دراسة مقارنة في أسطورة بجماليون بين برنارد شو وصادق هدايت

زينب رعد أحمد
بهار صديقى
جامعة فردوسي – مشهد – كلية الآداب والعلوم الإنسانية – قسم اللغة العربية

DOI: https://doi.org/10.36231/coedw/vol30no4.4
Received 1/2/2019 Accepted 16/4/2019

المُلخص

في عصرنا الحالي ومنذ مدة ليست بالقصيرة وجامعات العالم تتسارع للعناية بدراسة نوع مستحدث من الدراسات الفنية والإنسانية، أطلق عليه تسمية "الأدب المقارن"، وأخذت بحوث الدراسات المقارنة تنمو وتزدهر بسرعة، تلبية لمطالب الحياة العقلية والفنية على السواء، وأدخل هذا العلم كجزء جوهري إلى الدراسات الأدبية، مما يدل على زيادة الوعي في كلا المستويين ألأممي والوعي القومي الحديث للشعوب، لتسير في مجالات التطوير والتجديد من خلال الاتصال بالتيارات الفكرية والعقلية الفنية العالمية لتغذي آدابها وأصالتها، ودلت البحوث أن بدايات الأدب المقارن عندما اتصل الأدب اللاتيني بالأدب اليوناني. وتبلور علم الأدب المقارن في عصر النهضة الأوربية، وأصبح اليوم من العلوم الأصيلة في الجامعات وله فروع متشعبة، بوصفه نتيجة حتمية لتزايد الوعي الإنساني، ونتيجة الإقبال الكبير من الجمهور الواعي للإفادة من النواحي الإنسانية والمعرفية الكثيرة، التي يزودنا بها الأدب المقارن عن طريق اتصاله بتراث الأدب العالمي، وتوحيد الروح الإنسانية في ماضيها وحاضرها.

إن أحد أهم عوامل ازدهار أي حضارة هو درجة اتصالها بالحضارات الأخرى والاستفادة منها. منذ وقت طويل ، كانت الثقافات المختلفة تستعمل لإثراء بعضها البعض، والعلاقة بين الثقافات أخذت أشكالًا متعددة مثل التقليد والترجمة والتأثير في الآخرين والتأثير، وكذلك تبادل المعلومات بين الثقافات والغزو الفكري والثقافي والهيمنة. من المستحيل أن نتخيل أن ثقافة معينة قد تطورت دون اتصال مع الثقافات الأخرى. بدلاً من ذلك ، فإن أي ثقافة عزلت نفسها عانت – بالتأكيد- من التدهور.

إذا كانت العلاقات المتبادلة بين الثقافات موجودة منذ زمن طويل ، فإن التطور الكبير والسريع في وسائل الاتصال والثورة الحديثة في تكنولوجيا المعلومات قد سهل بلا شك عملية التبادل بين الثقافات إلى حد كبير وبالتالي زادت الآفاق الجديدة لكل ثقافة،و بسبب المستوى العالي للعلاقات بين الثقافات في الوقت الحاضر أصبح من الصعب للغاية دراسة أي أدب دون مقارنة، كما أصبحت المقارنة واسعة الانتشار في معظم الدراسات المهمة، إن التبادل الثقافي الذي ينطوي على التبادل الأدبي، بين العراق وإيران مستمر منذ مدة طويلة بطريقة أو بأخرى نتيجة التقارب الجغرافي بين البلدين، ووحدة الانتماء المشترك للإسلام، والتبادل التجاري والثقافي، والاستعارة اللغوية والترجمة، لذلك كان من الضروري دراسة الأدب المقارن بطريقة أوسع وأعمق لأن معرفة هويتنا الثقافية تدرك، جزئيًا، الهويات الثقافية الأخرى الموجودة فينا، وإدراك عوامل المعرفة التي تساهم في تكوين ثقافتنا، بالتالي فإن أي دراسة في مجال الأدب المقارن هي دراسة للهوية الحقيقية والنبيلة والإنسانية التي تفتح على البشر الآخرين ، دون تشويه هوية الفرد الفردية أو إبطال انتماء الفرد الاجتماعي، أو البيئي، أو الوطني.

الكلمات المفتاحية:الأدب المقارن، مسرحية بجماليون، برنارد شو، صادق هدايت.

A Comparative Study in the (myth of Pygmalion) between Bernard Shaw and Sadik Hidayat

Bahar Seddighi
seddighi@ferdowsi.um.ac.ir

Zainab Raad Ahmed
Zainabal377@gmail.com

University of Ferdowsi - Mashhad - Faculty of Arts and Humanities - Department of Arabic Language

Abstract

In our time, not too long ago, the universities of the world have been fast to take care of the study of an innovative type of technical and human studies, called the science of "comparative literature". Comparative research studies have grown and flourished rapidly in response to the demands of both mental and artistic life. This shows the increasing awareness at both the modern national and the international levels in order to develop through connecting with the international intellectual, nental and artistic currents to nurture ethics and originality. Comparative studies show that the beginning of the comparative literature goes back to the time when the Latin literature was connected to the Greek literature and the comparative literature was shaped in the era of European Renaissance. Today, it is one of the most authentic sciences in universities, with complex branches, due to its being an inevitable result of increasing human awareness and the result of the great demand by the conscious public to benefit from the many human and cognitive aspects provided by the comparative literature through its connection with the heritage of the world literature and unity of the human spirit in its past and present.

One of the most important factors of the prosperity of any civilization is the degree of contact with and benefit from other civilizations. Long time ago, different cultures were used to enrich each other, and the relationship between cultures took many forms such as imitation, translation, influencing others, as well as the exchange of information between cultures, in addition to intellectual and cultural invasion and domination. It is impossible to imagine that a particular culture evolved without any contact with other cultures. Instead, any isolated culture certainly suffered from deterioration.

If intercultural relations existed for a long time, the rapid development of communication and the modern revolution in information technology undoubtedly and greatly facilitated intercultural exchange and thus increased the new horizons of each culture. Due to the high level of intercultural relations at present, it became extremely difficult to study any literature without comparisons. Besides, the comparison has become widespread in most important studies. The cultural exchange involving literary exchange between Iraq and Iran has been going on for a long time in one way or another as a result of the geographical convergence between the two countries, the unity of belonging to Islam, trade and cultural exchange, and linguistic metaphor and translation. So, it is necessary to study the comparative literature in a broader and deeper way because knowing our cultural identity partly helps us to be aware of the other cultural identities that exist within us, and of the knowledge factors that contribute to the formation of our culture. Consequently, any study in the field of comparative literature is a study of true and noble identity that is opened to other human beings, without distorting the individual's identity or revoking the indivdidual's social, environment or national affiliationl.

Key words: Comparative literature, Pygmalion, Bernard Shaw, Sadiq Hidayat

المقدمة

تفاعل الأدب المقارن منذ ولادته مع التيارات والمذاهب الفلسفية والأدبية، مستفيدا منها في دعم بنائه ومنطلقاته النظرية وتوجهاته التطبيقية. وكان لهذا التفاعل ثمرة ظهور مدارس مقارنين (فرنسية وأمريكية وسلافية نمطية) خطت جنبا إلى جنب مع ما شهدته الظاهرة الأدبية من تطور على مستوى الإبداع والنقد، وصف الأدب المقارن في بادئ الأمر بمثابة المولود غير المرغوب فيه، فبعضهم قال أن لا فائدة من الدراسات المقارنة بوجود النقد والتاريخ الأدبي، بالتالي فلا وظيفة يؤديها، وصرح البعض إن مفهوم الأدب المقارن يختلف من أمة إلى أخرى ومن مدرسة إلى أخرى، وقد أثرت هذه الاختلافات في حركية هذا المجال في مرحلة ولكنها في مرحلة أخرى كانت سبباً قويا لصموده وتجدد آلياته وتوجهاته ومصطلحات، وعلى الرغم من هذه العراقيل ووجهات النظر المختلفة اتفق المقارنون حول قاسمين مشتركين هما:

أولاً: دراسة أي ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد.

ثانياً: المقارنة بين آداب قومية مختلفة واعتماد المقارنة وسيلة معرفية وجمالية.

في وقت لاحق مرّ الأدب المقارن في أثناء عملية التجدد بعدّة مراحل من بينها هيمنة الدراسات التاريخية، ودراسة العلائق الروحية الدولية، وتاريخ الأفكار، ودراسة المفهوم النقدي (التناص)، ومختلف الأنساق الثقافية المتحكمة في الظاهرة الأدبية إبداعا ونقدا، وكان الصراع على أشدّه بين المقارنين بتقديمهم اقتراحات جديدة، وحفاظهم على الثوابت التي ترادفت مع تطور الدرس المقارن، وعُرف المنهج الدراسي للأدب المقارن آراء مختلفة في المفاهيم والميادين والمنهجية، استناداً إلى المنطلقات الفكرية والحضارية التي وجّهت، وتُوجّه درس الأدب المقارن، باعتباره نشاطا فكريا مرتبطا بالظاهرة الإبداعية المتغيرة تغير الدارس نفسه، كما أنها تأثرت بجملة من المرجعيات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، فظهرت تبعا لذلك مدارس أو توجهات وسّعت ميادينه، ومناهجه وخطواته الإجرائية انطلاقا من حركة المد والجزر بين العناصر الثلاثة المتحكمة في الظاهرة الأدبية (المؤلف، النص، القارئ)، لذا فإن كل دراسة تقع في إطار الأدب المقارن، إنما هي دراسة في الهوية الإنسانية الأصيلة المنفتحة بين الشعوب، من غير تشويه للذات الفردية، أو إلغاء الانتماء الاجتماعي والبيئي أو القومي.

مدخل: مفهوم الأدب المقارن:

- الأدب المقارن "Littérature comparée " هو نوع من الدراسات الأدبية القائمة في الأساس على عقد مقارنات بين آداب قومية مختلفة، فتجاوز حدود الأدب المكتوب بلغة واحدة، يتناول المقارنة بين أدبين أو أكثر ينتمي كل منهما إلى أمة أو قومية غير الأمة أو القومية التي ينتمي إليها الأدب الآخر، وفي العادة إلى لغة غير اللغة التي ينتمي إليها أيضًا، و هو مصطلح خلافي، كوّنه ضعيف الدلالة على المقصود منه، لذا حاول بعض الدارسين تجاوزه باستعمال مصطلحات أخرى أصح و أوضح من مثل :تاريخ الأدب المقارن، التاريخ الأدبي المقارن، لكن لم تستطع أي منها تعويضه لأنّه الأكثر شهرة و اختصارً.[1]
- وهو الأدب الذي يَدْرُس مواطن الالتقاء بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير أو تأثر، سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب، أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى فهذه المقارنة قد يكون هدفها كشف الصلات التي بينها، وإبراز تأثير أحدها في غيره من الآداب ؛وذلك بغية الوقوف على مناطق التشابه ومناطق الاختلاف بين الآداب ومعرفة العوامل المسؤولة عن ذلك. [2]
- والأدب المقارن هو نوع من الدراسات الشبيهة بالموازنة تهدف إلى تطوير الأدب وإفادة الآداب من بعضها البعض، في بداية ظهوره امتاز بأنه وسيلة مدرسية في البداية لتقويم الأصالة في كل أدب، وسمي " دراسة مقارنة للآداب الوطنية"، ويقصد هنا بالمقارنة بين الآداب أن تكون لغاتها مختلفة سواء أكانت تنتمي إلى العصر نفسه أم تنتمي إلى عصور متباعدة، فالإفادة من أدب في أدب لا يقتضي تعاصرهما بل يمكن أن يكون الأدبان من عصرين مختلفين. [3]
- أما أوين ألدريج (O. Aldridge) في تعريفه الأدب المقارن فنقول"هو الأدب الذي لا يقارن بالآداب القومية بمعنى أن يكون أحدهما مقابل الآخر، ولكنه بدلا من ذلك يقدم منهجا لتوسيع نظرة الإنسان في تناوله للأعمال الأدبية المعينة"، إنه طريقة للنظر إلي ما وراء الأطر الضيقة للحدود القومية من أجل إدراك الاتجاهات والحركات في الثقافات القومية العديدة، ومن أجل إدراك العلاقات بين الأدب والمجالات الأخرى للنشاط الإنساني. باختصار يمكن تعريف الأدب

المقارن بأنه (دراسة أية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد، أو متصلة بعلم آخر أو أكثر)، بعبارة أخرى : إنه دراسة لأية ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد، أو متصلة بعلم آخر أو أكثر. [4]

