الجمهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـــــة
وزارة التعليم والبحث العلمي
جامعـة الشـاذلي بن جديـد
كليـة الآداب واللـغات
قسم اللغة العربية وآدابها

مطبوعة من أجل الأستاذية

محاضرات في الآداب العالمية المعاصرة

مقدمة لطلبة السنة الثالثة فرع دراسات أدبية تخصص أدب عربي

إعداد الدكتورة: فتيحة عاشوري

دكتوراة في الأدب العالمي

السنة الجامعية: 2025/2024

مقدمة:

تتناول الآداب العالمية المعاصرة الممارسات الأدبية المعاصرة من خلال اتّجاهين مهمين هما الاتّجاه الحداثي والاتّجاه المابعد حداثي، محاولين إبراز أهم الموضوعات والأشكال والخصائص الفنية لكليهما، كما يعنى بدراسة القضايا والظواهر التي تؤثر على المجتمعات في سياق العولمة بتغيراتها المتساعة، ويركز على تفاصيل الهوية الفردية والجمعية، العلاقات الثقافية المتشابكلة، تأثير التكنولوجيا ... فضلا عن أنّه يعبّر عن التجارب الإنسانية في ظل هذه الظروف، فيعكس بذلك تأثير التغيّرات السّياسية، الاقتصادية والاجتماعية على الأفراد والمجتمعات، لذلك فهو بمثابة مرآة لمختلف الأحداث، وآلية فنيّة لتقريب المسافة لفهم العالم الحديث والمعاصر بتعقيداته وتشابكه في ظلّ تحولات الفكر والمجتمع في عصر مزقته الآلة وشحنته الايديولوجيات بمختلف تياراتها وتوجهاتها، ولأجل هذا وضعنا بين أيدي طلبة السنة الثّالثة ليسانس دراسات أدبية مطبوعة تتكون من أربعة عشرة محاضرة، ممنهجة وموزعة بين مفردات مقياس الآدب العالمية المعاصرة على الشّكل الآتي:

المحاضرة الأولى:

مدخل إلى الآداب العالمية: تحديدات اصطلاحية/الأدب العالمي/ الأدب الأجنبي/الأدب القومي

المحاضرة الثانية:

المرجعيات الفكرية للآداب العالمية المعاصرة: نصوص للوجودية (سارتر)، ونصوص للماركسية (تولستوي).

المحاضرة الثالثة:

قضايا الآداب العالمية المعاصرة: الحرية/ العدالة/ السلام/ الاغتراب: الإنسان المتمرد (ألبير كامو).

المحاضرة الرابعة:

التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ السريالية.

المحاضرة الخامسة:

التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ الوجودية.

المحاضرة السادسة:

التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ اللامعقول.

المحاضرة السابعة:

التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ الرواية الجديدة.

المحاضرة الثامنة:

الأدب المعاصر في أمريكا اللاتينية/ نصوص أوكتافيو باث/بابلو نيرودا/ ماركيز/ أستروياس

المحاضرة التاسعة:

الأدب الإفريقي المعاصر/ وولي سوينكا.

المحاضرة العاشرة

الآداب الآسيوية/ نصوص من الشعر الياباني، الهندي، الصيني.

المحاضرة الحادي عشر

المسرح العالمي/ مسرح برخت ...

المحاضرة الثانية عشر

القصة والرواية العالمية/ نماذج مختارة من قصص دان براون (شيفرة دافنشي).

المحاضرة الثالثة عشر

آداب أوربا الشرقية/ نصوص من الأدب الروسي المعاصر.

المحاضرة الرابعة عشر

أدب مابعد الكولونيالية/ المعذبون في الأرض لفرانس فانون.

تقتفي الآدب العالمية المعاصرة أثر التجّارب الأدبية في مراحل زمنية مختلفة، لأنواع أجناسية متباينة، في أمكنة وأزمنة متعدّدة، مكنته من الوقوف على أبرز التّطورات السّياسية والاجتماعية والثّقافية والفكرية والفنية.. ومرافقة التّحوّلات المصاحبة لها، فكان بمثابة فسيفساء بكل الأشكال والأطياف، ويعدّ مقياس الأدب العالمي المعاصر من المقاييس المهمّة في منظومة المقاييس الخاصّة بالشّعبة الأدبية التي يجب على الباحث الإلمام بها، خاصّة في ظلّ مزامنته للتطورات العلمية والمعرفية

والنقدية، لذلك حاولنا قدر الإمكان تغطية إشكالياته من خلال هذا العرض الموجز لتبسيط الرؤى والمفاهيم لدى الطالب، بإحاطتة بكبريات قضاياه وخصائصه.

المحاضرة الأولى: مدخل إلى الآداب العالميّة المعاصرة

تمهيد:

يبدو الحديث عن الآداب العالميّة حديث تواشج في الفكر الإنساني، ومدى تعالق الرّؤى والرّؤيا الإنسانية، والتفافها بالتّاريخ الحضاري وارتباطها به، ممّا أكسبها في البداية طابعا إنسانيا واحدا تتعاطاه جميع الشّعوب، ينزع نحو الشّموليّة والمثالية.

وممّا لا شك فيه أنّ الآداب العالميّة أريد بها في فترة من الفترات خلق سبل الحوار والتّفاهم والتّسامح مع الآخر بصورة تسقط فيها الاختلافات، وتعلى فيها المشتركات والتّماثلات، بيد أنّ هذه المقاربة دحضتها عديد التّيارات التّي ترى أنّ مفهوم الأدب العالمي مفهوم متجاوز لكلّ الحدود والسدود، ولكلّ القيّم والأفكار والرّؤى، وارتبط بشكل كبير بمفهوم الهيمنة السّياسية والاقتصادية، كونها الوعاء الحاضن لكل ما هو فكري وثقافي وحضاري، لذلك التبست نشأته بمرجعيات تاريخية واجتماعية وثقافية واقتصادية، ظهرت في أعقابها تيّارات ومدارس مكّنت من بلورة مقاربات ورؤى عديدة ومتعدّدة.

1. الأدب العالمي: مقاربة في المفهوم

تبدو عبارة **"الأدب العالمي"** عبارة مفتوحة على تأويلات متعدّدة، ارتبطت بسياقات تاريخية واجتماعية وفكرية واقتصادية مختلفة، جعلت منه ميداناً ثرياً لمقاربات هي نتاج أزمنة وأمكنة متعاقبة، إذ في خضم التّصريحات التّي ظهر فيها الأدب المقارن ظهرت جذور الأدب العالمي مع **غوته Goethe** الذي راهن على أنّه مفهوم ينزع نحو الشّمولية والتّسامح عندما كان للتّسامح مفهوما مركزيا فيما بين القرنين الثّامن والتّاسع عشر، اجتهد من خلاله في أن يجمع شتات العالم، وأن يؤسّس نظرة أكثر تسامحاً واعتدالاً وتقبّلا للآخر، فكان **"الفن عنده رحلة إلى الآخر وليس تركيزا على الذات"**[1]، غير أنّه أدرك أنّ نزعته مثالية طوباوية أكثر منها مثالية ومنطقية؛ حيث كتب قائلا:" **أعيد القول ليست الفكرة في أن تفكر الأمّم بطريقة واحدة، وإنّما عليها أن تتعلّم كيف تتفاهم فيما بينها، وإذا لم يكن يعنيها**

1 - يبري هنتش: الشرق الخيالي و رؤية الاخر، ترجمة: مي عبد الكريم محمود، ط1، 2006، ص278.

الحب المتبادل، فلا أقلّ من أن تتعلّم كيف تتسامح"[1]، ولأدّل على ذلك كتاباته التي تتنفس روحا شرقية بروح غربية من نحو كتاب "الديوان الشرقي في الشّعر الغربي"، الذي جسد فكرة الانفتاح على ثقافة الآخر، ومنح الأدب العالمي مفهوم المشاركة واحترام حق الآخر في أن يجد لذاته مكانا تحت الشمس، كونه الوعاء الذي يضم تراث الإنسانية وتفسيرها الذي تجاوز صيته الحدود والسدود من **نحو "التراث الكبير الذي خلفه الكلاسيكيون من أمثال هوميروس، ودانتي، وسيرفانتس، وشكسبير وجوته، حيث انتشر صداهم في أصقاع العالم، ويستمر من أمد طويل، وقد أصبح إطلاق هذا الاسم مرادفا لـ "الأعمال- الكبرى" وهو يغطي مختارات من الأعمال الأدبية، تبرز جزئيا في الاصطلاح النقدي والبيداغوجي، إلاّ أنّها لا ترضي الموسوعي: لأنّ هذا الأخير لا يمكنه التوقف فقط عند القمم، إذا أراد فهم السلسلة بكاملها، أو التاريخ في تطوره"**[2].

وممّا لا شكّ فيه أنّ مقاربة الأدب العالمي تعزّزت في ظلّ غياب قيم الحوار بين الكتلتين، والتّأصيل لفكرة الاستعلاء وتمركز الذّات الأوربية التي تعزّزت بداية مع هيجل الذي انتصر للحضارة الغربية على حساب الثّقافة الشرّقية من منطلق التّاريخ العام؛ ذلك أنّ **"التّاريخ الكوني عنده يضع الغرب على رأس التّطور، إنّه تاريخ العقل الذي تمثله الحضارة الغربية، تاريخ الكون يمتد من الشّرق إلى الغرب لأنّ أوروبا هي حقا النّهاية وآسيا هي بداية هذا التّاريخ"**[3]، والذي من خلاله ألبس الطفولة بالشّرق، أي بداية العماء الأول لحظة بزوغ نور الشّمس، وينسب إليه كل مظاهر التّخلف، ويجد في أوربا وتحديداً ألمانيا ذروة النضج الفكري، فأروبا هي نهاية التّاريخ ولا تاريخ بعدها، هذا وقد التبست نظرية "هيجل" بنظريات كل من **"فوكوياما Fukuyama"** الذي يرى أنّ الليبيرالية الدّيمقراطية وكذا النموذج الاقتصادي الليبيرالي سيكونان الحلقة الأخيرة للأيديولوجية الإنسانية، والصّيغة النّهائية لأنظمة الحكم في العالم ينتهي عندهما التّاريخ، ويقر– تعصباً واستهزاءً - بأنّ الغرب هو واضع هذه النّهاية التي بلغت فيها الحضارة الغربية منتهى التّطور، متجاهلا مسارات الحضارات الكليانية الأخرى بثقافاتها وهوياتها، ومثله قام **"صامويل هنتغتونHuntington"** بتشكيل حواجز

1 - الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن- أصوله وتطوّره ومناهجه-، دار المعارف، ط1، 1987، القاهرة، ص: 636.

2 - السعيد علوش: مدارس الأدب المقارن -دراسة منهجية-، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987، ص: 47.

3 - تيبري هنتش: الشرق الخيالي ورؤية الآخر، ترجمة: مي عبد الكريم محمود، ط1، 2006، ص 278.

ثقافيّة ذات طابع سياسي ايديولوجي يمتد على طول الحدود، تفصل بين الحضارات، وعلى أساسها تتبيّن مسارات القوّة والضّعف بين القوى وتتحدد نهاية التاريخ وفقا لفوكوياما **"بماهو نقطة نهاية للتطور الإيديولوجي للبشرية وتعميم الليبيرالية الديمقراطية الغربية على مستوى العالم كشكل نهائي للحكومة الإنسانية"**[1]، أمّا **"نتشه"** ومثله **"هيجل"** فقد قصرا القوّة على عالم الأفكار، ولما كانت هذه الأخيرة تنسب إلى الألمان دون غيرهم، فقد خصّا بنو جنسيهما بالقوّة دون غيرهم من الأجناس الكونية. بيد أنّ هذه الأطروحات بما تفضي من تعصّب للجنس، للحضارة، الثّقافة، السّياسة والفكر إنّما هي تكريس للهيمنة وتصعيد لحدّة الصّراع وتقويض لسبل الحوار مع الآخر.

وفي ظلّ هذه الظروف كان لزاما أن تحطّم الحدود والسّدود، وتتفتح الفضاءات الضيّقة وتنبلج من شرنقتها إلى فضاءات أوسع وأرحب، وتتعايش تحت مظلّة واحدة، تتكيف في ظلها الأنا مع الآخر وتتعرف إلى ذاتها من خلاله، وفقا للمقولة الشائعة "اعرف نفسك من خلال الآخر" هذه المقولة التي دفعت "غوته" لفتح فضاءات الحوار خارج الفضاء القومي الأوربي.

ولما كانت فكرة العالمية على حد تعبير كلّ من بيار برونيل وكلود بيشوا وأندريه ميشيل روسو **Claude Pichois, Michel Rousseau, Pierre Brunel "مرادفة لكلّ إبداع أدبي غربي حصر باستثناء الآداب العالمية الآتية من الآخر"**[2]، فقد قادت هذه الفكرة إلى حصر الإبداعات الأوربية وتوجيهها توجيها عالمياً واشتراكها تحت مظلّة القومية اللاتينية، ثمّ التفافها حول ثقافة الأنوار جوهرا فكريا إنسانيا، ومدعاة أساسية لظهور تيارات ومدارس وتوجهات فلسفية تبنتها الإبداعات الأدبية في شكل مذاهب من نحو الكلاسيكية والرومانسية والواقعية، وهذا ما سعى لتوضيحه **''بول فان تيغم Paul Von Tieghem** عندما قال: **"كان جوته في عام 1827 يتحدث إلى إكرمان عن ثقته"الأدب العالمي"(Welt eratur) على أنّه مجموعة من الآداب الخاصة، ينبغي أن نحسن النظر إليها، حتى لا نقع فريسة أخطاء قومية، فبعد عالمية المسيحية، والفروسية في القرون الوسطى، والعالمية الإنسانية في عصر النهضة، والعالمية الكلاسيكية الفلسفية في عصر "التنوير" ظهرت عالمية**

2 - فرنسيس فوكوياما: نهاية التاريخ والإنسان الأخير ، تر: حسين الشيخ، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، 1993، ص: 51.

[2] -Pierre Brunel, Claude Pichois, Michel Rousseau: Qu'est-ce que la littérature comparée, Armand colin, Paris, 1996, P :75.

رومنطيقية تاريخية، تعنى أكثر من العالميات التي سبقتها، بالاختلافات القومية، وتسلم بوجودها وتحاول فهمها"[1].

يبدو أنّ الطرح الذي قدمه بول فان تيغم يقوم على رؤية مركزية أوربية غير متجاوزة، تعمد إلى **"اختزالية عامة، تعتمد على انتقاء المركزية الأوربية للأعمال الكبرى في التراث الأدبي...وتجنح بالأدب العالمي إلى الاندراج في الأدب العام"[2]** تحت مسمى واحدا ألا وهو تاريخ الأدب العالمي، والذي في إطاره ظهرت الكثير من الأبحاث على غرار محاولات كلّ من **يوليوس هارت Julius Hart** الموسومة بـ: "تاريخ الأدب العالمي1894 "، وبعنوان مشابه كتب **كارل بوص Carl Bosse** سنة 1910، و"التاريخ العالمي للآدب" **لجياكومو برامبوليني (1933-1938) Giacomo Prampolini**، وهو مصنف يتناول الشرق والشرق الأقصى تناولا سريعا، وعرض لروسيا وبولينيزيا. أمّا كتاب "مختصر الأدب العالمي" لـ **هـ. إيبلسهايمر H. Eppeelsheimer** الصادر سنة 1937 فهو عبارة عن بيبلوغرافيا حول التيارات والأعمال الأدبية.

غير أنّ المتفحّص لهذه المصنّفات يلفي نزعة قومية متعصبة، منحازة غير متجاوزة، تقحم بحوث الأدب العالمي ضمن التاريخ الأدبي وتختزله داخل جغرافية مسيّجة، وبهذا يأخذ مفهوم الأدب العالمي منحى مغايرا غير ذلك الذي رسمه غوته. في حين يجنح مع روني ويليك René Wellik نحو الشمولية والكمال حينما آثر مقاربته **" على أنّ مجموع متكامل وأنّ تتبع نموه وتطوره بغض النظر عن الفروق اللغوية"[3]**، في محاولة منه لتحرير المصطلح بتوسيع دائرته خارج المظلة الفرنسية.

أمّا **هنري ريماك H. Remak** فينأى عن تقاليد المعارف السابقة التي حاولت مقاربة الأدب العالمي بعيدا عن أطروحات الدرس المقارن، ويقترح عامل الزمن للحصول على الشهرة، لاعتقاده بأنّ الأدب العالمي لوحده قاصر في التعامل مع الإبداعات عبر التاريخ، لذلك فهو يقترح مصطلح "أدب عالمي مقارن"، وأمّا **رونيه إتيامبل R. Etienble** يشاطر مناهضة ويليك النزعة المركزية الأوربي وخاصّة الفرنسية، و**" ألحّ على ضرورة الخروج من الفضاء الأدبي لأوربا الغربية في بحثه (هل ينبغي**

---

[1] السعيد علوش: مدارس الأدب المقارن، ص: 31.

[2] المرجع نفسه،ص: 32.

[3] رنيه وليك و آوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، 1992، 71.

مراجعة مفهوم الأدب العالمي Wettlitratur؟) الصادر في كتابه "مقالات في الأدب العام حقا" المنشور سنة 1974 و1975 في طبعته الثانية، وكتابه "بعض المقالات في الأدب العالمي الصادر سنة 1982م"[1]، وانتهى إلى استحالة المطابقة بينه وبين مصطلح الأدب المقارن، وتطابقه مع الأدب العام والمقارن، ودعا إلى ضرورة الانفتاح على آداب الآخر غير الأوربية، وذلك بالقفز على المفاهيم الشوفينية والرجعية للأدب العالمي، وتجاوز النظرة الدونية القاصرة لثقافات وآداب الشرق والشرق الأقصى.

وانبرى كلّ من **برونال، بيشوا وروسو Brunel, Pichois, Rousseau** وهم تلامذة إتيامبل للحديث عن إشكالية المصطلح التي اعترضت الباحثين؛ فهو**"حسب غوته Weltliteratur، وعند الإنجليز World Literature، و Mirovaiia Literatura عند الروس.، وعند الفرنسيين Litterature Mondiale يسعى إلى إحصاء الآثار الأدبية الكبرى التي تكوّن تراث الإنسانية "**[2]، وكذا الأعمال الرائدة التي بإمكانها تبوأ المكانة العالمية.

نجد في الوطن العربي **"محمد غنيمي هلال"** الذي تترأى له عالمية الأدب، ويقرّ بها بديلا عن الأدب العالمي بقوله: **"أنّ هذا العلم جميل إنساني تقرر مع ذلك أنه بعيد التحقق"**[3]، ويذهب **السعيد علوش** إلى القول بأنّ **"الأدب العالمي في الغرب ينزع إلى اختزالية، تعتمد على انتقائية المركزية -الأوربية للأعمال الكبرى في التراث الأدبي الغربي، حيث لا تمنح المجاميع والأنتولوجيات، وخزانات الأدب العالمي، مكانة لأدب القارات المنسية: الإفريقية والآسيوية والأمريكية- اللاتينية"**[4]، وبهذا يتفق أغلب الباحثين على أنّ مقاربة الأدب العالمي كانت اختزالية محصورة في انتقاء الآثار الكبرى ضمن نطاق جغرافيا محدودة لا تعير قيمة لتراث الآخر إلاّ في حدود ولوجه في الثقافة المهيمنة، في حين يعنى الأدب العالمي بالآثار الخالدة التي تخلّد نتاج الإنسانية وتراثها من خلال ترجمتها وتفسيرها تحت مسمى "روائع الأدب العالمي"، كروائع هومر ودانتي، سرفانتس، شكسبير، غوته، المتنبي، ألف ليلة وليلة،

---

[1] - Pierre Brunel, Claude Pichois, Michel Rousseau: Qu'est-ce que la littérature comparée, P: 76.

[2] Ibid, P: 76.

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

[4] السعيد علوش: مدارس الأدب المقارن، ص: 43.

المعلقات، مقامات الحريري...، التي تجاوزت شهرتها الحدود والسدود القومية إلى مساحات أرحب وأوسع، إلى الإنسانية قاطبة، غير أنّ القيمة التي حدّد بها مفهوم الأثر الخالد تظلّ حبيسة معايير غربية هيمنت طيلة قرون على الثقافات العالمية، وجعلت من هذا التمثيل **"النمط الأوحد لكل تقدم حضاري، ولا نمط سواه، وعلى الشعوب تقليده، السير على منواله، وقد أدى ذلك إلى إلغاء خصوصيات الشعوب وتجاربها المستقلّة، واحتكار الغرب وحده حق إبداع التجارب الجديدة والأنماط الأخرى للتقدم"**[1]، ولأجل ذا عمدت بعض المشاريع العربية كمشروع حسن حنفي، عابد الجبري، برهان غليون، طه عبد الرحمان، مالك بن نبي..إلى استنارة الوعي العربي بوضع حدّ لهذه الوصاية ولهذا التمثيل.

ثانيا: الأدب العالمي والآداب المحايثة له:

يتجاذب الأدب العالمي مع عديد من الحقول الأدبية المعرفية جعلت منه معطى رجراجا، نظرا لاشتباك المنابع المؤطرة لحدوده موضوعاتيا وفنيا، ويمكن إبرازها كما يلي:

1. الأدب المقارن والعالمي: يعتبر الأدب العالمي وليد الأدب المقارن رغم اختلاف الحقلين؛ فإذا كان الأدب المقارن يعنى باكتشاف مواطن الاختلاف والتشابه، وكذا تحليل التأثيرات المتبادلة عبر الحدود الثقافية واللغوية بين الآداب الوطنية والثقافات المختلفة، هذا النهج المقارن فتح المجال أمام فكرة الأدب العالمي الذي وسع مجال الدراسة من مقا رنة النصوص إلى فهم الأدب كظاهرة عابرة للثقافات، متجاوزة الحدود الجغرافية واللغوية، كما يمكن أن نشير إلى أنّه بفضل الدراسات المقارنة تم التعرّف على القيم الأدبية المشتركة بين النصوص المختلفة، ممّا مكّن من تقديمها على الساحة العالمية، وجعلها جزءا من التراث الأدبي العالمي، كما أتاح هذا النهج المقارني من فهم أعمق للتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة، وأسهم في تحديد الأعمال التي تمتلك مقومات التأثير العالمي، وبهذا عدّ الأدب المقارن بمثابة جسر يربط بين المحلي والعالمي، ممّا ساعد في تصنيف وتقدير النصوص عل المستوى العالمي.

[1] حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص: 36.

2. **الأدب العام والعالمي:** يرى سعيد علوش أنّ الأدب العام هو ذلك الأدب الذي **"ابتدعه الأدب المقارن لتمييز دراسة التيارات المشتركة بين شعوب كثيرة، في فضاء وزمن ما، خارج الحدود الوطنية "[1]**، وأنّ الأدب العالمي بما هو أدب متجاوز لقيود الثقافة المحلية ليفاعل مع قراء من ثقافات مختلفة، فإنّه يمنحه بعدا عالميا، ولهذا فإن الأدب العالمي لا ينفصل عن العام، إنّما يتطور من خلاله حينما ينجح نص أدبي في مخاطبة قضايا إنسانية عالمية، ويكتسب قبولا وشهرة واسعة يتجاوز بها حدود الثقافة الأصلية.

وفي إطار هذا النطاق يناقش إدوارد سعيد هذان المصطلحان ولكن في سياق الحديث غير المباشر عن الثقافة والسلطة الامبريالية، إذ يبرز كيف تؤثر القوى الامبريالية على الأدب والثقافة، وكيف يمكن للأدب أن يعبّر عن تجارب إنسانية تتجاوز الحدود الوطنية والثقافية، مشيرا إلى أنّ الأدب العالمي يتشكّل من خلال التفاعل بين الثقافات والسلطات الامبريالية، ممّا يعكس كيف يمكن للأدب العام أنأن يصل إلى مستوى عالمي عندما يتفاعل مع قضايا إنسانية تتجاوز الحدود المحليّة.

3. **الأدب القومي والعالمي:** يتضمن الأدب القومي قضايا أدبية محدودة على نطاق ضيق، بينما يتجاوز الأدب العالمي الحدود القومية دون إلغاء لتلك الخصوصية المحلية، ذلك أنّ حدود العلاقة بينهما تتمثل في إمكانية أن يحتفظ الأدب القومي بخصائصه المحلية بينما يصل إلى جمهور عالمي، وبالتالي فإنّ هذه الحدود في العلاقة تعتمد على قدرة العمل الأدبي على تجاوز الخصوصية الثقافية والوصل إلى قيم وتجارب إنسانية شاملة، أي أنّ **"الأدب القومي قد يفيد من قرائح ثمرات القرائح في الآداب الأخرى، مع الاحتفاظ بإصالته وطابعه القومي، حيث يهضم تلك الثمرات العالمية، ويمثلها إنتاج ذو طابع أصيل ويستعين بها، على وجه رشيد"[2]**، فالأدب القومي رغم تركيزه على قضايا وتفاصيل محدّدة لشعب أو أمة معينة، ليعبر عن هويتها وثقافتها ، إلاّ أنّه عندما يحمل قيما إنسانية عالمية، أو يعالج قضايا تتجاوز الحدود المحلية، فإنّه يترجم ويقرأ على نطاق أوسع، ممّا يجعله جزءا من الأدب العالمي.

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985، ص: 34.

[2] محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، ص:3.

4. الأدب الإنساني والعالمي: إذا كان الأدب هو فن التعبير الجميل الذي يعبر عن التجربة الإنسانية من خلال نصوص أدبية تسعى لاختراق الحدود الجغرافية والزمكانية واللغوية، فإنّ الأدب الإنساني الحق متجاوز لكل هذه الحدود بما فيها الثقافية، ليتواصل مع أكبر عدد من القرّاء على مستوى إنساني عميق، مركزا على القيم والمبادئ الإنسانية المشتركة كالحب، الحرية، العدالة، الالتزام والتسامح، بغض النظر عن الخلفيات الثقافية أو الاجتماعية، ليشكّل بذلك جسرا بين الثقافات، ويعزّز الفهم والتواصل بين البشر على مستوى عالمي.

ثالثا: محددات الأدب العالمي(معاييره):

يعتمد تصنيف الآداب العالمية على معايير تساعد في تحديد ما إذا كان يمكن اعتباره جزءا من الأدب العالمي، تشمل هذه المعايير:

- **الترجمة والانتشار:** ويقصد بها أن تحقق الأعمال الأدبية انتشارا واسعا خارج الحدود الجغرافية الأصلية، وتنفتح على جمهور أوسع من القراء، فيكون بذلك تأثيره ممتدا عبر الثقافات وبلغات مختلفة.

- **الجودة، التأثير:** لا تعتمد جودة النصوص الأدبية على نوعية الترجمة فحسب، وإنّما على منطلقاتها الأصلية بما تتميّز به لغة فنية راقية وأسلوب محبك قادر على إحداث تفاعل دائم، وتأثير على مستوى الفكر والثقافة الذي لا يتحقق إلاّ بانتشارها زمكانيا.

-**الشهرة والنجاح:** وتعتمد على عدد القراء المستهلكين للأعمال الإبداعية التي حظيت بترجمات واسعة ومختلفة، مكنها من تحقيق مبيعات عالية وأثرت في حركة الثقافة والفكر العالمي.

- **الإنسانية والشمولية:** أين تكون الإنسانية موضوعا للأعمال الإبداعية، وتعبر عن الهموم والتجارب المشتركة في إطار ثقافي متجاوز الحدود.

-**الزمن والاستمرارية:** وذلك بأن يكون من خلال جودة الأعمال الأدبية القدرة على الصمود أمام اختبار الزمن، فالأعمال التي تظلّ ذات صلة وتأثير على مدى عقود أو قرون من الزمن، ويستمر تقديرها عبر الأعمال يجعلها جزءا من التراث الأدبي العالمي.

خلاصة: إن المتتبع لمراحل تطور المصطلح يلمس إطارا مرجعيا تاريخيا أكثر منه نقدا موضوعيا، ولعل ذلك يعود إلى تعدد المشارب والاتجاهات الفكري الموجهة له.

المحاضرة الثانية: المرجعيات الفكرية للآداب العالمية المعاصرة

تمهيد:

لم يكن الأدب على مرّ العصور مجرد انعكاس للحياة الإنسانية، بل هو مرآة تعكس الأفكار والقيم والمفاهيم التي توجه مسار المجتمعات، هذه الأفكار والمفاهيم التي هي بمثابة مرجعيات فكرية تتنوع وتتشابك لتشكل أساسا لفهم الأدب وتحليله، وكذا الأطر التي يستند إليها الأدباء في صياغة نصوصهم، سواء أكانت سياسية، تاريخية، دينية، اقتصادية، اجتماعية، فلسفية وأدبية، ومع تزايد تعقيد المجتمعات وتعدد قضاياها ازدادت أهمية دراسة هذه المرجعيات، لفهم كيف يساهم الأدب في تشكيل الوعي الجماعي، وتوجيه التفكير النقدي، ومن هنا فإنّ التعمق في فهم المرجعيات الفكرية المختلفة هو بمثابة رحلة لفهم الأدب كمرآة تعكس التجارب الإنسانية المتنوعة.

أولا: المرجع الفكري:

يقصد بالمرجع المصدر أو الأساس الذي يستند إليه الإنسان أو المجتمع في تشكيل أفكاره وقيمه ومبادئه، ومنه المرجعية **"وهي الوظيفة اتي تحيل على ما تتكلم عنه وعلى موضوعات خارجية، عن اللغة"[1]**، ويمكن أن يبحث المرجع الفكري في الخلفيات المعرفية الدينية، السياسية، التاريخية، الفلسفية، الاجتماعية، الاقتصادية والأدبية التي تساعد في تشكيل تصورات الكتاب ويؤثر على المضامين والأفكار التي يعبرون عنها في أعمالهم، إذ يمكن للأدباء أن يستلهموا من المرجعيات الفكرية المختلفة ما يؤثر على طريقة تناولهم للقضايا الإنسانية الكبرى.

يتيح فهم المرجعية الفكرية في تحليل الآداب العالمية للقارئ تفسير النصوص بشكل أعمق، حيث تساعد على تحديد السياق الثقافي والفكري الذي أنتجت فيه هذه النصوص، وفي دراسة التداخل الثقافي والتأثيرات المتبادلة بين الآداب المختلفة، حيث يمكن تتبع كيفية تأثير الأفكار والمعتقدات من ثقافة معينة على تطور الأدب في ثقافات أخرى، والأكثر من ذلك فهي الأرضية الفكرية التي تشكل الإطار العام لفهم العالم وتفسير الأحداث والمواقف المختلفة.

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، ص: 97.

ثانيا: المرجعيات الفكرية للآداب العالمية المعاصرة:

تمثّل المرجعيات الفكرية الأسس التي يقوم عليها تفسير الظواهر والمفاهيم في الأدب والفكر، وهي تتعدد بتعدد مجلات المعرفة إلى مرجعيات سياسية، اجتماعية، ثقافية، تاريخية، اقتصادية، دينية وأدبية و...

1. المرجعيات التاريخية: تشير إلى جملة الأحداث والتطورات الكبرى التي شكّلت المجتمعات عبر الزمن، أهمها:

1.1. الثورات والحروب: تمثّلت في الثورة الفرنسية (1798- 1799) وهي من أهم الثورات السياسية والاجتماعية التي أطاحت بالنظام الملكي الفرنسي، وأسست الجمهورية الفرنسية، وكان لها تأثير كبير على أوربا والعالم بأسره، بنشرها مبادئ الحرية والمساواة وحقوق الإنسان، تليها الثورة البلشفية 1917م في روسيا، أدت إلى الإطاحة بالنظام القيصري وتأسيس الإتّحاد السوفياتي، وقد كان لها تأثير كبير على انتشار الشيوعية في العالم.

ثالث هذه الثورات هي الثورة الصناعية في القرنين 18 و19؛ فعلى الرغم من أنّها لم تكن ثورة سياسية، إلاّ أنّها غيّرت البنية الاقتصادية والاجتماعية في العالم الغربي من خلال التحوّل إلى الصناعة، ممّا أدى إلى نمو المدن وتطورها، وتغير في أنماط العمل والحياة، هذا وقد كان لثورات الربيع العربي (2010-2011) التي اجتاحت عدة دول عربية، من خلال احتجاجات وانتفاضات أسفرت عن تغيرات سياسية كبيرة في بعض البلدان كتونس، مصر وليبيا.

أمّا عن **الحروب** فتتمثّل في الحربين العالميتين الأولى (1914-1918) التي شاركت فيها معظم دول العالم، وأدت إلى سقوط الإمبراطورية العثمانية والنمساوية، وأثرت بشكل كبير على شكل العالم السياسي والاقتصادي، ثم الحرب العالمية الثانية (1939-1945) التي كانت أكثر دموية في التاريخ الحديث، حيث شهدت نزاعا بين القوى الكبر في العالم، وانتهت بسقوط النازية والفاشية، وتأسيس الأمم المتحدة، بالإضافة إلى الحروب النابليونية(1803-1815) التي قدها نابليون ضد العديد من الدول الأوربية، وأثّرت في إعادة رسم الخريطة السياسية لأوربا، ثمّ الحرب الباردة (1947- 1991) بين الولايات المتحدة والاتّحاد السوفياتي، التي شهدت العديد من النزاعات الإقليمية كالحرب الكورية

والفيتنامية، وظهور الأزمة الكوبية سنة 1062م، وإعلان حرب النجوم والصواريخ، وانقسام ألمانيا، والحرب العربية الإسرائيلية، وظهور بوادر التحرر في العالم وإفريقيا التي شكل استقلال الجزائر إلهاما لحركات التحرر فيها ، إضافة إلى حرب الخليج الأولى والثانية، التي أسهمت في تغيير التوازنات السياسية والعسكرية والاقتصادية في المنطقة.

كلّ هذه الأحداث كان لها تأثير كبير على الإبداع الفني، الفكري والأدبي، تمظهر بشكل جلي في رواية **"الحرب والسلام" لـ: ليو توليستوي** التي جسّدت الحروب النابليونية في أوائل القرن التاسع عشر، وخاصّة غزوته لروسيا، وفي رواية **"قصة مدينتين" لتشارلز ديكنز** تجسيد للثورة الفرنسية وأثرها في تحول أوربا، إضافة **"في الغرب لا شيء جديد" لإيريك ماريا ريماك** التي صورت عبثية الحرب وفقدان الأمل ولا إنسانية الإنسان.

2.1. خطاب الاستعمار وما بعد الاستعمار: مفهوم يعبر عن الطريقة التي يعالج بها الأدب قضايا الهيمنة الاستعمارية وتأثيراتها، وما تلاها من محاولات لتفكيك تلك الهيمنة واستعادة الهوية الثقافية للشعوب المستعمرة، مع العلم أنّ **"الخطاب الاستعماري ليس مجرد مصطلح جديد وهمي للاستعمار، إنه بالأحرى يدل على طريقة جديدة في التفكير تشترك فيها عمليات ثقافية وفكرية واقتصادية أو سياسية معا في تشكيل وإدانة وتعرية الاستعمار، هذه الطريقة الجديدة تهدف إلى توسيع مجال الدراسات الاستعمارية عن طريق فحص تقاطع الأفكار والمؤسسات المعرفية والسلطة.. أي أن العنف الاستعماري ينطوي على مظهر معرفي.. أي أنه هجوم على الأنظمة الثقافية والفكرية والقيمية لدى الشعوب المستعمرة"**[1]، وقد اتّخذ الاستعمار الأدب أداة فعالة وقوية لتبرير سيطرته على الشعوب المستضعفة من خلال تصويرهم على أنهم يمثلون التمدن والحضارة والتقدم إليها . كما هو الحال في رواية "قلب الظلام" لجوزيف كونراد

أمّا خطاب ما بعد الاستعمار فقد جاء ليعيد النظر في هذه العلاقة الاستعمارية ويفكك سردياتها، ويعالج آثارها النفسية والاجتماعية على الشعوب المستقلة، ويعيد الاعتبار للثقافات المحلية

[1] آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2007، ص: 64.

وتمثيل نفسها بنفسها، إنّه يسعى لتقديم الرواية من وجهة نظر الشعوب المستعمرة أداة للنضال والنقد والمقاومة، وإعادة بناء التاريخ والثقافة، ذلك أنّ **"دراسات ما بعد الاستعمار استهدف مؤخرا الدراسات التاريخية وليس الثقافة الأدبية وذلك لاعتمادها على ثقافات ومنظورات تطورت داخل علم اللغة والأعمال الأدبية"[1].**

ولئن عرضت "قلب الظلام" الاستعمار من زاوية المستعمر الأوربي، بتصويرها الأفارقة على أنّهم بدائيون وتقديم المستعمِر على أنّه حامل للحضارة، مع توجيه نقد غير مباشر للوحشية والفساد في شخصية كورتز، فإنّ "الأشياء تتداعى" لأتشيبي تقدم منظورا متباينا باعتبارها عملا ما بعد استعماري، يعيد سرد القصة من منظور الشعوب المستَعمرة مبيّنة تفكك المجتمع النيجيري أمام الغزو الثقافي والاستعماري البريطاني، مع التركيز على الصّراع بين الهوية الإفريقية التقليدية والقيم المفروضة، بينهما ينتقد كونراد الفساد في الاستعمار، ويكشف أتشيبي عمق الدمار الثقافي والنفسي الذي أحدثه، ليبرز المقاومة واستعادة الهوية في مواجهة الهيمنة الاستعمارية.

3.1. تقويض السرديات الكبرى: وتفكّكها وقيام النّهضة الأوربية، أو ما يسمى بعصر الأنوار التي أثّرت بشكل كبير على تطوّر الفكر والفن.

2. المرجعيات السياسية والاقتصادية: وتتمثّل في تلك التحوّلات التي أعقبت بعض الأحداث التاريخية العالمية، وكان لها حضورا فكريا وإيديولوجيا في النصوص العالمية المعاصرة، ولعلّ أهم هذه التحولات الإيديولوجية في السياسة العالمية ظهور بعض التيارات التي تمخضت عن نهاية الحرب الباردة وتصدع الاتّحاد السوفياتي، ومن بين أقوى هذه التيارات: الرأسمالية، الاشتراكية وبروز النظام الشمولي (العولمة) الذي ظهر في ظله النظام الاقتصادي العالمي الذي كان له وقع الأثر على الفكر والثقافة والفن عموما، خاصّة في ظلّ الأزمتين العالميتين اللتان كانا لهما الأثر الكبير في توجيه النصوص الإبداعية نحو نقد وتوثيق الآثار المترتبة عنهما، وكذا مساءلة النظم الاقتصادية عن هذا الانهيار الذي تجاوز السوق المالية العالمية إلى التوترات النفسية والاجتماعية والثقافية على الأفراد والمجتمعات، وقد

[1] آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، ص: 65.

كانت العولمة السبب الأول لاختلاق هذه الأزمات لفتح المجال لتشكيل ثنائية المركز والهامش، إذ **"ما انفكت قوة الدفع الرئيسية، خلف التغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية المتسارعة التي أعادت تشكيل المجتمعات منفردة، بل والمجتمع الدولي بأسره. فهي ظاهرة يتعاظم من خلالها اندماج بعض الدول والمجتمعات، في حين يزداد البعض الآخر هامشية"**[1]، ونتيجة للاستغلال الاقتصادي تشكل وعي طبقي، طالب بتغيير النظم التي تحرك الاقتصادية وعلى رأسها العولمة الاقتصادية ممثلة في الشركات المتعددة الجنسيات المدعمة من قبل تيارات مركزية أهمها:

1.2. الرأسمالية: صوّرت النصوص العالمية المعاصرة التفاوت الطبقي والاقتصادي، والنزعة الاستهلاكية المادية مع التركيز على الصّراع بين القيم الإنسانية والقوى الاقتصادية، التي **"حرّرت الإنسان من أية أعباء أخلاقية مثالية غير مادية وتعاملت مع البشر بكفاءة بالغة وبمادية صارمة"**[2]، ففي رواية **"عناقيد الغضب"** يقدم **جون شتاينبك John Steinbeck** نقدا للرأسمالية من خلال تصويره معاناة الفقراء تحت نظام اقتصادي غير عادل، حيث تبرز الرواية تأثيرات الكساد الكبير واستغلال الشركات الكبرى، ممّا يجعلها محورا أدبيا قويا يقف على الآثار الاجتماعية والإنسانية للرأسمالية التي تولي أهمية قصوى للقيمة الاقتصادية على حساب القيم الإنسانية.

2.2. الاشتراكية: ألهم تيار الاشتراكية الكتاب العالميين لتناول قضايا العدالة الاجتماعية والمساواة، وانتقدت في كثير من الأحيان الأنظمة الرأسمالية، حيث عالجت العديد من الروايات النضال ضد الاستغلال الاقتصادي؛ فرواية **"الأم" لماكسيم غوركي Maxim Gorky** التي جسدت الأفكار الاشتراكية قبيل اندلاع الثورة البلشفية، بتصويرها نضال الطبقة العاملة ضد الرأسمالية وتحث على التغيير الاجتماعي والثورة، وفي رواية **"الثروة" لدوس باسوس John Dos Passos** الذي يمثل التيار الواقعي الاجتماعي الواعي في أمريكا، عبرت روايته عن هيمنة النظام العالمي الاقتصادي لصالح القوى الغربية الكبرى، حيث قدّم من خلال أسلوبه الذي يجمع بين الوثائقية ونظام التقارير الصحفية صورة شاملة عن الحياة الاجتماعية والاقتصادية زمن الكساد الكبير في الولايات المتحدة.

---

[1] عز الدين المناصرة: الهويّات والتعدديّة اللغويّة (قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن)، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، 2013، ص: 45.

[2] عبد الوهاب المسيري: العلمانية، الحداثة، العولمة، حوارات، سوزان حرفي، دار الفكر، ط1، دمشق، 2009، ص: 31.

3.2. العولمة: أثرت العولمة بما تمثّله من تداخل اقتصادي وثقافي بين الدول، وبما" **يؤكد أنها تجميع من محددات سابقة، كالاستعمار أو الهيمنة، والتنصير أو التبشير، والفوقية أو العرقية، والتغريب والاستشراق، والعلمانية، وغيرها، صيغت في قالب حديث، يستبعد، ظاهرا الانتماء إلى ثقافة أو جهة، ولا بدّ من التعاطي معها على هذا الأساس"**[1]، من خلال استكشاف قضايا الهجرة، الهوية والاندماج الثقافي، وكذا التفاوت الاقتصادي والهيمنة الثقافية والاقتصادية الغربية ...؛ ففي رواية **"1984" لجورج أورويل George Orwell** نقد لاذع للأنظمة الشمولية المستبدة التي تدعي الاشتراكية، ولكنها في الواقع تقوم على القمع والتسلط، وفي **"عالم جديد شجاع" لألدوس هكسلي Aldous Huxley** تعبير عن المخاوف من الأنظمة الشمولية والتحكم بالمجتمعات.

