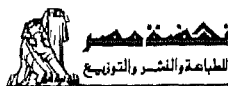


دور الأدب المقارن

في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر

الدكتور محمد بن عبد الله هلال



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الأدب المقارن والأدب القومي

نظرية المحاكاة عند الرومان ، وفي عصر النهضة الأوربية ، والعصر الكلاسيكي

يشرح الأدب المقارن مناطق التلاقى التاريخية بين الآداب ، وبين طبيعة هذا التلاقى ، ويوضح ما يسفر عنه من نتائج في توجيه حركات التجديد الأدبية والفكرية ، مع الكشف عن وجوه الأصالة في هذا التجديد .

ويتبع ذلك - ضرورة - جلاء حركة الأدب القومي حين ينشد الإفادة من الآداب الأخرى كى يقوم برسالته الحق في توجيه الوعي القومي وجهة رشيدة ، وكذلك حين يغذى بدوره حاجة الآداب الأخرى ، فيؤثر فيها ، ويتعاون معها على تأدية رسالته الأدبية الإنسانية .

وتلك الحركة الدائبة المزدوجة طابع كل أدب قومي ناهض ، وهى محور كل تجديد أتيح له أن يتم في الآداب جميعاً .

ولكل أدب عصور نهضاته التى فيها أسهم فى تقدم الآداب العالمية ، ووجد سبيله إلى صنوف من التأثير تتجلى فيها عبقرية أهله وصدارتهم الفكرية ، وجلالها فى الدراسات المقارنة خير سبيل لتغذية المشاعر القومية .

على أن الأدب القومي قد يفيد من ثمرات القرائح فى الآداب الأخرى ، مع الاحتفاظ بأصالته وطابعه القومي ، حين يهضم تلك الثمرات العالمية ، ويمثلها فى إنتاج ذو طابع أصيل ، ويستعين بها على وجه رشيد . وذلك آية النهى العقلى

والفكرى ، وسمة كل أدب ناهض قتي . وكان أسلافنا الراشدون من القدوات الطيبة في هذا السبيل ، فعلى الرغم من حرصهم البالغ على تراثهم الأدبي والفكرى ، لم يترددوا في الإفادة من آداب غيرهم ومن تراث عقول الأمم الأخرى . وقد دفعهم إلى ذلك وفاؤهم لتراثهم القديم نفسه ، وإذ كانوا يريدون تنميته وإكماله والنهوض به ، لا الوقوف عند حدوده ، والافتناع بما ورثوا منه .

وها هو ذا الجاحظ - وهو من الأمثلة الطيبة في نزعة الإنسانية ، وحرصه على الإفادة من منابعها ومطابها ما استطاع - يقول : « إذا سمعت الرجل يقول : ما ترك الأول للآخر شيئاً فاعلم أنه ما يريد أن يفلح » . وأرشد السبيل إلى إضافة الجديد في الأدب القومي هي الاسترشاد بمواطن النضج في الآداب الأخرى واستهداؤها ثمراتها ، ومن المسلم به أنه ليس من جديد جيدة مطلقاً سواء في الأدب أم في العلم . ذلك أن العقول والأذواق الناهضة ، في الأفراد والأمم ، تتوارث الماضي ، وتنظر فيه نظر الفاحص المدقق ، كى يتسنى لها بعد ذلك أن تضيف جديداً إلى تراث الإنسانية أو التراث القومي . والإنتاج العبقري في كل باب ليس ملكاً لمن أنتجه ، بل يصير ميراثاً مشتركاً للإنسانية جمعاء . ولنعد إلى الجاحظ - وقد أغنى رغبته الطموح في المعرفة بورده مناهل الثقافة العالمية لعهد - لنستمع إليه يقول : « وقد نقلت كتب الهند ، وترجمت حكم اليونانية ، وحولت آداب الفرس ، فبعضها ازداد حسناً ، وبعضها ما أنتقص شيئاً ... وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ، ومن قرن إلى قرن ، ومن لسان إلى لسان ، حتى انتهت إلينا ، وكنا آخر من ورثها ونظر فيها ^(١) » .

وتعاون الأمم والعبقریات في إكمال تراث الإنسانية العقلی والفنی ، ولكل

(١) قال الجاحظ ذلك وهو بسبيل التحدث عن الترجمة ، ونقتبس منه هذه الجملة لأن مضمونها

صحة ما نقره هنا .

منها ناحية صدارة بالتأثير ، وناحية نمو بالتأثر الرشيد . فقد نهض الأدب اللاتيني باتصاله بالأدب اليوناني ، وقاد الأدب الإيطالي والأسباني الآداب الأوروبية الأخرى في عصر النهضة ، وساد الأدب الفرنسي في العصر الكلاسيكي ، وكانت الصدارة للأدب الإنجليزي والألماني ثم الفرنسي بين الآداب الأوروبية في أواخر القرن الثامن عشر ، ثم انتقلت الصدارة إلى الأدب الفرنسي من جديد في القرن التاسع عشر . وفي العصور الحديثة تعاونت الآداب الكبرى كلها في تبادل ظواهر التأثير والتأثر ، حتى لم يعد في العالم كاتب أو ناقد ذو مكانة لا يعرف عن الآداب الأخرى في ميدان تخصصه ما يستطيع به أن ينتج أدباً أو نقداً يعتد بهما .

ولأدبنا القومي العربي كذلك عصور نهضاته وصدارته . فقد أفاد من الأدب اليوناني والأدب الإيراني في عهده القديمة ، واتصل بالآداب الأوروبية في العصور الوسطى ، ليغذيها بمواد موضوعاتها الأدبية في ميدان الشعر وقصص الفروسية والحب ، ثم اتصل بها كذلك في عصر النهضة وفي العصر الرومانتيكي . وتصدر مجالات تجديد كثيرة في الآداب الإسلامية وبخاصة الأدب الفارسي . وفي العصور الحديثة توثقت صلته بالآداب الأوروبية وامتاح من موارد التجديد فيها .

وقد نضج الوعي الأدبي لدى كبار الكتاب العالمين ، ولدى نابغى كتابنا المحدثين ، فهم يعتدون بتراث الأدب الماضي العالمي ، ويفيدون منه ما استطاعوا في حدود الأصالة . وأصبح هذا الوعي موضوع دراسة النقاد والكتاب . وصارت هذه الدراسة منهجية في علم الأدب المقارن الحديث .

ونضرب مثلاً بواحد من كبار هؤلاء النقاد العالمين ، هو « ت . س . إليوت » حين يدرس ما أسماه : « التقاليد والموهبة الفردية » . والتقاليد - كما يفهمها - سبيل تغذية لمواهبه . ومعنى التقاليد عنده اعتداد الكاتب بالتراث

الأدبي العالمي كله مع التعمق في الأدب القومي ضرورة . وعنده أن خير إنتاج أدبي هو ما يتجلى فيه أن الأقدمين من نوابغ الأسلاف لم يموتوا^(١) . ويقرر أن على الكاتب أن يكون على وعى بأن الآداب الأوربية - منذ « هوميروس » ، بما فيها من أدب بلد الكاتب - تؤلف وحدة حية ، لأجزائها وجود موقوت بمثابة الامتداد للماضى ، ويجب أن يقاس كل إنتاج أدبي حديث بنسبته إلى تراث الماضى كله . وانتاج كبار الكتاب فى كل أدب قومي قائم على الوعى التاريخى بكل ما استطاع الكاتب أن يغذى به أصالته كى ينتج جديداً يعتد به ، بحيث يكون تقويمه الصحيح ، فهمه حق الفهم ، من الأمور التى لا بد فيها من الرجوع إلى مضاده ، « أى صلته بالأسلاف وكبار الموقى من الشعراء والفنانين » . وجوهر هذه الفكرة قد أخذ « إليوت » عن كبير النقاد الرمزيين الفرنسيين : « ريمى دى جورمون » ، فى كلمته الدقيقة الجامعة : « لا وجود لعين من عيون المؤلفات الأدبية فى الهواء ، ولا وجود فى الأدب - كما لا وجود فى الطبيعة - لجيل تلقائى ، والأصالة المطلقة ليست إلا من إدراك الجهال ، على أنها - بعد - ضد قوانين الطبيعة ، مستحيلة لا يمكن فهمها »^(٢) .

ومن المعطيات المسلم بها ، التى قامت على أساسها الدراسات المقارنة الحديثة ، أن التأثر بالكتاب والآداب لا يمحوا الأصالة . وقد لحظ ذلك كبار الكتاب والمجددين منذ ازدهر الأدب اللاتينى على أثر اتصاله بالأدب اليونانى وتأثره به تأثراً محموداً خصباً . وكان هذا الإزدهار من أوضح ظواهر التأثر الأدبى

T.S. Eliot : Sacred Wood, p. 17-18.

(١)

(٢) المرجع نفسه ص ٤٩ .

R. De Gourmont : Promenades littéraires, 5é série,
P.131.

(٣)

في القديم ، فكان موضوع دراسة شعراء اللاتينيين وكتابهم ، فوضعوا في دراساتهم هذه أساساً لنظرية لا بد أن نوجز القول فيها تمهيداً لدراستنا المقارنة ، ألا وهي نظرية « المحاكاة » . وقصدنا بحدیثنا عن هذه النظرية أن نعيد النظر في فكرة التأثير الموضوعية التي ورثناها عن نقدنا العربي القديم فيما يخص السرقات الأدبية : وذلك أن رواسب دراسة السرقات الأدبية عقبه من العقبات في سبيل الدراسات المقارنة الحديثة ، لا بد من تذييلها قبل البدء في هذه الدراسات وشرح مناهجها .

وموجز نظرية المحاكاة أن على الكاتب أن يفيد من كتاب الآداب الأخرى لينمی إمكانياته الفنية ، ويقوم بما يجب عليه نحو أدبه القومي ، فيغنيه بثار القرائح العالمية . وأقدم ظاهرة لفتت نظر الكتاب إلى هذه الحقيقة هي ازدهار الأدب اللاتینی بفضل تأثره بالأدب اليونانی ، فقد كانت هذه الظاهرة أقوى من أن تمر غير ملحوظة من الشعراء والنقاد المعاصرين ، ذلك أن اللاتينية ظلت نحو خمسة قرون لا أدب يذكر لها قبل أن تتصل بالأدب اليونانی . وأول من نبه الشعراء والكتاب إلى أثر هذه المحاكاة الرشيدة هو الشاعر الروماني « هوراس » (٦٥ - ٨ ق . م) في كتابه « فن الشعر » ، إذ يقول (١) : « اتبعوا أمثلة الإغريق ، واعكفوا على دراستها ليلاً واعكفوا على دراستها نهاراً » . خطأ بعده الناقد الروماني « كاتيليان » (٣٥ ق . م - ٥٦ م) خطوات واسعة في شرح هذه النظرية . فقد سن لهذه المحاكاة قواعد هامة أولها : أن المحاكاة للكتاب والشعراء مبدأ من مبادئ الفن لا غنى عنه . وهو يقصد طبعاً محاكاة الكتاب اللاتينيين لليونانيين ، والقاعدة الثانية : أن المحاكاة أمر جد تتطلب استعداداً خاصاً لدى من يحاكون ، ولا بد فيها من بذل جهد لا يقل عن الجهد الذي دعا إليه

(١) البيان ٢٦٨ - ٢٦٩ من كتابه : فن الشعر .

«أرسطو» في نظريته الأخرى : محاكاة الطبيعة . والقاعدة الثالثة : أن على الكاتب الذى يحاكي أن يختار نماذج تيسر له محاكاتها ، فلا بد أن تتوافر له قوة الحكم عن خبرة وسعة اطلاع ، كى يميز الجيد من الردىء ، فيحاول محاكاة الجيد . ولكى تكون المحاكاة مثمرة يجب أن نهتم بجوهر العمل الأدبى ولبه ، ومقوماته الجوهرية ، فلا يصح أن نهتم بالجزئيات ، أو بالصياغة الجزئية . وأخيراً يقرر «كانتيليان» أن المحاكاة ليست سوى وسيلة تنمية إمكانيات الكاتب ومقدرته ، فهى فى ذاتها غير كافية إذا اقتصر الكاتب عليها ، ولكى تكون هذه الوسيلة ناجحة، يجب ألا تعوق ابتكار الكاتب ، وألا تحول دون أصالته^(١) .

وقد فلسف نظرية المحاكاة هذه شراح «أرسطو» من الإيطاليين فى القرن السادس عشر ، فأروا أنها إكمال لنظرية «أرسطو» فى محاكاة^(٢) الطبيعة . ذلك أن نماذج الطبيعة - لمن يلجأ مباشرة من الكتاب والشعراء - نماذج ناقصة ، فعلى الفنان أن يبذل جهداً شاقاً ليختار من بين نماذجها كى يصوغ عمله الفنى الجميل، وقد نبه «أرسطو» إلى نقص نماذج الطبيعة لمن يلجأ إليها مباشرة ، ومن عباراته فى ذلك أن «الطبيعة مأساة رديئة» . فعلى الكاتب المحاكى للطبيعة ، إذن ، أن يختار من بين أحداثها وموضوعاتها . وقد قام القدماء بهذا الاختيار الفنى ، فخلقوا طبيعة فنية كاملة ، تلافوا بها ما فى الطبيعة نفسها من نقص . فعليناً أن نحاكى الطبيعة من بين نماذجهم البريئة من الخلل والاضطراب .

وكانت الدعوة إلى الرجوع لتراث اليونان ، ثم الرومان ، أساساً للنهضة

(١) نظرية محاكاة الطبيعة الشهيرة لأرسطو ، وليس قصدنا الآن أن نتحدث فيها ، انظر كتابى :

النقد الأدبى الحديث ، الباب الأول ، الفصل الثانى .

M.F. Quintilianus : Institutio oratoria (institution

(٢)

oratoire) X,II

الأدبية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وقامت « جماعة الثريّا »^(١) الفرنسية تنظم طرق هذه الإفادة فيما يخص الأدب . ومنهم الناقد الشاعر « دورا » (١٥٠٨ - ١٥٨٨) الذى سلك فى تلقين تلاميذه معنى « نظرية المحاكاة » مسلکًا عمليًا محضًا . فكان يأتى بناذج من الأدب اليونانى يقارنها بما يقابلها فى الأدب اللاتينى ، ويشرح من خلال هذه النماذج كيف كان « شيشرون » الرومانى مدينا فى خطابه لخطيب اليونان « ديموستين » ، وكيف تأثر « فرجيل » اللاتينى بشاعرى اليونان : « تيوكريت » و « هوميروس » ، وكيف ألهم شاعر اليونان « بنداروس » « هوراس » فى أشعاره اللاتينية . وتعد دراسات « دورا » على هذا النحو من أقدم ما عرف من الدراسات الأدبية المقارنة ذات المنهج^(٢) البدائى . ويرى « دى بلى » (١٥٢٢ - ١٥٦٠ م) - وهو من أقران « دورا » فى جماعة الثريّا - أن محاكاة اليونانيين واللاتينيين هى وحدها السبيل لمنح اللغة الفرنسية « ما شهر به الأقدمون من سمو وتألق » . ثم يلحق بالأقدمين المحدثين من الايطاليين الذين سبقوا الفرنسيين إلى محاكاة اليونان والرومان ، فازدهر أدبهم بفضل هذه المحاكاة . وعند « دوبلى » أنه لا يكفى الاعتماد على الترجمة فى المحاكاة ، إذ إنها لا تغنى عن الأصل ، حتى لو كانت أمينة وفيه للأصل الذى تترجم عنه ، لأنه لا سبيل فيها إلى نقل جميع الخصائص الأدبية للغة المترجم إليها . وبدون هذه الخصائص تظل كل جهود المترجم قليلة الجدوى ، إذ يظل الأصل كما هو ، كأنه « سيف رهين غمده » . وكان يقصد من دعوته هذه إلى أن يوجب الرجوع إلى النصوص اليونانية واللاتينية ، وهذا هو طريق المحاكاة الصحيحه المثمرة ، يقول : « فلننهج نهج الرومان فى إنماء لغتهم بمحاكاتهم اليونانيين ، لقد تجمصوا

La Pléiade

(١)

Du Bellay : Défense et Illustration de la Langue

(٢)

vol. I, P. 103-104

الشخصيات اليونانية ، بعد أن قتلوها بحثًا وإطلاعًا وهضموها هضمًا ، فصيروها رومانية لحمًا ودمًا»^(١) . ودعوته هذه فيها شيء من الحق إذا كان القصد هو الوقوف على كل الروعة الفنية للأصل الذى تراد ترجمته . ولهذا نوجب على من يقومون ببحوث فى الأدب المقارن اليوم أن يدرسوا اللغات التى يقارنون بين آدابها ، على أن أكثر جماعة الثريّا لم يوافقوا « دوبلى » على دعوته . فىرى « بلتييه » (١٥١٧ - ١٥٨٢) - مثلاً - أن الترجمة الأمانة الوفية لأصلها ، لها « فضيلة إغناء اللغة التى تترجم إليها » ، بما تنقل من كلمات وعبارات طليّة وحكم ، و « إن ترجمة دقيقة خير من ابتكار أعوزه التوفيق »^(٢) .

ويتوسط « الجاحظ » فى رأيه فى الترجمة - ويدكرنى « الجاحظ » دائماً فى نزعتة الإنسانية بأمثاله من ذوى النزعة الإنسانية فى عصر النهضة - بين « دوبلى » ومخالفيه من « جماعة الثريّا » إذ يرى « الجاحظ » أن الترجمة - على الرغم مما لها من فائدة - يصعب فيها نقل خصائص الأصل كلها ، وبخاصة فى الشعر ، صعوبة تقرب من الإحالة . ويشترط « الجاحظ » فى الترجمة شروطاً يقر هو أنها نادرة ، بل تكاد تكون معدومة . يقول « الجاحظ » فى كتابه « الحيوان » : « ولا بد للترجمان من أن يكون بيانه فى نفس الترجمة وفى وزن علمه فى نفس المعرفة . وينبغى أن يكون أعلم الناس باللغة المنقولة والمنقول إليها ، حتى يكون فيها سواء وغاية... وكلما كان الباب من العلم أعسر وأضيق ، والعلماء به أقل ، كان أشد على المترجم ، وأجدر أن يخطئ فيه . ولن تجد - البتة - مترجمًا يبنى بواحد من هؤلاء العلماء » . أما الشعر فيقطع « الجاحظ » بأنه يتعذر نقله

Du Bellay : Défense et Illustration de la Langue Française, I, V. (١)

h. Chamard op. cit. II, p. 105-106 (٢)

« والشعر لا يستطيع أن يترجم ، ولا يجوز عليه النقل ، ومتى حُوِّلَ تَقَطَّعَ نظمه ، وبطل وزنه ، وزهد حسنه ، وسقط موضع التعجب منه ، لا كالكلام المنشور » : ثم يورد « الجاحظ » آراء بعض معاصريه ممن « ينصر الشعر ويحوطه ويحتج له » فيقول : « إن الترجمان لا يؤدي أبداً ما قال الحكيم ، على خصائص معانيه ، وحقائق مذاهبه ، ودقائق اختصاراته ، وخفيات حدوده ، لا يقدر أن يوفيا حقوقها ، ويؤدي الأمانة فيها ... وكيف يقدر على أدائها وتسليم معانيها والإخبار عنها على حقها وصدقها إلا أن يكون على علم بمعانيها ، واستعمال تصاريف ألفاظها ، وتأويلات مخارجها ، مثل مؤلف الكتاب وواضعه ؟ » .

وقد قلنا إن غرض « دويلى » ومن اتبع رأيه هو أن يحمل الكتاب على الرجوع بأنفسهم إلى الأصل ، ليفيدوا منه ما استطاعوا دون اعتماد على الترجمة . فهل كان يرمى « الجاحظ » إلى نفس الغرض ، وهو الذى لم يلجأ إلى الترجمة فى مؤلفاته ، بل أفاد من جميع ما اطلع عليه من مصادر خارجية عن نطاق لغته ، وتدل مؤلفاته ، فى نفس الوقت ، على أنه كان يعرف لغات غير اللغة العربية ؟ هذا ما نرجحه ، مع فرض احتمال آخر : أن يكون غرض « الجاحظ » مع ذلك هو السخرية من المترجمين الذين شوهوا ما ترجموا ، وما أكثرهم فى المجتمعات العربية الأولى ، كما يدل على ذلك قول « الجاحظ » أيضاً : « فتى كان رحمه الله تعالى « ابن البطريق » و« ابن ناعمة » و« ابن قره » و« ابن فهر » و« ابن وهبلى » و« ابن المقفع » مثل « أرسططاليس » ؟ ! ومتى كان « خالد » مثل « أفلاطون » ؟ » ، ولعل « الجاحظ » قد أفاد بنفسه من اليونانية ، إذ يؤخذ من كلامه أن كتاب « فن الشعر » لـ « أرسطو » كان معروفاً له ، كما فى النص السابق ، وكما يعيب فى موضع آخر مترجماً من مترجمى « أرسطو » بقوله : « لعله

(أرسطو) لو وجد هذا المترجم أن يقيمه على المصطبة « (أى يشهر به) »^(١) ،
والذى يتضح من دعوة أصحاب النزعة الإنسانية - من هؤلاء المحددين جميعاً -
هو ضرورة الإفادة من مواردها ، وأن الاعتماد على الترجمة فى الإفادة من
الآداب الأجنبية هو جهد المقل ، والرجوع فيها إلى أصولها أوفى .

وشرط آخر وضعه أولئك الدعاة إلى النزعة الإنسانية ، وما يهمننا - من حيث
المبدأ - فى دراساتنا المقارنة ، هو أنه لا تجوز محاكاة الكتاب والشعراء من نفس
اللغة . لأن مثل هذه المحاكاة تؤدي إلى جمود اللغة ، وتتصرف إلى المعانى
والعبارات الجزئية . يقول (دوبلى) : « يا من تريد للغتك النمو ، وتريد أن تنبغ
فيها - من أن تلجأ إلى محاكاة فطيرة ، فتقلد أدياء لغتك ... فهذه نزعة مثوقة لا
جدوى منها ، ولا سمو فيها ... فليست سوى منح لغتك ، ما هو فى حوزتها
سلفاً . ومحاكاة الآداب الأخرى يستطيع خلق أجناس أدبية جديدة ، وهو ما
لا يتيسر بمحاكاة أدياء اللغة القومية نفسها إلا فى نطاق محدود : « ولو أتى سئلت
عن خيرة شعرائنا لأجبت بأنهم أجادوا فيما كتبوا ، وأنهم أغنوا لغتنا ، وأنا
مدينون لهم بالكثير ، ولكنى أقول إننا نستطيع أن نخلق فى لغتنا أجناساً من الشعر
أكثر جدة وخصباً إذا بحثنا عنها فى آداب اليونان والرومان »^(٢) .

على أن المحاكاة يجب ألا تمحو أصالة الكاتب ، بل من شأنها أن تنمى
إمكانياته . ولهذا يرى الشاعر الناقد « بلتيه » - وهو فى هذا متأثر « بكانتيليان »
الرومانى - : أن المحاكاة ليست تقليدًا محضًا ، وإنما هى السير على هدى نماذج

(١) انظر الجاحظ : الحيوان ، تحقيق وشرح الأستاذ عبد السلام هرون ، ج١ ص ٧٤ - ٧٥ - ٧٦ ،

ج٢ ص ٥٠ ، ج٦ ص ١٩

Du bollay : Défense et Illustration de la Langue
Française, I, VII, VIII.

(٢)

بمثابة قدوة عامة للكاتب ، يقول « بلتيه » : « لا يصح أن يقع الكاتب المتطلع إلى الكمال في زلة التقليد المحض ، ويجب عليه أن يطمع - لا إلى إضافة شيء من عنده فحسب - بل إلى أن يفضل نموذجه في كثير من المسائل . واعلم أن السماء تستطيع أن تخلق شاعراً كاملاً ، ولكنها لم تفعل قط حتى الآن . واعلم أن مساواتك نموذجك ليست شيئاً تستحق عليه التهنة ، ... فالتقليد المحض لا ينتج عنه شيء رفيع ، بل إن سمة الكسول القليل الهممة هي اتباع الآخرين ، ولن يكون لهم نظيراً ، بل يبقى دائماً أخيراً ، ... وأى مجد في السير على درب مطروق^(١) ١٢ » ويؤكد هذا المعنى نفسه الكاتب النقاد « لابرويير » الكلاسيكي حين يقول : « لن يستطاع بلوغ حد الكمال في الكتابة ، ولن يستطاع - مع توافر القدرة - التفوق على الأقدمين ؛ إلا بمحاكاتهم »^(٢) .

