وزارة التعليـــــــــــــم العالي والبحث العـــــــــــــــــلمي

المركـــــــــــز الجامعي سي الحواس بريكة.

كلية الآداب واللغات.

قسم اللغة والأدب العربي.

مطبـــــــوعة بيداغـــــــــوجية

المقياس: الآداب العالمية المعاصرة.

المستوى: السنة الثالثة ليسانس/دراسات أدبية.

الأستاذة: بوطارن كريمة.

الموسم الجامعي 2023-2024م

عنوان الليسانس: أدب عربي
السداسي: الخامس
الأستاذ المسؤول عن الوحدة التعليمية المنهجية: د.بوطارن كريمة.
الأستاذ المسؤول عن المادة:
المادة: (محاضرة+أعمال موجهة)
أهداف التعليم:
المعارف المسبقة المطلوبة:
محتوى المادة:

السداسي الأول: وحدة التعليم المنهجية	مادة: الآداب العالمية المعاصرة	المعامل:	الرصيد:
24		03	02

رقم	مفردات المحاضرة	مفردات الاعمال الموجهة
01	مدخل إلى الآداب العالمية	تحديدات اصطلاحية الأدب العالمي.
02	المرجعيات الفكرية للآداب العالمية المعاصرة	قراءة في كتاب: تولستوي/ سارتر.
03	قضايا الآداب العالمية المعاصرة: الحرية/العدالة/السلام/الاغتراب	الإنسان المتمرد، ألبير كامو/ الأرض اليباب،ت س إليوت.
04	التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة 1	الوجودية: دراسة نص الذباب/ الغثيان، سارتر .
05	التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة 2	السريالية:
06	التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة 3	اللامعقول: بيكت، نص في انتظار جودو.
07	التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة 4	الغيرة، آلان روب غريي.
08	الأدب المعاصر في أمريكا اللاتينية	نص: أوكتافيو باث/ بابلو نيرودا/ ماركيز/ أستروياس.
09	الأدب الإفريقي المعاصر	نص: وولي سوينكا
10	الآداب الآسيوية	نص من الشعر الياباني، الهندي، الصيني
11	المسرح العالمي	مسرح برخت ....
12	القصة والرواية العالمية	نماذج مختارة من قصص دان براون (شيفرة دافنشي)/ غوثه، آلام فيرتر.
13	آداب أوروبا الشرقية	نص: رواية الأم، مكسيم غوركي.
14	أدب ما بعد الكولونيالية	المعذبون في الأرض، فرانس فانون.

طريقة التقييم: يجري تقييم المحاضرات عن طريق امتحان في نهاية السداسي، بينما يكون تقييم الأعمال الموجهة متواصلا طوال السداسي.

مقـــــدمة:

أنجزت هذه المطبوعة البيداغوجية في مقياس الآداب العالمية المعاصرة، ووجهت لطلبة السنة الثالثة ليسانسLMD أدب عربي، تخصص دراسات أدبية.

حاولت من خلال هذه المطبوعة البيداغوجية الإلمام بكل المحاضرات والعناوين المتعلقة بالمقياس –دراسة وتحليلا– مما يساعد الطالب على فهم مصطلحات الأدب العالمي والآداب العالمية المعاصرة وفنونها المختلفة، مركزين على أهم الأعمال الأدبية العالمية المعاصرة.

التزمت مفردات المقياس كما قررتها الوزارة الوصية بدءا من الآداب العالمية: المفهوم والمصطلح، المرجعيات الفكرية للآداب العالمية المعاصرة وصولا إلى محاضرة الآداب الآسيوية.

فكانت البداية مع مفهوم الأدب العالمي وتحديد معاييره، والتفريق بين الأدب العالمي والأدب المقارن.

ثم تناولت محاضرة المرجعيات الفكرية للآداب العالمية المعاصرة، ثم انتقلت إلى قضايا الآداب العالمية المعاصرة وهكذا إلى باقي المحاضرات وبالطريقة نفسها تقريبا.

وقد أردفت كل محاضرة بمدونة من المدونات العالمية في ذلك الأدب، وذلك حتى لا تكون المطبوعة سردا نظريا فقط.

وبهذا تكون هذه المطبوعة قد جمعت بين الفائدة العلمية والمتعة الأدبية وتلك غايتها.

من أهم المراجع التي اعتمدتها لإنجاز هذه المطبوعة ما يلي:

- أدريان مارينو: مراجعة الأدب العالمي، ترجمة عبد النبي ذاكر.
- ايغلتون تيري: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار للطباعة والنشر.
- ديفيد هوبكنز: الدادية والسريالية، ترجمة أحمد محمد الروبي، دار هنداوي.

وغيرها مما يخدم البحث.

فكان هدف هذه المطبوعة الإلمام بأكبر قدر من المعلومات حول الآداب العالمية المعاصرة المقررة من الوزارة، مع تقديم نماذج عن الأعمال الأدبية العالمية، ووضع اليد على مكامن عالميتها: أسلوبا ومضمونا.

المحاضرة الأولى: الأدب العالمي، المفهوم والمصطلح.

قبل أن يستقر الأمر عند **غوتة** واقتراحه مصطلح الأدب العالمي سنة 1827، كانت هناك دعوات كثيرة قبله تنادي بمصطلح العالمية، وضرورة تجاوز الحدود القومية والعرقية، والإيمان بفكرة العالمية التي لا تركن إلى زاوية قطرية واحدة، بل يجب أن يحمل هموم إنسانية أوسع، ومن ذلك ما نادى به جبران خليل جبران في كتابه الموسوم ب **النبي** والذي دعا فيه إلى خلاص الإنسانية من خلال فضيلتي التسامح والمحبة، وتخطي الحواجز العرقية البغيضة والدينية والتحيزات الثقافية، وما هذا إلا تجسيدا لمبادئ الرومانسية الطامحة إلى البعد الإنساني المعبر عن إرادة الجماعة الانسانية في صراعها مع القوى التي تكبل إرادتها.

وكذلك الاتجاه الواقعي الاشتراكي الذي دعا إلى فكرة العالمية إذ سعى من خلال مبادئه إلى ضرورة العدل والمساواة في تقسيم خيرات الأرض واحترام إنسانية الإنسان[1].

ويرى الباحث السوري **أصطيف عبد النبي** أنه قد سبقه إليه باحثان ألمانيان هما **أوغست شلوزر** في كتابه **الأدب والتاريخ الايسلنديان** عام 1773، و**كريستوف فايلاند** في ترجمته **لرسائل هوراس** في مطلع القرن التاسع عشر، لكن **غوتة** ونظرا لاستعماله هذا المصطلح في

[1] **بوخالفة إبراهيم: الأدب العالمي المفهوم والنشأة وإشكالية التسمية، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد8، جويلية 2019، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ص74.**

بياناته الكثيرة بالإضافة إلى أعماله الفنية الرائعة جعلت مصطلح الأدب العالمي مرتبطا به دون غيره[1]

1- مفهوم الأدب العالمي:

الغريب في الأمر –يضيف عبد النبي– أن **غوتة** ورغم اشتهاره بهذا المصطلح إلا أنه لم يضع له تعريفا دقيقا، ولم يحدد الملامح العامة للأدب العالمي، لذا كان باب الاجتهاد مفتوحا أمام دارسي الأدب العالمي[2].

إلا أن المفهومين السائدين للأدب العالمي الآن هما:

أ- الأدب العالمي هو مجموع آداب العالم، وهو تعريف يستحيل تحقيقه، لأنه يتعلق بآداب كل الشعوب وبكل اللغات، والبحث في الآداب القومية والاحاطة بها أمر في غاية الصعوبة.

ب- الأدب العالمي هو الأفضل، والأكثر تداولا وجذبا للقراء، في آداب العالم، أي الأعمال القومية التي تسنمت ذروة الأعمال الأدبية لتوفرها على مجموعة معايير بوّأتها هذه المكانة.[3]

---

[1] عبد النبي اصطيف: عالمية الأدب العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد34، العدد الأول، 2018، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص20/18.

إلا أن معايير الأدب العالمي لم تبرح الحيز الغربي أو الاتصال به، فهي تتعلق بالتراث «الكبير الذي خلّفه الكلاسيكيون من أمثال هوميروس ودانتي وسيرفانتس وشكسبير وغوته، حيث انتشر صداهم في أصقاع العالم، ويستمر في أمد طويل، وقد أصبح إطلاق هذا الاسم مرادفا للأعمال الكبرى» [1]والملاحظ لهذا التعريف يجده لا يخرج عن النماذج الأدبية الخالدة الأوربية مع تجاهل تام لغيرهم من الآداب، فهؤلاء الدارسون الأوربيون لم يستطيعوا الفكاك من مركزيتهم الأوربية التي جعلوها مثالا للأدبية العالمية[2].

وهذا ما يؤكده **فان تييغم** في كتابه الأدب المقارن، إذ يضع الأدب العالمي متلازما مع فترات تاريخية تحدد في أربع عالميات أوربية ويعرضها ككليات إنسانية، دون أن يدري أنه يتحدث عن عالمية أوربية محضة تتخطى غيرها من الدول والقارات، وهذه العالميات الأوربية هي: عالمية المسيحية والفروسية في القرون الوسطى، والعالمية الإنسانية في عصر النهضة، والعالمية الكلاسيكية الفلسفية في عصر التنوير، ظهرت عالمية رومنطيقية تاريخية تعنى أكثر من العالميات التي سبقتها بالاختلافات القومية وتسلم بوجودها وتحاول فهمها.[3]

وهذا الهوس الكبير بالعالميات الأوربية ومركزيتها هو ما جعل الكثيرين يرفضون مصطلح الأدب العالمي، لأنهم يرونه نوعا من أنواع الهيمنة الإيديولوجية التي تجعل الأدب المتفوق

---

[1] إبراهيم بوخالفة: الأدب العالمي المفهوم والنشأة وإشكالية التسمية، ص77.

[2] المرجع نفسه، ص77.ص

[3] فان تيغم: الأدب المقارن، دار الفكر العربي، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان، ص28.

سليل الدولة المهيمنة سياسيا، وهذا ما وجدناه مع الأدب الأوربي باعتبار أوروبا كانت مركز السياسة العالمية.

إلا أن الأدب العالمي لم يقتصر على النماذج الأوربية فقط فهناك نماذج شرقية قديمة أسرت العام بأسلوبها وموضوعها، واجتازت اختبار الزمن الذي لم يزدها إلا سطوعا وتميزا فنيا وفكريا، ومن ذلك مثلا **رباعيات الخيام** التي ظهرت إلى الوجود الأدبي العالمي بعد ترجمة الأمريكي **فيتز جيرالد** أواخر القرن التاسع عشر، وكذلك قصص **ألف ليلة وليلة** التي مازال تأثيرها في الأدب العالمي– وحتى السنما– إلى يومنا هذا، وبالتالي تفوق الحضارة أو تخلفها ليس معيارا للحكم على جودة الأدب وعالميته.[1]

2- معايير الأدب العالمي:

بالإضافة إلى الزمن والصمود في وجهه، هناك معايير أخرى تكفل دخول الأعمال الأدبية إلى حيز الأدب العالمي وهي:

- اختراق الحدود الجغرافية والقومية ومعانقة الرؤى الإنسانية الشمولية.
- التمتع بأدبية عالية الجودة.
- الترجمة إلى لغات عالمية أخرى، واتساع مقروئيتها وانتشارها.[2]

---

[1] **إبراهيم بوخالفة: الادب العالمي، ص77.**

[2] **سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، ص33.**

3- الفرق بين الأدب العالمي والأدب المقارن:

الأدب المقارن لا يشترط تجاوز الاختبار الزمني، فقد يقارن بين أعمال قومية مختلفة وصلت درجة عالية من الإبداع لكنها حديثة ومعاصرة، أما الأدب العالمي فيشترط إضافة إلى التميز والإبداع الخضوع لاختبار الزمن وصمود الأعمال الأدبية في وجهه.

المحاضرة الثانية: المرجعيات الفكرية للآداب العالمية المعاصرة.

سئم العصر الحديث وضاق ذرعا بطقوس عصر الظلام التي أظلمت على القارة الأوربية لفترة لا تقل على عشرة قرون من الكهنوت والإقطاع المسلطين على الانسان الذي لم يستطع فك قيدهما، قيد حجّر فكره وحدّد رؤيته بالاتباع دون الإبداع، إلى أن جاء عصر النهضة مع انتشار الصناعة خلال القرن الثامن عشر التي أعلنت عن خروج أوربا من العصور الوسطى المظلمة والدخول الى عصر النهضة المنير.

فكانت الحداثة التي أعلنت عن نفسها نسقا من الانقطاعات التاريخية عن المراحل السابقة من الوعي ذي الطابع الشمولي الكنيسي الاقطاعي، فبعد أن جاء **مارتن لوثر** أولا ليصلح الدّين في أوربا عام 1517م، توالت بعده أبعاد هذا التحرر والإصلاح الديني في القرون اللاحقة – 17و18 – مع ديكارت وفلاسفة عصر التنوير.

هذه الفلسفة التنويرية التي حملت على عاتقها مهمة تنوير العصر وتبديد ظلام العصور الوسطى بهدف «تطوير العلم الموضوعي والأخلاق والقوانين والفن المستقل»[1]عن الوصاية الكنائسية والاقطاعية، لتخلع أوربا بذلك ظلامها عن فكرها وأصبحت تظهر وعيا يدل على أن هذه المرحلة

[1] **ساروب مادان : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية و ما بعد الحداثة، تر خميسي بوغرارة ،منشورات مخبر الترجمة في الأدب و اللسانيات ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، مطبعة البعث، قسنطينة د.ط.،2003،ص170.**

مرحلة مغايرة، فكرٌ متحررٌ لا يعرفُ التوقف وعقلٌ متشككٌ في كلّ البديهيات والمعطيات الفكرية التي درجت عليها.

هذا الوقوف في وجه الكنيسة وهذه الفلسفة التنويرية وما حملته على عاتقها من مبادئ جديدة أتاحت للجميع « الدخول في العالم الحديث أي في العالم المنتج والحر والسعيد »[1] بالاعتماد على المنهج العلمي التجريبي في النظر إلى الكون والوجود والحياة ، نظرة تُغاير السائد المتعارف والمتوارث وتُحرر الانسان من الأوهام والخرافات التي عملت على تكبيل الفكر والإبداع، فكان الإنسان هو أساس الحداثة وجوهرها وأصبح عصر الحداثة عصرا « يحيا بدلالة المستقبل وينفتح على الجديد الآتي، وبالتالي لم يعد يستمد قيمته ومعياريته من عصور ماضية، بل يستمد معياريته من ذاته»[2] فهو اللّحظة الواعية الباحثة عن التحول والتجديد في كل المجالات الحياتية اجتماعية كانت أو فكرية.