3.المرجعيات الفلسفية والنفسية: يستمد الأدب العالمي المعاصر مرجعياته إضافة إلى الوجودية والظاهراتية من فلسفات ومذاهب **كالفلسفة التحليلية** باعتبارها حركة فلسفية ظهرت في القرن العشرين، و واحدة من أهم التيارات الفلسفية البارزة في العالم الأنجلوساكسوني، اهتمت **"بالبحث في الألفاظ والعبارات التي يدلي بها رجال العلم والفلسفة ...وتطوير المنطق الرياضي أو المنطق الرمزي.. تتسم بالعداء للفلسفة المثالية وللاتجاهات الميتافيزيقية عن طريق تحليل عباراتها وإثبات أنها عبارات فارغة لا يمكن أن توصف حتى بالصدق أو الكذب، وإنما هي كلام لا معنى له وذلك لأن ألفاظ الميتافيزيقا ليس لها مقابل بين الأشياء التي ندركها في الواقع"**[2]، ولعل أهم أهدافها هو إزالة الغموض الذي يكتنف المشكلات الفلسفية عن طريق تحليل اللغة وتوضيحها لفهم منطقها، مع السعي لتحري الدقة والوضوح في التعبير. ومن روادها **جورج مور، لودفيغ وتجنشتاين، وبرتراند راسل** الذي جمع بين النزعة العلمية والنزعة الصوفية، **"وتتلخص فلسفته في ثلاث نقاط هي: القول بالتصوف والقول بالذرية المنطقية والاهتمام بالصورة المنطقية للتفكير"**[3]، وانكب على المنطق الرمزي كأساس لتحليل الفلسفة.

---

[1] علي بن إبراهيم الحمد النملة: الشرق والغرب-منطلقات العلاقات ومحدّداتها، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط1، بيروت، 2010، ص: 130.

[2] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص: 36.

[3] المرجع نفسه، ص: 40.

أمّا **البراجماتية:** فلسفة تهتم بالنتائج العلمية والأثر العلمي للأفكار في الحياة الواقعية، وهي بالتالي **"فلسفة علمية انبثقت عن الروح المادية"**[1]، ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية في أواخر القرن التاسع عشر واوائل القرن العشرين، سميت أيضا **"بالفلسفة العملية لأنها تجعل المنفعة العملية مقياسا للحق والباطل، بل ومقياسا للخير والشر"**[2]، وهي لا تصنف من المذاهب أو التيارات، وإنّما اعتبرت منهجا في التفكير، لذلك استثمرت كمنهج لتحليل النصوص بناء على التأثير العلمي للنص على القارئ، عارضت المثالية من خلال رفضها للفكر المجرد الذي لا يقدم نتائج ملموسة، وترى بأن الأفكار والقيم ليست أهدافا في حد ذاتها، وإنّما يجب أن تكون أداة لتحقيق نتائج علمية تنفع الأفراد والمجتمع، لذلك ركزت على النتائج العملية والتجريبية، ومن أهم روادها: شارل ساندرس بيرس، جون ديوي و وليام جيمس الذي استقى منهجه هذا من أفكار فلسفية سابقة (جون لوك، دافيد هيوم، جون ستيوارت ميل، دارون)، ويعد والد "هنري جيمس المرجع الديني لمنهجه. والبراجماتية انعاس لصورة المجتمع الأمريكي ذي البعد الواحد الذي لا بتحقيق الفائدة والربح السريع.

4. الفرويدية والتحليل النفسي: التي شكلت ملامح الفكر المعاصر، وكان لها انعكاس على الإبداع الأدبي العالمي من خلال تبني كتابه لأفكارها، استثمرت هذه الفلسفات في توسيع آفاق الكتابة الأدبية من خلال تقديمها أدوات تحليلية جديدة لفهم الوجود، التجربة والمعرفة، وإدراك الذات كمعطى وجودي يتحقق في اللاوعي واللاشعور، ويتم الوصول إليه بتفكيكه عبر هذه الأدوات التي يمنحها التحليل النفسي الذي **"ينمي فهمنا للأعمال الأدبية بأكتشافه داخل النصوص الأدبية أحداثا وعلاقات بقيت إلى حد الآن غير مرئية ويكون مصدرها نابعا من الشخصية اللاشعورية للكاتب"**[3]، ومن هنا تكمن قيمة التحليل النفسي في النقد، بأنّ **"قيمة فرويد وأثره في الفكر يرجع إلى كشفه عن عالم اللاشعور وكيف أن هذا اللاشعور يساهم في صنعنا وبين أيضا كيفية الوصول إليه...وقد كان تأثير فرويد على الأدب والفن ملحوظا إذ انتشرت أفكاره في القصة والشعر والمسرح وسائر الأشكال الأدبية**

[1] وليام جيمس: البراجماتية، تر: محمد علي، المركز القومي للترجمة، مصر، 2008، ص: 61.

[2] المرجع السابق، ص: 26.

[3] Charles Mauron: Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique, José Corti, Paris 1963, p: 25 .

الأخرى"[1] ، فرانز كافكا وجيمس جويس وفرجينيا وولف استثمروا هذه الأفكار لتصوير الصراعات النفسية الداخلية لشخوصهم الورقية، وقد **"تعامل فرويد نفسه مع النصوص الأدبية بمنظورين مختلفين: هما الباتوغرافيا والنقد الأدبي المتصل بالتحليل النفسي...وينطلق من فرضية في تحليله للنصوص الأدبية والأعمال الفنية التي تناولها في مقالته المطولة عن ليوناردو دافنشي« دراسة نفسية جنسية لذكريات طفولية»، ودراسته عن دوستويفسكي وجريمة قتل الأب، وكذلك دراسته لقصة "غراديفا" للكاتب الدانماركي جنسن، واحكامه التي أصدرها بشأن مسرحية "هاملت لشكسبير"**[2]، بالإضافة إلى نصوص أخرى كثيرة كدراسته لرواية الإخوة كرامازوف لدوستويفسكي وعقدة أوديب.

4. السيبرنيتيكا والنسبية: يقصد بالسيبرنيتيكا العقل الإلكتروني وعلم التحكم الذاتي، تأسس هذا العلم في الأربعينيات من القرن العشرين، ويعتبر العالم الأمريكي "توربيرت فينر" مؤسس هذا العلم من خلال كتابه الموسوم بـ: السيبرنتيكا الذي أصدره عام 1948م، **"وتشمل السيبرنتيكا ثلاث مجالات رئيسية هي: التحكم في الأجهزة الميكانيكية والعمليات الصناعية، والتحكم في الأنشطة البشرية المنظمة مثل شئون المال والتأمين والتجارة والنقل وكذلك دراسة التحكم في العمليات الحيوية داخل الجسم الحي... وقد نشأت بتأثير خمسة علوم هي: الرياضيات، المنطق، والبيولوجيا، والتنظيم الأوتوماتيكي، ونظري الاتصال"**[3]، وقد أفاد هذا العلم مجالات عديدة كالحوسبة، الذكاء الاصطناعي، الروبوتات وحتى الأنظمة الاجتماعية والسياسية والإنسانية؛ ففي مجال اللغة **"أمكن استخدام العقول الالكترونية في تسجيل المعلومات وفي ترجمة النصوص العلمية ..وفي التدريس"**[4] ليشمل كافة مجالات الحياة، ولنا في الخيال العلمي نماذج كثيرة؛ ففي رواية "الفريسة" للكاتب الأمريكي "مايكل كرايتون" Michael Crichton،...حديث عن حشود خطيرة من الرّوبوتات النانوية متناهية الصغر، ورواية الأمريكي " دين ر. كونتز" « Dean R Konts » "بذرة الشيطان"

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص: 80.

[2] عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص ص: 163، 165.

[3] المرجع السابق، ص ص: 107، 108.

[4] المرجع نفسه، ص: 124.

أمّا **النسبية** في عمومها تقوم على أن حركة الأجسام تتحدد وفق الأبعاد الثلاثة للمكان: الطول العرض والارتفاع، مضافا إليها البعد الرابع وهو الزمن، الذي بنى عليه **هربرت. جورج. ويلز Herbert George Wells** روايته **"آلة الزمن"** التي يتخيل رحلة عبر كبسولة الزمن إلى المستقبل دون أن تبرح مكانها، وفي أدبنا العربي نجد طالب عمران في روايته "البعد الخامس" امتدادا لسلسلة الأبعاد الأربعة للتحليق في عوالم ما ورائية.

خاتمة:

يمكننا القول بناء على ما سبق بأنّ النصوص الأدبية العالمية المعاصرة ما هي إلاّ امتداد طبيعي معرفي لمرجعيات فكرية معرفية، هي بمثابة المورد الذي تستقي منه قوالبها لتمضي في رحلة مستمرة مواكبة للتطورات الحاصلة على جميع الأصعدة بسلبياتها وإيجابياتها.

المحاضرة الثالثة: قضايا الآداب العالمية المعاصرة

تمهيد

شهد الأدب العالمي المعاصر تطوّرا كبيرا يعكس التغيرات الاجتماعية، السياسية والثقافية التي مرّ بها العالم في العقود الأخيرة، هذا التطور لم يقتصر على الموضوعات التي يعالجها الأدب، بل امتد ليشمل الأساليب الفنية والطرائق الشكلية التي اعتمدها الأدباء في تقديم نصوصهم، وفي هذا السياق برزت قضايا موضوعاتية فكرية كالحرية، العدالة، الهوية، الاغتراب، الحرب والسلام...التي تعكس التوترات والصراعات التي يعيشها الإنسان المعاصر، إلى جانب قضايا فنية تتعلّق بتداخل الأجناس الأدبية والتفاعل مع العلوم الحديثة كالأدب التكنولوجي (التفاعلي، الرقمي والافتراضي..)، وأدب الهامش وقضايا النسوية، بالإضافة إلى قضايا شكلية تتناول إشكالية اللّغة واستخدامها في الأدب.

في الوقت نفسه تبنّت النّصوص الأدبية العالميّة أساليب وطرائق جديدة عكست صورة هذا العصر وروحه المليئة بالتحولات؛ من السّرد غير الخطي إلى التجريب اللغوي وتعدد الأصوات.. سعى بها الأدباء إلى الابتكار في تقديم نصوصهم، ممّا أتاح لهم استكشاف أعماق جديدة في التعبير عن القضايا الإنسانية المعقّدة.

أوّلا: قضايا موضوعاتية فكرية:

يعتبر الأدب العالمي المعاصر مرآة عاكسة لمختلف القضايا الكبرى التي تشغل المجتمعات الإنسانية، حيث توسعت موضوعاته بشكل كبير وبمرجعيات ثقافية وفكرية متنوعة، تعكس تعقيدات العالم الحديث والمعاصر، ومن بين أكثر القضايا تناولا موضوع الحرية والعدالة إلى الهوية الثقافية، الحرب والسلام، المنفى والمدينة، العنف والموت، الحرب والسّلام ...، ومن تأثيرات العولمة إلى الصّراعات الداخلية للنفس البشرية، أصبح الأدب ضرورة مهمّة لفهم وتحليل هذه التحديات التي خاضها الكتاب في جميع أنحاء العالم، فصوّروا تجاربهم الشّخصية والجماعيّة للتعبير عن هذه القضايا، ممّا جعل نصوصهم الأدبية المعاصرة غنيّة بالتنوع والعمق، على نحو ما تناوله كتاب أمريكا اللاتينية أمثال "**غابرييل غارسيا ماركيز**"، الذين اكتشفوا قضايا الهوية والتاريخ من خلال الواقعية السحرية، بينما تنال **توني موريسون** Toni Morrison في الأدب الأمريكي الإفريقي قضايا العبودية والعرق والهوية بأسلوب يعكس

عمق التجربة الإنسانية، **"بل نستطيع القول بأنّ أدباء من أمثال صامويل بيكيت، وألبير كامى، ورالف إليسون، وجان جنييه، وألبرتو مورافيا قد أنتجوا معظم الأدب العظيم الذي يتميز به القرن العشرون أساسا. ويتمثل دورهم الريادي ... في أنهم أحدثوا ثورة في نظر الناس إلى المجتمع المعاصر، وفي الوقت نفسه بحثوا عن الأشكال الأدبية الجديدة التي تتماشى مع طبيعة المضامين الثورية...التي بلوروا من خلالها موقف الإنسان من الكون وهمومه الناتجة عن هذا الموقف"**[1]، خاصّة تلك الحروب التي لم تبق ولم تذر، بحيث تتجلى ندوبها بشكل فاق التوقعات على النفس البشرية، ممّا أثّر على رؤيته للإنسان والآخر وللعالم والوجود.

1. الحرّية والعدالة: من بين القضايا المحورية التي تناولها الكتاب المعاصرون، استقوها من صميم تجاربهم الفردية والجماعية، وسياقاتها التاريخية والاجتماعية في عالم شهد تحولات جذرية، تأثرت نصوصهم بالصّراعات العالمية كالحروب العالمية والاستعمار وحركات التحرر والحروب الباردة، إضافة إلى الحركات الاجتماعية التي طالبت بالحقوق المدنية والمساواة. جملة الأحداث هذه ولّدت شعورا عميقا بضرورة معالجة الظلم الاجتماعي والسياسي، من هنا جاءت استجابة الكتاب لهذه التحولات بتصوير الصراع من أجل الحرّية الفردية والجماعية، وبطرح قضايا العدالة الاجتماعية في مواجهة القمع والتمييز، كما أسهمت التطورات الفكرية والفلسفية كالوجودية وما بعد الحداثة في تعميق استكشافهم لقضية الحرّية من خلال التركيز على الفردانية والمعاناة الإنسانية، وفي الوقت نفسه استلهم عديد الكتاب من الحركات التحررية والنضال ما أمكنهم مقاومة الدكتاتوريات والقهر ، ممّا جعل العدالة موضوعا أساسيا في أعمالهم.

ففي رواية **"دروب الحرية" و"الجدار"** وغيرها من أعمار **سارتر** يبرز موضوع الحرية مطلبا جوهريا، وقضية كبرى، و**"مبدأ يتحدد على هديه كل ما يتعلق بسلوكه وسيرته وتاريخه ومواقفه مع الجماعة التي يعيش فيها، فالإنسان الحر، في رأي سارتر، هو الذي يتحمل مسئوليات نفسه في الوضع الذي تلقيه فيه تيارات المصادفات وهو الذي يكسب مصيره معنى معينا بتصرف مطلق من ضميره،**

[1] نبيل راغب: معالم الأدب العالمي المعاصر، دار مصر للطباعة، 1990، ص: 8.

نابذا كل ما يزيف الضمير من خرافات، وعقائد وهمية وسلطان علة الفكر"[1]، فالإنسان في نظر سارتر محكوم عليه بالحرية، وأنّ هذه الحرية تأتي مع مسؤولية مطلقة عن اختياراته و وجوده، فمن خلال شخوصه الورقية يبرز الصراع الدائم بين الحرية الفردية والقوى الاجتماعية التي تقيدها، مما يعكس التوتر بين الذات والمجتمع في تحقيق العدالة، ولعل الكلام عن الحرية يؤدي إلى الحديث عن الاشتراكية التي اختارها سارتر للوقوف على جانب الطبقة الشغيلة.

وتحضرنا أعمال **"كامو Albert Camus "** الذي يطرح موضوع الحرية من زاوية عبثية؛ ففي **"الغريب"**، مثلا يعيش البطل في عالم بلا معنى، محاولا الحفاظ على حريته الفردية في وجه مجتمع يفرض قيما وقوانين لا يؤمن بها، وبذلك يظف الكاتب شخصية البطل ليلقي الضوء على الصّراع الداخلي بين الرغبة في الحرية الشّخصية ومطالبة المجتمع بالعدالة، ممّا يجعل عمله استكشافا عميقا للمعنى الحقيقي للحرية في عالم غير عادل، وفي مسرحية **"العادلون"** يستكشف تعقيدات الصراع من أجل العدالة والحرية، وهو صراع داخلي دائم بين الواجب الأخلاقي والرغبة في تحقيق الحرية بأي ثمن.

وفي رواية **"الإخوة كارامازوف"** لـ **"فيودور دوستويفسكي Fyodor Dostoevsky "** تتجلى قضيتا الحرية العدالة طافحة، من خلال الحوار الفلسفي العميق بين شخصياته، التي تطرح أسئلة حول الإيمان والحرية الأخلاقية والعدالة الإلهية، وكيف أنّ البحث عن العدالة يمكن أن يؤدي إلى مواجهة مع المعتقدات والأخلاقيات الراسخة في ظل تعقيدات الحرية.

وأمّا **بول إيلوار Paul Éluard** في قصائده **"الحرية"**، **"سبع قصائد أثناء الحرب"**، **"قصائد لأجل السلام"** فقد جعل من الحرية محورا في أشعاره، ورمزا للمقاومة وإيمانه العميق بأنّ الحرية هي الأساس الذي تقوم عليه الكرامة الإنسانية والعدالة.

إنّ هؤلاء الكتاب وغيرهم وجدوا في قضيتي الحرية والعدالة فضاء خصبا للتعبير عن أعمق مشاعر القلق والتمرد ضد الظلم لتحقيق الوجود الذاتي، وصار كوجيتو الإنسان المتمرد لألبير كامو **"أنا أتمرّد إذن أنا موجود"**[2] يتردد في مختلف أشكال الأدب المعاصر من الرواية والشعر إلى المسرح والنقد.

---

[1] محمد زكي العشماوي: أمراض الفكر في القرن العشرين، مجلة عالم الفكر، المجلد الأول، العدد الأول، الكويت، 1970، ص28.

[2] ألبير كامو: الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1983، ص: 18.

2.الموت، الحرب والسّلام: موضوعات تعكس التجارب الإنسانية في ظل الأزمات العالمية، فالنّصوص الأدبية التي تناولت هذه القضايا غالبا ما تسلّط الضوء على الدمار الذي خلّفته الحروب، وتأثيرها العميق على الشعوب والأمم، وأنّ السعي الإنساني لتحقيق السّلام في ظلّ هذه الفوضى والخراب هو الهدف المأمول؛ ففي رواية **"وداعا للسّلاح"** يصوّر **لإرنست همنجواي Ernest Hemingway** الحرب العالمية الأولى كخلفية لأزمة نفسية، وجودية، أين يصبح الموت والعنف جزءا من الواقع اليومي، لكن هناك دائما أمل في السّلام. أمّا **سالينجر سالينجرJ.D. Salinge** في **الحارس في حقل الشوفان** فيتناول العنف النفسي الداخلي والصّراع مع العالم، حيث يبرز السّلام كتطلّع بعيد المنال. وأمّا في رواية **التحوّل لميشال بوتور Michel Butor** يتم تقديم الحرب كخلفية لتحول الشخصية الرئيسية، يتشابك فيها العنف والموت مع الأمل في البحث عن معنى جديد في الحياة، ويبقى السعي الدائم لتحقيق السّلام أحد القضايا المهمة المنشودة التي يطمح إليها الإنسان بعيد عن الأزمات والحروب والموت والفوضى.

3.الهوية والانتماء: لطالما شكّلت قضية الهوية والانتماء محورا رئيسيا في العديد من الأعمال الأدبية، تعكس تعقيدات الإنسان في بحثه الدائم عن ذاته، وانتمائه في عالم متغيّر، لا سيما بعد النقلة التكنولوجية الهائلة التي جعلت من العالم قرية صغيرة في إطار عولمة تزحف بظلالها على الهويات الوطنية والقومية، وتتخذ من التنوع، التحرر والتجانس مطلبا ثقافيا موحدا في سوقها الثقافي.

"إدوارد سعيد Edward Said في كتابه النقدي **"الاستشراق Orientalism"** أثّر بشكل كبير في دراسة الهوية والانتماء في الأدب، خاصّة فيما تعلّق بثقافات ما بعد الاستعمار، كونها **"جهد وحركة متواصلة تاريخيا واجتماعيا وفكريا وسياسيا، فهي تتّخذ صورة النزاع الذي يشترك فيه الأفراد والمؤسسات في جميع المجتمعات"**[1]، وهي عند الكاتب النيجيري **"تشينوا أتشيبي Chinua Achebe"** تتّخذ بعدا ثقافيا في روايته **"الأشياء تتداعى Things Fall Apart"**، فالإنسان عنده **"لا يمكن أن يهرب من جلده، يظل المرء مكبلا بآثاره الثقافية، حتى وإن حاول أن يتخطى ذاته"**[2]،

[1] إدوارد سعيد: الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ط1، دار رؤية للنشر، 2006، ص: 504.

[2] تشينوا أتشيبي: أشياء تتداعى، تر: سمير عزّت نصّار، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 2002، الأردن، ص: .115.

في محاولة منه لتسليط الضوء على الصّراع بين الثقافة الإفريقية التقليدية والتأثيرات الاستعمارية الغربية.

ازدادت تأثيرات العولمة على الهويات الثقافية والفردية لدى كتاب أمريكا اللاتينية؛ ففي رواية "مائة عام من العزلة" يتوسّل **غارسيا** السرد لالتقاط الصّراعات الهوياتية التي تواجهها شخصياته في مواجهة التحولات العالمية، ممّا يعكس البحث عن الذات في ظل تأثيرات الثقافات الخارجية، أما **لوركا** ومن خلال أعماله المسرحية والشّعرية عبّر عن الحنين والاغتراب كجزء من التجربة الهوياتية في عصر يتّسم بتداخل الثقافات، وأمّا قصائد **بابلو نيرودا** فقد امتزجت فيها الهوية الوطنية بالهوية الشّخصية، ليعبر عن الصراع بين الانتماء المحلي والتأثيرات العالمية.

وتزداد الهجنة والتمثيل الثقافي الغربي في الأدب الآسيوي، مصورا رحلة الذات في بحثها المستمر عن ذاتها في مواجهة الضغوط العالمية، ومحاولتها الحفاظ على الأصالة والتقاليد المحلية في ظل موجة الحداثة والعولمة، وقد تجسد ذلك بشكل جلي مع أعمال كل من **"هاروكي موراكامي"، "ناظم حكمت"**....

ثانيا: قضايا شكليّة، فنية جمالية:

تجاوزت النّصوص العالمية المعاصرة الحدود التقليدية متوسلة تقنيات وأساليب جديدة، تعكس تعقيد العصر الحالي، ومعبرة عن تحديات الفن في عالم متسارع ومتغير، سواء من خلال محاورة الأجناس الأدبية المختلفة، أو إعادة تشكيل السّرد التقليدي بطرق مبتكرة، هذا الاهتمام المتزايد بالقضايا الفنية يعكس رغبة الكتاب في استكشاف حدود الفن، وتجديد الأساليب الأدبية لتكون أكثر ملاءمة للتعبير عن التجارب الإنسانية في القرن الحادي والعشرين.

1. محاورة الأجناس الأدبية: أصبحت ظاهرة بارزة، تتداخل فيها حدود الأنواع الأدبية المختلفة داخل النص الواحد، هذا التداخل يظهر قدرة النصوص على تجاوز الحدود التقليدية للأجناس الأدبية كالرواية، الشعر، المسرحية، القصة، ليخلق نوعا من الحوار الداخلي بين هذه الأجناس، ممّا يثري النص ويمنحه عمقا وتعددا في التأويل، ويسمح للأدباء بتوسيع أفق الإبداع وخلق أنواع أخرى تجمع

بين مزايا متعددة للأجناس الأدبية المختلفة، **"فقد أغرم النقاد أخيرا بإطلاق اصطلاحات نقدية جديدة مثل «اللاّرواية » أو «الرواية الضد»، وأيضا مثل «اللاّمسرح» أو «المسرح الضد»، ظنا منهم أن الأدب الحديث تحطيم كامل بل تدمير لكل الأشكال الفنية التي سبقته"[1]**، ولعل هذا التجديد ناجم -إضافة- عن رغبة الكتاب في اكتشاف أساليب جديدة والتعبير عن أفكارهم بطرق مبتكرة، عن التغيرات الاجتماعية والثقافية السريعة التي سيقت في إطار العولمة، وأدت إلى ظهور نصوص أدبية تعكس تعقيدات العصر وتنوعه، وتعدد الأصوات والرؤى، كما أنّها تمثل تحديا للقارئ، الذي يجد نفسه مضطرا لفهم النص بشكل كامل، ويعزّز من تجربة القراءة ويعمق الفهم الأدبي، وخير مثال على ذلك "محمد ديب" و"أورهان باموك" اللذان يمزجان بين الرواية التاريخية والفلسفية، ويستخدم تقنيات السرد المتعددة الأصوات التي تستعير من الشعر والمقالة الفنية أو السرد بشكل عام، ويستدعي متضايفات من التاريخ والأسطورة .. كما هو الحال **"في الأعمال الأخيرة لإليوث وجويس؛ فقد استعانا بالأسطورة والتاريخ في أعمالها الأولى للمقارنة بين الماضي والحاضر"[2]**، ممّا يعزز من قدرة النص على تقديم رؤية متعددة الرؤى والرؤيا حول الفن والتاريخ والهوية.

2. التداخل التكنولوجي مع الأدب: ظهرت في ظل الموجات الإلكترونية المتسارعة نصوصا أدبية تفاعلية، غير خطية، تعتمد الأنترنيت والوسائط الرقمية، التواصلية والافتراضية، هذه النصوص تتطلب قارئا تفاعليا بشكل مباشر في إطار معرفي بيني، **"إننا أمام مرحلة جديدة من إنتاج وتلقي «النص الإلكتروني »، وأي تطور في فهم النص المكتوب يساعدنا على فهم وتحليل النص الإلكتروني، كما أنّ أي تطور في نظريات النص والتفاعل النصي يمكن أن يتحقق من خلال الاستفادة من إنجازات مختلف العلوم، ومن بينها الإعلاميات التي على المنشغلين بالأدب أن يولوها المزيد من العناية والاهتمام، ليس من باب الموضة كما يمكن أن يتوهم المتوهم، ولكن من باب العلم بالجديد والضروري من المعارف التي تمكننا من إثبات الحضور، والمواكبة والتقدم"[3]**، وتعد رواية "قصة الظهيرة" لمشيل

[1] نبيل راغب: معالم الأدب العالمي المعاصر، ص: 14.

[2] المرجع نفسه، ص: 11.

[3] سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط -مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2005، ص ص"109-110.

جويس Michel Joyce أول رواية تفاعلية في العالم، وفي العالم العربي برع في هذا المجال "محمد سناجلة" في روايته "شات" و"ظلال الواحد"، حيث استفاد من البرمجيات الإلكترونية لإنتاج نصوص سردية تفاعلية مترابطة (Hypertext)، والوسائط المتعددة التي تجمع بين النص والصورة والفيديو، مما يخلق تجربة قراءة مختلفة.

3. أدب الهامش: مصطلح نقدي يشير إلى الأعمال الأدبية التي تنشأ خارج المركز الثقافي السائد، معبرا عن تجارب ورؤى الثقافة المهمّشة، أو المستبعدة من التيار الأدبي الرسمي، يتناول هذا الأدب قضايا الهوية والانتماء، أدب الطفل، الخيال العلمي، الكتابات الجدارية، الرواية البوليسية...، مسلطا الضوء على تباينات القوة والثقافة، ومقاومته للهيمنة الثقافية المركزية، من خلال إعادة تشكيل الفضاء الأدبي، بتقديم أصوات وتصورات تتحدى البنى السائدة، ممّا يسمح بفتح المجال لتعددية سردية أكثر شمولا.

4. الأدب النسوي: تيار يهتم بقضايا المرأة، يسلّط الضوء على قضاياهن الاجتماعية والسياسية والثقافية، يركز على تفكيك الأنظمة الأبوية، ومناهضة التمييز الجندري، تتوزع موضوعاته بين النضال من أجل المساواة والعدالة، واستكشاف الهوية الجندرية وتحليل أدوار المرأة في المجتمع، كما يسعى لإعطاء صوت للنساء المهمشات وإعادة قراءة التاريخ والنصوص الأدبية من زاوية نسوية، ممّا ساهم في تطعيم وإثراء الفهم النقدي والثقافي للعالم.

5. إشكالية اللغة: ليست اللّغة مجرّد أداة للتعبير عن الأفكار، بل هي محور التجريب الفني في الأدب المعاصر، فقد استكشف الأدباء حدود اللّغة بما في ذلك كيفية تأثيرها على المعنى والتواصل؛ فقضايا مثل الترجمة، تحولات اللّغة وتوظيف اللهجات المحلية أصبحت موضوعات رئيسية، **وقد وجدت ثورة الأسلوب التي بدأت في مطالع القرن العشرين صدى في نفوس الأدباء المعاصرين، فلم تعد اللغة مجرد تعبيرات مصكوكة، أو جمل مرصوصة، أو قواعد صارمة تفصل ما بين الفصحى والدارجة والعامية، ولكنها تحولت إلى قيمة تشكيلية يصوغها الأديب بما يتمشى مع مضمونه الجديد. وكما صك جويس في «يقظة فنجان» نثرا جديدا، ومزيجا من لغات كثيرة ليعبر عن رسالته في وحدة الشعور الإنساني - فإن أنتوني بيرجيس قد حاول مزج الإنجليزية بالروسية للتعبير عن مواقف وأحاسيس لا يمكن أن**

تعبر عنها كل منهما على انفراد! أمّا بيكيت فقد استعان بالتكرار في الحوار لكي يعبر عن انعدام المعنى في الحياة المعاصرة، في حين استعان آلان روب -جرييه بنثر تجريدي لا يستعمل الصفات أو الاستعارات"[1]، هذا وقد اضطر الكتاب إلى استعارة لغات أخرى بحكم الظروف السياسية والتاريخية والاجتماعية كالاستعمار والهجرة، كتلك التي كتب بها أولئك الذين كانت شعوبهم ترزخ تحت نير الاستعمار الفرنسي أو الإسباني (أمريكا اللاتينية)، ذلك أنّ إشكالية اللّغة تشمل كيفية تقديم الأصوات الهامشية في اللغة الأدبية المهيمنة، ممّا يجعل اللغة فضاء للنضال من أجل الاعتراف والتمثيل.

خاتمة:

إنّ النّصوص الأدبية العالمية التي تناولت قضايا عالمنا المعاصر المتنوع والتي هي نتاج عوامل معرفية، ساهمت في سيرورة الأدب وحيويته نتيجة **"تمكنه من مواكبة الحياة الإنسانية بكل تقلباتها وتناقضاتها... بما هو كيانا عضويا متكاملا يعتمد على عنصري التأثير والتأثر بصرف النظر عن اختلاف الثقافات والحضارات"[2]**، هذا التنوع المرجعي المذهبي والفكري والمعرفي... سمح في فهم أعمق للعالم من حولنا، وتشكيل رؤيتنا حوله اتي تحفز الفكر النقدي المعرفي على طرح تساؤلات، وتقديم رؤى نقدية، وتجربة أشكال جديدة من السرد.

[1] نبيل راغب: معالم الأدب العالمي المعاصر، ص ص: 12- 13.

[2] المرجع نفسه، ص: 15.

المحاضرة الرابعة: التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ السريالية.

تمهيد:

تتفاوت الحركات الإبداعيّة في تاريخ الفن والأدب على إحداث تحوّلات جذريّة في طرائق التعبير على الذّات، وفي الرؤية إلى العالم والوجود. وبينما قد تكون بعض الحركات انعكاسا مباشرا لواقع بعين، نجد حركات أخرى تسلك مسارات غير متوقّعة وتتجاوز ما هو مألوف وتقليدي، هذه الحركات تتميّز بقدرتها على إعادة التفكير في الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال، وتدعو إلى تجربة جمالية وأسلوب فكري جديد قد يبدو ظاهرها غير مألوفة أو مثيرا للدّهشة.

نجد أنّ هذه الأفكار والتجارب -في هذا الإطار-المتجسدة في بعض الأعمال الفنيّة والأدبيّة لا تسعى إلى مجرّد نقل تجربة واقية، أو تصوير مشهد حياتي، وإنّما تحاول خوض مغامرة غير محدودة أو متوقعة في عالم يتحدى فيه المألوف والمتعارف عليه، وتفتح المجال لقراءة الكيانات والعالم من حولنا، تسعى هذه الأعمال لخلق تجربة تتجاوز الألوان والكلمات لتصل إلى ما وراء واقعها بمعانيها المباشرة.
هذا السّياق يعكس حركة من حركات الفن والأدب، كان لها تأثير كبير وواسع النطاق على الفكر والإبداع من خلال تمظهرها الذي يعكس تجربة مختلفة في تاريخ الإبداع الفني والأدبي العالمي المعاصر، يطلق على هذه الحركة أو التيار بـــ: **السّريالية**.

أولا: السّريالية: حفريات في الماهية وظروف النشأة:

حركة أدبية وفنية، ظهرت في فرنسا في العقد الثالث من القرن العشرين وتحديدا في فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى، تأسّست على يد الفنان **أندريه بريتون** André Robert Breton(1896-1966)عام 1924م بعد انشقاقه وثورته على الدادائية التي كان أحد أقطابها، نتيجة **"لعقمها الفكري وفشلها في أن تثمر فنا ذا قيمة، ولتركيزها المستمر العقيم على التحطيم والعدمية، والتماسها أساليب الهجوم والعنف والإثارة الرخيصة دونما هدف معين ...إثرها أعلن انفصاله رسميا عن الحركة الدادية في مقال شهير بعنوان أتركوا كل شيء"**[1]، ثم انبرى لتشكيل مجموعة جديدة أسماها السرياليين.

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص: 60.

كان لطروحات فرويد في التحليل النفسي، من خلال الأحلام والعقل الباطن دور كبير في تأسيس بيانه، كونها مصدرا الإبداع والتجديد الذي افتقرت إليه الدادائية؛ إذ **"رأى بريتون أن اعتناق نظرة فرويد للنفس البشرية وجوانبها الخفية كفيل بإنتاج تجارب فنية خلاقة.. إذ أن الرؤية الجديدة للإنسان التي حطمت النظرة التقليدية المنطقية المحددة سوف تستدعي بالضرورة قوالب فنية جديدة لبلورتها"**[1]، من خلال استبدال الفوضى الدادية بنوع من الفن الذي يستخدم قوة الخيال والعقل الباطن للتحرر من القيم القديمة، وإيجاد رؤى جديدة لفهم الحياة والفن.

تعني السّريالية ما فوق الواقع أو ما وراءه؛ أي اللاّمرئي، واللاّمرئي كلّ ما يتميز بالصّفاء والنّقاء، لذلك حدّد بريتون في إعلانه الشّهير مفهومها بأنّها **"هي الحركة الذّاتية للنّفس بصورة نقيّة خالصة"**[2]، تسعى لاستكشاف عوالم تتجاوز الواقع المادي والعقلاني، من خلال التركيز على الأحلام، الخيال واللاّوعي لإبانة الحقائق المتوارية خلف العالم الظاهر.

أمّا عن ظروف نشأتها فإنّه إضافة إلى فشل الدادية في تقديم بدائل بحكم امتدادها لها، وانحصارها في الفوضوية والعبثية التي قادت إلى دمار العالم، فقد كان لهذا الدمار والصدمات النفسية التي خلفتها الحرب العالمية الأولى -التي لم تبرز الدادية إلاّ في أعقابها -أثرا كبير في الشعور بالإحباط واليأس وفقدان الثقة في الأنظمة السياسية والاجتماعية التي شهدت صعود الديكتاتورية التي قادت إلى الحرب التي أفرزت بدورها أزمة انقلاب على المقدسات، وإفلاس في القيم الروحية، ناهيك عن رائحة الموت التي استخدمت فيها أفتك الأسلحة رعبا، كل هذه الأحداث كانت مصدر إلهام السرياليين وتوجيههم -في ظلّ ما تبيّن لهم من إخفاق لحضارة القرن العشرين في تحقيق السلام للبشرية- نحو "عالم الجنون أين تنعدم ثنائية الوعي واللاّوعي، حيث **"حركة الذهن الحر بعيدا عن قيود العقل والمنطق والقيم الجمالية والأخلاقية المتوارثة"**[3]، خاصّة وأنّها تزامنت مع تطور الفن وتقنياته، حيث استفادت السريالية من تقنيات التجريب الفني الذي ظهر في بداية القرن العشرين مثل التكعيبية، التعبيرية، إضافة إلى الفنانين السرياليين.

---

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص: 61.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص: 62.

ثانيا: مرتكزاتها الإبداعية

تشكّل السّريالية تطورا طبيعيا للدّادية، رغم جموحها الجنوني إلا أنّها كانت الأقل قبحا في رسم وتحديد معالمها الإبداعية:

1. الكتابة الآلية أو التلقائية: تقنية إبداعية تهدف إلى التعبير عن الأفكار والمشاعر دون تدخل أو تحكم من العقل الواعي، وذلك بكتابة كل ما يمر في الذهن بشكل تلقائي دون التفكير في تركيب الجمل أو المعاني، الهدف من ذلك هو الكشف عن محتويات اللاوعي، وتحرير الإبداع من سيطرة العقل الواعي، تتكئ فلسفة هذه التقنية التلقائية على التداعي الحر، حيث يتم التركيز على استخراج الأفكار المكبوتة والرغبات المخفية من اللاوعي، **"والمراد ب الآلية هنا تسيير الفرد من قبل قوّة داخلية تقهر كلّ المقوّمات الواعية اليومية، فالكتابة الآلية هذيان كما في حالات الأحلام والجنون، يجري فيها تدفق تيار اللاّوعي، وتتخلّلها صحوات، والذي يدخل هذه التّجربة يطلق نفسه على سجيتها ويملي كل ما يخطر بباله من التداعيات دون تنقيح أو تجميل أو زيادة أو نقص"**[1]، إنّما هي محاولات لاكتشاف علاقات جديدة بين الكلمات والأشياء، يتحقق في نطاقها الإبداع بعيدا عن النمطية التقليدية للكتابة، وذلك من خلال الارتقاء بالكلمات إلى الأفكار عن طريق **"التسجيل المستمر لجميع ردود الأفعال التي يمرون بها، وبالعزوف تماما عن محاولة الكتابة بصورة واعية، إذ أن الصدفة وحدها خليقة بإحداث «تدفق اللاّوعي» الذي كان يعتبره بريتون المادة الوحيدة للفن"**[2]، تاركة المجال للرمز لفك الشفرات القائمة بين الكلمات.

هذا ويعد كتاب **"الحقول المغناطيسية" 1920م** الذي اقترحه بريتون على **سوبو** Philippe Soupault (1897-1990) أول مغامرة في الكتابة الآلية، ونقطة تحول فعلية في تاريخ الإبداع الأدبي، حيث كان بمثابة البيان الرسمي الذي حدّدت فيه السريالية مذهبها.

2. استكشاف الأحلام: تتمثل في تسجيل الأحلام، التي تعتبر مصدرا فريدا للأفكار والرؤى التي هي جزء من الواقع لا تعكس الأحداث اليومية فقط، وإنما تمثّل عوالم رمزية لصراعات داخلية وتجارب

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

[2] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص: 63.

لا واعية، تحمل في طياتها معرفة غير قابلة للتفسير بالطرق العقلانية، ولكنها تمتلك القدرة على إحداث قفزات إبداعية وفكرية، وذلك بمعرفة ذلك العالم الآخر الرابض في هذا العالم، وفي هذا الصدد يتحدث **"بول إيلوار"**(Paul Eluard(1895- 1952 عن أهمية الحلم في خلق المعرفة بقوله: **"لم يعد من المهم محاكمة المعرفة بعد أن فقد العقل الإنساني تلك المكانة التي كان يحظى بها سابقان إذ لم يبق سوى الحلم الضمان الوحيد لحرية الإنسان. فبفضل الحلم لم يعد للموت تلك المعاني الغامضة، وفقدت الحياة كل معنى يستحق الوقوف عنده"**[1]، ممّا يعني أنّ العالم الحقيقي ليس ما نراه فحسب، بل يتضمّن عوالم خفية أخرى تحمل دلالات ورموز لا يمكن اكتشافها إلاّ بالتحرّر من قيود العقل والمنطق.

3.التنويم المغناطيسي: تقنية يراد منها التنفيس عن الذات وإخراج المكبوتات، الرغبات، المخاوف والذكريات التي تختفي في اللاّوعي، تهرب فيها الروح من سلطة العقل الواعي، **"بحثا عن عالم مشرق تتعالى فيه الروح عن سفاسف الحياة اليومية"**[2].

4. العدمية: وتتجسد سافرة حينما اعتبر بريتون **"أنّ أبسط تعبير عن الفعل السّريالي يتلخّص في النزول إلى الشّارع بمسدسات وإطلاق النّار بشكل عشوائي على المارة، وهو ما اعتبره كامو دعوة إلى الجريمة والانتحار"**[3].

ثالثا: أعلامها: يعدّ أندريه بريتون الوجه البارز للسريالية، ومؤسسها الأوّل، وأبرز منظريها، أعد بيانها وبرقيتها، قدم من خلالها شروحا لمبادئ الحركة وهدفها، وقد ساند بريتون في حركته الجديدة كل من بول إلوار ولويس أراجون وأنتونين آرتو وأندريه ماسون..."**وحاول هؤلاء أن يجدوا أشكالا و وسائل فنية جديدة للتعبير عن اللاوعي وتوصلوا -بصورة واعية تماما- إلى نظرية جديدة في الجمال تجمع بين رومانسية القرن التاسع عشر كما نجدها في رامبو ومالارميه وبين الطبيعة العلمية التي سادت القرن العشرين. وامتد هذا التيار فشمل التصوير والنحت ثم الشعر والنثر ثم المسرح والسينما"**[4]، فظهرت أسماء أخرى واصلت مسيرة الحركة فنيا وأدبيا.

---

[1] Breton André : Entretiens, Edition : Gallimard, Paris, 1952, P : 85.

[2] La Revolution Surréaliste, Périodique, n°1, Paris, 1924, p : 01.

[3] Camus Albert : L'Homme révolté, E : Gallimard, Paris, 1951, p : 120.

[4] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص ص: 62، 63.