ومما سبق يتجلى في وضوح أن أولئك الكتاب والشعراء والنقاد يجمعون على أن التأثير الرشيد طريق إغناء اللغات ، وأن الأصالة المطلقة التي تبلغ الكمال بدون استعانة بآثار السابقين مستحيلة ... وأن أكثر الشعراء والكتاب أصالة مدين لسابقه ، وأن التأثير الرشيد طابع الآداب والمدارس الأدبية جميعاً .

وعلينا أن نستنتج فرق ما بين نظرية المحاكاة السابقة وآراء نقادنا القدماء في السرقات ، فهؤلاء كانوا ينصرفون إلى التنبيه على تلاقى الشعراء والكتاب في المعاني والصور الجزئية في نطاق الأدب القومي ، ويتصيدون وجوه الشبه بدون اعتماد على قرائن تاريخية ، ويعيبون تلاقى اللاحق مع السابق في المعاني الجزئية ، وأخذها لها عن سابقه ، دون نظر إلى أصالة في وحدة العمل الأدبي ، ثم كانوا يرون في نظام القصيدة الجاهلي مثلهم الأعلى ، وعليه بنوا عمود الشعر ، فحمل

H. Chamard, op. cit. p. 105-106.

(١)

La Bruyère : Les Caractères I, Pensée, 1.

(٢)

ذلك اللاحقين على تقليد هذا النظام في غير أصالة ، وبدون قصد إلى إغناء بكل طريف جيد ، مما أدى إلى « منح اللغة العربية ما هو في حوزتها سلفاً » ، على حد تعبير « دوبلى » فيما سبق أن أوردنا له من قول ، بل أدى إلى إجتزار المعانى المكرورة المملولة ، حتى أتت عليها دعوات التجديد الصحيحة الخاصة ببنية القصيدة ومفهومها في شعرنا الحديث . وفي تعميمنا لهذه الأحكام لا يغيب عنا أن لهذا التعميم أنواعاً من الشذوذ ، ولكن الشذوذ دائماً يؤكد القاعدة .

على أننا في الأدب المقارن الآن نعد نظرية المحاكاة السابقة بدائية في منهجها وثمراتها ، لأنها ذات طابع عملي محض ، في حين تقوم الدراسات المقارنة الحديثة على منهج علمي وصفي ، سنشرحه فيما بعد . والذي أردنا أن ننبه إليه أن ظاهرة التأثير والتأثر كانت ملحوظة منذ أقدم نقاد الأدب العالمين ، وإن تأخرت بها الدراسة المنهجية إلى أواخر القرن التاسع عشر ، حين نشأ « الأدب المقارن » أحدث علوم الأدب وأبعد أثراً ، وأخطرها شأننا ، لأنه يدرس دراسة منهجية التيارات العالمية ، ومحور دراسته دائماً الأدب القومي في صلاته بالآداب وامتداده بالتأثير فيها ، وإنمائها ، أو بغنائها بسبب هذه الصلات ، ثم هو السبيل للتعلم في دراسة الأدب القومي ، والكشف عن طبيعة التجديد فيه واتجاهاته السديدة . وهو - إلى جانب ذلك - أساس لا غنى عنه في النقد الحديث ، فقواعد النقد الحديث ثمرات لبحوثه العميقة . وفي هذه البحوث يتجه الأدب المقارن إلى البرهنة على تلك القواعد ، بتتبعه لطبيعة سير الآداب العالمية ، وكشفه عن الحقائق الأدبية والفنية والإنسانية ، وكيف تعاونت فيها الآداب جميعاً ، حتى ليسمى النقد الحديث : « النقد المقارن » ، إشارة إلى أهمية البحوث المقارنة في جلاء جوانبه واستكمالها .

وتستلزم الدراسات المقارنة التعمق في الأدب القومي ، لتقومه حق التقوم ، والكشف عن خصائصه الأصيلة ، وتتبع نموها وغناها بفضل جهود الكتاب والنقاد ، وحسن إفادتهم من الآداب العالمية ، لتوجيه حركات التجديد في الأدب القومي توجيهًا رشيدًا على هدى ما تسير عليه الآداب العالمية .

وتعنى جامعات العالم بالدراسات المقارنة كل العناية ، بل إن بعض الدول تهتم بتلقين الطلاب - في مرحلة التعليم الثانوى - الأسس العامة لعلم الأدب المقارن . فقد جاء في ديباجة التعليم الثانوى بفرنسا - لعام ١٩٢٥ - هذه العبارة التى ننقل هنا ترجمتها لأهميتها فيما نحن بسبيله : «والذى يهمننا حقاً أن يعرف التلميذ شيئاً من علم الآداب المقارنة ، وهو علم يختص بالتعليم العالى - فيما بعد - بإكمال الدراسة فيه ، ولكن لم يعد من الممكن أن يجهد عقل مثقف منج هذا العلم وغايته » .

ولهذا نعتقد أن الدراسات الأدبية العليا لدينا فى حاجة ماسة إلى التوسع فى علم الأدب المقارن ، لأهميته البالغة فى تلك الدراسات ، ولضرورته للنقد الحديث ، ثم للوقوف على أصالة أدبنا وتوجيه حركة التجديد فيه وجهة رشيدة ، وبخاصة فى عصر نهضتنا الحاضرة التى فيها أخذ أدبنا يساير الآداب العالمية فى مختلف الأجناس الأدبية ، ونواحى التصوير الفنية ، والموضوعات الإنسانية .



تعريف الأدب المقارن

للأدب المقارن مفهوم حديث به صار علمًا من علوم الأدب الحديثة وأخطرها شأنًا وأعظمها جدوى .

وقد كثرت الخطأ في تحديد هذا المفهوم في دراسته عندنا حتى اليوم ، وفي نشأته في كثير من الأمم ، مما كان سببًا في تعثر خطأ الدراسة فيه ، وتنفيذ كثير من الدارسين منه ، وتضليل الناس في جدواه . ولذا نرى من الضروري أن نبدأ بتحديد معالمة وتوضيحها .

مدلول « الأدب المقارن » تاريخي . ذلك أنه يدرس مواطن التلاقى بين الآداب في لغاتها المختلفة ، وصلاتها الكثيرة المعقدة ، في حاضرها أو في ماضيها ، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر ، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير أو التأثير : سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية ، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب ، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي ، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى ، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب ، ثم ما يمت إلى ذلك بصلة من عوامل التأثير في أدب الرحالة من الكتاب .

والحدود الفاصلة بين تلك الآداب هي اللغات ، فالكاتب أو الشاعر إذا كتب كلاهما بالعربية عددنا أدبه عربيًا مهما كان جنسه البشرى الذى انحد منه .

فلغات الآداب هي ما يعتد به الأدب المقارن في دراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها .

وبناء على تعريف الأدب المقارن السابق ، نلاحظ أن تسميته بالأدب المقارن فيها إضمار ، إذ كان الأولى أن يسمى : « التاريخ المقارن للآداب » أو « تاريخ الآداب المقارن » ، ولكنه اشتهر باسم الأدب المقارن . وهي تسمية ناقصة^(١) في مدلولها ، ولكن إيجازها سهل تناولها ، فغلبت على كل تسمية أخرى^(٢) .

والأدب 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 النقد وتاريخ الأدب بنتائج بحثه التي تأتي ثمرة التعمق في دراسة الصلات الأدبية العالمية في ذاتها .

(١) ما أشبه هذا النقص في التسمية بتسمية « المذهب الرمزي » في الأدب ، وكان الأولى أن يسمى « المذهب الإيجازي » ، لأنه في جوهره يبحث في فن الإيجاز وفلسفته في الشعر كما لحظ ذلك لويس كازاميان في كتابه .

Symbolisme et Poésie, Paris, 1947, p. 9-10.

وقد كان لتسمية المذهب الرمزي بهذا الاسم عندنا أخطاء جسيمة في فهمه تشبه الخطأ في فهم الأدب المقارن بسبب تسميته كذلك .

(٢) وقد أطلق كبار كتاب أوروبا هذه الأسماء المختلفة على الأدب المقارن طوال القرن التاسع عشر ، ولكن اسم الأدب المقارن كان أكثرها نجاحاً ، وبخاصة بعد أن جرى به قلم الناقد الفرنسي الكبير : « سانت بوف » Sainte-Beuve عام ١٨٦٨ انظر :

H. de Littérature Comparée, 1921, p. 7-9.

ولا تقف أهمية الأدب المقارن عند حدود دراسة التيارات الفكرية والأجناس الأدبية ، والقضايا الإنسانية في الفن ، بل إنه يكشف عن جوانب تأثير الكتاب في الأدب القومي بالآداب العالمية . وما عن جوانب تأثير الكتاب في الأدب القومي بالآداب العالمية في ذاتها . 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 السريون عام ١٨٢٨م ، بأنه : « السرقات الأدبية الأبدية التي تتبادلها كل الدول »^(١) . على أن الأدب المقارن أرحب أفقاً وأعمق نظراً وأصدق نتائج في دراسته للصلات الأدبية الدولية من الدراسات القديمة الضيقة الأفق والقليلة الجدوى لما كانوا يسمونه : السرقات الأدبية ، كما سيتضح ذلك من شرحنا للأدب المقارن ومناهجه فيما بعد .

وقد كان الباحث الفرنسي « جون جاك أمبير » J.J. Ampère من أوائل من نبهوا إلى الأهمية التاريخية لدراسة الأدب المقارن ، حين قال في محاضراته في السريون عام ١٨٣٢م : « سننوم - أيها السادة - بتلك الدراسات المقارنة التي بدونها لا يكمل تاريخ الأدب »^(٢) .

وقصدنا إلى توضيح معنى الأدب المقارن توضيحاً لا لبس فيه ، نقف عند مفهومه ، لنخرج ما أفحمه فيه خطأ بعض من تصدوا لهذا النوع من الدراسة ، ثم نحدد ذلك المفهوم في أوسع معانيه ، فندخل فيه ما يتوهم أنه خارج عن نطاقه .

ويترتب على ما سبق أن ذكرنا من تعريف ، أنه لا يعد من الأدب المقارن في شيء ما يعقد من موازنات بين كتاب من آداب مختلفة لم تقم بينهم صلات

R. de Synthèses Historique, 1920, p. 4.

(١) انظر

H. de Littérature Comparée, p. 8.

(٢)

تاريخية حتى يؤثر أحدهم في الآخر نوعًا من التأثير ، أو يتأثر به . فمثلا ألف الكاتب الفرنسي الكبير « ستاندال » Stendhal (١٧٨٣ - ١٨٤٢) كتابًا عنوانه « راسين وشكسبير »^(١) ، لمقابلة الأصول التقليدية في مسرحيات « راسين » بوجه الإبداع في مسرحيات « شكسبير » . ويتخذ هذه المقالة وسيلة للإشادة بأصالة « شكسبير » ، ودراسته « القلب الإنساني فيما له من قوانين إنسانية خاصة به ، وفيما يقوم أمامها من عقبات » . ويثور على القواعد الكلاسيكية التحكيمية ، منتصرًا بذلك للرومانتيكيين . ويتخذ « راسين » مثالًا للشعراء عبيد القواعد ، على حين يضرب المثل للاتجاهات الفنية التي ينتصر لها من مسرحيات « شكسبير » . والكتاب بذلك ذو قيمة في فهم الدعوة الرومانتيكية التي اتخذ « شكسبير » و « راسين » تعلقًا للانتصار لها ، وذو قيمة كذلك في فهم كاتبه نفسه وماله من ثقافة ، ولكنه ليس من الأدب المقارن لا في منهجه ، ولا في موضوعه ، إذ ليس بين « شكسبير » و « راسين » من صلة تاريخية . والأمر كذلك فيما يعقد مثلا من موازنة بين الشاعر الإنجليزي : « ملتن » Milton (١٦٠٦ - ١٦٧٤ م) وبين أبي العلاء المعري (٣٦٣هـ = ٩٧٣م - ٤٤٩هـ = ١٠٥٧م) لأن كليهما كان أعمى ، ونتاج خاضعًا لهذه العاهة ، ثم على الأخص لأن لكل منهما آراء متطرفة فيما يخص الدين ، وذلك أن كلا الشاعرين لم يعرف الآخر ولم يتأثر به ، فتشابه آرائها وظروفها أو مكانتها الاجتماعية ليست لها قيمة تاريخية .

ولا يصح أن ندخل في حسابنا مجرد عرض نصوص أو حقائق تتصل بالأدب ونقده مجرد تشابهها أو تقاربها بدون أن يكون بينها صلة ما نتج عنها توالد أو تفاعل

(١) Racine et Shakespeare - وقد نشر الجزء الأول منه عام ١٨٢٣ ، والجزء الثاني

من أى نوع كان . قد يكون الجرى وراء مقارنات من هذا النوع مفيداً لتقويم الملاحظة وللإحاطة بمعلومات كثيرة ، ولكنه ليست له قيمة تاريخية حتى يعد في باب الأدب المقارن . على أن مثل هذه المقارنات في أغلب صورها عقيمة ، لأنه لا تشرح شيئاً ، بل تقوم على نوع من الترف العقلي ، أساسه جمع معلومات / نظام فيها ولا قاعدة لها ، ولا يجمع بينها إلا مجرد ما يبدو من تشابه . ونربأ بالأدب المقارن أن يتناول مثل هذا النوع من الدراسات التي أساسها الصدفة والإدراك الرخيص للمشابهات ، ومجرد الإلمام بمعلومات والاطلاع على نصوص : لأننا / 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 . لمثل هذه الدراسات فليعمل العاملون ، ومنه ترجى الفوائد التي يتطلع إليها الباحثون . أما تلك الموازنات التي لا تشرح شيئاً والتي تبقى غامضة لا يوضحها تاريخ ، فلا تتجاوز في ضآلة قيمتها « مجهود أستا في علم الأحياء ينفق وقته في شرح التقارب شكلا ولونا بين زهرة وحشرة » (١)

وكما أخرجنا من حساب الأدب المقارن ما يعقد من مقارنات بين آداب ليست بينها صلة تاريخية ، كذلك نود أن ننبه إلى أنه ليس من الأدب المقارن في شيء - طبقاً لما قدمنا - ما يساق من موازنات في داخل الأدب القومي الواحد ، سواء أكانت هناك صلات تاريخية بين النصوص المقارنة أم لا . فالموازنة بين أبي تمام والبحتري أو بين حافظ وشوقي في الأدب العربي ، وكذ الموازنة بين « كورنى » Corneille و « راسين » Racine أو بين « بسكال ،

Pascal و « مونتيني » Montaigne - أو بين « راسين » و « فولتير » في الأدب الفرنسي ، يتخلى عنها مؤرخ الأدب المقارن إلى مؤرخ الأدب القومي ، لأن مثل هذه المقارنات - على أهميتها التاريخية أحياناً - لا تتعدى نطاق الأدب الواحد ، في حين أن ميدان الأدب المقارن دولي يربط أديبين مختلفين أو أكثر .

ومهما أعرنا من أهمية للموازنات الداخلية لأدب واحد ، فإنها أقل خصباً وأضيق مجالاً وأهون فائدة من الدراسات المقارنة ، وذلك لأنها لا تشرح إلا نمو الاستعداد والمواهب للكاتب في علاقاته مع سابقه من أبناء أمته . وكثيراً ما تسير على وتيرة واحدة وفي حدود ضيقة ، كدراستنا للحريى وتأثره ببديع الزمان الهمداني ، أو كدراستنا للشعراء اللاحقين وتقليدهم الشعراء الجاهليين في الأدب العربي . أين هذا مما لو وضعنا نصب أعيننا أن ندرس نوع المقامات ونشأتها في الأدب العربي وتطورها فيه ، ثم انتقلها للأدب الفارسي وحظها منه ، أو ندرس موضوعاً كموضوع « مجنون ليلي » في الأدب العربي ، وكيف تطور في الأدب الفارسي وبعد عن ميدان الحب والغزل العذري إلى ميدان الرمزية الصوفية في الأدب الثاني ، أو أن ندرس تأثير الأدب القديم اليوناني أو اللاتيني في أدب كتاب عصر النهضة وشعرائهم ، بناء على نظريتهم في محاكاة الأقدمين ، على نحو ما سنشرح أصوله بعد قليل ، أو ندرس تأثير شكسبير في المذهب الرومانتيكي في فرنسا ؟

مثل هذه الدراسة تعد من صميم الأدب المقارن ، على حين تعد الموازنات الأولى من نطاق الأدب القومي البحت ، وبدلنا مجرد سرد الأمثلة السابقة على فضل الدراسات المقارنة على الموازنات بصفة عامة .

بقى لنا أن ننبه إلى أن ميدان الأدب المقارن الذي شرحناه - وهو الصلة

الدولية بين مختلف الآداب - أوسع مما يبدو لأول وهلة ، إذ هو لا يقف دراسة الاستعارات الصريحة وانتقال الأفكار والموضوعات والنماذج للأشخاص من أدب إلى آخر ، بل يشمل أيضًا دراسة نوع التأثير الذى به الكاتب فى لغته التى يكتب بها بعد أن استفاد من أدب آخر . وهو ما أن نطلق عليه : تأويل الكاتب لما قرأه من آداب أخرى . وقد يعهد هذا كثيرًا أو قليلًا من الحقيقة .

فمثلا ، قد تأثر صوفية الفرس من المسلمين بالقرآن والدين ، ول تأويلها تأويلا كبيرًا ، بحيث أدخلوا فى مفهومها كثيرًا من فلسفة « أف و أفلوطين » العاطفية ، وكثيرًا من مبادئ التصوف فى الهند وإيران . ولكنهم فهموا آيات القرآن وأحاديث الرسول ﷺ على هذه الطريقة ، أن أخضعوها لآرائهم وظنوا أنهم لها خاضعون . ومع ذلك نعدهم بالقرآن والحديث عن طريق التأويل .

ونرى مثلاً آخر لهذا التأويل فى الكتاب الإنجليزى « Thomas Carlyl (١٧٩٥ - ١٨٨١) ، حين أول ما قرأه عن الكاتب الألمانى « جوته » Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢) ، فلم يلحظ ما فى إنتاج من جوانب السخرية والإلحاد ، والجحود والإنكار ، وجوانب الاستداعى المملذات . وإنما أرى فيه ما يتفق وتربيته الدينية الخلقية ، فرأى فى يدعو إلى التدين والخضوع لما يفرضه الخلق القويم ، وداعية إلى العيش ألدعة والواجب اليومى ، فيقول عنه فى مقدمة رحلاته عام ١٨٢٧ : «جوته» « فولتير » ألمانيا ، ولكنها تسمية خاطئة تصفه بما ليس فيه . وحتى صفحاً عن مكانته وعن خلقه القويم - بوصفه إنساناً - فإنه فى تفكيره ينتمى إلى طراز فى للرجال أعلى من ذلك الطفل المدلل فى عالم أفسده .

(يقصد فولتير) . فليس « جوته » بالشاك ولا بالجدف ، ولكنه المعلم الذى يحترم الحق . إنه ليس هدمًا ، بل بناء وليس رجل فكر فحسب ولكنه حكيم^(١) . وكان لتأويل « كارليل » صدق قوى فى رأى العالم الإنجليزى ، ولدى الكتاب والشعراء الإنجليز الذين اتخذوا رائدًا خلقيًا لهم فيما يكتبون ، حتى ليقول الكاتب القصصى الإنجليزى « إدوارد بولورليتون » فى مقدمة قصتين له^(٢) ذاتى طابع خلقى عام ١٨٤٠م : « فيما يخص الفكرة الأولى ، فكرة التربية الخلقية ، أو التعليم العملى ، من اليسير أن يرى القارىء أننى مدين بها لقصة « ويلهلم ميستر » Wilhelm Meister » « جوته » ، وبتأثير هذا التأويل كان يرى الشاعر الإنجليزى الغنائى « تينسون » Tennyson (١٨٠٦ - ١٨٩٢م) فى « جوته » مثال الحكيم الخلقى ، ويقتبس فى بعض أشعاره من حكمه^(٣) . ونعد هذا فى الأدب المقارن من تأثير « جوته » بتأويل « كارليل » له . وإن كان هذا التأويل فى الحقيقة مجافياً للصواب .

ويندرج فى الأدب المقارن نوع آخر من التأثير نسميه : التأثير العكسى *l'Influence à Rebours* ، كأن يقاوم الكاتب أثر كاتب آخر فى أدب أمة أخرى ، فينتج عن هذه المقارنة أثرها فى تأليفه . ولناخذ لذلك مثلاً شاعرنا « أحمد شوقى » فى مسرحيته : « كليوباترا » ، فقد تأثر فى فكرة دفاعه عن « كليوباترا » - بوصفها مصرية - بالمسرحيات الكثيرة الأوربية فى الموضوع . وقد ظفر موضوع « كليوباترا » فى الآداب الأوربية بما لم يكده يظفر به موضوع آخر فى

(١) انظر J. Marie-Carré : Goethe en Angleterre, 1920, p. 124-129.

(٢) انظر E. Bulwer-Lytton : Ernest Maltravers; Alice, préface.

(٣) انظر مرجع جون مارى كاربه السابق ص ٢٠٦ - ٢١٥ ، ٢٥٢ - ٢٥٩ ، وكذا :

R. de Litt, Comparée, avril-septembre 1949, p. 188 - 190.

عدد المسرحيات التي ألّفت فيه - وفيها جميعاً اتخذت «كليوباترا» مستهترة ولوعة بالملذات ، تتخذ إلى غايتها طرقاً ملتوية غير مستقيمة وكان «اكتافوس» مثال العقلية الغربية في رأيهم أيضاً : في جده واستقامته وعزمه ، ثم كان «أنطونيوس» مثال العقلية الغربية قبل تعرفه بـ «كليوباترا» ، وبعد تعرفه بها صار مثلها ، فقد ما كان يتصف به من عزم وقوة بتأثير سحرها . وقد أراد شوقي أن يدافع عن هذه النظرة الحاطئة بتصوير «كليوباترا» وطنية مخلصه تقدم وطنها حتى على حبها . ولسنا بصدد الرد على آراء من كتبوا عن «كليوباترا» ناظرين لها في الآداب الأوربية تلك النظرة ، كما أننا بصدد بيان مدى توفيق شوقي في تصويره الفني لـ «كليوباترا» في مسرحيته كذلك ، ولكننا - على أية حال - نعد شوقي متأثراً بأولئك الكتاب أو الشعراء متأثراً عكسياً (١) .

(١) وهذا مثل آخر للتأثير العربي العكسي في الفارسية فيما يخص جنس التاريخ الأدبي ، كما نراه في تاريخ اليبهقي ، فقد امتنع عن مدح نفسه متخذاً له طريقاً مضاداً لما فعل الصولي في كتابه : «الأوراق» . وإليك ترجمة مايقوله أبو الفضل اليبهقي عن الفارسية : « وكان أستاذي أبو الفضل الزوزني رجلاً عظيماً ، ولن أتحدث عنه بكلام لا يليق ، إذ لا جدوى لشرح هذه الأحوال في التاريخ . ولأن إذا تحدثت عن هؤلاء الأصدقاء والكبراء مادحاً لهم فسيجرني هذا إلى الحديث عن نفسي ولذا أربأ عن الخوض فيه ، حتى لا يقال أن أبا الفضل يحاكي الصولي في مدحه لنفسه . لأن الصولي ألف في أخبار العباسيين رضي الله عنهم ، وسمى كتابه : «الأوراق» . وقد أجهد فيه نفسه ليثبت أنه رجل فاضل ، وأنه وحيد عصره في اللغة والأدب والنحو - وفي الحق أنه كان بندر وجود مثله في عصره - ولكنه ثابر على إطراء نفسه ومدح شعره ، وأورد فيه كثيراً من قصائده . وقد ضجج من ذلك الناس ، وأنزلوه لهذا منزلة دون منزلته . ومن ذلك أنه كان يعقب مادحاً نفسه على كل قصيدة من قصائده ، وإليك مثلاً ما عقب على إحداها : « عندما قرأتها على الوزير الحسن على بن الفرات قلت : لو طلب الوزير من الشاعر البحترى قصيدة على هذا الروي والوزن لتراجع ولم يستطع ، فضحك الوزير وقال : « هذا صحيح » . وقد ضحك كثيراً من ذلك معاصروا الصولي ، والآن سيضحك كذلك منه القراء . وحين وقفت على هذه الحال امتنعت - أنا أبا الفضل اليبهقي - أن أسلك طريق الصولي ، ولم أشأ أن أمدح نفسي » .

