د.أحسن دواس

مدخل إلى الآداب العالمية المعاصرة

مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر

مدخل
إلى الآداب العالمية المعاصرة

مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر
القاهرة – ش الشيخ معروف متفرع من شارع
شمبليون – عمارة ج - وسط البلد
تليفون: +20225743534
البريد الإلكتروني : arweqhhhh@gmail.com

رقم الإيداع:

الترقيم الدولي:

الطبعة الأولى
2023

د.أحسن دواس

مدخل
إلى الآداب العالمية المعاصرة

مؤسسة أروقة للدراسات والترجمة والنشر

محتوى هذا الكتاب لا يعبر عن رأي مؤسسة أروقة وتوجهها.

مدخل إلى الآداب العالمية

ورد مصطلح **الأدب العالمي** لأول مرة في مدينة فايمار الألمانية على لسان الشاعر الألماني يوهان فولفهانغ غوته[1] Johann Wolfgang von Goethe حين قال مخاطبا طالبه الشاب وسكرتيره الخاص يوهان بيتر إيكرمان Johann Peter Eckermann في شهر جانفي من سنة 1827 "أنا مقتنع تماما أن الشعر هو الملكية العالمية للبشرية، والذي كشف عن نفسه في كل مكان وفي كل الأوقات من خلال مئات ومئات من الرجال. . لذا أود أن ننظر إلى نفسي من خلال الأمم الأجنبية، وأنصح الجميع أن يفعل الشيء نفسه. الأدب الوطني الآن

1 يوهان فولفغانغ فون غوته (بالألمانية: Johann Wolfgang von Goethe) (28 أغسطس 1749 – 22 مارس 1832) هو أحد أشهر أدباء ألمانيا المتميزين، والذي ترك إرثاً أدبياً وثقافياً ضخماً للمكتبة الألمانية والعالمية، وكان له بالغ الأثر في الحياة الشعرية والأدبية والفلسفية، وقد تنوع أدب غوته ما بين الرواية والكتابة المسرحية والشعر وأبدع في كل منهم، واهتم بالثقافة والأدب الشرقي. من أعماله : آلام الشاب فيرتر 1774 (رواية في شكل رسائل) المتواطئون 1787 (مسرحية هزلية) غوتس فون برليشنجن ذو اليد الحديدية 1773 (مسرحية) بروميتيوس 1774 (قصائد) كلافيغو 1774 (مسرحية مأساوية) إيجمونت 1775 (مسرحية مأساوية) شتيلا 1776 (مسرحية) فاوست (ملحمة شعرية من جزءين) من حياتي..الشعر والحقيقة 1811/ 1831 (سيرة ذاتية) الرحلة الإيطالية 1816 (سيرة ذاتية عن رحلته في إيطاليا) المرثيات الرومانية 1788/ 1790 (قصائد)

مصطلح لا معنى له إلى حد ما؛ إنه عصر الأدب العالمي يكاد يكون في متناول اليد، و يجب على الجميع السعي لتسريع ظهوره "[1]. وفي حديثه إلى تلميذه الشاب يوهان بيتر إيكرمان Johann Peter Eckermann في يناير 1827، والبالغ من العمر سبعة وسبعين. واستخدم غوته مصطلحه الجديد Weltliteratur [2]، الأدب العالمي لينتقل إلى التداول وينتشر كالنار في الهشيم بعد نشر إيكرمان Eckermann كتابه الموسوم ب: (محاورات مع غوته في السنوات الأخيرة من حياته) Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Leben عام 1835، بعد ثلاث سنوات من وفاة الشاعر.

