الأساس الوضعي للمدرسة التاريخية في الأدب المقارن؛ بحث في المنهج

The Historical School Positivistic Basis in Comparative literature: An Investigation in the Approach

د. بوجمعة بلقليل

جامعة محمد بوضياف – المسيلة (الجزائر)

Boudj.belg@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2020/09/07 **تاريخ القبول: 2020/09/17**

ملخص:

سنحاول من خلال هذا المقال أن نوضح المرتكزات الفلسفية الحقيقية للأدب المقارن في مرحلته التاريخية (الفرنسية)، وذلك من أجل إزالة الغموض والخلط الذي يصاحب غالبا الحديث عن نشأة الأدب المقارن (القرن التاسع عشر)؛ ويتجسد هذا الخلط أساسا في رد ظهور هذا العلم إلى عاملين هما "العَلْمَنَة" و"الرومانتيكية" دون تمييز بالرغم من التناقض الواضح بين هذين العاملين. يبيّن هذا المقال أنّ الأدب المقارن كان يستند – في تلك المرحلة – إلى فلسفة تنويرية وضعيّة خالصة، ولم يكن يستند إلى فلسفة رومانتيكية، رغم الدور الذي أدته الأخيرة في نشر فكرة الأُمميّة (الكوزموبوليتية).

الكلمات المفتاحية: الأدب المقارن، المدرسة التاريخية، المنهج العلمي، الرومانسية، الوضعية.

Abstract:

Through this article, we are trying to clarify the real philosophical basis of comparative literature in its historical period (French), in order to avoid the ambiguity and the confusion which are almost persistent whenever discussions about the birth of comparative literature (the nineteenth century) are opened. This confusion is essentially due to relating the birth of this discipline to two factors; "Scientism" and "Romanticism" without making distinction between those factors, despite being contradictory. This article states that at

المنارة للاستشارات

that early time comparative literature was based on a pure positivistic enlightening philosophy and not on a Romantic philosophy, despite the role played by romanticism in spreading the idea of "cosmopolitanism".

keywords: Comparative literature, historical school, scientific method, romanticism, positivism.

مقدمة:

يعدّ ظهور الأدب المقارن عند الغرب في تلك الفترة الزمنية بالذات (النصف الأول من القرن التاسع عشر) أمرا مفهوما غالبا، بل هو على الأرجح أمرٌ ضروريٌ إذا اعتبرنا أن الأدب المقارن عنصر تشكيلي هامٌ من عناصر ما يمكن أن يسمى "روح القرن التاسع عشر الأوروبي"، ذلك القرن الغريب، المتناقض والغامض بفعل حركيته الكبيرة. والأكثر من ذلك أن الأدب المقارن كان يظهر أنه يمثّل – في ذلك الخليط من الأفكار والمذاهب الأدبية والإنسانية– بطريقة ما الوحدة التي أحاطت بكل تلك التناقضات: إنه تعبير عن الروح القومية بالدرجة نفسها التي يمثل الأحلام الكوزموبوليتية، وهو انبثاق لأفكار سانت بوف الرومانتيكية بقدر ما هو تصديق لمذهب هيبوليت تين الوضعي، كما أنه دليل على الهيمنة في الوقت نفسه الذي ينادي بالتسامح، وهو يدّعي الدقة العلمية رغم اتسامه بعدم التحديد ... ولكنَّ نظرةً دقيقة ومُمَحّصةً لجوهر فكرة الأدب المقارن يمكنها أن تؤكد تهافُتَ هذا الادّعاء المظلّل.

1- الطابع الوضعي بوصفه شرطا بنيويا:

يتفق الدارسون على أن ظهور الأدب المقارن عند الغرب كان نتيجة لطبيعة الوعي الأوربي خلال ذلك القرن؛ حيث ظهرت النزعة التاريخية، إلى جانب الحركة الرومانتيكية وأيضا الفلسفة الوضعية والماركسية...ولكن، أيمكن حقا أن ننظر إلى الأدب المقارن هذه النظرة دون أن نكون قد أسأنا التقدير؟ في البداية علينا أن نحترس من مكر استعمال المصطلحات بكل هذا التعميم، على الرغم من أن ذلك هو الحاصل غالبا؛ إذ إنه في غياب تحديد واضح ومنهجي للفواعل الحقيقية، سننتهي إلى نتائج سيئة لا محالة، لقد اعتدنا منذ

المنارة للاستشارات

زمن طويل على ذلك الطرح الذي يتناول أسباب ظهور الأدب المقارن دائما كمقدمة للولوج إلى ما هو جوهري في الموضوع، والذي يُقصد به إشكالية المصطلح والتعريف وإشكالية حدود هذا العلم وغيرها من قضايا كثر الجدل حولها، ونحن هنا لسنا بصدد الاشتراك في جدل تلك الأسئلة العصية؛ إذ إن توالي السنوات منذ القرن التاسع عشر وتعاقب سقوط تلك الإجابات المؤقتة عن تلك الأسئلة الدائمة رسّخ في الأذهان قناعة تفيد أنها أسئلة لن يتم الإجابة عنها أبدا، بل غاية طلبنا أن نسبر غور جدلية تشكل هذا الفرع، إننا معنيون باستكناه فلسفته وليس أي شيء آخر، فنحن لا نقدم تاريخا للأدب المقارن – وذلك أمر متاح عبر الكثير من الكتب التعليمية – بل نقدّم فلسفة لهذا التاريخ نفهم من خلالها محدداته البنيوية والمعرفية.

سنبدأ من النقطة التي لا بد أنها السّبب الحقيقي في الكثير من المغالطات المرتبطة بظهور الأدب المقارن ومنهجه خلال القرن التاسع عشر؛ إذ غالبا ما يؤخذ هذا القرن على أنه يشكل تيارا عامّا موحدا رغم تباين مكوناته، انبثق من مجموعه الأدب المقارن، أو بصورة أدق أنه (الأدب المقارن) كان نتيجة لكل تلك الظروف دون استثناء. والحقيقة أن هذا القرن بالذات هو أشد القرون اضطرابا، ليس فقط من الناحية السياسية؛ حيث شهد الكثير من الأحداث على رأسها مخلّفات الثورة الفرنسية التي اندلعت سنة 1789، وأربكت أوربا بكاملها، بل على الأخص من الناحية الفكرية، وإذا استندنا إلى كلام الباحث "فرانكلينباوم Franklin Baum"، فإنه بإمكاننا أن نقسم هذا القرن إلى أربع حقب أساسية مختلفة فكريا ومتلاحقة تاريخيا: الرومانتيكية، التنوير الجديد، عالم التطور والنكسة(fin de siècle)[1](*)، ويبدو – ولو على سبيل التعميم – أن الحقبة الأولى والأخيرة تشتركان في مناهضتهما لدوغمائية المناهج العلمية، وللتفاؤل الذين كرستهما الحقبتان الثانية والثالثة، وقبلهما القرن الثامن عشر (عصر التنوير) بأكمله. ومنه فإن التحديد المنهجي الذي نصبو إليه ليس متعلقا بعوامل معزولة ساهمت في ظهور الأدب المقارن، بل ببنيات فلسفية كلية كانت وراء ظهور هذا "العلم" بالشكل الذي ظهر عليه

المنارة للاستشارات

ونحن نعلم أن أي علم (بما في ذلك الأدب المقارن) لا يمكن أن يقوم على فلسفتين متناقضتين (كالفلسفتين الوضعية والرومانتيكية) بالقدر نفسه من الاعتماد، رغم أن ذلك لا يمنع إمكانية اعتماد نشوء علم ما على بعض الروافد من فلسفة تبدو مناقضة لتوجهه. الآن، واعتمادا على الخطوط العريضة للتوجهات الفكرية لهذا القرن (القرن19)، لنضع الأدب المقارن في مكانه الطبيعي والمنطقي، من خلال تحديد مرتكزاته الفكرية الحقيقية عبر تحليل بعض الأسس المتعارف عليها، والمضلِّلة بسبب عادة أخذنا لها إجمالا، ودون تمحيص.

يوجد هناك إجماع على أن الأدب المقارن هو علم وضعي صميم يصبو إلى اتخاذ صرامة المناهج العلمية، وذلك بهدف الوصول إلى نتائج دقيقة ومثبتة فعليا. ورغم أن الأمر صحيح، إلا أن التعميم في مثل هذه الحالات يغطّي على تقسيمات حقبية مهمة انتقل بموجبها الأدب المقارن فيما بعد إلى مرحلة أكثر حداثة بخلفيات فلسفية مختلفة تماما، لهذا فإن الانتقال من الطابع التاريخي الفرنسي للأدب المقارن، إلى الطابع ما بعد البنيوي – الذي تمثله بصورة أساسية توجهات النقد الثقافي المقارن ومتعلقاتها – هو في الحقيقة انتقال من الارتكاز على الفلسفة الوضعية إلى الارتكاز على الفلسفة الهيرمينوطيقية، مع الأخذ بعين الاعتبار المراحل التوسيطية بين هاتين المرحلتين (مرحلة المدرسة النقدية الأمريكية، ومرحلة المدرسة الروسية؛ حيث تقوم الأولى على الفلسفة الشكلانية البنيوية، بينما تقوم الثانية على الفلسفة الماركسية)، إننا نتكلم عن تدرّجٍ حدثَ من العلمية إلى الفنية. ولكن، بما أننا الآن بصدد مناقشة أشياء تخص المدرسة التاريخية(**)، فإننا سنقف جهدنا على بحث هذه المرحلة، وإبراز مرتكزاتها.

