مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (22) العدد (15) 2000
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research –Arts and Humanities Science Series Vol. (22) No (15) 2000

التأثر والتأثير .التشابه والاختلاف بين النظرية والتطبيق

الدكتور عيد حسن محمود*

(قبل للنشر في 2000/8/5)

□ الملخّص □

التأثر والتأثير ــ التشابه والاختلاف مصطلحان أساسيان في الدرس الأدبي المقارن. إلا أن دعاة التأثر والتأثير خرجوا به عن جوهره، الهادف إلى إدراك المقاربة الجمالية بين الأعمال الإبداعية، إلى مجال تطبيقي ضيق اعتمد البحث في العلاقات التاريخية الوثائقية أساساً للدراسة المقارنة، مما جعلها دراسة إحصائية رياضية، بعيدة عن هدفها الأدبي والجمالي، وحال دون إدراك علاقة التأثر والتأثير بمقولات الإبداع، والتقليد، والاقتباس، والسرقة الأدبية. إذ غدت هذه المقولات لديهم تأثراً. وهذا فهم غير دقيق، حاولنا الإجابة عنه، ملتزمين بالحدود النظرية والتطبيقية الفارقة بين هذه المصطلحات. لنصل ــ لاحقاً ــ إلى مناقشة قضية التشابه والاختلاف، بوصفها مصطلحاً له أسسه الفكرية والمنطقية والفنية، التي جعلت منه بديلاً منهجياً وتطبيقياً للتأثر والتأثير. يدرس أبعاد الظواهر الإبداعية بكل جوانبها، قاصداً رسم خارطة أدبية إنسانية شاملة.

* مدرس في قسم اللغة العربية ــ كلية الآداب والعلوم الانسانية ــ جامعة تشرين ــ اللاذقية ــ سورية.

مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية - سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (22) العدد (15) 2000
Tishreen University Journal for Studies and Scientific Research –Arts and Humanities Science Series Vol. (22) No (15) 2000

Influence: Similarity and Contrast between Theory and Practice

Dr. Eid H. MAHMOUD*

(Accepted 5/8/2000)

❐ ABSTRACT ❐

Influence, similarity and contrast are two basic idioms in comparative literature. However the advocates of the first swayed from its core which aims at approaching the aesthetic similarity in creative works. This method depended on researching the documentary historical relations as a basis for comparative study. As such it was rendered as statistical, arithmetic study kept away from its literary and aesthetic goal. This prevented us from perceiving the influence and to-be-influenced relation with other issues such as creativity, imitation, quoting, and plagiarism. Accordingly, these issues became "cases of influence". This understanding of the matter is not correct.

My attempt is to clarify the situation committing myself to the distinctive theoretical and practical terms. The aim of which is to get at discussing the problem of similarity and contrast, to consider it as a term that has its intellectual, logical and artistic basis, that made of it an alternative to the influence and to-be-influenced phenomenon, and to draw a comprehensive literary human map.

* Lecturer at the department of Arabic, Faculty of Arts and Humanities, Tishreen University, Lattakia, Syria.

إن الدرس الأدبي المقارن على اختلاف مناهجه وتعدد أساليبه، لا يخرج في منطلقاته النظرية وأسسه الفكرية، التي تلازمت مع واقع فلسفي ما، عن مفهومي التأثر والتأثير (Cause and Effect) التشابه والاختلاف (Comparison and Contrast). فقد بدأ متأثراً بالنزعة التاريخية وبفلسفة كانت (Kant) الوضعية (Positivismus)، التي رأت أن الفكر الإنساني يمرّ بمراحل ثلاث، ممثلة بالدينية، والميتافيزيقية ، والوضعية[1] بحيث تعزى مسؤولية تفسير الظواهر والأحداث الاجتماعية ــ بكل أبعادها وامتداداتها في المرحلة الأولى ــ إلى كائنات غير بشرية، ليحكم الحكام بمقتضى حق إلهي. في حين تطغى في المرحلة الثانية المبادئ التجريدية على القوى غير البشرية في تفسير الظواهر المحيطة، لتحل الطبيعة محل القدر أو الألوهية، ولتغدو السلطة السياسية حقاً طبيعياً وضرباً من ضروب السيادة العامة. وفي المرحلة الثالثة تفسر الحقائق والظواهر ــ ومنها الأدب ــ من خلال علاقات بعضها ببعض من جهة، وعلاقاتها بحقائق أعم وأشمل من جهة ثانية، بالطريقة نفسها التي تفسر فيها ظواهر الطبيعة والكيمياء، وذلك بالبحث عن المسببات الحتمية، التي تفسر نشوء هذه الظواهر وفق قواعد إحصائية وجداول رياضية، تتيح فرصة جمع كافة الحقائق المتعلقة بالظواهر المدروسة ونشوئها. وبذلك ظهر مصطلح التأثر والتأثير في الدرس الأدبي المقارن كهدف أساس، وسيلته الرئيسية جمع الحقائق التاريخية، وغايته المثلى إثبات تفوق أدب على أدب آخر، واعتباره سبباً رئيساً في نشوئه وتطوره.

مقابل هذا الخط الذي لازم الأدب المقارن منذ نشأته وحتى أيامنا هذه ــ بدرجات متفاوتة ــ نرى خطاً آخر وازاه في القيمة النظرية والتطبيقية في مجال الدرس المقارن، هو التشابه والاختلاف ــ رغم إنكار أصحاب الاتجاه الأول ما لهذا الضرب من الدراسات المقارنية من أهمية في دراسة آداب الشعوب ــ الذي كان بدوره ثمرة النظرية المادية التاريخية، التي ربطت النشاطات الاجتماعية ــ ومنها الأدب ــ بالبنى التحتية المتمثلة بالمجتمع وعاداته وأحواله السياسية والاقتصادية.