لذلك يعد "جوته" هو المؤسس الحقيقي لمفهوم "العالمية" والأدب العالمي بدلالاته المنفتحة على الآداب القومية والوطنية و"الأب الروحي"[3] له، وعرف المصطلح بعده نقاشًا كبيرًا وجدلًا واسعًا، فانقسمت الآراء وتعددت وتشعبت. ويمكن أن نضرب أمثلة كثيرة لأسماء أدبية تعد بمثابة معالم شامخة ومنارات مضيئة في سماء الأدب العالمي

---

1 Conversations of Goethe with Eckermann and Soret ، trans. John Oxenford ، George Bell & Sons، London، 1874،p213

2 الأدب العالمي – World literature

3 سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، ط 1، المركز الثقافي العربي للكتاب، الدار البيضاء. (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 1987 ، ص47

كالشاعر اليوناني هوميروس والكاتب الإنجليزي وليم شكسبير والشاعر التركي ناظم حكمت، والشاعر التشيلي بابلو نيرودا، والروائي غابرييل غارثيا ماركيز والأمريكي ت. س. إليوت وغيرهم، لكن الملاحظ أنه وحتى زمن ليس ببعيد كانت الأنطولوجيات العالمية وسلاسل الآداب العالمية تبعد من صفحاتها عديد الأسماء الأفريقية أو الآسيوية وظلت "سلسلة الروائع ، العالمية حتى ستينات القرن العشرين تحت تأثير المركزية الأوربية ولكنها أخذت تتسع بالتدريج لبعض الأعمال خارج نطاق الغرب، ربما بتأثير نمو التبادل الثقافي والتوسع في مفهوم الجوائز الأدبية العالمية"[1]. وقد انتظرت أفريقيا على سبيل المثال عقودًا كثيرة حتى فوزها بجائزة نوبل للآداب سنة 1986 حين فاز النيجيري وول سوينكا Wole Soyinkaبها، وبخاصة أن نوبل تعد من أكبر الجوائز التي تدخل صاحبها العالمية من بابها الواسع.

أولا: مفهوم الأدب العالمي: المصطلح باجتماع كلمتين الأدب والعالمي، وتعبر الكلمة الأولى عن ذلك الفن الجميل الذي يتناول قضايا الإنسان المختلفة، أما الكلمة الثانية تدل على حيز مكاني مفتوح وغير مقيد كما تعبر عن جهة أخرى عن مفهوم الهيمنة والانتشار زمان ومكان وعليه يمكن القول إن

1 المرجع نفسه، ص168

الأدب العالمي هو حصيلة النتاج الفكري والأدبي لشعوب وثقافات في فترات مختلفة[1.] وهو الأدب الذي استطاع أن يفرض نفسه وإن يصل إلى عديد القراء بمختلف جنسياتهم وثقافاتهم، فترجم إلى مختلف اللغات وتناوله النقاد بالدراسة والتحليل، فانتشر عبر أصقاع العالم واكتسح الآفاق محققًا شهرة وصيتًا بما يزخر به من مواصفات عالية الجودة على مستوى التقنيات الشكلية، وعلى مستوى المضامين والقضايا التي يعالجها والتي ترتبط في عمومها بقضايا الإنسان وقضايا العصر.

ويذهب بعض الدارسين إلى اعتبار الأدب العالمي ذلك التراث الكبير الذي خلقه الكلاسيكيون(القدماء) من أمثال: هوميروس، دانتي، شكسبير وغوته حيث انتشر صداهم في أصقاع العالم ويستمر هذا النتاج الأدبي أمدًا طويلاً وقد أصبح إطلاق هذا الاسم مرادفًا ل:"الأعمال الكبرى"، وهو يغطي مختارات من الأعمال الأدبية. "إنها تلك السلسلة الذهبية من الأعمال الأدبية التي قدمتها قرائح من مختلف شعوب العالم، وترجمت إلى اللغات المختلفة، واكتسبت صفة الخلود

1 ما هو الأدب العالمي، وما هي مواصفات العمل الأدبي العالمي؟
https://www.bayt.com/ar/specialties/q/

وارتفعت إلى مصاف الروائع classics المعترف بقيمتها الفنية و الفكرية في كل أنحاء العالم"[1].

يمكن القول بأن العالمية الأدبية كما فهمها "إتيامبل"، و كما فهمها الأدب المقارن تتراوح بين معنيين اثنين: فمن جهة هناك التوسع الكمي، تداول عالمي، تمثّل عالمي، تلقي عالمي، وشهرة عالمية ...إلخ، ومن جهة أخرى هناك توسع نوعي، مستوى، قيمة، معايير على الصعيد العالمي. فلكم نزوع نحو الامتداد وملء الفضاء العالمي كّله في حدود الإمكان، في حين ينبثق الكيف دينامية متزايدة غير محدودة كذلك، وهي التي تنمو مع كل المكتسبات الجديدة مهما كان موقعها في العالم. وبديهي أن يتم عن بعد وبجدية تجاوز البعد الأوروبي بشكل كبير[2] وعليه، فالعالمية يحكمها معياران أساسيان هما: الإضافة الفعلية على مستوى التقنيات والمعايير الفنية، والانتشار الكبير والتلقي.

