نترجم: « [...] تعتبر، حتى في حالة عدم وجود علاقات تاريخية بين أدبين، أنه يجوز المقارنة بين الأجناس الأدبية التي يكون كل أدب أنشأها من جهته.[...] ليس الأدب المقارن ممكنا فقط، بل هو على الأخص مثير »

له « متطرفا حين عبر عن رغبته في تغيير اتجاه الأدب المقارن، وحين قال إن علينا جميعا أن ندرس اللغات الصينية والبنغالية والعربية... »[1]

إن المدرسة الأمريكية ـ في ملامحها العامة ـ تهتم بالأدب العام بما هو دراسة الحركات والأنواع الأدبية التي تتجاوز الحدود الوطنية. تفرغ للتأويل الفعلي للنص، تُعنى بالأشكال والتوجهات الجمالية وبمعالجة المواضيع، تشدّد على المنهج وعلى النظرية وتحدث تقريبات موضوعية بين الأدب وبين أشكال تعبيرية أخرى. يقول ويليك:

> « ...أرى أن المفهوم الوحيد الصحيح هو المفهوم الذي لا يتهاون في شموليته، وأرى أن العمل الفني هو كل من عناصر مختلفة، بنية تتشكل من رموز ، تتطلب المعاني والقيم وتعطيها. أما الميل للتنقيب في ركام الماضي عن أشياء ننسب العمل الأدبي لها، أو للتركيز على الأمور الشكلية الخارجية فلا يؤدي إلا إلى تجريد الدراسة الأدبية من محتواها الإنساني. »[2]

فمشكلة هذا الفهم مع المنحى التاريخي الذي هو مركزية المدرسة الفرنسية آتٍ من أن « التاريخ طلاء زائف وأن الناقد الحق يلفظ أحكاما صادرة من صميم الوجدان ومن أعماق القوى النفسية»[3]، ولذلك مضت المدرسة الأمريكية على فكرة أن « الأغراض والمواضيع هي مادة لاأدبية alittéraire بحد ذاتها، فالأديب الفذ هو الذي يحوّل ما ورث من مواضيع ويتمثلها لكي يؤثر على قرّائه، بفضل الشكل والتعبير والإنشاء.»[4] وهذا الفهم المؤسس لخصوصية المدرسة الأمريكية بمسافاتها عن غيرها وبأثرها على منحى الدراسات الجديدة في الأدب المقارن، هو الذي يقف

---

[1] رونيه ويليك، الأدب المقارن اليوم، ضمن كتاب (مفاهيم نقدية)، سابق، ص. 294

[2] رونيه ويليك، أزمة الأدب المقارن، ضمن كتاب (مفاهيم نقدية)، سابق، ص ص. 307-308

[3] ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، سابق، ص. 14

[4] نفسه.

وراء التصنيفات المغايرة للشخص المقارن الذي يلبس لبوس الناقد الحق « الذي يصنف ما يقرأ حسب فصائل وزمر تقوم على وشائج يحس بها ذوقه المرهف، وقد يؤيّدها التاريخ أو ينقضها فذلك سيّان عنده.»[1]

لم يتراجع هذا الفهم في المنظور الأمريكي، فقد ظل أعلام المدرسة الأمريكية ـ خلال المؤتمر الثامن للرابطة الدولية للأدب المقارن المنعقد سنة 1976 ببودابست Budapest – يطالبون « بأن تتوسع نظرة الأدب المقارن لتشمل البحث عن المشابهات في الأفكار الأدبية وفي الذوق الجمالي »[2]، وظلوا يتجاوزون شرط العلاقة التاريخية وما تفترضه من تأثر وتأثير في منطقة الأدب المقارن، فالتشابهات الجمالية وحدها كفيلة بالكشف عن العناصر المشتركة في الأدب الإنساني.

الخيارات الفاصلة:

لقد حاولت المدرسة الأمريكية ـ في جوهر فلسفتها في الأدب المقارن ـ أن تتكئ على مبدأين رئيسيين هما: الأصل الأخلاقي والأصل الثقافي:

1. **الأصل الأخلاقي**: يعكس الوعي الأمريكي بحجم أمته المنفتحة على الكون، المتجهة إلى إعطاء كل أمة من الأمم قدرا من الاحترام ومن فرص التناغم والتقارب، كل هذا في إطار خصوصيتها وانتماءاتها الغربية؛
2. **الأصل الثقافي**: يمكن الأمريكيين من الإبقاء على المسافات المطلوبة والضرورية بينهم وبين المنظومات البعيدة، مما قبل التاريخ إلى حدود القرن العشرين، ومن التشدد في الحفاظ على القيم الجمالية والإنسانية المعدودة أصلا في الوجود ثم في الاتساع في النسيج الحضاري وفق

[1] نفسه.

[2] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 42

النموذج الأمريكي في الأدب، وأصلا دافعا إلى إنشاء تجارب ومناهج وتفسيرات موضوعية واقية من الخلط وما يؤدي إليه.[1]

المقولات الثلاث:

صيغ هذا البناء المبدئي صيغة مختلفة في شرح منطلقات الرؤية الأمريكية، إذ رأى بعض الدارسين قيامها على مقولات ثلاث:

1. المقولة الأخلاقية وهي على نحو ما قدمنا؛
2. المقولة السياسية، تنادي بالانفتاح على الآداب المختلفة قصد إدراك التراكم الثقافي والأدبي الحاصل في سيرورة ومنجزات الأمم المرافقة لتاريخها البعيد؛
3. المقولة النقدية التي ترى أن الظاهرة الأدبية واحدة، وإن اختلفت فضاءاتها في الزمان وتعددت في المكان، وتنوعت تشكيلاتها اللغوية وتباعدت حدودها القومية واتسعت أطرافها الإتنية والجغرافية.[2]

فمن أجل فهم الأدب في شموليته، وإدراكه في كليته لا بد من استجماع هذه المقولات لأنها الطريق إلى الغوص الرأسي في مكامن الظاهرة الأدبية، ولأنها الأداة التي تمكن من رصد بانوراما ملتمّة على الخصوصيات البعيدة للمنجز الأدبي بعيدا عن اللف حوله والتحليق بعيدا عن خصائصه العميقة.

انطلاقا من هذا، كان للدراسة الأدبية عند الأمريكيين ثلاثة فروع هي: النظرية، النقد والتاريخ.[3]

تتظافر هذه الفروع على تمكين الدرس من وظيفته الأساس وهي وصف العمل الفني وتفسيره، فليس بإمكان الأدب المقارن أن ينفصل عن الدراسة الجمالية للأدب، وليس له الاستغناء عن الخبرة بتاريخ أدبه طبيعةً ومفهوما، وليس له بحال تجاوز نظرية الأدب لدورها الموجّه في الوقوف على مفاصل التجربة الأدبية،

---

[1] Cf. P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, op.cit., p. 28

[2] ينظر: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، سابق، ص ص. 20-21

[3] ينظر: رونيه ويليك، أزمة الأدب المقارن، ضمن كتاب (مفاهيم نقدية)، سابق، ص. 305

وليس له أن يتخطى النقد بوصفه مراسا لتقنية ينشأ عليها الأدب ولا تكاد تعرف إلا به.[1]

فإذا كان من ناتج لهذا التغيير أن أُعيدَ النظر

« في موضوع النظرية، والنقد والتاريخ النقدي فإن مشكلة الدوافع ستحلّ نفسها بنفسها. وسنحتفظ بوطنيتنا ومشاعرنا القومية. ولكن نظام الدائن والمدين سيفقد معناه. وقد تختفي الأوهام المتعلقة بالتوسع الثقافي مثلما قد تختفي الأوهام المتعلقة بإصلاح العالم عن طريق البعث الأدبي.»[2]

وأخذا بمفهوم المخالفة، ينسحب من هذا الإطار ـ آليا ـ من كان له تصور نقيض للأدب المقارن ولإجرائيات ممارسته. يقول ويليك: « أما الأدب المقارن الذي أعرض، على أيدي منظريه الرسميين، عن هذا التعاون وتمسك بالعلاقات الحقيقية والمصادر والتأثيرات ووسائط انتقال الأفكار والمؤثرات وشهرة الكتاب باعتبارها مواضيع البحث الوحيدة فيه، فلا بد من أن يعود إلى المجرى الرئيس للبحث الأدبي والنقد المعاصرين. »[3]

هذا هو الحد الإنساني الذي عمل ويليك على الوصول إليه، من خلال إلغاء الحدود الجنسية والحواجز السياسية، وهذا هو جوهر ما تسميه المدرسة الأمريكية إنسانية الأدب المقارن بعيدا عمّا يظن أنه فوقية أو تجاوز. يقول ويليك:

---

[1] نفسه

[2] نفسه، ص. 308

[3] نفسه، ص. 306

« ليس هناك أيّ ادّعاء أو استعلاء في الدعوة إلى قدر أكبر من حرية الحركة وإلى عالمية مثالية في دراستنا. »[1]

وفوق تجاوزها القومي والإقليمي أحيانا، تستثمر المدرسة الأمريكية في الآليات النقدية الموسعة للرؤيا الشاملة والذاهبة بالدرس النقدي إلى الآفاق التي يتأخاها هذا المشروع، ولعل ذلك ما وفّره

> « كروتشه وأتباعه في إيطاليا؛ الشكلية الروسية وتفرعاتها وتطوراتها في بولندة وتشكوسلوفاكيا؛ مؤرخو الأفكار والأسلوبيون الألمان الذين وجدوا لهم مقلدين في الأقطار المتكلمة بالإسبانية؛ النقد الوجودي الألماني والفرنسي؛ النقد الجديد في أمريكا؛ النقد الأسطوري الذي استوحى أفكار ينغ حول الأنماط العليا، وحتى التحليل النفسي الفرويدي، والماركسية . كل هذه الحركات والتجمعات، مهما كانت حدودها وعيوبها يجمعها رد فعل مشترك ضد الحقائق الخارجية والنزعة التجزيئية التي لا تزال تقيد دراسة الأدب المقارن. »[2]

التنوع أساسا خطابيا:

كل هذا يفسّر التنوع الذي تعرفه المدرسة الأمريكية، كما تفسر الخصوبة المعروفة لها الآتية من انفتاح الأفق على انتماءات المقارنين الأمريكيين الإتنية، إذ نجد من أكثرهم تأثيرا رونيه ويليك وهو من أصول تشيكية (جامعة ييل Yale)؛ هورست فرانتز Horst Frantz وهو ألماني الأصل (جامعة إنديانا Indiana University)؛ جيان أورسيني Gian Orsini وهو إيطالي الأصل (جامعة فسكنسن

[1] نفسه، ص. 305

[2] نفسه، ص. 306

Wisconsin)؛ زبيغنييف فوكجفسكي Zbigniew Fokjowski وهو بولندي الأصل (جامعة بنسلفانيا Pensylvaniya University)؛ غلب ستروف Gleb Struve وهو روسي الأصل(جامعة بركلي Berkeley University) وفرنر فريديرك السويسري الأصل.

فشدة عناية الأمريكيين بالأدب المقارن أدت بهم إلى تمحيص المفهوم، وكثرة مراجعاتهم أثمرت تحديدات أكثر دقة وأحسن ملاءمة للثقافة الكونية التي يدافعون عنها. فكثير من كتّابهم، في أحدث توقيعاتهم يسعون إلى تحقيق التوازنات وإلى إعادة النظام للدراسات المقارنة، بعد الفوضى التي أدّى إليها حماس الدراسات في الجامعة الأمريكية. فوضى يشهد عليها الإلحاح مرّة على ضرورة ممارسة التعددية اللغوية، ومرة على عكس ذلك يطغى الميل إلى نظرية الأدب. ولعل الأدب المقارن يتراوح ـ في نهاية الأمر ـ بين هذه التقنية وهذا التقعيد العام.[1]

إن الثقل الذي يظهر به الأداء الأمريكي آتٍ ـ في جزء منه ـ من

> « مكتبة الأدب المقارن في أمريكا شديدة الغنى والتنوع. ويساعد على ذلك طبعا تنوع معرفة اللغات بسبب الطبيعة الأممية (الكوزموبوليتانية) للمجتمع الأمريكي، وهجرة العقول المستمرة، وسهولة الوصول إلى المعلومات والمراجع نتيجة التسهيلات المكتبية الفائقة. »[2]

انتهت الرؤية الأمريكية في ثورتها إلى وجوب إضافة بعد جديد في الدراسة الأدبية، وتحقيقا للأصل الجمالي الذي هو غايتها، يتمثل في قياس الأدب بشتى الفعاليات الإنسانية الأخرى، كقياس الفن في العمل الأدبي على الفن في لوحة مرسومة، أو منظومة موسيقية وسائر ما في الفن المعماري، والنحت،

[1] Cf. P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, op.cit., p. 28

[2] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 114

والسينما وما إلى ذلك..لتنتهي المقارنة بصاحبها إلى إدراك فنية العمل الأدبي من خلال مقابلته بغيره.[1]

تجلى هذا التوجه في الدراسات المقارنة وفق الرؤية الأمريكية، في تقعيدات أحد أهم المقارنين الأمريكيين بعد رونيه ويليك، هو هنري.هـ. ريماك Henry.H. Remak (ت. 2009)، فقد كتب مقالة سنة 1961 وأعاد نشرها منقحة ومضافا إليها سنة 1971 بعنوان "الأدب المقارن، تعريفه ووظيفته" comparative literature its definition and function ، تعد بمثابة مانفستو المدرسة النقدية الجديدة. يقول فيها:

> « الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معيّن، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى، وذلك من مثل الفنون (كالرسم والنحت والعمارة والموسيقى) والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية (كالسياسة والاقتصاد والاجتماع)، والعلوم والديانة، وغير ذلك. وباختصار هو مقارنة أدب معيّن مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني.»[2]

حتى مع ريماك يسكن التوجه الأمريكي مخالفة الأساس الفرنسي، على جهة الخصوص في الجانب العملي، وفي عدم اشتراط ثبوت التأثر والتأثير أساسا للدراسة المقارنة. وفي المجازفة بالتقريب بين الأدب المقارن والنقد الأدبي التي هي مركزية التوجه الأمريكي. ولا يبعد عن هذه المركزية كثيرا مبدأ الصلة بين الأدب وباقي حقول المعرفة، على أن تتمّ المقارنة من خلال اختلاف جنسيات الآداب.

اللافت أن رؤية ريماك تُدخِل في الاعتبار ما يمكن أن يطال النظرة الأمريكية من نقد، فهو يقبل مثلا فكرة « أن مجرد دراسة الأدب القومي خارج

---

[1] ينظر: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، سابق، ص. 22

[2] نقلنا الفقرة مترجمة عن حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 50

حدوده ترتب على الباحث المقارني عبئا مضاعفا، فما بالك إذن بالتصدي لعلاقة الأدب نفسه بما هو خارج حدوده الأدبية »[1]،ويعترف في السياق نفسه بأن « إدخال هذا الموضوع في نطاق الأدب المقارن، لا بد من أن يسوق إلى الخوض في موضوعات أخرى كثيرة، ربما ينضوي بعضها تحت عنوان (الأدب العام) »[2]

آراء وآراء:

من الآراء الوجيهة في تأصيلات ريماك إخراج التيارات والحركات الأدبية ضمن أدب قومي واحد من الأدب المقارن، لأن توسعة الأدب المقارن إلى كل ما له رائحة أدبية يفقد مصطلح الأدب المقارن معناه، وفي طيّ ذلك شيء من مخالفة مواطنه رونيه ويليك في مسألة توسيع الأدب المقارن إلى التاريخ الأدبي والنقد.

يبدو ريماك على درجة من الوعي بمخاطر انزلاقات النسق العام للدراسات الأدبية التي قد تنتج عن التوسع في تحديد مجال الأدب المقارن، فتناوله واضح الحذر في تحديد مقارنية المواضيع، ويشترط نسقية المقارنات بين الأدب وبين الحقول غير الأدبية الأخرى كما يشترط قابليتها للانفصال. وفي المحصلة، يدعو ريماك ـ تأكيدا للخيار الأمريكي في الأدب المقارن ـ إلى حد أدنى من ترابط المعايير وصولا إلى حدود واضحة لحقول الدراسة.

وضعا للأمور في إطارها النسبي، نسجّل أن الرؤيا الأمريكية مع تحقيقها جدةً واختلافا في الدراسات المقارنة، ظلت تتّسم بمعارضها البعيدة عن الإجماع، فقد لحقها ما لحق باقي المدارس من نقد، فإن تركيزها على الأدب من الداخل كاد يحصر الدراسة النقدية المقارنة في حدود الشكلية المحضة المنصرفة عن المجتمع وقضاياه، بالإضافة إلى تفسيرها من قبل نقّادها على أنها ذات توجه استعماري

[1] نفسه، ص. 52

[2] نفسه، ص ص. 52-53

يكرّس الهيمنة الأمريكية المتجاوزة لطموحات غيرها من الأمم، وإلى تفسير التوجه الإنساني الجديد بأنه في حقيقته خادم لنزعة أمريكا الاستعلائية تحت شعار إنسانية الأدب.

ثم، بمنطق الإحصاء، يحسن التساؤل هل جاءت الإجراءات المعلن عنها بالنتائج المنتظرة، وإلى أي حد زادتنا فهما للظاهرة الأدبية؟ وهل هناك شيء فوق الخطوط العريضة والمبدئية التي لم تؤد بحال من الأحوال إلى صلب الحقيقة الأدبية؟!

المحاضرة السادسة: المدرسة السلافية*

سؤال الوجود:

من الصعب الجزم بوجود مدرسة سلافية في الأدب المقارن، لغياب خصائصها كما نجدها عند الفرنسيين وعند الأمريكيين. فكل ما هنالك شيء يشبه التوجه القائم على أساس إيديولوجي محدد « يخضع لخلفيات فكرية وسوسيولوجية معينة»[1] لم يتجاوزه المقارنون السلاف مادة ومنهجا، ولعل هذا المآل ظل رهين منظور النظام السياسي في أوربا الشرقية لما بعد 1945[2]، وهو نظام يأبى . تطبيقا لأطروحة الماركسية العالمية . كل نزعة محلية بما في ذلك الأدب المقارن، وظل طيلة سنين العمل على نفي ثقافة المقارنة قاعدةً لولا أن عقيدة التعايش السلمي في

---

* تستعمل كلمة السلاف، في صيغتها اللاتينية slaves، جمعا، ويكون أصلها حسب المعاجم slav ومعناها "السمعة"، أو slovo وتعني "الكلمة"، أو من يتكلمون بشكل واضح.

السلاف أكبر مجموع شعوب أوربا الوسطى والغربية. من أصول هندية وأوربية ، تكون وحدة السلاف لغوية أكثر منها عرقية، فهم ينقسمون إلى سلاف شرقيين وهم سكان روسيا، أوكرانيا وروسيا البيضاء، وسلاف غربيين (بولونيين، تشيكيين، سلوفاكيين، سورابيين sorabes)؛ وسلاف جنوبيين من سلوفينيا، كرواتيا، سربيا، بلغاريا ومقدونيا. أحصي سنة 1985 حوالي 290 مليون سلافي في القارة الآور–آسيوية، منهم 198.5 مليون في الاتحاد السوفياتي سابقا، وعشرة ملايين في غيرها، مثل أمريكا وأوستراليا على وجه الخصوص.

أكثر السلاف ينتمون إلى العقيدة الأرثوذوكسية orthodoxe (الروس، الأوكرانيون، السورابيون، البلغار)، على أن أقلية منهم كاثوليكيون(البولونيون، التشيكيون، السلوفاكيون، السلوفينيون والكرواتيون)، والبعض من شعوبهم مسلم (الناطقون باللغتين السربية والكرواتية من سكان البوسنة والهرسك.)

وفي حقل النقد وتاريخه، يرد لفظ slavophile ومعناه حركة أدبية روسية وجدت بين 1840و1860، من أتباعها خومياكوف Alexei Khomiakov (ت. 1860) وأكساكوف Serguei Aksakov (ت. 1859)، كان شعارها المطالبة بأن تتبع روسيا . في تطورها . الخط الوطني؛ ولها عداء شديد لدعاة التغريب.

Cf. *Le petit Robert des noms propres*, Nouvelle édition, 2004.

[1] سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت/سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص. 118

[2] Cf. C. Pichois et A-M. Rousseau, *La littérature comparée*, Ed. Armand Colin, Paris, 1967, p. 176

روسيا، بدءا بسنة 1955 أحدثت تحوّلا، إذ أنشئ فرع للأدب المقارن بمؤسسة الأدب الروسي بلننجراد.[1]

الجذور الماركسية:

نبعت فكرة "الأدب العالمي" في الفكر الاشتراكي بأوربا الشرقية من أطروحة الألماني غوته، إذ طورها بعد أن أعلن عنها غوته بعقدين ماركس Carl Marx (ت. 1883) وإنجلز Friedrich Engels (ت. 1895) وبشرا فيما أسمياه "البيان الشيوعي" بأن « أدبا عالميا سيحل مكان الآداب القومية. فوجود هذه مرتبط بوجود المجتمعات الرأسمالية البورجوازية »[2] التي لا شأن لها بالمجتمع الذي تسيطر عليه الطبقة الأممية أو الطبقة العالمية. تبلورت إثر ذلك نظرية أدب ماركسية على أساس من المادية التاريخية الجدلية التي استند إليها اتجاه في الأدب المقارن كان أبرز أعلامه المقارن الروسي فكتور جرمونسكي Victor Zirmunskij (ت. 1971) صاحب الدراسات اللافتة حول التيبولوجيا typologie بين الآداب، وصاحب الأعمال الأسلوبية المقارنة إلى جنب أليكسيف Alexiev . لقد توصلت جهود هذين المقارنين إلى إعادة الحوار واسترجاع التواصل بين أوربا الغربية وأوربا الشرقية، خصوصا في ندوة بودابست Budapest في أكتوبر 1962 التي استشهد فيها الفرنسي إيتيمبل بأقوال ماركس « كيف أنه لا مجال للعزلة الإقليمية والوطنية القديميتن الآن، حيث يتحتم انفتاح مجال العلاقات على عالمية الأمم التي كان يحول دونها هذا الاعتماد على النفس قديما.»[3]

هذا الوعي بعلاقة السياسي بالأدبي وما نتج عنها، في المراحل اللاحقة المتحدث عنها، دفع بأحد أهم الأصوات المقارنة في أوربا الشرقية السيدة نيوباكويفا

[1] سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص. 127

[2] عبده عبود، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، سابق، ص. 82

[3] سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن، سابق، ص. 119

Nieoupakoieva (ت. 1977) وهي عضو في أكاديمية العلوم بموسكو إلى توقع فهم أكثر للأدب المقارن القائم على مشروعية دفاعِ كُلٍّ عن أدبه، وإلى استحسانها من « يؤكد على أن الخط الأهم في المقارنة هو الوعي بتجاوز الوطنية...ونبذ الشوفينية والإقليمية، والاعتراف بأنه لا يمكن لحضارة الإنسان وتبادل قيمه، أن تفهم وتتذوق، دون إحالة دائمة على هاته التبادلات.»[1]

خيار نيوباكويفا نحا بها إلى الإشادة بالمدرسة الفرنسية لاحتفاظها للآداب بوظيفتها، خلافا للمدرسة الأمريكية التي تنزعها عنها، ومن موقعها هذا منحت الامتياز للتاريخ المقارن للآداب الأوربية الغربية، ولأسباب بعضها جغرافي وبعضها تاريخي وسياسي كانت تظاهر « العالم الاشتراكي المؤسس خاصة على العلاقات الثقافية في دول الدانوب والشرق والجنوب ـ الشرقي لأوربا.»[2]

وخلال المؤتمر الخامس للجمعية العالمية للأدب المقارن ببلغراد، سنة 1967، أحال المقارن الروسي جيرمونسكي « على أهمية التشابهات والاختلافات النمطية، خارج ضرورة المحاكاة أو التأثير الواعي» منسجما مع طروحات روني ويليك، بعيدا عن التصورات الفرنسية.

على أن النزعة النقدية للمقارنين السلاف وجهتهم إلى مزيد الاطلاع على المنجز الغربي، والعناية به، فانتهوا إلى شيء من الاستقلالية . وإن بدرجة محدودة . في تأسيس تقاليد الدرس المقارن تحمل خصوصيتهم وعليها بصماتهم.

كأنه شعور بالعزلة راود المقارنين السلاف الذين ندّدوا بصمت الدوائر المقارنة عن أدائهم، بالخصوص الدوائر الفرنسية التي لم تكلف نفسها ، طوال سنين، إلا التفاتا عابرا إلى المنجز السلافي، يغطي الفترة ما بين 1921 إلى 1958 ولا يتجاوز العشر دراسات للأدب السلافي؛ ولم تفرد مجلة الأدب المقارن الفرنسية

[1] نفسه، ص ص. 119-120

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

لأدباء أوربا الشرقية سوى عدد واحد عن الروسي بوشكين Alexandre Pouchkine (ت. 1837).

التأطير الروسي ومنجزاته:

وبحضورها في شتى المناسبات، هنا وهناك شرقا وغربا، أتيح للمدرسة السلافية أن تكشف عن طاقات مقارناتية وعن رؤى مستوعبة لما يجري في العالم، وعن تجاوزها للتحديات الكلاسيكية التي جعلت من العالم كتلا متنافرة وإيديولوجيات متناطحة، فبعد أن فتح المقارن الروماني بومبيليو إلياد Pompiliu Eliade (ت. 1914) سلسلة تركيبات عملية، استنتج مواطنه ميهنيا غيورغي Mihnia Gheorghia (ت. 2011) أن الوقت حان لتوظيف المفهوم غير الدوغمائي للعالم في سبيل تبادل ومقارنة الأفكار خدمة للحقيقة العامة وللمجتمع الإنساني كله.

هذا وقد وجدت المدرسة السلافية في مؤتمرات الجمعية العالمية للأدب المقارن فضاء لإثبات مقوّماتها والتعريف بها ونشرها على أوسع نطاق، خصوصا المكونات الوطنية وتنوع الفضاءات وخصوبة التدخلات[1] في إطار إيمانها بالمادية الجدلية التاريخية، وتوقها المثالي إلى صناعة الحقيقة وتطويعها للإنسان حيثما كان.

نشير ـ قبل مغادرة الفضاء الروسي ـ إلى أن الانفتاح السلافي، في عمومه، على ثقافات غير الثقافة الغربية، كان يأتي بما يغيّر الخارطة إلى ما هو أوسع وأعمق، ولكن ذلك لم يحصل كثيرا (أو لم يُطَّلَعْ على ما أُنجِز فيه)، رغم أن الفضاء الروسي عرف تجاذبات مع غير الغرب، وليست التأثيرات بين أدباء روسيا وبين الشرق الإسلامي بالتي تقول العكس، ولا بد من الإشارة بهذا الصدد، إلى التغطية التاريخية والنقدية على هذه التأثيرات.

[1] نفسه، ص. 129

إلى شيء من هذا أشارت الباحثة المصرية مكارم الغمري، المشغولة بالموضوع، من خلال كتابها (مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي)[1]، وهو كتاب غير معروف رغم أهمية ما فيه. يحط على التنافذ وعلى تبادل التأثيرات من الجهتين، ويجيب على مساءلات من كان من الشرقيين يبحث عن آثار الشرق في أدب كبار كُتّاب الروس من أمثال تولستوي Léon Tolstoï (ت. 1910)، ليرمونتوف Michaël Lermontov (ت. 1841)، بونين Ivan Bounine (ت. 1953) وألكسندر بوتشكين Alexandre Poutchkine (ت. 1837). كما يحط الكتاب على تأثير الكتّاب الروس في المنجز الشرقي، في صيغته العربية أكثر منه في الصيغة الفارسية.

لا ينبغي أن تفلت ملاحظة الصمت دون التواصل المعرفي (والروحي أحيانا) بين المنظومتين الروسية والشرقية، رغم أن الحواجز التي قطعت السلاف عن الغرب غير موجودة. تلك ملاحظة لم تشغل بال الباحثين كثيرا، لسبب محيّر فعلا. لا يبدو أن النظرة السلافية إلى الحياة، مشفوعة بسائر الاعتبارات المتحكمة في حياة الإنسان وفي علاقات المجتمعات بعضها ببعض، مانعة في صميمها من نظرة إيجابية إلى المكون الشرقي الإسلامي (ما قبل البلشفية)، أو تنطوي على تهوين من شأنه الفكري والأدبي يدفعها إلى تجاوزه؛ ومع ذلك فالمنظار الروسي . وهو أقوى العيارات السلافية . لم يرد أن يثبت هذا الحكم.

هناك استثناءات، وهو ما دعانا إلى ما نحن بصدده.

بوتشكين والشرق:

كان بوتشكين ممتلئا بالشرق وسحره الحضاري، وتراثه المادي والروحي، وعلى حضوره الأقوى في المنظومة الروسية، إلا أن النقاد الذين التفتوا إلى هذا الجانب فيه أقلية في أقلية، أحصت الغمري منهم اثنين لا ثالث لهما، أولهما

[1] مكارم الغمري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، سلسة عالم المعرفة، الكويت، عدد 155،نوفمبر 1991

بيلكين Belkin وهو من الجيل الجديد، أنجز رسالة دكتوراه في موضوع أسماه (تصور الشرق في إنتاج بوتشكين)[1] ويكشف حتى على التأثير القرآني في أدب بوتشكين، اتساعا إلى تأثير مناطق الشرق المختلفة . بثقافتها المتنوعة . كالقوقاز، إيران والصين.

تأتي ثانيا الباحثة الروسية لوبيكوفا Lobikova صاحبة كتاب (بوتشكين والشرق) المطبوع بموسكو سنة 1974، وهو دراسة للتأثير العربي على قصة بوتشكين الشعرية (روسلان ولودميكا)، كما تناولت قصيدته (قبسات من القرآن) بما يجلي مكانة الموضوع العربي الإسلامي في إنتاج بوتشكين « من خلال تحليل مؤلفات الشاعر المتأثرة بالشرق العربي عبر مراحل إنتاجه المختلفة.»[2]

ولبوتشكين رأي في الرومانسية الأوربية يُدرج فيه التأثير الشرقي، يقول: « هناك عاملان كان لهما تأثير حاسم على روح الشعر الأوربي هما: غزو العرب والحروب الصليبية. فقد أوحى العرب إلى الشعر بالنشوة الروحية ورقة الحب، والولع بالرائع والبلاغة الفخمة للشرق...»[3]

ليرمونتوف والشرق:

لم يكن ميخائيل ليرمونتوف بأقل تأثرا من بوتشكين بالشرق، ومع ذلك « لم يحظ التأثير العربي الإسلامي في إنتاج ليرمونتوف بعناية الباحثين »[4] عدا قراءة جروسمان Vassili Grosmann (ت. 1964) (ليرمونتوف وثقافة الشرق)، المنشورة بموسكو سنة 1941 بمجلة "التراث الأدبي".[5]

---

[1] نفسه، ص. 59

[2] نفسه، ص. 60

[3] ألكسندر بوتشكين، عن الشعر الكلاسيكي والرومانتيكي. المؤلفات الكاملة في عشرة أجزاء، ج7، لينغراد، 1978، ص. 25، نقلا عن مكارم الغمري، سابق، ص. 45

[4] مكارم الغمري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، سابق، ص. 139

[5] نقلا عن مكارم الغمري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، سابق، (الهوامش، ص. 266)

كتب ليرمونتوف عن الشرق المتاخم لروسيا ـ القوقاز تحديدا ـ بنفس أطول من نفَسه وهو يتحدث عن الشرق العربي الإسلامي في إجماله، على أن ما كتبه عن الشرق الإسلامي يظهر اهتمامه البالغ به والتأثر الذي رافقه فيه. فالموضوع الإسلامي عنده آتٍ من معرفة الكاتب بمسلمي القوقاز، ومعايشته لهم، وتعرفه على الكثير من عاداتهم المحلية وعلى تعاليم الإسلام وعقيدته من خلالهم، الأمر الذي ترك أثرا عميقا في نفسه، تنجده في إحدى قصائده:

فربّــما سمــاء الشــرق

قد قربتني بلا إرادة مني

من تـعـــاليم نبــيّهـــم

الحياة تجول دائما. وكذا

الكد والهموم ليلا ونهارا[1]

تولستوي والشرق:

قليل من الكتاب من حظوا بالشهرة والتقدير كما حظي الروسي تولستوي، ولا يعرف . مثله . من حاز على الإجماع شبه المطلق لأبعاد فيه منها البعد الجمالي والبعد الإنساني، ومنها انسجامه مع عصره والنظر في مشكلاته؛ وما كان بعده الإنساني بالذي يستبعد الشرق بمختلف تجلياته من دائرة تفكيره، ورغم ذلك فالذين شغلوا بمكوّن تلستوي الفكري وبآفاقه القريبة والبعيدة تغاضوا عن اهتمامه بالشرق وبثقافته، بل عن تفاعله معه من خلال كتاب "ألف ليلة وليلة"، وكتب مرجعية غيره. في كل ذلك أوشك الباحث شيفمان Shifman أن يشكل استثناء، فقد تناولت قراءته الجزئية جانبا من بريق الشرق في فكر تولستوي مع التركيز على

[1] ليرمونتوف، المؤلفات الكاملة، ج1، موسكو5، 197،ص. 90،نقلا عن مكارم الغمري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، سابق، (الهوامش، ص. 267)، الهامش رقم 16

اتساع الشرق فيه إلى بلدان الشرق المختلفة كالصين، الهند، اليابان، إيران، تركيا، الدول العربية والإفريقية.

والذي لا تقوله الدراسات أن تولستوي كان شديد الاهتمام بالدين الإسلامي، وأن مكتبته الشخصية انطوت على حاجة مثله إلى مراجع تتحدث عن الإسلام وتوفر ما يتطلبه من شرح وتفسير.

على صعيد التأليف، وضع تولستوي مقدمة لمقال متبته بيرس Bers شقيقة زوجته تعرف فيه بنبي الإسلام من خلال طرف من سيرته الشريفة. لم يكتف تولستوي بالتقديم بل تعداه إلى المراجعة والتصويب، مما يدل على معرفته بالإسلام وحسن ظنه به؛ والتقديم في مجمله « بمثابة مدخل للتعريف بالديانة الإسلامية، وظروف نشأتها، وتعريف بالشعوب التي اعتنقت الإسلام وبعض الشعائر والأعياد الإسلامية.»

وعلى رأس كتابات تولستوي عن الإسلام كتيّب يقع في 33 صفحة، صدر بموسكو سنة 1910، عنوانه "أحاديث مأثورة عن محمد"، جمعها وأشرف على الترجمة إلى الروسية التي قام بها نيكولاييف Nikolaev، مع مراجعة وتقديم سبق النص.[1]

المتحصل من هذا كله ـ على إيجاز ما أمكن قوله ـ أن في الأفق الروسي ما ينطوي على آثار شرقية، وأن في الأفق الشرقي . بشقيه الآسيوي والعربي . ما ينطوي على آثار روسية. وفي كلتا الحالتين هي آثار أكثرها مطموس لاعتبارات إيديولوجية لا شك. فالماركسية الروسية الرقيبة على كل ما فيه رائحة دين، ويسارية النقاد الشرقيين بميولهم الإيديولوجية عملوا على ألا يتعانق الروس والشرق كما كان يجب أن يتعانقا.

[1] ينظر: ليون تولستوي، الأعمال الكاملة، (الطبعة اليوبيلية)، ج40، ص. 499

ربما تكون هذه الإشكالية قد تعمّقت، وظاهرت جناحا من الدراسات الغربية، باستبعاد إدوارد سعيد الفضاء الروسي من دراسته عن الاستشراق، لاعتبارات منهجية لا تقنع كثيرا.

حَرَجٌ وقع فيه وجَرَّ إليه قارئه، الأمر الذي دعا كثيرا من الدراسات السلافية إلى مراجعاتٍ من نوع: ماذا يمثل الشرق بالنسبة لروسيا؟ وهو سؤال قديم يعود إلى عهد دستويفسكي Fiodor Dostoïevski (ت. 1881)[1] في حدود سنة 1881.

تحاول دراسة حديثة أن تجيب على هذه المساءلة ، مع الإحاطة بمختلف السياقات واجبة الملحظ، ذلك ما تفعله لوري ندي مو Lorraine de Meaux في رسالة دكتوراه تقدمت بها إلى جامعة ليون 3 بفرنسا، تنهض على النظر في رمزية الشرق في ثقافة، علم وسياسة روسيا من البدايات إلى الثورة البلشفية[2]، مع وقفة خاصة بالقرن التاسع عشر وهو عصر روسي بامتياز. عالم واسع متنوع من القوقازإلى اليابان مرورا بآسيا الوسطى ومونغوليا، الصين أو القارة الهندية، يشكل الشرق بالنسبة إلى روسيا ـ في الوقت ذاته ـ مفهوما جغرافيا خارجيا وداخليا. يحتل مكانة مهمّة في الأبحاث والمساءلات المتعلقة بالهوية، يؤسّس لوجاهة مهمّة حضارية روسية ويؤكد من ثَمّ طابعها الغربي.

لقد عملت روسيا ما بوسعها ـ منذ بطرس الأكبر ـ من أجل الانضمام إلى الغرب، غير أن مكوّناتها الشرقية شوشت عليها ذلك. ففي القرن التاسع عشر دفعت الرغبة في بناء امبراطورية واسعة القوات الروسيةَ إلى الاكتساح شرقا وجنوبا، من القوقاز إلى المحيط الهادي. فبين إنشاء سان بطرسبورغ سنة 1703 إلى استحداث فلاديفوستك Vladivostok سنة 1860، نشهد تحويلا شرقيا حقيقيا

[1] Cf. Cloé Drieu, « *Lorraine de Meaux, La Russie et la tentation de l'Orient*», dans *Cahiers du monde russe*, mis en ligne le 09 décembre 2011, consulté le 02 octobre 2017 URL:http//monderusse.revues.org/7429

[2] Cf. Lorraine de Meaux, *La Russie et la tentation de l'Orient*, Paris, Fayard, 2010.

للإمبراطورية الروسية. تظافر على هذا التحويل عسكريون، علماء، دبلوماسيون، كتّاب وفنّانون فأخصبوا المخيال الروسي وأكدوا توجّهاته الكونية.

رسميا، هدفت حرب الروس على القوقاز إلى حماية الأرثوذكسية في بلاد الإسلام أو المجاورة لبلاد الإسلام، ومن جهة أخرى "نشر الحضارة" في هذه البقعة من الأرض.

وثم تبرير ثان، وهو أهم ما لدى العسكريين من تبريرات الحرب على القوقاز، يواليهم عليه الساسة، هو أن الجندي الروسي يرى نفسه ممثلا للحضارة ـ الحضارة الوحيدة ـ حضارة الغرب. لا يختلف في هذا شعوره بالتفوق عن شعور الجندي الفرنسي بالجزائر، وشعور الجندي البريطاني في الهند؛ عاى أنه ـ في الحالة الروسية ـ يختلف الأمر بما له ارتباط بالخصوصية التاريخية لروسيا، ذلك أن الرؤية هذه توسع الهوّة بين روسيا وبين الشرق.[1]

وقفت على هذه الهوّة، منذ مطلع ثمانينات القرن الماضي، دراسات سلافية رائدة محاولة النظر فيما إذا كانت روسيا مثّلت هي كذالك بنية استشراقية كما يحددها إدوارد سعيد[2]، ساهمت في بناء

(un) style occidental de domination, de reconstruction et d'autorité sur l'Orient.[3]

بما أسعفها في تحديد هويّتها بالابتعاد عن شرق كانت تراه كينونة تحمل في طيّها عوامل نقضها وإقصائها.

الأداء الروماني:

1 Ibid., p. 37

[2] Cf. Victoire Feuillebois, *Fictions orientales et stratégies d'émancipation dans le romantisme russe*, dans: *Slavica bruxellensia*, mis en ligne le 08 mai 2012, consulté le 02 octobre 2017
URL: http//slavica.revues.org/860

[3] Edward W. Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, Col. « La couleur des idées », 2005, p. 15

نترجم: «أسلوب غربي للهيمنة، إعادة التشكيل والسيطرة على الشرق .»

لا بد من الإشارة إلى أن للرومانيين ـ داخل المدرسة السلافية ـ دورا متميّزا جدا، فهم مثقفون نوعيون ومقارنون متعددو الأدوات اللغوية إذ يكتب أكثرهم بأكثر من لغة: الفرنسية والإنجليزية بالإضافة إلى لغتهم الصلية، وغيورغي سابق الذكر هو محرر المانفستو الروماني في الأدب المقارن الذي يشرح الأصول التي تقوم عليها الرؤيا السلافية التي لا تنفصل ـ يقول ـ عن « العملية الواسعة والعميقة، المتمثلة في إعادة تقويم التقاليد الثقافية، والنظر في حياة الأدب في المجتمعات، التي شهدت تحول بنياتها، ضمن أبعاد التراث الثقافي الكلي»[1]، وفي نصه هذا إعلان تاريخي عن المبادئ الأساسية التي قامت واستمرّت عليها المدرسة السلافية من البوابة الرومانية التي تلعب دورا خاصا في تنشيط الدرس المقارن، من خلال جرد الأعمال والأدوات التي يوظفها العمل المقارن، كجمع الأعمال ذات الصلة بالتأثيرات وحركات أفكار القرن التاسع عشر، ودراسات تاريخ الأدب الروماني من منظور أوربي، ومساهمات الكتّاب الرومانيين عن الآداب الأجنبية وتركيبات التاريخ الأدبي والتاريخ الثقافي.[2]

وبحكم موقع رومانيا ـ أوربيا ـ وانفتاحها السياسي، وبالنظر إلى تاريخها السياسي القديم والحديث، فإنها استطاعت أن تكون حلقة وصل بين أوربا الشرقية وأوربا الغربية، وأن تستوعب الدرس المقارن في شموليته وتروّج من خلال ذلك للمدرسة السلافية عبر متحدّثيها باللغات الأجنبية. خلفية التعددية هذه أكسبت المدرسة السلافية مرونة الإصغاء لكل التخصصات، وأساسا الانفتاح على فلسفة التاريخ لفهم الظاهرة الأدبية بعيدا عن خلفياتها الفكرية. تقول نينا فاصون Nina Façon (ت. 1974) الأستاذة بجامعة بوخاريست Bucarest وواحد ممن نظروا لذلك:

> « لا يمكن للمقاربة الأسلوبية، في تاريخ الأدب المقارن، أن تنجح إلا إذا اعتبرت البنيات الأسلوبية، كدوال، تعادل البنيات الاجتماعية،

[1] الترجمة لسعيد علوش في: مدارس الأدب المقارن، سابق، ص. 130

[2] ينظر: سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص. 131

الدينية أو الفلسفية، والتي تقود بالتالي إلى مدلول واحد، هو الحضارة والثقافة التي تقترح دراستهما. وينبني على المقاربة الأسلوبية مقاربة تمت إلى تاريخ الفكر، في المرتبة الأولى، وتاريخ المنطق، وهذه الأخيرة بدورها ترتبط بتاريخ الفكر الإنساني في أنماطه المعرفية: الدينية والعلمية، الصوفية والعقلية... »[1]

وينتهي المقارنون، بناء على هذه التأصيلات، إلى

« ضرورة ربط المقارنة الأدبية بالمكون الاجتماعي لهذا الأدب، وهي دعوة ليست جديدة ولا مستغرب، تجعل من المدرسة السلافية بامتداداتها مدرسة تنسجم مع طروحاتها الإيديولوجية والمادية، وتقع . بتوجهاتها النقدية . موقع الوسط بين جمالية المدرسة الأمريكية وتاريخية المدرسة الفرنسية. »[2]

ويدخل في نسيج النهوض بالأدب المقارن السلافي ـ إلى جنب رومانيا بعد الروس ـ مدرستان لا يقل دورهما أهمية هما ألمانيا الشرقية سابقا والمجر.

ألمانيا الشرقية:

لعل أكثر البلدان حفاظا على مبادئها . في الإطار الإيديولوجي المعروف . كانت ألمانيا الديمقراطية، لاعتبارات غير خافية. فهي امتداد ـ من الناحية الإيديولوجية ـ للاتحاد السوفيتي سابقا، ووعاء للنظرية الماركسية في الأدب وفي سواه، وغريم لما كان يسمّى بألمانيا الغربية التي هي أرض امتداد للمنظومة الغربية على اختلاف تمثيلياتها (الولايات المتحة الأمريكية، بريطانيا وفرنسا). وعلى ما

[1] Nina Façon, *Littérature comparée et philosophie de l'histoire*, revue *Synthésis*, Bucarest, 1974
الترجمة لسعيد علوش

[2] عن سعيد علوش . بتصرف في العبارة . ، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، سابق، ص ص. 124-125

بين ألمانيا الديمقراطية والاتحاد السوفيتي من مشتركات ومعاهدات صداقة، لم يكن يبدو أن هذا التقارب أسس لأرضية الأدب المقارن في هذا الشق الألماني.[1]

لم يكن التأسيس للأدب المقارن مشروعا في الأفق الألماني، لموقف الدولة الإيديولوجي من هذا النوع من الدراسات، ولكن كانت شذرات فيها من الوعود لتغيير مستقبل ألمانيا الشرقية، كقبول بعض الإيحاءات بالدرس المقارن، تقبل بها السلطات لأنها لا تشكل خطرا عليها، ومعنى قبولها بها أنها هي التي تحدد مجالات الدراسة وتراقبها، ومن هنا كانت حظوة لصلات الأدب الألماني بالأدب السلافي العام.[2]

ومن خطى ألمانيا الشرقية في هذا الشأن إيفادها ممثلا عنها في مؤتمر الجمعية الدولية للأدب المقارن المنعقدة سنة 1961 بأوتريخت Utrecht بهولندا. وأمام أعضاء مجمع العلوم في برلين الشرقية ألقى الناقد الماركسي فرنر كراوس Werner Krauss (ت. 1976) محاضرة عن مشكلات الأدب المقارن، يلتفت فيها إلى منجز المدرستين الأمريكية والفرنسية ويدعو إلى دراسة الأدب المقارن وإدراك مطالبه بجد.

