

الأدب المقارن

نشأته وتطوره لغير الناطقين بالعربية

نور خالص

Editor:
Zulkhairi, MA.

Diterbitkan oleh:
Arraniry Press – Lembaga Naskah Aceh (NASA)

PERPUSTAKAAN NASIONAL
KATALOG DALAM TERBITAN (KDT)

**Adab al-Muqaran;
Ahammiyatuhu wa-Tatbiquhu
Li-ghairi an-Natiqin bil-‘Arabiyah**

vii + 117 hlm.
13.5 x 20.5 cm
ISBN : 978-602-7837-23-2

Hak Cipta Pengarang
All Rights Reserved
Cetakan Kedua, Januari 2013

Pengarang:
Nurchalis

Editor:
Zulkhairi, MA

Layout/Tata letak:
NASA Group

Diterbitkan atas kerjasama:
Arraniry Press
Jln. Lingkar Kampus Darussalam Banda Aceh 23111
Tlp. 0651-7552921, Fax. 0651-7552922
e-mail: arranirypress@yahoo.com

Lembaga Naskah Aceh (NASA)
Jl. Ulee Kareng – Lamreung, Desa Ie Masen, No. 9A
Kec. Ulee Kareng, Banda Aceh, 23117
Telp./Fax.: 0651-635016
e-mail: nasapublisher@yahoo.com

المقدمة

يتيح لنا الأدب معرفة الإنسان في الإنسان، وعبر هذه المعرفة يبرز لنا الجوهر المشترك للإنسان، عندئذ ننطلق إلى عالم الأخوة التي تجمع الأنا بالآخر.

ولو تأملنا هذا الجوهر لوجدناه لا يتبلور إلا بالتفاعل مع الآخر، من هنا تبرز أهمية الدراسات الأدبية المقارنة التي تقدم علاقاتنا مع العرب وحوارنا معه، وبذلك باتت تشكل اليوم إحدى صور العلاقات بين الأمم التي تسهم في حوار الحضارات، ولاشك أن مثل هذا الحوار يعترف بالآخر شريكنا في بناء الحضارة.

إن هذا القول يعني أولاً نبذ التعصب، وعقدة التفوق، ويعني الانفتاح على إنجازات الآخرين، فالإبداع ليس حكراً على أمة بعينها، وإنما ملك الإنسانية جمعاء، لذلك من البديهي أن يكون الإبداع وليد الانفتاح على حضارات أخرى، وعدم العزلة، لأن العزلة تعني إغراقاً في الذات وابتعاداً عن معطيات العصر، وبالتالي تخلفاً أو في أحسن الأحوال دورانا حول الأنا القومية، والمبالغة في إنجازاتها وعض الطرف عن سيئاتها وما تعانیه من أمراض الجهل والتخلف، فأى تطور لا بد له من الاطلاع على إنجازات الآخر الذي سبقنا في مجال العلم كما سبقنا في مجالات الأدب والدراسات النقدية، فالتعلم ممن سبقنا مرحلة لا بد منها في البداية، والتعلم شئ والتقليد شئ آخر، لأن التعلم خطوة أولى نخطوها نحو التطور والحياة في عالم العرب، فأى إبداع قد يحوي تأثيراً بالآخر لكنه يحتوي في الوقت نفسه خصوصيته، أي بصمته الخاصة.

إن التأثر بالآخر أمر لا مفر منه اليوم، شئنا أم أبينا، ففي عصر الاتصالات الحديثة والمذهلة في سرعتها، يغزونا الآخر في عقر بيوتنا، كي نكون تابعين له لا مبدعين مثله، المهم أن نعي أهمية أن نكون أنفسنا وضرورة الثقة بها، ولن نتحقق هذه الثقة إلا بالتمسك بكل مقوماتنا الشخصية التي صنعت لنا حضارة خاصة، وجعلتنا نمتلك صوتا متميزا في هذا الكون، هو صوت الإبداع .

إننا اليوم أحوج ما نكون إلى الإبداع في المجالات كافة، وهذا لن يكون إلا بالاستفادة من إنجازات العلماء الذين سبقونا والمعاصرين الذين نعايشهم ليتم تجاوزها إلى أفق رحبة تفسح المجال للمشاركة في التطور الإنساني، فنكون أبناء عصرنا فاعلين في حضارته، عندئذ لن نستطيع أي غزو أو مؤثر خارجي إلغاء شخصيتنا أو طمس هويتنا.

من هنا تبرز أهمية الدراسات المقارنة، إذ تتيح لنا معرفة ذواتنا والثقة بأنفسنا، إذ نستطيع أن نستجلي عبرها الدور الذي قامت به حضارتنا الإندونيسية في بناء الحضارة الإنسانية، فنكتشف أننا لم نكن عالة على الآخر، بل على النقيض كان هذا الآخر عالة علينا، لذلك نستطيع اليوم أن نرى أنفسنا بموضوعية عبر مرآة الدراسات الأدبية المقارنة، فنرى مدى ما أصاب هذه الصورة من تشوه أو جمال.

كما تبرز خطورة الأدب العربي في كونه يؤثر في وجدان المتلقي عبر لغته الجميلة، وهو يؤثر في عقله عبر أفكاره ومثل هذا التأثر لن يكون تأثرا بسيطا، ينسى بعد لحظات، إنه تأثر يحفر عميقا ليؤثر في بناء الشخصية من الداخل، وينعكس على سلوكها ومجمل القيم التي تبناها في حياتها.

سيتناول هذا الكتاب نماذج تطبيقية في الدراسات المقارنة لأدب العرب لغير الناطقين بالعربية، كثير الاقتباس والتلخيص من كتاب الأدب المقارن لمحمد غنيمي هلال، نماذج متعددة للتأثر بالآخر والتأثر بالرواية والشعر. وأيضا تبدو فيه أهمية تعليم اللغة العربية وترجمة الأدب العربي للأجانب

إن هذه الدراسة لا يمكن لها أن تدعي الكمال، فهي محاولة متواضعة في الدراسات المقارنة، تحاول أن تمهد هذا الطريق الشائك أمام دراسات لطلاب اللغة العربية وأدبها في كلية الآداب جامعة الرانيري الإسلامية أكثر عمقا. والله الصواب

الفهرس

المقدمة

الفهرس

الفصل الأول: الأدب المقارن، نشأته وتطوره

1. الأدب المقارن - 1
2. نشأة الأدب المقارن وتطوره - 11
3. أهمية الأدب المقارن - 15
4. نظرية المحاكاة ودورها في نشأة الأدب المقارن - 20

الفصل الثاني: عالمية الأدب العربي وقضاياها للأجانب

1. أهمية عالمية الأدب العربي - 29
2. عالمية الأدب والأدب العالمي - 34
3. عالمية الأدب وعواملها - 37
4. ميادين الدراسات في الأدب المقارن - 45

الفصل الثالث: الأجناس الأدبية

1. الأجناس الشعرية - 52
2. الأجناس النثرية - 61
3. القصة في الأدب العربي الحديث - 78

الفصل الرابع: الترجمة الأدبية وتعليم اللغة للأجانب

1. نقد الترجمة الأدبية - 85
2. معارك نقدية - 86
3. أهمية نقد الترجمة الأدبية - 89
4. ناقد الترجمة - 91
5. جوهر نقد الترجمة - 95
6. أصول نقد الترجمة - 97
- 6.1. الصعيد النصي - 99
- 6.2. الصعيد الدلالي - 100
- 6.3. الصعيد الأسلوبي - 102
- 6.4. الترجمة عن لغة وسيطة - 104
7. تعليم العربية للأجانب - 107
- 7.1. مكانة العربية الدولية - 107
- 7.2. الدول المتطورة ترعى لغاتها - 110
- 7.3. التنافس على المكانة الدولية - 112
- المراجع - 115

الفصل الأول

الأدب المقارن، نشأته وتطوره

1. الأدب المقارن

"الأدب المقارن" يتكون من لفظين : (الأدب) و (المقارن). الأدب هو الفكرة وقالبها الفني أو المادة والصيغة التي تصاغ فيها، وهذان العنصران يتمثلان في جميع صور الإنتاج الأدبي. مهما يكن بين الباحثين من اختلاف في تعريف الأدب ومهما طال جدا لم فيه. فعنصر المادة والصياغة في الأدب مقومان من مقوماته. وهما له كالجسد والروح للإنسان. سواء قدم أحدهما على الآخر أو اعتبرهما كليهما على سواء.

والنقد يعنى دراسة هاتين الناحيتين للأدب القومي. فيدرس هذا الإنتاج فكرة وأسلوبا.

وأما الكلمة (المقارن) فلا يقصد بهما هنا المقارنة بمعناها اللغوي، بل يجب أن يلحظ فيها المعنى التاريخي. وبذا يكون (الأدب المقارن) هو دراسة الأدب القومي. في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب الخارجية عن نطاق اللغة القومية التي كتبت بها.

ولقد كان يظن في بادئ الأمر أن من العسير بل من المستحيل تحقيق هذا النوع من الدراسة، لأن الناحية الفنية تعبر مقوما من مقومات الأدب، وهي ناجية خاصة بالعرض والصياغة، وللغة في ذلك دورها الذي لا ينكر. فاللغات إذن حدود حصينة تحول دون انتقال الأفكار في صورها الفنية.

وقد كان هذا الظن عقبة في سبيل العناية بالدراسات المقارنة، ولكن سرعان ما تبدد حينما تبين الباحثون أن من الحقائق التي لا مجال لأدنى شك فيها أن الآداب في مختلف الأمم تتبادل فيما بينها من علاقات التأثير والتأثر بالرغم من اختلاف اللغات التي كتبت بها. ذلك لأن الأفكار والتعبيرات كثيرا ما تتناظر وتتكافأ في معظم اللغات.

فمدلول (الأدب المقارن) تاريخي. إنه يدرس مواطن التلاقي بين للآداب في لغاتها المخلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة في حاضرها أو ماضيها. وما لهذه الصلات التاريخية من التأثير والتأثر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير والتأثر. سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس الأدبية. والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج وتحاكي في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في

العمل الأدبي، أو كانت تخص بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب.¹ في (المقارنة) هي حالة أنطولوجية، ملازمة لسيكلولوجية الأفراد والجماعات، ولا تخص مجال الأدب وحده، وهي بالإضافة إلى ذلك من العناصر المكونة لهرمنوتيك النثر.

بناء على تعريف الأدب المقارن السابق كان الأولى أن يسمى (التاريخ المقارن للآداب) أو (تاريخ الآداب المقارن). ولكنه اشتهر باسم (الأدب المقارن) وهي تسمية ناقصة في مدلولها، ولكن إيجازها سهل فغلبت على كل تسمية أخرى.

الأدب المقارن جوهرى لتاريخ الأدب والنقد في معناها الحديث، لأنه يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي. وكل أدب قومي يلتقي حتماً في عصور نهضاته بالآداب العالمية، ويتعاون معها في توجيه الوعي الإنساني أو القومي. ويكمل وينهض بهذا الالتقاء. ولكن مناهج الأدب المقارن ومجالات بحثه مستقلة عن مناهج تاريخ الأدب والنقد. لأنه يستلزم ثقافة خاصة، بها يستطيع التعمق في مواطن تلاقي الآداب العالمية وإنما يستعين

محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، القاهرة:

1تحفة مصر، ص 16

النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحوثه التي تأتي ثمرة التعمق في دراسة الصلات الأدبية العالمية في ذاتها.²

وإن أهمية الأدب المقارن لا تنحصر في حدود دراسة التيارات الفكرية، والأجناس الأدبية. والقضايا الإنسانية في الفن، بل إنه يكشف عن جوانب، تأثر الكتاب في الأدب القومي بالآداب العالمية. وما أغزر جوانب هذا التأثير، وما أعمق معناها لدى كبار الكتاب في كل دولة. وهذا هو ما عبر عنه الناقد الفرنسي (فيلمان) Villemain في محاضراته في السربون عام 1828م بأنه: (السرقات الأدبية التي تتبادلها كل الدول) على أن الأدب المقارن أرحب أفقا وأعمق نظرا وأصدق نتائج في دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه: (السرقات الأدبية).ويليه أيضاً كان من المعروف الباحث العبقري الفرنسي (جون جاك أمبير) J.J. Ampere من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن، حين قال في محاضراته في السربون عام 1832: (سنقوم بتلك الدراسات المقارنة التي بدونها لا يكمل تاريخ الأدب).³

² نفس المرجع، ص 17

³ نفس المرجع، ص 18

ولتوضيح معنى الأدب المقارن توضيحا لا لبس فيه نقف عند مفهومه ثم نحدده في أوسع معانيه، ونبين أن ما يتوهم أنه خارج عن نطاقه هو داخل فيه. ويترتب على ما سبق من تعريف، أنه لا يعد من الأدب المقارن في شئ ما يعقد من موازات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلوات تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعا من التأثير، أو يتأثر به. فمثلا ألف الكاتب الفرنسي التقليدية في مسرحيات (راسين) بوجوه الإبداع في مسرحيات (شكسبير) ولكنه ليس من الأدب المقارن من حيث المنهج والمضمون. إذ ليس بين (شكسبير) و (راسين) من صلة تاريخية. والأمر كذلك فيما يعقد مثلا من موازنة بين الشاعر الإنجليزي (ملتون) Milton (1606-1674 م) وبين أبي العلاء المعري (363 هـ 973 م - 1057 م) لأن كليهما كان أعمى، وأنتج خاضعا لهذه العاهة، ثم على الأخص لأن لكل منهما آراء متطرفة فيما يخص الدين. وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر به، فتشابه آرائهما وظروفهما أو مكانتهما الاجتماعية ليست له قيمة تاريخية. ولا يصح أن ندخل في مجال المقارنة مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب ونقده لمجرد تشابههما أو تقاربهما بدون أن يكون بينهما صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل من أي نوع كان.

وقد يكون الجري وراء مقارنات من هذا النوع مفيدا لتقوية الملاحظة والإحاطة بمعلومات كثيرة، ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يعد في باب الأدب المقارن.

وعرفنا على أن مثل هذه المقارنات في أغلب صورها عقيمة، لأنها لا تشرح شيئا، بل تقوم على نوع من الترف إلا مجرد ما يبدو من تشابه، فنخرج من الأدب المقارن مثل هذا النوع من الدراسات التي أساسها الصدفة والإدراك الرخيص للمشابهات، مجرد الإلمام بمعلومات والاطلاع على نصوص، لأننا لا نقصد بدراسة الأدب المقارن إلا الوصول إلى شرح الحقائق عن طريق تاريخي، وكيفية انتقالها من لغة إلى أخرى، وصلة توالدها بعضها من بعض، والصفات العامة التي احتفظت بها حين انتقلت إلى أدب آخر، ثم الألوان الخاصة التي فقدتها أو كسبتها بهذا الانتقال.

وكذلك نخرج من الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية، كذلك ليس من الأدب المقارن ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد، سواء أكانت هناك صلة تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا.

فالموازنة بين أبي تمام والبحري أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي، لأن مثل هذه المقارنات على أهميتها وقيمتها التاريخية

أحيانا لا تتعدى نطاق الأدب الواحد⁴، في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أدبين مختلفين أو أكثر.

فإن مثل هذه الموازنات الداخلية لأدب واحد، أقل خصبا وأضيق مجالا وأهون فائدة من الدراسات المقارنة، وذلك لأنها لا تشرح إلا نمو الاستعداد. والمواهب للكاتب في علاقاته مع سابقيه من أبناء أمته. وكثيرا ما تسير على وتيرة واحدة، وفي حدود ضيقة، كدراستنا للحريرى وتأثره ببديع الزمان الهمداني أو كدراستنا للشعراء اللاحقين وتقليدهم الشعراء الجاهليين في الأدب العربي. أين هذا مما لو ندرس نوع المقامات ونشأتها في الأدب العربي وتطورها فيهن ثم انتقلها للأدب الفارسي وحظها منه، أو ندرس موضوعا كموضوع (مجنون ليلى) في الأدب العربي، وكيف تطور في الأدب الفارسي وبعد عن ميدان الحب والغزل العذري إلى ميدان التصوف الرمزية في الأدب الفارسي، أو أن ندرس تأثير الأدب القديم اليوناني أو اللاتيني في أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم، بناء على نظريتهم في محاكاة الأقدمين، أو ندرس تأثير شكسبير في المذهب الرومانتيكى في فرنسا؟. مثل هذه الدراسات تعد من صميم الأدب

⁴ شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة: دار المعارف، ص 104

المقارن، على حين تعد الموازنات الأولى من نطاق الأدب القومي البحت.

بقي لنا أن ننبه إلى أن ميدان الأدب المقارن - وهو الصلات الدولية بين مختلف الأداب - أوسع مما يبدو لأول وهلة، إذ هو لا يقتصر على دراسة الاستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج الأدبية للأشخاص من أدب إلى آخر، بل يشمل أيضا دراسة نوع التأثير الذي أصطبغ به الكاتب في لغته التي يكتب بهما بعد أن إستفاد من أدب آخر. وهو ما يطلق عليه تأويل الكاتب لما قرأه من أدب أجنبي. وقد يبعد هذا التأويل كثيرا أو قليلا من الحقيقة.

فمثلا. قد تأثر صوفية الفرس من المسلمين بالقرآن والدين، ولكن بعد تأويلهما تأويلا كبيرا، بحيث أدخلوا في مفهوما كثيرا من فلسفه (أفلوطين) ولكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول على هذه الطريقة، أى بعد أن أخضعوهما لآرائهم وظنوا أنهم لهما خاضعون. ومع ذلك نعدهم متأثرين بالقرآن والحديث عن طريق التأويل.

ويندرج في الأدب المقارن نوع آخر من التأثير نسميه :
التأثير العكسى، كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر في أدب أمة

أخرى،⁵ فينتج عن هذه المقاومة أثرها في تأليفه كما فعل الشاعر أحمد شوقي في مسرحيته : (كيلو بأترا) فقد تأثر في فكرة دفاعه عن (كيلوباترا) - بوصفها مصرية - بالمسرحيات الثرية الأوربية في الموضوع، وفيها جميعا اتخذت (كيلوباترا) مثال المرأة الشرقية أو المصرية في نظرهم فهي مستهترة ولوعة بالملذات تتخذ إلى غايتها طرقا ملتوية غير مستقيمة. فأراد شوقي أن يدافع هذه النظرية الخاطئة بتصوير (كيلوباترا) وطنية مخلصمة، تقدم وطنها حتى على حبها فيعد شوقي متأثرا بأولئك الكتاب أو الشعراء تأثرا عكسيا.

هذا، ولن يضير كاتبنا - مهما تكن عبقريته ومهما سما فنه 0 أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه. ليخرج منه إنتاجا منطبعا بطابعه، متسما بمواهبه. فلكل فكرة ذات قيمة في العالم المتمدن جذورها في تاريخ الفكر الإنساني الذي هو ميراث الناس عامة، وتراث ذوى المواهب منهم خاصة.

وعلى هذا لا يقتصر الأدب المقارن على عرض الحقائق، بل يشرحها شرحا تاريخيا مدعما بالبراهين وبالنصوص من الآداب التي يدرسها. والأدب المقارن يتناول الصلات العامة بين الآداب، ولكن لا غنى له من النفوذ إلى جوانب كل أدب ليتبين فيها ما هو

أحمد شوقي عبد الجوار رضوان، مدخل إلى الدرس الأدب المقارن، لبنان: دار العلوم العربية،

قومي أصيل وما هو أجنبي دخيل، وليبين أهمية اللقاح الأجنبي في إخصاب الأدب القومي وتكثير ثمراته.⁶

فالأدب المقارن، إذن يرسم سير الأدب في علاقاتها بعضها ببعض، ويشرح خطة ذلك السير، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها في تراثها الفكري. ثم هو بعج كل هذا يساعد على خروج الآداب القومية من غزلتها. كي ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك التراث الأدبي العالمي مجتمعا. وبهذا يقضى على الغرور الذي يدفع بكل شعب إلى الاعتداد بأدبه والوقوف عند حدوده واحتقار ماعداه. وبهذا المعنى لا يكون الأدب المقارن مكملا لتاريخ الأدب ولا أساسا جديدا أقوم لدراسات النقد فحسب، بل هو مع كل ذلك عامل هام في دراسة المجتمعات وتفهمها، ودفعها إلى التعاون لخير الإنسانية جمعاء.

فالشرط الأول إذا أن تكون الدراسة المقارنة بين أعمال كتبت في لغات مختلفة وإذا انتفي الشرط خرجت الدراسة من دائرة الأدب المقارن.

والشرط الثاني صلة الأديب بالأديب أو الأدب بالأدب، فإذا لم يثبت التاريخ أن أحدها وقف على فكرة الآخر على أى

⁶ هنزي زغيب، الأدب المقارن مع مقدمة من المؤلف، بيروت: منشور عويدات، ص 15

وجه من أوجه الاتصال، فإن هذا لا يدخل في دائرة الأدب المقارن. وليس من الضروري أن تكون صلة شخصية بين الأدباء، ولكن يكفي أن يثبت أن الفكرة انتقلت من بيئة إلى بيئة بحيث يحتمل أن تكون قد انتشرت في تلك البيئة الجديدة، وتلقاها أديباؤها بالتقليد والمحاكاة أو تأثروا بها.

