Université 8 Mai 45
Guelma Algérie

جامعة 8 ماي 45
قالمة الجزائر

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma — جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Faculté: des lettres et des langues — كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

مطبوعة بيداغوجية في مقياس:

مدخل إلى الآداب العالمية

موجّهة لطلبة السنة الثانية ليسانس تخصص: أدب

إعداد الأستاذة:

وردة حلاسي

2025

مقدمة

تناولت هذه المطبوعة البيداغوجية مجموعة من الأعمال الموجهة في مادة "مدخل إلى الآداب العالمية"، الموجهة لطلبة السنة الثانية ليسانس، تخصص: أدب للسداسي الثاني، حيث تتبعنا البرنامج الوزاري المقرر، كان الهدف من هذه المطبوعة البيداغوجية الالتفات إلى التعريف بالأدب العالمي وتتبع مراحله، ومحاولة تقريبه من المتلقي، الذي هو الطالب الجامعي ضمن المجال الأكاديمي، للتعرّف على مختلف الآداب العالمية العربية منها والغربية، على اعتبار أن الأدب العالمي أنجع الوسائل في التأسيس لتعارف حقيقي بين الأمم والشعوب، فالغرض من دراسة الأدب العالمي هو التعرض للأفكار والآراء، التي تصدر عن المؤلفين الذين يكتبون بلغات مختلفة، وهذا يوسع آفاق المرء ويمنحه فهمًا أعمق للتاريخ والمجتمع المعاصر. وعلى هذا الأساس، جاءت هذه المطبوعة البيداغوجية لتحقيق الأهداف الآتية:

- تعرّف الطالب على مفهوم الأدب العالمي، والإلمام بتطور دراسته، وأهم عناصره، وعوامل عالمية الأدب، وأهم العوامل المؤثرة في الأدب، وأهم النصوص الأدبية الخالدة.
- إحاطة الطالب بأهمية الآداب العالمية في ميدان المعرفة الحديثة، وفي حقل الإبداع والأدب، في ظل التحولات الإبداعية الإنسانية، والحضارية.
- اكتساب الطالب القدرة على الربط بين التاريخ لآداب الشعوب ونظريات المعرفة.

ولتحقيق هذه الأهداف كان لا بدّ لنا من الاعتماد على مصادر ومراجع متنوعة، محاولين الإفادة منها من أجل الانفتاح أكثر على أهم المنطلقات الفكرية في مجال الأدب العالمي، وعليه جاءت الأعمال الموجهة متسلسلة كالآتي:

وقفنا بداية عند مدخل إلى الآداب العالمية: المفهوم والمصطلح، غوته أنموجا، تطرقنا في هذا العمل الموجه إلى رؤية غوته المستقبلية إلى مفهوم الأدب العالمي. ثم تطرقنا إلى الآداب الشرقية القديمة، من خلال نموذجي الشاهنامة للفردوسي والرمايانا لفلميكي، تناولنا بعد ذلك الآداب الغربية القديمة من خلال نص الإنياذة لفرجيل والكوميديا الإلهية لدانتي، وتطرقنا إلى الأدب الإفريقي القديم من خلال رواية الحمار الذهبي لأبوليوس باعتبارها أول رواية أفريقية أمازيغية، وأول رواية عالمية في تاريخ الإنسانية.

التفتنا بعد ذلك إلى الأدب الروسي، باعتباره من أثرى الآداب العالمية حيث ساهم أدباؤه في الإنتاج التاريخي للثقافة الأدبية والإنسانية، وذلك من خلال أدب تولستوي، لنقف بعد ذلك عند الأدب التركي من خلال أدب ناظم حكمت، باعتباره من أهم كتاب الأدب التركي في القرن العشرين، لنعرّج على الأدب الألماني، ونقف عند تأثيرات المسرح الملحمي البريختي على المسرح العالمي، لنتطرق إلى الأدب الفرنسي من خلال رواية "مدام فلوبير" لغوستاف فلوبير، بعد ذلك الأدب الإنجليزي من خلال مسرح وليم جون شكسبير، وبالتحديد مسرحية "هاملت" لويليام شكسبير، باعتبارها من أكثر النصوص الأدبية تأثيراً وقوة ضمن الآداب العالمية، والتي نالت شهرة كبيرة، لما تضمنته من أسرار حول الذات الإنسانية. كما توقفنا عند الأدب الأمريكي من خلال رواية إرنست همينجواي "الشمس تشرق أيضًا The Sun Also Rises"، والأدب الأمريكي اللاتيني من خلال رواية "مئة عام من العزلة" لغابرييل غرسيا ماركيز.

تناولنا بعد ذلك الأدب الإفريقي الحديث من خلال استجلاء مفهوم الزنوجة وسؤال الهوية في فكر ليوبولد سيدار سنغور، كما تطرقنا إلى الأدب الإيطالي الحديث من خلال رواية "شباب امرأة" لألبرتو مورافيا، لنختم بالأدب الإسباني من رواية "دون كيشوت" ميغيل دي سرفانتس سافيدرا.

والله الموفق.

محتوى المادة:

	المادّة: مدخل إلى الآداب العالمية تطبيق	السداسي: الرابع	المعامل:	الرصيد:
01	مدخل إلى الآداب العالمية: المفهوم والمصطلح: غوته			
02	الآداب الشرقية القديمة: الشاهنامة للفردوسي، الرمايانا لفلميكي			
03	الآداب الغربية القديمة: الإنياذة لفرجيل والكوميديا الإلهية لدانتي			
04	الأدب الإفريقي القديم: الحمار الذهبي لأبوليوس			
05	الأدب الروسي: ليف تولستوي			
06	الأدب التركي: ناظم حكمت			
07	الأدب الألماني: برتولد بريخت			
08	الأدب الفرنسي: غوستاف فلوبير			
09	الأدب الإنجليزي: وليم جون شكسبير			
10	الأدب الأمريكي: إرنست همينجواي			
11	الأدب الأمريكي اللاتيني: غابرييل غرسيا ماركيز			
12	الأدب الإفريقي الحديث: ليوبولد سيدار سنغور			
13	الأدب الإيطالي الحديث: ألبرتو مورافيا			
14	الأدب الإسباني: ميغيل دي سرفانتس سافيدرا			

المحاضرات

المحاضرة رقم 01

مدخل إلى الآداب العالمية: المفهوم والمصطلح

يوهان فولفغانغ فون غوته

تمهيد:

يُشير مُصطلح **الأدب العالمي** إلى مجموعةِ الآداب الوطنية القومية في العالم، كما أنّه المحصلة الكمية للآداب القومية لكافة الشعوب طوال التأريخ البشري بصرف النظر عن المستوى الفني والجمالي لِنِتَاجَاتِها. ويُقصَد به بشكلٍ خاصّ بلوغ الآداب القومية المختلفة حضوراً عالمياً بفضل الترجمة التي ساعدت الآداب القومية في الخروج من عزلتها، والدخول في عالم التفاعلات والتبادلات، حتى تبلغ الآداب المختلفة حدّ الكمال والتمام، ولا يكون ذلك إلاّ بأخذ والعطاء والانفتاح على الغير، لا بالانغلاق والانطواء على الذات، كما يعود الفضل كذلك إلى تطور وسائل الطباعة والنشر والنقل، إذ أحدَث ذلك تأثيراً في واقع الآداب، وأخرجها من حدودها القومية الضيقة باتجاه العالمية، لتجتمع أرقى الأعمال الأدبية من مختلف الآداب تحت مظلة أدبٍ عالميٍ واحدٍ؛ وعلى هذا فالأدب العالمي هو الأدب الذي اجتاز الحدود بين الدول، وترجم إلى كثير من لغات العالم، وحقق انتشارًا واسعًا، وشهرةً كبيرةً، بفضل ما يمتلك من خصائص فنية، تتمثل في تصويره بيئته، وتعبيره عن قضايا تهم الإنسان.

غالِباً ما استُخدِم مصطلح الأدب العالمي لوصف روائع الأدب الأوروبي الغربي مثل أدب: وليم شكسبير أو تولستوي أو فكتور هيجو أو آرنست همنغواي أو غابرييل غارثيا ماركيز، أو ناظم حكمت...وقد تمركزت الدعوة إلى الأدب العالمي في أوروبا أولًا ثم في أمريكا ثانيًا، وهو ما يسمى بالمركزية الأوروبية، ورأى الدارسون الأوربيون أن الآداب التي تحقق العالمية هي الأدب اليوناني والروماني ثم الآداب الأوروبية، ففي عصر النهضة خلال القرن الخامس عشر والسادس عشر، ظهرت الدعوة إلى توجيه الأنظار الأوروبية في مجال الإنتاج الأدبي صوب الآداب القديمة من يونانية ولاتينية، وضرورة محاكاتها والاستقاء منها، لأنّ النهضة في نظرهم لا تكون إلا بالعودة إلى هذه الأصول القديمة وإحيائها لما فيها من قضايا إنسانية تعنى بالإنسان ومشكلاته، فكانت بذلك هذه الدعوة بمثابة ثورة

فكرية في ذلك العصر، لأنّها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحي. غير أنّ الطموح إلى **العالمية** طموح قديم عرفته البشرية في الأديان والثقافات، وهو طموح إنساني أيضًا، ويمكن أن نذكر اتجاهين حققا العالمية، الأول هو **الرومنتيكية**، أما الاتجاه الثاني فهو أدب **الواقعية الاشتراكية**، غير أنّ الفضل الكبير في صياغة مفهوم"الأدب العالمي" يعود إلى الأديب الألماني الكبير يوهان فولفغانغ فون غوته Johann Wolfgang on Goethe ، الذي صاغ هذا المفهوم وبشر به في الأعوام الأخيرة من حياته، أي منذ أواخر العشرينيات إلى أواسط الثلاثينيات من القرن التاسع عشر. ففي رسائله وأحاديثه الشهيرة مع سكرتيره" أكرمان" رأى غوته أنّ عصر الآداب القومية قد ولّى، وأنّ عصر أدب جديد قد بدأ، ألا وهو عصر"الأدب العالمي"(Weltliteratur).

عندما صاغ غوته هذا المفهوم الجريء انطلق "من أنّ الثورة الصناعية، وما رافقها من تطوّر في وسائل النقل والاتصال والطباعة والنشر، ومن نمو في المبادلات التجارية بين الشعوب، ستكون لها بالضرورة مترتبات ثقافية وأدبية، وستؤدي بالضرورة إلى تخطّي الحدود القوميّة الضيقة للّغات والآداب. ومن الطبيعي ألا يتمكن غوته في ذلك الوقت من أن يطرح تصوراً دقيقاً ومتكاملاً للأدب العالمي الذي بشّر به، وأن يكون مفهومه لذلك الأدب رؤيوياً وتقريبيا. إلاّ أن الزمن قد أثبت أنّ ذلك المفهوم صحيح من حيث المبدأ.

وانطلاقاً من رؤيته المستقبلية هذه دعا غوته الأدباء عموماً، والأدباء الألمان على وجه الخصوص، لأن يعوا حقائق العصر، وأن يستخلصوا ما يترتب عليها بالنسبة لإبداعاتهم الأدبية. وتتلخص تلك المترتبات في أن يتخلّوا عن مواضيعهم وأساليبهم الأدبية الوطنيّة الصرف، وأن يكتبوا وفي أذهانهم تلك المنافسة الأدبية العالمية التي لا يصمد فيها إلاّ من يطوّر إبداعه الأدبيّ شكلاً وموضوعاً بحيث يرتقي إلى المستوى العالميّ. إن المنافسة التي سيتعرض لها الأدب الوطني من جانب الآداب الأجنبية ستجعل ذلك الأدب في وضع حرج، ولكنّ عصر" الأدب العالمي" سيوفر للأعمال الأدبية فرصاً لم تكن موجودة في الماضي، ألا وهي فرص أن تنتشر خارج مجتمعاتها ولغاتها على الصعيد العالمي.

لم يؤخذ حديث غوته عن"الأدب العالمي" في حينه على محمل الجدّ من قبل معاصريه، رغم ما كانوا يكنونه لهذا الأديب من إجلال وتقدير. فعبقرية غوته تكمن في أنه بشر بالأدب العالمي

واستشرفه في ذلك الوقت بالذات، وفي أنه لم يسمح للنزعة القومية الانعزالية المقيتة التي عمّت بلاده بأن تحجب عن نظره الثاقب ملامح عصر جديد لاح في الأفق وإن يكن لم يتضح بعد"[1].

ينحو الدارسون على هذا الأساس إلى اعتبار الأديب الألماني غوته صاحب هذا المفهوم "الأدب العالمي"، ذلك الأدب الذي كان يحلم به غوته من أنّه الأدب العالمي الذي لا يعرف حدا للأمم والذي يمكن اعتباره جزءاً من تراث الإنسانية بأسرها، يساعد الآداب الوطنية على الازدهار والتطور من خلال الأخذ والعطاء، وهذا واضح في ديوانه الشعري الشهير "الديوان الشرقي لمؤلفه الغربي"، والذي استوحى فيه التراث الشعري العربي القديم، كما استوحى فيه الشعر الفارسي وخاصة شعر حافظ الشيرازي. وقد تميز غوته في كل ما كتبه شعرا ونثرا بتفكيره الشامل العالمي وهو التفكير الذي جعله يرى في آداب الأمم الأخرى منابع هامة للإبداع ينبغي النهل منها، ومن هذه النظرة الاستشرافية أضحى أدب غوته تراثا إنسانيا مشاعا بين كل محبي الآداب في مختلف أصقاع العالم.

تأثير ألف ليلة وليلة في أدب غوته: (غوته والشرق العربي):

تعدّ حكايات الليالي، صور تاريخية صادقة لحياة المجتمع الشرقي في القرون الوسطى، ومثلما شاعت وانتشرت حكايات الليالي العربية في الشرق وتركت أثارها في أدبه، وفي مجتمعه، فقد شاعت وانتشرت هذه الحكايات في البيئات الأوروبية، وتركت بصماتها على أدب تلك البيئات. فقد كان التفات الغرب إلى حكايات الليالي يتجدد كلما تجدد إحساسه بوجود الشرق، ومن التأثيرات البالغة العمق في الأدب الأوروبي، تأثير القصص العربي وخاصة "ألف ليلة ولية" الذي انتقل إلى أوروبا شفاها عبر:

- الانتقال نتيجة حركة التبادل التجاري النشيطة كل النشاط على مسرح البحر الأبيض المتوسط.
- إبان الحروب الصليبية.

من أبرز التأثيرات الشفاهية لألف ليلة وليلة في الأدب الأوروبي نجدها: في مجال الشعر، إذ تبيّن الأغاني الشعبية البيزنطية التي انتشرت خلال القرنين التاسع والعاشر الميلاديين بعض ملامح حكايات ألف ليلة وليلة، وفي مجال القصة نجد الشبه بين مجموعة الحكايات الإيطالية ألف ليلة وليلة يقوم في الأساس على الإطار أي اعتماد شخصية الراوي للانتقال من حكاية إلى أخرى، وفي مجال المسرح

[1] – عبده عبود: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص80، 81.

تجلت مرحلة التأثير الشفاهي لألف ليلة وليلة في المسرح الأوروبي في المسرح الاسباني، الكلاسيكي عند "كالدرون دي لابركا"، وفي المسرح الانجليزي عند وليم شكسبير[1].

وكان أيضا لحكايات الليالي العربية أثر في إغناء الأدب الأوروبي عن طريق الترجمة، وتعدّ ترجمة الفرنسي أنطوان جالان (1646- 1715م)، وهو أحد رواد الولع بالشرق أدبه وآثاره، أول ترجمة لقصص ألف ليلة وليلة عام 1704. وهي التي تلقفها المترجمون في الدول الأوروبية الأخرى، حيث اتخذت الترجمة الانجليزية اسم "مسامرات الليالي العربية" "Arabian Nights Entertainment". وكانت أول ترجمة أدبية لألف ليلة ولية من الفرنسية إلى الانجليزية هي التي قام بها "إدوارد فوستر" عام 1802م، ثم ترجمة "جوناثان سكوت" عام 1811.

وبهذا ساهمت الترجمات الأدبية العديدة التي ظهرت في اللغة الانجليزية لألف ليلة وليلة منذ أواخر القرن الثامن عشر، في إذكاء الأثر البالغ الذي تركته حكاياتها لدى معظم أدباء وكتاب انجلترا طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ففي قصيدة "وردزورث" البيوجرافية "المقدمة" مليئة بالإشارات إلى ألف ليلة وليلة، والأثر الذي خلفته في نفسه، أما الشاعر "اللورد بيرون"، فله مجموعة كاملة من القصائد الطويلة، أطلق عليها مترجمة محمد عناني اسم "حكاياته الشرقية".

وقد انتقلت الترجمات الانجليزية الأولى لألف ليلة وليلة إلى العالم الجديد (الولايات المتحدة)، التي كانت في دور التكوين والامتداد لذلك نجد أن بدايات القصة والرواية في أمريكا قد بدأت متأخرة. ومن الأدباء الأمريكيين البارزين الذين تأثروا بالكتاب العربي الروائي المشهور "هرمان مليفل" (1819-1891)، وقد أعدت الباحثة "دوروثي فنكلستاين" رسالة جامعية عن الآثار الشرقية في أعمال "ملفيل"، بينت فيها بوضوح أثر ألف ليلة وليلة فيها.

وفي فرنسا ظلت ترجمة "جالان" بوصفها أول نص مطبوع لألف ليلة وليلة، هو السائد في الأدب الفرنسي إلى أن قام الدكتور "ماردوس" بترجمته للكتاب. وقد خلفت قصص ألف ليلة وليلة أثرها في الأدباء الفرنسيين منذ ظهورها عام 1704. ومن الكتاب الفرنسيين الذين تأثروا بألف ليلة وليلة "فولتير" في قصته "الصديق" "ZADIG"، واستمر هذا التأثير لدى الأدباء الفرنسيين إلى يومنا هذا، فقد ذكر الكاتب الفرنسي المعاصر "ألف ليلة وليلة" في كتاب روايته "اختراع العالم" " L'invention du Monde".

---

[1] – عبد الجبار السامرائي: أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، (دط)، 1982، ص66-68.

بعد ذلك ترجمة ألف ليلة وليلة إلى معظم اللغات الأوروبية بعد صدورها بالفرنسية [1]. "فأقبل كثير من أدبائها على الإفادة منها في أعمالهم الأدبية كما فعل"ولهلم هاوف Wilhem Hawf"(1802-1827)، "وهانس كريستيان أندرسن" (1805-1975) ومن مظاهر اهتمامهم بهذه الأقاصيص الشرقية، ما رأيناه من إقبال شاعرين ألمانيين كبيرين متعاصرين هما "هوجو فون هوفمنستال Hugo Von Hofmannstal" و"راينز ماريا ريلكه" عليها. وتنطبق أعمال "هوفمنستال" بما تركته قصص ألف ليلة وليلة من أثرها فيها فأسطورته "الليلة الثانية والسبعون بعد الستمائة" التي دونها 1895م، ومسرحيته القصيرة "زواج زبيدة" التي كتبها سنة 1899م شاهدة بذلك"[2]. ومن عمالقة الأدباء الألمان الذين أثرت فيهم حكايات الليالي كذلك نجد **يوهان فولفغانغ فون غوته(1749– 1832)**، فقد أثّرت حكايات الليالي العربية "ألف وليلة" على"جوته"، خاصة في روايته "آلام فيرتر الأولى"، هذه الحكاية الأسطورية التي تعود إلى ترجمة" جالان"، وهي الحكاية الثالثة من حكايات ألف وليلة بعنوان "ابن الملك".

تحدث "جوته" في مذكراته" شعر وحقيقة mchtungu et wahrheit " في الكتاب الثاني منه قائلا: "إنّ والدتي كانت تقص علي أساطير وخرافات مشهورة وكانت تعلمني الأمثلة والحكم أقوم بنفسي بحبك أساطير جديدة على غرارها وكنت أشعر بالسعادة عندما تقص علي والدتي هذه القصص وتروي لي هذه الحكايات..."، وفي الكتاب العاشر يقول: "لقد أضفت علي والدتي جوا من السعادة عندما كانت تطلب مني أن أقص على الأطفال الأساطير الخيالية ورغم كانت تتمتع بالجاذبية والشوق رغم فقر مضمونها. ومن خلال الابتكار الذي لم يكلفني جهدا كبيرا لدى الأطفال ومرموقا بنظر الكبار".

ومن تأثير ألف ليلة وليلة على غوته، استخدامه للفظة "حصان مجنح" في رسالته التي بعث بها إلى صديقته"فريدريكة بريون"عام 1770م، حيث يقول: "إن قلقي الذي يشغلني يعزى سببه إلى أني بعيد عنك ويجب أن أكون بقربك هنا في شتراسبورغ كما أريد أن أسطر على الورقة أسطورة تعزيني في وحدتي كم تشوقت لأن أصبح كحصان مجنح لأطير إلى قربك وأعزيك في وحدتك. ولكن لا أريد أن أعكر صفوك إذا كان بعدك عن أصدقائك يسليك"

---

[1] – ماهر البطوطي: الرواية الأم ألف ليلة وليلة والآداب العالمية دراسة في الأدب المقارن، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص64-132.

[2] – طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (دط)، 1991، ص256.

فذكر الحصان المجنح في الرسالة يعود إلى قصة وردت في ترجمة " كالان " تحت عنوان "الجواد الظريف" وحكاية "الجواد السام" الهندية التي يطير فيها هذا الحصان من مدينة إلى أخرى بسرعة فائقة.

انعكس إعجاب غوته بحكايات الشرق العربي الإسلامي، وزاد ولعه بها خاصة قصص ألف ليلة وليلة، فأخرج أعمالا أدبية عكست تأثره بالشرق وبقصصه، خاصة ديوانه الشرقي، ومن بين الأعمال الأدبية الأخرى مسرحية "مزاج العاشق"(Die Lannc des Verliebten)، التي استوحى اسم بطلتها من قصص ألف ليلة وليلة، وبالتحديد من قصة "أمينة"، وأمينة في كتاب ألف وليلة أرملة صغيرة السن، جميلة وثرية أحبت رجلا كان يبدي إعجابه بها من خلال النظرات والإيماءات، فتزوجته، لكنها اصطدمت بالتقاليد القاسية،حيث كان محرما عليها أن تكشف وجهها أمام شخص غريب وأن لا تتكلم مع أحد غير زوجها، وذات يوم احتاجت أن تخيط ثوبا فذهبت إلى السوق لشراء القماش بعد أن سمح لها زوجها بذلك، شرط أن ترافقها الخادمة في جولتها، دخلت أمينة مع الخادمة، إلى أحد الدكاكين، يملكه شاب صغير السن وسيم الوجه، حلو الكلام، وبعد مدّة اختارت "أمينة" قماشا لكنه كان غالي الثمن، فدخلت في مساومة مع البائع لتخفيض الثمن، لكنه رفض وبعد مدّة قبل مقابل شرط أن تمنحه "أمينة" قبلة على وجنتيها، فقبلت "أمينة" فمدت خدّها للبائع الذي قام بعضها على خدها، حيث ترك أثر أسنانه، وبعد عودتها إلى المنزل حاولت إخفاء أثر العض عن زوجها، لكنّ غيرة الزوج حالت دون ذلك، وليبقى أثر الجرم عالقا بذاكرة "أمينة"، أمر زوجها بضربها بالسوط حتى بقي أثرا على جسدها[1].

تعكس القصة غيرة غوته على صديقته "أنيتا شونه كويف"، التي كانت كلما ذهبت إلى المسرح، لحق بها متنكرا لمراقبتها[2]. ومن المسرحيات التي كتبها جوته تحت تأثير ألف ليلة وليلة مسرحية "فاوست"، فمع "جوته" تبدأ أسطورة فاوست "مرحلة جديدة وحاسمة، لأنّ فاوست عنده يكتسب دلالات رمزية وفلسفية سيصعب عليه التخلص منها فيما بعد... هذا وتظل رومانتيكية فاوست الجوتية من أقوى علائم ذلك التأثر المتميز الذي ترك بصمته على فاوست... ولاشك أن من الصعب

---

[1] – عدنان الرشيد الرياض: تأثير ألف ليلة وليلة والمعلقات على أدب شاعر ألمانيا جوته، مؤسسة اليمامة الصحافية،ع19، 1995، ص161، 162.

[2] – المرجع نفسه: ص161.

إحصاء الأعمال المتأثرة بجوته ورومانتيكية"[1]. سواء على المستوى الغربي أو العربي، إلا أنّها دارت جميعا في فلك جوته واتبعته في أسلوبه ومنهجه.

أثرت حكايات ألف ليلة وليلة في الآداب العالمية بفضل سحرها ومادتها الأدبية التي لا تنضب، فكانت خير معين للأدباء والشعراء من مختلف الآداب العربية والغربية، ويعتبر الشاعر الألماني غوته من أكثر الأدباء تأثرا بها، وبالشرق الإسلامي، وما ديوانه الشعري الشهير "الديوان الشرقي لمؤلفه الغربي"، إلاّ خير دليل.

[1] – نورة عبد الله مقبول جميل السفياني: شخصية فاوست في الأدب الغربي والعربي "دراسة تحليلية مقارنة"، رسالة دكتوراه – مخطوط– كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2001، ص35.

المحاضرة رقم 02

الآداب الشرقية القديمة: الشاهنامة للفردوسي والرمايانا لفلميكي

تمهيد:

كان الشرق ولا يزال المصدر الأول والأساس لكل المعارف والآداب الإنسانية القديمة، فقد نشأ الأدب الشرقي القديم قبل ظهور الكتابة في زمن طويل وكان الرقص أول ما ظهر من الفنون. كما نشأ متأثرا بعوامل مختلفة تاريخية وسياسية وفكرية وظهرت أجناس أدبية مختلفة عبّرت عن قضايا الإنسان الشرقيّ المختلفة. ويمكن أن نجمل أهم الآداب الشرقية القديمة في الحضارات التالية: الحضارة البابلية، الحضارة الهندية، الحضارة المصرية، الحضارة الفارسية، الحضارة الصينية.

1- الحضارة البابلية:

بلاد بابل أو **البابلية** أو **بابل** تعني بالأكّدية (بوابة الإله)، ظهرت الحضارة البابلية ما بين القرنين 18ق.م. و6 ق.م. وبابل دولة أسسها حمورابي عام 1763ق.م. وهو سادس ملوك هذه الدولة، ومن أبرز الشخصيات التي عرفتها هذه الدولة، ولعلّ من أشهر آداب بابل، أدب الحكمة البابلية كُتبت قبل ثلاثة آلاف عام على أقل تقدير. وربما تكون كلمة الحكمة هنا غير دقيقة كل الدقة؛ إذ يختلف معناها في تراث بلاد الرافدين عن معانيها الدينية والأخلاقية التي تدلُّ عليها في بعض أسفار العهد القديم، أو في التراث العقلي والمنهجي واليوناني الذي نُطلِق عليه اسم «الفلسفة»، فالمقصود بكلمة الحكمة «نيميقي» في الأدب البابلي بوجهٍ عام هو البراعة في طقوس السحر والعبادة، والحكيم هو الخبير بالمعارف والشعائر المتَّصلة بهما، وضراعة المعذَّب البار أو "أيوب البابلي" كما وصف بذلك عند اكتشافه في أواخر القرن الماضي، والأدب البابلي القديم أدبٌ كلاسيكي بكل معنى الكلمة؛ ففيه قوة وعمق ونضارة ونضج يندر أن نجدها في مراحله المتأخرة، ويكفي أن يطَّلع القارئ على ملحمتَيه الخالدتَين (وهما ملحمة الخلق أو التكوين "إينوما إليش" وملحمة "جلجاميش" أو على بعض الأعمال التي لم يتوخَّ فيها الكاتبون شروط الجمال وبلاغة الأسلوب وشاعرية اللغة: كالتراتيل، والضراعات للآلهة، والمناظرات الأدبية، والنصائح، والأقوال السائرة، والأمثال الشعبية[1].

[1]- عبد الغفار مكاوي: جذور الاستبداد، قراءة في أدب قديم، مؤسسة هنداوي، 2024، ص105، 116.

2- الحضارة المصرية:

إنّ الأدب المصري القديم هو الأدب الذي كتب باللغات المصرية في مصر القديمة منذ عصر الفراعنة حتى سقوط مصر في قبضة الإمبراطورية الرومانية، وهو يمثل مع الأدب السومري أقدم الآداب المعروفة. ظهرت الكتابة في مصر القديمة سواءً الهيروغليفية أو الهيراطيقية لأول مرة في نهاية الألف الرابعة قبل الميلاد في مرحلة متأخرة من عصر ما قبل الأسرات. وفي عصر الدولة القديمة، شملت الأعمال الأدبية النصوص الجنائزية والرسائل والتراتيل الدينية والقصائد والسير الذاتية التي خلّد بها الشخصيات البارزة أعمالهم. وقد سُجِّل أدب المصريين القدماء "على الآثار وأوراق البردي. وأقدم كِتابٍ مصري انتهى إلينا عِلمُه هو «كتاب الموتى» الذي دُوِّن في عصر بناء الهرَم الأكبر، ولا تزال نُسخة منه محفوظةً في المتحف البريطاني؛ وفيه دعوات للآلهة وأناشيد وصلوات، ثُم وصْف لِما تُلاقيه أرواح الموتى في العالَم الآخَر من حِساب، يتبَعُه عقاب أو ثواب؛ وكانت توضَع نُسخة من هذا الكتاب مع جثمان الميت في قبره، ليكون دليلًا للروح يهديها في رحلتها إلى العالم الثاني.

يتبيّن مما تقدّم أنَّ الفكرة الأدبية في مصر القديمة ازدهرت بين جُدران المعابد، وأن الجزء الأكبر من الأدب المصري كان قائمًا على أساس الدِّين، وهذا مثال على ما ورد في "كتاب الموتى": "السلام عليك أيها الإله الأعظم؛ إله الحق. لقد جئتُك يا إلهي خاضعًا لأشهد جلالك ... جئتُك يا إلهي مُتحلِّيًا بالحق مُتخلِّيًا عن الباطل، فلم أظلِم أحدًا ولم أسلك سبيل الضالِّين... أنا طاهر، أنا طاهر، أنا طاهر، أنا طاهر ... وما دُمتُ بريئًا من الإثم ... فاجعلني اللهمَّ من الفائزين"[1].

وإلى جانب هذا الأدب الدِّيني، فللمصريون القدماء أدب في تمجيد الملوك، وأدب شعبي يَروي ما يدور بين الناس من قصصٍ وأساطير وحِكمةٍ وقانون، ولهم في ذلك كتاب «الوصايا» لـ «بتاح حُوتب». ومن أشهر أساطير المصريين القُدَماء قصة "أوزيريس"و"إيزيس".

3- الحضارة الصينية:

جاء في كتاب قصة الأدب في العالم أنّ "آثار الصين القديمة مكتوبة على ألواحٍ من ألياف الخيزران، يُخَطُّ عليها بالمِسمار آنًا، ويُكتَب عليها بالمِداد آنًا آخَر. وكذلك كتَب الصينيون على نسيج الحرير، وصنَعوا الورق في القرن الأول قبل الميلاد، وعرفوا الطباعة بالحروف المتحركة قبل أن تعرفها أوروبا بثلاثة قرون. كان الأدب الصيني القديم يدور حول مبادئ الأخلاق، فجمَعوا حِكمة السلَف فيما يجِب أن يكون عليه سلوك الخلف، ودوَّنوها لتكون أمام الناس مثلًا يُحتذى، فيُهيِّئ لهم سعادة

[1]- زكي نجيب محمود وأحمد أمين: قصة الأدب في العالم (الجزء الأول)، مؤسسة هنداوي، 2021، ص28.

الدنيا والآخرة؛ وكان الكاتب الصيني يحتلُّ في نفوس الناس وفي نظر الدولة مكانةً ممتازة، حتى كانت تُجرَى عليه الرواتب العالية. وبلغ الأدب الصيني القديم من التنوُّع والجودة حدًّا بعيدًا حتى لا يكاد يُضيف إليه أدبهم الحديث شيئًا جديدًا، فالأدب الحديث لا يعدو أن يكون تعليقًا على الأدب القديم؛ وإنَّ لهذا التراث الأدبي القديم من الأثَر في نفوس أهل الصين ما جعلهم يُحيطونه بشيءٍ من التقديس، ولا يُجيزون لأحدٍ أن يخرُج على قواعده؛ ولهذا كان الصينيون من أكثر سكَّان الأرض جمُودًا وتشبُّثًا بالقديم، فهم يَعدُّونها زندقةً أن ينافس كاتب حديث كاتبًا قديمًا؛ ولذلك بقِيَت اللغة الصينية كما هي، لم ينلْها شيءٌ من التغيير والتجديد"[1].

أما واضع أُسس أدب الصين وأخلاقها، فهو كونفوشيوس، والذي نُسمِّيه بالديانة الكونفوشية إنما هو في حقيقة الأمر ديانة قديمة صَبَّها هذا العظيم في فِكرٍ جديد، وأسلوب جديد، ونظام خُلقي جديد، ليتَّخِذه بنو وطنه دليلًا يهتدون به في سلوكهم، وينهجون على نهجه في سياستهم. ويجمع هذه الحكمة الكونفوشية خمسةُ كتب: كتاب التاريخ، وكتاب التغيُّرات، وكتاب الشِّعر، وكتاب الشعائر، وأخبار الربيع والخريف. وليست هذه الكتُب بالجديدة في مادَّتها، إنما هي إنتاجٌ قديم في ثَوبٍ جديد، والكتاب الوحيد الذي يُعدُّ من إنشاء كونفوشيوس هو "أخبار الربيع والخريف" [2].

وفي الصين اليوم مئات الألوف ممن يحفظون كتب كونفوشيوس عن ظهر قلب، بل إنَّ أقواله لتجري على ألسنة العامَّة مجرى الأمثال.

4- الحضارة الفارسية:

يعدّ الأدب الفارسي أحد أبرز الآداب العالمية القديمة، ومن أقربها إلى الأدب العربي، لاسيما بعد الإسلام. وفي فترة ما قبل الإسلام كان للفرس أدب مزدهر يواكب ما كان لديهم من حضارة ويعبر عنها، ونستطيع أن نتلمس هذا الأدب فيما بقي من تراث باللغة الفهلوية (اللغة الفارسية السائدة قبل الإسلام) في محاوره الآتية:

- التاريخ (سير الملوك): كان فن التاريخ أو سير الملوك من أبرز الفنون الأدبية لدى الفرس قبل الإسلام وبعده. والتاريخ عندهم لم يكن تاريخ الأمة أو نشاط الشعب بقدر ما كان تاريخ الملوك وإنجازاتهم وسيرهم. ومن أبرز ما تركه الفرس: كارنامة أردشير بابكان: سجل أعمال أردشير بابكان؛

---

[1]- المرجع السابق: ص39.