- عرفه الناقد هنري ريماك(Henry Remark) أحد المقارنين في أمريكا بقوله: الأدب المقارن هو دراسة الأدب خلف حدود بلد معين، ودراسة العلاقات بين الأدب من جهة ومناطق أخرى من المعرفة والاعتقاد من جهة أخرى، في مجالات الفنون (الرسم، والنحت، والعمارة، والموسيقي) والفلسفة، والتاريخ، والعلوم الاجتماعية (مثل: السياسة والاقتصاد والاجتماع)، والعلوم، والديانة وغير ذلك، وباختصار هو مقارنة أدب معين مع أدب آخر أو آداب أخرى، ومقارنة الأدب بمناطق أخرى من التعبير الإنساني. [5]

مصطلح الأدب المقارن:

يتشكل مصطلح الأدب المقارن من لفظتين أولهما لفظة "الأدب" التي تشير إلى جميع الكلام الذي يصنف ضمن دائرتي الشعر أو النثر، أما لفظة "المقارن" تشير إلى نوع المقابلات بين الأشياء، وعند امتزاج اللفظتين يتشكل "الأدب المقارن". [6]
ظهر مصطلح "الأدب المقارن"Littérature Comparée" لأول مرة في فرنسا مع بداية القرن التاسع عشر، منذ عام ١٨٢٩عندما ألقى آبل فيلمان (Able.villemain) محاضراته في الأدب المقارن، مبينًا أهمية" الدرس المقارن للأدب الذي يعد فلسفة النقد وقد استعمل في المقدمة عبارة الأدب المقارن.[7]، [8]
منذ بداية ظهور مصطلح الأدب المقارن عُدّ تعبيراً ناقصاً لأنه يشوبه الغموض، لكنه مهم وضروري لأن استعماله للتسمية يرجع إلى قرن من الزمان، وهذا لا يستبعد وجود محاولات لاستبدال المصطلح بتعبير يكون أقل تشويشا ليحل محله، ومع ذلك بقيت جميع المحاولات والبدائل المقترحة غير مجدية لأنها أما تكون بالغة الطول أو بالغة التجريد، ولم تستطع أن تفرض نفسها، ولا فرق بين بقية اللغات حيث بقيت الصعوبة نفسها في إيجاد البديل للمصطلح؛ بسبب تقيدها بالتسمية الفرنسية، ففي اللغة الايطالية:Comparata letteratura ، وفي الأسبانية (Lirteratura Comparada)، وفي اللغة اليابانية:(Hikaku Bungaku)، وفي اللغة الانكليزية:(Comparative Literatur)، أما في الألمانية فهو أكثر وضوحاً(Vergleichende Literaturwissenschaft) وتعني العلم المقارن للأدب بكسر الراء، إذ إن اسم الفاعل يقوم بتوضيح الحدث المضارع. [9]
لا يزال مصطلح الأدب المقارن منذ عقود كثيرة وإلى اليوم موضع جدال بين النقاد والباحثين والأدباء، فهذا المصطلح منذ البداية تعرض للعديد من النقد حول تسميته، فان أوائل العاملين بهذا النوع من الأدب أطلقوا هذا المصلح، وقد وصفه الدكتور حسام الخطيب بأنه مصطلح خلافي ضعيف الدلالة على المقصود منه. [10]

مشكلة مصطلح الأدب المقارن:

مشكلة مصطلح الأدب المقارن في دلالته الحرفية، فقد يتبادر للذهن أن هناك نتاجًا أدبيًا يسمى الأدب المقارن في حين إن من استعمال هذا المصطلح من النقاد المقارنين قصد "المحاولات النقدية " التي تدخل بدراسة النصوص الأدبية إلى ميدان التاريخ العام للأدب. [11]

ويشير الناقد حسام الخطيب في كتابه "آفاق الأدب المقارن عربيا وعالميا" إلى تسمية مصطلح الأدب المقارن من ناحية اللغة العربية، هل هو مقارِن بالكسر أو مقارَن بالفتح، ويرى أن المصطلح الفرنسي الأصل (Comparee Litterature) ، مبنـي علـى صيغة اسم المفعول فهو مقارن. أما المصطلح باللغة الإنكليزية (Comparative) ، فإنها تعني مقارني صفة من المقارنة (Comparison) ، كما أشارت إليه المعاجم أقرب إلى اسم المفعـول أي المصطلح الفرنسي، ومن يعمل في حقل الأدب المقارن فهو باحث مقارن بالكسر مقابل كلمـة (Comparatiste) الفرنسية التي أخذها الإنكليز بلا تغيير، وأما البحث المعد في هذا المجال فهو بحث مقارني ، وقد اقترح د.حسام الخطيب التسمية الآتية "تاريخ العلاقات الدوليـة"، لأن كلمـة تاريخ الأدب هي التي تقرب المصطلح من الدقة بحسب مفهومه الأصلي، بمعنى أن الأدب المقارن في الأصل تاريخ أدبي، يتبع العلاقات بين الآداب وآليات التأثر والتأثير المتبادل. [12]

نشأة الأدب المقارن:

من أوائل الرواد الذين ساهوا في نشأة الأدب المقارن آبل فيلمان Abel Ville main، وجان جاك أمبير Jean Jacques Ampere، وفيلا ريه شال Phil arête Chasles، حين ألقى آبل فيلمان فصلاً دراسيا في الأدب الفرنسي عام 1828م في الدورة الصيفية التي استمرت ستة أشهر، تناول فيها التأثيرات المتبادلة بين انجلترا وفرنسا والتأثير الفرنسي في ايطاليا خلال القرن الثامن عشر، واستعمل آبل فيلمان مصطلح الأدب المقارن، وكرس جان جاك أمبير نفسه منذ عام 1826 للشعر المقارن، وصرح لأكثر من مرة "إذا كان الأدب علماً فانه ينتمي إلى التاريخ والفلسفة على السواء"، وحينما دعي إلى

السوربون بعد عامين حين كان درسه الأدب الفرنسي وعلاقته بالآداب الأجنبية في العصور الوسطى، صاح أمبير قائلا(سوف نقوم أيها السادة بهذا الدرس المقارن الذي يظل تاريخ الأدب بدونه ناقصاً).[13]

وتكلم آبل فيلمان في سلسلة محاضرات متسلسلة بعنوان "صورة الأدب في العصر الوسيط في فرنسا وإيطاليا وإنكلترا"، سنة(1830م) تكونت من جزأين باسم "هواة الأدب المقارن" وتفاخر آبل فيلمان محققاً في مقدمة الطبعة الجديدة سنة (١٨٤٠م) بأن محاضراته كانت أول محاولة تتم في جامعة فرنسية لإجراء "تحليل مقارن" لعدة آداب حديثة.[14]

بعد ذلك انتشر الاصطلاح بعد فلمان بسرعة، فقد ألقى فيلاتير شازل محاضرة افتتاحية في عام (١٨٣٥م) سميت في الصيغة المطبوعة منها في مجلة باريس"الأدب الأجنبي المقارن" . وفي عام (1975م) كتب غوته مقالة بعنوان مخطط أولي لمقدمة عامة أطلق عليها (التشريح المقارن)، واستعمل أوغوست فلهلم شليغل مصطلح "النحو المقارن Grammatik Vergleichende" في إحدى مراجعاته عام ١٨٠٣م، وهكذا فإن كتاب كورتس كاريره بعنوان "جوهر الشعر وشكله" الذي نشره عام (١٨٥٤م) ، هو أول كتاب يستعمل اصطلاح تاريخ الأدب المقارن (vergleichende literaturgeschichte).[15]

نشأ الأدب المقارن واكتَمَل مفهومه، وتشبعت أنواع البحث فيه عند الأوربيين في وقت متأخر، وصارت له أهمية بين علوم الأدب لا تقل عن أهمية باقي العلوم ، وأصبحت نتائج بحوثه عماد الأدب والنقد الحديث معا، وبشكل أدق اكتمل معنى الأدب المقارن في نهاية القرن التاسع عشر على يد المقارن الفرنسي (جوزيف تكست J . Texte)، الذي يصنف أباً للآداب المقارنة الحديثة، بعد أن انصرف لدراسة الصلات بين الآداب الأوربية، إذ امتازت أبحاثه بأفاق واسعة ونظرة شاملة في توضيح تطور الأفكار واختلافها حسب تقدم المجتمع وأحواله الأجتماعية.[16]

مدارس الأدب المقارن:

1. المدرسة الفرنسية أو المفهوم الفرنسي(التاريخي)/

استعمل مصطلح الأدب المقارن لأول مرة في فرنسا أوائل القرن التاسع عشر، ففي سنة 1921م، صدر العدد الأول للمجلة الفرنسية "الأدب المقارن"، وافتتح (فردينانند بالدينسبرجر) بكتابة مقال بعنوان "الكلمة والشئ"، بوصفه أول عمل تنظيري وتاريخي لمفهوم المدرسة الفرنسية، في مجال الدرس المقارن.[17]

وتضمنت محاضرات فيلمانAbel Ville main و برونتيير عبارة الأدب المقارن، فوجدت دراستهما اندفاعا نحو الآداب الأخرى وإيجاد مقارنة بينها وبين دروس تاريخ الأدب الوطني، وبهذا خرج علم جديد من دون أن يعلموا، عن طريق المقارنة بين الآداب، وتقريبهم للفضاءات والأزمنة وتجميعها للأدباء والمصنفات، غير أن الذي أشاع الاصطلاح في فرنسا هو من غير شك آبل فرانسوا بعد نشر كتاب عام (1828-1829)، تحت عنوان" صورة الأدب الفرنسي في القرن الثالث عشر" في أربعة أجزاء، وترجم إلى لغات متعددة بما فيها اللغة العربية، ووردت في الكتاب تعبيرات مثل صورة مقارنة، دراسات مقارنة، تاريخ مقارن عدة مرات واستعمل مصطلح (الأدب المقارن) في مديح رئيس الوزراء داغيسو لدراساته الواسعة في الفلسفة والتاريخ والأدب المقارن.[18]

لخص موريس فرانسوا غويار (Maurice Francois Guyard) سنة (1951م) مفهوم الأدب المقارن بتسمية جديدة أكثر دقة ودلالة "تاريخ العلاقات الأدبية الدولية"، من ذلك يتبين أن أغلب النجاحات المحلية تعتمد دائماً على الأساسيات الأجنبية، وقد تحدد مفهومه في طور النشأة وفقًا لخلفيات ومقتضيات تطلبتها تلك المرحلة التي كان لها دور في رسم ملامح ما سُمي بالاتجاه الفرنسي في الأدب المقارن، فمما لا شك فيه أن أسس هذا الاتجاه لم تشكلها المصادفة، وإنما كانت استجابة لنسق ثقافي أستدعى تحديد مجال هذا الفرع الجديد من الدراسات الأدبية بدراسة التأثير المبني على الحقائق والعلاقات التاريخية بين أدبين قوميين مختلفين في اللغة.[19]

حدد رواد المدرسة الفرنسية وبينوا من البداية المبادئ والأسس التي يسيرون عليها عند اشتغالهم بهذا العلم، فبعد أن ألقى فيلمان محاضرته صرح جون جاك آمبر"J.J.Ampère" الذي ألقَى عام 1830 محاضرات بشكل واضح وصريح مفهوم الأدب المقارن حين قال (أيها الحضور سنقوم بهذه الدراسة المقارنة التي بدونها لا يكتمل تاريخ الأدب، وإذا وجدنا بعد المقارنات إن أدبا يتفوق على أدبنا بنقاط عديدة فإننا سوف نعترف بذلك وسنعلن هذا التفوق العادل)، فنحن أغنياء جدا بالمجد، وفخورين بأنفسنا من أجل أن نكون منصفين.[20]

ويتضح مما سبق أن أساس الأدب المقارن على وفق مفهوم المدرسة الفرنسية هو عملية التأثر والتأثير؛ لذلك فان مقارني الأدب الفرنسي ألزموا أنفسهم بعدة أمور منها :

- **الأدب المقارن هو أحد فروع التاريخ الأدبي ومكمل له:** وهذا ما أشار إليه مؤسس مجلة الأدب المقارن الرحالة (جان ماري كاري)، من خلال رؤيته (أن الأدب المقارن أحد فروع التاريخ الأدبي، لأنه يمثل دراسة للعلائق الروحية الدولية والصلات الواقعية)، وهذه النظرة أيدها من بعده تلامذته (ماريوس فرانسوا غويار/ جاك فوازين)، إن هذه التقاليد والأذواق والمعايير تتغير بمرور الزمان واختلاف الأمكنة، وعلية يجب وجوب

الرجوع بالعمل الأدبي عند دراسته إلى فضائه ألزماني والمكاني، وأن لا نفسره أو نحكم عليه بأعين عصرنا الحاضر، بل بأعين معاصريه. (21)

وبعبارة ثانية "ّشكلت المواءَمة بين النزعة التاريخية والوضعيةً أساساً نظريا لما يعرف بالمدرسة الفرنسية في الأدب المقارن". (22)