عالمية الأدب:

العالمية كلمة لها بريق خاص في الأدب والنقد فهي صفة يتباهى بها الأديب الذي يوصف إبداعه بها، وهو حلم تسعى

---

1 عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده عرض و توثيق و تطبيق، ط 1، دار المسيرة للنشر، عمان. (الأردن)، 2009 ، ص 168

2 أدريان مارينو، مراجعة الأدب العالمي، تر: عبد النبي ذاكر، (د،ط)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران (الجزائر)، (د،ت)، ص 67

أمم عدة لأنها من أبسط دلالاتها تتجاوز الحدود الجغرافية وربما يتجاوز الحدود الزمانية لأنها في أبسط دلالاتها شهادة للإبداع الأدبي بنوع من التميز والتفوق واستيعاب التجربة الإنسانية العامة التي تتجاوز الحدود الجغرافية وربما تتجاوز الزمان أيضًا إلى كل زمان ومكان.."[1] ويذهب الباحث غنيمي هلال في كتابه:" الأدب المقارن" إلى اعتبار العالمية" خروج الأدب من نطاق اللغة التي كتب بها إلى أدب لغة أو آداب لغات أخرى" وهذه العالمية ظاهرة عامة بين الآداب في عصور معينة وعالمية الأدب هي خروج الآداب من حدودها القومية طلبًا لكل ماهو جديد مفيد تتعدى به واستجابة لضرورة التعاون الفكري والفني بعضها مع بعض"...

ولعالمية الأدب أسس عامة تتحدد سيرها ومنها:

- الاختيار والإفادة من الآداب الأخرى.
- الأصالة.
- اتباع الاتجاه العام للروح الفكرية والفنية.
- إيجاد حالة استقبال مناسبة.

العوامل العامة لعالمية الأدب:

هناك عوامل عامة منها:

---

1 د.عبد الباسط بدر:عالمية الأدب الإسلامي، عن مجلة الأدب الإسلامي
http://articles.islamweb.net/media/index.php?page=article&lang=A&id=3786

1-عدم كفاية الأدب الغربي.

2-الهجرة بأسبابها المختلفة.

3-الحرب[1].

أما العوامل الخاصة فهي:

1-الكتب، دراسة تراجم الأدباء بمعنى السيرة الذاتية للأدباء، كتب النقد، الصحف، المجلات، أدب الرحلة.

2-الوسطاء: لقي الوسيط الذي ينقل سلعة أي نقل الأفكار بين المرسل والمرسل إليه.

3-النوادي الأدبية[(2)]

ميز الباحث "غنيمي هلال" بين مصطلح "الأدب العالمي" ونظيره" عالمية الأدب" ورأى أن فكرة الأدب العالمي مستحيلة التحقيق، ذلك أن الأدب قبل كل شيء استجابة للحاجات الفكرية والاجتماعية للوطن والقومية وقد استخدم هذا الباحث مصطلح" عالمية الأدب" محل مصطلح" الأدب العالمي" أما الباحث" عبدو عبود" فيذهب إلى القول إلى أن الأدب العالمي مفهوم شائع الاستخدام كما أصبحت كل أمة تطمح إلى إضفاء صفة العالمية على بعض من نتاجها الأدبي

---

1 مفهوم الأدب العالمي وعالمية الأدب
http://collo-stares.yoo7.com/t2908-topic

2المرجع السابق: مفهوم الأدب العالمي وعالمية الأدب -http://collo-stares.yoo7.com/t2908-topic

وعالمية الأدب مسألة تعني الأدب المقارن بشكل مباشر لأنها تتعلق بظاهرة أدبية تتجاوز الأدب القومي الواحد.[1]