انطلق طرح كراوس ـ فيما يمكن اعتباره مَرْكَسَة الأدب المقارن بألمانيا الشرقية . من أعمال الناقد الروسي فيسيلوفسكي Alexandre Vesselovsky (ت. 1906) صاحب كتاب "فن الشعر: دراسة مقارنة"، وصاحب التأثير العظيم في جيل من النقاد الروس، الشكلانيين على جهة الخصوص، والذي اعتبرته دوائر متخصصة في روسيا وخارجها

Le représentant le plus remarquable des études littéraires comparées dans le monde savant russe et européen du XIX[e] siècle[3]

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 163

[2] نفسه، ص. 164

[3] Rachel Polonsky, English literature and the russian aesthetic renaissance, Cambridge University Press, 1998, p. 17

بل اعتبرته دراسات كثيرة أخرى «واضع اللبنات الأولى في علم الأدب المقارن في روسيا.»[1]

لا بد من الإشارة إلى أن كراوس أسس قراءته على فكرة فيسيلوفسكي التي مفادها أن تطوّر الآداب على اختلافها قائم على أصل واحد، وعلى مبدإ تطور الظواهر في ضوء قوانينها الداخلية بعيدا عن صلات الزمكانية، إلا أن وراءها قواسم ومشتركات اجتماعية.

وقد مُكن لهذا الاتجاه في الدرسات المقارنة أن يسود في ألمانيا الشرقية أمدا، ومن هنا نشأت في الألماني الرقي فكرة العناية بالآداب المختلفة قبل البحث عن صلاتها الجامعة وفقا لنظرية فيسيلوفسكي.

ثم بدأت تنتظم مشاركات ألمانيا الديمقراطية في مؤتمرات الأدب المقارن في العالم، كمؤتمر بلغراد الذي شارك فيه وفد ألماني مكثف من المقارنين، والمؤتمر الذي عقدته المؤسسة نفسها سنة 1966 للحوار العالمي، إلا أنها تحاشت دعوة المقارنين الغربيين.

الأداء المجري:

لأن صلاتها الثقافية بالدول الغربية أقوى من صلات بقية الدول الاشتراكية بالغرب، فقد كان اهتمام المجر بالأدب المقارن . القائم على فلسفة التواصل . قويا إلى حدٍّ. وللمجر إسهام قديم في الأدب المقارن، فقد ظهرت به أول مجلة للأدب المقارن سنة 1877، بمدينة كلاوسنبرغ Klausenberg، قامت على أساس النظرة الواحدة إلى الأمم وإلى آدابها، فلا تفاوت بينها. ونشطت المجلة بست لغات ولقيت انتشارا إلا أن صدورها توقّف بعد عام ولم يقطع ذلك بلادَ المجر عن حركة الأدب

نترجم: « أهم ممثل للدراسات الأدبية المقارنة في العالمين الروسي والأوربي للقرن التاسع عشر.»

[1] مكارم الغمري، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عددع 155، نوفمبر 1991،ص. 12

المقارن وامتد الارتباط إلى ما بعد الحرب الكونية الثانية، وظل مؤتمر بودابست سنة 1931 علامة على الاهتمام المجري بالأدب المقارن. وامتد هذا الاهتمام إلى ما بعد الحرب الكونية الثانية، إذ وضحت نية المجر في اللحاق بالركب الغربي وتكثف النشاط في السنوات 1945-1948 تأليفا وتدريسا، موازة مع ظهور مساهمات باللغة الفرنسية وظهور منابر منها "كراسات الأدب المقارن".

على أن اشتداد الحرب الباردة بين المعسكرين الشرقي والغربي، مضافا إليه انكفاء الدول الشرقية على نفسها، ورسوخ الحواجز الإيديولوجية في نظمها المعرفية، لم يكن أمرا مسعفا إلى أن يمضي الأدب المقارن إلى غايته من الانفتاح الحقيقي على الآخر، خصوصا مع وجود مثقفين نوعيين كان تأثيرهم ومحافظتهم يمنعان من التواصل، وهو ما كان مع الماركسي المتطرف لوكاتش الذي جمد حركة الأدب المقارن في صيغته الغربية لنفوره من مناهجها.[1]

استمر الأمر إلى غاية سنة 1957، حيث عرف المجر يقظة بعد استكانته، وبدأ الأدب المقارن يأخذ موضعه في الجامعات والمعاهد. وفي سنة 1962عقدت أكاديمية العلوم ببودابست ندوة ضمن المؤتمرالرابع للجمعية الدولية للأدب المقارن، تحت إشراف العالمين استفن سوتر ISTVÁN SÖTER (ت. 1988) وأوتو سوبيك OTTÓ SÜPEK (ت. 1995) ناقش فيها المشاركون جملة من القضايا منها العلاقات الأدبية بين الدول الشرقية، ومنها المفهوم الغربي للفكر المقارن في ضوء الفكر المادي، وقضايا الإبداع ومنهج المقارنة قيمةً وموقفًا الخ...وجمعت أبحاث الندوة وطبعت في مجلد واحد سنة 1963 بعنوان "الأدب المقارن في أوربا الشرقية".[2]

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 167

[2] ISTVÁN SÖTER et OTTÓ SÜPEK (Sous la direction de -), *La littérature comparée en Europe Orientale: conférence de Budapest 26-29 octobre 1962*, organisée par l'académie des sciences de Hongrie à l'occasion du Ive congrès de l'association internationale de littérature comparée, ed. Akademiai Kiadó, Bp. 1963, 647

ترسخ التقليد بعدها بما مكن المجر من محاولة دمج أوربا الاشتراكية في حركة المقارنة الكونية، بمساهمات عميقة لمقارنين نوعيين في شتيت المؤتمرات التي تعقد هنا وهناك، وكانت مشاركة الوفد المجري في مؤتمر فريبورغ Fribourg بسويسرا سنة 1964 صورة لهذا الدور ولهذا الحجم، وهو دور يؤطره "معهد الأدب المقارن" الذي يتابع ويوجه النشاطات ذات الصلة بالأدب المقارن.

وبدرجات متفاوتة، حضر الأدب المقارن في النسيج الشرقي لأوربا (بولونيا؛ بلغاريا؛ تشكوسلوفاكيا سابقا؛ يوغسلافيا سابقا) متمشيا مع خصوصية كل بلد ومستجيبا للمعطيات التي كانت سائدة قبل انهيار المعسكر الشرقي . وقد ألمحنا إلى شيء من ذلك . غير أن الأمور آخذة في التغيير بعد اتجاه المجتمع الإنساني بنظمه الاقتصادية والمعرفية توجها غلبته هيمنة النموذج العالمي الواحد، بما صيّر الحديث عن بعض المدارس ومنها المدرسة السلافية حديثا تاريخيا.

وهناك من يرصد صورة مختلفة عن المدرسة السلافية، فيراها ـ كما نجد عند حسام الخطيب ـ مختلفة التضاريس هيّنة الأداء، لا وجه لمقارنتها بمثيلاتها في الغرب. يصمها الخطيب بالثبات على حال التشكل وعدم الثبات على ما هو عليه نعتُ المدرسة « بسب خضوعها سابقا للاعتبارات السياسية والإيديولوجية، فهي أشبه بكثبان رملية قليلة من الناحية الكمية ومعرّضة للتحرك مع الرياح في أية لحظة.»[1]

يأخذ حسام الخطيب على سعيد علوش تحسين صورة المدرسة السلافية بسخاء لا يبدو له مبرّرا، وهو نفسه يقرّ بصعوبة الوصول إلى روافد هذه المدرسة وإلى نصوصها نظرا لأن « المصادر المتعلّقة بهذه التضاريس غير ميسورة، والدراسات المتعلّقة بالأدب المقارن في هذه المنطقة من العالم لا تأتي من داخلها

[1] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 114

بل من الغرب »[1]، فإذا كان الرأي المحسن لها ينطلق من مشكلة المصادر، فإن ما يخالفه من الآراء عرضة لنفس الصعوبة ولا يمكنه من هنا أن يكون أكثر مصداقية؛ وعليه فلا مسوّغ لحسام الخطيب . والحال هذه . أن يرى سعيد علوش صانعا من آراء مبدئية منهجا متماسكا ومانِحًا شرعية (كاد أن يقول) وهميَّةً لا تملك ما يرقى بها إلى مستوى غيرها.

تعنينا نظرة حسام الخطيب المفارقة إلى هذه المدرسة، لأن أساسها ميداني كما يذكر هو بوضوح.[2] ولأن موقعها مختلف عن مواقع من اكتفوا بعرض محاسنها؛ فاستكمالا لقراءتها على أساس توازني، نقف عند خلاصات آتية من "ميدانية" الخطيب، ننحو إليها بما يطلبه التناول من حياد.

1. تأخر تفاعل آداب أوربا الشرقية مع آداب أوربا الغربية لعوامل معروفة، منها ما هو تاريخي ومنها ما هو سوسيو ـ ثقافي. هذا صحيح ولكنّ وجود الآداب الشرقية غير مرتهن بعلاقاتها بغيرها، وتقدم الآداب الغربية، في أية ناحية من نواحي التقدم لا يؤثر على سيرورة غيرها من الآداب؛
2. في إطار ما يمكن تسميته بالإيديولوجية المضادة، تُحمَّل الماركسية تبعة تأخر أوربا الشرقية في المنجز المقارناتي، لأن النظرة الماركسية استبعادية لا تقول بفكرة المقارنة وتصطدم بمسلماتها الدغمائية. على أن هذا كان سمة مرحلية غير آتية من الإيديولوجيا ذاتها، فالبلدان التي انفتحت لاحقا على العالم ظلت فيها التوجهات الإيديولوجية الأولى ولم تتخلّص منها نهائيا بتحوّل العالم من حولها؛

---

[1] نفسه.

[2] مشاركاته في مؤتمرات الرابطة الدولية للأدب المقارن، والاتصالات بالوسط الثقافي في الاتحاد السوفيتي سابقا.

3. لم تشهد أعقاب الستالينية تشجيعا للأدب المقارن، بل غاية الأمر أنه فُكَّ من أسره جزئيا. ينبغي التنبيه على أن هذه الفترة عرفت . في الفضاء الروسي خصوصا . فتح أقسام للأدب المقارن، وإنشاء دوائر للأبحاث المقارنة في عموم أوربا الشرقية، أو في بلدان كثيرة منها؛ وهل مطلب المشروع المقارناتي غير ذلك؟

4. « ظل الأدب المقارن في بلدان أوربا الشرقية هامشيا جدا، ولم تظهر أية بوادر رسمية لتشجيعه [...] وفي الاتحاد السوفييتي (السابق) بالذات ظل الوسط الثقافي بعيدا عن مناخ الأدب المقارن، على الرغم من شدة اعتناء هذا الوسط بالآداب الأجنبية...»[1] هل يغطي هذا الكلام على حقيقة غدت الآن تاريخية مفادها أن البلدان الشرقية زفّرت الأرضية لنظريات استثمرها الأدب المقارن (التناص) ووفرت أسماء، بعضها شرقي وبعضها من أصول شرقية، قام على جهودها الدرس المقارن لاحقا، في آفاق مختلفة (باختين؛ كريستيفا، ويليك...)، ونادت، بموجب ذلك أصوات منها ويليك بأن يشمل التراثُ الغربي العالمَ السلافي.[2] ثم هل كل كان منتظرا من الدوائر الرسمية في البلدان الشرقية أن توافق أو لا توافق على ممارسة أنظمتها الثقافية للأدب المقارن؟ كانت الآلة الإيديولوجية في هذه البلدان هي محرّك الحياة فيها، بما في ذلك الثقافة، وقد سبق بيان التحولات في النظرية الماركسية، ومآل منظّريها الأخير إلى الانفتاح على العالم الواسع حتى قبل تفجير الاتحاد السوفيتي سنة 1992.

5. « وفي الستينات بالذات، ظهر انفراج نوعي نسبي في حقل الأدب المقارن، ونشطت محاولات لجمع شمل المقارنين الاشتراكيين في إطار

---

[1] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 117

[2] ينظر: رونيه ويليك، الأدب المقارن اليوم، ضمن كتاب (مفاهيم نقدية)، سابق، ص. 287

ندوة بودابست سنة 1962 وندوة برلين 1966..»[1] التحولات الفارجة سابقة على هذا التاريخ، وما تبعها من فكرة الإفادة من المدرستين الأمريكية والفرنسية لا يقطع الطريق أمام المدرسة السلافية؛ لأن تناسل الأفكار والمدارس أمر ثابت في سيرورة الفكر الإنساني.

يؤكد حسام الخطيب بهذا الصدد أن المنجز السلافي قائم على جهود « فردية تحاول أن تفيد من معطيات الماركسية في إعطاء الأدب المقارن مضمونا اجتماعيا ـ إنسانيا»، ولا نظن أن هذا ينسجم مع تاريخ هذه المدرسة لأن الدفع بها إلى النسق العالمي جاء بعد تراجع النظرية الماركسية وخفوت الأخذ بها وفتور الحماس لها في أطرها الجغرافية المعروفة؛ ثم إن المراس السلافي للأدب المقارن لم يرتهن بإبعاد تهمة الانغلاق عن المنظومة الماركسية، بل ارتهن باستكمال عناصر الوجود خارج ما هو مكتسب سابق.

لا بد من ملاحظة شيء على نقاد المدرسة السلافية، هو بناؤهم على الرؤيتين الفرنسية والأمريكية لكل ما هو خارج عنهما؛ وهما رؤيتان تختلفان نظرية وتطبيقا ولكن جوهر ما يجمعهما هو هاجس الريادة الغربية على المنجز الإنساني في كل ما تشمله هذه العبارة.

فلسفة السلافيين تختلف عن هذا. تنطلق من رفض الهيمنة الغربية على الفكر، وتأبى تذويب خصوصياتها الثقافية في منظومات تختلف عنها. وحول هذا دار الجدال بين مؤيديها ورافضيها وإن لم تكن العبارة فيه صريحة في كثير من الأحيان.

كما تنطلق من فكرة الاستثمار في عوامل خصوبتها وهي لائحة بالعين المجردة لا يحتاج استكشافها إلى كبير جهد. فالتعددية العرقية بما تتيحه من تكامل، وسعة الجغرافيا وتأثيرها على المزاج وعلى طرق

[1] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 117

التفكير كل ذلك مَكَّنَ من وضع قواعد منظومة فكرية ترعى المقارنة كنظام وإن غايرت سواها في التشكل. فحسام الخطيب نفسه، وهو أحد المُهَوِّنين من شأنها لأسباب تغيب عنها الموضوعية، يعترف بهذا التنوع ويشير إلى كثرة رواج الدراسات التطبيقية في الاتحاد السوفيتي، وغلبة الدراسات النظرية على النشاط الروماني، والتراوح بين الجذب الاجتماعي والجذب الجمالي لدى اليوغسلافيين؛ وكل ذلك في نظره لم ينفع وجودَ ما يسمّى بالمدرسة السلافية في شيء.

يذكر هذا الموقف بما دار في كواليس المؤتمرات وفي معلنها، إن لم يكن إعادة صياغة لسجالات لا تعنني الدارس العربي ولكنه شغل نفسه بها. على كل حال فيما عرضنا روائح للمدرسة الأمريكية ومواقفها من غيرها، ولتكن هذه المرّة المدرسة السلافية.

ما يقوله حسام الخطيب في نقد سعيد علوش يعيد إلى الأذهان دفاعَ ويليك عن نفسه ضد ما اعتبره تشويها لبحثه "أزمة الأدب المقارن" الذي قدمه سنة 1958 في المؤتمر الثاني للرابطة العالمية للأدب المقارن المنعقد بجامعة ييل، وهو تشويه مبني على سوء فهم فسر جراءها على أنه بيان للعداء الأمريكي للبحث الأكاديمي[1]، ومنه اتسعت التهمة إلى معاداة كل أنواع التاريخ، كان واجهه بها المقارنون الروس بعد أن أعيد الاعتبار للأدب المقارن في مؤتمر موسكو في كانون الثاني/جانفي لسنة 1968، وبعد أن تناول المقارنون الروس غرماءهم الأمريكيين ووصفوهم بأنهم خراف ضالة لم تكتشف نور الحقيقة.[2] وكان النقد الروسي الموجّه إلى شخص ويليك يراه مؤمنا بشكلية مجرّدة ولا علاقة

[1] رونيه ويليك، الأدب المقارن اليوم، ضمن كتاب (مفاهيم نقدية)، سابق، ص. 286

[2] نفسه، ص. 287

له بالمضامين التاريخية والاجتماعية في الأدب، وأن اعتراضاته لصالح أدب قومي تخدم أغراض الإمبريالية الأمريكية.[1]

يتضح من خلال رد ويليك أن المقارنين الروس على جهل تام بما يجري في أمريكا، وعلى جهل بما يقوم به زملاؤهم هناك؛ فدور ويليك بجامعة ييل بكارولينا الشمالية يتلخص في رسم خطوات الحرب الثقافية الباردة وتنسيق الجهود بين العناصر المتآمرة؛ وليس غاية الفكرة هنا تتبع التشنجات الإيديولوجية التي حولت . أو كادت أن تحوّل . البحث إلى مواقف سياسية تبتعد بها عن طبيعتها وبأصحابها عن أدوارهم الحقيقية، بقدر ما هي هادفة إلى أن التواصل قام في بعضٍ من أحايينه على فكرة الهيمنة وتجاوز الآخر.

إلا أن الحدة بدأت في التلاشي أثناء المؤتمر الثامن للرابطة العالمية للأدب المقارن المنعقد ببودابست سنة 1976، حيث أدى الانفراج في العلاقات إلى تحسين سبل التعاون وتطوير العلاقات؛ وظهر من خلال ريماك اهتمام بالأطروحة الماركسية وبدأ الحديث عن مصالحة وتقارب.[2] واتضحت خيوط المصالحة بعد نشر مراجعة أعمال مؤتمر شابل هيل من طرف الفرنسي باتايون Marcel Bataillon (ت. 1977)، ونشأت جهود تقريبية رعاها الفرنسي إيتيمبل، والبولندية ماريا يانيون Maria Janion والألماني فرنر كراوس أطرتها كتابات أكاديمية فردية لأصحابها، أو كتابات جماعية تختلف مدوّناتها بين الكتاب الجماعي والمجلة المتخصصة.[3]

---

[1] نفسه، ص. 288

[2] ينظر: حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 118

[3] روني ويليك، الأدب المقارن اليوم ضمن كتاب (مفاهيم نقدية)، سابق، ص. 289

المحاضرة السابعة: المدرسة العربية

المنجز العربي، منظورا إلى المهيمن فيه وهو المنجز الشرقي (المصري خصوصا)، يطبعه الكم، والجمع ، والنظرة الجزئية المائلة إلى اختزال المعرفة في أداء بعينه، على حساب الحقيقة بطبيعة الحال. تلك نظرة تلوح من خلال القائمة المستفيضة للعناوين ذات المقاربة المتعددة المائلة إلى الاستهلاك، وبساطة العرض، مع قدر بيّن من التسطيح والحكم غير المتأني.

ملاحظة لا محاكمة:

1. **رأي كمال أبو ديب:**

لم نتجنّ في هذا الصدد على الأداء العربي، لأنه قائم على ملاحظة السيرورة لا على محاكمة المنجز. ها هو كمال أبو ديب يقول:

> « فمثل هذه الدراسات (المقارنة)، أيا كانت مجالات حركتها، لا يمكن أن تتمّ إلا استنادا إلى فهم متعمّق، وتحليل دقيق للأدب القومي (أو أدب اللغة الواحدة)، والوصول بهذا الفهم إلى أعمق آماده الممكنة، بعد تطوير المناهج النقدية، إلى أقصى الدرجات التي يمكن أن تصلها بالقياس إلى ما يحدث في العالم كله، وليس من التطرف في شيء أن يوصف وضع الدراسات العربية نفسها، حاليا، بأنه ما يزال بعيدا جدّا عن تحقيق مثل هذا الفهم، أو تطوير مثل هذه المناهج.»[1]

2. **رأي سعيد علوش:**

[1] كمال أبو ديب، إشكالية الأدب المقارن، مجلة (فصول)، م3، ع3، س1983، ص. 80

ولأن الدراسات العربية لا تحقق هذا الفهم، فإن في ذلك ما يدعو إلى التحفظ في إسقاط وصف المدرسة عليها ـ كما يرى سعيد علوش ـ فـ

« روح الائتلاف في المنظورات الفرنسية والأمريكية والشلافية، تفتقد مع المدرسة العربية [...] وينبني تحفظنا على استعمال تسمية المدرسة العربية من كون هاته المدرسة لم تستطع الاستقلال بذاتيتها نهائيا. بل يستغرقها هم الترويج والدعاية للدرس، كما لو كان درسا غربيا تجب الدعوة إلى تبنيه عربيا، قبل ارتباطه باللون القومي العربي. »[1]

3. **رأي عبده عبود:**

وإلى مساءلات من هذا النوع يتجه عبده عبود لما يقول:

«...هل من جديد حقيقي في هذا المجال (الأدب المقارن)، مما يستدعي أن نعرضه؟ أم انتهى هذا العلم وطويت صفحته، ممّا يوجب أن ننعيه ونؤبنه؟ أم تراجع إلى درجة تستدعي أن نلفت الانتباه إليه وندعو إلى وقف انهياره؟...»[2]

وكلامه هذا عن جدوى الحديث عن مقارنة عربية داخل في جملة مساءلات أخرى، منها دفع هيمنة بعض أهل المقارنة العرب، منهم غنيمي هلال الذي يراه عبود منساقا وراء لهجة خطابية لم يزد فيها على أن « مارس تهويلا له فيه مصلحة مهنيّة غير خافية على أحد »[3] ويراه كمال أبو ديب « نموذجا لتردي

[1] سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص. 159

[2] عبده عبود، الأدب المقارن. مشكلات وآفاق، سابق، ص. 66

[3] نفسه، ص. 9

الدرس المقارن»[1]، ويراه سعيد علوش مجرد مستنسخ للفرنسي جويار في وساطة ثقافية من طراز غريب[2]، ومضجرا « يستهدف نوعا من التفرد بالادعاء.»[3]

من غير اعتداء على حقيقة ما قدّم، ومن غير تجاوز لمنجزه الذي له أهميته، لا شك، نرفض أن يُكرِّس ما كتبه غنيمي هلال الهيمنةَ على الأداء العربي، كما نعتقد أن الآلة الإشهارية هي التي كانت فاعلة في انتشاره. أما طبيعة الخطاب، ومتكآت الدرس، وأرضيات التحليل فإن له فيها ـ في أحين الأحوال ـ شركاء من خارج مصر يستحقون التنويه.

لا مهيمن على الدراسات العربية:

كانت أوليات الأدب المقارن، في المنظور العربي، عاملا محيلا على نظرة العرب إليه وملمحا يقترب من الدقة ناطقا بأوائل المهتمين به، بعيدا عن روح الاحتكار التي نجدها في بعض الكتابات المصرية. مع أن للمغاربة نزوعا قويا إلى المقارنة، ومع أن النشاط التونسي ـ وإن متأخرا ـ لا يمكن التغطية عليه، ومع أن الأداء السوري راق في رؤياه وفي صياغته، ومع أن الجزائر كانت أرضا للملتقى الأول للمقارنين العرب سنة 1984، مع كل ذلك وغيره فليس ثَمَّ ـ في المدونات المصرية ـ إلا الجمعية المصرية للأدب المقارن التي « أصبحت ـ يقول أحمد عبد العزيز ـ عالمية بانتسابها وانتساب أعضائها إلى الرابطة العالمية للأدب المقارن »[4]، مع أن المغربي سعيد علوش والسوري حسام الخطيب، واللبناني ريمون طحان، والتونسي محمود طرشونة، والجزائري عبد المجيد حنون اخترقوا العالمية وحققوها للمنظومات التي ينتمون إليها، بلا ادعاء ولا تعاظم.

---

[1] كمال أبو ديب، إشكالية الأدب المقارن، مجلة (فصول)، سابق، ص. 80

[2] ينظر: سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص. 209

[3] نفسه، ص. 278

[4] أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن، سابق، ص ص. 8-9

البواكير العربية:

على ما فيه من خلاف، يتحدّد الظهور الأول للأدب المقارن ـ عربيا ـ كما يلي:

1. ظهور نواة للمقارنة في منجز النقاد السالفين، يسميها الطاهر مكي أصولا[1] بعيدة يفرع عليها الموازنات التي جعلها بعض نقادنا محطات هي للتصنيف أكثر منها للدرس، وهي المفاضلة أكثر منها للتحليل، والغاية في مجموعها هي الانتصار لهذا على ذاك. على أن هذه النظرة ـ في اكتفائها بجزئيتها ـ قاصرة عن التمكين التاريخي للأدب المقارن في العربية، فقد كانت في صميمها أدبا وكفى، لا تشرئب إلى استباق الزمن بأكثر مما هو معمار قولي له موضعه في تقاليدها وحسب.

يبدو رأي حسام الخطيب المعلل لتأخر هذا الظهور ـ في العربية وغيرها ـ باعتداد الأمم السابقة بذاتها والتشبث بخصوصيتها[2]، رأيا وجيها ومنطقيا إلى حد ما، لمواطأته الحقيقة التاريخية في جزء مهم منها، وربما حسن استثناء الأدب الروماني في ذلك، لتأثره المعلن بالأدب اليوناني رغم تفوق الرومان على الإغريق في جوانب أخرى.

يبدو لحسام الخطيب أن تعطل ظهور اتجاهات عربية واضحة للبحث في الصلات الأدبية يعود إلى أسباب ومعتقدات قدّمت نشاطهم في حقول معرفية كالعلوم والفلسفة على نشاطهم في التبادل الأدبي. ثم إن اللغة العربية، بما هي لسان القرآن الكريم وبيانه للناس، احتلّت في وعي العربي منزلة لا ينزل بها شيء، واجتمعت من هنا أسباب الحفاظ على النقاء

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص ص. 9-10

[2] ينظر: حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 78

اللغوي بما لم يدع مجالا للاهتمام بغير العربية فـ « كان (الدخيل) لغة وأدبا هو المحذور الذي يخشاه الأدباء وأهل اللغة.»[1]

تغيرت الأمور مع الوقت، وأثبت البحث وجود عناصر غير عربية ـ يونانية مثلا ـ في الشعر العربي، ولكنها شذرات ـ فيما يرى إحسان عباس (ت. 2003)[2] ـ لم تغير من البنية الأصلية للمنظومة الأدبية العربية، على الصعيدين الرؤيوي واللغوي، والأدبي بالامتداد. وإذا كان نفس البحث لم يستطع نفي بذور الانفتاح على الآخر في مرحلة ما من تاريخنا الحضاري، فإنه لم يقل بوجود عقلية المقارنة باكرا في تقاليدنا الفكرية والأدبية.

هذا مع الغرب القديم، أما مع الشرق فالأمر منحاز إلى وجود صلات لا تحتاج إلى إثبات بين العرب وبين المجموعة الآرية (الفرس)، والهند[3]، وإلى افتراض تأثيرات واختراقات أدبية اتسعت لها المنظومة العربية، خصوصا على مستوى النثر، بما يعني أن النظام المعرفي العربي لم يكن منغلقا على نفسه تماما.

جدير بالملاحظة أن في عرب اليوم من يمضي على فكرة الاعتداد بالموروث، والاعتزاز بما كان لسابق الحضارة الإسلامية من تأثير على الغرب الحديث، وهو جانب غالب في تركيبة المهتمين بالكينونة العربية الإسلامية، إلا أن هناك من طوّر نظرته إلى فكرة الانكفاء ونزعة الاعتداد اللغوي راكنا إلى ثقة بمكاسب تكشف عنها المقارنة ومقتضياتها.

2. ابتداء الاهتمام بالدب المقارن ـ عربيا ـ أواسط القرن الماضي متسعا إلى العالم الثالث بصورة مجملة.

---

[1] نفسه، ص. 75

[2] ينظر: إحسان عباس، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط؟ بيروت، 1977

[3] ينظر: طه ندا، الأدب المقارن، سابق، 35

يُعتَقَد ـ هكذا بصيغة التمريض ـ أن أوّل لبنة في فكرة المقارنة بين الشرق والغرب أرساها رفاعة الطهطاوي في كتابه (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) المطبوع سنة 1350هـ/1931م، وأن ثانية اللِّبَن كتاب علم الدين لعلي مبارك (ت. 1893) الواقع في أربعة أجزاء والمطبوع سنة 1229هـ/1882م في مطبعة الجريدة المحروسة بالإسكندرية؛ وهما كتابان رغم ما يُظَنُّ بهما من خير، ينخرطان في سياق الاندهاش بالغرب بما أتاح لباحثي الغرب ـ منهم شارل بيلا Charles Pellat (ت. 1992) ـ أن يصنفوا تلك الفترة في ضمن امتداد الغرب في الشرق، وأن يروا « في النهضة العربية [...] مجرد تاريخ بسيط للتأثير الأوربي، عامة، والفرنسي، خاصة.»[1]

صحب الاهتزازَ المصري انتباهٌ شاميٌّ إلى المنجز الغربي، مرفقا بميول أدبية قوية لبعض الأسماء الفكرية النافذة، منهم أديب إسحاق (ت. 1885) وأحمد فارس الشدياق (ت. 1887)، ممّا أثر على اهتمام عرب القرن التاسع عشر ووعيهم بالتفاعل الأدبي مع الغرب، والتواصل الثقافي معه أملا في اللحاق به انطلاقا من محاربة التخلف ومواجهة أسبابه بقدر من الجهود أقلُّها وربما أهمُّها الاستفادة من تجاربه، ولم تكن فكرة مقارنة الحاضر العربي بماضيه واستنتاج الفروق بغائبة، ولا مقارنة الواقع العربي بالنموذج الغربي بالمنبوذة لدى الكثير من الرواد.

أوائل التقارب مع الغرب:

هذا الذي ظهر جليا مع نهايات القرن التاسع عشر، الذي سجل أول تقارب عملي بين الأدب العربي والآداب الغربية، ممثلا في ترجمة سليمان

[1] سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، سابق، ص. 181

البستاني (ت. 1925) لإلياذة هوميروس نظما، ملحقا تعريبها بالشرح والتعليق والموازنة بين بعض مواقفها وبين الشعر العربي[1].

روحي الخالدي والإجرائية التطبيقية:

بعد التقارب الذي جاء مع سليمان البستاني، أشرع الباب للمنجز التطبيقي الحقيقي ـ في بداياته على الأقل ـ على يد الفلسطيني روحي الخالدي (ت. 1913) صاحب كتاب (علم تاريخ الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو) الذي أخرج في مرحلة أولى في شكل مقالات متسلسلة في مجلة (الهلال) بين سنتي 1902-1903، طبعت في كتاب سنة 1904 بمطبعة الهلال طبعتين متتاليتين، وأعيد طبع الكتاب سنة 1984 في دمشق أشرف عليها حسام الخطيب. وأحدث طبعات الكتاب كانت سنة 2013 بقطر[2].

بقطع النظر عن مسألتي المنهج والدقة العلمية ـ كما يقول حسام الخطيب[3] ـ يمكن الجزم بريادة كتاب روحي الخالدي للرؤية العربية المقارنة، ريادة لا تنال من مكانة بعض معاصريه من أمثال سليمان البستاني والسوري قسطاكي الحمصي (ت. 1941)؛ وقد ارتضى الخالدي الدخول في صميم منهج الأدب المقارن باعتماده على المقابلة و المقارنة القائمة على التأثر والتأثير منطلقا من مبدإ المرحلية التاريخية أو ما يسميه بعضهم بالتعصير la périodisation، فاتحا نافذة على التأثير العربي في أدباء الغرب، وهو مسوّغ استدعاء فكتور هوغو للنمذجة عليه.

توالت المساهمات العربية ـ بعد الخالدي ـ بعضها نظري وأكثرها تطبيقي يقوم على الترجمة، نذكر على سبيل المثال لا الحصر اللبناني

---

[1] ينظر: سليمان البستاني، إلياذة هوميروس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت

[2] ينظر: روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2013

[3] ينظر: حسام الخطيب، روحي الخالدي رائد الأدب العربي المقارن، دار الكرمل، عمان، 1985

خليل مطران (ت. 1949)، في ترجمته لمسرحية شكسبير (عطيل)؛ وقد تضمنت بيانات مدرسة الديوان ـ عشرينات القرن الماضي ـ إشارات إلى الأفق الإنساني لخصها العقاد في قوله: « أدعو إلى الإنسانية في الأدب، وأنظر إلى العالمية في المستقبل، وأحب مصر والشرق ولكني لا أحب ضيق الأفق في عصبية وطنية ولا شرقية»؛ وكان من التقاليد الأدبية التي أرستها مجلة (الرسالة) المصرية إطلاع القارئ على لمحات من الآداب الغربية كالأدب الفرنسي، والأدب الإنجليزي والأدبين الإيطالي والألماني، ومن الآداب الشرقية كالأدب الفارسي والأدب الهندي؛ وقد شاركت مجلةَ (الرسالة) المصرية في هذا المنحى مجلةُ (المقتطف) بنشر بعض الترجمات عن الأدب الغربي لكتّاب عرب؛ أما الذي يمكن عدّه أساسا للاتجاه التطبيقي في الأدب المقارن ـ ثلاثينات القرن الماضي ـ فهي سلسلة مقالات عبد الوهاب عزام حول الأدب الفارسي والأدب العربي، وأهميتها قائمة على العمق، وعلى الإلمام والمنهجية.

عرفت هذه الفترة (ثلاثينات القرن الماضي) أسماء توجهت إلى المقارنة وأنجزت فيها ما لا يمكن إغفاله، من هذه الأسماء المصري دريني خشبة (ت. 1965)، السوري خليل هنداوي (ت. 1976) والسوداني المبارك إبراهيم، والسوري سابق الذكر قسطاكي الحمصي، والمصري فخري أبو السعود(ت. 1940).

وظهرت في أربعينات نفس القرن أسماء أخرى منها اللبناني إلياس أبو شبكة (ت. 1947)، السوري شفيق جبري (ت. 1980) والمصري محمد عوض (ت. 1972). وفي هذه الفترة توالت الكتابة التطبيقية في الأدب المقارن مع فتح منافذ على الأدب الكوني كانت أحسن تجلياتها كتاب (قصة الأدب في العالم) الذي وضعه بتأليف مشترك أحمد أمين وزكي نجيب محمود وطبع في أجزاء سنة 1945.

المنعطف الجديد:

يعتقد حسام الخطيب أن مرحلة الخمسينات أدخلت الدرس المقارن في دور جديد لتعدد سبل التواصل الثقافي بين الوطن العربي والعالم، ويضع غنيمي هلال على رأس من « بدأت مناهج الأدب المقارن وطرائقه تشق سبيلها إلى البحث الأدبي» على أيديهم، ومن كانت كتاباتهم « إيذانا ببدء مرحلة جديدة في البحث الأدبي»[1].

إلا أن التدقيق بدأ مع جيل الستينات الذي كان أكثر تركيزا ومنهجية، ومعه بدأ التنويع في الموضوعات ـ على هذا الأساس ـ إذ طلعت دراسات تتحدث عن « البعد الإسلامي والشرقي بوصفه الفضاء المبدئي للمقارنة الأدبية العربية»[2]، فظهر كتاب المصري حسين مجيب المصري (ت. 2004)[3] وآخر لمواطنه طه ندا، وثالث لابن بيئتهما محمد عبد السلام كفافي[4]، تتجه كلها نحو الفضاء الإسلامي (الآداب العربية، الفارسية والتركية).

والذي يميز فترة السبعينات من القرن الماضي هو إقبال طلبة الجامعات على الأدب المقارن، ونشر أعمالهم بعد ترجمتها إلى العربية، مع ما تحمله من جديد نتيجة التأثير الغربي عليها، واستمر الاهتمام إلى ما بعد هذه المرحلة حتى شاع وأصبح معتادا أن يتعاطاه الدارسون بشكل يقترب من الاستقلال عن النظام الغربي ويأنف من تمجيد الغرب وضروب تقليده.

التصنيف الزمني:

هكذا درس حسام الخطيب سيرورة الأدب المقارن في الوطن العربي، أما سعيد علوش فقد مضى درسه على تصنيف حركية المقارنة تصنيفا زمنيا تلتقي فيه

---

[1] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 185

[2] نفسه، ص. 186

[3] ينظر: حسين مجيب المصري، في الأدب العربي والتركي. دراسة في الأدب الإسلامي المقارن، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1962

[4] ينظر: محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن. دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1971

إنجازات مجموعة من المقارنين، تكتسب بها المجموعة صفة الجيل، ويكتسب بها المنجَز خصوصية فارزة. جاءت هكذا تقسيماته:

I. التأسيس (من 1948 إلى 1960)؛
II. الترويج (من 1960 إلى 1970)؛
III. عقد الرشد (من 1970 إلى 1980)؛
IV. التعليم الجامعي المقارن (من 1951 إلى 1986).

في باب وضعه لما أسماه وضعية المقارنين العرب، يقف سعيد علوش عند منجزات الكتّاب الذين شغلوا بالأدب المقارن، أو بفكرة المقارنة إن شئنا، نوزّعين على خارطة زمنية تتفاوت أقسامها بحسب ما تحقق فيها من وتتنوّع بحسب ما بين متّابها من اختلاف.

I. ميز **مرحلة التأسيس** هاجسُ تقريب الأدب المقارن من الطلبة، وتعريفهم به « وتعويدهم على مناهج المقاربات الأدبية الجديدة »[1] بالموازاة مع ظهور كتب تحمل الهاجس نفسه، وهي في واقع الحال أصداء لما يجري في الغرب أو ما جرى فيه، وكان من أسماء هذه المرحلة نجيب العقيقي، عبد الرزاق حميدة، إبراهيم سلامة، محمد غنيمي هلال وصفاء خلوصي. لقيت هذه الأسماء ـ بما كتبت ـ احتفاء من الوسط النقدي لم يزد في التأسيس للأدب المقارن الشيء الكثير، لجدة الظاهرة على النقاد وعدم وضوح ملامحها بالكفاية، فطانت الرؤية لا تتجاوز في الغالب إطراء الشخص بدل تحليل الظاهرة.

II. أما مرحلة الترويج، فميزها ظهور مجلتين مختصتين في الأدب المقارن لم يعرف العالم العربي غيرهما. الأولى بعنوان (الدراسات الأدبية)، ظهرت في لبنان بإشراف محمد مهدي ما بين سنتي 1966-1967، والثانية كانت ناطقة باللغة الفرنسية، ظهرت بإشراف جمال الدين بن الشيخ ما بين سنتي 1967-1968 تحت عنوان (الدفاتر الجزائرية للأدب المقارن).

[1] سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص. 201

كانت فلسفة المجلة الأولى إعادة بعث التفاعلات القديمة بين الأدبين العربي والفارسي، لما بينهما من علاقات تاريخية ولما يمكن أن يقدّماه في الراهن استجابة لمتطلبات الحاضر. أما فلسفة "الدفاتر الجزائرية" فلم تتجاوز « خلق مجال لممارسة الأدب المقارن»، و« غلب عليها طابع التطبيقات »، لكنها فتحت أبوابا للتساؤل منها التخييل الفني عند العرب والتأكيد على أن « إخفاق الجانب التنظيري للأدب المقارن عند العرب كان لصالح ازدهار الجانب التطبيقي.»[1] ومن الأسماء التي ظهرت في مرحلة الترويج هذه، بالإضافة إلى محمد حمدي وجمال الدين بن شيخ، محمد عبد المنعم خفاجي وحسن جاد حسن. ميّز الأولل كونه أزهريا يروّج للأدب المقارن، في سياق يخرج عن الأطر المعرفية للدراسة الأزهرية؛ وميّز الثاني استنساخه لغنيمي هلال بما يتجاوز مجرد الاعتراف بإنجازات غنيمي هلال؛ ولا أهمية لما قدمه هذان الكاتبان خارج مساءلتهما من هذه الناحية.

III . أما ما يميّز المرحلة الثالثة التي أسماها بعهد الرشد، فهو التنوّع والاهتمام الجدي، وقد تجسد ذلك في ظهور نزعتين في الدراسات هما نزعة الأبحاث العربية الإيرانية ونزعة الأبحاث العربية الغربية. ومن أسماء هذه المرحلة محمد عبد السلام كفافي، طه ندا وبديع محمد جمعة، وعند كا منهم جديد يتعلق بفهم ظاهرة المقارنة وتأصيلها انطلاقا من أرضيات موضوعية مختلفة عما عند غيرهم ممن سبق ذكرهم.

من الجديد في مقاربات هؤلاء، تحويل الهمة إلى الخارطة الإسلامية الواسعة، يعني تجاوز المدار العربي وحده عند كفافي وطه ندا، وعند كليهما كذلك مشترك التاريخية، لأن الحاضر غائب في مقاربتهما. ومن هذا المشترك أيضا افتراض جهل المتلقي بالموضوع واستغراق مساحة كبيرة للتعريفات التي تأخذ مكان غيرها من زوايا الدرس.

أما ما ينفرد به كفافي فهو ملامسة الرؤيا الأمريكية بخصوص التقريب بين الأدب والفنون التعبيرية الأخرى. ويميل بديع محمد جمعة إلى « بيداغوجية التلقين بكل افتراضاتها المعرفية التي تستهدف ترسيخ الدرس في الأذهان بدعوى إيجاد

[1] سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص ص. 228-229

عقيدة كافية لأن تبرر وجود القراءة التاريخية للأعمال والأعلام»، لينتهي إلى « ضرورة الأخذ بالتجربة المكتملة في الغرب، ممّا يمنحنا ضمانات توظيفها في الشرق.»[1]

وفي الواجهة الأخرى لهذه المرحلة، مقترحات غير مقترحات الأولى، إذ المحط هنا على غير الفضاء الإسلامي، مع أسماء هي إلى الغرب أقرب منها إلى الشرق، وليس التأثير ـ من هذا الجانب ـ بالذي يُبَرَّأُ في ميول المقاربات على نحو ما سنذكر.

يحمل ريمون طحان دكتوراه من السوربون، وعلى بينة من أطروحات المدرسة الفرنسية في صيغتها الجديدة المرتدّة شيئا ما عن تأصيلات المؤسسين، كالتناغم بين الأدب المقارن والأدب العام من عدمه (وهو عنوان كتابه)، يتلخص عمله في التأليف بين الأفكار دون البحث عن النتائج ويقف« في مفترق الطرق، يبحث عن وساطة مشروعة تمكنه في تقديم جديد المقارنة واللسانيات إلى عالم عربي يبحث عن نفسه.»[2]

أما الآخران إبراهيم عبد الرحمن محمد وعبد الدايم الشوا، فينحوان إلى التطبيق عن النظرية على خلاف أكثر المقارنين العرب، مع استعراض بعض الجوانب التاريخية ـ عند الأول ـ بما يضيّع « على القارئ فرصة التعرف على ميكانزمات المقارنة وتقنية التفاصيل بدل استعراض التواريخ الكبرى»[3]، وبناء الدرس المقارن ـ عند الثاني ـ « على المواجهة بين الاستقبال وردود الفعل بكل احتمالاتها الأيديولوجية والأخلاقية.»[4]

IV. المحطة الرابعة هي التي سماها (تدريس الدرس المقارن بالجامعات العربية)، وبيّن فيها احتضان الفضاء الجامعي في الوطن العربي للأدب المقارن، ذلك أنه ولد في أحضان الجامعة ولازمها نشأةً وتطورًا؛ كما حاول توضيح ممارسة ودور

---

[1] نفسه، ص. 258

[2] نفسه، ص. 264

[3] نفسه، ص. 266

[4] نفسه، ص. 269

الجامعة « عبر استصدار قوانين تدريس تدرجت به (الأدب المقارن) من مجال فيلولوجي تاريخي إلى مستويات أدبية شبه مستقلة»[1]؛ وقد تكسرت رحلة الأدب المقارن في الجامعات العربية على مرحلتين وفي فضاءين ـ بالمنطق الخغرافي ـ متباعدين

تُسعِفُ الباحثَ أحيانا نظرةُ أمثال هذا الكاتب، لأنها تقوم على شيء من الحياد يريحنا من شوفينية المتّاب المشارقة ونحن نتحدث عن الشرق بوصفه مرحلة افتتاحية ـ يقول سعيد علوش نقلا عن عامر عطية ـ أثار الاهتمامَ فيها أوّل ما أثاره ترجمة كِتاب الفرنسي فان تيغم، انتهاء إلى إنشاء « قسم الأدب المقارن والنقد والبلاغة » خلال الخمسينات بمصر، وعودة بعض الباحثين من فرنسا للتدريس بالأقسام المذكورة، مع ملاحظة تشابه طرق تدريسهم لتخرجهم من نفس الجامعة ـ السربون ـ وخضوعهم لنفس التأثير منهجا ومادة. هذا الذي دفع إلى سكونية أدائهم واقتصاره علة الوقوف عند الوسائل، بنبرة دعائية تبشيرية تجعل من أثر المدرسة الفرنسية أصلا يؤسس عليه، ورافدا يستهدى به، مما« جعل الدرس متحجّرا يحافظ على أوضع ما تبنته المدرسة الفرنسية بالإضافة إلى الجهل والتجاهل المتبادل بين المدرسين.»[2]

تبدو لسعيد علوش مرحلة ثانية ينعتها بالمتقدمة ومكانها المغرب العربي مع موضعة المغرب على رأس بلدانه. تأخر ظهور الدراسات المقارنة بالمغرب إلى سنة 1963 لحداثة الجامعة المغربية لا لسبب آخر، مع أن الفضاء هو أقرب إلى أوربا، وهو من هنا مظنة التقاء الثقافة العربي الإسلامية بالثقافة الأوربية، وأرضية خصبة للدراسات المقارنة.

وفي تونس شرعت كلية الآداب في تدريس الأدب المقارن سنة 1972، كشهادة تكميلية ، كما هيأت المدرسة العليا للأساتذة له فضاء بمساهمة أساتذة اللغات الأجنبية في التدريس.