تعد المدرسة التاريخية في الأدب المقارن مثالا واضحا عن محاولة تطويع الدراسة الأدبية وإخضاعها للمنهج العلمي، حيث يمكننا أن نستدل بالعديد من الأفكار التي تبناها مؤسسو هذا العلم؛ لقد كان "أول من اهتم بالدراسة المقارنة المنظمة للأدب هو "جان جاك أمبير" ابن العالم الفيزيائي "أمبير"(...) وكان يرى أن الأدب علم"[2]، ومن الواضح أثر الأب في توجه الابن توجها علميا في المقارنة، ولكن هذا كان أيضا، وبشكل أكثر

المنارة للاستشارات

دلالة، تماشيا مع دخول المقارنة كمنهج إلى مختلف العلوم، فكان ظهور "كوفييه (Cuvier) في علم التشريح المقارن (1800–1805)، وبلانفيل (Blainville) في علم وظائف الأعضاء المقارن (1833)، وكوست (Coste) في علم الأجنة المقارن (1837)"[3]، وحتى وإن كان هذا الإلحاق القصري لفرع أدبي بمجال علمي أثبتت فيه المقارنة خصوبتها لا يعدو أن يكون "نزوة روحية fantaisie de l'esprit"[4] على حد تعبير بالدنسبرجر، إلا أن ذلك لم يدفع فيما بعد إلى تجاوز هذه النزوة، بل فقط عمل على مواءمتها مع خصائص الظاهرة الأدبية التي هي في الأصل ظاهرة متفردة، حيث إن إسقاط مثل تلك المقارنة التطابقية التي انتهجتها العلوم لا يقدّم أي جديد لدارس الأدب المقارن. وكان الحل الأمثل لمعضلة هذا التطابق الآلي هو إقحام "نزوة" أخرى اجتاحت ذلك القرن، وهي "النزوة التاريخية" التي أعطت للمقارنة الأدبية صورتها الخاصة والمستقلة عن كل تلك المقارنات الساذجة والمجردة التي استخدمتها العلوم آنفة الذكر، لاستخلاص التشابهات وبناء القوانين العامة. وبفضل هذه السّمة التاريخية انتقلت الصرامة العلمية من المستوى التقنيني البحت الذي يعمل على استخلاص قوانين الظاهرة الطبيعية اعتمادا على منهج المقارنة، إلى المستوى العلّي الذي يبحث عن علاقات مؤكدة يكون بموجبها نص أدبي ما علّة لنص آخر، ومنه أصبح التشابه بين الظواهر الأدبية لا يكفي لقيام المقارنة، بل يشترط أن يكون ناتجا عن اتصال تاريخي حقيقي وموثق. ولكن علينا، خلال حديثنا عن هذا الانتقال من المقارنة في مجال العلوم الطبيعية، إلى المقارنة في الأدب، أن لا نغفل الطابع التوسيطي الذي لعبه علم اللغة؛ حيث كان المنهج المقارن يدخل هذا المجال أيضا، وخاصة بعد اكتشاف السنسكريتية (الهندوأوربية)؛ "فكتب فردريك فون شليجل Friedrich von Schlegel الذي يعتبر أول من دعا إلى "النحو المقارن" كتابه الذي أصدره سنة 1808 بعنوان "عن اللغة والمعرفة عند الهنود، وفي سنة 1816 أصدر فرانز بوب Franz Popp كتابه الهام الذي يحدد ميلاد "فقه اللغة المقارن" بعنوان "عن نظام التصريف في اللغة السنسكريتية مقارنا بكل من اليونانية واللاتينية والفارسية والجرمانية""[5]. ويكمن هذا التّوسط في طبيعة علم اللغة ذاته؛ حيث يضاف إلى طابعه المنهجي والدقيق في البحث عن التشابهات وتبريرها عند المقارنة، لأجل

المنارة للاستشارات

أهداف تقنينية، وظيفته بوصفه حاملا للأدب، وهنا يظهر أن علم اللغة المقارن – كما مارسه "بوب F.Bopp"، و"فون هامبولت V. Humboldt "، و"راسك D.R. Rask" ومن خلفهم من العلماء الألمان خاصة– قد انبثق أيضا من عباءة علم اللغة التاريخي لذلك كان أقرب إلى الأدب المقارن من تلك الدراسات المقارنة في المجالات العلمية المتعلقة بالتشريح والأجنة والأعضاء وغيرها، وهو ما يظهر أن "بول فان تيجم Paul Van Tieghem" انتبه إليه عندما كان يتحدث عن ما أسماه بـ "الفلسفة المقارنة" التي مهدت لظهور الأدب المقارن، وذكر أن تاريخها يعود "إلى الثلث الأول من القرن، ويعود فضل وجودها إلى فوريل، والإخوة غريم، وياز، وبوب، الذين أتم عملهم ماكس مولر، غاستون باري، ميشيل بريال وكثيرون غيرهم"[(6)]، ويلاحظ أن هؤلاء العلماء الألمان غالبا، كلهم باحثون في علم اللغة التاريخي والمقارن. وقد كان تأثيرهم واضحا في توجيه أبحاث الأدب المقارن توجها علميا، حيث ترجم "ميشيل بريال Michel Bréal" كتاب "فرانز بوب Franz Bopp" المعنون "علم اللغة المقارن للغات الهندو أوروبية Grammairecomparée des langues Indo–europeennes" من الألمانية إلى الفرنسية، بينما عكف المقارنيون الفرنسيون الآخرون، وعلى رأسهم "غاستون باري Gaston Paris" على استلهام تلك الأعمال الألمانية، مفتتنين بطابعها العلمي الدقيق.

لقد تبين أن ظاهرة العلم تجتاح فعلا الأدب المقارن، واتخاذ المنهج التاريخي – رغم خصوصيته – كان هو الآخر خاضعا لإملاءات القوانين العلمية، ومنه تبلورت أركان المقارنة الأدبية متناسقة مع التوجه العام والهدف المنشود الذي جاء من أجله الأدب المقارن: الشرط التأثيري والتأثري، الشرط العلّي، الشرط التاريخي، شرط معرفة اللغة الأصلية (رغبة في الحصول على نتائج أكيدة غير مغلوطة)، لهذا تخلى الأدب المقارن عن أي قيمة تقييمية أو نقدية للأدب، واكتفى بالمقاربة الخارجية، وهو ما يفسر اهتمامه بكتّاب الدرجة الثانية والثالثة، مثل – أو أكثر أحيانا من– اهتمامه بكتّاب الدرجة الأولى، تبعا لدورهم التأثيري أو التأثري أو التوسيطي (وهي المراتب الثلاثة التي تشكل صلب اشتغال الأدب المقارن).

المنارة للاستشارات

ولا شك أنّ ظاهرة العلم هذه التي توجّهَ الأدب المقارن وفق مبادئها، لم تكن النزعة الوحيدة الموجودة خلال القرن التاسع عشر، كما لم تكن النزعة الأكثر بروزا آنذاك – إذا أخذنا في الاعتبار الضجيج الذي أحدثته الرومانتيكية خاصة – ولكنها كانت النزعة الأكثر رسوخا في الأذهان في فرنسا على الأقل؛ إذْ إن ما يسمه "باوم" باسم "التنوير الجديد" الذي نحن بصدده، لم يكن إلا امتدادا للتنوير الذي اجتاح القرن الثامن عشر، وطبع ذلك القرن كله بطابعه مع أعلامه البارزين أمثال "فولتير Voltaire"، و"مونتسكيو Montesquieu" و"ديدرو Diderot "، و"دالمبير D'Alembert" وغيرهم، وقد كان أنصار هذا التنوير الجديد الرئيسيين "من أتباع مذهب المنفعة الإنجليزي والراديكاليين الذين أشار إليهم ميل والوضعيين الفرنسيين وشباب الهيجليين في ألمانيا، وخليط من الواقعيين والعلماء الليبراليين والاشتراكيين في كل مكان في أوربا"[7]، ولما كان الوضعيون من أتباع "أوغست كونت Auguste Comte"،و"سان سيمون Saint–Simon" هم الممثلون لهذا التيار في فرنسا، فقد كانوا هم بحق السند الفلسفي الذي أدى إلى ظهور الأدب المقارن على تلك الصورة، وهذا ما ينفي إمكانية ارتباطه فلسفيا بالرومانتيكية، وهو ما يظهر من خلال مجموع المبادئ والمرتكزات الأكثر اتصالا بالسمة العلمية كما سيتضح.