واذا كان مصطلح الأدب العالمي يرتبط بالجودة والانتشار فإن مصطلح الأدب القومي يرتبط بمفهوم النضال للدلالة على كل أدب يهتم بالمضامين النضالية لشعب من الشعوب أو قوم من الأقوام وبالتالي فالأدب القومي محتوى في الأدب العالمي، هو جزء منه لأن الأدب العالمي أدب يتعدى القوم إلى الأبعاد الإنسانية. ولقد عبر الكاتب البرتغالي ميغيل تورغا عن هذه العلاقة بين المحلي والعالمي بقوله : "العالمي هو المحلي دون حدود". [2]

1 المرجع السابق http://collo-stares.yoo7.com/t2908-topic

2 هنري باجو: الأدب العام والمقارن تر: غسان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997، ص33

المرجعيات الفكرية والفلسفية
للآداب العالمية المعاصرة

تعددت مصادر ومرجعيات الآداب العالمية المعاصرة واختلفت ونجد أن بعض جذورها ضاربة في تاريخ الفكر الإنساني، ابتداء من الفكر الهيليني الأرسطي، ومرورا بالبلاغة الرومانية لدى كانتيليان إلى الحركة الرومانسية والفلسفة الجمالية الألمانية لدى إيمانويل كانط، وجماليات كروتشه والحركات الادبية الفرنسية، والفكر الآرنولدي وغيرها من المرجعيات التي نهل الأدباء.

والعودة إلى مرجعيات الآداب العالمية والتنقيب عن أصولها وخلفياتها المعرفية والحفر عن منابعها الفلسفية يمكن أن تقدم لنا منظورا يمكن أن يسهم في فهم مسار الآداب الجديدة، وسنتطرق في هذه المحاضرة إلى بعض هذه المصادر التي ساهمت في تطور الآداب العالمية المعاصرة.

الرومانسية □□ □□ □□ □□ □□

ظهرت بوادر تشكل الرومانسية بوصفها اتجاها معارضا للكلاسيكية مع نهاية القرن الثامن عشر، لتعلنها ثورة على الجمود الذي كرسه الكتاب الكلاسيكيون واغتالوا من خلاله الخيال ودوره في الأدب، وبدأت بعض الأصوات تنادي بضرورة التحرر من ذلك الطابع الكلاسيكي المتحجرة فنونه، والمتجمدة آفاقه. ومن هذه الأصوات الشاعر غراي Gray

والشاعر والرسام وليم بليك William Blake الذي دعا إلى أهمية الخيال، لتتفجر الثورة الرومانسية على أيدي كل من وليم وردزورث William Wordsworth وصمويل كوليردج Samuel Coleridge في ديوانهما "بالادات غنائية" Lyrical Ballads والذي نشراه سنة 1898 والذي يعد بداية عهد جديد للشعرية الأوروبية، ليلتحق بالرائدين الكبيرين ثلة من الكتاب البارزين في الشعر والرواية والمسرح*؛ بصموا الأدب الإنجليزي ببصمات واضحة تركت آثارها على مدى أجيال كاملة ليس على المستوى البريطاني فحسب وإنما على المستوى الأوروبي والعالمي. هذا التأثير تجلى في كثير من الحركات والمذاهب وهذا ما جعل غوستاف لانسون Gustave Lanson يصرح قائلا" لما كان مجال الأدب الرومانسي شاسعًا غير واضح المعالم فإنه كان يحتوي على جميع عناصر المدارس الأدبية التي زعمت أنها تقاومه أو تحل محله"[1]

يبدو أن الرومانسية قد ذبلت في حصون ثورة عام 1848 لكن روحها لا تزال تتملكنا، وأصبح من المعتاد أن نرى التناقض المألوف بين الرومانسية والكلاسيكية كعملية جدلية

---

* في الشعر: جون كيتس، اللورد بايرون، شيللي وفي الرواية: والتر سكوت، جين أوستين، الأخوات برونثي، جورج إليوت، جوزيف كونراد، ومن المفكرين والفلاسفة، جون ستيوارت ميل والمؤرخ ماكولي وغيرهم

1 غوستاف لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمود قاسم ومحمد محمد القصاص، المؤسسة العربية الحديثة، 1962 م ج2 ص196