إن هذين المفهومين كونهما قطبين أساسيين في الدرس الأدبي المقارن، ظلا مسيطرين على منحى هذا اللون المعرفي منذ نشوئه وحتى وقتنا هذا، في إطار علاقة عكسية تفرض تراجعَ الأول عند تقدم الثاني وذيوعه، وخفوت وهج الثاني عند انطلاق شعاع الأول وانتشاره، دون أن يستطيع أحدهما إلغاء الآخر أو السيطرة عليه سيطرة تامة، وذلك لأسباب فكرية ومنهجية تدعم كل قطب منهما، وإن كانت كفة أسباب التشابه والاختلاف تبدو أكثر إقناعاً على صعيد التطبيق والدراسة والغاية.

فمفهوم التأثر والتأثير ــ حاله حال مفهوم التشابة والاختلاف ــ يحمل في ماهيته الفكرية أسباب حياته ودواعي استمراريتها، وإن كانت نشاطات القائمين عليه التطبيقية قد بعدت بعض الشيء عن هذه الماهية الرفيعة. فهو بالدرجة الأولى يفترض ــ بداهةً ــ وجود علاقة بين عملين أو أكثر من نوع ما، اختلف نقاد الأدب ومنظروه في تحديد مصدرها، مؤكدين أنه إما أن يكون صدى لمصادفة بحتة، أو لعلاقة سببية تاريخية تعاقبية، أو لعلاقات متصلة بارتباطات وسيطية. ومهما يكن من أمر هذا المصدر، فإن المقصود بالتأثر والتأثير؛ المقولة المقارنية؛ محكوم عليه بالهلاك، إن وقف عند حدٍّ معين من حدود الاختلاف المذكورة، لأن مجال البحث عن التأثيرات الأدبية لا يمكن أن يكون نافعاً، إلا إذا تخطى كل الدوائر الضيقة التي رسمها أصحاب الاتجاهات المقارنية وتمسكوا بها. فالدرس المقارن في أنصع صوره وأبهاها يبحث في الاحتمالات اللامتناهية للتجارب الإبداعية الإنسانية، بكل مستوياتها الفكرية والفنية، الفردية والجماعية، التي تتأتى منها العلاقات الأدبية الداخلية والخارجية، والتي لا يمكن أن تأتي عن طريق واحد محدد ومحدود، مهما اتسعت دائرته وعلا أفقه .

والمصادفة البحتة قاصرة إلى حدٍّ كبير من تحديد أي مستوى من مستويات التـأثر والتـأثير، لأن العمل الإبداعي يمثل كومة من الانعكاسات الحسية وغير الحسية لدى المبدعين في كل زمان ومكان. وهـذا الأمر بحد ذاته يبعد المصادفة عن الحكم بتأثر أو تأثير.

أما بالنسبة للعلاقات السببية، التي ركزت عليها المدرسة الفرنسية على ألسنة أعلامها ومنظريهـا، لاغية مسائل كثيرة تشكل أقطاباً عامة في عملية الإبداع الأدبي، وتؤدي بشكل أو بآخر إلى ولادة عمل أدبي له استقلاليته وخصوصيته الإبداعية، وعلى رأس هذه المسائل إضافة إلى المصادفة، القوة الفاعلة، وعمليـة المثاقفة، والتشابه العام، المتمثل بتيارات اجتماعية عامة، أو بأحوال معاشية مشتركة بين أقوام ينتمون إلـى قوميات مختلفة، تفرض بشكل أو بآخر ضرباً من التوازي أو التلاقي في ناحية من نواحي العمل الإبداعي، وإن كانت تلحظ بجدية أكثر في مجال المضمون.

إن العلاقات السببية الميكانيكية الصارمة ــ التي رسمها منظرو الاتجاه الفرنسي، الذين بدوا مخلصين لهرمهم النقدي المقارني، المبني على فكرة سياسية قومية أو نزعة سلطوية فرضتها الأيديولوجيا الاستعمارية الأوروبية بشكل عام، والفرنسية بشكل خاص ــ وصلت بالأدب المقارن إلى سبيل مسدود، لأنها اهتمت في فهمها عملية التأثر والتأثير بالخارجيات المتمثلة بجمع الوثائق و((مسك الدفاتر)) دفاتر الاستيراد والتصـدير والديون الأدبية[2]، مبتعدة بذلك عن فهم حقيقي لمصطلح التأثر والتأثير، الذي لا يمكن أن يكون في جـوهره وماهيته وسيلة قمع وتأطير، تمارس على المبدعين الحقيقيين.