أ– إسهام النقد الأدبي:

إن ربط ظهور الأدب المقارن بالتنوير الجديد يتعدى كونه ارتباطا أملاه التوافق الزمني، إلى اعتبارٍ أهم أساسه أن الثاني يشكِّل مرتكزا فلسفيا أساسيا قام عليه الأول؛ فانبثاق الأدب المقارن من فرنسا بالذات – وهي التي تمثل عاصمتها (باريس) عاصمة الأنوار في أوربا – لم يكن الأمر الوحيد الذي يحمل دلالة في هذا الشأن، بل يضاف إلى ذلك أن النقد الأدبي، والدراسات التاريخية (وهما الحقلان اللذان انبثق منهما الأدب المقارن) كانا هما نفسهما نتاج التنوير وفلسفته العلمية الصارمة، وحتى وإن سلّمنا بأنه "لم يبدأ النقد الأدبي إلا خلال القرن 19"[8]، بمفهومه الدارج؛ أي إبداء الرأي في الأعمال الأدبية بحرية كما نرى ذلك عند "سانت بوف Sainte–Beuve"، فإن نمطا آخر من النقد كان ما يزال يقارب

المنارة للاستشارات

الأدب مقاربة معيارية هدفها الحكم على الأعمال انطلاقا من مبادئ ونماذج كلية ومطلقة وذلك تبعا لنمط من فلسفة الجمال الأفلاطونية، التي تعتبر أن الفن ذا طابع أخلاقي يهدف إلى التعبير عن قيم نهائية وموحدة مثل الخير والحقيقة والجمال، و"يمكننا بمعنى ما أن نعتبر أن "المذهب" الكلاسيكي قد قدّم مادة لفلسفة مطلقة في النقد ... إن النظرية الرسمية هي ضد الرومانسية، وهي ذات طابع كلاسيكي متأثر بـ"فولتير"، ولكنها سياسية أيضا: فالنظام البورجوازي يجب أن يحكم في الأدب كما في الأمة، وتربوية: فإن دراسة الأدب يجب أن تعطي للشباب عادات في النظام والوضوح"[9]، وواضح أن النقد بهذا المفهوم هو نتاج المبادئ الكلاسيكية الموروثة عن اليونان، إضافة إلى التجديدات العقلية التنويرية. وقد أدى هذا النمط من النقد إلى دراسة الأدب دراسة معيارية، من خلال وضع الأعمال المطروحة أمام النقد بإزاء النماذج، وتكون قيمة العمل استنادا إلى ما تنتهي إليه هذه المقارنة، وذلك بدلا من نقد العمل نفسه كظاهرة متفردة، وقد مثّل هذا الاتجاه كل من "نزار Nisard" و"سان مارك جيراردان Saint–Marc Girardin" خاصة؛ حيث كان "منهج نزار الذي يدعي أنه "علم دقيق" يمتاز بصلابة مطلقة. إنه يأخذ الفن تلو الآخر، ويرى بمقارنته مع ذوقه المثالي، الخسائر من قرن إلى آخر..."[10]، لهذا كان نصيرا متعصبا للكلاسيكية، ناقما على الكتابات الرومانسية، حيث يسمي هذا النمط من الكتابة باسم "الأدب السهل La littérature facile"، وهو لا يتحرج من تعريف هذا الأدب بأنه "كل مهمة أدبية لا تتطلب لا دراسة، لا تطبيقا، لا اختيارا، لا عودة للقدماء، لا نقدا، لا فنا. إنها في النهاية لا تتطلب شيئا مما هو صعب. إنها اشتغال عشوائي..."[11]. وهذا بسبب ما في الرومانسية من طابع وجداني غير قابل للقياس. وانسجاما مع هذا، كان يعرّف الفن الأدبي على أنه "التعبير عن الحقائق العامة بوساطة لغة رصينة"[12]، وهو بذلك يتوخى وضوح ودقة الحامل اللغوي، تماما كما يتوخى عمومية المحتوى الأدبي من حيث إنه يعبّر عن كل إنسان، وذلك تماشيا مع النماذج الواجب احتذاؤها.

أما "جيراردان"، فقد كان هو الآخر "يشرح في مقالاته أن الناقد يجب أن يهدف إلى أن يستخلص من الآداب تعليما أخلاقيا"[13]، ويعني ذلك عدم الخروج عن محاولة طلب

المنارة للاستشارات

القيم المطلقة الثابتة بالنسبة للأدب، وذاك هو مقياس جودته. ويعتبر كتابه الأهم "محاضرات في الأدب الدرامي Cours de literature dramatique" مثالا واضحا لمجهوداته الحثيثة من أجل إصباغ النقد الأدبي صبغة كلاسيكية قائمة على تكريس "المعايير الجمالية" بوصفها قوانين مطلقة، وبفضل منهجه المقارن (الذي لا يحمل أية صبغة تاريخية أو عليّة، بل لا يتعدى كونه "موازنة" بالمفهوم الفرنسي)، حاول أن ينقد بنية "المشاعر Les passions" في الدراما بين المفهومين القديم (النماذج الكلاسيكية) والحديث (النماذج الرومانسية)، حيث يحمل الكتاب عنوانا فرعيا "أو في استعمال المشاعر في الدراما OU DE L'USAGE DES PASSIONS DANS LE DRAME "، وهو – مثل نزار – مناصر وفي للكلاسيكية وللقواعد الكلاسيكية على حساب الرومانسية المندفعة والمتحررة؛ ففي المسرح –بحسبه– "لا توجد حقيقة إلّا الأشياء العامة والتي يشعر بها الجميع، وفي كل المشاعر الدرامية، ليس الحب أكثرها تأثيرا إلا لأنه الأكثر عمومية، والقلب لا ينفعل إلا للأشياء المشتركة بين جميع الأشخاص. أما الأشياء العجيبة، وغرابة الأطوار، والاستثناءات، فهي غير قادرة على القيام بإثارة القلب، وهذه واحدة من الاختلافات الأساسية بالنسبة لنا بين مسرحنا القديم والحديث، فالمسرح القديم يتّخذ كموضوع له المشاعر الأكثر عمومية واشتراكا بالنسبة للقلب الإنساني"[14]، وهذا ما يتيح إمكانية دراسة هذه المشاعر وفق ما تحتويه من معنى مشترك، ويتعذر ذلك مع الرومانسية التي تجعل الفردية مقياس كل شيء، ومنه، "تصبح هذه الاستثناءات والتهويمات رتيبة بشكل سريع، وفي الحقيقة، فإن هذه التهويمات هي، إذا جاز التعبير، أفعال سيئة للروح"[15]، لأنها تثير الاضطراب في الذهن، وتدفع إلى الغموض بدل الوضوح والانتظام، وهذا بحد ذاته هو تجن على العقل الإنساني بالنسبة لجيراردان.

ومن هذه الزاوية أمكن النظر إلى نقاد أمثال "برونتيير Brunetière"، و"أمبير Jean-Jacques Ampere"، و"هيبوليت تين H.Taine" بوصفهم أوائل المقارنين ولو على سبيل الإيحاء، فهم لم يمارسوا نقدا فنيا، بقدر ما كانوا يحاكمون الأعمال وفق منطق وضعي صارم، ويعطينا "تين" هنا مثالا على ذلك، "لقد فتنته نظم "اسبينوزا Spinoza" و"هيجل

المنارة للاستشارات

Hegel" الشمولية، فأراد (...) وضع تفسير كامل لوجود وصيرورة الأدب، يربط الوقائع الأكثر خصوصية بوقائع عامة، وباكتشاف مجموع القوانين التي تعبّر في هذا المجال الخاص عن منطقية العالم (...) والخلاصة أن "تين Taine" ينظم الاتجاهات الوضعية التي اتسمت بها الفترة الأولى من القرن التاسع عشر"[16]، فهو يؤكد على ربط الأسباب بالمسببات من خلال المحددات الثلاثة الشهيرة: الجنس، البيئة، اللحظة، وهي مساهمة لم تكن فاعلة بشكل أساسي في ظهور الأدب المقارن كما لاحظ ذلك "فان تيجم"[17]، بقدر ما كانت تمنحه توجهه الوضعي أثناء عملية المقارنة. وقد وضع "تين" بعمله هذا في إلحاق الوقائع الخصوصية بوقائع عامة، ما يشبه نظرية في الأدب، وهو ما سيجد تجسيده الأكثر كمالا فيما بعد (خلال أواسط القرن العشرين) عند الناقد المقارني الأمريكي "ريني ويليك".

لقد كان النقد الأدبي في فرنسا خلال هذه المرحلة نقدا علميا تقنينيا بامتياز، وربما كانت هذه السمة المحدِّدة لتوجهه الابستيمولوجي أهمَّ ما تأثر به الأدب المقارن بوصفه نوعا من النقد الأدبي الخارجي الذي يبحث عن العلاقات التواصلية بين النصوص الأدبية القومية المختلفة.