مستمرة في الثقافة الغربية التي تسن كل يوم مبادئ ونماذج من كل اتجاه، ولو قبلنا ذلك التبسيط، فبوسعنا أن نرى أثر الرومانسية باديًا في الحركات التي ظهرت مناوئة لها مثلما ظهر في الحركات المعاضدة لها، [1] وهذا الانفتاح على الحركات الأدبية والنقدية فيما بينها، ما جعل النقاد الجدد يتأثرون بالاتجاه الرومانسي في بعض من مبادئهم بالرغم من الهجمة الشرسة التي شنوها على كل ما هو رومانسي، حتى قيل عن النقد الجديد "ربما كان هذا النمط من النقد قد رضع من ثدي الرومانسية إلا أنه انتهى إلى نهشها ".[2]

وتحدث عبد العزيز حمودة عن علاقة النقاد الجدد بالرومانسيين مشيرًا إلى أن من المبادئ التي ارتكز عليها النقد الجديد مبدأ الوحدة العضوية الذي نادى به كولردج بل إن هناك شبه اتفاق بين المتابعين للحداثة في صورتها الأمريكية على أن المدارس النقدية الأمريكية في ذلك النقد الجديد الذي انطلق من رفض صريح لمعطيات المذهب الرومانسي في الأدب لا تخلو من حنين رومانسي واضح قد يبدو على السطح مناوئًا للحداثة ومذاهبها النقدية الجديدة وإن كان في حقيقة الأمر يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمزاج الأمريكي ومن ثم لا تمثل

---

1 دونكان هيث، جودي بورهام: الرومانسية، تر: برهان حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002، ص178

2 ضمد كاظم وسمي: أسرار المواهب دراسات في النقد الأدبي، منتديات ليل الغربة، د.ت،ص133

تعارضًا خاصة إذا نظرنا إليه في ضوء الثنائية المستمرة للثقافة الأمريكية[1]

ومن القضايا الموضوعية التي اهتم بها الرومانسيون موضوعة الدين، وهو الأمر المنطقي الذي ينسجم مع ميولاتهم الوجدانية العاطفية، إذ شكل عالم الروح المخضب بالخفي الغامض والمجهول رافدًا من روافد النزعة الرومانسية. وعودة آلن تيت إلى المسيحية الأرثودوكسية تتقاطع مع رومانسية العقل والأحاسيس الغريزية، والتي تجلت في أشعاره وفي مقالاته على حد سواء، [2] والعقيدة نفسها تتجلى في كتابات جون كرو رانسم.

ويؤكد كلينث بروكس في إحدى مقالاته أن النقاد الجدد يدينون للرومانسية وبخاصة للنظريات الشعرية المثالية لوردزورث وكولردج، إذ مثلت الرومانسية في أعمالهم محاولة لإعادة التأكيد على مطالبات الدين في مواجهة النقد العقلاني الشكي للدين والذي ظهر في القرن الثامن عشر. فكان النقد الجديد، في صورة من صوره مرحلة متأخرة من المدرسة

1 عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص69

2 Richard Foster: The romanticism of the New Criticism، juxtapose in the Hudson Review Vol. 12 No.2 Summer 1959

الرومانسية وفكرها الذي سعى هو أيضا إلى إعادة تقديم المعنى الديني داخل الدراسة الأدبية.[1]

ويعد الشاعر والناقد كولردج أحد أبرز وجوه الحياة الأدبية والنقدية الإنجليزية للعصر الذهبي للرومانسية، وأحد أهم منظِّريها.، واحتل كولردج مكانته الرفيعة هذه في تاريخ الأدب والنقد الإنجليزي، بخاصة من حيث رؤيته الإبداع (كلاً عضوياً) organic unity، ورؤيته الخاصة في الأجناس الأدبية القائمة على خلق التوازن بين العام والخاص وعلى التوفيق بين الأضداد، وعلى دور الخيال الرئيسي في كل ذلك.