[2]- المرجع نفسه: ص39- 41.

خداي نامة: كتاب الملك وفيه سير الملوك، وقد ترجم عبد الله بن المقفع في صدر الدولة العباسية بعض هذه الكتب إلى العربية وكانت هي أصل حكايات الشاهنامة.

– **الشعر الفارسي القديم:** ومن أبرز ما بقي منه : منظومة درخت آسوريك أو شجرة نسب الآشوريين، وهي النخلة، في ما ذهب إليه بعض الدارسين. والمنظومة حوار ومناظرة بين هذه النخلة وفائدتها والعنزة؛ يادكار زريران أو سيرة زريران، وهي أقدم المنظومات الحماسية الإيرانية، وموضوع هذه المنظومة هو الحرب بين كشتاسب وأرجاسب الطوراني دفاعًا عن الدين الزرادشتي؛ وجاماسب نامة: وهي منظومة تشتمل على تنبؤات جاماسب الحكيم وزير كشتاسب بالحوادث التي ستحدث في ختام الألف عام الأولى بعد زرادشت؛ وأناشيد (غاتها) وهي الأناشيد الدينية التي كانت جزءًا من الكتاب الديني للزرادشتية (الأفستا).

– **النثر:** ترك الفرس القدماء آثارًا كثيرة تعبر عن عنايتهم بالنصيحة والرمز من خلال الحكايات والأساطير، نذكر من ذلك : كليلة ودمنة ذلك الكتاب الخاص بالنصيحة من خلال الرمز على ألسنة الحيوان والذي نقله إلى البهلوية من الهندية الطبيب الفيلسوف (بيدبا) وذلك في عهد كسرى أنوشروان؛ وهزار أفسانة: وهو الأصل الفارسي لألف ليلة وليلة ويدور حول المرأة والعناية بشرفها والدفاع عنها ضد الظلم؛ ونصائح بزرجمهر وكلمات أنوشروان العادل وهي نصائح في هيئة حكم وأمثال وحكايات قصيرة حيث اشتهر بزرجمهر وزير أنوشروان بالحكمة، وكذلك بعض النصائح التي أثرت عن أنوشروان الذي اشتهر بأنه الملك العادل[1].

أما الأدب الفارسي الإسلامي، أو الأدب الفارسي الحديث، "هو أدب الأمة الفارسية المسلمة، نشأ في القرن الثالث الهجري، واستمرَّ مُتَّصِل السُّنى، مُسلسلَ التاريخ إلى عصرنا هذا؛ فعمُرُه زُهاء ألف سنة. وموطنه موطن الأمة الفارسية في العصور الإسلامية، وهو نَجْد إيران من وادي دجلة في الغرب إلى بلاد الأفغان في الشرق، ومن خليج البصرة وبحر الهند في الجنوب، إلى بحر الخزر ونهر جيحون في الشمال. وتتَّصل به الآداب التي أُنشئت باللغة الفارسية في غير بلاد الفرس — الآداب التي أنشئت في بلاد الهند والأفغان والترك — وهي آداب واسعة جديرة بالعناية والدرس، ولكنَّا لا نعرض لها في هذا البحث المجمل، اكتفاءً بوصف الأدب الفارسي في موطنه الأصيل، فهو المثَل الذي احتَذى عليه المنشئون في المواطن الأخرى. ولا ريبَ أن الأدب الفارسي له مكانة في البلاد المجاورة لإيران، وله أثرٌ بيِّن فيما أنشأت هذه البلاد من آداب، كالأدب التركي والأدب الأُرْدِي، وكان واسطة لتأثير الأدب

[1]– الأدب الفارسي: https://www.marefa.org

العربي في آداب تلك البلاد أيضًا؛ فالأدب الفارسي هو الأدب الثاني ذيوعًا وتأثيرًا في الأُمَم الإسلامية بعد الأدب العربي"[1].

شاع بين مؤرِّخي الأدب، من الفُرس والعرب في العصور الإسلامية، أنَّ الفرس القُدَماء لم ينظموا الشعر، كما اتَّفق مؤرِّخو الأدب الفارسي على أن أول شاعر كبير، سُجِّل شعره في ديوان، هو أبو جعفر الرودكي؛ لم يكن أول من نظم الفارسية، فقد سبقَهُ جماعة إلى النظم. وقد جعله صاحب اللباب السابع في ترتيب الشعراء، ولكنه كان أول من أفاض في الشعر فأُثِر له ديوان. ولعل أشهر ما نظم في الشعر الفارسي الحديث هي "الشاهنامة" للفردوسي.

"الشاهنامة" للفردوسي بين مشاهد الحرب وروعة الوصف:

في هذه المنظومة الهائلة زُهاء خمسة وخمسين ألف بيتٍ من البحر المتقارب والقافية المزدوجة (المثنوي)، وهذا الوزن يُلائم الحماسة، ويُفخِّم الإنشاد. ولهذا الكتاب عند الفُرس مكانة عظيمة؛ فهو سجِلُّ تاريخهم وأساطيرهم، وأناشيد مجدِهم، وديوان لغتهم، ومَوضع سرِّهم ولهوِهم، يُنشدونه في المحافل، ويُعنى به العالِم والجاهل. يقول شَيكِس: "وقد استمعتُ إلى أبيات منها يُنشدها بدويٌّ غاضِب لا يقرأ ولا يكتُب، فعرفتُ كيف يبذُل الفارسي رُوحه في مثل هذا الموقف".

إنَّ الفردوسي شاعر مطبوع يَستولي على فِكر القارئ، ويُحيي القصة التافهة بإنطاق الممثلين، بل كثيرًا ما تختفي الأفعال في جلال الأقوال. وهو يفصل الحادث المجمَل تفصيلًا حسنًا، ويخلق حادثاتٍ صغيرة أحيانًا ليُكمل الوصف، وهو بصير بإحياء الأبطال وأحيانًا يخلُقهم على غير ما صوَّرتْهم الأساطير. وما أقدَرَه على بيان ما وراء أفعال الأبطال من أسبابٍ وأفكار ووصفه النفساني رائع، ونغمة البطولة مسموعة في الكتاب كله. وعظمة الماضي وأُبَّهته، وفرحه وترَحه، وجهاده وجِلاده مُصوَّرة في أسلوب عجيب، حتى ليسمع القارئ صليل السيوف، وضوضاء المحافل. هو لا يبلُغ في التفصيل مَبلغ هوميروس، ولا يستطيع أن يُجمِل واقعةً في كلماتٍ قليلة مثله، ولكنه مع هذا، يمشي قدُمًا إلى غايته حين يصف الوقائع.

إنّ مشاهد الحرب تلقَى القارئ في كلِّ فصل، ولكن هناك ميادين للحُب. والعواطف اللطيفة أيضًا، هناك قصص غرامية رائعة كقصة زال وروذابه وقصة بيزن وفينزه. وهي أجمل فصول الكتاب. والشاعر في هذا – بل في الكتاب كله – يملك القارئ بسهولةِ الوصف. وعاطفةُ الأمومة والأبوة والقرابة بيِّنة في الكتاب كله، ولكن يصحَبُها الظمأ إلى الدماء ثأرًا للأقارب؛ فقصة الانتقام لسياوخش

[1]– زكي نجيب محمود وأحمد أمين: قصة الأدب في العالم (الجزء الأول)، ص385، 386.

– مثلًا – تشغل صفحاتٍ كثيرة جدًّا. وهذا الظمأ إلى الدم يتجلَّى حتى نجِد الرجل الوقور جوذرز يشرب دم بيران أطيبِ أعدائه نفسًا.

هذا الوصف المعجب الذي يصِفه «نلدكه» لا ينقضُ ما يرى في الشاهنامة من عيوب، كتكرار صُوَر قليلة من التشبيهات في مواضع كثيرة، وكالإطالة المملَّة، في وصف تعبئة الجيوش وقتالها، وتكرار هذا في وقائع مُتعاقبة، كما يصِف المبارزة بين عشرةٍ مِن قوَّاد الإيرانيين وعشرةٍ من قوَّاد التوارنيين، وصفا رائعا.

الشاهنامة والملاحِم الأخرى:

الشاهنامة سجِلُّ ما وعته الروايات الفارسية من تاريخٍ وأساطير منذ أقدم العصور إلى الفتح الإسلامي. وقد جُمِعت ونُظمِّت لتكون تاريخًا للقوم. وهي مُرتَّبة ترتيب التاريخ، تتناول أربع دُوَل، تتدرَّج من الخُرافات إلى التاريخ حتى تنتهي بالدولة الساسانية والفتح الإسلامي، ويستمر القصص فيها 3872سنة. فهي ليست قصة واحدة كالإلياذة والأوديسية والمهابهارتا والرامايانا والإنيادة وغيرها، ولكنها تحتوي على قصصٍ حماسية أو غرامية، كل واحدة منها تُشبه هذه الملاحم ويمكن فصلُها من الشاهنامة؛ مثل: حرب بني أفريدون أو حرب كيكاوس والجن في مازندران، أو قصة سهراب ورستم، من القصص الحماسية. ومثل: قصة زال وروذابه، وبيزن ومنيزه من قصص الحُب. وكذلك يظهر القاصُّ – وهو الشاعر– في أثناء الفصول، واعظًا أو شاكيًا، لأنه يجِد فُرَجًا بين القصص يظهر فيها، لا كالقصص الأُخرى التي يختفي فيها القاصُّ في القَصَص كله[1].

لم تكن الشاهنامة مجرد تحفة أدبية استثنائية، إذ يعزو الكثيرون الفضل إليها في الحفاظ على اللغة الفارسية من الضياع، كما أنها وثقت بأسلوب أدبي ممتع فترة طويلة من تاريخ بلاد فارس.

5– الحضارة الهندية: (الأدب الهندي):

يشكّل الأدب الهندي علامة فارقة في الآداب العالمية القديمة والجديدة، وذلك لرساخته في الزمن، وتجدده عبر العصور، وتداخله مع جميع الثقافات الإنسانية، بما يحمله من تنوع مبهر يقوم على فتنة المتخيل، وجماليات الأسطوري المنطلق من ثقافة متباينة اللغات والمجتمعات والأديان. إذ تعود قصته إلى ما قبل 3000 عام. ويشمل الأعمال الكلاسيكية الدينية الهندوسية والبوذية واليانية والسيخية وأدب بلاط ملوك الهند والشعر الشفاهي التقليدي والأغاني والشعر والنثر الحديث الذي

[1]– أبو القاسم الفردوسي: الشاهنامة (ملحمة الفرس الكبرى)، ترجمة: الفتح بن علي البنداري، تحقيق: عبد الوهاب عزام، ط2، (دت).

يُعبر عن الأفكار المعاصرة. وبالرغم من أن كلّ الأجيال المتعاقبة قد أضافت إسهامها الخاص إلى الأدب الهندي، إلاّ أنّ النصوص القديمة مازالت ذات نفوذ واضح. و**الحقبة القديمة:** التي سيطرت عليها السنسكريتية امتدت إلى القرن الحادي عشر. ويمكن أن نجمل أهم الأعمال الأدبية الهندية القديمة في الأنواع الآتية: **الفيدا:** وهي كلمة سنسكريتية تعني المعرفة. تُعدّ الفيدا حجر الأساس في الديانة الهندوسية، و**الشعر الملحمي:** سيطرت قصيدتان من الشعر الملحمي كُتبتا باللغة السنسكريتية على الأدب الهندي الباكر بعد الفيدا، وهما: المهابهاراتا؛ أي حرب التوابل الكبرى والرامايانا أي (قصة راما). **البيورانا:** وتعني المعرفة التقليدية، وهي المجموعة التالية الكبرى للمعرفة التقليدية للهندوسية والحوار الديني. والبيورانا الرئيسية هي 18 مجموعة موسوعية للقصص والأساطير. وقد جُمعت بين القرنين السادس والحادي عشر الميلاديين. **– الدراما والكافيا:** كُتبت بعض أشكال الأدب السنسكريتي للتسلية والمتعة في البلاط الملكي. وكانت التسلية تتمثل في الدراما وقد نال الكاتب المسرحي الذي كتب باللغة السنسكريتية وهو كاليداسا، الذي عاش في القرن السادس شهرة واسعة. وكانت أفضل مسرحياته شاكونتالا، التي سُميت على اسم بطلة المسرحية. وقد وضعت المسرحية على أساس قصة رومانسية من المهابهاراتا، كذلك أتقن كاليداسا فنّ الشعر المسمى كافيا، الذي تُستخدم فيه بعض فنون التلاعب بالألفاظ والتشبيه والخيال بكثرة. وتصف قصيدته القصصية ميقادوتا أي (السحابة الرسول)،كيف أن سحابة أصبحت رسولاً بين حبيبين فصل بينهما الزمان. **– البالي والبراكريت:** يهتم أدب لغة البالي الذي بقي إلى يومنا هذا، بالبوذية بدرجة كبيرة. وفي عالم الهندوس يسمح فقط لكهنة البراهما بقراءة النصوص السنسكريتية المقدسة. أمّا تعاليم بوذا، الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد، فقد قُصد منها أن تكون للجميع.

المثل العليا في الرمايانا:

عرفت شعوب الشرق الأساطير منذ القدم وكانت الأساطير والملاحم الشعبية الهندوسية(*) من بين تلك الأساطير التي لم تزل راسخة في قلوب الشعب. وتعدّ ملحمتي " الرامايانا" Ramayana

(*)– جاء في كتاب "الأساطير الهندية" إعداد وترجمة محمد شاهين **الهندوسية:** هي الدين المسيطر في شبه القارة الهندية ومنها خرجت بقية الديانات الأخرى مثل البوذية والجينية. وتُلقب الهندوسية بأنها "أقدم ديانة" في العالم، والكثير من مُعتنقيها يُشيرون إليها على أنها "القانون الأبدي". أمّا كلمة **هندوس** مشتقة من اسم نهر سيندهو أو اندوس "السند". وتتركز حالياً في الهند والبلاد المجاورة. ووفقا للكتاب يبلغ عدد الهندوس في العالم حوالي 900 مليون يعيش عشرون مليون منهم خارج الهند وبذلك تحتل الهندوسية المركز الثالث بين أديان العالم.

و"المهابهارتا" Mahabarata من أعظم الملاحم العالمية في الآداب الشرقية، التي انبرى العلماء بترجمتها للغات عديدة كالهندية، والبنغالية والكشميرية والإنكليزية...، غير أنّ الرامايانا تعدّ الأكثر أثراً، ذلك أن الهندوس يتخذون من الرامايانا وأبطالها وأحداثها المثال الذي يقتدون به في حياتهم والمعيار المعتمد في إدراك أسرار الحياة والموت. كما أنّ أهل الهند أشد إقبالا على الرامايانا لأن الرامايانا– كما يقولون– تصور الحياة في شكلها الأمثل على حين المهابهاراتا تقدمها كما هي في واقعها والملحمتان كلتاهما من نتاج شمال الهند قبل ألفي سنة (ق.م) والرامايانا تقدم لنا لمحة عن مجتمع الهند وترسم صورة لتكوينه وطبقاته ومؤسساته والأحوال السياسية والاقتصادية والمفاهيم السائدة فيه. وتعد ملحمة "رامايانا"(*) من أقدم وأروع الملاحم الهندية لا لأنّها تحتوي على أحداث هامة مسلية فقط، وإنّما لأنّها تكشف أيضاً عن مضمون عقلية الشعوب التي خلقت وخلّدت هذه الأساطير. كما أنّا ليست عمل أدبي فقط، فهي تروي دون قصد الأسس الحقيقية التي نشأت عليها الهند، وتفسّر أصولها وتسجل تاريخها القديم، بل وتعرض شرحاً لذكريات الجنس البشري في فجر التاريخ. وعليه يمكن أن نجمل الجوانب التي تحتويها فيما يلي[1]:

1– الجانب الديني: تحوي مغزى دينياً عميقاً، فالناس يعبدون "راما"(**) Rama وغيره على أنهم آلهة أكثر منهم آدميين أو شخصيات أسطورية تحولت إلى شخصيات درامية. و" راما " هي الكلمة

(*)– تكونت ملحمة "رامايانا" عبر قرون طويلة، إلا أنها صيغت صياغة نهائية من قبل الشاعر "فالميكي" Valmiki وعلى أرجح الظنون، باللغة السّنسكريتيَّة في القرن الرابع قبل الميلاد. والذي نظمها في نحو خمسين ألف سطر شعري وأربعة وعشرين ألف مقطع (دوبيت) في اللغة السنسكريتية فهي بذلك تعتبر الأقصر بين الملحمتين العظيمتين وإحدى القصيدتين الملحميتين الشهيرتين في الهند. أعيدت كتابتها باللغات الهندية الأخرى. وأكثر النسخ شهرة هي تلك التي كتبها الشاعر تولسي داس باللغة الهندية في أواخر القرن السادس عشر الميلادي.

(1)– فالميكي: الرمايانا (ملحمة الإله راما)، ترجمة: دار المعارف الهندية، مراجعة وتقديم: محمد سعيد الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2007.

(**)–**راما** أو **رام** (**राम**)، هو الأفاتار السابع للإله ڤشنو في الديانة الهندوسية وملك أيوديا في الكتب المقدسة الهندوسية. وهو أيضاً أحد أشهر الآلهة في الهندوسية وتنتشر عبادته في نيبال والهند. وفي بعض الطوائف يعتبر راما الوجود الأعلى، أكثر منه أڤاتار. وُلد راما في سورياڤانشا (إكشڤاكو ڤانشام) والتي أصبحت تعرف فيما بعد براڭوڤامسا على اسم الملك راڭو. عندما يتم تصويره بصحبة شقيقه لاكشمان وقرينته سيتا، وهانومان راكعين في وضع الصلاة، يطلق على هذه الهيئة **رام پاريڤار**، وهي التصوير النموذج لراما في المعابد الهندوسية. تترجم الكلمة الهندية پاريڤار "بالعائلة" ومعظم تفاصيل حياة راما أتت من رامايانا.

التي يتمنى الهنود أن تنطق بها شفاهم في لحظات الموت (وكانت هي آخر كلمة نطق بها غاندي قبل أن يسلم روحه).

2– الجانب الاجتماعي: تصف **"رامايانا"** على الأرجح سيادة الجنس الآري على الهند ، الأمر الذي يفترض حدوثه في حوالي عام 5000 قبل الميلاد.

3– الجانب السياسي: يعتبر **"راما"** مثالاً للملك العادل الذي ينبغي إتباع سياسته في الحكم لنشر الأمن والاستقرار والرخاء والازدهار في الدولة.

الأبعاد الإنسانيّة / العالمية في الرامايانا:

1– تصوّر قصة رامايانا عددًا من المثل العليا للسلوك البشري. فقد كان راما يُمثل الملك المثالي الذي يقدّم واجباته تجاه شعبه على مسؤولياته العائلية. وتمثل سيتا الزوجة المثالية المخلصة لزوجها، ويمثل لاكشمانا الأخ المثالي الذي يقف خلف أخيه الأكبر دون تردد.

2– تُقدِّم الملحمة درسًا في أهمية الواجب والطاعة والإخلاص. كما تبرز قيم الخير مقابل الشر حيث يمثل راما الخير المطلق وصراعه هو صراع مع الشر المطلق الذي يمثله رافانا ذو الرؤوس العشرة.

3– حظيت قصة رامايانا باهتمام الهندوس على مرّ القرون. وكان للدروس الأخلاقية التي تشتمل عليها أثر عميق وباق. لذا عدّت من أكثر الحكايات الشعبية التي تناولت الكمال الأخلاقي في الهندوسية.

4– عدّت قصة راما وسيتا الرومانسية في الهند دلالة على الانتصار الحتمي للخير على الشر، والنور على الظلام.

5– خلال فترة حكم المسلمين في شمالي الهند بقيت الرامايانا موضوعًا شعبيًا محببًا في مجالات الفنون والآداب والدراما والموسيقى. وقد تُرجمت الرامايانا إلى اللغة الفارسية وامتلأ بلاط حكام المغول بتصاوير جميلة عنهما.

6– يصور راما عبر معظم أحداث الرامايانا ملكًا بشريًا. وفي الإضافات الأخيرة للملحمة، أصبح راما هو الإله فيشنو في صورة إنسان. ونتيجة لذلك فإن الهندوس الآن يعبدونه وملكته سيتا بوصفها إلهة.

المحاضرة رقم 03

الآداب الغربية القديمة:

الإنياذة لفرجيل – الكوميديا الإلهية لدانتي

تمهيدّ:

ينبع التراث الأدبي للعالم الغربي من روما واليونان القديمتين، وهو تراث حافظت عليه المسيحية على مر العصور، والآداب الغربية على اختلاف ضروبها جزء من تراث مشترك، شأنها في ذلك شأن الآداب الأوروبية، وقد استطاع هذا التراث أن يثبت حضوره وخلوده في الذاكرة الغربية، نظرا لتميّزه شكلا ومضمونا، وذلك منذ المراحل القديمة الممتدة من سنة 800 ق.م إلى غاية سقوط الإمبراطورية الرومانية، 476م، حيث تَكوّن في إطارها عدد من الأشكال الأدبية كالملحمة والمأساة والملهاة والتاريخ والسيرة والنثر القصصي، والميثولوجيا والأدب الفلسفي الذي يكسوه التعقيد...، لكن الحقيقة التي لا يذكرها التاريخ هو اندثار معظم هذا الأدب، حيث نُسي بعضه حين لم يتسنّى تدوينه، وأتت الحروب ومآسي الزمن على أغلب ما تبقى منه.

أولا– الأدب الإغريقي/اليوناني القديم:

كانت الحضارة اليونانية أول مدرسة عرفتها الحضارة العالمية، خاصة في حقل الفن والفكر، وأساس بناء النهضة الحديثة في العالم الغربي، ورغم أنّ اليونان انهزموا أمام روما عسكريا سنة 146ق.م، فقد خضع المنتصرون لحضارة المغلوبين، وأصبحوا تابعين لهم فكريا وثقافيا وأدبيا، بحيث صار كل من الأدب والفلسفة اليونانية المرجع الأساسي للكتّاب الرومان. فلم "يكن للأدب اللاتيني من أصالة تذكر يستقلّ بها عن تأثير الأدب اليوناني فيما عدا ما يحتمل أن يكون في جنسي التاريخ والخطابة"[1].

وفي عصر النهضة خلال القرن الخامس عشر والسادس عشر، ظهرت الدعوة إلى توجيه الأنظار الأوروبية في مجال الإنتاج الأدبي صوب الآداب القديمة من يونانية ولاتينية، وضرورة محاكاتها، لأنّ النهضة في نظرهم لا تكون إلا بالعودة إلى هذه الأصول القديمة وإحيائها لما فيها من قضايا إنسانية

[1] – محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، (دت)، ص21.

تعنى بالإنسان ومشكلاته، فكانت بذلك هذه الدعوة بمثابة "ثورة فكرية في ذلك العصر، لأنّها كانت تتضمن الخروج على آداب العصور الوسطى ذات الطابع المسيحي"[1].

كان للعرب فضل في لفت أنظار أوروبا إلى الفكر اليوناني والنصوص اليونانية، فالعرب استوعبوا علوم وفلسفة الأقدمين، وغذوها بإضافات أصيلة في ميادين شتى، عندما قاموا بنقلها عن طريق الترجمة، كالفلسفة اليونانية وبخاصة "أرسطو"، وظلوا يحملون لواء المعرفة الإنسانية "لخمسة قرون حتى إذا ما بدأ عصر النهضة الأوروبية أقبل الأوروبيون على اللغة العربية يترجمون منها إلى لغاتهم ما ترجم من لغات الأقدمين إليها، وما وضع أصلا فيها من علوم، ولئن كان القرنان التاسع والعاشر الميلاديان قرني ترجمة معارف الإغريق والفرس والهنود إلى العربية، فإنّ الحادي عشر إلى الثالث عشر الميلادية، كانت قرون عطاء العرب إلى أوروبا"[2].

يبدأ تاريخ اليونان القديمة منذ نشوء العبودية، كما أنّ تاريخها كان تاريخا قائما على ملكية الأراضي والزّراعة، وظل على هذه الحال حتى نهاية القرن الخامس قبل الميلادي، وقد استقر الإغريق قديما في مجموعات عرقية تناثرت بين اليونان وعلى ساحل آسيا الصغرى وفي جزر بحر "إيجة" حتى صقلية وجنوبي إيطاليا، ويؤلف أدبهم تاريخا مستمرا يمتد من الألف قبل الميلاد إلى يومنا هذا. وفي ما يخص اللغة فقد تكلم الإغريق على اختلاف مجموعاتهم لهجات خاصة فمنهم الأيوليون والآيونيون وكانت لغة الآيونيين مثلا اللغة الخاصة بأهل أثينا أو أتيكا، كما كانت تسمى قديما حتى أصبحت الإغريقية هي اللغة العامة المشتركة.

كان للحياة الاجتماعية للحضارة اليونانية القديمة، انعكاسا حيّا على تاريخ الأدب الإغريقي، الذي يمكن تقسيمه إلى ثلاث فترات تاريخية كبرى:

1- ما قبل الكلاسيكية حتى نهاية القرن السادس قبل الميلاد:

وشاع فيها الشعر قبل الإلمام بفن الكتابة وكان الهدف منه الغناء والإنشاد إلى أن أصبحت الخرافات والأساطير موضوعا له، وتنتمي أعمال هوميروس إلى هذه المرحلة من الأدب التي تعتبر بداية الأدب الإغريقي، ومن أبرز شعراء هذه المرحلة.

---

[1] – المرجع السابق: ص23.

[2] – إبراهيم شجاع سلطان: الأدب المقارن ودور الترجمة فيه، دار آمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (دط)، 2015، ص23.

1-أرخيلوخس (Archilochus) (700ق.م): هو أول شاعر رثائي يتناوب في قصيدته البيت الملحمي والبيت الأقصر فضلا عن صياغة الشعر الغنائي الذاتي، وأنزل الإغريق القدامى شعره مقاما رفيعا من مراتب التقدير.

2-ألكيوس (Alcaeus) وصافو (Sappho): يتسم شعرهما بغنائية خاصة وإيقاعية مبتكرة مستعملين بحورا سميت باسمهما ، ثم كيفها الشاعر هوراس (Horace) بما يتوافق والشعر الروماني.

كما ظهر كل من أماكريون Anacreon، ألكمان الإسبرطي(Alcman) ، وستسخورس (Stesichorus) الصقلي.

وتميزت هذه الفترة أيضا بظهور المأساة والملهاة عند اليونان، وكانت المأساة جزء من احتفال مدينة أثينا بالعيد السنوي ل "ديونيسوس" حوالي 534ق.م ، وكذلك الحال بالنسبة للملهاة التي نشأت جزئيا في اليونان وتطورت في أتيكة وكلتاهما مرتبطتان بعبادة "ديونيسوس" (Dionysus) إله الخصب والتلبس الشيطاني.

2-الفترة الكلاسيكية في القرنين 4 و5 ق.م: و أبرز من مثل هذه الفترة:

1-أسخيلوس: يعتبر أول من ألف المأساة الحقيقية التي بلغت الأوج على يد سوفوكليس(Sophocles) ويوريبيديس (Ewipudes) في النصف الثاني من القرن 5 ق.م أما أريستوفان Aristophanes فهو أعظم الشعراء الهزليين عاش حتى القرن الرابع، إلا أن الملهاة القديمة انتهت بسقوط أثينة عام 404 ق.م وتمثل "الأورسيته" (Oresteia) ثلاثية أسخيلوس الوحيدة التي وصلتنا كاملة من مسرحياته الثلاث وفيها يواجه الإنسان الآلهة ويتلقى منها دروسا.

سوفوكليس: تعتبر مأساة سوفوكليس خطوة متقدمة بالنسبة للتعقيد المسرحي والواقعية المسرحية بينما ظلت متزمتة في معالجة المسائل الدينية والأخلاقية.

يوريبيدس: وهو أصغر التراجيديين سنا، ألقى بموضوعاته الشك على صورة الآلهة التقليدية.

أرستوفان: أسس الملهاة التي حافظت على طقوسها حيث تجمع بين القوة والفكاهة والبذاءة التي ترسلها بسلاطة لنقد القضايا العامة، وهو الهرج والمزاح البديء والبدائي بالشكل الذي اتسمت به أعياد "ديونيسوس" وتمثل كوميديا أرستوفان الطور الأوسط في تطور الكوميديا (Middle Comedy).

مناندر: أدخل ما يسمى بالكوميديا الجديدة أوائل ق 3 ق.م وأولت اهتماما للعالم القصص الخاص بالناس العاديين، وانتقل صداها إلى القرون الوسطى والعصر الحديث.

وتعتبر مؤلفات أفلاطون وأرسطو العائدة إلى القرن الرابع قبل الميلاد أهم ما أنتجته الثقافة الإغريقية في التاريخ الفكري، فقد أهتما بالأخلاقيات والميتافيزيقيا والسياسة... وقد أرسى هذان الفيلسوفان قاعدة الفلسفة الغربية وبعثا تطور الفكر الأوروبي.

وفي ما يخص، كان هذا العصر ذهبيا بالنسبة للبلاغة والخطابة وكان رائدهما كوراكس (Corax) ق 5 ق.م الذي كتب خطبا عن الحقيقة والأخلاق وقد قام بشرحها سيوقراطس (Isocrates) وكما تشتهر خطب (Demosthenes ديموستين) ق 4ق.م بقوتها وعنفها.

3- الفترات الهيلينية واليونانية والرومانية:

امتدت الفترة الهيلينية بين القرنين الرابع والأول ق.م وتميزت هذه الفترة بظهور فنون أدبية فقد ظهرت في بداية التاريخ اليوناني ملحمتان عظيمتان هما الإلياذة والأوديسة، وترجعان إلى 1500سنة ق.م لصاحبها "هوميروس"، أما الإلياذة فكانت القصة المكرسة حول غضب "أخيل" من "بيليوس" وابن الآلهة "تيتس". وكان أخيل شخصا مثيرا للإعجاب لدماثة خلقه لكنه كان محط استخفاف القائد "أغاممنون" مما يجعله يرفض المشاركة في حرب طروادة وعندما يشتد الحال على الإغريق يبعث "أخيل" بصديقه "بتروكلس" للمشاركة في الحرب فينقذهم إلا أنه يلقي مصرعه فيسعى "أخيل" للانتقام ويقتل البطل الطراودي "هكتور" قاتل "بتروكلس" وتنتهي القصة حين يرضى "أخيل" بتسليم جثة "هكتورط إلى والده "بريام" وتنتهي الملحمة بالصلح.

أما **الأوديسة** فمأساوية هزلية لأنها نسخة عن القصة الشعبية القديمة التي تروي قصة "أدويسيوس" الذي حارب عشرة أعوام كاملة خصومة، بضراوة واستبسال، خسر خلالها أصدقاءه وسفنه حتى وصل إلى زوجته ومنزله في مدينة طراودة ولولا رجاحة عقله وقوته ما حقق ذلك. كما انحصرت الأشكال الشعرية المتأخرة زمنيا في الفترة المزدهرة من العصر الهيليني أي خلال القرن 3 ق.م والتي ظهر فيها شعراء ثلاثة هم: (ثيوقريطس، كاليماخوس، أبولونيوس).

1-ثيوقريطس (310- 250 ق.م): هو مبتكر ما يسمى "الشعر الرعوي" والذي عرض فيه مشاهد من حياة الرعاة في صقلية وجنوبي إيطاليا، كما عرض بشعره مشاهد لحياة الطبقة المتوسطة و استعمل شكلا أخرى من أشكال الأدب الهيليني المسمى "إبليون" وهو عبارة عن مشهد قصير من مشاهد الشعر القصصي البطولي، يتسم بالواقعية المرحة، والوصف النفسي الدقيق، الأمر الذي ينقص من شأنه البطولي لقد كان أول شعراء الطبيعة وخلفه في ذلك "موسخس" و"بيون".

2-كاليماخوس: اشتهر حوالي 260 ق.م أما أشهر أعماله قصيدته التأملية "آيتية" (Aitia) وصلتنا منها أجزاء كبيرة وتصف أصول بعض الطقوس والعادات مثقلة بالعلم ويتخللها بعض النثر القصصي الممتع الذي يضفي عليها صفة التنوع، كما كتب قصائد قصيرة يطلق عليها "شعر الحكمة" وقد شاع في القرن الثالث ويتخلل هذا الشعر مقاطع نثرية أحيانا لها صلة بالنقد اللاذع، وألمع من أشاع هذا النوع من الشعر (بيوت البورستيني ، مينينبوس، غادارا، سيوسيداس، فينكس).

3-أبولونيوس295 ق.م: هو آخر من نظم ملحمة يونانية وصلت إلينا، والمعروف عنها أنها مثقلة بالأساطير تحكي مغامرة أبطال السفينة "آرغو" أثناء ترحالهم ومعاركهم.

قراءة في ملحمتي "الإنياذة" لفرجيل و"الكوميديا الإلهية" لدانتي:

انتقل هذا الجنس الأدبي (الملحمة)، بخصائصه وطابعه السابق، من الأدب اليوناني إلى الأدب اللاتيني، عندما حاكا الرومانيين اليونانيين في الأجناس الأدبية التي نما بها أدبهم وازدهر، وهذا ما نجده عند "هوراس" الذي كان يرى أنّ الأدب اليوناني هو المثل الأعلى للإبداع الأدبي، ولذلك يجب العكوف على دراسته واستلهامه. "وبهذا الطابع في البطولة والأساطير، وعجائبها الوثنية الفطرية، تأثر شاعر اللاتينيين "فرجيل" (89- 19ق.م) فى ملحمته التي عنوانها "الانيادة"... غايتها الإشادة بأصل الإمبراطورية الرومانية على حسب الأسطورة القائلة بأن "ابنياس" بعد سقوط طروادة – وهو من أصل طروادى – يخرج منها مع بعض أتباعه ليؤسس الإمبراطورية الرومانية في "روما" في القرن الثامن قبل الميلاد، وموضوع ملحمة "الإنياذة" هو وصول البطل إلى إيطاليا لتأسيس الإمبراطورية[1].

ورغم أنّ "فرجيل" في ملحمته لا يرتقي إلى مستوى "هوميروس" الذي يعدّ سيّد شعراء الملاحم الأقدمين بلا منازع في ملحمتيه، فإنّ فرجيل أتقن"كتابة أسطورته اتقانا عظيما فجاءت رائعة محققة لما تخيله من تصورات"[2]. وهي من جهة أخرى تعتبر "المدخل والممر بين العصور الوثنية والعصور المسيحية... وقد لا نبالغ إذا ما قلنا أنّها كانت أكثر الكتب الزمنية تدولا في أوروبا... ولهذا نرى ذكرى فرجيل يقدس بعد وفاته كما تقدس الأرباب، ومع أنّه عاش قبل المسيحية فقد احتل مكانة رفيعة بين دعاتها، كما احتل مكانة عالية في الفن المسيحي ودعي "نبي الوثنيين". ولا بدّ لنا أن نذكر أنّه بلغ درجة من الإبداع اتهم معها بكونه ساحرا"[3].