ب– إسهام التاريخ الأدبي:

وإذا كان هذا هو حال النقد الأدبي خلال القرن التاسع عشر غالبا، فإن حال التاريخ الأدبي لا يختلف عن ذلك إجمالا من حيث المرتكزات الفلسفية، حتى وإن كان أكثر نشاطا وانتشارا وتأثيرا بسبب موجة البحث والتقصي عن أصول الآداب الوطنية، التي طبعت علماء هذا القرن بطابعها، وقد أدى توحد المنطلقات الفلسفية إلى شبه توحد في الممارسة أيضا، وهو ما يبرراضطلاع أغلبية نقاد الأدب بالتاريخ الأدبي والعكس. وعلى الرغم من أن ظهور التاريخ الأدبي سابق عن ظهور النقد الأدبي، إلا أنه يبقى علما حديثا نسبيا؛ فـ"حتى القرن السابع عشر لم يكن للتاريخ الأدبي وجود، لا بالفعل ولا بالإقرار، إذ إنّ المهارة سادت في هذا المجال أكثر من المعرفة"[18](***)، أما صورته الأكثر بروزا، فقد ظهرت خلال القرن التاسع عشر، وهذا مواكبة لانتشار النزعات القومية في أوربا ابتداء من

المنارة للاستشارات

القرن الثامن عشر، التي أدت إلى تعميق شعور كل أمة بذاتها[19]، ومنه إلى تنمية هذا الشعور بالبحث عن التاريخ القومي الذي كان هو الأصل والمنطلق، ولم يكن ظهور الأدب المقارن في الحقيقة إلا من أجل تكميل دراسة تاريخ هذا الأدب القومي، بالبحث في امتداداته ومنابعه الخارجية. وبالإضافة إلى أن المؤسسين الأوائل للأدب المقارن كانوا مؤرخي أدب أساسا، فهم مؤرخون بالمعنى الأكثر دوغمائية: لقد "كان "فيلمان" أول من استخدم تعبير "أدب مقارن" على نحو علمي في كتابه "صورة القرن الثامن عشر" ونشره عام 1827"[20]، وتعني سمة العلمية أنه كان يبحث في التأثيرات المبرهن عليها من أجل بناء صورة إجمالية لتاريخ ذلك القرن تتسم بالدقة والموضوعية، ومنه انبثقت عنده دراسات أكثر اختصاصا تتناول علاقات ثنائية بين آداب القارة الأوربية، لأن ذلك أجدى في توخي الدقة والتدليل، وهو ما يشكّل مساهمته الأكبر في إعطاء المقارنة الأدبية طابعها، بعد أن أعطاها اسمها، لقد كانت "محاضرته عام 1829 "دراسة تأثير كتّاب القرن الثامن عشر الإفرنسيين في الآداب الأجنبية والفكر الأوربي" محاضرة في الأدب المقارن، لقد كانت والحق يقال قليلة الغموض، وكان البحث فيها ينتقل مسرعا من قمة إلى قمة، ولم يكن ينقصها الصواب ولا الدقة"[21]، وكان همه الأكبر هو تتبع تاريخ الأدب الفرنسي انطلاقا من مركزية فرنسية متموضعة هي الأخرى داخل مركزية أكبر هي المركزية الأوربية، لقد "قال أنه كان يرغب في أن يبين في إطار مقارن ما تلقته الروح الفرنسية من الآداب الأجنبية، وما ردّته إليها"[22] وهو مطلب لا يمكن تحقيقه دون تحرٍّ دقيق للتأثيرات.

وبالمثل كان "جان جاك أمبير" يعلن "في محاضرته أنه إذا كان الأدب علما، فإنه ينتمي إلى التّاريخ والفلسفة على السواء، ومن السّابق لأوانه التخصص في فلسفة الآداب والفنون التي سوف تدرس طبيعة ما هو جميل ... والسبق إذن للتاريخ: "فمن تاريخ الفنون والآداب المقارنة عند كل الشعوب يجب أن تنبعث فلسفة الآداب والعلوم. وحينما دعي إلى التدريس في السّوربون بعد ذلك بعامين وفي نهاية درسه الافتتاحي الذي كان تحت عنوان "عن الأدب الفرنسي في علاقاته بالآداب الأجنبية في العصور الوسطى"، صاح أمبير قائلا:

المنارة للاستشارات

"سوف نقوم – أيها السادة – بهذا الدرس المقارن الذي يظل تاريخ الأدب بدونه ناقصا..."[23]، ويمكن أن نرى من خلال هذا الاستشهاد البصائرَ التي كان أمبير يحملها حول "فلسفة الأدب"، أو ما يسميه الأمريكيون "نظرية الأدب"، ولكنه كان يعتبر ذلك خطوة لاحقة للتاريخ الأدبي بوصفه بحثا تفصيليا؛ إذ إن فلسفة التاريخ يجب أن تُبنى على علم التاريخ، وهو ما عمل على تطبيقه شخصيا من خلال دراسته تاريخ الأدب الفرنسي في علاقاته بالآداب الأخرى.

أما "فردناند برونتيير"، فلا يخفى أنه كان "متأثرا أعظم التأثر بنظرية "داروين" في التطور"[24]، وهي النظرية التي شغلت النّصف الثاني من القرن التاسع عشر، وأتاحت لـ "برونتيير" الأسباب التي جعلته يتتبع تاريخ الفنون تماما مثلما يتتبع العالِم تاريخ الأجناس الحيوانية، ويتتبع التاريخ الأدبي في مراحله باستعمال المنهج نفسه الذي يستخدمه العالِم حيث كان يفسر من خلال هذه العملية ظهور الأجناس الأدبية، ثم تطورها وازدهارها، ثم اندثارها وتوريثها لبعض الخصائص التي تستمر في الأجناس الأخرى.

لقد كان المنهج العلمي بكل دوغمائيته هو الذي يقود التاريخ الأدبي، ومنه الأدب المقارن، ويمكننا أن نجد –إضافة إلى هؤلاء– علماء آخرين، لا يهمنا تفصيل آرائهم، بقدر ما يهمنا معرفة أنهم مهدوا للأدب المقارن بفضل مناهجهم العلمية في معالجة التاريخ الأدبي ولهذا يمكن القول أن الأدب المقارن لم يتمّ اللجوء إليه إلا لأن السمة العلمية التي كان يُنطلق منها في تتبع التواريخ الوطنية، كانت تتطلب –استكمالا للفائدة– تسمية لكل التأثيرات والتأثرات الأجنبية المكمِّلة، ومنه لم يكن ظهور الأدب المقارن نتيجة لظهور التاريخ الأدبي، بل –بصورة أعمق– نتيجة لاتخاذ التاريخ الأدبي ذلك الطابع العلمي الوضعي.

ويبدو أنّ ارتباط ظهور الأدب المقارن المؤسس على خلفيات وضعية بعلماء تاريخ فرنسيين، كان انعكاسا لطبيعة تفكير الفرنسيين ذاتهم منذ أن كان ديكارت يقرر منهجه في الشك والتمحيص للوصول إلى معرفة يقينية وصادقة، وقد لاحظ هيغل، أثناء حديثه عن فلسفة التاريخ، أن الفرنسيين قد برعوا في كتابة ما يسميه "التاريخ النقدي"، ويقصد به نقد

المنارة للاستشارات

الروايات والوثائق التاريخية لاكتشاف الأصح منها، وذلك من أجل إعادة بناء الماضي كما حدث، لذلك كانت بحوثهم تجمع بين النظرة الصائبة والعمق كما قال[25]، ولا شك أن هذه البنية العلمية للعقل الفرنسي، هي عكس ما يحدث في ألمانيا غالبا؛ حيث يطغى ما يسميه هيغل "النقد العالي"[26]، أو النقد الترنسندنتالي المثالي، وهو ما سنجد لاحقا أنه أنتج الرومانتيكية، ويمكن – للسبب ذاته – أن نفهم عموما علة ظهور علم التاريخ في فرنسا، وفلسفة التاريخ في ألمانيا، التي كان هيجل نفسه من أعلامها.

2- الرومانتيكية ومغالطات التأسيس:

لقد رأينا إلى الآن أن ظهور الأدب المقارن كان مرتبطا بالتنوير الجديد ونزعته العلمية وهو تفسير صحيح طالما شكّل نقطة إجماع، ولكن هذا التفسير ما زال في حاجة إلى تجاوز بعض الإشكالات المنهجية كي يخرج تماما من دائرة التعميم، وهي إشكالات مرتبطة أساسا بدور الرومانتيكية في التأسيس للأدب المقارن: كيف يحصل أن تتّحد الرومانتيكية مع التنوير –وهو نقيضها المنهجي– في تأسيس فرع أدبي يتسم بالعلمية؟ يمكن القول إن هذه الإشكالية المحورية لم تناقش مناقشة مباشرة، بل كان يقال دائما إن هناك عاملان مهمان في ظهور الأدب المقارن، هما الحركة الرومانتيكية، والنهضة العلمية[****]، ويذكر عادة كل من "سانت بوف" و"مدام دو ستايل M. deStaël" ضمن العامل الأول، بينما يضم العامل الثاني من ذكرناهم سابقا، وأحيانا أسماء أخرى لم نذكرها. ومنه كان يناقش تأثير الرومانتيكية بصفة مجزّئة؛ أي بوصفها عوامل معزولة ساهمت في ظهور الأدب المقارن، وتُختصر عادة في عاملين اثنين: الأول هو اعتبار أنها الحاضن الرئيس لـ "النزعة الكوزموبوليتية (العالمية) cosmopolitanism" كما كان "فان تيجم"و"غويار M. F. Guyard" يقولان والثاني هو اعتبار أنها مصدر للنقد الأدبي الداعي إلى ربط الأدب بمؤلفه عكس النقد الكلاسيكي. وفي كل الحالات لم يكن ينظر إليها (الرومانتيكية) من خلال طبيعتها الإبستيمولوجية، أو بنيتها الفلسفية، لأن ذلك لم يكن ذا أهمية إلى ذلك الوقت، بما أنه لم يكن هناك توجه آخر للدرس المقارن يزاحم التوجه التاريخي للفرنسيين، أما الآن فيبدو أن

المنارة للاستشارات

الأمر أكثر إلحاحا، انطلاقا من تعقد الاتجاهات المختلفة التي تناولت الأدب المقارن مثل الاتجاه النقدي، والماركسي، وما بعد البنيوي، ومنه أصبحت معرفة الخلفيات الفلسفية بدقة أكبر، هي الضامن الوحيد لفهم هذه الاتجاهات فهما صحيحا. وهنا سنحاول –باختصار– أن نحدد طبيعة مساهمة الرومانتيكية في ظهور الأدب المقارن، مقارنين ذلك مع مدى توافقه مع المبادئ الرومانتيكية ذاتها.