رابعا: السريالية في الأدب:

قدمت الحركة السريالية إسهامات كبيرة لتطوير الفن بعامة، والأدب منه بوجه خاص، من خلال استثماره لآلياتها الإبداعية والفنية، حيث قدم روادها أعمالا عالمية رائدة، كانت بمثابة نماذج تستلهم من خلالها الأجيال القادمة تجارب ورؤى جديدة، غير أنّه **"إذا استعرضنا إنجازات الحركة السريانية في الفنون المختلفة نجد أنّ حصادها في الإنتاج المسرحي كان ضئيلا إذا قورن بالفن العظيم الذي أثمرته في مجال التصوير والشعر. وربما يرجع ذلك -كما يقول الناقد الشهير مارتن إسلن- إلى أن فن الكتابة المسرحية يتطلب قدرا من الوعي أكثر من الفنون الأخرى بحيث يصعب على الكاتب المسرحي أن يكتب عملا يعتمد تماما على تكنيك الحركة التلقائية الذاتية الذي ابتدعه بريتون"**[1]؛ ففي الشّعر الذي نال النصيب الأوفر نجد الأعمال الآتية:

- عاصمة الألم Capitale de la douleur، الحب والشّعر L'Amour et la poésie و La Rose puplique للشاعر بول إلوار .

- لويس أراغون Louis Aragon (1897- 1982)، الذي كتب "عيون ألزا"، "مجنون إلزا" و"أحاديث الغناء الجميل" وهو عبارة عن كتاب نقدي.

- فليب سوبو Philippe Soupault (1897-1990)، الذي كتب "الليالي الأخيرة من باريس" Dernieres nuit de Paris إضافة إلى مشاركته لبروتون كتابة "الحقول المغناطيسية".

وقد حرص هؤلاء وغيرهم ممن أتو بعدهم في بلوة تيارات أخرى، ساهمت كلها في إثراء الأدب بتوسيع مجال التعبير الفني، من خلال تقديم صور وأشكال جديدة.

خاتمة:

لم يسهم التيار السريالي في تحرير الأدب من القواعد التقليدية، وفتح آفاق جديدة تطور من خلالها الأدب والفن عموما، وإنّما إضافة إلى أنّه أثرى مجالات أخرى كالفلسفة، علم النفس، السينما، وأسهم في توجيه الأجيال القادمة نحو الإبداع والتجريب، فإنّه كذلك ليس مجرّد حركة فنية أو أدبية، بل هو دعوة لتحرير الإنسان من كلّ ما يقيّد خياله وقدرته على الإبداع.

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص: 67.

المحاضرة الخامسة: التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ الوجودية.

تمهيد:

الوجودية تيار فلسفي وأدبي، ظهر في القرن العشرين، يشدّد على حرية الإنسان الفردية ووجوده، ويعزي نشوء الوجودية إلى التحولات الاجتماعية والسياسية العاصفة التي شهدها العالم، لاسيما خلال وبعد الحربين العالميتين، وفي هذا السياق أصبح الإنسان محور الفلسفة، حيث تم التركيز على معاني الوجود، الحرية، القلق والعبث.

أولا: نشأة الوجودية:

تعود جذور الوجودية إلى أعمال الفيلسوف الدنماركي سورين كيركيغارد في القرن التاسع عشر، الذي يعتبر الأب الروحي للفلسفة الوجودية عندما رفض الفلسفة النظامية، وركز على الفرد كشخصية وأهمية الاختيار الحر، و**"الوجودية ليست مذهبا واحدا في الفلسفة، وإنّما هناك فلسفات وجودية بينها سمات مشتركة ... وهناك تياران في الوجودية هما: الوجودية الدّينية ويمثلها "كيركيجارد" وكارل يسبرز"، والوجودية الإلحادية ويمثلها "هيدجر" و"جان بول سارتر .. تتميّز الفسفات الوجودية بأنّها تجعل الوجود سابق على الماهية، وذلك على العكس من الفلسفات السابقة منذ أفلاطون حتى هيجل[1] "**؛ فالإنسان عند أفلاطون هو صورة لنموذج الإنسان في عالم المثل، أي أنّ ماهيته سابقة لوجوده، وفعل مثله ديكارت في الكوجيتو الشهير "أنا افكر إذن أنا موجود"، فالفكر هنا سابق للوجود.

لم تتبلور الوجودية كتيار فلسفي إلاّ في القرن العشرين مع بروز كتابات كل من جان بول سارتر وألبير كامو ومارتن هيدجر، وكلّها **"تمجد الفلسفات الوجودية ككل الوجود الإنساني على حساب الوجود العام، لأنّه لا يدرك إلا من خلال الوجود الإنساني"[2]**؛ أي أنّها تعلي من قيمة الفرد وترجع له مسؤولية تحقيق ذته، فهو وحده من يخلق معنى لوجوده.

---

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص:11.

[2] المرجع نفسه، ص: 13.

ثانيا: العوامل المؤثرة في الفلسفة الوجودية/ جذور الفلسفة الوجودية

إنّ أولى الفلسفات المؤثرة في الوجودية هي فلسفة هيجل، ثم الفلسفة الظاهراتية لهيدجر، والعامل الثالث هو فلسفة كانط، وكما هو معلوم فإنّ وجودية كيركيغارد تأسست ردا على فلسفة هيجل؛ فعندما كان هذا الأخير يركز جل اهتمامه على الأنظمة الشمولية والجدلية التاريخية التي تعطي الأولوية للمجموع على حساب الأفراد، رأى كيركيغارد أنّ هذا التجريد الفلسفي يهمل التجربة الفردية والمعاناة الشّخصية، ومن جاء تعارض الفلسفتين؛ **"لأن هيجل قد أغرق الفرد في المطلق بينما كيركجارد ينادي بالإنسان المسيحي المعاصر.. كما أن هيجل يمجد الكلي والمطلق.. أما كيركجارد فيمجد الفرد .. والإنسان عند هذا الأخير يمر فياته بثلاث مراحل هي: أولا مرحلة في الحسية والاهتمام بالعالم والمحسوسات، ثم مرحلة ثانية أخلاقية حين يحيا الفرد في المجتمع بأخلاقه وتقاليده، ثم المرحلة الدينية وفيها يكون الإنسان فردا أمام الله"**[1]، وبهذا يكون كيركيغارد قد شدّد على أنّ الحياة الحقيقية تتمحور حول الاختيارات الفردية، القلق والإيمان، وليس حول الأنظمة الفلسفية الشمولية.

أمّا عن فلسفة هيدجر الظاهراتية، فقد تأثر الوجودية بها حينما قدم هيدجر وهو تلميذ هوسرل منهجه الظاهراتي الذي عني بتحليل الوجود الفردي والوجود الكلي في كتابه "الوجود والزمان" 1927م، حيث خصّ فلسفته **"بجانب اهتمامها الأنطولوجي المحض بالجانب الانفعالي في الطبيعة الإنسانية"**[2]، من خلال تناوله لمفاهيم القلق، الموت والزمنية، مؤكدا على أنّ وجود الإنسان هو الوجود في العالم، وأنّ الإنسان يجب أن يواجه حقيقة موته ليعيش حياة أصيلة.

وأمّا إيمانويل كانط فق أسهم وبشكل غير مباشر في بروز الوجودية عندما اعترض على فكرة ديكارت القائلة بأنّ الماهية أو الجوهر العقلي تسبق الوجود، فديكارت اعتبر أنّ الإنسان كذات مفكرة يوجد أولا من خلال العقل، وبمعزل عن تجربته المادية، وفي المقابل أكد كانط أنّ الوجود والمعرفة لا يمكن فصلها عن التجربة الحسّية والشروط التي يفرضها العقل البشري لفهم العالم، ومن هنا **"نجد أنّ فكرة الوجود السابقة على الماهية هي في الحقيقة فكرة قال بها كانت قبل الوجوديين،**

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص:12.

[2] المرجع نفسه، ص: 13.

ولكن كانت يؤكد أن كل ماهية والماهية الإنسانية محددة من قبل"[1]، هذا النقد لوجودية ديكارت ساعد في تشكيل إطار فلسفي سمح للوجوديين -لاحقا- بالتأكيد على أنّ الوجود هو الذي يسبق الماهية، وأنّ الإنسان باسم الحرية يخلق ذاته ومعناه من خلال وجوده الفعلي في العالم.

غير أنّ **جون بول سارتر** يعتبر أبا الوجودية بلا منازع ، وذلك من خلال نشره لأفكار الوجودية في أعماله القصصية والمسرحية، **"ومن جهة أخرى فإنّ الوجودية قد تطورت على أساس كاثوليكي على يد الفيلسوف الفرنسي جبريل مارسل 1889، وكارل ياسبرز 1883، ولقد وجدت إقبالا ضخما في القارة الأوربية في أواسط القرن العشرين حيث سدت احتياجات الشعوب التي قاست الهزيمة والدمار ماديا ومعنويا أثناء الحرب العالمية الثانية التي زخرت بالفاشية والمقاومة السرية ومعسكرات الاعتقال والموت والهزيمة ولكنها انتشرت كذلك خارج القارة الأوربية"**[2]؛ فقد ركز مارسيل على أهمية العلاقات الشخصية، الحب والإيمان في تحقيق الوجود الأصيل، معتبرا أنّ التجربة الحيّة تتجاوز العقلانية وحدها من جانبه، أمّا ياسبرز فقد ركز على مفهوم الوضعيات الحديّة مثل الموت والمعاناة التي تدفع الإنسان لمواجهة وجوده بوعي، وأكد على فكرة التجاوز، حيث يسعى الإنسان دائما لفهم أعمق لوجوده، أسهمت أفكارهما في توسيع نطاق الفلسفة الوجودية لتشمل أبعادا أكثر تعقيدا من التجربة الإنسانية.

ثالثا: أعلام الوجودية:

-سورين كيركيغارد Søren Kierkegaard (1813- 1855): يعتبر الأب الروحي للوجودية، ركز خاصة من خلال كتابه "الخوف والارتعاد Fear and Trembling" على أهمية الاختيار الفردي والإيمان كوسيلة لمواجهة القلق واللاّمعنى في الحياة.

-فريديريك نتشه Friedrich Nietzsche (1844-1900): على الرغم من عدم تصنيفه كوجودي تقليدي، إلاّ أنّه أسهم من خلال أفكاره التي تجلت في كتبه: هكذا تكلم زرادشت، ما وراء الخير

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص:12.

[2] هنري توماس، دانالي: أعلام الفكر الأوربي -من سقراط إلى سارتر-، تر: عثمان نوية، ج2، دار الهلال، مصر، 1977، ص ص: 190،189.

والشر وفكرة الإنسان المتفوق في قلب السرديات والقيم الكبرى (موت الإله وتأليه الإنسان، العدمية)، ممّا أثر بشكل كبير على الفكر الوجودي.

-مارتن هايدغر Martin Heidegger (1889- 1976): ساهم في تطوير الوجودية من خلال عمله "الكينونة والزمانBeing and Time "، حيث درس مفهوم الوجود وأهمية "الوجود في العالم" بالنسبة للإنسان.

-جان بول سارتر Jean-Paul Sartre (1905- 1980): من أبرز فلاسفة الوجودية (الملحدة)، ركز في أعماله (الوجود والعدم Being and Nothingness، الوجودية مذهب إنسانيExistentialism is a Humanism) على أسبقية الوجود على الماهية، مشدّدا على الحرية الفردية والمسؤولية في تشكيل الهوية والمعنى.

-سيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir (1908- 1986): ارتبطت بالوجودية من خلال مؤلفها "الجنس الآخرThe Second Sex"، حيث طبقت أفكار الوجودية على قضايا النوع الاجتماعي والتحرر الإنساني.

-جابرييل مارسيل Gabriel Marcel (1889- 1973): من أوائل الفلاسفة الوجوديين المسيحيين، ركز من خلال أعماله: (يوميات ميتافيزيقية Metaphysical Journal) و (الوجود والوفاء Being and Having) على أهمية الحب والإيمان والعلاقات الشخصية في تحقيق الوجود الأصيل.

-ألبير كامو (1913- 1960): من أهم أعماله الفلسفية "أسطورة سيزيف The Myth of Sisyphus"، "الإنسان المتمرد" اللذان تجلت فيهما فكرة العبث ومعنى الحياة في عالم بلا هدف، التمرد والثورة.

-كارل ياسبرز Karl Jaspers (1883 - 1969): أسهم في تطوير الفكر الوجودي من خلال تركيزه في كتابيه "الفلسفة Philosophy) و"العقل والوجود Reason and Existenz" على التجارب القصوى (الموت والمعاناة) التي تدفع الفرد إلى مواجهة ذاته، وكذا العلاقة بين العقل والوجود البشري.

رابعا: مبادئ الوجودية:

ترتكز الوجودية على الفرد وحريته ومسؤوليته في صنع المعنى في عالم غير محدد سلفا، هذه الفلسفة لها مجموعة من المبادئ يمكن إبراز أهمها فيما يأتي:

1. **الوجود يسبق الماهية:** عبارة صاغها سارتر وهي بمثابة اللوغو لهذا التيار، يقصد بها أنّ الإنسان يوجد أولا ثمّ يحدّد ماهيته من خلال أفعاله واختياراته؛ فالإنسان الوجودي يؤمن بأنّ **"الوجود يسبق الماهية، فماهية الكائن هي ما يحقّقه فعلا عن طريق وجوده، ولهذا هو يوجد أولا، ثمّ تتحدّد ماهيته ابتداء من وجوده"[1]، و" أنّ الوجود مشروع من أجل تحديد الماهية ... فالإنسان يحاول دائما أن يحقق ذاته عن طريق تحقيق إمكانياته.."[2]**، بعكس الفلسفات التقليدية التي تقول بأسبقية الجوهر (الماهية) على الوجود.

2. **الحرية والمسؤولية:** تعتبر الحرية محورا أساسيا في الفلسفة الوجودية؛ فالإنسان حر حرية مطلقة في اتّخاذ قراراته، وتشكيل حياته، ولكنّه مسؤول أيضا عن هذه الاختيارات وعن عواقبها، ومسؤوليته الأكبر تكمن في تشكيل معنى لحياته و وجوده؛ **"فالإنسان يخلق نفسه بنفسه، إنّه هو هو حريته هو"[3]**، ذلك أنّ الوجود كما حدّده سارتر: **"حرية بمعنى أنّ الإنسان باستمرار يعيش في موقف وجودي وهو يحدد موقفه بالاختيار الحر، وما يصحب ذلك من قلق لأنه يختار إمكانية واحدة من الإمكانيات ويتحمل مسئولية ذلك الاختيار ومن ثم يشعر بالخوف والقلق.."[4].**

3.القلق والاغتراب: يعتقد الوجوديون أنّ القلق ينتج عن إدراك الإنسان لحريته ومسؤوليته في عالم لا يقدم أي ضمانات. وأما الاغتراب فهو شعور الإنسان بالانفصال عن نفسه، وعن العالم من حوله، كما أنّه يعبر عن فقدان الاتصال بالذات وبالآخرين وهو ما يؤدي إلى الشعور بالوحدة والعزلة، وقد عبر سارتر عن هذا الشعور بأنّ الآخرين هم الجحيم.

---

[1] عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1980، ص17.

[2] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص:13.

[3] إ. م. بوشنكي: الفلسفة المعاصرة في أوربا، تر: عزت قرني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992، ص214.

[4] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

4. تتخذ من موضوعات: **الثورة، التمرد والعبث، العدمية، اللاّمعنى واللاّمعقول** محركات للبحث في جوهر الوجود الإنساني، والتجربة الإنسانية؛ لطالما شكلت ثلاثية **التمرد، الثورة والعبث** أساسا لفهم الفلسفة الوجودية ومواقفها تجاه الحياة.

5_**الفردانية:** حيث تؤكد الوجودية على **"الفرد في مقابل المعنى الكلي، والفرد الذي هو الذات في مقابل الموضوعات الخارجية، والفرد الذي هو بذاته عالم بكل إمكانياته في مقابل الغير الذين هم في الواقع جحيم بالنسبة إليه.. فالإنسان بوصفه الذات المفردة هو مركز البحث وأحواله الوجودية الكبرى مثل الموت والخطيئة والقلق والمخاطرة.. هي المقومات الجوهرية لوجوده، والحرّية والمسؤولية والاختيار هي المعاني الكبرى في حياته[1]"**، والفردانية تعكس تجربة الوجود الفردي من خلال مواجهة القلق والاغتراب الناتج عن حرية الاختيار وعدم اليقين، وكمرجعية -أيضا- في تشكيل معنى للحياة.

خامسا: الوجودية في الأدب العالمي:

انعكست أفكار الوجودية في الأدب بشكل كبير خلال القرن العشرين، خاصّة بعد الحربين العالميتين، تجلّت في الأعمال الآتية:

1. عبر" سارتر" عن فلسفته من خلال مجموعة من الأعمال المسرحية والقصصية التي كتبها وأهمها: **"الغثيان "**التي هي عبارة عن مجموعة من التأملات حول عبث الحياة، وهي تروي قصة أديب يدعى "أنطوان روكنتان" يحاول أن يكتب بحثا عن أحد الفاسقين في القرن الثامن عشر.. لكنه يمل هذا العمل الأبي ونراه ينطلق هائما من حانة إلى حانة وحيدا، فقد كان بلا أهل أو أصدقاء ويتملكه إحساس بالغثيان الذي هو محور تلك الرواية حتى أننا نجد "روكنتان" يقول:**" إن كل شيء هباء وإلى زوال".. هذه الحديقة .. هذه المدينة ..أنا نفسي.. وعندما يدرك المرء هذه الحقيقة يشعر بأن قلبه يدور وأن كل شيء حوله قد بدأ يتأرجح ويهتز .. ذلك هو الغثيان"[2]**، الذي يعكس قلقل البطل نتيجة إدراكه للوجود كحقيقة قائمة بذاتها دون معنى مسبق.

[1] عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص17.

[2] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص:15.

- جسدت أعمال **سارتر** فلسفته الوجودية التي ركزت على القلق الوجودي، الحرية، المسؤولية الأخلاقية والصّراع الداخلي للإنسان، الإحساس بالعدم والسأم والعبث واللامعقول؛ ففي **الذباب والأبواب الموصدة** تناول قضايا الندم، العقاب والعذاب النفسي، وفي **المومس الفاضلة والأيدي القذرة** تعكسان تعقيدات الأخلاق في ظروف قاسية، أمّا في **سجناء الطونا والشيطان والإله الطيب** فتستكشفان الصراع القائم بين الخير والشّر داخل النفس البشرية، وأمّا في **ما الأدب** فهو عمل نقدي يناقش دور الأدب في المجتمع، وأنّ الأدب يجب أن يكون ملتزما، وأنّه ليس مجرد وسيلة للترفيه أو التغيير الفني، بل هو أداة للتواصل والتأثير الاجتماعي والسياسي، وعلى الأديب أن يتحمّل مسؤولية أخلاقية تجاه مجتمعه، وأن يساهم في التوعية والتحريض على التغيير، في حين ناهض سارتر في كتابه **وعارنا في الجزائر** الاستعمار ودعم حركات التحرر والتزامه السياسي.

2. أما" **ألبير كامو** "فقد عرف بثلاثيته الوجودية الشهيرة **التمرد، الثورة والعبث** ففي روايته**"الغريب" و"الطاعون"** تتجسّد هذه الثلاثية؛ ففي الأولى نجد البطل الذي يعيش في وحدة وغربة، ويحس بالانفصال حتى عن أمه التي ماتت فلم تدمع عيناه .. ونجده يقتل شخصا بالمصادفة ويزج به في السجن، ويحكم عليه بالإعدام... فالغريب هنا هو الإنسان في هذا العصر، ونجد الثانية تدور حول طاعون أصاب مدينة وهران بالجزائر فأغلقت أبوابها، **"ويحلل كامو تصرفات الافراد داخلها في الوقت الذي يزداد فيه فقدان الحياة لمعناها حتى تصبح مستحيلة، فالرواية تتناول حياة المدينة كلها، وهي في داخل الحصار يهددها الموت والعدم في كل لحظة"**[1]، وبالتالي فهي رواية تستكشف مفهوم العبث والعدم من خلال تصوير مدينة تواجه وباء قاتلا، ما يجبر سكانها على مواجهة الحقائق المظلمة للحياة والموت.

أمّا في مسرحيته: **"كاليجولا"** فتعكس العبثية والانفصال عن الواقع الأخلاقي، حيث يسعى كاليجولا إلى تحقيق المستحيل، ويواجه الفوضى الداخلية التي تولدها السلطة المطلقة والحرية غير المحدودة، وبالتالي فمأساة كاليجولا هي مأساة الإنسان المعاصر، أمّا في مسرحية **"العادلون"** فتعبر عن التعقيدات الأخلاقية المرتبطة باستخدام العنف لتحقيق العدالة، وتتساءل عن حدود المسؤولية

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص:15.

الفردية والجماعية، وفي "الحصار" تبرز فكرة العبثية جلية، حيث يجب على الشخصيات أن تقاوم اليأس وتواجه واقعا مريرا بلا معنى واضح، وفي "سوء الفهم" يتجلى موضوع الغربة والعبثية، ويطرح سؤال الهوية، المعرفة والأخلاق في عالم يفتقد إلى التواصل والمعنى الحقيقي، وبهذا تكون مسرحياته قد عكست رؤية كامو حول العبث والصراع الأخلاقي، وتقدّم تأملات في طبيعة السلطة، العدالة والإنسانية في مواجهة ظروف معقدة وغير يقينية.

3. تعتبر رواية **"المثقفون 1954 Les Mandarins"** لسيمون دي بوفوار Simone de Beauvoir من أهم الأعمال التي حازت على جائزة الكونغور، تعكس هذه الرواية الأسئلة الوجودية حول المسؤولية الشّخصية في عالم معقد ومضطرب، والأكثر من ذلك أنّها مبنية على حياة دي بوفوار نفسها وعلاقتها بجان بول سارتر.

وفي رواية **"المدعوة 1943 L' Invitée"** تتجلى موضوعات الغيرة، الحرية والصّراع من أجل تأكيد الذات، وتعكس الطبيعة المعقدة للعلاقات الإنسانية، وكيف تؤثر خياراتنا الفردية على هويتنا الفردية، وسيمون دي بوفوار من خلال عملها **"دم الآخرين 1945 Le Sang des autres"** تتناول مسألة اختيار الفرد بين العمل من أجل الذات أو من أجل الآخرين، كما طرحت أفكار ساهمت بها في تشكيل الفكر الوجودي كتلك التي تتعلّق بتجارب النساء في سياق هذا الفكر ولأدل على ذلك عملها الموسوم ب: **الجنس الآخر "Le Deuxième Sexe** على أساس أنّه أسهم في تشكيل الوعي النسوي، وتعزيز النقاش حول قضايا الهوية، الحرية والمسؤولية للبشرية قاطبة.

خلاصة:

انعكست الوجودية بشكل عام، وبما هي تيار فلسفي يبحث في الوجود الإنساني المتحقق بالفعل-بعمق في الأدب الحديث والمعاصر، إذ نلمس ذلك الأثر في حركة اللاّمعقول واللاّرواية فكلاهما جاء تطبيقا امتدادا لفلسفة سارتر، ونلمحها أيضا في الكتابات النقدية كتلك التي خطها كولن ولسن عن أمراض الفكر في القرن العشرين، وبذلك تكون قد أسهمت في إعادة تشكيل الأدب كوسيلة للتعبير عن التجربة الإنسانية الفردية في عالم معقد.

المحاضرة السادسة: التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ اللاّمعقول

تمهيد:

أفرزت الوجودية تيار فكري، فلسفي وأدبي، ارتبط بتجربة الإنسان في عالم لا منطقي وعديم المعنى، يعبر هذا التيار عن مواجهة الإنسان لعبثية الوجود وشعوره بالاغتراب في عالم غير قابل للتفسير أو الفهم الكامل.

أوّلا- اللاّمعقول: مفاهيم ورؤى:

نشأ مفهوم "اللامعقول" في سياق الفلسفة الوجودية والأدب الحديث كنتيجة لتجربة الإنسان المعاصر في مواجهة عالم يتسم بالفوضى والتناقض، يعكس هذا المفهوم القطيعة بين التوقعات البشرية وإمكانات العالم غير المحدود، حيث يجد الإنسان نفسه في مواجهة حقيقية مع عدم المعقولية وعدم اليقين.

تجلت فلسفة اللامعقول في المسرح كملمح فني أكثر من غيره من الفنون، أدرك **" تصوير الإنسان من خلال الرؤية الوجودية، باعتباره يعيش في كون ينهار معناه ومبناه"**[1]، واللاّمعقول هو تعبير عن التناقض بين حاجة الإنسان الفطرية للمعنى والنظام في حياته، وبين الفوضى وعدم اليقين الذي يواجهه في الكون، هذه الفكرة شجعت على تبني العبثية جزءا من الوجود، مع التركيز على كيفية التعايش مع الإدراك بدلا من الاستسلام له؛ ذلك أنّ **"العبث واللاّمعقول هو نسيج حياة الإنسان الذي يحس بأنّ حياته ليس لها غرض مطلق، وإنّما عليه أن يعيش وكأنّه في خواء والعدم له بالمرصاد"**[2] ممّا يعكس إدراك الوجودي بأنّ الكون لا يوفر أي إجابات نهائية، أو معان ثابتة لتفسير حياته، بدلا من العثور على هذا المعنى في العالم، فيرى بأنّه يواجه واقعا غير مفهوم مليئا بالتناقضات والصعوبات التي لا يمكن تفسيرها بسهولة.

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوربي المعاصر، ص: 21.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يصف **"كامو"** اللاّمعقول بأنّه **"انعدام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي وبين انعدام المنطق في تركيب العالم، الأمر الذي يكابده الذهن ويعانيه"** [1]؛ أي تلك اللحظة التي يدرك فيها الإنسان أنّ العالم من حوله لا يتماشى مع حاجته الطبيعية للمعنى، حيث يصطدم بحثه عن تفسير منطقي للحياة بجدار صامت من العبثية، الذي ينشأ من التوتر بين بحث الإنسان المستمر عن معنى وتفسير للحياة، وبين صمت العالم، أو الكون الذي لا يستجيب لهذا البحث، هذا الشعور باللاّمعقولية لا يعني اليأس بالضرورة، بل يدعو كامو إلى مواجهة هذه العبثية بوعي، ومواصلة العيش بكرامة، رغم غياب المعنى التقليدي.

ثانيا: اللاّمعقول: حفر في السياق والمساق:

ظهر مفهوم اللامّعقول رد فعل على الأزمات التي شهدها القرن العشرين، **"وهزيمة للعقل، أمام أسئلة عصره. حيث ولد عقب الأزمات الاقتصادية والاجتماعية، والسياسية التي فجرت مشاعر الإحباط واليأس، داخل الإنسان، وأضعفت ثقته بنفسه، وبملكاته العقلية"**[2]، كما كان للحروب العالمية والصّراعات الفكرية أثر في رجرجة السرديات الكبرى بالتشكيك في القدرة على إيجاد معنى أو منطقا في الحياة والوجود، ثم لتيار الحداثة الذي كانت له اليد الطولى في تطور هذا الفكر، حيث أدت التحولات المتسارعة للمجتمعات والتقدّم العلمي والتكنولوجي إلى زحزحة الإيمان بالقيم الكبرى المتعارف عليها في السرديات الكبرى، هذه السياقات التاريخية والفلسفية والثقافية والعلمية .. ساقت هذا التيار إلى تشكيل رؤية جديدة للعالم والوجود الإنساني، حيث أصبح اللاّمعقول محورا للتعبير عن الشّعور بالعبث واللاّمعنى واللاّجدوى في مواجهة واقع مضطرب وغير مفهوم.

مثّل **المرجع الفلسفي** أهم مرجع غذى النزعات العلمانية التي كرست لانهيار القيم الأخلاقية المطلقة، ممّ أدى إلى بروز تساؤلات حول معنى الحياة والوجود، وقد طفحت هذه النزعة -خاصّة- مع "فريديريك نتشه" الذي أعلن "موت الإله"، مشيرا إلى فقدان المعنى المطلق الذي كان يعطي للحياة

[1] جون كروكشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، تر: جلال العشري، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1986، ص78.

[2] جورج لوكاتش: تحطيم العقل، تر: إلياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، 1983، ص: 74.

توجيها وغرضا، هذا الفراغ الوجودي، ونقص الوازع الديني أدى إلى بروز اللامعقول كاستجابة لفقدان القيّم.

وكان **للسياق التاريخي** دورا مهما في بروز هذا التيار، من خلال اندلاع الحربين العالميتين الأولى والثانية التي شهدها العالم في النصف الأوّل من القرن العشرين، والتي خلفت دمارا هائلا ومعاناة إنسانية غير مسبوقة، هذه التجارب القاسية ولّدت شعورا عاما باليأس واللاّمعنى، حيث أصبح من الصعب على الأفراد التمسّك بالقيم والمعتقدات التقليدية في مواجهة الفوضى والدمار، وبالتالي فبروز تيار اللامعقول أسهم في التعبير عن عبثية العقل والوجود، واللاّمعنى والعدمية الذي شعر به العديد من المفكرين والفلاسفة والفنانين، كما شكلت **الأزمات الاقتصادية** الكبرى مثل الكساد الكبير الذي شهدته ثلاثينيات القرن العشرين والذي أدى إلى تفاقم الشعور باللاّمعنى والعبث، وفقدان الملايين لوظائفهم وثرواتهم جعلهم يعيدون التفكير في القيم الاقتصادية والاجتماعية التي كانت تبدو ثابتة ومستقرة، هذه الأزمات عمقت الشعور باللاّمعقول وجعلته جزءا من التجربة الإنسانية في ذلك الوقت. هذا وقد رسمت **الثّورة الصناعية والتكنولوجية والعلمية** صورة إنسان ذي بعد واحد، ممّا جعله يشعر بالاغتراب واللاّإنتماء، فالآلة أصبحت رمزا للقوى غير المرئية التي تتحكم في حياة الإنسان، ممّا أدى إلى تعزيز الشعور باللامعقول والعبثية، ثمّ إنّ لظهور النظرية النسبية، فيزياء الكم ونظرية الفوضى دور في تقديم رؤية جديدة للعالم في كونه غير حتمي وغير مستقر، هذه الإمكانيات العلمية أثارت الشكوك حول قدرة الإنسان على فهم الكون بشكل كامل، وأكّدت على الجانب الفوضوي واللامعقول للطبيعة في نظر الإنسان الوجودي.

يعتبر **السّياق الأدبي والفني** ممثلا في مسرح اللامعقول أو العبث صورة تعكس عبثية الحياة ولا معقوليتها من خلال تقديم شخصيات ومواقف غير منطقية ولغات مفككة، ومن أبرز الكتاب الذين جسّدوا هذا الاتّجاه في المسرح "صامويل بيكيت"، "أوجين يونيسكو"، الذين قدموا عوالم عبثية تعكس تجربة الاغتراب والعجز في عالم معادٍ وغير قابل للتفسير.

ثالثا: مسرح اللاّمعقول: المفهوم والأعلام:

- استوحي مصطلح اللاّمعقول الذي وظفه لأول مرة "مارتن إيسلن في عمله ''دراما اللاّمعقول" من "أسطورة سيزيف" لألبير كامو سنة 1962م، للتعبير عن عبثية الموقف الإنساني الوجودي، أما مسرح اللامعقول فتيار ثائر متمرد ظهر في فرنسا نهاية الحرب العالمية الثانية، ولد من رحم المعاناة الإنسانية، جاء ليعكس واقعا إنسانيا مأزوما، يتجسد فيه الخواء والإفلاس الروحي وحتمية الموت، وانعدام الثقة في العقل، وفي إمكانيات الحياة وعبثيتها منذ بدء الخليقة، وقد عبرت **'Monique Crochet' مونيك كروشي'** عن هذا الإحساس بقولها: **''أنّ الشّعور بالعبث وبالاغتراب اللّذين يحسّ بهما الإنسان تجاه الكون مرتبطان، وأنّ الإنسان يعيش تجربة النّفي في هذا العالم لأنّه يعيش في وضعية عبثيّة منذ ولادته''**[1]، حيث ينظر إلى الإنسان على أنّه كائن يعيش في منفى وجودي، محاط بعالم لا يمكن فهمه أو التنبؤ به، هذا وقد ارتبط مسرح اللامعقول بالفن ليؤسس فلسفته الفنية عن الحياة ويقدم رؤيته وتصوره للإنسان والكون والوجود، ممّا جعله مرآة لحالة النفي والاغتراب التي يشعر بها الفرد في عالم يبدو له بلا معنى. هذه الأحاسيس والأفكار هي ما نجده في مسرحيات كلّ من صامويل بيكيت Samuel Beckett"، "أوجين يونيسكو Eugène Ionesco"، "آرثر آداموف Arthur Adamov"، "ألبير كامو" و"جان جنيه" الذين يمثلون أهم أعلام مسرح اللاّمعقول؛ إذ **''لم يكوّ ن هؤلاء الأعلام مدرسة حديثة في الأدب، ولا مذهباً منهجياً في المسرح ولكن كان يجمع بينهم موقف فلسفي موحّد، ألا وهو السّخط على الحياة بصورتها الحالية في المجتمع الأوربي المعاصر، والتعبير عن هذا الرفض بأسلوب إبداعي ساخر''**[2]، وقد عكس هؤلاء رؤية فلسفية فنية جديدة، نقلوا من خلالها وقائع الإنسان في صورته اللاعقلانية الدرامية، فتحت آفاق جديدة للتعبير عن مسرح الحياة ، فعزفوا على أوتار الألم والنفي واللاّمعنى، فكان العبث مدخلا سيمفونيا لخذران العقل، وعدم معقولية الوجود.

---

[1] Crochet Monique: les Mythes dans l'œuvre de Camus, Editions universitaires Encyclopédie universitaire, Paris, 1973, p:137.

[2] جوزين جودت عثمان: مسرح العبث في فرنسا، مجلة فصول، العدد 32، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1982، ص:110.

يعد **"صمويل بيكيت"** من أهم كتاب مسرح اللاّمعقول، ومن أشهر أعماله نذكر مسرحية "في انتظار غودو"، "لعبة النهاية"، الشريط الأخير"، "رماد"، ومسرحية صامتة تحت عنوان "فصل بلا كلام"؛ أمّا مسرحيته "في انتظار غودو" فتعد من أهم الأعمال التي تعكس فكرة العبث واللاّمعنى، وفيها ينتظر البطلان فلاديمير واستراغون شخصا يدعى غودو، لكنّه لا يأتي، ويتكرر هذا المشهد في الفصل الثاني للتدليل على **"الإحساس بالتكرار والسأم والملل في عالم بلا معنى ولا غاية"**[1]، وكانّ به يلوح بأنّ الحياة لا تستحق أن تعاش، طالما هي بهذا الثبات والجمود، وعموما فإنّ مؤلفات "بيكيت" تنزع نحو التشاؤمية والرفض والاحتجاج، **"ونحت إلى مرحلة لم يبلغها كاتب آخر في اتّجاه التجريبية (السّاكنة)، وقد أوصل الاحتجاج على السام البشري والشقاء إلى درجة انّ هدفه من ذلك ضاع في خضمها -وهدفه هو طبعا إبلاغ الآخرين بفحوى ذلك الاحتجاج"**[2]، والإحساس باليأس والفراغ الوجودي الذي يعكس صورة الإنسان المعاصر في عالم يبدو بلا معنى أو هدف.

أمّا **"أوجين يونيسكو"** فيعتبر أحد أبرز ممثلي حركة مسرح اللاّمعقول الذين تعكس مسرحياتهم حالة من الرعب والاضطراب، أين تمتزج الحدود بين الواقع والخيال، ممّا يخلق إحساسا بالعجز والفوضى، وتبرز الأسئلة العميقة حول المعنى والهدف، **"فيصور عالما غريبا يشبه الكابوس ويعكس ما في الحياة من عبث ويتحرك فيه الأشخاص كالدمى ولكنها دمى ذات بعد ميتافيزيقي"**[3]، حيث يظهر العالم كمكان غامض وغير مفهوم، ممّا يعمّق الشّعور بالضياع وعدم اليقين في الحياة الإنسانية، ومن أبرز مسرحياته: مسرحية **"الدرس"، "الكراسي"، قاتل بلا أجر"، "الخرتيت"، " أميديه" و"المغنية الصلعاء"** التي تتجلى فيها العبثية سافرة من خلال حوارات غير مترابطة وأحداث غير منطقية وعشوائية، تكشف عمق الشعور بالفوضى والفراغ، وتفاهة الحياة اليومية وعدم جدواها، أين التواصل والعلاقات الإنسانية لدى الوجودي تتميّز بالسطحية التي تفتقر إلى معنى في عالم يخلو من النظام والمنطق.

---

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، سلسلة دار الهلال، العدد 304، مصر، 1976، ص: 22.

[2] كولن ولسن: المعقول واللاّمعقول في الادب الحديث، تر: أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، ط5، بيروت، 1981، ص: 121.

[3] المرجع السابق، ص: 22.

وأمّا **"جان جنييه Jean Genet"** فقدّم مسرحيات تتّسم -هي الأخرى- بالتناقض الداخلي للنفس البشرية، لتكشف عن قبح وجمال العالم في الوقت نفسه، ومن أشهر مسرحياته: مسرحية **"الخادمات"، "الشرفة" و"الأسود"** التي يقدم فيها رؤية لعالم مربك يتميز بالجنون.

رابعا: سمات مسرح اللاّمعقول:

يتّسم مسرح اللاّمعقول بجملة من الخصائص جعلته مختلفا عن بقية المدارس والتيارات التي سبقته، كونه أحدث ثورة حقيقية في الفن المسرحي عموما:

1. تفكيك القواعد التقليدية: وذلك من خلال تمثيل الحياة تمثيلا غير منطقي، يفتقد إلى تفسير وتعليل، وغالبا ما تتسم بالدرامية، تعكس الفوضى وانعدام المعنى في الحياة. فلا حبكة منطقية، الأحداث غير مترابطة، الشخصيات تتميز بالضعف والانهزامية وعدم المواجهة، تتصرف بأساليب غير متوقعة، وغالبا ما تنتهي المسرحيات بنهايات مفتوحة دون حلول أو إجابات واضحة، تنتهي بشكل اعتباطي في تركيب دائري ما يجعل الجمهور في حالة من اللاّيقين والتساؤل والتأمل حول معنى الوجود، ممّا يعكس عبثية الحياة وعدم قابلية العالم للفهم بشكل كامل.

2. الحوارات المتناقضة، المتكررة وغير المنطقية، الخالية من المعنى الواضح؛ ففي مسرحيات "بيكيت" يمكن أن نلمس استخدامه **"ديكورا يوحي بالعري والوحشة والفراغ والجفاف، ويستعمل أسلوبا لغويا يعتمد التقطيع والتكرار والإكثار من استخدام الصمت/ مما يوحي بالإحساس بالعزلة واللاّمعقول...كما أن تقطيعه للحوار يعكس انعدام الاتصال بين الأشخاص، فكلّ شخص يتبع مجرى تفكيره الخاص متناسيا ما يقوله الآخر.. وأن تكرار الصمت يعزل الكلمات والجمل مما يعكس عزلة الأشخاص.. كما أن التكرار يبرز ما في العالم من ملل وتفاهة"**[1]، وافتقار إلى التواصل الفعّال بين الشخصيات، ومع الحياة، هذا الأسلوب يبرز عدم القدرة على الفهم المتبادل في عالم يبدو مجنونا، لا معنى له، أين نجد اللّغة ميتة متحللة، أين **"تصبح مجرّد أصوات جوفاء الهدف الوحيد منها هو درء غائلة الصمت الموحش الذي يلف الإنسان في وحدته الوجودية .. فالإنسان في مسرح العبث يتكلم**

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص: 22.

لا لشيء سوى ان يخدع نفسه بوهم التواصل، ليهرب من الإحساس المرعب بالخواء الكامل من حوله"[1].

3.الفوضى والاغتراب: يعبران عن رؤية عبثية للحياة والوجود، فإذا كانت الفوضى تتجلى من خلال حبكات غير تقليدية، تتداخل فيها الأحداث بشكل غير منطقين أو تتكرّر دون هدف واضح، ممّا يعكس عالما يفتقر إلى النظام والمعنى، تبدو من خلاله الشّخصيات عالقة في مواقف عبثية، تتصارع مع واقع غير مفهوم، وقواعد غير منطقية، كما هو الحال في مسرحية "في انتظار غودو" لصامويل بيكيت، حيث تعيش الشخصيات في انتظار عبثي لشيء قد لا يأتي أبدا، فإنّ الاغتراب شعور الشّخصيات بالعزلة والانفصال عن المجتمع، بل وعن ذواتها، كما أنّ حواراتها غالبا ما تكون متقطعة وغير مترابطة، ممّا يزيد من شعور الاغتراب ويعكس فشل التواصل الإنساني في عالم يبدو بلا معنى، هذه العناصر تعبّر عن تجربة وجودية عميقة، حيث يُدفع الجمهور للتأمّل في موقع الإنسان في عالم يسيطر عليه الفوضى والاغتراب.

4.التجريب والتجريد: يمثلان جزءا أساسيا من هوية مسرح اللاّمعقول، يتوسل فيه كتابه تقنيات فنية مبتكرة كتجزئة الزمن، تماهي الواقع والخيال وكسر الجدار الرابع بين الجمهور والممثلين، فإذا كان التجريب يتمثل في التخلي عن الحبكة الدرامية التقليدية، واعتماد هيكل أكثر تفككا، بحيث تعرض الأحداث بأسلوب غير خطي، تتكرّر فيه المشاهد بشكل عبثي، يعكس فوضى الوجود البشري، والشّخصيات فيه غالبا ما تكون مزاجية متقلبة، تعكس تناقضات الإنسان وصراعه الداخلي مع ذاته ومع العالم والوجود، فإنّ التجريد يتقصى التفاصيل الواقعية ويركز على العناصر الأساسية التي تعكس الحالة الوجودية للفرد، والخلفيات والأماكن في مسرح اللاّمعقول قد تكون مبسطة أو رمزية، والشّخصيات أيضا نماذج بسيطة تفتقر إلى التعقيد الشّخصي. هذا التجريب يساعد في التركيز على التجربة الإنسانية بشكل عام بدلا من التفاصيل الفردية، ممّا يعزز الشّعور بالعبثية والاغتراب من خلال إبعاد العناصر الواقعية والتركيز على الرمزية، وتوفير مساحة للتفكير في موضوعات أعمق تتعلّق بالوجود والفوضى، وبهذا يكون التجريب والتجريد قد ساهما في تقديم تجربة مسرحية فريدة تتحدى

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994، ص:128.

التوقعات التقليدية، وتعزز من الفهم الفلسفي للواقع، ذلك أنّ **"الفلسفة الوجودية تبدأ عادة من موقف يشبه موقف الغريب تماما. وأنّ البدء عند الوجوديين هي صدمة من الانفعال تهز الإنسان فجأة عندما يدرك أن الحياة لا معنى لها"**[1]، ممّا يجعل الجمهور يتأمل في طبيعة الحياة والوجود بطرق جديدة ومثيرة للتفكير.