---

[1] – المرجع السابق: ص148.

[2] – فرجيل: الإنياذة، ترجمة: عنبرة سلام الخالدي، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1978، ص05.

[3] – المرجع نفسه: ص05- 09.

وبهذا تعدّ "الإنياذة" من أعظم الملاحم التي كتبت في العصور الغابرة، ولأنّ عجائبها الدينية العلم الآخر والرحلة إليه فيها، أكثر روحية وسموا، وأقرب إلى عجائب العالم المسيحي الأخروي، فقد ترجمت ملحمة "الإنيادة" ترجمات مختلفة في أوروبا طوال العصور الوسطى المسيحية، وكانت أساسا لتطور جنس الملاحم. فقد نشأت "الملحمة الدينية ذات الطابع الرمزي الإنساني، ممثلة في "الكوميديا الإلهية" للشاعر الإيطالي الخالد "دانته"(1265- 1331م) وهى فريدة من نوعها، تخالف ملحمتي "هوميروس" مخالفة تكاد تكون تامة في موضوعها، وفي رمزيتها، فهي دينية الطابع، وموضوعها الرحلة إلى العالم الآخر"[1].

كان "دانتي" واسع الأفق متطلعا إلى بناء مجتمع مثالي، حيث "أراد في "الكوميديا" أن يقيم عالما جديدا، أساسه العدالة والحرية والنظام والوحدة، والتطهّر والصفاء والحب والأمل"[2]، لذلك نرى في ملحمته طابعا واقعيا يصف فيه "دانته"عالم العصور الوسطى، وطابعا رمزيا يختفي وراء الحروف، لأنّ موضوع عمله "في معناه الحرفي – هو حال الأرواح بعد الموت... ولكن الموضوع في معناه الرمزي- يعالج فيه الشاعر هذا العالم نجوبه كأننا مسافرين... فموضوع هذا العمل الأدبي إذن هو الإنسان، بما فيه من فضائل ورذائل"[3].

رغم اقتفاء "دانتي" أثر شاعر اللاتينيين "فرجيل"في ملحمة "الإنيادة" في جنس الملحمة، بعامة وبخاصة في نوع وصفه الرحلة إلى الدار الآخرة، في اتخاذ "فرجيل" هاديا له في رحلته في ملحمة"الكوميديا الإلهية"، وعلى الرغم من أصالة "دانتي" في الصور الفنية الرائعة وفي وصف عالم العصور الوسطى الذي عاش فيه، وفي رمزيته العميقة المتعددة النواحي، فقد تأثر "دانتي" في "الكوميديا الإلهية" بمصادر عربية، وهذه ناحية تهمنا في دراسة المقارنة العربية، وطالما كانت موضوع بحوث مستفيضة في أوروبا وأمريكا، ونوجز هنا القول في تاريخ هذه البحوث، ونمثل لبعض نواحيها لأهميتها العظمى فيما يخص أدبنا القومي.

لقد نشر المستشرق الأسباني "ميجيل أسين بالاثيوس "(1871.1944) عام1919، أبحاثه في مجلد كبير في مدريد، يشرح فيه مصادر "دانتي"العربية في ملحمته،"الكوميديا الإلهية"وظهرت الطبعة الثانية من الكتاب عام 1944، قبيل موت المؤلف، وقد شرح ذلك المستشرق في كتابه كيف تأثر

---

[1] – محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص148.

[2] – دانتي اليجري: الكوميديا الإلهية (الجحيم)، ترجمة حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، (دت)، ص13.

[3] – محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص151.

"دانتي" تأثرا مباشرا بحكاية الإسراء والمعراج التي نمت بين المسلمين وزيد كثيراً فيها، بناء على أحاديث موضوعة شرحت بها الآية الكريمة التي تصف إسراء الرسول من المسجد الحرام بمكة إلى بيت المقدس[1].

كذلك شرح كيف أفاد "دانتي"من مصادر عربية صوفية أخرى، من أهمها :"الفتوحات المكية" لمحي الدين ابن العربي. وهذا ما أثار عاصفة من الخلاف بين المختصين في أدب "دانتي" في أوروبا وأمريكا، ولأنّ "أسين بالاثيوس"لم يستطيع تحديد الطريق التاريخي الذي تأثر فيه "دانتي" بتلك المصادر تحديداً قاطعا. فقد زالت كل شبهة في ذلك التأثر أمام الباحثين، بفضل عالمين مستشرقين:أحدهما إيطالي هو"تشيرولى" في بحثه الطويل الذي عنوانه:"كتاب المعراج" ومسألة المصدر العربي الأسباني الكوميديا الإلهية " والمستشرق الثاني أسباني هو "مونيوس سندينو" في كتابه الذي عنوانه "معراج محمد".

وقد اكتشفا مصدر"دانته"في مخطوطة أصلها عربي، وموضوعها معراج الرسول، وقد ترجمت هذه المخطوطة إلى الأسبانية، ثم إلى الفرنسية واللاتينية، وفي "الكوميديا الإلهية " نفسها ما يثبت اطلاع"دانتي"على الثقافة الإسلامية، عندما يؤكد تقديره للفلسفة الإسلامية وفلاسفتها، بإنزال"ابن سينا"و"ابن رشد" مع الحكماء الذين ساعدوا على تقدم الفكر الإنساني، ولكنهم حرموا نعمة العقيدة الصحيحة في رأيه، وهما من أجل ذلك في أولى مراتب الجحيم حيث لا عذاب ولا دموع، ولكن زفرات وحسرات، فهما مع "فرجيل"رمز العقل والحكمة الشعرية.

وفي "الكوميديا الإلهية" قد يتمثل طابع لملاحم الدينية، وهي النوع الثاني من الملاحم؛ إلى جانب الملاحم الشعبية الوطنية كما هي في ملاحم "هوميروس" و"فرجيل"، وهذان النوعان من الملاحم: الشعبي والديني، تندرج تحتهما أشهر الملاحم العالمية.

---

[1] – المرجع السابق: ص152، 153.

المحاضرة رقم04
الأدب الإفريقي القديم: الحمار الذهبي لأبوليوس

تمهيد:

شغل مفهوم الأدب الأفريقي الأدباء والدارسين الأفارقة حتى تساءل أديب جنوب أفريقيا مازيسى كونيني ما الأدب الأفريقي؟ ثم راح يبحث عن أدق مفهوم لهذا التعبير فانتهى إلى القول بأنّ **الأدب الأفريقي** هو: الأدب الذي يصور واقعا أفريقيا بجميع أبعاده بما في ذلك النزاع مع القوة المسيطرة على القارة والنزاعات داخلها, سواء أكان الأديب من أصل أفريقي أم عن غيره. أمّا الشاعر كرستوفر أوكيجبو يرى أنّه بكل بساطة هو : الأدب الموجود في أفريقيا . غير أنّ ما أجمع عليه جمهور المستفرقين في تعريف الأدب الأفريقي هو أنّ "الأدب الأفريقي هو أدب المناطق الواقعة جنوب الصحراء الكبرى". هذا وقد نشأ هذا المصطلح إثر إجماعهم أيضا على أن الصحراء الكبرى تقسم أفريقيا إلى قسمين: قسم شمالي يضم الدول العربية الإسلامية، وقسم جنوبي يضم دول أفريقيا جنوب الصحراء "أفريقيا السوداء".

ولعل أنسب التعريفات ما نجده عند الروائي النيجري تشينو أتشيبى عندما يذهب إلى أن الأدب الأفريقي مجموعة من الوحدات المرتبطة أي هو المجموع الكلي للآداب القومية والعرقية في أفريقيا. وإذا أبعدنا البعد الجغرافي عن كلمة "أفريقي" فالعرف السائد لدى المؤلفين الأفريقيين كانوا أم أوربيين أم عربا هو أن كلمة أفريقي كوصف مرتبطة فقط بثقافات وحضارات الشعوب السوداء. ففي عام 1967 علق المستفرق "يان هاينزيان" على القضية بقولة: "أفريقيا مصطلح جغرافي لا ثقافي. وثمة منطقتان ثقافيتان مختلفتان لكل منهما تاريخ مختلف وتقاليد مختلفة: فمن ناحية يوجد شمال أفريقيا ومن الناحية الأخرى يوجد ما يسمى"أفريقيا الزنجية" أو "أفريقيا السوداء" أو"أفريقيا غير الإسلامية" أو"أفريقيا جنوب الصحراء"[1].

وإذا كان الاستعماريون ومفكروهم خلال حقب طويلة قد فصلوا شمال القارة عن جنوبها وفرقوا بين أفريقيا شمال الصحراء الكبرى وأفريقيا جنوب هذه الصحراء؛ فإننا نستخدم كلمة "أفريقيا" هنا بالمعنى الجغرافي العام الذي لا يفرق بين منطقة ومنطقة أو بين جنس وجنس أو بين لون ولون.

[1]– علي شلش: الأدب الإفريقي: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص11– 18.

فأفريقيا هي –وكما ينبغي أن تكون بناء على الواقع المادي المحسوس – القارة الشاسعة التي تبدأ من ساحل البحر الأبيض المتوسط في الجنوب طولا وتمتد عرضا من جزيرة مدغشقر وشاطئ المحيط الهندي في الشرق حتى سواحل الأطلسي. وبما أن الطلقات الاستطلاعية في الحملة التي استهدفت خلق أدب أفريقي جديد لم يقتصر فقط على القاطنين داخل الخريطة الجغرافية للقارة الأفريقية وإنما أطلقاها كتاب سود من الولايات المتحدة الأمريكية ومن البحر الكاريبي ومن المرجح أن أعلى هذه الطلقات وأشدها دويا تمثلت في الصيحة المألوفة لأيميه سيزير Aimé Cesaire.

الأدب الإفريقي بين الشفوي والمكتوب:

يقول المستفرق الألماني "يان": "إن أدب أفريقيا التقليدي أدب شفهي. ولكن منذ أن بدأ الأفريقيون في الاتصال بالثقافة العربية والغربية أنتجوا أعمالا أدبية مكتوبة. وهذا ما فعله البعض في البداية، ثم اقتفى أثرهم الكثيرون بعد ذلك" ولا شك أن الأدب المكتوب باللغات الأوربية أو الأفريقية يشكل مساحة ضئيلة على خريطة التعبير الأدبي في أفريقيا خارج مجال العربية، ولا شك أيضا أن هذه النسبة الضئيلة تعد أحدث وأقل شهرة من تلك المساحة العريضة التي يحتلها الأدب الشفهي الذي لا يعرف مؤلفا محددا وتتناقله الشفاه من مكان إلى مكان ومن جيل إلى جيل، وهو أدب عدّه البعض ركيزة للأدب الحديث المكتوب أشبه بالأدبية الإغريقي والروماني في كونهما ركيزة للأدب الأوربي الحديث. ولا شك أنه من أهم المؤثرات في الأدب المكتوب. وعلى الرغم من أن الأدب الشفهي بدأ جمعه على أيدي الأوربيين منذ نحو قرن إلا أن عملية البحث فيه ودراسته مازالت في مرحلة مبكرة جدا كما يرى يان.

ظهرت أول محاولة أوربية هامة لجمع ألوان هذا الأدب في ألمانيا عام 1896م أعدها المستفرق الألماني أوجست سيدل في صورة منتخب كبير من الأدب الشفوي بعنوان "قصص الأفريقيين وحكاياتهم" وكتب سيدل مقدمة لمنتخبه هذا دعا فيها القارئ إلى رؤية الأفريقي المتوحش وتخيله وهو يفكر ويشعر ويتخيل وينظم الشعر مثل بقية البشر. بعد ذلك نشر المستفرق "ليوفروبنيوس" منتخبا من الحكايات والقصص بعنوان "الديكاميرون السوداء" وهو عنوان مستوحى من الكتاب الإيطالي الذي ضم مجموعة من القصص بعنوان "الديكاميرون" أو"الليالي العشر"، وتلاه بعد ذلك زميله "ماينهوف" بكتاب بعنوان "حكايات خيالية أفريقية" عام 1921.

رغم هذه المحاولات أصبحت دراسة الأدب الشفهي مشكلة أمام الدارس على الرغم من أنها دراسة واجبة وضرورية لفهم الأدب المكتوب نفسه. لا شك أن الأدب المكتوب حل هذه المشكلة

حلا عمليا بما أتاحه للقارئ والدارس معا من فرص الاطلاع والبحث. كما ساعدت الببليوجرافيا من ناحية أخرى على حل المشكلة بما أتاحته من قوائم وفهارس منظمة باللغات الأوربية. وكذلك ساعدت الترجمة على تيسير المراجع بالنسبة للغات الأوربية بصفة خاصة. ومع ذلك فإن جانبا هاما من هذا الأدب المكتوب بلغات أفريقية مازال بعيدا عن متناول الدارس غير المتخصص في هذه اللغات. ولا شك أيضا أن الأدب الشفهي غير المكتوب لم يجمع حتى اليوم بطريقة شاملة ومنظمة[1].

البنية الحكائية في رواية "الحمار الذهبي" لأبوليوس(*):

تعد رواية "الحمار الذهبي" للوكيوس أبوليوس أو أفولاي (Apuleius Apulée) (125-170م)، أول نص روائي في تاريخ الإنسانية، كما تعدّ أول نص روائي فانطاستيكي في الأدب العالمي، والمنطلق الحقيقي لظهور الرواية الأفريقية الأمازيغية، وهذا ما يؤكده المؤرخ الفرنسي شارل أندري جوليان (Charles André Julien) المتخصص في تاريخ أفريقيا الشمالية القديمة حين يقول: "كان أبوليوس المولود حوالي سنة 125م من أشهر الكتاب الأفارقة"[2].

يبدأ السارد لوسيو Lucio حكي قصته، فيلتقي، وهو مسافر، بثلاثة رجال يتحدث أحدهم عن خوارق السحر، يطلب منه البطل أن يحكي كي يروي ظمأه من معرفة كل ما يجري، وكي ينشغل عن وعث السفر. فيلتقط الرجل خيط الحكي حول امرأة متقنة للسحر، بطاقة خارقة تتحكم بها حتى في الآلهة. ثم حكاية بيت الثري، وقصة أخت أم السارد من الرضاعة، امرأة متقدمة في السن ولكنها غنية وجميلة وعارفة بأسرار المدينة... وقصة الشيخ الذي يقرأ المستقبل، وقصة الشاب الذي حرس جثة زوج، خوفا من أن تقطع الساحرات المتحولات بعض أطراف وجهه، فقطعن أنف وأذني الحارس نفسه. وقصة زوجة الرجل الميت. وقصة خادمة ميلون الشابة الجميلة التي أحبت البطل وأحبها. وقصة زوجة الثري الساحرة. وقصة عيد الضحك... وقد تراوحت هذه الحكايات بين القصيرة والطويلة، بأسلوب تخييلي تنبني هذه الرواية، حكائيا، بطرق مختلفة ومتكاملة، فهي تتخذ طريقة

---

(1) – المرجع السابق: ص27- 33.

(*)– رغم أنّ أبوليوس أفريقي الثقافة وهويته الأمازيغية، فقد اختلف الباحثون في تصنيفه، فمنهم من أدرجه ضمن الأدباء اللاتينيين، و نزعوا عنه الهوية الأمازيغية، مثل إميل فاگيه (Emile Faguet) وغنيمي هلال، والباحث المغربي حميد لحميداني، وهناك من دافع عن أمازيغيته وإفريقيته وأدرجه ضمن أدباء الثقافة الأمازيغية في عهد الوثنية الذين تثاقفوا مع الأدب الإغريقي واللاتيني، من هؤلاء: محمد حنداين والكاتب الليبي علي فهمي خشيم و عباس الجراري، والمؤرخ الفرنسي شارل أندري جوليان (Charles André Julien).

(2) – شارل أندري جوليان: تاريخ أفريقيا الشمالية، تعريب محمد مزالي البشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، 1969، ص251.

الحكاية الشعبية في تتالي وحداتها الحكائية القصيرة على شكل سلسلة مرتبطة الحلقات منها ما يرتبط بالأرض والإنسان والحيوان، ومنها ما يرتبط بالماء والنبات، ومنها ما يرتبط بالألوهية والسماء.

إنّ الرواية هي رواية المغامرات، يغلب عليها، الطابع السردي حيث السارد قد نوع في الخطابات المكونة للبنية الحكائية. كما اعتمد على خاصية الوصف الدقيق، من ذلك قوله في وصف البطل مغارة اللصوص:"وفوق مغارة، تنتهي فوقها حرف الجبل، ينتصب ما يشبه البرج السامق. وكان ثمة أيضا سياج سميك مضفور كذلك الذي يستعمل لحظائر الأغنام يمتد أمام المدخل في كل الاتجاهات، وهو عبارة عن ممر ضيق، بمثابة جدار، يمكنك أن تراهن، فيما يخصني على أية حال، على تسميته ببهو اللصوص. ولم يكن يوجد قربه سوى كوخ صغير مغطّى بالقصب، يقوم فيه اللصوص، كما عرفت فيما بعد، بالحراسة ليلا عقب استعمال القرعة"[1].

نجد كذلك وصف لوكيوس لمنزل برهينا الرائع: "وصلنا بعد خطوات قليلة إلى منزل بيرهينا، فوجدتني في قاعة رائعة، يقوم في كل زاوية من زواياها الأربع عمود، يعلوه تمثال إلهة النصر، وقد نشرت جناحيها، وارتكزت بطون قدميها الورديتين لحظات فوق كرة على أهبة للتدحرج، فبدت وكأنها توشك أن تطير... كان هناك تمثال من المرمر الباري للإلهة ديانا، ربة الصيد، في منتهى الروعة، يتوسط القاعة تماما، وهو تمثال ذو ثوب ممتلئ بالهواء، وحركة حية نشيطة، يبدو وكأنه مقبل على الداخل ليلتمس الجلال لسموها الإلهي !وقفت الكلاب الوفية عن يمين الإلهة وعن شمالها، وهي كلاب من الحجارة أيضا، إلا أن عيونها كانت متوعدة، وآذانها مدببة، ومناخيرها منتفخة، وأفواهها مكشرة عن أنيابها..."[2].

وما يلاحظ على الرواية ذلك التداخل الحكائي الغني والمتنوع، وتعدد الأصوات الساردة، إلى جانب الصوت المهيمن صوت البطل. كما تتداخل الأزمنة في الرواية وتحضر لتعلن على عجائبية الزمن، فالبعد الأسطوري دفع بالأزمنة لتتشابك فيما بينها. وهكذا يمتزج العجائبي بالأسطوري أين تحضر الآلهة مع الزمن الخاص بحكاية لوكيوس.

مضامين رواية "الحمار الذهبي" وأبعادها:

---

[1] – لوكيوس أبوليوس: الحمار الذهبي، ترجمة: أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، ط3، 2004، ص97.

[2] – المصدر نفسه: ص60، 61.

راوي هذه القصة هو لوسيان، الذي حوّل البطل لوكسيوس إلى حمار يمر بالعديد من المصاعب ليعود إلى صورته الآدمية الأولى بعد مغامرات عديدة تتخللها قصص جزئية متداخلة، تضمينا وتشويقا وتوليدا كقصة "بسيشية وكوبيدون" الرائعة في أبعادها الفاطاستيكية والأخلاقية.

تتميّز رواية الحمار الذهبي بطابع ملحمي وفانطاستيكي غريب، حيث تعتمد على فكرة المسخ وتحويل الكائن البشري إلى حيوانات أو أشياء على غرار الإبداعات اليونانية، وتبدأ القصة عندما اتجه لوكسيوس بطل القصة نحو مدينة "تسالي" لأمور تخص أسرته، فنزل على فتى بخيل ضيفا له، فكانت لذلك المضيف الشحيح امرأة ساحرة تتحول إلى أشكال مختلفة إذا دهنت نفسها بأنواع من الزيوت الخاصة بالمسخ والتحويل، فطلب "لوكسيوس" من عشيقته فوتيس أن تدهنه ليتحول إلى مخلوق آخر، بيد أنه تحول إلى حمار، بعدما أن أخطأت فوتيس خادمة بامفيلا الساحرة في اختيار المحلول المناسب للمسخ، وهكذا يتعرض لوكسيوس/الحمار لكثير من العذاب جوعا وقسوة فظل أسير المعاناة والتنكيل والاضطهاد على اللصوص والرهبان. ليتحول بعد هذه المعاناة إلى حالته الأولى على يد كاهن يحرس معبد الآلهة "إيزيس".

– تكشف الرواية عن خبايا البشر وقصصهم وحوادثهم وتجاربهم، وضروب الفسق الآدمي، الذي أدى بلوكسيوس/الحمار إلى كرهه للإنسان الذي انحط انحطاطا خلقيا.

– تعدّ قضية المسخ قديمة إذ وجدت في الملاحم القديمة حيث كان الإنسان يتحول إلى قرد أو حيوان أو سمكة أو شجرة أو حجرة، و يستند هذا المسخ في القديم الى طقوس و عقائد شعبية، ففي" أوديسية" هوميروس الشاعر اليوناني مسخ أصحاب "يوليوس" إلى خنازير.

– يعبر تحول لوكسيوس إلى حمار عن فكرة المسخ الحيواني والعقاب القاسي لكل متطفل فضولي لم يرض برزقه وبشريته وإنسانيته.

– تحول هذا التحول الفانطاستيكي إلى معنى رمزي يجسد انحطاط الإنسان ونزوله إلى مرتبة الحيوان حينما يستسلم لغرائزه وأهوائه.

– العودة إلى الهيئة البشرية لا يكون إلا بالتوبة واسترضاء الآلهة.

أسباب عالمية رواية "الحمار الذهبي":

أثرت **رواية "الحمار الذهبي"** في كثير من الروايات الغربية ولاسيما المعاصرة منها، إذ أمدتها بفكرة المسخ وبالتقنية الفانطاستيكية، التي تستند إلى العجائبية والأحداث الغريبة، وتداخل الأزمنة وجدلية الواقع والوهم واللامعقول. هذا، وإنّ فكرة المسخ هذه قد استغلت في الأدب الأوروبي المعاصر بدءا

من القرن العشرين على يد بعض الروائيين دون الاحتفاظ "بالطابع الخرافي الذي كان يلف فكرة المسخ، فإذا كانت الآلهة في الأساطير القديمة هي التي تنزل عقابا من هذا النوع من الأشرار من أهل الأرض، فإنّ الأديب المعاصر ينزل هذا العقاب الوهمي على أبطاله المنبوذين وسط مجتمع يرفضهم أو يرفضونه، وكثيرا ما يجعل المسخ ينسحب على جميع الناس والأشياء"[1].

ومن الذين استفادوا من تقنية الأسطرة و فكرة المسخ نجد "جيمس جويس" James Joyce و"كافكا" Kafka وكوي دو موباسان وألفونس دوديه... وقد تأثر أيضا فرانز كافكا Kafka برواية أفولاي على المستوى الغرائبي خاصة في روايته "التحول Métamorphose .

تأثرت كذلك الرواية العربية بالملمح الفانطاستيكي وبالتقنيات السردية في الرواية الحداثية الأوربية. ومن النصوص العجائبية العربية القديمة نجد "ألف ليلة و ليلة"، وقصة "سيف بن ذي يزن"، وما كتبه الرحالة العرب وخاصة ما أورده ابن بطوطة من ظواهر عجائبية في كتابه "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار". ومن الروايات العربية التي استفادت من المنحى الفانطاستيكي رواية "الحوات والقصر" للطاهر وطار، و"التجليات" لجمال الغيطاني، و"حمائم الشفق" لخلاص الجيلاني، و"ألف عام وعام من الحنين" لرشيد بوجدرة، و"هابيل" لمحمد ديب، و"النهر المحول" لرشيد ميموني، و"ألف ليلة و ليلتان" لهاني الراهب"...

نخلص مما سبق: أنّ **رواية "الحمار الذهبي"** إبداع عالمي يعبر عن هوية أمازيغية مغاربية نوميدية. وقد أثرت عجائبية هذه الرواية الفانطاستيكية على الأدب القديم والرواية الغربية الحديثة والرواية العربية المعاصرة ولاسيما المغاربية منها.

---

[1] – حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص301.

المحاضرة رقم 05
الأدب الروسي: ليف تولستوي

تمهيد:

يعدّ الأدب الروسي من أثرى الآداب العالمية حيث ساهم أدباؤه في الإنتاج التاريخي للثقافة الأدبية والإنسانية، فعندما نقول أدب روسي فإننا نقصد تلك الروائع التي تصنف من بين أهم الأعمال الأدبية، وهو أدب يعكس التاريخ السياسي والاجتماعي والثقافي الذي مرت به روسيا.

أخذ الأدب الروسي في البداية شكل مواعظ دينية وأناشيد وسير للقدسيين، حيث كان لرجال الدين الفضل الكبير في نشوء هذا الأدب، وزمنيا تعتبر سنة 988م البدايات الأولى للحركة الأدبية بروسيا فـ "لم يعرف الأدب الروسي طريقه إلى العالم الغربي حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر عندما تناهت لأول مرة إلى أسماع أوربا وأمريكا أسماء ترنجيف وتولستوي ودستوفيسكي وجوجول، وعلى حد تعبير بعض النقاد الفرنسيين فقد بدا الأمر كما لو كان غزوا"[1].

تبدأ قصة الأدب الروسي بتاريخ عظيم الأهمية بالنسبة للتاريخ السياسي والثقافي الروسي: إنه العام الميلادي 988 عندما اعتنق حاكم إمارة كييف في الروسيا رسمياً المسيحية كديانة جديدة للإمارة. في ذلك الحين لم يكن ثمة أدب مكتوب في الروسيا، لكن الأمير فلاديمير أرسى بفعله هذا أسس ما نسميه الآن الأدب الروسي في العصر الوسيط، وإن لم يسجل هذا الأدب وجوداً حقيقياً أو فعلياً – حسبما يدلنا على ذلك ما وصلنا بعد الدمار الذي أحدثه الغزو التتري – المغولي – إلا بعد عدة سنوات لاحقة. لكن السلاف الشرقيين أخذوا أبجدية صممها أو ابتكرها تحت قسطنطين – كيريل وميثوديوس، وصاروا بذلك أيضاً ورثة الإرث الثقافي SS. توقيع البيزنطي المترجم والذي سيترجم عن اليونانية. لكن تجدر الإشارة، ونحن بصدد الحديث عن أدب في التاريخ الروسي القديم، إلى أنه شيء مختلف عن مفهومنا لما يدعى الأدب في القرن العشرين.

كان الأدب الروسي، وبدرجة عالية، مؤدلجاً. كان، منذ البداية، مرتبطاً بشكل وثيق بالكنيسة، وكان من المتعذر تقريبا أو النادر أن يتواجد في عصوره القليلة الأولى بمعزل عنها. كانت الصلوات

---

[1] – مارك سلونيم: مجمل تاريخ الأدب الروسي، ترجمة: صفوت عزيز جرجس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2012، ص11.

والعظات، الإكليركية بطبيعتها، كما سير القديسين، بين الأجناس الأدبية الرئيسية في إمارة كييف، كما أن أقدم مخطوطة مؤرخة وصلت إلينا هي إنجيل أوستروميرOstromir Gospel العائدة إلى أواسط القرن الحادي عشر والمعدة كفصول للتلاوة. وبما أن الكنيسة هي النسغ المغذي للأدب خلال المرحلة القديمة من تاريخ الأدب الروسي، فقد كان صعباً نشوء أعمال أكثر دنيوية وبالتالي نسخها وبقاؤها. وهذا عنى أيضاً أن تكون الأصالة محل شبهة، إذ من السهولة، والحال كذلك، أن توصم بالخطيرة، وتفضي إلى الهرطقة:كانت المهمة الرئيسة للكاتب الاقتباس بمهارة ممن سبقوه، أو التعبير بطريقة جديدة عن حقائق قديمة مختبرة جيداً.

نظراً لأن الكنيسة والدولة كانتا متداخلتين بشكل وثيق في روسيا القروسطية، ولأن جلّ الأدب كان مرتبطاً بالكنيسة، فقد كان من الطبيعي أن يدعم الأدب أغراض الدولة. وهكذا، فما دام الكتاب في معظمهم لا يعتبرون أنفسهم خصوماً للدولة والحكم، فإنهم على الأغلب كانوا منسجمين مع أهداف مجتمعهم ودولتهم. كان ثمة استثناءات لهذا الوضع بالطبع، كما في حالة الأمير كوربسكي وجداله مع إيفان الرهيب: لكن حتى هنا، فحقيقة كون إيفان نفسه أحد كّتاب القرن السادس عشر المعتبرين يدل على الارتباط الوثيق الممكن بين الدولة والأدب. وبالفعل فعلى المدى الزمني الواسع لتاريخ الأدب الروسي لم يعتبر الكتاب أنفسهم في موقع المعارض للدولة أو الناقد الاجتماعي إلا خلال القرن التاسع عشر وصولاً حتى ثورة أكتوبر عام 1917. قبل هذه الفترة الفاصلة وبعدها كانوا، أي الكتاب على العموم داعمين أهداف مجتمعهم والدولة التي يعيشون في ظلها.

بعد هذا أتت فترة العصر الوسيطلم تشهد هذه الفترة نوعا من الأدب فمعظم أعمال هذه الفترة هي أعمال غير معروف كتابها (ومن بين أهم الأعمال في هذه المرحلة ملحمة" أيغور"، وهي منسوبة فقط لإفراد معينين مع درجة من اليقين، كان ثمة أفراد كتبوا، وبشكل جيد أحيانا، ولكنهم كانوا في واقع الأمر شيئا ما آخر قسيسين ورهبانا وشخصيات رسمية حكومية أو حتى قياصرة ولكن غير معروفين، لكن مع نهاية القرن السابع عشر بدأ هذا الوضع بالتغير، بحيث أصبح يمكن القول بوجود اثنين أو ثلاثة أو أربعة كتاب معروفين عاشوا في زمنٍ واحد ومكان واحد وعرف أحدهم الآخر .في هذا السياق استطاع فيوفان بروكوبوفيتش، أحد أفضل كتاب مطلع القرن الثامن عشر – وعلى الرغم من كونه ذا رتبة كنسية رفيعة – اعتبار المسؤول الرسمي والدبلوماسي أنتيوخ كانتمير أحد مريديه .في ذلك الحين لم يكن قد بدأ فقط ظهور ما يشبه مجتمع أدباء، بل وبرزت أيضاً أعمال أدبية بالمفهوم الحديث (ساتيرات كانتمير الشعرية) مثلاً، وعلى درجة من الأهمية أحياناً من منظور التاريخ الأدبي

المتميز والمختلف عن التاريخ السياسي. وعلى هذا الأساس يعتبر عام 1730 أكثر أهمية في التاريخ الأدبي الروسي منه في التاريخ السياسي الروسي، لأنه عام مفتاحي للتحول من التقاليد الفنية للأدب القروسطي ذي التوجه الكنسي إلى الأدب الدنيوي الحديث. وبالفعل يمكن اعتبار هذا التاريخ بحق هو الأهم على مدى ألف عام في السيرورة التاريخية للأدب الروسي[1].

مرّ الأدب الروسي ككل أدب بعدّة عصور تأثر فيه بمجموعة من الآداب الأخرى كالأدب الفرنسي والأدب الأمريكي، فقد بدأت حركة العصر الرومانسي في الظهور نهاية القرن الثامن عشر بداية مع القرن العشرين، ولقد عرف الكتّاب العقد الأول من القرن التاسع عشر باسم أدباء ما قبل الرومانسية، حيث كان الفرق بينهم وبين الرومانسيين هو إيغالهم في العنصر الطبيعي، في حين اهتم الرومانسيين بالمشاعر والخيال. ليظهر في ثلاثينات القرن التاسع عشر نخبة جديدة من الشعراء الرومانسيين الذين قادوا الحركة الحقيقية للشعر الرومانسي واهتموا أكثر بالجانب النفسي للأفراد، ويعتبر(الكسندر بوشكين، وميخائيل ليرمنتوف، وفيودور تيوتشيف) أهم شعراء المرحلة الرومانسية. ويمكن تحديد المرحلة الممتدة مابين نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر بالفترة الروسية لظهور الشعر وهي مرحلة شهدت تحولات كبيرة في الأدب، هذه التحولات ساهمت في ظهور النصوص الشعرية، وازدهارها داخل الأدب الروسي.

عرفت روسيا إلى جانب الشعراء روائيين كان لهم فضل كبير في ولوج العالمية، ومن هؤلاء الكتّاب الروائيين نذكر: بوشكين، نيقولاي جوجول مؤسس المدرسة الطبيعية، يدور ميخايل وفيتشدو ستويفسكي، ولكونت ليونيكولايافيتش تولستوي (Leo Nicolaevich Tolstoy(1828- 1910)...

تأثير أدب تولستوي في الأدب العربي:

يعدّ تولستوي "روائي وفيلسوف أخلاقي ومصلح اجتماعي يعتبر أحد أعظم الروائيين في العالم كله، وقد تميزت آثاره بعمق تحليله للإنسان ككائن اجتماعي"[2]. يقول عنه فلاديمير ايليتش لينين:"... إنّ تولستوي، إذ وصف هذه الحقبة التاريخية من الحياة الروسيّة، قد استطاع أن يطرح في

---

[1] – تشارلز أ.موزر: تاريخ الأدب الروسي، ترجمة د.شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص7– 9.

[2] – تولستوي، موسوعة المورد العربيّة، منير البعلبكي، المجلد الأول، دار العلم للملايين، بيروت، 1990، ص348.

مؤلفاته عدداً كبيراً من المسائل الهامة، وأن يسمو إلى درجةٍ من القدرة الفنية بحيث أنّ مؤلفاته شغلت إحدى المراتب الأولى في كنزِ الأدب العالمي"[1].

