الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بلحاج بوشعيب– عين تموشنت
كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية
قسم: اللغة العربية وآدابها

# مطبوعة بيداغوجية موجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس نظام ل م د

مقياس: الآداب العالمية المعاصرة

تخصص: دراسات أدبية

إعداد الأستاذة:

- د. قندسي خيرة

السنة الجامعية: 2022-2023

**أهداف المقرر**

من المتوقع في نهاية هذا المقرر:

1- أن يدرك الطالب أهمية الآداب العالميّة باعتبارها أساس المعرفة الحديثة.

2- أن يتبنّى الطالب مبدأ التعدّد والاختلاف باعتبارها محور الإبداع والأدب.

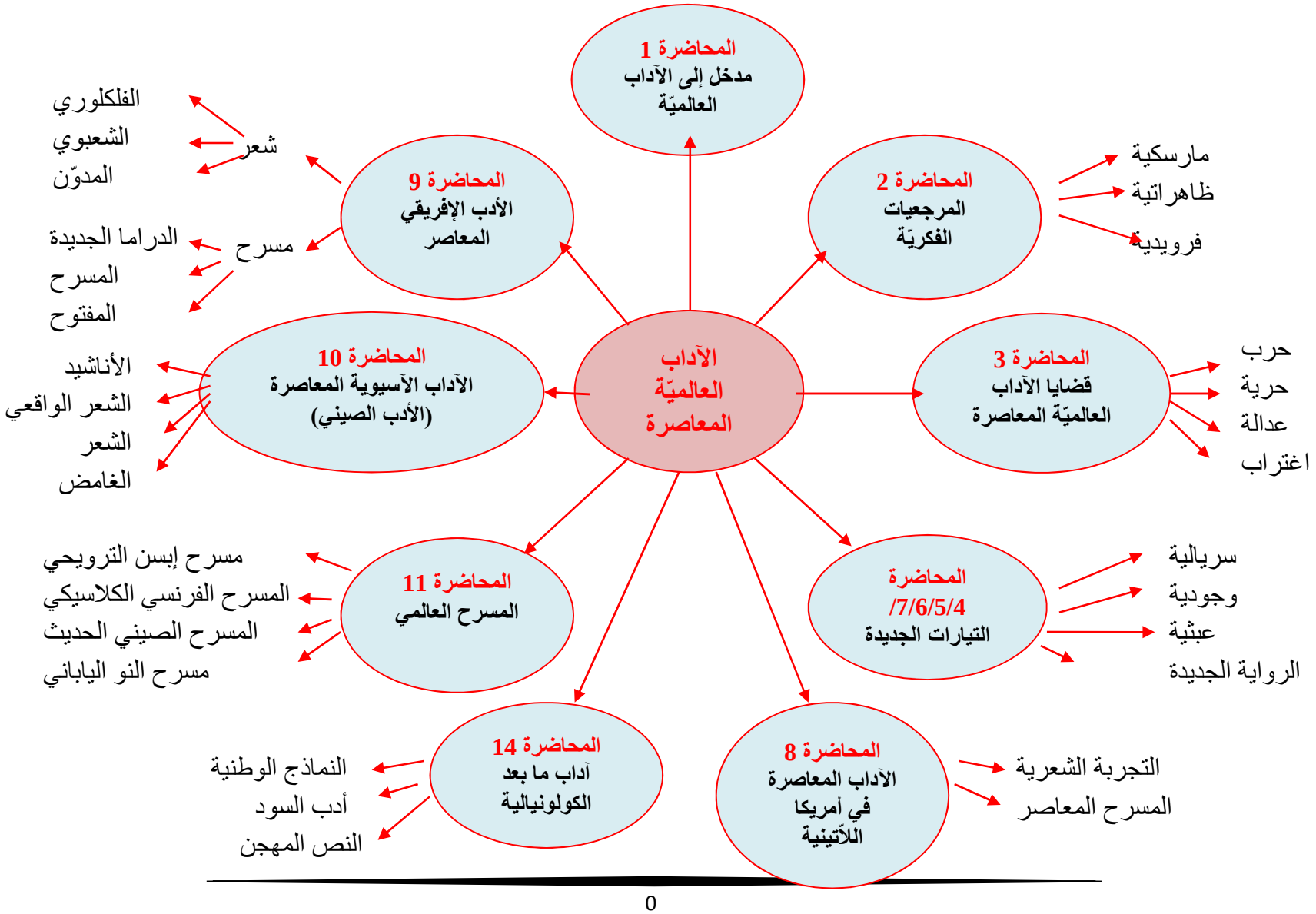
3- أن يستوعب الطالب تحوّلات الإبداع الإنساني في حضاراته المختلفة.

4- أن يقدر الطالب على التعامل مع الأدب من منطق علمي بعيد عن الانطباعية.

5- أن يعرف الطالب العلاقة بين المادة الغزيرة لتلك النصوص العالمية ومناهج قراءة نص الأدبي والنقد الحديث.

6- أن يختبر الطالب حصيلته المعرفيّة السّابقة في التخصّص في ضوء الآداب المختلفة.

# الخريطة الذهنية للمقياس



# المحاضرة رقم 01: مدخل إلى الآداب العالمية

يستخدم مصطلح الأدب العالمي (عموما) للدّلالة على الأدب الذي ارتقى إلى مستوى العالمية، وتخطى الحدود الدّولية، وترجم إلى كثير من لغات العالم، فنال شهرة كبيرة بفضل امتلاكه لخصائص فنيّة أهمها تصويره لبيئته وتعبيره عن قضايا الإنسان مثل: أدب شكسبير وتولستوي وغوغول وأرنست همنغواي وغيرهم.

## 1- مفهوم العالمية:

**لغة:** كلمة (عالمي) مشتقة من الجذر (ع.ل.م): «وهو المنسوب إلى العالم»[1]. كما تعرف في اللّغة الانجليزية بمصطلح (Global)، وهو مفهوم دالّ على الانتشار الواسع في أكثر من مكان، وتعرف أيضا أنّها صفة يتميّز بها شيء ما، وتدلّ على أنّه معروف من قبل الملايين من الأشخاص حول العالم، لذلك يطلق على الشيء المنشور أو المعروف عند أغلب الناس مصطلح العالمي.

## 2- مفهوم الأدب العالمي:

ولّد الأدب العالمي مع بداية القرن العشرين جدلاً حاداً، حيث تباينت الآراء حول تعريفه، فلم يعد له تعريف واضح متّفق عليه من قبل الباحثين، ومع ذلك يمكن القول أنّ ثمّة أربعة تفسيرات أساسية لهذا المفهوم وهي:

- **المفهوم الأوّل:**

كل ما أنتجته شعوب العالم من آداب قومية يعدّ أدبا عالميا، بصرف النّظر عن المستوى الفني والجمالي لنتاجاتها.

[1]- مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشرق الدّوليّة، ط4، ص 365.

غير أنّ هذا التعريف يجعل من الأدب العالمي شيئاً غامضا وفضفاضا لا يمكن حصره كما تصعب على الباحثين دراسته.

- **المفهوم الثاني:**

ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أنّ «الأدب العالمي هو كلّ أدب خاص، استطاع اختراق حدوده الجغرافية والقومية ليعانق رؤى إنسانية تتّسم بالشمولية»[1].

وبهذا المعنى فإنّ الأدب العالمي لا يشمل النتاجات متوسطة القيمة أو ضعيفة القيمة، وإنّما يقتصر على الآثار الإبداعية ذات القيمة الفنيّة والجمالية العالية، فهي آداب خاصّة (قومية) تجاوزت حدود بلدها وحقّقت النّجاح خارج أطر شعبها ولغتها القوميّة.

- **المفهوم الثالث:**

يرى بعض الباحثين الأوروبيين أنّ الأدب الأوروبي الكلاسيكي والمعاصر هو الّذي يشمل الأدب العالمي. وأنصار هذا الرّأي لا يتحدثون عن أوروبا كمفهوم جغرافي، بل يتصوّرونها كمفهوم روحي، وهذا يعني بالضرورة أنّ الأدب العالمي هو الأدب المشبّع بالرّوح الأوروبية، وأنّ هذا الأدب لا يمكن تمثله إلاّ من منظور الثقافة الأوروبية، وهذه وجهة نظر ضيّقة، إذ يرى هؤلاء أنّ آداب الشعوب البشرية تقع خارج نطاق الأدب العالمي لأنّ نتاجاتها – كما يعتقدونه– لم تصبح بعد في متناول أيدي البشرية بأسرها.

إنّ التمركز حول الذات والرغبة في تهميش الآخر رؤية غير صحيحة، وكأنّ العالم مختزل في الغرب وأنّ الأمم الأخرى لم تبلغ من النضج ما يؤهلها للدّخول في التاريخ، وما يلاحظ في هذا

[1]– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1985.

التّعريف أيضا أنّه ناقص في بعده الزّمني، «فالقاعدة هي أنّ اكتساب الشهرة يستغرق زمنا، والأدب العالمي يتعامل عادة مع الأدب الذي نال إجماعا على عظمته بفضل اختبار الزّمن»[1].

كما أنّ حصر الآداب العالمي في الروائع الكلاسيكية بوصفها نماذج سامية من ناحية أو بوصفها من ناحية أخرى مكوّنا أساسياً من مكوّنات الآداب الغربية منذ عصر النّهضة وحتى عصرنا رؤية غير منصفة. إنّها تمركز معيّن يلغي الآخر مهما كان عريقا[2]. فلكلّ تقليد أدبي أعماله الكلاسيكية التي يحتذي بها كل أديب، ويعتبرها نماذج سامية، أليست **الشاهنامة وألف ليلة وليلة وجلجامس، وكليلة ودمنة،** كلاسيكيات وروائع في تراثها وتحمل في طياتها تهميشا للآخر الجديد والمعاصر مهما كان عظيماً.

هنالك عوامل تاريخية عديدة ساعدت على نشأة عقيدة التفوّق الغربي على الآخرين أهمّها: اكتشاف القارة الجديدة واحتلالها من قبل الأوروبيين وإبادة سكانها الأصليين، الثورة الصناعية والثورة العلمية وما تلا ذلك من نهضات تاريخية لا تزال وتيرتها تتسارع إلى يومنا هذا، استرجاع الأندلس من أيدي المسلمين من قبل القشتاليين[3].

- **المفهوم الرابع:**

يرى البعض الآخر أن الآداب الفولكلورية الغربية لا تنتمي إلى الأدب العالمي، حيث يعتبرونها آدابا همجيّة ويدعون إلى نبذها وطرحها خارج نطاق روائع الأدب العالمي، إلا أنّ مثل هذه المزاعم مرفوضة تماما، فهناك شعراء أمثال: هايني وبيرنس وبسنين قد ترعرعوا فوق تربة الفلكلور فكانت نتاجاتهم جزءا من الأدب العالمي.

---

[1]- هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيّد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1997م، ص50.

[2]- اصطيف عبد النبي، الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 170، 2017، ص 30.

[3]- ينظر: بوخالفة إبراهيم، مجلة الدّراسات الثقافية والفنيّة، المركز الديمقراطي العربي، ألمانيا- برلين، ع.08، جويلية 2019م، ص80.

**استنتاج:**

الأدب العالمي أدب كلّ الشعوب دون استثناء، إنّه يتعدد ولا تتحدّد وجهته الخاصة، فلا يقال أدب أوروبي أو أدب إفريقي أو أدب آسيوي، الأدب العالمي وحدة يسودها الانسجام.

## 3- الأدب بين القومية والعالمية:

### أ- التأثير والتأثر:

عنصر التأثير والتأثر لا بدّ أن يكون متبادلا في الآداب القومية، ولا يظهر ذلك من خلال التقدّم التكنولوجي خاصّة في مجال الاتصالات ووسائل الإعلام الحديثة التي ساهمت في تقريب ثقافات الشعوب المختلفة، وفي النضج السياسي والتكامل الرّوحي على نحو متسارع بمضي الزّمن.

### ب- الصفات المشتركة:

كان مكسيم غوركي أول من أشار إلى وجود صفات مشتركة بين آداب الشعوب في مختلف العصور، حيث قال: "أنه لا يوجد أدب عالمي لأنه لا توجد لحد الآن لغة مشتركة بين جميع شعوب الأرض، ولكن الأعمال الأدبية لجميع الكتاب مشبعة بوحدة المشاعر والأفكار والآراء الإنسانية العامة، وبوحدة الآمال لإمكانية تحقيق حياة أفضل ولعل هذا التفسير هو الأقرب إلى الفهم الحديث للمصطلح ونحن ندرك اليوم بجلاء أن القيم الشعبية والقومية الحقيقية هي في الوقت ذاته قيم انسانية شاملة"[1].

### ج- الترجمة:

إنّ معظم الأعمال الأدبيّة تصل إلى القرّاء عن طريق الترجمة، حيث يعمل المترجمون على نقل النصوص من لغة محليّة إلى لغة أجنبيّة، إنّها إذاً فعل تواصل بين شعوب متعدّدة تنطق بلغات مختلفة،

[1]- ينظر، دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، د.ط، ص 29.

إنّها إنصات لما يقوله الآخر عن نفسه وعن تجاربه ورؤيته للعالم، «إنّ الترجمة تبلبل كلّ تمركز مع الذّات لأنّها هي التي تجعلنا نتشابك مع قضايا الأمم الأخرى ونلتقي بإرثها الثقافي والعلمي»[1].

كما أنّها تقوم بدور الوساطة الإيجابية بين ثقافتين، حيث يقود المترجم الثقافة العالمية إلى أرضية مشتركة صالحة للتحاور والمثاقفة الإيجابية، مع احترام حق الآخر في الاختلاف، فهو «يريد اقتحام الجانبين، إجبار لغته على التشبّع بالقرابة، وإجبار لغته الأخرى على النزوح إلى لغته الأم»[2].

يحلم كبار المترجمين بإنشاء مكتبة كونيّة من خلال عملية الترجمة، وتهيئ لنظام أدبي ورؤية للعالم من زاوية واحدة.

**د– المكانة:**

إنّ تحديد الصفة العالمية في عمل ما هو مرتبط عضويا بعنصر الزّمن، ذلك أنّ عنصر الشهرة والخلود النّسبي في العمل الأدبي لا يكتشفان إلاّ مع الزّمن، فإن لم يفقد العمل بريقه وقيمته الجمالية والفلسفية بمرور الزّمن فتلك هي ملامح العالمية، «يتعامل الأدب العالمي عامّة مع الأدب الذي نال إجماعاً على عظمته بفعل اختبار الزّمن ولذلك يكون الأدب المعاصر أقل نصيباً في نطاق الأدب العالمي»[3].

إنّ الوصول إلى العالمية لا يعني البقاء فيها إلى الأبد فعلى سبيل المثال نرى أن (أناتول فرانس) دخل الأدب العالمي منذ البداية ولكنه في العقود الأخيرة أصبح يلفظ خارجاً ليحتل المرتبة الثانية، وكذلك (جورج ويلز) الذي لم يجد في بداية الأمر صعوبة في الدّخول إلى الأدب العالمي ولكن أين موقعه الآن؟ إنّه في الواقع خارج نطاق هذا الأدب.

---

[1]– إبراهيم أولحيان، من مقال (المثاقفة وسؤال الهوية)، ضمن مؤلف جماعي "الترجمة والمثاقفة"، ص 245.

[2]– بول ريكور، فن الترجمة، ترجمة: حسين خمري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008، ص 21.

[3]– دانيال هنري باجو، الأدب العالمي والمقارن، ص 29.

وفي المقابل نجد أنّ مسرحيات شكسبير لم تفقد قوّتها وبريقها، ولم ينقص الزّمن من مقروئيتها رغم القرون التي تباعد بيننا وبين عصره، وكذلك الشأن بالنّسبة لملاحم الإغريق، والكوميديا الإلهية، وروايات كلّ من دوستويفسكي وتيشخوف وهيمنغواي وبرزاك وغيرهم من قمم الأدب الغربي الذي لا زال لم يفقد بريقه الأدبي[1].

**الفرق بين الأدب العالمي وعالمية الأدب:**

في ظلّ الدّراسات الأدبيّة المهتمّة بالأدب العالمي، ظهر مصطلح جديد عرف بعالمية الأدب، حيث قام المهتمون بمناقشته للوصول إلى طبيعة الفروقات بين المصطلحين وعلى رأسهم (محمد غنيمي هلال) في شرحه لمفهوم (عالمية الأدب) حيث يرى أنّه يتداخل مع مفهوم (الأدب العالمي) على الرّغم ممّا يحمله من مغايرة وتميّز، فهو مستند إلى قدرة لغة ما على الاطلاع على آداب لغة أخرى والإفادة منها، وإلى قدرة أدب لغة ما على التأثير في آداب أخرى تأثيراً مفيداً في نمائها الفكري والفني، حيث يقول: «عالمية الأدب يراد بها هنا خروج الأدب من نطاق اللّغة التي كتب بها إلى أدب لغة أخرى، إمّا للإفادة منها وورود مناهلها وإمّا لإمدادها بما به تغنى، وتكمل في نواحيها الفنية وموضوعاتها»[2].

يتأسس مصطلح العالمية من خلال رؤية الباحث العربي "محمد غنيمي هلال" على أمرين أوّلهما: الترجمة، التي تطلعنا على ما يفكّر فيه الآخر من خلال نصوصه الثقافية واتّجاهاته الأدبيّة، وثانيهما: الجودة الفنية وهي الشرط الأهمّ لبلوغ العالمية، فهي الّتي تحقّق سعة الانتشار وكثافة المقروئية وإيجابيّة التلقّي.

[1]- ينظر ، بوخالفة إبراهيم، الأدب العالمي المفهوم والنشأة واشكالية التسمية، مجلّة الدّراسات الثقافية واللغوية والفنيّة، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ألمانيا، ع8، جويلة 2019، ص 85.

[2]- محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ت، ص 27.

يقتضي مصطلح الأدب العالميّ دراسة أدب القارات الخمس كلّها دون استثناء، فكلّ أدب له إسهاماته في رسم المشهد العالمي وموقع الإنسان فيه دون تمييز إيديولوجي أو عرقي، كل أدب يحمل صوت القومية الذي أنتجته ويتنفس المناخ الحضاري الذي تخلق فيه، ويكابد هموم المجتمع الذي احتضنه، دون أن يكون النقيض المطلق لصوت الآخر.

## المحاضرة رقم 02: المرجعيّات الفكريّة للآداب العالمية المعاصرة.

### الماركسية marxisme (الواقعية الاشتراكية)

**مفهومها:**

يجسّد هذا الاتجاه الرّؤية الماركسية ويحمل مبادئ الفلسفة المادية الجدلية التي تقوم عليها الشيوعية، ويرى أنصار هذا الاتجاه أنّ المعرفة الفكرية مبنيّة على النّشاط الاقتصادي في نشأتها وتطوّرها، لذلك ينبغي توظيف الفنون الفكرية والأدبية في خدمة المجتمع وفق المفاهيم الماركسية التي تدعو إلى الاهتمام بالطبقات الدنيا، ولا سيما طبقة العمال والفلاحين، وتصوير الصراع الطبقي بينهم وبين الرأسمالية البرجوازية.

**مبادئها:**

من روّاد الواقعية الاشتراكية "مكسيم غوركي" (Maxime Gorki)، حيث يعدّ أوّل من صاغ عبارة (الواقعية الاشتراكية) في مقابل (الواقعية النقدية)، ويتضح الفرق بين هذين الاتجاهين على أساس الموقف، حيث أنّ الواقعية الاشتراكية لا تكتفي بالنّظر إلى ما يسبق لحظة معيّنة من لحظات التاريخ، بل يمتدّ بصرها إلى ما سيعقبها (الرؤية المستقبلية)[1].

وقد سعت الواقعية الاشتراكية إلى تحقيق ما يلي:

- كشف معالم الهم والغم الاجتماعي والسياسي للظروف الاجتماعية ونشر العدل والحق والمساواة التي تقوم عليها الأسس الفلسفية الاشتراكية.
- طغيان النظرة الماركسية على هذا الاتجاه الواقعي.

[1]- ينظر أرنست فيشر، الاشتراكية والفن، تر: أسعد حليم، دار القلم، بيروت، د.ط، 1983، ص 163,.

- تعطي الواقعية الاشتراكية أهمية كبرى لرسم وإبراز (النموذج البطولي) في إطار التلاحم النضالي مع الجماهير والوعي والتضحية، بحيث يصبح نمطه مثالاً للمناضلين ليقتدوا به.

**أثر الواقعية الاشتراكية في الأدب:**

فضلت الواقعية عامة والاشتراكية على وجه الخصوص النثر بأنواعه الأدبية وفي مقدّمتها الرواية والمسرحية. وفي هذا الشأن يقول عبد الرزاق الأصفر: «فضل الواقعيون النثر على الشعر لأنّه اللغة الطبيعيّة للناس، أمّا الشعر فبالرومانسية أشبه ولها أنسب، فاختاروا جنسي الرواية والمسرحية، ونالت الرواية النصيب الأوفر من أدبهم لأنّها تتيح مجالا واسعا ومرناً للوصف والإضاحة والتّحليل، وتستوعب أزمنة طويلة وتغطي أمكنة كثيرة، وتتضمن شخصيات غير محدودة، وأتت المسرحية في المقام الثاني ثم جاء الشعر في وقت متأثر مع المدّ الاشتراكي»[1].

فمن أبرز الروايات الواقعية ذات النظرة الاشتراكية رواية (مدام بوفاري لفلوبير)، وفي روسيا كان من أبر كتاب المسرح الواقعي (تشيكوف) هذا المبدع الذي تميّزت مسرحياته الواقعية باستخدام تقنية الحدث المباشر، وتعدّ جزءاً مكمّلا للتراث المسرحي العالمي[2].

**الظاهراتية Phénoménalisme:**

**1- مفهومها:**

الظاهراتية «مذهب فلسفي معاصر، يهتمّ بدراسة الظواهر دراسة وصفية خالصة بغية الوصول إلى فهم محتواها المثالي»[3].

---

[1]- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبيّة لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1999، ص ص 144-145.

[2]- ينظر: إبراهيم خليل، أثر تشيكوف في القصة العربيّة القصيرة، ضمن كتاب مجموعة من المؤلفين: من الصّمت إلى الصّوت، فصول أدبيّة ولغويّة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 319.

[3]- أدموند هوسرل، تأملات ديكارتية، تر: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت، ط1، 1958، ص 11.

فهدف هذا المذهب الفلسفي هو البحث عن الجوهر والماهية والمعنى لذلك أطلق عليها العديد من الفلاسفة بـ(علم المعاني) و(علم الماهيات) و(علم الظواهر).

أصلها علم الظواهر[1] تنتسب إلى (إدموند هوسرل) أي دراسة الظواهر الظاهرة للشعور دراسة وصفية وكشف حقيقة الأفعال وإدراك مكوّناتها.

## 2- تأثير الظاهراتية:

يشير محمد عزام إلى أنّ الظاهراتية أثرت في ميدان النقد الأدبي من خلال مدرستين نقدية هما (الشكلانية الروسية) في العشرينات من القرن العشرين و(مدرسة جنيف) النقديّة في الأربعينيات والخمسينيات من القرن نفسه.

لقد وضع الشكلانيون الرّوس العمل الأدبي في مركز اهتمامهم، رافضين المقاربات السيكولوجية والسوسيولوجية والفلسفية التي كانت تسير النقد الأدبي، كما تخلّوا عن تفسير العمل الأدبي انطلاقا من سيرة حياة كاتبه، والمبدأ الأساسي في نقدهم هو معالجة (أدبية الأدب)، أو الخصائص الفنيّة التي تجعل من النّص عملاً أدبياً. وبهذا فقد استبعدوا المضمون الذي أرهق النقد الأدبي زمنا طويلاً.

أمّا مدرسة جنيف فقد تجاهلت السياق التاريخي والاجتماعي، وركّزت على وعي الكاتب، ومن هنا فإنّ القراءة الموثوقة تستلزم من القارئ أن يحقّق التطابق مع الشعور المجسد في العمل الأدبي. أمّا عناصر العمل الأدبي الأخرى كالشكل والأسلوب والجنس الأدبي فينظر إليها على أنّها ثانوية بالنّسبة لمسائل الشعور.

[1]- خوري (أنطون)، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1984م، ص 38.

## الفرويدية Freudianism:

### مفهومها:

الفرويدية مدرسة في التّحليل النّفسي أسسها (سيغموند فرويد)، تفسّر السلوك الإنساني تفسيرا أجنبياً، وتجعل الجنس هو الدافع وراء كلّ شيء، كما أنّها تعتبر القيم والعقائد حواجز تقف أمام الإشباع الجنسي ممّا يورث الإنسان عقدا وأمراض نفسيّة[1].

### مبادئها:

ترتكز مدرسة التّحليل النّفسي على ثلاثة أساسيات هي: الجنس- الطفولة- الكبت، فهي مفاتيح السيكولوجية الفرويدية، ولكن أهمّ قسم هو الكبت حيث اعتبره (فرويد) دعامة نظرية التّحليل النّفسي.

ولا بدّ من الرّجوع إلى الطفولة المبكّرة، وإلى الهجمات الخيالية، وعقد أيام الطفولة الأولى، إذ تظهر كل الحياة الجنسية للطّفل من وراء هذه الخيالات[2].

يتكلّم (فرويد) عن تطبيق مبدأين هما اللّذة والواقع، فالإنسان يتجه بطبيعته نحو مبدأ اللّذة العاجلة لمباشرة الرّغبة لكنّه يواجه بحقائق الطبيعة المحيطة به فيتجنب هذه اللّذة التي تجلب له آلاما أكبر منها أو يؤجل تحقيقها[3].

[1]- ينظر: باختين ميخائيل، الفرويدية، تر: نصر الدين شكير، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013، ص 03.

[2]- ينظر: سيجموند فرويد ووليم شتيكل، الكبت (تحليل نفسي)، ترك علي السيّد حضارة، القاهرة، ص 13.

[3]- ينظر: سيجموند فرويد، ما فوق مبدأ اللّذة، تر: إسحاق رمزي، دار المعارف، مصر، ط3، ص 87..

**اللاّشعور:**

هو مستودع الدوافع البدائية الجنسية وهو مقرّ الرّغبات والحاجات الانفعالية المكبوتة التي تظهر في عشرات اللّسان والأحلام والأخطاء الصغيرة، إنّه مستودع ذو قوّة ميكانيكيّة دافعة وليس مجرّد مكان تلقى إليه الأفكار والذكريات غير الهامة، «فلا يمكن أن نرى إلاّ من خلال اللاّشعور فهو وحدة هويّة دينامية تحوي الاندفاعات الغريزية والرغبات والذّكريات والصور العقلية والأمنيات المكبوتة والمحرّمة، وهو المصدر الأساسي للإبداع»[1].

**التّحليل النّفسي للأدب:**

لا يمكن فهم العملية الإبداعية إلاّ من خلال الغوص في أعماق الذّات المبدعة ومعرفة ما يحيط بها من سياقات، «لأنّ الفنّ هو ترابط بين الإعلاء العصابي وردود الفعل من جهة، وبين الدوافع العدوانية التي لا تطاق من جهة أخرى»[2]. لقد كان (فرويد) مهتماً بمطالعة الآثار الأدبية معجباً بالشعراء والأدباء لأنّهم يرون قصص الغرائز في لغة مؤثرة تسحرنا دون أن يفصحوا عن ماهيتها، فالشاعر بالنّسبة لفرويد «رجل تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراوده في نومه»[3].

فالفنان في نظر فرويد يملك مخزونا من الطاقة يدفعه دفعاً إلى تحويلها وجعلها ناجحة في الواقع محققة بكيفية أو بأخرى، ومن ثمّ تنقل الحاجة من التعبير عنها إلى كيفية التّعبير، أي الشكل الذي يمكنه أن يستوعب المضمون بطريقة جمالية.

[1]- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4، ص 129.

[2]- د. إي. شنايدر، التّحليل النّفسي والفن، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، دار الحرية، بغداد، 1984، ص 85.

[3]- جان ستار وبنسكي، النّقد والأدب، تر: بدر الدين القاسم، مراجعة: أنطون المقدسي، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1976.

## المحاضرة رقم 03: قضايا الآداب العالمية المعاصرة.

الأدب وحقوق الإنسان توأمان فهما يسيران جنباً إلى جنب، لكن ليس دون تفكير أو بانقياد أعمى وإنّما بكثير من الانتباه والتروي، فكل أدب مبدع هو بالضرورة إنسانيّ النّزعة، وحقوق الإنسان معروفة بالفطرة، والتلازم بينهما هو شرط الإبداع واكتمال الصّورة.

