الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

القسم: اللغة والأدب العربي
التّخصص: اللغة والأدب العربي

أثر فيكتور هيغو في شعر إيليا أبي ماضي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم

إعداد الطالبة:
نادية دحماني

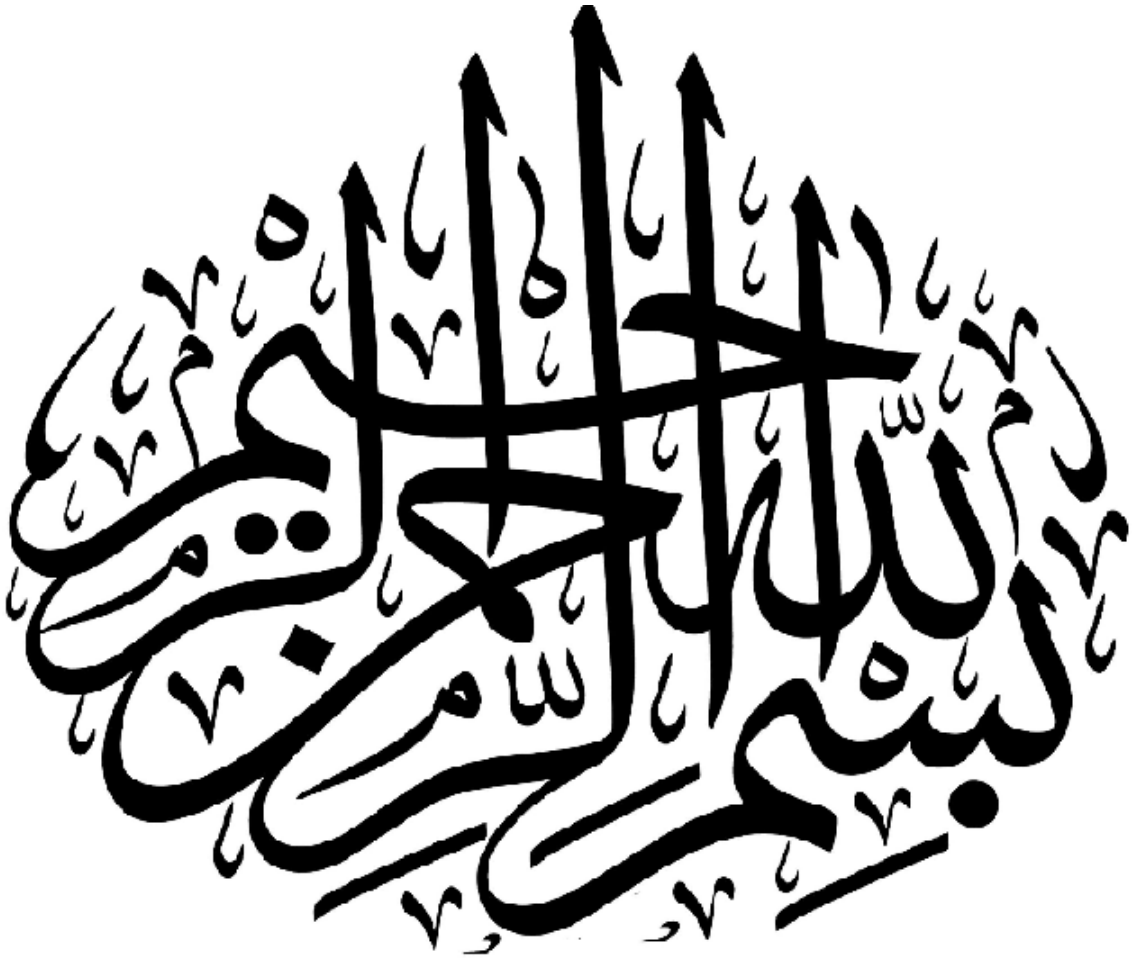
تحت إشراف الأستاذ:
أ.د/ سالم سعدون

أعضاء لجنة المناقشة:

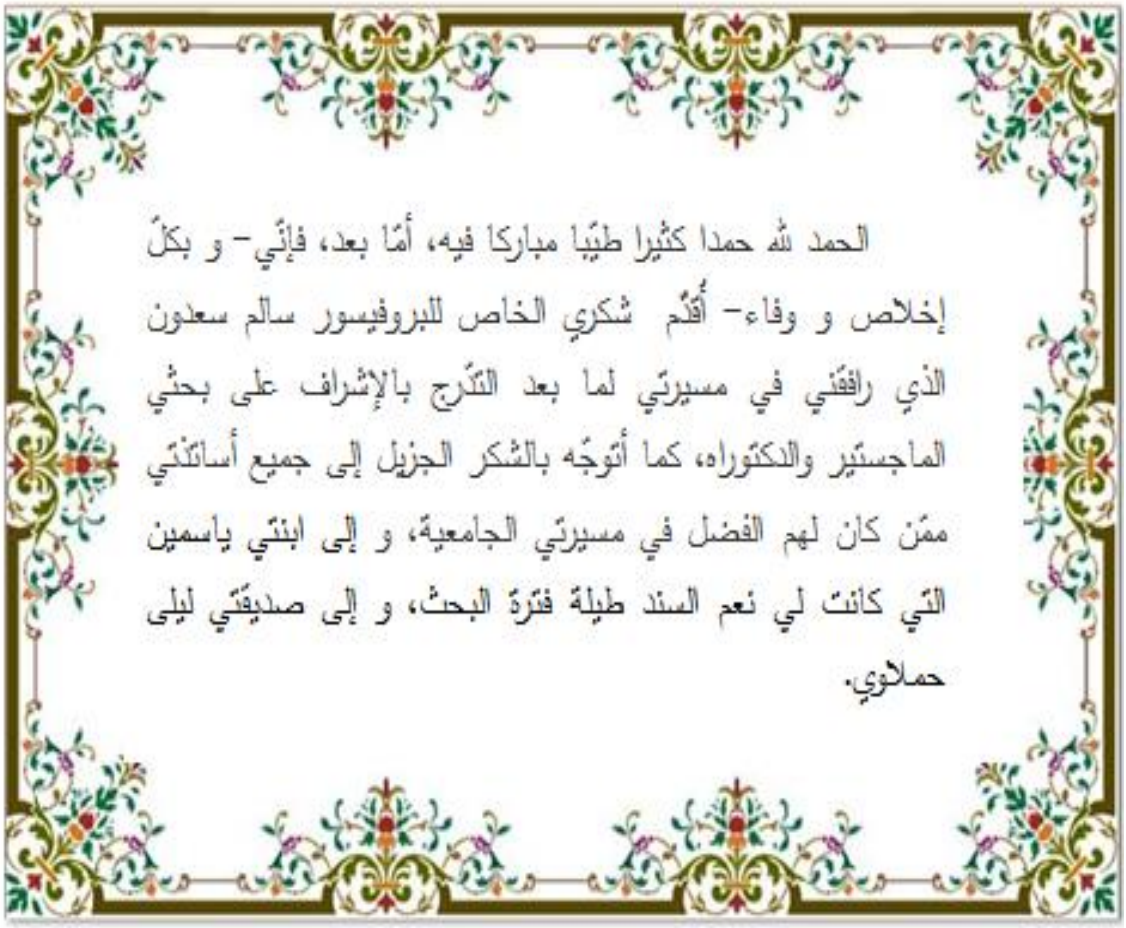
الرقم	اسم و لقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
1	مصطفى ولد يوسف	أستاذ التعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة	رئيسا
2	سالم سعدون	أستاذ التعليم العالي	جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة	مشرفا و مقرّرا
3	صليحة لطرش	أستاذ محاضر –أ–	جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة	ممتحنا
4	بوعلام رزيق	أستاذ التعليم العالي	جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج	ممتحنا
5	سليم سعدلي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج	ممتحنا

تاريخ المناقشة: 12 ماي 2024

أثر فيكتور هيغو في شعر إيليا أبي ماضي


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير


الحمد لله حمدا كثيرا طيّبا مباركا فيه، أمّا بعد، فإنّي- و بكلّ إخلاص و وفاء- أُقدّم شكري الخاص للبروفيسور سالم سعدون الذي رافقني في مسيرتي لما بعد التدّرج بالإشراف على بحثي الماجستير والدكتوراه، كما أتوجّه بالشكر الجزيل إلى جميع أساتذتي ممّن كان لهم الفضل في مسيرتي الجامعية، و إلى ابنتي ياسمين التي كانت لي نعم السند طيلة فترة البحث، و إلى صديقتي ليلى حملاوي.

إهداء

أهدي ثمرة هذا الجهد إلى أصحاب

الكلمة الطيبة، و الفكر الثاقب، إلى كلّ

أولئك الذين يغذّون العقول، و يداوون

القلوب بكلماتهم العطرة.

مقدّمة

الشعر خلق فنّي يستمدّ شكله و مضمونه و اتّجاهاته من التجارب الشعرية التي يعيشها الشاعر في فترة زمنيّة معينّة، و في بيئة مكانيّة خاصّة. فطبيعته و مفهومه و غاياته تتغيّر من عصر إلى آخر، ومن شاعر إلى آخر، و الشعر العربي طرأت عليه تطوّرات مختلفة واكبت تطوّر الفكر المحلّي، كما لعب عامل الاحتكاك بالشعر الغربي دورا كبيرا في التجديد والتوسيع في أساليبه، حيث أصبح الشعراء يحاكون الأعمال الشعرية الغربية في أروع نماذجها، متأثّرين بما اطّلعوا عليه من موضوعات و أفكار مختلفة، ومعايير فنيّة كانت صدى للرومانسيّة الغربيّة، و ذلك لأنّ العصر الحديث- في الوطن العربي- امتاز بالانفتاح على الآداب الأخرى، مدعّما من طرف النقّاد الذين دعوا إلى الترجمة مستبيحين الاغتراف من ذلك الوافد، و في المقابل اتّهم شعراء مدرسة البعث والإحياء بالتقليد بسبب سيرهم على خطى القدماء. وعلى إثر ذلك ظهر العديد من الأدباء الرومانسيين الذين حملوا لواء التجديد، ومن أبرزهم الشاعر المهجري إيليا أبو ماضي الذي واكب شعره ذلك التطوّر.

والتأثّر من طبيعة الأدب، وإنّما كلّ عمل أدبي، في كلّ زمان و مكان، لا ينشأ من فراغ، بل ينتج من المحيط الأدبي، و يشمل الأعراف والتقاليد الأدبية الموروثة، وكذا الثقافات الأجنبية، فيحوي في طيّاته نصوصا أخرى تتداخل معه شكليّا و دلاليّا، و تختلف في نسبة ظهورها. هذا ما اتّفقت عليه نظرية التناص التي تدرس هذه الظاهرة التي يصعب إثباتها خاصة في حالة اختلاف اللغات و عدم اعتراف الأديب المتأثّر بأخذه عن غيره، كما هو الحال بالنسبة للموضوع الذي اخترته للدراسة، والذي يتمثّل في إجراء دراسة مقارنة بين نتاج شاعرين أحدهما لبنانيّ مسيحي يمثّل الشعر العربي في المهجر، و هو إيليا أبو ماضي، والآخر فرنسيّ يمثّل قمّة من قمم الأدب الرومانسي، و هو فيكتور هيڤو الذي ارتبطت باسمه الدراسات المقارنة الأولى في الوطن العربي، حيث تصدّر هذا الاسم طلائع المقارنة إلى غاية الثلاثينات من القرن العشرين، لكنّها كانت إلى الموازنات أقرب، إذ لم يدرس تأثيره في الأدب العربي الحديث، بل ما يتشابه منه مع ما جاء به أعلام الأدب العربي في عصره الذهبي، فضلا عن بعض الإحالات إلى ما تلقّاه هو ذاته من روائع الأدبين العربي والفارسي، لذا فإنّ الاهتمام بأثره في الشعر العربي بات ضروريّا، و منه تأثيره في شعر أبي ماضي.

ليس موضوع التأثر والاستفادة ممّا سنّه الشعراء الرومانسيون الغربيون محلّ جدل أو معارضة، إنّما تجلّيات و تفاصيل و حجم ذلك لا يزال يعتريه كثير من الغموض، الأمر الذي يبرّر الحاجة لمثل هذا البحث الذي يدعو إلى استقصاء تفاصيل تلك التفاعلات النصية، والكشف عن أسبابها و حجمها و أبعادها. فعلى الرغم من وجود العديد من الدراسات التي تناولت الخصائص الفنية لشعر إيليا أبي ماضي و بعض تناصّاته مع التراث الشعري العربي، غير أنّها لم تلتفت إلى

حيثيات و تفاصيل أثر الشعر الغربي في إبداعاته الشعرية، و إن لمّحت إلى ذلك. فمن يطّلع على تلك الدراسات قد يقول إنّه لم يبق ما يذكر، لكنّي ها أنا ذا أقرأ شعره قراءة مغايرة لم يسبق لها مثيل، ما يدّل على أنّ النص الأدبي عامة، والشعري خاصة لا يستنفذ طاقاته.

تمّ اختيار هذا الموضوع انطلاقا من موقف معرفيّ مسبق أساسه أنّ الاتّجاه الرّومانسي في الأدب العربي ظهر تأثّرا بالرومانسية الغربية، إضافة إلى ما صادفني من مظاهر مشتركة بين نصوص الشاعرين. فثمّة عناصر بارزة في شعر أبي ماضي ترجعني بالفكر دائما إلى قصيدة ما لهيڤو، لذا قادني الفضول إلى التعمّق في الموضوع من أجل تسليط الضوء على طبيعة هذا التأثّر، و إظهار كيف أنّ رائعة أدبية تؤدّي إلى إبداعات تمتّع شعوبا و قرّاء من لغات و أمم أخرى.

و ممّا زادني تمسّكا بالموضوع، انعدام البحوث والدراسات التي تتعرض لظاهرة التناص بين اللغات، و قلّة الاهتمام بكلّ ماله علاقة باللّغات أو الآداب الأجنبيّة، والضباب الذي يغشى كيفية إجراء مثل هذه الدراسة على الرّغم ممّا لذلك من علاقة بابتكار النّصوص. فأغلب الكتب التي تتناول الشعر العربي الحديث بالدراسة لا تتعدّى مجرّد التلميح إلى ظاهرة التأثّر، كما أنّها تكرّر المعلومات نفسها دون أن يتّخذ أصحابها عناء البحث عن مظاهر أخرى لذلك التّأثر و طبيعته. ثمّ إنّ اهتمام المشارقة انصبّ أكثر على إبراز التأثر بالأدب الإنجليزي نظرا لثقافتهم التي ترجع لطبيعة الاستعمار. لكنّ التأثّر بالأدب الفرنسي يبقى قليل الدراسة، خاصّة في مجال الشعر الذي يعتبر الخيال مادّته الدسمة، مع أنّه في أواخر القرن التاسع عشر، ظهرت بعض الدّراسات المقارنة بين الشعر العربي والشعر الفرنسي، و منها ما شمل شعر فيكتور هيڤو، وذلك من طرف أدباء من منطقة الشّام. لكنّ تلك الدراسات غير متوفّرة في المكتبات بسبب قلّة الاهتمام بها، والشيء نفسه بالنّسبة لما كتبه إيليا أبو ماضي من مقالات كان من الممكن أن تضيف إضاءة أخرى لهذا البحث، على الرغم من أنّه ما من شكّ في تأثّره بشعر فيكتور هيڤو.

أمّا النّقاط التي يسعى هذا البحث إلى توضيحها، و الإجابة عنها فتشمل ما يلي:

كيف تمّ تطبيق الأدب المقارن و نظرية التناص عند الغربيين؟ و ما العلاقة بينهما؟ و إلى أيّ مدى يدين أدبنا العربي للآداب الأجنبية؟ و هل كان ذلك فعلا وراء سرّ جماليات الشعر العربي الحديث الذي استحسنته الأذواق؟

و أكثر خصوصية من ذلك: إلى أيّ مدى تأثّر إيليا أبو ماضي بشعر فيكور هيڤو؟ كيف حدث ذلك؟ و فيما تمثّل ذلك التّأثر؟ أهو تناصّ، أم تقليد، أم سرقة شعرية؟ ثمّ كيف أعاد أبو ماضي صياغة ما أخذه؟ و هل توصّل بذلك إلى أسلوب جديد؟

و لِما شرّع النقّاد ذلك على الرغم من رفضهم لتقليد الشعر العربي القديم، و دعوتهم للتعبير عن التجارب المعاشة؟ و كيف يكون الشعر تعبيرا عن تجربة و هو يقتفي آثار الغير؟ هذه هي

النقاط التي أسعى إلى توضيحها، و الإجابة عنها في هذه الدراسة، و هي نقاط أساسيّة في كلّ دراسة مقارنة.

أمّا عن المنهج المتّبع في هذه الدراسة، فتفرضه طبيعة الموضوع ومعطياته، إذ إنّ الأمثل للتعامل مع ما حدث من تداخل بين الآداب هو المنهج المقارن الذي بات من غير الممكن الاستغناء عنه في دراسة الأدب القومي، حيث لا يستطيع أحد أن يفهم المدارس والاتجاهات الأدبية، أو أن يدرس الشعر العربي الحديث في منأى عن تفاعلاته مع الآداب الأجنبية. فهذا هو المنهج الأعلى مرتبة، إذ يتجاوز الحدود اللغوية والقومية والثقافية في تناوله للظواهر الأدبية، فلا يكتفي بدراسة ظاهرة بعينها بل يدرس أكثر من نصّ، بل أكثر من أدب، كما أنّه يتّسع للأخذ من جميع المناهج المناسبة للتطبيق، و من ذلك التناص الذي أصبح من أكثر آلياته ضرورة لضبط إيقاع التغيرات والتحوّلات الحاصلة للنصوص المرجعية.

لهذا البحث جوانب كثيرة تحتاج لعدّة مناهج تتآزر و تتضافر آلياتها للإحاطة بها على نحو شامل ومتعمّق يأخذ الصلة الخارجية لهذه التجربة بعين الحسبان. فقد زاوجت فيه بين منهجين، إذ اعتمدت المنهج التاريخي المقارن في تتبّع الدراسات النظرية و تطوّرات الاتّجاه الرومانسي، بينما في الفصل الأخير اتّخذت من التناص آلية للمنهج المقارن لولوج مجموعة من قصائد إيليا أبي ماضي وتحليلها ابتغاءِ اكتشاف أشكال تداخلاتها مع نصوص هيڤو، اعتقادا منّي أنّ أصول هذا المنهج من شأنها أن تزيدنا فهما للعوامل التي ساهمت في التجديد الشعري عنده و كيفيّة ذلك، و إلى أيّ مدى ساهم عامل التواصل الثقافي عامة، والشعري بالخصوص، في تشكيل النصّ الشعري الحديث.

تتطلّب عناصر و تفرّعات هذا الموضوع جانبين: نظري و تطبيقي، و تسبقهما مقدّمة تحوي دواعي و أهداف هذه الدراسة. فحال الدراسات المقارنة والدراسات المتعلّقة بظاهرة التناص لا تسمح باختصار الجانب النظري والمرور عليه مرور الكرام.

خصّص الفصل الأوّل – الذي يدخل في إطار نقد النقد، إذ هو تأريخ للأدب المقارن ونظرية التناص، و قراءة لهما في الوقت نفسه – لتحديد الجانب النظري الذي يشتغل في إطاره البحث، عبر عدّة عناصر تشمل مفاهيم كلّ من الأدب المقارن والنظريات النقدية التي تفاعل معها، وكيفيّة تطبيقها عند النقّاد الغربيّين والعرب المحدثين، و من بينها نظرية التناص التي خصّص لها المبحث الرابع من هذا الفصل نظرا لسعة مجالاتها و تنوّع أنماط التداخل بين النصوص، فقسّم حسب طبيعة الموضوع، و ما تتضمّنه عناصره من أولويّة، لوضع المتلقّي في الجوّ المناسب، بدءا من المبدأ الحواري لباختين و مفهوم التناص عند جوليا كريستيفا وصولا إلى المتعاليات النصّية عند جيرار جينيت، مرورا على تداخلات هذه النظرية مع المنهج النفسي. و هو الأمر الذي تطلّب

الاطّلاع على المصادر والمراجع الأساسية التي عالجت الموضوع، فأخذت أغلب المادة من المصادر الغربية مباشرة، نظرا لما يسود النقد العربي من خلط في المصطلحات، و خطأ في بعض المفاهيم.

يلي ذلك الفصل الثاني بعنوان: الرومانسية بين الغربيين و العرب، و هو تطبيقي يبيّن حيثيّات الموضوع والظروف العامّة التي تولّد فيها، فهو مخصّص للحديث عن المذهب الرومانسي لدى الغرب ما بين التأثير والتأثّر، و كيفية انتقاله إلى الساحة الأدبية العربية، إضافة إلى العوامل والوسائط التي سنحت بذلك، مع عرض تجلّيات هذا الاتجاه في أشعار و أقوال المدارس الرومانسية العربية بوضعها في علاقة مع مرجعياتها الأجنبية. و إظهار الاهتمام الذي خصّت به أعمال فيكتور هيڤو خاصّة، و مكانة هذا الأديب لدى الشعراء العرب في النصف الأوّل للقرن العشرين.

و الفصل الثالث يتفرّع إلى ثلاثة مباحث أدرجت في الأوّل والثاني منها ترجمة كلّ من فيكتور هيڤو و إيليا أبي ماضي، وثقافتهما، وإنتاجهما الأدبيّ، و عرض ما قد يلتقيان فيه من أفكار و آراء عامّة. يلي ذلك مبحث للمقارنة بين النصوص الشعرية للشاعرين شكلا و موضوعا، و رصد تجلّيات التداخل النصّي في شعر أبي ماضي بغية إظهار ما أخذه عن فيكتور هيڤو انطلاقا من تحديد مكوّناته، و تحليل بنياته على جميع المستويات، باختيار النماذج التي تهيمن عليها ظاهرة التأثّر نظرا لغزارة إنتاج الشاعرين.

تتبع هذه الفصول خاتمة تشمل أهمّ النتائج التي توصّلت إليها، ثمّ فهرس للمصادر والمراجع، و آخر للموضوعات.

الفصل الأوّل:
الأدب المقارن و النظريات النقدية

المبحث الأوّل: الأدب المقارن النشأة والمفهوم

المبحث الثاني: منهج الأدب المقارن عند روّاد المدرسة الفرنسية

المبحث الثالث: الأدب المقارن و النظريّات النقديّة

المبحث الرابع: الأدب المقارن و نظريّة التّناص

المبحث الأوّل: الأدب المقارن النشأة والمفهوم

يقدّم الأدب المقارن فهما أفضل وأكثر شمولا للأدب وأقدر على تجاوز الخصوصيات القومية، و يساهم في فكّ العزلة عنه، كما يميّز ما هو محلّي ممّا هو إنساني مشترك، و لا يكتفي بتحديد الصلات والتشابهات بين الآداب المختلفة، و ما بينها وبين حقول المعرفة الأخرى، بل و له دور في فهم الأبعاد العالميّة للأجناس الأدبية، والكشف عن سرّ انتشار بعض الأعمال خارج حدودها الجغرافية، كما يمثل جسرا للحوار بين الآداب والثقافات المختلفة، و قد ساعدت الرومانسية بتركيزها على البعد الإنساني للأدب، على توطيد هذه العلاقة، واستقبال كلّ ما يتلاءم مع الذوق العام، مثلما استقبل الغربيون كلّ ما لبّى طموحاتهم و غذّى أعمالهم من أدبنا العربي. وأدّى تبادل المؤثرات الأدبية والفكرية إلى ظهور دراسات أدبيّة مقارنة كانت انطلاقتها من مهد الأدب الرفيع: فرنسا التي عمل مقارنيها الأوائل على إثبات تأثير الأدب الفرنسي على الآداب الأجنبية، أكثر ممّا ساهموا في الكشف عمّا تلقّاه أدبهم من الآداب الأخرى. أمّا في الوطن العربي، فقد ظهرت إرهاصات المقارنة منذ اطّلاع النقاد اللبنانيين على الإنتاج الغربي أواخر القرن التاسع عشر، حيث لم يقف جدار اللّغة حاجزا يحول دون الاحتكاك الثّقافي، فسايروا هذا المنهج، و تحوّلوا من الموازنات الأدبيّة داخل اللغة الواحدة إلى موازنات مع نصوص كتبت بلغات أخرى، لكنّ الدراسات المقارنة اختلفت من مدرسة لأخرى، و لم يجمعها إلّا قاسمين هما:

* تجاوز هذه الدراسات حدود الأدب القومي الواحد.
* استعمال المقارنة كوسيلة معرفيّة.

هذان هما الأمران المتّفق عليهما بين المقارنين، واللذان يجمعانهم في ظلّ علم واحد تندرج تحت رايته دراسات أدبيّة متباينة و متعارضة.

1 – نشأة و تطوّر الأدب المقارن:

المقارنة كظاهرة نقدية كانت موجودة منذ القديم، عن طريق الموازنة، سواء عند العرب الذين اشتهر من بينهم الآمدي، والقاضي الجرجاني، أو عند اليونان، مثل ما قدّمه الفيلسوف والمؤرخ بلوتارك Plutarque الذي اشتهرت بفضله الموازنة، أو عند الرومان، و من أشهرهم: شيشرون Cicéron خطيب روما، كما ظهرت الموازنات أواخر القرن السابع عشر بين الأدب الفرنسي وأدب الجنوب، إضافة إلى موازنات بعض النقاد الفرنسيين "الذين اشتركوا في الجدال حول مسرحية "السيّد"[*] Le Cid لكورني (Pierre Corneille)، إبان القرن السابع عشر، على غرار ما فعل

[*] – هي ميلودراما شعرية ألّفها كورني عام 1637، و اتّهم بالتأثّر والسرقة من عمل إسباني ترجم إلى الفرنسية عنوانه: "شباب السيد" Las Mocedades del Cid (1618) لغيان دو كاسترو Guillén de Castro.

شارل بيرو Charles Perrault، إضافة ما عقده القسّ ديبوا J. Dubois من مقارنات بين الآداب والفنون الجميلة، و فولتير Voltaire (1778) في دراسته الشعرية المقارنة حول الشعر القصصي في مطلع عصر التنوير، و تقديمه لعبقري الأدب الإنجليزي شكسبير إلى القارئ الفرنسي والأوربي، أمّا الكتاب الأوّل في الأدب العام فهو التاريخ الأدبي الضخم لليسوعي الإسباني جوان أندري Juan Andrés، وكتب باللغة الإيطالية أواخر القرن الثامن عشر[1].

و كان غزو الأدب الإسباني والأدب الإيطالي لفرنسا قد بدأ منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر، ما أدّى إلى تقليدهما، و الاستشهاد بهما دون أن تكون هناك أيّ مقارنة. و اتّسع التأثّر والتأثير بين الأقطاب الأوروبية في القرن الثامن عشر للميلاد، حيث كثرت الأسفار، وتعدّدت التراجم للأثر الأدبي الواحد بمختلف اللغات، فعرف الأدب الأوربي طابع العالمية، لكنّ الاهتمام بتاريخ الآداب حجب نشوء الأدب المقارن، و في القرن الذي تلا ظهر ميل إلى الدقّة العلمية، والعناية بالآداب الأجنبية، والآداب الشعبية التي دعت بطبعها إلى المقارنة بين القصص والأساطير، والبحث عن الصفات المشتركة بين الآداب[2]، ممّا يسّر ظهور الدراسات المقارنة التي تبحث عن المؤثرات العامة بين الآداب العالمية، والتي تمكّن من توحيد اتّجاهاتها، و ساعدت الرومانسيّة على ذلك. و كان الباحثون الألمان أوائل من اهتمّوا بمثل هذه العلاقات، إذ تجلّى ذلك في محاولات الأخوان شليغل Schlegel، و إيكهورن Eichhorn، و بوترويك Bouterwek، و هيردر Herder، و غيرهم. و كنموذج لذلك مشروع هذا الأخير في القرن الثامن عشر، عندما قام بـ"موازنة الشعر الإنجليزي مع الشعر الألماني"[3].

أمّا في فرنسا فكان لمدام دي ستايل، في كتابيها "من الأدب" (1800)، و "من ألمانيا" (1810)، الأثر في نشأة الأدب المقارن. و الكتاب الأخير صادرته حكومة نابليون، حيث اعتبر دعوة إلى تجاوز النزعة القومية إلى النزعة العالمية والاستفادة من الآداب الأخرى، لأنّها تأثّرت بالأدب الألماني و أخذت تنشره في فرنسا. و هو الكتاب الذي اعتبره المقارن الفرنسي دانيال هنري باجو Daniel-Henri Pageaux نموذجا وسيطا بين ثقافتين. ثمّ ظهرت بعض المقارنات العفوية مثل "راسين و شكسبير" لستندال Stendhal (1783-1842)، و "مقدمة كروميل" لفيكتور هيڤو Victor Hugo، والتي شكّلت بيان المذهب الرومانسي و حوت نظريّته في السخرية. و اهتمّ

---

[1] – ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، سلسلة كولان، باريس، 1994، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص12.

[2] – ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، نهضة مصر، ط9، 2008، ص 32 و ما بعدها.

[3] – Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, Presses Universitaires de France, Paris, 1989, p22.

جاستون باري Gaston Paris (1839-1903) بالخرافات الشعبية والأساطير، فرأى أنّها تتأثّر بثقافات مختلف الشعوب. كما ساعد ما قام به الثلاثي: بيف و تين و برونتيير في تمهيد الأرضية لنشأة الأدب المقارن، حيث ركّز سانت بيف Sainte-Beuve (1804-1869) على علاقة الأدب بمؤلّفه، وبحث في العناصر الأجنبية التي تساهم في تكوين الكاتب، كما طالب بموازنة النص الأدبي بنظائره داخل إطار الأدب الفرنسي لاكتشاف خصائصه. واهتمّ هيبوليت تين Hippolyte Taime (1828-1863) بتأثير البيئة والثقافة في نتاج الفرد، ودعا إلى معرفة مختلف الآداب والخروج عن حدود الأدب القومي. أمّا فرديناند برونتيير Ferdinand Brunetière (1849-1906) فقد قام بمتابعة تطوّر الأجناس الأدبية متأثّرا بنظرية داروين في النشوء والارتقاء[1]، حيث رأى أنّ الأجناس الأدبية تنشأ كالأجناس الطبيعية و تتطوّر و يتوالد بعضها من بعض، لذا قارن تطوّر الأدب الفرنسي بتطوّر الآداب الغربية الأخرى.

و في هذه الفترة من القرن التاسع عشر تعدّدت العلوم التي اتّخذت من التحليل المقارن بين الأصناف والأنواع منهجا لها، منها: نشأة علم الحياة المقارن Biologie comparée، وعلم اللغة المقارن Linguistique comparée، والميتولوجيا المقارنة Mythologie comparée، والتشريع المقارن Législation comparée، كما ظهرت كتب حول ذلك منها: "علم التشريح المقارن" L'anatomie comparée لكوفييه Georges Cuvier (1800-1805)، و"النحو المقارن للغات أوربا اللاتينية" Grammaire comparée des langues de l'Europe latine لفرانسوا رينوارد François-Just-Marie Raynouard (1821)، و "الفيزيولوجيا المقارنة" La physiologie comparée لبلان فيل Blainville (1833)، و"دراسة في الأدب المقارن" (1816) لفرانسوا نويل F. Noël و دي لابلانس De la Place، و "دراسة تحليلية في الأدب العام" Cours analytique de littérature générale (1817) للشاعر والكاتب الدرامي نيبوموسين لوميرسيي Népomucène Lemercier[2].

أمّا مصطلح الأدب المقارَن Littérature comparée، فلم يبدأ إلّا مع أبيل فرانسوا فيلمان Abel François Villemain بباريس عام 1828، في محاضراته بالسربون حول ما تلقّته الروح الفرنسية من الآداب الأجنبية وما قدّمته لها، ولاسيما التأثير الذي مارسه الكتّاب الفرنسيون في القرن الثامن عشر الميلادي على الآداب الإنجليزية والإيطالية والأسبانية، و كذا صداهم و مدى نجاح مؤلّفاتهم في دائرة النفوذ الفرانكفوني، و في المقابل حمل على الآداب الأوربية الأخرى لكي يظهر أثر العبقرية الفرنسية فيها. و أسف لمحاولات الحطّ من شأن الشعراء الفرنسيين العظام،

[1]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 50- 65. و دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص13.

[2] - ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص13. و محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 49.

لصالح شعراء ألمانيا وانكلترا. و رأى أنّ جوته مصطنِع، و أنّ بايرون يبعث الاشمئزاز المعقّد من الحياة، وشكسبير عظيم لكنّه ينتمي إلى الإنكليز ويجب أن يظل شاعرهم[1]. ومع ذلك لم يتردّد في ذكر تأثير العبقرية الإنجليزية في الشعر والرواية، و ما ينقص بعض الشعراء الفرنسيين مثل سان لامبير Saint-Lambert مقارنة بالشعراء الإنجليز. و لقيت محاضراته نجاحا منقطع النّظير، خاصة بعد أن نشرها ما بين عامي 1828 و 1829 بعنوان: "محاضرات في الأدب الفرنسي" Cours de littérature française. عرض في جزئه الأوّل صورة الأدب في العصر الوسيط في فرنسا وإسبانيا وانكلترا، و أكّد أنّ كتّاب ذلك العصر هم ورثة اليونانيين والرومانيين، و رفض فكرة اعتبار أيّ أدب كزهرة برّية تولد دون أن تُحمل إليها أيّ بذرة من بعيد، و رأى أنّ الاقتراض (Emprunts) من الآداب الأخرى شيء طبيعي، حيث لم يوافق الفقيه أندريس Andrès الذي أنكر تقليد كلّ من بترارك Pétrarque و دانتي Dante لشعر التروبادور، و بالتالي لعلاقة شعرهما بتأثير العرب، بينما أكّد ذلك كلّا من المستشرقين جيجني Ginguené وسيسموندي Sismondi[2].

أمّا في جزئه الثاني، فتناول صورة الأدب الفرنسي في القرن الثامن عشر، بدءا من علماء الأخلاق في المدرسة الفلسفية، إذ درس مؤثّرات كتابات فوفنارغ Vauvenargues، و كيف تمّ تغيّر التفكير النقدي للمدرسة التاريخية القديمة بدخول الفلسفة المادية إلى فرنسا، وأثر ذلك على الأخلاق والذوق والشعر. و فحص أعمال فولتير و روسو وتأثيراتها على الآراء والمواهب، مقارنة بسيدني Sidney ولوك Locke من الإنجليز، و ذكر أنّ فولتير سمّى أعدادا كبيرة من المقلّدين من الشعراء الإنجليز والإيطاليين، و أنّه عقد في فصل من مقالته عن الأخلاق، دراسة مقارنة للشعر، كما كان يترجم عدّة قطع من الشعر العربي، و شعر أعظم الشعراء الأصليين، مثل دانتي[3]. وتحدّث فيلمان في محاضرة أخرى حول المصادر الأجنبية لشعر الجنوب الفرنسي، عن آثار العصور القديمة، وبالأخصّ تقليد الشعر العربي، والتأثير المضاعف للعبقرية الشرقية في أوروبا،

1- Gabriel Vauthier, Villemain (1790-1870), essai sur sa vie, son rôle et ses ouvrages, éd: Perrin et Cie, Paris, 1913, p51. Compte-rendu par Raphael Paul, Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine, tome 18, N°5, 1913, P. 406-407.

و ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، دار المعارف، القاهرة، 1987، ص 66.

2 - Abel-François Villemain, Cours de littérature française: Tableau de la littérature au Moyen-âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre, T. VI, éd : HAUMAN et Cie, Bruxelles, 1840, P. 104.

3 - Abel-François Villemain, Cours de littérature française: Tableau de la littérature au XVIII^{ème} siècle, II^{ème} éd : Didier et C^{ie}, Paris, 1864, P. 38 - 39.

وتألّق مغاربة إسبانيا و سطوتهم على خيال الجنوبيين (التروبادور) بطابعهم الشعري، وأنّهم وراء الصحوة الأولى للشعر في أوروبا. و سجّل أنّ الحضارة العربية كانت أكثر اهتماما بالفنون من الحضارة المسيحية[1].

بعد ذلك بدأ مشوار الأساتذة الفرنسيين الذين عرّفوا بالآداب الأجنبية في فرنسا، عاملين على مقارنتها بالآداب الفرنسية. و من هؤلاء: كلود فوديل Claude Faudel في السوربون بين عامي 1830-1844، و جون جاك أمبير Jean-Jacques Ampère الذي تكلّم في محاضراته الافتتاحية حول تاريخ الشّعر، عام 1830، عن شعر الشمال منذ البدء حتّى شكسبير، و عن التاريخ المقارِن للفنون والآداب عند الشعوب كلّها، بعنوان "الأدب الفرنسي و علاقته مع الآداب العالمية في العصور الوسطي". و اعتبرت دراسات مقارنة بدونها لا يكتمل التاريخ الأدبي، إذ استعمل مصطلح "التاريخ المقارن للآداب" إضافة إلى مصطلح الأدب المقارن الذي استعمله عام 1826 في دراسته لكلّ الأشعار "Littérature comparée de toutes les poésies"، و إليه يرجع سانت بيف Sainte-Beuve البداية الأولى لنشأة هذا العلم في الثاني عشر مارس من عام 1830 في ثانوية مرسيليا[2]. حيث قام بدراسة حوله يشيد فيها بجهوده الفكرية، و ذكر أنّه الناقد والمؤرّخ الأكثر اطّلاعا على الآداب الأجنبية، إذ كان يقدّمها للفرنسيين في علاقتها الحيّة مع الأدب الفرنسي، و أنّه أطلق على نفسه في بعض كتبه لقب "الناقد الرحّال". كما ذكر سانت بيف أنّ أمبير Ampère أخذ هذه الدراسة المنهجية عن أستاذه كلود فوريل Claude Fauriel الذي أسّسها خلال العشرين عاما الأولى من ذلك القرن، إذ كان العقل الاستقصائي المثالي الذي كان يطمح إلى معرفة المصادر و تعلّم اللغات الأصلية قبل الحكم (اللغة السنسكريتية والعربية واليونانية والألمانية والرومانية والإيطالية)، وكان مؤسّس كرسيّ الأدب الأجنبي بالسوربون، مركّزا على الآداب الأوروبية المجاورة لفرنسا[3].

و ظهرت محاضرة فيلاريت شازل Philarète Chasles في يناير 1835 في الكوليج دو فرانس، والتي نشرت على صفحات مجلّة باريس بعنوان: "الآداب الأجنبية المقارنة"، لخّص فيها أهداف هذا النوع من الدراسات، و حاول أن يسجّل تاريخ الفكر، و يوضّح التأثير المتبادل بين الأمم. ولقد تأسّست تحت رعايته "مجلّة الشمال" (La Revue du Nord)، كما نشر عام 1847

---

1 – Abel-François Villemain, Cours de littérature française: Tableau de la littérature au XVIII^{ème} siècle, P. 103.

2 – Sainte-Beuve, Jean-Jacques Ampère, Revue des Deux Mondes, 2ème période, T. 77, 1868, P. 5-50.

3 – Idem, P. 5. Et Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P. 11.

"دراسة عن إسبانيا و تأثير الأدب الإسباني في فرنسا وإيطاليا"[1]. و توالت المحاضرات، لكنّ محاولات هؤلاء المقارنين الأوائل سجّل عليها نقص المنهج، كما أنّ الجامعة الفرنسية لم تتبنّ بعد مصطلح الأدب المقارن، إذ كان يتمّ تدريسه باسم الآداب الأجنبية المقارنة، و كجزء من تاريخ الأدب.

ثمّ بدأت الكتب الخاصة بهذا العلم تظهر ابتداء من عام 1840، فوازن هنري دي لاتوش Henri de Latouche بين الكلاسيكية والرومانسية في فرنسا، في كتابه "دراسة في الأدب المقارن" (1859). كما ساهم أكاديميون آخرون أقلّ شهرة في تعميم هذا المصطلح، و منهم: بليز دي بيري Blaze de Bury، وأدولف دي بويبوسك Adolphe de Puibusque، و أميدي دوكيسنيل Amédée Duquesnel، الخ، كما ظهرت عدّة أطروحات في الجامعات الأوروبية مع سيسموندي Sismondi في سويسرا، ودي سانكتيس De Sanctis في إيطاليا، وفي إنجلترا مع ماثيو أرنولد Matthew Arnold و أتباعه (مورلي Morley، وسينتسبري Saintsbury، وبوسنت Posnett، وغيرهم). وفي ألمانيا مع موريس كاريير Maurice Carrière، وتوماس سوفيل Thomas Suepfle[2].

و ازداد الأدب المقارن انتشارا مع نهاية القرن التاسع عشر، ليصبح علما مستقلا مع جوزيف تكست Joseph Texte الذي أدخل هذا المقرّر إلى جامعة ليون عام 1896، و حاضر حول تأثير الآداب الجرمانية في الأدب الفرنسي منذ عصر النهضة. و كتب عام 1893 مقالا بعنوان "دراسات عن الأدب المقارن في الخارج و في فرنسا"، ثمّ قدّم أطروحة موجزة عن "جان جاك روسو وجذور عالمية الأدب" عام 1895. و اعتبرها غويار أوّل دراسة في المقارنة العلمية[3]. ثمّ فعل بول هازار Paul Hazard الشيء نفسه بجامعة السوربون، وكوليج دوفرانس عام 1910. و في هذه الفترة من أوائل القرن العشرين، أدخل فرناند بلدنسبرجر Fernand Baldensperger الأدب المقارن إلى الكلّية الطبيعية العليا، بهدف مقارنة تطوّر الأدب الفرنسي بتطور الآداب الغربية

---

1 –Pierre Brunel, Claude Pichois, André-Michel Rousseau, Qu'est ce que la littérature comparée, Ed: Armand Colin, Paris, 1983, p19.

و ينظر: رينيه ويليك و أوستن وارن، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص 256. و الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 68.

2 – Perpétue DAH, Introduction à la littérature générale et comparée, (UMECI) Université méthodiste de Côte d'ivoire , 2019-2020, p6. daperpetue@yahoo.fr

3 – ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، تر: هنري زغيب، دار عويدات، بيروت، ط 2، 1988، ص 13. وينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 65.

الأخرى[1]. و معه تبدأ المرحلة الثانية، حيث أحدث كرسيّا للأدب المقارن في السوربون سنة 1910، كما أسّس معهد الآداب الحديثة والمقارنة الذي أصبح، إلى بداية ح ع1، المعقل الحقيقي للمقارنة العالمية. و هو صاحب كتاب "جوته في فرنسا: دراسة في الأدب المقارن" Goethe en France، إذ كان الفرنسيون قد اطّلعوا على مذهب الأديب الألماني جوته Goethe، خاصة عمله الشهير "آلام وارثر" (1774) Les Souffrances du jeune Werther، الذي ترجم عدّة مرّات إلى الفرنسية ما بين عامي 1800 و 1804[2]. و"ظلت نظريات بلدنسبرجر إنجيل مدرسة المقارنة الفرنسية حتى ظهور كتاب پول فان تيجيم عام 1931"[3]. واستؤنفت الدراسات المقارنة بعد الحرب العالمية الأولى، و ظهرت مجلّات وفهارس كثيرة، منها مجلة الأدب المقارن التي أسّسها بلدنسبرجر عام 1921، بمساعدة بول هازار Paul Hazard، والتي نشرا منها أكثر من عشرين مجلّدا، حتّى 1939. و كانت منبرا جديدا لهذا العلم، تصدر باللغتين الفرنسية والإنجليزية، و كتب مقدّمة عددها الأوّل بلدنسبرجر، عَنونها: "الأدب المقارَن: الكلمة والشيء"[4]، فعدّت من أوائل الأعمال النظرية في مجال الدرس المقارن، حيث بثّ فيها رؤية جديدة ومتطوّرة لمفهوم المقارنة وآلياتها ومناهجها وعلاقتها بالأدب العام والنقد. و تتبّع فيها آراء مواطنيه. كما عرضت هذه المجلة الدراسات التي كانت فرنسا طرفا مرسلا أو وسيطا أو مستقبلا فيها. و بلغ "نصيب فيكتور هيڤو من المقالات – في هذه المجلة – ثمانية عشر مقالا"[5]. و من العناوين الواردة فيها أيضا: "الكتّاب الفرنسيون في هولندا"، و "رواية الرعب الرواية السوداء من والبول إلى آن رادكليف، وتأثيرها في الأدب الفرنسي حتى عام 1840"، و"تين في إنكلترا"، و"الموروث والدخيل في عمل شارل نوديه"، و"المصادر الفرنسية لغولد سميث"[6]، الخ.

وشرع فان تيغم – أعظم وأشهر المقارنين الفرنسيين– منذ سنة 1911، في نشر مقالات نظرية في هذا المنهج في مجلة "الأدب المقارن" و مجلة "مكتبة الأدب المقارن". وفي عام 1931

---

[1] – ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص13. و لقد أصدرت مجلة الأدب المقارن، عام 1946، عددا في ذكرى وفاة بول هازار (1878 – 1944) جمعت فيه جدولا غير كامل لأعماله يشمل أكثر من خمسمائة عنوان بين كتب ومقالات تشهد على عمله الجبّار. ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 118.

[2] – Ferdinand Baldensperger, Goethe en France: étude de littérature comparée, Ed: Hachette, 1904, P. 29.

[3] – الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 74.

[4] –Ferdinand Baldensperger, Littérature comparée: Le mot et la chose, Revue de Littérature Comparée (RLC), N°1, Librairie ancienne Honoré Champion, 1921, P. 5 – 29.

[5] – الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 75.

[6] – ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص14.

أصدر كتاب "الأدب المقارن"[1] الذي ترجم إلى عدد كبير من اللغات. عرض فيه بحثا شاملا لمشاكل و مناهج و اتّجاهات هذا العلم، تسبقه دراسة تاريخية له. خصصّ الجزء الأوّل لنشأته و تطوّره ، بدءا بدراسة المصادر، والجزء الثاني لمناهجه، و نتائجه، و مبادئه، و موضوعاته، أمّا الجزء الثالث منه فخصّصه للأدب العام.

و منذ النصف الأوّل من القرن العشرين برز الجيل الثاني للمقارنين الفرنسيين، و يتمثّلون في: مارسيل باطايون Marcel Bataillon الذي اشتهر بأطروحته البارعة "إيراسموس و إسبانيا. بحث في التاريخ الروحي للقرن السادس عشر"[2]، والتي أنجزها بمعهد الدراسات الإسبانية في السوربون، و عالج فيها صورة فيلسوف عصر النهضة و عالم اللاهوت الهولندي إيراسموس Érasme de Rotterdam في إسبانيا. كما برز جاك فوازين Jacques Voisine في هذه المرحلة، و من الموضوعات التي اهتمّ بها: "جون جاك روسو في إنجلترا إبان المرحلة الرومانسية". أمّا آخر معلم عظيم للأدب المقارن في فرنسا قبل الحرب العالمية الثانية، فهو جان ماري كاريه Carré Jean-Marie الذي قدّم، بعد دورته التكوينية في جامعة كولومبيا عام 1922، دراسة بعنوان "صور من أمريكا" (1927)[3]، كما أصدر العديد من الدراسات المقارنة، منها: "جوته في إنجلترا" .Goethe en Angleterre. ثمّ تولّى أتباعه المسؤولية بعد الحرب، كماريوس فرانسوا غويار Marius-François Guyard، ورينيه إتيمبل René Etiemble[4]، حيث تعاقبوا على كراسي الدراسات المقارنة، وعلى إدارة مجلّة الأدب المقارن. و تتابعت بعد ذلك المؤلّفات الفرنسية حول الموضوع على شكل كتب تعليمية صدرت في المطابع الجامعية (P U F) بعنوان "الأدب المقارن"، على غرار الكتاب الموجز لغويار، الذي طبع ستّة طبعات من عام 1951 إلى عام 1978، و سار فيه على خطى فان تيجيم، رغم تراجعه عن كثير من أفكاره منذ طبعته الثانية الصادرة عام 1961.

و أصبح الأدب المقارن، عام 1966، بتشجيع من فوشيه Louis Fouchier، مادة إجبارية في السنتين الجامعيتين الأولى والثانية باسم "تاريخ أدبي عام"، و هي تسمية مأخوذة من كتاب بول فان تيغم[5]. و عرف توسّعا سريعا بفضل التقدم في جميع المجالات، والسفر، وتقنيات التسجيل،

---

1 – Paul Van TIEGHEM, La littérature comparée, Ed: Armand Colin, Paris, 1931.

2 – Marcel Bataillon, Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'Histoire spirituelle du XVIe siècle, Ed: Droz, Paris, 1937.

3 – Daniel-Henri Pageaux, Un comparatiste à New York: les carnets inédits de Jean-Marie Carré (1922-1923), Revue de littérature comparée, Vol.1, N° 313, 2005, P .75 - 84.

4 – Perpétue DAH, Introduction à la littérature générale et comparée, P. 7.

5 – ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص17.

والترجمة والنشر، الخ. و تميّزت هذه الحقبة بالمؤتمرات الدولية، و تطوير الجمعيات الوطنية، وإنشاء مراكز البحث. ففي عام 1955، شهد مؤتمر البندقية ولادة الرابطة الدولية للأدب المقارن (AILC) [1]. ثم تمّ إنشاء الجمعية الفرنسية للأدب المقارن (SFLC) عام 1954، والتي أصبحت في عام 1973 الجمعية الفرنسية للأدب العام والمقارن (SFLGC)، وضمّت مئات الباحثين من مختلف دول العالم، كما أدارت أطروحات و بحوثا أكاديمية في حقول المقارنة، وقامت بإعداد مؤتمرات سنوية بالتنسيق مع هيئات بحثية عالمية كالجمعية العالمية للأدب المقارن (A.I.L.C)، والفدرالية الدولية للغات والآداب الحديثة (F.I.L.L.M)، والجمعية الأوروبية للأدب المقارن (S.E.L.C) ، ما أدّى إلى طرح الإشكالية المقارنة وتوجيهها نحو آفاق جديدة للبحث.

و في هذه المرحلة من القرن العشرين، ظهر الجيل الثالث (كلود بيشوا C. Pichois، سيمون جون Simon Jeune، دانيال هنري باجو D.H. Pageaux، و غيرهم). وهو الجيل الذي طوّر المناهج والمقاربات[2]. ألّف سيمون جون كتاب "الأدب العام والأدب المقارن – دراسة توجيهية" في عام 1968، و كان كتاب "الأدب المقارن" لكلود بيشوا و أندريه ميشيل روسو قد أصدر قبل ذلك بعام على شكل دليل مخصّص للجامعات الفرنسية. ثمّ أعيدت طباعته عام 1983 بعنوان: ما الأدب المقارن؟ بمشاركة بيير برونيل[3]. ساروا فيه على منهج فان تيغم في دليله التأسيسي الذي نُشر في عام 1931 بالعنوان نفسه. و أوردوا فيه وصفا للمجالات المختلفة التي تشكّل الأدب المقارن، متطرّقين للتبادلات الأدبية والعالمية، وللتاريخ الأدبي العام، كما لاحقوا حركات و تاريخ الأفكار في عدّة بلدان و عدة آداب، و حوت طبعته الثانية فصلا حول البنائية الأدبية (بنياتها الدائمة والتبدّلات النوعية)، إضافة إلى دراسة "صورة الشعوب وحياتها النفسية" [4]، و هو ما يدخل في ميدان علم الصورلوجيا Imagologie الذي يساير الاتّجاهات الجديدة للأدب المقارن، والذي كان قد بدأ مع جان ماري كاريه، ثم أخذه ماريوس فرانسوا غويار ونشره عام 1951

1–Tania Franco Carvalhal, L'AILC à Venise 50 ans après: un retour symbolique, In: A partir de Venise: Héritages, Passages, Horizons. 50 ans de l'AILC, Venise, 25-30 septembre 1955/22-25 septembre 2005, Ed: Cafoscarina, Venise, 2009, p12 -15.

2– ينظر: سعيد علوش، مكونّات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب: دار الكتاب اللبناني و دار الكتاب العالمي، و شوسبريس، الدار البيضاء، 1987، ص 82 ، 83.

3– Claude Pichois, André-Michel Rousseau: La Littérature comparée, Ed: Armand Colin, Coll. U2, Paris, 1967. Et Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Marie Rousseau, Qu'est-ce que la littérature?, op. cit.

4 – ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص18. و بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسو، ما الأدب المقارن، تر: غسان السيد، دار علاء الدين، دمشق، 1996، ص 33– 76. و ص 81.

في فصل من كتابه ""الأدب المقارن"، بعنوان "الأجنبي مثلما يراه الفرنسي"[1]. كما وضعت سلسلة من الرسائل حول دراسة الصورة الذهنية التي يشكّلها الأدباء عن الآخرين، من أجل إعادة تقديم واقعهم الثقافي، منها: أطروحة أندريه مونشو André MONCHOUX بعنوان "ألمانيا أمام الآداب الفرنسية من عام 1814 إلى عام 1835" (تولوز، 1953)، و رسالة غويار "صورة بريطانيا العظمى في الرواية الفرنسية – 1914 – 1940" (1954) [2]. فكانت نماذج لدراسات أخرى، عملت على كشف الصور النمطية للآخر، خاصة بعد الاحتكاك الذي انجرّ عن الحروب.

و قد تزامن ظهور مصطلح الأدب المقارن في فرنسا مع ظهور الرومانسية والليبرالية، فكتب جاك فوازين عن تأثير جان جاك روسو في الرومانسية الانجليزية (1830)، و كتب البلجيكي رولان مورتييه Roland Mortier عن ديدرو في ألمانيا (1954)[3]، و عن "شعرية الأطلال في فرنسا– أصولها وتنوّعاتها من عصر النهضة إلى فيكتور هيڤو" (1974). كما كانت ولادة هذا العلم "ثمرة لتطوّرات أدبية ونقدية وعلمية شاهدتها أوروبا عموما، والساحة الفرنسية على وجه الخصوص، وأبرز تلك التطوّرات هي النزعة العالمية التي انطوى عليها الأدب الرومانتيكي، وظهور المقارنة كوسيلة معرفية أساسية في العلوم الإنسانية"[4]. و تبلور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الذي شهد الاتّجاه إلى تقصي الأشياء و عللها و أصولها، و تفسيرها تفسيرا علميا، و تصنيفها، على غرار ما فعل فرديناند برونتيير[5]. و طوال هذا المسار نافست كلمة (Comparative) كلمة (Comparée)، لكنّه في الأخير فصل المقال لصالح مصطلح الأدب المقارَن بفتح الراء (Littérature comparée) في مقالة كتبها سانت بيف في رثاء أمبير، ونشرها عام 1868 في مجلة العالمين Revue des deux mondes[6]. كما تزامن كلّ ذلك مع مرحلة الصراعات القومية، و ثورتها على الكتابة باللغة اللاتينية.

و ما أن جاء عام 1900، حتّى اجتمع في باريس مؤرّخون من كلّ العالم، و "كان من نصيب اللجنة السادسة في هذا المؤتمر أن تعني بدراسة التاريخ المقارن للأدب (...) و مع هذا المؤتمر بلغت العناية بالعلم قمّة توهّجها"[7]. انعقد المؤتمر تحت رعاية جاستون باري (1839–1903) . و في عام 1966 قامت نهضة إصلاحية في الجامعات الفرنسية اهتمت بتاريخ الأدب

1– ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 125.

2– المصدر نفسه، ص89 –91.

3– المصدر نفسه، ص67.

4– عبود عبده، الأدب المقارن– مدخل نظري ودراسات تطبيقية، منشورات جامعة البحث، حمص، 1992، ص36

5 – ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص13.

6 – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 256.

7– الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 72.

العام، و دور الثقافة المتعدّدة الآداب[1]. و هكذا كان دور الريادة في نشأة الأدب المقارن للمدرسة الفرنسية، حيث كانت باريس مركز إشعاع ثقافي للقارة الأوروبية بأكملها، و سرعان ما انتشر المصطلح الفرنسي في العديد من الأقطار الأوروبية، حيث انتقل مركز النشاط إلى سويسرا، غير أنّ ظهوره في إيطاليا تعرقل بسبب حدّة النزعة القومية. وفي عام 1861 تمّ فتح شعبة الأدب المقارن في جامعة نابولي، لكنّ بنديتو كروتشه Benedetto Croce أبدى تحفّظات جادة بشأنه، و تصدّى له منذ عام 1903، حيث شنّ على أنصاره حملة قوية، واقترح دراسة تاريخ الأدب بدلا من ذلك الذي نطلق عليه الأدب المقارن[2]. و كروتشه معروف بالنزعة التاريخية المطلقة، إضافة إلى فلسفته الجمالية التي احتلّت مكانة بارزة بين مفكري القرن العشرين.

و تأخّر ظهور الأدب المقارن في ألمانيا حتى ثمانينات القرن التاسع عشر، حيث تعرّض علم الأدب المقارن للضغط بسبب تقاليد فقه اللغة التاريخي والمقارن. بدأ تاريخا أكثر منه نقدا، كما في فرنسا، على يد كاسبار دانيال مرهوف الذي أدخله في مناهج الدراسة باسم "تاريخ الأدب العالمي"[3]. و استخدم الأخوان شليجل Schlegel منذ عام 1803 مصطلح النحو المقارن، كما ظهرت مصطلحات أخرى كمصطلح الأدب العالمي الذي دعا إليه جوته، و مصطلح الأدب العام. وشاعت صفة المقارن في مجلاّت علم الأجناس، و علم النفس، و فنّ كتابة التاريخ والبويطيقا، لكنّها واجهت صعوبات في الاندماج في الأدب. و أصبح الأدب المقارن علما منظّما بفضل ماكس كوخ Max Koch الذي أوجد في عام 1886 مجلّة التاريخ الأدبي المقارن، والتي غيّر عنوانها في الأعداد الأخيرة عام 1910 إلى مجلّة علم الأدب المقارن. و كثرت المقارنات حول الخرافات والأساطير والأمثال الشعبية في هذه المجلّة. لكنّ دخول الأدب المقارن إلى مناهج الجامعة لقي معارضة شديدة و تأخّر حتى مطلع القرن العشرين[4]، ثمّ تراجع في ألمانيا، ليعود للانتشار مجدّدا عام 1962 "متضمّنا التأثيرات القديمة، والوافدة من الشرقين الأوسط والأقصى، و عليه أن يهتمّ بالصلة بين الأدبين الأوربي والأمريكي"[5].

أمّا في بريطانيا فقد وردت كلمة "المقارنة" منذ عام 1958 في عنوان مقال كتبه فرانسيس ميرز Francis Merz هو: "بحث مقارن في شعرائنا الإنكليز والشعراء اليونانيين واللاتينيين

1- ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص14.

2- ينظر: سوزان باسنيت، الأدب المقارن- مقدمة نقدية، تر: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 6-7.

3- رينيه ويليك، و أوستن وارن، مفاهيم نقدية، ص 256، 257.

4 - المصدر نفسه، ص 256 ، 257. و رينيه ويليك و أوستن وارن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992، ص 91.

5- الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 95.

والإيطاليين". كما وردت في عناوين عدد من كتب القرنين السابع عشر والثامن عشر. "وفي سنة 1800 نشر تشارلز دبدن (Charles Dibdin) كتابا من خمسة أجزاء عنوانه "تاريخ شامل للمسرح الإنكليزي"، يتقدّمه عرض مقارن واف للمسارح الآسيوية واليونانية والرومانية والإيطالية والبرتغالية والألمانية والفرنسية وغيرها. ولكنّ اصطلاح الأدب المقارن نفسه لم يرد إلّا مع ماثيو آرنولد (Matthew Arnold) في رسالة كتبها عام 1848 في ترجمته عن مصطلح "التاريخ المقارِن" لأمبير Ampère، حيث أقرّ أنّ: "إنكلترا متخلّفة كثيرا عن القارة الأوروبية من بعض النواحي"[1]. ثمّ تبلور المصطلح أخيرا على يد المحامي الأيرلندي هجسن مكولي بزنت Hutcheson Macaulay Posnett الذي استعمله كعنوان لكتاب نشره عام 1886، و الذي قيل عنه إنّه من أولى الأعمال الأساسية النظرية في علم الأدب المقارن[2]، حيث ادّعى في مقالة بعنوان: "علم الأدب المقارن" أنّه أوّل من بيّن منهج هذا العلم الجديد ومبادئه، و مثّل له. لكنّ رينيه ويليك يرى أنّ ذلك هراء، و رغم النقد اللاذع الذي وجّهه للمدرسة الفرنسية إلّا أنّه لم ينكر لفيلمان ريادته. و يرجع ويليك سبب تأخّر ظهور مصطلح الأدب المقارن في اللغة الإنجليزية إلى عدم تحبّذ جمع الكلمتين معا، لكون كلمة "أدب" Littérature قد حافظت على معناها القديم في فرنسا، والذي يعني "الدراسة الأدبية"، حسب تعريف فولتير لها في معجمه الفلسفي، لكنّها في إنجلترا فقدت هذا المعنى القديم وأصبحت تعني الكتابات الأدبية بشكل عام، أو كتابات فترة أو بلد معيّن، ما جعل لين كوبر Lane Cooper يرفض تسمية القسم الذي كان يرأسه في جامعة كورنل (Cornell) بالأدب المقارن و أصرّ على دعوته بـ"الدراسة المقارنة للأدب"[3]. و من الكتب التي صدرت في لندن كتاب هنري غيفورد Henry Gifford "الأدب المقارن" عام 1969[4]. تناول فيه مجال اهتمام هذا العلم، و بحث عن المشترك بين من ينتمون إلى تراث ثقافي واحد، و عن العقل الأوروبي، و تطوّر الأدب الأمريكي، والأدب العالمي.

و في أوروبا الشرقية حدث بحث مقارني كثيف بدءا من ستينيات القرن العشرين، و استلم هنغاريان الرابطة الدولية للأدب المقارن بين عامي 1970- 1985، أحدهما هو: استفان سوتير (István Sotér) الذي وضع منذ عام 1962 أساس تفكير مقارني يقترب من جمالية التلقّي، و ضرب مثلا بحاجة الأدب الألماني والروسي والهنغاري إلى عمل الشاعر الإنجليزي اللورد بيرون Lord Byron، و كيفية تمثّله. و ظهر مقارنون بارزون في مختلف أنحاء أوربا الشرقية، ومن

---

[1] – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 249، 250. و نظرية الأدب، ص 67.

[2] – ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص13.

[3] – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 252 و ما بعدها.

[4]– هنري غيفورد، الأدب المقارن، تر: فؤاد عبد المطلب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012.

أشهرهم: بول كورنيا Paul Cornea، و ألكسندر دوتو Alexandre Dutu، و أدريان مارينو Adrian Marino في رومانيا، و فرانك شولمان Frank Schulman، و ديونيز ديورشين Dionýz Ďurišin في تشيكوسلوفاكيا، و قد ساند هذا الأخير المقارنين الأمريكيين فيما يخصّ تداخل الأب المقارن مع تاريخ الأدب ونظرية الأدب، و أدخل علاقات التوازي في كتابه "نظرية الدراسة المقارنة" (1979)[1]. كما تشكّلت جمعيات وعُقدت ندوات ومؤتمرات لهذا العلم في تلك البلدان، كمؤتمر تشيكوسلوفاكيا عام 1954، والمؤتمر العالمي للرابطة الدولية للأدب المقارن في بلغراد (يوغسلافيا) في عام 1967، و تمّ التركيز على دراسة العلاقات الأدبية بين الدول السلافية، كما أصبح مقرّرا في أكثر جامعاتها، بينما كان غير علنيّ في روسيا طوال مرحلتي حكم لينين وستالين، حيث "لم يمارس في الجامعات الروسية (...) إلاّ بعد سقوط الستالينية وزوال الستار الحديدي في أواسط الخمسينيات"[2]. و في عام 1955 أسّس الكاتب الكبير إيليا إهرنبورج Ilya Grigorievitch Ehrenbourg قسما للأدب المقارن في معهد الأدب الروسي في لينجراد Leningrad يحمل اسم "دار بوشكين"[3]، و في عام 1960 عقد الروس مؤتمرا أعادوا فيه الاعتبار للموضوع رسميّا، و تبوّأ فريدريك شليجل في نظرهم دور الزعيم، بينما اعتبروا الأمريكيّين خرافا ضالّة[4]. لكنّ الأدب المقارن بقي متعثّرا في الاتحاد السوفييتي حتّى تسعينات القرن العشرين، حيث انتعش مع ازدياد نشاط الرابطة الدولية للأدب المقارن AILC.

و نشر ألكسندر فيسيلوفسكي Alexandr Nikolaïevitch Vesselovsky دراسات مقارنة في روسيا، لكنّه "لم يستخدم الاصطلاح في محاضرته الافتتاحية كأستاذ للأدب العام في مدينة سينت بيترسبرغ عام 1870" [5]، بل إنّ اللغات السلافية آثرت المصطلح الألماني. و من رواد المقارنين الروس البارزين في القرن العشرين: فيكتور جيرمونسكي Viktor Zirmunski الذي رأى في كتابه "علم الأدب المقارن" (1979) أنّ الدراسات المقارنة لا تنحصر في دراسة التأثيرات والاقتباسات، بل تمتدّ لتشمل علاقات التشابه والاختلاف بين الظواهر الأدبية وتفسيرها تاريخيا[6]. وترجمت مؤلّفاتهم إلى لغات أجنبية كثيرة، و أصبحت مدينة بودابست مقرا لمجلة الرابطة الدولية

---

[1]– ينظر: مكارم الغمري، مؤثرات عربية و إسلامية في الأدب الروسي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1991، ص 15 – 20. و عبود عبده، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 44.

[2]– عبود عبده، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، ص 44.

[3]– ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 162.

[4] – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص257 و ما بعدها.

[5] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– ينظر: مكارم الغمري، مؤثرات عربية و إسلامية في الأدب الروسي، ص 13.

للأدب المقارن (Néo hélicon). و هكذا تطوّرت "المدرسة السلافية" مشتركة مع المدرسة الألمانية في الأسس النظرية والمنهجية التي ينطلقون منها.

و بعد الحرب العالمية الثانية تطوّر هذا العلم في أمريكا الشمالية، حيث أسّس المنظّر والناقد الكندي ميلان ديميك Milan Dimic المجلّة الكندية للأدب المقارن [1]، أمّا في الولايات المتحدة الأمريكية فيعود تاريخه إلى الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، حين تولّى تشارلز جيلي C.M. Geyley عام 1889 تقديم مادة النقد الأدبي المقارن في جامعة مشيگن، ثم انتقل إلى جامعة كاليفورنيا وأنشأ عام 1902 قسما للأدب المقارن. كما أنشأت جامعة هارڤرد Harvard أوّل كرسي له 1890-1891، والذي تحوّل عام 1904 إلى قسم كامل. و قدّم السويسري فريديريش فيرنر Friedrich Werner والأمريكي دافيد هنري مالون David Henry Malone بيبلوغرافيا حول مجموع العلاقات بين الآداب منذ القديم، كما ظهرت مجلّات للأدب المقارن في عدّة جامعات، مثل أوريغون Oregon، عام 1949، و الكتاب السنوي Yearbook (شابيل هيل، ثم جامعة أنديانا)، و في 1926 كتب جوزيف كامبل Joseph Campbell دراسة بعنوان: "ما الأدب المقارن؟"، وصدرت عدّة أعمال مثل: فهرس تأريخي للآداب الحديثة، تحت إشراف فان تيغم، والتاريخ الأدبي لأوربا وأمريكا من عصر النهضة إلى أيامنا الحاضرة[2]، إضافة إلى المجلّد الأول من الكتاب السنوي للأدب العام والمقارن عن جامعة "نورث كارولينا" عام 1952.

ثمّ بدأت تتوالى الكتب الجامعية في الأدب المقارن، و أعطت له الحرب العالمية الثانية حياة جديدة في الولايات المتّحدة الأمريكية بفضل آرثر كريستي Arthur Christy الذي طالب بتأسيس جمعية له تشجّع دراسة الأدب العالمي. و بعد وفاة كريستي 1946، واصل فرنر فريدريش Werner Friedrich إصلاح مناهج دراسة الأدب المقارن بالجامعات الأمريكية في دراسة بعنوان: "واقع الأدب المقارن"، مركّزا على ضرورة إعداد مقارنين مقتدرين. وانتهى الأمر إلى تأسيس الرابطة الدولية عام 1954 في أكسفورد، والتي عقدت مؤتمرها الأوّل عام 1958 في شابيل هيل[3]، مقرّ جامعة كارولينا الشمالية. كما دعا هاسكل بلوك Haskell M. Block الذي تكوّن في السوربون، و صاحب كتاب "الاتجاهات الجديدة في الأدب المقارن" (1970)، إلى "إنشاء

---

1 –Wladimir Krysinski, Eva Kushner: transversalité des souvenirs, Revue de littérature comparée, Vol.2, N° 346, 2013, p 253 – 256.

2 – La Commission internationale d'histoire littéraire moderne sous la direction de Paul Van Tieghem, Répertoire chronologique des littératures modernes, Ed: Droz, Paris, 1935. Et Paul Van Tieghem, Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique, de la Renaissance à nos jours, Ed: Armand Colin, Paris, 1941.

3– ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوّره و مناهجه، ص 102– 108.

جمعية وطنية من المتخصصين في الدراسات المقارنة، و ظهرت إلى الوجود عام 1960 كفرع من المنظّمة العالمية، و انظمّ إليها عدد كبير من الدارسين يتجاوزون الثلاثمائة (...) وفي 1962 ظهرت أوّل مجموعة من المقالات المتخصّصة بعنوان: الأدب المقارن: منهجه و آفاقه"[1]، و من موضوعاتها: فنّ الترجمة، و علاقة الأدب بعلم النفس وبالأفكار العامة السائدة، و كذا علاقته بالفنون، والآداب الأسيوية[2]. و برزت أسماء كلّ من: هنري ريماك Henry Remack، و ألفريد أوين ألدريدج Alfred Owen Aldridge، و يولريش فيستان Ulrich Weisstein، وآنا بالاكيان Anna Balakian، و حديثا ظهرت أسماء أخرى مثل: إيارل مينر Earl Miner، و جيرالد جيليسبي Gerald Gillespie، وغيرهما ممّن أعاد النظر في موضوعات و منهج الأدب المقارن. و مع أواخر القرن العشرين بلغ عدد أعضاء الرابطة الدولية للأدب المقارن نحو "ثلاثة آلاف عضو من نحو خمسين بلدا"[3].

و عموما، تأسّست جمعيات للأدب المقارن في مختلف أرجاء العالم، كما حدث في اليابان بفضل الانفتاح والتأثيرات الغربية، و كثرة الترجمة خلال العصر الميجي (1886 - 1912)، حيث تمّ تأسيس الجمعية القومية اليابانية للأدب المقارن عام 1948، و فاق عدد أعضائها ستمائة عضو، و هو ما جعل هذا البلد يمرّ من استقبال الأدب الأجنبي إلى نقل الأدب الياباني[4]. و في الهند، أصدر بودهاديفا بوز Buddhadeva Bose - تلميذ الشاعر الشهير رابيند رانات طاغور Rabindranath Tagore - جريدة الأدب المقارن في جامعة جادافبور الواقعة بمدينة كالكوتا، في عام 1961. أمّا في أمريكا اللاتينية فتأخّر ظهور الجمعية الإسبانية للأدب المقارن إلى عام 1974، و من روادها أليخاندرو سيورانيسكو Alejandro Cioranescu صاحب كتاب "مبادئ الأدب المقارن" الذي نشرته جامعة لاغونا Laguna(1964). و بعد ذلك تأتي جمعيات المقارنين في البرازيل عام 1986، والأرجنتين عام 1992. واستعرض كلوديو غيلين Claudio Guillen - في أطروحته "بين المفرد والمتعدّد"[*]- ثلاثة نماذج من الدراسات التي تنهض على إشكالية عالمية، حيث تناول المواضيع والأشكال في تحوّلاتها المتنوعة، فبدأ بمجموعات تفترض علاقة وراثية، مثل الرواية البيكارسكية التي استطاعت أن تعرف أشكالا شبيهة بالأشكال التي بدأت بالولادة في إسبانيا. و تقوم الدراسة على نوع من التاريخ الأدبي العام، وتعتمد على تحليلات نصّية،

1- الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوّره و مناهجه، ص 108، 109.

2- المرجع نفسه، ص 109.

3 - ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص20، 21.

4 - Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P .56.

* - Claudio Guillén, Entre lo uno y lo diverso, Tusquets Editores S.A, 2005.

وقراءات شعرية مقارنة. بعد ذلك، انتقل إلى ظواهر تعود إلى حضارات مختلفة لم تقم بينها علاقة تاريخية، مثل الرواية الغربية في القرن الثامن عشر، وفي اليابان في القرن السابع عشر. كما أشار إلى مجموعات أدبية بين الشرق والغرب، مختلفة ومتشابهة في الوقت نفسه، لأنّها لم تقم بينها تبادلات و انتقالات[1]، و بالتالي يمكن أن تعدّ نوعا من الموازنات التي تتخطّى الحدود الوطنية للكشف عن إبداعات ظهرت في أكثر الأماكن والفترات تباينا. و هكذا استفاد العالم الناطق باللغة الإسبانية من مختلف النظريات التي ظهرت في أوروبا و أمريكا الشمالية.

و أحصى كلّ من برونيل و شيفريل الدراسات والجمعيات التي ظهرت في مختلف أرجاء العالم، شرقه و غربه. كما ذكر دانيال هنري باجو العديد من المقارنين من الصين التي تمارس المقارنة الداخلية، و ساحل العاج التي وجد فيها حاجة إلى مقاربة خاصة للأدب والثقافة، و مصر أين تمّ التأكيد على ضرورة هذا المنهج الجديد لدراسة النصوص الأدبية، فضلا عن كوريا الجنوبية، و تايلاند، وهنغاريا، و تركيا. و عرض مناحي دراساتهم، فقال: "إنّنا نستطيع الحديث عن مدرسة صينية أو مدرسة في ساحل العاج أو التساؤل عن إمكانية وجود أدب مقارن أصيل في العالم العربي، يشير إلى حدوث تغيير في عقليات الباحثين و في خياراتهم الفكرية"[2]. و على الرغم من الإشارة إلى العالم العربي، إلّا أنّه يختصر لدى أغلب المقارنين الفرنسيين، في مصر دون غيرها، لأنّ العديد من أساتذة السربون درّسوا فيها الأدب المقارن، منذ النصف الأوّل من القرن العشرين.

ندرك من خلال ما سبق أنّ هذا العلم نشأ في جامعات فرنسا في حضن الأدب القوميّ، ونتيجة لتطوّر تاريخيّ و حضاري، ثمّ استقلّ عن النّقد الأدبي وعن التاريخ الأدبي، ليتحوّل إلى علم يهتمّ بالمقارنات الأدبية خارج حدود اللغة القومية، مع التركيز على ظاهرتي التأثير والتأثّر. ثمّ تغلغل في معظم البلدان، فحافظ البعض على المنهج الفرنسي، و شكّل بعضها اتّجاها آخر، فاهتمّوا بعلاقات التشابه والتوازي، و بالموازنات في إطار ما هو وطني، فضلا عن مقارنة الأدب بما هو غير أدبي. و نتج عن ذلك إعادة تحديد الشروط من طرف هذه الاتجاهات الجديدة للأدب المقارن. و ما فتئ يواجه تقلبات و تحدّيات متعدّدة منذ أوائل القرن التاسع عشر.

2 – تعريف الأدب المقارن:

تختلف تعريفات و مفاهيم الأدب المقارن باختلاف المدارس المقارنة، بل و حتّى باختلاف الآراء في ظلّ المدرسة الواحدة. و أثار تعريفه جدلا كبيرا، كما حدث بالنسبة لتسميته. و هو، شأنه شأن العلوم الإنسانيّة، يحتوي على وجهين: وجه عالمي و آخر قومي، حيث يبدأ من نصوص

[1] – ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص30.

[2] –Daniel–Henri Pageaux, (RLC) Revue de littérature comparée_ Préface, Vol. 2, n° 362, Paris, 2017, (p 131 – 135), P. 134.

أدبيّة مكتوبة باللغة القومية، لها خصائصها الأسلوبية، ثمّ يصعّد منها نحو الكشف عن العلاقة مع لغة أخرى و إثبات تلك العلاقة عن طريق النقد الأدبي من ناحية، و عن طريق البراهين العلمية من ناحية أخرى[1].

و لقد تتبّع الناقد الأمريكي ذو الأصل السلافي، رينيه ويليك في كتابه مفاهيم نقديّة تاريخ مصطلح الأدب المقارن[2]، محاولا تحديد معانيه في اللغات الرئيسية، لأنّه رأى أنّه مثار جدل، وتساؤلات، و سوء فهم، و شمل الخلاف التسمية نفسها، و كذا مجاله الدراسي و طرق البحث فيه، و الغاية من دراساتهم الأدبية المقارنة.

بدأ اصطلاح "الأدب المقارَن" Littérature Comparée في فرنسا مع أبيل فرانسوا فيلمان في عام 1829، والذي عرّفه بأنّه "السرقات الأدبية التي تتبادلها كلّ الدول"[3]. و تفاديا للاتّهام بالنظرة المتعالية التي لطالما تميّز بها المقارنون الأوائل، قال: "و إذا وجدنا بعد المقارنات التي نقيمها أنّ أدبا يتفوّق على أدبنا بنقاط عدّة فإنّنا سنعترف بذلك ونعلن هذا التفوّق العادل، فنحن أغنياء جدّا بالمجد لكي يستهوينا مجد أيّ شخص"[4]. فعلى الرغم ممّا عرف من تقليد الأدب الفرنسي الكلاسيكي للتراث اليوناني والروماني، إلّا أنّ فيلمان يأبى أن لا يقارنه إلّا بالآداب الأوروبية الحديثة.

و شهدت أواخر القرن التاسع عشر تطوّرا للأبحاث التطبيقية في الأدب المقارن، و اعتبر جوزيف تكست Joseph Texte رائدها، كما ظهر في كتابه حول روسو و علاقات التأثير الأدبية بين فرنسا وإنجلترا إبان القرن الثامن عشر، و في مقالاته المتعدّدة في مجلّة "العالمين". فهو من اقترح، عام 1898، تعويض الموازنة بدراسة التأثيرات، و إلّا كيف يفهم مثلا تطوّر الأدب الألماني دون إبداء أسباب تقبّل الكتّاب الألمان للتأثير الفرنسي، ثمّ أسباب رفضها لصالح التأثير الإنجليزي[5]. وبالتالي عاد إلى الأدب المقارن بالمعنى الضيّق للمصطلح.

أمّا مؤلّفات بول هازار Paul Hazard، فكانت ذات طابع شمولي جمعت لوحدها جميع أبحاث الأدب المقارن، حيث أحصت مجلّة الأدب المقارن في ذكرى هذا المقارِن، عام 1936،

---

[1] – ينظر: عبد الحميد إبراهيم، الأدب المقارن، من منظور الأدب العربي، مقدّمة و تطبيق، دار الشروق، القاهرة، 1997، ص13.

[2] – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 249– 280.

[3] – Abel François Villemain, Revue de Synthèse Historique, 1920, P. 4.

ضمن: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 14.

[4]– بول فان تيغم، الأدب المقارن، ترجمة دار الفكر العربي، القاهرة، د. ت ، ص 129. ضمن: أحمد دياب، الأدب المقارن بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية، جسور المعرفة، مج 2، ع 7، 2016، ص 26 – 41.

[5] – Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P .22.

أكثر من خمسمائة عنوان، ما يدلّ على عمله الجبّار[1]. مثلما تطوّر الوعي النظري لهذا المنهج مع مطلع القرن العشرين مع بلدنسبرجر وفان تيجم و جان ماري كاريه، وماريوس فرانسوا غويار، من المدرسة الفرنسية التقليدية، لكنّ ذلك لا يدلّ على حصول تقدّم ملموس في المقارنة الفرنسية منذ أيّام هؤلاء المقارنين، نظرا لحفاظهم على روحها التقليدي.

و خير دليل على ذلك أنّ بلدنسبرجر كرّس مفهوم التبعية، حين وضعه عام 1921 في مقدّمة مجلة الأدب المقارَن، مؤكدّا أنّ التلاقي الحقيقي ينشئ التبعية، لذلك ميّز بين الآداب الكبيرة والآداب الصغيرة، و قال إنّ الأولى تجرّ الثانية[2]. و هو ما دفع بيير برونيل Pierre Brunel إلى تفهّم تردّد رينيه ويلك René Wellek أمام هذا المفهوم، "حيث يشعر المرء بتراث الوضعية Positivisme، بل و حتّى آلية القرن التاسع عشر، إذ كان الأدب المقارن يقتصر على أصداء الروائع Chefs-d'œuvre (ترجمة، وتقليدا، غالبا من طرف مؤلّفين من الدرجة الثانية)"[3]. لذلك وقف برونيل موقف الحذر ممّن اعتبر الإبداع والأصالة حكرا على المؤثّرين، و استثنى من ذلك من سمّاهم بالمؤلفين من الدرجة الثانية.

ثمّ عرّف بول فان تيغم في عام 1913، عمل المقارِن بعبارة: "وصف عبور"[4]، من بلد إلى آخر، و من لغة إلى أخرى، أو من شكل تعبيري إلى آخر، إذ حصره في دراسة العلاقات الثنائية بين مرسل ومستقبِل، أي بين عنصرين، وفق صيغة (x) و (y) على حدّ تعبير كلّ من بيشوا و روسو، وهذه الصيغة البسيطة تلخّص كلّ نشاطات المقارنين الفرنسيين التقليديين، حيث "يمكن أن يعني الحرفان قارّتين، أو حضارتين، أو أمّتين، أو عملين أدبيّين، أو كاتبين، ...الخ. أمّا واو العطف، فإنها تشكّل نوع العلاقة الرابطة بين الطرفين، مثل: "حُكم عليه من...، نظر إليه من، تأثّر بـ(أو أثّر في)، متّجها إلى، مقيما في، مسافرا إلى، قارئا، حالما بـ، ترجم من، أدّيت من خلال، قُلِّدَت من، قُرئ من (...) و يمكن أن نضيف إليها: أمام، عند، في مواجهة، استقبل من..."[5]. فقد حدّد فان تيغم معيارين يميّزان الأدب المقارن من دراسة الآداب الوطنية، باعتبار أنّه "يهتمّ بالأساطير والحكايات التي تحيط بالشعراء ثم يهتمّ بالثانويّين أو عديمي

---

[1] – ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 118.

[2] –Ferdinand Baldensperger, Littérature comparée: Le mot et la chose, P .5.

[3] –Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P .14.

[4] – دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص14.

[5] – المرجع نفسه، ص19.

الأهمية"[1]. و بالتالي قسّم الكتّاب إلى صغار وكبار، فالصغار يكتفون بالنقل والنسخ، أمّا الكبار فيحافظون على أصالتهم رغم التقليد.

و خصّص فان تيغم كتابه "الأدب المقارن" للتنظير لهذا العلم، فتتبّع في الفصل الأوّل: نشأته وتطوّره، و بيّن ميادين الدراسات المقارنة، و مناهجها، ثمّ تطرّق للأشكال والأساليب، والموضوعات، والأنماط البشرية، والأساطير، والأفكار، والعواطف، والنجاحات، والتأثيرات العامة، والمصادر، والوسائط. و ميّز بين النقد الأدبي، والتاريخ الأدبي، والأدب المقارن، كما خصّص الفصل الثالث للأدب العام الذي شاهد تطوّر تدريسه في الجامعات الفرنسية، و إن غفل عنه بعض المقارنين. و هذا المصطلح له أصل مبكّر يعود للدرس التحليلي الذي قدّمه نيبوموسين لوميرسييه Népomucène Lemercier عام 1817[2]. و هو كما عرّفه فان تيغم في كتابه "التاريخ الأدبي لأوروبا و أمريكا، منذ عصر النهضة حتّى اليوم" (1931): "ذلك الشكل السامي من المقارنة، الذي يتجاوز صعيد العلاقات المزدوجة، و ينظر إلى حركات الأفكار أو التيارات، نظرة دولية تنحو إلى الغريبة"[3]. و هو ما يميّزه عن الأدب المقارن الذي يدرس علاقات التأثير المتبادلة بين الآداب، كما يميّزه عن التاريخ الأدبي بإضافة متطلبات التوليف بين الحركات والأساليب الأدبية التي تتجاوز الحدود الوطنية، معتمدا على أوجه التشابه، و على الصدف بين الظواهر الأدبية، سعيا نحو توحيد تاريخ الآداب. و يدخل في إطاره الدراسات الموضوعية، ككتابة تاريخ جنس أدبي: الملحمة على سبيل المثال، أو حركة أدبية، كالكلاسيكية، أو أسلوب معيّن تكرّر اتّباعه من طرف العديد من الآداب، كالبتراركية[*] Le pétrarquisme، لكنّ هذا يعني- في أفضل الأحوال- تتبّع أسلوب ما في الأدب الفرنسي والآداب الأجنبية المجاورة. على غرار ما ظهر في دراسة روس تشامبرز Ross Chambers للمسرح الباروكي Théâtre baroque، بعنوان: "الكوميديا في القصر" La comédie au château (1971)، والتي أظهر فيها أنّ الموضوع جسّده شكسبير في "هاملت"، مثلما ظهر أيضا في المسرح الإسباني عند كالديرون Calderòn[4].

---

[1]- عبود، عبده، وآخرون. الأدب المقارن، مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية، منشورات جامعة دمشق، 2000، ص 36.

[2] - Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P. 18.

[3] - ينظر: ماريوس فرانسوا غويار، الأدب المقارن، ص 139. و ينظر:

Paul Van TIEGHEM, La littérature comparée, p200,

[*] يقصد بالبتراركية تقليد أسلوب الشاعر الإيطالي بترارك الذي بلغ ذروته في القرن السادس عشر، خاصة في موضوع الحبّ المثالي.

[4] - Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P. 21.

و كان ما سبق كتابي فان تيغم من دراسات، عبارة عن مقالات أو بحوث موجزة اكتفت ببعض الجزئيات، إضافة إلى الدراسات التطبيقية التي كثرت في تلك المرحلة الرومانسية، فجاء كتابه "الأدب المقارن" كخلاصة تجربته في تاريخ الآداب المختلفة، حيث حدّد فيه بدقّة كبيرة مجالاته و ميادينه بقوله: "يمكن أن تكون نقطة انطلاق الباحث أديبا واحدا، أو مجموعة من الأدباء، أو أدبا كاملا. الشيء نفسه بالنسبة لنقطة الوصول. و يمكن أن يقف على نجاح أديب معيّن، أو استقبال النقد لأعماله، أو الأعمال التي قلّدتها، أو التأثيرات العميقة التي مارستها (...) ماذا عرف البلد، أو الأديب المستقبِل عن الأدباء الأجانب المعنيين؟ عن هذا العمل أو ذاك؟ هل تعرّفوا عليها بطريقة مباشرة أم عن طريق الترجمة؟ و عن أيّ قيمة؟ و أيّ استقبال قُدّم لها في الأوساط الأدبية، و في الإعلام، و عند عامة الجمهور؟ و أيّ تفضيل، و أيّ مقاومة أيضا يمكن تسجيلها؟ ما هو الانتشار الحقيقي الذي عرفته هذه الأعمال، و في أيّ الأوساط تمّ التفضيل؟ هل تمّ تقليدها، و ما الذي قُلِّد فيها: النوع، أم الأسلوب، أم الأفكار، أم العواطف، أم الموضوعات، أم الديكور؟ أكان ذلك مرافقا بالتقليد الشكلي أم دونه؟ هل كان التأثير في الفكر أم في الفنّ؟ هو تأثير سطحيّ أم عميق؟ عابر أم دائم؟ ما هي العناصر التي كانت قبلها غير ثابتة في العقول والقلوب، فساهم ذلك في تبلورها؟ ما هي التيارات التي ساندوها والتي حاربوها؟ و أخيرا، كيف تخدم هذه التأثيرات الأديب المرسِل، أو أن تجدّد دور الجماعة، أو الأدب الذي انطلقت منه، و ما الدور الذي تلعبه في الأدب المستقبِل؟ و ما التي كان مجال إرسالها أوسع: تأثير أدب كامل، أم فترة، أم مجموعة أدبية، أم نوع أدبي"[1]. و كلّ ما يجيب عن هذه الأسئلة هو أدب مقارن، إذ حشد كلّ ما يمكن أن يكون من تأثيرات في المضمون أو في الشكل، و كلّ ردود الفعل إزاءها. و أعطى مثالا عن هذا النموذج من الأبحاث، بدراسة بلدنسبرجر المعنونة: "التوجّهات الأجنبية لدى هونوري دي بالزاك"[2]، حيث لاحظ أنّ هذا الأخير تشبّع بشدّة بتأثّرات أدبية متنوّعة، و غالبا متباعدة، بدءا من "ألف ليلة وليلة"، و روايات الرعب لآن رادكليف Ann Radcliffe، و غيرها من روايات القرن الثامن عشر، وصولا إلى أشهر أعمال جوته Goethe : وارثر Werther و فاوست Faust، ثمّ الروايات التاريخية لوالتير سكوت Walter Scott، والروايات الأمريكية لكوبر James Cooper، والتي جمعت بين الخيال والجانب التاريخي.

والمسرح الباروكي امتدّ من أواخر القرن السادس عشر حتى أوائل القرن الثامن عشر في أوروبا الغربية، وتناقض مع أسلوب الكلاسيكيّة التي تلته زمنيّا، و مال إلى الحرية و كسر القواعد وعدم الفصل بين الأنواع.

1 –Paul Van Tieghem, La littérature comparée, P. 117, 119.

2 – Idem, P. 150.

و بذلك عدّ الأدب المقارن أعمّ من التاريخ والنقد الأدبيين، على الرغم من أنّه تفرّع عن التاريخ الأدبي، إذ يشمل تاريخ الأدب المحلّي، وتاريخ الآداب العالمية المختلفة، و علاقتها بعضها ببعض، كما يشمل تحليل النصوص والبحث في سياقها و تاريخها و مصادرها، فضلا عن دراسة المسار الأدبي لأصحابها، و مكانتهم الأدبية على المستوى العالمي، والتأثيرات التي ساهمت في تكوينهم، فضلا عن الاهتمام بانتماءاتهم المدرسية، ثمّ أثرهم في غيرهم. لذلك قال الطاهر مكي عن فان تيغم، إنّه "أوّل من قدّم لنا دراسة شاملة عن الأدب المقارن بطريقة منهجية ومنظمة"[1].واقترح مصطلحات أقرب دلالة إلى موضوعه مثل: تاريخ الأدب المقارن، والتاريخ الأدبي المقارن، و تاريخ المقارنة. والملاحظ أنّ كلمة "تاريخ" مضافة في مختلف الاقتراحات المطروحة، لأنّ الأدب المقارن "خضع خضوعا كبيرا لتاريخية القرن التاسع عشر وفلسفته الوضعية"[2]، إذ كان في الأصل بحثا في تاريخ العلاقات المتبادلة بين الآداب، حتّى قال جان جاك أمبير في محاضرة ألقاها بالسربون عام 1832، إنّ دون هذه الدراسات "لا يكمل تاريخ الأدب"[3]. و يضيف فان تيجم في موضع آخر أنّ: "كلمة مقارن ينبغي أن تفرَّغ من كلّ دلالة فنّية، و تُمنح قيمة علمية. و تقرير التشابهات والاختلافات بين اثنين أو أكثر من الكتب، أو المشاهد، أو الموضوعات، أو صفحات من لغات متعدّدة، ليس سوى نقطة البدء الضرورية التي تسمح باكتشاف التأثّر، أو الاقتباس، أو غير ذلك، و بعدها، الشرح الجزئي لعمل عن طريق عمل آخر"[4]. إذ يرفض اعتبار المقارنة مجرّد تنضيد للمتشابهات من النماذج والنصوص من مختلف الآداب حبّا في الاطلاع والتذوّق الفنّي، ثمّ الحكم عليها، على الرغم ممّا في ذلك من متعة، لأنّ ذلك لا يضيف أيّة قيمة لتاريخ الأدب.

واصل مواطنه جان ماري كاريه Jean-Marie Carré ربط الدراسة المقارنة بمناهج البحث التاريخي، و مال إلى التعريف نفسه عام 1951، حين بيّن في المقدّمة التي كتبها للدليل الذي نشره تلميذه ماريوس فرانسوا غويار، مفهومه للأدب المقارن بقوله إنّه: "ليس موازنة أدبية. المسألة لا تتعلّق بنقل الموازنات الخطابية القديمة (...) لا نحبّ الخوض في أوجه التشابه والاختلاف بين تينيسون Tennyson وموسيه Musset، و بين ديكنز Dickens و دوديه Daudet، الخ"[5]. فألفريد دي موسيه شاعر و كاتب درامي فرنسي، و كذلك ألفونس دوديه أديب وكاتب مسرحي فرنسي، وكلاهما من المرحلة الرومانسية، بينما الشاعر ألفريد تينيسون والروائي تشارلز ديكنز

---

[1]- الطاهر مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص75.

[2]- عبود عبده، الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، عالم الفكر، الكويت، 1999، ص 270.

[3]- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 14.

[4] - Paul Van Tieghem, La littérature comparée, P. 21.

[5] - Daniel-Henri Pageaux, Littérature comparée et comparaisons, conférence du 6 novembre 1997 en Sorbonne, RLC, nº 287, 1998, P. 285-307.

بريطانيان من العصر الفيكتوري، لكن لا وجود بين الثنائيين من تأثيرات، و بالتالي، فإنّ مقارنة أعمالهم لا تدخل في إطار هذا العلم الذي يهتمّ بدراسة العلاقات الروحية الدولية، أو بين حياة كتّاب ينتمون إلى العديد من الآداب بحثا عن العلاقات الواقعية بينهم، و عمّا يقف وراء إلهاماتهم، لأنّ مهمّة المقارِن ليست دراسة الأعمال في قيمتها الأصلية، بل ترتبط بالتحوّلات التي تجريها كلّ أمّة، و كلّ مؤلِّف لاستعاراته Ses emprunts، و تسجيل التأثيرات المتبادلة، انطلاقا من تصوّر الأدب المقارن كفرع من التاريخ الأدبي يدرس العلائق الروحية للآداب، خاصة الحديثة منها.

استفاد غويار Guyard من سابقيه، وعرّف بدوره الأدب المقارن، في عام 1951، على أنّه كتابة "تاريخ العلاقات الأدبية الدولية. أي أنّ الباحث المقارن يتوقّف عند الحدود اللغوية أو الوطنية ويراقب تبادل الموضوعات والأفكار والكتب والمشاعر بين أدبين أو أكثر"[1]. و استبعد كلّ المصادفات لصالح علاقات التبعيّة، حيث استثنى من مجال الأدب المقارن ما لم تكن فيه علاقة، و قال إنّ المقارنة تُظهر أنّ "التبادلات الثقافية هي أحد طموحات الإنسانية، والعمل المقارن في تسجيله لتاريخ العلاقات الأدبية الدولية، برهن أنّ أيّ أدب لم يمكنه الانعزال دون أن يضعف، وأنّ أروع النجاحات الأدبية الوطنية، هي التي لها تأثيرات خارجية، سواء ظهرت أم ذابت فيها"[2]. أي أنّ انعزال الآداب يعني موتها بالنسبة للمقارن، إذ من النادر أن نجد عملا فكريا خال من التأثّر، مهما كان مجاله، سواء شعر صاحبه بذلك أم لم يشعر. والأدب المقارن هو الذي يضع الأعمال في موضعها بين الآداب، و يزن مدى أصالتها و ما تدين به لغيرها. والكتاب نظري، لكنّه يزخر بنماذج تبادل التأثير بين الآداب الأوروبية في المرحلة الرومانسية بصفة خاصة، حيث ذكر أنّ "الكتب التي درست أثر الأدباء الفرنسيين في الخارج، لا يمكننا حصرها"[3]، و من الأدباء الفرنسيين الذين كان لهم دارسون خارج فرنسا، ذكر: موليير، و بوالو، و فينيلون، و فولتير، و هم من المرحلة ما قبل الرومانسية. أمّا التأثيرات الأجنبية في فرنسا، فأرجع بدايتها إلى القرن السادس عشر، حين كان الأدب الفرنسي مشبّعا بالثقافة الإيطالية. و في القرن الذي تلا كان التأثير الإسباني أقوى، لتتّجه الأنظار نحو إنجلترا في القرن الثامن عشر، تأثّرا بآراء لوك John Locke الفلسفية، و مسرح شكسبير، قبل أن تلج الروح الألمانية إلى فرنسا مع غزليات غستر، و شخصية "وارثر" لجوته، حاملة معها مسحة من الحزن الرومانسي، والعاطفة المائعة. أمّا التأثير الروسي، فكان في الأعمال الروائية للقرن العشرين[4].

---

[1]- ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 15.

[2]- المرجع نفسه، ص 138.

[3]- المرجع نفسه، ص 65.

[4]- المرجع نفسه، ص 93 - 95.

و خلاصة هذا المنهج – حسب تعريف الجيل الأوّل من المقارنين الفرنسيين المتجمّعين حول مجلّة الأدب المقارن، و على رأسهم فرنان بلدنسبرجر Fernand Baldensperger، أنّه دراسة لأثر الأدب الفرنسي في الآداب الأوروبية الأخرى، ثمّ البحث في الصلات التاريخية بين الآداب القومية المختلفة اللغة، كلّ ذلك مؤيّد بالوثائق والمصادر. و اهتمّوا بموضوعات "مثل ذيوع صيت جوته Goethe و تغلغله وتأثيره في فرنسا و إنجلترا، أو تأثير أوسيان Ossian، و كارليل Carlyle، و شيلر Schiller في فرنسا"[1]، شرط اختلاف اللغات لقيام الدراسة الأدبية المقارنة، و إثبات قيام الصلة بالدليل القاطع، لذلك أخرجوا الأعمال الأدبية التي تكتب بلغة واحدة من مجال الأدب المقارن حتّى و إن كان بينها علاقة تأثّر.

ثمّ سرعان ما ظهرت أزمة الضمير التي فتحتها الحرب العالمية الثانية، و تلتها صعوبات أخرى. فما أن انتهت هذه الحرب حتّى أتي جيل جديد من المقارنين الفرنسيين، وسّع مفهوم الأدب المقارن، و عدّل الحدود السابقة، بعد النقد اللاذع الذي تعرّضت له المدرسة الفرنسية من طرف النقّاد الأمريكيين، و ممّن كان على رأس هذا الجيل: المقارن الفرنسي رينيه إتيامبل René Etiemble الذي كان تلميذ كاريه، لكنّه أعاد النظر في هوية الأدب المقارن، وطالب بالتركيز على الأدب و جعل المقارِن ناقدا وليس مؤرّخا، و "بدأ الثورة على القواعد الصارمة، والحدود الضيقة، التي وضعتها مدرسة المقارنة في باريس"[2]. حيث انتقد كلّا من فان تيغم و غويار بسبب تعصّبهما القومي، و شنّ هجوما عليهما في كتابه الموجز "المقارنة ليست تعليلا"، و الذي نشره عام 1963 بعنوان فرعي هو (أزمة الأدب المقارن). و أخذ فيه على منهجهما التاريخي نزعة المركزية الأوروبية، مؤيّدا بذلك معارضيهم الأمريكيين، و مستغربا كيف أنّ غويار– حين أعاد طباعة كتابه الأدب المقارن عام 1958 – لم يشعر بالتطوّرات الكبرى التي حدثت في المفاهيم في تلك الفترة. و اقترح إتيامبل حلولا للأزمة، فدعا إلى الانتقال من الأدب المقارن إلى الشعرية المقارنة[3]، أي التركيز على العلاقات الفعلية بين الأعمال الحيّة.

و من ناحية أخرى، طالب إتيامبل بدراسة شاملة للأدب العالمي، إذ قال في مقدّمته: "منذ سنوات، لم نسمع شيئا سوى الأزمة التي يمرّ بها الأدب المقارن أو قد يمرّ بها. في ظل صراع تقني على ما يبدو، أرى أنّ مستقبل إنسانيتنا على المحكّ. هل سنخضع بكبرياء، إقليميا، لثقافة فرنسية ضيّقة وتاريخية، أم نتخلّص من الأفكار الجاهزة، و نفتح كلّيات الآداب لدينا على العالم،

---

[1]– رينيه ويليك، و أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 69.

[2]– الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 78– 79. و رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 288.

[3] – ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 137.

كي نهيّئ طلبتنا ليصبحوا أخيرا رجالا في عالم حقيقيّ، عالم يكون فيه لأفريقيا السوداء والصين الصفراء وأمريكا الإسبانية والثقافة العربية أكثر من كلمة لتقولها لنا؟ بالنسبة لي لقد اخترت"[1]. اختار التخلّي عن المركزية الأوروبية الضيّقة، و ناضل من أجل حوار الثقافات. و قال "إنّ علينا جميعا أن ندرس اللغات الصينية والبنغالية والعربية (...)"[2]. و هي دعوة إلى تجاوز الدراسات المقارنة لحدود أوربا إلى العالم أجمع، خاصة الشرق الأقصى، بعد أن جال أقطار العالم، و درّس في العديد من الجامعات الأمريكية، و في مصر، واطّلع على ما تدين به الآداب الغربية للأدب العربي عن طريق مجلّة "لقمان" الإيرانية التي قام بتحريرها جواد حديدي، وهو أوّل طالب دكتوراه إيراني تتلمذ على يديه، حيث بدأ العدد الأوّل من مجلّدها الثالث المكتوب بالفرنسية، بمقال علمي بقلم المستعرب الفرنسي روجي أرنالديز Roger Arnaldez، يحمل عنوان: "فخر الدين الرازي". كما ذكر أنّ تلميذه العراقي عبد المطّلب صالح، بعث له بحثا باللغة العربية عنوانه: "مباحث في الأدب المقارن"، و ممّا اكتشفه فيه تأثير "ألف ليلة و ليلة" في الأدب الفرنسي، و_عنترة كما رآه الشاعر الفرنسي لامارتين Lamartine، كما سمح له باكتشاف مدى تداخل الأدب الفرنسي مع الأدب العربي، وهو ما جعله يدعو في كتابه "انفتاح–ات على المقارنة الكونية" إلى الانفتاح على الآداب الشرقية، منذ أواخر الثمانينات[3]. واهتمّ في هذا الكتاب بشعرية النصوص و جوهرها البنائي، مثلما طالبت به المدرسة الأمريكية التي عابت على الفرنسيين عواطفهم القومية الضيّقة، فتعرّض للأسلوبية المقارنة التي كانت مهملة من قبل، والعَروض المقارن، والدراسة المقارنة للصور الفنّية، وفنّ الترجمة، والبنية، والشعرية المقارنة[4]. فجمع بين المنهجين التاريخي والنقدي.

و من جهة أخرى، ردّ على رينيه ويليك في الكتاب السابق، والذي ترجم إلى اللغة الإنجليزية بعنوان قد اتّخذه ويليك من قبل لمقال شهير له نشره عام 1958، ألا و هو: "أزمة الأدب المقارن"[5] الذي انتقد فيه ويليك أسس المدرسة الفرنسية، و مبادئها. و أدرج إتيامبل في دراسة أخرى، استهلالا فحواه أن لا فرق بين الأدب القومي والأدب العالمي[6]، لأنّ العمل الأدبي العظيم

---

1 – René Étiemble, Comparaison n'est pas raison: La crise de la littérature comparée, Ed: Gallimard, Paris, 1963. L'introduction, P. 19 – 20.

2 – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص294.

3 –René Étiemble, Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire, Éd: Christian Bourgois, Paris, 1988, p 11– 17.

4 –Idem, p 126 – 136.

5– رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 362. و سعيد علوش، مكونّات الأدب المقارن في الأدب العربي، ص 32.

6 – Etiemble, René, Nouveaux essais de littérature universelle, Ed: Gallimard, Paris, 1992.

هو – في الوقت نفسه – انعكاس للأمّة و للإنسانية عامّة، بل هو أكثر إنسانية ممّا هو قومي. والأمثلة تشير إلى أنّ الأعمال التي ترجمت واشتهرت عالميا، كانت قد ذاع صيتها محليّا.

و حدث التغيّر مع الجيل الثالث للمقارنين منذ ظهور الدليل الذي اشترك في تأليفه كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو، في عام 1967، إذ خصّصا الفصل الأوّل لميلاد مصطلح الأدب المقارن و نموّه، فوجداه ناقصا لكنّه ضروريّ بسبب انتشاره، و لأنّه يفهم تلقائيا بصيغة الجمع، أي "الآداب المقارنة". و أشارا إلى أنّ هذه الإشكالية طرحت في مختلف اللغات التي قلّدته، عدا الإنجليزية التي كان فيها أكثر وضوحا، لاستخدامها صيغة اسم الفاعل (المقارِن) بدل اسم المفعول (المقارَن)، والألمانية التي وظّفت مصطلح "العلم المقارِن"[1]. و أصبح معهما: "الأدب المقارن هو الفنّ المنهجي الذي يبحث في علاقات التشابه، والتقارب، والتأثير، وتقريب الأدب من مجالات التعبير والمعرفة الأخرى، أو أيضا، الوقائع والنصوص الأدبية فيما بينها، المتباعدة في الزمان والمكان أو المتقاربة، شرط أن تعود إلى لغات أو ثقافات مختلفة، تشكل جزءا من تراث واحد من أجل وصفها بصورة أفضل، وفهمها وتذوقها"[2]. و هكذا تمّ تقريب الأدب من مجالات التعبير الأخرى بطريقة منهجية عن طريق توسيع نوع العلاقة من التأثّر إلى البحث في علاقات التشابه والتقارب، حيث إنّهما اعتبرا الموازنة توجّها أساسيّا، و بالتالي لم تعد الأسبقية في الزمن و اختلاف القوميات ضرورية، و تجاوزا المقارنة بين الظواهر الأدبية المعاصرة، إلى وقائع متباعدة في المكان والزمان، أي إمكانية مقارنة الأدب الحديث بالأدب اليوناني القديم أو آداب العصور الوسطى، وهو ما لم يكن واردا قبل التجديدات التي أحدثها إتيابل Etiemble[3]. و إلى جانب ذلك، فإنّ التعريف السابق الذي يعود للثنائي بيشوا- روسو، يرخّص تداخل الاختصاصات والجمع بين الاتجاهات المختلفة في الدراسات المقارنة، إذ جمعا بين الوصف النقدي التحليلي الذي يسمح بتذوّق النصوص، والمقارنة التفاضلية، والتأريخ، والتفسير الفلسفي.

و هذا التنوّع، يرجعه مترجم الكتاب إلى اختلاف وجهتي المؤلّفَين، إذ كان أحدهما مولعا بالتاريخ، والثاني بالتنظير الجمالي والفلسفي. كما تأثّرا بالتيارات التي اهتمّت بالمتلقّي، و قارنا الأدب بغيره من الفنون، كالسينما والرسم والموسيقى، إضافة إلى المقارنة بين الأدب والتاريخ، والأدب والتحليل النفسي، على غرار ما فعلت المدرسة الأمريكية، و هذه الوظيفة التركيبية هي التي

---

[1]– كلود بيشوا وأندريه م. روسو، الأدب المقارن، تر: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 2001، ص29.

[2] – Claude Pichois, André Rousseau, La Littérature comparée, P. 93.

ضمن: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص18.

[3] – Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P. 21.

تسمح بفهم أفضل للأدب حسب رأيهما، لكنّهما حافظا على شرط الحدود اللغوية والجغرافية التي وضعها فان تيغم، و"صيغتهما أوضحت، خلال نحو نصف قرن، أعمالا فرنسية أو أجنبية متأثرة إلى حدّ ما بالتراث الفرنسي"[1]، فالأدب المقارن، بهذا المعنى، لا يزال فرعا من التاريخ الأدبي، يعني بدراسة الأدب القومي في علاقاته التاريخية بغيره من الآداب، حيث طبّقا المنهج التاريخي المقارن، و ركّزا على آلية الاستعارات الخارجية ومسألة التأثيرات والخصوصية التاريخية والوطنية للأعمال الأدبية الفرنسية التي تعدّ من الأدب الرفيع، وهو منهج يسمح أيضا بتحديد العلاقات بين التطوّر الأدبي وشرطه الاجتماعي، وسمات الآداب المختلفة التي كانت قد قورنت.

والكتاب بصفة عامّة، يطوّر ما جاء به إتيامبل، و يمثّل منعرجا في الدراسات المقارنة في فرنسا، سار على نهجه من جاء بعده. فقد استوعب ما سبق من دراسات و أرّخ لها، كما تناول تاريخ الأدب العام، إذ بحث في أصل الآداب الإنسانية، والأفكار المشتركة بين الشعوب، والخاص منها بأمة ما، ثمّ خصّص فصلا للبنيوية الأدبية، و اختتم ببليوجرافيا إجمالية.

و قطع إيف شفريل Yves Chevrel في كتابه النظري الموجز "الأدب المقارن" (1989)، مسافات جادة فيما يتعلّق بالطريقة التاريخية المقارنة، و إن لم يتخلّ عنها تماما. قسّم الكتاب إلى مقدمة عرّف فيها هذا العلم، و تلتها ستّة فصول حول تاريخ الأفكار والحركات الأدبية الأوروبية، ملخّصا تطوّرات الأدب المقارن في أوربا، و نظر إليه على أنّه العلم المقارن للأدب، وأنّه فرع من فروع العلوم الإنسانية والاجتماعية يهدف إلى دراسة الأعمال الأدبية دون أن يلتزم مسبقا بأيّة حدود، خاصّة اللغوية منها. لكنّه رأى أنّ مصطلح "الأدب المقارن" يمكن أن يكون مصدرا لسوء فهم بسبب استخدام صيغة "مقارَن"[2] المبنية للمجهول، فهو ليس المصطلح الأكثر دلالة على المنهج، لكنّ كثرة الاستعمال جعلت منه تقليدا. و قدّم في هذا العمل التوجّهات التي طرأت حينها على هذا التخصّص، كما اقترح بعض وجهات النظر التي رأى أنّها من المحتمل أن تسهم في الوجهة الإنسانية الحديثة. و من ذلك، الدعوة إلى دراسة الصلات القائمة بين الأدب وبعض الفنون الأخرى. و تناول في الفصل الأوّل، مسألة الحدود والغريب الذي يوجد في بلد آخر، و بلغة أخرى، و أعلن فيه أنّ الأدب الأجنبي ضروري من أجل تحديد وفهم الأدب القومي، أي لابدّ من دراسة مقارنة لإكمال تاريخ الأدب. والولوج إلى أدب أجنبي معيّن يتمُّ في الغالب بواسطة الترجمة. و اتّجه

---

[1] – ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص19.

[2] –Yves Chevrel, La Littérature comparée, 6ème éd: Presses Universitaires de France, Paris, 2009, P. 3 – 7.

و ينظر: إيف شيفريل، الأدب المقارن، 1989، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2013، ص 11– 28.

في الفصل الأخير، نحو الشعر والشعريات المقارنة. و توصّل في خاتمة الكتاب إلى نتيجة مفادها أن لا وجود لأدب عالمي، لأنّ في أماكن أخرى توجد دائما طريقة أخرى للتعبير عن الشعور، أو لبناء حبكة، أو للتعبير عن الذات والعالم.

و لخّص دانيال هنري باجو Daniel-Henri Pageaux مسيرة الأدب المقارن منذ مطلع القرن التاسع عشر إلى غاية صدور كتابه "الأدب العام والمقارن La littérature générale et comparée" عام 1994، إذ أقرّ أنّه أصبح في عام 1973 (عامّا و مقارَنا)، فدمج بين العلمين، و قال إنّه: "حالة روحية، و ولع بالانفتاح، ونزوع إلى التركيب، ومعرض للتأنيب والسخرية. إنّه، اليوم أيضا كالبارحة، تدريب أصيل على الآداب الحديثة، والثقافات الماضية والحاضرة"[1]. بينما ميّز فان تيجم – كما سبق و أن أشرنا- بين الأدب المقارن والأدب القومي والأدب العام، فإن كان الأوّل يدرس العلاقات الثنائية بين عنصرين يختلفان من حيث اللغة والقومية، فإنّ الثاني يعالج كلّ ما ينحصر في نطاق أدبي قومي واحد، و هو بذلك جزء من النقد الأدبي. أمّا الثالث فإنّه يدرس المشترك بين عدّة آداب، مهما كانت طبيعة العلاقات بينها. أي أنّه يتعدّى العلاقات الثنائية إلى البحث في التأثيرات المتبادلة على المستوى العالمي، بهدف الوقوف على روح العصر، وما يوجد من خصائص مشتركة و أوجه الاختلاف بين الآداب، كما أنّه يشمل تاريخ الأنواع الأدبية، والأشكال والموضوعات، و على غرار الأدب المقارن، وفق وجهة نظره، لا يخرج عن نطاق الأدب.

أعاد هنري باجو النظر في تعريف سابقيه، و كرّر في مقال له بعنوان "الأدب المقارن والموازنات" الكلمات التي فتح بها كتابه السابق: "لكن، أنتم المقارنون، ماذا تقارنون؟"[2]، و أنكر أن يكون الأدب العام والمقارن مقارنة بين الأعمال والمؤلفين، بل إنّه يحلّل العلاقات بين النصوص، والعلاقات بين الآداب، و حوار الثقافات. فنحن أمام موضوع معقّد ظلّ يتطوّر باستمرار، و أعيد تحديده بطريقة دورية إلى أن تفاعل مع العديد من التخصّصات في طبيعته كما في منهجه، باحثا عن تجارب الأجنبي عبر الأسفار، والترجمات، و تمثيلا له عن طريق دراسة الصور، والموضوعات، والأساطير، والأنواع الأدبية، والانفتاح على دراسة الفنون والظواهر الثقافية المختلفة. و هذا الكتاب موجّه للطلاب، بهدف توجيههم نحو توسيع وتنويع مراجعهم الثقافية والنقدية، ومراعاة الاختلافات، و هذا هو الهدف من الأدب العام والمقارن عامة.

---

[1] – دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص10.

[2] – Daniel-Henri Pageaux, Littérature comparée et comparaisons, P. 285-307.

و قد رأى الثنائي الأمريكي رينيه ويليك و أوستن وارن أنّ مفهوم فان تيغم ضيّق[1]، حيث درس ما يتجاوز الحدود القومية، بينما يهدف الأدب العام في الحقيقة إلى الكشف عن عالمية وإنسانية الأدب، و يعالج عدد أكبر من الآداب التي نشأت عن عمليات تفاعل واسعة، ويقوم بتصنيفها و بيان مراحل تطوّرها و ضعفها، و تياراتها و تفاعلاتها، والمعايير والقيم التي تشكّل نظاما متكاملا لجنس أدبي معين، أو مجموعة من الأجناس الأدبية، مثل آداب أوروبا الغربية. وبذلك فإنّ دراسة تأثير فولتير في كلّ من راسين، و فاليري و مالارميه يدخل في إطار الأدب القومي، حسب فان تيغم، لأنّها موازنات داخلية، و تترك لمؤرّخ الأدب القومي، كما يخرج تعريفه السابق من دائرة الأدب المقارن ما عقده الكاتب الفرنسي ستوندال Stendhal من موازنة بين مسرحيات راسين و مسرحيات شكسبير، لأنّ الكاتبين لم تقم بينهما صلة تاريخية و لا علاقة تأثير و تأثّر، و كلّ ما هنالك علاقة تشابه و تماثل[2]. تحدّث فان تيغم: "عن الاستحالة المطلقة لمؤرّخ أدب معيّن أن يتوسّع و يمتدّ بأبحاثه إلى الآداب الأخرى، موغلا فيها لمتابعة خصوصياتها و نقاط الالتقاء بينها. فذلك يتطلّب اللجوء إلى مختصين تبدأ كفاءتهم حيث تنتهي كفاءته، و هؤلاء المختصّين لن يكونوا مؤرّخين لمختلف الآداب الأجنبية التي يمكن أن تمسك طرفا واحدا من السلسلة و لكن ينقصها الطرف الآخر، علاوة على ذلك، فإنّ قضايا التأثير تتعلّق غالبا بأدباء غير مهمّين بالنسبة لمؤرّخ الآداب التي ينتمون إليها"[3]. أي أنّ مؤرّخ الأدب لا ينظر إلى جوهر الأعمال الأدبية و قيمها الأصلية التي لا تنكشف على نحو أكمل إلّا بالبحث في خصائصها العالمية، و مقارنتها بمصادرها التي استقت منها، كما أنّه لا يدرك التحوّلات التي يخضع لها ما يستعيره، والمقارنون المختصون فقط هم من تستدعي وظيفتهم تتبّع ذلك المسار من جانب إلى آخر.

و المقارنات الداخلية قد ظهرت في فرنسا بعد المؤتمر الأول للجمعية الفرنسية للأدب المقارن الذي عقد في مدينة بوردو أوائل النصف الثاني من القرن العشرين. و من مدافعيها: المقارن الأرجنتيني نيكولا دورنهيم Nicolas Dornheim[4]، إضافة إلى المقارنات التي ظهرت بين الآداب التي كتبت بلغة واحدة، كالأدب الفرانكفوني، أو بين آداب تنتمي إلى قارة واحدة، مثل أدب أمريكا اللاتينية، و أدب العالم الثالث، ناهيك عن الأدب العالمي. و يعود مفهوم الأدب العام إلى مطلع القرن التاسع عشر، حين ألقى حوله الشاعر والكاتب الدرامي الفرنسي نيبوميسين

---

1 – ينظر: رينيه ويليك و أوستن وآرن، نظرية الأدب، ص 67.

2 – ينظر: ريمون طحان، الأدب المقارن و الأدب العام، دار الكتّاب اللبناني، بيروت، 1972، ص 38 .
و ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص7.

3 –Paul Van Tieghem, La littérature comparée, P. 47.

4 – ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص33، 34.

ليمرسييه Népomucéne Lemercier محاضرات نشرت عام 1817 بعنوان: "دراسات تحليلية في الأدب العام" Cours analytique de littérature générale، اهتمّ فيها بالأجناس الأدبية وبتطوّرها، كما أرّخ للآداب العالمية المعروفة. إضافة إلى ما قام به كلّ من الدانمركي جورج براندس (1842-1927) Georg Brandes، والفرنسيّين جوزيف تكست Joseph Texte (1865-1900)، و بول هازار Paul Hazard (1878-1944)[1].

و ساد الأدب الشفوي المقارن في أوربا الشمالية، كموضوعات القصص الشعبي وهجرتها، ونجد هذا المفهوم خاصة في ألمانيا[2]. و قد عاب فان تيغم على الأخوين شليغل حوالي 1800، والأخوين جريم من بعدهما، مناداتهم بتساوي كلّ الآداب، حتّى الشعبية منها، و إخضاعهم العناصر العقلية في الآداب للعناصر العاطفية، على الرغم من أنّ الأولى عالمية يمكن تناقلها، بينما هذه الأخيرة قومية[3]. و وجهة النظر الألمانية تتجلّى أيضا في حديث الشاعر والمفكّر جوهان وولفغانغ فون جوته (1749-1832) عن مصطلح الأدب العالمي Weltliteratur[4]، وبالفرنسية: La littérature universelle، الذي عرضه في نهاية حياته، أثناء الحروب النابليونية، لمّا لاحظ ما حدث للشعر من تداخل وتفاعل إبان انتشار المذهب الرومانسي، حيث قال لصديقه أيكرمان Eckermann في محادثة جرت بينهما في يناير 1827، بعد أن قرأ رواية صينية، إنّ "الشخصيّات تفكّر وتتصرّف وتشعر كما نفعل نحن، ويشعر المرء بأنّه أحدهم تقريبا، ما عدا أنّ كلّ شيء فيما بينهم أوضح وأكثر حشمة، وأكثر أخلاقا. إنّني أرى دائما بشكل واضح أنّ الأدب ملكية عامة للبشرية كلّها، وأنّ الأدب القومي لم يعد له شأن كبير، وأنّ عصر الأدب العالمي قريب منّا، و على كلّ شخص أن يعمل لتعجيل وصوله"[5]. و حسب هذا المفهوم، لم يكن يعنيه إحصاء و شرح روائع التراث الإنساني العالمي، و لكنّه أصرّ على شرط تقدير كلّ ما يأتي من الخارج، وأضاف قائلا: "عندما نكون بحاجة إلى نموذج، علينا دائما العودة إلى الإغريق القدماء، في الأعمال التي تقدّم أجمل ما في الإنسان"[6]. أي ضرورة الانفتاح على الأدب العالمي، مع العودة الدائمة إلى النماذج المثالية القديمة. و في ذلك دعوة إلى أدب إنساني موحّد في أجناسه الأدبية،

1- ينظر: ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، ص 91، 92. و رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 14.

2- ينظر: رينيه ويليك و أوستن وارن، نظرية الأدب، ص 68.

3 - Paul Van Tieghem, La littérature comparée, P. 21 – 25.

4 - ينظر: رينيه ويليك و أوستن وارن، نظرية الأدب، ص 70. و مفاهيم نقدية، ص 258.

5- سيزر دومينغيز، هاوون سوسي، داريو فيلانويفا، تقديم الأدب المقارن- اتجاهات وتطبيقات جديدة، تر: فؤاد عبد المطلب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2017، ص 103.

6 - ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص 27- 28.

وقواعده الفنّية، وغاياته الإنسانية، و له سمات عالمية متأصّلة فيه، تتعدّى العبقرية المبدعة له، مع احتفاظ كلّ أدب بخصوصيته الفردية.

و راج مصطلح "الأدب العالمي" في إطار السلام الذي طرأ بعد الحرب العالمية الثانية، حيث تمّ تشجيع التبادلات الأدبية، ضمن سياق العولمة الاقتصادية، وفق ما حدّده الفيلسوفان الألمانيان: كارل ماركس و فريدريك إنجلز في البيان الشيوعي عام 1848. قالا فيه: "إنّ الأدب العالمي سينشأ من توحّد الموروثات الثقافية والفكرية للشعوب"[1]. و نظر المقارنان الإسبانيان: سيزر دومينغيز César Domínguez، و داريو فيلانويفا Darío Villanueva، و زميلهما الأمريكي هاوون سوسي Haun Saussy، إلى الأدب المقارن بوصفه نظرية أدبية بينية تتتبّع النموّ الأدبي من الأدب الوطني إلى الأدب العالمي. و أشاروا إلى التفسير المقارن الذي قدّمه الألماني أندريه يولس André Jolles لتشابه الموضوعات الأدبية حول العالم، على أساس الأشكال البسيطة التأسيسية للأدب العالمي، كالقصة الخيالية، والحكاية الرمزية، والخرافة، واللغز، والقول المأثور، وغيرها[2]. أي أنّ طرق التفكير والشعور مشتركة بين جميع البشر. و نافس هذا المصطلح التوجّهات المقارنة الأخرى منذ ستينات القرن العشرين، للتغلب على التوجّه المركزي الأوروبي، من أجل دراسة الآداب كلّها دون تمييز للّغة، أو السياسة، أو الدين، فظهرت دراسات تبحث في الصلات المشتركة بين الآداب الشرقية والغربية.

أمّا الإنجليزي هنري غيفورد، فاستهلّ كتابه "الأدب المقارن" عام 1969، بثقافة الشاعر الحديث، و حاول أن يناقش "قضيّة النغمة المشتركة بين أولئك الذين ينتمون إلى تراث ثقافي واحد"[3]، و تحدّث عن استعادة التراث القومي المغمور و علاقته بالهويّة الروحية ثمّ تتبّع معاني مصطلح "عقل أوروبا"، و وحدة الثقافة الأوروبية و خلفيتها العبرية والكلاسيكية، و علاقة ذلك بالمقارنة.

ثمّ ظهر اتّجاه آخر في أوروبا الشرقية انطلق هو أيضا من أسس ماركسية أممية التوجّه، ترفض الحدود الزمنية والمكانية. من أعلامه: الكسندر فيسيلوفسكي Alexander Veselovsky، و الكسندر ديما Alexandre Dumas، و رائده و منظّره: المقارن الروسي فيكتور جيرمونسكي Viktor Zhirmunsky في دراساته الأكاديمية، والتي من أهمّها "علم الأدب المقارن وقضيّة المؤثّرات الأدبية" (1936)، وكتابه "علم الأدب المقارن، شرق غرب"، و دراسات أخرى تطبيقية

---

[1]– ميجان الرويلي، و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص 30.

[2]– ينظر: سيزر دومينغيز، و آخرين، تقديم الأدب المقارن– اتجاهات وتطبيقات جديدة، ص 29 – 82.

[3]– هنري غيفورد، الأدب المقارن، ص 7.

حول تلقّي الآداب والأعلام والصور الأجنبية، ومنها: "غوتة في الأدب الروسي" (1937)، و"بايرون و بوشكين من تاريخ الملحمة الرومانية" (1947)[1]. رأى في الأدب المقارن علما يدرس العلاقات التي أطلَق عليها تسمية "التشابهات التيبولوجية أو النمطية". و هو مؤسّس هذا الاتّجاه، إذ طرح مقدّماته العامة، وقال إنّ "مقارنة الوقائع الأدبية الصغيرة أو الكبيرة، مسلوخة عن سياقها التاريخي، و عن مجمل أفكار مبدعيها وأساليبهم، بحجّة وجود تشابهات ظاهرة فيما بينها–غالبا ما تكون متوهّمة– هي على الأغلب نتاج المصادفة. و تفسير كلّ تشابه من هذا النوع تلقائيا على أنّه تأثير أو دفعة خارجية كانت سببا لانتشار عدم الثقة بما يسمّى المنهج المقارني عموما"[2]. لأنّ المقارنة من أجل إظهار أوجه التشابه والاختلاف يعدّ من أساليب البحث في التاريخ الأدبي، و هي لا تقضي على الخصوصية القومية للآداب، بل تساعد على كشفها، شرط أن يتمّ ذلك في إطار سياقها التاريخي، لهذا ميّز بين التشابهات التيبولوجية الناجمة عن تشابه تطوّر الشعوب والتشابهات الناجمة عن التأثير، حيث إنّ بعض الظواهر أو الأجناس الأدبية والاتّجاهات الفنّية التي تظهر في مجتمع ما نتيجة لتوفّر ظروف معيّنة، قد تظهر في آداب مجتمع آخر، لا بفعل علاقات التأثير والتأثّر فحسب، بل نتيجة توافر الشروط والمقدّمات الاجتماعية نفسها. ما يعني حتما أنّ الآداب التي تمرّ بظروف متشابهة تظهر فيها أجناس وتيارات و ظواهر أدبية متشابهة، و هو ما يفسّر التعاقب المتّسق للأنواع الأدبية وفق قانون تطوّر المجتمعات البشرية. و بذلك يتجاوز الحدود القومية التي وضعها فان تيغم، و يميل إلى الأدب العالمي، و البحث عن إيجاد التشابهات بين ظواهر متباعدة.

و قد "ألحّ جيرمونسكي في ملاحظاته خلال المؤتمر الخامس للجمعية العالمية للأدب المقارن ببلغراد (1967)، على أهمية التشابهات والاختلافات النمطية خارج ضرورة المحاكاة أو التأثير الواعي"[3]. و قال ميهاي نوفيكوف Mihai Novicov، أستاذ بجامعة بوخارست: "لقد قطع علم الأدب المقارن طريقا طويلا، عابرا بمرحلة توضّح مبادئه المنهجية: إذ ما زلنا نناقش حقل المسائل التي تدخل في مناخه، و كذا استقلاله كدرس علمي، و فيما إذا كان جزءا من نظرية الأدب، أو من علم الأدب العام، و فيما إذا لم يكن مجرّد طريقة منهجية محدّدة، أو منهجية

---

[1]– ينظر: مكي سعد الله، بيبليوغرافيا الأدب المقارن العربية: قراءة في آليات التصنيف ورهانات الرقمنة، مجلة ببليوفيليا لدراسات المكتبات والمعلومات ، ع 06، 2020، ص 170– 180.

[2]– فيكتور مكسيموفيتش جيرمونسكي، التيارات الأدبية بوصفها ظاهرة دولية. تر: غسان مرتضى، مجلّة الآداب الأجنبية، ع 83، سوريا، 1 يوليو 1995، ص138.

[3]– سعيد علوش، مكونّات الأدب المقارن، ص 120. و ينظر: سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن: دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987، ص 128.

تكوينية، أو مجرّد وجهة نظر"[1]. كما يرى كيوركي ديموف Gueorgui Dimov أنّ "الدراسة المقارنة للأدب تفترض طريقة تاريخية، أدبية، نظرية، و ذات تقديرات نقدية تستعمل المبادئ المميّزة للتحليلات السوسيولوجية، الأيديولوجية، الجمالية، اللسانية، الأسلوبية، التركيبية، البنيوية، (...) و تعتمد مجهودات توسيع حقل و مهام التاريخ الأدبي، بنجاح متنام، على فروع أخرى للمعرفة الإنسانية"[2]. و هكذا تستفيد المدرسة السلافية من آراء المدرستين الفرنسية والأمريكية، و ترضى بتداخل الاختصاصات، رغم سيطرة النزعة الجدلية والنقدية على أغلب أعمالهم، و قد لاحظ كلود بيشوا "أنّ أوروبا الشرقية لما بعد 1945، عرفت مآلا خاصا للأدب المقارن، حيث أصبح هذا الأخير رهين منظور النظام السياسي"[3].

أمّا المدرسة الأمريكية التي تأسّست بقيادة رينيه ويليك، فلم تقف مكتوفة الأيدي أمام دعوة فرنسا إلى جعل باريس عاصمة الثقافة الأوروبية، ما يعمّق التأثير الأوروبي ذي الثقافة العريقة المتقاربة أمام كيان أمريكا المتعدّد الأعراق، والحديث الاستقلال. بحث أنصارها عن أصل مصطلح الأدب العام في أوروبا، و روّجوا له في أمريكا، لكنّهم في تحديدهم للفروق بين مفهومي الأدب العام والأدب العالمي، لم يتحرّروا من المركزية الأوروبية- الأمريكية التي صبغت مفهوم الأدب العالمي، حيث تحدّث رينيه ويليك و أوستن وارن عن أهمية دراسة التاريخ الأدبي الشامل، و رأيا أنّه يجب "أن نأخذ الأدب على أنّه مجموع متكامل، و أن نتتبّع نموّ الأدب و تطوّره بغضّ النظر عن الفروق اللغوية"[4]. و أشارا إلى التواصل بين الآداب اليونانية والرومانية و بين العالم الغربي الوسيط، ثمّ الآداب الرئيسية الحديثة، و قالا: "إنّ تاريخ الموضوعات والأشكال والأفانين والأنواع الأدبية هو من الواضح تاريخ دولي"[5]. لها الأصول اليونانية والرومانية نفسها، مع بعض التعديلات. و كذلك الأمر بالنسبة ."للحركات الأدبية العظيمة والأساليب المختلفة في أوروبا الحديثة (...) كلّها تتعدّى حدود الدولة الواحدة، و إن كانت هناك اختلافات قومية ملحوظة بين الأشكال التي اتّخذتها"[6]. و إلى الرأي نفسه ذهبا في كتابهما الآخر "مفاهيم نقدية"، حيث كرّرا أنّ الأدب العام ينسحب على البحث في الحقائق المشتركة بين آداب عدّة، و أنّه لا يمكن الفصل بينه و بين

---

[1]- في مقال له نشر في مجلة Synthesis، بوخارست، 1974، ص130، بعنوان: الأدب المقارن وسوسيولوجية الأدب. ضمن: سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 137، 138.

[2]- سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 138.

[3] -Claude Pichois, La littérature comparée, P. 37-38

ضمن: سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 127.

[4] - رينيه ويليك و أوستن وآرن، نظرية الأدب، ص 71.

[5] - المرجع نفسه، ص 72، 73.

[6] - المرجع نفسه، الصفحتين نفسهما.

الأدب المقارن، و لا يمكن لهذا الأخير، بمعناه الضيّق، أن يشكّل علما ذا معنى لأنّ عليه حينئذ أن يتعامل بالتجارة الخارجية بين الآداب، و لن يتيح فرصة تناول العمل الأدبي بمفرده، بل سيكون علما فرعيا ينضوي تحت جناح التاريخ الأدبي، و يتناول موضوعا مجزّئا مبعثرا، بدون منهج خاص به[1]. ظهرت هذه المفارقة الواضحة في الدوافع النفسية والاجتماعيّة كردّة فعل على القومية الضيّقة والقيود التاريخية والإقليمية التي ميّزت بحوث القرن التاسع عشر للميلاد بفرنسا. و كان الأمريكيّون لاذعيّ النقد للمدرسة الفرنسية، ساخرين من مصطلح الأدب المقارن ومن مجاله المحصور على التّأثير والتّأثر.

لكن مثلما عاب الأمريكيون على الفرنسيين منهجهم التاريخي في المقارنة، كذلك لم يتقبّل منهم الفرنسيون كتابة ويلك و وارن أنّه "لا يوجد فرق منهجي بين دراسة مكرّسة لشكسبير في فرنسا، وأخرى مكرّسة لشكسبير في إنجلترا في القرن الثامن عشر، أو بين دراسة تأثير إدغار بو على بودلير، و دراسة تأثير درايدن على بوب"[2]. فبينما كان شكسبير معروفا في إنجلترا، ظلّ مجهولا بالنسبة للفرنسيين حتى القرن التاسع عشر. و فيما يخصّ بودلير Baudelaire، فإنّه تأثّر بإدغار ألين بو Edgar Allan Poe من خلال ترجماته الخاصة، و ذلك مختلف عن تأثّر ألكسندر بوب Alexander Pope بالشكل الشعري ذي المقطع الثنائي البطولي لجون درايدن John Dryden لأنّ كليهما شاعر وكاتب مسرحي إنجليزي. ما يعني أنّ ويليك و مواطنه لم يميّزا بين الموازنة والأدب المقارن.

و أصبح لهذا العلم لدى الأمريكيين مفهوما نقديّا يخالف المفهوم التاريخي، و لا ينحصر في رحلة الموضوعات والأشكال والتركيز على الأدب الثانوي Sous-littérature، وذلك منذ أن أصدر رينيه ويلك و أوستن وارن كتابهما "نظرية الأدب" عام 1949، حيث صرّحا أنّ "الأدب متوحّد، كما أنّ الفنّ والإنسانية متوحّدان، و في هذا المفهوم يكمن مستقبل الدراسات التاريخية للأدب"[3]. أمّا هنري ريماك Henry Remak فقد وسّع أكثر من مدلول الأدب المقارن، في مقال له نشره عام 1961، إذ يقول إنّه "دراسة الأدب بحيث تتعدّى حدود القطر الواحد، ودراسة العلاقات القائمة بين الأدب من ناحية وبين مجالي المعرفة والمعتقدات الأخرى كالفنون، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية، والعلوم البحتة، والأديان، إلخ، من الناحية الأخرى"[4]. أي أنّه مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى، و كذلك مقارنة الأدب بالمجالات الأخرى من المعرفة

---

[1] – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 260.

[2] – Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P. 14.

[3] – رينيه ويليك و أوستن وآرن، نظرية الأدب، ص 72.

[4] – المرجع نفسه، ص 261. و دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص221.

والمعتقدات، من ذلك الفنون مثل: (الرسم، والنحت، والعمارة، والموسيقى، والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية، والديانات، و غيرها)، دون أيّ اعتبار للحدود اللغوية والعرقية والسياسية.

لكنّ رينيه ويليك لا يوافق على كلّ هذا التوسّع نحو منظومات الفكر، والأخلاق، والممارسات الثقافية، على الرغم من أنّه وجّه نقدا شديدا للدراسات الفرنسية الطليعية التي اكتفت بدراسة ظاهرة التأثير والتأثر، وذلك في محاضرة ألقاها في المؤتمر الثاني للرابطة الدولية للأدب المقارن في أمريكا عام 1958، بعنوان "أزمة الأدب المقارن"، نسف فيها أسس المدرسة الفرنسيّة، و نقد أعمال أصحابها، و دحض آرائهم[1]. و من المشكلات التي أثارها: اعتبار "الآداب التي تكتب في لغة واحدة هي آداب قومية متميّزة، مثلما هو الحال على وجه اليقين في الأدب الأمريكي والأدب الأيرلندي الحديث"[2]، حيث تساءل حول ما إذا كان هناك آداب بلجيكية وسويسرية و نمساوية مستقلة، إذ يمكن أن نجد آدابا من قومية واحدة و لغات مختلفة كأدب الاتّحاد السوفيتي، أو من لغة واحدة وبلدان مختلفة كأدب أمريكا اللاتينية التي تكتب باللغة الإسبانية. حاول ويليك أن يقف موقفا وسطا، حيث رأى أنّه يجب أن لا يتعدّى الأدب المقارن موضوع الأدب، لأنّ لكلّ فنّ مميّزات و بنيات داخلية مختلفة و إيقاع خاص به، كما أنّ ذلك "سيتطلّب اتّساعا في مدى الرؤية، و غضّا من المحلية والإقليمية قد يصعب تحقيقه"[3]. و يصف ويليك تعريف مواطنه هنري ريماك بأنّه أقلّ تعسّفا و أوسع طموحا، لكنّه يرى في ذلك تعدّ إلى حقول تخصّص ضيّق لآخرين قد لا يعجبهم ذلك، فالأدب المقارن في رأيه، لا يخرج من حدود الأدب، لكنّه يتعدّى القومية الضيّقة ليشمل الأدب كلّه من منظور عالمي، و من خلال الوعي بوحدة كل التجارب الأدبية والعمليّات الخلاّقة.

يماثل تعريف أوين ألدريدج Owen Aldridge للأدب المقارن تعريف ريماك، و إن لم يخرج في أعماله التطبيقية عن مجال الأدب، كما رفض الأمريكيّ الآخر: لين كوبر Lane Cooper من جامعة كورنل، المصطلح الفرنسي، و اعتبره "لا أصل له. ليس له معنى و لا مبنى. فلو جاز لجاز لنا أن نقول "البطاطا المقارنة" أو "القشور المقارنة". و في المقابل أصرّ على مصطلح "الدراسة المقارنة للأدب"[4]. و ظلّ الأدب المقارن في و.م.أ حتّى العشرينات من القرن الماضي مختلطا بالأدب العام والأدب العالمي، و يدرس العلاقات بين الآداب المختلفة وفقا لمفاهيم التوازي، أو التشابه، أو القرابة.

---

[1] – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 297 وما بعدها.

[2] – رينيه ويليك و أوستن وآرن، نظرية الأدب، ص 74.

[3] – المرجع نفسه، ص 72.

[4] – لين كوبر، تجارب في التربية، إنكا، نيويورك، 1942، ص 75. ضمن: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 251.

و تأسّست الرابطة العالمية للأدب المقارن عام 1954، و انعقد مؤتمرها الأوّل عام 1955 في البندقية دون أن يشارك فيه الأمريكيون. لكنّ هذا العلم عرف ازدهارا في المرحلة التالية التي كانت عصر المؤتمرات بامتياز، إذ أبدع المقارنون الإنجليز والأمريكيون موضوعات جديدة، كانوا فيها أكثر انفتاحا على العالم، حتّى أصبح الأدب المقارن في أمريكا "مستعدّا لإعطاء الدروس أكثر من تلقّيها"[1]. أمّا المؤتمر الثاني الذي انعقد في "جابل هيل" بكارولين الشمالية عام 1958، فحضره ما لم يقلّ عن ثلاثة و أربعين باحثا أوروبيا فضلا عن الأمريكيين. و أثيرت خلاله أزمة حول "البحث عن نسق معرفي بحثي خاص، من شأنه أن يميّز الأدب المقارن عن غيره من فروع المعرفة الأدبية"[2]. والأزمة تبدأ من المصطلح الفرنسي الذي لم تتقبّله الأقطار الأوروبية الأخرى كما لاحظنا، إضافة إلى الاختلاف حول "تحديد المنطقة النوعية للأدب المقارن، أي: أين يبدأ وأين ينتهي؟"[3]. و كذا الهدف من الأدب المقارن. فبينما كان من المفروض أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيط بين الشعوب، سمح للمشاعر الوطنية القومية أن تشوّه ذلك، ما أدى إلى نظام غريب من مسك الدفاتر الثقافية و مراقبة ما يعبر، و احتدمت الأزمة بين الروّاد الفرنسيّين و بين الأمريكيّين، فظهر في صفوف الفرنسيّين تيّار جديد يعارض الاتّجاهات التقليدية.

تبيّن من خلال التعريفات السابقة التطوّرات التي حصلت للأدب المقارن على مدى ما يقارب قرنين من الزمن، و أنّه أصبح لا يبالي بالحدود القومية، و أنّ الهوة الفاصلة بين المدارس المقارنة قد تقلّصت. كما يتبيّن أنّ الأدب المقارن خضع للقومية الضيّقة في فرنسا، وللأيديولوجية الاشتراكية في أوروبا الشرقية، ثمّ للفكر الليبرالي في الولايات المتحدة الأمريكية. و على الرغم من التنظير الجديد للمدرسة الفرنسية إلاّ أنّ تأثير الجيل التقليدي لا يزال هو الفاعل على الصعيد التطبيقي، و إن كان جيلها الجديد أمثال: مارسيل باتايون، و رينيه إتيامبل، و كلود بيشوا، وأندريه روسو، رفضوا نظريّا، كما سبق أن لاحظنا، حصر البحث المقارن في دراسة العلاقات الخارجية للأدب، وركّزوا على العلاقات الداخليّة للنصوص، و ذلك تأثّرا بالمدرسة الأمريكية التي وسّعت من مجال الأدب المقارن، و أتت بمصطلحات جديدة في مقابل المصطلح الفرنسي التّأثير والتّأثّر، ألا و هي: التوازي والتشابه والقرابة، ما سمح بنموّ وجهة نظر مضادّة لما تأسّس عليه الأدب المقارن من وجهة تاريخية و مركزية.

---

[1]- كلود بيشوا و أندريه م. روسو، الأدب المقارن، ص 55.

[2]- رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 281.

[3]- المرجع نفسه، ص19-20.

المبحث الثاني: منهج الأدب المقارن عند روّاد المدرسة الفرنسية

1 – مفهوم التّأثير والتّأثر:

ظاهرة التأثير والتأثر سابقة بكثير لنشأة الأدب المقارن كعلم أو نظرية، إذ لا ينكر أحد تأثير الأدب اليوناني في الأدب الروماني، و لا تأثير هذين الأدبين في الآداب الأوروبية القديمة منها والحديثة. من ملحمتي الإلياذة والأوديسة لهوميروس إلى إنياذة فرجيل، و منها إلى الكوميديا الإلهية لدانتي أليجيري Dante Alighieri، سواء في الشخصيات، أو الفضاء المكاني، مع ما لفرجيل من إضافة في الرحلة إلى العالم الآخر، والتي استقاها من الدين المسيحي[1]، و قيل من رسالة الغفران للمعرّي. و قد اختصّت المدرسة الفرنسيّة بدراسة هذه الظاهرة التي تتجلّى في الأدب عامة، و منه أدب الرحلة. ونظرا لصعوبة و تعقيد الدراسة، قصّروها أحيانا على روّاج الكتّاب الذين نجحت روائعهم خارج أقطارهم، فضيّقت بذلك حقل دراساتها. و ممّا لا شكّ فيه أنّ أسس هذا الاتّجاه لم تشكلّها المصادفة، و إنّما كانت استجابة لنسق ثقافيّ استدعى تحديد مجال هذا الفرع الجديد من الدراسات الأدبية بدراسة التّأثير المبني على حقائق و علاقات تاريخية بين أدبين قوميّين مختلفين في اللغة، و ما يتصّل بها من الوسائط التي تساعد على نقل أدب قوميّ إلى أدب قوميّ آخر، واشترطوا اختلاف الأدبين في القومية واللغة، بهدف إظهار تميّز اللغة الفرنسية وآدابها.

و تناولت مسائل مثل الشهرة والانتشار والتوغّل، والتأثير، و من موضوعاتها: ذيوع صيت جوته Goethe في فرنسا وإنكلترا، و أوسيان Ossian و كارليل Carlyle و شيلر Schiller في فرنسا، كما اهتمّت بدراسة صورة كاتب معيّن، والعوامل المساعدة على شهرته في زمن معيّن، كالمجلّات والدوريات، والمترجمين، والصالونات، والرحّالة، و عوامل و ظروف التلقّي، و غيرها[2].