فكانت الحداثة خروجا من دائرة السيطرة إلى أفق الحرية، حرية الفرد والتفكير والابداع، والخروج من الأوهام والخرافات البالية إلى مجال العلم وإعمال العقل، تبتدع الجديد وترفض التقليد، تقوم على العقل ومركزيته وترفض النقل واللاعقل، ترفض الانغلاق والحدود والجمود، وتطمح إلى التفاعل الواسع أو كما اصطلح عليه بالخروج من ظلام العصور الوسطى إلى نور الحداثة.

---

[1] **تورين ألان: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الاعلى للثقافة، الدار البيضاء، د.ط.،1997 ص247.**

[2] **سبيلا محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص12.**

والفن ومنه الأدب باعتباره شق المجتمع وسليله عرف هو الآخر التجديد والابداع فوجدنا الكثير من الإشارات والدعوات إلى ضرورة الابتكار والتجديد وعدم الركون إلى الفن البرجوازي فقط ، هذا الأخير الذي حمل تناقضا في وظيفة الفن، فهو من جهة يبين الحقائق المنسية (وبذلك يحتج على واقع لم يبق فيه لهذه الحقائق أي قيمة) ومن جهة اخرى فإنّ مثل هذه الحقائق منفصلة عن الواقع، فالفن البرجوازي حين يسقط صورة لحياة أفضل يكون قد احتج على الأحوال السيئة السائدة ولكن بتجسيده لهذه الصورة في الخيال – الرواية التي هي تمثيل فقط – يشُلُّ القوى التي تعمل على التغيير، يبين" **ماركوز**" أنّ الثقافة البرجوازية تنفي القيم الانسانية من السعادة و العدل والحقيقة والتضامن إلى عالم الخيال وبالتالي تلغي إمكانية تحقيقها في الواقع المعيش ، ولهذا وجد "**ماركوز**" أنّ الفن البرجوازي يوفرُ شروط الاستقرار للأوضاع الاجتماعية ذاتها التي يعارضها[1].

هذا الفن البرجوازي الذي أصبح يشبع الحاجات الإنسانية فقط في الخيال أما في الواقع فلا وجود لها، وتوفيره لشروط الاستقرار للأوضاع الاجتماعية ذاتها التي يعارضها، لأنه كان أدب رعاية على حد تعبير " **تومبكينز** " فهو يخضع للقيم الفنية الواجب المحافظة عليها والتي تقررها البرجوازية الثرية المهتمة بالأدب، والتي لا تريد من المبدع أن يكشف الصورة الحقيقية للمجتمع

[1] **ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ص166،167.**

[1] وما يتخبط فيه من تناقضات بين الشعارات والحياة الحقيقية المعاشة، مما جعل روايات القرن التاسع عشر مركزة على الشخصية الإشكالية « على يد كل من **بلزاك** و **ستاندال** و**فلوبير** بفرنسا و**دوستوفسكي** بروسيا القيصرية، ويحرص هؤلاء الروائيون كلّ الحرص على منح الشخصية اسما ولقبا وأسرة، بسبب أنّ هذه العناصر ضرورية ولا غنى عنها في المجتمع البرجوازي، لأنها ببساطة تكمن في تحديد مكانة الفرد في هذا المجتمع الذي لا يعترف إلّا بقانون ملكية الثروة وبالتالي الانتماء الطبقي والتفرد »[2] .

حيث طالبت الرواية الحديثة للقرن التاسع عشر البطل أن يقبل النظام الاجتماعي للحياة كما هو، هذا الواقع الذي ازداد افتقارا إلى المعنى وإلى الروح لأنه ازداد آلية واكتفاء بذاته، وفقد كل دلالة من وجهةّ نظر الغايات الرفيعة للفرد، ومع ذلك فإنّ ضرورة امتثاله لأوامر المجتمع وعيشه فيه ولأجله قد ازدادت إلحاحا [3].

هذا ما جعل " **آلان تورين** " يرى أنّ الحداثة لا يجب أن تكون مجرد كفر بالقديم البالي أو تحطيم العقبات التي تقف في وجه العقل وأسئلته فقط، بل يجب أيضا أن تكون « نتيجة للحوار

---

[1] لطفي غسان: القراءة والتلقي بين النقاد الأكاديميين والنقاد الجدد في فرنسا، مجلة النص والناص، مجلة علمية محكمة تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، العدد الثامن، مارس 2008م، ص54.

[2] داود محمد : الرواية الجديدة بنياتها و تحولاتها مقاربة سوسيونقدية، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 2013 ،ص85.

[3] هاوزر آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج2، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2005، ص264.

بين العقل والذات، بدون العقل تنغلق الذات في هوس هويتها، وبدون الذات يصير العقل أداة للقوة »[1] فلابد إذا من الالتقاء بين قطبي الانسان ولا يجب تغليب أحدهما على الآخر هذه الدعوة إلى ضرورة العودة إلى الروح والذات وعدم الانغلاق على العقل فقط هو ما كان سببا وراء ظهور حركة الطلائعية بقيادة السرياليين الذين فتحوا الباب واسعا أمام الخيال ولغة الحُلُم واللاشعور.

الطلائعية هي المصطلح الأدبي الذي يشير إلى الأشخاص أو الأعمال التجريبية والمتجددة وخاصة ما تعلق بالفن والأدب، فهي تمثل الخروج عن حدود المعيار الاجتماعي أو الوضع الراهن، كما كانت تنتقد الفن، وتثور ضد وضعية الفن في المجتمع البرجوازي كما يحددها مبدأ الاستقلالية، هذه المعارضة والرفض لمبدأ الاستقلالية يهدف الى اعادة ادماج الفن في الممارسة الحياتية، وتكشف أنّ استقلالية الفن عن المجتمع تدل على عدم تأثير الفن على المجتمع [2].

فالسرياليون والدادائيون كانوا يرفضون المجتمع البرجوازي الرأسمالي الذي يقوم على فكرة الوسيلة /الغاية لأنها تقلص مجال الفرد كثيرا ، وكان الطلائعيون يؤمنون بالتشتت والتشذر في اللغة والذات البشرية والزمن، وهذا ما عبّرت عنه الطلائعية التاريخية التي كانت تريد حل الوحدة وتفكيكها [3] أي حل الوحدة العضوية و تفكيكها ، لأنّ المجتمع بات متفككا مشتتا .

---

[1] تورين ألان: نقد الحداثة، ص25.

[2] ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ص169.

[3] المرجع نفسه، ص176.

وقد انتقد الناقد الفرنسي" **جان بولان**" أعمال السرياليين والرومانتيكيين والرمزيين الذين يريدون استبعاد القواعد التقليدية المألوفة – الكليشيهات الجاهزة – من اللغة تماما ويصفهم بالإرهابيين ، ويرى أن أعمال "**جويس** " في "**يوسيليز** " 1922 م قد انطلق من تجربة لا عقلية ورؤية وصورة ميتافيزيقية أو أسطورية [1] وذلك لأنهم قاموا بقتل العقل، وكانت طريقتهم في الكتابة مغايرة تماما لما هو معروف عند معاصريهم، وكان هؤلاء السرياليون يؤمنون بظهور معرفة جديدة و« فن جديد من اللاشعور واللامعقول ومن الأحلام ومناطق الذهن التي لا يمكن التحكم فيها » [2] تخلصا وهروبا من أي رقابة عقلية أو أخلاقية أو جمالية كالتي كان يفرضها البرجوازيون على الفن دليلا منهم على سخف الواقع والحياة، ذلك السخف الذي يدهشنا ويصدمنا بدرجة كبيرة كلّما « كانت عناصر الكلّ العجيب أكثر واقعية فماكنة الحياكة والمظلة على منضدة التشريح أو جثة الحمار على البيانو، أو جسم المرأة العارية التي يفتح وكأنه صنوان للملابس، أي باختصار كلّ الضروب التي تجمع بها في وقت واحد عناصر متنافرة لا تجتمع سويا في وقت واحد أبدا ليست إلا تعبيرا عن رغبة في بعث الوحدة والترابط بطريقة تنطوي على قدر كبير من المفارقة بطبيعة الحال في هذا العالم المفتت الذي نعيش فيه» [3]محدثين القطيعة، لأننا في القرن العشرين الذي عرف تغيرات تخالف ما كان في القرن السابق، ويَعتبر " **أدورنو** " أن الفن الطلائعي هو تعبير عن الاستلاب في المجتمع الرأسمالي، كما يرى أنه لا يكشف

---

[1] **هاوزرآرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج2، ص514.**

[2] **المرجع نفسه، ص 516.**

[3] **المرجع نفسه، ص519.**

التناقضات السائدة في المجتمع المعاصر، بل على العكس يشجع من خلال شكله الوهم المتمثل في أنّ العالم كلٌ متكامل، فالفن الطلائعي يمثّل معارضة جذرية ترفض كلّ المحاولات الواهمة للتوفيق بين الفن و الواقع [1] أي يعارض أعمال الواقعيين الكبار أمثال **بلزاك** و**زولا** الذين كانوا يحاولون التوفيق بين الواقع و الفن من خلال مذهبهم الواقعي .

فرواية "**جويس**" "**يوسيليز**" تصور المعنى الصحيح للحضارة الحديثة كما تعكس في نسيج الدوافع « التي تؤلف مضمون يوم في حياة مدينة كبرى، هذا اليوم هو المحور الرئيسي للرواية ، فالهروب من عقدة الرواية قد أعقبه هروب من البطل ، وبدلا من أن يصف **جويس** فيضا من الأحداث يصف فيضا من الأفكار والارتباطات ، وبدلاً من بطل فرد يصف تيارا للوعي وحديثا منفردا باطنا لا ينقطع و لا ينتهي ، ففي كل الأحوال ينصب الاهتمام على اتصال الحركة بلا انقطاع ، و على المتصل اللامتجانس و على الصورة الكلية لعالم مفكك »[2] فتغيّر مسار الرواية الحديثة عن القديمة ، بتراجع الأحداث والبطل والشخصيات عن مكانها الرئيس وعوضت بعناصر أخرى كالأفكار والارتباطات وتيار الوعي، أي الصورة المفككة للعالم .

كما نظر" **بروست**" نظرة جديدة للزمن عند " **برجسون** " حيث عمّقه و انحرف به حيث أكد على « تزامن محتويات الوعي و كمون الماضي في الحاضر واقتران انسياب فترات الزمان المختلفة معا ، و سيولة التجربة الداخلية إلى حد لا يعود معه ذات شكل محدد والتدفق غير

---

[1] **ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ص177.**

[2] **هاوزر آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ص520.**

المحدود لمجرى الزمان الذي يحمل معه النفس و نسبية الزمان و المكان أي استحالة تمييز الوسائط التي يتحرك فيها الذهن وتحديدها » [1]

ومع هذا التصور الجديد للزمن عند " **بروست** " تتلاقى كل خيوط النسيج التي تؤلف الفن الحديث تقريبا وهي « التخلي عن عقدة الرواية واستبعاد البطل وترك علم النفس جانبا والطريقة الآلية في الكتابة والأهم من ذلك طريقة المونتاج و مزج الأشكال الزمنية والمكانية في الفيلم »[2] والعنصر الأساسي لهذا الفهم الجديد للزمن هو التزامن الذي يتمثل في « صبغ العنصر الزماني بالطابع المكاني »[3] أي استعمال ما هو خارق للعادة، وذلك لإحداث صدمة تتمكن من القارئ لأن «مفاجأة المتلقي و صدمه ...في الحركات الطلائعية – هو – المبدأ المهيمن في التأثير الفني» [4] ، وهذا ما جعلها تجمع بين عناصر مختلفة المجالات والمعالم لتكون نصا لا عضويا مفككا مختلفا، يصدم القارئ من خلال كسر رتابة الترتيب العادي التعاقبي التاريخي للتقنيات والأساليب، وفي الوقت نفسه يترجم الاستلاب الرأسمالي وما يعانيه المجتمع من تشتت وسخف .

بهذا تكون أعمال" **جويس** و **بروست** " قد أحدثت قطيعة جديدة مع ما هو سائد من ربط وتبعية بين الفرد و الواقع الذي درجت روايات القرن التاسع عشر على تحسّسه و التأكيد عليه حيث

---

[1] **هاوزرآرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ص520،521.**

[2] **م. نفسه، ص 520.**

[3] **م. نفسه، ن.ص.**

[4] **ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ص168.**

« نفيا عنها أن تكون مجرد شكل مرتجل للحياة المقدمة في صورة فن أو تكون مجرد حقيقة متحولة في صورة شعرية » [1] بل أخذت الرواية طريقة جديدة في كتابتها تجاوزت كل العناصر التي كانت تثبت واقعيتها و ارتباطها بالواقع فتخلت عن واقعية البطل و كسرت رتابة الزمن وأدخلت كلمة الحلم و اللاشعور أي بدأت الرواية تعرف التجديد و التحول على يد الطلائعيين.

هذه الأفكار الطلائعية امتدت لتشكل قاعدة خلفية لمرحلة فكرية لاحقة لها هي مرحلة ما بعد الحداثة التي عرفت اشتغالا مكثفا على المقولات الطلائعية كالتزامن واللاشعور والحُلُم.

ظهر هذا المصطلح بعد الحرب العالمية الثانية، أين اكتشف الانسان مدى سخف الروايات الكبرى التي نادت بها الحداثة طويلا، من حرية الفرد و حرية التعبير والمساواة والفكر والسعادة سعادة البشر والتنوير العلمي، وغيرها من الشعارات التي تحولت أوهاما على يد أصحابها أو كما يعبر عن ذلك بقولهم سارت الحداثة ضد نفسها .

تغير المجتمع الغربي بصفة جذرية واتخذ تسميات جديدة تحاول توصيفه بما يميزه كمجتمع الإعلام الآلي ، مجتمع الاستعراض و الفرجة مجتمع ما بعد صناعي و أكثر التسميات استعمالا هي مجتمع ما بعد حداثي وممن اتخذ هذه التسمية " **فرنسوا ليوطار**" [2] الذي وصف الحداثة بالنقص والخروج عن التيار الذي انطلقت منه من خلال كتابه الوضع ما بعد الحداثي

---

[1] **مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط.،1998، ص 61.**

[2] **ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ص154.**

1979م، معلنا سقوط الروايات الكبرى نظريات وايديولوجيات شاعت في العصر الحديث كالماركسية و الوجودية ... لأنها عجزت عن تفسير العالم تفسيرا صحيحا ، فلا مكان للحتمية والمثالية التي سعى إليها منظرو الأنساق الفكرية الكبرى[1].

يرفض " **ليوطار**" وما بعد الحداثيين ادعاء الماركسية القائل بالقدرة «على تقديم شروح مقنعة لكل مظاهر التجربة الاجتماعية – حيث– لا وجود لخطاب نظري واحد يمكن أن يقدم تأويلا لكل أشكال العلاقات الاجتماعية أو لكل نماذج الممارسة السياسية »[2] وكانت مظاهرات فرنسا 1968م خير دليل على عمق الفجوة بين الخطابات الماركسية وما يعكسه الواقع من انعدام الإنسانية، هذا التناقض بين النظرية والتطبيق الحداثيين هو ما زرع السأم من تعالي وفوقية الحقائق اليقينية للحداثة وجعل ما بعد الحداثة سقوطا مدويا في قاع الحياة اليومية من ذُرى التعالي الفكري والفني والسياسي .