احتل تولستوي مكانةً مرموقةً في الأدب العربي، مقارنة مع الكتّاب الأوروبيين الآخرين. وترك أدبه بصماتٍ واضحةً على الأدب العربي المعاصر وعلى الآداب العالمية كلّها. لقد تأثر الأدب العربي بتولستوي ليس كفنانٍ، فحسب، لا بل كمفكرٍ، وهذا أمر طبيعي. أبدى النقاد والأدباء العرب والسوفييت اهتمامهم بحضور فكر تولستوي في الحياة الروحية للإنسان العربي. تزايد وتعاظم الاهتمام بموضوع العلاقات الأدبية المتبادلة بين الأدب العربي والروسي بصورةٍ خاصةٍ وملحوظةٍ في الفترة الأخيرة. ترجم الكثير من مؤلفات ليف تولستوي إلى اللغة العربية بعد الحرب العالمية الثانية. كُتبَ الكثير حول أدب تولستوي في الوطن العربي. ومع هذا فإنّ موضوع "تولستوي والأدب العربي في القرن العشرين"، غير مدروسٍ دراسةً كافيةً وافيةً، لا في الاتحاد السوفييتي السابق، ولا في الوطن العربي، ولذلك فإنّ هذا الموضوع فعّال وحيوي.

يلقى موضوع التأثير المتبادل والعلاقة المتبادلة بين الآداب العالمية اهتماماً متزايداً في الوقت الحاضر. ولأسباب عديدةٍ، وليس من قبيل الصدفة، أن يقع إبداع تولستوي في مركز اهتمام الشخصيات الأدبية والثقافية والاجتماعية العربية. فالأسباب واضحة وتتلخص في أنّ تولستوي انتقد بصدقٍ وبلا رحمةٍ عيوب مجتمعه. بكلّ أشكالها ومظاهرها، وفي الوقت ذاته دافع عن مصالح الجماهير الفلاحية في روسيا، وعبّر عن آمالهم وطموحاتهم وتطلعاتهم.

حازت أفكار تولستوي على شهرةٍ عالميةٍ، بما في ذلك، انتشرت في البلاد العربية. ونلاحظ في المشرق العربي موجةً قويةً في مطلع القرن العشرين للإصلاح. عبّر عن هذا الاتجاه الكاتب أمين الريحاني، وفرح أنطون، وميخائيل نعيمه، وجبران خليل جبران، ومصطفى لطفي المنفلوطي والياس فرحات، وندره حداد[2].

مؤثرات عربية في أدب تولستوي:

أضمر الكاتب الروسي احتراماً خاصاً للأدب العربي، والثقافة العربية، والأدب الشعبي العربي. فعرف الحكايات العربية منذ طفولته. عرف حكاية "علاء الدين والمصباح السحري". وقرأ "ألف ليلة

---

[1] – ممدوح أبو الوي: تولستوي ودوستيفسكي في الأدب العربيّ– دراسة –، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص07.

[2] – المرجع نفسه: ص7– 10.

وليلة"، وعرف حكاية "علي بابا والأربعون حرامي"، وحكاية "قمر الزمان بين الملك شهرمان"، ولقد ذكر هاتين الحكايتين ضمن قائمة الحكايات، التي تركت في نفسه أثراً كبيراً، قبل أن يصبح عمره أربعة عشر عاماً. فيذكر الكاتب، أنّه أمضى إحدى الليالي في غرفة جدته، وأصغى إلى حكايات المحدث الأعمى ليف ستيبا نفتش، الذي كان يعرف حكاياتٍ عربيةً كثيرةً، ومنها حكاية "قمر الزمان بن الملك شهرمان".

كتب ف.ف.لازورسكي في مذكراته:"وحدثنا ليف نيكولايفتش حكايةً عربيةً، من "ألف ليلة وليلة"، حيث تحول الساحرة الأمير إلى فرسٍ، إنّه يحبّ كثيراً الحكايات العربية، ويقدرّها تقديراً عالياً.ويقول: يجب معرفتها منذ الطفولة... تعود علاقة تولستوي الأولى بالأدب الشعبي العربي إلى عام 1882، فلقد نشر في ملحق مجلته التربوية (يا سنايا بوليانا) ، بعض الحكايات العربية الشعبية، منها حكاية "علي بابا والأربعين حرامي".

يرى النقاد السوفييت، ومنهم أ.ي.شيفمن والناقدة ي.زايد نشنور أنّ تولستوي نشر حكاياتٍ عربيةً في السبعينات من القرن الماضي بعد أن أعطاها طابعاً روسياً، مثلاً غيّر الأسماء العربية بأسماء روسيةٍ، محتفظاً بالفكرة الأساسية، وبالشكل الفني للحكاية وبأحداث الحكاية. واختار تولستوي الحكايات العربية، التي تمجّد العمل، ولاسيما العمل بالأرض، وتدين الملوك، ولاسيما الظالمين منهم.

تذكرنا حكاية من حكايات "ألف ليلة وليلة" بقصة تولستوي "لحن كريتسر" وهي حكاية: "الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان". فيقول بطل قصة تولستوي إنّ زوجته مثل زوجة الملك شهريار التي خانت زوجها مع عبده، والتي قتلت الملك شهريار، وقتل عبده لأنّه" وجد زوجته راقدةً في فراشه، معانقةً عبداً أسود من العبيد". ويذكر تولستوي مشهداً من مشاهد "ألف ليلة وليلة"، وهو مشهد من الحكاية الخامسة من حكايات السندباد البحري، يذكر مشهداً من هذه الحكاية في بحثه، "عبودية عصرنا"، الذي ألّفه عام(1900) .

وترى الباحثة أولغا فرالوفا– رئيسة قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة لينينغراد الحكومية، أنّ رواية تولستوي "آنا كارينينا" التي كتبت مابين عام 1873– وعام 1877 ذات طابع شرقي، وكأنها كتبت بقلم كاتبٍ شرقي. بقي فقط أن نبدّل الأسماء، فالأحداث تجري في الرواية بحماسةٍ وحرارةٍ، وكأنّها تجري تحت سماء الشرق، وتستمد قلوب الأبطال حرارتها من شمس الشرق.

والملاحظة الثانية على هذه الرواية، أنّ عقوبة القتل القدري الذي تنتهي إليه بطلة الرواية، قلما نجدها في روايات الكتّاب الغربيين. فبطلة الرواية (آنّا كارنينا) ، خانت زوجها، وتلقت عقوبتها من

الحياة نفسها. لم يقتلها زوجها، ولم يقتلها عشيقها فرونسكي، وإنّما رمت بنفسها تحت عجلات القطار. وتمزق جسدها بين عجلات القطار وسكة الحديد. رمت نفسها دون أن يكون لديها عمد مسبق. هكذا انتهت حياة آنا كارينينا نهايةً مؤلمةً قاسيةً. تمزق جسدها تحت عجلات القطار، بعد أن مزقته الحياة، فخسرت ابنها أيّ فقدت جزءاً منها من قلبها، من جسدها، قبل أن تنتحر، أو تفكر بالانتحار. فهذه النهاية القاسية لخطيئة الخيانة الزوجيّة، قلما تتصف بها رواية أوروبية، فكأنها رواية شرقية.

كتب تولستوي قصة "الحاج مراد" مابين عامي 1896-1905، ولا نستطيع القول إنّ هناك تأثيراً للأدب العربي. ولكننا نقرأ أسماءً عربيةً مثل مراد، شامل، محمد، أحمد، سعدو، ونقرأ عباراتٍ عربيةً، مثل، السلام عليكم، ولا إله إلا الله. ونتحسس تعاطف تولستوي مع الحاج مراد وتفهمه لشخصيته.

والجدير بالذكر أنّ تولستوي نظر إلى شخصية الرسول العربي نظرةً كلّها احترام وتقدير ولعل أكبر دليل على ذلك أنّه أصدر كتاباً باللغة الرّوسية بعنوان "حِكم النبي محمد" في عام 1909، أيّ قبل وفاته بعامٍ واحدٍ، إذ أنّ كاتب روسيا العظيم توفي في عام 1910، وقصد تولستوي من كتابه هذا الدفاع عن الإسلام. نقل هذا الكتاب من اللغة الروسيّة إلى اللغة العربيّة في عام 1912، خريج دار المعلمين الروسية في مدينة الناصرة بفلسطين واسمه سليم قبعين، الذي كان يعتبر نفسه من أتباع مذهب تولستوي واستند تولستوي في كتابه "حِكم النبي محمد" على كتاب حول هذا الموضوع صدر في الهند باللغة الإنكليزية في عام 1908 لمؤلفه عبد الله السهروردي[1].

[1] – المرجع السابق: ص12- 14.

المحاضرة رقم 06
الأدب التركي: ناظم حكمت

بدايات الأدب التركي:

يرى الباحثون في الثقافة التركية أن الأدب التركي ينقسم إلى مرحلتين: أدب ما قبل دخول الإسلام وهو يمتد إلى القرن الحادي عشر، والأدب التركي الإسلامي وتصل مرحلته إلى منتصف القرن التاسع عشر، ومرحلة الإسلام: وتنقسم إلى التأثر بالأدب الغربي ما بين 1850 و1910، ثم الأدب التركي الحديث، وعمره اليوم قرن كامل. وليس بين أيدي الباحثين شيء من نصوص أدب المرحلة الأولى، وغاية ما وصلنا من ذلك الأدب ترجمات صينية من بعض الأشعار والملاحم، بعضها بالخطوط "الأورهونية" في الشمال، وهي من أصول آرامية جرى تفكيك مدلولاتها في نهاية القرن التاسع عشر. وهذه أكثر النصوص تمثيلاً لأدب تلك المرحلة. والبعض الآخر من نماذج هذا الأدب، وأغلبها أدب ديني، ونرى في كتاب "محمود الكاشغري" المؤلف عام 1074م، بعد انتشار الإسلام بين الأتراك، نماذج من أدب الأتراك الماقبل – إسلامي.

انتقل الأتراك إلى الإسلام من خلال بلاد فارس، وتبدأ الثقافة الأدبية الإسلامية التركية في القرن الحادي عشر، ضمن قوالب أدبية فارسية، وصار الأدب الفارسي مصدر الإلهام والاقتباس للكتاب الأتراك. وحلّت العروض الفارسية محل التركية، بما في ذلك القصيدة والغزل. ووجدت مقتبسات من التراث الإسلامي كالقرآن والحديث وقصص الأنبياء طريقها إلى الأدب التركي جنباً إلى جنب مع "شاهنامة الفردوسي ."انتشر الأتراك في العديد من الأقطار في وسط وغربي آسيا والشرق الأدنى وحوض البحر المتوسط والبلقان. وسادت في هذه المنطقة الجغرافية الواسعة لغة تركية بلهجات عديدة وآداب شفهية ثرية. أما الأدب المكتوب فتطور في لهجتين منها، وهي التركية الشرقية التي هي امتداد للإيجورية، والتركية الغربية التي تنقسم إلى التركية العثمانية والتركية الأذربيجانية المنحدرة أصلاً من لغة الأوجوز الأم، أما المرحلة الثالثة من تطور الآداب التركية الشرقية فتدعى مرحلة جاغطاي. وقد بدأ هذا الأدب في العهد التيموري في آسيا الوسطى خلال القرن الخامس عشر، وازدهر في بعض المراكز الثقافية مثل سمرقند وهرات وبخارى وفرغانة وكاشغر وغيرها، ثم امتد إلى عموم بلدان العالم التركي والهند. ويعد نوائي أحد أبرز وأعظم شعراء الأدب التركي الكلاسيكي، إلى جانب ثلاثة آخرين مثل

نديم وفضولي ويونس عمره. وقد أبدع في مجال السير كذلك فوضع كتاب "مجالس النفائس"، الذي يؤرخ لحياة الشعراء الأتراك، وكتاب "ميزان الأوزان"، في علم العروض. وكان شعراء البلاط العثمانيون قد تلقوا في شبابهم التعليم الكلاسيكي الذي كان يجري تقديمه على مستوى رفيع في المدارس الدينية، وعلى دراية جيدة بالعربية والفارسية لغة وأدباً. "وكان البلاط ساحة متميزة للشعر"[1].

قادت ثلاثة تيارات الأدب التركي الحديث، في الفترة ما بين 1896 - 1923، نحو المعاصرة والقرن العشرين، وأرست أسس آداب تركيا الحالية. هذه التيارات هي "حركة الأدبيات الجديدة"، "حركة الفجر الآتي"، و"حركة الأدب القومي. وقد بدأت الأولى، "حركة الأدبيات الجديدة"، مع تأسيس مجلة "ثروة الفنون"، التي تابعت قضايا العلم والثقافة والتقدم في ذلك العصر، تحت إشراف الشاعر "توفيق فكرت"، بهدف إيجاد "أدب تركي رفيع" وفق المناهج الغربية. وكان شعر أتباع هذه المدرسة مثل "توفيق فكرت" و"جناب شهاب الدين"، متأثراً أشد التأثر بالأدب الفرنسي وبخاصة "التيار البرناسي" 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 " و"محمد رؤوف"، فقد وقعوا تحت تأثير "المدرسة الواقعية"، وكتب الأديب "رؤوف "أول رواية نفسية في الأدب التركي عام 1901 بعنوان "أيلول" [2]. وخلال العصر الحديث عرف الأدب التركي ثلاثة أصوات من أهم كتاب الأدب التركي في القرن العشرين، وهم ناظم حكمت ويشار كمال وأورهان باموق.

دراسة تحليلية نقدية في مسرحية الجمجمة لناظم حكمت:

ألف ناظم حكمت مسرحية (الجمجمة) سنة 1932 وتم مصادرتها من قبل الحكومة التركية حينذاك ، ومع ذلك فقد أُخرجت فيما بعد إذاعياً في إذاعة موسكو. لذا فالمتن الحكائي للمسرحية يستمد أفكاره بصفة شمولية عامة من تصور فعل الإمبريالية الخبيث وعملها المستميت في الحفاظ على مصالحها، والمتصفح للمسرحية في زمانها ومكانها، يجدها تدور في مكان وهمي يرمز إلى بلدان ما يزال نظامها الاقتصادي رأسمالياً ، وزمانها غير محدد.

تظهر جلياً شخصية (دالبانيزو) الأستاذ الجامعي الفقير، الذي يكتشف لقاح السل ويتم إجراء لقاء صحفي معه للوقوف على ما توصل إليه في اكتشافه هذا ، ومن خلال هذا اللقاء الذي

---

[1]- خليل علي حيدر: بدايات الأدب التركي، 20 سبتمبر 2010، https://www.aletihad.ae/wejhatarticle

[2]- خليل علي حيدر: الأدب التركي في القرن العشرين، 1أكتوبر، 2011، https://www.aletihad.ae/wejhatarticle

قام الصحفيون بنشره في صحفهم كل حسب رأيه، فانتبه المؤلف لهذه الظاهرة مبكراً وعالجها فنياً، فالإعلام المزيف والمسير يخلو من أي ضمير إنساني ، فقد تناقلت الصحف هذا اللقاء من دون مصداقية وضمير، بل وبتصرفات ذاتية وشخصية ، والمؤلف لم يكن بعيداً عن الجو المشحون بالخدع والأكاذيب، فعمل لمدة طويلة في صحف تركية محرراً أدبياً، وفي الراديو أيضاً، فكان قريباً من هذا العالم الغير مصداقي[1]:

بيدرو : هل جاءت لجنة مؤلفة من سبعة أشخاص مع المراسل للتحدث معكم ، حقاً ، مثلما كتبت الصحف ؟

دالبانيزو : لا .. لا ! وأنا أيضاً دهشت قليلاً للأمر . ربما كان ذلك ناتجاً عن خطأ ما في الترتيب .. ربما كانت هناك لجنة كهذه ستأتي فكتبت الصحف أنها أتت فعلاً..

بيدرو : فضلاً عن أن لقاحكم كان ناجحاً في العديد من التجارب الخاصة، وأنه أثبت فعاليته لدى معالجة مريض في المرحلة الثالثة من المرض و ...

دالبانيزو : لا .. لا ! .. إنكم تعرفون جيداً إنني لم أجر أية تجربة كتلك التي يتحدثون عنها . لقد بالغوا في قضية الاختبار .. وتقول أبنتي بأن هذه هي عادة الصحفيين .. أما أنا فلا يتسع عقلي لذلك ولكن ..[2].

إلى جانب هذه الأحداث ظهرت على السطح شخصية أخرى هي شخصية (الشاعر)، وقد شاركت هذه الشريحة من المجتمع هموم الدكتور وما أصاب أبنته من خلال المجاورين له في السكن وغيرهم، وقد أراد المؤلف أن يجمع عدة شرائح متنوعة من المجتمع في سكن واحد وهي دلالة على وجود القحط والفقر، الذي يصيب المجتمع آنذاك، فنظرة المؤلف تسقط دائماً على هموم الإنسان وخلاصه من ويلاته[3].

---

[1] – عامر صباح نوري وعلي محمد هادي الربيعي: مسرح ناظم حكمت دراسة في أصوله ومرجعياته، مجلة نابو للبحوث والدراسات، مج31، ع6، 2011، ص16.

[2] – ناظم حكمت: مسرحية الجمجمة، ترجمة: فاضل لقمان، دار الفارابي، بيروت،1979، ص17، 18.

[3] – عامر صباح نوري وعلي محمد هادي الربيعي: مسرح ناظم حكمت دراسة في أصوله ومرجعياته، ص17.

يتناول المؤلف موضوعات حياتية حقيقية عاشها فعلاً وأمتزج بها، فهذه الموضوعات هي موضوعات واقعية يجترحها المؤلف ويمسرحها على وفق مرجعياته التي تنوعت فكرياً وفنياً مصداقاً لمستوى الثقافة التي تشبّع بحملها واعد العدة لها، فالشاعر هنا هو نفسه ناظم حكمت الذي حلم بأن يرى دواوينه الشعرية ومسرحياته ترى النور وأن يطلع عليها الجمهور التركي دون أن تقف الدولة عائقاً أمامه فتمنع نتاجاته من نشرها في وطنه، حلم الشاعر الذي يكتب عن حبيبته ويوثق حبهما بكلمات معطرة بلهفة الانتظار ودفء الحب[1]:

الفتاة : هل سيكون كتابكم كبيراً جداً ؟

الشاعر : حوالي 200 صفحة على ما أظن . تصوروا كتابي الأول . كتاباً سميكاً يغلفه غلاف جلدي أسود .. أسطره مثل الدموع المتساقطة من العين المكحلتين لامرأة شرقية فوق صفحات الأوراق البيضاء مثل القشة .. أنت ، يا آنستي المحترمة ، معجبة بأشعاري ، أليس كذلك ، سؤالي التقليدي الذي أوجهه إليك دوماً . لأنك أنت نافدتي الأولى . وتواريخ الأدب ستنقل هذه الحقيقة الخارقة للعادة بجمالها من جيل إلى جيل . فكتب تاريخ الأدب ستحمل أسمك الطاهر مثل مريم العذراء جنباً إلى جنب مع أسمي المضطرب والمعذب مثل عيسى المصلوب على صفحاتها المطبوعة على الأوراق الخشنة الثقيلة[2].

وبمستوى آخر يعالج المؤلف موضوعة الحداثة في الشعر ، إذ كان هو الذي ينشد ذلك فالمعروف عنه انه صاحب التجديد الأساسي في الشعر التركي بعد إعلان الجمهورية ، وكان أشبه بثورة سلمية علي صعيدي الشكل والمضمون بما كتبه من شعر ومسرحيات منذ بواكيره، فلقد ألقي ناظم حكمت الوزن جانباً وهدم مفهوم الشطر ، وهذا هو جديد على الأدب التركي، ومع ذلك فأنه لم ينقطع عن التقاليد تماماً ، وكأن المضمون هو المهم بالنسبة إليه ، وهذا ما يتضح جلياً في الحوار الآتي:

الناشر : ومن ثم ، يا سيدي (مشيرا إلى بيدرو) ماذا قال السيد المحترم

---

[1] – المرجع السابق: ص18.

[2] – ناظم حكمت: مسرحية الجمجمة، ص31، 32.

منذ قليل ؟ لقد تفضل قائلاً بأن شاعرنا هو من نتاج القرن التاسع عشر ، وهذا صحيح ! ..

الشاعر : ما معنى ذلك ؟ كيف يكون صحيحاً ..

الناشر : إن أشكال الأقمشة الرائعة التي قمتم بتفصيلها لا تلبي طلبات أسواق القرن العشرين ..

بيدرو : أو على الأصح ، طلبات فئة المشترين المحددة في القرن العشرين .. [1].

أفاد المؤلف في بناء مسرحيته من حرية بناء الحدث الدرامي وتناميه ، إذ صب الكاتب تفكيره على تجارب الفرد والتغلغل في أعماق الشخصية ، فسارت الحبكة بشكل تقليدي على هيأة محطات متتابعة تتناول صوراً ومواقف وتنقل ملامح للصراع الداخلي للشخصيات ، أما الصراع الخارجي الذي تناول عمق التأزم وهو ما يصيب المجتمع إزاء الخراب الرأسمالي واستغلال الطاقات العلمية والسيطرة عليها وتحريكها بعيداً عن الجوهر الإنساني للموضوع وهذا ما قام به وليامز رئيس مجلس إدارة (تروست تعهدات مصحات السل) الذي أراد أن يشتري هذا الاكتشاف وهو على دراية بأن الدكتور دالبانيزو رجل فقير ولا يملك أموالاً كافية لدفع الإيجار وتسديد قوائم الماء والكهرباء[2]:

وليامز : بموجب نصوص اتفاقيتنا تقول المادة الأولى : إن كل الطابق الأرضي لبنايتي الكبيرة الواقعة في مزرعتي الكائنة في فاست وست

باولينا : مجهز تمام التجهيز ..

وليامز : سيخصص لكم ليكون مخبراً ..

دالبانيزو : رائع ..

وليامز : المادة الثانية : يوضع لأمركم مبلغ مليون دولار من المال ..

باولينا : مع إمكانية زيادته عند اللزوم ...

دالبانيزو : إنه مبلغ كبير ، أكثر من كافٍ ..

وليامز : المادة الثالثة : إن الالتزامات التي تعهدت بها مؤسستنا بهذا

---

[1] – ناظم حكمت: مسرحية الجمجمة، ص49، 50.

[2] – عامر صباح نوري وعلي محمد هادي الربيعي: مسرح ناظم حكمت دراسة في أصوله ومرجعياته، ص19.

الشأن مقابل ما سبق .. انتم أيها الدكتور دالبانيزو ..

دالبانيزو : بالطبع سأقوم بوضع اللقاح موضع التطبيق في أقصر وقت ممكن

وليامز : لا .

باولينا : ليست هذه هي المادة الثالثة .

دالبانيزو : ما هي إذن ؟

وليامز : إن العمل هو أن يقوم الدكتور دالبانيزو بمعالجة أبقاري وثيراني البالغ عددها مئتين وخمسة وخمسين رأساً في مزرعتي بفاست وست خلال فترة ستة أشهر اعتبارا من تاريخ توقيع هذا العقد .

دالبانيزو : ولكنني لست بيطرياً ..

وليامز : أتابع تلاوة المادة الثالثة : وخلال هذه الأشهر الستة التي ينبغي أن تنحصر في معالجة الأبقار والثيران فقط فإن الدكتور دالبانيزو لن ينشغل بأي عمل آخر ولو كان العمل عملا فكريا محضا .. ولن يقدم على إجراء أية تجارب مهما كانت بسيطة إلا في هذا الميدان[1].

يكرر المؤلف المشهد الأول من الفصل الأول في المشهد الأول من الفصل الثاني من حيث أنه حاول أن يكشف به تسييس الإعلام وكيفية التلاعب بالخطاب الإعلامي من خلال الرشوة وشراء الضمير مقابل الأموال ، وبالفعل فإن المؤسسة الإعلامية نفسها هي التي مجدت بالدكتور دالبانيزو وجعلت منه إنساناً بيطرياً لا يعرف عن العلم شيئاً ، فالمؤلف في معظم مسرحياته يحاول أن يجعل الدراما تدور حول مصير إنسان يسلط عليه الضوء من خلال تجارب حياتية مفهومة لنا جميعاً ، لهذا نرى في مسرحياته مزجاً بين الواقعية والتجريد بين الأبطال والأنماط والأشخاص العاديين.

إن حياة المؤلف التي عاشها في أماكن مختلفة منها تلك التي أجبر عليها أو جاءت ضمن الحياة العامة ، فقد شهدت مفردات حياته تفاوتاً في الثقافات والطباع لمن يلتقي بهم ولكن المصير المحتم هو الذي يجبر الإنسان الذي يبحث عن الحرية والعيش بعيداً عن التعسف والحكومات التي تبحث عن إقصاء شعبها ، بهذه العين الفاحصة الناقدة الوقادة كان ينظر ناظم حكمت إلى الحياة ويجسد ذلك

[1] – ناظم حكمت: مسرحية الجمجمة، ص37، 38.

في مسرحياته ، فالشخصيات التي يخلقها ناظم حكمت هي شخصيات واقعية تحمل همها الإنساني ، وتعيش عذاباتها رغماً عنها[1]:

دالبانيزو : قرأت كثيراً . ما أكثر ما قرأت ! .. ما أكثر ..

الآفاق : كم يساوي ذلك ؟! لا جدوى من القراءة أيضاً . فأنا إذا ما رأيت حرف الألف ظننته عصا . ولكن أنظر كلانا يمضي ليلته في المكان نفسه ، جنباً إلى جنب . ما فائدة تعليمك ، وما الضرر من عدم تعلمي أنا ؟ .. فلا بد للمرء من الحظ .. [2].

يشير ناظم حكمت إلى أنه لم يرتبط ارتباطا كاملاً بأي اتجاه مسرحي بقدر ما انه قد ارتبط مع كل الاتجاهات المترابطة مع بعضها البعض ، فنجد اللغة عنده واقعية تنقل أفكار وثقافات الشخصيات مبتعدة عن تراكيب الجمل وزخرفاتها وقواعد اللغة الميتة والكلمات الرنانة ، فقد حاولت شخصية (الشاعر) في هذه المسرحية أن تعتمد على لغة تختلف عن غيرها وتفوق بقية الشخصيات ، فالمؤلف من هذا الجانب كان واعياً وداركاً لصنعة المسرحية وكيفية بنائها مهما اختلفت موضوعاتها ومهما كانت كيفية صياغاتها وكل ذلك يكون وفق مرجعيات الكاتب الفنية والفكرية رغم اختلاف وعيه وخاصة بعدما تابع المسرح السوفيتي وقد زادت هذه المتابعة من قوته ورصانة كتابته للمسرح.

إن شخصية الدكتور المكتشف الذي حمله المؤلف عناء الحياة الشاقة ومواجهة المؤسسات الاقتصادية التي تبحث عن إقصاء الإنسانية، جاءت في شخص الأستاذ الجامعي الذي أضطر للركوع وقبول كل شيء مقابل الحصول على المال مما جعله يصطحب أبنته إلى المصحة لمعالجة الأبقار رغم أن ذلك لا يجعله قابلاً للانتظار طويلاً في هذه المهنة الشاقة البعيدة عن اختصاصه وآماله وطموحاته ، فقام باستحضار اللقاح سراً لأبنته مما دعا إلى غضبهم وتكون النتيجة أن تموت أبنته ويلوذ هو بالفرار لكنه لم ينج من ذلك فيلقى به في السجن وينتهي الأمر إلى أن يكون واحداً ممن يعرضون ألعابهم في السيرك وفي النهاية يموت وتعرض جمجمته للبيع[3]:

بيدرو : أنظر إلي ! هل أنت حارس المورج (مستودع الجثث) ؟

الحارس : نعم ، وماذا هناك ؟

---

[1] – عامر صباح نوري وعلي محمد هادي الربيعي: مسرح ناظم حكمت دراسة في أصوله ومرجعياته، ص21.

[2] – ناظم حكمت: مسرحية الجمجمة، ص96.

[3] – عامر صباح نوري وعلي محمد هادي الربيعي: مسرح ناظم حكمت دراسة في أصوله ومرجعياته، ص21.

بيدرو : لقد جلبوا جثة الدكتور دالبانيزو إلى هذا المكان .

الحارس : نعم جلبوها .

بيدرو هل هي في الداخل ؟

الحارس : لا ! ..

بيدرو : أين هي إذن ؟!

الحارس : عبثا تسأل .. تأخرتم كثيراً ..

بيدرو : ماذا تقول ؟ أين هو الدكتور دالبانيزو ؟

الحارس : لقد بعناه الآن ، قبل قليل .. [1].

عمد ناظم حكمت إلى مما يسميه ياوس بالمسافة الجمالية بين النص والقارئ، حيث أبقى القارئ يقظا لما يجري حوله، وذلك على الطريقة البريختية، حي يختفي الكاتب، وما ذلك إلاّ لأنّه قد أدرك مبكراً أن المسرح فكر وأداة للتغير، كما أنتبه ناظم إلى ظاهرة الإعلام المزيف وعالجها فنياً في مسرحيته الجمجمة.

[1] – ناظم حكمت: مسرحية الجمجمة، ص116.

المحاضرة رقم 07
الأدب الألماني: بيرتولد بريخت

تمهيد:

وجد الشعراء في البلاد الألمانية ترحيبا كبيرا، وفي أجزائها الجنوبية بصفةٍ خاصة: في بافاريا والنمسا، وهنالك نشأ بتأثير الشعراء «التروبادور» تقليد بين الشعراء أن يقرضوا «أنشودة الحب» فيتغزَّلوا بالحبيب على تقاليد دقيقةٍ معقدة تقوم بين الشعراء مقام القانون الذي لا يجوز لأحدٍ أن يعدو قيوده وحدوده. غير أن الشاعر الغَزِل في ألمانيا كان أكثرَ من زميله التروبادور في فرنسا جِدًّا وصرامة، وأقلَّ منه زخرفةً وبهرجة؛ فقد تناول فنَّهُ في جدٍّ لا يعرف الهزل، واستطاع في قرنين – هما الثاني عشر والثالث عشر – أن يُنتج مقدارًا كبيرًا من الشعر الغنائي الذي يشفُّ عن عبقريةٍ قوية في قرض الشعر، فكانت تلك القصائد الغنائية بالإضافة إلى الأغاني الشعبية الساذجة أساسًا «للأغاني» الألمانية التي امتازت بألفاظها وأنغامها معًا.

كان الشاعر الغَزِل في ألمانيا فارسًا من الصفوف الدُّنيا، وموضوع «أغنية الحب» إعجاب الشاعر بل تقديسه لامرأةٍ من طبقةٍ اجتماعية تفُوق طبقة الشاعر بحيث يستحيل عليه أن يظفر بها. وقد تكون هذه المحبوبة أحيانًا مُتمثِّلة بالفعل في زوجة سيِّده، وقد تكون أحيانًا أخرى وليدةَ خياله. وإن هذا اللون من الحبِّ يُحسُّه شاعر شابٌّ نحو معشوقة فوق مناله ليَشيع في كثيرٍ من شعر العصور الوسطى وعصر النهضة. ولئن كان هذا الحب مُصطنعًا أحيانًا فإنه في معظم الأحيان صادر عن عاطفةٍ قوية سليمة تُمكِّن الشاعر أن يُعبِّر عنه تعبيرًا جميلًا.

وأعظم "شعراء الغزل" في ألمانيا هو "وولْتر فون دِرْ فُوجِلْوِيد"، الذي برع في فنِّ القريض، وكان ذا أثرٍ عميق في النهوض بالشعر الغنائي، وكذلك "وُلْفرام فون إشِنْباخ" المعروف بشعرِه الغزلي، ويُعاصر هذان الشاعران شاعر ثالث ليشكل معهما ثالوثًا أدبيًّا في الشعر الألماني الوسيط وهو "جُوتْفِرِيدْ فون ستراسْبُورج"، الذي كتب أروع ملاحم البطولة في ألمانيا، بل في أوروبا بأسرِها؛ فقصته "تِرِسْتَانْ" مُستمدَّة من أصول فرنسية، ولكنها في قوة التعبير وصِدق التصوير ووحدة الفكرة لا يُدانيها شيء من الإنتاج الفرنسي. وقصة "جوتفريد" هذه عن "ترستان" اتُّخِذت فيما بعدُ أصلًا يُقاس عليه فيما كُتِبَ من قصص في هذا الموضوع. وقصة "ترستان" فرع من قصص "آرثر" التي شاعت في الأدب الوسيط.

على أنَّ "إلياذة" الألمان في العصور الوسطى هي "نِبِلَنْجِنْ ليدْ"، ومعناها "أغاني أهل الظلام"، وهي كنز ثمين خصب هبط عليه "فَجْنَرْ" فيما بعد فاستمدَّ منه قصصًا لمسرحياته الغنائية. وكاتب هذه القصيدة العُظمى شاعر ألماني مجهول عاش في القرن الثاني عشر، وقد جمع أساطير الأبطال الأوَّلين الذين ظهروا في شعوب الشمال، تلك الأساطير القديمة التي لا بدَّ أن قد تغنَّى بها أصحابها الأوائل جماعاتٍ جماعات حول المدافئ قبل أن يُخْتَرَع فنُّ الكتابة والتدوين. كما جمَع هومر قبل ذلك بقرونٍ أساطيرَ الإغريق الأقدَمين فَصَبَّها شعرًا في ملاحِمه، وأطلق الشاعر المجهول على مجموعة الأساطير التي أجراها في شِعره "أغاني أهل الظلام"، التي تقع من نفوس الألمان ما وقعتِ "الإلياذة" و"الأوذيسية" من نفوس الإغريق. وكما اتُّخِذت القصص الهومرية موضوعًا للمآسي الإغريقية الكبرى، كذلك اتُّخِذت "أغاني أهل الظلام" مَعينًا استمدَّ منه فنُّ العصور الحديثة، فأخذ عنها "فَجْنَرْ" – مثلًا – مسرحياته الغنائية [1].

شكلت الفترة (1750–1830م) العصر الذهبي الثاني، لأنّه كان عَصْر "غوته" في الأدب، و"كانط" في الفلسفة، وهو أهم عصور الأدب الألماني كلها. أثَّرتْ حركة الإصلاح التي اجتاحت أوروبا في الأدب الألماني في القرن الثامن عشر، وقد مَثَّلَها "ليسينج" الذي كان أول ناقد ألماني بمعنى الكلمة. دعا "ليسينج" إلى المزج بين قيود التراث اليوناني وحماس (شكسبير)، ومن أهم مسرحياته "ناتان الحكيم" التي دعا فيها إلى التسامح . ثم جاءت حركة العاصفة والتأكيد كَرَدِّ فِعْلٍ ضِدَّ الشكلية الفرنسية. وقد دعا كُتَّابُ هذه الحركة إلى العودة إلى الطبيعة بدلاً من الحضارة، والأصالة بدلاً من التقليد؛ والدِّين بدلاً من السخرية؛ والعاطفة بدلاً من العادات الرسمية. وقد بدأ كُلٌّ من (غوته) و(شيلر) مهنتَهُ ككاتب في حركة العاصفة والاندفاع. وقد شَهِدتْ هذه الفترة مَوْلِدَ الجُزْءِ الأول من مسرحية (فاوست) التي بدأ (غوته) كتابتها عام 1770م؛ ومسرحية (اللصوص) لـ (شيلر) وقد وُلِدَتِ الحركةُ الرومانسية الألمانية من حركة العاصفة والتأكيد، وكان كِتابُ (غوته) (آلام فرتر) أول إنتاج الحركة الرومانسية؛ والكتاب يعكس ما شعر به الكاتب من التشاؤم بعد غزو (نابليون) لألمانيا. وتشمل قائمة كُتَّاب هذه الحركة أشهر الأسماء في الأدب الألماني مثل (الأخوين ويلهلم) و(فريدريتش شليجل) [2].