5. السّخرية السوداء والفكاهة العبثية: توظفان لعرض التناقضات والعبثية في الحياة الإنسانية؛ فلئن كانت السّخرية السوداء تعمل على تحويل المواقف الجادة والمأساوية إلى لحظات ساخرة، ومرارة عميقة، يتم من خلالها تعرية القيّم والمعتقدات المتعارف عليها سلفا، وإظهار التفاهة والقسوة الكامنة في الوجود البشري، فإنّ الفكاهة تأتي ليس من المواقف الكوميدية البسيطة، وإنّما من التباين القاسي والمؤلم بين التوقعات والواقع، ممّا يبرّر الفوضى وعدم القابلية للتنبؤ في الحياة، كما أنّها تتجاوز المنطق والعقلانية، ممّا يؤدي إلى حلق مواقف غير متوقعة وساخرة، لكنها تُضحك بسبب غرابتها، تنبثق من سلوك الشخصيات أو حواراتها التي قد تبدو غير منطقية أو تفتقد للمعنى، الذي يعكس بدوره اللاّجدوى التي يشعر بها الإنسان في عالم لا يمكن فهمه، كما تظهر كيف يمكن للعالم أن يكون مضحكا بقدر ما هو مخيف وغير مفهوم، حيث يتم كسر قواعد المنطق والنظام ليتم استبدالها بمواقف سخيفة ومفاجئة.

ومن هنا تكون السخرية السوداء والفكاهة العبثية أداتان فلسفيتان، يتم من خلالهما تحدي الافتراضات التقليدية حول الحياة والوجود، ويُدعى الجمهور للتأمل في حقيقة أنّ الكثير من جوانب الحياة التي يُنظر إليها على أنّها ثابتة ومعقولة قد تكون في الواقع غير منطقية، وعرضة للفوضى والعبث، بهذا الشكل يتمكن مسرح اللاّمعقول من تقديم رؤية للعالم تتّسم بالسّخرية والعبثية، ممّا يترك الجمهور في حالة من التساؤل المستمر حول معنى الحياة نفسها.

6.الأجواء الكابوسية: غالبا ما يتم تصوير العالم في مسرح اللاّمعقول على أنّه مكان مربك ومشوش، مليء بالتناقضات والمخاوف التي لا يمكن تفسيرها، ففي هذا النوع من المسرح يتم دمج عناصر غير

[1] محمد زكي العشماوي: أمراض الفكر في القرن العشرين، مجلة عالم الفكر، المجلد الأول، العدد الأول، الكويت، 1970، ص 21.

منطقية، وغير متوقعة بحيث تخلق ذلك الشعور بالارتباك والقلق لدى الشخصيات والجمهور على حد سواء، والأحداث فيه غالبا ما تتداخل بطريقة شبيهة بالأحلام المزعجة على الطريقة السريالية التي قدر لها أن تنتصر في مسرح يونيسكو كونها **"رفعت من شأن الأحلام ومنطقة العقل الباطن التي يمكن أن يكتشف فيها الإنسان بمعناه الكامل.. ولكنّه كان دائما يؤكد بأنّ تأثير السريالية عليه كان ينحصر في أنّها كانت مجرّد قوة حررته من التقاليد الأدبية الموروثة"**[1]، حيث تبدو القوانين الطبيعية والاجتماعية منجرفة، مشوهة، وغير قابلة للتفسير، والشّخصيات نفسها محاصرة في مواقف لا مفر منها، وكأنّها تعيش في كابوس دائم لا يمكنها الاستيقاظ منه، هذه الأجواء الكابوسية ما هي إلاّ انعكاس لحالة من اللاّوعي، الضياع والارتباك الوجودين حيث يبدو العالم نفسه قد فقد معناه ومنطق، ممّا يعزّز الشّعور بالعجز واللاّمعقولية في مواجهة واقع غامض ومخيف.

خامسا: تأثير مسرح اللاّمعقول في المسرح العالمي:

ترك مسرح اللاّمعقول أثرا كبيرا على المسرح العالمي، ذلك أنّه أسهم في إعادة تشكيل المفاهيم التقليدية للمسرح بإحداثه ثورة في كيفية كتابة المسرحيات وتقديمها، هذا النوع من المسرح كسر الحواجز التقليدية التي كانت تحدّ من إبداع الكتاب والمخرجين، ممّا سمح بتطوير أشكال جديدة من التعبير المسرحي التي تتجاوز الحبكات الدرامية التقليدية والشخصيات النمطية، وذلك **"إعطاء صورة حدسية في شكل مسرحي لموقف الإنسان في هذا العالم، ويحاول الإجابة عن أسئلة ميتافيزيقية، تؤرق روح الإنسان في بحثه، عن معنى الوجود"**[2]، لذلك فتح مسرح اللاّمعقول المجال واسعا أمام التجريب الفني والتجديد في أساليب السرد والأداء، حيث أصبحت المسرحيات وسيلة لاستكشاف قضايا أعمق مثل العزلة، اللاّجدوى، والعبثية في الوجود الإنساني،

علاوة على ذلك فقد أثر مسرح اللاّمعقول بشكل كبير على تطور المسرح التجريبي والمسرح السياسي، حيث شجع الكتاب والمخرجين في جميع أنحاء العالم على استكشاف الموضوعات الاجتماعية والسياسية من خلال عدسة العبث والتشكيك، هذا التأثير أوجد تنوعا أكبر في الأساليب المسرحية،

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص ص: 120-121.

[2] نعيم عطية: مسرح العبث -مفهومه، جذوره، أعلامه-، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص: 11.

وأسهم في ظهور حركات مسرحية جديدة تتحدى الحدود التقليدية للفن المسرحي أيضا، فضلا عن أنّه -أي مسرح اللاّمعقول- غيّر تجربة الجمهور المسرحي؛ إذ لم يعد المشاهد مجرّد متلقي سلبي للأحداث، وإنّما أصبح مشاركا فعّالا في فك رموز الرسائل المعقّدة والمبهمة التي تقدّمها المسرحيات، ممّا عزّز التفكير النقدي والتأمل الفلسفي في معاني الحياة.

استطاع مسرح اللاّمعقول بفضل هذه التحديثات والتأثيرات أن يعيد مفهوم المسرح كوسيلة فنية وفكرية، أسهم بها في تشكيل مسرح معاصر يتّسم بالجرأة والإبداع، فاستمرّ بذلك في إلهام الأجيال الجديدة من المسرحيين والمشاهدين على حدّ سواء.

خاتمة:

مسرح اللاّمعقول انعكاس لفلسفات وجودية عبثية ظهرت في القرن العشرين، هدفه التعبير عن اللاّيقين، الاغتراب، وانعدام المعنى في حياة الإنسان من خلال شكل فني مخالف لما سبق ومثير للتفكير، تحدى الجمهور ليفكر في حياة بشكل مختلف بعيدا عن التوقعات التقليدية والمعايير السردية المعتادة.

المحاضرة السابعة: الرواية الجديدة

تمهيد:

إنّ تطوّر الفكر الأدبي والفني، وتغيّر نظرة الإنسان إلى العالم أدى إلى ظهور تيارات أدبية، فنية تعكس التحوّلات الجذرية للتجارب الإنسانية في المجتمعات، ومن بين هذه التيارات بروز"الرواية الجديدة" في منتصف القرن العشرين كرد فعل متمرد على الأشكال القديمة، جاء هذا التيار ليعيد النظر في مفهوم الرّواية، متسائلا عن كيفية تمثيل الواقع الجديد، وعن دور اللّغة في تشكيل التّجربة الإنسانيّة، وفي هذا السّياق لم تعد الرواية الجديدة شكلا أدبيا، بل مشروعا فكريا يسعى إلى اكتشاف طرق جديدة للتعبير عن الوجود في عالم بات أكثر تعقيدا، تشظيا وتشيؤا.

أولا: مفهوم الرواية الجديدة:

ظهرت موجة الرواية الجديدة أو كما يحلو للبعض تسميتها باللاّرواية أو الرواية المضادة، مدرسة الرؤية، ألفها مجموعة مبدعين تملكهم هاجس التجديد والتحديث والتنوير، **"ظهرت بوادرها على يد « ناتالي ساروت » حين كتبت مجموعتها القصصية عام 1938 وعنوانها« انفعالات » .. ولكن موجة الرواية الجديدة تحددت ملامحها عام 1952 على يد آلان روب جرييه، وصمويل بيكت، وميشيل بيتور، وروبير بانجيه، و وكلود سيمون، و كلود موریاك، ومارجريت دورا، وفيليب سولار"**[1]، غير أن هناك من يقول بظهورها عام 1963 على يد الروائي الفرنسي روب غرييه في كتابه "نحو رواية جديدة"، الذي رأى أن الكتابات لم تعد مناسبة لروح العصر وقتها، وبادر بقيادة ثورة على الكتابة الروائية التقليدية التي قد رسخ لها كل من "فلوبير" وبلزاك ...في الرواية الاجتماعية التي احتفت بالحكاية على حساب أي شيء آخر، ويغرقون في تصوير البعد الاجتماعي، و زولا في الرواية الطبيعية، وستندال في الرواية التحليلية، وقبل ذلك الرواية الرومانسية عند شاتو بريال وجان جاك روسو، "فكل هذه الروايات تخضع لقواعد الشكل التقليدي وإن اختلف المضمون فيما بينها"؛ ففيها يمتد الحدث في الزمان، وله ذروة وحبكة، والشخصيات فيها لها حمولات اجتماعية كما هو مع بلزاك

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص ص: 16، 17.

و زولا وفلوبير، ونفسية كما هو مع ديستويفسكي أو جيمس جويس وفرجينيا وولف باتجاههما لتحليل باطن اللاّشعور وضمن ما يسمونه بتيار الوعي، ومعهما تمّ **"استحداث أسلوب جديد ولغة جديدة للتعبير عن العالم الداخلي للشخصيات .. ومن هنا كانت بداية الغموض والتعقيد في الرواية العالمية"**[1]، ومع ذلك ظلّت الرواية التقليدية محافظة على جوهر بنائها على الحدث الممتد عبر الزمان يسير في خط ممتد ومتسلسل، والشخصيات فيه تحتل قلب الحدث وتتفاعل فيه ومعه وبه.

يرتبط الحديث عن الرواية التقليدية والرواية الجديدة بالحداثة وما بعدها بحيث لا يمكن فهم الرواية الجديدة إلاّ إذا فهمنا فلسفة الحداثة وما بعدها؛ فإذا كانت الحداثة نظرت إلى الإنسان على أنّه مركز الكون، فإنّ ما بعد الحداثة زحزحت الإنسان من مكانه واعتبرته شيئا من الأشياء الموجودة في الكون ويقع ضمن نظامه الكمي، ثم إنّه إذا كانت الحداثة أعلت من شأن القيم والأخلاق والعادات والتقاليد، فإنّ ما بعد الحداثة تعتبر مغامرة مع الحياة لاكتشاف العالم وفهمه، لذلك أقام "آلان روب غرييه" كتابه "نحو رواية جديدة" على التمييز بين كلاسيكية فلوبير وبلزاك وبين الوعي الحديث الذي قاده نحو الثورة في اتجاهه.

وعليه فالرواية الجديدة -في الحقيقة- شكل نثري جديد فرضه روح العصر، ومتطلبات الراهن الحضاري الذي استلزم بالضرورة روح إنسانية جديدة، فكلّ تطوّر في الحياة يستلزم تطورا في الإبداع.

- الرواية الجديدة طريقة جديدة في الكتابة موازية لأنماط الوعي الجديد وتنفتح على المتعدد من النصوص وعلى المفتوح اللاّمتشكل، وعلى تشيء الإنسان في عصر أقل ما يقال عنه أنّه اختزله إلى بيانات أو أرقام أو ملفات رقمية عديمة الحساسية.

- الحديث عن الرواية التقليدية والرواية الجديدة هو حديث عن المركز والهامش؛ فإذا كانت الرواية التقليدية تعنى بالمركز، فإن الرواية الجديدة تبحث في الطبقات الهشة التي تقتات على الهامش وتعيش فيه.

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص: 18.

- تغرق الرواية الجديدة في اللاّيقين بخلاف التقليدية، لأن كتابها أنفسهم لا يمتلكون المعرفة أو الرؤية، فاقدين البوصلة الصحيحة والثابتة مثلهم مثل المتلقي، لذلك فالكتابة عندهم تمثل مغامرة لاكتشاف العالم وفهمه، لأنهم غير قادرين على فهم أنفسهم فما بالك بالعالم، ولذلك أيضا حاول هذا التوجه أن يستبطن الذات البشرية، ويلج العالم الباطن ويغوص في اللاّشعور كما رأينا مع تيار الوعي.

- الرواية الجديدة عند غرييه **"بحث وليست نظرية، فهي لم تحدد قانون للرواية في المستقبل، وهي رغبة في الخروج من التجمد، ولقد اجتمع أعضاؤها على رفض الأشكال البالية، وبالتالي التجديد المستمر للأشكال"**[1]، لأنها عبارة عن سبيل أو آلية اشتغال اقتضتها الضرورة الأدبية الجديدة والتي تتطلب أنساقا مفتوحة على آفاق معرفية وفكرية وثقافية أكثر رقيا.

يرى **إدوارد الخراط** بأنّ الرواية الجديدة نوع من أنواع **"الحساسية الجديدة"***، التي تعكس الرغبة في التحرّر من القيود التقليدية للرواية، وأداة لاكتشاف الذات والعالم من خلال التفكيك وإعادة التركيب، تعتمد على تفكيك الزمن والخروج من الإطار المكاني التقليدي، تسعى إلى البحث عن واقع أكثر تعقيدا وعمقا من خلال التلاعب بالزمن، وتقديم الشخصيات بطريقة غير مألوفة مع التركيز على وعي الشخصية الداخلي والتجربة الحسية، ممّا يجعل النص الروائي تجربة فنية فريدة تعكس التحولات النفسية والاجتماعية.

ويحاول **جابر عصفور** بدوره أن يقدم رؤيته حول الرواية الجديدة من خلال تركيزه على كونها تجريبا في السّرد الروائي الذي يتجاوز الأشكال التقليدية التي تعتمد على الحبكة الخطية والشّخصيات المتطورة نفسيا، تحاول إعادة تعريف الرواية عبر التركيز على البنية السردية والشكل والاسلوب بدلا من المحتوى التقليدي.

وأمّا **سعيد علوش** فيرى بأنّها **"رواية تقتحم القارئ في حوار ذهني، من غير تركيز على الوظيفة الإيهامية. كما تساهم في أبعاد الشخصية الروائية، وقد تخاطب القارئ مباشرة، تاركة له الحرية في المشاركة التأويلية، للأحداث الناقصة مثلا"**[2]، ومن هنا تتضح تلك القطيعة مع الشكل التقليدي

---

[1] . آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، د ت، ص120.

* ادوارد الخراط: الحساسية الجديدة -مقالات في الظاهرة القصصية-، دار الآداب، ظ1، بيروت، 1993.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص: 106.

التي يمكن أن تفهم على أنّها تحول في وظيفة الرواية من مجرد سرد قصة إلى عملية تجريبية تضع القارئ في مركز الثقل من التأويل، ويصبح النّص في إطاره مفتوحا على احتمالات متعدّدة، ويتحول القارئ بدوره من مستهلك سلبي للنص إلى مشارك نشط في عملية خلق المعنى.

ثانيا: عوامل ظهور الرواية الجديدة:

ساهمت مجموعة من العوامل أدت إلى ظهور هذا البحث، سنحاول استظهارها من خلال رصد التباينات بينها وبين الرواية التقليدية، ولعل أهم عامل هو الثورة الفرنسية التي تعدت نتائجها حدود فرنسا إلى العالم الأوربي، والتي نادت بالعدالة والإخاء والحرية التي قادت في ما بعد إلى ظهور الأدب الفلسفي، والفلسفة الوجودية الجديدة على وجه التحديد التي ساهمت بشكل كبير في بروز موجة الرواية الجديدة، فقد عبر أصحابها (سارتر، كامو، بيكيت أوجين، أداموف)**"عن أفكارهم الوجودية من خلال شكل لا معقول ولا منطقي تتحطم فيه منطقية الحدث، بل تتفكك فيه اللغة، فنجد كتاب الرواية الجديدة مثلا يستعملون النقط والإشارات والصمت أكثر من الكلام، وهم بذلك إنما يعبرون عن حضارة تنهار بعد حربين عالميتين"**[1] ، لذلك يمكن القول بأن الرواية الجديدة هي رواية وجودية بامتياز، لأن العالم لم يعد صريحا، غاب فيه اليقين، عالم مزيف أحكامه ضمنية والحقائق فيه ضمنية أيضا غير مباشرة، تتبدى في صور لا منطقية.

1.التغيرات السياسية والاجتماعية:

ممّا لا شك فيه أن الحرب العالمية الثانية خلفت دمارا في جميع ميادين الحياة بما فيه حطام الذات الإنسانية وتشظيها؛ فكان لزاما على الإنسان الخروج من هذه الأوضاع، وإيجاد سبل لترميم ذاته ولملمة أحواله، فكان البراح الإبداعي معادلا موضوعيا لرؤيته الجديدة للعالم، إذ لم تعد الرواية التقليدية قادرة على استيعاب الظروف الجديدة والتأقلم معها، فالرواية الجديدة إذا ما قورنت بالتقليدية ذات الوجهة الأحادية الإسقاطية، فهي متعددة الأوجه، منفلتة، لا يمكن القبض على إحداثياتها، ولذلك أيضا فهي تنحو باتجاه المجهول بالمتعدد من الأفق، والمشكّل والمفكك والمتشظي من البناء الذي

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص20.

يعتريها، كما أنّ الخراب الذي خلّفته أسلحة الدمار الشامل جعلت الإنسان يشعر بالغثيان، ويرسم في ذهنه صورة عن إنسان نابذ للقيم، قلق، متمرد، ثائر وعابث، كلّ هذا ساهم بشكل أو بآخر في ظهور هذه الموجة.

وكما هو معلوم فإنّ بوادر هذا البحث الجديد ظهرت خلال فترة الاحتلال الألماني لفرنسا، حينما تأسست دار النشر -منتصف الليل Minuit- التي كانت تنشر كتبا محظورة كونها مهاجمة للاحتلال الألماني، وخلال فترة الحرب الفرنسية على الجزائر كانت الدار تصدر كمنشورات ووثائق تمجد فيها الشعب الجزائري، وفي الوقت نفسه وقفت إلى جانب القضية الفلسطينية أثناء الحرب العربية الإسرائيلية، فترجمت لعديد الأدباء الفلسطينيين لمحمود درويش، سميح القاسم...، وقد كان صاحب الدار يهوديا معاديا لإسرائيل، كما نشرت الدار أعمال لكتاب آخرين من أمثال صامويل بيكت Samuel Beckett، الذين كان لهم فضل السبق من خلال هذه الأعمال في بروز هذه الحركة إلى النور، في الوقت الذ ي امتنعت دور أخرى عن النشر.

2. التحولات الفلسفية والفكرية:

تمثلت في ظهور تيارات فلسفية من مثل الوجودية، البنيوية وما بعد الحداثة، التي ركزت على الشك في الثوابت وكسر نمطية السرديات الكبرى، والنظر إلى العالم بوصفه مكانا معقّدا وغير يقيني، انعكس بشكل مباشر على الكتابة الروائية، **"وهكذا نجد أن موجة الرواية الجديدة هي نتاج الفلسفة الوجودية وخاصة وجودية سارتر، فإذا كان سارتر قد عبر عن الغثيان واللاّجدوى واللاّمعقول في شكل معقول من خلال الرواية التقليدية أو المسرحية التقليدية، وكذلك فعل "ألبير كامو"، فإن كتاب مسرح "اللاّمعقول" وكتاب "اللاّرواية" قد عبروا عن تلك الأفكار الوجودية من خلال شكل لا معقول ولا منطقي تتحطم في قواعد الدراما المسرحية وقواعد الرواية وينتفي فيه منطقية الحدث بل تتفكك فيه اللغة، فنجد كتاب الرواية الجديدة يستعملون النقط والإشارات والصمت أكثر من الكلام وهم بذلك إنما يعبرون عن حضارة تنهار بعد حربين عالميتين"**[1].

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص: 20.

3. التطورات التقنية والعلمية:

إنّ تقدم العلوم والتكنولوجيا جعل الإنسان يغيّر من رؤيته إلى الزمن والمكان، ممّا أدى إلى تغيّر في كيفية تصور الإنسان للعالم، دفع الروائيين إلى تبني تقنيات سردية تعكس هذه الرؤية الجديدة للواقع، تعبر عن تجربة الإنسان في عصر مليء بالتحولات.

4. أزمة الهوية الإنسانية:

ممثلة في الشّعور المتزايد بالاغتراب والقلق الوجودي في المجتمعات الحديثة ذات البعد الواحد، وفقدان اليقين في القيم التقليدية الكبرى، كل هذا دفع الروائيين إلى التعبير عن هذه الحالات بواسطة أساليب سردية تركز على تفكك الهوية الإنسانية وفوضى العالم، إضافة إلى تأثر الكتاب بالتيارات الأدبية الطليعية كأعمال جيمس جويس، فرانز كافكا Franz Kafka ومارسيل بروست Marcel Proust، الذين كسروا القواعد التقليدية للسّرد، وفتحوا الطريق أمام مزيد من التجريب والتجريد في الرواية.

ثالثا: محدّدات الرواية الجديدة:

الرواية الجديدة رؤية معاكسة لما هو سائد ومألوف، تسعى لقلب المفاهيم والرؤى والسياقات اليقينية، وتجسيد أخرى مدفوعة إلى التعدد والتنوع، نادى أصحابها إلى **"مراوغة المضمون وتشغيل تقنيات سردية جديدة تعتمد عل التفكيك وإفساح المجال للتشكلات اللغوية والتمثيلات البنائية التي تغير المواقع وتزيل الحدود وتفتح الآفاق على الإمكانيات التعبيرية المتعددة لاستشراف القيم الجمالية والدلالية اللامحدودة سواء على مستوى الكتابة أو على مستوى القراءة"**[1]، من خلال تقصي العناصر اللّغوية في طريقة نسجها واحتلالها لمواقع متجاوزة ضمنيا لحمولات يمكنها أن تمارس مع المتلقي لعبة الخفاء والتجلي، وتذهب به لأن يراوغ لكشف الحجب عنها، وبهذا يكون هذا الشّكل الجديد قد مارس قطيعة فعلية مع الرواية البلزاكية بنية ودلالة من خلال التباسها بمجموعة من الخصائص، أهمها:

1 لغة السّرد: بعد أن كانت لغة السرد في الرواية التقليدية مشدودة **"نحو التسجيلية والتقريرية المباشرة في تقصي الواقع، أصبحت في الرواية الجديدة بيضاء ترصد الواقع في درجته الصفر، وهوما**

[1] ناتالي ساروت وآخرون: الرواية الجديدة والواقع، تر: رشيد بن جدو، وزارة الثقافة والرياضة، ط1، قطر، ص07.

يفضي حتما إلى إعادة جذرية في علاقة الكلمات بأشياء العالم؛ حيث أصبحت علاقة استعلاء تباعدي"[1].

2- يرفض أصحاب الرواية الجديدة كشف الحجب وتقديم رؤى جاهزة عن هذا العالم، ليس لأن الإنسان بعامة والروائي على وجه الخصوص لم يعد يمتلك اليقين، وإنما هو نابع من الرغبة في التمرد والثورة على كافة أشكال الواقع الذي لم يعد مجد، يلفه الغموض من كل حدب وصوب؛ ففي روايات روب غرييه نلمس هذ ا الغموض ليس متجل في عجز اللغة عن الإلمام بتفاصيل الحياة والعالم، وإنما في عجز الفكر الإنساني –أو الوعي الإنساني عن صح التعبير- عن ربط تفاصيل الحياة أو مساراتها بوتيرة منتظمة؛ ففي رواية المماحي مثلا نلمس هذا النقص في حركة السرد متجلية في عجز البطل **ولاس** عن فك الحروف المشفرة الناقصة من ممحاته التي يحملها، ففي روايات غرييه يبرز الغموض متجل في أحداث الحياة نفسها.

3- إذا كانت الرواية التقليدية يتكون فيها الحدث من سلسلة من الوقائع التي تتم في الزمان، وأن هناك حدث وشخصيات، وأن الزمن ركن أساسي فيها، فإن الرواية الجديدة لا تلغي عنصر الزمن والحدث والشخصيات والشعور واللاشعور وإنما تلغي الإنسان نفسه وتبقي على المكان بديلا عنه، وقد كان كتاب **عصر الشك** الذي كتبته **ناتالي ساروت** Nathalie Saroute وكتاب **طريق لرواية المستقبل** الذي كتله **آلان روب غرييه** Alain Robe Grillet بمثابة المنشور الرسمي لحركة **الرواية الجديدة.**

4- **تهشيم الزمن:** فالزمن في الرواية الجديدة هو زمن متشظ وغير خطي، يجمع بين **"الاستذكار والاستشراف والكتابة، يحث تحت سطحه تقلبات وتحللات بطيئة"[2]، "ما عاد يجري، إنه لا يجري، إنه لا يحقق شيئا، إنه المكان يحطم الزمن، والزمن يخرب المكان، والوصف يتحرك دون تقدم يتهاثر، يمضي في خط دائري، واللحظة تنكر الديمومة"[3]**، والزمن انسيابي متقطع، يعكس تجزئة الوعي الحديث ويجعل القارئ يشارك في إعادة بنائه داخل النّص.

---

[1] ناتالي ساروت وآخرون: الرواية الجديدة والواقع، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص07.

[3] نعيم عطية: ما الجديد في الرواية الجديدة، مجلة الفيصل، العدد 6، الرياض،1977، ص 128.

5ـ التشيؤ: مارست الرواية الجديدة قلبا وإبدالا في الوقت نفسه بين **الشخصيات** -البطل- والمكان؛ حيث اعتبرت الإنسان شيئا من الأشياء الموجودة في الكون، ويقع ضمن نظامه الكمي الكلي، بل و"**قامت بتجريد الشخصية من آدميتها ليكون ما يوحدها هو أنها مجرد أشياء، وما يفرق بينها هو تسمية كل واحدة منها بمجرد حرف أبجدي أصم وأبكم**"[1]، وقد اكتفى بعضهم بأن دل عليها بضمير منفصل أو برقم، فهي أشبه بالكائنات الميكانيكية أو الأدوار الوظيفية داخل النّص، هذا التشيؤ يعكس تأثيرات المجتمع الصناعي والتكنولوجي على الفرد، حيث يصبح الإنسان جزءا من نظام أكبر، مجرد ترس في آلة معقدة، هذا الأسلوب في الرواية الجديدة يبرز أزمة الهوية الإنسانية في عالم يزداد فيه التجرّد من الإنسانية والذاتية..

وقد طالت هذه التقنية عناوين النصوص أيضا، كما هو الحال مع مجموعة **ناتالي ساروت** المعنونة بـ **انفعالات،** وروايتها التي نلفي نلفي أشخاصها بلا أسماء كما هو الحال مع روايتها مارتيريو Marthereau، وربما يعود ذلك كما يقول **غرييه** إلى أننا نعيش عصر الأرقام والرقمنة، فالرواية الجديدة جردت الإنسان من محتواه وأعلنت وموته، وفي المقابل أعلت من سلطة الأشياء هي رواية تجريدية بامتياز، كتبها أنصارها أسوة باللوحة التجريدية.

ـ الحوار لدى الشخصيات داخلي منولوجي، في حين في السّرد حواري، كونه ينبني من المتعدد السردي باستدعائه للمتضايف من النصوص الجاهزة من أجناس مختلفة لتشكل البناء الكلي للنص، ما يعني إلغاء وحدة النص وتفرده، وتكريس لبنيات الانفتاح والتفكك والتشظي والغموض؛ ففي روايات **غرييه** يبرز عدم وجود البطل أو الشخصية على أنه لم يعد لأحد في مجتمعه شخصية، وإنما أصبح لكل واحد ألف وجه، مما يعني تحوله إلى صورة للعالم.

ـ اعتمد **غرييه** في بناء رواياته على تقنيات الاسترجاع أي الفلاش باك والخطف السينمائي، وتوظيف **العجائبية** المتمثلة في الأساطير كما هو الحال في **المماحي،** هذه الرجرجة والاضطراب الذي طال الأصول إنما ينم على اضطراب القيمة ورجرجة المعنى وتغريب الذات وتشظيها في فترة ساد فيها اللاّيقين فنتج عنه اللاّانتماء.

[1] . ناتالي ساروت: الرواية الجديدة والواقع، ص08

ـ أما **المكان** فيشكل أهم عنصر من العناصر المكونة للرواية الجديدة، كونها تتعامل معه بطريقة تتّسم بالفوضى وعدم الاستقرار، تتنقل الأحداث فيها من مكان إلى آخر دون ترابط واضح، ممّا يعكس الاضطراب وعدم الثبات الذي يعيشه العالم الحديث، فيصبح المكان جزءا من تجربة التشظي والعبثية التي تعيشها الشخصيات، وقرينة دالة على الإنسان في رحلته -المادية والمعنوية- بحثا عن الذات والحقيقة والمعنى في عالم معقد، لذلك اعتبر **غرييه** الرواية بحث وليس جنس أو نوع جديد من أنواع الرواية.

ـ **ميشال بوتور** Michel Butor في روايتيه **جدول المواعيد** و**التعديل** يقوم السيد **ريفال** برحلة تربض من مدينة إلى أخرى للكشف ن سر المدينة-رواية بوليسية، كشف جريمة -يقول **بوتور: "إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش في القارئ، فمن اللحظة الأولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من نسج الروائي، ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد في القارئ"**[1]، يؤدي الوصف فيه والقارئ معه دورا كبيرا في تحديد شكل المكان وطبيعته.

وعليه فالرواية الجديدة هي بحث يبحث عن رؤية جديدة للكتابة والعالم وللإنسان، فهي ليست مجرد أسلوب أدبي مبتكر، بل هي تعبير عن رؤية فلسفية جديدة تعكس التغيرات الجوهرية في فهمنا للكتابة والعالم والإنسان بطريقة موضوعية.

ثالثا: أعلام الرواية الجديدة:

-ناتالي ساروت: لها كتاب "عصر الشك" 1956م، الذي يعد بمثابة بيان رسمي لحركة الرواية الجديدة، لها مجموعة قصصية قصيرة معنونة بـ: انفعالات أو ردود أفعال (نبضات)، التي تصور **"انفعالات الكاتبة وردود أفعالها المباشرة تجاه عصرها ومجتمعها... وهي عبارة عن مونولوجات تعكس اللاّمعنى واللاّجدوى واللاّمعقول والعبث والفراغ والغثيان والتيه...كل قصّة هي مجرد لوحة تصويرية للمكان"**[2]، ومن رواياتها: صورة مجهول، الكوكب السيار، القبة السماوية، الفواكه الذهبية.

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 1985، ص99.

[2] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص: 20.

ـ **آلان روب غرييه:** له كتاب نظر في للرواية الجديدة عنون بـ: "طريق لرواية المستقبل" الذي يعد إضافة إلى كتاب ناتالي ساروت "عصر الشّك" بمثابة البيان الرسمي لحركة الرواية الجديدة، من رواياته: التيه، المماحي، المتلصص، الخالدة وقطار أوربا السريع اللتان أخرجهما للسينما.

ـ ميشال بوتور: يعدّ -أيضا- من منظري الرواية الجديدة من رواياته: ممر ميلانو 1954، جدول المواعيد 1956، التعديل 1957م.

ـ **كلود سيمون** Claude Simon: له مجموعة من الأعمال الروائية التي حيز بها جائزة نوبل عام 1985م، أهمها: الغشاش 1947م، مقدّس الربيع Le Sacré du Printemps، العشب.

رابعا: تأثير الرواية الجديدة في حركة الرواية العالمية:

أثّرت الرواية الجديدة بشكل كبير على الأدب الفرنسي والعالمي؛ حيث قدّمت طرقا جديدة للتفكير في السّرد والشّكل الروائي، فرغم أنّ الحركة لم تستمر طويلا بنفس القوة، إلاّ أنّ تأثيرها ألهم العديد من الكتاب في أمريكا اللاتينية، آسيا وعديد الروائيين العرب.. لاحقا للتجريب في السّرد والأشكال الأدبية مثل ما هو الحال مع **"صمويل بيكت الذي ابتدع (المسر رواية) وهي مزج بين الرواية والمسرحية أي مزج بين السّرد والحوار"**[1]، كما أثرت على النقد الأدبي، حيث أعيد النظر في مفاهيم السّرد والحبكة والشّخصيات، خاصّة مع رولان بارث Roland Barthes، لوسيان غولدمان Lucien Goldman وميخائيل باختين Mikhail Bakhtine.

خلاصة:

مثّلت الرواية الجديدة ثورة على الشكل من خلال كسر القواعد التقليدية للسرد، حيث تسعى إلى تجاوز الأشكال التقليدية للرواية من خلال تبني أساليب سردية مبتكرة، والتركيز على التجريب والابتكار، كتهشيم الزمن، تشيؤ الشخصيات وفوضى الأمكنة، تعكس تعقيدات العالم الحديث وأزماته الوجودية، حيث ينظر إلى الإنسان ككائن مضطرب يبحث عن المعنى في واقع مجزأ وغير ثابت، رغم أنّها كانت حركة محدّدة بزمنها، إلاّ أنّ تأثيرها استمر في الأدب المعاصر، ممّا جعلها مرحلة مهمة في تطور الرواية الحديثة.

[1] صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، ص: 17.

ومن هنا جاء سعي الرواية الجديدة إلى تقديم رؤية جديدة للكتابة، تعكس التحولات الفكرية والاجتماعية في القرن العشرين، وتضع القارئ في قلب عملية السرد، ممّا يخلق نصا مفتوحا على التأويل والقراءة المتعدّدة.

المحاضرة الثامنة: الأدب المعاصر في أمريكا اللاتينية

تمهيد:

لم يكن من اليسير على نقاد أمريكا اللاتينية تحديد هوية أدبها في ظل تنوع تراثها الثقافي واللّغوي الذي تشكّل عبر التاريخ، إذ لم تكن اللّغة لوحدها وعلى أهميتها من ضمن الإشكاليات التي طرحت مساءلات حول الهوية القارية لهذا الأدب -كونها تبدو من أكثر الظواهر الأدبية التي دارت حولها إشكالية الهوية الأدبية-وإنّما يتجاوز ذلك إلى مسائل أعمق، تتعلّق بالهوية الثقافية والاجتماعية التي شكّلتها التجارب الاستعمارية والميراث الأمريكي اللاّتيني، وهويات الشّعوب المحليّة الأولى التي ظلّت آثارها راسخة في الأدب الذي حمل على عاتقه الالتفاف حول العوامل المشتركة التي تربط القارة، و **"هي عوامل .. ذات طبيعة اجتماعية ونفسية تتبدى تاريخيا رغم أنّها منظمة حرفيا وتجعل من الأدب جانبا عضويا من الحضارة"[1]**، التي شكّلتها كيانات متباينة، تربطها قواسم الإرث وجغرافيا المكان، وقومية الحدود، التي جاوزت نصف القارة لتشمل بلدان تماهت كياناتها في بوتقة واحدة، وتواشجت مكوناتها لتنتج أدبا فارقا، يعكس ثراءه وتعدديته الثقافية والفكرية التي استقطبت الاهتمام، واستحوذت على أهم الجوائز العالمية.

1. أدب أمريكا اللاّتينية: حفر في الخارطة الأدبية وملامح التشكّل:

آثرنا قبل الولوج في الحديث عن أدب أمريكا اللاتينية المعاصر أن نلقي لمحة عن الخارطة الأدبية التاريخية والجغرافية التي أمدّت الأعمال اللاّحقة بفيض من كنوزها وتجاربها لتواصل المسيرة التي كلّلت بالسموق في سماء الأدب العالمي من خلال أقطاب رفعوا رايته نحو العالمية.

انطلق الأدب الأمريكي اللاّتيني في بدايته دينيا من خلال الأشعار والكتابات المرتبطة بالطقوس الدينية، عندما سعى الرهبان والمبشرون أثناء الغزوات إلى تحويل السكان الأصليين (الأزيتيك، الإنكا، المايا) إلى المسيحية، وتمثل الأعمال الكاملة للراهب "بيرنار دينودي ساهاجوي Bernard Denodi Sahagui " عن الثقافة والدّين عند الأزتيك نموذجا عن هذه المرحلة.

[1] سيزار فرناندث موينو: ادب أمريكا اللاّتينية -قضايا ومشكلات، تر: أحمد حسان عبد الواحد، سلسلة عالم المعرفة، 1987، ص: 10.

ومع بداية الفترة الاستعمارية انطلق الأدب استكشافيا توثيقيا، تألف من مجموعة من كتب التاريخ والقصص التي كتبها الجنود لوصف ما شاهدوه من طبيعة وحضارات جديدة، مُزج فيها الخيال بالواقع، وتعد رسائل "كريستوفر كولومبوسChristopher Columbus "، وخطابات "هيرنان كورتيسHernán Cortés " الذي غزا الأزتيك، وكتب رسائل إلى الملك الإسباني يمجّد فيها حملاته العسكرية في المكسيك، إضافة إلى كتاب "سرد موجز لتدمير الهنود" 1542، انتقد فيه المعاملة القاسية التي تعرّض لها السكان الأصليون.

ولعلّ أهمّ تأثيرات هذه المرحلة أن فُرضت اللّغات الأوربية الإسبانية والبرتغالية، كما بدأت تظهر تفاعلات بين الثقافة الأصلية والثقافة الأوربية، وتجسّد كتابات "غارثيلا سودي لافيغا García Sodi La Vega " نموذجا، جمع بين التراث الإسباني والتراث الأصلي لسكان أمريكا اللاّتينية في كتابه "تعليقات حقيقية Comentarios Reales".

وفي النصف الثاني من القرن السابع عشر 17 وكنتيجة للتأثيرات الاستعمارية الإسبانية والبرتغالية انتقلت حركة الباروك من أوربا إلى أمريكا اللاّتينية، تأثّر بها مجموعة من الأدباء، تميّزت أعمالهم بالزخرفة المفرطة، السّخرية والتعقيد في التعبير، وتمثّل المكسيكية "خوانا دي إينيس دي لاكروز أبرز ممثليها من خلال رسائلها الأدبية والفلسفية.

2. الأدب الأمريكي اللاّتيني الحديث:

يعتبر القرن التاسع عشر 19 قرن الانطلاقة الفعلية لأدب أمريكا اللاّتينية، أين **"تظهر أولى تبديات الحركة في المكسيك نحو 1875، حيث يتصادف وجود خوسي مارتيJose Marti وجود مانويل جونتيريث ناخيرا Manuel Gutierrez وقد بدأ الإثنان في إظهار تجديدات أسلوبية جديدة، وفي إظهار حساسية جديدة...رسمت ملامح الحداثة من الناحية الجوهرية...ثم أقدم النيكاراجوي روبين داريو عام 1888 بنشر مجموعة قصائد وقصص تحمل عنوانا موحيا: أزرق Azul"**[1]، لتتوالى الأسماء الأدبية من كافة أسقاع القارة، لتشيع في هافانا قصائد "خوليان ديل كسال Julian del Casal"ن وقصائد خوسيه أسونثيون سيلفا Jose Asuncian Silva"، لتتضاعف

[1] سيزار فرناندث موينو: ادب أمريكا اللاّتينية -قضايا ومشكلات، ص: 112.

القائمة وتشمل ليوبولدو لو جونيس Leopoldo Lugones"من الأرجنتين، وسالفادور دياث ميرن Salvador Diaz Miron" من المكسيك، وخوسيه سانتوس تشوكانو من البيرو ...، هؤلاء وغيرهم كانوا يكتبون بأسلوب حداثي رومانسي.

غير أنّه **"وابتداء من عام 1896م، الذي يحدّد ذروة الحداثة وحتى 1915 تنشر الكتب الأساسية، وقد كانت مجموعة الدراسات التي سماها داريو الغرباء بالغة الأهمية، لأنها عمّقت معرفة الشخصيات الأدبية الأساسية لتلك اللحظة، البارناسين والرمزيين الفرنسيين، بالإضافة إلى كتاب من جنسيات أخرى...وقد كانت الحداثة بالنس لكتاب نهاية القرن في أمريكا اللاتينية بمثابة امتلاك للعالم"**[1]، هذا وقد شهدت فترة ذروة **الحداثة** مجموعة من الأعمال، تتصدّرها أعمال مؤسّسها داريو بمجموعته الشّعرية "أناشيد الحياة والأمل"Cantos de viday esperanzu ، وأغنيات قصيرة Odas breves لجوتييريث ناخيرا، والأوقيانوسيات Les oceanidis لديل كاسال...

خصائص أدب هذا العصر: جمعتها سيزا فرناندث موينو César Fernández Moreno في النقاط الآتية:

- استحضار الموضوعات الشّعبي الغنية بالرمز كما هو الحال مع داريو Darío في كتابه "أزرق"، وجوتييريث ناخيرا Gutiérrez Nájera في "المجلة الزرقاء"، أين يتجلى هذا الرمز جزءا من ميثولوجيا الحداثة.

- تجديد النظم بإضفاء الحيوية الموسيقية عليه، من خلال الحفر في الماضي عن أشكال فنية غير مستخدمة كالبحر السداسي التفاعيل، وكذا البحور القديمة والتوافقات القشتالية (النظم القشتالي).

- التجديد على مستوى الشكل من خلال ابحث عن مؤثرات انطباعية على أساس مشاعر معيّنة، مثل حيل التزامن والتبديلات البصرية للألوان أو تدريبات التنويعات ذات اللون الواحد، المفردات والموضوعات، الرموز والنظم، كما هو الحال مع قصائد ديوان "أناشيد الحياة والأمل" لداريو.

[1] سيزار فرناندث موينو: ادب أمريكا اللاّتينية -قضايا ومشكلات، ص: 114.

- الدعوة إلى المثالية من خلال التمسك بالقيم الروحية والثقافية في مواجهة التأثيرات المادية القادمة من القوى الكبرى، ويمثّل مقال "أرييل" لخوسيه إنريك رودو José Enrique Rodó أنموذجا لهذه الدعوة.