لقد أشار "فان تيجم" إلى أنه "ابتداء من عام 1825 تقريبا حدث في فرنسا توسع ملموس في التاريخ الأدبي، ذلك أنّ الشباب من أدباء ونقاد، وتحت تأثير مختلف الأسباب التاريخية، ولاسيما تأثير الرومانتيكية التي كانت تسيطر على كلّ هذا الجيل، بدأوا يشعرون برغبات في الاطلاع أكثر اتساعا، ويظهرون اتجاها تاريخيا جديدا"[27]، ويبدو واضحا بالنسبة لفان تيجم أن التأثير الأهم للرومانتيكية كان هذه الرغبة في الاطلاع على الآداب الأخرى ومحاولة دراستها من طرف النقاد الفرنسيين، ولكنه يردف أنه "لم يبحث أحد إطلاقا في الأدب المقارن بما في الكلمة من معنى: لقد منحونا كلهم كتبا ومواضيع عظيمة من الآداب الأجنبية. ومع ذلك فإنهم حققوا وطوروا بتعاليمهم حالة فكرية من حالات الأدب المقارن، قابلة للتطور الدائم المنظم، لقد كان هؤلاء المتحمسون للآداب الأجنبية أتباعا لأممية فكرية جديدة"[28]، ومهما كان تسليمنا بأن هذه الحالة الفكرية الجديدة التي أحدثتها الرومانتيكية، والمتمثلة في معرفة الآداب الأجنبية، هي مساهمة حقيقية في ظهور الأدب المقارن، فإننا نصطدم بحقيقة أن هذه الحالة الفكرية كانت موجودة، وإن بطريقة مختلفة، قبل الرومانتيكية بوقت طويل ومع ذلك لم يصاحبها ظهور علم الأدب المقارن، لقد كان فلاسفة وأدباء القرن الثامن عشر كوزموبوليتيين[29]، وذلك من خلال ولعهم بمعرفة أوضاع الدول الأخرى من آداب وغيرها، ومن ذلك ما كتبه كل من "فولتير"و"مونتسكيو" عن إنجلترا مثلا، أو ما كُتب –عن الشرق وعن غيره من البلاد– من كتب. ويخبرنا مؤرخ الأفكار الشهير "بول هازار" أن "نشاط أوربا في كشف العالم واستغلاله لم ينقطع لحظة ولقد واصل القرن السابع عشر في هذا الصدد المهمة التي ألقاها على عاتقه القرن

المنارة للاستشارات

السابق"[30]، ويعطينا الكثير من الأمثلة عن ذلك من خلال الأسفار، والرحلات والحروب وغيرها مما أدى إلى تغيرات سيكولوجية عميقة عند الأوربيين، إننا نتحدث هنا عن "أممية كلاسيكية" كانت توحّد أوربا قاطبة من خلال إخضاعها لنموذج واحد، هو النموذج اليوناني اللاتيني، ولغة واحدة، هي اللغة اللاتينية التي كانت لغة الأدب، واللغة الرسمية في أوربا، وهذا انعكس أيضا على نظرة الأوربيين إلى العالم البعيد. أما "فان تيجم"، فإنه يتحدث عن أممية أخرى انبثقت من القومية التي نادت بها الرومانتيكية، وهذه المفارقة المتعلقة بتموضعات الأممية والقومية، وبتمويه مصطلح الأممية ذاته بين المحتوى التنويري والمحتوى الرومانتيكي هي ما يجرنا إلى طرح سؤال مربك ولكنه جوهري: هل كان الأدب المقارن من الناحية الوظيفية مقترنا ببروز النزعة القومية أم بطغيان النزعة الكوزموبوليتية؟

لقد كانت الرومانتيكية تدعو باستمرار إلى القومية، وكان هذا التوجه احتجاجا على الشمولية الكلاسيكية، كما كان بدرجة أكبر انسجاما مع الفلسفة الرومانتيكية ذاتها القائمة على النسبية والتعدد والاختلاف كما سنرى، والكوزموبوليتية التي ينسبها "فان تيجم" و"غويار" وغيرهما إلى الرومانتيكية هي بلا شك نقيض الكوزموبوليتية التنويرية المعيارية، وانسجاما مع هذا، لم يظهر الأدب المقارن قبل القرن التاسع عشر لعدم وجود آداب قومية يعمل على سبر حدودها، ومنه يمكن القول أنّ "الأدب المقارن يصبح ميدانا جديرا بالاعتبار فقط عندما يتحقق أمران: الأول، عندما تظهر إلى الوجود العديد من الآداب الحديثة –الآداب التي تعي نفسها بصفتها كذلك– والثاني، عندما تتوقف الشعرية الوحدوية أو المطلقة عن كونها نموذجا مقبولا. ومن هنا نجد أنفسنا أمام مفارقة تاريخية مثمرة: صعود القومية هو الذي يضع الأساس لظهور الأممية الجديدة. هذا ما استنتجه "جوزيف تاكست Joseph Texte" حول تأثير الرومانتيكية"[31]، وهو ما وقف عليه أيضا –وإن بشكل مقلوب– الناقد الأمريكي "رينيه ويليك Rene Wellek" عندما كشف أن هناك "مفارقة في الدوافع السيكولوجية الاجتماعية للأدب المقارن كما مورس خلال نصف القرن الماضي[*****]، فقد ظهر الأدب المقارن كردة فعل ضد القومية الضيقة التي ميزت

المنارة للاستشارات

الكثير من بحوث القرن التاسع عشر، وكاحتجاج ضد انعزالية العديد من مؤرخي الآداب الفرنسية والألمانية والإيطالية والإنجليزية إلخ (...) لكن هذه الرغبة الأصيلة في أن يعمل دارس الأدب المقارن كوسيط بين الشعوب وكمصلح لذات بينها غالبا ما طمسته وشوهته المشاعر القومية الملتهبة التي سادت تلك الفترة وفي ذلك الموقع"[32]؛ إذ كان الأدب المقارن أكثر اهتماما بالامتدادات القومية في الخارج، بغرض تبيين التفوق القومي وتعميقه.

من المهم ملاحظة هذا الفرق، وهو أن الكوزموبوليتية الكلاسيكية والتنويرية تقوم على التشابه؛ أي على جمع الأذواق، وتوحيدها تبعا لتوحد وشمولية النموذج عند الكلاسيكيين ولتوحد وشمولية العقل عند التنويريين، وقد عبّر عن هذه الفكرة بشكل أوضح ماريو فرنسوا غويار، حين قال أن "العصور الوسطى الغربية، الموحدة بالإيمان المسيحي واللغة اللاتينية هي كوزموبوليتية، وثمة تيار إنساني واحد يجمع الأدباء الأوربيين في عصر النهضة (بداية القرن السادس عشر الأوربي)، والقرن الثامن عشر هو عصر الفلسفة وأوربا الفرنسية، هذه الحقبات الثلاث الكوزموبوليتية هي، دون تساو، حقبات وحدة لغوية"[33]. أما الكوزموبوليتية الرومانتيكية فهي تقوم على الاختلاف والتعدد تبعا لتعدد القوميات واختلافها، ولا تلغي الكوزموبوليتية بهذا المفهوم القوميات، بل تكتسب مفهومها من هذا التعدد بالذات، إنها غير ثابتة على الإطلاق، بل متطورة ومتغيّرة، لأنّ القوميات ذاتها متغيرة ومتطورة رغم أنها تملك سماتها الخاصة كما قال "هردر Herder"–أحد أكبر الملهمين للرومانتيكية–؛ حيث أكّد "منذ البداية وجود ألوان عديدة من الطبيعة الإنسانية، وبالتالي أكد مقولته الهامة القائلة بتعددية الحضارات، كما أكد نزعته النسبية، ومن ثمّ كان إعجابه بكل حضارة أصلية، ودعوته إلى تفهم كل حضارة من داخلها"[34]، وانطلاقا من هذا كانت دعوته رفقة آخرين إلى نوع من الكوزموبوليتية، حيث سعى هؤلاء الكتاب إلى فتح الطريق للكونية التي تتطلب تصورا مسبقا لخطوط سير التواريخ الوطنية، وذلك من أجل أن تكون مفهومة بشكل صحيح[35]، إنّ هذه الكونية هي ما تعبر عنها تلك الأحلام الطوباوية التي طالما راودت الرومانتيكيين في كشف العالم البعيد، وغالبا الفانتازي، بالرغم من أنهم أكثر تمسكا بأصولهم وتاريخهم الوطني، ولغتهم القومية.