---

[1] – زكي نجيب محمود وأحمد أمين: قصة الأدب في العالم (الجزء الأول)، ص269– 271.

[2] – الموسوعة العربية العالمية: لمحة عامة عن الأدب الألماني، 2010/01/27،

https://www.alukah.net/literature_language

كان لتعاون غوته وشيلر في فايمار أثره في إنتاج أعمال مهمة أغنت الأدب الألماني والأوربي عموماً، وأدخلت التراث الاتباعي في صلب الإبداعية الألمانية. كما اهتم الأخوان ياكوب وفيلهلم غريم بالتراث الألماني القديم والقصص الشعبي والأغاني التي كانت معيناً لدراستهما اللغوية. وسمي هذا العصر بعصر الإبداعية (القرن التاسع عشر)، بعد ذلك اضمحلت الإبداعية – القرن العشرين- في ألمانيا وأوربا في أواسط القرن التاسع عشر ظهر المذهب الواقعي في صيغة ردّة فعل على الإبداعية، وصار الأدب يعنى بالواقع الاجتماعي بوجه خاص ويشتطّ في ذلك أحياناً، لأن الإبداعية في المدة السابقة لم تكن تعنى بذلك الواقع. لكن المذهب الواقعي لم يلبث أن تضاءل أمام نشأة المذهب الطبيعي Naturalism في حدود عام 1885م على يد هاوبتمان Hauptmann وهولتسHoltz. وهكذا عرف الأدب الألماني نخبة من الأدباء والشعراء الذين أغنوا الساحة الأدبية والثقافية الألمانية إلى يومنا هذا.

تأثيرات المسرح الملحمي البريختي على المسرح العالمي: (المسرح العربي أنموذجا):

انطلق المسرحي الألماني"بيرتولد بريخت"(1898- 1956)، من فكرة التأثير والتطهير الأرسطي في طرح فكرة قائمة على تحرير الفن المسرحي ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحرير الطبقات المقهورة في المجتمع، والتحريض على الثورة، وقد بدأ بريخت ثورته على المسرح الدرامي بخلق نموذج جديد يتماشى على متطلبات عصره، وبعيدا في محتواه عن المسرح الأرسطي، يتمثل في المسرحية التعليمية التي ساعدته على رفع مبادئه الأولى في المسرح الملحمي شكلا جديدا مغايرا للشكل الأرسطي. مركزا بالدرجة الأولى على المضمون، في مقابل الشكل، وبدرجة أهم على المتفرج، أو الجمهور غير أنّه في السبعينيات من هذا القرن، وبدفع من العلوم الإنسانيّة، تمّ التركيز على المتفرّج وآليّة استقباله للعرض المسرحيّ بدلاً من معالجة ذلك على مستوى الجمهور. وقد تمّ ذلك انطلاقاً من أنّ عمليّة التلقّي فعل يمسّ كلّ متفرّج على حِدَة بشكلٍ متفاوت، وأنّها عمليّة ذاتيّة تتحكّم بها عناصر اجتماعيّة ونفسيّة وثقافيّة. وأدى ذلك إلى طرح مفهوم جديد هو "العلاقة المسرحيّة" ويُقْصَد بها العلاقة التي تنشأ بين المتفرّج كفرد وبين العمل المسرحيّ[1].

كان لما مرّ به الوطن العربي في ستينات القرن العشرين من أحداث سياسية واجتماعية، أنّ بدأ كتّابه يبحثون عن هوية جديدة للتعبير عما يجري حولهم، فكان التيار الملحمي هو الطريق الفكري الجديد الذي مشوا فيه، ما يمكن ملاحظته أن المسرح المصري قد تأثر "بشكل كبير بالتيارات الفكرية

[1]-ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص409.

والمدارس الفنية الوافدة، ومن بين هذه المؤثرات والتي ظهرت بشكل واضح المسرح الملحمي لم يربط بينه وبين الأوضاع المصرية في الستينات من تشابه حيث إنه كان التيار الموضوعي والعقلاني السياسي والاقتصادي والذي اتصل مع الحركة الثورية في مصر بعد ثورة 1952 وبما في التيار الملحمي من ثقافة عقلانية تخدم مبادئ الثورة. ومن أهم من تأثر بالمسرح الملحمي نذكر: ألفريد فرج وصلاح، الذي يقول عنه: "بريخت علم من أعلام المسرح في القرن العشرين وموقفه الفكري ليس أشهر من موقفه الفني وأسلوبه الذي اشتهر باسم المسرح الملحمي في مقابل المسرح الدرامي. ونظريته المسرحية ليست نقيض نظرية أرسطو، وإنما هي نقيض نظرية مسرح ستانسلافسكي أستاذ الإخراج الروسي الذي تقوم نظريته على ضرورة إيهام الجمهور واندماج الممثل في الشخصية"[1]، وعبد الصبور، وكذلك يوسف إدريس في مسرحيته "الفرافير"، وقد جاء تأثر يوسف إدريس بالنهج البريختي في اهتماماته بالجمهور حيث يقول: "أن أزمة المسرح المصري بدأت في منتصف السبعينيات نظراً لتغير التركيب الطبقي للمجتمع المصري. وقد حاول تأكيد نظريته أن الجمهور هو صاحب المسرح فبمقدار التغيير الذي يحدث في نوعية الجمهور يحدث التغيير في المسرح"[2].

تأثر كذلك كتّاب المسرح السوري وخاصة سعد الله ونوس (1941- 1997) بشكل واضح بالمسرح البرختي، لكنه لم يتطابق معه، ولم يلتزم بتقنياته كافة، وقدم رؤية معايرة في بعض الأحيان خدمة للرسالة التنويرية، إضافة إلى "تأثر باحثين ومختصين في المسرح الأمازيغي كثيرا بتجربة الكاتب المسرحي برتولد بريخت فيما يخص استخدامه لتقنية كوسيلة كسر الإيهام باعتماده على آليات منها الراوي، الجوقة الحكواتي وكذالك فضح اللعبة المسرحية والمسرح داخل المسرح. وقد سعى سعيا جادا للتأصيل لمسرح تلغى فيه الحواجز بين الصالة والمتفرج وقد وظف التراث لجلب انتباه المتفرج الجزائري بصفة عامة والأمازيغي بصفة خاصة فقد كان الراوي شكلا من أشكال التراث الشعبي وقد تمكن من كسر الإيهام على طريقة بريخت فهو يمكن من سرد حوادث طويلة لا يمكن تجميدها على المسرح ويربط بين حوادث الماضي والحاضر"، إذ ساعد الراوي على فصل الجمهور عن الحوادث فلم يندمج معها عاطفيا، بل يشاهد هذه الحوادث ويحكم عليها، وهذه خصية من خصائص المسرح الملحمي، فقد تناول "بقرموح والآخرون عدة قضايا تمس التراثية وأفكار ومعاناة الإنسان الأمازيغي، وقد ساءت التقنيات التي تحدثنا عنها سابقا إلى تحقيق تقنية التغريب وكسر الإيهام ومحاولة إشراك المفرج عقليا في

---

[1] – ألفريد فرج، أضواء المسرح الغربي، دار الهلال،1989، ص 132.

[2] – محمد السيد عباس: في رحاب المسرح ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص56.

العمل المسرحي وقدم مسرحيو الأمازيغ في الجزائر كثيرا مع بريخت بخصوص اهتمامهم بالجمهور فلم يعد جمهور المسرح الأرسطي، الذي كانت تثار فيه عاطفتي الخوف والشفقة بل لجأ عمر فطموش والآخرون إلى تحقيق عدم التوحيد بين المشاهد وبين الممثل بحيث لا ينفعل ويعتمد على عقله ويحاكم ما يراه أمامه"[1].

تبنى المسرحيين العرب المسرح الملحمي لسببين هما:

1- منهجه القريب إلى حد ما من تقاليد المسرح العربي، الذي كان يطمح دائماً لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج.

2- طرحه لقضايا الساعة من خلا ل مسرحياته. فقد وجد مسرح العالم العربي من خلال مسرح بريخت ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال [2].

انتقل تأثير المسرح الملحمي لبريخت عبر الأقطار العربية عامة والمغاربية خاصة، حيث تأثر به الكاتب المغربي عبد الكريم برشيد، والكتّاب المسرحيين الجزائريين أمثال عبد القادر علولة، الذي عمد إلى توظيف الحلقة على الطريقة البريختية، وجدير بالذكر أن الحلقة في تركيبتها تستند أساسا إلى قاعدة التفاعل العام، والتي تتأسس من أربعة عناصر رئيسية هي :القاص، والفضاء، والحكاية، والمتفرج، هذه القواعد هي ذاتها التي يستند عليها المسرح الملحمي البريختي من جانب حضور مظاهر المحاكاة، حيث تنفرد الحلقة بخاصية قلما نجدها أو نصادفها في المسرح الكلاسيكي، لكنها ظهرت بقوة مع نظريات التغريب والإبعاد، التي اشتهر بها بريخت، وتتمثل في إشراك الجمهور في إنجاز العرض واعتباره طرفا فعالا وليس مجرد مشاهد سلبي، تقتضيه تلك العلاقات التي تحكم القاص بمتفرجيه ليصبح التفاعل ما بين الطرفين أمرا تحتمه طبيعة النسق التخاطبي.

فالسيطرة على جمهور الحلقة يقتضي إشراكه فيها، وهذا ما كان يسعى إليه بريخت دائما، فمسرحياته وإن كانت تؤدي إلى تبريد بعض المشاعر، فإنها تؤدي إلى إلهاب البعض الآخر. وإلى جانب "الحلقة" وظف علولة في مسرحياته مثل: "الأجواد"، "القوال"، "اللثام"، شخصية "القوال" كراوي وكشخصية معلقة وممهدة للأحداث، تتميز بطابع الحكمة والبصيرة وتكتسي طابعا ذا دلالات

---

[1] – إدريس قرقوي، أثر التغريب في المسرح الجزائري الناطق باللغة الأمازيغية، مجلة النص مج 80، ع3، 2021، ص 633-656.

[2] – أحمد العشرى: مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج21، 1993، ص38.

اجتماعية وفنية، وقد أتت المسرحية في قالب سردي مكتوب بأسلوب الشعر الشعبي الملحون القابل للتمثيل والغناء يؤديه القوال، الذي بدوره يقوم بعملية الكشف عن شخصيات المسرحية وأبعادها، ذلك أنّ المسرح المعاصر سجل عودة كثيفة إلى الأشكال السّرديّة من خلال استخدام تقنيات المسرح الملحميّ خاصة تقنيّة "الراوي" أو "الحكواتي"، من ذلك شخصية "علال الزبال" في مسرحية "الأجواد"، أو عامل النظافة المخلص والمتفاني في عمله، الذي لا يمل ولا يشكو، يكنس الأوساخ من الشوارع والساحات العامة، بكل محبة لعمله وللناس الفقراء والبسطاء، وهو في المسرحية يصفه القوال بقوله:

"علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس"[1].

نلاحظ في هذا المقطع أنّ علولة يُصَدِّرُ مسرحيته باستخدام "القوال/الراوي" على الطريقة البريختيّة خارج الحدث، لأنّ سرد "القوال/الراوي" وتعليقه على الحدث يسمح للمتفرّج أن يكون أكثر موضوعيّة في حكمه.

كان للمسرح الملحمي البريختي تأثيرا كبيرا، على مستوى الموضوعات السياسية خاصة، حيث جعل المتلقي يقظا لما يحدث حوله، يحتكم إلى عقله، وذلك من أجل عملية التأثير من أجل الرفض والتغيير، من هذا المنطلق عارض ونقد المسرح الأرسطي القائم على الفعل بهدف إثارة عاطفة المتلقي، حيث يقول: "إننا نرى على المسرح جوا فارغا مصطنعا يحاول أن يغطي انفعالات الشخصية المسرحية بانفعالات الممثل. ومن النادر أن نسمع صوتا إنسانيا حقيقيا، ولذلك فإن المشاهد يخرج بالانطباع بأن الحياة يجب أن تكون مثل المسرح تماما بدلا من أن يكون المسرح صورة مشابهة للحياة. إن المسرح يستثير انفعالات المشاهد وبذلك يمنعه من استخدم عقله. إن المشاهد يستدرج إلى شبكة الأحداث ويجبر على أن يتعرف على نفسه في الشخصيات التي يراها. أما الوسائل التي يستخدمها المسرح فإنها تزيف صورة الواقع وتجعل المشاهد في حالة تنويم مغناطيسي لا يستطيع معها أن يدرك هذا الزيف. ومهما يكن العرض ممتعا فإن تأثيره، إن لم يكن هدفه، هو أن يضع عقلنا في إطار غير نقدي"[2].

---

[1] – عبد القادر علولة: الأجواد، موفم للنشر، الجزائر، 1997، ص79.

[2] – أنيس فهمي إقلاديوس: من أعلام المسرح الألماني المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1999، ص177، 178.

رفض بريخت المسرح الأرسطي الذي يعتمد على التطهير، واندماج المشاهد كليا في العمل المسرحي، لأنّه في نظره عبارة عن تنويم مغناطيسي يؤثر على عمل عقل المشاهد، وحصره داخل أحداث العمل المسرحي من دون أن يكون له دور فعال في مناقشة الأحداث وتحليلها، إنّ بريخت يريد أن يكون المشاهد واعيا بكل ما يحدث، لذا ركز على الجوهر الإنساني، كما حاول الثورة على كل ما هو تقليدي في المسرح من ناحية الإشارة إلى الزمان والمكان، لذلك نلاحظ في المسرح الملحمي أن بريخت يستخدم السرد والحكي ودائما ما يحافظ على يقظة المتفرج تجاه الأحداث دافعا إياه إلى دراستها وتحليلها بهدف التغير والثورة.

المحاضرة رقم 08
الأدب الفرنسي: غوستاف فلوبير

تمهيد:

كانت فرنسا في العصور الوسطى تنقسِم من حيث اللغة والأدب – كما كانت تنقسِم من حيث طبيعة الأرض والسياسة – قِسمَين يفصلهما خطٌّ يمتدُّ من شرقيها إلى غربيها، وهو يقع بحيث يقسِمُها ثُلثَين إلى الشمال وثلثًا إلى الجنوب؛ فشطرُها الجنوبي أضيَقُ من شطرها الشمالي مساحةً وأضعف أدبًا، وقد سادت أخيرًا لغة الشمال وأدبُه وتدهورت لغة الجنوب، مع أنَّ تلك اللغة الجنوبية ازدهرتْ في العصور الوُسطى ازدهارًا جعل ذلك الإقليم الجنوبي من فرنسا خلال القرن الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر زهرة المدنية الأوروبية ومَوضِع سِحرها. وشعراء هذا الإقليم الجنوبي – إقليم بروفانس– هم "الشعراء الطوَّافون" أو التروبادورTroubadours، الذين يُعَدُّون طليعة الأدب الرومانتيكي – أدب الخيال والعاطفة – في أوروبا الحديثة. وكان هؤلاء «التروبادور» يُكوِّنون طبقةً ممتازة منها السادة والفرسان والأشراف بل والملوك؛ فملك إنجلترا «رتشارد قلب الأسد» يُعتبَر أحدهم، وقد كتب شعرًا باللُّغتَين الفرنسيَّتَين الشائعتَين إذ ذاك لغة الشمال ولغة الجنوب – وخلَّف لنا قصيدة ذات جمالٍ فني ممتاز، كتبها حين كان سجين دون المجر الذي زجَّهُ في السجن وهو في طريقِهِ إلى إنجلترا عائدًا من الحروب الصليبية.

أما أدب الشمال في فرنسا – شعرًا كان أو نثرًا – فقد أُتيحت له حياة أطول من أدب الجنوب؛ فأدب الشمال هو الأدب الفرنسي، الذي كُتِبت له السيادة على أوروبا قرونًا مُتواليات، والذي لا تزال تقاليده باقيةً إلى يومِنا هذا. وقد كان الشاعر في الشمال، وكانت تُطلَق عليه لفظة تروفير trouvère – تُقابل تروبادور لشاعر الجنوب، أمّا بواكير الشِّعر الفرنسي يُطلَق عليها اسم أنشودة المغامرةChanson de geslè، وكان موضوع الشِّعر عندئذٍ بطولة الفرسان وبسالة الأبطال من الملوك أو بطانتهم؛ وهو من نوع الملاحِم في رُوحه ومادته، وكثيرًا ما ينحو منحًى قوميًّا وطنيًّا مُسرفًا؛ ف (أنشودة المغامرة) بمعناها الصحيح، إنما تُعالج تاريخ فرنسا وما فيه من صفحات مجدٍ وافتخار[1].

---

[1] – زكي نجيب محمود وأحمد أمين: قصة الأدب في العالم (الجزء الأول)، ص261– 263.

ونتيجة للتوجه القومي التاريخي، والذي منطلقه إثبات الهوية القومية، سار الأدب والدراسات الأدبية في فرنسا، وقد كان للتطور العلمي الذي شهدته أوروبا في القرن التاسع عشر "صداه الواسع على مختلف حقول العلم والفكر والأدب والثقافة... ولا شكّ فيه أنّ الفضاء الاستراتيجي والمناخ الثقافي اللذان تتميّزت بهما فرنسا قد ساعداها في أن تكون ملتقى لتيارات مختلفة وجعلا منها مركز إشعاع ثقافي في أوروبا، هذا فضلا عن التاريخ التوسيعي لمستعمراتها الذي لعب دورا كبيرا في فرض الهيمنة وبسط مفهوم التفوّق والتميّز في إطار علاقة الأسباب بالمسببات التاريخيّة.

ويستطيع الباحث كتابة تاريخ فرنسا الأدبي مستعينا بحركة التأثر والتأثير فقط، فهذه فرنسا تتأثر بإيطاليا لتنهض من جمودها في القرن الخامس عشر والسادس عشر، وبالروح الإغريقية واللاتينية وبإسبانيا وإيطاليا في القرن السابع عشر، وبإنجلترا في القرن الثامن عشر، وهي بدورها تؤثر في جاراتها خاصة في القرن السابع عشر فتهيمن الروح الفرنسية على أوروبا[1].

وهكذا "تمخضت حركة البعث- أي حركة النهضة الأوروبية في مجال الأدب والفن عن أول مذهب أدبي فني عرفته الإنسانية، وهو المذهب الكلاسيكي، لتشهد أول عرض لمسرحية "هيرناني" لفيكتور "هوجو". كانت ليلة العرض الأول بمثابة افتتاح العصر الرومانسي في فرنسا"[2]. وفي منتصف القرن التاسع عشر ظهر مذهبان على أعقاب الرومانسية، هما: "المذهب البرناسي وهو مذهب الفن للفن فيما يخص الشعر الغنائي، ومذهب الواقعية أو الواقعية الطبيعية فيما يخص القصة والمسرحية"[3]. ويعدّ الروائي"غوستاف فلوبير" رائد الواقعية في الأدب الفرنسي.

ملامح الواقعية الرمزية للأمكنة في رواية "مدام بوفاري" لـ"غوستاف فلوبير":

تعدّ رواية "مدام بوفاري" واحدة من أبرز روايات "فلوبير" الواقعية، ويرى الكثير من الدارسين أن رواية "مدام بوفاري" تعبر عن التيار الواقعي بامتياز،، لأنها تعرض القضايا الاجتماعية والسياسية التي كان من النادر الحديث عنها في فرنسا خلال تلك الفترة. وقد يكون ذلك السبب الرئيسي الذي عرّض كاتبها لاتهامات بالفجور والمحاكمة نظرا لتصويره الدين بشكل أثار الجدل، وتسليطه الضوء على العلاقات غير الشرعية بين الرجال والنساء. أو بالأحرى مشكلة الخيانة الزوجية وانحطاط الأخلاق، لقد أضحت رواية "مدام بوفاري" قضية رأي عام في فرنسا، حيث تسلط هذه الرواية

---

[1] – ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1972، ص102، 103.

[2] – المرجع نفسه: ص25- 30.

[3] – محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص384.

الضوء على حياة "إيما بوفاري"، المرأة الشابة التي تسعى وراء حياة تفيض بالرومانسية والترف بعيداً عن الواقع البسيط الذي تعيشه مع زوجها الطبيب الريفي شارل بوفاري.

شخصيات الرواية:

1- إيما بوفاري: الشخصية الرئيسية في الرواية. فتاة جميلة ومتعلمة، لكنها غير راضية عن حياتها الزوجية والريفية. امرأة متقلبة المزاج وتعيش في عالم من الأوهام الرومانسية، حيث كانت تضمر الإجلال "لماري ستيوارت" و"جان دارك هيلوييز" و"أنياس صورال" و"كليمونس ايزور". هذه الشابة التي يصفها عندما كانت صغيرة بقوله في الرواية "لقد علمت أن الآنسة Roault، التي ترعرعت في الدير عند الراهبات الارسولنيات، قد تلقت كما يقال تربية جيدة، وأنها بالتالي كانت تعرف الرقص والجغرافيا والرسم، والعزف على البيانو".

2- شارل بوفاري: زوج إيما، وهو طبيب صحة عامة ريفي بسيط وطيب القلب. رغم حبه العميق لزوجته، إلا أنه يبدو غير قادر على فهم تطلعاتها أو إشباع رغباتها.

3- رودولف: خباز وهو رجل ثري.

4- ليون: كاتب موثق العقود.

يمثل الاثنان عشاق "إيما" اللذين تستسلم لعواطفها معهما بحثًا عن الحياة المثيرة، التي تحلم بها. رغم أنها ترى فيهما مخرجًا من حياتها البائسة، إلا أنهما يتخلون عنها في نهاية المطاف، مما يزيد من إحساسها بالفشل، ومن ثم محاولة الانتحار.

4- هوميه: الصيدلي.

5- ببرت: ابن شار وإيما بوفاري.

6- فليسبيتيه: وصيفة إيما.

7- جوستان: مساعد الصيدلي.

8- كانيفيه ولاريفيير: طبيبان.

اعتمد فلوبير في روايته الأسلوب السردي الواقعي، الذي يقوم على التفاصيل الدقيقة والوصف الواقعي للمشاهد والشخصيات. فهو لم يكن يريد نقل الأحداث فحسب، بل كان يريد تحليل المجتمع الفرنسي في ذلك الوقت من خلال شخصياته، وخاصة من خلال "إيما" المرأة الخائنة التي كانت

ترغب في عيش حياة رومانسية خارج بيتها الزوجي، وبحثا عن الرفاهية والمال، والحب، لتجسد داخل الرواية عامل الرفض الاجتماعي والعاطفي.

ولعلّ أول صورة واقعية قدمها "فلوبير" عن عادات مجتمعه هو عادة الزفاف من خلال زفاف "إيما" بشارل، فقد وصف" فلوبير "حفلة العرس بدقة وبكل تفاصيلها، لأنه عايش هذه الصورة في الريف الفرنسي، يقول:"وقد توجت السيدات رؤوسهن بالقبعات صغيرة وارتدين أزياء المدن، وتحلين بسلاسل تنتهي بساعات ذهبية"[1].

ويصف فلوبير المكان الذي تربت فيه "إيما" وهو مزرعة "برتو Berteaux" يقول: "كانت ضيعة بديعة، ومن خلال الأبواب المفتوحة، كانت ثمة خيول ضخمة تأكل مطمئنة... وبين الدجاج والديكة الرومية بدت خمسة طواويس، أو ستة تلتقط الحبوب... وأما حظيرة الأغنام فكانت طويلة والمخزن عاليا مصقول الجدران..." [2].

ويصف **فلوبير** مكان الإقامة الزوجية وصفا دقيقا لما له من بعد نفسي على أفراده، وذلك بعد زواج " **إيما**" "**بشارل**" حيث انتقلت معه إلى "توست" أي بيتهما الزوجي، يقول: "وتقدمت الخادم العجوز فحيتهما... ثم سألت السيدة أن تتفقد منزلها، كان البيت مشيدا الطوب، وواجهته نحو الطريق، وخلف الباب، كان ثمة معطف ذو باقة صغيرة... في الناحية الأخرى من المدخل كان مكتب "**شارل**" حجرة صغيرة عرضها ست خطوات... وكانت تلي غرفة المكتب مباشرة، حجرة كبيرة، مهدمة تطل على الفناء كانت تحوي فرنا... وصعدت " **إيما** " إلى الطابق العلوي، فإذا بأولى حجراته تكاد تكون خالية من الأثاث تقريبا، أما الحجرة الثانية وهي مخدع العروسين فكانت تضم سريرا من خشب "**الأكاجو**" داخل ستائر حمراء، وكان يزين خزانة الثياب صندوق من الصدف، وإلى جوار النافذة مكتب عليه آنية بها باقة زهور البرتقال الجافة، كانت باقة العروس الأولى..." [3].

يستخدم فلوبير من خلال هذه الرواية، الرمزية بشكل مكثف ليعبر عن الأفكار والمشاعر، التي تتجاوز الكلمات المباشرة. تعد الأشياء والأماكن في مدام بوفاري عناصر رمزية تعكس الحالة النفسية للشخصيات وتساهم في تطوير الحبكة الروائية. ومن بين الرموز البارزة في الرواية، نجد أن المنزل الذي تعيش فيه إيما مع زوجها شارل بوفاري يمثل رمزًا للقيود والرتابة، التي تشعر بها في حياتها الزوجية. هذا

---

[1] – غوستاف فلوبير: "مدام بوفاري"، ترجمة :محمد مندور، دار الشرقيات للنشر التوزيع، القاهرة، ط1، 1993، ص18.

[2] – المصدر نفسه: ص18.

[3] – المصدر نفسه: ص37، 38.

المنزل، بموقعه في قرية يونفيل، يعكس الحياة المحدودة التي تعيشها إيما، حيث تشعر بالاختناق وعدم القدرة على تحقيق أحلامها الرومانسية. الانتقال من مكان إلى آخر في الرواية يعكس أيضًا التغيرات في حالة إيما النفسية، فعندما تنتقل إلى المدينة، تشعر باندفاع جديد نحو الحياة، لكن سرعان ما يتلاشى هذا الشعور عندما تدرك أن المدينة لا تقدم لها الخلاص الذي كانت تتوقعه.

فالأشياء اليومية التي تحيط بإيما تحمل أيضًا دلالات رمزية عميقة. على سبيل المثال، الكتب الرومانسية التي تقرأها إيما تمثل الهروب من الواقع والبحث عن حياة أكثر إثارة. هذه الكتب تغذي خيالاتها وتزيد من شعورها بعدم الرضا عن حياتها الحقيقية. كما أن الملابس والمجوهرات التي ترتديها إيما تعكس رغبتها في الظهور بمظهر مختلف عن حقيقتها، حيث تسعى من خلال هذه الأشياء إلى التعبير عن هويتها المفقودة وتحقيق الذات، التي تتوق إليها.

وإلى جانب الأماكن تلعب الطبيعة دورًا رمزيًا في الرواية، حيث تعكس الفصول المختلفة التغيرات في حياة إيما. فصل الربيع، على سبيل المثال، يرمز إلى الأمل والبدايات الجديدة، بينما يعكس الشتاء الكآبة واليأس الذي يسيطر على حياة إيما في مراحل معينة. استخدام فلوبير للطبيعة كرمز يعزز من فهم القارئ للحالة النفسية للشخصيات ويضفي عمقًا على السرد الروائي. علاوة على ذلك، فإن الأماكن التي تزورها إيما، مثل الحفلات والمناسبات الاجتماعية، تمثل محاولاتها المستمرة للبحث عن السعادة والاعتراف الاجتماعي. هذه الأماكن، رغم بريقها الظاهري، تكشف عن الفراغ الداخلي الذي تعاني منه إيما، حيث تدرك في النهاية أن السعادة الحقيقية لا يمكن العثور عليها في المظاهر الخارجية. من خلال استخدام الرمزية في الأشياء والأماكن، ينجح فلوبير في تقديم نقد اجتماعي وثقافي للمجتمع الفرنسي في القرن التاسع عشر. يعكس هذا الاستخدام للرمزية التوتر بين الفرد والمجتمع، وبين الرغبات الشخصية والقيود الاجتماعية. في النهاية، تقدم "مدام بوفاري" دراسة عميقة للنفس البشرية وتكشف عن الصراعات الداخلية التي تواجهها الشخصيات في سعيها لتحقيق الذات والبحث عن المعنى في الحياة. هذه الرمزية الغنية تجعل من الرواية عملًا أدبيًا خالدًا يستمر في إلهام القراء والنقاد على حد سواء[1].

نخلص في الأخير إلى أنّ رواية "مدام بوفاري" للكاتب الفرنسي "جوستاف فلوبير" واحدة من الأعمال الأدبية التي تركت بصمة لا تُمحى في الأدب الفرنسي والعالمي. منذ نشرها لأول مرة في عام 1857، حيث أثارت جدلاً واسعاً بسبب تناولها لمواضيع حساسة تتعلق بالزواج، والخيانة، والبحث

[1] – مدام بوفاري قراءة تحليلية لرواية جوستاف فلوبيرhttps://www.arb6.com

عن الذات، مما جعلها محط اهتمام النقاد والقراء على حد سواء. نظرا لطابعها الواقعي، الذي تميز بالدقة في الوصف والاهتمام بالتفاصيل. فمن خلال شخصية إيما بوفاري، استطاع فلوبير أن يعكس الواقع الاجتماعي الفرنسي، والحياة الإنسانية للفرد والمجتمع، لتصبح عملاً عالمياً يتناول قضايا إنسانية عامة. ونظرا لذلك فقد أثرت رواية "مدام بوفاري" في العديد من الكتاب والأدباء العالميين الذين وجدوا في أسلوب فلوبير مصدر إلهام لتطوير تقنياتهم السردية. كما تأثروا بأسلوبه الواقعي، مثل ليو تولستوي في "آنا كارنينا" وهنري جيمس في "صورة سيدة". وهكذا استطاعت أن تترك أثراً عميقاً في الأدب الفرنسي والعالمي.

المحاضرة رقم 09
الأدب الإنجليزي: وليم جون شكسبير

تمهيد:

آمن مؤرخو القرن التاسع عشر بأن تطور سلوكيات الأمة وعقلياتها يمكن تتبعه عن طريق الأدب، وأصبحت الكتب القديمة يُنظَر إليها بوصفها آثارًا للثقافة التي انبثقت عنها، وذلك بطريقة مشابهة للحفريات في علم الجيولوجيا الجديد. وقد قام بأول محاولة شاملة لتتبع تطور الحضارة الإنجليزية عن طريق الأدب رجل فرنسي يدعى هيبوليت تين في «تاريخ الأدب الإنجليزي» الذي يتكون من أربعة مجلدات والذي نُشِر عام 1864، وهو مقسَّم إلى فئات حسب العِرْق واللحظة التاريخية والبيئة. وكتب تين قائلًا إن العمل الأدبي: "ليس مجرد لعب بالخيال أو نزوة منفصلة لعقل متحمس، ولكنه نسخة من العادات والتقاليد المعاصرة وعلامة على حالة معينة للفكر. والاستنتاج المستمد من ذلك أنه من خلال الآثار الأدبية يمكننا تتبع شعور الناس وفكرهم منذ عدة قرون".

شكَّلت البنية السردية لتين دراسة التاريخ الأدبي الإنجليزي لمائة عام، وقد بدأ بالساكسونيين والنورمان ثم فترة تشوسر التي أصبحتْ فيها اللغة الإنجليزية الوسط الأدبي المهيمن للمرة الأولى. أما القسم الثاني فكان يطلق عليه «النهضة»، معطيًا أهمية للتأثيرات التي أدركها هازليت في العصر الإليزابيثي. ثم أتى «العصر الكلاسيكي» الذي بدأ بعصر الاستعادة عام 1660.

أما القسم الرابع من كتاب تين، فيُطلَق عليه «الحياة الحديثة»، وهو يهتم بـ «المدرسة الرومانسية» منتقيًا لورد بايرون بوصفه أعظم هؤلاء الفنانين وأكثرهم إنجليزية ومَعِينًا إبداعيًّا خصبًا لا ينضب، خاصة في ملحمته الساخرة «دون خوان» (1819- 1824)، التي يصفها تين بأنها «حوار» و«مناجاة»، ويختتم تين الكتاب بإلقاء نظرة على «المؤلفين العصريين» الذين كانوا لا يزالون على قيد الحياة أثناء قيامه بالكتابة، مُصدِرًا حكمًا نافذ البصيرة بأن الرواية سوف تصبح النوع الأدبي الذي سوف يشكل العصر الفيكتوري، والممثل الأول له هو تشارلز ديكنز.

تقسيم العصور الأدبية: وضع السرد لدى تين الأساس لتقسيم العصور الذي سيطر على التاريخ الأدبي الإنجليزي منذ ذلك الحين: عصر الأنجلوساكسونيين، وعصر القرون الوسطى من عام 1066

وحتى مطلع القرن السادس عشر، وعصر النهضة الذي يُطلَق عليه الآن أحيانًا العصر «الحديث المبكر» والذي يمتد من عصر الإصلاح الديني وحتى عصر الاستعادة، والعصر «الكلاسيكي» الذي يمتد من ستينيات القرن السابع عشر وحتى ثمانينيات القرن الثامن عشر، وغالبًا ما يشار إليه بعصر التنوير (إشارة إلى الاتجاه الفلسفي لتلك العصور) أو العصر الأغسطي (نظرًا للطريقة التي كان كبار الكُتَّاب مثل ألكسندر بوب يقارنون بها ثقافتهم بالثقافة الرومانية القديمة بقيادة الإمبراطور أغسطس)، والرومانسية التي تمتد من الثورة الفرنسية حتى ثلاثينيات القرن التاسع عشر، والعصر الفيكتوري، وبعد تين ظهرت الحداثة في مطلع القرن العشرين. ففي قصيدة تحمل عنوان «ثلاث حركات» (نُشِرت عام1932) حدد دبليو بي ييتس الآفاق الممتدة لعصر شكسبير والتعبير الذاتي عن الثورة الرومانسية وصدمته الخاصة بعصره بوصفها نقاط التحول الكبرى في التاريخ الثقافي والأدبي؛ فالنهضة والرومانسية والحداثة هي أكثر ثلاث حركات دُرستْ واعتُبرت غالبًا أزهى الفترات وأنجحها في تيار الأدب الإنجليزي.