راجع الكتاب الفارسي : تاريخ يبهقي ، طبعة طهران ١٣٥٤ (١٩٤٥م) ص ٦٠٢ .

وعلى الأدب المقارن - إذا تصدى لهذا اللون من البحث - أن يشرح شرحاً تاريخياً لماذا تعرض الكاتب في أمة إلى هذا النوع من التأثير دون ذلك ، وما مبلغ شخصيته فيما تأثر به ، وما الألوان الخاصة والطابع القومي في أدبه ، ولماذا اختلف عن الأدب الأجنبي الذي أثر فيه .

هذا ، ولن يضير كاتباً - مهما تكن عبقريته ، ومهما سما فنه - أن يتأثر بإنتاج الآخرين ويستخلصه لنفسه ، ليخرج منه إنتاجاً منطبغاً بطابعه ، متسمّاً بمواهبه . لكل فكرة ذات قيمة في العالم المتمدين جذورها في تاريخ الفكر الإنساني الذي هو ميراث الناس عامة ، وتراث ذوى المواهب منهم بصفة خاصة . ويقول « بول فاليرى » Paul Valéry في كتابه choses Vues : « لا شىء أدمى إلى إبراز أصالة الكاتب وشخصيته من أن يتغذى بآراء الآخرين ، فما الليث إلا عدة خراف مهضومة » .

وعلى هذا لا يقتصر الأدب المقارن - في ميدان بحثه الذى شرحناه - على عرض الحقائق ، بل يشرحها شرحاً تاريخياً مدعماً بالبراهين وبالنصوص من الآداب التى يدرسها . والأدب المقارن يتناول الصلات العامة بين الآداب ، ولكن لا غنى له من النفوذ إلى جوانب كل أدب ليتين فيها ما هو قومى وما هو دخيل ، ليين أهمية اللقاح الأجنبي في إخصاب الأدب القومى وتكثير ثمراته . فالأدب المقارن ، إذن ، يرسم سير الآداب في علاقاتها بعضها ببعض ، ويشرح خطة ذلك السير ، ويساعد على إذكاء الحيوية بينها ، ويهدى إلى تفاهم الشعوب وتقاربها في تراثها الفكرى . ثم هو - بعد كل هذا - يساعد على خروج الآداب القومية من عزلتها ، كى ينظر لها بوصفها أجزاء من بناء عام هو ذلك

التراث الأدبي العالمي^(١) مجتمعا. وبهذا المعنى لا يكون الأدب المقارن مكتملا لتاريخ الأدب ولا أساسا جديدا أقوم لدراسات النقد فحسب ، بل هو - مع كل ذلك - عامل هام في دراسة المجتمعات وتفهمها ، ودفعتها إلى التعاون لخير الإنسانية جمعاء .

ولكن الأدب المقارن الذى يزيد تاريخه قليلا عن نصف قرن ، لم يفهم منذ نشأته على نحو ما شرحناه الآن ، بل فهم فهما خاطئا حينًا وناقصًا أحيانًا . وقبل أن يستقل بوجوده علمًا ، كان يختلط في كتابة الكتاب بغيره من علوم الأدب . ولهذا وجب أن نتبع - إجمالًا - نشأته في أوروبا ، ومراحل نموه فيها لنبين كيف استقر على ما هو عليه الآن علمًا مستقلًا ذا فروع كثيرة .

(١) وبهذا يقضى على الغرور الذى يدفع كل شعب إلى اعتداده بأدبه والوقوف عند حدوده واحتقاره عداه ، وهذه نظرة ساذجة ، ولكنها ذات ضرر جسيم إذا سرت إلى المثقفين أو من يزعمون أنفسهم متخصصين ، وقد كان لها تأثير سيء في تعويق نهضتنا في الأدب والنقد (انظر كتابي : المدخل إلى النقاد الأدبي الحديث ، مقدمة الطبعة الثالثة ص ٢٤ - ٢٦) . ومن أمثلة هذا في القديم ما كان العرب يطلقونه في معنى « المعجم » من أنه خلاف العرب ، رجل أعجم وقوم عجم ، والمعجم من لا يفصح كالأعجمي . كالعجم من الحيوانات ونظير ذلك ما كان من الفرنسيين في القرن السابع عشر (١٦٨٤) حين أتى وقد ملك سيام ، فأجاد التعبير عما يريد في قصر « لويس السادس عشر » ، فدهش الفرنسيون كيف يستطيع غيرهم الإنصاح مما جعل الكاتب الخلق المعاصر : (لابروير) ينعى عليهم ذلك وما قاله : « ... اذا كانت فينا صفات وحشية ، فهي تلك التى تدفعنا إلى الدهشة من رؤية سوانا من الشعوب يعقل في قوله وحججه مثل نرى في

La Bruyère : Les Caractères, XII, 22, ونظير ذلك ما نراه في كلام الباحثة اللغوية الفرنسية (بهورر Bouhours ١٦٢٨ - ١٧٠٢) إذ يقول : « إن نطقنا - نحن الفرنسيين - هو النطق الطبيعي ، فلغة الصينيين والأسبوين غباء ، وكلام الألمان صعب وضواء ، وحديث الأسبان موقع - ومنطق الإيطاليين زفير ، ولغة الإنجليز صغير . والفرنسيون وحدهم هم الذين يتكلمون »

[.. Bouhours : Entretiens d'Ariste et d'Eugène, 1971; cf. Hallam : Introduction to the Literature Of Europe, London, 1872. Vol. 4, p. 402.

عالمية الأدب

وأصول التجديد وعوامله

يراد بالدراسة - في هذا الفرع من فروع المقارنات - الوقوف على وسائل انتقال التأثير والتأثير بين الآداب ، والعوامل الممهدة لاتصال الآداب بعضها ببعض ، وما يتصل بذلك من أسس التجديد واتجاهاته في مختلف عصور النهضة الأدبية .

وقد تستقل البحوث المقارنة في هذا المجال على أنها نقطة البدء في الصلات الأدبية ، وقد لا تستقل بها البحوث ، ولكنها تظل تمهيداً ضرورياً لدراسة المسائل الأدبية المقارنة .

وعالمية الأدب يراد بها هنا خروج الأدب من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى ، إما للإفادة منها وورود مناهلها ، وإما لإمدادها بما به تغنى وتكمل في نواحيها الفنية وموضوعاتها .

ونفرق بين العالمية في معناها السابق وبين ما سبق أن توقع تحققه « جوته » الألماني ومن ساروا على نهجه ، مما سموه . « الأدب العالمي »^(١) ، يريدون بذلك أن الآداب العالمية في المستقبل المنشود - حين يتم تجاوبها بعضها مع بعض - لن تلبث أن تتوحد جميعها في أجناسها الأدبية وأصولها الفنية وغاياتها الإنسانية ، بحيث لا تبقى من حدود بينها سوى حدود اللغة وما يمكن أن يستمد من البيئة والإقليم . ومع إقرارنا أن هذا علم جميل إنساني نقرر مع ذلك أنه بعيد التحقيق .

ذلك أن الأدب - قبل كل شيء - استجابة لحاجة الوطن والقومية . وموضوعه تغذية هذه الحاجات . وهى محلية موضوعية أولاً . وهى تشف حتماً عن غايات عالمية ، ولكن من وراء التعبير عن المسائل والآمال والآلام القومية أو الوطنية ، وما يتبع ذلك من المواقف النفسية والخواطر الذاتية التى لابد أن تدل أولاً على حال المؤلف بوصفه مواطناً أو فرداً من جماعة كبيرة . فالكاتب يحدد موقفه . ويتوجه فيه بأدبه إلى جمهور عيني ، فى عصر تاريخي معين . ومن وراء موقفه الخاص تتكشف معان إنسانية ، وفضائل عالمية ، ومشاعر عامة ، ولكنها لا تترأى إلا من خلال الموقف المحدد كل التحديد . فالآداب وطنية قومية أولاً . وخلود الآثار الأدبية لا يأتى من جهة عالمية دلالاتها ، ولكنه ينتج عن صدقها ، وتعمقها فى الوعي الوطنى والتاريخي ، وأصالتها الفنية فى تصوير آمال الشعوب وآلامها النفسية والاجتماعية المشتركة بين الكاتب وجمهوره .

وعالمية الأدب فى معناها السابق - وهو خروج الآداب من حدودها القومية ، نشداناً لما هو جديد تهضمه وتتغذى به ، مسايرة لضرورة التعاون الفنى والفكرى بعضها مع بعض - لها أسسها العامة التى تحدد سيرها .

١ - والأساس الأول هو اختيار الأدب المتأثر من الآداب الأخرى على حسب حاجته ، ينشد فى هذا الاختيار دوافع نهضته وتقدمه ، ليكمل المأثور من تراثه القومى ويغنيه . فيجب أن يكون الباعث الأول على هذا الاختيار هو الحرص على توفير عوامل النهوض للأدب القومى ، لثلا يقف معزولاً منطوياً على نفسه ، متخلفاً عن أداء رسالته . وأصالة اللغة القومية ، وتقاليدها الموروثة ، وإمكانات أهلها الاجتماعية والفكرية ، وطاقاتها الفنية فى التعبير والصيغة ، كل هذه تقف بمثابة حراس أمناء وموانع حصينة ، كى لا ينحرف هذا الاختيار عن غايته ، خوفاً من أن تمحى الحدود القومية ، أو أن تنطمس معالم العبقريّة اللغوية

للأدب المتأثر ، وهى التى يراد إكمالها وإغناؤها بهذا الاختيار . وكل كاتب يشترط فى هذا الاختيار والاقْتباس ، فيطغى على أصول اللغة وتراثها ، يتعرض لخطر قطع علاقاته - لا مع قرائه وجمهوره فحسب - بل ومع روح اللغة القومية وطاقتها التعبيرية . ولهذا كان لابد فى هذا الاختيار والاقْتباس من أمناء قد تعمقوا فى دراسة أديهم ، وطوعوا لغتهم ، بعد إحاطتهم بأدبها ووعيمهم الدقيق لخصائصه ، كى ينقلوا بروح لغتهم وخصائصها التعبيرية ما يتطلبون إلى هضمه من المناهل الأخرى من معان وأجناس أدبية وتيارات فكرية لابد منها فى إكمال ثقافتهم العصرية ونهضة أديهم القومية . ولم يقل أحد من دعاة التجديد - ولا وزن عندنا لأدعيائه - بإهمال هذا الشرط الجوهرى عند محاولة الإفادة من الأدب القومى إليها . فإذا حدث أن أغفل الكتاب المتأثرون ما يجب عليهم من التعمق فى ثقافتهم الأدبية فى لغتهم ، وانغمسوا مع ذلك فى الآداب التى يعجبون بها ، فإنهم يخرجون على جمهورهم برطانة لا تغنى ، وتفقدهم لغتهم الأدبية كما يفقدهم أديها ، فيكونون كمن يحاول أن يرتوى من نهر فيغرق فيه .

فمحور التأثر هو الأصالة ، أصالة الأفراد وأصالة القومية ، وبها تتحقق المحاكاة الرشيدة المثمرة . والخطر كل الخطر فى التقليد الأعمى الذى ينحرف بالتجديد ويضل طريقه السوى . فالأصالة الحق ليست هى بقاء المرء فى حدود ذاته ، وليست هى إباء التجارب مع العالم الخارجى ، لكى يظل المرء هو هو دون تغير أو تحوير ، ولكن الأصالة الحق هى القدرة على الإفادة من مظان الإفادة الخارجة عن نطاق الذات ، حتى يتسنى الارتقاء بالذات عن طريق تنمية إمكانياتها . ولا يستطيع المرء أن يصقل نفسه ، ولا أن يبلغ أقصى ما يتيسر له من كمال ، إلا بجلاء ذهنه بأفكار الآخرين ، وبالأخذ بالمفيد من آرائهم ودعواتهم .

٢ - وهذه الدعوات تتجه إلى الصفوة من ذوى المواهب الذين يخرجون م حدود أدبهم تلبية لحاجاتهم الفكرية والفنية أينما وجدت ، فمثلا يذكر شاعر أحمد شوقي - في مقدمة الطبعة الأولى للشوقيات - أنه حين اطلع على الأدب الفرنسى ، شعر بحاجة ملحة إلى إغناء اللغة العربية فى جنسى المسرحية الشعر والقصة على لسان الحيوان . وما القصة فى معناها الفنى ، وكذلك المسرحية أ أدبنا الحديث ، إلا نتاج جهود هذه الصفوة من كتابنا الذين حاولوا إغناء أد بما عرفوا من أجناس أدبية فى الآداب الأخرى . فقد بدأنا نهضتنا الأدبية فى ه القرن فى الشعر الغنائى أولا ، لأنه كان الجنس الأدبى المزدهر عندنا قديما وطبيعى أن يكون التجديد فى جنس أدبى موروث أيسر وأقرب منا لا من خا أجناس أدبية جديدة . وقد بدأنا تطورنا فى القصة بالتأثر بالقصص الغربى وبالمرور من قصص أدبنا القديم . وأوضح مثل لذلك هو التأثر فى إنتاج القصصى الحديث بفن المقامة العربية إلى جانب التأثر بالآداب الغربية ، وذلك قصة « حديث عيسى بن هشام » لمحمد المويلحى . وفيها نجد البطل ، والراو عنه ، وسرد المخاطرات المتلاحقة التى لا يربط بينها سوى شخصية البطل ، العناية البالغة بالأسلوب . وتلك وجوه تأثر المويلحى فى ذلك الكتاب بالمقامة ولكن التأثير الغربى فيها واضح فى تنوع المناظر ، وفى نوع المغامرات ، و التحليل النفسى للشخصيات فى صراعها مع الأحداث ، ثم دلالة ذلك كله على جوانب النقد الاجتماعى لعهد جديد تتصارع فيه القيم التقليدية مع الواء الاجتماعى الوليد . وينتهى المويلحى إلى وجوب الإبقاء على الصالح من القديم ثم اقتباس المفيد من نظم الغرب . ولا شك أن هذا الكاتب متأثر فى نواحيه الف والاجتماعية بالثقافة الغربية وبأثرها فى آراء المصلحين من معاصريه .

وفى المسرحية بدأنا تأثرنا بالمذهب الكلاسيكى ، فى مراعاة الوحدات الثلاث

في المسرحيات الشعرية ، وفي الموضوعات العامة . وترجمنا من الآداب الغربية - وبخاصة الأدب الفرنسي - أهم الآثار الكلاسيكية ، على حين كانت الكلاسيكية قد ماتت في الآداب الأوروبية . وذلك لملاءمتها لحالنا الاجتماعية آنذاك .

٣ - فليست صنوف التأثر الأدبي سوى بعث وتوجيه . وهي بمثابة التلقيح والإخصاب ، أو بمثابة بذور فكرية وفنية تستنبت في آداب غير أديها ، متى تهيأ لها العصر الملائم والعوامل المساعدة .

٤ -- فلا بد أن تهيأ لها حالة استقبال مناسبة لدى الكاتب المتأثر وفي هذه الحالة تتجاوب الميول وتشابه الطباع ، وتتماثل الحالات ، ولكنها بالنسبة للكاتب المتأثر ليست سوى إمكانيات وميول تتطلب ظهوراً وتوجيهاً وتغذية يعوزها الأدب القومي ، ويصادفها - بفضل العبقرين من أهله - في الآفاق الفسيحة للآداب الأخرى . كتب الشاعر الفرنسي : « بودلير » (١٨٢١ - ١٨٦٧) إلى صديق له ، يقول : « أتعرف لماذا ترجمت في صبر ودأب ما كتبه إدجار ألان بو ؟ لأنه كان يشبهني . ففي أول مرة تصفحت فيها كتابا من كتبه ، رأيت ما كان مثار فتنتي وروعتي . ولم أعر فيه على الموضوعات التي كنت أحلم بها فحسب ، ولكني وجدت فيه كذلك الجمل التي كانت تراود أفكاري ، وكان له السبق إلى كتابتها قبلي بعشرين عاماً » .

وفي هذا المجال -- مجال التجاوب في الميول والاتجاهات الفنية الفكرية - تمحي الحدود المعرّقة من اللغة والجنس . فيشعر الكاتب الذي يحاكي الآخرين ويتأثر بهم أنه بصدد من يشبهون مواطنيه ، لكثرة ما بينه وبينهم من تشابه ، بل إنه ليشعر أنهم مشاركوه في وطنه الفكري المثالي . وهم في الواقع يخدمون وطنه

باغناء أدبه والإسهام في نهضته الفكرية والفنية ، في حدود ما سبق أن ذكرنا م. قيود . وبهم يتحقق في الأدب المتأثر ما لم يكن قبلهم سوى إمكانيات وآما ونزعات حائرة . فالكاتب المجدد يبحث في المصادر الخارجة عن نطاق أدبه : هو موجود سلفاً في نفسه وجوداً إمكانيّاً ، مصداقاً لما يقال : « لن تبحث عز إذا لم يكن قد سبق أن لقيتني » .

تبادل التأثير والتأثر - على نحو ما ذكرنا - مجال تنافس وحيوية ، وأقوى ضمان لتقدم الأدب الوطني والقومي . وهذا هو الفيلسوف « دامبير » (١٧١٧ - ١٧٨٣) - وهو من مفكري القرن الثامن عشر ، في عصر التمهيد للثورة الفرنسية - يقول : « على كل الأمم المستنيرة أن تعطى وتأخذ ، هذه حقيقة جوهرية لتقدم الآداب ، بحيث لا يصح أن ينساها أو يهون من شأنها أولئك الذين يمارسون الأدب » .

هذا ، وعالمية الأدب التي بيّنا معناها وشرحنا أسسها العامة ، لها عوامل عام وعوامل خاصة .

(١) ونقصد بالعوامل العامة تلك التي تكون سبباً في وجود العالمية ، ولكي ليست عوامل فنية . ودارس الأدب المقارن لابد أن يكون على علم بها ، وأ يتعرض لها في دراسته للمسائل المقارنة بوصفها من عوامل التأثير والصلات بين الآداب .

١ - وأهم هذه العوامل العامة - التي لابد أن نعرض لها في أدبنا الحديث - هو الوعي الحقيقي بإمكانيات الأدب القومي فيما يخص تلبية حاجات الأمة الوطنية والفكرية . ويستدعى هذا إعادة النظر في أدبنا القديم ، وتقويمه من جديد على نحو أعمق وأشمل لا على أساس ماضي الأدب القومي فحسب ، ولكن على

أساس أنه أدب من الآداب العالمية . فكما أن القديم يؤثر في الجديد بالتوجيه وطاقته التعبير ، كذلك يؤثر الجديد في القديم بإعادة تقويمه لاستكمال ما يعوزه ، ولتغذية حاجات الأمة الفكرية والفنية . ويتمثل ذلك التقويم الجديد في شبه ثورة على القديم وحرص على إكماله في وقت معاً . يقول جوته : « ينتهى كل أدب إلى الضيق بذات نفسه إذا لم تأت إليه نفائس الآداب الأخرى لتجديد الخلق من ديباجته » .

ويدعو المجددون إلى الإفادة من هذه النفائس ، وتتضمن دعوتهم إعادة النظر في قيمة تراث أديهم القومي ، على ضوء جديد . وفي أثر ذلك تقوم عادة المعركة المألوفة في كل عصر حتى ناهض بين أولئك المجددين ودعاة المحافظة على القديم المعتدين به لا يتجاوزونه .

وهذه هي معركة الأجيال بين القديم والحديث . وفيها يزعم دعاة الوقوف عند القديم أن في الجديد خطراً على الموروث من أديهم ، وقضاء على تقاليدهم ويفرقون بين الآداب وغيرها من العلوم أو المواد والسلع . ويرون أن تبادل هذه الأشياء مفيد طبيعة ، كتبادل نظريات العلم . أما الآداب والفنون فهي وطنية محضة . وفي نقلها قضاء عليها وخطر على قومية من تنتقل إليهم . وهذه فردية يكذبها واقع الآداب العالمية في عصورها المختلفة ، فعصور النهضة هي عصور اتصال الأدب القومي بغيره من الآداب ، وعصور الركود هي العصور التي ينطوى فيها الأدب على نفسه ، فيكرر معانيه ، ويجترها ، حتى تصير مملولة من كتابها وقراءها على سواء .

ولا خطر في ذلك على القِيم من تراثنا . ثم إن واجبنا نحوه يحملنا على مسأرة الركب العالمي فيه ، لننميه بتنمية عناصر نضجه الفني ، بما تسعه قدرتنا

وإمكانياتنا من وسائل . ومنها ورود المناهل الأجنبية والاختيار من بينها ما قيدنا به ذلك الاختيار فيما سبق .

ويستفاد مما قلنا أن القومية والوطنية وإمكانيات اللغة وأهلها بمثابة أو بمثابة مصفاة ، لثلا يشتط الاختيار ، فيحيد التأثير عن غايته . ومدار ما يساق من نظريات وحجج يتميز بها ماهو من طبيعة الفن وماهو عماد يظل تحكيمياً لا سند له . فمن الخطأ إنكار الجديد لا لشيء إلا لأنه ج يجب تبرير الحملة عليه بحجج أخرى ، كالنزعة إلى الجدة لذات الجدة أنها أيسر وأسهل . فلا سند لما لا يستند على أساس .

وإزاء التطرف من الجامدين في زعمهم أنهم حريصون على القميمة للجديد ، يتطرف كذلك دعاة الجديد ، فينكرون كل فضل للذالحق يظهر هذا التطرف بين معسكرى القديم والجديد طابعاً عاماً لذالتجديد ، ولكن لا يلبث أن يتم الظفر لدعاة التجديد الحقيقيين الذي على نفع أدهم وتلبية الحاجات الفنية والفكرية لقوميتهم . وحينذلهجتهم ، فيعرفون فضل القديم في عصره ، ويتجلى آنذاك حرصهم الموروث القميمة بالطريف المكتسب .

على أن الدعوة إلى الجديد القميمة - على ما يصحبها عادة من ح وخطر التطرف - تظل دائماً أمانة من أمارات الحياة . وفيها تف والحمية ، وتتجلى فيها الحاجة إلى بذل الجهود والتنافس في الإجابة . جياشة ، تفضل - على أية حال - البقاء في الحياة الراكدة ، في دا وفكرية جامدة آسنة لا حركة فيها ولا تجديد .

٢ - ومن عوامل عالمية الأدب أيضاً الرحلات والبعثات الأدبية ا

ثمراتها إنتاج المجددين في أدبنا الحديث في مختلف الأجناس الأدبية . فلا شك أن هؤلاء وأمثالهم كانوا يطلعون على الآداب الأجنبية في مصر ، ولكن لفت نظرهم إلى تيارات الأدب الأجنبية مارأوا في الأدب الفرنسي حين رحلوا إلى أوروبا ، واختلطوا بكتابها ، وشاهدوا مسارحها ، وتياراتها الفكرية والفنية ، كما يتضح مما كتبوه عنها . فكانت رحلاتهم هي نواة التأثير المستمر . وقلما تتخذ هذه الرحلات في العصر الحديث صورة جماعية في شكل هجرات ، بها تتأثر الجماعات المهاجرة معاً ، في خضوعها لتيار عام ، كما في أدب المهجرين شعرهم ونثرهم .