و يقوم هذا المنهج على البحث في تاريخ العلاقات الأدبية الدولية، و"الباحث المقارن يتوقّف عند الحدود اللغوية أو الوطنية و يراقب تبادل المواضيع والأفكار والكتب والمشاعر بين أدبين أو أكثر"[3]. يتتبّع تاريخ علاقات التأثير والتأثر بين الآداب، معتمدا على الوصف. و "جعل المقارن من العموميات اختصاصه"[4]. حيث كان في بدايته لا يهتمّ بالجوانب الفنّية الجمالية للعمل الأدبي.

و مع ذلك ، فإنّ تتبع هذه التبادلات ليس بالأمر الهين، إذ رأى كلّ من فان تيغم و غويار أنّ الباحث في الأدب المقارن عليه أن يتجهّز بثقافة تاريخية كافية تمكّنه من وضعه الأحداث الأدبية في إطارها التاريخي، و تلزمه عُدّة تتمثّل في التحكم في طرق البحث، و معرفة بالكثير من

---

[1]– ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 128 – 132.

[2]– ينظر: رينيه ويليك و أوستن وارن، نظرية الأدب، ص 69.

[3]– ماريوس فرانسوا غويار، الأدب المقارن، ص 15.

[4] – دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص 9.

اللغات لتساعده على قراءة نصوص الآداب المتعلّقة بأبحاثه في لغاتها الأصلية، ناهيك عن الإلمام بالآداب الأجنبية، على الأقلّ في العصر الذي يريد البحث فيه، حتى يتمكّن من تحديد أنواع العلائق القائمة بين الأدبين المدروسين، والدراية بالمصادر العامة التي تساعده للوقوف على ما كتب في الحاضر والماضي حول الموضوع الذي يعالجه[1]. كما أنّ "المقارنة تفترض ضمنيا معرفة مسبقة، واستعدادا موسوعيا للملاحظة والقراءة / للتفسير والتأويل، فلا يمكن للقارئ العادي في الأدب الوطني الواحد أن يقارن، بل إنّه يوازن و يقابل و يعارض"[2]. ما يعني أنّ دراسة التأثير والتأثّر أصعب من دراسة علاقات التشابه والتقارب، لأنّها تتطلّب تحرّي الدقّة و إيجاد البراهين التي تثبت ذلك. إذ يجب على المقارن أن يبرّر العلاقات التي يقيمها، و يبيّن التحوّلات التي طرأت على ما تمّ أخذه. و لبول فان تيغم دراسة رائدة حول "السنة الأدبية"[3]، و هو عنوان مجلة كانت تعدّ وسيطا في فرنسا للآداب الأجنبية ما بين عامي (1754 – 1790)، عرض فيها مراجعة المصنّفات الأجنبية أو المترجمة التي وردت في هذه المجلة، باستثناء عدد قليل من الأعمال العلمية البحتة، و اعتمد فيها على المقاربة الإحصائية (لوحات، و نسب مئوية) عرض فيها تلك الأعمال، مع تصنيفها حسب الدولة، والنوع، وأسماء المؤلفين، وأخيرا حسب تواريخ نشرها فيها. كما تطرّق لتغيّر الأذواق و كيفية استبدال تقليد القدماء بتقليد الحديث، مع أحكام عامة على الآداب الرئيسية، و لاحق الاتجاهات الأساسية للصحيفة، وميولها نحو الأدب الإنجليزي ومنسياته. لكنّ التحليل الأدبي لم يكن هو الغاية.

ثمّ سرعان ما تعزّز تداخل الدراسات المقارنة مع النقد الأدبي، عندما بدأت فكرة البحث في أصالة العمل القومي، فقد "تحوّلت إلى وسيلة لإظهار أصالة الأدب القومي، أي استقلاليته، وتميّزه من الآداب القومية الأخرى"[4]. لكنّ وجود التشابه والتقارب بين ظاهرتين أدبيتين في لغتين مختلفتين لا يعدّ دليلا كافيا على التأثّر ما لو يثبت الباحث وجود صلة تاريخية بينها تجعل من الوسط المؤثر السابق في الترتيب الزمني، مصدرا للوسط المتأثّر، و يُعتمد في ذلك على ما قد يدلي به المؤلّف من اعترافات، إضافة إلى اعترافات المحيطين به، أو الحقائق التاريخية لعصر الأديب، والوسائط والعوامل المختلفة المساعدة التي تسمح بالنفاذ، كالترجمة، والرحلات، و ذيوع

1– المرجع نفسه، ص 33. و غويار، الأدب المقارن، ص15، 17.

2– سعيد علوش، مكونّات الأدب المقارن في العالم العربي، ص 27.

3– Paul Van Tieghem, L'Année littéraire (1754-1790) comme intermédiaire en France des littératures étrangères, Ed: Front Cover Rieder, Paris, 1917.

و ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن ص40. و ص25.

4– عبود عبده، الأدب المقارن، مشكلات وآفاق، ص32.

وانتشار أعمال وظواهر و أجناس أدبية معيّنة في بيئة معيّنة. حيث إنّ "تقرير المتشابهات والاختلافات بين كتابين أو مشهدين أو موضوعين أو صفحتين من لغتين أو أكثر، إنّما هو نقطة البدء الضرورية التي تتيح لنا اكتشاف تأثّر، أو اقتباس أو غير ذلك، و تتيح لنا بالتالي أن نفسّر أثرا بأثر"[1]. و كما قال فان تيغم: "سيبقى هناك دائما مكان للتنبّؤ والفطنة"[2]. و مثل هذه الدراسات تتطلّب معرفة بكلّ أدب على انفراد، ثمّ القدرة على التركيب، وهذه العملية "تقتضي من صاحبها موسوعية تصل به إلى حدس بالعلائق الممكنة، و كذا بالإطار المشترك الذي يمكن أن تندرج داخله"[3]. فالأدب المقارن ليس مجرّد جمع للتواريخ الأدبية، بل بحث عن عضوية تربط فيما بينها. و يخضع المنهج المقارن، حسب ما اقترحه بيير برونيل Pierre Brunel، لثلاثة قوانين[4]، تتمثّل في:

أ- **قانون الانبثاق** Loi d'émergence: يكون على مستوى سطح النصّ، ويتمثّل في "انتباه المقارن المتيقّظ لظهور كلمة أجنبية، والحضور الأدبي أو الفنّي لعنصر أسطوري، و وجود إشارات واضحة أو غير واضحة، ومثل ذلك من نقاط الانطلاق بالنسبة لبحوث مختلفة تبدأ من الصورة الذهنية إلى الموضوعاتية وانتهاء بدراسة الأساطير". فتشخيص هذا العنصر الغريب ليس هدف المقارِن وإنّما هو دافع للغوص في أعماق النصّ.

ب - قانون المرونة Loi de flexibilité: يتعلّق بطبيعة العنصر الأجنبي، و مدى ليونته وقابليّته للتعديلات أو الانحرافات التي يمارسها عليه النصّ، أو مقاومته ضمن النصّ المتأثّر، إذ على الرغم من أنّه مقاوم، إلّا أنّه قابل لكلّ أشكال التغيير والتكيّف مع سياقه الجديد.

ج- **قانون الإشعاع** Loi d'irradiation: "يمكن أن يعدّ العنصر الأجنبي نقطة إشعاع ضمن نصّ ما"، فيشكّل حينئذ بؤرة النصّ، و قد يكون واضحا حينا، فيسهل تشخيصه ودراسته، و خفيّا حينا آخر، يمثّل خلفية نصّية يدرك القارئ وجودها بإحساسه، و لا يمكن حينها دراسة هذا العنصر إلّا من خلال العودة إلى الأصل الأجنبي.

والهدف من كلّ ذلك ليس فقط الوصول إلى كيفية انتقال تلك العناصر من لغة إلى أخرى، أو من أدب إلى آخر، بل يدرس أيضا نتيجة التأثير في بناء العمل الأدبي المتأثّر، و ما احتفظ به من صفات عامّة، و كذا ما اكتسبه خلال ذلك التحوّل، و بالتالي يكشف عن مدي أصالة الأديب من عدمها. وقراءة الكتّاب العاديين هي التي تسمح، حسب فان تيجم، باكتشاف العناصر

---

[1]- بول فان تيغم، الأدب المقارن، ص205. ضمن: سعيد علوش، مكونّات الأدب المقارن، ص29.

[2] - دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص15، 16.

[3]- بول فان تيغم، الأدب المقارن، ص205. ضمن: سعيد علوش، مكونّات الأدب المقارن، ص 42.

[4] -Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P. 29 – 56.

المشتركة، لأنّ العبقريّات الفذّة لا تتّفق مع غيرها إلّا في جزء بسيط، فهي أكثر أصالة لما تتميّز به من صدق فنّي وتعمّق في الوعي الوطني والتاريخي، ما يجعل منها أعمالا خالدة.

يمكن أن نستخلص أنّ منهجية الأدب المقارن، في صورته الفرنسية التقليدية، منهجية تاريخية تجريبية، تتمثّل في جمع الوثائق والأدّلة والوسائط وكلّ ما يبرهن بصورة ملموسة ويقينية على وجود علاقات تأثير وتأثّر بين أدبين قوميين أو أكثر. و معها تحوّل المقارن إلى مؤرّخ يجمع المعلومات عن المصادر والمنابع والوسائط المرتبطة بالعلاقات الخارجية للآداب. كما تحوّلت هذه الدراسات، على حدّ قول الناقد الأمريكي رينيه ويليك، إلى عملية مسك الدفاتر لنشاطات الاستيراد والتصدير التي تتمّ بين الآداب القومية[1]، لإظهار ضخامة التأثير الذي مارسه الأدب الفرنسي على الآداب الأخرى، أمّا الجوانب الجمالية والفنّية والذوقية للأدب فيترك التعامل معها للنقد الأدبي، فهو لا يحلّلها ولا يقيّمها، وجلّ ما يفعله بشأنها هو أن يبيّن العلاقات الخارجية والوسائط والمؤثرات المرتبطة بها.

لكن مع مرور الوقت، أقرّ دانيال هنري باجو في كتابه "الأدب العام والمقارن" سنة 1994، أنّ المنهج قد تغيّر من دراسة المصادر التي تفسّر كيف استطاع نصّ، أو بالأصحّ، مؤلِّف أن يستوحي من نصوص سابقة وأجنبية، و من التأثيرات التي تفسّر كيف يتّجه كاتب نحو نص أجنبي، إلى محاولة فهم العلاقات بين الطرفين، واكتشاف أسباب بعض التماثل والتشابهات، ويستعين بكتّاب مبتدئين أو من الدرجة الثانية، (وسطاء) استطاعوا أن يقوموا بدور في نقل النصوص والأفكار ونشرها[2]. حيث هيمن المنهج السابق على الدراسات المقارنة من أوائل القرن التاسع عشر إلى أواسط القرن العشرين، ثم انبثقت أصوات معترضة، على غرار رينيه إتيامبل الذي اتّهم غويار بالتعصّب الإقليمي والقومي. و سخر الناقد الموسيقي الأمريكي فرجيل تومسون من دراسات التأثير والتأثّر، و قال: "إنّها دراسة مثمرة مثلها في ذلك كمثل معرفة مَنْ أخذ الزكام مِن مَنْ عندما يكون كلّ الناس موجودين ضمن مجرى هواء واحد"[3].

و من جملة المآخذ على هذا المنهج، أنّ: "دراسات التأثير والتأثر تقلّل من أصالة الأديب المتأثّر وتظهره في مظهر من يقلّد الأدباء الأجانب، إن لم يكن في مظهر من يمارس السرقة الأدبية"[4]. وبذلك يتحوّل الطرف المؤثّر إلى الأصل، أو المصدر، أمّا الطرف المتأثّر، فهو التابع المقلّد الذي يفتقر إلى الأصالة. كما أنّ هذه الدراسات "بدلا من أن تكون وسيلة لتجاوز ضيق

1- ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 368.

2 - ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص15.

3 - المرجع نفسه، ص15. و ينظر: ص 24.

4- عبود عبده، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، ص 31.

الأفق القومي، هاهي تخدم النزعة القومية، وبدلا من أن تبيّن أنّ الآداب ليست مكتفية ذاتيا، بل تتبادل المؤثّرات، انعكست الآية، وتحوّل الأدب المقارن التقليدي إلى وسيلة لإظهار أصالة الأدب القومي، أي استقلاليته وتميّزه عن الآداب القومية الأخرى"[1]. حيث اعترف ماريوس فرنسوا غويار بهذا الاهتمام الزائد حين قال: "لو عددنا جميع الكتب التي درست أثر الأدباء الفرنسيين في الخارج، لا يمكننا حصرها"[2].

و هكذا واجه المفهوم الفرنسي للأدب المقارن اعتراضات و انتقادات كثيرة من خارج فرنسا وداخلها، و قيل إنّ هذا المنهج التاريخي عفا عليه الزمن، لأنّه لا يقوم بتحليل العمل الأدبي، بل يكتفي بالبحث عن التأثيرات والمصادر والشهرة والذيوع، و بذلك لا يهتمّ إلّا بكتّاب من الدرجة الثانية. لكنّ الفرنسيين لم يقفوا صامتين أمام هذه المآخذ، و قالوا إنّ منهج الأدب المقارن فرع من منهج البحث الأدبي، و إن كان يقترب من المنهج التاريخي، و أنّه يراعي الدقّة العلمية، بعيدا عن الأحكام العامة، كما يستعين بالمنهج النقدي، و أنّ هدفه هو الكشف عن التأثيرات الخارجية التي تسهم في تكوين العمل الأدبي، لأنّ معرفة تلك المصادر تساعد على فهم و تحليل أكثر عمقا. كما اعتبروا أنّ الاهتمام بكتّاب من الدرجة الثانية "قد يكون بالغ الأهمية، إذ قد يمثّل حلقة ضرورية ووثيقة معبّرة لتصوير عقلية العصر أو فضوله أو ذوقه"[3]. وابتداء من الستينات بدأت الأفكار الأمريكية تسيطر على ساحة الأدب المقارن، كما ظهرت اتّجاهات ومدارس جديدة.

2- <u>أنواع التأثير</u>: قام بعض الباحثين بتقسيم التّأثير إلى أنواع معينّة[4]، منها:

أ- <u>التّأثير الأدبي و التّأثير غير الأدبي</u>:

مجالات البحث في الأدب المقارن تختلف من مدرسة إلى أخرى، حيث يكون أحد طرفي المقارنة دائما أدبي، بينما قد يشمل الطرف الآخر ما هو غير أدبي، مثلما رأينا مع المدرسة الأمريكية. و يتجلّى التّأثير الأدبي في الدراسات المقارنة التي تسعى إلى تتبّع العلاقة المتبادلة بين عملين أدبيين أو أكثر، و هو ما ساد مع روّاد المدرسة الفرنسية للأدب المقارن، فهذه الدراسات لا يتعدّى موضوعها حدود الأدب، بينما لا يمثّل بالنسبة للمدرسة الأمريكية، إلّا جزءا من مقارنات أوسع تتعدّى مجال الأدب، إلى مقارنته بالفنون، و بمختلف مجالات المعرفة.

---

[1]- عبود عبده، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، ص 32. و محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص (ب) .

[2]- ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 65.

[3]- الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 249.

[4] - ينظر: المرجع نفسه، ص 271- 278. و ينظر: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، دار العلوم العربية، بيروت، 1990، ص 38. و ريمون طحان، الأدب المقارن و الأدب العام ، 41.

و إذا نظرنا إلى المادّة الأدبية التي قد تنتقل عبر الحدود اللغوية الفاصلة بين الآداب وجدناها متنوّعة، قد تكون جنسا أدبيّا كالقصّة، أو المسرحية، أو المقال، و قد يكون شكلا فنيّا داخل جنس أدبيّ من هذه الأجناس في أدب ما، و نظيره في الأدب الآخر، كأن ندرس الوقوف على الأطلال في أدبين ثبت وجود وسائل عبور هذه الاستعارات بينها، كالأدب العربي والأدب الفارسي، أو دراسة الأساليب الفنّية، كنظام العروض، والقافية، أو الصّور الخيالية كالتشبيه، والاستعارة، و غيرهما، بين أدبين تفصلهما الحدود اللغوية، و كذا دراسة النماذج البشرية والشخصيّات التاريخية في الأعمال الأدبية، كتتبّع شخصية دون جوان في الأعمال الروائية الكثيرة التي اتّخذت منه بطلا، أو المقارنة بين شخصية أوديب عند سوفوكليس، و في الأعمال التي ظهرت في العصر الحديث لدى عدّة أدباء غربيين، و حتّى لدى توفيق الحكيم في ""أوديب ملكا"، أو البخيل بين الجاحظ و موليير، أو شخصية "كليوباترا" في الأدبين الفرنسي والعربي، أو المقارنة بين الشعر العربي والفارسي، أو بين يعسوب اليوناني و لافونتين في الحكايات الخرافية المنظّمة شعرا، أو بين إلياذة هوميروس و إنياذة فرجيل . كما يمكن أن تهتمّ بدراسة الموضوعات، أو الأساطير. و قد يكون ميدانه التأثير الذي يحدثه كتاب، أو كاتب ما، في نظيره على الناحية الأخرى، أو قد يكون ميدانه البحث في المصادر، والمقارنة بين المذاهب الأدبية والتيارات الفكرية هنا و هناك، كما يشمل دراسة صورة بلد أو قوم ما في أدب أجنبيّ، كصورة انجلترا في الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر، أو صورة السود في المتخيّل الغربي، بحثا عن مدى مطابقتها للموصوف[1]...الخ، لأنّ طرفي العلاقة، في كلّ هذه الحالات، أعمال أدبية خالصة، مع توفّر شرط اختلاف اللغة، والأسبقية التاريخية، والوسائط الدالّة على وجود اتّصال، كالترجمة مثلا. وعند هذا الحدّ تنتهي مهمة الأدب المقارن من منظور المدرسة الفرنسية القديمة.

إنّ دراسات التأثير والتّأثّر التي بدأت مع فرنان بلدنسبرجر، واتّسع مجالها عبر مجلّة الأدب المقارن، تتعدّد أشكالها و مجالاتها، والنقل من نصّ أدبيّ من لغة أخرى يمكن أن يكون عن وعي أو بدون وعي، أمّا ما يتمّ انتقاله فيتعدّى الأفكار والموضوعات إلى الجوانب الشكلية والخصائص الفنّية، والأساليب والمشاعر، والتقاليد والأجناس والتيارات الأدبية، و كلّ ما يمكن أن يعطيه أدب أمّة ما لأدب آخر أجنبي، و قد راج ذلك إبان القرن التاسع عشر، أثناء رواج المذهب الرومانسي الذي ذاع صيت الكثير من أعلامه أوروبيا و عالميا. و هذا هو المنهج الذي ساد أيضا في الساحة

---

[1]– من ذلك مثلا: الدراسات التي تناولها محمد زكي العشماوي في كتابه: دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، القاهرة، 1994. و محمد غنيمي هلال، دراسات أدبية مقارنة، نهضة مصر، 1985. وأسعد فخري، تجليات الآخر الأرمني في الأدب العربي، دار الحوار، سوريا، 1995. و ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 27، 28. و ص 125 – 133.

النقدية العربية منذ كتاب "الأدب المقارن" لمحمد غنيمي هلال إلى غاية أواخر السبعينات من القرن الماضي. والنتيجة التي يحقّقها الدارس وفق هذا المفهوم، تكون ذات طبيعة تاريخية، حيث تقدّم مساهمة من أجل إكمال كتابة تاريخ الآداب القومية التي كانت من قبل تدرس التطور الداخلي فقط لتلك الآداب.

أمّا دراسة أثر الفلسفة الوجودية في أعمال أنيس منصور، أو أثر فرويد في قصص إحسان عبد القدوس[1]، أو المقارنة بين الفلسفة الماركسية مثلا والرواية الواقعية، أو بين بعض روايات نجيب محفوظ والأعمال السينمائية المستقاة منها، أو بين لوحة فنيّة و قصيدة شعرية، فهي تأثير غير أدبيّ لأنّ أحد طرفي عملية التأثّر ليس أدبا، و لأنّ ما تأثّر به هؤلاء هي مادة أوّلية قاموا بتعديلها و إعادة تشكيلها في قالب أدبي.

و من أمثلة التأثّر غير الأدبي أيضا ما أسماه دانيال هنري باجو "موازي الأدب". أي كلّ ما يشكلّ الأدب غير الرسمي أو ينتمي إلى الإطار الثقافي العام، و يذكر من ذلك الأبحاث التي شرع بها روبيرت إيسكاربيت Robert Escarpit منذ وقت مبكر جدّا في كلّية الآداب في بوردو Bordeaux (1951-1970)، حول ظاهرة سان أنطونيو[*]، وحول طرق الاستهلاك الثقافي. وفي الوقت نفسه، اهتمّ بعض المؤرّخين مثل روبيرت ماندرو Robert Mandrou أو جينيفييف بوليم Geneviève Bollème بإحياء مفهوم (الأدب الشعبي) من خلال أدب التجوّل، والمكتبة الزرقاء La Bibliothèque bleue لبلدية تروي Troyes الواقعة شرق فرنسا[2]. يضاف إلى ذلك كتاب للناقد آلان- ميشيل بوير Alan-Michael Boyer يحمل عنوان ."الأدب الموازي"، و فيه "بانوراما إشكالية و وصفية لهذا المجال ضمن منظورات الأدب العام والمقارن"[3]. و من هذا القبيل ذكر الروايات الشعبية، والميثولوجيا، التي يمكن أن نعثر فيها على مجالات جديدة للتطبيق، أو المقابلة بين جنس، وجنس آخر، وبين شكل وشكل آخر، أو بين المسلسلات التلفزيونية والنصوص الأدبية من حيث وحدة العمل، و خصوصية الكتابة التلفزيونية بالنسبة للكتابة النصّية، و هي ما يسمّيه بدراسة مابين – منظومية، والتي تربط النصّ بالصورة، أو أن نتأمّل شخصيات

---

[1]- ينظر: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، ص 38.

[*]- هي سلسلة من روايات الجريمة لفريدريك دار Frédéric Dard كان ينشرها باسم سان أنطونيو، ناقشها إيسكاربيه في جامعة بوردو في إطار الأدب العام. ويتناول هذا الكتاب ما نوقش في ندوة الأدب العام التي عقدت في 6 أبريل 1965 في كلية الآداب والعلوم الإنسانية في بوردو حول شكل من أشكال الرواية السوداء في القرن العشرين، عند سان أنطونيو(صوره، و لغته العامية ...).

[2]- ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 214، 215. والمكتبة تنشر أعمال ذات طابع شعبي.

[3]- نويل أرنود، حوارات في الأدب الموازي، بلون 1970، وأنطون كورت، بحثا عن الشعبي، جامعة سانت- إيتين، ضمن: دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 215.

الأبطال الخارقين عند أومبيرتو إيكو Umberto Eco في أسطورة "الإنسان الكامل" أو سوبرمان، بالمقارنة مع مفهوم البطل الروائي في عصر معيّن. و ذكر من الآداب الهامشية: أدب الطفل، والأدب النسوي، وهما نموذجان عدّهما- بطريقة أكثر راديكالية - من الآداب الموازية التي استفادت منها إيزابيل نيير Isabelle Nières، وجان بيرو Jean-Philippe Pérou في أعمالهما، بصورة واسعة.

ب - <u>التأثير المباشر و التأثير غير المباشر</u>[1]:

من الطبيعي أن يكون عمل المؤثّر أسبق زمنيّا من عمل المتأثّر، و هذا هو الشرط الذي وضعه المقارنون الأوائل أمثال فان تيغم، لكنّ اطّلاع الثاني على إنتاج الأوّل تختلف طرقه والوسائط التي توصله إلى ذلك، إمّا أن يكون قد قرأه في لغته الأصلية، أو تكون بينهما اتّصالات شخصية أو رسائل، و هذا هو التّأثير المباشر الذي يقع بين أديبين تفصل بينهما حدود اللغة، إذا ثبت وجود اتّصال فعلي بينهما. و خير مثال على ذلك بعض شعراء المدارس الرومانسية العربية الذين جابوا الأقطار الأوربية، كأبي شادي و علي محمود طه والمازني، و غيرهم. أي أنّ الدراسة المقارنة لا تصّح إلاّ إذا ثبت اطّلاع الأديب المتأثّر على عمل أدبيّ معيّن لأديب آخر، بوجود علاقة تربطه به. لكنّ هذا لا يحدث إلّا إذا كان المتأثّر يتقن اللغات الأجنبية، و مطّلعا على الآداب القومية الأخرى. ومن أدلّة الاطّلاع أن يقرّ الفاعل بذلك، مثلما فعل كلّا من صالح جودت، و أحمد زكي أبو شادي اللذين أقرّا بالتأثّر بالشعراء الغربيين، حيث قال أبو شادي: "تأثّرت كثيرا بوردزورث، و شيلي، و كيتس، و هيني"[2]. و من الأدباء الغربيين أيضا من عبّر بحماس عن ولعه بمن تأثّر بهم، و من ذلك الاعتراف الذي أدلى به هنري ميللر Henry Miller في عام 1932، حين قال: "بروست يصعد إلى رأسي (Proust me monte à la tête) (...) يبدو أنّ هذا الرجل يأخذ أفكاري من على شفتيّ، و يسرق تجاربي الخاصّة، و مشاعري، و أفكاري، و تأمّلاتي، و شكوكي، و أحزاني، و عذاباتي"[3]. فكلاهما اشتهر بروايات السيرة الذاتية، لكنّ بروست كان أسبق بقليل. و هذا الروائي الأمريكي يقرّ بتشابه ما يقرأه في أعمال الروائي الفرنسي مع ما يتبادر إلى ذهنه، أو يحسّ به، لدرجة يتهيّأ له أنّ بروست قد سرقه منه قبل أن يتلفّظ به.

---

[1]- ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 23. و ريمون طحان، الأدب المقارن و الأدب العام، ص 41، 42. و أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، ص 38. و الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 272.

[2]- صالح جودت، ناجي- حياته و شعره، ص 59. ضمن جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين (في الشعر)، دار المعارف، القاهرة، 1992، ص16.

[3] -Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P. 16.

لكنّ إثبات وجود هذه العلاقة السببية صعب إذا لم يقرّ بها الأديب المتأثّر، و ما على الباحث المقارن حينها، إلّا أن يعتمد على اعترافات المحيطين به للحصول على معلومات موثّقة تؤكّد أنّ هناك صلة حقيقية فيما بينهما، أو يعتمد على أدلّة مادية يستمدّها من تحليل النصوص، أو الوسائط الأخرى.

لا أحد يستطيع مثلا، أن ينكر أنّ جورجي زيدان استمدّ أحداث و شخصيات رواياته من التاريخ العربي الإسلامي، لأنّ ذلك يتجلّى بكلّ وضوح في هذه الروايات. مثلما استمدت مسرحيات وليم شكسبير موضوعاتها من النصوص التاريخية القديمة، و السير الذاتية لأشخاص شهيرة، و إن كان ما أخذه لا يتعدّى كونه مادّة خامّة أعاد صياغتها ليخلق منها أشكالا جديدة. و يمكننا قول الشيء نفسه حول ما قام به المازني من اقتباس من الشعر الانجليزي، لأنّه متقن لهذه اللغة، كما أنّه أقام بإنجلترا فترة مكّنته من التعرّف على أشهر أعمالها الشعرية، ما لفت انتباه زميله في مدرسة الديوان: عبد الرحمان شكري، و جعله ينبّهه، في الجزء الخامس من ديوانه المطبوع 1916، إلى ما نقله من شعر ونثر عن الأدباء الغربيين، و من القصائد التي كان يترجمها دون الإشارة إلى مصادرها، والتي عدّدها له شكري، و منها قصيدة "الشاعر المحتضر" التي اتّضح لشكري أنّها مأخوذة من قصيدة "أدوني" Adonais للشاعر الإنكليزي شلي Shelley، و قصيدة " قبر الشعر" وهي منقولة عن الشاعر الألماني هاينه Heinrich Heine، وقصيدة " الراعي المعبود" عن الشاعر الأمريكي لويل James Russell Lowell، و قصيدة "فتى في سياق الموت" عن الشاعر الإنكليزي هود Thomas Hood، و قصيدة " الوردة الرسول"، وهي للشاعر الإنكليزي ولير Edmund Waller، و أشياء أخرى لم يستظهرها كلّها. و من النثر، مقالة وردت للمازني في مجلة البيان بعنوان: "تناسخ الأرواح" وهي، كما يروي شكري: "من أوّلها إلى آخرها من مجلّة السبكتاتور للكاتب الإنكليزي إديسون. كما ذكر أنّ من مقالاته في ابن الرومي التي نُشِرَتْ في البيان، قِطع طويلة عن العظماء مأخوذة من كتاب شكسبير والعظماء تأليف فيكتور هيڤو، ومن مقالات كارليل الأدبية"[1]. وكان جواب المازني أن شرع في نقد شكري في إحدى الجرائد اليومية، و ردّ شكري على المازني في الجريدة نفسها[2]، و هذه المسألة لا يكاد يفلت منها شاعر حديث.

و أحيانا يكون التأثير والتّأثّر بين أديبين دونما وجود أيّ اتّصال مباشر بينهما، بسبب الحاجز اللغوي، أو الزمني، أو المكاني، فيعتمد حينها على ناقلين، أو وسائط معيّنة، قد تتمثّل في النقّاد، والمحلّلين، والرحّالة، أو أشخاص أقاموا بالبلدان الأجنبية، أو على الأقلّ يتقنون لغاتها، ولهم

---

[1]– ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2017، ص 269.

[2]– ينظر: مجلة المجلة، العدد 63، ص 28. ضمن جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين، ص14.

علاقة بالأدب، و بالترجمة، مثل مطران خليل مطران و أحمد زكي أبو شادي و غيرهما. أو من خلال الكتب، والترجمات، والصحف، والدوريات، أو الصّالونات والجمعيّات الأدبية، و غيرها ممّا يعمل على الترويج للأعمال الأدبية المشهورة في أوطانها. و مثل هذا التأثير، يعتبره المقارنون الفرنسيّون تأثيرا غير مباشر[1]. و يعدّ من هذا القبيل الكتاب الذي أصدرته مدام دي ستايل بعنوان من ألمانيا، عام 1810"، و اطّلع بفضله الفرنسيون على الأدب الألماني. لكنّ الترجمة، و إن كان لها دور كبير في نقل إنتاج الآخر لجعله في متناول الجميع، و تزويد الآداب القومية بالموضوعات أو الأساليب الفنية الحديثة، إلّا أنّها كثيرا ما تقوم بتشويه النصوص الأصلية، لعدم دقّتها. و مثل هذا يؤدي إلى فهم خاطئ كما حدث لمفهوم الوحدة العضوية من طرف العقّاد الذي ظنّ أنّها نفسها الوحدة الموضوعية. وهو تأثير خاطئ Fausse influence يبعد صاحبه عن النص الأصلي.

ومن أمثلته أيضا: ترجمة الشاعر الفرنسي تشارلز بودلير Charles Baudelaire، صاحب ديوان "أزهار الشّر"، لقصص الأمريكي إدغار آلن بو Edgar Allan Poe إلى الفرنسية[2]. كذلك كان خاطئا تأثّر الأديب الروسي ميخائيل يوريڤتش ليرمونتوف M.Y.Lermontov بالقصص الشعرية للورد بيرون Lord Byron التي كان قد ترجمها الشاعر الروسي ألكسندر بوشكين Alexander Pushkin، و لم يستوعبها ليرمونتوف إلّا بعد الإطلاع على النصوص الأصلية[3]. و فضلا عن التأثير والتأثّر Impact et influence، ذكر المقارنون الفرنسيون مصطلحات أخرى مثل: "الاستعارات" Emprunts، و "التقليد" Imitation.

ج – مفهومي التقليد والاستعارة:

التأثّر ليس نفسه عند الجميع، بل يكون على درجات متفاوتة من حيث الكمّ والكيف، فمنه الترجمة الحرفية، والتقليد أو المحاكاة، والاستعارة، والاقتباس، و غيرها. فلا يتوقّف عند حدّ إعادة صياغة القوالب الشكلية، أو استعارة الموضوعات الأجنبية، أو الصور والرموز و غيرها، بطريقة جامدة و إنّما يمكن أن يكون بطريقة لاواعية، و هذا النوع من التأثير لا يكشف عن نفسه بطريقة واضحة لأنّه "لا يقاس بطريقة كمّية و إنّما يقاس بطريقة نوعية عن طريق التحليل المتعمّق لبنية

---

[1] – ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 18، 20. و ص 34 – 48. و ذكر غويار من الرحّالين: جوته في إيطاليا، و شاتوبريان في الشرق، و تين في إنجلترا ... الخ. ص 48.

[2] – Charles Baudelaire, Œuvres complètes, éd: Gallimard, Paris, 1864, p386. In: Moustapha Faye, Le plagiat depuis les Lumières: une épée de Damoclès sur le panthéon littéraire, Revue Postures, N° 27, Ed: UQAM, Montréal, Hiver 2018, P. 6.

[3] – ينظر: أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، ص 38، 39. و الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 275.

العمل الأدبي"[1]، كما يمكن للتأثير أن يكون تقليدا واعيا، و مع ذلك، قد يكون فيه إبداع و خلق لمفاهيم ومضامين جديدة انطلاقا من المصادر الأجنبية، حيث يعمل الأديب المتأثّر على إعادة صياغة المادة الأدبية التي يقتبسها، فهذه العملية تكون على درجات متفاوتة تمتدّ من التقليد الأعمى الذي يتخلّى فيه المقلِّد عن شخصيته، إلى التوظيف الفنّي والإبداعي الخلاّق.

ضرب لنا برونيل مثلا بالدراسة التي أجراها الغواتيمالي ميغيل أنجل أستورياس Miguel-Angel Asturias لأناشيد هوراس Horace، عام 1951، والتي أظهرت العديد من الاستعارات الناجمة عن الانبهار، و كذلك الحال بالنسبة لأولئك الذين اقترضوا من الشعراء التروبادور[2]. أمّا التقليد، فقد أشار المقارن الألماني أولرتش ڤايسشتاين Ulrich Weisstein في الفصل الثاني من كتابه "مدخل إلى علم الأدب المقارن" (1968)، إلى أنّه كان في عصر الكلاسيكية ممتدحا، إلّا ما كان يتّخذ منه صورة السرقة Plagiat، و أنّه لم يصبح مستهجنا إلّا مع ظهور الرومانسية والسريالية، و قال إنّه "ليس ممّا يمسّ الكرامة أن يتلقّى المؤلّف شيئا، كما أنّه ليس ممّا يستحقّ المدح أن يرسل مؤلّف ما تأثيرا"[3]، لأنّ الإبداع ليس مجرّد إعادة صياغة للأشكال أو الموضوعات الأجنبية المعروفة، بل هو خلق لمفاهيم و مضامين نابعة من تلك المصادر، مع تحوير فيه قيمة فنّية و تكييف مع الجمهور الجديد، بما يجعلها أعمالا أصيلة مختلفة باختلاف سياقها الاجتماعي والتاريخي، و أصرّ على ضرورة البحث عن القيمة الفنّية والجمالية للعمل الأدبي، و الكشف عن "شيء أكثر أهميّة هو نقطة التحوّل التي يحرّر فيها المؤلّف نفسه و يجد أصالته"[4]. و قد لاحظ أنّ ما استوحاه فولتير و هوڤو و كلوديل من الدراما الشكسبيرية مباشرة لم يبق منه إلّا المصدر الذي يضعف مع تحرّكاتهم و مسرحتهم. و على الرغم من ارتباط عمليّتي التقليد والاستعارة بعملية التأثير، إلاّ أنّ لكلّ منها معناها و حدودها، فالتأثير قد لا يدركه لا المرسل و لا المستقبِل، أمّا التقليد فيكون دائما عن وعي. و"الظلال التي تفرّق بين الفكرتين يمكن أن نجملها في أنّ التقليد يتّصل بتفصيلات مادية، مثل ملامح البناء الفنّي، والفصول والأبواب، أو الأساليب والاستعارات المحدّدة، على حين أنّ التأثير يشي بوجود نقل أقلّ مادية، و أكثر صعوبة في تحديده، تبعا لتغيّر الشكل، و نظرة المتلقّي الفنّية والفكرية"[5]، أي أنّ التأثير الذي يكون عن وعي و قصد يتعلّق بالشكل أكثر، و يكاد يكون النقل فيه حرفيّا، أمّا النوع الآخر، فيتعلّق بالأفكار والموضوعات.

---

[1]– ينظر: أحمد شوقي رضوان، المرجع نفسه، ص 39. و الطاهر أحمد مكي، المرجع نفسه، ص 276.

[2] –Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, p 16.

[3] – أولرتش ڤايسشتاين، التأثير والتقليد، تر: مصطفى ماهر، مجلة فصول، ع 3، 01 يونيو 1983، ص 19.

[4]– المرجع نفسه، ص 21.

[5]– الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 276.

والشهرة الكبيرة لبعض الأعمال الأدبية و لأصحابها تؤدّي إلى الرغبة في تقليدها قصد بلوغ مرتبتها من النجاح، و من هذه الأعمال التي أثّرت في غيرها لدرجة تقليدها، "آلام وارثر" لجوته التي أدّى نجاحها إلى موجة من التقليد عُدَّت حمّى، و لم يأخذ المقلّدون النموذج الأدبي الحقيقي للعمل الأصلي فحسب، و إنّما ركّزوا أيضا على كلّ العناصر المثيرة فيه. و مثله أيضا تقليد الأدباء الكلاسيكيين الفرنسيين لموليير، أو للمسرحيات الإنجليزية العاطفية، من حيث الفضاء والزمان ومشاكلهما، خاصّة ضغط الأحداث الداخلية وقيمتها. أو ما حدث لرواية "دون كيشوت" Don Quichotte للأديب الإسباني سيرفانتيس Cervantès، والتي اشتهرت في فرنسا بُعيد صدورها، و دام تأثيرها حوالي قرنين من الزمن، قراءة وترجمة و تقليدا واستكمالا. و كذلك كان الأمر بالنسبة لرواية روبنسون كريزوي Robinson Crusoé لدانيال ديفوي Daniel Defoe التي قال عنها فيلاريت شازل Philarète Chasles إنّها كانت مشهورة شهرة الكتاب المقدّس[1].

أمّا الولايات المتّحدة الأمريكية، فقد عرفت بعد الحرب العالمية الثانية "طائفة من الشعراء يجيء على رأسهم روبرت لويل، يستخدمون في الشعر شكلا خاصّا من التقليد (...) و يكتبون قصائد تكاد أن تكون ترجمة حرّة لقصائد أجنبية، و مع ذلك يعدّونهم في عملهم هذا مبدعين"[2]. لأنّ الشعر، كما قال الجاحظ: "لا يُستطاع أن يُترجم، ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل تقطَّعَ نظمُه، و بَطلَ وزنُه، وذهب حُسنُه، وسَقطَ موضِعُ التعجُّب"[3]. والترجمة الحرفية يلتزم فيها المستقبل بالعمل الأصلي شكلا ومضمونا، و لا يقوم بذلك إلّا شاعر متمكّن، لأنّ الترجمة تحطّم بنية الشعر، و تفقده أدبيّته، و لا تحافظ إلّا على المعاني، فيضطرّ المترجم إلى إعادة الصياغة بما يحفظ للشعر جماليته، و بالتالي له نصيب من الإبداع فيه حتّى و إن كان مجرّد ترجمة.

و قد استباح الشاعر الروسي الشهير الكسندر بوشكين Pushkin تقليد العباقرة والموهوبين، حيث قال: "الموهبة لا إرادية و تقليدها لا يعني سرقة مخجلة (...) أو علامة للضمور العقلي، بل يعني أملا في القوى الذاتية و في ارتياد عوالم جديدة نسلكها في أثر العبقري"[4]. ما يشير إلى أنّ

---

[1] – ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 75– 77. و دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 176. و ينظر:

Philarète Chasles, Robinson Crusoé, Borel et Varenne, Paris, 1836, tome 1, p. 3 –18. Exporté de Wikisource le 29 décembre 2021.

[2]– الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 276.

[3] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط2، مطبعة الحلبي، القاهرة، 1965، ج1، ص 74، 75.

[4]– ألكسندر بوشكين، المؤلفات الكاملة، ج 12، موسكو، لينجراد، 1949، ص 82. ضمن: مكارم الغمري، مؤثرات عربية و إسلامية في الأدب الروسي، ص 25.

المحاكاة لا تعني بالضرورة فقرا فكريا، بل تظهر قوّة ذاتية، و رغبة في اكتشاف كلّ ما هو غريب، وأن يتتبّع مسار أديب عبقري، دليل على التواضع.

و أشار الناقد المصري نبيل راغب إلى تأثّر الأدب العربي المعاصر بالآداب الأوروبية ذات الإنتاج العظيم، "سواء بطريقة مباشرة تعتمد على التقليد والتبعية، أو بطريقة غير مباشرة تنهض على الهضم والاستيعاب والإضافة والأصالة"[1]. إلاّ أنّه لا يريد له أن يقع في التقليد الذي يجعل منه مجرّد صورة باهتة أو نسخة مكرّرة لإبداع الآخرين، إنّما أن يجمع التأثّر إلى الأصالة، لأنّ التبعية ترتبط بالاستعمار الذي حاول أن يفرض قواعد ونماذج الأدب المقنّن القادم من المركز، معتبرا كلّ أدب محيطي أدبا من الدرجة الثانية، و أنّه حقل لنشر النماذج المستوردة، و كلّ ذلك باسم المثاقفة.

أمّا الاستعارة فهي فرع من فروع التّقليد، تشمل اقتراض بعض العناصر المكوّنة لعمل أجنبيّ بأسلوب يتناسب مع الذوق المحلّي، كما يمكن أن تتعلّق بتبنّي أحد الأساليب أو الطرق الفنيّة الأجنبية، حيث تتمّ بطريقة واضحة دون تحويل أو محاولة إخفاء، و من الأمثلة على ذلك، مواءمة بوشكن لمرثاة بايرون مع الأسلوب الروسي، وإعادة باوند Pound لصياغة النماذج القديمة من الشعر الروسي. يقول دانيال هنري باجو: "يستطيع نصّ أن يستعير من نص آخر عناصر جنسية، وبالتأكيد، موضوعاتية. نعلم أنّ هذا الشكل من الاستعارة يفيد المقارنين في المقام الأوّل. يمكننا أن نطلق اسم "النموذج" على النصّ الذي يقدّم إمكانية لاستعارات عناصر شكلية و موضوعاتية وتقليدها واقتباسها"[2]. والاستعارة بهذا المفهوم شكل من أشكال الإبداع الأدبي يستمدّ مادته من عمل مكتوب بلغة أجنبية، و يدين له بوجوده، و في هذه الحالة يكون الكاتب المتأثر متقيّدا بالنّص الأصلي، ممّا يشكّل خطرا على أصالته، و مع ذلك فإنّ كلّا من التقليد والاستعارة يضيف للأدب المتأثّر أنماطا فنيّة و أدبيّة جديدة، و لكنّهما يصبحان نوعا من الانتحال إذا ما تمّا دون الإشارة إلى مصادر و مواقع الاقتباس.

د – <u>التأثير الإيجابي والتأثير السلبي</u>:

التأثير الإيجابي L'Influence passive هو تقبّل لِما ورد في المصادر الأدبية الأجنبية من أفكار وموضوعات، من طرف أحد الكتّاب الوطنيّين، و تأثّره بها لدرجة اعتماده عليها في خلق أعمال إبداعية تتناسب معها. و يعتبر غويار كلّا من شكسبير و جوته نموذجا للتأثير الإيجابي

---

[1] – نبيل راغب، معالم الأدب العالمي المعاصر، مكتبة مصر، 1978، ص7. و ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 209.

[2] – دانيال هنري باجو، المصدر نفسه، ص 174.

على الآداب الأوربية، و "مثالين لإشعاع العبقرية الإنجليزية والعبقرية الألمانية"[1]. و كان فولتير أوّل من أدخل شكسبير إلى فرنسا باسم: "العبقريّ الغريب". و حدثت موجة من التأثّر، راحوا خلالها "يلقون على الآثار الشكسبيرية جميع الحسنات التي جرّدوها من راسين"[2]. و من المتأثّرين به: الشاعر والأديب الفرنسي الكبير فيكتور هيڤو الذي كتب أيضا عن شكسبير. و لهذا قيل إنّه "لن يضير كاتبا، مهما تكن عبقريته، و مهما سما فنّه، أن يتأثّر بإنتاج الآخرين و يستخلصه لنفسه، ليخرج منه إنتاجا منطبعا بطابعه، متّسما بمواهبه، فلكلّ فكرة في العالم المتمدّن جذورها في تاريخ الفكر الإنساني الذي هو ميراث الناس عامة"[3]. بهذا الكلام يدافع محمد غنيمي هلال عن التأثير الإيجابي، لأنّه رأى أنّ الأفكار السامية ملك الإنسانية جمعاء، و أنّ التأثّر الهاضم لا يمحو أصالة الكاتب، و لا ينال من قدره، لأنّ الأصالة لا تعني الانزواء والانغلاق، و "التّأثيرات تكثر في فترة النّهضات الأدبيّة"[4]، و لقد برهنت دراسات التأثير والتّأثّر على بطلان مقولة الاكتفاء الذّاتي للآداب القوميّة، و قال ت. س. إليوت بتزامن الآداب كلّها في شعور الشاعر منذ هوميروس، و أيّده رينيه ويليك في ذلك قائلا بأنّ ما يبنى على التراث يتجاوز مرحلة التأسيس للوصول إلى مرحلة أكثر تطوّرا، و يمهّد لمرحلة جديدة يمكن أنّ تُؤسّس عليه[5]، حيث إنّ الآداب في حالة تفاعل و تبادل دائمين، وأنّ هذه العلاقات سلوك مألوف بين الحضارات والثقافات الإنسانية، تقرّب بين الشعوب، وتُخرج الآداب القومية من عزلتها، و تسمح بانتقال الأجناس والتيارات الأدبية، فهي مكسب فكري لجميع الأمم.

و يطيب للمقارنين الفرنسيين أن يستشهدوا، للدعابة، بجملة بول فاليري Paul Valéry في كتابه "الأشياء الملاحَظة" choses vues، و التي تظهر في كتاب بيشوا – روسو عام 1967، وكذلك في نسخة عام 1983، ويقول فيها: "لا شيء أدْعى إلى إبراز أصالة الكاتب و شخصيّته من أن يتغذّى بآراء الآخرين، فما الليث إلّا عدة خراف مهضومة"[6]. و هذه الجملة تعلّي من قيمة العمل الذي يستمدّ بطريقة إيجابية من الأعمال الأخرى، و يجعلها منصهرة فيه.

---

[1]– ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 79.

[2]– المرجع نفسه، ص 83. و ينظر: ص 80.

[3]– محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر د ت، ص 25. و الأدب المقارن، ص 19.

[4] – ينظر: شكري محمد عياد، المذاهب الأدبيّة و النقديّة عند العرب والغربيّين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص 122.

[5] – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقديّة، ص 33 .

[6] – محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن، ص 25، و الأدب المقارن، ص 19. و دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 13.

و أثار المقارن الفرنسي جون–لويس باكيس Jean–Louis Backès في أطروحته التي كتبها عام 1972، حول تلقّي: "دوستويفسكي في فرنسا من 1880 إلى 1930" بلبلة في عقول الناس، متأثّرا بمحاضرات أندري جيد André Gide التي أجراها في مؤتمر عام 1900 بعنوان: "التأثير في الأدب" De l'influence en littérature، خاصة في دراسته حول جوته في روما، والتي تحدّث فيها عن "التأثير الانتقائي" Influence d'élection[1]، و علّى فيها من شأن المتأثّر، واستنكر الأصالة الزائفة، حيث إنّ كلّ مبدع متأثّر و مؤثّر.

أمّا **التأثر السلبي**، فيعني المقاومة و ردّ فعل على آراء فنّية واتّجاهات ذوقية سائدة، و يندرج هو أيضا ضمن الدراسات المقارنة للتأثير والتأثّر، و يسمّيه البعض: "التأثير العكسي"[2] L'influence à rebours، كما يسمّيه أولرتش ڤايسشتاين بالتمرّد الفنّي، أو الثورة الفنّية[3]، و سمّى هذا النوع من التأثّر بالأعمال الأجنبية بمصطلح "الخيانة الخلّاقة" الذي أخذه عن روبيرت إسكاربيت، مستشهدا برفض هيڤو للكلاسيكية الجديدة المتمثّلة في أعمال كلّ من كورني و راسين.

و سمّاه أندري جيد André Gide "التأثير بالاعتراض" Influence par protestation.

و ذكر الاقتباس الشهير الذي غالبا ما يُقترح كموضوع بحث: "التأثير لا يخلق شيئا: إنّه يوقظ"[4]، و ذكر جيد أنّ العظماء فقط هم الذين لا يخشون التقليد، و كذلك كان الحال في القرنين السادس عشر والسابع عشر، و هي فترة من أكثر العصور خصوبة، تأثرَ خلالها أعظم الأدباء تأثّرا عميقا بأعمال أسلافهم، دون أن يشعرهم ذلك بالخجل.

والتأثّر السلبي غالبا ما يعني التأويل، و ردّ الفعل، و هو بهذا المعنى، يتمثّل فيما ينتجه الأديب المتأثّر من أدب يقاوم به ما أثّر فيه ممّا كتب في أمّة أخرى، فهو كتابة ضدّ كتابة، يردّ بها على ما لا يوافق عليه ممّا ورد في ذلك الأدب الأجنبي. و مثال ذلك أيضا صراعات الناقد الفرنسي كورني ضدّ القواعد الأرسطية للتراجيديا[5]، أو ما قام به الشاعر أحمد شوقي في مسرحية "كليوباترا" التي جاءت كردّة فعل ضدّ ما ورد في أعمال الكتّاب الأوربيين من تجنّي على الملكة المصرية، حيث وصفها شوقي كمثال للوطنية المخلصة التي ضحّت بحبّها من أجل الوطن، على عكس ما وصفتها به المسرحيات الغربية من استهتار بالحبّ والوطن، وأنّها بهيمية اللذّات، كما جاء في

---

[1] – Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, p 17 – 18.

[2] – ينظر: محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن، ص 23. والأدب المقارن، ص 18. و حسام الخطيب، آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، ، دار المؤلف، رام الله، ط3، 2018، ص 21.

[3] – أولرتش ڤايسشتاين، التأثير والتقليد، ص 20.

[4] – Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P. 18.

[5]– ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص23.

مسرحية "كليوباترا" لشكسبير[1]. و مع ذلك، فإنّ مثل هذه الأعمال الأجنبية تساهم في إثراء الأدب القومي بما تستثيره من استجابات. و قد "تولد ظاهرة ما من الفهم الخاطئ لعمل أدبيّ محدّد، تشيع و تتخطّى الحواجز"[2]. و مثال ذلك رواية روبنسون كروزوي التي تحوّلت إلى أدب أطفال، على حين أنّ رواية "أليس في بلاد العجائب" التي كتبها لويس كارول للأطفال، تلتقي مع أذواق الكبار وتحظى بإعجابهم.

و يمكن تلخيص ذلك في قول أحد النقاد أنّه إذا قيل إنّ "العمل الأدبي (س) قد أثّر تأثيرا إيجابيا في العمل الأدبي (ص)، فهذا يعني أنّ (س) قد جذب (ص)، و أنّ مؤلّف (ص) قد قرأ (س) و أعجب به بدرجة دفعته إلى تأليف عمل أدبيّ يشابه (س) في ناحية من النواحي (...) وهذا ما يسمّيه المقارنون بالتأثير الإيجابي. و لكن إذا قلنا إنّ (س) أثّر تأثيرا سلبيّا في (ص) فهذا يعني أنّ المرسل (س) لم يلق قبولا لدى المستقبل(ص)، و أنّ مؤلّف (ص) لم ينجذب إلى (س)، و أنّه قرأه و لكنّه وقف منه موقفا معاديا بدرجة دفعته إلى تأليف عمل أدبي يناقض العمل الأصلي شكلا و مضمونا"[3]. و يكثر هذا النوع من التأثير لأسباب قومية و أيديولوجية. كما تختلف نسبة تقبّل الأعمال الأجنبية تبعا للأفكار التي وردت فيها.

واستخلص ماريوس فرنسوا غويار تقسيمات أخرى، مثل علاقات التأثير الشخصي، والتأثير التقني، والتأثير الفكري، والتأثير في الموضوعات والأطر[4]. و من نماذج التأثير الشخصي: تأثير جي دو موباسان Guy de Maupassant على محمود تيمور في مجال القصة، و من التأثير التقني: هيمنة الدراما الشكسبيرية على الرومانسيين الفرنسيين خلال القرن التاسع عشر، أو التراجيديا اليونانية على المسرح الفرنسي في العصر الحديث. و من التأثير الفكري: انتشار فكر فلاسفة عصر الأنوار الفرنسيين خارج حدودهم الجغرافية، كفولتير في انجلترا. أمّا التأثير في الموضوعات فيتمثّل في استعارة بعض الموضوعات والمواقف والمشاعر التي سادت في بلد معيّن لفترة معيّنة، كموضوعات المسرح الكوميدي الإسباني التي انتقلت إلى أوروبا الغربية عامة، و إلى المسرح الفرنسي من هاردي Hardy إلى راسين Racine، والاستعارة من النماذج الفولكلورية، أو من المواقف الدرامية والرومانسية والملحمية، كنموذج أوديب الممتدّ من سوفوكليس إلى أندري جيد، حتّى أصبح رمزا للزاني، أو النماذج العامة كالجندي أو البخيل، والشخصيات التوراتية والتاريخية،

---

[1] – ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 18. و ريمون طحان، الأدب المقارن والأدب العام، ص 16.

[2] – الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 277. و ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 26. وص31.

[3] – أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، ص 40.

[4] – ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص51–77.

إضافة إلى النماذج الأدبية، كأسطورة فاوست Faust التي ظهرت في مسرحية درامية للأديب الإنجليزي كريستوفر مارلو Christopher Marlowe، ثمّ نمت في ألمانيا منذ القرن السادس عشر للميلاد، ليتزاحم عليها فيما بعد كلّ من ليسنغ Lessing، و جوته Goethe، و لينو Lenau، كما ترجمها إلى الفرنسية جيرار دو نرفال Gérard de Nerval عن جوته، و قلّدها بول فاليري Paul Valéry، و بيير لاسير Pierre Lasserre، و غيرهما. والشيء نفسه بالنسبة لشخصية دو جوان Don Juan للإيطالي فارنيلي Farinelli، والتي أقام الفرنسي جاندارم دو بيفوت Gendarme de Bévotte جدولا لتاريخها (1906-1929)، و عرض الظروف التي ساعدت على شهرة هذه الشخصية الأسطورية منذ ظهورها في إسبانيا، مرورا بعبورها إلى إيطاليا وفرنسا، ثمّ التحوّلات التي طرأت عليها في بلدان الشمال الأوروبي (ألمانيا وإنجلترا خاصّة)، وبعدها على أيدي الرومانسيين أمثال بايرون Byron. و أرجع دو بيفوت أسباب انتشارها إلى توفّر العنصر الخارق، والقيمة العالمية للأخلاق التي عالجها هذا العمل، و سهولة تكيّفها في البلدان المختلفة، فضلا عن تنامي شخصية البطل من غير الودود والخطير إلى البطل الجذاب والمتعاطف الذي يرمز إلى نضال الفرد ضدّ المجتمع[1]. والملاحظ من خلال هذه الدراسات، أنّ الأدب المقارن تتبّع تاريخ هذه الاستعارات مركّزا على الأعمال الروائية والمسرحية أكثر من الشعر.

المبحث الثالث: علاقة **الأدب المقارن بالنظريّات النّقديّة:**

تعدّدت مسارات الدراسات المقارنة للأدب و تباينت مناهجها وأهدافها من مدرسة مقارنة لأخرى، ومن اتّجاه لآخر، لدرجة التعارض والتضارب أحيانا، على الرغم من الاشتراك النسبي في الاهتمامات. حيث "يعدّ الأدب العام والمقارن المتعدّد الأشكال بسبب طبيعته وتطوّره، وتسمياته المتتابعة والمختلفة، يوتوبيا منهجية حقيقية"[2]. و على الرغم من أنّ المنهج المقارن منهج مستقل بحدّ ذاته، إلّا أنّه ما فتئ يستعين بمناهج و اتجاهات نقدية متنوّعة، و يتداخل معها، فضلا عن تفاعله مع الاتّجاه النقدي التاريخي في بدايته. و كان لاختلاف الأسس النظرية و الأيديولوجيات التي تقف وراء هذه الدراسات دورا في التوجّهات التطبيقية لكلّ مدرسة. وهذا ما يوضحه عبده عبود في تعريفه للأدب المقارن، بقوله:إنّه "نوع من الدراسات الأدبية والنقدية تجاوزت بحوث التأثير والتأثّر، من دون أن ينفيها أو يلغيها، وتفاعل مع المذاهب النقدية الحديثة والمعاصرة كالنقد الجديد

1- Georges Gendarme de Bévotte, La légende de Don Juan: son évolution dans la littérature, des origines au romantisme, Librairie Hachette, Paris, 1906, p 509.

2- دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن ص36.

والنقد الجدلي، ونظرية التلقي و التناص"[1]. و سرعان ما سعت المدارس المقارنة إلى تطبيق هذه الأنواع الجديدة من الدراسات التي انتشرت بعد النصف الثاني من القرن العشرين، و أصابها ما أصاب النقد الأدبي عامة، من تحوّلات من المقاربات الأدبية الخارجية للنصوص إلى المقاربات الداخلية، بدءا من الشكلانية الروسية، و وصولا إلى النقد الجديد، والبنيوية و ما بعدها[2]. فصارت مجالات البحث في الأدب المقارن أوسع، خاصة مع تنامي التفاعل بين الثقافات والآداب المختلفة. و في ما يلي فصل في أشهر هذه التوجّهات.

1 – <u>التّشابهات التّيبولوجية و المذهب المادّي الجدلي</u>:

ظهر المذهب المادّي الجدلي في أوروبا الشرقية، أين تعرّضت الفلسفة الوضعية التي مدّت الأدب المقارن التقليدي بقسم من أساسه النظري، لانتقادات شديدة من جانب الاتجاهات الفلسفية الجدلية أو الديالكتيكية التي تسمّى أيضا نظرية الأدب الماركسية المنحدرة عن فلسفة هيجل الجدلية Dialectique، والتي تعني "إبراز تماسك المتناقضات و وحدتها"[3]. أي أنّها تأليف بين المتناقضات. أو كما يعرّفها كنط: "كلّ عملية عقلية وهمية تنطلق من المظاهر"[4]. و أبرز أنواع الجدل ما ظهر عند ماركس، و سمّي بالجدل المادي، "لأنّه نظر إلى حوادث الطبيعة والمجتمع على أساس المادة والاقتصاد"[5]. والديالكتية "ليست وسيلة للمعرفة فحسب، بل هي نوع من الكينونة"[6]، حيث تتعدّى الواقع الفردي إلى الصعيد الإنساني. كما يرى أنصارها أنّ التاريخ يتطوّر وفق قانون التناقض. أي أنّ الأشياء لمّا تبلغ أقصى مداها تتولّد منها نقائضها. أمّا الفنون، فهي "خاضعة في موضوعاتها و أساليبها، لأصول ثابتة و متأثّرة بالعوامل الفاعلة في المجتمع و في التاريخ. فهي إذن مسيّرة بحتمية ديالكتيكية في اتّجاه معيّن، تتّخذ فيه مواقف مؤيّدة لمنطق التاريخ"[7]. و مثل هذا النوع من الدراسات الأدبية يتجاوز الحدود اللغوية للآداب، دون أن يغفل الخصوصية القومية لكلّ أدب، و تشترك مع المدرسة الفرنسية التقليدية في الاهتمام بالجانب

---

[1]– عبده عبود، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، انظر: المقدمة ص 5، و ينظر كتابه: الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، ص 27 – 40.

[2]– ينظر: آن جفرسون وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ، تقديم مقارن، تر: سمير مسعود، وزارة الثقافة، ديب، دمشق، 1992، ص10 وما بعدها.

[3]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص 83.

[4]– المرجع نفسه، ص 83.

[5]– محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999، ص 312.

[6]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 113.

[7]– المرجع نفسه، ص 114.

التاريخي، و هي بذلك أقرب إلى الأدب العام منه إلى الأدب المقارن التقليدي. لهذا "امتدحت السيدة نيوبا كويفا Nieoupa Kaoieva المدرسة الفرنسية، و هاجمت الأمريكية التي تنزع عن الآداب وطنيتها"[1].

و أخضع أصحاب المدرسة السلافية العمل الأدبي لمجموعة من التأثيرات المتبادلة والارتباطات المعقّدة التي لا يمكن أن يُفهَم خارجها، و اعتبروه جزءا مباشرا من المحيط الأدبي العام لمرحلة محّددة، و بيئة اجتماعية خاصة تتحكّم في توجيهه. و هي وجهة تاريخية دقيقة، ترى أنّ الأدب عنصر تابع تحدّده تأثيرات هذا المحيط الأدبي المنتِج، لكنّ هذا المحيط الأدبي بدوره، خاضع لمحيط آخر يحدّده و يوجّهه، ألا و هو المحيط الإيديولوجي الذي يخضع هو الآخر لقوانين المحيط الاجتماعي والاقتصادي. حيث ترى النظرية الأدبية الماركسية أنّ الأساس الاقتصادي للمجتمع هو الذي يحدّد طبيعة الأيديولوجيا والمؤسّسات والممارسات التي تشكّل البنية الفوقية لذلك المجتمع، و منها الأدب الذي يعدّ مجرّد عنصر تابع، لا يمكن فصله عن المحيط الإيديولوجي العام للمرحلة التي يظهر فيها[2]. و بالتالي فإنّ تطوّر الأدب لا يرجع إلى عوامل التأثير والتأثّر، بل أنّ ثمّة علاقة حتمية بين البنية الفوقية التي تشكّل الثقافة والأدب أهمّ مكوّناتها، والبنية التحتية التي تعدّ قاعدتها المادّية، فكلّ من الأيديولوجيا والوجود الاجتماعي المادّي للناس ينعكس في محتوى العمل الأدبي الذي ينشأ في تلك البيئة، كما أنّ هذا الأخير يتّبع القوانين الاجتماعية للتطّور، ما يعني أنّ الفروق الموجودة بين الآداب ترجع إلى فروق في درجات التطور الاجتماعي.

و ظهرت مقارنات نموذجية اهتمّت خاصة بآداب أوروبا الشرقية، و وضع أسسها الروسي فيكتور جيرمونسكي، و تمّ إنشاء معهد غوركي للأدب العالمي[3]. و جيرمونسكي واحد من المقارنين الذين أرجعوا ظواهر التشابه بين الآداب القومية التي لم تقم بينها علاقات التأثير والتأثر، إلى العلاقة الجدلية بين الظواهر الأدبية، و رأى أنّ أساس التشابهات بين الآداب ناتج عن وحدة عملية التطوّر الاجتماعي والتاريخي للبشرية. ومثلما يكشف تشابه أوضاع قوى الإنتاج وعوامله عن وجود صفات نمطية تيبولوجية متماثلة في البنية الاجتماعية والسياسية لدول أقصى أوروبا الغربية و آسيا الوسطى، كذلك الآداب والفنون تتشابه عند مختلف الشعوب حين تكون مراحل تطوّرها متماثلة.أمّا التأثير والتأثر بين الآداب القومية فلم ينكر وجوده، لكنّه لم يعتبره شرطا أساسيا

---

[1]– سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 128.

[2]– ينظر: كين.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية، 1996، ص 29.

[3] – ينظر: فيكتور جيرمونسكي، الاتجاهات الأدبية العالمية بوصفها ظواهر عالمية، أعمال المؤتمر الخامس للرابطة الدولية للأدب المقارن، 1967. ضمن: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص22.

للمقارنة[1]. و قد "أجرى دراساته المقارنة حول الملاحم البطولية الشعبية التي وجد بينها تشابهات على الرغم من كونها تنتمي إلى مجتمعات لم تقم بينها علاقات تبادل ثقافي أو أدبي، و سمّى ذلك "التشابهات التيبولوجية أو النمطية"[2]، لأنّ تلك المجتمعات بلغت بناها الاجتماعية مستويات متشابهة من التطور، لذلك تشابهت ملاحمها.

و رأى ألكسندر فيسلوفسكي (1838 – 1906) الذي كان يشغل كرسي الأدب في جامعة بترسبرغ، أنّ كلّ تأثير و اقتباس مصحوبين بتحوّلات إبداعية للنمط المقتبس[3]. و قام في كتابه "فنّ الشعر: دراسة مقارنة"، بعرض لتطوّر الآداب كلّها، و حاول أن يشرح هذا التطوّر في ضوء مبدأ واحد، و "عندما طبّق هذا المنهج وجد ظواهر لا صلة بينها مكانا وزمانا، لأنّها تتطوّر في ضوء قوانينها الداخلية، ولكن يكمن وراءها بعيدا ظروف اجتماعية مشتركة"[4]. و من أجل التمثيل لآرائه، و تكوين نظرة شمولية كونية إلى الأدب، قارن فيسلوفسكي "بين الشعر الجرماني القديم و بين الشعر عند قدماء الإغريق والهنود، و قارن بين إلياذة هومير و ملحمة كليفال الفنلندية، و ملحمة بيوولف Beowulf الدانماركية، (...) و أغاني الأحباش"[5].

و ابتداء من ندوة بودابست لأكتوبر 1962، ظهر التوجّه نحو الأسلوبية المقارنة من طرف أليكسيف P. Alexeiev و جيرمونسكي[6]، و قال نينا فاصون Nina Façon في مقاله "الأدب المقارن و فلسفة التاريخ": "لا يمكن للمقاربة الأسلوبية في تاريخ الأدب المقارن، أن تنجح إلّا إذا اعتبرت البنيات الأسلوبية كدوال تعادل البنيات الاجتماعية، الدينية أو الفلسفية"[7]. و بالتالي، جمعت دراساتهم التي ظهرت في حقبة رواج الشكلية الروسية، بين الكمّ والكيف.

و كان المنظّر الماركسي المجري جورج لوكاش Georg Lukács يرى في دراسته النظرية للرواية "أنّ الأدب يعكس الواقع الاجتماعي – الاقتصادي، لكنّه رفض فكرة أنّ ثمة علاقة حتمية واضحة بين الاثنين"[8]. فالأعمال الأدبية لا تعيد فقط إنتاج الأيديولوجيات و محاكاة الواقع، بل تنتقده و تكشف عن تناقضاته. و ربط تطوّر الرواية بتطوّر المجتمع الأوروبي من مجتمع إقطاعي

1- ينظر: فيكتور مكسيموفيتش جيرمونسكي، علم الأدب المقارن- شرق و غرب، ص 137- 274. ضمن: عبود عبده، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، ص 64.

2- عبده عبود، الأدب المقارن مشكلات وآفاق، ص 45، 46.

3- ينظر: سعيد علوش، مكونّات الأدب المقارن في العالم العربي، ص 121.

4- الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 164.

5- المرجع نفسه، ص 158.

6- ينظر: سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 128.

7- مجلة Synthesis، بوخارست، 1974. ضمن: سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن، ص 142.

8- ك.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 88.

إلى مجتمع رأسمالي بورجوازي، كما درس "البطل الإشكالي" في روايات تنتمي إلى آداب قومية مختلفة[1]، و وضع نظرية التنميط بالنسبة للبطل الروائي الواقعي، أو ما سمّاه: "المثل الأعلى للإنسان المنسجم في علم الجمال البرجوازي"[2]، دون أن يحفل بمسألة التأثير والتأثّر.

وقد سجّلت هذه الاتجاهات تغيّرات جذرية في دراساتها الأدبية، حيث أشار الناقد نيهنيا غيوركي Gheorghia Nihnia في تقديمه للندوة العالمية للأدب المقارن المنعقدة في بوخارست (13-15 سبتمبر 1964) إلى أنّ "المفهوم غير الدوغماتي للعالم، كما تمثّله المادية التاريخية والجدلية، ينضوي أكثر فأكثر على تشجيع و تعضيد تبادل و مقارنة الأفكار، ثمّ تبادل الآراء و تعارضها"[3]. و لم تسلم من نقد أتباعها لا المدرسة الفرنسية و لا الأمريكية، إذ ذكروا أوجه الضعف فيهما، و دعوا إلى شعرية اشتراكية، إضافة إلى "اقتحام الجوهر الجمالي للظواهر الفنّية، والأدبية في تنوّعها الأسلوبي، والنوعي، والبنيوي، و في شاعريتها الشاملة، و أصالتها الشعبية السيكولوجية، لكي ننظر كيف و إلى أيّ حدّ ترتبط بالتقليد الوطني والأجنبي، و عن أيّ شيء يعبّر جوهرها الإبداعي"[4]. و هي دعوة إلى شاعرية سيكولوجية، و مجمل هذه الآراء تقف وراءها أفكار سياسية معادية لليبرالية الأمريكية، و تدعو إلى أدب قوميّ اشتراكيّ يكون انعكاسا للبنى الاقتصادية والاجتماعية، لكنّ هذا لم يمنع دراستها دراسة أدبية داخلية تهتمّ بالجوانب الجمالية والذوقية للأدب. كما سعت إلى الكشف عن التشابهات، والتماثل الشكلي بين آداب لا يوجد فيما بينها اتصالات مباشرة، فالمنهج المادي الجدلي يعتبر الأشياء مرتبطة و تابعة لبعضها البعض، كما ينظر إليها من زاوية حركتها و تغيّرها و تطوّرها و ميلادها و فنائها، و يرى أنّه لا يمكن فهم الإنتاج الأدبي إذا ما أخذ وحده معزولا عن محيطه، و عن آداب الأمم الأخرى.

و كذلك كان الأمر بألمانيا الشرقية، و رومانيا، والمجر حيث عقد مؤتمر الأدب المقارن في بودابست عام 1962، و عالجوا خلاله المنهج المقارن في ضوء الفكر المادي، و قضايا الخلق الأدبي على مستوى عالمي، "وتمثّل كلّ دولة من بقية الدول الاشتراكية وجهة خاصة متميّزة، تخضع لتاريخها، و واقعها المعاصر، و ضواغط الظروف السياسية حولها"[5]. و اهتموا خاصة بدراسة علاقات التوازي، حيث يقول الناقد الروسي كونراد: "تنطلق هذه الدراسات من فكرة وحدة عملية التطوّر الاجتماعي التاريخي للإنسانية والتي تعني وحدة تطوّر الأدب بصفته أحد الركائز

1- ينظر: جورج لوكاتش، الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1971.

2- جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970، ص 5- 21.

3- سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن- دراسة منهجية، ص 129.

4- المرجع نفسه، ص 139.

5- الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 168. و ينظر: ص 166، 167.

الفكرية"[1]. و لكثرة وجهات النظر هذه، يمكن القول أنّه لم توجد مدرسة سلافية بكلّ معاني الكلمة، بل وجدت أعمال خضعت لخلفيات فكرية سياسية و سوسيولوجية. و لقد أكّد ذلك كلود بيشوا، حين صرّح أنّ الأدب المقارن عرف في أوروبا الشرقية مآلا خاصّا بعد 1945، حيث أنّه أصبح خاضعا للمنظور السياسي[2]. لكن، هل الظروف المتشابهة تؤدي حتما إلى ظهور أعمال أدبية متشابهة؟ لا يمكن الحسم بذلك، بل هناك دائما استثناءات برهن عليها التاريخ الأدبي.

و بذلك كانت نظريّة الأدب الماركسية التي تعتمد على الفلسفة المادية الجدلية، في مقدّمة الاتّجاهات المعارضة للمدرسة الفرنسية التقليدية، حيث ترى في الأدب شكلا من أشكال الوعي الإنساني الذي يعكس الوجود الاجتماعي المادي للناس، و ضرورة حتميّة يمليها تطوّر ذلك المجتمع، و ما يبرز من أجناس أدبيّة و اتّجاهات فنيّة في أحد الآداب نتيجة لتقدّم المجتمع الذي يحضن ذلك الأدب يظهر حتما في الآداب الأخرى، لا بفعل علاقات التّأثير والتّأثّر فحسب، بل بالدرجة الأولى نتيجة لتوافر الشروط و المقدّمات الاجتماعية في المجتمعات التي تحتضن تلك الآداب، و إن كان بينها فارق زمني. فالأساس هو التّشابه بين الآداب والثّقافات لأنّها تعبّر عن أوضاع اجتماعية مشتركة بين المجتمعات البشرية. و من أمثلة دراسة المتشابهات الأدبية: شعر الغزل بين الغرب و العرب، أو ثنائية الموت والحياة بين الأدب الغربي والأدب العربي، أو شخصية اليهودي في الأدب العربي والأدب الفرنسي، و غيرها من الموضوعات العامة التي ترد في أكثر من أدب.

والمدرسة الأمريكيّة تفيد من هذا النوع من الدراسات، بينما المدرسة الفرنسية التقليدية تدرج ذلك ضمن مجال الأدب العام، و هو يختلف عن الأدب القومي الذي يوازن بين أعمال من قومية واحدة، و عن الأدب المقارن الذي يعالج التأثّر المتبادل بين أدبين من قوميتين مختلفتين، فالأدب العام يعالج تطوّرات الآداب في عدّة بلدان تجمعها وحدة عضوية، كأدب أمريكا اللاتينية، أو آداب أوروبا الشرقية. و من موضوعات هذا الأخير: تتبّع حركات الأفكار والمشاعر، و هو أمر صعب ملاحقته، لكنّ بول هازار رأى ذلك ممكنا، كما عرض فان تيغم طرائق مثل هذه الأبحاث التي لا يقوم بها إلّا كبار العلماء[3]. أمّا اليوم فالحدود بين هذه المستويات قد تمّ التخلي عنها، و كلّ هذه الدراسات أصبحت تدرج في إطار الأدب المقارن.

---

[1]– ن. كونراد، الغرب والشرق، موسكو، 1972، ص 236. ضمن: مكارم الغمري، مؤثرات عربية و إسلامية في الأدب الروسي، ص 22.

[2]– ينظر: كلود بيشوا، أندريه ميشال روسو، الأدب المقارن، ص 37، 38. ضمن: سعيد علوش، مدارس الأدب المقارن– دراسة منهجية، ص 127.

[3] –Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, P 13 – 27.

2- الأدب المقارن و النقد الجديد:

تعود أصول النقد الجديد إلى بريطانيا مع نقّاد مثل ت.س. إليوت، و وليم إمبسون، لكّنه قوي في أمريكا أين برز نقّاد كبار في هذا المجال، منهم: جون كرو رانسوم، و له كتاب بعنوان "النقد الجديد"، نشره عام 1941، إلى جانب كلينث برونس، و ألان تيت، و كنث بيرك، و غيرهم. وقف هؤلاء موقفا معارضا من النقد الماركسي، و حاولوا إيجاد بديل له، و للنزعة التاريخية الفرنسية[1]. فبعد الحرب العالمية الثانية أصبحت أساليب التفكير الأمريكية أكثر علمية، و أصبح النقد الجديد يركّز "على اهتمامه العنيد بالأدب بوصفه موضوعا جماليا و ليس ممارسة اجتماعية"[2]. أي على النص الأدبي المعزول عن سياقه، في نزعة شكلانية محضة. و تجلّى ذلك خاصّة عند الناقد الكندي نورثروب فراي Northrop Frye في كتابه "تشريح النقد"، و الذي ابتعد فيه عن النزعة التاريخية في دراسة الأدب[3]. تقف وراء ذلك دوافع سياسية و اجتماعية، حيث كانت تلك المرحلة مرحلة الحرب الباردة بين القطبين: الشرقي الاشتراكي والغربي الليبرالي، كما شكّلت فرنسا التي كانت تعتبر باريس عاصمة الثقافة الأوروبية- معتزّة بتاريخها الأدبي- واجهة أخرى، فلم تقف أمريكا مكتوفة الأيدي، بل ظهرت ردّة فعل ضدّ كلّ ذلك، تجلّت في اتّجاههم النقدي الجديد.

أمّا في مجال الدراسات المقارنة، فانبرى هنري رماك في مقاله السابق ذكره، حيث راجع مفهوم الأدب المقارن واتجاهاته، و مدّ آفاق المقارنة لتشمل العلاقة بين الأدب وأنماط التعبير الإنساني الأخرى، كالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع وغيرها من العلوم الإنسانية التي رأى أنّها يمكن أن تقرّبنا من فهم الأعمال الأدبية، بينما اعتبر الفرنسيان: بيشوا و روسو أنّ مقارنة الأدب بما ليس أدبا "يقود إلى علم الجمال"[4]. لأنّ توسيع مجالات اهتمام الأدب المقارن بمثل هذه الصورة يخرجه من دائرة التخصّص التي حدّدت له في البداية، و يقحمه في تفرّعات كثيرة تدخله في مقارنات ثقافية واسعة.

و أبرز ممثّلي النقد الجديد في أمريكا هو الناقد و المؤرخ الأدبي ذو الأصل السلافي رينيه وليك الذي قال "إنّ العمل الفنّي يمكن أن يفهم باعتباره بنية ذات طبقات من الرموز والمعاني المستقلّة تمام الاستقلال عن العمليّات التي تدور في ذهن الكاتب أثناء التأليف، و لذا فهي مستقلّة

---

[1]- ينظر: كين.م. نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 39.

[2]- تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995، ص 159.

[3]- المصدر نفسه، ص 160 – 162.

[4]- كلود بيشوا و أندريه م. روسو، الأدب المقارن، 216. و أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة في الأدب المقارن، ج1: البحث عن النظرية، مكتبة الأنجلو المصرية، 2002، ص10.

أيضا عن المؤثّرات التي قد تكون شكّلت ذهنه"[1]. و طالب ويليك بكسر الحواجز بين النقد الأدبي والأدب المقارن، و قال إنّه: "لا يمكن فصل دراسة الأدب الوطني عن دراسة الأدب ككلّ، من حيث الفكرة على الأقلّ. والأدب المقارن يمكنه أن يزدهر، و لسوف يزدهر إذا تخلّص من الحدود المصطنعة المفروضة عليه، وأصبح، ببساطة، هو دراسة للأدب"[2]. و هكذا قدّم نظرات شمولية دعا فيها إلى منهج يكون فيه الأدب المقارن نقديّا، يقارب النصوص الأدبية من حيث بنيتها الجمالية، و خصائصها و القيم التي تحملها، لا كمؤثّرات و وسائط.

و يوجد في الولايات المتحدة، منذ عام 1952، مجلّة سنوية بعنوان "الكتاب السنوي العام والأدب المقارن"، نُشِرت على صفحاتها، في وقت مبكّر، انتقادات للمنهج الفرنسي، تعود بصورة أساسية، إلى رينيه ويليك و أوستن وارن، و جمعت في كتابهما المشترك "نظرية الأدب" الذي ظهر عام 1942. و"كان الصراع بين التاريخ الأدبي والنقد حادّا، بل مريرا في جامعة آيوا"[3]، التي انتمى إليها هذان الناقدان. و أكّد ويليك أنّه كان ينتقد ذلك المنهج الضيّق حتى قبل تأسيس الرابطة العالمية، حيث أرجع ذلك إلى أيام كان طالبا في براغ، و حين ذهب للمرة الأولى للولايات المتحدة عام 1927 [4]. و عبّر عن استيائه من النزعتين: التاريخية والحقائقية الوضعية، و من كلّ النواحي النظرية المثقلة بأعباء فلسفات القرن التاسع عشر، فوقف كثيرون موقف المعارضة من محاضراته، خاصة في روسيا، و انتقدوه بسبب اتّباعه للمنهج الشكلي، وإيمانه بالنظرة العالمية، ولأنّه لم يسمح بالمضامين الاجتماعية والتاريخية في الأدب. وقالوا إنّ اعتراضه لصالح الأدب القومي لا لون له، و يخدم أغراض الامبريالية الأمريكية.

واصل الأمريكيون تطبيق المنهج المقارن لدراسة الأدب خارج حدوده الجغرافية واللغوية، و كان نقدهم أشبه بالشكلانية الروسية التي انتمى إليها رينيه ويليك في الثلاثينات من القرن العشرين لمّا انضمّ لفترة من الزمن إلى حلقة براغ اللغوية. و رأوا أنّ البحث الأدبي الحقيقي لا تعنيه الحقائق الميّتة، بل تعنيه الخصائص والقيم. و أنّ الأدب المقارن هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية والعنصرية والسياسية. ركّزوا على العناصر الداخلية للنصوص، لكنّهم لم يقبلوا بمبدأ الفنّ للفنّ، ولا بانعدام الصلة بينه و بين الحياة. و رأى ويليك أنّه على الدراسات الأدبية أن تعود لمهمّتها القديمة التي قوامها فهم الأدب و تفسيره، و نقده، أمّا إذا لم تفعل ذلك فستتحوّل إلى دراسة كلّ التاريخ، و كلّ الحياة، حيث إنّ البحث الأدبي بوصفه معرفة منظّمة بحاجة لتلك الحدود، كما

---

[1] – رينيه ويليك، مفاهيم نقديّة، ص 307.

[2] – المصدر نفسه، ص 362.

[3] – دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص83.

[4] – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص257 و ما بعدها.

وجد أنّ "الدراسات زادت رقيّا و عمقا ونفاذا في الولايات المتحدة الأمريكية، و أخذ الأدب المقارن يلعب دورا أساسيا باعتباره الموضوع الذي يتبلور حوله الإصلاح المنشود"[1]. و خلاصة رأيه أنّه من الواجب الحفاظ على التوازن بين التوسّع والتركيز، و بين القومية و العالمية، و بين دراسة الأدب كفنّ، و دراسته في التاريخ والمجتمع.

أدّت كلّ تلك الخلافات إلى ظهور أزمة في الأدب المقارن، أزمة كانت قد بدأت منذ عام 1914، بسبب الصراع بين المناهج المطبّقة في الدراسات المقارنة، و صرّح ويليك أنّه: "لا يمكن حصر الأدب المقارن في منهج واحد، فالوصف والتشخيص والتفسير والرواية والتقويم، عناصر لا تقلّ أهمية عن المقارنة فيه، كذلك لا تنحصر المقارنة في الصلات التاريخية"[2]. فبينما ركّزت المدرسة الفرنسية على المضمون أكثر من اهتمامها بالشكل، ركّزت المدرسة الأمريكية على البنية، و رأى مقارنيها أنّ ثمّة ظواهر متشابهة في الآداب المختلفة رغم أنّها لا ترتبط تاريخيا، و هي دعوة منهم للاهتمام بالأمور الجمالية والفنّية بدل الاقتصار على الدراسة التي تتعامل مع النصوص الأدبية بالنظر إلى علاقاتها الخارجية، لأنّ دراسة التأثير لم تكن تهتمّ بجوهر الأعمال الأدبية، فالقول إنّ أديبا أثّر في آخر يتطلّب – وفق وجهة نظر المدرسة الأمريكية– دراسة الخصائص الأسلوبية لكلّ منهما، ومن ثمّ ربطها بالسياق التاريخي لكليهما، ناهيك عن الموازنات، والمقارنات، والتحليلات النقدية.

و بعد كلّ هذه الانتقادات، ظهر في فرنسا جيل جديد من المقارنين الذين سعوا للتوفيق بين الاتجاهين التاريخي والنقدي، ومن أبرزهم: رينيه إتيامبل، والثلاثي: برونيل/ بيشوا/ روسو، حيث عبّر إتيامبل، في مقالته Comparaison n'est pas raison، عن موقفه ضدّ التاريخ الأدبي، كما طالب بالتوسّع اللغوي في الدراسات المقارنة خارج حدود أوروبا، لكنّ الروح المحرّضة لإيتامبل كانت تبدو صرخة في صحراء.

و في المقابل برز العديد من المقارنين الأمريكيين الذين واصلوا ممارسة دراسات التأثير وفق الطريقة الفرنسية التقليدية. و استطاع مارسيل باتايون Bataillon، مؤلف الرسالة العظيمة "إيرازم في إسبانيا" "إيقاف النزاع بسرعة وذكاء، عبر إعلانه في المؤتمر الثاني للرابطة الدولية للأدب المقارن في شابيل هيل عام 1958، عن تعاطفه مع الاتّجاهين اللذين يدينان على بعضهما بعضا بالإفلاس، عبر إرادتهما في التجاهل المتبادل"[3]، ونشر مراجعة لأعمال المؤتمر عنوانها "الشباب الجديد للفيلولوجيا في شابيل هيل" اتّسمت بروح المصالحة.

---

[1] – رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 261، و ينظر: الفصل العاشر: الأدب المقارن اليوم، ص 281 و ما بعدها.

[2] – المرجع نفسه، ص 261. و ينظر: الفصل الحادي عشر: أزمة الأدب المقارن، ص 297 و ما بعدها.

[3] – دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص17–18. و رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص287.

3 – <u>الأدب المقارن و نظرية التلقّي</u>:

انشغل الأدب المقارن التقليدي بالتلقّي في إطار ثلاثية: المرسل–الرسالة–المستقبل، و اهتمّ بدراسة مجال انتشار إنتاج أديب أجنبي في التيار الأدبي القومي لبلد آخر وقع تحت تأثيره، و مدى تغلغله و تأثيره في هذا الأدب. و كان للوسطاء نقلة هذه الرسالة دور كبير، و كان التركيز على المرسل العظيم و رسالته السامية، أمّا المستقبِل أو المتلقّي فكان عندهم ثانويّا. لأنّ كلّ ذلك كان مرتبطا بالأدب القومي، و إن وصلت البضاعة تالفة أو لم تحقّق القصد فالخطأ للوسيط أو المستقبِل. و بما أنّ دراسات التأثيرات إجراؤها صعب، أعطي الاهتمام الأكبر لدراسات الاستقبال والتلقّي الإبداعي.

ويقترب كلّ من فان تيجم، و غويار، و جان مارى كاريه، من دراسة التلقّي. والمتلقّي عند هذه الجماعة: "يمكنه أن يتوسّع من أديب إلى جماعة إلى بلاد"[1]، كتأثير جوته على كارليل، أو شكسبير في فرنسا، أو تأثير شيلر في الرومانسيين الفرنسيين، أو أسباب انتشار أسطورة فاوست الألمانية أكثر من أسطورة جان دارك الفرنسية. و قد خصّص هنري باجو فصلا لجمالية التلقّي في كتابه "الأدب العام والمقارن"، ذكر فيه أنّ القارئ أصبح مع إيف شيفريل منذ عام 1989: "البطل الحقيقي للبحث الأدبي"[2]. حيث أبرز في هذا الفصل كيف أنّ دراسات التلقّي تخلّت عن التصوّر الجامد للنصّ لصالح تصوّر حواري عبر التفاعل بين النصّ والقارئ، و هكذا تمّ الانتقال من دراسة التأثير إلى الاهتمام بالمستقبِلين، حيث لم يكتفوا بدراسة تأثير أحد الكتّاب على أدباء من بلد أجنبي، بل امتدّت دراساتهم لتشمل كيفية استقبال تلك الأعمال الأجنبية، و مدى تقبّلها، فضلا عن درجة محاكاتها، أو الاستعارة منها. و بالتالي فإنّ الاستقبال والاستجابة مفهومان مرتبطان بنظرية التلقّي، و لن يكون هناك مجال للتّأثير والتّأثّر بين الكتّاب الأجانب ما لم يكن هناك استقبال لعمل أدبيّ خارج حدوده القوميّة[3]. أي وجود مواضيع متسّربة من أدب باثّ إلى أدب آخر متقبّل. و مع ذلك يوجد حدّ فاصل بين عمليّتي التّأثير والاستقبال رغم ارتباط إحداهما بالأخرى، فالعمل الأجنبي قد يكون له دور في تطوير عمل ببلد آخر إذا كان التأثير إيجابيا، لكن في بعض الأحوال يتيح استقبال الأعمال الأجنبية فرصة التطلّع على ما لدى الأمم والحضارات الأخرى، دون الأخذ منها.

و يرى جيرمونسكى وغيره من الباحثين الروس، أنّ عملية الاستقبال لا تحدث مصادفة أو بطريقة آلية، بل إنّها عملية منظّمة، لأنّها لا تحدث إلّا عندما تقوم الأعمال الأجنبية بجلب تلك النوعية من الأنماط الحضارية والأيديولوجية التي تتّفق مع الثقافة الأصلية أو تعمل على تطويرها.

---

[1]– ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 24.

[2]– دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 163.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 39 ص 76–79.

و "الآداب الإنكليزية والألمانية والإيطالية كلّها كانت معروفة بشكل واسع لدى المجتمع الروسي المثقّف في القرن التاسع عشر عن طريق الترجمات الفرنسية"[1]. إذ كانت هذه اللغة بمثابة الوسيط، و كان ذاك إبان رواج التيار الرومانسي عبر أوروبا قاطبة. كما تشكّل ترجمة فيتزجيرالد Fitzgerald لرباعيات عمر الخيام، بما فيها من الموضوعات والتشاؤم والتصوّف الديني، دليلا آخر على أنّ التلقّي يسبقه اهتمام بتلك الأعمال التي تستطيع أن تُشبع الحاجات المحلّية. لكن إذا كان الاختلاف في المفاهيم الدينية والاجتماعية كبيرا، فإنّ الأعمال الأجنبية لا تجد ترحيبا كبيرا، مثلما حدث للترجمات العربية لبعض الأعمال اليونانية في عصر النهضة.

و يرجع هنري باجو أساس التفكير المقارني الذي يقترب من جمالية التلقّي إلى الهنغاري استفان سوتير E. Sutter، منذ عام 1962، حيث دعّم فكرة أنّ أيّ دراسة قد تظهر كيف أمكن لآداب معيّنة مثل الأدب الألماني والروسي والهنغاري أن تحتاج إلى عمل بيرون Byron في العصور المختلفة، وكيف استطاعت تمثّله، يمكنها أن توضّح تطوّر هذه الآداب وبعض أوجه عمل بيرون التي يمكن أن تبقى خفيّة على مختصّ في الأدب الإنكليزي"[2]. أمّا عن علاقة التلقّي بدراسة التأثيرات والمصادر، فنجدها في كتاب بيشوا- روسو، وفي كتاب برونيل- بيشوا- روسو، حيث "تقود دراسة التأثيرات من المرسلين إلى المستقبلين. في مقابل ذلك، فإنّ دراسة المصادر تعيد الأمر إلى نصابه"[3]. و في هذا القول اقتراح مزدوج لأنّ الدراسات قد تنطلق من الأديب المؤثّر بحثا عن صدى أعماله، أو من المتلقّي بحثا عن المصادر التي استقى منها. و قُدّمت دراسات التأثير كالترجمات، والاقتباسات، بوصفها متفوّقة على دراسة المصادر، و إن كانت هذه الأخيرة أصعب لأنّها تتطلّب مزيدا من القدرات النقدية، والغوص فيها يعدّ مغامرة بسبب غموض الإمكانيات، على الرغم من أنّها من الموضوعات الرئيسية للأدب المقارن، و في ذلك قال المقارِن بازيل مونتينو منذ عام 1952: "إنّنا نرى جيّدا التأثير الممارس، ولكنّنا نجهل جميعا التأثير الذي طرأ"[4]. و لا فائدة من دراسة التأثير الذي يُمارس إذا لم نفهم كيفية التحوّل الذي حدث، و كيف أمكن لعمل ما أن يساهم في ولادة عمل آخر، و هو ما قصّر فيه هؤلاء المقارنون الذين اكتفوا بأفكار عامة غير واضحة، كان تأثيرها محدودا.

---

[1]- جوزيف تو- شو Joseph. T. Shaw، المديونية الأدبية والدراسات الأدبية المقارنة، تر: محمد حلمي الأحمد، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 101، السنة 24، شتاء 2000، ص 59.

[2]- دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 20.

[3]- المرجع نفسه، ص 78.

[4]- المرجع نفسه، ص 78.

و في أواخر الستينيات من القرن العشرين شقّ النقد الألماني طريقا جديدا في التحليل والنظرية الأدبية، حيث ظهرت في مدينة كونستانس مجموعة من النقّاد شكّلوا حلقة عمل حول موضوع "علم التأويل والشعرية"[1]، تماشيا مع فلسفة ما بعد الحداثة، و جاء الفيلسوف الألماني هانس غيورغ غادامر Hans-Georg Gadamer بالفلسفة التأويلية منذ 1966، فاستفادت منها جماعة كونستانس، و استعارت منها أسسها، وطبّقتها في تفسير النصوص الأدبية، و باتت تعرف بنظرية التلقّي Théorie de la réception أو جمالية التلقي Esthétique de la réception.

و حرصت على "تحديد معنى النصّ بالسلسلة التاريخية لتفعيلاته و على الإقرار بتساوق التأويلات المختلفة"[2]. و كان ذلك جزءا من انقلاب أعمّ في تاريخ العلوم الإنسانية في منتصف الستّينات، حيث أعيد النظر في البنيوية التاريخية، و تقاربت تصوّرات علوم اللغة والسيمياء والاجتماع و غيرها، "و تشترك جمالية التلقّي مع نظريّات ما بعد البنيوية التي طوّرها النقد الأدبي في فرنسا منذ 1968، في عدد من القضايا كمفهوم العمل المفتوح"[3]، و تختلف عنها بتفسير المعنى بالتفاعل بين نشاطي الإنتاج والتلقّي.

و يعدّ الناقدان الألمانيان هانس روبرت ياوس Hans Robert Jauss و فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser أبرز ممثّليها. يقول ياوس عن النصوص: "إنّها سيرورات دلالية كامنة لا تتحقّق ولا تتفعّل إلّا بالقراءة و في القراءة. فوجود الأدب يتطلّب القارئ بقدر ما يتطلّب الكاتب"[4]. و بالتالي فإنّ هذه النظرية ترى أنّ الدلالات الكامنة للعمل الأدبي تبدأ بعمليات تلقٍ إبداعي منتج، و لا ترتبط فقط بقصدية الكاتب المؤثّر، إنّما ينتقل مركز الاهتمام إلى القارئ الذي يعتبره فولفجانج إيزر "إيجابيا إلى حدّ كبير، إذ يشارك في إنتاج المعنى، بل ويستكمل ما هو موجود ضمنيا فقط في النصّ، وبالتالي له دور في إنتاج العمل"[5]. فالنصّ الأدبي غير مكتمل و غير منغلق على ذاته، و بينه و بين القارئ تأثير متبادل ينتج عنه المعنى. قال أندريه جيد André Gide في مقدّمة كتابه "مستنقعات Paludes" الذي ظهر عام 1895: " قبل أن أشرح للآخرين كتابي أرجو أن يشرحوه لي، فالرغبة في شرحه تقلّص من معانيه، لأنّنا و إن نحن على علم بما كنّا نريد قوله، إلّا أنّنا لا نعلم إذا ما لم نقل غير ذلك، فنحن نقول دائما أكثر من ذلك. و الذي يعنيني بصفة

---

[1]- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي- من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، دار الأمان، الرباط، 2016، مقدمة المترجم، ص 12.

[2]- المصدر نفسه، ص113، و ينظر: ص 112.

[3]- المصدر نفسه، ص 114.

[4]- المرجع نفسه، من مقدمة المترجم، ص 13.

[5]- أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة في الأدب المقارن، ص 133.

خاصّة هو هذا الذي أدرجته عن غير قصد، هذا الجزء من اللاوعي الذي أريد أن أسمّيه حصّة الله. الكتاب دائما عمل مشترك، و بقدر ما تكون حصّة المؤلِّف صغيرة بقدر ما تكبر حصة الله، فلننتظر من كلّ جانب الكشف عن الأشياء، و من الجمهور الكشف عن مؤلّفاتنا"[1]. فالقارئ هو الذي يؤوّل النّص ويحدّد مدلولاته، و يكشف عن معانيه الكامنة. و بما أنّ فهم النصّ يختلف من متلقّ لآخر، و من سياق لآخر، فإنّ دلالات النصّ لا يمكن حصرها. أمّا ياوس فيرى في العمل الأدبي "بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلّا ضمن تفعيلاتها التاريخية المتعاقبة"[2].إذ لا بدّ من تتبّع طرق تلقّي النصوص عبر الزمن لفهم تحوّلات تأويلاتها بتحوّل العوامل الاجتماعية والتاريخية، والكشف عن العلاقة بين هذه التأويلات، ما يتطلّب دراسة شاملة لأزمنة و أمكنة التلقّي، بدءا من التلقّي الأوّل للنص الأدبي، حتى التلقّي الراهن له.

و تحدّث ياوس عن الأدب المقارن في الفصل الثالث من كتابه: "جمالية التلقّي"، و رأى أنّ التأويل الوضعي التقليدي كان يختزل المعنى المتعدّد للعمل المفتوح إلى معنى واحد يزعم أنّه موضوعي، و يسخّر ذلك لأغراض أيديولوجية. وانتقد تعريف جون ماري كاري للأدب المقارن (1951) بأنّه دراسة العلاقات الروحية بين الأمم و الروابط بين الأفعال، حيث رأى ياوس "أنّ أثر العمل وتلقّيه يلتحمان في حوار بين ذات حاضرة و خطاب ماض"[3]، بينما يغفل كاريه وجود ذوات فاعلة وراء تلك العلاقات، و أنّها هي التي تحقّق التبادل الأدبي بالتلقّي والتأويل، و بالانتقاء وإعادة إنتاج الأدب السابق.

و تساءل ياوس عن كيفية تجديد مباحث الأدب المقارن، فرأى أنّ ذلك يكمن في التوفيق بين المعرفة التاريخية و ضروريات التواصل الأدبي. و صرّح أنّه أسّس هذا العلم الذي ظلّ خاضعا لمدّة طويلة للمنهجية الوضعية و لتاريخ الأفكار أو النزعة الشكلية، "بغاية التعويض عن عزلة الآداب القومية"[4].

أمّا تبنّي المقارنين لكلمة (تلقّي) فيعود إلى نهاية السبعينيات، بعد انعقاد مؤتمر الرابطة الدولية للأدب المقارن في إنسبروك Innsbruck عام 1979، والذي أدخل جمالية التلقّي بين موضوعات أعمال هذا المؤتمر. و كانوا قبل ذلك بوقت طويل يستخدمون مفهومات (المرسل، والمستقبل، والرسالة)، ثمّ ارتبط الأدب المقارن بهذه النظرية و تفاعل معها، خاصة بعد المبحث

---

[1] – André Gide, Paludes, Ed: Gallimard et la collection Folio, 1895, http://www.ebooksgratuits.com.

[2] – هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقّي، ص 132.

[3] – المرجع نفسه، ص 133. و ينظر: ص 116، 117.

[4] – المرجع نفسه، ص 116، 117.

الذي خصّصه هانز روبيرت ياوس، في كتابه "جمالية التلقي" عام 1983، للتحدّث عن الثروة، والنجاح، والتأثيرات، والمصادر، والأدب المقارن. و في عام 1989 دخلت دراسات التلقّي ضمن كتاب مقارني بصورة مستقلة[1]، بعدما أدركوا أنّ عملية التأثير لابدّ أن يسبقها تلقٍّ، وإلاّ فإنّ ذلك التأثير لن يتمّ.

أرادت جمالية التلقّي أن تكون طريقا ثالثا وسطا بين الجمالية الماركسية التي كانت ترى في الأدب انعكاسا للواقع الاجتماعي، والشكلانية التي تعتبر النصوص الأدبية منظومات مغلقة، لكنّها ترى أنّ العمل الأدبي لا يدين بحياته إلا لإسهامات القراء، لذلك ركّزت على صور القراءة التي تتعلّق بالتفسير والتأويل، و تقول هذه النظرية إنّ: "كل كاتب ينطلق من أفق فكري و جمالي يكيّف تصرّفه في الموضوعات والأفكار، و تدبيره للغة وسياسته للأشكال والأساليب. و يتكوّن من تمرّسه الجمالي بالجنس الأدبي الذي يبدع فيه و من تصوّره الخاص للكتابة و من ذخيرة قراءته، وبالمقابل فإنّ كلّ قارئ، خاصّة إذا كان ناقدا، يمتلك أفقا فكريّا وجماليّا كذلك يشرط تلقّيه للنصّ الأدبي"[2]. و تأتي احتمالات قبول جمهور القرّاء لعمل أدبيّ ما، في لحظة معيّنة، إذا حدث اتّحاد بين أفق الانتظار Horizon d'attente الذي يمتلكه ذلك العمل مع أفق انتظار الجمهور. أي مع أفق التوقّع الذي يتكوّن من الخبرة والمعرفة المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النصّ، و من الوعي بعلاقاته التناصية شكلا و موضوعا. فدراسة التلقي تركّز على فحص هذه العلاقة، و عند القراءة، إمّا أن يتّحد الأفقان و يحدث انصهار بينهما (Fusion des horizons)، إذا كان بينهما توافق و تجاذب، فيكون التأثير كبيرا، بينما يقلّ الابتكار، و إمّا أن يحدث تخييب لأفق توقّع القارئ في حالة عدم التطابق مع حاجاته، فيكون الاستنكار والرفض لبعض الأشكال الأدبية. و كثيرا ما يكون ذلك بسبب عدم الفهم[3]، مثلما حدث مع الأعمال اليونانية في العصر العباسي، حيث تمّ تلقّي النقد اليوناني دون آدابها، لأنّهم لم يفهموها.

و قد ينخرط القارئ في أفق النصّ رغم الاختلاف، فيعيد النظر في تصوّره السابق[4]. وتتجلّى كيفية الاستقبال في العمل الإبداعي الجديد من خلال تطوّر الذوق، ومعايير تقويم الجمهور والنقّاد، و "يمكن أن يقرأ التاريخ الأدبي كتتابع لآفاق الانتظار"[5]. و بالتالي فإنّ التلقّي سابق للتأثير والتأثّر، سواء أكان تلقيّا إبداعيا أم تلقيّا نقديا للأعمال الأجنبية. كما أنّه يستحيل حدوث تأثير

1- ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 72 – 79.

2- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقّي، من مقدّمة المترجم، ص 13. و ينظر: ص 143 – 147.

3- ينظر: دانيال- هنري باجو. الأدب العام والمقارن، ص 77، 78.

4- ينظر: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقّي، من مقدمة المترجم ص 14، 15.

5- دانيال- هنري باجو. الأدب العام والمقارن، ص 73.

و تأثّر بمعزل عن حدوث التلّقي، و أنّ المتلقّي لم يعد طرفا سلبيّا يقع عليه الفعل، كما كانت تراه المدرسة الفرنسية التقليدية، بل أصبح فاعلا إيجابيّا وديناميكيّا، و منتجا يستفيد ممّا يتلقّاه بطريقة إبداعية شكلا ومضمونا، ما يؤدّي إلى تطوير الإبداع الأدبي وتجديده، فلا تأثير دون استيعاب لإنتاج الأديب المؤثِّر أو الحضارة المؤثّرة، و لا دون تناسب مع احتياجات الأديب الروحية والفنّية، و مع الخصائص القومية لبيئته. و حين يتوافق الأدب الوافد مع المتطلّبات الداخلية يكون التأثير إيجابيّا. فهو كما قال جيرمونسكي "ليس مجرّد هزّة من الخارج تحدث بالصدفة و بطريقة ميكانيكية، فكلّ تأثير أيديولوجي – بما في ذلك الأدب– يتوقّف على شروط منطقية واجتماعية، و هذه الشروط يحدّدها المنطق الداخلي للتطوّر القومي"[1]. وهذا ما جرى للأدب العربي في العصر الحديث، حيث حدث التأثير لأنّ الأدب الفرنسي لبّى حاجات الشاعر العربي.

و أفق انتظار العمل يتطلّب قارئا مضمرا. قارئا غامضا كما ورد عند كلّ من ياوس و إيزر، يختلف عن المرسَل إليه الاصطلاحي، فهو "عبارة عن بنية مسجّلة ضمن النصّ"[2]. و لا تأخذ دراسة التلقّي الحالات الفردية بالاعتبار؛ "إلّا إذا أُلحقت بسلسلة من الحالات الأخرى من النوع نفسه"[3]. أي لا وجود للفرد المعزول في مثل هذه الدراسات، فحين يستقبل فرد محدّد عملا ما، لا يستدعي ذلك اهتمام الناقد المقارن.

و تتجلّى العلاقة بين التأثير والتلقّي في الدعوة إلى تأويل يركّز على وقع النص و شدّة أثره في القرّاء والنقّاد، عبر تحليل آثاره الأسلوبية ومضامينه الفكرية المؤثّرة في المتلقي تأليفا وتأويلا[4]. حيث عمل ياوس على التفريق بين الأثر، أي وقع ذلك العمل، و بين تلقّيه، فالأوّل يحدّده النص فيما يختص الثاني بالمرسل إليه. و "يفترض الأثر نداء أو إشعاعا آتيا من النصّ، و كذا قابلية المرسل إليه لتلقّي هذا النداء". بينما التأويل التقليدي كان يجعل النقل يتمّ تلقائيا، كما يتجلّى في عنوان مثل: "تأثير فلان في الأدب الفلاني". لكنّ المعنى – حسب ياوس– يتشكّل بالحوار، و"استمرار أعمال الماضي في التأثير رهين بإثارة اهتمام الأجيال اللاحقة"[5]. فهو ينظر إلى كيفية اندماج تجارب الماضي المتجسّدة في النصّ مع اهتمامات القرّاء، لأنّه من الضروري السعي لإعادة بناء العلاقة بين حقب الماضي والحاضر، إضافة إلى علاقات التلقّي والتبادل بين الأمم. لكنّ "بعض مقولات التأريخ الأدبي التقليدية، مثل الأصل والأثر والنموذج والمصير والإرث الخ، تبقى

1– مكارم الغمري، مؤثّرات عربية و إسلامية في الأدب الروسي، ص 24.

2– أدخل إيزر هذا المفهوم في كتابه: فعل القراءة. ينظر: دانيال– هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 78.

3– المرجع نفسه، ص 82.

4– ينظر: هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، من مقدمة المترجم ص 17.

5– المصدر نفسه، ص 132.

غير كافية و تستوجب التعبير عنها بعلاقات جدلية حين يتعلّق الأمر بفهم تاريخ التواصل الأدبي"[1]. والأساليب والأجناس والأحقاب الأدبية تستوجب إعادة تأويلها حسب الوضع المتحوّل للمؤوّلين، و معانيها يتمّ تفعيلها من خلال مسار تلقّيها المتعاقب عبر الزمن، و"خلافا للنص الديني الشرعي الذي يعتبر حجّة (...) فإنّ النصّ الشعري متصوّر كبنية مفتوحة"[2]. أي أنّه قابل لإعادة التأويل، لأنّ إنتاج الماضي لا يعني تملّكا واعيا له، فالعصر الحديث مثلا ليس عصرا مغلقا استنفذ علمنا، ولا الرومانسية. و لا تزال البحوث تكشف عن معاني أخرى فيها لم تهتد إليها الدراسات السابقة.

و دحض الاعتراضات التي وجّهها رينيه ويلك لدراسة التأثير، والتي قال فيها إنّه لا يوجد اختلاف منهجي بين دراسة مخصّصة لشكسبير في فرنسا، و أخرى عنه في إنكلترا في القرن الثامن عشر. فالتلقي المقارن يوحي بوجود نوعين من القراءة والتلقّي للعمل الأجنبي. إحدى القراءتين تكون فيها الثقافة المستقبلِة نفسها ثقافة المصدر، أمّا القراءة الأخرى فيتغيّر فيها الفضاء الثقافي والزمني، حيث يتمّ تلقّي العمل الأجنبي – غالبا– عن طريق الترجمة، أي "زمن جديد للقراءة، وشروط جديدة للتلقّي والتفسير"[3]. ما يتطلّب فحص الصور التي تكوّنها الثقافة المستقبِلة عن الثقافة المصدر.

ثمّ جاء جوزيف جورت Joseph Jurt و قام بمعارضة جمالية التلقّي بعلم اجتماع التلقّي Sociologie de la réception. و انطلق من مبدأ أنّ مشكلة التلقّي هي مشكلة قراءات متعدّدة كانت قد جرت على عمل أدبي، و ذكر أنّ أفق انتظار الجمهور لم يتأسّس فقط على معايير جمالية، بل هناك معايير تقويم أخرى (فوق أدبية) تتمثّل في المعايير الأخلاقية، والسياسية، والفلسفية[4]. لأنّ استقبال الأعمال الأدبية و تأويلها يخضع لشروط البيئة التي تستقبله.

وسرعان ما انتشرت نظرية التلقّي خارج ألمانيا، وذلك بعد أن ترجمت مؤلّفاتها إلى اللغات الرئيسة، فتحوّلت إلى تيّار نقدي عالمي[5]. و انتقلت كلّ هذه الآراء إلى فرنسا، حيث أصبح المقارِن ينطلق من دراسات التلقّي، أي من (ما وراء الأدب)، و"كلّ الذين أبدوا بعض التحفّظات إزاء الشكلانية (...)، أو إزاء نوع من البنيوية الغربية (المعارضة للتاريخ بشدة)، أو إزاء نوع من

1– هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، ص 119.

2– المرجع نفسه، ص 134.

3– دانيال– هنري باجو. الأدب العام والمقارن، ص 81.

4– ينظر: المرجع نفسه، المرجع نفسه، ص 80.

5– ينظر: عبود عبده، هجرة النصوص– دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1995، ص219– 252.

علم الاجتماع المذهبي، تبنّوا إشكالية التلقّي التي سمحت لهم بممارسة التاريخ الأدبي والتحليل الأدبي اللذين لم يُفصلا عن الحقائق الثقافية والاجتماعية"[1]. فهذه الدراسات تسمح لهم بالجمع بين الكمّي والكيفي، و حلّ النزاع بين النقد القديم والنقد الجديد، إذ تشتمل على البحث في النجاح الذي يحقّقه العمل الأجنبي، من خلال مجموع الشهادات التي تظهر الفضائل الحيّة لهذا العمل، إلى جانب الدراسات النقدية التي يثيرها تلقّيه، ثمّ ينتقل إلى التصنيف، والتقويم، ومقارنة القراءات، ومختلف طرق الاستقبال والشرح.

و أصبح القارئ مع المقارن الفرنسي إيف شيفريل في كتابه "الوجيز" عام 1989، بطلا حقيقيّا للبحث الأدبي، حيث تخلّى عن التصوّر الجامد للنصّ لصالح تصوّر تفاعلي بين النصّ والقارئ، لكنّه رأى أنّ الدراسات المقارنة للتلقّي لا تستند إلى احتمالات القراءات، إنّما إلى القراءات التي تمّت فعلا. و ميّز شيفريل بين أربع فئات كبيرة للبحوث التي تتابع أوجه التلقّي أو أثر عمل أو كاتب ما خارج حدوده، من خلال الصيغة الشهيرة (X et Y):

– فئة يعدّها نموذجا حياديّا. X في البلد Y؛ معرفة X من قبل Y؛ وحضور X عند Y، واستقبال X من قبل Y.

– فئة توضّح عمل X: الثروة (دراسات نقدية)، نجاح، شهرة، نفوذ، انتشار الأثر والتأثير.

– فئة تطرح أوجه إعادة إنتاج X، و انعكاساته في مرآة البلد Y: صدى، أثر، دويّ، انكسارات.

– فئة مركّزة على موقفY: ردّة فعل، رأي، قراءة، نقد، (التوجّهات الأجنبية لـY) [2].

و هكذا تغيّر المفهوم السابق للتأثير، و الذي كان ينسب العناصر الإيجابية كلّها إلى الطرف المؤثّر، و تبنّى علماء الأدب المقارن هذا المفهوم الجديد الذي سدّ كلّ الثغرات النظرية التي سجّلت ضدّهم، وقاموا بتطوير منهجية مناسبة لدراسة تلقّي الآداب إبداعيا خارج حدودها ولغاتها القومية، و خارج ثقافتها الأصلية. و اهتمّت هذه النظريّة بالتلقّي دون أن تستغني عن مفهوم التأثّر إلاّ أنّها أعادت صياغته، كما ميّزت بين التّلقي من أجل الاستمتاع، والذي لا يعنى الدارس المقارن، و بين التلقّي المنتج أو الاستقبال الإبداعي الذي يمارسه الأدباء، سواء من ناحية الشكل أو المضمون، فيؤدّي إلى تطوير الإبداع الأدبي و تجديده.

و أثّرت جمالية التلقّي في المقاربة المقارنة لمسألة الأجناس الأدبية التي تخضع لتفكيك سياقها و إعادة ربطه، والترجمة، والانزياح الجنسي، ثمّ إعادة تشكيل النص المصدر، حيث إنّ النص المستقبل يتضمّن سمات جنسية مستحدثة، مثلما حدث لترجمة "ألف ليلة وليلة" من طرف أنطوان غالان و تلقّيها في فرنسا، و"التي حوّلت في بداية القرن الثامن عشر نصوصا إلى حكايات

---

[1]– دانيال– هنري باجو. الأدب العام والمقارن، ص 87، 88.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 81، 82.

شرقية"[1]، لأنّ هذه النصوص التي كانت مختلفة في ثقافتها الأصلية، قد تأثّرت بالطابع العجائبي لتلك الحكايات، فصارت تقلّدها.

و كثرت في السنوات الأخيرة الدراسات المقارنة التي تتناول التلقّي المنتج الخلاق لعمل أدبي أو أعمال أديب ما، أو تيّار أدبي، أو اتّجاه فكري، في الآداب والثقافات الأجنبية، بعيدا عن الحساسيات والسلبيات التي تنطوي عليها دراسات التأثير والتأثر التقليدية. من ذلك كتاب عبود عبده "الرواية الألمانية الحديثة دراسة استقبالية مقارنة"(1992)، الذي يوحي عنوانه بضرورة وجود مقدّمات اجتماعية وثقافية مناسبة في البلد المستقبِل، من أجل فهم العمل الأدبي الأجنبي، وحدوث التفاعل، و نجاح عملية التلقي.

4 – الأدب المقارن والنقد الثقافي:

يعدّ النقد الثقافي من مناهج ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية، و يشمل في طيّاته نقد النصوص الأدبية والثقافية معا، و يتداخل مع التناص والأدب المقارن، إذ يستخدم آلياتهما في المقارنة والتحليل. وارتبط بمفهوم الحضارة العالمية التي قال عنها كلود ليفي شتراوس في كتابه "أصل وتاريخ" إنّها لا يمكن أن تكون شيئا آخر غير "التحالف على المستوى العالمي لثقافات تحتفظ كلّ منها بأصالتها"[2]، معتبرا جميع الثقافات متساوية في القيمة. و مثلما حاول الأدب العام والمقارن الوصول إلى الكلّيات التي تجمع بين الآداب، كذلك حاول النقد الثقافي المقارن الوصول إلى ما يجمع الثقافات المختلفة باسم التداخل الثقافي Interculturalité، نحتا على مصطلح التداخل النصّي أو التناص Intertextualité. و لدانيال هنري باجو، مبحث في كتابه "الأدب العام والمقارن" بعنوان: "الأدب المقارن والتاريخ الثقافي"، يقول فيه: "مقارني اليوم بدّدوا كلّ شيء تقريبا ولم يحتفظوا من الدراسات والأعمال التي قدّمت عبر أكثر من قرن إلّا بالشيء الأساسي وهو روح الانفتاح على الآداب والثقافات الأجنبية[3]. كذلك هنري ريماك انتهى به الأمر – أواخر القرن العشرين – إلى الإحساس بأنّ "الأدب بدأ يفلت من بين يديه، و أنّ إطلاق الحبل على الغارب جعل الأدب يذوب في الدراسات الثقافية (...) ممّا أدّى بأصحاب الدعوة إلى أن يدقّوا ناقوس الخطر"[4]. و جاء في المقالة الافتتاحية للنشرة السنوية للرابطة العالمية للأدب المقارن، بقلم رئيس الرابطة كوجي كاواموتو Koji Kawamoto، أنّ "تركيز الاهتمام على عالمية الأدب قد أدّى إلى

1– دانيال هنري باجو، الأدب العام والمقارن، ص 193.

2– المرجع نفسه، ص 28.

3 – المرجع نفسه، ص11.

4– أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة في الأدب المقارن– ج1– البحث عن النظرية، ص11.

غياب تحليل خصائص الآداب واختلافاتها التي تنبع من ثقافات مختلفة"[1]. و من الموضوعات التي لم تكن من صميم الأدب المقارن، لكنّها أدخلت فيه لاحقا: دراسة صورة بلد في أدب بلد آخر، والاهتمام بالأدب الشعبي، و هجرة الأساطير والخرافات والأسمار وحكايات الجنّ والأمثال والأقوال المأثورة[2]، وكانت من قبل من الأدب الشفوي المستثنى من الأدب المقارن، لأنّه ينضوي تحت تسمية "الأدب ما قبل الحديث".

و كان الأمريكي فنسن ليتش Vincent .B.Leitch قد سبق للتقعيد للنقد الثقافي[3]، ثمّ حاول المقارنون مواكبة التغيّرات التي أفرزتها العولمة، و لذلك جذور في المفهوم الذي طرحته المدرسة الأمريكية سابقا، على لسان هنري ريماك، حيث تحوّل بعضهم للاهتمام بالنقد الثقافي المقارن منذ تسعينيات القرن العشرين، و منهم الكندي ستيفن توتوسي Steven Totose كما يدلّ على ذلك عنوان دراسته "من الأدب المقارن اليوم إلى الدراسات الثقافية" (1999). قال فيه عن الأدب المقارن إنّه يتضمّن "ما يؤهله لدراسة مختلف التجلّيات الثقافية لأيّ مجتمع، وكذلك الحوار بين الثقافات والعلاقة بين الأدب ومختلف العلوم الإنسانية"[4]. و مثل هذه الدراسات تركّز على السياق الثقافي والسياسي والاجتماعي للنصوص أكثر من الاهتمام بالشكل والمحتوى، مع الاستفادة من مناهج التحليل المعرفية المختلفة، بما فيها الأدب المقارن الذي تداخل معه في بعض اهتماماته و أصبح ينافسه، بل و يهدّد مستقبله، و هذا الأمر جعل ميشيل ريفاتير M. RIFFATERE يقترح إمكانية التعاون بين المنهجين، و فكّ التداخل بينهما، بإعادة تحديد مجال كلّ منهما[5].

وناقش تومو فيرك Tomo Virk مستقبل الأدب المقارن في دراسته: "الأدب المقارن في مواجهة الدراسات الثقافية المقارنة"، فانتقد منهج توتوسي لأنّه رأى أنّه أفرغ الأدب المقارن من طبيعته الأدبية، إذ اكتفى بتحويل كلمة أدب إلى ثقافة، كما أنّه وجد أنَّ أبحاثه في إطار الدراسات الثقافية المقارنة تدخل كلّها ضمن ميادين الأدب المقارن[6]. و دعّم فيرك الدراسات التي تهتمّ

---

[1]– أحمد عبد العزيز، نحو نظرية جديدة في الأدب المقارن، ج1، ص 17.

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

[3]– ينظر: عبد الله الغذامي، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط3، 2005، ص31.

[4]– علي مجيد داود البديري، الأدب العربي المقارن في ضوء جمالية التلقي– الدراسات النظرية المقارنة أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، 2009، ص 61.

[5]– ينظر: حسام الخطيب، الأدب المقارن من العالمية إلى العولمة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الدوحة، 2001، ص 166.

[6] – ينظر: فنسنت ب. ليتش، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر: محمد يحيى، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 104 – 106.

بخصوصيات النصوص الأدبية، ثمّ ناقش فكرة "الدراسات الثقافية المقارنة"، فوجد عواقبها وخيمة على تخصصّ الأدب المقارن الذي قد يدمّر نفسه من خلال السعي وراء الصلة الاجتماعية والتأكيدات المؤسّسية من أجل البقاء.

وتنوّعت الاتّجاهات حتّى داخل المقارنة الفرنسية لتشمل علم النفس المقارن، حيث انجرف علم الصورة Imagologie نحو سيكولوجية الشعوب[1]، و سوسيولوجيا الأدب مع إسكاربيت Robert Escarpit الذي هاجم رواد المدرسة الفرنسية التقليدية، و تحوّل إلى دراسات تجريبية للكتب والقراءة، لاعتقاده منذ أواخر الخمسينيات من القرن الماضي "أنّ تقديم خطاب حول خطاب الآخرين ليس مهنة. فالحديث الخلّاب عن الكتب، وكتابات الآخرين، كان ممتعا جدّا للذات، و للطلاب المستمعين، لكنّه لم يضف الكثير (...) على أي حال، لم يكن علميّا"[2]، و بالتالي ترك ما هو جمالي و ذوقي للبحث عن العلم، لأنّه رأى أنّ الأدب ليس مجرّد نتاج للروح الفردية، بل ينتمي أيضا إلى الأشكال المجرّدة والبنيات الجماعية، و تتعدّد الطرق التي يمكن أن نكتشف من خلالها خبايا النصوص.

و أدّت الأهمية التي أعطيت لهذا العلم في الجامعات الفرنسية إلى نشأة أجيال من الباحثين الذين سعوا من أجل معالجة الفجوات الماضية، فانقادوا وراء التيارات الجديدة، و هكذا تحدّث رينيه إتيامبل، في إطار الأدب العالمي، عن آداب شفوية اندثرت[3]. ثمّ سار بعض المقارنين الجدد على نهجه. منهم: بيير برونيل، و كلود بشوا، و أندريه ميشيل روسو، و غيرهم من الذين كانت لهم تطلّعات مستقبلية، فوسّعوا مجالات البحث مع الحفاظ على شرط أن تنتسب الأعمال المقارنة إلى لغات أو ثقافات متعدّدة. و يشكّل كتاب "الوجيز في الأدب المقارن" نموذجا لمختلف التخصّصات التي تفرّعت عن هذا العلم، فهو عبارة عن مجموعة من المقالات لكلّ منها مؤلّفها من أبرز أساتذة الجامعات الفرنسية، و منها "الشعرية المقارنة" التي تطرّق فيها صاحبها جون لوي باكيس Jean-Louis Backès للعَروض العام، والبنيات اللغوية، والتناقض اللفظي، و تعدّد الأوزان وانتقالها، وتناول دانيال مادلينا Daniel Madelénat الأدب والمجتمع، بينما تناول دانيال هنري باجو الصور الثقافية، و درس جون ميشال غليكسون Jean-Michel Gliksohn الآداب والفنون[4].

---

1 – Daniel-Henri Pageaux, Littérature comparée et comparaisons, P. 285-307.

2 – Robert Escarpit, Sociologie de la littérature, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, Paris, 8e éd, 1992, P. 3.

3 – Etiemble, René, Nouveaux essais de littérature universelle, p11.

4 – Pierre Brunel, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, Voir respectivement: P. 87 – 104. P. 105, P. 133, P. 245.

و فضلا عن التيارات التي سبق الفصل فيها، تفتّح الأدب المقارن على دراسات ما بعد الاستعمار post-colonialisme التي أدرجت قضاياها في هذا الفرع المعرفي، خاصة بعد نشر إدوارد سعيد لكتابه "الاستشراق" في عام 1978، وكتاب سوزان باسنيت "الأدب المقارن مقدمة نقدية" عام 1993[1]. كما جمع كتاب "مقارنة الأجنبي"[2] عدّة دراسات مقارنة جعلت منه فضاء التقي فيه اللغويون والمقارنون و المتخصصون في الأدب الأجنبي بوجهات دمجت مختلف التحديات المعرفية والسياسية، و عرضت الخطر الناجم عن إعطاء الأفضلية للسياق على النص، والعلاقات المشحونة أيديولوجيّا، خاصّة عندما يتعلق الأمر بأدب ما بعد الاستعمار[3]. حيث إنّ إضفاء الطابع السياقي والتاريخي وفق هذا الاتّجاه الذي يعرّف التعدّدية الثقافية باعتبارها النظير الثقافي للعولمة الاقتصادية، أحدث أزمة استلزمت التأكيد على القيمة الأدبية للنصوص.

ثّم ظهر كتاب باسكال رابولت فويرهان: "النظريات العابرة للقارات، رحلات المقارنة ما بعد الاستعمار"[*]، ليفتح المجال أمام نظريّات ما بعد الاستعمار، و هو التيار الذي طرأ على الدراسات التطبيقية المقارنة خلال العقود الماضية، بفضل الأساتذة الذين جمعوا بين تدريس اللغة الإنجليزية والأدب المقارن، خاصة في أمريكا الشمالية. و كشف جون مارك مورا Jean-Marc Moura المختصّ بالأدب المقارن والآداب الفرانكفونية عن روافد جديدة للمقارنة تتماشى مع العلاقات الجديدة التي تربط المركز Métropole بمستعمراته القديمة، أو صراع المركز والهامش، حيث نشر على موقع الجمعية الفرنسية للأدبين العام والمقارن بحثا بعنوان: "ما بعد الكولونيالية والمقارنة"[4]، وضّح فيه الآفاق الجديدة للمقارنة في علاقاتها مع آداب المستعمرات، والعلاقة بين آداب هذه المناطق فيما بينها، كدراسة العلاقات بين آداب الكراييب الإنجليزية والفرنسية والاسبانية والهولندية. و قد سبقت دول أوروبا الشرقية إلى مثل هذه الدراسات التي تلتقي مع مفهوم الأدب العام والمقارن، بينما تأخّر ذلك في فرنسا بسبب موقفها من الهامش، و احتقارها للآداب الفرانكفونية. و لعلّ تراجع

---

[1]- ينظر: سيزر دومينغيز وآخرين، تقديم الأدب المقارن- اتجاهات وتطبيقات جديدة، ص 83- 102.

[2] - Émilienne Baneth-Nouailhetas, Claire Joubert, Comparer l'étranger, Presses universitaires de Rennes, 2007, www.openedition.org/6540.

[3] - Émilienne Baneth-Nouailhetas , Littérature comparée et études postcoloniales, In: Comparer l'étranger, P. 19.

[*] -Pascale Rabault-Feuerhahn, Théories intercontinentales, Voyages du comparatisme postcolonial, Collection Quaero, 2014.

[4] - Jean-Marc Moura, Post-colonialisme et comparatisme, Bibliothèque comparatiste, http://sflgc.org/bibliotheque/moura-jean-marc-postcolonialisme-et-comparatisme, consulté le 13 Octobre 2019.

هذه الآداب في مرحلة السبعينات من القرن العشرين[1]، هو الذي أدّى إلى الاهتمام الفرنسي بها. و رفضت هذه الدراسات الأنظمة المغلقة المكتفية بذاتها، فاستبدلت المركزية الأدبية للمقارنين الأوائل بالعالمية الأدبية، و ظلّ الأدب المقارن سائرا جنبا إلى جنب مع كلّ هذه التخصصات التي أصبحت تعتمد على المقارنة كمنهج.

و نشرت مجلة الأدب المقارن والجمعية الفرنسية للأدب العام والمقارن (SFLGC) أبحاثا كشفت عن الحقول البحثية الجديدة للمقارنة المعاصرة التي تفاعلت مع عالم المعلوماتية والرقمنة، والدراسات ما بعد الاستعمار، و من ذلك دراسة هيبير رولان Hubert Roland و ستيفاني فاناستين Stéphanie Vanasten حول "السبل الجديدة للمقارنة "، جمعا فيها مقالات متنوّعة لعدّة مقارنين، منها: رهانات المقارنة التفاضلية والخطابية، و حوار العلاقات ما بين التخصّصات في حقل المقارنة، و دراسة الصورة بين علم النفس الاجتماعي وعلم النفس المعرفي[2]، و غيرها. و كلّها من الممارسات الحديثة للبحث المقارن، والتي تتقارب اهتماماتها المنهجية والمعرفية، و تستعرض ظواهر الحوار بين الثقافات.

و دعا إيف شوفريل لتجديد مناهج المقارنة بما يتماشى مع العولمة الثقافية والرقمنة، فطرح في بحثه الموسوم بـ"الأدب المقارن والبحث عن حقل جديد"، مسألة الحدود، و تحدّث عن تجديد الأدب المقارن الفرنسي لممارساته المنهجية مع مطلع القرن الحادي والعشرين، خاصة و أنّ الوضع الفرنسي لم يكن استثنائيا، حيث واجه المقارنون في أمريكا الشمالية صعوبات مماثلة، و تساءل حول ما إذا كان للمنهج الأساسي للأدب المقارن مثل هذا الامتداد الذي لا حدود له، حتّى يريد أن يشمل أشياء كثيرة جدّا. و رأى أنّه من واجب من يمارسونه معرفة الحدود حتّى و إن كانت طموحاتهم كبيرة. واستشهد على ذلك بالبحث الذي نشره فايسشتاين في المجلة الكندية للأدب المقارن، عام 1984، حول أزمة الأدب المقارن الدائمة التي أرجعها إلى عدم القدرة على تحديد مجالاته، متسائلا: "من أين أتينا؟ من نحن؟ إلى أين نذهب؟[3]. و فُتحت الآفاق أمام الباحثين، خاصّة بعدما حوَّل المركز الفرنسي للبحث في الأدب المقارن (CRLC) أبحاثه الأكاديمية من الورقية إلى الرقمية، و هو ما سهّل الاطّلاع عليها، والاقتباس منها، أو دراستها. كما سمح هذا

---

1 – Jean-Marc Moura, Pour une théorie postcoloniale francophone, In: Littératures francophones et théorie postcoloniale, Éd: PUF, 2013, P. 149 – 176.

2 – Hubert Roland et Stéphanie Vanasten, Les nouvelles voies du comparatisme, Ed: Academia Press, 2010, Voir respectivement: p 13, 27, 41, 57, 125.

3 – Yves Chevrel, La littérature comparée et la quête d'un territoire, In: Comparer l'étranger, p. 49-63.

التفاعل بالانفتاح على نظريات المثاقفة L'acculturation، و حوار الحضارات Interculturalité دونما الحاجة إلى الوسائط التقليدية التي اعتمدها المقارنون سابقا.

وقف هذا التخصص على مفترق طرق تاريخ الأفكار، والثقافات، والأنثروبولوجيا، و الأدب، و نتيجة لهذا التجاوز الدائم لحدوده، و توّسع مجال دراسته، و اختلاف مناهجه، كثرت التساؤلات حول طموحاته وهويّته أكثر من أيّ تخصّص آخر، و أعيد تعريفه باستمرار، حيث لم يتوقّف المقارنون الفرنسيون أبدا، من مارسيل باتايون Marcel Bataillon، إلى جان مارك مورا Jean-Marc Moura، عن التفكير في تطوير نظرية مقارنة أصيلة، و ناقشت الجمعية العامة للرابطة الدولية للأدب المقارن (AILC) خلال مؤتمرها الدولي في البندقية عام 1993، العديد من التساؤلات حول المنعرج الذي حدث في نشاط المقارنين، كما طرحت في الأيام الدراسية لمركز الدراسات والأبحاث المقارنة (CERC) لعام 1995، بعنوان "وجهات نظر مقارنة"، و "المقارنة اليوم"[1]، و في الإصدارات الأخيرة لمجلة الأدب المقارن، فضلا عن الكتب التي مالت لصالح الموازنات الثقافية، و التي تصوّر كيفية اندماج ثقافات مختلفة ضمن نصّ مكتوب بلغة واحدة، أو تجلّي رموز مشتركة بين الثقافات فيه، مع التركيز على التاريخ الثقافي والفكري الأوروبي. و يبقى مستقل الأدب المقارن مفتوحا لإمكانيات إضافية من التطوير والتداخل مع مختلف التخصّصات، لاسيما ما ينتمي منها إلى مجال العلوم الإنسانية، في ظلّ العولمة التي تطمح إلى جعل العالم قرية تنمحي فيها الخصوصيّات.

لكن رغم ما واجهته دراسة المديونية الأدبية من الانتقادات، خاصّة ظاهرة البحث عن المصادر، و دراسة التأثير الأدبي، فإنّ مكانتها في الأدب المقارن لم تنحسر بعد، و ما من أحد ادّعى بأن ليس هناك قيمة لمعرفة كيف حوّل شكسبير المادة المستقاة من بوكاشيو مثلا، كما لم ينكر أحد أنّ شهرة شكسبير، و بايرون، و سكوت، أدّت إلى التأثير في أعمال أدبية أجنبية[2]، إنّما لم يتوقّف المقارن عندها، بل عمل على هدم الحواجز بين الحقول المعرفية والتخصّصات المختلفة لينتهي به المطاف إلى النقد الثقافي المقارن، و مع ذلك لم توضع بعد الحدود النهائية الدقيقة التي تفصل في هذا الموضوع.

المبحث الرابع: الأدب المقارن و نظريّة التّناص:

بعد ذيوع نظرية التناص بدأ بعض النقاد المقارنين بالتوجيه نحو دراسات تناصية مقارنة، لما لها من تداخل مع التأثير والتأثّر، و إن كان مجال التناص أوسع، كونه يتناول النصوص وتداخلها،

---

1 – Brigitte Bercoff, Pratiques de la comparaison dans quelques départements de lettres en France, In: Comparer l'étranger, P. 81-98.

2 – ينظر: جوزيف – تو– شو، المديونية الأدبية والدراسات الأدبية المقارنة، ص 264– 265.

وتأثيرها في بعضها البعض حتّى في إطار الأدب القومي الواحد. و من أولئك النقّاد الفرنسي "بيير برونيل"[1]. حيث كثر الحديث عن هذا المصطلح الجديد و مفاهيمه الإجرائية التي تساعد على تفكيك شفرات النصوص وكشف مرجعياتها و بناها التحتية، والطريقة التي يولّد بها نصّ نصّا آخر. و أصبح التناص آلية من آليات المنهج المقارن، و في فصل بعنوان "بعد جديد هو التناصية"، يربط دانيال هنري باجو التناص بالدراسات المقارنة[2]، و يعتبره إجراء جديدا للمقارنة، إلى جانب دراسة الموضوعات والأساطير التي تخضع لمنهج آخر.

و كلمة التناص تحيلنا إلى ثلاثة مفاهيم هي: (المصطلح، والظاهرة، والمنهج). و قبل الخوض في الكثير من المستجدّات التي حدثت عالميّا، لا بدّ من التطرّق لنشأته، و مفاهيمه، وأنواعه، و أشكاله، و إبراز قوانينه و آلياته، للاستعانة بها في التطبيق، لما لها من علاقة بكيفية إنتاج النصوص والكشف عن بناها، خاصة مع عدم وجود دراسات تفصيلية حول الجانب النظري، وكثرة الأخطاء المتداولة، والخلط الحاصل في الدراسات الأكاديمية بين الأنواع والأشكال والموضوعات، ما جعلني أعود إلى المصادر الغربية من أجل الفصل في الموضوع.

غزى النقد الفرنسي منذ أواخر الستينات العديد من المفاهيم، كالنصّية، و التناص، و هي من النظريات ما بعد الحداثة، و لقد نشأ مصطلح التناص في الثقافة الغربية على يد الناقدة والروائية الفرنسية ذات الأصول البلغارية "جوليا كريستيفا" Julia Kristeva التي تأثّرت بأعمال ميخائيل باختين Mikhail Bakhtine حول الحوارية و تعدّد الأصوات الأيديولوجية في الرواية. أطلقته في المقدمة التي وضعتها للترجمة الفرنسية لكتاب باختين "شعرية دوستوفيسكي"(1963)[3]، كما ظهر في أبحاث متفرّقة نشرتها كريستيفا في مجلّتي: Tel quel (كما هو) وCritique (نقد) الفرنسيتين، بين سنتي (1966- 1967)[4]، و بعدها عرضته في كتابها (سيميوطيقيا، Sémiotikè 1969)، من خلال بحثها عن نظرية للنص. أحدث ذلك ثورة في عالم الدراسات النصية، حيث استثمرته جماعة Tel quel في سلسلة مقالات طرحت فيها صيغة النص المتعدّد، و أخذت معالم هذا المنهج تنتشر مع أواخر ستينات القرن الماضي،

1- ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص33.

2- المصدر نفسه، ص27.

3 - ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص 121. وينظر:

Mikhaïl Bakhtine, La poétique de Dostoïevski, La préface de Julia Kristeva «une poétique ruinée". Traduit par Isabelle Collitcheff, Seuil, Paris, 1998, P. 14.

4- ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن ص27. و سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 93 - 94.

وتبلورت شيئا فشيئا على يد النقاد الفرنسيين أمثال رولان بارت Roland Barthes، و جيرار جينيت Gérard Genette، و جاك دريدا Jacques Derrida، وألجيرداس جوليان غريماس Algirdas Julien Greimas، و ميشيل ريفاتير Michel Riffaterre، وغيرهم. من البنيوية إلى تاريخ الأدب، والأدب المقارن، والاتّجاهات السيميائية، والتفكيكية، والأسلوبية، و جمالية التلقّي، والشعرية، والهرمنوتيقا، والفرويدية، ما فتئ هذا المفهوم يتطوّر و يتداخل مع مجالات معرفية متعدّدة ومناهج مختلفة تبنّته، خاصة ما بعد الحداثية منها، مستخدمة مفاهيمه المختلفة بطريقة واسعة جعلتها تأتلف معه، وله في كلّ منها خصوصيّاته وآليته، كما شهد التباسات عديدة في التعريف، و نافسته مفاهيم أخرى ألقت عليه الظلّ.

1.ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine و مبدأ الحوارية Le dialogue des textes:

يرجع بعض الدارسين أصول التّناص إلى المفاهيم التي جاء بها باختين[1]، لكنّ الحقيقة هي أنّ بعد ما قامت به حلقة براغ من محاولات محتشمة، كانت الشكلانية الروسية "الأولى التي فتحت الطريق أمام سيمائيات للنصوص الأدبية"[2]. و يذكر تودوروف في كتابه "الشعرية" أنّ بداية الاعتراف بقيمة هذه السمة اللغوية تعود إلى الشكلانيين الروس، و منهم شكلوفسكي الذي كتب: "إنّ العمل الفنّي يُدرَك في علاقته بالأعمال الفنّية الأخرى، و بالاستناد إلى الترابطات التي نقيمها فيما بينها. وليس النصّ المعارض وحده الذي يبدع في توازٍ وتقابلٍ مع نموذج معيّن، بل إنّ كلّ عمل فنّي يُبدَع على هذا النحو"[3]. فهو يؤكد حتمية السقوط في دائرة التفاعل النصّي، كما يرى أنّ ذلك جوهري في جميع الأعمال الفنّية. و قال في موضع آخر: "كلّما سلّطت الضوء على حقبة ما، ازددت اقتناعا بأنّ الصور التي نعتبرها من ابتكار شاعر إنّما استعارها من شعراء آخرين"[4]. وهي الفكرة التي وجدت صداها في الدراسات النقدية اللاحقة.

أمّا ميخائيل باختين فقد ظهر معظم إنتاجه المبكّر بتوقيع بعض تلاميذه و أعضاء حلقته. حيث ظهرت ثلاثة كتب في الثلث الأوّل من القرن العشرين، نسبت إلى باختين، وهي: "الطريقة الشكلية والنقد الأدبي" في عام 1928، و وضع عليه اسم: بافل ميدڤيديف P.N Medvedev، والثاني في الفترة نفسها، بعنوان "الماركسية وفلسفة اللغة"، و عليه اسم ف.ن. ڤولوشينوف V.N.

---

[1]– محمد عزام، النصّ الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص28.

[2]– جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997، الهامش، رقم 15: ص 19.

[3] – تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1990، ص 41.

[4] – محمد عزام، النصّ الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، ص38.

Voloshinov، وأضيف إليهما اسم باختين لاحقا. و في عام 1929، نشر كتابه "قضايا أعمال ديستويفسكي" الذي أصبح عنوانه في طبعته الثالثة التي نشرت عام 1972: "شعرية ديستويفسكي" La poétique de Dostoïevski. و عرف أكثر بهذا الكتاب، كما عرف بكتابه عن رابليه، و دراسته المطوّلة للخطاب الروائي[1].

كان باختين في كتابه "شعرية دوستويفسكي": "أوّل من صاغ نظرية بأتمّ معنى الكلمة في تعدّد القيم النصّية المتداخلة"[2]. وذلك عام 1926، و سمّاها نظرية "الحوارية" Dialogisme. و هو في ذلك "مدين لما أنجزه عدد من المفكّرين الرومانطيقيين الألمان"[3]. اهتمّ بدينامية الكلام الحيّ و تفاعل التلفّظات، من أجل دعم نظريّته في الإبداع الفنّي. و انطلق من فرضية أنّ الحياة كلّها حوارية، و أنّ الآخر له دور حاسم لإدراك الذات لنفسها و إتمام الوعي بالعالم الخارجي، و أنّه من المستحيل إدراك وجود أيّ كائن بصورة منفصلة عن علاقاته بالآخر. لذلك اهتمّ بنظرية التلفّظ التي كان قد صاغها بقلم ڤولوشينوف في مقال بعنوان "الخطاب في الحياة والخطاب في الشعر"، وهي النظرية التي أعاد شرحها في كتاباته التي ظهرت أواخر الخمسينات من القرن العشرين. حيث رأى أنّ التلفّظ لا يتشكّل فقط من المادة اللغوية، بل فيه أيضا جزء متضمّن، غير لغوي، وهو سياق النطق الذي يشمل "العناصر الزمانية والمكانية والدلالية والقيمية المألوفة لكلا المتحاورين"[4]. و بالتالي فهو يختلف عن الجملة، إذ إنّه نتاج لسياق اجتماعيّ محدّد، و هو موجّه إلى شخص ما، أي أنّه ليس خاصا بالمتكلّم وحده، بل هو نتيجة لتفاعله مع المستمع. ومن أنواع الخطاب التي رأى فيها باختين هذا التفاعل ضروريا: المحادثة اليومية، والقانون، والدين، والعلوم الإنسانية، والخطاب السياسي ..الخ[5]. هكذا أرسى باختين مبدأ الحوارية، و أسّس عليه رؤيته للغة والكلام، و قال إنّ "العلاقات الحوارية هي علاقات دلالية بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي"[6]. لهذا هاجم المدرسة الألسنية السويسرية التي تقول بالطبيعة الثنائية للعلامة اللغوية، وأنكر إمكانية التمييز بين مفهوم التزامن والتعاقب، لأنّ ابتداع مثل هذه الثنائيات في نظره، يتنكّر للإبداع الخلّاق في استخدام اللغة[7].

---

1 – ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص5 – 7، مقدمة المترجم.

2– تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 41.

3– تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، مقدّمة المترجم، ص 10.

4– المرجع نفسه، ص 90. و ينظر: ص 175 – 182.

5– المرجع نفسه، ص 89 – 92، ص 125.

6– المرجع نفسه، ص 122.

7– المرجع نفسه، مقدّمة المترجم، ص 8.

ميّز باختين بين المعاني القاموسية للكلمة، والتي يحتفي بها الفكر التقليدي، والكلمة الحيّة التي تكتسب معانيها من خلال تقاطعاتها و صراعاتها مع كلمات الآخرين التي تتأثّر بها، و قال بهذا الصدد: "الكلمة في الفكر الأسلوبي التقليدي لا تعرف إلّا ذاتها (أي سياقها هي) وموضوعها وتعبيريتها المباشرة ولغتها الواحدة والوحيدة. أمّا الكلمة الأخرى، الموجودة خارج سياقها، فلا تعرفها إلّا بوصفها كلمة محايدة من كلمات اللغة"[1]. و يرفض باختين هذا التصور التقليدي الذي يرتاح إلى الكلمة المحايدة. و لأنّ "التناص ينتسب إلى الخطاب Discours و لا ينتسب إلى اللغة، و لذا فإنّه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات Translinguistique، و لا يخصّ اللسانيات"[2]. وبالتالي خرج باختين عن حدود لسانيات دي سوسير، و رأى أنّ الكلمة في عملية صراع دائم، لا يمكن تحديد دلالاتها إلّا ضمن مسار تفاعلي لعلائق عديدة: نفسية، و أيديولوجية، واجتماعية، وتاريخية ... الخ.

و من جهة أخرى، هاجم باختين منظور فرويد في التحليل النفسي[3]، مثلما هاجم أفكار الماركسيين، والشكلانيين الروس، و حاول تجاوز "الصدع القائم بين المقاربة الشكلية المجرّدة، والمقاربة الأيديولوجية المساوية لها في التجريد"[4]. لأنّ الأيديولوجية، كما رآها، نتاج للحياة الاجتماعية بقدر ما هي منتجة للعلاقات الاجتماعية. وسّع مفهومها و أدخله ضمن تحليله للتلفّظات و تفاعلها الحواري الاجتماعي الحيّ والمستمر، حتّى اعتبر "الكلمة هي الظاهرة الأيديولوجية بامتياز"[5]. فكلّ كلمة تشي بأيديولوجية قائلها، و هي تحيل إلى المجتمع والتاريخ.