وقد أشار آلن تيت Allen Tate إلى أن الفصل الرابع من (السيرة الأدبية) Biographia Literaria كان الخلفية للنقد على مدار مئات السنوات" [2] والأحد عشر فصلاً الأخيرة منه تقدم مناقشة فلسفية للأدب باعتباره إفرازًا للخيال، وقد ميز بين الوهم والخيال، فالوهم فانتازيا أو خيال كما في حالة حورية البحر بينما الخيال (كتب كولردج الكلمة بحروف كبيرة) فهو توحيد واع بين أجزاء لتشكل كلاً جديدًا كما في حالة حبكة الرواية، وتصنيف كتاب، وخلق عمل فني أو صياغة نتائج العلوم في نسق (نظام) فلسفي. هذا التصور (أو

1 Literary theory، an anthology / edited by Julie Rivkin and Michael Ryan، 2nd ed. Blackwell Publishing Ltd،2004 ، p28

2 Hoyt Trowbridge: Aristotle and The "New Criticism"، The Sewanee Review، Vol 52، No 4 (Oct- Nov 1944) p543

الإدراك) يصبح أداة لفهم – ونقد – أي قصيدة أو كتاب أو رسم أو سيمفونية أو تمثال أو عمارة؛ إلى أي مدى استطاع الشاعر أو الفنان أن يجعل مكونات عمله متناسقة أو بعبارة أخرى إلى أي مدى استطاع أن يصل بين الأجزاء بالأجزاء الأخرى المرتبطة بها أو ذات الصلة بها، لتحقيق معنى العمل ككل ولتجعله متماسكاً في كل واحد؟ إلى أي مدى نجح المنشئ في هذا وإلى أي مدى فشل؟ وفي هذه الصفحات قدم لنا كولردج الأساس الفلسفي للحركة الرومانسية في الأدب والفن.

وفي السيرة الأدبية ذاتها عد كولردج الإبداع (كلاً عضويًا) organic unity، ذلك أن المنظرين الرومانسيين والنقاد الجدد الأمريكان والإنجليز رسموا وجه تشابه بين القصائد والكائنات الحية الطبيعية ؛ فكل أجزاء القصيدة يجب أن تنسجم فيما بينها بطريقة متسقة متناسقة[1] .

فالقصيدة بمنظار مفهوم الوحدة العضوية هي ذلك الشكل من الإبداع الذي يختلف عن باقي الأشكال الأدبية الأخرى كالكتابة العلمية أو المقالة الصحفية، ذلك انطلاقًا من غاية كل شكل فالقصيدة غايتها اللذة والإمتاع، وليس الوصول إلى حقيقة كما في العمل العلمي أو تحسيس الرأي

1 Jonathan Culler: Literary Theory: A Very Short Introduction ، Oxford University Press Inc.، New York،1997، P79

العام كما هو في العمل الإعلامي، وبالتالي فهذه المتعة المنشودة لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال المنظور الكلي للقصيدة في شكلها العام الذي تتناغم كل أجزائه من أجل رسم لوحة واحدة تؤدي ملامحها منسجمة متعة الإدهاش والمتعة.

ويرى كولردج مثله مثل النقاد الجدد في القرن العشرين أن الشعر لا يمكن ترجمته إلى النثر"[1] ذلك أن الشعر يختلف عن النثر ليس على صعيد التقنيات الفنية للشعر كالصورة الشعرية والإيقاع الشعري فحسب ولكن على صعيد المضامين أيضًا، فليس كل الأفكار يمكن أن تكون أفكارًا شعرية، وهذه الرؤية للشعر بالتحديد ما جعل كولردج ينتقد بعض الممارسات الشعرية التي انتهجها بعض كتاب الكلاسيكية الجديدة من أمثال ألكسندر بوب حيث كانت أشعارهم تأخذ شكل الحجة المنطقية"[2] وهذا ما جعلها كما يقول كولردج "تتميز بأفكار تمت ترجمتها إلى لغة الشعر أكثر من كونها أفكارًا شعرية"[3]

إن تأثير الفكر الكولردجي يظهر جليًا في أعمال بعض النقاد الجدد كما هو واضح بخاصة في العمل الشهير لكلينث بروكس (الشعر المعاصر والتقاليد) Modern Poetry and the Tradition حيث يقرر بروكس في الفصل الثالث من هذا