في كل لحظة تاريخية ساهمت مجموعات من الكُتَّاب الذين كانوا غالبًا ما يعرف بعضهم بعضًا في توسيع آفاق كل أنواع الأدب الإنجليزي تقريبًا: سيدني وسبنسر ومارلو وشكسبير وجونسون ودون وهربرت وميدلتون ومارستون ووبستر ثم ميلتون ومارفل أثناء عصر النهضة في أواخر القرن السادس عشر والقرن السابع عشر، وبليك ووبليام ودوروثي وردزوورث وكولريدج وشارلوت سميث وسكوت وبايرون وبيرسي وماري شيلي وكيتس وكلير أثناء الثورة الرومانسية في أواخر القرن الثامن عشر ومطلع القرن التاسع عشر، وإليوت وباوند وييتس وجويس وفورد مادوكس فورد ودوروثي ريتشاردسون ووبندام لويس ووولف وآخرون خلال الأعوام من 1910 حتى نشوب الحرب العالمية الثانية.

طالما اعتُبِر الإنجليز عادة أكثرَ تميزًا في الأدب والمسرح منهم في الرسم والنحت والموسيقى، وتجسدت حضارة النهضة في إيطاليا لدى بوركهارت في الفنون المرئية لمايكل أنجلو ورافاييل ودوناتيللو وبيرو ديلا فرانشيسكا. وفي المقابل، فإن النهضة الإنجليزية ارتبطت بالشعراء والكُتَّاب المسرحيين أثناء عهد الملكة إليزابيث الأولى (1558- 1603)؛ مما يعني أنه بينما ارتبط فن النهضة الإيطالية ارتباطًا وثيقًا بالكاثوليكية الرومانية فقد نشأ أدب النهضة الإنجليزية في بيئة بروتستانتية شديدة التعسف. وفي كتاب «فن الشعر الإنجليزي» (1589) الذي كُتِب في أعقاب هزيمة الأسطول الإسباني، حدد جورج باتنام أصول الازدهار الأدبي في العصر الإليزابيثي في الفترة التي بدأ فيها الإصلاح الديني في إنجلترا، وفي عصر الرومانسية، كان الشعر الرومانسي الإنجليزي ظاهرة تعاونية إلى حدٍّ بعيد؛ حيث

ارتبطت موجته الأولى في التسعينيات من القرن الثامن عشر بـ «مدرسة شعراء البحيرة» (وردزوورث وكولريدج وروبرت ساوثي)، وارتبطت الموجة الثانية أثناء عصر الوصاية بـ «المدرسة الشيطانية» (لورد بايرون وآل شيلي) و«المدرسة العامية الكونكية» (كيتس ولي هانت وويليام هازليت وتشارلز لامب).

رغم الطابع العدائي لتلك المسميات التي أطلقها النقاد المحافظون، فقد كان ثمة حس المسعى الجماعي يسري ضمن الفصائل المختلفة؛ حيث كُتِبت العديد من البيانات الرئيسة للشعر الجديد مثل «قصائد غنائية» ومجموعة مقالات هازليت ولي هانت بعنوان «المائدة المستديرة» (1817) على نحو مشترك. أما الحداثة فكانت ثورة في الأسلوب الشعري ومحاولة أدبية جماعية تتلخص أهدافها في سلسلة من البيانات الرسمية؛ وكانت تلك أيضًا خصائص ثورة «الحداثة» في مطلع القرن العشرين[1].

كان شكسبير يحظى بإعجاب كبير في عصره، وكان للمجلد الأول لأعمال شكسبير الفضل الكبير في تحويل شكسبير إلى كاتب كلاسيكي أدبي، ولفت هيمينجز وكونديل الانتباه إلى تنوعه الفريد من نوعه عن طريق تقسيم المسرحيات إلى ثلاثة أنواع؛ المسرحية الكوميدية، والمسرحية التاريخية، والمسرحية التراجيدية. وفي قصيدة المدح التي كتبها بن جونسون في مقدمة المجلد، يُشاد بشكسبير بوصفه نظيرًا لكبار الكُتَّاب المسرحيين الكلاسيكيين في كلٍّ من التراجيديا والكوميديا، ثم يقال إنه قد تفوق على أسلافه الإنجليز؛ جون ليلي الذي وضع أسس الكوميديا في العصر الإليزابيثي في مسرحيات مثل «إنديميون» (1591) و«جالاتيا» (1592)، وهما مسرحيتان دراميتان رفيعتا المستوى، عن السخرية والصراع والمغازلة وارتداء ثياب الجنس الآخر، كُتبتا لممثلين من الفتية، وتوماس كيد الذي تُعَدُّ مسرحيته «التراجيديا الإسبانية» (1588) التراجيديا النموذجية للانتقام الدموي، وكريستوفر مارلو الذي كان رائد الاتجاه الصاعد للشعر الحر، تفوَّق شكسبير في نهاية الأمر على جونسون في كلٍّ من الكتابات الأدبية والمسرحية، ومَنَعتْ عظمةُ مسرحياته التراجيدية كتابةَ مسرحيات تراجيدية إنجليزية جديدة لعدة قرون[2]. وهكذا استطاع شكسبير أن يكون من رواد الأدب العالمي بما خلفه من مسرحيات عبّرت عن الإنسان والإنسانية، وحاولت سبر أغواره والكشف عن سلوكاته، خاصة مسرحية "هاملت"، التي تعدّ من أكثر النصوص الأدبية والفنيّة العالمية، التي

---

[1] – جونا ثان بيت: الأدب الإنجليزي: مقدمة قصيرة جدًّا، ترجمة: سهى الشامي، مراجعة: هبة عبد المولى، مؤسسة هنداوي، 2015، ص79- 87.

[2] – المرجع نفسه: ص113.

جسدّت كل أنواع السلوك الإنساني ورغباته وميولاته، وحاولت فهم أعماق النفس البشرية والتعامل مع المشاعر بوصفها الجانب الأكبر، الذي يتحكم في تشكيل شخصية الإنسان.

التحولات النفسية لشخصية البطل في مسرحية "هاملت" لشكسبير:

تعدّ مسرحية "هاملت" لويليام شكسبير، من أكثر النصوص الأدبية تأثيراً وقوة ضمن الآداب العالمية، والتي نالت شهرة كبيرة، لما تضمنته من أسرار حول الذات الإنسانية، الأمر الذي جعلها من المسرحيات الهامة التي خضعت للعديد من التفسيرات والتحليلات النفسية، ففي مسرحية "هاملت" يلتقي الفن والعلم والطب لمعالجة السلوك الإنساني، يقول المؤلف الأيرلندي الشهير جورج برنارد شو: "الخيال هو بداية الإبداع، إنك تتخيل ما ترغب فيه، وترغب فيما تتخيله، وأخيرا تصنع ما ترغب فيه". ويتضح من ذلك أنّ الإبداع يرتبط بعلم النفس في سيكولوجية الشخصية، ومن هنا استطاع المبدع الأديب والمسرحي الإنجليزي شكسبير، الذي سبق كل من "فرويد" "ويونغ"، بل ومدرسة التحليل النفسي في سبر أغوار النفس البشرية من خلال عمله الإبداعي مسرحية "هاملت"، التي جسدّت كل أنواع السلوك الإنساني ورغباته وميولاته.

تدور أحداث المسرحية حول "هاملت" الأمير الدانماركي، الشاب الذي يُعاني من سلوك أمه التي تزوجت من عمه بعد شهر واحد من وفاة والده، وعندما يظهر له شبح والده ويخبره أنه قُتل على يد عمه، وهنا يبدأ هاملت التفكير في الانتقام من عمه قاتل والده، فيدّعي الجنون ليخفي نواياه الحقيقية، وذلك بمساعدة صديقه "هوارشيو"، غير أنّ عمّه "كلوديوس"، عن طريق بعض أصدقائه، يستطيع التجسس عليه، ويكتشف الأمر، ولكن "هاملت" يستمر في ادعاء الجنون. ونتيجة لما فعلته أمّه يفقد "هاملت" ثقته اتجاه النساء، فتؤدي به وساوسه إلى التسبب في مقتل والد حبيبته "أوفيليا"، ونتيجة ذلك يُرسله عمه إلى إنجلترا مع الترتيب لإعدامه عند وصوله، ولكنه يستطيع النجاة من ذلك التدبير والعودة للدانمارك ليجد "لارتيس" أخو "أوفيليا" يسعى للانتقام منه بسبب قتل والده، وتدور مبارزة في نهاية المسرحية يموت على إثرها "لارتيس"، و"هاملت"، وعمه "كلوديوس".

كان "هاملت" شابا يتمتع بشخصية اجتماعية بسيطة ومستقره، شخصية سوية ومعتدلة سلوكيا، وهذا ما يتجلى من خلال هذا المقطع المسرحي، الذي يظهر فيه "هاملت" شابا متزنا مطيعا لأمه:

الملكة: لا تضيع توسلات أمك يا هملت

أرجوك أن تبقى معنا، ولا تذهب إلى ويتنبرج.

هاملت: سأفعل كل ما في وسعي لإطاعتك يامولاتي.

الملك: حبذا هذا من رد ينطوي على المحبة والحسن [1].

لكن سرعان ما تحوّلت هذه الشخصية من شخصية سوية إلى شخصية مريضة، معقدة، سوداوية، بعد أن رأى طيف والده، الذي أخبره أنّ والده قُتل على يد عمه:

الشبح: إنّ عليك أن تأخذ بالثأر، عندما تسمع ما أقول.

هاملت: أي ثأر؟

الشبح: والآن فاعلم أيها الشاب النبيل

أن الثعبان الذي لدغ أباك وأفقده الحياة

هو الذي يلبس تاجه اليوم

هاملت: يا للخطب الذي تكهنت به، إنّه عمي

الشبح: أجل ذاك الفسق، ذلك الوحش الفاجر [2].

يستعد من هنا "هاملت للانتقام لمقتل والده من عمه الذي تزوج من أمه ولم يمضي شهر على وفاة والده، هنا يبدأ "هاملت" في التحضير للانتقام من قاتل والده، ويحاول ادعاء الجنون ليخفي نواياه:

هاملت: أيها الضعف، إنّك خليق أن تسمي امرأة

قيل شهر صغير وقبل أن يبلى النعلان

اللذان سارت بهما وراء نعش والدي المسكين

وهي تسكب الدمع مدرارا. كما فعلت نيوبي.

ثم هي بعد ذلك – حتى هي تبركت اللهم

إنّ الحيوان الذي يعوزه العقل والتفكير

لخليق أن يكون حداؤه أطول – ثم تتزوج عمي

عمي. شقيق أبي. وليس بينه وبين أبي من الشبه

أكثر مما بيني وبين هرقل، تزوجته في غضون الشهر

تزوجت قبل أن يشفى محاجرها الملتهبة

من المع الكاذب الذي ذرفته

---

[1] – شكسبير: هاملت (أمير دانمركة)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، ص42.

[2] – المصدر نفسه: ص16– 63.

فيا لها من سرعة تنطوي على الإثم
إذ تمضي بتلك العجلة إلى فراش دنس خبيث
إنّ هذا الشر لا يمكن أن يؤدي إلى خير
لكن تحطم أيها القلب فلا بدّ أن ألتزم الصمت[1].

يتضح من خلال البحث عن الأبعاد النفسية والسلوكية لشخصية "هاملت"، أنّ "هاملت"، كان يعاني من عقدة أوديب "وهو مصطلح طرحه عالم النفس"سيغموند فرويد"، فقد كان "هاملت" يغار من أبيه ويميل لوالدته، وهذا ما يفسر وجود "عقدة أوديب" عند "هاملت"، حيث يرى فرويد أنّ كل طفل يشعر في طفولته بما شعر به "أوديب": أي أنّهُ يُحبّ أمّه ويكره والده. وفي هذه الحال، يكون الطفل في سباق مع والده، ويُنافسه على حبّ والدته، وقد أشارت بعض الدراسات "إلى أن هاملت كان يخطط لقتل والده والاستيلاء على العرش والاستفراد بوالدته. ولكنه لم يستطع أن يحقق حلمه لأسباب بقيت مجهولة. وجاء مقتل والده على يد عمه بمثابة إنجازٍ له. يقول فرويد في تحليله لشخصية هاملت، أن شبح والد هاملت ما هو سوى تجسيد لرغبات هاملت الطفولية في قتل أبيه. وهاملت مثل غيره من الذكور البالغين، لا بد أن يكون قد مر بمرحلة "عقدة أوديب"، أما الشبح الذي يظهر لهاملت، هو تحقق لرغبة هاملت المبكرة في قتل والده، والزواج من والدته. ويصبح الأب في هذه المرحلة، غريم الابن في حب الأم وعواطفها. توضح لنا أخيراً ومن زاوية سيكولوجية دقيقة أن الشبح الذي كان يظهر لهاملت هو اللاوعي المكبوت عِند هاملت بالفعل... من الممكن أن يعود اختلال واضطراب شخصية هاملت في المسرحية بين العبقرية والجنون، إلى علة نفسية تصيب المبدعين وهي (الاضطراب الوجداني ثنائي القطب)، أو الهوس الاكتئابي. حيث يعاني صاحب المرض من تناوب فترات من الكآبة والأفكار السوداوية، تليها فترات من الفرح والابتهاج غير الطبيعي والتي تختلف عن الابتهاج الطبيعي. تدفع هذه الأعراض الشخص إلى القيام بأفعال طائشة وغير مسؤولة، وتؤدي أيضاً إلى التبدل المفاجئ للمزاج وأحياناً يدفع رغبة الشخص بالانتحار وإنهاء حياته"[2].

كان "هاملت" شابا ذا شخصيته حزينة وغير متّزنة، مليئة بالصراعات الداخلية، كما كان شابا ساخرا، غامضا، متأملا في الوجود بثنائياته المتضادة مثل الحياة والموت والخوف والفساد، يعرض نفسه للتعذيب بسبب تردده وعدم قدرته على قتل قاتل والده "كلوديوس" طوال المسرحية. غير أنّ "الملمح الأساسي

---

[1] – المصدر السابق: ص43، 44

[2]– أحمد فاطمة: هاملت وماكبث: عندما نخضع الشخصيات الفنية للتحليل النفسي،2020/06/05، https://www.arageek.com/hamlet-and-macbeth-psychoanalysis

في سلوك هاملت الذي يتطلب التفسير هو ما يدعى جنونه. المشكلة أنّه برغم تصريحه بنواياه (لهوراشيو) إنه سيتخذ "الطابع التهريجي"، فإن ثمة مشاهد في المسرحية يظهر فيها هاملت فعلاً مخبول (خاصة في مقابلاته أوفيليا خلال مشهد حفاروا القبور حين يواجه لرتيس). قد يكون من غير الممكن أن نقرر إذا كان خبل هاملت حقيقياً أم لا في بعض أجزاء المسرحية، على كل حال السؤال ما زال قائماً – ما نوع هذا الجنون (سواء مفترض أو حقيقي)؟ أي أخذ بالحسبان بجنون هاملت – والذي يقلص الأنماط الفريدة والجديرة بالاعتبار لخطابه إلى مرض عادي (سوداوية) – ستنقصه قابليته للإقناع. قد يضيف المرء انه ليس من السليم ان نعامل سلوك هاملت المعروض علينا بأنه بأحد المعاني طبعه الفطري. بالإضافة لذلك أن لديه أسباباً مباشرة ليكون سوداوياً وأيضاً يخبرنا بجلاء إنه سيتصرف عمداً بشكل شاذ. ربما ما زال علينا آن نبقى الاحتمال قائماً بأنه كان أصبح فعلاً مخبول في مواقف معينة خلال المسرحية"[1].

تعددّت السلوكيات في شخصية "هاملت" من منظور التحليل النفسي، مابين الجنون والخبل والتلاعب، الأمر الذي كشف على الأفكار اللاواعية لدى "هاملت"، وهذا ما يتجلى من خلال هذا المقطع الحواري الذي جرى بين هاملت والملك:

الملك: كيف حال ابن عمنا هاملت؟

هاملت:في أحسن حال لعمري، غذائي كغذاء الحرباء: أطعم الهواء

المليء بالوعود، وهيهات أن يكون في هذا غذاء للديكة

الملك: ليس لي شأن بهذا الرد يا هاملت. وهذه الكلمات لا تعنيني.

هاملت: ولا تعنيني أيضا [2].

ساهم تلاعب هاملت بالكلمات في فهم البعد النفسي للمسرحية، ولشخصياتها بشكل عميق، وما يلاحظ على شكسبير في المسرحية أنّه "يعطي دوراً هام في مسرحيته لتلك الشخصيات المسماة بالمهرجين، مهرجي البلاط الذين تسمح لهم مناصبهم أن يكشفوا عن أكثر الدوافع كموناً، عن ميزات الشخصية التي لا يمكن مناقشتها بصراحة بدون انتهاك لقواعد السلوك اللائق، إنها ليست مجرد مسألة وقاحة أو إهانات. ما يقولونه يتأتي أساساً عن طريق الغموض والاستعارة والتوريات والصور

---

[1]– علي أبو خطاب: هاملت: نقد تحليل نفسي، ترجمة الفصل الحادي عشر من كتاب رامان سلدن، 2005/09/28، https://elaph.com/Web/Translations

[2]– شكسبير: هاملت (أمير دانمركة)، ص116.

المعقدة والحديث المتكلف – تلك البدائل للدوال التي شددت على وظيفتها الهامة. تلك البدائل للدوال تعير مسرح شكسبير أسلوب ولون معين هو أساس البعد النفسي. فعلاً هاملت بمعنى محدد يجب أن نعتبره أحد هؤلاء المهرجين. العقل اللاواعي يظهر نفسه فقط بأشكال مشوهة. إن رغبات هاملت المكبوتة أيضاً تطفو على السطح بهذه الطريقة. هو نفسه يصرح انه واع لشيء ما يجري داخله أكثر عمقاً من حزن سطحي... إن هاملت يعرف أن زواج أمه الثاني السريع من أخ زوجها الميت هو شيء مزعج وسيء بشكل مبالغ لكن ذلك يهزه داخلياً عميقاً حتى أن مناجياته الذاتية لا تقدر على رده تماماً للوعي"[1].

نخلص في الأخير إلى القول: إن النقد النفسي هو أحد مدارس النقد الأدبي الحديث، يقوم بدراسة السلوكيات الإنسانية، من خلال التركيز على الأشخاص وحالاتهم النفسية ومشاعرهم، وأسباب تصرفاتهم، وذلك بالاعتماد على ما يقدّمه النص الأدبي (المسرحي)، الذي أنتجه الأديب، هذا الأخير، الذي يضمن عمله الأدبي ملامح من حياته التي عاشها، وكيف أثرت الظروف على طفولته ومراحل حياته المختلفة. وقد حاول "سيغموند فرويد"، بعدّه الرائد الأول لهذا المنهج؛ باستثماره علم النفس في تحليل النص الأدبي، حيث درس شخصية "هاملت" في مسرحية "هاملت" لشكسبير، والتي هي عبارة عن مسرحية تراجيدية، يقرر فيها "هاملت" الانتقام لمقتل والده، الذي قتله عمه، والذي يريد الزواج من أمه، وقد فسر علماء التحليل النفسي ومن بينهم "سيغموند فرويد"، حب هاملت" لوالدته، على أنّه يعاني من "عقدة أوديب"، التي يميل فيها الطفل لوالدته جنسيا، ويشعر بالغيرة عليها من والده، وقد تجلى ذلك في بعض تصرفات "هاملت" في المسرحية، عندما حاول التعبير عن مكبوتاته الداخلية.

[1]– علي أبو خطاب: هاملت: نقد تحليل نفسي، ترجمة الفصل الحادي عشر من كتاب رامان سلدن، 2005/09/28، https://elaph.com/Web/Translations/2005/9/91219.htm

المحاضرة رقم 10
الأدب الأمريكي: إرنست همينجواي

تمهيد:

نشأ الأدب الأمريكي في أحضان الأدب الإنجليزي، حيث كانت أوائل المستعمرات التي أقامتها المهاجرون إلى الأرض الأمريكية في القرن الثامن عشر تابعةً لملك إنجلترا، كما أن معظم المهاجرين كانوا من إنجلترا ذاتها؛ ولذلك فإن الأدب الأمريكي الذي نشأ من ذلك يُعَد من أحدث الآداب قاطبة. وقد أحضر المهاجرون الأوائل معهم أفكارهم عن التاريخ والدين والكتب، وأساسها الكتاب المقدس الذي تمثَّلت قوته في نسخة الملك جيمس المعتَمَدة الصادرة عام 1611م. وبالطبع، قام الحاضر الذي أوجده أولئك المهاجرون على أنقاض ماضٍ ذي ثقافة وحضارة السكان الأصليين، حين فرض المستوطنون على قارة أمريكا الشمالية وعلى ثقافتها طريقتهم في الحياة وفي الحكم، وتاريخهم وآثارهم المسيحية، وعلومهم واقتصادهم وممارساتهم الاستيطانية والتجارية.

حين توطَّدت أقدام المستوطنين في البقاع التي أقاموا فيها، بدأت التجارب التي مرُّوا بها تتبلور في سجلات مكتوبة عن الاستكشاف وعن الإبحار وجغرافية الأماكن والملاحظات الطبيعية. وهكذا، حين أقيمت أول مستوطنة إنجليزية دائمة في «جيمس تاون» عام 1607م، كان لها مُؤرِّخها الخاص بها: الكابتن «جون سميث»، الذي كتب «القصة الحقيقية عن فرجينيا» وأصدره عام 1608م في لندن. ثم أصدر كتابه «التاريخ العام لفرجينيا، نيو إنجلاند، وجزائر سَمَر» (1624م، لندن)، الذي ملأه بالقصص الغرائبية، ومنها الحكاية الرومانسية الأولى في اللغة الإنجليزية عن إنقاذ أميرةٍ من السكان المحليين (الهنود) هي «بوكاهونتاس" له من الموت على أيدي هؤلاء المحليين.

توالت بعد ذلك الكتب التي أصدرها سميث وآخرين، وكان العامل المسيطر على تلك الكتابات هو الروح التطهريةPuritanism ، وهي عقيدة معظم المهاجرين الأوائل الذين رغبوا أن يتبعوا تفسيرًا مخالفًا للمراسم المسيحية يعتمد أساسًا على البساطة ونبذ ما اعتبروه دخيلًا على الروح المسيحية الحقة. وهكذا ظهر كُتَّاب على نفس شاكلة «جون سميث»، مثل «وليام برادفورد» الذي كتب عن «مزرعة بلايموث»، و«جون وِنثروب» حاكم مستعمرة خليج ماساشوستس، و«كوتون

ماذر» وهو أشهرهم وأهمهم الذي تُعتبر كتبه ذروة السجل الاستيطاني في الأرض الأمريكية الجديدة. وبعد ذلك، بدأ المستوطنون في التفكير بإيجاد أسلوب أمريكي خاص بهم في التعبير الأدبي والتاريخي، وإن كانوا لا يزالون يدورون في فلك الحقبة البيوريتانية. وكانت القصائد الشعرية موجودةً في خدمة الدين والشعائر، حتى ظهور «مايكل وِجْلزورث» بقصيدته «يوم القيامة» (1662م)، التي — وإن كانت في وصف يوم الدين بالتفسير الكَلْفيني البروتستانتي — كان بها كثافة درامية جعلت منها قراءةً رائعة للكثيرين وكانت الروح الجديدة في أمريكا واضحةً أكثر خارج حدود نطاق «نيو إنجلاند». ومن كُتاب تلك الروح كاتب اليوميات «وليام بيرد الثاني» من فرجينيا، الذي رحل إلى إنجلترا وتعلَّم اللاتينية واليونانية والعبرية والفرنسية والإيطالية، واختلط بنُبهاء إنجلترا في عصر عودة الملكية، وجلب معه عند عودته إلى أمريكا عام ١٧٠٥م آثار كتابات «كونجريف» و«سويفت» و«بوب». وقد تراوحت كتاباته ما بين وصف الطبيعة إلى الأحداث السياسية. وقد سطَّر «اليوميات السرية» (1709–1712م) على طريقة الإنجليزي «صمويل بيبس»، على نحوٍ مُشفَّر خاص به، ولم تُكتشف وتحل رموزها إلا عام 1941م.

جاء «القرن الثامن عشر» بعصر العقل، وتحوَّلت الفلسفة من اللاهوت الجامد تجاه العلوم الطبيعية، وبدأت قيم الطبيعية الأخلاقية والليبرالية والتقدُّم تصبح تدريجيًّا الوسائل المناسبة لتفسير التجرِبة الأمريكية. وظهر ذلك جليًّا في عقليتَين متميزتَين أثمرهما ذلك القرن، هما «جوناثان إدواردز» و«بنيامين فرانكلين». وقد عمل هذان الرجلان على تحقيق التغييرات التي شهدها الفكر الأمريكي والتنوُّع الذي شهده ذلك الفكر.

ولم تتضح ملامح أدب أمريكي جديد إلا في عام 1819م، حين نشر واشنطن إرفنج أول حكاية شعبية أدبية أمريكية وهي «رِب فان ونكل». وهكذا صاغت الثورة والاستقلال أوضاعًا وأحوالًا جديدة وتربة مُهيئة لظهور الثقافة الأمريكية المتميِّزة، ومن ثم ظهر «جيمس فنيمور كوبر «و«ناثانييل هوثورن «و«هنري جيمس«، ومن بينهم مشاهير الكُتاب والمؤلفين من روائيين وقَصاصين وشعراء ونقاد أدبيين، ومن جاء بعدهم ممَّن شادوا الآداب والثقافة في أمريكا — وأثرها في الآداب والثقافة العالمية — حتى يومنا هذا[1].

---

[1] – ماهر البطوطي: قاموس الأدب الأمريكي 1910- 1960، ترجمة: محمود محمود، جمع: روبرت سبلر، مؤسسة هنداوي، 2022، ص27- 29.

تَمَيَّز الأدب الأمريكي خلال النصف الأول من القرن العشرين بظهور العديد من الأدباء الأمريكيين، الذين أسهموا إسهامًا أدبيًّا مُتميزًا جعَلهم يرتقون به إلى مكانةٍ عالمية؛ فقد شَهِدت هذه الفترة كلًّا من «مارك توين»، و«هنري جيمز»، و«دريزر»، و«فروستن»، و«لويس»، و«أونيل»، و«إليوت»، و«همنجواي»، وغيرهم.

قراءة في رواية الشمس تشرق أيضًا The Sun Also Rises لإرنست همنجواي:

تُعد المجموعة القصصية "في زمننا" 1925م باكورةَ أعمالِ الأديب الشهير «إرنست همينجواي»، تُعالج المجموعة عددًا من القضايا، من أبرزها الحربُ وأثرها في النفوس، كما تناقش أيضًا العديدَ من الصراعات الإنسانية، مثل: الاغتراب، والخسارة، والحزن، والانفصال، والبحث عن هدفٍ ومغزًى في عالَم كئيب مُوحِش. تدور أحداث قصص المجموعة إبَّان الحرب العالمية الأولى، واستُهِلَّت المجموعة بقصةٍ «على رصيف ميناء سميرنا»، وهي تصف وقائعَ إجلاءِ القوات اليونانية بعد أن مُنِيَت بالهزيمة على أيدي الجيش التركي، وذلك من وجهة نظر ضابط أمريكي على متن سفينته، وفي قصة «المخيم الهندي» نجد «نك آدمز» وأباه الطبيب يقطعان عطلتهما من أجل مساعدة امرأة هندية كانت على وشك الولادة، وتُصوِّر قصة «وطن جندي» معاناة جندي عائد من الحرب إلى موطنه، ليصير فيه عاطلًا قبل أن يُقرِّر الرحيلَ عنه إلى مدينة كنساس للبحث عن وظيفة. استمتِع بهذه القصص وبالكثير غيرها ضمن هذه المجموعة المثيرة التي فتحت بابَ الشهرة لـ «همينجواي».

أما **رواية الشمس تشرق أيضًا The Sun Also Rises**، فهي أول روايات إرنست همنجواي HEMINGWAY, Ernest (1899- 1961م)، عام 1926م. وقد استمدَّ عنوانَها من عبارة في «سفر الجامعة» بالعهد القديم من الكتاب المقدس تقول «وتُشرق الشمس أيضًا، ثم تُسرع إلى مكانها في الغرب، حتى تشرق ثانية»، أمَّا موضوعها فقد استمدَّه من زياراته لإسبانيا وحضوره مصارعات الثيران، خاصةً في مدينة «بمبلونة» في العيد المسمَّى «سان فرمين»، حيث تحتفل المدينة طوال أيام متصلة بالغناء والسهر والعَدْو أمام النيران التي سيُصارعها «المتادور» في الأصيل.

تدور أحداث الرواية حول جاك بارنز وهو صحفي مغترب يعيش في باريس وهو عاجز بسبب إصابة تلقاها في الحرب مع أن طبيعة جرحه لم تذكر أبدا بطريقة صريحة. وجاك يحب بريت آشلي المتزوجة مرتين ولديها العديد من العلاقات العاطفية منذ الحرب. تقع أحداث الجزء الأول من الرواية في باريس، حيث يلعب جاك التنس مع صديقه روبرت كون. وفي الفصل الثاني يظهر صديق بارنز بيل غورتون، الذي يسافر إلى اسبانيا بالقطار للقيام برحلة صيدأ، وحضور مهرجان الثيران، أما

الفصل الثالث فيكون بعد المهرجان، حيث تلقى جاك برقية من بريت الموجودة في باريس تطلب منه أن ينظم إليها لأنها في مأزق، لتنتهي الرواية بجاك وبريت يتحدثان في المقعد الخلفي لسيارة الأجرة عن ما كان ممكن أن تكون عليه الأمور.

تلخص الرواية حياة جيل المغتربين بعد الحرب العالمية الأولى للأجيال المقبلة. ويمزج همنغواي باريس في اسبانيا، فيصف بوضوح الثيران تركض في بنبلونة ويصور حلبة صراع الثيران كالمكان الذي يواجه فيه الموت، ويخلط إثارة المهرجان بهدوء الطبيعة الخلابة في اسبانيا. وتعتبر الرواية بداية جديدة في استخدام اللغة لخلق الأجواء والحوارات ومن أمثلة هذه الحوارات الحوار التالي:

ألم تفكر أبدا في الذهاب إلى شرق إفريقيا البريطانيا للصيد؟

لا، لا، أحب ذلك.

سأذهب إلى هناك معك.

لا، إن ذلك لا يهمني.

لأنك لم تقرأ أبدا كتابا عنها، إذهب وقرأ كتابا حافلا عن قصص الحب بأميرات سوداوات لامعات جميلات.

أريد أن أذهب إلى أمريكا الجنوبية.

كان يتمتع بنزعة عناد يهودية شديدة.

لمننزل ونشرب شرابا.

ألا تعمل الآن؟[1].

تدور حبكة الرواية حول الليدي «برت آشلي» التي تجمع حولها عدة أصدقاء في باريس هم: «جاك بارنز» المراسل الصحفي (يُمثِّل همنجواي نفسه)، و«مايكل كامبل» خطيبها الذي تنتظر الزواج منه، و«روبرت كون» الذي يقع في غرام الليدي وينافس كامبل خطيبها في محاولة الفوز بقلبها. ولكن «برت آشلي» أصلًا تُحب «جاك بارنز» ولكنهما لا يستطيعان تحقيق هذا الحب نتيجة عجز جاك لإصابته في الحرب العالمية الأولى. وتهرب الليدي من شجارات مُحبيها بعشق المتادور الشاب «بدرو روميرو» وتُريد الهرب معه، ولكن «كون» يُفرّج عن غضبه على نحو عنيف بضرب روميرو ضربًا عنيفًا مُبرِّحًا. ومع نهاية مهرجان «سان فرمين» تتحدَّد الأمور، وتُقرِّر «برت آشلي» البقاء مع خطيبها مايكل كامبل.

---

[1] – إرنست همنغواي: الشمس تشرق أيضا، رواية، ترجمة: سمير عزت نصار، دار النسر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ص14.

سرد همنجواي روايته بأسلوبه المعهود من التركيز في التعبير، واستخدام العبارات التي تصف الحركة والعمل، والابتعاد عن أي زيادات لا يتطلَّبها السرد. ورسم أحداث المهرجان بدقة تنم عن خبرته بحضور مثل هذه الاحتفالات ومعرفته بالعادات الإسبانية الشعبية، وصوَّر الشخصيات في تفاعلها بعيدًا عن الإثارة والعاطفية، وجعل رمز الجدب مُمَثَّلًا في شخصية جاك بيرنز الذي يُعبِّر عن عقم الحياة دون العثور على الحب الصحيح. وقد تحوَّلت الرواية إلى فيلم ناجح من إخراج «هنري كنج» وتمثيل «تيرون باور» و«آفا جاردنر» و«إيرول فلين» و«ميل فِرْير». ومن مميزات أسلوبه الوصف الدقيق كما في هذا المقطع: "وقف القطار نصف ساعة في بوردونا ونزلنا منه وقمنا بجولة مشيا، على الأقدام في المحطة، لم يتسع وقتنا للذهاب إلى المدينة، وبعد ذلك مررنا بالاند، وراقبنا غروب الشمس، كانت هناك فجوات حرائق عريضة مقطوعة بين أشجار الصنوبر، وكان يمكنك أن تنظر بينها، كأنها شوارع وترى تلالا مغطاة بالغابات على مسافة بعيدة، وفي حوالي الساعة السابعة والنصف تناولنا العشاء وشاهدنا الريف من خلال نافذة عربة الطعام المفتوحة، كانت أرضا رملية مكسوة بأشجار الصنوبر، ومغطاة بنبات الخلنج، وامتدت هناك أراضي خلاء تناثرت فيها بيوت، ومررنا بمنشرة بين الفينة والفينة..."[1].

كتب همنغواي قصصا وروايات جعلته يصنف ضمن قائمة أهم الروائيين في تاريخ الولايات المتحدة، حيث لعب دوراً هاماً اعتماداً على أسلوب الجبل الجليدي الكتابي في رسم ملامح الرواية الأميركية، مما جعله رمزاً من رموز الأدب العالمي في القرن العشرين. وخلال مسيرته الأدبية، نجح همينغوي في تأليف عدد من القصص والروايات الخالدة، ولعل أبرزها "الشيخ والبحر" و"وداعاً للسلاح" و"لمن تقرع الأجراس" و"الموت بعد الظهر"، وبفضل هذه الإنجازات، كسب المؤلف الأميركي جوائز عالمية كجائزة بوليتزر للأعمال الخيالية (Pulitzer Prize for Fiction) عام 1953 وجائزة نوبل للآدب عام 1954.

[1] – المصدر نفسه: ص83.