وكان التأثير الأدبي في القديم في جملته جماعياً أيضاً فيما يخص عاملي الحروب والغزو ، وهما عاملان قل أثرهما الآن في العصور الحديثة ، نتيجة لتنبه الضمير العام العالمي .

ولهذا يظل التأثير الغالب في العصور الحديثة ذا طابع فردي في منشئه لدى الكاتب الذي يتأثر بما يتاح له من وسائل الثقافة وأجهزتها الحديثة ، وهذه الوسائل هي التي تتمثل في العوامل الخاصة لعالمية الأدب .

(ب) والعوامل الخاصة هي العوامل الفنية ، وتتطلب من الباحث مقدرة على جلاء طابعها وتحديد تأثيرها . ونقتصر منها على ما يهمننا من توجيه دراسة التأثير الأدبي في عصرنا الحديث .

ولا شك أن أجهزة الثقافة الحديثة من دور خيالة وإذاعة و « تليفزيون » آثار كبيرة في لفت أنظار الكتاب إلى عيون المؤلفات الأجنبية وكتابها ، ونجد مثلاً لذلك في اعتراف كاتبنا الكبير الأستاذ توفيق الحكيم ، بأنه أُلّف مسرحيته « بيجاليون » على أثر مشاهدته شريطاً من أشرطة الخيالة ، موضوعه مسرحية برناردشو الشهيرة التي عنوانها « بيجاليون » . ولا يبنى هذا أن الأستاذ الحكيم كان

قد اطلع قبل على الأسطورة اليونانية الأصل ، كما كان قد رأى من قبل لوحة للأسطورة في متحف اللوفر بباريس ، ولكن رؤيته لذلك الشريط السينمائي كان نقطة البدء في بعثه على اتخاذ الأسطورة موضوعاً مسرحيته الشهيرة . ولا يبعد أن نجد أمثلة كثيرة وجهت كتابنا وشعراءنا إلى موضوعات من هذا النوع على أثر سماعهم أو رؤيتهم الآثار الأدبية لكتاب الآداب الأخرى ، ولكن مهما يكن من شيء ، لا تزال الكتب هي أكثر وسائل الثقافة تأثيراً ، وأعظمها خطراً ، وأيسرها تحديداً . ولا يزال الكتاب هو أداة التعليم والثقافة التي لا يغنى عنها سواء من وسائل ثقافية وتعليمية مهما كانت قيمتها . على أن مجال الكتب هو الذي يتيسر لنا تحديده وبيان أثره بوصفه وسيلة اتصال بين مختلف الآداب . ولهذا سنتحدث في هذا الجزء عن الكتب من حيث إنها الطريق للتأثير والتأثر الأدبيين .

(١) الكتب :

للكتب من حيث إنها السبيل لتلاق الآداب ، أهمية خاصة في دراسة أدب الحديث ، ونجملها فيما يأتي :

١ - الإلمام بالمعارف الأدبية واللغوية التي يعرفها الكتاب من الآداب الأخرى . ولهذا المعارف دلالتها على ثقافة الكاتب واتجاه التأثير في جملته ، كما يبين عنه أدب العصر فمثلاً يقسم رائد المسرح العربي «مارون النقاش» (١٨١٧ - ١٨٥٥) المسرحيات إلى قسمين «بروزة» ويقصد بها المسرحيات الغنائية من كوميديا ودراما ، ثم «أوبرا» ، ويقصد بها المسرحيات الغنائية الملحّنة ، ثم يرجع أن يتبدى المسرح العربي بالنوع الثاني لأنه أميل إليه ، ثم لا «أحب من الأول عند قومي وعشيرتي ، فلذلك قد صوبت أخيراً قصدي لإتقليد المسرح الموسيقي المجدى ...»^(١) . ومن ذلك النص نعلم نوع المسرحيات

(١) أرزة لبنان ، لمارون النقاش ، بيروت ١٨٦٩ ص ١٦ .

التي حاكها ، ويتيح لنا ذلك أن نتتبع تأثره فيها بالمسرحيات الإيطالية والكتاب الإيطاليون مبرزون في هذا المجال . ولكن إذا أمعنا النظر في إنتاجه كذلك ، رأينا آثارا لا يستهان بها من الثقافة الفرنسية ، تحملنا على تتبع مصادره فيها . ونكتفي هنا بأمثلة لها : فإلى جانب إيراده جملا بالفرنسية يكتبها بالحروف العربية في مسرحية الحسود السليط^(١) نراه يتأثر مباشرة بمناظر من مسرحيات موليير . ففي مسرحية مارون النقاش التي عنوانها البخيل ، في الفصل الأول منها ، يفتش البخيل - المسمى « قرادا » - خادمه « مالكا » ، ظنا منه أنه سرق شيئا من نقوده ، قائلا له : أرني كفيك ، وبعد أن يراها يقول له قراد : « أين اليد الأخرى ؟ » ، وهي نكتة طريفة ، كأن البخيل في اضطرابه خوفا على نقوده يعتقد أن السارق له يد ثالثة غير يديه ، وهي نفس النكتة في نجيل موليير^(٢) وهي من النكات غير المعروفة في العربية ، مما يحملنا على التفكير في تأثير مؤلفنا العربي بالثقافة الفرنسية . وأوضح من ذلك حديث « جرجس السليط » لأبي عيسى الشامي ، في مسرحية مارون النقاش التي عنوانها « السليط الحسود » ، الفصل الأول منها ، حين يقول أبو عيسى : « اعلم يا حبيبي أن النثر هو الكلام المنشور لا المنظوم ، أعنى الكلام المتداول في أسنة العموم ، فما كان نثرا لم يكن شعرا ، وما كان شعرا لم يكن نثرا » فيجيب أبو عيسى : « ها ، ها ! ، الآن علمت معناه وتعلمت ، فحين أقول لخادمي : « نولني عمامتي ، ولبسني بابوحي » ، أكون بالنثر تكلمت ... صار عمري نحو ثلاثين سنة ، وأنا أتكلم بالنثر ولا علم لي بذلك ، الحقيقة أن العلوم خير من السفر بالفلايك »^(٣) . فهذا الحوار تحوير

(١) مثلا ص ٣٥٦ ، ٥٥٩ من كتابه السابق .

(٢) الفصل الأول - المنظر الثالث .

(٣) ص ٢٩٠ من الكتاب السابق لمارون النقاش .

واضح لكلام مسيو جوردان مع معلم الفلسفة ، في مسرحية : « البرجوا
النيل »^(١) لموليير ويلقى لنا النص السابق ضوءاً على تأثير مارون ، في الفن
الأول من مسرحيته السابقة ، بالمنظر السابق الذكر لـ « موليير » ، ثم تأثره
كلها بمسرحيات موليير الأخرى ، ومحاكاته لموليير على نحو يشف عن أصالة
تنكر . ومثل هذه الأثرات هي مفتاح العثور على استقصاء التأثير غير المد
للكتاب والشعراء . وإنما ضربنا مثلاً بـ « مارون » ، لأن كثيراً ممن تحدثوا عن
كانوا يغفلون جانب تأثره بالثقافة الفرنسية . وفي الحق يبدو لأول وهلة أنه
بالأدب الإيطالي فحسب ، في مسرحياته ذات الطابع الغنائي ، ولكن تتبع له
بالمعارف اللغوية يفتح أمامنا مجالاً فسيحاً لتأثره بالأدب الفرنسي ، كما وضع
الأمثلة السابقة .

(٢) دراسة الترجمة :

لدراسة الكتب المترجمة أهمية خاصة لدى الباحثين في الأدب المقارن .
هي أساس الوقوف على ما لاقى الكتاب والشعراء من حظوة لدى الشع
والكتاب في الآداب الأخرى ، ويستطاع عن طريقها تحديد التأثير ، و
التيارات الفكرية والفنية التي نفذت من أدب إلى آخر . ولا يكفي أن تذكر
الكتب المترجمة في عصر من العصور ، بل لابد من تصنيف هذه الكتب
حسب اتجاهات مؤلفيها ، ومذاهبهم ، ونزعاتهم ، لأن هذا التصنيف ي
مجالات واسعة للمقارنة المثمرة ، ويتطلب شروحاً لا غنى عنها لبيان أنواع الأ
التي سادت في أدب ما . فلماذا تأثرنا - مثلاً - بالترجمة عن الفرنسية أو
وبالمذهب الكلاسيكي ثم الرومانتيكي ؟ ولماذا تأخر تأثرنا بالرمزية والواقعية .
حين كانا هما المذهبين السائدين في أوروبا حين بدأنا نتأثر بأدب الغرب

(١) الفصل الثاني - المنظر الرابع .

ويجب التمييز بين رواج الكاتب في آداب أخرى من حيث قراءة كتبه وبين تأثيره في تلك الآداب . فقد يلقي كاتب من الكتاب العالمين رواجاً كبيراً في ترجماته إلى لغة أخرى ، على حين لايلقى من أهلها ما يعادل هذا الرواج من ناحية التأثير به ، أو محاكاته .

وفي العصور الحديثة ، تفضل الترجمة الوفية للأصل ، وينبغي أن تكون جميلة الأداء . وفي العصور السالفة ، كانت الترجمة الجميلة غير الوفية هي النالبة ، والترجمة الوفية غير الجميلة تفقد قيمتها الأدبية قليلاً أو كثيراً على حسب حالتها . أما الترجمة غير الوفية وغير الجميلة فلا قيمة لها بصفة عامة .

وفي نهضتنا الأدبية في العصر الحديث ، كان تعريب القصص والمسرحيات حراً كل الحرية . فكان المترجم يخلق الموضوع من جديد ، مستهدياً الأصل الأجنبي في مجموعته ، مستبيحاً لنفسه تغيير ما يشاء من الأحداث والصور والأسماء . ومن أوائل من سلكوا هذا المسلك في القصص العربي رفاة رافع ، في ترجمته : « مغامرات تلياك » ، للكاتب الفرنسي : « فنلون » ، وقد سماها : « وقائع الأفلاك » ، في حوادث تلياك » . وهذا العنوان نفسه ذو دلالة على ذوق رفاة ، هذا الذوق الذي صبغ الترجمة صبغة فنية خاصة . على أن مما لا يحيد عنه أن يبين الباحث الفرق بين الأصل والترجمة في المضمون . فقد يكون للاختلاف فيه بين الأصل والترجمة دلالات ذات معنى اجتماعي أو فني . وتحوير المنفلوطي للأصول الفرنسية لأعماله الأدبية ذو دلالة على مبلغ العصر من التذوق الفني . فقد ترجم قصة بول فرجينى بإسم : الفضيلة ، وغير مسرحية « سيرانو دي برجرارك » للشاعر الفرنسي : إدمون روستان ، إلى قصة ، جعل عنوانها : الشاعر ، وهكذا سار في قصصه الطويلة والقصيرة يقتبس كثيراً منها من الأصل الأجنبي ، ويخور فيه ، ويسمو بالتعبير اللغوي ، ولكنه تعبير متخلف عن الوعي

الفنى فى جنس القصة ، وبهذا نال هذه القصص تشويه صارت به دون الأصل من الوجهة الفنية ، وإن كانت قد لقيت رواجاً كبيراً لدى الجمهور المولع بمحسن العبارة فحسب . وقد سار على منهج قريب منه حافظ إبراهيم ، فى ترجمته قصة « البائسين » لـ « فكتور هوجو » فنقص فيها وحوار ماشاء .

وقد نضح وعينا الفنى ، وأصبح الجمهور يتطلب الترجمة الوفية الجميلة ولدينا كثير ممن بذلوا جهداً كبيراً فى هذه السبيل . ومنهم من هم كبار كتابنا : وقد آثروا أن يضموا إلى إنتاجهم الخالد ، هذه الترجمات لعيون آداب الغرب : فأدوا بذلك جهداً ذا أثر محمود ، غايته وصل لغتنا وثقافتنا بالآداب والثقافات العالمية . وقد أثر هؤلاء بتعليقهم على ما ترجموا ، وبشخصياتهم ومكانتهم ، فى الترويج للأثار القيمة العالمية ، فكانوا فى ذلك كله بمثابة الوسطاء لعالمية الثقافات لدينا ، وأسهموا بذلك فى إغناء أدهم فيما يعوزه من كمال ونضج .



أمثلة عامة
في توجيه الأدب المقارن
لدراسات الأدب العربي المعاصر

الأجناس الأدبية

نقصد بالأجناس الأدبية القوالب الفنية العامة التي تفرض على الشعراء والكتاب مجموعة من القواعد الفنية الخاصة بكل قالب على حدة . فقد يعالج موضوع واحد في قصيدة غنائية ، وفي قصة ، وفي مسرحية ، وفي مقالة أو خطبة ... ولا شك أن طريقة معالجته ستختلف - ضرورة - من الناحية الفنية على حسب كل جنس من الأجناس الأدبية السابقة حين يختاره الشاعر أو الكاتب .

والتعبير بالأجناس الأدبية هو المرادف لنظيره في الفرنسية^(١) والأسبانية^(٢) والألمانية^(٣) . وأخذ هذا التعبير يستقر في النقد الإنجليزي والأمريكي في أوائل القرن العشرين ، فأصبح أكثر النقاد الإنجليزي والأمريكيين يستعملون نفس التعبير الفرنسي^(٤) بلفظه . وكان هؤلاء يستخدمون من قبل ما يرادف : الأصناف الأدبية ، أو الأنواع الأدبية^(٥) ، على أن قلة من هؤلاء لا تزال تستخدم التعبيرين الأخيرين^(٦) حتى الآن ، مما كان له أثر في رواجهما لدى بعض نقادنا ،

Genres littéraires. (١)

Genéros literarios. (٢)

Literarchen gattungs. (٣)

Literary genres. (٤)

Literary kinds, literary species. (٥)

René Wellek and Austin Warren : Theory of Literature, p. 340. انظر (٦)

Dictionario de Literature Espanola, articulo : Géneros ; literaros. وكذا

وبخاصة من كانت ثقافتهم إنجليزية ، ففضلوهما على التعبير بكلمة الأغراض ، وكانت الأغراض تطلق على أنواع القصائد في النقد العربي القديم ، وفيها يلتبس الموضوع بالغرض وبالنواحي الفنية الخاصة بوحدة العمل الأدبي .

وعندنا أن تسمية الأجناس بالأنواع الأدبية تسمية غامضة قاصرة ، غير محددة . وذلك أنها لا تكشف عن نواح فنية ، ولا تتراسل مع نظيرتها في النقد العالمي . أما عبارة الأجناس الأدبية فلها - إلى جانب ميزتها في تراسلها مع الاصطلاح النقدي العالمي - ميزة أخرى : أنها توحي بمعنى فني عميق ، هو أن الأجناس^(١) الأدبية كالأجناس الحيوية ، لها في ذاتها ، وجود زمني ومكاني وطا نشوء وارتقاء على حسب العصر وحاجاته . ثم هي تتعرض للموت كالأجناس الحيوية . وذلك كجنس الملحمة - مثلاً - الذي مات في عصرنا الحديث . وهذه النظرة العميقة لحظها أقدم النقاد العالميين ، وهو «أرسطو» ، حين تكلم في نشأة الملهاة والمأساة ونموهما . وما «الوحدة العضوية» للعمل الأدبي - عند أرسطو - إلا ثمرة من ثمار تلك النظرة العميقة ، ولا يجهل ناقد جدوى وحدة العمل الفني العضوية وما تركت من آثار في النقد العالمي كله . وكان لـ «أرسطو» فضل اكتشاف هذه الوحدة العضوية وشرحها في كتابه : فن الشعر . أما التعبير بالفنون الأدبية فهو في نظرنا أوسع في عمومته من الدلالة على الأجناس الأدبية . لأن الأدب كله - بأجناسه المختلفة - فن من الفنون الجميلة ، قسم الرسم والتصوير والموسيقى والنحت ... فالتعبير بالأجناس الأدبية في رأينا أوضح تعبير وأوفاه .

(١) كلمة genre في الفرنسية و género بالأيطالية و género بالأسبانية مأخوذة عن اللاتينية generis, genus بمعنى أصل ونشأة أولاً ، ثم بمعنى جنس (= race) وهو ما نريده هنا ، وهو ما يراد بالأجناس الأدبية في النقد العالمي ، وإن كانت الكلمة تطلق في بعض التعبيرات في اللغات اللاتينية على ما يرادف كلمة نوع أيضاً .

وحاجتنا إليه ملحوظة في السمو بالعمل الفني وإدراك وحدته وطريقة دراسـة
دراسة حديثة .

ولا يتسع المجال هنا للحديث عن نظريات دراسة الأجناس الأدبية ، وشرـي
نمو أهم هذه الأجناس ، وبيان تعاون الآداب العالمية في نشأتها ونموها
والخصائص الفنية الكثيرة المتنوعة التي أفاد بها أدبنا الآداب الأخرى أو أفاد منـه
في القديم^(١) والحديث .

وحسبنا أن نذكر هنا أن الأجناس الأدبية قد تنشأ طبيعية في الآداب
القومية ، دون استعانة في نشأتها بالآداب الأخرى ، ولكنها - حين تنهض
وتنضج فنياً ، استجابة للحاجات الاجتماعية والفكرية - تستمد عادة أكتـ
عوامل نهوضها ونموها من الآداب الأخرى ، بفضل المجددين المتبحرين من أهل
اللغة القومية .

فقد نشأت القصيدة العربية في الأدب الجاهلي ، بطابعها التقليدي المعروف
الذي لم تتوافر لها فيه وحدة الموضوع ولا الوحدة العضوية . وإنما كان لها آنذاك
نوع من وحدة الترابط عن طريق النداعى النفسى في خواطر الجاهلي ، على
حسب تجاربه في البادية . فهو في طريقه إلى الممدوح يمر بالأطلال ، أو يعويـ
عليها ليراها ، ويكـى بها ذكرياته العزيزة ، ويرى فيها صور عواطفه الدارسة .
يصف ناقته ورحلته عليها ، وما عانى أو رأى في طريقه ، ليصور ما بذل من جهـد
في شد الرحال إلى الممدوح . ثم يضمن عليه الفضائل التي يستطيع بها نيل
حظوته ، كى يظفر بالنوال منه بوصف تحمل المشاق في سبيل الرحلة إليه ،
وبتغنيـه بفضائله . ثم صار هذا الطابع تقليدياً محضاً ، بعد أن فقد دواعيه البدوية

(١) انظر لذلك كلمة كتابي : الأدب المقارن .

التي كانت تبرره نوعاً من التبرير عند الجاهليين . ولم ينل نظام القصيدة تغير عميق في نواحيها الفنية إلا في عصرنا الحديث . وفيه تحولت القصيدة في أدبنا المعاصر إلى تجربة أدبية ، تتوافر لها الأصالة الفنية في تعبير الشاعر عما يؤمن به أو يشعر به في صور غير تقليدية ، وفي وحدة فنية ، فيها تتمثل الصور حية عضوية . وتبع ذلك أن البيت لم يعد وحدة القصيدة ، بل صارت الصور مترابطة متآزرة في نطاق الوحدة العضوية العامة . وقد أفدنا في ذلك من المذاهب الأدبية الحديثة منذ الرومانتيكيين ، بل إن البنية الفنية في إيقاع القصيدة ووزنها قد نالها تغير كبير في شعرنا المعاصر ، أخذنا أسسه الأولى عن الرمزيين ، ومزجناه في المضمون بالاتجاه الواقعي . وفي هذا كله تلاقت - في شعرنا الحديث - تيارات عالمية فنية وفلسفية واجتماعية ، لا بد للباحث أن يقف عندها ، ليميز الخطوط الدقيقة في نسيجها الفني .

وقد ينشأ الجنس الأدبي في الأدب القومي عن طريق تأثر هذا الأدب بالآداب الأخرى ، مثل المسرحية ، ومثل القصة في معناها الفني في أدبنا العربي ، فقد نشأتا ، وتطورتا ، واحتلتا في الأدب العربي مكانة تضاءلت - بالنسبة لها - مكانة الشعر الغنائي في أدبنا الحديث ، وهو الذي كان يشغل جل ميدان الأدب العربي قبل العصر الحاضر ، كما تكاد يكون مشغلة النقد العربي القديم كله .

وسنكتفي هنا بعرض أمثلة نفصل فيها القول بعض التفصيل ، لنبين دور الأدب المقارن في توجيه دراسة المسرحية الشعرية ، ثم الخرافة أو القصة على لسان الحيوان .

١ - المسرحية الشعرية :

لقد نشأت المسرحيات في أدبنا العربي الحديث متأثرة بآداب الغرب . ولم يتأثر روادها - فيما يخص النواحي الفنية لهذا الجنس الأدبي - بشيء من أدب الفراعنة ، أو الأدب العربي القديم ، أو بابات خيال الظل ، كما خال ذلك بعض من تحدثوا في الموضوع . ولهذا نكتفي بالإشارة إلى هذه الآراء دون أن نسرف بإفناق الوقت في الرد عليها . وهذا هو رائد المسرح الأول مارون النقاش ، السوري (١٨١٧ - ١٨٥٥) ، يقول في خطبته التي ألقاها في الحفلة التي مثلت فيها أول ملهاة له : « البخيل » - وقد ألفتها في أواخر عام ١٨٤٧ ، ومثلت^(١) أوائل عام ١٨٤٨ - : « عند مروري بالأقطار الأورباوية ، وسلوكي بالأمصار الإفريقية ، قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط والمنافع ، التي من شأنها تهذيب الطباع ، مسارح يلعبون بها ألعاباً غريبة ، ويقصون فيها قصصاً عجيبة . فيرى بهذه الحكايات التي يشيرون إليها ، والروايات التي يتشكلون بها ويعتمدون عليها ، من ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح ... فلذلك قد صويت أخيراً قصدى إلى تقليد المسرح الموسيقى المجدى^(٢) . وفي الفصل الثالث من آخر ملهاة له عنوانها : السليط الحسود - مثلت لأول مرة عام ١٨٥١ - يقول متحدثاً عن ملهاته الأولى : « البخيل » : « .. أول رواية مستنبطة في اللغة العربية . فشاع لهذه الأضحوة - على نوع ما - سمعة غير ردية ، وقيل - مع احتمال المناقضة - إن هذا الفن فيه تصايح ، لاشتماله في قالب المزاح والفكاهة على كشف العيوب والقبايح ، تهذيباً للعاقل ، وتأديباً للجاهل » .

وكذلك شاعرنا أحمد شوقي - وهو رائد الأدب المسرحي ، والمجلى في

(١) أرزة لبنان . ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .

(٢) المرجع السابق ص ١٦ - ١٨ .

مسرحياته الشعرية في أدبنا الحديث - في مقدمة الجزء الأول من شوقياته ، وهي المقدمة التي كتبها في أوروبا ، طبعة الشوقيات سنة ١٨٨٩ م ، يشرح أن الأدب العربي في حاجة إلى سد النقص فيه ، بخلق المسرحيات ، ثم القصة على لسان الحيوان ، يقول في تلك المقدمة : « أولم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبي مثلا حياته العالية ، ثم يموت على نحو مائتي صفحة من الشعر ، تسعة أعشارها المدحوخية ، والعشر الباقي وهو الحكمة والوصف ، للناس ؟ هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب : إني قرعت باب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلم اليوم ، ولا أجد أمامي غير دواوين للموتى لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء ... ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها السبيل من أول يوم ... ثم نظمت روايتي : على بك الكبير أو فيما هي دولة المماليك ، معتمداً في وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا ... وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب « لافونتين » الشهير ... » .

ويذكر حسين شوقي أن أباه شوقي حين كان يزوره في فرنسا وهو يتلقى بها دروسه ، كان يتردد على مسرح « الكوميدي فرانسيز » : وهو أرقى المسارح الكلاسيكية العالمية ... لأنه كان في ذلك الوقت يفكر في عمل مسرحيات شعرية « (١) » . وواضح أن المسرحيات العربية - في نشأتها وتأثيرها ونموها من النواحي الفنية والاجتماعية - متأثرة بالآداب العالمية التي أسهمت في خلقها في أدبنا الحديث . ولا يستطيع الناقد أن يسير في نقدها خطوة ، ولا أن يفسر أصالة مؤلفيها وجهدهم الفني ، ولا أن يوجهها في نقده توجيهاً سديداً ، دون الاطلاع على مصادرهما في تلك الآداب .