**الأدب العالمي وقضايا العصر:**

### 1- الحرب:

كلّ آداب الشعوب وفي مختلف العصور خصوصا في القرن الأخير أدانت الحروب والقتل والتمييز العنصري والتّعذيب في السّجون... وسجّلت بطرق مختلفة أبشع صور انتهاكات حقوق الإنسان هذه، «وعندما نبحث في أقدم نصوص الأدب العالمي في الغالب نرى أنّ الحروب القوميّة والإقليميّة لعبت دورا مباشرا في سرد الرّوايات الأدبيّة في تلك الفترة، وتعتبر ملحمتا (الإلياذة والأوديسا) للشاعر اليوناني (هوميروس) من أبرز تلك الرّوايات الأدبيّة التي تتحدّث عن عدد من الحروب الّتي وقعت في تلك الفترة الزمنيّة ومن ضمنها معركة (طروادة)»[1].

قد يكون من الصعب إحصاء الأعمال الأدبيّة التي تناولت الحروب، غير أنّ دراسة سريعة لتطوّر هذا النّوع من الأدب تظهر الدور البارز للأدباء والمثقفين في مناهضة الحروب من خلال كتاباتهم، لا سيما في الفترة المعاصرة «فالرّوائي الفرنسي الشهير ستاندل (1783- 1842) الّذي كان يعدّ مقاتلاً شرساً في صفوف قوات نابليون، ينتقد في روايته (الأحمر والأسود) بشدّة وبسخرية بارعة، تلك الاستعدادات العسكرية للحروب التي شهدتها القارة الأوروبيّة»[2].

[1]- مهدي يزداني حزم، الأدب في مواجهة الحرب (أحياء إلى الأبد)، مجلة الإنساني، بعثة اللّجنة الدوليّة، القاهرة، العدد 54، 2012، ص 76.

[2]- مهدي يزداني، المرجع نفسه، ص 77.

كما عبّر الرّوائي الإسباني الشهير (سرفانتيس) الذي يعتبر أب الرواية الحديثة في القارة الأوروبية في روايته الملحمية (دون كيشوت) عن انطباعه بحتمية نهاية الحقبة التي كان يتم فيها استخدام أولئك المحاربين، كما «أجبرت تلك الحروب الكاتب (فيكتور هوغو) على تخصيص قسم كبير من روايته (البؤساء) لشجب المعارك الدامية»[1].

في الوقت الرّاهن أصبح الأدب العالمي منبرا للتّعبير عن آمال وتطلّعات ضحايا الحروب الدمويّة هنا وهناك، يقول القاصّ (سعيد الكفراوي): «إنّ العلاقة بين الأدب وحقوق الإنسان علاقة قديمة قدم الأدب نفسه، فالأدب الجيّد على طول تاريخه كان المبشّر بحق الإنسان في الحرية وفي السعي نحو المعرفة، منذ بدأ التاريخ ونشأة علم الفلسفة والوعي بالفكر، كانت منظومة حقوق الإنسان هي الهدى والمسعى»[2].

## 2- الحرية:

شكّلت قضية الحرية أحد الأسئلة الأساسية في الفكر الإنساني، فهي شرط مهمّ وضرورة ملحّة للوجود الإنساني على المستوى الفردي والآخر الجمعي، وكثيراً ما طرحت هذه القضية مع الفلسفات المعاصرة خاصّة الوجوديّة، حيث تذهب إلى أنّ الحريّة ليست مجرّد صفة للوجود الإنسانين بل هي قوام هذا الوجود، كما تنظر إليها على أنّها جوهر الحياة الإنسانيّة.

ففي أعمال (سارتر) ومنها (مسرحية الذّباب) يتناول قضية الإرادة الحرّة، فهو يقوم من خلالها بطرح عدّة أسئلة حول حرية الإنسان في اتّخاذ القرارات يصل إلى حدّ سؤاله وبحثه في ما وراء الطبيعة، ورواية (دروب الحرية) و(المثقفين) التي تدعو إلى الحرية المطلقة لكن بطريقة مختلفة عن المعهود، إنّها الحرية الجنسيّة فسواء «أكانت هذه المواقف مظهرا من مظاهر الانهيار الخلقي الذي

[1]- مهدي يزداني حزم، الأدب في مواجهة الحرب (أحياء إلى الأبد)، ص 77.

[2]- صحيفة الخليج، 18 يونيو 2021.

يعانيه المجتمع الأوروبي، أم مجرّد تعبير عن الحرية المطلقة، فكلّها روايات تغنّت بحرية الإنسان الفردية بعيداً عن المعتقدات والقيود الاجتماعية»[1].

وربّما ارتبطت الحرية بموضوع أدبي آخر وهو التمرّد ففي كتاب (الإنسان المتمرّد) لألبير كامو أعلن فيه «أنا أتمرّد إذن أنا موجود»[2] وقد ظهرت هذه المقولة بوضوح في كتاباته الروائية والمسرحية كـ(الغريب) و(حالة حصار). يعرّف (كامو) التمرّد على النّحو التالي: «الإنسان هو الكاتب الوحيد الذي يرفض أن يكون على ما هو عليه، أو بمعنى آخر هو الكائن الذي لا يرضى أبداً عن كيانه، فهو دائم السعي إلى تغييره والعلوّ عليه»[3].

إنّ تجربة التمرّد عند (ألبير كامو) هي نفسها تجربة العبث، فالتمرّد الميتافيزيقي والإنسان العبثي كلاهما يعاني من الانفصال، كلاهما غير متناغم مع عالمه، وإذا أسقطنا نظرته هذه نحو الفن وجدناه يقول في كتابه (الإنسان المتمرّد): «الفن أيضاً هو هذه الحركة التي تمجّد وتنكر في وقت واحد»[4].

### 3- العدالة:

طرحت العدالة الاجتماعية كموضوع أساسي في الأدب منذ الثورة البلشفية، لكن الشيوعية الّتي ظهرت في النّصف الثاني من القرن التاسع عشر وجدت لرجال السياسة والأدب والفكر والفلسفة كما لو أنّها قادرة على محو الفوارق الطبقية، وإرساء العدالة الاجتماعية، وبناء مجتمع سليم من التشوّهات والأمراض، تحولت عند تطبيقها إلى كابوس، فكانت النتيجة: أنظمة استبداديّة ومعسكرات اعتقال ومحتشدات ومجازر فظيعة. ولعلّ (دوستويفسكي) أوّل من أشار إلى كون الاشتراكية الشيوعيّة ليست صعبة التحقّق فقط، وإنّما قد تؤدّي إلى كوارث لا يُحمد عقباها، ففي

[1]- إبراهيم زكريا، الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ع3، 1963، ص 371.
[2]- ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983، ص 18.
[3]- عبد الغفار مكاوي، ألبير كامو (محاولة لدراسة فكره الفلسفي)، دار المعارف، القاهرة، 1946، ص 11.
[4]- ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، ص 21.

روايته (الممسوسون) يتناول الكاتب علاقة التنظيمات الثورية المطلقة بالطبقة الأرستقراطية في الإمبراطورية الروسية، إنّها رواية تدين التغيير الذي يحدث سفك الدم وإحراق المنازل، وتعدّ نبؤة كتبها (دوستويفسكي) متحدّثا عن سلبيات الثورة البلشفية قبل وقوعها.

ومنه فإنّ السياسة تعدّ محورا فكريا من أهمّ العناصر التي اعتمد عليها الأدب –والرواية على وجه الخصوص– «طالما وجد الأدب نفسه داخل مجتمع معيّن، يعبّر من خلاله عن دوره وحقوقه ومكانته، ويبحث بشكل دائم عن حريته وإنسانيته»[1].

## 4– الاغتراب:

رصدت الآداب العالمية أزمات الإنسان الوجودية واغترابه في ظل عالم معاصر يموج بالفردانية والنّفعيّة وما نشأ عنه من أزمات سيكولوجية وسوسيولوجية متفاقمة، فقد كانت مهمة الأدب الوجودي تتمحور حول فكرة الاغتراب.

ففي كتابات (سارتر) تعبير عن حالة القلق الوجودي الذي انتاب الإنسان نتيجة ماديّته المفرطة، فنظرته إلى الآخر تشاؤمية يقول سارتر: «الغير هو الموت المستور لإمكاناتي وسقوطي هو وجود الغير»[2]، فالوجودي يفهم الاغتراب على أنّه «اغتراب الموجود البشري عن وجوده العميق، بحيث لا يكون ذاته وإنّما مجرد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير»[3].

وما زال الأدب في الغرب يسعى للتّخفيض من حدّة هذا الاغتراب كما يسعى لاستعادة الاستمتاع بالحياة كحقّ رئيسي من حقوق الإنسان والتّخفيف أيضاً من شعوره بسطوة المادّة وتحكّمها في كل تفاصيل الحياة.

---

[1]– صالح سليمان عبد العظيم، سوسيولوجيا الرواية السياسيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1998م، ص 30.

[2]– نقلا عن: عبد القادر عبد الحميد زيدان، التمرّد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ت، ص 23.

[3]– جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، المجلس الوطني للفنون والآداب والثقافة، الكويت، 1982، ص 225.

كانت الرّواية هي الأبرز في مواجهة الاعتداءات الكثيرة على حقوق الإنسان، إنّها قارئ ممتاز لحياة النّاس ومعبّر جيّد عن همومهم وأحلامهم وطموحاتهم، كما أنّها وعلى مرّ تاريخها تقريبا تخاطب فيهم رغبتهم الدّائمة في الانعتاق والتحرّر... فالرّواية – بشكل خاص– يمكن التعامل معها على أنّها سجّل ثريّ يسجّل ببراعة الأصداء النفسيّة والاجتماعية والسياسية للنّاس، خاصّة بعدما ارتبطت أكثر بالواقع مع الأزمات الوجوديّة العميقة التي مرّت بها البشرية بعد الحربين العالميتين.

# المحاضرة رقم 04: التيّارات الجديدة في الآداب المعاصرة (01)

# – السريالية–.

التيّارات الفكريّة المعاصرة غربية وافدة تتجسّد في صورة آراء ونظريّات، وهي نتاج عقول وأفكار فلاسفة ومفكّرين، يؤخذ منها ويُردّ عليها، وقد تعصف بثوابت المعقول والمنقول والمتواتر والمعلوم بالضرورة من كلّ اتّجاه فتغيّر مسار الفطرة المستقيمة فتخرقها أو تعطلها. أشهر هذه التيارات الغربيّة: السريالية، الوجودية، اللاّمعقول، الرواية الجديدة.

## 1– مفهوم السريالية:

اصطلاح فرنسي مؤلّف من لاحقة (Sur) وتعني فوق، وكلمة (Réalisme) وتعني الواقعية، وبهذا يصبح المعنى الحرفي هو فوق الواقعية، وهي حركة ثقافية في الفن الحديث والأدب تهدف إلى تفعيل العقل الباطن بصورة بعيدة عن المنطق وهي حسب منظّرها (أندريه بريتون André Breton): «آلية نفسية صافية يمكننا أن نعبّر بواسطتها إمّا كتابة وإمّا شفويا، وإمّا بأي طريقة أخرى عن سير عمل الفكر الحقيقي، وهي ما يمليه الفكر في غياب أيّة مراقبة يمارسها العقل، وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي»[1].

لقد قدمت تعاريف عديدة عن السريالية وكلّها تشير إلى أنّها الانفتاح على المجهول وعلى الماوراء والسعي إلى تحرير القوى اللاّشعورية المكبوتة أو المجهولة لدى الإنسان ونستطيع أن نقول: إنّها التّعامل النّفسي مع الأدب والفنّ، حيث تمرّدت على المذاهب الفنية كليّا وأنكرت الواقع تماما واعتبرته زائفا كلّ الزيف فتسامت عليه وشوّهت معالمه[2].

[1]– محمود أمهر، التيارات الفكرية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2009، ص 265.

[2]– ينظر: سيّد حسن كوشكي، المدرسة السريالية ومبادئها (دراسة نقدية من رؤية إسلامية)، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الاسلامية، ع 29، 2018، ص 49.

إذن هي مذهب حديث في الفنّ والأدب يهدف إلى التّعبير بالعقل الباطن مع ترك العملية الإبداعية قيد تصرّف اللاّشعور، حملت مواضع لم تكن مستوحاة من الواقع التقليدي في الأعمال الفنيّة، فهي تأخذ من الأحلام والذكريات والرّغبات المكبوتة، الجنون، الحب، المرأة والجنس والحياة الدّاخلية.

## 2- نشأة السريالية:

ظهرت السريالية بين سنوات 1919م إلى 1939م متخذة من باريس مركزاً لها، وتعتبر امتدادا لحركة دادا أو الدادائية (dadaisme)، وهي حركة متطرّفة فوضوية ظهرت عام 1916 في إحدى مقاهي سويسرا، حيث اجتمع مجموعة من الأدباء والفنانين برئاسة (تريستان تزارا Tristan Tzara)، وكانوا يقضون أمسيات صاخبة تهدف إلى تحطيم كلّ ما له علاقة بالتراث، بما في ذلك قواعد الفنّ الكلاسيكي، وكان (أندريه بروتون) مؤسس السريالية أحد الأعضاء المنتمين إلى الحركة الدادائية، ومن المتأثّرين بأفكارها، لهذا لا غرابة في استمراره على السبيل نفسه بعد تشتّت الدادائية، حيث أسّس رفقة صديقه (لويس آراغان) و(فليب سوبالت) مجلّة (Littérature) التي كانت لسان حال السريالية، وهكذا قاموا بنشر نصوص تترجم أحلامهم، وسرعان ما انتشر الفكر السريالي وتزايد عدد أنصاره، وترسخت أفكاره والتي تؤمن أنّ التعبير السريالي منهج أنجع للتغيّر الاجتماعي[1].

خرجت المجلة الرسمية الأولى للحركة (الثورة السريالية Révolution surréaliste) إلى النور عام 1924، ثم تلاها تأسيس مكتب الأبحاث السريالية ( Bureau des recherches surréalistes)، ساهمت هاتين المجلتين في تطوّر الحركة السريالية التي انتشرت فيما بعد في مجالات عديدة كالسياسة والأدب والنحب والرسم والأنثروبولوجيا، وقد أقيم في باريس عام 1925 معرضا للفن السريالي الأوّل شارك فيه كلّ من بيكاسو وخوان ميرو وماكس إرنست.

[1]- ينظر: فاولي والاس، عصر السريالية، تر: سعيد خالدة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981، ص 13.

من أهمّ العوامل المؤثرة في تبلور هذه الحركة كانت الحرب العالمية الأولى، وما خلّفته من دمار وويلات على البشرية، فقد أدت إلى اهتزاز القيم عند الإنسان الأوروبي، وفقدان الثقة في الأنظمة السياسية والاجتماعية التي تتحمّل مسؤولية الواقع المؤلم الذي خلفته الحرب، فأخذ يبحث عن واقع آخر أكثر صدقا، ثم نظريات (فرويد) في التّحليل النفسي وما رافقها من اكتشاف لعالم اللاّشعور على اعتبار أنّه العالم الذي تندمج فيه الحقيقة بالوهم وتسقط سيطرة الوعي عن تفكير وسلوك المجانين[1].

وكان لانتشار أفكار الإلحاد والشيوعية في الفترة ما بين الحربين العالميتين، ودعوات التحلّل من القيم الاجتماعية أثر كبير في النزوح نحو السريالية، فعندما يعمّ الاضطراب والفوضى يصعب على الناس التفكير بالعقل، لذا فإنّ الأسس في المدرسة السريالية تتلخّص في «إسقاط القيم الجمالية والأخلاقية والأدبية والانتقال في العمل الفني من المعلوم الواضح إلى الغامض المشوّش»[2].

## 3- سبل الوصول إلى اللاّوعي في رؤية السريالية:

للسرياليين مناهج وطقوس للعبور من عالم الظواهر والواقع الحقيقي وكشف عالم اللاّشعور دون رقابة العقل أبرها:

### أ- الكتابة الآلية:

بناء على أثر النّظريات والتّجارب الفرويدية في التّحليل النّفسي، استقى (أندريه بروتون) زعيم السريالية طريقة الكتابة الآلية وفلسفتها من فكرة التّداعي الحرّ، وتجربته عن فرويد، «والمراد بـ (الآلية) هنا تسيير الفرد من قبل قوّة داخليّة تقهر كلّ المقاومات الواعية اليومية، فالكتابة الآلية هذيان كما في حالات الأحلام والجنون، يجري فيها تدفق تيار اللاّوعي، وتتخلّلها صحوات، والذي يدخل هذه

[1]- ينظر، هول كافن، مبادئ علم النّفس الفرويدية، تر: دحام الكيال، دار المتنبي، بغداد، ط3، 1988، ص 58.
[2]- حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 2002م، ص 247.

التجّربة يطلق نفسه على سجيتها ويملي كل ما يخطر بباله من التداعيات دون تنقيح أو تجميل أو زيادة أو نقص»[1].

### ب- الارتقاء بالكلمات إلى أفكار:

كانت النتيجة المنطقية للكتابة الآلية عند السرياليين هي تحرير اللّغة من كل القيود الكلاسيكية والقدرة على تجميع الكلمات وتحرير أفكار بل نص مكتمل، حيث يجلس السرياليون ويتناولون ورقة يتناوبونها فيما بينهم، فيما يدوّن كل منهم فيها كلمة أو عبارة، كلّ بدوره مما يخطر بباله دون تفكير، ودون أن يكون هناك رابط بين هذه العبارات والكلمات، وفي الأخير يحصلون على نص عجيب كتبته الجماعة، ثم يعكفون على تحليله ليستنبطوا من خلاله اللاّشعور الجمعي، وقد أسفرت التجربة الأولى لدى السرياليين عن هذا النص: جيفة- شهية- سنشرب- الخمر- الجديد... وكان عنوان هذا النص (الجيفة الشهية)[2].

### ج- التنويم المغناطيسي:

ففي هذه المرحلة يكون الذّهن في حالة استرخاء تام، عنده قابلية كبيرة للاقتراحات والإيحاءات، فالسرياليون يكتبون كل ما يقوله الشخص في هذا النوم ثم يقومون بتحليله.

### د- الاستماع إلى كلام المجانين ورصد تصرّفاتهم:

لأنّهم «يرون في انفعالات المجانين وتصرّفاتهم حقيقة نفس البشر ورغباتها المكبوتة»[3].

---

[1]- الأصفر عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص 171.

[2]- ينظر: سيد حسن كوشكي، إضاءات نقدية، ص 50.

[3]- المرجع نفسه، ص 51.

**هـ- إطفاء النور والكلام دون وعي:**

السرياليون يهذون كالسكارى والمجانين أثناء الكتابة وفي جوّ من الظلمة والفوضى.

**و- التّجوال في الشوارع والارتياد إلى الأماكن الشعبية والمريبة:**

للبحث عن الغرابة والمصادفة وغير المتوقع والتقاط المدهشات.

ز- **الدعابة السوداء:** السخرية وسيلة يقاوم بها الإنسان آلامه، «إنّها إطلاق لشحنات حبيسة بشكل عشوائي متوتر، وليست أبدا للإمتاع والضحك ولكنّها سوداء ومؤلمة وقد كانت أجمل أغانيهم أكثرها يأسا وسخرية وإيلاماً»[1].

[1]- الأصفر عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 144.

# المحاضرة رقم 05: التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة (02)

## –الوجودية–

إنّ التفكير الوجودي حلقة من سلسلة التفكير الإنساني سبقته حلقات أخرى مهّدت لقيامه عوامل ومقدمات كثيرة عند فلاسفة اليونان، وفلاسفة العصور الوسطى، والعصر الحديث أيضا، مما أسفر في النهاية عن نشأة الفلسفة الوجودية المعاصرة.

### 1– تعريف الوجودية:

الوجودية* حركة ثقافية انتشرت بين الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين، وقد ظهرت كردّ فعل لتسلّط الكنيسة وتحكّمها في الإنسان بشكل متعسّف باسم الدين، والوجودية ليست حركة جديدة، بل جذرها ضاربة في القدم، فعندما تحرّرت أوروبا من سلطة الكنيسة أصبح المفكر لا يخاف من نشر أفكاره، فاستغل البعض أجواء الحريّة لنسف كل الحدود الدينيّة والتقاليد السارية في المجتمع.

كما نشأت الوجودية احتجاجاً على الإسراف في العقلانية التي قال بها "هيجل"** الذي يرد الموجود إلى الماهية المجرّدة، فيغفل كل ما فيه من فردية، فهي لا ميتافيزيقية تنكر أنّ يكون الوجود عين الماهية، وتنفر من المذهب والمذهبية، وتقتصر على وصف الظواهر النفسية، فلا تعين قيمة المعرفة

*– الوجودية Existentialism بالمعنى العام هي إبراز قيمة الوجود الفردي، والمذهب الوجودي هو تيار فلسفي يميل إلى الحرية التامة في التفكير بدون قيود، ويؤكد على تفرد الإنسان، وأنه صاحب تفكير وحرية وإرادة واختيار ولا يحتاج إلى موجّه. وترجع جذور الوجودية إلى (سورين كيركجور) وتعمق فيها (مارتن هايدجر) و(كارل ياسبرز) وفي فرنسا كان (جون بول سارتر) و(جابريل مارسيل) ... وغيرهم. انظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، باب (ج)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 565.

**– هيجل Hegel (1770– 1831) يعتبر من أهمّ مؤسسي حركة الفلسفة المثالية الألمانية في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي، ومن أهمّ مؤلّفاته: المدخل إلى علم الجمال، أصول فلسفة الحق، ظاهريات الروح...

بالإضافة إلى "الحقيقة" بل طبقاً لما يبدو من قيمة حيوية في ظواهر الشعور الخالصة من الانفعالات والإرادات والآراء المكتسبة من المجتمع[1].

ارتبطت الوجودية في بداياتها بالفيلسوف "هيجل Hegel" الذي اهتم بالوجود بصفة عامة في ارتباطه بالمجتمع، إلا أنّه وعند التحاق "الوجودية" بمسارها الفعلي كمذهب مع "سرن كيركغورج Soren Kierkegaard"، اهتمت بالوجود بصفة خاصة في ارتباطه بالفرد الواحد، ويعدّ "سرن كيركغورد" رائد تيار الوجودي بامتياز، ثم يليه كلّ من "هايدغر Heidegger" و"جون بول سارتر Jean-Paul Sartre" و"ألبير كامو Albert Camus" وآخرون.

الفلسفة الوجودية «تيّار فلسفي لم يتشكّل إلاّ في النصف الأوّل من القرن العشرين الميلادي في الحضارة الغربية»[2]، أي أن ظهورها الفعلي كان إبّان العصر الحديث، وبالضبط ظهرت مباشرة بعد الحرب العالمية.

## 2- اتجاهاتها:

الوجودية أنواع: وجودية مؤمنة أي (مسيحية)، ووجودية ملحدة.

### اتجاه الوجودية المؤمنة:

فلاسفة وجوديين مؤمنون بالله والتي تبدأ بتأملات كيكجارد الدينية وتضع الإنسان في علاقة مباشرة مع الله، وياسبيرز ومارسيل. نبدأ بالتعرّف على فلاسفة هذا الاتجاه وعلى ما جاء في وجهات نظرهم حول الوجودية.

---

[1] -Dagobert D. Runes : The dictionary of Philosophy, p 102.

[2] - إبراهيم مصطفى إبراهيم، نقد المذاهب المعاصرة، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص 236.

**أهم الفلاسفة الوجوديين:**

- **سورين كيركجارد (1813م– 1855م):**

فيلسوف دانمركي يعتبر مؤسسة الفلسفة الوجودية، مؤلّفاته خليط من الاعترافات العاطفية الشخصية، والتأملات الفلسفيّة، والمقالات الأدبيّة نذكر منها: كتال مدارج الحياة سنة 1845م.

- **كارل ياسبيرس (1883م– 1969م):**

فيلسوف ألماني من الفلاسفة الوجوديين المعاصرين، من أهمّ مؤلّفاته الموقف الروحي للعصر في 1931م، ومؤلف آخر بعنوان العقل والوجود وكان في 1932، وقد كانت له كذلك وجهة نظر حول الفلسفة الوجودية حيث يرى بأنّ الفلسفة الوجودية تهتم بالعديد من المشاكل أهمها مشاكل الفرد وتأملاته وهذا ما أكده في قوله: «موت فلسفة الموجود لأنّها تغلق علينا وتجعلنا ندمر ذاتنا حين نجد أنفسنا نسير في ممرات مغلقة وطرق مسدودة لأنّها تهتم بمشاكل تتصل بالتأمل الفردي»[1].

- **جابريل مارسيل (1889م– 1973م):**

هو وجودي مسيحي كاثوليكي، في كثير من المواقف يعتبر الفيلسوف جابريل مارسيل أنه لا يوجد أيّ تناقض بين المسيحية وبين الوجودية، واعتبرها شيء واحد، ويعترف مارسيل بتأثير الذات الإلهية الموجود العلى التي يشاركها في الوجود على نفسه في توجهه نحو وجوده[2].

**اتجاه الوجودية الملحدة:**

يمثّل هذا الاتجاه فلاسفة وجوديون ملحدون لا يعترفون ولا يقرّون بحقيقة الله ويرفضونها تماما بحيث يعتبرون أنّ الله غير موجود، ومن بين ممثلي هذا الاتجاه نجد مارتن هيدغر وجان بول سارتر.

[1]– محمد إبراهيم الفيومي، الوجودية (فلسفة الفهم الإنساني)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1993، ص 93.

[2]– علي عبد المعطي، أعلام الفلسفة الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت، ص 252.

- **مارتن هيدغر (1889م– 1976م):**

فيلسوف ألماني، يعتبر أحد المتميزين في الفلسفة الوجودية، أهمّ مؤلّفاته: ما الميتافيزيقا، وفي عام 1927م ظهر الجزء الأوّل من كتابه الوجود والزمان.

وقد اعتبر هيدجر أن مهمة الفيلسوف هي إيضاح معنى الوجود، حيث يجب على الإنسان أن يسأله أو يطرحه على نفسه ليصبح إنساناً، لأنه من يبحث في الوجود، نعم إنني لست أنا الوجود إلا أنني مع ذلك موجود وأشارك في الوجود[1].

- **جان بول سارتر (1905م– 1980م):**

فيلسوف وأديب فرنسي، ينتسب إلى المذهب الوجودي، كان قد نشر ثلاث أبحاث حاول فيها تطبيق منهج هوسيرل الظاهري.

يرى سارتر أنّ الوجودية تسعى لنشر فلسفة الحرية والالتزام والمسؤولية والكفاح لأجل الجماعة والإنسانية متأثراً بمعاناة فرنسا من الاحتلال النازي، وإدراكه أنّ المصير متعلّق بالحرية، ولا مناص من المقاومة بكل الوسائل.

**الوجودية عند العرب:**

إنّ أوّل ما وصل "الفكر الوجودي" لبلادنا العربية، كان في لبنان «فارتبطت الوجودية بمجلة الآداب منذ أوائل الخمسينيات»[2]، وهي مجلة قام بتأسيسها "سهيل إدريس" في لبنان، فبدأ "الفكر الوجودي" يتغلغل شيئاً فشيئاً في أوساط الكتاب والأدباء والفنانين وذاع صيته في أرجاء قطر البلدان

[1]- ينظر، إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدغر، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006، ص 65.

[2]- شكري محمد عيّاد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، د ط، عالم المعرفة للنشر، الكويت، سبتمبر 1993، ص58.

العربية، حيث جاء معبّراً عن الحزن الرومانسي وعن كل مظاهر التمرّد والاغتراب جرّاء ما عاناه المجتمع من ويلات الحروب والخراب والدّمار الذي طال أرجاء المعمورة.

نجد من بين أشهر الإنتاجات الأدبية التي تندرج ضمن هذا التيار، روايات "نجيب محفووظ" بشكل عام، وروايته "الشحّاذ" بشكل خاص، والتي صدرت سنة 1965، ذلك أنّها رواية تنحو منحى الوجودية، ويستطيع القارئ تلمس ملامح الوجودية والوقوف عليها بمجرد قراءتها وفك خيوط أحداثها، «وتسمية هذه الرواية باسم "الشحاذ" تدلّ على أنّ هذه رواية الطلب والبحث عن الحقيقة بعد أن احتاجت النفس إليها»[1].

وكمثال آخر عن الروايات الوجودية نذكر رواية "حدّث أبو هريرة قال" لـ "محمود المسعدي"، وهي رواية وجودية بامتياز، هي «رواية الإنسان الفرد الرّاحل في المكان طلباً لبرد اليقين، وبحثا عن امتلاء الكيان البشري»[2]، وهذا من سمات الإنسان الوجودي الدائم البحث عن الحقيقة، حيث نجد بطل رواية "المسعدي" يخرج من بلده مهاجرا منطلقا نحو البحث عما يشبع ملذاته وشهواته وشكوكه الوجودية.