---

[1] نفسه، ص. 273

[2] نفسه، ص. 281

المفاجئ حقا أن سعيد علوش المتوَخِّي للموضوعية والمرتدي رداء التجرد في البحث، يتجاهل الجزائر في قائمة بلدان المغرب العربي ذات الاهتمام بالأدب المقارن، ما عدا ما في جدول ينقله ملحقا، وهو من وضع عز الدين المناصرة لا من وضعه هو[1].

ليس السبب بخافٍ، وعليه فلا مانع من التذكير بأمور منها أن الجامعات الجزائرية لم تكن يوما خلوا من هذا الاهتمام، والمعروف أن أسماء جزائرية لها إسهامات ـ وإن متفاوتة ـ في الموضوع، منها عبد المجيد حنون من جامعة عنابة، ومنها المرحوم أبو العيد دودو من جامعة الجزائر[2]، وثم أسماء غير جزائرية درست بالجزائر وكان لها حضور من أمثال الفلسطيني عز الدين المناصرة، الأستاذ بجامعة قسنطينة لسنوات، ولسنوات كذلك كان السوري عبد الدايم الشوا أستاذا للأدب المقارن بجامعة الجزائر وبها صنف كتابه (في الأدب المقارن) سنة 1982.

تفعل الإيديولوجيا فعلها في الناس، ولكن هل للعالم أن ينحاز؟!

خلاصة المسح:

تكتفي، بهذا الصدد، كثير من العروض العربية بالتأريخ للنظرية، كما نجد عند محمد شعيب[3]، وبالإطالة في استعراضها في منابتها، كما يفعل غنيمي هلال[4]، وبالنمذجة لتجلياتها نمذجة تلتصق بالمحيط الثقافي القريب من قارئها، كما تفعل ماجدة حمود في مقارباتها[5]، وبالترجمة عن أعيان المقارنين الغربيين ومن هم دونهم كما يفعل غسان السيد[6] . كما لا تزيد في

---

[1] ينظر: سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، سابق، ص. 297

[2] وقد درسَ الأولُ الأخيرَ في عمل حديث. ينظر: عبد المجيد حنون، أبو العيد دودو وانفتاح الجزائر على العالم الجرماني، ضمن كتاب (الدرس المقارني وتحاور الآداب)؛ عمل جماعي أشرف عليه محمود طرشونة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، قرطاج، ط1، 2015، ص. 291

[3] ينظر : محمد عبد الرحمن شعيب، في الأدب المقارن أصوله وتياراته، القاهرة، 1968

[4] ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة العربية، القاهرة، 1961

[5] ينظر: ماجدة حمود، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، دمشق، 2000

[6] ينظر: دانييل–هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر. غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997

تطبيقاتها على النصوص التي أنتجها المحيط نفسه، وإن كان ثمت في الفضاء العربي وحتى الشرقي من النصوص ما يصلح أرضية للمقارنة لانطوائه على عناصرها أكثر من غيره.

هي بذلك تقع في مضايق المحلية والانحياز في التعاطي مع أبعاد نظرية المقارنة بحد ذاتها، تلك التي ـ من المفروض ـ تكرس الشمولية والاتساع إلى الأداء الإنساني العام الذي نادى به الألماني غوته تحت عنوان الأدب الكوني *Weltliteratur*.[1]

شذت بعض الأسماء عن هذه "القاعدة"، منها ما هو مغربي من أمثال سعيد علوش، لتَمَثُّلِها ما هو الآن منهج كوني méthode universelle في الأدب المقارن، ولقربها من منابع الدراسات المقارنة، الفرنسية على جهة التحديد. نعتبر شخصيا أن سعيد علوش أخلق من غيره أن يحمل بِنَى مشروع لأدب مقارن عربي، لوعيه بجوانب النقص في بنية هذا العلم عربيا، ولوعيه بأهمية الاستدراك العربي على ما أنجز إلى الآن، ولإحاطته بالمادة المشكلة للفضاء المقارناتي. كما أن له من العوامل الإضافية ما يخوله هذا الطموح، كالتوفر على الحس النقدي المتقدم، وامتلاك أدوات التواصل مع منجز الآخر، لغة ورؤيا، في نسيج علائقي لا يستغني عنه أي مقارن.

إن تحصيل هذه العوامل يجعل من صاحبها أوعى لأسباب التوفيق إلى تشكيل رؤيا لها خصوصيتها، وهو ما يفعله سعيد علوش في أطروحته[2] التي استغرقت من المادة ما أتاحه مسحٌ له من الشمولية والعمق ودقة الانتقاء ما يثبت

---

[1] ينظر: رينيه ويليك و أوستن وارن، الأدب المقارن، تر. محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978. ص. 51

[2] ينظر: سعيد علوش، مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب/دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب الكتاب العالمي، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1987.

للدرس العربي حضورًا كان إلى عهد قريب غيابًا لا أثر لوعي فيه، وارتباكًا لا ينبي عن قابلية لمناطحة المنجز الغربي.

وإنه لتحصيل يؤدي بالوعي المطلوب في مثل هذه المسالك إلى خض المسلّمات لا طائل من الثورة عليها إلا أن يكون وراء ذلك عامل التأسيس، والهندسة الواعية بمحدودية الوجدانية السالبة التي قضت على كثير من الجهود لوقوفها عند المكاسب السالفة التي تجاوزتها الظروف.

وأنه لتحصيلٌ أبعدُ ما فيه الركضُ وراء استنساخ الغرب فيما لهم فيه حق التأليف، كأنما الغاية مطلب اللحاق بهم فيما لهم الحق أن يختلفوا فيه عنا، فهم يستحدثون ـ فيما استحدثوا من قيم معرفية تناسب منظومتهم وتستجيب لسياقاتهم ـ ولم يأخذوا في الاعتبار إمكان إدراجنا في النظم التي يحرجهم الاختلاف عنها ولا الاستفادة من قيمها وإن ابتعدت عن المنظور الذي يأخذون به في الفكر والأدب والفلسفة وما إلى ذلك.

لا تقوم رؤية سعيد علوش على هذه المناطحة في غير مجالاتها، بل على شمولية منهجٍ يمسح المضامين الشرقية ويمضي إلى زواياها البعيدة، مؤمنا بالتأثيرات، في المدونات على جهة التحديد، التي قد تقف وراء المنجز الغربي والتي يكون عامل الفوقية قد غطى عليها، وعامل النرجسية قد سارع إلى تجاوزها وبموجب كل ذلك أصبح هذا العلم حكرا على المنظومة الغربية.

يلفت مشروع سعيد علوش إلى أننا نعيش العولمة بجميع مقتضياتها، ومنها أن احتكار المعرفة بدعوى السبق إليها شيء تجاوزه الزمن، وعليه فالتماثل في القيم المعرفية والتناظر في تأسيساتها لا يعطي الحق لمن يرى نفسه سابقا إليها أن يفرض أبوّيته عليها وعلى من يتعاطاها.

ولعل أجمل ما عند علّوش هو هذا التنافذ المبكر في المادة المعرفية بين الغرب والشرق، في خارطة هي اليوم مقلوبة إذ غالب الأمس هو اليوم مغلوب،

على أن صورة الأمس هي التي أعطت لصورة اليوم شرعية وقدرة على الحضور المعرفي بحكم النضج وفرصة الإضافة، وقلبت الموازين لصالح إنسانيةٍ تؤمن بالتفوق المادي أكثر من إيمانها بالمؤهل الذهني.

والجميل الآخر الذي تابعه عليه بعض المقارنين، هو الجواب الضمني ـ وأحيانا المعلن ـ عن جدوى الأدب عموما والأدب المقارن خصوصا في سياق حضاري الأولويةُ فيه للمادة وما يكرس الغلبة من أجلها، كما أسلفنا، والحديث عن المتكافئات المعرفية في ظروف لا تنظر إلى التوازنات بين المجتمعات المعرفية بل إلى الفواصل الصلبة بين الجماعات الإنسانية التي لا تعمر الأرض بنفس الشكل ولا لنفس الغايات.

فعلا، نلمس أن سعيد علوش يفارق بمسافاتٍ المنجزَ العربي، أو أغلبه، من غير أن تغيّر هذه المفارقة في كثير من الكُتّاب شيئا ذا بال. قليلون هم الذين فطنوا إلى وجوب انطلاق الدرس المقارن العربي من الداخل، وانتبهوا إلى أن الاستنساخ لا يذهب بنا بعيدا، فظهر منهم من يدعو إلى استحداث نظرية للأدب المقارن جديدة، منهضها المحلية ولا مانع أن تكون الآليات كونية، وهو ما فعله أحمد عبد العزيز.

مزية ما يقدمه أحمد عبد العزيز[1] هو الدوران حول مجموعة من المساءلات، تبتعد بنا عن الصورة الجاهزة غير القابلة للنقاش التي نجدها في بعض الأطروحات العربية، تعرض الأدب المقارن عرضا إجماعيا كل ما فيه يؤخذ وليس فيه شيء يرد. أكثر من هذا فإن القيمة العالمية ـ في زمن العولمة ـ تتعلق به وليس ما يهيئها سواه.

[1] ينظر: أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن.ج1.، سابق.

لا زلنا مع أحمد عبد العزيز نواجه مشكلات الأدب المقارن البدائية، كالتعاريف، والمضامين، ومشكلة المدارس، ومعضلة التبعية، والأزمة المانعة من مسايرة التطور العلمي، ومسألة الهوية أهو علم أم تاريخ أم فلسفة، أم نقد أدبي...

نشهد لأول مرة، في حدود اطلاعنا الشخصي، حديثا عن "بنية خطاب مقارن جديد"، بعيدا عن المبتذلات المعهودة، وحقيقا بأن « يستفيد من حركة العصر لتطوير مناهجه »، متجاوزا هيمنة الرؤية الفرنسية القاضية على كل تابع لها بالركون إلى التاريخية والبقاء داخل أسوارها.

أهم ما في هذه الرؤيا هو الرهان على النص، الذي هو منشأ الخطاب، لا على ظروفه المحيطة، حتى تكون المقارنة وتبقى داخلية، تصل إلى المعارض البعيدة وتنازع مكوّناتها انطلاقا من بناها هي لا ممّا تراه مسوّغا لوجودها وليس هو كذلك.

هذا الذي دعا إلى الوقوف عند المناهج، خصوصا تلك المحتفية بالتشكل النصي، ومنها الشكلانية، والبنيوية، والسيميولوجيا، من داخلها، أو من جهة صلاتها بالنظم الأخرى كالماركسية، والنقد الجديد الأمريكي، والنقد الجديد الفرنسي، والمدرسة المرفولوجيو الألمانية، منتهيا إلى علم الأشكال المقارن، بآليات تفارق بوضوح ما عودنا عليه الأداء المقارن إلى الآن[1]. على كلٍ هي رؤيا، في تأسيساتها المنهجية تنحو إلى النقد بما يصيّره فضاءً للمقارنة، يلتقي فيها الأدب بالنظم التي تؤطره.

ومن هذا الأهم كذلك المشاركةُ في رسم حدود الأزمة، باعتبار الدرس المقارن، في نظر أحمد عبد العزيز، شريكا لغيره في العالم من بوابة الكونية التي هي طابع العصر، وهذه المشاركة هي المسوّغ لاقتراح ما أسماه ـ تبعا للأمريكي

[1] نفسه، ص. 82 وما بعدها

رونيه ويليك والفرنسي إيتيمبل[1] ـ بأزمة الأدب المقارن. نصادف النزوع إلى الخصوصية لدى مجموعة من المقارنين العرب، ولكنها عند أحمد عبد العزيز أصرح. لا تعني عنده الوقوف عند المكوّن الخطابي والاكتفاء به، بل هي ذات قيمة عندما تمكّن من احتلال مكانة في الوعي الأدبي العام، وتسمح بالمرور إلى الآخر للتأثير فيه وإن تغذت بعض جوانبها منه. من هنا الحديث عن البحث عن نظرية عربية تقوم على الخصوصية بدل أن تسحبها من منظورها، ومن هنا الأمل في درس مقارن عربي لا يخشى التمازجات القومية التي تقوم عليها الرؤية الأوربية. على أن يتبنى الدرس المقارن العمودية أفقا بدل الأفقية التاريخية التي تشغل أنظارًا مسكونة بالوصفية كما نجد ذلك عند الطاهر مكي.

المساحة الأكبر في بحث الطاهر أحمد مكي[2] للمقدمات الطويلة في حفريات رآها مدخلا بعيدًا إلى موضوع الأدب المقارن، حاول من خلالها إثبات القدم العربية، ملاحقا الأدلة التي يعتقدها وافية في سبيل الإثبات المذكور. يثبت على هذا الإصرار في مساحة شاسعة كانت تنفع لمطارح أخرى، على أن الحجم، وهو مراد كثير من المدرسيين، سابقه إلى العرض فسبقه، فوضع قرّاءَه أمام كمٍّ من المادة ليست بالضرورة مما يتناسق مع الرؤية الداخلية المعروضة منذ حين.

أول لقاء مع الأدب المقارن يتأخر إلى الصفحة 194، في خطوة تعريفية تهيم بين التعاريف المتقاربة تاريخا ونسجا، ولا تخرج عن المرجعية الغربية، مما يذكر بنهج وضع قواعده غنيمي هلال، كأنه يستثني الحضور العربي ولا يشي بالإيمان به بأي وجه من الوجوه. أكد هذا الأمرَ الارتباكُ الواضح الذي يقع فيه الكاتب، الطالع من استدعاء بعض أجزاء الكتابة العربية في سياق نحسبه ـ حصرا ـ لتأطير المقارنة وقوالبها عند الغرب، إلا أننا نجد في المداخل ما يعترضها من

[1] C.f, Etiemble. R, *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Gallimard, Paris, 1963

[2] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق.

حديث عن الموازنات في الأدب العربي[1]، وفي الأدب الأوربي[2]، السرقات الأدبية[3]، وحديث عن الصراع والتقليد[4] وأخيرا محاكمة لمحمد مندور أهو مقلد أم ناسخ.[5]

ما في هذه الوجهة من صواب هو القول بأنه « قد جرت العادة أن نعدّ الأدب المقارن علما حديث النشأة، ولكنه في الحقيقة لا يفتقد الماضي البعيد، ويمكن البحث عن أصوله حتى في التاريخ القديم، فمنذ أن وجد أدب وجدت الموازنة بين نصوصه...»[6].

هذا الكلام على صحته لا يهيئ إلا جزافا إلى فهم دقيق لظاهرة المقارنة ولا يحيل على تطبيقاتها كما نجدها اليوم في الدرس المقارن، فضلا عن التمهيد لوضع قواعد أدب مقارن يجد له أرضية في منظومتنا. كم هي متعبة مَعارض الطاهر مكي من هذه الناحية، ومهما أحسنَّا به الظن فلا نوشك أن نجد لديه أكثر من حشو الشفويّين، واسترجاعات المدرسيّين المأخوذين باستلفات من يتلقاهم أكثر من التدوين لقارئ مفترض تتوزعه الآفاقُ وتتقاذفه الحقب.

يرتهن نشوء أدب مقارن عربي ببروز جيل من الكُتّاب وثيق الصلة بالموروث العربي وبِراهنه، وبحسن الإقبال على الآخر انطلاقا من المكتَسَب بمختلف صيغه.

تطرح الدراسات المقارنة العربية، التي بين أيدينا منجزاتها ـ بأوصافها المتقدمة قليلا ـ مشكلة اللغة، لا على النحو الذي تطرحه المدرستان الفرنسية والأمريكية، التي تعاني منها كثير من الكتابات، فهي تأخذ النصوص بوسائط لعدم

---

[1] نفسه، ص. 11

[2] نفسه، ص. 12

[3] نفسه، ص. 21

[4] نفسه، ص. 27

[5] نفسه، ص. 29

[6] نفسه، ص. 9

قدرتها على التواصل المباشر، مع ما يعني ذلك من تجاوز للمضامين، ومن قفز ـ وإن غير مقصود ـ على القيم التي تحملها...وهل للفعل المقارن من غير الكشف عن القيم...؟!

المحاضرة الثامنة: مباحث الأدب المقارن: رحلة الآداب

« والرحلة لا بد منها في طلب العلم، ولاكتساب
الفوائد والكمال بلقاء المشايخ ومباشرة الرحال»

ـ عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة ـ

الرحلة أحد الثوابت في اتصال الشعوب وتعارفها، وأحد مرتكزات الكتّاب الذين أتيح لهم أن يطوفوا حول العالم ويقفوا على آثار الشعوب[1]. وليست الرحلة بهذا المفهوم ـ وبما قد يلتحق به ـ بالأمر الجديد على الناس، فلقد شكلت ديدن المهتمين بالأدب وبالفكر منذ زمن بعيد، ولا تعرف منظومة أدبية أو فكرية خلت من رحّالة في طلب الاستزادة من المعرفة، ولا يعرف رافد معرفي لم تعضده مدوّنةٌ مادتُها من الرحلة.

ليست الأمور بهذا إلا على طبيعتها، فالإنسان في فطرته البعيدة مطبوع على التحرك، وعلى مشاركة غيره في أشياء الحياة، وله إحساس داخلي بالحاجة إلى الانفتاح على ما ليس منه على مرمى حجر كما يقال، وإلى الإطلالة على مكوّنات غير مكوّنات جماعته وبانوراما مختلفة عن تلك التي تشكل المعتاد من مشاهده.

وإن مرتبطا ـ بالفطرة ـ بأرضه وقسمائه فيها من الناس، فإنه يمضي ـ ولعله احتياج ـ إلى التعريف بها وبجماعته لمن لا يعرف عنها شيئا، في الآفاق البعيدة. كأنه دور وسيط[2] يحتاج إليه الإنسان لإثبات ذاته الفردية ولاحتواء ذاته

[1] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، منشورات ELGA، د.ط، 2002، ص. 59

[2] ينظر: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، سابق، ص. 121

الجماعية وتصدّرها، وللاندماج في تاريخ جماعته وذاكرتها بما يمضي به وبها إلى الخلود.

يصنّف بعضُ الباحثين الرحالةَ إلى صنفين[1] (الفكرة امتداد لما قدمنا قريبا): من يطرق الغرب من الشرق، ومن يفد إلى الشرق من الغرب، وبينهما مَن رحلتُهُ افتراضيةٌ عمدتُها الروايةُ والقراءة وتتبّع الآثار بعيدا عن المفهوم الفيزيائي. ولهؤلاء مجتمعين دورٌ ليس بالهيّن في رصد معالم الحياة في الفضاء الذي يتحرّكون فيه، أُصلاءَ فيه كانوا أم وافدين عليه، منشئين كانوا أم متلقين.

الرحلة والأنطولوجيا:

الرحلة نزوع عن الذات ومفارقَةٌ لها، توجُّهًا إلى صورة لهذه الذات المفارقة يرسمها الآخر ويستوعبها. فكل نص يتضمن « بالضرورة رؤية وخطابا، ويعكس بشكل واضح الأنا التي لا توجد بدون الـ "أنت" والآخر.»[2]

فالإنسان مستوعِبا للزمان مستوعَبًا فيه، والإنسان مستوعِبًا للمكان مستوعَبًا فيه، دائم البحث عن بؤر الاستيعاب هذه، شديد الهوس بالتماهي فيها لأن فيها حقيقته، بل لأنها بعض حقيقته الأنطولوجية قائمة على فلسفة هذا التبئير الذي يقف عنده وجودُه ولا يتجاوزه إلا لحقيقته العليا.

وعى الإنسانُ هذا، فأدرك أن في الرحلة مُقاما، وأن في الإقامة ترحالا، وجَمَعَ وعيُهُ هذا بين الإقامة في المكان والرحلة في الزمان، فطلعت له منه صورة لذاته لا يعرفها إلا في غيره، وحقيقةٌ لغيره تنطوي عليها ذاته. أتساءل هل كان المتنبي على وعي بهذه الجدلية الغريبة لما قال [البسيط]:

إِذَا تَرَحَّلْتَ عَنْ قَوْمٍ وَقَدْ قَدَرُوا أَلاَّ تُـفَارِقَـهُمْ فَـالرَّاحِلُونَ هُـمُ !

[1] Cf. P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, op. cit., p. 34

[2] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي. التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، رقم 121، أفريل 2002، ص. 296

أتساءل ! على أن الذي ينتهي إليه النظر، ويحسبه اليقين حسبان الهوية الغائرة، أن الوجود مرتهن بالبحث الدائم والطلب الثابت، في أعطاف حياة يتعلّق بها تحرّك الإنسان على الأرض ومحاولات فهمه لهذا التحرك؛ فلولا هذا لما اختلف وجود الإنسان عن وجود غيره، ولما انسجمت دوافع حياته وغاياتها مع دوافع وغايات سائر الكائنات في هذا الوجود العريض.

لا يخطئ من لا يرى لهذا القلق مَساغًا غير التفلسف في تحولات الإنسان، وغير التأمل في بواعث تجاوز الذات إذا دعاها داعٍ إلى البقاء كما هي، في سفر تخييلي ـ في مستوى أوّل من مستويات الرحلة ـ وفي سفر واقعي ـ في مستوى ثانٍ من مستوياتها ـ ؛ لا يخطئ ذلك إلا إذا بدت له ملامح أخرى من الوجود لا تعنيه بوصفه إنسانا، ولا تعنيه باعتبار صلته بهذا المجموع الإنساني الذي يستنسخ هو نموذجه بكل أطواره وتجلياته، والذي يختزله هذا المجموع في أدق مكوّناته.

والإنسان فردا و جماعة ماض منذ نشأته في الاتساع خارج فضائه الفيزيائي وخارج مداره الآنطولوجي، لأن مكانا واحدا لا ينهض به ولأن زمانا واحدا لا يحتويه، من هنا احتاج الفرد إلى أن يتعدّد، كما احتاج المجموع إلى أن يتفرّد؛ وتلك صورة للإنسان وقفت خلفها ثقافة الترحال ورصدها ما يسمّى بالنص الرحلي في تجلياته المختلفة.

يسافر الإنسان ـ كاتبا وقارئا ـ في النص، كما يسافر رحَّالَةً في الأرض سفرًا هو جزء من مقتضيات كينونته، وبعض معنى لعمارته الأمكنة ومسكنه في الوعي الثقافي الذي هو مشترَك إنسانِيٌّ وميراثٌ عامّ يتجاوز الانتماء؛ فالسفر

> « مرآة النفس التي لا ترى تفاصيلها إلا بالانتقال والاغتراب والاحتكاك مع آراء وسلوكات وتقاليد الغير، والاصطدام ببعضها والتوافق مع البعض الآخر [...] فيتخذ النص الرحلي من ضمن

عمدة مكوّناته: الآخر في صيغته العميقة المجردة، أو الآخر الحامل لهذه المجرّدات والتي تتحوّل إلى أفعال ملموسة.»[1]

الآخر مكونا لأدب الرحلة:

أكثر ما يدور مصطلح "الآخر" في الدراسات الخطابية، وأكثر الأرضيات استثمارا له الدراسات الثقافية وأطروحات الاستشراق. لا نستغرب من هنا أن تستدعيه الفلسفة الفرنسية من سارتر إلى لاكان Jacques Lacan(ت. 1981) مرورا بفوكو ودريدا Jacques Derrida (ت. 2004)، باعتبارها مهادا للفكر الإشكالي الذي عرفه العصر الحديث وأحسن مُضيف لتوجهاته المتباينة[2].

لا بد أن يشكو مصطلح "الآخر" من وضوح ومن قرار على تقعيد نهائي، لتداوله بشكل ناهض على مفارقات المدارس التي تقول به، وقبلها لنشأته في ظروف كان الغرب فيها يسعى إلى الانغلاق على مركزيته، ويتسع ـ على قاعدة الهيمنة والابتلاع ـ في الفضاء الذي اتخذ من الكولونيالية شعارا للانغراس في تربة غيره وإقصاء أهلها؛ ورغم ما يشكوه من ذلك، فقد انحاز ـ في الفهم العام ـ إلى الاستبعاد والتجاوز، تأسيسا على أن الدوائر المولعة به تهدف إلى تحقير من تراه يملك إمكانات الاندماج معها والانخراط في مسالكها، ومن لا تراه يستجيب إلى قيمها الأخلاقية وأعرافها الاجتماعية.

لا مانع من الفهم أن مبدأ الغيرية altérité ـ وهو تنويع على مفهوم "الآخر" في الفكر الغربي ـ يطوي ـ في أهم ما يطويه ـ الأصل الإيديولوجي الذي يتيح تصنيف الطرف الذي يصلح أن يعامل على أساس مماثل من غيره، من هنا كان "الآخر" هو ذاك الذي يُبْعَدُ لأنه مغاير، ويُحايَدُ لأنه مختلف، ولأنه هذا وذاك فهو يُشَوِّشُ على صفاء الطرف الذي يَرِدُ مَوارِدَهُ؛ ولأنه يشوش على هذا الصفاء،

[1] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، سابق، ص. 301

[2] ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، سابق، ص. 21

فالآخر ـ بالمفهوم السارتري ـ يجب أن يكون محل عداء فهو « يدمر "إنسانيتنا" لأنه "يعلق" الكينونة أو الوجود بطريقة جبرية وغير مستقلّة بين لحظتي "ما كان" و"ما سيأتي".»[1]

والذي تأباه الفلسفة الوجودية من "الآخر" هو جعله "الكينونة الذاتية" تعتمد بطريقة "مخجلة" على نظرته وأحيانا إرادته المبطّنة، وهو ما يعترض حرية الاختيار التي يقوم عليها الفكر الوجودي.

وعلى ما بين سارتر وفوكو من مسافات، فإن فوكو يرى "الآخر" متعلّقا بالذات لا ينفك عنها، وإن كان لا بد من تمثيل فمثال ما بين "الذات" و"الاخر" كمثل ارتباط الحياة بالموت. على أن "الذات" إذا استبعدت "الآخر" فإنما هي تستبعد الإنسان نفسه[2].إذا لخصنا الفكرة بشكل مختلف، يكون "الآخر" هو "اللامفكر فيه" في الفكر نفسه، أو الهامشي الذي يستبعده المركز، أو الماضي الذي يقصيه الحاضر، ومع كل ذلك فهو أحد طرفي الجدلية لجوهريته، فلا يمكن معرفة الماضي بدون الحاضر ولا إدراك "الذات" دون "الآخر".

تتسلّل إلى النقاش فكرة الإغراب éxotisme التي يقول بها تودوروف Tzvetan Todorov، اتساعا في سجاله مع من قال بها من المفكرين الفرنسيّين في سياق التأصيل لفكرة "الآخر" وميزان "الذات" بميزانه، بناء على أنها فكرة تحكمها أطروحة النسبيّين positivistes وتكيّفها تكييفا يتدخل في إنشاء "الذات"، أو على الأقل تشكيل وعي خاص بها. يقول:

Il s'agit [...] d'un relativisme rattrapé à la dernière minute par un jugeùent de valeur (nous sommes mieux que les autres; les autres sont mieux que nous), mais où la définition des entités comparées, « nous» et « les autres», reste, elle purement relative.[3]

---

[1] نفسه، ص. 22

[2] نفسه.

[3] Tzvetan Todorov, *Nous et les autres. La reflexion française sur la diversité huaine*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. "Essais", 1989, p. 355

وليست حقيقة الإغراب أن تبعد الذات عن ذاتها، من خلل العناية بالآخر ولا تحويل مركزية الوعي إليه، ولكن حقيقته (ولِمَ لا وظيفته) نقد "الذات" من خلال الانصراف إليه من أجل العودة إليها بما هو أكثر وعيا وإدرارا لحقيقتها.

…Mais la manière dont on se trouve amené, dans l'abstrait, à définir l'exotisme, indique qu'il s'agit ici moins d'une valorisation de l'autre que d'une critique de soi, et moins de la description d'un réel que de la formulation d'un idéal. Personne n'est intrinsèquement autre; il ne l'est que parcequ'il n'est pas moi; en disant de lui qu'il est autre, je n'en ai encore rine dit; pis, je n'en sais rien et n'en veux rien savoir, puisque toute caractérisation positive m'empêcherait de le maintenir dans cette rubrique purement relative, l'altérité.[1]

يشكل "الآخر" بصفته تلك، جوهر الوعي، لأن "الذات" لا تتحدّد إلا بصفتها مختلفة عن "الآخر" مفارقة لنظامه، ولكن في محاولتها الانفصال عن هذا المختلف بنظامه ومكوّناته فهي تحاول الانفصال عن نظامها هي ومكوّناتها، فـ « الأنا ـ يقول دريدا ـ لا تستطيع خلق خارجية ضمن نفسها دون أن تصطدم بالآخر.»[2] وحتى اللغة ـ في الفكر الدريدي ـ لم تَنْجُ من هذا التحديد، ولا يمكن أن تكون لها هوية أخرى: « إن اللغة للآخر، جاءت من الآخر، بل هي مجيء الآخر.»[3]

نترجم: « يتعلق الأمر [...] بنسبية يلاحقها في آخر لحظة حكم قيمي (نحن أحسن من الآخرين؛ الآخرون أحسن من)، على أن تحديد الكينونات المقارنة "نحن" و"الآخرون" يبقى هو بحد ذاته نسبيا.»

[1] Ibid.,

نترجم: « ...على أن الطريقة التي نجدنا مدعوّين بها ـ في المجرّد ـ إلى تحديد الإغراب، تشير إلى أن الأمر يتعلّق بنقد الذات أكثر من تثمين الآخر، وإلى وصف واقع أقل من تشكيل مثال. لا يوجد إنسان هو، من حيث الجوهر، آخر، هو ليس كذلك لأنه ليس أنا؛ لما أقول عنه إنه آخر، لم أكن بعد قلت شيئا ذا بال؛ أكثر من ذلك، أنا لم أعرف عنه شيئا ولا أريد أن أعرف شيئا لأن كل تصنيف إيجابي سيمنعني من إبقائه في هاته الخانة النسبية جدّا: الغيرية.»

[3] جاك دريدا، أحادية لغة الآخر أو ترميم الأصل، تر. إبراهيم محمود – عزيز توما، دار الحوار اللاذقية، ط1، 2009، ص. 68

لا شك أن الذات تحضر في كل النصوص على اختلاف أنواعها، ولكنها في نصوص الرحلة تحضر « بشكل خطي وعمودي بجانب الآخر، هذا الأهير الذي هو أفكار وقيم وعادات وثقافة .»[1]

والحديث في هذا الإطار يتجه إلى أن

Des textes de nature et de formes différentes convergent ainsi dans une thématique, mais, au-delà, sont unis par une même problématique du "moi" et du monde.[2]

فللآخر ـ مواجها للذات ـ صورتان، الأولى قبلية آتية من السماع، احتمالية لا مدرك لها في الحس ولا سند لها من الواقع، تنحو إلى غير المألوف وتنسج كونا في الغرائبية والتخييل؛ والثانية بعدية، تستصحب بعض آثار الأولى، ولكنها تحوّل "الآخر" من الواقع إلى التخييل وتشكل منه منظومة قيم.[3]

إن الآخر يحضر في الرحلة متعدّدًا ومتنوّعا بتنوّع النماذج البشرية في المجتمعات والعصور. وهو بوصفه شخصية وعنصرا في نظام الحكي، يمكن أن يكون آخر مماثِلاً[4] أو آخر مُغايِرًا، فالمماثل هو المنتمي لنفس دين الراوي والمغاير عكسه.

وثم ما يسمَّى بـ « شخصيات الآخر المستحضرة وهي التي يتمّ استدعاؤها دون وجودها، إما عن طريق السماع أو القراءة عنها.»[5]

---

[1] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، سابق، ص. 296

[2] Daniel Maggetti, *Voyage* dans *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., pp. 644-645

نترجم: « نصوص من طبيعة وأشكال مختلفة تلتقي في موضوعة، ولكن فوق ذلك تجمعها ذات الإشكالية المتعلقة بـ "الأنا " وبالعالم. »

[3] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، سابق، ص ص. 296–297

[4] نفسه، ص. 306

[5] نفسه، ص. 308

وفي جميع المستويات، يتنوّع الآخر شكلا وطبيعة، بتنوّع دوره ووجوده في خريطة الاستدعاء حيث يوجد وأينما طُلِب، وكلما كان لوجوده معنى وأداء. فمن غير ترتيب، يمكن للآخر أن يتعدد، وبخاصة يتنوّع، بالمثابة التالية:

- الآخر التاريخي: وهو الأكثر حضورا في خرائط الرحلة ونصوصها، لأن الطلب على التاريخي ـ وهو غير مرئي ـ طلب ملحاح باعتباره أكثر استهواءً ومدعاة إلى التعرف والفضول؛
- الآخر الاجتماعي: يحضر ـ أكثر ما يحضر حدّ الهيمنة ـ في الفضاء الديني المحكوم بأنشطة موسمية، وما ينشأ عنها من علاقات وتجاذبات، وليس ذلك خاصا بالنظام الإسلامي في مواسم الحج الأكبر ـ الشعيرة المعروفة ـ أو في مواسم الحج إلى أمكنة ومواعيد يرى لها المسلمون قداسة، ويتعاملون معها وفيها على هذا الأساس؛ فيوجد في المجتمعات الدينية الأخرى ما له هذه الصفة، مع الفارق في الطبيعة والأشكال؛
- الآخر الديني: هو الذي يبحث عنه إمّا لِضَمِّه، أو الانضمام إليه، أو الحوار معه، في إطار ديني فيه من الجوامع أو من الفواصل ما تلتقي فيه الأطراف منسجمة أو متنافرة. لنا في ذلك صورة من أهل الملة الواحدة، ومن الفرقاء في شأن العقيدة من أهل الملة الواحدة، كالفِرَق في الإطار الإسلامي، وما بين البروتستانت والكاثوليك في الإطار المسيحي وغير ذلك في سواه من الأطر؛
- الآخر الثقافي: سشكله أفراد العلماء والأدباء أو جماعاتهم،يُبْحَثُ عنهم لمختلف الأسباب على رأسها الإفادة منهم أو الرواية عنهم، أو لمجرد المعاينة لالاتلاقح والتبادل، والإضافة إلى رصيد الباحث وطالب اللقيا.

هوية النص الرحلي:

هل الرحلة نص أدبي؟ وإذا كانت كذلك فهل الجهة التي تستقبله والآفاق التي تنفتح له ـ على ما فيها من تنوّع، وتباين في أغلب الأحيان ـ تسمح بملمح أدبي يكرّس هويته ويحافظ على معماره؟!

لم يستطع الوعي النقدي الحديث أن يحدد للرحلة إطارًا يمكن إرجاعها إليه، من أجل ذلك ظل النص الرحلي

« عائما ملتبسا بين نعوت مستلهمة من حقول أخرى، مشدودا إلى مرجعيات الأدب أو التاريخ أو الجغرافيا أو الإثنوغرافيا...دون القدرة على النظر إلى الرحلة نصا منفتحا، في كليته، على أشكال وحقول تتفاعل لتشيّد إدراكا ورؤية وتعبيرا. »[1]

وإلى نهاية العصر الوسيط في أوربا

Ces textes ne relèvent pas d'un genre littéraire déterminé; ils sont placés sous le signe de la quête, avec de fortes connotations religieuses, et empruntent même la forme de l'allégorie.[2]

وضمن ما أسماه شعيب حليفي بدائرة التخصيب، يكون النص الرحلي منفتحا « ضمن دائرة متعددة المنافذ على أشكال أدبية وغير أدبية يتفاعل معها ممتصا جوهرها لاستثماره في تعزيز نصيته، فتأتي قدرته على التكيّف، ونقل السرد من الرتابة إلى التجدّد والمفاجأة بفضل الأشكال المحتضنة.»[3]

على أنه لم يكن للنص الرحلي أن ينعزل بمفرده في دائرة التأليف، ذلك أن له وجودا « مع مجموعة من الأشكال السردية الأخرى في لحظة البحث عن خصوصية ثقافية وصوت يعبّر عن الذات، ويحرّر خيالاتها.»[4]

---

[1] نفسه، ص. 47

[2] Daniel Maggetti, *Voyage* dans *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 645

نترجم: « لا تنتمي هذه النصوص إلى جنس أدبي محدد، بل تتجه إلى البحث ، مع ميول دينية قوية ونزوع واضح إلى الرمزية.»

[3] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، سابق، ص ص. 48-49

[4] نفسه، ص. 49

لا يطرح هذا التحديد مشكلة المرجعية التي يعود إليها النص الرحلي، بل يلح ـ وينبغي أن يفعل ـ على مسألة السياق التي لا ينفصل عنها نص بهذه الطبيعة. فهو (السياق) جامع آخذ من كل تأليف بما يجمعه بسواه، وعامل ـ على هذا الأساس ـ على الجمع بين منجزات تأليفية تلتقي في المهم من غاياتها والممكن من منطلقاتها.

لا يبدو أن النص الرحلي يراهن على الأدبية أو غير الأدبية للمرور إلى آفاق استقباله. إن رهانه على أنه نص وكفى. وعلى أن يبقى كذلك. ينهض على تجربة في التأليف ويرسو على أخرى في القراءة؛ يستجمع من أسباب البقاء تاريخيا وثقافيا ما به الجواز إلى المتلقّين وما به تخليدُ راهنٍ يَذهَب سدى لولا أن يبقيه في دوائره.

في الثقافة الغربية:

يتحدد العصر الذهبي للرحلة، في أوربا، بين القرنين السادس عشر والتاسع عشر، فلا يُصادَف في هذا الفضاء الجغرافي الواسع ـ والعبارة لغيري ـ الجوعَى والمُعْدَمُون فقط، بل الفضوليون السُّعاةُ وراء الحصول على المعرفة من مختلف الموارد.

على المستوى النصي، الأمر أبعد من هذا بكل تأكيد، فـ

Avec *l'Odyssée* d'Homère et les écrits d'Hérodote, voire avec l'Exode biblique, plusieurs textes fondateurs de la littérature occidentale relèvent du rapport avec le voyage.[1]

كما ظل يُنظَر إلى الرحلة بمنظار واقعي يتّسق مع وجهة نظر رمزية. ففي فرنسا على سبيل المثال، كان السرد المتعلّق برحلات الحج في القرون الوسطى يتكئ على تجربة معيشة مقابلة للمشوار الروحي ولحياة الإنسان على وجه

[1] Daniel Maggetti, *Voyage* dans *Le dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 645

نترجم: « مع الأوديسا لهوميروس وكتابات هيرودوت، وحتى مع هجرة الكتاب المقدس، تصنف كثير من النصوص المؤسسة في الأدب الغربي ضمن ما له صله بالرحلة. »

الأرض. وفي عضر النهضة، مع اكتشاف العالم الجديد، أصبحت الرحلة فرصة لمساءلة المعلوم انطلاقا من المجهول. نجد نصوصا يغلب عليها الطابع التبشيري، إذ يحرّر اليسوعيون النشطون بهذا المجال، على امتداد قرنين، كتابات للتعريف بالعالم المجهول، مع التركيز المغرض على نشر النموذج الغربي، المسيحي تحديدا. تأصيلا على هذا، أصبح السرد الرحلي أداة بيداغوجية ووسيلة بيان وإيضاح.[1]

كانت روما أرض الميعاد بالنسبة لمن لم يولدوا إيطاليين: زارها رابليه Rabelais ودي بلي Du Bellay بحماس شديد؛ ومونتانيي Montaigne للفضول؛ بالإضافة إلى مجموعة من الشعراء في النصف الأول من القرن السابع عشر، منهم: سانتامان Saint-Amand، مينار Maynard، سكارون Scarron؛ وما شهد تقليد الرحلة نهايته إلا في عهد لويس الرابع عشر Louis XIV.

شارك تقليدَ الرحلة ـ في السياق الأوربي ـ الأدباءَ والكتّابَ الفنانون التشكيليون، الذين كانوا لا يرون تكوينهم يتم إلا بالاطلاع على كنوز المدينة الخالدة. هذه شأن الفلَمَنْدِيّين في القرن الخامس عشر والسادس عشر؛ وعرف القرن السابع عشر حجَّ كثير من الفنَّانين المميّزين إلى روما، منهم من جاءها لمجرد الإقامة، ومنهم من أنشأ بها مدارس مثل الرسام أوفربك Overbeck والفنان كورنيليوس Cornelius اللذين أنشآ المدرسة الناصرية l'école nazaréenne؛ بالإضافة إلى الفنان التشكيلي الدنماركي ترفالدسن Thorwaldsen الذي سلخ بها بقية حياته وما غادرها إلا ليموت بموطنه الأصلي، كوبنهاغن. وفي نفس القرن السابع عشر أدخل الفنان الإنجليزي إينيغو جونس Inigo Jones (ت. 1652) إلى إنجلترا الأسلوب البلاّدي palladien.[2]

---

[1] Ibid., p. 645

[2] أصل الكلمة لاتيني آتٍ من اليونانية palladion، معناها نحت التماثيل المخلدة للحريات الأساسية أو ما يرمز إلى حمايتها وضمانها. وقيل هو نسبة إلى باليوس Pallios، وهي صورة الإلهة Pallas التي استُقْدِمَت

وفي المجتمع الإنجليزي الراقي، أثناء القرن الثامن عشر، لم تكن تنشئة الشباب تتمّ إلا بدورة كبرى قد تستغرق شهورا، تأخذ الشاب إلى فرنسا، سويسرا وإيطاليا، وبدرجة أقل إلى إسبانيا والبرتغال؛ عرف ذلك عن الكثير من الشبا الإنجليز الذين أصبحوا، لاحقا، أعيانا لافتين، منهم طوماس غراي Thomas Gray، ادوارد يونغ Edward Young، ساموبل روجيه Samuel Roger، جيبون Gibbon، ووردزورث Wordsworth، شيللي Shelley المتوفى بإطاليا كما توفي بها، في القرن السابع عشر الشاعر الميتافيزيقي كراشاو Crashaw الذي تحول إلى المسيحية.[1]

لقد مارست إيطاليا، بشمسها، ونسائها وآثارها المعمارية، على إنجلترا أكبر الأثر وأعظم الاستهواء، إلى درجة أن كثيرا من الرعايا الإنجليز كانوا يفضلون العيش بعيدا عن بلادهم فرارا من ضبابها و سحبها. السحر نفسه مارسته إيطاليا على غير الإنجليز من المشاهير، من الألمان وغيرهم من الشماليين، فغوته بعد وينكلمان Winckelmann اكتشف في إيطاليا قيم الكلاسيكية، كما اكتشف بها فرنر Zacharias Werner جواذب الكاثوليكيا، وعرف السحر نفسه كاتب فرنسي لا يقل أهمية هو ستاندال Stendhal.

كانت باريس القرن الثامن عشر عاصمة لأوربا، ولم تقل تأثيرا على الرّحّل الأجانب. فقد جلبت صالوناتها الوافدين من الأقطار، واستبقت بعضهم على الدوام من أمثال الألماني غريم Grimm (ت. 1863)، والقس الإيطالي (ت.1787)؛ بينما ساح بعضهم في المدن الفرنسية وفي قراها، وسجّلوا ما شاهدوه بانبهار لم يهوّن

من طروادة ووضعت بروما في معبد فستا Vesta. ارتبط هذا التكشيل بمصير روما، وانتهى إلى صورة من التقديس بحيث تعلّق مصير المدن أو الدول بالحفاظ عليه.

تَسَمَّى بالمذهب palladianisme أكبر مهندسي إيطاليا بلاديو Palladio (ت. 1580) وكان على رأس ممثلي الهندسة الكلاسية للنهضة الإيطالية. ساهمت كتاباته I Quattro Libri dell'Architettura بقدر كبير في نشر أفكاره حول النماذج القديمة وتأسيس كلاسية القرنين السابع عشر والثامن عشر. أصبحت البلادية مدرسة بإنجلترا ما بين سنوات 1720-1770 بعد أن أدخلها جونز المذكور، وصارت منعطفا حاسما للكلاسية الأوربية الجديدة، ولما يسمَّى بالأسلوب الإمبراطوري Style Empire .

[1] Cf., P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, op. cit., p. 34

منه التعود شيئا، من أمثال الإنجليزي آرثر يونج Arthur Young (ت. 1820) الذي ترك أفضل لوحة عن فرنسا ما قبل الثورة.

أما الفرنسيون فلم يكونوا أقل رغبة في الرحلة، فقد أقام القس بريفو Prevost (ت. 1763) وفولتير Voltaire (ت. 1778) بإنجلترا؛ وسافر إليها وإلى إيطاليا مونتسكيو Montesquieu (ت. 1755)؛ وإلى روسيا ذهب فالكوني Falconet (ت. 1791)، وديدرو Diderot (ت. 1784) التي كانت أرضا مجهولة للفرنسيين؛ أما ابن جونيف جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau (ت. 1778) فلم يكفَّ ـ حياتَه ـ عن الترحال.

أما في القرن التاسع عشر فلم تلبث دائرة التحرك عن الاتساع، إذ وصف ديك وستين Astolphe de Custine (ت. 1857) روسيا وصفا عينيا، وهي البلد الذي زاره أيضا الروائي بلزاك Balzac (ت. 1850)، والعكس صحيح. فقد زار تولستوي باريس وأقام بها تورغنييف Tourgueniev (ت. 1883) كأنه في وطنه. أما الدنماركي اندرسن Hans Christian Andersen (ت. 1875) المحلّق طويلا في فضاء الأدب وخيالاته فلم يكن أقل تجوالا في الجغرافيا الأوربية، مثله مثل مواطنه أولنشلاغر Adam Gottlab Oehlenscenschläger (ت. 1850)؛ كما أحضر دي لاكروا Eugène Delacroix (ت. 1863) من المغرب ألبومات رسوم وأعمال تشكيلية؛ كما قام شاتوبريان Chateaubriand (ت. 1848)، لامارتين Lamartine (ت. 1869)، نيرفال Nerval (ت. 1855) وفلوبير Flaubert (ت. 1880) برحلات إلى بلدان المتوسط، بخاصة إلى اسبانيا حيث ذهب شاتوبريان، ميريميه Mérimée (ت. 1870)، غوتييه Gautier (ت. 1872)، فكتور هوغو Victor Hugo (ت. 1885)، الأمريكي واشنطن ارفنج Irving (ت. 1859)، الإنجليزي جورج بورو Borrow (ت. 1881) الذي قايض بثمن زهيد نسخا من التوراة بعناصر من اللغة الرومانية. على أن مدينة البندقية،

من موسيه إلى فاغنر، في انتظار الألماني طوماس مان Thomas Mann (ت. 1955) كانت في طريقها إلى تعويض روما.