ثالثا: أدب أمريكا اللاّتينية المعاصر:

شهد الأدب الأمريكي اللاّتيني في القرن العشرين تحولا جذريا جاء انعكاسا لتلك التحديات والتحولات السياسية، الاجتماعية والثقافية في ظلّ مجتمع متنوع ومعقد، تزامن مع خروج عديد من الدول من الاستعمار، هذا التزامن صاحبته صراعات مع الديكتاتوريات العسكرية، في ظلّ هذا الوضع انبرى الأدب للتعبير عن هذا الواقع الجديد وتوجهاته بأساليب ورؤى جديدة، **"ويبدو أنّه يوحد بين التجديد والتجريب وبين الحس الاجتماعي، ويحاول تحقيق ثورة أكثر جذرية في البنيات الاجتماعية، وبنيات الحساسية والسلوك، كما في اللغة والأشكال الأدبية"**[1]، تميّزت بالجرأة في طرح قضايا وموضوعات مربكة وقلقة مع التركيز على الهوية والتاريخ الثقافي، فانطلق الأدب محلقا تحت تأثير حركات وتيارات كالواقعية السّحرية والنزعة السريالية الحالمة، مكّنت له من عبور جسور نحو العالمية، فبرزت أسماء لامعة في سماء الأدب وبأشكاله المختلفة (مسرحا وشعرا ورواية)، استحقت افتكاك أكبر الجوائز العالمية.

1. المسرح:

ظلّ المسرح في أمريكا اللاتينية خافتا مقارنة بالشّعر والرواية على وجه الخصوص، حيث شهد حركة أدبية لمسرح العادات في الأرجنتين وأوروجواي جديدة، بدأت مع عائلة بوديستا Podesta. من أبرز كتّاب هذه الفترة فلورنتينو سانشيث Sanchez Florencio، الذين تناولوا مواضيع اجتماعية ونقدية، من ذلك فكرة الصّراع بين الريف والمدينة، هذا الصّراع يعكس الفجوة بين الحياة البسيطة في الريف وقيمها التقليدية، وبين المدينة بكل ما تحمله من تحديات مثل العزلة، الجشع وتفكك العلاقات الاجتماعية.

[1] سيزار فرناندث موينو: ادب أمريكا اللاّتينية -قضايا ومشكلات، ص: 118.

وفي الفترة مابين عامي 1920 و1945، ظهر اتجاه جديد في المسرح يبتعد عن الأنماط التقليدية، مستكشفًا الذاتية وتقديم أشكال جديدة. كما لعب كتّاب آخرون، مثل كونرادو ناليه روكسلو Conrado Nale Roxlo صامويل آيشلباوم Samuel Eichelbaum من الأرجنتيني، وآرماندو موك من الشيلي، وخوسيه أنطونيو راموسJose antonio raos دورًا مهمًا في هذا التجديد، مما أدى إلى بروز قضايا القومية ومعاناة الإنسان المعاصر[1].

2. الشّعر:

بدأ طليعيا ثم معاصرا، وانقسم في **عشرينيات هذا القرن** إلى اتجاهين؛ اتّجاه حداثي متطرف وهو الأكثر جرأة وتطورا، واتجاه ما بعد الحداثة؛ أمّا الطليعية التي أطلق عليها البرازيليون اسم الحداثة والتي من روادها ماريو دو أندراد mario de andrade ومانويل ابنديرا manuel bandeira في ساوباولو سنة 1922، وأمّا شعراء الحداثة المتطرفة فيمثل الشّاعر الشيلي فِيسَنْت هويدوبرو Vicente Huidobro أهم شعرائها، إضافة إلى سيزار فاليجو César Vallejo من بيرو، وخورخي لويس بورخيس Jorge Luis Borges من الأرجنتين، ولقد رفض هؤلاء الشعراء الأشكال التقليدية لتكوين الشعر بأخيلة غير عادية، وتُعتبر قصيدة المدينة المهلوسة 1922م للشاعر أندراد Andrade أنموذجا عن الشعر التجريبي لهذا العصر، **"وهؤلاء جميعا لا يجمعهم سوى القليل جدا من الملامح المشتركة باستثناء وضعهم كشهود على عالم ظالم وممزق"**[2]

ويمثل التشيلي **بابلو نيرودا** Pablo Neruda شاعر أمريكا اللاتينية الأوّل إلى جانب المكسيكي **أوكتافيو باث** Pz Octavio الحاصل على جائزة نوبل، **نيكانور بارا** Nicanor Parra التشيلي أيضا الذي يعتبر من أهم شعراء حركة "الشّعر المضاد" الذين تتميز أعمالهم بالجرأة والتجريب، الساعين لكسر القوالب التقليدية وتقديم رؤية شعرية جديدة.

وإذا قلنا بأنّ **بابلو نيرودا** هو شاعر أمريكا اللاّتينية الأوّل، فإنّنا نتحدث عن ذلك الناشط السياسي الذي شارك في الحياة السياسية في التشيلي، وعيّن ديبلوماسيا في عدة دول، ثمّ ذلك

[1] سيزار فرناندث موينو: ادب أمريكا اللاّتينية -قضايا ومشكلات، ص: 119.

[2] المرجع نفسه، ص: 123.

الأديب الأريب الحاصل على جائزة نوبل سنة 1971م، الذي اعتبر من بين شعراء القرن العشرين توهجا وسموقا، وهو الذي **"قال عنه رنييه دي كوستا في كتابه «شعر بابلو نيرودا» : بأنه بيكاسو الشعر، بتلميح إلى قدرته السريعة لأن يكون على الدوام في طليعة التغيير، وكان هو نفسه قد لمّح مرارا إل نضاله الشخصي ضد نمطه، وإلى حاجته المستمرة للبحث عن نظام جديد في كل كتاب يكتبه"[1].**

من أبرز أعماله: مجموعته الأولى إقامة في الأرضResidencia en la Tierra 1933، تقدّم نيرودا شاعرا فلسفيا متأملا في طبيعة الحياة والإنسان والعالم والوجود، ومن قصائده أيضا: نشيد حب لستالين غراد، إسبانيا في القلب، النشيد الشامل، أغنية يائسة وعشرون قصيدة حب.

غلّفت أغلب أشعار نيرودا بالطابع السّريالي ذو النزعة الماركسية كما هو الحال في عمله "النشيد الشامل" الذي **"تفحص فيه تاريخ أمريكا اللاتينية من خلال وجهة نظر ماركسية، وأظهر معرفته بتاريخ وجغرافيات وسياسات القارة، وكانت الموضوعة المركزية هي النضال من أجل العدالة الاجتماعية"[2].**

لقد شكّل الشّعر بالنسبة لنيرودا آلية مهمة للتعبير عن الحياة، وأداة لاستكشاف العواطف العميقة، ووسيلة للتغيير الاجتماعي، ويعترف نيرودا بأنّ أهم ميزة في صناعة شّعره هي**"العواطف والتلقائية، ثم رصيده من الأشكال والمضامين، من الكلمات، من الأوزان، من الألحان، من الصور"[3]**، كلّ هذه السّمات جعلت من نيرودا فنانا عالميا التقط جمال الحياة في أدّق تفاصيلها، وعكس في الوقت نفسه التجربة الإنسانية بكل أبعادها.

بين عامي **1920 و1940** شهد الشعر في أمريكا اللاتينية تطورا ملحوظا خاصة مع الشاعر **رامون لوبيز بيلاردي Ramón López Velarde** بأسلوبه المبتكر، تشمل القائمة أيضًا **ألونسو رييسAlfonso Reyes وريكاردو موليناري Ricardo Molinari**، اللذان يمثلان الحساسية الشعبية والكلاسيكية. كما أن الشعراء الذين ظهروا بعد عام 1940 عكسوا واقعًا مؤلمًا، مع تنوع في

[1] بابلو نيرودا: كتاب التساؤلات، تر: سحر أحمد، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2006، ص: 13.

[2] المرجع نفسه، ص: 12.

[3] مذكرات بابلو نيرودا-أعترف بأنّني قد عشت-، تر: محمود صبح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، لبنان، 2015، ص: 329.

الأصوات والمواضيع، ويبرز أوكتافيو باث كرمز للغنائية العميقة التي تتداخل فيها الصراعات الثقافية والتاريخية.

3. الرواية:

من بين أكثر الأجناس الأدبية نضجا، وتمثيلا للواقع في أقصى حالاته المتوازنة والمتوترة، فهي تمثل الفضاء الأكثر براحا للتعبير عن الهوية، الذاكرة، عن الذات الجمعية في مواجهة قضايا العنف، الاستبداد والصراعات العرقية والاجتماعية...، ذلك أنها أكثر الأجناس الأدبية صلابة وصرامة لانسيابيتها وقدرتها على احتواء العالم بكل تمظهراته وتحولاته الثقافية، الفكرية، السياسية، التاريخية والاجتماعية...، ممّا يجعلها نافذة إلى العالم لفهم أحواله ومشاغله، خاصّة في ظلّ التنوع كالذي تشهده أمريكا اللاّتينية، **"وإذا ما ركزنا كثيرا على الرواية كنموذج ثقافي، يعكس روح القارة وعنفها وصراعها وأحلامها، فإنّ المكسيك تحتل... الجانب الأكثر تكثيفا وتركيزا ودراسة"[1]**، مقارنة بالمسرح والشّعر.

إنّ **أولى** المحاولات الحداثية الناضجة للرواية في أمريكا اللاتينية، كانت في **عشرينيات القرن العشرين** مع ظهور الرواية الواقعية والأسلوب الواقعي، فكان الصراع غير المتكافئ بين الإنسان والطبيعة الميزة الأساسية التي طبعت أعمال الكتاب المعاصرين، فقد كان موضوع البيئة والحضارة من مجالات اهتمام الإنسان، **"ولكن بالنسبة للإنسان في القارة الأمريكية اللاتينية فإن الهروب من العالم المتحضر لم يكن يعني الوقوع في أحضان الطبيعة التي تتسم بالأمومة والمعرفة، وإنما الطبيعة الشرسة التي لا ترحم"[2]**، ولعل أبرز من مثل هذا التيار "أوراثيو كيوجا Horacio Quiroga".

في مرحلة **ما بعد الحداثة**، برزت الرواية كوسيلة تعبير غنية ومتنوعة، حيث تناولت قضايا اجتماعية وسياسية وثقافية معقدة. حيث يظهر من خلال أعمال بارزة مثل **(أناس الحضيض1916م)، (الحكام المستبدون 1917م)** و**(المعلمة العادية) لأريانو أثويلاMariano Azuela (1873، 1952)** و**(ظل الزعيم) لجوزمان لويس مارتين Martin Luis Guzman (1887، 1963)**، الصراع الإنساني مع الطبيعة والمجتمع بوضوح.

---

[1] بدر عبد الملك: ملامح من أدب أمريكا اللاتينية-الرواية نموذجا، دار الكنوز الأدبية، ط1، لبنان، 1994، ص: 11.
[2] المرجع نفسه، ص: 210.

كما تميزت روايات **(الدوامة 1924) لخوسيه يوستاسيو ريفيرا Jose Eustasio Rivera** و**(دونيا باربارا 1929) للفنزويلي روملو غايغوس Romulo Gallegos** بتصوير الكفاح ضد قسوة الطبيعة والتحديات الاجتماعية، وسلطت أعمال مثل **(صقور فلوريدا 1916) و (السيد سيجموندو سومبرا 1926) لريكاردو غوير الدسRicardo Güiraldes** الضوء على العلاقات الإنسانية وتفاعلها مع البيئة بما يعكس الفلسفات الأدبية المتنوعة في تلك الحقبة، ولهذا تبدو أعمال **"جيل مؤسسي الرواية الحديثة أقل حماسة مما كانت عليه عند ظهورها. كانت رؤيتهم عن الفلاح الذي يتصارع مع أرضه، والثوري الذي يناضل من أجل العدالة، وصراع الإنسان مع الطبيعة والهمجية، رؤى رومانسية في بعض الأحيان. استخدموا أساليب وتقنيات أولية، مرتبطة بالواقعية والطبيعة، حيث ظلوا في مرحلة استكشاف الجوانب الطبيعية والأسطورية، بينما كانت "الرحلة التاريخية" بعيدة عن أذهانهم"**[1]، رغم ذلك استطاع هؤلاء الروائيون أن يستقطبوا أجيال من القراء، عرضوا فيها صورة أولية لأمريكا اللاتينية، خاصّة مع روايات كل من ثويلا وجوثمان التي تعتبر من الروائع.

وفي **ثلاثينيات** هذا القرن ظهرت أسماء لامعة لأعمال مهدت لظهور الرواية الاجتماعية، مع كل من **الفنزويلي أرتورو أوسلار بييتري Arturo Uslar Pietri، والإكوادوري خورخي إيكاثا Jorge Icaza، والبيروفي أليجريا ثيرو Ciro Alegría**، بالإضافة إلى أعمال **جراسيليا نو راموس Graciliano Ramos**، ثمّ بدأت تأخذ أهمية خاصة في **البرازيل مع جورج أمادو Jorge Amado.**

شهدت **الأربعينيات** بروز اثنين من أبرز الروائيين في أمريكا اللاتينية: **الكوبي أليخو كاربينتير Alejo Carpentier** الذي جمع بين التراث الثقافي للمنطقة والمفاهيم الفلسفية والتاريخية المعقدة، ليخلق أعمالا غنية بالتفاصيل والدلالات، الهدف منها دفع المتلقي إلى تبني تلك الرؤية ذات النزعة الشمولية، من أشهر رواياته **(مملكة هذا العالم 1949)** التي تعد نموذجا مبكرا لأسلوب الواقعية السحرية، تناولت ثورة العبيد في هايتي، واستحضرت التاريخ برؤية خيالية ساحرة غنية بالخرافات والأساطير، وفي روايته **(القرن من الأنوار 1962)** التي تعتبر من أبرز أعماله، تناول فيها تأثير الثورة الفرنسية على منطقة الكاريبي وأمريكا اللاّتينية..

[1] سيزار فرناندث موينو: ادب أمريكا اللاّتينية -قضايا ومشكلات، ص: 125.

من بين الروايات البارزة -أيضا- تلك التي تتميز بكثافتها الروائية وأسلوبها المتطور، المتجاوزة الرواية الطبيعية، ساد حولها موقف نقدي يرصد الواقع، مثلما هو الحال في أعمال **البيروفي خوسيه ماريّا أرجيداس José María Arguedas والجواتيمالي ميغيل أنخل أستورياس Miguel Ángel Asturias (1899- 1974)**، الحائز على جائزة نوبل العام 1967م تقديرا لإسهاماته الكبيرة في الأدب العالمي، وللرواية على وجه الخصوص، التي تميّزت باستثمارها للأساطير الهندية الكولومبية، ممّا أضفى عليها طابعا فريدا جمع بين الواقعية السحرية والرمزية السياسية، من أشهر رواياته (السيد الرئيس 1946م) التي سلّط فيها الضوء على التحول اليوتوبي (العالم الطبيعي المثالي القديم) إلى ديستوبيا؛ إي من **"جماعة متمسكة بالتراث إلى جماعة حديثة متمدينة بعيدة كل البعد عن أصالتها"**[1].

غير أنّ أبرزهم على الإطلاق **الأرجنتيني خورخي لويز بورخيس** الذي **"نجده يميل إلى المثالية أكثر من الواقعية، ذلك أنّ المثالية -كما يرى- بها إمكانات خيالية اكبر"**[2]، اتّسمت بطابع الفلسفية والمعرفية والأسطورية، كما هو الحال في **"روايته الأولى "حديقة الطرق التي تتشعب" 1941 التي نشرت ضمن مجلد "تخيلات" 1944، ثم نشر بعد ذلك روايته المشهورة "الآلف" 1949، ورواية "الخالق" 1960"**[3]؛ التي أظهرت تركيز بورخيس على الفكرة الفنية المجردة والمفهوم المتعالي للإبداع، وهي تمثل قمة اهتماماته بالتساؤلات حول الواقع والخيال، هذا وقد كان للكاتب **ليوبولدو جونيس** Leopoldo Lugones الأثر الكبير في أعمال بورخيس، ما ساعده على تطوير أفكاره الخاصّة حول الفن والإبداع، وتعتبر تلك الفترة هامة، حيث اتسمت أعمال هؤلاء الروائيين بتجديد في الرؤية وفهم للغة، مما جعلهم يُعتبرون مجددين في مجال الأدب.

وفي **الخمسينيات**، إضافة إلى بروز أعمال مؤلفين مثل بورخيس وكاربنتيير، بدأ روائيون أمثال **الأورغوياني خوان كارلوس أونيتي Juan Carlos Onetti** في النضوج، كما شهدت هذه الفترة أيضًا ظهور أعمال مميزة مثل رواية **(ابن اللص) للفنزويلي مانويل روخاس**، و**(الموت في مدريد)**

[1] بدر عبد الملك: ملامح من أدب أمريكا اللاتينية-الرواية نموذجا، ص: 224.

[2] المرجع نفسه، ص: 218.

[3] المرجع نفسه، ص ص: 218، 229.

للبرازيلي ميغيل أوتيرو سيلفا Miguel Otero Silva، و(**حياة قصيرة**) **لأونيتي**. كما بدأت تزداد شهرة ثلاثة كتّاب مكسيكيين بارزين، هم **خوان رولفو Juan Rulfo** برواية (**السهل المشتعل**)، **وخوان خوسيه أريولا Juan José Arreola** بكتاباته النثرية الفريدة، **وكارلوس فوينتس Carlos Fuentes** برواية (**الأقاليم الأكثر شفافية**). غير أن **البيروفي ماريو فارغاس يوسا Mario Vargas Llosa 1936** الحاصل على جائزة نوبل عام 2010م يعتبر من الروائيين البارزين الذين ساهموا في ازدهار الأدب اللاّتيني، تعالج أعماله مثل(**الكلاب والمدينة 1962**)، (**البيت الأخضر1966**)، **ومحادثة في الكاتدرائية 1969**) **"واحدة من أخطر مشكلات العصر وهي التناقض بين ما هو تاريخي وماهو بنيوي"**[1].

في نهاية هذا العقد، ظهر الروائي **الأرجنتيني الاستثنائي خوليو كورتاثار Julio Cortázar**، الذي كتب (**رايديللا**). وهكذا، بعد تراكم الخبرات والنضال مع اللغة، بدأ يظهر أسلوب أدبي جديد يعبر عن تحرر الخيال ونقد للبنى الاجتماعية والثقافية، مما أدى إلى ازدهار الرواية الأمريكية اللاتينية.

حقق هؤلاء الروائيون نجاحًا كبيرًا، مع إحراز دراسات نقدية متعددة لأعمالهم، مما ساهم في انتشارها الاستثنائي في لغاتها الأصلية وترجماتها.

يعتبر **الكولومبي جابرييل غارسيا ماركيز Gabriel García Márquez** من أعظم أدباء القرن العشرين، وأحد رواد الواقعية السحرية، حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1982م، أشتهر بروايته (**مائة عام من العزلة 1967م**)، وهي رواية تخطت الحدود الأدبية لتصبح شعبية على مستوى واسع، تمثّل "مائة عام من العزلة" لجابرييل غارسيا ماركيز تجسيدًا للعبقرية الأدبية، حيث تجمع بين التاريخ والأسطورة والاحتجاج والاعتراف، مرويّة بلغة تأسر القارئ وتثير خياله، وتبرز حرية اللغة والابتكار، مما يجعلها محورية في الأدب الحديث، قال عنه **"الناقد الإسباني اندريس اموروس لم يقصد جارثيا ماركيث بروايته أن يقدم لنا نظرية أو دراسة سوسيولوجية أو سيميولوجية، وإنما أراد أن يقص علينا ببراعته الفريدة قصة جميلة. في ماكوندو يعاني الناس من وباء النسيان، الأمر الذي**

[1] بدر عبد الملك: ملامح من أدب أمريكا اللاتينية-الرواية نموذجا، ص: 227.

يجعله يضع اللافتات باسم كل الأشياء، الشبح يصبح أفضل صديق لقاتله، يغسله ويرعاه في مرضهن فتاة رائعة الجمال تصعد إلى السماء بين هرج ومرج الملاءات البيضاء... وعبر طريق هذا الخيال الجامح، نحصل في نفس الوقت على وثيقة حقيقية وحرجة حول الواقع الحقيقي لشعب ضائع وسط غابات كولومبيا. هذا، من بين الكثير، هو امتياز الرواية العظيمة. عندما يكتب عمل أدبي على هذا النحو فليس من المهم الحصول على جائزة نوبل، ولكن المهم هو إجازة هذه الرواية لأنه بفضل الجائزة سيكتشف آلاف وآلاف من القراء في كل أنحاء العالم هذه الفتنة الخيالية"[1]، وتاتي أعمال أخرى لجارسيا من نحو (**خريف البطريرك 1975م**)، (**قصة موت معلن 1981م**) و(**الحب في زمن الكوليرا 1985م**)، هذه الأعمال وغيرها لجارسيا أبرزت عالما يمتزج فيه الواقع بالخيال، متخذا من الواقعية السحرية أسلوبا لجذب انتباه القارئ، مع التركيز على قضايا الحب، السلطة والقدر، ومجسّدة تاريخ ومعاناة شعوب أمريكا اللاتينية، بأسلوب عميق وشاعري، ليكون ماركيز بذلك قد نجح في التعبير عن التجربة الإنسانية بخصوصيتها الثقافية والاجتماعية.

وعليه فإنّ الرواية المعاصرة في أمريكا اللاتينية تنوعت بين كسر لقيود الفن الروائي التقليدي والاعتماد على الأسطورة والخيال والفكاهة كوسائل لمواجهة الواقع بشكل مبتكر؛ فتجلت الفكاهة في أعمال غارسيا ماركيز، والزمن في أسلوب فارغاس يوسا، والسخرية لدى كورتاثار، ممّا أضفى تشويقا حفّز القارئ على التوقع. وبعيدا عن الاحتمالية نجد أنّ الأدب اللاّتيني المعاصر يميل لاستكشاف أعماق النفس البشرية عبر ما يعرف بالواقعية الاستبطانية.

رابعا: الخصائص والسّمات:

تميّز أدب أمريكا اللاّتينية بمجموعة من السّمات يمكن إبرازها في الآتي:

-استلهام التراث الثقافية والأساطير المحلية في إبراز هوية أمريكا اللاتينية وثقافتها، والاحتفاء بالتنوع العرقي والتاريخي في المنطقة.

- الواقعية السحرية التي تفاعل فيها الواقع مع الخيال، لتقديم الحياة اليومية بنكهة أسطورية.

- استبطان أعماق النفس الإنسانية في الشعر والقصة، مع التركيز على مشاعر القلق والاغتراب.

[1] بدر عبد الملك: ملامح من أدب أمريكا اللاتينية-الرواية نموذجا، ص: 237.

- النقد الاجتماعي والسّياسي وذلك من خلال تناول قضايا الاستبداد، العدالة الاجتماعية، الطبقية مع التركيز على معاناة الشعوب.

- اللّغة الفنية والشّاعرية التي منحت الأعمال عمقا عاطفيا وإنسانيا.

- التجريب الفني وكسر القوالب التقليدية من خلال اعتماد تقنيات مبتكرة، كتعدد الأصوات، تقديم الزمن بشكل غير خطي...

كلّ هذه السّمات عكست الروح الثّقافية والاجتماعية والسّياسية لأدب أمريكا اللاّتينية.

المحاضرة التاسعة: الأدب الإفريقي المعاصر

تمهيد:

إفريقيا القارة العذراء، مهبط الأساطير ومستودع الأسرار، ملهمة العالم ومطمعه بفضل إرثها الثقافي والتاريخي الذي رسم معالمها، ومكّن لها من أن تقف في وجه الزحف الثقافي العولمي، لتفرض نفسها كيانا قائما بذاته، استطاع أن يفتكّ أحقية اعتراف الآخر، وقد كان لحركات المد الاستعماري الأثر الكبير في توسيع دائرة الرؤية ليشمل فضاءات أرحب في ظلّ تنوع لغاتها، الذي استقطب جمهورا تجاوز الحدود والسدود، هذا الواشج اللّغوي سمح لكتاب القارة بنقل قضاياهم بشكل مباشر، خاصّة تلك القضايا الإنسانية ذات الاهتمام المشترك كالاستعمار، الهوية، الفقر والتمييز العنصري...، ليخرج بذلك من شرنقة المحليّة ليصبح صوتا صادحا فرض نفسه قوّة ثقافية مكّنتها من احتلال مكانة في مصاف الآداب العالمية.

أولاً. الأدب الإفريقي: الرؤية والتشكّل:

الأدب الإفريقي مصطلح حديث الرؤية المفاهيمية، بدأت حدوده تتشكّل في النصف الثاني من القرن العشرين مع تزايد الوعي السّياسي، وازدياد موجات التحرر في إفريقيا واستقلال عديد الدول في مطلع ستينيات القرن الماضي، والأدب الإفريقي **"إجماع عام بين جمهور المستفرقين مصطلح يعني أدب المناطق التالية جنوبا للصّحراء الكبرى حتى التقاء القارة بالمحيط في أقصى الجنوب"**[1]، والواقع أنّ هذا التقسيم الجغرافي حسب بعض المستفرقين، إنّما هو تقسيم له إطاره المتحيّز في نطاق الثقافة الاستعمارية البعيدة عن الموضوعية، المفتقدة إلى تعددية الرؤية الفنية التي تميّز الأعمال الأدبية عن غيرها، وبالتالي فإنّ الأدب الإفريقي وفقا للطرح الموضوعي الذي أدلى به المستشرق الألماني (هاينز يان) هو **"كلّ ما كتبه ونطقه كافة أبناء القارة السمراء بشمالها وجنوبها، دون السقوط في أطر الجغرافيا العنصرية، وذلك بالنظر إلى مصطلح «أدب إفريقيا الزنجية ..حيث أشار إلى أنّه لا يجوز تطبيق منهجية ارتباط الثقافة بالعرق، لاعتبارها من القيم المطلقة"**[2].

---

[1] علي شلش: الأدب الإفريقي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993، ص: 11.

[2] شرين ماهر: الأدب الإفريقي...في بوتقة الأدب العالمي، مصر وأفريقيا - الأدب الافريقي ... في بوتقة الأدب العالمي(sis.gov.eg)

ارتبط الأدب الإفريقي بالتجربة الإفريقية خارج حدود اللغة العربية، فاشتمل على التراث الشفهي والمكتوب بلغات إفريقيا المختلفة كالسواحلية، الزولو، الهوسا والبانتو..، إضافة إلى لغات المستعمِر ممثّلة في الإنجليزية، الفرنسية والبرتغالية، من هنا انطلقت طروحات المستفرق **ازكيال مافاليلي** Ezekiel Mphahlele الداعمة لما طرحه **جيرالد مور** Gerald Moore بأنّ **" الشّمال العربي المسلم لا علاقة له من الناحية الثقافية بالإنسان الإفريقي"[1]**، وأنّهما منطقتان مختلفتان جغرافيا، تاريخيا ولغويا، وهو ما سمح برحابة أفق الأدب الإفريقي الذي لا يمكن حصره في إطار ضيق، فهناك أدب شمال لإفريقيا المتأثر بالثقافة العربية الإسلامية وبالاستعمار، ويكتب باللغة العربية وهي السّمة الغالبة، أو بالفرنسية، وهناك أدب جنوب إفريقيا السوداء الذي يكتب بلغات متعدّدة.

غير أنّ السّمة البارزة في الأدب الإفريقي تتعدى مسألة الجغرافيا إلى طرح إشكاليات تتعلّق - إضافة إلى مسألة اللغة- بالقومية والثقافة والعرق، ولئن ركز الأديب الجنوب إفريقي **مازيسي كونيني** Mazisi Kunene في طرحه لمفهوم الأدب الإفريقي على قصرية زنجية الجنس والثقافة بقوله أنّ الأدب الإفريقي هو: **"الأدب الذي يصور 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"[2]**، فإنّ الكاتب النيجري **أتشيبي** يرى أنّه **"مجموعة من الوحدات المرتبطة -تعني في الحقيقة المجموع الكلي للآداب القومية والعرقية في إفريقيا"[3]**، أمّا الكاتب الموريتاني **منّي بونعامة** فقد أكّد -على هامش أشغال معرض الشارقة الدولي للكتاب في دورته الأربعين، الذي نظمته هيئة الشارقة للكتاب تحت شعار "خصائص الأدب الإفريقي"، في إطار جلسة حوارية أدارها الكاتب الموريتاني **"محمد ولد سالم"** تحت عنوان: "طموحات الأدب الإفريقي"، بمشاركة المستفرقة "كانديس كارتي ويليامز"- أنّ هناك العديد من الطروحات والاستقراءات والدراسات التي حاولت تقديم تصور معين حول المعيار الذي يمكن من خلاله إطلاق مصطلح الأدب الإفريقي، لكنه يرى أن اللغة هي الوعاء الحاضن

[1] علي شلش: الأدب الإفريقي، ص: 12.

[2] المرجع نفسه، ص: 15.

[3] المرجع نفسه، ص: 16.

للإبداع، وكذلك فإن انتماء منتِج الأدب يعتبر من ضمن الخصائص المعيارية التعريفية بطبيعة هذا الأدب[1].

على الرّغم من حصر مفهوم الأدب الإفريقي ضمن تقسيمات، تنوعت بين المقاربة على أساس الجنس، العرق، اللّغة، الجغرافيا والثقافة ...إلاّ أنّ تاريخ إفريقيا يثبت ذلك التواشج القائم على المبادلات التجارية والثقافية بين أجزاء القارة، إذ **"ولم يكن العرب أبناء الشمال في عزلة عن الزنوج طوال قرون حتى القرن التاسع عشر الذي تمت فيه السيطرة على شطري القارة.. ولا كانت هذه الصحراء الكبرى حائلا دون دخول «أفريقيا السوداء» في الإسلام إبّان العصور الوسطى كما هو معروف"[2]**، استقرّ الأدب الإفريقي في ظلّها نسيا منسيا إلى أن ظهرت مجموعة من الكتابات الإفريقية ارتقت بمضامينها على مصاف العالمية، هذه الأعمال عكست تجارب الشعوب الإفريقية التي كانت ترزخ تحت نير الاستعمار، فصوّرت نضالاتها في سعيها للتحرّر من ربقته.

هذا وقد كانت قضية الهوية الثقافية الإفريقية التي انبرت بعض الحركات كالزنوجة إلى إظهارها على الواجهة العالمية، فتعزّز بذلك الاهتمام الدولي بالأدب الإفريقي، فما كان إلاّ أن يحظى بالاعتراف العالمي، الذي مكّن له من أن يتخلّص من تلك الصورة النمطية التي صنّفته ضمن خانة التابع للآخر، وقد ظلّ الأدب الإفريقي محتفظا بتلك الخصوصية الإفريقية الحافلة بالإرث الثقافي الشعبي كالأساطير، ممّا مكّن للثّقافة الإفريقية بحكم مركبّها اللغوي والثقافي.. من وضع بصمتها في مختلف الأجناس الأدبية والفنية التي جاوزت بها الحدود المحلية إلى آفاق رحبة من هذا العالم.

1. **المسرح الإفريقي:** كانت الطقوس القبلية الإفريقية هي النواة الأولى للعروض المسرحية، حيث التفت الجماهير حول المؤدين في حلقات لمتابعة الغناء والرقص الذي استخدمت فيه الأقنعة كرموز للتجسيد الروحي والبيئي، بحيث **"كانت الدراما قبل الاستعمار جزءا لا يتجزأ من الحياة اليومية للمجتمع، ولم تقتصر على أماكن معينة، بل كانت تؤدى في فضاء خال، لكنّها تأثرت سلبا مع قدوم الاستعمار البريطاني الذي رأى في بعض التقاليد أعمالا شيطانية يستوجب القضاء عليها لتعزيز**

[1] معرض الشارقة الدولي للكتاب في الدورة - ...الرؤية La Vision | Facebook -

[2] علي شلش: الأدب الإفريقي، ص: 11.

التبشير المسيحي، ومن ثمة تمّ فرض قيود على التجمعات والاحتفالات كما حدث للإتويكا عام 1925، واتّسع الحظر خلال كفاح الماوماو بين 1952 و1962"[1]، واستمر هذه العروض لفترات طويلة، متأثرة بالمسرح الأوربي القديم في اليونان والهند.

أثرت القصص والأساطير الإفريقية على المسرح الحديث فكانت له بمثابة العون في البحث عن الهوية المفقودة بسبب الاستعمار، الذي عمل على قمع الفنون والثقافة لصالح التقاليد الأوربية، نتيجة لذلك تأخرت العروض الإفريقية التقليدية وتراجعت، وأدخلت الأشكال المسرحية الأوربية التي لم تتناسب مع الهوية المحلية، كما **سعى إلى تقييد الفضاء المسرحي في قاعات تحت إشراف حكومي، مثل المدارس والكنائس، وسخرت السجون ومعسكرات الاعتقال لتقديم مسرحيات مؤيدة للاستعمار، إلى جانب المسرح المدرسي الذي تأثر بالنماذج الغربية، فانتشرت مسرحيات تسخر من العرق الإفريقي، مما ساعد في تحويل الفن إلى أداة استعمارية** مما أدى إلى طمس العناصر الأصلية للمسرح الإفريقي، لذلك **"كان من الطبيعي أيضا، تأخر ظهور المسرحية الإفريقية باللغة الأوربية، إذ استغرق الأمر عقودا قبل أن تظهر مسرحيات تعبر عن الهوية الإفريقية الحقيقية. كانت اللغتان الفرنسية والإنجليزية سباقتين في احتضان المحاولات الدرامية، بينما تأخرت البرتغالية كثيرا لدرجة غياب المحاولات الجادة بها. وقد شهدت ثلاثينيات هذا القرن بدايات التأليف الدرامي باللغتين الفرنسية والإنجليزية"**[2].

وبعد الاستقلال الشّكلي لمعظم دول إفريقيا قادت حركات التحرر التي أنشأها أبناء هذه الشعوب المتأثرون بالغرب موجة للبحث عن الروح الهوياتية الثقافية والفنية الإفريقية، أدت إلى إعادة النظر في النهج المسرحي المستورد، والبحث عن أساليب مسرحية تنبع من التراث الإفريقي المطموس.

في **النصف الثاني من القرن العشرين** ظهرت أصوات تطالب بتأصيل الثقافة الإفريقية، ممّا أدى إلى ولادة مسرح إفريقي حقيقي يعكس طموحات القارة على يد كلّ من **وول سوينكا، سوني**

---

[1] نغوجي واثيونغو: تصفية استعمار العقل، تر: سعدي يوسف، دار التكوين، سوريا، 2011، ص ص: 74، 75.

[2] علي شلش: الأدب الإفريقي، ص: 92.

لابوتانسي وجون بير كلارك وجيمس نغوجي، برزت لتعزز من هذا الاتجاه؛ **فنغوجي** في مسرحيته **(الناسك الأسود)** يعكس فيها صراع الشخصية بين ثقافته الأصلية وتعليمه الغربي، وهي قضية شائكة في الفضاء الثقافي الإفريقي مابعد الاستعماري، كما سلطت هذه المسرحية الضوء على الانتماء، الهوية والصراع بين القيم التقليدية والتأثيرات الحديثة، وهو ما أصبح محورا للدراما الإفريقية المعاصرة.

أمّا **سوينكا** المسرحي الحائز على جائزة نوبل، فإنّ أعماله تمزج الرموز الإفريقية بالتأملات الفلسفية، كتب نحو 20 نصا مسرحيا تم نشر 14 منها، وحققت مسرحياته القصيرة شهرة عالمية من خلال العروض والترجمة، من أبرز أعماله المسرحية: (الأسد والجوهرة)، (محن الأخ جيرو)، (رقصة الغابات)، التي استلهم موضوعاتها من الفلكلور الإفريقي، كما قدم مسرحيات مطولة من مثل: (الطريق)، (محصول كونجي). تميزت بعض أعماله بالاقتباس من المسرح الإغريقي، التي أضفى عليها طابعا إفريقيا مع معالجة موضوعات معاصرة.

أهم ما **يميز المسرح الإفريقي** هو السعي لتطوير شكل مسرحي أصيل يستفيد من التراث الدرامي الشعبي، مع التركيز على الرسالة الفكرية التي يحملها العرض.

- تصنف المسرحية الإفريقية إلى ثلاثة أنواع: التقليدية، الترفيهية، الأدبية، التجريبية والمقتبسة من النصوص الأوربية، حيث تركز الموضوعات على الاستعمار، النضال من أجل الاستقلال، الاحتجاج على الواقع

- يشير كتاب المسرح الإفريقي إلى أهمية العودة إلى الفلكلور واللغات المحلية لتعزيز الهوية الثقافية وتحقيق الشعبية، مما يعكس الحياة الواقعية ويخدم القيم الاجتماعية.

2. الشّعر: عكس التنوع الثقافي والتاريخي للقارة الإفريقية، استمدت أساليبه وأشكاله من التراث والفلكلور المحلي، مواكبا في الوقت نفسه التغيرات السّياسية والاجتماعية خاصّة في فترات ما قبل الاستعمار وبعده.

بدأ شفهيا، يلقى في الاحتفالات الدينية، الطقوس الاجتماعية والملاحم الأسطورية، أسهم في حفظ التاريخ الشّفهي، إمّا بشكل جماعي أو فردي، وغالبا ما ترافق القصائد الموسيقى والرقص،

وتعتبر هذه المرحلة مرحلة تعبير عن الهوية والانتماء، تبدو من خلالها تأثيرات الطبيعة والصور الرمزية المعبّرة عن قيم المجتمع وثقافته.

شهد الشّعر الإفريقي أثناء الاستعمار الأوربي **(القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين)** للقارة الإفريقية تحولا كبيرا، حيث سُخّر وسيلة للمقاومة والتعبير عن رفضهم للاستعمار، ونقل واقع الشّعوب المضطهدة، وفي الوقت نفسه نجد تأثر بعض الشّعراء بأساليب الشّعر الأوربي، بيد أنهم ظلوا محافظين على الطابع الإفريقي من حيث المضمون والتعبيرات الثّقافية.

أبرز ما يميّز هذه الفترة هو ظهور حركة الزنوجة Négritude التي أسّسها **ليوبولد سيدار سنغور** Léopold Sédar Senghor من السنغال، **وإيمي سيزار** Aimé Césaire من المارتينيك، وهذا الأخير يعدّ من أبرز وجوه هذا التيار في الشعر الفرانكوفوني، ورمز مناهض للاستعمار، دعت هذه الحركة إلى الاعتزاز بالهوية الإفريقية والقيم الثقافية، كما عملت على مواجهة الايديولوجيا الاستعمارية التي تنظر إلى الثقافة الإفريقية نظرة دونية، من هنا أخذت فكرة الزنوجة مفهوما فلسفيا، وأبعاد ثقافية وحضارية، **"انتهت إلى احتضان الكون، ورفض العنصرية والتعصب، دون التخلي عن إدراك القيم الثقافية الإفريقية والدفاع عنها وتطويرها، إنها المجموع الكلي لحضارة العالم الإفريقي فهي ليست عنصرية وإنما ثقافة"**[1].

بعد الاستعمار أي زمن الاستقلال(ستينيات إلى ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين): تطور الشّعر الإفريقي ليصبح أكثر تنوعا في الموضوعات والأساليب، ركز على القضايا الاجتماعية والاقتصادية، والتحديات التي تواجه دول القارة المستقلة حديثا، ومن أبرز هذه القضايا نجد قضية الفقر، الفساد والصّراع العرقي، هذه الموضوعات وغيرها دفعت بالشّعراء إلى التعبير عن خيبة أملهم في حكوماتهم التي تكرس القابلية للاستعمار. ومن بين الأسماء الشّعرية اللاّمعة **النيجيريين وول سوينكا** Wol Soyinka **و كريستوفر أوكيغبو** Christopher Okigbo اللذان قدما شعرا تناولا فيه قضايا الحريات وحقوق الإنسان؛ فإذا كان كرستوفر قد وظّف الرموز الثقافية (الأساطير) والدينية الإفريقية، خاصة من ثقافة بلدته **الإيبو** وفق رؤية رمزية، ليعبر عن قضايا الهوية والانتماء في ديوانه

[1] علي شلش: الأدب الإفريقي، ص: 62.

الوحيد المعنون بـ: **حدائق المعبد Heavensgate**، الذي من أبز قصائده: **(صلاة سيديكو)** و**(حوار الأشباح)**، فإنّ **وولي شوينكا** من خلال ديوانيه **(إداتري وقصائد أخرى 1967م)** و **(قصائد من السجن 1969م)** عبر فيهما وبأسلوب الرفض والاحتجاج عن الظلم السياسي ونقده للأنظمة الديكتاتورية، وعن مخاوفه من الهيمنة الثقافية الغربية.

كما برزت حركة الشّعر النسوي، التي تناولت قضايا المرأة في المجتمع الإفريقي، أبرزهن **"الشاعرة الغانية إيفوا تيودورا سذرلاند، إبراهيمية صال التي جمعت بعض شعرها في ديوان ظهر في دكار عام 1975م بعنوان (الجيل التلقائي) وفيه تمردت -كغيرها من الشباب- على الايديولوجيات"**[1].

لم يلبث أن شهد الشّعر الإفريقي تطوّرا في الأسلوب والموضوعات، امتزجت فيه الأصالة الإفريقية مع الحداثة الأدبية العالمية، مبرزا بذلك أصواتا عبرت عن الهموم الإفريقية في سياق عالمي، **"من أهم هؤلاء الشعراء في نيجيريا: كريستوفر أوكيجبو(1932- 1967)، و وولي شوينكا (ولد 1934م)، جون بير كلارك (ولد1935م)، وفي غانا كوفي أونور (ولد 1935م)،جون أوكاي (ولد 1941م)، وفي أوغندا: أوكوت بيبتيك (1931- 1982م)، وفي كينيا: أوكيلو أوكولي (ولد1942م)، وفي جنوب إفريقيا: دنيس بروتوس (ولد1924م)، وهؤلاء جميعا أبناء جيل واحد تعلموا تعليما عاليا وتلقوا تأثيرات من منابع مختلفة، ولكن تجمع بينهم المعاصرة والأخذ من التراث الشّعري الإنجليزي والتراث الإفريقي والتعبير عما سماه أحدهم -أوكيجبو- السعي الدائم للإنسان نحو الاكتمال"**[2].

إضافة إلى أنّ الشّعر الإفريقي في تطوره ارتبط بالبيئة الإفريقية، وتأثر بالشّعر الأوربي بمختلف تياراته الشّعرية بين الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية والسريالية ممّا يعكس تداخل أساليبه، فقد تأثر أيضا بالاستعمار ومفاهيم (الزنوجة) التي أتى بها سنغور **"الذي كتب في منتخبه عن الشعر الإفريقي 1948م جون بول سارتر.، مشيرا إلى أنّ الشّاعر الإفريقي أشبه بالرسول أو النبي بالمعنى الإغريقي للكلمة، أي أنّه صاحب رسالة ، ومعلم يهدي قومه ويبصرهم بحالهم و واجبهم كما ذكر أن الشعر الإفريقي هو الشعر الثوري الوحيد في عصرنا"**[3].