فالتأثر والتأثير بمفهومه الصحيح، وبمجاله الحر البعيد عن النظرات الشـوفينية والتعصـبية وعـن التخطيط المسبق لمجاله وجوهره ــ الذي روجت له المدرسة الفرنسية ــ يعني القدرة على إدراك المقاربـة الجمالية بين الأعمال الإبداعية، وبالتالي الوقوف على القيم الإبداعية لدى المبدعين، تلك القيم التي لا يمكن أن تحدد من خلال علاقات خارجية، أو تشابهات اشتقاقية، لأن التأثر موجود بشكل لا شعوري في ذهن الكاتب المبدع المتأثر، لا في أعماله. أما ما يلاحظ في العمل الإبداعي الحقيقي، فهو بمثابة ذرات تأثرية متغلغلـة ومندسة عضوياً فيه، لا تعلن عن نفسها بسهولة ووضوح ــ إذا كان العمل على درجة من الأصالة والإبداع ــ حالها في ذلك حال الآنية الفخارية، التي خزن بها زيت لمدة طويلة. فالتفاعل العضوي الذي حصل بـين عنصري الفخار والزيت ولّد بعد التفريغ آنية اتحدت فيها مكونات هذين العنصرين، بحيث يسـتحيل فـرز عناصرهما، مهما علت درجة المهارة ومهما تعددت الوسائل. وكذلك التأثر والتأثير الحقيقي الذي لا يعلن عن حضوره في الشروط التكوينية للأعمال الإبداعية لدى المبدعين، رغم الدور الرئيس الذي يلعبه فيها والذي لا يمكن إنكاره. أما العناصر المعلنة فترجع إلى التقاليد والأساليب الفنيـة التابعـة لأدوات الكاتـب ووسـائله الخارجية، التي ترتبط ارتباطاً عكسياً بالشروط التكوينية. فهي عندما تفصح عن نفسها وتعلن وجودها طاغية على الشروط التكوينية، تنخفض درجة الإبداع لدى الكاتب، وتتراجع خصوصيته ويغدو عمله ضـرباً مـن التحويل أو إعادة البناء والصياغة. وبالتالي يمكن التحدث ــ بسهولة ــ عن تأثر ما غالباً ما يظهر في أشكال التعبير، التي تعكس بالضرورة تأثراً في المضمون. لكن التأثر في كلا المجالين يفترض أن يكـون نسـبياً وجزئياً، لأن نسبيته في الأعمال الأدبية تفرض ــ بداهة ــ ضرباً من الأصالة، التي تحقق قدراً مـا مـن الإبداع الحقيقي، الناتج أصلاً عن جملة من الظواهر النفسية والانفعالية والتكوينية الخاصة بكل مبدع أو منتج. وإن ازداد حدّ التأثر عن مفهوم مبدأ النسبية المدون أعلاه، فإنه سيرتدي ألبسة أخرى وأقنعـة مختلفـة فـي ماهيتها وجوهرها ودرجة قرابتها من الإبـداع الحقيقـي، هـي السـرقة الأدبيـة (Plagiarism) التقليـد (Immitation) الاقتباس (Quoting).

فالتأثر والتأثير في علاقته الجدلية مع مفاهيم السرقة الأدبية، والتقليد، والاقتباس ينقلنا إلى مفهومي القيمة الفنية والقيمة الكمية. فكلما اقتربنا من دائرة التأثر والتأثير تتكفئ القيمة الكمية وتقل وتصبح أكثر ضبابية، لأن التأثر والتأثير لا يظهر في مظهر شكلي أو مضموني محدد، بل في ظواهر كثيرة متعددة ومتناثرة ضمن العمل الأدبي. وهذا ما يحدد نقطة تمييزه من المفاهيم الأخرى، التي تعلن عن وجودها في جانب معين من جوانب العمل الأدبي، سواء أكان شكلياً أم موضوعياً.

فالسرقة الأدبية تتأتى من باب الإغارة المباشرة على نص من النصوص، دون ذكره أو إيراد دليل يحيل عليه وعلى صاحبه. لتغدو العملية هذه بعيدة عن أدنى مستويات الإبداع الفني، ويبدو السارق ــ في عمله ــ أكثر التصاقاً بالعمل المسروق، نتيجة إعمال شعوره فيما ينتجه. وكذا التقليد، لكنه يبدو بصوره أكثر فنية وتقنية. فالكاتب المقلد على وعي تام بما يقوم به، إلا أن وسائله الفنية هي التي تسمو به إلى درجة أرفع من السارق، لكنها لا تصل إلا إلى درجات دنيا من درجات التأثر والتأثير. ولا أدلّ على العلاقة الجدلية بين التأثر والتأثير من جهة، والتقليد من جهة ثانية، من قول أولريش فايسشتاين التالي ((وأفضل طريقة للتمييز بين مفهومي التأثير والتقليد من الناحية المضمونية، هي أن تقول: إن التأثير هو تقليد لا شعوري وإن التقليد هو تأثير شعوري))[3]