بدأ القرنان الثامن عشر والتاسع عشر يعرفان نوعا جديدا ومختلفا من الرحالة: غنيا وغير عادي. يرى نفسه حيثما حل كأنه في موطنه، وربما كان إحساسه أفضل مما لو كان بين أهله. لقد دوّن السياسي الإنجليزي بكفورد William Beckfor (ت. 1770) والأمير الألماني بوكلير ميسكو Hermann Von Pukler Muskau (ت. 1871) في مذكراتهما سهولة انسجامهما مع التقاليد الأجنبية. كان ـ وقتها ـ بالإمكان التنقل بين بلد وآخر (باستثناء روسيا) بعيدا عن الحواجز البيروقراطية، وموانع الشرطة والجمارك، وكان متاحا اختيار أماكن الرحلة الرائقة من غير ضرورة إظهار عقد عمل أو ما يشبهه من الضوابط. وبالجملة لقد كان الرحالة المقيمون وسطاء بفعالية عالية، يشهد لذلك ما قدمه للفرنسيين رحالة مثل إيكشتين Baron d'Eckstein (ت. 1861)، ومثل الكاتبين الألمانيين هين Heinrich Heine وبورن Ludwig Börne (ت. 1837).

لعب هؤلاء الأجانب أهم الأدوار حال وجودهم على صلة وثيقة بالمجلات، ولعلّ أحسن مثال على ذلك تأثير السيّدة دي بوري Blaze de Bury التي قضت جزءا من حياتها بالمدينة الألمانية فايمار Weimar في التوجهات الأجنبية للإعلامي الفرنسي بيلوز François Buloz (ت. 1877) مؤسس مجلة العالمين Revue des deux mondes.

القرن العشرون، بتحولاته المعروفة والسريعة، وبالتنوع في وسائله كالسفن والطائرات التي تجوب الكون بشبكات لا تشكو من كثافة، يجد وصفَه في قول الكاتب والدبلوماسي الفرنسي موران Paul Morand (ت. 1976): « لا شيء غير الأرض.» نجد كلوديل Paul Claudel (ت. 1955) ومالرو André Malraux (ت. 1976) في الصين، كما يسافر جيد André Gide (ت. 1951) بالكونغو. وبشكل

معكوس يصبح السفر إلى أوربا الشكل الجديد للدورة الكبيرة لبعض كتّاب أمريكا الشمالية، أمثال هنري جيمس Henry James (ت. 1916)، وهمنغواي Ernst Hemingway (ت. 1961) والكاتب الأرجنتيني بورخس Jorge Luis Borges (ت. 1986) نموذجا لكتّاب أمريكا الجنوبية. وقد يضاف إلى هؤلاء الكاتب الروسي سولجينتسين Alexandre Soljenitsine (ت. 2008) المنفي منفى اختياريا إلى الولايات المتحدة الأمريكية ضيقا بالحياة في المعسكر الشرقي.[1]

محصلة هذا المسح الموجز أن الرحلة ـ تحت أي دافع كانت ـ أنتجت أدبا ثرًّا، دوّن فيه من المنظور قدر كبير ومن المسموع مثله، وجمع فيه ما أخصب مخيال الكُتّاب وإن ذهبت مع الوقت ومع ظروف الشفوية كثير من آثاره. ومن هذه التجارب ما جُمِع في قصاصات بأشكال مختلفة في دفاتر صغيرة كما عرف من أسلوب مونتسكيو، أو ما سمي بمدونة السفر journal du voyage كما عرف عن الفرنسي مونتاي. مجموع هذه العوامل جعل من الرحلة في الفترة الرومانسية جنسا أدبيا قويّ الحضور، امتدَّ الاهتمام به إلى القرن العشرين، ولكنه الآن أخذ في الاضمحلال رغم الحاجة إليه.

نجم عن ذلك تآليف تعالج التبادلات الدولية، تهتم بسيكولوجية الشعوب، وتؤسس لأساطير من نوع جديد، وتبعث فكر كاتب أو تضع مرتكزات ومفاصل أدب ما. يحسن الاستدلال بنماذج من المؤلفات وضعت نقل صور وتجارب المجتمعات ككتاب كوهين عن الفرنسيين بهولندا، وكتاب كاري عن ميشلي بإيطاليا وعن الفرنسيين بمصر. هذا مصحوب بانطباعات وصفية وبعضها تحليلي متكاثر في تجارب أدب الرحلة، والمجموع نشأ في أماكن تختلف بين المدن، والقرى، والصالونات، والجامعات، والمقاهي، والمطابع، والأكاديميات التي أصبح الأجانب أعضاء فيها ـ دائمين أو شرفيين ـ هذا وقد نشأت حول بعض المدن/المراكز

[1] ما عدا التحديدات البيوغرافية، الفقرة مترجمة عن:

Bruel, Pichois, Rousseau, op. cit., pp (34-36)

أساطير حقيقية، مثل روما، فلورانس، نابولي، البندقية، فايمار، باريس؛ من المهم العمل على تحديد العوامل الدينامية التي أكسبت هذه المراكز أهميتها.

الرحلة في التراث العربي الإسلامي:

لا يحتكر التاريخ الثقافي العام والأدبي الخاص الأوربيَيْن ما يسمى بأدب الرحلة، ولكنا احتجنا إلى مسحه بهذه العجالة لصلته بفعل المقارنة وفاقا للرؤية الفرنسية التي تشترطه.هذا يعني أن مجتمعات واسعة مدينة في التعرف عليها وعلى عاداتها وتقاليدها ومكوّناتها الثقافية إلى غير الأوربيين، ولا يستطيع أحد أن ينكر ما للرحالة العرب، وما لأدب الرحلة في العربية من مكانة ومن دور في هذا المنجز.

ارتباط الرحلة في التراث الإسلامي بالدين:

ارتبطت الرحلة في التراث العربي بالمرجعية الدينية، واستهدتها في ضوء ما استدعاه القرآن الكريم من حركية اجتماعية وأعراف كوّنت الجماعة الأولى، وإليها الإشارة في سورة قريش: ﴿لِإِيلَٰفِ قُرَيۡشٍ ۝١ إِۦلَٰفِهِمۡ رِحۡلَةَ ٱلشِّتَآءِ وَٱلصَّيۡفِ ۝٢﴾ [قريش: 1–2].

من هذا المنطلق يرى شعيب حليفي التأطير المنهجي للرحلة في الإسلام ناهضا على المرجعية القرآنية في بنيتين هما: النص القرآني والقصص القرآني باعتبارهما أصلا في الاتعاظ وأخذ العبرة، وهما الغاية من الرحلة. كما يلفت بقوة إدخالُه الرحلة في منطق الدين ذاته ومحوريتها فيه، فتصبح « عنصرا مركزيا في أية نبوّة، ومنعطفا تحوليا من لحظة الضعف إلى لحظة القوة، ومن النفي إلى الإثبات، ومن الستر إلى الكشف والجهر بها.»[1]، وإيغالا مع السياق القصصي في النص القرآني، يرة الكاتب النص الرحلي حركة

[1] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي. سابق، ص. 94

« مميّزة على مستوى الانتقال من الشفوي إلى التدوين حيث جسد القرآن الكريم مجموعة من الرحلات التاريخية المستعادة، وسجلها تحت اسم القصص القرآني، إضافة إلى نوع آخر متزامن تجسّد في الواقع، وهو رحلات الرسول ﷺ مما ألهم العديد من الباحثين إلى ربط الرحلة بالدين.»[1]

فعلا ارتبطت الرحلة في تراثنا بالدين، ارتباطا رسمته الشعائر ـ بشكل جزئي كالحج ـ أو ارتباطا مبدئيا وجّهت إليه فكرة الصرب في الأرض، أو السعي من أجل الرزق أو طلب العلم وإن في أقصى الأرض، تمثيلا بالصين كما في الحديث النبوي الشريف.

لعل الحج بكل مقتضياته ذات الصلة بالرحلة هو أحسن ما يمثل به للمحل الذي حلته عقلية الترحال في ذهن المسلم ـ فردا أو هيئة حاكمة أو مؤسسة اجتماعية فاعلة ـ إذ « اكتسبت رحلة الحج صفة تراثية شعبية.»[2]

على أن الحج لم يحجب سائر العوامل عن أن تستمد مسوّغها من الدين، فقد رحل الناس للتجارة فزادوا على التجارة نشر الدين، ورحلوا في سبيل الاستكشاف فأطلعوا غيرهم على خصائصهم ومنها الدين، وهكذا...

إن تاريخ العربية مع أدب الرحلة قديم، ولعل أهم سبب في ذلك يعود إلى طبيعة الحضارة الإسلامية الإنسانية، المنفتحة على صيغ الحياة المختلفة حيثما كان للإنسان وجود، مع ما يتبع ذلك من قابلية للتفاعل والمشاركة، ومن مرونة في الأخذ والرد. قد يلاحظ أولا أن البدايات بعيدة، استهلّها موفدون إلى الأقطار للتعرّف على مكنوناتها وعلى عُمَّارها أوفدهم الحُكّام لتهيئة الأرضية للفتح وما هو

---

[1] نفسه، ص. 93

[2] حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 138، يونيو 1989، ص. 80

في حكمه، بإيعاز سياسي وبإمكانات الدولة. يقع هذا الإجراء على هامش ما نحن بصدده، لأن الرحالة الحقيقيين أصحاب الأثر الأدبي والتاريخي الحقيقي هم أولئك الذين تجشموا العناء بدوافع ذاتية وبإمكانات فردية ليس للدولة فيها يد.

عرف القرن الثالث الهجري هذا اللون من التصنيف، أبرز كتَّابه كان أبا العباس اليعقوبي (ت. 284هـ ـ897 م) الذي وضع (كتاب البلدان) يتحدث فيه عن كبريات المدن في البلاد الإسلامية، وهو من أهم المخطوطات الجغرافية القديمة، يوجد حاليا في مدينة ميونيخ بألمانيا.

كما عرف القرن الرابع الهجري هذا الصنف من الرحالة، أحدهم المسعودي (ت. 346هـ ـ 957 م)[1] صاحب كتاب (مروج الذهب)[2] الذي يُعدُّ ـ لطبيعته الموسوعية ـ مشرع الأبواب أمام أدب الرحلة؛ ثم أبو القاسم محمد بن حوقل (ت. 367هـ ـ 977م) صاحب كتاب (صورة الأرض) الذي تناول فيه أقاليم بلاد الإسلام إقليما لإقليما؛ ثم المقدسي (380ت. هـ ـ 990م) الذي وضع (أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم)، ينحو فيه منحى المسعودي.

وظهر في القرن الخامس البيروني (ت. 440هـ ـ 1048م) بكتابه (تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة)، وهي دراسة تضيف إلى التاريخ والجغرافيا نقدَ المكوّن الفكري والثقافي للهند، التي دخلها البيروني مرافقا السلطان محمد الغزنوي لما فتحها.

وفي القرن الذي يليه ألف الإدريسي الأندلسي (ت. 560هـ ـ 1165م) رحلته المسماة (نزهة المشتاق في اختراق الآفاق)، أظهر فيها براعة في التصوير وقدرة على الملحظة جعلت مؤلفه شريكا لكتب عصره في الجودة والإتقان.

---

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 309

[2] ينظر: أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت،

وفي القرن السابع الهجري وضع ابن جبير الأندلسي (ت. 614هـ ـ1217م) رحلته المسماة (تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار)، وهو كتاب في شكل مذكرات يومية مدونة في أوراق بأيام الأسبوع، جمعها تأليفا أحدُ تلاميذ ابن جبير. وعلى خطى ابن جبير، في القرن نفسه، وضع ابن سعيد الأندلسي المغربي (ت. 685هـ ـ 1286م) كتابه (النفحة المسكية في الرحلة المكية).

وفي القرن الثامن الهجري ظهرت رحلة أبي عبد الله اللواتي المعروف بابن بطوطة (ت. 779هـ ـ1377م) المسماة (تحفة النظار في غرائب الأمصار والأسفار)، وهي حصيلة رحلته إلى أطراف المعمورة من أقاصي الهند والصين إلى أواسط افريقيا مرورا بالحجاز، وفارس، وتركستان وما وراء النهر، دوّنها ابن بطوطة بأمر من السلطان المريني أبي عنان فارس، وأملاها سنة 756هـ ـ 1364م على الفقيه الأندلسي محمد بن جزي الكلبي. وفي ذات القرن ألف لسان الدين بن الخطيب (ت. 776هـ ـ 1374م) رحلته المسماة (خطرة الطيف في رحلة الشتاء والصيف) مشفوعة بـ (نفاضة الجراب في علالة الاغتراب)، يصف فيها مشاهداته في بلاد المغرب خلال نفيه إليها.

وصنف في القرن الحادي عشر أحمد بن قاسم الحجري المعروف بأفوقاي[1] الأندلسي (ت. 1050هـ ـ 1640م) رحلته المسماة (رحلة الشهاب إلى لقاء الأحباب)، تتمحور حول فراره بدينه وبدنه من ملاحقة محاكم التفتيش سنة 1597هـ–1005م.

وفي القرن الثاني عشر الهجري / الثامن عشر الميلادي صنف الدبلوماسي والكاتب المغربي أحمد المهدي الغزال (ت. 1191هـ ـ 1777م) رحلته المسماة (الاجتهاد في المهنة والجهاد)، بعد رحلة إلى اسبانيا روى فيها المشاهد الأندلسية. وفي الفترة نفسها صنف العالم الحالة الحسين بن محمد السعيد الورثيلاني (ت.

[1] بالإسبانية Abogado وتعني المحامي.

1193هـ ـ 1779م) رحلته المسماة (نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار)[1]، وفيها ميول قوية نحو علم التاريخ والتأكيد على أهميته بين العلوم، وعلى استخلاص العبر من التجارب. رحلة الورثيلاني من أهم ما وضع الرحالة المغاربة في الفترة العثمانية، على امتداد القرن الثامن عشر الميلادي، فيها الجمع بين التحصيل العلمي وإيضاح مقاصد الحج. بدأ الورثيلاني إملاءها من أوراقه سنة 1182هـ ـ 1768م فتحولت إلى عمل تاريخي بالغ الأهمية.

يبدو القرن التاسع عشر الميلادي أكثر خصوبة من سابقه، إذ برز عدد من المؤلفين في أدب الرحلة منهم أبو القاسم الزياني (ت. 1833م) في كتابه (الترجمانة الكبرى) عن رحلته إلى الحجاز، ومصر والقسطنطينية؛ ومنهم رفاعة الطهطاوي (ت. 1873م) الذي سجل انطباعاته عن رحلته إلى فرنسا في (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) ؛ وأحمد فارس الشدياق (ت. 1887) في كتاب (الواسطة في أحوال مالطة) ؛ وخير الدين التونسي (ت. 1890) في (أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك).

وفي القرن العشرين، لا يكاد يلفت إلا محمد لبيب البتنوني (ت. 1937) في كتابيه (رحلة الأندلس) و(الرحلة إلى أمريكا)؛ والأمير شكيب أرسلان (ت. 1946) في كتابه (الارتسامات اللطاف في خاطر الحاج إلى أقدس مطاف)؛ والمصري حسين فوزي (ت. 1988) في كتابه (سندباد مصري)؛ والإعلامي السعودي حمد الجاسر (ت. 2000) خاتمة رحالة العصر الحديث، إذ سجل رحلاته من مكتبات أوربا بحثا عن المخطوط، فسرد المخطوطات ورصد مضامينها.

ومن جهة الإحصاء، الوصف والنقد، لَفَتَ أدبُ الرحلة كثيرًا من الأكاديميين، فصنفت الباحثة اللبنانية من أصول فلسطينية نازك سابا يارد (1928–

[1] ينظر: الحسين بن محمد السعيد الورثيلاني، نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2008

....) كتاب (الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة)[1]، وهو أفضل الدراسات في العلاقات العربية الغربية على الصعيدين الفكري والثقافي؛ وصنف اللبناني جورج غريب كتاب (أدب الرحلة: تاريخه وأعلامه)[2]؛ كما صنّف المصري حسني محمود حسن كتاب (الرحلة عند العرب)[3]، حاذيا حذو مواطنيه فؤاد قنديل في كتابه (أدب الرحلة في التراث العربي)[4] وناصر عبد الرزاق الموافي في كتابه (الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري)[5]؛ وعلى منهج التحديد التاريخي مضى زكي محمد حسن في كتابه (الرحالة المسلمون في العصور الوسطى)[6]؛ ووضع حسين محمد فهيم كتاب (أدب الرحلات)[7]؛ وصنف المغربي شعيب حليفي كتابه (الرحلة في الأدب العربي)[8]، وصنف العراقي عماد الدين خليل كتابه (من أدب الرحلات)[9] وأغلب الظن أنه آخر من صنف في الموضوع.

نفس هذا الاهتمام بأدب الرحلة نجده عند المستشرقين، فقد كتب العالم الروسي إغناطيوس كراتشكوفسكي Ignati Kratchkovski (ت. 1951) وهو أبرز المستشرقين الروس وأكثرهم إنصافا للأدب العربي كتابا ممتازا (تاريخ الأدب

---

[1] ينظر: نازك سابا يارد، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، نوفل للنشر، بيروت، ط2، 1992

[2] ينظر: جورج غريب، أدب الرحلة. تاريخه وأعلامه، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1991

[3] ينظر: حسني محمود حسين، أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983

[4] ينظر: فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2002

[5] ينظر: ناصر عبد الرزاق الموافي، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط1، 1995

[6] ينظر: زكي محمد حسن، الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1981

[7] ينظر: حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 138، يونيو 1989

[8] ينظر: شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي. التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002

[9] ينظر: عماد الدين خليل، من أدب الرحلات، دار ابن كثير، دمشق ـ بيروت، 2005

الجغرافي العربي)، عرّبه صلاح الدين هاشم وراجعه إيغور بليايف Igor Belyaev ونشرته الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية سنة 1963.[1] ثم نشر بعد هذا التاريخ في لبنان.[2]

وفي سياق تعرف أوربا وبلدان الشرق الأقصى على العالم الإسلامي، نشأ تبادل للآثار في إطار أدب ينقل الصورة الجديدة التي تكونت لدى الغرب، بعد التقارب، محت تلك التي كانت لديه عن الشرق بصورة عامة وعن المسلمين بصورة خاصة، وبموجب ذلك بدأ الانفتاح على مدونات عربية وأخرى فارسية وأخرى تركية عن طريق الرحلات، فترجمت كتب من ذلك وألفت أخرى تجري هذا المجرى أو تقاربه[3]، في مناح فكرية، تاريخية وثقافية عامة مختلفة.

وفي المحصلة، إن أدب الرحلة، على ما أضاف، يختلف من كتاب إلى آخر، ومن مدونة إلى أخرى، كما يختلف في أهدافه بين كتاب وآخر. وصلته بالأدب المقارن أنه يهيئ الأرضية لدراسة تنافذ الآداب وصلتها ببعضها، وتقارب الشعوب أو تباعدها في عاداتها وتقاليدها.

---

[1] يشير الطاهر مكي إلى طبعة أخرى تعود إلى سنة 1957

ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 309

[2] ينظر: إغناطيوس كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1987

[3] مثال على ذلك ما كتبه الياباني إيجيرو ناكانو Eijiro Nakano (الرحلة اليابانية إلى الجزيرة العربية) باليابانية: (كايسو نو أرابيا كيكو) بعد عودته من الجزيرة العربية، سنة 1939، ترجمته سارة تاكاهاشي ونشرته دائرة الملك عبد العزيز للوثائق والمخطوطات والبحوث والدراسات، بالرياض، في طبعة أولى سنة 1996. نشر الكتاب أولا في حلقات ما بين سنوات 1941/1939 بمجلة مايكو سيكاي أي(مجلة العالم الإسلامي)، ثم صدر في كتاب في سبتمبر من سنة 1941 بطوكيو.

المحاضرة التاسعة: التأثر والتأثير

عن المفهوم:

يعني الباحثَ ـ في سياق مثل الذي نحن فيه ـ التأثيرُ ودوره في المعالجة الأدبية. والذي يمكن الجزم به أننا بصدد ظاهرة يصعب تحديدها تاريخيا، لأنها رافقت المنجزات الفكرية، سواء أَذُكِرَتْ أم لم تُذكر، في وضعيات وظروف لا أوّل لها، ولا يُحْسَبُ لأَحَدٍ البدءُ بها.

نصادفها في المدوّنة العربية، في المصادر التي عدنا إليها طيلة هذه الدراسة والتي لها صفة المرجعية ووجاهة الإحالة لاعتبارات علمية، ولكن ذلك لا يعني أن ليس لها متكآت غيرية.

يرى مجدي وهبة أن التأثير الأدبي أحد ثلاثة:

1. تأثير أديب على أديب غيره؛
2. تأثير تيار أدبي أجنبي سابق أو معاصر على أديب بعينه؛
3. تأثير أديب ما على ذوق عصره.[1]

المثير في تمثيلات هذا الباحث ـ على كثرة ما يأتي به من مادة غزيرة وصائبة ـ اقتصاره على النموذج المصري، واكتفاؤه بمحلية لا تتجاوز غيرها إلى المثال العربي العام، كأنما يكتب للمصريين وحدهم، أو كأنما تختزل الخارطة الثقافية العربية مصر والمصريين.

يقف سعيد علوش عند التأثير الأدبي، ويمضي فيه على طريقة تقسيمية تسجل التفريع ولا تتجاوزه إلى الشرح. فهو عنده أحد ثلاثة:

1. تقبّل سلطة رمزية، لنص سابق، أو معاصر؛
2. الخضوع لنزعة أدبية، أو تيار عالمي؛

[1] ينظر: مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، سابق، ص. 290

3. الوقوع تحت تأثير مثاقفة أدبية، بحكم علاقات القوى التي تخضع لآداب الدول الكبرى، آداب الدول الصغرى.[1]

وهو تقسيم أكثر توفيقا من سابقه، لتجاوزه المحلية من جهة، ولمواطأته المفاهيم التي تأخذ بها المعاصرة وتدور في فلكها كثير من المعالجات.

أما محمد عناني فيتناول الظاهرة تحت عنوان مختلف غير متوقع هو عنوان التنقيحية (مع ما يرادفها كالتحريفية والمراجعية)[2] revisionism مع ربط المصطلح بنظرية الناقد الأمريكي بلوم Harold Bloom في كتابه "قلق التأثر" Anxiety of influence الصادر عام 1973[3]، وهي نظرية ماركسية الأصول تتحدث عن موقف الشاعر المعادي لمن سبقه من الشعراء والمحبّ في ذات الوقت، وفي انطوائه على الرغبة في قتله كما قتل أوديب أباه. وبحكم تأخره زمنيا، يبدأ قلق الشاعر بمواجهة الشعراء السابقين عليه ونضاله من أجل إحراز مكانة بينهم « إما بمقاومة أساليبهم أو بتطويعها. »

الرؤية الأمريكية:

نظرية بلوم :

يبدأ التأثير الشعري ـ حسب بلوم ـ بقراءة الشاعر الشاب إنتاج من سبقه قراءة خاطئة، يقوم أثناءها بعمل تصحيحي وبكنه في كل حال سوء تفسير، ولا يختلف الشاعر في ذلك عن القارئ العادي، أو الناقد، إذ القراءة الخاطئة وما يشوبها من سوء فهم ينطوي على أنواع من سوء الفهم، منها:

- سوء الفهم المحض clinamen؛

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني–بيروت، سوشبريس–الدار البيضاء، ط1، 1985، ص.30

[2] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة. دراسة ومعجم انجليزي–عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003

[3] Harold Bloom, *L'angoisse de l'influence*, Paris, Aux forges de Vulcain, 2013, traduit de l'anglais par Aurélie Thiria-Meulémans, Maxime Shelledy et Souad Degachi.

- الإكمال tessera: وهو أن تُقْرَأ القصيدة الأصلية وتُمْنَح من المعاني ما يكملها؛
- القطع أو الكسر kenosis : وهو القطيعة مع الخط الذي بدأه الشاعر السابق؛
- الشيطنة deamonization: وهي الإحالة على شيطان الشعر، ومعناها نسبة عبقرية القصيدة السابقة إلى شيطان شعري أسمى من مؤلفها؛
- التطهير askesis: هو التخلص ـ لإثبات فردية الشاعر وتفوقه ـ من كلّ ما يربطه بغيره؛
- البعث apophrades: وهو بعث العمل القديم في ثنايا الجديد، كأنما كاتب القصيدة السابقة هو الشاعر الشاب نفسه.[1]

سعت نظرية بلوم إلى إعادة مفهوم المؤلف

en tant qu'individu doté d'affect tel que manifesté dans le texte au centre de la critique.[...] Mais s'il décloisonne les textes et reconsidère la psychologie de l'auteur et accueille favorablement le climat émancipé des années 1960; Harold Bloom voit cependant arriver le structuralisme et le posmodernisme avec effroi: il ne peut accepter l'idée de Roland Barthes et Michel Foucault d'une « mort de l'auteur», l'application des méthodes de la linguistique dans l'interprétation du monde dans son ensemble, [...] l'inclusion de textes marginaux dans l'histoire d'une littérature élargie.[2]

[1] محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، سابق، ص ص. 92-93

[2] Yaun Ricordel, « *Harold Bloom, L'angoisse de l'influence*», Critique d'art, p.4, mis en ligne le 01mai 2015, consulté le 17 octobre 2017. URL:/http:/critiquedart.revues.org/13508

نترجم: « بما هو شخص وجداني، كما يتجلى في النص، في قلب العملية النقدية. [...] على أنه يقوم بتفريج النصوص ويعيد الاعتبار لسيكولوجية المؤلف ويستقبل باستحسان الجوّ المتطور لستينيات القرن الماضي، لولا أن هارولد بلوم يتوجّس من قدوم البنيوية وما بعد الحداثة: فهو يرفض بشدة فكرة رولان بارت وميشال فوكو بخصوص "موت المؤلف"، كما يرفض تطبيق مناهج اللسانيات على تفسير العالم في إجماله، [...] وإدماج النصوص الهامشية في تاريخ الأدب الموسّع.»

فإذا كان لهارولد بلوم تفسير خاص جدا للحداثة، فإن قراءته تبدو ذات أهمية من أجل إعادة فهمِ نقدٍ آنيٍّ للفن، يبالغ في اعتبار شخص الفنان بوصفه فردًا على حساب الأعمال والعلاقات التي تنشأ عنها.

هذه هي الصورة المعروفة عن بلوم، وهذا مضمون نظريته بالإجمال، في موضوع التأثير والبدائل اللفظية التي تدور في أطروحته، وتلفّ مجمل الرأي الأمريكي في قضية التأثر والتأثير التي نحن بصددها. المشترك الوحيد، أو ما يشبه أن يكون كذلك، مع المضامين الحداثية الأخرى هي نظرية التناص intertextualité التي نجت من نقده ورفضه على حساب تفكيكية دريدا والأمريكي من أصول بلجيكية دي مان Paul de Man (ت. 1983) التي تنزع السلطة عن المؤلف الشبحي l'auteur fantomatique. فالمؤلف البطولي، بحسب قراءةٍ لنيتشه تحظى باحترام بلوم، وهي ذات صلة بـ "العبقري الخلاق" للناقد السويسري فولفلاين Heinrich Wölfflein (ت. 1945)، المؤلف البطولي ـ أقول ـ يحاور مُعَلِّميه، وليس للتأثير الذي يتحدث عنه علاقة بالظاهرة السحرية التي ليس المؤلف فيها سوى دمية لمعلّمه المتحدث من بطنه: فلن يبلغ المؤلفُ الامتياز إلا إذا تجاوز القلق، قلق التلميذ المقهور بعبقرية من سبقه. مُنْضَمَّةً إلى فكرة القلق، تأتي فكرة القراءة الخاطئة misreading أو فكرة القراءة السيئة misprise لتشكل الإجراء الذي من خَلَلِهِ يعثر الشاعر/التلميذ ـ في بيت من الشعر ـ على فكرة يختزنها ويؤولها في سبيل التأسيس لأصالته هو.

نظرية جوين:

تجد الدراسة الأمريكية امتدادًا في شخص الناقد ذي الأصول الإسبانية[1] جوين Claudio Guillén (ت. 2007) في مشكلة التأثير الفعلي الناهض على صلات موثوق بها بين الكتّاب.

[1] وليست إيطالية كما يظن سمير سرحان، ينظر: سمير سرحان، مفهوم التأثير في الأدب المقارن، فصول، المجلد 3، عدد 3، ج1، 1983، ص. 31

في مقال شهير منشور ضمن أشغال المؤتمر الثاني للأدب المقارن عنوانه (جماليات دراسات التأثير في الأدب المقارن)[1] ، يرى جوين أن التأثير الفعلي ليس مقصورا على إثبات العلاقة، بالأدلة والبراهين، بين الكُتّاب، كما يرى الفرنسيون. والبحث في التأثير الفعلي عنده ينبغي أن يتعدَّى حتما إلى الجانب السيكولوجي. يقول:« عندما نتحدث عن تأثير في كاتب ما، فهل نقرّر هنا حقيقة سيكولوجية أو حقيقة أدبية (أو أننا نجري وراء الحقائق البيوغرافية؟)»[2]

يضع جوين لمناقشته إطارًا منهجيا تحدده ما يسميها بأسرار عملية الإبداع، على أساسٍ من فكرتين، الأولى ـ وقد سادت في القرن التاسع عشر ـ ترى أن الأدب عملية تنظيم الخبرة الإنسانية في عمل فني؛ وتتعلّق الثانية بالخلق المطلق المنبعث من عدم creatio ex nihilo.

خلاصة مذهب جوين أن عملية الخلق الفني هي عملية إحلال يحلّ فيها العمل الفني الجديد محلّ الخبرة الحياتية أو حتى التقاليد الأدبية ذاتها؛ فالقصيدة عنده « هي نتيجة لخبرة إنسانية حلّ محلّها شيء جديد هو العمل الفني.»[3]

واضح أن الكاتب يعتمد على نظرية النقد الجديد في استقلال الفن عن الحياة، ومن هنا رفضه لمفهوم الانتقال transmission القائل بأن التأثير يعني « انتقال الأشكال والموضوعات الأدبية من عمل فني إلى آخر»[4]؛ فالانتقال مرفوض لتجاهله الأسرار السيكولوجية لحساب البحث الوثائقي الذي تأخذ به ميكانيكية المنهج الفرنسي.

وإتماما لخلاصته، يرى جوين فرقا جوهريا بين التأثير الفعلي الذي مجاله الخبرة النفسية وما بين النصوص من تشابهات تتعلّق بحقيقة الخلق الأدبي.

---

[1] *Comparative literature*, Proceedings of the Second Congres, pp. 175-192

النقل عن سمير سرحان في مقاله بمجلة فصول المشار إليه، ص. 34

[2] نفسه

[3] Ibid., p. 180

لا ندري إن كانت النقول المترجمة عن الإنجليزية لسمير سرحان أم لغيره. فهو لا يشير إلى ذلك

[4] Ibid., p. 182

نظرية بلاكيان وشو:

تقول الناقدة الأمريكية آنا بلاكيان Anna Ballakian (ت. 1997) بما يسمّى بالتأثيرات الزائفة، تلك التي تلعب فيها الترجمات دورا أساسيا. فقد يكون في ترجمة عمل فني عن لغة أجنبية تشويه جذري لطبيعته، ينشأ عنه تيار أدبي كامل على أساس من الخطإ في ترجمته وتشويهه بما يبعده عن أصله.

شرحا لذلك، تستدعي بلاكيان ـ في مقال منشور بالكتاب السنوي للأدب المقارن والعامّ، سنة 1962، تستدعي مثالا من ترجمة الشاعر الفرنسي بودلير الذي حولته إلى وجهة رمزية خاصة تسببت في نشأة مدرسة للشعر الرمزي في الفضاء الانجلو ـ سكسوني[1]؛ كما ترى أن ترجمة جيد الفرنسي André Gide (ت. 1951) للشاعر الإنجليزي بليك William Blake (ت. 1827) « تغير كثيرا من النص، مما يؤدي إلى إحداث تأثير زائف ولكن هذه الترجمات ذاتها تضيف إضاءة جديدة على أعمال بليك وتجعل منه كاتبا آخر وزعيما من زعماء الفن الحديث تطاول قامته ملارميه وبيكاسو.»[2]

ويرتبط بالتأثير الزائف الذي تقول به آنا بكاليان، مفهوم التأثير غير المباشر الذي قال به الناقد الأمريكي ج. ت. شو Shaw وروّج له، ومفاده أن أحد المؤلفين يبدأ تيَّارًا أدبيًّا بتقديمه لكاتب أجنبيّ، صورة ذلك تقديم الشاعر الروسي بوشكين للشاعر الإنجليزي بيرون George Gordon Byron (ت. 1824) في روسيا؛ ثم مع انتشار الشاعر الأجنبي يحصل أن يأتي كاتب محلّي فيضيف إلى تراث الأجنبي، وذلك بالعودة إلى الأصل الأجنبي بحثا عن الجديد والمثير فيه؛ ودائما في السياق الروسي نجد أن لرمونتوف تأثر بيرون من خلال بوشكين، ولكنه رجع مباشرة إلى بيرون لاستكمال ما يكون بوشكين أهمله.

ينتهي بنا الاستنتاج إلى أن التأثير بمفهوميه ـ الزائف وغير المباشر ـ ينهض على نظرية واحدة هي تشويه عمل الكاتب المؤثِّر في سبيل إنتاج تيار أدبي جديد.

---

[1] Anna Bakallian, *Influence and literary fortune: The equivocal junction of the two methods*, Year book of comaprative and Generla literature, XI (1962), pp. 27-28

[2] Ibid.,

نظرية التوازي Parallélisme:

من الإفرازات المعروفة للمدرسة الأمريكية في الأدب المقارن نظرية التوازي، ومن أبرز القائلين بها الناقد شو المذكور قريبا. وجهت هذه النظرية دراسات التأثير ولكنها لم تكن محل إجماع، للخلاف حولها تنظيرا وتطبيقا.

هي بالأساس إجراء تطبيقي، وحظها من التنظير مجرد الإحالة على الأرضية التي يجري فيها النظر مجرى الفحص والتفكيك.

دراسة التوازي قسمان: ينهض (الأول) بدراسة مضمون المادة القابلة للمقارنة في عملين أدبيين على الأقل، وفي أكثر إن أتيح ذلك، فيما له صلة بالموضوعات المتوازية؛ وينهض (الثاني) بدراسة ما للشكل من عناصر تستدعي المقارنة، في عملين أو أكثر.

ومهما كان من أمر الدراسة فإنها لا تشترط ـ كما هو مقتضى المدرسة الأمريكية ـ صلة لا بين الكتاب ولا بين الأعمال محل الدراسة، إذ الغاية من دراسة التوازي، بل وقيمتها تكمن في أنها دراسات طابعها نقدي لا تتجاوزه، ومقدار التوفيق فيها أن يُضيء أحدُ العملين الآخرَ ويعين على فهمه إلى الحد المطلوب.

ليس الغريب أن تعترض المدرسة الفرنسية على هذه النظرية، بل الغريب أن تجد ـ وهي الأمريكية الأصل ـ اعتراضات أمريكية من صميم هذا الفضاء. لن يطول بنا الاستعراض، إذ يعترضنا في لائحة الرافضين اسم الناقد الأمريكي المعروف فايسشتاين Ulrich Weisstein (مولود سنة 1925) الذي يرفض تمام الرفض عَدَّ دراسات التوازي في دراسة التأثير؛ قصاراها عنده أنها « دراسات تتعلق بالتشابه أو التأثير الزائف.»[1] ومن هنا قطيعتها مع مفهوم التأثير بمعناه الدقيق.

على أن هذا الاعتراض ـ من أحد المهمين في المدرسة الأمريكية ـ لم يحجب تأييد نظرية التوازي من أرقام أخرى لا تقل أهمية، أحدهم ريماك سابق

[1] Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and Literary Theory* (Bloomington: Indiana University Press, (1968), p. 38

الذكر؛ ولا هو تمكن من الحد من انتشارها وزيادة الإيمان بها في الأوساط النقدية التي تلقتها.

لم ير المؤيدون أن هذه النظرية تحجب الحقيقة التاريخية للعمل الأدبي، فدراسة الأثر، وإن مع استصحاب بعض تاريخه، تبقى جهدا نقديا ينطلق من داخل هذا الأثر ليعود إليه ببعض الوسائط الخارجية منها مسألة التوازي هذه، وقد كان فيمن طبق هذا المنهج الناقد الألماني اللافت أورباخ Frank Auerbach (مولود سنة 1931). وفق ـ كما يشير ريماك ـ إلى استشفاف كليات التاريخ الأدبي للأثر المدروس باستخدامٍ إجرائيٍّ في شرح النصوص وتحليلها، استخداما يضفي الشرعية على نظرية التوازي.

الرؤية الفرنسية:

تنهض المقارنة ـ في جانبها التاريخي ـ على دراسة التأثر والتأثير، ومن هنا ضرورة الوقوف على تأثير الكتّاب في كتّاب آخرين، أو في بيئات ثقافية تختلف عنهم. البوّابة إلى ذلك هي دراسة شخص المؤلِّف من حيث النشأة، والتكوين، والتحولات وديناميةالكتابة ووتيرة الإنتاج؛ ودرساته من حيث بؤر التأثر والتأثير في شخصه، ومن حيث استقباله وطرق انتقال تأثيره إلى غيره، الخ...كل ذلك خارج حدود وطنه.[1]

للتأثر والتأثير Influences مركزية ثابتة في تأصيلات المدرسة الفرنسية، فهما ـ بصورة عامة ـ فعلٌ عن بعد تمارسه تركيبة من الحياة الأدبية على أخرى.

Elle fait donc partie de la communication littéraire, dont elle constitue une des formes d'interaction. De ma nière interne, elle renvoie aux catégories de l'intertextualité, de manière externe, à celle de contacts et d'échanges; elle forme un socle théorique sur lequel s'appuie la théorie de la littérature comparée.[2]

[1] Cf., Yves Chevrel, *Littérature comparée*, op. cit,, p. 50
[2] Paul Aron, *Influences*, dans: *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., p. 304

يستتبع هذا التعريف أمرًا ذا بال، مفاده أن لا علاقة للتأثر والتأثير لا بالسلطة ولا بالهيمنة. فهما يعملان بتكتّم، عن طريق الإقناع la persuasion، الإجماع le consensus، التعاطف la sympathie وأحيانا عن طريق الضغط المباشر. وقد يثيران ردات فعل مختلفة، من التكتم على التأثر إلى المقارنة المفتوحة.

البدايات:

دخل التأثر والتأثير في الإشكاليات الحديثة مع فكر السيدة جرمين دي ستيل Germaine de Staël نهاية القرن الثامن العشر. تطبيقا لمنهج مونتسكيو، كانت دي ستيل أوّل من ساءل العلاقة بين الأدب وبين "المؤسسة الاجتماعية". فعلى نهج كتاب " تأملات في أسباب عظمة وتراجع الرومان (1748)، وكتاب "روح القوانين" دأبت دي ستيل على دراسة تأثير الدين، والعادات والقوانين على الأدب، اتخذها درسها طابعا جدليا وافترض عملين في عمل واحد: يعالج الأولُ الإنسانَ في علاقته بنفسه، ويعالج الثاني علاقات الناس الاجتماعية فيما بينهم.

عرفت هذه الفكرة رواجا عند الوضعيين، نجم عنها النظر في علاقات الكُتّاب بالنصوص من مختلف الأقطار، والنظر في الملامح الخاصة للجنس، للبيئة وللحظة كما كان الناقد الفرنسي تين Taine يقول، وهي أشياء كانت تمكّن من التفكير في مبادئ الإنتاج وإعادة الإنتاج التي تحددها نظرية التأثر والتأثير. بهذا أفضت أعمال تين إلى مفاهيم الهوية والأمة، أخذها عنه آخرون أمثال باريس Maurice Barrès (ت. 1923) والشاعر الناقد بيغوي Charles Péguy (ت. 1914)، وللأدب المقارن فضل في ظهور مقاربات منهجية كثيرة حول التجاذبات والتأثيرات بين الثقافات.

نترجم: « يندرج التأثر والتأثير ضمن التواصلية الأدبية، التي يشكلان فيها أحد أشكال التبادل. من الناحية الداخلية، يحيل التأثر والتأثير على أنواع التناص، ويحيلان، من الناحية الخرجية، على أنواع العلاقات والتبادلات؛ هما المعتمَد النظري لنظرية الأدب المقارن.»

بواكير النقد الأدبي الفرنسي، في القرن التاسع عشر، تناولت العلاقة بين سيرة الكُتّاب وإبداعاتهم، وبلغة تلك المرحلة، تأثير الكاتب على العمل الأدبي[1]. ثم جاء مؤسسو الأدب المقارن، فان تيغم وأتباعه وخلفاؤهم بفكرة التأكيد على تأثير الشخصية المعنوية لكاتبٍ ما، التأثير التقني للأنواع الأدبية، أو أنواع الفن، أو المواضيع، أو الأفكار، أو الأطر أو الأوساط التي عاش فيها. ولا زالوا إلى اليوم يأخذون بتعريف للظاهرة له مرونته:

Les influences proprement dites peuvent être définies comme le mécanisme subtil et mystérieux par lequel une œuvre contribue à en faire une autre.[2]

هذه الإشكالية آتية من تصور واحد، هو التصور الفردي الذي لا يأخذ في الاعتبار ـ في النهاية ـ سوى بعض العوامل الفاعلة: الكاتب، النص والقرّاء الذين هم في الحقيقة كُتّاب.

مرتبطة بالفكرة الضمنية للعبقرية، تبدو ظاهرة التأثر والتأثير إحدى مسلّمات النظرية الأدبية التقليدية. على أنها تمكّن من تعديل زاوية النظر الأصلية إذا أردنا الانطلاق من هيئة الاستقبال لا من المصدر[3]. وبهذا الاتجاه، أعلن فان تيغم بوضوح ابتداء من سنة 1931 أن دراسة التأثر والتأثير تلتحق بدراسات الاستقبال التي انتشرت عظيم الانتشار في أواخر العهد البنيوي.

نظرية الوساطة أو المرور من الواقع الاجتماعي إلى الواقع الأدبي:

تعرضت نظرية التأثر والتأثير، من حيث المبدأ، إلى نيران النقد الشكلاني بمختلف مدارسه، ونقد البنيويين. في حين حاول علماء اجتماع الأدب والنقاد الماركسيون التفكير في العلاقة السببية بين مختلف العوامل بمنطق الوساطة. من

---

[1] Ibid., p. 305

[2] P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*? op. cit., p. 53

نترجم: « التعريف الحقيقي للتأثر والتأثير أنهما الآلية الخفية التي عن طريقها يسهم عمل أدبي في إنشاء عمل آخر.»

[3] Cf., Paul Aron, *Influence*, dans: *Le Dictionnaire du Littéraire*, op. cit., p. 305

طروحات ماركس حول الانعكاس reflet إلى طروحات سارتر Jean-Paul Sartre (ت. 1980) وغولدمان Lucien Goldmann (ت. 1970) حول نظرية الوساطة médiation انتهاء إلى اقتراحات بورديو Pierre Bourdieu (ت. 2002) المتعلقة بالعلاقات بين الوضعية وأخذ الموقف، أو إلى التفاعل بين الحقول وبين النُّظُم؛ وحول هذا كله تظافرت سلسلة طويلة من الجهود في سبيل مَنْهَجَة مرور الأحداث من الواقع الاجتماعي إلى الواقع الأدبي.

لهذه الاعتبارات أوشكت المدرسة الفرنسية أن تحصر الأدب المقارن في حقل التأثر والتأثير، وأبت أن تفهمه وأن تعالجه عن بعيدا هذا التحديد[1]، ورفضت استدعاء المفاهيم التحديدية التي لا تأخذ في الاعتبار علاقات الآثار الأدبية بعضها ببعض، على اعتبار ـ برأيها ـ « أن حيثما لا علاقة بعد، بين رجل ونص، بين أثر وبيئة، أو بين بلد ومهاجر، تتوقّف العلاقة المشتركة في الأدب المقارن»[2]، لأن المقارنة المشحونة بكل شيء لا تكون في النهاية شيئا.

ثمت تصور آخر، في شرعنة لمدرسة الفرنسية للتأثر والتأثير، يقوم على المقابلة بين التأثر والتأثير، وبين نجاح العمل الأدبي. فإذا كان منهض النجاح كمِّيًّا يقاس بالانتشار الأفقي، وبتكرار الطبعات، وبالترجمة وما إلى ذلك، فإن التأثر والتأثير مسألة نوعية يقاي متلقّيها بإيجابيته التي تغذيها طاقته الخلاقة، فيجد من نفسه القدرة على إنفاذها إلى غيره.[3] وإذا كان النجاح عملية حسابية، فإن التأثر والتأثير مَثَارُ إعجابٍ، يضع على المحك لا المعارف فحسب بل حدسَ من يريد إثبات وجوده.

ثروة الكُتّاب:

[1] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 26

[2] ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، سابق، ص. 8

[3] Cf., P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature*? op.cit., p. 51

ينجم عن هذا ما يطلق عليه بعض المحدثين ويعتبرونه ثروة الكُتّاب، على المستويين الوطني والدولي. وعلى العموم فإن الثانية تتبع الأولى، من الناحية الكرونولوجية ومن جهة ملامح العمل الأدبي بذاته.