2. نشأة الأدب المقارن وتطوره

اسم (الأدب المقارن) استعمل في فرنسا منذ أكثر من قرن وثلث قرن حين أخذ (فيلمان) منذ عام 1727 يستعمله في محاضراته التي كان يلقيها في السوربون. سميت به كتب عدة منذ عام 1840 م، وبلغ من فرط الذيوع الآن ما يجعل من المستحيل إحلال أى اسم آخر مكانه.

والباحثون الذين وقفوا أنفسهم على دراسات الأدب المقارن يسمون مقارنين. وهذا الاصطلاح مستعمل منذ خمسين عاما على وجه التقريب.

وقد عرف القدماء ضروب الموازنة بين الأداب المختلفة⁷ : فقد أخذ كتاب اللاتين عن الأدب الإغريقي وحاكوا الأدباء الإغريقيين، حتى قال (هوراس) شاعر الرومان للشعراء اللاتينيين :

⁷ نفس المرجع، ص 11

(اتبعوا أمثلة الاغريق، واعكفوا على دراستها ليلا ونهارا) ومحاكاة الأدب اللاتيني للأدب الإغريقي معروفة في مجال نشأة الأدب المقارن، والتي سنتحدث عنها بعد قليل.⁸

وفي العصور الوسطى (395-1453 م) أخذت الآدب الأوربية تقلد الأدب اللاتيني، وأصبحت اللاتينية لغة الأدب والعلم. وفي القرن الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر أخذت الآداب بين مختلف الآثار الأدبية، وظل الأمر كذلك حتى دخلت الآداب الأجنبية الحديثة إلى حلبة النقد في القرن الثامن عشر، فظهرت ألوان كثيرة من الإرهاصات لنشأة الأدب المقارن، ففوق تأثير العصور القديمة الكلاسيكية، أخذت آداب إنجلترا وإيطاليا وأسبانيا وألمانيا وفرنسا بتأثر بعضها ببعض، وكثرت الترجمات، وازدادت الصلات الفكرية توثقا، وأصبحت فكرة (جمهورية الآداب) أمرا مألوفا، وغدت العالمية الفكرية التي يتميز بها القرن الثامن عشر من أهم السمات، وظهر التاريخ الأدبي.

وجاء القرن التاسع عشر، والتاريخ الأدبي غير واضح المعالم، والأدب المقارن ما يزال في طور التكوين بعد، ومع أن هذا القرن قد شهد تقدما كبيرا في معرفة الآداب الأجنبية، فإن الأدب

⁸ سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، دراسة منهجية، لبنان: المركز الثقافي للعربي، 23

المقارن لم تتقدم معارفه التقدم المنشود إلا بعد بداية هذا القرن، وإن كانت دراساته في ألمانيا زادت أهمية قبل ذلك.

وفي عام 1817 بدأ (فيلمان) يحاضر في الأدب المقارن. وفي عام 1829 م درس في السوربون التأثيرات التي أحدثتها كتاب القرن الثامن عشر من الفرنسيين في الآداب الأجنبية والفكر الأوربي.

وتوسعت الدراسة في موضوعات الأدب المقارن. وفي الثلث الثاني من هذا القرن التاسع عشر ظهر الأدب المقارن إلى الوجود، ونشرت في هذا الثلث الثاني مقالات ومؤلفات في دراسة مسائل التأثيرات الأدبية المتبادلة بين الشعوب كانت مؤذنة بظهور اتجاه رئيسي من الاتجاهات الحالية لدراسات الأدب المقارن. وهو دراسات العلاقات الأدبية بين الآداب الأوربية المختلفة، ودرس (براندس) في كتاب ضخيم نشر في ستة أجزاء باللغة الدنماركية (التيارات الأدبية الأوربية الكبرى في القرن التاسع عشر) واستمر نشر هذه الدراسات وإلقاء البحوث في موضوعات النقد المقارن إلى قرب نهاية القرن التاسع عشر.⁹

⁹ نفس المرجع، ص 25

وفي عام 1886 ظهر أول كتاب وهو (الأدب المقارن) تأليف العالم الإنجليزي (م.ه. بوسنت) ويعد ظهوره فاتحة لعهد جديد، وفي فرنسا شغل (تكست) أول كرسي للأدب المقارن في إحدى جامعاتها وهي جامعة (ليون). واحتدت جامعة (كولومبيا) في نيويورك حذها، فأنشئت كرسيًا للأدب المقارن فيها عام 1899م. وأصدرت مجموعة مكتبة الأدب المقارن التي سميت (دراسات في الأدب الإنجليزي المقارن).

وجاء (برونتير) ناقد الأدب الفرنسي الحديث (1849-1906). فقرر أن الأدب المقارن هو السبيل الدائم إلى التقريب بين الأدب الخمسة الكبرى في أوربا الحديثة وبين الآثار الكبرى من هذه الآداب.

وقد قام (لانسون) الفرنسي بدور كبير في إرسال قواعد علم الأدب المقارن، فقدم للمقارنين مناهج استفادوا من اتباعها في كثير من الأحيان.

وعين (الدينسجر) خلفاً ل (تكست) في كرسي الأدب المقارن في جامعة (ليون) ويعد سيد المرساة الفرنسية للأدب المقارن واعظم الأدباء المقارنين في كل البلاد، وفي عام 1910 شغل كرسي الأدب المقارن في السوربون.

وظهرت في فرنسا مجموعتان هما : مجلة الأدب المقارن، ومكتبة مجلة الأدب المقارن، وقد بدأت المجلة صدورها عام 1961، وفيها نشر كثير من بحوث الأدب المقارن، وفي المتبة نشر كثير من الكتب والرسائل العلمية عن الأدب المقارن، وأنشئ في (باريس) معهد الآداب الحديثة المقارنة. وأنشئت في ألمانيا مجلة الأدب المقارن الألمانية. وعمت كراسى الأدب المقارن في جميع جامعات العالم.¹⁰ وهكذا استقرت قواعد (الأدب المقارن) على أساس متين، ولم يعد النقد مؤسساً على قواعد النقد التأثري ولا على النقد التقريبي، بل لجأ إلى النقد التاريخي المبني على الصلات الوثيقة بين الآداب.

3. أهمية الأدب المقارن

يركلك المؤلفين العرب الذين كتبوا في الأدب المقارن أن هذا العلم مهم، بل خطير جداً ولكن قل أن نجح أحد من الكتّاب في أنيقنغ الناس بأهميَّة هذا العلم أو خطورته. فالدكتور محمد غنيمي هلال، وهو أبرز أعلام المقارنة العربية، يعلن في كتابه أن الأدب المقارن قد صار "علماً من علوم الآداب الحديثة، أخطرها

¹⁰ نفس المرجع، ص 26

شأناً، وأعظمها جدوى.¹¹ تُرى ما هي الأهمية التي يتمتّع بها

الأدب المقارن، وما كنه "الرسالة الخطيرة" التي تُنسب إليه؟

الطموح الكبير في محاولة لتوضيح أهمية الأدب بالنسبة للوطن العربي أنّ تزايد الاهتمام بالدراسات المقارنة في الجامعات العربية منذ مطلع الستينات يُدلّ دلالة قاطعة على بداية الإجابة إلى نداء الوعي القومي العربي الحديث الذي لم يكن أقوى مما هو عليه اليوم، وقد أخذ يبحث في شتى ميادين الحياة العلمية والفنية عما يدعمه فأهمية الأدب المقارن إذاً، أنّ هذا العلم يدعم وعي القوميّ، و "يغذي شخصية القومية"¹². ذلك هو الفرع الأول من الأدب المقارن، الفرع الثاني فيتمثّل في الكشف عن أصالة الروح القومية في صلتها بالروح الإنسانية العامّة، وذلك لأنّ تقويم الأدب القومي تقويماً سليماً هو أمر غير ممكن إلاّ بالنظر إليه في نسبته إلى التراث الأدب الإنساني جملة.¹³

ولكن إذا نُظر في هذا القول وُجد أنّ "رسالة إنسانية" هو في واقع الأمر رسالة قومية. فالكشف "عن أصالة الروح القومية" هو

¹¹ غنبي هلال، المرجع السابق، ص 4

¹² نفس الصفحة

عصام يحيى، طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث، القاهرة: دار النشر للجامعات، ص

17¹³

غاية قومية بلا ريب، وليس غاية إنسانية، اللهمَّ إلاَّ إذا وضعت علامة تساوي بين القوميَّ والإنساني، واعتبرت الكلمة الثانية مرادفة للأولى، وهذا ما لا يقبل به أحد. ولذا يمكن القول إنَّ الدكتور هلال ينوط بالأدب المقارن رسالة قومية بالدرجة الأولى، وأنَّ الرسالة الإنسانية التي يتحدَّث عنها لا تتعدى كونها وسيلة تخدم الرسالة القومية.

فكيف يؤدي الأدب المقارن رسالته في تدعيم الوعي

القومي وتغذية الشخصية القومية لا يقدِّم الدكتور هلال إجابة موحَّدة واضحة ومقنعة عن هذا السؤال. فهو يرى تارة أنَّ "أقوى وسيلة لدعم نداء الوعي القومي هي أن يتصل بالتيارات الفكرية والفنية العالمية اتصالاً يغذي به أصالته ويواصل سيره في مجالات التطوير والتجديد. ولكن من الأفضل أن تُستبدل هنا عبارة "وعي قومي" بعبارة "أدب قومي"، لأنَّ الأدب هو ما يتجدد عبر اتصاله بالتيارات الفكرية والفنية العالمية. لكن فإنَّ الدكتور هلال لم يتحدَّث عن أدوار قومية أخرى للأدب المقارن، مثل "إظهار مقومات قومية العربي في الحاضر"، وتوضيح "مدى امتداد جهود العرب الفنية والفكرية في التراث الأدبي العالمي" و"جلاء" "نواحي الأصالة في الأدب القوم".

فالأدب المقارن، في رأي الدكتور هلال، مهمّ في الدراسات الأدبية، وضروريّ للنقد الحديث لأنه "مكمّل لتاريخ الأدب وأساس جديد للدراسات النقدية"، وهذا من "أهمية لا تقل عن أهمية النقد الحديث، بل أصبحت نتائج بحوثه عماد الأدب والنقد الحديث معاً. حتى ليسمّى النقد الحديث النقد المقارن، إشارة إلى أهمية البحوث المقارنة في جلاء جوانبه واستكمالها.¹⁴

إنّ ما يجعل الأدب المقارن "جوهرياً" لتاريخ الأدب والنقد بمعناهما الحديث أنه "يكشف عن مصادر التيارات الفنية والفكرية للأدب القومي"، وعن "جوانب تأثر الكتّاب في الأدب القوموي" بالآداب العالمية، مما يعود بالفائدة على الأدب القومي، وذلك من نواح عدّة:

1. فالأدب المقارن يكشف عن جوانب وخصائص الأصالة في الأدب القومي.
2. وهو يتتبع حسن إفادة الكتاب والنقاد من الآداب العالمية في إغناء الأدب القومي.
- 3 وهو يوجّه حركات التجديد في الأدب القومي "توجيهاً رشيداً على هدى ما تسير عليه الآداب العالمية".

¹⁴ محمد غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 37

قد يتساءل المرء هنا: ما الأهمية المعرفية لما يقوم به الأدب المقارن من كشف عن مصالفتيارات الفنية والفكرية في الأدب القومي؟ وهل الوقوف على جوانب الأصالة الأثني القومي مهم إلى هذه الدرجة وهل بوسع الأدب المقارن أن يوجه حركة التجديد في الأدب القومي "وجهة رشيدة"؟ وما هذه الوجهة فيما يخص السؤال الأول فإن الإجابة عنه تتوقف على الأهمية التي يوليها المرء لمسألة الأصالة في الأدب. فمن النقاد، مثل من يعتبرها سمة أساسية لكل أدب جيد، وهناك بالمقابل نقاد وأدباء لا يولونها كبير أهمية. وهكذا فإن تقدير أهمية الدور الذي يقوم به الأدب المقارن على هذا الصعيد يتوقف على موقفنا من مسألة الأصالة ومفهومها الشديد الإشكالية أم لهما يخص دور الأدب المقارن في توجيه حركة التجديد في أدب العرب القوي، أو أي أدب قومي آخر، توجيهاً رشيداً، فإن أحداً لا يستطيع أن يمنع المقارنين من أن يطمحوا إلى القيام بدور كهذا، ولكن ربما كان من المفيد في هذا السياق أن نذكرهم بأن الطموح شيء، وتحقيق ذلك الطموح عملياً شيء آخر.

فإنَّ الفرص المتاحة للأدب المقارن ليحقق طموحه في توجيه حركة التجديد في الأدب القومي ليست أكبر ولا أصغر من

الفرص المتاحة للدراسات الأدبية والنقد الأدبي بوجه عام^١ في توجيه حركة الإنتاج الأدبي^٢ في أي مدى يسمح الأدباء للنقاد والباحثين بأن يوجد هههم وجهة يعتبرونها "رشيدة"؟ وهل الوجهة الرشيدة في نظر الناقد أو الباحث هي وجهة رشيدة في نظر المنتج الأدبي أيضاً؟ وفي كل الأحوال فإن طموح النقد الأدبي^٣ إلى توجيه الحركة الأدبية طموح مشروع، وبلا هذا الطموح يفقد النقد مسو^٤ غاً رئيسياً من مسو^٥ غات وجوده.

4. نظرية المحاكاة ودورها في نشأة الأدب المقارن

إن نظرية المحاكاة كانت تطلق في عصر النهضة الأوروبية على محاكاة اللاتينيين اليونان والسير على أثرهم، رغبة منهم في نخضة الأدب اللاتيني. وهذا معنى آخر للمحاكاة، يغاير (المحاكاة) التي دعا إليها (أرسطو حين أراد أن يبين الصلة بين الفن بعامة وبين الطبيعة. فللشاعر - عند نقاد الرومان - أن يحاكي العباقرة الذين هم بدورهم قد حاكوا الطبيعة. فيقول (هوراس) في فن شعره : (اتبعوا أمثلة الإغريق، واعكفوا على دراستها ليلا ونهارا). وفي هذا

القول اعتراف منه بأن محاكاة اليونانيين في أدبهم مشمرة على ألا تحو
أصالة الشاعر.¹⁵

وقد خطا بعده الناقد الروماني (كانتيليان) Quintilian خطوات واسعة في شرح هذه النظرية التي كانت ذات أثر بعيد المدى لدى النقاد حتى الكلاسيكية. فقد سن لهذه المحاكاة قواعد عامة: أولها أن المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ من مبادئ الفن لاغنى عنه، وهو يقصد طبعاً محاكاة اللاتينيين لليونان، وثانيها أن هذه المحاكاة ليست سهلة، بل تتطلب مواهب خاصة في الكاتب الذي يحاكي، شأنها في ذلك شأن محاكاة الطبيعة، وثالثها أن المحاكاة يجب أن لا تكون للكلمات والعبارات بقدر ما هي لجوهر موضوع الأدب ومنهجه، ورابعاً أن على من يحاكي اليونانيين أن يختار نماذج التي يتيسر له محاكاتها، وأن تتوافر له قوة الحكم ليميز الجيد من الرديء، ليحاول محاكاة الجيد فيما تحتمل طاقته، وأخيراً يقرر (كانتيليان) أن المحاكاة في ذاتها غير كافية، ويجب ألا تحو دون أصالته.

شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس، القاهرة: مؤسسة الدين للطباعة، ص 245

- وفي ظل نظرية المحاكاة هذه تم للأدب الروماني الازهار، بفضل محاكاة الكتاب اللاتينيين لليونان مع توافر أصالتهم في وقت معا

- ثم عاد رجال الأدب في عصر النهضة (القرن الخامس عشر والسادس عشر) إلى نظرية المحاكاة، محاكاة الأقدمين من يونانيين ولاتينيين، وكانوا ولوعين بما في هذين الأدبين من اتحاهاات إنسانية، لأنهما عنيا بالإنسان ومشكلاته، لامن وجهة نظر ميتا فيزيقيه، بل من وجهة نظر إنسانية، ومن أجل هذا سميت حركتهم النزعة الإنسانية.

وما يهمنا هنا هو شرح نظرية المحاكاة التي بدأها من قبل (هوراس) وشرحها (كاتيليان) كما ذكرنا.¹⁶

وكان هذا الشرح أوضح ما يكون لدى (جماعة الثريا) من الفرنسيين في عصر النهضة. وقد اتخذوا من هذه النظرية وسيلة ناجحة لإغناء اللغة الفرنسية نظرا وتطبيقا.¹⁷

ومنهم الشاعر الناقد (دورا) الذي سلك في تلقين تلاميذه معنى نظرية المحاكاة مسلكا عمليا مثمرا. فقد أوضح لتلاميذه ما تدين به اللاتينية لليونانية. إذ ظلت اللاتينية خمسة قرون كاملة لا

¹⁶ نفس الصفحة

¹⁷ سعيد علوش، المرجع السابق، ص 56

أدب يذكر لها - ثم ازدهر أدبها أثر اتصالها بالأدب اليوناني. وتعد دراسات (دورا) على هذا النحو من أقدم ما عرف من الدراسات الأدبية المقارنة المثمرة، وإن تكن بدائية في منهجها. وقد كانت اللاتينية في دراساته مثلا واضحا يدل على أن اللغفة المعوزة الفيرة تغنى وتنهض بتأثيرها بأدب أرقى وأغنى، فتجدد أفكارها بتحديد منابع إلهامها وسرعان ما أضيف إلى مثال اللاتينية شاهذا آخر هو نهوض الأدب الإيطالي في عصر النهضة على أثار اتصاله بالأدبين اليوناني واللاتيني. فرسخ في الأذهان أن الأمل قوى في أن تحذو اللغة الفرنسية حذو اللاتينية والإيطالية، فتزجر عن طريق محاكاة الآداب القديمة.¹⁸

ويرى ناقد (جماعة الثريا) الآخر (دبلي) أنه (بدون محاكاة اليونانيين والرومانيين لن نستطيع أن نمنح لغتنا ماشتهره الأقدمون من سمو وتألق. ويرى أنه لا بد للشعراء من الرجوع إلى نصوص الآداب القديمة بأنفسهم وعنده أنه لا تكفي الترجمة في الأدب. إنها لاتغنى عن الأصل شيئا. حتى وإن كانت أمينة وفيه للأصل المترجم عنه، لأنه لا سبيل فيها إلى نقل الخصائص الأدبية. وبدون هذه الخصائص تظل كل جهود المترجم عديمة الجدوى فنيا، إذ يظل

¹⁸ نفس المرجع، 56

الأصل كما هو، كأنه (سيف رهين غمده) وعنده أن كل ترجمة خيانة للأصل. ووجود بماله من قيمة.

ودعوته هذه فيها شئ من الحق، إذ أنه لا بد من معرفة الدارسين للغة النص الذي يدرسونه، كي يقفوا على كل ماله من روعة فنية في لغته. وهذا أصل الأدب المقارن اليوم.

وقد كان (دى بيلي) يقصد من دعوته إليه أن يوجب الرجوع إلى النصوص اليونانية واللاتينية، وهذا عنده هو طريق المحاكاة الصحيحة.¹⁹

وقد خالف في رأيه السابق في الترجمة أكثر زملائه من (جماعة الثريا). فيرى بعضهم أن للترجمة الأمانة الوفية لأصلها (فضيلة إغناء اللغة التي تترجم إليها) بما تنقل من كلمات وعبارات طلية وحكم. (وإن ترجمة دقيقة خير من ابتكار أعوزه التوفيق).

ويبدو من آراء أولئك الدعاة - في نزعتهم الإنسانية - ان جرحهم كان الكشف عن كنوز الآداب القديمة لمحاكاتهما. وذلك لنهضة أدبهم.

وشرط آخر وضعه هؤلاء الدعاة إلى النزعة الإنسانية، هو جوهرى لإثمار هذه الدعوة - ومهم من حيث المبدأ في الدراسات

¹⁹ فحري أبو السعود، في الأدب العربي، هيئة المصرية العامة للكتاب، ص 38

المقارنة - هو أنه لا تجوز محاكاة الكتاب والشعراء من نفس اللغة. لأن مثل هذه المحاكاة تؤدي إلى جمود اللغة وركودها : (حذار يامن تريد للغةك النمو، وتريد أن تنبع فيها - من أن تلجأ إلى محاكاة فطيرة، فتقلد أدباء لغتك فهذه نزعة مئوفة لاجدوى منها، ولا سمو فيها فليست سوى منسح لغتك ما هو في حوزتها سلفا). وبمحاكاة الآداب القديمة يستطيع خلق أجناس أدبية جديدة وهو ما لا يتيسر بمحاكاة أدباء اللغة نفسها. وهكذا نستطيع أن نخلق في اللغة أجناسا من الشعر أكثر جدة وخصبا، إذا بحثنا عنها في آداب اليونان والرومان.