(١) حسين شوقي : أبي شوقي ص ١١٠ - ١١١ .

ولن يتاح لنا التحدث عن نشأة المسرحيات لدينا ، وطابعها في تلك
النشأة ، والآداب التي اعتمدت عليها بالترجمة منها ، أو الاقتباس والتأثر بها ،
ولا التحدث كذلك عن ضروب تأثيرنا بالمذاهب الأدبية فيها .

وحسبنا أن نأخذ مسرحية شعرية شهيرة لـ « شوقي » ، هي مسرحية :
« مجنون ليلى » (ظهرت عام ١٩٣١) - لـ نرى - على الرغم من امتياح شوقي في
حكايته وأحداثها من معين عربى صميم - جوانب تأثيره فيها بثقافته العالمية .
وستتبع فيها آثار ثقافة شوقي ، لنبين كيف استطاع أن يمثل هذه الثقافات في
مسرحيته ، وكيف ظهرت أصالته عن طريق تأثيره ، بل إنها لم تظهر إلا بفضل
تأثره .

واستنادا إلى ما لدينا من أدلة على اطلاع شوقي على الأدب الفرنسى ، ثم على
معرفته بالآداب الشرقية ، نستطيع أن نؤكد - بالفرائض القاطعة - أن شوقي تأثر
بالأدب الفرنسى ، ثم بالأدب الفارسى عن طريق التركية . وقد وضح تأثيره
بالفرنسية في النواحي الفنية ، كما ظهر تأثيره بالآداب الشرقية في المضمون
والأفكار العامة . وقد امتزجت أنواع هذا التأثير في تلك المسرحية ، امتزاجا تم
بفضله هذا الخلق الأدبى في المسرحية العربية . ونتحدث أولا عن تأثير شوقي
بالأدب الفرنسى ، ثم نتبعه بتأثره بالآداب الشرقية .

(١) أثر الثقافة الفرنسية في مسرحية شوقي : مجنون ليلى :

لقد كان تأثير الأدب الفرنسى في مسرحية « شوقي » التي نعالجها عمقا متعدد
النواحي . وقد قضى « شوقي » نحو ثلاثة أعوام في فرنسا (١٨٨٧ - ١٨٩١) منها
عامان في باريس . وفي مدة إقامته في « مونييليه » ، كان يتردد من وقت لآخر
على باريس أيضا لمشاهدة مسارحها . وفي تلك الفترة كان المذهبان الأدبيان

السائدان هما الواقعية والرمزية ، إلى جانب المسرحيات الكلاسيكية الخالدة التي تعرض دائما في المسارح الكبيرة ، وبخاصة في مسرح « الكوميدي فرانسيز » و« الأوديون » . ثم كانت تعرض في تلك المسارح وغيرها بعض الروائع الرومانتيكية . أما الرمزية فلم يفكر « شوقى » في الاستفادة منها في التأليف المسرحى ، لأن الجمهور المصرى لم يكن ليتقبل نوع مسرحياتها الذهنية في عهد طفولته المسرحية . فقد انصرف جهد « شوقى » ، إذن ، إلى الإفادة من المذاهب : الواقعية ، والكلاسيكية ، والرومانتيكية . وظل يغذى استعداده الفنى من هذه المذاهب معاً ، دون أن يعتنق واحداً منها . إذ كنا في تلك الفترة أبعد ما نكون عن اعتناق مذهب أدبى معين ، على أننا لانزال حتى اليوم غير مذهبيين ، بالرغم من تأثرنا الواضح بالمذاهب الأدبية الغربية مجتمعة . وسنبين كيف أفاد « شوقى » في مسرحية : مجنون ليل ، من المذهب الواقعى ثم المذهب الكلاسيكى ، ثم الرومانتيكى .

١ - أما المذهب الواقعى :

فقد كان مزدهراً في المسرحية أثناء دراسة « شوقى » في أوروبا . عام ١٨٨٧ حتى عام ١٨٩٦ . وفى ذلك المسرح كان يعرض أنصار الواقعية مسرحياتهم . على أن المعركة كانت على أشدها بين أنصار ذلك المذهب وخصومه خارج المسرح من نقاد الأدب المعاصرين . ولا يعنينا هنا أن نشرح فلسفة الواقعيين واتجاهاتهم الفنية ، غير أننا نذكر أنه كان من بين اتجاهاتهم العناية بالمسرحيات التاريخية على أساس يناقش ما كان يسير عليه الرومانتيكيون في مثل هذه المسرحيات . ذلك أن الواقعيين كانوا يرون أن يلتزم المؤلف بحقائق التاريخ ووقائعه لا يجيد عنها ولا يتصرف فيها إلا بترتيبها وعرضها الفنى ، بحيث تصور الماضى تصويراً يشف عن اتجاهاته الحقيقية التى يقصد الكاتب إلى بعثها تبعاً لما يرمى إليه من أهداف

اجتماعية . وفي ذلك يكون المشاهد للمسرحية التاريخية كأنه أمام عالم من علماء التاريخ يشرح الوقائع وكأنه يرويها عن مشاهدة . وفي هذه الدقة التاريخية يتجلى فن المؤلف المسرحي على حسب ما يقضى به المذهب الواقعي^(١) .

ولا بد أن « شوقى » تتبع هذه الحركة بشيء من الإهتمام . ونعتقد أنه قرأ بعض ما دار حولها من عراك أدبى أيام كان يدرس فى أوربا . وكان من كبار كتاب الحركة الواقعية فى تلك الفترة « ألكسندر دوماس »^(٢) الابن (١٨٢٤ - ١٨٩٥) و « هنرى بك »^(٣) وقد روج لهذا المذهب قيام « المسرح الحر » فى تلك الفترة من (١٨٣٧ - ١٩٩٩) و « فكتوريان ساردو »^(٤) (١٨٣١ - ١٩٠٨) .

والحق أن أثر الواقعية فى إنتاج « شوقى » المسرحى ضئيل . وقد ظهر على الأخص حين كان يدرس فى أوربا . فحين قام بمحاولة تأليف مسرحيته : « على بك الكبير » ، وضع نصب عينيه حقائق التاريخ ، ليجعلها عماد مسرحيته كما يقول هو : « نظمت روايتى : على بك الكبير أو فيما هى دولة المماليك ، معتمداً فى وضع حوادثها على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا »^(٥) . وكانت عناية « شوقى » باتباع هذا المبدأ - وهو تصوير العصر على حسب الروايات التاريخية - أكثر من عنايته بالتعمق النفسى فى تصوير الشخصيات . وهو انتهاج غير رشيد للمذهب الواقعى . ولذلك جاءت شخصيات « شوقى »

(١) انظر : P. Martino : le Naturalisme Français, Paris 1945, p. 176.

(٢) Alexandre Dumas, fils.

(٣) Henry Becque

(٤) Victorien Sardou - انظر المرجع السابق ص ١٨٣ .

(٥) مقدمة الشوقيات ، الطبعة السابقة الذكر ، ص ٨ .

التاريخية قليلة العمق ، فقيرة في جوانبها النفسية . وكانت تفوقها في تلك الناحية الشخصيات الثانوية التي خلقها « شوقي » بمعزل عن اتباع حقائق التاريخ . وقد أدى ذلك بشوقي إلى الاهتمام بجمع كثير من حقائق التاريخ وأحداثه ، دون توثيق الصلة بين هذه الأحداث والشخصيات في صورة صراع حي . وتلك ناحية ضعفت في خطيرة في التأليف المسرحي .

ولمّا لنقطع بأن « شوقي » لم يعتنق المذهب الواقعي ، ولم يتعمقه . وقد كان تأثره به في اتجاهه السابق نتيجة اطلاع سطحي ومتابعة عامة لما رآه أو قرأه . فباديء الواقعيين تتجاوز كثيراً حدود الوقوف عند حقائق التاريخ في المسرحيات التاريخية .

وقد يكون من أثر هذا المبدأ العام أن « شوقي » في مسرحية : مجنون ليلى ، قد حرص حرصاً كبيراً على أن يجمع كثيراً من أخبار « قيس » كما روتها كتب الأدب العربية ، وبخاصة الأغاني . فتقوم أحداث الفصل الأول في تلك المسرحية على رسالة « قيس » التي حملها « ابن ذريح » إلى « ليلى » ، ثم رد ليلى على « ابن ذريح » ، ذلك الرد الذي تلوم فيه « قيساً » على ما فرط منه من التغنى بليلة الغيل . ثم نرى بعد ذلك « قيساً » وقد جاء يطلب حطباً من عند « ليلى » . وينفرد بها يحادثها ، فتشبه النار في كفه ، وتحترق راحته ، وألهمي عن ذلك بالحديث مع ليلى^(١) . ثم يغمى على « قيس » . وينتهي الفصل بتعنيف والد « ليلى » له ، وغضبه عليه في تشبيهه بابنته . وفي الفصل الثاني نرى كيف كان يعيش « قيس » في بعض حالاته . فقد كان يحيا في عزلة على مقربة من أهله ، فيؤتي له بطعام كل يوم^(٢) . ثم يغمى على « قيس » ، فلا ينتبه إلا على صوت

(١) هذه الرواية موجودة في الأغاني ، وأنكرها الأنطاسكي ، انظر كتابي « الحياة العاطفية » .

(٢) انظر كتابي : « الحياة العاطفية » .

حاد يغنى بليلي . وبينما هو في إغماغته يقص تابعه « زياد » على « ابن عوف » خبر حج « قيس » إلى الكعبة : ودعائه ربه أن يزيد به « ليلي » حباً ولا ينسيه ذكرها أبداً^(١) . ويرق « ابن عوف » أمير الصدقات لحاله : فيعرض عليه وساطته لدى قوم « ليلي » كي يزوجه إياها : فيرضى « قيس » . وتكون هذه الوساطة موضوع الفصل الثالث من المسرحية . وتنتهي بالفشل : إذ يأتي قوم « ليلي » على أنفسهم تزويجها « قيساً » بعد أن شبب بها ، لما في ذلك من عار . ونلاحظ أن « شوق » أسند هذه الوساطة إلى « ابن عوف » ، وهي في الحقيقة مروية عن « نوفل بن مساحق » . ولعل « شوق » رأى في الاسم سهولة في النظم . فاستبدله بالاسم التاريخي . على أنه يفاد من بعض الأخبار المروية أن « ابن عوف » ربما كان قد اتفق مع « قيس » للقيام بمثل هذه الوساطة^(٢) . وينتهي الفصل بمخاطبة « ليلي » لـ « ورد التقي » ، بعد تخييرها بينه وبين « قيس » ، وتفضيلها « ورداً »^(٣) . وموضوع الفصل الرابع هو لقاء « قيس » بـ « ورد » زوج ليلي^(٤) . وقد مهد « شوق » تمهيداً ضعيفاً من الناحية الفنية بمنظر الجن ، ولكن « شوق » يجعل هذا اللقاء وسيلة لتلاقى الحسين^(٥) . وفي هذا اللقاء نعلم أن « ليلي » فريسة الأسى واليأس . وأنها نهب داء عضال لا أمل في نجاتها منه . فتتوقع كارثة موتها . وفي الفصل الأخير نشهد العزاء لأهل ليلي وزوجها بعد دفنها . ثم يبلغ « قيساً » نعيها فيحضر . ويموت على الأثر .

(١) لذين الخبرين انظر المرجع السابق ص ٦١ - ٦٢ .

(٢) نفس المرجع ص ٥٩ - ٦٠ .

(٣) انظر المرجع السابق ص ٦١ - ٧١ .

(٤) المرجع السابق ص ٦٥ .

(٥) بملط « شوق » هنا بين أخبار « قيس » وأخبار « عروة بن حزام » العذرى في التقائه بعفراء عن طريق زوجها ، انظر ص ٣٠ من المرجع السابق .

ومن هذا العرض السريع لموضوع المسرحية يتجلى لنا كيف كان « شوقى » خاضعاً لما روى من أخبار « قيس » تطبيقاً منه لمراعاة حوادث التاريخ ، كما ددها هو ، تأثراً منه بما قرأ للواقعيين . وهو ضئيل سطحى ، أضر بالنواحي الفنية لأخرى عند « شوقى » كما سبق أن ذكرناه .

١ - أما المذهب الكلاسيكى :

فقد كان تأثر « شوقى » به أوضح وأكثر مظاهر . وقد سبق أن ذكرنا أنه كان يرتاد المسارح الكلاسيكية حين يزور باريس ، وبخاصة مسرح « الكوميدي فرانسيز »^(١) .

وأول مظهر فى للتأثر بالكلاسيكية ، هو نظم المسرحيات ، فالكلاسيكيون لا يتصورون مسرحيات نثرية . وهى قاعدة أخذوها عن « أرسطو » . وظل لها بعض السلطان فى عهد الرومانتيكيين . ومنذ الواقعيين أصبحت المسرحيات - فى كثرتها الغالبة - نثرًا لا شعرًا . والشذوذ فى هذه الناحية يؤكد القاعدة .

وقد تأثر « شوقى » بمبدأ فى آخر من مبادئ الكلاسيكية يبدو واضحاً فى مسرحيته : « مصرع كليوباترا » ، ثم فى مسرحيته : « مجنون ليل » . ألا وهو وحدة الزمن^(٢) . وهو مبدأ يقضى « شوقى » كثيراً من المسرحيات الكلاسيكية ، وشاهدها ، بعلاج المشكلة فى المسرحية قريباً من نهايتها . وقد قرأ وتأثر بها^(٣) .

(١) ص ١٠٢ - ١٠٣ من المرجع السابق .

(٢) انظر لذلك كتابى : الأدب المقارن والنقد الأدبى الحديث ، الطبعة الرابعة ، الباب الثالث .

(٣) بل لا تتصور أن « شوقى » لم يقرأ مسرحية « فيدر Phèdre أشهر مسرحيات « راسين » ، وهى تصنف نوعاً من الحب يودى بصاحبه . ويبدوها « راسين » بعرض « فيدر » وقد بلغ بها حباً كل مبلغ ، ولكن « راسين » يهتم بعد ذلك بتحليل نفسية « فيدر » تحليلاً دقيقاً ، مما لا نرى له نظيراً فى مسرحية « شوقى » .

فسرحية : مصرع كليوباترا تبدأ بعد موقعة « أكتيوم » قبيل هز
« أنطونيوس » الفاصلة في الإسكندرية ، وهي الهزيمة التي حلت بها المسرحية
بانتهار الحببيين . وقد اتبع « شوق » ، في ذلك ، جميع المؤلفين^(١) الذ
اتخذوا « كليوباترا » موضوعاً لمسرحياتهم ، ممن خضعوا للقاعدة الكلاسيك
السابقة . وهي قاعدة رست أصولها عند الكلاسيكيين تأويلاً منهم لنصوه
« أرسطو » .

ويبدأ « شوق » مسرحية : مجنون ليلي ، بعرض سريع للبيئة والعصر ،
يرينا بعد ذلك « قيس بن ذريح » يحمل رسالة إلى « ليلي » . ومن الحوار
« ليلي » و « قيس بن ذريح » نفهم - كما نفهم مما سبقها من حوار أن « قيساً
كان قد برح به الحب ، وأن « ليلي » تبادلته مثل حبه ، وأن « قيساً » كان
شبيب بليلي ، وقد روى شعره فيها « البدو والحضريون » وأنه كان يهيم في الخلو
ويحمي الأطباء من الصيد . بل يفهم من سياق الحوادث أن « قيساً » طلب الزو
من ليلي فرفضه أهلها . فلم تكن وساطة « ابن عوف » إلا محاولة ثانية لتبي
الزواج . يدلنا على ما يحكيه « ورد » لـ « قيس » عن خطبته لـ « ليلي » :
فلما رددت ، وقيل القضا تد والشعر بين المحبين حالاً
ذهبت إلى حيا خاطباً ولم أدخر دون مسعاى مالا^(٢)
وقد كانت خطبة « ورد » - كما يفهم من المسرحية - في نفس الوقت الذ

(١) من هؤلاء الشعراء الذين ألفوا في كليوباترا « جودل » Jodelle (١٥٣٢ - ١٥٧٣) وهو
شعراء عصر النهضة الفرنسية الذين تأثروا بوحدة الزمن الكلاسيكية . ومسرحيته « كليوباترا » أ
مسرحية فرنسية في عصر النهضة تتبع قاعدة الوحدات الكلاسيكية . ومن هؤلاء الشعراء ذوى النز
الكلاسيكية « دريدن » Dryden الانجليزي (١٦٣١ - ١٧٠٠) ومسرحيته في « كليوباترا » عنوانها
All for Love (١٦٧٨) .

(٢) لفصل الرابع ، المنظر الثاني ص ١١ .

توسط فيه « ابن عوف » . إذن ، كانت خطبة « قيس » ورفض أهل « ليلي » سابقين على ذلك .

من ذلك نفهم أن « شوق » بدأ مسرحيته بحوادث قريبة من نهايتها ، وهي طريقة الكلاسيكيين . وليكن « شوق » لم يراع الدقة في تصوير البعد النفسى ، كما هى الحال عند الكلاسيكيين ، بل كان كل همه موجهاً نحو استقصاء الجانب التاريخى من الروايات ، وسرد الحوادث ، يعرض بعضها على المشاهدين ، ويقص الكثير منها على لسان أشخاص المسرحية .

وقد حاول « شوق » أن يسير على نهج الكلاسيكيين فى الإعتماد على الصراع النفسى . وهو صراع إنسانى خالص ، تكتسب به المسرحية كل ما لها من قوة وحيوية . والصراع الكلاسيكى فى المسرحية قد يكون بين عواطف نفسية متضادة فى اتجاهاتها ونتائجها ، كما فى مسرحية « أندروماك » لراسين ، حيث يدور الصراع فى نفس البطلة « أندروماك » بين بقائها على الوفاء والحب لزوجها « هكتور » بعد أن مات فى طروادة ، وبين محبتها واجتهادها فى العمل على سلامته من عدو زوجها « بيروس » ابن « أخيلئوس » الذى يهددها بتسليم ابنها للأعداء أسيراً إن لم تقبل الزواج منه ^(١) . وقد يكون الصراع الكلاسيكى بين العواطف بوصفها هوى وجموحاً وبين الشرف ، كما فى مسرحية « فيدر » لراسين أيضاً . و « فيدر » تحب ابن زوجها حباً غير مشروع برح بها ، وكانت ضحيته . وتستسلم للحب مخاطرة بشرفها ، ولكن فى حذر وحيطة وصراع قوى ترجح فيه مدفوعة بعوامل مختلفة تؤجج جذوة صراعها . وتنتصر فى هذا الصراع العاطفة على الواجب . ولكن « راسين » لا يجعل العاطفة تنتصر فى هذه المسرحية إلا ليصورها شراً يجب

(١) انظر نص المسرحية ، ثم الدكتور محمد مندور المرجع السابق، له ص ٨٠ .

الاحتراس منه (١) . وأخيراً قد يكون الصراع الكلاسيكي في المسرحية بين العاطفة والواجب ، ثم ينتصر الواجب ، نزولاً على ما تقتضيه الإرادة الحرة والقوية والتضحية الإنسانية. وهذه النوع من الصراع غالب في مسرحيات « كورنى » مثل مسرحيته الشهيرة : « السيدة » . وإنما ينتصر الواجب لأن العاطفة شروهى ، كما كانت دائماً في نظر الكلاسيكيين على النقيض من الرومانتيكيين الذين كانوا يرون في العاطفة الطريق الوحيد للوصول إلى الحقائق السامية الكبيرة (٢) . وفي كل أنواع الصراع السابقة لابد أن يتم التفاعل في البعد النفسى بين الشخصية والأحداث الخارجية من ناحية ، ثم لابد أن يكون البعد النفسى عميقاً غنياً بألوانه النفسية .

و « شوقى » فى اعتماده على عنصر الصراع الدرامى فى مجنون ليلى ، يزاوج بين الكلاسيكية والرومانتيكية . فبينما ينتصر الواجب على العاطفة ، إذا بنا نرى هذا الانتصار ظاهرياً فقط ، إذ تظل العاطفة هى المسيطرة ، وهى التى تتحكم فى مصير البطلين . والعاطفة بعد ذلك ليست شراً ولا هوى فى المسرحية ، كما سنرى بعد قليل حين نشرح تأثير شوقى بالرومانتيكية ، والأدب الفارسى عن طريق التركية .

على أن الصراع الذى يدور فى نفس « ليلى » صراع بين العاطفة وبين واجب مراعاة التقاليد الجاهلية البالية التى لا تؤمن « ليلى » لها بقدسية ، ولكنها تجاريها ظاهرياً خوفاً على مكانة أبيها ومكانتها فى قومها . فليلى تخشى هذه التقاليد ، ولكنها فى الوقت نفسه لا تعتمد لها بقيمة . ولهذا يظل الصراع من هذه الناحية

(١) انظر مسرحية « فيدر » لراسين ، ثم كتابى الرومانتيكية ص ٣ - ٤ - ٩ - ١٠ .

(٢) انظر كتابى : الرومانتيكية ص ٩ - ١٠ ، ٢٢ - ٣٥ .

خارجياً تخضع « ليلي » فيه دون أن تتجاوب داخلياً معه . وهو من أجل ذلك صراع ضعيف في طبيعته وضعيف في تصويره .

وعلى الرغم من ذلك اكتسبت شخصية « ليلي » كثيراً من الحيوية في المسرحية إذا قيست بشخصية « قيس » فيها . فمذ الفصل الأول ، تبدو « ليلي » نهب الحيرة بين مراعاة التقاليد والإصغاء إلى صوت العاطفة . فهي تجيب « ابن ذريح » على رسالته التي حملها إليها « قيس » ، فتقول :

أنا أولى به وأحنى عليه	لو يداوى برحمتى والتحنى
يعلم الله وحده ما لقيس	من هوى في جوانحي مستكن
إننى فى الهوى وقيساً سواء	دن قيس من الصبابة دنى
أنا بين اثنتين كلتاها النا	ر ، فلا تلحنى ، ولكن أعنى
بين حرصى على قداسة عرضى	واحتفاظى بمن أحب وضمنى ^(١)

ولا تزال تتردد بين العاطفة القوية المشبوبة وذلك النوع من الواجب فهى بين أصدقائها الخالص لا تستطيع أن تكتم عاطفتها^(٢) ، وهى كذلك حين تخلو إلى « قيس »^(٣) ، بل هى كذلك أمام أيها حين تكون بمأمن من عيون الناس . فهى تجيب والدها آنذاك قائلة : « أبى أنفس الناس من فكرك » . وهى تستشفع لـ « قيس » لدى والدها قائلة :

(١) شوقى « مجنون ليلي » . الفصل الأول ، المنظر الأول ص ١٨ .

(٢) مثل حديثها عن قيس حديث الزهرة المعجبة به والهة له ، انظر الفصل الأول من المسرحية ، المنظر الأول ص ١٥ - ١٦ .

(٣) كقولها لقيس حين انفردت معه :

قد تحملت فى الهوى فوق ما يجمل البشر
(نفس الفصل الأول ص ٢٦ - ٢٧) .