لمعرفة الثروة الخارجية لكاتب ما، يجب إدراك ما له من ثروة على المستوى المحلي أولا: فثروته خارج وطنه تبدأ حتما من نقطة ما. وقد تحدث بهذا الصدد فسحةٌ في التواريخ الأدبية، فيعجب شاعر أجنبي بشاعر وطني ويؤخذ به، في حين تتجه الذائقة المحلية إلى غير الشاعر الذي أثار الإعجاب الأجنبي؛ كما يحصل أن يجد كاتبٌ الإعجابَ والمقروئيةَ في بلد غير بلده، ولا يجدها بين مواطنيه، وإن كان لذلك من علةٍ، فقد لا تكون الأسباب المؤدية إليه فنية أو أدبية كجودة العمل مثلا، بل قد تكون بسبب جودة الترجمة أو سهولة النص، أو المناسبة مع مطلب عامّ يلبّي بعضُ الكُتّاب حاجة الناس فيه.

بدأ مفهوم التأثر والتأثيرفي المدرسة الفرنسية مع فرنان بلدنسبرغر، واتسع الترويج له عبر "مجلة الأدب المقارن"، فكان له أن سيطر على الفضاء الغربي إلى ما يقرب من منتصف القرن العشرين، واستمرّ الأخذ به طويلا ـ عربيا ـ إلى نهاية السبعينات من القرن الماضي.[1]

تؤكد هيمنة هذا الأصل، في المنظور الفرنسي، على سائر الأصول، أن بعض المؤسسن منهم فان تيغم وقف تعريف الأدب المقارن على قضية « دراسة آثار الآداب المختلفة من ناحية علاقاتها بعضها ببعض»؛ كما رفض غيره، مطلقا، التقريب بين المقارنات الأدبية غير القائمة على العلاقات وتلك التي تنهض على مفهوم التأثر والتأثير. وحديث هذا الجيل من المقارنين الفرنسيين عن التأثر والتأثير في الآداب الغربية يعني علاقات الأدب اليوناني بالأدب اللاتيني، انتهاء

[1] ينظر: حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابقن ص. 28

إلى ما للآداب الحديثة من دَيْنٍ نحو الآداب القديمة وخلوصا إلى ما بين الآداب المعاصرة من تنافذٍ وصلاتٍ. هذا الذي يعنونه بالأدب المقارن.

ماهية التأثير:

غلب منذ البداية على مبدإ التأثر والتأثير طابع التعميم، لكثرة تناوله وتعدّد زوايا النظر إليه، وقد نجد له توضيحا يقترب من الناحية التطبيقية إلى ما تقوله الأدبيات الفرنسية عند الطاهر مكي. فهو عنده ـ تلخيصا من المصادر ـ « ما يشير إلى علاقة مباشرة من أي لون، والتي يمكن أن تقوم بين المرسِل والمتلقي.»[1] يمثل هذا الباحث بتأثير إليوت في الشعر العربي ـ وهو صحيح إلى حد بعيد ـ ودراسته هذا التأثيرَ تمر حتما بدراسة ترجماته إلى العربية مع ما يقابلها من أعمال مقلّديه ثم الحفر في صلاته الشخصية بهؤلاء المقلدين؛ ثم الوقوف على الأعمال النقدية التي تناولته وعلى مختلف الدراسات التي أُنجِزَت عنه. وفي المحصلة، لا يستوي الحديث عن التأثير، بصورة موضوعية تقترب من الحقيقة إلا بإدراك شبكة من العوامل يتجلَّى من خلالها هذا التأثير أو لا يتجلَّى.

استتباعا لهذا الرأي، يمكن الجزم بأن دراسة التأثير تبقى مهمة أدبية ـ بعيدا عن منطق الإحصاء ـ تنفصل في جوهرها وفي تطبيقاتها عن مصطلحات أخرى[2] يلتبس جوارها بها على كثير من الباحثين، فرهان الدرس المقارن ـ وفاقا للسياق الذي نحن فيه ـ هو التأثير بوصفه جوهرا لانتقال الآداب فيما بينها لا مجرد التراوح بين بيئة وأخرى، بعامل أو بآخر، أو لغايات قد يختلف بعضها عن بعض.

تختلف نماذج دراسة التأثير باختلاف زوايا التناول، فقد ندرس الوسطاء الذين تَمَّ النقل على أيديهم، كما ندرس المواد المنقولة، وكرق النقل، وطبيعة الأدب المنقول، كما « يمكن أن نأخذ في الاعتبار وجود ما يمكن أن نسميه معادلة

[1] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 269

[2] مصطلحات كالشهرة، النجاح والانتشار على سبيل المثال.

مقارنة بين مرسل ومتلقي (كذا)، ويمكن أن نعتبر المرسل أصلا في حالات الترجمة، ونموذجا في حالات التقليد، ومصدرا في حالات التأثير.»[1]

نجد لمعادلة المرسل والمتلقي هذه توسيعا عند أحمد شوقي رضوان، يوضح بمقتضاه مدلولات التأثير من جوانبه المختلفة. فالعلاقة بين طرفي التأثير، إرسالا واستقبالا، تأخذ الصورة التالية:

س ⟵ ص ولتحديد وجه التأثير وماهيته، تصبح الصورة كالتالي:

(س) أثر في (ص) من حيث (ع)، على أن تكون العلاقة بين (س) و(ص) « متمثلة في العلاقة بين أديب وأديب، أو بين أديب وعمل أدبي أو بين أدب وأدب، ويمكن أن تأخذ صورا أخرى.»[2]

وجوه التأثير:

أما وجه التأثير في بنية العمل الأدبي، المرموز له بـ (ع)، فقد يتعلق بالشكل أو بالمضمون، من نحو تقنيات الشكل كالأوزان، والقوالب، والنظم، والأسلوب، ومضامين الموضوعات، والمواقف من الحياة وغيرها.

نلاحظ في المعادلة، مع الطاهر مكي، أمرين:

1. قد لا ينتمي المرسل إلى المنظومة الأدبية، كأن يكون مؤرخا، أو عالم اجتماع، أو فيلسوفا؛ فإن العلاقة ـ والحالة هذه ـ تدخل بنا في علاقة تداخل[3] تخرد بنا عن إطار التأثير الأدبي، إذ يجب أن يتلقَّى المستقبِل الأدبي مادة أدبية من مرسل أدبي، وإلا انخرم شرط التأثير الأدبي؛

[1] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 271

[2] أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، سابق، ص. 37

[3] ينظر: الطاهر مكي، الأدب المقارن، سابق، ص ص. 271-272

2. قد لا نجد استجابة كلية من المتلقي للجوانب القابلة للانتقال من العمل الأدبي، فإن عثرنا عليها دفعة واحدة فهي ترجمة وليست تأثيرا[1]. فبعيد أن يكون التأثير شاملا، وأن تكون الاستجابة إليه مطلقة، لبعد المنجز البشري عن الكمال من جهة، ولاختلاف نوازع وأمزجة الناس المؤدية إلى تباين الأذواق والخيارات، من جهة أخرى.

طرق التأثير:

هذا وقد يثبت التأثير بطريقة مباشرة فيزيائية بين فرد وفرد بينهما علاقة شخصية، أو بينهما وصل مراسلة، أو عن طريق وسائل الاتصال المعروفة؛ وقد يتم بطريق غير مباشر تؤكده الوثائق الأدبية، أو عن طريق وسائط يسهل تصورها لكثرتها، كما يسهل افتراضها لإمكانها.[2]

على أن التأثير غير المباشر قد يأخذ شكلا لا تحكمه علاقة السبب بالنتيجة، كأن يأخذ كاتبٌ ما من أحد مواطنيه عروضا عن كاتب أجنبي، ثم يأخذ بنفسه عن الكاتب الذي أخذ عنه مواطنُه، فيكون التأثير عليه مزدوجا: من مواطنه ومن الأجنبي، وهو ما مثّل له الطاهر مكي بتأثر الشاعر الروسي ميخائيل ليرمونتوف بمواطنه بوشكين وبالشاعر الإنجليزي بيرون بالطريقة المزدوجة التي ذكرنا[3].

وفي مسالك التأثير، يأخذ المستقبل منحى تصاعديا، من الترجمة الحرفية التي يلتزم فيها بالعمل الأصلي شكلا ومضمونا، إلى الاقتباس فالتأثر[4]. فالترجمة بطبيعتها الحرفية تقف ـ يقول رضوان ـ في طرف علاقة التأثر والتأثير ومن هنا

---

[1] نفسه

[2] توسعة لهذا المعنى، ينظر: ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، سابق، ص. 41 فما بعد

[3] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 275

[4] ينظر: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، صابق، ص. 39

يمكن قياسا كمًّا ونوعا، بينما يقف التأثير « في أقصى الطرف الآخر متداخلا مع المحاكاة.»[1]

بين التأثر والمحاكاة والتقليد:

واضح أنه لا توازن ولا حتى جوار بين التأثر والمحاكاة، فإن الأول عملية تَكْبُرُ بكثير استعارةَ القوالب الشكلية الثابتة، والصور والرموز؛ فإن ان لا بد من تقريبه من المحاكاة فهو عملية محاكاة غير واعية للعمل الأجنبي، يحافظ المستقبِلُ فيها على قدرته الإبداعية وعلى رؤاه في التشكيل. الأمر هكذا على درجة من التعقيد لا يخفى، يتطلب درجة عالية من التقصي وقدرًا من الملاحظة يقي من مجانبة القياس الكمّي لصالح القياس النوعي، الذي هو الطريق الأوفق في التحليل المتعمق لبنية العمل الأدبي[2]. والمحاكاة في صميمها مختلفة عن هذا، فمفادُها تنازل المُحاكِي عن قدرته في الإبداع للمُحاكَى، بما يخالف بينه وبين المترجم الذي يلتزم بالنص الأصلي.

على جهة التقريب، يقف التقليد imitation على نفس المسافة الفاصلة بين التأثير والمحاكاة، فغالبا ما يرتبط التقليد بالتفاصيل المادية، منها ملامح البناء الفني، الأساليب والاستعارات، الأبواب والفصول؛ بينما يبعد التأثير أن يكون ماديا ومن هنا صعوبة تحديد ملامحه ووعورة تقصّيه.

والنقد ـ في جزء منه، خصوصا النقد الأمريكي ـ لم يتعامل مع التقليد بمنطق التجريم، فقد عَدّهُ شكلا من أشكال الكتابة، لها ما يبرّرها من مسوّغات الإبداع، المسوغات السيكولوجية خصوصا إذ في ميول كاتب لكاتب آخر أسباب تتجاوز مجرد الرغبة في الاستنساخ. ثم إن بواعث التقليد قد تختلف من شخص إلى آخر، وقد لا تلغي الذاتَ المقلِّدَةَ وإن تماهت مع الذات المقلَّدَة. وقد شاع هذا

[1] نفسه.

[2] نفسه.

الأسلوب عن كثير من كتّاب العالم وشعرائه منهم الأمريكي روبرت لويل Robert Lowell (ت. 1977) والألماني برخت Bertolt Brecht (ت. 1956).

أنواع التأثير:

لعل آخر أنواع التأثير تدخل في إطار ما تسميه المصادر (التأثير الإيجابي والتأثير السلبي). يسمي الأخيرَ "التأثير العكسي" اطاهر مكي، وتسميه آنا بليكان وأحمد شوقي رضوان "التأثير السلبي". فإذا كان الأول يعني أن المستقبِل اطّلع على شخص المرسل وعلى أدبه وعلى كثير من جوانب التأثير فيه وأصغى إليها، وانحاز إليها بأي شكل من أشكال الانحياز، ممّا مكّنَه من إنشاء أدب فيه ظلال المرسل، فإن الثاني يعني أنه اطّلع كذلك على بنية المرسِل بمختلف تفاصيلها، وأحاط بالجوانب الكافية في تشكيل رؤية واتخاذ موقف، غير أنه يقف موقف المعادي لموقف المرسِل وتوجهاته، وينتج أدبا هو ردّة فعل مناقضة لأدب المرسل. وغالبا ما يكون التأثير السلبي، أو العكسي، شائعا داخل الأدب القومي أكثر منه في الأدب المقارن، وجوهٌ منه مستشرية في كتابات الكتّاب الذين باعدت الإيديولوجيا، والثقافة، والتأثير الأجنبي بينهم وبين مجايليهم أو اسلافهم من الكتّاب. وقد يكون غير ذلك، ففي إطار الأدب الشرقي كثر التداول على رمزية قصة ليلى والمجنون، بين الحسية والعذرية، بين الواقع والخيال، فتناولها الأدب العربي بغير تناول الأدب الفارسي وسال في ذلك حبر كثير كما هو معلوم. يوضع في هذا السياق كذلك بعض شعر أحمد شوقي، في رصده لصورة كليوباترة تنقض كليةً رؤية كُتّاب الغرب ومؤرخي الحضارات لها[1]، وهكذا.

نخلص إلى أن المدرسة الفرنسية في الأدب المقارن، رغم هذه الخصوبة في النظرية والتطبيق، لم تسلم من النقد ومن الإجهاز على أهم مكوناتها النظرية. وقد حمل ألوية هذا الهجوم ـ كما هو معروف ـ أصحاب النقد الجديد La nouvelle

[1] ينظر: ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، سلبق، ص. 16

critique بالولايات المتحدة الأمريكية، ملتقين في بعض معارضهم مع الأطروحة الشكلانية، وكنا قد ألمحنا إلى ذلك في محل سابق.

منطلقات النقد الجديد كثيرة يتفرع بعضها عن بعض، ويصبّ مجموعها في حيّز التشكيك في جدوى المنهج التاريخي للمدرسة الفرنسية، الذي سداه ولحمته دراسة التأثر والتأثير. تقوم المساءلة/المحاكمة على شيء ممّا يلي:

« ما فائدة نتائج الأدب المقارن في المجال الذوقي الجمالي؟ وإلى أي مدى تؤثر معرفة العلاقات الأدبية في تذوقنا للنصوص والأعمال الأدبية؟ وهل يمكن أن يتقدم إدراكنا للظاهرة الأدبية بمجرّد متابعتنا للسرقات الأدبية أو استقصائنا لخطوط التجارة الخارجية للأدب؟ »[1]

كما يرى النقد الجديدأن مؤرخ الأدب لما يدرس مسألة التأثير ـ وفق الرؤية الفرنسية ـ لا يزيد علة تشييء الأثر الأدبي، فهو يصير به إلى جزئيات قد لا تلتقي مع بعضها، وقد لا يعضد بعضها بعضا في تشكيل رؤية شاملة للعمل الأدبي. فالأدب ـ كما يرون بحق ـ بنيان متكامل لا يحسن فهمه إلا في شموليته.

ثم إن ملاحقة شارات التأثير أدّت بالمنهج الفرنسي إلى التركيز على أدباء من الدرجة الثانية، وأحيانا على أدباء مغمورين لا وزن لهم في الواجهة، أو على أعمال غير معروفة لا يتسنى للدارس الوقوف على مصادرها وعلى مرجعياتها.

وتبعا للنقد الأمريكي، فدراسة الأدب مرشحة للتوقف بمجرد إثبات التأثير وتحسس أدلته، وذلك من شأنه أن يعطل الفاعلية النقدية وأن يحجب الفهم الحقيقي للمنجز الأدبي. فما غاية الأدب إن لم يكن مشروعا جماليا يلتقي مُرسِلُه ومتلقّيه على كينونة جمالية غايتها التبادل ووسيلتها المشاركة الوجدانية؟!

[1] حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن، سابق، ص. 34

إلا أن القطيعة الحقيقية بين المنهجين تتمثل في مشكلة السببية الحتمية[1]، التي تقول بنشأة المنجز الأدبي في سياق عام يتدخل في نشأته. فالأدب وليد ظروف اجتماعية، وتاريخية، ونفسية، يقوم المحيط عليها ولا ينفصل بأي حال من الأحوال عن المزاج الذي يصبح يوما ما أديبا معروفا أو أدبا لافتا، مصدرا لغيره من الأدباء ومن المؤلفات، أو محطة تاريخية تعبر منها الأفكار والصور وتبقى حيّةً ينفذها مرسل إلى متلقٍّ مدى العصور.

[1] ينظر: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، سابق، ص. 7 وص. 35

المحاضرة العاشرة: التيارات

مهما أوغل الأدب في الجمالية وفي التجريد، فإن له أرضية فكرية ينهض عليها، والذي لم يملك ذلك من أصناف الأدب، فإن له ناحية من الفكر يتغيّاها، وجهةً منه يطلبها.

تتصل مسألة التيار في دراسة الأدب المقارن بجانب تاريخي في الأساس، لأنه المنطلق لهذا النوع من الدراسات، إذ لا يمكن لشيء أن ينطلق من عدم ولا أن يحبس في فراغ.

نشأت الظاهرة الأدبية ولها مع الإنسان تاريخ طويل، اختلف مكانا وتنوّع زمانا، عرف تحوّلات استجابةً للآني في كل عصر من عصوره، وسجّل مواقف تنوعت بحسب البيئات والظروف إذ « وضحت آثار البيئة في كثير من الآداب، وكان وضوح أثرها مما دفع بعض مؤرخي الآداب إلى القول بأن الأدب انعكاس للبيئة»[1]، فتباعدت المواقف في أشياء وتقاربت في أخرى، وشكلت في النهاية ذاكرة الأنسان المعاصر الذي يتعيّن عليه أن يقرأ هذه الصفحة من تاريخ أسلافه في سياقهم لا في سياقه.

التيارات ومنطق التعصير:

يتوازى الحديث عن التيارات الأدبية والتيارات الفكرية التي أفرزتها مع الحديث عن العصور التي عرفها تاريخ أوربا مهد الأدب المقارن. وقد تنوّعت التيارات هذه بين المؤثر الذي ينقل فكره وأدبه إلى غيره، في سياق حضاري وفكري واجتماعي وجمالي تكون له فيه سلطة الإنتاج وقوّة الإيصال ووسائله وظروفه، وبين المتأثر الذي يبدي ـ بحكم اختلاف موقعه ـ جاهزية للاستقبال على قاعدة

[1] محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن، سابق، ص. 47

المشاركة مع الطرف المنتج أو على قاعدة الاستهلاك لما سُبِق إليه فأبدى استعدادا للتأثر به.

وقد كان بين أمم أوربا أنواع من الجوار، منها الجوار اللغوي الناتج عن الأصل اللاتيني الواحد ما أدى إلى مرونة في انتقال الأفكار من لغة وطنية إلى أخرى، ومن وسط أدبي إلى جَنيسِه الذي وجد من ذاته قابلية التفاعل والامتصاص. والتفاعل على درجات[1]، فإما أن يتقبَّل المستقبلُ المادّةَ على علاتها، من غير مقاومة، ويدمجها في نسيجه الأدبي والفكري بعد أن تكون توغّلَتْ في وجدانه وصارت مكوّنا لسيكولوجية الإنتاج لديه، وإما أن يحوّرها بحيث ينتخل منها ما ينساب استعداده من جهة، وما يثبت له حضورا فيها تبدو معه خصوصيته ورؤاه من جهة أخرى، وإما أن يرفضها رفضا صريحا جازما لمناقضتها الأصول التي هو ماض عليه أو لصدامها إياه في مكوّناته ومسلّماته.

شكلت هذه العوامل في مجموعها ما عرفه الفضاء الأوربي أرضية نشأ عليها الأدب المقارن، فظلت مرافقة له، داخلة في نسيجه، فاعلة فيما بين أشكال تناوله ومناهجه بأثر لا يخفى. وقد نضع ـ وفاقا لشوفريل ـ

à côté des genres, des courants traversant plusieurs époques et plusieurs aires culturelles[2]

الماهية والوظيفة:

فصعوبة تحديد التيارات، وصعوبة الفرز فيما بينها وتداخلها مع غيرها في بعض المكونات كما يقول غويار: « إنما بين التبادلات الفلسفية أو الدينية والتي نسميها أدبية، ليس التحديد واضح المعالم دائما. فقدرتها على التعبير، ونوعية تفكيرها تجعلان من بعض الأدباء ضحايا [...].»[3] كل ذلك لم يمنع من اعتبارها

[1] ينظر: ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، سابق، ص. 16

[2] Yves Chevrel, *Littérature comparée*, op. cit., pp. 45-46

نترجم:« نضع (إلى جنب الأنواع) التيارات التي اجتازت مختلف الحقب ومختلف الفضاءات الثقافية.»

[3] ماريوس–فرنسوا غويار، الأدب المقارن، سابق، ص. 109

جزءا مكوّنا لخلفيات العمل المقارن على مستوى النظرية وعلى مستوى التطبيق. هذا الذي جعل مؤرخي الآداب (الأوربية) يستشكلون إطلاق لفظ "التيار" في معرض الحديث عن حركة ما، ويدعون من هنا إلى العمل على المزيد من إيضاح هذا المفهوم.

التركيز على الكينونة الأوربية وعلى تشكيلاتها وأعراقها، لا يلغي جزء الإنسانية الآخر، لأنه جزء ، وإن نهض على أصول إثنية، وعلى تجارب فكرية وعلى فلسفات في الحياة مغايرة لما عليه الوجود الأوربي والأمريكي، فهو جزء من الإنسانية لا ينفصل عن بقيتها. له مراس للآداب وله فيه توجهات تثبت أنه لا يختلف عن غيره.

الأدب والإنسانية الواحدة:

والذي ينتهي بالباحثين ـ في تجميعهم لهذه الأشتات المتباعدة ـ إلى إنشاء صورة لإنسانية متكاملة أدبيا، هو التقريب بين هذه التفاصيل والعناية بما تحمل من مظاهر الحياة الأدبية الموجودة عند مختلف الجماعات الأدبية الكبرى grands ensembles littéraires كما يسميها الثلاثي الفرنسي[1].

الثلاثي نفسه يرى أن تجميع الإنسانية في تاريخ أدبي موحّد أمر ممكن طبعا، أكثر من ذلك يمكن العمل على إنشاء شعرية عامة، أو على الأقل توظيف الوسائل الأساسية ـ لبعث حراك بين أفراد الإنسانية ـ لا تختلف من حقبة إلى أخرى، ولا من فضاء أدبي إلى آخر، بما يساعد على إنشاء مجموعات متقاربة.

لقد عرف تاريخ الأدب الإنساني عدة محاولات، على يد الألمان خصوصا، منذ القرن التاسع عشر. وفي هذا الاتجاه صبّت جهود يوليوس هارت Julius Hart (ت. 1930)، كارل بوس Carl Bosse وبول فيغلر Paul Wiegler (ت. 1949) ؛ وشايعهم الإيطالي جياكومو برمبوليني Giacomo Prampolini (ت. 1975) الذي

[1] Cf. P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*?, op. cit., p. 76

جمع تاريخ الشرق الأدنى والشرق الأقصى، وتاريخ الروس من البداية إلى عصره في مجموع ضخم، يضاف إلى ذلك أعمال بيبليوغرافية لا يأتي عليها الحصر، شُغِل أصحابها بفكرة تجميع الإنسانية في تاريخ أدبي موحّد.

تُعنَى هذه الأعمال ـ على استحالة ذكرها كلها ـ بالقيمة المطلقة valeur absolue للمؤلفات، بإشعاعها وبتأثيراتها، بحضورها في الحيز الأدبي المتصاعد بناء على الأنواع والأساطير التي تَفْرِض، ممّا يعني استدعاء الماضي بشكل مستمرّ، كما يعني ضرورة تحيين كثير من تفاصيله.

وأمام وعورة تجميع الآداب في نسقها التاريخي العام، واستدعاء تفاصيلها وهو أمر يتطلّب في التظافر عليه جهودا تتجاوز الفردَ إلى فرق البحث، اهتم الباحثون ـ من جهة انتماءاتهم الإتنية ومن جهة اختصاصاتهم ـ بالحفر في المنجزات الأدبية بالمنطق القومي، على أن يقوم كل باحث في فضائه الثقافي بالمهمة نفسها، وهو ما نجده عند السلافي دمتري شيسفسكي Dimitri Cizesvky (ت. 1977) في كتابه المنشور سنة 1952 Outline of comparative literatures ، والفرنسي بول هازار في كتابيه : La crise de la conscience européenne المنشور سنة 1935، و La pensée européenne au XVIII[e] siècle المنشور سنة 1946، وقد سبقت الإشارة إلى الأول في سياق مختلف من بحثنا هذا؛ وفيما كتبه السويسري جان ستاروبنسكي Jean Starobinski (مولود سنة 1920) في إطار سلسلة أبحاث "فن ـ أفكار ـ تاريخ"، بعنوان خلق الحرية Invention de la liberté.

صناعة القارئ المثقف:

تسهم هذه الكتابات ، وما جاورها، في إيجاد قارئ مثقف، واسع المدارك الفكرية، متعدد اللغات، بإمكانه الإحاطة بالآثار كلها زمانا ومكانا، وتجاوز المحلية وتنويعاتها القَبَليّة إلى الأدب الإنساني بأوسع معانيه، حيث لا قيمة كبيرة للغات الوطنية والعبقرية الفردية. هذا القارئ الذي يضيف إلى إحاطته بالأدبين الإفريقي

والآسيوي اهتمامه بالفنون التعبيرية الأخرى[1] كالرسم والموسيقى وزيارة المتاحف، بدرجات متقاربة، هو الشخصية الجامعة والمغمورة في ذات الوقت، وعلى هذا التنوع فهي شخصية حقيقية يعرفها الواقع، لحضورها في جميع الدراسات حول الفنون.

على كل حال ليس ممنوعا أن نحاول التجميع الآن، بل هو أمر مطلوب، لأن شأن التجميع أن يشجّع على النقد وعلى إثارته كلما اقتضت الضرورة ذلك. فبين تاريخ الآداب الوطنية والأدب المقارن وبين تجميع الأدب العام عملية تبادل تستفيد منها جميع الأطراف[2].

لا شك، من هنا، في أن استدعاء مشهد الأدب الرومانسي في أوربا أمر له أهميته. وأول ما يثير في ذلك هو أن ما عرف طويلا على أنه أدب رومانسي فرنسي[3] على اختلاف نماذجه، ليس إلا تنويعا على الكلاسيكية[4] وامتدادا لها. فلننظر الأمر من قريب.

الرومانسية:

تبعا للرومانسيتين الإنجليزية والألمانية، وجد مؤرخو الأدب الفرنسي أنفسهم مرغمين إما على البقاء داخل حدودهم ـ والوقت لمثل هذه العزلة قد فات ـ وإما على مراجعة فهمهم للرومانسية من الأساس. اضطروا، والحال هذه، إلى الاعتراف

---

[1] في صلة الأدب بغيره من الفنون، ينظر: محمد عبد السلام كفافي، في الأدب المقارن، سابق، ص. 33 وما بعد

[2] Cf. P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*?, op. cit., p. 78

[3] في الرومانسية كنظرية أدبية، ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون / الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، ط1، 2003، ص. 312 وما بعد؛

وفي الرومانسية لفظا ونشأةً ومدارس، ينظر: رونيه ويليك، مفهوم الرومانسية في التاريخ الأدبي؛ و الرومانسية ثانية، ضمن كتاب مفاهيم نقدية، سابق، ص. [61–127]، وص. [129–150]

[4] في الكلاسيكية بفرنسا، ينظر: فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر. فريد انطونويس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1967، [38–44]؛

وينظر في الكلاسيكية عموما: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، سابق، ص. 511 فما بعد

Cf. Florance Dumora-Marbille, *Classicisme*, dans: Le Dictionnaire du Littéraire, op. cit., pp. 99-100

برومانسية أولى تبدأ من روسو إلى سينانكور Etienne Senancour (ت. 1846)، ثم بأثر من الحفريات وبضغط من سياسة الثورة الفرنسية عدّلوا من التأثير الكلاسيكي قبل أن يلحظوا ظهور رومانسية ثانية ناجمة عن الأولى بض بواعثها وطنية والبعض الآخر أجنبي[1].

الرومانسية الثانية:

اتسمت الرومانسية الثانية هذه بل اتخذت تسمية "ما فوق الطبيعية" surnaturalisme وفي هذا المنظور، اتسع المشهد الرومانسي الأوربي بحيث لم يعد ساريا على سنوات من القررن التاسع عشر، بل امتدّ إلى ما بعده كما اتسع إلى ما قبله إلى أكثر من قرن، ليشمل الكتابات الثورية الألمانية والإيديولوجيات الاشتراكية والطوبية utopiques في أوربا الوسطى وإيطاليا. وفي مقابل هذا المشهد، على المؤرخ أن يضع مشهدا آخر هو الكلاسيكية، كلاسيكية فيرمر Weirmer، والكلاسيكية الفرمسية ذات الصلة بالإمبراطورية وبالنهضة المتعاصرتين تقريبا واللتين يحسن الربط بينهما. لقد تعايش هذان التياران داخل آداب كثيرة، على درجات متفاوتة قوة وضعفا، ولكنهما ـ في كل حال ـ متكاملتان.

الرومانسية الأولى أو "ما قبل الرومانسية":

يشير المصطلح إلى مجموع تمثيليات فنية ووضعيات ثقافية تكون بشرت بنشأة الرومانسية في القرن التاسع عشر.

في أولى دلالاته، استطاع هذا المصطلح أن يحدّد لا تيّارًا أدبيا ولكن جمالية وحساسية تنعش الآداب والفنون في النصف الثاني من القرن الثامن عشر. لهذا ظهر لبعض نقاد القرن العشرين أنهم استشفوا حساسيات الرومانسية في القرن الثامن عشر وجمعوا تجليات هذه البدايات المفترضة تحت عنوان "ما قبل

[1] في التراتبية الرومانسية، ينظر: فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، سابق، ص ص. [213-206]

الرومانسية" préromantisme، ومن هنا حُسِبَ روسو، ديدرو Diderot (ت. 1784) أو بريفو(- L'Abbé) Antoine-François Prévost (ت. 1763) مباشرة على ما قبل رومانسية القرن الثامن عشر.

ولقد تحدث بعض مؤرخي الأفكار أيضا عن وجود نوع من أنواع الرومانسية في القرن الثامن عشر في مجال العلوم والفلسفة، كما فعل الفرنسي غيسدورف Georges Gusdorf (ت. 2000)، في بعض أجزاء عمله الكبير "العلوم الإنسانية والفكر الغربي"[1]، بخاصة في الجزء الثاني المخصص لنشأة الوعي الرومانسي في عصر الأنوار Naissance de la conscience romantique au siècle des lumières

في البداية، مَكَّنَ اللفظُ من وضع اسم مؤقت لفترة غير معروفة من التاريخ الأدبي، "فترة بلا اسم" كما سماها مؤتمر انعقد بمدينة تولوز Toulouse سنة 2014، ووضع في لائحة أدب ما قبل الرومانسية أسماء منها: دارنون Baculard d'Arnaud (ت. 1805)، دي تريوغات Loaisel de Tréogate (ت. 1812)، دي كربونييز Ramond de Carbonnières (ت. 1827)، لوتورنير Pierre Letourneur (ت. 1788)، مرسييه Louis-Sébastien Mercier (ت. 1814)، برناردين دي سان بيير Bernardin de Saint-Pierre (ت. 1814)، سينانكور، كونستان Benjamin Constant (ت. 1830)، نوديييه Charles Nodier (ت. 1844) وشاتوبريان.

ولقد استغل النقدُ هذا المفهومَ للتعليق وتأويل نصوص القرنين الثامن عشر والتاسع عشر؛ كما فتحت ما قبل الرومانسية الأبواب أمام الرومانسية المحضة، التي بدأت تتشكل كمدرسة بفرنسا، ابتداء من نهاية عام 1820، وانتشرت ما قبل الرومانسية بوصفها تيارا أدبيا عن طريق كبير المختصين في تراث سينانكور،

[1] Georges Gusdorf, *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, Paris, Payot, 1966

مونغلون André Monglond (ت. 1969)، في جزءين من عمله "ما قبل الرومانسية الفرنسية"[1].

تتلخص ملامح ما قبل الرومانسية فيما يلي:

- إعادة الاعتبار للرغبات وللأنا؛
- عبودية الشهوات؛
- الاندفاع الجموح نحو الطبيعة؛
- قوة الشعور بالأسلوب وبالشخصية.

إن مفهوم ما قبل الرومانسية، المنتشر بكثافة في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي، والذي حافظ على بريقه إلى اليوم، واجه موجة من الاعتراضات تتلخص أسبابها كما يلي:

* المفارقة التاريخية ووهم المراحل الماضية: فهذا المصطلح يفترض معنى تاريخيا، يتعلق بالتاريخ الغائي téléologique للأدب؛
* الأماكن المشتركة والاختزالات: يقوم على التضاد بين العقل الكلاسيكي والعاطفة الرومانسية. فتوجهات النقد الحالية تركز على إظهار العلاقة بين العقلانية والوجدانية، أكثر من ذلك: صلة الفكر بالعاطفة.
* الانطباعات التاريخية والجهل بالسياقات: هو ينفي تعقيدات مرحلة هي أيضا مرحلة الكلاسيكية الجديدة، ويدفع ـ من هنا ـ إلى رفض كل أشكال الرومانسية بوصفها استئنافا ممكنا لفكر الأنوار، مع تحجيم القطيعة الابستمولوجية في الثورة الفرنسية. ومع نهاية القرن العشرين، أصبح النقد يحبذ عبارة الرومانسية الأولى، متابعة للرومانسية الألمانية الأولى (1798-1804)، بدل عبارة ما قبل الرومانسية الفرنسية.

وإذا كان التاريخ المقارن قد ساعد على إنشاء مفهوم ما ونشره، فبإمكانه أن يعيد النظر في غيره من المفاهيم[1]. يصدق هذا على مصطلح "ما قبل

[1] André Monglond, *Le Préromantisme français*, Paris, Corti, 1966

الرومانسية"، الذي ظل لفترة طويلة يعني تجميع كتّاب انجليز أو فرنسيين في نهاية القرن الثامن عشر، كما أسلفنا، كان يبدو عليهم الانتماء إلى حيّز غير حيّز عصر الأنوار، وقد كانت أعمالهم تعتبر إعلانا عن الرومانسية، نذكر بالإضافة إلى من سبق ذكرهم (برناردين سان بيير؛ سيننانكور؛شاتوبريان)، اللإنجليزي يونج Edward Young (ت. 1765)، الإيقوسي طومسون James Thomson (ت. 1748)، غراي Thomas Gray (ت. 1771)، وغيرهم...على أن الدرس المقارن، بالموازاة مع أبحاث أجريت داخل الآداب القومية انتهى إلى تفسيرات مختلفة. فنحن اليوم على يقين من جوار عصر الأنوار والرومانسية، على أساس من قطبية ثنائية طرفاها "الطاقة–الحنين" (énérgie–nostalgie) كما أوضحها الباحث فابر Fabre (ت. 1975) في كتابه عن الأنوار والرومانسية الصادر سنة 1963.[2]

الرومانسية والأدب المقارن:

لعل أكثر التيارات صلة بالأدب المقارن هي الرومانسية، لأنها ـ في اجتياحها للعالم الغربي بسرعة وفي فترات متقاربة ـ أسهما في التمهيد لظهوره « وفي توجيه الدراسات الأدبية وجهة تنتهي بها إلى المقارنة أو ما يقرب منها.»[3] وقد أثارت ديناميتها وبدائلها واقتراحاتها فضول النقاد وتساؤلاتهم، فتشكل حس نقدي دافع إلى المراجعة على أساس من الموازنة والمقارنة، كما نشأ باعث الاطلاع على من هو الآخر وعلى ما عنده من مشابه ومن مخالف.

لم تنشأ الرومانسية من عدم، فخلفياتها متعددة، منها الخلفية الأدبية موجزةً في تنامي الاهتمام بالخيال وسيميائياته كالعاطفة والشعور وما إليهما؛ ومنها الأساس الفني الناشئ عن تجاور الأدب والفن واختلاط الأدباء بالفنانين، وقد نتج عن ذلك استعادة الفن التشكيلي فاعليته وتأثيره؛ ومنها القاعدة الاجتماعية التي رأت الفرد يحقق وجوده الذاتي ويناضل من أجل حريته فيحصل عليها.

---

[1] Cf. Yves Cherverl, *Littérature comparée*, op. cit., p. 49

[2] Cf. J. Fabre, *Lumières et Romantisme. Energie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Klincksieck, 1963

[3] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 52

القاعدة العامة (التاريخية) للرومانسية الغربية هي هذه، ومع ذلك فإن ثمة خصوصيات فكرية وجغرافية وحتى فنية ترافق جماعاتها وتفصل بين أطرها، فهي ليست شيئا واحدا في كل بيئة. فرغم وحدة الجوهر، فقد تفاوت القائلون بها في فلسفتهم، بتفاوت المضامين التي هم لها دعاة وتفاوت الأدب الذي في أروقته هم سُراة.

يستشكل الثلاثي الفرنسي هذا المنظرو، إذ يرى في هذه التوسعة خطرا على الخصوصيات الزمانية وخصوصيات المضامين ويرى إجراء الجمع بينها تذيوبا لها في محيطِ مفهومٍ يفتقر إلى الوضوح[1]. فإذا أرخنا الرومانسية بظهور كتاب هيلويز الجديدة[2] La nouvelle Héloïse أو حتى بظهور أول خطابات روسو، ألا يدفع ذلك

[1] Cf. P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature*? Op. cit., p. 79

[2] رواية أصدرها جان جاك روسو بأمستردام سنة 1761، تحت عنوان جولي أو هيلويز الجديدة Julie ou la nouvelle Héloïse، في شكل رسائل غرامية تستلهم قصة حبٍّ حقيقية حصلت في القرن الحادي عشر في عهد الملك لويس السادس المدعو بـ "الضخم" "Le gros" بين شابة تدعى هيلويز ومعلمها الذي يدعى آبيلار Abélard. آبيلار شاب ذكي وموهوب، يدير ظهره لحياة أراد والداه أن يختارها، إلى الفكر والتربية، يسافر إلى باريس حيث يُدَرِّسُ الفلسفة، فيؤخذ به تلاميذه لذكائه وفطنته ويحبونه رغم مزاجه السيء. يعهد إليه القس فيلبير Fulbert أحد قساوسة كاتدرائية باريس التي يدرّس بها بتعليم ابنة أخته، ذات السبع عشرة سنة. يؤخذ سريعا بجمالها وذكائها. ومن جهتها، شوش عليها حضور الأستاذ الجديد بنضجه وجاذبيته. لم تدم أفلاطونية علاقتهما طويلا، فسرعان ما تحولا إلى رغبة جسدية قوية غير مباليين بالمحيط. تحمل هيلويز، فيفران إلى برطانيا حيث تضع مولودها أسترولاب Astrolabe. تعود إلى مدينتها أرجنتاي Argenteil تاركة ابنها لعائلة عشيقها، ثم يتزوجان سرا. بإلحاح من عشيقها وحبا فيه، تقبل هيلويز بالعودة إلى الدير الذي قضت فيه طفولتها. غير أن فضيحة علاقتهما لن تلبث أن خرجت إلى العلن، عندما يفضحهما القس فلبير، على اعتبار أن الأستاذ خان قيم الكنيسة وأخلاقها وأرهن مستقبله المهني هو، ويقرر تكليف أشخاص بمعاقبته بعد أن أقاله من منصبه كأستاذ. المؤاخذة كانت شديدة إلى درجة أن القس نفسه أُوقِفَ من منصبه لسنوات. بعيدا عن عشيقها وهي بالدير، لم تبق هيلويز مكتوفة الأيدي، فقد بعثت الحياة في الدير، بالنظر إلى إمكاناتها الفكرية والثقافية، وحولت علاقتها بعشيقها مما كانت عليه إلى علاقة روحية عميقة. أما أبيلار فقد التحق بدير في سان دوني Saint Denis حيث قضى بقية حياته راهبا وفيلسوفا باحثا. استمرت علاقتهما روحية، يتراسلان، باللاتينية، بانتظام، ويعربان عن وجد يسكن كليهما بأجمل ما يمكن أن يكتبه عاشق مثقف. توفي آبيلار سنة 1142، طالبت هيلويز بجثمانه لتدفنه بجوارها. ولما تموت هي سنة 1164، تقول الأسطورة إن وصيتها بأن تدفن في قبر زوجها تحترم وتنفذ، كما تقول إن زوجها المتوفى منذ سنوات طويلة فتح ذراعيه لاستقبالها في

إلى العودة إلى الأعمال الأولى للقس بريفو l'Abbé Prévost، ثم ـ تجاوزا للكلاسيكية ـ للوصول إلى الباروكية[1] baroque بما أننا نعثر في روايات بريفو على آثار متأخرة للباروك، ومن هنا اكتشاف مادة لـ baroque خالدة في جميع الحضارات وجميع العصور؟ ألسنا نساهم بذلك في إحداث مبدإ للبقاء الدائم، تخفيه الآسيوية l'asianisme، الاسكندرانية l'alexandrisme، فن البلاغة الكبرى، الثمانة préciosité واستعراضات بعض الكُتّاب والشعراء خصوصا المهووسون بالغرائبية كما هي حالة الأدباء السرياليين؟ بشكل أكثر هدوءا وأكثر تواضعا يدعونا كازاميان Louis Cazamian (ت. 1965) في كتاب صدر له نهاية ثلاثينات القرن الماضي (1938) أن نرى في الأدب الإنجليزي كما في الأدب الفرنسي وحتى في الأدب الإغريقي تراوحا بين قطبين: الرومانسية والكلاسيكية.

بين فلسفة الأدب وتاريخه:

قبره ثم أغلقهما عليها في وضعية المقبّل لها. قررت بلدية باريس ، سنة 1917، نقل رفاتهما إلى مقبرة الأب لاشيز Le Père Lachaise، مثواهما الأخير.

[1] الباروكية، في تعريف مجدي وهبة هي « صفة مستمدة من الموسيقى والفنون التشكيلية، يتصف بها كل شعر مشحون بالزخارف اللفظية، واستعمال الصور الشعرية الغريبة، كما أن فيه قوة رغم عدم الانسجام في أجزائه. وهذا اللفظ يطلق خاصة على شعر القرن السابع عشر بإنجلترا، وأوائل الثامن عشر بفرنسا وإيطاليا.» مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، سابق، ص ص. 40-41

ويسميها جبور عبد النور "باروخية" baroquisme، وهي عنده على معنيين:

1. أسلوب فني ساد إيطاليا وفرنسا وإسبانيا ما بين 1580 و 1660، أساسه الزخرف، والحركية وحرية الشكل والغرابة في الإخراج؛
2. حالة الشعر الذي ظهر في إنجلترا خلال القرن السابع عشر، وامتدّ إلى فرنسا وإيطاليا مطلع القرن الثامن عشر، أساسه المحسنات اللفظية، والزخارف البيانية بالإضافة إلى دقة التعبير.

جبور عبد النور، المعجم الأدبي، سابق، ص. 46

والباروخية في معجم النقد الأدبي، اسما وصفة، هي:

Phénomène artistique européen des XVI^e^ et XVII^e^ siècles, difficile à définir, sinon par opposition au classicisme, et où se manifeste un goût marqué pour le bizarre.

نترجم: « ظاهرة فنية أوربية شاعت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، صعبة التحديد إلا إذا اعتبرناها مقابلة للاسيكية، خاصتها الميل الكبير إلى الغرائبية.»

Joëlle Gardes Tamine & Marie-Claude Hubert, Dictionnaire de critique littéraire, op. cit., p. 25

نتساءل، في مثل هذه الحالة، ما مصير تاريخ الأدب، بما أنه لا يوجد إلا التاريخ الخاص؟ ألسنا نستسلم في نهاية الأمر بشكل كلي إلى فلسفة الأدب لا نظير لها في عدم جدواها إلا فلسفة التاريخ؟

سنجيب بأن فلسفة التاريخ، بعد أن عرفت رواجا مبالغا فيه على عهد الرومانسية، وبعد الطلاق منها في العهد الوضعي لمجانبتها الحذر، قد وجدت على أيامنا مدافعين من الوزن الثقيل ولم يعد ممنوعا تحديد نبضات الإنسانية، ولا الأمواج الكبرى التي تهزّ أعماقها من حين إلى آخر، والثوابت التي تتواجه داخلها.

فتحديد الثوابت، ضمن تطور الأدب وضمن مبدإ الديمومة، لم يعد ممنوعا، إذا كان ما يكفي من الحكمة، بعد عزل الكينونة، في تمثيلها من أجل بعث الحياة فيها، نعني: اللغات، الأمم، المجتمعات والتقاليد. كل هاته العناصر تجتمع من أجل خصوصيةِ تاريخانيةِ الاستثناء. فالتعاريف الوطنية للرومانسيات شكلت خصومات كثيرة، وذلك أمر طبيعي جدًّا. الأحسن أن نكشف عن أهم الملامح للرومانسية لبيان كيف هي تجلياتها في مختلف العصور ومختلف الآداب.[1]

بعيدا عن ثبوتية التعاريف وتركيبيّتها، وبعد اعتبار الرومانسية ـ تبعا لغنيمي هلال ـ « نزعة وطنية في إحياء تراث الماضي، واختيار الموضوعات التاريخية لبعث ذلك الماضي، اعتزازًا به والتماسا للعبرة منه»[2]، أهم ما نلحظه في الروح الرومانسي شيئان: حب الاستطلاع والولع بكل جميل[3]. هذا مبعثها إلى العودة إلى العصور الوسطى وتلمّس بقايا الفكر والحياة فيها ممّا لم يستبطن في كليته بالكفاية، كما أن فيها كوامن رومانسية لم يُفْطن إليها في حينها، بإمكان الخيال أن يستثمر فيها وأن يقف فيها على معالم الجمال التي هي إحدى غايات الرومانسية.

---

[1] تلخيصا وترجمة من الثلاثي الفرنسي، سابق، ص. 79

[2] محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر، د.ط، د.ت، ص. 61

[3] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، ص. 52

قد لا ينسجم هذا مع التصور العام للرومانية في النهل من المصادر المعاصرة لها، وفي ارتباط البطل ـ في أعمال كُتَّابِها ـ ببيئته، هي التي قامت على نقض الأصول الكلاسيكية التي منها العودة إلى المصادر الوثنية، إلا أن مقاصد الرومانسية تتحدّد بالاهتمام بالعاطفة حيثما كان لها مَثار وطار لها غُبار.