- **اختلاف اللغة:** المفهوم التقليدي للأدب المقارن يؤكد على اختلاف اللغة بوصفه شرطاً أولياً من شروط الدراسة المقارنة، وقد أثار هذا الأمر اعتراضات عديدة لاحقاً، منها أن هذا الشرط إنما وضع لأجل خدمة النزعة القومية، لا من أجل دراسة الفوارق بين الشعوب، ففي حالات كثيرة تكون اللغة السائدة في بلد ما ممتدة إلى ما وراء حدود ذلك البلد. (23) فالألمان يضعون الأدباء السويسريين والأدباء النمساويين في عداد الأدباء الألمان، أما في فرنسا فالمسألة على عكس الدراسات الألمانية، مختلفة حيث الوحدة القومية قديمة، فإنهم يستحون أن ينسب إليهم من ليس منهم، باستثناء بعض الأدباء ممن كتبوا برؤية فرنسية مستوحين أفكارهم من الثقافة الفرنسية على الرغم من أنهم لا ينتمون إلى القومية الفرنسية بِصلة، هذا ما أشار إليه فان تيجم بقوله "لكي يكون الكاتب فرنسياً يجب أن يتغذى بثقافة وتفكير فرنسي"، ويثير تيجم مسألة لا يمكن أن نعد الأدب الأمريكي أدباً انكليزياً أدباً واحداً على الرغم من أن كِلا الأدبين كُتبا بلغة واحدة، والسبب في ذلك أن لكل أدب ثقافته الخاصة به وتجاربه النوعية في ذلك. (24)
- **حصر الأدب بالأدب:** أوضح المقارن الفرنسي فان تيجم نتائج دراسته الطويلة في تاريخ الأدب والأدب المقارن" إذا لم تتضح الرؤية الواضحة للتاريخ الأدبي فانه يؤدي إلى عدم وضوح رؤية الأدب المقارن الذي يُعَد فرعاً من فروع التاريخ الأدبي"، إن إطلاق تسمية"الآداب المقارنة"، سواء أكان إطلاق الكلمة جمعاً أم مفرداً، فهي تُعرف مظهراً دائماً من مظاهر الروح الإنسانية، التي تطبق على الدراسات الأدبية، التي تمثل تعبيراً طموحاً ومبهماً في الوقت نفسه، إلا أنها ضرورة تستمد قوتها من استعمالاتها تاريخياً، لقد كان الأدب المقارن وسيطاً لتقييم أصالة كل أدب مع أنّ مقارنة الآداب لا تصنع الآداب.(25)
- **الاهتمام بالعوامل الخارجية المؤثرة في الأدب، وإهمال الأدب نفسه:** كرست المدرسة الفرنسية للأدب المقارن بزعامة فرناند بالدنسبرغر، اهتماماً في مسائل كالشهرة والنفوذ، والسمعة والتوغل، فضلاً عن ذهابها أبعد من ذلك حيث طورت أساليب أبعد من جَمع البيانات والمعلومات التي لها ارتباط بالمراجعات والترجمة والتأثير، ليتفحصوا الصورة بإمعان، ومنهج كاتب معين في وقت معين، كما أضافوا عوامل النقد المتعدد، مثل المسافرين والمترجمين، وكذلك منهجية التلقي والمناخ ، والأوضاع الأدبية التي جاء بها الكتاب الأدبي. (26)

درس المقارنون الفرنسيون نقاط الالتقاء بين الآداب، والسمات المشتركة المميزة بينهما في عصر من العصور، والتأثيرات الأدبية المتبادلة بين الشعوب، وهذا ما دعا الإخوان شليغل والأخوان جريم عام 1800م، إلى المناداة بمساواة الحقوق لجميع الآداب، بضمنها الآداب الشعبية والآداب البربرية، والغوص في الأعماق المظلمة للسلالات لاكتشاف المنابع الصافية للآداب، وإخضاعهم العناصر العقلية للآداب التي تعد عناصر عالمية بالإمكان تناقلها وتداولها، وبناء على هذا لا تقبل المدرسة الفرنسية أن تقوم بالمقارنة بين أي أدبين قوميين أو أكثر ما لم تكن فيه علاقات تاريخية مباشرة بين الثقافتين مثل علاقة المستعمِر بالمستعمَر، فهو إذن في موضع المؤثر، وعليه فالثقافة المستعمَرة تتأثر بالضرورة بمحتلها. (27) أحد أسباب الاعتراضات التي وجهت إلى المدرسة الفرنسية حصرهم المقارنة في مجال الأدب، ما دعا ايتامبل إلى مهاجمة غويار بعد أن وجه له اتهاماً بالتعصب القومي والإقليمي وتركيزه الضوء على الأدب الفرنسي حصراً، كما دعا ايتامبل زملاءه الفرنسيين إلى الخروج من الدائرة الضيقة للآداب الأوربية، وضرورة التواصل مع آداب الشرق الأقصى كاليابان والصين، وهذه العودة أثمرت لاحقاً حيث خطى بعض المقارنين الجدد على نهجه من أمثال كلود بشوا، وأندريه ميشل روسو وآخرون، فعرفوا الأدب المقارن تعريفا يوائم جميع مفاهيمه.(28)

2. المدرسة الأمريكية (المفهوم الأمريكي النقدي)/

نشأت المدرسة الأمريكية ردة فعل مباشرة لمفهوم التأثر والتأثير الذي تبنته المدرسة الفرنسية، في النصف الثاني من القرن العشرين، حين عقد زعيم هذا المفهوم رينيه ويليك (Rene Remak)، من أصل "تشيكي"، ويُعد من رواد المفهوم الأمريكي ومؤسس المنهج الأمريكي في الأدب المقارن، محاضرة بعنوان أزمة الأدب المقارن 1958م، وذلك في المؤتمر الثاني للرابطة الدولية للأدب المقارن، صرح رينيه (بضرورة أن يدرس الأدب المقارن كله من منظور عالمي، ومن خلال الوعي بوحدة التجارب الأدبية والعمليات الخلاقة)، وأكد رينيه أن الأدب المقارن هو الدراسة الأدبية المستقلة عن الحدود اللغوية العنصرية والسياسية، وهو يخالف المدرسة

الفرنسية من أنها تحصر الأدب المقارن في المنهج التاريخي، بينما تتسع الرؤية الأمريكية لتزاوج بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي، بوصفهما عاملين ضروريين في الدراسة المقارنة.[29]

عابت المدرسة الأمريكية على المفهوم الفرنسي أنها تحصر الأدب المقارن في المنهج التاريخي، بينما تتسع الرؤية الأمريكية لتربط بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي، بوصفهما عاملين ضروريين في الدراسة المقارنة، ومقاربتها للنصوص الأدبية بوصفها وثائق تاريخية تهدف لتتبع عملية الأخذ والعطاء، لذا كان من أولى أولوياتها فهم ودراسة النصوص من الداخل بدل تأملها من الخارج، ومحاولة تفسيرها وفقاً لما تسوقه مؤلفات تاريخ الأدب، كما دعت إلى انفتاح الأدب على غيره من فنون ومعارف إنسانية لإلقاء مزيد من الضوء عليه ، ذهبت هذه المدرسة أبعد من ذلك، حيث نادت بدمج الأدب المقارن في النقد الأدبي، بعدِّ هذا الأخير هو الأقدر على الغوص في بواطن الأعمال الأدبية، واستخرج مكنوناته، لذا أشار رينيه ريماك في بحثه تحت عنوان " المديونية الأدبية والدراسات الأدبية المقارنة "، مصرحاً بأهمية الإلمام بعلوم بعينها كعلوم الترجمة، والاستعارة، والمحاكاة في الأسلوب ، قبل الانفتاح على آثار الآخرين. [30]

إن مفهوم المدرسة الأمريكية في الأدب المقارن، استثمرت ردود الفعل التي ثارت خلال النصف الأول من القرن العشرين، ضد تاريخية ووضعية القرن التاسع عشر، مستفيدا من المتغيرات الفكرية والمنهجية، ومتلافيا القصور في المفهوم الفرنسي، كان مطمح الأدب المقارن عند المدرسة الأمريكية، هو دراسة أي ظاهرة أدبية من وجهة نظر أكثر من أدب واحد، في اتصالها أو عدمه، لهذا كانت وظيفة المقارنة الأدبية عند هنري ريماك هي التصدي للمقارنة بين (أدب وأدب، أدب وآداب، أدب ومجالات التعبير المخالفة للأدب)، فأصبحت المقارنة من وجهة ريمارك هى حرية التقاط نقاط الاتصال ذات الدلالة، عبر مجلات النشاط الفكري والنشاط التخيلى. [31]

إن عدم الاهتمام بمبدأ التأثير في الأدب المقارن وربط الأدب بالعلم والفن يخلق مجالات جديدة من الدراسة تختلف عن مجالات المدرسة الفرنسية، وتعد نظرية التوازي ونظرية التناص من ضمن هذه المجالات:

أولاً- نظرية التوازي(parallelism): يرى المقارن الروسي كونراد(konrad) ، إن نظرية التوازي نسخت من فكرة التماثل في التطور التاريخي والاجتماعي للشعوب، بمعنى وجود تجانس في عملية التطور الأدبي، فأي دراسة للتوازي تقوم على افتراض صفات متشابه بين الآداب المختلفة للبشرية التي تتقدم وتتطور اجتماعيا بطرائق متشابهه، بغض النظر عن وجود تأثير متبادل أو اتصال مباشر فيما بينها أو عدم وجوده بينهما، ويأمل دارسو الأدب المقارن تحديد القواعد الأساسية والمقترحات التي تؤكد وجود الصفات المشتركة بين الآداب والكتاب في أدب أمة أخرى، أو ارتباط ظاهرة من الظواهر بنمط مُعَين.[32]

ثانياً- نظرية "التناص(intertextuality): مصطلح "التناص" يعني ببساطة إشارة نص إلى نص آخر، ويعدّ التناص من المفاهيم النقدية التي تنتمي إلى مرحلة ما بعد البنيوية، ويندرج هذا المفهوم ضمن الإنتاجية النصية التي تهتم بالكيفية التي يتم بها توالد النصوص وخلقها، وفق بناء النص على نص سابق، على أساس إن المكون النصي اللغوي عبارة عن تفاعل وتبادل بين النصوص وفق رؤية (كريستيفا) النقدية الجديدة التي تنظر إلى النص كملفوظ لغوي واجتماعي في آن، إن جوليا كريستيفا أول من اشتق المصطلح واستخدمه في مقالتها النص المغلق عام 1967م، وقررت تعريفه بأنه"تقاطع بلاغات في نصٍ ما مأخوذ من نصوص أخرى سابقة أو متزامنة".[33]

وعرفه الدكتور محمد عناني على انه العلاقة بين اثنين أو أكثر من النصوص إلى حد يؤثر أسلوب أو أساليب في قراءة النص الجديد (أو النص المتداخل intertext)، الذي يسمح بالدخول في متنه إلى تضمينات أو تأثيرات من نصوص أخرى، اتخذ رولان بارت (Roland parthes)، موقفاً في رؤيته للنص على انه شبكة(Network)، وأن الأدب لا يعني أكثر أو أقل من كونه عملية تعاد فيها صياغة المواد التي سبق تناولها، مع قدر معين من التغيير.[34]

الأسطورة والمفاهيم الحديثة:

لم يتفق الباحثون على تعريف محدد وواضح للأسطورة؛ بسبب تنوع مدارسهم ومناهجهم، واختلاف وجهات نظرهم إلى الأسطورة، لان الأسطورة واقعة ثقافية شديدة التعقيد، فكل باحث يقرأ ويحلل ويفسر رموز الأسطورة من وجهة نظر تختلف من شخص إلى آخر ومن مدرسة إلى أخرى، وتفسير رموزها من وجهات نظر متنوعة تكمل بعضها بعضاً، وفيما يلي بعض آراء الباحثين حول ذلك:

- حدد سانت أوغسطين تعريفه للأسطورة حينما سئل في أحد الأيام حول معنى الأسطورة، أجاب "إنني أعرف جيداً ما هي الأسطورة بشرط أن لا يسألني أحد عنها، ولكن إذا ما سئلت وأردت الجواب فسوف يعتريني التلكؤ.[35]
- قدم الباحث ألكيس لوسيف مفهوماً مغايراً للأسطورة حين قال"الأسطورة هي الواقع الأكثر تحديداً"، والأكثر توتراً وغرابة، وأضاف أن الأسطورة لا تعد من البدع، وليست وهماً، ولا هي من صنع الخيال.[36]