إن الكاتب المقلد في إغارته على نص ما، لا يتخلى بشكل كلي عن خصوصيته الإبداعية، التي تكمن في قدرته على توظيف ما يقلده بطريقة أكثر حرية وجرأة. لهذا يمكن أن يوصف من يقوم بالسرقة بالمقلد المكبل، ومن يقوم بالتقليد بالسارق الطليق الحر. أما نقطة الفصل بين المقلد والسارق، فتكمن في أن الأول لا يكتفي بالسرقة، بل يحاول إخفاءها، لتبدو درجة الخيانة الأدبية عنده أوفر حظاً ونصيباً من الثاني، الذي يكتفي في أغلب الأحيان بالسرقة. وهذا ليس تبريراً للسارق. فالخيانة عند كليهما حاصلة، إلا أن معيارها عند الأول فني، وعند الثاني أخلاقي. أما سبيل إخراجها فمختلف هو الآخر. فحال الثاني كالقاتل الذي يكتفي بالقتل، وحال الأول المقلد كمن يقتل ويحمل في نعش القاتل. هذا من حيث القيمة الأخلاقية، أما من حيث القيمة الفنية، فإن المقلد أقرب إلى فضاء الإبداع من السارق، لأن هذا الأخير يكتفي بالإغارة فيأخذ ما يريد ــ بدافع بعيد في أغلب الأحيان عن مضمار الإبداع كلياً أو جزئياً ــ ويصبه في عمله ليقترب من مفهوم الاقتباس بشكله المباشر البسيط، لا بشكله الفني الذي يحمل فروقاً جوهرية دقيقة سنأتي على ذكرها لاحقاً. أما المقلد فيقف على مفترق الطرق بين المتأثر والسارق، لأن عملية التقليد على حد قول فايسشتاين السابق هي ((تأثير شعوري)) فإن ازدادت درجة الشعور، قلّت القيمة الفنية، وغدا العمل أقرب إلى السرقة الأدبية. وإن قلّت درجته، ازدادت القيمة ذاتها في العمل الأدبي، وبدا أقرب إلى مفهوم التأثر والتأثير. لكن القاعدة التي لا تتكسر إلا فيما ندر تؤكد أن الكاتب المقلد فيما يقلده ((يتخلى ــ بقدر ما ــ عن شخصيته الإبداعية لتذوب في شخصية مؤلف آخر، وعادة ما يذوب في عمل فني بعينه لهذا المؤلف. وفي الوقت نفسه يتحرر من الإخلاص الشديد في اتباع جميع تفاصيل العمل، ويمكن أن يكون التقليد في الأسلوب العام، والطريقة المميزة لكاتب آخر، دون اقتباس تفاصيل محدودة))[4] وتجدر الملاحظة إلى أن الكاتب المقلد ــ إن كان متمكناً من أدواته ــ لا يتأخر في عمله عن مستوى الكاتب المقلَّد في أغلب الأحيان، بل يبدو عمله على درجة عالية من التقنية الفنية، التي تجعل القارئ في حيرة أثناء الحكم على نوع العلاقة الحاصلة بين العملين، سواء أكانت هذه العلاقة علاقة تأثر أم علاقة تقليد. وهذا الاضطراب في الحكم يجعل من الدراسات المقارنة بكافة مستوياتها وأشكالها دراسة صعبة وخدّاعة، ذات إشكاليات تؤدي بالنقاد المقارنين إلى خلط لا سبيل لاستدراكه أو

الخروج منه إلى يقين علمي ثابت ومحدد، بعيد عن الأهواء الخارجية، التي أعلنت عن نفسها بوضوح لـدى دارسي التأثر والتأثير داخل فرنسا وخارجها.

إن الخط الواهي الذي يفصل دراسات التأثر والتأثير عن دراسات التقليد، يتجلـى فـي مصـطلح الاقتباس، الذي يعد نوعاً رفيعاً من أنواع التقليد الخلاق، لكنه لا يصل ــ من حيث القيمة الفنية ــ إلى مستوى التأثر والتأثير. فإن كان المتأثر بعيداً عن مجال الشعور في تأثره، والمقلد قريباً من المجال المذكور، فـإن المقتبس قريب ــ بعيد. فهو يعمل فكره للوهلة الأولى فيما يريد اقتباسه، مستفيداً من الأعمال السابقة بشـكل نسبي وجزئي، مسلّماً نفسه لبرهة زمنية وجيزة وخاطفة للعمل المقتبس منه، بطريقة انتقائية صرفة، تمكنه من المحافظة على طبيعته الإبداعية وعدم التخلي عنها، وتفتح أمامه فسحة تجعله قادراً على نسج خيـوط فنيـة وفكرية متقنة تنسجم وطبيعته الإبداعية، ليحقق بذلك قدراً كبيراً من الخصوصية والأصالة الإبداعية، التـي يفتقدها الكاتب المقلد في بعض الأحيان، إن لم يمتلك ناصية أدواته ووسائله.

إن مفهومي التقليد والاقتباس قريبان ــ بتفاوت ــ من قضية الترجمة الأدبية الحرة مـن جهـة، والأصالة الفنية من جهة أخرى. والفيصل في تحديد مستوى القرابة من القضيتين المذكورتين هـو الكاتـب نفسه. فهو الذي يتيح للقارئ أو الناقد إمكانية الوقوف على القرابة بين نصه والنصوص السابقة وإدراكهـا. فكلما كان الكاتب ــ أمقتبساً كان أم مقلداً ــ أميناً مخلصاً لمصدر عمله، اقترب عمله من مفهوم الترجمـة الأدبية الحرة، التي يخرج فيها المترجم عن النص الأصلي شكلاً ومضموناً، ليغدو عنـده مجـرد خطـة أو تلميحات شكلية وفكرية.

أما في حال ابتعاده عن النص الأصلي وتخليه عن الأمانة التفصيلية، وسعيه إلى تحقيق خصوصية فنية، فإنه يقترب من مفهوم الأصالة الفنية، التي لا تعني في هذا المجال مجرد طرح تجديـدات شـكلية أو مضمونية، بل مفاهيم وتكوينات جديدة تتكئ بخيوط عنكبوتية واهية على نماذج فارطة أو سابقة، لا يمكن أن تكون قادمة هي الأخرى من العدم. إن قيمة الاقتباس الفنية والفكرية تكمن في قدرة المقتبس على الانتقال من فعله الانتقائي، الذي بدأ شعورياً أثناء الاقتباس إلى حيّز اللا شعور خلال صياغة العمل وإخراجه. بحيث يبقى الفعل الانتقائي الشعوري ــ بالنسبة له ــ كقرص الشمس، الذي لا يستطيع استحضاره والنظر إليه بشـكل مستمر ودائم، لكنه يستفيد من نوره وإشعاعه فيما يريد قوله من قضايا غالباً ما تبدو أكثر التصاقاً بالمضمون والفكر. فغاية الأديب المقتبس تتخطى لحظة الفعل الانتقائي كوسيلة لغاية أسمى، تتمثل في توظيف هذا الفعل لعرض مشكلات فكرية واجتماعية وثقافية محلية تثيره وتهم قراءه. وهذا ما حصل عند أغلب كتابنا السوريين مسرحيين وقصصيين وروائيين، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر سعد الله ونوس في اقتباسـه مـن بريخت، وسعيد حورانية في اقتباسه من تشيخوف، وحنا مينه في اقتباسه من غوركي.