بهذا أضفت الرومانسية على الفردانية نوعا من التقديس، وأطلقت يدي الفرد في مسألة الإبداع على حساب النموذج التقليدي وعموده عند الكلاسيكيّين، وانتهى الأمر بالنقد إلى التفسير العلمي للفن وللأدب بناء على صلة الأديب بمحيطه مع هامشٍ لدَيْن الأدباء لأسلافهم الذين هم لهم مُلْهِمون. وقد وجدت هذه النظرية ـ على الأرضية المذكورة ـ دعما وترويجا من كبار النقاد والمثقفين، في أوربا عامة وفي فرنسا على وجه الخصوص.

أما صلة الأديب بمحيطه، وارتباطه بأصوله، وهو مطلب رومانسي ثابت، فلا ينتقض بتوسع هذا التيار في مفهوم العلاقات والحواجز، لأنه يرى إلى وحدة الجوهر في النفس الإنسانية بوصفه أصلا جامعا يُطْلَب حيثما كان، في الأفكار، وفي الآداب، وفي الفنون، وفي الأوطان وفي الأزمنة مهما كانت الوسائط التي يُعْرَض بها هذا الجوهر واللغة التي بها يُكْتَب، « فثمة (كذا) جمهورية أدبية سلمت مثلها المشتركة من كل الخطوب، حتى آداب تلك الأمم البدائية، والآداب الشعبية.»[1] ولا يلزم من وحدة الجوهر هذه تبادل التأثيرات ما دام الأصل واحدا، وإن تعدّدت اشكاله، فتلاقي الأشكال يصلح مجالا للمقارنة.

تيارات أخرى:

1. **الطبيعية:**

[1] نفسه، ص. 54

أمّا ما يتصل بالتيار الطبيعي[1]، فالنقاش لا يزال مفتوحا، وهو أكثر انفتاحا من غيره. فالمثير في هذا النقاش هو علاقة الحركة الطبيعية بالواقعية[2]التي ينظر إليها مرة كحركة تحتوي التيار الطبيعي، ومرّة ينظر إليها كتيار عابر للتاريخ[3].

إن تاريخ الأدب الفرنسي المتحمس شديدًا لِضَمِّ الواقعية إلى الطبيعية جعل من الأخيرة امتدادًا، وانتهاءً وتضخيما للأولى، ممّا أشعر بانتهاء عهدِ تيّارٍ له تأثيراته على الحداثة، مثلما أثرت عليها تيارات أخرى كالرمزية على سبيل المثال، خصم الطبيعية العنيد.

2. **مذهب الحقيقة[4]:**

أما دعاة مذهب الحقيقة Le Vérisme الإيطالي فيدافعون عن استقلال مذهبهم عن الطبيعية وعن الواقعية معا، رغم أن تأثيرهما عليه واضح، ورغم حضور الكُتّاب الطبيعيين والواقعيين في آثاره كُتَّابه من الروائيين على جهة الخصوص.

---

[1] في الطبيعية، ينظر: – نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، سابق،ص. 413 فما بعد؛

- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، سابق، ص ص. [164-165]

Cf. Paul Aron, *Naturalisme*, dans: Le Dictionnaire du Littéraire, op. cit., p. 140

[2] في الطبيعية والواقعية، ينظر: فيليب فن تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى، صابق، ص. 236

[3] CF. Yves Chevrel, *Littérature comparée*, op. cit., pp. 48-49

[4] ينعت هذا المذهب، في بعض المصادر، بالمدرسة الأدبية والفنية التي ظهرت بإيطاليا نهاية القرن التاسع عشر، متأثرة بالطبيعية الفرنسية لولا أنها أقل علمية منها. يميّز مذهبَ الحقيقة التعلقُ الوجداني بالأشخاص المعدَمين والاهتمام بالريف أكثر من المدينة. أهم ممثلي المذهب مؤسسه كابوانا Luigi Capuana (ت. 1915) وفيرغا Giovanni Verga (ت.1922) ابتداءً من 1880.

Cf. Alain &Odette Virmaux, *Vérisme* dans Dictionnaire mondial des mouvements littéraires et artistiques contemporains, Editions du Rocher, 1992, p. 348

المحاضرة الحادية عشرة: النماذج البشرية

شيء كالمفهوم:

يميل لفظ النموذج والأنموذج، وهو فارسي معرب أصله نَموذهْ، إلى أن يكون "المثال". يقابله بالفرنسية ألفاظ تترادف، منها type، caractère، modèle، الأخير آتٍ من الأصل اللاتيني modulus الذي يعني "طريقة الفعل"، أو "القالب". وتحتفظ صيغة "المثال" بأثر من هذين المعنيين. كما تعني ـ من الناحية الإبداعية ـ المثال الذي نطلب محاكاته. يمكن، من ناحية أخرى، أن نعتبر العمل الفني مثالا يختزل العالم، ومن هنا إمكانية دراسة أشكال هذا التمثيل السيميائي. كما يمكن اعتبار التحليل الأدبي ناهضا في أساسه على أبنية نظرية، هي أمثلة شكلية موكولٌ إليها بيانُ مختلف جوانب الأعمال الأدبية، الفني منها والتاريخي.

لقد قامت الجمالية الغربية على التصور الأفلاطوني للفكر، الذي يتعيّن على الفنّان أن يبحث عنه. والنصوص التي استحياها من جديد كبير شعراء إيطاليا بترارك Francesco Petrarca (ت. 1374) ـ في سياق النهضة الإيطالية ـ عملت على ترقية التأويل الشيشروني لهذا المثال[1].

وعلى امتداد ثلاثة قرون، سعت النزعة الإنسانية[2] humanisme إلى توجيه البلاغة عن طريق الجمع بين المفهوم الأرسطي والمفهوم الشيشروني. وفي جملة أعمال فنية فيها تأثيرات أرسطو وهوراس Horace (ت. 8 ق.م)، وضعت قواعد للكتابة الأدبية أصبحت أمثلة للاحتذاء مستلهمة في عمومها من كُتّاب الملاسيكية المؤثرين والمروّجين لجملة من المُثُل منها "الجمال"، "الحق" و"العقل".

"المثال" والمحاكاة:

[1] Cf. Józef Kwaterko, *Modèle* dans: Le Dictionnaire du Littéraire, op. cit., p. 391

[2] في الإنسانية، ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، سابق، ص. 51 وما بعد
Cf. Alain & Odette Virmaux, *Dictionnaire mondial des mouvements littéraires*, op. cit., p. 163

وقد أسهمت فكرة "المثال" بهذا ـ المعنى ـ في إنشاء قاعدة للإبداع والتقنين على صلة وثيقة بالمحاكاة.

Depuis le XIX[e] siècle, la recherche de modèles est aussi devenue un fondement de l'interprétation des faits littéraires. Ces modèles ont été tout d'abord analogiques, « organicistes», fondés sur l'observation comme dans les sciences humaines. Ainsi, des auteurs nourrissent leur création par des théories scientifiques ou pseu-scientifiques qu'ils convoquent commme modèles: Balzac et la physiologie. Et la critique, de son côté, recourt à des modèles du même ordre.[1]

بهذا كذلك استعار الناقد تين Taine من المذهب الوضعي نظام التحديدات عن طريق « الجنس، البيئة واللحظة.» ثم اتسع الإجراء من خلال انبهار الكُتّاب بالسياقات النصية لمعارف أزمنتهم والتي جعلت من أعمالهم موّلات نماذج تترجم وشعيات العلم الحديث.

وفي القرن العشرين، استعارت الدراسات الأدبية بأوسع ما أمكن نماذج تأويلية من العلوم المجاورة، استجابة للدور المؤثر للبنيوية، والتخمين التجريبي وحدس التأويلات نبحث بالضرورة عن نماذج وأمثلة شكلية. وتحت ضغط بنيوية سوسير Ferdinand de Saussure (ت. 1913) الألسنية، وبنيوية ليفي ستراوس Claude Lévi-Straus (ت. 2009) الأنثروبولوجية ومع شكلانية جاكبسون، ركض البحث الأدبي وراء النموذج ورأى فيه القالب الرامز للعالم الخارجي وله في ذات الوقت في جميع تعقيداته الداخلية. وبالقياس إلى اللغات الطبيعية التي هي نظام المثال الأوّل، يُمثل الأدب نظاما نموذجيا ثانيا.

هكذا كان اللجوء إلى اقتراحات اللسانيات، وعلم النفس التحليلي وعلم الاجتماع أصلا لنماذج تأويلية كثيرة. فإنشاء النماذج اللغوية كان دافعا قويّا

[1] Cf. Józef Kwaterko, *Modèle* dans: Le Dictionnaire du Littéraire, op. cit., p. 392

نترجم: « منذ القرن التاسع عشر، أصبح البحث عن النماذج أصلا في تأويل الأحداث الأدبية. بدأت هذه النماذج متماثلة، تنظيمية قائمة على الملاحظة كما هو الشأن في العلوم الطبيعية أو العلوم الإنسانية. من هنا، غذَّى كثير من الكُتّاب إبداعاتهم بنظريات علمية صحيحة أو زائفة، على أساس أنها أمثلة لهم ونماذج. مثّل هذا الاتجاه بلزاك واهتمامه بعلم الفراسة، زولا وعلم وظائف الأعضاء.كما أن النقد، من جهته، لجأ إلى نماذج من النوع ذاته.»

لتقليعات السيميائية البنيوية، والسرديات وعلم العلامات الأدبي. كما غذت النماذج المذكورة، في ذات الوقت، مساحات معابرة من الأدب التجريبي، بما مكن مفهوم النموذج من حيازة قالب نموذجي ركين في البحوث الأدبية، بمرجعية التفكير اللغوي في علاقاته بالتحليل النفسي وتطبيقاته على الأدب.

النموذج البشري في الدراسات المقارنة:

النماذج البشرية types في الدراسات المقارنة مرتكز مهم، قامت عليه كثير من الإنجازات هنا وهناك. قبل التفصيل، نقول إن الأدب بوصفه تجربة في الحياة، وانعكاسا لكثير من جوانبها، ينهض على نمذجة ظواهرها، انطلاقا من أمثلة محسوسة تجسّدها وتحيل عليها.

الأصل في الأمثلة المحسوسة أن يكون مِن الناس مَن تَعْلَقُ به ظاهرة أخلاقية، أو اجتماعية، أو نفسية ـ وقد يكون النموذج الفردي حقيقيا أو خياليا ـ فيعرف وتعرف به، تنشأ من خلال هذه الصورة شخصية يتناولها الأدب بمختلف أشكال التناول، وينتهي الكُتّاب إلى الإشادة بمبدإٍ أو التنديد به من خلال النموذج الذي يحيل عليه، كما يصنع المخيال المتلقّي صورة تنسجم مع معارض الكُتّاب فيقبلون الظواهر أو يرفضونها انطلاقا ممّا نسجه النموذج في أذهانهم.

واضح أن هذه النماذج هي إفرازات الحياة اليومية في كل مجتمع، وهي صورة لثقافته ومقياس لدرجة وعيه بالحياة وممارسته لها. وهي ـ بما فيها من أشكال الوئام والانسجام والتواصل والقطيعة صورة للمفاهيم المتناقضة التي تقوم عليها حياة الإنسان، وصورة للتنوع الذي يطبع حياة البشر ويرافقها أبدا. وهي ـ في النهاية ـ وكيلٌ على بعض المنجز الأدبي الذي يدين لها بوجوده وببقائه.

عرف الإنسان ظاهرة البخل، وما أحاط بسلبياتها وإساءتها إلى إنسانيته إلا بالصورة التي نسجها الأدب الناقدُ لها، وهكذا في سائر الظواهر السيئة كالعبث والتمرد، والإيجابية كالحب العذري، وصور الغطرسة والجبروت لدى الحكام الخ...

المسرح إطارًا للنماذج البشرية:

أكثر أُطُر الأدب المحتفي بالنماذج البشرية هو المسرح، والنثر بشكل عام لاعتماده عنصر الإقناع وسهولة وصوله إلى المتلقي والتأثير فيه[1]، ومرونة الإطار الكِتابي في احتواء الصور المرصودة والاتساع لتفاصيلها.

ربما شاع هذا النوع من الكتابة في الآداب الغربية لوفرة الملاحم فيها، بما كان نظيره ضعيفا في آداب العربية لعدم توفرها بالكفاية على هذا الجنس الأدبي[2]، ولعدم عنايتها كثيرا بالأدب القصصي.

ما هو مفرق في عالم التجريد من فضائل ونقائضها، من أفكار، وأخلاق وصور التفلسف، يلتمّ في شخصية النموذج أو ما يسميه شوفريل ـ تبعا لليفي ستراوس ـ modèle[3]. بحيث تستدعيه الشخصيةُ من عالم المثل كما تستدعيه من القوالب البشرية العامّة، ويحتاج استدعاؤه إلى عبقرية الكُتّاب ومواهبهم لإحكام نسجه وبعث الحياة فيه. في هذا المصب صبّت أعمال خالدة كـ "هملت" لشكسبير William Shakespeare (ت. 1616)، و"البخيل" لموليير Molière (ت. 1673)، و"سانشو بانسا" لسرفنتيس Miguel de Cervantes (ت. 1616)، و"دون خوان" لترسو دي مولينا Tirso de Molina (ت. 1648) وشخصية شهرزاد في ألف ليلة وليلة الخ...

يتقصى غنيمي هلال مسألة النموذج البشري من مظانّها النظرية ـ الفرنسية طبعا ـ ويأخذها عنه مَن جعل لها موضعا في تفكيره من الدارسين العرب. يزعجنا، ككل مرة، تمصير التطبيق، ولكن لا يمنع ذلك من تلخيص رأيه في الموضوع، فهو يرى أن الأدب المقارن لا يعنى بالنماذج البشرية إلا إذا صارت عالمية منتشرة إلى أبعد حد. وهي في انتقالها من أدب إلى أدب تحتفظ

[1] Cf. Yves Chevrel, *Littérature comparée*, op. cit., p. 45

[2] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، ص. 361

[3] Cf. Yves Chevrel, *Littérature comparée*, op. cit., p. 67

بخصائصها الأصلية في أدبها الأصلي، وقد تزيد عليها خصائص جديدة تكون اكتسبتها من الأدب الذي انتقلت إليه[1].

أقسام النماذج البشرية:

وهي، في تقسيمها، تختلف من الإنساني العام، إلى الأسطوري، إلى الديني إلى الوطني:

1. **النماذج الإنسانية العامة:**

يعتمد الأدب المقارن هذه النماذج في حال التأكد من انتقالها من أدب إلى آخر؛ شغل الباحث فيها أن ينظر في وسائل الانتقال الفنية وكيف بُنِيَ بها النموذج الإنساني العام ـ في آداب مختلفة ـ في المسرح، أو في الشعر أو في القصص.

- عرف الأدب اليوناني مسرحية "البخيل"، ألفها الشاعر ميناندر Ménandre (ت. 291 ق.م)، وهي من الأعمال التي لم تصلنا، حاكاها الشاعر الروماني بلوتوس Titus Plautus (ت. 185 ق.م) في عمل مسرحي بعنوان أولولاريا Aululariaمعناه "وعاء الذهب"؛ وهو العمل الذي تأثر به الكاتب المسرحي الفرنسي موليير في مسرحيته "البخيل L'Avare " يصور فيها شخصية أرباغون Arpagon نموذجا للبخل تجتمع فيه الاجتماعية بشكل متناهي الحدة، طاغية على العواطف النبيلة بما فيها الحب. ثم إن هذه الرذيلة أثرت على الجيل الموالي للبطل، وعلى أبنائه، بشكل يجمع فيه بين الجد والسخرية، الأمر الذي حوّلها ـ وهي ملهاة ـ إلى مأساة.

-ومن القضايا التي عالجها الأدب المقارن عن طريق النماذج البشرية قضية الشخص الآثم الذي يتطهّر من إثمه بالتضحية متمثلة في الإخلاص في الحب، وفي النموذج هذا تقرير الحاجة إلى الحب لتخليص الإنسان نت ظلم المجتمع وتبعات ما يأتي منه من شرور. سرت هذه الفكرة طويلا في الآداب

[1] محمد غنمي هلال، الأدب المقارن، سابق، ص. 242

الأوربية حدّ التجذّر، وانتقلت ـ كما هو متوقَّع ـ إلى الأدب العربي في صورة ما كتبه المصري صلاح جودت في قصيدة "الهيكل المستباح". أهمّ موادّها تجريم المجتمع لإلجائه بَغِيًّا إلى ممارسة الرذيلة وإظهارها في صورة الضحية التي لا تتحمّل إثم ما تفعل[1] وجريرة ما هي فيه.

2. **النماذج الدينية:**

قد تستخرج نماذج من الكتب المقدّسة، ومن شروحها، يتناولها الكتّاب بشيء من التصرف في عرضها، بحيث يبتعدون بها عن أصلها[2] ويظفونها لا وفق ورودها في المظان ولكن وفق الصورة التي يهدفون إليها والأسلوب الذي يناسب أمزجتهم، ويدفعون ـ معادلا لذلك ـ ثمن الاتهام بالزندقة والمروق. وقد نرى هذا الأسلوب ينتشر أكثر في البيئات وفي العصور التي يضعف فيها الارتباط بالدين، وتبدو فيه الجرأة عليه أمرًا هيّنا، إذ كثيرًا ما يدوس الكُتَّاب على أشخاص الأنبياء عليهم السلام فيحوّلونهم إلى مجرّد رموز يجوز عليهم من التمثيل والتأويل ما يجوز على غيرهم، ولنا في مجموعة من الكُتّاب ـ منهم فولتير ورينان Ernest Renan (ت. 1892) وبودلير ـ أمثلة باقية في تاريخ الأدب الأوربي.

وليس كل تناول للتمثيلية الدينية مسيئا، فقد تناول الأدبُ الفارسي، على أرضية من القرآن ومن التوراة وتفسيرهما، قصة سيدنا يوسف عليه السلام و"زليخا" (امرأة العزيز بالتعبير القرآني) بما لا يدوس على المقدس، وإن بشيء من التصرف والابتعاد عن الأصل. ففي تراث الشاعرين الفردوسي (ت. 412هـ–1021م) وعبد الرحمان الجامي (ت. 898هـ–1492م) توظيف صوفي للقصة يستثمر الحب الإنساني بوصفه طريقا إلى الحب الإلهي، وعاينة جمال الخليقة تهيُّؤًا للسموّ إلى جمال الخالق. والشاعران المذكوران ناسجان على

[1] محمد غنمي هلال، الأدب المقارن، سابق، ص. 245

[2] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 364

منوال أسلاف لهما، منهم شاعر يُدعَى أبا المؤيد، وآخر من الأهواز يدعى البختياري غير أن الضياع أكل منظومتيهما[1].

أما في العصور الحديثة، فقد أدرجت ضمن لائحة النماذج ذات الأصل الديني شخصية الشيطان، وقد فعل المراس الرومانسي فعلته في نقلها إلى مضمار الأدب، فلم يجد أدباء الرومانسية المولعون بالحرية الفردية، أحسن من الشيطان لتأطير فكرة التمرد والثورة على الثوابت، لتجسيدها في قالب أدبي يحملها عنهم إلى متلقين ينسجمون معها. لعل أبرز مثال من كُتَّاب أوربا هو الشاعر الإنجليزي ملتن John Milton (ت. 1674) صاحب "الفردوس المفقود Paradise Lost"[2] الذي جعل في تركيبة عُمَّار فردوسه الضائع "الشيطان"، والشاعر الرومانسي الروسي ليومونتوف في قصيدة ذات طابع غنائي تحمل عنوان "الشيطان"[3]. أما أبرز ممثلي هذا التوجه من الكُتّاب العرب فعباس العقاد (ت. 1964) في قصيدة بعنوان "ترجمة شيطان"[4]، وهو إنجاز جامع لرؤاه

---

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 364

[2] ملحمة شعرية كتبها سنة 1667، في عشر كتب، وطبعت ثانيا سنة 1674 مقسمة على طريقة فرجيل في إنياذته. موضوع "الفردوس المفقود" هبوط الإنسان إلى الأرض والمحور هو آدم وحواء ومسألة إغواء إبليس، متبوعا بحديث عن الجنة. وضمنا، يواجه الفردوس المفقود مشكلات اللاهوت، كالمصير، والقدر والثالوث، مع دمج الديني بالوثني (اليوناني). ترجم الفردوسَ المفقودَ إلى العربية المصري محمد عناني، والسوري حنا عبود. ينظر: حنا عبود ، الفردوس المفقود، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011

[3] Cf. M. Hoffman, *De la Littérature russe*, Paris, 1934, pp. 401-403

[4] قدم العقاد لهذه القصيدة هكذا: « في هذه القصيدة قصة شيطان ناشئ سئم حياة الشياطين وتاب من صناعة الإغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين والطالحين منهم عنده. فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالحور العين والملائكة المقربين، غير أنه ما عتّم أن سئم عيشة النعيم ومل العبادة والتسبيح وتطلع إلى مقام الإلهية لأنه لا يستطيع أن يرى الكمال الإلهي ولا يطلبه ثم لا يستطيع أن يطلبه ويصبر على الحرمان منه، فجهر بالعصيان في الجنة ومسخه الله حجرًا فهو ما يبرح يفتن العقول بجمال التماثيل وآيات الفنون. »

عباس محمود العقاد، ديوان الأصيل، ضمن ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د. ط، د. ت، مجلد 1، ج 3، ص. 272 فما بعد

في الحياة وفهمه للفردية والحرية وملتقى أفكار الرومانسيين الغربيين الذي وقع تحت تأثيرهم.

وعلى ما بين غنيمي هلال والطاهر المكي من تشابه في التوارد على الموضوع، فكرةً وصياغةً لغوية حتى لنحتار من منهما استنسخ الآخر، فإن الثاني دون صاحبه ينفرد بإيراد قصة اليهودي التائه الرامزة إلى الواقع اليهودي « حيث حُكِم عليهم منذ ألفي عام أن يضربوا في الأرض دون أن يستقروا أو يكون لهم وطن»[1]، وصورة الحكاية أن المسيح عليه السلام دعا على اليهودي "أهسفرو" بعد أن طرده من أمام بيته، وكان السيد المسيح قد طلب الاستراحة عنده بعد أن أثقل كاهله حمل الصليب، ومن يومها واليهودي يجوب الأقطار ر يقرّ له بها قرار، وكانت الأسطورة مادّة لكتّاب عالميين كبار من أمثال الألماني غوته، والفرنسي أوجين كاريير Eugène Carrière (ت. 1906)، والإنجليزي ووردزورث William Wordsworth (ت. 1850).

3. **النماذج الأسطورية:**

تمر النماذج الأسطورية بمرحلتين، الأولى تَعَرُّفُها من مصادرها البعيدة، والثانية تحوبا دلالتها من الأصل الأول إلى رموز فلسفية.، أخلاقية، أو اجتماعية، وبها تدخل الأدب المتسق مع الرؤى هذه. وقد « شكلت الأسطورة ظاهرة في الأدب العالمي الحديث في ظل الثورات العلمية والتكنولوجية والأدبية التي عرفها القرن الماضي، واقتحام ما أسماه ليفي ستروس الفكر البدائي تفكير الإنسان المتحضر»[2] وكانت القصص الأسطورية تشكل نسيجا واحدا مع القصص التاريخية والاجتماعية، حتى جاءت مسألة الأجناس الأدبية ففصلتها وأضفت عليها طابع الخصوصية، وتبعا لمنطق الخصوصية واستجابة للتفجير

[1] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 366

[2] سامية لعليوي، النقد الأسطوري وقراءة الشعر العربي المعاصر، قصيدة "شهرزاد" لأحمد بخيت أنموذجا، ضمن كتاب : الدرس المقارني وتحاور الآداب، إشراف محمود طرشونة، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، قرطاج، ط1، 2015، ص. 361

المعرفي، نشأ جانب من النقد يُعْنَى بالأسطورة mythocritique ولا يتعداها؛ ولولا أن يفندنا الحفر، نعتقد أن النقد الأسطوري الممنهج بدأ ـ بعد الإرهاصات الأولى بعيدة التاريخ ـ مع الفرنسي ديران Gilbert Durand (ت. 2012)[1]، وـ تبعا لبرونيل ـ أول من تحدث بالنقد الأسطوري هو سيمون فيارن Simon Vierne تلميذ ديران المذكور[2]، وأن أحد كبار أعلامه هو الناقد الكندي نورثروب فراي[3] Northrop Frye (ت. 1991).

الغالب على مأتى الأسطورة ومنشئها الأدب الشفوي، أما مكوناتها فإما أشخاص، وإما حوادث في حكم الخارق الدي يتجاوز طاقة البشر، ومن هنا صعوبة تعريفها ووضع تحديد واضح لها. وأقرب تعاريفها أنها قصة خارقة تُرْوَى

> Ces histoires établies en tradition offrent en général, sous une forme allégorique, des explications de l'inexplicable. Au sens restreint, les spécialistes conçoivent le mythe comme un récit se rapportant à un état du monde antérieur à l'état présent et destiné à donner une cause à l'ordre des choses: le mythe est, en ce sens, récit des origines.[4]

شاعت في الميثولوجيا الإغريقية شخصية بيغماليون Pygmalion وهو فنان تشكيلي صنع تمثالا ثم أغرم به، وأصبحت الصورة ترمز في الآداب العالمية إلى من يهيم بما يبدع، واتسعت إلى معنى التأثير في الغير effet pygmalion .

تنازل كثير من الكُتّاب، في مختلف الآداب، أسطورة بيغماليون، لعل أول من تناولها من الرومان الشاعر أوفيد Ovide (ت. 107) في قصيدته الطويلة "المسخ" les métamorphoses، والشاعر الإنجليزي مارستن John Mariston (ت. 1634) في

---

[1] Cf. Gilbert Durand, *Introduction à la mythodologie*, Paris, Editions Albin Michel, 1996 & Tunis, Céres Edition, 1996

[2] Cf. P. Brunel, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1ere édition, 1992

[3] Northrop. Frye, *Anatomie de la critique*, Traduction française Guy Durand, Paris, NRF, Bibliothèque des sciences humaines, 1969

[4] Eric Bordas, *Mythe*, dans: Le Dictionnaire du Littéraire, op. cit., p. 403

نترجم: « تمنح هذه القصص الموضوعة في صوة تقاليد، على العموم، بشكل استعاري مجازي تفسيرات لما لا يُفسَّر. بالمعنى الضيق، يرى المختصون الأسطورة بوصفها حكاية تتعلّق بحالة للعالم سابقة عما هو عليه الآن، ووظيفتها بيان سبب نظام الأشياء: فالأسطورة، بهذا المعنى، هي حكاية الأصول.»

قصيدته "نفخ الروح في صورة بيجماليون" the metamorphosis of pygmalion's image، ومن الأدباء العرب توفيق الحكيم (ت. 1987) في مسرحيته بيجماليون.

ومن أكثر الشخصيات الأسطورية توغلا في الوعي النقدي وفي الاستثمال عموما ـ على المستوى العالمي ـ شخصيات "ألف ليلة وليلة"[1]، فلا يعرف في آداب العالم نصّ اخترق الوعي العام كما فعلت هذه المدونة، ولم يحصل ـ إلا قليلا ـ أن دخل نص في النسيج الأدبي الشمولي حتى لكأنه واحد في كل منها كما فعلته هذه المدوّنة الخالدة.

تجلى هذا المعنى بأقوى ما فيه في كلمة كبير المستعربين الفرنسيين أندريه ميكال André Miquel يصف "ألف ليلة وليلة": « هو الكتاب الوحيد الذي يتمنى قارئه أن يعود إلى أول صفحة فيه بعد آخر صفحة قرأها.»

إطار الرواية ـ كما يسميه الطاهر مكي[2] ـ أن الملك المتغطرس شهريار قتل زوجته بتهمة بتهمة الخيانة، وقرّر ـ انتقاما من خيانتها ـ أن يتزوّج كل يوم امرأة ثم يقتلها. كانت لوزير له ابنة جميلة وذكية ـ شهرزاد ـ طلبت من والدها، بعد أن علمت بقرار الملك، أن يزوجها إياه.

أجمل موقف في المسرد كله، أن شهرزاد اندفعت إلى ما اندفعت إليه لا رغبة في الاحتيال واستعراض القدرة على التحدي، ولكن بإحساس يشبه العطف على إنسان فريسة لهواجسه، فشغلته كل ليلة بحكاية ترجئ نهايتها إلى التي بعدها حتى ضمنت بُرْءَ الملك من عُقَده، وكان ذلك تمام الليلة الواحدة بعد الألف. عندها قرّر الملك العدول عن فكرة القتل، واستراح ! وبعد أن استراح الملك استيقظ الفن بإجمال، فغدت الأسطورة مادّة للشعر، وللقصة، وللرواية، وللنقد التاريخي، وللطرب ولتسلية الأطفال على مرّ العصور وفي كل الثقافات.

---

[1] طبع الكتاب لأول مرة سنة 1835 ببولاق، مصر، وأحدث طبعاته الفرنسية، سنة 2005، أرشف عليها المستشرق ميكال بالتنسيق مع جمال الدين بن الشيخ (ت. 2005)، بمكتبة لابلياد La Pléiade.

[2] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 370

ليس بالإمكان الإحاطة بكل النماذج البشرية في سياق يدعو إلى الاختصار، وعليه فسنكتفي بذكر مجموعة من الأساطير الشخصية ألمّت برمزيتها ’داب الغرب وعرّجت عليها آداب الشرق، منها أسطورة فاوست Faust، وأسطورة دون جوان Don Juan؛ فالأول[1] نموذج للمفارقة إذ لم يمنعه تكوينه الطبي من الانغماس في اللذة إلى أن باع روحه للشيطان؛ والثاني[2] شاب إشبيلي فاسق وقح تحوّل بفعل التصرف الدلالي لدى مختلف الكتّاب والمسرحيين إلى بطل للغراميات وما يشبهها.

4. **النموذج التاريخي:**

تعرض بعض المصادر نوعا آخر من النماذج البشرية، هو النموذج التاريخي، وتضعه في نفس سياق ما شبق عرضه، أمثلتها من الأدب العربي عنترة بن شداد (ت. 608 م)، أبو نواس (199هـ–813 م) (في تصوير يذكر من غير وجهِ صوابٍ بفاوست) وأشبه لهذين من التاريخيين.

على أن الصورة الواقعية لهاته النماذج، بحكم تاريخيتها، صورة قريبة جدا من الأصل الموروث، ولم ينسج حول غيرها من الأساطير التي حوّلت عن الأصول، ولهذا لنا أن نتردّد في اعتبار الشخصيات التاريخية أرضا للدرس الأسطوري، بالمعنى المنهجي الصارم.

[1] هو شخصية وجدت فعلا، وعاشت بألمانيا في القرن السادس عشر.

[2] مشكوك في أنه شخصية حقيقية.

المحاضرة الثانية عشرة: الأجناس الأدبية

في المدونة العربية:

معادل اللفظ الأجنبي genre ـ بالعربية ـ هو النوع أحيانا، وأحيانا الجنس. هكذا نصادفه في الكتب العربية التي تتناول تفريع الإبداع إلى الأشكال التي التقليدُ عليها ماضٍ.

على أن ريمون طحان يسميها "الفنون الأدبية"، ويعرفها بأنها « ظواهر فنية لها ميزات ونواميس خاصة. فهي بمثابة رتب لتصنيف آثار العقل البشري»[1]، ثم يمضي في تصنيفها إلى زمرتين ـ كما يقول ـ: فنون الشعر (القصصي ـ الغنائي ـ المسرحي والتعليمي)؛ وفنون النثر (التاريخ ـ الخطابة ـ القصة ـ الفن التعليمي والرسائل الخ...) وبحسب تقسيمه تكون توالدت من هاتين الزمرتين ـ في العربية ـ الأجناس الكتابية المعروفة: الرثا ـ الهجاء ـ المدح ـ الغزل ـ الأراجيز ـ الموشحات ـ المقامات ـ الخطابة والقصة الخ...

ويتجاوز الطاهر مكي التعريف إلى الحديث عن طبيعة الأنواع، فهي بحسب عبارته ثلاثة أنواع كبرى: شعر، ونثر وخطابة، تطابق أهدافَها؛ فغاية الشعر جمالية، وهو في غيره شيء ثانوي. وفي إسهاب تطبعه الإنشائية يحيل على طبيعة الملحمة الموضوعية، وعلى الطبيعة الذاتية للشعر الغنائي وعلى شكله الأساس وهو القصيدة، مرورا بالشعر التمثيلي (المسرح) والشعر التعليمي[2].

والدي يميل إليه غنيمي هلال، في كتابه الأدب المقارن، بعد خلاصة للآراء الغربية، هو أن

> « الأجناس الأدبية لها طابع وأسس فنية بها يتوحد كل جنس أدبي في ذاته، ويتميّز عمّا سواه، بحيث يفرض كل جنس أدبيّ نفسه بهذه

[1] ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، سابق، ص. 66

[2] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص ص. 442-443

الخصائص على كل كاتب يعالج فيه موضوعه، مهما كانت أصالته، ومهما بلغت مكانته من التجديد، [...] ففكرة الجنس الأدبي فكرة تنظيم منهجي لا يمكن أن تنفصل عن النقد.»[1]

وهو رأي يتابع فيه الناقد الفرنسي تيبوديه Albert Thibaudet (ت. 1936) ولم يزد عليه، غير ملتفت إلى التطورات التي طرأت على النظرية، سوى أنه قدّم ـ عابرا ـ الإحالة على الاختلاف عليها كما سنبيّن.

وأما في كتابه الآخر "دور الأدب المقارن"، فيعقد فصلا للأجناس الأدبية يقتطعه من الكتاب الأول اقتطاعا حرفيا أحيانا، يبدأ بتعريف الأجناس التي يراها

« القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتّاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة. فقد يعالج موضوع واحد في قصيدة غنائية، وفي قصة، وفي مسرحية، وفي مقالة أو خطبة »[2]، ثم يثني بتنويعات التسمية: الأصناف، الأنواع، الأغراض، ليختار "الأجناس" على غيرها ثم يختار "الفنون" على "الأجناس" لأنها ـ في عمومها ـ أوسع تعبيرا، ثم يعود إلى اختيار "الأجناس" لأنها أوضح تعبير وأوفاه وتوحي بمعنى فني عميق. وقد لا تفوت الملاحظة على بصير أن غنيمي هلال يتبنّى في معرض تعاريفه نظرية تطور الأجناس[3] ولا يعزوها إلى مصادرها كما سنبين.

ينحاز محمد رمضان الجربي إلى الفكرة نفسها في فهم الأجناس الأدبية وفي تعريفها، فهي عنده « القوالب الفنية التي تفرض طبيعتها على المؤلف اتباع طريقة

[1] محمد غميمي هلال، الأدب المقارن، سابق، ص. 118

[2] محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، سابق، ص. 42

[3] نفسه، ص. 43

معينة سواء أكانت شعرا، أم نثرا »[1]، لينتهي إلى أن الأدب بوصفه أجناسا أدبية وقواعد فنية عامة مسألة قديمة، وإلى أن لكل جنس خصائصه ومقاييسه الجمالية.

في المدونة الفرنسية:

المفهوم ـ في مصادره الفرنسية ـ يعني طبقة أشياء تتقاسم سلسلة سمات مشتركة يميل إلى أن يكون له ـ من الناحية الثقافية ـ وظيفتان متداخلتان:

1. وظيفة نظرية تتحدّد، للنصوص ولسائر التعابير الفنية، قواعد الشكل، المضمون والأهداف (فمثلا التراجيديا أو المأساة تعمي الشكل المسرحي، كما تعني الأحداث المأسوية التي تعرض لشخصيات من الطبقة الراقية، أما الهدف فهو التطهير)؛
2. وظيفة تجريبية، نهضت على مرّ التاريخ ولا تزال بتوليف الأعمال الأدبية بما يجمعها مستقرّة، بناء على هذا أو ذاك من الاعتبارات (فمثلا تتحدّد الرواية بكونها سردا، مع الإمكان أن تكون لها مضامين وأهداف مختلفة، الأمر الذي نحا بها إلى التفرّع.)[2]

كما يعني اللفظُ النوعَ الأدبي الذي يمكنه جمعَ طائفة من النصوص بناء على قواعد غير ثابتة. فالتصنيف بحسب الأنواع، بما أنه يحدّد صلات الأعمال الأدبية بعضها ببعض، يلتحق بالتناصّ. لا يوجد نص أدبي ولا يمكن تحديده إلا بكونه مختلفا عن غيره.

أما معايير التحديد فتختلف من جنس إلى آخر. فإذا كانت المأساة منذ أرسطو، حدّدت بناء على معايير دقيقة، فإن الرواية ـ باعتبار تعدّد أشكالها protéiforme ـ تبقى عصية التحديد. حتى اختيار المعايير مختلف حسب العصور. يمكن أن يكون سوسيولوجيا، تاريخيا أو بلاغيا. إننا نفرز الأنواع الثلاثة الكبرى:

---

[1] محمد رمضان الجربي، الأدب المقارن، سابق، ص. 75

[2] Yasmina Foehr-Janssens & Denis Saint-Jacques, *Genres* , dans *Le Dictionnaire du Littéraire*, op. cit., 258

الغنائي، الملحمي والدراماتيكي حينا بحسب طريقة بثّها والتفسير الذي ينجم عنها (غناءً، أو حكايةً أو أداءً)، وحينا بحسب معايير تاريخية (كما هو الحال عند فكتور هوغو الذي يرى الأنواع الثلاثة صورة لعصور الإنسانية الثلاثة: العصر البدائي، العصر القديم والعصر الحديث) وحينا أخيرا بحسب المعايير البلاغية (إذ ينبي التمييز على طرق التلفظ énonciation).

كل واحد من هذه الأنواع الكلية archi-genres كما يسميها جيرار جينيت Gérard genette (مولود في 1930)، ينطوي على أنواع فرعية. ففي الفئة الدرامية نتبيّن: التراجيديا، الكوميديا والمأساة drame؛ وفي الملحمة نتبيّن، الملحمة، الرواية والقصة؛ وفي الفئة الغنائية تتسع الفروع إلى النشيد، القصيدة والمرثاة[1] (معادل ذلك في الشعر العربي الأغراض المعروفة.)[2]

والأخذ بالمفهوم داخل في أقوى تقاليد اللغات الأوربية ـ كما يقول شوفريل ـ رغم غموض المصطلح وصعوبة تحديده[3]، وقد كان غوته يقرّر أن ليس هناك إلا ثلاثة أشكال طبيعية حقيقية في الأدب يسميها: الملحمة ـ الشعر الغنائي والدراما.

وفي إشكالية التحديد يشير باجو الفرنسي إلى أن المراد بالأنواع ما يحيل على عنصر يتيح المرور إلى تنظيم حميمي للنص المعالج، أو ما يمكن من الدراسات العابرة للنصوص transtextuelles، ذات الطبيعة التريخية أو الشعرية، حياة الأشكال الأدبية على سبيل المثال[4].

يبقى اللفظ على أكبر قدر من التجريد والتعميم في دراسة المورفولوجيا. بالإضافة إلى أننا، في التطبيق، بالرجوع إلى دراسات الأدب العام والمقارن أو إلى المختصين في الشعرية نلاحظ أن "النوع الأدبي" ليس سوى ملمح خاص من ملامح الشكل. والحفر يستدعي عناصر تحديدية خاصة: الملامح النوعية؛ كما يتطلب امتدادات: سنتحدث عن "الأصناف النوعية" التي يجب التفريق بينها وبين

[1] Cf. J. Gardes Tamine & M-C. Hubert, *Dictionnaire de cririque littéraire*, op. cit., p. 89

[2] البيان منا.

[3] Yves Chevrel, *Littérature comparée*, op. cit., p. 39

[4] Cf. D-H. Pageaux, *La Littérature générale et comparée*, op. cit., p. 114

لفظ "النوع ("الشعري"، و"الدراماتيكي" يتجاوزان الشعر والمسرح). أخيرا لا يمكن فهم "النوع الأدبي" خارج سلسلة ما نسميه "نظام" الأنواع، في أدب مرحلة ما.[1]

لعل هناك ما يدعو إلى مراجعة بعض المقاربات، والتأكيد على أن الشكل يحيل على إجراءات تؤطر فعل الكتابة، وهي مشفّرة نسبيا وثابتة، كما هو الحال بالنسبة لقواعد العروض، والتبويب.

محصلة هذه الآراء، أن « مسألة الأنواع الأدبية، ما زالت مطروحة في كل العصور [...] ولا يمكن أن يتخطاها الزمان.»[2]

في المدونة الإنجليزية:

النقد الإنجليزي، في القرن السابع عشر، هو المستحدث لمصطلح الجنس الأدبي literary genres، فقد شاع حينها واستدعته كثير من الكتابات، كما

> « ارتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم اللياقة. فالناقد عندئذ، متمشيا مع مبادئ الكلاسيكية المحدثة، كان يعتبر تحديد الجنس الأدبي الذي يندرج تحته الأثر الأدبي هو أول وظيفة له، ثم يلي ذلك حكمه فيما إذا كان الأثر الأثر الأدبي يتمشّى مع مبادئ الجنس الذي ينتمي إليه. »[3]

لم يكن النقد الإنجليزي استثناء في ذلك، فقد دار المصطلح في المدار النقدي الإيطالي generi literari ـ عصر النهضة ـ ومنه اتسع إلى أنحاء أوربا الأخرى، واستقر في التقاليد مكيّفا لرؤى النقاد ومتفاعلا مع المنجز الأدبي.

على أن المدّ الرومانسي، وبتأثير من فلسفة الناقد الألماني فريدريك شليغل Friedrich Shelegel (ت. 1829)[4]، زعزع فكرة الالتزام بنظرية الأجناس، وشوّش على

---

[1] Ibid.,

[2] ماريوس–فرنسوا غويار، الأدب المقارن، سابق، ص. 49

[3] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، سابق، ص. 275

[4] في تفصيل رأي شليغل، ينظر:

تقسيم الأدب على أساس من الأنواع لأن في ذلك نوعا من التحكم يربك طبيعة التأليف الأدبي.

الخلفية اليونانية:

وليست مسألة الأجناس بدعة محدثة، فقد اقترحتها المنظومة اليونانية باكرا، فأفلاطون في الكتاب الثالث من "الجمهورية"، وأرسطو في "فن الشعر" تحدث كل منهما عما يسمّى بالشعر التمثيلي على اختلاف في التصوّر.

يبادر أفلاطون إلى التمييز بين الإبداع المباشر عن طريق المحاكاة mimésis، وبين السرد diegesis. أما أرسطو فلا يتناول إلا المأساة والملحمة، على أنه يشير في المفتتح إلى أنواع أخرى، منها الحوار والشعر الغنائي وإن لم تكن له بهما كبير عناية.

من ناحية أخرى تضمنت مسألة الأنواع موادّ أخرى كالبلاغة، التي عالجها أفلاطون في كتابه الفيدروس Le Phèdre، وأرسطو في كتاب البلاغة. ميز الأخير بين السياسي، القضائي والبياني، والمراد بالنوع الأخير « الخطب الملقاة في المدح أو الذم التي تتضمّن مزايا الممدوح أو مثالب المهجو.»[1] وفي هذا النوع الأخير أدرجت الشعرية القديمة أنواع الخيال[2]. وتمييز الأنواع الرئيسية الثلاثة عند كل من أفلاطون وأرسطو، قد تمّ « بحسب أسلوب "المحاكاة" (أو التمثيل): فالشعر الغنائي هو "شخص الشاعر ذاته"؛ في الشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئيا بشخصه، كراوية، ويجعل شخصياته تتحدث جزئيا في حوار مباشر (سرد مختلك)؛

Todorov. Tzevetan, *Le notion de Littérature*, p. 30

[1] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، سابق، ص. 141

[2] Cf. Yasmina Foehr-Janssens & Denis Saint-Jacques, *Genres* , dans *Le Dictionnaire du Littéraire*, op. cit., p. 258

أما في المسرحية فيختفي الشاعر وارء شخصياته المسرحية.»[1] على أن ثمة تشكيكا في نسبة هذه النظرية ـ المسماة بالنظرية الثلاثية ـ إلى أرسطو[2].

الشعرية ونظرية الأنواع:

أما الشعريات اللاحقة فقد اتخذت في عموم الحال أرضية من نزريات الأنواع، خصوصا ما تعلّق منها بالخيال ولكنها تجاهلت أوتركتها على غموضها العلاقةَ بالبلاغة. يوجد المنوال نفسه عند الشاعر اللاتيني هوراس Horace (8 ق.م) الذي اعتنى بفكرة تظور الأنواع الأدبية، وأثرت تنظيراته على حركة النقد الأوربي، خصوصا الجانب الشعري والبلاغي منها. فوق تأكيده فكرة الجنس، كان يراه مستجيبا لمعايير معيّنة، ففي التقاليد الشعرية مثلا يخضع النوع إلى العامل العروضي ويتحدّد من خلال المحتويات، فـ « على الشاعر أن يختار طبقا للموضوع الذي يتناوله النموذج العروضي الذي والأسلوب المناسب...»[3] ومن هنا إبعاد أسلوب الملهاة عن خصائص المأساة وهكذا.

هذا الاحتفاء بمسألة الأجناس، والتوارد على تحديدها والتباين في معالجتها والنسج وفق أطرها العامة، وجد ـ كما ألمحنا ـ في تنويع على الرومانسية ـ من يغيّر زاوية النظر النقدي إليه، فلم تعد

> « تحتلّ نظرية الأنواع الأدبية مكان الصدارة في الدراسات الأدبية في هذا القرن. والسبب واضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بينها تعبر باستمرار، والأنواع تختلط أو تمزج، والقديم منها يترك أو

[1] رينيه ويليك و أوستين وارين، نظرية الأدب، سابق، ص. 239

[2] أحمد عبد العزيز، نظرية جديدة للأدب المقارن، سابق، ص ص. 25 و 26

[3] الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 432

يحر،ر، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك »[1]

وصارت النظرية « موضع كراهية وازدراء [...] لتاريخيتها ووضعيتها التي تشتم منها رائحة نظرية دارون التطورية البيولوجية، ولتعليميتها الكلاسيكية...»[2].