- بينما يصرح الباحث العراقي الدكتور خزعل الماجدي "على أنها قصة تقليدية ثابتة نسبياً، وترتبط بنظام ديني معيّن تنتقل بين الأجيال ولا تشير إلى وقت محدد، بل إلى حقيقة أزلية خلال حدث جرى، وهي ذات موضوعات شمولية كبرى تتمحور حول الآلهة، لا مؤلف لها بل هي نتاج خيال جمعي. (37)
- ذهب فراس السواح في مفهومه للأسطورة إلى حد كبير من التشابه مع ما ذهب إليه الدكتور ألماجدي، إذ يقول في الأسطورة "على أنها حكاية تقليدية تؤدي أدوارها الرئيسية كائنات ما وراء الطبيعة". (38)
- يؤكد جوزيف كامبل أن قراءة الأساطير تعلمك أن تتوجه إلى الداخل واستنهاض القوة الروحية، ثم تصل إليك رسالة الأسرار والرموز، بينما قراءة أساطير الأقوام الأخرى والأشياء المختلفة يجعلك تبدأ بفهم الرسالة.(39)
- يرى مرسيا الياد أن من الصعب إيجاد مفهوم للأسطورة يكون مقبولاً من جميع العلماء، وفي الوقت نفسه يكون في متناول غير أصحاب الاختصاص، إلا انه يرى "إن الأسطورة سرد لحكاية (خلق)"، تحكي لنا كيف كان إنتاج شيء وكيف بدأ وجوده، ولا تتحدث الأساطير إلا عن أحداث وقعت فعلاً، أما أشخاص الأساطير فهي كائنات عليا (كائنات خارقيه لقوانين الطبيعة). (40)
- أما فراي نورثروب فينظر إلى الأسطورة على أنها نوع معين من القصة، بعض شخصياتها آلهة أو مخلوقات أكثر قابلية من الإنسان. (41)
- يؤكد عالم الانثروبولوجيا الفرنسي كلود ليفي شتراوس "إن الأسطورة نموذج واحد مكرر لمنطق الفكر البشري".(42)

مفهوم الأسطورة في الفكر العربي:

للعرب أساطير عرفت قبل الإسلام، عبروا من خلالها عن تساؤلات حول حقيقة الوجود والإنسان، تمثل دراسة الأساطير عند العرب قبل الإسلام دراسة كل ما سطر عن الجاهلية تاريخياً ودينياً، وصورة من صور الفكر البدائي مطبوعة في ذهن المجتمع، اتخذت الأساطير عند العرب طابعا موائماً للبيئة لأنها جزءً لا يتجزأ من بنية المجتمع؛ بذلك أصبح التراث الأسطوري العربي مكملاً للتراث الأسطوري العام. (43)

ذهب قسم من الباحثين إلى عدِّ الأسطورة تاريخاً للعرب في زمن الجاهلية وتعريفاً بحياتهم الفكرية والدينية، ومن الباحثين من رأى في الأسطورة مجرى نحو الحكاية الشعبية؛ كونها الأصل الذي تبنى عليه الحكاية الشعبية، التي هي مرآة عاكسة للمجتمع الذي نبتت فيه، يتم تناقلها شفهيا من جيل إلى جيل، وتكون مليئة بالعبر والحكم. (44)

الأسطورة عند الفرس:

ذكر الشاعر واللغوي محمد حسين التبريزي في المعجم الفارسي (البرهان القاطع)، مفهوم الأسطورة عند الفرس على أنها "قصص وحكايات الأوائل".(45)

بينما يصور الباحث الإيراني الدكتور محمد تقي سياهبوش في " درباه أساطير روايات"، إن مفهوم الفرس للأسطورة مختلف بشكل كبير عن مفهوم العرب والغرب للأسطورة، فالمفهوم الفارسي يؤكد أن النص القصصي للأسطورة لا يتضمن أكاذيب أو تضليل، ولا تتناوله أَلسِنَة الناس، بل تتوارثه الأجيال عن أسلافهم، ويضيف الباحث تصوراً آخر حول الأسطورة بأنها تستنبط من الواقع المعيشي لحياة المجتمع، وتقع ضمن حدود المنطق، وإن ما يُنسَب اليوم عن القدماء من خزعبلات وأكاذيب وخرافات، إنما هي حقائق ولا ينبغي أن يُغَض النظر عن أهميتها لدى القدماء بوصفها تراثاً له خصائصه وصفاته. (46)

الحقيقة التي لا يمكن لأحد أن يغفل عنها أحد أن الفرس أكثر ميلاً من العرب نحو مجرى الأساطير فالقصص القديمة للفرس تروي أخبار ملوكهم وأخبار أبطالهم، عُدَت تُراثا شعبيا متوارثا بين الأجيال، ويعرفها سواد الناس على شكل قصص وليس بالضرورة أن تكون مدونة، لاقتناع العقلية الشعبية البدائية بهذه القصص ولفترات بعيدة، وفي وقتنا الحالي يرونها تراثا قومياً وتمثل تاريخاً لإيران في طوره البدائي، فقد جاء في معجم تركى "إن الأسطورة حكاية خارقة تتناقلها السنة الشعوب". (47)

أطوار الأسطورة:

1. طور الفجر (الربيع والميلاد، مولد بطل، الازدهار والانبعاث، خلق الكون وانهزام قوى الشر، الشتاء والموت، شخصية الأب والأم، الرومانسية "الأشعار الحماسية والأشعار العاطفية"). (48)
2. طور الذروة ("الصيف والزواج أو النصر، أسطورة العقد المقدس"، الدخول إلى الجنان، الشخصيات المرادفة:الرفيق والعروس، الشعر الرعوي*والأنشودة الرعوية).
3. طور الغروب (الخريف والموت، أساطير السقوط، الإله المحتضر، الموت العنيف والتضحية وانعزال البطل، الشخصيات المرادفة: الخائن والمرأة المثيرة، المأساة والمرثاة). (49)
4. طور الظلام (الشتاء والانحلال، أسطورة انتصار القوى، أساطير الفيضانات وعودة الفوضى وانهزام البطل، الشخصيات المرادفة: الغيلان والسحرة). (50)

ملخص أسطورة بجماليون:

تدور هذه الأسطورة حول مثال يوناني بارع يدعى"بجماليون" كان ملكاً على قبرص، ونحاتاً بارعاً، قضى معظم حياته أعزب، كان يعيش في جزيرة كريت، قرر ألا يتزوج ليكرس حياته للفن؛ بسبب نفوره من النساء لِما رآه من استهتارهن كما رآهن في أعياد إلهة الحب فينوس، تلك الأعياد الصاخبة التي كانت تقام بمدينة (أرمانوس) على الساحل الجنوبي للجزيرة، حيث كان معبد تلك الآلهة وكان في خيال بجماليون مثل أعلى تكون عليه المرأة المثالية، صنع بيجماليون تمثالاً رائعاً من العاج يمثل امرأة في غاية الجمال، لا تقربه جمالاً أي امرأة من الأحياء، أطلق على ذلك التمثال اسم جالاتيا، وقد أعجب بنتاج عبقريته فأسقط حبه للمرأة على هذا التمثال، حتى أنه غرق لأذنيه في حبه لهذا التمثال، وكثيراً ما كان يتحسس التمثال ليتأكد من أن الروح لم تدب فيه إذ لم يكن يصدق أن الروح لم تدب فيه اذ لم يكن يصدق أنه ليس إلا عاجاً، وكان يلاطفها ويقدم لها الهدايا التي تستهوي فتاة في مثل سنها، كان يضع الخواتم حول أصابعها والقلائد في رقبتها، وكانت الملابس التي يلبسها لها تناسبها وتزيدها جمالاً وروعة، وكان يرقدها على سرير فاخر ويضع رأسها على وسادة لينة من الريش، إلى أن أقترب يوم الاحتفال الإغريقي بعيد الإلهة "فينوس"، الذي كانت تقدم فيه الأضاحي، ويحرق فيه البخور، وبعد أن قام بجماليون بدوره في الطقوس المخيفة وقف أمام المذبح مخاطباً الإله أفروديت (إلهة الجمال والخصب عند اليونان)، قائلاً"أيتها الآلهة القادرة أدعوكم أن تمنحوني زوجة"، ولم يجرؤ على أن يقول "تمثاله المصنوع من العاج"، بل قال فتاة شبيهة بعذرائي العاجية، سمعت الآلهة فينوس التي كانت تحضر الاحتفالات وعرفت ما كان يدور في مخيلته، وكإشارة لتقبلها لصلواته جعلت اللهب يرتفع على المذبح في الهواء ولمرات عديدة، وبعد أن رجع إلى داره ذهب على الفور ليرى تمثاله، ومال نحو السرير ليقبل العذراء العاجية فوجد شفتيها دافئتين، وضغط على شفتيها مرة أخرى، ومرّ بيده على أعضائها فلان العاج لملمسه وذاب تحت أصابعه كالشمع، وبينما يقف سعيداً وحائراً ولا يزال خائفاً أن يكون واهماً، راح يتحسس التمثال المرة تلو المرة بِوَلَه العاشق حين يمس مصدر أمله، دبت الحياة فيها فعلاً، وأخيراً شكر بيجماليون الإلهة فينوس وقبل جلاتيا، فأحست بقبلاته وتضرج وجهها خجلاً، فأتخذها بيجماليون زوجةً له، وعاش معها مدة من الزمن، فأصبحت جالاتيا امرأة تتكلم وتمشي وتتصرف كالأحياء وباركت فينوس زواجهما وأنجبت له ولداً سميَّ" بافوس" مؤسس مدينة "بافوس" مدينة الحب الشهيرة في جزيرة كريت، لكن بعد مدة رأى بيجماليون أن جالاتيا لم يعد لها شيء من الجلال وروعة الجمال مثل ما كانت تمثالاً، ثم بدا الزمن يأخذ مسراه من جالاتيا من ناحية الهرم والزوال شأنها شأن أي كائن حي، فجن جنونه، فتوجه إلى الآلهة مرة ثانية متضرعاً أن تعيد له تمثاله على صيغته الأولى، وتأخذ الحياة منه، بقوله للآلهة "إني أطلب تمثالي الأول دون أن تنفخ فيه روح الحياة "، فتستجيب الآلهة مرة أخرى إلى بيجماليون وتأخذ الحياة من تمثال جالاتيا وتعيدها تمثالاً من العاج لا حياة فيه، ظل بيجماليون يتذكر الأيام التي خلت، فيتحير ويختلط عليه الأمر بين الفن والحياة، فلا يعلم أيهما الأصل وأيهما الخيال، أيهما الأجمل وأيهما الأنبل، الحياة أم الفن، ثم ينتهي به الأمر إلى تحطيم التمثال بيده.

المؤلف المسرحي جورج برنارد شو:

جورج برنارد شو مؤلف مشهور من مواليد دبلن عاصمة ايرلندا، ولد في 26 يوليو سنة 1856م، انتقل عام 1876م إلى لندن فى العشرين من عمره، وظل فيها إلى أن وافاه الأجل في 2 نوفمبر عام 1950م، عاش في أيام شبابه حياة فقيرة وبائسة، وبقي فيها إلى حوالي سن العشرين، أكمل دراسته الابتدائية وهي كل ما كسب من التعليم المدرسي، تجربته كونه طالباً فى المدرسة تركته بخيبة أمل من التعليم الحكومي الرسمي، و كتب لاحقاً، إنها كانت مثل "السجون والسجانون التي يتم احتجاز الأطفال فيها لمنعهم من إزعاج آبائهم، عائلته من أصل انكليزي تنتمي إلى البروتستانتية السائدة في وسط أيرلندا، وعلى الرغم من أن والده (جورج كارشو) كان سكيراً لكن برنارد شو كان يحبه، وهو يذكره بالحنان والتقدير، أما أمه (لوسيندا إليزابيث) فكانت فنانه تحسن العزف على البيانو كما تحسن الغناء، هجرت أمه البيت وسافرت مع ابنتها إلى دبلن بسبب إدمان زوجها على الشراب، بقي هو مع أبيه وعمل مُحصلاً يجمع إيجارات المباني التي تملكها إحدى المؤسسات، وكان يحصل على أجر متواضع، ولكنه كسب ما هو أكبر من الأجر، فقد درس أحوال السكان الفقراء في المساكن التي كان يجمع منها مبالغ الإيجارات، وعرف من خلال عمله هذا كيف يَستغل المالكون العمال الأجَراء.[51]

ملخص مسرحية بجماليون لبرنارد شو:

مسرحية بجماليون كما كتبها جورج بيرنارد شو ، برهان يقوم بين العالم الأرستقراطي هنري هيغنز ، و صديقة الكولونيل بيكرنغ على فتاة تدعى اليزا دولتيل، التقى بها أحد الأيام فتلفت لهجتها المبتذلة و أسلوبها المشاكس الوضيع في التصرف ، أنظارهما وهنا تحدث هيغنز لصديقة أن باستطاعته، وخلال أشهر قليلة أن يحول هذه الفتاة إلى سيدة مجتمع أرستقراطية ، بمجرد تعليمها أناقة الحديث و أسرار اللهجة الراقية، هنا يقول له الكولونيل أن هذا غير ممكن منطقيا، و يقوم الرهان بين الرجلين . و على اثر ذلك يتودد هنري هيغنز من بائعة الزهور اليزا ، مقترحاً عليها أن يعلمها المنطق مقابل بعض المال يعطيه لها و مال آخر يعطيه لأبيها، و هكذا تأتي في اليوم التالي إلى بيته ، و تبدأ بالتمارين، و قد أبدت اليزا