هذا المجتمع الجديد في تفكيره ووسائل عيشه وأنساقه الفكرية التي تدعو للحوار مع مختلف الثقافات مهما كان نوعها وجنسها وأصولها إنما يعبر عن احترام جديد «آخرية الآخرين» [3] من دين و ثقافة و مقومات عكس الماركسيين وما أكنوه من عدم احترام للفرد وخصوصياته، بهذا

---

[1] **وطفة علي : مقاربات في مفهومي الحداثة و ما بعد الحداثة، ص26.**

www.aljabriabed.net، 8 ديسمبر 2016م.

[2] **ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ص176،175.**

[3] **المرجع نفسه، ص149.**

تكون ما بعد الحداثة رافضة للعقلانية الصارمة و النظام الذي يراه " **رولان بارت** " عدوا للإنسان أما الذات الموحدة والمركزية فهي حكايات خرافية على حد تعبير "**تيري ايغلتون**"[1].

فالذات ما بعد الحداثية ذات حرة استهلاكية عبثية تؤمن بالقديم و الفلكلور و لا تقصيه من مجالها، تؤمن بالتعدد والاختلاف واللامركز، بالهامش والمحلي و الأقليات ممّا فتح الباب أمام « تبادل ثقافي وحوار معقد مع الثقافات الأخرى» [2]

يرى" **ليوطار** " أنه من الأفضل أن نجسد مظاهر الحياة المعاصرة لا ذاتيتها، تشتتها، استهلاكيتها ، بدل الحنين و البكاء على مجتمع متكامل ماضي ويجب أن نتحول من نقد الحاضر إلى تأكيد اللذة، التمتع بالحياة و عدم الركون إلى السياسة فقط و البحث عن المثالية و الاقتصار على نقد الوضع الحالي فلا يبقى لنا وقت للتمتع بالحياة، وهو بهذا – ليوطار– يحاول توجيه النظر إلى كل ما استثنته الحداثة والمقولات الكبرى على حد تعبير مادان ساروب[3] من إلغاء للذات ووقوعها تحت سيطرة العقل ضف إلى ذلك اهتمام الماركسيين بالمثالية انطلاقا من مقارنتها بالماضي وعدم تجسيد مظاهر الحياة المعاصرة .

ويرى " **ليوطار**" أن الفن ما بعد الحداثي « مشتت ومحرر، ويمثل كل من التشتيت والتشويش محاولة لتسليط الضوء على عمليات اللاشعور، وهكذا يستدعي الفن حتما زعزعت الأعراف»

---

[1] **ايغلتون تيري: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط2000،1م، ص236.**

[2] **بروكر بيتر: الحداثة وما بعد الحداثة، ص14.**

[3] **ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ص142.**

[1]المتوارثة عن العصور السابقة كربط الماركسية للفكر والفن بحركة الواقع الاقتصادي تطورا وتراجعا.

تسليط الضوء على عمليات اللاشعور يذكرنا بما دعت إليه الطلائعية الحداثية التي كانت ترى بأن اللاشعور والغوص في أعماقه هو الحل مع مجتمع متشتت مضطرب، فالسرياليون مثلا لم يكونوا على استعداد لقبول الفن في ذاته إلا من حيث هو« أداة للمعرفة اللاعقلية، فإنهم كانوا ينتظرون أن يأتيه الخلاص من الغوص في اللاشعور وفيما قبل المعقول.»[2] لأنهم وجدوا أن التزام العقل وسلطته قد قتلت الأدب والفن والروح .

من النقاد الذين اتجهوا هذا الاتجاه من الكتابة "**رولان بارت**" و "**جوليا كرستيفا**"

تقول **كريستيفا** : « إن الكتابة ما بعد الحداثية توسّع حدود المدلول ، لذا فإن الكتابة بعد الحداثية تتقدم بدون مبررات دينية أو سياسية تحميها و تدعم الكتابات الأولى » [3] في هذا الكلام إشارة إلى الايديولوجيات الحداثية و الفن التقديسي الذي أشرنا اليه سابقا ، فالكتابة ما بعد الحداثية ترفض الوصاية و التوجيه من قوى عُليا ، و تريد جعل النص مفتوحا على كلّ القراءات و التأويلات بحسب المفاتيح اللانهائية التي ينطلق منها القاريء .

---

[1] **ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ص141.**

[2] **هاوزر آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ص516.**

[3] **المرجع نفسه، ص 310.**

من القضايا الهامة والأساسية في الأدب ما بعد الحداثي صعوبة تحديد جنس العمل الأدبي، حيث يقوم العمل الأدبي على عدم الانسجام و التشتت و الخلط بين عدة نصوص داخل العمل الأدبي الواحد، لهذا ترفض " **جوليا كرستيفا** " كلمة أدبي عند حديثها عن النص الإبداعي لأنه رفض لحصر الخطاب في اشتقاق جمالي لتتخذ النصوص بلورات تدلالية في التاريخ، فليس بمقدورنا الحديث عن الأدب بصفة عامة بل نتحدث عن النص محاولين تغطية مظاهر محددة انطلاقا من هذا المفهوم ، ولا ترتبط تلك المظاهر بانتاجات تدعى أدبية فحسب ، إنما ترتبط كذلك بإنتاجات تاريخية سياسية ، دينية ومن مجالات مختلفة كالسيرة والخبر، لهذا اقترح" **جيرار جينيت** " مصطلحا معبرا عن اندماج الأجناس الأدبية المختلفة وهو مصطلح النصية الجامعة التي تعتبر قراءة تُحدث علاقة وساطة بين مجموع النصوص المحيطة بالعمل الأدبي الواحد ، نصوص سابقة ونص لاحق في العمل الأدبي الواحد و ذلك رفضا لأي انتماء[1]،

كل هذه الملامح نجدها تتجلى في الأعمال الروائية ما بعد الحداثية من تركيز على الهامش والأقلية واللامركز واللانقاء واختلاط الأجناس وتنوّع الثقافات في العمل الواحد، الاضطراب ، التشتت ، التفكيك، كل هذا عبّرت عنه الرواية ما بعد الحداثية الجديدة التجريبية وغيرها من التسميات التي اتخذتها هذه الرواية التي أدارت ظهرها للمقولات الكبرى القديمة ولكلّ مقومات الرواية التقليدية وجعلت لنفسها خصائص مميزة لها.

[1] **نعمان عزيز: جدل الحداثة وما بعد الحداثة في نص سيمرغ لمحمد ديب، ص30.**

المحاضرة الثالثة: قضايا الآداب العالمية المعاصرة:

الأديب ابن بيئته، وأدبه هو تصوير لهذه البيئة وما يجري بها، أو كما يحدده **جورج لوكاتش** بمصطلح مبدأ الانعكاس، إذ يجعل من الأدب انعكاسا لتمثيل الحياة وما يدور في المجتمع، وبالتالي سيتجلى في هذا الأدب كل ما يتعلق بالإنسان وانسانيته، ظروفه واقتصاده، سياساته واجتماعيته، ويبدو أن **ناتالي ساروت** قد لخّصت حياة الانسان الحديث في مقولتها: إن الاهتمام ينصب اليوم على الانسان العبثي الذي يعيش بلا حياة، المثقل بحضارة آلية، المنسحق أمام الحتمية الثلاثية: الجوع /الجنس/ الطبقة، أو **بافلوف** و**فرويد** و**ماركس**.[1]

فكانت من أهم قضايا الأدب المعاصر ما يلي:

1-**الحرب:** يشغل أدب الحرب حيزا كبيرا في الأدب العالمي، إذ يتناول الكوارث الحربية ونتائجها على الفرد والمجتمع، لأن أدب الحرب تعبير عن تجربة إنسانية، هو تعبير عن أهلك الذين تعيش معهم في دفاعهم عن أرضهم في مواجهة المعتدي -كما يرى ذلك جمال الغيطاني-[2]

---

[1] **دراج فيصل: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999، ص .29.**

[2] **رباب أحمد أحمد مجاهد: البعد الاجتماعي في أدب الحرب، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، العدد26، اكتوبر2023.**

أما الروائي الفرنسي الشهير **ستاندال**، (1783–1842)، الذي كان يُعد مقاتلًا شرسًا في صفوف قوات نابليون، ينتقد في روايته «الأحمر والأسود» بشدة، وبسخرية بارعة، تلك الاستعدادات العسكرية للحروب التي شهدتها القارة الأوروبية. ومن حيث المبدأ كان يعتبر ملاحم الحروب الصليبية، وما أعقبها من استخدام المحاربين الأشداء، وما رافقها من المآسي في حكم المنتهية عهدها.[1]

وعبّر الروائي الإسباني الشهير **سرفانتس**، الذي يُعتبر أب الرواية الحديثة في القارة الأوروبية، في روايته الملحمية الرائعة «دون كيشوت» عن انطباعه بحتمية سقوط ونهاية الحقبة التي كان يتم فيها استخدام أولئك المحاربين، وفيما كانت أوروبا في تلك الحقبة تعج بكتَّاب وروائيين ينتقدون أصحاب الآراء والأفكار المناوئة للحرب، ويتهمونهم بخيانة أوطانهم، استطاع هؤلاء الرواة المتحررون النفوذ إلى أعماق النفس البشرية في مجتمعاتهم، وأجبرت تلك الحروب، الكاتب الكبير **فيكتور هوغو** على تخصيص قسم كبير من روايته الرائعة «**البؤساء**» لشجب المعارك الدامية التي سببتها «كمونة باريس»، والبكاء فوق أجساد قتلاها[2]

في أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين برز كتَّاب بارعون أمثال **دوستيوفسكي** و**تورجنيف**، سخروا في رواياتهم من رواة ودعاة الحروب، وشجبوا آثارهم الفكرية

---

[1] مهدي يزداني خرم: الأدب في مواجهة الحرب: أحياء إلى الأبد، تشرين الثاني / نوفمبر 12, 2018, العدد54.2220/12/11/2018/alinsani/https://blogs.icrc.org/

[2] المرجع نفسه.

الهدامة. وفي بداية القرن العشرين، عندما أصبحت الكرة الأرضية مسرحًا لحربين عالميتين وحروب دامية أخرى، تموضع عدد هائل من كتَّاب الرواية والأدب ضد الحرب، إن الحكمة والعقلانية اللتين أشعل ضياءهما كانط وديكارت في بدايات الحرب العالمية الأولى، سرعان ما أطفأت مضاعفات تلك الحرب وهجهما، وفي نهاية المطاف اضطرت شعوب روسيا القيصرية وألمانيا النازية وفرنسا إلى دخول الحرب، رغم محاولات عدد كبير من مثقفي العالم للحيلولة دون وقوعها، لأن المثقف كان يمثل ضمير المجتمع ولم يملك القدرة التنفيذية للحيلولة دون وقوعها، وفي الوقت نفسه ينبغي ألا نغفل ظهور الأفكار الثورية والماركسية، وازدياد قدرتها في تلك المرحلة، حيث اعتبرت النضال ضد الرأسمالية من مهامها المقدسة، ما أدى إلى بروز شرخ كبير بين المثقفين المتنورين من دعاة السلام.[1]

وفي نهاية الحرب العالمية الثانية، انتهج أغلب الروائيين والشعراء سياقًا مختلفًا لمناهضة الحروب المدمرة، وأصبحت رواياتهم موضع اهتمام الرأي العام، الخارج لتوه من أتون تلك الحروب، وفي هذا السياق تجدر الإشارة إلى الروايات العديدة التي نشرها كتَّاب بارعون أمثال: **ألبير كامو، روبر مرل، بيكيت، سارتر، رومن غاري، نورمان ميلر، وآلان روب غرييه،**

[1] **مهدي يزرداني: الادب في مواجهة الحرب، https://blogs.icrc.org/alinsani/2018/11/12/2220/**

الذين وصفوا تلك الحروب بالعبثية، وكان يربط هؤلاء المثقفين الملتزمين رغم اتجاهاتهم الفكرية وميولهم السياسية المتنوعة، قاسم مشترك، هو مناهضة الحرب.[1]

ومن ذلك ما نادى به **ألبير كامي** من رفض للظلم الذي تسلطه فرنسا على الجزائر– والتي ادعت أنها جاءت لرفع الظلم عنها–ويدعو إلى المساواة بين العرب والمستوطنين، وواجه السلطة الاستعمارية الفرنسية بكل شجاعة مما جعله يخرج من الحزب الشيوعي بعد أن اشترط على المنتسبين إليه أن يتوقفوا عن تأييدهم لمسلمي الجزائر[2].

2–الحرية:

إذا كانت نظرة الأدباء إلى الحرب نظرة استهزاء وازدراء فذلك لأنهم يطمحون إلى تحقيق الحرية وبسط سلطانها، دفاعا عن الإنسان وانسانيته أينما كان، وهذا ما جعل **جورج لوكاتش** يبحث عن العالم السعيد– الذي يكون فيه كل الناس فلاسفة وكلهم فنانين، فسأل نفسه عن زمن بعيد سعيد وزمن حديث هجرته السعادة بعد الحرب العالمية الأولى، التي نشرت الموت بأدوات حديثة، وأخبرت عن حضارة حديثة تحفل بالموت، هذا ما جعل **لوكاتش** يهجر النظام الرأسمالي الذي يعرف الحرب أكثر مما يعرف السعادة.[3]

---

[1] **مهدي يزرداني: الادب في مواجهة الحرب**
/https://blogs.icrc.org/alinsani/2018/11/12/2220

[2] **عبد الغفار مكاوي: ألبير كامي، محاولة لدراسة فكره الفلسفي، مؤسسة النشر هنداوي، 2017.ص13.**

[3] **فيصل دراج: نظرية الرواية، ص9.**

يذهب الوجوديون إلى أن الانسان ولكي يثبت وجوده وذاته عليه أن يختار نفسه بحريته ومنه ماهيته بإرادته، شريطة أن تكون هذه الإرادة إرادة حرة، ومن هنا تكون ملامح الحرية في علاقتها بالوجود تتحدد عندما يحدد الانسان ماهيته بعد وجوده، لهذا ولكي يحقق الوجوديون وجودهم يتحدون أي شيء لتحقيق حريتهم والتي بها يتحقق وجودهم.[1]

هذا التأكيد على الحرية وضرورتها تأكيد على وجود الإنسان والاعتراف به، هو ما جعل الأدباء المعاصرين يصرون عليه ويدافعون عنها في أعمالهم الأدبية، ومن هؤلاء **جون بول سارتر** في أعماله مثل دروب الحرية، التي يعترف فيها البطل من البداية بشعار الحرية التي انتهجها لنفسه قائلا: إن الحرية هي المنفى، و أنا محكوم علي أن أكون حرا، وحين يقبع داخل ذاتيته فإنه يدرك تماما أن الحرية قضية شخصية، وأن المنفى هو ممارسة لإرادته المطلقة، لكن الأحداث التي اختلفت على فرنسا إبان الحرب أظهرت له أن الحرية ليست انطلاقا طائشا للإرادة، بل هو تعبير عن إرادة الفرد من خلال إرادة الجماعة، مدركا أن الحرية الحقيقية هي الالتزام، وفقا لاختيار أصيل يقوم على التبصر والوعي.[2]

---

[1] معاشو نصر الدين: سؤال الحرية وعلاقته بالوجودية في فلسفة جون بول سارتر، مجلة مشكلات الحضارة، المجلد 11، العدد1، 2023، ص7.