**خصائص تيار الوجودية:**

يمكن أن نستنتج باختصار سمات "تيار الوجودية" ونقف على أهم النقاط التي تميزه:

- التشاؤم والنظرة السوداوية للحياة.
- القلق والحيرة، فيعيش الإنسان الوجودي في اضطراب وعذاب دائمين.
- مناشدة اللّذة الحسية والدّعوة إلى التمتّع بها قدر الإمكان.

[1]- جواد أصغري، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، ع3، 2006م، ص 13.

[2]- حاتم المسلمي، في أدبية المكان رواية حدّث أبو هريرة قال لمحمود المسعدي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد الخامس، 2009م، ص 13.

- الوجوديون لا يجتمعون في مذهبهم وتحليلهم على شيء محدّد «فالوجودي ليس لديه تعاليم وجودية لتحقيقها، بل يحقق وجوده الخاص طبقا لاتجاهاته الذاتية (...) ولا توجد أيّة نظم أو حقائق مشتركة يلتقي عندها الوجوديون ليكون لهم منها إيمان بهدف ما، او فكرة ما، أو عمل ما»[1].

- الاهتمام بالنفس فقط، والباقي لا يهم، وبالتالي التضحية بالمجتمع في سبيل النفس الواحدة.

- سيطرة هاجس الموت والتخوّف الشديد منه فالوجودي «غير قادر أن يكون سعيداً بحياته التي يعيشها ولا هو راضٍ عنها ذلك لأنّه في صراع دائم، لا هوادة فيه، مع ذلك المجهول الذي يسمى الموت»[2].

- الشك في الأمور الغيبية والإيمان فقط بما هو محسوس.

- الوعي بالوجود وبالأشياء الموجودة فيه مما يحيل إلى وحدة الوجود والموجود والاتحاد القائم بينهما.

- الدّعوة إلى التنفيس عن الرغبات المكبوتة.

إنّ الإنسان في الفلسفة الوجودية يكشف وجوده قبل أن يكشف الأشياء الأخرى، حيث يمتاز عن بقية الموجودات بحريته التي يمارسها حتى في أدبه، إنّها الشاهد الوحيد على قيمته ووجوده.

[1]- محمد لبيب البوهي، الوجودية والإسلام، د ط، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، يناير 1960، ص 12.

[2]- نادية البنهاوي، بذور العبث في التراجيديا الإغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب للطباعة، مصر، د.ط، 1998، ص83.

# المحاضرة رقم 06: التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة (3)

## – العبثية (اللامعقول)–

ارتبطت "العبثية" بـ"التيار الوجودي" و"العدمية" "Nihilisme" ارتباطا وثيقا، فمن الوجودية انبثق العبث "Absurde" بكلّ ما يحمله من مرجعيات وأسس وخصائص ممهداَ لنظرة جديدة في الفلسفة وبعدها الأدب، وذلك نظراً لأنّ هذا الأخير يستقي الكثير من الاتجاهات والمواضيع ووجهات النظر من الفلسفة؛ باعتبارها أمّ العلوم من جهة، وتقارب الموضوعات من جهة موازية.

### 1– تعريفها:

يمكن اختصار تعريف "العبثية" أو "اللامعقولية" "Absurdité" في الأدب الحديث على أنّها ظاهرة حديثة تدعو إلى «الخروج عن دائرة المعقول والمعروف في الأدب والفنّ إلى مجالات جديدة لا تتقيّد بالحدود المعقولة والموازين المعروفة»[1].

في هذه الحالة يصبح الفنان أو الأديب حرّاً في اختياره وتعامله مع موضوع مادته الأدبية ويطلق العنان لأهوائه ورغباته، وهذا بغضّ النّظر إن كانت تتفق مع العرف أو الدين الذي ينتمي إليه، فليس للفكر العبثي سلطة أو قانون.

ليس هذا فحسب، وإنما تجد "العبثية" منافية للعقل والمنطق، فيقوم الفنان أو الأديب بخلق عالم جديد، يسبح فيه وحيداً، منسلخاً فيه عن عالمه الواقعي، هذا العالم الذي بحروبه وأهواله ومشكلاته هيأ الظروف والبيئة المناسبة للهروب من هذا الواقع الأليم.

[1]– بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط3، 1986م، ص 328.

ومما تجدر الإشارة له أنّ الأديب حينما يتخذ من "العبثية" مساراً لإنتاجاته الأدبية، هو في الحقيقة لا يهدف إلى البحث عن حلول لمشكلات عصره الأمر الذي اعتدنا عليه في إنتاجات الأدباء القدامى-، وإنما هدفه الجوهري الأساسي والوحيد هو محاولة إقناع المتلقي بأن هذه الحياة لا تستحق أن يعيشها الإنسان.

يمكن اختصار كلّ هذا في معادلة بسيطة هي أنّ «الإنسان هو إذن عبد الحاضر، واقع في مصيدة الزمن، نتاج الظروف ولعبة القدر، وحين يريد القدر فإنه يملأ الإنسان بالحماسة والصّحة والأوهام، أمّا حين يستغني عن خدماته فإنه يتركه جافا سئماً»[1]، وهذا هو جوهر التفكير اللامعقول ومبدأه الراسخ.

حتى أنّه قد وصل الأمر بالكثير من الكتّاب والأدباء إلى الدّعوة للانتحار ظنّاً منهم أنّه الوسيلة الوحيدة للتخلّص من عذاب الحياة التي ليس لها معنى في نظرهم.

## 2- العبثية عند الغرب:

لعلّ أدقّ مرحلة ظهرت فيها "العبثية" هي مرحلة الحداثة «فالرواية الوجودية والرواية الجديدة (أو اللارواية) ومسرح اللامعقول كلّها أنواع داخلة تحت مسمّى الحداثة»[2]، وإنّ أوّل ظهور للعبث في الأدب كان على مستوى المسرح، فسمي هذا التيار المسرحي باسم مسرح العبث، «فارتبط هذا التيار باسم الكاتب المسرحي الأيرلندي صامويل بيكيت Samuel Beckett، وخاصة مسرحيته الأولى الشهيرة "في انتظار جودو" والتي جسدت المعنى الحقيقي للعبثية»[3].

---

[1]- كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، تر: أنيس زكي حسن، دار الأدب للنشر، بيروت، ط4، 1978م، ص129.

[2]- شكري محمد عيّاد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1993، ص125.

[3]- ينظر، نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب للطباعة، مصر، د.ط، 1997، ص 125.

ويعدّ "صامويل بيكيت" من «أكثر الكتّاب الشبان الأيرلنديين أهمية»[1]، وذلك للقيمة الفنيّة والجمالية الكبيرة التي تحملها كتاباته ومؤلّفاته التي لاقت شهرة واسعة في أرجاء العالم، «لقد أدرك "بيكيت" أنّ الرؤية العبثية رؤية عدمية تؤدي بالضرورة إلى انتفاء القول والفعل»[2]، فتصبح الحياة هنا دون معنى ودون هدف، حياة يملأها اليأس والقنوط، القلق والحيرة، ويغدو الوجود الإنسان غير مجدٍ.

**العبثية عند العرب:**

وإذا كان "صامويل بيكيت" من أهمّ الرّواد الكبار لهذا النوع من المسرح عند الغرب، فإنّ "توفيق الحكيم" هو رائد هذا المسرح عند العرب، وقد «كان سفر توفيق الحكيم إلى فرنسا في عام 1925 وبقاؤه فيها بضع سنين ذا أثر كبير في فكره وفنّه المسرحي، فقد شاهد روائع المسرح العالمي»[3].

تتجلّى سمات هذا التيّار في أغلبية الإنتاجات الأدبية لـ"توفيق الحكيم"، وخاصّة في مسرحيته "يا طالع الشجرة" والتي تصدّرت قائمة المسرحيات العبثية العربية بامتياز، وشكّلت بوادر هذا التيار في أدبنا العربي، كما أنّها أُعتُبِرت نقطة تحوّل في المسيرة الأدبية العربية.

في مسرحية "يا طالع الشجرة" «نجد أشياء غير معقولة لشجرة تطرح البرتقال والمشمش والتين والرّمان لا وجود لها في الطبيعة، وهي صورة لا تخضع لمنطق يلفّها الغموض والغرابة (...) إنه أراد بهذا الخلط العجيب للشجرة أن ينفذ إلى صميم الأشياء عن طريق حاسة مجهولة تعي ما هو خفيّ في الحياة»[4]، أي أنّ "توفيق الحكيم" قد سار على منهج الرمزية الذهنية في كتاباته ومؤلّفاته تأثرا بالفكر الغربي عامّة والمسرح الغربي خاصة من منطلق عشقه للمسرح منذ الصّغر.

---

[1]- باسكال كازانوفا، الجمهورية العالمية للآداب، تر: أمل الصّبان، المجلس الأعلى للثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002 م، ص 223.

[2]- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، ص 125.

[3]- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1990 م، ص282.

[4]- سامي يوسف أبوزيد، الأدب العربي الحديث (النثر)، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015م، ص313.

بالعودة إلى مسرح "توفيق الحكيم" نجد أنّه قد «حاول في مسرحيته "يا طالع الشجرة" أن يحلّل شخصية الإنسان المتسلّط، الذي تسيطر على عقله فكرة يريد فرضها بكل السّبل، ولو كان في ذلك الضياع»[1]، وهذا هو جوهر الحسّ العبثي؛ أي أنّ ذلك الانسان يعطي لنفسه الحق والحرية في تصوّر ما يريد، ويحاول فرض تلك التصوّرات والأفكار حتى وإن كانت منافية للواقع والحقيقة، مما يخلق في نفسه جوّاً من الاضطراب يدخله متاهة ليس لها بداية ولا نهاية.

وليس "توفيق الحكيم" هو الأديب الوحيد الذي ينتمي إلى الفكر العبثي وإنما ظهر بعده العديد من الكتّاب والأدباء الذين جسّدوا بإبداعهم الأدبي سمات هذا التيار في قوالب فنية إبداعية تتراوح بين المسرح والرواية والقصة وحتى الشعر، وكمثال على ذلك نذكر مسرحية "مسافر اللّيل" لـ"صلاح عبد الصّبور"، ومسرحية "فصد الدّم" لـ"سعد الله ونّوس" ورواية "اللّص والكلاب" لـ"نجيب محفوظ"، وغيرها من الإنتاجات الأدبية التي نتلمس ما بين سطورها ملامح الفكر العبثي أو تمثّلاته.

**خصائص تيار العبثية:**

يمكن حصر خصائص العبثية في النقاط التالية:

- الرمزية في المعاني، فيصبح من الصّعب كشف دلالاتها.
- الغموض والنزوح نحو التعبيرات غير المباشرة.
- اللاتفاهم وعدم الانسجام في هذه الحياة غير المنسجمة.
- الصراع مع الذات ومع الآخر ومع واقع الحياة المرّ.
- قلّة الأحداث وبالتالي تكون الحركة بطيئة.

[1]- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، ص ص 284- 285.

- الشعور بالحزن والاكتئاب.
- تداخل الزمّان والمكان.
- النزعة التشاؤمية وغلبة طابع القلق واليأس والسّخط.
- الحوار غير المنطقي وغير المألوف.
- محاولة لمس أهم القضايا الحياتية، ومواجهة وقائع الحياة.
- لا يهتم بالألوان، كما «لا يهتم بالمظاهر الأخاذة سواء في الطبيعة أو على منصة عرض أثناء التجسيد الدرامي»[1].
- السخرية من واقع الحياة.

بدأت العبثية كتيار أدبي في فرنسا ثم انتقلت إلى مختلف دول العالم خاصة تلك التي عانت من ويلات الحرب، فقد تولّدت قناعة لدى الكثير من الأدباء بأنّ المسلك العقلي قد يدمّر في لحظات قليلة ما بناه الإنسان سنوات طويلة، وجسّد الأدباء اللغة العبث في كتاباتهم من خلال الرموز وما قد تحمله من دلالات تعكس شطحات العقل الإنساني ورؤيته المشوّشة والمضطربة في الكثير من الأحيان، تلك الرّؤية التي تجمع بين القبح والجمال والأسطورة والواقع.

[1]- منير الحافظ، المعيار الجمالي في فن اللامعقول، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2003م، ص 17.

# المحاضرة رقم 07: التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة (4)

## -الرواية الجديدة-

### 1- تعريفها:

الرواية الجديدة حركة أدبية اتجه أصحابها إلى تجديد بنية الشكل الروائي، والتخلي عن المفهوم التقليدي للغة، والشخصية، والحدث، والسّعي إلى إيجاد أشكال جديدة منتمية إلى تيار التمرّد الذي ساد المجتمع الأوروبي عامة، والفرنسي خاصّة بعد الحرب العالمية الثانية، تمرّد ناتج عن فقدان الفرد لقيمته الأساسية ولوعيه الشخصي، حيث تحوّل إلى شيء، أو أداة موجّهة نحو الاستهلاك[1]. لذا كان لزاما رصد الواقع الجديد من خلال ابتكار أشكال جديدة وصيغ فنيّة مختلفة قادرة على تحطيم النموذج القديم، وتؤسس لكتابة جديدة تعبّر عن العصر وما يوجد فيه من قضايا[2].

الرواية الجديدة بحث وليست نظرية، فهي لم تحدّد قانون للرواية في المستقبل، وهي رغبة في الخروج من التجمّد، ولقد اجتمع أعضاؤها على رفض الأشكال البالية، وبالتالي التّجديد المستمر للأشكال[3]، لأنّها الطريقة فريدة من نوعها، تخضع في ذلك لمناخ أدبي جديد يتطلّب مستوى راقٍ من المعرفة الأدبية.

ومن هنا فهي لا تهتم بشيء سوى الإنسان وموقفه من العالم، حيث انتهى الجميع إلى انّها تخلو تماما من الإنسان، وما هذا إلا سوء في القراءة، فالإنسان حاضر دائما، حتى ولو كان في هذه الكتب أشياء كثيرة موصوفة بدقة، ومن الطبيعي أن تكون في روايات هؤلاء الكتّاب كلّ شيء موصوف بدقّة، وهذه الدقة وهذا الوصف هو ما يميّز الرواية الجديدة.

---

[1]- حسن منيعي، قراءة في الرواية، دار سندي للطباعة والنشر، المغرب، ط2، 1996، ص 15.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ينظر آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر، ص ص119- 121.

## 2- الطريق لرواية جديدة:

«بدأ التفكير في الرواية الجديدة خلال الاحتلال الألماني لفرنسا، حيث تأسست دار نشر صغيرة سميت (منتصف الليل) (Minuit)، كانت تنشر كتبا سرية ممنوعة لأنّها مضادة للاحتلال الألماني، يجري توزيعها عن طريق قذفها من الطائرات بواسطة مظلاّت، وفي فترة الحرب الفرنسية ضد الجزائر نشرت الدار مطبوعات ووثائق ومنشورات تمجّد الشعب الجزائري، وعند قيام الحرب العربية الإسرائيلية وقفت هذه الدار إلى جانب القضية الفلسطينية، وترجمت لكتاب فلسطينيين كالشاعرين "محمود درويش" و"سميح القاسم"، وقد كان صاحب الدار يهوديا مضادا لإسرائيل، ومن قلب هذه الدار خرجت حركة الرواية الجديدة في فرنسا، ففي الوقت الذي امتنعت فيه دور النشر عن نشر أعمال "صامويل بيكيت Samuel Becket"*، "كلود سيمون Claude Simon"، "آلان روبغرييه Alain Robbe Grillet"، واظبت هذه الدار على نشرها، وتبنّت ذلك الشكل الذي سمي الرواية الجديدة، رغم ازدراء النقاد والقراء لهذا النوع التحريري الجديد»[1].

تمكّنت الرواية الجديدة أن تثبت وجودها على الساحة الأدبية بوصفها بديلا عن الرواية التقليدية، وطريقة جديدة في التعبير والكتابة، وكانت هناك عوامل عديدة لظهورها، كظهور البرجوازية، والحرب العالمية الثانية، والقنبلة الذرية، والصعود إلى القمر، غزو الفضاء، الثورة الصناعية، والصحافة، والثورة الجزائرية، وكلّ هذه العوامل ساهمت في انطلاق هذا الفنّ الجديد الذي يأخذ انطباعه من العالم الخارجي، والإنسان هو المقياس الذي يعدّ المحور الأساسي في زاوية الرؤية، وموقفه من العالم.

*- صامويل بيكيت (1906- 1989): روائي أيرلندي وكاتب مسرحي حصل على جائزة نوبل عام 1969، من أبرز كتاب المسرح الطبيعي الأوروبي خاصة في فرنسا. للتوسع أكثر ينظر: محمود قاسم، موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، ص 107.

[1]- حوار مع مفجر الرواية: "آلان روب غرييه"، جريدة السياسي الإلكترونية، متاح على الشبكة 2008/02/19 على الساعة: 10:00

## تحوّلات الرواية الجديدة في فرنسا le nouveau roman:

لقد أحدثت الرواية الجديدة في فرنسا ثورة على الرواية التقليدية، ليس على مستوى الموضوعات فحسب، ولا على واقعيتها الفجة، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك وأعمق منه، حيث بات أنّه لا يمكن التحدث عن رؤية جديدة بمفاهيم بالية وعناصر فنية تجاوزها الزمن، وليس في استطاعتها مواكبة روح العصر والتعبير عن انشغالات وهموم الناس، وهاجمت بشدة تلك الأفكار التي سادت خلال الفترة السابقة، والتي رسخت في الوعي الجماعي أن تلك الشخوص التي يصنعها الكاتب (شخوص الورق) تعكس أشخاصا أحياء بفضل ما تميزت به من مواصفات بلغت إلى درجة سبر أغوار الإنسان، كما سخرت (أي الرواية الجديدة) من كرونولوجية القص الروائي، ومن حبكة الأحداث، وبعبارة أخرى هاجمت البنية السردية للرواية التقليدية.

وأهم هذه العناصر الفنية التي عرفت خلخلة في الرواية الجديدة هي:

- **الشخوص الروائية:**

تحول لغة السرد من لغة تسجيلية تقريرية تنقل معرفة الكتاب المباشرة بالواقع بما يقتضيه مبدأ الصدق من أمانة وحرفية وصياغة لبنيتها التركيبية الكلاسيكية المسكوكة في الرواية البلزاكية إلى لغة سرد بيضاء ترصد الواقع في درجته الصفر.

انتقال السرد الذي يزاوله سارد ذو معرفة كلية بمجريات الأحداث المحكية وفق منطق خطي وسببي رتيب تتسلسل فيه الأحداث من بداية ونهاية جاهزتين ليصبو بوليفونيا[1] تتناوب عليه الأصوات

[1]- أخذ مصطلح البوليفونية أو تعدد الأصوات من الموسيقى، فمزج أصوات متعددة داخل النص الروائي الواحد يشبه المزج بين مختلف الألوان في عمل موسيقي. يكسر السرد البوليفوني الجمود في النص السردي ويقدمه عاريا كعمل متخيل مسقطا القناع الواقعي الذي بنيت عليه الرواية الكلاسيكية، ما يجعل العنصر الروائي قائما على تعدد الرؤى والتصوّرات الإيديولوجية المختلفة دون أن يفرضها المؤلف على المتلقي؛ بل يترك له حرية الاختيار كونها مبنية على التنويع في مستويات اللغة والانفتاح الأجناسي التناص والمستنسخات النصية والتهجين والتنضيد والأسبلة والتعددية على مستوى الأحداث والمواقف والفضاءات ما يعني أنّ عناصر البنية الروائية وضعت في مواجهة بعضها البعض الآخر.

المتداخلة وهو ما يفضي إلى تشظي النص إلى متواليات حكائية متنافرة لا يؤدي لبعضها إلى البعض الآخر، الأمر الذي جعل من السرد نشاطا إشكاليا يكرس فنيات اللاتحديد، مثلما هو الحال مع رواية "الريح" لـ"كلود سيمون" التي تتطوّر وفقا لحادثة من الطراز التقليدي ينفيها المؤلف في كل صفحة لأنّ غايته الأساسية بناء روايته من هذا النفي.

تخلّص الزمن من تعاقبيته الكرونولوجية[1] القياسية المعروف في الرواية التقليدية ليتحول إلى سيرورة تزامنية تتحابك فيها الأزمنة: الاستذكار (الماضي)، الاستشراف (المستقبل)، الكتابة (الحاضر)، فقد أصبح راكدا تحدث تحت سطحه تقلّبات وتحللات بطيئة[2]. صار الزمن في الرواية الجديدة منفصلا عن زمنيته، إنه لا يجري ولا ينه شيئا[3]؛ لترفض الرواية الجديدة مفهوم الزمن أو على الأقل ترفض سلطانه محاولة التملص منه بالعبث فيه، والنيل منه، والتشكيك فيه بتقديمه حيث يجب أن يؤخر، وبتأخيره حيث يجب أن يقدم. فلم تعتمد رواية "القطار" لـ"كلود سيمون" على المسار الزمني التسلسلي المعهود لدى القارئ في متابعته المستمرة للكتابات التقليدية فهناك إصرار على تمييع الزمن وتحطيم نسقيته ودعوة إلى هدم مساره التصاعدي والتراجعي لتداخل الأحداث فيها حيث تعتمد على الذاكرة والتاريخ. فلم يعد العصر الزمني الخارجي عنصرا مساعدا في تعاقب الأحداث وتطوّرها بل أصبح عاملاً أساسياً في خلخلة الأحداث وتهميشها.

وإذا كان المكان في الرواية التقليدية إطارا تحصل فيه الأحداث ما يجعل الكاتب يرسم معالمه رسما واضحا أو رسما معماريا، يجعل القارئ يحس بحقيقة الحيز وواقعيته وتاريخه[4]، برسم المكان العام أو المركزي ووصفه وتحديد معالمه، رسم الأماكن الثانوية أو الجزئية التي تطرأ عليه تنقلات الشخصية وهو الأمر الذي رفضه أصحاب الرواية الجديدة فالمبالغة في وصف الأماكن توهم القارئ بالأمانة الجغرافية

[1]- الكرونولوجيا (Chronology) تأريخ الحوادث وفقا لتسلسل وقوعها وتقسيم الزمن إلى فترات وتحديد التواريخ الدقيقة للأحداث.

[2]- ناتالي ساروت وآخرون، الرواية الجديدة والواقع، تر: رشيد بنحدو، وزارة الثقافة، قطر، ص 08.

[3]- آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر، ط1، ص 137.

[4]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 131.

دون الصدق في ذلك؛ ما يجعل تلك الأماكن لا جغرافية ولا خيالية. نجد في رواية "درجات" "Degrés" لـ"ميشال بوتور" ضياع المكان حيث تضيع الشخصية فيه بسبب تعدد الأماكن ما يشعره بالتيه فيفقد المكان الثبات والثقة المعطاة للشخصية[1].

قام أصحاب الرواية الجديد بتجريد الشخصية من آدميتها ليكون ما يوحدها هو أنها مجرد أشياء، وما يفرق بينها هو تسمية كل واحدة منها بمجرد حرف أبجدي أصم وأبكم[2]، فلم يعد الروائي الجديد يهتم بالبورتريه الذي يقدم كل ما يميز الشخصية من ملامح، وطبع نفسي، أو الجوانب الفيزيائية الشخصية بغية إعطائها صورة كاملة؛ إذ أنه لا يقدم الكثير منها وإن فعل لا يركّز إلا على بعض التفاصيل غير الأساسية في عرضها على القارئ[3].

لا تخلق الرواية الجديدة الشخصيات النموذجية لتأخذ كلّ الوسائل شرعيتها سواء عن طريق تثبيتها، أو إلغاء حضورها، أو تقليص دورها...؛ ففي رواية "العام الماضي في مارينباد" " L'année dernière à Marinenbad" لـ "آلان روب غرييه" لا نعرف ملامح البطل أو البطلة، وفي رواية "مارتورو" "Martereau" لـ "ناتالي ساروت" تفتتت شخصية البطل بالتدريج وفي الأخير لم يبق من شخصية البطل سوى بعض الاحتمالات فأصبحت بلا معنى، بلا روح، بلا انتماء، بلا أبعاد أو ملامح، وعادة ما تذكر بقية الشخصيات باستعمال الضمائر "هو"، "هي"، "هم"، "هن"، كما يكتفي "آلان روب غرييه" في العديد من نصوصه إعطاء الشخصية الاسم لوحده دون الإشارة إلى مواصفات أخرى مثل: "ماتياس" في رواية "الرائي"، و"فرانك" في رواية "الغيرة"، و"والاس" في رواية "مماحي"، واحيانا يشير إليها من خلال ذكر مهنتها أو جنسها فقط مثل: المرأة، الرجل، الطفل، العسكري.

---

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 247.

[2]- ناتالي ساروت وآخرون، الرواية الجديدة والواقع، ص 08.

[3]- محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار الروافد الثقافة، بيروت، لبنان، 2013، ص 212.

**أعلام الرواية الجديدة الفرنسية:**

- **ناتالي ساروت Nathalie Sarraute**:

روائية فرنسية، ولدت في أفانونو في روسيا سنة 1902، ثم انتقلت إلى فرنسا واستقرّت بها، وهناك بدأ اهتمامها بالكتابة، لفتت أنظار الكاتب المعروف جون بول سارتر فكتب يشيد بها واعتبر ذلك اكتشاف حقيقي لموهبة حقيقية[1]. ومن بين رواياتها انتحاءات ضوئية Tropismes 1957، ووصف لرجل مجهول Portrait d'un inconnu 1947، مارترو Martereau 1953.

ساهمت ناتالي ساروت في تطوير جماليات الرواية الجديدة إبداعا وتنظيرا، وأسقطت العمل الروائي على مجال الأشياء الأكثر ابتذالا للحياة اليومية.

- **كلود سيمون Claude Simon**:

ولد سيمون سنة 1913، اسمه الحقيقي ايوجين هنري، مولود بمدينة تاناريف مدغشقر (Tana Rive)، حيث اهتمّ بالرسم والأدب، روائي فرنسي من مدرسة الرواية الجديدة، فاز بجائزة نوبل لآداب سنة 1985. له رواية المخادع le tricheur 1945، والحبل المتيبس Raide la corde 1947، جوليفار Gulliver 1953.

- **روبير بانجيه Robert Pinget**:

رغم كونه فرنسيّ الجنسية، إلا أنّه ولد في جنيف- سويسرا سنة 1919، كان يكتب النصوص الساخرة في بداية الأمر مثل ماهو أو المواد (Mahu ou le matériau) 1952، والثعلب والبوصلة (Le renard et la boussole) 1953، ومجموعة أخرى من الروايات منها: غزال القرصان Graal flibuste 1956، باغا Baga 1958، الوالد le fiston 1959.

[1]- مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، عمان، ص 67.

- **آلان روب غرييه Alain Robbe Grillet**:

كاتب فرنسي، أديب، مخرج سينمائي، وضع الأساس للروائيين المحدثين، رائد الرواية الجديدة والمنقلب عليها كما يطلقون عليه، ولد في 18 أغسطس 1922 في بريست غرب فرنسا. من بين رواياته المماحي Les gommes 1953، والمتلصص Le voyeur 1955، ورواية الغيرة Jalousie 1957، وفي المتاهة Dans le labyrinthe 1959.

- **ميشال بوتور Michel Butor**:

ولد بوتور سنة 1926 في شمال فرنسا، روائي فرنسي يكتب الرواية الجديدة. من بين روايات ميشال بوتور: ممر ميلانو Passage de Milan 1954، استعمال الزمن l'emploi du temps 1956، التّعديل Modification 1957، درجات Degrés 1962.

إنّ ما تقدمه الرواية الجديدة للقارئ هو طريقة للحياة في عالم اليوم المتشابك، ودفعه إلى المشاركة في خلق عالم جديد، من خلال حثه على الوثوق بمقدرات الأدب بعامة والرواية بخاصة في التغيير لأجل بلوغ هاته الغاية، ما يجعل الرواية الجديدة بعيدة كلّ البعد عن كونها نظرية أو موضة سوف تنقضي في فترة زمنية ما، لكنها مرحلة مميزة ومختلفة من مراحل تطور عالم الرواية من خلال الإطلال على عالم بآفاق مختلفة؛ من عالم مطمئن إلى عالم غير مستقر؛ الانتقال دفعة واحدة من الحياة الرتيبة الثابتة إلى المغامرة.

# المحاضرة رقم 08: الأدب المعاصر في أمريكا اللاتينية.

جمعت البلدان الواقعة جنوب بحر الريو مجموعة عوامل مشتركة، كاللغة اللاتينية والدين المسيحي والأصل الهندي، والتنوّع البشري والاستقلال التام عن أمريكا الشمالية؛ اجتماعيا وثقافيا وسياسيا، وهذه هي العوامل التي وجدت هذه الشعوب تحت كيان واحد، وطبعت بصماتها على آدابها، التي كتبت بلغات مستعمريها، وكان المجتمع والهيمنة الأوروبية ووحدة المصير أهم موضوعاتها.