خلال التمارين استجابة و استعداداً أذهلت أستاذها، و خلال فترة وجيزة نجحت اليزا في الاختبارات التي أجريت لها، و تحسن نطقها وأداؤها بشكل لافت و كذلك تحسن مظهرها، يظهر ذلك خلال زيارة اليزا إلى بيت السيدة هيغنز في يوم استقبالها، وكذلك يظهر خلال حفلة صاخبة في حديقة بيت سفير من أصدقاء هنري هيغنز فإلى تلك الحفلة اصطحب هيغنز تلميذته (اليزا) ليقدمها إلى الحفل على أساس أنها دوقة، من دون أن يكشف سرها لأحد . و تتصرف اليزا مثل دوقة حقيقية، نطقا و فهما و أناقة و تظهر كأنها خارجة من أرقى العائلات الأرستقراطية و يكسب بذلك هيغنز الرهان و بعد ذلك انتبهت اليزا إلى أن الرجلين لا يقيمان أي وزن لدورها في النصر، و أكثر ما يؤثر فيها موقف هيغنز حيث أنها بدأت تميل إليه ووقعت في غرامة من دون أن يلاحظ هو شيئا و أنة يتجاهلها تماما معتبرها مجرد مادة أجرى عليها اختبارا ناجحا، صحيح أنها كانت مادة طيعة بين يديه، مثل المادة التي صنع منها بجماليون الأصلي منحوتته من العاج لكنها في نهاية الأمر كائن بشري تحب و تحزن، إنها ليست مجرد دمية تم صنعها، إن هذا كله تحسه اليزا، لكن هنري هيغنز يعيش خارجة تماما فهو المهووس بعلمه و انتصاره، ما كان ليخطر بباله مثل هذه الأشياء ،و بعد أن تيأس اليزا من قدرة هيغنز على فهم ما بها، تلجأ إلى منزل والدته السيدة هيغنز فتقوم بتأنيب ابنها و لومه على ما فعل و من ثم يعود هيغنز إلى اليزا طالبا المغفرة و يعرض عليها أن تعيش معه و مع صديقة الكولونيل في منزله كثلاثي عازب، فتغضب اليزا منه و ترفض عرضه فهي لا تسعى إلى الحصول على صداقة أو حياة مترفة، بل ما يهمها هو الحنان، يهمها أن ينظر إليها بحب، لكنه هو يرفض هذا تماما محاولا إقناعها بأن هذا الأمر يتعارض مع طبيعته نفسها، و إزاء هذا كله لم يعد في وسع اليزا التي صارت الآن أكثر ثقة بنفسها و قدرة على مجابهة الحياة إلا أن تعلن أمامه بأنها ستتزوج شابا صديقا له هو فريدي الذي كان يطاردها منذ زمن بعيد ، كما أنها تعلن إنها لن تعود لبيع الزهور بل ستصبح أستاذة صوتيات مثل هيغنز تماما ، بل سوف تنافسه في ذلك.

القاص الإيراني صادق هدايت:

أنجب العالم في كل عصر من تاريخه عباقرة و فحولا في كل مجال من مجالات العلم و الفن و الثقافة. و هؤلاء الرجال و عباقرة الأدب بذلوا مساعي مشكورة و مساهمات نبيلة في رفع لواء الأدب إلى ذروة الرفعة و الشهرة، ولم يقف أمام صيتهم قيود الزمان و حدود المكان, بل تجاوزها و أنتشر في الأفاق و أصبح كالنقش على الحجر . ومن بين هؤلاء النجوم المتلألئة يحتل القاص الإيراني صادق هدايت مكانا عاليا . إذ سرحنا نظرا عابرا في مآثر أدبه , يمثل أمامنا جوانب أعماله الأدبية و نقوم حيارى في تفضيل جانب على جانب ، و ذلك لأنه ترك من ذخيرة مآثره في جميع مجالات الأدب ما يفوق بعضه بعضا .وانه أدى دورا مهما في مجال القصة القصيرة بل رفع القصة إلى مستوى سام و أدى دورا مهماً في تطورهما في العصر الحديث.

ولد صادق هدايت في السابع عشر من فبراير سنة 1903م (بالتقويم الإيراني 28 بهمن سنة 1281 هـ - ش) في مدينة طهران لأسرة من الطبقة الارستقراطية (اسم والده عتضاد الملك، واسم والدته نير الملوك)، وجده لأبيه رضا قلى هدايت المؤلف المشهور الذي عاش في القرن التاسع عشر، لم يكن صادق هدايت منذ صغره راض عن حياته الارستقراطية، تواقا إلى الانفصال عن أسرته.[52] أنهى صادق هدايت تعليمه الثانوي في مدرسة "سان لوئي" الفرنسية بطهران عام 1925، حيث كان صادق هدايت يُدَرّس القس الموجود في المدرسة اللغة الفارسية في حين علمه القس الأدب العالمي، ثم أوفد إلى بلجيكا للتخصص في هندسة الطرق، ثم انتقل في السنة الثانية إلى دراسة الهندسة المعمارية ولكن هدايت سرعان ما أدرك أن ميوله أدبية صرفة فترك الهندسة، ولأنه كان يتقن الفرنسية، واستطاعته الاستعانة باللغتين الانكليزية والعربية، فقد صرف كل قواه إلى مطالعة الأدب وعلم اللسان والتاريخ والفنون.

عاد هدايت من باريس سنة 1930م وعمل في البنك الإيراني بعد ذلك انتقل إلى الإدارة العامة للتجارة، ثم انتقل للعمل في شركة للإنشاءات، وفي عام 1937م انتقل إلى إدارة الموسيقى الشعبية واشترك في إصدار مجلة الموسيقى، وأخيرا عمل مترجما في كلية الفنون الجميلة، وبقى فيها حتى سفره إلى باريس (سنة 1950م) ذلك السفر الذي لم يعد منه. [53]

واهم ما يلاحظ في حياة هدايت أنه كان يعيش في عسر مادي، ولم يجد بدا من إصدار أعمال ونشرها في نسخ محدودة العدد. [54]

نشاطه الفكري :

ألف مع ثلاثة من أصدقائه جمعية رباعية تضم كلاً من (بزرج علوى، و مجتبى مينوى، ومسعود فرزاد)، لتصبح فيما بعد جمعية أدبية يلتقون منها ويتباحثون في مشكلات الأدب والفكر والفن، ثم كونوا جماعة أدبية عرفت باسم"ربعة" نسبة إليهم، ويتلخص نشاط الجمعية في أن يقرأ كل واحد من أعضائها نتاجه على الآخر، ويقوم بنقده، ليكتبوا أعمالا مشتركة أو ينشروا كتباً فيها أكثر من موضوع.[55]

وقد صادفت عودة هدايت أيام عصيبة في تاريخ وطنه، فبين عام 1920م وسنة 1930م ازدادت آفات البطالة والفقر والفاقة وكل هذه الآفات تقضي تدريجيا على الشعب الإيراني، وأي اعتراض كان يخمد بالقوة وبقسوة، فضلا عن عمليات الإرهاب التي طالت المكافحين بالقلم وكادت تخنق أصوات الناس والكتاب، إلا إن هدايت لم يساير الظلم والضغط والاضطهاد، ومن اجل أن يتحرر من ذل "الجلوس بين أربع جدران" أو يعمد إلى الحديث عن " مقبرة الحياة والأفكار"،

وفي هذه الأيام العصيبة التي بلغت عشر سنوات صرف هدايت كفاحه الفكري إلى النقد الأدبي، ومن خلاله أظهر آراءه، كما أظهر قربه الشديد من الشعب وفهمه الدقيق للنصوص الفارسية، وفي عام 1942م أصدر (أنغام الخيام :ترانه هاي خيام) ، كما أبرز نظرية إلحاد الشاعر، وأفاض في الحديث عن جرأة الشاعر في إفشاء مفاسد مجتمعه، وكأنما كان بطريق خفي يسر من شكه وإلحاده ويؤيد فيما ذهب إليه قوله: (56)

لو علم الذين لم يولدوا بعد ما نلاقيه من الدهر ما أتوا أبدا.

ملخص قصة الدمية وراء الستار:

نجد المعنى نفسه. يحكي هدايت عن "شاب إيراني شديد الجدية والنشاط يمضي إلى فرنسا لتعلم اللغة والثقافة الفرنسية فيتحول إلى مثل رائع لزملائه في الإقبال على التعلم واتباع النظام حتى الكمال. لكن على الرغم من أنه يتقن الفرنسية بسرعة فإنه لا يتمكن من فهم العالم الثقافي لتلك اللغة، كما أنه لا يتمكن من التواصل مع المجتمع فيبقى وحيدا مع كتبه وكتاباته بدون علائق إنسانية أو ثقافية. وينتهي زمن دراسته ويريد العودة إلى إيران فتسحره في أحد الأيام دمية في واجهة أحد المحلات بعينيها الزرقاوين الساطعتين، وبضحكة بدت له جذابة في غموضها. ويزيد من إعجابه بها إنها ترتدي لباسا فستقي الخضرة، هكذا يسارع إلى شرائها ويحضرها معه إلى إيران، واللباس الفستقي الخضرة يؤدي وظيفة معينة ذلك أنه يوهم أنه يكفى أن تلبس الأوروبية لباسا إيرانيا حتى تصبح إيرانية، وفي هذا الرمز البسيط عن الثوب الفستقي الخضرة، يشير صادق هدايت إلى الميكانيكية البسيطة للتحديث في إيران في عهد رضا شاه، وتدور الأحداث "في إيران كانت تنتظره ابنة عمه، المخطوبة عليه منذ ما قبل السفر لكنه لم يكن يشعر بها بسبب انصرافه للدمية التي وضعها في غرفته وراء ستار كان يزيله عندما يريد رؤيتها فينظر إليها بإعجاب ويعانقها ويقبلها ثم يعيدها إلى مكانها ويقفل الستارة، وشقيت ابنة العم بهذا الاهتمام الشاذ بالدمية، فرأت أن عليها لكي تستعيد ابن عمها أن تُشبه تلك الدمية التي تحظى بإعجابه، هكذا تبدأ بالتدرب على اللباس مثل الدمية والحركة والضحك مثلها بحيث بدأ الشاب المضطرب يتشكك ويتردد في التفريق بينهما، وفي إدراك متأخر بعض الشيء لمشكلته يقرر الشاب التخلص من الدمية فيحضر مسدسه ويدخل إلى الغرفة ويرفع الستارة، ويشاهد الدمية مقبلة عليه ضاحكة فيطلق النار ويصيب ابنة عمه.

تجسد" بجماليون "أعماق الكاتب صادق هدايت أيضا وما يختلج فيها من صراع يتجلى في علاقته بالمرأة يتمنى من الآلهة أن تبث فيه الحياة، إن البطل في هذه القصة ليس فنانا كما في قصة بجماليون، بل نرى البطل هنا إنسان بسيط لا يرى السعادة إلا من خلال هذه الدمية ذات العينين الزرقاويتين، والثوب الأخضر، ويتبين من خلال الأحداث بأن المؤلف يرى المرأة كائنا تافها، همها في الحياة محدود بما هو(الجمال)؛ لذلك وضعها في إطار شقاء للبطل الشاب في رواية صادق هدايت.

من الملاحظ في قصة الكاتب صادق هدايت دمية وراء الستار "عروسك ست برده"، تأثره الواضح بالفن الأوربي، واستطاع هدايت حين أخذ جمع الفنون الشعبية وتحقيقها أن يلفت الأنظار إليها، أما وجهة نظر هدايت في التعبير عن الحياة في أدبه موضع اختلاف من النقاد، فالنقاد الفرنسيون يرون أن هدايت كان يبث اليأس في قراءه ويروج للتشاؤم وفقدان الأمل، ويحتجون في ذلك بقصته (حي في مقبرة) وروايته (البومة العمياء)، أما كميسروف فقد رفض هذا الرأي. (57)

وجوه التشابه بين المسرحيتين في صراعهما بين الفن والحياة:

الخصوصية الرمزية المهمة التي تشترك بين المسرحيتين هي الصراع بين الفن والحياة، هذه الخصوصية تشير إلى أن الفنان يفضل الفن على الحياة أو العكس، بعبارة ثانية تمثل هذه الخصوصية مشكلة الفنان في التجزئة بين الفن من جهة والحياة من جهة أخرى، فقد ذهب بعض الكتاب الرمزيين إلى ترجيح جانب الفن بشكل أكبر ويؤيدون اهتمام الفنان بفنه أكثر من اهتمامه بالحياة، مثال ذلك استخدام الكاتبين برناردشو في مسرحية "بجماليون" وصادق هدايت في قصته"الدمية خلف الستار" كلمات وجمل تدل على الصراع بين الفن والحياة.