والمحاكاة على هذا النحو يجب أن تمحو أصالة الكاتب، تطلعه، ولا تقضى على أن يسبق نموذجه. ولهذا يرى (بلتية) وهو متأثر بكانتيليان الروماني في رأيه هذا : أن المحاكاة ليست تقليدا محضا، وإنما هي السير على هدى نماذج بمثابة قدوة للكاتب.

وقد اكتملت في هذه الحدود نظرية المحاكاة كما صارت عند الكلاسيكيين وهي مبنية على أمرين : تمجيد تراث اليونان والرومان للاقتداء به، ثم وجوب بذل الجهد في مجاوزة النماذج التي تحاكي. وينص على الأمر الأول (لابروير) في قوله : (كل شئ قد قيل، وقد أتينا بعد فوات أوان، منذ ما يزيد على سبعة آلاف سنة،

حين وجد أناس مفكرون ولم يبق إلا أن نلتقط سقط الحصاد على أثر ما جمعة الأقدمون، و النابغون من المحدثين). وينص نفس الكاتب على الأمر الثاني بقوله : (لمن يستطاع لموغ منذ الكمال في الكتابة، ولن يستطاع - مع توافر القدرة - التفوق على الأقدمين، إلا بمحاكاتهم).

ونتائج هذه النظرية المسلم بها هي أن الأصالة المطلقة مستحيلة، فأكثر الشعراء والكتاب أصالة مدين لسابقه، وأن التاثر طابع الآداب والمدارس الأدبية جميعا.

غير أن كلمة المحاكاة في ذاتها غامضة، طالما أسفت إلى التقليد الذي بمحو الأصالة. وإنما يقصد بها التأثر الهاضم الأصيل، لا التقليد الخاضع الدليل. وقد تفلسف الإيطاليون في شرح هذه النظرية في القرن السادس عشر بأنها إكمال لنظرية (أرسطو) في محاكاة الطبيعة، فعلى أن نحاكى الطبيعة من خلال نماذج القدماء البريئة من الخلل والاضطراب. وعلى من يحاكى - في نظر الكلاسيكيين أن يراعى ثلاث مبادئ : أولها أن يختار من بين نماذجه. وأن يميز الصحيح عن الزائف في نموذجه، لأن الأقدمين بشر يخطئون ويصيبون، وأساس الاختيار العقل الشيد والدرية

الفنية. وثانيها هذه المبادئ أن يحاكي مايتفق مع عصره. وثالثها ألا يحاكي الكتاب من نفس لغته.

وبتأثير نظرية المحاكاة هذه اتجه العصر الكلاسيكي (القرن السابع عشر والثامن عشر، إلى التفنين في الأدب، أى إلى النقد الفني العملي، متخذاً من الأدب القديمة المثال الذي يحتذى. فكانت مهمة الناقد أن يضع قواعد لمختلف الأجناس الأدبية. وأن يدعو الكتاب للسير عليها، وأن يحكم على قيمة إنتاجهم بمبلغ اتباعهم لتلك القواعد، ما لا يتيسر ونقول أخيراً إن رجال النهضة حاولوا أن يرجعوا إلى تلك النصوص في أجناسها الأصلية. ثم أخذوا في طبع النصوص اليونانية وترجمتها والتعليق عليها.

الفصل الثاني

عالمية الأدب العربي وقضاياها للأجانب

1. أهمية عالمية الأدب العربي

هناك سؤال يشغل النقاد والأدباء والرأي العام الثقافي في الوطن العربي بشدّة منذ الزمان، ألا وهو: هل بلغ الأدب العربي الحديث درجة العالمية؟ وهل أصبح القول إنّ ذلك الأدب قد ارتقى من حيث النضج الفني²⁰ والعمق المضموني إلى مصاف تلك الآداب الأجنبية التي توسم بالعالمية؟ إنه سؤال تطرحه الصحافة الأدبية والثقافية العربية والإندونيسية كالأجانب بإلحاح منذ وقت غير قصير وفي مناسبات مختلفة، أبرزها تلك المناسبة التي تتكرر سنوياً، ألا وهي منح جائزة نوبل للآداب. ففي كل عام تقوم الأوساط الأدبية والثقافية العربية بترشيح بعض الأدباء العرب لنيل تلك الجائزة العالمية،²⁰ ولكنّ الجائزة المشتهاة لم تمنح قبل عام 1988 لأيّ من الأدباء العرب الذين رشحوا لنيلها، مما كان يصيب الأوساط المذكورة بالإحباط، فتتعالى الأصوات المنددة بالجائزة والقائمين

²⁰ مجلة العربي، العدد 606، مايو 2009، ص 32

عليها، الذين تنسب إليهم نوايا خبيثة، ويتهمون بالضلوع في مؤامرة صهيونية إمبريالية معادية للعرب.

لقد تكونت لدى قطاعات واسعة من الرأي العام الثقافي العربي قناعة مفادها أنّ الأدب العربي الحديث قد بلغ درجة من التطور والنضج والجودة تسوّغ أن يحصل أحد أعلامه على جائزة نوبل، وهناك فإنّ حجبتها عن الأدباء العرب لا يتم لأسباب واعتبارات أدبية، بل لأسباب واعتبارات غير أدبية، أي سياسية تتعلق بالصراع العربي الصهيوني وبالمواجهة السياسية والحضارية بين العرب والغرب.

إلا أنّ حجب جائزة نوبل عن الأدب العربيّ الحديث قد شكّل مناسبة سنوية للتفكير في مسألة عالمية ذلك الأدب، ولمقارنة مستوى التطور الفني والفكري الذي بلغه بالمستويات التي بلغتها الآداب الأجنبية الحديثة. وكانت جائزة نوبل تعيد مسألة عالمية الأدب العربي الحديث إلى جدول أعمال النقد الأدبي العربي الذي ينتظر منه الرأي العام العربي أن يقدم إجابة شافية عن سؤال: ألم يصبح الأدب العربي الحديث بعداً علمياً؟ وهل هو حقاً متأخراً عن تلك الآداب الأجنبية التي اعترف العالم بعالميتها؟ ولئن كان الأدب العربي الحديث لم يرتق بعد إلى مصاف تلك الآداب، فلماذا

لا يقوم الأدباء العرب بتطوير إبداعاتهم والارتقاء بها إلى المستويات العالمية؟ إلا أن جائزة نوبل قد منحت عام 1988 للأديب العربي المصري نجيب محفوظ وهلل الرأي العام العربي فرحاً لذلك الحدث الثقافي، وعدّه اعترافاً متأخراً بعالمية الأدب العربي الحديث، وتكريماً لا لنجيب محفوظ وحده بل للأدب العربي بأكمله، ولكن ذلك لم يحل دون أن ترتفع في الوطن العربي بعض الأصوات التي تشكك في النوايا الكامنة وراء منح الجائزة لهذا الأديب، وتزعم أن ذلك قد تم مكافأة له على مواقفه السياسية المؤيدة للسلام المنفرد الذي عقده الرئيس المصري الراحل أنور السادات مع الحكومة الإسرائيلية.

ورغم ما ظهر في الرأي العام العربي من انقسام حول تلك المسألة فإنّ منح جائزة نوبل للأديب العربي نجيب محفوظ قد شكل حافزاً إلى مزيد من التفكير والتعمق في مسألة عالمية الأديب العربي الحديث انطلاقاً من حالة نجيب محفوظ الذي اعترف العالم بعالميته. وفي ذلك السياق أثرت قضايا مهمة، كقضية العلاقة بين المحلية والعالمية، أي هل يتنافى الطابع المحلي الذي يتسم به الأدب مع عالميته أم يشكّل ذلك الطابع شرطاً من شروط العالمية. ومن تلك القضايا قضية الترجمة الأدبية ودورها في التعريف بالإبداعات الأدبية العربية وفي صنع عالمية الأدب العربي.

إلا أنّ منح جائزة نوبل للآداب لم يكن المناسبة الوحيدة لإثارة مسألة عالمية الأدب العربي الحديث، بل هناك مناسبات كثيرة أخرى لإثارة هذه المسألة. ومن تلك المناسبات قيام محفل ثقافي أجنبي بتكريم أديب عربيّ معاصر، عبر منحه جائزة أدبية وإقامة احتفال أو ندوة بهذه المناسبة، كتكريم الشاعر العربي الفلسطيني محمود درويش سنة 1997 في فرنسا من قبل (اليونسكو)²¹، وتكريم الكاتب المغربي طاهر بن جلون بمنحه جائزة الفرنسية، وتكريم القاصّ السوري رفيق شامي في ألمانيا بمنحه جائزة وغير ذلك من أعمال التكريم. فقد كان أظلم العامّ العربيّ يسعد بها ويرفحها اعترافاً بعالمية الأدب العربيّ الحديث.

ومن المناسبات التي يكثر فيها الحديث عن تلك العالمية وفاة أديب عربي كبير كالقاصّ المسرحي السوري سعد الله ونوس. فقد اتسم ما كتب وقيل بتلك المناسبة الأليمة بالتركيز على أنّ الفقيه لم يكن مجرد مكملّ حيّ سوريّ أو عربيّ بل كان كاتباً مسرحياً عالمياً. وهناك مناسبة أخرى للحديث عن عالمية الأدب العربيّ الحديث، ألا وهي صدور ترجمات لأعمال أدبية إلى لغات أجنبية، إذ تقوم الصحافة الثقافية العربية بتلقف أخبار صدور تلك

²¹ نفس الصفحة

الترجمات وتبرزها كأنها فتوح ثقافية خارجية ودليل ملموس على أن الأدب العربي قد دخل مرحلة العالمية.

لقد أظهر الرأي العام العربي بهذه المناسبات كلها أنه مهتم جداً بمسألة عالمية الأدب العربي الحديث، وأن هذه المسألة تمثل قضية ثقافية عربية ذات أهمية كبيرة. ومن المرجح أن يزداد الاهتمام العربي بهذه القضية، وذلك في ضوء تنامي ظاهرة العولمة الثقافية وما يرافقها من تصاعد للنقاش العربي حول ما تنطوي عليه تلك الظاهرة من مخاطر وفرص بالنسبة للثقافة العربية.

تري ماذا يكمن وراء هذا الاهتمام العربي الكبير بمسألة عالمية الأدب العربي الحديث؟ أهو التعويض عن عقدة نقص ثقافية جمعية تجاه الآداب الأجنبية؟ أم هي الرغبة في التفوق وإحراز البطولة بغرض التباهي الوطني والقومي، مثلما يحدث في المباريات الرياضية؟ أم هو الشعور بالظلم والإحباط لأن العالم الخارجي لا يبدى اهتماماً كافياً بالأدب العربي بل يتجاهل ما فيه من إنجازات؟ من المرجح أن وراء التعطش العربي للاعتراف بعالمية الأدب العربي الحديث دوافع مشاعر وطنية أو قومية فالعرب أمّة لها تاريخ طويل من الاعتراد بلغتها (لسانها) التي اختيرت لغة للقرآن الكريم. وهي أمّة شديدة الاعتراد بفصاحتها وبلاغتها وأدبها وبينه، إلى درجة أنها

كانت ردحاً طويلاً من الزمن غير قادرة على أن تتصور أن لدى الأمم الأخرى (الأعاجم) فصاحة في اللسان وبلاغة في الأدب.

2. عالمية الأدب والأدب العالمي

إنّ أمّة معتدة لغوياً وأديباً إلى هذا الحدّ مستعدة لأن تعترف بتأخرها في مجالات كثيرة، كالاقتصاد والعلم والتقنية وغير ذلك من المجالات، ولكن يصعب عليها أن تعترف بتقصيرها في مباراة تعتقد أنّها قد أحرزت فيه تفوقاً مطلقاً ألا وهو الأدب، وبأنّ الشعوب الأجنبية (الأعاجم) قد سبقتها في هذا المضمار²².

ولذا فإنّ الاعتراف الدولي بعالمية الأدب العربي الحديث هو بالنسبة للعرب مسألة كرامة قومية. وها هو ذا أحد النقاد العرب المعروفين يعبر²³ عن تلك الحقيقة بأن يدعو العرب لأن يجعلوا من الأدب مضماراً يثبتون فيه وجودهم على المستوى العالمي²⁴ " المعاصر"، ويعوّنون فيه تأخرهم في الميادين الأخرى. ويبدو أن الرأي العام العربي يشاطر هذا الناقد رأيه، ويرى معه في عالمية الأدب العربي الحديث مسألة "إثبات وجود قومي على الصليغالمي²⁵ " .

²² محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن، القاهرة: نضضة مصر، ص 30

من الواضح أنّ الوعي العربي لأهمية مسألة عالمية الأدب العربي الحديث قد تنامي إبان الأعوام الأخيرة. ولكن هل استند ذلك الوعي إلى فهم عميق ودقيق لعالمية الأدب؟ وهل أدى ذلك الوعي إلى وضع دراسات وبحوث نظرية وتطبيقية جادة حول عالمية الأدب العربي الحديث وهل أفضى ذلك الوعي إلى بلورة تصوّرات عملية لما يمكن عمله من أجل تمكين الأدب العربي الحديث من توسيع الرقعة التي يشغلها على خريطة الأدب العالمي؟ إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة تتطلب من المرء أن يعرف بصورة دقيقة ما "الأدب العالمي" وما "عالمية الأدب"، فامتلاك مفهوم واضح ومتماسك لتلك العالمية هو مقدمة نظرية لا بدّ من توافرها قبل الدخول في أيّ حديث عن عالمية الأدب العربي الحديث. وهيا بنا نلتفت إلى تأسيس المفهوم: غوته

يرجع الفضل في صياغة مفهوم "الأدب العالمي" إلى الأديب الألماني الكبير يوهان فولفغانغ فون غوته (Johann Wolfgang von Goethe) الذي صاغ هذا المفهوم وبشر به في الأعوام الأخيرة من حياته. ورأى غوته أنّ عصر الآداب القومية قد ولى، وأنّ عصر أدب جديد قد بدأ، ألا وهو عصر "الأدب

العالمي²³. عندما صاغ غوته هذا المفهوم الجريء انطلق من أن الثورة الصناعية، وما رافقها من تطور في وسائل النقل والاتصال والطباعة والنشر، ومن نمو في المبادلات التجارية بين الشعوب، ستكون لها بالضرورة مترتبات ثقافية وأدبية، وستؤدي بالضرورة إلى تخطي الحدود القومية الضيقة للغات والآداب.

من الطبيعي ألا يتمكن غوته في ذلك الوقت من أن يطرح تصوراً دقيقاً ومتكاملاً للأدب العالمي الذي بشر به، وأن يكون مفهومه لذلك الأدب رؤيويًا وتقريبياً. إلا أن الزمن قد أثبت أن ذلك المفهوم صحيح من حيث المبدأ. وانطلاقاً من رؤيته المستقبلية هذه دعا غوته الأدباء عموماً، والأدباء الألمان على وجه الخصوص، لأن ينظروا إلى حقائق العصر، وأن يستخلصوا ما يترتب عليها بالنسبة لإبداعاتهم الأدبية. وتتلخص تلك المرتبات في أن يتخلّوا عن وظيفتهم وأساليبهم الأدبية الوطنية الصرفة، وأن يكتبوا في أذهانهم تلك المنافسة الأدبية العالمية التي لا يصمد فيها إلا من يطوّر إبداعه الأدبي شكلاً وموضوعاً بحيث يرتقي إلى المستوى العالمي²⁴. إن المنافسة التي سيتعرض لها الأدب الوطني من جانب الآداب الأجنبية تجعل ذلك الأدب في وضع حرج، ولكن عصر

²³ نفس المرجع، ص 36

²⁴ نفس الصفحة

"الأدب العالمي" سيوفر للأعمال الأدبية فرصاً لم تكن موجودة في الماضي، ألا وهي فرص أن تنتشر خارج مجتمعاتها ولغاتها على الصعيد العالمي.

لم يؤخذ حديث غوته عن "الأدب العالمي" في حينه على محمل الجدّ من قبل معاصريه، رغم ما كانوا يكتفون به لهذا الأديب من إجلال وتقدير²⁵. فالعصر الذي بشر فيه غوته بالأدب العالمي كان من الناحية السياسية عصر حروب التحرير القومية ضد الاحتلال النابليوني، ومن الطبيعي أن تطغى النزعة القومية في مرحلة كهذه على سواها، خصوصاً وأنّ العالمية التي دعا إليها غوته واستشرفها كانت منسجمة مع النزعة العالمية لفرنسا نابليون أكثر مما تنسجم مع المناخ السياسي والاجتماعي والثقافي القومي الانعزالي الرجعي الذي كان سائداً في ألمانيا.

3. عالمية الأدب وعواملها

وأما الخطوة الأولى التي تبدأ بها البحوث المقارنة وأساس البحث فيها تاريخياً قبل كل شيء، فهي يجب علينا أن نبين

²⁵ نفس المرجع، ص 37

الأسباب التاريخية التي توافرت بها هذه العالمية للأدب المؤثر في صلته بالأدب المتأثر.

وعالمية الأدب معناها خروجه من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب في عصور معينة. ويطلبها الأدب المتأثر في بعض العصور بسبب عوامل خاصة تدفعه إلى الخروج من حدود قوميته، إما للتأثير في الآداب الأخرى وإما لإكمال ومسيرة ركب الأدب العالمي. ومن نتائج هذه العالمية حدوث تغيير شامل في عالم الفكر والأدب²⁶.

ولا نقصد هنا ما فكر فيه (جوته) الألماني ومن ساروا على نهجه مما سموه (الأدب العالمي) يريدون بذلك أن الآداب العالمية - حين يتم تجاوزها بعضها مع بعض - لن تلبث أن تتوحد جميعا في أجناسها الأبية وأصولها الفنية وغاياتها الإنسانية بحيث لا تبقى من حدود سوى حدود اللغة، لأن هذه الفكرة (الأدب العالمي) مستحيلة التحقيق. ذلك أن الأدب - قبل كل شيء - استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن وللقومية، وموضوعه تغذية هذه الحاجات. فهي محلية موضعية أولا، وهي تطلع إلى غايات عالمية، ولكن من وراء التعبير عن المسائل والآمال والآلام القومية، وما تتبع ذلك من المواقف النفسية والخواطر الذاتية التي لا بد أن

مجدى يوسف، التداخل الحضاري والاستقبال الفكري، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب،

تدل أولاً على حال المؤلف بوصفه مواطناً أو فرداً من جماعة كبيرة.²⁷

ومن وراء الموقف المحدد الذي يتوجه به الكاتب إلى جمهوره الخاص، تتراءى المعاني الإنسانية العامة فالآداب وطنية قومية أولاً، وخلود الآثار الأدبية لا يأتي من جهة عالمية دلالاتها، ولكنه ينتج عن صدقها، وتعمقها في الوعي الوطني والتاريخي وأصالتها الفنية في تصوير آمالها وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره. وإذن فالذي نقصده هنا هو (عملية الأدب) ولا (الأدب العالمي) الذي ساد في ألمانيا كان يرمى إلى اتخاذ ألمانيا مركزاً للثقافة العالمية والفكر الإنساني، وربما خطر في فكر هؤلاء المفكرين الألمان الذين نشروا هذا الاتجاه في ألمانيا - وإن لم يصرحوا - أن تكون الثقافة الألمانية والأدب الألماني هما نواة هذا الأدب العالمي والفكر إنساني.²⁸

وجعل (جوته) نفسه هو مثلاً لهذه العالمية التي تجمعت في شخصه. فهو وإن كان شاعراً ألمانيا يجيد الآداب الغربية إلا أنه مع

²⁷ غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 104

²⁸ نفس الصفحة

ذلك عشق الآداب الشرقية واتجه إليها، فأصبح بشخصه مثلاً
للتقافة العالمية التي تضم آداب الشرق والغرب.²⁹

وقد التقط (جيفورد) فكرة (جوته) وقام بعرضها في شكل
جديد تتجمع فيه الآداب الصغرى في مجموعة أدبية أو وحدة أدبية
كبيرة تضمها كلها. وهو كان يرى أن الأدبين الإنجليزي والأمريكي
بما لهما صلات يصلحان لأن يتخذا نواة للفكرة بأن يتحدا فيما
بينهما، ويكونا أدبا موحدًا للناطقين بالإنجليزية تنضم إليه كل
الآداب الصغيرة، التي تتخذ الإنجليزية. ويسير الأمر على هذا النمط
فيما يتصل بالآداب التي تتخذ الفرنسية لغة لها. أو الألمانية وتنشأ
بهذا وحدة كبيرة للأدب الفرنسي أو الألماني.

وينتهي الأمر بالآداب إلى أن تصبح أعضاء في وحدات
كبيرة أو ما يمكن أن نسميه (اتحاد الآداب الإنجليزية أو الفرنسية أو
الألمانية) وبهذا يقل عدد الآداب الخاصة بكل شعب على حدة.
وقيام مثل هذه الاتحادات يمكن أن ينتهي في آخر الأمر إلى وحدة
عامة بينها، فيظهر بذلك أدب عالمي موحد وتتحقق بذلك نظرية
الأدب العالمي.