المنارة للاستشارات

إذن، وإذا كان لا بدّ لنا من تعيين المسؤولية الأكبر للطرف الذي هيئ المجال لظهور الأدب المقارن، فسنقول أنه القومية لا الكوزموبوليتية، على الرغم من أن الطموح الأكبر هو بلوغ هذه الأخيرة من خلال تجاوز الحدود الوطنية، إن هذا الوضع لا يعبّر عن تناقض بقدر ما يعبّر عن حالة طبيعية لتبلور بنية الوعي الذاتي؛ أي أنه لمّا كان ظهور الذاتية بكل مستوياتها (الأنا فيما يخص الفرد، والأمة –أو الفولك (volk) كما يسميه هردر– فيما يخص المجتمع) نتيجة الظروف التاريخية سالفة الذكر، فإنه لم يكن هناك مقياس آخر لوعي هذه القومية غير وضعها بإزاء القوميات الأخرى التي تشكل مجتمعةً المجال الكوزمولوجي ولم تكن من وسيلة أخرى غير التاريخ الأدبي لبلوغ ذلك، ومن هنا يمكن أن نفهم علة كون دراسات الصورة الأدبية (Imagology) هي فاتحة الأبحاث المقارنة، بمنطلقها الوطني وطموحها الكوني، وهو ما أشار إليه "سعيد علوش" عندما اعتبر أن رحلات الكتاب الفرنسيين وأعمال المستشرقين كانت "مسيطرة على الخيال الفرنسي، مما يزيد في تفخيم صورة الأنا واختزال صورة الآخر، ويمكن القول بأنّ الصورولوجية كانت بداية شرعية لتخيل الدرس المقارن، مع جان ماري كاري خاصة، ومع دراسات "ديفرنوا" عن الشرق عامة"[36] كما يمكن أن نفهم كيف تكون "مدام دو ستايل" رومانتيكية، ومشبعة بأفكار "هردر" الداعية إلى القومية، وكيف تكتب من جهة أخرى كتابها الشهير "عن ألمانيا De L'Allemagne" (1810)، لتصف لنا قومية أخرى هي القومية الألمانية، ومن خلالها تدعو إلى التفتح على القوميات والآداب الأخرى.

أ– مدام دو ستايل والمبدأ القومي/الكوزموبوليتي:

الحقيقة أنّ "مدام دو ستايل" تلخص هذه المعضلة الرومانتيكية بدقة من خلال أعمالها، وهي من خلال ذلك أيضا تلخص دورها في ظهور الأدب المقارن: إنها تكتب كتابا عنوانه "الأدب في علاقاته بالنظم الاجتماعية De la literature considéréedansses rapports avec les institutions sociales" (1800) لتبين أن طبيعة الأدب تتحدد انطلاقا من الحالة الاجتماعية؛ إذ إن الأديب ابن بيئته، وهو ما يؤكد

المنارة للاستشارات

على الفروقات بين الآداب تبعا للفروقات التي بين المجتمعات، وهذا هو الأثر الأبلغ الذي تلقته عن الروح الألمانية، أما من الجانب الآخر، فقد كانت "بسعة أفقها في النقد، وكثرة اطلاعها على الآداب الأجنبية، وشغفها بدراسة مظاهر الفكر الإنساني في مختلف اللغات... كانت بكل ذلك ذات أثر كبير في الدعوة إلى الخروج من نطاق الأدب الواحد في النقد والتحليل"[37]، وهو الجانب الأكثر بروزا عند الحديث عن تأثيرها في ظهور الأدب المقارن، لقد كانت داعية أصيلة للانفتاح على الآخر وتجاوز الحدود، ليس فقط من خلال كتابها الأشهر "عن ألمانيا De L'Allemagne" الذي يعده الكثيرون مثالا معبّرا عن نظرتها الكوزموبوليتية، ولكن أيضا من خلال شخصيات روايتها كما لاحظ "بيار ماشيري Pierre Macherey"؛ حيث إنها في روايتها "كورين Corinne"(1807) قد "أبدعت، على الصورة التي هي صورتها الذاتية، شخصية كورين، "الغريبة الجميلة": إنجليزية المولد، تخلى عنها أهلها، أصبحت في ظروف غامضة، إيطالية بالتبني، حقيقية أكثر مما هي في الواقع بالرغم من تخفيها الذي فرضه عليها تنكرها، شكل مستعار، عرضة للاتهام، ذلك أن القصة المخصصة لهذه الإنجليزية–الإيطالية التي تمزج بين طبائع الشمال وطبائع الجنوب، مكتوبة باللغة الفرنسية من أجل جمهور لغته فرنسية. هذه الغريبة "جميلة"، إذاً هي مثيرة للاهتمام من وجهة نظر المتخيل الروائي، بسبب كيانها الكوزموبوليتي"[38]، وهي الحالة التي كانت عليها "دو ستايل" نفسها إذا علمنا أنها كانت منفية عن فرنسا من قِبل نابليون، وقد اتخذت لنفسها على الحدود السويسرية الفرنسية صالونا اجتمع فيه مفكرون وأدباء من مختلف أنحاء أوربا[39]. ويمكن أن نقول مع "بيار ماشيري" ثانية، وكخلاصة لمنهجها، أنها قد توصلت "إلى صياغة أطروحة نظرية مبتكرة تنصّ على أنه لا يمكن أن تكون هناك هويّة ثقافية إلا داخل هذا النظام من العلاقات المعقّدة الذي يجمع بين الثقافات ويبقي في الوقت نفسه على فروقها وتناقضاتها. على هذا المبدأ أسست نزعتها الكوزموبوليتية الفكرية"[40]، وكانت بذلك سبّاقة إلى إدخال هذا النمط من التفكير الرومانتيكي الألماني إلى فرنسا، ومنه كانت تشارك من حيث لا تدري في تأسيس علم الأدب المقارن الذي سينبثق فيما بعد، متخذا منهجا نقيضا للمنهج الرومانتيكي.

المنارة للاستشارات

ب- سانت بوف وإشكالات التصنيف الفني/ العلمي:

أمّا الشخص الآخر الذي حمل مشعل الرومانتيكية، وكان يوصف دائما بأنه عامل أساسي في ظهور الأدب المقارن، فلم يكن إلا الناقد الفرنسي المعروف "سانت بوف" ولكن، وخلافا لـ "مدام دو ستايل"، لم يكن هذا الناقد رومانتيكيا بالمعنى الكامل للكلمة؛ إذ إن جهوده النقدية تأرجحت بين الرومانتيكية (في الشق الأول من حياته)، والعلموية (في الشق الثاني منها)، وهذا ما يجعل من محاولة موضعته محاولة ناقصة باستمرار، "إنه مثقف كلاسي جديد، إنه أيضا رومانسي "ملهَم"، ومنهجي سابق على "تين"، وأبيقوري تأثيري"[41]. ولكن ما يهمنا نحن هو إسهاماته الرومانتيكية، والتي تتمثل أساسا في اتخاذه ذلك الأسلوب الشاعري في النقد، الذي يتميز بالقرب من الذاتية والفنية، والبعد عن المناهج والنماذج، وهو ما تجسد في طريقة "الصور الأدبية Portraits Littéraires"، أو السير الذاتية التي كتبها لمجموعة من الأدباء، وكان عليه إذّاك "لكي يجد الوحدة الإجمالية للوصف، أن يستعمل حدسه كشاعر، وموهبته على التجاوب، ويصبح النقد بمفهومه هذا "خلقا وابتكارا مستمرين""[42]، وهو يفعل ذلك من أجل أن ينفذ إلى داخل المبدع الذي يدرسه، لأنّ تلك هي الطريقة الأمثل لمعرفته معرفة صادقة: "في نقدي أحاول أن ألصق روحي بروح الآخرين، أنفصل عن نفسي، أحضنهم، أحاول أن أرتديهم وأن أضاهيهم"[43] إنّ هذا النمط من النقد يذكرنا بنمط مشابه في مجال التاريخ كان يمارس في ألمانيا مع "هردر"، وخاصة مع المؤرخ الهيرمينوطيقي الرومانتيكي "فريدريك شلايرماخر Friedrich Schleiermacher"(1768–1834)، الذي كان يدعو – من أجل فهم مرحلة معينة – إلى الانغماس فيها كأننا جزء منها، وهو الموقف نفسه الذي اتخذه بإزاء الأعمال الأدبية؛ حيث يستلزم فهم قصدية المؤلف انغماسا في نفسيته ووضعه التاريخي بعيدا عن كل تأثير قد يأتينا من الحاضر، وهذا ما حدا به أن يستعمل الهيرمينوطيقا (التأويل) كمنهج لدراسة التاريخ؛ إن الفهم عند "سانت بوف" كما عند "شلايرماخر" قضية تأويل لا قضية منهج، وذلك من خلال التماهي في الشيء المدروس (المبدِع بالنسبة لـ"سانت بوف" والتاريخ والمبدع كليهما بالنسبة لـ"شلايرماخر")، واستبطانه من أجل بلوغ حقيقته.

المنارة للاستشارات

وإذا كان هذا باختصار هو الجانب الرومانتيكي في "سانت بوف"، الذي ظهر في ثلاثينات القرن التاسع عشر من خلال كتابيه: "الصور الأدبية"، و"بور رويال Port Royal"، فإنّ تحولا حدث صوب العلمية، وهو التحول الذي أعاد "سانت بوف" مرة أخرى إلى حظيرة التفكير النقدي الفرنسي الغالب، المؤسَّس على الروح التنويرية، ويبدو أن هذا التحول لم يكن اعتباطيا، بل كان مواكبا –زمنيا– لبداية أفول الرومانتيكية، وطغيان ما يسمى "التنوير الجديد" كما أسلفنا أعلاه، لقد قبِل سانت بوف "مستسلما بأن يكون مراقبا دون أفكار مسبقة، رجلا يعرف القراءة ويعلِّمها لغيره. وهكذا، بعد "أمبير Ampere"، وضع تصورا لترتيب الوقائع بالمنهج العلمي، نوعا من "التاريخ الطبيعي" يكلل أكوام الملاحظات، واقترح كحجر أساس نظريته حول الأُسر الروحية التي تعمل على الترتيب عبر التاريخ حسب السمات البارزة، وهي الطريقة المتبعة لتصنيف النبات والحيوانات. النقد "البوفي" في شقه الآخر يتطلع إلى علموية "تين""[44]، وقد رأينا كيف كان "تين" يصنف الأعمال الأدبية وفق عوامل الجنس، والبيئة، واللحظة الزمنية. أما "سانت بوف" فلا يبتعد عن ذلك في حديثه عمَّا يسميه "الأُسَر الروحية".