لقد استطاع هؤلاء توظيف ما اقتبسوه عن الكتاب الغربيين، اعتماداً على الترجمات المتاحة، لإثارة كم كبير من المشكلات الاجتماعية للمجتمع السوري، بروح إبداعية لا تقل عنها عند الكتاب الأجانب، وبتقنية فنية تناسب أذواق جمهورهم، وتجعل من أعمالهم نتاجاً أدبياً يحمل في جزئياته مؤشرات فكرية وفنية، تقوده إلى درجات رفيعة من درجات الأصالة والإبداع.

إن مستوى تحقق القيمة الفنية في عملية الاقتباس يفتح مجالات واسعة لاحتمالات كثيـرة، تحـاول تفسير نشوء الظواهر الأدبية الإبداعية ومعرفة مصدرها. فالعمل الأدبي يقبل كافة الاحتمالات التفسيرية من إبداع وتأثر واقتباس، وتقليد وسرقة وتشابه، بشكل إفرادي أو بصورة جماعيـة. إلا أن كـل الاحتمـالات التفسيرية تتنحى جانباً أمام مقولة التأثر والتأثير، التي تعد الباعث الأول الرئيس لأي احتمال تفسيري يبحث

في نشوء الظواهر الأدبية. فالمبدع أو المقتبس أو المقلد أو السارق، يقع بشكل أو بآخر تحت ضغط مصطلح التأثر والتأثير، أو ما يمكن أن يسمى "القوة الفاعلة". فالمبدع الحر يخضع لمؤثرات حياتية عامة وخاصة، تولد في داخله نوعاً من الصراع أو الغليان، الذي ينتج تصورات فكرية بهيئة أعمال إبداعية. وكذلك المقتبس، فهو خاضع لتأثر ــ وإن كان واهياً ــ بتجربة إبداعية سابقة. وكذا يقال عن المقلد والسارق. لكن علاقة هذه المفاهيم من حيث ارتباطها بمصدر واحد بالقائمين عليها من حيث هم كتاب، لا تعطينا الحق في خلط الأوراق وجعل كل مبدع أو مقلد أو مقتبس أو سارق متأثراً. لأن العلاقة التي نريد أن نؤكدها بين هذه المفاهيم والقائمين عليها، تتخطى لحظة القوة الفاعلة التي تحددها مقولة التأثر والتأثير، والتي تشكل جزءاً أساسياً من كيفية حدوث الأدب، إلى أسس فكرية ومنهجية تجعلنا نسمي المفاهيم بمسمياتها، التي تتناسب وحقلها المعرفي والتطبيقي.

فالتأثر والتأثير ــ كمقولة مقارنية ركز عليها أعلام الأدب المقارن في فترة ازدهاره ــ لم يأخذ بعده الجمالي ومعناه الحقيقي المتمثل بمبدأ القوة الفاعلة المسؤول عن تفسير كل إبداع، بل اقتصر على مسائل وثائقية تاريخية خارجية، جعلت الدراسات تطلق اسم تأثر على كل اقتباس أو سرقة أو تقليد يظهر هنا وهناك في الأعمال الأدبية. ولا أدل على هذا الخلط من قول بول فان تيجم في محاولته تقصي أوجه التأثيرات وتصانيفها بين الآداب. يقول: "وهي بوجه خاص أنواع أدبية، أو أشكال فنية و"أساليب" أو صور تعبيرية، أو "موضوعات" أي طروحات أو نماذج أو أساطير، أو آراء أو عواطف"[5]

أوجه التأثيرات التي ذكرها تيجم، لا يمكن أن تلتقط إلا من خلال النصوص. والتقاطها من خلال النصوص يبعدها بشكل أو بآخر عن دائرة التأثر والتأثير، لتندرج حسب وضوحها وعدمه في مقولات الاقتباس، التقليد، السرقة. لأن التأثر والتأثير لا يمكن أن يعلن عن نفسه بهذه السهولة وبهذا الوضوح. فالوضوح ــ في هذا المجال ــ سمة من سمات المفاهيم الأخرى المتمثلة بالاقتباس والتقليد والسرقة. هذا من جهة. ومن جهة ثانية، فنحن لو سلمنا بأن تيجم كان يقصد من هذه الأوجه أوجه الاقتباس، لوقفنا منه موقفين اثنين: الأول يتمثل في أن الأنواع والأشكال والأساليب والصور والنماذج والأساطير والآراء والعواطف، يمكن أن تقتبس وتنتقل من أدب إلى آخر، لكن بشكل نسبي، لأنها لو انتقلت بشكل كامل لما اكتملت العملية الإبداعية لدى الطرف المقتبس وبالتالي سيفقد هويته بوصفه كاتباً أو مبدعاً. لذلك يمكن أن تكون هذه الأوجه أرضية متينة للإبداع الأدبي، ومسوغات حقيقية أو إرهاصات فاعلة لميلاد لون أدبي جديد أو فكرة أدبية ما، أو إبداع له هويته واستقلاليته بشكل شبه تام. أما الموقف الثاني فيتمثل في أن الموضوعات لا تقتبس، لأنها كما يرى أ. فيسيلوفسكي[6] تحمل في طابعها إطاراً قصصياً بسيطاً وموحداً، يؤلف أحداث العمل الأدبي. ولأن موضوعات أحداث العمل الأدبي هي المسؤولة عن تحديد هويات الأبطال والشخوص، الذين يشكلون بدورهم جزءاً من البيئة ويتحدون فيما بينهم بعلاقات متشابكة ليكونوا الموضوعات، التي تحدد تطور الأحداث في العمل الأدبي الإبداعي. يقول ف . جيرمونسكي مؤكداً ما ذهب إليه أ. فيسيلوفسكي "الموضوعات لا تقتبس، بل تخلق بنفسها، نتيجة ظروف اجتماعية معينة، أعشائرية كانت، أم قبلية، أم وطنية"[7].