المحاضرة رقم 11
الأدب الأمريكي اللاتيني: غابرييل غرسيا ماركيز

تمهيد:

شهد أدب أمريكا اللاتينية رواجًا واسع النطاق منذ عقد الستينيات من القرن العشرين، وحتى يومنا هذا، وقد نجح هذا الرواج في إخراج ذلك الأدب من نطاقه اللغوي والجغرافي، فأصبحت كتبه تُترجم إلى اللغات الرئيسية في العالم أجمع، بعد وقت قصير من صدورها بلغتها الأصلية. وقد استبان هذا أساسًا في المجال القصصي؛ حيث نجحت أسماء مثل بورخيس وماركيز وكورتاثار إيزابيل أللليندي وفارجاس يوسا وغيرهم في الذيوع والانتشار. وقد طال ذلك الرواج اللغة العربية خاصة في الأسماء المشهورة، فنحن نقرأ روايات ماركيز وأللليندي في الوقت نفسه الذي تصدر فيه باللغات الأخرى تقريبًا.

ساعد ذلك الرواج على أن يحتل ذلك الأدب مكانة عالية بين الآداب العالمية، وأدى إلى حصول عدد من أدباء أمريكا اللاتينية على جائزة نوبل للآداب، وهم جبرييلا مسترال وميجيل أنخل آستورياس وبابلو نيرودا وغارسيا ماركيز وأوكتافيو باز. وإيزابيل أللليندي هي المرشحة التالية من أبناء أمريكا اللاتينية لنيل تلك الجائزة.

بدأ الأدب في أمريكا الإسبانية – وهي دول أمريكا اللاتينية عدا البرازيل التي كانت تحت حكم البرتغال وتتحدث البرتغالية – في كنَف المستعمرين الإسبان الذين جاءوا إلى تلك البقاع بلغتهم وآدابهم. وكانت الكتب الأولى في تلك القارة من وضع الإسبان الذين توطَّنوا هناك، وعلى رأسها مذكرات كريستوفر كولمبس نفسه، ثم مذكرات أو أخبار الغزاة الإسبان المشهورين مثل كورتين وبيسارو. ثم كان من الطبيعي أن يكون أول من ألف الكتب في هذه القارة هم أحفاد المستوطنين الإسبان الذين بدأ يتكوَّن منهم شعب أمريكا اللاتينية المتحدِّث بالإسبانية. وكانت معظم هذه المؤلفات تاريخية تقصُّ أخبار وتاريخ البلاد التي يعيشون فيها، وآثار الحضارات السابقة والأساطير القديمة، علاوة على الكتب الدينية.

ولم يبدأ أدب أمريكا اللاتينية في اتِّخاذ شكله الخاص إلا بعد استقلال تلك البلاد عن إسبانيا والبرتغال. فبعد أن حررت أمريكا الإسبانية نفسها من الحكم الإسباني بعد عام 1810م، كان عليها أن تحلَّ مشكلة كبرى واجهتها، وهي كيفية المحافظة على الوحدة الثقافية لتلك البلاد. وكان ذلك صعبًا بالنظر إلى الانقسامات السياسية والمنازعات المحلية والثورات والحروب الأهلية التي حدثت بعد ذلك وأدَّت إلى ظهور دول عديدة بدلًا من الأقاليم المتحدة التي كانت تحكمها إسبانيا؛ إلا أن الكتَّاب والمفكرين اعتمدوا على اللغة الواحدة التي تجمع بين هذا الشعب؛ كيما يكثفوا الوحدة الثقافية في مواجهة التفتُّت والانقسام السياسيين.

كانت أمريكا اللاتينية وقت حروب الاستقلال ما زالت تتفاعل وتتكيف مع حركات التنوير التي انتقلت إليها من أوروبا. وطوال القرن التاسع عشر، كان أدب أمريكا اللاتينية يتأثر في معظمه بالاتجاهات الأوروبية في الفن والأدب، في الوقت نفسه الذي يحاول فيه أن يقدِّم موضوعات مستمدة من واقع الأوطان الأصلية. وقد ساد الاتجاه النيوكلاسيكي الأدب حتى العشرينيات من القرن التاسع عشر، وبعدها، في الثلاثينيات، بدأت تطغى على ذلك الأدب النزعة الرومانتيكية التي استقرَّت فيه عدة عقود، حتى بعد أن فقدَت حيويتها في أوروبا. وقد تأثَّر أدباء تلك الفترة أساسًا بكتابات فكتور هوجو وألفرد دي موسيه، وبايرون وولتر سكوت ووليام بليك.

أما ما لفت الأنظار إلى أدب أمريكا اللاتينية، وجعل منه مصدر تأثير، فهي حركة الحداثة، التي رفع لواءها أديب نيكاراجوا روبين داريو. وقد سبق داريو عدد من كتاب اللغة الإسبانية في التعرف على تيار الحداثة؛ إلا أنه هو الذي حدد ملامح الحركة ودعا إليها في كل ما يكتب، وروج لها في الصحف الأدبية التي أصدرها. وقد اجتمع حوله وتأثَّر به الكثير من أبناء القارة، بالإضافة إلى أدباء مشهورين في إسبانيا ذاتها. وإلى جانب الحداثة، ظهر في أدب أمريكا اللاتينية جميع التيارات الأدبية التي عرفتها أوروبا في ذلك الوقت، وتعايشت فيما بينها .فقد وجدت الواقعية الطبيعية مجالًا بين عدد من الروائيين وكتَّاب القصص القصيرة في أمريكا اللاتينية، وتأثَّروا في ذلك بما كتب موباسان وإميل زولا وتشارلز ديكنز وتشيكوف وجوركي. وبالمثل، عرفت تيارات الرمزية والتعبيرية والسيريالية والوجودية طرقها في أدب أمريكا اللاتينية [1].

[1] – ماهر البطوطي: قصص من أمريكا اللاتينية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2023، ص07، 08 (التقديم).

وإذا بحثنا في أدب أمريكا اللاتينية، نجد هناك نماذج متعدّدة من فن القصة القصيرة في أمريكا اللاتينية؛ ففيها نموذج الاعتماد على الحكايات والأساطير الشرقية التي برع فيها الحداثي روبين داريو، الذي ذاعت شهرته في أوائل القرن العشرين. وفيها، على الجانب الآخر، أمثلة عديدة على الإسهام الذي نشر به قصَّاصو أمريكا اللاتينية نهج الواقعية السحرية في صورته المحدَثة التي نجدها ما تزال نابضة إلى الآن في بداية القرن الحادي والعشرين. ونقول صورته المحدَثة ليقينِنا أن القصص العربي، ممثلًا في ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات الشعبية التي ذاعت في أوروبا في العصور الوسطى عن طريق إسبانيا وصقلية، هو الأب الشرعي لذلك النهج، وهو أيضًا المصدر الحقيقي لكل أنواع القصص والروايات التي يُرجِعها النقاد عادةً إلى الروايات الإنجليزية الصادرة في القرن الثامن عشر ويؤرخون بها نشأة الرواية. فنحن نجد في ألف ليلة مثلًا جميع الأساليب القصصية التي كتب عنها منظرو الفن القصصي بدءًا من ا.م. فورستر في "معالم الرواية" حتى ديفيد لودج في «الفن الروائي»، نجد فيها الشخصية الثابتة والمتطورة، وجميع أنواع الحدَث، والتشويق، والإثارة، وقصص الخيال العلمي، والسخرية، والتورية، والتناص، وما إلى ذلك من الأساليب القصصية واللغوية.

وبين الحداثة المبكرة والواقعية السحرية، يضمُّ أدب أمريكا اللاتينية مجموعة قصصًا تصوِّر الواقعية الاجتماعية، على النحو الذي كان يكتب به بلزاك وزولا وتشارلز ديكنز. وتصوِّر قصة «البوابة رقم 12» محنة عمال المناجم ومشكلة تشغيل الأطفال، على نحوٍ درامي سيكولوجي يقترب بها من النزعة الطبيعية. أما قصة «السجين» فهي تتعلَّق بقسوة السلطة في وجه أي ثائر عليها، وهو نمط شائع في دول أمريكا اللاتينية بصورة تجعل من هذه القصة تعبيرًا واقعيًّا مأساويًّا عن الحياة السياسية والاجتماعية في كثير من تلك البلدان. وينطبق الشيء نفسه على العلاقة بين البِيض والسكان الأصليين من هنود أمريكا اللاتينية، وتُصوِّرها قصة «عدالة هندية»، التي تجسِّد صبرَ هؤلاء الهنود على الظلم ومحاولاتهم علاجه بالحسنى، حتى إذا فاض بهم الكيل لجئوا إلى حل مشاكلهم متكاتفين متعاونين، حتى وإن كان ذلك الحل دمويًّا قاسيًا[1].

الواقعية السحرية في رواية "مئة عام من العزلة" لغابرييل غرسيا ماركيز– دراسة تحليلية فنية:

رغم أن ماركيز (1928–) قد ولد في مدينة أراكاتاكا في كولومبيا، فقد أمضى معظم حياته خارج وطنه، في المكسيك وأوروبا .فبعد أن التحق بجامعة بوجوتا، عمل بالصحافة والتحرير، وسافر

[1] – المرجع السابق: ص08، 09 (التقديم).

بهذه الصفة إلى خارج بلاده. وقد أصدر روايته الأولى عام 1968 م بعنوان "لا أحد يراسل الكولونيل"، ويَعتبر النقاد أن ماركيز هو مؤسس أسلوب الواقعية السحرية في الرواية، وإن كان آخرون يرجعونها إلى كافكا، بل وقصص ألف ليلة وليلة. وقد حصل ماركيز على جائزة نوبل للآداب عام 1982م، وجميع كتبه مترجمة إلى اللغة العربية[1].

ملخص الرواية:

تعتبر رواية رواية "مئة عام من العزلة" لغابرييل غارسيا ماركيز" من أهم الأعمال الأسبانية – الأمريكية بخاصة، ومن أهم الأعمال الأدبية العالمية عموما. تروي الرواية قصة عائلة بوينديا على مدى ستة أجيال، التي تعيش في قرية خيالية تدعى "ماكوندو". ويسجل ماركيز قصة حياة عائلة "بوينديا" في قرية ماكوندو على الساحل الكاريبي، بدءاً من قدوم الجد الأكبر "خوزيه أركاديو بوينديا" والجدة الكبرى "أورسولا" و"بيلار تيريزا"، التي تقرأ مستقبل الناس من خلال ورق اللعب، ومجموعة متنوعة من المهاجرين. ثم تكوين مجتمع ماكوندو الغريب، الذي يتسم كل شيء فيه بالعزلة النسبية. فكل فرد ومكان طبع على شخصيته سمات خاصة تجعل تفرده حالة مستعصية. ثم يأتي إلى القرية الجديدة الغجر بألعابهم السحرية، التي لا تنتهي، فتطبع على القرية وأهلها شكل آخر من أشكال الخرافة، ويأتي مع الغجر الشخصية الغريبة "ملكياديس"، الذي يفعل أشياءً غريبة ويرحل مخلفا وراءه كنزا غريبا بعض الشيء، وهو مجموعة من الأوراق التي تسجل بدقة تاريخ القرية وكل سكانها من لحظة وجودها وحتى لحظة فناء القرية وأهلها، ولكن هذه الأوراق لا تقرأ إلا بعد مرور مائة عام على كتابتها.

يتنوع بعد ذلك نسل عائلة بوينديا إلى مجموعة من الأبناء والأحفاد مصنفين لنوعين ؛ الأول يمتلك صفات جسدية خارقة للعادة وقدرة جنسية فائقة، والآخرون يحملون صفات العزلة والتمرد المطلوبة لقائد. ويأتي المستعمر الأجنبي إلى القرية الهادئة بصخبه وشركاته وينشئ على الطرف الآخر من البلدة شركة الموز، والتي استغلها المستعمر ليستعبد أهل القرية وخيرات القرية بحماية من قوات الجيش الوطني وحزب المحافظين.

وأحداث الرواية الخيالية متقاطعة مع تاريخ كولومبيا وانفصالها عن أسبانيا و إعلان استقلالها وحربها الأهلية التي اندلعت في عام 1885 قبل أن تنتهي بتوقيع معاهدة نيرلانديا سنة 1902 بواسطة زعيم الثوار الكابتن رافائيل يريبي، الذي حارب جد الكاتب تحت إمرته.

---

[1] – المرجع السابق: ص101.

ثم يأتي على القرية سنوات من الثراء الرهيب، حتى أن أحد الأحفاد كان يغطي جدار البيت بالأوراق النقدية، وموّل عدة مشروعات للسكك الحديدية والنقل البحري، وتزوج من ملكة أندلسية، قبل أن تأتي مجددا سنوات الفقر مع طوفان من الأمطار استمر لسنوات وسنوات، وأخيرا عندما توقف كانت الحياة قد تغيرت تماما في قرية ماكوندو إلى أسوأ حال، ولكن الحياة تستمر على الرغم من هذا.

نمط الحكاية في رواية"مئة عام من العزلة":

إن نمط الحكاية الذي يتبعه ماركيز يشبه إلى حد كبير نمط قصّة ما قبل النوم، تلك القصص الخيالية التي تحكيها الجدّات بأسلوب قصصي يأخذ معه الأطفال للنوم، والفرق بين طريقة سرده وطريقة سرد الجدّات أن ماركيز لا يقودنا عن طريق الحكاية إلى النوم، وإنما يُقودنا نحو المتعة، حيث يسرد القصة بأسلوب شائق، وفي أتون النّص فإنه يأخذ بيد القارئ من يديه ماشيا معه في طرقات السرد والحكي خطوة بخطوة، خوفا عليه من الضياع ربما. وفي كلّ مطبٍّ أو عقبة يواجهها القارئ بين السطور، يظهر ماركيز بخفّة ورشاقة، مزيلا تلك العقبات بصورة مؤقتة، من أجل زيادة الإثارة، ورفع مستوى التشويق إلى أعلى درجاته. ويحكي ماركيز في الرواية قصة قرية "ماكوندو" الصغيرة المنعزلة، عن طريق سرد قصة حياة عدّة أجيال متعاقبة من عائلة "بوينديا" على امتداد عشرة عقود من الزمن. وتنتقل العائلة من حالة براءة الطفولة مرورا بكل مراحل الرجولة والأنوثة والانحطاط حتى تجرف ريح قوية في نهاية الرواية آخر فرد من أفراد العائلة بسبب خطيئة زواج غير مرغوب فيه. وعالج ماركيز القصة معالجة تهكمية ساخرة، مع وجود بعض التلميحات الهزلية التي تتراوح بين العطف والقسوة. ويقول النقّاد عن الرواية: "إن "ماكوندو" قرية وهمية أنتجتها مخيلة ماركيز، لكنها في الحقيقة ليست سوى تعبير عن أي بقعة من بقع كولومبيا، أو أميركا اللاتينية، أو أي بقعة من بقاع العالم الثالث، ورمز لأي جماعة صغيرة واقعة تحت رحمة قوى تاريخية خارج نطاق سيطرتها وفهمها وإدراكها"[1].

أحداث الرواية ما بين الخيالي والواقعي:

تمزج أحداث الرواية بين ما هو خيالي وما هو واقعي، ويقول أحد نقاد ماركيز: ماكوندو هي كل مكان، ولا مكان.. ماكوندو مثل أي سراب، تحيا في عالم من الكوابيس. هي وهم، وهي حقيقة. ماكوندو ليست مكانا بقدر ما هي حالة فكرية. لكن، وعلى الرغم من إحساسنا بسرابية ماكوندو وأنها وهم وخيال، فإننا نجدها ضاربة في الواقع الاجتماعي والثقافي ومتجذرة فيه، محفورة في كل

---

[1] – دفع الله حسن بشير، "مئة عام من العزلة".. كيف حول غابرييل ماركيز الخيال إلى واقع؟، https://www.aljazeera.net/midan/intellect/literature 9/12/2018

شخص، وكل شجرة، وكل بيت، وكل حبّة تراب، حتّى في الجو والهواء نجد صورة لها تنعكس على نحو ما. إن ما يسترعي انتباهنا كقراء للرواية أن إنسان ماكوندو هو صورة حيّة عن إنسان أميركا اللاتينية كلّها، في همومه وحيويته، في نجاحه وفشله، مآسيه وأفراحه، انهزامه وانتصاره، إيمانه وخرافاته، ضعف إرادته وتحديه للخطر. ومع احتدام السّرد وتشّعبه يصبح من الصعب التمييز بين الواقع والخيال، بين "ماكوندو" القرية المتخيلة وبلدة آراكاتاكا الحقيقية، بين غرائب وعجائب "ميلكيادس" وبين التحولات التي شهدتها أميركا اللاتينية في تلك الفترة. يشير الناقد جيرالد مارتن، كاتب سيرة حياة ماركيز، إلى أن رواية "مئة عام من العزلة" تُمثّل محور الأدب اللاتيني في القرن العشرين، فهي الرواية التاريخية الوحيدة في أميركا اللاتينية التي تُعدّ أحداثها جزءا من ظاهرة عالمية تشير إلى نهاية الحداثة ووصول العالم الثالث في حقبة ما بعد الاستعمار إلى المسرح العالمي.

يستمر ماركيز في سرد تفاصيل القصّة بطريقة مُكثّفة وعميقة تضع القارئ في عمق الظروف والتحولات الاجتماعية والسياسية التي ضربت كولومبيا في منتصف القرن الماضي. ومع تصاعد الأحداث وهبوطها ووصولها إلى ذروتها يكون القارئ على اطلاع تام بالتفاصيل الصغيرة قبل الكبيرة، وتتشكّل أمامه صورة القرية "ماكوندو" وأبطال الرواية وهم يتكلمون ويتحرّكون ويتفاعلون فيما بينهم، فيسمع القارئ صراخ مؤسس القرية "خوسيه آركاديو" تحت شجرة الكستناء، ووقع أقدام زوجته "أورسولا" في فناء البيت. إن هذا النمط من الوصف الدقيق يقتحم تفاصيل الواقع بشكل عميق، ويحيل الحكاية المكتوبة إلى صور بصرية يسهل معها تتبع الأحداث والعيش فيها لدرجة أن يكون القارئ "نفسه" مجرّد شخصية روائية. يدرك القارئ للرواية أن أمامه عملا عجائبيا مشحونا بالتفاصيل والشخصيات الأسطورية، والتي تحمل أسماء متشابهة ومتقاربة إلى حد بعيد، شخصيات تحمل جينات الجدّ "بوينديا" وتعيش في رقعة جغرافية واحدة، وينتظر أجيالها مصيرا واحدا، هو الفناء. في سرده للحكاية يقول أصدقاؤه المقربين إن ماركيز استعار شخصيتي جدّه وجدته الواقعيتين، بالإضافة إلى بعض المشاهد والمواقف والظروف السياسية والاجتماعية التي عاصرها في بلدته القديمة آراكاتاكا، وفي المكسيك وأوروبا، وأضفى إليها شيئا من سحره الخاص. إن تلك الأشياء البسيطة والمهملة التي بدت غير ذات معنى في سنواته الأولى ولم يعرها اهتماما، استخدمها فيما بعد باعتبارها من أهم التفاصيل التي تقوم عليها حكاياته.

إن سرد تفاصيل الشخصيات بدقّة، بالإضافة إلى التعبير عن موقفها الفكري والإنساني ونظرتها للحياة بصور مختلفة، يعدّ من ضمن القواعد الأساسية التي تقوم عليها سرديات ماركيز، فهو كما

يقول نقّاده: يصبح صديق الشخصية الروائية قبل أن يدوّنها على آلته الكاتبة، ويغوص فيها فكريا وحياتيا، ومن ثم يكتبها بطريقة لا تخلو من المفاجآت. في البناء السردي لقصة "مئة عام من العزلة" استنطق ماركيز شخصياته، عرف تفاصيلها، عاداتها، مخاوفها، أحزانها، وبعد ذلك، نقل إلينا تجربتها، التي هي جزء من تجربته الذاتية، تلك التجربة التي يعرف تفاصيل تفاصيلها[1]. وفي وصف الشخصيات في التعبير عن موقفها الفكري والإنساني ونظرتها للحياة تقول ربيكا المحبة للتحدي والمغامرة: "يمكننا ان نهرب معا في أي وقت نشاء"[2].

بعد ذلك، تستمر الأحداث بتواتر عذب، ومعقّد في بعض الأحيان، إلى أن يأتي القرية غرباء كُثر، من يُمثلون عادة سببا للتشاؤم، وسوء الطالع. وتتدهور أوضاع "ماكوندو" بعد موت ثلاثة آلاف عامل من العمّال المضربين في مذبحة على مقربة من محطة سكة الحديد. يقول: "لقد صاح القطار المحمل بالموتى الذي غادر ماكوندو ليلا متجها إلى البحر"[3]. وفي نهاية الرواية، وكما هو مُدوّن في أوراق الغجري "ميلكيادس"، يلد آخر فرد من أفراد الأسرة طفلا بذنب خنزير، إثر علاقة غير شرعية، تأتي بعدها ريح عاتية تدمّر القرية عن بكرة أبيها. ومن خلال بوابة السرد يأخذنا ماركيز إلى واقع عجائبي مجنون، يمتاز بالسحر والغرابة اللذين يحرران السرد من جموده ورتابته، ويرسمان بذلك ملامح الواقع الشعبي البسيط بألوان أسطورية يُخيَّل إلينا الواقع عبرها زمنا لا يخلو من السّحر والعجائب.

وهكذا تتشابك أحداث الرواية وتتداخل بطريقة تُربك القارئ في البداية، حيث تدور الحكاية حول الأب الرمز "خوسيه آركاديو بوينديا"، الذي قتل أفضل صديق له دفاعا عن الشرف والرجولة، مما اضطره إلى الرحيل وتأسيس قرية جديدة أسماها "ماكوندو". بنى هو وزوجته "أورسولا" بيتا، وكان لهما ثلاثة أطفال "آركاديو، وأوريليانو، وأماراتنا"، وبمرور الأيام أصبح لديهم عدد كبير من الأحفاد. وكان هناك هلع في العائلة من أن خطيئة ما سوف تحدث، وينتهي على إثرها نسل الأسرة. كان الغجر يزورون القرية، ومن بينهم الغجري "ميلكيادس" الذي جلب معه للقرية أشياء غريبة وعجيبة، ورحل مُخلّفا وراءه مجموعة من الأوراق تُسجِّل بدقة تاريخ القرية منذ بدايتها وحتّى فنائها[4].

---

(1) – المرجع السابق.

(2) – غابرييل غرسيا ماركيز: رواية "مئة عام من العزلة"، ترجمة: صالح علماني، ط1، 2005، ص48.

(3) – المصدر نفسه: ص170.

(4) – دفع الله حسن بشير، "مئة عام من العزلة".. كيف حول غابرييل ماركيز الخيال إلى واقع؟

نخلص مما سبق إلى أنّ رواية "مئة عام من العزلة" من أكثر الروايات التي تزخر بعوالم كثيرة منها: الواقعية، والأسطورية، والعجائبية، تجمع بين تاريخ كولومبيا الحقيقي، وتاريخ "ماكوندو" الوهمي المزيف، تعج بالأغاني، والترانيم، والتعويذات، والسحر. حيث تنقل لنا الواقع اللاتيني عن طريق الوصف الدقيق المكثف. مما جعلها تصنف ضمن أدب الواقعية السحرية، وهي مدرسة أدبية تقوم نصوصها على المزج بين عنصري الخيال والواقع دون الابتعاد عن الأسلوب الموضوعي في القص والحكي، وهي ليست مدرسة أدبية وحسب بقدر ما هي طريقة للتساؤل حول طبيعة الواقع ونقده. في أدب الواقعية السحرية يُطلى النّص بالسحر بطريقة غير عادية، بطريقة لا تُشعرنا بانفعالات الراوي وأفكاره فحسب، وإنما بطريقة أكثر عمقا نشعر على إثرها بالراوي وهو يحكي لنا القصة شفويا، ويكلّمنا بين السطور.

وإلى جانب ذلك تعتمد رواية "مئة عام من العزلة" على حكايات شعبية خرافية، وأساطير، وقصص خيالية وعجائبية تشبه حكايات "ألف ليلة وليلة"، لكن ماركيز يلبسها ثوب الواقع فتبدو كما لو أنها حقيقة. ويمكننا أن نلمح اللمسات السحرية في مشاهد متعددة في الرواية، كمشهد قدرة تأثير عشيقة "أوريليانو الثاني" على مواشيه بطريقة تجعل المواشي تتكاثر بشكل غير معقول، يقول: "فكانت الأفراس تلد ثلاثا، والدجاج يبيض مرتين كل يوم، والخنازير تسمن بسرعة غريبة". ومشهد العاصفة المطرية التي اكتسحت "ماكوندو" لعدة سنوات دون توقف، أو مشهد تحليق "ريميديوس الجميلة" التي طارت "بلفحة هواء وضياء مخلفة وراءها بيئة الهوام والزهور صاعدتين في الهواء إلى أن غابتا عن الأنظار في أطباق الجو". وهناك مشاهد أخرى كثيرة تبعث على التفكير العميق في أحداث الرواية وفي محاولة فصل الخيال عن الواقع والحقيقة، كما في المشهد الأخير من الرواية، حيث نشهد ولادة طفل بذيل خنزير.

المحاضرة رقم 12
الأدب الإفريقي الحديث: ليوبولد سيدار سنغور

الزنوجة وسؤال الهوية في فكر سنغور:

أخذ لفظ الزنوجة محطات متعدّدة، وتعريفات متباينة، فهي في نظر سيزير حركة تمرد ونزاع من أجل التحرر ورد الاعتبار للرجل الأسود، وأنها عملية رفض الأفارقة للقيم الثقافية الاستعمارية، أما الكاتب الأمريكي الزنجي ستانلي ألان، فيرى بأنها تعبير الشاعر الإفريقي عن فخره بسلالته وثقته بنفسه، وهي تركيب ديناميكي يعني العنصرية ضد العنصرية التي تقود إلى إنسانية بدون عنصرية، والواضح أن الزنوجة تعني لدى الذين يدافعون عنها "شخصية إفريقيا الثقافية" ماضيا وحاضرا وهي بهذا الاعتبار تقوم على دعامتين أساسيتين: الأولى دعامة التاريخ والتراث الحضاري، والثانية دعامة الوجود الفكري المعاصر ومحاولة دمج الروح الإفريقية في زحمة الصراع الإنساني العالمي[1].

يعرّف الكاتب السنغالي أليون ديوب في مجلة الحضور الإفريقي الزنوجة بقوله:"إن الزنوجة في الشعر الإفريقي هي عنصرية ضد العنصرية، إنها قوة السلبية كرد فعل ضد دعوى السيادة البيضاء، إنها تناقض في تسلسل فلسفي عام يؤدي في النهاية إلى بشرية عامة خالية من العنصرية"[2]، أمّا عن مفهوم الزنوجة فيقول فرانز فانون Frantz Fanon :"إن مفهوم الزنوجة هو النقيض العاطفي أو المنطقي للشتم الذي كان الرجل الأبيض يوجهه إلى الإنسانية وأن هذه الزنوجة التي أثيرت نتيجة للاحتقار الذي مارسه الرجل الأبيض اتجاه السود، ظهرت في بعض الحالات كتعامل وحيد قادر على إثارة التناقضات والشتائم"[3].

تعبر الزنوجة من هذا المنطلق "عن الحركة الفكرية والرؤى النظرية، التي قدمت من المفكرين الأفارقة الناطقين باللغة الفرنسية، وقد ظهرت تلك الرؤى وانتشرت في الثلاثينيات من القرن الماضي، ذلك من خلال النشاط الفكري والأدبي للعديد من الأدباء والزعماء والمؤرخين كرد فعل فكري على تأثيرات الممارسات الاستعمارية والسياسات الاستيعابية التي كانت تمارسها فرنسا مع مستعمراتها في إفريقيا

---

[1] – أبو القاسم سعد الله: النغريتود أو الشخصية الإفريقية"، **مجلة منطلقات فكرية**، الدار العربي للكتاب، تونس، ص 176، 177.

[2] – أمين اسبر: إفريقيا سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، ط1، دار دمشق، 1985، ص 115.

[3] – المرجع نفسه: ص115، 116.

والكاريبي، لذا انتهج أنصار الزنوجة العديد من الرؤى والمحاور التي ترتكز على الأبعاد الثقافية والتاريخية والحضارية والفنية في حياة الزنوج، ودافعوا عن تاريخ وفلسفة ومواريث القارة، وحاولوا دفع الأسود للفخر به"[1].

رغم المفاهيم التي عرّفت بها الزنوجة، فإنّ المفهوم الدقيق لها هو ما قدّمه سنغور في قوله: عندما أتحدث عن الزنوجة فإني أتحدث عن حضارة يتجلى الفن فيها تقنية ورؤيا، إنها مجموع قيم حضارة العالم الأسود، وفق ما يتم التعبير عنها في حياة ومآثر السود ...فهي ليست إلا إرادة لتحقيق ذاته وازدهارها"، وهي لا تقتصر على شعب من الشعوب السوداء دون آخر، بل تشمل السلالة السوداء بكاملها في إفريقيا وأمريكا وآسيا والأقيانوس، ويضيف قائلا: إن الزنوجة واقع، إنها ثقافة، وهي مجموع قيم اقتصادية، اجتماعية، سياسية، فكرية، معنوية، أخلاقية وفنية لشعوب إفريقيا السوداء والأقليات التي أشرنا إليها، وفي مفهومه للزنوجة يقول:"للكلمة معنى مركب: موضوعي وذاتي، موضوعي تعني الزنوجة مجموعة القيم الحضارية للعالم الأسود أما ذاتيا فهي تعني الطريقة التي يتخذها أي زنجي أو أية مجموعة سوداء في ممارسة القيم الآيلة إلى حضارتها"[2].

يعد سنغور من أهم المفكرين الذين أثروا في القرن العشرين، فبالإضافة إلى كونه رئيسا سابقا للسنغال، فقد كان شاعرا مميزا ومن قادة الفكر الذين تبنوا قضايا الشتات الزنجي، فطالبوا بحقوقهم ودافع وا عنها وسعوا إلى مواجهة الإمبريالية الغربية من خلال محاولة تقويض مركزيتها، وإدانة مشاريعها الهادفة إلى الهيمنة قصد تهميش الآخر وإقصائه، فكان سنغور من مؤسسي حركة الزنوجة ومن الرعيل الأول الذي طالب بحقوق الزنوج وحاول الرد على عملية التهميش التي يتعرضون لها، كما سعى إلى محاولة وضع حد لعملية الاستلاب الثقافي التي يتعرض لها الزنجي أينما كان[3]. و"يرى البعض أن كتابات سنغور هي التعبير الشامل والمتناسق عن الزنوجة، حيث سعى من خلالها إلى تكوين صورة جديدة للإنسان الأسود، وحاول أن يجعل من نشاط هذا الإنسان تعبيرا عن أفكاره ونظرياته، فالزنوجة في فكر سنغور تقوم بوظيفة دلالية في السياق الكامل للقومية السوداء حيث أنها عبارة عن حالة داخلية للإنسان الأسود، وهي تشكل الأساس لوجوده وكينونته، وهي التي تكون هويته

---

[1] – سلاماني نادية: الزنوجة في فكر ليوبولد سيدار سنغور، مجلة متيجة للدراسات الإنسانية، العدد التاسع، ماي 2018، ص214.

[2] – بن عيسى بوحمالة: السياق التاريخي والثقافي للشعر الزنوجي الإفريقي الأمريكي، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 20، وزارة الإعلام، الكويت، ديسمبر 1989، ص220.

[3] – سلاماني نادية: الزنوجة في فكر ليوبولد سيدار سنغور، ص214.

الأساسية، وتأتي هذه الهوية وفقا لسنغور من تأثير العوامل الخارجية، وتتمثل هذه العوامل في المواقف والممارسات الاستعمارية التي مارسها الإنسان الأبيض، ويرى أنها كانت ممارسات تحمل في داخلها مضامين أخلاقية ونفسية، إلى جانب المضامين السياسية والاقتصادية، وهذا هو السبب في نمو وعي اثني بسبب هذه الظروف التاريخية، لذا يرى سنغور أن هذا الوعي يمثل ثورة ضد التطبيقات العملية التي احتوتها العلاقة الاستعمارية، وأكد أن كافة الشعوب السوداء على مستوى العالم يكونون جماعة واحدة بحكم خبرتهم وعلاقتهم الخاصة بالعالم الغربي"[1].

يعدّ سنغور من رواد حركة الزنوجة، التي تقوم على أسس حضارية وثقافية تعلي من قيمة كل ما هو أسود، لكن كان له رأي يخالف معظم رواد هذه الحركة وربما يخالف المنطلقات الأساسية للزنوجة عند النظر للاستعمار، فقد كان يرى أن الاستعمار هو مدخل إفريقيا للحداثة، وأن أوروبا قد حملت لإفريقيا نور الحضارة المسيحية والحداثة، ويرى أنه كان لذلك تكلفة تمثلت في تحويل أجزاء من القارة لمجرد تابع، وتم أيضا هدم ممالك كانت قائمة بالفعل، وتحولت بعض قوى القارة لمجرد تابع للاستعمار، ولكن وصف سنغور كل ذلك بأنه "ألام ولادة حداثة إفريقيا"[2].

حاول سنغور من خلال كتاباته وأعماله أن يعبر عن الزنوجة وعن رفض العنصرية البيضاء، وإبراز تفوق العنصر الأسود في بعض الجوانب، لكنه ظل بعيدا عن فكرة نقاء اللون وانتقد تجارة الرقيق، والعنصرية البيضاء، لكنه كان يرى أن الاستعمار أفاد القارة، وحقق لها العديد من المكاسب، بل وأكد على أن الثقافة الإفريقية هي روح التقدم الغربي، فقد كان سنغور يرى أن تنمية السنغال تتم في ظل الزنوجة والقومية الإفريقية، ولكن باستخدام أنساق وأدوات فرنسية، حيث أن مفهوم الزنوجة عنده يجمع بين اللون والقومية الإفريقية مع الإرث والخ برات والتأثيرات الاستعمارية، لكنه يرى أن هناك إمكانية الاستفادة من الغرب وأدواته وآلياته، لذا لم يمانع في التعاون معه، وهو ما يجب أن يحدث في ظل الزنوجة التي تحفظ التوازن بين الأبعاد الاقتصادية وبين الأبعاد الثقافية في علاقة القارة بالقوى الغربية[3].

نستنتج مما سبق أنّ ليوبولد سيدار سنغور، أشهر رائدًا في الشعر السنغالي الحديث وسياسيًا مثقفًا، ورئيسًا حكيمًا، ودخل السياسة، علمًا بأن السياسة الكبرى، بالنسبة له، هي الثقافة واللغة

---

[1] – باسم رزق عدلي مرزوق: الهوية الإفريقية في الفكر السياسي الإفريقي دراسة مقارنة، ط1، المكتب العربي للمعارف القاهرة، 2015، ص305، 306.