وإذا استندنا إلى كلام محمد غنيمي هلال، فإنّ تحديد "بوف" لهذه الأسر الروحية هو أكبر مساهمة له في الأدب المقارن؛ ذلك أنّ "نظريته التي وضعها تقود حتما إلى البحث عن عناصر تكوين الكاتب خارج نطاق أمته: إذ قد ينتمي الكاتب إلى أسرة فكرية عالمية في الآداب، وهذا جوهر الأدب المقارن"[45]، ولكن هذا الكلام يجعل من أطروحة غنيمي هلال مربكة للغاية؛ إذ إنه يضع في البداية سانت بوف إلى جانب مدام دو ستايل تحت مظلة الحركة الرومانتيكية وتأثيرها في ظهور الأدب المقارن، ولكنه يفاجئنا ببيانه أن الذي مهّد للأدب المقارن هو الجانب العلمي من "سانت بوف" لا الجانب الرومانتيكي، وقد كان أحرى به أن يضع "بوف" ضمن عامل "النهضة العلمية"، وليس ضمن عامل "الحركة الرومانتيكية"، ومهما يكن من أمر، فإن هذا لا يوضح فقط ارتباكا منهجيا في التصنيف بل يوضع أيضا صعوبة إيجاد عوامل رومانتيكية حقّة من الناحية الميتودولوجية ساهمت في ظهور الأدب المقارن.

المنارة للاستشارات

بعد عرض المساهمة الرومانتيكية في ظهور الأدب المقارن يتضح أنها مساهمة لم تتجاوز دور هذه الرومانتيكية في لفت الانتباه إلى الآداب الأجنبية، وهذا بالضبط ما مثّلته "مدام دو ستايل"، وهي التلميذة المخلصة للفكر الألماني، وينجر عن هذه المساهمة، لفت الانتباه أيضا إلى دور التاريخ الأدبي بوصفه آلة الأبحاث القومية وفوق القومية معا، ماذا غير ذلك؟ لا شيء تقريبا. وإذا دققنا في طبيعة هذه المساهمة، سنجد أنها مساهمة لا تمس صلب الأدب المقارن، بل فقط تمدّنا بنور ضئيل يمكن أن يضيء لنا جانبا من المجال الذي ظهر فيه الأدب المقارن، ولهذا كان دور الرومانتيكية مبالغا فيه دائما. إننا الآن نتكلم عن العناصر البنائية في الأدب المقارن مشكِّلة في القوام المنهجي، ولا نتكلم عن الأعراض التي تُختصر على هذا المستوى في تهيئة الجو العام لظهور هذا العلم، لهذا ليس الأهم أن نتكلم عن دور الرومانتيكية في لفت الانتباه إلى التاريخ الأدبي (رغم أن الأدب المقارن في هذه المرحلة ينسب إلى التاريخية)، بل أن نتكلم عن كيفية ممارسة هذا التاريخ الأدبي؟ لقد كانت ممارسته من قبل الفرنسيين تخضع دائما للطابع الوضعي من خلال التأكيد على علاقة الأسباب بالمسببات، واعتماد نظرية "التأثيرات الأدبية"[46]؛ حيث لا يعلو كلامٌ على الوثائق والتمحيصات، وذلك عكس المنهج الذي كان يمارسه الألمان عادة أمثال "كانت Kant" و"فيشته Fichte "و"هردر Herder" و"شلايرماخر Schleiermacher" و"دلتاي Dilthey"، الذين كانوا يعالجون التاريخ بوصفه قضية معايشة (هذا المصطلح يستعمله دلتاي بكثرة في إطار منهجه التاريخي التأويلي)؛ أي قضية عاطفة، لا عقل، قضية ذاتية، لا موضوعية، إنه دائما قضية لم تكتمل بعد، ولن تكتمل، لأننا ننطلق من منظورات ذاتية ويعني ذلك بالنسبة إلى هؤلاء أننا "عندما نتذوق عملا فنيا فإننا نكون على تواصل من نوع ما مع الشخص الذي صنعه، وهو يتحدث إلينا، وهذا هو المبدأ"[47].

لقد أدرك "فان تيجم" هذه الحقيقة غاية الإدراك، "ولعل الحرص الشديد لـ"فان تيجم"، هو ما دفعه إلى التعليم على الطابع الوضعي (Positivisme) للمقارنة بالمعنى العلمي، حيث ينبغي أن نفرغ كلمة "مقارنة" من كل دلالة فنية، ونصب عليها معنى

المنارة للاستشارات

علميا"[48]، وهو الرأي الذي وافقه عليه كل نقاد هذه المدرسة من الرعيل الأول أمثال "بالدنسبرجر"، "بول هازار"، "فرنسوا غويار"...، ويرتبط به ما قاله "فان تيجم" عن "هردر" حيث يرى أن الأخير "نادى بالتاريخ الأدبي القائم على اختلاف المواهب والعناصر، إلا أن هذه الطريقة لا تؤدي ... إلى الأدب المقارن على الإطلاق"[49]، لأنها لا تقوم على إثبات العلاقات بالأدلة، وهذا انسجاما مع المبادئ الرومانتيكية التي يتبناها "هردر".

خاتمة:

إنّ التعليم الأهم الذي يمكن استخلاصه من خلال هذا العرض هو التأكيد على أنّ الأدب المقارن قد أريد له من طرف مؤسسيه الفرنسيين أن يكون عِلما بالمفهوم الدقيق للكلمة، ولم يكن تأطير هذا العلم بالنزعة التاريخية ليغيّر من الأمر شيئا مادامت النزعة العلمية قد اجتاحت حتى الدراسات التاريخية في حدّ ذاتها، وهذا أمر مفهوم تماما إذا أخذناه في سياقه الزماني والمكاني، بل إنه كان وسيظل من أهم مسلّمات كل حديث عن البنيات التأسيسية للأدب المقارن، وقد كان هذا التوجه المنهجي الوضعي الأصيل لعلماء المقارنة الفرنسيين هو المنطلق الذي انطلقت منه كل المدارس المقارنية اللاحقة في نقدها للمدرسة التاريخية الفرنسية، من خلال محاولة استبدال هذا المرتكز الوضعي للفرنسيين بمرتكز آخر شكلاني نقدي تارة (المدرسة الأمريكية وخاصة عند أهم أعلامها "رينيه ويليك")، أو بمرتكز سوسيولوجي ماركسي تارة أخرى (المدرسة الروسية وعلى رأسها الناقد "فيكتور جيرمونسكي")، أو حتى بمرتكز هيرمينوطيقي مثلما يظهر في الممارسات المقارنية ما بعد البنيوية.

ولكن التناقض الذي عمل هذا البحث على حل خيوطه هو ذاك المتعلق بالادعاءات الكثيرة الساذجة التي تُرجع ظهور الأدب المقارن إلى عاملين هما: الفلسفة الوضعية والرومانسية كليهما، ودون أي تمحيص في ذلك، وهذا التناقض يعود أساسا إلى التعميمات التي تقود النقاش في هذا المجال، ومن خلال تفصيلنا للقول خلال كلّ المقال، يمكن أن نركن إلى قناعة مفادها أن حل ذلك التناقض يمر حتما عبر توضيح فكرة "الدور" ذاتها التي

المنارة للاستشارات

ترتبط بظهور الأدب المقارن، ويترتب عنه أن نفصل بين دور التفكير الوضعي العلموي في ظهور الأدب المقارن، ودور الفلسفة الرومانسية؛ فالأدب المقارن قد اقترن بالوضعية من الناحية المنهجية اقترانا أساسيا، ولم يكن ممكنا من أجل ذلك ظهور الأدب المقارن قبل القرن التاسع عشر، وهذا الطابع الوضعي العلموي هو الذي أعطى في الأخير للأدب المقارن الفرنسي شكله المميز وأدواته التطبيقية وحتى بُعده الإيديولوجي. أما الفلسفة الرومانسية، فلم تكن من الناحية المنهجية تحمل أي إسهام في ظهور الأدب المقارن، بما أنها كانت النقيض المنهجي للفلسفة الوضعية، بل إن دورها لم يتعدّ تغذية الخيال الغربي بمستوى آخر من الوعي بالآخر قوامه المنجزات الأدبية الأجنبية التي أصبحت تصنّف في دوائر قومية موازية للدائرة القومية المحلية، وقابلة للدراسة بصفتها المتميزة تلك مثلما كان يفعل "غوتة Goethe" وغيره من النقاد الرومانسيين الألمان غالبا. وبالتالي فإن الحديث عن دور "مدام دوستايل" في ظهور الأدب المقارن يجب أن يكون مختلفا كليا عن الحديث عن دور "جان جاك أمبير" أو "هيبوليت تين" تبعا للمرتكزات الفكرية والمنهجية لكل واحد من هؤلاء.

الهوامش والإحالات

(1)– فرانكلين–ل– باوم: الفكر الأوربي الحديث، ج3، تر: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1989، ص11(بتصرف).