---

[1] علي شلش: الأدب الإفريقي، ص: 63.

[2] المرجع نفسه، ص: 51.

[3] المرجع نفسه، ص: 79.

مهما كانت معالم الماضي التي تميّز هذا الشّعر، ومهما كانت آفاقه المستقبلية، فإنّه يظلّ شعرا ملتزما يحمل رسالة عميقة، ارتبطت ارتباطا وثيقا بنشأته، مما جعل تعبيره صادقا في انتمائه إلى الأرض الأم، وللروح الإفريقية المقاومة، المناضلة التي ما تزال حاضرة، تعكس تلك التحديات والآمال التي تطمح إليها.

3. الرواية:

تميّزت بدايات الرواية الإفريقية باستلهامها العميق للميراث الثقافي للقارة، فانطلقت من جذور تراثية مشدودة إلى السّرد الشفهي والأساطير الشّعبية، أهّلها لأن تساهم في تشكيل تلك الهوية الأدبية المحلية.

وزمن الاستعمار استثمر الكتاب الرواية وسيلة للاحتجاج على الظلم، وتعرية الأنساق القهرية للمستعمر واضطهاده للشعوب الإفريقية؛ فظهرت أعمالهم مكتوبة بلغة مزدوجة (الفرنسية، الإنجليزية) إلى جانب اللغات المحلية في استدعاء تاريخهم الحافل بالمآثر الخالدة، فتمكن بعضهم أمثال **تشينوا أتشيبي و واثيونغو نغوغي** من توسيع نطاق الأدب الإفريقي من المحلية إلى العالمية، فلاقت كتاباتهم رواجا عالميا كبيرا، خاصة تلك التي تناولت إشكالية الهوية والانتماء، وتعكس التحديات الثقافية، اللغوية، الاجتماعية والسياسية التي تواجهها المجتمعات الإفريقية.

وتعد إشكالية الكتابة بلغة الآخر في الأدب الإفريقي من بين القضايا التي أثارت جدلا كبيرا بين الكتاب والمفكرين الأفارقة، ترتبط هذه الإشكالية باستخدام لغات المستعمر للتعبير عن الهوية والتجربة الإفريقية، وهو ما أثار تساؤلات حول تأثير هذه اللّغات على الأصالة الثقافية والإبداع الأدبي. كما اعتبرت أيضا نوعا من أنواع الهيمنة الثقافية، حيث يخشى أن تفقد النّصوص الإفريقية روحها وهويتها الأصلية عند كتابتها بلغات الآخر، وبالتالي تُخوّن في أداء وظيفتها باعتبارها الوعاء الحامل والناقل لهذه الروح الثقافية في خصوصيتها.

واثينغو نغوغي Ngugi wa Thiongo: من أبرز الأصوات التي نادت بالتحول من الكتابة الاستعمارية إلى اللغات الإفريقية المحلية؛ ففي كتابه **"تصفية استعمار العقل"** يرى نغوغي أنّ الكتابة باللغات المحلية الإفريقية مسلكا مهما لاستعادة الهوية الثقافية، والتخلص من إرث الاستعمار، وعلى

هذا الأساس مارس الكتابة بلغة **"الكهو"**، مؤكدا أن الإبداع الأدبي يجب أن ينبع من ثقافة الكاتب الأصلية.

في المقابل نجد كاتبا بارزا مثل **تشينوا أتشيبي Chinua Achebe** دافع عن استخدام اللغة الإنجليزية وسيلة للتواصل العالمي، مؤكدا أنّ الأدب الإفريقي يمكن أن يحتفظ بأصالته وإن كُتب بلغة الآخر.

أتشيبي الذي بدأ مسيرته الأدبية بروايته الأول **"الأشياء تتداعى"Things Fall Apart** عام1958، التي حققت نجاحًا كبيرًا، دفعه لمواصلة الكتابة، فتوالت روايات له من مثل**"لم يعد ثمّة راحة 1960م No Longer at Ease" و"سهم الله Arrow of God 1964م" و"رجل الشعب 1966م A Man of the People"**، أسس رفقة الشاعر كريستوفر دار نشر، ولكن الحرب الأهلية في نيجيريا أثرت سلبًا على مشروعهما، بعد الحرب واصل أتشيبي مسيرته الأدبية في أمريكا وعاد ليصبح باحثًا في جامعة نيجيريا .تواصلت جهوده في تدريس الأدب الأفريقي وكتابة الشعر والمقالات، وحصل على جوائز متعددة وترجمة أعماله إلى عدة لغات .أشار إلى أهمية ماضي بلاده وأثر الاستعمار على حياة المجتمع التقليدي، حيث تتناول رواياته الثلاث الأولى التغيرات الاجتماعية عبر نحو قرن من الزمن[1].

بعد نحو عشرين سنة من التوقف عن الكتابة، قام أتشيبي بنشر رواية جديدة عام 1987م المعنونة بـ (**كثبان نمل السافانا Anthills of the Savannah**)، ورغم توقفه لفترة عن الكتابة، يبقى تأثيره الثقافي بارزًا في الأدب الأفريقي، لذلك فقد حق له أن يطلق على نفسه لقب (عابد الأسلاف).

نجد من النيجر الروائية **تشيماندا نغوزي أديتشي في رواياتها (نصف شمس صفراء، أمريكانا، الأشباح..)**، والسينيغاليات: **ماريما با** Mariama Ba و **اميناتا ساو فال** Aminata Sow Fall، ومن الجنوب إفريقي نجد **جون ماكسويل كوتزي** John Maxwell Coetzee و**نادين جورديمير**Nadine Gordimer...

أهم ما ميّز الرواية الإفريقية هو أنّه رغم تنوع لغاتها بين المحلية والبرتغالية، الفرنسية والإنجليزية، إلاّ أنّها امتلكت روحا إفريقية محضة، متجاوزة العرق والثقافة والحدود بما فيها اللّغة لتعبر عن هموم شعوبها،

[1] أنظر علي شلش: الأدب الإفريقي، ص: 164.

مستثمرة التراث مقوما من مقومات الشخصية الإفريقية، وذلك بارتكازه في البداية على التقاليد الشفوية ممثلة في القصص والأساطير لتعبر عن القيم الثقافية من خلال الشعر والأغاني.

- شكّلت تأثيرات الاستعمار على الأدب الإفريقي تجارب الشّعوب وصراعاتها من أجل الاستقلال، ممّا جعل موضوع المقاومة حاضرا بقوة.

- إبرازها للثقافة المحلية الوطنية، وتغليفه بالرموز والرمزية جعله محل توتر بين التراث والحداثة.

المحاضرة العاشرة: الآداب الآسيوية.

تمهيد:

تتميز دول قارة آسيا بتاريخها العريق وتراثها الحضاري الغني، الذي كان مهاد معظم الديانات القديمة وفضاءا لأعرق الحضارات وأقدمها، كالبابلية والأشورية والهندية والفارسية. نستشف أثر هذا التراث الحضاري من خلال تلك الملاحم التي خلدته، كالمهابهاراتا والرامايانا، وغيرها من الأعمال التي نشهد لها بالتنوع الثقافي العميق، نظرا لاحتوائها على قصص وحكايات من عالم الخرافة والأساطير، فضلا عن تلك الأشعار الغنائية التي أثرَت بشكل واضحً في الأدب الآسيوي المعاصر.

تتفاعل الآداب الأسيوية، بما فيها الهندية والإيرانية والتركية والصينية واليابانية، بشكل معقد، حيث تتلاقى الأفكار القديمة مع الاتجاهات الغربية في مختلف الأنواع الأدبية والنقدية، فضلا عن تداخلها التاريخي والسياسي والديني الذي أسهم في خلق ثورة أدبية جديدة، جعلت العديد من النصوص ترقى إلى مستوى العالمية وتحقق شهرة واسعة.

أولا - الأدب الآسيوي: إشكالاته وقضاياه:

شهدت الآداب الآسيوية حقبة حافلة بالتحولات في كافة مجلات الحياة بما فيها الفكرية والثقافية، فكانت انعكاساتها واضحة بدءا من الحربين العالميتين الأولى والثانية، إلى جانب الحركات التحررية والنزاعات بين المعسكرين الشرقي والغربي. كما أدت الأيديولوجيات الجديدة وظهورنظام القطب الواحد إلى تعقيد المشهد، مع ما صاحب ذلك من صراعات إقليمية وأزمات تتعلق بالأسلحة النووية وأسلحة الدمار الشامل تحديدا.

تأثرت هذه الآداب بشدة بالتحولات السابقة، مما أدى إلى بروز قضايا عدة، تتصدرها إشكالية اللغة، بالإضافة إلى تحديات الهوية والصراعات الثقافية والدينية، كما تتعلق بعض القضايا بالعلاقة بين التراث والمعاصرة، وتأثير التيارات العالمية على الأدب.، فضلاً عن الدور المتزايد للتكنولوجيا في تشكيله .

فرضت هذه الإشكاليات موضوعات مشتركة تفاعلت في إطارها مختلف الآداب، فانبثقت موضوعات الحرية، العنف، الغربة، النسوية...

أولا: الأدب الهندي:

يعكس الأدب الهندي تنوع الأنسجة الثقافية وتحديات الهوية من خلال اهتمامه بحياة الفرد الهندي وعلاقته بمجتمعه، مصوراً بواقعية القضايا الاجتماعية والاقتصادية للطبقات المختلفة، مقدماً صراع الأفراد مع المجتمع، وقضايا الهوية والطبقية، مع التركيز على موضوع الاغتراب والهجرة، والعلاقة بين الشرق والغرب، والوقائع التاريخية والثقافية التي أسهمت في تشكيل الهند الحديثة، **"بحيث لا يرى الكاتب الهندي فرقا في الشعور وإدراك الأمور في الشرق والغرب، وأنهما يسيران في صوب واحد في آمال البشرية وآلامها، فاهتم بالرجل العادي وقضاياه ومشاكله، وافتخر بعاديته وبساطته في الحب، والفرح والسراء والضراء، والمطامح والآمال، ولايرى تضاجا في بساطة الأدب وجودته، ولا يعترف بتناقض بين ميزته وشعبيته"**[1]، وتتألق بعض الأصوات الأدبية بأسلوب مبتكر، يتراوح بين السخرية السوداء والأسلوب الجاف والتعبير العاطفي العميق.

ورغم ثراء الأدب الهندي يبقى الاهتمام العربي به محدوداً، فغالبا ما يتعرف القراء العرب على الثقافة الهندية من خلال السينما التي وإن انتشرت مؤخراً، إلا أنها تقدم صورة سطحية ولا تعكس عمق الأدب الهندي وتنوعه الثقافي والاجتماعي.

حافظ الأدب الهندي -رغم تأثير الحداثة الغربية- على تقاليده العريقة، فمنذ العصور القديمة شهدت الهند إنتاجاً أدبياً متنوعاً بلغاتها المحلية (السنسكريتية)، **"ومنذ عام 1946، أُطلقت مجلة أدبية هندية تحت مسمى "براتيكا" أسهمت في إحداث نقلة نوعية في الأدب الهندي الحديث. وظهرت حينها مجموعة من الكتاب يعرفون باسم "باري مالا" تبنوا الأسلوب التجريبي، وسعوا في أعمالهم إلى استقصاء القيم الإنسانية والأخلاقية على مر العصور"**[2].

استند الأدب الهندي شعراً ونثراً وبشكل كبير إلى التراث الهندوسي، حيث نجد في لغته استعارات متعددة من اللّغة السّنسكريتية. ومن بين الأساليب التي برزت في الشّعر الهندي أسلوب "شايا وادا"، الذي انتشر في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، ويتميز بطابع صوفي أميل إلى

[1] محي الدين الألوائي: الأدب الهندي المعاصر، دار العلم للطباعة، ط1، القاهرة، 1972، ص: 52.

[2] المرجع نفسه، ص: 53.

شعر التعبديين وأعمال طاغور البنغالي، من بين أبرز رواده الشاعرة **ماها ديفي فيرما** (Mahadevi Varma) **(1907–1987)** .

ومع **بداية القرن العشرين**، وبعد الاستعمار البريطاني، برز الأدب الهندي باللغة الإنجليزية، مما أسهم في تطوير أساليب جديدة للتعبير عن قضايا الهند، ويعد **رابندراناث طاغور** (Rabindranath Tagore) (1861-1941)، الروائي والشاعر البنغالي، أحد أبرز الأسماء التي أسهمت في إرساء الأدب الهندي المعاصر باللغة الإنجليزية، ولعبت دورًا محوريًا في تشكيل مساره من خلال التأثير في جيل كامل من الكتاب والشعراء الذين بدأوا يتجاوزون الأساليب الأدبية التقليدية ليؤسسوا تيارا جديدًا يعبر عن معاناة الرجل الهندي في مواجهة التحديات الاجتماعية، الثقافية والسياسية، خاصة بعد الاستقلال عن الاستعمار البريطاني. من أبرز هؤلاء: **سلمان رشدي و فيكرام سيث Vikram Seth و أميتاف غوش Amitav Ghosh** يمثلون أبرز الوجوه الأدبية التي حملت هذا التيار إلى العالمية[1].

يعكس الأدب الهندي المعاصر بوضوح التوترات بين التقاليد والحداثة؛ فالكتاب الذين يعيشون في الخارج أو داخل الهند يتناولون قضايا الهوية، الهجرة، القمع الثقافي والتأثيرات الاستعمارية، ويستخدمون اللغة الإنجليزية التي كانت لغة المستعمر، لتجديد الأدب الهندي بشكل يعكس هويتهم الخاصة. في هذا السياق عبر الأدباء الهنود عن محاولاتهم الدائمة لإعادة تعريف لغتهم، وذلك من خلال خلق لغة أدبية جديدة بعيدة عن إطار اللغة الاستعمارية. لتتجاوز بهذا الرواية الهندية مجرد كونها سردًا للأحداث، لتصبح بحثًا عن الذات وتحديًا للواقع.

من جهة أخرى، عرف الأدب الهندي المعاصر بروز حركة أدبية ذات طابع اجتماعي كبير، خاصة بين الكتاب الذين ينتمون إلى الطبقات المهمشة، مثل **(الداليت Dalit)**، وهم قوم ينحدرون من الطبقات المنبوذة في الهندوسية. هؤلاء الكتاب أسسوا لأنماط أدبية جديدة، حيث تخلوا عن الأساليب التقليدية وابتكروا لغتهم الخاصة للتعبير عن الظلم الاجتماعي، مما ساعد في إثراء الأدب الهندي بمحتوى جديد يعكس الواقع المعاش للفئات المهمشة.

[1] أنظر محي الدين الألواني: الأدب الهندي المعاصر، ص: 53.

ولئن شكل الأدب الهندي المكتوب باللغات المحلية -كالهندية والبنغالية- جزءًا كبيرًا من المشهد الأدبي في الهند، فإن الأدب الهندي باللغة الإنجليزية قد لاقى قبولًا عالميًا أكبر، مما عكس تأثير الكتاب الهنود في الثقافة الأدبية العالمية. من خلال ترجمة جزء صغير فقط من هذه الأعمال إلى اللغات العالمية كالفرنسية، وهو ما يشير إلى وجود تحديات كبيرة في نشر الأدب الهندي خارج حدود الهند، من حيث صعوبة الترجمة وندرة المترجمين.

تتجسد ثمار الأدب الهندي في أعمال عدد من الكتاب المتميزين مثل (**راشد كريشنا نارايان R. K. Narayan**) و(**أميت تشودوري Amit Chaudhuri**)، الذين اختاروا التركيز على الجوانب النفسية والاجتماعية للهوية الهندية، بعيدًا عن القضايا الكبرى، كقضايا الاستعمار والهجرة. وفي المقابل، يعتبر (**سلمان رشدي**) واحدًا من أبرز ممثلي هذا الاتجاه، حيث تمكن من تحويل وطنه الهندي إلى "وطن خيالي" في رواياته، معبرًا عن تجارب الاغتراب والهويات المتعددة[1].

يعتبر الأدب الهندي المعاصر بكتاباته المتنوعة وأساليبه الجديدة أحد أبرز المساهمات الأدبية من خلال التفاعل بين اللغات والثقافات، وبين التقاليد القديمة والحداثة الغربية.

ثانيا: الأدب الإيراني:

عقب ظهور الحركة الدستورية في إيران في النصف الأول من القرن الرابع عشر الهجري تساوقت في إثرها مطالب الإصلاح التي تنوعت بين التوجهات الإسلامية، الإنسانية والاشتراكية، **فـ تأثر الأدب الإيراني المعاصر بالتيارات اليسارية والإسلامية والوطنية ومن أشهر شعراء هذه المرحلة الشاعر والصحفي أديب الممالك الفراهان(ت 1376هـ)، ويصور في شعره الحوادث والمشكلات السياسية والاجتماعية في عصره، ومحمد تقي بهار (ت 1371هـ)، جمع بين الصحافة والعمل السياسي ونظم في الأدب وتاريخ الأحزاب السياسية، وعلى أكبر دهخدا (ت 1375هـ) له ديوان أشعار في الأغراض السياسية والاجتماعية، وله أكبر موسوعة في اللغة الفارسية باسم (لغت نامه) ومن مؤلفاته**

[1] https://www.marefa.org/الأدب_الهندي

أيضاً أمثال وحكم، وچرند و پرند (الخزعبلات)، وهي مجموعة مقالات ساخرة، وسيد أشرف الدين الحسيني الجيلاني (ت 1354هـ)، شاعر الشعب الذي تحدث عن آلام الناس وبؤسهم وفقرهم وأمانهم وطبعت أشعار هتحت عنوان (نسيم شمال)، وعارف القزويني، أبو القاسم (ت 1393هـ، شعره مفعم بالحرارة والألم، ويغلب عليه الطابع الغنائي، و ميرزاده عشقي سيد محمد رضا (ت 1344هـ) الذي خاض الصراع السياسي ومارس المجال الصحفي، يدور شعره حول التمييز الطبقي والكادحين وانتشار الجهل والخرافة في المجتمع، وفرحي يزدي، محمد (ت 1359هـ)، انتمى إلى الديمقراطيين اليساريين وانتقد الأوضاع بشدة، واللاهوتي أبو القاسم (ت 1377هـ) الذي قضى أكثر حياته في المنفى، ومات في موسكو، ساهم في الحركة السياسية اليسارية، وقضى ردحاً من حياته في طاجيكستان معلماً وعضواً في الحزب الشيوعي ورئيساً لأكاديمية العلوم[1].

بعد الحرب العالمية الأولى وسقوط الحكم القاجاري (1918 - 1925م): تزايدت التحولات السياسية والاجتماعية، مما أدى إلى حدوث صراع بين الأدب القديم والجديد. قاد التجديد الشعري كل من: **تقي رفعت، وجعفر خامنئي، ونيما يوشيج (1897-1960)، الذي يعد من أهم رموز الشعر الحديث في إيران، أسس اتجاها شعريا يعرف بالشعر النيمي، حيث أصبح طول البيت الشعري يحدده المعنى بدلاً من التقاليد، كما أكد على الحرية من قيود الوزن والقافية التقليدية، إلى جانبه، ظهر جيل من الشعراء الذين اهتموا بالشعر الملحمي مثل محمد علي بهمني، حسين منزوي، ومنوچهر نيستانى، وأيضاً سيمين بهبهاني وقيصر امين پور[2].**

فترة **ما بين الحربين العالميتين** (1918 - 1945م): استمر شعراء الحداثة في التعبير عن تجاربهم الذاتية، ولكن مع تصاعد الصراع ضد النظام المدعوم من أمريكا، تحول الشعر نحو القضايا الاجتماعية والسياسية. ظهرت قصيدة النثر، وبرز شعراء كأحمد شاملو، الذي أبدع في الشعر المنثور بأفكار فلسفية واجتماعية، ومهدي أخوان ثالث، وفروغ فرخزاد (ت 1386هـ) التي بدأت شعرها متمردة على كل شيء.، وتحدت القيم الأبوية في المجتمع الإيراني.

---

[1] https://www.marefa.org/الأدب_الفارسي

[2] /https://fanack.com/ar/iran/culture-of-iran/modern-iranian-literature

لا يكتمل الحديث عن الأدب الإيراني الحديث دون ذكر صادق هدايت (1903 -1951)الذي يُعتبر على نطاقٍ واسع عرّاب الرواية الفارسية الحديثة .فقد جذبته إلى حدٍ كبير الأعمال الأدبية لإدغار ألان بو، وغي دي موباسان، ورايتر ماريا ريلكه، وفرانز كافكا، وأنطون تشيخوف، وفيودور دوستويفسكي .وكان أول شخصٍ يُترجم أعمال كافكا وتشيخوف إلى الفارسية، كما ألف مقدمة شاملة للنسخة الفارسية لقصص كافكا..كتب روايته الشهيرة *البومة العمياء*(1937) ، والتي عكست تشاؤمه وتأثره بكافكا، منتقداً فيها قمع المجتمع الإيراني بعد الثورة الدستورية[1]

فترة **العصر الكجري** (1794 - 1925م): تميز هذا العصر بتزايد أهمية التراث النثري القصصي وبساطته الذي جاء عقب ازدهار الترجمة وكتب الرحلات. وقد مهدت هذه الفترة أيضا لظهور أدب القصة الحديثة، حيث كتب بعض الأدباء أعمالًا تجمع بين الخيال والنقد الاجتماعي، مثل ترجمات **حاجي باباي أصفهاني**.

فترة **ما بعد الثورة الإسلامية** (1979م): أثرت أحداث الثورة، والحرب الإيرانية، والتحولات الثقافية على الأدب؛ وظهر جيل من الشعراء الذين تناولوا ملاحم بطابع عرفاني، كما استمر الشعراء الكبار في تقديم أعمال تعكس روح المرحلة مثل **أميرى فيروزكوهي**، و**مهرداد أوستا**، كما شهد الأدب المسرحي نهضة جديدة، حيث ترجم الأدباء الأعمال المسرحية أو ألفوها، مثل مسرحية **"البليل الحائر" لعلي تصيريان** التي تناولت الأوضاع الاجتماعية والسياسية في إيران.

خلال الثمانينيات ظلّت الأعمال الأدبية تتناول قضايا المجتمع وأحداث الثورة الإيرانية، التي أرهصت لمرحلة جديدة فرضت الأوضاع السياسية والاقتصادية فيها تحديات كبيرة على الأدباء، ليعود المشهد الأدبي للانتعاش مع تولي محمد خاتمي السلطة سنة 1997، فأصبح للأدب الإيراني جمهورٌ أوسع، إلاّ أنّ فترة حكم محمود أحمدي نجاد أعادت القيود الصارمة، ما أثر على الإنتاج الأدبي، ورغم التحسن النسبي في عهد حسن روحاني، ظلّ الأدب الإيراني يواجه تحديات مستمرة بسبب الديناميات الاجتماعية والسياسية في البلاد.

[1] https://fanack.com/ar/iran/culture-of-iran/modern-iranian-literature/

ثالثا: الأدب الياباني:

جاءت بداية الأدب الياباني الحديث متزامنة مع اعتلاء الإمبراطور **ميجي** العرش عام 1868 وهو ما مثل نهاية فترة العزلة الطويلة عن العالم الخارجي، وانفتاح اليابان على الثقافة الغربية .في تلك الفترة، تم نقل العاصمة من كيوتو إلى طوكيو، وشهدت البلاد تحولًا ثقافيًا كبيرًا، تركز في تطور الأدب الياباني، وبحلول العام 1880 بدأ الأدب الياباني يأخذ شكلًا جديدًا على يد جيل من الشباب المتعلمين في الجامعات الحديثة الذين تأثروا بالآداب الأوروبية، من أبرز الأعمال التي ظهرت في هذه المرحلة:

كان كتاب **(جوهر الرواية Shōsetsu shinzui 1885** للناقد **تسويوشي شويو)** نقطة انطلاق لثورة الرواية في اليابان، مع الروائي **فوتبَّاتَي شيمَي**(Photbaṭṭi Shyame) في روايته **(غيمة مندفع Ukigamo 1888)** التي تعتبر من أروع الأعمال التي نقلت توترات المجتمع الياباني في تلك الفترة من خلال سرد واقعي وتحليل نفسي للشخصيات.

في مجال **الرواية**، برز أيضًا **ناتسومى سوسيكي** Natsume Sōseki الذي درس في إنجلترا و**أوغاي موري** Ogai Mori (1849-1922) الذي درس في ألمانيا، وكان لهما تأثيرا كبيرا على الأدب الياباني. وفيما يتعلق بالأدب الغربي فقد شهدت اليابان اجتياحًا لتيار الطبيعية الأوربية، خاصة في أعمال **توسون شيمازاكي** Shimizaki Tōson و **كاتاي تياما** Tayama Katai، لكن كبار الأدباء مثل **جونيشيرو تانيزاكي** Jun'ichirō Tanizaki و**كافو نغاي** Kafu Nagai حافظوا على الجمال الفني والتخييل في أعمالهم.

أمّا في **الشّعر** فقد أحدثت فترة ميجي تحولًا كبيرًا على مستوى الشكل؛ حيث قام العديد من الشعراء الشباب بتجديد القوالب الشعرية التقليدية، مثل **ناوبومي أوتشْياي وتيكّان يوسانو**، حيث أثارت أعمالكـ: **شَعر متشابك (Medarekami) لأكيكو يوسانو** Akiko Yosano **(1901)** ضجة بسبب معالجتها للحسية والفردانية بأسلوب معاصر، كما جددت الشاعرة **تاكوبوكو إيشيكاوا** في قصائد التنكا[1].

[1] https://arab-ency.com.sy/ency/details/10919/22

أما في **مجال الهايكو**، فقد نجح الشاعر شيكي ماساوكا في تطوير هذا الشكل التقليدي .من جهة أخرى، أسهمت ترجمات الشعر الغربي إلى اليابانية في ظهور شعر الأسلوب الجديد (Shintaishi) وكان من أبرز أعمال هذا النوع باقة أعشاب طازجة (Wakanashu) للأديب شيمازاك .

أحدثت ترجمات **المسرح** الغربي تحولًا كبيرًا، خاصة مع بداية حركة المسرح الجديد (Shingeki) في أواخر فترة ميجي، حيث تم الابتعاد عن الأشكال التقليدية مثل **مسرح الكابوكي** لصالح نصوص مسرحية مستوحاة من المسرح الغربي.

تجسد هذه الأعمال تحول الأدب الياباني في مرحلة ميجي، حيث مزجت بين التأثر بالغرب والمحافظة على العناصر الثقافية المحلية.

بين الحربين العالميتين (1912- 1925)، ظهرت تيارات أدبية جديدة أبرزها تيار (البتولا البيضاء (Shirakaba الذي روج لتفاؤل إنساني في مواجهة تيار الطبيعية السوداوي. من أبرز أعلام هذا التيار الكاتب شيغا ناويا. كما برزت شخصيات مستقلة مثل أكوتَغاوا ريونُسوكِه Akutagawa Ryūnosuke، صاحب الأسلوب الفريد في القصة القصيرة، ومن أهم أعماله: (راشومون1915)، (الأنف1916)، (كابّا1927) وعجلات مسننة 1927)، كان انتحاره عام 1927 بداية لموجة انتحار بين كبار الكتاب بسبب تسارع التحديث وتغير القيم[1].

هيمن في الشعر الحديث، الشاعر **هاغيوارا ساكوتارو** Hagiwara Sakutaro الذي استخدم لغة الحياة اليومية بأسلوب رفيع، كما ظهر تيار البروليتاريين الثوري المتأثر بالواقعية الاشتراكية، وتيار الحساسية الجديدة المتأثر بالسريالية وتيار الوعي، الذي ارتبط بكل من **ياسوناري كواباتا Yasunari Kawabata** و**ريتشي يوكوميتسو Ryuichi Yokomitsu.**

شهدت **أواخر العشرينيات** ظهور كاتبات مثل **يوريكو مياموتو** Yuriko Miyamoto و **تايكو هيرابياشي** Taiko Hirabayash اللتان تناولتا قضايا المرأة في مجتمع ياباني ذكوري، ومع **بداية الثلاثينيات**، وفي ظل التوسع العسكري لليابان ظهرت روايات تناولت حياة الجنود، بينما فضَّل

[1] https://arab-ency.com.sy/ency/details/10919/22

العديد من الكتاب الصمت تجنبًا لضغط السلطة العسكرية.

بعد **الحرب العالمية الثانية والاحتلال الأمريكي**، ظهرت تيارات جديدة وكتَّاب شباب أمثال **أوسامو دازاي** Osamu Dazai الذي انتحر عام 1948، و**أنغو سكاغوتشي** Ango Sakaguchi و**جون إيشيكاوا Jun Ishikawa** و**ساكونوسوكه أودا Sakunosuke Oda** ، كما استمرت بعض الروائيات من مثل **فوميكو هَياش** Fumiko Hayashi و**فوميكو إنتش Fumiko Enchi** في معالجة قضايا المرأة في المجتمع الياباني.

في **النصف الثاني من القرن العشرين** برز **يوكيو ميشيما** كأهم شخصية أدبية مثيرة للجدل، حيث تركت أعماله، مثل رواياته ومسرحياته، تأثيرًا كبيرًا في الأدب الياباني، خاصة بعد انتحاره الاحتجاجي، كما حقق كل من **كوبو أبِه Kobo Abe** و**كنزابورو أويه Kenzaburō Ōe** شهرة محلية وعالمية، حيث حصل الأخير على جائزة نوبل في 1994"[1].

على الرغم من هيمنة الرواية استمر الشعر والمسرح في التطور، وكان من أبرز الشعراء **ماتشي تَوارا Machiko Tawaraya**، ومع تطور وسائل الإعلام في السبعينيات، تراجع تأثير الأدب التقليدي لصالح الوسائط البصرية مثل التلفزيون والإنترنت، وقد أثرت هذه التحولات على الأدباء الجدد مثل **هيساشي إنويه Hisashi Inoue** و**يَسوتاكا تسوتسوي Yasutaka Tsutsui**، وكذلك الكتاب الذين ولدوا بعد الحرب من مثل **موراكامي هاروكي Haruki Murakami** و**يوكو تسوشيما Yuko Tsushima**، الذين تحولت رواياتهم لتسبر أغوار حياة الأفراد في عالم فقد فيه بوصلته الاجتماعية والتاريخية، وهويته الضاربة في عمق الماضي بجذوره الثقافية و...

4- الأدب التركي:

قسم الأدب التركي إلى مجموعة من الاتجاهات أو الحركات بحيث اعتبرت الحديثة منها امتدادا للتطورات الثقافية والفكرية التي شهدتها تركيا في القرن العشرين، حيث تنوعت التيارات الأدبية واختلفت أساليب الكتابة بين الحداثة، القومية والاجتماعية، وقد لعب الأدباء دورا محوريا في تشكيل هذه الحركات سواء من خلال تأسيس مجلات أدبية، أو عبر تأثيرهم المباشر على الأدب التركي من

[1] https://arab-ency.com.sy/ency/details/10919/22

خلال تقديم أفكار جديدة تتناسب مع التغييرات التي مر بها المجتمع التركي.

1. **حركة الأدب الجديدة:** بدأت هذه الحركة مع الشاعر (توفيق فكرت 1867-1915) حين أسّس مجلة (ثروة الفنون) التي كانت بمثابة المجمع لإثراء الأدب التركي بالمفاهيم المتأثرة بالحداثة الغربية، خاصة الفرنسية وبالتيار البرناسي تحديدا، الذي **"كان يؤكد على الشكل الشعري أكثر من العاطفة، ومتأثراً كذلك بمجموعة الشعراء الفرنسيين الذين أطلق عليهم لقب شعراء التفسخ، أما كتاب الحركة مثل خالد ضياء ومحمد رؤوف، فقد وقعوا تحت تأثير المدرسة الواقعية، وكتب الأديب رؤوف أول رواية نفسية في الأدب التركي عام 1901 بعنوان أيلول"**[1]، التي تعتبر نقطة تحول في الأدب التركي، ومع ذلك لم تدم الحركة طويلا، فقد قام السلطان عبد الحميد الثاني بإيقاف المجلة لفترة طويلة بسبب انتقادها لنظام الحكم.

2. **حركة الفجر الآتي:** ظهرت سنة 1909م على يد مجموعة من الأدباء الشباب، جاءت رد فعل على حركة الأدب الجديدة، سعوا إلى تطوير الأدب التركي بعيدا عن المؤثرات الغربية، كانوا يرددون شعار (الفن للفن) الذي ارتبط بأفكار الكاتب الفرنسي (جوتييه Théophile Gautier)، وقد مثّل هذا الاتجاه كل من **"أحمد هاشم في مجال الشعر، ويعقوب قدري كراوس مانوغلو في مجال النثر . وكان لشعر توفيق فكرت أشد التأثير في الناس، إذ كان يختار موضوعاته من صلب حياتهم واهتماماتهم .وفي عام 1896تم تجميع قصائده من (ثروة الفنون) ونشرها في ديوان بعنوان (القيثارة المحطمة)، حيث نال نجاحاً عريضاً ونفذت طبعاته خلال عام واحد"**[2].

3. **حركة الأدب القومي:** بادر أصحاب هذه الحركة التي شكّلت مهاد الأدب القومي **"بتأسيس مجلة (أقلام شابة) على يد كل من علي جانب يونتام وضياء غوك ألب عام 1911"**[3]، كانت هذه الحركة تهدف إلى إحياء اللغة التركية وتنقيتها من التأثيرات الأجنبية، وتركيزها على القيم الوطنية، ركز أصحابها على الحياة التركية، وقد مثلت روايات **يعقوب قدري ورشاد نوري** هذا المنحى، فضلا عن بروز

[1] الأدب_التركي/https://www.marefa.org

[2] الأدب_التركي/https://www.marefa.org

[3] الأدب_التركي/https://www.marefa.org

شعراء من مثل **محمد عاكف أرسوي** الذي تأثر بالتراث الشعري العثماني، **ويحيى كمال بياتلي** الذي دمج بين الأسلوب الكلاسيكي والتجديد في الشعر التركي.

بعد تأسيس الجمهورية التركية في عام 1923، اتجه الأدب التركي نحو الواقعية الاجتماعية، حيث بدأ الكتاب في تصوير قضايا المجتمع التركي بشكل أكثر وضوحًا، مع التركيز على الحياة اليومية والتحولات الاجتماعية والسياسية، من بين الأعمال البارزة في هذا السياق روايات **رشاد نوري** مثل **"الليلة الخضراء"** و**"تساقط الأوراق"**، إضافة إلى أعمال **بيامي صفاء ويعقوب قدري**، أما في مجال الشعر، فقد قدم **ناظم حكمت** نمطًا جديدًا يعرف بـ"الشعر الحر"، مبتعدًا عن الأوزان العروضية التقليدية، ومركزًا على الجوهر والمحتوى الشعري[1].

مع مطلع **الخمسينات** بدأ الأدب التركي بالتنوع، حيث تم التركيز على قضايا الريف والحياة القروية. قدم كتاب مثل **محمود مقال** في روايته **"قريتنا"** و**يشار كمال** في **"محمد الوسيم"** أعمالًا تسلط الضوء على معاناة الفلاحين وصراعاتهم. في المقابل، ظهر أيضًا أدب السخرية الذي نقد الظواهر الاجتماعية، ومن أبرز ممثليه الكاتب **عزيز نسين** الذي حقق شهرة عالمية.

أمّا في **مجال الشعر**، فقد برز تيار جديد حمل اسم **"الشعر الجديد"** الذي ابتعد عن التقاليد الشعرية القديمة، وركز على المعاناة الفردية والوجودية.

شهد الأدب التركي في **الثمانينات** تراجعًا في الاهتمام بالسياسة، حيث مال الأدباء إلى الاهتمام بالفن والثقافة، وأما في **التسعينات**، فبرز عدد من الكتاب مثل **أورهان باموك Orhan Pamuk** الذي حصل على جائزة نوبل للأدب في 2006، وحقق نجاحًا عالميًا من خلال أعماله مثل **"اسمي الأحمر"** و**"الحياة الجديدة"**، كما قدم الكاتب **المسرحي تورغوت أوزاكمان Turgut Özakman** أعمالًا تاريخية لاقت استحسانًا كبيرًا، واستمرت الدولة في دعم الأدب التركي، حيث تم تنظيم فعاليات لإحياء ذكرى الأدباء الراحلين مثل **نجيب فاضل وعزيز نسين.**

استمر الأدب التركي **مع بداية القرن الواحد والعشرين** في تطوره، حيث ظهرت مجموعة من الكتاب المبدعين مثل **أورهان باموك** الذي تميز بأسلوبه السردي الفريد، وكتب عن التوترات الثقافية

[1] الأدب_التركي/https://www.marefa.org

والاجتماعية بين الشرق والغرب، ظهر- أيضا- في هذه الفترة كاتبات أمثال **إليف شافاك** Elif Shafak التي برزت من خلال روايتها **قواعد العشق الأربعون**، وهي ذات طابع صوفي، معروفة بدمجها للثقافة التركية بالغربية، إضافة إلى كاتبات أخريات أمثال **عائشة قولين ونازلي إيراي** Nazlı Eray اللواتي قدمن أعمالًا تتنوع بين الواقع الاجتماعي والنفسي، كما شهد الأدب التركي تطورات كبيرة، حيث عرف تنوعا في الأشكال الأدبية والموضوعات بين الواقعية، الرومانسية، والتجريبية، فعكس بذلك التحولات الاجتماعية والسياسية التي مر بها المجتمع التركي طوال القرن العشرين.

المحاضرة الحادي عشر: المسرح العالمي

تمهيد:

يعد المسرح من الفنون الأولى التي شكّلت فكر الإنسان ووعيه من خلال مراميه التي كانت تهدف إلى التعبير عن الأفكار والمشاعر، وكذا عن الصراعات السياسية والاجتماعية والإنسانية؛ فإذا كان المسرح ابتدأ بتخليد الأساطير والمآسي مثل ما هو الحال في المسرح اليوناني، فإنّ المسرح الروماني مزج بين الترفيه والفكر، وظلّ في العصور الوسطى وعصر النهضة مرآة تعكس تطور الفكر والمجتمع، يطرح قضايا وتساؤلات العصر الذي يحياه.

ومنذ بداية القرن العشرين بدأت ملامح المسرح تتشكل عالميا بفعل تماهيه وتفاعله مع التحوّلات العالمية السّياسية والثقافية بفعل تأثير مجموعة من التيارات الفنية؛ **"ففي بداية القرن مثلا نجد الرمزية في فرنسا تتزامن مع المستقبلية في إيطاليا والتعبيرية في ألمانيا وبوادر الدادية في سويسرا قبل انتقالها إلى فرنسا...وخاصة تيار المسرح الملحمي البريختي بتوجهاته الاشتراكية، والتيار التعبيري، وتيار مسرح العبث"**[1]، لتشكل ملامح المسرح العالمي في توجهاته المختلفة التي أثرت الإبداع فنيا وموضوعاتيا، بتفاعلاتها التي انغمست مع الحياة تمثّلها مسرحا بكل تفاصيلها.

أولا: المسرح العالمي المعاصر: الرؤية وسياقات التشكّل:

يعد المسرح العالمي المعاصر امتدادا طبيعيا لتلك الرؤية المرجعية بدءا بالدراما الإغريقية واليونانية، إلى العصور الوسطى، باعتبارها **"نشاط معرفي يعرض تجربة إنسانية واقعية مسترجعة، أو فرضية متخيلة، تقوم على صراع، في إطار مسرحي مصنوع، يتجادل مع الاقع بغرض تحقيق الإيهام المؤقت، وذلك بهدف تحويل التجربة المعروضة من واقع مسترجع أو حاضر خيالي عل خشبة المسرح إلى احتمال دائم قائم في إطار الواقع الحاضر والمستقبلي -أي إلى معرفة واعية حية في وجدان المتفرج بأحد احتمالات الواقع الإنساني في نسق معيّن من الظروف"**[2]، و يمكن اعتبار عصر النهضة

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص ص: 12، 13.

[2] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة لكتاب، مصر، 1986، ص ص: 20، 21.

البداية الفعلية لإعادة بعث التراث اليوناني وتجريبه في أشكال وأساليب جديدة، وتمثل مسرحيات شكسبير نماذج من هذا التحوّل الجزئي في الفعل الدرامي.

ويمكن اعتبار **القرن العشرين** بقرن التنوع الفني التجريبي، الذي تميّز بظهور فلسفات ونظريات علمية، اجتماعية، اقتصادية، نفسية وسياسية ...أدت إلى تحطيم السرديات الكبرى للإنسان والعالم والوجود، التي ترى بأن الأشكال التقليدية لم تعد تعبر عن روح العصر، ومن هذا المنطلق نشبت ثورات معادية لهذه القوالب الفنية التقليدية، وبلورة حساسيات فنية جديدة في مجال الدراما أسلوبا وإبداعا فنيا للتعبير عن معطيات ومفاهيم جديدة تواكب تحولات العصر الذي يحياه الإنسان، تمظهرت تحت غطاء من التيارات الفلسفية والفكرية؛ **"ففي بداية القرن نجد الرمزية في فرنسا تتزامن مع المستقبلية في إيطاليا والتعبيرية في ألمانيا وبوادر الدّادية في سويسرا قبل انتقالها إلى فرنسا"**[1]، هذه التيارات الفنية أفرزت أنماطا من المسرح، تختلف توجهات كل نمط عن الآخر في أسلوب الكتابة الدرامية والعرض المسرحي، و**"تتوحد جميعا في رفض الأساليب الفنية الموروثة وفي محاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر لعالمه والتعبير عن التجربة الإنسانية التي تميز عصره -تلك التجربة التي تشمل بالضرورة فكر العصر وعلومه بل وأيضا تكنولوجيته"**[2]، ومن هذه الأنواع نجد المسرح الرمزي، الملحمي والسياسي بتوجهاته الاشتراكية، المسرح العبثي، ومسرح اللاّمعقول، ومسرح القسوة والوثائقي، إلى جانب تيارات أخرى وقفت في وجه الظلم الاجتماعي، أثّرت بصورة واضحة وكان لها تأثيرها العالمي، ومن ثمّ فإنّ كلّ عمل مسرحي يهتم بقضايا الإنسان، يعالجها بعمق يغني المشاهد/ القارئ فكريا وفنيا، ويحقق له المتعة الجمالية، فإنّه مؤهل لمرتبة العالمية، ويمكن تقسيم هذه التيارات إلى اتّجاهين:

الاتجاه الأول: إبداعي متأثر بفلسفة اللغة: وينقسم بدوره إلى تيارين:

1."اتجاه يتمثل في تناول بعض الكتاب للأدب باعتباره نشاطا لغويا يحاول الفنان من خلاله إرساء قواعد نظرية ميتافيزيقية جديدة، فردية، وخاصة بالكاتب، أو تأكيد نظرية ميتافيزيقية تاريخية عفا عليها

[1] نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، ص: 12.