آراء في نظرية الأنواع:

رأي تودوروف:

لهذا الرأي أصداء في معالجة أحد أكبر كُتّاب الحداثة النقدية، تودوروف Tzvetan Todorov (ت. 2017)، الذي يأبى نظرية الأجناس ويرى فيها تسلية للناقد، لا غير. كما أن الأدب "المعتد به" لم يعد ـ برأيه ـ يحفل بها منذ القرن التاسع عشر، ومن سمة الحداثة لدى الكتّاب أن يتجاوزوا مسألة الأنواع. فقد بدأت الثورة عليها ـ كما أشار غيره، على النحو الذي قدمنا ـ من الوسط الألماني حتى والألمان أنفسهم بناة لفكرة الأنواع، منذ الأزمة الرومانسية بداية القرن التاسع عشر، ووجدت في المناهضين الفيلسوف الناقد الفرنسي بلانشو Maurice Blanchot (ت. 2003) الذي جاهر في إحباطها بما تكتّم عليه غيره:

« لم يعد اليوم من وسيط بين العمل ذي الخصوصية، المتميز، وبين الأدب في كليته الذي هو النوع النهائي. لم يعد هذا الوسيط موجودا، لأن تطوّر الأدب الحديث يهتمّ بجعل كل عمل مساءلةً حول الكينونة الأدب نفسه.»

ثم يقول أخذا عن الناقد الفرنسي الذي استوقفه:

[1] رينيه ويليك، نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الأدبية، والتجربة، ضمن كتاب: مفاهيم نقدية، سابق، ص. 311

[2] أحمد عبد العزيز، نظرية جديدة للأدب المقارن، سابق، ص. 25

« وحده الكتاب أصبح مهما، كما هو، بعيدا عن الأجناس، خارج العناوين، وخارج النثر، والشعر والشهادات التي يرفض الانضواء تحتها كما يرفض أن تحدّد له مكانة وشكلا. لم يعد ثَمَّ كتاب ينتمي إلى جنس. منتمَى أيّ كتاب هو الأدب وحده.»[1]

وبشكل لا يخلو من عمق، بعد أن يثمّن منظور بلانشو ويؤكد منطقيته، يستشكل تودوروف ـ كعادته في المساءلات الدائمة ـ نقطة في منظور الناقد الفيلسوف: الاهتمام الزائد بحاضرنا. نعلم ـ يقول ـ أن كل تأويل للتاريخ يتمّ في الراهن الحالي، كما أن تأويل المكان يُبْنَى انطلاقا من "هنا" وتأويل الآخر بدايته الأنا. غير أن إعطاء هذه المكانة الاستثنائية لعناصر (الأنا ـ الآن ـ هنا) قد يبعث على احتمال أن تكون الأوهام الناجمة عن التمركز حول الذات سببا في ذلك.[2]

وإمعانا في مساءلة بلانشو في منظوره هذا، يرى تودوروف أن الناقد الفيلسوف في عز الثورة على الأجناس والدعوة إلى تركها، يرتكن بما لا يخفى ـ في كتابه المعروف "الكتاب الآتي Le livre à venir"[3] عليها وعلى تصنيفاتها، فأهم ملحظ عليه فإن كتابه في مجمله ينهض على التمييز بين نوعين أساسيين هما السرد والرواية، حيث ـ في معرض عن أصل له ـ يذوب الأول في ثنايا الثانية. الأمر الذي ينتهي إلى الاستنتاج الحتمي: إن الذي انتهى ليس الأجناس الأدبية من حيث هي، ولكن الأجناس القديمة، التي تم تعويضها بأخرى. لم نعد نتحدث عن الشعر والنثر، بل أصبحنا نتحدث عن الرواسة والحكاية، عن السردي وعن الخطابي، عن الحوار وعن المذكّرة. فالعمل لما يتمرّد على جنسه لا يلغيه، وربما وجدنا المسوّغ للقول: الأمر بعكس ذلك[4].

---

[1] Tzvetan Todorov, *La notion de littérature*, Paris, Éditions du Seuil, Col. « Points. Essais», 1987, p. 28

[2] Ibid.,

[3] Cf. Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, Co. «Folio. Essais», 1986

[4] Cf. T. Todorov, *La notion de littérature*, op. cit., p. 29

رأي كروتشه:

شن الناقد الإيطالي كروتشه Benedetto Croce (ت. 1952)، « هجوما على المفهوم لم تقم له بعده قائمة رغم المحاولات العديدة التي جرت للدفاع عنه أو لإعادة صياغته بشكل مختلف»[1]، وهو لا يرى الناقد محتفلا سوى بعاطفة الشاعر، والأثر الأدبي عنده مسرحيةً، روايةً وقصةً وما إلى ذلك قيمته في غنائيته ومشاعر أصحابه الفردية[2]؛ وهو موقف داخل ـ كما يرى ويليك ووارين ـ في ردّة الفعل العنيفة ضد الكلاسيكية، إلا أنه غير كاف ـ بنظرهما ـ في الفصل في مسألة الأجناس، فـ « ليس النوع الأدبي مجرّد اسم، لأن العرف الجمالي الذي يشارك فيه العمل يصوغ شخصية هذا العمل. [...] النوع الأدبي "مؤسسة" [...] وهو لا يوجد كما يوجد الحيوان أو حتى كما يوجد البناء [...] بل يوجد كما توجد المؤسسة.»[3]

رأي المدرسة الأمريكية:

الانحياز الأمريكي إلى إقرار مسألة الأنواع الأدبية واضح، ولكنه بنجوة عن النظرة التاريخية الفرنسية، فنظرية الأنواع ـ يقول الثنائي الأمريكي ـ « مبدأ تنظيمي: فهي لا تصنف الأدب وتاريخه بحسب الزمان والمكان (المرحلة أو اللغة القومية) وإنما بحسب أنماط أدبية نوعية للبنية والتنظيم.»[4]

وفوق التركيز على غنائية النص ـ كما ينادي بذلك كروتشه ـ وعلى عواطف الشاعر، ينضاف في الرؤية الأمريكية التفات الناقد إلى قدرته في الإدراك

---

[1] رينيه ويليك، نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الأدبية، والتجربة، ضمن كتاب: مفاهيم نقدية، سابق، ص. 311

[2] ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، سابق، ص. 117

[3] رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، سابق، ص. 237

[4] نفسه. ص. 238

ومجموع خبراته، وإن كان مفهوم الشعر يختلف من ناقد إلى آخر، وتقويمه يتغيّر حسب النصوص لدى الناقد الواحد.

الأنواع ونظرية التطور:

من داخل المدرسة الفرنسية أصوات تميل إلى الأخذ بنظرية الأجناس، ولكن تعليلها يختلف

L'existence diachronique des genres littéraires est la preuve éclatante d'une tradition qui s'impose aux auteurs. Il arrive que l'œuvre crée sa forme; il arrive plus souvent – ou du moins il arrivait – que l'œuvre se coule dans une forme, qui est un legs de l'antiquité: l'épopée, l'ode, la tragédie, la comédie ont ainsi traversé les siècles[1].

يدين هذا الرأي، في العصر الحديث، للناقد الفرنسي برينوتيير Ferdinand Brunetière (ت. 1906) في كتابه عن تطور الأنواع[2]، فتحت تأثير نظريات دارون Charles Darwin (ت. 1882) في النشوء والارتقاء، اقترح أن تخضع الأجناس الأدبية للازدهار والفناء مثلها مثل الأجناس الحيوانية. وإن كان غنيمي هلال يصعد بهذا الرأي إلى أرسطو[3].

قامت رؤية هذا الناقد على المقابلة بين الأجناس الأدبية وبين الفصائل الحية، وانتهى إلى أن النظرية الداروينية ممكنة التطبيق في الأدب ، وبالإمكان أن

---

[1] P. Brunel, C. Pichois, A-M. Rousseau, *Qu'est-ce que la liéttérature* ?, op. cit., p. 70. Nous reprenons à Ghassa Seyyid sa traduction:

« إن الوجود التعاقبي التاريخي للأجناس الأدبية هو الدليل الساطع على تقليد يفرض نفسه على المؤلفين. يحصل أحيانا أن يبدع العمل شكله، ويحصل غالبا ـ أو على الأقل كان قد حصل ـ أن ينزلق العمل ضمن شكل يكون موروثا من الماضي القديم. هكذا اجتازت العصور الماحمةُ، الشعر، التراجيديا والكوميديا.)»

إكراما لغسان السيد وتقديرا لجهوده، اعتمدنا ترجمته لهاه الفقرة وهي ضمن ترجمته لكتاب باجو؛ على أننا أكملنا ترجمة ما بين قوسين، وقد أسقطها هو تبعا لنقل باجو عن الثلاثي الفرنسي.

دانييل–هنري باجو، الأدب العام المقارن، تر. غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، د.ت، ص. 173، ومحل الفقرة في الأصل الفرنسي كما يلي:

Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, Coll. "CURSUS", 1994, p. 114

[2] Cf. Ferdinand Brunetière, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 1ere édition 1906, sixième édition 1914, Paris, Hachette et compagnie.

[3] ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، سابق، ص. 118

يأتي تطبيقها بجدوى. فدراسته ـ وإن شابتها تعاميم غير حذرة كما يرى فرنسوا غويار[1] ـ تمثلت في « العلاقات القائمة بين مختلف الأجناس الأدبية من النواحي التاريخية، والفنية والعلمية.»[2]فنظر ـ من الناحية التاريخية ـ فيما إذا كانت الأجناس تظهر إلى الوجود بشكل تعاقبي، نتيجة الصدفة أم متوالدة كما يحصل عند الحيوان؛ ونظر ـ من الناحية الفنية ـ في الصلات الموجودة بين القوالب الفنية المختلفة التي هي سبب في ظهور الأجناس، وانتهى إلى أن المسرحية أفضل من الملحمة، وأن القصة الحديثة تفضل الحكاية الشعبية؛ ونظر ـ من الناحية العلمية ـ في القوانين التي تتحكّم في علاقات هذه الأجناس مشتركة، وفيها منفردًا بعضها عن بعض، وكيف وجودها ونشوءها، وتطورها واندثارها[3].

يطلق ويليك على نظرية برونتيير هذه "النظرية البيولوجية"، وينعتها بالزائفة، ويأخذ على صاحبها جملة من الأنظار/النتائج كتطوّر خطب الوعاظ في القرن السابع عشر إلى الشعر الغنائي في القرن التاسع عشر، وهي نتيجة للماثلة بين الميول البدائية للكتّاب والجمهور؛ وبرونتييرن في المحصلة، لم يزد على إلحاق الأذى بـ « علم الأنواع.»[4]

خارج مشروعية هذا المنهج، وبعيدا عن تخطئته وعن تصويبه، وميلا عمن تبناه من النقاد ومن رفضه، يمكن القول إن برونتيير اختار طريقا تقريبيا محكوما بنسبية المنظور، انتهى إلى جدل وإلى إثارة مرّ بنا بعض ملامحها (التحفظ الأمريكي على البناء على نموذج الكائن الحيّ). الذي يبقى منه أن برونتيير طرح مجموعة من الأسئلة المنطقية غذت تحاليله ورافقت الأجوبة عليها درسه، من نوع: كيف تتناسل الأجناس الأدبية؟ ما الذي يمهّد لها من ظروف الزمان والمكان؟ ما

[1] ينظر: ماري–فرنسوا جويار، الأدب المقارن، سابق، ص. 49

[2] ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، سابقن ص. 66

[3] نفسه، ص. 67

[4] ينظر: رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، سابق، ص. 249

هي قواسم النمو بينها وبين الكائن الحي؟ كيف تبقي على نفسها وما هي عوامل اندثارها؟ كيف تستعيد الحياة وتعود في قالب أو جنس جديد؟

تلتقي فقرة في بحث تودوروف في مصطلح الأدب، خصصها لمشكلة الأنواع، فيها من الإشارات ما هو ضمني وما هو نصي مع شيء من هذه المساءلات، بما يعني أن أرضية برونتيير كانت أرضية غيره، على الأقل في جانب من جوانب مشكلة الأنواع هو النشأة أو الأصل: من أين تأتي؟

من أين تأتي الأجناس؟

ببساطة، تأتي الأجناس ـ يقول تودوروف ـ من أجناس أخرى[1]. إن كل جنس جديد هو تطور جنس أو مجموعة أجناس قديمة: إما عن طريق الاستحداث، أو التحويل أو الدمج. إن أيّ "نص" حالي (تعني هذه الكلمة الجنس أيضا، في أحد معانيها) يدين في ذات الوقت إلى "شعر" وإلى "رواية القرن التاسع عشر، شأنه في ذلك شأن "الكوميديا الدامعة"[2] comédie larmoyante التي كانت تجمع بين ملهاة ومأساة القرن السابق. لم يحصل أن وجد أدب بلا أنواع، بل هو نظام في تحوّل دائم، وقد رافق السؤال عن الأصول ـ تاريخيا ـ أرضية الأجناس بحدّ ذاتها: فزمانيا، لا يوجد هناك "ما قبل" الأجناس.

بالإمكان طرح سؤال ـ بالمنطق النظامي لا بالمنطق التاريخي ـ بدل: ما الذي تقدّمَ الأجناسَ في الماضي؟ نقول: ما الذي يقف وراء نشأة جنس أدبي، في كل حين؟ وبشكل أكثر تحديدا، هل يوجد، في الكلام (بما أن الأمر يتعلق هنا بأنواع الخطاب) أشكال ـ في أثناء عرضها للأجناس الأدبية ـ ليست هي أجناسا بعد؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب، فكيف تنتقل الأجناس إلى بعضها؟[3]

---

[1] Cf. T. Todorov, *La notion de littérature*, op. cit., p. 30

[2] نوع مسرحي يجمع بين النجاح والفشل، يثير الإعجاب تارة وتارة يثير الشفقة. أدخل هذا النوع في مسرح القرن الثامن عشر عنصر إثارة الشفقة، وهو سبب تسميته "المسرح الدامع".

[3] Cf. T. Todorov, *La notion de littérature*, op. cit., p. 31

الأجناس والأدب المقارن:

أما ما للموضوع من صلة بالأدب المقارن، فيتعلق بمنهج دراسة الأجناس وتطورها والوقوف على أسباب ذلك، وإننا نلخص أهم تنظيرات برونتيير من كتاب ريمون طحان:[1]

1. أول ما يتعين على المقارن هو تحديد الجنس الأدبي الذي يدرسه، والنظر في قواعده الفنية. والذي يتيح إمكان ذلك إنما هو وضوح قواعد العمل الفني، فنجد المؤلِّف المسرحي ـ مثلا ـ ملتزما بطريقة معيّنة وبقواعد فنية ظاهرة، بما يخالف بين العمل المسرحي والعمل الروائي ولا يديب الحدود بينهما. واضح أن تحديد الجنس يعسر بقلّة وغموض القواعد الفنية والإيغال في العواطف. على المقارن أيضا أن يفطن إلى التطورات التي تعتري الأجناس الأدبية، فقد كانت الملحمة في أول عهدها حكرا على الشعر قبل أن تنتهي إلى حال جامع بين الشعر والنثر؛ وبدأت المسرحية شعرا ثم آلفت بينه وبين النثر إلى أن اكتسحها الأخير على حساب الشعر؛ ويجدر به أن يبحث في عزوف كت{اب المأساة عن الشعر، وفي كسر القُصّاص قوالبَ القصة التقليدية واختيارهم غيرها من القوالب المستوردة.

يفرض النسق التاريخي لدراسة الأجناس نفسه، فتتبع تطوّرها يدخل في فهمها على وجهها، وتحليل عوامل بنائها وسيرورتها يساعد على الوقوف على حقيقة تأثيرها وبقائها. فالنسق التاريخي عامل مهم في شرح أسباب انتشار القصة التاريخية في أنحاء أوربا مطلع القرن التاسع عشر، وشرح أسباب العزوف عنها منتصف القرن نفسه؛ ومن مقتضيات البحث أن ينظر في ظروف نشأة القصة والمسرحية، وما الأسباب التاريخية لظهور هذين الجنسين الجديدين على الأدب العربي، على سبيل المثال؛ كما عليه النظر في المراحل

[1] ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، سابق، ص. [66–71]

التاريخية التي مرّت بها القصة في الآداب الأوربية، ومتى بدأ تأثيرها يظهر في العالم العربي. ويدخل في هذا الضمن درس الأجناس القديمة والنظر في التطورات التي لحقتها، من جنس القصص على ألسنة الحيوان، ودور بعض الكُتّاب العرب في إدخال هذا الجنس الأدبي إلى العربية وتأثيرهم على كتّاب آخرين من المنظمتين الشرقية والغربية.

2. يواجه المقارن مسألة الكتّاب الفنية، والوقوف على مدى التزامهم، من غيره، بمذهب أدبيّ ما، إذ فيهم من يلتزم ويفي وفيهم من يتحرّر فيتصرّف في قواعد المدرسة التي ينتمي إليها، والأهم في ذلك كله إمكان القارئ من شرح الموقفين وبيان أسبابهما بما يتجاوز مجرد الوصف. لعل المسعف في وأحسن ما يكشف عنه أن توضع مجموعة من المعطيات موضع الدرس، منها ما هو بيوغرافي (حياة المؤلف، إنتاجه، ثقافته وبيئته)، ومنها ما هو انثروبولوجي (دراسة الشعوب ومعرفة تطورها) يكشف عما تفرضه المجتمعات على الأدب من تقاليد وأجناس أدبية وما يتفرع عنها.

3. يتعيّن على المقارن التوفيق في الاستدلال، فلا بد من تحديد تأثر المؤلف بالجنس الأدبي المعالج بشكل دقيق، وقد يسهل الأمر عليه إذا كانت مسالك التأثير واضحة، من خلال محاكاة الكاتب غيره، أو من خلال تصريحه الواضح بأنه يقلّد غيره، كما هو مثال فكتور هوغو الذي لم يُخْفِ محاكاته لشكسبير.

يمكن التنويه، بعد هذا، بتأثير برونتيير في دراسة الأجناس الأدبية، فقد نشأ على يديه ـ بتأثير من محاضراته ـ جيل أُخِذَ بمسألة تطوّر الأجناس، إلا أن السياق الثقافي والتاريخي لأواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين حبس هذه الأبحاث في مجرّد عرض الآداب في عصورها، دون الغوص الحقيقي في مظاهر وأسباب التأثر والتأثير، ودون إجابة فاصلة لتساؤل من نوع: كيف يمكن أن تتطوّر الأجناس الأدبية إلى أجناس أخرى بمنطق

الفصائل الحيوانية، بموجب النظرية الداروينية، وما الأدلة الواقعية على "حتمية" تطوّرها كما عند الكائن الحيّ؟ هذا الذي ترك التساؤل حول الأجناس الأدبية مفتوحا، وأبقَى النظر فيه بعيدا عن الفصل إلى أمد.

من زاوية شبه نقيضة، يلفت غويار إلى أنه ليس كل الأدب دُرِس[1]، بما أثّر على مسألة الأجناس هذه، تحديدًا وتحليلًا، وبما حجب تأثيرها على الأديب اكتفاءً بالكلام الظاهر، وقد كان يجدي كثيرا أن يجتهد مؤرخو الأدب في إضاءة مسألة « تأثير الشكل الأدبي في الذي يتبناه أو ينفعل فيه. » ولكنهم لم يفعلوا، وما فعلوه من ذلك بعيد أن يكون كافيا. والمعطى البيبليوغرافي، إلى الآن، لا يحصي ـ كما يشير غويار ـ إلا « مؤلفات حاولت سرد التاريخ المقارن للأنواع الأدبية»[2] كالمسرح، والشعر، والروايات والأقاصيص.

وسواء أأفلح برونتيير في تمديد عمر الأجناس الأدبية أم لم يفلح، ومهما كان النقد الذي اعترى نظريته، فإن للأجناس مدافعين جاءوا بعده وعلّلوا بغير ما علّل به، بحسب البيئة الثقافية التي نشأوا فيها، وبحسب المذاهب التي انتموا إليها. نحصي من هؤلاء، مع الطاهر مكي، رجلين لا مشترك بينهما إلا الدفاع عن الأجناس وجودًا وبقاءً، هما الناقد السويسري المختص في الأدب الألماني إيميل شتايغر Emil Staiger (ت. 1987)، والقيلسوف ومؤرخ الآداب المجري جورج لوكاتش.

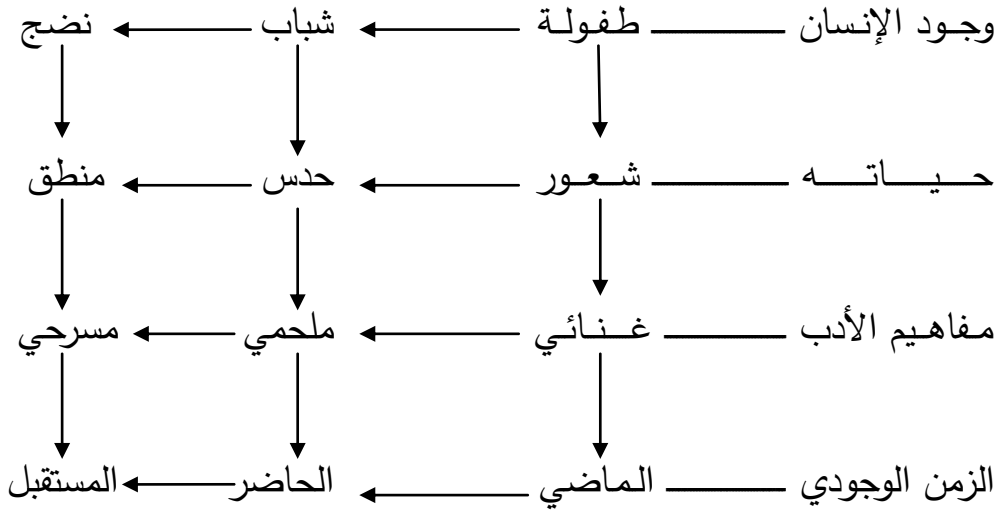
يستثمر شتايغر فيما يعيد تأهيل الأجناس الأدبية، في كتابه "المفاهيم الأساسية للشعرية"[3]، على أرضية من إدانة الآراء الرافضة للأجناس دون تبرير مقنع، وهي في جملتها رافضة للتاريخ ولمنطق الصيرورة فيه لأن منطق الأجناس تاريخي، فرفضها رفض له. ثَمّ منطق ترابطي ـ في تفكيره ـ بين وجود الإنسان، مفاهيم الأدب والزمن الوجودي، ويمكن تمثيل ذلك بما يلي:

---

[1] ماريوس–فرنسوا غويار، الأدب المقارن، سابق، ص. 49

[2] نفسه، ص. 50

[3] Cf. Emil Staiger, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Lebur-Haussman, 1990



ينتهي بنا هذ الترتيب إلى أن فن الشعر مرتبط بعلم الكائنات وعلم الإنسان، وتحليل الأنواع الأدبية يدور ـ في أطروحته ـ حول دراسة شكل الوجود الإنساني[1] كما صورنا.

وأما لوكاتش فقام مشروعه على مدوّنتين بارعتين هما "نظرية الرواية"[2] و "الرواية التاريخية"[3]. فانطلاقا من تأثير واضح لفلسفة هيغل Friedrich Hegel (ت. 1831) أسّس رؤياه في الأولى وأقرّها في المدونة الثانية، والأطروحة بأرضيتيها دائرة حول عناصر التمييز بين ما هو قصصي وما هو غنائي، وبين القصصي والمسرحي، وبين الرواية والملحمة.

ونزيد في الإحصاء ناقدةً ألمانيةً هي كاتيه همبرغر Käte Hamburger (ت. 1992)، شغلت بموضوع الأجناس الأدبية ووضعت فيها أكثر من عمل، ضمنتها خلاصة أنظارها وحصاد تأملها، نذكر من ذلك كتابها "منطق الأجناس الأدبية"[4] الصادرة ترجمته الفرنسية سنة 1986، وكتابها "منطق الشعر" الصادر بألمانيا سنة 1957[5]. قرأنا عن الكتاب

[1] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 440

[2] Cf. Georg LUKÁCS, *La théorie du roman*, Paris, TEL Gallimard, 1989

[3] Cf. Georg LUKÁCS, *Le roman historique*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2000

[4] Cf. Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, et préfacé par Gérard Genette, Paris Editions Le Seuil, Col. « Poétique», 1986

[5] Cf. Käte Hamburger, *Die logik der dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957

الأخير عرضا في المجلة البلجيكية لفقه اللغة والتاريخ ما يسلّط الضوء على نظريتها ويضع اليد على موضع الكتبة من أصحاب الرأي في الموضوع.

لم يفت هذا الكتابُ نقادَ الأفكار ـ في أوانه ـ فلقد تناوله رينيه ويليك بالنقد، بادئا بوضع الكاتبة في إطارها الفينومينولوجي المؤثر على خياراتها النقدية، ومثنيا بإطار قراءتها للنص الأدبي مشيرا إلى التقسيم الثنائي (بدل الثلاثي الذي مضى عليه شتايغر) والذي تميّز فيه بين نوعين من الشعر: القصصي أو شعر المحاكاة، والغنائي أو شعر الوجود؛ فالغنائي عندها تعبير عن الواقع يشبه الرسالة أو الرواية التاريخية، في حين تنتمي الملحمة إلى القصص وتختلق فيهما الأحداث والشخصيات. والفاصل بين النوعين هو المتكلم[1].

أكثر ما استلفت الناقد الأمريكي في أطروحة الكاتبة فكرتها القائلة إن الزمن الماضي في الرواية يفقد وظيفته الزمنية، ويتحوّل إلى الزمن الحاضر، فظروف الزمان يمكن استعمالها في السياقات القصصية بغض النظر عن دلالات الأفعال على الزمن الماضي. كما لم يفت ويليك الإشارة إلى أن في آراء همبرغر ما هو داخل في الإجماع النقدي، أو ما يشبه ذلك، من نحو اعتبار القصيدة الغنائية تعبيرا عن الواقع، لا تختلف في ذلك عن غيرها من أجناس الكتابة[2].

يبقى أن أهم اعتراض ويليك على همبرغر يتمثل في اختفاء الحد الفاصل بين الفن وغير الفن عندها، لأخذها بالوصف الظواهري الخالص للفن بمعزل عن الأحكام التقويمية، أي عن النقد.

---

[1] رينيه ويليك، نظرية الأنواع الأدبية، والقصيدة الغنائية، والتجربة، ضمن كتاب مفاهيم نقدية، سابقن ص. 312

[2] نفسه، ص. 313

المحاضرة الثالثة عشرة: الأدب والأسطورة

نقرأ في تأصيلات ليفي ستراوس[1] ـ كما يلخصها معجم النقد الأدبي ـ أن الأسطورة حكاية تعكس أحداثا وقعت في أزمنة أسطورية وتناقلتها التقاليد الشفوية بمختلف الصيغ، لأنها غير واضحة الأصل. لقد لاحظ مؤسس الأنثروبولوجيا البنيوية أن الأساطير ـ رغم تنوّعها واختلافها ـ تعيد إنتاج نفسها بنفس الملامح في مختلف مناطق العالم وإن لم يكن بينها تواصل. فأسطورة الطوفان، على سبيل المثال، هي أسطورة كونية. نجدها في الملحمة السومرية "جلجامش" (كتبت 1800 سنة قبل الميلاد)، كما نجدها في التوراة، وفي حكايات هنود أمريكا اللاتينية التي أحصاها ليفي ستراوس الخ...لقد همّ ليفي ستراوس بوضع نحوٍ للأساطير. يقوم تحليله على فكرة أن الأسطورة لا تأخذ معناها لا من المؤسسات الحديثة ولا من القديمة التي قد تكون انعكاسا لها، بل تأخذه من الوضع الذي تحتلّه بالنسبة لأساطير أخرى ضمن مجموعة تحولات[2].

الأسطورة في الفكر الغربي:

تعريف ديران Durand:

من أوضح تعاريف الأسطورة وأكثرها حضورا في التناول الغربي الحديث، تعريف الفيلسوف الفرنسي ديران Gilbert Durand (ت. 2012) الذي يقول:

> Nous entendrons par mythe un système dynamique qui, sous l'impulsion d'un schéme, tend à se composer en récit, le mythe est déjà une esquisse de rationalisation puisqu'il utilise le fil du discours, dans lequel les symboles se résorvent en mots et les archétypes en idées. Le mythe explicite un schème ou un groupe de schèmes. De même que l'archétype promouvait l'idée et que le symbole engendrait le nom, on peut dire que le mythe promeut la doctrine religieuse, le système philosophique ou […] le récit historique et légendaire.[3]

[1] Cf. C. Levi-Straus, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958
[2] J. Gareds Tamine & M-C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op. cit., p. 134
[3] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*: *Introduction à l'archétypologie générale*, PUF, 1963, p. 54

تعريف Jolles:

وفي فلكه يدور منجز الألماني جولس André Jolles (ت. 1946) في كتابه "اشكال بسيطة"، ولكنه دوران يبقي للأسطورة مكانا لا قوة فيه ولا هيمنة، فهي اعتباطيات أوجدت بعضَها الصدفةُ وبعضَها الآخرَ الترفُ العقليُّ. هذه حصيلة قوله:

L'homme demande à l'univers et à ses phénomènes de se faire connaître de lui; il reçoit une réponse […] une parole qui vient à sa rencontre. L'univers et ses phénomènes se font connaître. Quand l'univers se crée ainsi à l'homme par question et par réponse, une forme prend place, que nous appellrons mythe.[1]

تعريف باجو:

لن نغادر سياق التعاريف الغربية حتة نقف عند ما يقترحه باجو تبعا لبرونيل. فتعريف الأسطورة في فهمهما مرتبط بوظائفها وفق ما يلي:

- الأسطورة الحكاية: تروي الأسطورة قصة، فهي إذن حكاية. ومن هنا تناقضها مع الحوار والمناقشة عند أفلاطون؛
- الأسطورة التفسير: الأسطورة حكاية تصنع أسبابا، تتحدث عن الحقيقة كما هي، عن العالم كيف تطوّر، وما هي أنواع العلاقات التي يقيمها الإنسان معه؛
- الأسطورة الإيحاء: للأسطورة وظيفة إيحائية، ويمكن القول ـ تبعا لبعضهم ـ إن كل ميثولوجيا هي مبدأ يتعلّق بالظهور الأول للإنسان ontophanique.

نترجم: « سنعني بالأسطورة نظاما ديناميا، يتأسّس تحت ضغط مخطط، ككحاية. والأسطورة بَعدُ رسمٌ تخطيطيّ للعقلانية بما أنها تستخدم الخطاب الذي تصبح فيه الرموزُ كلماتٍ والنماذجُ العليا أفكارًا. تشرح الأسطورة مخططا أو مجموع مخططات. وكما يرقّي النموذج الأعلى الفكرةَ، ويلد الرمزُ الاسم، يمكن القول إن الأسطورة ترقّي العقيدة الدينية، النظام الفلسفي […] والحكايا التاريخية والأسطورية.»

[1] A. Jolles, *Formes simples* (Ein fache Formen), 1930: Seuil, Paris, 1972, p. 81

نترجم: « يطلب الإنسان من العالم ومن ظواهره أن يتعرّف إليه، فيتلقّى جوابا […] في شكل عبارة تتجه نحوه. بذا يتعرّف العالم وظواهره بنفسه. ولما يتكشف العالم، بهذه الطريقة، للإنسان، عن طريق السؤال والجواب، هناك شكل يستتبّ، نسميه أسطورة.»

وإذا كان من معارض الأسطورة "المقدس"، فإن شأن الأسطورة الأدبية أن تكون "جوابا".[1]

وظيفة الأسطورة:

أما وظيفة الأسطورة ـ ليفي ستراوس ـ فهي أن كون أداة لحلّ ما لاحلّ له من المشكلات، من هنا كان الأدب، من حيث هو مساءلة للوجود، يتغذى من الأساطير، منها القديم وهو الأكثر (أوديب)، والتوراتي (أسطورة برج بابل) وأحيانا الكيلتي celte (نسبة إلى الشعوب الكيلتية التي عاشت بأوربا ما بين القرنين الثامن والثاثل قبل الميلاد). ويجد الأدب، في الحكاية الخرافية التي توفرها الأسطورة إثارة عجيبة يوظفها كيف يشاء، كما يجد أشخاصا استثنائيين (آلهة أو أبطال).

لم تستثمر العصور الحديثة في صناعة الأساطير، ذلك أن الأسئلة المطروحة تبدو اليوم بلا حلّ. نقول لم تشهد العصور الحديثة صناعة للأساطير، ولم تُعْنَ بها التقاليد إلا على مستوى الاستقبال وإعادة الإنتاج. بلغة أخرى: النقد. وليس مفاجئا ـ يقول الثنائي مونيرون Frédéric Moneyron (مولود سنة 1954) و طوماس Joël Thomas (؟) ـ أن تبقى دراسة الأساطير بعيدة لمدة غير يسيرة عن اهتمام النقد الأدبي.

Et si la littérature comparée a pu revendiquer assez tôt le mythe comme un de ses territoires, la pratique a eu plutôt tendance à contredire cette déclaration de principe.[2]

على أن انهيار الإيديولوجية العقلانية التي هيمنت على المنظومة الغربية أدّى، منذ ثلاثة عقود، بالعلوم الإنسانية مجتمعة إلى طرح سؤال المداومة وطرق استدعاء الفكر الأسطوري في المجتمعات الحديثة. وتحصيلا من أعمال مؤرخي

[1] D-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, op. cit., pp. [99-100]

[2] Frédéric Moneyron & Joël Thomas, *Mythes et littérature*, Paris, PUF, Col. Que sais-je?, 2002, p. 34

نترجم: « وإ ذا كان الأدب المقارن قد استمسك، باكرا، بالأسطورة بوصفها إحدى أرضياته، فإن التطبيق نحا إلى تفنيد هذا الإعلان المبدئي.»

الأديان، وأعمال الإتنولوجيين والأنثروبولوجيين التي أدّت إلى تطوّر حاسم في فهم هذا الفكر المتجاوز للمنطق، تعدّدت الدراسات المخصّصة للأسطورة والأسطوري بينما نشأ ـ موازاة لذلك ـ نقاش ابستكولوجي لا يخلو من حدّة هدفه التأسيس المنهجي الرصين. ومن جملة الإبداعات الإنسانية الأكثر استعدادا للبحث في الفكر الأسطوري، لأنه ـ ربما ـ الأقرب إلى التناول والأقدر على الملاحظة، ظهر للكثيرين أن الإبداع يشكل موضوعا محبّذا للدراسة.

الأفق الفينومينولوجي:

في الأفق الفينومينولوجي تؤثر صناعة الأدب على الرموز والشكال الأسطورية. وسيكون الأدب ـ بامتياز ـ المنظار الذي من خلاله يمكن تتبع تطورات الأسطورة. ينبغي المرور ـ في وصف هذه الإجراءات ـ بصورة الشجرة الفلسفية كما يقترحها كارل يونج[1] Carl Gustav Jung (ت. 1961)، وفيها الجذور، الجذع والأوراق.

- فالجذور طبعا أسطورية، بما أن الأساطير تتأسس كخلفية ثابتة وصلبة للروايات الأسطورية؛ وهي بهذا افتراضية لا تحيل على حقيقة تاريخية بل تحيل عاى مخيّلة موجودة وغير موجودة في ذات القت بأي مكان؛
- أما الجذع فيؤمّن الانتقال بين الجذور والأوراق، يمثل التاريخ وتدفّق أحداثه ويصل الأسطورة بالتاريخ ضمن المسافة الأنثروبولوجية trajet anthropoplogique كما يسميها جلبار ديران[2]: فالأوراق والجذور ضرورية لحياة الشجر، ولكن وجودها مرتهن بالتنقل زبوساطة سائل يوجد بجذع الشجرة؛
- أخيرا، وهو الأهم، الأوراق. يكتسي أهميته من أنه الأكثر تأثرا بالعالم الخاجري، بأحداثه وسياقاته، وبها هو بنية مفتوحة. فالأوراق هي التي تلمع

[1] Cf. Carl.Gustav.Jung, *Les racines de la conscience*, Trd. Y. Le Lay, Paris, Buchet-Chastel, 1974
[2] Sur le trajet anthropologique, cf. G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit.,

في الضوء إذا اختلفت خيوطه، لها كثافتها، روائحها الخاصة وواحدية تشكلها فلا تشبه ورقةٌ ورقةً أخرى.

والغاية من هذا التمثيل بيان أن الأوراق جزء من الشجرة ـ بلغة الرمز ـ فهي ستموت حتما إذا فصلت عنها. وذهابا إلى أبعد حد في هذه الرمزية، سنعتبر الشجرة رمزا للنص الأدبي في واحديته وتواصليته، تشكل شبكة الساطير عناصر البنية العلائقية فيه. وهناك صورة رمزية أخرى، تساعد كثيرا على الكشف عن عوامل الإبداع الأدبي هي النظامية systémique في علاقاتها بالعلوم الإنسانية: بنية محكمة التشغيل، ذاتية التنظيم، مفتوحة في ذات الوقت (على العالم، على الخصوصيات الشخصية للكُتّاب) ومغلقة (على الثوابت التخييلية التي ترعاها بانتظام وتعيد موضعتها.)

ومن مفارقات البحث أن نجد من الباحثين الغربيين، من شرّاح أو دعاة للروحانية في القرن التاسع عشر وحتى ورثتهم الآن من يعتبرون الأسطورة حقيقة خفية لا يصلح وجودها في عالم الخيال الحسّي، ويتفق علماء الأساطير المعاصرون، فوق اختلاف مقارباتهم وتأويلاتهم، وبعيدا حتى عن فضاء حفرياتهم (الحضارات الغربية القديمة أو الحضارات البدائية الحالية) حول أمر واحد على الأقل: الأسطورة والأدب يقصي كلاهما الآخر[1].

التناول العربي:

أما التناول العربي، فيختلف تصوّرًا، صياغةً ومنهجًا عمّا نجده في المنظومة الغربية. بدءًا بالمشتركات وهي قليلة لها حكم الاستثناء، من نحو اعتبار الأسطورة إجراءً إبداعيا لا شيء يمنع من وصفه بالمغامرة ـ كما يرى فراس السواح[2] ـ عمدت إليها المخيّلة البشرية لالتقاط أصداء الواقع المعرفي والجمالي والتطور الإدراكي للإنسان. والذي قدمناه من إشارة إلى مفارقات البحث الغربي، يتكرّر هنا إذ نجد أن مغامرات العقل لم تؤدِّ إلى القطيعة مع التفكير الأسطوري،

[1] Cf. F. Mouneyron & J. Thomas, *Mythes et littératures*, op. cit., 38

[2] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى. دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت، 1983، ط1، ص. 16

بل حصل نوع من ترقية الأسطورة بعد بعثها بخصائص تؤكد على ديمومتها، وظهر نتاج أدبي يحتفي بها وأدباء يصنعون تراثا لهم لا يخلو من تأثيراتها ولا ينفكّ عن شراكها[1].

المصدر الأول للأسطورة هو المتخيّل[2]، ولذلك اشتركت مع الأدب في الصدور عنه إذ كانت لغتهما واحدة، الأمر الذي يؤكد صلتها به، ويشكل هذا فسحة تنأى بالرأي العربي عن الرأي الغربي، كما قدمنا غير بعيد. والمكونات البنيوية والموضوعية للأسطورة، وطريقة الحكي فيها ونهوضها على القيم الإنسانية ـ ما عُلِم مصدره وما لم يُعْلَم ـ كل ذلك كان مدعاة إلى استلهامها واتخاذها مادّة في الكتابة، والرهان على استقبالها في مختلف الآفاق، سواء بلغتها الأصلية أم مترجمة.

وقد لا ينبو عن الملاحظة أن جدلية الأدب والأسطورة قائمة على عنصر اشتراكٍ آخر، فقد توجد ذاتُ الخصائص المكوّنة في كليهما، مالصورة الأدبية والحبكة وسائر الاعتبارات الفنية[3]، ممّا يجعل منهما أدبين متوازيين قائمين على مقدار من التناظر والتنافر لا يوحش أحدهما من الآخر. من هنا نتوء أرضية الخطاب الأسطوري الذي هو معتمد بعض الكتّاب، وطريقهم إلى التأثير في المتلقي واستيقاف وَعيِه، بما يضفي شرعيّةً على أدبه من جهة، ويضمن له ـ من جهة أخرى ـ البقاء إلى أبعد أمد، وقد يَنْسُج على منواله غيرُهُ من الكتّاب فيؤسس للنَّمْذَجَة والاحتداء فيخلد بأكثر من طريقة.

ينضاف إلى عوالم الاشتراك عامل آخر، هو عامل الغاية، فكل من الأدب والأسطورة غاية بينها وبين منطلقها صلة، ولا يتصوّر وجود نشاط إنساني، ذهني

---

[1] ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير. دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، 1979، ط2، ص ص. 196-197

[2] ينظر: عماد الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا في دراسة النقد العربي الحديث، دار جهينة، عمان، 2006، ط 1، ص. 43

[3] ينظر: صبحي حديدي، نورثروب فراي وبلاغة الأسطورة، الكرمل، ع 40-41، رام الله، 1991، ص. 86

أو غيره، يخلو من مرام يهدف إليه، ومن نتيجة يصبو إليها، وبحكم التنافذ بينهما، يتصدّر الأدب ـ بوصفه إطارًا حاويا للأسطورة ـ غاية مفادها « أن يعرف الإنسان مكانه الحقيقي في الوجود ـ يقول فراس فراح ـ وأن يعرف دوره الفعال في هذا المكان.»[1]

التصنيف الأسطوري:

إن المنجز الإبداعي المتنافذ مع الأسطورة، في إطار خصوصيته هذه، تأصيلا على معطيات آتية من طبيعة الأثر الذي تتركه الأسطورة، أو من صور احتوائه هو لهذا الأثر، أو من عنصر المزج بينهما الباعث على إنشاء منجز منحاز عن أصله الأول فلا هو أدب بخصائص الأدب المعروفة ولا هو أسطورة منصرفة لقالبها الأول، بل صنف من الأداء يصنّف ـ إبداعيا ـ كالتالي:

1. ما يلتحق منه بالأجناس الأدبية، وقد مرّ بنا البسط فيه؛
2. ما يلتحق منه بالأدب الشفهي وترعاه الذاكرة الجمعية كالحكاية الشعبية، والخرافة، وحكايا البطولات والخوارق. وللنظر في الأمر من قريب:

1. **الأسطورة في السياق الأجناسي:**

أهم ملحظ في هذا المستوى من النقاش هو ما يؤول إليه مستوى الأسطورة في الإطار الجدلي الذي سبق عرضه أدب/أسطورة، فمع التداخل بينهما ـ أو من مقتضاه ـ قد يأخذ كلاهما دور الآخر في لعبة تبادل لها دورها في إعادة الصياغة والتشكيل، وبالنتيجة: التأثير، وما لذلك من صلة بالمقدّس دخولا وخروجا؛ فقد يُدْخِل كاتب ما، أو مدوّنة ما، الأسطورةَ دائرة المقدّس ويقولبها بقوالبه، وقد يخرجها بإجراءات مخالفة كاتبٌ أو مدوّنةٌ وينزع عنها صبغة التقديس[2]، فتدخل في الأدب وتغدو صورة من صوره.

---

[1] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، سابق، ص. 15

[2] محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1994، ص1: 167

باستعماله أسطورة الكهف le mythe de la caverne يكون أفلاطون أول من استعمل من اليونانيين لفظ Muthos[1]، وهي أولية مزدوجة لأنه ـ بالإضافة إلى ذلك ـ أول من أهابت الفلسفة من خلاله بالأسطورة[2].

واستدراكا على فراس السواح، ينتهي إلى أفلاطون أولية إطلاق Muthos لا Muthologia التي تعني علم الأساطير وما يقتضيه اللفظ منهجا ومادّة. ولم يظهر تأصيل هذا العلم والاشتغال به على يد أفلاطون بل عرف بعده بناء على مادّة ظهرت على يده. والذي أخذته اللغات الأوربية، بدءا باللاتينية الدنيا bas latin هو لفظ muthos الذي صار :mythos في الإنجليزية والألمانية، و mythe في الفرنسية و mito في الإيطالية والإسبانية، ومعناه في جميعها القصة أو الحكاية récit, fable.

ليس الجامع هنا ـ كما يبدو لأول وهلة ـ البنية اللفظية وحدها، بل يتعدى الأمر إلى الخصائص الفاعلة في التشكيل النصي للأسطورة، أو الأسطرة mystification إذا عبرنا بشكل مختلف، بما يصبح به النص الأسطوري نصا أدبيا وافي الأركان، فتتكرّس في الوقت ذاته فكرية الأسطورة وفكرية النص الأدبي، ويغدو كلٌّ منهما ظهيرًا للآخر ومرآة عاكسة له، وظيفتهما ـ في العمق ـ واحدة تتمحّض لربط الإنسان بمحيطه على قاعدة التجاذب والتوازن.

وإذا كان الأدب إعادة صياغة للواقع، من المنظور الخاص للأديب المتمرّد على القوالب الجاهزة الثائر على الموضوعية المستعصي على الأعراف، فإن الأسطورة نافذة في تحرير العقل من سطوة الواقع، فاعلة في "الإقلاع" عما المحسوسات مسعفة من التصدع الناجم عن ثبوتية هذا الواقع وبرودة طقسه[3].

1.أ: الشعر والأسطورة:

---

[1] فراس السواح، الدين والأسطورة كنظامين مستقلين متعاقبين، الموقف الأدبي، 1998، ع 264، ص. 32

[2] Cf. Eric Bordas, Mythe dans: *Le Dictionnaire du littéraire*, op. cit., 405

[3] ينظر: نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة 1967-1992، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، 2000، ص. 6

الشعر ـ في صياغته القصصية ـ هو أقدم التقاليد الأدبية، ولم تتجاوز بداياته ما يتناسب مع حالات العبادة وطقوسها، ومن هنا غموضه وغرائبية ما فيه من هرطقة وتهويم، ومحموله من الأساطير لا يبقى على حاله من الاستغلاق، فقد تكفّل الزمن بغسلها من ذلك وتعريتها للنظر واضحة قريبة المأخذ. والشعر الغنائي هو الذي ناء بهاته الفضيلة، فغدا للأساطير إيقاع يلبسها لبوس الفنّ ويكسوها حلة الجمال، وأصبح لها ترنيم يحجزها عن استئناف الأصل الأول، وقد تجلّى كل ذلك فيما هو رديف لجنس أدبي يدعى الملاحم الشعرية[1].