[2] المرجع نفسه، ص7.

و**ألبير كامي** في **رواية الوباء** يعبر عن سكان مدينة وهران الذين فقدوا الإحساس بقيم الخير كالحرية والأمل والتعاطف والحب، فالوباء رمز لقيم الشر الذي يصيب مدينة وهران، وعاشت كامنة في ضمير سكان وهران.

3-الاغتراب:

من أهم القضايا التي عالجها الأدب العالمي المعاصر الاغتراب، الذي يرى الدكتور **بوطارن محمد الهادي** بأنه نتيجة الثورة الصناعية، التي هيأت الانسان وسحبت منه المنظومة القيمية والأبعاد الإنسانية، وأصبح رقما من الأرقام وآلة تسهم في العملية التنموية، ولأن العملية الإبداعية هي انعكاس لكل التحولات فقد عبّرت عنها الرواية والمسرحية والسينما والفنون التشكيلية بكل أنواعها.[1]

ويعود الاغتراب أيضا إلى الصراع النفسي والقلق الإنساني بصورة عامة، وتجسد في الاغتراب الذاتي والمكاني والزماني والوجودي والاجتماعي والسياسي، والذي يمكن تصنيفه نوعين: اغتراب داخلي ناتج عن عوامل نفسية داخلية، واغتراب خارجي ناجم عن ثقل الواقع الاجتماعي والسياسي[2]، هذا الواقع المرير الذي عاشه الانسان المعاصر وعبّر عنه **كامي** في اعماله – المتمرد–الطاعون– بأن الهدف الحقيقي لوجود الانسان هو مساعدة الإنسان على الحياة

---

[1] **بوطارن محمد الهادي: الاغتراب في الشعر الرومانسي، جامعة مولود معمري، دار الكتاب الحديث، 2010، ص7.**

[2] **المرجع نفسه، ص66.**

والوقوف في وجه الظلم الأبدي المسلط عليه، وأن يحتج على الشقاء المسلط عليه وتحقيق العدالة.

إذا كان أنصار التكنولوجيا والوفرة يضيقون ذرعا بأدب الاغتراب والعبث واليأس، ويرونهم متشائمين ولا يرون الجانب الإيجابي للعالم، إلا أن الحقيقة أن مجتمعنا المعاصر يحتاج إلى انتقادات هؤلاء الأدباء، وليسوا متشائمين بقدر ما هم واقعيون يرون أنه لا توجد حلول طوباوية لمأساة الوجود الإنساني.[1]

.

[1] **جون ماكوري: الوجودية، ترجمة امام عبد الفتاح امام، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ص380.**

المحاضرة الرابعة: التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة :

1- الوجـــودية: "Existentialism"

- **الفلسفة الوجودية:**

الوجودية طريقة في التفلسف – حسب صاحب كتاب الوجودية **جون ماكوري**، لأنه لا توجد نظرية عامة ينتمي إليها سائر الوجوديين – تؤدي بمن يستخدمها إلى مجموعة من الآراء التي تختلف فيما بينها أشد الاختلاف حول العالم وحياة الإنسان فيه، وهذا الاختلاف يجسده الوجوديون الكبار –كيركجور /سارتر/هايدجر– ورغم ذلك هناك تشابه في طريقة تفلسفهم مما يجعلنا نطلق عليهم اسما مشتركا هو الوجوديون.[1]

وأهم سمة يشترك فيها الوجوديون هي انطلاقهم من الانسان لا من الطبيعة، أي هي فلسفة عن الذات أكثر منها فلسفة عن الموضوع، والذات عند الوجودي هي الوجود في نطاق تواجده الكامل، فهذا الوجود ليس ذاتا مفكرة فحسب بل هو الذات التي تأخذ المبادرة في الفعل وتكون مركزا للشعور والوجدان، معبرا **سارتر** عن ذلك بأن وجود الانسان يسبق الماهية، أي أن الإنسان يوجد أولا وقبل كل شيء ويواجه نفسه وينخرط في العالم ثم يعرف نفسه فيما بعد[2].

---

[1] **جون ماكوري: الوجودية، تر: امام عبد الفتاح امام، دار الثقافة للنشر والتوزيع،1986، ص12.**

[2] **المرجع نفسه، ص12،13.**

أي أن الوجودية هي محاولة إنسانية شاقة من أجل إدراك الماهية في صميم الوجود، والكشف عن معنى الحياة من خلال المواقف والأحداث كما يرى ذلك زكريا إبراهيم.[1]

والحقيقة أن كلا من الماركسي والمسيحي لا يستطيع احتمال ما تؤكده الوجودية من حرية كاملة أو حرية خالصة، لأن كلا منهما اعتاد أن تكون له عقيدة دينية–المسيحية– أو ثورية –الماركسية– عقيدة يستوحيها من الكنيسة أو يتلقاها من الحزب، عقيدة تنظم له مستقبله كما نظمت له ماضيه، وشماعة يعلق عليها مخاوفه وهمومه فتريحه من عناء التفكير. أما الوجودية تلك الفلسفة الكريهة والمزعجة –في نظرهما– فإنها تخدش حياء الكون وتعري الحياة من كل معنى، فهي فلسفة لا يطيقها الانسان المنتظم، المهذب، الانسان الواقف في الصف لأنها تعطيه حرية الاختيار، وتحمله تبعة اختياره، فتكون أفعاله بمثابة قرارات ليس لها ضمان ديني ولا رصيد اجتماعي.[2]

- **الموضوعات المتكررة:**[3] لخص **جون ماكوري** أهم موضوعات الوجودية في:

1–**الحرية واتخاذ القرار**: تشكل جوهر الوجود الشخصي، وهي ما يميز الانسان عن باقي الكائنات الأخرى من خلال حريته في تشكيل مستقبله، ولن يتحقق وجود الانسان دون ذلك.

---

[1] **زكريا ابراهيم: الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب، ص33.https://libraries.aub.edu.lb**

[2] **جلال العشري: من الوجودية إلى العبث، مسرحيتان ودراستان، Noor–Book.com%20%20 ص9.**

[3] **جون ماكوري: الوجودية، ص15–17.**

يرى **سارتر** أن الحرية هي أغلى قيمة في حياة الإنسان، إن لم تكن هي وحياته شيئا واحدا، فالإنسان قد ترك لنفسه، ووجوده قد أودع بين يديه، وما حريته سوى تلك القدرة الذاتية على تكوين نفسه، واختيار أسلوبه في الحياة. وكانت حريته هي الشيء الوحيد الذي ليس له الحرية في أن يتخلى عنه.

2-**التفاؤل والتشاؤم:** يدرك الوجوديون العناصر المأساوية في الوجود الإنساني، فحرية الانسان وسعيه تحقيق وجود شخصي أصيل يلقى مقاومة وقد ينتهي بالإحباط وبما أن الموضوع يتعلق بالفرد فإن وجوده ينتهي بالموت.

3-**الحياة العاطفية:** لعل هذا هو أهم فرق بين الوجودية والفلسفات السابقة التي تركز على العقل وتعد العواطف عقبة في طريق المثل العليا، أما الوجودية فترى أن المشاعر هي التي تجعلنا نندمج بكياننا الكامل في العالم، وتتيح لنا التعلم منه أشياء يتعذر علينا تعلمها انطلاقا من الملاحظة الموضوعية فقط، كالقلق والغثيان والملل.

كما تناولوا مواضيع اللغة والتاريخ والمجتمع ومشاكل الوجود.

- **الوجودية والأدب:**

التجأ الوجوديون إلى الروايات والقصص والمسرحيات ليلتمس فيها تعبيرا حيا خصبا عن شتى خبرات الإنسان الوجودية، بوصفه كائنا ميتافيزيقيا يحيا في العالم مع الآخرين.

ولأن الوجوديين يرون أن الحقيقة لا تكشف عن طريق العقل فقط وبالتالي فأي وصف عقلي لا يمكن أن يقدم لنا عن الواقع صورة صادقة مكافئة، ولهذا يحاول الروائيون الوجوديون أن

يعبروا عن الواقع في شتى مظاهره على نحو ما ينكشف لهم من خلال تلك العلاقة الحية التي تربط الانسان بالعالم، العلاقة التي يرونها فعلا وعاطفة قبل ان تكون فكرا وتصورا.[1]

ولجوؤهم إلى الرواية للتعبير عن الواقع على نحو من العمق والنصاعة فإن ذلك لا يعني استرسالهم في الشرح التعليمي لفلسفتهم والذي يقتل الرواية وروحها، بل يكيفون الملاحظات الذاتية مع اللقطات الموضوعية، ويحققون التكامل بين تحليل العواطف وتوازن الأحداث أو المواقف.[2]

يذهب إبراهيم زكريا إلى أن **البير كامي** ورغم أن روايتيه– **الغريب**– التي تصور فلسفته العبثية والطاعون تنقل قضية المتمرد، فإن قدم لنا عملا فنيا نستمتع به ونستغرق فيه دون حشد بالأدلة العقلية أو براهين فلسفية، وكذلك **سارتر** و**سيمون دي بوفوار**، لا نجد في رواياتهم قضايا جاهزة يحاولون البرهنة عليها، بل نجد مواقف إنسانية معاشة، وأحداثا تاريخية معمقة، وربطا مستمرا للخاص بالعام، فقدموا لنا الحياة اليومية في منظور وجودي يمنح كل حادثة عمقا يصل بها إلى جذور الحياة في معناها وجدواها وعبثها.

فأبطال **سارتر** و**كامي** و**دي بوفوار** يكتشفون من خلال تجاربهم الوجودية حضورهم أمام العالم، واستناد كل واحد منهم إلى ذاته وحدها ومقاومة الذوات الأخرى، واختياره لنفسه بمقتضى حريته

---

[1] **زكريا ابراهيم: الرواية الوجودية بين الفلسفة و الأدب، ص33–34.**
https://libraries.aub.edu.lb

[2] **الموقع نفسه ص 34.**

الخاصة، هؤلاء الأبطال هم موجودات بشرية واعية تحيا قضايا الانسان المعاصر بكثافة وعمق ونصاعة وجودية[1].

ومن أهم الأعمال الوجودية:

مسرحية الذباب، مسرحية لامفر، ومسرحية الأيام السعيدة للفيلسوف العبثي **صامويل بيكت.**

رواية المثقفون **لسيمون دي بوفوار**، رواية الغثيان **لسارتر**، وروايات الغريب والطاعون والمتمرد **لألبير كامي.**

- **خصائص المسرح عند سارتر:**
- أن تكون مواقف المسرح مواقف بسيطة وإنسانية.
- أن تعرض الشخصية وهي في طريق تكوين نفسها.
- أن يكون تكوين الشخصية لنفسها في لحظة اختيار، وعن قرار حر يرتبط بنوع من الخلق والحياة.
- أن تتعرض لموقف اختيار .
- ليس على الكاتب المسرحي الاستغراق في أبعاد الشخصيات النفسية لاستكمال الصورة كما كان يفعل موليير وراسين، بل يكتفي بتصوير هذه الأبعاد فيما يخص الموقف المحدد، فيجلوه بشخصياته من مختلف الجوانب، أي شخصيات تخلقها طبيعة الموقف لا تقاليد المسرح.

---

[1] **زكريا ابراهيم: الرواية الوجودية بين الفلسفة و الأدب، ص34.**

- إلغاء فكرة البطل في المسرحية، فكل الشخصيات سواء في مواجهة موقفها العام.
- كل سلوك من الشخصيات له تبريره في الكشف عن جانب محدد من جوانب الموقف، وهذا هو وجه الفرق بين مسرح الشخصيات ومسرح المواقف.
- الموقف في المسرحية الوجودية ليس موقف أزمة أحداث درامية–كما فعلت المسرحيات الكلاسيكية التي تهز المتفرج بالأحداث الدرامية – بل أزمة ذهنية خالصة تتجمع خيوطها فتكون أزمة سلوك أو ضمير أو مصير أو أزمة قضية ما، هدفها أن تحث المتفرج على التفكير.[1]

[1] **جلال العشري: من الوجودية إلى العبث، ص15-16.**

جون بول سارتر.

المحاضرة الخامسة: التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة

2-السريـــــالية:"Surrealism"

1- نشأة السريالية:

يعود ظهور السريالية إلى الحرب العالمية الأولى وما عرفته بداية القرن العشرين من ثورات علمية مع **فرويد** و**انشتاين**، والابتكارات التكنولوجية لعصر الآلة، إذ غيّرت الوعي البشري بشكل عميق، كما كانت روايات **جيمس جويس** –**عوليس**– ورواية **توماس ايليوت**– **الأرض الخراب**– اللتين نشرتا عام 1922 أنماطا حداثية جديدة بشكل مميز للشعور والادراك، كما تتسم بإحساس واضح بالانقطاع، هذا ما جعل المنظر **مارشال بيرمان** يرى أن الإحساس المتزامن بين البهجة والخطر الوشيك هو المحدد للوعي الحداثي، وهذا ما جسّدته الحركات الفنية في أوائل القرن العشرين، ومنها السريالية[1].

فالسريالية حركة فنية طليعية– والطليعية مصطلح ظهر في القرن التاسع عشر من طرف **هنري دي سان سيمون** الفرنسي وتعني الوضع الاجتماعي والسياسي والجمالي الذي ينبغي أن يصبو إليه الفنان الحداثي– تحتفي باللامعقول كقبول تام للقوى الفاعلة وراء كواليس

[1] **ديفيد هوبكنز: الدادية و السريالية، ترجمة أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، ط1 ، 2016، ص15.**

الحضارة، ويعد **بريتون** مؤسس السريالية بعد انفصاله عن الدادية –وهي حركة فنية طليعية قبل السريالية.[1]

2- مفهوم السريالية:

تعني كلمة سريالية في اللغة الفرنسية ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود، سواء في عالم المادة أو الحس أو الوعي، أي ما يدركه الانسان مباشرة في العالم الخارجي، أو ما يشعر به ويعييه، والسريالية لا تنكر هذا الواقع ولا تهمله ولكنها لا تثق به ولا تعول عليه، بل يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الانسان بوجوده، وقد تكون في الطفولة أو في مراحل سابقة[2].