**تعريف آداب أمريكا اللاتينيّة:**

يطلق مصطلح "آداب أمريكا اللاتينيّة" على الأعمال الأدبية للكتاب والشعراء من مجموعة بلدان الجزء الجنوبي من قارة أمريكا وهو ما يسمى بأمريكا اللاتينية، بداية من المكسيك حتى جنوب القارة. وتلك البلدان هي: لأوروغواي، التشيلي، الباراغواي، الأرجنتين، بوليفيا، كولومبيا، فنزويلا، بانما، البيرو، كوستاريكا، نيكاراغوا، الهندوراس، السلفادور، غواتيمالا، المكسيك، كوبا، الدومينيكان، بورتوريكو، وهي دولة ناطقة بالإسبانية، وكذلك البرازيل الناطقة بالبرتغالية.

لعلّ صيغة الجمع التي تظهر في المصطلح تعبّر عن وجود تنويعات واختلافات قطرية وتجارب متعددة في تلك الآداب، لكن إدراج تلك التجارب الأدبية تحت مصطلح واحد يعبّر، في الوقت نفسه، عن وجود سمات عديدة غالبة ومشتركة بين تلك التجارب، وهو ما يرجع إلى التشابه في التجربة التاريخية والاجتماعية والسياسية... أي التجربة الحضارية المشتركة بين شعوب ذلك الجزء من القارة، منذ ما قبل الاحتلال الأوروبي في سنة 1492، أي منذ الحضارات القديمة، حضارات الهنود الحمر، إلى غاية فترة الاحتلال الذي استمر ما يفوق ثلاثة قرون ونصف، إلى غاية التجربة السياسية المعاصرة والتي تتشابه فيها تلك الأقطار إلى حدّ كبير[1].

[1]- ماركيز وآخرون، قصص من أمريكا اللاتينية، تر: ع. وصهيوني، م. ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1999، ص 6.

**التجربة الشعرية المعاصرة:**

التجربة الشعرية في أمريكا اللاتينية كانت منذ البداية مرتبطة بالثقافة الدينية الكاثوليكية من جهة والثقافة الشعبية من جهة أخرى، وحاولت أن تستثمر اللهجات المحلية لتقديم نصوص تجمع بين الخصوصيات المحلية للشعر الشعبي والقيمة الأدبية للشعر الفصيح، لكنها لم توفق. ومع ذلك فتحت باب البحث عن البعد المحلي في الأدب.

من أقدم القصائد اللاتينية الملحمية "لا أروكانا" للشاعر التشيلي ألونسو ثينونيخا وقد كتبها بين 1569 و1589، ويقول فيها:

*«هل تشتعل الحروب دائما ويكون العنف*

*والفتنة والدم والنار، والعداوة*

*والكراهية والأحقاد والغضب الشديد*

*والجنون والانتقام*

*والموت والدمار والوحشية،*

*التي لا يتحملها المريخ نفسه*

*وهو الذي يمتلك قوة أعظم من قوتي؟»* (لا أروكانا، المقطع 30 من القسم الثاني)

ومع ذلك لم تكن هذه الروح هي السائدة خلال قرون الاستعمار، بل كانت القصيدة في أمريكا اللاتينية إما مشبعة بالفكر الديني أو غارقة في التنميق اللفظي ووصف الأميرات والغواني في القصور وما يملكن من جواهر ومظاهر الترف.

مع نهاية القرن 18 وبداية القرن 19 بدأ الشعراء يكتبون عن تجاربهم الجياشة الشخصية ومن خلالها يعبّرون عن مجتمعاتهم وعن القيم السائدة والقيم الجديدة.

من أهمّ النصوص التي تمثل هذه المرحلة قصيدة للشاعر خوصي خواكين دي أوليدو[1] José Juaquin De Olmedo (1780- 1847) من الإكوادور، عنوانها "أنشودة البوليفار" كتبها عام 1828، يمجّد فيها بطولة وروح القائد الثوري سيمون بوليفار. وتعتبر هذه القصيدة نصا مؤسسا لأدب الاستقلال في أمريكا اللاتينية[2]. يقول أليدو في هذه القصيدة:

*«إن قوتكم تكمن في الاتحاد. الاتحاد أيّها الشعوب !*

*كي نصير أحرارا ولا يهزمنا أحد أبدا*

*هذا الاتحاد، هذه العلاقة المتينة*

*لعلّها سلسلة جبال الأنديز العملاقة*

*التي تمتد كرباط قوي من البحر إلى البحر».*

لكن الشعر المعاصر في أمريكا اللاتينية له أسماء كبيرة بحجم القارة، مثل اوكتافيو بات وبابلو نيرودا، فيكتب الأوّل من موقع المثقف الهادئ والقوي بعمقه الفلسفي وقدراته الإبداعية المتميزة، ويكتب الثاني بروحه الثائرة والعاشقة، فتختلط عنده لغة عاطفة الحب والرغبة القوية في التحرر، فتجعل من قصائده الغزلية صرخات ثائرة في وجه الدكتاتورية وكل أنواع القمع والاستبداد. من القصائد التي تجمع بين عاطفة الحب والنقد الاجتماعي قصيدة "الفقر" من ديوان "أشعار القبطان" ترجمة ماهر البطوطي[3].

---

[1]- شاعر وحقوقي وسياسي ترأس دولة الإكوادور خلال سنة 1845.

[2]- Emmanuelle Sinardet-Seewald, La victoria de Junin, Canto a Bolivar (1825), La représentation d'une américanité en marche, in America, cahiers de CRICCAL, n°41, 2012, pp. 197- 205.

[3]http://www.adab.com/world/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=82793&r=&rc=37

*«إذن، أنت لا تريدين*

*يصيبك الفقر بالذعر*

*لا تريدين أن تذهبي إلى السوق*

*بحذاء ممزوق*

*وتعودين في نفس ردائك القديم*

*يا حبي:*

*إنّنا لا نحب البؤس*

*كما يريد لنا الأغنياء*

*إنّنا سنخلعه*

*كما نخلع ضرسا مسوسا*

*ينخر حتى الآن في قلب الأسنان».*

**ميزات الشعر المعاصر في أمريكا اللاتينية:**

جمعت شعراء أمريكا اللاتينية على اختلاف أصولهم وبلدانهم خصائص مشتركة، تجعلهم يتفردون عن أيّ مبدع لاتيني، يمكن تلخيصها فيما يلي:

- **تمجيد الخيال الحر**: وظهرت واضحة في أشعار بورخيس وغيره من الشعراء: «تمييزا معينا عند بعض مشاهير شعراء هذه القارة من مثل خلق كون من الخيالات الثقافية والحساسية الشعرية الحادة»[1].

- **البساطة في الأسلوب والعمق في الفكرة**: حيث لم تكلف الأشعار التراكيب الصعبة والألفاظ الغريبة، بل كان الأسلوب السهل طريقة للوصول إلى أكبر فئة من الجماهير، وبورخيس مثال على ذلك كما هو نيرودا.

- **الشعر الحر والنزعة النثرية**: وتبنى الشعراء المجددون أسلوب الشعر الحر وهذا ما يلاحظ في أشعار مارودي أندرادي، ومانويل باندير‌ا، حيث عملا على توظيف الأسلوب النثري المتحرر من القافية والمبتكر في الشكل.

- **البحث عن ما هو هندي**: والتركيز على المحلي والشعبي من الموضوعات، وهذا ما أنتج المسمى "النزعة الأهلية"[2]، أي المحلية والرجوع إلى الأصل الهندي، مثلما نجده في أشعار بورخيس وبابلو نيرودا، بالإضافة إلى الاحتفاء بالأصل الهندي.

- **الريف والعوالم الطبيعية**: فهو شعر يرسم طبيعة أمريكا اللاتينية الخلابة والوحشية: «أضفى هؤلاء قيمة شعرية على الإيقاعات الزنجية وعلى ظرف الريف وعلى سر العوالم الهندية»[3]. فأشعار بابلو نيرودا تغص بمشاهد الطبيعة المتوحشة؛ من الغيوم المتطايرة إلى الريح العاصفة فالمرتفعات الشاهقة والغابات والأنهار، والأمواج الغاضبة.

---

[1]- حمود محمد، أدب أمريكا اللاتينية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2008، ص 38.

[2]- حمود محمد، أدب أمريكا اللاتينية، ص 37.

[3]- المرجع نفسه، ص 37.

- **الموضوعات الاجتماعية**: التي شغلت بال مجمل الشعراء، وانتشرت هذه الموضوعات عند أصحاب النزعة الأهلية خصوصا بابلو نيرودا، في قصيدة "إقامة على الأرض" و"النشيد الشامل"، وتناول الشعر عديد القضايا الاجتماعية المؤرقة للمبدع من ذلك القضاة غير العادلين.

- **النضال في سبيل الحرية والاشتراكية**: وقف أغلب الشعراء في أمريكا اللاتينية ضد الحركات المستبدة: كالفاشية التي وقف بابلو نيرودا في مواجهتها بأشعاره، كما حظيت الثورة الكوبية بدعم الشعر الأمريكي اللاتيني، حيث قدموها بأساليب النشيد وهالات التمجيد وأحيانا الهجاء.

- **انتشار تيارات السريالية والرمزية في الشعر اللاتيني**: كما هي عند الشاعرة التشيلية "غبريلا ميسترال"، و"أوكتافيو باث" الذي استخدم لغة مكثفة في أشعاره بما في ذلك قصيدة "حجر الشمس"، وسيزار فليخو من البيرو كذلك.

**المسرح المعاصر في آداب أمريكا اللاتينية:**

عرف المسرح الحديث في بلاد أمريكا اللاتينية بداية من العقد الثاني من القرن العشرين، مع حركة "مسرح العادات والتقاليد"، في الأرجنتين والأوروغواي. وعرف المسرح التيارات الحديثة النفسية منها والتجريبية مع بعض المؤلفين «الأرجنتيان كونراد ونااليه روكلسلو 1898 وصامويل آيشلياوم 1894، والأروجوايي فيشتي مارتينيت كوتينو 1887 والتشيلي أرماندوموك»[1]، ومن مظاهر تطور هذا المسرح؛ انتقاله إلى نقد المشكلات القومية وتفسيرها، كما جاء في المواسم المسرحية المسماة "مسرح يوليسيز" 1928، ومسرح "توجه" 1932، وقد اختلف عن المسرح الأوروبي في طريقة تناول مشكلات الواقع، فالفنان يعيش حضارة مختلفة.

[1]- حمود محمد، أدب أمريكا اللاتينية، ص 34.

جاءت فترة ما بعد الحربين الكونيتين، كعلامة فارقة في تاريخ المسرح الأمريكي اللاتيني، حيث انتقل من نقد المشكلات الاجتماعية إلى الإنسان المعاصر، ووحدته، وافتقاده الأمان واضطرابه، والنزعات التي تشكل مسؤولية اتجاه العنف والظلم[1]، وتجاوز الكاتب بهذا التوجه الأساليب التقليدية والكلاسيكية في نصوص المسرح، إلى أساليب أكثر ذاتية وشعرية، كما تخلص من طرق تقديم الواقع الرومانسية والواقعية، إلى الطليعية والتجريبية الجديدة. وهكذا كان المسرح في بلدان القارة الأمريكية الجنوبية متواكبا مع الحركات المسرحية المضادة، لكن دون تقليد ولا طمس للهوية الهندية الأمريكية المختلفة عن الأوروبية.

**السمات المشتركة لآداب أمريكا اللاتينية:**

إنّ الاختلافات بين أدباء أمريكا اللاتينية تكاد تقتصر على مستوى السير الذاتية ويوميات كل بلد عندما نهتم بالتفاصيل الهامشية. أما بالنسبة لأسلوب الكتابة والأداء اللغوي والمواقف السياسية والنقد الاجتماعي والإبداع الفني فمن الواضح أنّ السمات المشتركة بينها كثيرة جداً، وهو ما يبرر جمع النقاد والدارسين لأعمال هؤلاء الأدباء في فئة "أدب أمريكا اللاتينية"، تتمثل تلك السمات كما رأينا في الخصائص التالية:

- التشابه في مراحل تطور آداب مختلف أقطار تلك المنطقة. فقد مرّت كلّها بتجربة كتابة المستعمرين الوافدين الجدد، ثم كتابة مواليد القارة من أبناء وأحفاد المستعمرين، وكتاب الطبقة البرجوازية المندمجة في ثقافة الاستعمار. ومرت تلك الكتابة في كل دول أمريكا اللاتينية بمرحلة كلاسيكية باروكية ثم مرحلة رومانسية وانتهت إلى التجربة الأدبية الواقعية الممهدة للواقعية السحرية.

[1]- حمود محمد، أدب أمريكا اللاتينية، ص 35.

- النقد الاجتماعي: تتميز أغلب أعمال كتاب أمريكا اللاتينية المعاصرين بنقد اجتماعي وسياسي حاد كثيراً ما أدى إلى نفي الكتاب ومنع إصداراتهم.

- اللغة البسيطة وروح الطرافة والنكتة المستقاة من الحياة البسيطة في الهوامش الشعبية والريفية البائسة لأغلبية سكان ذلك الجزء من القارة.

- استثمار الموروث الشعبي والأساطير الخيالية في بنية الحبكات وتصور الأحداث والأماكن.

- الجمع بين الطرح الواقعي النقدي والمشاهد السحرية والعجائبية في العمل الواحد، ومنه جاءت تسمية "الواقعية السحرية"، بحيث نجد الروايات في كثير من الأحيان تسرد أحداثا وتقدم شخصيات مطابقة للواقع لكنها تضعها في مشاهد ومواقف خرافية وأسطورية وسوريالية.

- تتشابه تجارب أبناء أمريكا اللاتينية الجدد أيضا في محاولة التحرر من "النمطية" والبحث عن أساليب جديدة ومواضيع أكثر راهنية تعبر عن مجتمعهم الجديد، مثل انتشار المخدرات في أوساط الشباب والحركة النسوية والنقد السياسي والكتابة للسينما والدراما التلفزيونية باعتبارها من وسائل التعبير الفني الأكثر انتشاراً وجماهيرية.

رغم الاختلاف بين كل أدب من آداب أمريكا اللاتينية تبقى بينها نقاط تلاق، اشتراكها في المراجل التاريخية فالمصير المشترك لهذه الدول وحّد الآداب على مدى التاريخ، ثم الهوية المشتركة التي تشكلت منذ قدوم المستعمر وازدادت وضوحا بعد الاستقلال، يجمع أغلب أدباء أمريكا اللاتينية بين الإبداع والالتزام الثوري – الاشتراكي خاصة– والسياسي، فهم مؤمنون بوظائفية الأدب في خدمة الأمة، وآداب أمريكا اللاتينية مواكبة للحركات الفنية العالمية، وقد فرض الروائيون والشعراء[1] أنفسهم واستطاع البعض منهم التفوّق على الآداب الأوروبية، رغم تأثرهم بها.

[1]– وكان نصيبهم ولا يزال وافرا في الجوائز الأدبية كمثل حصولهم على جائزة نوبل: غبريلا مسترال عام 1945، وسيغل أستراوس 1967، بابلو نيرودا 1971، غابريل غارسيا ماركيز 1982، أكتافيو بات 1990.

# المحاضرة رقم 09: الأدب الإفريقي المعاصر

إنّ المتتبع لجذور الأدب الإفريقي يجد أنّه يمتدّ إلى أقدم العصور، ويمزج بين مختلف الثقافات، ذلك انّه نوع أدبي مهجن، أسهمت في تشكيله العديد من العوامل والمؤثّرات، وهو كغيره من الآداب الأخرى مرّ بالعديد من المراحل قبل أن يستقرّ على صورته النهائية.

## 1. مفهوم الأدب الإفريقي:

الأدب الإفريقي هو الأدب الّذي ينتمي إلى قارة إفريقيا، باعتبار أنّ لكل قارة الأدب الخاصّ بها شأنه شأن الأدب الأوروبي، والأدب الأمريكي، والأدب الآسيوي، ومن هنا يمكن القول أنّ الأدب الإفريقي هو «الأدب الّذي يصوّر واقعا إفريقيا بجميع أبعاده، وهذه الأبعاد لا تضم ألوان النزاع مع القوى صاحبة السيطرة السابقة على القارة وحسب، وإنما تضم أيضا النزاعات داخل القارة الإفريقية»[1]. وعند الحديث عن الأدب الإفريقي تجدر الإشارة إلى أنّ القارة الإفريقية تضمّ العديد من الثقافات، وتشمل بيئات متعدّدة لذلك لا ينبغي أن نطلق عليه اسم الأدب الإفريقي، ذلك أنّ الخصوصيات الفنيّة للأعمال الأدبية المتعدّدة هي الّتي يتم الاستناد إليها في تحديد فنية الأعمال الإبداعية ودونية غيرها، ومن هنا «يمكن أن ننظر إلى الأدب الإفريقي في كليته كأدب قارة، أو في جزئيته كأدب إقليم معيّن أو منطقة معيّنة في القارة. أما أن نسحب الجزء على الكل فهذا ما لا يقبله العقل والواقع»[2]. كما تجدر الإشارة إلى أنّ العامل السياسي كان له الدور الكبير في منح الريادة الإبداعية لعمل أدبي على حساب عمل آخر.

[1]- علي شلش، الأدب الإفريقي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1993، ص 15.
[2]- المرجع نفسه، ص 16.

## 2. خصوصياته الفنيّة:

لطالما نُظر إلى أدب جنوب إفريقيا على أنّه يفتقر للبنية الفنية، ولا يتسم بالتّماسك الفني والأسلوبي، كما نُظر إلى سكان هذه المنطقة نظرة دونية، فالزّنجي يفتقر لأبسط مقوّمات الحضارة، وخضع إلى العبودية، ورُسمت حوله مجموعة من الأفكار الجاهزة الّتي كان يسير وفقها، ولم يتمكن من التخلّص منها.

لقد تضافرت العديد من العوامل والمؤثّرات في تشكيل هذا النّوع من الأدب، حيث «جاء أدب إفريقيا المكتوب من منطقة "التشابك" بين ثلاث ثقافات هي: الإفريقية والعربية الإسلامية والغربية. أمّا الأدب الذي جاء من المنطقة الّتي استبكت فيها الثقافتان الإفريقية والإسلامية فسأسميه الأدب الأفروعربي، وأما الأدب الذي جاء من المنطقة التي اشتبكت فيها الثقافتان الإفريقية والغربية فسأسميه الأدب الإفريقي المستحدث»[1]. وعليه فغنّ الأدب الإفريقي نوع أدبي مهجن أسهمت في تشكيله العديد من الثقافات العربية والغربية منها، هذا ما جعله نوعا أدبيا مستحدثا، ذلك انّه يمزج بين الخصوصيات الفنيّة لحضارات مختلفة، وامتزاجه مع الحضارة الغربية جعله يُدرج ضمن المفهوم المعروف للأدب، وقد أسهم في التّعبير عن قضايا المجتمع.

ومن مميّزات هذا النّوع من الأدب نجد: «الوضوح الذي يصل إلى حد الشفافية في الأسلوب، وبخاصة فيما يكتب باللغة الإنجليزية والبرتغالية، حتى ليبدو الأدب مباشرا بعيدا عن الالتواء والحذلقة والادعاء. التلقائية في التعبير، حتى ليبدو الأدب ساذجا ببعض الشيء كما في أعمال توتولا بصفة خاصة. وقد أدت هذه التلقائية إلى اختفاء العقلانية والسفسطة اللتين تتخمان الأدب الأوربي. تتبع الرؤى والآراء والأساليب. تغليب الذات على الموضوع، حتى لتبدو معظم آثار هذا الأدب تجارب

[1] –Voir, Jahn, Janheinz, Neo-African Literature, New York, Grove Press, 1969, p 22.

ذاتية للكاتب»[1]. يكشف هذا القول عن أهمّ مميّزات الأدب الإفريقي الّتي ينفرد بها عن غيره من الآداب الأخرى.

### أ. الشعر:

للشعر – بوجه عام– سبق في آداب الأمم. وهكذا الحال في أفريقيا، حيث نجد فنون الشعر أقدم من فنون النثر. بل نجد للشعر مكانة بارزة في الآداب المكتوبة وغير المكتوبة على السواء.

غير أنّنا نستطيع أن نميّز بين أربعة أنماط من الشعر، وهي بترتيب ظهورها:

1) لنمط الفلكلوري، غير المعروف المؤلّف، الذي يتداول عن طريق الشفاه بلغة محلية غير مدوّنة.

2) النمط الشعبي، المعروف المؤلّف الذي يتداول عن طريق الشفاه أو التدوين، منسوبا لمؤلفه، بلغة محلية أيضا، مدوّنة أو غير مدوّنة.

3) النمط المدوّن بلغة إفريقية مدوّنة منسوبا لمؤلّفه.

4) النمط المدوّن بلغة أوربية: البرتغالية والإنجليزية والفرنسية، وهي أبرز اللغات الأوربية التي ظهر بها كثير من أدب القارة.

أما النمط الفلكلوري فهو من العراقة والغزارة بحيث لا يستطيع الباحث أن يحدّد بدايته أو كميته. وسيشمل الكثير من الأنواع. وتختلف كل جماعة أو قبيلة عن الأخرى في حجم هذه الأنواع. فعند اليوروبا – في جنوب غرب نيجيريا– على سبيل المثال نجد المدائح التي تشمل الآلهة والبشر والحيوان والنبات، كما نجد شعر الأنساب، وأغاني الصيد، وشعر الحفلات التنكرية، وشعر الرقى

[1]– علي شلش، الأدب الإفريقي، ص 225.

والتعاويذ، وشعر السحر المستخدم في إلحاق الخير أو الأذى. ولكلّ نوع من هذه الأنواع قواعده وشروطه وأوزانه.

وأما النمط الشعبي الذي يمارسه شعراء معرفون للجماعة فمن الصّعب أيضا تحديد بدايته أو كميته، ولكن من السهل العثور على الشعراء بين القبائل والجماعات. فللشاعر وظيفة اجتماعية داخل قبيلته أو جماعته، أو في بلاط رئيس القبيلة أو ملك الجماعة. وفي كلتا الحالتين يعبر عن قيم الجماعة وثقافتها. بل هو أيضا يرفّه عن الجماعة ويعلمها – في آن واحد– حين تكون مهمته رواية سيرة أو ملحمة. وعندئذ يتحول إلى التشخيص والتمثيل في أثناء الرواية، حتى يوصل رسالتها إلى جمهوره.

لقد كان الشاعر الشعبي نفسه شيئا آخر على الصعيد العام، شيئا أشبه بالصحافي والمؤرّخ والمغني للجماعة في آن واحد. بل أصبح في عهد السيطرة الاستعمارية مناضلا وطنيا، يستخدم شعره في تذكية نار النضال، ويقوّي به عزائم المناضلين. وأقرب مثال على ذلك ما حدث في الصومال خلال الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول من القرن العشرين. فقد استعرت نار الحركة الوطنية هناك، ونزل كثيرون من الشعراء الشعبيون إلى ميدانها.

وأبرز هؤلاء الشعراء محمد عبد الله حسن (1864–1920م) الزعيم الديني ومؤسس الحركة القومية الصومالية الحديثة. فقد كان شعره من أقوى عوامل الشعور الوطني، وظلّ كذلك على الشفاه حتى نال الصومال استقلاله عام 1960م.

ثمة دور آخر للشاعر الشعبي الإفريقي، هو إبداع السير والملاحم البطولية. وهذا ما نراه – على سبيل المثال– في السواحلية، ولغة الإيجوIJAW في نيجيريا، ولغة الزولو في أقصى الجنوب. «ويعدّ الشعر الملحمي أبرز تراث اللغة السواحلية. وقد تأثر في موضوعاته وأشكاله بالعربية والفارسية والأردية التي دخلت إلى الساحل الشرقي الإفريقي منذ القرن الثاني عشر. وبعضه ترجمة للقصائد والمطولات العربية، ولا سيما في السيرة النبوية والمغازي الإسلامية. ويؤلّف في مقطوعات رباعية،

ويتكوّن كل بيت من ثمانية مقاطع. وأهم ملاحمه وأطولها الملحمة المحمدية،وهي تسجيل منظوم للسيرة النبوية، يبلغ عدد مقطوعاتها 6280 مقطوعة، أي 25120 بيتا. وبذلك تعدّ أطول ملحمة في أفريقيا»[1]

وهكذا الحال في لغة أخرى مثل الإيجوية في غرب نيجيريا. ومن أطول ملاحمها وأهمها ملحمة أو سيرة "أوزيدي" التي تدور عن بطل شعبي بهذا الاسم، قاوم الطغيان في قومه حتى مات وهو يقاتله، فخلفه ابنه — الذي حمل اسمه– ثم أخذ بثأره، وأعاد الحق إلى نصابه.

ومن أشهر ملاحمهم ملحمة "تشاكا"، وهو ملك وبطل قومي، وحّد قومه، وجعلهم أمة قوية في الثلث الأول من القرن التاسع عشر، وجمع في داخله الكثير من عناصر الشذوذ والسادية. ومع ذلك استلهم سيرته عدد من الأدباء خلال هذا القرن، في الجنوب والغرب، ومن بينهم الشاعر السنجالي ليوبولد سنجور الذي كتب عنه قصيداً دراماياً متعدد الأصوات.[2]

وأما النمط المدوّن بلغة إفريقية فهو محدود، لأن عدد اللغات ذات الأبجدية المدوّنة قليل بالقياس إلى مجموعة اللغات الإفريقية السابق. وأقدم ما وصلنا من هذا الشعر تضمه اللغة الأمهرية في إثيوبيا، ويرجع إلى القرن الرابع عشر. ويليه ما تضمه لغة الهوسا في شمال نيجيريا وغربها، ويرجع إلى القرن السابع عشر. ثم يليه ما تضمه اللغة السواحلية في شرق أفريقيا (كينيا وتنزانيا) ويرجع إلى القرن الثامن عشر. وأخيرا يأتي الشعر الذي تضمه لغات اليوروبا (جنوب غرب نيجيريا) والصومالية (الصومال) والزولو والزوسا والسوتو (جنوب أفريقي، ويرجع إلى القرن التاسع عشر.

بدأ الشعر في هذه اللغات بالأغاني والأهازيج، ثم تطرق إلى الأغراض الدينية والتعليمية. وقد سبق الشعر المكتوب باللغات الأوربية.

[1]– ينظر، علي شلش، الأدب الإفريقي، ص 38.
[2]– ينظر، المرجع نفسه، ص 39.

ومع ذلك لم يلق هذا الشعر أي تشجيع من السلطات الاستعمارية، وظل تداوله عن طريق المخطوطات، باستثناء شعر اليوروبا وشعر الزولو والزوسا والسوتو الذي وجد بعضه طريقه إلى المطبعة في النصف الأخير من القرن الماضي. وظل هذا الشعر حبيس المخطوطات، أو الطبعات المحدودة، حتى نال أصحابه استقلالهم ابتداء من أوائل الستينيات وبعدها بدأ الاهتمام والشعبي به. كما بدأ العمل في جمع ما لم يجمع منه، وتحقيقه وطبعه. ولكن هذه مهمة صعبة، سوف تستغرق زمنا طويلاً على أي حال، وإن كانت حافزاً مهما للاستمرار في الكتابة باللغات الأفريقية[1].

وإذا كان الشعر في الأمهرية والسواحلية، والهوسوية، نشأ نشأة دينية بوجه عام فهكذا كانت نشأته أيضا في لغات اليوروبا والزوسا والزولو والسوتو، وغيرها من اللغات المكتوبة. فقد سيطر عليه الفرار من الواقع، واليأس، والتحليق في الخيال، مع شيء من الاحتجاج على ما يسود هذا الواقع من بؤس واضطهاد، دون ابتعاد عن النغمة الدينية التي رافقت مولده.

من صور الشعر في تلك المرحلة الأولى الدينية هذه الأبيات التي كتبها شاعر مجهول، من أبناء مدينة كيب تاون، عام 1884م، كان يوقع باسم "لهارب من الأمة" ويكتب بلغة الزوسا Xhosa. يقول:

*يظن البعض حتى الآن أننا لن نتكلم أبدا*

*فقد مزقوا أعمق أعماق وجودي*

*ومسؤوليات أسرتي وثرواتها*

*مازالت ترحل معي إلى القبر*

*...لأجل ماذا هذا الإنجيل؟*

[1]- علي شلش، الأدب الإفريقي، ص 40.