و وسّع مفهوم الحوارية لتشمل كلّ خطاب حيّ، و أشار (باسم ڤولوشينوف) إلى أنّ كلّ خطاب يعود، على الأقلّ، إلى فاعلين، وبالتالي إلى حوار محتمل. أي أنّ "الأسلوب هو رجلان على الأقلّ، و بدقّة أكثر، الرجل و مجموعته الاجتماعية مجسّدين عبر الممثّل المفوّض، المستمع، الذي يشارك بفعالية، في الكلام الداخلي والخارجي للأوّل"[6]. يعني أن لا وجود لكلمات محايدة

1– باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص 29.

2– تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 122. و في ص 57 و ما بعدها، مبحث عن هذا العلم. و استعمل باختين مصطلح Métalinguistiques للدلالة عليه في كتابه: شعرية دوستويفسكي، ص 265.

3– رأى باختين في كتابه المعنون "الفرويدية"، و المنشور باسم ڤولوشينوف، أنّ الفرويدية تقيم الحياة النفسية على قاعدة بيولوجية، و تفهم اللاوعي بوصفه يسبق اللغة، أي أنّه خارجي بالنسبة لها. ينظر: المرجع نفسه، ص 70.

4– المرجع نفسه، ص 77. و ينظر: ص 76 – 88.

5– Mikhaïl Bakhtine, Le marxisme et la philosophie du langage, Les éditions de minuit, Paris, 1977, P 31.

ضمن: مجلة الآداب الأجنبية ع 99، ص 99.

6– تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 124.

و معفاة من أصوات الغير وتقويماتهم، و أنّ المستمع يحدّد الدلالات من خلال تفاعل كلام الذات مع كلمات الآخرين. وفي كتاباته المتأخّرة يؤكّد باختين أنّه مهما كان موضوع الكلام، فإنّه قد قيل من قبل، و يستحيل تجنبّ الالتقاء بما تعلّق سابقا بهذا الموضوع. و "آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنّب تماما إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخصّ خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأنّ آدم كان يقارب عالما يتّسم بالعذرية ولم يكن قد تُكُلّم فيه وانتُهك بوساطة الخطاب الأوّل"[1]. و هي الفكرة التي كرّرها كلّ النقاد الذين جاءوا بعد باختين، مسقطين إيّاها على النصّ الأدبي.

أحيانا يستعمل تودوروف مصطلح التناص بدل "الحوارية" في الكلام الذي ينسبه لباختين، كقوله: إنّه "ليس هناك تلفّظ مجرّد من بُعد التناص"[2]. لأنّه يراه أكثر شمولا من الحوارية. أمّا في حديث باختين عن التعدّد الصوتي Polyphonie فإنّه ينفي ذلك عن الشعر، لأنّه مفهوم مختلف تماما عن التناص. في الشعر "ليس هناك إلّا وجه واحد هو الوجه اللغوي للمؤلّف المسؤول عن كلّ كلمة (...) ومهما يكن من شأن تعدّد و تنوّع الخيوط والتداعيات والإشارات والتلميحات والمطابقات المعنوية والنبرية التي تصدر عن كلّ كلمة شعرية، فهي كلّها تتكافأ و تتناسب مع لغة واحدة و منظور واحد، وليست تتناسب مع سياقات اجتماعية متباينة"[3]. فاللغة في معظم الأجناس الشعرية تتميّز بوحدة نظامها، و بفردية الشاعر اللغوية والكلامية. هي لغة ذات مستوى واحد، و أسلوب واحد هو أسلوب الشاعر، حتّى و إن كانت القصيدة قصصية، و تعدّدت شخصياتها، أو كانت تحتوي على أثر نصوص أخرى. كما أنّ "الإيقاع في الأجناس الشعرية نفسه لا يساعد أيضا على أيّ تفكيك جوهري للغة"[4]. و يعني وجود نظام نبري يساعد على تطابق اللغة مع الموضوع، و يجعل الوحدات الإيقاعية تتقارب، فيخلّص لغة الشعر من التنوّع الكلامي، و نبرات الغير ونواياه.

و إن كان التهجين والحوارية لا وجود لهما في الشعر، و أنّ هذه الأخيرة في الكلام اليومي شيء لا إرادي، و ليس لها أيّ بعد جمالي، فإنّ الأمر يختلف في الرواية أين تكون لها أهمية هائلة، ففيها "تجد تعبيرها الأمثل والأعمق"[5]. حيث تتحاور فيها اللغات بطريقة فنّية إبداعية. و قد

---

[1]– تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 125.

[2]– المرجع نفسه، ص 122، 123.

[3]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 58. و ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 128 – 129.

[4]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 58.

[5]– المصدر نفسه، ص 28. و ص70. أمّا في "المبدأ الحواري" فإنّ تودوروف يقع في خطأ تعويض مصطلح "التعدّد الصوتي" بالتناص، في نقله لكلام باختين، بقوله: "التناص القويّ الحاد مظهر من أبرز مظاهر الرواية"،

كانت المقاربات الأسلوبية التقليدية للكلمة في الرواية بعيدة عن جوهرها الحقيقي، حيث ضاق أفق التفكير، و قصر عن استيعاب حياتها الفنّية، فكانت تعامَل معاملة الكلمة الشعرية[1]، على الرغم من أنّ الرواية ظاهرة متعدّدة في أساليبها، و متنوعة في أنماطها الكلامية، و متباينة في أصواتها، ناهيك عن عدم تجانس وحداتها الأسلوبية التي تنتمي أحيانا إلى مستويات لغوية مختلفة، و بالتالي تخضع لقوانين أسلوبية مختلفة.

عدّ باختين الرواية نوعا أدبيّا في حالة صيرورة، نوعا لا يكتمل، بل يتطوّر هاضما العناصر التي يقترضها من الأنواع الأخرى، فهي نوع مازال قيد التشكّل. و بحث في مكوّناتها النصّية، فوجد أنّ لغتها منظومة لغات، حيث "لا تستطيع الكلمة التفرّد والتشكّل أسلوبيا، إلّا في عملية التفاعل الحيّ مع هذا الوسط الخاص، المتميّز"[2]. فالكاتب في العمل الروائي "لا يتكلّم بلغة معطاة، (...) بل إنّه يتكلّم من خلال اللغة، و هي لغة اكتسبت كثافة و أصبحت موضوعية و تحرّكت مبتعدة عن فمّه"[3]، أي هناك مسافة بينه و بين الخطاب الذي نجد فيه عدّة أنماط أسلوبية متآلفة، تتشكّل من السرد الأدبي الفنّي المباشر للمؤلّف، وأشكال السرد الحياتي اليومي الشفوي، و أخرى نصف أدبية، إضافة إلى الأشكال المختلفة لكلام المؤلّف (كالخطابة، والتقارير، والمحاضر...)، و كلام الأبطال المفرّد أسلوبيا. لكنّ رغم هذا التنوع الكلامي الاجتماعي فيها، فالروائيّ يعيد تقديم اللغة بطريقة منظّمة فنّيا، دون أن يخلّص الكلمات من المقاصد والأصوات الغريبة عنه. أي أنّ الرواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها لهجات و لغات أجناس أدبية مختلفة، و لغات أجيال متفاوتة الأعمار، والاتجاهات. بل و "لكلّ يوم شعاره و مفرداته و نبراته(...) و هي حوارية دائما و إن بنسب مختلفة"[4]. حيث يجزم بأنّ الفنّان الناثر ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين. كلمات تحمل مقاصد وآثار سياقات أخرى مختلفة من حيث الجنس، والتيار، والحزب، والمؤلّف، والجيل، والعمر.

أسقط باختين آراءه النظرية على جنس الرواية الذي وجد أنّه يزخر بالتفاعلات التناصية والتداخلات الحوارية، خاصّة روايات الكاتب الروسي دوستوفسكي الذي اعتبره من أعظم المجدّدين في هذا المجال الفنّي، و عدّه نموذجا جديدا لعالم الرواية[5]. و وظّف مفهوم تعدّدية الأصوات

لأنّنا لو أخذناه بهذا المعنى، فإنّ ذلك يعني نفي التناص عن لغة الشعر، و هذا ما لم يقصده باختين. ينظر: تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 130.

[1]- ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 8، 9.

[2]- المرجع نفسه، ص 29. و ينظر: ص 10.

[3]- تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 129.

[4]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص 11. و ص 59.

[5]- ينظر: ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: نصيف جميل التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986، ص5.

لوصف بعض مميّزاتها، حيث وجد أنّها، على عكس الرواية التقليدية، تتعدّد فيها الشخصيات والأصوات، و وجهات النظر، والضمائر، على نحو كبير، ما يؤدّي إلى تعدّد العوالم الإيديولوجية التي لا تترجم بالضرورة فلسفة المؤلّف[1]. كما تناول موقف المؤلّف تجاه البطل، و وجد أنّ صورة هذا الأخير عند دستويفسكي ليست الصورة المعتاد عليها في الروايات التقليدية، إذ أصبح وعي البطل يصاغ كوعي آخر "يتمتّع باستقلاليته و نفوذه المعنوي"[2]. ما يعني أنّ له كلمته الشخصية، و قادر على تقرير مصيره، و هو الذي يسلّط الضوء على نفسه و على الواقع المحيط به، بدل المؤلّف، أي له وجوده الذاتي الخاص به، و فكره الخاص، والروائي ينسج خطابه من كلماته وكلمات الشخصيات الروائية التي تحيط به.

كما ركّز على الروايات الكلاسيكية الفكاهية لدى كلّ من هنري فيلدينغ Fielding Henry، و توبياس سموليت Tobias Smollett، و تشارلز ديكينز Charles Dickens، و لورانس ستيرن Laurence Sterne، في إنجلترا، و هيبل Hippel، و جان بول Jean Paul في ألمانيا ليبرهن على تقنية التهجين التي تمزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد، أو بالأحرى، أسلوبين، و أفقين من المعاني والقيم، لكنّ السمات النحوية تعود إلى متكلّم واحد، و بالتالي، لا يفصلهما حدّ شكلي. "فكأنّما ليس للمؤلّف لغته الخاصة، إنّما له بالمقابل أسلوبه، قانونه العضوي الواحد المتصّل بتلاعبه باللغات"[3]. لكنّ ذلك لا ينقص من القصدية العميقة للعمل، أي من تأويله الأيديولوجي.

سمح مفهوم الحوارية بلفت الانتباه إلى أشكال أخرى من التداخلات النصية تقترب منه، كالتناص الذي عرّفه تودوروف و ذكر أنماطه في الفصل الخامس من كتابه عن باختين، فقال إنّه "لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبيرات أخرى"[4]. و يجب أن لا نغفل أنّه استمدّ مواده من مؤلّفات باختين، وألّفه في فترة كان مصطلح التناص قد انتشر في الساحة النقدية الأوروبية.

أنماط التفاعل التي ميّزها باختين: حدّد اتّجاهين رئيسيين بين خطاب المؤلّف و خطاب الآخر:

– الأسلوب الخطّي: تكون فيه العلاقة الداخلية اللفظية بين خطاب المؤلّف و خطاب الآخر واضحة، و حول هذا الأخير خطوط محيطية تميّزه.

– الأسلوب التصويري: يحاول فيه سياق كلام المؤلّف أن يبدّد كثافة خطاب الآخر وانغلاقه على ذاته، لكي يمتصّه و يمحو حدوده[5].

---

[1]– ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص63.

[2]– ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي ص 9. و ص 65 – 70. و مجلة الآداب الأجنبية ع 99، ص 103.

[3]– ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص78، ص 63 – 69.

[4]– تزفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ص 121.

[5]– ينظر: المرجع نفسه، ص 134– 136.

و أدرج باختين بعض الأفكار التي تقترب من مفهوم التناص، كقوله إنّ كلّ كلمة (قول) تجد دائما الموضوع المتّجهة إليه ملفوفا بسديم كلمات الآخرين، أو مُضاء بنورها، فتدخل معها في حوار، إذ تندمج مع بعضها، و تنفر من البعض الآخر، و تتقاطع مع بعضها الثالث[1]. و ميّز بين نوعين من التركيب الهجين: "تركيب هجين نموذجي ثنائي النبرة و ثنائي الأسلوب"[2]. و منه ما يرد بطريقة خفيّة لا تبرز معها السمات الشكلية لكلام الآخر، و منه ما يكون بشكل مكشوف، حيث يظهر كلام الآخر بلغة غريبة.

كما تحدّث عن المحاكاة الساخرة للأسلوب الملحمي والتي اكتشفها في مطلع رواية ديكينز. ونظرا لحجم النقل الذي صادفه فيها، قال إنّه بالإمكان وضع نصّها كلّه ضمن علامات تنصيص، حيث لم يجد فيها من كلام المؤلّف سوى جزر صغيرة متناثرة هنا و هناك، و أنّ "كلام الآخر المروي والمحاكى بسخرية، والمعروض في إنارة معيّنة، والمتموضع كتلا ضخمة حينا، أو المتناثر حينا آخر، العديم الشخصية في معظم الأحيان (الرأي العام، لغات المهن والأجناس) لا ينفصل في أيّ مكان انفصالا واضحا عن كلام المؤلّف: الحدود هنا غامضة و مائعة عن قصد، و كثيرا ما تخترق كلّا نحويّا واحدا هو الجملة البسيطة غالبا"[3]. ما يعني رغبة المؤلّف في تضليل القارئ بمحاولة إخفاء اقتباساته عن طريق طمس الحدود بينها و بين كلامه، إضافة إلى اللجوء لأسلوب السخرية الذي يساعده على التمويه. كما أنّ باختين يتعدّى التناص الأدبي ليشير إلى التداخل الموجود مع مستويات مختلفة من اللغة.

2.جوليا كريستيفا Kristeva Julia و ميلاد مصطلح التناص:

كانت جوليا كريستيفا، اقتداء بأستاذها باختين الذي كانت آراؤه في تلك الفترة لا تزال غير معروفة في فرنسا، قد انكبّت على سيميائية الخطاب الروائي، و أخضعته لمقترحات التناص، وذلك في كتابها "نصّ الرواية" Le texte du roman [4]. و بينما ركّز باختين على الكلمة (القول)، أقامت كريستيفا نظريّتها حول النصوص التي رأت أنّها تتفاعل فيما بينها لتكوّن نصا جديدا.

قامت الباحثة بمجموعة من الدراسات التطبيقيّة (منها "**ثورة** اللغة الشعرية") جاءت في عزّ رواج البنيوية والشكلانية الروسية، و سعت من خلالها لإقامة تصوّر منهجي و نظري يؤسّس لعلم

---

[1]– ينظر: ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص30.

[2]– المرجع نفسه، ص 69.

[3]– المرجع نفسه، ص 74.

[4]– ينظر: وليد الخشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثّقافة، المطابع الأميريّة، 1994، ص10. أحالت إلى دراسات سابقة استوحت منها كدراسة باختين "شعرية دوستويفسكي"، و دراسته لأعمال فرانسوا رابليه Râblais (1965). ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، مقدمة المترجم، ص 6، والهامش رقم 18، ص 61.

للنصّ يتخطّى الدراسات المحايثة، و يعيد النظر في فكرة انغلاق النصّ الأدبي على عالمه اللغوي. حيث "ينبني كنقد للمعنى ولعناصره وقوانينه ويتأسّس من ثمّة كتحليل دلائلي"[1]، يتخطّى السيميائيات التقليدية التي تهتمّ بظاهر النص، لصالح سيميائيات نصيّة انفتحت على معارف و علوم و فلسفات سابقة كاللسانيات، والمنطق، والتحليل النفسي، إضافة إلى العلوم الاجتماعية[2]، من أجل صياغة رؤية كلّية نسقية و متحرّرة، تهتمّ بداخل النصّ و خارجه. "لأنّ النصّ ليس في أصل اللغة، بل و لأنّه ينفلت من مسألة الأصل نفسها، فإنّه يقوم (سواء كان أدبيا أو شعريا أو غيره) بحفر خطّ عموديّ (في مساحة النصّ) تتلاقى فيه نماذج هذه الدلالية Signifiance التي لا تحكيها اللغة التصويرية والتواصلية"[3]، فهو ملفوظ لغوي واجتماعي في آن واحد، و هو خاضع للنسق الدال الذي ينتج ضمنه، والدال النصّي لم يعد واحدا أحدا مرتبطا بمعنى ذي جوهر واحد، بل هو شبكة من الاختلافات التي تتحوّل باستمرار[4]. ما يعني أنّ دلالات النص تقع خارجه و ليس في لغته، حيث لم يعد بنية مغلقة كما تصوّرته البنيوية، و لا مجرّد تراكم للوحدات اللسانية، أو أرشيفا للبنى، بل هو عنصر من عملية تشمل مجموع العلاقات اللاواعية، والذاتية والاجتماعية، في موضع صراع إيجابي، و إثبات، و تفكيك، و بناء. لذا فإنّ هذه الدلالية هي تولُّد غير محدود، وغير مغلق للدلالات، نتيجة تدفّق لا متناهي من عدّة نصوص تخلق نصّا لا حدود واضحة له. و بذلك تعيد النظر هي أيضا في الدليل اللغوي السوسيري ذي الطابع الثنائي (دال و مدلول)، و على غرار باختين، اهتمّت كريستيفا بتداخل الكلام التواصلي المباشر مع أنماط عديدة من الملفوظات، لذلك لم تعد المقاربة اللغوية كافية.

و رأت أنّ ما تمتحه النصوص من الواقع الخارجي من معاني و تعبيرات تحيل إلى الأيديولوجيا والدين. و استعملت مصطلح "أيديولوجيم" Idéologème[5] في تحليلها للرواية، قبل

1- جوليا كريستيفا، علم النص، مقدمة المترجم، ص 16. و يقصد "بالتحليل الدلائلي" مصطلح sémanalyse، كما جاء في العنوان الفرنسي للكتاب، و هو مركّب من كلمتين (sèma + analyse)، أي تحليل علاماتي.

2- ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص 15- 20. و أشار بارت إلى أنّ كريستيفا وظّفت مرجع التحليل النفسي. ينظر: رولان بارت، نظرية النص، مقال ترجمه محمد خير البقاعي ضمن كتابه: دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضري، حلب، 1998، ص47. و ينظر:

Kristeva Julia, La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX^{e} siècle: Lautréamont et Mallarmé, éd: du seuil, 1974, P. 13, P. 18-19. 1ère éd: 1968.

3- جوليا كريستيفا، علم النص، ص8. و ينظر كتابها: La révolution du langage poétique، ص 15.

4- ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص 10، 11.

5- Idéologème: مصطلح مركب من كلمتي (Idiologie) التي تعني علم الأفكار، واللاحقة (ème)، قياسا على بعض المصطلحات مثل: Stratagème/ Stratagie. ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، هامش ص 21.

أن تعوّضه بمصطلح التناص الذي شاع فيما بعد، و تقصد بالأيديولوجيم وحدة أو عيّنة أيديولوجية تدخل في نظام النص، حيث إنّ أيديولوجيم نصّ ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها الملفوظات التي تمّ تحويلها إلى جامع النصّ، والدوال التي تتقاطع داخله، و تحيل إلى "الخارج روائية"، و تحمل دلالات تاريخية و اجتماعية. و رأت أنّ "الرواية تمظهر مميّز لهذا الإيديولوجيم"، لذا اعتمدت عليه كدليل في تحليل رواية (جيهان دوسانتري) 1456 Jehan de Saintré للكاتب الفرنسي أنطوان دو لاسال Antoine de La Sale[1]. و خلال إنجازها هذا العمل التطبيقي، وجدت بأنّ تركيبة الرواية مبنية على طبقات من النصوص.

و بينما تراجع مفهوم الأيديولوجيم، هيمن مصطلح التناص Intertextualité بشكل سريع، "وأصبح مفهوما مركزيا ينتقل من مجال دراسي إلى آخر"[2]. و قد عرّفته كريستيفا في كتابها "سميوطيقا"*، على أنّه ترحال للنصوص Une permutation de textes، و تداخل نصّي، تتقاطع و تتنافى في فضائه ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى[3]، و بعبارة أخرى: " كلّ نصّ يتشكّل كفسيفساء (موزاييك) من الاستشهادات، وكلّ نصّ هو امتصاص و تحويل لنصّ أو لنصوص أخرى"[4]. ما يعني من وجهة نظرها، أنّ التناصّ خاصّية لا ينفلت منها أيّ مكتوب. وأنّ النصّ نسيج و فضاء تتقاطع و تتعالق داخله عدّة نصوص ذات بنيات ثقافية مختلفة المصادر، تخدم النصّ المركزي، و هذه العملية قد تكون عن وعي أو غير وعي، على سبيل الاستشهاد، والإحالات، والأصداء، و مختلف التعالقات في الشكل والمضمون.

اقترحت جوليا كريستيفا إذن مصطلح "التناص" من خلال بحثها في نظريّة للنّص، محدثة بذلك ثورة في عالم الدراسات النصّية. فهي ترى بأنّ النصّ إنتاجية، و تأثّرت بماركس الذي تناول

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، ص 26 وما بعدها.

[2]– سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، ص 93.

*– كتاب يحوي عدّة مقالات نشرت، ثمّ جمعت بعنوان: سميوطيقا، أبحاث من أجل تحليل نفسي علاماتي:
Semiotiké, Recherches pour une Sémanalyse, éd: Le seuil, Coll. tel quel, 1969.
و هذه المقالات هي: النصّ و علمه Le texte et sa science– النصّ المغلق Le texte clos– الإنتاجية المسمّاة نصّا La productivité dite texte– الشعر والسلبية Poésie et négativité. وترجم الكتاب بعنوان: علم النصّ. و لها مؤلّفات أخرى حول التحليل النصّي، منها "نص الرواية" Le texte du roman (1970)، و"عبور العلامات" La traversée des signes (1975)، و ثورة اللغة الشعرية La révolution du langage poétique (1974)، و هي دراسة حول شعر لوتريامون Lautréamont و مالارميه Mallarmé.

[3]– ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص 21.

[4]– دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن ص27. و ينظر: سعيد يقطين . انفتاح النص الروائي، ص98. و محمد خير البقاعي: دراسات في النص والتناصية، ص59 – 60.

بالدراسة أنماط الإنتاج، و علاقاته، و قواه، ووسائله، إذ رأت أنّه أوّل من انتبه إلى العمل المنتج كأهّم ميزة في تحديد النظام السيميائي الذي يفتح المجال أمام الأطراف الثلاثة للعملية الإبداعية: (المؤلّف، النصّ القارئ) لتحقّق تواصلها[1]، حيث يغدو النصّ محور العملية ككلّ. و نظرت إليه كإنتاجية تهديمية و إلغائية و ماحية للذات، فهي لا تتصوّر النصّ الأدبي كأدبية تكتفي بذاتها في عزلة كاملة، بل كجهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللغة، و أنّه "إنتاجية مطموسة يتمّ استبدالها بصورة تعكسها شاشة تعطي مضاعفا "للأصل الحقيقي"[2]. بمعنى أنّ النصّ بوصفه إنتاجية Productivité يتشكّل من خلال عملية إنتاج تستمدّ من نصوص مختلفة، فهو ليس محاكاة حرفية، إنّما يعتمد على آلية التحويل Transposition، و إعادة كتابتها بكيفية جديدة وفق أنظمة مختلفة.

وتحت عنوان "الشعر والسلبية" عالجت كريستيفا اللغة الشعرية التي نجدها في النثر والشعر، بدءا من آراء أفلاطون في عمليّتي الإثبات والنفي، والتي وردت في محاورة السفسطائي، وصولا إلى رومان جاكبسون. واستعملت مصطلح "الحذو" في حديثها عن تأثّر مالارمي ببودلير، كما لاحظت أنّ هذا الأخير قد ترجم نصوص إدغار ألان بو الذي انطلق بدوره من دوكنسي. والشبكة لا تنتهي عند هذا الحدّ، بل تتضاعف إلى ما لانهاية، في حركة نفي و إثبات متزامنين لنصوص أخرى[3]. و تحت عنوان "الفضاء التصحيفي"، تقول عن النص الشعري أيضا إنّه يمثّل إنتاجية للمعنى سابقة على النصّ، حيث لم تعد لغته منتجا منتهيا، كما تغيب فيها الذات بغياب فكر الدليل، لأنّ المؤلف لم يعد مالكا للنصّ، بل هو ناقل ملفوظات أخرى، و "الفضاء الاقتباسي (فضاء الشعر الموجود في الجانب الآخر المناقض لمجال الذات المتكلّمة والمحاذي لذاك الفراغ، و معه ذاته الصفرية) الفضاء الذي تقع فيه الترابطات، والتصحيفية المتمثّلة في اللغة الشعرية ليست متموضعة بالضرورة في اللاوعي"[4]. لذلك فإنّ هذه اللغة يلزم أن يدرسها التحليل الدلائلي الذي ينتقل من ثنائية الدليل إلى الإنتاجية العابرة للدليل، و هو ما يسمح له بالكشف عن التنسيق النحوي للوحدات المعجمية، و عن التركيب بين الوحدات الدلالية لتلك الوحدات المعجمية التي تمّ إعادة وضعها في الفضاء المتداخل نصيّا، و التي تتميّز بكونها غير قابلة للملاحظة.

---

[1] – ينظر: محمود المصافر، التّناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي (مقاربة محايثة للسرقات الأدبية عند العرب)، مطبعة التسفير الفنّي، تونس، 2000، ص 33.

[2] – جوليا كريستيفا، علم النص، ص 44.

[3] – المصدر نفسه، ص 71– 79.

[4] – المصدر نفسه، ص 89، 92.

استخدمت كريستيفا مصطلحات مستقاة من النحو التوليدي التحويلي لنعوم تشومسكي N.Chomsky كان قد استهدف بها إنشاء آليات للجملة، كالبنية السطحية، والبنية العميقة، والتحويل Transformation، و طبّقتها على النصوص، لكنّها بالغت في استعمال مصطلحات مستمدّة من حقل الرياضيات، كالدالة، والمجموعة، والقيمة، و غيرها، كما استعملت المعادلات الرياضية، والأحرف بدل بعض الكلمات، و مصطلحات كثيرة مستقاة من علوم متعدّدة، كالإنتاج، و الرمز...الخ. و ظلّت إلى حدود كتابها "ثورة اللغة الشعرية"، دائمة الحديث عن هذا المصطلح و أوجه استعمالاته.

أشكال التناص عند كريستيفا:

في مبحث بعنوان "الخطاب الغريب في فضاء الشعرية: التداخل النصّي والتصحيفية"[*]، تستعين كريستيفا بالسيميائية اللانظمية Sémiotique paragrammatique، و تذكر أنّ مشكل تقاطع و تفسّخ عدّة خطابات دخيلة في اللغة الشعرية قد تمّ تسجيله من طرف سوسير في مجموعة من الدراسات سمّاها "التصحيفات" Anagrammes، تعرّض فيها للنصّ الأدبي، واعتبرت نقلة نحو لسانيات تتجاوز الجملة. وتشير كريستيفا إلى أنّها تمكّنت، من خلال مصطلح التصحيف Paragramme الذي استعمله سوسير، من بناء خاصية جوهرية لاشتغال اللغة الشعرية، عيّنتها باسم التصحيفية Paragrammatisme، و تتمثّل في "امتصاص نصوص (معاني) متعدّدة داخل الرسالة الشعرية التي تقدّم نفسها"[(1)]. وقد اتّخذت كريستيفا أشعار لوتريامون Lautréamont[(*)] كمثال لهذا الفضاء المتداخل نصّيا، لتبرهن على السمة الاستشهادية للنصوص، حيث عيّنت من خلال هذا التطبيق، ثلاثة أشكال من التناص بين المقاطع الشعرية، هي عبارة عن تداخلات مختلفة المستوى، و هي:

– **النفي الكلي:** و فيه يكون المقطع الدخيل منفيّا كلّية، و مع ذلك فإنّ النصّ الجديد لا يقوم إلّا على محاورة النصّ الغائب. و استشهدت كريستسفا بمقطع لباسكال أخذه لوتريامون، و غيّر فيه معنى النصّ المرجعي، حيث أصبح مقلوبا.

---

[*]– التداخل النصّي Interaction des textes علاقة بين نظامين أو وحدتين في النصّ مترابطتين تؤدّيان وظيفة متشابهة. ينظر: سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001، ص 74.

[1]– جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78.

[*]– لوتريامون Isidore Ducasse Lautréamont شاعر فرنسي (1846 – 1870)، لم يترك آثارا كثيرة. ينظر: محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، الهامش رقم 36، ص42.

– **النفي المتوازي:** الذي يظلّ فيه المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، لكنّ ذلك لا يمنع من منح النصّ المقتبس معنى إضافيا. استشهدت بمقطع للشاعر الفرنسي فرانسوا دي لاروشفوكو François de La Rochefoucauld من القرن السابع عشر، اعتبر فيه عدم الانتباه لانطفاء الصداقة دليلا على وهنها، بينما قال لوتريامون إنّ عدم الانتباه لتنامي الصداقة دليل على الصداقة. فالبنيتان النصّيتان متماثلتان، و منطقيا المعنى واحد، و إن أكسب النص المرجعي نوعا من الجدّة، فإنّه لا يتلاشى فيها. و ذلك أشبه بالتضمين والاقتباس غير الحرفي.

– **النفي الجزئي:** و يكون فيه جزء واحد من النصّ المرجعي منفيّا، أي أنّ هذا النمط لا يظهر فيه النصّ الأصلي كاملا، إنّما يأخذ الأديب بنية جزئية فقط منه ليوظّفها في نصّه. مثاله مقطع أخذه لوتريامون عن الفيلسوف الفرنسي باسكال Pascal، فاحتفظ بجزء منه كما هو، و عكس معنى الجزء الآخر[1].

كما لاحظت أنّ مثل هذه الظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبي، و أصبحت قانونا جوهريا في الشعرية الحداثية، حيث غدت النصوص "تتمّ صناعتها عبر امتصاص، و في نفس الآن، عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصّيا"[2]. وإعادة بنائها عن طريق تحويل جذري أو جزئي لها، وهذا ما يجعل النص ينتج داخل حركة معقّدة، هي حركة إثبات ونفي للنص السابق في الوقت ذاته. عملية بناء و هدم و مرور نحو الحدّ الفاصل بين الذاتي والاجتماعي. كما ذكرت مصطلحات أخرى مثل: النسخ الحرفي، والسرقة، والثانوي، والبائد، والزعم الآخر، والمحاكاة. و حاولت دراسة هذه العلاقة في مستويين متقاطعين: الدلالي والتركيبي، ففي المستوى الدلالي أدركت أنّ "كلّ خطاب يكون في علاقة تماثل و تطابق أو انعكاس مع خطاب آخر يعتبر محتملا"[3]. و تقصد المحتمل الدلالي الذي يجمع بين خطابين مختلفين أحدهما طبيعي والآخر أدبي، حيث ينعكس الثاني على الأوّل الذي يكون له بمثابة المرآة التي يرتدّ فيها إشعاعه. أمّا المحتمل التركيبي فإنّه مبدأ قابلية اشتقاق النسق الصوري الشامل، فهذا التركيب هو ما يجعل النصّ "يحتمل علاقة تشابه مع موضوع معيّن هو المحتمل"[4]. إذ يكون متوافقا مع القواعد البلاغية للبنية الخطابية المعطاة، لأنّ كلّ خطاب قابل لأن يكون مشتقّا من نحو اللسان الذي ينتمي إليه.

و من تجليات النوع الأوّل التي وجدتها كريستيفا في رواية أنطوان دو لاسال:

1– ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص 78، 79.

2– المرجع نفسه، ص ص 78، 79. و ينظر كتابها: La révolution du langage poétique, p15.

3– جوليا كريستيفا، علم النص، ص 57.

4– المرجع نفسه، ص 48.

– الوصف التقريظي للأشياء والأحداث والموضوعات (المبني على تماثل الأضداد)، والاستشهاد بالشواهد اللاتينية والتعاليم الأخلاقية والإنجيل، وغيرها من الشواهد التي تشكّل إيديولوجية القرون الوسطى، و تلج النصّ منسوخة على شكل ذكريات نقلت مثلما كانت في فضائها الخاص. كما صرّحت أنّها عثرت، إضافة إلى الاستشهاد أو الاقتباسات (Citations) المعترف بها، على سرقات أدبية[1].

– أمّا النوع الثاني، فيتمثّل في التقاليد الشكلية التي سار عليها السابقون، سواء تعلّق ذلك بالألفاظ المستعملة و دلالاتها، أو بالعبارات والتراكيب التي اكتسبها صاحب الرواية من رصيده الثقافي.

و بالتالي فإنّ النصّ يتميّز بطابع مزدوج، فهو في الآن ذاته قصّة سانتري و قصة سيرورة الكتابة، لأنّه "يتضمّن، من جهة، بنية معيارية بدائية تصف ظاهرة ما، و من جهة أخرى، ينتج إرجاعات تشير إلى وحدات خارج البنية"[2]. و تقصد البنية النموذجية للجنس الأدبي التي يسير عليها كلّ مبدع، و إنّ عدّل منها قليلا، فهي تناص على مستوى الشكل، بالإضافة إلى التناص على مستوى الموضوعات والمعاني. لكن عندما لاحظت كريستيفا ما حدث لمصطلح التناص من تطوّرات في استخدامه، حيث تحوّل إلى نقد للمصادر، تخلّت عنه في كتابها "ثورة اللغة الشعرية" عام 1985، حيث فضّلت عليه مصطلح المواضعة Transposition[3]، أي النقل، لأنّ التناص يتجاوز دراسة المصادر والتأثيرات للوقوف على كيفية اشتغال هذه الأصول في النص المركزي.

3.رولان بارت ROLAND BARTHES والانتقال من العمل إلى النصّ:

تناول كثير من النقاد السيميائيين موضوع التناص، موازاة مع جهود جوليا كريستيفا أو بعدها، و من هؤلاء: أستاذها رولان بارت الذي عبر تقريبا كلّ التيارات النقدية المهمّة (الماركسية، والوجودية، والسوسيولوجية، والبنيوية، وسيميائية تميل نحو التفكيكية، و ما بعد البنيوية، و غيرها)، فكان له تأثير كبير في نظرية الأدب. و كان على رأس البنيوية الفرنسية التي احتضنت مصطلح التناص. و اتّجه إلى تحليل النصوص تطبيقا لهذه النظرية.

تحدّث بارت في مقاله "من العمل إلى النصّ De l'œuvre au texte" الذي ورد في المحور الثاني من كتابه "همس اللغة Bruissement de la langue"[4]، عن انتقال الاهتمام من العمل إلى النص، و ميّز بين المفهومين، حيث إنّ العمل (الأثر الأدبي) الذي كان اهتمام

---

[1]– ينظر: جوليا كريستيفا، علم النص، ص 36– 40.

[2]– المرجع نفسه، الهامش رقم 22، ص 66.

[3]– ينظر: محمد عزام، النصّ الغائب : تجليات التناص في الشعر العربي، ص37.

[4] – Roland Barthes, Le bruissement de la langue, essais critiques IV, Ed: seuil, 1984, p 61 – 110. Déjà paru in: Le Figaro littéraire, 1970.

النقّاد منصبّا عليه من قبل "شيء مفروغ منه، نحتفظ به، و يستطيع أن يملأ فضاء فيزيائيّا (...) أمّا النصّ فهو حقل منهجي"[1]. يعني أنّ العمل هو ذلك الشيء المادي الذي يحتلّ حيّزا مكانيا، في المكتبة على سبيل المثال، بينما النصّ موضوع متجدّد مع كلّ قراءة، أي أنّ حركته التكوينية مستمرّة. و قال أيضا عن النصّ في كتابه (S/Z) [*]: إنّه "أشبه بالسماء، مستوٍ و عميق في الوقت نفسه، أملس، لا حدود له و لا معالم"[2]. و بعبارة أخرى، إنّ النص ليس مجرّد بنية سطحية ظاهرة، إنّما هو أشبه بمجسّم ثلاثي الأبعاد، له عمق يحوي المدلولات، والرموز، والاقتباسات الواردة إليه من منابع مختلفة.

أعطى بارت نموذجا لهذا النوع من التحليل، مطبّقا على أقصوصة "سارازين" للأديب الفرنسي بالزاك، دون أن يذكر مفهوم التناص صراحة، بل هي إرهاصات لاستعماله قبل الانضمام إلى جماعة Tel quel. قال: "بدلا من إدخال نصوص أخرى في بنية سارازين، فجّرنا سارازين نحو نصوص أخرى جانبية"[3]. حيث شكّل هذا العمل مثالا لتحليل استند فيه إلى أفكار كريستيفا حول الإنتاجية اللامتناهية للدلالة بفضل الإجراء السيميائي المسمّى بالدلالة الإضافية التي يصبح فيها المعنى المنتج على المستوى الأوّل للدلالة مدلولا للمستوى الثاني[4]. و هذه الآلية ليس لها حدود، إذ تحوّل الدوال إلى مدلولات جديدة، و هكذا بلا نهاية، و بالتالي تصبح القراءة إنتاجية لأنّ كلّا من المؤلّف والقارئ يتلقّى و ينتج.

و تأثّر بارت بجاك لاكان Jacques Lacan الذي قال إنّ "المرء لا يتشكّل كفرد دون علاقة تربطه بالآخر"[5]، لأنّ كينونته لا تتحقّق إلّا من خلال القدرة على القول، أي على استخدام اللغة التي تسبق وجوده، و أنّه يعبّر عن ذاته بلغة الآخر، الأمر الذي يجعل الوعي الذاتي نفسه مخترقا من الخارج. فقال بارت بدوره، إنّ الذي يتكلّم هو اللغة، أي أنّ هويّة النصّ كامنة في بنيته اللغوية، وبهذا المفهوم يتحوّل النصّ إلى كتابة مضاعفة لا ينشئها المؤلّف، إنّما هو جامع لها من

---

[1]– رولان بارت، نظرية النص، تر: محمد خير البقاعي، ضمن: دراسات في النص والتناصية، ص 39.

[*]– S/Z هما الحرفان الأولان من اسمي بطلي قصّة سارازين التي حلّلها: Sarrasine و Zambinella.

[2] – Roland BARTHES, *S/Z,* Ed. Du Seuil, Coll. Tel Quel, Paris, 1970, P.20 – 21. In: Yasusuke Oura, Des Essais critiques à *S/Z,* lecture de Barthes, université de Kyoto, Japon, 1980, P. 38.

[3]– Roland Barthes, Sarrasine de Balzac, In: Mathieu Messager, Barthes, de A à (S/Z), Essais critiques, n° 5, Mai –Juin 2012, Acta fabula.

[4] – Roland Barthes, Bruissement de la langue, p.81.

[5]– ميجان الرويلي، و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 231. وينظر: ص24.

منابع ثقافية متنوّعة. أمّا الشكل فيُستمدّ من النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النصّ، و بالتالي تنتفي فكرة العبقرية والإبداع لاختفاء الذات الفاعلة في اللغة.

و فيما يخصّ التناص، يتّفق بارت مع كريستيفا أنّ :"كلّ نصّ هو تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة"[1]. هي أشلاء نصوص تدور في فلك نصّ مركزيّ تتّحد معه، لتجعل منه نصّا متعدّدا كلّ ما يجمع شتاته هو أسلوب المؤلّف. و التناص لا يقتصر على التأثير، بل هو مجال للصيغ التي يندر معرفة أصلها[2]. إنّها اقتباسات لاواعية تمنح النص الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج، مثلما ورد في نقد المصادر أو التأثير، و هو لا يحتاج إلى إثبات الاتصال بين المؤلف وأسلافه.

4.هارولد بلوم Harold Bloom و المنهج النفسي:

في مقدمة المدرسة النقدية الأمريكية التي سعت إلى تطبيق مفهوم التناص على الشعر هارولد بلوم الذي تناول في كتابه 'الشعر والكبت" العديد من الأعمال الروائية و شعر ما بعد الرومانسية، وفق منهج التحليل النفسي الفرويدي الذي راج في بداية القرن العشرين. عالج فيه قضية التقليد والابتكار، والعلاقة بين الأحفاد والآباء، و الانحراف والتحريف الذي يحدث للنصوص السابقة. و قال: إنّ "الشعر يحيى دائما في ظلّ الشعر (...) إنّ أيّ شاعر، و حتّى هومر لو عرفنا بسابقيه، هو في موقف الآتين من بعد (...) فنّه بالضرورة لاحق، فهو في أحسن الأحوال يسعى للانتقاء من بين آثار لغة الشعر عبر الكبح"[3]. و كلّ ذلك يدلّ على غياب الأصالة في العمل الأدبي، لأنّه مهما كانت درجة الإبداع فيه، فلا عبقريّة، حسب هارولد بلوم، خارج الموروث. حيث يرى "اصطراعا بين العبقرية السابقة والطموح الحالي، جائزتها البقاء أو الانضواء في السُنّة"[4]. يعني أنّ العبقريات تتصارع داخل ثقافة متكاملة، و ما العبقرية إلّا نتيجة مخاض العلاقة بين الكتّاب الأقوياء و سابقيهم الذين اختاروهم. فهي علاقة صراع بين الابن والأب، و بظهور عبقرية الابن تتحقّق دورة الموروث.

و قد توسّع في هذه الفكرة في كتابه "قلق التأثير" The Anxiety Of Influence (1973)، ففصل في هذه العلاقة الأوديبية، و تحدّث عن هاجس القلق المستمر الكامن خلف الكتابة، والذي يعيشه الشعراء إزاء شاعر عظيم سبقهم، و سببه الخوف من التأثّر الذي يشعر به

---

[1]– رولان بارت، نظرية النص، ص38. و ينظر: دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص 27، 28.

[2]– ينظر: رولان بارت، نظرية النص، ص38.

[3]– هارولد بلوم، 'الشعر والكبت، 1976، ص4. ضمن: محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغيّر)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 136.

[4]– هارولد بلوم، السنّة الغريبة، ضمن: محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي ، ص 135.

كلّ أديب عندما يشرع في التأليف، "فهو يكتب دائما مع أو ضدّ كتاب وضع قبله"[1]. حيث إنّه قد يكمله عن طريق التضادّ، في محاولة القطيعة والخلاص من تأثيره، أو أنّه يعود إلى النموذج النمطي، فينتج نصّه على منواله. و في كلا الحالتين محاولة لإزاحة ظلّ الشاعر العظيم بالتنافس أو التماهي معه تحت سيطرة علاقة أوديبية تتحكّم في لاوعيه.

و من جهة أخرى، يرى أنّ الشاعر القويّ لا يحتمل أن تتوسّط كلماته كلمات آخرين، و لا أن تحجب عنه الشمس[2]، فالقلق والإحساس بالدونية جعل كلّ شاعر يعاني من قلق كونه تال زمنيّا لشعراء سابقين له يحاول تجاوزهم. يركّز بلوم على ميدان الشعر، ولاسيما الرومانسي منه، فالشاعر يدرك أنّ أسلافه يحتلّون هذا الميدان الذي يتمنّى أن يملأه بشعره، و لتكون له مكانة فيه لا بدّ من التصارع بين النصوص، فتحْدث، على حدّ تعبير إدوارد سعيد: "معركة ضارية تتساقط فيها حراب معمعتها من كلّ حدب وصوب في صميم موضوع أشعار الشاعر الجديدة، (...) فكلّ شطر، بوجيز العبارة، عبارة عن مأثرة، عبارة عن حيّز مخطوف من بين براثن السلف، وحيّز يعبئه الشاعر بكلماته التي يتوجّب على شاعر لاحق أن يتعارك معها حين يؤون الأوان"[3]، فالكاتب يحاول دائما إعادة توظيف التراث و استخدام النماذج السابقة، حتّى و إن عدّل منها أو خالفها، فهو متأثّر لا محال، كما أنّ نصوصه تؤثّر بدورها في ما يأتي بعدها.

تطرّق بلوم للشعر الرومانسي، و صوّره على أنّه أسير التقييد والقلق الدفاعي، و اعتقد أنّ المحدثين، أمثال جوته، ونيتشه، وبليك، وهيغو، يُبدون قلقا عميقا إزاء التأثير. لكن لا يمكن نسيان السلف لأنّ النسيان، مثلما اعترف بذلك نيتشه، هو عملية كبت، لا عملية تحرير. و هو الأمر الذي جعل بلوم يقول: "إنّ أيّ سلف منسيّ يصبح عملاق الخيال"[4]. و بذلك لا يمكن الهروب من التأثير، لأنّ الخيال لا يكون ممكنا من دونه. و هكذا عالج بلوم إشكالية التأثير من منظور جديد، و فتح إمكانيات جديدة للتطبيق. فمن جهة، علاقة التأثير بين المؤلفين و أسلافهم، و من جهة أخرى علاقة النصّ بالنصوص السابقة. لأنّ هذه العلاقة الأوديبية لا تربط فقط بين الكتّاب، بل إنّها تمتدّ إلى طبيعة العلاقات التي تربط أعماق النصّ الحاضر بالنصوص الأخرى السابقة التي تعدّ بمثابة الأب الذي يريد أن يدمّره، و يحلّ محلّه.

---

[1]– هارولد بلوم، الخوف من التأثير، نيويورك، 1973. ضمن: تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 42.

[2]– ينظر: هارولد بلوم، 'الشعر والكبت، 1976، ص 10. ضمن: محسن جاسم الموسوي، النظرية والنقد الثقافي، ص 136.

[3] – إدوارد سعيد، العالم و النص و النقد، تر: عبد الكريم محفوض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 171، 172.

[4] – هارولد بلوم، قلق التأثير، ص107. ضمن: دافيد كوزنزهوي، مفارقة الحداثة، تر: خالدة حامد، الآداب الأجنبية، العدد 105، شتاء 2001، ص 66.

5. لوران جيني Laurent JENNY و شاعرية التناص:

بعد حوالي عشر سنوات من وضع كريستيفا لأسس التناصّ، كان قد ذاع و اشتهر على كلّ لسان، خاصّة بعدما نشرت مجلة "الشعرية" Poétique عددا خاصا عنه في عام 1976، بإشراف لوران جيني الذي عالج قضية التناص من المنظور البويطيقي، في مقال له بعنوان: "إستراتيجية الشكل"[1]. اقترح فيه إعادة تعريف التناص بقوله إنّه: "عملية تحويل وتمثيل عدّة نصوص يقوم بها نصّ مركزي يحتفظ بريادة المعنى"[2]. والملاحظ أنّه استنتج هذا التعريف من خلال الآراء السابقة، و استعمل مفهوم التحويل الذي سبق و أن ورد عند كريستيفا، كما أشار إلى أنّ عملية استيعاب و تحويل النصوص يقوم بها نصّ مركزيّ يؤثّر عليها، مع تفرّده بالسلطة و احتفاظه بهيمنة و قوّة المعنى.

وفي عام 1979 أقيم منتدى دولي للبويطيقا في جامعة كولومبيا تحت رئاسة ميكائيل ريفاتير، ونشرت أعماله في مجلّة (الأدب) عام 1981. تمّ خلاله تبنّي مصطلح التناصّ، و من أعماله: مقال لوران جيني المذكور أعلاه، و نظرية هارولد بلوم، كما جمع بين رأي كريستيفا القائل بالتحويل، و رأي ميشيل أريفي Michel Arrivé الذي انطلق من التضمين، ليخلص إلى تشبيه التناص بمرآة عاكسة لذات الكاتب وذات القارئ[3].

أمّا لوران جيني فربط التناص بتاريخ الثقافة واعتبره تحويلا ثقافيّا، وذكر ثلاثة أنواع من العلاقات تربط النص المركزي بالنصوص الأخرى آخذا بالاعتبار تدرّجها من الصريح إلى الضمني[4]، مع تغيير مصطلحات كريسستيفا و إن لم يختلف المقصود، إذ بقي يدور في فلكها مركّزا على عمليّتي الهدم والبناء، و النفي الذي سمّاه (القلب)، إضافة إلى التحويل والاقتباس، و غيرها[5]. كما ميّز بين عملية التناص والمتناص Intertexte الذي هو النص المستوعِب لعدد

---

[1] –Laurent Jenny, La stratégie de la forme, In Poétique, N° 27, Intertextualités, Éd : du Seuil, septembre 1976, p 257-281. http://www.revues-litteraires.com

[2]– تزفيتان تودوروف و آخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987، ص 109.

[3]– ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 94.

[4]– ينظر: عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي (دراسة نظرية وتطبيقية)، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص 25، 26.

[5] –Laurent Jenny, La stratégie de la forme, p 275 – 278. Et Julia HAINS, La conception de la création dans l'incomparable de J.R. LÉVEILLÉ: Une poétique de l'intertextualité fragmentée, Université Laval, QUÉBEC, 2011, p 17, 18.

من النصوص الأخرى السابقة، و أنّ النصّ يتعالق أيضا مع الأنساق الدلالية غير الأدبية، بل و حتّى غير اللفظية كالموسيقى والرسم والسينما.

و على عكس ما كتبته كريستيفا، فإنّ لوران جيني اعتبر أنّ التناص غير منفصل عن نقد المصادر Critique des sources، لكنّه لا يشير فقط إلى مجموعة من التأثيرات الغامضة، بل هو تحويل و استيعاب و هضم من طرف نصّ مركزّي للعديد من النصوص، مع احتفاظه بقيادة المعنى[1]. وبالتالي، فإنّ النصّ الحاضر لا يكتفي بأخذ شظايا النصوص السابقة، بل يُخضع ما يأخذه لتعديلات جوهرية حتّى يتكيّف مع السياق الجديد. و آلية التناص هي التي تسمح بتحديد التحويل الحادث في هذا النسق الجديد.

6.جيرار جينيت Gérard Genette وتعدّد أنماط التداخل النصّي:

أضاف جيرار جينيت منذ أواخر السبعينات العديد من المصطلحات التي نحتها من مصطلح "التناص". و عمل على تنسيق الجهود السابقة، كما أكثر من التعريف والتحديد والتمثيل، إذ ليس هناك من توسّع في هذا المجال أكثر منه. أخذ عن سابقيه و معاصريه، و ما فتئ يعدّل من آرائه و تقسيماته، مدعّما كلّ ذلك بنماذج تطبيقية متعدّدة منذ كتابه: "مدخل إلى جامع النص" Introduction à l'architexte (1979)، و"أطراس" Palimpsestes (1982)، ثمّ "العتبات" Seuils (1987)، و"العمل الفنّي" L'œuvre de l'art الذي ألّفه ما بين 1994 – 1997.

وسّع جينيت مشروعه النقدي حول العلاقات النصية في كتابه "أطراس" الذي يعدّ: "الكتاب الجامع للجهاز المفاهيمي للشعرية عند جينيت"[2]. و أظهر فيه اهتماما كبيرا بمجال الشعرية، حيث بات موضوعها هو المتعاليات النصّية التي رأى أنّها تشمل خمسة أنماط من العلاقات التي تقيمها النصوص فيما بينها، ليس التناص إلّا واحدا منها. و كان جنيت قد تطرّق لأربعة أنماط باقتضاب في الفصل الحادي عشر والأخير من كتابه "جامع النص". و هذه الأنماط هي:

أ- **التناص:** أشار إلى أنّ أبرز أشكاله وأكثرها وضوحا و حرفية هو الاقتباس Citation الذي يرد بين مزدوجتين، سواء مع الإحالة إلى مرجع محدّد أو دونها [3]. و أضاف في "أطراس" السرقة Plagiat التي تشكّل اقتراضا حرفيّا غير مصرّح به، و بالتالي هي أقلّ أشكاله شرعية. و أقلّ

1- Laurent Jenny, La stratégie de la forme, p 262.

2- عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، و منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 26.

3- ينظر: جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء، دار طوبقال، 1985، ص 90.

أشكال التناص وضوحا وحرفية هو الإلماع L'allusion[1]، أي التلميح الذي لا يستطيع إلّا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لأنّه ضمني. و هكذا لم يحصر جنيت التناص في حدود حضور فعلي للنصّ الغائب.

ب – التوازي النصّي: Paratextualité: هذا النمط مخصّص للعناوين، والعناوين الثانوية، والمقدّمات، والهوامش وغيرها ممّا يرتبط بالنصّ[2]، و يساعد على قراءته، والتعريف به.

ج– الميتانصية Métatextualité: هي العلاقة التي تقرن التحليل بالنصّ المحلّل، أي إنّها اللغة الواصفة، أو التعليق والشرح الذي يربط نصّا بآخر يتحدّث عنه، و هي في الغالب علاقة نقدية.

د – الجامع النصي Architextualité: وهي علاقة التداخل التي تقرن النصّ بمختلف أنماط الخطابات، و صيغ التعبير، و بمجموع الخصائص العامة للجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، و الذي يتحكّم في توجيه أفق انتظار القارئ[3]. و يظهر في عناوين دالّة على المحتوى، مثل: "أشعار..."، "دراسة..."، "رواية ...". و من ذلك عنوان ديوان أدونيس: "أغاني مهيار الدمشقي"، الذي يوحي بجنس هذا العمل، و قد يكون ذلك عبارة عن إشارة صغيرة تصاحب العنوان في أسفل الغلاف.

هـ– التجاوز النصي Hypertextualité: نمط خامس أضافه في كتابه "أطراس"، و اعتبره أدبا من الدرجة الثانية، و يتمثّل في علاقة النصّ (ب) كنصّ لاحق Hypertexte بنصّ سابق (أ) Hypotexte ينحدر منه، فيكون له نموذجا أو مصدرا، فالنصّ اللاحق فوقي، متعال و تالٍ لنصّ آخر يحرّفه ويحوّله و يعيد كتابته. و جعل لهذا النمط أنواعا أساسية من التداخل، معتمدا على التصنيف البنيوي كمعيار شكلي للتمييز بينها. فهي إمّا علاقة محاكاة أسلوبية، أو علاقة تحويل دلالي[4]، أي أنّ المحاكاة تكون عن طريق تقليد أسلوب معيّن، بينما التحويل هو عملية تبنّي لموضوع سابق. و قد يلتقي التحويل الدلالي والمحاكاة الأسلوبية في نصّ واحد، كتوظيف الشخصيات نفسها (تحويل) مع تقليد الأسلوب، كما أنّ النصّ السابق يمكن أن يشكّل نواة لتوليد عدّة نصوص، لكن كلّ منها يطوّر أيديولوجية مختلفة خاصة به.

ثمّ زاد أن دقّق أكثر في هاتين العلاقتين فذكر تفرّعات معقّدة تتطلّبّ وجود نماذج أدبية تتوفّر فيها الكفاية النوعية لتنسج على منوالها من حيث الأسلوب أو الموضوع[5]، خاصة الإجراءات التي

1– Voir: Gérard Genette, Palimpsestes, La Littérature au second degré, Éd: Le Seuil, Paris, 1982, www.centrenationalduLivre.fr, P. 13, 14.

2– Gérard Genette, Palimpsestes, P. 15, 16.

3– ينظر: جيرار جنيت، مدخل لجامع النص، ص 90، 91، ص25.

4 –Gérard Genette, Palimpsestes, P. 16, 17.

5 –Idem, P. 325, 326.

يمنحها التحويل في علاقته مع النصّ السابق. و قد يقوم نصّ لاحق بتحويل نصّ سابق، و في الوقت نفسه محاكاة نصّ آخر. كما أنّ عدّة أنماط قد تتداخل في النصّ الواحد، فيصعب تمييز الحدود الفاصلة بينها[1]. و تلتقي أغلبها مع المصطلحات العربية التي أدرجها النقاد القدامى ضمن السرقات الشعرية، خاصّة ما أدرجه جينيت ضمن إجراءات "النقل" La transposition الذي يعدّ نوعا من أنواع التحويل، منها تحولات كميّة، و أخرى كيفية، كالتقليص، أو الزيادة، و نثر المنظوم، و نظم المنثور، و قلب نظام الكلمات في التركيب، وتغيير مكان أو زمن الأحداث، والنقل من وزن شعري إلى آخر، والتعبير عن الفكرة نفسها بصياغة أخرى Transtylisation[2]، و غيرها.

قام جينيت بتحديد التطوّر التاريخي لهذه الأنواع، فأشار إلى كثرة التقليد أواخر القرن التاسع عشر، في فترة كان فيها مجد فيكتور هيجو هدفا، نظرا لشعريته الحساسة النموذجية، و عظمة رؤيته، ما ولّد موجة من التقليد لا سابق لها، بمعدّل ديوان معارِض كلّ أربع أو خمس سنوات لأشهر الأعمال الأدبية[3].و يفهم من خلال أعمال جينيت أن ليس هناك أيّ عمل أدبي يكتفي بذاته، حيث وجد أنماطا أخرى تنافس التناص، لا حدود لتفرّعاتها، و تدور كلّها حول النصّ و تتولّد عنه بإضافة سوابق أو لواحق، لذلك ترك مجال البحث مفتوحا، و قائمته غير نهائية.

جاء آخرون، مثل البلجيكي مارك أنجنو، الذي تناول مفهوم التناص في النقد الأكاديمي[4]، والسويسري بول زومتور Paul Zumthor الذي كان صدى لباختين، خاصّة في مقال بعنوان "التناص والتبعية"[5]، حاول فيه التأسيس لجمالية التناص والتعدّد الصوتي. ثمّ انتشر هذا المنهج في أمريكا منذ مطلع السبعينات، حيث تبنّى البويطيقي ميشال ريفاتير صيغة التناص في آخر أعماله عن أسلوبية النصّ، موجّها طريقة التحليل نحو الاستقبال، بدل التأثيرات والبحث عن المنابع، لأنّ التناص عنده ليس بحاجة إلى برهنة على وجود اتّصال الأديب بسابقيه[6]، فالقارئ النموذجي الذي يمتلك تجربة و إرث ثقافي هو من يكشفه عن طريق الأثر الذي يتركه في النصّ، والذي يتجلّى على شكل تشوّهات لنصوص دخيلة، أو جمل غامضة لا تفهم من خلال السياق

1– Gérard Genette, Palimpsestes, p114. Voir aussi: P. 23, 26. P. 54– 56. P. 162. etc

2 – Gérard Genette, Palimpsestes, P. 121. P. 148 – 159 ET P. 431.

3 – Ex : Edouard Delprat, Les Frères d'armes (pastiche de la Légende des siècles), Voir: Gérard Genette, Palimpsestes, P. 142. Et la Marge n° 7, P. 147.

4 – Nathalie Limat–Letellier, Historique du concept d'intertextualité, Presses universitaires de Franche–Comté, France, P. 17–64

5 – Paul Zumthor, Intertextualité et mouvance, Littérature, N° 41, 1981, P. 8 – 16.

6 – Michael Riffaterre, Sémiotique intertextuelle: l'interprétant, Revue d'esthétique, n° 1–2, 1979, P. 131.

فقط، أطلق عليها مصطلح: Agrammaticalités[1] الذي يعني عدم التجانس النحوي، و بالتالي فإنّ تأويل النصّ يختلف من قارئ لآخر، كما يختلف حسب عدد المرّات التي يعيد فيها القارئ الواحد قراءة النصّ.

هاجر المصطلح إلى كلّ مكان تقريبا، و بدأ بالظهور عند المحلّلين النفسيين، كما ارتبط بالنقد الجديد و بجمالية التلقي والهيرمينوطيقا و غيرها. و تبنّى الأدب المقارن نظرية التناص، فقالت ناتالي بييقي غروس إنّ "التناص على الدوام ما هو سوى التسمية المعاصرة المعطاة لنقد المصادر القديم، غير أنّ هدفه لم يكن تعويض هذا الأخير بل اقتراح صيغة جديدة للقراءة والتأويل"[2]. و جعلت الباروديا و إعادة الكتابة أنواعا من التناص إلى جانب السرقة، والإحالة، والاستشهاد، والتلميح.

1 – Michael Riffaterre. L'intertexte inconnu. Littérature, N° 41, Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge, 1981, p. 5. https://www.persee.fr

2 – ناتالي بييقي غروس، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، 2012، ص5، ص11.

الفصل الثاني: الرومانسية بين الغربيين و العرب

المبحث الأوّل: المذهب الرومانسي لدى الغربيين

المبحث الثاني: مسار الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي الحديث

المبحث الأوّل: المذهب الرومانسي لدى الغربيين:

يتأثّر الأدب بسمات الحياة الاجتماعية، و بالأيديولوجيات، لذا تختلف خصائصه من عصر إلى آخر باختلاف العقل البشري الذي ينتجه، الأمر الذي يؤدي إلى ظهور العديد من المذاهب الأدبية المتعاقبة، أو المتداخلة أحيانا زمانا و مكانا. و قد عرفت القرون الأخيرة الكثير من المذاهب والتيارات الأدبية، كلّ بمناهجها و معاييرها، عرف فيها الأدب تطوّرا أو امتدادا أدّى إلى الصراع بين أعلامها. وكان مهدها أوروبا الغربية، و فرنسا أكثر من غيرها.

سايرت هذه المذاهب و التيارات الفكر الأوروبي في تطوّره، مع التباين في الخصائص والاتّساع من قطر لآخر. و كانت أولاها: الكلاسيكية التي اعترف المقارن الفرنسي فان تيغم أنّ الإيطاليين قد سبقوهم إليها بنحو مائة عام تقريبا، بعد أن تُرجم كتاب "فنّ الشعر" لأرسطو إلى اللاتينية سنة 1498، ثمّ نشر باليونانية سنة 1503[1]. و كان الأدب الفرنسي أولى تلك الآداب التي استقلّت عن الكتابة باللغة اللاتينية على يد فولتير الذي وحّد اللهجات الفرنسية في لغة باريس، و مع ذلك فإنّ الأدب بقي يسير وفق النماذج اليونانية القديمة، و شعرية المحاكاة التي أرساها النقد الأرسطي، مجترّين الموضوعات والشخصيات التي اشتهرت في العصور الغابرة عند اليونان والرومان، والتي من شأن القدر أن يسحقها، كلّ ذلك في قالب عقلاني هدفه رسم المثل العليا و إعطاء الموعظة، و ميدانه بلاط الملوك والنبلاء. حيث اعتمدت الكلاسيكية على مبدأ العقل والغاية الأخلاقية الملقاة على عاتق الشاعر، و ظلّت مسيطرة على الساحة الأدبية والنقدية بقواعدها الصارمة في القرنين السابع عشر والثامن عشر، متّبعة التقاليد الأدبية للرومان والإغريق، كما سادت فيها الفلسفة العقلية التي تجلّت خاصة بظهور الفيلسوف ديكارت الذي رأى أنّ العقل هو الحقيقة الوحيدة في الوجود.

دافع نيكولا بوالو Nicolas Boileau (1636-1711) عن هذه المبادئ في كتابه "الفنّ الشعري" L'art poétique (1674)[2]، و إليه نسب هذا المذهب في فرنسا حيث أخذت الأمور تتغيّر منذ عصر النهضة، و كثرت التعليقات على كتاب أرسطو، مختصَرا أحيانا في "كليشيهات أصبحت تخون فكر صاحبها بعد أن انتزعت من سياقها"[3]. و ظهرت مؤلّفات تنظّر للأجناس الأدبية كلّ حسب إيديولوجية صاحبها. و كذلك كانت باقي الآداب الأوروبية، حيث اتّصلت بالروحانيات وابتعدت عن المعقول، لتعبّر في رؤية ميتافيزيقية عن الأساطير والخرافات، و لا نكاد

---

[1]- ينظر: فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص39.

[2]- المرجع نفسه، ص 75. و ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص33.

[3]- تزفيطان طودوروف، الشعرية، ص 13.

نعثر على عمل أدبي لا يصوّر تلك الموضوعات، أمّا النقد فكان خاضعا للكنيسة طوال عصور الظلام الأوروبية متأثّرا بنظرية الخير والجمال.

و بعد أن استنفد الإلهام الكلاسيكي في أواخر القرن الثامن عشر، و بات الكتّاب المسرحيون يكتفون بسرقة مسرحيات كورنيل وراسين مرارا وتكرارا (مع نسبة من الموهبة والنجاح)، وصلت درجة الوعي بالذات مكانة عظمى بحيث تمرّد الأدباء والمفكّرون على ذلك النظام من الكتابة الأدبية، و "لم يكن ينظر إلى الشعر الكلاسيكي إلّا باعتباره تنويعا مزخرفا للنثر، و ثمرة من ثمرات الفنّ (أي أنّه تقنية أو صنعة) ولم يُعتبر لغة أخرى مختلفة، أو نتيجة لحساسية خاصة"[1]. ويقصد أنّه أصبح ينظر إليه على أنّه مجرّد كلام موزون مقفّى بأسلوب مثقل بالزخرفة اللفظية، لأنّ كلّ ما يفصله عن النثر هو الوزن والقافية والصور الشعرية التي لا تتغيّر، و حتّى المآسي الكثيرة التي كتبها فولتير، أعظم مؤلّفي ذلك القرن، لم يعد أي منها يُؤدَّى على خشبة المسرح، أمّا بالنسبة للشعر، فمن ذا الذي يذكر قصيدة من ذلك القرن؟ باستثناء بعض أشعار بوالو التي كانت لا تزال تردّد على آذان الرومانسيين الشباب، رغم أنّها أصبحت هامدة ومذهبية خانقة.

ثمّ جاءت الرومانسية بنزعتها الطبيعية كمذهب أدبيّ بديل يرفض تقليد نماذج الأقدمين وينادي بالقطيعة مع القواعد الأدبية الكلاسيكية، حاملا شعار الحرية والتجديد شكلا و مضمونا، و أنّ "الفنّ هو تعبير عن الانفعال و إيصال إليه، و وجهة نظر رمزية صوفية للشعر"[2]. ساندته فلسفة العصر، ونظرية التعبير الذاتي التي تؤمن بالفردانية، ما أدّى إلى نشوب "الصراع بين الكلاسيكية والرومانسية"[3].

سأحاول في هذا الفصل الإحاطة بمفهوم الرومانسية، و عوامل نشأتها، وخصائصها العامة، و كذا وضعها في إطارها الزمني والمكاني، مع الحرص على إعطاء نبذة عامة عن أهمّ أعلامها، وأشهر أعمالهم، حتى يتمكّن القارئ من تكوين فكرة عن الرومانسية الغربية التي طالما استقى منها شعراؤنا، ثمّ كيفية انتقالها إلى الساحة الأدبية العربية، لأنّه لا يمكن أن تفهم المدارس والاتجاهات التي عرفها الأدب العربي الحديث بمعزل عن أصولها الغربية، ومنه ضرورة مقارنة الاتّجاه الرومانسي العربي بنظيره الأوربي.

---

[1]– رولان بارت، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002، ص56.

[2]– رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث(1850– 1950)، ج1، أواخر القرن الثامن عشر، تر: عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص 51.

[3]– فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 83 و ما بعدها.

1 – **تعريف الرومانسية:**

– **لغة:** الرومانسية من حيث الجذر اللغوي مشتقّة من كلمة "رومانس" ROMANCE الإنجليزية التي تعني رواية تتضمّن مغامرات عاطفية و خيالية، و لا تخضع للرغبة العقلية المجرّدة، بل تعظّم الخيال المجنّح، مع سعي للهروب من الواقع، كما اتّصلت بالفروسية والحبّ والمغامرة والأدب الشعبي المكتوب بلغاتٍ محليّة بعيدا عن القواعد المتعارف عليها. و قال البعض إنّ اللفظة إسبانية تدلّ على نوع من الصياغة الشعرية ثمانية المقاطع، الأبيات الزوجية فيها مشتركة القافية، و الفردية مطلقة[1]. و قيل اشتقّت من لفظة "رومانيوس" السويسرية التي أطلقت على اللغات والآداب المتفرّعة عن اللاتينية القديمة[2].

– **اصطلاحا:** الرومانسية مذهب أدبي تصدّر الحياة الأدبية في أوروبا أواخر القرن الثامن عشر وبلغ أوجّ ازدهاره في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. طالب أنصاره أن يكون الشعر ذا طابع محلّي، فضلا عن حرّية الفكر والأحاسيس، وتحطيم القواعد الكلاسيكية الصارمة، والتخلّي عن الإغراق في الصنعة والمبالغة في تعظيم العقل والإمعان في تمجيد العظماء والسير على منوالهم. و أصبح الشعر حسب نوفاليس "تمثيلا للشعور و لعالم النفس"[3]. وبالتالي الاهتمام بالذات الإنسانية و ما تزخر به من عواطف و أخيلة، مع التحرّر من قيود العقل، و فتح المجال واسعا للسليقة الحرّة و الإحساس المنطلق والطبع الوثّاب، و ضرورة تقبّل المتناقضات، أي الجمع بين الثنائيات الضدّية كالجميل والقبيح، والجدّ والهزل كما هو الأمر في الحياة[4]. و أصبح الشاعر يعبّر عن واقعه الداخلي تعبيرا يمتزج بالوهم والخيال، حيث يفرّ من الزمان والمكان، و من المجتمع و ما يمثّله من حياة مدنيّة كئيبة حافلة بالصخب والضجيج ليعود إلى زمن فروسية العصور الوسطى، و مكانيّا إلى الجزر البعيدة في أقصى المحيط، أو إلى عالم الشرق المليء بالأحلام.

إنّ الرومانسيّ إنسان حالم ذو مزاج شعري متقلّب، فهو مرهف الإحساس، ومنطوي على نفسه، "يميل إلى الحزن، والتفكير في الموت، والإغراق في الخيال، والإيمان بالغيبيات، والولع، والإعجاب بالبطولة، والاستغراق في الطبيعة وتمجيدها، والانغلاق على الذات"[5]. إذ يعبّر عن عواطفه المضطربة، و يستسلم لها في ذاتية مفرطة لدى أغلب الرومانسيين. و مع ذلك فإنّ

---

[1] – ينظر: عبد الباسط بدر، مذاهب الأدب الغربي، دار الشعاع الكويت، 1985، ص 69.

[2] – ينظر: محمد مندور، الأدب و مذاهبه، نهضة مصر، 2004، ص 59.

[3] – سيّد حامد النسّاج، في الرومانسية والواقعية، دار غريب، القاهرة، د.ت، ص 15.

[4] – ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، نهضة مصر، د.ت، ص 7– 26. و رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 63.

[5] – سيّد حامد النسّاج، في الرومانسية والواقعية، ص 29.

اتجاهاتها متعدّدة، و لا نجد لها تعريفا محدّدا، إذ أحصى بعض مؤرخي الأدب- في عام 1925 - مائة و خمسين تعريفا لها، وحاول الألماني فريدريك شليجل جمعها، و زعم أنّ شرحها سيحتاج إلى مائة و خمس وعشرين ورقة، أو أكثر. كما توصّل جاك بوني Jacques Bony في كتابه "قراءة الرومانسية" Lire le romantisme إلى أنّها ذات طابع غير قابل للتحديد. لذلك اقترح الفيلسوف الأمريكي آرثر لوفجوي Arthur Lovejoy في مقالته "حول التمييز بين الرومانسيين" (1924) استخدامها بصيغة الجمع، بسبب التعدّدية التي تميّزت بها، واستحالة الوحدة بين تجليّاتها لدى أدباء هذا المذهب أنفسهم[1]، حتّى قيل: هناك أنواع من الرومانسية بعدد الرومانسيين، و بات من العسير إعطاؤها تعريفا قصيرا[2]. و أيّ محاولة لحصرها يعرّضها لانتهاكات تؤدّي إلى التضليل في مفهومها، لأنّها لم تكن كيانا فنّيا واحدا بل ظاهرة معقّدة ومتنوّعة، فبعضهم كان أقرب إلى الواقعية، و بعضهم تلذّذ بالألم و غاص في سوداوية قاتلة حتّى عدّت الرومانسية مرضا، والبعض الآخر أساء استخدام الخيال إلى حدّ الضياع في العالم المثالي على حساب حقيقة العالم، لذلك قال عنهم هوفمان F. B. Hoffman في دراسته لديوان فيكتور هيڤو Victor Hugo "الأناشيد الجديدة" Nouvelles Odes: "إنّهم أتباع كانط"، مقتبسا من قول هيڤو في مقدّمة ديوانه "أناشيد وأشعار مختلفة" "Odes et Poésies diverses (1822): "في ظلّ العالم الحقيقي، يوجد عالم مثالي"[3].

أمّا فيما يخصّ فيكتور هيڤو فإنّه لم يجرؤ على أن يطلق على نفسه نعت رومانسي لأنّه اعتبر أنّها تسمية لا معنى لها فرضت عليهم من طرف أعدائهم، فقبلوها في استخفاف[4]، بعد أن أعلن ستندال Stendhal في إحدى مراسلاته عام 1818: "أنا رومانسي ثائر؛ أي أنّني مع شكسبير ضدّ راسين، واللورد بايرون ضدّ بوالو"[5]. و اتّخذ في مقال نظري كتبه بين عامي 1823 و 1825، جانب هذا المذهب ضدّ الكلاسيكية، فامتدح المسرح المكتوب نثرا، كما تخلّى عن قاعدة الوحدات الثلاث لإضفاء مزيد من المتعة على المتفرّج. وطالب بمسرح يتكيّف مع ظروف الحياة الأدبية في عصره مثلما تجلّى في مسرح شكسبير، دون أن ينكر مكانة راسين Racine الذي قال

---

1 – Kazuhiko Suzuki, Les Classiques et les Romantiques: une histoire des querelles littéraires (1824-1834), Thèse présentée à l'université Paris X, Nanterre, 2018, p 2, 3.

2– ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكيّة، ص 5 – 7.

3 – Kazuhiko Suzuki, Les Classiques et les Romantiques, p 168.

4 – ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 5.

5 – Stendhal, Lettre à A. de Mareste du 14 avril 1818. In: Ali M. Tarmal, Le rôle de Stendhal dans le développement du théâtre romantique français, University Bulletin, ISSUE N °20, Vol. 2, Octobre 2018, (P 119- 140). p125.

عنه إنّه كان رومانسيّا في عصره، إذ أسعد معاصريه و أعطى لبلاط لويس الرابع عشر – عام 1670 – صورة للعواطف المعتدلة، و إن لم يتجرّأ على أن يعبّر بشغف و دقّة عن الحبّ الحالم، لأنّ الوزن السكندري كان يعيقه. و كذلك كانت كوميديا موليير في عصره، لذا عدّ من السخف أن يحاول الأدباء عام 1823 إعادة إنتاج الشخصيات والأشكال التي كانت شائعة حوالي عام 1670[1].

استخدم المصطلح في النقد والتاريخ الأدبيين لأوّل مرّة لوصف شعر أريوستو و تاسو و أقاصيص العصور الوسطى التي استمدّ منها هذان الشاعران، و دخل الكتب المدرسية في أواخر القرن الثامن عشر، و أخذ مداه بالاتّساع. لكنّ الكثير من المعاني التي أطلقت لم تترك أثرا كبيرا كونها ذات صفة شخصية، أمّا مصطلحي ROMANTIK و ROMANTIKER فهما للألماني نوفاليس (1758–1799) الذي وصف شكسبير بمؤسّس الدراما الرومانسية. كما عدّت محاضرات الأخوين فريدريك و أوغست شليغل أهمّ صياغة للموضوع عارضا فيها أدب العصور القديمة، والأدب النيوكلاسيكي الفرنسي، بالدراما الرومانسية لشكسبير و كالدرون، و عارضا شعر الكمال بشعر الرغبة[2]. تأثّرت بهما مدام دي ستايل M^{me} de Staél، فرأت الرومانسية في الشعر الذي يحيا فيه الماضي الوطني، و أنّها أدب الفروسية[3]. و صارت كلمة رومانتيك تعني كلّ ما هو مقابل لكلمة كلاسيك، لذلك نعت بها كلّ أديب تمرّد على الأشكال القديمة مهما كان العصر الذي عاش فيه، مثل: شكسبير، و كالديرون، وموليير، و دانتي، و سرفانتس.

2– عوامل ظهور الرومانسية:

سبق نشأة هذا المذهب في أوروبا عدّة عوامل اجتماعية و سياسية، بالإضافة إلى التيارات الفلسفية، والعديد من المؤلّفات الأدبية التي مهّدت لتمجيد العواطف، حيث حدثت تغيرات جذرية على مستوى الطبقات الاجتماعية، والمبادئ والقيم التي صاحبت بروز الطبقة البرجوازية والتحرّر السياسي والفكري، فأخذ الأدب اتّجاها شعبيا يعبّر فيه عن آمال العامة[4]. و حدّدت هذه العوامل المبادئ الأساسية للرومانسية التي تجلّت لاحقا في مختلف أنواع الفنّ والأدب.

أ – الأسس الفلسفية:

---

1 –Stendhal, Racine et Shakespeare, Librairie A. Hatier, Paris, 1825, p 23–24 et p 76–77.

2 – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 63.

3 – ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 4.

4 – المرجع نفسه، ص 26، 27.

كلّ عمل فنيّ لا بدّ أن ينشأ من عقيدة و ينتج عن فكر فلسفيّ معيّن يبنى عادة على علوم عصره و يتشكّل في ضوء المعارف السائدة، فلا فلسفة تظهر إلّا لأنّ علما جديدا قد ظهر، ولا فلسفة تنهار إلّا بانهيار دعامتها العلمية، ما يؤدّي إلى إعادة تنظيم الفكر. و قد بدأت الإرهاصات الأولى للرومانسية مع التمهيد الفلسفي التنويري للثورة الفرنسية، و كان يطلق في فرنسا على القرن الثامن عشر الميلادي "عصر الأنوار" Le siècle des lumières، فخلاله صبّ الفلاسفة اهتمامهم على العقل على أنّه أحسن الطرق لمعرفة الحقيقة. حيث أنّه بعد انهيار مقولات العلم الحتمي في القرن السابع عشر، لم يعد ممكنا الحديث عن معرفة مطلقة اليقين، لهذا بات الأمر يتطلّب ظهور فلسفة جديدة ذات أطر ومناهج تتماشى والتطوّرات العلمية، و هكذا تأسّست رؤية للعالم لا تقتنع إلّا بالقول العلمي الذي تمّ اختزاله في منهج التحقّق الوضعي.

جاء "عصر الأنوار" بعد حركة النهضة الفرنسية La Renaissance التي عملت على بعث وإحياء التراث اليوناني واللاتيني بين منتصف القرن الخامس عشر وبداية القرن السابع عشر. و هي الفترة التي كانت فيها أوربا تخضع لـ"سيطرة الكنيسة من الناحية الروحية والثقافية، و سيطرة النظام الإقطاعي على الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية"[1]. أدّى ذلك إلى نشأة حركات مناهضة تدعو إلى عودة الكنيسة إلى عهدها الأوّل المتميّز بالنقاوة الدينية، و تسعى من أجل نشر الوعي الاجتماعي.

من أبرز فلاسفة هذا العصر: رينيه ديكارت Descartes (1596-1650) مؤسّس الفلسفة الحديثة، والأب الروحي للثورة الفرنسية، و صاحب النزعة العقلية القائلة إنّ الفنون لها لذّة ذات طبيعة عقلية ذهنية، وطبيعة حسّية وجدانية، وأنّ تقدير الجمال ينبع من الإحساس والأهواء الذاتية، بجانب القياس، فالحسّ والعقل يشتركان في الاستمتاع الجمالي. و على دربه سار كلّ من سبينوزا (1694 -1778)، و ليبنتز (1646- 1716) في القرن السابع عشر، ما أدى إلى نشأة الفلسفة التجريبية الانجليزية، وانتشار الفكر اللبرالي والنزعة الفردية[2].

و ظهر علم الجمال مرتبطا بالرسم والشعر، و ربط تودوروف بين حلول النزعة الرومانسية الألمانية و بداية نظرية الأدب بالمعنى الدقيق، حيث "توقّفت مفاهيم التمثيل والتقليد عن دورها المهيمن لتعوّض في قمّة الهرم بالجميل"[3]. و من أبرز المنظّرين الذين أتوا بعد ديكارت، جورج

---

[1]- عبد الفتاح أبو علية و إسماعيل أحمد ياغي، تاريخ أروبا الحديث والمعاصر، ط3، دار المريخ، الرياض، 1993، ص 23.

[2]- ينظر: فيكتور هيڤو، مقدّمة كروميل، بيان الرومانتيكية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994، ص 12 -13.

[3]- تزفيطان تودوروف، الشعرية، ص 14.

هيجل Hegel (1770-1831)، صاحب الفلسفة الجدلية الذي كان يرى في كتابيه "علم الجمال" و"فلسفة الروح"، أنّ مصيبة القرن التاسع عشر في أوروبا تكمن في ابتذاله ولا شاعريته، و أنّ الشكل الفنّي لم يعد قادرا على التعبير عن السموّ الروحي، بينما يسعى الفنّ الرومانسي إلى الكشف عن الروح في إلهاماتها وصراعها الداخلي وآلامها. و"يصلح لأن يكون محتواه أيّة موضوعات بغضّ النظر عن انتمائها لزمن معيّن، أو لأمّة معيّنة، لكونها تكتسب حقيقتها الفنّية كشيء حيّ وحاضر عندما تمثّل بها روح الإنسان"[1]. والصور المحسوسة في الفنّ الرومانسي إبداعية، لا تكتفي بالتعبير عن الشعور الذاتي، بل يرتفع الفنّ فيها من المنظور المادي إلى عالم المطلق، ليعبّر عن روح اللامتناهي من خلال العاطفة. وقد رأى هيجل أنّ الفنّ الكلاسيكي قد بلغ ذروة الكمال، إلّا أنّه وصفه بالعجز عن الإفصاح عمّا في النفس، في حين تميّز الفن الرومانسي بسموّ الفكرة والروح المطلق على الشكل الحسّي، هذه الروح التي نجدها في فروسية القرون الوسطى، وهذا الانطلاق الحرّ للخيال الذي تميّزت به صور الفرس والعرب الفنّية المشبّعة بالترف الشرقي.

ومن الفلاسفة المنظّرين أيضا في هذا العصر كلّ من إيمانويل كانت Kant (1724-1804)، و وليم هوجارت Hogarth (1697-1764). حيث تعاطف "كانت" مع الرومانسية على الرغم من أنّه اعتبر من المتحفّظين لما وجده فيها من أوهام، و إفراط، و مبالغة، و غموض، و فوضى[2]، و مع ذلك قلب الموازين بآرائه المتعلّقة بتحديد الجمال والجلال، فوضّح أنّ مشاعر إدراك الجمال يصطحبها في العقل إحساس باللذّة دون أن تكون مصحوبة بشعور آخر متعلّق بالماديات، فالجمال من وجهة نظره، لا يتوقّف عند طبيعة الشيء، بل على حرّية الإدراك والتخيّل، و أنّ العقل – رغم قدرته على تفسير العالم المادّي، إلّا أنّه أداة فاشلة لفهم الروح، والانفعال، والعواطف، إنّما الفنّ هو الذي يعبّر عن الروح والمشاعر[3]. أمّا هوجارت فكان مؤسّس المدرسة الإنجليزية في الجمال، و ربطه بالإحساس، فميّز بين الشعور الخالص بالظاهرة الجمالية وبين المتعة، كما أكّد على أنّ الطبيعة تمدّنا بالقيم الجمالية من خلال تأمّل عناصرها. واعتبرها معيار قياس للجمال. و جاء في كتاب الفلسفة الغربية بقلم برتراند رسل أنّ الفلسفة التجريبية ظلّت سائدة بانجلترا حتّى أواخر القرن، كما ظلّت الوضعية ذات المكانة الأولى بفرنسا إلى وقت أسبق بقليل. ثمّ غزا كانت و هيغل جامعات فرنسا و انجلترا شيئا فشيئا، و تسرّبت إلى هذه الأخيرة على يد كولردج (1772- 1834). و شاعت عقب ظهور مؤلّفات أتباع الهيغلية الجديدة بأكسفورد، أمثال: بنيامين جوويل Benjamin Joël (1817- 1864) و غيره من الفلاسفة، إلى أن جاء توماس غرين

---

[1]- زينات بيطار، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 276.

[2]- ينظر: إيزايا برلين، جذور الرومانتيكية، تر: سعود السويدا، دار جداول، بيروت، 2012، ص 137.

[3]- ينظر: إيليا الحاوي، الرومانسية في الشعر الغربي و العربي، دار الثقافة، بيروت، 1983، ص28.

Thomas Hill Green (1836- 1882) ونشر سلسلة من الأبحاث والدراسات فيما بين 1856 و 1866 تأثّر فيها بمذهب هيجل القائل أنّ العالم كلّه تجلّ للروح، ومن بعده الأخوان كيرد Caird (جون John و ادوارد Edward) في أواخر القرن التاسع عشر حتى بداية القرن العشرين[1]. شحذت هذه الفلسفات التنويرية العقول وبثّت عقيدة الإصلاح والأفكار الثورية التي بدأت بالانتشار قبيل ظهور الرومانسية.

فبعد الفلسفة التجريبية التي سادت في القرن الثامن عشر و التي تردّ علم الإنسان كلّه إلى أصول حسّية، قامت موجة مثالية تعلّي من شأن الروح الإلهي والروح الإنساني معا، ثمّ لم يكد ينتصف القرن التاسع عشر حتى عادت النزعة العلمية من جديد، متمثّلة في نظرية تعتبر الإنسان مجرّد حلقة من حلقات التطوّر[2].

ب – الرومانسيون التقدّميون:

تعدّ فترة (1688- 1715) مرحلة انتقال، حيث كان معظم الأدب خلالها فلسفيّا يخرجه عدد من الكتّاب الفرنسيين الموسوعيين الذين أُطلق عليهم اسم "الرومانسيون المتقدّمون" من أمثال فولتير Voltaire (1694 – 1778)، و دينيس ديدرو Denis Diderot (1713 - 1784)، و جان جاك روسو Jean-Jacques Rousseau (1712- 1778)، والذين اصطبغت فلسفتهم بتفاؤلية واضحة، دفعتهم إلى المناداة بالتجديد في الأدب، فمثّلوا بذلك مرحلة انتقال من الكلاسيكية إلى الرومانسية. كما ساعد على صياغة هذه الحركة الفكر الليبرالي البروتستانتي الداعي إلى حرّية الفرد في تسوية أموره مع الله[3]، و ما رافق ذلك من نموّ اقتصادي أدّى إلى صعود الطبقات الوسطى التي وجدت في الفردية الاقتصادية والفلسفية معينا في صراعها ضدّ الطغيان الديني والسلطة المطلقة للملوك.

جدّد فولتير Voltaire اللغة الشعرية إذ كانوا من قبل يكتبون باللاتينية، و كان أشهر رجال الأدب في أواخر أيّام الكلاسيكية الفرنسية. استخدم النقد اللاذع و مهاراته الأدبية لمحاربة الاستبداد والتعصّب الأعمى، والروح العقلانية المفرطة لنهاية القرن السابع عشر و بداية القرن الثامن عشر[4]، فعارض بوالو و وقف في صفّ الحداثة في النزاع بين القدماء والمحدثين، مسايرا التغيّرات الاجتماعية والعلمية.

---

[1]- ينظر: حسين فوزي النجّار، التاريخ والشعور بالحرية، مجلة الفكر المعاصر، ع 67، سبتمبر 1980، ص63.

[2]- ينظر: زكي نجيب محمود، الفكر في العالم الجديد، ط2، دار الشروق، بيروت، 1982، ص 83.

[3] - ينظر: فيكتور هيڤو، مقدمة كروميل، بيان الرومانتيكية، ص12، 13.

[4]- ينظر: رينيه ويليك-تاريخ النقد الأدبي الحديث (1750-1950)، مج1، ص 119.

و أكثر أعمال فولتير شهرة هي روايته الفلسفية الخيالية الساخرة "كانديد" Candide (1759)، و يعني الساذج. اطّلع على أعمال شكسبير، و اكتشف بذلك عدم صلاحية الوحدات الثلاث في المسرح، و مال إلى مخاطبة العواطف في شعره. كما اقترح في كتابه "محاولة في الشعر الملحمي" Essai sur la poésie épique (1728) إخضاع الملحمة لشروط العصر من حيث الذوق الذي يتغيّر بتغيّر الزمان والمكان، إذ رأى أنّه يستحيل على أمّة بكاملها أن تخطئ في مسائل الوجدان، أمّا البطل ففضّل أن يكون معروفا[1]، على غرار البطل الألماني اليتيم اللقيط الذي اختاره لروايته "كانديد" بدل بطل أسطوريّ، و ملك فرنسا "هنري الرابع" الذي اختاره بطلا تاريخيا لقصيدته الملحمية "هنرياد" Henriade (1723). و قال "إنّ الملحمة الحديثة يجب أن تكون مختلفة عن الملحمة القديمة"، و "إنّ الملحمة الفرنسية يجب أن تكون مختلفة عن الملحمة الإنجليزية"[2]. كره رجال الدين، و كان له دور كبير في حركة التنوير، و قيام الثورة الفرنسيّة. وحارب بطش الكنيسة والكهانة التي كانت تساند السلطة المطلقة لآل بوربون في فرنسا، ما تسبّب في نفيه إلى إنجلترا، أين أقام ما بين (1726 و 1728)، و تأثّر بكتّابها: لوك، و بوب، و نيوتن، و غيرهم، فتوسّع أفقه الأدبي. و كان – مع الألماني ليسينج (1729–1781)– من دعاة تجاوز القوميات الضيقة لصالح المبادئ العامة للطبيعة الإنسانية[3]، و بالتالي معالجة الأدب للمشاكل الاجتماعية والسياسية والفلسفية، والاهتمام بآداب الشعوب الأخرى، و تقبّل الاختلاف.

أمّا دينيس ديدرو فكان عالما بالطبيعيات وروائيا وكاتبا مسرحيّا، و يعرف إلى حدٍّ كبير بكونه محرّرا للموسوعة أو "القاموس العقلاني للعلوم والفنون والحِرَف" (1751–1772)، الذي عدّ بمثابة إنجيل العقل ضدّ الأساطير، وإنجيل المعرفة ضدّ العقيدة والتعاليم الدينية، إذ كان إنجازا علميّا ضخما ضمّ مجموعة من المقالات المتعمّقة، هدفها جمع وشرح المعارف المبعثرة على سطح الأرض لتنوير العقول والقضاء على خرافات القرون الوسطى. أسهم فيها كُتَّاب من مختلف التخصّصات، كفولتير، و روسو، و مونتسكيو Montesquieu (1689– 1755) صاحب كتاب "روح القوانين"[4] المستوحى من الدستور الإنجليزي. و هاجموا في هذا العمل السلطات الدينية، و عدم المساواة الاقتصادية وسوء استغلال العدالة، لذلك تمّت محاربته و إدانته من طرف المَلكية الاستبدادية و اللاهوت.

---

[1]– ينظر: فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 157، 158.

[2]– رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث (1750–1950)، مج1، ص 121، 122.

[3]– ينظر: الطاهر أحمد مكي الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 35 – 40.

[4]– فيكتور هيڤو، مقدّمة كرومويل بيان الرومانتيكية، ص 15.

فسّر ديدرو العبقرية في روايته "ابن أخ رامو" Le neveu de Rameau، و في مقاله عن العبقرية في الموسوعة، حيث مجّدها و قال إنّها تنبع من الغريزة واللاوعي. و عدّ مؤسّس الدراما البرجوازية التي تجمع بين المأساة والملهاة[1]، و نظّر للمسرح في نصوص مرفقة بمسرحياته، فضلا عن كتابه "خطاب حول الشعر الدرامي" Discours sur la poésie dramatique (1758)[2]، كما تعرّض لقضية تنوّع الأجناس الأدبية في ظلّ المثالية الكلاسيكية الجديدة، وانتقد التراجيديا الفرنسية لما فيها من خطب، ناهيك عن وحدتي المكان والزمان المفروضتين، و على الحكاية المعقّدة، والبيئة الاجتماعية المستوحاة من الأزمان الغابرة. و من جهة أخرى، دعا إلى التلقائية والعفوية، حيث رأى أنّ الطبيعة تعرض النماذج للفنّ، و أنّ الناس كلّما تحضّروا قلّت عاداتهم شاعرية[3]، لأنّ المدنية تضعف كلّ شيء و تجعله ناعما مثلما قال الأصمعي عن شعر فترة صدر الإسلام.

سار جان جاك روسو (1712- 1778) على نهج دنيس ديدرو، و كان قد أقام هو أيضا في انجلترا التي كانت قبلة للمنوّرين الفرنسيّين ما بين 1765 و1767[4]، وكان يحمل على الحضارة أنّها تفسد الطبيعة الإنسانية، و على العقل أنّه مضلّل لا يدلّنا على الحقيقة، لذلك دعا في رسالته التي تحمل عنوان: "خطاب حول منشأ و أسس عدم المساواة بين الناس" (1755)[5]، Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes و في كتابه "العقد الاجتماعي" Du contrat social (1762) إلى إعادة النظر في الأوضاع الاجتماعية، و إطلاق حرّيات الفرد[6]. كما دعا الإنسان إلى ضرورة الاعتماد على مشاعره الطبيعية لتهديه، لأنّ الطبيعة السليمة خيّرة. و كانت كتاباته بمثابة صرخة للعاطفة في وجه العقل، والطبيعية الإنسانية البسيطة في وجه الحضارة التي أفقدت الفرد ذاته، لأنّه كان يفضّل العاطفة على العقل، والعفوية على ضبط النفس، وكان يرى أنّ الإنسان طيّب و سعيد بفطرته، والمجتمع

---

[1]- ينظر: رفعت زكي محمود عفيفي، المدارس الأدبية الأوروبية و أثرها في الأدب العربي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1992، ص 36 - 37.

[2]- ينظر: عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص 42.

[3]- ينظر: رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث (1850- 1950)، ج1، ص151، 155.

[4]- ينظر: فيكتور هيڤو، مقدمة كروميل بيان الرومانتيكية، ص 15.

[5] - يُنظر: روبرت بالمر، الثورات الكبرى في التاريخ الثورة الفرنسيّة وامتداداتها، تر: هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص303 وما بعدها.

[6]- ينظر: عبد الفتاح أبو علية و إسماعيل أحمد ياغي، تاريخ أوربا الحديث والمعاصر، ص 142.

هو الذي يفسده، وأنّ التقدّم يحمل معه شقاء الإنسان، ولا علاج له سوى اللجوء إلى الطبيعة و إلى حرم الدين.

انتقد المجتمع الفرنسي و كشف عن زيف مبادئه الأخلاقيّة في روايته العاطفية "جولي أو هلويز الجديدة" Julie, ou la nouvelle Héloïse (1761)، أو بلاد الوهم التي كانت نموذجا للخيال الرومانسي، كما اقترح تغييرات في المجتمع والتعليم في روايته "إميل" Emile (1762)، فضلا عن سيرة حياته بعنوان: "اعترافات" Les Confessions التي نشرت بعد مماته عام 1782، والتي ساعدت على بيان دور الأدب الحديث في مجال النقد الذاتي. تميّزت كتاباته عامة بالتركيز على الذاتية والتأمّل العميق و حساسية نحو الطبيعة ظهرت بوضوح أكبر في كتابه غير المكتمل: "أحلام اليقظة للمتجوّل الوحيد" Les Rêveries du promeneur solitaire (1782). تغنّى فيه بفضائل الطبيعة وقال: "لو بقيت حرّا، غامضا، منعزلا، كما خلقت، كنت سأفعل الخير فقط: لأنّني لا أملك في قلبي أي بذرة لعاطفة ضارّة (...) القوّة والحرّية هما اللتان تصنعان الرجال الممتازين. الضعف والعبودية لم يولّدا إلّا الشرّ"[1]. و هذا الكلام دعوة إلى الدين الطبيعي Naturisme من أجل سعادة الإنسان لأنّه كلّما ابتعد عن الطبيعة النقيّة العذراء زاد تعاسة. لذلك يعدّ جان جاك روسو من السابقين المهمّين لعصر الحركة الرومانسية، أثّر في الجيل اللاحق بأسلوبه النثري الغنائي، وإدخاله الحبّ الجياش في الرواية الفرنسية، إضافة إلى إحساسه بجمال الطبيعة. قال: "كنت أحبّ أن أغيب عن نفسي سابحا بخيالي في الفضاء. كنت أشعر أنّي أختنق في حدود هذا العالم، فأتمنّى أن لو انطلقت في اللانهاية"[2]. و كان يحبّ الخلوّ بنفسه للتأمّل والغوص في أحلام اليقظة، لذلك فضّل العاطفة على العقل مثلما يظهر في قوله: "كنت أفكّر أحيانا بعمق كافٍ؛ لكن نادرا ما يسعدني، كان ذلك غالبا ضدّ إرادتي وكأنّه بالقوّة: الخيال يريحني ويسلّيني، والتفكير يرهقني ويحزنني (...) في بعض الأحيان تنتهي بي أحلام اليقظة إلى التأمّل، لكن في أغلب الأحيان تنتهي تأمّلاتي بأحلام اليقظة، وخلال هذا التيه، تتجوّل روحي وتحلّق في الفضاء على أجنحة الخيال، في نشوة تفوق كلّ المتع"[3]. و بهذه الروح الرومانسية، والعودة إلى الغريزة والإحساس الذاتي، وحسّ الطبيعة والأحلام والتأمّل انتصرت الفردية على القيود الاجتماعية التي خنقتها، و أنتج أدب قوميّ مختلف عمّا عهده الفرنسيّون في أعمال موليير وراسين، تمهيدا لمرحلة التغيير الحاسم للمعايير الأدبية على يد شاتوبريان.

---

1 –J. J. Rousseau, Les Rêveries du promeneur solitaire, 1817, éd: Ebooks, 6e promenade, P. 70. www.abu.org/

2 – محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 41.

3 –J..J. Rousseau, Les Rêveries du promeneur solitaire, 7e promenade, P. 74 –75.

و بين هذا و ذاك، ظهرت عدّة أعمال أدبية تحمل بوادر التجديد، حيث ألّف الهجائي آلين رينيه ليساج Alain-René Lesage (1668-1747) رواية ساخرة من الأوضاع الاجتماعية، بعنوان "جيلْ بْلاسْ" Gil Blas (1715-1735). وألّف الأب بريفو L'abbé Prévost (1697-1763) رواية عاطفية بعنوان "مانون لسكو" Manon Lescaut (1731). وكتب بيير ماريفو Pierre de Marivaux (1688-1763) روايات عن الطبقة الوسطى، و بعض الهزليات عن مشكلات الحبّ كما تراها النساء. وكتب بيير بومارشيه Pierre de Beaumarchais (1732-1799) هزليات مثل: "حلّاق أشبيلية" Le Barbier de Séville (1775)، و "زواج فيجارُو" Les Noces de Figaro (1784) التي عارض تمثيلها الملك لويس السادس عشر نظرا لما تخلّلها من هجاء لطبقة النبلاء والرقابة، ولكنّه أذعن لاحتجاجات الجمهور، فتوالى تمثيلها ستّين مرّة دونَ انقطاع، حتّى وصفها نابليون بأنهّا "الثورة وقد أخذت تفعل فعلها"[1]. إذ اختار شخصية (فيجارو) بقيثارته المعلّقة على كتفه وذهنه المتوقّد كبطل يبثّ الأفكار الثوريّة التي أدّت إلى تكوين وعي اجتماعي بضرورة الإصلاح. و كلا العملين عالج طبيعة الامتيازات الأرستقراطية غير المعقولة و عمل على زعزعتها.

لكنّ أغرب روايات نهاية القرن الثامن عشر، كانت "بول وفرجيني" Paul et Virginie (1788)، و هي رواية رعوية لبرناردان دسان بيير Bernardin de Saint Pierre (1737-1814)، موضوعها من الإلهام الرومانسي الذي يجدّد الشعور بعظمة الطبيعة. و قد ترجمها المنفلوطي. تأثّر صاحبها بروسو الذي رأى أنّ السعادة والفضيلة تكونان خارج المجتمع. و هي قصة شابين نشآ معا ضمن طبيعة فردوسية جعلتهما صالحين وفاضلين، لكنّها تنتهي بغرق فيرجيني.

أمّا على مستوى الموسيقى الشعرية، فقد كان الأب بونس Abbé de Pons (1683-1732) من المطالبين بالتجديد المبكّر، إذ رأى أنّ التكرار الملحّ للأوزان وللقوافي ذاتها أصبح مدعاة للضجر. و إلى الرأي ذاته ذهب الكاتب الفرنسي و عالم اللاهوت فينلون Fénelon (1651- 1715) في رسالته إلى الأكاديمية (1716)، حيث كان أوّل من أثار هذه المشكلة بقوله: "إنّ شعرنا – إن لم أكن على خطأ – يخسر بالقافية أكثر ممّا يربح. إنّه يفقد كثيرا من التنوّع، و من السهولة، و من التناغم، و غالبا ما تجبر القافية الشاعر الذي ينطلق بعيدا في التفتيش عنها على الإطالة والإبطاء في قصيدته، فيكتب ثلاثة أبيات من الشعر، يكون اثنان منها حشوا والثالث معبّرا. و إنّ الشعراء ليهتمّون بالقوافي الفنّية أكثر من اهتمامهم بجوهر الفكرة وعمق

[1]- نغم عاصم عثمان، الرومانسيّة بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكريّة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، 2017، ص56.

العاطفة والوضوح في الكلمات والتراكيب الطبيعية و جزالة التعابير"[1]. فهو لا يفرض على الشاعر التخلّي كلّية عن القافية، بل تطويعها لتتكيّف مع فكره، أي جواز استخدام القوافي المختلطة دون أيّ قيود، ما يقضي على الانسجام الصاخب للنهايات و على رتابة الشعر.

و ما كاد يبلغ القرن الثامن عشر نهايته حتّى غدا الشكل الأدبي "يبهر و يغرّب و يفتن، وامتلك ثقلا. و لم يعد الأدب يعتبر صيغة تداول متميّزة اجتماعيا، بل ينظر إليه على اعتباره لغة متماسكة، عميقة، حافلة بالأسرار"[2]. شكّلت كلّ هذه الأعمال مرحلة وسطى بين الكلاسيكية المحدثة و بدايات الحركة الرومانسية، وسميّت بما قبل الرومانسية وذلك في الفترة الممتدّة من أواخر القرن السابع عشر إلى أواخر القرن الثامن عشر الميلاديين. أثّرت في التعليم والأدب والسياسة، و شكّلت خلفية فلسفية و فكرية عقائدية للمذهب الرومانسي.

و بدأ النقد الأدبي يخرج من دائرة تحكّم الأمراء والكهنة ليصل إلى مستوى الطبقة البرجوازية في المجتمع الأوروبي، فأصبح الأدب يلبّي حاجة الذوق العام لهذه الطبقة، وكانت الأفكار الفلسفية الجديدة المتعلّقة بعلم الجمال والنقد قد أثّرت على الفنون والذوق العام في المجتمع، ما أدّى في أواخر القرن الثامن عشر، مع انتشار مبادئ الثورة الفرنسية التي طالبت بالحرية و الإخاء والمساواة، إلى بروز الرومانسية كمذهب جديد في الأدب يلاءم فلسفة العصر، مهّدت لها الآراء الفلسفية للرومانسيين التقدّميين لعصر التنوير، حيث انبثقت من أفكارهم نظرية جديدة للأدب تتمثّل في نظرية التعبير. فانتشرت موجة الرومانسية عبر العالم، و كانت مذهبا تجديديا في جميع الفنون، تدفع الإنسان نحو الطبيعة و إيثار الحسّ و العاطفة، إذ تفضّلهما على العقل والمنطق، مولية الذات الفردية مزيدا من الاهتمام.

ج – نظرية التعبير Théorie d'expression :

ظهرت نظرية التعبير فترة انتشار الفلسفة الوجدانية، كبديل لنظرية المحاكاة التي هيمنت على الفكر الكلاسيكي، ساهم في بلورة مفاهيمها مجموعة من الفلاسفة منهم: إمانويل كانط Kant (1724–1804)، و هيغل Hegel (1770–1831)، والشعراء النقّاد أمثال: وليم وردزورث وصموئيل كولوردج وغيرهم، في فلسفة تؤمن بالفرد، وتجعل منه عالما قائما بذاته، له جوهر قوامه الشعور والوجدان والعاطفة، مع كامل الحرّية في التفكير والتعبير عن ذاته، حيث أكّد الكاتب الأمريكي ماير هوارد أبرامز Meyer Howard Abrams في كتابه "المرآة والمصباح: النظرية الرومانتيكية والتقليد النقدي" (1953) على التحوّل "من الاستعارات الميكانيكية في نظرية

---

[1]– فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 110.

[2]– رولان بارت، الكتابة في درجة صفر، ص8.

الكلاسيكية المحدثة إلى الصور البيولوجية عند الرومانسيين"[1]. و أعطى ويليك عرضا كاملا لآراء الألمان وميزّ بين الحركة الرومانسية بمعناها الواسع كثورة ضدّ الكلاسيكية المحدثة، وبين معناها الأخصّ، باعتبارها حركة أرست قواعد النظرة الجدلية الرمزية في الشعر ضمن إطار فلسفة المثالية الذاتية التي رأت أنّ الوجود الأوّلي كان للذات الإنسانية، أمّا العالم الموضوعي فهو من خلق هذه الذات[2]. وما دامت الذوات تتغيّر، فإنّ كلّ منها قادر على أن يخلق العالم الموضوعي على صورة خاصّة، ما يعني أنّ العالم الداخلي للذات العارفة هو أساس ومرجع صورة العالم الخارجي لديها، وبما أنّ الأمر كذلك فلا بدّ من تقديم الوجدان والعاطفة والأحاسيس على العقل والخبرة والتجربة. هذه هي الرؤية الأساسية التي تميّز بها الرومانسيون في نظرهم إلى العلاقة بين الواقع والطبيعة.

ظهرت هذه النظرية بعد أن قضت الثورة البرجوازية على الإقطاع، واهتمّت بالشخصية لا بأفعالها، واعتبرت الفرد عالما قائما بذاته له الحرّية والإرادة المطلقتان. وهذا يقود إلى تعدّد الذوات والأهواء، مع قيادة الوجدان الذي بات مصدر الأدب عندهم بعد أن سئموا ضجيج المدن وصخبها، و بات السبيل للتخلص من رقبة هذه العقد هو الطبيعة[3]. أدّى هذا الاهتمام بالفرد المبدع إلى إهمال الأسلوب والشكل الفنّي، فتراجعت شعرية اللغة، والأساليب البلاغية، في حين قدّست الذات وبجّلتها حتى صار الإنتاج الأدبي مجرّد مرآة عاكسة لنفسية المبدع وإسقاطا لها على العالم الموضوعي، أو كما قال ويليام وردزورث William Wordsworth (1770- 1850) في مقدّمة أحد دواوينه: "إنّ كلّ شعر جيّد هو فيض تلقائي لمشاعر قوّية"[4]. فهدف الشعر هو خدمة الإنسان، ومنح السعادة لروحه، بتوجيه الانفعالات النفسية والتعبير عنها فنّيا، مع درجة عالية من الإثارة والمتعة. فبينما تضع نظرية المحاكاة قواعد وقوانين وتعليمات لابدّ للمبدع أن يتّبعها، فإنّ نظرية التعبير تمثّل التمرّد على كلّ القوانين والقواعد والنظم، و تهتمّ بالذات و عواطفها وانفعالاتها، و بالتالي انتقلت بالأدب – كما قال سارتر – من شعرية الشكل إلى شعرية المضمون، ومن شعرية المجتمع المثالي إلى حرّية الفرد[5]. كلّ هذا يشير إلى أنّه قد ثبت، بما لا يقبل الشك، أنّه كانت هناك نظرية رومانسية متماسكة ركّزت على الشعر.

جاء صموئيل تايلر كولوردج Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) بنظرية الخيال، واعتبره ملكة تساعد الفنّان على خلق و ابتكار صور جديدة، و صهر المتناقضات وإعادة

---

1 – رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 140.

2 – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 140.

3 – ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص49- 51.

4 – المرجع نفسه، ص55.

5 – ينظر: جون بول سارتر، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة، ص63.

بنائها بشكل وحدوي مستحدث. و هذا ما سمّاه "الخيال الثانوي" الذي يكون أقرب إلى الاستعارة والكناية، إذ يعطي للمألوف صورة مغايرة، حتى يقبل الواقع بمشاكله[1]. فالخيال الأولي يرتبط بالإدراك، بينما يرتبط الخيال الثانوي بالإرادة الواعية القادرة على تحطيم و إعادة خلق الواقع. و هذا لا يعني أنّ العمل الأدبي مجرد تخيّلات متوهّمة، لكن بالوعي والوجدان يقدّم الفكرة في قالب جديد ومؤثّر. و قد عالج أرسطو في كتابه "فنّ الشعر" فكرة الخيال باسم المعاني الثواني في مقابل المعاني الأوّل ذات الدلالات المعجمية، كما تنبّه إليه النقّاد العرب القدامى، خاصة ابن سينا، وعبد القاهر الجرجاني، و حازم القرطاجنّي، وهو عندهم صورة حسّية تتّخذها المخيّلة وسيلة لها في نقل المعنى، و يشمل كلّ ما تتميّز به اللغة الشعرية عن اللغة العادية.

د- الاتصال بالآداب الشرقية:

كان الراهب الإسباني المنفي إلى إيطاليا - خوان أندريس Juan Andres (1740-1817) أوّل من تحدّث عن تأثير الأدب العربي في الآداب الأوروبية[2]، قبل أن يتناول هذا الموضوع المقارنون الفرنسيون، على غرار ما فعل بلدنسبرجر في مقاله "أين يتصادم الشرق مع الغرب"[3]. و أضاء جوناثان ليونز في دراسته المقارنة "بيت الحكمة" إسهامات العرب في بناء الحضارة الإنسانية، فأبرز ما حقّقوه من إنجازات، و كيف نقل الجوّالون الأوروبيون هذه المعرفة إلى بلدانهم يوم كانت اللغة العربية لغة عالمية، و قال إنّه من المستحيل تصوُر الحضارة الغربية من دون ثمار العلم العربي[4]، حيث كشف عن دور المكتبة التي أسّسها هارون الرشيد في بغداد باسم "بيت الحكمة"، و ما أخذه منها الطلّاب المسيحيّون من جواهر ثمينة أصبحت أساس نهضتهم و خروجهم من الظلام الذي كانوا يعيشون فيه بعد سقوط الإمبراطورية الرومانية.

كما اعترف الأمريكي أ.ل.رانيلا E. L. Ranelagh بالأرضية المشتركة بين الثقافتين الإنجليزية والعربية، مؤكّدا أنّ "ثقافة العصور الوسطى كانت في الحقيقة إغريقية لاتينية عربية"[5]، نظرا لما كان بين الشرق والغرب من صلات نشأت منذ حركة الفتوح والحروب الصليبية، فضلا

---

[1]- ينظر: شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، ص 60- 49 .

[2]- ينظر: الطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن، أصوله وتطوّره و مناهجه، ص 41، 42.

[3] - Fernand Baldensperger, Où l'orient et l'occident s'affrontent, Revue de littérature comparée, N° 2, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1922, p 5 - 29.

[4]- ينظر: جوناثان ليونز، بيت الحكمة: كيف أسّس العرب لحضارة الغرب، الدار العربية للعلوم ناشرون، الكويت، 2013، صفحة الغلاف الأمامية.

[5]- أ.ل. رانيلا، الماضي المشترك بين العرب و الغرب - أصول الآداب الشعبية الغربية، تر: نبيلة إبراهيم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999. ص 5.

عن التبادل التجاري والاحتكاك الحضاري. و انتقلت المخطوطات العربية إلى أوروبا حتّى لا تكاد مكتبة من مكتباتهم تخلو منها، كما لا تكاد جامعة من جامعاتهم تخلو من قسم للغة العربية وآدابها، و نشطت حركة الترجمة من العربية إلى اللاتينية منذ القرن الثاني عشر للميلاد، لتصبّ بعد ذلك في قوالب اللغات المحلّية التي تفرّعت عن اللاتينية الأمّ.

و قد بدأ الاستشراق في إسبانيا في فترات مبكّرة منذ القرن الحادي عشر للميلاد لمّا طلب ملك قشتالة "ألفونس السادس" من الرهبان ترجمة الكتب العربية، ثمّ قدّم "سكوت" ملك صقلية نسخا منها إلى جامعة باريس. و أنشئت كلّيات لتدريس اللغة العربية[1]، بعد أن شهد فقه اللغة انتعاشا تحت تأثير الدراسات الألمانية، مع اهتمام متزايد بالشرق ولغاته منذ القرن الثامن عشر، خاصّة في فرنسا، وعزّزته الاكتشافات الأثرية و تعلّم اللغات الشرقية كالعبرية والسريانية والعربية، والتي تمّ تدريسها لفترة طويلة في الكلّية الملكية Collège royal التي أصبحت فيما بعد الكلية الفرنسية Collège de France [2]، والتي أنشأت بدورها منبرا للدروس العربية عام 1587. و كذلك كان الأمر في جامعة كمبريدج عام 1632. وكان للمكتبة الملكية مندوبون في الشرق عملوا على تحقيق و شرح مختارات من الأدب العربي، فألّف المستشرق الفرنسي بارتليمي هربلو Barthélemi d'Herbelot (ت 1696) "معجما جامعا لما في الشرق من فلسفة وأدب واجتماع في كتابه "المكتبة الشرقية"[3] La Bibliothèque orientale عام 1697، والتي ظلّ تأثيرها كبيرا في أوروبا حتى القرن التاسع عشر.

و كان من الشائع جدا في ذلك الوقت أن يشرع العلماء الشباب في دراسة تلك اللغات الشرقية بعد سنوات من تعلّم اللغة اليونانية واللاتينية الكلاسيكية، حيث كان رواج الشرق في الأدب الفرنسي من المسلّمات، بدءا من الكوميديا الإلهية التي اعترف بالزاك بتأثّرها بالإسلام. و قال إنّها: "مثل القنطرة بين الشرق والغرب"[4]، وصولا إلى النجاح الذي حقّقته ترجمة المستشرق الفرنسي أنطوان غالان Antoine Galland (1646-1715) لألف ليلة وليلة ما بين 1704 و 1717 في اثني عشر مجلّدا، ثمّ أضاف جزءا استمدّه من قصص ملهمة رواها له مساعده السوري حنّا

---

[1]- ينظر: علي محمد جريش و محمد شريف الزيبق، أساليب الغزو الفكري للعالم الإسلامي، ط3، دار الاعتصام، المدينة المنوّرة، 1979، ص 19-21.

[2]- Boulerie-Sanchez Laure, Le romantisme français et l'antiquité romaine, Thèse, Université d'Angers, 2013, p. 61.

[3]- ينظر: إلياس أبو شبكة، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، دار المكشوف، بيروت، 1943، ص 30-40. والطاهر أحمد مكي، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، ص 59.

[4]- فردناند بالدنسبرجر، توجيهات أجنبية لدى بالزاك، ص 211. ضمن عبد المطلب صالح، دانتي ومصادره العربية والإسلامية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978، ص 3.

دياب. وأكمل جاك كازوت Jacques Cazotte ودينيس شافيس Denis Chavis هذه الترجمة (جنيف، 1784-1793) بعنوان "سهرات السلطان شهريار"[1]. و لهذا العمل الساحر ترجمات أخرى إلى الفرنسية منذ أواخر القرن التاسع عشر، ثمّ إلى غيرها من اللغات، وفي غضون مائتي عام كانت قد طبعت أكثر من أربعمائة مرّة بلغات أوروبا الغربية، و أدّى تأثيرها الهائل إلى نشأة مدرسة للحكايات الشرقية[2]. واقتبست منها عدّة أعمال تلفزيونية، و مسرحية، وسينمائية كثيرة، و لوحات فنّية، و رسوم كاريكاتيرية، و ألعاب فيديو، فضلا عن ذلك، أثّرت في مختلف الأجناس الأدبية، حيث ساهمت في تطوّر الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر كمّا وكيفا، و تحوّلت شهرزاد إلى أسطورة ألهمت مخيّلة الأدباء، و كتبت حولها العديد من الأعمال النقدية، ما جعل الناقد الفرنسي أندري جيد André Jide يصنّف هذا الكتاب ضمن أمّهات الكتب العالمية، إلى جانب الكتاب المقدّس، وأشعار هوميروس[3]، و ذلك إعجابا بما حوته هذه الحكايات من خوارق و مغامرات عكست صورة مغرية للشرق شبيهة بعالم الحلم. و تبعتها ترجمة حكايات فارسية وحكايات تركية، ما دفع بعض الكتّاب إلى إرجاع أصول القصص عموما إلى مصدر شرقي[4]. لأنّ تراثا أدبيا عربيّا ضخما دخل العالم الغربي منذ العصور الوسطى، و أثار تقليدا فتح الأبواب على عوالم أخرى لم يكن لهم بها عهد.

واعترف الغربيون أنّ الترجمات أكثر الأعمال تأثيرا من المؤلفات المحلّية، إذ "لا يمكن تخيّل الأدب الإنكليزي من دون الكتاب المقدّس للملك جيمس، أو ألف ليلة وليلة، أو دون كيشوت، أو قصص الجنّيّات للأخوة غريم، أو رباعيات عمر الخيام"[5]. و يضاف إلى الاهتمام الشخصي اهتمام مؤسّساتي تزايد بإنشاء المدرسة الخاصّة للغات الشرقية التي تكوّن فيها كبار المستشرقين في أوروبا[6]. ما يسّر الاطّلاع على الآداب الشرقية و نفاذها إلى الغرب مبكّرا عن طريق هؤلاء المستشرقين الذين أتقنوا اللغة العربية. و قد زكّى النقّاد والأدباء عملية التفاعل مع هذه الآداب، حيث شجّع جوته في ديوانه الشرقي على التزوّد بالثقافة والآداب الشرقية، و قال: "في كلّ أدب

---

1 –Gaston PICARD, Préface des Mille et Une Nuits, Tome 1, tr: Antoine Galland, Éd: Garnier et Frères, Paris, 1949.

2– ينظر: أ.ل. رانيلا، الماضي المشترك بين العرب و الغرب، ص 252.

3– ينظر: نظيرة الكنز، شهرزاد في فرنسا ـ من الانبهار إلى الاستلاب، مجلة الآداب الأجنبية، ع 124، س 30، خريف 2005، ص 99 – 101.

4– ينظر: أ.ل. رانيلا، الماضي المشترك بين العرب و الغرب، ص 5.

5– سيزر دومينغيز، هاوون سوسي، داريو فيلانويفا، تقديم الأدب المقارن– اتجاهات وتطبيقات جديدة، ص 139.

6 – Boulerie-Sanchez Laure, Le romantisme français et l'antiquité romaine, p. 62.

حاجة دورية للتلفّت نحو الخارج"[1]. و أكّد أندري جيد Gide أنّ العقول العظيمة لا تخاف أبدا من التأثيرات، بل تسعى إليها بجشع[2]. و قال: "قرأت كتاب كذا وكذا، وبعد قراءته أغلقته؛ أعدته إلى رفّ مكتبتي، ولكن في ذلك الكتاب كانت هناك كلمة لا أستطيع نسيانها (...) تأتي قوّتها من حقيقة أنّها كشفت لي عن جزء منّي كان لا يزال مجهولا بالنسبة لي"[3]. فهي كالمرايا تعكس ما يختلج في ذات الأديب.

و كانت المرحلة الرومانسية هي الأكثر استلهاما للفنون والآداب الشرقية، لأنّها توازت مع الحركة الاستعمارية، ومع تدفّق المخطوطات العربية إلى المكتبات الفرنسية خلال حملة نابليون، فضلا عن تطوّر الدراسات الشرقية التي أصبغت صفة المثالية على الشرق[4]، ما وجّه العديد من الرومانسيين نحوه بحثا عن موضوعات و مثل جمالية يبلورونها، و عن أبطال جدد يعبّرون عن صراعهم مع المجتمع، و تمرّدهم على الواقع، والهروب في الزمان والمكان ليلتقوا بالشرق مهبط الوحي، و موطن الشعر الغنائي، والفروسية، والصوفية، والحياة الرعوية المثيرة لمخيّلتهم[5]. و في ألمانيا قال فريدريك شليغل عام 1800: "علينا أن نبحث في الشرق عن الرومانسية السامية". وانتقل التأثّر إلى هردر Herder و جوته Goethe وغيرهما ممّن بحثوا عن نماذجهم الفكرية في الخيال الشرقي. و نقل البارون فرديناند إيكستاين Ferdinand Eckstein هذه الممارسة إلى الكتّاب الفرنسيين[6]، حيث لم يخش هؤلاء من التأثير الممارس عليهم، و خير مثال على ذلك أعمال الكتّاب الذين رحلوا إلى الشرق مثل لامارتين و شاتوبريان اللذين ابتكرا صورا خيالية للمشرق أشبه بالتي أعطاها الجغرافيون العرب عن الهند والصين.

و من لم يرحل إلى الشرق قدّم له عدد من العلماء والأدباء الرحّالة الفكر الشرقي، و ذكر أمبرتو إيكو في حديثه عن الصدمة التي حصلت عندما تقابلت هذه الثقافات: "ثلاثة احتمالات عامّة: الإخضاع، السطو الثقافي، التبادل"[7]. و ما حدث حينها هو السطو، حيث ذكر وصف الغرب للشرق بالتخلّف والوحشية والغموض بعد استنزافهم و سرقتهم للانجازات القديمة، فكانت

1- ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 11.

2 – André Gide, De l'influence en littérature, Paris, Éditions Allia, 2010, P. 27.

3 – André Gide, De l'influence en littérature, P. 16-17.

4- ينظر: يوهان فوك، الدراسات العربية في أوروبا حتى مطلع القرن العشرين، تر: سعيد حسن البحيري و محسن الدمرداش، زهراء الشرق، القاهرة، 2006، ص 71- 73.

5- ينظر: زينات بيطار، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، ص7 – 14.

6- ينظر: كلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو، الأدب المقارن، ص 97.

7- أمبرتو إيكو، حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006، ص 41.

المقامات سبب ظهور فنّ الكدية في إسبانيا في القرن السابع عشر[1]، وهي قصص حول المتشرّدين والصعاليك الذين يعتمدون على الحيلة والتسوّل واستجداء المال. كما تمثّل سيرة عنترة النموذج الأصلي لقصص الفروسية الأوروبية[2]. و قلّدوا الشعر العربي، فاتّخذوا القوافي في أشعارهم، و نظّم الشعراء المتجوّلون على منوال الزجل من ناحية الموضوعات والأساليب، و تأثّروا بالغزل العذري، كما كتبوا الصوناتات على شاكلة الموشّحات الأندلسية (كلاهما مبني على أسماط وأغصان وأقفال)، حيث ولع بها شكسبير فألّف حوالي مائة و خمسة و أربعين صوناتا، و تفنّن فيها جون ملتن منذ القرن السادس عشر، ثمّ وردزورث، كما وُجدت بعض الأشعار الإنجليزية بالأوزان العربية، من ذلك البحر الطويل الذي اعتمده المستشرق الإنكليزي تشارلس جيمس لايل James Charles Lyall في ترجمته للمعلّقات السبع (1885) التي شرحها التبريزي. و ذكر روحي الخالدي أنّ فحول شعراء أوروبا الأوائل ظهروا في البلدان القريبة من العرب كإسبانيا وإيطاليا[3]، لذلك حدث تشابك ضمني للقيم الفكرية في العالم، و جاءت أعمال الرومانسيّين تحمل طابعا إنسانيا يشعّ بالروح الشرقية في تأمّلها، و إن لم تطأ أقدامهم الشرق.

و حاول جوته في عام 1783 نقل معلّقة امرئ القيس إلى الألمانية معتمدا على ترجمة وليم جونس William Jones (1746- 1794) للمعلّقات السبع إلى اللغة الإنجليزية[4]. و هو أيضا صاحب الديوان الشرقي للشاعر الغربي (1819)، نصفه شعر (اثنا عشر كتابا بأسماء فارسية) والنصف الآخر نثر، و فيه يتجلّى تأثّره الشديد بالقرآن الكريم والشعر العربي، و إن لم يزر الشرق، بل عرفه وكتب عنه من خلال قراءة ألف ليلة وليلة، والقرآن المترجم، وكتب التاريخ، و ما نقله المستشرق سلفيستر دي ساسي من الشعر العربي القديم إلى الفرنسية، خاصّة شعر المتنبّي الذي ضمّن جوته بعضه في روايته "فاوست"، فضلا عن اطّلاعه على شعر حافظ الشيرازي[5]، الذي نظّم على طريقته العديد من القصائد في ديوانه الشرقي. و شجّع في قصيدة "هجرة" (1819) الرحلة إلى الشرق هروبا من الخراب الذي عمّ باقي أصقاع العالم، والنفاذ إلى الماضي السحيق للبشرية بحثا عن الطهر والحقّ والصفاء في مهد الهداة والمرسلين، حيث كتب يقول:

الشمال والغرب والجنوب تتحطّم و تتناثر،

1- ينظر: طه ندى، الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1991، ص 254 – 255.

2- ينظر: أ.ل. رانيلا، الماضي المشترك بين العرب و الغرب، أصول الآداب الشعبية الغربية، ص 109.

3- ينظر: روحي الخالدي تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، مطبعة الهلال ، مصر، ط2، 1912، و ط4، دمشق، 1984، ص 100.

4- ينظر: مصطفى ماهر، جوته والإسلام، الفيصل، العدد 30، 01 نوفمبر 1979، ص 61.

5- ينظر: يوهان ڤلفجانج جيته، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت. المقدّمة بقلم عبد الرحمن بدوي، ص 38 – 51.

والعروش تثلّ والممالك تتزعزع و تضطرب،
فلتهاجر إذن إلى الشرق الطاهر الصافي
كي تستروح جوّ الهداة والمرسلين[1]،

و قرأ جوته القرآن في ترجمته اللاتينية، ثم ترجم منه آيات إلى الألمانية، و اقتبس منه، حيث يعجّ ديوانه بالإحالات والمعاني القرآنية. مثال ذلك قوله في قصيدته "الخاطر الحرّ":

لقد خلق الربّ لكم الكواكب في الأفلاك
كهاد سواء السبيل في الأرض و فوق الماء
و لكي تتملّوا بما لها من فتنة و بهاء
مشرعين العيون دائما إلى أعلى السماء[2].

من قوله تعالى: ((وهو الذي جعل لكم النجوم لتهتدوا بها في ظلمات البرّ والبحر)) (الأنعام 97). و تغنّي في كتاب "الخلد" من الديوان بقصّة أهل الكهف، مازجا إيّاها مع قصّة النمرود في قصيدة واحدة. كما جاءت القصيدة الرابعة من الكتاب الأوّل تحمل عنوان "طلاسم"[3]. مجّد فيها اسم الله الأعظم، و بدأها بقوله: "لله المشرق! ولله المغرب!"، و عبّر فيها عن العدالة الإلهية، وعن حبّه الخير لكلّ إنسان، و غيرها من الآيات، و كأنّنا نقرأ للنابغة الجعدي تناصّاته القرآنية، حيث عبّر ديوانه عن وعي عميق بالدين الإسلامي والثقافة العربية، فضلا عن استعراضه لمصادره الفارسية. و تناسق ذلك كلّه مع النزعة الطبيعية والفطرية التي تعتبر الشعر إلهاما و عبقرية.

و في العشرينات من القرن التاسع عشر، سطع نجم شاعر ألماني رومانسي آخر مفتون بالشرق، هو هاينريش هاينه Heinrich Heine (1797- 1856) الذي اشتهر بمجموعته الشعرية الأولى التي سمّاها "كتاب الأغاني" (1826)، و أبدى فيها انبهارا عميقا بالحضارة الأندلسية و حسرته على أفولها. ثمّ نبغ في الشعر، فصدرت له عدّة دواوين، آخرها ديوان Romanzero الذي ضمّ قصائد طوال، مجّد في إحداها شعراء الأندلس. و في قصيدة أخرى تغنّى بالشاعر الفارسي "الفردوسي" صاحب ملحمة "الشاهنامه"، و شخصيات أندلسية أخرى، كالملك الناصري آخر ملوك غرناطة الذي صوّر انهزامه و هو على ربوة يلقي نظرته الأخيرة على ما خسره. و يتعاطف معه هاينه، فيقول في آخر القصيدة:

و لن يتبدّد صدى صيته
أبدا، ما لم ينصدع،

---

[1]- جيته، الديوان الشرقي للمؤلّف الغربي، ص 55.
[2]- جيته، الديوان الشرقي للمؤلّف الغربي، ص 64.
[3]- المصدر نفسه، 330- 334. و ص 65.

في عويل، آخر وتر
من آخر قيثارة أندلسية[1]

و لهاينه رواية كتبها عام 1846 بعنوان "العاشق العذري"، بطلها محمّد من قبيلة العذريين باليمن. أمّا مسرحيّته "المنصور" فهي حكاية حبّ تتخلّلها مقطوعات شعرية يانعة، استلهم أحداثها من كتب تاريخ الأندلس، و حكاية مجنون ليلى والشعر العذري، و طعّمها بما قرأه عن الشعر الجاهلي. حيث نوّه في عدّة أعمال نقدية بالمعلّقات بوصفها نماذج شعرية راقية، بعد أن اطّلع على ترجمة أنطوان تيودور هارتمان Antoine Théodore Hartmann و شرحه لها شكلا ومضمونا، لذلك جعل هاينه بطله المنصور– في افتتاحية المسرحية – يناجي إلفه و هو واقف على الأطلال[2]. أمّا عن إعجابه بالشعر العربي، فقد صرّح هايني في إحدى رسائله: "حالما تتحسّن حالتي الصحّية سأغادر ألمانيا لأرتحل إلى الجزيرة العربية، فأعيش فيها عيش البدو الرحّل. و سأجدني إنسانا في أتمّ معنى الكلمة، و سوف أعاشر جمالا ليست هي طلبة الجامعات و سأنظّم أبياتا شعرية في جمال المعلّقات، و سأجلس أخيرا على الصخرة التي جلس عليها المجنون ليناجي ليلى"[3]. و هذا دليل على شدّة تأثّره بسحر المعلّقات على الرغم من أنّه قرأها في ترجمتها الألمانية، أي دون أوزانها و أنغامها و تركيباتها الأصلية.

3– سمات الرومانسية:

رأينا كما سبق أنّ الرومانسية استندت إلى فلسفة جون جاك روسو و معاصريه الذين دعوا إلى إطلاق الفرد، والعودة إلى الطبيعة، إضافة إلى البحث عن الغريب الأجنبي و عن كلّ ما ارتبط بالروح. و من مميزاتها:

❖ **الذاتية أو تمجيد الأنا L'exaltation du moi**: هذه الأنا التي جعلوها محور أعمالهم، و نجدها خاصّة في أنواع مثل المذكّرات، والسيرة الذاتية، و رواية السيرة، فضلا عن الشعر الغنائي. تجلّت في السيرة الذاتية لروسو التي عنونها: "اعترافات"، وهي أقرب من المذكّرات. قال فيها: "لقد صوّرت نفسي على حقيقتها: في ضعتها و زرايتها .. و في صلاحها، و حصافة عقلها، و سموّها.. تبعا للحال التي كنت فيها! .. لقد كشفت عن أعمق أغوار نفسي"[4]. و تحدّث فيها عن أحداث ثلاثة وخمسين سنة من حياته، و عن أخطائه و تجاربه العميقة.

---

[1]– هاينريش هاينه، المنصور، مسرحية أندلسية، تر: منير الفندري، منشورات الجمل، بغداد، 2009، ص 13.

[2]– هاينريش هاينه، المنصور، ص 18– 21.

[3]– المصدر نفسه، ص 20.

[4]– جان جاك روسو، اعترافات، تر: حلمي مراد، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2011، ص 9.

كما نجد هذه الذاتية في قصّة "رينيه"[1] René لرائد الرومانسية الفرنسية فرانسوا رينيه دي شاتوبريان Chateaubriand (1768-1848). فالبطل اسمه "رينيه" مثل المؤلّف، والراوي هو "الأنا". و بين الخيال والسيرة الفارق بسيط، إذ إنّ القصة مكتوبة بضمير المتكلّم الذي يعبّر باسم الجميع عن ذات متألّمة يغمرها الإحساس بالفراغ و صعوبة التأقلم مع العالم. و تتجسّد الرومانسية في بطلها الذي هو قبل كلّ شيء فرد وليس نموذجا مثاليا مثلما كان عليه الحال في الأعمال الكلاسيكية. هو أسير مشاعره وانفعالاته، و ممزّق وحيد يقاوم القدر، و يحسّ بلا جدوى الوجود مثل رنيه، أو منبوذ مثل كازيمودو Quasimodo بطل رواية "أحدب نوتردام" لفيكتور هيڤو، أو متأثّر تأثّرا عميقا بالظلم الاجتماعي مثل جان فالجان Jean Valjean بطل روايته الأخرى "البؤساء".

أمّا الشعر الرومانسي فجلّه غنائي Lyrique من لامارتين إلى هيڤو، مرورا بألفريد دي موسيه، و ألفريد دي فيني، و غيرهم. و كذلك كان الأمر في ألمانيا، حيث "جنح هردر إلى تفضيل الأغنية البدائية التي تنبع من الحياة (...) أنّ الشعر نموّ طبيعي في كلّ الأجناس و أنّه نتاج غرائز مشتركة بين الجميع"[2]. و في إنجلترا نشر كولردج Coleridge و وردزورت Wordsworth معا "الموشّحات الغنائية" Lyrical Ballads، و سار على خطاهما آخرون مثل: بايرون، و شيلي، وكيتس، ما بين 1810 و 1825. والشعر الغنائي هو أقدم أنواع الشعر و أكثرها تعبيرا عن صدق الشعور، و عن خلجات ذات الشاعر.

❖ **الكآبة La mélancolie:** قال تيوفيل غوتييه Théophile Gautier إنّ شاتوبريان هو السلف الذي اخترع الكآبة العصرية في كتابه "عبقرية المسيحية" Génie du christianisme (1802)[3]. و من أعماله التي تنضح بالحزن والسوداوية: قصّة "رينيه" René التي نجد فيها شخصية البطل مضطربة ومليئة بالعذاب، حيث يظهر عدم الاستقرار النفسي بسبب المشاعر المتناقضة التي يغمره عنفها، فيفكّر في الانتحار والأفكار المظلمة. و لا يخرج من هذه الحالة الذهنية السلبية بسبب عزلة لا تحتمل، تقوده إلى السفر حول العالم لنسيانها. هو رحيل من الفراغ الوجودي الذي يسيطر عليه، حيث قال المؤلّف على لسان بطله رنيه: "إنّ كآبتي نفسها بطبيعتها العجيبة، كانت تحمل معها بعض الدواء، فالمرء يتمتّع بما تفرّد به، حتى لو كان ذلك الشيء هو

---

1 – François-René de Chateaubriand, Œuvres complètes: Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage, Les Natchez, Coll. Napoléon Chaix, Paris, 1865, P. 69 – 98.

2 – إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، د.ت، ص 26.

3 – Théophile Gautier, Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques; et d'une Etude sur la poésie française 1830-1868, Ed: Charpentier et Cie, Paris, 1874, P. 4.

الشقاء"[1]. أي أنّه حتّى في فيض الحزن يتطِّلع إلى الأعلى، و يرى عالما خلقه لنفسه، فيشعر بنوع من الرضا.

لكنّ هذه الكآبة التي وقع في قبضتها الرومانسيّون كان قد تغنّى بها الشاعر والصحفي الفرنسي نيكولا شامفور Nicolas Chamfort (1740- 1794) الذي وجد أنّ باريس مدينة اللهو واللّذة يموت فيها أربعة أخماس الناس حزنا[2]، كما سبق أن ظهرت بذورها في مؤلّفات قصصية مثل: "جولي، أو هلويز الجديدة" Julie, ou la nouvelle Héloïse (1760) لجون جاك روسو، و"آلام وارثر" للألماني جوته Goethe (1774)، والتي ترجمت إلى الفرنسية عام 1778، و "الطفل هارولد" Child Harlod للإنجليزي اللورد بايرون Lord Byron (1812)[3]. ثمّ تفاقمت موجة الأهواء هذه منذ أواخر القرن الثامن عشر بسبب مجازر الثورة والحروب الأوربية الطاحنة التي انتهت بموت نابليون و عودة الملكية (La Restauration) سنة 1815، حتّى سمّيت تلك الكآبة: "مرض العصر" Le mal du siècle، إذ عمّ الشعور بخيبة الأمل السياسية والإحباط والقلق والتشاؤم لدى جيل كامل من الشباب، ما أدّى إلى الانفصام عن المجتمع والانطواء على الذات. و تجلّى الصراع النفسي الدرامي في نصوصهم المليئة بأنّات الأنا، تعبيرا عن إحساس مرضيّ بالوحدة، مع اعتزال قضايا المجتمع لدى أغلب الرومانسيين هروبا من الواقع و مشكلاته. و تواصلت هذه النزعة إلى ما بعد الرومانسية في إنجلترا، و زعيم التشاؤم لهذه المرحلة هو توماس هاردي Thomas Hardy (1840- 1928) الذي "كانت أشباح الموت والبلى والقدر لا تبرح ناظريه"[4]. حيث واصل هذا الشاعر والروائي التعبير بضمير الأنا، ممزّقا باستمرار بين ذاته الحقيقية كمؤلّف وخياله، في قصائد طويلة جمع فيها بين الغنائية والدرامية والسردية.

❖ **الحب اليائس:** شكّل الحبُّ موضوعا أساسيّا يكسوه طابع القداسة في عالم يسوده الملل و خيبة الأمل، إذ يبدو ملجأهم الوحيد، إلّا أنّه نادرا ما كانت نهايته سعيدة. قالت مدام دو ستايل عن الشعر الرومانسي إنّه تأليه للعاطفة، أي شكل من أشكال العبادة، و أضافت أنّه كي نبلغ الحالة الشعرية: "علينا أن نهيم وراء الأحلام في مناطق أثيرية، فننسى ضجيج الأرض و نحن نستمع إلى

---

1 – François-René de Chateaubriand, Œuvres complètes, René, P. 94.

2– ينظر: نغم عاصم عثمان، الرومانسيّة بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكريّة، ص 41.

3– ينظر: آن مارتان فوجييه، هيرناني تعلن نهاية العصر الكلاسيكي، تر: عدنان محمود محمد، مجلة الآداب الأجنبية، ع101، السنة 24، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000، ص 51 – 56.

4– فخري أبو السعود، في الأدب المقارن ومقالات أخرى، إعداد: جيهان عرفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 167.

التناغم السماوي، معتبرين الكون كلّه رمزا لانفعالات النفس"[1]. فهو بالنسبة لها حالة هوس تتحرّر فيه العاطفة، و يسمو فيها الشاعر بعواطفه إلى ما فوق الألم و ملذّات الحياة.

و نجد لدى بعضهم نظرة تقديسية للمرأة، إذ اعتبروها ملاكا وملهمة، على غرار دي موسيه، بينما رآها قلّة منهم تجسيدا للشرّ، فهي الشيطان الغاوي، و سبب الشقاء والألم، مثلما رآها شلي[2]. و مع ذلك كانوا يتغنّون بالألم، و يتلذّذون بهذه التجارب، حيث صرّح ألفريد دي فيني قائلا: "إنّي أحبّ الألم البشري"[3]. و قال شيلي: "إنّ أعذب أغانينا إنّما هي تلك التي تعبّر عن الأفكار الأكثر حزنا"[4]. والاعتراف ذاته نجده عند ألفريد دي موسيه Alfred de Musset (1810-1857) الذي ما فتئ يردّد أنّ أجمل الأشعار هي أكثرها تعبيرا عن الألم[5]، ذاك الألم الذي يعلّم صاحبه رغم أنّ قلبه ملتاع جريح فشل في الحبّ. و نصح الشاعر قائلا: "اقرع باب القلب ففيه وحده العبقرية، و فيه الرحمة والعذاب والحبّ، و فيه صخرة صحراء الحياة، حيث تنبجس أمواج الألحان- يوما ما إذا مسّتها عصا موسى"[6]. فهو لا يلقي بالا إلى العقل، بل همّه الوحيد التعبير عن الإحساس بالألم الذي يسود الوجدان، والنبل الروحي، والسموّ بالذات حتّى تعلو عن الواقع المرير. و قد أغرق الشعراء الرومانسيون عامة في تعرية الذات، باعتبار الشعر – كما عرّفه وردزورث: "فيض تلقائيّ لعواطف قويّة"[7]، فضلا عن التعبير عن أفكارهم الكاملة ليظهروا للقارئ مشاهد الغرام، ولقاءاتهم، و مشاعرهم الحميمة، و يكشفوا عن أعماق الروح البشرية، حيث عبّروا تعبيرا مطلقا عن مشاعر صادقة تنبعث من الوجدان و الذوق الفردي.

❖ **النزعة الرمزية الصوفية للشعر:** يعدّ التأمّل من تقنيات الصوفية التي لا تكتفي بملاحظة الظواهر، وقد انطبع الشعر الرومانسي بهذه النزعة و بكلّ ما هو غيبي، و تجلّى ذلك في مصطلحات عديدة مثل: "العبقرية" والإلهام" و"الشاعر المتنبئ" و"الجنون الشعري"[8]، و فضّلوها على الصنعة واحترام القواعد، حيث نظروا إلى الشعر على أنّه إلهام ذاتي و كوني شامل، و شبّهوه

1- فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 188.

2- ينظر: محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص 186 – 190.

3- محمد مندور، في الأدب و النقد، نهضة مصر، القاهرة، 1988، ص 103.

4- فؤاد القرقوري أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984، ص 137.

5- قال ألفريد دي موسيه في (ليلة مايو): "لا شيء يجعلنا عظماء إلّا ألم عظيم". ينظر: ميموريام – 100 قصيدة فرنسية، تر: حنين عمر، تشكيل للنشر والتوزيع، 2018، ص 31.

6- ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 34.

7- إحسان عباس، فن الشعر، ص 28.

8- رينيه ويليك- تاريخ النقد الأدبي الحديث (1850- 1950)، ج1، ص83.

بـ"النبع و بالقنديل الذي يفيض منه الضوء"[1]. و يكون فيه الشاعر مترجما عن الطبيعة، بل عن الكون كلّه، إذ إنّ لديه القدرة على سماع أصوات الطبيعة، والتنبؤ بالمستقبل، و يتعرّف على عالم ما فوق الطبيعة، كاشفا سرّ الأشياء بالبصيرة والحدس، كما يتأمّل جوانب النفس الإنسانيّة، و يلجأ إلى الخيال والحلم للهروب من الواقع. وصف بيرون هذه الحال في شخصيّة "مانفرد" Manfred الذي هرب من عالم لم تُروَ فيه رغباتُه إلى عالم وهميّ، متخيّلا أنّ السحر سخّر له عالم الأرواح[2]. كما يحاول الشاعر الرومانسي بلوغ العالم المثاليّ الذي يسوده العدل والمساواة والحرّية والإخاء، فيتلوّن شعره بنفحة الصوفية، و يميل إلى التجريد متجاوزا الإدراك الحسّي، لأنّ المعرفة عند الرومانسيين لا تنبع من العقل وحده، بل من الروح والخيال أيضا، أي بوحدة الشعور العميق مع الفكر الثاقب يكشف أسرار الكون و يدرك الحقائق كاملة.

حملت بعض الدواوين عناوين تشي بهذه النزعة، منها: "التأمّلات" Les contemplations لفيكتور هيڤو، والذي عبّر فيه عن اندماجه مع الكون في حضرة الله الذي استدلّ على وجوده وعظمته من خلال تأمّله في الطبيعة. منها أيضا ديوان "تأملات شعرية" Méditations poétiques الذي نشره ألفونس دي لامارتين Alphonse de Lamartine (1790- 1869) عام 1820 ليستدلّ به على الصدى العميق لشعوره بالطبيعة وقلقه الميتافيزيقي. كما تجلّت هذه النزعة في تساؤلاتهم حول سرّ الوجود، و مصير الإنسان بعد الموت، و في نظرتهم التأمّلية إلى الطبيعة و ما وراء ها، بحثا عن المطلق.

❖ **الغرابة** L'exotisme: مالوا إلى الخوارق والأساطير، و قادهم الفضول والحاجة إلى التجديد إلى الترجمة والبحث عن أماكن أخرى بعيدة زمنيا و مكانيا عن مشكلات واقعهم المحيط بهم، فكانت الوجهة إلى الشرق الذي جذبهم بما وصلهم منه من أساطير و حكايات عجائبية، إذ وجدوا فيه ما يلبّي حاجاتهم الثقافية و يغذّي إنتاجهم الأدبي، و بالتالي ظهرت صورة الهند والصين وإيران والمشرق العربي في آثارهم الأدبية، و نجد ذلك مثلا في ديوان "الشرقيات" Les orientales (1829) لفيكتور هيڤو، والذي جال فيه قصور الترك في الخيال، وعاد إلى شعراء العصر العباسي، كما انعكست الأجواء التركية والأندلسية في القصص والمسرحيات التي كتبها كلّ من دي موسيه، و دي فيني، و هيڤو، و غيرهم. تزامن ذلك مع كثرة الأسفار، فنتج أدب الرحلات منذ رحلة شاتوبريان إلى القدس، وصولا إلى لامارتين الذي رحل إلى اليونان و لبنان ما بين (1832- 1833)، فكتب "رحلة إلى الشرق" Voyage en Orient سرد فيه الذكريات، والانطباعات،

---

[1]- إحسان عباس، فن الشعر، ص 174.