أبتي لا تجر على قيس ،
 (فيجيها أبوها) : لم لا
 (فتقول ليلى) :
 أبتي ، ماتراه كالفنن الذا
 وى نحولا ، وكالمغيب اصفرارا
 تجد النار أو تر الآثار
 وتأمل رداءه ويديه
 أبتي دعه يسترح (١)

ويظل الصراع في نفس « ليلى » خبيثًا لانرى إلا مظاهره الضئيلة حتى قبيل
 منظر تخيرها بين « قيس » و « ورد » ، في الفصل الثالث . وهنا يلجأ شوقي إلى ما
 يذكرنا بالجوقة القديمة ، في حديث ثلاثة رجال في ركن المسرح عن « ليلى »
 يمهّد بذلك لموقفها الحاسم في المسرحية ، فيقول أولهم :
 وليلى ابنة الشيخ ، ما رأيها ؟ أما من حساب لها يحسب ؟ .
 فيجيب الثاني :

أراها وإن لم تخط الشباب
 تصون القديم وترعى الرميم
 وبالجاهلية إعجابها
 ومن سنة اليد نفض الأكف
 فلا تعجبوا إن جرى حادث
 وإن رضيت ورد بعلاً لها
 فيا طالما التمسست مهرباً
 عجزوا على الرأى لا تغلب
 وتعطى التقاليد ما توجب
 إذ قل بالسلف المعجب
 من العاشقين إذا شبيوا
 يحدث عنه ويستغرب
 وقيس الأحب لها الأقرب
 وأرض ثقيف هي المهرب (٢)

(١) ص ٣١ - ٣٣ من المسرحية .

(٢) نفس المسرحية ، الفصل الثالث ص ٦٦ - ٦٧ .

فخذ قيس يا سيدى فى حماك وألق الأمان على رحله
ولا يفتكر ساعة بالزواج ولو كان مروان من رسله^(١)
وكان « ليلي » استسلمت لنزوة عابرة فى حماسها للدفاع عن تقاليد ليست لها
فى الحقيقة قيمة لديها - فسرعان ما تفيق بعد أن يتم التخير. فتعبر فى مرارة عن
ندمها تعبيراً فيه نذير اليأس القاتل الذى يهدد بالكارثة .
تقول ليلي :

رباه ا ماذا قلت ؟ ماذا كان فى شأن الأمير الأريحي وشانى ١ ؟
فى موقف كان ابن عوف محسناً فيه ، وكنت قليلة الإحسان
فزعمت قيساً نالتي بمساءة ورمى حجاي أو أزال صياني
والنفس تعلم أن قيساً قد بنى مجدى ، وقيس للمكارم بانى
لولا قصائده التى نوهن بي فى البيد ، ما علم الزمان مكاني
نجد غدا يطوى ويفنى أهله وقصيد قيس فى ليس بفانى
مالي غضبت فضاع أمرى من يدي والأمر يخرج من يد الغضبان
قالوا : أنظري ، ما تحكين ، فليتنى أبصرت رشدى أم ملكت عنانى
ما زلت أهذى بالوساوس ساعة حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأننى مأمورة ، وكأئنا قد كان شيطان يقود لسانى
قدرت أشياء وقدرت غيرها حظ يخط مصاير الإنسان^(٢)
وليس فى المنظر وصف الصراع ، ولكنه الندم الذى يعقب الاستسلام .
وليلي فيه ضحية القدر الذى لا يغلب . وفى هذا ما يرجع بشوقى إلى أقدم عهود
المسرحية اليونانية ، حيث كان الإنسان دائماً ضحية القدر . وهو دليل على أن

(١) مسرحية « مجنون ليلي » ، الفصل الثالث ص ٧٤ - ٧٥ .

(٢) آخر الفصل الثالث من المسرحية .

الصراع النفسى لم يتمكن من نفس « ليلى » ، كما أنه دليل على أن العاطفة لم تهزم على أثر الاستسلام . فظلت ليلى وفية لعاطفتها التى تؤمن بها كل الإيمان . وهذا الوفاء العاطفى جانب رومانتيكى نشرحه فيما نشرح من تأثير الرومانتيكية فى مسرحية « شوقى » .

٣ - أما الرومانتيكية :

فتأثيرها واضح كذلك فى المسرحية . ويظهر ذلك أولاً فى اختيار « شوقى » للموضوعات القومية الوطنية . وهى نزعة وطنية فى إحياء تراث الماضى ، واختيار الموضوعات التاريخية لبعث ذلك الماضى ، اعتراضاً به والتماساً للعبرة منه^(١) وهبته النزعة القومية تظهر فى تعليل « شوقى » لاختيار مسرحيته بأنها :

تمثل اليد على	عهد أمية النخب
ولحة من الحجج	از وهو فى عصر الذهب
فى جاهلية على	نظم من الخلق عجب
تفيض من بطولية	ومن قواف وخطب
ما كان من خير بها	ثوب الحضارة القشب
أصلح من بنائها	وشدة من الطنب
ألسها « محمد »	أقام أو شر ذهب ^(٢)

وقد استدعى بعث الماضى من الرومانتيكيين أن يحرصوا على الطابع الموضوعى أو اللون المحلى لشخصيات المسرحية وأحداثها^(٣) . ولهذا نرى شوقى يعنى بتصوير البيئة الطبيعية والسياسية والاجتماعية لذلك العهد . ففى مطلع مسرحيته يصف الحياة فى المدن العربية كما يصف طبيعة العيش فى البادية ، ثم يشير إلى الصراع

(١) انظر كتابى « الرومانتيكية » . ص ١٩ - ٢٠ ، ١٦٧ - ١٦٨ .

(٢) المسرحية ص ٤ . (٣) كتابى « الرومانتيكية » ، ص ١٦٧ ، ١٧٢ - ١٧٣ .

السياسى بين أنصار بنى أمية وخصومهم من شيعة آل البيت . ويحرص على توكيد هذا الصراع السياسى فيما يدور من حوار بين « ابن عوف » و« كاتبه » نصيب » ، حين يمر موكب الحسين بها (١) . ومن أثر ذلك أيضًا بعث بعض المعتقدات العربية فى وصف الجن وشياطين الشعر ، وكثير من العادات والتقاليد المنبثقة فى خلال المسرحية (٢) . ولكن « شوقى » قلما يجيد فى ربط هذا الوصف بالحدث الأصيل فى المسرحية . فالوصف لهذه العادات والتقاليد والبيئة - فى أغلب حالاته - خارجى . فمثلا رباط منظر الجن بالمسرحية - فى الفصل الرابع - رباط واه . وكذلك ما يخص وصف البيئة الطبيعية والحياة الاجتماعية والسياسية فى أول المسرحية .

ويظهر تأثير الرومانتيكية كذلك واضحًا فى محاولة إغراء « قيس » لليل بالهرب معه من منزل الزوجية ، لينعم معها بعيشة هنيئة بعيدين من الناس : يقول لها « قيس » :

تعالى نعش ياليلى فى ظل قفرة من البيد لم تنقل بها قدمان
تعالى إلّى وادخلى وجدول ورنه عصفور وأيكة بان
ولكن « ليلى » ترفض الاستجابة لرغبة « قيس » هذه ، وتأتى أن تترك منزل « ورد » الزوج :

ولست بارحة من داره أبدًا حتى يسرّحنى فضلا وإحسانًا
نحن الحرائر إن مال الزمان بنا لم نشك إلا إلى الرحمن بلوانا (٣)

(١) الفصل الثانى ص ٤١ - ٤٤ .

(٢) انظر النظرات التحليلية فى آخر المسرحية ص ١٤٢ - ١٤٥ ونكتنى بالإشارة إلى ذلك بسهولة الوقوف عليها عند قراءة المسرحية .

(٣) انظر المنظر كاملا فى المسرحية ، الفصل الرابع ص ١٠٤ - ١٠٧ .

وعرض الحبيب المهرب على الحبيبة المتزوجة ، ثم رفض الزوجة الاستجابة لهذا العرض ، من الأمور المألوفة في المسرحيات الرومانتيكية^(١) . وقد أقحم ذلك « شوقى » فى الأخبار العربية ، ليشير عاطفة الغيرة عند « قيس » ، وبين جوانب نبل « ليلى » فى وفائها ، ويكشف بذلك عن ناحية من علاقات « ورد » بها ، فى حسن معاملته إياها ، وطيب خلقه الذى لا ينبغى أن يجزى من جانبها بالكفران وكأن هذه الفكرة من « قيس » فى المسرحية خاطرة جامحة أوحى بها اليأس إلى المجنون .

وتأثير الرومانتيكية واضح كذلك فى تصوير « ليلى » فى صورة من يقدر العاطفة وينزل على ما تقضى به . فهى لا تقيم وزناً لزواجها ، وتظل وفية لقيس وكذلك يخضع « ورد » لقدسية هذه العاطفة فلا يقرب « ليلى » بوصفه زوجها

وقد كانت الدعوة إلى الزواج المؤسس على الحب ، ونكران كل زواج لا يقوم على قدسية العاطفة ، مظهرًا من مظاهر ثورة الرومانتيكيين فى جميع الآداب الكبرى الأوروبية^(٢) . وتقديس العاطفة على هذا النحو أمر يلتقى فيه الرومانتيكيون والصفوية ، وقد أفاد « شوقى » من الفريقين كليهما فى تصوير شخصية « قيس » و« ليلى » ثم « ورد » ، كما سنبين فى تأثر « شوقى » بالآداب الشرقية فى المسرحية .

(ب) تأثر « شوقى » بالآداب الشرقية :

عرفنا فيما سبق أن « شوقى » كان يجيد التركية ، وكانت مكتبته تحتوى على كثير من الأسفار المكتوبة بها . ولا بد أن يكون قد استرعى انتباهه ما حظى به

(١) كما فى مسرحية « أنتونى » تأليف « ألكسندر دوما » ، التى مثلت لأول مرة عام ١٨٣١ . وكذلك فى قصة « هيدوبز الجديدة » لروسو ، وهى نموذج القصص الرومانتيكية وأول باكوراتها . انظر كتابى « الرومانتيكية » ص ١٠٠ ، ١٤٢ - ١٤٤ .

(٢) انظر كتابى « الرومانتيكية » ص ١٤٧ - ١٤٨ والمراجع المبينة به .

موضوع مجنون ليلى في ذلك الأدب بفضل تأثير الأدب الفارسي فيه . فبعد أن ألف « نظامى » قصته في ليلى والمجنون ، أصبح الموضوع مطروقا لكثير من الكتاب القاصيين من شعراء الترك^(١) والفرس . ونعتقد أن اهتمام هؤلاء الشعراء بموضوع عربى كامل من عوامل الإيحاء به إلى شاعرنا ، وتوجيه تفكيره إلى بعث هذه المسألة في المسرح العربى ، وإعطائها بعض العناية التى حظيت بها فى هذين الأديين . ولعل هذا مما جعل « شوقى » يؤمن بأن قصة المجنون « أصبحت فصلا خالداً فى تاريخ الأدب ، فيه روح شعرية ناضرة تحدث الأجيال عن أسمى وأعلى مثل للغرام البدوى القوى العنيف »^(٢) . فشوقى فى اختياره موضوع مسرحيته متأثراً بالأدب الفارسي عن طريق الأدب التركى ، ومن الراجح كذلك أن يكون قد اطلع على ما كتب عن مجنون ليلى باللغة الفرنسية تلخيصاً لنصوص فارسية^(٣) .

ومهما يكن من شىء فلم يقف تأثر « شوقى » فى هذه الناحية عند اختيار الموضوع ، ففى مسرحيته فكرة جديدة ، هى أنه أبقى ليلى عذراء بعد زواجها من « ورد » . وقد ظلت عذراء حتى الموت ، وبقيت بذلك وفيه لعاطفتها ، مخلصه لحبها ، لا تحفل بما اضطرت إليه من زواج أرغمها عليه تقاليد بالية . فحرمها ما

(١) انظر : History of Ottoman Poetry, III, 85, 100-104.

وكذا : E.G. Browne : Lit. Hist. of Persia, II, 406

(٢) من النظرات التحليلية فى آخر المسرحية ص ١٣٥ ، وقد كتب « شوقى » هذه النظرات أو كتبها بإيحاء منه .

(٣) يحتمل أن يكون « شوقى » قد اطلع على الترجمة الفرنسية لمجنون ليلى التى قام بها « شيزى » Chézy عام ١٨٠٥ ، وهى ترجمة حرة لا تلتزم بالنص الفارسي ، وتحذف منه ما ينص الفلاسفة والتصرف . وتتصرف فى الأصل بالزيادة والنقص تصرفا كبيرا .

كانت تصبو إليه من سعادة . وكانت علاقتها بـ « ورد » علاقة المضطر المرغم ، تخضع له بحكم الواجب ، وتقيم معه على كره ، وتمضى معه بقية عيشها على مضض ، كما تحدث هي عن نفسها :

فنحن الآن فى بيت على ضدين منضم
هو السجن ، وقد لا ينطوى السجن على ظلم
هو القبر حوى ميّتين جارين على الرغيم^(١)
(وتقول كذلك) أجل عذراء حتى يضمنى ركن الحدي^(٢)

وليس لهذه الفكرة أصل فى المراجع المعول عليها فى اللغة العربية فيما نعلم ، وهى موجودة فى جميع القصص الفارسية ، ويطلق فيها شعراء الفرس ، ويجعلونها أساساً لوصف حلق ليلي والتعمق فى تصويرها بصورة من أخلصت الإخلاص كله لعاطفتها ، وضعت فى سبيلها بنفسها^(٣) ، وعاشت لـ « قيس » عاش قيس لها ، على نحو ما يصف « شوقى » :

أنا عذرية الهوى أحمل العبء وإن ناء بالصباة جهدى
المحبات ما بكين كدمعى فى الليالى ولا أرقن كسهدى
أبقيس وبى هوى عبقرى يسلب العقل من ذويه ويردى^(٤)

وبذلك صور شوقى « ليلي » شاذة فى حبها ، كما كان « قيس » شاذاً فى حبه . فهى لا تؤمن بالزواج الذى لا يقوم على أساس من تجارب العاطفة ، وترى نفسها

(١) مجنون ليلي لشوقى ١٠٤ .

(٢) المرجع السابق ص ١١٠ .

(٣) نفس المرجع ص ١١٠ .

(٤) انظر تلخيصاً للتوضيح الفارسية فى الباب الثانى من هذا الكتاب ، وانظر ترجمتنا لليلى والمجنون

للجامى ٣٣ ، ٣٧ .

فيه ضحية التقاليد التي تكفر بعاطفة الحب مهما سمت . فليلي تريد زواجاً مؤسساً على الحب ، ولكنها عجزت عن أن توفق بين المثال الذي تؤمن به وتصبو إليه وبين مزاعم المجتمع الذي عاشت فيه .

فاختارت الزواج مكرهة ، ولكنها ظلت مؤمنة بمبدئها في أن قرانها بورد لم يكن حلالاً في منطق العاطفة ، ولا في شرعة القلب ، وأن الله لا يبارك زواجاً أجبرت عليه من غير اختيار . فظلت كافرة بهذا الزواج ، لا تؤمن له بقدسية ، ولا تقوم بحقوق الزوج إذ لاسند لمثل هذا الزواج إلا العادة والوهم . استمع إليها تخاطب « قيساً » :

كلانا ، قيس ، مذبوح قتيــــــــــــل الأب والأم
طعينان بســــــــــــكين من العادة والوهم
لقد زوجت ممن لم يكن ذوقى ولا طعمى^(١)

وقد استغل « شوقي » هذه الفكرة التي أخذها عن الأدب التركي - الفارسي إلى أبعد مدى ، فهدى بها لوقوع الكارثة ؛ إذ احتضرت « ليلي » في ريعان شبابها ، صريعة وفائها ، فريسة يأسها . ومات على أثرها « قيس » . وقد تأثرت نفسية « ورد » في المسرحية كذلك ، فكان زوجاً فريداً في نوعه كما شأن هذين المحبين ، فلم يحنق على « ليلي » ، ولم تثر في نفسه كوامن الغيرة المألوفة في هذا الموقف ، ولكنه قدر معنى التضحية من جانبها ، وأدرك ما يبعثها على هذه التضحية من « مثالية » في الحب وصلت إلى درجة التقديس بعد أن رأى رأى العين صدق عاطفتها ، وسمع وصفها المشبوب في شعر « قيس » ، فانظر إليه يشرح لقيس أصل بلائه :

(١) مجنون ليلي لشوقي ص ١٠٤ .

فشعرك يا قيس أصل البلاء لقيت به وبليلى الضلالا
كساها جمالا فعلقتها فلما التقينا كساها جلالا
إذا جئتها لأنال الحقوق نهتني قداستها أن أنالا^(١)

وكأن « وردًا » يرى أن هذا الزواج غير مشروع في الحقيقة ، إذ هو زواج إكراه ، ولكنه يمسك بليلى في عصمته احتفاظًا بمكانته ، ويؤمن مع ذلك أن من الورع ألا يقربها ، فها هي ذى ليلي تصفه بالورع :

فورد ، يا عفر ، لا نظير له مروءة فى الرجال أو ورعاً^(٢)

ونعتقد أن « شوقى » وفق في الإفادة من هذه الفكرة ، وفي التوفيق بها. بين الصفات النفسية للضحايا الثلاث في هذه المأساة : ليلي وزوجها والمجنون ، ووفق كذلك في تصوير « وردًا » تصويراً استحق به عطف القارىء ووجه فقره بذلك لنفوسنا وجعله مثلاً للتضحية والنبل . ولم يتجاوز « شوقى » في فكرته هذه كثيراً حدود التاريخ في زعمه ، إذ اقتبسها مما هو مروى من أخبار « قيس » في القصص الفارسية والتركية ، واستعان بها في تصوير نفسية الأشخاص وتطور الحوادث على نحو ما شرحنا .

وإذا كان يؤخذ على شوقى قلة تعمقه في التحليل النفسى ، وإخضاع شخصيات مسرحيته لسرد الحوادث - بدلاً من تطور الحوادث على حسب الحال النفسية للأشخاص - وإقحام كثير من الأحداث العارضة في المسرحية ، وعدم الربط الوثيق بين أقوال الشخصية ومواقفها ، حتى إن بعض أقوال الشخصيات ومواقفها يصح أن تنقل من موضع إلى آخر ، مما يضر بوحدة المسرحية العضوية ،

(١) المرجع السابق ص ١٠٩ .

(٢) نفس المرجع ص ١١١ .

فإنما كان كل ذلك لأنه لم تتضح لديه موهبة التأليف المسرحي كما فضحت عبقريته في الشعر الغنائي ، وقد تأثر تأثراً غير منهجي بكل ما وقف عليه من ثقافة وما أتيح له من اطلاع ، وأفاد منه إنتاج ظهرت فيه أصالته ، ولكنه لم يحسن الاستفادة فيه من مصادره المتعددة التي أجملنا فيها القول .

ولشوقي بعد ذلك فضل كبير على المسرح العربي ، فهو أول من غزا ميدان المسرح بلغة الشعر ، وخلق بذلك في الأدب العربي تقليداً جديداً ، وكان التوفيق حليفه في بعث ذلك العهد البدوي : بيئته ، وألوان الحياة الاجتماعية والسياسية فيه . وقد ساق لنا كثيراً من عادات أهله وتقاليدهم . وأسعفته موهبته الخصبية الرفيعة ، فنث من روح فصاحته في أبطاله ، فأعربوا عن آرائهم وعواطفهم بلسان عربي مبين . وجرى بيانهم عذباً قياًضاً في شعري صور في صدق ورصانة لغة ذلك العهد ، ويحي في الأذهان ما درس من معالم العصور العربية الزاهرة .

٢ - الخرافة أو القصة على لسان الحيوان في أدب شوقي :

وتسمى القصة على لسان الحيوان في اللاتينية : *Fabula* أى الحكاية أو الخرافة ، وأصبحت هذه الكلمة في الفرنسية والإنجليزية : *Fable* ، واسمها باليونانية *apologos* أى حكاية ذات مغزى خلقي . واسمها الديني المسيحي على حسب الأناجيل *parabola* ، ومعناها في الأصل وضع شيء بجانب شيء ، أى الموازنة بينهما ، ومقارنة شيء بشيئه . وصاحب الفهرست يسميها في العربية : الخرافة . والخرافة مرادف لأصل معنى الكلمة اللاتينية السابقة *Fabula* التي أصبح معناها الحكاية الرمزية .

وهي حكاية ذات طابع خلقي وتعليمي في قلبها الأدبي الخاص بها . وهي تنحو منحى الرمز في معناها اللغوي العام ، لا في معناها المذهبي . والرمز فيها معناها

أن يعرض البكاتب أو الشاعر شخصيات وحوادث ، على حين يريد شخصيات وحوادث أخرى عن طريق المقابلة والمناظرة ، بحيث يتتبع المرء في قراءتها صور الشخصيات الظاهرة التي تشف عن شخصيات أخرى عميقة ، تراءى خلف هذه الشخصيات الظاهرة . وغالبا ما تحكى على لسان الحيوان أو النبات أو الجراد ، ولكنها قد تحكى كذلك على ألسنة شخصيات إنسانية تتخذ رموزاً لشخصيات أخرى .

وحكايات الحيوان تنشأ فطرية في أدب الشعب قبل أن ترتقى من المرحلة الشعبية (الفولكلورية) إلى المكانة الأدبية ، ليصبح لها المعنى الفني الذي ذكرناه . وأدنى صورها في حالتها الشعبية أن تفسر ظواهر الطبيعة ، كما في أسطورة « نارسيسوس » اليونانية ، وهو الفتى الجميل الذي ابتلته الإلهة « أفروديت » بحبه نفسه ، وولوعه بالنظر إلى صورته في الماء . وفي سبيل حصوله على صورته المنعكسة في الماء مات غرقاً ، فتحول إلى زهرة النرجس . ولذلك تحب هذه الزهرة الماء ، وتنمو على الشيطان . فهذه خرافة تفسر ظاهرة طبيعية . ومثل ذلك الخرافات المتصلة بالمسخ أو بالتناسخ عند أكثر الشعوب في عهودها الفطرية . وكذلك الحكايات التي تشرح ما سار بين الناس من أمثال على لسان الحيوان ، مثل : لا أعاودك وهذا أثر فأسك ، وكالأمثال التي تحكى على لسان الأرنب والثعلب والضب فيما يحكيه الميداني في مجمع الأمثال . وتجري هذه الأمثال والأساطير مجرى الحقائق عند الشعوب في مرحلتها الفطرية . ولا يكون لها معنى رمزي في صورته التي تحدثنا عنها . ولهذا لا تندرج في الجنس الأدبي الذي نحن بسبيل الحديث عنه ، مهما أجدت صياغتها الأدبية ، ولكنها هي الأصل البدائي لنشأته .

أما حين ترتقى هذه الأساطير والحكايات ، ويتوافرها ما ذكرناه قبل من معنى رمزي ، فإنها تؤلف الجنس الفني المقصود هنا .

وفي الأدب العربي القديم ، كانت ترجمة عبد الله بن المقفع لكتاب «كليلة ودمنة» - الهندي الأصل الذي ترجم إلى الفارسية في القرن السادس الميلادي (عهد خسرو أنوشروان) - سبباً في خلق هذا الجنس الأدبي الجديد في اللغة العربية ، ذلك أن حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل كلية ودمنة كانت إما شعبية فطرية تشرح ما سار بين عامة العرب من أمثال ، كما في جمهرة الأمثال للعسكري ، وفي مجمع الأمثال للميداني ، وإما مقتبسة من كتب العهد القديم ، أي ذات طابع ديني متصل بالعقائد ، كما في قصته : الحمامة والغراب ، المروية عن أمية بن أبي الصلت ، وذلك أن نوحاً بعث غراباً لينظر في الأرض هل غرقت البلاد ، ويأتيه بالخبر ، فوجد جيفة فوقع عليها ، فلذلك لا يألف الناس ، ويضرب به المثل في الإبطاء . ثم بعث الحمامة لتتنظر هل ترى في الأرض من موضع يكون للسفينة مرفأً . واستجعلت على نوح الطوق الذي في عنقها . وعندئذ أعطاها الله تلك الحلية ، ومنحها تلك الزينة ، بدعاء نوح عليه السلام ، حين رجعت إليه ، وفي رجلها آثار الطين والحماة . فعوضت من ذلك الطين خضاب الرجلين ، ومن حسن الدلالة والطاعة طوق العنق .

وكان أمية بن أبي الصلت معروفاً بعلمه ببعض أساطير اليهود ، ويروى له الجاحظ شعراً في نفس هذه الحكاية^(١) . وهي مأخوذة عن سفر التكوين^(٢) .