(*)– إذا كانت المراحل الثلاثة الأولى أشهر من أن تشكل غموضا، فإن ما يسمى "أزمة نهاية القرن La crise de fin de siècle" لم تكن هي الأخرى من اختراع "باوم"، بل كانت مفهوما منتشرا نسبيا، وتمت مناقشته في عدد من الكتب، فكتب "جان جاك شاردين Jacques Jean Chardin "كتاب "إرنستداوزن(1867–1900) وأزمة نهاية القرن الإنجليزية anglaiseErnest_Dowson et la crise de fin de siècle (1867–1900)" ، وكتب " ج. ريتشارد J. Ricard" كتاب "تواريخ نهاية القرن Histoires fin de siècle" (1890)، وقبلها بسنة ظهر كتاب "أومبير دو جالييه Humbert de Gallier " تحت عنوان " نهاية القرن fin de siècle". وهي كلها كتب تعبّر عن حالة فكرية وشعورية صعبة ومشتركة عاشتها أوربا في تلك الفترة.

المنارة للاستشارات

(**)– سنستعمل هنا أسماء المدارس منسوبة إلى مناهجها لا إلى أماكن ظهورها، وذلك تفاديا للخلط الذي يمكن أن يحدث ارتباكا في الفهم؛ ومنه سنورد اسم "المدرسة التاريخية" بدل "المدرسة الفرنسية"، و"المدرسة النقدية" بدل "المدرسة الأمريكية"، و"المدرسة الماركسية" بدل "المدرسة الروسية"، لأن التصنيف على أساس المناهج يعطينا رؤية أوضح حول اتجاه المدرسة وخلفياتها مهما كانت جنسيات المنتسبين إليها، وظاهر أن دافع هذا الإجراء منهجي بحت في ظل التنوّع المعقد لاتجاهات الدرس المقارن حتى داخل المدرسة الواحدة؛ حيث نجد مثلا أن المدرسة الفرنسية تقسّم عادة إلى تقليدية وحديثة وهو الحال نفسه بالنسبة للمدرسة الأمريكية تقريبا، وما يميّز المدرسة الفرنسية الحديثة هو أنها ذات طابع نقدي أقرب إلى المدرسة الأمريكية منه إلى المدرسة الفرنسية التقليدية. للمزيد حول هذه المدارس وغيرها، وتوجهاتها المنهجية ينظر: عبد النبي اصطيف: الجديد في نظرية الأدب المقارن، مجلة المعرفة، ثقافية شهرية تصدرها وزارة الثقافة السورية، عدد 511، سوريا، أفريل 2006، ص37–40.

(2)– أمينة رشيد: الأدب المقارن والدراسات المعاصرة لنظرية الأدب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج3، عدد3(عدد خاص بالأدب المقارن)، مصر، 1983، ص50.

(3)- Fernand Baldensperger; le mot et la chose, revue de littérature comparée , librairie ancienne Honoré champion- Édouard champion, paris, 1921, p14 .

(4)- Ibid, p7.

(5)– مشتاق عباس معن: المعجم المفصل في مصطلحات فقه اللغة المقارن، دار الكتب العلمية، ط1 بيروت–لبنان، 2002، ص10، 11.

(6)– بول فان تيجم: الأدب المقارن، تر:سامي مصباح الحسامي، المكتبة العصرية، بيروت، د ت، ص27.

(7)– فرانكلين–ل– باوم: الفكر الأوربي الحديث، ج3، المرجع السابق، ص51.

(8)–كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، منشورات عويدات، ط2، بيروت– باريس، 1984، ص8.

(9)– المرجع نفسه، ص26.

(10)– المرجع نفسه، ص28.

(11)- Désire Nisard : Etudes de critique littéraire, Michel Lévy frères, Libraires-éditeurs, Paris, 1858, p03.

(12)- Abbé Camille Roy: La critique littéraire au dix-neuvième siècle, Imprimerie de l'Action sociale, limitée, Québec, 1918, p87.

(13)– كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، المرجع السابق، ص30.

(14)- SAINT-HARC CIRARDIN: Cours de litterature dramatique, troisiemeedition, Tome : 01, Charpentier, Libraire- Editeur, Paris, 1830, p 08,09.

(15)– Ibid, p11.

المنارة للاستشارات

(16)– ب. برونيل وآخرون: النقد الأدبي، تر: هدى وصفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، 1999، ص73، 74.

(17)– بول فان تيجم: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص26، 27. (بتصرف).

(18)– برونيل وآخرون: النقد الأدبي،المرجع نفسه، ص45.

(***)– يمكن أن نلاحظ هنا هذه المفارقة ذات المعنى: يؤرَّخ عادة لانبثاق النقد الأدبي بمفهومه الحقيقي مع أعمال سانت بوف خاصة بداية القرن التاسع عشر، ذلك أنه أول من صبغ النقد صبغة فنية ذوقية، عكس الممارسة الكلاسيكية والتنويرية (التي هي في نظرنا الأنسب من الناحية الإبستيمولوجية لظهور الأدب المقارن)، أما التاريخ الأدبي، فقد انبثق بمفهومه الحقيقي خلال القرن التاسع عشر أيضا؛ أي عندما تخلص من تلك السمة الفنية والذوقية التي كانت طاغية عليه فيما سبق، إلى الطابع العلمي التمحيصي. ومنه كان الأدب المقارن نتاج النقد الأدبي بمفهومه الكلاسيكي والتنويري الأقدم –برغم ابتعاد هذا المفهوم عن حقيقة النقد– كما كان نتاج التاريخ الأدبي بمفهومه الأحدث المتسم بالعلمية.للمزيد حول تحولات منهجي التاريخ والنقد ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط8، القاهرة، مصر، 2007، ص40، 41.

(19)– نور الدين حاطوم: تاريخ الحركات القومية، ج1، دار الفكر، ط2، دمشق، 1979، ص27،28 (بتصرف).

(20)– الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، ط1، القاهرة، مصر 1987، ص66.

(21)– بول فان تيجم: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص23.

(22)– كلود بيشوا، أندريه م. روسو: الأدب المقارن، تر: أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، ط3 القاهرة، مصر، 2001، ص35، 36.

(23)– المرجع نفسه، ص37.

(24)– محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط8، القاهرة، مصر 2007، ص62.

(25)– هيغل: العقل في التاريخ، ج1 من محاضرات في فلسفة التاريخ، تر: إمام عبد الفتاح إمام، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، لبنان، 2007، ص76.(بتصرف).

(26)– المصدر نفسه، ص76.

المنارة للاستشارات

(****)– ورد ذكر العاملان بهذه الصورة في كتاب محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق ص31، أما فان تيجم فقد جعلها عنصرا فرعيا تحت عنوان: الأممية الهيرمينوطيقية، ومحاولات الأدب المقارن الأولى. ولكن غالبا ما يذكر تأثير النقاد الرومانتيكيين خاصة مدام دو ستايل وسانت بوف دون أي تمييز منهجي، حيث يمتزج ذكر هؤلاء مع ذكر النقاد الآخرين باعتبار أن الجميع ساهموا في ظهور الأدب المقارن، وهذا ما نجده عند ماريو فرنسوا غويار: الأدب المقارن، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط2، بيروت– باريس، 1988، ص11.

(27)– بول فان تيجم: الأدب المقارن، المصدر السابق، ص23.

(28)– المصدر نفسه، ص24.

(29)– ينظر: كلود بيشوا، أندريه م. روسو: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص32.

(30)– بول هازار، أزمة الضمير الأوربي 1680–1715، تر: جودت عثمان ومحمد نجيب المستكاوي مطبعة الكاتب المصري، ط1، القاهرة، مصر، 1948، ص15.

(31)- Claudio Guillén, The Challenge of Comparative Literature, Translated by Cola Franzen, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 1993, p27,28.

(*****)– يقصد القرن التاسع عشر.

(32)– رينيه ويليك: مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة العدد 110)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص301، 302.

(33)– ماريو فرنسوا غويار: الأدب المقارن، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، ط2، بيروت– باريس 1988، ص12.

(34)– محمد مجدي الجزيري: نقد التنوير عند هردر، دار الحضارة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، طنطا مصر، 1999، ص141، 142.

(35)– see : Claudio Guillén, The Challenge of Comparative Literature, op, cit, p27.

(36)– سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن: دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب– بيروت، لبنان، 1987، ص58.

(37)– محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص44.

(38)– بيار ماشيري: بمَ يفكر الأدب؟ تطبيقات في الفلسفة الأدبية، تر: جوزيف شريم، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، 2009، ص44.

(39)– كلود بيشوا، أندريه م. روسو: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص32. (بتصرف).

المنارة للاستشارات

(40)– المرجع نفسه، ص66.

(41)– ب. برونيل وآخرون: النقد الأدبي، المرجع السابق، ص65.

(42)– كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، المرجع السابق، ص37.

(43)– ب. برونيل وآخرون: النقد الأدبي، المرجع السابق، ص69.

(44)– المرجع نفسه، ص70.

(45)– محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص46.

(46)– للمزيد حول هذه النظرية وتمظهراتها ينظر: محمد مدني: المقارنة المغلقة: قراءة في تحولات نظرية "التأثيرات الأدبية"، دار الهدى للنشر والتوزيع، ط1، المنيا، مصر، 2003، ص29 وما بعدها.

(47)– إيزايا برلين: جذور الرومانتيكية، تر: سعود السويدا، جداول للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان 2012، ص122.

(48)– سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن: دراسة منهجية، المرجع السابق،ص10.

(49)– المصدر نفسه، ص21.

المنارة للاستشارات