[2] -Lord Byron: Poetical Works, p 396-397.

ضمن: نغم عاصم عثمان، الرومانسيّة بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكريّة، ص 67.

والأفكار التي تشكّلت لديه، و امتزج وصفه للمناظر الطبيعية بأحلام اليقظة والتأمّل العميق[1]. أمّا الأديب الألماني جوته فإنّه عرف الشرق العربي عبر حكايات "ألف ليلة وليلة" والمعلّقات وترجمات القرآن الكريم وكتب التاريخ، فشكّلت هذه الخلفية الثقافية مصدر ديوانه الشرقي.

كما هربوا خياليا من قيود المدنية باتّجاه العصور الغابرة، نحو القرون الوسطى وعصر الباروك، أي نحو الماضي القومي و كلّ ما هو شاذّ، و غريب، و خارق للطبيعة، نظرا لما وجدوه فيه من حرّية وعفوية تتلاءم مع اهتماماتهم. عادوا إلى المصادر الوطنية والقوميّة والأجواء الشعبية المحلّية، و أعادوا الاعتبار للعصر الوسيط المسيحي، عصر الإقطاع والكنيسة والبطولة وما يتّصل به من حكايات، فنتج عن ذلك أدب يتّصف بالغرابة والخيال الجانح، والعاطفة المتأجّجة. نجد ذلك مثلا في "عبقرية المسيحية" لشاتوبريان، و في رواية "أحدب نوتردام" (1831) لفيكتور هيڤو، و في الأساطير الأيرلندية للشاعر توماس مور، والقصص التاريخي لولتر سكوت[2]، و رواية "الفرسان الثلاثة" (1844) لألكسندر دوماس (الأب) التي وقعت أحداثها خلال فترة حكم الملك لويس الثالث عشر في القرن السابع عشر الميلادي. كما تظهر هذه النزعة أيضا في العديد من المسرحيات التي يعدّ أبطالها من الشخصيات التاريخية*. قال دي موسيه في حنينه إلى العصر الوسيط المسيحيّ:

"لنقل لأبطال فرنسا في الأزمنة القديمة
أن يظهروا بسلاحهم الكامل على شرفات بروجهم،
وأن يعيدوا علينا قصصهم الساذجة
التي رواها شعراء التروبادور عن مجدهم المنسيّ"[3].

حيث تحسّر على مرور الوقت، و عبّر عن معاناة جيل قلقٍ من المستقبل أخذ يبحث عن أرض يلجأ إليها، فغلب عليه الشعور بالحنين إلى الفردوس المفقود، و استحضار قيم الفروسية التي عفا عليها الزمن.

❖ **الحرّية المطلقة:** اقترنت الرومانسية بالثورة الفرنسية التي دفعت إلى التحرّر من القيود في مختلف مجالات الحياة، و باتت طبقة البرجوازيين تزاحم النبلاء والإقطاعيين في السلطة منذ الثلث

---

1 –Alphonse de Lamartine, Voyage en Orient, présenté par Sarga Moussa, éd: Honoré Champion, Paris, 2000, P. 590.

2– ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 132.

*– جلّ مسرحيات فيكور هيجو أبطالها من هذا الطراز: (هرناني Hernani، رو بلاس Ruy Blas، كروميل Cromwell، لوكريس بورجيا Lucrèce Borgia...).

3– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، 1999، ص 46.

الأول من القرن التاسع عشر، بعد أن هيّأ فساد الحكومة والكنيسة عقول الناس لتلقّي بذور الأفكار الثورية التي طالبت بتغيير القيم الاجتماعية والنظم الاقتصادية والسياسية[1]. و انطلق الأدب يلبّي حاجات العصر، ثائرا على الأطر الشكلية للأدب الكلاسيكي، ومضامينه التي لا ترضي إلّا الطبقة الحاكمة و ما يليها من إقطاعيين، حيث رفض الرومانسيون تقليد النماذج اليونانية، و طالبوا بالحرّية الفنيّة حتى بلغ ذلك حدّ الهذيان لدى بعضهم، بينما اكتفى آخرون بتجديد الذوق والخروج من دائرة أرسطو، و من الانقياد للكنيسة، لأنّ العبقرية في نظرهم تتفوّق على الأصول، فغابت فكرة القواعد، حيث "أصبح كلّ شاعر مشرّعا وقتيّا يطالب بالحرّية قبل كلّ شيء"[2]. طالب هيڤو في "مقدّمة كروموبل" بحرّية الإبداع، خاصّة بعدما تعرّضت العديد من الأعمال الأدبية للرقابة والمنع من التمثيل، و ظهرت قيم جديدة محورها الحرّية الفردية، فدعا شيلر Schiller في ألمانيا إلى مبدأ الفنّ للفنّ، بينما أصبح كلّ شاعر عظيم معلّما، حسب وردزورث Wordsworth. كذلك قال شيلي Shelley في مقاله "دفاع عن الشعر" إنّ هذا الفنّ: "يحقّق إصلاحا أخلاقيا واجتماعيا دون أن يظهر بمظهر غائي (...) يرفع الحجاب عن الجمال المخبوء في العالم، و يجعل المألوف يبدو وكأنّه غير مألوف"[3]. و بالتالي تخلّوا عن اعتبار الشعر مرآة للمجتمع، بينما حافظوا على الوظيفة الأخلاقية دون أن تكون هي الهدف، إذ يهذّب الشعر النفوس و يوقظ الفكر و يوسّعه.

❖ **اللجوء إلى الطبيعة:** الاهتمام بالطبيعة و ضرورة الرجوع إليها، و التغنّي بعالم الطفولة. فالشاعر الرومانسي يستعين على جلاء الصورة بالطبيعة و مناظرها متّحدا معها وجدانيا، مناظرا بينها و بين حالاته النفسية، والتغنّي بكلّ ما يرمز فيها إلى الحزن، والذبول، والفناء. قال شاتوبريان على لسان بطل قصّته "رينيه": "كانت دموعي أقلّ مرارة حينما أنثرها فوق الصخور وفي أدراج الرياح"[4]. و قد سبقه أدباء آخرون من عصر الأنوار مثل روسو في "إميل"، و برنار دي سان بيير في "بول وفرجيني" إلى اتّخاذ المشاهد الطبيعية مسرحا لأحداث قصصهم. ثمّ سار على نهجهم باقي الرومانسيين، و لعلّ أشهر مثال هو قصيدة البحيرة Le Lac للامارتين، و عدّة قصائد أخرى مثل "الخريف" L'Automne الذي يعدّ رمزا للفناء. خاطب فيها الغابات و أوراق الأشجار المتناثرة في هذا الفصل الذي تحتضر فيه الطبيعة قائلا: "إنّ حداد الطبيعة يتناسب مع الألم، ويسرّ عيني! أتّبع بخطى حالمة الدرب المهجور، وأحبّ أن أرى مجدّدا وللمرّة الأخيرة، هذه الشمس

---

[1]- ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص57.

[2] - فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 205.

[3]- إحسان عباس، فن الشعر، ص 174- 175.

[4] - François-René de Chateaubriand, Œuvres complètes, P. 94.

الباهتة ذات الأشّعة الواهنة"[1]. و بالفعل في هذه القصيدة يلجأ لامارتين إلى الطبيعة التي انجذب إليها لأنّها مرآة مشاعره و ذكرياته، فحالها في فصل الخريف تشبه حالته بعد موت حبيبته.

أمّا في إنجلترا، فكان الشاعر جون درايدن John Dryden (1631- 1700) يصيح فرحا: "الطبيعة، الطبيعة! لا يوجد مخلوق يشبه الطبيعة مثل أناس شكسبير (...) إنّه ينافس الإله اليوناني"[2]. هي عند الشاعر الرومانسي ملجأ يأوي إليه ليفضفض عن أحزانه معتزلا مباهج المدينة، لذلك خرج كولريدج إلى الريف حيث الحقول والغابات العذراء قائلا: "سأبني معبدي في الحقول و سأجعل قبّتي السماء الزرقاء و شذى الزهرة البريّة البخور الذي أزجيه إليك يا إلهي"[3]. فهي كائن حيّ يشاركونه عواطفهم. هي الأمّ، و هي الملاذ والأنيس الذي يوفّر المتعة و يغذّي أحلام اليقظة، لذا نجدهم يهيمون في الجبال، والأراضي البعيدة، والفضاء اللانهائي طلبا للحرّية والانطلاق، والتخلّص من قيود العقل والواقعية، و كثيرا ما يلجأ الرومانسيون إلى محاورة عناصرها في حالة وجدانية يتّحدون فيها روحيّا معها، ويشركونها مشاعرهم، و ينصتون إلى موسيقاها و أنينها، و حتّى عناوين دواوينهم، و قصائدهم يسيطر عليها معجم الطبيعة.

أدّى تعدّد توجّهاتهم إلى ما أسماه المؤرّخ الأمريكي لفجوي Arthur Oncken Lovejoy فضيحة من فضائح التاريخ والنقد الأدبيين، بقوله إنّ هناك ثمّة رومانسيات حسب الأقطار، لكنّ رينيه ويليك عمل على إثبات خطأ ذلك، إذ رأى أنّ الرومانسية الرئيسية تشكّل وحدة نظريات وفلسفات و أساليب تشكّل بدورها مجموعة متناسقة من الأفكار، لكنّها تزامنت مع بقايا من الكلاسيكية و مذاهب أخري، حيث لاحظ أنّه لا وجود في أيّ وقت من التاريخ لحقبة لا تنوّع فيها، بل في كلّ منها بقايا عصور سابقة، و استباقا لعصور لاحقة، و أنّ الفترة تتطلّب غلبة المعايير[4]. و في حالة الرومانسية هي: الأنا، والكآبة، والرمز، والخيال، والأسطورة، والطبيعة، وكلّ ما سبق ذكره. "فبقدر ما توجّهت الرومانسية إلى الذات الإنسانية و تلوّن دواخلها، و تحوّلات أشكال الواقع المحيط بها، بقدر ما جعلت المعطيات الفردية كالخيال، والحلم، والعاطفة، متقدّم على معطيات الظروف الموضوعية. و بهذا صار الذوق الشخصي سيّد الموقف"[5]. و سايره النقد الذي كان ينشر في المجلّات والجرائد. كما توسّعت دائرة القرّاء، فتمّ فكّ العزلة عن الأديب الذي كان من قبل

---

[1] – Alphonse de Lamartine, Œuvres complètes, T I, Méditations poétiques, éd: Chez l'auteur, Paris, 1860, P. 275.

[2]– رينيه ويليك– تاريخ النقد الأدبي الحديث(1850– 1950)، ج1، ص 471.

[3]– سليم كرام، الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث أحمد سحنون أنموذجا، وزارة الثقافة، الجزائر، دار بوسعادة، 2021، ص 44.

[4] – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 129– 151.

[5] – فيكتور هيڤو، مقدمة كروميل، ص19.

يلجأ إلى بلاطات الملوك، لتصبح الكتابة حرفة يعيش منها صاحبها، ما أدّى إلى السرعة في الإنتاج لدى البعض، و ذلك على حساب الجودة الفنّية.

❖ **الأجناس الأدبيّة:** نشأت أجناس أدبية جديدة، حيث بيّن الشاعر الفرنسي إميل دي شان Émile Deschamps (1791 – 1871) في مقدّمة كتابه "الدراسات الفرنسية والأجنبية" Études françaises et étrangères (1828) أنّه يجب تجنّب كلّ الفنون الأدبية التي أبدع فيها الكلاسيكيون، كالرسائل الفلسفية، والقصائد الهجائية، والدراما الكلاسيكية، للانصراف إلى زرع الأراضي التي لم تحرث بعد، لأنّه لا يمكن للمرء أن يصنع اسما لنفسه إلّا فيما لم يفعله السابقون. و أكّد أنّ: "قرنًا أدبيّا عظيما لا يمثّل أبدا استمرارا لقرن آخر"[1]، و ذلك لأنّه لا يمكن بلوغ مبلغهم من النجاح من خلال التقليد. و ظهرت الدراما الرومانسية التي تخلّوا فيها عن قانون الوحدات الثلاث (وحدة الزمن، وحدة المكان، وحدة الحدث) بعد أن أعلن فيكتور هيڤو مبادئها في مقدّمة مسرحيته "كروميل" Cromwell عام 1827، كما تطوّر فنّي الرواية والقصة منذ القرن الثامن عشر. أمّا الشعر فقد لاحظ إميل ديشان من خلال مراجعته للأدب الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، أنّهما لم يتركا آثارا شعرية متميّزة، سوى عدد قليل من المقطوعات ذات الجودة في الشكل والتعبير لماليرب Malherbe (1555–1628)، وعدد قليل من القصائد الغنائية بالقدر نفسه من التناغم، ولكن أقلّ شعرية، لجان باتيست روسو Jean-Baptiste Rousseau (1670– 1741). وفي نهاية القرن الثامن عشر كتب ليبرون Pierre-Antoine Lebrun (1785–1873) بعض الأجزاء الغنائية العظيمة، ولكنّها مجمّدة بالأساطير والعبارات السامية الزائفة والقديمة، بينما تراجعت الأنواع الثلاثة التي تعدّ أعلى ما في الشعر، إن لم يكن الشعر كلّه، ألا و هي: الملحمة L'épique والغنائية Le lyrique والمرثية L'élégiaque، و لم تزدهر إلّا مع بروز فيكتور هيڤو في القصيدة الغنائية، و لامارتين Lamartine في المراثي، و ألفريد دي فيني Alfred de Vigny في الشكل الملحمي المجدّد، فجعل هؤلاء الثلاثة هذه الأنواع تتلاءم مع احتياجات ومتطلّبات القرن[2]، إذ كتب لامارتين ملحمة فلسفيّة بعنوان "سقوط ملاك أو آلهة لبنان" التي جاءت في اثني عشر ألف بيت، تأثّر فيها بسفر التكوين وغيره من الأسفار، و عبّر فيها عن صراع الإنسان بعد نفيه من عالم السماء[3]. ولامارتين هو الذي دشّن الغنائية الرومانسية بإعلانه

---

1 – "Un grand siècle littéraire n'est jamais la continuation d'un autre siècle". Émile Deschamps, Études françaises et étrangères, 2ème éd, Urbain Canel, Paris, 1828, Préface, P. VII. Source: Gallica,

2 – Émile Deschamps, Études françaises et étrangères, p. VIII – XIII.

3 – ينظر: إلياس أبو شبكة، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، ص 87.

الشهير: "أنا أوّل من أسقط الشعر المدرسي، وأعطى لما كان يسمّى ربّة الشعر، بدلا من قيثارة تقليدية ذات سبع أوتار، ألياف قلب الإنسان ذاتها التي أثارها وحرّكها الارتعاش المتعدّد للروح والطبيعة"[1]. كما كتب فيكتور هوڤو ديوانه "أسطورة القرون" الذي أخذت فيه دلالة العصور الوسطى منحى جديدا يختلف عن منحى الموسوعيين الذين وصفوها بالبربرية، و عالج فيه تاريخ البشرية برمّته[2]. أمّا في إنجلترا، فيعدّ ولتر سكوت من السبّاقين إلى نظم الملاحم الوطنية الشعبية، فضلا عن ملاحم بيرون القصيرة. و تغنّت كلّ أمّة بماضيها، وأصبح الشعر الرومانسيّ نموذجا مثاليا لتجسيد الأدب، حيث تميّز بالحريّة في المضامين والأشكال، "والخلاصة أنّ مفهوم النوع الشعري المحدّد قد اختفى تقريبا"[3]. و ظهرت القصائد الطويلة التي جمعت بين السرد والغنائية الذاتية والأبعاد الملحمية والدينية والسياسية والاجتماعية.

❖ **الموضوعات:** أيّ شيء مهما كان تافها، كان يصلح موضوعا، حيث كتب الرومانسيون حتّى عن الحيوانات، على غرار ما فعل هيڤو في قصيدته "البومة"[4] La chouette، والتي يتعاطف فيها مع مختلف المخلوقات المحتقرة، ودافع عن الضعفاء من جميع الكائنات الحيّة (النبتة، والضفدع، وغيرهما)، فضلا عن الموضوعات الغنائية الأخرى كالحبّ، والموت، والحلم، والليل، والطبيعة، و هروب الوقت، والعدم، والسرمدي، والرغبة في الهروب.

أمّا في الميلودراما فقد استعاروا أكثر موضوعاتهم من الأساطير الشعبية، والتاريخ الأوروبي، مسلّطين الأضواء على النبيل والحقير معا[5]، على غرار مسرحية "فاوست" Faust لجوته Goethe، والتي عرض فيها مصير الإنسان و هو يحارب قوى الشرّ، لكن وراء الحزن العاطفي نوع من التفاؤل الميتافيزيقي يتجلّى في الارتقاء إلى عالم الخير بعد جهاد مرير. كما نقل الرومانسيون نصوصا إسبانية وفق مختلف صيغ التعلّق النصي، و كان شاتوبريان أوّل من نقلها في أقصوصته "مغامرات ابن سراج الأخير" Les aventures du dernier Abencérage عام 1826. و ساهمت أديل هيڤو Adèle Hugo، ثمّ إميل ديشون في تعريف الأدباء الفرنسيين

---

[1] – Alphonse de Lamartine, Méditations poétiques, Préface de 1849, p. 10.

[2] – ينظر: نغم عاصم عثمان، الرومانسيّة بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكريّة، ص 84.

[3] – فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 205. وينظر: تودوروف، الشعرية، ص12.

[4] – Victor Hugo, Œuvres complètes, Poésie V, Les Contemplations, T. I, éd : J. Hetzel et A. Quantin, Paris, 1926, P. 245.

[5] – ينظر: فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 185.

بهذا الرومانس عن طريق المحاكاة والترجمة[1]، فتمّ خلق ذوق دعّم فكرة "عالمية الأدب" الداعية للخروج من الحدود القومية الضيّقة والتفاعل مع الآداب الأخرى.

❖ **الصورة الشعرية:** أصبحت متخيّلة بعيدة عن البلاغة القديمة. و قد درس الناقد الأمريكي وليم ك. ومست William Kurtz Wimsatt "بنية الصور الشعرية الرومانسية حول الطبيعة" في مقال له عام (1949)، وبيّن كيف أنّ الاستعارة تنظّم القصيدة الرومانسية حول الطبيعة، وكيف كانت تلك الخلفية في سونيتة كولردج- مثلا- هي المناسبة التي استدعت الذكريات و مصدر الاستعارات التي وصفت بها، وكيف تمحو القصائد الرومانسية الفرق بين المعاني الحرفية والمعاني المجازية. و قد دعا كلّ من وردزورث و كولردج إلى دعم الخيال بالعاطفة، و أن يستمدّ الشاعر صوره من مشاعره[2]. كما بيّن الناقد ماير هوارد إيبرمز Meyer Howard Abrams في كتابه "النسمة الموافقة: استعارة رومانسية" (1957) كيف أنّ هذه الصورة المتكرّرة تمثّل موضوع الاستمرارية والتبادل ما بين الحركات الخارجية والحياة والقوى الداخلية[3]. فهي تعبّر عن الانفعال و تكشف عن العواطف الدقيقة وعن كلّ ما يختلج في نفس الشاعر، فضلا عن التناص والرمز، و تشخيص عناصر الطبيعة التي يقتبس مادّته منها ليصوّر بها أفكاره ، مع تراسل الحواس Synesthésie (البصر، السمع، الشمّ، الذوق، اللمس)، أي :"وصف مدركات كلّ حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتصيّر المشموم أنغاما، وتصبح المرئيات عاطرة (...) والألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد"[4]. فتختلط الحواس فيما بينها ويتغيّر منطقها بنقل صفات ومعاني بعضها لبعض لتشكّل صورا متكاملة تستعمل فيها الألوان والأضواء والأصوات وغيرها من المدركات العقلية والحسّية التي يبلورها خيال الشاعر ليمنح القصيدة وحدة فنّية تجمع لبناتها لتولّد دلالة إيحائية جديدة معبّرة عن الرؤية الشعرية الحديثة، بعيدا عن الصور السطحية التقليدية.

من نماذج هذا النوع من الصور: نسبة الرائحة للألوان، أو الألوان أو الذوق للأصوات أو الأفعال، كقولنا مثلا: "انظر إلى تلك الرائحة الحامضة". هذه التقنية احتلّت مكانة هامّة في الشعر الرومانسي، و ضرب لها غنيمي هلال مثلا بقصيدة "تراسل" لبودلير والتي يقول فيها: "الطبيعة معبد ذو دعائم حيّة، و أحيانا تنطق هذه العمد لكن لا تفصح (...) وتتجاوب الروائح والألوان

---

1 – Rachel Jobin, Romantisme et intertextualité: les échos du romancero espagnol chez Chateaubriand, Abel Hugo et Émile Deschamps, Université d'Ottawa, 2002, p 4.

2– ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط 6، 2005، ص 389.

3 – ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص 140.

4– محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 395.

والأصوات كأنّها أصداء طويلة مختلطة آتية من البعيد لتؤلّف وحدة عميقة المعنى مظلمة الأرجاء، رحيبة كالليل أو كالضوء"[1]. و هذا هو الموضوع الرئيس في كثير من القصائد الرومانسية المهمّة، مثل قصيدة "الاكتئاب" Déjection لكولردج (1802) التي يبكي فيها تراجع الخيال الإبداعي، و يصوّر حالته العقلية و أحاسيسه المشلولة و قلبه المخدّر بالألم. و قصيدة السيرة الذاتية لوردزورث بعنوان: "المقدّمة" The Prélude، أو نموّ عقل الشاعر، و هي قصيدة غنائية استبطانية بدأ في كتابتها عام 1798، و تتجلّى فيها تفاعلاته مع الطبيعة، كما يستحضر رحلته الروحية بحثا في ذاكرته عن مساره الشعري و مصادر إبداعه، كلّ ذلك بلغة رائعة و بإيقاع ساحر، فالشاعر الرومانسي دائم التحليق في الخيال، و الصورة الرمزية التلقائية، بدل السعي وراء التأنّق في الأسلوب[2]. و لا تنحصر مهمّة الشعرية في الشعر، بل تمتدّ للخطاب النثري الذي يلتقي مع الشعر في اتّخاذ الطبيعة مصدرا لصوره، واعتماده على الوصف بشكل خاص. أمّا الميلودراما فإنّها أصبحت تصف الطباع في أسلوب نثريّ شعبيّ متنوّع، بدل وصف الأهواء مثلما كان الحال بالنسبة للمأساة الكلاسيكية[3].

❖ **الابتكار في اللغة والأسلوب:** شبّه هردر Herder الشعر بفنّ الموسيقى تأثّرا بجوته، بينما كان من قبل يشبّه بالرسم. و قال "إنّ الشكل والمحتوى في الشعر الغنائي لا ينفصلان أبدا"[4]. و مع ذلك أعطى الرومانسيون أهمية للروح أكثر من الشكل، فاهتموا بالمضمون والأفكار أكثر من الأسلوب. حيث دعوا إلى التحرّر من قيود الشكل والتركيز على الفطرة والسليقة. و تجدّدت الأساليب و تنوّعت بقدر عدد الرومانسيين دون أن يفضّل أسلوب على آخر، إذ لا أحد أنكر وجود عدّة طرق للكتابة بشكل مثير للإعجاب، و على العكس من ذلك، قالوا بوجود طريقة واحدة فقط للكتابة الأدبية السيئة، هي أن تكتب مثل أي شخص آخر. فالتقليد مرفوض لديهم، حيث كسّر أندريه شينييه André Chénier هذه العبودية البالية، و أعاد إنتاج الأسلوب الصريح، والتعبير القويّ للشاعر الكبير رينييه Régnier، و عاد بالشعر إلى العصور الأولى، فأعاد إلى القصائد حرّية الوقف في منتصف البيت الشعري La césure، والتضمين العروضي L'enjambement، و ثراء القافية التي اعتبروها حلية لا قيدا، و استخدام الشعر المقفّى و غير الموزون لأنّه يسهّل السرد الشعري[5]. حيث إنّ لامارتين لا يعطي أيّة أهمية إلّا للموسيقى الداخلية التي هي صدى

1- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 395، 396.

2 - ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ص61 – 129.

3 - ينظر: فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 185.

4- إحسان عباس، فن الشعر، ص 26.

5 -Émile Deschamps, Études françaises et étrangères, p. LI – LIV.

التناغم الحميم، بينما طالب فيكتور هيڤو باللون والإيقاع معا. وابتعدوا عن الوزن السكندري المقسّم إلى شطرين متساويين، و أكثروا من المقاطع في القصيدة، مع تراكم التضمينات العروضية، فباتت تستقي وحدتها العضوية من الرؤيا الخيالية التي تشيع فيها. أمّا اللغة، فأرادوها بسيطة. قال أبو السعود عن الشعر الانجليزي: إنّه "اقتبس من لغة العامة واصطنع بعض ألفاظ اللغات الأجنبية، واشتقّ ما راقه من ألفاظ"[1]. إذ هجروا اللغة النبيلة المتكلّفة، والمثقلة بالتفخيم، لصالح لغة وجدانية.

وينطبق الشيء نفسه على الدراما الرومانسية ذات الطابع التاريخي، حيث تخلّت عن أسلوب المأساة الكلاسيكية الجزل[2]، كما تمّ التخلّص من الوحدات الثلاثة بعد تجربة شكسبير الذي جمع أرقى العناصر التي وجدها في روائع المسرح القديم، و منحها شكلا جديدا[3]، و في ذلك قال جوته: "لم أشكّك على الإطلاق – للحظة واحدة – في أنّني يجب أن أقلع عن المسرح المنتظم. و بدت لي وحدة المكان ضيّقة أشبه بسجن، و بدت لي وحدتي الزمان والحدث سلاسل بغيضة لتخيّلنا"[4]. ثمّ أثّر شكسبير في الدراما الفرنسية، كما نشأت موجة ألمانية شيكسبيرية، لكن دون أيّ تقليد، لا لشكسبير، و لا لراسين Racine، و لا لشيلر Schiller و لا لكورنيل Corneille، كما يقول Victor Hugo في مقدّمة مسرحية "كروموِيل" Cromwell.

تبلور المذهب الرومانسي في الأدب أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر فبعد النهضة والتنوير جاء عصر الثورات، حيث قامت الثورة الفرنسية (1789 – 1794)، ثمّ اكتسبت "صدى أوروبيا شاملا على امتداد القرن التاسع عشر بأكمله"[5]، بعدما حدثت الثورة الصناعية التي أدّت إلى ظهور الطبقة البرجوازية تزامنا مع تصاعد القوميّات وشعور الأدباء بغنى الألوان المحليّة. و انتشرت الرومانسية في أوروبا بداية بالأقطار الشمالية، ثم في العالم اللاتيني (إنجلترا، ألمانيا، فرنسا، إسبانيا). وابتداء من أواخر القرن التاسع عشر، امتدّ هذا المذهب إلى باقي أصقاع العالم، و تلوّن بالألوان القومية والذاتية، و تشعّب أنواعا وتيارات حسب البلدان، على الرغم ممّا لها من خصائص و ملامح عامّة تجمعها. أمّا فيكتور هيڤو فقد عدّ من أبرز و أفضل الكتّاب الرومانسيين عبر عدّة أجيال، إذ امتدّ مساره الأدبي من أواخر العشرية الثانية للقرن التاسع عشر إلى غاية وفاته أواخر ذلك القرن، و امتدّت معه الرومانسية إلى أن تداخلت مع الواقعية.

---

[1] – جيهان عرفة، فخري أبو السعود في الأدب المقارن و مقالات أخرى، ص 191.

[2] – ينظر: فيليب فان تيغم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ص 185.

[3] –Émile Deschamps, Études françaises et étrangères, p. XLIX.

[4] – رينيه ويليك، تاريخ النقد الأدبي الحديث(1850– 1950)، ج1، ص 470.

[5] – ينظر: أ.س ديمرتيف، نظرية الرومانسية الغربية (ألمانيا . إنكلترا . فرنسا . إيطاليا)، تر: نوفل نيوف، مجلّة الآداب العالمية، ع 125، السنة 31، شتاء 2006، (ص13– 33) ، ص 14.

المبحث الثاني: مسار الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي الحديث:

البحث عن خصائص التيارات الأدبية في مختلف أرجاء العالم للتعرف على أشكالها القومية و عمّا هو مشترك بينها من أكبر موضوعات الأدب المقارن. و على حدّ قول فيكتور جرمونسكي: فإنّ ذلك يرتبط "قبل كلّ شيء بالتطوّر العالمي، و حركة تبادل الآداب، أي بجوهر الدراسة المقارنة للآداب"[1]. و بالتالي فإنّ الأدب المقارن هو المنهج الوحيد الذي يستطيع الكشف عن أوجه التشابه في الذوق والإبداع، و تتبّع مسارات التيارات الفكرية والفنّية والتأثيرات الأدبية، والمقارنة بين المضامين والأشكال والنماذج البشرية بين الأدب الباث والأدب المتقبّل.

والمعروف أنّ الرومانسية تسرّبت إلى الوطن العربي مع مطلع القرن العشرين، بعد فترة من الركود و الانحطاط عرفها الأدب العربي هو أيضا إبان العصر المملوكي و عصر الدولة العثمانية حين انطوى على نفسه، لينبعث من جديد في عصر النهضة بعد حملة نابليون على مصر، مستمدّا من التراث العربي القديم أوّلا، ثمّ متأثّرا بالآداب الغربية، وذلك منذ أن أخذ العرب يتّصلون بالعالم بواسطة المبشرين والمحتلّين والمستشرقين الذين وفدوا إلى بلاد العرب، أو بواسطة البعثات العلمية التي أرسلوها إلى البلاد الغربية، وأخيرا بواسطة العرب الذين نزحوا إلى المهجر. فلا غرابة إذن، كما قال طه حسين، في أن يكونوا قد نشئوا "بين هاتين العاطفتين أو بين هذين النوعين من الشعور؛ شعور السخط على ماضٍ قريب، والحبّ لماضٍ قديم من جهةٍ أخرى، وشعور التطلّع لمستقبل جديد (...) تيارين، يأتي أحدهما من أعماق التاريخ الإسلامي العربي منذ ظهور الإسلام إلى القرن التاسع عشر، ويأتي الآخر من وراء البحار"[2]. و لابدّ من الفصل في الظروف التاريخية والموضوعية التي يسّرت هذا الانتقال والعوامل التي ساعدت على ذلك.

فهل تشابهت المعطيات التاريخية والسياسية والاجتماعية بين عرب القرن العشرين و أوروبا القرن التاسع عشر؟

ثمّ كيف بدأت الإرهاصات الأولى للاتّجاه الرومانسي في الأدب العربي؟

ما مسار هذا الاتّجاه في الشعر العربي الحديث بمدارسه المختلفة؟ وما مدى تأثّر الأدباء العرب به؟

1- عوامل ظهور هذا الاتجاه في الأدب العربي:

[1] – سعيد علوش، إشكالية التيارات و التأثيرات الأدبية في الوطن العربي– دراسة مقارنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986، ص5.

[2] – طه حسين، أدبنا الحديث ماله وما عليه، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012، ص 9، 10.

يرجع ظهور الاتّجاه الرومانسي في الأدب العربي الحديث إلى العديد من العوامل، يمكن تلخيصها كما يلي :

❖ **حملة نابليون بونابرت على مصر عام 1798:** كلّ شيء بدأ مع هذه الحملة التي جعلها مؤرّخو الأدب بداية النهضة العربية، إذ شكّلت نقطة تحوّل والتقاء بين حضارتين، خاصّة و أنّه اصطحب معه مائة وثلاثة وأربعين عالما وأديبا وفنّانا[1]، إضافة إلى جماعة من مستشرقي الكوليج دي فرانس الذين كانوا يتقنون العربية، فعملوا على تأسيس مجمع علمي في القاهرة أطلق عليه اسم "معهد مصر"، لنشر العلم والمدنية والتنقيب عن الآثار وغيرها، و كانوا قد حملوا معهم مطبعة لطبع نشراتهم و مختلف بياناتهم باللغات الفرنسية والعربية والتركية، و من جهة أخرى أقبلوا على طباعة و نشر التراث العربي المخطوط والعناية بتحقيقه، بما في ذلك دواوين الشعراء من كلّ العصور. كما شيّد نابليون المدارس، و عمل على إنشاء مجلّتين باللغة الفرنسية[2].

❖ **انتشار المطابع والصحف والمجلات:** بدأت تظهر المطابع العربية و "بلغ عددها سنة 1909 في القاهرة وحدها 72 مطبعة، و في الإسكندرية 46 مطبعة"[3]. و أنشئت الصحف والمجلات السيّاسية والعلمية والأدبية منذ أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، أشهرها صحيفة "الوقائع المصرية" عام 1828، و أخرى ظهرت أواخر ذلك القرن، بقيادة الأدباء القادمين من الشام، منها مجلّة المقتطف التي أنشأها يعقوب صروف عام 1876، و مجلّة الهلال التي أسّسها جورجي زيدان عام 1892، ثمّ مجلة البيان لإبراهيم اليازجي عام 1897، والتي جعل لها عبد الرحمن البرقوقي بابا بعنوان "نوابغ العالم"[4]. و مع بداية القرن العشرين أصدر خليل مطران المجلة المصرية سنة 1900، ثم أصدر يومية الجوائب المصرية عام 1903، و أسّس أنوطن الْجُمَيِّل مجلة الزهور عام 1910 و أفرد فيها بابا سمّاه "في جنائن الغرب"[5] لنشر أجود ما أنتجه الغربيون بهدف إثراء الأدب العربي بمعاني و مباني جديدة، و ازدهرت في فترة ما بين الحربين العالميتين. ثمّ أصدر المصري أحمد حسن الزيات مجلة الرسالة عام 1933، و جعل لها بابا خاصا للشعر المترجم. و كانت هذه المجلّات أهمّ عامل أسهم في توصيل الأدب الغربي إلى الشرق، حيث

---

[1]– ينظر: إلياس أبو شبكة، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، ص 44.

[2]– ينظر: محمود المقداد، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص 33– 34.

[3]– حلمي بدير، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1991، ص 16.

[4]– نوابغ العالم، البيان، س1، م1، 1911، ص ض. ضمن: حلمي بدير، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، ص 35، و ص 51.

[5]– أنوطن الْجُمَيِّل، في جنائن الغرب، مجلة الزهور، ع 1، مطبعة المعارف، مصر، مارس 1910، ص 7.

شملت صفحاتها مقالات نقدية، و دراسات تطبيقية للأعمال الأدبية الغربية، و نشر قصائد الشعر الفرنسي والانجليزي والألماني مترجمة مع سير مؤلّفيها. فضلا عن المجلّات التي أصدرتها الجماعات الأدبية، كمجلّة أبوللو التي أسّسها أحمد زكي أبو شادي عام 1933، والمجلات التي أسّست في المهجر، كمجلّة السمير لإيليا أبي ماضي في عام 1929، و مجلة الفنون لنسيب عريضة عام 1913. و من كثرتها قال أحمد شوقي:

لكلّ زمان مضى آية *** و آية هذا الزمان الصحف
لقد طلع البدر من جنحها *** و أومأ إلى صبحها أن يقف
جلوتم حواشيها بالفنون *** فمن كلّ فنّ جميل طرف
فإن تسألوا ما مكان الفنونِ ** فكم شرفٍ فوق هذا الشرّف
أريكة (موليرَ) فيما مضى *** و عرش (شكِسبيرَ) فيما سلف
و عود (ابن ساعدةٍ) في عكاظَ *** إذا سال خاطرُه بالطرف[1]

❖ **البعثات العلمية والرحلات الفردية:** انفتحت الثقافة العربية على معارف و علوم العالم الغربي بعد قرون من الانزواء، حيث اطّلع الأدباء العرب على النتاج الأدبي الرومانسي الغربي منذ القرن التاسع عشر، و تأثّروا به بفضل البعثات العلمية التي أوفدها محمد علي باشا إلى أوربا منذ عام 1813، ثم تلتها عدّة رحلات إلى فرنسا ابتداء من عام 1818[2]، كما تعدّدت الرحلات الفردية التي جعلت الشعراء العرب يفتنون بما في الغرب من تمتّع طليق بالحياة والحرّية، فعادوا متشبّعين بالآداب الأجنبية، فضلا عن جماعة من الأوروبيين كانت مصر تدعوهم ليعلّموا في مدارسها[3]. و ازداد الاتّصال بالثقافة الغربية كثافة بعد منتصف القرن الثامن عشر، وانكبّ المتقنون للغة الفرنسية على الأعمال الأدبية التي أعجبوا بها لأنّهم وجدوا أنّها تتّفق مع مزاج العصر.

❖ **الترجمة:** نظرا للتأثير الكبير للترجمة في مسار الآداب التي تصبّ فيها فإنّه من الضروري أخذها في الحسبان عند دراسة حقبة أدبية ما، والأدب العربي الحديث استفاد من موجة كبيرة من الترجمات، انتشرت بانتشار الصحف والمجلّات في مصر التي انفتحت على الأدب الفرنسي على وجه التحديد، و أخذت تعرّف بأدبائها حتّى جابت شهرتهم الآفاق، حيث عكف المترجمون على استقاء الأجناس الأدبية الحديثة منذ أن أنشأ محمد علي (1805-1849) مدرسة الألسن لتخريج

---

[1]- أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1953، ص 190، 191.

[2]- ينظر: الأمير عمر طوسون، البعثات العلمية في عهد محمد علي ثمّ في عهدي عبّاس الأوّل و سعيد، مطبعة صلاح الدين، الإسكندرية، 1934، ص 6- 17.

[3]- ينظر: طه حسين، أدبنا الحديث ماله وما عليه، ص 10- 12.

المترجمين في عام 1835، تحت إدارة رفاعة الطهطاوي[1]. و كانت البداية مع الأجناس النثرية كونها أسهل للترجمة. و كان الفنّ المسرحي يكاد ينفرد بالاهتمام في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، من ذلك نقل نجيب الحدّاد مسرحيته "حمدان" عن "هرناني" لهيڤو[2]. و ترجمات إلياس الحدّاد و حسن صادق، فضلا عن ترجمات فرح أنطوان، و هلمّ جرّا.

ثمّ انتشر فنّ المقال في النقد الاجتماعي الشبيه بالقصّة، كما مهدّت ترجمة المسرحيات للانتقال إلى فنّ القصّة القصيرة، و بدأت موجة أخرى من الترجمة عن الأدب الرومانسي، و نشرت جريدة "السفور" (1915- 1925) العديد من المقالات التي عرّفت فيها بأعلام المسرح الغربي من أمثال فيكتور هوڤو[3]. أمّا فيما يخصّ ترجمة الشعر فإنّ الأدباء العرب انكبّوا على ترجمة قصيدة "البحيرة" Le Lac للامارتين في الثلاثينات والأربعينات من القرن الماضي حتّى بلغت نحو عشرين ترجمة تفنّنت فيها خيرة الأقلام الشعرية، و قيل إنّ أحمد شوقي أوّل من ترجمها أثناء بعثته الدراسية إلى فرنسا ما بين 1888 و 1892، و وصفها بأنّها من آيات الفصاحة الفرنساوية، لكنّ ترجمته ضاعت[4]. أمّا أشهرها فهي ترجمة علي محمود طه التي نشرت في جريدة "السياسة" الأسبوعية نوفمبر 1926، في صيغة موزونة ومقفّاة استهلها بقوله:

ليت شعري أهكذا نحن نمضي*** في عباب إلى شواطئ غمضِ.

ثم تلتها بعد شهر ترجمة إبراهيم ناجي في الجريدة نفسها. وترجمها بعضهم نثرا، أمثال حسن الزيات، و جورج نيكولاس، و من الذين ترجموها أيضا: عبد العزيز السيّد مطر، و نقولا فيّاض، وأحمد أمين، و محمد غنيمي هلال، و محمد مندور، و غيرهم. و عرّبت قصائد أخرى للامارتين، منها: قصيدة "العزلة" L'isolement التي شهدت على الأقلّ سبع ترجمات منها ترجمة الشاعر الدمشقي أنور العطار[5]، ثمّ ترجمة عبد الجبار الرجبي لها بعنوان "الوحدة"[6] عن ترجمة أحمد حسن الزيات النثرية لها في عدد سابق من مجلّة الرسالة ضمن باب "من روائع الشرق والغرب". و قد سبق أن ترجم له الزيّات نثرا قصيدة "الشاعر المحتضر" وأهداها إلى روح أحمد شوقي[7].

1- ينظر: شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 84.

2- ينظر: إلياس أبو شبكة، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، ص 74- 80.

3- ينظر: شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص 104.

4- ينظر: عبد المجيد حنون، أحمد شوقي ولامارتين، مجلة اللغة العربية، ع 18، مج 9، 2007، ص 198.

5- أنور العطار، عزلة، الرسالة، ع 20، نوفمبر 1933، ص 23، 24.

6- عبد الجبار الرجبي، الوحدة لشاعر الحب والجمال لامرتين، الرسالة، ع 88، س 3، مارس 1935، ص 399. وهذا العنوان خاطئ إذ يقابله في اللغة الفرنسية مصطلح: solitude، بينما العنوان الأصلي هو: L'isolement.

7- ينظر: أحمد حسن الزيات، الوحدة- لشاعر الحب والجمال لامرتين، الرسالة ع 81، يناير 1935، ص 112، 113. و: الشاعر المحتضر- قصيدة من عبقريّات لامارتين، الرسالة، ع1، يناير1933، ص 23، 25.

وترجمت للامرتين قصيدة "الخلود" ستّ ترجمات، و "الوادي الصغير" أربعا، و "المساء" ثلاثا[1]، فضلا عن قصائد (ذكرى، و دعاء، و ناقوس القرية، والخريف) وغيرها ممّا نشره الزيات في مجلّة الرسالة[2]. كما ترجم الشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة ديواني لامارتين: "جوسلين" (1926)، و "سقوط ملاك" (1927)، إضافة إلى وضعه عام 1933 كتابا يحمل اسم هذا الشاعر كعنوان.

و ثاني الشعراء الذين ترجم شعرهم بكثرة هو فيكتور هوڤو الذي انصبّ الاهتمام عليه منذ ذكراه المئوية عام 1902، و ممّا ترجموه – بالإضافة إلى سيرته و مسرحياته و رواياته – قصيدتي: "حزن أولمبيو"، و "الطبيعة والإنسان"[3]، و غيرهما ممّا سنعرضه في الفصل الموالي.

أمّا الفريد دي فيني و ألفريد دي موسيه فاهتمّت بشعرهما جماعة أبوللو، خاصة الثلاثي أبو شادي و علي محمود طه، وناجي الذين كثرت ترجماتهم من الشعر الفرنسي، حيث ترجم علي محمود طه قصيدتيه "إلى إيفا" (أي حواء) و "بيت الراعي" سنة 1927، ثمّ أعيدت ترجمة هذه الأخيرة نثرا في الثلاثينات[4]. و ترجمها محمد مندور شعرا و نثرا[5]. و ترجمت له قصيدتي "موسى"، و"موت الذئب"، أمّا ألفريد دي موسيه فقد ترجم إسماعيل سرى الدهشان لياليه منذ عام 1917، مع ذكر المناسبة التي ألقيت فيها كلّ قصيدة، ثمّ ترجم إبراهيم ناجي قصيدته "التذكار" في أربعة و خمسين بيتا من الشعر العربي[6]، و ترجموا له قصائد أخرى مثل: زهرة، و النفس الخالدة، و موت البجعة، و أيّتها النجمة، والشاعر والألم[7].

---

[1]– ينظر: عبد المجيد حنون، أحمد شوقي ولامارتين، ص 202. و حلمي بدير، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، ص 68.

[2]– حسن الزيات، ناقوس القرية لشاعر الحب والجمال: ألفونس دي لامرتين مجلة الرسالة، ع 209، 1937، ص44– 48. و محمد كزما، الوادي، للشاعر الفرنسي لامرتين، الرسالة، ع5، 1933، ص 57، 58. و محمود فهمي إدريس، لامرتين والخريف، الرسالة، ع 13، 1933، ص 61، 65.

[3]– ابن عبد الملك، حزن أولمبيو لفيكتور هوجو، الرسالة، ع2، 1933، ص 45، 48. و فخري أبو السعود، الطبيعة والإنسان لفيكتور هوجو، الرسالة، ع7، س 1، 1933، ص 54. ثمّ أعاد ترجمتها علي شرف الدين بالعنوان نفسه، الثقافة، ع 318، مصر، 1945، ص 28.

[4]– حسن الزيات، بيت الراعي، للشاعر الفرنسي الفريد دى فني، الرسالة، ع1، 1933، ص 47، 50. و ترجمها ميشيل جرجي المهندس، المقتطف، ع 2، مج 82، 1933، ص 211.

[5]– محمد مندور، "بيت الراعي" للشاعر الفرنسي الفريد دفني، الرسالة، ع2، 1933، ص 49– 51. و ترجمها نثرا، ع 3، ص 54، 56.

[6]– إبراهيم ناجي، التذكار، السياسة الأسبوعية، السنة الأولى، العدد 44، 8 يناير 1927.

[7]– ينظر: حلمي بدير، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، ص 66– 70.

أعيدت ترجمة معظم هذه القصائد في الأربعينات[1]، و إن لم تكن كلّها في المستوى الفنّي المطلوب. و من جهة أخرى- بدأ الأدباء الذين أتقنوا اللغة الإنجليزية ترجمة بعض قصائد أعلامها شعرا و نثرا، منها ما ترجم في مجلّة الرسالة تحت باب "من الأدب الإنكليزي"، و ترجمات شباب أبوللو، قبل أن يتناولها أصحاب جماعة الديوان الذين وجدوا فيها النموذج المثالي للشعر الرومانسي.

و ظهرت عدة قصائد من الشعر المنثور كانت تبثّ في مجلة المقتطف عام 1934 خاصة، و إلى جانب ذلك ظهرت الكتب الجامعة للشعر المترجم، على غرار كتاب "بلاغة الغرب" (1922) لمحمد كامل حجاج الذي نشر فيه مجموعة من القصائد ترجمها نثرا، و خصّص الجزء الأوّل لأعلام الشعر الفرنسي، والثاني للشعراء الألمان والانجليز، كما ظهرت الكتب النقدية التي عرّفت بالشعر الغربي، منها كتاب "الأدب الإنجليزي الحديث" الذي قدّمه سلامه موسى[2]، و كانت مجلّة الرسالة تقدّم ملخّصات عن تلك الكتب لتقرّبها من الجمهور. فضلا عن المقالات التي تناولت سيرة و أعمال الغربيين، و بعض الموضوعات التي عالجوها في أشعارهم مثل موضوع الشكّ والإيمان الذي تناوله خليل هنداوي عند عدّة شعراء رومانسيين منهم: الشاعر الألماني شيلر، والإيطالي ليوباردي، والشاعر الإنجليزي بيرون[3]. و هي سلسلة من الدراسات تتخلّلها مقطوعات شعرية مترجمة لهؤلاء الشعراء، و تناول فيها ظلمات الشكّ والقلق التي انغمسوا فيها قبل أن ينشدوا النور والإيمان.

2- أهم المدارس والجماعات الأدبية ذات الاتجاه الرومانسي عند العرب:

تبنّى النقّاد العرب أمثال العقاد والمازني و ميخائيل نعيمة الآراء الغربية في نظرتهم للنشاط الأدبي، و ارتباطه بالإنسان، و في ذلك قال طه حسين: "إنّما الأثر الأدبي عندي، هو هذا الذي ينتجه الكاتب والشاعر كما استطاع أن ينتجه، لا أعرف له قواعد ولا حدود، إلّا هذه القواعد والحدود التي يفرضها على الأديب مزاجه الخاص، وفنّه الخاصّ"[4]. و كانت الإرهاصات الأولى للرومانسية لكتّاب من المهاجرين السوريّين واللبنانيّين إلى مصر، والذين اتّصلوا بالثقافة الغربية في

---

[1]- ينظر مثلا: العوضي الوكيل، و س. عبد الرزاق صبري، أعلام الشعر الفرنسي وطرائف من آثارهم، مجلة الرسالة، ع 792، باب الكتب، 1948، ص 53- 54.

[2]- ينظر: بشير الشريقي، الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر، الرسالة، ع 63، 1934، ص 63، 67.

[3]- ينظر: خليل هنداوي، بين الشك والإيمان: شيلر، الرسالة، ع 31، 1934، ص 51، 57. و ع 32، ص 48، 51. والشاعر الإيطالي ليوباردي، الرسالة، ع 53، 1934، ص 64، 69. ع 55، ص 69، 73. والشاعر الإنجليزي بيرون، الرسالة، ع 59، 1934، ص 53، 57. و ع 62، ص 61، 66.

[4] - طه حسين، فصول في الأدب والنقد، القاهرة، دار المعارف، ط 4 ، ص5.

محاولة تقريبها إلى القارئ العربي مستعينين أحيانا بالترجمة والتعريب، و أحيانا أخرى بعقد مقارنات و موازنات أدبية كما تدلّ على ذلك عناوين مقالاتهم و مؤلّفاتهم، جاعلين من الصحف والمجلاّت المنبر الذي يفد عبره الأدب الغربي. و سمح الاطّلاع على ذلك الأدب بتفاعل الأفكار حتّى أثمرت نتاجا أدبيا رومانسيا يضاهي نظيره الغربي في خصائصه و موضوعاته، و ذلك لملائمة الفكر الرومانسي للمرحلة التاريخية التي كان المجتمع العربي يمرّ بها، وهي مرحلة استرجاع الوجود الذاتي بأبعاده الثقافية، والاجتماعية، والسياسية.

أ- الاتّصال الأوّلي بالآداب الغربية:

كان لبنان على اتّصال مع أوروبا منذ القرن السادس عشر حين أنشأ الأب غريغوريوس المدرسة المارونية عام 1584، و أسلم إدارتها لليسوعيين، فكانت نواة نهضة لبنان الثقافية[1]. ثم ظهرت مدارس أخرى، حيث بدأ عمل المبشّرين الأمريكيين في بيروت في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر، ففتحوا مدارسهم البروتستانتية قبل أن ينتشروا في سوريا وفلسطين، و قاموا بتقديم مفاهيم الأدب اليوناني واللاتيني باللغتين الإنجليزية والفرنسية في أغلب الأحيان، إلّا أنّ مدى عمل الكاثوليكية الفرنسية كان أوسع[2]. ثمّ بدأت الدعوة إلى الأخذ بسنّة الآداب الغربية من طرف مسيحيّي لبنان بعد الاحتكاك بها عن طريق الإرساليات والصحافة والطباعة، و عمل الكثير من خرّيجي تلك المدارس كمترجمين، فكانوا حلقة وصل بين الثقافتين. ثمّ هاجرت الموجة الأولى منهم إلى مصر، و شملت أحمد فارس الشدياق، و فرح أنطوان، و آل اليازجي، و آل البستاني، و آل النقّاش، و كان هؤلاء أشبه بالكلاسيكيين الجدد، إلّا أنّهم مهّدوا للاتّجاه الرومانسي.

و في النصف الثاني من القرن التاسع عشر هاجر جيل آخر من المتقنين للغة الفرنسية، ثمّ أسّسوا تجمّعات أدبيّة في مصر تدعو إلى التجديد، منها حلقة الشيخ اسكندر العازار (1855 - 1916) التي التفّ حولها مجموعة من الأدباء الذين تأثّروا بالأدب الغربي، ومن أبرزهم: سليمان البستاني (1856- 1925)، وشبلي الملاّط (1875- 1961)، و وديع عقل (1933- 1882)، وأمين تقيّ الدين (1884- 1937)، ونقولا فيّاض (1873- 1930)، وشقيقه إلياس (1872- 1930)، وبشارة الخوري (1968- 1890) المعروف باسم الأخطل الصغير، و غيرهم[3]. و نشط معهم العمل الصحفي، حيث انهالت على أيديهم المقالات العلمية والفلسفية والفنّية، كما كان الحال في مجلّة المقتطف التي أنشأها يعقوب صرّوف (1852- 1927) في بيروت عام 1876 قبل أن

---

[1] - ينظر: محمد جميل بيهم، مقوّمات النهضة في لبنان و نتائجها الاجتماعية المعاصرة، مجلّة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي والإعلام، دمشق، ع1، آذار 1962، ص 48.

[2] - ينظر: شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط 10، 1992، ص 17.

[3]- ينظر: نغم عاصم عثمان، الرومانسيّة بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكرية، ص 100.

ينتقل بها إلى القاهرة عام 1885. أمّا نجيب الحدّاد (1868-1899) (حفيد الشيخ ناصيف اليازجي من ابنته) فأنشأ جريدة لسان العرب، و زاد الاهتمام بالأدب الغربي، فقدّموا دراسات عنه، على غرار المقالة التي قابل فيها الحدّاد بين الشعر العربي والإفرنجي، ونشرها على ثلاثة أعداد، عرّف فيها الشعر على أنّه: "الفنّ الذي ينقل الفكر من عالم الحسّ إلى عالم الخيال، و الكلام الذي يصوّر أدقّ شعائر القلوب على أبدع مثال، والحقيقة التي تلبس أحيانا أثواب المجاز، والمعنى الكبير الذي تبرزه الأفكار في أحسن قوالب الإيجاز وأخفى وجدانيات النفس. تتمثّل للمرء فيحسبها سهلة و هي منتهى الإبداع والإعجاز، بل هو الأنّة التي تخرج من قلب الثكلان، والنغمة التي يترنّح لترديدها الطروب النشوان و الشكوى التي تخفّف لوعة الشاكي و يأنس بها المحبّ الولهان"[1]. و هو ما يبتعد عن التعريف العربي التقليدي للشعر الذي كان يركّز على الناحية الشكلية.

أمّا المقدسي روحي الخالدي فإنّه تتبّع تطوّر التيار الرومانسي في الأدب الغربي، و شرح الفرق بينه و بين الطريقة الكلاسيكية، كما أشار إلى الطريقة الرمزية استنادا إلى التقسيم الثلاثي لهيجل، و عرّف بالعديد من الشعراء الرومانسيين و سمات آدابهم، حيث لخّص بعض مسرحيات شكسبير، و عرّف بالشاعر الإنجليزي ملتن (1608-1674) و شعراء غربيين آخرين مثل: شلي واللورد بايرون، والشعراء الألمان والفرنسيين[2]. و قال إنّه "لا يكمل علم الأدب للمتبحّر فيه إلّا بعد أن ينظر في أدب الأمم المتمدّنة و لو نظرة عامة يطّلع بها على مجمل تاريخ أدبهم و على بعض ما ترجم من مؤلّفات المشاهير من كتبهم، فيقف على ما عندهم من سعة الفكر و سموّ الإدراك و بلاغة المعاني و يعرف أساليبهم في النظم والنثر و تصرّفهم في الكلام"[3]. و أورد أيضا شرط الرومانسيين أنّه على "السالك نهج الطريقة الرومانية أن يتكلّم عن مشاهدة و تصوّر و شعور وإحساس وانفعال و تأثّر واعتقاد و اقتناع"[4]، بالتوازي مع ذكره قول ابن رشيق إنّ بواعث الشعر العشق والانتشاء، ومن شروطه الخلوة والبيئة المناسبة التي تمكّن الشاعر من الإبانة عن المعاني الكامنة في النفوس.

و من جهته، اهتمّ يعقوب صرّوف بالأدب الإنجليزي، و له عدّة مقالات في "نوابغ العرب والإنكليز"، منها: موازنة بين أبي العلاء المعرّي و جون ملتن التي سجّل فيها الاختلاف الجوهري الذي لاحظه، حيث وجد أنّ "أشعار أبي العلاء جنّات فيها من كلّ فاكهة زوجان، و لكنّها منفصلة

---

[1]- نجيب الحدّاد، مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، مجلة البيان، مج1، ع 7، القاهرة، سبتمبر 1897، ص 299.

[2] - ينظر: روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفكتور هوكو، ص 148- 161.

[3]- المرجع نفسه، ص 60.

[4] - المرجع نفسه، ص 186.

متفرّقة (...) كأمثال سليمان، أو كحكم لقمان، (...) أو كحجارة الماس المتفرقة بين الصخور(...) أمّا أشعار ملتن فكالمدن الكبيرة (...) يصادف في كلّ بيت معنى فريدا (...) فالذي يقرأ (الفردوس المفقود) مثلا، يطّلع على أكثر معارف الأقدمين والمتأخّرين، حقيقة كانت أو وهمية، منظومة الفرائد، محبوكة القلائد، مكسوة من البلاغة حللا"[1]. يعني أنّه عاد إلى ديوان "سقط الزند" للمعري ثمّ بحث عمّا يقابله في ديوان ملتن المعروف بالفردوس المفقود، و استحسن أسلوبه لأنّه يزخر بالوحدة رغم التنوّع، كما أنّ الجودة تعمّ كلّ أجزائه، بينما وجد أشعار المعري تتخلّلها بعض الدرر لكنّها ليست كلّها بالجودة نفسها. و نظرا للدور الذي لعبه هؤلاء الأدباء، قال عنهم طه حسين: "إنّ من يزعم من أدباء الشرق العربي المعاصرين أنّه ليس مدينا للبنان بشيء من أدب فهو منكر للحقّ، كافر للنعمة جاحد للجميل"[2]. لأنّهم بثنائهم و إظهارهم لما في جنائن الغرب شجّعوا النقّاد المصريين على الإقدام على تلك الآداب دراسة و ترجمة.

أخذ العرب بعد ذلك يلتفتون إلى علاقة الشعر بالوجدان، فالباحث المدقّق في جوهر الشعر – حسب إبراهيم المويلحي (1846-1906)- ينظر إلى "تأثير وقعه في النفوس من وجهين: من حيث هو كلام موزون و من حيث هو حالة من حالات النفس"[3]. كما بدأ الحثّ على ضرورة الاستفادة من الآداب الأجنبية، فقال خليل الهنداوي: "لو أنّ ابن الرومي مثلا تذوّق هذه الروائع إلى حدّ بعيد لفعل أكثر ممّا فعل، ولخلق للشعر أخيلة أخرى ونماذج أخرى (...) و أنّ دراستنا – اليوم – للأدب الأجنبي أكثر ضرورة منها بالأمس، بعد أن امتزجت عوالم الفكر واتّحدت مناهج الأدب، وأصبح لا يليق بنا أن نترك الأدب العربي محصورا في عزلته بحجة صيانته و وقايته"[4]، فمهما كانت محاولات الوقوف في وجه التأثير من طرف المحافظين إلّا أنّ المؤيّدين كانوا أكثر، و حججهم أمتن.

ب- المجدّدون الأوائل في مجال الشعر:

أقرّ أحمد شوقي بدوره بفضل اللبنانيين في قصيدة ألقاها عام 1913 بمناسبة تكريم الشاعر اللبناني خليل مطران (1872-1949)، قال فيها:

لبنان مجدك في المشارق أوّل *** والأرض رابية و أنت سَنامُ

---

[1]- المقتطف، ج 8، 1886، ص424، و ص 454. ضمن: عصام بهيّ، طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996، ص 53.

[2]- وديع أمين ديب، الشعر العربي في المهاجر الأمريكية، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1945، ص 31.

[3]- محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، ج3، مرحلة الإحياء والديوان، وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص 217.

[4]- خليل هنداوي، ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي، اشتغال العرب بالأدب المقارن، مجلّة الرسالة، العدد 153، 8 جوان 1936، ص 939.

و بنوك ألطف من نسيمك ظلُّهم *** و أشمُّ من هضباتك الأحلام
أخرجتهم للعالمين جحاجحا *** هُربا، و أبناء الكريم كرام
هذا أديبك يُحفى بوسامه *** و بيانه للمَشرقيْن وسام
في مجمع هزّ البيانُ لواءه *** بك فيه، و اعتزّت بك الأقلام [1]

و قد حمل مطران لواء الشعر الرومانسي، إذ كان من الأوائل الذين ظهرت معهم النزعة إلى هذا التيّار في مجال التأليف الشعري منذ أوائل القرن العشرين، و لم يقف عند حدّ استلهام الأدب الفرنسي، بل جاوزه إلى الترجمة و المعارضة، و نظرا لإتقانه اللغة الفرنسية فقد ساعد حافظ إبراهيم في ترجمة "الموجز في علم الاقتصاد" عن الفرنسية، و رواية "البؤساء" لهيڤو، مثلما ترجم مسرحية "السيد" لكورني، والعديد من مسرحيات شكسبير عن الترجمة الفرنسية لها (أشهرها: هاملت، و عطيل، و تاجر البندقية). و في شعره ما يشير إلى اطّلاعه على الأدب الرومانسي الغربي، خاصة و أنّه أقام سنتين في باريس[2]، من ذلك ثمانية أبيات كتبها على الصفحة الأولى من ديوان الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه أهداه إلى فتاة أديبة، وصف فيها حال الشاعر الفرنسي:

مُنشدٌ للغرام لم يشدُ إلّا *** كان إنشاده نواحا شجيّا
شاعرٌ كان عمرُهُ بيتَ تشبيبٍ *** و كان الأنينُ فيه الرويّا
إنّ في نظمه لحسّا لطيفا ** باقيا منه في السطور خفيّا [3]

أصدر مطران ديوانه الأوّل عام 1908، و صرّح في مقدّمته أنّه نبذ الشعر القديم في بدايته، ثمّ عاد إليه بعد أن نشج فكره و عرف كيف ينبغي أن يكون الشعر. يقول: "فشرعت أنظّمه لترضية نفسي حيث أتخلّى، أو لتربية قومي عند وقوع الحوادث الجليّ، متابعا عرب الجاهلية في مجاراة الضمير على هواه، و مراعاة الوجدان على مشتهاه، موافقا زماني فيما يقتضيه من الجرأة على الألفاظ والتراكيب (...) هذا شعر ليس ناظمه بعبده، و لا تحمله ضرورات الوزن أو القافية على غير قصده"[4]. حيث صرّح بمجاراته للقدماء في تصريف الكلام، لكنّه مزج ذلك بما يوافق العصر الحديث، و نصّ على مبدأ التجديد في الشكل والكفّ عن تكلّف القوافي واستقلالية البيت الشعري لصالح التركيب الكلّي للقصيدة، مع الحفاظ على أصول اللغة، كما دعا إلى اللجوء أحيانا إلى غير

---

[1]– أحمد شوقي، الشوقيات، ج2، ص 81، 82.

[2]– ينظر: ميشال جحا، خليل مطران باكورة التّجديد في الشّعر العربي الحديث، دار الميسرة، بيروت،1981، ص7 – 8. و محمد مندور، خليل مطران، جامعة الدول العربية، القاهرة ، 1954، ص 6، و ص28.

[3]– ألفريد دي موسيه، اذكريني، تعريب: نقولا فيّاض، مجلة الزهور، مطبعة المعارف، مصر، ج5، السنة 2، 1911، ص 258– 263. تعقيب صاحب المجلة: أنطون الجميل، ص 263.

[4]– خليل مطران، ديوان الخليل، ج 1، دار الهلال، القاهرة، ط 2، 1949، ص 8، 9.

المألوف من الاستعارات والأساليب، فانعكست هذه الآراء على شعره. أمّا الموضوعات فهي اجتماعية من وحي الحياة والحقيقة و الخيال. إضافة إلى أنّ بعض قصائد مطران اتّسمت بروح وجدانية، حيث قال في مقدّمة ديوانه: "وليس أكثر شعري هذا بين الطرس والمداد إلّا مدامع ذرفتها، و زفرات صعّدتها، و قطع من الحياة بدّدتها، ثمّ نظّمتها فتوهّمت أنّي استعدتها"[1]. و لعلّ أشهر قصيدة تجلّى فيها ذلك هي "المساء" التي ما من شكّ أنّه تأثّر بها من جاء بعده، و منهم أبو ماضي الذي عارضها في قصيدته "الفقير"التي نظّمها على الوزن والرّوي والقافية نفسها، و رغم أنّ الموضوع يختلف إلاّ أنّه أخذ من معجمه، و ردّد عباراته وألفاظه، خاصّة في القافية، و قارئ قصيدة أبي ماضي يجد نفسه منذ المطلع يسترجع قصيدة مطران التي مطلعها:

داء ألمّ فخلت فيه شفائي *** من صبوتي فتضاعفت برحائي[2]

فإذا بإيليا أبي ماضي يقول في مطلع قصيدته:

همّ ألمّ به مع الظلماء *** فنأى بمقلته عن الإغفاء[3]

و صنّفت قصيدة "المساء" كباكورة الشعر الرومانسي عند العرب، و هي من أجمل شعره، عبّر فيها عن آلامه و جعل ذاته محور الموضوع، والطبيعة مرآة لنفسه يقابل بين عناصرها ومشاعره، مشخّصا إيّاها، و شاكيا لها علّته.

يكثر في ديوان مطران الرثاء و التهاني والمدائح، و شعر المناسبات، إلّا أنّه تبرز فيه معظم خصائص الرومانسية الغربية، مع بعض رواسب الكلاسيكية، كما نجد فيه قصص شعرية ذات طابع درامي تعرّض فيها لحوادث و عواطف الغير يعكس عليها مواقفه و مشاعره الذاتية، خاصة في الجزء الأول من ديوانه أين نجد قصائد مثل: حكاية عاشقين[4] التي تتكوّن من أربعة و عشرين مقطعا نظّمها على شكل خماسيات متعدّدة الوزن والروي والقافية، و كلّ مقطع بعنوان.

كما ظهر مذهبه في جريدة "الجوائب"، و قبلها في "المجلة المصرية" التي أنشأها عام 1900، و نشر فيها مقالا بعنوان "أسلوب جديد في شعر الإفرنج"(1901) تحدّث فيه عن شدّة تأثير الصور التشخيصية، والوحدة العضوية، دون أن يذكر هذا المصطلح[5]. و عاب الشعراء الذين يقلّدون القدماء، و طالب بمخالفة خطّة العرب في الشعر، لكنّه لم ير بأسا في أن يكون

1- خليل مطران، ديوان الخليل، ج 1، ص 10.

2- المصدر نفسه، ج1، ص 144.

3- إيليا أبو ماضي، الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 16، 1984، ص211.

4- خليل مطران، ديوان الخليل، ج 1، ص 209 – 222.

5- ينظر: حلمي بدير، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، ص 136.

مفرغا في قوالبهم، محتذيا مذاهبهم اللفظية[1]. لذلك شبّهه محمّد مندور بممهّد الرومانسية الفرنسية أندريه شينييه صاحب المقولة الشهيرة: "فلنستعمل قوالب شعرية قديمة للتعبير عن أفكار جديدة"[2]. والذي وصف رومانسيته بأنّها شرقية روحية تبلورت فيها الروح الإنسانية، على خلاف رومانسية دي موسيه الذي انغمس في الذاتية. و قد عرف عن مطران إعادة النظر في شعره وإطلاق عواطفه ومشاعره عبر أحاسيس الآخرين ومشاعرهم، مع تحكيم العقل و كبت جموح النفس في العديد من قصائده، و قلّما تغلّبت مشاعره لتجعله ينطلق في شعر وجداني مؤثّر.

أمّا شاعر النيل حافظ إبراهيم (1872- 1932) الذي ظهرت مجموعاته الشعرية منذ العشرية الأولى للقرن العشرين، فإنّ أكثر شعره في السياسة والوطن والقضايا الاجتماعية، والنُصح والإرشاد، و مع ذلك حاول أن يشتغل بالترجمة على غرار أغلب أدباء عصره. و على الرغم من قلّة معرفته للثقافة الغربية كان يلمّ باللغة الفرنسية و يقرأ ما ترجم من الأدب الإنجليزي، فاتّجه نحو النثر، و عمل على تعريب رواية البؤساء لفيكتور هيڤو عام 1903، و ذلك بمشاركة خليل مطران. و رافق ترجمة "البؤساء" بكلمة عن صاحبها و عن أعماله و مكانته الأدبية. لكنّ 'ترجمته كما قال طه حسين: "على ضخامة ألفاظها وفخامة أساليبها و على ما لها من بهجة و جمال – ليست دقيقة و لا حسنة الأداء"[3]. لأنّه اكتفى بتلخيص أحداث الرواية بأسلوب عربي رصين. و ترجم حافظ قصيدة "خنجر مكبث" لشكسبير، كما ترجم كثيرا من أفكار جون جاك روسو النثرية، وحوّلها شعرا[4]. لكنّ هذا التجديد في الموضوع، لا يرافقه تجديد في الشكل. و دعا حافظ في قصيدته "الشعر" إلى التجديد و ترك التقليد، و إلى تحطيم أغلاله رغم أنّ المراثي تشكّل نصف ديوانه. ممّا قاله في هذه الدعوة:

آن يا شعر أن نفكّ قيودا *** قيّدتنا بها دعاة المُحال

فارفعوا هذه الكمائم عنّا *** و دعونا نشمّ ريح الشَّمال[5]

و صرّح محمود تيمور أنّ حافظ كان يحثّه على تعلّم الفرنسيّة ليتزوّد من أدب فيكتور هيڤو على الأقلّ، حيث قال له: "تعلّم الفرنسيّة فهي لغة الأدب الرّفيع"[1]. لكنّ تجديد جماعة الإحياء

---

[1]– ينظر: خليل مطران، الكتّاب أمس والكتّاب اليوم، المجلة المصرية، ع 3، 1900، ص 85، 86. ضمن جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر، ص25.

[2]– محمد مندور، خليل مطران، ص 10– 16.

[3] – طه حسين، حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي، مصر، ط 3، 1955، ص 91. والبؤساء، تر: حافظ إبراهيم، دار الهلال، المقدمة، ص 7. ضمن: حلمي بدير، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، ص 143، 144.

[4]– ديوان حافظ إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3، 1987، المقدّمة بقلم: محمد إسماعيل كانى، ص 40. و ينظر: ص 246. ص 428.

[5]– المصدر نفسه، ص 237 – 238.

بقي ضَيقَ النطاق بسبب عامل السنّ و كثرة التمرّس على الشعر العمودي، ما عدا بعض الاستثناءات القليلة المتعلّقة بالأفكار والموضوعات، و مع ذلك مهّدوا لظهور المدارس الجديدة.

و كان تأثرّهم على درجات متفاوتة. فبعد أن قام جيل أحمد شوقي (1870 -1932) بإحياء الشعر العربي من الركود، انفتحوا على الآداب الغربية لمواكبة جماعة الديوان التي بدأت توجّه لهم الانتقادات، لأنّهم أدركوا أنّ الانطواء يؤدّي حتما بالآداب القومية إلى اجترار المعاني والصور الموروثة حتّى تصبح بالية، و أنّه لا بدّ من تلقيحها بمعاني الغرب، فأعرض أحمد شوقي عن المدح و اتّجه إلى التاريخ، أي إلى الموضوعات القومية الوطنية التي آثرتها الرومانسية الغربية، فكتب القصائد الطوال. و كان شوقي ملمّا باللغة الفرنسية و مطّلعا على آدابها، و حاول أن يترجم منها. قرأ لفيكتور هيڤو، إذ قلّد ديوانه "أساطير القرون" La légende des siècles، فنظّم قصيدته الطويلة "كبار الحوادث في النيل"[2] التي صدر بها ديوانه و هو يحاكي فيها أسلوب هيڤو التّاريخي. و سرد فيها تاريخ مصر منذ الفراعنة إلى عهد أبناء محمد عليّ. لكنّ الرومانسية اقترنت مع التجديد شكلا و موضوعا، لذا لا نكاد نلمسها لديه، اللهمّ إلاّ في بعض شعره المسرحي الذي اقتبس فيه من المسرح الفرنسي قبسا استضاء به، فخرج مثلهم عن قانون الوحدات الثلاثة (الزمن- المكان- الموضوع) كما هو الحال في مسرحية "مجنون ليلى" التي بثّ فيها شوقي مقطوعات رومانسية على لسان البطل. و أُرجع شوقي ضيف السبب في ابتعاده عن الشعر الوجداني الصريح إلى المكانة الاجتماعية والعقلية المحافظة لشعراء هذه المدرسة[3]. فكلّ ما ورد عن أحمد شوقي من عواطف جيّاشة، جاء على لسان شخصيات مسرحياته ليتبرّأ لنفسه منها.

حاول شوقي، بعد عودته من فرنسا عام 1892، مجاراة الغرب في المعاني[4]، فعالج موضوعات شبيهة لموضوعاتهم، كما أبدى في مقدّمة ديوانه الأوّل إعجابه و شغفه بأعلام الرومانسية الفرنسية خاصة الثلاثي: ألفريد دي موسيه، و لامارتين، و فكتور هيڤو، إذ أثنى عليهم في قصيدته "باريس" التي ختمها بقوله:

ولقد أقول و أدمعي منهالة *** باريس لم يعرفك من يغزوك

تلدين أعلام البيان كأنّهم *** أصحاب تيجان ملوك أريك [5]

---

[1]- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشّعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001، ص 97.

[2]- أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص 17- 35.

[3] - ينظر: شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 378.

[4]- ينظر: محمد حسين هيكل، مقدمة ديوان أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص 16.

[5]- أحمد شوقي، الشوقيات، ج2، ص 85.

و فضلا عن ترجمته الضائعة لقصيدة "البحيرة" للامارتين، نشر في المجلّة المصرية عام 1900 بيتين لدِي موسيه بعنوان "شعر أجنبي في قالب عربي"[1]، ينهى فيهما عن السرقة الشعرية، و يبرّر التأثير والتأثّر.

و أعطى تعريفا للشعر يقترب قليلا من الشعر الرومانسي، حيث قال إنّ الشاعر الحقّ: "من وقف بين الثريّا والثرى، يقلّب إحدى عينيه في الذَّر، و يجيل أخرى في الذُّرا، يأسر الطير ويطلقه، و يكلّم الجماد و ينطقه، و يقف على النبات وقفة الطلّ، و يمرّ بالعراء مرور الويل"[2]. أي أنّ ماهية الشعر بالنسبة لشوقي تكمن في الجمع بين الحقيقة والخيال، و بين المادي والمعنوي، و استنطاق الجماد. لكنّ شوقي لم يشأ أن ينغمس في الرومانسية الغربية كما يتّضح من قوله عام 1921 في المقدّمة الشعرية التي كتبها لديوان الشاعر الناشئ خليل شيبوب أضافها إلى مقدّمة مطران النثرية له:

و الله ما (موسي) و ليلاته * * * و (لمرتين) و لا (جيرزيل)
أحقّ بالشعر و لا بالهوى * * * من قيس المجنون أو من جميل
قد صوّروا الحبّ و أحداثه * * * في القلب من مستصغر أو جليل
تصوير من تبقى دِمى شعره * * * في كلّ دهر و على كلّ جيل[3]

و يقصد قصائد الليالي للشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه و جرازيلّا Graziella حبيبة لامارتين الإيطالية التي كتب قصيدة باسمها. و على العموم، حافظ شوقي على الشكل التقليدي للقصيدة العربية و على التألّق في الصياغة والتراكيب، و لم يتعمّق في الثقافة الفرنسية مثل مطران.

ج- جماعة المهجر:

كان بدء هذه المدرسة في أوائل العقد الثاني من القرن العشرين، حيث تأسّست سنة 1920 بزعامة جبران خليل جبران، و تضمّ أبرز أدباء المهجر بالإضافة إلى مؤسّسها، منهم نسيب عريضة، و إيليا أبي ماضي، وميخائيل نعيمة، و أمين الريحاني، في المهجر الشمالي، فضلا عن الذين اختاروا المهجر الجنوبي، و كلّهم من منطقة الشام. أمّا عن الأسباب التي دفعتهم إلى الهجرة فقد قال جورج معلوف: "جئنا المهاجر مستنجدين مسترزقين"[4]. و بدأ ذلك منذ أواخر القرن التاسع عشر، حيث هاجر أمين الريحاني عام 1888، ثم جبران بعد عامين من ذلك، و تلاه ندرة حدّاد

---

[1] – محمد صبري، الشوقيات المجهولة، دار المسيرة، بيروت، ط 2، 1979، ج 1، ص 206.

[2]– أحمد شوقي، الشوقيات، طبعة 1898، ص 6، 7. ضمن: جيهان السادات، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين، 25.

[3] – محمد صبري، الشوقيات المجهولة، ج 2، ص 173.

[4]– محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيرون، ط2، 1973، ص15.

عام1897، و رشيد أيوب عام 1898، و نسيب عريضة عام 1905، ثم تبعه عبد المسيح حداد الذي التحق بأخيه ندرة حداد في نيويورك عام 1907، أمّا ميخائيل نعيمة و أبي ماضي فلحقا بهم عام 1911[1]. مهّد لهم الطريق العديد من المهاجرين اللبنانيين الذين شرعوا في إصدار الجرائد قبل مطلع القرن العشرين. و من الجرائد التي صدرت آنذاك في نيويورك باللغة العربية: "كوكب أميركا" التي أصدرها نجيب عربيلي عام 1892 و هي أوّلها. ثمّ أصدر نعوم مكرزل جريدتي "العصر" في 1894 و"الهدى" في 1898. وأصدر يوسف المعلوف "الأيام" في 1897، ونجيب دياب "مرآة الغرب" 1899، و أمين الغريب جريدة "المهاجر" (1903)، ثمّ أنشأ عبد المسيح حداد جريدة "السائح" عام 1912[2]، و في بيت صاحبها تمّ الاتّفاق على تأسيس الرابطة القلمية، و جعلوا منها منبرا للتعبير عن آرائهم و نشر إنتاجهم، و ترجماتهم. أمّا المجلّات التي ظهرت في نيويورك فقد بدأت منذ 1900 مع مجلّة "الدائرة" لعيسى الخوري، و أحصى فيليب دي طرّازي سبع مجلات أخرى في نيويورك قبل أن تظهر "الفنون" التي أسّسها نسيب عريضة عام 1913، و كان لها دورا أساسيّا في بلورة اتّجاه الجماعة، بشهادة ميخائيل نعيمة.

ثمّ تلتها مجلّات أخرى إلى غاية "السمير" لإيليا أبي ماضي عام 1929، و التي كانت من أوسعها انتشارا ، فضلا عمّا أصدره لبنانيون آخرون في المدن الأمريكية الأخرى مثل بوسطن و فيلادلفيا[3]. و بعدما استقرّ الأدباء المهجريون أخذوا يلتقّون حول هذه الصحف والمجلات لتكون منبرا يبثّون من خلالها أعمالهم وأفكارهم الثورية على القديم، و الدعوة لتجديد الأدب العربي شكلا و مضمونا.

كانت هذه الجماعة متأثّرة بالرومانسية الغربية التي تفاعلت مع ثقافتهم الشرقية، فأسرفوا في التجديد حيث سارعوا إلى النهل من دواوين مشاهير الشعراء الرومانسيين الغربيين، و"اتّخذوا دواوينهم نموذجا يعارضونها ويحاكونها من حيث المعاني، والصور والأخيلة، والأسلوب الموسيقي"[4]. كما ألّف عدد كبير منهم مؤلّفات باللغة الأجنبية (جبران، نعيمة، الريحاني، معلوف، و آخرون). فمن كتب جبران بالانجليزية "النبي، وحديقة النبي، و رمل و زبد، و يسوع بن الإنسان"، و ألّف نعيمة عدة قصائد باللغة الانجليزية، منها قصيدة "مرداد". و اختاروا لدواوينهم عناوين شبيهة بالتي أطلقها الرومانسيون الغربيون، منها: "أوراق الخريف" لندرة حدّاد، والذي

1- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي قصة الأدب المهجري، ص 24- 26. عيسى الناعوري، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1977، ص 376. و ص421.

2- ينظر: فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، ج 3، دار العربي، بيروت، 1914، ص 406- 431.

3- ينظر: ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ط2، دار صادر، بيروت، 1943، ص 150، ص 175.

4- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، 1986، ص 43، 44.

يطابق عنوان أحد دواوين هيڤو، و أخرى مستمدّة من المعجم الوجداني مثل: "الأرواح الحائرة" لنسيب عُريضة، و"همس الجُفون" لميخائيل نعيمة. وتأثّروا بالأدب الإنجليزي أكثر من غيره، فكتبوا الشعر المرسل، والشعر الحرّ، سيرا على خطى الشاعر الأمريكي ولت وتمان Walt Whitman في ديوانه "أوراق العشب". إضافة إلى الشكل، قلّدوه أيضا "في كثرة الحديث عن النفس وتأمّلاتها وفي الكلام عن الضمير والوحدة وفي نزعته الصوفية"[1]. كما تأثّروا بمبدأ التسامي Transcendantalisme الذي ظهر عند الشاعر الفيلسوف أمرسن Emerson (1803-1882)، و بصوفية ابن سينا، والأفلاطونية المحدثة، والديانات الشرقية كالبوذية[2]. و طغى التفكير الفلسفي الصوفي خاصّة على أدب المهجر الشمالي، فكتبوا عدّة قصائد حول السموّ بالروح إلى الآفاق العلوية، و فكرة البعث والنشور، كما اعتقدوا في تناسخ الأرواح، و استعانوا بالرموز والأساطير، الأمر الذي أدلى نوعا من الغموض على شعرهم حتّى قال محمّد مندور: "إنّك لتقرأ الجملة لهم فتحسّ أنّ خلفها ثروة من التفكير والإحساس"[3]. و يرجع ذلك إلى الألفاظ الفلسفية التي تتطلّب عمق التفكير و ثقافة واسعة للكشف عن كنهها.

و نظّم المهجريّون الشعر في الحرّية، و في وصف الطبيعة، و في التّأمّل والتّساؤل، و في الحنين إلى الوطن. و كان جبران و نعيمة قد جابوا أقطار أوروبا و زاروا باريس و درسوا بها، إضافة إلى احتكاكهم بالأدب الأمريكي، خاصّة ما كان ينشر منه في المجالّات. صرّح بذلك نعيمة في قوله: "إنّ ما يدعوه البعض نهضة أدبية عندنا ليس سوى نفحة هبّت على شعرائنا و كتّابنا النّاشئين من حدائق الآداب الغربيّة، فدبّت في مخيّلاتهم و قرائحهم دبيب العافية في أعضاء المريض بعد إبلائه من سقم طويل"[4]. و كان النثر في خدمة الشعر من خلال ما قدّم من مادة نقديّة كانت المساهمة الكبرى فيها كتاب ميخائيل نعيمة "الغربال". أمّا الكاتبان الآخران اللذان كتبا عن الشعر فهما الريحاني و جبران، حيث كان ثلاثتهم – كما ذكرت سلمى الخضراء– "من أكثر الشخصيّات أثرا في الأدب العربي الأمريكي"[5]. ثمّ انظمّ إليهم إيليا أبو ماضي والشاعر المصري أحمد زكي أبو شادي بعد هجرته إلى نيويورك عام 1946[6]. و كان للأدب المهجري أثر عميق في رقيّ الأدب العربي شكلا ومضمونا، إذ سمحت لهم أصالتهم وتنوّع خلفيتهم الثقافية بفرض

---

[1] –عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، ج2، دار الفكر، القاهرة، ط8، 1973، ص 232.

[2] – حلمي بدير، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، ص 192 – 193.

[3] – محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسّسات بن عبد الله، تونس، 1988، ص 93.

[4] – ميخائيل نعيمة، الآباء و البنون، نوفل، بيروت، لبنان، ط 9،1989، ص11.

[5] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 104.

[6] – ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 83.

آرائهم على معاصريهم، و عالجوا بدورهم موضوعات الحزن والألم والقلق، وذكر الطبيعة والاندماج فيها، وتعمقوا في خبايا النفس البشرية.

أمّا من حيث الشكل فقد تأثّروا أيضا بالموشّحات والمخمّسات الأندلسية، بالإضافة إلى الشعر المرسل والشعر المنثور، وأضافوا صيغا و صورا جديدة، كما رقّقوا أنغام القصيدة، و جدّدوا في الكلمة الشعرية بحيث تتّسع للمضامين الاجتماعية والفكرية الحديثة.

تزعّمهم جبران خليل جبران (1883– 1931) الذي وضع عدّة أعمال تداخلت فيها الأجناس الأدبية، و أشهرها: "المجنون" (1918)، و"السابق"، و "رمل وزبد"، و"النبيّ" (1923)، و تضمّ هذه الكتب حكايات رمزية، و أمثال و حكم، ومقالات فلسفية بنثر شعري، و قصائد نثرية، تجسّد أفكاره حول العلاقة بالذات الإلهية، والتقمّص، والآفات الاجتماعية[1]. عرض جبران في قصصه العربية صورا عن لبنان بأسلوب شعري وجداني أخذ فيه اتّجاها روحيّا ينمّ عن ثقافته المسيحية التي تجلّت في أفكاره حول السماحة والأخوّة الإنسانية، و أسلوب التوراة الذي اتّبعه، كما مال إلى التصوّف و أثار عدّة أفكار فلسفية كانت جديدة على الأدب العربي الحديث، منها إيمانه بعقيدة التقمّص، و وحدة الوجود، والحلولية*، وكان معجبا بالمتصوّفين كابن الفارض، وابن سينا، فراح يمدح فكرهما، إذ خصّ كلّ منهما بمقال في كتابه "البدائع والطرائق"، و عبّر عن تأثّره بقصيدة "النفس" لابن سينا[2]. لأنّه وجدها تتّفق مع ما قاله الغربيون منذ شكسبير متفرّقا. و لم ينردّد جبران عن ذكر الأصول الأوروبية لثقافته في العديد من مقالاته.

دعا إلى عبادة الفنون، و تمجيد الطبيعة على شاكلة الفيلسوف نيتشه، و قارن بين الواقع والعالم المثالي في الغاب حيث الحياة البدائية، و جال فيما وراء الحسّ و جسّد المعنويات، و دعا الموت أن يأتيه لأنّه رأى فيه الخلاص، و ذلك يرجع لإيمانه بفكرة الخلود التي عبّر عنها في قصيدته "يا نفس" حيث قال:

يا نفس لولا مطمعي بالخلد ما كنت أعي
لحنا تغنّيه الدهور
بل كنت أنهي حاضري قسرا فيغدو ظاهري
سرّا تواريه القبور [3]

---

[1]– ينظر: ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، دار صادر، بيروت، 1949، مقدّمة، ج1، ص 37– 41.

*– الحلولية تعني الإيمان أنّ الذات الإلهية تحلّ في كلّ أجزاء الكون. و ظهرت في القرن الخامس عشر. ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب الحديث، ص 237– 238.

[2]– ينظر: ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، ج3، البدائع والطرائق، ص 229.

[3]– المرجع نفسه، ص 294.

و استمدّ جبران حكمه من الطبيعة، فالروح لا تزول بزوال الجسمِ، بل هي كالزهور التي تعود من جديد بعد موتها عن طريق البذور. و ترتبط هذه الفكرة بعقيدة التقمّص و تناسخ الأرواح التي عبّر عنها في "المواكب" قائلا:

ليس في الغابات موتٌ لا و لا فيها القبورْ
فإذا نيسان ولّى لم تمت معه الشرورْ[1]

فما الموت إلّا بداية تنتقل من خلالها الأرواح إلى حياة جديدة. قال عنه عبد العاطي شلبي إنّه: "كان رومانسيّا إلى أطراف أصابعه، و صورة لا تكاد تفترق في شيء عن شعراء الرومانسية بفرنسا و إنجلترا"[2]. حيث دعا جبران – على طريقة جون جاك روسو– إلى الهروب من متناقضات الحياة المدنيّة للعيش في الغاب حيث لا وجود للدين، و حيث العدالة والمثالية، أي أنّه نهج طريقة الشعراء الفلاسفة الذين تعمّقوا في خبايا النفس والوجود، و لم ينساق وراء رومانسية دي موسيه المفرطة في البكاء والذاتية، بل قال جبران في شعره المنثور في كتاب البدائع و الطرائف:

بالله يا قلبي اكتم هواك
واخف الذي تشكوه عمّن يراك – تغنم[3]

و قاد جبران الثورة على التقاليد الشكلية والمقاييس اللغوية القديمة للشعر، فهاجمه المحافظون في مصر والمهجر الجنوبي، ثمّ ردّ على اتّهاماتهم في مقال عنونه "شعراء المهجر"، مترفّعا عن الأغراض الشعرية القديمة، و معرّفا الشعر على أنّه روح مقدسة تتشكّل "من ابتسامة تحيي القلب أو تنهيدة تسرق من العين مدامعه. أشباح مسكنها النفس، و غذاؤها القلب، ومشربها العواطف"[4]. لكنّه تساهل في اللغة، و أبى أن لا يكتب إلّا بما يوافق أفكاره وعواطفه.

أمّا ميخائيل نعيمة (1889– 1988) فهو ناقد هذه الرابطة، و هو أيضا شاعر و قاصّ لبناني، انتسب إلى المدرسة الروسية عام 1899، فدار المعلّمين الروسية بفلسطين عام 1902، ثم سافر للدراسة في روسيا ما بين عامي 1906 و1911، فاطّلع على الأدب الروسي و استمد منه، و من النقّاد الروس و أقرّ بذلك. فالناقد بلنسكي كشف له مواطن الصدق والقوّة والخير والجمال في العمل الأدبي، و سموّ وظيفة الأديب، و كشف له جوركي أسرار الحياة الروسية و زواياها

---

[1]– ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، ج2، ص 271.

[2] – عبد العاطي شلبي، فنون الأدب الحديث بين الأدب الغربي و الأدب العربي، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 2005، ص17.

[3]– ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، البدائع والطرائف، ج3، ص 299.

[4]– المرجع نفسه، ج2، دمعة وابتسامة، ص 151.

المظلمة، و أعجب بالتصوير الدقيق الذي برع فيه تشيكوف[1]. كما أخذ عنوان مسرحيته "الآباء والبنون" من رواية نشرها الكاتب الروسي تُرغنيف عام 1862[2]. ومن أشهر قصائد نعيمة قصيدة "النهر المتجمد" (1917) التي نظّمها أوّلا بالروسية بسهولة متناهية[3]، ثمّ نقلت بعد سنين إلى اللغة العربية. و هي قصيدة رومانسية معجمها من حقلي الطبيعة والذات، خالف فيها نظام الشطرين مفضّلا السطر الشعري و نظام المقاطع، كما هو معمول به في الشعر الغربي، و نوّع القوافي والروي، إلّا أنّه حافظ على الوزن، حيث بناها على بحر الكامل، و دعّمه بالتضمين العروضي والإيقاع الداخلي للألفاظ. ومن حيث المضمون تميّزت بالوحدتين: الموضوعية والعضوية. شخّص فيها النهر و مختلف عناصر الطبيعة، كما امتزجت تحوّلات حالته النفسية بطبيعة روسيا المتجمّدة، و أنهاها بالتشاؤم والاستسلام لليأس.

عبّر نعيمة عن رومانسيته في قصيدته "أوراق الخريف"[4] التي اقتبس اسمها من عنوان احد دواوين فيكتور هيڤو، فأبرز فيها نظراته الفلسفية في الحياة والموت والبعث، و جدّد من حيث البناء والموضوع، فقسّمها إلى مقطوعات، و نوّع في القافية، أمّا في قصيدته "يا بحر"[5] فبثّ أحزانه و حيرته إلى البحر. و رفض التباكي والنوّاح لصالح سؤال الذات في شعر رومانسيّ يمتدّ عاليا في عالم المثل، والتأمّل في الذات والحنين إلى عالم الروح بأعمق المعاني و أبسط التعبيرات.

أمّا في مجال النقد الأدبي، فإنّه بدأ ينشر مقالاته منذ عام 1913، و عند تأسيس الرابطة قال إنّ زملاءه كلّفوه بوضع دستورها، فوضه و مهّد له بقوله: "ليس كلّ ما سُطّر بمداد على قرطاس أدبا، و لا كلّ من حرّر مقالا أو نظّم قصيدة موزونة بالأديب، فالأدب الذي نعتبره هو الذي يستمدّ غذاءه من تربة الحياة ونورها وهوائه"[6]. و روح التجديد واضحة في قوله، فقد شرح جوهر الرابطة وغايتها الفنّية المتمثّلة في اتّخاذ الأدب رسولا إلى قرّاء العربية، لا معرضا لإظهار القدرات اللغوية والعروضية. ثمّ صدر كتابه "الغربال" عام 1923- بعد كتاب "الديوان في النقد والأدب" بحوالي عامين – وكتب مقدّمته العقّاد الذي رحّب بروحه التجديدية. و يحوي واحدا و عشرين مقالة، منها ما تناول فيه أعمال المهاجرين مثل الخوري، والريحاني، و جبران، و منها

---

[1]– ينظر: صابر عبد الدايم، الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة، الزقازيق، مكتبة فلسطين للكتب المصورة، ط2، 2003، 159- 160.

[2]– ينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 289.

[3]– ينظر: ميخائيل نعيمة، سبعون، المرحلة الأولى، حكاية عمر (1889- 1909)، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 12، 2011، ص 375 – 388. و نفسه، همس الجفون، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 6، 2004، ص 8.

[4] – ميخائيل نعيمة، همس الجفون همس الجفون، ص 45.

[5] – المرجع نفسه، ص 95.

[6]– ميخائيل نعيمة، سبعون، حكاية عمر، المرحلة الثانية، ص174.

مقالات توجيهية تحمل دعوة إلى الشعر الوجداني، و إلى الحرّية، كما شنّ فيها – بدوره – هجوما على الالتزام الحرفي بالعروض العربي[1]، و طالب بتحطيمه لأنّه رأى أنّ الوزن – و إن كان ضروريّا – فإنّ تقديمه على الشعر يعيق الشاعر على الانطلاق في المعاني، و يجعل الشعر مجرّد صناعة.

و يتضمّن الكتاب مقالا وضع فيه الأسس النقدية الأربعة الهامة التي اعتمد عليها الشعراء الرومانسيون، و هي: "أوّلا: حاجتنا إلى الإفصاح عن كلّ ما ينتابنا من العوامل النفسية، من رجاء ويأس، وفوز، وإخفاق، وإيمان وشكّ، وحبّ وكره، ولذّة، وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكلّ ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثيرات. ثانيا: حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة، حقيقة ما في أنفسنا، وحقيقة ما في العالم من حولنا (...) ثالثا: حاجتنا إلى الجميل في كلّ شيء (...) وإن تضاربت أذواقنا فيما نحسبه جميلا (...) رابعا: حاجتنا إلى الموسيقى. ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندرك كنهه"[2]. رأى أنّ في الأدب ما يتعدّى الزمان والمكان، لذلك حدّد هذه المقاييس، لكنّها مثله ليست خالدة، إنّما تتغيّر وفق الظروف.

ثمّ أعطى مفهومه لكلّ من الشعر والشاعر بما يتوافق مع تعريفات الشعراء الإنجليز، فقال: "الشعر هو غلبة النور على الظلمة، والحقّ على الباطل. هو ترنيمة البلبل و نوق الوُرْق، و خرير الجدول و قصف الرعد (...) الشعر – ميل جارف و حنين دائم إلى أرض لم نعرفها و لن نعرفها. هو انجذاب أبديّ لمعانقة الكون بأسره والاتّحاد مع ما في الكون من جماد و نبات و حيوان، هو الذات الروحية تتمدّد حتى تلامس الذات العالمية"[3]. و هكذا تلاءم أفكاره النقدية مع ما جاء في شعره حول تعدّي الحدود المقدّسة للأغراض الشعرية التقليدية، والبحث عن الانطلاق في الطبيعة، و حول الحلولية و وحدة الكون. أمّا الشاعر فهو كما عند الكثير من الرومانسيين الغربيين: "نبيّ وفيلسوف ومصوّر وموسيقيّ وكاهن، لأنّه يرى بعينيه الروحية مالا يراه كلّ بشر. ومصوّر لأنّه يقدر أن يسكب ما يراه ويسمعه في قوالب جميلة من صور الكلام. وموسيقيّ لأنّه يسمع أصوات متوازية حيث لا نسمع نحن سوى هدير وجعجعة (...) و أخيرا، الشاعر كاهن لأنّه يخدم إلها هو الحقيقة والجمال"[4]. فكلّ ما يصدر عن عناصر الطبيعة من أصوات يلتقطها الشاعر كموسيقى عذبة الألحان، و ترنيمة تنمّ عن عواطف الحزن أو الفرح، ثمّ يحوّلها إلى عبارات موزونة رنّانة،

---

[1]– ينظر: ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 15، 1991، الزحافات والعلل، ص 107.

[2]– المرجع نفسه، المقاييس الأدبية، ص 70، 71.

[3]– المرجع نفسه، الشعر والشاعر، ص 76، 77.

[4]– المرجع نفسه، المقال نفسه، ص 84، 85.

لأنّ روحه تعانق روح الكون، و هو صاحب رسالة كالأنبياء، كما يستطيع أن يتكهّن بالمستقبل بفضل تعمّقه في خبايا الأمور. و كلّ هذه الأفكار صدى لما ردّده الرومانسيون في إنجلترا و فرنسا وألمانيا.

كان هذان الأديبان أكثر من أثّر في إيليا أبي ماضي الذي التحق بالرابطة متأخّرا، و شارك أعضاءها في معتقداتهم الفلسفية، و أخذ يسطّر لنفسه وجهة رومانسية، فسمّى دواوينه و قصائده المتعلّقة بشعر الطبيعة بأسماء من مظاهرها. قال في قصيدة "الأسرار":

يا ليتني لصّ لأسرق في الضحى * * * سرّ اللطافة في النسيم الساري

و أجسّ مؤتلق الجمال بأصبعي * * * في زرقة الأفق الجميل العاري[1]

و لم يغرق أعضاء هذه الرابطة في الذهنية كجماعة الديوان، بل نادوا بالعودة إلى الطبيعة والنفور من المدينة، كما ثاروا على التقاليد، و غمرت شعرهم الرموز الصوفية والنزعة العاطفية، دون الهروب من الواقع.

بعد تقلّص ظلّ الرابطة القلمية ظهرت العصبة الأندلسية في البرازيل عام 1932، و كانت البداية مع آل المعلوف (ميشال و قيصر و أبناء أختهما: فوزي و شفيق و رياض)، ثمّ الشاعر شكر الله الجرّ (1898- 1975) صاحب مجلّة "الأندلس الجديدة". عملوا على إنشاء جماعتهم بمبادرة من ميشال المعلوف (1889- 1942)، و ساعده شكر الله الجرّ- أخ عقل الجر مؤسّس النادي الفينيقي في البرازيل- ثمّ أسّسوا مجلّة "العصبة"[2]. و قد أصدر المهاجرون قبلها عدة صحف و مجلّات في المكسيك منذ عام 1905، و عشرات الصحف العربية الأخرى بباقي بلدان أمريكا الجنوبية وخاصة في البرازيل أين أصدرت جريدة "الرقيب" في 1896، تلتها عدّة صحف قبل أن تصدر جريدة "العصبة" التي كانت تنشر قصائد ومقالات أدباء المهجر الجنوبي[3]. كان الشعر غالبا على إنتاجهم، و قد وحّد هذا التجمُّع الأدبيّ نظرتهم إلى طبيعة الشعر.

و انظمّ إليهم أدباء آخرون. و تأثّر هؤلاء بشعراء المهجر الشمالي، خاصّة "في الأغراض الوجدانية، وينفردون دونهم بالشعر الوطني القومي"[4]، إضافة إلى تأثّرهم بالشعر الأندلسي، خاصة الموشّحات بأوزانها القصيرة المجزوءة. فلا نجد في شعرهم النظرة الشمولية نحو العالم بالحجم الذي برزت به عند شعراء الشمال الذين كانوا أقرب للرومانسية الغربية.

---

[1]- إيليا أبو ماضي، ديوان أبي ماضي، دار العودة، بيروت، 2007، ج2، ص 382.

[2]- عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 28.

[3]- ينظر: فيليب دي طرّازي، تاريخ الصحافة العربية، ج 3، ص 437 - 452، و ص 470- 472.

[4]- مارون عبود، مجدّدون و مجترّون، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012، ص 165.

د- مدرسة الديوان:

تأسّست في عام 1921، و يمثّلها عبد الرحمن شكري و عباس محمود العقاد و عبد القادر المازني، وقد ساعدهم الإطلاع الواسع على أغوار التراث العربي الأصيل، وعلى الآداب الغربية والشعر الانجليزي خاصة، على تطوير الحركة الأدبية والشعرية.

ثار هؤلاء على الشعر الكلاسيكي عند القدماء والمحدثين الذين تزعّمهم أحمد شوقي، و تجسّد هذا الاتّجاه في ديوان "ضوء الفجر" لشكري، حيث اصطبغ شعره برومانسية حزينة عبرّت بصدق عن آلام المجتمع المصري أثناء الاحتلال. وضمن هذا المنهج النقدي اتّجه العقاد والمازني في دعوتهما إلى التجديد، فنقد المازني المدرسة الاتّباعية نقدا لاذعا، وسخر من شعرائها وازدرى معانيهم المسروقة، وخصّ حافظ إبراهيم و أحمد شوقي بالنقد عندما أصدر كتابا سنة 1915 فيه مقارنة بين شعر حافظ وشعر شكري، فبيّن أنّ هذا الأخير صادق، يعبّر عمّا يدور في نفسه و يتحسّس آمالها وآلامها. أمّا العقاد فقد انطلق في حملته النقدية سنة 1921 عندما أصدر كتاب "الديوان" مع المازني، وكانت السهام موجّهة نحو شوقي. أورد تعريف فيكتور هيڤو للشعر و دفاعه عنه[1]، لكنّ هذه المدرسة تأثّرت أيضا بالأدب الإنجليزي فاتّجهت إلى الشعر الوجداني، مستعينة بمدرسة التحليل النفسي، معبّرين عن النفس، لكن بمعناها الاجتماعي لا الفردي، فمزجوا بين الفكر والعاطفة، خاصّة العقّاد والمازني اللذان مال شعرهما إلى الجفاف، لكنّه كان انطلاقة في طريق الرومانسية. كثر لديهم شعر الطبيعة، والشكوى، والتشاؤم، والآنية، والحبّ. كما عنونوا أعمالهم بمظاهر الطبيعة، كدواوين عبد الرحمن شكري الثمانية، ومنها: "ضوء الفجر" (1909)، و"زهر الربيع" (1916)، و"أزهار الخريف" (1919). و دواوين العقاد: "يقظة الصباح" (1916)، و"وهج الظهيرة" (1917)، و"أشباح الأصيل" (1921) و غيرها. و شعار هذه المدرسة هو بيت عبد الرحمان شكري في قصيدته "عصفور الجنّة" من ديوانه "ضوء الفجر":

ألا يا طائر الفردوس * * * إنّ الشّعر وجدان[2]

و قال في قصيدة "الشعر والطبيعة" من ديوانه "أناشيد الصبا" (1915):

إذا غنَّتِ الأطيار في الأيك صدَّحا *** تغنّت لأشجان الفؤادِ طيورُ

و للريحِ هبَّاتٌ وللنفس مثلُهَا *** تُغَنِّي رُخاءٌ فيهما ودَبورُ

و ما الشعرُ إلّا القلب هاج وجيبُهُ *** و ما الشعرُ إلّا أن يثيرَ مثيرُ [3]

---

[1] - ينظر: عباس محمود العقاد، ديوان من دواوين، مقتبس من وحي الأربعين، نهضة مصر، 1996، ص287.

[2] - عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسّسة هنداوي، القاهرة، 2017، ص 7.

[3] - المرجع نفسه، أناشيد الصبا، ص 162.

و اعتبر – في تقديمه لهذا الديوان– قلب الشاعر مرآة الكون فيه يبصر كلّ أنواع العواطف فيصوغها شعرا. و شبّه روح الشاعر بآلة الغناء تطول و تقصر أوتارها، أو تُشَدّ و تُرْخَى، حسب ما توفّر من أسباب، والشاعر الكبير هو الذي يحاول أن يخلط شعوره بشعور الناس، و يرفق ذلك بذهن خصب، وذكاء، وخيال واسع من أجل معرفة أسرار العواطف وتحليلها. و لا ينظّم إلّا في نوبات انفعال عصبيّ كي لا يأتي شعره فاتر العاطفة و قليل الطلاوة والتأثير.

أمّا عباس محمود العقّاد (1889– 1964) فإنّه لمّا تحدّث عن الأدباء الذين رجعوا إليهم، ذكر المعري وابن الرومي والشريف المرتضي، و من الضفّة الأخرى ذكر الإيطالي ليوباردي، والألماني هاينريش هاينه، والإنجليزي توماس هاردي[1]. و له قصائد عديدة مترجمة عن الشعراء الإنجليز، خاصّة شكسبير. كما تحدّث في المقدّمة التي كتبها لديوان شكري "لآلئُ الأفكار" (1913) عن أعاظم الشعراء الغربيين منذ عهد شكسبير، و عن النهضات الأدبية في أوروبا، فقال إعجابا بهم إنّ الآريين أقوام خيال بينما الساميون قويت حواسّهم وضعف خيالهم، و أنّه كلّما كان خيال الشاعر واسعا كان أقرب إلى الإفرنج في بيانه و مزاجه. و"ليس الشعر لغوا تهذي به القرائح، فتتلقّاه العقول في ساعِ كلالها وفتورها (...) بل الشعر حقيقة الحقائق، ولبُّ اللباب، والجوهر الصميم من كلّ ما له ظاهر في متناوَل الحواس والعقول، وهو ترجمان النفس"[2]. وبالتالي فهو يرى أنّ الشعر مزاج بين الشعور والفكر، و ليس مجرّد تعبير عمّا في أعماق الذات، إذ دعا إلى التأمّل الذي لا يخلو منه الأدب الرفيع. و قال عن مفهوم الشعر في قصيدة "الحبّ الأوّل":

والشعر من نَفَس الرحمن مقتبس *** والشاعر الفذّ بين الناس رحمان [3]

ما يعني أنّه إلهام كما قال الرومانسيون، و ليس صنعة، و مهمّة الشعر عنده تكمن في النفاذ إلى صميم الأشياء، حيث رفض الإغراق في الذاتية، إنّما التعبير عن الحياة حتّى يكون صادقا، والشاعر هو الذي يستنطق الواقع و عناصر الكون ثمّ يحوّلها إلى رسائل ساحرة.

أعلن العقّاد عزم الجماعة على التجديد في مقدّمة كتاب "الديوان في الأدب والنقد"، حيث قال: **"**مضى التاريخ بسرعة لا تتبدّل، و قضى أن تحطِّم كلّ عقيدة أصناما عُبِدت قبلها، و ربّما كان نقد ما ليس صحيحا أوجب و أيسر من وضع قسطاس الصحيح، و تعريفه في جميع حالاته، فلهذا اخترنا أن نقدّم تحطيم الأصنام الباقية على تفصيل المبادئ الحديثة"[4]. جدّدوا على مستوى

---

[1]– ينظر: عباس محمود العقاد، أعاصير مغرب، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013، ص 9 – 11.

[2]– عباس محمود العقاد، ديوان عبد الرحمن شكري، مقدّمة الجزء الثاني: "لآلئ و أفكار"، 69– 70.

[3]– عباس محمود العقاد، ديوان "بعد الأعاصير"، ضمن: ديوان من دواوين، ص 37.

[4]– عباس محمود العقاد و عبد القادر المازني، الديوان في الأدب والنقد، ج1، ط4، دار الشعب، القاهرة، 1997، ص 4.

المضمون، حيث رفضوا شعر المناسبات، والموضوعات التقليدية الخارجة عن إطار العصر، بل ساروا على خطى الرومانسيين الإنجليز، خاصة بعدما حصلت الجماعة على كتاب "الذخيرة الذهبية" The Golden Treasury الذي يشمل مختارات شعرية من أفضل ما كتب الشعراء الإنكليز من الشعر الغنائيّ والوجداني، جمعها "بالجريف" Palgrave أستاذ الشعر بجامعة أكسفورد، فنهلوا منها كثيرا من المعاني، حيث كان هذه الكتاب يدرّس في دار المعلمين التي درس فيها شكري والمازني[1]، ما أدّى إلى التأثّر بما جاء فيه، و أوغلوا في ذلك، فضلا عمّا التقطه شكري فترة إقامته بإنجلترا، و تمريره للمازني، فكانت لهم نظرة شمولية للشعر لا تحدّها الحدود القومية. و لم يتردّدا عن الاعتراف بهذا التأثّر في العديد من أعمالهم، و إن أنكرا التقليد.

أمّا من ناحية الشكل، فإنّنا نلاحظ – إلى جانب القصائد العمودية – أشكال أخرى، مثلما هو الحال في قصيدة "في القمر" من ديوان "عابر سبيل" للعقّاد:

في الليلة القمراء ما أحلى النظر! لكلّ شيء لاح في ضوء القمر

حتّى الثرى حتّى الحصى حتّى الحجر[2]

كما نجد لديهم شعر المقطوعات، والموشّح، أو إلغاء القافية كليّة مثلما فعل شكري في بعض قصائده، منها مطوّلته التأمّلية "كلمات العواطف"، حيث قام أعضاء جماعة الديوان بتعديل الأوزان القوافي وتنقيحها، فاستعمل شكري القوافي المرسلة والمزدوجة، والمتقابلة، و استعمل المازني النوع الثاني والثالث. و دعا العقّاد إلى الشعر المرسل، و ذكر في تقديمه لديوان المازني أنّ القيود هي التي تقف دون نماء الشعر العربي و تفرّعه إلى أنواع. و رفضوا على مستوى البناء، استقلالية البيت الشعري الناتج عن الاستطراد و تعدّد الأغراض، و نادوا بالوحدة العضوية، أمّا اللغة، فأرادوها سهلة و من القاموس العصري، إذ رفضوا القوالب الشعرية الجاهزة، و طالبوا بتجديد آليات التعبير والصور الشعرية.

و بينما تلاحم شعراء المهجر، فإنّ شعراء مصر تحاربوا و تبادلوا التهم بالسرقة الأدبية، حيث لم يكتفوا بتقليد أعمال الرومانسيين الانجليز، و ترجمتها، بل و اتّهم بعضهم بعضا بالسرقة الأدبية، كما اتّهمهم خصومهم، و قامت معركة أدبية بين المحافظين والمجدّدين، مثلما صرّح أبو شادي[3]، بدأت عام 1917 واستمرّت سبعة عشر عاما انهالت خلالها مقالات نقدية سبقت كتاب

---

[1]– ينظر: نسيب نشاوي، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربيّ المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984، ص 169.

[2]– عباس محمود العقاد، ديوان من دواوين، ص 60.

[3]– ينظر: أحمد زكي أبو شادي، ديوان الينبوع، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013، ص 17، و في ديوان أنداء الفجر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013، ص 48.

الديوان، و أخرى تلته، لكن ما تعجّب منه كثيرون هو أنّ المازني، ثالث عضو في جماعة الديوان، شنّ على زميله شكري هجوما عنيفا في مقال ورد في كتاب "الديوان" سمّاه "صنم الألاعيب"، يحيل به إلى شكري، متّهما إيّاه بالجنون[1]، استنادا على ما كتبه شكري في كتابه "الاعترافات" حول خوفه و رؤيته للعفاريت والشياطين.

و خاض شكري المعركة بدوره –باسم مستعار– في مجموعة بحوث نشرت على صفحات مجلّات الرسالة والثقافة والبيان والمقتطف و عكّاظ[2]. أمّا في مقدّمة الجزء الخامس من ديوانه فإنّه يبرّر الاطلاع باعتباره شراب روح الشاعر الذي يوقظ الملكات، و يلقّح الذهن، و اتّهم المازني بسرقة عدّة قصائد من الشعر الغربي، منها "الشاعر المحتضر" التي قال شكري إنّها مأخوذة من قصيدة "أدوني" للشاعر الانجليزي شلي، و"قبر الشعر" التي قال إنّها منقولة عن الشاعر الألماني هيني. و"فتى في سياق الموت" التي نسبها للشاعر الانجليزي توماس هود في مقطوعته "سرير الموت"، و قصيدة "الراعي المعبود" التي اتّهمه بنقلها من الشاعر الأمريكي لويل. و قصيدة "الوردة الرسول" التي نسبها للشاعر الانجليزي ولر. و في مجال النقد اتّهمه بسرقة مقالة "تناسخ الأرواح"– التي نشرها المازني بمجلّة البيان– من أوّلها إلى آخرها من مجلّة السبكتاتور The Spectator للكاتب الانجليزي جوزيف أديسون Joseph Addison. و سرقة قطع طويلة من مقالاته حول ابن الرومي من كتاب شكسبير والعظماء لفيكتور هيڤو، و من مقالات كارليل الأدبية[3]. و قد أرجع المازني ذلك إلى كثرة الاطّلاع وحفظ معاني ثمّ نسيانها، و وعد زميله بتجنّب مثل هذه المآخذ في المستقبل، لكنّه لم يف. و رفض شكري تبريره في مقدّمة ديوانه "زهر الربيع" لأنّ الشاعر – على حدّ قوله: "مأخوذ إلى الأبد بكلّ ما صنع في ماضيه حتّى يداوي ما فعل و يردّ كلّ شيء إلى أصله، وليس الاطّلاع قاصرا على رجل دون رجل حتّى يأمل المرء ظهور هذه الأشياء. ولسنا في قرية من قرى النمل حتّى تخفى!"[4]. ما يعني أنّ ما فعلوه بحجّة التجديد ما هو سوى تغيير في وجهة المحاكى، حيث انتقلوا من تقليد القديم إلى معارضة الشعر الغربي بل والسرقة منه. فأين الذاتية في هذا الشعر؟ و إن لم تكن المزيّة للفظ والصنعة – مثلما ادّعى كلّ من العقّاد والمازني – فماذا يبقى لهؤلاء؟ و أين صدق الشعور في إعادة تأليف شعر الغير في لغة أخرى؟ ليس لنا إلّا أن نسلم بصدق الجاحظ أنّ المزيّة للفظ إذا لم نشأ أن ننفي الشعرية عن هؤلاء.

---

[1]– ينظر: إبراهيم عبد القادر المازني، الديوان في الأدب و النقد، ج1، ص 57 ، 73.

[2]– ينظر: عبد الرحمن شكري، دراسات في الشعر العربي، جمعها: محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، د.ت، ص 12.

[3]– ينظر: عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، مقدمة ديوان الخطرات، ص 267، 268.

[4]– عبد الرحمن شكري، مقدمة ديوان الخطرات، ص 269.

هـ- مدرسة أبوللو:

تأسّست في سبتمبر 1932، بفكرة من الشاعر أحمد زكي أبو شادي الذي أخرج لها مجلّة تحمل الاسم نفسه، وقد ترأّسها أحمد شوقي لكن المنيّة اختطفته بعد أيّام معدودات، فخلفه الشاعر اللبناني خليل مطران. ضمّت نخبة من الشعراء من أقطار مختلفة، و رغم افتقار الجماعة لتخطيط فنّي واختلاف نزعاتها إلاّ أنّه غلب عليها الاتّجاه الرومانسي.

معظم شعرائها من الشباب الذين حجبت عنهم الأضواء مدرسة الديوان، فاتّخذوا مجلّة أبوللو لسان حالهم، و دعوا إلى الرجوع للنفس والعواطف، كما كان لهم بعض الشعر الحرّ، والمرسل، و المنثور، و غلبت على شعرهم الصور الخيالية الغربية. اعتبروا مطران زعيما روحيّا لهم[1]، و كان لهم دور كبير في نقل و ترجمة الشعر الغربي. و قد درس مصطفي عبد اللطيف السحرتي "شاعرية أبي شادي" في مقاله الذي ضمّه إلى ديوان أبي شادي[2]، و ذكر الشعراء الرومانسيين الذين أخذ عنهم، و استدلّ على عمق تفكيره و تأثّره الفنّي بقصيدته "أنفاس الخزامى" التي حاكى فيها قصيدة "القبّرة" للشاعر الإنجليزي شيلي Shelley، كما حاكى أسلوب الشاعر الاسكتلندي روبرت بيرنز، و كلّ من كيتس و كولريدج في مناجاتهما البلبل، وفيكتور هيڤو في وصفه لزهرة المرغريت. و قد صرّح أبو شادي بتأثّره بالأدب الغربي[3]، حيث أخذ عنه الكثير من الدروس التي عدّدها في مقدّمة ديوانه "الينبوع"، منها أهداف الفنّ و أساليبه ونزعاته التجديدية، وتوظيف الميثولوجيا، و غيرها. و تحفل مقدّمات دواوينه بأسماء الشعراء الغربيين الذين تأثّر بهم، كما أورد فيها قصائد باللغة الإنجليزية و تحتها ترجمتها، خاصّة في ديوانه "أشعة وظلال" الذي أخذ تسميته حرفيّا من عنوان ديوان لفيكتور هيڤو دون أن يشير إلى ذلك، كما اتّخذ اسم ديوانه "أوراق الخريف" عنوانا لإحدى قصائده، مثلما أخذ عن الترجمات النثرية السابقة لبعض القصائد الرومانسية الفرنسية فحوّلها شعرا، و أرفق أخرى بالصور على غرار ما كان يفعل جبران، و من قبله وليم بليك و فيكتور هيڤو.

ذكر أحمد زكي أبو شادي في مقال سمّاه: "شعر التهذيب" أنّ تقليد القديم يؤدّي إلى استنساخ المعاني والألفاظ، لذلك لام "أولئك الجامدين الذين يعيشون في غير عصرهم عالّة على أهل القرون الخوالي في كلّ شيء تقريبا من فكر إلى تراكيب إلى مفردات، ثمّ يتشدّقون بعد ذلك

---

[1]- ينظر: أحمد زكي أبو شادي، ديوان أنداء الفجر، ص 65- 67.

[2]- ينظر: مصطفى عبد اللطيف السحرتي، شاعرية أبي شادي، دراسة ضمن ديوان أنداء الفجر لأحمد زكي أبي شادي، ص 45.

[3]- ينظر: أحمد زكي أبو شادي، مقدمة ديوانه الينبوع، ص 14- 15.

بالديباجة!"[1]، فالشعر الصافي في عرفه: لغة الشعور وتصويره، و يعبّر عمَّا وراء المظاهر "بلغة الإنسانية في طفولتها، وبلغة الوجدان التي لا يسيطر عليها العقل"[2]. هذه اللغة البسيطة المتّصلة بالشعور و بالأساطير والخرافات هي التي تُكسب الشعر جماله، أمّا ما أسماه لغة الإنسانية في رجولتها، فهي لغة المنطق والذكاء والفلسفة التي تقدّم لنا شعرا يجمع بين العواطف و ثمار العقل، و يكون صاحبه أسمى الشعراء على الإطلاق. و من شعر أبي شادي التأمّلي قصيدة "موت وحياة" التي قال فيها:

أهاج دوِيُّ البحر صرخة آمالي *** و بدّد أحلامي وبلْبل بلْبالِي
رأيت به الأمواج ملء اصطخابها *** تقاتل مثل الحظّ في عمري البالِي
وتلتهِم الصخر الأشمّ أمامها *** كما طوّح الدّهر الخؤون بآمالي
تأمّلته في حيْرة بعد حيرة *** وفي وجلٍ تالٍ على وجل تالِ
وقد جدَّد الحزن الذي نال مهجتي *** سنين كأنّي حاملٌ همَّ أجيالِ [3]

هيمن معجم الحزن والحيرة والغربة واليأس على هذه القصيدة الرومانسية، لكنّه حافظ فيها على بعض مقوّمات القصيدة الإحيائية، إذ نظّمها على بحر الكامل الذي تماشى مع حالته الانفعالية، ملتزما بوحدتي القافية والروي، و بلغة سهلة و خالية من المحسنات البديعية تحمل في خباياها معاني فلسفية. كما جدّد من حيث الوحدة العضوية، و على مستوى المضمون، فتحدّث عن تجربته الذاتية مستهلّا بالتصريح بمعاناته و عذابه لعناصر الطبيعة، إذ أثار منظر البحر الهائج مشاعره الحزينة و إحساسه بالموت، فأخذ يتطلّع إلى عالم الفكر والجمال السامي بعد أن يئس من الحياة الحسية، و خلص إلى أنّه أصبح راضيا بالشقاء، و مستمتعا بالعذاب، مثله مثل ألفريد دي موسيه.

و قال أبو شادي عن شعر ديوانه أنداء الفجر: "هو من فلذات قلبي وعرائس خواطري فليس للتكسُّب ولا للشهرة، ولا لأيّ اعتبار دنيوي، ولا للذّة معنوية مألوفة، فإنَّ الحافز الوحيد لي هو إحساسي أنَّ هذه الكلمات تحمل أجزاء روحي وتؤلّف صحائف نفسي وتنطوي على صورة من المثل الأعلى الذي أعشقه أو على أقرب خيال له"[4]. و استرسل في وصف هذا الشعر بأنّه صيغ من دموع النجوم و سهر العاشق، جامعا بذلك بين الطبيعة والحبّ. يناجي في قصائده عناصر

---

[1]– المنتخب من شعر أبي شادي، ضمن: محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، ج3، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الثاني، ص 611.

[2]– أحمد زكي أبو شادي، ديوان الشعلة، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013، ص 13.

[3]– المصدر نفسه، ص 31. والبلبال هو شدة الهم والوسواس.

[4]– أحمد زكي أبو شادي، ديوان أنداء الفجر، ص 10.

الطبيعة، و يصف الشاعر و هو يهيم في أودية خفيّة مترنّما بمظاهر الجمال، و متأمّلا في أنفاس الزهر، و صمت الكون، و أحزان القمر، و ظلال السحب، و أنداء الفجر، و غيرها من مواد شاعريّته، متأثّرا بوردزورث في تواصله الروحي مع الطبيعة. و غلبت على دواوينه الأخيرة هذه النزعة التأمّلية الدالّة على الفكر الواسع، كما آمن بنبوّة الشعراء، و سعى إلى التحرّر من القيود الدينية والأخلاقية، بل و حتّى الأدبية والعاطفية.

أمّا علي محمود طه (1902-1949) فكان شعره أحد المتنفّسات الكبرى لشباب الشرق الأوسط المكبوت عاطفيا، حيث أقبلوا على شعره قراءة و غناء، فغنّاه أعظم المطربين في الوطن العربي. من ذلك قصيدة "أغنية الجندول" التي غنّاها محمّد عبد الوهاب[1]. و تحمل كلّ سمات الرومانسية، من التشخيص والتجسيم إلى الصورة الكلّية التي تجمع بين الصوت والحركة والألوان، إلى الوحدة العضوية.

و قد توفّرت فيه كلّ شروط الوساطة، حيث سافر إلى عدّة بلدان أوروبية، كما أتقن العديد من لغاتها[2]. و رأى مقدّمي ديوانه: سمير سرحان و محمد عناني أنّ "تأثير شعراء الغرب فيه أوضح من أن يحتاج إلى برهان (...) يرى مثل شلي أنّ الشاعر هو وحده القادر على فهم روح الإنسان، و أنّه وحده القادر على ترجمة هذا الفهم إلى وشائج صلة بين الأرواح"[3]. و كان اطّلاعه على الأدب الغربي واسعا، و يظهر تأثّره به من خلال كتابه "أرواح شاردة" (1942) الذي خصّص الجزء الأول منه لدراسات تتعلّق بأدباء غربيين، و خصّص الجزء الثاني للقصائد المترجمة. منها "عودة الملّاح" لشاعر العرش البريطاني چون ماسفيلد John Masefield، و"القُبَّرَةُ" التي أعرب عن إعجابه بما فيها من صور الخيال والجمال. و تتقدّمها نبذة عن صاحبها شيلي الذي وصفه بالعبقري وأعظم الشعراء المتصوِّفة في الإنجليزية بعد وليم بليك. و ترجم المقاطع الثمانية الأولى (من مجموع ثمانية وأربعين مقطعا) من قصيدة "بيتُ الرَّاعي" للشاعر الفرنسي ألفرد دي فيني[4]، موضوعها شقاء النفس بالمدنية القاسية، والحبّ الأسمى للطبيعة، كما تحمل معاني الإباء رغم الجروح والآلام، بروح المتصوّف العذبة و رموزه الساحرة التي تسدل بعض الغموض على شعره. و نجد في ديوانه الأوّل "الملّاح التّائه"- الذي استقى اسمه من شيلي-

---

[1] - ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ص 414- 416.
و علي محمود طه، ديوان علي محمود طه، الملّاح التّائه، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013، ص 133.

[2]- ينظر: سمير سرحان و محمّد عناني، أجمل ما كتب شاعر الجندول علي محمود طه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 6 - 7.

[3]- المرجع نفسه، ص 9، 10.

[4]- ينظر: علي محمود طه، أرواح شاردة، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014، ص 53، ص 43، ص 57.

ترجمته لقصيدة "البحيرة" للشاعر الفرنسي لامارتين[1]، مع التصرّف في النصوص الأصلية بما يوافق القصيدة العربية من وزن و رويّ و قافية.

و من قصائد هذا الديوان قصيدة "غرفة الشاعر"[2] التي قال عنها طه حسين: "أحسّ فيها روحا لموسيه، و لكنّى لا أدري أهو روح الذي قرأ فتأثّر أم هو روح الذي تألّم، فشكا، فلقي موسيه في هذا كلّه أو في بعضه"[3]. فهي تشعّ بالكآبة، و مشرّبة بالدموع، صوّر فيها نظرته للحياة بمعجم يوحي بمرض العصر الرومانسي، و جعل من الطبيعة منقذا، فتوحّد مع عناصرها، أمّا من الناحية الشكلية فإنّه اعتمد فيها النظام المقطعي، مع التنويع في الرويّ والقافية التي تراوحت بين التقييد والإطلاق. و كتب الشعر المرسل، كما نوّع في الأوزان في بعض القصائد، و آثر أحيانا وحدة التفعيلة التي مهّدت للشعر الحرّ.

واكب أعضاء أبوللو على الترجمة، و اشتهر منهم إبراهيم ناجي (1898- 1957) الذي كان ينهل من أشعار لامارتين، و هيڤو، و غيرهما، و نقل العديد من النصوص الرومانسية الغربية، و كان إنسانيّ النزعة، يعشق الحياة، ويهيم بالمرأة، لذلك وصف شعره بشعر صالونات[4]. صوّر ظمأه إلى الحبّ، و عبّر بخطاب صوفيّ عذري عن ألمه وحسرته لفقدانه. و كان قد بدأ هذا الديوان بمقدّمة عن مناسبة هذا العمل، قال فيها: "كان الظلام العصيب المخيّم على القاهرة في سنوات الحرب الأخيرة، ظلاما متجاوبا مع قتام في النفوس، و حلوكة تجثم على الصدور، وقد مرّت بالشاعر انطباعات من ذلك الضنك الشامل فسجّلها صورا في هذه الملحمة المختلفة الضروب والإيقاع"[5]. نسخ فيه ليالي الشاعر الفرنسي ألفريد دي موسيه، حتّى لنحسّ و كأنّه هو يبكي على فقدان حبيبته جورج صاند، و يلومها على أكاذيب الهوى، و على طعن خيانتها له، ثمّ يأمر قلبه الجريح بالنسيان، فيأبى أن يلبّي النداء. و كانت مجلّة أبوللو منبرا للشعراء الجدد، لكنّها قوبلت منذ صدور عددها الأوّل بالنقد اللاذع من طرف المحافظين الذين شنّوا عليها حربا، حيث "استقبلوا بصيحات الغربان قصائد المجدّدين"[6]، فردّ عليهم أبو شادي في العدد الثاني، مدافعا عن الشعر الجديد، واعتبر ترجمة الشعر الغربي تطعيما للشعر العربي، مثلما فعل الغربيون أنفسهم حين أخذوا من كلّ ما وجدوه بعيدا في الزمن والمكان، و أنّ ذلك التأثّر لن يبقى منه غير الأصلح.

1- ينظر: علي محمود طه، ديوان علي محمود طه، الملّاح التّائه، ص 125.

2- علي محمود طه، ديوان علي محمود طه، الملّاح التّائه، ص 31.

3- طه حسين، حديث الأربعاء ،ج3، دار المعارف، ط 12، 1989، ص 145، 146.

4 - ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ص 411.

5- إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ليالي القاهرة، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1996، ص 9.

6- أحمد زكي أبو شادي، ديوان أنداء الفجر، ص 48.

و انتمى إلى جماعة أبوللو شعراء آخرون أقلّ شهرة، منهم: محمود حسن إسماعيل الذي تأثّر بأبي ماضي و كتب قصيدته "راهب النخيل– الغراب" التي يظهر فيها إشفاقه على هذا الطائر الذي يراه كنفسه، متأثّرا بقصيدة "الغراب و البلبل" لأبي ماضي، كما تأثّر بقصيدته الناسكة التي جعلها أبو ماضي تسجد للشمس، فكتب محمود حسن إسماعيل قصيدتي "سنبلة تغنّي" و"سنبلة تحتضر" فجعلها في الأولى سعيدة، و في الثانية تضحّي بنفسها في سبيل الإنسانية.

و خلاصة القول أنّ جماعة أبوللو خاضت تجارب جديدة في الشكل والمضمون، فكانت الأنا محور شعرهم، حيث ركّزوا على تصوير انفعالاتهم، والتعبير عن مشاعر الحزن والكآبة، والغربة والوحدة، والقلق واليأس والحيرة والعجز، و بالتالي الإغراق في الغنائية والهروب إلى الطبيعة والتغنّي بالمرأة والجمال والهواجس الذاتية. قالوا إنّ شعرهم يصدر عن التجربة الشعرية، بينما قال جبران إنّ الشرقيين: "يتناولون ما يطبخه الغربيون و يبتلعونه و لكنّه لا يتحوّل إلى كيانهم بل يحوّلهم إلى شبه غربيين"[1]. و اتهّمهم المحافظون "بأنّهم مجرّد لصوص للمعاني الشعرية الإنجليزية، أو مترجمون على أحسن حال"[2]، و ذلك لكثرة ترجماتهم لأشعار شكسبير و هيڤو وشيلي و ألفريد دو موسيه و غيرهم، و معارضتها، و اجترار موضوعاتها. و بعضهم تطرّق للموضوعات الاجتماعية والاهتمام بالبيئة المحلّية، كأبي شادي الذي قال عن ديوانه "الشعلة" إنّه أبعد ما نظّمه نفوذا وهداية وتأثيرا بين شعره الوطني والاجتماعي، على الرغم ممّا احتواه من الشعر الوجداني والشعر الوصفي الخالص. و أضاف: "مهما يكن من نزوعي إلى الشعر الفنّي الصافي وإلى الروح الإنسانية العامة فلا بدَّ لي من الاعتراف بأنَّ نفسَ الشاعر نُهزةُ المؤثّرات الوطنية متى ما ارتبطتْ بالمبادئ الأدبية السامية"[3]. كما أنّ له من لون هذا الشعر في دواوينه المتقدمة، و دواوين غيره من الشعراء. و لم يبال هؤلاء بشرف المعنى كما هو الحال في عمود الشعر، بل اعتبروا – على غرار فيكتور هيڤو– أنّ كلّ شيء يصلح موضوعا للشعر. و صار أغلبهم منظّرين له بعد أن تسلّحوا بثقافة واسعة، خاصّة و أنّهم جمعوا بين اللغة الفرنسية واللغة الإنجليزية.

أمّا في لبنان فإنّ أشهر الرومانسيين هو إلياس أبو شبكة (1903–1947) الذي استقى من بشارة الخوري المعروف بالأخطل الصغير رائد هذا التيّار في تلك البقاع، كما تأثّر بإنتاج جبران، والترجمات الغربية، والغزل الأموي[4]. درس في باريس و جمع بين الثقافة العربية والإنجيلية والفرنسية. و له كتاب في مجال الأدب المقارن و روح عصر الأنوار والحركة الرومانسية، عرض

---

[1]– ميخائيل نعيمة، المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، ص 555، 556.

[2]– محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر، ج3، مرحلة الإحياء والديوان، ص14.

[3]– أحمد زكي أبو شادي، مقدّمة ديوان الشعلة، ص 9– 10.

[4]– ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع نفسه، ص 447.

فيه رؤيته لمرحلتي النهضة والتنوير العربيين، و رأى أنّ فرنسا هي ثدي العالم الذي رضعت منه معظم الحركات الاجتماعية والسياسية والأدبية.

عرض أبو شبكة في مقدّمة ديوانه "أفاعي الفردوس" مفهومه للشعر[1]، و ساهم في إثراء الشعر بالقصص التوراتية، و موضوعه المتكرّر هو الصراع بين الفضيلة والرذيلة، متّخذا من الطبيعة قيثارته. خلّف العديد من المقالات حول الأدباء الغربيين، والترجمات المتراوحة بين القصّة والمسرح والشعر، خاصّة أعمال لامارتين، معلّلا ذلك باتّفاقه مع الروح الشرقية[2]، هذه الروح التي دفعت إلى الاعتقاد بعروبة هذا الأديب، حتّى كتب أحمد حسن الزيات عام 1935 مقالة في "الرسالة" عنوانها: «هل لامارتين عربي؟» وفيها بحث عن جذوره، كما فعلوا مع شكسبير، ثمّ مع فيكتور هيڤو الذي قالوا إنّه مسلم، لأنّه كتب عن الرسول (ص) و عن الصحابة الكرام قصائد طوال في ديوانه الشرقيات.

أمّا في الجزائر فقد ظهر بعض الشعر الذاتي منذ عام 1925 مع مجموعة من الأدباء الذين تفاعلوا مع الاتجاه الرومانسي، فحاولوا التحرّر في المضمون والشكل، لكنّ صوتهم ظلّ ضعيفا إلى غاية ما بعد الحرب العالمية الثانية. و من هؤلاء: رمضان حمود، و أحمد رضا حوحو، و أبي مدين الشافعي، وعبد الله شريط، و أحمد بن ذياب، و مفدي زكرياء، وأبي القاسم سعد الله[3]، و مبارك جلواح، والطاهر بوشوشي، و عبد الكريم العقون. و معظمهم تأثّر بعض التأثّر بالشعر الفرنسي، حيث ترجم أحمد رضا حوحو (1912- 1956)- الذي تخرّج في مدرسة فرنسية بالجزائر- بعض أشعار فيكتور هيڤو لمّا كان بالحجاز في الثلاثينات[4].

بدأت الترجمة الأدبية منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، ساهم فيها بعض الصحفيّين والمترجمين الإداريين مثل أحمد البدوي و علي بن عمر اللذان كانا ينشران ما نقلاه في صحيفة "المبشّر" (1847- 1927)، ثمّ جاءت أقلام و صحف أخرى نشرت بعض الترجمات. و لمّا تأسّست مجلة "إفريقية الشمالية" لإسماعيل العربي عام 1948، ظهرت فيها ترجمات لصاحبها، منها: "أنغام العود والمزهر" (شعر) لفيكتور هوڤو، وأنشودة "الريح الغربية" لشيلي. ثمّ تضاعفت حركة الترجمة الأدبية من الفرنسية إلى العربية مع الطاهر بوشوشي (1916- 1978) الذي ترأّس

---

[1]- ينظر: إلياس أبو شبكة، أفاعي الفردوس، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014، في حديث الشعر، ص 7- 13.

[2]- لامارتين، سقوط ملاك أو آلهة لبنان، تر: إلياس أبو شبكة، دار صادر، 1927، ص 7.

[3]- ينظر: محمد ناصر، الشعر العربي الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية 1925 - 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006، ص 114، 125.

[4]- ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 8، 1830-1854، دار الغرب الإسلامي، 1998، ص 197- 202.

تحرير مجلّة "هنا الجزائر"، و كان يترجم عن هوڤو و لامرتين و بودلير[1]، كما نقل عنهم أحمد رضا حوحو (1910- 1956)[2]، وقال بعد قراءة روايته "البؤساء" Les Misérables: "كانت نفسه البائسة تطالعني من بين السطور، تقطر حيرة وألما، وما هي إلّا فترة حتى اختلطت حيرتي بحيرته وآلامه بآلامي فأسرعت إلى يراعتي أكتب عن الفقراء بالعربية ما كتبه عنهم هيڤو بالفرنسية، وليس ما أكتبه اليوم بالترجمة ولم يكن كذلك بالابتكار، و إنّما هو مزيج نفسين يائستين، تألّمت إحداهما منذ قرن وتحيّرت الأخرى اليوم، أملت الأولى وكتبت الثانية"[3]. وهذا تصريح بالتأثّر قلّما يدلي به الأدباء. انطلق هؤلاء من قراءاتهم للدعوة إلى التجديد في الأغراض والقوالب الشعرية، فاستعمل بعضهم تعدّد التفعيلات و تنوّع القافية، مسايرين حركة الشعر في المشرق والمهجر، لكنّهم حافظوا في الغالب على روح و موسيقى شعر الأمير عبد القادر.

أمّا أكثرهم إيغالا في الرومانسية فلعلّه رمضان حمود (1906- 1929) الذي لا يتجاوز عمره الإبداعي أربع سنوات. تبنّي هذا المذهب كما قال عبد المجيد حنون، بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة فيكتور هيڤو[4]. و برز في ظروف استعمارية، فكان من الشعراء الملتزمين برسالتهم إزاء المجتمع. نشر مجموعة من المقالات عن "حقيقة الشعر وفوائده" و"الترجمة وأثرها في الأدب" في مجلة "الشهاب" لعام 1927، و حوالي ثلاثين قصيدة في جريدتي "وادي ميزاب" والشهاب وغيرهما[5]، ظهر فيها تفتّحه على الآداب الأجنبية، و تأثّره بها. و ترجم عن طفولته و حياته في قصّته "الفتى" التي تتخلّلها مقاطع شعرية كثيرة منها قصيدة "لو كنت" التي عبّر فيها عن مأساته و شقاء عقله[6]، على شاكلة ما فعل رواد الرومانسية الفرنسية، خاصّة روسو و شاتبريان و هوڤو.

اطّلع رمضان حمود على أدب فيكتور هوڤو ولامرتين وفولتير، ولاموني، وكان كثير الإشادة بهم، و دعا – في مقاله "الترجمة وتأثيرها في الأدب" المنشور بمجلة الشهاب- إلى الاحتكاك بالغرب، وتطعيم الأدب العربي منه، كما أنّ "بعض الفقرات التي أوردها رمضان في مقاله عن حقيقة الشعر تكاد تكون ترجمة حرفية لما قاله فيكتور هيڤو في تعريفه للشعر"[7]. أخذه عنه ثمّ

1- ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج 10، ص 541.

2- المرجع نفسه، ج 6، ص 181 و ما بعدها، خاصّة ص 196- 198.

3- أحمد رضا حوحو، صاحبة الوحي، ص89. ضمن: بومدين جلالي، مسارات الرؤية الثقافية المقارنية في الجزائر، مجلة سمات، مج 2، ع 1، مركز النشر العلمي، جامعة البحرين، جانفي 2014، ص 163- 182.

4- ينظر: مقاله في المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، ع 9، ص 30- 41. ضمن بومدين جلالي، مسارات الرؤية الثقافية المقارنية في الجزائر، ص 163- 182.

5- ينظر: صالح خرفي، حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1985، ص 10.

6- صالح خرفي، حمود رمضان، ص 14، 16.

7- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص 116.

ضمّه إلى ما اطّلع عليه من نقد جماعة الديوان، لكنّ الواقع الاستعماري فرض على رمضان حمود التركيز على رسالة الشاعر والوظيفة الاجتماعية للأدب، و مع ذلك اهتمّ بروح الشعر وجوهره لا بشكله، و تجلّت فيه النزعة الرومانسية التشاؤمية، والإحساس بالألم الناجم عن الواقع المرير.

اتّضح ممّا سبق تأثّر الأدب العربي الحديث بالأدب الغربي، بعد أن اجتمعت له كلّ العوامل المساعدة على ذلك، و أنّ التيار الرومانسي جعله يسلّط الأضواء على ما وراء المظاهر، و يهتمّ بالإنسان ومشاعره، بعد أن كان يوجّه للطبقة الحاكمة في الغالب. و أصبح مثال الشعر الصافي هو ذاك الذي يكون فيه الشاعر فيلسوفا يخلق المثل الأعلى، و يمثّل بيئته على قدر ما يمثّل الحقيقة الإنسانية الشاملة، فلا يكون مجرّد مرآة عاكسة للواقع، بل روحا خالقة أيضا.

كما نلاحظ أنّ معظم خصائص الرومانسية الغربية قد تجلّت في الشعر العربي الحديث منذ أواخر القرن التاسع عشر إلى غاية الحرب العالمية الثانية. و قد مكنّ هذا الأخذ من التجديد في المضامين والشكل معا، فكانت نتيجة التّأثير إيجابيّة، تقبّلتها الأذواق. لكنّ البعض أخذ على الرومانسيين العرب انجرافهم في بعض المواقف، كالأخذ من الغرب دون تمحيص، أو انحرافهم اللّغوي أحيانا، فضلا عن الاتّهامات بالسرقة.

تراجع الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي بعد الحرب العالمية الثانية، بسبب انحدار مضامينه المفرطة في البكاء والشكوى بعيدا – في غالبه– عن الوقائع الاجتماعية، ليترك المجال للواقعية، مسبوقة بمرحلة وسط جمعت بين التيارين.

3– استقبال أدب فيكتور هيڤو من طرف العرب:

كان فيكتور هيڤو المحور الذي تدور حوله أغلب الدراسات المقارنة عند العرب منذ أواخر القرن التاسع عشر، بعد أن اطّلع أدباء لبنان و سوريا على أعماله بفضل إتقانهم للغة الفرنسية و أسفار بعضهم إلى فرنسا فأعجبوا بقوّة جنانه، وسحر بيانه، وذلاقة لسانه، و أثّر فيهم بشكل كبير فانهالوا على أعماله يدرسونها و يترجمونها، كما حظيت منذ مطلع القرن التالي باهتمام الشعراء والأدباء المصريين، و صدرت كسلاسل في المجلات (الهلال والرسّالة والمقتطف والزهور وغيرها)، حيث بدأت مجلّة الهلال – منذ سنتها الأولى (1893) – بنشر دراسات عنه في "باب أشهر الحوادث و أعظم الرجال"، و زيّنت صوره غلافها. أمّا مجلّة المقتطف فقد احتوت منذ عام 1885 مقالات عنه، كما ظهرت على صفحاتها عدّة قصائد مترجمة للرومانسيين الغربيين، منها قبرية نظّمها هيڤو حول ولد صغير دفن قرب البحر، و عرّبت بتصرّف قليل، و مطلعها:

أنت يا عشب الحقول الناضرة *** و زهور الروض في تلك السفوح[1]

1– عيسى إسكندر المعلوف، قبريات العجم، المقتطف، ع 6، مج31، القاهرة ، يونيو 1906، ص 461.

و أجرى الشاعر نجيب الحداد – على صفحات هذه المجلّة– "مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي" و نشرها على ثلاثة أعداد، و هو الذي عرف بترجماته للمسرحيات الغربية، بما فيها تلك التي كتبها هيڤو الذي كان في نظره أكبر شعراء الفرنسيس، حيث نقل الحدّاد مسرحية "حمدان" عن "هرناني" لفيكتور هوڤو[1]. و نقل قوله حول أصل الشعر و تدرّجه عبر العهود الثلاثة للمجتمع البشري، كما وردت في مقدّمة كروميل. و بينّ كيف أنّ الشعر تطوّر من مجرّد بيان الأفكار إلى حدّ وصف الحوادث و تصويرها في ظلّ المدنية و كثرة الحروب، و كيف قضت النصرانية على الخرافات القديمة، و نقلت الشعر من دائرة الوهم إلى حدّ الحقيقة، و من الخيال الخرافي الكاذب إلى المعنى الحسّي الصحيح [2]. ثمّ قارن في مقالة تالية بين الشعر العربي والغربي من حيث الوزن والقافية و لاحظ أنّ الشعر الغربي يعتمد المقاطع الصوتية التي تنقسم الأبحر الشعرية حسب أعدادها. كما لاحظ اختلاف أبحر القصيدة الواحدة، و انعدام التضمين العروضي، إنّما يصلون بين الأبيات في المعنى واللفظ معا فلا يقف القارئ عند القافية بل يصلها بالبيت الموالي. و نسب الحدّاد نشأة هذا المذهب لفيكتور هيڤو، كما أشار إلى أنّ أكثر الشعراء الغربيين صاروا يتّبعونه[3]. و فضلا عن الجانب الشكلي، شرح الحدّاد الجانب الفنّي، كوصف أخفى و أدقّ دخائل الأحوال والوجدان والمواقف لبسط ما لا تكاد تبصره عين الحسّ من سرائر. و ضرب لذلك مثلا بوصف هيڤو لمعركة واترلو "بما لا يقدر شاعر عربي على الإتيان بنظيره"[4]. إذ بيّن أنّ الغربيين يتفوّقون في وصف الحالة.