[2] المرجع نفسه، ص: 11.

الزمن، وإقناع القارئ بقبولها والتعامل معها باعتبارها الإطار المرجعي الذي يرد إليه العمل الفني، والذي يتم من خلاله تحديد معنى التجربة التي يتعرض لها ودلالاتها"[1]، آخذا بعين الاعتبار آراء معارضيه بقبول رؤيته الفلسفية خارج نطاق المطلق واللاّتواصل.

ومن أبرز رواد هذا الاتّجاه في المسرح الشاعر الأمريكي -الإنجليزي **ت. س. اليوث** **T. S. Eliot** والإيرلندي **و. ب. ييتس** **William Bulter Yeats**؛ أمّا **اليوث** فيستند في بناء أعماله الشّعرية المسرحية على المرجعية الدينية وعلى التراث الأدبي والتاريخي الإغريقي الذي نهل منه عددا معتبرا من الأساطير القديمة، وقد تمظهرت هذه التضايفات بشكل جلي في **الأرض الخراب**، إذ **"حاول أن يضمن نصه عن طريق اللغة إطاره المرجعي اللغوي بحيث يمكن توصيل معناه دون رجوع إلى أي إطار خارج التراث الأدبي"**[2]، اعتمد فيها على أسلوب متقطع لا متناه، وغير خطي للتعبير عن معان عميقة تتطلب من القارئ تفاعلا تأويليا لفهم أبعادها المختلفة والمتنوعة تنوع مرجعياتها التي **"مثّلت نوعا مبتكرا من المضمون، والشكل، والإخراج الفني ...أخصبها بالشواهد المتنوعة اللغات، وأسماء الأعلام...وأن الشعور المهيمن على القصيدة كلها هو القلق المرافق للعجز عن الإيمان، والمأساة فيها استحالة التواصل والمكاشفة في عصرنا ..فالأرض الموات ..هي عالم بين عالمين، نوع من يوم الدّينونة، أو نوع من قصيدة نظّمتها حضارة في طريق الزّوال"**[3]، تجمع بين تصورات نهاية عالم الحضارات القديمة، وفي الوقت نفسه تقدّم رؤية لمرحلة انتقالية مفصلية بين عصرين، يسعى لإظهار التحديات والأمل في إعادة بناء عالم جديد، ويواصل إليوث رؤيته الفلسفية في إطار مرجعي ميتافيزيقي مستثمرا الرؤية الأرسطية في محاكاة الواقع الاجتماعي والسياسي خارج نطاق السرب، بعيدا عن الايديولوجيات التي سادت القرن العشرين، فجاءت مسرحياته التي تلت مسرحية **"اجتماع شمل العائلة أقرب ما يكون إلى الدراما البرجوازية الواقعية الأخلاقية التي تناقش معاناة بعض أفرادها**

[1] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، ص: 77.

[2] المرجع نفسه، ص: 78.

[3] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، لبنان، 1984، ص: 601.

...وتصل هذه المعاناة لا بالواقع الاجتماعي، بل ببعد ميتافيزيقي مفترض"[1]، ممّا حكم على مسرحيات بالفشل والتقهقر.

أمّا مسرحية **"جريمة قتل في الكتدرائية"** فقد حكم النقاد عليها بالنجاح، نظرا لصدقها في نقل الوقائع واعتمادها الروح الميتافيزيقية والرمز في معالجة موضوعات مثل الإيمان، القدر، القداسة والتضحية ممّا يعطي المسرحية عمقا فلسفيا، بالإضافة إلى بنية درامية تتضمن عناصر من التقاليد الكلاسيكية، وفي اعتمادها أسلوب التكثيف الشّعري الذي ميّزه عن غيره.

وأمّا عن الشّاعر المسرحي الإيرلندي **و. ب. ييتس** فقد استفاد من الثقافة الشعبية الإيرلندية ممثلة في الأساطير القديمة لخلق عوالم تعكس رؤيته الفلسفية الخاصة، و**"للهروب من أزمة نسبية المعنى في غياب المطلق، وتعذر التواصل، وانفعال الكلمة عن أية دلالة واضحة"**[2]، في ظلّ فلسفة ذات بعد ميتافيزيقي في عصر انتفت فيه الميتافيزيقا ببعدها الروحي، القيمي والأخلاقي، ولأجل ذلك اتكأ ييتس على بعض أساليب المسرح الياباني مثل **"النو"** الذي يستخدم حركات وتقنيات خاصّة للتعبير عن الحالات النفسية والروحانية بدل الكلمة.

في ظلّ هذه الأساليب المعتمدة في العرض المسرحي كالاستعارة المرئية، والتشكيل المجسّد، الإضاءة والحركة.. يتوقف تطور المسرح على أهمية التواصل اللغوي الذي يؤكد تحقق ثنائية (القارئ، المتفرج) فكريا وفنيا في ظل زحام الفلسفات والنظريات اللغوية التي أكدت نسبية الدلالة في غياب المطلق.

2.الاتّجاه الإبداعي الذي تأثر بفلسفة اللغة ويمثله مجموعة من الكتاب الذين قبلوا اكتشافات الفلسفة الحديثة خاصة فيما يتعلق بغياب المطلق ونسبية دون أن يحاولوا إيجاد نظرية جديدة تطرح تصورا للمطلق: ويمثّل هذا الاتّجاه التيار الوجودي في جانبه السّلبي، ممثلا في مسرح العبث الذي اتّخذ من ثنائية (حضور، غياب) المطلق، الإطار الأساس الذي تكمن ضمنه هذه المفارقة، ذلك أنّ**" المطلق في المسرح الإغريقي كان يفرض نفسه على الأحداث حضورا، أما المطلق في مسرح العبث فيفرض**

---

[1] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر(مرجع سابق)، ص:: 78، 79.

[2] المرجع نفسه، ص: 80.

نفسه بمحض غيابه -أي أنّه الغائب الحاضر دائما على مسرح الأحداث"[1]، وتمثّل مسرحية "في انتظار جودو" كما أسلفنا دراستها نموذجا تتضح من خلالها هذه المفارقة، إضافة إلى مسرحيات أخرى لكل من يونيسكو، جان جينيه، آرثر آداموف وبيكيت التي تتجلى عبرها ثنائية (القدر، غياب القدر)، والمسرح الإغريقي -عموما- ركّز على فكرة الحتمية والقدر والمصير، بينما قدّم مسرح العبث عالما غائبا عن أي معنى أو قدر، حيث يواجه الإنسان الفراغ والعدم بنفسه.

أمّا بالنّسبة **للغة** فيلفت **"هاندكه"** في ظلّ دراما العبث، ودرامية العرض المسرحي أنّها عاجزة عن التوصيل، مقيدة عن الفكر، مظلمة لا تفي بالغرض، وخطرة في انشدادها نحو النسبية في نقل الواقع، و**"أنّ أول خطوة نحو الوعي الحقيقي هو أن يتعلم الإنسان أن يشعر بالغثيان أمام اللغة حتى يتخلص من تأثيرها وسطوتها على فكره ثم يعود فيؤكد أن هدفه ككاتب مسرحي هو أن يكشف كيف تمثل اللغة حائلا بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والعالم. ويؤكد أنّ اغتراب الإنسان هو نتيجة لوقوعه أسير الأنماط اللغوية المستخدمة التي تكبّل روحه وعقله وتعزله عن عالمه".**[2] في إشارة منه إلى مقاطعة الدراما الإغريقية ممثلة في مسرح أرسطو بتقنياتها وأساليبها التي تعتمد حبكة وشخصيات وأحداث متصاعدة صعود صراعها إلى الذروة لتتحول إلى هبوط تنازلي يخفت نحو الانفراج، و **"رفض تمام فكرة أن الدراما هي محاكاة للواقع أو تصوير له، وأكد فكرة مسرحية العرض المسرحي"**[3]، بمعنى عدم التقيّد بالقواعد التقليدية، وتفضيل لغة الصمت واللاّتواصل، والغاء للزمكان والشخصيات، الحوار غير مترابط، الحدث وانعدام الحلول كما هو الحال في مسرحية **"كلمة بدلا من كلمة" لتاردیو** الذي صنّفه **مارتن إسلين** Martin Esslin ضمن كتاب العبث، يوظف في حواراته كلمات بلا معنى، أو بمعان أخرى غير دلالاتها الأصلية، غير أنها مطابقة لها في الوزن والإيقاع، لتنتج لنا حوارا لا جدوى منه في الواقع، هذا التلاعب بالمدلولات والدوال ما هو إلاّ انعكاس للاّمعنى والسخرية من الواقع، ويقاربه "بيكيت" الفعل كما أسلفنا الحديث عنه في محاضرة اللاّمعقول ومسرحه.

---

[1] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، ص: 80.

[2] المرجع نفسه، ص: 87.

[3] المرجع نفسه، ص: 89.

الاتّجاه الثاني: المتأثر بفلسفات الفعل: ويمثله تياران أساسيان: الوجودي والملحمي:

1.المسرح الوجودي: تيار نشأ متأثرا بالفلسفة الوجودية من خلال التركيز فيه على قيمة الفعل الإنساني، ومن أهم المؤسسين للمسرح الوجودي جون بول سارتر وألبير كامو، وقد تميّزت مسرحياتهما باستثمار التراث اليوناني ممثلا في الأسطورة لتحقيق مشروع تحديد الماهية، ممثلا في الحرية، فالإنسان هو الذي يحدد موقفه بالاختيار الحر لأفعاله، وبما يختاره من إمكانية من جملة الإمكانيات، ثم يتحمّل مسؤولية اختيار أفعاله، ومن أهمّ المسرحيات نجد "الذباب"، "المومس الفاضلة" و"الشّيطان والإله الطيب"، أمّا كامو فله مجموعة من المسرحيات، من ذلك مسرحية "كاليجولا" و"سوء الفهم"، كما ألف كتابا حول أسطورة سيزيف"، **"ورغم تأكيد الكتاب الوجوديين في مسرحهم على ضرورة الفعل إلاّ أنّ هذا التأكيد ظلّ منحصرا في نطاق المضمون المسرحي ولم يتعداه إلى مجال الشكل الدرامي وأسلوب العرض. ولم يتحقق هذا الالتحام بين الشكل والمضمون في إطار فلسفة تأكيد الفعل إلاّ على أيدي بريخت"**[1].

2. المسرح الملحمي: أسّسه برتولت بريخت **Bertolt Brecht**، أقامه على تجاوز التقاليد المسرحية الكلاسيكية، بانتقاده المسرح الدرامي القائم على المحاكاة والإيهام، ليقدّم تجربة تعليمية تأملية تهدف إلى تحفيز الجمهور على التفكير النقدي، يعرف -أيضا- بمسرح التغريب الذي يهدف إلى كسر الانغماس التام للجمهور في الأحداث، ممّا يتيح لهم مساحة للتأمل والتفكير في القضايا المطروحة بدلا من الانغماس العاطفي، كما سعى بريخت إلى تقديم مسرح يقوم على قوة الفعل وحضوره، فـ **"اعتمد على مادة جديدة وتصميم جديد من غير جفاف في الأداء والمضمون والشكل، ومن غير تنصل عن التسرية والترفيه والتسلية"**[2]، دون أن يفقد وظيفته التنويرية والتعليمية.

قدم بريخت نظريته الجديدة في الدراما، فركز على الأحداث، دمج بين الرمز والموسيقى بكيفية تدعم الأفكار والمفاهيم الأساسية في العرض، كما جعل من المسرح أداة للتغيير الاجتماعي، مؤمنا بوظيفته في تحقيق العدالة وتعزيز الوعي السياسي، بدلا من أن يكون وسيلة ترفيهية محضة، كما **"آمن**

[1] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، ص: 94.

[2] عقيل مهدي يوسف: أسس نظريات فن التمثيل، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، ط1، لبنان، 2001، ص:233.

بريخت بالماركسية بعد فترته الفوضوية الأولى، وخلق نظريته المسرحية في إطار الفكر الماركسي، فجاءت لهذا مخالفة تماما لنظرية أرسطو...أصرّت على ضرورة مشاركة المتفرج إيجابيا في العرض وعلى ضرورة إيقاظ وعي المتفرج النقدي بمثالب الإيديولوجيا السائدة في تصويرها للواقع بحيث ينتبه المتفرج إلى ضرورة تغييرها، وتستيقظ لديه الدفعة نحو الفعل الثوري بهدف التغيير"[1]، الذي شمل الديكور وأسلوب التمثيل والشكل الدرامي. وتوظيف الموسيقى... وتهدف في الأساس إلى التغريب وتعرية الواقع الاجتماعي، وتحفيز المتفرج إلى تغييره، هذا وقد **"أفرز مسرحه الملحمي فروعا كثيرة مثل المسرح الفقير في أمريكا اللاتينية، والمسرح الوثائقي في أوربا، والمسرح البديل في إنجلترا وأمريكا"**[2]، كما كان له الأثر الكبير في نشوء ما يعرف بالمسرح السياسي في أوربا وأمريكا اللاتينية أيضا، من أنضج أعماله المسرحية "جاليلو"، "الأم شجاعة" و"الإنسان الطيّب" و"دائرة الطباشير القوقازية"، وقد استطاع بريخت من خلال نظريته الفنية التجريبية أن يكون مجددا ومؤثرا في المسرح العالمي والعربي، فحق له تسميته بفيلسوف المسرح.

خاتمة:

شهد المسرح في ظل التحولات المعرفية الحديثة تغييرات جوهرية في الشكل والمضمون وطرق التلقي، ومع تطور المعرفة والعلوم الاجتماعية والتكنولوجية أصبح المسرح منصّة للتجريب والتفكير النقدي، حيث يواجه الجمهور أعمالا تتحدى الفهم التقليدي للواقع، وتستدعي التفاعل العقلي والعاطفي، فقد غير الواقع التكنولوجي أساليب العرض المسرحي من خلال استخدام الوسائط الافتراضية، ممّا أضاف أبعاد جديدة ورؤى لتجربة المشاهد، حيث لم يعد متلق سلبي بل أصبح جزءا من العرض يتفاعل بشكل مباشر من خلال تأثيره في مجرياته، كما أتاحت له الوسائط الرقمية مشاهدة العروض عبر منصاتها، ممّا زاد من نطاق الجمهور العالمي، متجاوزا بكثير حدود العرض التقليدي للمسرح.

[1] نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، ص: 90.

[2] المرجع نفسه، ص: 96.

المحاضرة الثانية عشر: القصة والرواية العالمية

تمهيد:

تعدّ كلّ من القصّة والرواية من أبرز الأشكال الأدبية التي عكست تطور الفكر الإنساني وتفاعله مع التحولات العاصفة عبر العصور، فقد شكّلت كل منهما -منذ بدايات السّرد الشفهي في الحضارات القديمة إلى تطور الأشكال السّردية المعاصرة- مرآة للمجتمع، مسلطة الضوء على تجاربه وهمومه، آماله وطموحاته، فابتداء من الثورة الصناعية مرورا بالحروب العالمية إلى انبثاق العولمة، حدثت تغيرات كبيرة على مستوى الجنسين سواء على مستوى التقنيات السّردية أو على مستوى المضامين.

فلئن كانت القصّة آلية للتعبير عن لحظات معينة وتجارب محدودة، فإنّ الرّواية أضحت الجنس الأوسع مجالا لتقديم عالم متكامل، من هنا تتجلى أهمية كل منهما في فهم علاقة الأدب بالواقع والعالم والوجود.

أولا. القصة: النشأة والتطور والموضوعات

مرّ الفن القصصي بعديد المراحل حتى وصل إلينا بهذه الشاكلة، إن على المستوى التقني أو الموضوعات، أو حتى على مستوى النوع.

1. عند الغرب:

انطلقت الإرهاصات الأولى للقصة من الغرب، وكانت الملحمة السرد الشفهي الجذر الذي تمت الولادة منه، هذا الجذر ارتبط بالأساطير والقصص الخرافية التي عبرت عن المخيال الفكري البشري، **"وشيئا فشيئا تطورت تلك الأساطير أو القصص الخرافية، فأخذت تخرج من دائرتها، فعالجت سير الأبطال و وقائع الحروب. ولكن جوّ الخرافة كان دائما يسيطر عليها، وبدأ الناس يسمعون قصص الغول وصاحب اللحية الزرقاء وما شابهها"**[1]، إلى أن تبدت بوادر الملحمة الأسطورية جليا من خلال أعمال هوميروس في الإلياذة والأوديسة، والإنياذة لفرجيل، التي تعتبر نماذج مبكرة للروايات

[1] محمود تيمور: نشوء القصة وتطورها، المطبعة السلفية، 1936، ص ص: 5،6.

الملحمية الي مزجت بين السرد الخيالي والتاريخي، **"ويكاد يكون لكل أمة عريقة في الحضارة ملاحم من هذا الصنف. فللهند المهابهاراتا ، والفرس الشاهنامة، وللطليان دانتي الإلهية وللفرنسيين أغاني رولان"**[1]

وفي **العصور الوسطى** تطورت القصة في الغرب داخل إطار الحكايات الشّعبية الشفوية من خلال القصص البطولية والدينية والمغامرات الفروسية التي تعكس القيم الأخلاقية والشجاعة، من أشهرها **"أسطورة الملك أرثر وفرسان المائدة المستديرة"**، التي جمعت بين العناصر الأسطورية والحبكات البطولية. أمّا القصص الديني فقد كانت الأكثر تداولا، كونها استخدمت لتمرير قيم دينية وأخلاقية.

هذا وقد كان **"ألف ليلة وليلة"** العربية التي ترجمها أنطوان جالون تأثيرها على الغرب، هذا التأثير كان واضحا في قصص الرحلات والمغامرات كرحلات **السندباد البحري** التي ألهمت كتاب أوربا وفتحت شهيتهم لتطوير الحكايات الخيالية.

وفي **عصر النهضة** ونتيجة للثورة العلمية التي انعكست على الآداب والفنون والتي تم في إثرها إعادة اكتشاف التراث الكلاسيكي وبالفلسفة اليونانية والرومانية تحديدا، وظهور الطباعة، كل هذا ساهم في تطور القصّة وتوسيع نطاق القراءة، وتعتبر **"الديكاميرون"لبوكاتشيو، التي** بنيت على قصص التضمنين داخل إطار القصة الرئيسية، و**"دون كيشوت" لمغيل دي سرفانتس** من أبرز الأعمال التي قدمت الشكل الجديد للقصة.

ويعتبر **القرن الثامن عشر** القرن الذي تشكلت فيه القصة بعناصرها الحديثة، وتمثل محاولة دانييل ديفو في روبنسون كروزو 1719 من أولى القصص الانجليزية الحديثة التي تناولت الفرد في صراعه مع الطبيعة، التي لخصت النزعة الفردانية المساوقة لعصر التنوير.

وفي **القرن التاسع عشر** تم للقصة والقصة القصيرة تحديدا نضجها الموضوعاتي على حساب الشكل مع **غوغول في قصته "المعطف"** التي تجاوزت الحكاية إلى ربطها بالواقع وبالحياة اليومية للإنسان العادي، وإليه **"يرجع الفضل في ميلاد القصة القصيرة، متحررة من بقايا الرومانسية ..واعتمد على الموضوعية البحتة، فلا وعظ ولا إرشاد ولا تنميق، وإنّما اتسم بالبساطة التي تقترب ما أمكن**

[1] محمود تيمور: نشوء القصة وتطورها، ص ص: 9، 10.

من لغة الحياة اليومية"[1]، وعدّت الأعمال القصصية اللاّحقة، وباعتراف النقاد أنها متناسلة من معطف جوجول وعلى رأسهم دستويفسكي Fyodor Dostoevsky وإيفان تورغينيف Ivan Turgenev.

هذا وقد تساوقت الولاة مع ميلاد أشكال أخرى؛ ففي الوقت الذي كان جوجول يؤسس لأركانها، برع في الطرف الآخر الأمريكي **ادغار آلان بو Edgar Allan Poe (1809- 1849م) وجي دي موباسان Guy de Maupassant** في فرنسا **(1850- 1893م) وأنطوان تشيكوف Anton Chekhov** في روسيا **(1860- 1904م)، ودوديه، وأوسكار وايلد Oscar Wilde وهوفمان E.T.A. Hoffmann...**الذين يمنحوننا رؤية واضحة عن بلوغ هذا الجنس منازل العالمية بسيمات وخصائص وأساليب مختلفة.

فمع **إدغار آلان بو** أخذت القصة مسارا آخر نحو الخيال الجامح المجنون، فـ**"جاءت قصصه كلها قصيرة، بعضها تحليلي والآخر خيالي، يستخدم تقنية رياضية تنطلق من وصف المناخ الهادئ، وتندفع بالقارئ في نعومة إلى عالم مجنون، وانفعالات متوترة...وحتى عنوين قصصه قاتمة، لا تخدم أي هدف سوى إثارة القارئ...وأنّ التهذيب ودروس الأخلاق عنده لا مكان لها على الإطلاق"**[2]، وعموما فإنّه على الرغم من الأجواء الكابوسية المرعبة، والجنون والهوس والغموض والتشويش الذي ساد معظم قصصه، فقد كُتب بشهادة معاصريه ومن أتوا بعده أنّه كان عظيما في عبقريته.

أمّا **جي دي موباسان** فقد رفضت قصصه بادئ الأمر، لطابعها المبتذل الذي يصور الحياة المغمورة جنسيا، المشحونة بالصراعات والمغلفة بالتشاؤم والسخرية التي تتموضع ضمن واقع عبثي غير متوقع، يعمد إلى تعرية طبقاته الدنيا التي لا تنتهي مأسيها، بخلاف ماسبقها من قصص إلاّ أنّها بعد ذلك لاحقت رواجا فنيا لا نظير له، ذلك **"أنّ القصّة التي ارتضاها موباسان ولاءمت مزاجه، وافقت روح العصر، وكانت وسيلة طبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة، غايتها اكتشاف الحقائق من الأمور العادية المألوف، ولعل هذا هو السبب في انتشار القصة القصيرة منذ موباسان حتى يومنا هذا"**[3].

---

[1] لطيفة الزيات: مقومات القصة القصيرة، مجلة الرسالة، العدد 1091، يناير 1965، القاهرة، ص: 18.

[2] الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة -دراسات ومختارات-، دار المعارف، ط8، القاهرة، 1999، ص: 79.

[3] المرجع نفسه، ص: ص: 72، 73.

وأمّا بالنسبة **لتشيخوف** فيعتبر من أبرز كتاب القصة تأثيرا في العالم، نظرا لحرصه الشديد على مجاراة الجوانب الإنسانية الأكثر عتمة، عمد في نسجها إلى **"تنويع الموضوعات، التي اتّسمت بالتسلية تجاه الحياة الاجتماعية والسياسية التي كانت تحكم أقدار روسيا في أواخر القرن التاسع عشر، وما كان يهمه من الأحداث العادية تصوير الانحطاط الروحي في أعماق النفس الإنسانية"**[1]، تركز على الشخصيات بدل الأحداث، اعتمد الواقعية والسحرية اللطيفة في تقديم مشاهد الحياة في روسيا، ولعل أبرز سمة في قصصه اعتماده النهايات المفتوحة التي تعكس اللايقين في الحياة، لذلك نجده متوجسا في أسلوبه المغلق بالتكثيف والإيجاز والابتعاد عن المقدمات.

بعد هؤلاء الرواد أصبحت القصة والقصيرة تحديدا محط اهتمام القارئ الأوربي، مدفوعة بانتشار الصحافة وازدهار الثقافة؛ فلمع في روسيا كتاب أمثال توليستوي، دوستويفسكي وتيرجنيف، وفي فرنسا برز فلوبير وإيميل زولا وأناتول فرانس، في حين تأخرت القصة في أنجلترا بسبب اعتمادها الأسلوب المزخرف، وتوجهها الوعظي الأخلاقي، وظلّت كذلك إلى أن ظهرت أسماء مثل **كاترين مانسفيلد** التي تبنت الواقعية والموضوعية في الكتابة.

ومع مطلع **القرن العشرين** انتشرت القصة بشكل واسع، بحيث أصبحت الوسيلة التي يستخدمها العديد من الكتاب للتعبير عن أفكارهم وآرائهم، فتنوعت أساليب الكتابة واتجاهاتها، ممّا جعل مهمة الناقد في متابعة هذا التنوع والتجديد صعبة ومعقّدة.

2. عند العرب:

لم يخل الأدب العربي القديم من القصة بمفهومها البسيط؛ ففي الأدب الجاهلي قصص تدور حول أيام العرب وحروبهم وغزواتهم، وفي القرآن الكريم قصص للعبرة عن الأنبياء وأقوامهم، فضلا عن القصص ذات التأليف العربي المحض التي سادت العصر الأموي، ومن ذلك نجد **قصص عنترة، والأميرة ذات الهمة، ومجنون ليلى، سيرة بني هلال ...**، أمّا في العصر العباسي فقد ترجمت بعض القصص إلى اللغة العربية من بعض الأقوام الأجنبية، من أشهر ما نقل **"كليلة ودمنة"** و **"ألف ليلة وليلة"**، **"ومعظم القصص العربية الموضوعة عديمة القيمة لغة وموضوعا وتأليفا، فقد وضعت للتسلية**

[1] الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة -دراسات ومختارات، ص: 86.

فحسب، وكتبت بأسلوب مهلهل يرضي العامة قبل الخاصة، فقد دعت الحالة السياسية في كثير من الأحيان إلى إلهاء الشعب عن أمور الساسة والسياسة"[1]

هذ وقد عرف الأدب العربي طوال تاريخه أعمال على قدر كبير من النضج الفني، تمثل ذلك بشكل خاص في **"رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري** المتوفى سنة **1057م** مصطنعا في ذلك أسلوب المقامة، وفي **"حي بن يقظان" لابن طفيل 1185م**، التي اتّسمت بالمتانة وغلبة الرؤية العلمية الفلسفية.

أمّا المقامة فقد بلغت مبلغا سامقا بين فنون الأدب العربي، ولكن سرعانما خف بريقها بسبب المبالغة في الزخرفة، و توجهها التعليمي والمعرفي فأصيبت بالجفاف والهزال كسائر فنون الأدب، وفي العصر الحديث انبرى بعض الأدباء لإحيائها، من ذلك **فارس الشدياق** في كتابه **"الساق على الساق"** الذي ضمّنه أربع مقامات دنت من القصة القصيرة، عالج فيها بعض المشكلات الاجتماعية، وسار على دربه **ناصيف اليازجي** و **عبد الله فكري**، ثم تلتهما محاولات أخرى أكثر نضجا، اتّضحت عند **محمد المويلحي** في **"حديث عيسى بن هشام"، وحافظ إبراهيم** في **"ليالي سطيح"، "وأجمل محمود تيمور رأيه فيهما بقوله: ينهما نرى المويلحي يحاول الارتفاع بكتابه عن المقامة، والدنو من القصّة الفنية، بما يرسمه من شخصيات ناضجة، ويصوره من وقائع شائقة، نرى حافظا متمسكا بالمقامة لا يخرج عن إطارها، فهو لا يعنى في قصته بالناحية الفنية، عنايته بالناحية الخطابية والوعظية"**[2]، ورغم كل هذه المحاولات الجادة إلاّ أنّها لم تلب روح العصر في التعبير عن احتياجاته، التي وجدت طريقها إلى الفن القصصي الغربي عندما تفاعلت معه فنقلت وترجمت منه إلى أدبنا العربي.

في ظلّ هذا التأثر بالوافد الأجنبي برز نوع من القصة القصيرة ينحو سبيل المقامة من حيث احتفائها بالزخرف والحوشي من اللغة، إلى أن بزغت قصص **المنفلوطي (1876- 1924م)** المتأثر بالنزعة الرومنسية الغربية، وضمن **"العبرات"** نلمس تلك القفزة النوعية من طور المقامة إلى طور القصة بخصائها الفنية الحديثة، ورصدها الواقع بكل تفاصيله في أسلوب مبهج مغمر بالانفعال العاطفي،

---

[1] محمود تيمور: نشوء القصة وتطورها، ص ص: 19، 20.

[2] الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة -دراسات ومختارات-، ص: 109.

في ظلّ واقع سياسي عربي مضطهد، و رغم نزوعها أيضا نحو السوداوية، إلاّ أنّها لاقت رواجا منقطع النظير، ثمّ تلتها محاولات بالغة النضج فنيا وموضوعاتيا على يد لفيف من الأدباء أمثال: **محمد تيمور، محمود تيمور ومحمود طاهر لاشين...**اتّسمت قصصهم بطابع إصلاحي تعليمي أخلاقي؛ فقد كلف **محمود تيمود** برصد المثالب الاجتماعية، فصور حياة الكادحين في الريف والمدن، وذلك بتقديم نماذج بشرية انتقائية، ويتّضح بشكل جلي في مجموعاته القصصية الكثيرة من نحو **"شفاه غليظة" و"مكتوب على الجبين" و"شباب وغانيات" و"أحسان الله"**، فضلا عن قصاصين آخرين بارزين أمثال: **إبراهيم عبد القادر المازني** في مجموعاته القصصية: **"على الماشي" و"صندوق الدنيا" و"في الطريق"**، سلك فيها سبيل السّخرية والفكاهة، واهتم لاستكناه النفس البشرية واستقراء مفاصلها.

وتتوالى الأجيال تباعا لتقف القصة عند جيل كان وثيق الصّلة بالحياة ودروبها الوعرة، فأنتجوا قصصا لاتقل في فنيتها وعمقها عن الإنتاج العالمي. ومن رواد هذا الجيل **نجد يوسف إدريس، يوسف الشاروني، يحي حقي، سهيل إدريس ويوسف عواد** وغيرهم كثر.

ثانيا. الرواية: الرؤية، القضايا والتشكل

تعد الرواية من أبرز الأشكال الأدبية حيوية، والأكثر انسيابية وطواعية وتحررا مع كافة الأجناس، ومع تفاصيل الحياة، جاءت كرد فعل على الملحمة التي تؤمن بالخوارق، لذلك فهي بمثابة تصور جديد للواقع الذي لم يعد يؤمن بهذه الخوارق، نشأت في فضاء الحوار والتعدد والشّعبية، لذلك فهي الجنس الهجين الذي يؤكد على قيمة الحوارية.

1. الرواية في السياق الثقافي الغربي:

نشأت في أوربا في خضم تحولات تاريخية خاصة، وفي سياق رؤيا عالم طبعت الحضارة الغربية، عرف مسارا طويلا بدءا من الملحمة الإغريقية والرومانية إلى الروايات الأسطورية الملحمية في العصر الوسيط التي دارت حول الحب والفروسية، مستندة إلى نظام اجتماعي اقطاعي.

وفي **أواخر العصر الوسيط** بدأ يتغيّر هذا الشكل السّردي، حيث بدأت الرواية تنصرف عن الشّعر إلى الطابع النثري الواقعي، وكانت أعمال **رابليه** خير دليل على ذلك.

غير أنّ أهمّ المحطات التي مرت بها الرواية في مسارها التطوري **الرواية الباروكية** التي ظهرت في القرن السّابع عشر الميلادي، اتّسمت بأسلوب متكلّف وبلغة متحذلقة الذي يدل على الانعزال التام للطبقة الإقطاعية، كما عرفت في هذا القرن أيضا **الرواية البيكارسية (الشطار)**، التي تمحورت حول الظروف الاجتماعية الواقعية، وقد اتّخذت البورجوازية من هذا الشكل الروائي سلاحا في نضالها ضد الأرستقراطية والإقطاع مؤسسة تصورا جديدا للعالم، أساسه الواقعية، التقدّم والتغيّر، وقد مثّلت روايات **جون جاك روسو، فولتير** سمات روح البورجوازية الصّاعدة قبل أن تنتصر الرواية بشكل واضح مع **بلزاك و إيميل زولا** في **القرن الثامن عشر**، وهي الطبقة التي قوّضت الأركان اللاّهوتية، وأسّست شكلا أدبيا جديدا، أحدث قطيعة مع الشّكل القديم في الشّكل والمنظور والرؤية.

وفي **القرن العشرين** بدأ الشكل البورجوازي يسير نحو التعبير عن القلق والغربة والضياع، الأمر الذي اقتضى التعبير بأشكال جديدة، ممّا أدى إلى تراجع هذا الشكل فاسحا المجال لأشكال أخرى تقوّض هذه الرؤية، وقد بدأ ذلك مع **كافكا، بروست، فولكنر وجيمس جويس**، تعكس زيف الواقع وقساوته، فعالج **كافكا** وضع الإنسان المسحوق في المجتمع الرأسمال، فبشّر ذلك بميلاد خطاب روائي جديد، حمل لواءه بعد ذلك **آلان روب غرييه، نتالي ساروت وكلود سيمون ....**

2. الرواية في السياق الثقافي العربي:

نشأت الرواية في ظلّ ملابسات خاصّة، وكان حضورها قلقا بالنظر إلى عدم توفر الأسس الموضوعية لنضجها واستقامتها، ويرى بعض الباحثين أنّ جذور هذا القلق وعدم الوضوح تعود إلى الماضي الذي ترسّخت فيه رؤية معادية للسّرد والنثر بشكل عام.

من هذا المنطلق تصوّر **فيصل دراج** الفضاء الذي ولدت فيه الرواية، فرأى أنّها تنتمي إلى زمن الحداثة في الغرب الذي من سماته التعدد والاختلاف(الهجنة)، مواجهة المقدس، الذات الإنسانية الحرة، النزعة الفردية والوعي التاريخي، الانتقال من سير العظماء إلى سير العامة، وتفشي الحرية بمظاهرها المختلفة، وفي هذا الصدد يشير دراج إلى نشوئها في بيئة عربية غير مناسبة، جعل منها جنسا هجينا معوقا، كونه يفتقر إلى فضاء ثقافي أدبي ملائم.

تعتبر **نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين** بداية مرهصة لميلاد أولى المحاولات العربية المتأثرة بالرواية الغربية نتيجة للانفتاح الذي أحدثته حركة الترجمة كجزء من عملية النهضة العربية التي شهدت تطورات في مجالات الأدب والفكر، تجلت هذه المحاولات مع كل من **محمد حسنين هيكل** في روايته **"زينب"** و**جورجي زيدان** من خلال رواياته التاريخية، محاولا استكشاف طرق جديدة للسّرد، محاكاة للنموذج الغربي.

اعتبرت **"زينب"** النّص الروائي الأول باعتباره الأكثر تمثلا ونضجا، واستيعابا لفنيات الرواية وتقنياتها، وابتعادا عن روايات الترفيه والتسلية، وذلك لاقترابها من الرواية الفرنسية، رغم وجود أشكال أولى تجتمع فيها القصة بالرواية **(عيسى بن هشام، مجمع البحرين، ليالي سطيح)**، غير أنه لم تحدد طبيعتها فنيا وشكليا قياسا إلى ما وصلت إليه الرواية الغربية.

وفي **منتصف القرن العشرين** تم توطين الجنس الروائي في الوطن العربي، إذ بدأت تتخلّص تدريجيا من التأثيرات الغربية المباشرة لتصبح أكثر التصاقا بالقضايا المحلية والقومية كالهوية، التحرر وبالتحولات الاجتماعية تحديدا، ومن أبرز روادها عالميا المصري **نجيب محفوظ** الحائز على جائزة نوبل عام 1988م عن روايته **"أولاد حارتنا"** التي تعدّ نقطة تحول حقيقية في مسار الرواية العربية نحو العالمية، أدخلت الأدب العربي الحيز العالمي.

تلت محفوظ أصوات روائية من الجيل الجديد، حققوا شهرة عالمية من خلال تناولهم لموضوعات جديدة تتعلّق بالهجرة، الحرب، الهوية والتحولات السياسية ... من هؤلاء الروائي **علاء الأسواني** في روايته **"عمارة يعقوبيان"**. هذا وقد ساعدت الترجمة واهتمام بعض دور النشر الغربية بترجمة الأدب العربي في بلوغ الأعمال الروائية العربية إلى العالمية، خصوصا بعد نجاح أعمال محفوظ.

وفي السنوات الأخيرة ارتبطت الرواية العربية المعاصرة بقضايا معاصرة كالحروب، الثورات العربية، قضايا المراة، الاغتراب ... ممّا جعلها أكثر ارتباطا بالقراءة العالمية، وما رواية **"ساق البامبو" للكويتي سعود السنعوسي**، وغيرها من الأعمال العربية إلاّ دليلا على الحضور اللاّفت في الجوائز العالمية كجائزة البوكر العالمية.

رغم النجاح الذي حققته الرواية العربية إلاّ أنّها ماتزال تواجه تحديات أكبر للوصول إلى جمهور أوسع في العالم، منها قضايا الترجمة والتسويق وتناول موضوعات قادرة على استقطاب القراء العالميين، غير أنّ هذا غير كاف، فقد كتب بعض الروائيين العرب نماذج عالمية وبلغات الآخر من نحو أعمال **محمد ديب** التي رشحت لنيل جائزة نوبل تم العدول عن ذلك، بسبب التسييس الثقافي لجهات غربية، وسوء تقديرها للأدب العربي.

المحاضرة الثالثة عشر: آداب أوربا الشرقية/ الأدب الروسي المعاصر

تمهيد:

يعتبر أدب أوربا الشّرقية من أكثر الآداب العالمية تعقيدا وغنى، يتداخل فيه التاريخ الطويل مع التغيرات السياسية والاجتماعية التي شهدتها المنطقة، تأثر الأدب في هذه الدول بشكل كبير بالتحولات الجذرية التي مرّت بها أوربا الشّرقية، بدءا من الاحتلالات العثمانية والنمساوية وحتى الحكم الشيوعي وما تلاه من انهيار للاتحاد السوفياتي.

يعكس أدب هذه المنطقة تجاربها مستحضرا قضايا الهوية الوطنية، القمع، التحرر، والهجرة بالإضافة إلى التغيرات الاقتصادية والاجتماعية التي رافقت الانتقال من الشيوعية إلى الأنظمة الرأسمالية.

كما عبرت آداب هذه الجغرافيا المعاصرة عن الفجوة بين الأجيال؛ الحنين إلى الماضي، أزمة الهوية.. وهي موضوعات بارزة بفضل الانفتاح على العالم، تعكس هجنة الإرث التاريخي والتجارب السياسية، هذه الهجنة هي التي أنتجت أدبا عظيما عظم كتابه، بفضل رؤاهم العميقة عمق تاريخ ثقافتها وتجاربها الإنسانية، ويعتبر الأدب الروسي نموذجا في الفرادة نظرا لتميّزه وتأثيره العميق على المستوى العالمي مقارنة بآدب أوربا الشّرقية المجاورة له.

أوّلاً: ولادة الأدب الروسي:

ارتبط الأدب الروسي في **بداياته** بالتاريخ والكنيسة من خلال سير قديسيها، حيث كانت الكنيسة الارثوذكسية الروسية تهيمن على الكتابة والثقافة، فأصبحت النصوص الدينية المكتوبة باللغة السلافية الكنسية هي الملهمة للإنتاج الأدبي، غير أنها لم تكن متطورة بالقدر الكافي قياسا إلى جيرانهم من الغرب، عدا ظهور بعض المؤلفات الشّعبية في **القرن الثاني عشر**، وهي عبارة عن نصوص ملحمية بطولية تتحدث عن التاريخ والأساطير الروسية التي تعكس الروح الدينية والملحمية، وتعدّ **"ملحمة إيغور التي شكك عديد العلماء سابقا في أصالتها وحقيقتها، لكن الدراسات الفيلولوجية المبنية على قرائن والمؤيدة لأصالتها كعمل أدبي طاغية الآن، هي ملحمة تصف حملة ضد البولوفتصيين الرّحل**

الترك الذين هاجموا الروس انطلاقا من السهوب الجنوبية الشرقية في أواسط القرن الحادي عشر"[1]، إلى جانب القصص الديني ظهرت أشكال من الأدب الشفهي كالقصص الشعبية والأغاني البطولية المعروفة **بالبيلينا Belina** التي تروي قصص المحاربين والأساطير الروسية.

واعتبر **القرن السادس عشر** قرن التوثيق الأدبي والملحمات الوطنية خارج دائرة الدين، حيث ظهرت أعمال تحتفي بالأبطال الروس.

ثانيا: الأدب الروسي الحديث:

اعتبر **القرن الثامن عشر** قرن **الحداثة** والتنوير والتأثر بالأدب الأوربي، وقد أدت الإصلاحات في عهد بطرس الأكبر إلى ظهور فئة من الأدباء الذين سعوا إلى تحديث الأدب، متأثرين في ذلك بالأدب الأوربي وخاصّة الفرنسي، ويعدّ **ميخائيل لومونوسوف (1711- 1765)** من أبرز الأسماء التنويرية، قام باكتشافات هامة في ميادين بحث مختلفة، ولم يكن دوره في الأدب بالأقل بروزا ، فقد ألف كتابا عن القواعد اللغوية وآخر عن البلاغة، ساهم من خلاله في تطوير القواعد النحوية الروسية، من أضخم أعماله ملحمته الشّعرية "بطرس الأكبر"، **"تم الاعتراف بلومونوسوف خلال حياته بأنه شاعر من الطراز الأول ومبدع الأدب الروسي الحديث .حتى أعداؤه -وعلى رأسهم سوماروكوف في الخمسينيات -اعترفوا بريادته في إبداع القصيدة الغنائية، كما بقي المرجع المعترف به في الأدب الروسي حتى يوم بوشكين"**[2].

من أبرز الأسماء الشعرية المنافسة لميخائيل لومونوسوفMikhail Lomonosov وتريديكوفسكي Dmitry Trediakovsky نجد الشاعر **ألكسندر سوماروكوف Alexander Sumarokov** الذي كان متأثرا بتراجيديات شكسبير ذات التأثير الجمالي والأخلاقي البالغ حتى أطلق عليه ب: راسين الشّمال بسبب تأثره بالكلاسيكية الفرنسية، ولافونتين روسيا، بسبب شهرته في كتابة الحكايات الخرافية التي تشبه إلى حد ما أعمال الشّاعر الفرنسي جان دي لا فونتين Jean de La Fontaine.

---

[1] تشارلز أ. موزر: تاريخ الأدب الروسي، تر: شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص: 26.

[2] المرجع نفسه، ص: 20.