إن العلاقة المنطقية التي رسمها فيسيلوفسكي بين الموضوعات وأحداثها وأبطالها من جهة، والبيئة من جهة ثانية، تجعلنا نؤكد أن الموضوعات إن جاءت بشكل تلقائي نتيجة ظروف ما، فإن الأحداث الجزئية يمكن أن تقتبس من أدب إلى آخر. ويمكن بالتالي تتبع الوسائل الثقافية والحضارية العامة، التي جاءت عن طريقها تلك الاقتباسات. ومن الجدير بالذكر هنا أن مصطلح الاقتباس ــ موازنة مع مصطلح التأثر والتأثير كمقولة مقارنية ــ أقدم زمناً فقد ظهر الثاني عام 1927 في أعمال أبيل فيلمان النقدية على حد ذكر فان تيجم

القائل: "إن فيلمان لهو أول من رسم لنا التيارات الأدبية الرئيسة، وأشار إلى التأثيرات العالمية الكبرى"[8]. أما الاقتباس فقد ظهر عام 1859 على يدي المفكر الألماني "غ.بنفيه"[9] الذي نشر كتاباً مترجماً عن الأدب الشفهي الهندي القديم، أكد فيه مسألة انتقال النماذج الأسطورية من أمة إلى أخرى، والحكم عليها كنماذج عالمية. لا تقتصر على أمة بعينها أو على أدب محدد، إيماناً بوجود أوساط أدبية عالمية، تؤدي إلى تشابه في الأنواق الأدبية والاتجاهات الفكرية العامة.

إن فيسيلوفسكي اقتبس نظرية الاقتباس عن المفكرين الألمان بشكل عام، وعن بنفيه بشكل خاص، بطريقته ووسائله الخاصة، التي حددت فهماً مغايراً لها، تمثّل في أنه يقر بعدم مصداقية أن الموضوعات عندما تنتقل من أمة إلى أخرى أو من أدب إلى آخر، قادمة عن طريق التأثر والتأثير. في حين أكد "بنفيه" أن تطور الأدب بشكل عام يفسر باقتباس أمة ما موضوعات من أمة أخرى على أساس الاحتكاك التاريخي فيما بينهما. وأن التأكد من هذا الاقتباس أو ذاك الاحتكاك الأدبي، يشكل المهمة الأساسية لعلم الأدب"[10]

إن مضمون نظرية الاقتباس عند فيسيلوفسكي خاضع لمقولة أعمق بكثير من مقولة العلاقات السببية. فهي ــ وفقاً له ــ نتيجة تشابهات وتماثلات تقع بين أفكار جارية عامة، أو تيارات سائدة، أو خيالات متقاربة. فالاقتباس "ليس ظناً أو تخميناً يأتي من الفراغ. بل هو نتيجة وجود اتجاهات عامة وتشابهات فكرية محددة وأشكال خيالية متناظرة"[11].

من خطوة فيسيلوفسكي الجريئة هذه في تحديد ماهية الاقتباس، دخل الدرس الأدبي المقارن في فضاء أرحب وأوسع، متخلصاً من آلية حملت أسباب فشله ودواعيه، لأن تتبع وسائل الاقتباس أو الاحتكاك الأدبي، الذي بدا عند "بنفيه" معادلاً موضوعياً لقضية التأثر والتأثير، وفق الفهم الحديث التطبيقي لهذه القضية، أمر يبعد هذا المصطلح عن ماهيته الحقيقية ومجاله الذي يعد مفتاحاً رئيساً للإبداع الأدبي، وللخصوصية الإبداعية للكتاب والأدباء من جهة، ويبعد الدرس المقارن عن هدفه الحقيقي الرامي إلى بناء أدب إنساني شامل، يجمع بين القضايا والأفكار العامة، التي يمكن أن يخضع لها كل إنسان مبدع، ويأخذ بعين الاعتبار القضايا الفنية والفكرية الخاصة، التي يمتلكها كل كاتب أو مبدع حقيقي من جهة ثانية.

لهذا نرى أنه إن كانت قضية الاقتباس عند "بنفيه" قد بدت معادلاً موضوعياً لمسألة التأثر والتأثير في محاولتها تتبع وسائل الاحتكاك الأدبي، فإن هذه القضية بدت عند فيسيلوفسكي بديلاً منهجياً وفنياً للمسألة ذاتها. وذلك لأنه استطاع إخراجها من دائرة مغلقة تعنى بجمع الوثائق التاريخية والخارجية البعيدة عن روح الإبداع وفضاءاته، ليتمكن بذلك من رسم مجالاتها بطريقة أظهرت قوة قرابتها من مقولة الإبداع الأدبي، كمقولة عليا مسؤولة عن تحديد مستوى أصالة الكتاب والمبدعين.