²⁹ نفس المرجع، ص 105

ولكن (جوته) نفسه لم يكن متحمسا لفكرته، لأنه كان يرى في هذا المثال أمرا بعيد المنال، وفي الحقيقة ليس هناك شعب واحد يرضى أن يتخلى عن شخصيته. ولأن الفكرة نظرية يستحيل تطبيقها عمليا.

وعالمية الأدب في معنى خروج الأدب من حدودها القومية استجابة، لضرورة التعاون الفكري والفني بعضها مع بعض لها أسسها العامة التي تحدد سيرها.

الأول: ومن هذه الأساسيات اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى حسب حاجته وينشد في هذا الاختيار دوافع نهضته وتقدمه، ليكمل التأثير من تراثه القومي ويعينه. فيجب أن يكون الباعث الأول على هذا الاختيار هو الحرث على توفير عوامل النهوض للأدب القومي، لئلا يقف معزولا منطويا على نفسه متخلفا عن آداء رسالته. وأصالة اللغة القومية وتقاليدها الموروثة وإمكانية أهلها الفكرية والاجتماعية، وطاقاتها الفنية في التعبير والصياغة، كل هذه تقف بمثابة حراس أمناء وموانع حصينة، كي لا ينحرف هذا الاختيار عن غايته، خوفا من أن تمحي الحدود القومية أو الخصائص العبقريّة اللغوية للأدب المتأثر. وهي التي يراد إكمالها وإغنائها بهذا الاختيار.

ولهذا كان لابد - في هذا الاختيار والاقْتباس - قد تعمقوا في دراسة أدبهم، وطوعوا لغتهم، وبالاطلاع واعى والتحصيل، وبالتعمق في أدبهم. والوقوف على دقائق، لكي ينقلوا بروحها وخصائصها الفنية يتطلع إلى اقتباسه من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية لابد منها في إكمال ثقافتهم العصرية ونهضة أدبهم القومي³⁰. ولم يقل أحد من دعاة التجديد بإهمال هذا الشرط الجوهرى عند محاولة الإفادة من الآداب الأخرى عند حاجة الأدب إليها. فإذا حدث أن أغفل الكتاب المتأثرون ما يجب عليهم من إكمال ثقافتهم الأدبية في لغتهم، وانغمسوا مع ذلك في الآداب التي يعجبون بها، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى، وتفقدهم لغتهم القومية، كما يفقدهم لغتها. فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه.

الثاني: فمحور التأثير في الآداب أو الإفادة من الآداب الأخرى هو الأصالة، أصالة الأفراد، وأصالة القومية، وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة. والخطر كل الخطر في التقليد الأعمى، فما أشبه بتقليد القروء لما يرون من حركات أو تقليد الأطفال الجميع حركات آبائهم ومربيهم دون رشد. وعلاقة المتأثر أو المحاكي - في

³⁰ الشابي، الخيال الشعري عند العربي، لبنان: دار الكتب العلمية، ص 110

هذه الحالة - ليست علاقة التابع بالمتبوع، ولا علاقة الخاضع بسيده. بل علاقة المهتمى بنماذج فنية أو فكرية يطبعها بطابعه، ويضفي عليها صبغة قوميته.

وهذه هي الأصالة الحق، فالأصالة ليست هي بقاء المرء في حدود ذاته، وليست هي إباء التجاوب مع العالم الخارجي، لكي يبقى المرء كما هو دون تغيير أو تحوير، ولكن الأصالة الحق هي القدرة على الإفادة من مظن الإفادة الخارجية عن نطاق الذات، حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنحية إمكاناتها ولا يستطيع امرؤ أن يصقل نفسه، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين، وبالأخذ بالمفيد من آرائهم وأفكارهم.³¹

الثالث: وهذه الدعوات تتجه إلى الصفوة من ذوى المواهب الذين يخرجون. من نطاق أذهم تلبية لحاجتهم الفكرية والفنية أينما وجدت. وهم يتبعون، عادة، روح الحركة الفكرية والفنية واتجاهها العام. وقد يرون في عيون الآداب الأخرى ما لم ير مؤلفوها أنفسهم، لأنهم ينمون بها مواهبهم واستعدادهم.

³¹ محمد أركون، الثقافة العربية في المهجر، المغرب: دار توبقال للنشر، ص 22

الرابع: فليست صنوف التأثر الأدبية سوى بعث وتوجيه،
تفيد منها الصفوة من كتاب الأدب القومي. وهي بمثابة التلقيح
والإخصاب للأدب، أو بمثابة بذور فنية وفكرية تستنبت في آداب
غير آدابها متى تهيأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة. ومن
العوامل التي تجعل الأدب العربي عالمياً فهي:
❖ شعور ذوى المواهب الرشيدة بعدم كفاية أدبهم القومي استجابة
لحاجات عصرهم.

❖ الهجرات : وكانت تنتج في القديم عادة من اضطرابات طبيعية
أو سياسية. تنتقل بسببها جماعة من بلد إلى بلد آخر، فتؤثر
في أدب البلد الآخر وتفكيره. كما حدث بين الفرس والعرب
من ناحية تأثير في الألفاظ والمفردات. وما حدث من تجديد في
أدب العر المهاجرين في أمريكا أثر الهجرات.
❖ والحروب بين الشعوب والجلول كالحروب الصليبية المتعصبة قد
فتحت عيون ذوى البصيرة في العرب على مجالات نشاط
فكرى وأدبى.
❖ والغزو : يأتي عادة نتيجة للحروب، وقد يمهد للهجرات ويسر
بيئها، ولكنه مع ذلك عامل مستقل أقوى أثراً وأعظم خطراً³².

³² غنيمي هلال، دور الأدب المقارن، القاهرة: محضة مصر، ص 32

4. مجال الدراسة في الأدب المقارن

إن موضوع الأدب المقارن هو تبادل الاستعارات الأدبية بين آداب اللغات. والاستعارات الأدبية هي أجناس أدبية، وصور فنية، وموضوعات وأساطير ونماذج لأشخاص بشرية، وقد ينظر في كل ذلك إلى وسائل عبور هذه الاستعارات من أدب لغة إلى أدب لغة أخرى. ومن بلد إلى بلد آخر، وقد ينظر إلى المسائل المتبادلة نفسها، وكيف تغيرت، فزيد فيها أو نقص منها حين انتقلت من اللغة التي أثمرت إلى اللغة التي تأثرت. ففي الحالة الأولى تدرس عوامل الانتقال وملايساته. وفي الحالة الثانية تدرس الموضوعات والأجناس الأدبية، ومن المصادر التيارات الفكرية³³. ومن كل ذلك يتبين تنوع فروع الأدب المقارن التي سنجمل القول فيها إجمالاً:

أولاً - عوامل انتقال التأثيرات المختلفة من أدب أمة إلى لغة أدب أمة أخرى. ولذلك الانتقال الكتب والمؤلفون.

ثانياً - دراسة الأجناس الأدبية (أو الأشكال والأنواع الأدبية) وهي المظهر الخارجي للأدب، ينظر إليها قبل أن ينظر إلى المضمون، ويراد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية الخاصة: الأجناس النثرية والشعرية.

³³ شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة: دار المعارف، ص 19

الأجناس النثرية هي : القصة، والتاريخ ذو الطابع الأدبي، والحوار أو المناظرة.

والأجناس الشعرية هي: اللحمة والمسرحية والقصة على لسان الحيوانات.

ثالثا - دراسة الموضوعات الأدبية :

يهتم كثير من الباحثين بهذا النوع من الدراسة وبخاصة الألمان ويسمونه تاريخ الموضوعات. واهتمام الإيطاليين والفرنسيين بدراسة الموضوعات أقل من اهتمام الألمان بها. وذلك لضعف الرابطة بين الشخصيات في هذا النوع من الحث، ولأن المجهود فيه يتطلب سعة في العلم لا تتصل كثيرا بالأدب البحت. ومع ذلك لا تخفي أهمية تلك البحوث في معرفة خصائص الشعوب ونفسياتها في دراسة الكاتب الذي يتخذ من هذه الموضوعات منفذا للتصريح بأرائه وفلسفته. وقيمة هذه الدراسات تتوقف على اختيار الموضوع وبراعة الباحث في التحليل والمقارنة والاستنباط.³⁴

رابعا- تأثير كاتب ما في أدب أمة أخرى :

وهو يتطلب - وهو أكثر فروع الأدب المقارن انتشارا لدى انبائحين من الفرنسيين - سعة اطلاع ودقة في التحليل، وصبرافي

³⁴ غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 37

البحث، ودكاء في فهم النصوص، كما يتبين ذلك من معرفة الأسس الآتية التي يجب اتباعها فيه :

- 1- يجب تحديد نقطة البدء في التأثير من مؤلفات كاتب ما، أو كتاب واحد من بينها، أو من شخصية ذلك الكاتب بوصفه وحدة لاتجزأ من مؤلفاته.
- 2- يجب تحديد الوسط المتأثر، بلدا كان أم مجموعة مؤلفين أم مؤلفا.

3- يجب التمييز بين حظ الكاتب في ذبوعه وانتشار مؤلفاته، وبين حظه في محاكاته والتأثير به. فقد يكون الكاتب ذا حظ عظيم في ذبوع مؤلفاته وترجمتها. ولكنه مع ذلك ذو حظ أقل من جهة محاكاته والتأثير به.

ثم إن هناك أنواعا كثيرة من التأثير: فهناك ألتأثير الشخصي، والتأثير الفني، التأثير القصصي، والتأثير الفكري، والتأثير الموضوعي، والتأثير الغنائي الشعري.³⁵

خامسا- دراسة مصادر الكاتب :

إذا أخذنا كاتباً ما لندرسه دراسة مقارنة، وبحثنا عن مصادره التي استقى منها أدبه في لغة أو لغات أخرى فإننا بذلك

³⁵ نفس المرجع، ص 38

نكون في منطقة من مناطق الأدب المقارن. ومظاهر تأثر الكاتب في هذه الناحية متعدد النواحي. فمن ذلك تأثره بمنظر البلاد الأخرى وعاداتها، ومحادثاته مع رجالها. وهذا ما يصعب الوقوف عليه أحيانا. ثم من ذلك قراءاته المختلفة في الأدب الأخرى، ويجب أن يفرق الباحث بين التأثير وبين مجرد توارد الخواطر وتلاقي الأفكار.

سادسا - دراسة التيارات الفكرية :

يقصد بذلك دراسة التيارات الفكرية التي تسود عصرا ما أو حركة معينة من حركات الأدب، كالتيارات الفكرية في القرن الثامن عشر في أوروبا. وكالفلسفة العاطفية والصوفية في الأدبين العربي والفرسي، وكفلسفة الواقعية بين مختلفي الأدب.³⁶

سابعا - دراسة بلد ما كما يصوره أدب أمة أخرى :

وفي هذه الحالة ندرس حياة الكاتب، ومدى صلته بالبلد المقصود. ثم نبين كيف استقى معلوماته أو كيف رأى البلد رأى العين، وإلى أي حد كانت الصورة التي رسمها لذلك البلد صادقة أو كاملة.

³⁶ نادرة جميل السراج، شعراء الواصلة القلمية، القاهرة: دار المعارف، ص 74

فمدارسو الأدب المقارن يجب أن يكونوا ملمين بثقافة واسعة في تاريخ العصر الذي يدرسونه من شتى جوانبه، وهذا شرط جوهرى. وأن يكونوا مطلعين إطلاعاً واسعاً على تاريخ الآداب المختلفة في كل عصورها أو في العصر الذي يتخذ موضوعاً للدراسة. وإن يكونوا ملمين بنغمات عدة لقراءة النصوص المختلفة بلغاتها الأصلية. لأن الاعتماد على الترجمة طريقة ناقصة. وأن يكونوا ملمين بشتى المراجع العامة. وبطريقة البحث العلمى فى المسائل. وأن يدرسوا على الدراسات الأدبية والنقدية والمقارنة.

يجب دراسة النزاع السياسى والعرقى بين الدويلات فى العرب وبين الخلفاء العباسيين فى أواخر القرن العاشر أو وائل الحادى عشر، ويجب كذلك أن يدرس ما مهد لحركة الشعبوية وتاريخ الحركة العقلية بين العرب وغير العرب، فمعرفة التاريخ إذن شرط جوهرى للدراسات المقارنة.

ومقارنة الترجمات أمر مهم جداً، لأن الترجمة تارة تكون دقيقة وأمينه وتارة يتصرف فيها، يجب أن نقارن بأصولها فى لغتها. مراجع عامة: كالطبرى وحمزة والأصفهانى وابن المقفع وابن قتبية وما أكثرهم من أصل فارسى. وذلك ما يخص اللغة العربية ونصوصها.

الفصل الثالث

الأجناس الأدبية

الأجناس الأدبية عند الكلاسيكيين والقدماء محددة لا يختلط بعضها ببعض. ولا يجوز بعضها على بعض وقواعدها شبه أو أمر فنية للنقاد والشعراء والكتاب المنتجين.³⁷

وأما في العصر الحديث، فليست هي بأوامر فنية عملية مرسومة لدى المؤلفين، ولكنها شروح وتعليل لا يحددان العمل الفني تحديداً تحكيمياً. ولا يحصرانه حصراً تلقائياً. وفي هذه النظرة الوصفية العلمية يمكن أن يختلط جنس أدبي بجنس أدبي آخر ليؤلفا جنساً جديداً. فالأجناس تمثل مجموعة من الاختراعات الفنية الجمالية يكون الكاتب على بينة منها، ولكنه قد يطوعها لأدبه أو يزيد فيها.

وإذا كان بعض النقاد لا يريدون الاعتراف بالأجناس الأدبية، بل بالمواهب الفردية، فإن في الوسع توضيح الشخصية بالنوع، والنوع بالشخصية. وهذه الأنواع ليست ضرورية لبيان العلاقات بينها وبين المواهب الفردية فحسب، بل أنها كذلك خير تصنيف للألوان الأدبية.

³⁷ إيليا الحواوي، في النقد والأدب، بيروت: دار الكتاب اللبناني، ص 5

1- الأجناس الشعرية:

أولاً : الملحمة :

إن شعر الملاحم قد ازدهر في فجر الإنسانية، وهو الشعر الذي يقص أحداث المعارك والبطولة والأبطال على نحو ساذج من التعقيدات العقلية والفنية، والملحمة تحتوي أيضا على أفعال عجيبة، وحوادث خارقة للعادة. ومن أهم عناصرها الأهم فيها مع الاستطراد العناية بالحوادث العارضة، وفي هذه تختلف الملحمة عن المسرحية والقصة اختلافا كبيرا.

والناس كانوا يخلطون فيها بين الخيال والحقيقة وبين الحكاية والتاريخ. بل كانوا يهتمون بمغامرات الخيال أكثر من الواقع. على أن الخيال الجامع كان يعيش في وفاق تام مع العقل في العصور البدائية.³⁸

ومن أهم الملاحم في الأدب اليوناني القديم : الإلياذة والأوديسا لهوميروس، وفي الأدب اللاتيني : الإنيادة لفرجيل، ثم نظم دانتي ملحمة (الكوميديا الإلهية) وميلتون (الفرديوس المفقود).
ثانياً : المسرحية (فن التمثيل) أو (الدراما) :

³⁸ أحمد الشايب، أصول النقد العربي، القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، ص 211

تختلف المسرحية عن الملحمة والقصة بأنها تعتمد على الحوار، وجوهرها الحدث أو الفعل. إلا أنها كالقصة تشتمل على الحادثة والشخصية، والفكرة والتعبير. ولا يميزها تمييزاً واضحاً عن القصة إلا طريقتها في استخدام أسلوب الحوار بصفة أساسية، فإن الحوار هو الأداة الوحيدة فيها للتصوير. فالحوار هو المظهر الخارجي الحسي للمسرحية. والمظهر المعنوي لها هو الصراع. وكلمة (دراما) تعني صراعاً داخلياً. فالحوار والصراع هما الخاصيتان الفيتان اللتان تميزان فن المسرحية. على أن المسرحية لا يتم وضعها الفني الحقيقي إلا حين تمثل على المسرح، ولذلك نشأت النظرية التي تنادى بالعلاقة بين المسرحية والمسرح والمثلين والمتفرجين.

ولما عرف اللاتينيون المسرحية اليونانية قلدوها وحاكوها في جميع خصائصها الفنية. ونشأ المسرح اللاتيني في نحو منتصف القرن الثالث قبل الميلاد. واحتذيت القوالب الفنية الإغريقية احتذاء كاملاً.

وعندما بدأت حركة البعث الأوربي في القرن الخامس عشر عاد الأوروبيون إلى الأدب الإغريقي واللاتيني القديم، فقلدوا مسرحيات اليونانيين والرومانيين ورأبناهم يجمعون في المسرحية بين الحوار والغناء والرقص، ولكن هذا النوع من المسرحيات لم يدم

طويلا وأخذت الكلاسيكية تتكون، وينفصل فيها فن التمثيل القائم على الحوار عن الغناء. ومنذ انفصل الغناء عن الحوار التمثيلي كان من الطبيعي أن يتطور هذا الحوار وأن يتجه نحو النثر بدلا من الشعر³⁹. وباستمرار تطور فن المسرحية واتجاهه نحو الواقعية وظهور ما يسمى بالدراما الحديثة أخذ النثر يطغى على الشعر المسرحي بحيث يندر في العصر الحديث أن نجد أدباء كبارا يكتبون مسرحيات شعرية.

وأصدق مسرح أوربي تنطبق عليه قواعد الكلاسيكية هو مسرح (راسين) وعلى العكس من ذلك مسرحيات (كوري) حتى لقد هوجم من النقاد هجوما عنيفا بعد ظهور مسرحيته (السيد) التي لم تخضع للقواعد الكلاسيكية.

وتأثير الاتصال بين الأدب العربي الحديث والآداب الغربية ظهر فن المسرحية في سوريا في ما يقرب من منتصف القرن التاسع عشر. وانتقل فن المسرحية إلى مصر في أواخر القرن التاسع عشر. كذلك حتى أخرج أحمد شوقي مسرحيته (مصرع كليوباترا) عام 1929، فلاقت إقبال الجماهير لانظيره، وكانت مرحلة جديدة في خلق المسرحية في الأدب العربي الحديث. وكتب بعد ذلك أبو

³⁹ إيليا الحاوي، المرجع السابق، ص 8

شادى وعزيز أباطة مسرحيات شعرية، كما كتب تيمور وتوفيق الحكيم وبشر فارس وإبراهيم رمزى ومحمود كامل وغيرهم أدبا سرحيا جديدا.

ثالثاً : القصة على لسان الحيوان:

وهي الخرافة أو الحكاية ذات طابع خلقي وتعليم في قالبها الأدبي الخاص بها، وتكون في الأسلوب الرمزي في معناه اللغوى، ولا في معناه المذهبي⁴⁰، فالرمز فيها أن يعرض الكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث، ويريد بها شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة أو المناظرة، بحيث ينتقل ذهن قراءها بمتابعة صور ومواصفات إنسانية تتخذ رموزا لشخصيات أخرى.

وحكايات الحيوان تنشأ فطرية في الأدب الشعبي قبل أن ترتقى إلى المكانة الأدبية الفنية.

فأي الشعوب كان السبق في اختراع الحكايات على ألسنة

الحيوان؟ فيه خلاف كبير بين الباحثين.

فمنهم من يرى أنها يونانية الأصل في صورتها الفنية، ومنهم من يرى أن الهند أسبق إلى هذه الحكايات من اليونان، ومنهم من يرى أن الحكايات المصرية هي التي أثرت في هذا الجنس في الأدبين

⁴⁰ يوسف نجم، فن القصة، بيروت: الجامعة الأميركية، ص 9

الهندي واليوناني معا⁴¹ ولا سبيل إلى القطع برأي في هذه المسألة، وليس من المستبعد أن تكون مصر والهند واليونان كلها قد أعطت وأخذت فيما يخص هذا الجنس الأدبي في وقت معا عبر العصور. وكيف بدأ ينمو هذا الجنس الأدبي؟ وما هي خصائصه العامة في الآداب الشرقية والغربية؟ وكيف أخذ من ذلك كله في الأدب العربي القديم والحديث.

فبالنسبة للآداب الشرقية، التي كان فيها الطابع الأدبي غالبا على حكايات الحيوان. وأقدم الآداب الشرقية التي حكى لنا كثيرا من حكايات الحيوان هو الأدب الهندي.

ومن خصائص حكايات الحيوان الفنية في الكتب الهندية أنها تحكى بالتساؤل والاستفهام عن أصل المثل التي المثل التي وردت فيه الحكاية، بعبارة خاصة وهي وكيف كان ذلك ؟ ولسرد على السؤال كانت تستخدم عبارة خاصة وهي: زعموا أنه كان..، ومنها كذلك تداخل الحكايات، فكل حكاية رئيسة تحوى حكايات فرعية، وكل واحدة من الحكايات الفرعية قد تحتوى على حكاية أو أكثر متداخلة فيها كذلك. ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة أو حيوانات جديدة في الحكاية.