و كردّة فعل على ما بدا من إعجاب بأعماله، و تشجيع للاقتداء بها، قام أحمد كامل بالمقارنة بين هيڤو و ابن الرومي، و بين هيڤو و محمّد توفيق البكري[5]، فدارت حول ذلك معركة مقارنات سنة 1900 حول "بلاغة العرب والإفرنج"، في مجلّة المقتطف، بين أحمد كامل و كلّ من خليل ثابت، و نقولا فيّاض بعد أن حاول الأوّل – و هو من أنصار القديم– أن يثبت تفوّق البلاغة العربية على غيرها، و يبرهن على أنّ مختار أشعار الغربيين ليس من البلاغة في شيء مقارنة بما في معناها من الشعر العربي القديم، إذ قارن بين قصيدة مترجمة لفيكتور هيڤو نشرتها جريدة لسان العرب بعنوان "رقص السّحابة حول القمر" يرثي بها فتاة ماتت عقب حفلة رقص، و قصيدة لعلي بن العباس بن الرومي في فتاة اسمها "بنان" ماتت هي أيضا في ظروف مشابهة،

---

[1] – ينظر: إلياس أبو شبكة، المجموعة الكاملة: في النثر، دار رواد النهضة، مج2، 1985، ص 339.

[2]– ينظر: نجيب الحدّاد، مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، مجلة البيان، ع 7، 299، 305.

[3]– نجيب الحدّاد، مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، ع 8، ص 338.

[4]– المرجع نفسه، ع 9، ص 366. و ينظر: ص 361– 367.

[5]– ينظر: أحمد كامل، بلاغة العرب والإفرنج، المقتطف، مج 24، ع 1، مصر، يناير 1900، ص 38 – 47.

ففضّل هذه القصيدة على قصيدة الشاعر الفرنسي، متناسيا أنّ الترجمة تُذهب رونق الشعر. كما لم يستحسن قصيدة لهيڤو بعنوان (واترلو)[1]، (موضوعها المعركة التي انهزم فيها نابليون الأوّل أمام ملوك أوروبا) بعد أن وازن بينها وبين رسالة محمد توفيق البكري الذي اعتبره إمام الأدب و شاعر العرب، و داعي المقارنة هو تشابه الغرض بين العملين، مركّزا على الأساليب البلاغية لدى الطرفين، و وجد أنّ هذه الرسالة مثال لآيات الفصاحة العربية، إذ تناولت هي أيضا موضوع نابليون في لغة مكثّفة بالبديع.

ردّ عليه كلّ من خليل ثابت، و نقولا فيّاض، وهما من دعاة التجديد والانفتاح على الآداب الغربية، و لاماه على ما بدر منه من إنكار على الشاعر الفرنسي و فضّلا قصيدة هذا الأخير، كما اتّهما أحمد كامل بجهله لخصائص الفرنسية. حيث أرجع خليل ثابت تحامل أحمد كامل على الإفرنج إلى غيرته على آداب اللغة العربية، وإلى قلّة علمه باللغات والآداب الإفرنجية، و رأى أنّ ما يعدّه قصورا في الأساليب الغربية سببه اختلاف الأذواق لدى الأمم، ناهيك عمّا تحدثه الترجمة من تشويه للأصل. و قال: "لا أخال العارف باللغتين الفرنسية والعربية يفضّل رسالة السيّد من حيث رصف ألفاظها وتنميقها، على قصيدة فيكتور هيكو في الأصل الفرنسي، إذ لا تخلو رسالة السيّد من ألفاظ ينفر منها السمع (...) و في قصيدة هيكو من سموّ التخيّل ما لم يبقِ بعده مجالا لشاعر"[2]. و ينهي مقالته بالدعوة إلى الترجمة من بليغ ما كتب الإفرنج ليتّضح ما عندهم من معجزات البلاغة والإنشاء، لأنّ خير الأمور في رأيه، الجمع بين ما لذّ وطاب من مقول الفريقين.

أيّد نقولا فيّاض فكرة قصور الترجمة عن استيعاب محاسن الأصل، كما أشار إلى أنّ أكثر ما فيه من صور بلاغية قد لا يناسب اللسان المترجم إليه، لذا يتمّ التخلي عنها. واعتبر قصيدة "واترلو" خير مثال على التشويه الذي تحدثه الترجمة[3]، و لتوضيح ذلك أعاد ترجمة بعض مقاطعها، مدرجا ما أسقط منها من التشبيهات والاستعارات، كما أشار إلى ما يميّز الشعر الغربي من موضوعية، في مقابل ذاتية الشعر العربي. و دعا إلى نبذ التقليد و زخرف التصنّع، وإلى مجاراة الإفرنج في التجديد بما يتلاءم مع متطلّبات العصر.

عدّت أعمال فيكتور هيڤو التي ترجمت إلى العديد من اللغات كنزا من كنوز الأدب الإنساني. و كان له تأثير كبير على روّاد الإصلاح العربي، حيث توالت المقالات في مختلف المجلّات الأدبية، خاصّة في عام 1902 الذي تزامن مع الذكرى المئوية لميلاد هيڤو والحفل الكبير الذي أقيم في فرنسا، و كان له رنّة عظيمة في أوروبا كلّها، و في آفاق العالم المتمدّن، وصلت

---

[1]- ينظر: أحمد كامل، بلاغة العرب والإفرنج، المقتطف، ع 1، ص 39 – 43.

[2]- خليل ثابت، بلاغة العرب والإفرنج، المقتطف، مج 24، ع 3، مصر، مارس 1900، ص 216.

[3]- ينظر: نقولا فياض، بلاغة العرب والإفرنج، المقتطف، مج 24، ع 4، أبريل 1900، ص 291 – 294.

حتى المشرق و أصبح اسمه بديلا عن امرئ القيس والمتنبّي، و كان أدبه معروفا في لبنان أيّام كانت المقتطف هناك، كما اشتهر في الأستانة و ترجم الأدباء والشعراء الأتراك شعره و جزءا كبيرا من كتاب البؤساء، و ممّن ساهم في ذلك الإشعاع المقدسي روحي الخالدي الذي عمل بفرنسا قنصلا عاما للسلطان العثماني، و أصدر هناك كتابه "دراسات في فيكتور هيڤو والأدب عند الأوروبيين وعند العرب" باللغة الفرنسية، و روى تفاصيل الاحتفال بفرنسا، و كيف رفعوا لهيڤو التماثيل و سموا باسمه الشوارع والميادين واتّخذوا داره متحفا[1]. بدأ الخالدي منذ تلك المناسبة في نشر سلسلة مقالات حوله في مجلّة الهلال امتدّت إلى يوليو 1904، ثمّ جمعها في كتاب "تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو". جاءت المقالة الأولى بعنوان "فيكتور هوكو"[2]، تطرّق فيها لإمكانية تأثّر هيڤو بالمعري من حيث المعاني الجزئية، خاصة في ديوانيه "أوراق الخريف" و"سير الدهور" (أي أسطورة القرون).

كما تطرّق روحي الخالدي لمقدمة كرومويل ومفهوم الاستعارة والسرقات الأدبية عند هوڤو والعرب، و تجديده الشكلي في عروض الشعر الفرنسي، فضلا عن جعله نظم الشعر موافاة لاحتياجات الفكر. و شبّه ذهنه بآلة بديعة تصوّر المشاهد و تطبع ما يسمعه من حوادث الدهر "بأوضح بيان و أفصح تعبير حتّى يخال من يقرأ أشعاره أنّه ينظر إلى لوح من الألواح المصوّرة بقلم الرسام و فرشاته، و يسمع خرير الماء، وصوت مزمار الراعي"[3]. قال عنه إنّه أوجد الطريقة الرومانسية التي "حاد فيها عن استعارات الطريقة المدرسية و تشبيهاتها القديمة، و لم يتّخذ كلام المتقدّمين منوالا لينسج عليه، بل اتّخذ السَّوق الطبيعي والإحساس الباطني دليلا له في النظم والنثر كما فعل المتنبّي والمعري و أهل طريقتهما الخارجين عن أساليب العرب المتقدّمين"[4]. و تحدّث الخالدي عن موقف الكلاسيكيين من شعره، فشبّهه بموقف العرب قديما من الشعر اليوناني، كما تطرّق لمصادره العربية غير المباشرة عبر وساطة الأندلس في ديوان الشرقيات. و ترجم الخالدي عدّة نصوص من ديوان التأمّلات، مسلّطا الضوء على أجود نماذجه الشعرية، وأشاد بها.

و نشر أحمد كامل مقارنات بين هيڤو و ابن الرومي، و بين هيڤو و محمّد توفيق البكر[5]، فنقلوا رؤيته للشعر و اعتبروها جوهر الرؤية الإنسانية، و دافعوا عن نظرته إلى الإبداع الفنّي على أنّه يصدر من الحياة صدورا طبيعيا، و يرتبط بها ارتباطا وثيقا. و بلغ الأمر أن ألّفت حوله

---

[1]– روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص40 – 42.

[2] – روحي الخالدي، فيكتور هوكو، الهلال، س 10، ج14، ص 421– 440.

[3] – روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص162 – 167.

[4] – المرجع نفسه، ص74.

[5] – ينظر: شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية و النقدية عند العرب و الغربيّين، ص 76.

القصائد، منها قصيدة مطوّلة لأحمد شوقي، في الجزء الثالث من ديوانه الشوقيات، والمتعلّق بالمراثي، قال فيها وهو ينعى حظّ فرنسا لموت شاعرها الكبير:

ما جلّ فيهم عيدكَ المأثور *** إلاّ و أنت أجلُّ يا فيكتور

ذكروك بالمائة السّنين، و إنّها *** عمر لمثلك في النّجوم قصير

ستدوم ما دامَ البيان ، وما ارتقتْ *** للعالمينَ مداركٌ وشعور

ولَئِنْ حُجبتَ فأنت في نظر الورى *** كالنجم لم يُرَ منه إلّا النور

لولا التُقى لفتحتُ قبركَ للملا *** وسألتُ: أين السيّدُ المقبور ؟ (...)

فقدتْ وجوهُ الكائنات مصوّرا *** نزل الكلام عليه و التّصوير

كُشف الغطاء له، فكلّ عبارة *** في طيّها للقارئين ضمير[1]

قال شوقي إنّ الشعر مات بموت ملك البيان الذي لم يعيه لا لفظ و لا معنى، ولا غرض، ولا نظم، ولا منثور. كما وصفه بمسلّي الحزين، و الثائر الأبيّ ضدّ الملوك، الرحيم بالبؤساء. وعن تأثّر شوقي بهيڤو قال حافظ إبراهيم في مطوّلته: "تهنئة أحمد شوقي بك" التي أنشدها في المهرجان الذي أقيم لتكريمه بالأوبرا في 29 أفريل 1927:

يجيء لنا آنا (بأحمد)* ماثلا *** و آنية (بالبحتري) المرصّع

و يشأو رقى (هوجو) و يأتي نسيبه *** لنا من ليالي (ألفريدَ) بأربع (...)

لقد زاد فيه (هوجو) خِصب قريحة *** و آب إلى أوطانه جِدّ ممرِع [2]

يقصد التأثّر الذي ظهر في أعمال شوقي بعد عودته من المنفى، حيث تثقّف بالآداب الفرنسية و قرأ لفيكتور هيڤو و غيره، و حاول أن يترجم منها، كما قلّد هيڤو في ديوانه **"**أساطير القرون" فنظّم قصيدته الطويلة "همّت الفلك" يحاكي فيها أسلوبه التاريخي.

قال محمود تيمور: إنّ "الفكر العربي الذي اتّسع قبل ألف من السّنين لحكمة الهند، و ثقافة الفرس، و فلسفة اليونان، حتّى استوعب ضروب المعارف و الآداب في مختلف الأمم على اختلاف العهود، يستبقي اليوم في كيانه هذه المرونة، و سعة الأفق و خاصّة الامتصاص"[3]. حيث نشطت حركة الترجمة مع جيل شوقي و حافظ و مطران، و صرّح محمود تيمور أنّ حافظ كان يحثّه على تعلّم الفرنسيّة ليتزوّد من أدب فيكتور هيڤو على الأقلّ، حيث قال له: **"**تعلّم الفرنسيّة فهي لغة

---

[1] – أحمد شوقي، الأعمال الشعرية الكاملة، المجلّد الأوّل، دار العودة، بيروت، 1988، ص153.

[*] – يريد بأحمد: المتنبي الذي سبق سحر شعر هيڤو و ألفريد دي موسيه.

[2] – حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ص119 – 127.

[3] – محمود تيمور، اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، مكتبة الآداب، مصر، 1970، ص 11.

الأدب الرّفيع"[1]. و كان حافظ إبراهيم شغوفا بقول العبقريين مغرما مثلما ورد في قصيدة له بعنوان: "ذكرى شكسبير"[2]. و أعجب برواية البؤساء لفيكتور هيڤو التي كانت حينها من أعظم الأعمال الأدبية وأشهرها، فقام بترجمتها بمعيّة خليل مطران، و قد سبق أن ترجمها نجيب غرغور بعنوان "التعساء" منذ عام 1888، كما ترجمها جورجي و صموئيل ينّي بعنوان "رواية البائسين" عام 1911، ثمّ أعاد ترجمها منير البعلبكّي أواخر السبعينات[3]. و نظرا لحجم الرواية توفي حافظ قبل أن ينهي ترجمها. و قاده تأثّره بها إلى تأليف قصيدة مدح في صاحبها، مطلعها:

أعجميٌّ كاد يعلو نجمُه*** في سماء الشمس نجمَ العربي

صافحَ العلياءَ فيها والتقى***بالمعرّي فوق هامِ الشُّهُبِ [4]

و لم يتوانى حافظ عن ذكر تأثّره بمعانيه و جماليات وصفه، و جلاء حكمته البالغة التي أعجزت أطواق أهل المغرب، و عدّ مذهبه الأدبي محرّرا للأحلام من أصفادها.

أمّا مطران فله قصيدة تحمل عنوان فيكتور هيڤو، كما ترجم مسرحيته هرناني Hernani[5]، و بعض مسرحيّات شكسبير عن ترجمة شارل هيڤو لها. بدأ مدحه له بالتساؤل التالي:

بِـأَيّ حُـدُودٍ حُدَّ مِنْ قَبْلِكَ الشِّعرُ؟ *** وَأَيّ قُيُـودٍ قُـيِّدَ الحِسُّ وَالفِكْـرُ؟ (...)

أَسَلْتَ يَنَـابِيـعَ الفَصَـاحَـةِ كُلَّهَا *** وَكَـانَ الَّذِي يُمْتَـاحُ مِنْهَا هُوَ النَّزْرُ

فَـللّهِ دَرَّ العَـبْـقَـرِيَّةِ ـ إِنَّهُ *** لَفَيْضٌ إِذَا مَا غَاضَ مِنْ غَيْرِهَا الدُّرُّ (...)

فَمِـن أَيّ أَوْجٍ بِـالحَيَـاةِ وَأَهْلِهَا *** وَبِـالكَوْنِ وَالأَحْدَاثِ أَلْمَمْتَ يَا نَسْرُ

وَفِـي أَيّ فَـنٍّ مِـنْ فُـنُونِ جَمَـالِهَا *** تَـعَايَـى عَلَيْكَ النَّظْمُ أَوْفَاتَكَ النَّثْرُ [6]

أظهر مطران كيف حرّر هيڤو العقول المسترقّة من أسر التقاليد الأدبية الإغْرِيقية بفضل فطرته السمحة و قلمه الحرّ المبدع الذي آب سنّة خالدة يتّبعها من بعده. و حتّى الرافعي قيل عنه أنّه قال: "إنّ كلمة قرأتها لفيكتور هوجو كان لها أثر في الأسلوب الأدبي الذي اصطنعته لنفسي (...) قوله يصف السماء ذات صباح: وأصبحت السماء صافية كأنّما غسلتها الملائكة بالليل"[7]. إذ أعجب ببساطة تعبيره و سهولة معانيه، فأصبح ذلك حذوه في الإنشاء. و لم تفوّت أيّة مدرسة

1- سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات و الحركات في الشّعر العربي الحديث، ص 97.

2- حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ص 72.

3- ينظر: حفناوي رشيد، الترجمة الأدبية – الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر، دار اليازوري، الأردن، 2018، ص 69.

4- حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ص ص 38- 40.

5- ينظر: ميشال جحا، خليل مطران، باكورة التّجديد في الشّعر العربي الحديث، ص 150.

6- خليل مطران، ديوان الخليل، ج 2، دار مارون عبود، بيروت، 1977، ص 51 – 52.

7- محمد سعيد العريان، للأدب والتاريخ. من صفحات التاريخ، الرسالة، ع 219، 1937، ص 48، 51.

شعرية عربية مدح الشاعر الفرنسي، حيث قال عنه العقّاد إنّه: "كان أشعر أبناء عصره من الفرنسيين"[1]. و تحدّث طه حسين عن خواطره في مقدمة كروميل حول السخرية في الشعر [2]. و ذكر السحرتي تأثّر أبي شادي في قصيدته "أنفاس الخزامى" بفيكتور هيجو في وصفه لزهرة المرغريت الوديعة، كما أشار إلى أنّه "أحاط بكلّ ضروب الشعر و فنونها (...) و لم يجاره أحد في تنوّع موضوعاته"[3]، و امتدحه أبو شادي في كتابه "قطرة من يراع"[4]، فاعتبره شاعرا و حكيما كبيرا. و سمّى إحدى قصائد ديوانه "الشفق الباكي" باسم ديوان هيڤو "أوراق الخريف"، مثلما فعل ميخائيل نعيمة في ديوانه "همس الجفون"، و غيرهما كثيرون ممّن فعل ذلك. كما سمّى أبو شادي إحدى دواوينه باسم ديوان هيڤو "أشعة وظلال" وذكره في كلمته الختامية لديوانه الينبوع.

والتأثّر نفسه نجده عند إبراهيم ناجي والشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة من جماعة أبوللو، والذي قال: "الشاعر الشاعر من يحسن على غرار فيكتور هوغو وألفرد ده موسه"[5]. و روى أنّه لمّا بلغ إلياس فرحات ظهر الباخرة تذكّر قصيدة هيڤو التي نظّمها في طريقه إلى المنفى، والتي صوّر فيها أنّ جميع الفضائل قد غادرت فرنسا معه، و لم يبق إلّا الذلّ الذي قال: أنا باقٍ. و من ينظر في الرسالة، والمقتطف، والبيان و غيرها من المجلاّت يجد أنّ كثيرين ممّن عرفوا الفرنسية ترجموا لهيڤو لأنّ شعره و نثره كانا يعتبران نموذجا مثاليّا للرومانسية. و قد يرد في المجلّة نفسها مقالة عنه أو قصيدة له، بجوار مقالة أو قصيدة لأبي ماضي، كما هو الحال في مجلّة الرسالة[6] أين نشر لأبي ماضي قصيدة "من أدب الزنوج" و لفيكتور هيڤو قصيدة الطبيعة والإنسان التي ترجمها فخري أبو السعود، ما جعل إمكانية اطّلاع أبي ماضي على أدب هيڤو أمرا جليّا.

ترجمت العديد من أعمال فيكتور هيڤو الروائية والمسرحية إلى اللغة العربية، و كذا رسائله من المنفى، فبالإضافة إلى رائعته "البؤساء"، ترجم له أحمد رفعت رواية "تاريخ الجريمة" عام 1912[7]، مثلما ترجمت أحدب نوتردام، و الحبّ الكبير، والرجل الضاحك، و مذكّرات المحكوم عليه بالإعدام، و هرناني، و مقدّمة كروميل. و من أعماله الملخّصة أو المدروسة باللغة العربية

1- عباس محمود العقاد، حول الحرب والشعر، مجلة الرسالة، ع 385، 1940، ص 2.

2- ينظر: طه حسين، حديث الأربعاء، ج3، ص 57.

3- مصطفى عبد اللطيف السحرتي، شاعرية أبي شادي، ضمن: أنداء الفجر، لأبي شادي، ص 42- 44.

4- أحمد زكي أبو شادي، قطرة من يراع في الأدب و الاجتماع، ج1، مطبعة الظاهر، القاهرة، 1907، 71.

5- إلياس أبو شبكة، روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، ص 83، ص 99.

6 - مجلّة أدبيّة (1933 - 1953) تعتمد على وصل الشرق بالغرب، والقديم بالحديث، والقصيدتين في العدد السابع من السنة الأولى (1933)، الصفحتين: 26، 28 على التّرتيب.

7- ينظر: حفناوي رشيد، الترجمة الأدبية - الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر، ص 69.

قبل منتصف القرن الماضي، خاصّة بمناسبة انقضاء خمسين عاما على وفاته عام 1835، حين كانت الصحف الفرنسية ما زالت تفيض بالحديث عنه، و عن نظمه وعظمة نثره ورفيع منزلته:

- أمبير جلوا رمز الشبيبة المعذبة، مي زيادة، الرسالة، ع 99، 1935، ص 15- 22.
- لوكريسيا بورجيا، محمد عبد الله عنان المحامي، الرسالة، ع 99، 1935، ص 23- 28.
- تحليل موجز لرواية هرناني، أحمد حسن الزيات، الرسالة، ع 72، 1934، ص 42- 44.
- عقوبة الإعدام، محمود خيرت، مجلة الرسالة، ع 75، 1934، ص 25- 28.
- البؤساء لفكتور هوجو (دراسة)، أحمد حسن الزيات، الرسالة، ع39، 1934، ص 55 – 57.

و ذكر حلمي بدير فهرست قصائد فيكتور هيڤو المترجمة قبل سنة 1914، و خلال الفترة الزمنية من 1914 حتّى 1939[1]. و منها:

- نار السماء، تر: حنا صاوة، الزهور، س2، مارس 1911، ص 36 و ما بعدها.
- عفريت المنزل، لويس لأسود، الزهور، مارس 1911.
- سخرية القدر، تر: أمينة أحمد طه، السياسة الأسبوعية، 19 سنة 1928.
- الذكرى، تر: أمينة أحمد طه، السياسة الأسبوعية، 16 يونيو سنة 1928.
- الطبيعة والإنسان، تر: أمينة أحمد طه، السياسة الأسبوعية، 7 يوليو سنة 1928.
- الحجاب، تر: محمود حسن السيد، السياسة الأسبوعية، العدد 172، 1929.
- دموع في ظلام الليل، تر: عبد العزيز صبري، السياسة الأسبوعية، ع 173، 1929.
- الجدّة، تر: محمود حسن السيد، السياسة الأسبوعية، 20 يوليو 1929.
- ولد جميل، تر: بيير زهرة، السياسة الأسبوعية، 17 أغسطس 1929.
- بزوغ الفجر، تر: محمود حسن السيد، السياسة الأسبوعية، 23 نوفمبر 1929.
- الفقراء، تر: كامل تهامي، السياسة الأسبوعية، 20 ديسمبر 1929.
- حزن ألمبيو، تر: ابن عبد الملك، الرسالة، ع2، 1933، ص 45- 48.
- الطبيعة والإنسان، تر: فخري ابو السعود، الرسالة، العدد السابع، 1933.
- أغنية، تر: سامي الدهّان، الرسالة، العدد الثاني عشر، 1933.
- بين اليأس والأمل، تر: إسماعيل سرى الدهشان، أبوللو، فبراير 1933، ص 657.
- شرقيات، تر: إسماعيل سرى الدهشان، أبوللو، العدد الثامن أبريل 1933، ص 883.
- نزهات بين الصخور، تر: محمد وصفي، مجلة الرسالة، ع 85، 1935، ص79.
- الأشباح، تر: فؤاد نور الدين، الرسالة، العدد 143، 1936.
- الراعي الشيخ، تر: أحمد فتحي مرسي، الرسالة، العدد 165، 1936، ص 71.

---

[1]- ينظر: حلمي بدير، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، ص 244 – 268.

- الزهرة والفراشة، تر: خليل هنداوي، المقتطف، المجلد 89، 1936، ص 472.
- الزهرة والفراشة، تر: خليل هنداوي، المقتطف، المجلد 89، 1936، ص 472.
- الأشباح، تر: يحي شرارة، السياسة الأسبوعية، العدد 36، 1937.
- أقوى من الزمن، المقتطف، العدد 90، 1937، ص 16.
- الراعي المحتضر، تر: أحمد فتحي مرسي، السياسة الأسبوعية، 6 مارس 1937.
- مقتل الحسان، تر: أحمد أبو الخضر منسي، المقتطف، مج 92، 1938، ص 604.
- من أنت، تر: إسماعيل أدهم، المقتطف، المجلد 93، 1938، ص 72.
- تقهقر نابليون عن روسيا، تر: ابن عبد الملك، الرسالة، ع 304، 1939، ص 54.

فضلا عن ترجمات أخرى لم ترد في هذه المجموعة، و منها:

- وا حسرتاه! ما أكثر ما رأيت من غادات هصرتهن يد المنون !، تر: فؤاد نور الدين، الرسالة، ع 134، 1936، ص 36، 40.
- ولد الفجر، محمود فهمي رزق، مجلة الرسالة، ع 12، 1933، ص 63.
- الطبيعة والإنسان، ميشبل جرجس المهندس، المقتطف، ع 2، مج 82، 1933.
- الطبيعة والإنسان، فخري أبو السعود، الرسالة، ع7، 1933، ص 54.
- الطبيعة والإنسان، علي شرف الدين، الثقافة، ع 318، مصر، 1945، ص 28.

أمّا أحمد حسن الزيّات فإنّه خصّص عدّة أبواب للأدب الفرنسي والشعر المترجم في مجلّته "الرسالة"، خاصّة أدب هيڤو الذي اختار منه الموضوعات الإنسانية الرائعة، و منها:

- الفقراء– قصيدة لفكتور هوجو، مجلة الرسالة، ع 416، 1941، ص 1– 7.
- قصيدة المستقبل (حول نابليون عقب واترلو)، الرسالة، ع 376، 1940، ص59.
- البريد الأدبي، مركز هوجو في النثر، مجلة الرسالة، ع 100، 1935 ص 68.

و جمعت بعض الترجمات في كتب خاصة على غرار كتاب "بلاغة الغرب" (1922) لمحمد كامل حجاج الذي ترجم نثرا عدّة قصائد لهيڤو هي: "نابليون الثاني" و"الغريق" و "إنّ للرجال علينا" و "طرفة من الموسيقى"، مع شروح في الهوامش [1]. و كتاب "أعلام الشعر الفرنسي وطرائف من آثارهم"[2] الذي اختار مؤلّفاه قصيدتي: "الضمير" فترجماها نثرا وشعرا، و"واترلو" التي ترجماها شعرا. و قام شحاذة اليازجي بتعريب شعري لأشهر قصائد الشعراء الفرنسيين، وجمعها بديوان أسماه "القطرات"، منها أربعة قصائد لفيكتور هوڤو، هي: بعد المعركة، و ليلة في

---

[1]– ينظر: محمد كامل حجاج، بلاغة الغرب، ص 9 – 22.

[2]– ينظر: العوضي الوكيل، س. عبد الرزاق صبري، أعلام الشعر الفرنسي وطرائف من آثارهم، ص 53.

الأوقيانوس، و واترلو، والفقراء [1]. قال إبراهيم المنذر في تقديمه لهذا الديوان إنّ بعضها ترجم عدّة مرّات، و عدّها: "قلائد درّية و فرائد عسجدية و نفائس روحية تظلّ جديدة مهما تقادم عليها الزمان (...) كالمسك ما كرّرته يتضوّع"[2]. و ممّا تبيّن من هذه النظرة التاريخية لطلائع المقارنة عند العرب، و كذا ممّا توفّر من ترجمات تبجّل هيڤو و شعره و تروّج له عبر الزّمان والمكان، لا يدهشنا إن تأثّر به أبو ماضي فانكبّ عليه يغترف منه أعذبه ذوقا و أمتعه فكرا، لكن ما يعاب عليه هو عدم اعترافه بذلك، رغم أنّ أغلب من عاصره لم يتردّدوا على التصريح بمنابعهم الغربية.

1 – ينظر: شحاذة اليازجي، القطرات، مطبعة الإرشاد ، اللاذقية، 1946، ص 105 – 140.

2 – إبراهيم المنذر، مقدّمة ديوان القطرات لشحاذة اليازجي، ص 6.

الفصل الثالث : مقارنة بين الشاعرين فيكتور هيڤو و إيليا أبو ماضي

المبحث الأوّل: فيكتور هيڤو Victor Hugo (1802 – 1885

المبحث الثاني: إيليا أبو ماضي (1889 – 1957)

المبحث الثالث: التناص والتشابه بين نتاج الشاعرين

المبحث الأوّل: فيكتور هيڤو Victor Hugo (1802 – 1885):

فيكتور-ماري هوڤو هو أحد روّاد الحركة الرومانسية في فرنسا، و من عظماء أدباء القرن التاسع عشر للميلاد على الصعيدين المحلّي والعالمي، كما كان شخصية سياسية، و مثقّفا ملتزما احتلّ مكانة هامّة في تاريخ الآداب الفرنسية في أصناف و مجالات أدبية متعدّدة، حيث كتب الرواية، والمسرح، والقصّة، والمقالة، والخطابة، والنقد، و كتب في مختلف الموضوعات والأغراض والأنواع الشعرية، إضافة إلى أنّه كان رسّاما، و فنّانا تشكيليّا، و رجل دولة ناضل من أجل العدالة والحرية، و مختلف حقوق الإنسان.

1 – النشأة و التكوين:

ولد فيكتور ماري هيڤو في السّادس و العشرين من فيفري عام 1802 في مدينة بزنسون Besançon الواقعة على الحدود الفرنسيّة الإسبانية[1]، و هو الابن الثالث والأصغر لجوزيف ليوبولد هيڤو، أحد كبار الضباط في جيش جوزيف بونابرت Joseph Bonaparte، ملك نابولي آنذاك، و صوفي تريبوشيه ابنة ضابط في البحرية[2]. ولد هيڤو ضعيف البنية، رأسه الكبير عبء على منكبيه، إذ وصفه أنّه كان يتدلّى من شدّة هزاله حتّى قيل أنّه لن يعيش[3]. وأدّت خيانة الزوج و كثرة التنقّل إلى شعور صوفي بعدم الاستقرار، فآثرت الانفصال مؤقّتا في عام 1803، وانتقلت للعيش في باريس مع أبنائها، و كان هيڤو في الثانية من عمره. قضى طفولته و فتوّته هناك مع والدته و شقيقيه هابيل و أوجين، باستثناء مدّة قصيرة اصطحبه فيها أهله للإقامة في إيطاليا، و جزيرتي ألبا و كورسيكا ما بين 1805 و 1806، بسبب عمل الوالد الذي تميّز بقدراته العسكرية، و تولّى حكم العديد من المقاطعات الإيطالية، حيث التحقت صوفي بزوجها Léopold

---

[1] – أورد فيكتور هيڤو في قصيدته الأولى من ديوانه "أوراق الخريف" أنّها مدينة إسبانيّة قديمة.

Alors dans Besançon, vieille ville espagnole,
Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,
Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois
Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix;
Si débile qu'il fut, ainsi qu'une chimère,
Abandonné de tous, excepté de sa mère,
…Cet enfant que la vie effaçait de son livre,
Et qui n'avait pas même un lendemain à vivre,
C'est moi.

[2] – فيكتور هيڤو، أحدب نوتردام، ترجمة و نشر: دار البحار، د. ت، ص 6.

[3] – Annette Rosa, Victor Hugo, L'éclat d'un siècle, Ed: Messidor, 1985, P. 4.

في نهاية عام 1807، و كان فيكتور حينها يبلغ من العمر خمس سنوات. ثمّ قام والده بمرافقة جوزيف بونابرت Joseph إلى إسبانيا بعد أن أصبح هذا الأخير ملكا عليها، فوافقت مدام هوڤو مجدّدا بمغادرة باريس نحو مدريد في فبراير 1811. لكنّ الخلافات تفاقمت بين الوالدين، فعاد فيكتور، وهو في العاشرة من عمره، للعيش مع أمّه في باريس. و كانت إمبراطورية نابليون حينها تنهار تحت ضغط أوروبا المتحدة ضدّه، حتّى تنازل في 6 أبريل 1814، ليعود النظام الملكي مع لويس الثامن عشر، الأمر الذي أفرح صوفي المدعّمة للملكية*، بينما جرّد القائد هوڤو من ألقابه، و طلّق زوجته في عام 1815، كما حصل على حضانة أولاده، فوضع يوجين وفيكتور في مدرسة داخلية، لكن بتدخّل الملك جوزيف لصالح صوفي احتفظ ليوبولد بالابن الأكبر هابيل Abel و وافق على إعادة يوجين Eugène وفيكتور Victor إلى والدتهما شرط أن تعود إلى فرنسا. وفي نهاية العام الدراسي (1818) غادروا مدرسة كورديه للاستقرار في باريس[1].

سمحت كلّ تلك الرحلات لفيكتور بمشاهدة مناظر طبيعية رائعة منذ طفولته الأولى، فتعلّم الكثير منها، و احتفظ منها بعدّة ذكريات وتأثيرات ملأت مخيّلته برؤى خلقت كلّ منها رواسب في وجدانه. و أشار إلى ذلك في قصيدة له بعنوان "طفولتي" Mon enfance، قال فيها:

Avec nos camps vainqueurs, dans l'Europe asservie
J'errai, je parcourus la terre avant la vie ;
Et tout enfant encor, les vieillards recueillis
M'écoutaient, racontant d'une bouche ravie
Mes jours si peu nombreux et déjà si remplis. [2]

مع معسكراتنا المنتصرة في أوروبا المستعبدة
تجوّلت، و عبرت الأرض قبل الحياة؛
و كنت لا أزال طفلا لمّا كان المسنّين يجتمعون
للاستماع إليّ وأنا أروي بفم مبتهج

---

* – الأب كان مواليا للجمهوريين، والأم كانت موالية للملكية، و كانت تشاطر أولادها أذواقهم، وتشجّع محاولاتهم الأدبية الأولى بعد أن استقرّت معهم في منزل متباعد في حيّ فويونتين لتتفرّغ لتعليم أبنائها. ينظر:
Sainte Beuve, Portraits contemporains; P. 391. In: Jules Marsan, Le conservateur littéraire 1819-1821, T I, 1ère partie, Ed: Hachette, Paris, 1922, pp. VI – VII.

1 – Annette Rosa, Victor Hugo, L'éclat d'un siècle, p. 4 – 10.

2 – Victor Hugo, Œuvres complètes – Poésie I, Odes et Ballades, éd: Hetzel-Quantin, Paris, Non daté, P. 365 – 370.

عمري القصير الذي كان قبلا ثريّا*.

نمت تلك الذكريات في روحه الملتهبة، حتّى أخذ يغنّي بصوت مكتوم منذ صغره، و والدته تراقب سرّا كلّ خطواته، و قد عبّر عن دهشتها في القصيدة السابقة بقوله على لسانها: " إنّ جنّية تكلّمه و لا نراها!".

تعلّم فيكتور القراءة بمفرده، كما تلقّى العلم على يد والدته التي كان مولعا بها، و أخذ عنها شغفه بالقراءة وحرّية التفكير، و كانت أولى ملهمة له. واصل تعليمه عصاميّا، كما تعلّم على كاهن عجوز يدعى الأب دولا ريفيير De la Rivière من أبريل 1812 إلى ديسمبر 1813، و قد خصّ هيڤو هذا المربّي بقصيدة طويلة من ديوانه "تالاشّهة والظلال" عنوانها "ما حدث في فيونتين 1813".

لكنّ الفضل الحقيقي كان للعقيد فيكتور دي لاهوري Lahorie* الذي أصبح معلّم و عرّاب فيكتور هيڤو، إذ على ركبتيه اكتشف، وهو في الثامنة من عمره، عنف التاريخ من خلال قراءة تاسيت Tacite، كما قضى ساعات نهم في التهام فوضوي لعيون الشعر الفرنسي و ما أنتجه روسو و ديدرو. و في الفترة التي أعاده فيها والده إلى أسبانيا عام 1811، سجّله بمدرسة داخلية دينية في مدريد رفقة أخيه أوجين، ثمّ في ثانوية النبلاء حيث قضيا عاما واحدا، بينما نجا الأخ الأكبر هابيل Abel من هذا المصير المحزن بارتداء زيّ الحرس الملكي. لقي الأخوان عداء من طرف زملائهم الأسبان، فقاتلا بالقبضة أوّلا، ثم بالتفوّق الأكاديمي الساحق على أقرانهما، فاضطرّ الأساتذة مندهشين وغاضبين إلى جعلهما يقفزان على ستة فصول في أسبوع واحد و هما في الثامنة والعاشرة من عمريهما، إذ كانا قادرين على ترجمة Tacite بكتاب مفتوح.

و بعد ثلاث سنوات عادا إلى حضن والدتهما، لكن سرعان ما ألحقهما والدهما بمدرسة كورديه الداخلية La pension Cordier في باريس، حيث تلقّيا تعليما عاليا في الأدب اللاّتيني، ليصيح فيكتور، منذ طفولته، قادرا على أن يترجم إلى لغته الأمّ ما كتبه شعراء كبار من أمثال هوراس، وفرجيل ، وتاسيت، وشيشرون، إذ كان يحفظ عشرات الآبيات من أشعارهم كلّ مساء قبل النوم، ليترجمها في اليوم التالي. و كان أساتذته كهنة سابقين وصفهم فيكتور في قصيدته "حول هوراس" بأنّهم أسوأ من الرهبان الأسبان، و أنّهم مربّون سود Noirs pédagogues لهم أظافر

---

*– الترجمة في هذه المقطوعة و أغلب ما يلي من مقطوعات شخصية، إلّا ما أشير فيها إلى غير ذلك.

*– تعرّفت عليه العائلة في فترة استقرارها القصيرة في باريس، فأعطى اسمه لفيكتور الصغير، و كان بمثابة الأب الروحي له، كما أعجبت به صوفي Sophie حتّى قيل إنّها كانت تربطها به علاقة حبّ. و كان لاهوري متّهما بالتآمر، فأعدمه نابليون الأوّل في عام 1812. ينظر:

Annette Rosa, Victor Hugo, L'éclat d'un siècle, p. 2 – 3.

سوداء من القذارة، و جماجم يخرج منها الليل. و بعد فشل الأخوين في أن يكونا سيّدي مصيريهما، تعهّدا بجعل المدرسة الداخلية إمبراطورية هما قياصرتها. و بعد عامين مكّنتهما قوّتهما المثيرة في اللاتينية من ترجمة فرجيل Virgile[1]. و في الرابعة عشر أصبح نجم تلك المدرسة، و هناك كتب في حدود 1815 قصائده الأولى بتشجيع من والدته[2]، و وكان في عمره أربعة عشر عاما حين سجّل في دفتر له: "أريد أن أكون شاتوبريان أو لا شيء" [3].

غادرا تلك المدرسة في عام 1818 تاريخ صدور الطلاق، و عادا إلى العيش مع والدتهما، و بعد حصول فيكتور على شهادة الباكلوريا تمّ تسجيله في كلّية الحقوق[4]. و كان الأب قد وجّه أبنائه إلى كلية الهندسة في باريس التي تكوّن النخبة العسكرية في الرياضيات قبل كلّ شيء. وكان يُعدُّه لدخول الكليّة الحربيّة، إلّا أنّه رأى في نفسه ميلا للشعر، و قال شاكيا على الرغم من أنّه "كان ذكيّا في الرياضيات" [5] :

On me livrait tout vif aux chiffres, noirs bourreaux ;
On me tordait depuis les ailes jusqu'au bec
Sur l'affreux chevalet des X et des Y [6]

سلّموني حيّا للأرقام، الجلادين السود.
كنت أُعصَر من الأجنحة إلى المنقار
على الحامل المخيف لـ (س) ، (ع)

أحبّ فيكتور باريس، إذ فيها انطلقت روحه، و عاش فيها مع والدته و شقيقه يوجين Eugène، شاعر هو الآخر. وكانت والدته تأخذهما كلّ مساء لبيت أصدقائها فوشيه Foucher. و كانت لديهم ابنة تبلغ من العمر ستة عشر عاما تدعى أديل Adèle، أحبّها فيكتور، لكنّ والدته التي كانت تدرك عبقرية ابنها عارضت الزواج، معتقدة أنّ الفتاة لا تستطيع إلهام ودعم الذي

---

1 – Annette Rosa, Victor Hugo, L'éclat d'un siècle, p. 2 – 10.

2 – Adèle Hugo, Victor Hugo Raconté par un témoin de sa vie, T. 2, Éd : A. Lacroix, Verboeckhoven et C", Bruxelles, Leipzig, 1863, P 62.

3 – جون كوهين، بناء لغة الشعر، ترجمة و تقديم و تعليق: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990، ص 228.

4 – فيكتور هيڤو، أحدب نوتردام، ص 6.

5 – موريس حنّا شربل، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس بيرس، طرابلس، 1996، ص 447. و عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتحاد الكتّاب العرب 1999 ص 87 -93.

6 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, A propos d'Horace, P. 53.

سيكون أعظم شاعر في زمانه[1]. عانى من ذلك لكنّه لم يخالف رغبتها. ثمّ ماتت والدته في جوان من عام 1821، و هو في التاسعة عشرة من عمره، و تأثّر كثيرا بذلك، و خصّها بكثير من قصائده، فتغنّى بحبّها في ديوانه "أوراق الخريف" Les feuilles d'automne (1831)، كما عبّر عن حزنه الشديد بموتها في قصيدة لاحقة وردت في ديوانه "التأملات" (1856) بعنوان "الكآبة" Melancholia (باللاتينية)، قال فيها:

« Et, pendant qu'on gémit et qu'on frémit dans l'ombre …
Tous ces hommes contents de vivre, boivent, rient,
Chantent… »[2]

"وبينما نتأوّه ونرتعد في الظلّ …
كلّ هؤلاء الرجال سعداء بالعيش والشراب والضحك،
يغنّون".

عبّر عن حالة الاكتئاب التي قادته تحت نوافذ فوشيه، متأمّلا تحت المطر، أديل في ثوب أبيض تبتسم في الحفل، لكنّ الكابوس تبدّد في اليوم التالي عندما اكتشف جهل أديل لموت أمّه. وقامت عائلة فوشيه بأخذ أديل بعيدا عن باريس، لكنّ مثابرة فيكتور الذي لم يكن بحوزته سعر السفر جعلته يسافر إليها سيرا على الأقدام لمدّة ثلاثة أيّام، إذ كان حينها يعتمد على معاش ملكي، لكنّ ظروفه المادية تحسّنت بعد نشر رواية ضخمة بعنوان هان الأيسلندي Han d'Islande، فضلا عن مجموعته الشعرية الأولى "قصائد وأشعار مختلفة" Odes et poésies diverses عام 1822، ما مكّنه من الزواج بصديقة طفولته أديل في أكتوبر من عام 1822، خاصّة و أنّه تحصّل على شهادات تعميد زائفة لطمأنة والديها المحافظين. و كان يبلغ من العمر عشرين عاما، و عاش سعيدا على مدى السنوات العشر القادمة، حيث أنجبا خمسة أبناء هم: ليوبولد الذي توفي في طفولته، و ليوبولدين، و شارل، و فرانسوا–فيكتور، و أديل. كما استرجع علاقته بوالده منذ عام 1823، و عبّر عن إعجابه به في العديد من القصائد*، ما جعله يغيّر جذريّا وجهته السياسية، مثلما حدث مع شخصية ماريوس في روايته "البؤساء"، والذي كان أيضا ابن عقيد في جيش نابليون، نشأ على يد جدّ ملكي قبل أن يعلم بوجود والده. كان فيكتور معشوقا، و صالوناته الأدبية

---

1 – Alain Decaux, Victor Hugo: La vie et l'œuvre, Institut de France, Académie Française; Centenaire de la mort de Victor Hugo, 10 Octobre 1985, p. 4–5.

2 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 201.

* – كتب في عام 1823 قصيدة "إلى والدي" كلّها حبّ و إعجاب. قال فيها: "أعظم إرث هو اسم مبجّل". ينظر: Victor Hugo, O.C. Poésie I, Nouvelles Odes, P. 137.

تمتلئ، و كلّ شيء يبتسم له، لكنّ سعادته الزوجية لم تدم طويلا، فبينما كان أخوه أبيل Abel ينافسه في الشعر، نافسه أوجين Eugène سرّا في حبّ أديل Adèle، و لمّا تزوّجها فيكتور أصيب أوجين بالجنون ليموت في عام 1837 [1]، فأحسّ فيكتور بالذنب، كما شكّك في علاقة الأخوة التي انعكست في العديد من شخصيات أعماله، مثل قابيل Caïn وهابيل Abel في أسطورة القرون.

ثمّ صُدم لاحقاً بخيانة صديقه سانت بيف Sainte Beuve الذي نجح في إغواء زوجته، فضاعت مشاعر الشباب النبيلة، و لم يبطئ الناقد أن أعلن الخصومة على الشاعر[2]، أمّا هيغو، فعلى الرغم من أنّه لم يطلّقها حتى لا يكرّر مع أولاده مأساة طفولته، إلّا أنّه تحوّل عنها ليرتبط بالممثّلة جولييت درويه Juliette Drouet التي التقى بها في إعدادات مسرحيته "لوكريس بورجيا" Lucrèce Borgia عام 1833، فلازمته حتى وفاتها عام 1883[3]، و كتب لها عدّة أشعار.

نشأ هيغو تحت ظلّ الملكيّة مع والدته، لكنّ موقفه السياسي سرعان ما تبدّل فأصبح ثوريّا معارضا منذ عام 1830، ثمّ صديقا للملك لوي – فيليب Louis– Philippe الذي عيّنه عضوا في مجلس الأعيان عام 1845. ثار ضدّ الظلم الاجتماعي و اتّخذ مواقف متشدّدة رافضا عقوبة الإعدام، باعتبارها بقية من بقايا الدمّ بالدمّ و شريعة الوحشية الأولى[4].

سبّب له موت ابنته ليوبولدين Léopoldine عام 1943 صدمة كبيرة، حيث ماتت غرقا مع زوجها شارل فاكيري Charles Vacquerie بينما كانا يقومان برحلة على متن قارب في نهر السين، فانهار الشاعر، و انصرف جزئيّا عن الاهتمام الأدبي إلى معترك السياسة، خاصّة و أنّ ذلك صادف فشل روايته "حُماة القلاع" Les Burgraves[5]. جنّد نفسه للنضال السياسي لمدّة عشر سنوات (1841– 1851) مدافعا عن العدالة الاجتماعية وحرية الانتخاب والصحافة والتعبير، كما ناضل من أجل إلزامية التعليم ومجّانيته. ففي عام 1841 انتخب عضوا في الأكاديمية الفرنسية بعد ثلاث محاولات غير ناجحة، و في عام 1848 انتخب نائبا عن مدينة باريس في الجمعية التأسيسية، ثمّ في المجلس التشريعي والمجلس الدستوري في أعقاب ثورة عام 1849 التي قامت إثرها الجمهورية الثانية. و كان قد ساند ترشيح لوي– نابليون بونابرت (المعروف

---

1 –Adèle Hugo, Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, T. 2, p. 442.

2– ينظر: أحمد حسن الزيات، البريد الأدبي، رسائل سنت بيف، مجلة الرسالة، ع 88، 1935، ص 65– 68.

3 –Auguste Viatte, Victor Hugo et les illuminés de son temps, éditions de l'arbre, Montréal, 1942, p. 101.

4 – Annette Rosa, Victor Hugo, L'éclat d'un siècle, pp. 32.

5 – Auguste Viatte, Victor Hugo et les illuminés de son temps, p. 117.

باسم نابليون الثالث) لرئاسة الجمهورية في ديسمبر 1848، ثمّ اختلف معه لأنّ بونابرت وافق على عودة البابا إلى روما، فأصبح هيغو خصمه. و بعد انقلاب الثاني ديسمبر 1851 الذي قام إثره نابليون بتنصيب نفسه إمبراطورا على فرنسا، وإظهار نواياه في غزو ألمانيا، راسل بسمارك (ملك ألمانيا) هيغو طالبا منه توجيه الشعب الفرنسي ضدّ نابليون الثالث في رسالة بدأها بعبارة: "من عظيم ألمانيا إلى عظيم فرنسا". فنظّم هيغو حركة مقاومة، و لكنّها باءت بالفشل، واعتقل، فهاج الشعب إثر ذلك فعفي عنه[1]، و ترك فرنسا عام 1851 قاصدا بروكسل، ثمّ إلى جزيرة جيرسي حيث مكث من عام 1852 حتى عام 1855، و منها إلى جزيرة جيرنسي، و عاش في المنفى قرابة عشرين عاما[2].

و أثناء تواجده بجيرسي اهتمّ بالروحانيات حتّى أصبح أشهر عالم روحاني في القرن التاسع عشر، حيث كان يحضر جلسات الطاولات الدوّارة Les tables tournantes لاستحضار الأرواح منذ سبتمبر 1853 معتقدا أنّه من خلالها كان على اتّصال بابنته الراحلة. وكان ابنه شارل، في أغلب الأحيان، وسيطا له يطرح الأسئلة على الأرواح التي تعدّى عددها المائة، منها أنبياء كموسى والمسيح، و أدباء كفولتير و شكسبير، و حتّى تجسيد أفكار مجرّدة مثل الدراما والشعر، والموت، والنقد. دام الشغف بهذه الظاهرة ما يقرب من عامين[3]، اختلطت خلالها معاناة المفكر الديني بحداد الأب ومرارة السياسي المنفى، وانعكس ذلك على شعره بكثرة التضرّع لله والبحث عن سرّ الحياة والموت.

تابع هيغو في المنفى هجومه على نابليون الثالث باسم الحرّية، في عدّة أعمال ناعتا إيّاه ب"نابليون الصغير"، و"القناع"، و"القزم"، كما خصّص ديوانا كاملا لهجائه سمّاه: العقوبات، حتّى أصبح رمز الحرية والمقاومة. قال عن النّفي:"هو تجريد القانون، و ليس ثمّة شيء أكثر فظاعة منه، و لكن بالنّسبة لمن هو فظيع؟ (...) بالنسبة إلى من قضى به، فالقصاص ينقلب على الجلاّد. و ليس ثمّة ما هو أشدّ إرهابا لنفوس الأشرار المتوّجين من رجل هرم هادئ تحوم حوله طيور العواطف دهشة حائرة، و مثابرة فيلسوف على بزوغ الفجر(...) أمام الصّخور والأشجار، و رجل هزيل لا يفكّر فحسب، بل أيضا يتأمّل"[4]. و في المنفى ولدت أبرز أعماله الأدبية. رفض

---

[1] – ينظر: موريس حنّا شربل، موسوعة الشعراء و الأدباء الأجانب، ص 448. و محمد كامل حجاج، بلاغة الغرب – أحسن المحاسن وغرر الدرر من قريض الغرب ونثره، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014، ص11.

[2]– Théophile Gautier, Histoire du romantisme, P. 104.

[3]– Auguste Viatte, Victor Hugo et les illuminés de son temps, P. 131 – 148.

[4] – فيكتور هيغو، رسائل و أحاديث من المنفى، تر: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 2.

العفو الذي أصدر في صالحه في عام 1859، و قال في قصيدة Ultima Verba التي تعني "الكلمات الأخيرة": "إن لم يبق سوى واحد (في المنفى) سوف يكون أنا"[1]. و في ذلك قال شاعر النيل:

كتب المنفيُّ سطرا للذي***جاءه بالعفو فاقرَأْ و أعجبِ

أبريءٌ عنه يعفو مذنبٌ؟*** كيف تُسدي العفوَ كفُّ المذنبِ؟ [2]

حيث أرجع رفضه للعفو الذي أصدره ذاك الذي سمّاه بالقاهر المغتصب إلى مروءة الشاعر وعفّته. و لمّا انتصرت بروسيا على فرنسا عام 1870، وأعلن قيام الجمهورية الثالثة، عاد هيڤو إلى باريس كرجل دولة، و كأديب مشهور استقبل استقبال الأبطال، كما أصبح عضوا مؤسّسا في الجمعية الدولية للفنون والآداب، و عضوا في مجلس الشيوخ، لكنّه استقال عام 1881 بعد وفاة ابنه شارل. و كان هيڤو الأديب الأكثر شعبية في فرنسا، ففي عيد ميلاده الثمانين قام مواطنوه بمسيرة حاشدة حضرها حوالي ستّمائة ألف شخص[3]، ليحيّوا فيه قرنا كاملا من العطاء الأدبي والسياسي.

ماتت زوجته أديل في عام 1868، وفي أثناء رجوعه إلى باريس توفي ابنه شارل. ثم فجع بوفاة ولده الثاني، و لم تبق إلّا ابنته أديل التي جنّت، فاهتمّ بحفيديه جورج و جان (ابني شارل) اللذين نظّم لهما في شيخوخته ديوانا بعنوان: "فنّ أن تكون جَدّا" (1877). و في عام 1883 ماتت حبيبته جولييت فصعقه الألم و أنهكه، حتّى توفّي في الثاني والعشرين من شهر مايو 1885، و أقيم له مأتم رسميّ و شعبيّ حاشد سار خلف جثمانه أكثر من مليوني شخص من قوس النصر إلى مبنى البانتيون Panthéon حيث يرقد عظماء فرنسا[4]، مع ترنيم أغنية بعنوان "موت عبقريّ"، فضلا عن عدّة قصائد رثاء كتبت عنه، و تمّ إطلاق اسمه على كثير من الطرقات، كما وضعت صورته على الفرنك الفرنسي[5]. و لم يحظ حتّى اليوم أيّ أديب بمثل ذلك التقدير الرسمي. و بموته فقد العالم أحد العقول النيّرة والأقلام الأكثر سخاء.

من المعجبين بشعره بودلير Baudelaire الذي رأى فيه "عبقريّا بلا حدود"[6]، و أجّل فلوبير Flaubert طبع روايته "سالامبو" Salammbô عام 1862 إلى ما بعد طبع رواية

1– Victor Hugo, Œuvres complètes. Poésie IV, Les châtiments, éd: Hetzel-Quantin, Paris, 1882, P. 430.

2– حافظ إبراهيم، ديوان حافظ إبراهيم، ص 39.

3– ينظر: فيكتور هيڤو، أحدب نوتردام، المقدّمة، ص 8 – 10.

4 – Sans Nom, Les funérailles de Victor Hugo, Journal Le Temps, N° 8799, 25ème Année, Paris, 02-06-1885, P. 1. Source gallica.bnf.fr

5 – Sans Nom, Les funérailles de Victor Hugo, Le Temps, N° 8799, P. 1.

6– Paul Stapfer, Racine et Victor Hugo, 6é éd: Armand Colin, Paris, 1897, P. 153.

البؤساء، و قال: "ثمّة رجال يجب أن ننحني أمامهم و نقول: من بعدكم يا سيّدي"[1]. فقد احتلّ مكانة عظيمة كما دلّت على ذلك جنازته، و اعتبر نجما ساطعا، و شاعرا عظيما لمع اسمه في جميع أنحاء العالم.

ترجمت أعمال هيڤو إلى العديد من اللغات، خاصة رواية البؤساء، و حظيت باستقبال مهمّ في الاتحاد السوفيتي حيث تمّ نشر أعماله الكاملة ما بين عامي 1953 و 1956، منها ما ترجم عدّة مرّات في الأربعينات والخمسينات، و رافقت ذلك عدّة دراسات، و مؤتمرات، و حصص تلفزيونية[2]. و ذكر هوبير حدّاد Hubert Haddad الذي شبّه هيڤو بآخيل بطل الإلياذة، أنّ مجلة "الدراسات الفيتنامية" وصفته في العدد الأوّل من عام 2002، بأنّه أكبر و أعظم كاتب في العالم في كلّ الأزمنة. كما شبّهه الكونت دي ليسل Lecomte de Lisle بجبل الهيمالايا، و حيّى فيه – مبهرا ومحترما – ستّين عاما من العبقرية[3]، و كتب عنه قصيدة رثاء بعنوان "إلى فيكتور هيڤو" À Victor Hugo. و لمّا سئل أندري جيد André Gide عن شاعره المفضّل أجاب: "فيكتور هيڤو للأسف! (...) و كان في شبابه يهذي بديواني هيڤو: الأصوات الداخلية، و أغاني الغسق"[4]. أمّا تيوفيل غوتييه Théophile Gautier فرأى أنّ السنين التي تضعف المبدعين الآخرين جعلته يزداد قوّة، و قال: "لو فكّرت يوما أن أشكّ في جودة بيت شعري واحد لفيكتور هيڤو لما تجرّأت على الاعتراف بذاك لنفسي في قبو مظلم"[5].

احتفل الفرنسيون بالذكرى الخمسين لوفاة الشاعر عام 1935، و بالذكرى المئوية لميلاده عام 1902، والتي حضرها الرؤساء والشعراء والسفراء والعسكريّون، وعدّة وفود أجنبية عبّرت بكلمات مؤثّرة عن إعجابها الذي بلغ حدّ الولع والتقديس لخياله الهائل و قوّة الكلمة عنده. و دام الاحتفال سبعة أيّام ألقيت فيها خطب شائقة، وأنشد شعره، وعرضت مسرحيّاته، ورفعوا له التّماثيل، وسمّوا الشوارع والميادين باسمه، واتّخذوا داره متحفا، كما حرّرت العديد من المقالات والكتب

---

1 – روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص48 إلى 52.

2 – Krystyna Jackowska-Frank, La réception de la littérature française en Pologne, 1944 – 1956 : Littérature, Politique, Idéologie, Université Paris-Sorbonne, Le 11 mars 2011, P. 606 – 608.

3 – Le conte de Lisle, Victor Hugo, anthologie Poètes français du XIX siècle, 1762 à 1817, Paris, Ed : Alphonse Lemerre, P. 27- 31.

4 – Hubert Haddad nous parle de Victor Hugo, Victor Hugo à l'heure des feux sans nombre, L'Écho Hugo, n°3, P. 51 – 64.

5 – Théophile Gautier, Victor Hugo 1902, éd: Eugène Fasquelle, Paris, 1902, p. 1.

حوله[1]. و بعد نجاح هذه الاحتفالات أعادوا الكرّة في الذكرى المئوية لوفاته في عام 1985، ثمّ جاءت تلك التي نظّمت في الذكرى المئوية الثانية لميلاده في عام 2002 لتؤكّد على أنّ مجده لم ينته، إذ تواصلت – كما في المناسبات السابقة – طبعات نقدية و دراسات حول أعماله، و حول تلقّيها في ألمانيا و إنجلترا و غيرهما من أقطار أوروبا. و ظهر كمّ هائل من سير حياته ومقالات تصوّر عبقريته، و أشياء تذكارية مخصّصة له شملت القمصان والمجوهرات والعطور والزهور والنبيذ والميداليات[2]. و لعلّ أشهر ما كتب عنه كتابي شارل رنوفييه Renouvier الذي خاض في العالم الخيالي لهوڤو، ألا و هما: "فيكتور هوڤو الشاعر" و"فيكتور هوڤو الفيلسوف"، ثمّ القراءة التحليلية النفسية التي قدّمها شارل بودوان Charles Baudouin، مركّزا على عُقده النفسية والصراع والتناقض في عمله، ليقوم بمواجهتها مع أناه العليا لفهم كيفية تولّدها.

2 – مسيرة هيڤو الأدبية:

كتب هيڤو أولى قصائده في زمن الإمبراطور نابليون الأوّل، حيث خصّه، و هو في سنّ الحادية عشرة، بقصيدة وصفه فيها بنابليون العظيم الذي يحارب مثل الأسد. و كان في كلّ يوم يسقط مائة بيت من ريشته، أو عشرين صفحة من النثر، و على منضدة سريره دائما ورقة وقلم رصاص[3]. و كان في عمره أربعة عشر عاما حين سجّل في دفتر له: "أريد أن أكون مثل شاتوبريان أو لا أكون شيئا على الإطلاق"[4]. و يقصد صاحب كتاب "العبقرية المسيحية" الذي كان يقرأه خلسة في مدرسته الداخلية، كما كان يقرأ شعره على أسماع شاتوبريان الذي كان يوجّهه، و يصحّح له [5]. و كان في تلك السنّ المبكرة، قد ملأ دفاتره بآلاف الأبيات الشعرية، و في عام 1817، بينما كان لا يزال في المدرسة الداخلية، شارك سرّا في مسابقة شعرية أعدتّها الأكاديمية الفرنسية حول موضوع السعادة التي توفّرها الدراسة في كلّ مجالات الحياة، بقصيدة تتألّف من 320 بيتا شعريّا ظفرت بإعجاب أعضاء الأكاديمية، فحصل على أول إشارة مشرّفة، كما ظهر اسمه في الصحافة، لكنّه حرم من الجائزة لمّا اكتشف صغر سنّه[6]. عوّضها منذ عام 1819 حين أرسل ثلاث قصائد إلى تولوز Toulouse، فحقّق ثلاثة انتصارات متتالية، ثمّ فاز بمسابقة أخرى

1– ينظر: روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص40.

2 – Jean-Claude Fizaine, Aspects d'un centenaire, in Romantisme n°60, Hugo-Siècle, Persée, 1988. P. 5 – 36.

3 – Alain Decaux, Victor Hugo: La vie et l 'œuvre, P. 3 – 7.

4 – جون كوين، بناء لغة الشعر، ص 228.

5– Edmond Biré, Victor Hugo avant 1830, éd: Jules Gervais, Paris, 1883, P 222-223.

6 – Adèle Hugo, Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, T 1, p 377 – 384.

بفضل قصيدته "موسى على النيل" Moïse sur le Nil [1]. وبهذا التقدير الأدبي استطاع أن يقنع والده باتّجاهه إلى الأدب. كما ظهرت له في تلك المرحلة العديد من الأعمال المسرحية، منها "إرتامين" Irtamène التي كتبها في سنّ الرابعة عشرة، و هي دراما تاريخية استعار موضوعها من فولتير، و مسرحيات أخرى لم تشتهر كثيرا، مثل: "جهنّم على الأرض" L'Enfer sur terre، و "قصر الشيطان" Le Château du diable، و"فرنسا في حداد" La France en Deuil، و إيناس دي كاسترو Inez de Castro، و"الطوفان" Le Déluge، و أتيلي Athélie[2]. فضلا عن ذلك، كان يكتب مقالات يبعثها لوالد حبيبته Adèle Foucher لينشرها باسمه، تقرّبا منه [3].

عمل أكثر، و كتب في غضون أيّام قليلة روايته الأولى على شكل قصّة طويلة تحمل عنوان "بوڤ جارڤال" Bug Jargal، و هي سرد نثري بطلها عبد أسود لأحد المعمّرين في الكونغو. نشرها عند ظهورها عام 1818 في صحيفة المحافظ الأدبي Le Conservateur littéraire، التي أسّسها مع شقيقيه عام 1819، لمّا كان في القسم النهائي، على النموذج الأيديولوجي لمجلّة المحافظ لشاتوبريان[4]. و كان فيكتور روح المجلّة، حيث ضمّنها نتاجه الأوّل من الشعر والنثر، والأفكار السياسية الموالية للنظام الملكي، فضلا عن المقالات النقدية التي كان يدرج فيها أبياتا شعرية، و يثنى فيها على راسين وكورني وشكسبير، و شعراء عصره من أمثال أندريه شينييه، ولامرتين. و كان ينشرها أحيانا باسمه، و أحيانا أخرى بأسماء مستعارة منها: أريستيد Aristide وسانت ماري Sainte-Marie، و بعض الأحرف للتعيين، مثل: V, M, B, E, H, U [5].

كان من شعراء البلاط، و نال عدّة جوائز ملكية على قصائد مدح أو تهنئة، و قرأ لويس الثامن عشر ديوانه الأوّل فأعجب به، و منحه راتبا سنويا قدره ألف فرنك[6]. كما استقبله الملك شارل العاشر حين كان يبلغ من العمر اثنين وعشرين عاما، و قدّم له فيكتور هيڤو قصيدة مدح بمناسبة تتويجه، فأنعم عليه الملك بوسام الشرف La Légion d'honneur، و كان شاتوبريان Chateaubriand حاضرا، فقال عنه: "إنّه فتى هائل!"[7]. قليل من الضجيج سبق عهد الشهرة

1– Eugène de Mirecourt, Victor Hugo (1854): Les Contemporains, n°2, éd. Gustave Havard, 1859, pp. 12. Et Adèle Hugo, Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie, T 2, p 4.

2– Luciano Pellegrini, la poésie de Victor Hugo de 1815 à 1817, Revue d'Histoire littéraire de France, 115e Année, N° 2, Presses Universitaires de France, 2015, P. 68.

3 – Moustapha Faye, Le plagiat depuis les Lumières, P. 17.

4– Adèle Hugo, Victor Hugo, Raconté par un témoin de sa vie, T. 2, P. 1 – 2.

5–Jules Marsan, Le conservateur littéraire 1819-1821, T. I, p. II- XXXV et P 157 -158.

6– Adèle Hugo, Victor Hugo, Raconté par un témoin de sa vie, T. 2, P 57 – 62.

7 –Adèle Hugo, Victor Hugo, Raconté par un témoin de sa vie, T 2, p. 5.

في الصحف والمجالس الملكية. و كان سانت بيف حينها من المعجبين به، قبل أن يجافيه و ينشر في جريدة "الكوكب" Le globe عام 1827 مقالة نقدية ينظمّ بها إلى الألسنة التي سلخته بسبب دعمه للملكية[1]، و تخلّى عنه موسيه و جوته، كما حدثت منافسات حادّة مع لامارتين و غيره، فغاظوا عليه لأنّه حجب عليهم الأضواء، و اتّهموه بجنون العظمة، و مع ذلك عبّروا عن إعجابهم به، كلّ بطريقته[2]، إذ مثّل بجدارة التيار الفنّي الجديد الذي تزامن مع عودة النظام الملكي المشجّع للحياة الفكرية والصالونات الأدبية، و جلسات الاستقبال في الأكاديمية.

أثّرت التقلّبات السياسية في حياته الأدبية والفكرية، فاتّخذ منها مواقف متباينة[3]، و لم يلتزم بحزب معيّن، إنّما بقي خارج الأحزاب وفيّا لمبادئه حول الحرّية والعدالة الاجتماعية، لذلك فضّل أسلوب نابليون الأوّل الاستبدادي على طغيان حكومة شارل العاشر الملكية، إذ كان بالنسبة له الإنسان العظيم الذي أشاد به في عدّة قصائد، منها قصيدة عن حملته على مصر بعنوان: "هو" Lui، قال فيها: "ابن المعجزة، أذهل أرض المعجزات"[4]. و شبّهه بسيّدنا محمّد(ص) في أخلاقه، و جلالته، و رأى أنّ إصلاح العالم فكرة شاملة لا يرقى إلى مستوى تطبيقها إلاّ العظماء و العباقرة.

انطلقت مسيرة فيكتور قدما بعد ديوانه الأوّل الذي برهن على غنائيته الرائعة، فكتب أثناء حداده لموت والدته رواية كبيرة بعنوان "هان الأيسلندي" Han d'Islande نشرت عام 1823، من نوع الرواية السوداء، اقتداء بأسلوب الكاتب الاسكتلندي ولتر سكوت Walter Scott الذي ساهم هوڤو بثلاث مقالات حول روايته ويفيرلي Waverley. و اختار هيڤو لروايته بطلا قاطع طريق دمويّ، و خلفيتها تمرّد جماهيري لعمال المناجم في أجواء اسكندنافية أسطورية مثيرة، تخلّص فيها من أغلال التقاليد الأدبية القديمة بأبطالها الخارقين. كما تأثّر بوصف سكوت للطبيعة البرّية، و أخذ عنه جانب الغموض والأوهام والظلّ والأشباح التي تخفيها القصور الاسكتلندية القديمة[5]. و ظهر في هذه الرواية إعجاب هيڤو المبكّر بشعر المتنبي، إذ استهل فصلين منها بشعر له، فاختار ستّة أبيات من قصيدة المتنبي في مدح قائد جيش مصر أبو شجاع فاتك، والتي مطلعها:

لا خيل عندك تهديها ولا مال *** فليسعد النطق إن لم تسعد الحال

---

1 –Edmond Biré, Victor Hugo avant 1830, p. 155.

2 – ينظر: روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص48 إلى 52.

3– ينظر: فيكتور هيڤو، مقدّمة كرومويل، ترجمة: نجيب إبراهيم، ص 38 – 39.

4 – Victor Hugo, O.C. Poésie II, les Orientales, P. 203.

5 – Hector Ronaldson MacKay, L'influence de Sir Walter Scott Sur Victor Hugo, The University of British Columbia, 1948, p. PI – VI et p. 71.

وظّفها بشكل فنّي في الفصل التاسع، لوصف فارس شجاع يقتحم المخاطر في سبيل غايات نبيلة، ثمّ حذفت من العمل عام 1833، كما اقتبس في الفصل الرابع والعشرين من بيت المتنبي:

ويزيدني غضبُ الأعادي قسوةً *** و يلّم بي عتْب الصديق فأجزع[1]

أمّا عن تأثّره بالأدب الفارسي فقد بدا منذ استهلال ديوانه الأوّل بقول نسبه لحافظ الشيرازي، و تفاقم الأمر في ديوانه "الشرقيات" حيث ظهر تأثّره أيضا بالفردوسي، والسعدي، وجلال الدين الرومي، إلى جانب التأثّر بأعلام الشعر العربي الجاهلي، وألف ليلة وليلة، وحكايات الجنّ والدراويش، والفنّ المعماري الشرقي، كما سنوضّح في قراءتنا لهذا الديوان، حيث أعلن في مقدّمته تحوّله من الاهتمام بالأدب اليوناني إلى الأدب الشرقي. والشرق يشمل أيضا إسبانيا في عرفه.

جمع هيغو شعره السابق عام 1828 بعنوان "الأود والبلاد"*Odes et Ballades، بمقدّمة جديدة وقصائد إضافية ليجذب تحيّة إجلال جديدة من شاتوبريان الذي خاطبه قائلا: "توجد أشياء في أبياتك ليس بمقدور أيّ شاعر أن يكتبها في هذا الزمان"[2]. علا نجمه و سطع بفضل كلّ هذا الثناء، كما أدهش بقوّة خياله وغزارة إنتاجه. و واصل إلى غاية الأربعينات كتابة المسرحيات، وأشهرها "كروميل" Cromwell (1827) التي اشتهرت بمقدّمتها النقدية الحاملة لأصول هذا الجنس الأدبي، والمطالبة بالحرّية والتجديد، لتجعل منه زعيم مدرسة و منظّرا للحركة الرومانسية.

تأثّر هيغو بآداب الشمال، خاصة الأدب الألماني الذي أشار في مقدّمة مسرحيته السابقة إلى أنّه قرأه، كما شعر جوته Goethe بتأثيره عليه، وقال عنه عام 1827: "لديه موهبة رائعة"، حيث لاحظ أنّ شعره لا يتخلّى عن أرض الواقع، و أنّه إذا نثر تبقى صفاته الجوهرية[3]. فضلا عن التأثير البريطاني، خاصّة أعمال شيلي Shelley، و فلسفة بيير ليرو Pierre Leroux الداعية إلى العودة إلى الحقيقة من خلال الطبيعة، والرجوع إلى الفنّ اليوناني من أجل إخراج الفنّ من الهاوية التي وقع فيها بسبب التشبّث بالمسائل اللغوية والعروضية[4]. و ظهر التأثّر في تغنّيه بالمدن العتيقة بقلب مفعم بالخيال، معبّرا عن رغبته في زيارة أطلالها. أمّا في مجال المسرح فيبدو تأثّره بشكسبير جلّيا من خلال النهايات. كيف لا و هو الذي ترجم له ابنه شارل العديد من أعمال

---

[1]– فيكتور هوغو، هان الأيسلندي، تر: زياد العودة، وزارة الثقافة، دمشق، 2009. ص 141، و ص 346.

*– الأود قصيدة غنائية مستوحاة من تأمّل ديني، أو فكر العصور القديمة، والبلاد إلهام خيالي سردي يستند إلى أساطير وتقاليد شعبية للقرون الوسطى. ينظر: روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب، ص 200.

[2] –Alain Decaux, Victor Hugo: La vie et l'œuvre, P. 6.

[3] – Léon Séché, Le cénacle de Joseph Delorme : 1827-1830 (2e éd), II, Victor Hugo et les artistes, Mercure de France, Paris, p. 37 – 38.

[4] – Henri GINARD, Comment Shelley a été révélé à Victor Hugo, Revue de littérature comparée, éd: Honoré Champion, Paris, 2ème année, 1922, .p. 381.

هذا الأديب، و لفيكتور كتاب ضخم يحمل عنوان "وليام شكسبير"، و عنه ترجم خليل مطران بعض أعمال هذا الأخير. و قال عنه: "الشاعر الذي افتتن فيكتور هيڤو بغرابة شعره، وجد عند فراسته و طلاقته و قوّة تمثيله للمعنويّات بالحسّيات، مبدأ المذهب الحرّ"[1]. و كان هيڤو من الذين حاربوا بضراوة ضدّ الكلاسيكيين المهاجمين إيّاه في المجلّات، و في المقابل، مدح أعلام النهضة كثيرا في هذه المقدّمة، و منهم راسين الذي عدّه شاعرا غنائيّا مقدّسا. و تأثّر بفولتير و بدعوة روسو إلى الديانة الطبيعية التي أوصلته إلى وجود الله والآخرة والعناية الإلهية بعد الإصغاء إلى الترانيم الكونية وأنشودة الخليقة. و أصبحت الطبيعة بالنسبة إليه وسيلة لامتصاص الهموم والأحزان.

أسّس عام 1924 جمعية أدبية على الطراز الجديد، وانضّم إليه كثيرون، و قامت نزعات مع المحافظين الذين تمسّكوا بقواعد الكلاسيكيّة[2]. أمّا ذروة النجاح الباهر الذي أسقط المسرح الكلاسيكي فكانت معركة هرناني Hernani (1830)، و هي دراما شعرية سبّب تمثيلها هزّة عنيفة في عالم الأدب، حيث أحدثت معركة بين المحافظين و أنصار المذهب الجديد أدّت إلى إلقاء الرقابة على المسرح. بطلها هرناني نبيل إسباني أصبح لصّا من قطّاع الطرق ليتسنّى له الثأر من ملك إسبانيا (دون كارلوس) الذي شنق أباه. و قد أبهرت الجمهور بمشاهدها المأساوية بعد أن كان التصوير يقتصر على الأحداث التاريخية البطولية، لكنّها أجّجت غضب المدافعين عن الفنّ الكلاسيكي، و سخرت بعض الجرائد منه فصوّرته برأس ضخم و هو واقف أمام المسرح بجانب إعلان، و في المقابل كانت موضع إعجاب كبير من طرف أنصاره، إذ صرّح جوتيي Gautier أنّهم بعد الخروج من المسرح كانوا يكتبون على الجدران "يحيا فيكتور هيڤو" و بجّلوه، كما أعجبوا بمقدّمة كروموبل، و كان ذلك انتقاما كبيرا على مسرحيته "أيمي روبستار" Amy Robsart التي فشلت عام 1828[3]. تلتها مسرحيّات أخرى أعطى فيها صورا شنيعة عن رجال الدين، كما تعرّض للملوك السابقين مثل لويس الثالث عشر و فرانسوا الأوّل، منها مسرحيّته "لوكريس بورجيا" Lucrèce Borgia التي صادفت نجاحا منقطع النّظير، و قد بلغ حماس الجمهور حين عرضها أن حلّوا الخيل من عربة هيڤو بعد انتهاء العرض و جرّوها بأيديهم مهلّلين له في مظاهر صاخبة[4]. و حوّل خشبة المسرح إلى ميدان للنّقد الاجتماعي، فرفضتها الرقابة[5]، حيث كان الفنّ

---

[1] – وليم شكسبير، عطيل، تعريب خليل مطران، دار مارون عبّود، بيروت، لبنان، ط 8، 1974، ص 4.

[2] – ينظر: يوسف عيد، المدارس الأدبية و مذاهبها، ج2، دار الفكر اللّبناني، بيروت، 1994، ص32.

[3] –Adèle Hugo, Victor Hugo Raconté (1819_ 1941), T 2, p. 178.

[4] – ينظر: حسن نديم، مسرح فيكتور هيڤو، الأدب العالمي، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، 1984، ص 12.

[5] –Théophile Gautier, Victor Hugo 1902, p. 8 – 9 et p. 35 – 51.

الرابع أفضل حصن محميّ ضدّ الحداثة الرومانسية، و خروج هيغو عن جميع الأعراف والقواعد الكلاسيكية المقدّسة جعلها تتسلّط على أعماله. و اضطرّه هذا الإجراء التعسّفي لنشرها مكتوبة.

أخذته مودة العصر، فنشر في عام 1829 ديوان "الشرقيات" Les Orientales، إضافة إلى مجلّد من النثر هو "اليوم الأخير لمحكوم عليه" Dernier jour d'un condamné، استند فيه إلى حكاية واقعية، منذّدا في مقدّمته ببشاعة هذا الحكم، مؤكّدا أنّ الإجرام لا يأتي من الفرد، بل من المجتمع الذي يظلم الفقراء و يدين الضعفاء. أمّا رواياته فإنّ مادّتها مستقاة من التاريخ الفرنسي والواقع الاجتماعي، منها رواية "أحدب نوتردام" Notre Dame de Paris (1831) التي لاقت نجاحا عالميّا، حيث تُرجمت إلى عدّة لغات[1]. و كشفت عن تعنّت رجال الدين الذين هاجمهم بلا هوادة، مسقطا أحداثها على زمن لويس الحادي عشر، في أسلوب رائع و ذوق رفيع زاوج فيه بين الجميل والقبيح من خلال بطلها الأحدب ذي الروح النقية.

تخلّل هذه الأعمال كتاب "الأدب والفلسفة متشابكان" Littérature et philosophie mêlées (1934)، و الذي جمعه في لحظة شعر فيها بالحاجة إلى مراجعة الماضي، ليسلّط الضوء على الانطباعات المختلفة التي اتّخذها في مختلف المواقف، بحثا عن الذات و نقدا لها، فأنتج كتابا في مجلدين هو خلاصة ملاحظات سجّلها طيلة مشواره الأدبي. أمّا الشعر، فقد فاض على لسانه، إذ كان هيغو مبدعا متعدّد الاتّجاهات والمنازع، بكى كالآخرين موت الطفولة والشباب، والحبّ والطبيعة، و عرج على بعض الموضوعات الشرقية، لكنّه لم يقتصر كغيره من الرومانسيّين على الطابع الذاتي بل كتب أيضا عن السياسة، و عن الواقع الاجتماعي. و كان من أوائل من نقل مبادئ الرومانسية الألمانية والإنجليزية إلى فرنسا، و قال مقولته الشهيرة: "يجب أن نخلّص الشعر من الموضوعات المأخوذة من عصور غريبة عنّا"[2]. و أخذت دواوينه الرومانسية تتوالى حتّى اشتهر و أصبح "إمام شعراء الغرب على الإطلاق"[3]، حيث أصدر في عقد الثلاثينات أربعة دواوين شعرية، هي: أوراق الخريف Les feuilles d`automne (1831)، و"أناشيد الغسق" Les Chants du crépuscule (1835)، ثمّ "الأصوات الداخلية'' Les Voix intérieures (1837)، و ختم العشرية بديوان "الأشعة والظلال" Les Rayons et les Ombres (1840).

اهتمّ هوغو بأدب الرحلات كوسيلة للمعرفة، وانفتاح على العالم، فنشر في 1842 دراسة حول منطقة نهر الراين Rhin، سجّل فيها خلاصة رحلاته مع جولييت دروي Juliette Drouet، كما

---

[1] – ينظر: فيكتور هيغو ، أحدب نوتردام، ص 8.

[2] – عبد العاطي شلبي، فنون الأدب الحديث، ص87.

[3]– أجري استفتاء عام 1908 مع مشاهير أوروبا في جميع أقطارها حول الإمام في الشعر، و في مختلف الفنون الأخرى، فانتخب فيكتور هوجو في الشعر بأغلبية الأصوات. ينظر: محمد كامل حجاج، بلاغة الغرب، ص 10.

اهتمّ بالخطابات السياسية التي ضمّنها كتابه "رسائل وأحاديث من المنفى" الذي يحوي أيضا مقالات و رسائل سيرة ذاتية غير مباشرة. و"انتهى زحمه الخلّاب حول علم 1848 – و إن ظلّ وهج هوغو ظاهرا إلى نهاية القرن التاسع عشر"[1]. حيث انقطع عن النشر في هذه العشرية إثر غرق ابنته ليوبولدين، دون أن يدع كليّة كتابة الأدب، بل ألّف حوالي ثلاثين قصيدة شعرية ظهرت لاحقا في ديوانه "التأمّلات" Les Contemplations[2]، و شرع منذ 1857 في الشعر الملحمي، فكتب "ملاحم صغيرة" Petites Epopées دمجت لاحقا في السلسلة الأولى من ديوانه "أسطورة القرون" La Légende des siècle (1859)، و رواية جون تريجون Jean Tréjean التي بدأها في نوفمبر 1845، وأصبحت جزءا من روايته الشهيرة البؤساء Les Misérables (1861)، كما كتب عددا كبيرا من المقاطع التي ستشكّل بعد وفاته كتابا بعنوان: "أشياء مرئية" Choses vues[3]، يحوي انطباعات نصف قرن تعود في غالبيتها إلى الرحلات التي قام بها.

كانت رواية "البؤساء" أشهر أعماله النثرية، و قد استغرق تأليفها سبعة عشر عاما، و نفدت النسخ المعروضة منها للبيع خلال ساعات، كما بلغ بها شهرة عالمية حيث ترجمت إلى تسع لغات في آن واحد لمّا نشرت عام 1872، و لا تزال تعاد ترجمتها إلى معظم اللغات الحيّة، و طبعها في ملايين النسخ عبر العالم، كما اقتبست منها أفلام سينمائية وأعمال تلفزيونية، و أوبيرا، و حتّى الرسوم المتحرّكة. وصف فيها الجحيم الأرضي، و حلّل صنوف البؤس والظلم و الآفات الاجتماعية في فرنسا بين سقوط نابليون في 1815 والثورة الفاشلة ضدّ الملك لويس فيليب في 1832، حيث تناول فيها طفل المجتمع البائس، والقدرة على الكفاح والصبر على الظلم، في لغة رائعة، و صور صادقة، من خلال قصّة جان فالجان Jean Valjean الذي دفعه البؤس إلى سرقة رغيف من الخبز لإطعام جياع، فزجّ به في السجن. و تداخلت في هذه الرواية الأنواع الأدبية، إذ تتخلّلها أشعار تزيدها روعة، حتّى باتت يضرب بها المثل في الجودة والنجاح.

جدّد المنفى والغضب إلهام هوغو فوقف في وجه لويس نابليون[4]، و نشر في بروكسيل كتابه الساخر "نابليون الصغير" Napoléon le Petit (1852) الذي كان صرخة في وجه المستبدّ، متبوعا بالهجاء في ديوانه "العقوبات" Les Châtiments الذي نشر عام 1853 في جزيرة جرسي، كما كرّس بعض أعماله الأخيرة للدين والفلسفة الإنسانية والاجتماعية، حيث ألّف ما بين

---

[1]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ص 133.

[2] – Ferdinand Brunetière, L'Évolution littéraire de Victor Hugo, Revue des Deux Mondes, tome 8, Paris, 1902, pp. 201-215.

[3]– دانيال هنري باجو، الأدب العام و المقارن، ص53.

[4]– جبور عبد النور، المعجم الأدبي، الهامش رقم 1، ص 548.

1854 و 1855 بعض أجزاء ديوانيه اللذين نشرا بعد وفاته، و هما على التوالي: "نهاية الشيطان" La Fin de Satan (1886)، الذي نجد فيه ذروة الصّراع بين الخير والشّر، و ينتهي بانتصار الخير والنور، و عودة الشيطان ملاكا ليدخل في رحمة الله. و ديوان "الله" Dieu (1891)، ثمّ عاد مرة أخرى ليكون غنائيّا بحتا في ديوانه "التأمّلات" Les Contemplations (1856)، بعد أن غاب أغلب الشعراء الرومانسيين و ظهرت بوادر الواقعية. و في 1864 ألّف كتابا ضخما بعنوان "ويليام شكسبير" William Shakespeare، عبّر فيه عن إعجابه بنهج هذا الأخير، و أحصى فيه أربعة عشر عبقريّا[1]، منهم: هوميروس، وأسخيليس، و أيّوب، والقديس يوحنّا، و دانتي، و سرفانتس، و شكسبير. ثمّ ذكر آخرين أقّل مبالغة و غموضا، إذ ينقصهم عنصر المجهول واللانهائي، و منهم: سوفوكليس، و فرجيل ، و هوراس، و فولتير. و هكذا عدّ شكسبير نهاية تجلّيات العباقرة لأنّ المسرح أعلى أشكال الفنّ و أكثرها اكتمالا. "لكنّ فيكتور هوڤو لديه ذلك، وهو يعرف أنّه يمتلكه(...) لا يوجد شاعر معاصر يمكن مقارنته به، ولو عن بعيد"[2]. فقد وجد ضالّته في الرؤى الغامضة واللانهائية، مستفيدا من الشعر اللاتيني عفويته و رموزه دون تكرار موضوعاته. و مثلما دعا النقّاد العرب إلى الترجمة كذلك فعل هيڤو في هذا الكتاب.

واصل كتابة مختلف الأنماط الشعرية، كالملحمي، والهجائي الساخر، و أغلبها ذات طابع غنائي، كما في ديوان "أغاني الشوارع والغاب" Les Chansons des rues et des bois (1865)، و بعد عودته إلى فرنسا عام 1870، أنشأ هيڤو جريدة سمّاها "الشعب الحاكم"، ثمّ وضع في العام الأسود ديوان "السنة الرهيبة" L'Année Terrible (1872)، عرض فيه أحداث حرب السبعين الألمانية و حصارها لباريس، فضلا عن ويلات الحرب الأهلية، و عدّ فيه سقوط الإمبراطورية كفّارة لما اقترفه نابليون الثالث من جرائم. و ظهرت له بعض الروايات المتاخّرة، مثل رواية "ثلاثة و تسعون" Quatre-vingt-treize (1874) ذات الطابع التاريخي والسياسي لعام ثورة الرعب وعهد المقصلة 1793، و نتائجها. كما نشر الأجزاء الثلاثة لكتابه "أفعال وأقوال" Actes et Paroles ما بين (1875- 1876)، و عرض فيها أحداث الثورة الفرنسية و مبادئها، و أمله و يقينه بوجود نقطة ضوء في الأفق ما تفتأ تنمو، و تفاؤله بمستقبل سعيد للإنسانية. و بعد ذلك بعام أكمل الجزء الثاني من ديوانه الملحمي "أسطورة القرون" La Légende des Siècles و ديوان "فنّ أن تكون جدّا" L'Art d'être Grand Père في الفترة التي كان يهتمّ فيها بأحفاده.

---

1 – Victor Hugo, William Shakespeare, Éd: Lacroix, Bruxelles, 1864, 1e partie, Livre II: Les Génies, p. 49 -124.

2 – Charles Renouvier, Victor Hugo, le poète, Éd: Armand Colin, Paris, 4e éd, 1902, p. 162.

ثمّ شرع في دراسة حول الانقلاب الذي نفّذه لويس نابليون بونابرت حملت عنوان: "حكاية جريمة" L'Histoire d'un Crime، أكملها عام 1878، و هي السنة التي خاض فيها في تقديم الشعر الفلسفي في أربع دواوين صغيرة هي: "البابا" Pape Le، و"الرحمة العليا" La Pitié Suprême (1879) الذي صوّر فيه الظلم والاستبداد، و أشفق فيه على الملوك الظالمين الملعونين لأنّهم منذ طفولتهم محاطون بالمتملّقين الذين يفسدون أخلاقهم. ثمّ تلاهما ديواني: "الحمار" L'Ane، و"ديانات و دين" Religions et religion (1880). بيّن في الأوّل أفضلية الطبيعة على العلم، و وازن بين الحمار والفيلسوف (كانت) في خطاب فلسفيّ بديع. أمّا الثاني فهو مليء بالحكم، و بدت معارضته لرجال الدين في هذه المؤلّفات واضحة، كما تناول قضية المصير في قصائد مثل: "الأصوات" Des Voix التي يقول فيها إنّ الجسد طين رجعت إلى أصلها لتأكله الديدان، أمّا الروح فهي خالدة. ويقول في ديوانه "الله": "طرت في الضباب، و في الريح الباكية، متّجها نحو الهوّة العليا المظلمة كالقبر"[1]. و في نهاية رحلته يظهر الضوء فيترك تحت قدميه الهوة المليئة بالظلام الدنيوي، و يقول: "أيّتها الظلماء: اعلمي أنّ الليل لا وجود له! فكّل ما هناك سماء زرقاء، و فجر، و نور لا غروب له"[2]. بدأ بالشكّ الفلسفي وأسئلة حول الوجود والمصير وحقيقة الأشياء: "هل هي كما نراها؟ من أين جئنا؟ إلى أين نبحر؟ حياة وموت! يقال ادخلوا هذا العالم فندخل، ثمّ يقال اخرجوا فنخرج"، ليصل إلى اليقين: "لما الاضطراب إذا كان كلّ شيء صادر عن مبدع؟ لو كان مصدره العدم، فلما هذا الاتّساق؟"[3]. تساءل عن أصل هذا العالم و عرض شكّه قبل أن يقوده التأمّل والتفكير في الخليقة إلى اليقين بوجود الله، لكنّه اتّهم الرهبان بالنفاق، كما عرض آراء الملحدين، ليخلص إلى أنّ الله موجود، و أنّه أبديّ، و لا تأخذه سنة ولا نوم.

و يختم مسيرته بديوان "رياح الروح الأربع" Les Quatre Vents de l'esprit عام 1881، و مسرحية شعرية بعنوان "توركيمادا" Torquemada (1882)، و هي قصة مستوحاة من شخصية تاريخية لراهب اعتقد أنه وجد الطريقة لإنقاذ البشرية المخطئة بالنار. كما جمع الجزء الثالث من ملحمة "أسطورة القرون" La Légende des Siècles (1883)، و آثار أخرى مثل "أرخبيل بحر المانش" وغيرها. ترك هيڤو ما يزيد عن عشرين ديوانا شعريّا، و بلغ عدد مؤلفاته

---

1 – Je volai, dans la brume et dans le vent qui pleure,
Vers l'abîme d'en haut, obscur comme un tombeau ;
Victor Hugo, Dieu – II, L'Océan d'en haut, 5ème éd: Hetzel–Quantin, Paris, 1891, P. 31.

2 –Ô Ténèbres, sachez ceci : la nuit n'est pas.
Tout est azur, aurore, aube sans crépuscule,
Idem, P. 137 et P. 139.

3 – Victor Hugo, Dieu – II, L'Océan d'en haut, P. 20 – 21.

ستّين مجلّدا، خمس مجلّدات منها في المسرح، و أربعا في الروايات، و مجلّدان في أدب الرحلات، و آخران في الفلسفة، و ستّة في الأقوال والأعمال، فضلا عن الخطابات، والدراسات، و الرسائل، و مسودّاته التي طبعت بعد وفاته في اثني عشر مجلّدا، والكثير من الرسومات التي مالت إلى الرمزيّة، و يتعدّى عددها ألفي لوحة[1]، توضّح رؤيته للعالم التي يطغى عليها السواد مع بصيص من الضوء يمنح الأمل،. قال عنه جان موريه إنّه كان معجزة في الأعمال اليدوية، كما كان مفكّرا فريدا متوحّشا مهرّبا للأفكار[2]. اكتسب شهرة لا تضاهى و طغى على قرنه بجودة و غزارة إنتاجه، ما أكسبه ثقة كبيرة في نفسه جعلته يتصرّف بكبرياء أزعج بعض معاصريه. و ظهرت العديد من الكتابات النقدية والدراسات المقارنة التي بحثت له عن أنداد في آفاق أخرى.

4- ملخّص أشهر دواوينه الشعرية:

أ- الشرقيات Les Orientales:

أصدر فيكتور هوڤو ديوانه "الشرقيات" Les Orientales عام 1829، و هي الفترة التي ازدهر فيها الاستشراق الرومانسي، و كان من أبرز الشعراء الذين استلهموا الشرق، غير أنّ ذلك "لم يشكّل في إبداعهم اتّجاها فنّيا أو منبعا للإلهام بقدر ما هو موضة عابرة"[3]، موضة سار فيها على خطى جوته في الديوان الشرقي الغربي، حيث ابتعد هوڤو عن شعر المناسبات، و اهتمّ بالصور الشاعرية، فلجأ إلى الغريب الذي يدهش القارئ و يلبّي رغبته في الجديد، و أضاف إلى ديوانه ملحوظات و مختارات مترجمة من الشعر العربي. و على الرغم من أنّه لم يزر الشرق مثل لامارتين إلاّ أنّه قرأ ما كتب عنه، و عن المماليك العثمانية، و ما ترجم من كتب و أشعار، و قرآن كريم، و حديث نبوي، و عادات الشرق، والأندلس[4]. وردت في هذا الديوان قصائد عن حرب اليونان ضدّ العثمانيّين، و عن أرض مصر، والمدن والحدائق المعلّقة، و مساجد تركيا، و دعوة المفتي إلى الجهاد، و كدر الباشا، و عن السرايا. وساند اليونان بأشعار حماسيّة تعصّبا لهم ضدّ العثمانيين، و صوّر معركة نافارين، موشّحا كلّ ذلك بصورة الشرق المليء بالسحر والأسرار، حيث أضفى عليه صبغة دينية حتّى أضحى في نظره كمعبود. كان يجلس ليلا و عينه على البحر العميق تحت نور القمر، و يتصوّر إسطنبول شرقا مزهرا يتخيّله مليئا بالنجوم الساطعة، و قبابها

---

[1] - ينظر: روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص 175- 182. و ينظر: Auguste Viatte, Victor Hugo et les illuminés de son temps, p .156.

[2] -جان موريل، فيكتور هيڤو الفيلسوف، تر: بيار خبّاز، المؤسّسة الجامعية للدراسات، 2000، ص 8.

[3]- زينات بيطار، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، ص123.

[4] - ينظر: روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص 48.

زرق كالسماء، أمّا أهلّتها فتستمدّ من أشعّة القمر. وشخصيات هذا الديوان تتراوح بين المفتي والباشا والسلطانة، والمرأة المضطهدة، والجنّ.

يحتوي ديوان الشرقيات على واحد و أربعين قصيدة، ذكر رياض المعلوف في رسالة بعثها عام 1978 إلى صابر عبد الدايم، أنّ هيغو تأثّر فيها بالموشّحات الأندلسية و نسج على منوالها من حيث تعدّد القوافي والأوزان[1]. و افتتح الديوان بمقدّمة عبّر فيها هيغو عن اتّباعه لروح الاستبطان التي انتشرت حينها[2]، كما شرح فيها دوافع هذه الوجهة الشرقية بعد أن كانوا في عهد لويس الرابع عشر يهتمّون بالآداب اليونانية والرومانية. و رفض الاعتراف بحقّ النقّاد في مساءلة الشاعر حول اختياراته و مصادر موضوعاته، لأنّ الفنّ لا يعرف الحدود، فهو – في نظره- كالمدن الإسبانية التي تلتقي فيها مختلف الثقافات. و برّر اختياره بكون الشرق قد أصبح يشغل الفكر والخيال والأحلام.

تطرّق هيغو في قصيدة سمّاها "نورمحلّ الصهباء" Nourmahal la rousse نسبة إلى الفرس العربي، إلى حشد عدّة مقتطفات من قصائد شرقية أعجبته، و أورد في إحدى الشروح التي ختم بها الديوان ما يدين به للأديب ارنست فوينيه Ernest Fouinet (1799-1845) الذي تبحّر في الاستشراق، فهو الشخص الذي مدّه بمقتطفات من قصائد عربية و فارسية، منها ثلاثة عشر بيتا اقتبسها فويني من معلقة طرفة التي مطلعها:

لِخَولَةَ أَطلالٌ بِبُرقَةِ ثَهمَدِ *** تَلوحُ كَباقي الوَشمِ في ظاهِرِ اليَدِ

عنونها "الناقة" La chamelle و بدأها بقوله:

La chamelle s'avance dans les sables de Thamed.[3]

أي (الناقة تتقدّم على رمال ثهمد). ثمّ بعث له مقتبسات من معلّقة امرئ القيس سمّاها "المطاردة" La cavale، و صرّح هيغو أنّه أخذ منها أجزاء ضمّنها قصيدته "وداع المضيفة العربية" Adieux de l'hôtesse Arabe، تتمثّل في قوله على الوزن السكندري:

Ses pieds fouillent le sol, sa croupe est belle à voir,
Ferme, ronde et luisante ainsi qu'un rocher noir
Que polit une onde rapide.[1]

---

[1]- صابر عبد الدايم، الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة، **ص** 172، 173.

[2] – Victor Hugo, Victor Hugo, Œuvres complètes, Poésie II: Les Orientales, Les feuilles d'automne, éd: Hetzel-Quantin, Paris, Non daté. Préface des Orientales, éd. originale, 1829, P. 3 – 9.

[3] – Victor Hugo, O.C. Poésie II: Les Orientales, P. 218.

أقدامه تنقب في الأرض، و ردفه جميل المنظر،

صلب، مستدير و لامع مثل صخرة سوداء

تصقلها موجة سريعة.

من قول امرئ القيس الذي وصف فرسه في سرعتها و هو يقول:

مكرّ مفرّ مقبل مدمر معا *** كجلمود صخر حطّه السيل من علِ.

كما ذكر تأثّره المباشر في قصيدة "مازيبا" (نسبة إلى البطل الأوكراني Yvan Mazeppa) عن طريق مقتطف أُرسله له فويني، و يحتوي على وصف لاجتماع القبائل نسبه لعبد مناف من العصر الجاهلي[2]. فضلا عن مقتطفات من حماستي أبي تمام والبحتري ذكر هوڤو أنّهما كانتا قد طبعتا في ألمانيا بنسخة لاتينية، ومقتطفات من ديوان الهذليين، يضاف إلى ذلك مقتطف من "لامية العرب" للشنفرة، و قصيدة تأبّط شرّا في موضوع الانتقام، ليصل عددها الإجمالي ثمانية عشر مقتطفا. و من شعراء فارس ذكر جلال الدين الرومي و فريد الدين العطّار والفردوسي.

و كان فيكتور هيڤو يستعير من الآخرين كلّ ما يثري أعماله، إذ استمدّ أيضا من التراث اليوناني والروماني، ثمّ سرعان ما انزلق بعيدا، إذ مرّت نسمة المسيحية التي جعلته ينبذ حتّى شاعره المفضّل فرجيل عندما قرأ "عبقرية المسيحية" لشاتوبريان، فأصبح شعره كاثوليكيا. روى في إحدى قصائده كيف اكتشف التوراة مع أخويه لأوّل مرّة في عليّة الدير، و فرحته بهذا الكنز بعد اطّلاعه على الشخصيات الدينية[3]، فاستلهم منه أوّل قصيدة من ديوانه "الشرقيات"، ألا و هي "نار السماء" Le Feu du Ciel التي ذكر فيها عقاب الله لمدينتي سدوم Sodome، و عمورة Gomorrhe. كما نجد في شعره إشارة إلى قصّة الطوفان، و إلى ملحمة اليهودي التائه في الصحراء، وقصّة شمشون Samson آخر قضاة إسرائيل، فضلا عن شخصيات الأنبياء.

ب- أوراق الخريف Les Feuilles d`automne:

نشر هيڤو ديوانه الغنائي "أوراق الخريف" عام 1831، و بدأه بمقطع ملحميّ في قصيدة السيرة الذاتية الشهيرة "كان في عمر هذا القرن عامين'' Ce siècle avait deux ans:

Ce siècle avait deux ans ! Rome remplaçait Sparte ;

Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte,

Et du premier consul déjà, par maint endroit,

---

1 – Idem, P. 219.

2 – Victor Hugo, O.C. Poésie II: Les Orientales, P. 221.

3 – Victor Hugo, O.C. Poésie VI, Les Contemplations, T.2, Aux Feuillantines, P. 119.

Le front de l'empereur brisait le masque étroit. [1]

كان في عمر هذا القرن عامين! لمّا عوّضت روما سبارتا؛
و برز نابليون تحت بونابرت،
ومن القنصل الأوّل بدأ، في مواضع كثيرة،
جبين الإمبراطور يكسّر القناع الضيّق.

و يقصد 1802، عام ميلاده الذي جاء بعد انقلاب (1790-1795) و نبوغ نابليون بونابرت الذي تمّ تنصيبه إمبراطورا لفرنسا بعد عامين من ولادة هوڤو[2]. و في هذه القصيدة يحكي كثيرا عن حياته، عن ذكريات والدته وأبيه معا، وكذلك ذكريات طفولته، و عن ألم ضياع حبّه بعد الخيانة الزوجية التي تعرّض لها، لذلك يطغى على الديوان الشعور بالحزن وخيبة الأمل والمرارة تجّاه القدر، لكنّ هذا التشاؤم قابله بتفاؤل لا حدود له و أمل بغد أفضل. تفاعل مع الطبيعة بروحه البلّورية التي كانت تهتزّ كأنّها صدى رنّان يكرّر ويضخّم و يعكس ما يتأثّر به من صور خارجية.

يتكوّن الديوان من أربعين قصيدة من أعظم الشعر الغنائي الفرنسي، إذ يحتوي على بعض أشهر قصائد المؤلّف، بما في ذلك التي افتتحه بها، و قد قرأها على سانت بيف Sainte-Beuve الذي اقترحها على مجلة "العالمين" Revue des Deux Mondes، فعرضتها في أغسطس 1831، مقدّمة بالسيرة الذاتية لفيكتور هوڤو كتبها سانت بيف، و جعلها لاحقا الفصل الأوّل من سلسلته الطويلة "شعراء وروائيون فرنسيون معاصرون"[3]. كما خصّص لها دزيري نيزار Nisard مقالتين كانتا مدحا[4]. أمّا في قصيدته "لمّا يظهر الولد" Lorsque l'enfant paraît فيظهر هيڤو تعلّقه بالأولاد، و يقول: "أحيانا نتحدّث، و نحن نؤجّج لهب الموقد، عن الوطن و الإله والشعراء والروح المتسامية بالدعاء، و يظهر الولد فوداعا للسماء و للوطن و للشعراء المقدّسين، لقد انتهى الحديث الجادّ و حلّت البسمة"[5]. و تعلّق بابنته البكر أكثر من غيرها، و صوّر براءة الأولاد

---

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie II, Les feuilles d'automne, P. 249.

2 – سقط نابليون عام 1815. و كان يجمع في شخصيته بين الكثير من عناصر العبقرية. وسمّى بيتهوفن سيمفونيته الثالثة باسمه إعجابا بمبادئه، لكن بونابرت أخطأ-حسب بيتهوفن- بإعلان نفسه إمبراطورا، فغيّر عنوانه إلى "سيمفونية البطولة في ذكرى رجل عظيم". رجاء النقاش، عباقرة ومجانين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، 1990، ص 157 - 161.

3 –Jean-Marc Hovasse, Victor Hugo et la Revue des Deux mondes, Janvier 2002, p37-42.

4 –Désiré Nisard, Souvenirs et Notes biographiques, t. I, p. 3. In : Edmond Biré, Victor Hugo après 1830, tome1, Éd: PERRIN et C^{ie}, Paris, 1891, P. 47.

5 – Victor Hugo, O.C. Poésie II, Les feuilles d'automne, P.327 .

في عشر قصائد بعنوان "الدعاء للجميع"" .La prière pour tous، فهم يتكلّمون مع الملائكة، و يصلّون لله قبل الذهاب للنوم برأفة و حنان، طالبين منه الرحمة للكبار الذين انغمسوا في اللذّات واللهو، وللأموات الذين في القبور، للغبار الذي تحت الغبار، و للأرض الفاسدة، فالأولاد أزهار و بخور معطّرة، و أصواتهم ترتفع إلى الله. و يطلب هيڤو من ابنته أن تقوم للصلاة و تدعو له بنفسها اللطيفة و قلبها الصافي الطاهر، و وجهها الراضي، حتى يغفر له الله ذنوبه.

ثمّ انصرف إلى أشعار غنائية يغلب عليها العنصر الطبيعي، و منها ستّ قصائد عن "غروب الشمس" Soleils couchants تأمّل فيها جمال الطبيعة، و تناسق عناصرها الذي استدلّ به على وجود الله. كما لجأ إلى سلام الطبيعة هروبا من الأهوال والبؤس البشري، فوقف على جبل مشرف على المحيط الغربي، متأمّلا السماء من فوقه والماء في الأسفل، مصغيا إلى تلاطم الأمواج وهبوب الرياح في قصيدة "ما يسمع على الجبل" Ce qu'on entend sur la montagne، عارض فيها نشيد الطبيعة بصرخة الجنس البشري، قبل أن يغيّر رأيه في المنفى حيث أصبح صوت البحر بالنسبة له رمزا لكلّ ما هو وحشي وفتّاك في العالم. أمّا في هذا الديوان، فحركة الموجة ترمز إلى التناغم الكوني والتغنّي بقدرة الخالق. قال متصوّرا حوارا بين صوتين، أحدهما للطبيعة، والآخر للبشر:

L'une venait des mers; chant de gloire! Hymne heureux!
C'était la voix des flots qui se parlaient entre eux.
L'autre, qui s'élevait de la terre où nous sommes,
Etait triste c'était le murmure des hommes.(1)

أحدهما آت من البحار، أغنية المجد! نشيد سعيد!
وكان صوت الأمواج التي تحدّث بعضها بعضا.
والآخر الذي ينبعث من اليابسة التي نحن عليها،
كان حزينا، لقد كان أنين البشر.

تأمّل هذا المنظر الباهر، فوجد المحيط جميلا ينشر صوتا بهيجا يصعّد إلى الله بلا انقطاع، يحمد الخالق على ما أبدعه، ويشيد بجمال الخلق كقيثارة في معبد، حيث تتداول الأمواج على التسبيح، و في المقابل، فإنّ الصوت الآخر فيه كآبة و حزن و عويل كأنّه صرخة ساع مذعور، أو كالمفصلة الصدئة لباب الجحيم، كلّها صرير، و دموع، و صرخات، و شتم، و مهانة، و لعنة، وشائعات.

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie II, Les feuilles d'automne, P. 267.

ج- **أناشيد الغسق** Les Chants du crépuscule:

واصل في "أناشيد الغسق" (1835) مع نشوة الطبيعة محافظا على الإيقاع الغنائي، وقدّم فيه نصائحه للملوك، كما صلّى على الثورات التي بدأت من جديد، في مزيج رائع من الذكريات الملكية والعبارات المسيحية. وغنّى فيه عن كلّ موضوعات عصره، و كلّ عواطف الحبّ و مشاعر الأسرة، والوطن والصراع الفلسفي والديني، معتمدا على ثنائيّات ضدّية تشكّل صورا متناقضة ينصهر بعضها في بعض، مثل الشكّ واليقين، والشعاع والظلام، والموت والحياة، والنهار والليل، يكاد القارئ يتلمّسها من دقّة وصفه، و تترك لديه أثرا كما لو شاهدها بعينه، خاصّة في حديثه عن الأولاد، و عن الطبيعة. و ما يزيد شعره مصداقية، أنّه يروي عن أحداث عايشها، و أشخاص هم من أقربائه، خلافا عن ديوان "الشرقيات" فهو في دواوينه التالية يروي حياته.

و يشمل الديوان على أربعين قصيدة، منها قصيدة "للعمود" A la colonne، من شعر الحماسة الذي أشاد فيه بانتصارات نابليون الأوّل على النمساويين والروس، كما مدح نابليون الثاني حفيد إمبراطور النمسا في قصيدة حملت اسمه "Napoléon II"، فضلا عن أغاني حبّ تتخلّلها الشكاوي، بفكر أكثر نضجا، و خيال لا يضاهى.

أشار هيڤو في المقدّمة إلى أنّ كلّ شيء: الأفكار والأشياء، والفرد والمجتمع، في حالة غروب. فماذا بعد؟ تساءل عمّا يلوح في الأفق الاجتماعي. و في بداية الديوان أبيات وضّح فيها اتّجاهه الفكري، و جعلها توطئة تشرح القصائد التالية. فإن كانت أوراق الخريف كما يشير العنوان، تحيل إلى انقلاب حياة الشاعر من السعادة إلى الحزن والظلام، فإنّه في أناشيد الغسق لا يزال على الإيقاع نفسه، مع رياح مختلفة، أي أنّ الفكر نفسه لكنّ الانشغالات مختلفة، و ما يبدو ذاتيا ليس إلّا أصداء استجاب من خلالها للأحداث العظيمة، و انعكاسا لما هو عام. قال عن هذا الديوان: "إنّه خرج مع الأسف! من العواصف العامة، بعد أن هاجمه البرد، والمطر، وألف برق مائل"[1]. والغسق يشير إلى ساعة الغروب بين النهار والليل، أي بين النور والظلمة، الساعة التي تنحصر فيها الآمال، و يغشى فيها الظل الأجواء. هي ساعة تعكس حالة الروح و انطباعات الشاعر الشخصية، و يسبح خلالها القرن التاسع عشر بأسره في نوع من الشفق والضباب، والشكّ، مع بصيص من النور والأمل. قال في مطلع الديوان:

De quel nom te nommer, heure trouble où nous sommes ?
Tous les fronts sont baignés de livides sueurs.
Dans les hauteurs du ciel et dans le cœur des hommes

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les Chants du crépuscule, P. 105.

Les ténèbres partout se mêlent aux lueurs.[1]

بأيّ اسم نسمّيك أيّتها الساعة المضطربة التي نحياها ؟

كلّ الجباه يغمرها العرق الشاحب.

في أعالي السماء وفي قلوب الرجال

الظلام في كلّ مكان يختلط بالأشعة.

كلّ الأشياء في حالة من الغموض: المعتقدات، والعواطف، واليأس، والآمال، لا شيء في النهار ولا شيء في الليل. فالعالم تطفو على سطحه المظاهر، و نصفه مغطى بظلّ يعرقل الفكر. مع ذلك لا يفقد الأمل، إذ يقول في قصيدة " يضيء الفجر" L'aurore s'allume :

L'aurore s'allume ;	يضيء الفجر.
L'ombre épaisse fuit ;	و يهرب الظلّ الكثيف.
Le rêve et la brume	والحلم والضباب
Vont où va la nuit ;	يذهبان حيث يذهب الليل؛
Paupières et roses	والجفون والورود
S'ouvrent demi-closes ;	تنفتح نصفيّا؛
Du réveil des choses	و من يقظة الأشياء
On entend le bruit.[2]	نسمع الضجيج.

كلّ عناصر الطبيعة تستعيد روحها، و تغنّي و تهمس، أمّا روح الشاعر فهي كجرس لا يزال يدوّي أعلى برجه في كلّ عيد أو حداد، يقدّم قصائد حبّ أشبه بالمرثيات، خاصّة في القصيدة التي سمّاها "بما أنّ ساعاتنا مليئة" Puisque nos heures sont remplies[3]، والتي تبدأ بالحديث عن المشاكل والمصائب التي حلّت بحياته، و انفكاك الروابط من جميع الجوانب. و هذه القصيدة من أفضل القطع التي يتجلّى فيها صدق الإلهام، فهي كلّها حزن جميل و قلب حنون يبكي على الموتى (والديه وابنه البكر)، بتعبير ساحر و موسيقي حزينة ترتفع معها الشكوى، لكن و مع أنّ الظلام يهيمن على الديوان، والشاعر محاصر بالشكوك والأفكار السوداء، إلّا أنّ الطموح والحلم بغد أفضل لا يفارقانه.

و نرى الشاعر – في قصائد أخرى – يتجوّل حزينا، و هو يتأمّل المناظر الطبيعية الغنيّة بعيون ملتهبة، على طول شواطئ المحيط، و في المنازل الريفية، أو الكنائس المهجورة ساعات

---

1 – Idem, Prélude, P. 7.

2 – Idem, P. 109.

3 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les Chants du crépuscule, P. 143.

الغسق، يتسلّق درجات أبراج الجرس الكئيبة التي تلوّثت بذنوب البشر، وهو يغنّي بقلب مفعم بالحبّ، كلّ ذلك معبّر عنه بصور بديعة عن أزهار الأرض ونجوم السماء، و عن الوادي و هو يدخّن تحت أشعّة الشمس بأبخرة كأنّه إناء جميل تحترق فيه العطور، و غيرها من الصور التي تبرز قوّة إحساسه بجمال الطبيعة.

د- الأصوات الدّاخلية Les Voix intérieures:

أهدى الشاعر ديوانه "الأصوات الداخلية" (1837) إلى والده المتوفّى، و يضمّ بين دفّتيه اثنتين و ثلاثين قصيدة أغلبها طويلة، يبدؤها بتقديم الإطار الزمني كالتالي: "هذا القرن عظيم و قويّ" Ce siècle est grand et fort. و بعد هذه الإيحاءات التاريخية التي تحيل إلى التزام الشاعر بوظيفته الاجتماعية، رثي في قصيدة طويلة شارل العاشر الذي استقبله ذات يوم كضيف، على الرغم من أنّ الشاعر كان ينتقده، و عاب على الذين كانوا يصفّقون للملك نفاقهم و صمتهم عند سقوطه، و أخذ الشاعر على عاتقه مهمّة أن ينير بأبيات مقدّسة ذكراه المظلمة.

تحدّث هيڤو في المقدّمة[1] عن تلك الموسيقى التي يمتلكها كلّ شخص في أعماق ذاته، والتي تمتلكها الطبيعة أيضا. قال إنّ هذا الكتاب هو صدى مرتبك وضعيف، ولكن صادق، لهذه الأغنية التي تستجيب في داخلنا للأغنية التي نسمعها خارجنا، الصدى الحميم والسرّي، أي الشعر نفسه، و أنّه يكمل سلسلة أعماله السابقة، مع بعض الفروق الدقيقة والتطوّرات التي أحدثها الزمن. رأى أنّ لكلّ من الطبيعة والأحداث صوتها كما للإنسان صوته، و أنّ من وظيفة الشاعر دمج هذه الأصوات الثلاثة في مجموعة غنائية واحدة، فأوّلها يخاطب القلب، و ثانيها يخاطب الروح، و ثالثها العقل. و هي تحيل بدورها إلى الأسرة والطبيعة والمجتمع، لأنّ الشاعر هو الذي يرفع الأحداث السياسية إلى مستوى الأحداث التاريخية إن كانت أهلا لذلك، شرط أن يكون موضوعيّا، و يستخرج أفضل ما عند كلّ طرف دون انحياز.

والديوان غنائي أثار إعجاب القرّاء، و يحتوي على عدّة قصائد بنفس قويّ و جمال نادر، منها: قصيدة "إلى قوس النصر" A l'Arc de Triomphe، و قصائد أكثر بساطة غنّاها الشاعر لأبنائه بإلهامات أسعد من تلك التي سبق ذكرها في أوراق الخريف أو أغاني الشفق، فهي أبيات مليئة بالألوان الزاهية، إلى جانب روائع أخرى تغنّى فيها بالحبّ، والإيمان والشكّ، والطبيعة بحقولها و أشجارها وأزهارها. ظهرت في هذا الديوان شخصية أوليمبيو Olympio نظير و محاور الشاعر الذي خلّده لاحقا في ديوان "الأشعة والظلال" بقصيدته "حزن أولمبيو" Tristesse d'Olympio. و كعادته، يربط دائما بين الطبيعة والاستدلال على وجود الله، كما في قصيدته "الله لا يزال هنا"

---

[1] – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les Voix intérieures, P. 201 – 204.

Dieu est toujours là، التي تغنّى فيها بسعادة الأطفال و تفاعلهم مع عناصر الطبيعة، تلك الطبيعة الأمّ التي وهبها لنا الله بلطفه الأبدي. و قدّم لوحة مليئة بالنعمة والنضارة عن فصل الربيع، كما وصف سعادة الفقراء خلال أيامه الجميلة، بتعبير ثريّ و صور مبتكرة.

و بعد ذلك نجده في قصيدة "إلى فرجيل" A Virgile يناجي هذا الشاعر الروماني الذي يملأ فكره و خياله، و يسمّيه بالأستاذ، و بشاعره المقدّس، ويطلب منه مرافقته إلى الغاب حيث يضحك الربيع والعشب المزهر، والهواء الدافئ عند سفح أشجار السنديان، بعيدا عن المدينة ذات الصرخة الشريرة والعبثية، والتي لا تغلق جفنها أبدا.

O Virgile! ô poète! ô mon maître divin!
Viens, quittons cette ville au cri sinistre et vain,
Qui, géante, et jamais ne fermant la paupière,
Presse un flot écumant entre ses flancs de pierre,[1]

لكن سرعان ما ينتقل الشاعر من الطراز الروماني العتيق إلى الأزقة الغامضة والمغارات الرصينة التي يتلذّذ بوصفها والتجوّل فيها.

أمّا قصيدة "البقرة"[2] فإنّها تحيل إلى الطبيعة المعطاءة التي شبّه بها البقرة الصفراء التي تسرّ الناظرين، والواقفة بكلّ هيبة و وقار وتحتها صبية شعث غبر ينقضّون على أثدائها يعصرونها بشراسة، بينما هي شامخة لا تعبأ بهم، فالكلّ دفعة واحدة، الصوفيون والمادّيون، والعلماء والشعراء، يطلبون الظلّ والحليب تحت أجنحتها الأبدية. هي الطبيعة الأمّ التي تعدّ الملجأ الأبدي للبشرية، سواء كانوا أخيارا أو أشرارا، إذ يستقي الجميع من ينابيعها اللانهائية ليروي قلبه العطشان حتى تسري في شرايينه و روحه.

و البحر، مثلما هو الحال في جميع دواوينه، دائم الحضور، حيث سبق أن عرض اتّساعه في قصيدته "على شاطئ البحر" Au bord de la mer من ديوانه "أناشيد الغسق"، و وصف فيها انسجام الأرض والبحر، والسماء والأمواج، ذاك البحر الغامض الذي تنبعث من أمواجه موسيقى تمدح الربّ. و تختلف صورة البحر الهادئ عنده عن صورة المحيط الذي يشعر هوڤو بعداوته و أهواله و ضخامته، خاصّة في أدب المنفى. أمّا في ديوان "الأصوات الداخلية" فإنّه يحاور البحر في قصيدة "أمسية في البحر" Soirée en mer بلهجة غنائية صوفية، في مشهد فريد من نوعه يقارن فيه بين حاليهما، إذ بينما ينظر الشاعر إلى المجداف، ويرى الموجات

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les Voix intérieures, P. 267.

2 – Idem, P. 289.

المظلمة، فإنّ البحر ينظر إلى السماء و يرى النجوم بأضوائها الساحرة. يصف رحلة الروح التي يواجهها سوء الحظ، حيث يركب الإنسان الموج الهائج و يجدف في الليل العميق، فيذهب أمله في الموج من خلال شقوق القارب الذي تخترق الريح شراعه، و تلعب المياه بمسيره. هو بحر الحياة الذي يهزّ الإنسان بأهواله، و يقوده إلى مصيره الحتمي.

لم ينغمس هيڤو في الذاتية المفرطة التي ناشدها باقي الشعراء الرومانسيين المعاصرين له، و عابه على ذلك غوستاف بلونش، فعلى الرغم من أنّ هذا الديوان أفضل بكثير من أغاني الشفق، إذ يوفّر نوعا من الوحدة الضمنية، إلّا أنّه وجده دون مستوى مجد و شهرة هيڤو، حيث قال: "لقد جعلنا العنوان الذي أُعطاه للمجلّد الأخير الذي تحت أعيننا نحلم بأمل لم يتحقّق. عند رؤية مؤلّف العديد من القصائد الرائعة يعنون مجموعته الغنائية باسم الأصوات الداخلية كنّا نظنّ أنّه استسلم أخيرا لتحذيرات النقّاد التي لم يسلم منها منذ الشرقيات، (...) وفهم ضرورة مساءلة ضميره أكثر من عينيه"[1]. رأى أنّ الشاعر لم يف بما قاله في المقدّمة، بأنّ المجموعة ليست سوى همسة و حوار غامض بين الإنسان والأشياء. لم يلتزم بذلك في كلّ قصائد الديوان، لأنّ تحليل المشاعر والأفكار يتطلّب الاقتراب من الإنسان بشكل أعمق من الأشياء، كما اهتمّ باللغة والصورة أكثر من اهتمامه بالفكر وبالإنسان، و ركّز على القافية أكثر من العاطفة.

هـ - الأشعة و الظلال Les Rayons et les Ombres:

"الأشعة و الظلال" (1840) ديوان شعر غنائي آخر يحتوي على أربع و أربعين قصيدة كتبت في الثلاثينات، سعى من خلالها من أجل تقريب الشعر إلى الناس، وجعله يتّخذ مسارات عالمية. عنوان الديوان يتكوّن من ثنائية ضدّية، أولاها "الأشعّة" التي ترمز للمعرفة والنور، و تعبُر الكون البهيج لتغمره بالجمال والحبّ، والخير والقوّة، والأمل، والحياة، و تجعل الطبيعة في احتفال بهيج، أمّا "الظِلال" فهي رمز الجهل، والحزن، والظلام، والقبح، والضعف، واليأس، والموت، وجور الملوك، والأبطال المنسيّين، حيث ظهر هذا الديوان في مرحلة انعدام الاستقرار السياسي. عبّر فيه عن الشعور بالضيق والكآبة الرومانسية و عكس شرور المجتمع وآلامه، كما عبّر عن الازدواجية الموجودة في كلّ شخص، إذ رأى أنّ الناس ممزّقون بين الاهتمامات المادية والطموح إلى المثل الأعلى. إنّه الصراع الأبديّ بين الخير والشر.

قال في مقدّمة الديوان إنّ: "الإنسان يحيا بطريقتين: حسب المجتمع و وفقا للطبيعة. الله وضع فيه الفكر، والمجتمع يضع فيه الفعل Action، والطبيعة تضع فيه الخيال (...) و من

1 - Gustave Planche, Les Voix intérieures de M. Victor Hugo, Revue des Deux Mondes, période initiale, T. 11, Ed: Auguste Auffray, Paris, 1837, P. 161.

العاطفة الممزوجة بالخيال، يولد الشعر"[1]. الفعل يتعلّق بالدراما، والخيال بالشعر، و مثلما يتحرّك المجتمع في الطبيعة، فإنّ الدراما قد تمتزج بالشعر، والشاعر دائما "إحدى عينيه على الإنسانية والأخرى على الطبيعة، و أولى هاتين العينين تسمّى الملاحظة Observation والثانية تسمّى التصوّر Imagination. و من هذه النظرة المزدوجة والمثبّتة على موضوعها المزدوج، ينشأ في أعماق عقل الشاعر الإلهام الواحد والمتعدّد، والبسيط والمعقّد، والمسمّى عبقرية"[2]. و بالتالي فإنّ الشاعر الحقيقي يجب أن يحتوي مجموع أفكار عصره. سواء التي تأتي من الحقائق الأبدية، أو التي يكتسبها من منظومته الاجتماعية. و كذلك فعل هيڤو حيث ربط السرد بالقصيدة الغنائية، فأضفى عليها طابع الدراما، كما عكس مختلف أحداث و أفكار عصره و مجتمعه، وأخذ الآراء من جميع المذاهب: الأفلاطونية، والصوفية، ومذهب وحدة الوجود، والكاثوليكية، و نوّع في الأطر والأشكال الشعرية، و جدّد في اللغة، لكنّه حافظ على الانسجام العاطفي ذي التأثير العميق.

كتب هوڤو عدّة قصائد عن الشاعر الذي منحه مكانة خاصة في هذا الديوان، منها: "وظيفة الشاعر" التي تمتدّ على طول اثنتي عشر صفحة افتتحه بها، فيدخلنا من خلالها إلى عالم الشاعر لمشاركته رؤيته للعالم، فهو كالشعلة أمام الشعب، يهديهم إلى المبادئ والأخلاق، و هو المفكّر، والمصلح، والرائي، والمخلّص، شبيه بالأنبياء، شعره صدى لكلام الله، و من واجبه أن يغنّي دوما أمجاد وطنه و مآسيه. هو وسيط بين العالم الإلهي والبشر، و بين الماضي والمستقبل، ما يسمح له أن يتولّى مهمّة المرشد من خلال إلقاء الضوء على الظلال. و قد سعى هيڤو من خلال غنائيته للتعبير عن المشاعر والعواطف الذاتية التي يشركها المتلقّي، و أن يكون قريبا من الجميع، لكنّه في الوقت نفسه مختلف عن الآخرين لأنّه قادر على الاستماع إلى حركات قلبه، و ترجمة تجاربه إلى كلمات مؤثّرة على الآخرين، كما يستطيع التواصل مع عناصر الطبيعة و كشف أسرارها.

و يعدّ ديوان "الأشعة والظلال" استمرارا و تكملة لديوانه السابق "الأصوات الداخلية"، لأنّ العديد من القصائد التي بدأها في المجموعة الأولى، بطريقة ما، تمّ تناولها واستكمالها في المجموعة الثانية. واصل التغنّي بحبّ الأسرة، في قصائد مثل: الأمّهات، والطفل الذي يلعب، كما اتّخذ من أحداث طفولته سيناريو لقصيدة بعنوان: "ما كان يحدث في فيونتين نحو 1813"، ممّا جاء فيها حديثه عن الذين علّموه الشعر، و عن معاناته في ثانوية الرياضيات. قال:

J'eus dans ma blonde enfance, hélas! Trop éphémère,
Trois maîtres : un jardin, un vieux prêtre et ma mère. [3]

---

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les rayons et les ombres, P. 377.

2 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les rayons et les ombres, P. 378.

3– Idem, Ce qui se passait aux Feuillantines vers 1813, P. 463.

لقد كان لي في طفولتي الشقراء، السريعة الزوال للأسف!

ثلاثة معلّمين: حديقة، و كاهن عجوز، وأمّي.

يسرد هوڤو في هذه القصيدة ذكريات طفولته في زمن البراءة الذي قضاه بين عائلته في حديقة الدير الجميلة، و يسيطر عليها معجم الطفولة والطبيعة، حيث وصف الحديقة بأجمل الأوصاف، و على عكس ذلك جاء وصفه لمدرسته الداخلية، كما سلخ مدير الثانوية الذي زارهم ليشكي لأمّه أنّ ابنها كان يقرأ خلسة الأدب القديم بينما هو في سلك الرياضيات، أمّا الكاهن الذي كان يعلّمه الأدب فكان كالنبيّ في نظره، و وصف كيف كان هو و إخوته يلتفّون حوله و يسألونه عن كلّ شيء غامض لديهم.

و جاءت بعض القطع على شكل أغاني بأوزان قصيرة، منها قصيدة ''القيثارة''[1] Guitare التي تشعّ بالكآبة، و هي عبارة عن أغنية خفيفة بلازمة، أعاد فيها اختراع التاريخ و خلطه بالخيال لخلق تأثيرات شعرية، و سبح من خلالها قي الفضاء الإسباني عبر شخصية ڤاستيبالزي Gastibelza الراعي الذي كان يحمل بندقية و يسأل عن صابين Sabine الفتاة الجميلة التي أحبّها، لكنّها باعت نفسها مقابل جوهرة، و هربت مع أحد النبلاء.

أمّا في قصيدة "الظّل" L'ombre، فإنّه يحيل إلى حبيبته جولييت درويه التي أهدى لها الشاعر مخطوطة هذه القطعة: Pour toi mon ange "لكِ يا ملاكي"، فهي لم تعد إلّا خيال نفسها بعد أن ابتعد عنها لفترة أواخر الثلاثينات، إذ غمرتها المشاكل، و باتت تشتكي، مثلما يظهر من خلال رسائلهما المتبادلة[2]. والقصيدة قصيرة، عبّر فيها عن حزنه لرؤيتها في تلك الحالة بسبب انغماسه في عمله و عدم اكتراثه بها، و جاءت على شكل حوار بين صوتين: "قال لها... أجابت ... أنت تغنّي... إنّك تحلمين..."، و هي تقنية سبق أن استخدمها.

تأتي بعدها قصيدة "حزن أوليمبيو"[3] Tristesse d'Olympio التي رثا فيها هيڤو الحبّ الأناني، والحنين إلى مكان حبّه، والقصيدة أيضا حوار يعكس المحنة التي واجهتها رفيقته في أوقات معيّنة. يقول على لسان نظيره أوليمبيو إنّ كلّ المشاعر تتلاشى مع تقدّم العمر، لذلك اختار الحبّ الهادئ و رفض الشغف السريع الزوال. واتّخذ أوليمبيو من مناظر فصل الخريف خلفية لوصف حزنه و هو يجول في الأماكن التي عرف فيها الحبّ. و وصف التناقض الموجود بين

---

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les rayons et les ombres, P. 485.

2 – Idem, P. 519. Et Jean-Bertrand Barrère, Lecture de L'Ombre, Les rayons et les ombres, XXXIII. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n°38, 1986, P. 257-265.

3 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les rayons et les ombres, P. 521.

الإنسان والطبيعة من خلال الموازنة بين جلال و جمال هذه الأخيرة، و بؤس الإنسان وتعاسته، فبينما يفنى هو تبقى الطبيعة أبدية و دائمة التجدّد، لكنّ أوليمبيو تمكّن من التغلّب على حزنه، وانتصرت الثقة والتفاؤل، مقتديا بالطبيعة التي تنسى خريفها و شتاءها.

و يختم الديوان بقصيدة "الحكمة" Sagesse، و موضوعها عقائدي، يتأرجح فيها الشاعر بين مخاوف تقدّم العمر و أيام طفولته السعيدة التي تطلّ عليه كالزهرة المضيئة من الذكريات البعيدة. و يحسّ أنّه أصبح أكثر هدوءا إزاء ما يعيشه من مشاكل. و بينما هو منغمس في فكره، يسمع ثلاثة أصوات عظيمة تهمس الواحد تلو الآخر لترشده، الأوّل هو صوت المسيحية الأرثوذكسية الصارمة، يطلب منه أن ينفعل و يكون ساخطا أمام نجاسة و رذالة القرن الذي يعيش فيه، والثاني صوت الربوبية الفلسفية المتسامحة، و يطلب منه التسامح مع جميع الكائنات لأنّ الله موجود في كلّ شيء، و كلّ المخلوقات لها روح. أمّا الثالث فهو صوت وحدة الوجود النقيّة الذي لا يرى أيّ عبرة من الحبّ أو الكراهية، و لا حتّى من الغناء أو اللعنة، و لا الشرّ و لا الخير، ولا الآلهة الزائفة، لأنّ ذلك لا يغيّر و لا يؤثّر على عناصر الطبيعة. و خلاصة القصيدة أنّ كلّا يرى الحقيقة من نافذته، و من هذا الجانب الثلاثي للأشياء تنبثق فكرة مشتركة هي أنّ الله حقّ، واللغز الوحيد هو الروح.

و – العقوبات Les Châtiments:

أصدر هيڤو ديوانه "العقوبات" أو "القِصاص" من المنفي عام 1953، كردّة فعل على إسقاط لويس نابليون بونابرت للجمهورية الثانية و إعلان نفسه إمبراطورا في الثاني ديسمبر 1851، قبيل انتهاء عهدته، و اضطهاده لكلّ من خالفه[1]، و منهم صاحب هذا الديوان. أعاد الشاعر صياغة مواضيع سبق أن تطرّق إليها في كتابه الساخر "الصغير نابليون" Napoléon le petit* الذي كتبه عام 1852، و في "حكاية جريمة" Histoire d'un crime الذي كتبه بعد الانقلاب، و لم ينشر إلاّ بعد خمس و عشرين سنة. و كان الديوان بمثابة صاعقة على المنقلب الذي لقّب نفسه "نابليون الثالث" اقتداء بنابليون الأوّل، عمّ والده الذي سعى إلى أن يكون سيّد الأمم، و قد ألّفه هيڤو بروح الانتقام و جرحه كان لا يزال ينزف بسبب المهانة التي أحسّ بها عند نفيه، والمعاناة الكبيرة في بلاد الغربة، فصبّ فيه لهيب غضبه.

---

[1] – ينظر: موريس حنّا شربل، ،موسوعة الشعراء و الأدباء الأجانب، ص 448.

* – ورد في افتتاحية قصيدة: "ضحك الرجل" L'homme a ri أنّ نابليون – بعد اطّلاعه على الكتاب – قال وهو يضحك: "انظروا يا سادة، ها هو نابليون الصغير من طرف فيكتور هوڤو العظيم". ينظر:

Victor Hugo, O.C. Poésie IV, Les châtiments, P. 137.

أعطى لهذا الديوان بنية خاصة، حيث قسّمه إلى سبعة أجزاء تشمل أكثر من ستّة آلاف سطر شعري موزّعة على سبعة و تسعين قصيدة من الهجاء الساخر الذي استعمله كسلاح سياسي ضدّ نابليون الثالث و أتباعه ممّن وقّعوا على قانونه، و ضدّ الذين نفّذوه، و كذا رجال الكنيسة الذين أيّدوا نابليون. تلاعب هيڤو بالكلمات، و أعطى لكلّ جزء عنوانا فرعيّا يحمل طابع السخرية من النظام، حيث وظّف الصيغ التي استعملها نابليون الثالث كشعارات للإمبراطورية الثانية لتبرير انقلابه، و هي: المجتمع أنقِذ – النظام عاد – العائلة مشتملة – الديانة ممجّدة – السيادة مقدّسة– الاستقرار مؤكّد – المنقذون هاربون[1]. و يسطو على هذا الديوان، في أجزائه السبعة، معجم الموت، والجريمة، والبشاعة والدماء والجثث. جرائم يرى أنّه لا تغسلها مياه البحر، و يبكي منها التاريخ، كما هاجم البرجوازيّين و نعتهم بالقطيع الخسيس، و هاجم رجال الدين و اتّهمهم بالتورّط في الخيانة، و أنّهم باعوا الله، و باعوا أرواحهم، ولم تعد تقبل لهم صلاة.

هذا الديوان عمل استثنائي فضح فيه جرائم الإمبراطور، ونبّأ بنهايته في قصائد طويلة ذات أسلوب ساخر نعته فيها بأبشع النعوت، مستعملا معجم الحيوانات المعروفة بالصفات السلبية. جاء الديوان في غالبه حول الهجاء السّياسي، و كان قاسيا، و متهتّكا، لكنّ ذلك لم يمنعه من مزج الأنواع، حيث لجأ إلى الحكاية الشعرية، والملحمة، والأغنية. و قارن بين المهجو و بين نابليون الأوّل في القصيدة الأخيرة من القسم الخامس، والتي تحمل عنوان: "التكفير" L'Expiation[2]، فتصوّر أنّ معركة "واترلو" لم تكن إلاّ عقوبة أولى لنابليون الأوّل، و أنّ العقوبة الثانية له هي انتحال حفيد أخيه لشخصيّته. يكثر الطباق في هذه القصيدة نظرا لمقارنة الشاعر بين الإمبراطوريين، كما يفسّر تناقض شخصيتيهما وجود بعض المدائح و شعر الحماسة إلى جانب الهجاء في هذا الديوان، حيث وصف الأوّل بشجاعته، أمّا الثاني فأبرز قوّته في شوارع باريس لكن حين الحرب مع الأجانب كان يولّي مدبرا. كما قارن بينه و بين الأمير عبد القادر الجزائري الذي زاره نابليون الثالث و هو بالسجن، فأطلق سراحه. عنوان القصيدة هو: "شرقية" Orientale[3]، حيث مدح هيڤو الأمير و وصفه بأسد البرّية، والعسكري الوسيم، والحاج الشرس، والحالم الغامض، بينما ذمّ رجل الإليزيه و نعته بالذئب، والخائن المحتال صاحب الجبهة المنخفضة من العار، كما نعته بالقناع الحقير الملعون من قبل الأرامل والثكالى.

---

1 – La Société est sauvée– L'ordre est rétablie –la famille est restaurée– la religion est glorifiée – L'autorité est sacrée – la stabilité est assurée – Les sauveurs se sauveront.

2 – Victor Hugo, O.C. Poésie IV, Les châtiments, P. 273.

3 – Idem, P. 147.

فضلا عن هذه الأغراض، كتب في رثاء قتلى حادثة الرابع ديسمبر، و أناشيد عن المحكوم عليهم بالنفي و حنينهم إلى الأهل والأوطان. من رثائه قصيدة "تذكار ليلة 4"[1] (ديسمبر) Souvenir de la nuit du 4 الليلة الثانية لجلوس بونابرت على كرسي الإمبراطورية، و يحكي فيها عن مقتل طفل يتيم على أيدي الجنود، واصفا نواح جدّته عليه في مشهد دراميّ شديد التأثير.

يفرط هيغو في اختيار العناوين اللاتينية. حيث كانت فاتحة الديوان قصيدة "الليل" Nox (باللغة اللاتينية) التي تلمّح إلى الظلام الذي كان يلفّ حاضره، و خاتمته قصيدة " الضوء" أو "النهار" Lux، والتي تستجيب لها، و يؤكد فيها الأمل بمستقبل أفضل. و قد شمل شعر هيغو على الكثير من الترجمة للشعر اللاتيني، و صرّح في مقدمة "الأغاني الجديدة" (1824) أنّ فرجيل يمثّل شعرا و أمّة على غرار داوود، و هوميروس، و تاس، و ملتن، و كورني. الأمر الذي لفت انتباه النقّاد فظهرت عدّة أطروحات و مقالات في مجلّة العالمين حول تأثّره خاصة منذ ديوانه أوراق الخريف، إذ أنّ أسماء الشعراء اللاتينيين تطغى على أشعاره كرموز، حيث أخذ عن الشعراء الرومان مثل هوراس Horace، و لوكريس Lucrèce، والهاجي جوفينال Juvénal، والذين مثّلوا الحرية في أنقى صورها لأنّهم كانوا قريبين من البراءة البدائية. و تراوحت اقتباساته بين المرجع اللاتيني و المرجع الديني (الإنجيل)، بل و أكثر من التناص مع الأدب اللاتيني في أشعاره الغنائية والشعر التاريخي، و شعر الضمير والصراع الذهني، أمّا الشعر الميتافيزيقي فأخذه عن فرجيل Virgile [2]، فهو نموذج الشعر الرعوي والفنّ الطبيعي الذي يسمو بالجسد ويهدف إلى معرفة الوجود، و هذا الشاعر كان دائم الحضور عنده سواء عن طريق التقليد أو التضمين أو التعليق، إذ وجد في الإنياذة L'Énéide جوهر إلهامه الميتافيزيقي والمادة الخام لبحثه الشعري، خاصّة في ديوانه 'التأمّلات"، كما نافسه في عدّة قصائد من "الأشعة و الظلال"، منها: (الحيّة La Vipère، و وظيفة الشاعر)، و أخذ من "جورجيات" فرجيل Les Géorgiques اللذّة والإحساس بالطبيعة. و أعجب به إذ بدا له متفوّقا على الحكّام، فلا شيء يصمد أمام كلمات الشاعر التي تجمع بين سحر البيان وعمق الفكر، و أسوار القياصرة تسقط حيث تنمو شجرة شعر فرجيل:

Où croit le laurier de Virgile,
Où tombent les murs des Césars. [3]

1– Idem, P. 99.

2 – Romain Vignest, La latinité dans la poésie de Victor Hugo pendant l'exil, Virgile, Horace, Lucrèce, Juvénal, Thèse, Université Paris IV, Sorbonne, 2006, p. 3– 4.

3 – Hugo Victor, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, Ode VI, Le Génie, P. 273.

و مثل ما كان القيصر بالنسبة لفرجيل كذلك كان نابليون الأوّل بالنسبة لهيڤو[1]، إذ بجّله وقدّسه في ديوانه أوراق الخريف خاصّة. أمّا ديوان "العقوبات" فكان فيه أقرب ممّا كتبه جوفينال Juvénal عن فساد روما، من حيث الموضوع والوصف المؤثّر لإبراز قبح الواقع. يرجع كلّ هذا التأثّر إلى طبيعة تكوين هيڤو و إتقانه المبكّر للغة اللاتينية، و عمله الجاد لقراءة وترجمة الشعر اللاتيني إلى شعر فرنسي، ما يعني أنّه لم يكن ضدّ الشعر القديم، إنّما لكلّ مقام مقال، كما أنّ ثورته كانت ضدّ قوانين المسرح.

و قصيدة "اللّيل" Nox[2] قصيدة طويلة مكوّنة من تسعة مقاطع، تتصدّر الديوان، وهي موجّهة إلى المدافعين عن نابليون الثالث، و تحمل طابعا ملحميّا، فضلا عن غنائيتها و روعتها الفنّية. يمنح هيڤو الكلمة في المقطع الأوّل للطاغية ليبرّر الانقلاب و يعطي الأوامر للجنود، ما يلفت انتباه القارئ و يشركه في الحدث. ثمّ يروي قصة الخيانة، و تواطؤ الجيش، فيصوّر الجرائم الوحشية منذ البداية في لهجة عدوانية، بأبيات ساخطة و عنيفة يخاطب بها نابليون مباشرة، فيكثر من توظيف أفعال الأمر والنهي، مع التدرّج في العنف والتحقير. ممّا قال في وصفه:

Comme un loup qui se lèche après qu'il vient de mordre
Caressant sa moustache, il dit : – J'ai sauvé l'ordre !
Anges, recevez–moi dans votre légion !
J'ai sauvé la famille et la religion !
Et dans son œil féroce où Satan se contemple,
On vit luire une larme. . . – Ô colonnes du temple

مثل ذئب يلعق نفسه بعد أن عضّ
مداعبا شاربه، يقول: – أنقذتُ النظام!
أيّتها الملائكة، استقبليني في فيلقك!
أنقذت الأسرة والدين!
وفي عينه الشرسة حيث يتأمّل الشيطان نفسه،
رأينا وميض دمعة. . . – آه يا أعمدة المعبد

انتقل الشاعر من الحقد (الذئب يلعق نفسه) إلى أقدس القيم، ألا و هي الصلاة أو الدعاء بأسلوب غنائي جدّي على لسان نابليون، لكنّ كلمات الطاغية لا تعبّر إلّا عن نفاقه، و كلّ ما يراه

---

1 – Amédée Guiard, Virgile et Victor Hugo, Thèse de doctorat, Université de Paris, Éd: BLOUD et Cie, Paris, 1910, p. 90. Et p. 46.

2– Victor Hugo, O.C. Poésie IV, Les châtiments, P. 15.

الشاعر هو وحش بعين شرسة تظهر الدموع، حيث يعود إلى السخرية، معتمدا على وسائل بلاغية مثل المفارقة، و الدعابة، وعلامات التعجب والإحالة، قبل أن ينتقل إلى المقارنة بين الإمبراطور نابليون الأوّل الذي مجّده هيڤو و نابليون الصغير كما يسمّيه، والذي قال على لسانه:

Nous nous partagerons, mon oncle et moi, l'histoire;

Le plus intelligent,

C'est moi, certes ! il aura la fanfare de gloire,

J'aurai le sac d'argent.

سوف نتشارك، عمّي و أنا، التاريخ؛

والأكثر ذكاءً

هو أنا بالطبع! ستكون له جعجعة المجد،

و سآخذ حقيبة الأموال.

تكلّم هيڤو على لسان نابليون الثالث فعدّ مساوئه، مستعملا كلّ الوسائل لإقناع المتلقّي: أسلوب الحجاج، و أصوات معبّرة، مع معجم عنيف يعكس ألمه، و اتّهمه باستخدام اسم عمّه، فشبّهه بقزم يتسلّق عملاقا. ثمّ انتقد الكنيسة والمالية والجيش. كما أقحم موضوع الإعدام، لكن سرعان ما استبعده كمصير لنابليون، إذ فضّل العفو. وأحيانا يستريح الشاعر من الهجاء السياسي ليستحضر الطبيعة بغنائيّته المعتادة،.و من ذلك مناجاته و محاورته للمحيط. واحتلّت الطبيعة مساحة واسعة من الديوان على الرغم من أنّه ليس من العادة ربطها بالهجاء، فهي مؤنسته في غربته المريرة، لكنّه ابتعد عن الميتافيزيقية و انغمس في واقع المنفيين، و ما كان يحدث في الساحة السياسية الفرنسية.