ثالثا : الأدب الروسي الحديث والمعاصر:

يعد **القرن التاسع عشر** القرن الذهبي البارز في تاريخ روسيا، حيث شهدت الفترة بروز رواد عالميين كان لهم تأثير كبير في الأدب العالمي، ساهموا بأعمالهم المختلفة (المسرح، الشّعر، الرواية على وجه التجديد) في بلورة الأدب الروسي كقوة مؤثرة عالميا.

يعتبر **ألكسندر بوشكين Alexander Pushkin** الأب الروحي للأدب الروسي، فهو الذي أسّس للشّعر والرواية الروسيين المعاصرين؛ نجح في الجمع بين الكلاسيكية والتقاليد الشعبية الروسية.

ففي مجال **الشّعر** نظم بوشكين العديد من القصائد، أشهرها قصيدة **"الأسير القوقازي"** التي تأثر فيها بيايرون وقصيدة **"الحرية" 1817م** التي عبرت عن موقفه السياسي المبكر، وتطلعاته نحو التغيير والإصلاح، ومعارضته للاستبداد والظلم، وهو ما جعله تحت رقابة السلطات القيصرية، وفي الوقت نفسه فإن القصيدة تمجد الحرية، وتعبّر عن تطلعات الأحرار في روسيا وفي أوربا.

أمّا في مجال **الرواية** فقد **"بدأ بوشكين عمله الأدبي الأعظم شهرة -روايته الشعرية يوجين أونيجن Evgenu Onegin. يجمع هذا العمل، الذي أتمه الشاعر بعد سبع سنوات 1830، بين سمات الملحمة الزائفة والقصيدة الحرة المفتوحة أو البايرونية. وقال بوشكين في هذا الصدد أنّ عمله هذا من نمط دون جوان، برغم أنه قريب الشبه جدا ب بيبو Beppo"**[1]، تستكشف الرواية الحب، الوحدة والمصير من خلال الشخصيات، وتقدّم رؤية نقدية اجتماعية تدعو إلى التغيير.

فيودور توتشيف Fyodor Tyutchev (1803- 1873): اعتبر شاعر روسيا الثاني بعد بوشكين، رغم أنّه لم يحظ بشهرة كبيرة كما نالها معاصروه أمثال بوشكين وليرمنتوف، إلاّ أنّ أعماله نالت تقديرا واسعا في مراحل لاحقة، وأصبح يعتبر من أبرز شعراء روسيا، تميز شعره بمعالجة **"مضامين فكرية والبلاغة والبيان الأصيل الذي خلق انطباعا بأنه شكلاني أكثر من معاصريه الرومانتيكيين، لكنه كان شاعرا رومانتيكيا نمطيا في انجذابه إلى الطبيعية...المجسدة بصور وصفات بشرية حية وتوفر مفاتيح**

[1] تشارلز أ. موزر: تاريخ الأدب الروسي، ص: 168.

لحل ألغاز الكون المعقد. أطلق عليه لقب الشاعر الميتافيزيقي، موضوعه الدائم هو معضلة الإنسان العالق بين الفضاء والفوضى...تثير قصائده في الغالب أسئلة أكثر مما تجيب"[1]

فيودور دوستويفسكي (1821-1881) Fyodor Dostoevsky: أحد أكبر الروائيين في تاريخ الأدب الروسي، المتأثر بالفكر الفلسفي والديني، تفرد بقدرته على الغوص في أعماق النفس البشرية، من أبرز أعماله **"الجريمة والعقاب"، "الإخوة كارامازوف"** و**"الشياطين".**

نيكولاي غوغول (1809-1852) Nikolai Gogol: بدأ حياته الأدبية بكتابة رواية شعرية غير أنه لم يفلح، فانبرى لكتابة القصص والروايات النثرية فنالت نجاحا كبيرا، تميز بإنتاجه الغزير، غير أن أهم عمل له بعد **"المعطف"** روايته الموسومة بـ**"الأرواح الميتة"** التي قدّم فكرتها بوشكين وشجعه على كتابتها، تعج بالسخرية والنقد الاجتماعي، لامست مواضيع مهمة كالبيروقراطية والفساد.

غير أنّ **ليو توليستوي (1828-1910) Leo Tolstoy** كان الأكثر شهرة وغزارة في الإنتاج والأكثر مقروئية وصدى في العالم، كان يعتبر الفن بعامة والأدب على وجه الخصوص رسالة نبيلة يؤديها الفنان ويهبها للقارئ؛ **"إن على الفنان أن يقول كل ما يمنح الخير للناس، كلّ ما ينقذهم. إن الفن ينساب إلى حياتنا، فالفن والكلمة، هما آلة التقدم البشري، الفن يهزّ القلوب، والكلمة تهزّ الأفكار، فإذا شاب أحدهما الشّر، فإن المجتمع يضحى مريضا"**[2]، من أشهر أعماله التي عبرت عن فلسفته في الحياة روايته الملحمية **"الحرب والسلام"1869م** التي تناولت الحروب النابليونية في روسيا، وقدمت صورة شاملة عن الحياة الروسية مع فحص معمق للشخصيات والأحداث التاريخية.

أمّا في روايته **"آنا كارينا" 1877م** فقد تناول فيها موضوع الحب والخيانة، وكذا العواقب الاجتماعية والأخلاقية التي تترتب عن العلاقات الإنسانية، تميزت أعماله بالطابع الفلسفي الديني التي مانفكت تتحول إلى التزامه الروحاني في آخر حياته، ويبقى توليستوي كما قال عنه غوركي **"المفكر والمصلح..**

---

[1] الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة -دراسات ومختارات، ص ص: 178، 179.

[2] بديع حقي: قمم في الأدب العالمي، دار طلاس للنشر، د ط، دمشق، 1987، ص ص: 37، 38.

الذي ينتصب عن علم منه أو دون علم، جبلا شامخا، في الطريق التي تفضي بشعبنا إلى حياة مجدّة عاملة، تتطلب من المرء إذكاء قواه الروحية كلها"[1]، التي أثّرت في الأدب والفكر العالميين.

وفي **القرن العشرين** شهد الأدب الروسي تجارب جديدة وتوجهات أدبية متنوعة، تأثّرت بالأحداث العالمية كالحربين العالميتين والثورات الاجتماعية، ممّا أدى إلى بروز أنواع جديدة من الأدب كالأدب الديستوبي والوجودي الذي برزت معه أساليب سردية مبتكرة، حيث اتّجه العديد من الكتاب إلى استخدام تقنيات تيار الوعي والرواية الجديدة والرمزية والسخرية الهادفة إلى نقد الواقع، برزت في نطاقه أسماء كثيرة، لامعة في سماء الأدب العالمي نذكر من أهمها:

-**يفغيني زمياتين (1884-1937) Yevgeny Zamyatin** الذي يعتبر من رواد الديستوبيا خاصّة في سرديته المعنونة بـ: **"نحن1920"**، قدم فيها مجتمعات مستقبلية تستخدم التكنولوجيا أداة لقمع شعوبها، نقد فيها الأنظمة الشمولية التي تتحكم في الأفراد وتقضي على حرياتهم،**" تتميز «نحن» بكثافة نثرية بالرشاقة والحدة ووضوح الرؤيا وبالبراعة الفنية .لم تطبع أبداً في الاتحاد السوفيتي، لكن تم تداولها هناك مخطوطة، ونشرت في حينها في الخارج في عدة ترجمات"**[2]، أثّرت بشكل كبير على الأدب العالمي، وألهمت أعمالا أخرى مثل 1984 لجورج أورويل George Orwell، وعالم جديد شجاع لألدوس هكسلي Aldous Huxley.

كما اعتمد زمياتين على النقد السّياسي والاجتماعي المبطّن، مستهدفا الأنظمة القمعية، لجأ أيضا إلى الرمزية للتعبير عن أفكاره بحرية بعيدا عن قيود الرقابة، فضلا عن أسلوبه السّاخر في انتقاد السّلطة والمجتمع.

- **مكسيم غوركي Maxim Gorky (1868 -1936)** اشتهر بروايته **"الأم 1906م"** التي تعد واحدة من أهم أعماله، أسّس من خلالها للواقعية الاشتراكية، والتي يكبر حبها مع نضالها وطموحها إلى التغيير وإلى الخير ليشمل المجتمع كلّه، تقوم رؤيتها على تصوّر فلسفي جديد مخالف في بعض وجوهه للواقعية الأوربية، كون غوركي تبنى في واقعيته رؤية تفاؤلية نحو المستقبل ويدعو إلى التغيير الثوري،

[1] بديع حقي: قمم في الأدب العالمي، ص: 8.

[2] الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة -دراسات ومختارات، ص: 528.

في حين تركز الواقعية الأوربية على تصوير الواقع كما هو، بسلبياته وتعقيداته، دون تقديم حلول، وفي هذا السياق تحدث محمد منذور عنها بقوله: **" أنّ أدبهم هادف إلى تغليب عامل الخير والثقة بالإنسان وقدرته، إنّ واقعيّتهم، وإن كانت تتخذ مضمونها من حياة عامة الشّعب ومشاكله إلا أنّ روحها متفائلة تؤمن بإيجابيّة الإنسان، وقدرته على أن يأتي بالخير، وأن يضحّي في سبيله بكل شيءٍ من غير يأس، ولا تشاؤم، ولا مرارة مسرفة"**[1]، لذلك كان لغوركي -باعتباره الأب الروحي للواقعية الاشتراكية- تأثير كبير على الأدب الروسي وخاصة البلشفيين الذين رأوا في كتاباته دعما لأفكارهم.

أمّا تأثيره على المستوى العالمي فقد كان توجهه عونا للأدب المناهض للاستعمار وللحركات التي تدافع عن المهمشين، ممّا جعله رمزا مرتبطا بالعدالة الاجتماعية والتغيير السياسي.

-إيفان بونين (1870–1953) Ivan Bunin وأليكسي كورلينو–1868) Alexei Korolenkov (1931: اللذان رافقت شهرتهما الإبداعية شهرة غوركي، فقد عد الثلاثة أقطاب الأدب الروسي المعاصر إلى جانب لفيف من الكتاب الذين لا يمكن عدهم، نظرا لغزارة الإنتاج الأدبي الروسي أمثال **فلاديمير نابوكوف (1899–1977) Vladimir Nabokov** الذي رغم أنّه عاش في المنفى إلاّ أنّه ترك تأثيرا كبيرا على الأدب الروسي والعالمي من خلال رصيده الإبداعي، الذي فاق بفلسفته التاريخية وصلته بالثقافة الروسية الثقافة الأمريكية، له أعمال كثيرة أهمها "دفاع لوجين"، "الهدية"، "دعوة إلى الإعدام" و"لوليتا" التي جمعت بين الأسوب التجريبي والسّرد المعقد.

أمّا **ألكسندر سولجينتسين** (1918–2008) **Alexander Solzhenitsyn "الذي عرف بمذهبه التاريخي المعقد والمنهج الفريد الفريد الذي طوره...حمل شهادة الأزمة المعاصرة للتاريخانية، حينما رأى أن المقاربة الهيغيلية-الماركسية لتعاقب التشكيلات التاريخية سقطت، لكن لم تبرز منظومة جديدة بديلة لها"**[2]، من أهم أعماله ملحمة **"أرخبيل الغولاغ"** التي فضحت سياسات قمع السلطات في معسكرات العمل السوفياتية، والتي صادرتها عناصر KGB ونفي بسببها.

خاتمة:

[1] محمد مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، د ت، ص:100.

[2] الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة -دراسات ومختارات، ص: 703.

أدى الأدب الروسي على غزارته دورا مهما في تشكيل صورة باذخة من الوعي الفكري والثقافي والسياسي ... مكنه من ارتقاء المكانة التي استحقها في تاريخ الأدب العالمي، رغم التحولات الجيوسياسية التي عصفت به إلاّ أنّه ظل صامدا صمود رواده في وجه التيارات والحركات المناوئة، غير أنّه ونحن نذكر هذا الأدب كأحد أقطاب أدب أوربا الشّرقية - ولو بالنزر القليل مقارنة بالكم الغزير الذي لم نتمكن من القبض عليه في كليته-، فإننا لاننسى الآداب الأخرى التي تضمها القارة، كالأدب التشيكي (ميلان كونديرا، إيفان كليما)، الألباني (إسماعيل قاداري).

المحاضرة الرابعة عشر: أدب ما بعد الكولونيالية

تمهيد

تفطن الرعيل الأول إلى أنّ الأدب والثقافة ما هما إلاّ وسيلة في يد الاستعمار، يمارس من خلالهما قهره وقمعه لهما، لذلك أرادوا أن يعيدوا التوازن المفقود بين الشّرق والغرب، وأنّ الخط المشترك بين النظرية الاستعمارية وما بعد البنيوية يكمن في التفكيك، وإعادة بناء المعنى وخلق التوازن المشترك، وتحطيم المركزية وإبراز قدرات الهامش وخواصه التي هي من صلب خواص ما بعد الاستعمارية.

أوّلاً- ما بعد الاستعمارية: التصوّر، المفهوم والأهداف:

يشير مصطلح ما بعد الاستعمارية إلى النظام الثقافي الذي محْوَرَ الخطاب الاستعماري وناقش ممارسته التطبيقية على السّاحة العالمية، كما جادل في أبعاده التاريخية والأيديولوجية ضمن إطار التطور البشري (من مرحلة الإقطاعية إلى الاشتراكية إلى الرومانسية)، وفي كل مرحلة من هذه المراحل كانت الغاية هي دعم المصالح في غياب الالتزام بقوانين حماية الإنسان في جميع أسقاع العالم، في هذا الإطار مارس الفعل الاستعماري دوره في إعادة صياغة مجمل النشاطات التي تضمن له الاستغلال الأمثل لثروات الأفراد والشعوب، وتسخيرها لخدمته ثقافيا، اجتماعيا واقتصاديا.

مابعد الاستعمارية رؤية أو نظرية موضوعية علمية مناهضة للاستعمار، **" تشير إلى نوع آخر من التحليل ينطلق من فرضية أن الاستعمار التقليدي قد انتهى، وأن مرحلة من الهيمنة قد حلت وخلفت ظروفا مختلفة تستدعي تحليلا من نوع معين"**[1]، يتعلق بعلاقة المستعمَر بالمستعمِر، الهامش والمركز، الشرق والغرب في إطار طرح آخر استدعى نظرية مضادة، مقاومة للمد الكلونيالي، أطلق عليها بالاستغراب.

كان ظهور هذا المصطلح بمثابة رد فعل ثقافي على السياسة الاستعمارية الأمريكية التي بنت صرحها على أشلاء الشعوب المستضعفة، وصعدت على المتخاذلين الذين لا يجيدون الفعل الحضاري بالارتكاز على الوافد بالرغم من توفر الإمكانيات الإقليمية للنهوض، فجاءت بحوث ما بعد الاستعمارية

[1] سعد البازغي و ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2000، ص: 92.

لصد النشاط الامبريالي والاشتباك مع الخطاب الاستعماري، وأقطاب القوة والنفوذ والتراتبات الاجتماعية، إذ لم يقتصر نشاطها على رسم الخطوط الفاعلة لمرحلة ما بعد استقلال الشعوب، إنّما تمثّل أثرا نصيا وخطابيا استراتيجيا للقراءة، وشكلا من أشكال النقد والتحليل الثقافي.

نشأت النظرية ما بعد الاستعمارية في الحواضر، الجامعات والمعاهد الغربية أنشأها طلبة إفريقيون هاجروا طلبا للثقافة والعلم، وهناك أدركوا عدم براءة الثقافة، وتفطنوا إلى أنّها استمرارية تبعية الهامش للمركز، لذلك فكروا في إنتاج ثقافة مضادة، تؤكد إشكالية المركز والهامش؛ فالمركز هو الغرب الإيجابي، وكلّ ما عداه فهو هامش مكمّل لهذا المركز، وهي بذلك تحاول انتقاد الكتابات الغربية التي تناولت الشرق، ثمّ وظفته من باب المثاقفة.

أمّا عن **الأهداف** فتتمثّل في:

- انعتاق الشّعوب من الهيمنة المقترنة بالهيكلة الثقافية.

- إبراز التباينات بين المستعمِر والمستَعمَر تاريخيا وثقافيا ولغويا وسياسيا، والتركيز على مسألة الاختلاف بينهما، وهذا ما يميّز فاعلية بحوث ما بعد الاستعمارية.

-الدعوة إلى تبني نظرية مضادة أطلق عليها بعلم الاستغراب، وهو عبارة عن استشراق مضاد، هدفه **" تفكيك الثقافة الغربية تشريحا وتركيبا، وتقويض خطاب التمركز تشتيتا، وفضح مقصدية الهيمنة وفق أسس موضوعية"**[1]. بعيدا عن التغريب والتدجين والإقصاء، لذلك أيضا كان أهدافهم ترنو نحو الانفتاح والتفاعل فيي ظل التنوع الثقافي.

وقد جاءت هذه الأهداف بناء على معطيات أساسية، تتمثّل في إعادة خلق التراتبات الزائفة والقراءات الخاطئة، والنوازع اللاّتاريخية التي تشكّل جزءا من المشروع الامبريالي، باعتبارها بديلا عن الرؤية الاستبدادية التي تكمن خصوصيتها في إقصاء التمايز، وإجازة الاندماج في ثقافتها ومنظومة تسلّطها، بالتماهي في ثقافة الآخر.

[1] Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin: The Empire Writes Back- Theory and Practice in Post-Colonial Literatures, Routledge, London and New York, 1989, P: 02.

من أشهر روادها الهندية **آنيا لوسين** Ania Loomba، **غاريث جريفيت** Gareth Griffiths، **باتريك وليامز** Patrick Williams المنظر البارز الذي قدّم مقالات وتحليلات حول تأثير الخطاب الاستعماري، وآليات التصدي والمقاومة في نصوص أدبية، من اشهر مؤلفاته **«Colonial Discourse and Post-Colonial Theory »**، **بيل أشكروفت Ashcroft** Bill الذي اهتم بآليات الهيمنة والتهميش، وبدور أدب ما بعد الاستعمار في مقاومة الاستعمار، وإعادة بناء الهويات الثقافية، من أشهر كتبه **« The Empire Writes Back»**، **هلين تيفين Tiffin** Helen التي اشتركت مع **بيل اشكروفت وغاريث غريفت** في مؤلف مهم عنوانه: **الإمبراطورية تكتب مجددا The»** **Empire Writes Back »** الذي يعتبر مرجعا أساسيا في تحليل الكتابات ما بعد الاستعماري، وكيفية مقاومة الخطابات الاستعمارية في الأدب، **إدوارد سعيد، فرانز فانون، تشينوا أتشيبي، غاياتري تشاكرافورتي سبيفاك** Gayatri Chakravorty Spivak البارزة في تحليل تأثير الاستعمار على الهويات والثقافات، وخاصة من منظور النسوية، وإعادة الاعتبار للأصوات المهمشة، من أبرز أعمالها كتابها الموسوم بـ: **« A Critique of Postcolonial Reason »** و **« Can the Subaltern Speak?»**، **وباولا كريسمان** Paula Krebsman.

ثانيا - ولادة ما بعد الاستعمارية:

تشير إلى تحليل الاستعمارية التي بلورتها الثقافة الغربية إزاء مناطق العالم، وتنطلق من فرضية نهاية الاستعمار التقليدي، وإيجاد مرحلة جديدة من الهيمنة، تمثّلت في الامبريالية والاستعمارية، وتوجه نقد متصلا للتميزات الكامنة في المركزية الغربية.

قام خطاب ما بعد الاستعمار ضد مفاهيم العالمية التي حاولت المركزية الغربية تعميمها على جميع أنحاء العالم، بوصفها مظاهر كونية تمتلك رؤى اجتماعية للمحافظة على هذا الكون، يرتبط هذا الخطاب بـ :

1. ما بعد الاستعمارية/ الاستشراق:

يهتم الاستشراق بدراسة المعطيات الحضارية للنصف الشرقي من الكرة الأرضية، كما أنّه يمثل أسلوبا من الفكر القائم على تمييز وجودي ومعرفي بين الشّرق والغرب، غرضه الأساس التمييز بين الفوقية الغربية والدونية الشّرقية.

2. ما بعد الاستعمارية/ ما بعد البنيوية:

تجنح مابعد البنيوية نحو تفكيك القيود التي أثقلت كاهل المعنى، كما تنطلق من مرحلة الممارسة الفعلية للدوال لتصل إلى لا نهائيته، ذلك أنّ ميزتها الأساسية هي الانعتاق من التقاليد الموروثة وتركات البنيوية وروافدها، **"على غرار منهجية التقويض(تقويض المثولوجيا البيضاء) التي تسلح بها جاك دريدا J. Derrida، لتعرية الثقافة المركزية الغربية، ونسف أسسها الميتافيزيقية والبنيوية"**[1]، أماّ عن التداخل الحاصل بينهما فيتجلى على الصعيد الدلالي لا على صعيد المقارنة الفعلية.

3. ما بعد لحداثة:

تقوم على تفكيك السرديات الكبرى، وتقدّم نموذجها في اللاّتحديد، فضلا عن التشتيت وتقويض الحدود والمحددات التي تقوم على الهيمنة الاستعمارية التي تخلّف علاقات غير متكافئة، تقوم على مبادئ المصلحة والاستغلال والتفرد، واستغلال المواهب ومقدرات الآخر.

أمّا عن مسار الداخل بين ما بعد الحداثة وما بعد الاستعمارية فيتجلى في التفكيك، أما من حيث الممارسة الفعلية فهي متباينة؛ فما بين تفكيك للقيود والنّصية والدلالية والأعراف الاجتماعية والفردية إلى تفكيك السلطة المهيمنة، وإعادة بناء توازن القوى بشكل متكافئ فضلا عن كون نصوص ما بعد الحداثة المتشابكة مع نصوص ما بعد البنيوية نصوصا سياسية، في حين تمثل نصوص ما بعد الاستعمارية تبنّيا لهدف سياسي محدّد، وهو الخلخة المستمرة للسلطة السياسية والثقافية المهيمنة للامبريالية.

ثالثا: تعالقات اصطلاحية:

1. **الاستعمار:** احتلال دولة لأخرى.
2. **ما بعد الاستعمار:** وهي المرحلة التي تأتي ما بعد الاستعمار التقليدي.

[1] سعد البازغي وميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، ص: 159.

3. **الخطاب الاستعماري:** يشير إلى تحليل ما بلورته الثقافة الغربية في مختلف المجالات من نتاج يعبر عن توجهات استعمارية إزاء مناطق العالم خارج نطاق الغرب.

4. **ما بعد الخطاب الاستعماري:** يشير إلى نوع آخر يتعلّق بالاستعمار التقليدي الذي انتهى إلى وجود مرحلة جديدة لخطاب آخر جديد (استعمار عسكري ثقافي).

أمّا عن مآخذ أد ما بعد الاستعمار فإنّه على الرغم من أنّه لم يكن قادرا على تحرير الشّعوب بشكل مباشر من الاستعمارن أو إنهاء أنظمته القمعية، إلاّ أنّه استطاع أن يؤدي دورا كبيرا في إحداث تحرير فكري، وخلق وعي جمعي وثقافي لدى هذه الشّعوب، هذا الوعي ساهم بدوره في تفكيك الإرث الاستعماري الذي استمر بعد نهاية الاستعمار السياسي، وساعد لشعوب على فهم تاريخها وتراثها، وزرع فيها إرادة التغيير والمقاومة.

رابعا: مفكروا ونقاد ما بعد الكولونيالية:

من أبرز نقاد ومفكري ما بعد الحداثة: إدوارد سعيد، هومي كا بابا، غاياتري سبيفاك وفرانز فانون، ويعد **إدوارد** في مقدمة محللي الخطاب الاستعماري، ويعده بعضهم راعي الحقل كما أشار إلى ذلك وليامز باتريك في إحدى دراساته أنّه استطاع أن يفتح حقلا من البحث الأكاديمي هو الخطاب الاستعماري، من خلال كتابه **"الاستشراق"-الشّرق اختراع للغرب-** 1978م، الذي كشف فيه عن العلاقة بين الثقافة والقوة الاستعمارية، وعما يتخفى وراء الثقافة والدراسات العلمية من مواقف سياسية، لا ترمي سوى لتحقيق مطامع ومصالح مادية صرفة؛ أي أنّه الخطاب الذي تتفاعل فيه السلطة السياسية المهيمنة بالمعرفو والإنتاج الثقافي، كما بربط في هذا الكتاب بين الأدب والكتابة والدرس بشكل عام، وبين النزعات المنحطة اتي يدينها الغرب بلسانه، ويؤيدها بأفعاله كالنزعة العنصرية، التعصب العرقي والأطماع الاستعمارية القائمة على الجشع.

هذا وقد وضح إدوارد سعيد أفكاره هذه بشكل أعمق وأوضح في كتابه الثاني الوسوم بـ: الثقافة والامبريالية، بيّن فيه ارتباط الاستشراق بالامبريالية، وكيف دعّمت التشكيلات الثقافية حركة الاستعمار، من هنا ظهر خطاب مضاد يهدف إلى تفكيك فكرة الارتباط بالمراكز الاستعمارية،

وتبلور دراسات ما بعد الاستعمار كمقاربة نقدية انبثقت من المؤسّسة الاستعمارية لتصارع الأسس التي تهدف إلى نقد المركزية الأوربية، وتحرير الثقافة والتاريخ.

يرى إدوارد أن الغرب سعى لتشكيل صورة إيجابية متحضرة، ولا يركز سعيد على الخطابات الدعائية المجهر بها والتي كانت متناولة خلال فترة الاستعمار، ولكنه يحلل أيضا تلك النصوصالتي تم تاليفها باسم البحث العلمي من تحاليل لغوية وفيلولوجية وتارخ وعلم أخلاقيات عرقية.

انطلاقا من هذه الطروحات التي وضعت الغرب تحت المجهر، اعتبركتاب الاستشراق من الكتب المهمة في القرن العشرين، أثّرت في عملية تغيير التفكير في الشّرق، وفي موضوع الاستشراق، وأصبح نموذجا لدراسة الثقافة، يحلل الخطابات مرورا بكتابه الثقافة والامبريالية الذي وسّع أطروحة الاستشراق، ودراسة علاقة التطور الأدبي والروائي منه على وجه الخصوص بالتوسع الامبريالي، ثم تطورت دراسات ما بعد الاستعمار مع سبيفاك وهومي كا بابا؛ حيث سعت **غاياتري سبيفاك** إلى إعادة تعريف المنهج التقليدية والأنماط المتعارف عليها في التحليل الثقافي، وهاجمت الثقافة التراتبية (المركز، الهامش)، وقدمت صورة مركزية لآثار السيطرة الغربية على العالم الشّرقي، وكشفت النقاب عن العناصر المدمرة في سياق التاريخ الاستعماري، لكنّها لا تنكر الأوجه الإيجابية لتلك الامبريالية في بعض الحالات، خاصّة فيما يتعلّق بمكانة المرأة.

أمّا **هومي كا بابا** فتمثّلت جهوده في استكشاف الموقف الثقافي الهجين بيني، وأساس فكرة الهجنة والتجاذب، والتهجين كحركة ديناميكية وفضاء تفاوض لا تكون فيه الهويات ثابتة، بل متغيّرة ومتجدّدة، ويؤكد على الأنا والآخر، ويرى بأنّهما ليسا مفصولين فصلا تاما؛ فالذات(الأنا) تحوي دوما أثر الآخر، ولا تستطيع أن تمحوه، وأنّ بين الذت والآخر فضاء بيني، يعتبر بمثابة مساحة مشتركة بين الثقافات.

فــ هومي بابا من خلاله تحليله للخطاب الاستعماري بحث في الاستراتيجية التي من خلالها تتم عملية الاحتلال، ومن ثمة تقوم المقاومة.

وأمّا **إيمي سيزار** مفكر الأصالة الزنجية والتحرر الإفريقي، فقد أقام نظرية فلسفية وسياسية لبث الوعي في نفوس الزنوج، وبناء أرضية حضارية يقوم عليها تاريخ القارة السمراء، انطلاقا منها ينهض الزنجي لتشييد مستقبله بكل فخر واعتزاز.

من هنا حاول نقاد ما بعد الاستعمارية تفكيك الخطاب المركزي الغربي، وإعادة تركيب عناصر هذا التمركز كخطوة أولية لتأسيس خطاب مختلف.

ويعدّ **فرانز فانون** من أبرز مفكري ما بعد الاستعمار، ركز في أعماله على تأثير الاستعمار من منظور نفسي ثقافي هووي، من خلال تحديد العلاقة بينه وبين التحرروررفضه لفكرة القابلية للاستعمار؛ ففي كتابيه **"معذبو الأرض The Wretched of the Earth" و"بشرة سوداء، أقنعة بيضاء Blck Skin, White Masks"** رأى فرانز أنّ العنف المضاد ليس السبيل الوحيد لتحرير الشّعوب المستعمرة، وإنّما لتحرير العقول والأرواح التي خضعت للاستعمار الذي يرى فيه قمعا نفسيا وجسديا، يدمر إنسانية الشعوب ويجعلها تشعر بالدونية، كما دعا إلى استعادة الهوية الثقافية كجزء من التحرر الشامل، محذرا من أنّ النخب في الدول المستقلة قد تستمر في استغلال شعوبها إذا ما لم يحدث تحول اجتماعي جذري عميق.

فرانز فانون الذي أفرد له صبحي حديدي دراسة ملخصا فيها منهجه قائلا بأنّ: **"إدوارد سعيد جعل من فانون المدافع عن سرد التحرير المضاد الذي ينتمي إلى حقبة ما بعد الحداثة، وهومي بابا نحت من أفكار فانون معمارا نظريا لعالم ثالث ما بعد بنيوي، وعبد الرحمن جان محمد اكتشف فيه منظرا مانويا للاستعمار والنفي المطلق؛ أمّا سبيفاك فقد ظهر فرانتز فانون في أصدق صورة وأكثرها بساطة وإقناعا: الطبيب النفسي الذي خرج من بين أبناء البلد لكي يحلل بعمق ونفاذ ما تعكسه تلك المرآة الرهيبة المعقدة :الإمبريالية الثقافية"[1].**

[1] حديدي صبحي: الامبريالية الثقافية، الخطاب ما بعد الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية، مجلة الكرمل، العدد47، يناير 1993، فلسطين، ص ص: 80، 81.

https://archive.alsharekh.org/MagazinePages/MagazineBook/AL_karmal/All_Issues/Issue_47/index.html

خلاصة:

مابعد الكولونيالية تيار فكري وأدبي، يسعى إلى تحليل آثار الاستعمار على الشعوب المستعمرة، مركزا على كيفية استمرار الهيمنة الثقافية والاقتصادية وإن كان في ظل التحرر السياسي، يعالج هذا التيار قضايا الهوية والاغتراب الثقافي، ويعيد النظر في السرديات التاريخية التي فرضها المستعمر، محاولا استعادة الأصوات المقموعة، وتأكيد الهوية الثقافية للشعوب المستعمَرة عبر أدباء ومفكرين مثل إدوارد سعيد، غاياتري سبيفاك، وفرانز فانون، يتناول مفاهيم مثل الهجنة الثقافية والاستغلال، مؤكدا على أهمية المقاومة الثقافية والتحرر الفكري.

خاتمة:

- يعتبر مقياس الآداب العالمية المعاصرة من المقاييس المهمة، باعتبارها الجنس الأوّل الذي سجل الآثار الأدبية والفنية لشّعوب العالم وخلّدها، وما يزال يرصد مآثرهم وتجاربهم الإنسانية، ويشحذ طاقاتها وهممها، ليؤكد مرارا وتكرارا على الرسالة التي يضطلع بها في مواكبته للتّغيرات، ومجارانه للتّحوّلات الطارئة على الحياة بتعقيداتها، خاصّة في ظلّ التحولات غير المسبقة والمطّردة التي تشهدها العلوم والتكنولوجيا.

- يشكّل الأدب العالمي المعاصر امتداداً لروح الآداب الخالدة ومنطلقا لها، ومتجاوزة له من حيث المعنى والمضامين تبعا لتغير الظروف والأوضاع، ومعطيات العصر.

- واكبت الآداب العالمية المعاصرة حركات التّجديد والتيارات والمذاهب، والمدارس بمختلف توجهاتها، رصدت ونقلت، ثم استقرأت وعقّبت، فأنتجت لنا روائع عالمية، استحقت أن يحظى أصحابها بشهرة كبيرة، فنقشت أسماؤهم في عالم الأدب، بغض النظر عن خلفياتها الأيديولوجية.

- رغم أسبقية الآداب الغربية في بلوغها العالمية كونها المنظر و واضع المقاييس، الوصي وفق ما يوائم ثقافتها وبيئتها وإيديولوجياتها، فإنّها قد نجحت إلى أبعد الحدود في اختراق الحدد والسدود من خلال إحاطتها الشاملة بقضاياها موضوعاتيا وفنيا، بخلاف الآداب العربية التي وإن نجحت -مبدئيا- في التعبير عن قضاياها وهمومها ومشاغلها وفق مقاسات تنظيرية، و رؤية فنية تستوعبها اللّاحدود

واللاّسدود، فإنّ أمامها الكثير من التحديات لبلوغ المأمول، خاصّة في ظل التبعية الغربية، وغياب الإسقاطات الخاصّة، والرؤية المنهجية التنظيرية والنقدية، ومع ذلك استطاع أن يجتاز ولو بأصوات لا بأس بها عبور الفضاءات المحلية لترفع صوتها في وجه هذا التابع، وتنادي بالحضور في ظل تغييب الآخر.

قائمة المصادر والمراجع:

1. إسماعيل حاكمي: الأدب الإيراني المعاصر، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
2. ادوارد الخراط: الحساسية الجديدة -مقالات في الظاهرة القصصية-، دار الآداب، ط، بيروت، 1993.
3. الأصفر عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.
4. إدوارد سعيد: الاستشراق، المفاهيم الغربية للشرق، ط1، دار رؤية للنشر، 2006.
5. بدر عبد الملك: ملامح من أدب أمريكا اللاتينية-الرواية نموذجا، دار الكنوز الأدبية، ط1، لبنان، 1994.
6. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط2، لبنان، 1984.
7. جوزين جودت عثمان: مسرح العبث في فرنسا، مجلة فصول، العدد 32، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1982.
8. حسن حنفي: مقدمة في علم الاستغراب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991.
9. سعد البازغي و ميجان الرويلي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، 2000.
10. سعيد يقطين: من النّص إلى النّص المترابط -مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2005.
11. سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، لبنان، 1985.
12. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
13. .....: مدارس الأدب المقارن -دراسة منهجية-، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987.
14. صلاح عرس: ملامح الفكر الأوروبي المعاصر، سلسلة دار الهلال، العدد 304، مصر، 1976.
15. الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن -أصوله وتطوّره ومناهجه-، دار المعارف، ط1987،1، القاهرة.
16. الطاهر أحمد مكي: القصة القصيرة -دراسات ومختارات-، دار المعارف، ط8، القاهرة، 1999.
17. عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1980.
18. عقيل مهدي يوسف: أسس نظريات فن التمثيل، دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع والتنمية الثقافية، ط1، لبنان.
19. علي شلش: الأدب الإفريقي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1993.
20. عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

21. عبد الوهاب المسيري: العلمانية، الحداثة، العولمة، حوارات، سوزان حرفي، دار الفكر، ط1، دمشق، 2009.
22. علي بن إبراهيم الحمد النملة: الشرق والغرب-منطلقات العلاقات ومحدّداتها، بيسان للنشر والتوزيع والإعلام، ط1، بيروت، 2010.
23. عز الدين المناصرة: الهويّات والتعدديّة اللغويّة (قراءة في ضوء النقد الثقافي المقارن)، الصايل للنشر والتوزيع، الأردن، 2013.
24. لطيفة الزيات: مقومات القصة القصيرة، مجلة الرسالة، العدد 1091، يناير 1965، القاهرة.
25. محي الدين الأنوالي: الأدب الهندي المعاصر، كتابات معاصرة، القاهر، 1972.
26. محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه دراسات الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، القاهرة، د ت.
27. محمود تيمور: نشوء القصة وتطورها، المطبعة السلفية، 1936.
28. محي الدين الألوائي: الأدب الهندي المعاصر، دار العلم للطباعة، ط1، القاهرة، 1972.
29. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997.
30. نهاد صليحة: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة لكتاب، مصر، 1986.
31. نعيم عطية: مسرح العبث -مفهومه، جذوره، أعلامه-، مطابع الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2005.
32. نبيل راغب: معالم الأدب العالمي المعاصر، دار مصر للطباعة، 1990.

المراجع المترجمة:

1. آنيا لومبا: في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار الأدبية، تر: محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2007.
2. آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، د ت.
3. ألبير كامو: الإنسان المتمرد، تر: نهاد رضا، منشورات عويدات، ط3، بيروت، 1983.
4. إ. م. بوشنكي: الفلسفة المعاصرة في أوربا، تر: عزت قرني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
1. بابلو نيرودا: مذكرات بابلو نيرودا-أعترف بأنّني قد عشت-، تر: محمود صبح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، لبنان، 2015.
2. .....: كتاب التساؤلات، تر: سحر أحمد، أزمنة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2006.

3. تشارلز أ. موزر: تاريخ الأدب الروسي، تر: شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

4. تيري هنتش: الشرق الخيالي ورؤية الآخر، ترجمة: مي عبد الكريم محمود، ط1، 2006.

5. جورج لوكاتش: تحطيم العقل، تر: إلياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، 1983.

6. جون كروكشانك: ألبير كامي وأدب التمرد، تر: جلال العشري، الهيئة المصرية العامة، مصر، 1986.

7. رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، السعودية، 1992.

8. سيزار فرناندث موينو: ادب أمريكا اللاّتينية -قضايا ومشكلات، تر: أحمد حسان عبد الواحد، سلسلة عالم المعرفة، 1987.

9. فرنسيس فوكوياما: نهاية التاريخ والإنسان الأخير، تر: حسين الشيخ، دار العلوم العربية، ط1، بيروت، 1993.

10. كولن ولسن: المعقول واللاّمعقول في الادب الحديث، تر: أنيس زكي حسن، منشورات دار الآداب، ط5، بيروت، 1981.

11. ناتالي ساروت وآخرون: الرواية الجديدة والواقع، تر: رشيد بن جدو، وزارة الثقافة والرياضة، ط1، قطر.

12. نغوجي واثيونغو: تصفية استعمار العقل، تر: سعدي يوسف، دار التكوين، سوريا، 2011.

13. هنري توماس، دانالي: أعلام الفكر الأوربي -من سقراط إلى سارتر-، تر: عثمان نوية، ج2، دار الهلال، مصر، 1977.

14. وليام جيمس: البراجماتية، تر: محمد علي، المركز القومي للترجمة، مصر، 2008.

المراجع الأجنبية:

1-Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin: The Empire Writes Back-Theory and Practice in Post-Colonial Literatures, Routledge, London and New York, 1989, P: 02.

2-Breton André : Entretiens, Edition : Gallimard, Paris, 1952.

3-Breton André : Entretiens, Edition : Gallimard, Paris, 1952.

4-Camus Albert : L'Homme révolté, E : Gallimard, Paris, 1951.

5-Charles Mauron: Des métaphores obsédantes au mythe personnel, introduction à la psychocritique, José Corti, Paris 1963.

6-rochet Monique: les Mythes dans l'œuvre de Camus, Editions universitaires Encyclopédie universitaire, Paris, 1973

7-La Revolution Surréaliste, Périodique, n^{0}1, Paris, 1924.

8-Pierre Brunel, Claude Pichois, Michel Rousseau: Qu'est-ce que la littérature comparée, Armand colin, Paris, 1996.

المجلات:

1. حديدي صبحي: الامبريالية الثقافية، الخطاب ما بعد الكولونيالي في الأدب والنظرية النقدية، مجلة الكرمل، العدد47، يناير 1993، فلسطين، ص ص: 80، 81.
https://archive.alsharekh.org/MagazinePages/MagazineBook/AL_karmal/All_Issues/Issue_47/index.html

2. محمد زكي العشماوي: أمراض الفكر في القرن العشرين، مجلة عالم الفكر، المجلد الأول، العدد الأول، الكويت، 1970.

المواقع الإلكترونية:

1. شرين ماهر: الأدب الإفريقي...في بوتقة الأدب العالمي، مصر وأفريقيا - الأدب الافريقي... في بوتقة الأدب العالمي(sis.gov.eg)
2. https://arab-ency.com.sy/ency/details/10919/22
3. https://www.marefa.org/الأدب_التركي
4. https://fanack.com/ar/iran/culture-of-iran/modern-iranian-literature/
5. https://www.marefa.org/الأدب_الفارسي
6. معرض الشارقة الدولي للكتاب في الدورة - ...الرؤية La Vision | Facebook -

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ -ج

المحاضرة الأولى .....5 -13

مدخل إلى الآداب العالمية: تحديدات اصطلاحية/الأدب العالمي/ الأدب الأجنبي/الأدب القومي

المحاضرة الثانية .....14 -22

المرجعيات الفكرية للآداب العالمية المعاصرة: نصوص للوجودية (سارتر)، ونصوص للماركسية (تولستوي).

المحاضرة الثالثة .....23 -30

قضايا الآداب العالمية المعاصرة: الحرية/ العدالة/ السلام/ الاغتراب: الإنسان المتمرد (ألبير كامو).

المحاضرة الرابعة .....31 -36

التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ السريالية.

المحاضرة الخامسة .....37 -44

التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ الوجودية.

المحاضرة السادسة.....45 -54

التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ اللامعقول.

المحاضرة السابعة .....56 -65

التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة/ الرواية الجديدة.

المحاضرة الثامنة .....66 -72

الأدب المعاصر في أمريكا اللاتينية/ نصوص أوكتافيو باث/بابلو نيرودا/ ماركيز/ أستروياس

المحاضرة التاسعة 73- 77

الأدب الإفريقي المعاصر/ وولي سوينكا.

المحاضرة العاشرة .....78 -85

الآداب الآسيوية/ نصوص من الشعر الياباني، الهندي، الصيني.

المحاضرة الحادي عشر .....86 -92

المسرح العالمي/ مسرح برخت ...

المحاضرة الثانية عشر .....93 - 101

القصة والرواية العالمية/ نماذج مختارة من قصص دان براون (شيفرة دافنشي).

المحاضرة الثالثة عشر .....102 -108

آداب أوربا الشرقية/ نصوص من الأدب الروسي المعاصر.

المحاضرة الرابعة عشر .....109 -115

أدب مابعد الكولونيالية/ المعذبون في الأرض لفرانس فانون.

خاتمة.....115

قائمة المراجع والمصادر .....116 -118

فهرس الموضوعات.....120 - 121