1- نشأة الصراع بين الفن والحياة:

تحدث الكاتبان برناردشو وصادق هدايت عن جملة أمور وقرائن تدل على نشوء الصراع بين الفن والحياة، منها ما قصده العالم هيغنز تعليم الفتاة الفقيرة اليزا اللغة الانكليزية بشكل متقن وسليم ما يدل على براعته في علم الصوتيات؛ وليس الهدف مساعدة الفتاة البائسة على رفع مستواها الاجتماعي، وانما الهدف من تمسك مهردار للدمية والاحتفاظ والاهتمام بها لا لشيء إلا كونها تمثالاً لا حياة فيها، على الرغم من خطوبته لابنة عمه "درخشنده" في قصة هدايت "عروسك ست ستاره".

أ- بجماليون لبرنارد شو.

عند مجيء الفتاة الفقيرة إلى مختبر هيجنز لغرض تعلم اللغة الانكليزية، يتردد البروفسور هيجنز في البداية بين القبول أو الرفض، بعدها يتدخل بيكرنج باقتراحه المراهنة مع هيجنز المتضمن قبوله بالتكاليف شريطة تعليم هيجنز للفتاة، من هذه اللحظة يبدأ الصراع بين الفن والحياة في مسرحية شو، بسب أن كلاهما لم يفكرا إلا بنجاح تجربتهما على الفتاة ونجاح فنهما من خلال هذه التجربة غير آبهين لمصير الفتاة، على الرغم من ان الفتاة لم تكن قاصدة إلا تعلم اللغة لتمشية حياتها وكسب المال من خلال بيعها للزهور في المحل. (58)

ثم يبدأ الصراع في هذه المسرحية بالعبارة الآتية:

"***بيكرنغ*** – هيجنز أنا مهتم بالموضوع ماذا عن حفلة السفير الخارجية **!**

سوف أراهنك على كل تكاليف هذه التجربة بأنك لا تستطيع القيام بهذه العمل وأنا سأدفع أجور الدروس.

"***إليزا*** - أوه، انك حقا إنسان رائع. شكراً أيها النقيب.

"***هيغنز*** - [مغريا ينظر إلى إليزا]، الأمر تقريباً لا يقاوم. إنها وضيعة بشكل لذيذ. قذرة إلى حد مرعب.

"***إليزا*** - [معترضة بشدة]، آه، آه، أنا لست قذرة. لقد نظفت يداي ووجهي قبل المجيء إلى هنا، أؤكد ذلك.

"***هيغنز*** - [تجرفه العاطفة]، نعم، سأصنع دوقة من هذه المنحطة الزقاقية في ستة أشهر، في ثلاثة أشهر ان هي أحسنت

الإصغاء وتعلمت سلاسة اللسان، سآخذها إلى أي مكان وأجعلها قادرة على انتحال أية صفة، سنبدأ هذا اليوم،

هذه اللحظة".(59)

من هذه العبارات يمكننا الاستبيان أن خبير الصوتيات هيجنز تصرف مع إليزا من البداية تصرفاً سيئاً ليظهر إمكانيته في علم الصوتيات، ولم يفكر ولو لبرهة في مستقبل الفتاة إليزا بعد انتهاء الرهان، أي أن هيكنز تعامل مع الفتاة كدرس يساعده على صقل فنه وتنميته من دون أن يظهر للفتاة أي نظرة إنسانية وعاطفية، وهذه التصرفات تؤكد بداية الصراع بين الفن والحياة.

ب- الدمية خلف الستار لصادق هدايت.

عندما وقعت عينا مهردار على تمثال امرأة ذات الشعر الأشقر، وفم في وضع الابتسام، وكانت ذات رموش طويلة وأعين واسعة، وبدا له أن الابتسامة والعينين قد بعثتا الحياة في هذه الدمية بطريقة غير طبيعية.(60)

كشفت قصة الدمية نقطة جوهرية بأن الكاتب هدايت وعلى الرغم من انه لم يتزوج طوال حياته، لكنه حلم بالمرأة الملاك، ولن يتحقق له ذلك إلا من خلال دمية مصنوعة من العاج أو البلاستك، ليتأملها ويحادثها متى يشاء، متوهماً بأنها تجسيد لكل حياته، تشبه الدمية التي نحتها بجماليون وأحبها تمثالاً، المرأة السلبية الصامتة الخانعة، التي فضلها مهردار على خطيبته درخشنده ، هذا التحول بالعاطفة الفتاة الآدمية التي تنبض بالحياة إلى الدمية المنحوتة الجامدة تمثل نقطة الصراع بين الفن والحياة عند مهردار.

2- تفضيل الفن على الحياة:

تسلسل أحداث مسرحية شو وقصة هدايت تبين أن كل من هيغنز ومهردار، يتعرضان إلى ظروف خاصة بهما على أثر ذلك فضلوا الفن على الحياة، حينما ينجح كل من هيغنز ومهردار بتمسكهما ببراعة الفن، وعدم اكتراثهما بالفتاتين أليزا ودرخشنده، متغافلين وجودهما ومفضلين الفن وخلوده على حياتهما ومصيرهما.

أ- برنارد شو.

هيغنز :"مصعوقا "يا إلهي"يتقدم إليها" ما الأمر انهضي "يسحبها" هل هناك أي شي على غير ما يرام

إليزا[تتنفس بصعوبة]كل شيء على ما يرام، ابتعد عني، جعلتك وتكسب رهانك، أليس كذلك؟ بالنسبة إليك كان ذلك ما تبغيه، أما أنا فلا يعنيك أمري، كما أعتقد.

هيغنز أنت التي جعلتني أكسب رهاني، يا لك من حشرة وقحة، أنا الذي حققت ذلك.

إليزا أيها المتوحش الأناني، لماذا لم تتركني حيث التقطتني من الحضيض؟ أنت تشكر الله بأن كل شي قد انتهى، وأنت الآن تستطيع أن تعيدني إلى هناك، أليس كذلك؟[تضغط بأصابعها بعصبية]تطلق صرخة غضب مكبوت،وتوجه أظافرها بصورة غريزية نحو وجهه.

هيغنز " ممسكاً معصميها"آه من فضلك؟ أرجعي مخالبك أيتها القطة .كيف تتجاسرين على إظهار انفعالك بوجهي؟ اجلسي وكوني هادئة، يدفعها بخشونة إلى الكرسي.

إليزا "مسحوقة بتفوقه، بقوته وضغطه"ماذا سيحل بي ؟ ماذا سيحل بي.(61)

بعد نجاح اليزا في حفلة السفير وكسب عالم الصوتيات البروفسور هيغنز الرهان على بيكرنج، بدا هيغنز كأعظم عالم صوتيات على وجهه الأرض من وجهة نظر بيكنز، بعد ذلك النجاح تزول شخصية إليزا البائسة الفقيرة، لتحل مكانها شخصية الأميرة التي تنتمي إلى الطبقة البرجوازية، لذا يُسَّر هيغنز لنجاح فنه، وبالمقابل تفرح إليزا لتحويل حياتها من حياة بائسة إلى امرأة أرستقراطية، منتظرة الجائزة من هيغنز، لكن هيغنز لايهتم الا بنجاح فنه وعدم الاهتمام باليزا وحياتها، ولا بمصيرها أو مستقبلها، بعبارة ثانية: إن هيغنز فضل فنه وكيفية الاهتمام بتعليمه، وهذا التصرف أثار الفتاة اليزا لأنها لن تتمكن من العودة الى حياتها السابقة لانها أصبحت تمتلك حياة جديدة من خلال انتمائها الى الطبقة الارستقراطية، بذلك يتولد صراعاً بين اليزا وهيغنز وعنوان هذا الصراع تفضيل الفن على الحياة.

ب- صادق هدايت.

مهردار لم يتعلق بخطيبته درخشنده كتعلقه بالدمية لكنه كان يظهر التعلق لها مجاملة لأمه، وكان يعلم أيضاً أنه ليس من السهولة أن يقيم علاقة مع امرأة أوربية، إذ إنه كان لا يعلم شيئاً عن الحديث والرقص واللياقة والخفة والملبس الأنيق والتملق وغير ذلك مما يلزم لهذا الأمر، ذلك إلى جوار أن الخجل طغى على نفسه ولم يجد القدرة على ذلك، لكن الدمية كانت كالمصباح الذي أضاء حياته مثل ذلك المصباح المجاور للبحر الذي يلقي بنوره على الماء في هيئة القوس. (62)

إن مهردار لم يلتفت إلى خطيبته درخشنده ولم يراها كامرأة تلفت نظره، لأنه لم يكن فيها ما يلفت النظر إليه، سوى أنها ابنة عمه، وعلى نحو ما أحب بجماليون تمثاله لأنه جزء من صنعه ومن نفسه وامتداد لذاته، نرى طالب اللغة الفرنسية في مدرسة "الهافر" مهردار يتعلق بدميته المصنوعة من العاج مفضلاً الرومانسية الواقعية على المرأة التي تنبض فيها الحياة، بهذا فضل الفن على الحياة.

3- الأحداث الحاسمة:

في مسرحية شو وقصة هدايت أنتجت أحداث وتصرفات غير مرغوبة بين هيغنز وإليزا وبين مهردار و درخشنده، وهذه الأحداث هي قمة الصراع بين الفن والحياة، فنرى هنري هيغنز يتعامل مع إليزا بجفاء، إلى مرحلة يلغي فيها إنسانيتها وأحاسيسها على الرغم من أنها أحبته، وأظهرت ذكاءاً شديداً لإنجاح تجربته، فتترك إليزا منزل هيغنز بعد ما يظهر عدم اهتمامه بها وسبّها إياه، هذا الأمر أغضب هيغنز فيتطور الأمر إلى صراع واشتباك بينهما، على نفس الحال

يترك مهردار درخشنده وينعزل مع دميته في غرفته تاركا خطيبته تعاني من جفائه لها وتفضيله الدمية لأن خطيبته كانت على الدوام ذابلة وحزينة.

أ- برنارد شو.

تبنى شو في مسرحيته فكرة أن للسلوك أهمية كبيرة في تحديد الشخصية بين الناس، من خلال التعليم والمكانة الاجتماعية وتأثيرهم بالواقع الحياتي، إن رؤية الفتاة إليزا بائعة الزهور هو اعتقادها بأن العلاقة الإنسانية تبنى على أساس اعتقاد راسخ بين الناس أن يراعي بعضهم البعض الآخر، بينما هيغنز يرى أن يراعي الناس بعضهم بعضاً على أساس تحسين وتطوير أنفسهم.(63)

الصراع الذي يحدث بين هيغنز وإليزا ناتج عن اهتمام هيغنز بفنه لا بحياة إليزا، لذا تقرر إليزا ترك منزل هيغنز لأنها لن تستطيع أن تنظر إليه كأستاذ، طالبةً منه ملابسها، ومن ثم تسمعه كلام يثير مشاعره ويغضبه، فيندم هيغنز على ضياع فنه في تعليم إليزا، إن هذا الحدث الكبير يؤدي إلى التفريق بينهما إلى الأبد.

إليزا :هل ملابسي هي ملكاً لي أو ملكاً لبيكرنج

هيغنز: "يعود إلى الغرفة كما لو كان سؤالها الدرجة القصوى لعدم الفهم"ما نفعها لبيكرنج

إليزا:ربما يريدها للفتاة التي ستلقاها بعدي لتجري عليها تجربة أخرى.

هيغنز: "يصدم ويشعر بجرح في مشاعر"هل هذا ما تشعرين به نحونا؟ ما الذي يجعلك تقلقين بشأن ذلك في منتصف الليل ؟

إليزا :أريد أن أعرف ما هي الأشياء التي أستطيع أن آخذها معي حين أغادر هذا المكان .لا أريد أن أتهم بالسرقة.

هيغنز: مجروح الشعور إلى درجة كبيرة، الآن": السرقة: لاينبغي أن تقولي هذا، إليزا .هذا يظهر تدني المشاعر.

إليزا :إني آسفة، إنني مجرد فتاة عادية جاهلة

هيغنز: اللعنة على حماقتي في تبديد معرفتي الصعبة المنال وكنز عنايتي ومودتي على زقاقيه قاسية القلب.

إليزا :"بأناقة" تنظر إلى نفسها لآخر مرة في المرآة .ثم تغادر الغرفة بعد أن تطفئ النور وتخرج من بيت هيغنز.(64)

إن هذا الحدث المهم أكسب المسرحية بعداً جديدا على درجة كبيرة من الأهمية، فإليزا بسلوكها هذا أيقظت في المشاهد أو القارئ شعوراً داخلياً يجعله يعيد التفكير مرة أخرى بأحداث المسرحية وبعلاقة البروفسور هيغنز وإليزا، وأيضاً ينظر إلى الأحداث بعين ثانية يرى من خلالها مساوئ الطبقية المجتمعية، وبذلك يعود المشاهد إلى أحداث المسرحية من جديد ليدرك الجانب الأهم في المسرحية حيث تكون اليزا هي البطلة.