أمّا قصيدة "الضوء" Lux[1] فتتكوّن من 6 مقاطع، و هي خاتمة الديوان، و تعني الضوء الذي يتناقض مع البداية المظلمة إذ تعلن عن تحقّق النبوءة التي أعلنها الشاعر في القصيدة الأولى من الكتاب السابع، حيث بدأت تظهر ثمار شجرة التقدّم، و بوادر السعادة والحرية و توقّعات المنفيين بمستقبل زاه في ظلّ إشراق عالمي و جمهورية كونية لا مكان فيها للاستبداد. و تظهر ثقته في المستقبل منذ المطلع:

Temps futurs ! vision sublime !

Les peuples sont hors de l'abîme.

زمن المستقبل! رؤية عظيمة!

حيث الشعوب خارج الهاوية

1- Victor Hugo, O.C. Poésie IV, Les châtiments, P. 441.

الحلم لم يتحقّق بعد، لكنّه واثق أنّ الله سيحلّ كلّ السلاسل، و يبدّل الكره بالحبّ، والألم بالفرح، فلا قتلى، و لا أغلال، حيث تودّع أوروبا الحكم الملكي، و أمريكا العبودية، والكون كلّه يصبح عائلة واحدة موحّدة. فقد بلغ الصراع بين الخير والشر، أو بين الليل والنور، أقصاه، لكن مهما بالغ الشاعر في السوداوية، لم يفقد الأمل، فحين نظر في المستقبل لاح له قبس فراقت أشعاره وصفا، و قال إنّه سوف ينبلج صبح العدل و يزهق ليل الباطل. و بشّر باستيقاظ الأمّة من غفلتها لتجازي الظالمين المستبدين والمجرمين. تسطو على القصيدة الأفعال المضارعة دلالة على الثقة بالمستقبل و على مدى سرعة التغيير من الاستبداد إلى الحرّية، كما استخدم معجم الضوء (اللمعان، الفجر، الأشعّة، النهار، البريق، الضوء...) الذي يتعارض مع ظلام باقي قصائد المجموعة، و سجلّ غنائي يعبّر من خلاله عن المشاعر الذاتية، و عن حبّ الوطن، فضلا عن البعد الديني، و حضور الطبيعة.

ز – التأمّلات Les Contemplations:

أصدر هيڤو ديوانه "التّأملات" عام 1856 [1]، و بنيته لها علاقة وثيقة بتلك الخاصة بديوان "العقوبات"، فهو مؤلّف من 158 قصيدة تفوق أحد عشر ألف سطرا من أجود الشعر الفرنسي، موزّعة على ستّة كتب تتسلسل زمنيّا حول مركز و رحلة تمهيدية، و هي: (الفجر– النفس الزاهية– الصراعات والأحلام – في المسير– على حافة اللانهاية)* ، أي مراحل الحياة من المهد إلى اللحد. بعض القصائد تعود تواريخها إلى عقد الثلاثينات، حيث استغرقت كتابتها ربع قرن (1830– 1855) حسب التواريخ المذكورة أسفل كلّ قصيدة. وللديوان بعد سير– ذاتي، حيث فصل ماضيه عن حاضره، فجاء النصف الأوّل منه بعنوان: "في ما مضى'' Autrefois، ويشمل القصائد التي كتبها بين (1830– 1843)، واستحضر فيه ذكريات الماضي السعيد والطفولة البريئة التي تذكّر بالجنّة، والجزء الثاني بعنوان ''اليوم'' Aujourd'hui، جاء حاملا معه ألوان المساء والظلّ المتراكم في ثنايا القصائد التي كتبها بعد غرق ابنته.

"التأمّلات" هو كتاب الحداد، تحوّل فيه الشاعر المنفي من شبح يطارد الإمبراطورية في الأفق إلى مطاردة الأرواح التي آمن بخلودها، و انزلق بفكره نحو الروحانية، ثمّ إلى الإيمان بوحدة الوجود، والشكّ الذي دفعه إلى نفي جميع الأنظمة. لكنّه آمن بعد أن رأى أنّ كلّ شيء يحمل على الاعتقاد بوجود الله و عالم الغيب، ليس له من دليل إلاّ عاطفته، بعيدا عن الأديان و عن الكنيسة

---

[1] – ينظر: موريس حنّا شربل، موسوعة الشعراء و الأدباء الأجانب، ص 448.

* – Aurore– L'âme en fleur – Les luttes et les rêves – Pauca meæ – En marche – Au bord de l'infini.

و رجالها، في بيته المتواضع الذي اشتراه في المنفى، بين الصخور، و قريبا من المحيط[1]، حيث كان يجلس وحيدا و حالما على الدوام، أو يسير على الشاطئ و بصره شاخص إلى لجّة المحيط.

وصل في هذا الديوان قمّة الوجدانية في نفس غنائي لا علاقة له بالسياسة، أتى مثل نسيم غير متوقّع في فترة تراجع فيها الاتّجاه الرومانسي في أوروبا، عمل فيه على كشف الذات و العالم، فجعل الشاعر نبيّا، و صوتا من العالم الآخر، يرى خفايا العالم بعد الموت محاولا كشف أسرار القدر. قال في مقدّمة هذا الديوان عن رسالة الشاعر: "حين أتحدّث عن نفسي إنّما أتحدّث عنكم، فكيف لا تشعرون؟"، و مع ذلك فإنّ لفظة "شاعر" تراجعت في هذا الديوان، مقارنة مع الدواوين التي كتبها في فترة الثلاثينات، ليعوّضها بلفظة "مفكّر" Penseur، حيث يصف نفسه في قصيدة "للأشجار" Aux Arbres متأمّلا في جزئيات الكون بجبهته المنخفضة، و عيناه تفحصان كلّ ذرّة فيه، مستمعا إلى الطبيعة لفكّ رموزها، وتوضيح أسرارها. و يكثر من التأمّل، و الذكريات، خاصّة فيما يتعلّق بابنته المتوفّاة "ليوبولدين" Léopoldine، يسترجع طفولتها، و ضحكتها، و بريق عينيها، و يتخيّل دائما ظلّها يمرّ أمامه، ثمّ يتصوّرها في القبر باردة تناجيه، فيبكيها بمرارة، ويلوم الله و يتزعزع إيمانه.

يحتوي الكتاب الأوّل الذي عنوانه: "فجر" على تسعة و عشرين قصيدة، كتب فيها فيكتور هوڤو عن أبنائه و عن سيرته الشعرية منذ طفولته إلى نفيه، و عن الأحلام والآمال في قصائد تنضح بالسعادة. و أوّل قصيدة كانت بعنوان "لابنتي" À ma fille، تحدّث فيها عن رضوخه للأمر الواقع في منفاه، و من أبرز قصائد الماضي أيضا: "ليزا" Lise، و تدور حول عواطفه الأولى عندما كان مراهقا، كما خلّد ذكرياته عن الكلّية و اكتشافه للطبيعة في قصيدة جدلية "حول هوراس" A propos d'Horace، أمّا أولى صراعاته الأدبية فعرضها في قصيدة "ردّا على لائحة اتّهام" Réponse à un acte d'accusation. و حملت قصيدتي: "جديد حقّا" Vere novo، و"الحياة في الحقول" La vie aux champs انطباعاته كحالم متجوّل تأثّر بجمال الريف، وتغنّي فيها عن الربيع وفرحة الحالم أمام تلك المناظر الخلّابة، و غالبا ما عبّر فيها عن نفسه بضمير المتكلّم، واستحضر تجربته في الحياة والشعر و هو محاط بالأطفال الذين يتقاسم معهم أذواقهم.

انتقل في الكتاب الثاني الذي يشمل ثمان و عشرين قصيدة، إلى موضوع الحبّ، ليظهر الشاعر كعاشق رومانسي وعاطفي، فمعظم القصائد مستوحاة من جولييت دروي J. Drouet، حيث صوّر حبّه لها، و عبّر عن المشاعر الأولى بعد لقائهما، والتجوّل معا في البساتين والغابات في قصائد رومانسية نموذجية، كما أنّه خلّد لحظات السعادة وكذلك التجارب المشتركة والخلافات والمصالحات، و جعل من الطبيعة مسرحا لحبّهما، فكانت بداية للأفكار العظيمة حول الطبيعة

[1]– ينظر: روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو ، ص54.

والموت والحب الذي لا يقتصر على المرأة، بل يأخذ أشكالا أخرى ويوجد في جميع أنحاء العمل، و تتحوّل المجموعة ببطء نحو الغموض.

يحتوي الكتاب الثالث الذي جاء بعنوان "النضال والأحلام" على ثلاثين قصيدة بيّن فيها الحقائق الجوهرية، فوصف قرنا من العمل والصناعة نُسي فيه الإنسان، و كان الشاعر شاهدا على البؤس الاجتماعي والأخلاقي، حيث تتبّع ضمنيا حياته واستحضر لحظات مؤثرة منها يستعطف بها القارئ، فأدان الحرب والاستبداد في قصائد مثل "الكآبة" Mélancholia (باللاتينية)، و"المنبع" La source، و"التمثال" La Statue، برزت فيها موهبته كقاصّ وخطيب، فضلا عن تطوّر فكره السياسي والشعري. و أدان عقوبة الإعدام في قصيدة "الطبيعة" La Nature، حيث اعتبرها فضيحة تقع على الفقير المظلوم. وارتقى الشاعر إلى وجهات النظر الفلسفية، فحاول تفسير الشرّ كتجربة، و ساح في فضاء افتراضي لعالم آخر ساد فيه الشكّ والتشاؤم و فرضية موت الإله، والتي رمز لها في قصيدة "صغير الحجم" Magnitudo parvi بعنصر العين المفقوعة[1]، و وصف عقاب الملعونين، كما مجّد أولئك الذين يفكّون بعبقريتهم لغز الكون، و ينتهي هذا الكتاب بقصيدة رائعة تصف تأمّل الشاعر وهو يمسك بيد ابنته ويتفحّص معها حركة النجوم، ليتوصّل إلى أنّ الطبيعة وحدها هي الملجأ.

أمّا الكتاب الرابع فهو فاتحة الجزء الثاني من الديوان. جاء بعد غرق ابنته لهذا هو كتاب الموت والروحانية والحداد الذي لا عزاء له. يحوي سبعة عشرة قصيدة، وعنوانه عبارة لاتينية تعني "بعض الأبيات لابنتي"، و يصبّ في صلب الموضوع الذي بات يشغله، حيث برزت صورة اللحد في قصائد غلب عليها التشاؤم والانكسار، إذ صنع الشاعر من معاناته قصائد غنائية أبدع ما فيها رثاؤه لابنته، حيث عدّد محاسنها و تذكّر زمن طفولتها و شبابها و عرسها. ثمّ ثار على قسوة القدر، و عبّر عن ألمه الذي لا يوصف، فتحوّل كلّ شيء إلى تفجّع و بكاء، ونحيب وعويل، حتّى بلغت مصيبته درجة الهذيان. عبّر في قصيدة "أتيت، رأيت، عشت" Veni, vidi, vixi، عن يأسه ورغبته في الموت للانضمام إلى ابنته، لأنّه لم يستطع تقبّل عبثية الموت. و من مرثياته: "في فيلكيه" À Villequier، و هي مدينة قريبة من نهر السين الذي غرقت فيه ابنته. قال فيها، و هو على سواحل المحيط: "الآن و قد نأت عن عيني باريس (...) الآن بين أفنان الأشجار أفكّر في جمال السماوات، الآن في ظلمة الحداد التي ملأت نفسي، أخرج ظافرا (...) و أحسّ بسلام الطبيعة الجليلة"، و بعد الفحص والتأمّل أدرك الحقائق الغامضة فرقّت عواطفه، و رجع إلى الله فقال: "ألوذ بك يا إلهي، يا من إيّاه أعبد، حاملا إليك في خشوع، بقايا قلب مليء بعظمتك قد

---

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 303.

حطّمتَه (...) و أجثو أمامك مؤمنا (...) و أومن بأنّه من الخير (...) من العدل أنّ قلبي قد دمى مادام الله قد أراد"[1]. فقد لعن القدر إلى أن أدرك أنّ الموت ما هو إلّا ميلاد جديد، فاسترجع الأمل شيئا فشيئا، و وجد عزاءه في الطبيعة ما بين السهول والغابات و الصخور و الأودية، ففيها أحسّ بعجزه أمام جلال الخالق و معجزات الخلق، فحصل على السكينة، و لم يبق إلّا الحزن الهادئ، وألم الفراق، لكنّه أصبح يقرّ أنّ القبر الذي يغلق على الأموات يفتح الفلك الأعلى، و أنّ الموت ما هو إلّا بداية، لذلك بحث عن الروحانيات من أجل التواصل معها مثلما ظهر في سيرته الذاتية.

استعاد هيغو طاقته في الكتاب الخامس المتكوّن من ستّة و عشرين قصيدة، فهو كتاب التعافي الذي ودّع فيه حزنه، و بحث عن أهداف جديدة تجعله يتمسّك بالحياة. مزج فيه ذكرى الطفولة بالتأمّل والتفكّر في قصائد أكثر عمومية حول الطبيعة والظروف البشرية، وصف فيها المشاهد الهائلة للمحيطات والصخور والسماء، و خاطب أصدقائه وأولاده و من يحبّهم فعبّر لهم عن رؤيته للعالم، كما حاول أن يفسّر الطبيعة و أن ينير كلّ شيء بنور الله.

وصل الشاعر في الكتاب السادس المتكوّن بدوره من ستّة و عشرين قصيدة، إلى حافة اللانهاية. إنّه كتاب اليقين الذي أوصله إليه التأمّل الميتافيزيقي. والمجموعة في جلّها تسكنها الأطياف والملائكة والأشباح والأرواح التي تكشف أسرار الكون للشاعر. و يظهر فيها الوجه المزدوج للوجود الأبدي مكوّنا من الضوء والظلّ، حيث يسود الليل على الكون، أمّا الضوء فهو محصور كالنجوم المضيئة في فضاء أسود يزرع الرعب واليأس والشكّ مهما حاول المفكّر فهم ما يقوله الخلق بصوت منخفض متلعثم في جوف ذاك الليل. و تتجاور قصائد الألم (الرعب Horror، بكاء في الليل Pleurs dans la nuit) مع قصائد الأمل (الجثة Cadaver، الأمل Spes)، وبالتالي يتردّد الشاعر بين الكرب والرجاء، و يبدو أن هذا الأخير هو الغالب، حيث ينهي العمل بنظرة متأمّل حزين، لكنّه هادئ، خاصّة مع النبوءات المطمئنة التي كانت تحملها إليه جيوش الأشباح التي تخرج من القبور، و هو واقف في منفاه على عتبة المجهول، بين عالمي الأحياء والأموات خارج الحياة، و خارج الزمن، ينظر إلى ما في العالم الدنيوي فيرى هوّة هائلة، ثمّ ينظر إلى الأعالي فيرى هوّة أخرى تمتدّ إلى اللانهاية.

و لا يزال طيف ابنته يحوم حوله، إذ خاطبه الشاعر في قصيدة "الرعب" Horror، سائلا:

Est-ce toi que chez moi minuit parfois apporte ?
Est-ce toi qui heurtais l'autre nuit à ma porte,
Pendant que je ne dormais pas ?[2]

---

1 – Victor Hugo, O. C. VI, Les contemplations II, P. 53.

2 – Victor Hugo, O.C. Poésie VI, Les Contemplations, T.2, P. 269.

هل أنتِ التي يجلبها عندي منتصف الليل أحيانا؟

هل كنتِ أنت من طرقت بابي تلك الليلة،

بينما لم أكن نائما؟

ثمّ عدّد هيغو موتاه في قصيدة "طرق الباب" En frappant à une porte جمعت جميع حالات الفجيعة، إذ ذكر فيها موت الأحبّاء: ابنه البكر الذي توفّي رضيعا، و والديه، وأخويه، وابنته الغريقة. و كلّ هذه الذكريات أدّت إلى تكرار التمزّق الداخلي و تفاقم حالة الحداد، كما عزّز النفي إحساس الشاعر باقترابه من مملكة الموتى. و في القصيدة ما قبل الأخيرة: "ما يقوله فمّ الخيال" Ce que dit la bouche d'ombre، أصبح الشاعر صاحب رؤية، و قال إنّه نزل بفكره إلى الهاوية، و بينما هو متجوّل بالقرب من البحر، رأى شبحا ينتظره، و ما لبث أن حمل الشاعر إلى أعلى الصخرة، ليخبره أنّ كلّ شيء في الكون يعرف قانونه وهدفه وطريقته، وقال له:

Que tout a conscience en la création;

Et l'oreille pourrait avoir sa vision,

Car les choses et l'être ont un grand dialogue. [1]

إنّ كلّ شيء واع بالخلق؛

و أنّ الأذن يمكن أن تكون لها رؤيتها،

لأنّ الأشياء لها حوار رائع مع الخالق.

استمع الشاعر بأذن مطيعة لتعاليم الكون التي وردت على لسان الفم الغامض الذي أخبره بالحوار الكوني بين الطبيعة وخالقها، والعناية الإلهية المنتشرة في كلّ مكان، و أكّد له أنّ الطبيعة لها قوانينها، و أنّ كلّ عناصرها حيّة لها روح، فهي تسمع و ترى و تعي، و يمكنها أن تلهم الشاعر، أمّا الإنسان فيحتلّ وسط سلّم الكائنات. و هذا توجّه فلسفي انتقل فيه من سرد مشاعره الشخصية و وصف ما رآه، إلى شرح أصل العالم، والبحث عن معنى الخلق، و وجهة الإنسان، وحقوقه، وواجباته، والعقوبات المصاحبة لكلّ خطأ، ثمّ التطهير، لأنّ الإنسان عند خروجه من بين يدي الله لم يكن يزن شيئا، وأنّ الخطأ الأوّل هو الذي أثقله و خلق الجاذبية نحو الأسفل. أفكار استمدّها من سفر التكوين، و فكرة فيثاغورث حول تناسخ الأرواح، و نظرة أفلاطون إلى الحيوانات التي تعدّ ظلالا لآفّات البشر، ليعلن في نهاية الرحلة فشل القوى الإجرامية وظهور الغفران الشامل.

تنازع الناس هذا الديوان الذي بيعت منه ستين ألف نسخة في سنة واحدة، و حمل لصاحبه نجاحا حمله إلى مرتبة البطولة[2]. صوّر فيه الطبيعة في كلّ الساعات والفصول والأجواء، كما

---

[1] – Idem, P. 331.

[2] – ينظر: ماريوس فرنسوا غويار، الأدب المقارن، ص 62.

صوّر كلّ العواطف من حزن و فرح و شكوى وشفقة و غضب، و إحساس بالضياع بين الشكّ الرهيب والإيمان، والأفكار الفلسفية والدينية. و من الهاوية L'abîme التي أغرق فيها هوڤو قارئه، نشأ الأمل لأنّ صوت الله العظيم قد تكلّم.

س – أسطورة القرون La Légende des Siècles:

انتقل هيڤو في ديوان "أسطورة القرون" الذي نشر جزءه الأوّل عام 1859[1]، إلى الشعر الملحمي، حيث جسّد فيه فكرة التاريخ في بنية دراميّة يتصارع فيها الخير والشرّ في منحنى متصاعد من آدم و حوّاء إلى المسيح، و من الإنجيل إلى روما، فالإسلام الذي كتب عنه ثلاث قصائد مطوّلة، كما تطرّق إلى معجزات الأديان السماوية، و عصر البطولة المسيحي، و مزج أساطير أوروبا بمختلف أقطارها، حيث عاد إلى القرون الوسطى ورأى أنّ مبادئ الثورة وضعت حدّا للجهل والجوع والملكيّة المطلقة.

ظهر الجزء الثاني من هذا الديوان عام 1877، و الجزء الثالث عام 1883، ليبلغ الديوان أكثر من خمسين قصيدة. مزج الشاعر في هذه الملحمة الحديثة بين التاريخ والشعر في قصائد عدّت من أبلغ ما خطَّه الشاعر[2]، لم يتغنّ فيه بشكل خاص بأمّة معيّنة، أو شغف بعصر معيّن، بل أخذ في الاعتبار كلّ تطوّرات البشرية معتمدا على الروايات التاريخية و سير الأبطال، و جعل القرون تتحدّث وتعبّر عن روحها ومخزونها المعرفي. وصف هيڤو في القصيدة الأولى الأرض في فجرها مبتسمة سعيدة تُخرج من باطنها ما أودعه الله فيها من أزهار وثمار. ثم انتقل في القصيدة الموالية إلى وصف جمال حواء. أمّا أشهر ما في الديوان فهي قصّة الجريمة الأولى، و صوت الضمير الذي أنّب قابيل بعد قتله لأخيه هابيل. ثم تناول خرافات الإغريق و عمالقتهم، و قصص رولان وشارلمان في العصور الوسطى، و قصص الملوك، والرومانس الإسباني ممثّلا في شخصية "السيد" Cid* الذي تميّز بفرديته وتحدّيه للسلطات، كما أقرّ هيڤو باستلهامه من ترجمة نثرية قام بها أخوه أبيل Abel في عام 1822 لبعض رومانس رودريغ مخصّصة لآخر ملوك غرناطة [3]. و ذكر قطّاع الطرق و الذين وصلوا إلى الحكم عن طريق الحيلة و الفرسان الشجعان الذين جاهدوا من أجل النصرانية، و جرائم القرون الوسطى والاستبداد والتعصب الديني. لكنّ ما قد يهمّ القارئ العربي أكثر هو ثناؤه على تعاليم الدين الإسلامي وعلى الرسول محمد (ص) و صحابته الكرام

---

[1] – فيكتور هيڤو، مقدمة كروميل، ترجمة: نجيب إبراهيم، ص 27 .

[2] – Charles Baudelaire, L'art romantique, Ed: Calmann Lévy, Paris, 1885, P. 326.

[*] – رولان هو ابن أخ شارلمان و قائد جيوشه في زمن هارون الرشيد، أمّا "السيد" فهي عنترة الاسبانيين.

[3] – Victor Hugo, Œuvres complètes, Poésie VII, La Légende des Siècles I, éd: Hetzel-Quantin, Paris, 1883, Le romancero du Cid, P. 173 – 214.

على الرغم من تأثّره بما نسب من بربرية للإسلام، كما أنّه لم يغفل عن ذكر سلاطين الدولة العثمانية، قبل أن يصل إلى أعلام عصر النهضة، والثورة الفرنسية، و نابليون الأوّل. أي ملامح الإنسان من سفر التكوين إلى الثورة، و من الظلمات إلى النور، و من العبودية إلى الحرّية، و من القوّة إلى الارتقاء في سلّم الحضارة، و بالتالي فإنّ كلّ قصيدة تمرّر الشعلة للتي تليها لتصنع وحدة هذا الديوان.

ليست الأحداث تاريخية محضة، بل مزج الشاعر بين الجانب التاريخي والجانب الأسطوري، معتبرا أنّ الثاني لا يقل صحّة عن الأوّل؛ والأوّل ليس أقلّ تخيّلا من الثاني"[1]، فدون التقليل من القيمة العالية للدرس التاريخي، أراد أن يصنع الأسطورة على شاكلة هوميروس، فاستقى من كتب التاريخ والفلسفة و أضفى عليها من الخيال والأسلوب والميتافيزيقيا ما ضخّمها دون تشويه أو تحريف، أي حقيقة تاريخية مكثّفة أو مخمّنة مع الإخلاص المطلق للون العصر ولروح الحضارات المتنوّعة. إنّها دراما الخلق التي ينيرها وجه الخالق، مثلما أكّد في مقدّمته.

صوّر هيغو في قصيدته "الساتير"* Le Satyre على سبيل المثال؛ الإنسان في المرحلة الأولى من تفكيره فاقد البصيرة، سجين المادة يميل إلى الإثم والعدوان، غارقا في الوثنية، ثم صوّره في مرحلة ثانية تائها وسط الخرافات و ما ساد من معتقدات في محيطه الاجتماعي. و خلاصة قول الشاعر أنّ الفكر البشري ضلّ دون بلوغ الحقيقة ودون التمييز بين الحقّ والباطل، واكتسب الإنسان صفات تتناسب وعقيدته العابرة، الهشّة، والميّالة إلى الشرّ بحكم ارتباطها بالمادّة، إلى أن جاءت الديانات السماوية فازدهر الجنس البشري و أخذ بالصعود من الظلام إلى المثل الأعلى.

ثمّ جاءت قصيدة "الضمير" La Conscience في الجزء الأوّل، و سرد فيها قصّة هروب قابيل من العين التي كانت تلاحقه بعد جريمته، و رحلته وسط العواصف رفقة أولاده و زوجته وهو أشعث شاحب لا يغمض له جفن. و بعد محاولات عديدة فاشلة للتخبئة من تلك العين، قرّر أن يدخل في قبو مظلم تحت الأرض ليرتاح منها، لكن هيهات، حيث يختم القصيدة بهذه الأبيات:

Puis il descendit seul sous cette voûte sombre.
Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre,
Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain,
L'œil était dans la tombe et regardait Caïn. [2]

ثم نزل وحده تحت ذاك القبو المظلم.

---

[1] – Victor Hugo, O.C, Poésie VII, La Légende des Siècles I, P. 3 – 10.

* – الساتير في الأسطورة نصف إله صوّر ككائن بشري بأرجل ماعز، وقرون ، وذيل. و يرتبط بعبادة ديونيسوس.

[2] – Victor Hugo, O.C. Poésie VII, La Légende des Siècles I, P. 47 – 49.

و عندما جلس على كرسيّه في الظلام،

وأغلق السرداب من على جبهته،

كانت العين في القبر تنظر إلى قابيل.

أعطى الشاعر نفسا ملحميّا للقصيدة، فجعل من شخصية قابيل بطلا مأساويّا بامتياز، حيث رسم له صورة رجل وحيد بين عائلته في عالم شاسع يواجه فيه ضخامة المناظر الطبيعية لمدّة ثلاثين يوما، كمن ضربته لعنة. كما صوّر هيڤو ندمه و عين الله التي باتت تنظر إليه بغضب أينما ذهب. والقصة ترمز إلى صحوة الوعي، والإحساس الأخلاقي لدى الإنسان، و قدرته على تمثيل نفسه والعالم الخارجي من حوله، إذ انتهز الشاعر رحلة قابيل التي لا تكلّ و محاولاته الدائمة للاختباء لتصوير تطوّر الملاجئ التي آوى إليها وفقا لتطوّر المباني عبر العصور، بدءا من خيمة في أسفل جبل وانتهاء بالقبر، مرورا عبر الجدار الذي يمثّل العصر البرونزي، والمدينة الخارقة المحصنة بقلعتها والمعلنة عن نهاية العصور القديمة، و كلّها فشلت في إخفائه عن تلك العين المفتوحة على مصراعيها في الظلمة، فقرّر أن يدفن حيّا، ليكتشف برعب أنّ العين كانت في القبر.

أمّا في الجزء الأخير من الديوان فقد كتب هيڤو ثلاثة قصائد عن الإسلام هي: "السنة التاسعة للهجرة" L'an neuf de l'hégire، و "محمّد" Mahomet، و الأرز Le cèdre، اتّبع فيها سيرة الرّسول (ص) و ذكر الصحابة في روح تمجيدية عالية، و دقّة في سرد الحقائق.

وصف هوڤو في قصيدة "السنة التاسعة للهجرة" آخر لحظات الرسول (ص) لمّا بدأ يستشعر دنوّ أجله:

Sa bouche était toujours en train d'une prière ;

Il mangeait peu, serrant sur son ventre une pierre ;

Il s'occupait lui-même à traire ses brebis ;

Il s'asseyait à terre et cousait ses habits. [1]

كان فمّه دائما يردّد صلاة.

يأكل القليل، رابطا حجرا على بطنه؛

و يهتمّ بنفسه بحلب غنمه.

و يجلس على الأرض ليخيط ملابسه.

وصف سماته الجسدية، و أبرز بساطته و كثرة صومه، و صفاته الخلقية التي تمسّك بها خلال الأربعين عامًا من كفاحه من أجل خير الإنسانية، كالعدل والإنصاف، والصلاح ، والقوة

---

[1] – Victor Hugo, O.C. Poésie VII, La Légende des Siècles I, p. 253.

العقلية، والصدق، والإحسان، والتواضع، والعفو، والكرم، وغيرها، كما قارن بينه وبين المسيح ليخلص إلى أنّه أكمل الضوء الذي لم يكتمل مع هذا الأخير. و قال على لسان النبيّ (ص) أنّه الشمس بينما المسيح هو الفجر الذي سبق بزوغه، مثلما تحدّث عن إصراره على نشر النور، و رفض إغراءات قريش له، إذ ذكر عبارته الشهيرة: "لو وضعتم الشمس على يميني والقمر على يساري... "، و ذكر كثيرا من وصاياه للمؤمنين، ليختم باستئذان ملك الموت قبل الدخول لأخذ روحه الطاهرة. لكنّ الشاعر أضاف بعض الأشياء غير موجودة في السيرة النبوية كقوله أنّه كتب القرآن بيده، و ذكر كلمات قال إنّها من خطابه الأخير في المسجد، فحواها أنّ كلّ من عليها فان، و أنّ البقاء لله وحده.

أمّا القصيدة الوسطى التي جاءت بعنوان "محمد"، فتتألّف فقط من أربعة أسطر. ثمّ انتقل إلى قصيدة "الأرز" Le Cèdre، وهي قصيدة صوفية رمزية طويلة مزج فيها الشاعر بين التاريخ والأسطورة، حيث سلّط الضوء على حوار بين الخليفة عمر بن الخطّاب رضي الله عنه والقديس يوحنا saint Jean الإنجيلي. وبالتالي رسم جسرا سماويا بين الجذور الشرقية للحضارة ونهاية العالم المسيحية. و هي رحلة شبيهة بالإسراء والمعراج، ترمز إلى الصلة بين الديانتين. وصف هوڤو الخليفة عمر وهو يمشي على شاطئ جدّة مهبط حوّاء و أصل الإنسانية، و عابرا الصحراء، فقابل أرزّا عتيقا، فأمره أن يقتلع من الصخرة التي ترسّخ فيها ليطير باسم الإله الحيّ و يلتحق بالقديس يوحنا (مؤلف كتاب "نهاية العالم" L'Apocalypse) الذي كان نائما على شاطئ جزيرة يونانية حيث حفظه الله حيّا ليحارب المسيح الدجّال. ارتجف الأرز و كسّر الصخور الرخامية الصلبة، و طار فوق المدن والبلدان والأنهار والصحاري ليصل إلى اليونان المصدر المتخيّل للحضارة الأوروبية، و يغطي القدّيس بظلّه من الشمس. استيقظ يوحنا ورأى الشجرة فسألها متى نبتت و لما تغطي مكانه بالظلّ، لتخبره أنّها حظرت بأمر كاهن محمديّ يخضع له كلّ شيء، فاستدار يوحنّا إلى الجنوب و صرخ: "أيّها القادمون الجدد، اتركوا الطبيعة وشأنها"[1]. و يفهم من ذلك أنّ الإسلام ألقى الظلّ على المسيحية. و هكذا جمع الشاعر في هذا الديوان القصص التوراتية والأساطير اليونانية والرومانية والميتافيزيقا والقرآن الكريم والسيرة النبوية ليعبّر عن إيمانه الراسخ بالله و يشرح أنّ الإنسان محاط بالله من كل جانب.

4- خصائص شعره، و أفكاره في التجديد:

لم ينخرط هيڤو في الصراع الرومانسي الكلاسيكي في المقدّمات الأربع لطبعات ديوانه الأوّل الذي كان جسرا بين المدرستين، و لكنّه بدءا من المقدّمة التي تصدّرت مسرحيته "كرومويل"

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie VII, La Légende des Siècles I, p. 263.

Cromwell (1827) ظهر كمنظّر للحركة الرومانسية، و وضع نظريّة الدراما مبرزا التطوّر الحاصل في الشعر بربط مراحله بتطوّر المجتمع البشري (من منظور غربي بطبيعة الحال)، أي ما سمّاه بقانون العصور الثلاثة للشعر (لأنّ الدراما كانت تكتب شعرا)، أوّلها مرحلة الشعر الغنائي الذي صاحب الأمم في طفولتها و انسجم فيها الإنسان مع الطبيعة فكان شعره صلاة وابتهالا. تليها مرحلة الحروب والشعر الملحمي في شبابها (كشعر هوميروس الذي صوّر أبطالها جامعا التاريخ والخرافات)، ثمّ مرحلة النضج والاكتمال وتداخل الأجناس الأدبية من ظهور المسيحية التي أوصلت الشعر إلى الحقيقة إلى غاية العصر الحديث، أي عصر الدراما التي ظهرت مع شكسبير. تلك الدراما التي تدمج في نفس واحد البشع والسامي، والمرعب والهزلي، والمأساة والكوميديا[1]. رأى أنّ الحياة البسيطة تنتج شعرا صادقا، أمّا المدنية فتنتج شعرا معقّدا كثير الزخرف، عالي الخيال مبالغ فيه، و أنّ العالم منقسم إلى أضداد متصارعة تصنع وحدته، و كذلك حقل العاطفة تتناغم فيه الأضداد و يضمّ كلّ شيء. والقبح في نظره هو أنسب وسيلة لتحقيق الانسجام، ما يجعل من الدراما شكلا كاملا يجمع كما في الحياة بين المضحك والأسمى، كما رأى أنّ هذا الشكل من أشكال الدراما المسمّى ميلودراما عليه أن يتلوّن باللون المحلّي ويحمل روح العصر حتى يعبّر عن احتياجات الجمهور. ومصادر الشعر الصافي الأساسية عنده هي هوميروس والإنجيل و شكسبير.

أمّا شعار "حرية الفنّ" فنجده أيضا في مقدّمة ديوانه الشرقيات، حيث عرّف الرومانسية على أنّها الليبرالية في الأدب، و طالب بالحرية الأدبية التي تتطلّب أوّلا مبدأ الحرية السياسية. أمّا أبطاله فهم إمّا من المجتمع البسيط، كجون فالجان في "البؤساء"، أو من التاريخ، على غرار "هرناني" النبيل المتمرّد ضدّ ملكه، و أدخل أحداثا وتصرّفات ساذجة و غير مألوفة في المسرح الذي اعتاد على شخصيات مثالية، كالملوك والعمالقة والأبطال الخارقين مثل أخيل. و من مبادئ الكلاسيكيّة التي عارضها أيضا في مقدّمة كرومويل: وحدتي الزّمان والمكان، لأنّهما تبتعدان عن الحقيقة لصالح المحتمل، بينما كان هدفه الواقعية في المسرح الدرامي، و إن أدرك أنّ حقيقة الفنّ ليست مطلقة، أمّا وحدة الفعل والانطباع والفكرة فقد احتفظ بها، لكنّ الشخصيات والأماكن تضاعفت، واختلط النظم بالنثر، والأسلوب الرفيع بالأسلوب البسيط، والجدّي بالهزلي، والجميل بالقبيح.

و عالج موضوع المحاكاة التي بقيت حتّى أواخر القرن الثامن عشر مفتاح الإبداع الأدبي، باحثا عن جوهر العلاقة بين الكاتب و عصره، فضلا عمّا يخضع له من مؤثّرات الإسهامات السابقة، فقال في مقدّمة الطبعة الثالثة لديوانه الأوّل إنّ روح التقليد كانت دائما بلاء الفنّ، فمن يقلّد شاعرا رومانسيًا يصبح بالضرورة كلاسيكيّا لأنّه يقلّد. سواء كان صدى لراسين أو انعكاسا

[1] –Victor Hugo, Préface de Cromwell, Œuvres complètes, Drame: tome I, Cromwell, éd : Eugène RENDUEL, Paris, 1836, pp. 7 – 51.

لشكسبير، فهو مجرّد صدى وانعكاس يفتقد إلى الأصالة والعبقرية، لذلك نصح المعجب أن يكتب بشكل مختلف، و أنّ "الشاعر يجب أن لا يكون له إلّا نموذج واحد هو الطبيعة، و مرشد واحد فقط، هو الحقيقة. يجب أن لا يكتب بما كُتب من قبل إنّما بروحه و قلبه" [1]. هي دعوة إلى النسج على منوال الطبيعة و ما تمليه ذات الشاعر لأنّ القلب البشري دائما أساس الفنّ، و أنّ الشعر هو صميم ما في كلّ شيء من جوهر، لكنّه على الفنّان تفسير العالم و ليس نقله. و صرّح في مقدّمة كروموِيل، أن "لا شيء يولد بلا جذور"، لأنّه أدرك محدودية الأصالة و أن لا شيء يبنى من فراغ، لذلك ميّز بين نوعين من التقليد، فشبّه المقلّدين الأوائل من الشعراء العظماء بشجرة تشبثت أغصانها بالشجرة المجاورة لكنّ جذورها منغمسة في تربة الفنّ لأنّهم غالبا ما كانوا يستمعون إلى الطبيعة و هم يطبّقون القواعد. قال: "روما تنسخ اليونان، و فرجيل يقلّد هومير"[2]. حيث شبّه فرجيل بقمر يدور في فلك هوميروس، لكنّه ينير دانتي و غيره ممّن أتى بعده. ثم جاء المقلّدون من الدرجة الثانية فاقتصروا على التقليد، و لا يتساوى الظلّ مع الضوء و لا الضوء المنعكس مع الضوء الحقيقي، لذلك رفض الرومانسيون مواصلة تقليد القديم.

و إن كان الشاعر ذا موهبة فلا مانع عنده أن يتصرّف في القواعد. و قال ممجّدا التعبير عن الذات و ما يحيط بها: نحن دائما نصيح: قلّدوا النماذج! لحظة، هناك نوعان من النماذج: تلك التي تمّ إنشاؤها وفقا للقواعد، وقبلها تلك التي تمّ وضع القواعد وفقا لها، و لكن في أيّ فئة منهما تجد العبقرية مكانا لها؟"[3]. أرجع هيڤو الشعر إلى الحقيقة والطبيعة والحياة و رأى أنّ تقليد القدماء سخافة، و تقليد الكلاسيكيين المحدثين كارثة أكبر، فهي نسخ من الدرجة الثالثة أو الرابعة، ثقلت على السمع وملّها الطبع. و في المقابل، طالب بأن يستمع كلّ إلى عبقريته لتخليص الإبداع من العناصر المأخوذة من عصور غريبة عن الذوق العصري.

و دعّم الشاعر هذه المبادئ الرومانسية في قصيدته الدفاعية "الردّ على لائحة الاتّهام" Réponse à un acte d'accusation، فقال عن الإلهام الأدبي: "تظهر آلهة الشعر من جديد، فتستولي علينا و تقودنا باكية على بؤس الإنسانية، فتقرع أو تعزّي، محلّقة في الذرى، أو هابطة إلى الأعماق، و تنير الجباه بتحليقها، و عصفها، و بأنغام مزهرة منطلقة كإعصار من الشرر، و بما لها من آلاف العيون فوق آلاف من الأجنحة (...) و تأخذ الثورة بيد أختها الحرّية،

---

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, Préface [1826] des Odes, p. 23-29.

2 – Victor Hugo, Préface de Cromwell, p. 12 et 53.

3 –Albert Lacroix, Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français Jusqu'à nos jours, Ed : Lesigne, Bruxelles, 1858, P298.

فتجعلها تنفذ في كلّ إنسان من جميع مسامه"[1]. فالشعر بهذا المعنى ما هو سوى تعبير فنّي عن الصورة التي تكوّنها الذات عن العالم معتمدة على الشعور والوعي العاطفي، ومن ثم تكتمل شاعريّتها وقدرتها على التصوير الخاص دون عائق شكلي أو معياري.

كان هيڤو في الحادية والعشرين من عمره لمّا وضع نظرية للرواية الدرامية التي تتّبع حركة الحياة. و أعاد النظر في التقسيم الثلاثي للأجناس الكبرى (الغنائي والملحمي والدرامي) الذي سرى منذ القرن الثالث عشر، و "أسند خطأ لأرسطو"[2]. أمّا في مقدّمة ديوان "الأشعة والظلال" فتحدّث عن تداخل الأجناس الأدبية[3]، حيث نجد في رواياته بعض المقاطع الشعرية والأغاني الشعبية بأوزان قصيرة على لسان الشخصيات، وفي شعره سرد و دراما، فضلا عن تبنّيه للمفهوم الدرامي للرواية في مقدّمة كرومويل. و رأى أنّه عندما ينحدر تصوير الماضي إلى تفاصيل العلم، وعندما ينحدر تصوير الحياة إلى دقّة التحليل، تصبح الدراما رواية، و أنّ هناك دراما في الشعر، وشعر في الدراما، إذ يتغلغلان في بعضهما البعض مثل كلّ ملكات الإنسان والإشعاعات التي في الكون.

لم يفكّر هيڤو في بداية مسيرته في تغيير جوهر الشعر، إنّما أسلوبه، بما فيه الإيقاع والقافية و اختيار وتركيب الصور، حيث جدّد في شكل قصيدة الأود، و وضع حركة القصيدة في الأفكار بدلا من الكلمات، واستبدل الألوان البالية والمزيّفة للأساطير الوثنية بالألوان الجديدة المستمدّة من الدين المسيحي، مع شيء من الدراما[4]. و لم يلتزم بالنظم التقليدي السكندري ذي المقاطع الثمانية، بل عمل على ابتكار الأوزان الشعرية و أحدث ثورة في قواعد الشعر وأصول نظمه، حيث ركّز على تنويع الإيقاع والنغم، كتمديد السطر الشعري أو كسره، و جعل الوزن السكندري أكثر ليونة، دون أن يبطل القيصرية في منتصف البيت (تقسيم المقاطع الصوتية 6/6) ولكنّه أضاف تقسيمات جديدة مثل التقطيع الثلاثي من الصنف (4/4/4)، أو الرباعي، و قبِل التضمين العروضي مع محاولة إيجاد التماثل بين الإيقاع والمشاعر المعبّر عنها، أمّا جرس القافية و غيرها من عناصر الصوت فازدادت كثافة، وتنويعا.

رفض هيڤو الرقابة على المفردات والاكتفاء بالتعبيرات الجاهزة، و لغة الخشب، و دعا إلى لغة تعبّر عن شدّة الانفعال من غير اهتمام بالتقاليد السابقة، و أرادها ثورة في المعجم الشعري، ثورة أعلن فيها المساواة بين الكلمات، ورفض تقسيمها إلى كلمات رفيعة و أخرى دونية، و دعا إلى

---

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P 34 – 35.

تر: محمد غنيمي هلال، الرومانتكية، ص21.

2– جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص15– 22.

3 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Préface des Rayons et des Ombres, p. 377 – 384.

4 – Victor Hugo, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, Préface [1822] des Odes, P. 5 – 8.

صدق التصوير، و بساطة التعبير. و عبّر عن هذه المبادئ في قصيدته الطويلة: "ردّ على لائحة الاتّهام"، قال فيها: "الكلمات كانت إمّا نبيلة وإمّا دنيئة ساقطة لا تناسب إلاّ الوضيعين من الناس، فأعلنتها متساوية، حرّة، بالغة، (...) أنا الديماغوجي الرهيب المتمرّد، أنا مدمّر الأبجدية القديمة (...) قفزت خارج الدائرة، و كسّرت المدور، و سمّيت الخنزير باسمه، لم لا ؟" [1]. حيث تجرّأ على تسمية الأشياء بمسمّياتها، و حارب لغة العقل المجرّد لصالح لغة الخيال الجامح والإحساس المرهف، و خلق الصور الشعرية الكلّية بدل الاعتماد على التشبيهات الجزئية والكنايات التي يحيلون بها للأشياء الدونية في نظرهم. قال: "صحت مع الصاعقة والعاصفة: حربا على البلاغة! و لكن سلاما مع النحو (...) و لم أكن أجهل أنّ اليد التي تحرّر الكلمة تحرّر معها الفكرة، و قلت للكلمات: كوني جمهورية! و عيشي كثرة غالبة عارمة بالحياة ! و أعطي! و اعتقدي، وأحبّي! وجعلتها تتحرّك جميعا، و رميت في شراسة بالشعر الأرستقراطي إلى كلاب النثر السوداء"[2]. وبالتالي دعا إلى الحرية في الفنّ و رفض النقد الموجّه للشاعر، فلا يساءل و لا تحدّد له موضوعاته، و لا أفكاره وأسلوبه.

تميّز أدب هيڤو بلغة رفيعة المستوى لكنّه استخدم المصطلحات المبتذلة والعامية في مسرحياته حينما تكلّم على لسان الشخصيات حتّى تبدو طبيعية، كما توغّل في الخيال، واستخدم الاستعارات الصادمة وغير العادية، و أدخل الكلمات الأجنبية خاصة في ديوانه "الشرقيات"، كوسيلة لإبراز الغموض والشعور بالغرابة. لكنّه انتقد لإفراطه في استعمال معجم الأشباح والحيوانات والخفافيش واليرقات ومختلف أنواع الحشرات، و كلّ ما يولّد الخوف و يحيل إلى الموت، جامعا بين التعبيرات الرنّانة والموضوعات المتواضعة، و هو ما رفضه بعض الرومانسيين من ورثة جماليات عصر التنوير التي بموجبها يجب أن يكون الفنّ "تمثيلا للجمال المثالي"[3]. وكانت مقدّمة كرومويل إيذانا بحرب شرسة وصف خلالها هوڤو بأنّه بربري خارج عن مبادئ الذوق، ومحتقر لقاموس الأكاديمية وشاعرية أرسطو وأبيات راسين[4]. و أدّى ظلم الهجوم إلى مبالغة الدفاع. حيث كان هيڤو – على شاكلة الفرزدق – يردّ بعنف على النقد الموجّه لأعماله، خاصّة في مرحلة العشرينات التي كانت فيها المعركة ضدّ المحافظين لا تزال قائمة، و قد يكون الردّ في مقال أو رسالة، كما قد يكون شعرا على غرار ما جاء في قصيدته السابقة التي عارض فيها وصفه

---

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 28 – 30.

2 – Idem, P. 31 – 33.

3 – Kazuhiko Suzuki, Les Classiques et les Romantiques, p. 154. Voir : La pieuvre, La chauve-souris, Le Cauchemar ...etc.

4 – Eugène de Mirecourt, Victor Hugo (1854): Les Contemporains, n°2, pp. 21.

كغول داس على الذوق الرفيع والشعر الفرنسي القديم، و اعتبارهم له كبش فداء للكنيسة في ظلّ فوضى ذاك القرن، لأنّه ناقش مسألة حرّية الفنّ، و قلب موازين جوهر الشعر و شكله.

بحث عن الطاقات الكامنة في الكلمة و قال في قصيدة بعنوان "تابع"، جاءت بعد القصيدة السابقة في ديوانه "التأمّلات": إنّ الكلمة كائن حيّ، تأتي من المجهول فيرتجف من يستخدمها، إنّها تخرج من الظلام لتخلق المعنى الذي تشاؤه، وتتشكّل حسب ما ينتظره منها الفكر والرؤية والعاطفة لتوهّج الأذهان، و ما لا تعرفه كلمة تكشفه أخرى. فهي كالشرارات في الموقد، تنطلق غامضة حالمة حزينة، أو سعيدة لطيفة، أو مرّة و مظلمة، تأتي وتذهب عابرة الروح و هي تحمل ظلًا أو تهزّ لهبا، حسب ما يمرّ به الشاعر، ذلك لأنّ الله جعل كلّ شيء ينهار تحت وطأة الكلمة[1]. فالفنّ بالنسبة للمبدع كالطبيعة بالنسبة لله، أي كلاهما خلق بالكلمة.

و اعتمد هيڤو في شعره كلّه على تخيّر اللفظ، و رغم دعوته إلى حرّية الكلمة إلاّ أنّه حذّر من المغالاة، و لعلّه قال ذلك بسبب اختلافه مع ألفريد دي موسيه و غيره من الذين ابتعدوا عنه و أغرقوا في الذاتية، كما استعملوا أحيانا كلمات تخدش الحياء، فلغة هيڤو عالية الفصاحة، وأوزانه سليمة. دحض التأنّق، و كتب بشغف الكلمة، فجاءت ألفاظه مشحونة بعواطفه، جامعا بين قوّة الصوت، و عمق الفكر، وعظمة الخيال، والرؤى التي تتفاقم في لحظات الأزمات التاريخية، إضافة إلى براعة صوره الشعرية التي يرجعها كثيرون إلى كونه رسّاما رزق عينا تميّز في الأشياء العادية الحواشي الدقيقة والأعماق، فيزيد الأشياء المحسوسة ظهورا و يلبسها صورا رائعة، ويمنح المجرّدات صلابة وبهاء الواقع، وأحيانا يضخّم خياله الأشياء و يحوّرها.

تميّز الشعر قبل هيڤو بسموّ المعاني، في ثوب من العبارات الوقورة، لكنّه قرّر أنّ ميدان الشعر هو الحقيقة كلّها، لا مجرّد ما فيها من جمال. و قال في مقدّمة ديوانه الأوّل إنّ: "الشعر ليس في شكل الأفكار، ولكن في الأفكار نفسها"[2]. و أجنحة الفكر هذه تحمل اسم الخيال، حيث تقود التأمّلات الجادّة الشعراء إلى أن يروا في الأشياء أكثر من الأشياء، لأنّ تحت العالم الحقيقي عالم مثالي يبدو متألّقا، "فلا وجود لأسلوب رفيع دون سموّ الفكرة"[3]. لأنّ الروح الشعرية أكثر أهميّة من الشكل الذي يعدّ مجرّد قالب شفاف للمعنى، لذلك انتقد الأسلوبيين الذين اعتبروا أنّ الأسلوب هو الشكل.

1– Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 37 – 41.

2 – Victor Hugo, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, Préface [1822] des Odes, P. 6.

3 – Victor Hugo, Œuvres complètes, Actes et paroles IV, Mes fils, éd: Ollendorff, Paris, 1876, P. 377.

أمّا من ناحية الموضوعات، فقد صرّح أنّ ميدان الشعر لا حدود له[1]، أي أنّ أيّ موضوع يصلح تناوله في الشعر، لكنّ الموضوعات الأساسية لأدبه عامّة تتناول صراعات الإنسان الثلاثة: الدين والمجتمع والطبيعة؛ وهي احتياجات الإنسان المتمثّلة في العقائد، والقوانين، والأشياء، ثمّ العقبات التي تثقل كاهله و هو يحارب هذه الأقدار[2]. كان هيڤو أديبا ملتزما، فجميع رواياته صدى للمشكلات الاجتماعية الكبرى في عصره. عبّر عن الإنسانية من جميع جوانبها: التاريخ، والخرافة، والفلسفة، والدين، والعلم، لأنّ الأديب في نظره يجب أن يسير أمام الشعوب كالنور يريهم الطريق نحو المبادئ العظيمة، متغنّيا بلا انقطاع بأمجاد بلاده ومآسيها، فيهزّ جميع ألياف قلب الإنسان.

عوّض أدب الشعب أدب البلاط بداية بالمسرح الذي انتقل من الموضوعات القديمة إلى أخرى مستمدّة من التاريخ القومي أو الأوروبي عامة، ولاسيّما فروسيّات القرون الوسطى (روي بلاس و هرناني من التاريخ الإسباني، و كروميل من التاريخ الإنجليزي، وحماة القلاع من التاريخ الألماني). و جعل من المسرح منبرا اجتماعيّا، و من الفنّ رسالة إنسانية. كما استخدم الشخصيات الدينية والأدبية، والنماذج الأسطورية الخيالية كنموذج الشيطان الذي سنّه كلّ من ملتن و جوته و بايرون. و برومثيوس سارق النار من آلهة الأوليمب حسب الأدب الإغريقي.

أمّا في شعره، فقد كانت الأولوية للأنا، حيث غلبت عليه موضوعات عن تصوير عميق للذات تتميّز بالحنين إلى الماضي، و وصف الأسرة و شؤون الحياة اليومية، فضلا عن تذوّق الطبيعة و معانقة المطلق، والتواصل مع الكون للتعبير عن ألمه، كما كتب عن الفقراء والبائسين والمضطهدين، و عن الإنسان العظيم الذي آمنت به نظرية الرومانسية، والظلم الاجتماعي، والكنيسة الكاثوليكية التي تعيق الحرّيات، و موضوعات التشويه والأطلال في خيال تغلب عليه الرهبة. والسمة الغالبة على جملة مؤلّفاته – على الرغم من طول فترة إمداداته الأدبية والتغيّرات التي طرأت على فرنسا خلالها– أنّه بقي ملتزما بمبادئ الرومانسية التي بثّها في مقدّمات أعماله.

المبحث الثاني: إيليا أبو ماضي (1889 – 1957):

إيليا أبو ماضي من أشهر شعراء الرابطة القلمية لكثرة نتاجه الشعري و رواجه، و أحد المجدّدين في الشعر العربي الحديث، ترك خمسة دواوين شعرية، و بعض القصص المترجمة، إضافة إلى مقالات صحفية. و له مكانة متميّزة لدى المتلقي العربي.

1– Victor Hugo, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, Préface [1824] des Odes, P. 11 – 13.

2– Victor Hugo, Les Travailleurs de la mer, in Œuvres complètes, T. VII, éd: Ollendorff, Paris, 1924, P. I.

1 – نشأته و تكوينه:

ولد إيليا أبو ماضي في قرية المحيدثة شمال لبنان عام 1889، بداية فجر النهضة الأدبية الحديثة في العالم العربي، و التي كانت تقود مشعلها أرض الكنانة و يذكيها بنو بلاد الشام. تعلّم أصول الكتابة والقراءة باللغة العربية في مدرسة الضيعة التي التحق بها و هو في سنّ الخامسة، و لم يستطع أن يتعدّى الدراسة الابتدائية بسبب الفقر، إذ كان يقطع مسافة ميلين سيرا على الأقدام و هو في السابعة من عمره ليسترق العلم من نافذة مدرسة يسوعية كان يديرها الشيخ إبراهيم المنذر، وحين لمس هذا الأخير شدّة رغبته في طلب العلم دعاه إلى دخول الصف دون مقابل، كما كان أبو ماضي يرافق والداه إلى مجالس الكبار من ذوي العقل والحكمة، و لم يكن يترك صحيفة من بيت والديه مكتوبة إلاّ أكبّ عليها يفكّ رموزها، فضلا عن قراءاته للقرآن الكريم، والكتاب المقدّس، والشعر العربي القديم، و شعر عصر النهضة[1]. و اتّضح أثر ثقافته فيما نظّمه منذ الحداثة.

و ينحدر أبو ماضي من أسرة عربية مسيحية، و كان والده ظاهر يعمل في تربية دود القز والعناية بأشجار التوت، يعول منها زوجته سلمى و أولاده الستّة الذين انتهى بهم الأمر بالهجرة إلى الولايات المتّحدة الأمريكية تاركين الأخت مع والديهم، سعيا وراء الرزق، و هروبا ممّا كانت تعاني منه بلاد الشام عامة من جور إبان الحكم التركي منذ عهد السلطان سليم الأوّل سنة 1516، وتفاقم الأوضاع أواخر القرن التاسع عشر بوفاة السلطان عبد المجيد، إذ خلفه أخوه عبد العزيز الذي كان جاهلا و مستبدّا، جرّ الدولة العثمانية إلى الإفلاس والفقر، فخلع في عام 1876 ليخلفه السلطان عبد الحميد الذي بطش بالمقاومين في سوريا، وصار الحكّام يطلبون المدح والثناء على الرغم من الاستبداد و غياب العدل والحقّ، وامتلاء السجون بالمظلومين. و لمّا حدث الاحتلال الانجليزي في مصر سنة 1882، لجأ إليها الكثير من الأدباء السوريين واللبنانيين هروبا من الفقر[2]. و في ذلك قال أبو ماضي في قصيدته " أنتِ" مخاطبا وطنه الذي سمّاه بمهبط الوحي و مطلع الأنبياء:

هَذِهِ أَرضُنا بَلاقِعُ تَمشي *** فَوقَها كُلُّ عاصِفٍ هَوجاءِ (...)

شرّدتْ أهلَك النوائب في الأرض *** و كانوا كأنجم الجوزاء

وإذا المرء ضاق بالعيش ذرعا *** ركب الموت في سبيل البقاء[3]

---

[1]– ينظر: جعفر الطيار الكتاني، إيليا أبو ماضي، دراسة تحليلية، مكتبة الخانجي، مصر، 1998، ص 3 – 10. و خليل برهومي، إيليا أبو ماضي. شاعر السؤال و الجمال، دار الكتب العلمية، 1993، ص 16.

[2]– ينظر: وديع أمين ديب، الشعر العربي في المهاجر الأمريكية، ص 7– 9.

[3]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، جمع و تق: عبد الكريم الأشتر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2008، ديوان إيليا أبي ماضي، ج2، ص 338.

عزّز دستور 1876 والإصلاحات المتتالية اتّجاها عثمانيّ النزعة شمل خليل مطران والبارودي و أحمد شوقي و غيرهم، بينما هرب المئات من اللبنانيين والسوريين من الجور والظلم نحو أوروبا و أمريكا، سعيا وراء الرزق والتحرّر من أغلال العبودية[1]. عبّر أبو ماضي في القصيدة السابقة عن ضعفهم و معاناتهم في بلاد الغربة بسبب افتقارهم لمقوّمات المجتمع الذي وجدوا أنفسهم فيه، قائلا:

وَاغتِرابُ القَوِيّ عِزٌّ وَفَخرٌ *** وَاغتِرابُ الضَعيفِ بَدءُ الفَناءِ

لكنّ الهجرة إلى أمريكا لم تكن سهلة، لذلك هاجر كثير منهم إلى مصر أوّلا، و منها إلى العالم الجديد، و من هؤلاء أبو ماضي الذي سافر إلى الإسكندرية عام 1902 هربا من شقاء الحياة. و تظلّ الكثير من تفاصيل طفولته و شبابه الأوّل مجهولة، إذ رأى أنّه ليس في سيرته ما يستحق النشر. و أورد محمد قرّة علي ردّ أبي ماضي على سؤال له حول هذه الفترة أنّه عمل مع عمّه في تجارة التبغ، ما جعله يدمن التدخين وهو في سنّ مبكّرة. و كان ولوعا بالمطالعة، يوفّر من دخله البسيط ليقتني الكتب، فيعمل نهارا و يدرس النحو والصرف ليلا تحت ضوء الشموع، تارة لنفسه و تارة في الكتاتيب[2]، قبل أن ينصرف إلى معالجة الشعر، فأعجب أنطوان الجميّل – صاحب مجلة الزهور– بذكائه وعصاميته و شعره الآخذ بأسباب القصيدة القديمة من حيث فخامة ألفاظها، و ضخامة مطلعها، فنشره للشاعر الناشئ بمجلّته، و دعاه إلى الكتابة بها، ومن يومها بدأ يشارك في بعض الصحف والمجلاّت المصرية. و في عام 1911 أصدر أبو ماضي ديوانه الأوّل بعنوان: "تذكار الماضي"[3]. إلاّ أنّ الحياة في مصر لم تقدّم له ما كان يصبو إليه، حيث أنّ ديوانه الأوّل لم يقدّر له الرواج، و بالتالي لم يسعف فيما كان يبتغيه من مال وشهرة، رغم أنّه يذكر عن مصر صحبا طيّبا، و كتب عنها و عن أهلها، و عن حسن ضيافته فيها. لكنّ النقّاد هاجموا ديوانه، كما أنّ الشاعر تدخّل في السياسة فعانى من اضطهاد السلطات البريطانية، إذ كان ينشر في الصحف قصائد ناقمة على الاستعمار، و لمّا أحسّ بالخوف – خصوصا بعدما سجن لمدّة أسبوع إثر قصيدتين ألقاهما في مناسبتين وطنيتين إحداهما عودة محمد فريد رئيس الحزب الوطني من أوروبا، والثانية حفلة تذكارية لمصطفى كامل– قرّر العودة إلى لبنان بعد قضائه أحد عشر عاما في مصر[4]، حيث قاده إعلان دستور عام 1908 الذي ضمن الحريّات لرعايا السلطنة

---

[1]– ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 08 – 20.

[2]– ينظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 363 – 364. و يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، 2012، ص 5.

[3]– ينظر: حنّا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، ص 591.

[4]– ينظر: خليل برهومي، إيليا أبو ماضي. شاعر السؤال و الجمال، ص 20– 21.

العثمانية إلى التفاؤل بغد أفضل، فعبّر عن ترحيبه بهذا الدستور بقصيدة "تحيّة الدستور العثماني"، قال فيها:

ثلاثونَ عاما والنّوائبُ فَوْقَنا *** مخَيّمَةٌ مثلَ الغُيومِ القوائمِ (...)

و يا أيُّها الدستورُ أهلا ومرحبا *** على الطائرِ الميمونِ يا خيرَ قادمِ [1]

ليخيب ظنّه في وطن لا زال يعاني من الاستبداد العثماني، فانخرط في صفوف المعارضة السرّية التي كان يقودها أستاذه الشيخ إبراهيم المنذر، و ندّد بالقمع في قصائده، ناقدا للأوضاع والناس، حيث عاب على بني وطنه طائفيّتهم و سكوتهم على الظلم، والذلّ والخنوع بقوله في قصيدة "وداع و شكوى":

وطنٌ أردناهُ على حبِّ العُلى *** فأبى سوى أنْ يستكينَ إلى الشقا

كالعبدِ يخشى، بعدما أفنى الصبا *** يلهو به ساداتُه، أنْ يُعتقا[2]

و قوبل بالتهديد، فلم يتبقّ أمامه سوى السفر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام 1912، ليلتحق بأخيه مراد، مودّعا لبنان بقصيدته السابقة التي أورد فيها أسباب الهجرة. فقال:

و حكومةٍ ما إن تُزَحْزِح أحمقا *** عن رأسِها حتى تولّى أحمقا

راحَت تُناصِبُنا العِداءَ كَأَنَّما *** جِئنا فَرِيّاً أَو رَكِبنا موبِقا

وَأَبَت سِوى إِرهاقِنا فَكَأَنَّما *** كُلُّ العَدالَةِ عِندَها أَن نُرهَقا [3]

و ما أن اقتربت سفينته من الميناء و برز له تمثال الحرّية حتّى قال:

نفسي اخلدي و دعي الحنين فإنّما *** جهلٌ بعيد اليوم أن نتشوّق

أَصبَحتُ حَيثُ النَفسُ لا تَخشى أَذى *** أَبَدا و حيث الفِكر يغدو مُطلَقا

لكن بعد استقراره في أمريكا أصبح يرى الحياة جحيما، و نشأ في نفسه شعور بالانسلاخ عن أرضه كما تنسلخ الروح عن الجسد، فعبّر عن ذلك بقوله في قصيدته "يا رفاقي":

أيها السائل عني مَنْ أنا *** أنا كالشمس إلى الشرق انتسابي (...)

أنا في نيويورك بالجسم، وبالروح*** في الشرق على تلك الهضابِ[4]

كما عبّر أبو ماضي عن شعوره بالوحدة والكآبة والحزن في قصيدته "يا جارتي". و ذكر زهير ميرزا أسباب الهجرة في دراسته التي قدّم بها لديوان أبي ماضي، و هي: الفقر و استبداد العثمانيّين، و أخذهم بالشبهة، و تجريم البريء لأضعف الشكوك خوفا من قيام حركة تحريرية. كان

---

[1]- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تذكار الماضي، ص 194.

[2]- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان إيليا أبي ماضي، ج 2، ص 281.

[3]- المصدر نفسه، ص 282.

[4]- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 894.

لذلك تأثير على نفسية وشعر أبي ماضي، لأنّه لم يهاجر طوعا – مثلما قال في قصيدته "أنتِ"، إنّما غادر وطنه قسرا مثخّنا بالجراح، و باحثا عن الانفلات والتحرّر. و كانت الهجرة إلى الولايات المتحدّة هدفه منذ البداية، و سلك إليها سبل مصر كمرحلة أولى نظرا لمنع الحكومة العثمانيّة آنذاك الهجرة إلى أمريكا. استقر في مدينة سنسناتي بولاية أوهايو حيث أقام حوالي أربع سنوات إلى جانب أخيه البكر مراد يعمل في التجارة، دون أن يصرفه ذلك عن الدرس والمطالعة ونظم الشعر، حيث صحب معه الكثير من دواوين الأدب والشعر لمطالعتها، لكّنه سرعان ما أدرك أنّ الحياة في الغربة صعبة، خاصّة و أنّه وجد نفسه وسط عرب ينبذهم لأنّهم لم يكونوا يتذوّقون شعره، فقرّر الرحيل إلى نيويورك عام 1916 للعمل بالصحافة والأدب[1]. و في عام 1918 توطّدت علاقته بنجيب دياب صاحب جريدة "مرآة الغرب" التي عمل في تحريرها لفترة، فتزوّج ابنته "دوروتي"، و رزق منها ثلاثة أبناء ذكور[2]. و قيل أنّ لذلك علاقة بتحسّن وضعه المالي، حيث قال عنه ميخائيل نعيمة: "طموح، لجوج في بلوغ مطامعه، سريع الاقتباس، واسع الحيلة في كسب رزقه و في وصوله إلى أهدافه، متقلّب في صداقاته و عداواته حسبما تمليه مصلحته، فيه شيء من طبيعة الحمامة و شيء من طبيعة العقرب"[3]. و كان ذلك عهد الشهرة والهناء، و نسيان الألم.

و بعدما ذاع صيته في نيويورك، زار أبو ماضي لبنان في أواخر عام 1948 كأحد ممثّلي صحافة المهجر في مؤتمر اليونسكو، فاستقبل بحفاوة و إعجاب، و لمع نجمه في العالم العربي، و كتب بتلك المناسبة قصيدة "وطن النجوم"، و منحته الحكومة اللبنانية وسامي الاستحقاق والأرز، كما أقيمت له حفلات تكريم في دمشق، وعلّق الرئيس السوري على صدره وسام الاستحقاق الممتاز عام 1849، وألقى بحضوره قصيدته "شكري"[4]. لكنّه سرعان ما حنّ إلى أمريكا التي كتب عنها من وطنه قصيدة "من لبنان" يذكر فيها فضلها على وطنه حيث خلّصته من الأتراك الجائرين.

اجتمعت آلام الغربة مع آلام الفقد، حيث مات أخوه طانيوس بجانبه بمصر 1909، فترك في نفسه جرحا وقلقا خيّم على فكره منذ ديوانه "تذكار الماضي"، و رثاه بقصيدة "البدر الآفل"، ثمّ توفي إبراهيم خامس الإخوة إبان ح ع 1، وانتحر أخوه ديمتري عام 1916 و هو لم يتجاوز العشرين من عمره، فترك ذلك أثرا في روحه و لوعة في ضلوعه و كثر البكاء والشكوى في شعره، مثلما يظهر في مرثيته "مصرع القمر"، كما ماتت أخته إثر ولادتها الأولى عام 1923. ثمّ تمادت

---

[1] – ينظر: زهير ميرزا، إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر، ضمن: ديوان إيليا أبو ماضي، ج1، 16 – 22.

[2]– ينظر:عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 364. ويوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 6.

[3] – ميخائيل نعيمة، سبعون، ص 184.

[4]– ينظر: هاني الخير، إيليا أبو ماضي: شاعر الحنين والأحزان، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار أرسلان، دمشق، 2009، ص14.

مأساته لمّا مات والده عام 1931، فرثاه بقصيدة "أبي". و في أخريات حياته عانى أبو ماضي ضيقا و ألما سببتهما فقدان كوكبة من أدباء المهجر، فتعاظمت وحدته، و إحساسه بالغربة إذ أخذ الموت يحصد أصدقائه: جبران، والريحاني، و ندرة حداد، و غيرهم. و عاد ميخائيل نعيمة إلى لبنان، إضافة إلى ذلك حدث خلاف بينه وبين من بقي من رفاق الأمس بسبب النقد الذي تعرّض له، و ما لاقاه من تشويه لصورته من طرف بعض من اتّهمه بعدّة سرقات شعرية، فاتّسعت رقعة اليأس عنده بعد كلّ هذه المصائب، و انتفض قائلا: "ما أشبه هؤلاء الناقمين عليّ وعلى أمثالي بأوراق الشجر أدركها الخريف واستلّ منها بشاشتها ونضارتها"[1]. سعى أصدقاؤه – ومنهم جورج صيدح – للتخفيف من إحباطه، فعمدوا إلى تكريمه بحفلة "اليوبيل الفضّي" التي أقيمت له سنة 1955 بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما على صدور مجلّته السمير، و فيها ألقى أبو ماضي قصيدته "تلك السنون" التي قال فيها:

تلك السنون الغاربات ورائي*** سفر كتبت حروفه بدمائي

و كان لها أثر بليغ على الحاضرين، لكنّ الشاعر سرعان ما اشتدّت كآبته، و انعكس قهر الأيام له على صحّته، خاصّة و أنّه أدمن على التدخين منذ طفولته، فصار في سنواته الأخيرة يشكو علة في القلب، فقال واصفا مرضه في قصيدة عنوانها "في فراش المرض":

نحلت إلى أن كدت أنكر صورتي *** و أخشى لفرط السقم أن أتنهّدا[2]

ازداد حزنه إلى أن توفي في نوفمبر 1957عن ثمانية و ستّين عاما إثر انفجار في الشرايين[3]. و بعد أربعين يوما من وفاته أقيمت له حفلتا تأبين، الأولى كانت في بيروت، تحت رئاسة ميخائيل نعيمة، والثانية أقيمت بعد خمسة أيّام في دمشق بحضور رئيس الجمهورية والوزراء و أركان الدولة و رجال الأدب، و استغرقت ثلاثة أيّام ألقى فيها كلّ من جورج صيدح و سليم حيدر قصيدة في تأبين الشاعر. أمّا حفلة بيروت فكانت في قاعة الجامعة الأمريكية التي غصّت بالمدعوين، و رثاه فيها جورج صيدح بقصيدة عصماء نشرت بعدها في جريدة الحياة، قال في مقطع منها:

ذكراك في لبنان ذكرى موجة *** جنحت إلى أخذ البحار غلابا

هي دمعة غريبة لو لم تكن *** عربية لأضاءت الأنساب

---

[1]– عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 371 – 374.

[2]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان إيليا أبو ماضي، ج 2، ص 511.

[3]– ينظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 370 –371. و محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 504 و ما بعدها.

ثمّ أخذت نازك الملائكة الكلمة، فوصفت حكمة أبي ماضي، وتلاها آخرون مثل عبد الله العلايلي و سامي الدّهان، محلّلين شعره، واصفين خروجه عن التقاليد البالية. كما ذكر ميخائيل نعيمة بعض ذكرياته مع الشاعر الراحل. أمّا في مهرجان دمشق فقد كان أمجد الطرابلسي أوّل المتكلّمين، قائلا "إنّ هذا الشاعر العظيم كان يحمل بين جوانحه الإنسانية كلّها بآمالها و آلامها". و تلاه آخرون، منهم سليم حيدر الذي قال فيه شعرا[1]. و رثته العديد من الصحف العربية والمهجرية، كما أصدرت بعض المجلّات أعداد خاصّة بذكراه، وتوالت المحاضرات والأطروحات الجامعية عن شعره حتّى نفذت دواوينه من المكتبات في جميع الأقطار العربية[2]. و بعد كلّ ما قيل عن أبي ماضي يبقى الكثير من الغموض في حياته، حيث تغيب تفاصيل عديدة عنها، كما أنّ هناك اختلاف في تاريخ ميلاده، و عن الفترة التي عاد فيها إلى لبنان قبل هجرته إلى أمريكا.

2 – مسيرة أبي ماضي الأدبية:

رأى عبد المنعم خفاجي أنّ المهجريّين تأثّروا بمدرسة أبوللو و بشعراء البعث[3]. و إن لم يصحّ هذا على جبران و نعيمة فإنّه يصحّ على الأقلّ على أبي ماضي لما في شعره من تناصّات مع شعر معروف الرصافي خاصّة، و مع شعر خليل مطران. حيث بدأ أبو ماضي مسيرته الشعرية مبكّرا، و استقامت لغته و تفتّحت موهبته في مصر، إذ تحدّث خفّاجي عن فضل الإسكندرية في شعر أبي ماضي، فقال: "ألهمته النبوغ والشاعرية والموسيقى والروعة، ممّا صار به أبرز شعراء المهجر الأمريكي وأيسرهم شعرا، و أظهرهم بساطة الأسلوب، و إنسانية الموضوع"[4]. نشر العديد من قصائده في الصحف والمجلّات اللبنانية الصادرة في مصر، مثل العلم والاكسبريس، والزهور التي توطّدت علاقته بصاحبيها أنطوان الجميّل وأمين تقي الدين، و بها نشر أولى قصيدة تروي قصّة فتاة صغيرة زوّجها أهلها قسرا من رجل طاعن في السنّ، كما أُتيح له – وهو في مصر – نشر بعض قصائده في الصحف المهجرية على غرار: القلم، والشعب والهداية، واللواء[5]، قبل أن يضمّها إلى ديوانه الأوّل "تذكار الماضي" الذي أصدر عن المطبعة المصرية عام 1911، و جمع فيه بواكير شعره، و هو إذ ذاك يبلغ من العمر اثنان وعشرين عاما. و معظم

---

[1]– ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 513. خليل برهومي، إيليا أبو ماضي. شاعر السؤال والجمال، ص 119. و عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 370.

[2]– ينظر: جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1964، ص 291.

[3] – محمد عبد المنعم خفاجي، حركات التجديد في الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص 184.

[4] – محمد عبد المنعم خفّاجي، مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004، ص 87.

[5] – ينظر: عبد الكريم الأشتر، ضمن: إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 12.

الذين كتبوا عن أبي ماضي لا يعرفون هذا الديوان. قال عن ذلك جعفر الطيّار: "هذا ما رغب إليه إيليا بعد نبوغه. رغب إلى اختفاء الديوان جملة و تفصيلا، و يقينا أنّه قد أفلح" [1]. كما أنّهم يختلفون في تسميته. فجورج صيدح يسمّيه ديوان ظاهر أبو ماضي (ظاهر اسم والد إيليا)، و عبد الغني حسن ونادرة سرّاج يسمّونه تذكار الماضي، و بعضهم يسمّيه "الديوان الأوّل".

لكنّ انصرافه عن النظم في الموضوعات الاجتماعية إلى الموضوعات السياسية والوطنية عرّضه للمضايقات والتهديد من طرف السلطات البريطانية[2]. و على الرغم من أنّ مواطنيه المتواجدين في مصر أثنوا على شعره، حتّى قيل عنه في مجلّة الزهور إنّه: "أديب أوحي إليه الشعر وحيا فقاله عفو الخاطر، و أرسله سهلا رائقا، سائغ البيان، صافي الديباجة"[3]، إلّا أنّ عصاميّته دفعته إلى تقليد الشعر العربي القديم شكلا و مضمونا، من ذلك استعماله للبحور الطويلة، والألفاظ القديمة، والمطالع التقليدية، فضلا عن تأثّره بشعراء مدرسة الإحياء الذين عارض قصائدهم، و أخذ من معجمهم و أفكارهم.

قال عنه مارون عبود إنّه كان "يحاول التجديد، و مومياءات الأقدمين تغويه بمظاهر لا تعدّ، كأنّها الشياطين في أسطورة القدّيس أنطونيوس (راجع رواية فلوبير) فيرصفها بين عذاراه الطريئة، فتبدو كحصيات فسيفساء في جدار جلّ ما فيه حديث"[4]. و ضرب لذلك مثلا بقصيدته "لم أجد أحدا" التي اتّهمه بأخذها عن غيره، فضلا عن سينيته "و بلادنا متروكة للناس" التي نسجها على منوال معلّقة امرئ القيس التي مطلعها: (ألا عم صباحا أيّها الطلل البالي)، آخذا منها عبارات لم تعد ملائمة في عصرنا، مثل(حزّ مواسي) و (ضربت أخماسي إلى أسداسي)، و نصحه مارون عبود أن ينقّي شعره من هذه التعابير البائخة. و قد ذكر جعفر الطّيار في دراسته التحليلية لشعر أبي ماضي عددا لا يحصى من المعارضات لقصائد من العصور المختلفة بدءا من العصر الجاهلي و صولا إلى الموشّحات الأندلسية، جمعها من مختلف الدراسات التي ظهرت حول أبي ماضي، منها قوله:

شوقي يروح مع الزّمان و يغتدي *** و الشوق إن جدّدته يتجدّد

يذكّر ببيت طرفة بن العبد في موسيقاه:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد *** تلوح كباقي الوشم في ظاهر اليد

كما تأثّر بأسلوب القرآن الكريم فاستخدمه و ضمّنه شعره، حيث قال عن مصير بغداد:

---

[1] – جعفر الطيار الكتاني، إيليا أبو ماضي، دراسة تحليلية ، ص 14.

[2] – ينظر: ميخائيل نعيمة، سبعون، ص 158 و ما بعدها.

[3] – هاني الخير، إيليا أبو ماضي : شاعر الحنين... والأحزان موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، ص 9.

[4] – مارون عبود، مجدّدون و مجترّون، ص 35.

و اجتاح مجتاح العروش ملوكها *** فكأنّهم أعجاز نخل خاويه

أين القصور الشّاهقات و أهلها *** باد الجميع فما لهم من باقيه

مستسلمون إلى القضاء كأنّما *** أخذوا و لمّا يؤخذوا بالغاشيه

و من أبياته التي تذكّرنا بالمطالع التقليديّة قوله:

لمن الدّيار تنوح فيها الشّمأل *** ما مات أهلوها و لم يترحّلوا

و في قصيدته "عصر الرّشيد" اتّبع المذاهب الشكلية للعصر العبّاسي، فأكثر من البديع والصنعة. كما أخذ عن شعراء الزّهد أمثال أبي العتاهية، و أبي العلاء المعرّي[1]. أمّا عن شعراء عصر النهضة، فقد أنشأ قصيدتين على منوال قصيدة البارودي في وصف حرب كريت، إضافة إلى معالجته للأغراض التقليدية مثل وصف الحرب و أهوالها، و وصف الخمر و مجلسه، والمدح، والفخر. و من مدحه قصيدة قالها في تاجر لبنانيّ تبرّع له بتكاليف طبع ديوانه، و هو في ذلك، "لا يختلف في نسجه بشيء عن شعر المدّاحين الذين كانوا يقفون على أعتاب الأمراء والخلفاء. ففيه الغلوّ في الاعتداد بالذات والإغراق في المدح والتزلّف"[2]. قال أبو ماضي في هذه القصيدة:

لك همّة مثل الزّمان كبيرة *** و يد كمنسكب الغمام سخيّه

إني أرى آثار فضلك بيننا *** مثل النّجوم كثيرة و سنيّه

و لم يختلف رأي ميخائيل نعيمة عن رأي النقّاد المصريين حول أثر الشعر القديم فيه، حيث قال: "كذلك كان شأن إيليا أبو ماضي (أيّ مقلّدا) قبل أن تختمر موهبته بالخميرة الجديدة، فقد كان قبل أن باشرت نشر مقالاتي النقديّة في الفنون و السائح، و قبل أن نشرت قصيدة النّهر المتجمّد، و أخي، ينظّم الشعر و أقصى ما يصبو إليه أن يأتي شعره محاكاة لشعر البارودي و شوقي وحافظ والمطران من المحدثين، أو لشعر البحتري و أبي تمّام والمتنبّي من القدامى، فكان ينظّم القصيدة من خمسين بيتا و أكثر على قافية واحدة و في موضوعات مبتذلة"[3]. كانت تلك مرحلة اتّفق النقّاد على أنّها تقليد للشعر القديم و مسايرة لشعر الإحيائيين، عمد فيها إلى الصنعة الفنّية للولوج إلى عالم الإبداع الشعري.

بعد فترة من انقطاع أبي ماضي عن الكتابة في أوهايو عاوده الحنين إليها حين انتقل إلى نيويورك في عام 1916 ليبدأ حياته الصحفية و مجده الشعري استجابة لدعوة تلقّاها من شباب فلسطينيين عهدوا إليه تحرير "المجلّة العربية" التي كانوا يصدرونها، و لم يطل الوقت حتّى أسهم في تحرير مجلّة "الفتاة" التي كان يصدرها شكري البخّاش، و في تحرير "مرآة الغرب" لنجيب

---

[1] – ينظر: مارون عبود، مجدّدون و مجترون، ص 36 – 39 .

[2] – ميخائيل نعيمة، سبعون، ص157.

[3] – المرجع نفسه، ص 155 – 156.

دياب عام 1918[1]، و توازيا مع عمله الصحفي، بدأ في نشر بعض قصائده ومقالاته في مجلّات: "العربية"، و"الفتاة"، و"الفنون"، و"السائح" و غيرها، والتي كان لها دور فعّال في التعريف بالأدب المهجري عامّة، فضلا عن قصائد عدّة ظلّ يبعثها لمجلّات الوطن العربي.

و بعد استقراره في نيويورك أصدر ديوانه الثاني بعنوان: "ديوان إيليا أبو ماضي". يختلف الدارسون في سنة طبعه ما بين عامي 1916 و 1919، و يعتقد جعفر الطيار أنّه تابع، و جزء ثان للديوان الأوّل، استنادا إلى قول ميخائيل نعيمة في مقدّمة "الجداول": "آنس اليوم قرابة روحية بيني و بين صاحب الجداول، ما كنت أشعر بمثلها بيني و بين ناظم الجزء الأوّل والثاني من ديوان إيليا أبو ماضي"، و لعلّه طبع بعد اتّصال أبي ماضي عام 1918 بنجيب دياب، كون الديوان طبع في مطابع مرآة الغرب. و فعل أبو ماضي بهذا الديوان ما فعله بالأوّل: "إذ يعتبرهما معا تذكارا للماضي، هذا الماضي الذي لا يرغب إيليا في استمرار بقائه بين الناس"[2]. قال عن ذلك نعيمة: "إنّ روح الشاعر، و قد جرفتها النزعة الجديدة، باتت تخجل بالزلفى من أيّ نوع و في أيّ مناسبة، و تعتبرها حطّا من كرامتها و تحقيرا لفنّها"[3]. لأنّ هذا الديوان شمل على شعر مناسبات كان قد كتبه في مرحلة سابقة لاتّصاله بروّاد الأدب المهجري، و مرّ بتجارب نفسية متعدّدة قبل أن تتطوّر ملكته الأدبية وموهبته التعبيرية مستفيدا من المنهج الرومانسي، حيث وصل أبو ماضي إلى الولايات المتّحدة الأمريكية في فترة كانت فيها على عتبة نهضة شعرية، متجاوبة مع حركة الآداب الأوروبية"[4]، فتأثّر بذلك بعدما تمكّن من اللغة الإنكليزية، ثمّ عمل على تعريب بعض الروايات الأجنبية التي نشرها في بريد "السير" من مجلّته، مثلما اطّلع على دواوين الشعراء الغربيين و ترجم الكثير من القصائد الأمريكية[5]، دون أن ينقطع عن قراءة دواوين فحول الشعراء العرب حتّى نبغ في نظم الشعر في ظروف قاسية، و حمل لواء الشعر العربي في المهجر.

أمّا عن تأثّره بأدباء المهجر فقد تحدّث نعيمة عن فضله هو على أبي ماضي، و ذكر توجيهاته له بعد أن قرأ عليه أبو ماضي ديوانه الأوّل ذات ليلة من خريف 1916، و أمام صمت نعيمة عندما فرغ من القراءة، سأله رأيه، فأجاب نعيمة: "هذا شعر يحدّثني عن سليقة قويّة، و ذاكرة حادّة، و مهارة في رصف الكلام والقوافي، و ضبط الأوزان، و لا شيء أكثر من ذلك". فسأله أبو ماضي مجدّدا: "ماذا تريد أكثر من ذلك؟ " فقال: "أريد أن يدخل الشعر نفسي فيبعث فيها إمّا

---

1 – ينظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 365– ص 366.

2 – جعفر الطيار الكتاني، إيليا أبو ماضي، دراسة تحليلية، ص 27.

3 – ميخائيل نعيمة، سبعون، ص 158.

4– محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 142.

5– ينظر: هاني الخير، إيليا أبو ماضي : شاعر الحنين والأحزان، ص 11 – 12.

القلق، أو الدهشة، أو الوحشة، أو الغبطة، أو الحزن، أو الشكّ، أو اليقين، أو النشوة بلمحة شاردة من الجمال، أو كلّ هذه مجتمعة، أريد أن يكون فلذة من كبد الشاعر، لا رغوة من دماغه، أن يكشف لي مجاهل في نفسي (...) إنّ ديوانك هذا يا إيليا ليس شعرا، أمّا أنت فشاعر شاعر"[1]. لامه لأنّ شعر هذا الديوان تقليد للشعراء الكبار القدامى، ليس فقط من حيث جزالة الصياغة والمطالع التقليدية، وطغيان التشبيه الحسّي، واستقلالية الأبيات، بل أيضا من حيث غياب التجربة الذاتية و صدق مواقف النفس ممّا تشاهده أو تعانيه.

و ليس ثمّة ذكر لأثر جبران في أبي ماضي فيما كتبه نعيمة. و لمّا صدر الديوان الثاني لأبي ماضي، كتب مقدّمته جبران، و تكلّم فيها عن الشعر أكثر ممّا تكلّم عن الشاعر، إلاّ أنّه قال عن إيليا أبي ماضي إنّه: "شاعر و في ديوانه هذا سلالم بين المنظور و غير المنظور، و حبال تربط مظاهر الحياة بخفاياها و كؤوس مملوءة بتلك الخمرة التي إن لم تشفها تظلّ ظمآنا حتّى تملّ الآلهة البشر فتغمرهم ثانية بالطوفان"[2]. مقدّمة بليغة وصف فيها قدرة أبي ماضي على الولوج إلى ما وراء عالم الحسّ، لأنّ الشاعر الحقيقي في نظر جبران هو ذاك الذي "يصعد إلى الملأ الأعلى و لكن على سلّم أقوى و أبقى من الجبال – يصعد بعزم الروح، و يتمسّك بحبال غير منظورة و لكنّها أمتن من سلاسل الحديد – يتمسّك بحبال الفكر، و يملأ كأسه من عصير أرقّ من ندى الفجر، يملؤها من خمرة الخيال"[3]. كادت تضيع هذه المقدّمة مع الديوان، و كان الفضل في العثور عليها لسامي الدهّان الذي أدرجها ضمن النسخة الكاملة لأعمال أبي ماضي التي صدرت عن دار العودة ببيروت، والتي تحوى أيضا دراسة واسعة للشاعر زهير ميرزا كتبها عن أبي ماضي عام 1954، و قدّم بها لهذا الديوان الشامل. و قد أورد أبو ماضي في ديوانه الثاني بعض القصائد التي كتبها في المهجر، ما جلب له هذا المدح.

بعد عام من صدور الديوان الثاني لأبي ماضي، أي في عام 1920، تأسّست الرابطة القلمية برئاسة جبران خليل جبران، و ميخائيل نعيمه مستشارا، و ضمّت مجموعة من الأدباء اللبنانيين والسوريين المهجريين، بما فيهم أبا ماضي الذي نضجت شاعريته في ظلّ هذه الرابطة حتّى أصبح شاعرها الأكبر، وذاع صيته في العالم العربي فباتت قصائده عنوانا للشعر المهجري في روحه وأفكاره وخيالاته وصياغته، لما تميّز به من نصاعة العبارة وصفاتها وقوّتها. و التقّوا كلّهم حول مجلّة الفنون لنسيب عريضة. وكان مضمونها "صورا فنّيّة و شعرا لا أثر فيه لعقيم

---

[1] – ميخائيل نعيمة، سبعون، ، ص 156.

[2] – عبد الكريم الأشتر، ضمن: إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 248. و هاني الخير، إيليا أبو ماضي: شاعر الحنين والأحزان، ص 7 – 10.

[3] – جبران خليل جبران، ضمن: إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 248.

الغزل والرثاء و كاذب المديح، و نثرا لا يقتلك ببلادته و بلادة موضوعاته، و منتخبات مترجمة لعدد من أعلام كتّاب الفرنجة"[1]. و لمّا أصدرت الرابطة مجموعة أعمالها الأولى في عام 1921، حملت خمس قصائد لأبي ماضي[2]. و يجمع الدارسون على أنّه تأثّر بأفكار جبران حول الأخوّة الإنسانية و وحدة الوجود والفلسفة الروحية، دون أن يستقرّ على مذهب فكري معيّن، أو يستسلم لتيار الصوفية مثلما فعل جبران، بل ظلّ وثيق الصلة بالواقع مهما حلّق خياله عاليا.

بعد عشر سنوات قضاها كاتبا ومُنقّحا ومُصحّحا في جريدة "مرآة الغرب" لنجيب دياب تركها عام 1928، ليرجع إلى حومة الصحافة مجدّدا فيصدر بعد عام مجلّة "السمير" نصف الشهرية بمعيّة أخيه مراد الذي كان عونه في إدارتها[3]، و علّل أبو ماضي هذه العودة في افتتاحيته لعددها الأوّل بقوله: "لأنّني أحسب كلّ يوم أنفقه في غير خدمة قومي و بلادي و لغتي ليس من عمري بل أنا أعتبر الفناء في أمّتي وجودا والوجود في غير أمّتي فناء"[4]. فمثلما أصّر رفاق هيڤو على هذا الأخير بالعودة إلى الإبداع الأدبي لمّا أجبرته الظروف النفسية على اعتزال الكتابة إثر وفاة ابنته، كذلك فعل رفاق أبي ماضي – حسب تصريحاته – عند توقّف قلمه عن النثر والنظم. لكنّ انقطاعه لم يدم سنوات كما كان الحال عند نظيره الغربي، بل عاد بعد عام للعمل الصحفي، و كان غالبا ما يكتب افتتاحياته لمعالجة تفاصيل موضوعاته الشعرية، كما كانت حافلة بمقطوعات شعرية و نثرية لمعظم أدباء المهجر الشمالي والجنوبي، كما نشر فيها شوقي و حافظ بعض القصائد.

كتب فيها العديد من المقالات الاجتماعية، مثل "حكاية مهاجر" التي حمل فيها على من يتنكّرون للوطن، و استعمل أبو ماضي السخرية حتّى في المواقف المؤلمة. و الطريقة نفسها نجدها في حكاية "في مطعم"[5]. و له مقالات وجدانية على شكل شعر منثور، منها "الرجل المجهول" التي تشكّل حملة مرّة على المجتمع والمدنية، في نفس شعريّ مثلما كان في مقالته الوجدانية "صلاتي في الجبل"[6]. و له مقالات فكرية في القيم، بعضها ذات طابع فلسفي ساخر، كما كتب عن الحرّية الفكرية، أمّا مقالاته النقدية فمنها مقارنات بين أدباء كبار منهم العربي والأجنبي، حيث فاضل بين المعرّي والخيّام، و فضّل المعرّي، مشبّها إيّاه بالشاعر الإنجليزي ملتن، لكنّه وجد أنّ الفلسفة عند المعرّي أوضح و أعمق، و أنّه من الجبابرة الموهوبين النادرين، كما تناول شعر الخيّام

1– ميخائيل نعيمة، جبران خليل جبران، ص 150.

2– ينظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 22 – 24.

3– ينظر: جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ص 293.

4 – يوميات إيليا أبو ماضي، جمع و تح: عفيف نايف حاطوم، ص 7.

5– ينظر: إيليا أبو ماضي، السمير، ج 90، س4، 1932، ص1 – 9. و: ع 2، 1930، ص 49– 52. ضمن: جورج استيفانوس جحا، إيليا أبو ماضي، رسالة ماجستير، جامعة بيروت الأمريكية، 1960، ص 12.

6– ينظر: إيليا أبو ماضي، السمير، ع 3، 1931، ص 97 – 102. ضمن: المرجع نفسه، ص 14.

في مقالات أخرى و ترجم بعض رباعيّاته إلى العربية و نشرها في السمير. و له قصائد مترجمة من الإنجليزية منها "فؤاد العقل" و "اندبرغ يودّع أمّه" و أخرى من الألمانية للشاعر "لسوار" وردت في "مرآة الغرب"، ثمّ في ديوانه الثاني بعنوان "البغضاء"[1]. لكنّ صعوبة الظروف الاقتصادية وانحلال الرابطة القلمية عام 1931 بوفاة جبران و تفرّق أعضائها، أدّى إلى انحصار مجلّته على أنباء الكوارث والبطالة والفقر والجوع، و ظلّ يصدرها سبع سنوات قاسية عجاف، إلى أن وجد أنصارها يطالبونه بتحويلها إلى جريدة سياسية يومية، و هو ما فعله عام 1936[2].

عبّر عن إصراره في مقال بعنوان "ساعة خلوة"، فقال: "إنّنا كما تشهد أعدادها سائرون بها من حسن إلى أحسن و سنظلّ نمشي بها إلى الأمام حتّى تبلغ أبعد مدى تستطيع جريدة عربية في المهجر بلوغه" [3]. و أصبح يعالج فيها القضايا الاجتماعية والسياسة العربية والعالمية، دون أن يتخلّى كلّية عن نشر بعض المقطوعات الشعرية والمقالات النقدية الأدبية على صفحاتها، واستمرت في الصدور حتّى ربيع 1957 حيث حجبها أبو ماضي، و قرّر بيع مطابعها بسبب مرضه[4].

زاد نشاط أبي ماضي الصحفي بعد العودة من لبنان إلى نيويورك أواخر الأربعينات، لمّا وجد الجرائد والمجلّات قد تفاقم عددها، فحاول أن يقدّم أساليب وأفكار تتوافق والعقلية الأمريكية[5]. لكنّه لم يبرز في النثر، إذ عرفه الناس كشاعر، "لكنّهم جهلوا أبا ماضي الكاتب والقصّاص، والناقد والمصلح الاجتماعي الكبير، والداعي إلى الإنسانية الموحّدة الخالية من التعصّب والحروب والحقد والضغينة والحسد"[6]. لأنّه لم يتسنّ له جمع يومياته و مقالاته الأدبية قبل وفاته، فظلّت آثاره في هذه الفنون مجهولة و متناثرة غير مطبوعة طيلة عقود من الزمن، إلى أن جمعها عفيف نايف حاطوم عام 2009 في كتاب يضمّ ما نشره أبو ماضي من مقالات جاءت على شكل قطع أدبية يميل فيها إلى السرد القصصي، أو خواطر وأفكار وتعليقات متنوّعة، بعنوان "يوميات".

استغلّ أبو ماضي مجلّته للدفاع عن الأدب المهجري ضدّ النقّاد المصريين، فقال: "بهرهم أن تبني فئة قليلة من الأدباء العرب في العالم الجديد دولة رفيعة للضاد لم يقم مثلها في التاريخ. والأعجوبة الكبرى هي أنّ هذه الفئة لم يكن لها ناصر من حكومة و لا من سلطان و لا من

1- ينظر: جورج استيفانوس جحا، إيليا أبو ماضي، ص 14 – 25.

2 – ينظر:عيسى الناعوري، أدب المهجر، 366. و يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، 376.

3- إيليا أبو ماضي، السمير، 7-12-1936. ضمن المرجع نفسه، ص 13.

4- ينظر: جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ص 294.

5- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 97.

6- عفيف نايف حاطوم، يوميات إيليا أبو ماضي، ص 7.

جمهور و لا من بيئة و لا من حزب"[1]. لاحظ في نقدهم غيرة بسبب إقدام الشباب العربي على الشعر المهجري، و إلى كونه لا يشمل على وصف الناقة والجمل والنوّاح على الأطلال، و لا هو بمدح لأمير أو رثاء لوزير، و لا هو تقليد لمعاني السابقين، فالخلاف على ما رأى، يكمن في النسق والنزعة، و حبّ الانطلاق، والقدرة على التجديد والتوليد، في حين بقيت أرواح أخرى متردّدة متخاذلة تحسب هلاكها في التخلّص من القيود والأغلال.

أمّا شعر أبي ماضي فقد تطوّر تأثّرا بالوسط الفنّي الجديد، فانتقل من المعجم الكلاسيكي إلى المعجم الرومانسي الغربي، و من الوصف المادّي إلى العالم الداخلي والروحي للشاعر، و من تقليد القدامى إلى تقليد الغربيّين. تحدّث النقّاد عن تأثّره بالرومانسية الفرنسية، و بالأدب الأمريكي، كتأثّره "بالشاعر الأمريكي ويتمان الذي كان يدعو إلى المبادئ الروحية، كما تأثّر بـ "ثورو" الداعي إلى الامتزاج بالطبيعة والحياة في صفائها"[2]، إذ استطاع عن طريقهما معرفة الروح السارية في الموروث الشعري الأمريكي. كما "تسري في أشعاره روح وليم بليك التي اكتشفها بوساطة كتابات و أشعار جبران، كما في قصيدته "أمنية الإلهة" التي قال فيها على لسان الإلهة:

أريد دنيا شعاع *** يبقى إذا غابت النجوم

أريد دنيا تحسّ نفسي *** فيها نفوسا بلا جسوم[3]

و قيل إنّه أخذ عن المعري مبدأ الشكّ والتناقض و عدم الاستقرار في الفكر، كما أخذ عن الخيّام مفهوم الله الفنّان والعقل الذي خلق الكون، فضلا عن تشخيص للطين و وصف الخمر كوسيلة للنسيان واللذّة، و فكرة استباق الموت لأخذ ملذّات الحياة كما في قصيدة "المساء". أمّا جورج صيدح فإنّه رأى أنّ لبّ الشعر المهجري عربي و إن طبعت شمس الغرب ألوانها عليه[4]. حيث تضافر ذلك مع موهبتهم الطبيعية، و ثقافتهم الشرقية. و مع كلّ هذه التصريحات لا نجد نماذج تحليلية لهذا التأثّر، خاصّة ما تعلّق بتأثّر أبي ماضي بالأدب الفرنسي.

و قال ميخائيل نعيمة عن ظروفهم في المهجر: "حفنة من الرجال جمعتهم ظروف غريبة في ديار غريبة، و أوقدت الحياة في صدر كلّ منهم جذوة الإيمان بالحرف وقدرته الخارقة على الخلق والإبداع. و لو شاء أيّ النّاس أن يحلّل تلك الظروف لما استطاع، فهي تبدو لبعضهم كما لو

---

[1]– إيليا أبو ماضي، حول شعراء المهجر، السمير، 17-05-1957. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 440 – 442.

[2]– صابر عبد الدايم، الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة، ص 199.

[3]– المرجع نفسه، ص 204.

[4]– ينظر: جورج استيفانوس جحا، إيليا أبو ماضي، ص 112 – 128. و جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ص 113 – 117.

كانت ظروفا اعتباطية، عمياء لا تنطوي على أيّ توجيه، أو تخطيط، و قد تبدو للقليل نتيجة حتمية لأسباب ظاهرة أو خفيّة، أو استجابة عفويّة لحاجات في نفوس أولئك الرجال، ونفوس الآلاف من الذين كان عليهم أن ينقلوا الخميرة الجديدة إلى قلوبهم و أفكارهم"[1]. أمّا عن مستواهم الثقافي فقال عن بعض أعضاء الرابطة، بما فيهم أبو ماضي: "لم يكونوا على شيء من الثقافة، إلّا الذي التقطوه لماما من مطالعاتهم العربية (...) و هذا القليل الذي كانوا يعرفونه ساعد بعضهم – مثل أبو ماضي– على اقتباس بعض الموضوعات الشعرية من قصائد كانت تنشر في بعض الصحف اليومية"[2]. ما يعني أنّ درجة الوعي بالتجديد اختلفت في أدبهم، إذ احتفظ جبران بالريادة و إن كان نتاجه الشعري قليلا مقارنة بأبي ماضي الذي لم يبلغ درجة عالية من الثقافة الغربية، إنّما كان تأثّره غير مباشر، ما يجعل شعره تقليدا من الدرجة الثالثة.

صدر لأبي ماضي في نيويورك ديوانين شعريين هما: "الجداول" و"الخمائل". وبعد وفاته صدر له في بيروت ديوان "تبر وتراب"[3]. و يتّفق الدارسون على أنّ أوّل طبعة للجداول صدرت عن مطبعة "مرآة الغرب" في نيويورك عام 1927، تتقدّمها كلمة لميخائيل نعيمة أثنى فيها على شاعريته و خياله، لكنّ هذه المقدّمة اختفت من الطبعات اللاحقة. و يعدّ هذا الديوان ذروة شعره، و أكثر أعماله شهرة. احتلّ مكانة مرموقة في تاريخ الأدب المهجري، و لقي عناية فائقة في المشرق، حيث أصبح له معجبون خاصة في لبنان والعراق، و عكف على دراسته عدد من النقّاد يحلّلونه ويظهرون جوانب الإبداع فيه. واعتبره بعض النقاد خير ما مثّل الشعر المهجري. إذ عرف أبو ماضي بهذا الديوان كشاعر مجدّد أعطى الأولويّة للفكرة فامتلأت قصائده بالرّؤى الاجتماعية دون أن تخرج من دائرة السهولة والوضوح، و قرّب الشعر من لغة الحياة، أمّا موضوعاته، فتميّزت بالحيرة والحنين والأمل، وتراوحت بين التفاؤل والتشاؤم والدعوة للتمتع بالحياة.

أمّا ديوان "الخمائل" فتفصله عن الجداول فترة زمنية طويلة، حيث صدر في نيويورك عن مطبعة مرآة الغرب عام 1940، و حاول فيه أن يسير على نمط ديوانه السابق، دون جديد يذكر. و لمّا كان فنّ النقد الأدبي، كما صرّح أبو ماضي "يكاد يكون لا وجود له في المهجر، لأنّ الذين يحسنون هذا الفنّ أندر من الشجر المورق في صحراء كاليفورنيا"[4]، لم يتوقّع – عند صدور الخمائل– غير الكلمة التي يوجبها الولاء أو العداء. أمّا في الوطن العربي فإنّه عدّ بداية

---

1 – ميخائيل نعيمة، سبعون، ص160 .

2 – المرجع نفسه، ص183.

3– عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 26.

4 – إيليا أبو ماضي، فنّ النقد، السمير، 13–10–1942. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، ص 195 – 196.

الانحدار[1]، ليعود إلى نقطة البداية في "تبر و تراب". و قد امتدّ إنتاجه إلى الفترة التي بدأ فيها المنحى الرومانسي في التراجع ليخلفه تيار ابتعد عن الذاتية لصالح الموضوعية.

من المعلوم أنّ أولئك الشعراء كانوا شديدي التأثّر بالشعراء الأجانب. و رأى إحسان عباس بأنّ الشاعر العربي الحديث حين يتضايق من المدينة، و يتحدّث عن الغربة والقلق والضّياع، إنّما يحاكي، مجرّد محاكاة، شعراء الغرب. والترجمة تأخذ عنده معنى الانتحال، لأنّ الشاعر يترجم قصيدة أجنبية و ينسبها لنفسه، دون الإشارة إلى مصدرها الأصلي، أو يترجمها شعرا عربيّا من أجل إبعاد الشبهة[2]. و قد وجد أبو ماضي في نعيمة الموجّه نحو الاطّلاع على الآداب الغربية، إذ استباح الأخذ منها، حيث قال نعيمة في الغربال: "الفقير يستعطي إذا لم يكن له من كدّ يمينه ما يسدّ به عوزه، والعطشان، إذا جفّ ماء بئره، يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه، و نحن فقراء، و إن كنّا نتبجّح بالغنى والوفرة. فلماذا لا نسدّ حاجاتنا من وفرة سوانا، و ذلك مباح لنا؟ و آبارنا لا ترويها، فلماذا لا نرتوي من مناهل جيراننا، و هي ليست محرّمة علينا ؟"[3]. دعا إلى الترجمة لأنّها، في نظره، تكشف أسرار قلوب و عقول كبيرة لا يسترها سوى اختلاف اللغة.

و من خير ما قيل في التأثير والتأثّر ما قاله جبران عن اللغة، إذ قال: "إنّما التأثير شكل من الطعام تتناوله اللغة من خارجها فتمضغه و تبتلعه و تحوّل الصالح منه إلى كيانها الحيّ كما تحوّل الشجرة النور و الهواء و عناصر التراب إلى أفنان، فأوراق، فأزهار، فأثمار، و لكن إذا كانت اللغة بدون أضراس تقضم و لا معدة تهضم فالطعام يذهب سدى، بل ينقلب سمّا قاتلا. و كم من شجرة تحتال على الحياة و هي في الظل فإذا ما نقلت إلى نور الشمس ذبلت و ماتت. و قد جاء: من له يعطى و يزاد و من ليس له يؤخذ منه"[4]. و ما قاله جبران عن اللغة ينطبق على الأدب بصفة عامّة، و على الشعر بصفة خاصّة. فالثقافة عنصر أساسي في الخلق الفنّي، تحسّن من إنتاج الشاعر و تنوّع فيه، و كلّما توسّعت ثقافته، أمتعنا بثمرة من الروائع الفنّية التي تستوعب تجارب الماضي، والحاضر معا، لتؤسّس للمستقبل قاعدة يرتكز عليها من يأتي بعده.

تعرّض ديواني الجداول والخمائل لكثير من الانتقادات، حيث انقسم موقف النقّاد منهما إلى قسمين؛ قسم أثنى عليهما، ومنهم ميخائيل نعيمة في تقديمه للجداول، و قسم وقف ضدّ شعره، خاصّة أدباء الأزهر، ودار العلوم، بل و هناك من الدارسين للشعر المهجري من لا يذكر إطلاقا اسم أبي ماضي بين أسماء روّاد التجديد في الرابطة القلمية، و منهم أدونيس في كتابه "الثّابت

---

[1]– ينظر: جورج استيفانوس جحا، إيليا أبو ماضي، ص 119.

[2]–ينظر: إحسان عبّاس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ج2، عالم المعرفة الكويت، 1978، ص 401–404.

[3]– ميخائيل نعيمة، الغربال، مقال تحت عنوان: فلنترجم، نوفل، بيروت، لبنان، ط 15، 1991، ص 126.

[4]– جبران خليل جبران، مستقبل اللغة العربية، فتاوى كبار الكتّاب والأدباء، ، دار الهلال سبتمبر 1923، ص4.

والمتحوّل"، حيث اقتصر على جبران بوصفه الممثّل الأعمق والأغنى للشعر المهجري، على الرغم من أنّ شعر أبي ماضي أكثر انتشارا بين القرّاء و قصائده متوفّرة في مختلف الكتب المدرسية في الوطن العربي، وأطلقت عليه بعض الألقاب التي تعلّي من شأنه مثلما يظهر من عناوين الدراسات الكثيرة التي أبرزت توهّج شعره، فثمّة من يعتبره شاعر المهجر الأكبر مثل زهير ميرزا، و وصفه عيسى الناعوري برسول الشعر العربي، كما اعتبرته نازك الملائكة بداية مرحلة، و وصفه هاني الخير بشاعر الحنين والأحزان. و دافع محمد مندور عن الأدب المهجري عامّة، إذ رأى أنّ الخطأ اللغوي قد يرد عند أكبر الكتّاب، وأعطى الأهمّية للأسلوب والقدرة على الإيحاء والهمس و صدق التعبير عن الإحساس الباطني، بل رأى أنّ ألفاظهم وتعابيرهم ليس لها مثيل في الشعر العربي[1]، لما فيها من تجديد. و عدّه بعض النقاد خير من مثّل المدرسة المهجرية في الشعر. قال عنه الشاعر العراقي أحمد الصافي النجفي إنّه شاعر المعاني و ليس المباني، و أنشد:

سألتني الشعراء أين أميرها؟ *** فأجبت "إيليا" بقول مطلق[2]

عرف أبو ماضي بأنّه شاعر التفاؤل والأمل، و ألّف عنه عبد المجيد الحرّ كتابا سمّاه: "إيليا أبو ماضي باعث الأمل ومفجّر ينابيع التفاؤل". و ألّف خليل برهومي: "إيليا أبي ماضي شاعر السؤال والجمال". كما وصفه بشاعر الابتسامة والأمل والتفاؤل[3]. إذ كانت نظرته إلى الحياة إيجابية، فتح قلبه لها، يأخذ منها أجمل ما فيها و يغمض الطرف عن شرورها، و يرجّح دائما الجانب الإيجابي فيها على السلبي. و من قصائده التفاؤلية قصيدة "فلسفة الحياة" من ديوانه الثاني، و قصيدة "ابتسم" من ديوان الخمائل. اعتبر شعره ثروة أغنت الشعر العربي بالقيم الإنسانية والاجتماعية، و ذروة الغنائية الرومانسية الرقيقة. أمّا صلاح عبد الصبور فإنّه رأى في أبي ماضي "الشاعر الإنسان الذي له وجود شرعي معادل لوجود الحاكم أو الفيلسوف أو النبي أو القائد"[4]. قدّم عنه صورة مشرقة عميقة وجميلة، لأنّه رأى أنّه ردّ العقل إلى الشعر، إذ وجد في شعره تبر كثير وتراب قليل، كما أنّه لا يغنّي فحسب بل يخلط غناءه بالتأمّل.

ذاع صيت أبي ماضي في العالم العربي، و سحر الشباب برقّة و شفافية كلماته، و جودة عباراته، حتّى قال حسين هيكل: "يجب أن يتعاون المجدّد والمقلّد منّا، و إلّا بقي الفوز في جانب السوريين المتأمركين وامّحت الثقافة الإسلامية"[5]. فتحامل عليه عدد من النقّاد، منهم عائض

1- ينظر: محمد مندور، الميزان الجديد، ص 80 و ما بعدها.

2- هاني الخير، إيليا أبو ماضي : شاعر الحنين والأحزان، ص 13.

3- حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب الحديث، ص 590 - 591.

4- محمد صلاح الدين عبد الصبور، أقول لكم عن الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003، ص 219.

5- ينظر: خليل برهومي، إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال، ص 33.

القوني الذي قال عنه إنّه: "مجرم، لكنّ شعره جميل"[1]. إذ انتقده من الجانب العقائدي، و سخر ممّا ورد من معاني في "الطلاسم"، و رأى أنّها من نتاج شقاوته، و عمى بصره و بصيرته.

أمّا عبد المنعم خفاجي فإنّه جمع العديد من الاتّهامات الموجّهة لأبي ماضي بالسرقة الشعرية، فذكر أنّ قصيدته "الطين" التي كان مبعث إعجاب، أثارت ضجّة عالية حين كشف العلّامة الأردني روكس بن زائد العزيزي في كتابه "فريسة أبي ماضي"(1954) أنّ معانيها مأخوذة من قصيدة شاعر بدوي أردني مغمور اسمه علي الرميثي. حيث روى العزيزي قصّة ميلاد تلك القصيدة البدوية، و قام بشرح أبياتها مع ذكر ما يناسبه كلّ بيت من قصيدة أبي ماضي، و نفى أن يكون ذلك مجرّد توارد للخواطر، بل أكّد اطّلاع الشاعر المهجري على قصيدة البدوي من أبناء لبنان الذين كانوا يتاجرون مع البدو، و يردّدون أشعارهم. أيّد عبد المسيح الحدّاد هذه الرواية في جريدته "السائح" عام 1955، و أضاف أنّ قصيدة الرميثي كانت متداولة، و قال: "سمعناها مرارا عديدة في إدارة هذه الجريدة منذ زهاء ثلاثة عقود من السنين، و كان الذي رواها لنا، و هو من أشدّ الناس تعلّقا و إعجابا بها المرحوم (ظاهر) أبو ماضي (والد إيليا أبو ماضي) نفسه"[2]. و كان ردّ أبي ماضي عنيفا، حيث أنكر وجود الرميثي، و انهال على روكس والحدّاد بالسبّ والشتائم في جريدته، لكن على الرغم من إصراره على النكران، إلّا أنّ هذه القصّة أحدثت دويّا هائلا في الأوساط الأدبيّة يوم ذاك، و أذيعت من محطة الشرق العربي، وتناولتها العديد من الصحف، و من ذلك مقال مارون عبود الذي ذكر أيضا سرقاته من قصائد شعراء أميركا وأوربا. أمّا الناعوري فإنّه دافع عن أبي ماضي و شعره، و أنكر رواية السرقة، متهجّما على كلّ من روكس و أبي شادي والحدّاد، فردّ روكس أنّ قصيدة "اليتيم" لأبي ماضي "تذوب خجلا و استحياء من نفسها إذا وزنت بـ "أمّ اليتيم" للرصافي. و أنّ قصيدة "الفقير" تتمنّى لنفسها الوأد إذا وزنت بـ"الريال المزيّف" للأخطل الصغير". واتّهم الناعوري بالعجز عن البرهنة على إنسانية أبي ماضي من شعره، و أنّ قصيدته "تعالي" التي برهن بها الناعوري على حبّ أبي ماضي للطبيعة "لا يقولها إلّا مراهق تفترس أعصابه الإلحاحات الجنسية"، و أنّها مستوحاة من دالية عمر بن أبي ربيعة "ليت هندا أنجزتنا ما تعد". و أنّ قصيدة "ابتسم" مسروق أغلب معانيها، والحياة الأزلية مستوحاة من قصّة "جبل الشقاء"[3]. مزّقت هذه الاتّهامات و غيرها شهرة أبي ماضي، وكشفت عن الكثير من سرقاته.

---

[1]- عائض بن عبد الله القرني، دروس الشيخ عائض القرني، موقع الشبكة الإسلامية، ج 91، ص 10.
http://www.islamweb.net

[2]- ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 241 – 248.

[3]- المرجع نفسه، ص 507 – 522.

و وصف بعضهم شعر أبي ماضي بالابتذال، و منهم أحمد زكي أبو شادي الذي كان من خصومه في أمريكا، و قال عنه إنّه: "أقلّ شعراء المهجر أصالة، لأنّه كثير السرقات، و لا يتورّع عن أيّ استيعاب في شعره (...) و إنّه صانع أكثر منه فنّانا، و حياته الروحية تكاد تكون صفرا"[1]. و هكذا نفى عنه أيّة رسالة يحيا من أجلها، كما ردّ هو أيضا على كتاب عيسى الناعوري "إيليا أبو ماضي رسول الشعر الحديث"، لما وجد فيه من مبالغة حول صورة أبي ماضي. و وجد أبو شادي أغلب شعره أمريكيّا بلغة الضاد، تأثّرا بإدغار ألن بو، و روبرت جرين إنجرسل، رغم أنّ صناعته الفنّية مصرية بحتة في رقّتها و عذوبتها. كما كشف أنّ قصيدته "هي" التي امتدحها الناعوري في نهاية كتابه، ليست سوى ترجمة حرفية لقصيدة إنجليزية بعنوان "نخب الفارس" لأنطوني ونز، فضلا عن اتّهامه بسرقة قصيدتي "الفتى الأفضل"، و "سنجاب" من أدب الزنوج. و اعتبر أبا ماضي من شعراء الطبقة الرابعة في الشعر الحديث[2]، و بذلك نفى عنه الأصالة على الرغم من اعترافه بجودة خصائص شعره الفنّية.

تهم وقعت كالصاعقة على نفسية أبي ماضي، جعلت سمعته موضع تحدّ شديد، ما دفعه للردّ بقوله: "أبتهج كلّما تعرّض لي منتقد، عدل أو ظلم، و أصاب أم أخطأ، ولكنّي لا احترم بالطبع إلّا الناقد اللبيب المنصف"[3]. و اتّهم خصومه بتأليف الأساطير حوله من وحي خيالهم، و قال ساخرا: "لا جدال في أنّ الخيال في بلادنا خصب جدّا و ربّما كان أخصب شيء عندنا لأنّ معظم ثروتنا من مخترعاته (...) لكنّه أحيانا ينبت أشواكا"[4]. فهي حكايات مصنوعة سمّاها في مقال آخر: "حكايات ملفّقة"، ردّ فيه بالإنكار الشديد على اتّهامه بالسرقة في قصّتين إحداهما تلك التي رواها روكس حول قصيدة "الطين"، و أخرى قال أبو ماضي أنّ حنّا خبّاز لفقها عنه[5]. نفى القصتين معا، و كتب بعض القصائد الهجائية ردّ بها على من اتّهمه بالسرقة الشعرية، منها قصيدة "النار أشره آكل"، نعت فيها خصمه بالذئب، ردّا على مقالة ظهرت في جريدة الهدى بعنوان "النسناس القوّال"، و قصيدة أخرى بعنوان "إلى النابح العاوي"[6]، مزج فيها الفخر بالهجاء، فقال:

نحن النجومُ التي تهدي أشعتُها *** بل نحن أسمَاها وأسناها (...)

1- خليل برهومي، إيليا أبو ماضي. شاعر السؤال و الجمال، ص 104.

2- ينظر: أحمد زكي أبو شادي، مجلّة المقتطف، نوفمبر 1951. ضمن: محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 515 – 517.

3- خليل برهومي، إيليا أبو ماضي. شاعر السؤال و الجمال، ص 104.

4- إيليا أبو ماضي، حكايات كالأساطير، السمير، 11-01-1937. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 13، 14.

5- ينظر: عفيف نايف حاطوم، يوميات إيليا أبو ماضي، ص 243، والهامش 1، ص 245.

6 - إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ما لم تجمعه الدواوين، ص 1109، ص 1110.

يا كلبَ سوقٍ ويا خِنزيرَ مَزْبلةٍ*** يا جيفةً ما تحامى الناس إلاّها

ما يدلّ على وقع شدّة الاتّهامات التي كان يتلقّاها، و لم يتغلّب على آثارها، بل سارعت من نهايته، إذ دمّرته جسديّا و معنويّا، ووضعت حدّا لمسيرته الشعرية، بل ولحياته، هو الذي كان يطمح أن يكون أمير شعراء عصره.

3 – قراءة في دواوين أبي ماضي الشعرية:

أ – تذكار الماضي:

صدر هذا الديوان عام 1911 خلال إقامته صاحبه في مصر، و يشمل على أربع وخمسين قصيدة، تتوزّع على ستّة أبواب هي: باب الأدب والاجتماع، فيه عشر قصائد. أوّلها قصيدة "الإنسان والدين" التي تأثّر فيها بالمعري، و صبّ فيها نقمته جرائم الإنسان المحارب للدين. ثمّ يأتي باب القصص الذي برع فيه قبله خليل مطران، و فيه ستّ قصائد درامية، منها (وردة و إميل، و مصرع حبيبين) من قصص الحبّ الرومانسي الحزين التي تنتهي نهاية مأساوية بالموت، عمد فيها إلى النسج على منوال قصائد مطران القصصية. و قد يختم إيليا بموعظة كما في قصيدته الطويلة "أنا هو" التي تحكي حكاية لقاء أخ بأخته بعد حكاية قتل وثأر:

قل للألي يشكون دهرهم *** لا بدّ من حلو ومن مرّ

صبرا إذا جلل أصابكم *** فالعسر آخره إلى اليسر [1]

و يليه باب الوصف، و فيه ثماني قصائد كلّها تقليد و معاني سطحية في وصف المعارك والطبيعة والاختراعات المستحدثة، و وصف المحبّين، و تتّسم بطابع التقليد و ركاكة الأسلوب. يأتي بعده باب الغزل والنسيب في ثماني قصائد، وفي ثناياه بعض التجديد في الوزن والمعاني على غرار موشّح "طبيبي الخاص"، و إن كانت معانيها تقليدية. و خامسها باب المراثي الذي كان مودة حينها، و يشمل خمس قصائد تحمل مشاعره القومية، رثى فيها بها شخصيات أدبية و زعماء الحركة الوطنية، منها:" فقيد الوطنية" في رثاء مصطفى كامل، و"الرزء الأليم" في رثاء إبراهيم اليازجي، مستمدا من المعاني التقليدية. كما كتب في رثاء أخيه طانيوس نونيته "البدر الآفل" التي استمدّ فيها من رثاء المعرّي لابنه، و من معجم سينية الخنساء، دون أن يبلغ لوعتها.

أَيَدْرِي الـنَّعْشُ أَيَّ فَتًى يُوَارِي *** وَهَذَا الْقَبْرُ أَيَّ فَتًى يَصُونُ؟

فَيَا لَـهَفِي لِأُمِّكَ حِينَ يَدْوِي *** نَـعِيُّكَ بَـعْدَمَا طَـالَ السُّكُونُ (...)

يَـهُونُ الـرُّزْءُ إِلَّا عِـنْـدَ مِـثْـلِي *** بِـمِـثْـلِـكَ فَـهْـوَ رُزْءٌ لَا يَـهُونُ [2]

---

[1]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تذكار الماضي، ص 110.

[2]– المصدر نفسه، ص 184 – 187.

و يختم الديوان بباب في أغراض شتّى يحوي ثمانية عشر قصيدة تغلب عليها النزعة السياسية، هاجم في بعضها الطغيان العثماني ضدّ بلاده. منها (في سبيل الإصلاح، تحية الدستور العثماني)، و آخرها قصيدة " الشعر والشعراء" التي يغيب ظنّ قارئها فيها لبعدها عمّا قد يوحي به العنوان. فلا عجب أن سجّل ميخائيل نعيمة في كتابه "الغربال" بعض العيوب في شعره، كالصنعة والرنين الموسيقى، و أن أخذ عليه طه حسين والعقّاد و غيرهم ضعف إلمامه بقواعد اللغة.

تقيّد أبو ماضي في هذه الأغراض الكثيرة بالوزن الواحد والقافية الموحّدة، و التزم مذهب القدامى في الوصف واختيار صور التشبيهات الحسّية، كما تمسّك بجزالة الصياغة و عدم الإكثار من الزخرف. أمّا عناوين قصائد هذا الديوان فلا تمتّ بصلة للمعجم الرومانسي الطبيعي، بل تتمحور حول الإنسان و حياته الاجتماعية، مثل: المرآة والمرأة، و مُودة، و شكوى فتاة، والرجل والمرأة، وعبّاد الذهب، والإنسان والدنيا، و غيرها، عدا ربّما: "قصيدة الطبيعة" و هي وصف خارجيّ للروض دونما تفاعل مع عناصرها، و أخرى تحمل ما قد يعتبره البعض معاناة ذاتية بسبب حبّ مصطنع للمرأة النموذج (هند) كما في قصيدة "أنا و هي"، حيث إنّ قصصه الغرامية خيالية و باردة و سطحية بعيدة عن النضج، فيها تلاعب لفظي و وصف حسّي.

فقلت لها لو كنتُ في الخلد راتعا *** ولستِ معي والله ما سرّني الخلد

فإن لم يكن مهدٌ إليك يضمّني *** فيا حبّذا، يا هند، لو ضمّنا لحد [1]

و ما يدعّم هذا الرأي قصيدتيه "المساء" و"هي"، حيث يظهر في الأخير أنّ المرأة التي كان يتغنّى بها ما هي إلّا والدته سلمى، فضلا عن قوله في مقطوعة بعنوان "زحلة الفتاة":

لي فتاة ملأت صدري جوى *** ذاب فيها القلب شوقا و احترق

كلّ يومٍ ليَ منها قبلة (موعدٌ) *** في صباحٍ، في مساءٍ، في غسقْ

لا تظنوني أثيمًا في الهوى *** ففتاتي من مداد و ورقْ [2]

و ذكر محمد قره أنّ أبا ماضي حين كان في رئاسة تحرير "زحلة الفتاة" و كان صاحبها قد حوّلها إلى خمّارة، أخذ الشعراء في التغنّي بالحبّ، و لمّا جاء دور أبي ماضي أنشد هذه المقطوعة [3] التي تتشابه ظروفها مع تلك التي قيلت فيها قصيدته "هي".

هجر شعر المناسبات، باستثناء مراثيه، أمّا المدح فلا نجد له أثرا في هذا الديوان، محاولا الابتعاد عن مسار الشعراء الذين كان النقّاد يتّهمونهم بالتقليد، و فضّل قصائد مطران ذات المعاني الوجدانية، لذلك كان لشعره وقعا في النفوس، و دلالة على الشاعرية. و رأى الباحث محمد علي

---

[1]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تذكار الماضي، ص 140.

[2]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ما لم تجمعه الدواوين، ص 1142.

[3]– ينظر: خليل برهومي، إيليا أبو ماضي. شاعر السؤال و الجمال، ص 118.

سيّد أحمد داود أنّه يستحيل أن يكون في سنّ الثانية عشر أو السادسة عشر لمّا كتب تلك القصائد، استنادا إلى بعض الشهادات، كما أنّ أبا ماضي قد سجّل في ديوانه تذكار الماضي تواريخ بعض القصائد التي أرجعها إلى مرحلة ما بين 1902 و 1905[1]. و شجّعته المجلّات السورية التي بشّرته بمستقبل مجيد في عالم الأدب، خاصّة إذا ما اعتنى بلغته الشعرية، و قيل عنه إنّه: "سمح القريحة يحاول أن يأتي في أكثر أبياته بالمعاني الجديدة و ينظّمها في قالب يغلب فيه اندماج اللفظ و متانة التركيب"[2]. و وصل صوته إلى صحف المهجر التي نشرت بعض شعره، فشقّ أبو ماضي طريقه دون أن يشكّ أحد في شاعريّته في حدّ ذاتها، لكنّ الديوان شمل محاولاته الأولى من مسيرته الشعرية التي كان لا يزال فيها ضعيف الثقافة والتحصيل، خاصّة فيما تعلّق بقواعد اللغة، و قصائد أخرى سار فيها على نهج شعراء مدرسة البعث، و الشعراء القدامى.

ب- ديوان إيليا أبو الماضي:

هو أكبر دواوينه، نظّمه أبو ماضي في نيويورك عام 1919، و يحوي ثمان و سبعين قصيدة دون أبيات الإهداء. نجد فيه قصائد فلسفية و تأمّلية، و أخرى اجتماعية، أو ذاتية، وقصص غرامية، فضلا عن قصائده الوطنية التي كتب أغلبها إبّان إقامته بمصر، والتي لم يودعها ديوانه الأوّل لأنّ السياسة حينها كانت تعاقب بالسجن كلّ من قال شعرا فيه نقد لها. "و في هذا الديوان الثاني كان إيليا قد وضع قدمه على أوّل الطريق من الشاعرية المتفوّقة المبدعة"[3]. إذ يعدّ مرحلة وسطى بين التقليد والتجديد، أو بالأحرى بين تقليد الشعر العربي و تقليم الشعر الغربي.

حمل الديوان هدية الشاعر إلى تاجر سوري في نيويورك طبع الديوان على نفقته، و كتب جبران مقدّمة هذا الديوان التي أثنى فيها على شاعرية صاحبه، لأنّه تجاوز فيه الضعف اللغوي الذي بدا في ديوانه الأوّل. عدّ الشعر عاطفة "أمّا الشاعر فهو مخلوق غريب ذو عين ثالثة معنوية ترى في الطبيعة ما لا تراه العيون، و أذن باطنية تسمع من همس الأيام والليالي ما لا تعيه الآذان"[4]. و قال عن أبي ماضي، محيلا إلى بعض قصائد هذا الديوان: "ينظر الشاعر إلى وردة ذابلة فيرى فيها مأساة الدهور، و يشاهد طفلا راكضا وراء الفراشة فيرى أسرار الكون، و يسير في الحقل فيسمع أغاني البلابل والشحارير، و ليس هناك شحارير و لا بلابل، و يمشي في العاصفة فيخوض غمار معركة هوجاء بين جيوش الأرض و فيالق السماء (...) و أنت واقف بجانبه لا

---

[1]- ينظر: محمد علي سيّد احمد داود، الاتجاهات الفنية في شعر إيليا أبو ماضي في مادة الأدب والنقد- دكتوراه، جامعة أمّ القرى، مكّة المكرّمة، د.ت، ص 105- 106.

[2]- أنطوان الجميل، تذكار الماضي، مجلة الزهور، باب ثمرات المطابع، ج4، ع 10، 1911، ص 214- 215.

[3] - عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 368.

[4]- جبران خليل جبران، مقدمة ديوان إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 247.

ترى غير مظاهرها الخارجية، و لا تسمع سوى أصواتها المشوّشة، فتقول في ذاتك: يا له من خياليّ مجنون يتمسّك بخيوط العنكبوت ويصعد نحو النجوم على سلّم مصنوع من أشعّة القمر و يحاول أن يملأ جرّته من ندى الصباح، بل من السراب!"[1]، أي أنّ الشاعر يمتلك حاسّة سادسة يرى بها ما لا يراه غيره و يسمع ما لا يسمعه سواه. و أبدى جبران إعجابه ببعض قصائد هذا الديوان، من ذلك وصف أبي ماضي لشلّال في قصيدته "أمّ القرى"، قال فيه:

فيه من السيف الصقيل بريقه *** و له ضجيج الجحفل الجرّار

أبدا يرشّ صخوره بدموعه *** أتراه يغسلها من الأوزار

و هي قصيدة رومانسية مجّ فيها المدينة و دعا إلى الهروب إلى الريف للسير تحت ضوء القمر والنجوم و بين الشجر والساقية. و تغنّى فيها بذكريات و أَحلام الصبا مع الأصحاب في وسط طبيعة قريته الخلّابة التي شبّهها بالجنّة. كما أعجب جبران و استشهد ببيت من قصيدته الطويلة "البلبل السجين" التي اختار لها أبو ماضي مخلع البسيط و نوّع في قوافيها دون انتظام، معبّرا عن اليأس الذي يسري في نفسه كالنار في الهشيم، مناجيا النجوم التي تصغي إلى همساته وحنينه لمصر و الشام و تشاركه إيّاه.

عبّر جبران عن شاعرية أبي ماضي الصاعدة، وعزمه على الرقيّ بشعره إلى أعلى المراتب، متمسّكا بحبال الفكر و عمق الخيال، فسار جلّ النقّاد على خطّه، فأثنوا على هذا الديوان، خاصّة شاعر المهجر الجنوبي جورج صيدح الذي أعطى الأولوية للمضمون، و قال إنّ أبا ماضي ألّف روائع تدلّ على اختمار شاعريته قبل اتّصاله بالمؤثّرات الخارجية، منها "فلسفة الحياة"، و"الشاعر"، و"في الليل"، و"أمّة تفنى"، و"لم أجد أحدا"[2]. و لام كلّ من سجّل في نقده مآخذ على الشعر المهجري، كطه حسين و عزيز أباضه، و في المقابل، دعّم صيدح رأي مندور الذي أثني على الشعر المهجري، و رأي حبيب الزحلاوي الذي اعتبر أبا ماضي واحدا من ثلاثة شعراء عصره، "يطوّع عناصر الحياة لفنّه الجميل فيجعله خالدا ببساطته و صدقه و موسيقاه و هو المبرّز الوحيد من نوعه، والموفور الكرامة، لا يدلف إلى النقّاد متزلّفا و لا يستجدي المديح والتقريظ من أحد"[3]. إذ يعتقد أنّه لو أهدى الديوان مثلا لطه حسين لما أصابته سهام نقده.

برز أبو ماضي منذ صدور هذا الديوان كشاعر متفائل، بعد أن كان متشائما في ديوانه الأوّل، و من صور تفاؤله قصيدة "فلسفة الحياة" التي اختار لها بحر الخفيف:

أيهذا الشاكي وَما بِكَ داءٌ *** كَيفَ تَغدو إِذا غَدَوتَ عَليلا

---

[1]- المصدر نفسه، ص 247، 248. و ديوان إيليا أبو ماضي، ج1، دار العودة بيروت، ص 93 – 94.

[2]- جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ص 108.

[3]- المرجع نفسه، ص 196. و ينظر: ص 193- 202.

إنَّ شَرَّ الجُناةِ في الأَرضِ نَفسٌ *** تَتَوَقّى قَبلَ الرَحيلِ الرَحيلا

وَتَرى الشَوكَ في الوُرودِ وَتَعمى *** أَن تَرى فَوقَها النَدى إِكليلا [1]

والقصيدة دعوة إلى تقبّل الحياة كما هي، والتمتّع بها، و اتّخاذ عناصر الطبيعة و حيواناتها مثالا في التفاؤل والأمل، كالطير تَتلو سور الوجد والهوى تَرتيلا، على علمها أنّ عمرها قصير، و كالصقر لا يبرح الغناء رغم المخاطر والمخاوف، لذلك على الإنسان الاستمتاع بما يمنحه الحاضر من خير و جمال و عدم الاستسلام للوساوس. و لمّا أراد التعبير عن الحزن نسب الكلام لشخص آخر بدأ شبابه في التراجع فاستسلم قلبه لليأس الرهيب و قال حسرا متألّما، في قصيدة "يا صاح!":

أراك للحسرة تبكي كما *** يبكي على النائي القريبُ القريبَ

تودّ لو أنّ الصبا عائد *** هيهات قد مرّ الزمان القشيب [2]

و نجد اليأس نفسه في قصيدته " بنت سورية" التي يشتكي فيها من كثرة الرزايا التي شيّبت رأسه قبل أن يكتهل. واعتبر فيها اللذّة جهلا. لكنّ أكثر غرض كتب فيه في تلك المرحلة الأولى هو الحنين إلى الوطن ، كلّ ذلك ممزوج بالسياسة و وصف جمال طبيعة بلاده الريفية، منها قصيدة "وداع وشكوى" التي كتبها على رويّ أحمد شوقي في قصيدته نكبة دمشق.

تأَثّر بالموشّحات، حيث يحوي الديوان الكثير منها، مثل موشحه الطويل "أمّة تفنى و أنتم تلعبون"، و"مصرع القمر"، و"هي"، و"البلبل السجين"، و"في الليل"، و"الخلود"، و غيرها ممّا أخضعه للموضوعات الوطنية والفكرية، كما نجد قليلا من الهجاء والشكوى في قصيدتي: "إلى صديق"، و"لم أجد أحدا". و واصل الرثاء التقليدي مع بعض المعاني الجديدة في قصائد مثل: "مصرع القمر" في رثاء أخيه دمتري.

و كان نصيب الشعر القصصي وفيرا، مثل: "الشاعر والأمة" التي اتّهم فيها بني قومه بالجبن على غرار "مصرع بزرجمهر" لمطران، و"بائعة الورد" الشبيهة بما اقتبسه المنفلوطي من عند الغرب، إذ إنّ شخصياتها غربية و أحداثها في باريس. و كذلك قصيدته "الفردوس الضائع" التي تأثّر فيها بملحمة "الفردوس المفقود" لملتن، دون أن يغفل عن بعث "هملِت" من رمسه. و قد برع أبو ماضي في هذا النوع من الشعر مصوّرا البلوى والموت الذليل بإحساس عميق وجودة فنّية.

دعا إلى الحبّ و اعتبره طريقا يقود إلى الله، أمّا غزله فيدخل في باب التشبيب، لا نحسّ فيه بعاطفة خاصة تجاه امرأة معيّنة. يظهر مرافقا بالوصف الحسي في قصائد مثل "مسرح العشّاق"، و"أنا و هي"، و"العيون السود"، و"الغابة المفقودة"، و غيرها. و يبدو فيها نهج القدامى واضحا. كما بدأت الأفكار الفلسفية الغربية تظهر في شعره، و صار دائم التساؤل، يتأمّل في أعماق نفسه

---

[1]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان إيليا أبو ماضي، ج 2، ص 255.

[2]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان إيليا أبو ماضي، ج 2، ص 191.

لعلّه يقف على حقيقة أمرها، كما في قصيدته "الشاعر"، و تأمّل أسرار الكون بحثا عن قضية الموت والحياة. قال في قصيدة "الخلود" التي تعد أوّل ما نشر في مجلة الفنون بنيويورك:

لَوْ عَرَفْنَا مَا الَّذِي قَبْلَ الْوُجُودْ *** لَعَرَفْنَا مَا الَّذِي بَعْـدَ الْفَنَاءْ

نَحْنُ لَوْ كُنَّا "كَمَا قَالُوا" نَعُودْ *** لمْ تَخَفْ أَنْفُسُنَا رَيْبَ الْقَضَاءْ [1]

تحمل هذه القصيدة شكوكا و أفكارا حول الجبرية، و رأى أنّ حبّ البقاء هو الذي أوجد فكرة الخلود، و أنّ الروح ليس لها وجود خارج الجسد الذي أتت معه. و على الرغم ممّا جاء في الديوان من تناقض فكري، فقد "أحدث تجديدا في الكلمة الشعرية، جعلها تتّسع لمضامين الحياة الاجتماعية والفكرية وللمشاكل النفسية"[2]. حيث لاحظ النقّاد في هذا الديوان تحوّلا كبيرا في حساسيته الشعرية، إذ جدّد في مضامين وشكل بعض القصائد، لكنّ أغلبها لا تعمّق فكريّ فيها. و ظلّ تقليديّا خاصّة في الجانب الشكلي، والوصف السطي، معارضا السابقين، في معانيهم و ألفاظهم، وعباراتهم الجاهزة، كمعارضة لامية الأعشى في قصيدته "سقوط أرض الروم"[3]، و سيره على خطا المتنبّي في قصيدة "صاحب القلم"[4] وزنا وقافية. و هي القصيدة التي تبرّأ فيها من البكاء على الأطلال، و مع ذلك بكى على أثر الديار مقلّدا المقدمات الطللية في قصيدته " لمن الديار". قال:

لِمَنِ الدِيارُ تَنوحُ فيها الشَمأَلُ *** ما ماتَ أَهلوها وَ لَم يَتَرَحَّلوا

ماذا عَراها ما دَها سُكّانَها *** يا لَيتَ شِعري كُبِّلوا أَم قُتِّلوا [5]

و قام في قصيدته "أرض روم" بمحاكاة المتنبّي في "على قدر أهل العزم" في وصف المعركة، و حاول فيها خلق بطل أسطوري على شاكلة سيف الدولة. كما أخذ صور و معاني قصيدة "مسرح العشّاق" من الشعر القديم عبر وساطة شعر شوقي في قصيدته حول الانقلاب العثماني و سقوط السلطان عبد الحميد[6]، دون أن يراعي آراءه النقدية و نقده لشوقي. و كلّ هذا التقليد يدلّ على قدرته على إتقان الصنعة ومعرفته بالتراث الشعري، فضلا عن تمكّنه من تمثّل المفاهيم الجديدة و بلورتها شعرا، خاصّة بعد اطّلاعه على "المواكب" لجبران، والتي يظهر أثرها في قصيدته "البلبل السجين". و في هذا الديوان تعريب لبعض القصائد الانجليزية، و هي: "البغضاء"، و "مزح في جد" (معرّبة)، و "نشيد التباراري"، و "الفتى الأفضل".

1- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان إيليا أبي ماضي ، ج2، ص 316.

2- جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ص 276.

3- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان إيليا أبو ماضي، ج 2، ص 343.

4- المصدر نفسه، ص 382.

5- المصدر نفسه، ص 455.

6- سَلْ "يالِدزا" ذات القصور *** هلْ جاءها نبأ البدور؟. أحمد شوقي، الشوقيات، ج1، ص 163.

ج – ديوان الجداول:

صدر ديوانه الثالث "الجداول" عن مرآة الغرب في نيويورك عام 1927، بعد أن اختمرت تجربته الشعرية، وهو أكثر دواوين أبي ماضي شهرة. ضمّ سبعا و أربعين قصيدة. و كتب مقدمته ميخائيل نعيمه، مثنيا على شاعرية صاحبه، و قال: "بين هذه الجداول ما تنساب روحي معه، مترقرقة، مترنّمة مطمئنّة، جذلة بنور في عينيها و جمال في جانبيها، مرحة بحرّية لا أرصاد عليها و لا قيود، و مدى لا آفاق له و لا حدود(...) أقرأها غير ناظر إلى قافية مقلقلة أو كلمة شاردة بل إلى مجمل ما يتجلّى فيها من الرسوم وما تحدثه في النفس من الرعشة وتنبيه في وجداني من الشعور والخيالات "[1]. و بالتالي كان نعيمة أوّل من أشاد بالديوان، خاصّة القصائد التي وجد فيها عمق الفكر، مثل (الطين، المساء، ريح الشمال، في القفر). و عبّر عن إعجابه بموهبة صاحبها، منوّها بتطوّر شعره في المهجر موضوعيا و فنّيا، حيث عدّل في البحور وتخلى عن الألفاظ الفخمة، و تحرّر من الموضوعات التقليدية لصالح نزعة إنسانية أو ذاتية تصطبغ أحيانا بطابع فلسفي، و انفتح على الطبيعة، حيث يكاد يخلو من شعر المناسبات، كما زهد عن الحبّ، فلا نجد فيه إلّا قصيدتين عاطفيتين هما "تعالي" و"المساء" الخاليتان من دفء العاطفة، إذ جعلهما إطارا لأفكاره الذهنية و مواعظه، و لا تعدو المرأة فيهما أن تكون مجرّد رمز.

دعا إلى اعتزال الناس والذهاب إلى الغاب، على غرار جبران في مواكبه، والذي أخذ بدوره بمبادئ الرومانسية الغربية التي سنّها روسو. و معظم شعر هذا الديوان تأملي روحي و موضوعاته عصرية في غالبها، مستمدّة من الواقع الاجتماعي والمحيط الأدبي المعاصر له، بما في ذلك ما ترجم من الشعر الرومانسي الغربي، في قصائد مثل (الناسكة– نار القرى– الزمان) التي تحمل نظرات فكرية فلسفية ابتعد بها عن العالم المادي، و تميّزت بأسلوبها الجزل و بجدّة صورها وأخيلتها، وعذوبة أنغامها. اختار لها البحور القصيرة، و معاني كانت تصبّ في القلوب والوجدان، معبّرة عن آلام الإنسان و آماله، ما جعله يصل قمة عطائه الشعري، كما برز في هذا الديوان تطوّر تناوله لموضوع الطبيعة، و إن كان لا ينفعل أو يندمج أو يتحاور معها إلّا نادرا.

تناول كثيرون هذا الديوان بالنقد والتحليل، و رفعوا صاحبه إلى القمّة، فعيسى الناعوري وجده غنيّا "بالقصائد الجياد التي تعدّ من عيون الشعر، والتي تمتاز بغناها الوافر في الشعور الإنساني، و في الإحساس بالطبيعة والحياة، وفي لطف أسلوبها، و بعد خيالها، وجمال صورها، ممّا يندر أن يجتمع كلّه لشاعر واحد"[2]. وأثنى على القصائد التالية: (الفاتحة، السجينة، تعالى، الطين، في القفر، المساء، الكمنجة المحطمة، اليتيم، أنا، العليقة، الطلاسم)، إذ رأى أنّه قلّما تجتمع في ديوان

---

[1]– ميخائيل نعيمة، مقدمة الجداول، ضمن: إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 553 – 554.

[2] – عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 372.

واحد. و قال زهير ميرزا عن ديوانيه (الجداول والخمائل): "لن تجد المطالع الفخمة التي تذكّرك بالمعلّقات وبلاميتي العرب والعجم وما اتّصل بذلك وإنّما تجد لونا جديدا ليس فيه إلّا محاولة التعبير عن أفكار جديدة هي وليدة البيئة التي عاشها مع زملائه أعضاء الرابطة القلمية"[1]. لكن على الرغم من أنّه جدّد في الموضوعات و في الكلمة الشعرية التي جعلها تتّسع لمضامين الحياة بكلّ أبعادها، إلّا أنّ تأثير التراث الشعري العربي ظلّ ملازما له حتى في دواوينه الأخيرة، من ذلك قصيدة "العنقاء"[2] ذات الطابع التأملي، والتي تأثّر فيها بفلسفة ابن سينا في النفس، حيث التقى معه في فكرة الأصل العلوي للنفس، كما عارضها وزنا و قافية، و كرّر ألفاظه (برقع، بلقع...)* بصيغ مختلفة في شعره يوحي. و لا نستبعد إمكانية تأثّره غير المباشر عن طريق قصيدة "النفس" لأحمد شوقي التي مطلعها:

ضُمّي قِناعَكِ يا سُعادُ أَو اِرفَعي *** هَذي المَحاسِنُ ما خُلِقنَ لِبُرقُعِ (...)

يا نَفسُ مِثلُ الشَمسِ أَنتِ أَشِعَّةٌ *** في عامِرٍ وَأَشِعَّةٌ في بَلقَعِ[3]

وصل أبو ماضي غاية نضوجه في مرحلة العشرينات، و ضمّن الجداول قصائد تجمع بين عمق الفكر، و بساطة الأسلوب، و عذوبة الألحان، فتناقلتها الصحف والمجلّات والكتب المدرسية، و تغنّى بها المطربون[4]. و تردّد اسم أبي ماضي في الوطن، فتبارى الناشرون في طبع ديوان الجداول، و كانت تنفذ كلّ نسخة حال ظهورها في الأسواق، مثلما ذكر الناعوري الذي كان من أكبر المعجبين به، و عدّ شعره: "عنوانا للشعر المهجري الجديد في روحه وأفكاره، وخيالاته وصياغته"[5]. و يقصد شعر هذا الديوان الذي جعل منه أشهر شعراء المهجر و أغزرهم شعرا. فثمّة فجوة كبيرة ونموّ هائل في شاعريته مقارنة بديوانيه السابقين، حيث جدّد أدواته الشعرية، دون التخلّص كلّية من التقليد، إذ بقيت آثاره تظهر بنسب متفاوتة على مستويي اللغة والفكر معا.