⁴¹ نفس المرجع، ص 26

وقد كان الأدب الإيراني القديم همزة الوصل بين الأدب الهندي والأدب العربي فيم يخص هذا الجنس الأدبي. ففي عهد (خسروأنوشيروان) (القرن السادس الميلادي) قد حصل طبيبه الخاص (برزوية) على نسخة من كتاب (بنج تانترا) الهندي ونقله إلى اللغة البهلوية، وأضاف إليه قصصاً أخرى. والحيوانان الرئيسيان في ذلك الكتاب من فصيلة ابن آوى، ويسميان (كاراتاكا) karataka و (دامانكا) damanaka - ومنهما استخراج اسم الكتاب الفارسي : (كليلة ودمنة) الذي ترجمه عبد الله بن المقفع من البهلوية إلى العربية حوالى منتصف القرن الثامن الميلادي.⁴²

ومنذ أن اختفت الترجمة البهلوية أصبحت الترجمة العربية لابن المقفع هي الأصل الذي نقلت عنه كل الترجمات بعدها. وفي نهاية القرن التاسع الهجري قام حسين واعظ كاشفي بعرض جديد لترجمة ابى المعالى نصر الله محمد بن عبد الحميد الكاتب حوالى عام 1144م، وأهداها إلى الأمير الشيخ أحمد سهيلي أحد الأمراء في عهده، ونسبها إليه باسم (أنوارسهيلي) وبها تأثر (لافونتين) وترجم كتاب ابن المقفع إلى اللغات.

⁴² نفس الصفحة

وأثر كتاب (كليلة ودمنة) في الأدب العربي تأثيرا كبيرا، فقد نقله شعرا أبان بن عبد الحميد اللاحقي إلى العربية في نحو أربعة عشر ألف بيت وحاكاه في ذلك شعراء آخرون، منهم على بن داود، وبشر بن المعتمر، وأبو المكارم أسعد بن خاطر، ولكن لم يصل إلينا من هذه الآثار الأدبية إلا نحو سبعين بيتا من نظم أبان بن عبد الحميد، نقلها الصولي في كتابه : (الأوراق).

ونسج إخوان الصفا في رسائلهم على منوال (كليلة ودمنة) حيث نقلوا هذا الجنس الأدبي من المضمون الاجتماعي إلى المضمون الفلسفي كما نظم الشريف ابن الهبارية المتوفى عام 5504 باسم (نتائج الفطنة في نظم كليلة ودمنة) وله كتاب آخر حاكي فيه (كليلة ودمنة) وسماه (كتاب الصادح والباغم) وينسب إليه كتاب آخر اسمه (جور الحكم في أمثال الهنود والعجم) كما ينسب هذا الكتاب إلى مؤلف آخر وهذا الكتاب إلى مؤلف آخر وهو عبد المؤمن بن الحسن الصاغانى من رجال القرن السابع الهجري.

وآخر من نظم الكتاب كان جلال الدين النقاش من رجال القرن التاسع، وكذلك قد تأثر محمد بن أحمد بن ظفر بكليلة ودمنة في كتابه النثري (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) وحكايات

الحيوان فيه ذات صبغة دينية، ولكن تأثير (كليلة ودمنة) فيها واضح كل الموضوع⁴³.

ثم ألف عريشاه (أحمد بن محمد بن عبد الله، المتوفى عام 5754) : (فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء) وهو ترجمة حرة لكتاب (مرزبان نامه) الذي دون باللهجة الطبرستانية في القرن الرابع. ثم ترجمه إلى الفارسية الحديثة (سعد الدين وراويني) في أوائل القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) وقد سار في تلك الترجمة على نهج (أبي المعالي نصر الله في كتابه (كليلة ودمنة).

وقد تأثر عدد من أدباء العصر الحديث بموضوعات (كليلة ودمنة) واتبعوا طريقة (لافونتين)، منهم الأديب المصري محمد عثمان جلال (ت : 1898م) الذي قام بتأليف (العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ) وحاول ان يقدم أقاصيصه بصبغة مصرية عربية. وفي الحقيقة أنه حول أن يترجم حكايات (لافونتين) إلى العربية.

قد تناول أحمد شوقي أيضا هذا الجنس الأدبي، ولكن بمهارة عظيمة، فقد اتبع طريقة (كليلة ودمنة) وحكايات (لافونتين) الفرنسي في نظم الأقاصيص⁴⁴. فكانت في ظاهرها قصصا لطيفة تجرى على ألسنة الحيوان فيسعد بها الأطفال وعمامة

⁴³ نفس المرجع، ص 67

⁴⁴ العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، بيروت: دار الشروق، ص 231

الناس، ولكنها في الحقيقة تتضمن معاني سياسية وطنية يفهمها الكبار والخاصة.

وقد تطلع شوقي إلى تزويد الأدب العربي بهذا الجنس الأدبي على طريقة (لافونتين) الفنية حين كان يدرس في أوربا، وبلغ بهذا الجنس في الأدب العربي الحديث أقصى ما قدر له من كمال حتى اليوم، حتى كان خير من حاكي (لافونتين) في العربية في جميع خصائصه الفنية.

وجدير بالذكر أن هذا الجنس الأدبي : (الحكاية على لسان الحيوان) كان في أصله الهندي والإيراني نثران. فقد تردد بين الشعر والنثر في الأدب العربي القديم، ثم استقر في الأدب العربي الحديث في جنس الشعر بتأثير (لافونتين).

رابعاً : الوقوف على الأطلال في الأدبين العربي الفارسي :

الوقوف على الأطلال والآثار طابع عاطفي، وبكائها عادة الشاعر العربي في الجاهلي وبعده، بحيث نرى هذا اللون عند امرئ القيس في الجاهلي وأبي نواس في العباسي. وما أكثر الشعراء وقفوا على آثار الحضارات القديمة يصفونها ويكونها. وخير من تقدم بهذا اللون الأدبي هو (البحترى) في الوقوف على (أيوان كسرى)

بالمدائن، في سينيته الشهيرة كما وقف شوقي على الأهرام، وأبي الهول، وقصر أنس الوجود، وقصر الحمراء.

وقد أثر الأدب العربي من جهة النثر لا الشعر، في الوقوف على الأطلال والآثار في الأدب الإندونيسي. فمن أشهر شعراء الإندونيسي مؤلف كتاب Laskar Pelangi الذي وقف على آثار حضارة جزيرة سومطرة وأطلال مدينته، و Lima Menara الذي وقف على ذكريات المعهد الإسلامي دار السلام .

2- الأجناس الشعرية

وبعدما درسنا أهم الأجناس الشعرية، نبدأ دراسة أهم الأجناس الشعرية.

1- القصة:

تأخر ظهور القصة الشعرية عن الملحمة والمسرحية في الآداب العالمية. فالقصة آخر الأجناس الأدبية التي ظهرت في آداب العالم. وكانت أكثرها تحرراً من قيود النقد الأدبي وأقلها التزاماً بالقواعد وتلك الحرية قد جعلتها تخطو بخطوات سريعة نحو التقدم في العصور الحديثة. فسبقت الأجناس الأدبية الأخرى في أداء رسالة الأدب

الإنسانية. وأصبحت في الآداب الكبرى تفوق المسرحية وحلت مكانة اجتماعية وفنية لا يفضلها فيها جنس أدبي آخر⁴⁵.

وقد كانت في الملاحم اليونانية القديمة عناصر قصصية، هي التي ساعدت على ظهور النثر القصصي في الأدب اليوناني في القرن الثاني الميلادي لأول مرة. وكانت القصة ذات طابع ملحمي آنذاك. فكانت تشمل المغامرات الغيبية، والسحر، والأمور الخارقة. وكانت تدور أحداث القصة في ذلك العهد حول افتراق الحبسين والأخطار المروعة والمناظر المخيفة والعقبات التي كانت تقع حدا فاصلا بينهما، ولكنهما كانا يفلتان منها بطرق غير عادية، وكانت تحتم دائما ختاماً سعيداً بلقاء الحبسين.

والقصة كانت قريبة من الملحمة، فالقاص كان يهتم بالأحداث العجيبة والأخطار الخيالية، على حين كانت الجماهير لا تعبأ بالواقع ولا تحفل به وبذلك سبقت القصص الخيالية إلى الوجود القصص الواقعية، سبق الشعر النثر الفني في آداب الملاحم⁴⁶.

وفي العصور الوسطى الأوربية كانت القصص الأدبية ذات طابع شعبي، وكان فيها تأثي والثقافة العربية، ولكنها لم تكن جديدة

⁴⁵ مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج 3، لبنان: دار الكتب العلمية، ص 110

⁴⁶ يوسف نجم، المرجع السابق، ص 61

بأن تندرج في القصة في معناها الفني، ولم تساعد على تطوير القصة كجنس أدبي.

وأهم قصص العصور الوسطى هو القصص الحب، وفيها تأثير عربي ذو قيمة أدبية كبيرة، وقد ظل التأثير العربي فيها طوال العصور الوسطى وحقبة من الزمن من عصر النهضة.

وكان طابع الحب العفيف في القصص اليونانية، ولكن نظرياته كانت محصورة في دائرة الفلسفة، حتى عرفه العرب ففلسفوا به عاطفة الحب في شعرهم وقصصهم الصوفية. على أن عاطفة الحب كانت لديهم منذ نشأتها، ثم تأثرت بالدين الإسلامي قبل أن تتأثر بحب أفلاطون الفلسفي الأوسع والأشمل الذي لا يقصر على حب المرأة وحدها.

ولاشك أن الإدراك الجديد للحب- في القصة والشعر معا- قد نشأ بعد اتصال الغرب بالشرق، إما في الحروب الصليبية، وإما عن طريق حضارة العرب في الأندلس.

وتنقسم القصة المعاصرة من حيث القالب والصورة إلى أقصوصة وقصة ورواية وحكاية.

فالأقصوصة وتسمى بالإنجليزية Novelette (قصة قصيرة) يتناول فيها الكاتب ناحية من نواحي الحياة أو جانباً من جوانب

شخصية، فيقتصر على واقعة أو وقائع محددة تكون موضوعا قائما بذاته مستقلا بشخصياته، ومجال القاص في هذا النوع ضيق يعتمد على التركيز ولا يسمح بالإطالة والتفصيل ويتطلب عرض لموضوع في إيجاز وضوح تام.

والقصة وهي بالإنجليزية Novel يعالج فيها الكاتب موضوعا أكثر اتساعا من الأفضوصة وأقل فسحة من الرواية، فهي حد وسط بينهما ولا تكاد تختلف عن الأفضوصة إلا من حيث الكم.⁴⁷

والرواية وهي بالإنجليزية Romance يعالج فيها القاص موضوعا كاملا من جوانبه المتعددة، ويعرضه على القارئ عرضا شاملا من شتى نواحيه، ويتسع فيه المقام للإطالة والتفصيل، ويستغرق فيه زمنا كافيا يمكنه من التعريف بشخصياته والإلمام بشتى مراحل موضوعه وتطور الحياة في قصته بحيث لا ينتهي القارئ منها إلى أوقد أحاط بالصور والشخصيات والبيئة والأفكار التي يقدمها إليه القاص إحاطة تامة.

وأما الحكاية وهي بالإنجليزية Short Story فلا تخرج عن سرد واقعة أو وقائع حقيقية أو خيالية، وهي أكثر ما تكون منقولة

⁴⁷ نفس الصفحة

عن الغير، ويرسل الحاكي الكلام فيها على سجيته إرسالا دون تقييد بقواعد فنية دقيقة.

وتألف القصة عادة من ثلاثة عناصر رئيسية : الموضوع الشخصيات والحوار. ويراعى الكتاب فيها أصولا عامة أهمها الوحدة الفنية،⁴⁸ وهي أن يبرز القاص فكرته الأساسية في جلاء ويحصر عمله القصص في جوهر الموضوع دون أن تتشعب قصته إلى موضوعات أخرى وتفاصيل زائدة تظفي على الموضوع الأصلي وتشتت ذهب القارئ، فلا يخرج من القصة بصورة محدودة واضحة المعالم. ثم على القاص أن يعتمد في عرض الموضوع على التلميح متحاشيا التصريح ما أمكن، وكذلك يلزمه العناية بتصوير شخصياته تصويرا صادقا عن واقع الحياة. وكذلك لا تخلو القصة الناجحة من تأثير قوى ينطبع في نفس القارئ.

والقصة المعاصرة التي نراها في الآداب الأوربية من حيث عناصرها الفنية لم يكن لها في الأدب العربي القديم شأن يذكر، لأن القصة في الأدب العربي القديم لم تكن من جوهر الأدب (كالشعر والخطابة والرسائل) بل كان يتخلى عنها كبار الأدباء لغيرهم من الوعاظ وكتاب السير والوصايا، يوردونها شواهد قصيرة من مسلمي

⁴⁸ نفس المرجع، ص 63

إيران في القصص والمواظ العربية ممن كانوا يجيدون اللغتين : العربية
والفارسية.

فنجز القول فيما له صلة بالقصة الفنية في الأدب العربي
القديم مثل قصة : (ألف ليلة وليلة) و المقامات) و (رسالة التوابع
والزوابع) و (رسالة الغفران) و (قصة حى بن يقظان) وغيرها.
أ. ألف ليلة وليلة :

هذه القصة مشهورة، لها شهرة واسعة في آداب العالم
المختلفة. وهذه القصة دونت في عصور مختلفة. ويقال إنها ترجمت
في عصور الترجمة من قصة (هزارداستان) الفارسية، معناها (ألف
خرافة) كما ترجمت كتب أخرى من كتب القصص الفارسية.
وبروي ابن النديم في كتابه (الفهرست) أن لجهشيارى صاحب
كتاب (الوزراء) بدأ بتأليف الكتاب واختار فيه ألف سمر من أسرار
العرب والعجم والروم وغيرهم، وأحضر المسامرين، فأخذ عنهم
أحسن ما يعرفون، واختار أيضا من الكتب المدونة في الأسرار
والخرافات، فألف (أربعمائة ليلة وثمانون ليلة) وكل قصة منها تشتمل
على خمسين ورقة أو أقل وأكثر، ثم أن المنية ل تتح له الفرصة
ليستوفي ما في نفسه من تميمه ألف سمر. (الفهرست لابن النديم
ص : 304) ولعل ذلك كان أصلا من أصول (ألف ليلة وليلة).

ويشهد المسعودى في (مروج الذهب) وابن النديم في (الفهرست) على أن كتاب هذه الحكايات في أصله مترجم عن الفارسية، ويزيد المسعودى على ذلك أن هذه الحكايات قد تناولها الأدباء في عهده بالزيادة والتهذيب، وكان أصل الكتاب على أية حال معروفا لدى المسلمين العرب قبل منتصف القرن العاشر الميلادى.

وقد ترجمت (ألف ليلة وليلة)) إلى الفرنسية أولا ترجمة حرّة، وتم ترجمت، إلى غيرها من الآداب العالمية فظهرت منذ القرن الثامن عشر ترجمات كثيرة، وصارت (شهرزاد) ذات طابع عالمى، ثم رجعت إلى العالم العربي المعاصر مرة أخرى بمزايا جديدة، فظهرت قصة مسرحية (شهرزاد) لتوفيق الحكيم، ولعلي أحمد باكثيرو (أحلام شهرزاد) لطفه حسين ومسرحية (شهريار) لعزیز أباطة. ونرى في هذه القصص تأثير الآداب الأوربية بشكل واضح.

وحكايات (ألف ليلة وليلة) ليس لها طابع خلقي تعليمي، إلا في قصص الحيوان، وهي قليلة نسيبا، وبقية القصص زاخرة بالمخاطرات وعالم السحر والعجائب والرابطة بين حوادثها مصطنعة عن طريق التساؤل، فالخيوط الذي يربط بين الحكايات بعيد عن فن القصة في معناها الحديث.

ب. المقامات :

وهناك حكايات قصصية عربية أخرى غير مترجمة، فهي أصيلة النشأة، منها المقامات وهي في معنى المجالس أصلاً، ثم أطلقت على ما يحكى في جلسته من جلسات على شكل حكاية ذات أصول فنية، وموجز هذه الأصول أنها حكاية قصيرة يسودها حوار درامي، وتحتوى على مغامرات يرويها راو.

المقامة في الاصطلاح فن من فنون النثر الأدبي، وهي في حقيقتها عرض لمهارة المؤلف اللغوية في قالب قصصي يغلب عليه عنصر الفكاهة. والجديد في المقامات هو القالب الذي يعرض فيه المؤلف ثروته اللغوية، وهذه الثروة اللغوية التي يتفنن بها المؤلف هي مادة المقامات الأساسية، فقد عنى بها قبل أصحاب المقامات كثير من علماء اللغة الذين تركوا بعدهم من المؤلفات في اللغة قدراً عظيماً كان بلا شك المصدر الأول المؤلف هذه المقامات. ومن هؤلاء اللغويين المبرد وابن دريد وعبد الرحمن الهمداني، وأبو علي القالي وابن فارس. وهذا الجنس الأدبي الذي تتصف به المقامات يقوم على سرد قصة ساذجة يتخفي بطلها ثم ينكشف أمره بعد قليل لصفات معينة فيه لا تختلف من قصة إلى أخرى.

ويقال إن مقامات بدیع الزمان بلغت أربعمائة مقامة أو مقالة كما یسمیها یاقوت الحموی. ومن المرجح أن فی هذا العدد میلا واضحا إلى المبالغة.

والموضوع الرئیسی فی المقامات هو الكدیة. ولأصحاب هذه الحرفة حیل وأسالیب وحصیلة واسعة من اللغة ینالون بها الإعجاب، ویستخرجون بها الدراهم والدنانیر من جیوب المستمعین.

فقد ثبت أن الجریر قد أَلّف مقاماته وحذا فیها حذو بدیع الزمان ولكنه قد تفوق علیه، فخطا بهذا الجنس الأدبی خطوات لم یبلغ فیها شأوه أحد من هؤلاء الذین قلده قبل العصر الحدیث فیما یخص النضج القصصی. فشخصیة (أبی زید السروجی) تتكرر فی مقامات الحریری المختلفة لتكشف عن جوانب نفسیة متعددة لتلك الشخصیة.

وهذا نوع من التفنن فی التصویر النفسی یقرب من النضج الفنی الذی یمتاز به القصة فی العصر الحدیث. فبطل المقامات الحریریة أكثر وضوحا فی جوانبه النفسیة من بطل مقامات بدیع الزمان. علی أن کلیهما من البیئة الاجتماعیة. وكلاهما كذلك یصف مفاسد عصره لیهجو بها وینقده من خلائها. وینص الحریری

على أنه قصد من وراء الوصف للشر التحذير منه، والعظة به، والتنبية إلى خطره، وأن قصده خير من وراء تصويره لصنوف هذا الشر (مفاسد العصر).

وقد أثرت المقامات العربية في الأدب الفارسي. ففي مقامات حميدا الدين الفارسية، للقاضي حميد الدين البلخي (عمر بن محمود) المتوفى عام 559 هـ (1166-1167م) يسير مؤلفها على نهج (بديع الزمان) و (الحريري) كما يعترف في مقدمة مقاماته الفرسية⁴⁹، على الرغم من أن مقاماته تختلف عن المقامات العربية من وجوه كثيرة منها شخصية المؤلف تحتل المكانة الأولى لمباشرة فيها. فليس فيها راو معين كما نرى (عيسى بن هشام) في مقامات بديع الزمان. و (الحارث بن همام) في مقامات الحريري. وإنما يروى المؤلف أحداثه عن كثير من أصدقائه دون أن يذكر أسماءهم.

ثم ليس في مقاماته بطل تتعدد مواقفه في مختلف المقامات كما نرى بطلا (هو ابوالفتح الإسكندري) في أكثر مقامات بديع الزمان و (أبوزيد السروجي) في مقامات الحريري. بل إننا نرى في كل مقامة من مقاماته الفارسية بطل يقوم بمغامرته. وجدير بالذكر أن هناك فاصلة زمنية تقدر بقرن من الزمان بين ظهور المقامات

⁴⁹ صلاح عيد، الأدب العربي ومصادره عبر العصور، الكويت: الهيئة العامة، ص 234

العربية والفارسية، لأن حميدى قد ألف مقاماته في حوالى منتصف القرن السادس الهجرى بينما عرفت المقامات العربية في الأدب العربى في القرن الرابع الهجرى. فلماذا حدث التأخير طول هذه المدة إلى أن ألف حميد الدين مقاماته.

في الحقيقة لم يكن حميد الدين هو أول من ألف المقامات بالفارسية وإن كان أعظمهم شأنًا، فهناك مقامات أبو نصر مشكان التي ألفت في أواسط القرن الخامس. وأبو نصر هذا هو أحمد بن عبد الصمد مشكان صاحب ديوان الرسائل على عهد السلطان محمود ومسعود الغزنوى. وكان هذا الكتاب متداولًا إلا أنه ضاع بعد ذلك، وإن كانت قد بقيت منه بعض الفقرات والأجزاء في عدد من المصادر مثل جوامع الحكايات لمحمد عوفى.