ب- صادق هدايت.

دخل مهردار إلى محل"سيجران" المتخصص ببيع الملابس النسائية، وكان مصمماً على شيء للمرة الأولى في حياته وتقدمت فتاة جميلة ذات ثوب أسود عليه وابتسمت ابتسامة مصطنعة وقالت:

- أية خدمة ياسيدي
- فأشار مهردار الى ما وراء الواجهة قائلاً:
- هذه الدمية.
- هل تريد الثوب الفستقي، لدينا ألوان أخرى هل تسمح، صبراً دقيقة واحدة، تفضل ان عارضتنا تلبسه الأن فأنظره عليها، لا بد أنك تريده من أجل خطيبتك، أتريد اللون الفستقي بعينه.

- لو سمحت أريد الدمية.
- الدمية! أية دمية، لا أفهم ما تقصد، انتبه مهردار أنه سأل سؤالاً سخيفاً، ولكنه لم يرتبك، فقال على الفور وكأنه أُلهَم:
- أجل ---أجل . (65)

إن الذكرى العاطفية التي كانت لدى مهردار تنحصر في اليوم الذي تحرك فيه من طهران، حين شاهد خطيبته "درخشنده" بعينين دامعتين عند توديعه، ولأن خجله كان يمنعه وداعها فلم يتكلم معها ويبادلها المحبة، على الرغم من أنه تربى وكبر معها في منزل واحد، فكان يتذكر درخشنده في الشهور الأولى لوجوده في فرنسا، فكانت تأتي إلى ذكراه في الغالب ولكن نسيها بعد ذلك قليلاً قليلا، لكن بمجرد أن شاهد الدمية في معرض المبيعات بدأ المقارنة ما بينها وبين خطيبته درخشنده، وأن أحد الأسباب لتعلقه بالدمية الشبه الكبير بين خطيبته والدمية، إن هذه الأحداث الحاسمة نتاج دراسة وإلمام هدايت بالأدب الإغريقي والتراث الإغريقي القديم قام بها الكاتب وعكف على هضمه واستنساخه بطريقته الخاصة والمميزة، ومن ثم طوعه لخدمة هدفه.

كشفت قصة الدمية نقطة مهمة مفادها أن الكاتب هدايت أراد المرأة الحلم والمثال، ولا يمكن توافر مثل هذه المرأة إلا إذا كانت دمية من العاج ينطقها متى يشاء ويسكتها متى يشاء، المرأة التي يريدها في وهمه شبيهة بتلك الدمية التي نحتها بجماليون من خياله وأحبها تمثالاً، تلك المرأة السلبية الصامتة الخانعة، وهنا برز الحسم بين الفن والحياة.

4- انتهاء الصراع:

نرى في نهاية المسرحيتين مناظر تسير بها نحو انتهاء الصراع بين الفن والحياة، كل من إليزا ودرخشنده، يدركان أن هيغنز ومهردار يستمران بالحياة مع الفن طالما أن الفن يحقق رغبتهما؛ لذا فالمرأتين تتوصلان إلى نتيجة مهمة، مفادها أن الرجلين لايهتمان لأمرهما بوصفهما فتاتين لهما عواطف وأحاسيس، لذلك لا يمكنهما أن يواصلا حياتهما بجانبهما، فينتهي الصراع بين الفن والحياة بانفصال اليزا ومقتل درخشنده.

أ- **برنارد شو.**

على خطى حب بجماليون لتمثاله لأنه من صنعه وجزء من نفسه وامتداد لذاته نشاهد العالم هيغنز يحب بائعة الزهور التي أعاد خلقها، ويصل حبه إلى حد الرغبة في الزواج منها، لكن الفتاة ترفض هذا الزواج وتفضل الزواج من سائق تكسي لأنها تشعر بأنها ستعثر معه على السعادة والتفاهم في الحياة.(66)

إليزا :فريدي يحبني فعلاً وهو ليس أحمق، وإذا كان ضعيف الشخصية ومسكينا ويريدني، ربما سيجعلني سعيدة أكثر ممن هم أفضل مني والذين يزعجونني ولا يرغبون بي.

هيغنز :هل يستطيع أن يجعل منك أي شيء آخر. هذا هو المهم .(67)

هيغنز :"يُصْعَق"، فريدي! ذلك الشاب الأحمق، ذلك الشيطان المسكين الذي لا يستطيع الحصول على عمل! ألا تفهمين أني جعلت منك زوجة تناسب ملكاً.

إليزا :فريدي يحبني، هذا يجعل منه ملكاً بما فيه الكفاية بالنسبة إليّ، لا أريده أن يعمل.

هيغنز :ها، ها، ها.

إليزا:سأنشر إعلاناً في الصحف أعلن فيه أن الدوقة التي صنعتها ما هي إلا بائعة زهور قمت بتعليمها، وإنها ستقوم بتعليم أي إنسانة لتكون دوقة بنفس الطريقة وفي ستة أشهر.(68)

قد يقارن الفنان بعض المواضيع بالفنون، إذ نستدل عما جرى بين الزوجين، بما يعتقد به العالم هيغنز"على الإنسان أن يبني حياته الزوجية على الفن دون الاهتمام بالحب والحياة نفسها، وإذا لم يكن لفريدي فن يجعل به من الفتاة اليزا شيئاً آخر، فهو غير لائق للزواج وإستمرار الحياة.

ب- صادق هدايت:

تعلق مهردار بالدمية أوصل درخشنده الى نتيجة مهمة، فقررت أن تخطف قلب مهردار، فبدأت تغير من طبيعتها ومن سليقتها حتى تشابه تلك الدمية، فكانت تسرح شعرها على طريقة الدمية، وتلبس رداءً فستقياً شبيهاً برداء الدمية، وحين يخرج مهردار من المنزل في النهار كانت درخشنده تدخل الى غرفته لتقلد حركات الدمية وروحها، وخصوصاً حالة العينين، ولما كانت ذات شبه بالدمية، فان هذا الأمر كان سهلاً إلى حد ما، وصارت بهذه الوسيلة أن تجذب انتباه مهردار، الا أن ولدت في نفسه حرباً داخلية حرباً قلبية، ففكر مهردار عن أي واحدة منهما يجب أن يغض النظر، في أحد الليالي عاد مهردار الى منزله ثملاً لا يعقل، وجلس أما التمثال ثم سحبه من موضع الرقبة، وفجأة يشاهد التمثال يقترب منه في نفس الوقت، فوضع يده في جيبه وأخرج مسدساً وأطلق منه ثلاث اطلاقات في وجه الدمية، وسقطت الدمية على الأرض، والمفاجأة انها لم تكن الدمية العاجية بل كانت درخشنده غارقة بدمها. (69)

ان ملخص القول نجد أن قصة الدمية ما هي الا صورة من خلق الفنان الرومانسي الحالم في برجه العاجي، بعيداً عن معركة الحياة، الخائف من رذاذها.

الخاتمة:

هنالك نقاط للالتقاء بين مسرحية برنارد شو وقصة الكاتب الإيراني صادق هدايت واضحة، فالفكرة عند برنارد شو ببساطة هي التحول من امرأة فقيرة إلى امرأة أرستقراطية، أما عند هدايت التحول من دمية لعرض الأزياء النسائية إلى امرأة جميلة بل ملاك يضحك له، لكن من الطبيعي أن يؤثر السابق في اللاحق، فلا شك في أن صادق هدايت قد استثمر البناء المسرحي لدى برنارد شو وتأثره بمسرحيته.

لذا نشاهد بعض الخصائص والوجوه لمسرحية برنارد شو في قصة هدايت، منها الصراع بين الفن والحياة. إن هذا الصراع هو إحدى الخصائص الرمزية عند الكاتبين، عند برناردشو يفضّل العالم هيجنز فنه ونجاحه على حياة إليزا ومصيرها، فهو يهتم بإليزا قبل نجاحه في التجربة لكنه بعدما يثبت براعته في علم الصوتيات عبر إليزا، لا يعنى بها أبدا. إن صورة بيجماليون في قصة هدايت "عروسك ست برده" الدمية خلف الستار، يفضل مهردار معاملته للدمية معاملة عاشق ومغرم بها كأنها من صنف البشر، ينظر إليها امرأة كاملة لا يضطر أن يمثل عليها العشق والتعلق والكذب والحيلة، ولن يكون مضطرا للسعي إليها أو الغيرة عليها، وهذه الصفات هي التي جعلت مهردار مفتوناً بها، لكن عندما تشبهت ابنة عمه "درخشنده"صارت حية أحس بزوال عشقه، فيُنهي حياتَها بإطلاق عيارات نارية ولا يشعر بذلك إلا بعد أن غرقت ابنة عمه بالدم، وبهذا الفعل فضل الدمية على خطيبته، بعبارة ثانية كل من هيجنز ومهردار حينما يشاهدان أنّ العناية إلى المرأتين وجعلهما معشوقتين لأنفسهما يؤدي إلى زوال فنهما، يقرران ترك معاشرتهما كأنهما لم تكونا على وجه الأرض؛ فيمكننا القول: بأن المسرحية لبرنارد شو وقصة (عروسة خلف الستار)، هما تصوير للصراع بين رغبات الفنان وملكاته، الرغبات التي تحول دونه والتنسك في صومعة الفن وملكاته الفنية، والتي لاترضى بغير الفن هدفا آخر. إن الكاتبين إنما يرمزان من خلال المسرحية وقصة الدمية إلى ما يدور في أنفسهما من أفكار، فيجعلان هيجنز وبيجماليون رمزين للفن ومكانته، ويعدَّان اليزا و الدمية رمزين للحياة وتعلقاتها التي تعرقل على وجه الفن.

من هنا نرى أن الكاتبين قد استطاعا أن يعرضا خصوصية الصراع بين الفن والحياة في المسرحية والقصة، حيث تُظهر المسرحية أن الفنان وهو متمثل في الرسّام ، والممثل، واللاعب، والكاتب، والشاعر، والمخرج ،وغيرهم، يؤثِرُ أحياناً فنه على كل شيء ويتعامل مع الآخرين كسلع تُباع وتُشتَرى في السوق. إن في هذا التعامل من قِبَل الفنان، نوع من السلبية وكذلك الإيجابية، فسلبية التعامل هي ضياع القِيَم الإنسانية والتي لا يهتم بها الفنان، وأمّا إيجابيته - إن صح القول- فهي الاهتمام بمكانة الفن المرموقة، الذي لا يعوضه الفنان بشيء آخر.