ومن هذه النقطة بالذات تبدو أهمية مصطلح التشابه والاختلاف، الذي جاء وليد هذه النظرة الثاقبة للمفكر والمنظر الروسي أ.فيسيلوفسكي، كقطب ثان ورئيس، وكمقولة مقارنية أثبتت وجودها، وحافظت على خصوصيتها ومكانتها في الدرس المقارن الحديث، لأنها تستند إلى أسس فكرية ومنهجية، تبدو أكثر إقناعاً، نتيجة شموليتها وتقبلها كافة الاحتمالات التي تقرّب الآداب بعضها من بعض.

فالتشابه والاختلاف ــ كمفهوم يمكن أن يلاحظ في الأعمال الأدبية نتيجة القراءة الواعية ــ يفسح أمام القارئ فرص التفكير بالروابط التي تجمع بين الأعمال الأدبية. وإفساحه هذا المجال أو تحقيقه هذه الإمكانية، يجعل منه مصطلحاً أكثر عمومية وشمولية من كافة المصطلحات، التي قال بها أصحاب الاتجاهات المقارنية المختلفة. ليغدو ــ بقوة ــ المنطلق الأساس، الذي تنطلق منه دراسات التأثر والتأثير، والاقتباس، والتقليد، والسرقة... وانطلاقاً من هذه النقطة، التي تحدد الفهم العام لمقولة التشابه والاختلاف، نرى أن هذا

المصطلح لا يلغي إمكانية الوقوف على نقاط التأثر والتأثير. بل يدعو إلى الوقوف عندها في حال توفر الأسباب الداعية الدالة على وجودها، والمتمثلة في حاجة المجتمع إلى الاستيراد الايديولوجي المرتبط بالتحويل الاجتماعي للنموذج الذي يجري التأثر به.[12] وإلا فهو يمضي في دراسته انطلاقاً من أن "التشابه بين عملين نثريين لا يشكل دليلاً على توفر أسباب تاريخية موجبة بينهما تثبت عملية التأثر والتأثير، ذلك أن التشابه الموجود يمكن أن يكون ثمرة لتطور نفسي أو وجداني، يؤدي هنا وهناك إلى ولادة شكل أو مضمون موحدين"[13]

الفرق التطبيقي بين التأثر والتأثير من جهة، والتشابه والاختلاف من جهة ثانية، يكمن في أن أصحاب الاتجاه الأول كانوا أكثر تطرفاً عندما تمسكوا بالتأثر والتأثير كمقولة مطلقة يتمحور عليها الدرس المقارن دون سواها. بدليل أن كبار المنظرين الداعين له أنكروا تلك الدراسات، التي تعنى بإبراز التماثلات الأدبية، القائمة على العلاقات النمطية الاجتماعية. لتغدو فائدة هذا النوع من الدراسات المحصورة في "قمقم ضيق" مقتصرة على "سدّ فجوة في كتابة تاريخ الآداب القومية، تلك الثغرة التي خلفها التاريخ الذي حصر نفسه داخل حدود كل أدب قومي"[14] في حين لم يلغِ أصحاب التشابه والاختلاف العلاقات التأثرية. بل بدت مهمة أساسية تتقاطع في كثير من الأحيان مع مبدئهم الأعلى المتمثل بالتشابه والاختلاف، القادم نتيجة تشابه في البنى التحتية للمجتمعات البشرية. يقول جيرمونسكي مشيراً إلى ذلك عند تحديده مجال الدراسة الأدبية المقارنة "إن السؤال عن تشابه مراحل التطور الأدبي لمختلف الشعوب، وعن التماثل التاريخي في العملية الأدبية، كان دائماً يتصالب أو يتقاطع مع السؤال عن العلاقات الأدبية الدولية وعن التأثيرات المتبادلة، بحيث نجد في الحقيقة أن تاريخ المجتمع الإنساني لا يعرف أمثلة ثقافية أو اجتماعية منعزلة بشكل مطلق. وبالتالي لا يعرف أن أدباً قد تطور بمعزل عن الاحتكاكات ضمن أطر ما. والشعب الأكثر ثقافة هو الذي يرتبط مع الشعوب الأخرى بروابط وعلاقات قوية"[15].

إن هذه العلاقة المنطقية التي رسمها جيرمونسكي بين مقولتين تبدوان للوهلة الأولى متناقضتين، تستند إلى أساس فكري منطقي وعميق هو الآخر يجمع بينهما. فمواطن التأثير الأدبي ــ بالدرجة الأولى ــ تخص البلدان الأكثر تطوراً من الناحية الاجتماعية، وإن أي تأثير ــ بشكل طبيعي ــ يشترط وجود تطور حضاري واجتماعي وثقافي، وليصبح التأثر ممكناً لابدّ من وجود نزعات متماثلة ومتناظرة في تطور المجتمع والأدب. وبهذا الشكل يكون التاريخ الأدبي المقارن، المستند على التشابه من جهة، وعلى تبادل التأثير الأدبي من جهة ثانية، قائماً على علاقة منطقية متشابكة. وفي ضوء التطور الأدبي العام يجب أن ينظر إلى مقولتي التأثر والتأثير والتشابه والاختلاف كناحيتين رئيسيتين للظواهر التاريخية والأدبية، وإلا فإن الأدب المقارن إن استمر في نهجه التقليدي، رافضاً دراسة مسائل التشابهات الأدبية القادمة عن طريق التماثلات المتغلغلة في البنى التحتية للمجتمعات البشرية، يكون قد حكم على قضية التأثر بالموت من جهة، وعلى الظواهر الأدبية الإبداعية بالهلاك من جهة ثانية، وذلك لأنه أبعدها عن مناخها الذي لا يمكن أن تخلق إلا منه، ولا يمكن أن تستمر إلا فيه، وهو الواقع بكل أبعاده وامتداداته، ويكون في نهاية المطاف قد حفر مرقده الأبدي بيده. لأنه "أقام جداراً مصطنعاً بين الجوانب التاريخية والجوانب الجمالية والذوقية لدراسة الأدب. أي بين تاريخ الأدب والنقد الأدبي وهذه نقطة مقتل دراسات التأثر والتأثير"[16].