*وما الخلاص؟*

وبهذه النغمة الاحتجاجية المشوبة بالإيمان الديني يقول الشاعر س. مقايي (Mqhayi) 1875- 1945م، بلغة الزوسا أيضا، في مناسبة تكريم أمير ويلز عند زيارته لجنوب إفريقيا عام 1925م:

*أنت يا بريطانيا! يا بريطانيا العظمى!*

*بريطانيا العظمى التي لا تغرب عنها الشمس الساطعة!*

*لقد قهرت المحيطات وأفرغتها ،*

*أفرغت الأنهار الصغيرة وجففتها ،*

*وهي الآن تتطلع إلى السماوات المفتوحة.*

*أرسلت لنا الواعظ، أرسلت لنا الزجاجة*

*أرسلت لنا الإنجيل، وبراميل البراندي*

*أرسلت لنا البنادق ذات الكعوب،*

*أرسلت لنا المدفع.*

*أنت يا بريطانيا الراغدة!*

*أيهما يجب أن نحب؟*

*أرسلت لنا الحقيقة، وأنكرت علينا الحقيقة*

*أرسلت لنا الحياة، وسلبت منا الحياة*

*أرسلت لنا النور، وها نحن نجلس في الظلام،*

*نرتجف في عتمة وجهل، تحت شمس الظهيرة الساطعة.*

ولكن اليأس والتحليق في الخيال لم يلبثا طويلا، وإن ظل الاحتجاج قائما حتى اليوم. ومع الاحتجاج ظهرت نغات التمرد والثورة على الواقع المؤلم في ظلّ التّمييز العنصري في الجنوب.

أما النمط الرابع والأخير هنا، وهو الشعر المكتوب باللغات الأوربية، فقد أدت إلى ظهوره مجموعة من العوامل التاريخية والتربوية، أهمها السيطرة الاستعمارية والتبشير المسيحي، وشروعهما في فرض لغاتهما ونظمهما التربوية منذ وقت مبكر، ومحاربتهما اللغات المحلية المكتوبة وغير المكتوبة على السواء، وفي هذا المجال تتباين مواقف هذه السيطرة.

ومن المفيد أن نعرض – بإيجاز– لتطور هذا الشعر قبل أن نحاول فهمه وتحليله، مع التوقف عند شاعر واحد في كل من اللغات الثلاث:

كانت البرتغالية أوّل لغة أوربية تدخل أفريقيا، وكان البرتغاليون أوّل من رفع شعار تحضير الإفريقيين، وأكثر من ثرثر عنه، ولكنّهم لم يطبقوه في يوم من الأيام. بل غالوا في قسوتهم على أبناء القارة منذ دخلوها في القرن الخامس عشر.

وظلّ شعر البرتغالية يتراوح بين الرومانتيكية، والصوفية، ويتردد بين الاستسلام والوعي بالزنوجة، حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، وبعدها ظهر جيل جديد من الشعراء في جميع الأراضي التي سيطر عليها البرتغاليون، وتميز الجيل الجديد بواقعية الرؤية، ووطنية التفكير، والوعي بالحرية، وأصالة التعبير، بعد أن كان شعر الجيل السابق يدور في فلك تقليد البرتغاليين والبرازيليين، وكان من أعمدة هذا الجيل الجديد "أمليكال كابرال" وأجو ستينو نيتو، وماريو دي اندرادي، وفالينتي ما لنجاتانا، وفرناندو أندرادي، واشتغل هؤلاء وغيرهم– بالسياسة، وتعرضوا للاعتقال والسجن والتشريد، ولكنهم

نجحوا في تكوين "حركة التحرير الشعبية" في أنجولا، و"جبهة تحرير موزمبيق" في موزمبيق، وراحوا يصارعون السلطة الاستعمارية من منافيهم وسجونهم.

يعدّ أجوستينو نيتو (1922- 1979م) ممثلاً حقيقياً لهذا الجيل، الذي مزج الشعر بالحياة وكواه بالنضال.

كانت قصائده شعلة واقعية من الوطنية والوعي بالزنوجة، صوّر فيها آثار الجروح الغائرة في روح الإفريقي على يد الاستبداد السياسي والثقافي البرتغالي، ونادى في أواخرها بالعودة إلى التقاليد والأنهار والبيوت والشواطئ بعد أن هجرها الناس، ومع أن هذه القصائد لم تتجاوز 48 قصيدة فقد حقق فيها مستوى عاليا من الأصالة والنضج.

وهذه آخر قصائده، بعنوان "يجب أن نعود"، كتبها من سجنه في أكتوبر 1960م:

*إلى بيوتنا، إلى أعمالنا، إلى الشواطئ، إلى حقولنا*

*يجب أن نعود*

*إلى أراضينا المخمرة بالبنّ، المبيّضة بالقطن.*

*المخضّرة بالأذرة ،*

*يجب أن نعود*

*إلى التنقيب عن الماس والذهب و النحاس والنفط*

*يجب أن نعود*

*إلى أنهارنا وبحيراتنا، إلى الجبال والغابات،*

*يجب أن نعود*

*إلى نضرة شجر التين، إلى أساطيرنا*

*وموسيقانا ونيراننا،*

*يجب أن نعود*

*إلى الطبول وعزف اليدين، إلى نبض الكرنفال ،*

*يجب أن نعود*

*إلى الريف الأنجولي الجميل، إلى أرضنا، أمنا،*

*يجب أن نعود*

*يجب أن نعود*

*إلى أنجولا المحررة – أنجولا- المستقلة .*

وبعد الاستقلال ظهر جيل جديد من الشعراء، مازال مهموما بآثار الماضي، ومتحمسا لإعادة البناء، على نحو ما تصوره قصيدة "أنا الشعب" للشاعر الموزمبيقي موتيماتي:

*أنا الشعب ،*

*سأتعلم أن أحارب في صف الطبيعة*

*سأكون رفيق سلاح للعناصر الأربعة*

*فالتكتيك الاستعماري يعنى أن يترك الشعب للطبيعة*

*وأن يكون الشعب عدو الطبيعة*

*أنا الشعب الموزمبيقي،*

*سأعرف كل قواي العظيمة.*

تعد الإنجليزية ثاني لغة أوربية في الأدب بأفريقيا، ومع ذلك حملت هذه اللغة إلى العالم أولى إبداعات الأفريقيين وأغزرها، وتكاد آثارهم في البرتغالية والفرنسية مجتمعتين لا تساوي – في مجموعها آثارهم في الإنجليزية، وإن كانت الأخيرة لم تتضح في إبداع الشعر إلا مع بدايات القرن العشرين، ولم ينهض إبداعها إلا في أربعينياته.

من أهم هؤلاء الشعراء كريستوفر أوكيجبو (1932– 1967م)، وولي شوينكا (ولد 1934م)، جون ببر كلارك (ولد 1935م). وفي كينيا: أوكيلو أوكولي (ولد 1942م)، وفي جنوب أفريقيا: دنيس بروتوس (ولد 1924م)، وهؤلاء جميعا أبناء جيل واحد، تعلموا تعليما عاليا، وتلقوا تأثيرات من منابع مختلفة، ولكن تجمع بينهم المعاصرة، والأخذ من التراث الشعري الإنجليزي الحديث والتراث الشعبي الأفريقي. والتعبير عما سماه أحدهم –أوكيجبو "السعي الدائم للإنسان نحو الاكتمال".

يقول الشاعر (أوكيجيو) في قصيدة بعنوان "افتتاحية للحدود":

*ثمة صورة تُلمّح*

*من سارية العلم في القلب*

*الصورة تلهى*

*بقسوة الوردة..*

*أيا لبؤتي*

*(ليس ثمة درع من صفائح الرصاص يقيني منك)*

*فاجرحيني بسحنتك ذات الأعشاب البحرية.*

*العمياء مثل غرفة قوية*

*إن مسافات عطر إبطك*

*تتحول إلى كلوروفورم*

*يكفي صبري*

*وحين تنتهين*

*وتفرغين من رتق غرزات جرحي*

*أيقظيني قرب المحراب.*

*وعند ذاك ستنتهي هذه القصيدة.*

هذه مقاطع يسيرة على الإحساس والإدراك إلى حد ما، ولكن سواها من شعر أوكيجبو ليس كذلك وهذا ما يجعله – كما قال هو نفسه ذات مرة – أقرب إلى أن يكون مكتوبا للشعراء الآخرين، حتى يقرأوه ويروا ما إذا كانوا يستطيعون مشاركته في تجربته. ومع ذلك فهو ككل شعر جيد تشده موضوعات بعينها، وهى هنا ثلاثية تشغله، وتشكل محاور شعره، وتتكون من الميلاد والغربة والموت، وحول هذه المحاور الثلاثة تدور قصائده بشكل عام، فتطرح التساؤل بعد التساؤل دون أن تصل إلى قرار، ولكنه –في الوقت ذاته– مشغول بموضوعات متصلة بهذه الثلاثية، تلح عليه وتؤرقه، وأهمها ذلك الدين الأجنبي الذي أقصاه عن دينه المحلي وأصابه بالغربة عن قومه يهجو رجاله الذين لا خير

فيهم على الإطلاق، والصراع الأدبي الذي يجعل شباب الأدباء، يغنون معقودي الألسن بلا اسم ولا جمهور، والفساد السياسي الذي خرب الذمم، ودفع "عقوبة الإعدام إلى التربص في دهاليز السلطة".

عاشت اللغة الفرنسية – منذ دخولها إفريقيا خارج مجال العربية في القرن الثامن عشر– على السواحل في الغرب والشرق، ثم تقدمت قليلا نحو الوسط، ولكنها لم تقترب من الجنوب ولو أننا أخذنا بالتقسيم الجغرافي لكان الغرب أبرز المناطق الإفريقية الناطقة بالفرنسية وأغناها في مجال الأدب والإبداع. ومع هذا لم يتميز الإبداع بالفرنسية في الغرب إلا في أوائل القرن العشرين.

ومنذ أواخر العشرينيات، وبداية الثلاثينيات، شهدت باريس أعدادا من أبناء البحر الكاريبي وغرب أفريقية جاءوها للدراسة، ولكن الأفكار الماركسية والسريالية ما لبثت أن اجتذبتهم، ووجدوا فيها راحة من عناء الشعور بالدونية التي واجهتهم به الثقافة الفرنسية، وبرز من هؤلاء الطلاب ثلاثة هم: إيميه سير زير ابن جزيرة المارتينيك، وليون داماس ابن جزيرة جواديلوب، "كلاهما من جزر البحر الكاريبي"، وليوبولد سيداز سنجور ابن السنجال، وكان الثلاثة شعراء شديدي التعلق بأفريقيا وتراثها، كثيري السخط على الفرنسيين، وسياستهم الثقافية القائمة على صبغ أبناء المستعمرات باللون الأبيض.

يقول سنجور من قصيدة بعنوان "في الذكرى" التي يرويها من غرفته العلوية المطلة على أسطح البيوت في باريس عقب الحرب العالمية الثانية شارك فيها مقاتلا وأسيرا. وها هو يشك في السلام الوليد ويأسى لمشكلة جنسه.

*اليوم يوم الأحد*

*ينتابني الخوف من وجوه زملائي الحجرية المزدحمة*

*ومن برجي الزجاجي الذي تسكنه ألوان الصداع*

*والأسلاف القلق ين*

*أرى الأسطح والتلال ملفوفة بالضباب،*

*بالسلام، وأرى المداخن مهيبة وعالية ،*

*ينام عند سفوحها موتاي.*

*يا لأحلامي، صارت هباء كلها ،*

*كل أحلامي،*

*فالدم يسفح بالمجان في الشوارع،*

*ويختلط بدم المسالخ.*

لم يكن الثمن الذي دفعته شعوب القارة في سبيل حريتها هيناً كما هو معروف، ولم يكن الثمن الذي دفعه الشعر نفسه كواحد من أسلحة معركة الحرية هينا أيضا، فقد تعرض أهم الشعراء، وأبرزهم للاضطهاد والسجن والنفي، بل تعرض كثير من شعرهم للتقرير والخطابية والمباشرة في التعبير، ومع ذلك كان شعر عهد السيطرة – في مجموعه- عملا بطوليا، سيطر فيه أصحابه على اللغات الأوربية الثلاث التي فرضت عليهم، وبثوا من خلالها رسالة واحدة لا تتغير، هي أن إفريقيا للأفريقيين.

**ب.المسرح:**

**المسرح الإفريقي الحديث:**

بدأت بوادره مع الوجود الاستعماري الحديث، فقد تشكلت الأشكال الجديدة من المسرح الإفريقي بفضل المغتربين العائدين. وقد تعرضت هذه الأشكال أثناء عملية الانتقال إلى إضافات جديدة أثرتها. حيث تم إنشاء أكاديميات لأداء العروض المسرحية، لدرجة أن حوّل القس النيجيري

"جيمس جونسون" كنيسته في لاغوس إلى مقر للأداء المسرحي. ومع حلول سنة 1912 كان التحول في الترفيه المسرحي قد اكتمل إلى درجة أتاحت الإدارة الاستعمارية في لاغوس أن تنشر في جريدتها الرسمية لائحة تنظيم العروض المسرحية مع ضرورة الحصول على ترخيص قبل تقديم العروض لجمهورها[1].

أما في الفترات اللاحقة فقد مثل المسرح الإفريقي الحديث تعالقا بين اللّغات الاستعمارية والدراما الأوروبية، وهو تعالق أسس لظهور فن المسرح باللغات الأوروبية، وقد مثلت مدرسة "وليام بونتي" في السنغال أولى المحاولات الدرامية الإفريقية بالشكل الأوروبي. ومن الواضح أن المسرحية على هذا النحو صيغت من وجهة فرنسية مسيحية تعادي الخرافات وتدعو إلى تغيير المعتقدات الدينية[2]. بالرغم من هذا بقيت الأشكال المسرحية تحتفظ ضمنها بالروح المحلية وثرائها، فقد نشر "هربرت ضلمو" في جنوب إفريقيا في الثلاثينات مسرحية بعنوان "الفتاة التي قتلت لتنقذ"، حيث أن بطلتها تحارب لتحرير قومها من الأوروبيين لتحقيق ذاتها. وفي الأربعينات قدم "م. ب. دانجو" مسرحية بعنوان "المرأة الثالثة". وهي قصة تقوم على أسطورة أكان بغانا وفيها وضع دانغو إفريقيا في مواجهة أوروبا، وذلك بتحديد أطوار التاريخ الإفريقي التقليدي والاستعماري والاستقلالي[3]، حيث عكست هذه المسرحيات نضجاً فنياً ووعياً مرتبطاً بالخصوصية المحلية مع التأكيد على صفة الوعي بحقيقة إفريقيا ورهاناتها.

أمّا فترة "الدراما الجديدة" في حقبة الستينات فقد ظهرت على يد جيل جديد ومثقف يمثلهم المسرحي "وول سونيكا"، الذي أسس مع جماعة من المثقفين مسارح قومية مستفيدا من الطرق الدرامية الأوروبية، مركزين حول القضايا الوطنية، وهموم الإنسان الإفريقي. ويشكّل نموذج "المسرح

[1]- ألبير آدو بواهن، تاريخ إفريقيا العام، المجلد الرابع، ترجمة وتقديم: أحمد مختار أمبو، منشورات أديفرا والمطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1990، ص 558.

[2]- علي شلش، الأدب الإفريقي، ص 93.

[3]- المرجع نفسه، ص 94.

المفتوح" من أهم الإبداعات التي ظهرت بين فترة الخمسينات والسبعينات ويمثلها المسرحي الكيني "نغوني واتينغو"، ومن أبرز أعماله مسرحية "محاكمة ديدان كيماثي" التي تحكي تفاصيل محاكمة الثائر الكيني زعيم حركة "الماو" المسلحة ضد الاحتلال الانجليزي. ولا يزال معين المسرح الإفريقي يستلهم الكثير من المواضيع المستلهمة من التراث والتقاليد الدرامية التقليدية، عاكساً مسرحاً يمتاز بطبيعته الإفريقية الأصيلة داخل بوتقة فن مسرحي معاصر.

فعن طريق المسرح قامت أصوات جديدة تطالب بإعادة تأصيل الثقافة الإفريقية في استعمال الوسائل والأدوات والأشكال الأصيلة، تحقيقا لميلاد مسرح إفريقي حقيقي يعكس الهوية الحقيقية للإفريقيين. وبذلك عدّ الأرشيف التراثي مرجعا يحفظ الخصوصية المحلية[1]. وبغض النظر عن مدى تعرض الإفريقي الخاضع للاستعمار للمؤثرات الغربية، فإن القاعدة المشتركة للتعبير عن القومية الإفريقية كانت أحد الأشكال الرئيسية التي اتخذتها الحركات الثقافية، وأصبحت ملمحا من التوجه الجديد لإفريقيا السائرة نحو التخلص من أشكال التبعية والهيمنة، فحتى الذين انتهجوا الأسلوب الغربي من الصفوة الإفريقية المتعلمة ظلوا يواجهون حقيقة أنهم إفريقيون أساسا مهما كانت درجة اغترابهم الثقافي[2]. ومنه فقد شعر معظم الإفريقيين بالأهمية الحاسمة لثقافتهم من أجل الحفاظ على هويتهم الذاتية. فغالبا ما تستعاد العناصر التراثية التي استبعدها المستعمر أثناء فعل المقاومة الثقافية الفنية، لأنّها تمثل الهوية والذاكرة.

لقد مثلت المقاومة الثقافية في المسرح الإفريقي – مع الأشكال التعبيرية الأخرى (الشعر والموسيقى)– نوعاً من ردة الفعل حول الاستجابة لواقع الإذلال اليومي، وهو ما يمكن اعتباره نوع من الشكل القومي المناهض والذي تمثل في مظهرين: أوّلهما سياسي كحركة تتحدى الدولة الاستعمارية، وثانيا كبناء ثقافي يساعد المستعمرين على تحديد موضع اختلافهم واستقلالهم. وارتكزت الجدلية بين

[1]– هيلين جيلبرت وخوان تومبكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكري، تقديم: سامي خشبة، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، د.ت، ص 117.

[2]– ألبير آدو بواهن، تاريخ إفريقيا العام، ص 584.

المستعمر والمستعمر قياسا على الصراع القائم بين القوة المسيطرة والحركات القومية والوطنية الإفريقية. حيث كانت العودة إلى الممارسات الفنية عودة مطلوبة، لأنّها تمثل الهوية التي عملت الممارسات الاستعمارية على طمسها وتشويهها، بغية التحرر من النزوع الغربي الرامي إلى الهيمنة والسيطرة. وعليه فإنه لا جدوى من التمسك بالهوية ولكل ما هو أصلي ومحلي. ففي مسرحية "الطحالب" للكاتب الأوغندي "جاغيت سينغ" يصور العلاقات الإفريقية مع غيرها من القوميات عبر التواصل عبر الجسد الأنثوي للمرأة الإفريقية. وقد قال عنها "سوينيكا" إن الجسد في هذه المسرحية يتجاوز الأذيّات السطحية الأساسية، وبالطبع لا يصدق هذا في علاقة الإفريقيين بالآسيويين يكما تصوّره المسرحية بل يتجاوز إلى علاقة الإفريقيين بالأوروبيين في إفريقية[1]. فهذه العلاقة تتم عبر أفعال الاستغلال واستمراريتها في الجسد الإفريقي كما حدث في الفترات الاستعمارية السابقة. وإذا كانت صورة هذه المرأة المتملكة من جنسيات مختلفة، كذلك كان الشأن لعلاقة إفريقيا كجغرافيا بالاستعمار الأوروبي بوصفها جسداً أنثوياً متملكاً.

أسهم الأدب الإفريقي في التّعبير عن واقع الزّنوج، وأعاد الاعتبار لهم، بعد أن كانوا يعيشون في كنف العبودية، ومسكوتا عنهم في المجتمع، ولا يتمتّعون بأبسط حقوقهم، وقد كان الأدب السبيل الّذي ساعد على إعادة الاعتبار للزنوج وتمثيل عوالمهم، والصور التي رسمت حولهم، وظلّت لصيقة بهم فترة طويلة من الزّمن، وقد أسهم الأديب الإفريقي في تصحيح تلك الصّور الّتي رسمت حوله، وكشف عن خبايا خطاب الرجل الأبيض، وبيّن أنّ الفروقات تكمن في اللّون لا غير، ذلك أنّ العمال التي يقوم بها الزنجي في بلده هي نفسها التي يقوم بها الرّجل الأبيض في بلده.

[1]- صخر الحاج حسين، من المسرح الإفريقي ثلاث مسرحيات قصيرة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2010، ص 50.

## المحاضرة رقم 10: الآداب الآسيوية المعاصرة (الأدب الصيني)

أثبت الأدب الصيني على مرّ التاريخ قدرته العالية على الإبداع والتميز، فقد عرف بالقصص التاريخية الطويلة والشعر الكلاسيكي. ومرّ بعد ذلك بكثير من التطوّرات التي جعلته ينفصل عن ماضيه، خاصة بعد اتصاله بالآداب الأخرى، وسيطرة الحزب الشيوعي ومبادئه وتسييره لأدباء، ثم انفتاحه على الحركات الفنية العالمية مع منتصف السبعينات من القرن الماضي.

### أ- الشعر الصيني المعاصر:

مرّ الشعر الصيني بعدّة مراحل في القرن العشرين، تراوحت بين الازدهار والجمود، أولها كانت:

- **مرحلة عصر الأغاني والأناشيد في الشعر الصيني:**

امتدت من عام 1949 إلى 1976، حيث سار الشعر الصيني بخطوات سريعة خاصة في المناطق المحررة، التي ولدت الجمهورية الصينية فيها، فجاء الشعر مفعما بمشاعر النهوض والتحرر والفخر القومي، أما موضوعاته فلا تخرج من نطاق "الشعب والوطن والحزب"، وهكذا قاد الشعراء الصينيون في هذه الفترة – الخمسينيات- نضالا مريرا وصعبا، جاء متواكبا مع التطوّرات التاريخية التي ميّزها المد الشيوعي: «عبرت عن حرب مقاومة العدوان الأمريكي ومؤازرة كوريا»[1]، فهي أشعار مرتكزة على الوطن وأولويات الشعب، من أجل إيصال الإحساس القومي لعامّة الصينيين.

فقد وجد الشعر البيئة والظروف المساعدة على ازدهاره وانتشاره في ظل التطورات التاريخية التي عرفها الشعب الصيني، والموضوعات الجديدة التي فتحت له مجالات التنوع في القضايا، وتوجهات الشعر في هذه المرحلة هي:

[1]- هاو قوشينغ، الأدب الصيني في القرن العشرين، ج2، تر: حمدي عبد العزيز (عبد العزيز)، المركز الثقافي القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2015، ص 325.

## أولا– أشعار السلم والوطن

منها قصيدة "أعظم أعيادنا" للشاعر "خه تشي فانغ"، وهي قصيدة وطنية تتغنى بمشاعر النهوض والوطنية والتضحية والنضال من أجل تأسيس الجمهورية الصينية الشعبية، كما هي قصيدة "بعد مناقشة الدستور"، وقصيدة "مدح الصين الجديدة" كوموروا، وقصيدة "نرفع علمنا عاليا ذا النجوم الخمسة" لـ "خه تشونغ بينغ".

وتميز الشعر الصيني في النصف الأوّل من القرن العشرين، بالتركيز على الإنسان الصيني في ضوء التطوّرات التاريخية العالمية، وبالحشد والتمجيد لمشاعر التفاؤل والطموحات والآمال، أما من الناحية الفنية فقد عرف بـ: «نغمة شعرية مرتفعة ورنانة، وفيها جرأة عظيمة، لغة حادة وقاطعة»[1]، هذا توافقا مع الإحساس العالي الذي يهدف الشاعر لإيصاله، فقد تعالت حناجر الشعراء بالغناء من أجل توحيد أراضي الصين، وهو شعر واقعي بالدرجة الأولى، لهذا جاءت لغته واضحة وصافية ومنشدة للعصر الجديد من الصين ومن الشعر الصيني.

## ثانيا– أشعار الإشادة بالعمل الكادح والبناء

بعد انخراط الشعراء في الحياة الاشتراكية، وبناء الوطن والتنقيب عن ثرواته وخدمة أراضيه، نادوا في أشعارهم وأناشيدهم المقدسة للعمل والبناء، وهكذا جاءت أشعار "لي جي" المسمى بشاعر البترول مفعومة بالحماسة والإنشاد للوطن الجديد، خاصة قصيدة "حجر زهور الأقحوان"، والشاعر "يوان تشانغ جينغ" بقصيدة "حلزوني بحري ذهبي" التي يتغنى فيها بالزراعة والسهول في داخل الوطن، و"تشانغ تشي" في قصيدة "الجو العام الجديد في الريف" وأنشد فيها: «للجو الاشتراكي الذي انبثق في حركة التعاونيات الزراعية»[2]، فقد حظيت المداخن والمزارع والمناجم بكم معتبر من الأشعار.

[1]– هاو قوشينغ، الأدب الصيني في القرن العشرين، ج2، ص 326.
[2]– المرجع نفسه، ص 327.

وهتف الشعراء بتشييد الطرقات وبناء المدارس والقيم الاجتماعية العليا، كما «حظيت المداخن السامقة كأشجار الغابة التي انخرط فيها البناءون، وغليان الحديد المنصهر، والفحم الأسود الفاحم، وتدفق البترول»[1]، حيث كانت الإشادة بالاشتراكية عقيدة الشعراء، وبث الحماس في نفوس العمال هدف لهم، أما النغمة الحماسية العالية والفخر هي سمة القصيدة.

**ثالثاً– الشعر الساخر**

وهو شعر تهكمي اتخذه الشعراء كأسلوب مكاشفة حاولوا من خلاله إظهار تنوع الحياة الواقعية، من خلال أساليب السخرية والرمز، من أجل إظهار التناقضات الحادة بين الحاضر والمستقبل وبين الشاعر والعقل، كما تناول الشعر التهكمي التصرفات السيئة الراهنة، من ذلك ما كتبه الشاعران "تشينغ قوانغ روي" و"تشي بيه أو"[2].

**رابعاً– القصائد القصصية**

وظهرت مع نهاية الخمسينيات وحققت نجاحا كبيرا، موضوعها الحديث عن سيرة وإنجازات عظماء أمة الصين، ومنها قصيدة "سيرة يانغ قاو" للشاعر "لي جي"، و"ثلاثية الجنرال" للشاعر "قاو شياو تشوان"، وقصيدة "البطل التاريخي لي داجين" للشاعر "قيه بي تشو"، وقصيدة "سيمفونية باي يون خه بو" ليوان تشانغ، وكتبت القصائد باللغة العامية وتميزت بطابع فريد جمع بين السرد والقافية.

ومن خصائص الشعر الصيني في هذه المرحلة:

- الأسلوب الواقعي الواصف الموجه لخدمة الشيوعية الصينية.
- ظهور أنواع شعرية مواكبة للتطوّرات التاريخية والتغيّرات الاجتماعية، المرتبطة بالفكر الشيوعي: كالشعر الريفي وشعر المحافظات وشعر المصانع والغزل السياسي وسعر السرية.

[1]– هاو قوشينغ، الأدب الصيني في القرن العشرين، ص 327.
[2]– المرجع نفسه، ص 332.

- اللّغة الحادة النابعة من الحماس والموضوعات الوطنية، تخللتها العبارات السياسية والشعارات القوية والمباشرة، والجمل الطويلة.

- استخدام الشكل الشعري التقليدي والقوافي والسجع والإيقاع الواحد المتكرر، والنغمة المرتفعة والرنانة.

- كثرة استخدام التشبيه وأساليب البلاغة.

- **مرحلة الشعر الواقعي المعاصر والانفتاح:**

وتمتد هذه المرحلة من عام 1976 إلى 1989، أي بعد رحيل رئيس الوزراء الصيني "شواين لاين"، وهي مرحلة أظهرت تناقضات بين طوائف الشعب وصراعات حول السيطرة على النظام، وكانت فترة انفتاح وإصلاحات شاملة. فجاء الشعر وسيلة الجماهير للتنديد بكلّ التجاوزات، فكان لهذا أثر إيجابي على الإبداع الشعري، الذي عرفت فترة ازدهار لم يسبق مثيلها.

وارتبط الشعر بما يسمى حركة "4 ماي" وهي حركة سياسية – شعرية فيما بعد– قامت على اختيار الشعر سلاحا في وجه الدكتاتورية، وتدعو إلى مواكبة الشعر للحركات الفنية الحداثية، وهذا ما ولّد شعراً جريئاً مستقلاً عن الغرض السياسي، وشعر متحرر لا يخدم إلا الحرية الفكرية، «تتحلى الأعمال الشعرية بالنموذج القومي الحقيقي الكامل وبالأسلوب القومي، وتحظى هنا أشكال الشعر وثراؤه بالتجسيد الكامل»[1].