ثم إن التجربة قد دلت على أن كل جديد في الأدب العربى احتاج إلى قرن من الزمان على وجه التقريب لكي يظهر نظيرة في الأدب الفارسى، ذلك لأن الظواهر الأدبية لا تنتقل من قوم إلى قوم، ولا من أدب إلى أدب في يوم وليلة فهي محتاجة إلى مدة طويلة للتسلل إلى البيئات الأخرى. وهي محتاجة إلى أن تشق طريقها إلى أذواق الناس، فإذا تأثروا بها، حاكوها، فحرت أقلامهم، وظهرت في آدابهم.

وكما أثرت المقامة العربية في الأدب الفارسي كان لها تأثير في الأدب الأوربي أيضا، فقصص الشطار في الأدب الأسباني أثير للمقامات في جوانبها الفنية، وعناصرها ذات الطابع الواقعي، والواقعية في القصة الأوربية مدينة للمقامات بنزعتها الفنية، وقصص العادات والتقاليد في أوربا في معناها الحديث تأثرت بهذه النزعة أيضا، وهي التي نشأت عنها القصة الاجتماعية أو القصص التي صارت ذات الطابع الاجتماعي فيما بعد.

ج. التوابع والزوابع :

هذه رسالة من الجنس القصص في الأدب العربي القديم ألفها الشاعر الكاتب الأندلسي أبو عامر أحمد بن شهيد (382-426 هـ)، وهي رحلة خيالية في عالم الجن، يحكى فيها التقى بشياطين الشعراء السابقين من توابع (جمع تابع أى ما يتبع الإنسان من الجن) والزوابع (جمع زوبعة اسم شيطان أو رئيسى الجن). وكيف جرى بينهم مناظرات وحوار أدبي.

وقد وجه ابن شهيد رسالته إلى أبى بكر بن حزم، وهي رسالته نفيسة، وفيها فكاهات طريفة وأسلوبها يميل إلى السجع. وهو يعارض فيها كتاب المشرق وشعرائه. وهو حريص على مظاهره التفوق عليهم حيث أنه يعتقد أنه أشعر الناس وخاصة في مجال

الثناء. وذكر زكي مبارك أن ابن شهيد ألف هذه الرسالة فيما بين عامي (403 و 407 هـ). ويرجح زكي مبارك أن رسالة ابن شهيد كتبت قبل رسالة المعري بعشرين سنة. ويرجح النقاد جميعاً أن رسالة الغفران هي الأصل الذي احتذاه ابن شهيد.

هذه القصة أول رحلة أدبية إلى العالم الآخر، ومثل هذه الرحلات تتركز أصلاً على قصة الإسراء والمعراج. ولكن القيمة القصصية لرسالة أحمد بن شهيد ضئيلة من الناحية الفنية.

د. رسالة الغفران :

وأما رسالة الغفران التي ألفها أبو العلاء المعري المتوفى عام (1059م) نثراً، فهي أيضاً رحلة خيالية تخيلها أبو العلاء في الجنة والنار ليحل في خياله الشعري. مسائل ومشاكل ضاق بها في عالم واقعة، وهي تتعلق بالدين والأدب واللغة والنقد. وفي الرسالة كثير من الحكايات الفرعية التي تقلل القيمة الفنية القصصية للرسالة. حتى ولو قلنا صحيح. أن رسالة أبي العلاء متأخرة عن رسالة ابن شهيد (التوابع والزوابع) على حد قول زكي مبارك - فإنه لم يتأثر بابن شهيد في شيء، كما يعتقد الدكتور غنيمي هلال وأن رسالة

الغفران أشمل وأعمق وأكثر غنى في جوانبها الفنية القصصية من رسالة (التوابع والزوابع).

ولا شك أن (رسالة الغفران) تشبه (الكوميديا الإلهية) لدانتى الإيطالى في نوع الرحلة وأقسامها وكثير من مواقفها. وقد دفع هذا التشابه بعض الباحثين إلى القول بأن أبا العلاء أثر في (دانتى). وهذا خطأ، إذ لا يوجد أى دليل على إطلاق (دانتى) على رسالة أبي العلاء المعرى.

وأما التشابه بين رسالة أبي العلاء (كوميديا) دانتى، فقد يكون راجعا إلى أنهما كليهما قد أفادا من حكاية الإسراء والمعراج كما وردت في الأحاديث الإسلامية غير الموثوق بها. وفي هذه الحالة يكون لأبي العلاء فضل الإفادة أدبيا من التراث الإسلامى قبل (دانتى).

وقد يكون أبو العلاء متأثرا بمصدر فارسي في رحلته الخيالية، هو كتاب (أرده ويراف نامه) وفيه حكاية رحلة الموبد الزرادشتى : (أرده ويراف) إلى الجحيم والأعراف والجنة، بل لا يبعد أن يكون المصدر الفارسى المذكور أصلا لما سار بين المسلمين من خرافات حول الإسراء والمعراج.

هـ. رسالة حي بن يقظان :

هي قصة فلسفية ألفها ابن سينا (أبو علي الحسين بن عبد الله بن سينا) الذي كان يلقب بالرئيس، عاش فيما بين (980-1037م). هذه أول رسالة كتبت على طريقة الصوفية وهي سميت : (رسالة حي بن يقظان). و (حي) يقصد به العقل الفعال، أو النفس المفكرة، وهذا العقل حي دائما. غير متغير. وابن يقظان كناية عن صدوره عن مصدر وهو القيوم الذي لا تأخذه سنة ولا نوم. يعني أن هذا العقل صادر عن الله.

وهذه قصة رحلة رمزية، ترمز إلى طلب الإنسان المعارف الخالصة، بصحبة رفقته من الحواس. حيث يستعين الإنسان بالعقل الفعال الذي يهديه عن طريق المنطق والفلسفة، وبفضل مصدر المعارف الذي هو مصدر النفس الملكية. وهذا العقل قدسي. وبهذا العقل الفعال يهتدي الإنسان إلى الحقائق العليا، والأفلاك التسعة التي هي العقول التسعة، ثم علة العلل، وهو العقل العاشر.

وألف الفيلسوف العربي ابن طفيل الأندلسي (1110-1185م) قصة رمزية أخرى ذات طابع صوفي بهذا لعنوان (حي بن يقظان) وذلك بعد ابن سينا بنحو قرن ونصف قرن. دعا فيها ابن طفيل إلى فلسفة الإشراق النفسي عن طريق التأمل. وهي

معروفة عند جميع الباحثين. وفيها نضج قصصي كبير، في الشرح والتبرير والإقناع بالأحداث. ولهذا عدّها بعض نقاد أوربا خير قصة في العصر الوسطى جميعاً.

ونرى في القصة تصوير النشأة طفل في جزيرة مقفرة وتربيته فيها، ثم تعلمه واهتدائه إلى الله سبحانه وتعالى وإلى رسالة محمد صلى الله عليه وسلم. وقد تأثر فيها بابن سينا.

وألّف السهروردي (شهاب الدين يحيى حبش المعروف بالمتقول) الذي قتل عام 578 هـ (1183م) قصة سماها (الغريبة الغريبة) وقد تأثر فيها بابن طفيل الأندلسي. والقصة هي حكاية رمزية أقرب إلى قصة ابن سينا في جوهرها، وذلك حسب قول المؤلف في مقدمتها.

وقد ترجمت قصة حي بن يقظان إلى العبرية 1341م واللاتينية 1617م ومنها إلى الإنجليزية : ثم إلى الفرنسية 1936م والروسية 1920م.

وأثرت القصة في الكاتب الأسباني (بلتاسار جراسيان) في قصته (النقادة). لها ثلاثة أجزاء، الأول منها : (في ربيع الطفولة) والثاني منها : (في حريف عهد الرجولة) والثالث الأخير : (في شتاء

الشيخوخة). وهي نقد للعادات والتقاليد في عصر المؤلف في الأسلوب الرمزي والقالب القصصي.

واهتم الفلاسفة الأوربيون بقصة ابن طفيل : (حى بن يقظان) وخاصة في القرن الثامن عشر والتاسع عشر، لما توحى به من إمكان الإنسان اهتداء إلى المثل العليا والفضائل والشرائع الإنسانية الرفيعة، وكان لها تأثيرها في الآداب الأوربية تأثيرا بالغا، له دلالات متنوعة.

هذه القصص التي ذكرناها هي أشهر القصص العربية قبل العصر الحديث. والقصة باعتبارها جنسا أدبيا له قواعد ورسالة فنية وغاية إنسانية لم ينظر إليها ولم تلق أية عناية من نقاد العرب قبل العصر الحديث، لأنهم لم يهتموا بنقد الأدب الموضوعي، وكان نقدهم نقدا جزئيا من حيث جزئيات العمل الأدبي في أغلب الأحيان.

وأخبار التوحيد وأحاديث دريد وروايات أبي الفجج الأصفهاني في كتابه الأغاني وحكايات الأنباري وغيرها لا يمكن اعتبارها في مجال القصة الفنية في معناها الحديث، وفي اعتبارها جنسا أدبيا. بل ان هؤلاء حشدوا هذه الأخبار وتلك الروايات من غير ترتيب وتهذيب وتنظيم.

3. القصة في الأدب العربي الحديث

القصة باعتبارها جنسا أدبيا ظهرت في الأدب العربي الحديث بعد اتصال الشرق بالغرب وتبادل التيارات الفكرية والأدبية من خلال التأثير والتأثر الحضاري والثقافي المتبادل بينهما، ولكن القصة ليست جديدة عند العرب، ففي الأدب الجاهلي قصص كثيرة تدور على تلك الحروب التي دارت بين العرب وتحكى لنا تاريخ أيام العرب، وكذلك في القرآن الكريم قصص كثيرة عن الأنبياء والمرسلين، وكذلك ترجمت في العصر العباسي قصص كثيرة من قصص الأمم الأخرى مثل (كليلة ودمنة) و (ألف ليلة و ليلة) ولكن العرب لم يهتموا بصياغة القصة الفنية إلا في العصر الحديث. أما القصة في الأدب العربي الحديث فهي وليدة مراحل متعاقبة في القرن الماضي : من الترجمة، فالمحاكاة، فالإبداع الفني، فقام الجيل العربي الحديث - نتيجة لاتباعه صوب أوربا- بترجمة جوانب من تراث أوربا العلمي والفكري من اللغات الأوربية وعلى وجه حاصر من الفرنسية. وكانت مصر بتلك (بحركة الترجمة) أسبق

بلدان العالم العربي في تلقيحها الأدب العربي بالآثار الفكرية والأخيلة الغربية.⁵⁰

ولكن الترجمة لم تعتمد على زينة من سجع وبديع، وإنما اعتمد على المعاني ودقتها على نحو ما نرى في ترجمات فتحي زغلول وكتب قاسم أمين. وبعد ما خرجت مصر من معارك استخدام اللغة العامية والفصحى في صياغة النشر، التي دارت حتى أواخر القرن التاسع عشر، استقرت في الاعتماد على اللغة العربية الصحيحة الحرة الخالية من قيود السجع والبديع، واتخذتها أداة للسانها في كتابتها. ولما اتسعت محتويات تلك الترجمات ثم ظهرت حركة التعريب (التمصير) بإعطاء شخصيات القصص أسماء عربية وكذا أماكنها، والتصرف في بعض أحداثها.

فبتأثير الآداب الأوربية دخلت القصة إلى الأدب العربي الحديث، ولكن معظم القصص المترجمة في تلك الفترة كانت من آثار المدرسة الرومانتيكية، بما يميزها من حدة العاطفة والإغراق في الخيال.⁵¹

وكان رفاة الطهطاوي هو الرائد لحركة الترجمة، فترجم (مغامرات تليماك) لفنلون وسمهاها (مواقع الأفلاك في وقائع تليماك)

⁵⁰ صلاح عيد، المرجع السابق، ص 233

⁵¹ نفس المرجع، ص 234

فانه نقل القصة إلى أسلوب السجع والبديع المعروف في المقامات العربية، ولم يتقيد بالأصل إلا من حيث روحه العامة، ثم أباح لنفسه التصرف فيه، وخاصة في أسماء الأعلام والمعاني، وإدخال الأمثال الشعبية والحكم العربية.

فلم يكن رفاة مترجما فحسب، بل كان ممصرا للقصة، حتى تقترب من ذوق القراء. بل إن منهم من آثر التمسير إلى اللغة العامية مثل محمد عثمان جلال ولكن المصريين (العريين) من أصحاب الفصحى هم الذين رجحت كفتهم. ومن أشهرهم في أوائل هذا القرن حافظ إبراهيم والمنفلوطي، وقد ترجم أولهما (البؤساء) لفكتور هيجو، وبعبارة أدق وبتعريب ناجح. فإنه لم يتقيد بالأصل الذي ترجمه إلا من حيث الخطوط الأساسية، وتصرف كثيرا في الترجمة من عنده وأضاف فقرات ليست في الأصل.

وربما كان عمل المنفلوطي في التمسير (التعريب) أوسع من عمله، لأنه لم يكن يعرف شيئا من اللغة الفرنسية، وإنما اعتمد على من قرأ له بعض القصص مثل (بول فرجينى) للكاتب الفرنسى (سان بيير) التي ترجمها عثمان جلال وسماها (الأمانى والمئة في قبول ورود الجنة) كما ترجمها المنفلوطى في (الفضيلة) فكانت قصة

(الفضيلة) وأمثالها من القصص التي نشرها المنفلوطي⁵²، كلها تكاد تفقد الصلة بالأصل. فلم يكن الغرض الأول القصص، وإنما كان تصوير الانفعالات العاطفية واسترسال في أسلوب بليغ. ومن ارتفع بمستوى الأداء والدقة في الأسلوب وفي صياغة العبارة هو الزياد في قصة (آلام فارتير) من أدب (جوته) وأحمد زكي في قصة (جان دارك).

ثم عنى الأدباء بترجمة القصص الأوربية ترجمة دقيقة غير حرة، وتألّفها متأثرين بالاتجاهات الأوربية الأدبية، فألف جرجي زيدان (م:1914) قصصه التاريخية متأثراً باتجاه (ولترسكوت)، وكتب توفيق الحطيم (عودة الروح) وكتب عبد الرحمن الشرفاوي قصة (الأرض) أما توفيق الحكيم فاعتمد في قصصه على تجاربه الذاتية كما نرى في (يوميات نائب في الأرياف) كما تناول المشاكل القومية الوطنية كم في (عودة الروح) التي سبق ذكرها انه أراد أن يصور معالم الروح الشرقية لمصر. وتلك المحاولة من جانبه كانت جادة وناجحة. وكتب نجيب محفوظ قصصه (خان الخليلي) و (زقاق المدق) و (بين القصرين) ومن قبل كتب محمد حسين هيكل عام 1914 قصته (زينب) وكتب العقاد قصته (سارة).

المنفلوطي، النظرات 1، وشرح النصوص: مجيد طراد، لبنان، مكتبة المعارف، س 1997، ص

فكانت هناك محاولات مستمرة في مجال تأليف القصة في الأدب العربي الحديث، محاولة في إطار المقامة هي (حديث عيسى بن هشام) ومحاولة أخرى بالمعنى الغربي الحديث هي محاولة جديدة خالصة كما نراها في (زينب) لمحمد حسين هيكل وهي تعد بحق أول محاولة كاملة في صنع قصة فنية، وتلتها بعد سنوات محاولة محمد تيمور في تأليف مجموعة أقاصيص قصيرة امتازت بواقعيته، كما امتازت بخصائصها الفنية، ثم ظهرت كتابة الأقصوصة، وكانت الكتابة فنية بارعة، ومن هؤلاء الذين تناولوها محمود تيمور ومحمود لاشين في مجموعتيه (سخرية الناي) و (يحكى أن...).

أما القصة الاجتماعية الطويلة التي كان قد بدأها حسين هيكل قطعت خطوات سريعة في ظل النهضة الأدبية. ومن أهم من لمعت أسماؤهم في هذا المجال طه حسين والمازني، وامتاز الأول بتصوير الحياة المصرية في كثير من قصصه مثل : الأيام ودعاء الكروان وشجرة البؤس. وامتاز الآخر (المازني) بتحليله الواسع للمجتمع الذي عاش فيه وعاداته وتقاليده وعلاقات أهله تحليلا نفسيا. واستمد هذا الاتجاه إلى التحليل النفسي من كتاب الغرب النفسيين وخاصة النظريات النفسية المعروفة من عقد وتعويض وما إلى كما نرى في قصة (إبراهيم الكاتب) و (عود على بدء).

فهذه هي القصص المشهورة في الأدب العربي الحديث، وهناك كثيرون في هذا المجال مثل : علي الجارم ومحمد سعيد العريان ومحمد عوض محمد وغيرهم من هؤلاء الذين برزت أسماؤهم في مجال القصة والأفصوصة جميعا ولكل منهم أسلوبه الخاص، ومنهجته المدروس وطريقته المرسومة الواضحة.

ومعنى ذلك أن العالم العربي وخاصة مصر اعتمدت في البداية على النقل الواسع من أوربا في مجال القصة والمسرحية والمقالة، ثم ظهرت المحاكاة، وفي النهاية بدأ الإبداع، فالقصة الفنية في الأدب العربي الحديث هي ثمرة البعث الجديد الذي تمخضت عنه صلات الشرق بالغرب.

وخير كتاب يدل على التأثير الأوربي في القصة العربية الحديثة هو (الأدب المقارن) و (النقد العربي حديث) للدكتور محمد غنيمي هلال و (الأدب العربي المعاصر) للدكتور شوقي ضيف وخاصة (النقد العربي الحديث). للدكتور محمد غنيمي هلال الذي يتحدث فيه عن (تطور القصة في الآداب الأوربية).

الفصل الرابع

الترجمة الأدبية وتعليمها

1. نقد الترجمة الأدبية

شهدت الثقافة الإندونيسية كثيراً من المعارك النقدية حول الترجمة الأدبية، إلا أن تلك المعارك كانت تدار بصورة شخصية، فتتحول إلى مساجلات بين النقاد والمترجمين. وسبب ذلك أنها كانت تمارس بصورة ذوقية انطباعية، ولا تستند إلى أصول وأسس موضوعية ومنهجية. ولذلك لم تؤد تلك المعارك إلى تقييم الترجمات وتقومها بصورة مجدية مما يسهم في تطوير حركة الترجمة الأدبية في الوطن الإندونيسي. وبعد أن ظهرت نظرية الترجمة الأدبية الحديثة لم يعد مقبولاً أن يمارس نقد الترجمة الأدبية بالطريقة القديمة، بل أصبح من الضروري أن يتم بصورة منهجية تستند إلى أسس نظرية واضحة، وأن يكون ناقلاً للترجمة متمتعاً بكفاءة علمية ولغوية وثقافية مناسبة.

وفي مقدمة الأسس التي ينبغي أن يعتمد عليها نقد الترجمة الأدبية مفهوم "التعادل"، فهو محور نظريات الترجمة كلها، أدبية أم علمية. إلا أن "التعادل" في الترجمة الأدبية مسألة خلافية جداً،

خصوصاً عندما يتعلق الأمر بالأبعاد الأسلوبية والجمالية للترجمة. فلكلّ أدب قومي تقاليد الأسلوبية التي قد تختلف جذرياً عن التقاليد الأسلوبية للآداب الأخرى. إلاّ أنه لا يجوز لتلك الإشكالية أن تدفع المترجم لأن يستغني عن مفهوم "التعادل"، بل عليه أن يحدد مضمونه بدقّة وأن يستخدمه بصورة ديناميكية تأخذ خصوصية النصوص الأدبية في الحسبان.

ومن الأمور التي تنطوي على إشكالية خاصة مسألة نقد الترجمات التي تنجز عن لغات وسيطة. هل يقيّم الناقد تلك الترجمات في ضوء تعادلها الدلالي والأسلوبي مع الترجمات الوسيطة التي استندت إليها، أم يقيّمها في ضوء تعادلها مع الأعمال الأدبية الأصلية؟ ومهما يكن من أمر فإن نقد الترجمة الأدبية وسيلة ضرورية لتقييم الترجمات وتقومها، وصولاً إلى الارتقاء بحركة الترجمة الأدبية وإلى تفعيل دورها في العلاقات الأدبية والثقافية بين الإندونيسية والأمم العروبة.

2. معارك نقدية:

تشهد الحياة الثقافية العربية من حين لآخر معارك نقدية حول الترجمات الأدبية ومدى أمانتها ودقّتها ومكافأتها للأصل.

وكثيراً ما تتطور تلك المعارك بصورة دراماتيكية وتتحوّل إلى مهاترات شخصية تبعده الأطراف المتخاصمة عن الموضوع الأصلي لمعركتهم، ألا وهو سلامة الترجمة وجودتها.