3- مبادئ السريالية:

من أهم مبادئ السريالية ما يلي:

الغوص في اللاشعور والانغمار في اللاوعي، مساءلة التراث التقليدي ومحاولة رفضه والثورة عليه، معاداة المنطق، والتعظيم من شأن المصادفات والجنون، الكتابة الآلية، فطرحوا جمالية جديدة تخالف الجمالية السائدة والتقليدية تمجد التجارب المكبوتة والذكريات الدفينة، فتجلت في المسرح،، والأدب والفنون التشكيلية، والسينما[3].

---

[1] ديفيد هوبكنز: الدادية والسريالية ، ص15،16.

[2] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999، ص169.

[3] أبو الحسن أمين مقدسي، ادريس أميني: ملامح السريالية في شعر أدونيس، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد28، 2013، ص5.

4- السريالية والفن:

المدرسة السريالية هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج فرويد في التحليل النفسي القائم على العالم الباطني اللاشعوري، وهذا ما يعتبره السرياليون الواقع النفسي الحقيقي، تحاول المدرسة السريالية الغوص عميقا في النفس والاغتراف منها، ومشابكتها مع معطيات الواقع الواعي، غير مكترثة بالواقع الاجتماعي، وما يفرضه من قيود أخلاقية، ونظم اجتماعية، وفلسفات، وعقائد، مجافية العقل والمنطق ورقابة الفكر.[1]

وبعد تعرف **بريتون** على نظريات **فرويد** الخاصة باللاوعي وفهمها هو وأصدقاؤه، سرعان ما دمجوها بما يخدم مصالحهم الشعرية، فطوروا الكتابة التلقائية على غرار نموذج فرويد التداعي الحر للمعاني، فأسهبوا في الكتابة السريعة دون سابق تصور، وفي عام 1924 تم الإعلان عن نشأة السريالية، فكان البيان العام لها يقوم على الايمان بالحقيقة الأسمى لارتباطات مهملة سابقا، وبالقدرة الكلية للأحلام، وبالتلاعب العقلي بالأشياء بلا مبالاة[2].

كان هذا البيان موجها للشاعر أكثر من الفنون البصرية، حيث منحت الأولوية للتلقائية النفسية بواسطة الكلمة المكتوبة أو بأي طريقة أخرى، فكانت بداية السريالية أدبية مع شعراء وكتاب أمثال: **آرثر رامبو، ريمون روسيل،** وبعد عشرينات القرن العشرين عاد الاهتمام بالفنون البصرية كالرسامين الذي انجذبوا إلى **رسم الشعر**، فكان **ماكس ارنست** رائدا للرسم الحالم،

---

[1] **عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص170.**

[2] **ديفيد هوبكنز: الدادية والسريالية، ص30،29.**

وبالرغم من أن الأحلام مادة أساسية للسرياليين، إلا أن عملية تدوينها بصريا تحتاج تمهلا واعيا جدا، وهذا ما شكل تناقضا في نظرتهم لتجاوز العقل[1].

كانت الحركة السريالية حركة فرنسية في الأساس؛ فما لبثت أن اتسعت لتجتاح أوروبا كلها وتطغى على الأدب الغربي خلال ثلاثة عقود، وانتقلت إلى الأدب العربي علي يد شعراء سوريا و لبنان[2].

5- السريالية والأدب:

يرى **بريتون** أن السريالية آلية نفسية ذاتية خالصة تستهدف التعبير قولا أو كتابة أو بأية طريقة أخرى عن السير الحقيقي للفكر، وهي املاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل، وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي، وهذا دليل على رفض السريالية لكل قواعد وتقاليد ومعايير الأدب السابقة، فلا سيطرة للماضي على الحاضر، فلا يجب تقديس العظماء الماضين، وراهنت السريالية على انسان الحاضر وما له من قدرات[3].

في الشعر أصدر **بنيامين بيريه النوم في الحجارة**، و **بول ايلوار عاصمة الألم، و ناديا لبريتون،**

---

[1] **ديفيد هوبكنز: الدادية والسريالية، ص30.**

[2] **أبو الحسن أمين مقدسي، ادريس أميني ملامح السريالية في شعر أدونيس،ص5**

[3] **عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص178.**

و في الرواية ظهرت رواية **جيمس جويس** الايرلندي **يوسيليز**، التي تصور العالم الداخلي غير المنظم وغير المحدود لبطل الرواية –ليوبولد بلوم –وهو **يوسيليز** خلال يوم كامل في دبلن، إنها ارتحالاته النفسية اللاواعية إزاء الأمور اليومية التي تشبه ارتحالات **يوسيليز** بطل الالياذة المغامر و**اللعبة الكبيرة** لبيريه، **الروح في مقابل العقل** ل **غروفيل**، وممن أبدع في فهم السريالية الشاعر **أراغون** في فلاح باريس، وكذلك في روايته المطولة **مسافرو عربة الأمبريال**، إذ يصف فيها انهيار المجتمع البرجوازي الآخذ في الاحتضار بعد أن بلغ غاية التفسخ[1].

فامتاز **الأدب السريالي** بالصفات التالية:

التأليف بين عالمي الواقع والحلم والعبور بينهما، الدخول في عالم الغرابة والادهاش، الغرف من الهذيانات، الحب عندهم وسيلة لتصور العالم القادم وهو وسيلة للمعرفة، الخيال والصور، أما اللغة فيقولون عنها: دع الكلمات تقول ما تريد قوله، متناسية ما كانت تحمله من المعاني في الآداب السابقة، دعها تعمل وتؤثر مستقلة، تتزاوج فيما بينها أو تتنافر مؤلفة صورا وكاشفة عن واقع لم يقله أحد من قبل[2].

---

[1] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص179

[2] المرجع نفسه، 179،180.

أندري بريتون

المحاضــرة السادسة: التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة

3-_اللامـــــعقول: The Absurd

1- سبب اللامعقول ومفهومه:

إن الغموض الذي يكتنف حياة الإنسان تجعله يحس بالقلق الذي يدفعه إلى البحث المستمر عن معنى الحياة والموت، الوجود والعدم، الخير والشر، وغيرها من التساؤلات التي لا يمر يوم على الإنسان دون طرحها والبحث عن إجابتها، وعندما عجز عن فهم هذا الكون بدا له غامضا ولا معقولا، ومن هنا جاءت فكرة اللامعقول، التي يراها **أندري لالاند** نقيض المعقول، واللامعقول هو مالا يستقيم لمنطق العقل، أما الفكرة اللامعقولة فهي من العناصر غير المألوفة[1].

والجدير بالذكر أن لفظة اللامعقول هي وليدة المعجم اللغوي الحديث، لأنها لم توجد في الفلسفات القديمة، ولا تستند على خلفية التراث القديم.[2]

يرى الدكتور **زكي نجيب محمود** أن اللامعقول في العصر الحديث هو وليد علم النفس ونظرياته التي تحلل سلوك الإنسان، سواء كان معقولا في ظاهره أو غير معقول، وعلم النفس

---

[1] **نوال زين الدين: اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم،1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص13.**

[2] **المرجع نفسه، ص13 ،14.**

ببحثه الدائم في أغوار النفس الإنسانية بدأ يفرق بين ما يوسم بالفعل العاقل والفعل الذي يوسم باللاعقل، وكذلك الدراسات التي قامت تبحث في أهمية العقل والمنطق والتي حين وصلت إلى إرادة الإنسان وانفعالاته ووجدت نفسها عاجزة عن تفسير هذه الأشياء لم تجد مفرا من القول ب**اللامعقول**[1].

2- اللامعقول عند الفلاسفة:

من أبرز القائلين بفكرة اللامعقول ثلاث فلاسفة وهم: **كيركجورد وسارتر وألبير كامي.**

أما **كيركجورد**-1813-1855- فقد ثار على الكنيسة وعلى فلسفة هيجل التي توحد بين الوجود و الماهية المجردة، ووجد أن النظر العقلي لا يسفر إلا عن مفارقات، وارتبط اللامعقول عنده بالمفارقة التي تعلو على كل مذهب، و تعني دائما وجود الأبدي فيما هو زماني، وهذه المفارقة هي الجسر الذي يعبر عليه الفكر الانساني ليصل الى الله، و يضل العقل يبحث عن المجهول، تدفعه عاطفة ملتهبة تتسم بالمفارقة والتناقض، لكن المجهول لن يكشف والعقل لن يتوقف عن بحثه وسعيه، وهكذا يصبح اللامعقول دافعا على القلق والرعشة التي تبثها فيه المفارقة المطلقة أو المحال المطلق وهو الله[2].

---

[1] **نوال زين الدين: للامعقول والزمان والمطلق، ص14.**

[2] **المرجع نفسه ، ص14،15.**

أما **كامي** فيعد من الأوائل الذين شرحوا فلسفة اللامعقول في كتابه أسطورة سيزيف 1942، **وجون بول سارتر** كذلك في كتاباته واللذان نظرا الى العالم عبثا لا طائل منه، وأنه بلا مغزى ولا معنى[1].

3- دراما اللامعقول عند بيكت، جينيه ويونسكو وأداموف:

أثارت مسرحيات **بكيت** وأصحابه في عرضها الأول سخط وحيرة المشاهدين والنقاد والفنانين، لأن مسرحياته استهزأت بكل المعايير التي ظلت تقاس بها المسرحية لقرون كثيرة، وكأنها تحدت الناس الذين يؤمون المسرح وينتظرون مسرحية محكمة النسج، كأن تكون دوافعها مقنعة وتصويرها صادق، وحوارها ذكي منطقي مقنع، لها بداية ووسط ونهاية في حبكة محكمة الصنع، لكن مسرحيات **بيكت** جاءت في الغالب خالية من كائنات بشرية يمكن التعرف على ملامحها، وتقدم على أفعال خالية من الدوافع تماما، أما الحوار فيبدو كثرثرة لا معنى لها، تبدأ من نقطة متعسفة وتنتهي عند نهاية اعتباطية تعسفية[2].

لو قيست مسرحيات **بكيت** بالمسرحيات التي تحترم المعايير التقليدية للمسرح لجاز لنا وصفها بأنها لا تستحق اسم دراما، لكن الغريب في الأمر أن هذه المسرحيات قد نجحت نجاحا باهرا وكان لها سحرها الخاص، ولم يكن سبب هذا النجاح مجرد نجاح المخالف للعادة والخارج

---

[1] **نوال زين الدين: للامعقول والزمان والمطلق، ص15-18.**

[2] **مارتن أسلين: دراما اللامعقول، ترجمة صدقي عبد الله خطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2009، ص 1.**

عن المألوف فقط، وإنما يعود لأنهم رسموا طريقا آخر يوصل إلى غاية أخرى، وباختلاف الغاية اختلفت المعايير المسرحية عندهم.[1]

ف**بيكيت** عند كتابته مسرحية– **في انتظار جودو**– لم تكن غايته سرد قصة ،و لم يرد من المشاهدين أن يعودوا إلى منازلهم قانعين بأنهم عرفوا حل المشكلة التي طرحتها المسرحية، بل هي مسرحية تولد توترا دراميا بالرغم من أنه لا يحدث فيها شيء بالمعنى الحرفي للحدث، بل وضعت هذه المسرحية لتظهر أنه لا يمكن أن يحدث شيء أبدا في الحياة الإنسانية[2].

ويمكن اعتبار مسرحيات **بريخت** الأولى أمثلة مبكرة من "دراما اللامعقول"، ففي مسرحية **في غابة المدنIn the jungle of the Cities** – يقدم للجمهور صراعا خاليا من الدوافع كلية، وهو سلسلة من الصور الشعرية لرجل يحارب مع نفسه معركة لا معقولة[3].

4- خصائـــص مسرح اللامعقول:

ويسمى المسرح الجديد أو الطليعي أو مسرح العبث واللامعقول.

- التعبير عن معنى الاستغراب والاستغلاق واليأس.
- الخيال المفرط.
- معظم مسرحيات اللامعقول تشبه الأحلام في تداعيها ونقلها صورا.

---

[1] **مارتن أسلين: دراما اللامعقول، ص2**

[2] **المرجع نفسه، ص2-6.**

[3] **المرجع نفسه، ص11.**

- لا تنتقل المسرحيات من النقطة أ إلى النقطة ب، وإنما دائما المشاهد يسأل ما هذا الذي نراه؟ فالمسرحية تقوم على التفتيح التدريجي لنمط معقد.
- الإحساس بفقد المعنى جعلهم يشككون في أداة نقل المعنى –اللغة– فتحولت الى خلطة الحصى التي تملء الحفر، لأن حديث الناس هراء وثرثرة ولا حقيقة فيه.
- دراما اللامعقول وليدة ما بعد الحرب من قبل مسرحيين منفيين في معظمهم.
- هؤلاء المسرحيون أرادوا أن يعبروا عن رؤيتهم للعالم التي تصدر عن المناخ الروحي لعصرنا الحالي وما يعانيه من تناقضات ومفارقات.[1]
- مسرحهم مسرح الوحدة، وحدة الإنسان إزاء مصيره وقدريته، وإزاء عالم فقده، وفردوس يتفقد موته باستمرار[2].

5- مسرحية في انتظار جودو لصامويل بيكيت:[3]

يرفع الستار، شجرة بلا أوراق، مسار طريق ريفية، رجل قاعد على الأرض، يدخل رجل آخر، الرجلان يرتديان ملابس غريبة، قبعتين عريضتين، سترتين سوداوين، بنطالونين مقلمين، الرجل القاعد يحاول خلع حذاءه–**فلاديمير**– الرجل الآخر –**استرجون**– نعرف أن الرجلين افترقا مساء البارحة، ثم ينخرطان في حوار، ونعرف أنهما ينتظران شخصا اسمه **جودو**، ثم يأتي **بوزو**

---

[1] مارتن أسلين: دراما اللامعقول، ص5–10.

[2] صامويل بيكيت: في انتظار جودو، تر بول شاوول، منشورات الجمل، ط1، 2009، ص11.