كان معظم شعراء هذا العصر من اليساريين، والمشاركين الأقوياء في الحياة الاجتماعية، وهذا ما أدى إلى تعميق موضوعات الشعر، كما هو عند الشاعر "ليه شوبان" في قصيدة "العشية تصيح بالغناء"، والشاعر "يه ونفو" في قصيدة "أيّها الجنرال ! لا يمكن إنجاز الأعمال على هذا النحو"، وكلّها قصائد مناهضة للجهل وتقدم الحلول من أجل وطن أقوى للصينيين.

[1]– هاو قوشينغ، الأدب الصيني في القرن العشرين، ص 388.

**تيار الشعر الجديد (الشعر الغامض):**

وهو تيار عرفته الصين بداية الثمانينات من القرن العشرين، تجاوز به الشعراء تقاليد الشعر الصيني في هذه المرحلة، «قدمت كوكبة من الشعراء الشبان، الذين عانوا من الآلام المعنوية، منجزات فنيّة جديدة في الأوساط الشعرية، وحكمت قصائدهم أسلوب الواقعية التقليدي في الشعر»[1]، وظهر هذا بعد احتكاك الشعر الصيني بالأدب الغربي الحديث.

ومن خصائصه الرمز والعمق في الفكرة، والتركيز على الحياة النفسية، وتوارد الخواطر والأوهام، وهذا ما تميّزت به الشاعرة "تشين غمين"، والشعراء "جيانغ خه" و"يانغ ليان" ومن قصائد هذين الأخيرين: "باغودة دايان" و"نواري ليانغ" و"نصف الجرف" و"مدينة دونغ هوانغ" وقصيدة "الشمس وأشعتها المنعكسة".

## 1- الرواية الصينية المعاصرة:

تميزت الرواية الصينية في القرن العشرين بتماشيها مع التطوّرات التاريخية، خاصة عقب تأسيس الصين الجديدة، لهذا كانت موضوعاتها مرتبطة بالنضال الثوري، وجاء منها أربعة أنواع:

**أ- روايات النضال العسكري:** مثل رواية "ألسنة النيران في المقدمة"، و"أسوار من نحاس وجدران من حديد"، ورواية "الشمس الحمراء" ورواية "أراض مساحتها ألف وخمسمائة كليومتر".

وتصف رواية "الشمس الحمراء" (1956) لكاتبها "وو تشيانغ" حرب الشعب مجسدة ميدان المعركة، وتلاحم الشعب والجيش، والهجوم والهجوم المضاد وتحقيق الانتصار، «أحرزت رواية الشمس الحمراء نجاحا هائلا في رسم كبار القادة في الجيش الصيني ووصفهم... كما انتقد بصورة مطردة

[1]- هاو قوشينغ، الأدب الصيني في القرن العشرين، ص 392.

السياسة الإستراتيجية للجنة المركزية التابعة للحزب بحذافيرها»[1]، فالكاتب وضع نصب أعينه هدفا؛ هو تحقيق النصر والإصلاح من خلال الأدب، كما قدّم الانتقاد لشخصيات القادة العسكريين دون صبغهم بهالة الكمال، بل بواقعية شجاعة روائية وأحيانا بالكاريكاتورية.

ب- **روايات النضال الشعبي**: كرواية "ملاحظات أولية على تقلبات الأوضاع" و"ألحان العلم الأحمر" و"مستنقع أنقذ أرواحا".

وصدرت رواية "ألحان العلم الأحمر" لكاتبها ليانغ وو عام 1953، وهي تحكي ثورة الفلاحين تحت قيادة الحزب الشيوعي، وشخصياتها البطلة من الفلاحين، «جسدت الرواية بصورة نموذجية المسيرة التاريخية لكيفية تحول طبقة المزارعين من المقاومة الصينية للاحتلال الياباني بصورة عفوية إلى النضال بصورة واعية»[2]، كما جسدت الحركة الطلابية في الجامعة وربطتها بانتفاضة الفلاحين.

ج- **روايات النضال السري**: تتناول النضال السري للحزب الشيوعي الصيني.

من بين روايات النضال السري "الجرف الأحمر" للأديبين "لوا قوانغ وو" و"يانغ يي يان"، وتجلت الشخصيات بصفات التضحية بالنفس والإيمان الصادق بضرورة الإخلاص للبروليتارية.

د- **روايات المثقفين الثوريين وخصال الشباب**: مثل رواية "أنشودة الربيع" و"حارة سان جيا"، ومنها رواية "أنشودة الشباب" للكاتبة "يانغ موه"، وهي رواية تصف احتلال اليابان للصين عام 1931، وخلفياته من نشوء الحركة الوطنية، ونضال المثقفين بما في ذلك المرأة المثقفة ووعيها الوطني، «أظهرت أمام العيان الصورة الاجتماعية الفسيحة والبطلة الفتاة لين التي تتحلى بروح المقاومة والتحدي في حركة 4 ماي 1919 في عصر

[1]- هاو قوشينغ، الأدب الصيني في القرن العشرين، ص 97.
[2]- المرجع نفسه، ص 103.

تأرجح الأمة الصينية بين البقاء والفناء»[1]، وقد أبرزت الرواية الصراع الطبقي وتنوير الحزب الشيوعي باتجاه التحرر، ورسمت بواقية صورة المثقف الصيني دون أن يغيب النقد عن الرواية.

[1]– هاو قوشينغ، الأدب الصيني في القرن العشرين، ص 110.

# المحاضرة رقم 11: المسرح العالمي

## نشأة المسرح العالمي:

في عصر النهضة تطور المسرح العالمي تطوّرا ملحوظاً، وازدهرت المسرحية حتى فاقت باقي الأنواع الأدبيّة والفنيّة، حتى يمكن القول إن المرحلة الكلاسيكية هي مرحلة المسرح بلا منازع؛ لأنها النوع الأدبي الأقرب إلى روح العصر القائمة على الفلسفة العقلية، وكان نقاد هذه المرحلة قد أفادوا من كتاب أرسطو "فن الشعر" واستخلصوا ملاحظاته حول الوحدات الثلاثة: وحدة الحدث، ووحدة الزمن، ووحدة المكان، فجعلوها قانونا ملزما للكتّاب المسرحيين، فضلا عن الفصل الحاد بين فني المأساة والملهاة وعدم الخلط بينهما، وأشهر كتّاب هذه المرحلة "كورني" و"راسين" في المأساة و"موليير" في الملهاة.

أهم ما أضافته الكلاسيكية على النص المسرحي:

1. زادت في عدد الفصول والمشاهد مما يعني زيادة في الحوار وفي حبكة الصراع، وعدد الممثلين.

2. اللغة الراقية المهذبة التي كتبت بها نصوصها، فهي لغة لا يدخلها السوقي والمبتذل، وقد يكمن السبب في أن المتلقي الذي تتوجّه إليه هذه المسرحية هو غالبا من الطبقة الأرستقراطية، فضلا عن أنّ الكلاسيكية قائمة على العقل، والعقل ميّال إلى التهذيب.

3. امتازت المسارح الكلاسيكية بالفخامة وتطور المناظر والديكورات والإكسسوارات.

الإضافة الأخرى المهمة على العالمي كانت في عصر الرومانسية، التي امتازت بنزعة التمرد على القوانين وتقديم الحرية الفردية على قيود المجموع، ولهذا لم يلتزم المسرحيون الرومانسيون بقواعد المسرح الكلاسيكية، إذ ضربوا عرض الحائط قانون الوحدات الثلاثة، أو نقاء الأنواع، فخلطوا بين المأساة

والملهاة، ولم يتحرجوا من المبتذل والسوقي في لغتهم بل أدخلوه في أعمالهم، واختاروا موضوعات وشخصيات من طبقات المجتمع الدنيا، وقد وجدوا لهم سندا قوياً في مسرحي عظيم سبق الكلاسيكية، وهو "وليم شكسبير" فجعلوه إمامهم.

من الرومانسيين كتب "فيكتور هيغو" مسرحيات منها "كروميل" (1827)، و"هرناني" أيضا من الرومانسيين "ألكسندر دوماس" له مسرحية "هنري الثالث"، و"أرفرد دوفيني" له مسرحية "اوتيلو" وكتب "شيبي" مسرحية شعرية هي "برومثيوس طليقا".

في القرن العشرين بدأت تظهر اتجاهات مسرحية جديدة فضلا عن المسرح التقليدي، فنتيجة التأثر بالحركات والفلسفات العبثية وكشوف علم النفس في اللاوعي ظهر مسرح اللامعقول أو المسرح العبثي، وهو مسرح خارج على النظم الاجتماعية والأعراف الفنية فيمكنه أن يقدم أيّ شيء وأشهر كتّابه "صموئيل بيكيت" في مسرحيته الشهيرة "في انتظار جودو". وأيضا المسرح الملحمي الذي وظف البنية الملحمية والأسطورية على المسرح ومن أشهر كتّاب هذا المسرح "بريخت" في مسرحيته الشهيرة "دائرة الطباشير القوقازية".

## مسرح إبسن والدعوة إلى الواقعية (1828– 1906م):

بعد أن سيطرت الكنيسة على المسرح في عصره الوسيط، جاء المذهب الكلاسيكي ليثور على سابقه في عصر النهضة، وبعد ذلك في العصر الحديث جاء أدباء مهّدوا لظهور الواقعية في العلم والأدب وكلّ ما يتعلّق بالإنسان. «أظهر القرن التاسع عشر الإنسان في صورته الحقيقية، بعد أن كان في نظر الإغريق بطلاً، بل نصف إله، وفي نظر الإليزابيثيين ذا خواص بطولية، وسيدا للعالم، فخورا وطموحا، فظهر في ضوء النظريات والاكتشافات العلمية الجديدة أنه كائن حيّ فانٍ، قد وقع فريسة في قبضة قوى خارجية سيطرته، أو حتى تفكيره»[1]، في هذا الوقت بالذات ظهر أديب مسرحي لامع أسس مسرحه على الحياة الواقعية للإنسان، ألا وهو "هنريك إبسن".

[1]– عيسى خليل محسن الحسيني، المشرح نشأته وآدابه، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2006، ص 128.

هنريك إبسن" «كاتب مسرحي نرويجي، عرف باسم أب الدراما الحديثة، وعندما بدأ إبسن مسيرته في الكتابة في القرن التاسع عشر الميلادي كانت الدراما الأوروبية تقدم قليلا من المسرحيات الميلودرامية، أو التي تعتمد على العواطف، الهزلية الشخصية، وتصور المسرحيات المحبوكة شخصيات في شكل عرائس ومواقف مملوءة بالمصادفات.

ومن خلال مسرحيته الـ 26 غيّر إبسن ملامح هذه الأشكال القديمة بشخصيات متصارعة وحوار نابض بالحياة وعرض اجتماعي ونفسي مقنع، وقصص تناقش المسائل المهمة»[1].

ومن المسرحيات التي أحدثت ضجة مسرحية عالمية مثل "بيت الدمية" (1879م) و"الأشباح" (1881م) و"البطة البرية" (1884م) وفيها عالج قضايا اجتماعية ونفسية وندد بالمعاملة اللاإنسانية للزوجة، وبالتمسك الجامد بالتقاليد البالية، والتعلق بالوهام والرياء الاجتماعي»[2].

وجد إبسن نفسه رجلا صوفيا في واقعية المثالية والرمزية التي غالى فيها حسب النقاد، «الأمر الذي حدا بحلفائه من بعده إلى النزوح عن أفكاره وآرائه إلى أفكار وآراء أكثر جرأة وأكثر شراسة في بعض الأحيان، ولعلّ أدق مثال عليه هو مسرح بريخت الألماني»[3].

**المسرح الفرنسي والهيمنة الكلاسيكية:**

اهتمت فرنسا بكلّ جوانب الحضارة على غرار المسرح، بحيث تملك في قاموس تاريخها «أقدم فرقة مسرحية تدعّمها الدولة في العالم، وهي متخصّصة بشكل دقيق في تقديم عروض المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية، هذه الفرقة المسماة بفرقة "كوميدي فرانسيز" التي أنشئت سنة 1609م

[1]- الموسوعة العربية العالمية، 1996، مؤسسة أعمال الموسوعة السعودية، الرياض، مج1، ط1، ص 77.

[2]- هنريك إبسن، بيت آل روزمر، تر: أحمد النادي، مر: طه محمود طه، تق: عبد الله عبد الحافظ، تصدير من وزارة الإعلام الكويتي، أوّل يناير 1990، ص 05.

[3]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح... تاريخا... ونضالا... مذكرات عن المسرح العالمي، ج1، ط1، 2003، ص 199.

والموجودة في باريس»[1]، وتعدّ فرقة "كوميدي فرانسيز" الفرقة التي جابت أنحاء فرنسا لعرض مسرحياتها التي كانت غالبا ما تدور حول مغامرات فرسان الجيش الفرنسي آنذاك.

يعدّ موليير أعظم اسم ظهر في مجال المسرح الفرنسي، واسمه الحقيقي جان باتيست بوكلان (1622- 1673م)، «اشتهر في عصره باسم "موليير" وسما فكان من أكبر كتّاب الملهاة في العالم قاطبة، وحين بلغ الثالثة والثلاثين من عمره عام 1655م، سجّل أوّل عمل هام له عرض على المسرح، وهو ملهاة "المضطرب أو المصائب L'étourdi ou le contretemps"»[2]، وتعالج هذه المسرحية إحدى المشاكل العائلية ألا وهي غيرة الزوج على زوجته، إذ أنّ بطل المسرحية لديه غيرة مفرطة على زوجته، ويجد نفسه حائراً بين كبح جماح غيرته أو حبسها في البيت دون خروج.

سنة 1669م كتب مسرحية "ترتوف" والتي تعدّ أحبّ آثار موليير إليه، حيث تعبّر عن حياته، وهي بمثابة تحفة المسرح الفرنسي الكوميدي على الإطلاق، حيث يمثّل "ترتوف" رجل منافق يختفي وراء الدِّين ليحقّق مآربه الشخصية، ولكن الأدباء يجمعون على أن مسرحية "كاره البشر" هي أعمق ما ولّدته عبقرية موليير وعلى أنها أحرى روائع العالم الفكري التي لا تبارى[3].

لا يكاد يخلو سجل موليير المسرحي من مشكل اجتماعي أو أخلاقي أو سياسي، كونه كتب في كل المجالات تقريباً.

ومن بين كتّاب المسرح الفرنسي الكبار نجد أيضا "راسين" (1639- 1699م) هذا المبدع الكبير سار على درب سابقه "كورني" ومعاصره العظيم "موليير"، «حيث استمر مبقيا على تراث المأساة الفرنسية الذي أوحى به كورني من قبله، قام موليير بتمثيل مسرحية راسين الأولى "ثيبايد Le thébaïde" سنة 1664م، ثم تلت ذلك مسرحية "الإسكندر" سنة 1665م، لكن نصر راسين

[1]- الموسوعة العربية العالمية، ص 233.

[2]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، بيروت، ط2، 1992، ص 121.

[3]- ينظر، عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار الرضوان، عمان- الأردن، ط1، 2013، ص 127.

الحقيقي مع مسرحية "أندروماك" سنة 1668م وفيها أعرب راسين بجلاء عن نفسه كمنافس لكورني»[1].

ويرى بعض النقاد أنّه «إذا كان اسم كورني قد صار علماً في سماء الأدب الدرامي الفرنسي ما بين أعوام 1630- 1660 ميلادية فإن اسمي موليير وجان راسين قد ارتفعا إلى عنان السماء في عصر الحكومة المطلقة للويس الرابع عشر بين أعوام 1660-1680 ميلادي»[2]، مع تفوق واضح وملفت لموليير على الصعيد الأوروبي والعالمي يضاهي به شهرة شكسبير، ليصبح موليير مفخرة للفرنسيين، أمام الكتّاب الانجليز والإيطاليين وغيرهما. ولا تزال آثار موليير حاضرة إلى يومنا هذا، وقد تجاوزت خشبة المسرح لتنتقل إلى دور السينما العالمية، التي أصبحت تلك المسرحيات تمثل لها مادة خام.

**المسرح الصيني الحديث:**

يرى الدكتور عامر صباح المرزوك أن المسرح الحديث في الصين يرجع إلى عام 1907م عندما ترجمت مسرحيتا (غادة الكاميليا) و(كوخ العم توم)، حيث كانت اللغة من أهم العقبات التي اعترضت طريق المسرح، ويبدأ ظهور الكتّاب المسرحيين الصينيين، وكان أولهما "تينج هسي لينج" ويعدّ "هنج شنج" و"تين هان" أكبر الكتّاب الدراميين المحترفين في الصين، وتناقض مسرحياتهم المبادئ الكونفوشيوسية من حيث أنّها تنتقد قواعد السلوك الأخلاقي القديم، بحيث كتب "تين هان" مسرحية (قصة النساء المليحات) وهي مأساة ذات واحد وعشرين فصلاً، وهي تتناول الإصلاح الاجتماعي والتربوي، أما "كوموجو" وهو الشاعر والمؤرخ والكاتب المسرحي، فيعدّ أشهر المؤلفين

[1]- لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح - الدراما-، تر: أحمد سلامة محمد، مر: مرسي سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ص 125.

[2]- سيكاي جيرج، علم اجتماع المسرح، ج2، تر: كمال الدين عيد، مر: عصام عبد العزيز، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ص30.

بمسحرياته المأساوية التاريخية، كما عرض "تساويو" العاصفة، شروق الشمس، والفلاوة، والتطور، والوحي، وهو عند الكثيرين أعظم الكتاب المسرحيين الصينيين[1].

اتضح من خلال بحثنا أن المؤلفين الصينيين اعتمدوا على تراثهم الشعبي المليء بالأساطير والبطولات، «غير أنّ الحكومة الشيوعية في الصين عدلت المسارح التقليدية للتناسب مع أغراض السياسة. فخلال الثورة الثقافية (1966- 1969)، فرضت الحكومة على العروض واقعية وليست تقليدية»[2] اعتقادا منهم بأهمية المسرح في نشر الرسالة المسطرة، أما دعوتهم إلى الواقعية ذلك لأنّها تناسب أغراضهم على أرض الواقع، بخلاف التقاليد القديمة التي كانوا يرون أنّها تكبح حريتهم وتحصر مجال سلطتهم، ما دعاهم إلى الاتجاه نحو المسرح، لرسم مسرح صناعي حسب طموحاتهم.

**مسرح "النو" الياباني:**

لو تمعنّا في المسرح الهندي والياباني للمسنا أنّ «المسرح في اليابان لا يختلف كثيراً في نشأته الأسطورية عن حالة النشأة في الهند، فهو الآخر يرى عنه بأن الرقص كان سبباً في نشأة مسرح النو. وقد ابتدعت الآلهة في هذا المسرح»[3]. وبنظرة شاملة على المسرح في اليابان يتضح أنه «ذو ثلاث أشكال مسرحية تقليدية، أقدمها مسرحيات "نوا" – أو النو– التي تطوّرت في القرن الرابع عشر الميلادي من رقصات كانت تؤدى عند الأضحية الدينية، وهي مسرحيات شاعرية قصيرة تعالج موضوعات تاريخية وأسطورية، [...] والشكل الثاني هو مسرح العرائس (الدمى المتحركة) الذي كانت له شعبية كبيرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر. وهناك من يرى أن أكثر الأشكال شعبية اليوم فهي مسرحيات الكابوكي» وربما يرجع إلى الطابع الدراماتيكي العنيف الذي يمتاز به "الكابوكي".

[1]– ينظر، عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص ص 110– 111.

[2]– الموسوعة العربية العالمية، ص 233.

[3]– عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص 95.

وللإشارة «فقد أطلقت لفظة "النو" على هذا الشكل الجديد المهذب من أشكال (الساروجاكو- نو- نوه)، ومن ثم أصبحت كلمة "نوه" هي الكلمة الوحيدة التي ترادف كلمة (الدراما) في قواميس القرن الخامس عشر، (طبعاً في اليابان) ولفظة النو في حد ذاته تعني - المهارة والكفاءة والقوة-»[1].

«لم يطرأ على مسرح النو أيّ تغيير أو تبديل منذ النشأة، فمعظم مسرحياته كتبت قبل القرن السابع عشر الميلادي ومنها ما كتب في القرن الثامن عشر، لا بل حتى المسرحيات التي تكتب اليوم على الطريقة القديمة. ويعدّ المؤلّفان "كوانامي كيوتسوجو Kwanami Kyotsugu" و"سيامي موتوكيو Seami Matokiyo" هما من يسيطر على هذا النّوع من الإبداع الفنّي، ولعلّ الشيء الوحيد الذي ظهر عليه التغيير هو الطابع التمثيلي، بحيث كانت في بادئ الأمر ذات طابع شعبي، لتصبح في الأخير ذات طابع أرستقراطي النزعة»[2]. ويذكر هذا أيضا "سكاي جيرج" في مؤلّفه "علم اجتماع المسرح" إذ يقول: «ومع أنّ المسرحية النو بدأت في الأصل حاملة لعنصر الشعبية في رقصاتها إلا أنّ النو بدت وكأنّها تغصّ بنفسها بالخصائص الأرستقراطية (لدرجة أنه كان يُمنع) دخول أعضاء ومواطني الطبقة الوسطى من مشاهدة عروض النو»[3]. كما أنّ ميراث هذه المسرحيات أنه لا يسمح عادة من ظهور أكثر من اثنين إلى ست شخصيات على خشبة المسرح.

[1]- عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، ص 97.

[2]- الأردايس نيكول، المسرحية العلمية، ج4، ص 125.

[3]- سيكاي جيرج، علم اجتماع المسرح، ج1، تر: كمال الدين عيد، مر: عصام عبد العزيز، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ص212.

# المحاضرة رقم 12: القصة والرواية العالمية

## الروايات العالمية في أمريكا اللاتينيّة:

حتّى منتصف القرن كان تيار رواية الأرض بارزا في الساحة الأدبية وكان يتسم بروح رومانسية. في ذلك الأدب، كانت تتمثل تقاليد سارية لرواية الأرض أو للإنسان الريفي، وقائع تمرّده وخضوعه، واستكشاف عميق لروابط هذا الإنسان مع الطبيعة المهيمنة، وتطوير للأساطير المحورية لقارة كانوا لا يزالون ينظرون إليها في تفاوتها الرومانسي[1]. وكانت الرواية الرومانسية في أمريكا اللاتينية تتميز غالبا بالموضوع التاريخي وبالشخصيات التاريخية. لقد كان التاريخ الأمريكي كلّه، الأهالي، الاستعمار، الاستقلال، الجمهورية، موضوعا لهذا الجيل من الروائيين[2].

لكن بعد مرحلة الرومانسية والأدب الكلاسيكي التابع للثقافة الأوروبية، ومع نهاية مرحلة الاستعمار شهد الأدب، والحركة الفنية بصفة عامة، في أمريكا اللاتينية، توجها واقعيا يتجاوز الأحلام والعواطف الجياشة، التي كان يكرسها أدب القصور والبلاغة الرصينة، ويهتم بقضايا المجتمعات ويوجه نقدا لاذعا إلى السلطات والطبقات الأرستقراطية ومخلفات الاستعمار السياسية والثقافية والاجتماعية.

كان الظهور الأوّل للأدب الواقعي بتأثير من أوروبا، ومن فرنسا على وجه التحديد. وفي هذه المرحلة ذات التوجه الواقعي اكتشف أدباء أمريكا اللاتينية تاريخ بلدانهم قبل الاحتلال الإسباني واكتشفوا خصائص الإنسان الهندي الأحمر، المواطن الأصلي، ثم المواطن الجديد المتكوّن من خليط من الأعراق الأوروبية والزنجية الإفريقية والهنود الأصليين.

---

[1] – مونيغال، أ.ر، "التقليد والتحديد"، ضمن: مورينو، س. ف. (تنسيق وتقديم): أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات، تر: عبد الواحد، أ.ح، سلسلة "عالم المعرفة"، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 116، 1987، ص 218.

[2] –Felde, Alberto Zum, Indice critico de la littérature hispanoamericana, La narrativa, tomo 2, éditorial Guarania, Mexico, 1959, p 85.

ففي 1816 ظهرت أوّل رواية لاتينية بالمعنى المعاصر للرواية ونشرت في أمريكا اللاتينية في المكسيك، وهي رواية "الببغاء الأجرب" "El periquillo Sarniento" للمكسيكي فيرناندير دي ليزاردي (1776- 1827)، وتتحدث عن الحياة الصعبة التي يعيشها سكان المكسيك تحت نير الاستعمار الإسباني وما ينشره من فساد.

لكن، مع ذلك، لم تكن الواقعية التقليدية – الاشتراكية– معبّرة عن الواقع بأمانة لأنّها فرضت نظرة معيّنة على ذلك الواقع. وعندما أصبحت الواقعية اجتماعية ضاقت نظراتها للواقع أكثر بحيث أصبحت لا ترى إلا الوقائع الكبرى والمضخمة. وهذا جعلها تبدو سطحية في تصوير حياة أمريكا اللاتينية ولذلك تحولت الكتابة الواقعية على يد أدباء أمريكا اللاتينية إلى فضاء مفتوح على أساطير الناس وأحلامهم وخرافاتهم وضعفهم وخوفهم. اهتمت هذه الواقعية بهوية الإنسان وبكل تفاصيل حياته اليومية وبمخياله وأوهامه[1].

ثم ظهرت تجارب يسميها النقاد بالأدب المضاد. هذا الأدب الجديد يبدأ بهدم الأشكال، ومحو الحدود بين الأنواع الأدبية، ومنح اللغة قيمتها الحقيقية، هو دفاع ضد تزييف الفن ومحاولة لجعل الفن سببا للعيش، والبقاء، وحل عبث الوضع الإنساني بقبوله حتى الثمالة[2].

كان الظهور المفاجئ لعدد كبير من الكتاب ذوي المستوى العالمي في فترة قصيرة ونيلهم أهم الجوائز العالمية وإثارتهم لاهتمام القراء والنقاد والمترجمين، كل هذا جعل القيمة الفنية لتلك الأعمال تنتزع الاعتراف العالمي وتتكرس في المجالات النقدية وقواميس الأدب تحت اسم "الواقعية السحرية". وقد ساهمت مجموعة من العوامل في هذا التحول الفجائي، منها:

[1]– أدوم، خ.إ، "واقعية الواقع الآخر"، ضمن: مورينو، س.ف. (تنسيق وتقديم)، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات، تر: عبد الواحد أ.ح، سلسلة "عالم المعرفة"، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 116، 1987، ص 296.

[2]– أليغريا، فرناندو، "الأدب المضاد"، "، ضمن: مورينو، س.ف. (تنسيق وتقديم)، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات، تر: عبد الواحد أ.ح، سلسلة "عالم المعرفة"، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 122، 1988، ص45.

- الحرب الأهلية في إسبانيا في تلك الفترة والتي جعلت عددا هاما من المثقفين الإسبان يهاجرون إلى بلدان أمريكا اللاتينية حاملين معهم القيم والمفاهيم الفنية والجمالية الأوروبية الجديدة.

- الحرب العالمية الثانية هي الأخرى جعلت عددا من المثقفين الأوروبيين يهاجرون إلى أمريكا، بما فيها أمريكا اللاتينية، وهناك اشتغلوا بمجالات الثقافة والفن والنشر.

- استعداد المثقفين المحليين لتقبل الأفكار والتصورات التجديدية.

وخلال فترة قصيرة تم إنتاج عدد غزير من الأعمال الروائية، فإنها ذات أساليب متنوّعة ومتباينة ولذلك قسمها بعض الدارسين إلى أربعة أصناف من الروايات:

- **الروايات العجائبية:** تعتمد على عوالم الحلم ووصف المشاهد الهزلية وقراءة الواقع اليومي من زوايا مفاجئة. ضمن هذه الفئة يتميز الكاتبان بورخيس وكورتزار.

- **روايات الواقعية السحرية:** وتسمى أيضا رواية الواقع الساحر، وهي تتميز بإدخال عناصر عجيبة وسحرية في مجريات الحياة اليومية العادية في مدن أمريكا اللاتينية. ومن المع روايات هذه الفئة، رواية "مائة عام من العزلة" للكولومبي غابريال غارسيا ماركيز، و"الخطى الضائعة" للكوبي أليخو كاربانتي، و"بيدرو بارامو" للمكسيكي خوان رولفو.

- **الواقعية المتجدّدة:** يستعمل كتاب هذه الفئة جميع التقنيات السردية المتاحة مثل الحوار الداخلي، تعدد الرؤى، والتلاعب ببنية الزمان... ومن أهم الكتاب الذين اشتهروا بها صاحب جائزة نوبل 2010، ماريو فارغاس يوسا، مؤلف "المدينة والكلاب" و"حوار في الكاتدرائية" و"البيت الأخضر".