وفي الحقيقة فإنّ للمستوى الذي تنحدر إليه تلك المعارك أسباب متعددة أبرزها: انتشار نرجسية مفرطة لدى كثير من المترجمين العرب مما يجعلهم غير مستعدين لتقبّل النقد بروح رياضية، وغير قادرين على الاستفادة منه فهؤلاء المترجمون الذين لم يعوّدوا أنفسهم على تقبل النقد وتلقّيه برحابة صدر، والنظر إلى جوانبه الموضوعية، لا يرون في النقد سوى تهجّم موجه ضدّ أشخاصهم، فينبرون للردّ عليه بكلّ نزق وعدوانية، وكأنّ الكرامة الشخصية لكلّ منهم في الميزان.

من الممكن ردّ تلك العصبية إلى ضعف الثقة بالنفس لدى بعض المترجمين، وإلى إدراكهم بصورة غير واعية أنّ الترجمات التي أنجزوها هزيلة، ولا يمكن الدفاع عنها بالحجج الموضوعية، فيحرفون المعركة من معركة حول شأن ثقافي هو الترجمة، إلى معارك شخصية، وكأنّ بين أحدهم وبين الناقد ثأراً قديماً وفي كلّ الأحوال فإنّ العصبية والعدوانية اللتين يردّ بهما بعض المترجمين العرب على ما يوجّه إليه إلى ترجماتهم من نقد هو شكل من أشكال غياب التقاليد

النقدية من يكتنا العامّة، ومظهر من مظاهر السلوك اللاديمقراطي المتفشّي في مجتمعنا.

إن هذا سلوك من لا يعرف سوى واحد من أمرين: أولهما التأييد المطلق الذي يأخذ شكل الإطراء الشديد، حتى وإن كان من الواضح أنّ ذلك الإطراء من قبيل النفاق والتملّق أمّا الأمر الثاني فهو التحقّق المشخصيّ والعداء والافتراء. إنّ ما نفتقر إليه في حياتنا الثقافية والعملية وغيره هو النظر إلى الأمور الخلافية بروح التسامح، وأنّ نقبل النقد ونستفيد منه إذا كللّنا حياً وموضوعياً، وأنّ نفرّق بين موضوع النقد، أي الترجمات الأدبية في هذه الحالة، وبين أشخاص المترجمين التي لا يجوز أن تكون موضوع نقد. إنّ سلوكاً حضارياً كهذا لم يتأصل بعد في نفوسنا وفي مجتمعاتنا بدرجة كافية، رغم كثرة حديثنا عنه. وغياب ذلك السلوك هو أحد أعراض الأزمة العميقة التي تعاني منها الديمقراطية في العالم العربيّ.

أمّا الدلالة الثانية لهذه الظاهرة فهي الجهل بأصول نقد الترجمة الأدبية وعدم إحاطة كثير من النقاد بأسس هذا النوع من النقد وإجراءاته، وعدم معرفتهم بإمكاناته وحدوده. فنقد الترجمة الأدبية ضرب خاص من النقد، وتنبع خصوصيته من خصوصية موضوعه، أي الترجمة الأدبية. وأصول نقد الترجمة الأدبية غير

مستوعبة بصورة كافية في العالم العربي، مما يجعل نقاد الترجمة غير قادرين على ممارسة هذا النقد بصورة مناسبة ويؤدي إلى تسرع بعضهم في إطلاق أحكام تقييمية قاسية على الترجمات، وأحياناً على المترجمين أنفسهم، فيثرون بذلك حفيظتهم، وينجم ذلك التوتر السلبي بين النقاد والمترجمين. هذا يفسر جانباً أساسياً من جوانب ما تتصف به المعارك النقدية العربية المتعلقة بالترجمة الأدبية من افتقار إلى الموضوعية، ومن تهجمات شخصية ومجافاة للأهداف الثقافية والعلمية.

3. أهمية نقد الترجمة الأدبية

ما أهمية نقد الترجمة الأدبية، وما هي مسوغاته وجدواه،

وما هو الدور الذي يمكن أن يؤديه في الحياة الثقافية العربية؟

إنّ وظيفة نقد الترجمة لا تختلف من حيث المبدأ عن وظيفة النقد الأدبي. وتتلخّص تلك الوظيفة في غربة النصوص الأدبية المترجمة، وصولاً إلى فصل الغثّ عن السمين، والجيّد عن الرديء. ومن خلال ذلك الفرز يمكن تحقيق هدفين: أولهما إرشاد المتلقّي أو القارئ إلى الترجمة الجيدة ليقوم باستقبالها، وتحذيره من الترجمة الرديئة كي يتجنبها.

إن نقد الترجمة يقوم هنا بدور إرشاديّ تجاه القارئ. فهل القارئ بحاجة إلى ذلك المرشد؟ وجوابنا عن هذا السؤال هو أنّ متلقي الترجمة الأدبية بحاجة ماسّة إلى هذا النوع من الإرشاد، وذلك لأنه لا يعرف النصّ الأدبي المترجم في صورته الأصليّة (أي بلغة المصدر العربية) ولا يستطيع أنّ يقدّر مدى تكافؤ الترجمة مع الأصل. لذا فإنّ حاجة ذلك المتلقّي إلى الدلو الإرشاديّ لنقد الترجمة تفوق بكثير حاجة متلقي الأدب غير المترجم إلى النقد الأدبي.

أما الهدف الثاني الذي يحققه نقد الترجمة فهو يتعلق بالمترجم نفسه. فالنقد يهديه إلى مواضع القوّة والجودة في ترجمته ليتمسك بها ويعزّزها، ويدله على مواطن الضعف والفسل والرداءة في ترجمته ليتلافها ويصحّحها إنّ نقد الترجمة يقدّم للمترجم "تغذية راجعة (Feed back) "أو ردة فعل على ترجمته، وهذا أمر بالغ الأهمية ينتظره المترجم بفارغ الصبر فالمترجم، كأيّ مبدع أو منتج ثقافيّ، بحاجة لأن يعرف رأي المتلقّين في إبداعه وإنتاجه. إنه بحاجة لأن يقرأ أو يسمع من يقول له: لقد أجدت فيما قدّمته، أو: إنك لم توفّق في عملك، فاسع لإزالة أسباب الإخفاق. أما الشيء

الذي لا يرضى عنه المبدع ولا المترجم، فهو أن يتجاهل المجتمع إبداعه أو إنتاجه.

فالتجاهل هو أكبر مصدر لما يعاني منه المبدعون والمترجمون من إحباط وخيبةالنقد هو أهمّ ردود الفعل التي تصدر عن المتلقّين وأبرزها، ولذلك يعيره المبدعون أهمية قصوى. وهذا هو سبب كلّ ما يعبرّون عنه من خيبة أمل، بل ونقمة، على النقد، وهذا هو مصدر رئيس من مصادر ذلك التوتّر المستمرّ للقائم بين الإبداع والنقد. إنه وليد التناقض الذي يحكم العلاقة بين طرف يحتاج إلى "التغذية الراجعة" الإيجابية(الثناء)وطرف يظنّ عليه بتلك "التغذية".

فيضوء ما تقدم فإنّ نقد الترجمة الأدبية العربية ليس أمراً مشروعاً فحسب، بل هو نشاط ثقافي وعلمي حيوي، إذا أردنا أن تمارس الترجمة الأدبية في حياتنا الثقافية ذلك الدور الثقافي، ثقافي الجوهريّ الذي ينبغي لها أن تمارسه.

4. ناقد الترجمة:

هايوسع أيّ ناقد كان أن يمارس نقد الترجمة الأدبية، أم يتطلّب هذا النوع من النقد أن تتوافر للناقد مؤهلات وكفاءات

خاصةً إنَّ ممارسة نقد الترجمة الأدبية هي ممارسة لنشاط ثقافي وعلمي ينبغي لممارسه أن يكون ذا تكوين لغوي وثقافي وعلمي خاص، يختلف عن تكوين الناقد الأدبي. وفي مقدمة المؤهلات التي لا بدَّ له من أن يمتلكها أن يكون محيطاً باللغة الأجنبية التي تُرجم عنها العمل الأدبي، وبالأدب والثقافة الأجنبية اللذين ينتمي إليهما ذلك العمل وإنَّ هذه الكفاءة اللغوية والثقافية تمكّن الناقد من أن يرجع إلى العمل الأدبي الأصلي، وأن يقارنه بالترجمة ليتبين مدى جودته. أما الأشخاص الذين لا تتوافر لهم كفاءة كهذه فمن الأفضل أن يتركوا هذا العمل لأشخاص مؤهّلين لممارسته.

ثمّة من يعترض على هذا الرأي قائلاً: ليس من الضروري أن يلمَّ ناقد الترجمة باللغة الأجنبية أي العربية، وأن يكون قادراً على الرجوع إلى العمل الأدبي المترجم في لغته الأصلية، بل يمكنه أن يمارس نقد الترجمة دون أن تتوافر له تلك الكفاءة. وباستطاعة الناقد أن يقرأ الترجمة ويتذوقها ويقوم سلامتها اللغوية والأسلوبية في ضوء انسجامها مع التقاليد الأسلوبية للغة الهدف، أي الإندونيسية، فيبين مدى خلوها من الركاكة والأخطاء اللغوية وما إلى ذلك من أمراض ترجمية⁴.

ومن المؤكد أن نقد الترجمة ضمن هذه الحدود أمر ممكن، حتى بالنسبة لناقد لا يعرف لغة المصدر الذي تُرجم عنه العمل الأدبي، ولم يطلع على الأدب العربي الذي ينتمي إليه ذلك العمل. إنَّ باستطاعة ناقد كهذا أن يمارس تلك الجوانب من نقد الترجمة التي تتعلّق بلغة الإندونيسية: كسلامة اللغة من النواحي القواعد، وسلاسة الأسلوب وأصالته وأديبته وخلوّه من العجمة، وهذه جوانب لا يستهان بها من نقد الترجمة.

فالمتلقّي العاديّ غير معنيّ بأمانة الترجمة ودقّتها ومدى مكافأتها للأصل وما إلى ذلك من الأمور التي تعني المختصّين فقط، معنيّ هو بأن يكون النصّ الأدبيّ المترجم الذي يستقبله نصّاً سليماً اللغة، جميل الأسلوب، وأن يجزّ القارئ متعة أديبّة في تلقّيه. إلا أن نقد الترجمة الأدبية لجوز أن ينحصر في الجوانب التي تهمّ المتلقّي العاديّ وأن يقتصر عليها، بل لا بد له من أن ينطلق من حقيقة أن العمل الأدبيّ المترجم هو عمل ذو أصل أجنبيّ، وهو مطالب بأن يكون متناظراً مع ذلك الأصل من حيث النصّ والمعنى والأسلوب، وهذه مسألة لا يستطيع الناقد أن يوفّيها حقّها ما لم يكن محيطاً باللغة الأجنبية وأدبها وثقافتها.

أما النوع الثاني من الكفاءة التي ينبغي أن تتوفر لناقد الترجمة الأدبية فهو القدرة على صياغة أفكاره وتحليلاته وتقييماته بصورة مناسبة، وعلى مخاطبة المتلقي وإيصال الناتج والأحكام النقدية إليه. ومن هذه الناحية لا تختلف الكفاءة اللغوية والأسلوبية لناقد الترجمة الأدبية عن كفاءة الناقد الأدبي بصورة جوهرية. فكلاهما مطالب بأن يعرض تحليلاته النقدية وآراءه وأن يصوغها بطريقة مناسبة.

فإذا لم يقدّم بذلك، كأن يحتفظ بنتائجه لنفسه، فلا يصوغها ولا ينشرها، فإنّ ذلك "النقد" لا يكون له أيّ تأثير ولا يمارس الدور المطلوب. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن الحالات التي لا يعبرّ فيها الناقد عن آرائه ولا يقدم النتائج التي توصل إليها بصورة مناسبة، أي بطريقة منهجية واضحة أنيقة الأسلوب، تخاطب المتلقي وتوصل إليه الرسائل التي يودّ الناقد إيصالها. أمّا إذا عبرّ الناقد عن نقده بصورة مشوشة تفتقر إلى المنهجية والترتيب، أو بأسلوب موضوعيّ جاف ومعقّد، فإنه ينفّر المتلقي ولا يؤثر فيه ويخسران علمية الكتابات النقدية لا تسوّغ صياغة تلك الكتابات بطريقة تجعل المتلقين يعرضون عن قراءتها، فهي بذلك

تفقد القدرة على إرشاد المتلقين والمترجمين على حدّ سواء، وتعجز عن أن تؤدي وظيفتها الثقافية التي ندبت نفسها لأدائها.

5. جوهر نقد الترجمة

لئن كانت هذه أهمّ مكونات غدّة "ناقد الترجمة الأدبية، فما هي الأدوات النظرية التي ينبغي له أن يمتلكها؟ في طليعة تلك الأدوات يأتي المفهوم السليم لطبيعة الترجمة الأدبية، وهو مفهوم تزوّده به نظرية الترجمة من المعروف أنّ لبّ تلك النظرية هو مفهوم "التناظر" أو "التعادل" أو "التكافؤ" النصّ المترجم الذي صيغ لغة الهدف وبين أصله في لغة المصدر الأجنبية. والتناظر في الترجمة مسألة تنطوي على إشكالية كبيرة، خصوصاً في مضمار الترجمة الأدبية. ففي هذا النوع من النصوص ليس المهمّ أن يحقّق المترجم تناظراً في المضمون أو المحتوي فحسب، بل أن يحقّقه على الصعيد الأسلوبي والجمالي أيضاً. وهذا ما حمل بعض علماء الترجمة ومنظريها على التمييز بين نصوص "بارزة المضمون" وأخرى بارزة الشكل.

وذهب بعض منظري الترجمة إلى حدّ الشك في جدوى مفهوم "التناظر" نفسه، ودعوا إلى استبداله بمفهوم "التقارب. بينما

دعا آخرون إلى إعادة صياغة مفهوم "التناظر" وإلى تحديد محتواه من زاوية أخرى، هي زاوية التأثير على المتلقي. فالترجمة الصحيحة، وفقاً لذلك المفهوم، هي الترجمة التي يعادل تأثيرها في نفس المتلقي الذي يستقبلها في لغة الهدف ذلك التأثير الذي يحدثه النصّ الأصلي في نفس المتلقّي الذي يستقبله في لغة المصدر. وقد أطلقت على هذا النوع من التناظر تسمية "التناظر الديناميكي، تمييزاً له عن التناظر بالمعنى التقليدي.

مهما يكن من أمر، فإن التناظر في الترجمة مفهوم إشكالي خلافي، وليس هناك إجماع على تحديد مضمونه وجدواه. ولكن هل يُستنتج من ذلك أن نتخلّى عن هذا المفهوم، ونعفي الترجمة من مطلب تحقيق؟ إنّ إشكالية مفهوم ما لا تعني بالضرورة أنه غير صالح، ولا يجوز أن تدفعنا إلى الاستغناء عنه. فتحقيق "التناظر" هو مطلب يجب أن تلتزم به الترجمات، علمية كانت أم أدبية. إنه مطلب مثالي أو شبه مثالي، إذا أصرّ المرء على تحقيقه بصورة كاملة يكون كمن يطالب بالحدّ الأقصى وينشد الكمال، وأنّ الكمال غير ممكن التحقيق، وكذلك التناظر الكامل في الترجمة.

أمّا التناظر الممكن فهو التناظر الجزئي أو النسبي، وكلما زادت تلك النسبة كانت الترجمة أفضل، والعكس صحيح. وسواء

أخذنا بمفهوم التناظر أم استبدلناه واستعضد عنه بمفهوم آخر كالتقارب، فإننا لا نستطيع أن نتخطى حقيقة جوهرية، ألا وهي أن الترجمة نصّ صيغ بلغة الهدف (الإندونيسية) وفقاً لمعطيات نصّ آخر صيغ بلغة المصدر (العربية) ، وهو لهذا السبب مطالب بأن يتقيّد بمعطيات أصله الأجنبي نصّاً ومعنى وأسلوباً . وما نقد الترجمة الأدبية في جوهره إلا تفحص الترجمة ودراستها بصورة منهجية، لإظهار مدى تقيّد المعطيات النصّ الأجنبي وانسجامها معه. فمقارنة الترجمة بالأصل أو مواجهتها به لهذا الغاية هي لبّ نقد الترجمة الأدبية وجوهرها.

6. أصول نقد الترجمة

كيف يُرى ناقد الترجمة الأدبية تلك المقارنة أو المواجهة، وكيف يتوصّل إلى أحكام نقدية نتيجة لذلك إن إجراءات نقد الترجمة تتوقّف على طبيعة الكتابة النقدية. فعندما يتعلّق الأمر بمراجعة نقدية صحفية لعمل أدبي مترجم، يكون الناقد مضطراً لإصدار تقييمات وأحكام إجمالية، ولأنّ يكتفي بالتطرق إلى جودة الترجمة بإيجاز. فالمقالة الصحفية لا تتسع للتحليل المنهجي التفصيلي، بل إنّ ذلك ليس مطلوباً ممن يراجع كتاباً مترجماً في

الصحافة الثقافية. إنَّ القارئ ينتظر من الناقد في هذه الحالة أن يقدِّم له حكماً نقدياً إجمالياً يتَّخذ منه أساساً لقراره أن يقرأ الكاتب أو ألا يقرأه.

أمّا عندما يتعلق الأمر بدراسة أو ببحث لإحدى الدوريات الثقافية والعلمية والجامعية فإن الأمر يكون مختلفاً. إن حجم بحث كهذا يبلغ في المتوسط عشرين صفحة، مما يفسح المجال لإيراد نماذج وعيّنات من الترجمة وتحليلها من خلال مواجهتها للنصّ الأصلي ومقارنتها به جملة بجملة، وكلمة بكلمة، وإظهار مواطن النجاح والإخفاق في الترجمة. إنَّ هذا النوع من نقد الترجمة الأدبية واسع الانتشار نسبياً

وثمة نوع ثالث من نقد الترجمة هو ذلك النوع الذي يأخذ شكل رسائل جامعيّة (الماجستير والدكتوراه) والكتب التي تعالج ترجمات أدبيّة بصورة تطبيقية. فمن الممكن أن تخصص رسالة جامعية أو كتاب بأكمله لنقد ترجمة أدبية واحدة كما أنجز الكاتب كتاب (الأعمال الكاملة لفوزي المعلوف) أو عدة ترجمات أدبية. في دراسات كهذه ثمة متّسع لاستقصاء كلِّ ما ينطوي عليه العمل الأدبي المترجم من أخطاء ترجميّة تعلّقى الصُّعد كافة النصيّة بالدلاليّة والأسلوبية والجمالية.

6.1 الصعيد النصي

فعلى الصعيد النصي يقوم الناقد باستقصاء ما إذا كان المترجم قد لجأ إلى اختصار النص بحذف كلمات أو جمل أو مقاطع أو فصول منه، وهو أمر كثير الورود في الترجمات الأدبية لأسباب كثيرة. فقد يلجأ المترجم إلى اختصار العمل الأدبي المترجم بغرض تصغير حجم الكتاب نزولاً عند رغبة ناشر يريد أن يضغط نفقات الطباعة. وقد يتم الاختصار رغبة من المترجم في إنجاز الترجمة بسرعة لوقوعه تحت ضغط إنتاجي، أو بسبب حاجته إلى المال أو ظناً منه أن المواضيع المحذوفة غير ذات أهمية ولا يؤثر حذفها على القيمة الجمالية والفكرية للعمل الأدبي المترجم. وكثيراً ما يتم الحذف لأسباب رقابية فيُسقط المترجم تلك المواضيع التي يمكن أن تستغلها الرقابة لمنع الكتاب نشرًا وتداولاً، لأن مضمون المواضيع المذكورة يتعارض مع القواعد الرقابية المعمول بها في البلاد، وهي قواعد تستند إلى اعتبارات سياسية أو دينية أو أخلاقية جنسية غنية عن الشرح. ومن المعروف أن ممارسات رقابية كهذه تكثر في المجتمعات التي تسود فيها أنظمة حكم دكتاتورية وشمولية لا تحترم حقوق الإنسان وعلى رأسها حقّه في التعبير عن رأيه بحرية.

المعاني إلى لغة الهدف بأمانة ودقّة. ولكن من المعروف أنّ الدقّة ولأمانة في ترجمة المعاني مسألة نسبيّة، مما يعني أنّ تحقيق التناظر الدلالي الكامل بين الترجمة والأصل أمر نسبي أيضاً. ومع ذلك لا بدّ من التفريق بين نوعين من الانحرافات الدلالية في الترجمة: نوع طفيف أو ضئيل، وهو كثير الوجود ولا يمكن أن تخلو منه ترجمة أدبية، ونوع آخر يتمثل في الانحرافات الكبيرة أو الفاحشة التي ترجع.