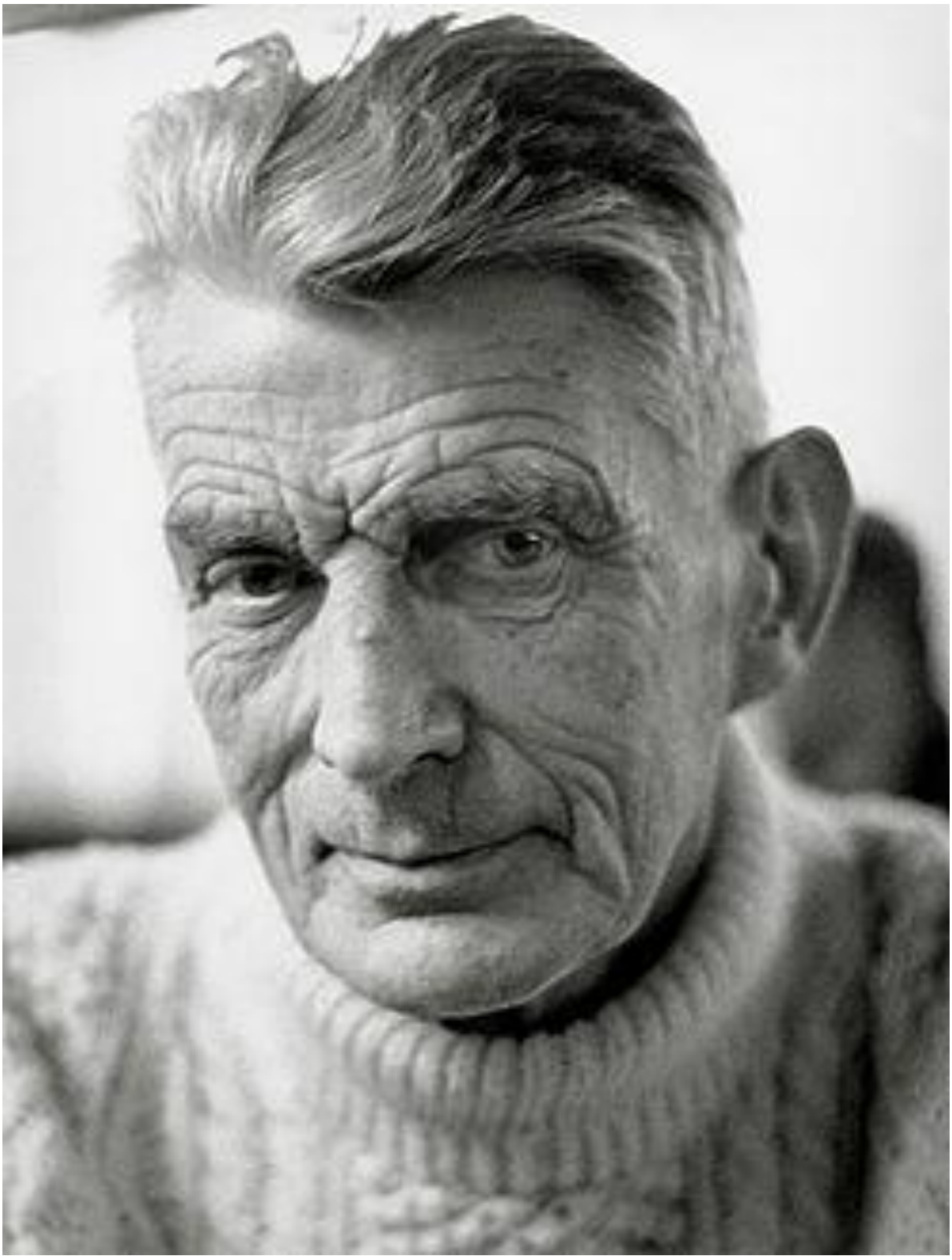
[3] المرجع نفسه، ص22،23.

و**لاكي**، الأول سيد والثاني خادم، ينخرطون في حوارات متشعبة لكن دون حدوث شيء، سوى أن غلاما يأتي من طرف **جودو** يخبرهما أنه لا يستطيع المجيء هذا المساء، لكن الأكيد سيأتي غدا.

ينتهي الفصل الأول، ويبدأ الفصل الثاني للمسرحية:

تكاد تكون الأحداث نفسها، نجد **أسترجون** ثم **فلاديمير**، وفي حوار يقطعانه في انتظار **جودو**، الشجرة العارية اكتست أوراقا، يأتي **لاكي** و **بوزو**، لكن **لاكي** صار اطرشا و **بوزو** ضريرا، ولا تتغير علاقتهما، ثم ينخرطان في حوار و أحداث سقوط ومحاولة نهوض ثم سقوط، ثم يستأنفان رحلتهما، ثم يأتي الغلام ويخبر **أسترجون وفلاديمير** بأن **جودو** لن يتمكن من المجيء هذا المساء، وبالتأكيد سيأتي مساء الغد، ثم يمضي الغلام، ويحاول **أسترجون وفلاديمير** الانتحار لكن الحبل كان أقصر من أن ينفذ الانتحار، وفي النهاية لا يحدث شيء، لا أحد يأتي، لا ينتحران، ويزمعان على الرحيل ويبقيان مكانهما.

وتنتهي المسرحية بخصائصها المختلفة تماما عن المسرح التقليدي.



صامويل بيكيت

المحاضرة السابعة: أدب أمريكـــا اللاتينية." Latin American literature"

تختلف الدراسات حول سبب تسمية أمريكا اللاتينية، فهناك من يقرنها باللغة اللاتينية التي غزت هذه المناطق، وهي ثلاث لغات لاتينية: الفرنسية/الاسبانية/البرتغالية.

وهناك من يجعل مصطلح أمريكا متعلق بالجزء الجنوبي من القارة الأمريكية الواقعة جنوب نهر الريوغراندي، الذي يرسم حدود الولايات المتحدة مع المكسيك، حيث يقع جنوب هذا النهر تجانس ثقافي ديني سياسي واجتماعي ولغوي كبير، والذي يضم احدى وعشرين دولة وهي:

الأرجنتين/بوليفيا/البرازيل/كولومبيا/كوستاريكا/كوبا/التشيلي/جمهوريةالدومينيكان/ الاكوادور/جواتيمالا/هايتي/هندوراس/المكسيك/نيكاراجوا/بنما/الباراغواي/بيرو/بويرتوريكو/السل فادور/أوروغواي/ فنزويلا، وفي عام 1960 نشأت أربع دول جديدة هي جمايكا/باربادوس/ ترينيداد/ توباجو[1]

أما اللغة فقد وجد **خوسيه مارتيث** أن أكثر من60 بالمئة تتحدث الاسبانية، وحوالي33بالمئة تتحدث البرتغالية، أما2.1بالمئة فتتحدث الفرنسية أو الإنجليزية.[2]

---

[1]أحمد حسان عبد الواحد: أدب أمريكا اللاتينية قضايا و مشكلات، ج1، مجلة عالم المعرفة، الكويت،1987، ص13-12-18.

[2] المرجع نفسه، ص17.

1- الدهشة وتشكل الفن:

عند دخول الأوروبيين إلى أمريكا اللاتينية – بعد وصول **كريستوف كولومبس** عام 1492 اليها، اندهشوا من جمالها الطبيعي وجمال حضاراتها القديمة، فتحول الكثير من الجنود شبه الأميين إلى قصاصين من خلال سردهم قصصا عجيبة بأسلوب بسيط، سردوا الحقيقة المدهشة التي شاهدوها في أمريكا اللاتينية، فتحول الغزاة فنانين، كما اندهش الهنود من الغازي الأوربي وطريقة عيشه وامتطائه الجواد، هذه الدهشة المتبادلة بين الهنود والغزاة هي التي ستشكل الثقافة الأمريكية اللاتينية فيما بعد[1]، والتي اتسمت بالخلاسية* لأنها محصلة التطعيم بين عديد الثقافات كالهندية الأصلية، والأوربية، والافريقية، مما شكّل مشكلة الهوية في أمريكا اللاتينية التي تبحث عن هويتها الثقافية، هذه المشكلة التي تجسدت في الأدب الذي يبحث عن لغة خاصة به، وذلك داخل إطار سياسي غير موحد.[2]

2- أدب أمريكا اللاتينية:

طرح الاستعمار خيارين أمام لغة الأدب: إما استعمال اللغة الأصلية للسكان، وإما استعمال لغة الغزاة، ولم يكد يتحقق الاستقلال –استقلال أمريكا اللاتينية–حتى ظهرت مشكلة التعبير

---

[1] أحمد حسان عبد الواحد: أدب أمريكا اللاتينية قضايا و مشكلات، ص19-20.

***الخلاسي أو المولاتو أو المولد هو اختلاط الأجناس، هو مزيج بين الجنس الأبيض والجنس الأسود، ومعظم سكان أمريكا اللاتينية خلاسيون.**

[2] المرجع نفسه، ص35.

أي مشكلة اللغة القومية في كل أرجاء القارة، ولازالت قائمة الى أيامنا هذه، ضف إلى ذلك مشكلة المضمون، إذ كان لها اتصالا مباشرا مع الثقافة الغربية عن طريق الهجرة أو الاسهامات الثقافية الغربية، مما جعل الأدب الأمريكي اللاتيني يتخبط في مسألة: هل يكون الأدب أكثر أمركة عندما يشغل نفسه بالقارة مباشرة؟[1]

لقد فرضت اسبانيا اللغة الاسبانية على دول أمريكا اللاتينية كوسيلة للسيطرة والنفوذ، وتحقيق الوحدة بين مستعمراتها، ولم تقتصر اسبانيا على الاستعمار بل لجأت إلى نشر المسيحية التي تعدها أحد أعمدة السيطرة على السكان، مما جعل القساوسة يتعلمون اللغة الأصلية للهنود للتعامل معهم واقناعهم بالمسيحية، لهذا كان الأدب الذي انتشر باللغة المحلية أدبا دينيا يتعلق بالصلوات، وحياة القسيسين، والتعاليم المسيحية وغيرها، ففضلوا التعاليم المسيحية على المعتقدات الهندية الأصلية مما ساعد على اندثارها، ولم يبق من الأدب الهندي الديني الأصلي إلا ما حفظته المشافهة، وبالتالي فرغم تعلم القساوسة اللغة المحلية للهنود إلا أنهم لم يسجلوا أي عمل يتعلق بثقافتهم وعقائدهم الأصلية، بل اكتفوا بتدوين ما يخدم الواقع الجديد المسيحي.[2]

كان أدب أمريكا اللاتينية أيام الاستعمار يقوم مقامين، المقام الأول يجسد اعجاب الأدباء اللاتين بالثقافة الغربية، وانبهارهم بالرجل الأبيض، وحضارته خاصة، ومن أولئك الأدباء الذين لم يكونوا واثقين من أصولهم ويحاولون إخفاءها، والمقام الثاني جسّده الأدباء الذين ثاروا ضد

---

[1] أحمد حسان عبد الواحد: أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات، ص36.

[2] المرجع نفسه، ص40-41.

ثقافاتهم المحلية الأصلية، وذلك نتيجة العُقَد المتعلقة بالأصل في مجتمع طبقي يجعل من الرجل الأبيض سيدا، ومن هؤلاء الأدباء التشيلي **بيدرو دي أونيا** في كتابه **الأروكاني المروض**، كما كان هناك بعض الكتاب من لجأ إلى أسلوب الباروك الملتوي المجازي ليعبر عن حميميته وتعلقه بحضارته المحلية دون أن يظهر ذلك في كتاباته، ومن أولئك **ألانكا جارثيلاسو** .[1]

3- الأدب الأمريكي اللاتيني في القرن العشرين:

عرف الأدب الأمريكي اللاتيني ثلاث محطات أساسية في القرن العشرين:

المحطة الأولى في عشرينات القرن مع الطلائعية، التي قامت بتصفية حماسية لمذهب الحداثة الأوربية، حيث أصبح التجريب التكنيكي محمولا إلى أقصى حدود التدمير الكامل للشعر، وما يقرب التدمير الكلي للغة، والتأكيد على الطابع الخيالي التعسفي للفن القصصي، وهذا ما فعله **خورخي لويس بورخس**، والتفكك الباروكي للقصيدة والشاعر ولتركيب الجملة والمجاز، مثل ما فعل **نيرودا** في **إقامة** ، أما في سنوات الأربعينات ارتد الأدباء عن هذه المبادئ وذهبوا إلى الالتزام، الأدب الملتزم وأدب الكفاح، فيرتد **نيرودا** عن شعره المعذب في **إقامة على الأرض** ويكتب **إسبانيا في القلب** عام 1937، **و القصائد الحربية** عام 1950م، مصرّا على أن الشعر سلاح، وأنّ الشاعر مدين للشعب، وعلى الشاعر الأمريكي اللاتيني أن يركز جهده في النضال ضد الامبريالية، كما كتب **جورج أمادو** سلسلة من الروايات تعتبر

---

[1]أحمد حسان عبد الواحد: أدب أمريكا اللاتينية، قضايا ومشكلات، ص54.

منشورات حقيقية للنضال الاجتماعي مثل رواية **جوبيابا 1935**م. وهذا أثناء انتشار مبادئ الوجودية في أمريكا اللاتينية، ثم تحول الالتزام لدى الادباء من القضايا السياسية والتاريخية إلى الابداع في ذاته، والبحث عن إجابة تربط عملهم بالثقافة العالمية، والغنيمة التي يبحثون عنها هي غنيمة شعرية، وهذا ما طبع أدب أمريكا اللاتينية في ستينات القرن العشرين، إذ لا بأس أن يكون الأدب مدافعا عن الثورة، لكن لا يجب الزام الأديب بكتابة أدب للجماهير، فللأديب أن يصنع أدبا جماليا محضا خال من الثورة والالتزام بها، وهذا ما دعا إليه الكاتب الكوبي **كورتاثار**، وهذا ليس معناه أنه لا توجد نزاعات ومشاكل، ولكن أكثر المبدعين ناضلوا من أجل أن يكون الأدب ملتزما بنفسه.[1]

[1] **أ أحمد حسان عبد الواحد: أدب أمريكا اللاتينية، قضايا ومشكلات، ص229.230.**

بابـــلو نيـــرودا

المحاضرة الثامنة: الأدب الافريقي المعاصر " Contemporary African Literatur ":

مع بداية عشرينات القرن العشرين ومع ازدياد الضغط الاستعماري الأوربي لأفريقيا، برزت عدة اتجاهات للرد على إهانة الأوربي المستعمر الذي أهان أفريقيا والانسان الافريقي، فهذه الاتجاهات شكلت ردود الفعل الأفريقية على الهجوم الأوربي، فاتخذت من الأدب وسيلة لذلك، ومحاولة لإبراز الشخصية الافريقية وما تمتاز به، وترد على حملات المسخ التي تبنتها السياسات الأوربية[1]، التي كثيرا ما أقرت بأنّ الانسان الافريقي لا يملك شيئا من الفنون والصناعات والعلوم، وإنما يقلد الأوربي الأبيض تقليد القرد لسيّده[2].

فالأوربيون وهم الجناة الغزاة وضعوا أنفسهم على سدة القاضي، ووضعوا أفريقيا وتاريخها موضع الاتهام والتحقير، فلم يكتف بالتحقير والاستعمار فقط، بل ذهب إلى بيع الأفارقة رقيقا إلى أوربا وكان عددهم بالملايين، ولم يقف عند بيع أجسادهم، بل بعث إلى من بقي في بلاده حملات التبشير المسيحية ليصادروا أفكارهم ودينهم ومعتقداتهم، لكن كانت خيبتهم كبيرة عندما لم يستطيعوا الوقوف أمام الدين الإسلامي إلا في القليل.[3]

---

[1] عبد الرحمن شلقم: افريقيا القادمة، دراسة في الأدب والفن والتاريخ الافريقي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 1982، ليبيا، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص5.

[3] المرجع نفسه، ص17.