إن مصطلح التشابه والاختلاف كبديل منهجي وتطبيقي لمصطلح التأثر والتأثير في مجال الدرس الأدبي المقارن، كفيل بصدّ الهجمات والسهام التي وجهت إلى الأدب المقارن بمفهومه التقليدي القائم على مصطلح التأثر والتأثير، لأنه لا يلغي مسائل وجود تفاعلات مستمرة ودائمة بين جميع ميادين الوعي

الاجتماعي ،ومن بينها الأدب، داخل الإطار القومي وخارجه، ولأنه يضع الباحث المقارن أمام إمكانية واسعة، تمكنه من دراسة آداب الشعوب وتدوين تاريخها،والوقوف على الجوانب الفنية والجمالية في آدابهـا. تلـك الجوانب التي لا يمكن إلغاؤها مهما علت درجات المماثلة بين الآداب. والتي تفسر مرة بتأثر، ومرة أخـرى بتشابه، وثالثة باقتباس، ورابعة بسرقة أو تقليد.

ومن هذه النقطة بالذات تكمن أهمية دراسة الاختلاف بين الآداب، كمقولة اعتبرها جيرمونسكي ــ مصيباً ــ قطباً رئيساً في الدرس الأدبي المقارن، يفوق أهمية مصطلح التشابه، لأنه يتيح إمكانيـة رحبـة وفسيحة للوقوف على النقاط التي تحافظ على هوية الآداب المختلفة وخصوصية مبدعيها، وبالتالي يمكن أن ينظر إلى الأدب المقارن نظرة علمية بعيدة عن ضغط القوميات، التي فرضت عليه في فترة ازدهاره سهام تعصبها ومركزيتها، فأبعدته عن مرماه الأسمى المتمثل بكتابة تاريخ أدبي إنساني شامل يتماشى مـع غايـة الإبداع الأدبي وأهدافه السامية وموضوعه الرئيس، وهو الإنسان المطلق.

نخلص مما تقدم إلى أن عدم التزام المقارنين بجوهر التأثر والتأثير في دراساتهم التطبيقية، التـي زامنت الأدب المقارن في فترة ازدهاره، حال دون إدراك علاقة التأثر والتأثير ــ كمقولة مقارنية عليا، توازي مقولة التشابه والاختلاف ــ بمقولات التقليد، والاقتباس، والسرقة الأدبية، كمقولات أقل درجة من النـاحيتين الفكرية والجمالية، لتغدو نتائج هذا الضرب من المقارنات مضطربة ومشوّهة، أبعدت الأعمال الأدبية عـن مكونها المرجعي، لتصبح رهينة أسبابٍ تكوينيةٍ أقل قيمة فكرياً وفنياً.

REFERENCES المراجع

1 ــ ويلك، رينيه، 1987 ــ *مفاهيم نقدية*. الطبعة الأولى ــ منشورات المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 257.

2 ــ المرجع نفسه.

3 ــ فايسشتاين، الريش، 1983 ــ *التأثير والتقليد*. مجلة فصول، القاهرة، المجلد الثالث، العدد الثالث، 19.

4 ــ سرحان، سمير، 1983 ــ *مفهوم التأثير في الأدب المقارن*. مجلة فصول القاهرة، المجلد الثالث، العدد الثالث، 30.

5 ــ تيجم، بول فان، بلا تاريخ ــ *الأدب المقارن*. الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، 75 .

6 ــ فيسيلوفسكي، أ، ن، 1940 ــ *النظم التأريخي*. الطبعة الأولى، دار الآداب، لينينغراد، 495. (باللغة الروسية).

7 ــ جيرمونسكي، ف، م، 1979 ــ *الأدب المقارن*. الطبعة الأولى، دار العلم، لينغراد. 21 ــ 22 (باللغة الروسية).

8 ــ تيجم، ب، ف، بلا تاريخ ــ *الأدب المقارن*. الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، 26

9 ــ باسبيلوف، ك، ن، 1988 ــ *مراحل تطور الآداب الأوروبية*. الطبعة الأولى، دار الآداب، موسكو، 2 ــ 3 (باللغة الروسية).

10 ــ المرجع نفسه.

11 ــ جيرمونسكي، ف، م، 1979 ــ *الأدب المقارن*. الطبعة الأولى، دار العلم، لينغراد. 21 (باللغة الروسية).

12 ــ المرعي، فؤاد، 1986ــ *في نظرية الأدب المقارن*. المعرفة، دمشق، السنة 25، العدد 295، 167 ــ 170.

13 ــ جيرمونسكي، ف، م، 1979 ــ *الأدب المقارن*. الطبعة الأولى، دار العلم، لينغراد. 102. (باللغة الروسية).

14 ــ عبود، عبده، 1999 ــ *الأدب المقارن مشكلات وآفاق*. الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 29 ــ 30.

15 ــ جيرمونسكي، ف. م، 1979 ــ *الأدب المقارن*. الطبعة الأولى، دار العلم، لينغراد. 71. (باللغة الروسية).

16 ــ عبود، عبده، 1999 ــ *الأدب المقارن مشكلات وآفاق*. الطبعة الأولى، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 30.