- **الرواية المضادة la antinovela**: أو التفاعلية، ويبحث فيها المؤلف عن بنيات جديدة للكتابة السردية يناقشها خلال الكتابة نفسها ويشرك القارئ في إنجازها. وتعتبر رواية "لعبة

الحجلة" للكاتب خوليو كوتازار، نموذجا لهذه الفئة، وهي كما سوف نرى لاحقا، تقبل القراءة بطريقتين، واحدة متسلسلة بترتيب خطى للفصول، وأخرى تخضع لترتيب مختلف يقترحه الكاتب ويشارك فيه القارئ.

**الرّواية العالمية الإفريقية:**

يرى الكثير من الإفريقيين أنّ الرّواية ليست غريبة عن تراثهم الشفهي الحافل بالسير الشعبيّة والحكايات الخيالية والأساطير. وتوزعت القضية بين معسكرين: «أحدهما يرى القصة الأفريقية المعاصرة غربية أساسا، والآخر يراها إفريقية أساساً، وكلاهما يحكم عليها بناء على رؤيته» على حد تعبير المستفرق الأمريكي بارتولد بوني الذي قدّم حلا وسطاً للخلاف. فقال إنّ الرواية غربية على وجه الاصطلاح، ولكن إذا كتبها إفريقي تصبح إفريقية على وجه الاصطلاح أيضا. ومن ثمة سيجد الذين ينطلقون من كونها نوعا أدبيا جذورا غربية في الرواية الإفريقية، وسيجد الذين ينطلقون من كونها وسيلة للتعبير الشخصي أو التعليق الاجتماعي جذورا أفريقية لها[1].

لكن من المدهش أن تأتي التجارب الأولى في كتابه الرواية باللغات المحلية المكتوبة شرقا وغربا وجنوبا قبل عقود من ظهورها باللغات الأوربية. وبالرغم من قلّة هذه اللغات المحلية المكتوبة فقد أثبتت مرونتها الشديدة في استيعاب شكل فنيّ معقّد ومركّب مثل الرواية وكانت البداية في جنوب القارة، حيث يوجد عدد من اللغات قام المبشّرون بتدوينها –لأغراض دينية.

ويعد توماس موفولو (1876– 1948م) الذي كتب بلغة السوتو رائد هذه المحاولات، وأكثر كتّابها أصالة ونضجاً. «كتب أولى رواياته بعنوان "مسافر الشرق" The Piligrin of the East، نشرها منجّمة بإحدى الصحف المحلية، وظهرت في كتاب عام 1907م، ثم ترجمت إلى الإنجليزية. وتدور في ليسوتو حول شاب يدعى فيكيزي، يضيق بالحياة من حوله فيرتحل شرقا وغربا

[1]– علي شلش، الأدب الإفريقي، ص 126.

بحثا عن المعرفة حتى يهتدي إلى نور العقيدة المسيحية. ولا يكف أثناء تجواله عن المناطق بالطبيعة والتساؤل عن أسرار الخليقة والكون من وجهة مسيحية أخلاقية بحتة»[1].

ولمؤلفها رواية أخرى بعنوان "إلى الأبد" تناولت موضوع الهجرة من الريف إلى المدن بحثا عن فرار الحياة والمال. ولكنها أقل فنية ونضجا، فضلا عن وقوعها – مع معظم الروايات الجنوبية في اللغات المحلية– تحت وطأة إرساليات التبشير وأفكار المبشّرين، بالرغم من نغمة الاحتجاج على سوء الأوضاع التي تسودها.

ففي الغرب نشطت محاولات تأليف الرواية بلغات اليوروبا والهوسا والإيبو، وكلّها في نيجريا. كما نشطت محاولات أخرى في الشرق باللغة السواحلية في تنزانيا، والكيكويو في كينيا، والأتشولية في أوغندا. ولكن هذه المحاولات لم تخرج بعد عن دائرة المغامرات الفردية. ومع ذلك سجلت لغة اليوروبا مجموعة من الروايات المتماسكة فنيّاً لروائي واحد، يعدّ أبرز من كتب بها، وهو دنيال أولورو نغيمي فاجونوا (1910- 1963م).

ففي عام 1938م ظهرت أولى روايات فاجونوا الست، بعنوان "الصياد الشجاع في غابة الآلهة الألف" وتدور حول صياد وحوش ماهر معروف، تطوّع في البداية لاكتشاف أسرار الغابة بنفسه، ولكن صيته ما لبث أن وصل إلى ملك البلاد، فعهد إليه بالمضي في الاكتشاف على نفقته[2].

نجحت هذه الرواية عند ظهورها نجاحا كبيرا، حتى طبع منها مئات النسخ، فشجّع نجاحها مؤلفها على المضي في التأليف.

وإذا كانت البرتغالية أقدم لغات أوربا في أفريقيا – كما أشرنا من قبل– فقد عجزت –كما رأينا– عن إخراج حركة روائية أفريقية بالمعنى المفهوم. وقد أحاطت بذلك عوامل كثيرة أهمها تدني

[1]– علي شلش، الأدب الإفريقي، ص 127.
[2]– ينظر،ا لمرجع نفسه، ص 132.

مستوى التعليم البرتغالي بمدارس المستعمرات، وعدم حرص الإدارة البرتغالية على تشجيع تجربة الكتابة عند الأهالي بوجه عام، وارتفاع مستوى الأمية، وشعور الأدباء بالضياع وعدم الاستقرار. وكلّ هذه عوامل أدت إلى تأخر ظهور الرواية الإفريقية بالبرتغالية، وانفراد المستوطنين البرتغاليين بالكتابة الروائية. وحتى هذا تم داخل إطار من المحاولات الفردية، كان أفضلها محاولات سورومينيو.

على العكس من ذلك كانت الفرنسية في تجربتها مع الرواية الأفريقية. ومن ثمة أتيح لها أن تكون أسبق لغات أوربا في إنضاج تجربة التعبير الروائي عند الأفريقيين. وقد ظهرت فيها الرواية الأفريقية على نحو مبكر. ففي عام 1920م، ظهرت رواية "إيرادات مالك الثلاث" " Les trois volontés de Malic" للسنجالي أحمد (أحمد) ماباتيه دياني.

نستطيع أن نصنّف الرواية على أساس الأسلوب والموضوع إلى:

- الرواية الرومانتيكية، مثل: تشاكا، مهودي.
- الرواية الواقعية، مثل معظم الروايات المعاصرة، وإن كان من اللازم التمييز بين الواقعية الاشتراكية كما في روايات عثمان وواثيونجو، والواقعية النقدية كما في معظم الروايات الواقعية المعاصرة، والواقعية السحرية (كما عند جارثيا مركيث وبعض كتاب أمريكا اللاتينية) في روايات آموس توتولا ورواية "ماتيجاري" لواثيونجو.
- الرواية الرمزية، مثل رواية "رؤية الملك" لكامارا لاي.

**عصر جديد من الرواية العالمية في الصين:**

في نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات من القرن العشرين، كان موضوع "الثورة الثقافية" الفكرة المهيمنة على إبداع العديد من الكتاب الصينيين، وقد وصف الأدب المسمى بأدب الندوب

«الأهوال والمعاناة خلال عقود الكوارث»؛ ومن الأمثلة على هذه الإبداعات قصة لو شينخوا "الندب" ورواية ليو سينو "صولجان السعادة" و"متوسط العمر".

ومع مرور الزمن حلّ مكان اتجاه "أدب الندب" اتجاه جديد هو "أدب الأفكار"، هذا دليل على أن المجتمع الصيني توصّل بالتدرّج إلى فهم هادئ لماضيه. وبرزت أعمال من بينها على سبيل المثال رواية تشجان نسي: "المصلح" (1983) وقصة تسزيان تسزيلون "سمفونية أدوات المطبخ"، لتأكيدها أن القيم الإنسانية العامة وليس الصراع الطبقي والنضال الثوري هي السلاح القادر على الانتصار على الأعداء والمحرك للتقدم الاجتماعي.

برزت في عام 1992 لأوّل مرّة ظاهرة جديدة في الأدب الصيني هي موضوع حياة الصينيين في الخارج، ونالت نجاحاً واسعاً بين جمهور القرّاء أعمال مثل "فتاة صينية في مانهاتن" للكاتبة "كه يان"ن و"رجل من شنغهاي في طوكيو" للكاتب "فان سياند".

تجاوزت الرواية الصينية على مدى قرن بأكمله مع التحوّلات الاجتماعية والوعي التدريجي في الوسط المثقف في خضم النضال الشعبي، وكان منها الطويلة التي وصفت النضال وتميزت بالحبكة الواسعة، والعمق الفني، والروايات القصيرة التي خصت بتصوير تناقضات الحروب والمجتمع، ومزجت بين الأسلوبين الواقعي والرومانسي العاطفي المفعم بالحماسة، بالإضافة إلى الإيحاء الشعري، والحبكة الملتوية أحيانا المقرونة بالتناقضات في الحالات والأحداث.

# المحاضرة رقم 13: آداب أوروبا الشرقية

## -الأدب الروسي المعاصر-

الأدب الروسي يحتوي على عدد من الروائع التي تعتبر من أعظم الأعمال الأدبيّة العالميّة، خاصّة في مجالي الرواية والشعر، ويعكس هذا الأدب تأثراً كبيراً بالتطوّرات التاريخية التي طرأت على روسيا كاعتناق المسيحية والغزو التتاري. وظهرت أعظم الأعمال الشعرية والنثرية والمسرحية الروسية في القرن التاسع عشر الميلادي. كانت بدايات الأدب الروسي عام 988م، وكان معظمه في تلك الفترة دينياً على شكل مواعظ وأناشيد وسير للقديسين. وقد كتب رجال الدين الجزء الأكبر من هذا الأدب، كانوا قرّاءه أيضا.

### 1- التيار الكلاسيكي في روسيا:

وفي القرن 18م قام الإمبراطور بطرس الأوّل بإصلاحات سياسية ضخمة، بحيث عمل على إيجاد إمبراطورية مركزيّة موحّدة بتوجّه علماني[1]، وبذلك قلّص من دور الكنيسة في الإرشاد الأيديولوجي للشعب الرّوسي، فـ «خطا خطوة عظيمة في سبيل غرس قيم الفكر السّياسي الأوربي في الوعي الاجتماعيّ للطبقة الحاكمة والأرستقراطيّة»[2]، فكان ذلك عاملا لظهور الأدب الكلاسيكي في روسيا، الّذي اشتهر فيه أنتيوخ كانتيمر (1708-1744م) وميخائيل لومونوسوف (1711-1765م) وديرجافين ورادشيف.

[1]- عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1979م، ص 329.

[2]- المرجع نفسه، ص 63.

## 2- التيّار الرومانسي:

في العقد الثالث من القرن التاسع عشر ظهر جيل جديد من الشعراء يمثل البداية الحقيقية للرومانسية وبداية العصر الذهبي في الشعر الروسي. وقد جمع هؤلاء أيضاً بين المشاعر الرومانسية والأشكال الكلاسيكية لكن مواضيعهم كانت أكثر تنوّعاً، وأبدوا اهتماماً أشدّ بحرية الفرد، وتأثراً كبيراً بالشاعرين الانجليزيين شكسبير وبابرون.

يعدّ **ألكسندر بوشكين** أعظم شاعر غنائي روسي وأبرز كاتب في مرحلة الرومانسية المبكرة، وتميزت أشعاره بلغتها الموجزة وبلاغتها الفائقة في التعبير، ويبحث بوشكين في قصائده السردية عن موقع الإنسان في المجتمع. وثير من شخصياته الرئيسية ليست قادرة على إيجاد هدف للحياة وتنتهي بعيدة عن مشاعر الحب.

**والفارس البرونزي** قصيدة قصصية كتبها **بوشكين** عام 1833م، تعتبر إحدى أعظم قصائده السردية، ويلقي فيها الضوء على محاولة بطرس الأكبر لإدخال المدنية الغربية إلى روسيا وتأثير ذلك على الروس العاديين ويوضح النتائج العظيمة والمأساوية أيضا التي تنتظرها روسيا من وراء هذه الرغبة.

كتب أيضا رواية وعدداً من القصص وكانت روايته **بنت القبطان** 1836م شبيهة بالروايات التاريخية للسير **وولتر سكوت** الكاتب الرومانسي الأسكتلندي.

شهد الأدب في هذه الفترة حريّة أوسع في الشكل والأسلوب وإعجاباً بالمشاعر والانفعالات الإنسانية. واشتدت الرّقابة بشكل خاصّ على جميع الأعمال الأدبية النافذة للمجتمع الروسي ولا سيما ما يتعلق منها بعبودية الأرض.

ومن أبر كتّاب هذه المرحلة: **نيقولاي جوجول**، وهو أحد أشهر الأدباء الرّوس، وقد قدّم في أعماله الأدبية المبكرة أوصافاً تنبض بالحيوية عن الحياة في أوكرانيا، مسقط رأسه. واعتبر نقاد الأدب

كثيراً من أعمال جوجول المتأخرة هجاءً سياسياً غير أن جوجول كان يهدف أصلا إلى السخرية من ضعف الإنسان الروسي[1]. وتمثل الشخصيات الواردة في قصة المفتش عام 1836م العيوب الشائعة في الطبيعة البشرية وقصة الأرواح الميتة 1842م رغم عدم اكتمالها فإنها تعتبر من أروع سخريات جوجول، وهذه الحكاية هي هجوم على تفشي الفساد الأخلاقي.

### 3- التيار الواقعي في الأدب الرّوسي:

وكما كانت الثورة الديسمبرية سببا في انبثاق الفكر الثّوري الرّومانسي في الأدب الرّوسي، كانت الدّافع الّذي هيّأ الفكر الرّوسي لانتهاج الطريق الواقعي، ذلك أنّ فشل الحركة الثورية جعلت الأدباء يدركون أنّ الخيال الرّومانسي لا يمكنه الصّمود أمام قوة الحكم الاستبدادي، فقد غيّر بوشكين وجهة نظره حين أدرك أنّ الفردية لا يمكن أن تلبي مطامح الشّعوب التّواقة إلى الحياة الكريمة فاتّجه إلى الطّبقات الشّعبية. وتجلّت ملامح الأدب الواقعي في مؤلّفات غوغول الّذي أرسى قواعد الواقعية النقديّة بحيث تجسّدت سماتها في قصّة المعطف.

وبلغت الواقعيّة قمّة ازدهارها في أعمال **دستويفسكي** الّذي وجّه أدبه نحو النّقد اللاذع للمجتمع، «فمؤلّفاته تصوّر عادة مجتمعاً رهيباً وأوضاعاً يستحيل الخلاص منها بغير الثورة»[2].

[1]- ينظر، عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، ص 370.

[2]- المرجع نفسه، ص 371.

# المحاضرة رقم 14: آداب ما بعد الكولونيالية.

## 1- مصطلح الكولونيالية/الاستعمار:

تعدّ كلمة كولونيالية نقلا حرفيا لكلمة colonialism من لغتها الأجنبية إلى العربية، حيث تعرّف آنيا لومبا المصطلح بأنه: «يعني المزرعة أو المستعمرة، أي مجموعة من الناس يستقرون في موقع جديد ويشكّلون جماعة خاضعة لدولتها الأم أو مرتبطة بها. وهكذا تتشكّل الجماعة وتتألف من المستوطنين»[1].

حيث ربطت آنيا الكولونيالية في تعريفها بالمكان أو الحيز، فحسبها لا يتجسد الكولون أو الاستعمار فعلياً إلاّ في حيّز مكاني يضمه ويتجسد داخله. ولا تكتفي آنيا لومبا بتعريفها للكولونيالية بل تضيف في تعريفها للاستعمار فتقول: «يمكن تعريف الاستعمار بأنه غزو الأرض وممتلكات شعب آخر والسيطرة عليها»[2]، فكلمة استعمار تشمل السلب، السيطرة والاستيطان بكل أنواعه وجميع أطرافه المختلفة، من الحروب الصليبية وغزو الغرب للشرق، والتي تعتبر جميعا ممارسات كولونيالية أو استعمارية، حيث يمكن القول من خلال هذا أنه وفي الإطار الكولونيالي هناك مهيمن مسيطر له نفوذ على الهامش (المستعمَر) بينهما علاقة استغلالية وإخضاع مراد ولو بالقوة.

في حين يعرّف بيل إشكروفت لفظة الكولونيالية فيشير في ذلك إلى أنه الفترة الممتدة بين أولى لحظات الاستعمار إلى غاية آخر لحظة منه قبل حصول المستعمرة على استقلالها. حيث يقول: «فترة الحكم الاستعماري داخل المستوطنات قبل حصول هذه الأخيرة على الاستقلال، وذا أهمية في تحديد

[1]- آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الجوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007، ص 17.

[2]- آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص 18.

الشكل المحدد للاستقلال الثقافي الذي تنامى بالتزامن مع التوسّع الأوروبي خلال القرون الأربعة الفائتة»[1].

وما قد نلاحظه على تعريفي كلّ من آنيا لومبا وبيل إشكروفت أن الأولى ربطت الكولونيالية بالمكان في حين ربط بيل الكولونيالية بالزمان كلٌّ حسب منظوره.

الكولونيالية هي فترة الاستعمار والاستبداد الذي تعيشه جميع المستعمرات دون استثناء، كما يضيف بيل في السياق نفسه قائلاً: «إقامة مستوطنات على أرض بعيدة»[2]. ويقصد بيل هنا بالأرض البعيدة المستعمرات على اختلاف أماكنها ومواقعها.

إن الاستعمار يقوم على عنصر المكان كأهم عنصر يقيمه، إضافة إلى الفعل الاقتصادي الذي يقع هو والمكان تحت بند السلطة والسيطرة، وفيما يخص تداخل مصطلحي الكولونيالية والاستعمار تقول أمال علاوشيش: «وعن المفهوم الكولونيالي أو الاستعماري وهو المصطلح المتداول عموما في كتب التاريخ وذلك إلى اعتبار الثاني مقدمة أو مدخل الأوّل، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تميزه عن مصطلح ما بعد الاستقلال باعتباره الفترة التي أعقبت التخلص من الثاني»[3]، بمعنى أنّ الاستعمار هو بداية إرساء معالم الكولونيالية، الأخيرة التي تتمثل في الهيمنة من أجل تحقيق غايات معينة ومصالح مرادة داخل المستعمرات.

## 2- ما بعد الكولونيالية/ ما بعد الاستعمار:

تعدّ دراسات ما بعد الاستعمار أو النظرية ما بعد الكولونيالية من أهمّ النظريات التي رافقت مرحلة ما بعد الحداثة، لا سيما أن هذه النظرية ظهرت بعد سيطرة البنيوية على الحقل الثقافي الغربي،

[1]- بيل إشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010، ص 105.

[2]- المرجع نفسه، ص 205.

[3]- عبد الفتاح أحمد يوسف، النقد الحضاري لخطاب ما بعد الكولونيالية، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان، ص 43.

ولم تعرف طريقها للوجود في مجال النظرية السياسية إلا في أواخر السبعينيات من القرن الماضي، وقبل الحديث عن دراسات ما بعد الاستعمار أي تلك المرحلة التي تلت الاستقلال، فإنّ هذا المصطلح «يتضمن قطعية تاريخية دالّة على نهاية الفصل الاستعماري، فإنه يعني أبعد من ذلك بكثير، فهو يغطي الكتابات المتعلقة بالتجربة الاستعمارية التي تستثني ذكر القوى المستعمرة نفسها»[1]. انطلاقا من هذا يمكن القول أن: ما بعد الاستعمار أو الفترة التي تلت الاستقلال السياسي الذي حصلت عليه الدول التي كانت واقعة تحت وطأة الاستعمار، ليس هذا فقط وإنما ما تضمنته تلك المرحلة (فترة الاستعمار) من كتابات حول الفترة الاستعمارية، دون ذكر القوى الاستعمارية، كما حدّد آلان لوسون ما بعد الكولونيالية «بأنها حركة تاريخية وتحليلية ذات باعث سياسي يتصارع مع الكولونيالية ويقاومها بهدف إبطالها على المستويات المادية، التاريخية الفكرية والسياسية»[2].

إن أشارت كلمة الكولونيالية إلى الاستعمار فإنه من المؤكد أن تشير لفظة ما بعد الكولونيالية إلى فترة ما بعد الاستعمار، حيث «تناول مفهوم ما بعد الكولونيالية آثار الاستعمار على الثقافات والمجتمعات، والمصطلح ما بعد الكولونيالية معنى تاريخي تسلسلي، إذ يشير إلى فترة ما بعد الاستقلال»[3]، أي أنّ تلك الفترة التي حصلت فيها والمستعمرات على استقلالها هي ما يطلق عليها فترة ما بعد الكولونيالية كما أنّها تعتبر الدراسة الأكاديمية للإرث الثقافي للاستعمار، حيث تهتم بالتبعات البشرية جرّاء استغلال سكان المستعمرات الأصليين في أراضيهم، كما بني مصطلح ما بعد الكولونيالية على نمط مصطلح ما بعد الحداثة، كونهما يشتركان في عدد من المفاهيم والرّسائل فيمكننا أن نعتبر ما بعد الكولونيالية رد فعل للخروج من سلطة الاستعمار كما كان الحال مع الحداثة حيث جاءت عليها ما بعدها (ما بعد الحداثة) كردّ فعل عليها.

[1]- شيلي واليا، إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، تر: أحمد خريس وناصر أبو الهيجاء، أزمنة، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 16.
[2]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، لونجمان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 2003، ص 549.
[3]- بيل إشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، ص ص 282- 283.

كما يقصد بدراسة ما بعد الاستعمار أيضا أنّها «الدّراسات التي تبحث في العلاقات الثقافية بين الغرب بوصفه مستعمرا، وما يقع خارج الغرب من دول وقعت تحت طائلة الاستعمار، مع ما تتضمنه تلك الدراسات من تحليل للنصوص الأدبية وغيرها، للكشف عن إستراتيجياتها الخطابية على النحو الذي يبرزه إدوارد سعيد في كتابه الاستشراق والثقافة والإمبريالية»[1]، يوضح هذا المفهوم تلك العلاقة بين السلطة والمعرفة من خلال سيطرة أوروبا وهيمنتها على دول الشرق، ودور النصوص الأدبية في فضح الخطابات الغربية وعلاقة هذه النصوص بالدراسات ما بعد الكولونيالية.

### 3- أدب ما بعد الكولونيالية:

«أدب ما بعد الكولونيالية شكل من أشكال النقد الثقافي والتحليل النقدي الثقافي، كما أنه منهج لتحرير مجتمعات بأسرها من شفرات المهيم التي ترتد أقنعة، إلا أنه في حقيقة أمره نوع من الاشتباك الجدلي مع عملية إنتاج المفهوم الثقافي التي تتم في إطار الهيمنة»[2]، فهي خطاب نقدي يسعى إلى تخطي الآثار التي خلفها الاستعمار على الشعوب التي عانت منه وبالخصوص على الصعيد الثقافي ومواجهة القوى الاستعمارية التي قامت بتعريف وتحديد ماهية الدول المستعمرة وفقا لمنظومتها المعرفية وخدمة أهدافها الاستعمارية.

والأدب ما بعد كولونيالي هو إعادة قراءة للنصوص لكشف الإيديولوجيا الاستعمارية المقصودة وغير المقصودة، ولفضح التعارض بين الدعوى الحضارية للاستعمار ومبطناته الاستيطانية، «فهو ليس هجوماً مباشرا وفجا على الأعمال الكولونيالية بل إبداع يقف موقف الند منها بمسائلها ويراجعها حتى يحطم هالة الذات المصونة التي لا تمس، والتي تدثرت بها عبر العصور.

[1]- حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط1، 2007، ص 142.

[2]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص 551.

إن إعادة إنتاج الشخصيات وصياغة السرد وتشكيل السياق، بل وفحص الجنس الأدبي المعتمد في ضوء جديد له بمثابة وسيلة لمساءلة ومراجعة الإرث الثقافي للإمبريالية بصفة عامة»[1]، فقد تأسست الدراسات ما بعد الكولونيالية على دراسة الأدب بناء على محتواه الثقافي كون هذه النصوص لا تنطوي على أبعاد سلبية فقط تتمثل في خلخلة السلطة السياسية والثقافية، بل حتى الخطابات النسوية والخطابات البنيوية التي تقوم على أساس عرفي لأنها تعتمد على صيغ أدبية ومناهج فكرية متشابهة.

يصبح النص كحقل معرفي يهتم بالكولونيالية من عدة جوانب والاشتغال بقضايا العرق والطبقة والهوية والجنوسة والتبعية، وتشكيل الإمبراطوريات ليتجاوز بهذا الشكل وظيفته الجمالية ف «الاتصال الاستعماري لا ينعكس فقط في اللّغة أو الصور البيانية للنصوص الأدبية، فهو ليس ستارة خلفية فحسب أو سياقا تمثل أمامه المسرحيات الإنسانية، بل شكلا مركزا لما يجب أن تقوله هذه النصوص عن الهوية والعلاقات والثقافة»[2].

أما فيما يخصّ المجال الجغرافي الذي يشغله الأدب ما بعد الكولونيالي فنجد أنه «تندرج تحت مصطلح ما بعد الكولونيالية آداب كل من البلدان الإفريقية وأستراليا وبنغلاديش وكندا وبلدان منطقة الكاريبي والهند وماليزيا ومالطا ونيوزيلاندا وباكستان وسنغافورة وبلدان خزر جنوب المحيط الهادي وسيريلانكا»[3]. هاته الدول التي خضعت للاستعمار البريطاني والفرنسي والتي كانت آدابها فرانكفونية أو أنجلوفونية فكانت حينها اللغة الاستعمارية (انجليزية أو فرنسية) هي اللغة المسموح بالكتابة بها والمتاحة للاستخدام.

[1]- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، ص 555.

[2]- المرجع نفسه، ص 555.

[3]- بيل إشكروفت وآخرون، الرد بالكتابة، ص 16.

## 4- نظرية ما بعد الكولونيالية:

شاع صيت نظرية ما بعد الكولونيالية بعدما نقلها الأدباء والنقاد من دول العالم الثالث الذين هاجروا نحو الدول الأخرى، وذلك بوصفهم منتمين إلى هويات حضارية مختلفة ومدارس فكرية متنوّعة، ما مكّنهم من الممارسة النقدية على نصوص وفق نظرية ما بعد الكولونيالية من خلال تحليل الخطابات السائدة وإعادة كتابتها في خطاب مضاد للغرب، إذ ثمة كوكبة من المثقفين والأدباء الذين يمثلون نظرية ما بعد الاستعمار، ومن بينهم إدوارد سعيد بالنسبة للعرب، وفرانز فانون بالنسبة للغرب.

### 1) إدوارد سعيد:

كاتب فلسطيني من أشهر الكتاب العرب، حيث تفنن في دراسته للنصوص وفق نظرية ما بعد الكولونيالية ونلمس هذا في أشهر كتبه "الاستشراق" وكذلك كتابه "الثقافة والإمبريالية". تقصّى إدوارد سعيد كل معالم الهيمنة الاستعمارية وقام بهدها وتفكيكها حيث يظهر هذا بكل وضوح في كتابه "الاستشراق" بكل شفافية ووضوح، إذ نلمس تقصيه إلى أبعاد معالم الهيمنة الاستعمارية من حيث تفكيك الخطابات الاستعمارية التي تهدف إلى فرض سيطرتها وهيمنتها على دول العالم الثالث بمختلف الطرق والوسائل من أجل تهميش شعوب العالم الثالث والاستيلاء على كل خيراتها لخدمة مصالحهم الخاصة، ومن أهم القضايا التي طرحها إدوارد سعيد كيفية تشكيل الأمم معرفياً من خلال السرديات.

يمكننا القول أنّ كتاب "الاستشراق" استطاع مواجهة هجومات الغرب وطعن الصورة النمطية التي ينسبها في حق الأنا، استطاع النقد بطريقة أدبية رائعة حيث فتح المجال لكشف الصورة الحقيقية للعالم الغربي المستبد والإطاحة بأفكاره الكولونيالية المعتمدة في نشر سلطته وهيمنته على دول العالم الثالث المستضعفة.

- **الثقافة والإمبريالية عند إدوارد سعيد:**

يعتبر هذا الكتاب امتدادا لكتاب "الاستشراق" ويظهر في الكثير من تصريحات العديد من النقاد أنه الوجه الثاني في رؤى الكاتب، حيث أعطى اهتمام كبير للعلاقات الجدلية بين الثقافة والتاريخ والإمبريالية؛ كما تمكن من تناول العديد من المناطق الجغرافية تتجاوز الشرق، أي العالم الإسلامي والشرق، إنها الكتابات الأوروبية عن إفريقيا والهند وبعض مناطق الشرق الأقصى وأستراليا وجزر الكاريبي.