تأثّر بأسلوب الكتاب المقدّس و موضوعاته، و تشبيهاته، و قصصه الرمزية، و أمثاله، مثلما اتّبع شكله المقطعي تأثّرا بترجمته العربية. و لعلّ أبرز مثال على تجديده شكلا و مضمونا قصيدة "الطلاسم" التي قال عنها جورج صيدح إنّها: "لم تكن نتيجة الإيحاء الخارجي، بل وليدة تأمّلاته

---

[1]– زهير ميرزا، إيليا أبو ماضي شاعر المهجر الأكبر، ص16.

[2] – إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 10.

*– ينظر مثلا قصائده (أمة تفنى وأنتم تلعبون، الدمعة الخرساء، موكب التراب، ليتهم عرفوه...) بالنسبة للفظة بلقع، و(المساء، الطلاسم، موميات...) بالنسبة للفظة برقع.

[3]– أحمد شوقي، الشوقيات، ج 2، ص 59 – 60.

[4] – ينظر: سلمى الخضراء الجيوسي ، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ج 1، ص 172.

[5] – ينظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 372. ص 364.

الشخصية"[1]، إذ غفل أنّ الرصافي (1875 – 1945) قد سبق إليها في ديوانه الصادر عام 1910، حيث قال في قصيدته "من أين و إلى أين؟":

من أين من أين يا ابتدائي *** ثمّ إلى أين يا انتهائي؟

أفمن فناء إلى وجود *** و من وجود إلى فناء

أو من وجود له اختفاء *** إلى وجود بلا اختفاء

خرجت من ظلمة لأخرى *** فما أمامي و ما ورائي[2]

و في هذه القصيدة شبّه نفسه بالكهرباء، تماما مثلما فعل أبو ماضي في قصيدته "الشاعر" أين قال: "كالكهرباء أرى خفيّا ظاهرا"، فعيب عليه ذلك. كما أنّه أخذ من قصيدة الرصافي بعض ألفاظ القافية، والروّي، و بعض الأفكار للمقطع الأوّل من قصيدته "الخلود" التي أنكر فيها مثله معرفة ما قبل الوجود و ما بعد الفناء، كما أنكر عودة الروح. و على الرغم من هذا التأثّر، "غضب أبو ماضي حين قال طه حسين إنّ بوفاة شوقي قد انتقلت زعامة الشعر إلى العراق، وسوف يتنازعها الرصافي والزهاوي، فردّ قائلا إنّ الشاعر التقليدي لا يصحّ أن يحسب في الشعر فكيف يصحّ أن تكون له زعامة"[3]. إذ اعتبر أنّهما لا يصلحان للزعامة لأنّ شعرهما زائف، و ليس له عند الأمم الأخرى شبيها على كثرة الشعراء النابغين عندهم. فالشرق – في نظره – اعتاد على شعر المدح لذلك يصعب عليه أن يبدّل أطواره.

قال عنه عبد المسيح حدّاد في كتابه "انطباعات مغترب" إنّه شاعر "مقلّد تعلّم الشعر الصحيح من ميخائيل نعيمة"[4]، في حين رأى صيدح أنّه: "نسج على منوال نفسه لا على منوال أحد"[5]. و إن اتّفق مع بعض خواطر جبران و نعيمة، و نظريّاتهم الفنّية و نزعتهم الإنسانية، خاصّة في الجداول والخمائل. أمّا طه حسين فوجد في لغة شعره ما يفسد صفاءها، و أنّها تقارب الرداءة أحيانا، دون أن ينكر أنّه شاعر مجيد، صحيح المعاني، خصب الخيال و نافذ البصيرة، جيّد التصوير. و نسب إسرافه في التشاؤم إلى اقتدائه بمذهب المعرّي والخيّام و شوبنهور و غيرهم من المتشائمين، دون أن يحسّ فيه بالتقليد أو السرقة. أمّا قصيدة "الطين" فقد أخذ عليها – رغم ما فيها من حكمة و زهد – قافيتها و رويّها المتمثّل في الدال الساكنة، كما سخط على ألفاظ و أوزان

---

[1]– جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ص 276.

[2] – معروف الرصافي، ديوان معروف الرصافي، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014، ص38.

[3]– إيليا أبو ماضي، السمير، س4، ج17، ص 2. ضمن: وديع أمين ديب، الشعر العربي في المهاجر الأمريكية، ص 42.

[4]– جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ص 276.

[5]– المرجع نفسه، ص 277.

و قوافي هذا الديوان عامّة[1]. و ضرب مثلا لضعف ذوقه الموسيقي بقصيدته "الأشباح الثلاثة" التي اختار لها بحر المتدارك الذي قلّما يقصد إليه الشعراء، و قصيدة "المجنون" التي عبث بعروضها و قوافيها، مازجا بين الرجز والهزج و مجزوء الكامل، ما أحدث اضطرابا في القصيدة. و خلص طه حسين إلى أنّ أبا ماضي لم يستكمل أدوات الشعر، لا نحويّا و لا عروضيّا.

و مع مرور الوقت، تراجعت المعارك النقدية بين المدارس الأدبية العربية، و زاد عدد المعجبين بالديوان، خاصّة و أنّ أبا ماضي لجأ في أغلب القصائد إلى التأمّل والفلسفة والتغنّي بجمال الطبيعة، مع التمسّك بالوحدة العضوية، كما تحدّث عن مشكلات النفس و ميولها، و عن الموضوعات الاجتماعية في قصائد كثيرة أغلبها قصصية مثل: (الضفادع والنجوم، العير المتنكّر، الحجر الصغير، الطين، اليتيم، البلبل والغراب، العميان، الفقير،... الخ). لكنّ تعدّد مصادره أوقعه في التناقض، فبينما نجده في قصيدة "العنقاء"، يرى أنّ السعادة الحقيقيّة ليست في الغنى، و لا في المتعة، إنّما في الرضا والاقتناع بالنصيب، نجده في قصائد أخرى، مثل: "كم تشتكي"، يدعو إلى مبادرة اللذات، كما أنّ تفاؤله لم يمنعه من استشعار اللذات حتّى في العذاب – على شاكلة ألفريد دي موسيه– مثلما يظهر في قصيدته "العليقة":

لم أزل ألمح طيف المجد حتّى في السّراب
لم أزل أستشعر اللذة حتّى في العذاب
لم أزل أستشرف الحسن و لو تحت نقاب [2]

أمّا قصيدته "الطين" فتمثّل تناقضا لما ذهب إليه فيما بعد في قصيدته "فلوردا"[3]، أين استثنى الحسن عن السود، و شبّههم بالذباب في قذارته وحقارته، كما أنّها تشكّل تناقضا أيضا مع لا أدريّته في "الطلاسم" التي طرح فيها أسئلة وجودية تتراوح بين الشكّ واليقين، سبق أن طرح بعضها في قصيدته "نزوة ألم".

د – ديوان الخمائل:

صدر رابع ديوان لأبي ماضي بعنوان "الخمائل" عام 1940 في نيويورك عن مطبعة جريدة السمير، ثمّ عن دار صادر في بيروت، 1948، و على غرار الجداول، ظلّت تتوالى طبعاته نظرا للحفاوة التي استقبل بها في العالم العربي بعد شهرة الشاعر بتجديد أسلوبه و معانيه في الجداول. و يحتوى هذا الديوان على ثلاث وخمسين قصيدة منها مطوّلتيه القصصيّتين: (الأسطورة الأزلية، والشاعر والسلطان الجائر)، وعدّة قصائد أخرى وصفت بالرائعة، منها: (الفراشة المحتضرة،

---

[1]– ينظر: طه حسين، حديث الأربعاء، ج3، ص 195– 200.

[2] – إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 115 – 116.

[3] – إيليا أبو ماضي، الخمائل، دار العلم للملايين، بيروت، ط 16، 1985، ص 204.

الفيلسوف المجنح، أمنية آلهة، و قائلة، ابتسم، و غيرها). قصائد قيل إنّها "تدل على شاعرية أبو ماضي المتفوّقة، وتجديده شكلا ومضمونا، وقد بوّأه (الديوان) ليكون كبير شعراء المهجر على الإطلاق"[1]، حسب خليل برهومي. لكنّه "تبيّن أنّ الحساسية الحديثة لدى الشاعر لم تكن من العمق بحيث تلازمه دوام حياته"[2]. والسبب كثرة استعماله للصور والعبارات الجاهزة، والتزامه – في الغالب – بوحدة القافية، واستخدام الحكمة والموعظة، فضلا عن عودته إلى شعر المناسبات، ما جعل عيسى الناعوري يقول: "إن الذي يطالع ديوان الخمائل لن يعثر فيه على شيء جديد من الروح والأسلوب والخصائص الفنيّة غير الذي عرفه في الجداول (...) إلّا شيئا جديدا واحدا – نعدّه نحن نكسة إلى الوراء – وهو زيادة عدد قصائد المناسبات الشخصية"[3]. و كذلك رأت نازك في الخمائل ارتدادا عن الثورة التي أحدثها في الجداول[4]. أي بعد ما بلغت شاعريته قمّة النضج لم يستطع الشاعر مواصلة التقدّم، بل حافظ على الخصائص عينها التي ظهرت في الجداول في بعض القصائد التأمّلية، و في تفاؤله و نزعته الإنسانية، و إحساسه بالطبيعة، و شكليّا: في تنويع الأوزان والقوافي، و استخدام البحور القصيرة والمجزوءة، لكنّ قصائد المناسبات بلغ عددها نحو اثنتي عشرة قصيدة أو تزيد، جعل منها إطارا لتكريم أصحابه، كما لم يحافظ على كلّ سمات التجديد بل عاد إلى الموعظة والحكمة والنصائح و أسلوب التلقين، و إلى الصور التراثية الجاهزة التي لا مكان فيها للتجارب الذاتية، و جاءت بعض القصائد مسطّحة يمكن فيها التقديم والتأخير، منها قصيدة "أفاتحة أم ختام" التي رثى بها أحد الأسقف، فعاد منذ مطلعها إلى فكرة الوعظ بالصمت التي اقتبسها في ديوانه السابق عن أبي العتاهية.

و نظّم أبو ماضي قصيدة "الغابة المفقودة" على منوال "المواكب" لجبران، لكنّ غايته حقيقية، إذ جعلها مرتعا لحبّه المفقود، بينما هي عند جبران رمز للمجتمع المثالي، و كتب عن أوجاع الفقراء والمحتقرين في قصيدة "كلوا واشربوا" التي يعاتب فيها الأغنياء الذين يبخلون على المحتاجين، و يسحقونهم، متأثّرا بالإنجيل، مثلما يفهم من قوله:

لكم وحدكم ملكوت السّماء *** فما بالكم لستم تقنعون[5]

---

[1] –خليل برهومي ، إيليا أبو ماضي ، شاعر السؤال والجمال ، ص 38 – 39.

[2] – سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ج 1، ص 172.

[3] – عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 372، 373.

[4]– نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر و مقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، دار الأمل، 1998، ص 351 – 353.

[5]– إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 126 .

والذي استقاه من قول الإنجيل: بورك لكم أيّها الفقراء إنّ لكم ملكوت الله[1]. و راوده الحنين إلى الوطن فتحدّث عن لبنان وطبيعتها، و جعل منه، على لسان الله، سماء بنجومها، و كواكبها، وفضائها و تمنّى في قصيدته "الشاعر في السماء"[2] لمّا أذن له الله أن يطلب إليه فيجاب، فصل صيف في أرض لبنان أو شتاء، لكنّه من جهة أخرى، يمدح أمريكا قائلا في موشّحه "1914":

فلتدم أميركا ما التطما *** ما لهذا الفتح في التاريخ ثانْ

و لتعش رايتها ذات النجومْ *** أجمل الرايات، أولى بالخلودْ![3]

و جاء مدحه هذا اعترافا لأمريكا التي خلّصت بلاده من الأتراك، معتبرا ما أتت به من معجزات الأنبياء.

أعجب الدارسين فسمّوه شاعر التّفاؤل والأمل، و لإيليا في هذا الديوان قصائد كثيرة تظهر فيها هذه النزعة، من أشهرها (ابتسم، كن بلسما، عش للجمال، ابسمي، كم تشتكي)، لكنّه يصرّح في قصيدته "و قائلة" أنّه يخفي أوجاعه فلا يشركها المتلقّي. و هو من واسى الإنسان في آلامه، و جعل الدنيا له ربيعا، حتى أحبّه القرّاء. قال:

ولكنّي امرؤ للناس ضحكي *** ولي وحدي تباريحي وحزني

إذا أشكو إلى خدن همومي *** وفي وسعي السكوت ظلمت خدني

وتأبى كبريائي أن يراني *** فتى مغرورقا بالدمع جفني

فأستر عبرتي عنه لئلا *** يضيق بها و إن هي أحرقتني[4]

و في "الكمنجة" المحطّمة نجد نفسا محبطة نسجت حولها خيوط الفناء، فيصيبها اليأس، والتشاؤم، والكآبة، منهزمة أمام أحاسيس الشوق والشكوى، فينفى بذلك ما أثبته في القصائد السابقة. كما حوّر غزليّات كُثيّر عزّة و كتب على أسلوبها، في قصيدة "الشباب والحبّ":

فما ديمة صبّت على الصخر ماءها*** فما أنبتت زهراً ولا اطلعت بقلا

بأضيع من برد الشباب على امرئ*** إذا استطعمته النفس أطعمها العذلاَ [5]

عبّر أبو ماضي في قصيدته عن الخوف من خوض تجربة الحبّ، داعيا و مشجّعا على الإقدام، و ضمّنها مجموعة من النصائح دعا فيها الإنسان إلى أخذ العبرة في اغتنام الفرص من

---

[1] – س موريه، الشعر العربي الحديث [1800–1970]، تطوّر أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد، دار غريب، القاهرة، 2003، ص 133.

[2] – إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 121–125.

[3] – إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان إيليا أبو ماضي، ج2، ص 363.

[4] – إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 38.

[5] – المصدر نفسه، ص 152 – 153. و ينظر: ديوان كثير عزّة، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971، ص 468.

عناصر الطبيعة وكائناتها، و في قدرتها على العطاء، و مثل هذه الصور كثيرة في هذا الديوان، من عطر الزهرة الفوّاح بالشذى إلى ترنّم البلبل الشادي، و غيرها من الصور الرومانسية المستمدّة من الطبيعة، ثمّ انتقد الشعراء الذين يستسلمون لليأس في قصيدته "عش للجمال". فمن جهة يرى الدنيا مشرقة و من جهة أخرى يراها مظلمة و إشراقها إلى أفول. فخلف تفاؤله الظاهر، هناك مرارة الواقع التي تثبت نفسها، فتجعلنا نلمس تشاؤمه و استسلامه للقدر المحتوم. لكنّه لم يستسلم كلّية لليأس، و لم يغرق في البكاء مثلما فعل شعراء أبوللو. و لأبي ماضي في هذا الديوان بعض المقطوعات العاطفية القصيرة من الغزل الرقيق التي وظّف فيها معجم الطبيعة، على غرار قصيدته "يا جنّتي"، و "ذكرى"، و "لو أستطيع"، والتي حنّ فيها لمجالس الحبّ في ظِلّ الصبا.

هـ – ديوان تبر و تراب:

أمّا في الديوان الأخير "تبر و تراب" الذي جمعه صديقه جورج صيدح بعد موت أبي ماضي من المجلّات والصحف، فنشرته دار العلم للملايين عدّة مرّات ابتداء من عام 1960، و يشمل تسعا وخمسين قصيدة موزّعة على أربعة مجموعات: تغنّى في الأولى بالطبيعة والوطن، والدعوة إلى التفاؤل. و ضمّن المجموعة الثانية شعر المناسبات بعنوان "تحية الشاعر"، و جمعت المراثي في مجموعة عنونت بـ"دمعة الشاعر"، أظهر فيها حزنه من الفواجع والأوجاع المتلاحقة التي أصابته، ومنها: رثاؤه لإخوته وأبيه و أصدقائه الشعراء الراحلين، و عاد إلى فكرة خلود الروح، في قصائد مثل: يا قائد القوم، ريح الرّدى، و لم يهدم الموت إلاّ هيكل الطين، فضلا عمّا كان ينشده في حفلات التكريم التي كانت تقيمها الجالية اللبنانية في المهجر، و جاءت في القسم المخصّص لموضوعات "الشاعر في حفلات تكريمه". وبالتالي، ينخفض عدد القصائد الغنائية لصالح شعر المناسبات الذي يبدو عليه التكلّف والتنميق، والمبالغة، و ضعف المعاني، كما يغلب عليه الاجترار و جفاف العاطفة و تراجع الفكر، و كثرة الحكم والمواعظ، إذ لا زال أبو ماضي يدعو لصلاح المجتمع، كما في قصيدته "من اشتهى الخمر فليزرع دواليها":

خذ ما استطعتَ من الدنيا وأهليها *** لكنْ تعلّمْ قليلاً كيف تُعطيها[1]

و إلى جانب ذلك نجد في الديوان غرض الغزل، حيث ترك أبو ماضي عدّة قصائد مثل: "حكاية قديمة، و"ما للكواكب"، و"المودّة"، و"العيون السود"، و غيرها، و قد يكون كتبها قبل مرحلته الأخيرة و عزف عن نشرها، إذ تعفّف عن الموضوع في ديوانه الجداول. قال في قصيدة "أسالوها" بأسلوب رقيق و لغة بسيطة:

اسألوها ، أو فاسألوا مُضناها *** أيّ شيء قالت له عيناها ؟

---

[1]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 883.

فهو في نشوةٍ وما ذاق خمرا *** نشوةُ الحب هذه إيّاها

ذاهلُ الطرف شاردُ الفكر لا يلـ *** ـمح حسنا في الأرض إلّا رآها [1]

والقصيدة تعكس نظرة الشاعر التأمّلية، حيث وظّف عناصر الطبيعة التي تحدّث الشاعر عن جمال حبيبته، و هو الذي كان ينهى النفس عن الهوى، و ها هو قد أمسى يلوم من ينهاه. ثمّ وصف جمال المرأة في قصيدته "هدية العيد"[2]، بموسيقى شاعرية خفيفة. والغريب أنّ أبا ماضي لم يشتهر بهذه القصائد قدر ما اشتهر بشعر الحكمة الذي يستشهد به في مختلف المواقف، و لا يكاد يذكر قوله مثلا في قصيدته "العيون السود":

ليتَ الذي خلَقَ العيونَ السُّودا *** خلَقَ القلوبَ الخافِقاتِ حَديدا

لولا نواعسُها ولولا سِحْرُها *** ما ودَّ مالك قلبِه لو صِيدا

عوّذ فؤادَكَ من نِبال لِحَاظها *** أو مُتْ كما شاء الغرامُ شَهيدا [3]

حيث يتّهم كلّ من لا يهيم بالجمال بالخشونة، و يعاتب من يلومه على الغرام، لكنّ حبيبته لا تزال تلك المجهولة هند التي أبلت شبابه و هزّت ذكراها أضلعه، فهل ذلك حقيقة أم كان من خيال الشاعر الذي أراد أن يستميت في الحبّ على شاكلة شعراء الغزل في العصر الأموي؟

و"تبر و تراب" ديوان حافل بالشعر السياسي والحنين إلى الوطن منه:" تحية الشام"، و"الغد لنا"، و"أمنية المهاجر" و غيرها ممّا عبّر فيه عن آلام الاغتراب، و ذكريات الصبا، و عبّر عن أمنيته في العودة إليه، مستغلّا ذلك للتغنّي بالطبيعة.

وتبقى قصائد أخرى ممّا لم تجمعه الدواوين، بلغ عددها خمسا و ستّين قصيدة جمعها جورج ديمتري سليم في كتاب سمّاه: "إيليا أبو ماضي 1889-1957 دراسات عنه، و أشعاره المجهولة"[4]، و أضافها عبد الكريم الأشتر للأعمال الكاملة لأبي ماضي، منها قصائد خفيفة الأوزان طريفة، مثل تلك التي أهداها "إلى شاعر السائح" على بحر المتدارك:

بالقَدّ الأهيَفِ بالنَّهدِ *** بالثغر الأشنَبِ، بالخدّ

بالمَفرِقِ، بالشَّعَرِ الجعْدِ *** بعيونِ الحُور السَّحَّارهْ

ما شدْو القَينة في السَّحَرِ *** وهُتاف الطيرِ على الشَّجَرِ

ورَنّاتُ الوتَرِ في الفجرِ *** أحلى من صوت النَّقّارهْ[5]

---

[1]– المصدر نفسه، ص 879.

[2] – إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 922.

[3]– المصدر نفسه، ص 494.

[4] – عبد الكريم الأشتر، ضمن: إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 992.

[5] – إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ما لم تجمعه الدواوين، ص 1048.

لكنّ أغلبها من شعر المناسبات والأحداث التي عاشها الشاعر على امتداد حياته. مثل: (روزفلت ومصر، عيد الحرية العثماني، عتاب إلى إلياس عطا الله، الخ)، و بعض شعر السخرية كما في قصيدتيه "حكاية" و"أيا عجل اليهود".

4 – خصائص شعر أبي ماضي، و أفكاره في التجديد:

لم يكن أبو ماضي منظّرا للشعر مثل هيڤو، لكنّا نجد له العديد من الآراء النقدية التي نشرها في الجرائد والمجلّات، و في المقدّمات التي كتبها لبعض دواوين الشعراء المهاجرين، فضلا عمّا ورد شعرا في قصائده، من ذلك قوله في إحدى مقالاته: "كثر الإغراق المذموم في الشعر العربي بعد طغيان أمواج الأدب الفارسي على الحياة العربية. أمّا قبل ذلك فكان الشعر العربي تفيض فيه روح البداوة البعيدة عن التكلّف والتصنّع الخالية من الزلفى والملق"[1]. واقترب بذلك من التصنيف القديم لفحولة الشعراء، لكنّه رفض في موضع آخر مقياس الزمان، لذلك قال عن المقلّدين إنّهم في ضلال لأنّهم "يتركون مصدر الإلهام لكلّ شاعر و هو الحياة نفسها و يعكفون على معارضة قصيدة لشاعر عبّر، لا عصره عصرهم و لا محيطه محيطهم و لا حياته حياتهم و لا ألوان عواطفه و أمانيه كألوان عواطفهم و أمانيهم و لا الشيء الذي وصفه كالشيء الذي يصفون و لا البواعث التي حملته على النظم كالبواعث التي حملتهم عليه"[2]. و من سخرية القدر أن دعا أبو ماضي إلى محاربة التقليد، و هاجم أصحاب المعارضات الشعرية الذين يكتفون بوجود تناسب وتجانس و معنى شامل بين ما قصدوا إليه و ما لدى السابقين، حيث رأى أنّها تسلبهم شخصياتهم الأدبية، و هو منهم، حيث عارض شعرا من غير زمانه و محيطه.

عاب اقتصار الشعر العربي على الغنائية، و طالب بشعر أعمق، فقال: "إنّنا لنطرب للصور الشعرية مكتوبة بلغة غير العربية و مسبوكة في أوزان غير أوزان الخليل بل نحن نترنّح للمعنى الجميل في أيّ تركيب وضع، فليست الرنّة الموسيقية إذن كلّ الشعر و لا أكثره و ليس الشعر كلّه للغناء والتلحين"[3]. و هذه دعوة إلى الاقتداء بالشعر الغربي الذي يهتمّ بالعمق الإنساني مع صدق و جودة التصوير. و يتناسق ذلك مع قوله في الفاتحة الشعرية التي كتبها "للجداول": "لستَ منّي أنْ حَسِبتَ الشعرَ ألفاظًا و وزنا". إذ أراد للشعر أن يكون له فكرا مؤثّرا حتّى و إن حوّل نثرا، على غرار ما لاحظه من جودة الشعر الرومانسي الغربي بعد ترجمة الكثير منه نثرا. و هذا لا يعني

---

[1]– إيليا أبو ماضي، الإغراق المذموم في الشعر، السمير، 25-01-1937. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 16.

[2]– إيليا أبو ماضي، السمير، ع 9، 1929، ص 387. ضمن: جورج استيفانوس جحا، إيليا أبو ماضي، ص 19 – 20.

[3]– إيليا أبو ماضي، السمير، ع 7، 1929، ص 789. ضمن: المرجع نفسه، ص 21.

إطلاقا أنّه يدافع عن الشعر المنثور، بل هو عنده كلام معلوك يحاول أصحابه إكراه الناس على مطالعته، و رأى أنّ قراءته تصيب بالغثيان، و أنّه عار على الشعر والنثر معا، لأنّه كلام غير مستقيم، بل مجرّد حروف و كلمات تنمّق لا رابط شعوري أو فكري بينها.

أمّا دعاة الشعر الرمزي فاعتبرهم أبو ماضي "أشدّ ضلالا و أكثر سخفا"[1]. و قال في مقدّمة كتبها لديوان نعمة الحاج: "ليس الابتكار أن يعدل الشاعر من الرويّ الواحد والعروض الواحد في القصيدة إلى أكثر من رويّ و أكثر من عروض (...) السرّ في المعاني لا في المباني (...) على أنّ المعنى الجميل يستلزم المبنى الجميل"[2]. لم يطالب بالتخلي عن الوزن والقافية بل بتجديد معاني الشعر و أفكاره و ربطها بالحياة. كما هاجم المتحجّرين حول قدسية بعض التقاليد اللغوية، و قال دفاعا عن نفسه و ردّا على مقالة لإبراهيم المنذر، إنّه في نظره إلى الجوهر قبل العرض لا يدعو إلى الفوضى في الأوزان، لكن يجب أن لا يعاب الشاعر على خلل في العروض إذا كان المعنى ذو جودة[3]، فمثلما أجيز للشعراء قديما قصر الممدود و مدّ المقصور و غيرها من الضرورات الشعرية، كذلك يمكن لشاعر حديث مثله التصرّف في العروض.

و اشتهر أبو ماضي بنزعته التفاؤلية في نصوص عديدة، لكنّنا فى جانب آخر نجد في أشعاره ما يدلّ على أنّ تفاؤله سطحي، إذ تطغى الكآبة والأسى على بعض قصائده، و ما يفتأ ينظر إلى الجوانب المظلمة والإحساس بالقلق والتشاؤم على الرغم من التفاؤل الظاهر. علّل صابر عبد الدايم تراوحه بين النزعتين بكونه "أراد في كلا الحالين أن يفلسف موقفه منها. فيعطي مبرّرات للتشاؤم ومبرّرات للتفاؤل"[4]. لكن مع ذلك فهو يعلّم غيره دروسا في الرضا والبشاشة، و يعارض البكاء والسوداوية، حيث قال أثناء رحلته إلى لبنان: "قلّ المجيدون و كثر المتشاعرون"[5]، إذ شبّههم بالبعوض لكثرتهم، و وجدهم متباكين كالنساء و يغرّهم الثناء بينما قرائحهم جافّة، في حين أنّ المجيدين نزر قليل كالصقور. و وجّه مقالة تهكّمية لاذعة إلى الأديب اللبناني سليم أبي جمرة بسبب شعره الباكي في قصيدته "حملت سراجي ثلاثين عاما"، فقال أبو ماضي: "صاحب هذه المقاطع الشعرية الباكية في ضعف و خور، المرتجفة في كآبة وقنوط، في الثلاثين من عمره (...)

---

[1]- إيليا أبو ماضي، الشعر المنثور، السمير، 14- 01- 1955. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 398 - 399.

[2]- جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ص 199. و هاني الخير،إيليا أبو ماضي : شاعر الحنين والأحزان، ص 5.

[3]- أبو ماضي، السمير، ع 14، 1929، ص 653. ضمن: جورج استيفانوس جحا، إيليا أبو ماضي، ص 18.

[4]- صابر عبد الدايم، أدب المهجر، ص 461.

[5]- جورج صيدح، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ص 290.

و هي السنّ التي يقتحم فيها الشباب المخاطر ضاحكا، و يركب الأهوال طروبا"[1]. و جاء ردّ أبو ماضي مدعّما بقصيدته "فلسفة الحياة" التي نشرها في العدد ذاته الذي حمل فيه على الأدب المتشائم والأدباء المتباكين.

تعدّدت المصادر الفلسفية التي استقى منها أبو ماضي أفكاره، إذ لم يكن له مذهبا فلسفيا واحدا، فتارة نجده متأثّرا بنظرية دارون Darwin حول "النشوء والارتقاء" و"أصل الأنواع"، مثلما يفهم من قوله عن صديقه ندرة حداد حين أصدر ديوانه "أوراق الخريف": "من يعلم لعلّ هذا الشاعر كان غديرا قبل أن صار إنسانا. أو لعلّه كان بنفسجة"[2]، لأنّه وجد في شعره رقّة الغدير و تواضع البنفسج، و هو الفكر الذي بنيت عليه أكثر معاني مطوّلته "الطلاسم" كتساؤله: (هل أنا يا بحر منك؟)، و تأمّلاته في الحياة و أسرار الوجود محاولا فهم النفس البشرية، و منه معالجة موضوعات الحرية، و خلود الروح، و وحدة الوجود، و الحلولية، و قضايا النشأة والموت، و مصير الروح بعد مفارقتها الجسد، دون أن يتوصّل إلى الحقيقة، و تارة أخرى يميل إلى آراء الصوفيين في نظرتهم التأمّلية إلى خلجات النفس، وما وراء الحجب، فيحلّق بخياله في عالم ابن سينا والمعري والرومانسيين الغربيين، باحثا عن جوهر الأشياء والخير المطلق عن طريق الحوار الهادف.

و في مقابل هذه النزعة الروحية تأثّر بالفكر البراغماتي الأمريكي، فابتعد عن التجريد والتفكير المثالي لصالح فلسفة عملية تهتمّ بالنتائج و بكلّ ما له فائدة[3]. و مثال ذلك أبيات من قصيدته "برّدي يا سحب" التي يطلب فيها اللذة الحسّية و لا يحفل لا بالنجم و لا بالنهر. طلب التصوّف، ثمّ ناقض نفسه مرارا و تكرارا، وغالبته النوازع النفسية على شاكلة الرومانسيين، حتّى شُبّه بـ"الإسفنجة في كونه خاضعا لالتقاط أكثر من رأي عندما تجفّ مياه الرأي السابق فيه"[4]. فقد تأثّر بنظريات مختلفة، ما أوقعه في عدم استمراره في خطّ فكري واحد.

اعتنق أبو ماضي مبدأ التناسخ، أي عودة الروح بعد موت الجسد في كائن حيّ آخر، إنسانا كان أو حيوانا أو نبتة أو حتّى في جدول رقراق [5]، و بقدر ما يعكس ديوانه الجداول فكرة أنّ النفس الإنسانية خالدة لا تفنى بفناء الجسد، فإنّنا نجد فيه أيضا توجّهات مناقضة، إذ يحدوه الشك، فينكر عودة الأرواح[6]، و مع ذلك كتب مقالا بعنوان "لا موت!"، قال فيه: "عندما تقول الكنائس

1- إيليا أبو ماضي، السمير، س3، ع 14، ص 127. ضمن: وديع أمين ديب، الشعر العربي في المهاجر الأمريكية، ص 40 - 41.

2- إيليا أبو ماضي، أوراق الخريف، السمير، 21-04-1942. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، ص 183.

3- جورج استيفانوس جحا، إيليا أبو ماضي، ص 113- 116.

4- المرجع نفسه، ص 70.

5- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 181.

6- ينظر: قصيدته "ريح الشمال"، المصدر نفسه، ص 34.

المسيحية إنّ المؤمن لا يموت بل ينتقل من حياة إلى حياة، فإنّها تؤيّد بقولها حقيقة كائنة في الوجود، تهتف بها الأقحوانة الخارجة من جوف الأرض، و يترنّم بها العصفور الذي عاد إلى الحقل مع الربيع بعد أن طواه الشتاء، و تخبر عنها الروابي التي اكتست بعد العراء"[1]. و بالتالي فإنّ الحياة سرمدية، و ما الموت إلّا بداية لدورة جديدة من أدوار الحياة، كالنبتة التي تعود إلى الحياة من خلال بذورها، وكعودة الفصول الأربعة كلّ سنة بكلّ ما فيها من مظاهر الحياة.

هذه الصبغة الفلسفية التي اصطبغ بها شعره جعلت حنّا الفاخوري يقول: "قد لا يكون من الذين قبضوا على الرؤى البعيدة الكامنة في أعماق الإنسان، ولكنّه استطاع، بالجدل والاستفهام والخبر، أن يجسّد الفكرة التي رمى إليها"[2]. فإذا ما نظرنا إلى قصائده كلّا على حدا نجد أفكارا مؤثّرة معروضة في وحدة وانسجام، لكنّنا إذا دقّقنا النظر في مجموع إنتاجه الشعري فإنّنا نجد خليطا من الفلسفات والآراء السطحية التي كانت رائجة حينها في محيطه، و كأنّه لزام عليه أن يوظّفها كلّها دونما تعمّق في الحقائق الكبرى، و لا تعبير صادق عن قلق روحي ناجم عن تجارب شخصية عاشها.

غلب على شعره الاتجاه الواقعي والنزعة الإنسانية، فكانت للشاعر رسالة سامية تكمن في الدفاع فيه عن المبادئ السامية المبنية على الحبّ والأخوّة، و على قيم التسامح الديني والخير والجمال والحرية والعطف على الفقراء والبائسين، وتحرير الإنسان من الأقذار والرذائل. و نبذ العصبية الطائفية والبغض والاستبداد والغرور والادّعاء، و إن وقع في الزلات أحيانا فاحتقر السود و حقد على منتقديه و نظر إلى بعض الشعراء نظرة استعلاء.

و من جهة أخرى أخذ الإحساس بالغربة والحنين إلى الوطن حيّزا معتبرا في شعره، متداخلا مع السياسة و نتف من الذاتية، كما برز غرض الرثاء كظاهرة جليّة في شعر أبي ماضي، و كأنّه كان لزاما عليه البكاء شعرا كلّ قريب أو صديق يموت. أمّا الجانب الرومانسي فتجلّى خاصّة في التأمل في الكون و في وجدان الإنسان، واللجوء إلى الطبيعة لمناجاة البحر والليل والقمر والسماء، و إمعان النظر في مظاهرها واصفا إيّاها كمعرض للجمال، و مصدر للإلهام. كما هرع إلى الغاب في جنح الليل، و لو في خياله، ليخلو بنفسه كما فعل كلّ الرومانسيين.

و دافع عن المرأة و لو ببيت واحد في قصيدة "حكاية حال":

ألا إنّ شعبًا لا تَعِزُّ نساؤه *** وإن طار فوق الفَرْقَدَين، ذليل [3]

---

[1]- إيليا أبو ماضي، لا موت!، السمير، 20- 04- 1949. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 298.

[2]- حنّا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، الأدب الحديث، ص 596.

[3]- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان إيليا أبو ماضي، ج2، ص 486.

كما دافع عن الحرّية الفنّية المسلوبة في قصائد مثل"البلبل السجين"، و"الكنار الصامت" رمز الشاعر الصدّاح بالحقيقة. و فضّل القرية على المدينة في قصائد مثل: "قف يا قطار بنا"، و"أم القرى"، كما ذكر في السمير بعض جولاته في طبيعة أوهايو و فلوريدا و بنسلفانيا. يتأمّل جمال روابيها و حزن واديها و يناجي عناصرها، فيبثّها أحاسيسه، و يعبّر بلسان حالها، منبهرا بعظمة الخالق و دقّة صنعه. و حين تقدّم به العمر قطّع باليأس خيوط المنى، و صار لا يطرب بشيء، و لا حتّى بالطبيعة.

و قد لاحظت نازك الملائكة أنّ: "القصيدة عنده فكرة قبل كلّ شيء والعاطفة بإزائها ثانوية تماما حتّى أنّنا لنفتقد شعر الحبّ في مجموعة (الجداول) افتقادا شبه تامّ"[1]. و ذكرت خاصّيتين في شعره: المثالية والقطعية في التفكير، أي العناد الصارم في الحكم كما في قصيدة "يا نفس"، حيث لا يستعمل الإيحاء مطلقا بل معانيه صريحة واضحة قليلة العاطفة، مع لغة تكاد تخلو من الاستعارات وغيرها من صور التضليل.

أمّا من حيث السمات الفنّية، فقد مرّ شعر أبي ماضي بمرحلتين هما مرحلة تقليد الشعر العربي في ديوانيه الأوّلين، ثمّ مرحلة التجديد الشعري التي مزج فيها بين القديم والاتّجاه الرومانسي الحديث. كان في ديوانه الأوّل تقليديّا في موضوعاته، و خصائصه الشكلية، ثمّ أعلن تمرّده على الأغراض التقليدية و المقاييس الشعرية التراثية، وأجرى تغيّرات مهمّة في قصائده، حتّى عدّته نازك الملائكة رائد التجديد في القصيدة العربية الحديثة. و من مظاهر ذلك انتقاله من وصف موصوف ثابت إلى وصف حادثة تستغرق زمانا[2]. حيث عرف الشعر التقليدي بصوره الجزئية بينما نزع المجدّدون نحو الصور المشهدية الكلّية التي تشمل وصف الأحوال والأحداث، كما في قصيدته "قطرة الطلّ" التي خلق فيها صورة رومانسية غريبة لمنظر الوردة والندى.

و عمد إلى تهجين الأنواع الأدبية، حيث كتب قصائد قصصية في بنية درامية، على الرغم من أنّه لم يكتب المسرحيّات مثل فيكتور هيغو، إلاّ أنّ دواوينه تحفل بالشعر التمثيلي (الدرامي)، وتنوّعت قصصه بين الواقعية، والرمزية، والأسطورية، فالنوع الأوّل يستخرج منه دروسا إنسانية، والثاني جاء بعد مرحلة النضج الفنّي، لكنّ رموزه سطحية لا تحمل ميزة إيحائية. وكلّها تمثّل نماذج بشرية لجأ من خلالها إلى أسلوب السخرية، في أجواء رومانسية خيالية دون التخلّي كلّية عن الواقع. و من النوع الثالث: الأسطورة الأزلية، والأشباح الثلاثة، و أمنية إلهة، والشاعر في السماء. لكنّ أساطيره متخيّلة و ليست عميقة الجذور في التراث.

---

[1] – نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر و مقالات أخرى، ص 354 .

[2] – المرجع نفسه، ص 349 – 350 .

أمّا من ناحية التشكيل الموسيقي فلم يكتب أبو ماضي الشعر الحرّ، بل حافظ على الوزن والقافية مع التنويع فيهما، فنتجت عن ذلك أشكال جديدة من حيث البناء كقصيدته "تعالي" على نظام الرباعيات، والتي نوّع في توزيع قوافيها، و قصيدة "ابن الليل" التي وزنها على مجزوء الرمل، بشكل ثلاثيّ الأبيات، متنوّع القوافي، مع تفعيلة خامسة منفردة في نهاية كلّ مقطع. و كتب الشعر المقطعي بنسبة معتبرة، مستخدما في العديد من القصائد بحرا واحدا، منوّعا في قوافيها مقطعيا كما هو الحال في مخمّسه "العميان"، و أحيانا تعدّدت البحور في القصيدة الواحدة، كما جاء في "أمنية إلهة"، و"الأسطورة الأزلية" (في الخمائل)، و "نار القرى" في الجداول، و في وسداسيّته "ليالي بوسطن"، إضافة إلى بعض الضرورات التي ابتدعها فعرّضته للنقد. و مال إلى استعمال الأوزان الخفيفة، فحاز بحر الكامل على حصّة الأسد، بحوالي مائة قصيدة، أي ما يقارب ثلث شعره، ليليه البسيط والخفيف والرمل بما يفوق ثلاثين قصيدة من كلّ منها، و بنسبة أقلّ كلّا من الوافر والسريع. واستعمل كلّ هذه البحور صافية وتامة في الغالب. و برزت القوافي المقيّدة بنسبة معتبرة في شعره، إذ تزيد عن الربع، إضافة إلى توظيف اللازمة في بعض القصائد كـ"الطلاسم" و"المساء".

التزم ببعض خصائص الرومانسيين، كالوحدة العضوية، لكنّها لا تتعدّى مستوى القصيدة، كما أنّها شبه معدومة في موضوعاته السياسية، و في الكثير من رثائه. أمّا القصائد القائمة على القصّ والحوار، والقصائد التأملية القائمة على وحدة الجوّ النفسي، فمتوفّرة فيها. مثل: العنقاء، والخلود. و أكثر ما أعجب أنصاره هو الإيجاز والوضوح، و بساطة التعبير، والرقّة الغنائية، إذ جمع في شعره بين فخامة و متانة الشعر القديم، و حيوية و حركية الأسلوب الجديد الذي يعدّ ثمرة اطّلاعه على الاتجاه الرومانسي، لكنّ غياب صدق الشعور و ميله إلى الأسلوب التقريري جعل أثر شعره سريع الزوال، لأنّه كان يكتب بعقله.

المبحث الثالث: التناص والتشابه بين نتاج الشاعرين

1 – نقاط التشابه بين نتاج الشّاعرين:

على الرغم من اختلاف البيئة، والظروف التاريخية، والثقافية والسياسية، إلاّ أنّه اتّضح من خلال هذه الدراسة المعمّقة في سيرة و نتاج الشاعرين، العديد من النقاط المشتركة في الأفكار، والموضوعات، و النزعة الرومانسية، والظروف المعيشية، و النكبات التي تعرّض لها كلّ منهما. من جملة هذه النقاط ما يلي:

* كلا الشاعرين كتب الشعر مبكّرا، و أصدر ديوانه الأوّل في الثانية والعشرين من عمره. وكلاهما تتلمذ على الشعر القديم، فكتبا شعر المناسبات، و أكثرا من الرثاء، و أخذا من مصادر مشتركة مثل: الشعر العربي القديم والشعر الإنجليزي والأدب الأندلسي. حيث أخذا عن الخيّام مبدأ اللذّة، و إنكار الآخرة، و أفكاره في الفناء والرجعة في شكل زهرة أو وردة، كدورة الماء في الطبيعة، مؤكّدين أنّ الموت لا يهدم إلّا الجسد. كما أخذا عن المعرّي و عن المتنبي و غيرهما، لكنّ الفرق أنّ هيڤو صرّح بذلك، بينما لم يعترف أبو ماضي بمصادره إطلاقا.

* اقتباسهما من القرآن الكريم والكتاب المقدّس، و استدعاء بعض نصوص التوراة ذات دلالات وجودية خاصّة، واقتبس هيڤو من القرآن في ديوانيه "الشرقيات" و "أسطورة القرون"، مثلما استمدّ من المعلّقات والشعر الفارسي، أمّا أبو ماضي فهو مسيحي أيضا، لكنّه عاش بمصر مدّة فصار يقتبس من القرآن مثلما يتجلّى في قصيدة "عصر الرشيد" مثلا، ثمّ لمّا صار بالمهجر عاد – على غرار باقي أعضاء الرابطة القلمية – إلى الإنجيل. لكنّ كليهما لم يجد بغيته في الدين، و أنكرا جهنّم، و خلود الروح. و إن كان من السهل فهم زعزعة إيمان فيكتور هيڤو، و ذلك بعد موت ابنته، و عودته إلى الإيمان في دواوينه الأخيرة، و قوله بأنّ الأموات لازالوا موجودين و أنّ كلّ ما في الأمر أنّنا لا نستطيع أن نراهم، فإنّنا نجد صعوبة لفهم تناقضات أبي ماضي، فأفكاره لا تلازمه طويلا، و في مواقفه مدّ و جزر، لا نكاد نقبض له على موقف حتى نكتشف أنّه قد غيّره في موقع آخر. و هو القائل في "الطلاسم":

رب فكر لاح في لوحة نفسي وتجَلى".
مثل طيف لاح في بئر قليلا واضمحلا

* أظهر الشاعران العداء لرجال الدين والكنيسة، و بيّنا سيطرتهم على المجتمع والسياسة، لكنّ الشاعر الفرنسي كان أكثر وضوحا إذ أعطى الأسماء والزمان والمكان، و كانت معركته ضدّهم أكثر ضراوة، ما سبّب حجز الكثير من أعماله المسرحيّة من طرف الرقابة. أمّا أبو ماضي فقد وقف منه رجال الدين وقفة عدائية، و هاجمه علماء الأزهر بسبب ما عرضه من أفكار و شكوك في مطوّلته الطلاسم، و رأى البعض أنّها يخالطها الزيف و الباطل، و أنّ فيها انحرافا و إلحادا، حيث ردّ على هذه القصيدة الشيخ عبد الحميد السّماوي و ذلك في حياة أبي ماضي الذي عرف بالرّد و اعترف أنّه أعجب به، و تراجع عن بعض آرائه، و سأل الأستاذ و الشاعر محمد علي الحوماني صاحب مجلّة العروبة اللبنانية التي نشر هذا الرّد في الجزء الأول منها عام 1947 – عن تلك القصيدة التي تحمل عنوان "فوق أثباج الطبيعة"، و عن الشيخ السّماوي: هل درس الأدب

الفرنسي؟ فأجابه بالنفي، ما زاد من دهشة أبي ماضي. و سؤاله هذا يعني أنّه كان يعتبر الأدب الفرنسي نموذجا يقتدى به.

* كلاهما كتب الشعر الغنائي، والقصصي، و قاما بتهجين الأنواع الأدبيّة، لكنّ فيكتور هيڤو كتب أيضا الشعر الملحمي أمّا عند أبي ماضي فهي بعض القصائد الطويلة فقط. كما أنّ هيڤو كان أكثر غزارة، و كتب في الفنون الأدبية الأخرى كالدراما والرواية والرسم و أدب الرحلات.

* كلاهما كان له نشاط صحفي، و كل منهما أنشأ صحيفة أدبية بمعيّة أخيه، و كتبا باسميهما و بأسماء مستعارة، و كانت لكلّ منهما منبرا لبثّ شعره و آرائه النقدية، والردّ على الخصوم دفاعا عن أفكاره و رؤاه الشعرية، و عن التهم الموجّهة ضدّ شخصه، و ضدّ أساليبه الفنّية، وموضوعاته الشعرية. و كان هيڤو ينشر في مجلّته أحيانا بأسماء مستعارة، و هو ما فعله أبو ماضي بدوره، إذ نشر في جريدة السمير باسمه، أو باسم "هو" و أحيانا باسم "فيكتور"[1]، دون أيّ تفسير لذلك عدا أنّه انبهر حتّى باسمه.

* علت في شعرهما نبرة الشكوى من الحياة، والمعاناة من آلام الغربة والحنين إلى الوطن، و ربط هذين العنصرين بالنقمة على الظلم والاستبداد، ومع ذلك تطلّع كلّ منهما إلى غد أفضل لمستقبل أمّته والبشرية جمعاء.

* اعتاد هيڤو أن يقوم برحلات عبر أوروبا برفقة جولييت درويه، و يصف كلّ ما يشاهده خلالها، و قد ألّف حولها مجلّدات كاملة، أمّا أبو ماضي فقد تحدّث عن رحلات خلوية قام بها في الغابات مع حبيبته المجهولة "هند"، مثلما قال في قصيدته "الغابة المفقودة" التي يحدّثنا فيها عن تلك الأيّام العذبة الجميلة، و ذكر في مجلّته السمير أسماء بعض المناطق التي زارها استجابة لدعوات أصدقائه، فاستغلّ ذلك لوصفها شعرا لا نثرا.

* استعادة الذكريات و أحلام الطفولة التي اكتسبت أهمية بالغة في شعرهما، فبعدما أرّقتهما الغربة غرقا في بحر الذكريات، و عبّرا عن الاشتياق إلى منازل الصبا و مجالس الحبّ في ظلّ العهد الجميل، وتخيّل الماضي بصورة مثالية. عبّر كلّ منهما عن جمال الطبيعة المنطبع في ذاكرته، و تصوّر نفسه و هو يمشي في الأسحار مستنشقا مسك أرض بلاده مستمعا إلى صوت الطيور، منافسا إيّاها في تغريدها، و متأمّلا السماء على ضوء النجوم، و كلاهما أسف على أيّام البراءة والسعادة والمرح.

---

[1] – عيسى الناعوري، أدب المهجر، **ص** 369. و ص 26.

* أخذا الآراء والأنظمة من جميع المذاهب، فاصطبغ شعرهما بصبغة فلسفية، لكنّها عند هيڤو أعمق، أمّا عند أبي ماضي فهي سطحية، فيها مبالغة و افتعال. و قد مزج الاثنان بين الثقافة الشرقية والغربية، فتأثّرا بالفلسفة الأفلاطونية المحدثة، وبالزهد الصوفي والبحث عن المعرفة باعتماد القلب كوسيلة، وانعكست في أشعارهم أفكار حول الإشراق والسموّ بالروح إلى آفاق علوية، و وحدة الوجود والفناء في ذات الله، والابتهال، كما أنّ كلاهما مجّد الإنسان و ألّهه. و ارتبط التراجع عن فكرة الفناء و اعتناق مبدأ التناسخ و سرمدية الروح عند كلّ منهما برثاء الأقارب، و تولّدت لديهما رغبة في اكتشاف العوالم الباطنية والوقوف على أسرار الكون، والتعالي عن الواقع المادّي للبحث عن عالم مثالي ما تفتأ الروح تحنّ إليه، ما أدّى لديهما إلى العزلة الروحية و مخاطبة الذات.

* كلاهما كتب الشعر الرومانسي دون أن ينغمس في الذاتية المفرطة، و عالج الموضوعات الاجتماعية و القضايا الإنسانية، في نزعة تشمل كل الكائنات الحيّة، بدءا من نصرة الضعفاء والبائسين، وانتهاء بالحيوان، والطير، والزهر، فضلا عن التأمّل في الكون ومظاهر الطبيعة، كما أنّ كليهما استدلّ بتناسق عناصرها على وجود الله، واعتبارها مصدر إلهام، و نموذجا يجب الاقتداء به للتغلّب على التشاؤم والبخل. لكنّ التجربة الشعرية أوضح و أعمق عند هيڤو و واقعيته أكثر تجذّرا في الواقع الاجتماعي، و أكثر شموخا في الخيال، و بالتالي أكثر أصالة. حيث ربط شعره بشخصيّات واقعية و أحداث عايشها فذكر زمانها و مكانها، و رسم لنا حياته العائلية، و السياسية، بكلّ التفاصيل. أمّا أبو ماضي فلا تتجلّى بوضوح صلة شعره بحياته الشخصية مثلما يتجلّى ذلك عند فيكتور هيڤو.

* من بعض الخصائص المشتركة، نجد أيضا اللجوء إلى الصور المشهدية، والبساطة في التعبير، و وضوح الأسلوب، والرقّة الغنائية، و استعمال الحوار، والخطابية المباشرة في بعض القصائد، و طغيان الطابع التفاؤلي، واللجوء إلى أسلوب السخرية، و تفضيل السهل الممتنع على الرمزية الغامضة.

* كلاهما حمل همّ أمّته، وغضب على قومه لمّا استسلموا للاستبداد، فأبو ماضي كتب العديد من القصائد عن بلاده، من ذلك موشّحه "أمّة تفنى و أنتم تلعبون" صوّر فيه موت الطفل البريء والشيخ المقعد والأطفال الجياع، أمّا هيڤو فقد خصّص لذلك ديوانا كاملا، هو ديوان "العقوبات" الذي أظهر سخطه فيه على نظام نابليون الثالث، إذ فضح جرائمه و بطشه الذي لم يسلم منه حتّى الأطفال.

* كلاهما حمل على الأدب المتشائم والأدباء الذين يكثرون البكاء في أشعارهم. و كلاهما ترفّع عن الكلام الفاحش والغزل الماجن.

* كلاهما حطّم الفوارق بين الثنائيات الضدّية في الحياة: بين الخير والشر، والجميل والقبيح، و بين الشكل والموضوع، كلّ شيء نسبي، كما قال هيڤو في مقدّمة كروموبل، و كما قال أبو ماضي في طلاسمه: رُبّ قبحٍ عند زيد هو حُسنٌ عند بكر (...) وهو وهم عند عمرو، فالطبيعة لا تعرف هذه المفاهيم و تأبى الازدواجية. و وجود القبيح بجوار الجميل ضروريّ لتنعكس الحياة بصدق في الشعر.

* الثورة على القديم، والمطالبة بالتجديد في اللغة والعروض، والتصّرف في الأوزان والقوافي، دون كتابة الشعر الحرّ. و كلاهما نوّع في الأطر والأشكال الشعرية، و فتح مجال الموضوعات الشعرية لتشمل كلّ المخلوقات و كلّ مجالات الحياة بلا حدود، فالأدب تعبير عن الحياة بكلّ ما فيها من عظمة و حقارة و جمال و قبح. و من الموضوعات البسيطة التي تناولاها: الضفادع، والطيور، والحشرات، والأزهار، و غيرها.

* سيطرة معجم الطبيعة على شعرهما، فضلا عن المعجم النفسي، و من الألفاظ البارزة والمتكرّرة في شعرهما: البلقع (Gouffre)، والظلّ أو الخيال (L'ombre)، و قد ذكر هيڤو أنّ :"كل جسد يسحب ظلّه"[1].

* كلاهما امتزج بالطبيعة على شاكلة أغلب الشعراء الرومانسيّين، و قام بمناجاة و وصف عناصر الطبيعة، من بحر و جداول و نجوم و سحب و سنابل، و من صيف و خريف و شتاء و ربيع، و من ضفادع و دود و بلبل و غراب، وتشخيصها والاتّحاد معها، لكن مقارنة مع وصف فيكتور هيڤو للطبيعة و طريقة انفعاله معها، والشحنة العاطفيّة التي تنبعث من حواراته مع عناصرها، و إحساسه بنبضها، فإنّ قصائد أبي ماضي تبدو سطحية، خالية من الانفعالات العميقة في غالبها، إذ تركّز على الفكر، و في بعضها يلعب دور المصلح والمرشد الاجتماعي، و يختم قصائده بالحكم ، فيتّخذ شعره اتّجاها اجتماعيا تعليميّا يرسم فيه عالما من المثالية تسوده القيم.

* من بين المواضيع المشتركة: التماسك الاجتماعي، والخير والشر، والتمسّك بالقيم، والشكوى إلى الله، و اعتبار الحبّ وسيلة للسلام، و محاورة البحر، و القبر، و الناسك، و نعت الإنسان بالطين،

---

1 –"Tout corps traîne son ombre". Barrère Jean-Bertrand. Lecture de l'ombre. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n°38, P. 258.

و انتقاد رجال الدين، و تمجيد نابليون الأوّل، والوطن، والفقر،... الخ، أمّا أبرزها جميعا فموضوع الشاعر، فهو لبّ العمل لماله من صلة مباشرة بذات المبدع، و هو المغنّى، والحالم، والمفكّر، و هو الملاك والنبيّ، عند أبي ماضي، و الشبيه بالأنبياء عند هيڤو، و صاحب رسالة.

* صوّر هيڤو الأتراك كمجرمين في عدّة قصائد من ديوانه الشرقيات، و كذلك صبّ عليهم أبو ماضي غضبه، و صوّر ظلمهم و قمعهم و زحفهم كالجراد أو كالوباء على البلدان العربية التي احتلّوها و عاثوا فيها فسادا و جورا.

* الرؤى عند أبي ماضي ليست بالعمق نفسه لما هي عند هيڤو، لكنّه استطاع بالجدل، والاستفهام أن يفتح مجالات عديدة للتأمّل و النقاش.

* كلاهما نصح بالمحبّة تجاه كلّ الكائنات، و في كلّ الظروف، لأنّها غذاء للروح، و دافع للأمل، والطبيعة تعطيهما دروسا في ذلك. فالمحبّة كالشعلة التي لا تنطفئ. نجد ذلك مثلا في قصيدة "لنحبّ دائما! و لنحبّ أيضا!" Aimons toujours! Aimons encore! من ديوان التأمّلات لفيكتور هيڤو، و قصيدتي "يا شذاهنّ" و"كن بلسما" لأبي ماضي.

* كلاهما طرح الأسئلة الفلسفية نفسها حول أصل الوجود ومصير الروح بعد الموت، إذ تساؤل هيڤو عن حقيقة الأشياء حوله: هل هي كما نراها؟ من أين جئنا؟ إلى أين نبحر؟ كما عبّر عن عجز الإنسان، أمّا أبو ماضي فقد عبّر هو أيضا بلا أدريته عن موقفه من حقيقة الكون في شكل حوار و تساؤلات عكست حيرته و شّكه أمام الظواهر والبواطن، ما الإنسان؟ ما كنهه؟ ما سرّ وجوده؟ ما مصيره؟ و هل من إياب أم هو التلاشي؟ يساءل البحر والسحب والشجر[1]، كما يتعرّض لفكرة عدم تلاشي الإنسان بعد الموت تلاشيا كلّيّا في التراب، مثلما قال هيڤو في قصيدته: "الأصوات" التي وصف فيها الجسد بطين ترجع إلى أصلها لتأكله الديدان. والفكرة نفسها نجدها في قصيدة "الطين" لأبي ماضي التي عبّر فيها أيضا عن مآل الإنسان (مِن الثَّرى وإليهِ)، و عن حتمية القدر، و جهله من أين جاء. لكنّ هيڤو الذي بدأ بالشكّ والتساؤل انتهى به الأمر إلى الإيمان بعد التأمّل والتفكير في الخليقة، كما ورد في ديوانه "الله"[2]، أمّا شكوك أبي ماضي فظلّت دون أجوبة، بل و لم تزده إلاّ اضطرابا، و لم يبلغ مدى تفكيره في أيّ قضية. هذه بعض النقاط العريضة التي تندرج تحتها الكثير من التفاصيل لما هو مشترك بينهما.

---

[1] – إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 139 – 177.

[2] – Victor Hugo, Dieu L'Océan d'en haut, P. 20 – 21.

2 – تناص شعر إيليا أبي ماضي مع نصوص هيڤو:

أ – التناص على مستوى العناوين والأفكار:

تناول كثير من الباحثين شعر إيليا بالدراسة، فكشفوا عن بعض تناصّاته مع الشعر العربي قديمه و حديثه، و ألقوا الضوء على جوانب إبداعية أعجبوا بها، و يبقى ما أخذه عن الشعر الغربي، و شعر فيكتور هيڤو بالخصوص، غير مدروس. و إن صحّ أن "لا مبدع إلاّ و في ذهنه نموذج مسبق"[1]، فإنّ نصوص هذا الأديب تشكّل عن جدارة هذا النموذج شكلا و موضوعا، فالحقيقة أنّ أبا ماضي بعد أن تخلّص من المغالاة في تقليد القديم، اتّجه إلى الشعر الغربي، فأخذ يتصيّد منه الموضوعات المختلفة التي كانت جديدة بالنسبة للشعر العربي، بدءا من العناوين التي اختارها لبعض قصائده و دواوينه.

و ما أدّى إلى التأثّر ليس الاحتكاك المباشر بل النجاح والانتشار الذي نالته أعمال هذا الأديب الفرنسي، والشهرة التي كان يحظى بها في الوطن العربي، و كذلك في أمريكا، إضافة إلى الكمّ الهائل الذي ترجم من قصائده – كما سبق أن فصّلنا في آخر الفصل الثاني من هذا البحث، كما ترجمت مسرحياته، و رواياته التي تتخلّلها مقاطع شعرية وتحمل على رأسها مقدّمات نقدية. لكنّ أبا ماضي لم يقرّ إطلاقا بهذا التأثّر على الرغم من أنّ بعض معاصريه – مثل جبران و رياض المعلوف و نعيمة– لم يتردّدوا عن التصريح بأسماء من أثّروا فيهم من الأدباء الأجانب. و لعلّ أبا ماضي رأى في ذلك إنقاصا من أصالته، لكنّه و إن لم يفصح، فإنّ كلّ شروط المقارنة والوسائط والأدلّة النصّية الدالّة على وجود التأثّر متوفّرة. و ستسمح لنا آلية التناص باكتشاف قدرة الشاعر على امتصاص النصوص الأجنبية، والتركيب بينها لتقديمها بصورة أخرى، و بلغة مغايرة.

و قد تداخل شعر إيليا أبي ماضي مع شعر فيكتور هيڤو بكافّة الصور، سواء بالمعنى، أو اللفظ، أو كليهما، كما كان التناص أحيانا في بنية العنوان، و أحيانا أخرى في الأسلوب أو الشكل، و لهذه الآلية أهمية كبيرة في الكشف عن البنية الفنيّة لقصائد أبي ماضي، من خلال شرح العلاقات التي تربط نصوصه الحاضرة بالنصوص الغائبة التي نسجها منها، و استحضار بعض تلك النصوص. و على هذا الأساس سأتناول في هذا المبحث ملامح التناص و أشكاله المختلفة كما تتجلّى في شعر أبي ماضي، ليس مع الشعر العربي القديم أو المعاصر له، بل مع شعر فيكتور هيڤو.

و قد تعرّضت في المبحث السابق للعوامل المختلفة التي ساهمت في تكوينه، والخلفية الثقافية التي نتج عنها، بداية من مصر، و فيها تأثّر بطريقة غير مباشرة بما كتب عن فيكتور

---

[1]– أحمد شوقي رضوان، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، ص 10.

هيڤو، و ما ترجم له، احتذاء بشوقي و خليل مطران و غيرهما، و في أمريكا بتوجيه من جبران و ميخائيل نعيمة إلى الترجمة من الشعر الغربي والاغتراف منه. و شهد ناقد الرابطة القلمية في كتابه "سبعون"[1] بأنّ أبا ماضي انكبّ على المجلّات والصحف يأخذ منها مواضيع شعره ممّا كان يبثّ فيها من روائع الشعر الغربي، لأنّه لم يكن يتقن اللغة الفرنسية كي يترجم بنفسه منها، و هو الذي تحدّث في مجلّته "السمير" عن الترجمة و مشاقّها، إذ قال عن صديق له كان يترجم من اللغة الإنجليزية: "شعَر كأنّه يجتاز أرضا كلّها أشواك و هو حاف"[2]. و تحدّث عن الصعوبة التي لقاها هو في ترجماته لقصيدة لأحد أشهر شعراء الإنجليز.

و من الظواهر اللافتة للانتباه كثرة ما أخذه أبو ماضي عن فيكتور هيڤو، و قد اخترت للتحليل مجموعة من القصائد، و اكتفي في أخرى بالإشارة أو بالتناص على مستوى بنية العناوين فقط للدلالة على مدى التّأثّر، نظرا للحجم الذي أخذه هذا البحث، و لست أطمح إلى أكثر من فتح باب البحث في موضوع خباياه لا تنتهي.

بدأ التّناص في الشكل من بنية الدواوين نفسها، و أقصد بذلك ديواني "الجداول" و"الخمائل" اللذين أخذ عنوانيهما من قول الخالدي عن فيكتور هيڤو: "صوّر في أشعاره **الخمائل** (...) و ما ترسمه على بساط المرج الأخضر من الظل الظليل و الجبال الراسية و ما يصدر عنها من الماء السلسبيل والأنهار الجارية (...) وصف صفير البلابل و هديل الحمام و بغام الظباء و سجع اليمام و ذكر غدوّها و رواحها ما بين الرياض المزهرة و الأشجار المثمرة و**الجداول** المنحدرة"[3].والملاحظ في هذا القول أنّ الخالدي ذكر لفظتي: الجداول والخمائل اللتان سمّى بهما أبو ماضي ديوانيه الرومانسيين الشهيرين. فهل يعني هذا أنّه اطّلع على كتاب الخالدي؟ أم أنّ ذلك مجرّد صدفة؟

استرسل الخالدي في الثناء على بلاغة وصف الشاعر الفرنسي للطبيعة و هو يوغل في الغابة مع حبيبته المعلومة جولييت درويه التي قد تكون أملت لأبي ماضي قصيدته "الغابة المفقودة" التي قال إنّه كان يتردّد إليها مع حبيبته الورقية هند. و كتاب الخالدي في عمومه دروس في النهج الرومانسي، و لا شكّ أنّ أبا ماضي أخذ منه أكثر من لفظتي الجداول والخمائل اللتان سمّى بهما ديوانيه الشهيرين.

---

[1] – ميخائيل نعيمة، سبعون ، ص183.

[2]– إيليا أبو ماضي، الترجمة و مشاقّها، السمير، 15-03-1940. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 99.

[3] – روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو ، ص162 .

أمّا عن عنوان ديوانه "تبر وتراب" فنجده بارزا في قصيدة شاعر النيل حافظ إبراهيم التي مدح بها فيكتور هيقو، و ذلك في قوله:

قلتَ عن نفسك قولا صادقا*** لم تشُبْه شائباتُ الكذب

أنا كالمَنْجم تبرٌ و ثرى*** فاطرحوا تُرْبي وصونوا ذهبي[1]

و هي النصيحة التي ردّدها أبو ماضي في فاتحة ديوانه "الجداول":

إنْ تجدْ حُسناً فخذْهُ *** واطَّرِحْ ما ليس حُسْنا

ما يثبت أنّ أبيات حافظ هي المنبع الذي أخذ منه أبو ماضي هذه التسمية لديوانه الأخير. كما نجد في هذه الفاتحة توافقا بين تعريف أبي ماضي للشعر على أنّه ليس مجرّد أوزان و ألفاظ، مع نظرة هيقو التي أوردها الخالدي في قوله عنه إنّه: "لم يلتفت كثيرا لأوزان العروض التي نظّم فيها من تقدّم عليه من الشعراء بل تساهل جدّا في جانب الألفاظ واستحدث من عند نفسه أنواعا جديدة و وضع هذه القاعدة و هي: (إنّ الشعر ليس في قوالب المعاني و إنّما هو في المعاني نفسها. فالشعر هو الأمر الباطني لكلّ شيء في الوجود)"[2]. و أضاف أنّه شبّه الشعر بالشهد، و بالخمر رائحة و ذوقا و لونا، رابطا ذلك بخمريات أبي نوّاس التي عمل أبو ماضي على معارضة بعض أبياتها وتوظيف معانيها، إذ شبّه الخمر بالنار والشمس والنجوم والذهب المنصهر في صفرتها، و صوّر جوّ الخمارة والجواري التي تسحر القلوب في قصيدته "لم يبق غير الكأس"، و قال:

لَم يَبقَ ما يُسليكَ غَيرُ الكاسِ *** فَاِشرَب وَدَع لِلناسِ ما لِلناسِ [3]

من قول أبي نوّاس:

دع عنك لومي فإنّ اللوم إغراء *** و داوني بالتي كانت هي الداء

كما شبّه هو أيضا الشعر بالخمر في قصيدته: "يا رفاقي"، فقال:

يا رفاقي ! حطّموا ما أقداحَكُمْ *** ليس في دَنّيَ خمر لانْسِكاب

جَفّ ضَرْعُ الشعرِ عندي وذوَى *** ولكَمْ عاش لِمَرْيٍ و احْتِلاب [4]

و تتعدّد تناصّات أبي ماضي مع خمريات أبي نوّاس، و مع كلّ شاعر امتدحه الخالدي وشبّه به الشاعر الفرنسي.

---

[1]– ديوان حافظ إبراهيم، شرح و ضبط: أحمد أمين و آخران، ص 40.

[2] – المرجع نفسه، ص 199 .

[3] – إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 69 – 72.

[4] – إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 894.

بدأ أبو ماضي ديوان "الجداول" بفاتحة شعرية أمّا "الخمائل" فبدأه بمدخل شعري، و ينهيه بخاتمة على شاكلة ما كان يفعل فيكتور هيڤو في دواوينه، و ما يبرهن على ظاهرة التناص هنا، هو موضوع الفاتحة التي قدّم بها أبو ماضي للجداول، و التي تتشابه مع المقدّمة التي كتبها هيڤو لديوانه "التأمّلات" Les contemplations، وتتعلّق بعلاقة الشاعر بالمتلقّي. كلاهما يخاطبه بأسلوب مباشر، إلاّ أنّ أبا ماضي يدخل في مقدّمته هذه آراءه المتواضعة في الشعر و التجديد فيه، بينما أفرد هيڤو لذلك قصيدة مطوّلة في الديوان نفسه، و هي قصيدة "ردّ على لائحة اتّهام" التي ذكرت في المبحث الأوّل من هذا الفصل.

تمنح مقدّمة ديوان "التأمّلات" لفيكتور هيڤو قدرا كبيرا من المعلومات حول محتواه، و تليها قصيدة تمهيدية تبدو كصيغة شعرية تتفرّع عن المقدّمة، ما يمكّن القارئ من تكوين فكرة عنه، و يدعو قارئه الضمني إلى قراءة المجموعة على أنّها سيرة ذاتية، إذ افترض أنّ الذين يقرئونها يعرفون جيّدا أفكاره ومشاعره و كلّ ما يدور في روحه، و أراد منهم أن يجدوا أنفسهم في كلماته. قال: "يوجد خمسة وعشرون عاما في هذين المجلّدين (...) الذين ينظرون إليه سيجدون صورتهم الخاصة في هذه المياه العميقة والحزينة التي جمعت في أعماق الروح". و وصف الديوان على أنّه "مذكّرات روح"، و"حياة إنسان"، و في الوقت نفسه "قصّة الجميع". أودع فيه الأحداث والآلام التي عايشها، فضلا عن كلّ الانطباعات والذكريات التي يمكن أن يحتويها الوعي، بل هي الوجود الإنساني من لغز المهد إلى لغز التابوت، و روح تمشي من وميض إلى وميض تاركة وراءها الشباب والحبّ والوهم والقتال واليأس، لتقف ذاهلة على حافة اللانهاية. جاء الديوان وفق تنظيم زمنيّ منطقي لمسار حياته. وعلى عكس ديوانه "العقوبات" حيث كان الخطاب سياسيّا واجتماعيّا، تتّصل قصائد "التأمّلات" بموضوعات ذاتية كالحبّ، وذكريات الطفولة، والحداد، و مختلف التجارب التي مرّ بها الشاعر، والتي أراد أن يتقاسمها مع القارئ رافعا صوته إلى مستوى صوت الإنسان الكوني، فيخاطبه متعجّبا: "هل هذه حياة إنسان؟ أجل، و حياة الآخرين أيضا. ليس لأحد منّا شرف الادّعاء أن تكون له حياة خاصة. حياتي هي حياتك و حياتك هي حياتي، أنت تعيش ما أعيشه، القدر واحد. لذا خذ هذه المرآة وانظر إلى نفسك فيها. نشكو أحيانًا من الكتّاب الذين يقولون أنا. خبّرونا عنّا، يقال لهم. واحسراه! حين أحدّثك عن نفسي، فأنا أحدّثك عن نفسك. فكيف لا تحسّ بذلك؟ آه! إنّك تخالف الصواب إن خلت أنّي لست أنت"[1]. و يؤكّد بهذه الطريقة أنّ الصوت الذي يتحدّث في القصيدة يتجاوز "أنا" الشاعر ليعبّر عن الآخرين في شعر شمولي له بعد عالمي. والشاعر في رأيه لا يتغنّى بعواطفه و عواطف الإنسانية فحسب بل عليه أن يتغنّى أيضا بحوادث عصره، و يكون دليلا لهم نحو المبادئ السامية.

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 2.

هذه السطوة على القارئ نجدها عند إيليا أبي ماضي الذي يخاطب قرّائه هو أيضا في قصيدته الافتتاحية لديوانه "الجداول"، كما لو كانوا دائما في حسبانه لمّا كان يكتب نصوصه الشعرية. قال:

يا رفيقي... أنا لولا أنت ما وقعت لحنا

كنت في سرّي لمّا كنت وحدي أتغنّى[1]

و نلاحظ نفس ثنائية الشاعر والمتلقّي تتجلّي في ضميري المتكلّم والمخاطب، إضافة إلى العلاقة الحميمة التي تربط بينهما، مثلما ذكر هو أيضا في البيت الثالث أنّ محتوى الديوان "أصداء روحه".

هذه أصداء روحي، فلتكن روحك أذنا

و هو البيت الذي أعجب عبد المنعم خفاجي فأشاد "ببداهة الشاعر المعتكف على ذاته الشاعرة الباحث في آفاق روحه عن السعادة"[2]، إذ وجده أقرب إلى حقيقة الإنسان و سرّ السعادة.

و جاء في الأبيات الأخيرة رأيه حول مفهوم الشعر الذي استمدّه من كلام الخالدي السابق حول نظرة هيڤو للشعر، مدعّما ذلك بتشبيه الشعر بالخمر، إذ قال أبو ماضي:

قد سكبت الخمر كي تشرب، فاشرب مطمئنّا (...)

لست منّي إن حسبت الشعر ألفاظا و وزنا

خالفت دربك دربي وانقضى ما كان منّا

و قد عابه طه حسين الذي رأى أنّ إرجاع الجمال إلى المعنى وحده لا يستقيم إلّا مع أهل المنطق والفلسفة، و"أنّ الشاعر لا يقول شيئا في هذا الكلام، لأنّ الشعر لا يستقيم و لا يوجد و لا يمكن تصوّره بغير الألفاظ والوزن"[3]. أمّا صابر عبد الدايم فقد قال إنّ أبا ماضي تأثّر بالشاعر الأمريكي ويتمان في حديثه إلى قارئه في افتتاحية ديوانه الجداول[4]. بينما كلّ القرائن تدلّ على التأثّر بفيكتور هيڤو. حيث نجد في السمير مقالا لأبي ماضي بعنوان "لمن يكتبون" يتناصّ مع ما ورد في مقدّمة ديوان "التأمّلات" حول الكتّاب الذين يقولون "أنا" مهملين الآخرين. قال: "فهل للأدباء الطالعين أن يتذكّروا أنّهم يكتبون للناس، و أنّهم إذا كانت لديهم فكرة أو صورة أو خاطرة

---

[1] – إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 7.

[2] – محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 509.

[3] – طه حسين، حديث الأربعاء، ج3، ص 196.

[4] – صابر عبد الدايم، الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة، ص 199.

تجيش في أرواحهم فلا تعيش إلّا إذا خرجت من قلوبهم إلى قلوب الناس"[1]. و بالتالي يصبح التناص جليّا ليس فقط في الشعر بل و في نثره أيضا.

أخذ أبو ماضي عن فيكتور هيقو أيضا البنية الدراميّة للعديد من قصائده، و جعل لبعضها عناوين ثانويّة، على غرار ما فعل هيقو، و نلاحظ ذلك في قصائد مثل "الطلاسم"[2]، و"الأسطورة الأزلية"[3]. كما تصل القصائد القصصية في دواوينه حوالي أربعين قصيدة تحمل عناصر القصّة من سرد، و حوار، و شخصيّات، و حبكة، و مواقف حزينة و مأساوية أحيانا، سبقه إلى ذلك شعراء آخرون مثل خليل مطران، إلاّ أنّ نسبة الشعر القصصي عند أبي ماضي أكبر بكثير.

اعتمد في هذه القصائد كثيرا على عنصر الحوار الذي سمح له بالتعبير عن آراء متناقضة في القصيدة الواحدة، سواء أكان الحوار داخليّا مثلما هو الحال في قصيدته "ابتسم"[4]، أم خارجيّا كما في قصيدة الشاعر و الملك الجائر[5]. فدراسة التناص و دوره في تأسيس البناء النّصي في شعر أبي ماضي يسمح لنا باكتشاف بنيات كليّة تجعل من كلّ قصيدة وحدة مكتملة، التزم فيها بوحدة الموضوع، كما قسّم العديد من قصائده إلى مقاطع ينوّع فيها في البحر، والقافية، والروي، و يجعل فيها الفقرة هي وحدة المعنى، و ليس البيت.

و إذا نظرنا في شعر فيكتور هيقو نجد أنّ أغلبه قصصيّا، له بينة درامية، و يتميّز بالوحدة العضويّة و الشكل المقطعي في جميع شعره، مع اختلاف في عدد الأبيات من مقطع لآخر، و تنوّع في القافية كلّ بيتين. و من حيث الطول، معظم قصائده طويلة.

أمّا عن أبي ماضي فإنّه كتب أيضا عدّة قصائد متعدّدة القوافي والبحور، داعيا إلى التجديد في الشكل مثلما ظهر في قصيدته "الشاعر والملك الجائر" مثلا. والتي نجد فيها اختلافا في القافية حتى بين أبيات المقطع الواحد.

و مثلما كان التناص في بنية عناوين دواوين أبي ماضي التي كتبها في المهجر، فإنّه أخذ أيضا العديد من عناوين الدواوين لقصائده، مثل قصيدته "تأمّلات"[6]، و هو عنوان مطابق لعنوان ديوان فيكتور هيقو مع الاستغناء عن أداة التعريف (الـ). والقصيدة تتكوّن من خمسة و أربعين بيتا، تنتمي إلى ديوان "الخمائل"، على الشكل العمودي و وحدة القافية، و رويّ واحد هو (الهاء)

---

[1]– إيليا أبو ماضي، لمن يكتبون، السمير، 10-04-1957. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 438.

[2] – المصدر نفسه، ص 139.

[3] – إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص222.

[4] – المصدر نفسه، ص 58.

[5] – المصدر نفسه، ص9.

[6] – المصدر نفسه، ص 96.

المفتوحة، التزم بها أحيانا في الضرب والعروض ما جعلها تتعب القارئ و تجعله يحسّ بالملل، بعيدة كلّ البعد عمّا جاء به هيڤو في ديوانه. حاول فيها النزوع نحو المثالية، متأمّلا الحياة بمغرياتها، متذكّرا أيام الطفولة في طبيعة بلاده التي رأى كلّ ما فيها أشياء حيّة سمع إنشادها و هو يمرح في ظلال أشجارها، و على ضفاف أنهارها، و في غاباتها وجبالها، و يشاركها أفراحها ومشاعرها، و يستلهم منها وحيه و إلهامهن مثلما فعل الشاعر الفرنسي في الجزء الأوّل من تلأمّلاته. و عادة ما يرجع الدارسون شعر أبي ماضي الرومانسي – إضافة إلى التأثّر بالشعر الغربي– إلى طبيعة قريته بالمحدثة أين نشأ، لكنّه لم يكتب عن الطبيعة في ديوانيه الأوّلين، أمّا في أمريكا فلا يبدو أنّه خرج من المدينة عدا رحلة قصيرة أو اثنتين رواهما في السمير، فأين له أن يتأمّل و يمتزج بالطبيعة؟

و لأبي ماضي أيضا مقال بالعنوان نفسه، أي "تأمّلات". ذكر فيه أنّ الإنسان لا ينفكّ يدور على ذاته "حتّى يخرج من محيطه الصغير (...) غير أنّه إذا أشرف على الطبيعة متأمّلا في ليل أو نهار و مرّت به بعض آياتها و عجائبها من أشجار أو أحجار أو أزهار أو أطيار علم أنّه منها كذرّة الرمل من الشاطئ أو قطرة الماء من البحر!"[1]. و قال – مثلما ذكر فيكتور هيڤو مرارا – إنّ الناس تبتدع أشياء لها من قبل أشباه و نظائر، مستعينين بغيرهم، بينما الطبيعة تبتدع كلّ لحظة أشياء ليس لها في خلقها شريك.

أمّا قصيدة "الأسطورة الأزليّة"[2]، فهي ترجمة لعنوان ديوان هيڤو: "أسطورة القرون" كما ترجمها البعض، و ترجمت أيضا باسم "أسطورة الدهر". و إن كانت عند هيڤو أسطورة تحوي تاريخ البشريّة من حوّاء إلى المسيح، إلى سيدنا محمد(ص)، إلى القرون الوسطى، و أدخل فيها عنصر الخرافة و الخيال، فإنّها عند أبي ماضي قصيدة طويلة نسبيّا، تشمل عشر مقطوعات جعل لها عناوين ثانوية منها توطئة و خاتمة، أحداثها تقوم على تمرّد الإنسان على واقعه محاولا البحث عن بديل مقابل، يسودها جوّ من الصراع والمعاني المتضادّة، حيث تتشكّل من حيث البناء على آلية تعدّد الأصوات، في كلّ مقطع دور من أدوار العمر أو حالة من أحوال الناس: صوت الفتى الذي يشكو معاناته مع أقاربه الشيوخ الذين أضاعوا عليه أحلام صباه وأمانيه حتّى بات يدعو أن يغدو شيخا حكيما، و صوت الشيخ الذي يشكّل بحكمته تناقضا مع الصوت السابق سائلا خالقه أن يرّد عليه شبابه الذي ذهبت معه كلّ أمانيه. و صوت الحسناء التي تعاتب ربّها لخلقها جميلة،

---

[1]– إيليا أبو ماضي، تأمّلات، السمير، 22–03–1939. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 66، 67.

[2]– إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 222 – 237.

والمعاكس لصوت الجارية الدميمة التي تطلب الجمال، و تليها شكاوي متناقضة لكلّ من الأريب العبقري والأبله، والفقير والغني. صوّر حالات الناس التي تشكّل في اختلافها صورة لتكامل الخلق، إذ إنّ كلّ واحد يتمنّى ما عند نقيضه، فيشقى بتمنّيه لأنّ الله لمّا نزل عند مشيئتهم لا شيء تغيّر في الحياة. و كأنّ الشاعر استوحى في هذا البناء أسطورة القرون مغيّرا العصور بالسنين، ومراحل الإنسانية بمراحل الإنسان الواحد، فكلّ شيء مصغّر: حجم العمل والحكاية و أداء الشخصيات.

و تتكوّن الأسطورة الأزلية من مائة و ثمانية وثلاثين بيتا، تتنوّع فيها القوافي شكلا و رويّا، مع وحدة البحر في كلّ المقاطع (بحر السريع)، و وحدة الموضوع في كلّ مقطوعة، يجمعها كلّها موضوع عام. لكنّها بعيدة كلّ البعد عن جوّ الأسطورة بمعناها الحقيقي، كونها لا تحوي العنصر العجائبي، ما يعني أنّ العنوان لا يناسب المحتوى.

أمّا العناوين التي أخذها من قصائد هيڤو فبعضها ترجمة حرفية لعناوين تلك القصائد، و بعضها أخضع بنيتها للتحوير بالزيادة أو النقصان أو التعديل الطفيف، مصحوبة ببعض الأفكار من المضمون، كما استمدّ بعضها من المضامين نفسها، و أغلبها جاء في ديوان "الجداول". من بين العناوين المقتبسة حرفيّا نجد: (السجينة، تعالي، في القفر، التمثال، المساء[1]، يا نفس، تأمّلات، شبح، بين مدّ و جزر[2]، رؤيا، رؤيا ثانية، يا رفاقي، في الليل، إلى صديق[3]، الحرّية[4])... الخ.

و هي عند فيكتور هيڤو:

La captive, Viens, Au bois, La statue, Le soir, L'Âme, Contemplations, Apparition, Flux et Reflux, Vision, À mes amis, La nuit, À un ami, La Liberté [5].

---

[1]- إيليا أبو ماضي، الجداول، الصفحات على التوالي: 16، 30، 48، 53، 56.

[2]- إيليا أبو ماضي، الخمائل، الصفحات على التوالي: 62، 96، 186، 200.

[3]- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 887، 889. و ص 893. و ديوان أبي ماضي، ج2، ص 425، ص 499.

[4]- إيليا أبو ماضي، تذكار الماضي، ص 64.

[5] – Voir successivement : Victor Hugo, O.C. Poésie II, Les Orientales, P. 79./ O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.I, P. 147./ Toute la lyre, T. I, Ed : Albin Michel, Paris, 1935, P. 449-450./ O.C. Poésie V, Les Contemplations, T. I, P. 229./ Toute la lyre, T. I, P. 80./ O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 289./ Les Contemplations (Titre du recueil)./ O.C. Poésie VI, Les Contemplations, T II, P. 141./ O.C. Poésie XII, L'Année terrible, P. 359./ O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 105./ Idem, P. 387./

أمّا العناوين التي حوّرها أبو ماضي بالزيادة أو بالنقصان فمنها: السماء، العميان، نار القرى، الأشباح الثلاثة، موت العبقري، متى يذكرُ الوطنَ النوّمُ، الفقير[1]، أمنية إلهة، الكنار الصامت، كتابي (كتابي الفضاء)، أبي، ذكرى، الشاعر في السماء، الأسطورة الأزلية[2]، الشاعر، الشاعر والأمة، دموع وتنهدات، أيها الراعي، الغد لنا، يا أنشودتي انطلقي، انقر يا دفّ على الطارة[3]، قصيدة الطبيعة، لقاء وفراق[4]... الخ.

و هي عند فيكتور هيڤو:

Un soir que je regardais le ciel, À un poète aveugle, Le Feu du Ciel, Fantômes, Le GENIE, À ceux qui dorment, Les pauvres gens, Vœu, À Canaris, L'univers c'est un livre, A mon père, Souvenir d'enfance, A un poète, La légende des siècles, Le poète, Le poète dans les révolutions, Pleurs dans la nuit, Pasteurs et troupeaux, L'Avenir, À mes odes, Sonnez sonnez toujours clairons de la pensée, La nature, Rencontre[5]... Etc.

Toute la lyre, T. I, P. 97./ O.C. Poésie VIII-1, Les chansons des rues et des bois, P. 399./ O.C. Poésie I, Odes et Ballades, p. 147.

1- إيليا أبو ماضي، الجداول، الصفحات على التوالي: 23، 73، 92، 105، 134، 189، 211.

2- إيليا أبو ماضي، الخمائل، الصفحات على التوالي: 30، 67، 79، 109، 116، 121، 222.

3- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أبي ماضي، ج2، الصفحات: 250، 270، 406، 538. و تبر و تراب، ص 866، 912. و ما لم تجمعه الدواوين، ص 1051، 1077، ص 499.

4- إيليا أبو ماضي، تذكار الماضي، ص 147، 153.

5 - Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.I, P. 193./ Idem, P. 85. / O.C. Poésie II, Les Orientales, P. 15./ Idem, P. 171./ O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 273./ O.C. Poésie IV, Les Châtiments, P. 311./ O.C. Poésie X, La légende des siècles IV, P. 149./ O.C. Poésie II, Les Orientales, P. 127./ O.C. Poésie III, Les Chants du crépuscule, P. 61./ Dieu- II, L'Océan d'en haut, P. 153./ O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 137./ O.C. Poésie II, Les feuilles d'automne, P. 367./ O.C. Poésie III, Les Rayons et les Ombres, P. 483./ La légende des siècles (Titre du recueil)./ O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 245./ Idem, P. 39./ O.C. Poésie VI, Les contemplations, T.II, P. 197./ Idem, P. 153./ O.C. Poésie XII, L'Année terrible, P. 363./ O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 119./ O.C. Poésie IV, Les Châtiments, P. 363./ O.C. Poésie V, Les contemplations, T.I, P. 299./ O.C. Poésie III, Les Rayons et les Ombres P. 515.

و على غرار هيڤو، سمّى أبو ماضي بعض قصائده بالتواريخ، و بأسماء الفصول والأشهر، مثل: فتنة 13 أبريل، عام 1910[1]، 1931، 1914، 1916[2]، شاعر الشهور[3]، السيّد المجتبى (مايو)، والصيف، وأيلول الشاعر[4].

و من عناوين هيڤو الدّالة على الزمن:

Premier mai, Vers 1820, 15 février 1843, 1er Janvier, Nuits de juin, L'hiver, Après l'hiver, Printemps [5]... Etc.

و منها ما تمّ عنونته بالضمائر مثل: أنا، هي، لا أنتَ و لا أنا، من أنا، أنا وابني، أمّا أنا، أنتِ، أنتم معي، أنا .. هو، أنا و هي[6]... الخ.

و عند هيڤو:

A toi, Encore à toi, Toi – sois bénie à jamais !, Nous, Lui, À vous qui êtes là [7] ... Etc.

شمل التناص مستوى الموضوعات والأفكار والوصف والأسلوب، فاستخدم أبو ماضي أسماء الآلات الموسيقية التي تدلّ على ذوق موسيقي، ومعرفة بالآلات والأنغام والألحان، مثل: "الكمنجة المحطّمة"، و"كمنجة الشوا"[1]، و حديثه عن القيثارة في قصيدة "بين مد و جزر" التي قال فيها:

1- إيليا أبو ماضي، تذكار الماضي، ص 71 ، ص 77.

2- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أبي ماضي، ج2، ص 321، ص 363، ص 437.

3- إيليا أبو ماضي، الخمائل، الصفحات على التوالي: 30، 79، 109، 116، 121، 222.

4- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أبي ماضي، ج2، ص 525. و تبر و تراب، ص 864، و ص 891.

5 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 121./ Idem, P. 71./ O.C. Poésie VI, Les Contemplations, T.2, P. 9./ O.C. Poésie XII, L'Année terrible, P. 131./ O.C. Poésie III, Les Rayons et les Ombres, P. 565./ O.C. Poésie VIII-1, Les chansons des rues et des bois, P. 416./ O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 175./ O.C. Poésie XIII, L'Art d'être grand-père, P. 29.

6- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 99، 118، 122. الخمائل، ص 176، 191. ديوان أبي ماضي، ج2، الصفحات: 277، 338، 398. تذكار الماضي، ص 19، ص 34.

7 – Victor Hugo, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 351./ Idem, P. 377./ O.C. Poésie III, Les Chants du crépuscule, P. 179./ O.C. Poésie XVI, Les Quatre Vents de l'esprit III, P. 3./ O.C. Poésie II, Les Orientales, P. 203./ O.C. Poésie VI, Les Contemplations II, P. 107.

لا تسألوني اليوم عن قيثاري*** قيثاري خشب بلا أنغام

و نجد عند الشاعر الفرنسي الكثير من القصائد الغنائية، منها: "القيثارة" Guitare و"القيثارة الأخرى" Autre Guitare[2]، و هي أغاني خفيفة تشعّ بالكآبة. فضلا عن تسمية القصائد بأسماء المعارك، مثل: "سقوط بور آرثور"[*] و"معركة شمولبو" بين اليابان وروسيا[3]، واللتان جاءتا على شكل قصص شعري استلهم فيه بعض الجوانب التاريخية الحديثة، مع رسم الوقائع و وصف لشخصيات الأبطال التاريخيين، و كلّها تقليد و معاني سطحية تذكّرنا بمعركة واترلو La bataille de Waterloo التي وصف فيها هيڤو انهزام نابليون الأوّل جنوب بروكسيل في بلجيكا[4]، بينما وصف أبو ماضي بوارج اليابانيين كالجحفل الجرّار تحمل ضدّ الروس أناسا كالقرود وجوههم صفراء، في جوّ مكفهرّ احتجبت فيه الشمس و خضب البحر بالدماء، ما يحيلنا أيضا إلى ما ورد من وصف لمعركة "نافرين" Navarin[5] التي تطرّق لها هيجو في ديوانه "الشرقيات".

و سار أبو ماضي على خطا فيكتور هيڤو في وصف المدن والبلدان و عنونة القصائد بأسمائها، بدءا من: "مصر والشام"، و"لبنان"، إلى وصف المدن الأمريكية مثل "فلوريدا"، و"لوس انجلوس"، و"ليالي بوسطن"[6]، و غيرها. أمّا فيكتور هيڤو فقد كتب خاصّة في وصف المدن الأسبانية، منها "غرناطة" Grenade، و"في ڤرانفيل عام 1936" A Granville en 1836، و"باريس المحروقة" Paris incendié[7]، و غيرها.

و أهدى كلاهما العديد من القصائد للشعراء، فأكثر أبو ماضي من ذلك في السنوات الأخيرة من حياته، و كلّها مهداة إلى المهجريين، عدا واحدة إلى روح الشاعر خليل مطران بعنوان " دمعة الشاعر"، لكنّه هو الآخر من مواطنيه. و من ذلك أيضا "تحيّة الشاعر" التي قالها في يوبيل

1- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 63. والخمائل، ص 180. نسبة إلى الموسيقي السوري سامي الشّوا الذي تخصَّص في استخدام الكمنجة.

2-Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les rayons et les ombres, P. 485 et P. 489.

*- ميناء يقع شمال شرق الصين التي احتلّها الروس سنة 1898، ثم اليابان بعد حرب ضدّ الأسطول الروسي.

3- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تذكار الماضي، ص 130 – 133.

4 – Victor Hugo, O.C. Poésie IV, Les châtiments, L'expiation, P. 273 -288.

5 – Victor Hugo, O. C. Poésie II, Les Orientales, P. 55.

6- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تذكار الماضي، ص 217. والخمائل، ص 142، و ص 200. والأعمال الكاملة، تبر وتراب، ص 896، و ص 924.

7 – Victor Hugo, O. C. Poésie II, Les Orientales, P. 159. Et O. C. Poésie V, Les contemplations I, P. 63. O. C. Poésie XII, L'Année terrible, P. 261.

شكيب أرسلان، و"أخو الورقاء"[1]، و هي رسالة إلى الشاعر القروي، و غيرها ممّا كتبه عن مسعود سماحة، و أمين الريحاني، و ندره حداد، و توفيق خوري، و رشيد أيوب. أمّا هيڤو الذي نشأ على الشعر اللاتيني فإنّه لم يتوان عن الاعتراف بالجميل لفرجيل و دانتي في الكثير من المواضع، كما كتب عن سابقيه خاصّة في الجزء الثالث من ديوانه أسطورة القرون حيث خصّص لهم عدّة قصائد بأسمائهم يجمعها عنوان عام هو: "جماعة البدويين" Le groupe des idylles، دون أن يغفل عن الشعراء الرومانسيين كشاتوبريان ولامارتين منذ ديوانه الأوّل[2]. ناهيك عن إهدائهما القصائد إلى عدّة شخصيات أدبية، أو عائلية، و أصدقاء، فكتب هيڤو عن ابنتيه خاصّة في الجزء الأوّل من ديوان "التأمّلات" المخصّص للذكريات، منها: (A ma fille – Mes deux filles)[3]، و أفرد ديوان "فنّ أن تكون جدّا" لأحفاده ، كما كتب عن والديه، و من ذلك قصيدته "إلى أبي" À mon père[4] التي تأسّف فيها على الاكتفاء بالمحاربة بالكلمة بدل حمل السيف مثله، وذكر أمجاد والده مفتخرا بالاسم الذي ورثه عنه لأنّه كان ضابطا في جيش نابليون إبان الثورة الفرنسية.

أمّا أبو ماضي الذي لم تكن له بنات فإنّه كتب "أنا و ابني"، دون أن ينسى والده الذي خصّه بقصيدة "أبي"[5]، رثاه فيها بعد أن مات بعيدا عنه، و افتخر هو أيضا بأبوّته التي عدّها مجدا، فضلا عمّا كتبه عن والدته دون أن يظهر ذلك في العناوين.

بل و كتب كلا الطرفين حتّى عن حفلات التعميد، على غرار قصيدة "معمودية دوق بوردو"[6] Le baptême du duc de Bordeaux، والتي يقابلها عند أبي ماضي قصيدتي: "تنصير نور عبد المجيد حداد "، و"تنصير ابن حنّا نحاس"[7]. و هي موضوعات غير متداولة لدى الشعراء العرب، ما يرجّح اقتدائه بالشاعر الفرنسي، أمّا عند هذا الأخير فترجع إلى بداياته التي كثر فيها شعر المناسبات.

---

[1]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 904، 938، 940. و ينظر: ما لم تجمعه الدواوين، ص 1084، و ما بعدها.

[2] – Victor Hugo, O. C. IX, La légende des siècles III, P. 175 – 212. et Poésie I, Odes et Ballades, P. 179 et P. 189.

[3] – Victor Hugo O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 11. Et P. 17.

[4] – Victor Hugo, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 137.

[5]– إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 191، و ص 109.

[6] – Victor Hugo, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 97.

[7]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ما لم تجمعه الدواوين، ص 1074، و ص 1089.

و يلتقي أبو ماضي أيضا مع هيغو في وصف "اليهودي التائه"[1]، فهو عنده – كما عند هيغو موضوع يعالج أسطورة يهودي تائه في الصحراء، رسم له هذا الأخير – في العديد من أعماله صورة شيطان متجوّل، و لصّ مجرم كان يُخشى حتّى من ظلّه، مثلما وردت هذه الشخصية في دواوينه الشعرية موسوما بالغدر والنصب والنفاق والتجسّس[2]، و هو كذلك في قصيدة أبي ماضي زنديق نصّاب يمتصّ أموال الناس، و تاريخه كلّه موبقات.

ب- تحليل بعض القصائد التي تكثر فيها مواطن التناص:

قصيدة "الشاعر والملك الجائر":

استمدّ أبو ماضي بعض العناوين من المتون الشعرية لهيغو، و نسج في معناها نصوصه على غرار ما فعل في قصيدته "الشاعر والملك الجائر"[3] التي تكثر تناصّاتها مع قصيدة "السابع أوت ألف وثمانمائة وتسعة و عشرون"، Le sept août mil huit cent vingt neuf[4]، من ديوان هيغو "الأشعّة والظلال". نصّان ينتميان إلى لغتين مختلفين، و يتفاوتان كلّ التفاوت في الظروف الزمنية والمكانية، و في الملابسات الثقافية والسياسية والاجتماعية، لكنّهما يمتدّان عبر الزمان ليلتقيا، رغم اختلاف السياقات.

"الشاعر والملك الجائر" ليست مجرّد قصيدة غنائية وجدانية، بل هي ذات طابع أسطوري، تروي قصّة ملك متسلّط مغرور و جائر يرى حدود العالم بكلّ ما فيه ينتهي في حدود سلطانه المتمثّل في مملكته الواسعة التي تحوي القصور الفخمة، والجنائن، و كلّ مظاهر العظمة والجبروت. و في المقابل، جعل أبو ماضي من الشاعر الفقير صاحب النفس الجميلة والعبقرية، فنّانا حرّا طليقا يمتزج و يتحاور مع عناصر الطبيعة، و ينطق بلسان الحقّ لينشد القيم الاجتماعية والحكمة الأزلية، جعله نقيضا الملك المغرور الظالم، و سعى إلى الإعلاء من قيمة الكلمة الصادقة التي رأى فيها الغنى الحقيقي، و تفنيد ادّعاءات الملك و كلّ ما نسبه لنفسه من اقتدار و تحكّم في الطبيعة، إشارة إلى وظيفة الشاعر في المجتمع. فاستاء الملك و أمر الجلّاد بقطع رأس الشاعر. و تنتهي القصيدة بأن يلتقي الشاعر والملك في العالم الآخر حيث العدالة الإلهية، (و هنا تتجلّى لنا

1- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ما لن تجمعه الدواوين، ص 1016.

2 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les Chants du crépuscule, P.67. La Fin de Satan, 3ème éd: Hetzel-Quantin, Paris, 1886, Livre II, La Judée, P. 95 et Le Crucifix, P. 231.

3- إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 9-19.

4 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les Rayons et les Ombres, P. 399 – 406.

فلسفة أبي ماضي السطحية حول مسألة المصير). ثم توالت الأجيال و اندثرت القصور و كلّ آثار الملك، بينما بقيت أفكار و أقوال الشاعر خالدة.

الموضوع إذن هو التنديد بجور الحكّام واستبداد الملوك مثلما فعل في قصيدة "الشاعر والأمة"، والدفاع عن الحرّية في الفنّ، لكنّ علاقة الشاعر بالملك ليست بالعلاقة العادية التي نجدها في الشعر العربي، والتي تعتمد على المدح أو الهجاء، بل علاقة جدلية يقف فيها الشاعر الندّ بالندّ مع الملك و يناقشه آراءه، و هذا موضوع غير مستهلك في الشعر العربي. أمّا إذا بحثنا عن مرجعية واقعية لأحداث النصّ فإنّنا لا نجد لها أساسا، بل هي قصّة خيالية جاءت وعاء لعدّة نصوص أخرى، حيث نسجها من عدّة قصائد لفيكتور هيڤو، إلاّ أنّ عنوانها يحيل إلى محتوى قصيدة "السابع أوت ألف وثمانمائة وتسعة وعشرون" التي نجد فيها الثنائيّة نفسها، و هي الشاعر والملك، و تجمعهما العلاقة الجدلية نفسها، و مع ذلك فالمحتوى يختلف نسبيّا.

أمّا قصيدة هيڤو، فملخّصها: رجلان يمشيان جنبا إلى جنب في مكان ملكيّ، بعيدان عن الأنظار، أحدهما ملك عجوز متعب، و منحني الظهر من أعباء السنين، و الآخر شابّ، غريب عن الملوك، شاعر عابر، و صوت متواضع. المكان يحوي ذكريات أفكار و أحداث كثيرة يسترجعها الشاعر. أمّا موضوع الجدل، فهو الرقابة التي فرضت على الأعمال الأدبية.

و سنة 1829 هي السنة التي أخرج فيها هيڤو مسرحية "هرناني" Hernani التي أحدثت هزّة عنيفة في الأوساط السياسية والأدبية على السواء، نظرا لما تحويه من تجديد، و كانت من قبلها بقليل قد أوقفت مسرحيته "ماريون دي لورم" عن العرض من طرف الرقابة الملكية. و على الصعيد السياسي كانت آخر سنة لحكم الملك شارل العاشر المستبدّ الذي انتزع من الشعب و من الفنّ الحرّية التي سمح بها من قبل أخوه الملك لويس الثامن عشر، ما أدّى إلى ثورة يوليو 1830 التي قتل إثرها ثمانمائة قتيل، و فرار الملك الرجعي المحافظ دون أن تقوم الجمهورية إذ استولت الطبقة البرجوازية على الحكم، فأخذ مكانه الملك لوي-فليب Louis-Philippe الذي لقّب بالملك المواطن[1]، حيث دعّمه الشعب، بما فيهم هيڤو.

و قد تحدّثت أديل هيڤو في السيرة التي كتبتها عن حياة زوجها عن استقبال الملك للشاعر الغاضب، و لمّا أخبره هذا الأخير عن سبب الزيارة ردّ الملك أنّه يعلم، ثمّ أضاف وهو يبتسم: "يبدو أنّك تسيء قليلا معاملة سلفي المسكين لويس الثالث عشر. يقول السّيد دي مارتينياك M. de Martignac إنّ هناك فصلا فظيعا في مسرحيتك". فردّ الشاعر: "ربّما جلالتك لن تكون مع رأي وزيرك، إذا أردت أن تتحمّل عناء تنوير نفسك بنفسك. لقد أحضرت الفصل الرابع"[2]،

---

1 – Annette Rosa, Victor Hugo, L'éclat d'un siècle, P. 27.

2 – Adèle Hugo, Victor Hugo, Raconté par un témoin de sa vie, T. 2, P. 288, 289.

فوعد الملك بقراءته، و بمساعدة الشاعر، و جرى بينهما الحوار الذي ذكره الشاعر في قصيدته، لكنّ الملك لم يستطع ترخيص تمثيل تلك المسرحية، و رغم اقتراح الحكومة تقديم تعويض للشاعر إلّا أنّه رفض.

و هكذا فإنّ هذه القصيدة تتوفّر فيها التجربة الشعرية لأنّ لها مرجعية واقعية، و شخصيّاتها من التاريخ الفرنسي، والعصر الذي عاش فيه الشاعر، كما أنّ هذا الأخير كان طرفا في الأحداث، رسم لنا ظروفا تاريخية، بل و شخصية محدّدة كانت وراء معاناته. كان هيڤو على صلة بالحكم، والملوك، و كان في بداياته مادحا للملكية، و منه فإنّ علاقته بالملك تنعكس على شخصية الشاعر و علاقته بالطرف الثاني من الثنائية في القصيدة، ألا و هو الملك، على عكس إيليا أبي ماضي الذي كان يعيش في المهجر بعيدا عن الساحة السياسية، كما أنّ الوطن العربي كان حينها تحت وطأة الاستعمار الأوروبي.

يبدأ التناص من بنية العنونة. فعنوان القصيدة عند أبي ماضي يعطي لنا صورة أوّلية عن المتن. عنوان يختلف عن العنوان الذي اختاره هيڤو لقصيدته، لكنّه يأتلف مع موضوعها، و يناسبها، لأنّه يترجم عن الثنائية الرئيسية التي تجري حولها الأحداث، إلّا أنّه يتّصف بالعمومية، على عكس عنوان هيڤو الذي يتعلّق بصفة خاصة و مباشرة بأحداث النصّ.

على مستوى البنية الكليّة للقصيدة، نجد حبكا محكما تتوفّر فيه الوحدة العضوية لأنّ السرد يشكّل سلكا أساسيّا رابطا لبنائها، إذ تحوي تماما كقصيدة هيڤو، كلّ عناصر الدراما التي تتجلّى في الشخصيّات، و بناء الحدث، والصراع، والحوار الخارجي مع التموّج في الأدوار، وفي الموقف الدرامي ذي النسيج القصصي المتطوّر من البداية ثمّ ذروة التأزّم (العقدة) وصولا إلى الحلّ، كلّ ذلك مطعّم بوصف مشهدي حركيّ في لوحات رائعة و لغة سهلة و واضحة. أمّا إدخال أبي ماضي لشخصيّتي قصيدة هيڤو فليس هامشيّا، بل من المستوى البنيوي العميق، لهما الدوران الرئيسيّان، و حولهما تدور الأحداث.

قصيدة "الشاعر والملك الجائر" طويلة نسبيّا، تتكوّن من تسعة و سبعين بيتا موزّعة على ستّة مقاطع متفاوتة من حيث الطول، و متباينة من حيث الشّكل مثلما هو الحال في قصيدة هيڤو، إذ اتّبع هندسة نموذجه الفنّي المعتمد على نظام المقطوعات، و نوّع مثله في البحور الشعرية، و هو ما سمّي ب"مجمع البحور"[1]، كما نوّع في القافية بين المقيّدة في تسعة أبيات، والمطلقة المتواترة في الغالب (أربعون بيتا) والمتداركة (خمسة عشر بيتا) والمتراكبة (أربعة عشر بيتا). و نوّع في الروّي حتى بين أبيات المقطع الواحد، مستغلّا كلّ الإمكانات الموسيقية للتعبير عن

[1]– محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 329.

الأفكار والأحاسيس المتعدّدة والتحرّر من الرتابة التي قد تزعج القارئ بسبب طول القصيدة، حيث جاء شكلها على النحو التالي:

* المقطع الأوّل من مجزوء الرمل، و روّيه (هاء) مضمومة، و فيه عشرة أبيات.

* المقطع الثاني فيه أربعة أبيات من مجزوء الرمل، والباقي من بحر الكامل، و يتنوّع الروّي فيه بين هاء مضمومة، و كاف ممدودة بالألف، و لام مكسورة، ثمّ عودة إلى هاء مضمومة، و راء ممدودة بالألف، و ذلك لطوله الذي يصل ستّة و ثلاثين بيتا.

* المقطع الثالث، والرابع، والخامس، فيها عشرون بيتا من بحر السريع وخمسة عشر بيتا من المتقارب. و يتنوّع فيها الروّي أيضا، حتى داخل المقطع الواحد. فالمقطع الثالث مثلا قافيته مقيّدة في الغالب، و روّيه يتراوح بين الهاء والراء واللام والباء، و فيه خمسة عشر بيتا. والرابع خمسة أبيات روّيها راء مكسورة، و دال مضمومة. والخامس خمسة أبيات روّيها راء مضمومة و حاء ساكنة.

* المقطع السادس يعود فيه إلى بحر الكامل، أمّا الروّي فهو **دال** مضمومة. و فيه ثمانية أبيات.

و إذا نظرنا إلى قصيدة "السابع أوت ألف وثمانمائة وتسعة وعشرون" من ديوان "الأشعّة والظلال"، وجدناها طويلة، تتكوّن من مائتين و اثنين بيتا، تتوزّع على سبعة عشر مقطعا يتراوح طولها من ستّة أبيات ليصل إلى ثمانية و ثلاثين بيتا في المقطع العاشر. أمّا نظام القافية عنده، فيختلف عن العروض الغربي الكلاسيكي، حيث يغيّر القافية كلّ بيتين، و يلتزم بهذا النظام تقريبا في كلّ شعره، كما أنّ عدد المقاطع الصوتية في البيت الواحد قد يختلف أحيانا من بيت لآخر، ما يزيل الرتابة عن قصائده الطويلة جدّا، كقوله في خطابه للبحر:

Le poète voulait faire un soir apparaître
Louis treize, ce roi sur qui régnait un prêtre ;
– Tout un siècle, marquis, bourreaux, fous, bateleurs ;
Et que la foule vînt, et qu'à travers des pleurs,
Par moments, dans un drame étincelant et sombre,
Du pâle cardinal on crût voir passer l'ombre.) [1](

نلاحظ تفاوت الأسطر من حيث الطول، و كذا اختلاف القافية.

الشاعر في قصيدة أبي ماضي يمثّل كما في قصيدة هيڤو، المرسل والذات، لأنّه قرّر بمحض إرادته القيام بالبحث عن موضوع القيمة الذي يتمثّل في حرّية الإبداع الفنّي، و بينما يحاول الشاعر في قصيدة أبي ماضي التعبير عن جمال الفنّ و قيمته، فإنّه في قصيدة هيڤو يتطرّق

[1] – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les Rayons et les Ombres, 401.

بصراحة لقضية الرقابة التي فرضت على الأعمال الإبداعية، كما يتطرّق لموضوع الثورة. والشاعر في قصيدة أبي ماضي متمرّد، في مقابل الملك الجائر، الذي يقف في وجهه مستعينا بشخصية الجلّاد، أمّا الشاعر فيستعين بعناصر الطبيعة، و تبدأ لحظة الصراع بالاحتكاك بين هاتين الشخصيّتين، إذ يستدعيه الملك و يطلب منه أن يصف جاهه و سطوته و ملكه. قال:

صف جاهي، ففي وصفك لي الشّعر جاه
إنّ لي القصر الذي لا تبلغ الطير ذراه (...)
إنّ هذا الكون ملكي أنا في الكون إله!

يصف الراوي أملاك الملك على لسان هذا الأخير الذي تمادى في جبروته و سطوته لحدّ ادّعاء الألوهية، ثمّ أتى بردّ الشاعر الذي سخر من أقوال الملك، و من طلبه، و أجابه بأبيات لاذعة متحدّيا إيّاه، فأخبره فيها عن خبايا الكون التي يجهلها، و وصف مجده بالباطل والمصطنع، و أنّ عرشه الذي شيّده على جماجم الشعب مآله الزوال، بينما يبقى ملك الشاعر.

و إن اتّفق أبو ماضي مع هيڤو في الموضوع العام، إلاّ أنّ سير الأحداث يختلف، حيث إنّ المقطع الأوّل من قصيدة أبي ماضي، والذي يتباهى فيه الملك بسلطانه و ممتلكاته، يتداخل مع نصٍّ من ديوان "الشرقيات" لهيڤو بعنوان "شاعر الخليفة" Le poète au calife[1]، يعبّر فيه بلسان شاعر شرقي، و يخصّ بالمدح السلطان نور الدين، فيصفه بأنّ الله أحبّه فاختاره خليفة يحكم إمبراطورية عظيمة تمتدّ من البحر الأحمر غربا إلى الصّين شرقا، وملوك الأرض كلّهم يهابونه ويرجون مودّته فيما هو يعيش هانئا في قصور فخمة ذات حدائق غناء، و يحيط به خدمه وجنده وثلاثمائة من أبنائه فضلا عن نسائه وجواريه.

كما تتلاءم أوصاف الشاعر في قصيدة أبي ماضي مع شخصية الدرويش في قصيدة تحمل عنوان: Le Derviche[2] (الصورة الرمزية للشاعر)، والذي قذف في وجه الوزير الطاغية علي باشا حقيقة طبيعته المجرمة التي أغرقت الشعب كلّه في رعب العبودية، و تنبّأ له بالحكم الحتمي في الآخرة حيث يلتقي بضحاياه، فما كان من الوزير إلّا أن أخرج ثلاث مسدّسات طويلة وخنجر و قضى على الدرويش، ما يشبه مصير الشاعر في قصيدة أبي ماضي.

و مزج أبو ماضي موضوع السياسة والموت مع الوقوف أمام الطبيعة موظّفا عناصرها للسخرية من الملك، حيث قال:

و لقد نقلت لنمله ما تدّعي *** فتعجّبتْ ممّا حكيت، كثيرا
قالت: صديقك ما يكون؟ أقشعما *** أم أرقما؟ أم ضيغما هيصورا؟

---

1 – Victor Hugo, O. C. Poésie II, les orientales, P. 197 – 199.

2 – Idem, P. 93 – 95.

فطرفا الحوار هما الشاعر والنمل، و هدفه هو إبراز رأي الآخرون حول الملك، و بالتالي إظهار ضعفه و صغره أمام هذا الكون الكبير، و لجأ إلى الاستفهام الساخر الذي يحمل معنى النفي، مع بلاغة القصّ و حيوية الأسلوب الذي يستمّده من التسلسل السريع للاستفهام والسرد والأمر والتقرير. و استعان بمظاهر طبيعية كالروض، والجيش، والبحر، والجبل، التي يدّعي الملك أنّه يملكها، لإثبات المساواة الاجتماعية حيث لا وجود للفوارق في شرع الغاب. ثمّ تحدّث عن احتفاء عناصر الطبيعة بالشاعر، و حوارها معه، و ترحيبها به، واقفا وسط السرد لتصوير المشاهد، ثمّ قال على لسان الشاعر:

و مررت بالجبل الأشمّ فما زوى *** عنّي محاسنه و لست أميرا

و مررت أنت فما رأيت صخوره *** ضحكت و لا رقصت لديك حبورا

و هنا تتوسّع القصيدة لتنفتح على نصوص أخرى، حيث أنّه يلتقي في فكرة استقبال عناصر الطبيعة للشاعر و حديثها معه، مع ما جاء به هيڤو في قصيدة أخرى تحمل عنوان "الشاعر يذهب إلى الحقول" Le poète s'en va dans les champs. قال فيها:

Le poète s'en va dans les champs;
Et, le voyant venir, les fleurs,
Prennent, pour l'accueillir agitant leurs bouquets,
De petits airs penchés ou de grands airs coquets,
Les grands arbres profonds qui vivent dans les bois,
Lui font de grands saluts et courbent jusqu'à terre
Leurs têtes de feuillée et leurs barbes de lierre. (1)

الشاعر ذاهب للحقول،

تراه الأزهار، فتأخذ مظهرا أنيقا لاستقباله.

و الأشجار العالية المتواجدة في أعماق الغابة تحيّيه.

و تنحني حتّى الأرض برؤوسها المورّقة و حبال لحياتها.

و لطالما كرّر هيڤو في شعره أنّ كلّ شيء قي الطبيعة يتكلّم، و كلّ شيء يستمع، فالحوار مع عناصرها موجود في كلّ دواوينه. و في هذه القصيدة التي يطلق فيها على نفسه اسم الحالم، تراه الزهور والشجيرات والطيور، فتخاف من مجيئه إلى الحقل، فيقول طائر أعلم من أصحابه لجاره: "إنّه من أهل البيت". تتحدّث إليه البومة، و يوقفه فرع شجيرة ممسكا إيّاه من الكمّ، و تحدّثه الأزهار، فهو المحاور والأذن العظيمة للعالم.

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, p. 15.

و بالعودة لقصيدة أبي ماضي، فإنّ الملك غضب من سخرية الشاعر، و احتدم الصراع، فأمر الجلّاد أن يدحرج رأس الشاعر عن كتفيه، و لمّا سقط رأسه متدحرجا على الأرض، غضب الملك و قال: "ذو جنّة، أمسى بلا جنّته".

لكنّ حدّة الصراع هذه لا نجدها في قصيدة السابع أوت 1829، فالملك أمر بإلغاء الحرية التي منحها سلفه للشعب، و أقام رقابة شديدة على الأعمال الأدبية[1]، لكنّه لم يأمر بقتل الشاعر، و رغم أسف هذا الأخير عمّا حدث، واختلاط صوته بصوت من يصفّق للشعب إلاّ أنّه بقي محافظا على احترامه للملك، و هنا يحيل الشاعر إلى نشأته تحت أحضان الملكية. قال:

Il osait s'effrayer. Fils d'une Vendéenne,
Cœur n'ayant plus d'amour, mais n'ayant pas de haine,
Il suppliait qu'au moins on l'en crût un moment,
Lui qui sur le passé s'incline gravement,
Et dont la piété, lierre qui s'enracine,
Hélas, s'attache aux rois comme à toute ruine!

أصابه الهلع، ابن ملكيّة،
قلبه لم يعد يحوي حبّا، لكنّه خال من الحقد،
يتوسّل تصديقه على الأقلّ لحظة،
و هو من ينحني على الماضي برزانة،
و تقواه المتجذّرة، للأسف، تتمسّك بالملوك كما نتمسّك بالأطلال!

أمّا الملك فيبدو منكسرا، حزينا، والشاعر بعواطفه و أحاسيسه المرهفة يدرك أنّ شيئا ما يتحرّك في الأفق، و أنّ الثورة على وشك الانفجار، و أن لا شيء سوف يوقفها، و في تشبيه ضمّني رائع يمثّل للشعب الثائر بمياه المحيط المتصاعدة، قال على لسان الملك:

Il disait que les temps ont des flots souverains
Que rien, ni ponts hardis, ni canaux souterrains,
Jamais, excepté Dieu, rien n'arrête et ne dompte
Le peuple qui grandit ou l'océan qui monte

---

[1] – تفاقمت الرقابة على الأعمال المسرحية منذ عام 1828، فكان تعليق عدّة أعمال للشاعر، منها: ماريون دي لورم، و هرناني، و لاحقا مسرحية "الملك يتسلّى"، لمجرّد وجود تلميحات سياسية، و بعد ثورة 1830 و سقوط شارل العاشر حصل المسرح على حرّيّته. ينظر:

Edmond Biré, Victor Hugo après 1830, T. I, P. 21.

كان يقول بأنّ للزمان موجات تعلو
و أن لا شيء، لا الجسور الجريئة، ولا القنوات الباطنية،
أبدا، سوى الله، لا شيء يوقف أو يروّض
الشعب المتنامي أو المحيط الصاعد

حيث بدت القوة الإلهية للشاعر في اتّساع المحيط، لأن الله هو وحده يستطيع أن يأمر الأمواج والنار، فهي من أدوات العقاب الإلهي.

يرى الملك كلّ شيء ينهار في حرّية مفرطة، و بما أنّ العرش على وشك الانهيار، يجب خنق شعلة المسرح الجريئة، لأنّ الجمهور هو الشعب، و من الكوميديا يمكن أن تنبثق شعلة تلهب نيران الثورة، لذلك ينكر التاريخ، ذلك التاريخ الذي يتعرّض له هيڤو في أعماله، والمتعلّق بملوك فرنسا و حكم الكنيسة، خاصة في عهد الملك لويس الثالث عشر الذي تولّى العرش عام 1610، والذي كان يقف وراءه الكاردينال ريشليو*. أمّا الشاعر فيواصل دفاعه عن الفنّ، لكنّه لا يستعمل معجم الطبيعة مثلما هو الحال في قصيدة أبي ماضي، بل يستمدّ من المعجم الثوري، و يلتزم بموضوعه السياسي، و يحذّر الملك من عواقب تلك الرقابة، و صبّ غضبه على المراقبين الذين أسماهم بالعبيد القناصة، الزاحفين على بطونهم، مترقّبين متى تدخل الدراما، كالأسد الفخور، إلى التاريخ كهفها.

لا يجد أبو ماضي في هذا ما يلبّي رغباته و يسدّ ثغرات موضوعه، لأنّ الشخصيّات واقعية تاريخية، والأحداث ترتبط بصلة وثيقة بالحياة الأدبية لهيڤو، و أبو ماضي يريد لملكه أن يكون جائرا، سفّاكا للدماء، لذلك تشكّل القصائد التي كتبها هيڤو حول نابليون الثالث المادّة الخام التي تخدم موضوعه و تغذّيه بعناصر جديدة. فحدث الأمر بالقتل نجده في قصيدة هيڤو التي تحمل عنوان Nox أي "الليل" باللاتينية، أمر يتبعه تنفيذ، ثمّ الثمن بالمال الوفير. و هي مثال من الشعر التاريخي الذي حاول فيه هيڤو فضح نابليون الثالث الذي منع الحرّيات بجنوده الذين أصبحوا أداة قمع في يده.

قال أبو ماضي:

فاحتدم السلطان أيّ احتدام *** و لاح حبّ البطش في مقلتيه
و صاح بالجلّاد: هات الحسام! *** فأسرع الجلّاد يسعى إليه
فقال: دحرج رأس هذا الغلام *** فرأسه عبء على منكبيه

* – الكاردينال ريشليو كاهن عالي الرتبة تلاعب بالدولة خلال ثمانية عشر عاما، و هو منشئ "المجمع العلمي الفرنسي". جاء بعده الملك الشمس: لويس الرابع عشر الذي دعّم الأدب في القرن السابع عشر. ينظر: كرم ملحم كرم، أين كانوا يوم كنّا؟، الرسالة، ع 86، 25 فبراير 1935، ص 291– 295.

قد طبع السيف لحزّ الرقاب *** و هذه رقبة ثرثار

و قال هيغو في قصيدته Nox على لسان نابليون الثالث الذي قمع الحريّات:

Que fait hors des maisons ce peuple ? Qu'il s'en aille !

Soldats, mitraillez-moi toute cette canaille !

ماذا يفعل الشعب خارج المنازل؟ ليذهب!

أيّها الجنود، أطلقوا النار على كلّ هؤلاء الأوغاد!

فبينما تعلو المنابر المنادية بالعدل والقانون، يأمر الإمبراطور بقطع الحناجر و إطلاق النار على المتظاهرين، ثمّ يطهّر نفسه من خلال الدين. أمّا أبو ماضي فإنّه يعطى لنا صورة الشاعر و هو يموت:

و لم يكن إلاّ كبرق أضا *** حتى أطار الرّأس عن منكبيه

فسقط الشاعر معرورضا *** يخدّش الأرض بكلتا يديه

كأنّما يبحث عن رأسه *** فاستضحك السلطان من سجدته

و كوفئ عن قتله القاتل *** بمال جزيل و خدّ أسيل

فقال له خلقه السافل، *** ألا ليت لي كلّ يوم قتيل!

و كذلك جند نابليون يقبضون ثمن جريمتهم:

C'est fait, reposez-vous ; et l'on entend sonner

Dans les fourreaux le sabre et l'argent dans les poches.

De la banque aux bivouacs on vide les sacoches.

Ceux qui tuaient le mieux et qui n'ont pas bronché

Auront la croix d'honneur par-dessus le marché.

انتهى الأمر، استريحوا، ثمّ نسمع رنين

السيف في الغمد، و الدراهم في الجيوب

من البنك للمعسكر تفرغ الأكياس

و الذين يقتلون أكثر

دون تردّد، يحصلون على علاوات فوق ذلك.

وصف الجنود المخمورين يقتلون بلا رحمة، و ضحايا جرائم نابليون الثالث مصطفون جنبا إلى جنب في الظلّ، رؤوسهم مغروسة غرسا في الأرض، مذهولين، متأمّلين، وأعينهم الفارغة ثابتة تنظر إلى النجوم، وتهيّأ للشاعر أنّهم يشكون إلى الله تعالى:

On eût dit, en voyant ces morts mystérieux

Le cou hors de la terre et le regard aux cieux,
Que, dans le cimetière où le cyprès frissonne,
Entendant le clairon du jugement qui sonne,
Tous ces assassinés s'éveillaient brusquement,
Qu'ils voyaient, Bonaparte, au seuil du firmament
Amener devant Dieu ton âme horrible et fausse,
Et que, pour témoigner, ils sortaient de leur fosse.[1]

و كأنّه يقال عند رؤية هؤلاء الموتى الغامضين
الرقبة خارج التربة والبصر نحو السماوات
أنّ في المقبرة حيث يرتعش السرو،
و يسمع رنين ناقوس يوم الحساب،
كلّ هؤلاء القتلى استيقظوا فجأة،
و أنّهم رأوا بونابرت على عتبة السماء
يقدّم روحه الرهيبة والزائفة أمام الله،
و أنّهم، لكي يشهدوا، كانوا يخرجون من حفرتهم.

قام فيكتور هوڤو بإضفاء الحياة على هذه الجثث، فتخيّل أنّها تنتفض للانتقام من القاتل الوحشي، و أنّها ترى نابليون منقادا أمام الله، بروحه البشعة، الزائفة، و أنّ تلك الرّؤوس تخرج من حفرتها لتشهد ضدّه.

و هذا ما يشبه العدالة الإلهية التي تجدها روح الشاعر في السماء، في قصيدة أبي ماضي، حين تلتقي في حومة الموت و ظلّ البلى، مع الملك. و من هذه القصيدة استمدّ معجم الحرب (جنود، قتل، سيف، قطع الرؤوس)، و أوصاف الملك المستبدّ المخالف للقانون والمتخلّي عن المبادئ، و سلسلة أفعال الأمر بالقتل والسحق والمحو. كما يتلاءم وصف الجنود بقطّاع طرق مرتزقة تمّ شراؤهم بالمال لقتل الناس، مع وصف أبي ماضي للجلّاد.

و هكذا يمزج بين عدّة نصوص ليبني نصّه، و يملأه رويدا، رويدا. لكنّ خاتمته تخالف كثيرا ما يمكن أن يتوقّعه القارئ في بداية القصيدة حيث وجد نفسه وسط معجم الطبيعة المطراب. فهذه الخاتمة المفاجئة، و النهاية التعيسة للشاعر الذي لم يقترف ما يستحقّ به الموت، لا تبدو منطقية و لا طبيعية للجزء الأوّل من النصّ.

[1] – Victor Hugo, O.C. Poésie IV, Les châtiments, P. 15 – 26.

أمّا فيها يخصّ زمن النص السردي فهو عند أبي ماضي غير محدّد، و كذلك المكان، على عكس ما نجده في شعر هيڤو الذي يحدّد في الغالب الإطار المكاني والزمني في بضع جمل. فقصيدة السابع أوت بدأها بتحديد الزمان، فقال:

C'était le sept août. Ô sombre destinée!

C'était le premier jour de leur dernière année.

كان ذلك في السابع أوت، يا للقدر المظلم!

كان أوّل يوم من آخر سنة لهم.

و يعني بذلك آخر سنة لحكم الملوك المحافظين من آل بوربون. أمّا عن المكان فقال:

Seuls dans un lieu royal, côte à côte marchant,

وحيدان في مكان ملكيّ، جنبا إلى جنب يمشيان.

ثمّ بعد تقديم الشخصيّات، و وصفها، يعود ليعطي تفاصيل أكثر عن المكان الذي يستعيد عبره ذكريات تعيده إلى أيام نابليون الأوّل المجيدة، و بعدها يحدّد موضوع النقاش بين الشاعر والملك، ألا و هو حرّية التعبير في الفنّ، ما يجعل بنية نصّه أكثر تمسّكا، و سير الأحداث أكثر منطقية، و تنتهي بالتنبّؤ بما يمكن أن ينجرّ عن كلّ الضغوط التي يعاني منها الأدباء و عامّة الشعب. و قد صدقت رؤى الشاعر، لأنّ ما حدث بعد ذلك من ثورة و انقلاب برهن على ذلك.

و هكذا فإنّ العلاقة بين النصين تبدو لنا إعادة تضمين للأحداث المختلفة، مع إعادة صياغتها، إلاّ أنّها أحداث لا تشير إلى شخصيّات و لا إلى وقائع من محيط أبي ماضي.

و بينما تدور الأحداث في قصيدة هيڤو السابع أوت 1829 حول ثنائيّات: الشاعر/الملك، والحرية/الرقابة، والاستبداد/الثورة. نجد عند أبي ماضي في نصّه: الشاعر/ الملك، والفنّ/القوّة أو السلطة، والجرم/العدالة الإلهية، والشاعر/الطبيعة. فتختفي فيها الثنائيّة الثالثة من قصيدة هيڤو الأولى، ليعوّضها بثنائيّتين أخريين يستمدّهما من نصوص أخرى.

قصيدة "كتابي":

لا يكتفي أبو ماضي في قصيدته "كتابي" بالتناص على مستوى العنوان، حيث أخذ فكرة اعتباره الكون كتابا من عنوان قصيدة لهيڤو هو "الكون كتاب" L'univers est un livre، إنّما ردّد أيضا أفكاره حول الطبيعة الناطقة و موقفه من رجال الدين. و قد تبيّن من خلال هذه الدراسة أنّ أبا ماضي استقى من أسُس فلسفية مختلفة جرّته إلى تناقضات عديدة في التفكير، فبينما كان في قصيدته "الإنسان والدين" من ديوانه الأوّل"تذكار الماضي" يهاجم في شعره المروّجين

للنظريّات العلمية الحديثة كنظرية داروين[1]، حيث اتّهمهم بمحاولة هدم ما شيّده الخالق، إلّا أنّه سرعان ما أظهر كرهه لرجال الدين في قصيدتيه "ضيف ثقيل" و"في سبيل الإصلاح" من الديوان نفسه، إذ سمّاهم بالغربان والأبالسة يسعون وراء المال الذي كان يدفعه المهاجرون كجزية، و أنّهم هم سبب عدم تقدّم بلاد الشام، و وصفهم بالمكر والجشع والدهاء وادّعاء الزهد.

أمّا في ديواني الجداول والخمائل فقد أصبح أكثر تمرُّدا على رجال الدين والكنيسة، و سخر من تقاليد المتصوّفين والنسّاك في قصيدة الطلاسم، حيث وقف في الدير يستنطق الناسكين، في سخرية، مستهترا بشعائرهم، كما اتّهمهم في قصيدته "كن بلسما" بترويع الناس بجهنّم على الرغم من أنّه مدح فيها أحد مندوبي الطائفة الأرثوذكسية في بروكلين[2]. ثمّ أنكر في "ريح الشمال" وجود البعث بعد الموت، لكنّه آمن بتناسخ الأرواح[3] أي العودة على شكل خميلة أو جدول أو فراشة أو نسمة. و لمّا زار لبنان عام 1947، صرّح في مقابلته مع الأديب محمد قرة عليّ، بأنّه "لم يؤمن يوما واحدا"[4]، في حين صرّح هيڤو في وصيّته أنّه يؤمن بالله و إن رفض الطقوس الكنسية و أمر أن لا يحضر جنازته أحد الإكليروس[5]، إذ بقي منتقدا لتصرّفات القدّيسين و قلّل من احترامهم طوال حياته مبرّرا موقفه بمساندة الكنيسة للحكم الإقطاعي المطلق، و وقوفها منذ القرن السابع عشر وراء استبداد الحكّام، كما سكت رجالها على جرائم نابليون الثالث من أجل القصور والتيجان والصولجانات مثلما ذكر في قصيدة "السابع أوت"، ناهيك عن اهتمامهم بمظاهر الشعائر والعبادات بعيدا عن جوهر الإيمان.

أمّا عن اعتقاده الديني فقد كان – كما ظهر في دراستنا لسيرته الذاتية – متحمسا لفولتير في شبابه. ثمّ أصبح كاثوليكيا ليرضى به والدي أديل زوجا لابنتهما، و ظهر في شعره نوع من الإيمان الأدبي الجمالي تأثّرا بكتاب "عبقرية المسيحية" لشاتوبريان، ليصل حدّ الكفر والإلحاد بعد موت ابنته، ثمّ انخرط في حلقة الطاولات الدوّارة للاتّصال مع روحها متشبّثا بكلّ ما يعطيه أملا بخلود الروح، منغمسا في عالم الرؤى والتعاويذ، و في آخر المطاف عاد إلى الله كما رأينا في المبحث

---

[1]– ينظر مثلا: المقتطف، ج12، 1905. ضمن: جورج استيفانوس جحا، إيليا أبو ماضي، ص 29.

[2]– إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 52.

[3]– إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 181.

[4]– خليل برهومي، إيليا أبو ماضي شاعر السؤال والجمال ، ص 109 – 112.

[5] – ينظر: روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص 59.

السابق[1]، إيمان توصّل إليه بالإشراق الروحي والتأمّل والانبهار أمام الطبيعة، لكنّه نفى القول بوحدة الوجود[2]، أي حلول الذات الإلهية في عناصر الكون.

والقصيدة عند أبي ماضي كما عند هيڤو تتبلور فكرة قبل كلّ شيء، و هو القائل في مقال له في السمير: "ليس للفكرة مذهب"[3]. ما يبرّر اقتراضه لأفكار الآخرين. و قد تأثّر بفكرة بلوغ الحقيقة عن طريق البديهة والفطرة والحسِّ الباطني، والتأمّل في الطبيعة وأنّ الكون له نظام، و هو فيض عن الإله، وكلّ ما فيه دالّ على وجوده، فبعد أن قال إنّ الخلود ضرب من الخيال و إنّ الكلّ فانٍ، أصبح في رثائه لأصحابه يتحدّث عن الآخرة، لكنّ موقفه من رجال الدين لم يتغيّر، مثلما يظهر في قصيدته "كتابي"، كما واصل في ذلك حتّى في ديوانه الأخير في قصيدة "الرأي الصواب" التي قال فيها إنّ التعبّد ليس في الصوم و لا في خرق من الأثواب أو العزلة والتنسّك في الدير أو في القفر، بل في مساعدة المعذّبين[4]. أمّا في قصيدته "كتابي" فإنّه كفر بكلّ الأديان، فاصلا بينها و بين الله، و قال:

و سائلة: أيّ المذاهب مذهبي*** وهل كان فرعا في الديانات أم أصلا
و أيّ نبيّ مرسل أقتدي به *** و أيّ كتاب منزّل عندي الأغلى؟
فقلت لها: لا يقتني المرء مذهبا، *** و إن جلّ، إلّا كان في عنقه غلّا[5]

تبرّأ الشاعر من الإسلام و قال إنّ تخوم المالكية ليست تخومه، وعبّر عن كرهه لرجال الدين و اعتبرهم نموذجا للظلم والشرّ والتظليل، إذ يفعلون عكس ما يأمرون به، وفضّل الإيمان بدين الطبيعة*، حيث وجد الطيبة والعطاء في عناصرها فاتّخذ دينها:

و صار نبيّي كلّ ما يطلق العقلا *** و صار كتابي الكونُ لا صحفٌ تتلى
فديني كدين الروض يعبق بالشذى *** ولو لم يكن فيه سوى اللصّ مُنسلا (...)
وديني الذي اختار الغدير لنفسه *** و يا حسن من اختار الغدير وما أحلى! [6]

---

1 – Victor Hugo, O. C. Poésie VI, Les contemplations II, P. 53.

2 – «Je ne suis pas panthéiste. Le panthéiste dit: tout est Dieu. Moi, je dis: Dieu est tout». Victor Hugo, O. C, Correspondance III,: Ed: Ollendorf, Paris, 1904, P. 64.

3– عفيف نايف حاطوم، يوميات إيليا أبو ماضي، ص 245.

4 – إيليا أبو ماضي، إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر وتراب، ص 917.

5– إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 79.

*– و قال في قصيدة "الغابة المفقودة" من ديوانه الخمائل، ص 156، معبّرا عن وحدة الوجود و دين الطبيعة:

وزعمت أنّ الله وهم مرّ في الأذهان مرّا
إنّي لأبصر في الصخور وكلّ شيء منه أثرا.

6– إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 83 – 84.

بعد أن تأمّل سلوك البشر، أعلن إيمانه بحياة الطبيعة الطاهرة التي قادته إلى معرفة حقيقة الوجود والإيمان بإله المحبّة الشامل، و أصبحت معبدا و كتابا مفتوحا يقرأ فيه أسرار الوجود، والذي سمّاه في الطلاسم بكتاب الدهر، و اتّخذها مثالا، مستشهدا بما تبديه عناصرها من مساواة و محبّة شاملة و عطاء دون حساب، فلا الغدير يبخل بمائه، و لا الشهب بضوئها، ولا الغيث يميّز بين الشوك والزهر. ثمّ عرض فكرة التناسخ*، و عودة ما اختفى في شكل آخر، حيث أبصر قرص الشهد إذ أبصر النحل، و رأى واحات النخل في النوى، وإن مرّ به طفل رأى فيه الورى. فلا موت و لا فناء، بل كلّ في الكون يدور.

أمّا هيقو فإنّه قال في قصيدته "الفضاء كتاب" التي جاءت في ديونه "الله":

L'univers, c'est un livre, et des yeux qui le lisent.(1)

الفضاء كتاب، و عيون تقرؤه.

آمن هيقو بالله، لكنّه رفض الوسائط و قال في مذكّراته: "إنّ العقائد والطقوس الدينية نظّارات نرى من خلالها النجوم، و أنا أرى الله بعين مجرّدة"(2). و عبّر عن هذه الروحانية شعرا في قصيدته "رحلة الليل" Voyage de nuit، إذ قال:

Chaque religion est une tour sonore;
Ce qu'un prêtre édifie, un prêtre le détruit;
Chaque temple, tirant sa corde dans la nuit,
Fait, dans l'obscurité sinistre et solennelle,
Rendre un son différent à la cloche éternelle.(3)

كل دين هو برج رنّان،
ما يبنيه كاهن، يهدمه كاهن.
و كلّ معبد يسحب حبله في الليل،

---

*- كتب في مجلّته عن التناسخ: "لا تنثر يد الموت زهرة حتّى تكون يد الحياة قد كوّنت في الزهرة ألف بذرة، في كلّ واحدة منها الزهرة كلّها، بألوانها و أوراقها و عروقها و شذاها". إيليا أبو ماضي، السمير، ع 7، مج 2، 1930، ص 389. ضمن: جورج استيفانوس جحا، إيليا أبو ماضي، ص 99.

1 – Victor Hugo, Dieu– II, L'Océan d'en haut, P. 140.

2– « Les dogmes et les pratiques sont des lunettes qui font voir l'étoile aux vues courtes. Moi je vois Dieu à l'œil nu. » Patrice Boivin, La religion des tables, Université de Paris–Sorbonne, Séance du 20 mars 2010.

3– Victor Hugo, O. C. Poésie VI, Les contemplations II ,P. 145.

يؤدّي في الظلام القاتم والمهيب،

إلى إطلاق صوت مختلف من الجرس الأبدي.

احتفظ في ذاكرته التي ترجع إلى مرحلته الدراسية الأولى بصورة الدير الشبيهة بالسجن، و تناقض و نفاق الرهبان. و روى في قصيدة "كتب في 1846" Écrit en 1846 كيف أنّ الله أخذ بيده منذ قصائده الخالية، إذ كان يدعوه إلى القسم المتواجد في قلب الغابة ليحلم و يفكّر فوق العشب بالقرب من الأمواج، و كيف أصبحت الطبيعة مصدر سعادته و هلعه، وكتابه الذي تعلّم فيه منذ طفولته أن يتهجّى ما تقوله الشجيرات، و يفكّ شفرات العشب، والينابيع، والأزهار والأغصان، ويقرأ حقلا كصفحة مزهرة.

Tout enfant j'essayais d'épeler cette bible

Où se mêle, éperdu, le charmant au terrible ; [1]

مذ كنت طفلا حاولت تهجّي هذا الكتاب المقدّس

حيث يمتزج الساحر بالمهول؛

قرأه كقصيدة رائعة حاول فهم معانيها الغامضة المعبّرة عن العظمة والحبّ والحرّية، و رأى الطبيعة دراما بشخصيات تمتلك كلّ أعضاء الإدراك والتواصل (الفم، الشفة، الأذن، العين)، كلّ شيء يتحدّث و يدلي بشهاداته، وكلّ شيء يرى، فهو يسمع قلب الطبيعة ينبض: المياه تتنهّد، والرياح تعزف على مزمارها، والمحيط يزأر، وللغابة رعشة معدية و أصوات و صرخات يلتقطها الشاعر فيفكّ شفراتها و يترجمها إلى كلمات تدلّ على قوّة الخالق.

و يواصل في قصيدته "كنت أقرأ" Je lisais، بصيغة الماضي، للدلالة على أنّ قراءة تلك القصيدة الإلهية الأبدية عادة لديه منذ الصغر:

J'épelle les buissons, les brins d'herbe, les sources ; (…)

J'étais en train de lire un champ, page fleurie (…)

Lis toujours, lis sans cesse, ô penseur agité,

Et que les champs profonds t’emplissent de clarté !

Il est sain de toujours feuilleter la nature,

Car c’est la grande lettre et la grande écriture ;

Et voir la vérité, c'est trouver la vertu.[2]

أتهجّى الشجيرات، وشفرات العشب، والينابيع؛

---

1 –Victor Hugo, O. C. Poésie VI, Les Contemplations, T II, P. 87.

2 – Victor Hugo, O. C. Poésie VI, Les Contemplations, T II, P. 235 – 236.

و كنت أقرأ حقلا كصفحة مزهرة

و ينصحه طائر بمواصلة قراءة تلك الكتابة العظيمة ليبدّد شكوكه و يعثر على الفضيلة، فيقول له:

اقرأ دائما، اقرأ بلا انقطاع، أيّها المفكّر المضطرب،

ولعلّ الحقول العميقة تملأك بالنور!

من الصحّة أن نتصفّح الطبيعة دائما،

فهي الحرف العظيم والكتابة العظيمة؛

ورؤية الحقيقة هي العثور على الفضيلة.

و بالتالي يؤدّي به تصفّح كتاب الطبيعة الأكبر إلى الاعتصام من معضلات القدر والمصير بالاعتقاد في إله واحد، و يفسّر الشرّ بانسحاب الله، كما يتطرّق إلى مسألة المصير والتقمّص و هجرة الأرواح، و إنكار الجحيم الكاثوليكي والخطيئة الأصلية، والإصرار على كفارة الأشرار، الخ. فيصنّف الناس في سلّم الكائنات L'échelle des êtres، حيث يرتقي الخيّرون إلى الأعلى نحو النور، أمّا الأشرار فيثقلهم جرمهم و يدنّسهم عبؤه فيهبطون نحو هوة عميقة لا يذوقون فيها طعم الراحة، و قد يعودون في صورة حيوان أو نبات أو جماد، كلّ حسب صفاته، لذلك يتأثّر بمعاناة كلّ المخلوقات ويجعل لها روحا، و يسوّي حتّى بين الدود والملك.

و أحيانا تكون الأصوات التي تلتقطها أذن الشاعر هلوسة سمعية كما في قصيدتي "الرعب"[1] Horror (باللاتينية)، و"ما يقوله فم الظلّ" Ce que dit la bouche d'ombre[2] حين تصدر عن الأشباح أو الموتى. فالفم الغامض يكشف للشاعر الهوية العميقة والسرّية للأشياء والكائنات في الكون.

حملت قصيدة "كتابي" لأبي ماضي الروح الإبداعية نفسها التي نجدها عند هيڤو، أمّا ميادين التناص فإنّها تشتمل أغلب مستويات القصيدة، حيث يبحر بنا من تناصّ إلى آخر بدءا من العنوان الذي اختصره من عنوان قصيدة هيڤو، والذي يتكرّر بلفظه و معناه في متون عدّة قصائد لهذا الأخير، ثمّ قلّد الموضوع المتمثّل في اللجوء إلى الطبيعة هروبا من شرور الناس، و ينطلق مثله (في قصيدة "رحلة الليل") من فكرة التبرّؤ من كلّ الديانات والمذاهب، ليجد ملاذه في الطبيعة الفاضلة التي تشكّل عالما مثاليا مبهرا. و هنا يلتقي مع النصّين الآخرين. فالتناصّ عنده يتعدّى مجرّد الاستشهاد أو الإشارة أو التلميح رغم وجود بعض الفروق في التفاصيل بين النصّين، لكن جوهر المسألة يبقى واحد. الزمن غير محدّد، لكن هناك تناصّ مكاني و هو الغاب، و كلاهما تحدّث عن ذاته و عن حالاته النفسية والأسباب التي أدّت به إلى الذهاب للغاب، والجوّ العام

---

1 – Victor Hugo, O. C. Poésie VI, Les Contemplations, T II, P. 269.

2 – Idem, P. 331.

المتمثّل في التأمّل والانبهار والخشوع هو نفسه، فضلا عن الهيام بالطبيعة و محاولة استلهام أسرارها، و أخيرا فكرة التناسخ.

أمّا المستوى المعجمي فقد التقيا في حقل الطبيعة والموجودات الكونية، والحقل الديني، بينما أضاف هيڤو حقل الحواس والتواصل في حين اكتفى أبو ماضي ببعض الألفاظ الدّالة على التعبير. و من الحقل الأوّل أخذ من النصوص التي تأثّر بها ألفاظ مثل: (الحقل، والرّوض، والحَبّ، والنجم، والليل، والريح، والفضاء، والكون، والأرض، والزهر، والنبع، والطير، والذئب) و غيرها ممّا ورد خاصّة في قصيدة "كنت أقرأ" و الجزء الرابع من قصيدة "كتب عام 1846"، و من الحقل الديني نجد ألفاظ مثل: (الكتاب المنزّل، والمذاهب، والغلّ، والكائن الأسمى، والنور، والشهب، والصحف)، كما أخذ بعض الألفاظ الأخرى مثل (قصيدة، الحياة، والمثل، والفضيلة)، و يضيف هيڤو معجم القراءة، كما يتوسّع أكثر في المعجم الديني نظرا لطول قصائده. و تكرار ألفاظ مثل (فضاء أو كون، و كتاب، و دين) لدى الطرفين يجعل منها بؤرة النصّ و نواته الدلالية.