وأما ما عدا هذين النوعين ، فمن قصص الحيوان ، فتأخر عن كلية ودمنة

(١) الجاحظ : الحيوان ، ج ٢ ص ٣١٢ شرح وتحقيق الأستاذ عبد السلام هرون ، وكذا ج ٢

ص ٣٣١ . وقارنه بمجمع الأمثال للميداني ص ٧٩ .

(٢) إصحاح ٨ - آية ٦ - ١٢ .

ومتأثر به في نواحيه الفنية ، مثل قصة الباز والديك التي يرويها خلاد بن يزيد بن الأرقط عن أبي أيوب الموزاني الفارسي الأصل ، وكان وزيراً لـ «أبي جعفر المنصور» . وذلك أنه بينما كان أبو أيوب جالساً في أمره ونهيه ، أتاه رسول أبي جعفر المنصور ، فامتقع لونه ، وذعر ، واستطار فؤاده ، ثم عاد طلق الوجه . فقال له من بحضرتي : إنك لطيف الخاصة ، قريب المنزلة ، فلم ذهب بك الذعر ، واستفزعتك الوجع ؟ فقال : سأضرب لكم مثلاً من أمثال الناس : «زعموا أن البازي قال يوماً للديك : ما في الأرض شيء أقل وفاء منك . قال : وكيف ؟ قال : أخذك أهلك بيضة فحضنوك . ثم خرجت على أيديهم فأطعموك على أكفهم ، ونشأت بينهم ، حتى إذا كبرت صار لا يدنو منك أحد إلا طرت ها هنا وها هنا ، وضججت وصحّت . وأخذتُ أنا من الجبال مسناً ، فعلموني وألفوني ، ثم يخلى عني ، فأخذ صيدى في الهواء ، فأجىء به إلى صاحبي . فقال له الديك : إنك لورأيت من البراة في سفافيدهم مثل ما رأيت من الديوك لكنت أنقر مني» (١) .

وفي كتاب «كلیلة ودمنة» تتمثل الخصائص الفنية الهندية لهذا الجنس الأدبي . وأهم هذه الخصائص :

١ - طريقة التقديم للحكايات :

فكل حكاية يقدم لها بالتساؤل عن أصل المثل الذي وردت فيه ، بعبارة : وكيف كان ذلك ؟ أو ما يرادفها ويقرب منها . ثم يتصدر الإجابة عن هذا التساؤل عبارة : زعموا أنه كان ، أو قريب منها .

(١) الجاحظ «الحيوان» ، ج٢ ص ٣٦١ ، قارنه بوفيات الأعيان لابن خلكان ج١ ص ٢١٥ .

٢ - تداخل الحكايات :

فكل حكاية رئيسية تحوى حكايات فرعية ، وقد تحتوى هذه الحكايات الفرعية على حكاية أو أكثر متداخلة فيها كذلك . ويتبع ذلك دخول شخصيات جديدة أو حيوانات جديدة فى الحكاية ، دون انقطاع ولأدنى مناسبة .

٣ - تناسى الرموز :

أى الشخصيات أو الحيوانات التى جعلها القاص رموزاً للناس فى سلوكهم ، فيسهب فى الحديث عن الرموز إليهم من الناس ، غافلاً عن شخصياته الرمزية . وهذه خاصة دقيقة تفرق ما بين هذه الحكايات فى الآداب الشرقية ، والآداب الغربية ، كما سيتضح ذلك حين نذكر الخصائص الفنية الناضجة للقصاص على لسان الحيوان ، كما وضحت فى آداب الغرب ، وبخاصة عند لافونتين .

وقد ترجم كتاب « كليلة ودمنة » إلى حوالى ستين لغة غير اللغة العربية ، وكانت ترجمة ابن المقفع للكتاب أساساً لهذه الترجمات ، لأن الأصل البهلوى كان قد فقد على أثر الترجمات العربية للكتاب فى العصر العباسى ، كما لم يبق من هذه الترجمات العربية ما كان شعراً . فقد نظم أبان بن عبد الحميد بن لاحق كتاب كليلة ودمنة فى نحو أربعة عشر ألف بيت ، بتكليف من البرامكة . وسار على نهجه شعراء آخرون ، منهم على بن داود ، وبشر بن المعتمر ، وأبو المكارم أسعد بن خاطر ، ولم يصلنا من هذه الآثار الأدبية إلا نحو سبعين بيتاً من نظم أبان بن عبد الحميد ، نقلها الصولى فى كتابه : « الأوراق » . وترجم كتاب ابن المقفع مرات إلى اللغة الفارسية الحديثة . ويهمننا هنا ذكر الترجمة التى قام بها حسين واعظ كاشفى فى أواخر القرن الخامس عشر الميلادى ، وسمى ترجمته : « أنوار سهيلى » : وبهذه الترجمة

الأخيرة تأثر الشاعر الفرنسي « لافونتين » (١٦٢١ - ١٦٩٥) . فقد اقتبس منها نحو عشرين حكاية ، أدخلها في الجزء الثاني من حكاياته التي نظمها على لسان الحيوان . يقول لافونتين في مقدمة الجزء الثاني من حكاياته : « ليس من الضروري فيما أرى ... أن أذكر المصادر التي أخذت عنها هذه الحكايات الأخيرة ، غير أني أقول اعترافاً بالجميل : إني مدِين في أكثرها للحكيم الهندي « بلباي » الذي ترجم كتابه إلى كل اللغات » . « وبلبای » هذا هو بيدبا الفيلسوف الذي قيلت حكايات كليله ودمنة على لسانه . على أن « لافونتين » لم يأخذ من الكتاب السابق سوى مادة موضوعاته ، ثم تصرف فيها على حسب قواعد فنية كان لها أثر في النهوض بهذا الجنس الأدبي ، وهي التي يهمننا الآن ذكرها ، لأننا تأثرنا بها في أدبنا الحديث .

فقد تأثر لافونتين في هذا الجنس الأدبي أعظم تأثر بسابقه من الكتاب اليونانيين واللاتينيين ، وبخاصة إيسوبوس من كتاب اليونان في القرن السادس قبل الميلاد . وقد لحظ الأسس الفنية العامة التي لحظها كبار الكتاب من سابقه في ذلك الجنس الأدبي ، ثم استكمل هذه القواعد الفنية ونبغ فيها حتى صار مثالا لمن حاكوه في الآداب العالمية . ونجمل الآن القول في هذه الأسس الفنية .

فمنها الحرص على التشابه بين الأشخاص الخيالية والأشخاص الحقيقية في سياق الحكاية . فيختار الكاتب صفات أشخاصه الأولى بحيث تثير في ذهن القارئ الشخصيات الثانية . فلا يسترسل في وصف الشخصيات الرمزية من الحيوانات وغيرها حتى ينسى القارئ صفات الأشخاص الرموز إليهم من الناس ، ولا ينسى الرموز ، فيتحدث عن الأشخاص الرموز إليهم بحيث يغفل القارئ عن هذه الرموز التي هي وسائل الإثارة الفنية ، بل يختار خصائص

الشخصيات الرمزية بحيث تكون كالقناع الشفاف ، تراءى من ورائه الشخصيات المقصودة .

وإلى هذه القاعدة الفنية العامة ، أضاف « لافونتين » - في نقده ونظمه - قواعد أخرى دقيقة : فيرى لافونتين أن « الحكاية الخلقية على لسان الحيوان ذات جزأين ، يمكن تسمية أحدهما جسمًا ، والآخر روحًا . فالجسم هو الحكاية ، والروح هو المعنى الخلقى » . ولكي يشف الجسم عن الروح ، لا بد من إجادة تصويره تصويرًا يثير كل ما للروح من خصائص . ولذا حرص « لافونتين » على توافر المتعة الفنية في حكايته ، بحيث يصور شعره الأفكار العامة من وراء الحقائق الحسية ، وتجمع هذه الحقائق الدقيقة التي تتوارد لتوضيح الفكرة العامة ، « حتى يستطيع العقل أن يحس أفكاره ، ويفكر أحاسيسه » . وبذا تبرز الأفكار العامة من وراء التصوير الدقيق واضحة دون نص عليها .

وقد حرص « لافونتين » على تصوير الشخصيات حية قوية في أدق صفاتها المثيرة للفكرة ، كما حرص على تطوير هذه الشخصيات نفسيًا على حسب الحدث في الحكاية ، في شكل درامي ، يهيء لافونتين مجال الحديث فيه بالوصف المتصل بالحدث وتأثيره في حال شخصياته الرمزية . وقد راعى كذلك الواقع في رسم الصور الخلقية ، ليزيد شخصياته حياة وقوة ، ولم يلجأ إلى تصوير الخلق المثالي الذي يعز وجوده في الواقع . وذلك كحكاية « الذئب والحمل » ، مثلا ، لتصوير بطش القوى بالضعيف . فحكاياته في جملتها تكشف عن النفاض . وفيها يبرز المعنى الخلقى حيًا مجسمًا . ويتطور الحدث ، كما تتطور الشخصيات ، تطورًا محكمًا ، بحيث تؤدي كل كلمة وكل جملة وظيفتها الفنية في إطار الحكاية العامة .

وعلى الرغم من أن في أدبنا العربي القديم ميراثاً أدبياً كبيراً في الحكاية على لسان الحيوان ، يمثله كتاب كليلة ودمنة ذو الطابع الهندي في خصائصه الفنية – وقد سبق أن أشرنا إليها – فإن هذا الجنس الأدبي في أدبنا الحديث متأثر أعمق التأثير بالأدب الغربي في الأسس الفنية التي شرحناها ، ثم في مضمون هذه الحكايات كذلك .

ومن تأثروا في هذه الحكايات بالأدب الغربي شاعرنا أحمد شوقي ، وسبق أن أوردنا ما يؤكد صلته الفنية بلافتين . وفي الحق إنه حاكاه عن قرب ، لا في المادة الغفل الذي اتخذها موضوعاً لحكايته فحسب ، ولكن في القواعد الفنية لهذا الجنس الأدبي أيهما .

وعلى حسب ما يذكر شوقي في الطبعة الأولى للجزء الأول من الشوقيات ، نرى أنه تطلع إلى إغناء الأدب العربي في جنس المسرحية والقصة على لسان الحيوان على أثر اطلاعه على الأدب الفرنسي . ويبدو أن التقاليد ، وسلطان القصر عليه ، وعدم استعداد الجمهور لتقبل التحديد طرفة ، قد وقفت حائلاً دون تحقيق أمنيته فيما يتعلق بالتخلص من شعر المدح ، وفيما يتعلق بالمسرحيات . فقد استمر شوقي في قلبه التقليدي للمديح ، واكتفى أن يبت فيه معاني اجتماعية جديدة . ثم تأخر في نظم المسرحيات حتى سنه الأخيرة ، لأنه بدأ في تأليفها في الأربع السنين الأخيرة من عمره . ولم تكن مسرحية : « على بك الكبير » التي نظمها في فرنسا إلا محاولة أولى لم تلق قبولا لدى الخديو ، وقد عاد إلى تنقيحها ونشرها فيما بعد ، في مارس عام ١٩٣٢ م ، وهو عام وفاته . وقد ظل شوقي طوال حياته من أنصار التطور في النهضة الاجتماعية والأدبية ، لا من دعاة الثورة ، فهو يتحایل دائماً على هذا التطور لثلاثي فحماً الجمهور بما لم يهيا له . يقول شوقي في مقدمته السابقة الذكر : « ثم طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها

نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك المهبة ... وأنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها . وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها ، كالأفغوان لا يطاق لقاءه ويؤخذ من خلف بأطراف البنان ، جعلت أبعث بقصائد المديح من أوربا مملوءة من جديد بالمعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان .

ويريد شوقى بذلك أن الأوهام قد تمكنت من أهل عصره ، كالثعابين لا تؤخذ إلا بالحيلة ، فلا يستطاع مفاجأة هؤلاء بالتجديد طفرة واحدة . ولهذا احتال على بث المعانى الجديدة فى أساليب المدح التقليدية . وفى الحق يبدو إحساس شوقى الاجتماعى عميقاً جديداً ينم عن ثقافة واسعة . ولسنا بصدد مناقشة شوقى فى رأيه فى التجديد ، ووقوفه فيه عند الحدود التى ارتآها فى قوالب المدح ، ولكننا نريد أن نبين أنه لم يجد عقبه فى التجديد فيما يخص جنس القصة على لسان الحيوان ، فبث فيه كثيراً من الآراء الاجتماعية والسياسية التى كان يتعذر عليه أن يصرح بها . وفى مسرحياته نعتقد أنه قصد إلى تصوير بعض تلك الآراء والأفكار السياسية والاجتماعية ، فى مسرحية مصرع كليوباترا التى ظهرت عام ١٩٢٩ ، وكانت بدء الأدب المسرحى الناضج فى العربية ، وفى مسرحية قهيز التى ظهرت عام ١٩٣١ ، وفيها تناول فترتين من فترات الضعف فى تاريخ مصر ، لأنه رأى أن مصر كانت تجتاز فترة شبيهة بهاتين الفترتين . وإذا نظرنا إلى المسرحيتين السابقتى الذكر - فى ضوء ما قررنا - تجلت لنا آراء شوقى الوطنية والقومية ، وتحمله الشعب مسئولية ذلك الضعف ، مما يطول شرحه ، ولا نقصد إليه الآن . ولكن الوعى الذى قصد إلى تصويره فى المسرحيات كان يعز فهمه على معاصريه ، وعلى جمهوره جملة . وقد قدر هو ذلك منذ تطلع إلى التجديد ، فتأخر فى إخراج هذه المسرحيات ، على حين لم ينقطع عن تصوير

آرائه في كثير من المواقف الاجتماعية والسياسية تصويرًا موضوعيًا في القصص على لسان الحيوان . وإذن ، كان لهذا الجنس الأدبي الصغير رسالة إنسانية واجتماعية يرى شوقي أن جمهوره العربي لعصره أقرب إلى تقبلها والتأثر بها من تقبله وتأثره بجنس المسرحية ، إذ كان الجمهور العربي في مطلع نهضته الأدبية حديث عهد بالأدب الموضوعي جملة .

وقد أفاد شوقي - كما يعترف هو - بقصص لافونتين ، وهذه إفادة لاشك فيها من ناحية القواعد الفنية للقصص ، إذ أن قالب الفنى في قصص شوقي على لسان الحيوان لا صلة في القواعد الفنية بينه وبين حكايات كليلة ودمنة ، يقول شوقي في مقدمة الجزء الأول للشوقيات ، في طبعها الأولى ، متحدثًا عن نشاطه الأدبي حين كان بباريس يتلقى فيها دروسه : « وجربت خاطري في نظم الحكايات على أسلوب « لافونتين » الشهير ، وفي هذه المجموعة شيء من ذلك . فكنت إذا فرغت من أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئًا منها ، فيفهمونه لأول وهلة ، ويأمنون إليه ، ويضحكون من أكثره » . ونعتقد أن شوقي لم ينظم جميع قصصه على لسان الحيوان في فترة مقامه بأوروبا للدراسة (١٨٩١ - ١٨٩٣)^(١) ، بل ظل يولى عناية هذا الجنس الأدبي ، ويتبع فيه بعد ذلك ، لأنه كان يرى أن مثل هذه الحكايات لها أثرها الوثيق الأكيد في التوجيه والتنبيه ، وأن تأثيرها أكثر من تأثير المسرحيات لذلك العهد . ولم يقتصر شوقي في تأثره بـ « لافونتين » على النواحي الفنية ، بل تأثر به في مضمون كثير من حكاياته كذلك ، ولكنه لم يترجمها . وفيما يخص مضمون الحكايات ، ندمح كذلك أثرًا ضئيلًا لكليلة ودمنة في قصص شوقي ، كما نتبين

(١) انظر الدكتور محمد صبرى « الشوقيات المجهولة » ، ج١ ص ٢٢ ، ٢٤ ، ٣٢ .

تأثيراً دينياً في حكايات شوق حول سفينة نوح ، وما حُف بالطوفان من حكايات ابتكرها شوقي ، مستلهماً الأحداث التي تحكيها كتب العهد القديم ، والكتب الدينية ، فيما يخص الطوفان ورحلة السفينة .

وستحدث عن تأثير شوقي بالحكايات الشرقية فيما يخص المضمون ، وهو تأثر ضئيل ، لعقب بتأثر شوقي بلافونتين ، في المضمون ، ثم في النواحي الفنية ، مكثفين بذكر أمثلة من حكايات شوق تدل على ضروب هذا التأثير .

وقصة شوق التي عنوانها : « أمة الأرناب والفيل » فيها احتيال الأرناب على قتل الفيل عدوها . وقد يذكرنا هذا باحتيال الأرنبة على قتل الأسد الذي كان يهدد الأرناب كلها في كليلة ودمنة ، ولكن حيلة الأرنبة هذه كانت بأن أوهمت الأسد أن له خصماً ينازعه السلطان ، ثم أرته صورته في بئر ، فتوهمها خصمه ، وهجم على تلك الصورة ، فوقع في البئر ، فهلك . (باب الأسد والثور من كليلة ودمنة) ، وفي كليلة ودمنة ، كذلك حكاية الأرناب والفيلة ، وأن الفيلة كانت ترد عين القمر في أرض الأرناب ، قتهلك منها الكثير ، فاحتالت الأرناب ، بعد أن اجتمعت وتشاورت ، وأوهمت الفيلة أن القمر غضب عليها من استضعافها الأرناب . فصدقت الفيلة . ونجت الأرناب من شرها . وفي باب البوم والغربان في كليلة أيضاً ، يقترح غراب الرحيل من الوطن هرباً من العدو ، وهو نفس الاقتراح الذي يتقدم به أرناب من الأرناب في قصته شوق ، ويرد على الاقتراح في كليلة بأنه لا ينبغي الرحيل من الأوطان وتخليتها للعدو . وقد يكون شوق متأثر بهذه العناصر المتفرقة من مطالعته لكليلة ودمنة ، ولكن قد هضم ما قرأه وتمثله في حكايته ذات الطابع الأصيل والمعنى العميق في الاحتيال للعدو ، وفي الاتحاد في مواجهته . وواضح أن عدو مصر في وقته كان يتمثل في الإنجليز . وتبدو أصالة شوق في حكايته في الصياغة وبراعة الحوار ، وفي تصوير نجاح الضعاف

بالوحدة . كما يركز شوقي اهتمامه على الدعوة إلى التعاون أولاً . وطالما دعا إلى ذلك في قصائده الأخرى ، وندد بمن يخرج على الوحدة ، فيكون عوناً للمستعمر . فالدعوة إلى الوحدة هي التي كانت تنقص الوعي العام ، هي محور قصة شوقي . ولئن يحققها فضل يفوق فضل التغلب على العدو نفسه . يقول شوقي في خاتمة حكايته :

وهلك الفيل الرفيع الشأن فأمست الأمة في أمانيه
وأبليت لصاحب التدبير ساعية بالتاج والسريير
فقال : مهلا يا بنى الأوطان إن محلى للمحلل الثاني^(١)
فصاحب الصوت القوى الغالب من قد دعا : يا معشر الأرناب

أما ما يخص تأثير شوقي بحكايات سفينة نوح والظوفان ، فقد أشرنا إلى أن حكايات كثيرة قد رويت في الأدب العربي القديم في هذا الموضوع . ومما يستحق الذكر أن السفينة وركابها والظوفان وأحداثه طالما اتخذت رمزاً في الآداب الغربية ، وكانت مادة أشعار ومسرحيات وقصص كثيرة^(٢) . وهكذا يتخذ شوقي السفينة رمزاً حين يورد في حكايته التي عنوانها : « نوح عليه السلام والخلة في السفينة » ، على لسان سليمان ، يرد على الخلة المغترة :

ضحك النبي ، وقال : إن سفيتي لهى الحياة ، وأنت كالإنسان
كل الفضائل والعظائم عنده هو أول والغير فيها الثاني^(٣)
وهكذا تصبح الحيوانات في سفينة نوح رمزاً للناس في طبائعهم الغالبة

(١) أحمد شوقي « الشوقيات » ، ج ٤ ص ١٤٢ - ١٤٣ .

(٢) انظر مثلاً : كتابي « الرومانتيكية » .

(٣) الشوقيات : ج ٤ ص ١٦١ .

عليهم . فهم يستترون بظاهر المسألة خوفاً ورهبة في سفينة الحياة ، حتى إذا آمنوا عادت إليهم طبائعهم الوحشية ، وتبينوا على حقيقتهم ، يظهرون فيها أنياب الأثرة ، ومخالب النفعية ، يقول شوقي في قطعة له عنوانها : « السفينة والحيوانات » يصف حال الحيوانات في سفينة الطوفان حين الخوف ، ثم بعد الأمان :

فذهبت سوابق الأحقاد وظهر الأحاب في الأعادي
حتى إذا حطوا بسفح الجودي وأيقنوا بعودة الوجود ...
عادوا إلى ما تقتضيه الشيمة ورجعوا للحالة القديمة
فقس على ذلك أحوال البشر إن شمل المخدور أو عم الخطر :
بيننا ترى العلم في جهاد إذ كلهم على الزمان العادي

وهذه الفكرة الرمزية التي يتخذ شوقي السفينة طوفان الحياة ، رمزاً ، لها طالما صرح بها في قصائده الأخرى ، مثل قوله في قصيدة نابليون :

قسما لو قدروا ما رجعوا لا يعف الناس إلا عاجزين
وقوله في قصيدة أبي الهول ، يفسر بها خلق ذلك التمثال في صورة أسد ووجه إنسان ، وهو تفسير خاص به ، يتفق ونظرته للناس :

ولو صوروا من نواحي الطباع توالوا عليك سباع الصور
فيارب وجه كصافي النمد ، تشابه حامله والنمر

تلك إشارة موجزة لنواحي تأثير شوقي بمصادر أخرى غير لافونتين .

أما تأثيره بلافونتين فمتنوع الدلالة ، في المضمون ، وفي النواحي الفنية . ويبدو تأثير شوقي بلافونتين في المضمون في إشارة إلى حكاية من حكايات لافونتين ،

حين يقول فى حكاية : « النملة الزاهدة » ، على لسان جارات تلك النملة
النشيطات فى سعيها للقوت ، وهى ترد على تلك النملة الزاهدة التى تنشدها
بالسؤال :

فصاحت الجارات يا للعار لم تترك النملة للصرصار !!
ألم يقل من قوله الصواب ما عندنا لسائل جواب

وهى إشارة إلى أولى حكايات « لافونتين » التى عنوانها : الصرصار والنملة ،
وهى مشهورة ، فيها ترد النمل سؤال الصرصار الذى يتسول قوته ، لأنه يمضى
وقته فى الغناء . وفيها أن النمل حشرات نشيطة ، وأقل ما لها من آفة تستحق عليها
اللوم أنها لا تعير شيئاً ، ولا تجيب سائلاً . فالذى « قوله الصواب » فى بيت شوقى
السابق الذكر هو لافونتين . وبرغم هذا التأثير الواضح فى حكاية شوقى السابقة
الذكر ، فإن أصلته فيها أوضح . فشوقى يصور آفة من ينصرفون إلى العبادة
ليأكلوا باسم الدين ، يستغلون جهد غيرهم . وهى آفة كثير ممن يتعللون بالعبادة
لينقطعوا عن السعى فى المجتمع العربى . يقول شوقى :

كانت بأرض نملة تنباله لم تسل يوماً لذة البطالة
واشتهرت فى النمل بالتقشف واتصفت بالزهد والتصوف
لكن يقوم الليل من يقاتت فالبطن لا تملؤه الصلاة
والنمل لا يسمى إليه الحب وتملتى شق عليها الدأب

وتبدو سخرية شوقى ، واستبطانه لشخصياته الرمزية فى رد النمل على تلك
النملة الزاهدة رداً مهد له شوقى فى الحكاية ، فصار نتيجة طبيعية للحكاية ومعزى
خلفياً لها معاً ، حين يقول فى فاتحتها على لسان النمل :

فامضى فإننا يا عجوز الشوم نرى كمال الزهد أن تصومى

وشوقى فى حكايتين من حكاياته : « الحمار والجمل » و « الغزال والكلب » يحاكي حكاية لافونتين : « الذئب والكلب » . وملخص هذه الحكاية الأخيرة أن ذئبًا مسَّه الجوع والهزال بسبب وفاء الكلاب فى الحراسة ، التقى بكلب فاره ضل طريقه ، فحياّه وهناه على سمه ، وأعجب بفراسته . فقال له الكلب : فى يدك أن تكون مثلى إذا تركت الغاب ، وأتيت معى لتصيد مع الناس ، وتفوز بعظام الدجاج وبقايا الحمام . فرق الذئب على كلامه وسار معه ، وتخيّل صنوفًا من السعادة . بينا هما فى الطريق أبصر الذئب رقبة الكلب خالية من الشعر ، فسأله عن ذلك . فأجاب الكلب : لاشيء ربما كان ذلك أثرًا من الطوق الذى أربط به . وأية أهمية لذلك ؟ فيجيب الذئب مجفلا : يربطونك !! إذن أنت لا تعدو حيث تشاء ! لا رغبة لى فيما تمنى به من صنوف الطعام ولا أريد بدلاً من حرىتى كثيرًا بأكملة . وحين فرغ الذئب من قوله هذه ولى هاربًا ، وأخذ يعدو .