## 2) فرانز فانون (1925– 1962):

يعتبر الأب الروحي لنظرية ما بعد الكولونيالية من أشهر أعماله "المعذب والأرض" وكتاب "بشرة سوداء وأقنعة بيضاء"، حيث استطاع فانون أن يرسم طريقا خاصا به في المجال الأدبي والنقدي والنفسي، وذلك ما مكنه من تأسيس اتجاه متميز يطلق عليه "الفانونية" حيث وصفت بكونها "نظرية العالم الثالث".

يعتبر فانون أن العنف أهم نقطة اعتمد عليها في تسليطه الضوء في الدراسة ما بعد الكولونيالية، حيث أن العنف وسيلة للتطهير من عالم الاستعماري باعتباره عالما مستبدا وملوثا بدماء الأبرياء ومن خلاله يمكن تطهير الذات من أجل بناء ذات جديدة مستقلة عن عالم كولونيالي، ذات شخصية مستقلة بعيدة كل البعد عن ذلك الإنسان المستعمر.

يرى فرانز فانون أن المستعمر ينظر للمستعمر نظرة استعلاء واستحقار، خاصة بالنسبة للمستعمرات الإفريقية، وفي هذا المقام يقول: «كانت تلك القارة المترامية الأطراف في نظر المستعمر مأوى للمتوحشين، موطنا يحفل بالهرطقة والأباطيل ومكرسا للازدراء الكبير للعنة الربانية وموطنا لآكلي لحوم البشر وموطنا للزنوج»[1]، ومن هنا ظهرت الحركات الزنجية لمواجهة بطش الاستعمار

[1]– جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مؤسسة المثقف العربي، د.ط، 2010، ص 325.

وعنصريتهم في حق شعوب القارة السمراء، وهذه الحركة معروفة بالزنجية في إفريقيا حيث تمكنت من تأسيس هوية ثقافية خاصة بها.

كما ارتبط اسم فانون من خلال أعماله الأساسية بالعنصرية والهيمنة الكولونيالية، والتحليل السيكولوجي للمستعمر وآثاره السلبية على المستعمر خاصة في أعماله حيث يقول بيل إشكروفت: «ففي النصوص يلملم فانون أطراف الاستبصارات التي استمدها من دراسته الإكلينيكية لآثار الهيمنة الكولونيالية على نفسية المستعمر وتحليله الماركسي للسيطرة الاقتصادية والاجتماعية»[1]. يظهر بوضوح اهتمام فانون بالجانب النفسي للمستعمر كما درس المجتمع من المنظور الماركسي، حيث أن المجتمع هو المرآة العاكسة للواقع المعاش من خلال طبقتين: الطبقة التحتية تمثل المجتمع والواقع الاقتصادي الراهن والطبقة الفوقية التي تمثل عالم الأفكار (الأدب)، ففي كتابه "بشرة سوداء وأقنعة بيضاء" اهتم بدراسة نفسية المستضعفين تحت وطأة الاستعمار والممارسات العنصرية، وعليه نجد أن فرانز فانون قد اهتم في أعماله بالجانب النفسي لأصحاب المستعمرات كذلك برز موقفه المناهض للاستعمار كنشاط مؤيد لحركات التحرر.

## 5- أنواع الأدب ما بعد الكولونيالي:

يقسم الناقد "صبحي حديدي" "آداب ما بعد الكولونيالية" إلى أربع شرائح وذلك بالاعتماد على مرجعية "بيل إشكروفت"، وهذه الشرائح هي:

**النماذج الأدبية والوطنية والإقليمية:** وتتمثل في نتاج كلّ من أستراليا، ونيوزلندا، ونيجيريا والهند، وآداب العرب باللغة الفرنسية. وهذه النماذج وليدة اللغة الكولونيالية، لذلك فقد أولاها خطاب ما بعد الكولونيالية أهمية كبرى، لأنها تعمل على تقويض مركزية الإمبريالي[2]. وهذه البلدان قد

[1]- بيل إشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية المفاهيم الرئيسية، ص 175.

[2]- رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر)، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2013، ص 172.

عانت من آثار التجربة الاستعماري المريرة، وأهم ما يميّز آدابها هو لغتها: فهي توظف لغة المستعمر في الكتابة، وتعمل على تفكيك المركزية الإمبريالية باستخدام لغة المحتل كسلاح ضده.

**أدب السود:** وتتمثل بكتابة العرق الأسود أينما كان. وخير من يمثلها حركة الزنوج بأعلامها سنغور وسيزار[1]. وقد عُرف عن هذا الأدب احتفاؤه بالثقافة الزنجية إلى أبعد الحدود، بل وتقديس كل ما يمت إلى الزنوج بصلة، من طقوس وعادات أكل، ولباس، ووصف للطبيعة الإفريقية وحيواناتها المتنوّعة.

**توازي الموضوعات:** ويقصد بها تلك الموضوعات التي تعبر عن هواجس أساسية ومشتركة بين الآداب ما بعد الكولونيالية، منها قضية التحرر الوطني، والعلاقات مع المستعمر، واللغة والاستخدام المجازي لها، علاوة على بروز مدارس أدبية منها الواقعية السحرية، والأسطورة المباشرة، وغيرها[2]. ولعلّ موضوع الاحتفاظ بالنضال نحو الاستقلال هو أبرز موضوع تشترك فيه آداب الكولونيالية، يضاف إلى ذلك موضوع الحنين إلى المنازل التي تم تدميرها وإثارة المشاعر والذكريات حولها.

**النص المهجن أو التركيبي:** وهو نتيجة للتأثيرات التي مارستها القوى الكولونيالية على الثقافة، خاصة النص وتنظيراته النقدية، حيث نجد تنوعاً نتيجة الماضي قبل الإمبريالي، ومؤثرات الاستعمار التي تتحدد بالحاضر، فثمة نوع من اللقاء الثقافي بين الواقع والعوامل الطارئة التي أسهمت في تحفيز عملية الإبداع[3]. والنص المهجن ما هو إلا نتيجة للثقافة الهجينة المختلطة، بسبب تماسها مع ثقافة المستعمر: فالعملية الإمبريالية خلّفت وراءها ثقافات هجينة ابتعدت عن نقائها الأصلي.

---

[1]- رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر)، ص 172.

[2]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[3]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

# مكتبة البحث

**أولا: المصادر والمراجع.**


1-إبراهيم أحمد، إشكالية الوجود والتقنية عند مارتن هيدغر، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2006.

2-إبراهيم خليل، أثر تشيكوف في القصة العربيّة القصيرة، ضمن كتاب مجموعة من المؤلفين: من الصّمت إلى الصّوت، فصول أدبيّة ولغويّة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

3-إبراهيم مصطفى إبراهيم، نقد المذاهب المعاصرة، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ط، د.ت.

4-الأصفر عبد الرزاق، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.

5-بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط3، 1986م.

6-جميل حمداوي، نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة، مؤسسة المثقف العربي، د.ط، 2010.

7-حسن محمد حسن، مذاهب الفن المعاصر، دار الفكر العربي، مصر، 2002م.

8-حسن منيعي، قراءة في الرواية، دار سندي للطباعة والنشر، المغرب، ط2، 1996.

9-حفناوي بعلي، مسارات النقد ومدارات ما بعد الحداثة، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ط1، 2007.

10- حمود محمد، أدب أمريكا اللاتينية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2008.

**11-** خوري أنطون، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير، بيروت، لبنان، 1984م.

12- رامي أبو شهاب، الرسيس والمخاتلة (خطاب ما بعد الكولونيالية في النقد العربي المعاصر)، المؤسسة العربية للنشر، بيروت، ط1، 2013.

13- سامي يوسف أبوزيد، الأدب العربي الحديث (النثر)، دار المسيرة للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015 م.

14- شكري محمد عيّاد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1993.

15- شكري محمد عيّاد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة للنشر، الكويت، د ط، سبتمبر 1993.

16- صالح سليمان عبد العظيم، سوسيولوجيا الرواية السياسيّة، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، 1998م.

17- صخر الحاج حسين، من المسرح الإفريقي ثلاث مسرحيات قصيرة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2010.

18- عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، دار الرضوان، عمان- الأردن، ط1، 2013.

19- عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبيّة لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1999.

20- عبد الفتاح أحمد يوسف، النقد الحضاري لخطاب ما بعد الكولونيالية، دار الروافد الثقافية، بيروت، لبنان.

21- عبد القادر عبد الحميد زيدان، التمرّد والغربة في الشعر الجاهلي، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ت.

22- علي شلش، الأدب الإفريقي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1993.

23- علي عبد المعطي، أعلام الفلسفة الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت.

24- عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1979م.

25- عيسى خليل محسن الحسيني، المشرح نشأته وآدابه، دار جرير للنشر والتوزيع، ط1، 2006.

26- محمد إبراهيم الفيومي، الوجودية (فلسفة الفهم الإنساني)، مكتبة الأنجلو المصرية، 1993، القاهرة.

27- محمد الطاهر فضلاء، المسرح... تاريخا... ونضالا... مذكرات عن المسرح العالمي، ج1، ط1، 2003.

28- محمد داود، الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها، دار الروافد الثقافة، بيروت، لبنان، 2013.

29- محمد غنيمي هلال، دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د.ت.

30- محمد لبيب البوهي، الوجودية والإسلام، دار المعارف للطباعة والنشر، مصر، د.ط، يناير 1960.

31- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية للطباعة والنشر، لبنان، ط1، 1990 م.

32- محمود أمهر، التيارات الفكرية المعاصرة، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2009.

33- مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع في الشعر خاصة، دار المعارف، ط4.

34- منير الحافظ، المعيار الجمالي في فن اللامعقول، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2003م.

35- مهدي صلاح الجويدي، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، عمان.

36- نادية البنهاوي، بذور العبث في التراجيديا الإغريقية، الهيئة المصرية العامة للكتاب للطباعة، مصر، د. ط، 1998.

37- نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب للطباعة، مصر.

**ثانيا: المراجع باللغة الاجنبية.**

1- Dagobert D. Runes : The dictionary of Philosophy.

2- Emmanuelle Sinardet-Seewald, La victoria de Junin, Canto a Bolivar (1825), La représentation d'une américanité en marche, in America, cahiers de CRICCAL, n°41, 2012.

3- Felde, Alberto Zum, Indice critico de la littérature hispanoamericana, La narrativa, tomo 2, éditorial Guarania, Mexico, 1959.

4- http://www.adab.com/world/modules.php?name=Sh3er&doWhat=shqas&qid=82793&r=&rc=37

5- Jahn, Janheinz, Neo-African Literature, New York, Grove Press, 1969.

**ثالثا: المعاجم والقواميس.**

1-جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

2-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، ط1، 1985.

3-مجموعة من المؤلفين، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشرق الدّوليّة، ط4.

4-محمود قاسم، موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين.

5-الموسوعة العربية العالمية، 1996، مؤسسة أعمال الموسوعة السعودية، الرياض، مج1، ط1.

6-نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، لونجمان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 2003.

**رابعا: المراجع المترجمة.**

1-أدموند هوسرل، تأملات ديكارتية، تر: تيسير شيخ الأرض، دار بيروت، ط1، 1958.

2-الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، بيروت، 1992، ط2.

3-أرنست فيشر، الاشتراكية والفن، تر: أسعد حليم، دار القلم، بيروت، د.ط، 1983.

4-آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: مصطفى إبراهيم، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر، ط1.

5-ألبير آدو بواهن، تاريخ إفريقيا العام، المجلد الرابع، ترجمة وتقديم: أحمد مختار أمبو، منشورات أديفرا والمطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، 1990.

6-ألبير كامو، الإنسان المتمرّد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، بيروت، ط3، 1983.

7-باختين ميخائيل، الفرويدية، تر: نصر الدين شكير، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2013.

8-باسكال كازانوفا، الجمهورية العالمية للآداب، تر: أمل الصّبان، المجلس الأعلى للثقافة للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.

9-بول ريكور، فن الترجمة، ترجمة: حسين خمري، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2008.

10- جان ستار وبنسكي، النّقد والأدب، تر: بدر الدين القاسم، مراجعة: أنطون المقدسي، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي، دمشق، 1976.

11- جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، المجلس الوطني للفنون والآداب والثقافة، الكويت، 1982.

12- د. إي. شنايدر، التّحليل النّفسي والفن، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، دار الحرية، بغداد، 1984.

13- دانييل هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيد، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، د.ط.

14- سيجموند فرويد ووليم شتيكل، الكبت (تحليل نفسي)، ترك علي السيّد حضارة، القاهرة.

15- سيجموند فرويد، ما فوق مبدأ اللّذة، تر: إسحاق رمزي، دار المعارف، مصر، ط3.

16- سيكاي جيرج، علم اجتماع المسرح، ج1، تر: كمال الدين عيد، مر: عصام عبد العزيز، مطابع المجلس الأعلى للآثار.

17- سيكاي جيرج، علم اجتماع المسرح، ج2، تر: كمال الدين عيد، مر: عصام عبد العزيز، مطابع المجلس الأعلى للآثار.

18- شيلي واليا، إدوارد سعيد وكتابة التاريخ، تر: أحمد خريس وناصر أبو الهيجاء، أزمنة، عمان، الأردن، ط1، 2007.

19- عبد الغفار مكاوي، ألبير كامو (محاولة لدراسة فكره الفلسفي)، دار المعارف، القاهرة، 1946.

20- فاولي والاس، عصر السريالية، تر: سعيد خالدة، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981.

21- كولن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، تر: أنيس زكي حسن، دار الأدب للنشر، بيروت، ط4، 1978م.

22- لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح – الدراما–، تر: أحمد سلامة محمد، مر: مرسي سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر.

23- ماركيز وآخرون، قصص من أمريكا اللاتينية، ترجمة: ع. وصهيوني، م. ورد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1999.

24- ناتالي ساروت وآخرون، الرواية الجديدة والواقع، تر: رشيد بنحدو، وزارة الثقافة، قطر.

25- هاو (قوشينغ)، الأدب الصيني في القرن العشرين، ج2، ترجمة: حمدي عبد العزيز (عبد العزيز)، المركز الثقافي القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2015.

26- هنري باجو، الأدب العام والمقارن، تر: غسان السيّد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سورية، 1997م.

27- هنريك إبسن، بيت آل روزمر، تر: أحمد النادي، مر: طه محمود طه، تق: عبد الله عبد الحافظ، تصدير من وزارة الإعلام الكويتي، أوّل يناير 1990.

28- هول كافن، مبادئ علم النّفس الفرويدية، تر: دحام الكيال، دار المتنبي، بغداد، ط3، 1988.

29- هيلين جيلبرت وخوان تومبكينز، الدراما ما بعد الكولونيالية النظرية والممارسة، ترجمة: سامح فكري، تقديم: سامي خشبة، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، د.ت.

**خامسا: المجلات.**

1-إبراهيم زكريا، الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب، مجلة الآداب، بيروت، لبنان، ع3، 1963.

2-أدوم، خ.إ، "واقعية الواقع الآخر"، ضمن: مورينو، س.ف. (تنسيق وتقديم)، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات، تر: عبد الواحد أ.ح، سلسلة "عالم المعرفة"، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 116، 1987.

3-اصطيف عبد النبي، الآداب العالمية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 170، 2017.

4-أليغريا، فرناندو، "الأدب المضاد"، "، ضمن: مورينو، س.ف. (تنسيق وتقديم)، أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات، تر: عبد الواحد أ.ح، سلسلة "عالم المعرفة"، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 122، 1988.

5-آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الجوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2007.

6-بوخالفة إبراهيم، الأدب العالمي المفهوم والنشأة واشكالية التسمية، مجلّة الدّراسات الثقافية واللغوية والفنيّة، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ألمانيا، ع8، جويلة 2019.

7-بيل إشكروفت وآخرون، دراسات ما بعد الكولونيالية، المفاهيم الرئيسية، تر: أحمد الروبي وآخرون، المركز القومي للترجمة، ط1، 2010.

8-جواد أصغري، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة الكوفة، ع3، 2006م.

9-حاتم المسلمي، في أدبية المكان رواية حدّث أبو هريرة قال لمحمود المسعدي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد الخامس، 2009م.

10- سيّد حسن كوشكي، المدرسة السريالية ومبادئها (دراسة نقدية من رؤية إسلامية)، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الاسلامية، ع 29، 2018.

11- مهدي يزداني حزم، الأدب في مواجهة الحرب (أحياء إلى الأبد)، مجلة الإنساني، بعثة اللّجنة الدوليّة، القاهرة، العدد 54، 2012.

12- مونيغال، أ.ر، "التقليد والتحديد"، ضمن: مورينو، س. ف. (تنسيق وتقديم): أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات، تر: عبد الواحد، أ.ح، سلسلة "عالم المعرفة"، المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد: 116، 1987.

# قائمة الرّوائع العالمية

| الرواية | الكاتب |
|---|---|
| البخيل، طرطوف | موليير |
| رواية لوسيندة وقصيدة الأدب الحديث والقديم | فريدريش شليجل |
| رواية ايفي بريست وقبل العاصفة | تيودور فونتانه |
| رواية الخراف السوداء، وميدالية كارل فون أوسيتسكي | هايترش بول |
| رواية الإعدام حرقا ومسرحية العرس | إلياس كانيتي |
| اشتهر بقصيدته النثرية "ما ينبغي أن يقال" | غونتر غراسي |
| رواية سيد الخواتم | ج.ر.ر. توليكن |
| رواية كبرياء وتحامل | جين أوستين |
| رواية ايفانهو | والتر سكوت |
| رواية قلب الظلام | جوزيف كونراد |
| كنوز المليك سليمان (رواية خيالية) | السير هنري رايدر هاجرد |
| رواية أجنحة الحمامة | هنري جيمس |
| رواية السيدة دالواي | فيرجينيا وولف |
| رواية دراكولا | برام ستوكر |
| رواية ذهب مع الريح | الكاتبة مارغريت ميتشل |
| رواية امرأة المسافر عبر الزمن | الكاتبة اودري نيفينجر |
| رواية الفك المفترس | بيتر بينشلي |
| رواية شيفرة دا فينشي، الرمز المفقود، حقيقة الخديعة، الحصن الرقمي، ملائكة وشياطين | دان براون |

| | |
|---|---|
| رواية موبي ديك | هيرمان ملفيل |
| رواية نادي القتال | تشاك بولانيك |
| رواية ساحر أوز العجيب | ليمان فرانك |
| رواية صرخة الرعب | ر. ل شتاين |
| مذكرات أميرة | الكاتبة ميج كابوت |
| رواية الآباء والبنون | ايفان تورغينيف |
| رواية المعلم ومارغريتا، قلب كلب | ميخائيل بولغاكوف |
| رواية فرانكشتاين | الكاتبة ماري شيلي |
| رواية كلب آل باسكرفيل، العالم الضائع قصص (مغامرات) شرلوك هولمز... | الكاتب البريطاني: آرثر كونان دويل |
| رواية اسم الوردة، مقبرة براغ، بندول فوكو | الكاتب الإيطالي: أومبيرتو إيكو |
| خلاص القديس | الكاتب الياباني: كيغو هيغاشينو |
| رواية رياء على القطار | الكاتبة الأمريكية: باتريشيا هايسميث |
| رواية شبح الأوبرا، الكرسي المسكون، لغز الغرفة الصفراء... | الكاتب الفرنسي: غاستون ليرو |
| رواية موت الطفولة | الكاتب الفرنسي: ألفونس بودار |
| رواية العراب (المكوّنة من ثلاثة أجزاء) | الكاتب الأمريكي: ماريو بوزو |
| رواية سر صانع الخرائط، وصية الحاج العجوز | الكاتب الألماني: راينر ماريا شرودر |
| روايات السبات العميق | الكاتب الأمريكي: رايموند تشاندلر |
| رواية أريد ساقا أقف عليها | الكاتب البريطاني: أوليفر ساكس |
| رواية الغجرية | الكاتب الإسباني: ثربانتس |
| رواية تحت ظلال الزيزفون | الكاتب الفرنسي: الفونس كار |

| | |
|---|---|
| رواية قواعد العشق الأربعون | الكاتبة التركية: أليف شافاق |
| فاوست (الجزء الأول بخاصة) | غوته |
| الكوميديا الإنسانية (أو بعض رواياتها) | بلزاك |
| مدام بوفاري | فولبير |
| قصص مختارة | غي دوموباسان |
| الأحمر والأسود | ستندال |
| قصة مدينتين، دافيد كوبرفيلد، أوقات صعبة | تشارلز ديكنز |
| عدو الشعب، أشباح | هنريك أيسن |
| المعطف، النفوس الميتة | غوغول |
| الأبله، الجريمة والعقاب، الإخوة كرامازوف | دوستويفسكي |
| الحرب والسلام، أنا كارنينا | تولستوي |
| الدون الهادئ | شولوخوف |
| الأم | مكسيم غوركي |
| بستان الكرز، وقصص قصيرة | تشيخوف |
| يوليسيز، صورة الفنان في شبابه | جيمس جويس |
| الإنسان والإنسان الكامل | برناردشو |
| قصائد مختارة، اغتيال في الكاتدرائية | ت.س. إليوت |
| الغثيان، طرق الحرية، سيرتي الذاتية: الكلمات | جان بول سارتر |
| الطاعون، الغريب، الإنسان المتمرّد | ألبير كامي |
| في انتظار غودو | صامويل بيكيت |
| الشيخ والبحر، وداعا للسلاح | أرنست همنغواي |
| أنظر إلى الوراء بغضب | جون أوزبورن |

| | |
|---|---|
| ست شخصيات تبحث عن مؤلف | بيراندللو |
| دائرة الطباشير القوقازية، ومسرحيات أخرى | بريخت |
| موت في البندقية | تاوماس مان |
| مسرحية ناتان الحكيم وإميليا جالوتي | غوتهولد افرايم ليسينغ |
| مسرحية اللصوص، والدون كارلوس، ولنستين ماري ستيوارت وخبر ويليام وعذراء أورليان | فريدريش شيلر |
| قصة سقوط بيت آشر | الكاتب ادجار آلان |
| رواية الصفصاف | ألجرنون بلاكوود |
| رواية دكتور جيكل ومستر هايد | روبرت لويس ستيفنسون |
| رواية العزيف | لافكرافت |
| أسطورة سليبي هولو | واشنطن ايرفينج |
| رواية "أنا أسطورة" | ريتشارد ماثيسون |
| رواية البريق | ستيفن كينج |
| رواية نيورومانسر | ويليام جيبسون |
| رواية آلة الزمن | هربرت جورج ويلز |
| رواية غريب في أرض غريبة | روبرت هيينلين |
| رواية ثلاثية النمل | برنارد فيربير |
| رواية نوافير الجنة، موعد مع راما | آرثر كلارك |
| رواية كوكب القردة | بيير بول |
| رواية هاري بوتر | الكاتبة الانجليزية: ج.ك. رولنغ |
| رواية صومنيوم | يوهانس كيبلر |
| رواية رحلة إلى مركز الأرض | جول فرين |

| | |
|---|---|
| رواية ضجيج الجيل | الكاتب الياباني: باستاري كواياتا |
| رواية كافكا على الشاطئ، يتشي كيو هاتشي يون، لغابة النروجية، قصة المكتبة الغريبة | الكاتب الياباني: هاروكي موراكامي |
| رواية سرب طيور بيضاء، سيد الغو، ذراع واحدة | الكاتب الياباني: باسناري كواياتا |
| رواية بوتشان | الكاتب الياباني: ناتسومة سوسيكي |
| رواية هذا كل ما تستحقه | الكاتب الياباني: ميوكي ميابي |
| رواية مائة عام من العزلة | غابرييل غارسيا ماركيز |
| رواية الحديقة السرية | فرنسيس هودجسون بيرنيت |
| البؤساء | فيكتور هوجو |
| السجينة | المؤلفتان مليكة اوفقير وميشيل فيتوسي |
| رواية الولد التائه | الكاتب الأمريكي: دايد بلزر |
| رواية الخيميائي، الجاسوسة... | الكاتب البرازيلي: باولو كويلو |
| رواية متاهة أوزيرس، الواحة الخفية، جيش قمبيز المفقود، آخر أسرار الهيكل... | الكاتب البريطاني: بول سوسمان |
| رواية الكبار لا وطن لهم | الكاتب الأمريكي: كورماك مكارثي |
| رواية العمى | الكاتب البرتغالي: جوزيه ساراماغو |
| رواية نور بين محيطين | الكاتبة الأسترالية: م.ل. ستيدمان |
| رواية صديقتي المذهلة | الكاتبة الإيطالية: إيلينا فيرانتي |
| رواية الناقوس الزجاجي | الكاتبة الأمريكية: سيلفيا بلاث |
| رواية الرجل الذي عرف كلّ شيء | الكاتب الأمريكي: إيغور ساخنوفسكي |
| رواية لا تخبري ماما | الكاتبة الإيرلندية: توني ماغواير |
| رواية طعام... صلاة... حبّ | الكاتبة الأمريكية: إليزابيث جيلبرت |

| | |
|---|---|
| رواية لغز الطعام | الكاتبة الأمريكية: كاتي رايكس |
| رواية زوربا اليوناني | الكاتب اليوناني: نيكوس كازانتزاكيس |
| رواية حياة باي | الكاتب الكندي: يان مارتل |
| رواية حكاية الدهان | الكاتب الإيطالي: جيزوالدو بوفالينو |
| رواية جلعاد | الكاتبة الأمريكية: مارلين روبنسون |
| رواية ثلج الربيع | الكاتب الياباني: يوكيو ميشيما |
| رواية بيوغرافيا الجوع | الكاتبة البلجيكية: إميلي نوثومب |
| رواية الديكاميرون | الكاتب الإيطالي: جيوفاني بوكاشيو |
| امرأة على الضفة المقابلة | الكاتبة اليابانية: ميتسويو كاكوتا |
| رواية الصانع | الكاتب الأرجنتيني: خورخي بورخيس |
| رواية المتسولة | الكاتبة الكندية: أليس مونرو |
| رواية الألماس الدموي، المنقذ | الكاتب النرويجي: جو نيسبو |
| رواية واخضرت الأرض | الكاتب النرويجي: كنوت هامسون |
| رواية كابوس مكيف الهواء | الكاتب الأمريكي: هنري ميللر |
| رواية قلعة النسور | أديب سلوفيني: فلاديمير بارتول |
| رواية طوارق | الكاتب الإسباني: ألبرتو باثكث فيكيروا |
| رواية كان الثعلب يومها هو الصياد | الكاتبة الألمانية: هيرتا موللر |
| رواية مملكة التنين الذهبي، نازع الأحشاء، بلدي المخترع، غابة الأقزام، دفتر مايا، حكايات إيفا لونا، بيت الأرواح، الحب والظلال، الجزيرة تحت البحر... | الكاتبة التشيلية: إيزابيل الليندي |
| رواية 2012 النهاية | الكاتب البريطاني: ويليام غلادستون |
| رواية محبوبة | الكاتبة الأمريكية: توني موريسون |

| | |
|---|---|
| رواية نسيم الصبا | الكاتب النمساوي: دانيل غلاتاور |
| رواية صدام الملوك، أغنية الجليد والنار، لعبة العروش... | الكاتب الأمريكي: جورج ر.ر. مارتن |
| البحث عن الزمن المفقود | الكاتب الفرنسي: مارسيل بروست |

# الفهرس


أهداف المقرر..... 01

الخريطة الذهنية للمقياس..... 02

المحاضرة رقم 01: مدخل إلى الآداب العالمية..... 03

المحاضرة رقم 02: المرجعيّات الفكريّة للآداب العالمية المعاصرة..... 10

المحاضرة رقم 03: قضايا الآداب العالمية المعاصرة..... 15

المحاضرة رقم 04: التيّارات الجديدة في الآداب المعاصرة (01)– السريالية–. 20

المحاضرة رقم 05: التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة (02) –الوجودية–. 25

المحاضرة رقم 06: التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة (3) – العبثية (اللامعقول)–..... 31

المحاضرة رقم 07: التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة (4) –الرواية الجديدة–..... 36

المحاضرة رقم 08: الأدب المعاصر في أمريكا اللاتينية..... 43

المحاضرة رقم 09: الأدب الإفريقي المعاصر..... 51

المحاضرة رقم 10: الآداب الآسيوية المعاصرة (الأدب الصيني)..... 68

المحاضرة رقم 11: المسرح العالمي..... 75

**المحاضرة رقم 12: القصة والرواية العالمية**..... 82

**المحاضرة رقم 13: آداب أوروبا الشرقية –الأدب الروسي المعاصر–**..... 89

**المحاضرة رقم 14: آداب ما بعد الكولونيالية**..... 92

**مكتبة البحث**..... 101

**قائمة الرّوائع العالمية**..... 111

**الفهرس**..... 118