واضح أن ثمة مشتركات بين الأسطورة والشعر، وصلات حتمية واقفة وراء التلاحم التاريخي بينهما. فاللغة والأداء هما جوهر التوحيد بينهما. يكشف المستوى اللغوي عن قاعدة تعبيرية خاصتها الاستعارة، وميولها إلى الإيحاء وترك المباشرة من الثوابت التي لا يُتَخَفَّفُ منها بحال، والركض فيهما وراء الحقيقة لا يسعى إلى الظفر بها؛

وأما الثاني فيتجلّى ـ فيما يسميه نضال صالح عودة الشعر الدائمة إلى المناهج البكر للتجربة الإنسانية[2] ـ وأحسبه يريد التحام الشعر بتجربة الإنسان في الحياة والنظر في صورها الأولى المواطئة لفطرته التي فطر عليها ومحلُّها الأساطير العاكسة لها، الموعبة لتفاصيلها التي لا تحويها مظانّ أخرى.

ومهما يكن من أمر، فشرعية الأساطير آتية من كونها وسائط غير مبتذلة، لم يفرغها الاستعمال المتكرّر من عذريتها، ولم يأت الزمن على جدّتها.

كان الفرد الإغريقي كثير التأمل في الدين وما هو من سيميائياته من أمور الغيب، وكان المسرح إحدى الوسائل في ذلك فاحتضن الأسطورة وفرش لها أرضه وسماءه وما بينهما، لأنها ـ في طيّ المسرح وطقوسه ـ تعبير عن هذا التأمل وإحالة عليه بترتيبات دنيوية توضّح الغامض وتذهب بما فيه من لبس. فالمأساة ـ

---

[1] ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير. دراسة حضارية مقارنة، سابق، ص ص. 99-100

[2] ينظر: نصال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية، سابق، ص. 7

كما يقول محمد شاهين ـ « أعطت الأسطورةَ صوتها ومنحتها الأسطورةُ قوّتَها»[1] وعملت من هنا على مد الجسر بين الأسطورة والملحمة المكتوبة شعرا، والتي من موادّها خلق الآلهة وصراعها وعرض سير الأبطال ومغامراتهم[2].

يأخذ الجانب الأدبي من الأسطورة على عاتقه بناءها الفني ولا يتجاوزه إلى الوظائف الدينية[3]، لأن منظار الدراسة ينبغي أن يكون عموديا، يتناولها من حيث هي بعيدا عن السياقات الإضافية التي لا تشكل عمقها. ثم إن محمولها ـ مما يمكن أن يكون عناية الأنثروبولوجيين، أو علماء الأديان أو المؤرخين ـ لا يدخل في صميم بنية الأسطورة وفي تشكلاتها الأدبية.

أكيد أن الرؤية الشكلانية، ومعها منظار مدرسة النقد الجديد الأمريكية نافذة في توجيه الدراسات الأسطورية، ومنها جاء الانصراف إلى البنية الأسطورية ومركزيتها، بحثا في تأسيسات النموذج الأسطوري لأدب يختلف عن غيره في بناه وفي مقاصده، أقول الانصراف عما لا يشكل في منظورهم ـ بشكل مباشر ـ أدبية الأدب وشعرية الشعر وما يدخل في هذا المعنى مما هو معروف عنهم.

1. **ب: النقد الأسطوري:**

الدراسات الأسطورية، وما يسمّى اصطلاحا بالنقد الأسطوري mythocritique تقصر دورها على هذه المركزية ولكنها لا تلغي المكوّن الأسطوري في تعدده، فالأسطورة ليست بنية تجريدية محضة، قالبها ـ بالمعنى الجوهري ـ واحد يتعدّد تجليه بتعدّد الناظرين فيه. فعل هذا التعدّد ليس تشتيت زاوية النظر، ولكن التأكيد على هوية الأسطورة من جوانب مختلفة، فلا تذهب تعدّدية المنظار بالمنظور إليه على كل حال. لا يذهب المنظور إليه (الأسطورة) بل تتأكد خصوبته من جهة، ومن جهة ثانية تتأكد قدرة الأسطورة على الإخصاب النقدي، فالكل ناظر إليها

[1] محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ط 1، ص ص. 13-14

[2] ينظر: أنيس فريحة، ملاحم وأساطير من الأدب السامي، دار النهار، بيروت، 1979، ط 2، ص. 211

[3] ينظر: السيد الغزالي، الأدب المقارن منهجا وتطبيقا، دار الفكر العربي، القاهرة، 1985، ط 1، ص ص. 80-81

مؤسس عليها ولكن نظرة عالم الاجتماع غير نظرة المؤرخ غير نظرة الناقد الأدبي وهكذا... الكل آخذ بشيء منها، مما يوافق أفقه في البحث وما ينسجم مع مشروع قراءته.

أدبيا، كان السرد الميثولوجي وراء ظهور أجناس ما كان لها أن تظهر لولا الأسطورة، كالرواية مثلا[1]، ذات الاشتراك المركزي مع الأساطير والتي انتهت ـ كما أكدت سيرورة هذا الجنس الأدبي ـ إلى أن تكون إحدى أهم المغامرات الإبداعية للخيال البشري. نستفيد عناصر هذه المغامرة وحيثياتها ومآلها من أعمال المجري لوكاتش والفرنسي ليفي ستراوس، فقد وضعا اليد على تأثير الأسطورة في ظهور جنس الرواية ووقفا طويلا على الصلات الخاصة بينهما؛ فالأسطورة ـ كما يرى عنهما ميشيل زرافا ـ « سمة حضارة تفتقر إلى نظام، واتساع رقعة ومنطق الأسطورة، لكنها مع ذلك تبحث عن إعادة اكتشافها في عملية إبداعية جديدة، وهي الرواية.»[2]

2. **الأسطورة في سياق الشفوية:**

التلاحم بين الأسطورة والأبنية الحكائية الشفوية أمر حتمي، فعلى اختلاف الأرضيات الإتنية والثقافية والجغرافية، وجدت الأنواع الشفوية في أفق المحاكاة للأسكورة بما أكد هذا التلاحم والتلبّس بينهما، كما حدّدت ذلك دراسات غربية كثيرة.

يبدو حظ التراث العربي من الأسطورة أقل منه في ارتاث الأمم الأخرى. وعلى قلته فإن الدرس يميّز فيه بين مكوناته الشفوية الواردة على ألسنة الرواة الحكواتيين. فعلى ما بين الأسطورة والأجناس الحكائية من فروق، تجتهد بعض الأنظار في إيجاد نوع من التقريب يخصّ الجانب الفني حينا، ويتعلّق بالأبنية حينا

[1] ر.م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، تر. جورج سالم، دار عويدات، بيروت، 1967، ط 2، ص. 35

[2] ميشيل زرافا، الأسطورة والرواية، تر. صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، 1985، ط 1، ص. 23

آخر ويمشي بها في تقسيم « على أساس نوع الحكاية نفسها، وليس على أساس طبيعة الأسطورة ومضمونها.»[1]

2.أ: الحكاية من اللغة إلى الاصطلاح:

تحولت الحكاية من المرفد اللغوي إلى الاصطلاح والمعنى الخاص، وأصبحت الإحالة بمقتضى هذا التحوّل على المسموع أو المقروء في إطار يحدّده الزمان ويحتويه المكان، بأسلوب يرادف الأسطورة ويذكّر بها تيصيّرها ـ في احتفاظها بالكثير من خصائص الأساطير ـ حطاما لها ـ كما يقول شكري عياد ـ أو بقاياها[2].

ومنظورا إلى دورها الاجتماعي، ومنشئها التاريخي وأبعادها الموضوعية، تختلف الحكايا وتتنوّع، ورغم اختلاف نماذجها فإنها لا تحيد كثيرا عن مشابهة الأسطورة لولا أنها ـ في الغالب ـ للتسلية وليست الأسطورة كذلك؛ فالملتقى بينهما هو اللامعقولية، واستحالة الخضوع للمنطق، وتزيد عليها الأسطورة بجانب أنطولوجي تتحايده الحكايا، يتعلّق بأسئلة الوجود والمصير، والعالم غير المرئي وما هو من ذلك.

خاصة هذه الأنواع مجتمعة، ما اتفق منها وما اختلف، ما تقارب منها وما تباعد، هو توفير الأرضية الإبداعية للكتابة الأدبية، والمساهمة في تشكيل الوعي الأدبي وفي تأطير توجهاته المعنية بما تكون الأسطورة ومشتقاتها أصلا له.

---

[1] أحمد زكي كمال، الأساطير. دراسة حضارية مقارنة، سابق، ص. 52

[2] ينظر: شكري عياد، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، 1971، ط 2، ص. 75

المحاضرة الرابعة عشرة: موضوعات الأدب المقارن

الموضوع مفهوميا:

بالمعنى العام، يكون الموضوع مجموعَ ما يتناوله النقدُ من جهة معناه ومن حيث أهميته. وقد يعني مجموع العناصر الفعلية actantiels والتلفظية énonciatifs التي تقوم على انسجامها القراءة النقدية. ومن ناقد إلى آخر، يحيل مفهوم الموضوع على حقائق مختلفة: ما يتعلق بهوية الأنواع (حسب جورج بوليه G.Poulet) وما يتعلق بالأشياء،الحركات، المواد والعلاقات (حسب جون بول ريشار G.P.Richard) وما هو من قبيل الصور العقلية واللسانية (حسب ستاروبانسكي Jean Starobinski)[1] .

ويكون الموضوع، بالمفهوم اللساني، مايدور الحديث حوله. كما يعني الجزءَ من الكلام الذي يقول الشيء من غير أن يسميه مباشرة، ومن هنا فهو لا ينسجم بالضرورة مع التحديد النحوي للجملة. وفي الأفق التعليلي يرى اللسانيون أن الموضوع يشكل مجموع الألفاظ التي ينتهي إليها الإجراء التناظري.[2]

لا يختلف هذا الفهم عن ذلك الذي يرى الموضوع « هو الفكرة الجوهرية للمؤلِّف، أو القضية العامة التي يدافع عنها الأثر الأدبي»[3]، ومن معادلاتها الأجنبية لفظ leitmotiv، وهو بهذا موضوع، أو غرض أو قضية .

نظرية المقولات عند أرسطو:

ويصنف أرسطو المقولات فتشمل كلَّ ما يتبادر إلى الذهن من الكليات الحاوية، يدخل فيها الموضوع إلى جنب الحجج والمواضع الجدلية. ويدخل في نظرية المقولات هذه ما هو عند أرسطو والمناطقة موضوع جدليّ يعني الأفكارَ

[1] Cf. Eric Bordas & Denis Saint-Jacques, *Thématique* (*critique*), dans : Le Dictionnaire du littéraire, op. cit., pp. 614-615
[2] Cf. J. Gardes Tamine & M-C. Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, op. cit.,
[3] مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، سابق، ص. 568

العامةَ التي تتألّف منها موضوعات الكلام؛ وبالمفهوم التجزيئيّ للموضوع جانبٌ يتعلق إما بفكرة وإما بإحدى الأفكار التي يتناولها الكلام بالتعليق أو الجدل.[1]

الموضوع في الأدب:

أما في الأدب فتدخل فكرة الموضوع الدال للدلالة على الحدث القصصي، الشخصية، الفكرة أو العبارة التي تتكرّر في أدبٍ ما. وقد يوجد الموضوع الدال في عدّة آداب، وقد يوجد في أدب واحد موزّعا على مختلف العصور وقد يعرفه أثر أدبي واحد في شكل لازمة تتكرّر، كعبارة « ثم أدركها الصباح فسكتت عن الكلام المباح » في قصة " ألف ليلة وليلة"[2].

الموضوع ـ في تنظير باجو ـ هو مادة الأدب وهو ما يشكّل مخياله. والموضوع، مضافا إليه الصور والأساطير هو إنجاز الأدب. فالكوميديا الإلهية ودون كخوت، تمثيلا لا حصرا، هما المعين الدائم لهذا الموضوع أو ذاك. وعلم الموضوع Thématologie أو ما يسميه الألمان تاريخ الموضوعات stoffgeschichte هو السجل الحقيقيّ وأكثر ما يؤدي من السبل إلى الكشف عن طرق وكيفيات بناء النصوص وإدراك وجوه الإبداع فيها.[3]

الموضوع والموضوعية:

وفي جملة المثارات الإشكالية، يتوارد لفظ الموضوعية objectivisme الذي يضيف قدرا من الإبهام ولا يسعف في واقع الأمر من حيرة، وإن كان ثمة من مشتركات المعنى ما يقرّب الأنظار بعضها من بعض. فمن الناحية النظرية، تشكل الأرضية الموضوعية مَتاحا لشيء من التناول المشترك بين فكرة الموضوع بوصفه مادة للنظر sujet، وبين زاوية النظر إليه على أساس جمالي فيرى إلى

---

[1] نفسه، ص. 572

[2] نفسه، ص. 333

[3] Cf. D-H. Pageaux, *Littérature générale et comparée*, op. cit., p. 77

مُكوّنه، وحقيقته وأهدافه. ولعلنا قرأنا لبرهان غليون في "اغتيال العقل" كلاما يسهم ـ على عمومه ـ في بيان أهمية المنظار العلمي للموضوعية.

يرى من مبادئ المنهج العلمي في النقد الموضوعي أن يتم تحديد المسائل بشكل دقيق، مع الحرص على عزلها بعضها عن بعض أولا، وعزلها عن الجزئيات المتداخلة معها ثانيا؛ كما يقول باستقلال الموضوع عن الفكرة المشكّلة عنه وهو الأمر الذي يغني فيه التحليل وحده، بما هو مطلب منهجي ثابت وما يؤدي إلى حياد المعالجة. وأخذُ المعالج باستقلال الموضوع والبناء عليه شرط حاسم في انطلاقه من الواقع الموضوعي لفهم الظواهر وقوانينها بما يعني العقل الانتقال من دراسة الخطاب وتحليله إلى دراسة الظاهرة نفسها. ولا ينتقض ذلك مع فكرة استحالة فهم الإيديولوجيات بمعزل عن السياق الاجتماعي والتاريخي للظاهرة وخارج الشروط الثقافية والسياسية التي تنشأ فيها. كما يركز غليون على وجود الحافز لتحليل الواقع وتركيبه، فالتفكير لا يحصل إلا بالقصد؛ والحرص على مغالبة الأهواء ـ أو الإبقاء على ما فيه من إيجابية ـ يمكن من التحكم في العلاقة بين الذات المفكرة والموضوع محلّ الدرس.[1]

رجوعا إلى الموضوعية بوصفها تيارًا في النقد وفلسفته، يرى أصحابها أن القيمة الجمالية للعمل الفنّي كامنة فيه، لأنها موضوعية مطلقة. يلتقي هذا الرأي مع ما سبقت الإشارة إليه من أن موضوعية العمل الفنّي آتية من استقلاله عن غيره، وقيامه على أصوله وحدها، بلغة أخرى: على وجوده الذاتي. وبين فكرة انفراد العمل الفني بذاته وتوفّره على قيم جمالية داخلية تخصه وحده، تظل طبيعته

[1] ينظر: برهان غليون، اغتيال العقل. محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 4، 2006

محتفظة باستقلالها، كامنة فيه غير مرهونة بلحظة اكتشافها بل دائمة الوجود قبل الاكتشاف وبعده؛ وعدم إدراك وجودها لا يعني بحال عدم وجودها.[1]

الموضوع وفلسفة الجمال:

يستثمر فلاسفة الجمال في فكرة الاستقلالية هذه، فينتهون إلى أن العمل الفني ينأى بنفسه عن الرأي فيه، فضلا عن استخراج قبح لا ينطوي عليه، ومن هنا حجز الناظر فيه عن أن يُسْقِطَ عليه قبحا هو في نفسه لا في العمل. فخلوّ الأرض من متذوقي الأعمال الأدبية والآثار الفنية لا يعني ذهاب جمالية هذه الأعمال، ومن هنا أهمية الحرص على بقاء الذائقة السليمة لدى المتلقي، ورعاية حسّ التلقي علما أن الفهم السليم والذوق الصقيل لا تختزلهما المعتقدات والأفكار التي لا يؤمن بها الجميع، بل يتعدّى الأمر إلى ما هو محلّ اتفاق وموضع اختلاف مما لا يمكن لأحد من الناس احتكاره.

هذا هو مدخل النقد على النظرية الموضوعية، لأن في تركيزها على استقلالية العمل الأدبي وقيامه على وجود ذاتي ما يشبه إلغاء دور المتلقي، في حين يرى أصحاب نظرية التلقّي ألا وجود للأثر الأدبي خارج من يتلقّاه فهو مقياس المقارنة والتحليل وإليه ينتهي الحكم للعمل أو عليه. وجمعا بين هذا وذاك، أو محاولة لذلك، تحاول بعض الدراسات أن تقرب الحدود بين ما يتناقض من هذه الآراء، فتضفي على النقد الموضوعي نظرة علمية[2] لا يُقْصَى منها الذوق ولا تُلْغَى آثاره.

عن تحولات النظرية الموضوعية:

قد يؤكد على خفوت آثار النظرية الموضوعية وتراجعها، بعد أن عرفت أيام مجد منتصف ستينات القرن الماضي حيث غذّت طويلا سجالات النقد الجديد،

---

[1] ينظر: نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، سابق، ص. 619

[2] ينظر: سمير سرحان، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1990

تراجع رولان بارت عن تبنيها كمنهج نقدي خصوصا في كتابه "ميشليه متحدثا عن نفسه"[1] الصادر سنة 1954 وتراجع ريشار Jean Pierre Richard (مولود سنة 1922) عنها إلى منهج التحليل النفسي. لكن التحليل الموضوعي، برغم هذه التحولات، لا يزال مأخوذا به ولا تزال به بقية حياة. وهو، إلى جنب التحليل البلاغي والتحليل السردي، أحد أهم أنواع التحليل النصي التي نجد الإشارة إليها لدى ديكرو Ducrot Oswald (مولود سنة 1930) وتودوروف في عملهما المعجمي المعروف.[2]

لا تزال بهذه النظرية جواذب، وبها إمكان تجاوز الحدود اللغوية والثقافية، كما أن البيداغوجية اعتنقتها إلى حد بعيد، لاعتقادها ألا شيء مثلها يخفف على الباحثين الجدد ملل المنهج التاريخي.

هذا الذي يبعث على التساؤل عن الجدل الدائر في بعض الدوائر المقارنة حول جدوى دراسة المواضيع. فقد كان الإيطالي مروتشه لا يراها تعدو المتخيَّرَ الموضوعي للنقد القديم، ولم يرها الفرنسي بول هازار أكثر من لعبة تمكّن من تقريبات غريبة على أساس من خلافات مسلّية[3]. وقد اقترب هازار من منع المقاربات الموضوعية على المقارنين لأن المادة الأدبية التي هم أبوابُها لا تتشكل إلا من خلال الأجناس، والأشكال والأساليب.

استدعى الأمر أن يرافع عن هذا النوع من الدراسات، بقوة، أمثال البلجيكي تروسون Raymond Trousson (ت. 2013) والناقد الأمريكي ليفين Harry Levin (ت. 1994)[4]. كانا يطمحان إلى إعادة الاعتبار إلى مجال استثمر فيه النقاد الألمان بحماس، بداية القرن العشرين من خلال مجلة ماكس كوخ Max Koch (ت. 1925) (مجلة التاريخ الأدبي المقارن Zeischrift für Vergleichende literatuges chichte)،

[1] Cf. Roland Barthes, *Michelet par lui-même*, Paris, Éditions du Deuil, 1954
[2] Cf. Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov, D*ictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris Le Seuil, 1972, p. 376
[3] Cf. P. Brunel, C. Pichois, M-A. Rousseau, *Qu'est-ce que la littérature comparée*, op. cit., p. 115
[4] Cf. Harry Levin, "*Thematics and criticism*", in: *The disciplines of Critcism*, recueil de mélanges en l'honneur de R. Wellek , New Haven, Demetz, Greene et Nelson, 1968

والأثر الموسوعي لبول ميركر Paul Merker (ت. 1945) والعمل النقدي لكورت فايس Kurt Wais (ت. 1995).

الموضوع: بين المنهج والاصطلاح.

يحاول الاصطلاح الفرنسي أن يميّز بين علم الموضوع thématologie والمنهج الموضوعي thématique، ولقد اقترح الباحث الألماني براور Siegbert Salomon Prawer (ت. 2012) من أجل رؤية أوضح، التمييز بين دراسة الأدبي، والعناصر المملّة، والوضعيات، والأنواع والشخصيات المحدّدة. سنقول ـ تبعا لسولير Philippe Solers (ت. 1936) ـ إن كل مصطلح هو أسطورة، ونظرا لعدم دقته فإننا مدعوّون إلى مراجعته على الدوام، على أنه من الأهمية بمكان أن نجدّد محاولات توضيحه، ولِمَ لا تبسيطه. فإذا كان علم الموضوع ـ بالمعنى الذي بيّنّا ـ أحد مجالات الدرس المقارن، فإن المنهج الموضوعي هو المرتكز الذي إليه العودة وبه الإهابة، على ألا يكون المعتمد الوحيد، فقد يُسْعَفُ بغيره كالمنهج التاريخي الذي يحتفظ بكامل حقه في الوجود وفي أن يكون نقطة انطلاق لكل دراسة جادة، وهذا الحق لا يلغيه حتى أنصار المنهج الموضوعي، يقول ستاروبنسكي:

Si l'on veut suivre dans le détail l'expression d'un thème […] rien n'oblige à octroyer aux grands auteurs et aux œuvres réussies une situation privilégiée; les minores et les minscules auront également droit à toute notre considération.[1]

ولن تقصى من هذا الفضاء المناهج المسماة "بنيوية" سواء أأخذت عن ليفي ستراوس مفهوم حزمة العلاقات paquet de relations، أم أوجدت علاقات بين الموضوع المختار وبين مجموع المواضيع التي لا ينفصل عنها، أم سعت ـ عن طريق معادل لغوي ـ إلى تحديد بنية الشيء المدروس.

[1] Jean Starobinski, *Les directions nouvelles de la recherche critique*, dans Cahiers de l'Association Internationale des études françaises, N° 16, 1964, p. 138.

نترجم: « إذا أردنا أن نتتبع بالتفصيل النتشار موضوع ما […] فلا شيء يحتّم إسناد الوضعيات المفصلة لكبار الكتّاب وللأعمال الناجحة؛ فالأقل شأنا والمغمورون لهم علينا حق الاهتمام.»

في سياق الحديث عن خصوصية المقاربة الموضوعية، وبصدد بيان الوظيفة التمييزية للنقد الموضوعي، يطرح بعض الدارسين، منهم الناقد ومؤرخ الفن الإيطالي ماريو براز Mario Praz (ت. 1982)، مشكلة خلو هذا المنهج من الرؤية الشاملة التي يحلم بها كل منظر للأدب؛ فمُفْرَغَةً من الإيديولوجيا، ومفرغة من الشعرية، ألا تنتهي دراسة مه هذا النوع إلى أن تفرغ من المنهج نفسه الذي تتشيّع له؟

الواقع أن المنهج الموضوعي هنا ـ يقول الثلاثي الفرنسي ـ لا ينفصل عن تاريخ الأفكار؛ ويجب ملاحظة أن الموضوع هو بشكل من الأشكال الدرجة صفر للفكرة، إذ الفكرة هي التي تقتحمه. فعلى موضوع الانحطاط مثلا، يمكن أن تتأسس إيديولوجيا النهضة. كان نيتشه يضع هذه الإيديولوجيات بعضها مستدبرا البعض الآخر، مناهضا إيديولوجيا النهضة وعائبا على إيديولوجيا الانحطاط تقديسها للعدم،وعليه محاولة قتل الرغبة في الحياة.

قليلا ما يكشف العمل الأدبي عن إيديولوجيا خالصة. فوفاقا لما يقترحه باختين Mikhaïl Bakhtine (ت. 1975) فالعمل الأدبي حواري أكثر منه أحادي[1]، وعلى أرضية دراسة كثير من النماذج الأدبية الغربية، اتضح أن الدراسة الموضوعية المقارنة تكون دراسةَ وضعيةٍ متحوّلة، يعني حيّة، بالنسبة إلى الفكرة. وهناك مأخذ آخر، مضاعف، على المقاربة الموضوعية جرّاء تفضيلها الموضوعَ على الإجراءات وفصلِها الشكلَ عن المضمون، وعزل الدال عن المدلول. هذا الذي أثار الناقد الفرنسي ميشونيك Henri Meschounic (ت. 2009) فوضع ببراعة وجها لوجه مبالغات الأسلوبية (في دراسة الإجراءات) وإفراطات المنهج الموضوعي (في دراسة المواضيع) لأنهما تؤديان في الحالتين

[1] Cf. Mikaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, 2e édi. Revue et corrigée, Trad. Du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Juila Kristeva, Moscou, Ecrivains soviétiques, 1963, éd. française, Paris, Seuil, 1970. (Coll. "Je ne batis que-pierres vives-ce sont hommes.")

à une cécité partielle sur l'objet même de la recherche et sur le tout de l'œuvre[1]

لا يخلو هذا المأخذ من وجاهة، ويشكل بالنسبة للمقارنين تحذيرا ضروريا، ما دام لهم هاجس الانتقال من الخاص إلى العام. الشكل ـ بصورة عامّة ـ هو تجلّي الأعماق كما قال الناقد السويسري جان روسيه Jean Rousset (ت. 2002). ليس هناك منهج موضوعي إلا كانت الشعرية إطاره التعبيري، وكل منهج موضوعي حمّال شعرية افتراضية. الخيال ـ "ملك القدرات" بحسب بودلير ـ لا يأتي بوسيلة موضوعية محايدة، بل يأتي مرتّبا بحسب الخطاطات البنيوية التي هي بحوزته.

لا بد، أخيرا، من الاعتراف بأن الجديد يأتي أيضا من حسن اختيار الموضوع، يعني إما من زاوية دراسة النصوص وإما من الإمكانات الجديدة للتركيب.

في الحالة الأولى، يتعلق الأمر بقراءة منحازة إلى النص.

وفي الحالة الثانية، تبدو الإمكانات المتاحة للمقارن غير محدودة: يتعيّن عليه وحده فرضُ صواب خياراته. بما أن فرضية تَناوُل نصٍّ واحد أو كاتب بمفرده غدت مستبعدة، فلننطلق من الفرضية "الثنائية"، نمرّ بالنوع الملتحق بالمنهج الموضوعي بحسب العصور أو بالنوع الذي يتحوّل إلى مادة روائية، لنخلص إلى المنهج الموضوعي القريب من تاريخ الأفكار.[2]

الموضوع في الأدب المقارن:

وبعيدا عن إقامة النظريات ـ كما يقول ـ يرصد الفرنسي غويار منحازا عن موقف مواطنه هازار جملة محطات موضوعية يراها مُتَّكَأً الرؤية المقارنة كما يؤمن بها، يحصرها فيما يلي:

---

[1] Henri Meschounic, *Pour la poétique I*, Paris Gallimard, 1970, pp. 14-15

نترجم: « إلى عمى جزئيّ عن موضوع البحث بحدّ ذاته وعن مجمل العمل.»

[2] Cf. D-H. Pageaux, *La littérature générale et comparée*, op. cit., p. 89

1. **النماذج الفلكلورية:**

الغاية منها بيان ما بين الأدب والفلكلور من صلة، وقد ظهرت في هذا المضمار أعمال كثيرة تنظر في النموذج قبل نوعه الأدبي. طبيعي ـ يقول غويار ـ أن يستدعي الأديب ـ شاعرا كان أو روائيا ـ من التقاليد الشعبية مادّة لأدبه، كالمواقف والشخصيات ذات الأصل الفولكلوري، على أن معرفة الفولكلور ـ وإن ضرورية لفعل المقارنة ـ فهي لا تتعلّق بالمقارِن أكثر من تعلقها بالمفاهيم التاريخية.

2. **المواقف:**

متعلَّق دراسة المواقف على أنواعها (الدرامية، الملحمية، الرومنسية) هو التاريخ الأدبي. ولا يخلو الأمر في ذلك من خطر، لأن الشغل بمجرّد المقابلة ليس أساسا للأدب المقارن. وقد نحت الأعمال في هذا المضمار إلى استعارة نماذج رمزية في أعمال كثيرة(نموذج المجرم) مع تحويل الاهتمام من الموقف إلى الرمز.

3.**النماذج العامة:**

تجلي إظهارالأدباء ـ شعراء وروائيين ـ للعناصر الاجتماعية في تراوحها بين السلبي والإيجابي، وللأخلاق الاجتماعية على تنوّعها. وكان شأن الأدباء المشغولين بدرس المواضيع العامة الاكتفاء بالمقابلات البسيطة دون النظر في المصادر والتأثيرات.

4.**النماذج الأسطورية:**

تدخل دراسة المواضيع صميم الأدب المقارن في حال تناول النماذج الكبرى التي دار حولها كلام الأدباء، وهي على أقسام:

4. 1: **شخصيات دينية** (بالمعنى الأوروبي كوراتية):

يجددها التناول بتفسيرها وتحيين رمزيتها؛

4. 2: **شخصيات قديمة:**

تستدعى من التراث الإنساني العام والتراث الآوربي اليوناني، لأن في طاقتها الرمزية ما يبقيها حية غنية الدلالة، وهو ما فعله ـ على سبيل المثال ـ راسين Racine وغوته ورموز التراث اليوناني؛

3.4: **شخصيات وطنية:**

من الفلكلور أو من التاريخ، تأتي بها الصدفة أو يخرجها أديب ذائع الصيت، كما هو الشأن مع دوران فاوست ودون جوان في أدب كبار أوروبا الذين أعطوا الحياة الأدبية لهاته الشخصيات، وقد كان مصيرها يختلف لولا أن كُتّابا كبارا تقاطعوا معها. ثم يدخل على خط انتشار هذه الشخصيات دور مقلِّدي كبار الكتاب ودور المترجمين، وهي أدوار لها خطرها كما لا يخفى.

5. **شخصيات تاريخية:**

ليس للشخصية التاريخية بريق الشخصية الأسطورية، ولكن استدعاءها لا يقلّل من قيمة العمل المقارن. ليس سبب الاختلاف في الأهمية انتقال الدراسة من الأسطورة إلى التاريخ، ولكنه يكمن في ظهور شخصيات على حدود التناقض، فكثير من الشخصيات وقف الدارسون على جانب التقلّب فيها (نابليون على سبيل المثال) على حساب الصورة التاريخية المدونة عنها؛

6. **الهالات الأدبية:**

يبلغ التأثير إلى أن يصنع صورة للأديب ـ شخصا وكاتبا ـ وللعمل الأدبي يكثر عليها التداول، وفي كثير من الحالات يصل الأمر إلى تجاوز الحقيقة إما بالتضخيم وإما بالمفارقات والتناقضات، بحيث يصبح الشخص المدروس إما بطلا فوق العادة، وإما رمزا لظاهرة لم تتكرر كثيرا وإما ملتقى لصور متنافرة تضيع حقيقتها فيها. هذا الذي يسمى هالة. لنا في

كثير من الشخصيات نماذج على ذلك، إحداها شخصية رامبو التي تنوعت صورتها بتعدد المقبلين عليها، فهو حينا صوفي وحينا رمز للتهور؛ وعلى مثاله في الأدب الإنساني تمضي صور كثيرة.

خلاصة غويار أن الأدب المقارن يمكنه أن يجد في فضاء المواضيع فرصة أكيدة للمشاركة في تاريخ الأفكار والعواطف التي كان الأدباءُ أبطالَها اللافتين.[1]

ولعله من الأهمية بموضع أن نشير إلى طبيعة البحث المقارن في مسألة المواضيع، وإلى أصناف المقارنين الذين تناولوها. العلماء الألمان هم أكثر من غطى هذا الفضاء، لخصوصية المدرسة الألمانية النازعة إلى هذا النوع من الدراسات حتى خارج المقارنة؛ فقد انبرى لها الباحثون في مجال المأثورات الشعبية، ودارسو الأدب الشعبي، مهتمين أكثر بالأعمال الأدبية التي اعتراها النقص أو التغيير[2]، بتتبع أصولها ومقابلتها واستيفائها من المظان التي تقع بين أيديهم؛ ولكثرة الاهتمام الألماني بالموضوع عَدَّه الدارسون ـ يقول طاهر مكي ـ « موضوعا ألمانيا تقليديا.»[3]

[1] ماريوس فرنسوا جويار، الأدب المقارن، سابق، ص. [55-64]

[2] ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، سابق، ص. 329

[3] نفسه.

مصادر الدراسة:

1. القائمة العربية:

- الكتب:

- إبراهيم. عبد الحميد، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي. مقدمة وتطبيق، دار الشروق، القاهرة-بيروت، ط1، 1997
- الجربي. محمد رمضان، الأدب المقارن، منشورات ELGA، د.ط، 2002
- حسن. حسني محمود، أدب الرحلة عند العرب، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1983
- حسن. زكي محمد، الرحالة المسلمون في العصور الوسطى، دار الرائد العربي، بيروت، ط1، 1981
- حليفي. شعيب، الرحلة في الأدب العربي. التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2002
- حمود. ماجدة، مقاربات تطبيقية في الأدب المقارن، دمشق، د.ط، 2000
- الخالدي. روحي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو، وزارة الثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط1، 2013

-الخطيب. حسام، - آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، دار الفكر المعاصر، بيروت/دار الفكر، دمشق، ط2، 1999

- روحي الخالدي رائد الأدب العربي المقارن، دار الكرمل، عمان، 1985
- الخطيب. عماد، الأسطورة معيارا نقديا في دراسة النقد العربي الحديث، دار جهينة، عمان، 2006، ط 1
- خليل. عماد الدين، من أدب الرحلات، دار ابن كثير، دمشق ـ بيروت، 2005
- الرويلي. ميجان، والبازعي. سعد ، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 2007
- زرافا. ميشيل، الأسطورة والرواية، تر. صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، 1985، ط 1

- زكي. أحمد كمال ، الأساطير. دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، 1979، ط 2
- سرحان. سمير، النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1990
- السواح. فراس، مغامرة العقل الأولى. دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت، 1983، ط1
- شاهين. محمد، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ط 1
- شعيب. محمد عبد الرحمن ، في الأدب المقارن أصوله وتياراته، القاهرة، د.ط، 1968
- طرشونة. محمود (عمل جماعي تحت إشراف ــ)، الدرس المقارني وتحاور الآداب، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، قرطاج، ط1، 2015
- عباس. إحسان، ملامح يونانية في الأدب العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1977
- عبد العزيز. أحمد، نحو نظرية جديدة للأدب المقارن. ج1. البحث عن النظرية، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 2002
- عبود. عبده، الأدب المقارن مشكلات وآفاق. دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،د.ط، 1999
- العقاد. عباس محمود، ديوان الأصيل، ضمن ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د. ط، د. ت، مجلد 1، ج 3
- علوش. سعيد ،
  - مدارس الأدب المقارن. دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ط1، 1987
  - مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب/دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب العالمي، سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1987
- عياد. شكري، البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، 1971، ط 2
- غريب. جورج، أدب الرحلة. تاريخه وأعلامه، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1991
- غليون. برهان، اغتيال العقل. محنة الثقافة العربية بين السلفية والتبعية، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط 4، 2006
- الغمري. مكارم، مؤثرات عربية وإسلامية في الأدب الروسي، سلسة عالم المعرفة، الكويت، عدد 155، نوفمبر 1991

- فريحة. أنيس، ملاحم وأساطير من الأدب السامي، دار النهار، بيروت، 1979، ط 2
- فهيم. حسين محمد، أدب الرحلات، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 138، يونيو 1989
- قنديل. فؤاد، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة، ط2، 2002
- المسعودي. أبو الحسن علي بن الحسين بن علي ، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت،
- المصري. حسين مجيب المصري، في الأدب العربي والتركي. دراسة في الأدب الإسلامي المقارن، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ط، 1962
- الموافي. ناصر عبد الرزاق، الرحلة في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، دار النشر للجامعات المصرية، القاهرة، ط1، 1995
- كفافي. محمد عبد السلام ، في الأدب المقارن. دراسات في نظرية الأدب والشعر القصصي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1971
- مكي. الطاهر أحمد، الأدب المقارن. أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987
- ندى. طه، الأدب المقارن، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 1996
- هلال. محمد غنيمي، - الأدب المقارن، دار نهضة مصر، القاهرة، 1961
- دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر، د.ط،د.ت.
- الورثيلاني. الحسين بن محمد السعيد، نزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط1، 2008

- الكتب المترجمة:

- ألبيرس.ر.م، تاريخ الرواية الحديثة، تر. جورج سالم، دار عويدات، بيروت، 1967، ط 2
- باجو. دانييل-هنري، الأدب العام المقارن، تر. غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997
- البستاني. سليمان، إلياذة هوميروس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د.ط، د.ت

– بوتشكين. ألكسندر، عن الشعر الكلاسيكي والرومانتيكي. المؤلفات الكاملة في عشرة أجزاء، ج7، لينغراد، 1978
– تولستوي. لبون، الأعمال الكاملة، (الطبعة اليوبيلية)، ج40
- دريدا. جاك، - أحادية لغة الآخر أو ترميم الأصل، تر. إبراهيم محمود – عزيز توما، دار الحوار اللاذقية، ط1، 2009
– الكتابة والاختلاف، تر. كاظم جهاد، دار توبقال، الدار البيضاء، د.ط، 1988
- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة / 110، الكويت، 1990
– رينيه ويليك وأوستن وارين، - نظرية الأدب، تر. عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992
- الأدب المقارن، تر. محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978
- فان تيغم. فيليب، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر. فريد انطونويس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1967
- كراتشكوفسكي. إغناطيوسي، - تاريخ الأدب الجغرافي العربي، تعريب صلاح هاشم، مراجعة إنياتي بليايف، الإدارة الثقافية لجامعة الدول العربية، 1963
- تاريخ الأدب الجغرافي العربي، دار الغرب الإسلامي، نقله عن الروسية صلاح الدين عثمان هاشم، بيروت، ط2، 1987
– ليرمونتوف. ميخائيل، المؤلفات الكاملة، ج1، موسكو5، 197
– ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، تر. هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1، 1978
– ملتن. جون، الفردوس المفقود، تر. حنا عبود، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011
– ناكانو. إيجيرو (الرحلة اليابانية إلى الجزيرة العربية)، ترجمة سارة تاكاهاشي، دائرة الملك عبد العزيز للوثائق والمخطوطات والبحوث والدراسات، الرياض، 1996

- المعاجم والموسوعات:

- عجينة. محمد، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1994

- راغب. نبيل ، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون / الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، ط1، 2003

- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت/سوشبريس، الدار البيضاء، ط1، 1985

- عناني. محمد ، المصطلحات الأدبية الحديثة. دراسة ومعجم انجليزي-عربي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003

- مجدي وهبة، معجم المصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1974

المجلات والدوريات:

- مجلة "التراث الأدبي"، موسكو، 1941.

- مجلة العالم الإسلامي (كايكو سيكاي) طوكيو

- مجلة (فصول)، م3، ع3، ج1، س1983

- مجلة الكرمل، ع 40-41، رام الله، 1991

- مجلة الموقف الأدبي، 1998، ع 264

الأطروحات والرسائل:

- الصالح. نضال ، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة 1967-1992، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، 2000

2. القائمة الأجنبية:

- Bakallian. Anna, *Influence and literary fortune: The equivocal junction of the two methods*, Year book of comaprative and Generla literature, XI (1962)

- Bakhtine. Mikaïl, *La poétique de Dostievski*, 2e édi. Revue et corrigée, Trad. Du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Juila Kristeva, Moscou, Ecrivains soviétiques, 1963, éd. française, Paris, Seuil, 1970. (Coll. "Je ne batis que-pierres vives-ce sont hommes.")
- Barthes. Roland, *Michelet par lui-même*, Paris, Éditions du Deuil, 1954
- Blanchot. Maurice, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, Co. «Folio. Essais», 1986
- Bloom. Harold, *L'angoisse de l'influence*, Paris, traduit de l'anglais par Aurélie Thiria-Meulémans, Maxime Shelledy et Souad Degachi, Aux forges de Vulcain, 2013.
- Brunel. P, *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1ere édition, 1992
- BRUNEL. P, Claude PICHOIS et André-Michel ROUSSEAU, *Qu'est-ce que la littérature comparée*? Deuxième édition, Armand Colin, Paris, 2000
- Brunetière. Ferdinand, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 1ere édition 1906, sixième édition 1914, Paris, Hachette et compagnie.
- BRUNEL. P, *Littérature comparée*, in: Mohamed BENAOUDA, *La littérature comparée à l'œuvre*, Flites Editions, Medea, 2008
- CHEVREL. Yves, *Littérature comparée*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je?», 1989
- Claudon. Francis et Haddad-Wolthing. Karren, *Précis de littérature comparée: Théories et méthodes de l'approche comparatiste*, Paris, Nathan, 1992
- Ducrot. Oswald & Todorov. Tzvetan, D*ictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris Le Seuil, 1972

-Durand. Gilbert, - *Introduction à la mythodologie*, Paris, Editions Albin Michel, 1996 & Tunis, Céres Edition, 1996

- *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*: *Introduction à l'archétypologie générale*, PUF, 1963

- Etiemble. R, - *Essais de littérature* (*vraiment générale*), Paris, 1974

- *Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, Gallimard, Paris, 1963
- *Littérature comparée*, dans *Encyclopædia Universalis*, 1971, volume 10
- *The crisis in comparative literature*, Michigan State University Press, 1966

- Fabre. J, *Lumières et Romantisme. Energie et nostalgie de Rousseau à Mickiewicz*, Klincksieck, 1963

- Frye. Northrop, *Anatomie de la critique*, Traduction française Guy Durand, Paris, NRF, Bibliothèque des sciences humaines, 1969
- Gusdorf. Georges, *Les sciences humaines et la pensée occidentale*, Paris, Payot, 1966

-Hamburger. Käte, - *Logique des genres littéraires*, Traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, et préfacé par Gérard Genette, Paris Editions Le Seuil, Col. « Poétique», 1986

- *Die logik der dichtung*, Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957

- Hoffman. M, *De la Littérature russe*, Paris, 1934
- ISTVÁN SÖTER et OTTÓ SÜPEK (Sous la direction de -), *La littérature comparée en Europe Orientale: conférence de Budapest 26-29 octobre 1962*, organisée par l'académie des sciences de Hongrie à l'occasion du Ive congrès de l'association internationale de littérature comparée, ed. Akademiai Kiadó, Bp. 1963, 647
- Joëlle GARDES TAMINE & Marie-Claude HUBERT, *Comparaison* in *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004
- Jolles. André, *Formes simples* (Ein fache Formen), 1930; Paris, Seuil, 1972
- Jung. Carl Gustav, *Les racines de la conscience*, Trd. Y. Le Lay, Paris, Buchet-Chastel, 1974
- Levi-Straus. Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958
- Levin. Harry, "*Thematics and criticism*", in: *The disciplines of Critcism*, recueil de mélanges en l'honneur de R. Wellek , New Haven, Demetz, Greene et Nelson, 1968
- LUKÁCS. Georg, - *La théorie du roman*, Paris, TEL Gallimard, 1989

-*Le roman historique*, Paris, Editions Payot et Rivages, 2000

- MAGGETTI.D., *Littérature comparée*, dans *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, 2002, «Quadrige», 1ere édition, 2004
- Marino. Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, P.U.F, 1988
- Meaux (de -). Lorraine , *La Russie et la tentation de l'Orient*, Paris, Fayard, 2010.
- Meschounic. Henri, *Pour la poétique* I, Paris Gallimard, 1970
- Moneyron. Frédéric & Thomas. Joël , *Mythes et littérature*, Paris, PUF, Col. Que sais-je?, 2002

- Monglond. André, *Le Préromantisme français*, Paris, Corti, 1966
- PAGEAUX. Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Armand Colin, Coll. "CURSUS", Paris, 1994
- Pichois. Claude, et Rousseau. André-Michel., *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1967
- Polonsky. Rachel, English literature and the russian aesthetic renaissance, Cambridge University Press, 1998

- ROBERT. Lucie, *Littérature générale*, dans *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, QUADRIGE/PUF, 2002
- Said. Edward W., *L'Orientalisme*. *L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, Col. « La couleur des idées », 2005
- Staiger. Emil, *Les concepts fondamentaux de la poétique*, Lebur-Haussman, 1990
- Starobinski. Jean, "*Les directions nouvelles de la recherche critique*", dans: Cahiers de l'Association Internationale des études françaises, N° 16, 1964

-Todorov. Tzvetan , - *Nous et les autres. La reflexion française sur la diversité huaine*, Paris, Éditions du Seuil, Coll. "Essais", 1989

- *La notion de littérature*, Paris, Éditions du Seuil, Col. « Points. Essais», 1987
- Van TIEGHEM. Paul , *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin, 1931
- Weisstein. Ulrich, *Comparative Literature and Literary Theory* (Bloomington: Indiana University Press, (1968)

Revues:

- Cahiers de l'Association Internationale des études françaises, N° 16, 1964

- Cahiers du monde russe, URL:http//monderusse.revues.org/7429
- ÉRUDIT, volume 22, numéro 2, 2e semestre 2009

- Revue littéraire, N° 41, 1981

- *Slavica bruxellensia*, URL: http//slavica.revues.org/860

- *Synthésis*, Bucarest, 1974

Encyclopédies et dictionnaires:

- Dictionnaire de critique littéraire, Paris, Armand Colin, 2004

- Dictionnaire du littéraire, Paris, QUADRIGE/PUF, 2002
- *Encyclopædia Universalis*, 1971, volume 10

-Le petit Robert des noms propres, Nouvelle édition, 2004.

Références électroniques:

- URL:http//monderusse.revues.org/7429
- URL: http//slavica.revues.org/860
- URL:http://critiquedart.revues.org/13508