و على المستوى التصويري جاء وصف عناصر الطبيعة الناطقة متماثلا جزئيّا، إذ لم يتوسّع فيه أبو ماضي. من هذه الصور الحركية بعث الحياة في الجمادات و تشخيص كائنات حيوانية، و تجسيد المجرّدات، والتسامي بالمحسوس إلى عالم الخيال (التجريد)، فيستعير من الإنسان صفات لمظاهر الطبيعة، فالريح تهمس، والثرى لها أذن تسمع بها، والنجمة الثكلى تذرف دموعها، وللموتى غصّة، ولكلّ عناصر الطبيعة دين و رأي و أخلاق فاضلة.

القصيدة تقوم على التناص من أوّلها لآخرها، و إن أجرى بعض التعديلات على ما أخذه، ممّا جعل النصوص المرجعيّة التي نهل منها ذات سلطة تأثيرية على النصّ الوليد، إذ تتراءى في نسيجه و إن أعاد صياغتها من لغتها إلى لغته محافظا على الرؤية نفسها. و بعض الأفكار أدرجها أبو ماضي في قصيدته "ريح الشمال" في الجداول، حيث أعطى أيضا للريح روحا إنسانية، واعتبر الكون صفحة واحدة. أمّا في قصيدته "الإله الثرثار" فقد استعار فكرة تساوي كلّ المخلوقات. و لا يتوقّف التناص عند أبي ماضي على الشعر، حيث قال في مقاله "كتاب الطبيعة": "إنّ إنسانا لا يبصر الجمال في ما حوله هو أعمى الروح، و على عقله غشاوة سوداء (...) لا علاج لهذه الحالة إلّا بعودة الإنسان إلى كتاب الطبيعة يطالعه فإنّه الكتاب الأعظم الذي يشتمل على السحر المتجدّد والحكمة التي لا تنفذ. و هي المعلّم الأكبر الذي لا يحتاج المرء إلى غير الإصغاء إليه ليهتدي إلى

السعادة الخالصة من الشوائب"[1]. و بالتالي فإنّ التأثّر يمتدّ ليشمل مقالاته في "السمير" التي صبّ فيها الآراء النقدية المستمدّة من مقدّمات فيكتور هيڤو.

قصيدة "في القفر":

مثال آخر أكثر وضوحا يثبت أنّ أبا ماضي كان يمارس التقليد عن وعي، حيث كرّر المعاني السابقة في قصيدته "في القفر"، و تخيّل نفسه بعيدا عن ضجيج المدينة بعد أن سئم من زيف و نفاق الناس، و تبرّأ من كلّ الكتب السماوية والديانات و أصحابها:

و من العابدين كلّ إله *** و من الكافرين بالأرباب

و من الواقفين كالأنصاب *** و من الساجدين للأنصاب[2]

و هذه معان سار بها في خطا هيڤو من القصائد السالفة الذكر، و من قصيدة أخرى بعنوان "الاستنتاج" conclusion التي دعا فيها صاحبها إلى التّأمل في دلائل وجود الله، و رفض أيّ معلّم سواه. كما رفض كتبهم، و رأى أنّ الكتاب الحقيقيّ ينفتح في الفضاء. قال:

As-tu vu méditer les ascètes terribles ?
Ils ont tout rejeté, talmuds, korans et bibles.
Ils n'acceptent aucun des védas, comprenant
Que le vrai livre s'ouvre au fond du ciel tonnant,
Et que c'est dans l'azur plein d'astres que flamboie
Le texte éblouissant d'épouvante ou de joie.[3]

أرأيت الزاهدين المتشدّدين في خشوعهم؟
إنّهم رفضوا كلّ شيء، التلمود، والقرآن، والتوراة.
لا يرضون بأيّ كتاب (فيدا*)، مدركين
أنّ الكتاب الحقيقيّ ينفتح في أعماق السماء المدوّية،
و أنّه في زرقة الأفق المليء بالنجوم، يلمع
النصّ الباهر من الرعب، أو من السعادة.

---

[1]- إيليا أبو ماضي، السمير، 14- 10- 1953، ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 374.

[2] - إيليا أبو ماضي، الجداول، ص49.

[3] - Victor Hugo, O.C. IX, Religions et Religion, P. 251.

*- فيدا هو الكتاب المقدّس للديانة الهندوسية، وهو كتاب ضخم تمّ تأليفه قبل الميلاد.

الكون إذن كتاب، و هو ما سمّاه الجاحظ "بيان النصبة" الذي يكون بالاعتبار والنظر، و"هي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد"[1]، لأنّ المتأمّل في مظاهر الطبيعة يدرك لغزها عن طريق الإشارات المعبّرة لمظهرها الخارجي، فإن لم تجبه حوارا أجابته اعتبارا، فكلّ ما في الكون، حيّا كان أو جمادا، له دلالة و له إيقاعه الخاص الذي تدركه أذن الشاعر، و له أبجديّته الغامضة التي تلاحظها عينه الثاقبة. و هذه النظرة الثابتة على الطبيعة يندمج فيها الإدراك مع التجريد لقراءة ما وراء الأشياء الملموسة. و هي فكرة تتكرّر أيضا في عدّة قصائد خاصة في ديوانه "التأمّلات"، منذ قصيدته الافتتاحية.

و واصل أبو ماضي في قصيدة "القفر"، بعد أن دعته الحكمة إلى الخروج إلى القفر، ليلتمس فيه النجاة:

ولْيَكُ الليل راهبي، و شموعي *** الشهب، و الأرض كلّها محرابي

و كتابي الفضاءُ أقرأ فيه *** سُوَرا ما قرأتُها في كتاب

و صلاتي الذي تقول السواقي *** و غنائي صوت الصبا في الغاب[2]

أعطى هو أيضا صورا حركية لمناظر الطبيعة مشخّصا إيّاها، على الرغم من أنّ عنوان القصيدة (القفر) يحيل إلى الأرض التي لا شيء فيها، إلّا أنّه جعل الليل راهبا، والشهب شموعا، والأرض محرابا، والفضاء كتابا، و خرير السواقي صلاة، و هبوب النسيم غناء. جعل كلّ ما في الكون دليلا يقوده إلى الإيمان، لكن بما أنّ قصيدة هيڤو فلسفية محضة، عدل أبو ماضي عنها ليستمدّ من قصيدة أخرى من شعر هيڤو المنشور في المجلاّت المصريّة، تحمل عنوان "الشموس الغاربة" Soleils couchants التي ترجمها فخري أبو السعود بعنوان "الطبيعة والإنسان". و وردت في العدد نفسه من مجلّة الرسالة (عددها السابع من السنة الأولى 1933) قصيدة لإيليا أبي ماضي بعنوان: "من أدب الزنوج" على بعد صفحتين من القصيدة المترجمة، ما جعل إمكانية اطّلاع أبي ماضي على أدب هيڤو أمرا جليّا.

و قد ضرب فخري أبو السعود المثل في ذكر الموت وصولته بتلك القصيدة، و قال: "ومن جميل أمثلته مقطوعة هوڤو (الطبيعة والإنسان) التي يقابل فيها بين شباب الطبيعة وشيخوخته، ونضارتها وجفاف عوده، وبقائها و وشك ذهابه، ويتنبّأ بقيام جنازته بين معالم أعيادها، وبمضيّه غير مأسوف عليه منها، ولا محسوس فقدانه"[3]، لكنّ ترجمة أبو السعود متأخّرة على صدور ديوان

---

[1]– الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998، ج1، ص 81.

[2] – إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 49.

[3]– فخري أبو السعود، في الأدب المقارن – الإنسان في الأدبين العربي والإنجليزي، الرسالة، ع 187، 1937، (ص 9 – 17). ص 11.

"الجداول" الذي وردت فيه قصيدة "في القفر" التي تتداخل مع قصيدة هيڤو، ما يؤكّد أخذ أبي ماضي عن ترجمات سابقة، خاصّة ترجمة الخالدي بعنوان "الشموس الغاربات"، والذي شرح محتواها المتعلّق بتصوير غروب الشمس و ظهور الشفق و تكاثف الغيوم والاستدلال بنظره إلى المخلوقات على وجود الخالق، و اعتبَر صاحبها من أولي الألباب الذين يتفكّرون في الخلق مثلما ورد في سورة النبأ. و ترجم مقطعا منها، جاء فيه: "هذه السحب الملوّنة بألوان الرصاص والذهب والنحاس والحديد تستكن فيها الزوبعة والإعصار والصاعقة والجحيم و تدمدم دمدمة خفيّة. فهو الله الذي يعلّقها جميعا في السموات العميقة كما يعلّق الفارس على أوتاد البيت أسلحته المتصلصلة"[1]. والطبيعة من الموضوعات الأساسية للشعر الغنائي، و أبو ماضي يدرجها في مختلف قصائده، لذلك انتقل من فكرة تبنّي دين الطبيعة ليغذّي قصيدته من رافد آخر يتمثّل في القصيدة التي ترجمها الخالدي، والرابط أنّ عظمة الله تتجلّى من خلالها.

و هكذا جمع مرّة أخرى، في قصيدة واحدة (في القفر) بين التناص مع قصيدة "الاستنتاج" و معاني و معجم قصيدة "الشموس الغاربة"، حيث هرع الشاعر مع حبيبته إلى القفر ساعة الغروب للراحة والتنفيس، و أدركهما الليل فكان ضوء الشهاب دليلا، أي أنّ نقطة التحوّل تبدأ بصورة غروب الشمس التي يعلن بها الشاعر عن الخروج من المدينة. قال:

و تركت الحمى و سرت و إيّاها *** و قد ذهّب الأصيل الروابي
نهتدي بالضّحى فإن عسعس اللّيـ *** ـل جعلنا الدليل ضوء الشهاب
و قضينا في الغاب وقتا جميلا *** في جوار الغدران و الأعشاب
تارة في ملاءة من شعاع *** تارة في ملاءة من ضباب[2]

و ممّا قال فخري أبو السعود في ترجمته، على وزن و قافية و رويّ أبي ماضي:

شمسُ هذا النهار قد غربت في *** أُفْقها خلف مكفهرّ السّحاب
و غدا تعصفُ الرياح، و يأتي *** بعد ذاك الظلامُ داجي الإهاب
وَ يَلِي الفجرُ بعد ذاك مضيئا *** مُرسِلا نورَه خلال الضباب
فنهار، فليلة – خطواتُ الد *** هرِ والدهرُ ممعن في الذهاب
سوف تمضي هذه الدهور جميعا *** سوف تمضي معا إلى غير مآب
سائرات على جباه الروابي *** و وجوه البحار ذات العباب
و مياه الأنهار و هي جوار *** لامعات مثل اللّجين المذاب
و على الغاب و هو يدوّي بأروا *** ح الألى قد قضوا من الأحباب (...) [1]

---

[1] – روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص 226 .

[2] – إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 50-51.

والترجمة غير حرفية، إذ أضاف ألفاظا و حذف أخرى، مع الاحتفاظ بالمعنى العام والألفاظ الأساسية. قال هيغو في الجزء الثالث من القصيدة، معبّرا عن رغبته في الهروب من المدينة:

Je veux fuir assez loin pour qu'un buisson me cache [2]

أريد الفرار بعيدا بما يكفي حتى يخفيني الغاب

أمّا في الجزء السادس منها فقال:

Le soleil s'est couché ce soir dans les nuées.

Demain viendra l'orage, et le soir, et la nuit;

Puis l'aube, et ses clartés de vapeurs obstruées ;

Puis les nuits, puis les jours, pas du temps qui s'enfuit. [3]

غربت الشمس هذا المساء بين الغمام؛

و غدا تأتي العاصفة، والمساء، والليل،

ثمّ الفجر، و وهجه المحجوب بالضباب؛

ثمّ الليالي، ثمّ الأيام، آثار الوقت الهارب.

كلّ هذه الأيام سوف تمرّ على وجه البحار والجبال، والأنهار الفضّية، والغابات دائمة الخضرة، دون أن تشيخ، بل ستجدّد شبابها باستمرار، فالنهر ينقل بلا توقّف من الجبال فيضها ليمنحه للبحار، أمّا الشاعر، فمع كلّ يوم ينحني رأسه أكثر للأسفل، و يمرّ مرتجفا تحت الشمس السعيدة، و بينما تبقى الطبيعة بكلّ عناصرها، يمضي هو دون أن يحسّ هذا العالم بأيّ نقص. و هذه القصيدة الغنائية من ديوان "أوراق الخريف" الذي ترجمت منه العديد من القصائد، موضوعها الزمن الذي يحافظ على دورة الطبيعة ولكنّه يطغى على الإنسان. عبّر في سادس وآخر مقطوعة منها بنبرة تراجيدية و حزن رومانسيّ جميل، عن مواجهة مشكلة الموت، و تبدأ بمظهر غروب الشمس، رمز الحياة التي توشك على النهاية، و لا يكتفي فيها بتصوير ما تراه عينه و تسمعه أذنه بل يتعدّى ذلك للتعبير عمّا يدور في مخيّلته. و ما يميّز صوره هو أنّه حين يصف يضخّم و يبدع في الوقت نفسه. شخّص عناصر الطبيعة، و جعل فيها للزمان أقداما تترك أثرا وراءها، و جعل كآبتها و خريفها صدى لما يختلج في داخله من أحاسيس مختلفة كأنّه شيخ دنا أجله، رغم أنّه كتبها في ريعان شبابه.

---

[1] – فخري أبو السعود، الطبيعة والإنسان لفيكتور هوجو، ص 28.

[2] – Victor Hugo, O.C. Poésie II, Les Feuilles d'automne, P. 392.

[3] – Victor Hugo, O.C. Poésie II, Les Feuilles d'automne, P. 395.

الطبيعة في كلتا القصيدتين احتياطي لا ينضب من الصور، كلّ شيء فيها حيّ و له صوت وروح، والشاعر لسان حالها يردّد صداها. و هي حاضرة منذ العنوان الذي يشير في القصيدة الفرنسية إلى الغروب، أي إلى الوقت الذي يمرّ، و في قصيدة أبي ماضي يشير إلى المكان (القفر)، و مع ذلك يلتقيان في الرغبة في الهروب إلى الغاب، و في معجمي الزمان والمكان، فالإطار الزمني نفسه، و من الألفاظ المشتركة الدّالة على ذلك: (المساء، والليل، والفجر، والضحى، والصباح، والوقت)، أمّا الإطار المكاني فيتمثّل في: (المدينة، الغاب، والجبال، والأنهار، والهضاب). و يلتقيان أيضا في الأفعال الدّالة على الحركة: (أهرب، أذهب، أمضي، يأتي، يمرّ، يتدحرج) و يقابلها عند أبي ماضي: (اخرج، هجرت، تركت، سرت، نهتدي). و بنسبة أقلّ، معجم الضجر والموت، و معجم الألوان.

أمّا الصور فإنّها تتجلّى في تشخيص الطبيعة خاصّة، فهي عند هيقو ممثّلة من خلال: (الشمس النائمة في الغمام، و وجه البحار، و وجه الجبال و جبينها و تجاعيدها، و وجه المياه، والجبال المتموّجة، و أنهار الفضة، والزمان الهارب). وهي عند أبي ماضي: (ذهّب الأصيل الروابي، الشمس تلقي ذوب النضار، و مقلة الفجر، و يد المساء، و فم الصباح و عطره).

أرجع بعضهم إسهابه في وصف الطبيعة إلى نشأته في قرية رائعة تمتاز بطبيعتها الخلابة الفاتنة[1]. و قال جعفر الطيار: "لعلّ إيليا سعى أن يكون شعره في معظمه مشبوبا بالتنسيق، في لغة جميلة تطرب لها الآذان، و يهتزّ لها القلب (...) فإذا كان قد استطاع أن يجمع إلى تصويره الصادق (لكن أيّ صدق إذا كان نقلا) هذا الذي يكفي وحده من الوجهة الفنّية للاعتراف له بأنّه قد أدّى مهمّته، فإنّ أبا ماضي شحن هذه المهمّة الأدبيّة بمضمون كاف وحده من الوجهة الأخرى، لأن يبوّئه مقام تأدية الرسالة الإنسانية من شعره"[2]. فقد حاول أبو ماضي أن يظهر بصورة الشاعر المقاوم، الرافض، الثائر، بإحساس وطني، و قومي و إنساني. لكن عن أيّة قضايا كتب في شعره السياسي؟ هل انتقد حاكما معيّنا؟ هل عالج حدثا واقعيا؟ أم أنّه تناول عموميّات يمكن أن تنطبق على أيّ بلد يعاني من اضطرابات سياسية؟ ثمّ ما فتئ يصوّر نفسه وسط الطبيعة على الرغم من أنّه كان يعاني من حياة الغمّ في نيويورك.

إنّ حقيقة التأمّل هو بحث عن جوهر الأشياء، و محاولة التماس الحقائق بعيدا عن الصنعة، فيه حكمة الفيلسوف، ورقّة الشاعر، بعيدا عن القوانين الثابتة، و التعريفات المحدّدة، بعيدا عن الأحكام الشرعيّة، إنّها دنيا الخيال الذي لا تحدّه حدود، لكن إن لم تعبّر القصيدة عن قلق فعليّ

---

[1]- هاني الخير، إيليا أبو ماضي : شاعر الحنين والأحزان، ص 7. و محمد عبد المنعم خفاجي، قصة الأدب المهجري، ص 504. و عيسى الناعوري، أدب المهجر، ص 363.

[2] – ينظر: جعفر الطّيار الكتّاني، إيليا أبو ماضي، دراسة تحليلية، ص 164.

عانى منه الشاعر، و لم يترجم عن مشاعر تقنع القارئ، إن أخذ عن غيره أفكارها و معاجمها، وأحيانا شكلها، و كان الشعر شكلا و مضمونا، أفلا تبقى لأبي ماضي إلاّ مزية الهدم و إعادة التنسيق؟

قصيدة "العير المتنكر":

استمدّ أبو ماضي عنوان و متن قصيدة "العير المتنكر"* أيضا من قصيدة لفيكتور هيڤو يبدو فيها تأثّره به واضحا، و تحمل عنوان "خرافة أم حكاية" Fable ou Histoire، هدف من خلالها إلى كشف حقيقة نظام نابليون الثالث القائم على العنف والجريمة. والقصيدة قصيرة تتكوّن من عشرين سطرا، و هي محاكاة لخرافة جون دي لافونتين La Fontaine "الذئب الذي أصبح راعيا" Le Loup devenu berger، إذ نجد في العنوان اعترافا ضمنيّا بذلك من خلال كلمة (خرافة)، مع تعديل الأسلوب والوزن، والتخلّي عن الحكمة. شبّه فيها هيڤو خصمه بقرد لبس جلد نمر، و قصد بالنمر هنا نابليون الأوّل الذي أراد الطاغية تقليده. قال:

Un jour, maigre et sentant un royal appétit,
Un singe d'une peau de tigre se vêtit.[1]

ذات يوم، هزيلا و محسّا بشهيّة ملكية،
لبس قرد جلد نمر.

فهو قرد سخيف يقلّد سلفه، أي مجرّد صورة هزلية مشوّهة من نابليون الأول. أمّا قصيدة أبي ماضي فهي قصيرة أيضا، إذ تتكوّن من ستّة أبيات، و بدأها بقوله:

زعم المؤدّبُ أنّ عيرا ساءه *** أن لا يُسارَ به إلى الميدانِ
فمضى فقصرتْ القواطعُ ذيلَه *** وسطتْ مواضيها على الآذانِ [2]

و قد ظنّ عبد الكريم الأشتر أنّ أبا ماضي اطّلع على خرافات لافونتين قبل أن يكتب قصيدته هذه على نحو ما فعل شوقي[3]، لكنّ لافونتين، و إن تحدّث عن التنكّر والصوت الكاشف للمحتال، إلّا أنّه لا وجود في قصيدته للمروّض، ما يعني أنّ التقليد كان لقصيدة هيڤو مع استبدال القرد بالحمار، كما أنّ سمات القرد الإمبراطور تشبه سمات العير المتنكّر، و منها التقليد، والتنكّر، وادّعاء الشجاعة، والإفراط في الغطرسة والغرور رغم ضعف البنية. و لم يكتف بتقليد موضوع هوڤو بل استخدم سماته الأسلوبية، حيث لجأ مثله إلى السخرية والتشخيص مستخدما معجم الحيوان

---

*- العَيْر: الحمار الوحشي والأهلي. أراد أن يسير إلى الميدان كالحصان.

1 - Victor Hugo, O.C. Poésie IV, Les châtiments III, P. 139.

2 - إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 29.

3 - إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، الهامش رقم 1، ص 44.

و مفردات الازدراء. علاوة على ذلك، نلاحظ توظيف كلا الشاعرين للسرد الديناميكي السريع بضمير الغائب، فيعرف القارئ بوجود تنكّر منذ السطر الثاني في القصيدة الفرنسية، و منذ العنوان في القصيدة العربية، فضلا عن إيجاز النصّين و أحداثهما، مع توفّر كلّ العناصر التقليدية المميّزة للحكاية، كالصيغة الافتتاحية التي تجذب انتباه القارئ (Un jour) و (زعم)، و احترام المخطّط السردي. و كلّ من المتنكّرين (العير والقرد) انتهى به الأمر أن كشف المروّض هويّته الحقيقية. قال هيڤو:

Un belluaire vint, le saisit dans ses bras,
Déchira cette peau comme on déchire un linge,
Mit à nu ce vainqueur, et dit : Tu n'es qu'un singe !

أقبل المروّض، و أمسك به بين عضديه،
مزّق ذلك الجلد كما يمزّق الثوب،
و عرّى ذاك المنتصر، و قال: ما أنت إلاّ قرد!

و قال أبو ماضي:

حتّى إذا جاء المروّض و اعتلى *** متنيه راب الفارس الكشحان*
لكنّه مازال غير مصدّق *** حتى علا صوت كصوت الجان
فاستلّ صارمه فطاح برأسه *** و رمى بجثّته إلى الغربان

و مثلما علا صوت العير المتنكّر كان قد علا صوت القرد، حيث قال هيڤو:

Il s'écriait, poussant d'affreux rugissements

كان يصيح، مصدرا أصواتا رهيبة.

فكلا المتنكّرين كان يتباهى بصوته، لكنّه خسر أمام المروّض، أي الشاعر القادر على رؤية ما وراء المظاهر، حيث كشف التنكّر، فالنقل واضح، لكنّ أبا ماضي كشف عن هويّة المقلَّد في البيت الأخير الذي يتضمّن حكمة:

ما دام يصحب كلّ حيّ صوته *** هيهات يخفي العير جلد حصان

و بينما نجد في قصيدة هيڤو إشارات إلى السياق الاجتماعي والسياسي، و مقارنة الشعب بالقطيع السائر كالأعمى الجبان وراء الإمبراطور الظالم، فإنّ نصّ أبا ماضي لا يحيل إلى حدث أو شخص معيّن، بل يعمّم مثلما يظهر من مطلع قصيدة طويلة له بعنوان "يا نوح! أين دلائل الطوفان؟"، حيث قال فيها:

أهلَ الفسادِ و زمرةَ الشَّيطانِ *** كم تدّعونَ محبةَ الأوطانِ! [1]

---

*- الكشح : ما بين الخاصرة إلى الضلع الخلفي.

و منها استُل الأبيات الستة التي أدرجها في ديوانه "الجداول" بعنوان "العير المتنكّر"، كما وردت في مجلّة السمير حيث تحدّث عن قصّة سمعها صديقه مسعود سماحة من رجل إيطالي أعجبته فنظّمها شعرا و بعثها لأبي ماضي، و هي بعنوان "الحمار وجلد الأسد"، خلاصتها أنّه مشى بذلك الجلد فاستنفرت منه الأسد فتوهّم المغرور أنّ نهيقه بات كالرعد، فأطلقه و ضحكت منه الوحوش، و ذكر أبو ماضي أنّ هذه الحكاية الرمزية شرقية، و أنّ لمختلف الشعوب مثلها، و إنّه بدوره نظّم حكاية كهذه اقتضتها واقعة حال، و هي "العير المتنكّر"[2]، لكنّه لم يذكر الواقعة التي استدعت هذه القصيدة، كما أنّ كثرة التفاصيل المشتركة مع قصيدة هيڤو تجعلنا نستبعد كون ذلك مجرّد صدفة، أو وجود مصادر مشتركة.

ج- قصائد أخرى يظهر فيها التناص بنسب متفاوتة:

قصيدة "المساء":

خاطب إيليا أبو ماضي في قصيدة "المساء" فتاة سمّاها باسم والدته "سلمى"، و بدأها بوصف مشهد لمظاهر الرهبة في الطبيعة ساعة المساء، على غرار ما جاء في قصيدة فيكتور هيڤو "عند النافذة في الليل" À la fenêtre, pendant la nuit، و وصف مثله السحب هاربة والبحر ذابلا. قال هيڤو:

Sur l'océan blêmi ;

Les nuages ont l'air d'oiseaux prenant la fuite ;[3]

على المحيط الباهت؛

الغيوم تبدو وكأنّها طيور هاربة.

و قال أبو ماضي:

السُّحبُ تركضُ في الفضاءِ الرَّحبِ ركضَ الخائفِينْ (...)

والبحرُ ساجٍ صامت فيه خشوعُ الزاهدينْ[4]

و ليل أبي ماضي كليل هيڤو يحجب ظاهر الأشياء دون أن ينال من جوهرها، كما أنّه فرصة للتأمّل واسترجاع الذكريات. و قد اعتمد كلّ منهما في نصّه على تساؤلات تتعلّق بمصير الكون والجزء المجهول منه، و عبّر عن اختفاء النور، وانتشار الصمت، وانطفاء مظاهر الحياة في

1- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ما لم تجمعه الدواوين، ص 1039.

2- إيليا أبو ماضي، السمير، 13- 02- 1940. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 96 – 97.

3 – Victor Hugo, O.C. Poésie VI, Les Contemplations, T.2, P. 243.

4- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 56 – 62.

الكون، و عن فكرة الفناء و خوف الإنسان من العدم والزوال و عجزه عن مواجهة مصيره. لجأ هيڤو إلى السجلّ الملحمي، مسلّطا الضوء على هشاشة الإنسان ومخاوفه مقابل فضاء لا حدود له، علاوة عن ذلك جعل للكون روحا إلهية لانهائية، أمّا الإنسان فمحكوم عليه بالمعاناة، ممّا يضفي نبرة مأساوية على القصيدة. أمّا أبو ماضي فعلى الرغم من تكراره أنّ الموت بالمرصاد، فإنّه يختم قصيدته بمحاولة تهوين الموقف و تسكين هواجسَه بالدعوة إلى تجاهل الكآبة، و محاولة الاستمتاع بمفاتن الطبيعة قبل أن يطويه ضباب العدم.

قصيدة "تعالي":

في هذه القصيدة دعوة للحبّ بعيدا عن التقاليد، و عن أعين الناس، اقتداء بالحرّية التي تتمتّع بها عناصر الطبيعة. و لفيكتور هيڤو قصيدة تحمل العنوان نفسه: "Viens"، و فيها أيضا دعوة للحبّ على أنغام الطبيعة، والأمر نفسه في قصيدته "ذات مساء بينما كنت أنظر إلى السماء" Un soir que je regardais le ciel، و هما من ديوانه "التأمّلات". قال هيڤو في القصيدة الأولى إنّ أسعد أغنية هي تلك التي تغنّيها الطيور[1]، داعيا إلى الحبّ دائما و أبدا، وقال على لسان حبيبته في القصيدة الثانية:

Aimons ! c'est tout. Et Dieu le veut ainsi (…)
Viens, bien-aimé ! N'entends-tu pas toujours
Dans nos transports une harmonie étrange ?
Autour de nous la nature se change
En une lyre et chante nos amours ! [2]

لنحبّ ! هذا كلّ شيء. والله يريد ذلك أيضا (…)
تعال أيّها الحبيب! ألا تسمع دائما
في اندفاعاتنا انسجاما غريبا؟
الطبيعة تتغيّر من حولنا
إلى قيثارة وتتغنّي بحبّنا!

و قال أبو ماضي:

تعالَيْ نطلقُ الروحين من سجنِ التقاليد
فهذي زهرةُ الوادي تذيعُ العطرَ في الوادي

---

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 147 – 148.

2 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 193– 196.

وهذا الطيرُ تيّاه فخور بالأغاريد
فَمَن ذا عنَّفَ الزهرةَ أو مَن وبّخَ الشَّادي ؟ (...)
تعالَيْ قَبلَما تسكتُ في الروضِ الشَّحاريرُ
ويذوي الحَورُ والصفصافُ والنّرجسُ والآسُ[1]

و هو كذلك عنده من مشيئة الله:

تعالَيْ إنَّ رَبَّ الحبّ يدعونا إلى الغابِ

و نجد لديهما دعوة لانتهاز الفرصة قبل أن ينقضي ذاك اليوم السعيد. و يختم هيڤو بطلب النسيان و رمي الكأس في البحر بما أنّ تلك الأيام الخوالي تركت المكان للمرارة والأحزان.

قصيدة "السجينة":

"السجينة" قصيدة أخذ عنوانها حرفيّا من قصيدة La captive من ديوان "الشرقيات"، و قد ذكرها الخالدي ضمن عناوين عدّة قصائد من هذا الديوان[2]، و بينما قصد الشاعر الفرنسي امرأة أخذت سجينة لأحد قصور الأتراك، جعلها أبو ماضي زهرة قطفها ولوع بالزهور لَعُوب، و حبسها في قصر له الأوصاف نفسها، فالمصير واحد، والمعاناة واحدة، و حنين و تذكّر لدى كلّ منهما لموطنها ومناظره، و تفضيله على القصر الذي سجنت فيه على الرغم ممّا فيه من مظاهر الرفاهية. رسم هيڤو صورة نفسية لامرأة ممزّقة بين الحنين إلى وطنها وإعجابها بتلك الأراضي الشرقية حيث "يفتح القمر في الأمواج مروحته الفضّية".

Si je n'étais captive,
J'aimerais ce pays,
Et cette mer plaintive,
Et ces champs de maïs,
Et ces astres sans nombre,
Si le long du mur sombre
N'étincelait dans l'ombre
Le sabre des spahis. [3]

لو لم أكن أسيرة،
لأحببت هذا البلد،

---

[1]– إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 30 – 33.

[2] – روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص 226 .

[3] – Victor Hugo, Œuvres complètes, ode, p. 79 – 82.

وهذا البحر الشاكي،
و حقول الذرة هذه،
وهذه النجوم التي لا تعدّ،
لو لم يكن على طول الجدار المظلم
يلمع في الظلال
سيف سباهيس*.

و قال أبو ماضي:

لَعَمْرُكَ ما حُزْني لمالٍ فقَدتُه *** و لا خانَ عهدي في الحياة حبيبُ
ولكنني أبكِي وأندبُ زهرةً *** جناها ولُوع بالزهورِ لَعُوب (...)
لها الحجرةُ الحسناءُ في القصر إنّما *** أحَبُّ إليها روضة و كثيب (...)
تحنُّ إلى مَرأى الغدير وصوتهِ*** و تُحرَمُ منه والغديرُ قريب
بها من أنوف الناشقين توَعُّك *** ومن نظراتِ الفاسقين ندوب[1]

حيث أعطى لها الشاعر كلّ أوصاف المرأة الأسيرة التي وقعت بين يدي شخص مستهتر. و جعل القصيدة بكائية رثائية على هذه الزهرة السجينة التي حكم عليها بالموت البطيء في سجن فاخر، بينما اكتفى هيڤو بالإيحاء إلى معاناة سجينة القصر التركي من خلال التعبير عن حنانها إلى البيئة التي ألفتها، و وجود حارس يمنعها من الهروب بحدّ السيف.

قصيدة "التمثال":

تحدّث هيڤو في قصيدته La statue عن تمثال من الملح أقيم للشاعر الروماني القديم يوفيناليوس Juvénal الذي وصف هوّة الكون العميقة التي سقطت فيها الإمبراطورية الرومانية بسبب كثرة آثامها[2]، و له قصيدة أخرى بالعنوان نفسه في ديوانه "الأشعّة والظلال"، تحدّث فيها عن تمثال من المرمر أشفق عليه الشاعر لأنّه منسيّ في مكان مهجور[3]، أمّا تمثال المرمر المسنون الذي وصفه أبو ماضي في قصيدته هذه فيتلاءم مع قصيدة "إلى عمود ساحة فاندوم" A la Colonne de la place Vendôme التي تصف ذاك النصب الشهير كبقايا مجد الإمبراطورية العظيمة والجيش العظيم:

---

* – السبحيون هم في الأصل فرسان الداي حسين.

1 – إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 16 – 20.

2 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 229 – 230.

3 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les Rayons et les Ombres, p. 541– 544.

Débris du Grand Empire et de la Grande Armée,

Colonne, d'où si haut parle la renommée ! [1]

والعمود يعلوه تمثال نابليون الأوّل الذي أمر ببناء هذا التذكار ببرونز المدافع المأخوذة من العدوّ. و يسرح هيڤو في خياله فيتصوّر ماضي شخصيات تماثيله بكلّ أحداثها و تفاصيلها، والوضع الذي آلت إليه، و كلّ ما توحي به الأماكن التي هي فيها. أمّا تمثال أبو ماضي فهو:

مِنَ المرمَرِ المسْنونِ صاغوا مِثالَهُ *** وطافوا به من كل ناحيَةٍ زُمَرْ

وقالوا: صنعناهُ لتخليدِ رسمِهِ *** فقلتُ: ألا يفنى كما فَنيَ الأثَرْ؟ [2]

لكنّ أبا ماضي لم يحبّ ذاك التمثال مثل نظيره الفرنسي، بل انتقد تشييد البشر للتماثيل والطواف حولها كي تتحقّق مآربهم، و لام الناس على حصرهم العظمة في ذوي المال والقوة ، بينما رأى أنّ الطبيعة وحدها تستحقّ أن تشيّد لها التماثيل، فالعظمة الحقيقية في الليل والضُّحَى والشمسِ والقمر و غيرها من مظاهر الطبيعة، و قلب الشاعر الموضوع إلى موعظة سطحية. وعلى عكس نصب الشاعر الفرنسي الذي يمتلك مرجعيّة حقيقية، فإنّ موضوع أبا ماضي مبني على الخيال المحض.

قصيدتي "رؤيا" و "رؤيا ثانية":

الرؤى عند هيڤو عميقة و ذات بعد تأمّلي و فلسفي، و تدخل في إطارها أحلام اليقظة التي يسرح فيها في الخيال، فقصيدته "رؤيا" Vision[3] تتعلّق بحلم ما ورائي يشمل القيامة والحساب وخطايا الإنسان، و غضب الربّ، و تظهر فيها صورة الشاعر النبيّ صاحب الرؤى. بينما حقائق الأشياء التي تكشّفت لأبي ماضي في حلمه تتعلّق بأحد النقّاد الذين تهجّموا عليه. قال:

إني حَلَمتُ كأنَّما أنا سائر *** في روضةٍ خلاّبةٍ غنَّاء

فإذا ورائي في الحديقةِ نابح*** ضَارِي الْمَحَاجِرِ ضَامِرِ الْأَحْشَاءِ [4]

و ينهي القصيدة بسخرية حيث لم يفز خصمه إلّا بنعله الذي طار حين رفسه. أمّا "الرؤيا الثانية" فيصف فيها جرادة رآها الشاعر في منامه ملقاة في مستنقع مالح:

وحلَمتُ ثانيةً وكان الكونُ لم *** تبرحْ عليه كَلاكلُ الظَّلمَاءِ

أنّي رأيتُ جَرادةً مَطْروحةً *** في سَبْخَةٍ منهوكةَ الأعضاء

ترنو إلى الأُفُق البعيدِ بمُقلةٍ *** كلمى وتشتِمُ أنجمَ الجوزاء [1]

---

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, p. 229 – 238.

2– إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 53 – 55.

3 – Victor Hugo, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 105.

4– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 887 – 888.

و تتطلّع هذه الجرادة المتعبة نحو السماء التي سمعت أنّ بها جنّة لا تفنى، فتسبّ أنجم الجوزاء. سألها الشاعر عمّا أصابها، فسكتت، و أجابت صديقاتها أنّها حاولت الصعود إلى جنة الخلد التي في السماء بعد أن ملّت من العيش في الأرض جاثمةً على الأقذَاء، لكنّها سقطت لأنّها مجرّد حشرة حقيرة لم تخلق للأجواء. و جعل الشاعر من هذه الحكاية عبرة للناس الحمقى الذين يطلبون ما ليس لهم، فيخسرون ما بين أيديهم. و جرادة أبي ماضي أشبه بالضفدع في قصيدة هيڤو "Le Crapaud" التي قال فيها – واصفا هذا المخلوق المحتقر:

Près d'une ornière, au bord d'une flaque de pluie,
Un crapaud regardait le ciel, bête éblouie;
Grave, il songeait ; l'horreur contemplait la splendeur.
Oh! Pourquoi la souffrance et pourquoi la laideur ? [2]

بالقرب من شبق، على حافة بركة مطر،
ضفدع يحدّق في السماء، كائن منبهر.
جادّ، يحلم. البشاعة تتأمّل الروعة.
أوه! لما المعاناة ولما القبح؟

و في القصيدة حكمة أيضا تتمثّل في إعادة القيمة للكائنات المحتقرة. أمّا الرؤى والأحلام فهي كثيرة في شعر هيڤو، منها الرؤيا التي انبثق منها ديوان "أسطورة القرون" التي تحدّث عنها في القصيدة الافتتاحية لهذا الديوان بعنوان "Vision d'où est sorti ce livre". فضلا عن أحلام اليقظة في قصيدة "Rêverie" من ديوانه "الشرقيات"، والتي يعبّر فيها عن رغبته في الغرابة والتغيير، و الهروب بعيدا عن رتابة الحياة اليومية، و عن الجوّ الخريفي الكئيب. أمّا في ديوانه "أوراق الخريف" فيقف على "منحدر الحلم" La pente de la rêverie ليعبّر عن تجربة شبه صوفية لحالم جالس أمام نافذته، لكنّه يحذّر من الإغراق في الخيال كي لا ينحدر في ظلام اللولب العميق.

قصيدة "في الليل"، و لها عنوان فرعي هو: "متى يذكرُ الوطنَ النوّمُ":

لفيكتور هيڤو الكثير من القصائد عن الليل، منها قصيدة ذات عنوان بسيط، ألا و هو "ليل" Nuit[3]، وصف فيها السماء والأجواء ليلا، حين يسود الصمت، و يختفي كلّ شيء، و يحسّ فيها كلّ مخلوق بوجود الخالق الغامض العظيم. كما تحدّث عن ليالي الشتاء الطويلة، و عن الليل

1– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 889 – 890.

2 – Victor Hugo, O. C – Poésie X, La Légende des Siècles IV, P. 165.

3 – Victor Hugo, Toute la lyre, T. 1, P. 108.

المظلم المنبعث من الإنسان في قصيدته "ليالي الشتاء" Nuits d'hiver [1]، و في قصيدته القصيرة "ليالي جوان" Nuits de juin [2]، تأمّل و وصف الطبيعة نصف نائمة لحظة المساء بين غروب الشمس والليل، مع استدعاء كلّ الحواس في فضاء أبيات معدودة أعطاها بعدا كونيّا، حيث أشار إلى السماء المرصّعة بالنجوم، والفجر الذي يبدو ككائن خارق يتجوّل وراء الأفق منتظرا ساعة بزوغه. أمّا ليل أبي ماضي فهو مجازي، إذ يذكّر المهاجرين معه بوطنهم الذي خلّفوه لئلا يناموا عنه:

جلستُ وقدْ هجعَ الغافلونْ *** أفكّرُ في أمسِنا والغَدِ

وكيف استَبَدَّ بنا الظالمونْ ***وجَاروا على الشيخ والأمرَد [3]

و عبّر عن ضيقه حين يتذكّرُ الحروب وويلاتها على شعبه، مستجيبا لآلام وطنه وأحداثه. ويتساءل إلى متى تستمرّ الحرب عليه، و يختم بقوله:

متى يذكرُ الوطنَ النُّوَّمُ *** كما تَذكُرُ الطّيرُ أوكارَها؟

و هي تتناص مع قصيدة "إلى النوّم" À ceux qui dorment التي قال فيها صاحبها:

Réveillez-vous, assez de honte !

Bravez boulets et biscayens.

Il est temps qu'enfin le flot monte.

Assez de honte, citoyens !

Troussez les manches de la blouse [4].

استيقظوا، كفى عارا!

واجهوا المدافع و قذائفها.

لقد حان الوقت كي يرتفع المدّ أخيرا.

كفى عارا أيّها المواطنون!

شمّروا عن سواعدكم.

و هو يخاطب مواطنيه، و يدعوهم إلى الثورة على الظلم بكلّ ما يقع تحت أيديهم من سلاح، و يذكّرهم ببطولات و شجاعة آبائهم في حروب نابليون، و قد كان هو نفسه أوّل المقاومين لنابليون الثالث، حيث تخلّى عن منصبه في الدولة و تمّ نفيه و تهديده بالقتل، في حين أنّ أبا ماضي يدعو

---

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie XVI, Les quatre vents de l'esprit III, P. 45.

2 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les rayons et les ombres, P. 565.

3– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان إيليا أبو ماضي، ج2، ص 425 – 428.

4 – Victor Hugo, O.C. Poésie IV, Les Châtiments, P. 311.

غيره من المهاجرين إلى الدفاع عن الوطن في حين لا يظهر دوره هو، و لا يبيّن لهم سبل النضال: أبالقلم أم بالعودة إلى أرض الوطن و رفع السلاح؟

قصيدة "العميان":

صدرت القصيدة في المجموعة الأولى للرابطة القلمية بعنوان "نحن"، ثمّ في الجداول بعنوان "العميان". قال فيها:

عاش مِلتن فلم يكنْ مذكورا

و هوميروسُ كالشيخ كان ضريرا

ولقد ماتَ ابن بُردٍ فقيرا

أرأيتمْ كما رأى العميانُ؟ *** أفلستمْ بنورهِمْ تَهتَدونا؟ [1]

تأثّر فيها بهيغو في قصيدته "إلى شاعر أعمى" À un poète aveugle التي ذكر فيها كلّا من ملتن وهوميروس دون أن يذكر اسم الشاعر الأعمى الذي يخاطبه قائلا:

Chante ! Milton chantait ; chante ! Homère a chanté.

Le poète des sens perce la triste brume ;

L'aveugle voit dans l'ombre un monde de clarté.

Quand l'œil du corps s'éteint, l'œil de l'esprit s'allume. [2]

غنّ! فقد كان ملتن يغنّي. غنّ! فقد غنّى هوميروس.

إنّ شاعر الحواس يخترق الضباب الحزين؛

والأعمى يرى في الظلام عالما من النور.

فحينما تنطفئ عين الجسد تضيء عين العقل.

هي قصيدة صغيرة مكوّنة من رباعيتين، مدح فيها شاعرا أعمى، و كلاهما ذكر فضل هؤلاء الشعراء الذين أناروا الدرب لغيرهم، فقد أخذ أبو ماضي العنوان، مع تحوير بسيط، كما أخذ معاني المتن و الشخصيات بأوصافها و أفعالها. و أضاف أبو ماضي ابن برد، كما جدّد في الشكل، فنوّع في قوافي الأقفال و خرجاتها، ما جعل موسيقاها أقرب إلى الشعر الغربي.

قصيدة "يا أنشودتي انطلقي":

أنشودة في ضميري كم أُواريها *** وما شِفَائي إلا أنْ أُغَنِّيها (...)

---

[1]- إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 73 - 76.

[2] - Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 85.

يا نفسُ سَرّي ويا أنشودتي انطلقي *** من عالَم الصَّمت إنَّ الصَّمتَ يُؤذيها [1]

لكنْ أنشودة أبي ماضي يريد أن يروي فيها عن الحروب الأوروبية التي يفتك فيها أهلها بعضهم ببعض، أمّا هيڤو فإنّه يطلب من قصائده أن تنطلق لتحارب الأشرار، و ذلك في قصيدة تحمل عنوان "إلى أغانيّ" À mes odes:

Mes odes, c'est l'instant de déployer vos ailes.
Cherchez d'un même essor les voûtes immortelles;
Le moment est propice… Allons !
La foudre en grondant vous éclaire,
Et la tempête populaire
Se livre au vol des aquilons. [2]

يا أغانيّ، حان وقت بسط أجنحتك.
وابحثي بالاندفاع نفسه عن القبب الخالدة؛
اللحظة مواتية ... هيّا!
سينيرك الرعد المزمجر،
والعاصفة الشعبية
تسلّم أمرها لريح الشمال.

واليوم الذي يحصل فيه ذلك – بالنسبة لأبي ماضي – هو العيد قد لاحت مواكبه، و بالنسبة لهيڤو هو يوم الأضحية. و له قصيدة أخرى بعنوان: "قصائدي!" Mes poèmes ! يطلب فيها أيضا من قصائده الطلب نفسه:

Mes poèmes ! Soyez des fleuves!
Allez en vous élargissant!
Désaltérez dans les épreuves
Les cœurs saignants, les âmes veuves,
Celui qui monte ou qui descend. [3]

يا قصائدي! كوني أنهارا!
و اذهبي متمدّدة!

---

[1]– إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 912 – 913.

[2] – Victor Hugo, O.C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 119 – 124.

[3]– Victor Hugo, Œuvres Complètes, Océan vers, éd: Albin Michel, Paris, 1942, P. 12.

و اروي في المحن
عطش القلوب الدامية والنفوس المترمّلة،
و كلّ من يصعد أو يهبط.

يحثّ الشاعر قصائده على أن تنطلق كالأنهار، وبعبارة أخرى أن تكون قويّة من أجل نشر الفرح والأمل. والتناص هنا أيضا يتعدّى بنية العنوان ليشمل الأمر الموجّه لقصائده بالانطلاق لكي تحلّق حول العالم، والكشف عن الغرض من الشعر، و تجسيد كلّ منهما لقصائده، و كذا تحديد الهدف من ذلك.

قصيدتَيْ " انقر يا دف على الطارة*":

لأبي ماضي قصيدتان بهذا العنوان: "انقر يا دف على الطارة" من مجموعة "ما لم تجمعه الدواوين"، يدعو فيهما حملة الفكر إلى محاربة الجهل. قال في الأولى على بحر (بحر المتدارك) :

يا قومي قد طفح الكيلُ *** وتعالَى للقِمم السيلُ
وتنكّر للصبح الليلُ *** واستأسدَ جُعلانُ الحارهْ
فدعَوا «أيارَ» وأطيارَهْ *** والخمرَ وربَّ الخَمارهْ
ولينفخْ كل مزمارهْ *** لِنشُنَّ على الجهلِ الغارهْ[1]

و قال في الثانية:

قد عاد النَّقْرُ على الطَّارهْ *** والشاعرُ حرّك أوتارهْ
ليُعيّن الحقَّ وأنصارَهْ *** الآخذَ مالَ المحتاجِ [2]

نصّان يحاوران معا نصّا واحدا من ديوان "العقوبات" لهيغو بعنوان "رنّي، رنّي دائما، يا أبواق الفكر" Sonnez, sonnez toujours, clairons de la pensée اتّخذ فيه من النبيّ يوشع بن نون عليه السلام رمزا لمحاربة الجهل والظلم، إعلاء لصفة الشاعر الرسول الذي تضاهي قوّته الشعرية البطولة الأسطورية للنبيّ المحارب:

Quand Josué rêveur, la tête aux cieux dressée,
Suivi des siens, marchait, et, prophète irrité,
Sonnait de la trompette autour de la cité, [3]

عندما سار يوشع حالما، و رأسه مرفوع إلى السماء،

---

*- الدفّ آلة إيقاعية عربية قديمة مكوّنة من إطار يسمّى *الطارة* تشّد عليها.

1- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ما لم تجمعه الدواوين، ص 1052.

2- المصدر نفسه، ص 1077.

3 - Victor Hugo,O.C. Poésie IV, Les Châtiments, P. 363 - 288.

متبوعا من طرف قومه، والنبيّ غاضب.

يرنّ البوق حول المدينة،

و يحيل هنا إلى قصّة النبيّ يوشع حين اتجّه ببني إسرائيل نحو مدينة أريحا، فحاصرها و أمر بالدوران حولها سبع مرات، مع النفخ في الأبواق لإصدار الأصوات التي أدّت إلى سقوط أسوار المدينة. أمّا في قصيدتي إيليا أبي ماضي فإنّ الشاعر هو الذي ينفخ مزماره، و يدعو غيره – مثلما هو الحال في عنوان قصيدة فيكتور هيڤو – إلى الفعل نفسه. و بغضّ النظر عن التشابه الواضح في العناوين، فإنّنا نلاحظ لديهما معا الفكرة نفسها في استعمال المزمار لإعلاء راية الفكر.

قصيدة "الفقير":

في هذه القصيدة التي عارض فيها قصيدة "المساء" لخليل مطران وزنا و قافية و معجما – مثلما أشرنا في الفصل السابق – تحدّث عن فقير يرعى نجومَ الليل باكيا من الجوع واليأس. و يلوم الأغنياء المتنعّمين بغناهم بينما الفقير يعاني، و يدعوهم إلى العطاء مذكّرا إيّاهم أنّ الله سيجزيهم على ذلك. قال:

فَمِنَ القساوةِ أن تكونَ مُنعّما *** و يكونَ رهنَ مصائبٍ وبلاء

وتظلَّ ترفُل بالحرير أمامَه *** في حين قد أمسى بغيرِ كساء (...)

إن كانت الفقراءُ لا تَجزيكمُ *** فاللهُ يَجزيكمْ عن الفقراء [1]

لا يكاد يأتي فيها بمعنى لم يسبق إليه، فقد استمدّ أفكارها و ألفاظها من مصادر مختلفة، حيث تعتبر نقطة التقاء بين المؤثّرات الغربية و الشرقية، فالأفكار نفسها وردت في قصيدة "للفقراء" Pour les pauvres، والتي قال فيها:

Donnez, riches! L'aumône est sœur de la prière.

Donnez! afin que Dieu, qui dote les familles,

Donne à vos fils la force, et la grâce à vos filles; (...)

Donnez! il vient un jour où la terre nous laisse.

Vos aumônes là–haut vous font une richesse. [2]

تصدّق أيها الغنيّ! فالصدقة أخت الصلاة.

تصدّق! حتى أنّ الله الذي يرزق العائلات،

يمنح لأبنائكم القوة والنعمة لبناتكم.

---

[1] – إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 211.

[2] – Victor Hugo, O.C. Poésie II, Les feuilles d'automne, p. 377– 378.

تصدّق! سيأتي يوم تفارقنا فيه الأرض.

فصدقاتك هناك في الأعلى تجعلك غنيّا.

و قد وصف الشاعر في هذه القصيدة فقيرا يجوب الليل جائعا و تعيسا، بينما الأغنياء يبذّرون أموالهم في الحفلات و هو ينظر إلى خيالاتهم الراقصة، و أفراد عائلته تركهم في الجوع والعراء. يذكّرهم الشاعر بما يعانيه الفقراء ويدعوهم إلى تقديم الصدقات، مذكّرا إيّاهم أنّ الله سيجازيهم على ذلك. والقصيدة طويلة التزم فيها صاحبها بوحدة الموضوع، على عكس أبي ماضي الذي خرج عن الموضوع ليتبرّأ من البكاء على الأطلال قبل أن يعود من جديد لندب حالة التعساء.

قصيدتي ""السيد المجتبى" و"أيلول الشاعر":

كتب أبو ماضي عن شهر أيار (مايو) في عدّة قصائد مثلما كتب عن الربيع عامّة، مردّدا أفكار و أوصاف هيغو لهذا الشهر الذي أورد اسمه صريحا في عناوين ثلاثة قصائد. قال أبو ماضي في قصيدته "السيد المجتبى" الذي قصد به شهر مايو:

كأنّي "بأيارَ" خيرِ الشهورِ *** أتاهُ البشيرُ بذاك النَّبا

فوشّى الرياضَ وحلّى الحُقولَ *** وزان الوِهادَ وزانَ الرُّبا

وقال لأغصانه: صَفّقي *** وللطيرِ في الأرضِ أن تَخطُبا

وللنّسَماتِ تَجوبُ البلادَ *** و تملؤها أَرَجًا طيّبا (...)

فهذا القريضُ حفيفُ الغصونِ *** وشدْوُ الطيورِ، ونفحُ الصَّبا [1]

و كذلك هيغو في قصيدته "مايو" Mai يذهب إلى الحقول ليستمع إلى محادثة الأوراق والأعشاش بين الأغصان، و حيث لا وجود إلّا لإله واحد وهو الحبّ، و أبريل نبيّه. يتخيّل نفسه ضيفا في تلك الحفلة التي تغنّي فيها الطيور، و يقول:

Je ne laisserai pas se faner les pervenches

Sans aller écouter ce qu'on dit sous les branches,

Et sans guetter, parmi les rameaux infinis,

La conversation des feuilles et des nids; (...)

Dans les ravins où mai plein de roses abonde.[2]

لن أدع البنفسج يذبل

دون أن اذهب للاستماع لما يقال تحت الفروع

1- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أبي ماضي، ج2، ص 525.

2 – Victor Hugo, Toute la lyre, T1, P. 395.

ودون أن أترقّب، بين الأغصان التي لا نهاية لها،
محادثة الأوراق والأعشاش؛ (...)
في الوديان التي تكثر فيها في مايو الورود.

و لأبي ماضي قصيدة أخرى بعنوان "شاعر الشهور" الذي يعتبره شهر الحبّ والجمال، مقارنة بفصل الشتاء:

"أيارُ" يا شاعرَ الشُّهورِ *** وبسمةَ الحب في الدهورِ
وخالقَ الزهرِ في الرَّوابي *** وخالقَ العِطرِ في الزهور[1]

أمّا هيڤو فله عدّة قصائد حول هذا الشهر، منها قصيدة عنوانها " في مايو"[2] En mai، قال فيها هو أيضا إنّ كلّ شيء يعبّر عن الحبّ، و كلّ شيء يتحدّث و يستمع، فللكهف فمّ، وللنبع صوت، والطبيعة تعمل دون توقّف، وتنشد شعرا. و يواصل في قصيدة أخرى عنوانها "أوّل مايو"[3] Premier mai، حيث يتصوّر أنّ كلّ شيء في شهر مايو يتمتم: أحبّك! والأزهار تنشر عطورها في الغابة، و الطيور أصواتها الناعمة، الجبال والحقول والبحيرات وأشجار البلوط المتحركة تكرّر الرباعية التي صنعتها الرياح الأربع، و كلّ شيء يتجدّد. و يرى أبو ماضي أنّ الطبيعة تتجدّد في فصل الخريف، و ذلك في قصيدته "أيلول الشاعر"[4] (أي سبتمبر)، و التي شخّص فيها شهر أيلول، فجعله يمشي و يصفّق في الحقول، موظّفا كلّ قنوات الوصف كالبصر والشم والسمع.

قصائد حول موضوع الشاعر:

أجمل موضوعات أبي ماضي ما كتبه حول الشاعر، فهو عنده بمنزلة النبيّ، يرى سرّ الوجود، ويصوّر الكون و ينصر الضعيف، و يتنبّأ بالشيء قبل حدوثه. هو بلبل صدّاح و فيلسوف مجنّح. كتب العديد من القصائد حول الشاعر و وظيفته، و يلتقي في كثير من الأفكار والصور مع ما كتبه هيڤو حول الموضوع، خاصّة في قصيدته التي تحمل عنوان "وظيفة الشاعر" التي سبق أن لخّصها روحي الخالدي في حديثه عن ديوان "الأشعّة والظلال" الذي وردت هذه القصيدة في مطلعه. و ممّا قاله ترجمة عن فيكتور هيڤو، إنّ الشاعر تهتزّ بين أصابعه جميع ألياف القلب الإنساني كما تهتزّ أوتار العود، و كلامه صدى لكلام الله تعالى، يدافع عن الدين والوطن، والطبيعة عود كبير و هو الريشة الإلهية التي تضرب على أوتاره. يهيم فيها ناشرا نشيده بين الناس

---

[1]- إيليا أبو ماضي، الخمائل، ص 102.

[2] – Victor Hugo, Dernière Gerbe, Ed: C. Lévy, Paris, 1902, P. 113.

[3] – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 121, 122.

[4]- إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 891.

و زارعا الحبّ والأمل في قلوبهم[1]. فأبو ماضي في موشّحه "العميان" مثلا، تحدّث عن ضرورة الارتقاء بالشعر، و رفع الشعراء إلى مرتبة الأنبياء، كما فرّق بين الشاعر صاحب الرسالة الذي يهدي الناس بنوره، والقريب من الله، والشاعر الذي كلّ همّه القشور والمظاهر. قال:

إنّما نحن معشر الشعراء *** يتجلّى سرّ النبوة فينا [2]

و كان قد كتب قصيدة بعنوان "الشاعر" في ديوانه الثاني، جاءت على شكل حوار بينه و بين فتاة تسأله من يكون، فقال فيها واصفا الشاعر بأنّه من يفنى في الآخر، وأنّه:

يرى أفُولَ النجمِ قبلَ أفولِه *** ويرى فَناءَ الشيءِ قبلَ فَنَائه (...)

يبكي مع النائي على أوطانهِ *** ويشاركُ المحزونَ في عَبرَاتهِ (...)

هو من يعيشُ لغيرهِ ويظنُّهُ *** مَن ليس يفهمُهُ يعيشُ لذاتِهِ!!! [3]

حدّد وظيفة الشاعر الاجتماعية، فهو كما صوّره هيڤو من قبل، مخلوق لا يحيا لنفسه بل للآخرين، و له عين تستطيع أن ترى ما لا تراه عين الإنسان العادي، فيصوّر الكون و يدرك أسرار الوجود، و يتنبّأ كالكاهن بالأشياء قبل حدوثها. كما كان أبو ماضي ينتهز مناسبات تكريم أو تأبين أصدقائه من شعراء المهجر ليبيّن فضل الشاعر على الإنسانية، متأثّرا بما قاله هيڤو عن طبيعة الشاعر و وظيفته. قال في قصيدة "دمعة الشاعر" التي أهداها إلى روح خليل مطران:

عندما أبدعَ هذا الكونَ ربُّ العالمينا

ورأى كلَّ الذي فيه جميلاً وثمينا

خلَقَ الشاعرَ ...كي يَخلُقَ للناس عُيونا (...)

إنه روح كريم لبِسَ الطين المَهينا

ونبيٌّ بَهَرَ الخَلقَ وما أعلن دينا...!!

يلمحُ النَّجمَ خفيّاً ويرى العِطر دفينا [4]

عظّم شأن الشاعر فجعله نبيّا و فيلسوفا و مصوّرا يخدم إله الجمال، حيث رأى أنّ وظيفته هي التعبير عن جمال الخلق، لأنّه هو وحده من يكشف عن مواطن الحسن ويظهرها للناس، فهو يرى ما لا يراه غيره، فلا يقف على مظاهر الأشياء و يصوّر ما يراه في قوالب جميلة و موسيقي يسمع أنغام الكون و يردّد صداها دائما حائر بين أمسه و غده المجهول. والأفكار نفسها ردّدها في

---

[1] – ينظر: روحي الخالدي، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب و فيكتور هيڤو، ص 236 .

[2] – إيليا أبو ماضي، الجداول، ص 73.

[3] – إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان إيليا أبي ماضي، ج2، ص 250.

[4] – إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 954.

قصيدته التي تحمل عنوان: "إنّه الشاعر"[1] التي قالها بمناسبة نشر ندرة حداد لديوان "أوراق الخريف" عام 1932، حيث قال أنّ الله لمّا أنشأ الوجود، أدرك أنّه نسي أن يخلق له عينا ترى جمال الكون:

فإذا كائن له هيكلُ الطي *** ن وفي هيكل التراب إله!

إنّه الشاعر خالق الرؤى والأفكار، و ترجمان الكون. و لمّا توفّي ندرة حدّاد رثاه بقصيدة "سكت الشادي و بحّ الوتر"[2]، فصوّر فيها كذلك الشاعر رسولا نبيّا و نفحة قدسية. و لأبي ماضي قصائد أخرى تناول فيها موضوع الشاعر، منها قصيدتي: "الشاعر في السماء" و "قطرة الطلّ" اللتان تغنّى فيهما برسالة الشاعر نحو قومه و وطنه، وقصائد أخرى مثل "الشاعر والأمة" و "الكريم".

كلّ هذه الأفكار صدى لما كتبه هيڤو في العديد من المواضع عن فكرة الشاعر النبيّ*، صاحب الواجب الإنساني، ففي قصيدته الطويلة "وظيفة الشاعر" Fonction du poète التي افتتح بها ديوان "الأشعّة والظلال"، كما في قصيدة "الشاعر" لأبي ماضي، صوتان يتحاوران، أحدهما يدعو الشاعر إلى الابتعاد عن مشاكل الشعب والملك و أحقادهم، و ينصحه بالذهاب إلى الغاب، والمحيط والصحراء الواسعة ليغنّي بروحه الطاهرة، والصوت الثاني هو للشاعر الملتزم الذي يردّ قائلا أنّه يحبّ الطبيعة التي نسج أفضل أفكاره ممّا تهمس به عناصرها، و لأنّها حرّة و معطاءة، و لا تعرف الكراهية، لكنّ الظروف تتطلّب الالتزام بقضايا العصر، و من العار على المفكر أن يرحل عن المدينة ليغنّي دون فائدة لذلك لا يستطيع أن يبقى أصمّا أمام صرخات إخوانه، بل يضيف آلامهم إلى آلامه، و يواسيهم بشعره. قال:

Le poète en des jours impies
Vient préparer des jours meilleurs.
Il est l'homme des utopies,
Les pieds ici, les yeux ailleurs.
C'est lui qui sur toutes les têtes,

---

[1] – إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، ما لم تجمعه الدواوين، ص 1125.

[2] – إيليا أبو ماضي، الأعمال الشعرية الكاملة، تبر و تراب، ص 966.

* – ترجع هذه الفكرة إلى اليونان القدامى الذين منحوا للشعراء لقب الألوهة و شرفها، حيث روى هوراس عن المغنّي "أمفيون Amphion، باني أسوار طيبة، أنّه حرّك الأحجار بصوت قيتارته". كما آمنوا أنّ الشعر فيه نبوءات. و كذلك كان الشاعر عند الرومان، ثمّ كرّر ذلك الرومانسيون (وردزويرث و كولريدج و شيلي و غيرهم). ينظر: هوراس، فنّ الشعر، تر: لويس عوض، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988، التصدير، ص 43 – 44.

En tout temps, pareil aux prophètes,
Dans sa main, où tout peut tenir,
Doit, qu'on l'insulte ou qu'on le loue,
Comme une torche qu'il secoue,
Faire flamboyer l'avenir ![1]

الشاعر في الأيام العصيبة
يأتي ليحظّر لأيام أفضل.
إنّه رجل اليوتوبيا،
قدماه هنا، وعيناه في مكان آخر.
هو الذي فوق كلّ الرؤوس،
و في جميع الأزمنة، مثل الأنبياء،
في يده التي تسع لكلّ شيء،
يجب، سواء أتعرّض للذمّ أو المدح،
مثل الشعلة التي يهزّها،
أن يجعل المستقبل يلمع!

ميّز بين وظيفة الشاعر الملتزم والشاعر الغنائي، و عبّر عن دور الأوّل في المجتمع، والذي يكون بمثابة شعلة يضيء الطريق للبشرية، و يواصل أنّ الشعراء هم الحكماء الذين يستنبطون من تأمّلاتهم ومضات سماوية، و هم المناضلون والمثابرون الذين ينيرون الدرب للأمة و يقودونها إلى المبادئ السامية، لذلك ينصح الشعوب بالاستماع إلى الحالم المقدّس:

Lui seul distingue en leurs flancs sombres
Le germe qui n'est pas éclos.

هو وحده الذي يميّز في الجوانب المظلمة
البذرة التي لم تفقس بعد.

هو وسيط بين العالمين الروحي والحسّي لأنّه بالإضافة إلى دقّة الملاحظة، والخيال، يمتلك الشاعر الحدس الذي يجعل منه كاهنا أو حتّى نبيّا كاشفا للحقائق، ينفذ إلى صميم الأشياء، وكلمته ذات الجوهر الإلهي، تنقل الإيمان وتزعزع الأمور. و قصائد هيڤو حول هذا الموضوع أكثر من أن تحصر في بحث واحد، فمنها أيضا قصيدة "الشاعر لنفسه" Le poète à lui-même[2]، والتي

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les Rayons et les Ombres, P. 388 – 389.

2 – Idem, P. 399.

يطلب فيها من الشاعر أن ينثر أغنيته الدينية المقدّسة على الجميع. و قصيدة بعنوان: " إلى شاعر"[1] À un poète التي ينصح فيها هذا الأخير أن يختفي عن الأنظار، و أن يدع شعره يتدفّق في هدوء. أمّا قصيدة "الشاعر في الثورات" Le poète dans les révolutions من ديوانه الأوّل الذي أعلن منذ مقدمته عن وظيفة الشاعر، فهي أشبه بالقصيدة الأولى، إذ واصل الحوار بين الصوت الذي ينصح الشاعر أن لا يضمّ شرور الدنيا إلى مصائبه، و صوت الشاعر الملتزم الذي يردّ:

Quoi ! mes chants sont-ils téméraires?
Faut-il donc, en ces jours d'effroi,
Rester sourd aux cris de ses frères !
Ne souffrir jamais que pour soi !
Non, le poète sur la terre
Console, exilé volontaire,
Les tristes humains dans leurs fers ;
Parmi les peuples en délire,
Il s'élance, armé de sa lyre,
Comme Orphée au sein des enfers.[2]

ماذا ! هل أغنياتي متهوّرة؟
هل يجب إذن، في هذه الأيام العصيبة،
البقاء أصمّا أمام صرخات إخوانه!
أن لا يعاني أبدا إلّا من أجل ذاته!
لا، الشاعر في الأرض،
المنفى الطوعي، يواسي
الناس الحزينين في أغلالهم؛
و وسط هذيان الشعوب
يندفع، مسلّحا بقيثارته،
مثل أورفيوس في العالم السفلي.

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie III, Les Rayons et les Ombres, P. 483.

2 – Victor Hugo, O. C. Poésie I, Odes et Ballades, P. 39.

و يواصل الصوت الآخر محاولة إقناعه أن لا يخاطر بحياته وهو في عزّ شبابه من أجل أناس يتّجهون إلى الهاوية و أنّ أغانيه لن تنقذهم، لكنّ الشاعر يصرّ على أنّه من الواجب البقاء وفيّا للمظلومين. و قد جعله في هذه القصيدة كوسيط بين الله والبشر، و مصلحا عظيما له القدرة على الإرشاد واستلهام آلام المجتمع، و يغنّي دوما أمجاد وطنه ومآسيه، ونبيّ يهدي إلى القيم، و يحمل شعلته الخالدة التي تبدّد ظلام الماضي والمستقبل معا. شبّه الشاعر الحديث بالشاعر البدائي أورفيوس *Orphée الذي تواصل مع الكائنات و مع العالم الآخر بما امتلكه من قوّة و سحر الكلمات والإيقاع، إذ كان الشعر عند قدماء اليونان يلقى مصحوبا بأنغام القيثارة، و كان يُنظر إلى الشاعر على أنّه حالم و ساحر يكلّم الله روحه، و له قوى استثنائية تسمح له بالارتقاء فوق البشر العاديين لأنّه يستطيع أن يطرق باب المجهول ليصل إلى الحقيقة الكامنة فيما وراء الطبيعة، كما أنّه يشعر ويسمع بروح موسيقية هدير الغابة و صفير الرياح و شدو العندليب و همس الساقية، و ينفذ إلى قلب هذا العالم ليفصح عن الجمال، و قد اعتبره هيڤو نموذجا للشاعر الغنائي الذي سيطر على شعره طوال حياته.

كما كان لفيكتور هيڤو العديد من القصائد حول الشعراء الذين أعجب بهم، و منها ما كان نموذجا لأبي مضي، خاصّة تلك التي كتبها في ديوانه الأوّل عن ألفونس دي لامارتين بعنوان: À M. Alphonse de L.، والتي لمّح فيها إلى وظيفة الشاعر النبيّ مستعينا بشخصيات الكتاب المقدس. و في ديوان "التأمّلات" قصيدة "الشاعر"[1] Le poète التي جاءت تكريما لشكسبير، و تأمّلا في عبقريّته الغريبة التي تخترق سرّ الكائنات.

و لا يتوقّف ما أبدعه هيڤو حول هذا الموضوع على هذه النماذج بل نجد له حيّزا في كلّ أعماله. أمّا أبو ماضي فليس من ريب في أنّه غذّى شعره بما قرأه عن شعر فيكتور هيڤو، و من الأمور المشتركة تكرار لفظة الشاعر، و إعطاء الأمر للشعوب وللشعراء الذين يرغبون في الانسحاب من المجتمع، فضلا عن توظيف علامات التعجّب، والمعجم الديني (الله، الأنبياء...) والتعبير بصيغة الجمع، والتعريفات: (إنّه، هو...)، واختيار الأوزان الخفيفة، أمّا على مستوى الأفكار فنجد التناقض نفسه بين الشاعر الصالح والشاعر الأناني ذي النزعة الفردية، و تحديد وظيفة كلّ منهما. والشاعر في نظر أبي ماضي كما عند هيڤو، فيلسوف و كاهن و نبيّ يستطيع

---

*– أعدّ فيرجيل (في الإنياذة) صورة ميثولوجية لأورفيوس Orphée شاعر الطبيعة، و مرجع كلّ شعر، من الشعر الرعوي إلى الشعر الميتافيزيقي. نزل إلى الجحيم ليعيد زوجته المتوفّاة، و لمّا فتن حراس الجحيم سمح له بإرجاعها إلى عالم الأحياء. ينظر:

Romain Vignest, La latinité dans la poésie de Victor Hugo pendant l'exil, P. 4.

1 – Victor Hugo, O.C. Poésie V, Les Contemplations, T.1, P. 297.

سماع و رؤية ما لا يراه أو يسمعه الناس بعبقريته الشعرية التي تسمح له بإدراك العلاقات الدقيقة بين الكائنات المختلفة، والتحاور مع عناصر الطبيعة.

و يطغى التناص أيضا على مقالات ابي ماضي النقدية، مثلما بيّنا في عدّة مواضع، و من ذلك ردّه على تشاؤم بعض الكتّاب في استفتاء ظهر في إحدى المجلّات المصرية حول مصير الشعر، إذ زعموا أنّ الشعر قد دخل في طور الانهزام، فقال أبو ماضي: "يدوم الشعر ما دام الكلام. والكلام باق ما دام في قلب الإنسان رغائب و أشواق (...) و ما دام الليل ينسدل في الأرض على عاشقين (...) و ما دامت الطير تغنّي والجداول تترقرق والأزهار تصطبغ بألوان الشمس و تنشر طيوبها مع النسمات. ما دامت هذه كلّها فسوف يظلّ في زاوية من الأرض شاعر تلمس قلبه يد الآلهة فينبع سحرا أو شعرا أو خمرا"[1]. و جاء ردّه مشابها لردّ هيڤو على من زعموا الشيء نفسه من الغربيين، إذ ربط الإبداع الشعري بعطاء الطبيعة، و هو قوله الذي أورده العقّاد في وحي الأربعين، إذ قال: "ينادي كثير من الناس في أيّامنا هذه- لاسيّما المضاربون و فقهاء القانون- بأنّ الشعر قد أدبر زمانه. فما أغرب هذا القول؟! .. الشعر قد أدبر زمانه! لكأنّ هؤلاء القوم يقولون إنّ الورد لن ينبت بعد، وأنّ الربيع قد أصعد أنفاسه، و أنّ الشّمس كفّت عن الشروق، و أنّك تجول في مروج الأرض فلا تصادف عندها فراشة طائرة، و أنّ القمر لا ينظر له ضياء بعد اليوم، والبلبل لا يغرّد (...) لكأنّهم يقولون إنّه لا أحد اليوم يبكي على القبر، و لا أم تحبّ وليدها، و أنّ أنوار السماء قد خمدت، وقلب الإنسان قد مات"[2]. و هذا ردّ على سيطرة التقاليد الشعرية القديمة و تراجع الشعر في القرنين السابقين، حيث رأى أنّ بواعث الشعر المتمثّلة في محاسن الطبيعة و خلجات النفوس، مثلما كان الحال عند شكسبير، لا تزال قائمة. و كان هذا الكتاب بالنسبة لأعماله في المنفى أشبه بمقدّمة كروميل لأعماله المسرحية، إذ قدّم فيه خلاصة فكره الجمالي، جاعلا الفنّ في خدمة الحقيقة.

كلا القولين يبدأ بزعم الناس أنّ الشعر ولّى زمانه، و كلاهما ربطه بدورة الحياة في الطبيعة، و كلاهما أصرّ على أنّ الشعر باق ما بقي نبض للحياة. إذ رفضا اعتبار الزمان مقياسا لجودة الشعر، كما أنّ الأفكار جاءت بالترتيب نفسه. والصور الفنّية و عناصر الطبيعة نفسها تتكرّر في القولين، ما ينفي الصدفة و توارد الخواطر، خاصّة و أنّ قول الشاعر الفرنسي قد سبق ترجمته إلى اللغة العربية، و أنّ بقاء أبي ماضي على اتّصال بمصر لا جدال فيه.

---

[1] – إيليا أبو ماضي، الشعر والحياة، السمير، 11-03-1938. ضمن: يوميات إيليا أبو ماضي، تح: عفيف نايف حاطوم، ص 35- 36.

[2] – عباس محمود العقاد، ديوان من دواوين، ص287.

و يدعّم الطرح السابق قول أبي ماضي في مقال آخر له في مجلّته "السمير: "أمّا الفكرة فلا يستطيع أحد أن يحجبها عن أحد فهي ملك الناس كلّهم، لا يمكن حصرها في مكان و لا يستطيع أحد أن يستأثر بها في زمان دون زمان"[1]. و كأنّه هيڤو و هو يتكلّم عن أهمية الفكر في مقدّمة ديوانه "العقوبات" إذ قال:

«La pensée échappe toujours à qui tente de l'étouffer. Elle se fait insaisissable à la compression ; elle se réfugie d'une forme dans l'autre. Le flambeau rayonne ; si on l'éteint, si on l'engloutit dans les ténèbres, le flambeau devient une voix, et l'on ne fait pas la nuit sur la parole ; si l'on met un bâillon à la bouche qui parle, la parole se change en lumière, et l'on ne bâillonne pas la lumière. « Rien ne dompte la conscience de l'homme, car la conscience de l'homme, c'est la pensée de Dieu.»[2]

أي أنّ "الفكرة تفلت دائما ممّن يحاول كبتها، إنهّا تلجأ من شكل لآخر، فالمصباح مضيء، و إن حاول أحد إطفاءه، أو غمسه في الظلمات، فإنّ المصباح يتحوّل إلى صوت، و لا نسقط الليل على الصوت، وإن وضعوا كمّامة على الفمّ الذي يتكلّم، فإنّ الكلام يستحيل إلى ضوء، ولا نكمّم الضوء. "لا شيء يروّض سريرة الإنسان، لأنّ سريرة الإنسان هي فكرة الرّب".

و قول أبي ماضي مبتور، مثلما ورد في المرجع، لكنّ الموضوع واحد، و هو يتعلّق بحريّة الفكر، و عدم قدرة أيّ أحد عن كبته أو حجبه، و لا عن حصره. فكلاهما يتمسّك بحبال الفكر قولا و فعلا، إذ حاول أبو ماضي أن يوسّع من مساحة الفكر في شعره، فنزع إلى العقل والتفلسف حتّى يكون أهلا بسلفه النموذجي.

---

[1]– إيليا أبو ماضي، السمير، ع 12، 1929، ص 531. ضمن: جورج استيفانوس جحا، إيليا أبو ماضي، ص 22.

[2] –Victor Hugo, O.C. Poésie IV, Les châtiments, Introduction, P. 2.

خاتمة:

سمح الأدب المقارن منذ نشأته أوائل القرن التاسع عشر في جامعات فرنسا بالبحث عن علاقات التأثير والتأثّر بين آداب تنتمي إلى لغات و قوميات مختلفة، و ما فتئ يتطوّر على مدى ما يقارب قرنين من الزمن حتّى أضحى على يد الأمريكيين ذوي الفكر الليبرالي لا يبالي بالحدود القومية، كما تخطّى حدود الأدب للمقارنة بما هو غير أدبي، والاهتمام بعلاقات التشابه والتوازي والقرابة، و مع ذلك بقيت دراسات التأثير والتأثّر هي الطاغية على الميدان، كما كشف هذا البحث عن التداخل بينه و بين النقد الأدبي ليهتمّ بالسياق الداخلي للنصوص، و بالتحليل والتقييم، بعد أن كان لا يهتمّ إلّا بالوصف والإحصاء.

كما تمّ الكشف عن التقلبات والتحدّيات المتعدّدة التي واجهت الأدب المقارن، و كيف أصبح يستعين بالمناهج البنيوية و ما بعدها، كعلم النفس المقارن، و النقد الثقافي الذي تداخل معه ليولّد نظريات المثاقفة و حوار الحضارات بما يتماشى مع العولمة الثقافية والرقمنة، فضلا عن اهتمام المقارنين بنظرية التلقّي لدراسة كيفية الاستقبال الإبداعي للأعمال الأجنبية و درجة محاكاتها. ثمّ كيف تماشى مع فلسفة ما بعد الحداثة و نظريات ما بعد البنيوية في مفهوم العمل المفتوح والتركيز على وقع النص و شدّة أثره في المتلقي تأليفا وتأويلا.

و كان لا منّاص أيضا من الوقوف على نظرية التناص التي ذاعت منذ أواخر الستينات، وشكّلت نقطة تحوّل من البنيوية إلى ما بعد البنيوية، وكيف بدأ بعض النقّاد المقارنين بالتوجيه نحو دراسات تناصية مقارنة، لما لها من تداخل مع التأثير والتأثّر، و كيف أصبح التناص آلية إجرائية من آليات المنهج المقارن يتجاوز دراسة المصادر والتأثيرات، بالوقوف على الكيفية التي تشتغل بها هذه الأصول في النص المركزي الذي بات فضاء متعدّد المعاني يقوم القارئ بحلّ شفراته، ناهيك عن معالجة قضية التقليد والابتكار، والعلاقة بين الأحفاد والآباء، استعانة بالمنهج النفسي، ما فتح إمكانيات واسعة للتطبيق.

هذا التداخل بين المناهج لم يشر إليه إلّا نادرا في النقد العربي، كما ندرت الدراسات التي ألقت الضوء على المفاهيم الأخرى التي نافست مفهوم التناص، والتي أضافها جيرار جينيت في إطار الشعرية، منذ أواخر السبعينات، ناحتا إيّاها من مصطلح التناص نفسه، لذا سعيت، من خلال هذا البحث للتعريف بمختلف التفاعلات النصية و ما يرتبط بها من مصطلحات ومفاهيم، و تمّ التوصّل إلى تداخلها وتشابهها الكبير مع مصطلحات النقد العربي القديم الذي تناولها ضمن موضوع السرقات الشعرية، ما يرجّح اطّلاع صاحبها على مؤلّفات تراثنا النقدي، اللهمّ إلّا إذا كان لهما مصدرا مشتركا، ألا و هو النقد الأرسطي الذي ما انفكّ جينيت يحيل إليه.

خاتمة

و اتّضح من خلال البحث أنّ الدراسات المقارنة العربية استمدّت من خليط من المناهج الغربية، و التقت معها في ميادين البحث الرئيسية: التأثر والتأثير، والتشابه، والتلقّي، والترجمة، والتيارات، والموضوعات، والأساطير...الخ، ولكن ليس بالدرجة نفسها، حيث مالت إلى دراسة التأثير كونه أولاها بالظهور، إذ لم تطوّر المناهج المقارنة الأخرى إجراءاتها التطبيقية إلّا بعد منتصف القرن العشرين، و قد ساعد حضور بعض المقارنين الفرنسيين لتدريس هذا العلم في مصر على انتشاره، فضلا عن الجهود المبذولة في الجزائر باللغة الفرنسية منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، والتي لا يكاد يذكرها أحد على الرغم من أنّها كانت صاحبة الفضل في السبق إلى الكثير من الموضوعات المقارنة في الوطن العربي.

أمّا طلائع المقارنة التي ظهرت على أيدي الشاميين خاصّة، فإنّها شملت علاقات التشابه قبل ظهور هذا المنهج في أمريكا. إلّا أنّ مسار هذا العلم انعرج نحو دراسات التأثير بعد ظهور كتاب "الأدب المقارن" لمحمد غنيمي هلال الذي أعاد تناول موضوعات الجزائري ابن أبي شنب، كموضوع التأثر بألف ليلة وليلة، و تأثّر دانتي برسالة الغفران وقصة الإسراء والمعراج التي تعود إلى آداب العصور الوسطى والآداب القديمة، و أضاف إليها العلاقات بين الأدبين العربي والفارسي، كما شاعت الدراسات التي تناولت القصة على لسان الحيوان، واقتصرت أغلب الدراسات التطبيقية اللاحقة على هذه الموضوعات، نظرا لصعوبة التطبيق على أعمال تنتمي إلى لغات مختلفة، ما جعلها تجترّ عموميات ذكرها قلّة من النقّاد الذين أتقنوا اللغات الغربية. لكنّ هذا لا ينفي وجود بعض الاستثناءات، أمّا ما تناول الشعر العربي الحديث فأغلب الإشارات اكتفت بتحديد القصائد ذات الأصول الغربية لدى قلّة من الشعراء المتأثّرين بالشعر الإنجليزي.

كما أبرز هذا البحث أسبقية الشاميين إلى نقل أغلب المناهج الغربية، بما فيها الاتجاهين الماركسي والألماني في تسعينات القرن العشرين، و ذاعت مؤخّرا دراسات اهتم فيها أصحابها بالدور الذي لعبته المؤثرات الأجنبية في شعرنا العربي المعاصر، فضلا عن التأثير في المجال الروائي، ليبقى البحث عن أثر الشعر الغربي في الشعر العربي الحديث هو الموضوع المغيّب في الدراسات المقارنة العربية على الرغم من توفّر مادة البحث.

أمّا ما يخصّ علاقة الأدب المقارن بالتناص فمن الملاحظات التي تمّ رصدها: قلّة التنظير له عند العرب، عدا ما كتبه الناقد الفلسطيني عزّ الدين المناصرة الذي أدرك أنّ التناص أصبح من آليات المقارنة. و نلاحظ إلى جانب ذلك، غياب التطبيقات في مجال التناص بين أعمال أدبية من لغات مختلفة، ناهيك عن سوء الفهم والخلط بين المصطلحات الغربية و مصطلحات البلاغة العربية، و بين أنواع و أشكال و موضوعات التناص، إضافة إلى عدم رواج مصطلحات جيرار جينيت بسبب تعدّدها و غموض ترجماتها. و ركّزت كلّ الدراسات على التناص في إطار لغة

واحدة، و هي اللغة العربية دون النقد والتحليل. و درس التناص بمعزل عن الأدب المقارن، حيث خصّته مجلة "ألف" المصرية بعدّة بحوث، كما حظي باهتمام النقّاد المغاربة الذين تفاعلوا مع المناهج الفرنسية منذ أوائل الثمانينات، واختلف النقّاد العرب حول علاقته بقضية السرقات الشعرية التي أعادوا طرحها، و لم يدركوا أنّ السرقة شكل من أشكال التناص عند الغربيين، و سمّاها المناصرة بالتلاص.

و توصّلت إلى نتائج أبرزها أنّ أهمية الأدب المقارن باعتباره جسرا بين آداب من لغات مختلفة برزت بعد انفتاح الأدب العربي على الآداب الغربية و تسرّب الاتّجاه الرومانسي إليه بنزعتيه الإنسانية والطبيعية مع مطلع القرن العشرين، حاملا شعار الحرية والتجديد شكلا ومضمونا. كما حمل معه موضوعات و أشكالا و أجناسا أدبية جديدة، وسمات فنّية مختلفة نسبيّا مع تلك الموروثة عن التراث العربي، كالتمحور على الأنا و تصوير الانفعالات، والتعبير عن مشاعر الحزن والكآبة والغربة والوحدة، والقلق واليأس والحيرة، و ظهور مفاهيم نقدية جديدة كالتجربة الشعرية والوحدة العضوية والصور الكلّية. و مثلما عرف الأدب العربي فترة من الركود والانحطاط إبان العصر المملوكي و عصر الدولة العثمانية حين انطوى على نفسه، كذلك عرفت الآداب الغربية ما سمّي بعصور الظلام، إذ لم تتطوّر إلّا بعد اطّلاعها على الثقافة العربية الإسلامية والتراث اليوناني واللاتيني. و بالتالي، فإنّ النهضة نتيجة حتمية للتفاعل بين الآداب، لكن على الرغم من اغتناء الأدب العربي و لوحظ وجود بفضل هذا التفاعل إلّا أنّه وجد خصوما انطلقوا من موقف الاعتداد بالثقافة القومية لرفض كلّ دخيل. و في المقابل شنّ المجّددون حربا على المقلّدين عامة من خلال نقدهم لشوقي، و وضعوا حدّا لمقولة الاكتفاء الذاتي للآداب القوميّة، خاضوا معارك أدبية عابوا من خلالها تقليد القديم، بينما باركوا تقليد الآداب الغربية طلبا لكلّ ما هو جديد، كونها تعبّر عن روح العصر، و إن سبقتهم بقرن على الأقلّ.

وفي هذا الإطار، تبيّن أنّ التقليد كثر في الشعر الغنائي خاصّة عند جماعة أبوللو، و أعضاء مدرسة المهجر بأمريكا الشمالية، والذين نادوا بالعودة إلى الطبيعة والنفور من الحياة المدنية والثورة على مقاييس الموروث الأدبي، إذ كانوا أقلّ تمسّكا بالتقاليد الشعرية العربية، و أكثر احتكاكا بالآداب الغربية التي نهلوا منها سواء بطريقة التقليد أو بطريقة الهضم والاستيعاب. لكن هذا لا ينفي تأثّر الناثرين أيضا كالمويلحي والمنفلوطي على معرفتهما المحدودة باللغة الفرنسية.

وبيّنت الدراسة أنّ هيڤو الذي ترك ما يزيد عن عشرين ديوانا شعريّا، و بلغ عدد مؤلفاته ستّين مجلّدا في شتى صنوف الإبداع، كان من أبرز و أفضل الكتّاب الرومانسيين الذين ترجم لهم، لشدّة الإعجاب بأعماله التي ترجمت إلى أغلبية لغات العالم، فأخذوا أفضل وأجمل ما فيه. و انتشرت أعماله بصورة كبيرة في الوطن العربي، و وصل هوس الشعراء العرب به حدّ تبجيله

بقصائد مطوّلة، و قام بعضهم بالموازنة بينه و بين فحول الشعر العبّاسي خاصّة، حيث انصبّ الاهتمام عليه منذ ذكراه المئوية عام 1802، و ممّا ترجموه – بالإضافة إلى سيرته، و مسرحياته، و رواياته، و مقدّماته النقدية لأعماله، العشرات من القصائد الشعرية الغنائية، بعد أن اطّلع أدباء لبنان و سوريا على أعماله بفضل إتقانهم للغة الفرنسية و أسفار بعضهم إلى فرنسا، فانهالوا عليها يدرسونها و يترجمونها منذ أواخر القرن التاسع عشر، و صدرت كسلاسل في المجلات، و لم تفوّت أيّة مدرسة شعرية عربية مدح الشاعر الفرنسي. كما عرف شعره انتشارا في الولايات المتّحدة الأمريكية التي هاجر إليها أبو ماضي.

وصف هذا الشاعر بأنّه أكبر و أعظم كاتب في العالم في كلّ الأزمنة، و شبّه بجبل الهيمالايا، و بـ"آخيل" بطل الإلياذة، حيث ساد لمدّة ستّين عاما بعبقريته على الأدب الفرنسي، و بلغ العالمية بدرجة أكبر بعد وفاته، لكن مهما تكن عبقريته، فإنّه لم يتوان عن الاعتراف بتأثّره بإنتاج الآخرين مثل: شكسبير وفرجيل و غيرهما، و يبقى الأعجب أنّه لم يخف في ديوانه "الشرقيات" تأثّره بالشعر العربي والفارسي والقرآن الكريم والثقافة الإسلامية عامّة، والاقتباس منها، إذ كان الاستشراق حينها موضة العصر، والجديد الذي يخلق الدهشة. كما واصل في ديوانه "أسطورة القرون" معالجة الموضوعات الشرقية مستمدّا من حياة الرسول (ص) وسير الخلفاء الراشدين.

أمّا إيليا أبو ماضي فقد ذاع صيته في العالم العربي، و أعجب القراء والدارسون بالجديد الذي ظهر في شعره فأطلقت عليه بعض الألقاب التي أعلت من شأنه مثلما ظهر من عناوين الكتب التي تناولت شعره. فبعد أن تأثّر في بداياته في مصر بالشعر العربي القديم و بشعر روّاد مدرسة البعث، فإنّه أصبح بعد هجرته – أو ما اعتبر مرحلة نضجه – يتصيّد موضوعاته من الشعر الإنجليزي و ممّا كان مترجما من الشعر الفرنسي، و على الرغم من اعتراف الكثير من الشعراء المعاصرين له بالتأثّر بالأدب الغربي إلّا أنّ أبا ماضي أنكر ذلك، و شنّ حربا على من اتّهموه بالسرقة من الشعر العربي والشعر الإنجليزي. و فيما يخصّ الشعر الفرنسي فمن الواضح غياب الحديث عن سرقته منه. أمّا كيف اطّلع عليه، فقد تمّ إقامة الدليل الخارجي على ذلك في الفصل الثاني، حيث كان لزعيم الرومانسية الفرنسية مكانة مميّزة في الصحف والمجلّات العربية، بل و حتّى في قلوب و عقول الأدباء عبر كامل الأقطار العربية من الجزائر إلى الشام، ثمّ إقامة الدليل النصّي من خلال التحليل والمقارنة، بعد التعرّف على جملة من نصوص هوڤو التي تجلّت في شعره بطرق مختلفة و متفاوتة الوضوح، إذ حاول إخفاءها عن طريق كلّ أشكال التغيير والتكيف مع سياقها الجديد، بإعادة صياغتها و تحريف ملامحها لتندمج مع النصوص الأخرى

داخل فضاء النصّ الوليد، بحيث لا يمكن الكشف عن أسرارها إلا باللجوء إلى منهج التحليل النصّي.

و اختار أبو ماضي ما يناسب الموضوعات الإنسانية التي تنسجم مع الواقع أو الفلسفية التي كانت رائجة في محيطه، فضلا عن الإكثار من الكتابة في موضوعات الشاعر و وظيفته، والبائسين والفقراء، والموضوعات السياسية، و إن كانت أقلّ مواءمة مع ظروف حياته، ناهبك عن موضوع الطبيعة التي عدّها مثله ملجأ للتأمّل والتعبّد. و كان تأثير هوڤو في ديوانيه الجداول والخمائل كبيرا، حيث إنّ أغلب القصائد مستمدّة من نصوصه التي عدّت نموذجا للرومانسية المعتدلة، والبعيدة عن الفسق والتشاؤم والبكاء، و قام بتقليدها رغبة في بلوغ مرتبتها الفنيّة وقيمتها الموضوعية. لكن و إن باتت قضيّة التناص أمر مفروغ منه، حيث إنّ كلّ نصّ يتشكّل من أجزاء من نصوص أخرى سابقة، فإنّ الذي يدهشنا هو حجم نصوص هيڤو التي تظهر في نصّ واحد لأبي ماضي، و حينما يكثر التناص يصبح دليلا على التأثّر، و مدى ممارسات الاقتراض والتقليد والمعارضة و غيرها من طرق الأخذ والنقل، مع عدم الإقرار بذلك يوحي بالسرقة الشعرية. و نظرا لصعوبة دراسة التناص بين أعمال من لغات مختلفة، خاصّة في الشعر، انصرف النقد عن الاهتمام بما أخذه عن الشعر الفرنسي، و شعر فيكتور هيڤو بالخصوص.

و تمّ الإثبات من خلال هذه الدراسة على حقيقة تأثّر أبي ماضي بفيكتور هيڤو بعد أن اجتمعت له كلّ العوامل المساعدة على ذلك، و مكنّه ما أخذه من التجديد في شكل و مضامين شعره بما جعل اسمه يلمع بين أسماء باقي أدباء الرابطة القلمية، حيث كانت نتيجة هذا التّأثير إيجابية، جعلت الكثيرين يعجبون بما أتى به، و منهم ميخائيل نعيمة الذي أعجب خاصّة بقصيدة القفر، و اختار بيتا منها يقدّم به لديوان الجداول ، إلاّ أنّه، لا نعيمة و لا غيره تكلّموا بشكل واضح عن أثر هيڤو في شعره، حيث أنّي انطلقت في هذه الدراسة من معلومة عامّة مفادها أنّ الشعر العربي الحديث تأثّر بالشعر الرومانسي الغربي، و أنّ من جملة الشعراء الذين تمّ التأثّر بهم نجد اسم فيكتور هيڤو يرد عرضا بين أسماء أخرى من أعلام الرومانسية الغربية، و من جهة أخرى نجد اسم أبي ماضي بين أسماء المتأثّرين بهم، لأبحث عن ذلك الأثر كلمة كلمة، و قصيدة قصيدة، و معنى معنى، لكنّ النتيجة تبرهن على أنّ حدسي لم يخدعني، و المقارنة لم تفض فقط إلى التشابه، بل إلى الأخذ والاستعارة بجميع أنواع التداخل النصّي، و من مختلف دواوين هيڤو، سواء بطريقة مباشرة أو عن طريق ما كتب عن شعره و ما ترجم منه.

و قد اخترت للتحليل مجموعة من القصائد، و اكتفيت في أخرى بالإشارة إلى التناص على مستوى بنية العناوين فقط للدلالة على مدى التّأثّر، نظرا للحجم الذي أخذه هذا البحث. و كان جليّا أنّ التّناص بدأ من بنية الدواوين نفسها، سواء عناوين الدواوين أو عناوين القصائد، كما أخذ أبو

ماضي عن فيكتور هيڤو أيضا البنية الدراميّة للعديد من قصائده، مصحوبة بالشخصيات نفسها أحيانا، و بالكثير من السمات والتفاصيل المتعلّقة بها، والأحداث والأفكار والقيم والمغزى العام، كما كانت بعض العناوين التي أخذها من قصائد هيڤو ترجمة حرفية لها، و بعضها أخضع بنيتها للتحوير، كما استمدّ عناوين أخرى من المتون الشعرية لفيكتور هيڤو، و أغلبها جاء في ديواني "الجداول" والخمائل، و سار أبو ماضي على خطا فيكتور هيڤو في وصف المدن والبلدان و عنونة القصائد بأسمائها، و إهداء العديد من القصائد للشعراء. و من حيث الشكل، حاول أحيانا تقليد القوالب، والصور والحقول الدلالية و غيرها، بطريقة واعية، و احتذى حذوه في تهجين الأنواع الأدبية، حيث كتب الكثير من القصائد القصصية، و كتب الشعر المقطعي جاعلا لبعضه عناوين ثانويّة، على غرار ما فعل هيڤو، و سعى مثله إلى التنويع في الأوزان والقوافي، و إن بقي متمسّكا بعمود الشعر. و ممّا يثبت أنّ أبا ماضي كان يمارس التقليد عن وعي، أنّه كان يجمع في قصيدة واحدة العديد من البنيات المتناصّة التي يستمدّها من قصائد متعدّدة للشاعر نفسه، و يمزج بينها ليبني نصّه رويدا، رويدا.

كان تأثّره كبيرا من حيث الكمّ والكيف، و لم يتوقّف عند حدّ الشعر بل يمتدّ إلى المقالات التي كتبها أبو ماضي في السمير، و معظم أعماله لم تنبع عن تجربة شعرية ذاتية، بل عن الفكر الذي سمح له بنسج نصوصه عن وعي، من نصوص تأثّر بها. و من نتائج ذلك عدم طغيان الذاتية على قصائده رغم أن الغنائية هي السمة الغالبة عليها، إذ كان يلجأ إلى إخفاء شخصيته وراء الآخر المختلف في الآراء، كما اتّضح أنّ التأثّر جعله يسلّط الأضواء على ما وراء المظاهر، و يهتمّ بالإنسان ومشاعره، و بالشعر الفلسفي، و إن كانت عنده سطحية و فيها الكثير من التناقضات والمدّ والجزر لمن ينظر إلى إنتاجه الغزير نظرة كلّيّة، و يعتبره بنية واحدة، إذ لا يحسّ فيه بالانسجام، و الخطّ الزمني المنطقي، خاصّة و أنّه في ديوانه الأخير تراجع عن شعره الرومانسي ليعود إلى الموضوعات التقليدية. و مع ذلك فإنّ معظم خصائص الرومانسية الغربية قد تجلّت في شعره، حيث انتقل من المعجم الكلاسيكي القديم إلى المعجم الرومانسي، و من الوصف المادّي إلى وصف العالم الداخلي والروحي للشاعر، و من تقليد القدامى إلى تقليد الشعراء الغربيّين. و مع ذلك أبدع في صياغة قصائد جديدة ذوّب فيها ما أخذه في سياق عجائبيّ تذهل القارئ العربي بموسيقاها، و ألفاظها الرنّانة المنتقاة بعناية، و بجانبها الإنساني خاصّة، مع الحفاظ على خصوصية الشعر العربي التي استمدّها من اطّلاعه على التراث، ما يضفي طابع الأصالة على شعره، خاصّة إذا لم يعرف القارئ من أيّ منابع استقى، و بالتالي له نصيب من الإبداع فيه حتّى و إن نقل عن غيره. لكنّه لا يمكننا أن نتحدّث عن جماليات التناص في شعره، فيها أخذه عن

فيكتور هيڤو، ما دام القارئ غير مطّلع على تلك النصوص الغائبة و دلالاتها السابقة، فالتناص هنا لا يخدم الدلالة.

و مع هذا فأنا لم أشعر، و أنا أطبّق هذا المنهج بنقصان في قيمة ما أتى به إيليا أبو ماضي، بل على العكس، أثبت ما عرض لي من ترجمات و تعريب للشعر الغربي و عدم الإخلاص للنصوص الأصلية و جماليّاتها، و كذا ما اضطررت أنا شخصيّا لترجمته مراعاة للقارئ غير الملمّ باللغة الفرنسية، روعة ما أتى به أبو ماضي من تحوير لما أخذه من أجل إبداع أعمال جماليّة ممتعة تطلعنا، و لو من نافذة ضيّقة على جماليّات الشعر الرومانسي الغربي، و يبقى لأبي ماضي أسلوبه و شاعريّته، كما أنّ الأمر يهون إذا ما أدركنا أنّ هذه الظاهرة لم يتفرّد بها أبو ماضي، بل عمل بها كلّ شعراء العصر الحديث، بدءا برائد الرومانسية العربية خليل مطران في قصيدته المساء.

و مهما كان مجال الدراسة خصبا، والمادّة غزيرة، إلّا أنّني لا أدّعي أنّي ألممت بكلّ نواحي التأثّر، حيث يظل الباب مفتوحا لإثراء هذا البحث، كما أنّ تأثّر الشعر العربي الحديث لا يزال يشكّل مادة جاهزة للدراسات مقارنة. و يبقى أنّ كلّ شاعر، مهما كان عظيما فهو مؤثّر و متأثّر، و أنّ لأبي ماضي أيضا معجبين ساروا على خطاه.

أ- المدوّنة:

• **إيليا أبو ماضي:**

– الأعمال الشعرية الكاملة، جمع و تقديم: عبد الكريم الأشتر، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2008.

– تذكار الماضي، المطبعة المصرية، الإسكندرية، 1911.

– الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، ط 16، 1984.

– الخمائل، دار العلم للملايين، بيروت، ط 16، 1985.

– ديوان إيليا أبو ماضي، شاعر المهجر الأكبر، تح: زهير ميرزا، دار العودة، بيروت، 2007.

– يوميات إيليا أبو ماضي، جمع و تحقيق: عفيف نايف حاطوم، دار صادر، بيروت، 2012.

• **Victor Hugo:**

- Actes et paroles IV, Mes fils, In: Œuvres complètes, éd: Ollendorff, Paris, 1876.
- Correspondance III, in: Œuvres complètes, Ed: Ollendorf, Paris, 1904.
- Dernière Gerbe, Ed: C. Lévy, Paris, 1902.
- Dieu – II, L'Océan d'en haut, 5ème éd: Hetzel-Quantin, Paris, 1891.
- La Fin de Satan, 3ème éd: Hetzel-Quantin, Paris, 1886.
- Les Travailleurs de la mer, in Œuvres complètes, T. VII, éd: ollendorff, Paris, 1924.
- Œuvres Complètes, Océan vers, éd: Albin Michel, Paris, 1942.
- Œuvres complètes, Drame: T. I, Cromwell, éd : Eugène Renduel, Paris, 1836.
- Toute la lyre, T I, Ed : Albin Michel, Paris, 1935.
- William Shakespeare, Ed: A. Lacroix, Bruxelles, 1864.
- Œuvres complètes, Poésie I à XVI, éd: Hetzel-Quantin, Paris, 1880-1926: (Odes et Ballades/ Les Orientales, Les feuilles d'automne/ Les Voix intérieures, Les Chants du crépuscule, Les Rayons et les Ombres/ Les châtiments/ Les Contemplations, T 1 et T 2/ Les Chansons des rues et des bois/ La Légende des Siècles I à VI/ L'Art d'être grand-père/ Les quatre vents de l'esprit I à IV.

ب- المراجع العربية:

• **إبراهيم ناجي**، الأعمال الكاملة، دار الشروق، القاهرة، ط3، 1996.

• **أبو العيد دودو**، الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان 1830- 1850، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

• أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، 1830-1854، دار الغرب الإسلامي، 1998.

• **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:**

– البيان والتبيين، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط7، 1998.

– كتاب الحيوان، تح: عبد السلام هارون، ط2، مطبعة الحلبي، القاهرة، ج1، ج 3، 1965.

•**إحسان عباس:**

– اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، ج2، عالم المعرفة الكويت، 1978.

– فنّ الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3، د.ت.

• **أحمد زكي أبو شادي:**

– دواوين: الشعلة، الينبوع، أنداء الفجر، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013.

– عمريات فتزجرالد، أبولو، المجلد الأوّل، ع3، 1933، ص222– 223.

– قطرة من يراع في الأدب و الاجتماع، ج1، مطبعة الظاهر، القاهرة، 1907.

•**أحمد شوقي رضوان**، مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن، دار العلوم العربية، بيروت، 1990.

• **أحمد شوقي:**

– الأعمال الشعرية الكاملة، المجلّد الأوّل، دار العودة، بيروت، 1988.

– الشوقيات، ج1، ج2، مطبعة الاستقامة، القاهرة، 1953.

•**أحمد عبد العزيز**، نحو نظرية جديدة في الأدب المقارن، ج1: البحث عن النظرية، مكتبة الأنجلو المصرية، 2002.

•**إدوارد سعيد**، العالم و النص و الناقد، تر: عبد الكريم محفوض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

• **إلياس أبو شبكة:**

– أفاعي الفردوس، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014.

– المجموعة الكاملة: في النثر، دار رواد النهضة، مج2، 1985.

– روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة، دار المكشوف، بيروت، 1943، ص 30– 40.

• **الأمير عمر طوسون**، البعثات العلمية في عهد محمد علي ثمّ في عهدي عبّاس الأوّل و سعيد، مطبعة صلاح الدين، الإسكندرية، 1934.

• **أنطوان الجميل**، تذكار الماضي، مجلة الزهور، باب ثمرات المطابع، ج4، ع 10، 1911، ص 214– 215.

• **إيليا الحاوي**، الرومانسية في الشعر الغربي و العربي، دار الثقافة، بيروت، 1983.

• **جبران خليل جبران**، مستقبل اللغة العربية، ضمن: فتاوى كبار الكتّاب والأدباء، دار الهلال سبتمبر 1923.

• **جبور عبد النور**، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

• **جعفر الطيار الكتاني**، إيليا أبو ماضي، دراسة تحليلية، مكتبة الخانجي، مصر، 1998.

• **جورج استيفانوس جحا**، إيليا أبو ماضي، رسالة ماجستير، جامعة بيروت الأمريكية، 1960.

• **جورج صيدح**، أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1964.

• **جيهان السادات**، أثر النقد الإنجليزي في النقاد الرومانسيين في مصر بين الحربين (في الشعر)، دار المعارف، القاهرة، 1992.

• **حافظ إبراهيم**، ديوان حافظ إبراهيم، شرح و ضبط: أحمد أمين و آخران، الهيئة لمصرية العامة للكتاب، ط 3، 1987.

• **حسام الخطيب**، آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا، دار المؤلف، رام الله، ط3، 2018.

• **حسن نديم**، مسرح فيكتور هيڤو، الأدب العالمي، الهيئة المصرية العامة للكتّاب، 1984.

• **حفناوي رشيد**، الترجمة الأدبية. الخطاب المهاجر ومخاطبة الآخر، دار اليازوري، الأردن، 2018.

- **حلمي بدير**، الشعر المترجم وحركة التجديد في الشعر الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1991.
- **حنا الفاخوري**، الجامع في تاريخ الأدب العربي– الأدب الحديث، دار الجيل، بيروت، 1986.
- **حنين عمر**، ميموريام – 100 قصيدة فرنسية، تشكيل للنشر والتوزيع، 2018.
- **خليل برهومي**، إيليا أبو ماضي. شاعر السؤال و الجمال، دار الكتب العلمية، 1993.
- **خليل مطران**، ديوان الخليل، ج1، دار الهلال، القاهرة، ط 2، 1949. ج 2، دار مارون عبود، بيروت، 1977.
- **رجاء النقاش**، عباقرة ومجانين، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، 1990.
- **رفعت زكي محمود عفيفي**، المدارس الأدبية الأوربية وأثرها في الأدب العربي، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، 1992.
- **روحي الخالدي**، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب وفيكتور هوكو، مطبعة الهلال ، مصر، ط2، 1912.
- **ريمون طحان**، الأدب المقارن و الأدب العام، دار الكتّاب اللبناني، بيروت، 1972.
- **زكي نجيب محمود**، الفكر في العالم الجديد، ط2، دار الشروق، بيروت، 1982.
- **زينات بيطار**، الاستشراق في الفن الرومانسي الفرنسي، عالم المعرفة، الكويت، 1992.
- **س. موريه**، الشعر العربي الحديث: [1800–1970 تطوّره و أشكاله و موضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السّيد، دار غريب، 2003.
- **سعيد علوش:**

– إشكالية التيارات والتأثيرات في الوطن العربي– دراسة مقارنة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1986.

– مدارس الأدب المقارن – دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1987.

– مكونّات الأدب المقارن في العالم العربي، الشركة العالمية للكتاب: دار الكتاب اللبناني، 1987.

- **سعيد يقطين**، انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001.
- **سلمى الخضراء الجيوسي**، الاتجاهات و الحركات في الشعر العبي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001.
- **سليم كرام**، الطبيعة في الشعر الجزائري الحديث أحمد سحنون أنموذجا، وزارة الثقافة، الجزائر، دار بوسعادة، 2021.
- **سمير سرحان ومحمّد عناني**، أجمل ما كتب شاعر الجندول علي محمود طه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.
- **سمير سعيد حجازي**، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2001.
- **سيد حامد النساج**، في الرومانسية والواقعية، دار غريب، القاهرة، د.ت.
- **شحاذة اليازجي**، القطرات، مطبعة الإرشاد ، اللاذقية، 1946.
- **شكري عزيز الماضي**، في نظريّة الأدب، بيروت دار الحداثة، بيروت، 1986.
- **شكري محمد عياد**، المذاهب الأدبيّة و النقديّة عند العرب والغربيّين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993.
- **شوقي ضيف**، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط 10، 1992.
- **صابر عبد الدايم:**

– أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، 1993.

– الأدب المقارن بين التراث والمعاصرة، الزقازيق، مكتبة فلسطين للكتب المصورة، ط2، 2003.

- **الطاهر أحمد مكي**، الأدب المقارن أصوله و تطوره و مناهجه، دار المعارف، القاهرة، 1987.
- **طه حسين:**

– أدبنا الحديث ماله وما عليه، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012.

– حافظ وشوقي، مكتبة الخانجي، مصر، ط 3، 1955.

– حديث الأربعاء ،ج3، دار المعارف، ط 12، 1989.

– فصول في الأدب والنقد، القاهرة، دار المعارف.

- **طه ندى**، الأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1991.
- **عائض بن عبد الله القرني**، دروس الشيخ عائض القرني، موقع الشبكة الإسلامية، ج 91، ص 10. http://www.islamweb.net
- **عباس محمود العقاد:**

– أعاصير مغرب، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013.

– ديوان من دواوين، مقتبس من وحي الأربعين، نهضة مصر، 1996.

– الديوان في الأدب والنقد، ج1، ط4، دار الشعب، القاهرة، 1997.

– حول الحرب والشعر، مجلة الرسالة، ع 385، 1940، ص 2.

- **عبد الباسط بدر**، مذاهب الأدب الغربي، دار الشعاع الكويت، 1985.
- **عبد الحق بلعابد**، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تق: سعيد يقطين الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، و منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.
- **عبد الحميد إبراهيم**، الأدب المقارن من منظور الأدب العربي– مقدمة وتطبيق، دار الشروق، القاهرة، 1997.
- **عبد الرحمن شكري:**

– دراسات في الشعر العربي، جمعها: محمد رجب البيومي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، د.ت.

– ديوان عبد الرحمن شكري، مؤسّسة هنداوي، القاهرة، 2017.

- **عبد الرزاق الأصفر**، المذاهب الأدبية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، 1999.
- **عبد العاطي شلبي**، فنون الأدب الحديث بين الأدب الغربي والأدب العربي، المكتب الجامعي الحديث، القاهرة، 2005.
- **عبد الغفار مكاوي**، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
- **عبد الفتاح أبو علية** و إسماعيل أحمد ياغي، تاريخ أوربا الحديث والمعاصر، ط3، دار المريخ، الرياض، 1993.
- **عبد القادر بقشي**، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007.
- **عبد الله الغذامي**، النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005.
- **عبد المطلب صالح**، دانتي ومصادره العربية والإسلامية، منشورات وزارة الثقافة والفنون، العراق، 1978.
- **عبود عبده:**

– الأدب المقارن مشكلات وآفاق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
– الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة، عالم الفكر، الكويت،1999.
– الأدب المقارن، مدخل نظري ودراسات تطبيقية، منشورات جامعة البعث، حمص، 1992.
– الأدب المقارن، مدخلات نظرية ونصوص ودراسات تطبيقية، منشورات جامعة دمشق، 2000.
– هجرة النصوص– دراسات في الترجمة الأدبية والتبادل الثقافي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1995.
• **عصام بهيّ**، طلائع المقارنة في الأدب العربي الحديث، دار النشر للجامعات، القاهرة، 1996.
• **علي مجيد داود البديري**، الأدب العربي المقارن في ضوء جمالية التلقي– الدراسات النظرية المقارنة أنموذجا، أطروحة دكتوراه، جامعة البصرة، 2009.
• **علي محمد جريش** و محمد شريف الزيبق، أساليب الغزو الفكري للعالم الإسلامي، ط3، دار الاعتصام، المدينة المنوّرة، 1979.
• **علي محمود طه:**
– أرواح شاردة، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014.
– ديوان علي محمود طه، الملّاح التّائه، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2013.
• **عمر الدسوقي**، في الأدب الحديث،ج2، دار الفكر، القاهرة، ط8، 1973.
• **عيسى الناعوري**، أدب المهجر، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1977.
• **فؤاد الفرقوري**، أهم مظاهر الرومنطيقية في الأدب العربي الحديث وأهم المؤثرات الأجنبية فيها، الدار العربية للكتاب، طرابلس، 1984.
• **فيليب دي طرّازي**، تاريخ الصحافة العربية، ج 3، دار العربي، بيروت، 1914.
• **كثير عزّة**، الديوان، تح: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، 1971.
• **مارون عبود**، مجدّدون و مجترّون، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2012.
• **محسن جاسم الموسوي**، النظرية والنقد الثقافي (الكتابة العربية في عالم متغيّر واقعها سياقاتها و بناها الشعرية)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.
• **محمد التونجي**، المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1999.
• **محمود تيمور**، اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة، مكتبة الآداب، مصر، 1970.
• **محمد خير البقاعي**، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998.
• **محمد زكي العشماوي**، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار النهضة العربية، بيروت، 1983.
• **محمد صبري**، الشوقيات المجهولة، ج 1، ج2، دار المسيرة، بيروت، ط 2، 1979.
• **محمد صلاح الدين عبد الصبور**، أقول لكم عن الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2003.
• **محمد عبد المنعم خفاجي:**
– قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيرون، ط2، 1973.
– دراسات في الأدب العربي و مدارسه، ج1، دار الجيل، بيروت، 1992.
– مدارس الشعر الحديث، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004.
• **محمد عزام**، النصّ الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

- **محمد علي سيّد أحمد داود**، الاتجاهات الفنية في شعر إيليا أبو ماضي في مادة الأدب والنقد– دكتوراه، جامعة أمّ القرى، مكّة المكرّمة، د.ت.
- **محمد غنيمي هلال:**

– الأدب المقارن، نهضة مصر، ط9، 2008.

– دراسات أدبية مقارنة، نهضة مصر، 1985.

– دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر د ت.

– الرومانتيكية، نهضة مصر، د.ت.

– النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، ط6، 2005.

- **محمد كامل الخطيب**، نظرية الشعر، ج3، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الأول، المقالات، سلسلة (قضايا و حوارات النهضة العربية)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
- **محمد كامل حجاج**، بلاغة الغرب – أحسن المحاسن وغرر الدرر من قريض الغرب ونثره، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014.
- **محمد مندور:**

– الأدب و مذاهبه، نهضة مصر، 2004.

– خليل مطران، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1954.

– في الأدب و النقد، نهضة مصر، القاهرة، 1988.

– في الميزان الجديد، مؤسّسات بن عبد الله، تونس، 1988.

- **محمد ناصر**، الشعر العربي الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنّية 1925 – 1975، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 2006.
- **محمود المصافر**، التّناص بين الرؤية و الإجراء في النقد الأدبي، مطبعة التسفير الفنّي، تونس، 2000.
- **محمود المقداد**، تاريخ الدراسات العربية في فرنسا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
- **معروف الرصافي**، الديوان، مؤسسة هنداوي، القاهرة، 2014.
- **مكارم الغمري**، مؤثرات عربية وإسلامية في–الأدب الروسي، سلسلة عالم المعرفة، رقم 155، المجلس الأعلى للثقافة والفنون، الكويت، 1991.
- **موريس حنّا شربل**، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس بيرس، طرابلس، 1996.
- **ميجان الرويلي**، و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.
- **ميخائيل نعيمة:**

– الآباء و البنون، نوفل، بيروت، لبنان، ط 9، 1989.

– الأعمال المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران، ج1، دار صادر، بيروت، 1949.

– الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 15، 1991.

– جبران خليل جبران، دار صادر، بيروت، ط2، 1943.

– سبعون، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 12، 2011.

– همس الجفون، مؤسسة نوفل، بيروت، ط 6، 2004.

- **ميشال جحا**، خليل مطران باكورة التّجديد في الشّعر العربي الحديث، دار الميسرة، بيروت،1981.

- **نازك الملائكة**، سيكولوجية الشعر و مقالات أخرى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1998.
- **نبيل راغب**، معالم الأدب العالمي المعاصر، مكتبة مصر، 1978.
- **نسيب نشاوي**، مدخل إلى دراسة المدارس الأدبية في الشعر العربيّ المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1984.
- **نغم عاصم عثمان**، الرومانسيّة بحث في المصطلح وتاريخه ومذاهبه الفكريّة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، العتبة العباسية المقدسة، 2017.
- **هاني الخير**، إيليا أبو ماضي: شاعر الحنين والأحزان، دار أرسلان، دمشق، 2009.
- **وديع أمين ديب**، الشعر العربي في المهاجر الأمريكية، الجامعة الأمريكية، بيروت، 1945.
- **وليد الخشاب**، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثّقافة، المطابع الأميريّة، 1994.
- **يوسف عيد**، المدارس الأدبية و مذاهبها، ج2، دار الفكر اللّبناني، بيروت، 1994.

ج- المجلّات العربية:

- **أ.س ديمرتيف**، نظرية الرومانسية الغربية (ألمانيا . إنكلترا . فرنسا . إيطاليا)، تر: نوفل نيوف، مجلّة الآداب العالمية، ع 125، السنة 31، شتاء 2006.
- **إبراهيم ناجي**، التذكار، السياسة الأسبوعية، السنة الأولى، العدد 44، 8 يناير 1927.
- **ابن عبد الملك**، حزن أولمبيو لفيكتور هوجو، الرسالة، ع2،1933.
- **أحمد حسن الزيات:**

– الشاعر المحتضر– قصيدة من عبقريّات لامارتين، الرسالة، ع1، يناير1933.

– البريد الأدبي، رسائل سنت بيف، مجلة الرسالة، ع 88، 1935.

– الوحدة– لشاعر الحب والجمال لامرتين، الرسالة ع 81، يناير 1935.

– بيت الراعي للشاعر الفرنسي الفريد دى فني، الرسالة، ع1، 1933.

– ناقوس القرية لشاعر الحب والجمال: ألفونس دي لامرتين الرسالة، ع 209، 1937.

- **أحمد دياب**، الأدب المقارن بين المدرسة الفرنسية والمدرسة الأمريكية، جسور المعرفة، مج 2، ع 7، 2016.
- **أحمد كامل**، بلاغة العرب والإفرنج، المقتطف، المجلد24، ع 1، مصر، يناير 1900. و ع 5، مايو 1900.
- **ألفريد دي موسيه**، اذكريني، تعريب: نقولا فيّاض، مجلة الزهور، مطبعة المعارف، الفجالة، مصر، ج5، السنة الثانية، 1911.
- **أولرتش ڤايسشتاين**، التأثير والتقليد، تر: مصطفى ماهر، فصول، ع 3، يونيو 1983.
- **آن مارتان فوجييه**، هيرناني تعلن نهاية العصر الكلاسيكي، تر: عدنان محمود محمد، مجلة الآداب الأجنبية، عدد مشترك: 101–102، السنة 24، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000.
- **أنطوان الْجميّل**، في جنائن الغرب، مجلة الزهور، ع 1، مطبعة المعارف، مصر، مارس 1910.
- **أنور العطار**، عزلة، الرسالة، ع 20، نوفمبر 1933.
- **بشير الشريقي**، الأدب الإنجليزي في القرن التاسع عشر، الرسالة، ع 63، 1934.
- **بومدين جلالي**، مسارات الرؤية الثقافية المقارنية في الجزائر، مجلة سمات (Semat)، مج 2، ع1، مركز النشر العلمي، جامعة البحرين، جانفي 2014.

- **جوزيف تو- شو** Joseph. T. Shaw، المديونية الأدبية والدراسات الأدبية المقارنة، تر: محمد حلمي الأحمد، مجلة الآداب الأجنبية، العدد 101، السنة 24، شتاء 2000.
- **حسين فوزي النجار**، التاريخ و الشعور بالحرية، مجلة الفكر المعاصر، العدد 67، سبتمبر 1980.
- **خليل ثابت**، بلاغة العرب والإفرنج، المقتطف، مج 24، ع 3، مصر، مارس 1900.
- **خليل هنداوي:**

– الشاعر الإنجليزي بيرون، الرسالة، ع 59 و ع 62، 1934.

– الشاعر الإيطالي ليوباردي، الرسالة، ع 53، و ع 55، 1934.

– بين الشك والإيمان: شيلر، الرسالة، ع 31، و ع 32، 1934.

– ضوء جديد على ناحية من الأدب العربي، مجلة الرسالة، الأعداد: 153 إلى 156، مصر، جوان 1936.

- **سوزان باسنيت**، الأدب المقارن- مقدمة نقدية، تر: أميرة حسن نويرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.
- **عبد الجبار الرحبي**، الوحدة لشاعر الحب والجمال لامرتين، الرسالة، ع 88، س 3، مارس 1935.
- **عبد المجيد حنون**، أحمد شوقي ولامارتين، مجلة اللغة العربية، ع 18، مج 9، 2007.
- **علي شرف الدين**، الطبيعة والإنسان لفيكتور هوجو، الثقافة، ع 318، مصر، 1945.
- **عيسى اسكندر المعلوف**، قبريات العجم، المقتطف، ع 6، مج31، القاهرة ، يونيو 1906.
- **العوضي الوكيل، و س. عبد الرزاق صبري**، أعلام الشعر الفرنسي وطرائف من آثارهم، مجلة الرسالة، ع 792، باب الكتب، 1948.
- **فخري أبو السعود:**

– الإنسان في الأدبين العربي والإنجليزي، الرسالة، ع 187، 1937.

– الطبيعة والإنسان لفيكتور هوجو، الرسالة، ع7، 1933.

– في الأدب المقارن و مقالات أخرى، إعداد: جيهان عرفة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997.

– الأثر اليوناني في الأدب العربي مجلة الرسالة، س4، ع 168، 21/ 9 /1936.

- **فيكتور مكسيموفيتش جيرمونسكي**، التيارات الأدبية بوصفها ظاهرة دولية. تر: غسان مرتضى، مجلة الآداب الأجنبية، ع 83، سوريا، 1 يوليو 1995.
- **كرم ملحم كرم**، أين كانوا يوم كنّا؟، الرسالة، ع 86، 25 فبراير 1935.
- **محمد جميل بيهم**، مقومات النهضة في لبنان و نتائجها الاجتماعية المعاصرة، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي والإعلام، دمشق، ع1، آذار 1962.
- **محمد سعيد العريان**، للأدب والتاريخ. من صفحات التاريخ، الرسالة، ع 219، 1937.
- **محمد كزما**، الوادي، للشاعر الفرنسي لامرتين، الرسالة، ع5، 1933.
- **محمد مندور**، بيت الراعي للشاعر الفرنسي الفريد دفني، الرسالة، ع2، 1933.
- **محمود فهمي إدريس**، لامرتين والخريف، الرسالة، ع 13، 1933.
- **مصطفى ماهر**، جوته والإسلام، الفيصل، العدد 30 ، 01 نوفمبر 1979.
- **مكي سعد الله**، ببليوغرافيا الأدب المقارن العربية : قراءة في آليات التصنيف ورهانات الرقمنة، مجلة ببليوفيليا لدراسات المكتبات والمعلومات العدد 06، 2020/06/30.
- **ميشل جرجي المهندس**، بيت الراعي للشاعر الفرنسي ألفريد دي فيني، المقتطف، ع 2، 1933.

- **نجيب الحدّاد**، مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي، مجلة البيان، مج1، ع 7، ع 8، ع 9، القاهرة، 1897.
- **نظيرة الكنز**، شهرزاد في فرنسا ـ من الانبهار إلى الاستلاب، مجلة الآداب الأجنبية، ع 124، س 30، خريف 2005.
- **نقولا فياض**، بلاغة العرب والإفرنج، المقتطف، مج 24، ع 4، أبريل 1900.

المراجع المترجمة:

- **أ.ل. رانيلا**، الماضي المشترك بين العرب و الغرب – أصول الآداب الشعبية الغربية، تر: نبيلة إبراهيم، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، 1999.
- **ألفونس دي لامارتين**، سقوط ملاك أو آلهة لبنان، تر: إلياس أبو شبكة، دار صادر، 1927.
- **أمبرتو إيكو**، حكايات عن إساءة الفهم، تر: ياسر شعبان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006.
- **آن جفرسون وديفيد روبي**، النّظريّة الأدبيّة الحديثة، تقديم مقارن، تر: سمير مسعود، وزارة الثقافة، ديب، دمشق، 1992.
- **إيزايا برلين**، جذور الرومانتيكية، تر: سعود السويدا، دار جداول، بيروت، 2012.
- **إيف شيفريل**، الأدب المقارن، تر: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2013.
- **بيير برونيل**، كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسو، ما الأدب المقارن؟، تر: غسان السيد، دار علاء الدين، دمشق، 1996.
- **تزفيتان تودوروف:**
  - ميخائيل باختين– المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.
  - الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 2، 1990.
  - تزفيتان تودوروف و آخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد (مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد)، تر: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987.
- **تيري إيغلتون**، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1995.
- **جان جاك روسو**، اعترافات جان جاك روسو، تر: حلمي مراد، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2011.
- **جان موريل**، فيكتور هيڤو الفيلسوف، ترجمة: بيار خبّاز، المؤسّسة الجامعية للدراسات، 2000.
- **جورج لوكاتش:**
  - الرواية كملحمة بورجوازية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، 1971.
  - دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1970.
- **جوليا كريستيفا**، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1997.
- **جون بول سارتر**، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر، القاهرة.
- **جون كوهين**، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1990.
- **جوناثان ليونز**، بيت الحكمة: كيف أسّس العرب لحضارة الغرب، الدار العربية للعلوم ناشرون، الكويت، 2013.
- **جيرار جينيت**، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء، دار طوبقال، 1985.
- **دافيد كوزنزهوي**، مفارقة الحداثة، تر: خالدة حامد، الآداب الأجنبية، العدد 105، شتاء 2001.

- **دانيال هنري باجو**، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997.
- **روبرت بالمر**، الثورات الكبرى في التاريخ الثورة الفرنسيّة وامتداداتها، تر: هنريت عبودي، دار الطليعة، بيروت، 1982.
- **رولان بارت**، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2002.
- **رينيه ويليك**، تاريخ النقد الأدبي الحديث(1850– 1950)، ج1، أواخر القرن الثامن عشر، تر: عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998.
- **رينيه ويليك و أوستن وارن:**

– مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1987.

– نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، 1992.

- **سيزر دومينغيز**، هارون سوسي، داريو فيلانويفا، تقديم الأدب المقارن– اتجاهات وتطبيقات جديدة، تر: فؤاد عبد المطلب، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2017.
- **فنسنت ب. ليتش**، النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينات إلى الثمانينات، تر: محمد يحيى، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- **فيكتور هيڤو:**

– أحدب نوتردام، ترجمة و نشر: دار البحار، د. ت، ص 6.

– رسائل و أحاديث من المنفى، تر: أحمد رضا محمد رضا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.

– مقدمة كروميل، بيان الرومانتيكية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994.

– هان الآيسلندي، تح: برنار لويّو، تر: زياد العودة، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.

- **فيليب فان تيغم**، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد انطونيوس، دار عويدات، بيروت، ط3، 1983.
- **كلود بيشوا وأندريه م. روسو**، الأدب المقارن، تر: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3، 2001.
- **كين.م. نيوتن**، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، عين للبحوث والدراسات الإنسانية والاجتماعية، 1996.
- **ماريوس فرنسوا غويار**، الأدب المقارن، تر: هنري زغيب، ط 2، دار عوبدات، بيروت– باريس، 1988.
- **ميخائيل باختين:**

– الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988.

– شعرية دوستويفسكي، تر: نصيف جميل التكريتي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1986.

- **ناتالي بييقي غروس**، مدخل إلى التناص، تر: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، دمشق، 2012.
- **هانس روبيرت ياوس**، جمالية التلقي– من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بن حدو، دار الأمان، الرباط، 2016.
- **هاينريش هاينه**، المنصور، مسرحية أندلسية، تر: منير الفندري، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، 2009.
- **هنري غيفورد**، الأدب المقارن، تر: فؤاد عبد المطلب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2012.
- **هوراس**، فنّ الشعر، تر: لويس عوض، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.
- **وليم شكسبير**، عطيل، تعريب خليل مطران، دار مارون عبّود، بيروت، لبنان، ط 8، 1974.

- **يوهان فوك**، الدراسات العربية في أوروبا حتى مطلع القرن العشرين، تر: سعيد حسن البحيري و محسن الدمرداش، زهراء الشرق، القاهرة، 2006.
- **يوهان فولفغانغ جوته**، الديوان الشرقي للمؤلف الغربي، تر:عبد الرحمن بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ت.

د- مراجع باللغة الفرنسية:

- **Alain Decaux**, Victor Hugo: La vie et l'œuvre, Institut de France, Académie Française; Centenaire de la mort de Victor Hugo, 10 Octobre 1985.
- **Abel-François Villemain** :

– Cours de littérature française: Tableau de la littérature au Moyen-âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre, T VI, éd : HAUMAN et Cie, Bruxelles, 1840.

– Cours de littérature française: Tableau de la littérature au XVIII^{ème} siècle, 2ème éd : Didier et C^{ie}, Paris, 1864.

- **Adèle Hugo**, Victor Hugo Raconté par un témoin de sa vie, T. 1 et 2, Éd: A. LACROIX, VERBOECKHOVEN ET C", Bruxelles et Leipzig, 1863.
- **Albert Lacroix**, Histoire de l'influence de Shakespeare sur le théâtre français, Jusqu'à nos jours, Ed: Lesigne, Bruxelles, 1858.
- **Alphonse de Lamartine**:

– Œuvres complètes, T I, Les Méditations poétiques, éd: Chez l'auteur, Paris, 1860.

– Voyage en Orient, Présenté par Sarga Moussa, éd: Honoré Champion, Paris, 2000.

- **André Gide** :

– De l'influence en littérature, Paris, Éditions Allia, 2010.

– Paludes, Ed: Gallimard et la coll. Folio, 1895, http://www.ebooksgratuits.com

- **Annette Rosa**, Victor Hugo, L'éclat d'un siècle, Ed: Messidor, 1985.
- **Amédée Guiard**, Virgile et Victor Hugo, Thèse de doctorat, Université de Paris, Éd: BLOUD et Cie, Paris, 1910.
- **Auguste Viatte**, Victor Hugo et les illuminés de son temps, éditions de l'arbre, Montréal, 1942.
- **Boulerie-Sanchez Laure**, Le romantisme français et l'antiquité romaine, Thèse, Université d'Angers, 2013.
- **Charles Baudelaire**, L'art romantique, Ed: Calmann Lévy, Paris, 1885.
- **Charles Renouvier**, Victor Hugo, le poète, Éd: Armand Colin, Paris, 4e éd, 1902.
- Edmond Biré, Victor Hugo après 1830, T 1, éd: Perrin et Cie, Paris, 1891. Et avant 1830, éd: Jules Gervais, Paris.

- **Émile Deschamps**, Études françaises et étrangères, éd: Urbain Canel, Paris, 1828,
- **Eugène de Mirecourt**, Victor Hugo(1854): Les Contemporains, n°2, éd. Gustave Havard, 1859.
- **Ferdinand Baldensperger,** Goethe en France: étude de littérature comparée, Ed: Hachette, Paris, 1904.
- **François-René de Chateaubriand**, Œuvres complètes: Atala, René, Les aventures du dernier Abencérage, Les Natchez, Collection Napoléon CHAIX, Paris, 1865.
- **Gaston PICARD**, Préface des Mille et Une Nuits, Tome 1, tr: Antoine Galland, Éd: Garnier et Frères, Paris, 1949.
- **Georges Gendarme de Bévotte**, La légende de Don Juan: son évolution dans la littérature, des origines au romantisme, Librairie Hachette, Paris, 1906.
- **Gérard Genette**, Palimpsestes: la littérature au second degré, Paris, Éd: Le Seuil, Paris, 1982.
- **Gustave Planche**, Les Voix intérieures de M. Victor Hugo, Revue des Deux Mondes, T. 11, 1837, p. 161-184.
- **Hector Ronaldson MacKay**, L'influence de Sir Walter Scott sur Victor Hugo, The University of British Columbia, 1948.
- **Henri GINARD**, Comment Shelley a été révélé à Victor Hugo, Revue de littérature comparée, éd: Honoré Champion, Paris, 2ème année, 1922.
- **Hubert Roland** et Stéphanie Vanasten, Les nouvelles voies du comparatisme, Ed: Academia Press, 2010.
- **J. J. Rousseau**, Les Rêveries du promeneur solitaire, éd: Ebooks, 1817.
- **Kazuhiko Suzuki**, Les Classiques et les Romantiques: une histoire des querelles littéraires (1824-1834), Université de Nanterre - Paris X, 2018.
- **Kristeva Julia**, La révolution du langage poétique, L'avant-garde à la fin du XIX^{e} siècle: Lautréamont et Mallarmé, éd: du seuil, 1974.
- **Le conte de Lisle**, Victor Hugo, anthologie Poètes français du XIX siècle, 1762 à l 8 l 7, Paris, Ed : Alphonse LEMERRE.
- **Marcel Bataillon**, Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'Histoire spirituelle du XVIe siècle, Ed: Droz, Paris, 1937.
- **Mikhaïl Bakhtine**:

– La poétique de Dostoïevski, La préface de Julia Kristeva «une poétique ruinée". Traduit par Isabelle Collitcheff, Seuil, Paris, 1998.

– Le marxisme et la philosophie du langage, Les éditions de minuit, Paris, 1977.

• **Paul Stapfer**, Racine et Victor Hugo, 6é éd: Armand Colin, Paris, 1897.

• **Paul Van Tieghem**:

– Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique, de la Renaissance à nos jours, éd: Armand Colin, Paris, 1941.

– La littérature comparée, Ed: Armand Colin, Paris, 1931.

– L'Année littéraire (1754-1790) comme intermédiaire en France des littératures étrangères, Ed: Front Cover Rieder, PARIS, 1917.

– Répertoire chronologique des littératures modernes, Ed: Droz, Paris, 1935.

• **Philarète Chasles**, Robinson Crusoé, tome 1, Borel et Varenne, Paris, 1836.

• **Pierre Brunel**, Claude Pichois et André-Marie Rousseau, Qu'est-ce que la littérature?, Ed: Armand Colin, Paris, 1983.

• **Pierre Brunel**, Yves Chevrel, Précis de littérature comparée, Hors collection, Presses Universitaires de France, Paris, 1989.

• **Rachel Jobin**, Romantisme et intertextualité: les échos du romancero espagnol chez Chateaubriand, Abel Hugo et Émile Deschamps, Université d'Ottawa, 2002.

• **René Étiemble**, Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire, Éd: Christian Bourgois, Paris, 1988.

• **Robert Escarpit**, Sociologie de la littérature, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, Paris, 8e éd, 1992, p 3.

• **Roland Barthes,** Le bruissement de la langue, essais critiques IV, Ed: seuil, 1984.

• **Romain Vignest**, La latinité dans la poésie de Victor Hugo pendant l'exil Virgile, Horace, Lucrèce, Juvénal, Université de Paris IV, Sorbonne, 2006.

• **Stendhal**, Racine et Shakespeare, Librairie A. Hatier, Paris, 1825.

• **Théophile Gautier** :

– Histoire du romantisme suivie de Notices romantiques; et d'une Etude sur la poésie française, 1830- 1868, Ed: Charpentier, Paris, 1874.

– Victor Hugo 1902, éd: Eugène Fasquelle, Paris, 1902.

• **Yasusuke Oura**, Des Essais critiques à *S/Z,* lecture de Barthes, université de Kyoto, Japon, 1980.

• **Yves Chevrel**, La Littérature comparée, 6ème éd: Presses Universitaires de France, Paris, 2009.

هـ- <u>المجلّات الفرنسية</u>:

- **Ali M. Tarmal**, Le rôle de Stendhal dans le développement du théâtre romantique français, University Bulletin, Issue N °20, Vol. 2, Octobre 2018.
- **Daniel-Henri Pageaux**:

– Revue de littérature comparée_ Préface, Vol. 2, n° 362, Paris, 2017.

– Littérature comparée et comparaisons, conférence du 6 novembre 1997 en Sorbonne, RLC, nº 287, 1998.

– Un comparatiste à New York: les carnets inédits de Jean-Marie Carré (1922-1923), Revue de littérature comparée, Vol.1, Nº 313, 2005.

- **Émilienne Baneth-Nouailhetas**, Claire Joubert, Comparer l'étranger, Presses universitaires de Rennes, 2007, www.openedition.org/6540.
- **René Etiemble,** Nouveaux essais de littérature universelle, éd: Gallimard, Paris, 1992.
- **Ferdinand Baldensperger**:

– Littérature comparée: Le mot et la chose, Revue de Littérature Comparée, N°1, Librairie ancienne Honoré Champion, 1921.

– Où l'orient et l'occident s'affrontent, Revue de littérature comparée, N° 2, Librairie ancienne Honoré Champion, Paris, 1922.

- **Ferdinand Brunetière**, L'Évolution littéraire de Victor Hugo, Revue des Deux Mondes, tome 8, Paris, 1902.
- **Gabriel VAUTHIER**, Villemain (1790-1870), essai sur sa vie, son rôle et ses ouvrages, éd: Librairie académique Perrin et Cie, Paris, 1913, p51. Compte-rendu par Raphael Paul, Revue d'Histoire Moderne & Contemporaine, tome 18, N°5, 1913.
- **Hubert Haddad** nous parle de Victor Hugo, Victor Hugo à l'heure des feux sans nombre, L'Écho Hugo, n°3.
- **Jean-Bertrand Barrère**, Lecture de L'Ombre, Les rayons et les ombres, XXXIII. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, n°38, 1986.
- **Jean-Claude Fizaine**, Aspects d'un centenaire, in Romantisme n°60, Persée, 1988.
- **Jean-Marc Hovasse**, Victor Hugo et la Revue des Deux mondes, Janvier 2002.
- **Jean-Marc Moura** :

– Post-colonialisme et comparatisme, SFLGC, Bibliothèque comparatiste, http://sflgc.org/bibliotheque, consulté le 13 Octobre 2019.

– Pour une théorie postcoloniale francophone, In: Littératures francophones et théorie postcoloniale, éd: PUF, 2013.

- **Jules Marsan**, Le conservateur littéraire1819-1821, T1, Ed. Hachette, Paris, 1922

- **Krystyna Jackowska-Frank**, La réception de la littérature française en Pologne, 1944 – 1956, Université Paris-Sorbonne, 11 mars 2011.
- **Laurent Jenny**, La stratégie de la forme, In Poétique, N° 27, Intertextualités, septembre 1976, Éd : du Seuil. http://www.revues-litteraires.com
- **Léon Séché**, Le cénacle de Joseph Delorme : 1827-1830 (2e éd), II, Victor Hugo et les artistes, Mercure de France, Paris.
- **Luciano Pellegrini**, La poésie de Victor Hugo de 1815 à 1817. Revue d'Histoire littéraire de la France, 115e Année, N° 2, PUF, 2015.
- **Mathieu Messager**, Barthes de A à (S/Z), Essais critiques, vol. 13, n° 5, Mai -Juin 2012. Acta fabula, http://www.fabula.org/acta/document7024
- **Michael Riffaterre**:

– L'intertexte inconnu. Littérature, N° 41, Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge, 1981. https://www.persee.fr

– Sémiotique intertextuelle: l'interprétant, Revue d'esthétique, n° 1-2, 1979.

- **Moustapha Faye**, Le plagiat depuis les Lumières: une épée de Damoclès sur le panthéon littéraire, Revue Postures, n° 27, Ed: UQAM, Montréal, Hiver 2018.
- **Nathalie Limat-Letellier**, Historique du concept d'intertextualité, Presses universitaires de Franche-Comté, France.
- **Paul Zumthor**, Intertextualité et mouvance, Littérature, N° 41, 1981. Numéro thématique: Intertextualité et roman en France, au Moyen Âge.
- **Patrice Boivin**, La religion des tables, Université de Paris-Sorbonne, Séance du 20 mars 2010.
- **Perpétue DAH**, Introduction à la littérature générale et comparée, (UMECI) Université méthodiste de Côte d'ivoire, 2019-2020. daperpetue@yahoo.fr
- **Sainte-Beuve**, Jean-Jacques Ampère, Revue des Deux Mondes, 2e période, T 77, 1868.
- **Tania Franco Carvalhal**, L'AILC à Venise 50 ans après: un retour symbolique, In: A partir de Venise: Héritages, Passages, Horizons. 50 ans de l'AILC, éd: Cafoscarina, Venise, 2009.
- **Wladimir Krysinski**, Eva Kushner: transversalité des souvenirs, Revue de littérature comparée, Vol.2, N° 346, 2013.
- **Sans Nom**, Les funérailles de Victor Hugo, Journal Le Temps, 25ème Année, N° 8799, Paris, 02-06 -1885, Source gallica.bnf.fr

فهرس الموضوعات

مقدمة 01

الفصل الأول: الأدب المقارن و النظريات النقدية 05

المبحث الأوّل: الأدب المقارن النشأة والمفهوم

1– نشأة و تطوّر الأدب المقارن 05

2 – تعريف الأدب المقارن 20

المبحث الثاني: منهج الأدب المقارن عند روّاد المدرسة الفرنسية

1 – مفهوم التّأثير و التّأثر..... 39

2– أنواع التأثير..... 44

المبحث الثالث: علاقة **الأدب المقارن بالنظريّات النّقديّة** 56

1 – التّشابهات التّيبولوجيّة و المذهب المادّي الجدلي..... 57

2 – الأدب المقارن و النّقد الجديد 62

3 – الأدب المقارن و نظريّة التّلقي 65

4 – الأدب المقارن والنقد الثقافي 73

المبحث الرابع: الأدب المقارن و نظريّة التّناص 79

1 – ميخائيل باختين Mikhaïl Bakhtine و مبدأ الحوارية..... 80

2 – جوليا كريستيفا Kristeva Julia و ميلاد مصطلح التناص..... 86

3 – رولان بارت ROLAND BARTHES والتحوّل من العمل إلى النص.... 92

4 – هارولد بلوم Harold Bloom و المنهج النفسي..... 94

5 – لوران جيني Laurent JENNY و شاعرية التناص..... 96

6 – جيرار جينيت Gérard Genette وتعدّد أنماط التداخل النصّي..... 97

الفصل الثاني: الرومانسية بين الغربيين و العرب..... 101

المبحث الأوّل: المذهب الرومانسي لدى الغربيين 101

1– تعريف الرومانسية: 103

2– عوامل ظهور الرومانسية 105

أ – الأسس الفلسفية 105

ب – الرومانسيون التقدّميون 108

ج – نظرية التعبير 113

د– الاتصال بالآداب الشرقية 115

3– سمات الرومانسية 121

فهرس الموضوعات

المبحث الثاني: مسار الاتجاه الرومانسي في الأدب العربي الحديث 134
1- عوامل انتقال الرومانسية الغربية إلى الساحة الأدبية العربية 134
2- أهم المدارس والجماعات الأدبية ذات الاتجاه الرومانسي عند العرب..... 139
أ- الاتّصال الأوّلي بالآداب الغربية 140
ب- المجدّدون الأوائل في مجال الشعر 142
ج- جماعة المهجر 147
د- مدرسة الديوان 155
هـ- مدرسة أبوللو 159
3- استقبال أدب فيكتور هيڤو من طرف العرب..... 166
الفصل الثالث: مقارنة بين الشّاعرين فيكتور هيڤو و إيليا أبو ماضي..... 176
المبحث الأوّل: فيكتور هيڤو Victor Hugo (1802 – 1885
1- النّشأة و التّكوين..... 177
2 – مسيرته هيڤو الأدبيّة 186
3 – ملخّص أشهر دواوين هيڤو الشعرية..... 195
4 – خصائص شعر هيڤو، و أفكاره في التجديد..... 220
المبحث الثاني: إيليا أبو ماضي (1889 – 1957)
1 – النّشأة و التّكوين 226
2 – مسيرته أبي ماضي الأدبيّة 232
3 – قراءة في دواوين أبي ماضي الشعرية 245
4 – خصائص شعر أبي ماضي، و أفكاره في التجديد 259
المبحث الثالث: التناص والتشابه بين نتاج الشاعرين
1 – نقاط التشابه بين نتاج الشّاعرين 264
2 – تناص شعر إيليا أبي ماضي مع نصوص هيڤو 269
أ – التناص على مستوى العناوين والأفكار 269
ب – تحليل بعض القصائد التي تكثر فيها مواطن التناص 282
ج – قصائد أخرى يظهر فيها التناص بنسب متفاوتة 305
خاتمة 326
فهرس المصادر و المراجع 333
فهرس الموضوعات 348