إمّا إلى خطأ في فهم النص العربي، أو إلى خطأ في التعبير عن المعنى بلغة الإندونيسية وأشكال إساءة فهم النصّ الأصلي مختلفة، فقد تتمثل في إساءة فهم مفردة أو تعبير اصطلاحية أو وحدة معجمية صغيرة أخرى، ولكنها قد تتعلق بإساءة فهم البنية النحويّة للجمل والنص.⁵³ ومن أكثر أشكال إساءة فهم النصّ الأجنبي شيوعاً إساءة فهم التعابير الاصطلاحية والعبارات التي تنطوي على استخدامات مجازيّة للغة. وقد دلّت دراسات نقدية كثيرة على أنّ إساءة فهم التعابير الاصطلاحية والمجازية يشكّل مصدراً رئيسياً من مصادر الخطأ في الترجمة الأدبيّة.

⁵³ عبد الكريم مجاهد، الدلالة اللغوية عند العرب.

6.3. الصعيد الأسلوبي

أهم مستوى الثالث والأهم للتناظر في الترجمة الأدبية وبالتالى في نقد الترجمة، فهو المستوى الأسلوبي والجمالي. وهذا المستوى هو في الوقت نفسه أكثر المستويات إشكالية. إن تحقيق التناظر في الترجمة الأدبية على هذا الصعيد هو أمر يصعب تصوره، وذلك لما بين اللغات والآداب من اختلافات كبيرة في التقاليد الأسلوبية والجمالية. إلا أنه من الممكن إيراد بعض المعايير التي ما لم تتوافر في الترجمة الأدبية، لا يمكن القولن حدّاً مناسباً من التناظر الأسلوبي والجمالي بين الترجمة والأصل قد تتحقّق. وبالطبع فإنّ مشكلات هذا النوع من التناظر تختلف باختلاف الجنس الأدبي للعمل المترجم⁵⁴. فمشكلات التناظر الأسلوبي والجمالي في ترجمة النصوص الشعرية الغنائية الوجدانية تتعلق بصورة رئيسة بمسائل الأوزان الشعرية وموسيقى الشعر والقافية والانزياح في اللغة الشعرية والطاقة الإيحائية والتعبيرية للمفردات والتعابير والتراكيب، وبالمجازات والصور البيانية والفنية... وهذه المشكلات كبيرة إلى درجتها غ القول بأنّ هذا النوع من النصوص الأدبية عصي على الترجمة (21)

. فنظام الأوزان الشعرية يختلف من أدب لآخر، ومن غير الممكن

⁵⁴ عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، لبنان: دار العربية للكتاب، ص 16

أن يتوصل المترجم إلى حلول كاملة لهذه المسألة. ويكفي أن يذكر المرء بالمفارقات التي حدثت وتحدث عندما تترجم قصائد شعرية من الآداب الأوروبية إلى العربية، وتستخدم في ذلك بحور الشعر العربي المعهودة، أو يستخدم شكل القصيدة العامودية، فتكون النتيجة نصوصاً تصلح للتندر أكثر مما تصلح لأي شيء آخر. إنها نصوص ليست من التناظر الأسلوبي والجمالي في شيء. فهل نعفي من يترجم قصائد شعرية إلى اللغة العربية من مشقة تحقيق التناظر بين الترجمة والأصل على صعيد الوزن الشعري وموسيقى الشعر والقافية، ونقبل بأن يترجم الشعر الأجنبي نثراً؟ إن المترجم مطالب في هذه الحالة بأن يحقق تقارباً نسبياً بين الترجمة والأصل، فلا يستخدم في ترجمة قصيدة أجنبية حرة الأوزان والقوافي شكل القصيدة العمودية العربية التي يلتزم فيها الشاعر بوحدة الوزن والقافية. وعلى صعيد اللغة الشعرية ينبغي للمترجم أن يحاول استخدام مفردات وتعبير وتراكيب ذات إichات تقترب على قدر المستطاع من إichات المفردات والتراكيب والتعبير اللغوية العربية.

وفيه يتعلق بالجوانب البلاغية والتصوير الفني والرموز في النصوص الشعرية، على المترجم أن يحاول أن يصوغ معادلات

مناسبة بلغة الهدف، وإن كانت فرص تحقيق التعادل الأسلوبي والجمالي على هذا الصعيد ضئيلة جداً .

تبدو الفرصة لتحقيق قدر أكبر من ذلك التعادل متوافرة بالنسبة للنصوص القصصية والروائية . فهذا النوع من النصوص نوع نثريّ يعتمد على عنصري السرد والحوار . ولعل بساطتها الظاهرية هي ما يغري المترجمين بالإقدام على ترجمتها . وبالفعل فإنّ ما يترجم من نصوص قصصية وروائية يشكّل نسبة عالية من مجموع النصوص الأدبية المترجمة . إلا أنه لا يجوز أن يغيب عن أذهان إنّ لغة القصة والرواية هي بدورها لغة أدبية، تستخدم فيها الأساليب الأدبية المختلفة التي يتوجب على المترجم أن يوجد ما يعادلها أو يقترب منها في لغة الهدف .

ففي النصوص الروائية والقصصية يرد كثير من التعبيرات الاصطلاحية والتشابهات والاستعارات والكنائيات والرموز وأنواع المجاز المختلفة التي يجب على المترجم أن يعرف كيف يتعامل معها بصورة مناسبة . كذلك فإنّ الحوار الروائي والقصصي يطرح مشكلات ترجمة خاصة . فقد يكون ذلك الحوار في الأصل بإحدى اللهجات العامية أو باللغة الدارجة المنطوقة التي تحمل سمات محليةّة لإحدى المناطق، وهذه أمور تنطوي على تحديات ترجمة كبيرة،

وعلى المترجم أن يجد لها حلوًا مناسبًا تحقق أكبر قدر ممكن من التقارب الأسلوبي بين الترجمة والأصل.

وفي مطلق الأحوال لا يجوز أن يلجأ المترجم إلى نقل النصّ الروائي أو القصصي بلغة تتناقض سماتها مع سمات لغة النصّ الأصلي بشكل واضح، كأن يستخدم المترجم لغة متقعرة عويصة أو قديمة في ترجمة نص أدبي لا تتّصف لغته بهذه الصفة مهما تكن المسوّغات.

وينطبق عن ترجمة الحوار الروائي والقصصي بصورة كلية على ترجمة الحوار المسرحي، فالنصّ المسرحي نصّ أدبي لم يُكتب ليُفقّط، بل ليُعرض ويمثل على خشبة المسرح ويُستقبل من جانب المشاهدين عبر إلقاءه بأفواه الممثلين. إنه نصّ منطوق ذو بنية لغوية وأسلوبية تجعل إلقاءه أمرًا ممكنًا. وفي الترجمة يجب أن يحافظ النصّ المسرحي على تلك السمات الخاصة، وهذا ليس بالأمر السهل إن ترجمت النصوص المسرحية والدرامية تبدو للوهلة الأولى أسهل أنواع الترجمة، ولكن هذا وهم كبير.

ومن المشكلات العويصة في الترجمة الأدبية مشكلة ترجمة النصوص ذات الأسلوب التهكمي والفكاهي والساخري. فما يثير الضحك والسخرية إذا كُتب أو قيل بلغة ما، قد لا يكون له التأثير

نفسه ولا تأثير مشابه أو قريب إذا نُقل إلى لغة الهدف بطريقة "أمانة"، لأن ذلك التأثير يعتمد على تحريك الأبعاد التراثية واللاشعورية للغة بأسلوب يغلب عليه التلميح والتضمين اللذان يؤديان إلى إطلاق تداعيات بعضها واعٍ والبعض الآخر غير واعٍ .
ولذا فإن صياغة نصّ ساخر أو مضحك أو تحكّمّي بلغة الهدف مهمة بالغة الصعوبة، وليس لها أية حلول جاهزة. وفي حالات كهذه لا بدّ من أن يستخدم المترجم قدراته الإبداعية الخلاقة. فالترجمة الأدبية ليست مجموعة من العمليات اللغوية فحسب، بل هي نشاط إبداعي، وإعادة إنتاج خلاقة للنصّ الأدبي في لغة إندونيسية.

تلك هي أبرز أبعاد مسألة التناظر في الترجمة الأدبية التي ينبغي للناقد أن يعيها عندما يبلور إجراءاته النقدية ويضعها موضع التطبيق.

6.4. الترجمة عن لغة وسيطة

هناك حالة إشكالية خاصة من حالات نقد الترجمة، ألا وهي حالة تلك الترجمات التي لم تُنجزَ عن اللغة الأصلية للعمل الأدبي الأجنبي بل عن لغة وسيطة. هنا لا بد من الإقرار بالأهمية التي تتمتع بها على صعيد استقبال بعض الآداب العربية في البلاد

الإندونيسي. فلولا الترجمات التي تمت عن لغات وسيطة لكانت المكتبة بجامعة الرانيري الإسلامية فقيرة جداً بالنسبة للعديد من الآداب الأجنبية، العربية وغير العربية.

كيف ندرس هذا النوع من الترجمات دراسة نقدية؟ إن
هذه الترجمات مطالبة، كالترجمات الأخرى، بأن تحقق التناظر أو التقارب مع الأصل، ولكن مع أي أصل؟ مع الأصل الوسيط، أم مع الأصل "الأصلي"؟ وهل يكفي الناقد بأن يدرس تناظر ترجمات كهذه مع أصلها، أي ملخص الوسيط الذي انطلق منه المترجم، وذلك بحجة أن المترجم لا يعرف إلا ذلك الأصل، أم يستقصي مدى تناظرها مع النص الأصلي الأول؟ هناك من يرى أنه لا يجوز أن تناسب المترجم على دقة الترجمة وجودتها إلا مقارنة بالنص الذي انطلقت منه، أي بالترجمة الوسيطة. فالمترجم الذي نقل إحدى قصص العربي خليل جبران إلى الإندونيسية عن العربية يجب أن يأتي بهذه الترجمة.

7. تعليم العربية للأجانب

7.1. مكانة العربية الدولية

هل يستحق تعليم العربية للأجانب أن يتخذ معلّم العرب
منه موضوعاً لمقالة أو لبحث أو حتى لحديث؟ ماذا تعيننا هذه
المسألة؟ ماذا يعني معلم العرب أن يتعلم الأجانب اللغة العربية أو
ألا يتعلموها؟ أليست هذه مسألة تخصّ الأجانب وحدهم، إن
شاؤوا تعلّموا العربية وإن شاؤوا أعرضوا عن تعلّمها لا جدال في أن
تعلّم أية لغة أجنبية هو من حيث المبدأ شأن يعني المتعلم نفسه
أكثر مما يعني أيّ طرف آخر. فهو الذي يقرر أن يتعلم تلك اللغة،
وهو الذي يقوم بالتعلّم، وهو المستفيد من تلك العملية وصاحب
المصلحة فيها إلاّ أنّ ذلك لا يعني أنّ المتعلّم هو الطرف الوحيد ذو
المصلحة. فهناك طرف آخر تعنيه هذه المسألة وله مصلحة فيها، ألا
وهو الأمّة صاحبة اللغة المتعلّمة. لماذا؟ لأنّ تعلّم أية لغة أجنبية
يؤدي بالضرورة إلى انفتاح المتعلّم على ثقافة الأمة صاحبة تلك
اللغة.

فاللغة وعاء للثقافة، واكتساب اللغة هو بالضرورة
اكتساب للثقافة واستيعاب لها. ومن يستوعب لغة أمّة وثقافتها
يصبح قادراً على فهم الواقع الاجتماعي والثقافي لتلك الأمّة وعلى
تفهم قضاياها ومشكلاتها. إنّ الإنسان ليس عدواً لما يجهل
فحسب، بل هو صديق لما يعرف، ومن يتعلم لغة قوم يأمن شرهم

ويفهم قضاياهم، وذلك لأنّ التفهم مشتق من الفهم وناجم عنه، ليس في اللغة وحدها وإنما في الواقع أيضاً . واللغة التي يتعلمها الأجنبي لغة أمّة يطلّع العالم الخارجي على ثقافتها، مما يوفر مقدمة لفهم قضاياها وتفهمها.

وبصريح العبارة فإنّ تعليم اللغة للأجانب هو عملية ذات أبعاد ثقافية وإعلامية، هو نوع من الإعلام الثقافي الهادئ المتغلغل الذي يتمّ بعيداً عن ذلك الصخب الذي يرافق الإعلام السياسي . إنه إعلام يغزو العقول والقلوب معاً، ويرتكز إلى قاعدة اجتماعية واسعة، لأنه لا يستهدف نخبة قليلة العدد، بل أكبر عدد ممكن من الناس. إنّ الإعلام الثقافي الذي يمارس من خلال تعليم اللغة للأجانب هو أكثر أشكال الإعلام فاعلية وأعمقها تأثيراً .

ولكن أهمية تعليم العربية للأجانب لا تقتصر على النواحي الإعلامية الخارجية، بل لهذا التعليم أبعاد ثقافية وأدبية. فهو يؤهل الأجانب لغوياً لأن يطلعوا على أدب العرب بصورة مباشرة، دونما ترجمة، ومن بين هؤلاء الأجانب الذين يكتسبون اللغة العربية يظهر مترجمون ينقلون أعمالاً أدبية عربية إلى اللغات الأجنبية، ونقاد يعرفون بالأدب العربي ويشرحونه ويوسطونه. فتعليم العربية للأجانب مسألة وثيقة الصلة بتلقي الأدب العربي في العالم وبالمكانة

الدولية لهذا الأدبولذا فإنّ هذه المسألة لا تهمّ الأوساط التربوية والتعليمية والإعلامية وحدها، بل تهمّ المقارنين ودارسي العلاقات الأدبية على حدّ سواء. إنّ تعليم العربية للأجانب نقطة تتقاطع فيها علوم مختلفة.

7.2. الدول المتطورة ترعى لغاتها

وقد وعت المجتمعات المتطورة في عصرنا أهمية تعليم لغاتها للأجانب، كما يبدو تعليم اللغة الإندونيسية في الدول الأوربية ونشطت بقوة في هذا المجال، فرصدت ميزانيات مالية كبيرة لهذا الغرض، وطوّرت مؤسسات وأجهزة تعليمية مناسبة، وحدّثت طرائق التدريس ومواده وتقنياته بصورة جذرية، منطلقة في ذلك من أن تعليم لغاتها للأجانب هو لبّ نشاطها الثقافي الخارجي وركيزة من ركائز سياستها الخارجية.

إن من يرجع إلى ميزانيات التربية والتعليم العالي والخارجية والثقافة لدول غربية كبرى كفرنسا وبريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية وألمانيا يجد أنّ مبالغ معتبرة من تلك الميزانيات قد خصصت لدعم تعليم لغات الدول المذكورة في الخارج. وقد أحدثت مؤسسات تمارس ذلك التعليم وترعاه تربوياً، كالمراكز الثقافية بفروعها الكثيرة المنتشرة في مختلف أرجاء العالم، والإدارات

الخاصة في وزارات التربية والتعليم العالي والثقافة، والدوائر الخاصة في الجامعات. وتقوم المراكز الثقافية وأقسام تعليم اللغة التي تحتوي عليها بدور مركزي في تنشيط تعليم العربية للأجانب ودعمه، سواء من خلال الدورات التي تقيمها، أم من خلال تقديم العون التربوي والمادي للمؤسسات المحلية التي تدرّس تلك اللغة، وذلك بتدريب المدرسين وتطوير المناهج والكتب والمواد التعليمية وما شابه ذلك من أعمال"الارتباط التربوي".

ولكي تتمكن تلك المراكز من أداء دورها على الوجه الأكمل فإنها تتمتع بقدر كبير من الاستقلالية، ولا تتدخل الجهات الحكومية التي تقدّم لها الدعم الماليّ في شؤونها بصورة مباشرة، بل تفسح لها المجال لأن تعمل وتنشط بالشكل الذي تراه مناسباً. ومن المؤكّد أنّ هذه العلاقة المرنة التي تجمع الدعم إلى الاستقلالية عامل رئيسي من عوامل نجاحها.

وللجامعات في الأفطار المتقدمة دور كبير في مضمار تعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها، ويتمثل ذلك الدور في تأهيل الكوادر التعليمية والعلمية، وممارسة البحث العلمي، وإقامة الدورات والنشاطات التعليمية. وقد ذهب بعض تلك الجامعات إلى حدّ إحداث أقسام خاصّة باللغة كلغة أجنبية، يدرس فيها الطالب

دراساتجامعية نظامية تستمر بضع سنوات، تنتهي بالحصول على شهادة جامعية كالإجازة أو الماجستير- كما أدت بها جامعة الرانيري الإسلامية الحكومية بدار السلام- أو الدكتوراه، ويؤهل الطالب خلالالملك الدراسة لأن يكون مدرّساً للغة العربية كلغة أجنبية أو باحثاً في هذا المجال.

7.3. التنافس على المكانة الدوليّة

منالواضح أنّ هناك تنافساً، بل صراعاً محموماً بين الأقطار المتقدمة في مجال تعليم لغاتها للأجانب. إنه تنافس يسعى فيه كلّ طرف لأن يعلمّ لغته بصورة أفضل، وأن يقدمها للعالم الخارجي بشكل أكثر جاذبية، وأن يضمن لها مزيداً من الانتشار والمكانةإقليمياً ودولياً. وفي الحقيقة فإنّ التنافس العالمي بين اللغات هو تنافس سيتوقفعلى نتائجه مصير كلّ لغة من اللغات الحية، وبالتالي المستقبل اللغوي للعالم، وهذا ما دعا حكومات ودول الأمم الواعية لأن تلقي بثقلها المالي والبشري والثقافي والتكنولوجي في هذه المعركة. ويظهر هذا الصراع بصورة خفية في بعض المجالات، وبصورة واضحة ومعلنة في مجالات أخرى، حيث تحاول كل دولة أن تنتزع للغةالقومية مكانة لغة رسمية أو لغة عمل على الأقل.

منو الجليّ أنّ الصراع اللغوي في العالم قد حسم جزئياً لصالح اللغة الإنكليزية، التي تلعب دورها كلغة رسمية في المنظمات والهيئات الدولية والإقليمية، وكلغة تعامل وتداول عالمية، وكاللغة الأكثر تعلماً وتعليماً بصفتها لغة أجنبية ولكنّ هذه الحقيقة لا تعني نهاية الصراع اللغوي. فهناك أمم لم تسلّم بهذا الوضع، وهي مستمرة في بذل ما تملكه من جهود بغية تحسين مكانتها اللغوية في العالم، والحد من الضرر الذي ألحقه الوضع الراهن بمكانة لغاتها في الخارج.

وفي احتتام هذا الكتاب نجد تلك الأمم أمماً ذات رصيد حضاري كبير، وإمكانات هائلة جيّدة، كفرنسا وإسبانيا وألمانيا ومصر والسودان وإيران. فهي تقاوم الهيمنة اللغوية الأجنبيّة - أمريكية باعتبارها شكلاً خطيراً من أشكال الإمبريالية الثقافية التي تهدد بإلغاء التعددية اللغوية والتنوع الثقافي في العالم. وتأتي فرنسا في طليعة الدول التي تنافح عن المكانة العالمية للغتها، وترجّح بإمكاناتها المادية والثقافية والسياسية في سبيل الإبقاء على الفرنسية لغة عالمية.

المراجع

أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، القاهرة، دار النهضة المصرية
أبو القاسم الشابي، الخيال الشعري عند العرب، لبنان، دار
الكتب العلمية

أحمد شوقي عبد الجواد رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي
المقارن، لبنان، دار العلوم العربية

إيليا الحاوي، في النقد والأدب، بيروت، دار الكتاب للبنان
زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن،
القاهرة، دار الشروق

سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، دراسة منهجية، لبنان، المركز
الثقافي العربي

شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية، مذاهب ومدارس، لبنان، مؤسسة
الدين

شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، القاهرة، دار
المعارف

صلاح عيد، الأدب العربي ومصادره عبر العصور، الكويت، الهيئة
العامة

عبد الحميد إبراهيم، الأدب المقارن من منظور الأدب

العربي، القاهرة، دار الشروق

عبد عبود، هجرة النصوص، دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل

الثقافي، القاهرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب

عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، لبنان، دار العربية للكتاب

عصام بهي، طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث، القاهرة،

دار النشر للجامعات

غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب

العربي المعاصر، القاهرة، نضضة مصر

_____ ، دراسات أدبية مقارنة، القاهرة، نضضة مصر

فخري أبو سعيد، في الأدب المقارن، القاهرة، الهيئة المصرية

العامة للكتاب

مجدي يوسف، التداخل الحضاري والاستقلال الفكري، القاهرة،

الهيئة المصرية العامة للكتاب

محمد أركون، الثقافة العربية في المهجر، المغرب، دار توبقال للنشر

مصطفى لطفي المنفلوطي، النظرات 1، لبنان، مكتبة المعارف

مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، لبنان، دار الكتب

العلمية

نادرة جميل السراج، شعراء الرابطة القلمية، القاهرة، دار المعارف

هنزي زغيب، الأدب المقارن مع مقدمة من المؤلف، بيروت،

منشورات عويدات

يوسف نجم، فن القصة، بيروت، الجامعة الأميركية