1- الرواية الإفريقية:

هذا الصراع بين الأبيض الأوربي المستعمر وبين الأفريقي الأسود صاحب الأرض، جسدته الروايات الافريقية التي صاحبت مراحل تاريخ افريقيا المعاصرة من الاحتلال إلى الاستقلال. ويمكن تحديدها فيما يلي:[1]

أ- مرحلة الاحتلال:

والتي تمثل قوة الأوربي المستعمر الذي فرض سيطرته بالقوة على الأراضي الافريقية، ومن الروايات التي جسّدت قمع المستعمر الفرنسي: رواية **باتوولا** ل **رينيه ماران الكاريبي**، هذه الرواية التي تصور رفضا واحتجاجا على الاستعمار الفرنسي وأسلوب قمعه للأفارقة، ووحشيته وعنصريته الإدارية معهم، والتي عاشها الروائي منذ كان صغيرا، هذه الرواية كانت سببا لطرده من عمله في الإدارة الفرنسية.[2]

ب- مرحلة الاستيطان:

وتلي المرحلة الأولى، وبعد مرور جيل أو جيلين من الاحتلال، يكون فيها المحتل منهكا بعض الشيء، فيلجأ إلى المفاوضات والخبث السياسي ليرسم خارطة التعايش السلمي، ولعل أبرز من كتب فيها هو **أبراهامز في رواية فتى المنجم**، الذي ليس له الحق في أبسط أمور الحياة

---

[1] زهير بختي دحمور: في الرواية الافريقية، تجليات العرقية في الادب الروائي الافريقي، منشورات زخة الشهب، 2021، ص46.

[2] عبد الرحمن شلقم: أفريقيا القادمة، ص93.

العادية، لأن الأفريقي صار ينظر إلى ما يملكه الأبيض هو للأبيض فقط وليس له حق فيه، ويجعل **أبراهامز** من حياة الأبيض نموذجا للحياة التي يفترض على الافريقي أن يعيش مثلها، وهو يصور زنوج جنوب افريقيا.

ت- **مرحلة الاستقلال:**

وهي مرحلة العنف التي تدل على رفض المستعمَر للمستعمِر كليا، فتبدأ الثورة ضده للانفصال عنه وتحقيق الحرية، ويعد **نجوجو واثيونجو** أهم من كتب فيها، في روايته **لاتبك يا ولدي**، جسّد الصراع العرقي والعنصرية بين الأبيض والأسود، والتي جعل بطله الفتى الصغير يدرك أن فشل الانسان الافريقي بسبب هذه العنصرية التي تحرمه الأرض، كما تحرمه كل حقوقه، وقد اعتمد **نجوجو** خلفية روحانية إذ شبه شعب الجيكويو –الذين استولى على أرضهم أحد البيض– ببني إسرائيل شعب الله المختار، وجعل من جومو البطل موسى الأسود، الذي فوّضه الله ليتحدى فرعون الأبيض ويقول له: دع شعبي بسلام.

ث- **مرحلة مابعد الاستقلال:**

جاء خلالها مجموعة من الروائيين لا يرون مفهوم الهوية والدولة إلا في حدود الطريق الذي رسمه المستعمر، ويصف **هومي بابا** هذه الحالة بالهجنة والتي تكون نتيجة صراع القائمين على إعادة بناء هيكلة الأمة، وتكون على شكل صراع بين الأصالة والمعاصرة، بين ايديولوجيات تعجز عن وضع وصف دقيق للهوية الافريقية، أين يتم رسم الخريطة الثقافية قبل الخريطة الجغرافية، على حد تعبير **ادوارد سعيد**، وخير من كتب فيها **غابرييل أوكارا**، معبرا

عن طموح الزنوج في حياة أفضل، فالثورة التي قام بها هي ثورة على المعيشة الضنك التي عانى منها عقودا كثيرة.[1]

هناك العديد من الروايات الإفريقية المعاصرة التي سجلت المعاناة الحقيقية للإفريقي إبان الاستعمار وبعده، ومن بينها رواية النيجيري **تشينوا** أتشيبي**Chinua Achebe** بعنوان: **الأشياء تتداعى**، ورواية **انتظار البرابرة** و **عصر الحديد** للجنوب افريقي **ماكسويل كوتزي Maxwell coetzee وغيرهم كثير**.

2- الشعر الافريقـــــي:

يعد **ليبولد سيدار سنغور** من أهم الشعرء الأفارقة الذين عبرّت قصائدهم عمّا يعانيه بنو جلدتهم من تمييز وعنصرية عرقية حادة، فقصيدة القناع التي ألفها يحتمي بها الأديب الأفريقي ويطلق حجم الرفض الافريقي للقهر الأوربي، فهي تجمع بين التعبير عن الفعل الأوربي الذي شد خصر أفريقيا إلى أوربا ومصادرة الذات الإفريقية، بالإضافة إلى التعبير عن رد الفعل الافريقي الذي احتمى بتراثه، وجعله ملاذه الآمن للهروب نحو ذاته الافريقية.[2]

يعد **سيدار** من شعراء الكاريبي أمثال: **روسان كامي، وليون داماس** و**جان بيبر** الذين يؤمنون بأن الشعر والرواية سلاح مضاد للاستعمار الأوربي ونزعته العنصرية.

---

[1] **زهير بختي دحمور: في الرواية الافريقية، ص46-51.**

[2] **عبد الرحمن شلقم: أفريقيا القادمة، ص91-92.**

يقول **سيدار** في قصيدة **القناع:**[1]

****

أقنعة– آه– أقنعة

قناع أسود

قناع أحمر

قناع أسود ....وقناع أبيض

أيها القناع المستطيل الذي تتنفس الروح من خلاله

أحييك في صمت

وأنت أيضا

ياجدي ذي الرأس الأسدي

أنت تحمي هذا المكان...هذا المكان المغلق في وجه

كل ضحكة أنثوية

وكل بسمة عابرة.

****

أنك تفعم الهواء بالخلود

هنا حيث أتنفس في عبير أجدادي

---

[1]**عبد الرحمن شلقم: أفريقيا القادمة ، ص89،90.**

أقنعة الوجوه المكشوفة

خال من الندب و التجاعيد

لقد شكلت الصورة

هذا وجهي

ينحني على مذبح ورقة بيضاء

****

فهذه الأسطر الشعرية تصوّر بصدق ما يعانيه الافريقي في هويته التي أراد الأوربي طمسها، كما تصوّر كيف لجأ الافريقي إلى أجداده وعبيرهم التاريخي لأثبات هويته وحفظها من الضياع.

ليبولد سيدار سنغور

المحاضرة التاسعة: الآداب الآسيـوية.

-الأدب الصّـــيني:" Chinese literature "

يذهب مترجم كتاب الأدب الصيني في القرن العشرين -**عبد العزيز حمدي عبد العزيز**-إلى أن الارتباط بين الأدب الصيني والسياسة ارتباطا وثيقا، لم يعرف حجمه أدب آخر، فالعلاقة بينهما لا تفك عراها، فأفكار السياسة هي القوة المحركة لتطور الأدب الصيني صعودا وهبوطا، لكن هذا ليس معناه أن النضج السياسي يصاحبه بالضرورة نضج أدبي، لكن تأثير الأفكار السياسية على الأدب واضح جدا[1].

في أواخر القرن التاسع عشر كان الأدب الصيني يتخبط حائرا متشككا مضطربا، تعصف به الرياح والنكب المتوالية، وأهمها الاقطاعية التي سيطرت عل الأدب ردحا من الزمن، جعلت من أدب الصين الاقطاعية يجثم على صدر الشعب الصيني، والذي تصور أبناءه كأبناء الموتى وأنضاء القبور الساخرة، فكانت المعاني ساذجة والأفكار الداجنة، مع غلبة الزخرف اللفظي والاهتمام المبالغ بالألفاظ المهجورة.[2]

مع بداية القرن العشرين انهارت آخر الأسر الحاكمة الاقطاعية-عائلة **تشينغ**-معلنة انهيار النظام الاقطاعي وبداية عصر جديد، فظهرت مجموعة من المصلحين حاولوا إحداث تغييرات اجتماعية، وضخ دماء جديدة في الأدب القديم، لكن محاولاتهم فشلت بسبب الوضع المزري

---

[1] قوشنغ هاو: الأدب الصيني في القرن العشرين، تر عبد العزيز حمدي عبد العزيز، ط 1، 2015، المركز القومي للترجمة، مصر، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص11-13.

السياسي والاقتصادي الذي تعيشه الصين، لكن مع اندلاع الحرب العالمية الأولى تراخت قبضة الدول الأوربية الاستعمارية على الصين، فتعاظمت القوة الرأسمالية في الصين، مع تنامي القوة الوطنية وزوال حدة الطبقية بين أفراد الأمة الصينية، كل ذلك أدى إلى ظهور دعوات للتجديد والثورة في الأدب، انطلاقا من تأثرهم بالأفكار الغربية والاتجاهات الجديدة في الأدب الغربي، وكان لهذه العوامل دور مهم وخطير في تشكيل ملامح الحركة الثقافية في 4 مايو1919، التي كان شعارها: الديمقراطية، العلم، وثورة الأدب، شعارها الدعوة إلى التغييرات الجذرية في الأفكار والرؤى، مما جعل الأدب الصيني يدخل مرحلة جديدة من التطور.[1]

وكما يؤكد الناقد الصيني **تانك تاو** أن هذه التيارات الفكرية الغربية لابد أن تكيف نفسها لتلائم الخصيصة القومية للبيئة الجديدة، وهذا ما حدث مع الأدب الصيني عند تبنيه هذه الرؤى الفكرية الغربية من رومانسية أو واقعية، فبعد عملية الغربلة والانتخاب فإن ما يتم قبوله سيجد طريقه للانصهار مع تقاليد الصين وأعرافه، وهنا فقط اكتسب الأدب الصين أهمية عالمية حقيقية.[2]

فنشر **تشين دوشيو** في جريدة الشباب الجديد عام1917 اقتراحا رسميا لثورة الأدب، يدعو فيه الأوساط الأدبية المعاصرة إلى تقديم الاتجاهات الغربية الأيديولوجية في الأدب والفن، والتحول من الكلاسيكية إلى الرومانتيكية والواقعية، التي تقوم على نظرية الأدب في مراقبة الحياة بصورة عملية، ويجب التوكيد على التسجيل الحقيقي للوقائع، وفي الرسم يجب رسم المناظر

---

[1] قوشنغ هاو: الأدب الصيني في القرن العشرين ، ص12.

[2] ربيع مفتاح: مختارات من الأدب الصيني، ط1، 2007، الأمل للطباعة والنشر، ص7

من الحياة الواقعية، ويعد هذا حسب **تشين دوشيو** السبيل الوحيد للتخلص من شرور الزخرف اللفظي والانحطاط، كما يجب على الأدب أن يصف الأحوال الاجتماعية الحالية، والأفكار المناسبة ومشاعر الإخلاص، وعلى اللغة أن تكون أكثر قربا من الحياة اليومية للشعب الصيني، فعلى لغة **باي هوا** –اللغة العامية– يجب أن تحل محل لغة **ن هوا**–اللغة الكلاسيكية– وتعد هذه المرحلة خطوة جريئة للتخلص من أصفاد وقيود الزخرف اللفظي والتنميق اللغوي.[1] وهذه الدعوة إلى الخروج من جلباب اللغة الكلاسيكية سببه استمرار استعمالها آلاف السنين، مما حجب عن الصين الحضارة العصرية، فلما أرادت العصرنة انتجت لغة جديدة تساعدها في ذلك تتفق وضرورات الحياة الجديدة.

هذه الدعوة إلى التجديد في الأدب تقوم على ثلاث مبادئ هي:

1–التخلص من الأدب المنمق المزخرف المتملق الأرستقراطي، وخلق أدب جديد بسيط مخلص في التعبير عن الجانب القومي.

2–التخلص من الأدب المبتذل المتفاخر المتباهي في أسلوب الكلاسيكيات، وتعويضه بأدب ناضج ومخلص وواقعي.

3–التخلص من الأدب الصعب المعيق للتقدم، وخلق الأدب الشعبي المشرق الجلي.[2]

---

[1] **قوشنغ هاو: الأدب الصيني في القرن العشرين، ص12،13.**

[2] **المرجع نفسه، ص14.**

يرى **تشين دوشيو** أن التجديد في الأدب وبإحداث التغييرات في الأفكار القومية سيدفع حتما إلى التجديد والاصلاح السياسي، وبالإضافة إلى **دوشيو** كان هناك أديب آخر فضّل الأدب على العلم–الطب الذي تخلى عن دراسته– لإصلاح مجتمعه وتنويره لينقذ بلاده من براثن التخلف والجهل هو **لوشيون**، الذي يعد من أهم رواد الأدب في الصين المعاصرة، إذ كتب أول رواية صينية حديثة باللغة العامية **يوميات مجنون** عام 1918م، التي تدعو إلى إيقاظ الشعب الصيني من بؤسه، كما وجّهت اتهاما صارخا لآكلي لحم البشر في المجتمع القديم البائد، يرى **لوشيون** أن مهمة الأدب هي مناهضة الإقطاع وتحطيم الثقافة القديمة، والدعوة إلى التحرر الذاتي، وبناء حياة جديدة، وتكريس أدب التنوير من أجل الحياة واصلاحها، لذا يجب على الرواية أن تستقي موضوعاتها من الجانب المريض من المجتمع ومن الناس التعساء، لتشريح المشكلة الاجتماعية والبحث عن سبل علاجها، أي يدعو إلى أدب يصور آمال وطموحات الصينيين وشعورهم، فلكل عصر حياته ولكل حياة أدبها المناسب لها.[1]

أما الشعر فقد عرف تأثرا بالحداثة الغربية، وخاصة المدرسة الرمزية الفرنسية حين استعار الشعر الصيني منها إيقاعات وأفكار أساسية، كما في أشعار **وانج دو كونج** و **فنج ناي شو** و **آي كينج** وغيرهم، كما تأثروا بالأصوات الشعرية من غرب أوربا، أمثال **بريخت** و**إليوت** و **ييتس**، إلا أن هذه الاستجابة تمت وفق شروط النظرية الجمالية الفنية، والمتح من ينابيع التراث

[1] **قوشنغ هاو: الأدب الصيني في القرن العشرين، ص15،16.**

الأدبي الصيني، لذلك نجد ثمة مزيجا من أنواع صينية كلاسيكية ورمزية وفلسفية وميتافيزيقية أوربية ضمن موقف عام شعري صيني.[1]

من القصائد التي شاعت في العصر الحديث قصيدة **المرجان** للشاعرة **وانج إربى**[2]، التي يتميز شعرها بالجمالية الطاغية وبأسلوب فني مميز، تتعامل مع" الأشياء بقلب حالم، كما تتألف الصورة الشعرية بإتلاف حسها الذاتي مع عناصر الطبيعة من حولها، فرغم قصر معظم قصائدها إلا أنها قصائد موحية ومكثفة. "[3]

تقول الشاعرة: في قصيدة المرجان.