وفى حكاية شوقى الأولى : « الغزال والكلب » ، يتوجه غزال مرّقه فى بيت رجل كريم ، يطعم اللوز والفطير ويسقى العسل ، إلى كلب أمين وفى يسأله عن حال الناس ، فيجيب الكلب :

سألتى عن حقيقة الناس عذرًا	ليس فيهم حقيقة فتقال
إنما هم حقد وغش وبغض	وأداة وغيبة وانتحال
لا يغرنك - ياأخا البيد من مو	لاك ذاك القبول والإقبال
أنت فى الأسر ما سلمت فإن تم	مرض تقطع من جسمك الأوصال
فاطلب البيد وارض بالعيش قوتًا	فهناك العيش الهنى الحلال
أنا لولا العظام وهى حياتى	لم تطب لى مع ابن آدم حال

والمغزى فى هذه الحكاية هو نفس ما قصد إليه لافونتين فى حكايته السابقة . وحكاية شوقى أضعف ، وفيها تساق النصائح المباشرة من غير تصوير وتطوير .

صياغتها كذلك نثرية . وربما كانت من أوائل ما نظمته شوقي على لسان الحيوان .
وقريب منها - في ضعف الصياغة - الحكاية الأخرى التي يرمز بها شوقي
نفس المعنى السابق ، وعنوانها : « الحمار والجمال » حين يهربان من الرق ،
يتفان على أن يقضيا العمر بالبيداء . ويضيق الحمار بالحرية ويقول (في حوار
بينه وبين الجمال) :

إبد لى من عودة للبلد لأننى نسيت فيه مقودى
قال : سر والزم أحاك الوددا فإنما خلقت كى تقيدا

واتخاذ الحمار والكلب رمزين لمن ينشد الحرية ومن يستطيب القيد - بدلا من
الذئب والكلب (في حكاية لافونتين) - فيه ضعف ، لأن الحمار والكلب كلاهما
حيوان أليف . وليس في حكاية شوقي إلا سرد وحكم مباشرة لا إقناع بها ولا
تصوير فيها .

وكذلك حكاية « الكلب والحمامة » ينظم فيها شوقي كيف أنقذت الحمامة
الكلب ، حين نقرته فأيقظته من نومه ، فنجوا من ثعبان كان يتحرش به ليلدغه .
فحفظ الجميل للحمامة ونجأها من رصاص الصائد ، حين ينهبها بنباحه . وهى
محاكاة للحكاية الثملة والحمامة عند لافونتين ، حين مدت الحمامة للتملة قشة فى
مجرى ماء وصلت بها الثملة للشط ، ونجت من الغرق ، فجازتها الثملة على صنعها
حين لدغت الصائد فى قدمه ، وهو يصوب للحمامة رصاصته ، فجعلته يخطئ
فى إصابة هدفه .

وحكاية « الفأرة والقط » - عند شوقي - محاكاة كذلك لحكاية « الموت
والخطاب » عند لافونتين . ذلك أن لافونتين يصف خطأً ينوء بعثه من
الخطب ، ويشكو حظه ، ويتمنى الموت يأتيه يسأله عما يريد . فيجيبه بأنه لا

يطلب منه سوى مساعدته على أن يحمل الحطب على ظهره . فالمرء يفضل تحمل الأعباء على الموت ، وإن كان في الموت شفاء له من الشقاء . وهذا ما يقصده شوقي متحدّثاً عن فارة تبكى ابن أخيها الذي اغتاله هر ، وتمنى أن تستريح من العيش بهر مثله فإذا الهر يأتى إليها :

وكان بالقرب الذى تريد يسمع ما تبدى وما تعيد
فجاءها يقبول يا بشراك ؟ إن الذى دعوت قد لبّاك !
ففزعت لما رأته الفارة واعتصمت منه بيت الجارة
وأشرفت تقول للسفيه إن متُّ بعد ابنى فمن يبكيه ؟

وشوقى فى هذه الحكاية الأخيرة أقدر على التصوير ، وأدنى إلى تجسيد فكرته ، وأبعد من التجريد الذى لجأ إليه لافونتينز ، وأعمق فى سخريته منه .

وفى قصص لافونتين حكاية « الطاووس يشكو حظه للاله جونون » ، امرأة جوييتز فى الأساطير الرومانية . وفى هذه الحكاية أن الطاووس يضيق ذرعا بأن صوته منكر ، فى حين ينعم البلبل الهزيل الحقير بأعذب الألحان . وتجييه الإلهة الطاووس بأنها حبته فأبدع منظر ، وبذيل غنى بالألوان ، وبعنق مزدان بما يشبه قوس قزح ، وأنه أحسن حظاً من كثير من الطير التى يحسدها . وقد اقتضت الحكمة الإلهية توزيع النعم بين الطير : نعم الجمال والقوة وسحر الصوت والدلال . وهذا هو جوهر حكاية لشوقى عنوانها : « سليمان والطاووس » نجيل القارىء إليها .

وأخيراً نشير إلى أن شوقى قد فاق لافونتين من ناحية التصوير الفنية ، فى حكاية : « فأر الغيط وفأر البيت » ، وفيها تبدو روح شوقى الفكهة الساخرة . ويسخر شوقى فى هذه الحكاية من مغامرة الأغرار المعترين الذين يدفعهم تهورهم

إلى الهلاك ، وهم الذين يهرولون في صغار الأمور حرصًا وجشعًا ويزعمون أنهم يكافحون في سبيل المعالي . وتبدو هذه السخرية العميقة في قول الفأر المغامر لأمه :

فقال سمينى بنور القصر لأنسى يأم فأر العصر
ثم بعد أن غاب عنها غيبة لا رجوع منها ، فصادفته ملتقى في الطريق قد
سحقت عظامه :

فناحت الأم وصاحت واهأ إن المعالي قتلت فتاهأ
وعلى الرغم من أن مغزى هذه القصة مختلف عن مغزى نظيرتها في لافونتين :
« حكاية فأر المدينة وفأر الحقول » فإنها متأثرة بها ، فهي محاكاة لها في تحوير يرم
عن أصالة في المضمون وأصالة فنية كذلك .

وما أردنا إلا ذكر أمثلة مختلفة لما أفاده شوقي فيما يخص مضمون حكاياته ، أما
النواحي الفنية فقد سار شوقي فيها على نهج لافونتين ، وحاول محاكاته فيها عن
قرب ، وتدرج في هذه المحاكاة حتى بلغ بها قمتها الفنية في هذا الجنس الأدبي في
اللغة العربية حتى اليوم . وإلى براعته في المحاكاة الفنية للافونتين ، ضمن حكاياته
كذلك قضايا اجتماعية وسياسية كانت ذات أهمية بالغة المدى في عصره .

وقد سبق أن ذكرنا هذه الأسس الفنية التي أغنى بها لافونتين هذا الجنس
الأدبي في نقده وإنتاجه . ولنضرب هنا مثلاً على سمو شوقي بهذا الجنس فيما يخص
النواحي الفنية التي سنهأ لافونتين . وهذه هي حكاية شوقي :

بينأ ضفاف من دجاج الريف تخطر في بيت لها ظريف
إذ جاء هندی كبير العرف فقام في البيت مقام الضيف

ولا أراها أبداً مكروها
يوماً وأفضى بينكم بالعدل
على، إلا الماء والمنام
وفتحت للديك باب العش
يدعو لكل فرحة وديك
ممتعاً بداره الجديدة
تحلم بالذلة والهوان
واقبست من نوره الأشباح
يقول: دام منزلي المليح
مذعورة بصيحة الغشوم
غدرتنا - والله - غدراً بينا!
وقال: ما هذا العمى؟ حمقى!
قد كان هذا قبل فتح الباب!!

يقول: حيا الله ذى الوجوها
أنتيكم أنشر فيكم فضلى
وكل ما عندكم حرام
فعاود الدجاج داء الطيش
فجال فيه جولة المليك
وبات تلك الليلة السعيدة
وباتت الدجاج فى أمان
حتى إذا تهلل الصباح
صاح بها صاحبها الفصيح
فانتبهت من نومها المشئوم
تقول: ماتلك الشروط بيننا
فضحك الهندى حتى استلقى
متى ملكتم ألسن الأرباب؟

فشوقى فى الحكاية السابقة ، يصف بحال الأحداث ، ويهيبء بذلك لمجراها
بين مخلوقات ضعيفة مغتره ، وهذا الدخيل القوى المحتال الذى يرمز له شوقى
بالديك الهندى . وفى موضع آخر يتحدث شوقى عن الإنجليز ، فيرمز لهم
بالديك ، فيقول : « ديك على غير جداره ، خلا له الجوف فصاح ... » (١) . وهو
نفس الرمز فى هذه الحكاية . ويختار شوقى كل كلمة وكل جملة ، فى عناية
بالغة ، لتصف الحال النفسية لكل من الفريقين وعلى الرغم من أن هذه الصفات
مميزة لأصحابها ، ومصورة للدجاج بوصفها رمزاً ، فإنها تتراسل مع صفات
المواطنين المقصودين فى موقفهم من الأجنبي الدخيل . ولهجة الديك فى تظاهرة

(١) انظر أسواق الذهب لشوقى ، يخاطب ولديه فى موضوع قناة السويس .

بالضعف ، وزعمه الخير ، وتوكيده أن إقامته موقوتة ، تتفق تماماً مع وعود الإنجليز لذلك العهد ، ولهجتهم مع المصريين .

ثم يحدث في هذه الحكاية ما يشبه « التحول » في المسرحية ، حين يفتح الدجاج الباب لذلك « الهندي » ولكن شوقى يطول الحال النفسية في بطنه لكل من الفريقين ، فتبدو المخاطر - أولاً - هواجس في أذهان الدجاج ، قبل أن تصبح حقائق مروعة ، على حين يغير الهندي من مسلكه قليلاً ، وهو رضى النفس ، واثق من عاقبة مسلكه مع هؤلاء الأغرار . ثم يفجأ الغافلين بالكشف عن حقيقة قصده ، وهم مستغرقون في نوم الغفلة ، ليستيقظوا منه بعد فوات الأوان . وما أعظم الفرق بين حال « الهندي » في بدء طرده الباب ، وحاله في سخريته المرة حين استقر به المقام . والحكمة الخليقة الوطنية - في هذه الحكاية - ليست مقحمة بعد ذلك ، بل هي مصورة تصويراً محكماً في الدقائق والتفصيلات المصورة في سياق الحكاية . وبهذه القوة في التصوير الفنى يؤدي هذا الجنس الأدبى رسالته خير أداء .

وشتان بين طريقة شوقى هذه وطريقة ابن المقفع الهندية الأصل كما نراها في حكايات « كليلة ودمنة » . وقد قصد شوقى في حكاياته إلى ما قصد إليه لافوتتين من تصوير النقائص أولاً ، ليستشعر الناس الكمال من وراء النقائص . ففي حكاياته يتراعى خلق « التجارب » . الذى يقف عليه من يمارس الحياة نفسها ، ويعم النظر في آفاتهما ، لتتكشف عن الخلق المعتدل في عاقبة الأمر ، ولتتجلى البصيرة بمعرفة آفاق الناس ، وعواقب تطرفهم ، أو انعزالهم ، أو انعدام الحاسة الاجتماعية فيهم . ولذلك كانت غاية هذه الحكايات - بالإضافة إلى ما يستنتج منه الخلق المعتدل ، وصلاح الخيرين - هي التحذير من آفات السلطات ، سلطة

الملوك ، والقضاة ، ورجال المال ، وكل ما يمت بصلة إلى الطغيان أو التطرف .
ولذلك كان لافونتين مريباً لدى لويس الرابع عشر .

ولعل شوقى أراد أن يتلطف في ستر أغراضه في بعض حكاياته ، وأن يعمل الحيلة في تناول بعض مسائل عصره الخاصة بعيوب الحكم لعصره ، حتى لا يصير ظنيماً لدى الأسرة المالكة لعهدده ، كما كان لافوتى . فلم يتناول في حكاياته كثيراً من الأمور التي تمس صميم العدالة ونظام الحكم كما فعل لافونتين .

وفي هذا المجال نقتصر على مثال واحد من حكايات لافونتين ذات الدلالة العميقة المستترة على هجاء طغيان لويس الرابع عشر . وهي حكاية لها مصدرها من ايسوبوس . وعنوانها : « الشمس والضفادع » . وهذه ترجمتها : « في عرس طاغية من الطغاة ، دفن الشعب ، في ابتهاجه ، هوموه في أكواب الشراب . وإيسوب وحده هو الذى وجد أن الشعب أحرق بإفراطه في الابتهاج ، فقد حكى أن الشمس اعترمت قديماً أن تفكر في الزواج ، فلما لبث سكان المستنقعات (الضفادع) أن شكوا مصيرهم ، في صوت واحد لم يشذ فيه منهم أحد ، متوجهين بقولهم إلى الحظ : « إن شمساً واحدة لا تكاد تحتل ، فلو أنجبت بضع شمس ، لأجذب البحر وسكانه ، وداعاً ، إذن ، أيتها المستنقعات والغصون : فسيهلك جنسنا ، وعماً قريب لن نكون إلا في نهر ستيكس الذى لا يرده سوى الموتى » . وفيما يخص حيواناً مسكيناً ، كانت الضفادع ، فيما أرى ، غير مخطئة في التفكير » .

فالشمس في الحكاية السابقة رمز للملك ، والضفادع للشعب . ويتضح الهجاء في هذه الحكاية بخاصة إذا علمنا أن لويس الرابع عشر كان يلقب بالشمس . ومن لفظوا هذا المعنى الهجائى لهذه الحكاية : فولتير فيما بعد ، ففى

مناسبة زواج الملك لعهد ، استشهد بهذه الحكاية ، قائلا : إنه زواج الشمس ، الذى يحمل الضفادع على الهمس .

وقريب من الحكاية السابقة فى المغزى ، وإن تخلف عنها فى المضمون ، حكاية لشوقى ، نشرها فى ٣١ يوليه عام ١٩٠٠ ، فى « المجلة المصرية » . ولكنه حرص بعد ذلك ألا ينشرها فى دواوينه ، ولعله حرص على ذلك خوفاً من أن يساء به الظن ، لما لها من مغزى خطير لذلك العهد ، يقرب من مغزى حكاية لافونتين .

وهذه هى حكاية شوقى :

دولة السوء

تم لبعض الناس فيما قد سلف	كلب وقرد وجمار فاحترف
وصار يفتدى بها ويسرح	كجوفة لها الطريق مرشح
علمها بالجهد كيف تفهم	وكل شىء بالمراس يعلم
جاءته ليلى وهو فى المنام	تقول : قم ياسيد الكرام
ها قد تجلت ليلة القدر لنا	وقبل مولانا سألنا سؤلنا
فقام يستعد للضراعة	وقال : ماذا طلب الجماعة ؟
قال له القرد : طلبت المملكة	تكون لى وحدى بغير شركه
قال الحمار : وأنا الوزير	والصدر فى الدولة والمشير
والكلب قال : قد سألت الباريا	يجعلنى فى ملك هذا قاضيا
فراع رب الجوق ما قد سمعا	ثم جئا لربه وضرعا (١)
وقال : يا صاحب هذى الليلة	سألتك الموت ولا ذى الدولة

(١) الدكتور محمد صبرى « الشوقيات المجهور » ج١ ، ص ٢٢١ .

الجنس في العصر الحديث - وقد تأثر بـ «لافونتين» أعمق تأثر، في مضمون
حكاياته ومغزاها، وفي النواحي الفنية التي انتهجها.

وفي المثاليين الذين اتسع وقتنا لتوجيه الدراسة فيها وجهة مقارنة، وضح لنا
أثر هذه الدراسات في الكشف عن أصالة الأدب القومي، في ناحيتي تأثيره
وتأثره، كما وضح لنا كيف تتجلى أصالة الكتاب، وتنوع موارد التجديد في
الآداب، عن طريق التأثير بالآداب العالمية تأثيراً رشيداً، بينما أسسه العامة حين
تعدنا في عالمية الأدب، وطبيعة التجديد ومنهجه في الآداب جميعاً.

وقد حرصنا في هذه المحاضرات على توكيد أمور لم تستقر بعد كل الاستقرار
لدى كتابنا ونقادنا، في حين نعدنا من المعطيات المسلم بها لدى كبار الكتاب
والنقاد العالميين، ومن المعلومات البدائية في الأدب المقارن، ألا وهي أن تبادل
التأثير والتأثر بين الآداب مما صاحب عصور النهضة الأدبية في آداب العالم
جميعاً، وأن التأثير لا يمحوا أصالة الكاتب، ولا ينال منه، ولا يطنخي على
الطابع المحلي، ولا على العناصر المقومة للأدب القومي، بل هو سبيل تغذية هذه
النواحي والنهوض بها. وكل كاتب عميق أصيل لابد أنه قد امتاح من موارد
الآداب العالمية. وقد انتظمت تلك الموارد في ثمار قرائح الكتاب، فألفوا منها
وحدة متسقة، كحديقة غناء، أبدعتها يد التنسيق، فألفت بين زهورها
وأشجارها، على الرغم من اختلاف ألوانها وتعدد ورودها.

وقد أوردنا في صدر هذه المحاضرات من نقد كبار الكتاب العالميين ما يدعم
ما قرناه، وهؤلاء يدلون في يسر بمصادرهم، ثقة منهم بأنفسهم،
وبجمهورهم. ولا يعرفون خوف من أن يدرس الباحثون إنتاجهم دراسة
مقارنة، لأنهم على علم بأصالتهم، وعلى يقين من أن أصالتهم إنما أتاحت لهم

الجنس في العصر الحديث - وقد تأثر بـ « لافونتين » أعمق تأثر، في مضمون
حكاياته ومغزاها ، وفي النواحي الفنية التي اتبناها .

وفي المثاليين الذين اتسع وقتنا لتوجيه الدراسة فيها وجهة مقارنة ، وضح لنا
أثر هذه الدراسات في الكشف عن أصالة الأدب القومي ، في ناحيتي تأثيره
وتأثره ، كما وضح لنا كيف تتجلى أصالة الكتاب ، وتنوع موارد التجديد في
الآداب ، عن طريق التأثر بالآداب العالمية تأثراً رشيداً ، بينما أسسه العامة حين
تحدثنا في عالمية الأدب ، وطبيعة التجديد ومنهاجه في الآداب جميعاً .

وقد حرصنا في هذه المحاضرات على توكيد أمور لم تستقر بعد كل الاستقرار
لدى كتابنا ونقادنا ، في حين نعدّها من المعطيات المسلم بها لدى كبار الكتاب
والنقاد العالميين ، ومن المعلومات البدائية في الأدب المقارن ، ألا وهي أن تبادل
التأثير والتأثر بين الآداب مما صاحب عصور النهضة الأدبية في آداب العالم
جميعاً ، وأن التأثر لا يمحوا أصالة الكاتب ، ولا ينال منه ، ولا يطغى على
الطابع المحلي ، ولا على العناصر المقيمة للأدب القومي ، بل هو سبيل تغذية هذه
النواحي والنهوض بها . وكل كاتب عميق أصيل لابد أنه قد امتاح من موارد
الآداب العالمية . وقد انتظمت تلك الموارد في ثمار قرائح الكتاب ، فألفوا منها
وحدة متسقة ، كحديقة غناء ، أبدعتها يد التنسيق ، فألفت بين زهورها
وأشجارها ، على الرغم من اختلاف ألوانها وتعدد ورودها .

وقد أوردنا في صدر هذه المحاضرات من نقد كبار الكتاب العالميين ما يدعم
ما قررناه ، وهؤلاء يدلون في يسر بمصادرهم ، ثقة منهم بأنفسهم ،
وبجمهورهم . ولا يعرفون خوف من أن يدرس الباحثون إنتاجهم دراسة
مقارنة ، لأنهم على علم بأصالتهم ، وعلى يقين من أن أصالتهم إنما أتاحت لهم

بفضل تأثرهم . ولا سبيل إلى التعرف على روح الكاتب وثقافته ، والجهد الذى بذله فى خلقه الأدبى وتغذية مواهبه ، إلا بالوقوف على الثقافات المختلفة التى هضمها وأخرجها إلى الناس خلقاً جديداً .

ولنختم هذه الدراسة بمثال لكاتب وناقد من أشهر الكتاب والنقاد العالمين ، وهو « جوته » . فقد أتى إليه يوماً صديقه وأمينه « إكرمان » ، ليهنئه بصدور طبعة جديدة لمؤلفاته . فنظر « جوته » إلى مجلدات كتبه مرصوفاً بعضها فوق بعض ، وأخذ يشرح لإكرمان كيف زحرت مؤلفاته بما أفاد من الإغريق والرومان والإنجليز والإيطاليين والفرنسيين ، ثم أضاف إلى ذلك قوله : « كل هذا موقع عليه باسم (جوته) » .

ولجوته نظراء كثيرون فى الكتاب العالمين المعاصرين ، ولعل فى ذلك ما يطمئن كتابنا المحدثين ألا خوف عليهم من دراسة إنتاجهم القيم دراسة مقارنة ، بل إن هذه الدراسة سبيل تقويم جهودهم التقويم الصحيح ، وإظهارهم بمظهر القدوات الصالحة للناشئين من معاصرتهم للأجيال المقبلة ، حتى يتم لأدبنا أن يوصل بالآداب الكبرى ، وتتوافر له أسباب عالميته التى بدت بشائرها فى إنتاج كبار كتابنا المعاصرين . وهذا مقصد آخر من مقاصد الأدب المقارن ، وغاية من غاياته الجليلة الخطيرة الأثر .



صدر للمؤلف

1. L'influence de la Prose Arabe sur la Prose Persane aux V èt VI Siècle de L'Higere (XII XII siècle après J. C.) Paris 1952.

2. Le Thème d'Hypatie dans la Littérature Française et Anglaise du XVIII siècle et au XX siècle. Paris 1952.

- ٣ - الأدب المقارن .
- ٤ - الرومانتيكية .
- ٥ - الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية .
- ٦ - النقد الأدبي الحديث .
- ٧ - النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة .
- ٨ - فى النقد المسرحى .
- ٩ - دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر .
- ١٠ - المواقف الأدبية .
- ١١ - فى النقد التطبيقى والمقارن .
- ١٢ - قضايا معاصرة فى الأدب والنقد .
- ١٣ - دراسات ونماذج فى مذاهب الشعر ونقده .
- ١٤ - دراسات أدبية مقارنة .

15. Les Etudes de Littérature Comparée dans la République Arabe Uniè dans : Yearbook of comparative and General Literature, University of North Carolina Studies in Comparative literature Number 25, 1959.

الفهرس

الصفحة

٣ الأءب المقارن والأءب القومى
١٦ تعريف الأءب المقارن
٢٧ عالمية الأءب
٤١ أمثلة عامة
٤٢ الأجناس الأءبىة

رقم الايداع ٩٢/٣٩٣٥ 977-14-0138-6 I.S.B.N