المصادر

1) بول فان تيغم" **الأدب المقارن**"، تع :سامي مصباح ألحسامي، (د، ط)، منشورات المكتبة العصرية،بيروت، لبنان، (د، ت)، ص18-29.
2) [2] انظر: د. محمد غنيمي هلال،ط3(2008م)، كتاب" **الأدب المقارن**"، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة-مصر:ص13.
3) ينظر: بيير برونيل، كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسو، (1996م) "**ما الأدب المقارن**"، ترجمة عنسان السيد، منشورات دار علاء الدين، دمشق: ص16.
4) عبد الحكيم حسان ، (1983م)، "**الأدب المقارن بين المفهومين الفرنسي والأمريكي**"، مجلة فصول المجد: ص16.
5) د. حسام الخطيب، (1999م)، "**آداب الأدب المقارن عربياً وعالمياً**"، ط2، دار الفكر، دمشق، سوريا،:ص50.
6) ينظر: بيير برونيل كلود بيشوا، أندريه ميشيل روسو، (1996م)"**ما الأدب المقارن**"، ترجمة عنسان السيد، منشورات دار علاء الدين، دمشق:ص15.
7) ينظر: محمد غنيمي هلال "**الأدب المقارن**"، دار العودة ،بيروت ، ص20-27.
8) ينظر:Pichois, Claud, et Rousseau. Andre. M, Litterature Comparee, (1967): P16
9) كلود بيشوا، أندرية م. روسو،(2001م)، كتاب" **الأَدَبُ المقَارَنْ**"، ترجمة د.أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلوا المصرية، ص29.
10) حسام الخطيب،"**الأدب المقارن في النظرية والمنهج**" الجزء الأول، ص23.
11) عبد الرحمن، د. إبراهيم(١٩٧٧م)، "**الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق**"، مكتبة الشباب، مصر: ص9.
12) أنظر: د.حسام الخطيب، كتاب"آفاق الأدب المقارن عربياً وعالمياً"،ط1، 1992م:ص ١٣.
13) كلود بيشوا، أندرية م. روسو، كتاب" **الأَدَبُ المقَارَنْ**"، ترجمة د.أحمد عبد العزيز، مكتبة الأنجلوا المصرية، ط3، 2001م:ص36-37.
14) رينيه ويليك، (1987م)، كتاب"**مفاهيم نقدية**" ترجمة د.محمد عصفور، سلسلة كتب المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت:ص256.
15) المصدر السابق: ص257.
16) د. محمد غنيمي هلال، ط3،دار الثقافة بيروت،1963م:ص31-31.
17) سعيد علوش، كتاب"**مدارس الأدب المُقَارَن**"، المركز الثقافي العربي للنشر، ط1، 1987م:ص56.
18) رينيه ويليك، كتاب"**مفاهيم نقدية**" ترجمة د.محمد عصفور، سلسلة كتب المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1987م:ص255-256.
19) رينيه ويليك، كتاب"**مفاهيم نقدية**" ترجمة د.محمد عصفور، سلسلة كتب المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1987م:ص7.
20) بول فان تيجم *Paul* Van Tieghem ،(1945م)، كتاب"**الأدب المقارن**"، ترجمة سامي الدروبي:ص129.
21) ينظر : المناصرة عز الدين، (2005م)، "**النقد الثقافي المقارن منظور جدلي تفكيكي**"،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، ص124 .
22) عبود، عبده. (1999م)، "**الأدب المقارن والاتجاهات النقدية الحديثة**". عالم الفكر: الكويت، ع ا، م:ص270.
23) المناصرة،عزالدين، (1984م)، "**بيان الأدب المقارن، إشكاليات الحدود**"، أعمال الملتقي الأول للمقارنين العرب، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية:ص118.
24) سعيد علوش، (1987م)، "**مدارس الأدب المقَارَن دراسة منهجية**"، الناشر:المركز الثقافي العربي، ط1،ص10-11.
25) المصدر نفسه:ص19.
26) ينظر: سعيد علوش، (1987م)، "**مدارس الأدب المقَارَن دراسة منهجية**"، الناشر:المركز الثقافي العربي، ط1: ص20-21.
27) د. بول فان تيجم، "**الأدب المقارن**"، ص24.
28) ميشيل روسو، كلود، برونييل بير،" **ما الأدب المقارن**":ص153.
29) د. عبده عبود، (1999م)، "**الأدب المقارن مشكلات وآفاق**"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا.
30) مكي، الطاهر أحمد، (1987م)،"**الأدب المقارن**"،أصوله، تطوره ومناهجه. القاهرة، دار المعارف:ص196.
31) سعيد علوش،(1987م)، "**مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية**"، الناشر: المركز الثقافي العربي:ص95.
32) د.الطاهر أحمد مكي، (1988م)، كتاب"**الأدب المقارن**"، دار المعارف للنشر، القاهرة، مصر، ط1: ص47.
33) تيفن ساميول،"**التناص ذاكرة الأدب**"، ترجمة د.نجيب غزاوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2005م.

34) د.الطاهر أحمد مكي، (1988م)، كتاب"**الأدب المقارن**"، دار المعارف للنشر، القاهرة، مصر، ط1: ص48-49.
35) د.عبد الرحمن العابو، (2014م)، كتاب"**البطولي في أساطير الشرق القديم وملامحه**"، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر، سوريا – دمشق، ط1:ص39.
36) أليكس لوسليف، (2005م)، "**الأسطورة**"، ترجمة منذر حلوم، دار الحوار، سوريا – اللاذقية، ط1، دار الحوار:ص40-42.
37) د.خزعل ألماجدي، (1999م)، كتاب"**بخور الآلهة**"، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1:ص58.
38) ينظر: د.فراس السواح، (1997م)، كتاب "**الأسطورة والمعنى**"، دار علاء الدين للنشر، سوريا – دمشق، ط1:ص8-12.
39) جوزيف كامبل، (1999م)، كتاب"**قوة الأساطير**"، ترجمة حسن صقر وميساء صقر، دار الحكمة للنشر والتوزيع، سوريا – دمشق، ط1:ص23.
40) مرسيا الياد، (1991م)، كتاب"**مظاهر الأسطورة**"، ترجمة وتحقيق نهاد خياطه، دار كنعان للدراسات والنشر، سوريا – دمشق، ط1:ص9-10.
41) نورثروب فراي، (1992م)، كتاب"**الماهية والخرافة دراسة في الميثولوجيا الشعرية**"، مراجعة عبد الكريم ناصيف، ترجمة هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق:ص30.
42) نبيلة إبراهيم، (1976م)، كتاب "**الأسطورة**"، وزارة الثقافة العراقية، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العراق – بغداد، رقم54:ص44.
43) أنظر: د.قاسم عبده قاسم، (1989م)، "**تطور مناهج البحث في المناهج التاريخية**"، عالم الفكر، الكويت، ج20:ص177.
44) عبد الحميد يونس، (1985م)، كتاب"**الحكايات الشعبية**"، القاهرة – مصر:ص15-16.
45) محمد حسين بن خلف التبريزي، (1336هـ)، المعجم الفارسي"**برهان قاطع**"، الجمهورية الإسلامية الإيرانية – طهران:ص104.
46) أنظر: د. حسين مجيب المصري، (2000م)، كتاب "**الأسطورة بين العرب والفرس والترك دراسة مقارنة**"، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة - مصر:ص19-20.
47) المصدر نفسه:ص12-13.
48) ينظر: نورثروب فراي،(1992م)، كتاب"**الماهية والخرافة دراسة في الميثولوجيا الشعرية**"، مراجعة عبد الكريم ناصيف، ترجمة هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق:ص26.
49) المصدر السابق ص26.
50) المصدر السابق:ص27.
51) سلامة موسى، (2014م)، كتاب"**برنارد شو**"، الناشر:مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، جمهورية مصر العربية:ص17.
52) A. kamshad, modern Persian Literature,PP.137-202
53) د.إبراهيم الدسوقي شتا، (1410 ه)، صادق هدايت، "**البومة العمياء**"، جامعة القاهرة،: ص18.
54) المصدر السابق: ص19.
55) صادق هدايت، (2014م)، "**البعثة الإسلامية إلى البلاد الإفرنجية وأسطورة الخلق**"، ط1، ترجمة غسان سلامة، بغداد.
56) إبراهيم الدسوقي شتا، (1990م)، ترجمة كتاب " **البومة العمياء**": ص21.
57) المصدر نفسه:ص385-398.
58) See: Shaw, George Bernard, " Pygmalio", 1992 :p33.
59) المصدر السابق:ص44.
60) مصدر سابق:صادق هدايت، (1990م)، قصة"**البومة العمياء وقصص أخرى**" ترجمة د.إبراهيم الدسوقي شتا، مكتبة مدبولي، مصر:ص390.
61) See: Shaw, George Bernard, " Pygmalion", 2000 :p337-241.

62) مصدر سابق:صادق هدايت، (1990م)، قصة"**البومة العمياء وقصص أخرى**" ترجمة د.إبراهيم الدسوقي شتا، مكتبة مدبولي، مصر:ص391.
63) ثورنلي، ج وروبرتس، (1990م)، "**الأدب الانكليزي من البدايات في القرن السابع إلى ثمانينات القرن العشرين**"، تعريب أحمد الشويخات، دار المريخ للنشر، الرياض:ص239.
64) See: Shaw, George Bernard, " Pygmalio", 1992 :p253-254.
65) مصدر سابق: صادق هدايت، (1990م)، قصة"**البومة العمياء وقصص أخرى**" ترجمة د.إبراهيم الدسوقي شتا، مكتبة مدبولي، مصر:ص394.
66) د.محمد مندور، (1969م)، "**مسرح توفيق الحكيم**"،ط2، دار نهضة مصر للنشر، القاهرة :ص56.
67) See: Shaw, George Bernard, " Pygmalion", 1992 :p289.
68) See: Shaw, George Bernard, " Pygmalion", 1992 :p326-329. مصدر سابق
69) مصدر سابق: صادق هدايت، (1990م)، قصة"**البومة العمياء وقصص أخرى**" ترجمة د.إبراهيم الدسوقي شتا، مكتبة مدبولي، مصر:ص398.

المجلات:

"آفاق الحضارة الإسلامية"، السنة الخامسة عشرة، العدد الأول، الربيع والصيف 1433 هـ .
مجلة الحديث م١٠ ج١ يناير ١٩٣٦م، ص23-24.

References

Bulfinch, Thomas,(Myth of Greece and Rome)with an introduction by Joseph compben, compiled by Bryan Holmes. Penguin book. P:89

Berst, C. A. (1973). *Bernard Shaw and the art of drama*. University of Illinois Press, Urban, Chicago.

Shaw, Bernard(1913). *Pygmalion*, penguin plays

Homa Katouzian(2009).The Persians Ancient Mediaeval and Modern Iran. Yale University Press

Cronin, S. (2011). The Persians: Ancient, Mediaeval and Modern Iran.

Kaufmann, R. J. (G. B. Shaw). see:"The Nuking of a dramatic by Eric Bentley", p:74

Kaufmann, R. J. (G. B. Shaw): A collection of Critical Essay. Prontice-Hall. Inc

Englewood Cliffs, N. J. See"*The Making Of a Dranatist*(1892- 1903), By Eric Bently", p:57

Morgan, M. M. (1972). *The Shavian Playground: An Exploration of the Art of George Bernard Shaw* (Vol. 543). Taylor & Francis.

Flaxman, S. L. (1971). Pichois, Claude, and André-M. Rousseau. La Littérature comparée (Book Review). *Comparative Literature*, *23*, 174.

Reinhardt, Max. *The bodley Hrad*(Bernard Shaw), London, Sydney, Toronto, P:82

Shaw, B. (1970). *The Bodley Head Bernard Shaw.* The Bodley Head Ltd.

Valency, M. J. (1973). *The Cart and the Trumpet: The Plays of George Bernard Shaw*. Schocken.

Paul van, comparitive literature, trans Sami Musbah Al Husami. Al Maktaba publisher, Lebnan Beirut.

Muhammed Ghanemi Halal,(2008). Comparitive literature. Nahtha Maser for publishing. Cairo, Eygypt.

Brunel P., Pichois C., Rousseau A-M. (1996), *What is comparative literature?Trans. Ansan al saed. Dar alaa All deen publishing. Dumascus*

Abd al hakeem Hasan, 1983. Comparative literature between the French and American concepts, Journal of Fusol Al Majd.

Husam Al khateeb, 1999. Literature of comparative literature, Arab and international Dar Fikir , Dumascus , Syria

Rousseau, A. M., & Pichois, C. (1967). *La Littérature comparée: Claude Pichois,... et André-Michel Rousseau,...* A. Colin,

Claude Bishwa, Andrei M. Rousseau, (2001), "Comparative Literature" book, translated by Dr. Ahmed Abdel Aziz, Anglo-Egyptian Library

Abdel Rahman, Ibrahim (1977) *Comparative Literature between Theory and Practice*, Youth Library, Egypt

Rene Willik, (1987), "*Critical Concepts*", translated by Dr. Muhammad Asfour, Books Series of the National Council for Culture, Arts and Letters – Kuwait

Al-Manasrah Izz al-Din, (2005), *Comparative Cultural Criticism and a Contemplative Dialectical Perspective*, Majdalawi Publishing and Distribution House

Mekki, Al-Tahir Ahmad, (1987), *Comparative Literature, its origins, development and methods*. Cairo, Dar Al-Maaref

Saeed Alloush, (1987). *Schools of Comparative Literature, A Systematic Study*. Arab Cultural Center for publishig.

Tiffin Samyul, (2005) *Intertextuality Memory Literature*," translated by Dr. Naguib Ghazawi, Arab Organization for Translation, Beirut.

Hussein Mujib Al-Masry, (2000). *Myth between Arabs, Persians and Turks, A Comparative Study* , 1st edition, Cultural Publishing House, Cairo – Egypt

Ibrahim Al-Desouki Sheta, (1976), Sadiq Hedayat, *The Blind Owl* , Cairo University.

Sadiq Hidayat, (2014) *The Islamic Mission to the Frankish Countries and the Legend of Creation* , 1st edition, translated by Ghassan Salama, Baghdad

Thornley, J and Roberts, (1990) "*English Literature from the Beginnings in the Seventh to the Eighties of the Twentieth Century*", Arabization of Ahmed Shuwaikhat, Dar Al-Merikh Publishing, Riyadh

Mohamed Mandour, (1969). *Tawfiq Al-Hakim Theater* , 2nd edition, Nahdet Misr Publishing House, Cairo

Northrop Fry, (1992), "The essence and myth of a study in poetic mythology", review by Abdel Karim Nassif, translated by Haifa Hashem, publications of the Ministry of Culture in the Syrian Arab Republic, Damascus.

Nabila Ibrahim, (1976) Al-Ostora, Iraqi Ministry of Culture, Small Encyclopedia Series, Iraq