أيا كان الموسم

فأنت لم تحلم يوما بالإزهار

ولا حمل الثمار

فأنت جذر للأبد

أحمر برتقالي كوريد البحر الدامي

ترقد عميقا تحت الماء

تعرف فقط كيف تعلن عن إشراقك

---

[1] **ربيع مفتاح: مختارات من الشعر الصيني، ص8.**

[2] **المرجع نفسه، ص27.**

[3] **المرجع نفسه، ص23.**

وأنت...لاتعلم شيئا عن جمالك

الخاص...

المحاضرة العاشرة: المسـرح العـــالمي "World stage"

ـ المسرح عند بريخت:

1- لعل من أهم الأدباء الألمان الذين تصدوا للنازية بكل أشكالها، وصور ذلك في أعماله الأدبية المختلفة: **برتولد بريخت**.

اسمه الكامل **أوجين برتولد فريدرش بريخت**، شاعر وكاتب مسرحي ألماني من مواليد1898م في مدينة أوجسبورج وسط ألمانيا، أعلن انحيازه إلى الفقراء والعبيد والجياع، رفض سياسة ألمانيا النازية، وصور قضية الفرد المعاصر باعتبارها أزمة اغتراب في المجتمع الرأسمالي، هذا الأخير الذي وجده نظاما متناقضا يسحق الفرد ويجعله متخبطا في الضياع والاغتراب، فقد جعلت الرأسمالية العلاقات الاجتماعية تجارة والمشاعر الانسانية سلعة من سلعها[1]، هذا ما جعل مسرحياته الأولى -كما أشرنا إلى ذلك سابقا- يمكن إدراجها ضمن أدب اللامعقول تأثرا بالمدرسة الدادية والسريالية مثل مسرحية -**في غابة المدن** - مصورا خواء المجتمع البرجوازي وجشعه الذي قضى على القيم الإنسانية[2].

---

[1] **علي عبد الفتاح: أعلام من الأدب العالمي، ص279.**

[2] **مارتن أسلين: دراما اللامعقول، ص11.**

وقد شكل مع **أرنونت برونن** ملامح الأدب الجديد، إذ لقبا بالأولاد الأشقياء في الأدب الجديد، وكان ما يجمعهما هو ولعهما بالاستفزاز والتمرد على الأفكار البرجوازية.[1]

ولأنه رفض الحكم النازي فقد عاش مغتربا منفيا في بلاد غير بلاده، كاتبا الأشعار والقصص والمسرحيات المعبرة عن الحرية والثورة ضد الانظمة الفاسدة، فكان مسرحه ملتزما بقضايا الإنسان، لهذا كان حلم بريخت أن يثور الإنسان ضد تناقضات الرأسمالية، ضد اغترابه وزيف الحقيقة وانهيار القيم الأصيلة للمجتمع، وخراب الروح والذات في مستنقع المال والثراء[2].

توفي سنة 1956م ودفن بمقبرة هيجل وفتش، بعدما كرم كثيرا في سنواته الأخيرة من قبل ألمانيا الشرقية حيث حاز على الجائزة القومية من الطبقة الأولى سنة 1951م، وجائزة **استالين** الدولية للسلام في موسكو سنة1955م.[3]

2- المسرح عند بريخت:

يرى **بريخت** أن التعاطف المطلق مع البطل هو نوع من الاغتراب لأنه يجعل من هذا الجمهور جمهورا ذا نظرة محدودة في التحليل الموضوعي للأحداث، وتبقى نظرته إلى البطل نظرة غير مكتملة، ف **بريخت** يريد أن يجعل من الجمهور على وعي تام بأحداث المسرحية وأن يشارك

---

[1] **برتولت بريشت: طبول في الليل، حياة جاليلو، تر: عبد الرحمن بدوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2 ،2009، ص5.**

[2] **علي عبد الفتاح: أعلام في الأدب العالمي، ص280.**

[3] **المرجع السابق، ص13.**

في صنع القرار و اتخاذ الأفكار– فالتطهير الذي دعا إليه **أرسطو** لا يخدم مسرح **بريخت** لأنه يجعل من الجمهور منصهرا مع الأحداث والبطل وبالتالي تتقيد قدرته في التحليل والنقاش– فالمسرح عند **بريخت** ليس متعة وجمالا فقط، بل واقع يراه ويشارك فيه الجمهور تحليلا منطقيا وواعيا للأحداث، فلا يجب على الجمهور أن يندمج في دور الممثل، كما يطلب من الممثل ألا يندمج في الدور الذي يمثله، فالمسرح مجرد تمثيل وليس واقعا حقيقيا. فيشترط وجود مسافة بين الممثل والدور من جهة، وبين المشاهد والمسرح من جهة أخرى، وبهذا يكون قد خالف ما عرف به المسرح منذ **أرسطو** إلى يومه، وسمى بريخت هذه المسافة ب **تأثير الأغراب**، أي أن يكون الممثل غريبا عن الدور وأن يكون المشاهد غريبا عن المسرح، وذلك تحقيقا للموضوعية في الموقف النقدي من المسرحية، وبدلا من تسمية المسرح الدرامي اقترح المسرح **الملحمي** تيمنا بالملاحم التي كانت تعرض في بلاط الملوك اليونانيين والجرمانيين.[1]

ولعل من الأهمية الإشارة هنا إلى الجدول الذي قام به **بريخت** نفسه مقارنا بين المسرح الدرامي والمسرح الملحمي الذي يتبناه.[2]

المسرح الدرامي	المسرح الملحمي
المنظر يجسد الفعل ويشرك الجمهور فيه يزود الجمهور بتجارب	يروي الفعل لكن الجمهور يوقظ نشاطه يزود الجمهور بمعلومات.

[1] **برتولد بريخت: طبول في الليل ،ص15.**

[2] **المصدر نفسه، ص16.**

يجعله قابلا للعواطف	يلزمه باتخاذ قرارات.
المتفرج يجد نفسه وسط الفعل.	المشاهد يجد نفسه في مقابل الفعل.
يؤثر المسرح بالايحاء.	يؤثر المسرح بالحجج.
يفترض في الانسان أنه معروف.	الانسان موضوع دراسة.
الانسان ثابت.	الانسان متغير وقابل للتغيير.
كل منظر متعلق بالآخر.	كل منظر قائم بنفسه.
الأحداث تجري على شكل خط مستقيم.	
الطبيعة لا تقوم بطفرات.	تجري الأحداث على شكل منحنيات.
العالم كما هو.	
الفكر يحدد الوجود.	تقوم الطبيعة بطفرات.
	العالم كما يصير.
	الوجود الاجتماعي يحدد الفكر.

من أهم أعمال **بريخت** مسرحية –**طبول في الليل**– التي عرضت يوم 29 سبتمبر1922.التي حققت شهرته وصيته، إذ وصفه –**هربرت ايرنج**– بأنه الشاب ذو الاربع والعشرين الذي غيَّر الوجه الشعري الألماني بين عشية وضحاها.

3- مسرحية طـبول في الليل ل بريخت:

تصور مسرحية –**طبول في الليل**– جنديا عائدا من الحرب بعد أن انقطعت أخباره منذ أربع سنوات عن خطيبته –**أنّا**–وعند يأسها من عودته كانت قد توطدت علاقتها برجل آخر هو **فريدريش مورك**، العامل البسيط التي استطاع في ظل الظروف السياسية والاجتماعية الجديدة في ألمانيا أن يكون ثروة، وبعد أن تطورت العلاقة بينهما إلى حد تكون جنين بأحشائها كان لزاما عليهما عقد القران رغم أن **آنا** لم تكن له الحب، وفي ليلة الخطبة يعود الحبيب المفقود من أربع سنوات **أندرياس كراجلر**، وعند التقائهما دارت بينهما مشادات كلامية انتهت بتفضيل **آنا** ل **مورك** على **كراجلر** بسبب الجنين، فيهيم على وجهه، وفي تلك الليلة يلتقي الاسبارتاكيون وهم يحتلون حي الصحافة، فلم يكن أما **كراجلر** وهو اليائس إلا أن ينضم إلى الثوار، لكن **آنا** قد غيرت رأيها وبدأت بالبحث عنه، فهي لا تريد الحياة مع رجل لا تحبه–**مورك**– والتقت ب **كرجلر** أخيرا الذي قرر ترك الثورة لأنه لا يريد أن يكون ألعوبة في يد من يفتعلون الحروب

والذين كان قد جربهم في تجربته الأولى وترك مغامراته الثورية، وقرر الاستقرار مع **آنا** التي دعاها للعيش معه بسلام. [1]

يعترف بريخت بعد مرور أكثر من أربع وثلاثين سنة من صدورها بأنه لو اتبع السير العادي للحكاية لكان على الجندي العائد من الحرب أن يسترد حبيبته أو يتخلى عنها نهائيا، دون أن يترك عمله الثوري، لكن بريخت اختار أخس الأوضاع الممكنة وأكثرها مناقضة حين أعاد الجندي إلى حبيبته بعد إهانته وأدار ظهره للثورة وتخلى عنها. وهذه المناقضة أفضت ببريحت إلى حدود اللامعقول كما يعترف بذلك.[2]

---

[1] **برتولد بريخت** : **طبول في الليل ص 32-33.**

[2] **المصدر نفسه، ص34.**

برتـــــولد بريخـــــت .

قائمة المصـــادر والمـــــراجع:

1- إبراهيم بوخالفة: الأدب العالمي المفهوم والنشأة وإشكالية التسمية، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد8/2019 /المركز الديمقراطي العربي/برلين.

2- أبو الحسن أمين مقدسي، ادريس أميني: ملامح السريالية في شعر أدونيس، مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد28، 2013.

3- أحمد حسان عبد الواحد: أدب أمريكا اللاتينية قضايا ومشكلات، ج1، مجلة عالم المعرفة، الكويت،1987.

4- أدريان مارينو: مراجعة الأدب العالمي، تر عبد النبي ذاكر، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران الجزائر.

5- ايغلتون تيري: أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة ثائر ديب، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2000م.

6- باربارا باومان وبريجيتا أوبرله: عصور الأدب الألماني، ترجمة هبة شريف وعبد الغفار مكاوي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير2002.

7- برتولت بريشت: طبول في الليل، حياة جاليلو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2 ،2009.

8- بوطارن محمد الهادي: الاغتراب في الشعر الرومانسي، جامعة مولود معمري، دار الكتاب الحديث، 2010،

9- تورين ألان: نقد الحداثة، ترجمة أنور مغيث، المجلس الاعلى للثقافة، الدار البيضاء ، د.ط،1997.

10- جلال العشري: من الوجودية إلى العبث، مسرحيتان ودراستان، Noor-Book.com%20%20.

11- جون ماكوري: الوجودية، تر: امام عبد الفتاح امام، دار الثقافة للنشر والتوزيع،1986.

12- داود محمد: الرواية الجديدة بنياتها وتحولاتها مقاربة سوسيونقدية، ابن النديم للنشر و التوزيع، الجزائر ط1، 2013، ص85.

13- ديفيد هوبكنز: الدادية والسريالية، ترجمة أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم و الثقافة، ط1 ، 2016.

14- رباب أحمد أحمد مجاهد: البعد الاجتماعي في أدب الحرب، مجلة كلية الآداب جامعة بورسعيد، العدد26، اكتوبر2023.

15- ربيع مفتاح: مختارات من الأدب الصيني، ط1، 2007، الأمل للطباعة والنشر.

16- زكريا ابراهيم: الرواية الوجودية بين الفلسفة والأدب، ص33. https://libraries.aub.edu.lb

17- ساروب مادان: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، تر خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، مطبعة البعث، قسنطينة د.ط.،2003

18- سبيلا محمد: الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص12.

19- سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1987.

20- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت.

21- صامويل بيكيت: في انتظار جودو، تر بول شاوول، منشورات الجمل، ط1، 2009.

22- عبد الرحمن بدوي: الأدب الألماني في نصف قرن، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، جانفي 1994.

23- عبد الرحمن شلقم: افريقيا القادمة، دراسة في الأدب والفن والتاريخ الافريقي، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ط1، 1982، ليبيا.

24- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999.

25- عبد الغفار مكاوي: ألبير كامي، محاولة لدراسة فكره الفلسفي، مؤسسة النشر هنداوي، 2017

26- عبد النبي اصطيف: عالمية الأدب العربي، مجلة جامعة دمشق، المجلد34، العدد الأول، 2018،

27- علي عبد الفتاح: أعلام في الأدب العالمي، مركز الحضارة العربية.

28- فان تيغم: الأدب المقارن، دار الفكر العربي، الجامعة الأمريكية في بيروت، لبنان.

29- فيصل دراج: نظرية الرواية و الرواية العربية ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1999.

30- قوشنغ هاو: الأدب الصيني في القرن العشرين، تر عبد العزيز حمدي عبد العزيز، ط 1، 2015، المركز القومي للترجمة، مصر.

31- لطفي غسان: القراءة والتلقي بين النقاد الأكاديميين والنقاد الجدد في فرنسا، مجلة النص والناص، مجلة علمية محكمة تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، الجزائر، العدد الثامن، مارس 2008م

32- مارتن أسلين: دراما اللامعقول، ترجمة صدقي عبد الله خطاب، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 2009.

33- مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط.،1998.

34- معاشو نصر الدين: سؤال الحرية وعلاقته بالوجودية في فلسفة جون بول سارتر، مجلة مشكلات الحضارة، المجلد 11، العدد1، 2023،

35- مهدي يزرداني: الادب في مواجهة الحرب أحياء إلى الأبد، تشرين الثاني / نوفمبر 12, 2018, العدد54.2220/12/11/2018/alinsani/blogs.icrc.org//https:

36- نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1،1996.

37- نبيل راغب: معالم من الأدب العالمي المعاصر، مكتبة مصر، الفجالة، دار مصر للطباعة.

38- نوال زين الدين: اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم،1998، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.

39- هاوزر آرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج2، ترجمة فؤاد زكريا، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، 2005، ص264.

40- وطفة علي: مقاربات في مفهومي الحداثة وما بعد الحداثة، ص26، www.aljabriabed.net، 8 ديسمبر 2016م.

فهرس المحتويات:

مقدمة:	
المحاضرة الأولى: الآداب العالمية :المفهوم و المصطلح	ص5
المحاضرة الثانية: المرجعيات الفكرية للآداب العالمية المعاصرة	ص10
المحاضرة الثالثة: قضايا الآداب العالمية المعاصرة	ص24
المحاضرة الرابعة: التيارات الجديدة في الآداب المعاصرة1–الوجودية	ص31
المحاضرةالخامسة: التيارات الجديدة : 2–السريالية	ص 38
المحاضرة السادسة : التيارات الجديدة: 3– اللامعقول	ص45
المحاضرة السابعة: أدب أمريكا اللاتينية	ص52
المحاضرة الثامنة: الأدب الأفريقي المعاصر	ص58
المحاضرة التاسعة: الآداب الآسيوية	ص65
المحاضرة العاشرة: المسرح العالمي: مسرح بريخت	ص71
قائمة المصادر و المراجع :	ص78