1 M. A. R. Habib:A History of Literary Criticism From Plato to the Present ، Blackwell Publishing Ltd، 2005، p450

2 M. A. R. Habib:A History of **Literary** Criticism From Plato to the Present، p450

3 Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria، Cambridge university Press، 1920، p18

الكتاب أن الشعر "واحد في جوهره" وأن أنواع الشعر المتعددة تختلف فقط في درجة شعريتها"[1]

المدرسة التصويرية *The Imagism*

تعد المدرسة التصويرية من أكثر المدارس المؤثرة في تبلور وتطور كل من الحداثة والنقد وقد ظهرت المدرسة التصويرية مع نهاية العقد الأول من القرن العشرين، لتدفع بالشعر الأنجلو-أمريكي والعالمي خطوات عملاقة إلى الأمام ونحو عوالم جديدة لمفهوم الشعر وطبيعة الصورة.

والمصطلح "التصويرية" ترجمة للكلمة الإنجليزية Imagism، لذلك نجد من يقترض اللفظة فيقول الإيماجية[2]، وهناك من يترجمه بالوصفية لأن المدرسة كانت تنحو نحو تفضيل دقة وصف الوصف، واللغة الواضحة الدقيقة.

أما الدكتور عبد الواحد لؤلؤة فيفضل مصطلح الصوَرية على مصطلح التصويرية ذلك "لأنها "مذهب في كتابة الشعر يعتمد على "الصور" التي يقدمها الشاعر لكي توحي بالفكرة خلافًا للقول تقرارًا: الليل طويل، أو هذا يوم بارد، أو هذه حديقة جميلة"[3]

---

1 Hoyt Trowbridge: Aristotle and The "New Criticism"، p542

2 حنا عبود: عزرا باوند و.. النظرية الأدبية جريدة العروبة عدد12467 مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، سوريا.

3 عبد الواحد لؤلؤة مذهب الصورية في الشعر قصيدة الأرض اليباب مثالًا، في: مرايا التذوق الأدبي: دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005، ص203

ويلتقي النقاد الجدد مع التصويريين بخاصة في نظرتهم إلى القصيدة الشعرية وفي القصيدة وتأويلهم لها، فهي حسب إزرا باوند مؤسس المدرسة يجب أن "تدعم التمثيل المباشر للرؤية والصوت والشم والذوق أو الإحساس دون أي بهرجة وتجميل"[1] كما يجب أن تتوافر على ثلاث نقاط رئيسة تتمثل في:

التركيز على معالجة "الغرض" ذاتيًا كان أو موضوعًا"

عدم الاستعمال المطلق لأية كلمة لا تساهم في التصوير.

مستوى الإيقاع: على الشاعر أن ينظم قصيدته على أساس تدفق الجملة الموسيقية، وليس على أساس الأوزان العروضية.

وتبدو هذه المبادئ متجلية بوضوح في نتفة إزرا باوند نفسه والتي كتبها سنة 1916 والموسومة بـ: "في محطة الميترو":

The apparition of these faces in the crowd;

Petals on a wet black bough.

ظهور هذي الوجوه في الزحام

براعمُ على غصن أسود ندي

القصيدة تقدم صورتين بطريقة مباشرة جنبًا إلى جنب، لا حاجة للفعل في تقديمها فلا يظهر أي فعل في القصيدة. أما الإيقاع في البيت الأول فتقريبًا على وزن بحر العميق Iambic

1 Roger Lathbury American Modernism (1910–1945) Facts On File، Inc،.New York 2006، p87

ولكن ليس بطريقة آلية.[1] وهذه الرؤية للقصيدة نجدها عند النقاد الجدد مرتبطة بمجموعة من المفاهيم الخاصة بهم كتوظيف التكثيف الرمزي والاستعاري، وتقنية المعادل الموضوعي، والمفارقة وغيرها.