[2] – المرجع نفسه: ص311، 312.

[3] – المرجع نفسه: ص306، 307.

والعادات والتقاليد حول حضارة تضم العرق الأسود. وهو دون أدنى شك أكثر منظر للزنوجة، وبالأخص من خلال تحديد القيم الثقافية للزنوج الأفارقة ودورهم في الكفاح من أجل حرية إفريقيا، وهذا من خلال عدد ضخم من المؤلفات، وطوال مشواره المتعدد الالتزامات، فقد كان دائما يؤكد على ثراء الحضارة الإفريقية السوداء والثقافة الإفريقية، وكذلك الإنسان الزنجي وما مدى مساهمته في الحضارة العالمية.

المحاضرة رقم 13
الأدب الإيطالي الحديث: ألبرتو مورافيا

تمهيد:

كانت إيطاليا أقرب الدول الأوروبية إلى اليونان وألصقها بتراث الرومان القدماء، فقد أصبحت مهدًا للنهوض؛ ففي إيطاليا رفع الإنسان الأول مرة بعد محنة القرون الوسطى بصره المكدود من طول النظر إلى القبور، والتفكير في يوم البعث والنشور، ليستمتع بجمال الحياة فوق هذه الأرض الفاتنة، وكانت المدن الإيطالية بصفةٍ عامة، وفلورنسه بصفةٍ خاصة مهبط النور، وقد استمدت ضياءها من أثينا كما يستمد القمر ضوءه من الشمس، وأول ما همَّ العلماء الإيطاليون بصنعه أن أنقذوا الوثائق المخطوطة القديمة من فَناءٍ كاد يحيق بها في مدافنها، وأخذ المترجمون ينقلون إلى اللغات الحديثة تراث اليونان والرومان، نعم كتبت مؤلفاتٌ عظيمة القدر في عصر النهضة، لكن كان لنشر القديم في عالم الفكر القسط الأوفى.

لم يلبث الفكر بعد موت دانتي أن نحا نحوًا جديدًا في فلورنسه أولًا، ثم في إيطاليا كلها، ثم في أوروبا بأسرها، فلئن ظل الأدباء يلتمسون في دانتي نموذجًا يحتذى في جَوْدة الأسلوب، فإن رجال الفكر وأصحاب العمل لم يجدوا فيما كتبه دانتي عونًا لهم فيما تتطلَّبه ظروف الحياة الجديدة؛ فإذا قيل إن دانتي لم يؤسس مدرسة، وإنه في الحلبة فريد لا يحيط به التلاميذ والأتباع، فما ذاك إلا لأن العالم سارت قافلته في اتجاهٍ جديدٍ، وخَلَّف وراءه دانتي، وربما كان ذلك لأنه مثال من الأمل تعذَّر على الحياة العملية أن تحققه فأهملته. ارجع ببصرك إلى فلورنسه بعد موت دانتي بعشرين سنة (1348-1349م) حيث الوباء يفتك بأوروبا فتكًا ذريعًا، "والموت الأسود" يحصد الناس أُلوفًا ألوفًا، فماذا ترى؟

زالت من الأذهان فكرة التمتع بالحياة، وأحل رجال الدين مكانها متعةً أخرى هي البعد عن بهجة الدنيا وزخرفها إلى الصوامع القصية والأديرة البعيدة، فماذا يكون "الموت الأسود" الفتاك إن لم يكن نقمةً من الله أراد بها القصاص من البشر على ما اقترفته أيديهم من خطيئةٍ وشر؟ فلينفض الناس عن أنفسهم دنس الحياة ليُخْلصوا لله العبادة والتفكير؛ فأثمرت تلك العزلة أثرًا أدبيًّا جميلًا هو كتاب "محاكاة المسيح" لمؤلفه "توماس أَكِمْبسْ"، وكانت النزعة السائدة أن الآخرة قبل الدنيا، والموت فوق

الحياة، وإرادة الله نافذة وليس للإنسان بجانبها إرادة، وأن العقل الإنساني ضعيفٌ عاجز فمن الحمق أن يطالب بحريته.

غير أنّ هذا الخمود على العقول لم يدم طويلا، فقد بدأت تشرق طلائع النهضة ، متمثلة أولًا في "بتْرَارْك" و"بوكاتشو"، حتى إذا ما ازدهرت النهضة في إيطاليا شهدت من حماة الشعر والفن أسرة مديتشي وأسرة بورجيا وأسرة أورسيني، وشهدت من رجال الفن "ميخائيل أنجلو" و"رفائيل"و"دافنشي"، ومن الأدباء "أريوستو" و"مكيافلي"، وحَسْب إيطاليا في عصر نهضتها هذه الأنجم السواطع دليلًا على ما بلغته من عظمة ومجد[1].

صورة الفساد داخل الطبقة البورجوازية في رواية "شباب امرأة" ألبرتو مورافيا:

فضح الروائي الإيطالي ألبرتو مورافيا من خلال روايته "شباب امرأة" الفساد، الذي تفشى في أوساط الطبقات البرجوازية الايطالية، وذلك من خلال عرض أحداث السهرات الباذخة التي تقيمها بعض العائلات البرجوازية داخل منازلها، والتي يحضرها كبار الشخصيات، ومنهم الجيش، حيث يصف أحد الحفلات على لسان السارد فيقول:"منزل رائع ممتاز وسهرة أمتع، وأصبحت أتكلم بالانطلاق بعد أن تعودت على المكان والمدعوين، وأخذت أشرب وأشارك البعض ضحكاتهم الصاخبة ومن أن لآن تتقابل نظراتي مع أيلونا قريبة صاحب الدعوة الرائعة... كانت تجيد الرقص، وكلما انحنيت أو قربت وجهي منها أشتم رائحة ذكية تفوح من شعرها الجميل..."[2].

استطاع مورافيا أن يصوّر الفساد ويفضحه داخل مؤسسات الدولة بإقامة سهرات داخل منازل فخمة للتعبير عن مظاهر الفساد، الذي ساد داخل المؤسسات، فالأموال التي تصرف على هذه السهرات مصدرها ميزانية الدولة والرفاهية التي تعيشها الطبقات البرجوازية بايطاليا في القرن العشرين، في المقابل يصور أناس يموتون من الجوع والبؤس، حيث يقول السارد: "بينما نحن نلعب ونعبث فهناك رجال يتعذبون ويلفظون أنفاسهم في أسرتهم... إنّ التعاسة تقيم في ملايين المنازل. هناك أناس يتألمون من الجوع والمرض، بينما آخرون يلهون ويلعبون...إننا إذا أردنا أن نفكر بكل ما ينتاب العالم من بؤس وما فيه من شقاء لفقدنا لذة النوم وفارقتنا الابتسامة إلى الأبد، ولكن ليس الشقاء الذي تتصوره هو الذي يزعجك ويهددك. إنما هو البؤس الذي تراه بأم عينك وتحسه..."[3].

---

[1] – زكي نجيب محمود ومحمد أمين: قصة الأدب في العالم (الجزء الثاني)، مؤسسة هنداوي، 2021، ص11- 13.

[2] – ألبرتو مورافيا: رواية شباب امرأة، إعداد: الحسينى الحسينى معدى، فاروس للنشر والتوزيع، (دت)، ص14، 15.

[3] – المصدر نفسه: ص37.

استطاع الكاتب من خلال التسرب إلى شخصيات الرواية أن يكشف عنها النقاب، فالقصور وعيش البذخ والسهرات الفاحشة والمال والجاه،لم يستطع أن يمنح لها السعادة، فمثلا يتحدث الكاتب عن شاب يبلغ 25 عاما، التحق بخدمة الجيش، لأن والده كان رجلا فقيرا وعائلا لأسرة كبيرة مكونة من فتاتين وأربعة أطفال...، ورغم كرهه لهذه الوظيفة تحتم عليه الانخراط في مدرسة للجندية، لأن الدولة كانت تتكفل بمصاريفها. الأمر الذي جعله يرتدي البزة العسكرية، وأن يرتضي حياة الثكنات بديلا، برتابتها ونمطية حياة جنودها، إلى أن تخرج وأصبح ملازما. انتقل بعدها وامتثالا للأوامر إلى إحدى المدن النمساوية، حيث عسكر هو ورفاقه من الجنود في إحدى الثكنات. فمصيره ومصير زملائه كان دائما يحدده الآخرون وكان دائما آلة حية تنفذ ما يملى عليها.

وتشاء الأقدار أن يقيم السيد كيكس فالفا وهو رجل ثري، صاحب إمبراطورية مالية كبيرة غير ما يملكه من عقارات في العاصمة بودابست. العديد من الحفلات ويدعو إليها الضباط فسنحت الفرصة لهذا الضابط الذي خنقته الحياة العسكرية، وأهدرت كيانه لكي يحضر إلى قصره كمدعو ويتعرف عن كثب على هذا الرجل الثري وابنته الوحيدة ذات الـ 17 ربيعا المقعدة.. ملكة هذا القصر المتوجة على كرسي متحرك...، حيث يبدأ التحول في حياة هذا الضابط الشاب، الذي دخل عالما آخر لم يكن يتخيله، ليأخذه إلى هوة سحيقة مقلقة يقول: "وها أنا اليوم أدخل منطقة جديدة، مثيرة ومقلقة، في آن واحد، كل شيء جديد. رايت أمامي هوة سحيقة تنفتح، يشدني إليها شعور لقياس عمقها، ونفس الوقت كان لدي إحساس ولربما غريزة تنبهني من التجربة والانزلاق أو الرضوخ هكذا"[1].

أما "أديت" فهي ابنة رجل ثري، فتاة سجينة الجدران بعد أن فقدت القدرة على المشي إثر حادثة سقوطها من برج هذا القصر.. وهذا ما خلف في نفسها جرحا عميقا وأطفأ فيها جذوة الحياة. هذا الكائن الحي بين الأموات رغم المال والجاه وهي دائمة التطلع إلى شفاء مستحيل، رغم حصص العلاج والوعود من طبيبها السيد كوندور. حياتها حزن وحيرة ونوبات غضب لا تنقطع .. إقدام وإحجام رغم الحب والامتنان المحاطة بهما من طرف أبيها وابنة عمها أيالونا رفيقتها وصديقتها الوحيدة، الساهرة على خدمتها مع باقي خدم القصر. فقدت أمها وهي لا تزال صغيرة. أيالونا المدركة بفراستها والقارئة لسطور أشجانها أن كل هذه الرعاية لا يكفيان حاجتها التواقة إلى العطاء وهي المانحة للحب بلا حدود. أيقظها من صدمتها لقاؤها العاصف مع الملازم/ الضابط/ الذي ترقى

---

[1] – المصدر السابق: ص38.

إلى مرتبة عقيد في حفل راقص في إيوان أبيها وما سببه لها من إحراج بطلبها إلى الرقص دون أن يعلم حقيقة عجزها، لأن قصورها هو جوهر مأساتها.

كما أن الحط من قيمتها واستصغارها هو شيء لن تقبله من هذا العسكري الذي دخل حياتها دون سابق إنذار فخلخل موازينها وتوقعاتها، بل أضفى معنى جديدا على حياتها و«أعتقها» من طوق أزمة وجودية ككائن ذي عاهة مستديمة لا يتواصل مع غيره. فحجم معاناتها يتضاعف طالما أن هناك هوة سحيقة تفصلها عن الآخرين.. متقوقعة على نفسها. فلا مال أبيها أكسبها موقعا ولا كونها الوريثة الوحيدة لثروته منحها قوة على الاستمرار والصمود.. إنها شظايا امرأة، إلى أن دخل هذا الغريب وأصبح جزءا لا يتجزأ من حياة الأسرة التعيسة. ما جعلها تتجاوب أكثر مع العلاج. تعلقت المقعدة أديت بهذا العقيد ورسمت عليه آمالها في الخروج بعيدا عن هذا الكرسي الذي حجبها عن العالم.. وهي المنزوية في غرفتها، تعيش موتها البطيء[1].

داخل هذه الحفلات عمد الكاتب إلى رسم صورة فاضحة للطبقة البورجوازية، يقول:"وبعد تناول الطعام جلس المدعوون يلعبون الورق، بينما جلست أنا مع الفتاتين...لم تكن أديت شاحبة صفراء كما بدت مت قبل... ربما كانت تضع بعض المساحيق على وجهها، وكانت ترتدي ثوبا أحمر اللون رائعا دون أي شيء تغطي به ساقيها. أما أيلونا فقد بدت لي أجمل مما عرفتها..." [2].

ويستمر الكاتب في فضح شخصيات الطبقة البرجوازية فمثلا السيد المحترم كيكس فالفا رجل الأعمال، يكشف لنا الطبيب حقيقته من أين تحصل على ثروته بعد أن كان معدما. بدءا من ترعرعه في كوخ أبيه بائع الوجبات والمشروبات الكحولية الرخيصة، ثم مقتله على يد أحد السكارى، ليرتقي هذا الابن السلم الاجتماعي عن طريق الصفقات المشبوهة، ناهيك عن النصب والاحتيال، كقصة الأميرة الثرية مثلا وكيف استولى على قصرها عن طريق استغفال وخداع خادمتها. يقول: "وعندما قرأ صاحبه اسم قصر الأميرة والقيمة المعروضة لشرائه تطلع إليه غامزا وهذا معناه... إنها فرصة ذهبية ممتازة... عرفت كيف تستغلها..." [3].

كما أنّه أراد أن يشتري بماله الضابط البائس مقابل الزواج من ابنته المقعدة المريضة، لأنه أحس أن أيامه باتت معدودة فهو مصاب بمرض لن يمهله طويلا. غير أنّها تنتحر في الأخير.

---

[1] – القدس العربي: "شباب امرأة" للكاتب الإيطالي ألبرتو موراڤيا: شظايا المال ووعد الحرية، 14 فبراير 2017، https://www.alquds.co.uk

[2] – ألبرتو موراڤيا: رواية شباب امرأة، ص39.

[3] – المصدر نفسه: ص39.

وهكذا استطاع الكاتب أن يصوّر أبطاله وهم يعيشون متاهاتهم الشخصية، موزعين عبر نسخ عدة. فسلطة المال لم تكن يوما مصدرا للسعادة. فهذا القصر كان يحترق.. كآبة تجتاح قلوب أصحابه، أرواح معذبة في الأرض، لأن لغة الأرقام لم تكن حلا ناجعا. فتاة سجينة كرسي وضابط ضائع وهائم فقد معنى الوجود، يحمل صليبه واقفا في مفترق الطرق. بعد أن غلفه جليد الحيرة والندم[1].

إنّ السلطة والمال لم تستطع أن تمنح شخصيات الرواية، البعد الإنساني، فكل شيء يشترى حتى الحب والعلاقات.

[1] – القدس العربي: "شباب امرأة" للكاتب الإيطالي ألبرتو موراڤيا: شظايا المال ووعد الحرية، 14 فبراير 2017، https://www.alquds.co.uk

المحاضرة رقم 14
الأدب الإسباني: ميغيل دي سرفانتس سافيدرا

تمهيد:

أسس العرب في الأندلس حضارة عظيمة أضحت مركزاً علمياً ذا طابع عالمي نهل منه الكثيرون وقام بدور كبير في نهضة إسبانيا الحديثة التي عرفت عصرها الذهبي بنهضته الأدبية في النصف الثاني من القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر على أيدي سيرفانتس ولوب دي فيغا وسواهما، ويبدو أنّ عظمة تلك الحضارة الأندلسية وما تلاها من حروب بين العرب والإسبان انتهت بسقوط غرناطة آخر معاقل العرب في إسبانيا عام (897هـ)؛ حملت معظم أدباء إسبانيا القروسطية على تقديم صورة عدائية للعرب والمسلمين، الأمر الذي أدى إلى تصاعد العداء وسوء الفهم نحو العرب في كتابات كثير من الأدباء الإسبان، ومنهم سيرفانتس الذي اتسمت حياته الشخصية بما يعزز عداءه للعرب بعد أن وقع أسيراً في الجزائر بعد معارك بحرية كان أحد مقاتليها[1].

صورة العرب في رواية دون كيشوت لسرفانتس (1547– 1616م):

شكلت رواية دون كيخوته للأديب الإسباني ميغيل دي سرفانتس بنقدها المجتمع البرجوازي الناشئ، وتعميم تفكك الطبع البشري؛ الأساس للروايات الواقعية المتأخرة، فكانت منعطفا مهما في تاريخ الرواية الغربية، وترجمت إلى معظم اللغات العالمية، وقرأها ملايين الناس في كل زمان ومكان، وامتد تأثيرها إلى الأدب العربي، فكان من عمق التأثير الذي مارسته هذه الرواية في الأدب العربي ما قام به الأدباء العرب من استلهام لأحداث هذه الرواية ورموزها في إبداعاتهم الشعر ية والنثرية، وعليه نحاول استجلاء صورة العرب والمسلمين في هذه الرواية، التي تبرز نقمة سرفانتس على العرب والمسلمين عامة نتيجة أسره في الجزائر، بتقديمه صورة قاتمة لهم تسمهم بالسحر والكفر والكذب، في مقابل تفوق الآخر الإسباني وصدقه وإيمانه[2].

تعدّ رواية "دون كيشوت"عمل قصصي مستوحى من عالم الفروسية والحياة الرعوية مقدما صورة شاملة لكل ما يتصل بحياة الفرسان الجوالة، وعادات الشعب الإسباني، وأشكال المعيشة، والقيم الخلقية السائدة عند الناس في تلك الفترة والظروف السياسية التي ألقت بظلالها على العصر بكامله.

---

[1] – وفاء سامي الاستانبولي: صورة العرب والمسلمين في رواية دون كيخوته، مجلة حوليات التراث، العدد11، 2011، ص97.

[2] – المرجع نفسه: ص91.

ويصعب القول بأن سيرفانتس لم يذهب في روايته دون كيخوته أبعد من السخرية من عالم الفروسية وتقليده تقليدا أعمى.

تحقق الرواية نوعا من التكامل بين النظرية المثالية للعصر الوسيط مجسدة بشخصية دون كيخوته، والنظر ية الواقعية مجسدة بشخصية سانشو بانزا، لكنها إلى جانب ذلك تظهر موقفا عدائيا تجاه العرب والمسلمين بتقديمها الكثير من الصور السلبية للعرب الموريسكيين في إسبانيا. وقوام الرواية هو تلك الثنائية المجسدة في دون كيخوته الشخصية الحالمة الخيالية، وشخصية سانشو الشخصية الواقعية، تنمو الرواية وتتطور باطراد بسبب تلك الثنائية المتناقضة والمغامرات التي يعيشها البطلان بما تحمله من دهشة ومفارقات وسخرية ومرارة تحفل بها الرواية؛ فدون كيخوته رجل نبيل متقدم في السن، ضعيف البنية طويل القامة واسع الخيال متواضع متسامح، يهوى قراءة كتب الفروسية التي فتن بأعرافها وتقاليدها؛ أما سائسه سانشو فرجل ريفي بسيط ساذج قصير القامة بدين الجسم واقعي بعيد عن الخيال والقدرة على التجريد. وهنا يكمن جوهر الرواية في هذه التقابلية والتصادم بين الشخصيتين دون كيخوته المقتنع بخيالاته وأحلامه ونبله وتسامحه وسانشو المقتنع بما يراه في الواقع بعينيه. وتظهر عبقرية سيرفانتس في قدرته على إقناع القارئ بدور كل من النظرتين في الحياة فالاقتصار على واحدة منهما لا يكفي كانشغال سانشو بالأكل وشرب الخمر حاجات البدن وانصراف دون كيخوته إلى مناجاة سيدة قلبه دولثينا تلبية حاجات الروح.

إنّ التناقض بين الشخصيتين يلازمهما على امتداد صفحات الرواية دون أن ينجح أحدهما في جذب الآخر إليه؛ فدون كيخوته يخفق في الارتقاء برغبات وسلوك سانشو، وهذا يخفق في جعل سيده يرى حقيقة الواقع كما هي لا كما يتخيلها. لأن الأول يغامر بنفسه للقيام بمهمة مقدسة نذر نفسه لها متناسيا ضعفه الجسدي وقلة خبرته في عالم الفروسية، متغاضيا عن كل الإساءات التي تلحق به، أما الثاني فكان يقف دائما عند النتائج نادبا حظه الذي جعله يعمل مع فارس لا ينظر إلى الأمور نظرة واقعية. لهذا لا يجوز وصف شخصية دون كيخوته بالتهريج والخيال الأجوف؛ إنها شخصية نبيلة مخلصة لرؤاها البعيدة.

يظهر العرب في الفصل الثامن عشر من القسم الأول في الرواية؛ أصحاب خيام متنقلة، يتوزعون بين بلاد العرب السعيدة اليمن، والبلاد العربية القاحلة نجد، والبلاد العربية المتحجرة الحجاز، من دون أية إشارة إيجابية لحضارتهم، التي تميزت بروعة البناء وروح التسامح، وكأن الذين بنوا الحضارة في الأندلس، وأشاعوا النور في إسبانيا وجوارها ليسوا عربا ولا مسلمين؛ إنهم عند سيرفانتس سحرة

مخاتلون، إنّهم كائنات خفية خيالية، ثم إن كل تلك الأوصاف السلبية التي نعتهم بها لم تخص شخصية بعينها، أو فردا بذاته، بل جاءت أوصافا عمومية شملت جميع من هم عرب؛ ما يدل على غضب وحقد وكراهية حملها سيرفانتس لهم؛ بسبب ما علق بسيرته الذاتية من طوابع صدامية مع العرب والمسلمين، فضلا عن تلك النزاعات العامة الدامية بين الطرفين[1].

إنّ المتأمل في رواية "دون كيشوت" لسيرفنتس يلاحظ الصورة العدائية التي يحملها ضد العرب المسلمين، حيث يصفهم بالكفر والسحر والشرّ، وهذا ما يتجلى في قوله في الفصل الثامن عشر عندما يتحدث عن المواجهة بين المسيحي المشمر الذراع ملك القرمانتيين في وسط إفريقيا؛ وبين المسلم علي الفياش حاكم جزيرة سرنديب :"هما يتحاربان لأن علي الفياش هذا رجل كافر غضوب، وقع في غرام بنت بنثابولين، وهي فتاة رائعة الجمال راقية الآداب، هي نصرانية وأبوها لا يريد أن يزفها إلى ملك كافر، إلا إذا تخلى عن شريعة نبيه، واعتنق شريعة حبيبته"[2].

يتجلى كذلك من خلال الرواية ذالك التحامل الكبير والعنصرية الشديدة لسرفنتس على العرب المسلمين، بل يذهب إلى تشويه صورتهم، حيث يصفهم بالأفعى على لسان ريكورته نفسه مخاطبا جاره سانشو "أنت تذكر جيدا يا عزيزي كيف نشر المرسوم الملكي الخاص بطرد أهل أمتي الذعر بيننا ...لأني كنت أرى وكان شيوخنا من الرأي نفسه أن هذه المنشورات ليست مجرد تهديدات زائفة كما اعتقد كثيرون بل هي قوانين حقيقية لابد من تنفيذها في وقت معلوم ولم أكن على جهل بالتدابير السرية والمؤامرات التي كان يدبرها أهل أمتي وقد وصلوا إلى حد من التطرف جعل الملك يتخذ هذا الموقف الصارم بنوع من الإلهام الإلهي لا لأننا جميعا كنا مشتركين في التمرد والعصيان بل كان بعضنا مسيحيين حقا وبإخلاص لكن عدد هؤلاء الأخيرين كان من القلة بحيث لم يكن في وسعهم أن يعارضوا مشروعات الآخرين ثم إنه من عدم الفطنة أن يغذي المرء في داره الأفعى والإبقاء على الأعداء داخل البلاد والخلاصة أننا عوقبنا بالنفي جزاء وفاقا وهي عقوبة بدت للبعض سارة خفيفة لكنها بدت لنا نحن أقسى عقوبة وفي كل موضع نكون فيه نتحسر على إسبانيا ففيها ولدنا وهي وطننا الطبيعي ولا نجد في أي مكان الاستقبال الذي يقتضيه شقاؤنا"[3].

---

[1] – المرجع السابق: ص94- 97.

[2] – ميغيل دي سيرفانتس: دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار المدى، دمشق، 1998، ص 161.

[3] – المصدر نفسه: ص915.

يشوه سرفنتس صورة العرب بوصفهم بالسحرة والشر والكفر، وفي المقابل يمجد صورة الإسباني النصراني ويصفهم بالإيمان والخير والصدق والكرم، وهنا يظهر التعصب الكبير، حيث يقول:"سترين أن النصارى أصدق قولا"[1].

نخلص مما سبق إلى أنّ التحامل الكبير والعدائية التي يشعر بها سرفنتس ضد العرب المسلمين، جعلته يقدّم صورة بشعة في حقهم، وما هذه العدائية إلاّ رد فعل منه في محاولة الاقتصاص من العرب والأتراك الذين أسروه خمس سنوات في سجن الجزائر.

[1] – المصدر نفسه: ص428.

قائمة مصادر ومراجع المحاضرات

أولا– المصادر:

– أبو القاسم الفردوسي: الشاهنامة (ملحمة الفرس الكبرى)، ترجمة: الفتح بن علي البنداري، تحقيق: عبد الوهاب عزام، ط2، (دت).

– ألبرتو مورافيا: رواية شباب امرأة، إعداد: الحسيني الحسيني معدى، فاروس للنشر والتوزيع، (دت).

– إرنست همنغواي: الشمس تشرق أيضا، رواية، ترجمة: سمير عزت نصار، دار النسر للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (دت).

– تولستوي، موسوعة المورد العربيّة، منير البعلبكي، المجلد الأول، دار العلم للملايين، بيروت، 1990.

– دانتي اليجري: الكوميديا الإلهية (الجحيم)، ترجمة حسن عثمان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، (دت).

– شكسبير: هاملت (أمير دانمركة)، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، (دت).

– فالميكي: الرمايانا (ملحمة الإله راما)، ترجمة: دار المعارف الهندية، مراجعة وتقديم: محمد سعيد الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، 2007.

– فرجيل: الإنياذة، ترجمة: عنبرة سلام الخالدي، دار الملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1978.

– عبد القادر علولة: الأجواد، موفم للنشر، الجزائر، 1997.

– غابرييل غرسيا ماركيز: رواية "مئة عام من العزلة"، ترجمة: صالح علماني، ط1، 2005.

– غوستاف فلوبير: "مدام بوفاري"، ترجمة :محمد مندور، دار الشرقيات للنشر التوزيع، القاهرة، ط1، 1993.

– لوكيوس أبوليوس: الحمار الذهبي، ترجمة: أبو العيد دودو، الدار العربية للعلوم، ط3، 2004.

– ناظم حكمت: مسرحية الجمجمة، ترجمة: فاضل لقمان، دار الفارابي، بيروت،1979.

– ميغيل دي سيرفانتس: دون كيخوته، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار المدى، دمشق، 1998.

ثانيا– المراجع العربية:

- ألفريد فرج، أضواء المسرح الغربي، دار الهلال،1989.

– أنيس فهمي إقلاديوس: من أعلام المسرح الألماني المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، 1999.

- إبراهيم شجاع سلطان: الأدب المقارن ودور الترجمة فيه، دار آمنة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (دط)، 2015.

- أمين اسبر: إفريقيا سياسيا واقتصاديا واجتماعيا، ط1، دار دمشق، 1985.

– باسم رزق عدلي مرزوق: الهوية الإفريقية في الفكر السياسي الإفريقي دراسة مقارنة، ط1، المكتب العربي للمعارف القاهرة، 2015.

- حميد لحميداني: الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985.

- ريمون طحان: الأدب المقارن والأدب العام، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1972.

- عبد الجبار السامرائي: أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، دار الجاحظ للنشر، بغداد، العراق، (دط)، 1982.

- عبده عبود: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

علي شلش: الأدب الإفريقي: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

- ماهر البطوطي: الرواية الأم ألف ليلة وليلة والآداب العالمية دراسة في الأدب المقارن، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

- طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (دط)، 1991.

– أبو القاسم سعد الله: النغريتود أو الشخصية الإفريقية"، مجلة منطلقات فكرية، الدار العربي للكتاب، تونس، (دت).

- زكي نجيب محمود وأحمد أمين: قصة الأدب في العالم (الجزء الأول)، مؤسسة هنداوي، 2021.

- زكي نجيب محمود ومحمد أمين: قصة الأدب في العالم (الجزء الثاني)، مؤسسة هنداوي، 2021.

- بوساحة أحمد: "حقيقة الموت في نظر الديانات"، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

– محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط5، (دت).

- محمد السيد عباس: في رحاب المسرح ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

– ممدوح أبو الوي: تولستوي ودوستيفسكي في الأدب العربيّ- دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

- زكي نجيب محمود وأحمد أمين: قصة الأدب في العالم (الجزء الأول)، مؤسسة هنداوي، 2021.

- عبد الغفار مكاوي: جذور الاستبداد، قراءة في أدب قديم، مؤسسة هنداوي، 2024.

– ماهر البطوطي: قاموس الأدب الأمريكي 1910- 1960، ترجمة: محمود محمود، جمع: روبرت سبلر، مؤسسة هنداوي، 2022.

– ماهر البطوطي: قصص من أمريكا اللاتينية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2023.

ثانيا– المراجع المترجمة:

- تشارلز أ.موزر: تاريخ الأدب الروسي، ترجمة د.شوكت يوسف، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

- تولستوي، موسوعة المورد العربيّة، منير البعلبكي، المجلد الأول، دار العلم للملايين، بيروت،1990.

- جونا ثان بيت: الأدب الإنجليزي: مقدمة قصيرة جدًّا، ترجمة: سهى الشامي، مراجعة: هبة عبد المولى، مؤسسة هنداوي، 2015.

- شارل أندري جوليان: تاريخ أفريقيا الشمالية، تعريب محمد مزالي البشير بن سلامة، الدار التونسية للنشر، 1969.

- مارك سلونيم: مجمل تاريخ الأدب الروسي، ترجمة: صفوت عزيز جرجس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2012.

ثالثا– المقالات والدوريات:

- أحمد العشرى: مسرح برتولد بريخت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج21، 1993.

– إدريس قرقوي، أثر التغريب في المسرح الجزائري الناطق باللغة الأمازيغية، مجلة النص مج 80، ع3، 2021.

– عامر صباح نوري وعلي محمد هادي الربيعي: مسرح ناظم حكمت دراسة في أصوله ومرجعياته، مجلة نابو للبحوث والدراسات، مج31، ع6، 2011.

– عدنان الرشيد الرياض: تأثير ألف ليلة وليلة والمعلقات على أدب شاعر ألمانيا جوته، مؤسسة اليمامة الصحافية، ع19، 1995.

– بن عيسى بوحمالة: السياق التاريخي والثقافي للشعر الزنوجي الإفريقي الأمريكي، مجلة عالم الفكر، العدد 3، المجلد 20، وزارة الإعلام، الكويت، ديسمبر 1989.

– سلاماني نادية: الزنوجة في فكر ليوبولد سيدار سنغور، مجلة متيجة للدراسات الإنسانية، العدد التاسع، ماي 2018.

– وفاء سامي الاستانبولي: صورة العرب والمسلمين في رواية دون كيخوته، مجلة حوليات التراث، العدد11، 2011.

رابعا– الرسائل الجامعية:

– محمد قواسمية: فلسفة البعث و الخلود في مسرح توفيق الحكيم (أهل الكهف، بجماليون ايزيس)، مخطوطة رسالة ماجستير، جامعة عنابة– الجزائر، 1996 – 1997.

– نورة عبد الله مقبول جميل السفياني: شخصية فاوست في الأدب الغربي والعربي "دراسة تحليلية مقارنة"، رسالة دكتوراه –مخطوط– كلية اللغة العربية جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2001.

خامسا– المواقع الإلكترونية:

– الأدب الفارسي: https://www.marefa.org

– أحمد فاطمة: هاملت وماكبث: عندما نخضع الشخصيات الفنية للتحليل النفسي،2020/06/05، https://www.arageek.com/hamlet-and-macbeth-psychoanalysis

– خليل علي حيدر: بدايات الأدب التركي، 20 سبتمبر 2010،

https://www.aletihad.ae/wejhatarticle

- خليل علي حيدر: الأدب التركي في القرن العشرين، 1أكتوبر، 2011،

https://www.aletihad.ae/wejhatarticle

– دفع الله حسن بشير، "مئة عام من العزلة".. كيف حول غابرييل ماركيز الخيال إلى واقع؟،

https://www.aljazeera.net/midan/intellect/literature 9/12/2018

– الموسوعة العربية العالمية: لمحة عامة عن الأدب الألماني، 2010/01/27،

https://www.alukah.net/literature_language

- علي أبو خطاب: هاملت: نقد تحليل نفسي، ترجمة الفصل الحادي عشر من كتاب رامان سلدن،

https://elaph.com/Web/Translations،2005/09/28

– القدس العربي: "شباب امرأة" للكاتب الإيطالي ألبرتو موراڤيا: شظايا المال ووعد الحرية، 14 فبراير

2017، https://www.alquds.co.uk

- مدام بوفاري قراءة تحليلية لرواية جوستاف فلوبيرhttps://www.arb6.com

فهرس المحاضرات

	عنوان المحاضرات	رقم الصفحة
01	مدخل إلى الآداب العالمية: المفهوم والمصطلح: غوته	6- 12
02	الآداب الشرقية القديمة: الشاهنامة للفردوسي، الرمايانا لفلميكي	13- 21
03	الآداب الغربية القديمة: الإنياذة لفرجيل والكوميديا الإلهية لدانتي	22- 28
04	الأدب الإفريقي القديم: الحمار الذهبي لأبوليوس	29- 34
05	الأدب الروسي: ليف تولستوي	35- 40
06	الأدب التركي: ناظم حكمت	41- 48
07	الأدب الألماني: بريخت	49- 55
08	الأدب الفرنسي: غوستاف فلوبير	56- 61
09	الأدب الإنجليزي: وليم جون شكسبير	62- 69
10	الأدب الأمريكي: إرنست همينجواي	70- 74
11	الأدب الأمريكي اللاتيني: غابرييل غرسيا ماركيز	75- 82
12	الأدب الإفريقي الحديث: ليوبولد سيدار سنغور	83- 86
13	الأدب الإيطالي الحديث: ألبرتو مورافيا	87- 91
14	الأدب الإسباني: ميغيل دي سرفانتس سافيدرا	92- 95
	قائمة المصادر والمراجع	96- 100
	فهرس الدروس	101