لم يكتف هؤلاء الأدباء بمواجهة واقع مفترض وراء العوالم الخيالية الظاهرة، التي استحوذت على ألباب أدباء العصر المنصرم وحددت لهم تقنيات الكتابة، وهمشت وجودهم أو دفعتهم إلى مجاهل الاغتراب، بل مضوا يطورون أدواتهم وتقنياتهم كي يتوافق أدبهم مع المهمة المنوطة بهم، ومن ذلك أنهم أعادوا النظر في أنظمة الكتابة، أي فن الأدب، في ضوء المعطيات الجديدة للفكر اللغوي التي جعلت للغة مكان الصدارة على كافة الأصعدة، وذلك حتى لا يظل الأدب في مواجهة دائمة مع الواقع"[2]

وكان ذلك "إيذانا ببدء مرحلة الحداثية الكبرى أو العليا وظهور جيمس وباوند وإليوت وستين وغيرهم، مرحلة النصوص التي تعبر عن نفسها بجسارة وجرأة نصوص تجسد وتصور مشاعر السخط والتمرد على النظرة المألوفة للواقع،

---

1 Roger Lathbury: American Modernism (1910–1945) Facts On File، New York 2006، p87

2 مجموعة من المؤلفين: موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، تر: د. عبد الحميد شيخة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص268

وتخرج عن تقاليد القص والتصوير الموروثة، بل وعلى البناء التقليدي للجملة والكلمة[1]. وتلتقي مدرسة النقد الجديد مع النظرية التصويرية في أكثر من منعطف وتتلاحم المدرستان في أكثر من نقطة، بدءًا بالثورة على النظرة القديمة للشعر ورفض تلك الأنماط التقليدية للقصيدة الفيكتورية، إلى تجاوز النظريات الأدبية التي سادت في القرن التاسع عشر كالرومانسية والانطباعية وغيرهما. وكما "ثارت النظرية التصويرية على الخيال الرومانسي الذي يمعن في الانسياب التلقائي للمشاعر والتقرير المباشر للأفكار، وكذلك على الاتجاه العالمي الشامل الذي دعت إليه النظرية الرمزية التي سعت إلى هدم الحدود المحلية التي تفصل بين ظواهر التعبير الشعري."[2] كما ثارت على النظرية المستقبلية والانطباعية والنفسية وذلك لأن التصويرية "كانت تدعو إلى التركيز على صور الشعر وجمالياته أكثر من الأفكار التي تسري في القصائد. كما نادت باستعمال الألفاظ العادية المستخدمة في الحياة اليومية، وانتقاء الكلمات الدقيقة التي لا تشتت انتباه القارئ بعيدًا عن القصيدة، وممارسة الشاعر لحريته في اختيار

1 مجموعة من المؤلفين: موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، ص269

2 نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص180

موضوعاته والأسلوب الذي يناسبها، بل وابتداعه بعض البحور والقوافي التي تلائم الموضوعات الجديدة"[1].

شنت مدرسة "النقد الجديد" الثورة نفسها على عديد المدارس التي سبقتها متأسية بالمدرسة التصويرية، فقوضت الرومانسية، ودكت قلاع الانطباعية، ووقفت حصنًا منيعًا أمام النظريات السوسيولوجية والقصدية، وبددت النقد البيولوجي وغيرها من النظريات السياقية، طارحة من جدول حسابات النقد كل المؤثرات الخارجية عن النص كما أعلن ذلك وليم بن وارنWilliam Penn warren في مقدمة كتابه "فهم الشعر" فاستبعد كل الطروحات الخارجة عن النص وأدان استخدام الشعر " لأي هدف غير ذاته، سواء كان هذا الهدف تاريخيًا أو أخلاقيًا.وأعلن أنه يقوم "على افتراض مؤداه أنه إذا كان الشعر جديرًا بأن يدرس أساسًا، فإنه جدير بأن يدرس كشعر"[2]

وكانت هذه الثورة المشتركة على الرومانسية بين التصويريين والنقاد الجدد هي التي أمدت حركة النقد الجديد بالحياة على حد تعبير دافيد ديتشر[3]، إضافة إلى اهتمام النقاد الجدد بالصورة التي عنوا بها عناية خاصة، فلم يفرقوا بين الفكرة والصورة وإنما اعتبروا أنها صنوان لا ينفصلان،

---

1 نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص181

2 طائفة من النقاد: مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث، تر: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص243

3 روبرت سبيلر: الأدب الأمريكي 1910- 1960، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دافيد ديتشر النقد الجديد تر: محمود محمود، ص165

وجهان لعملة واحدة هي القصيدة الشعرية"[1]. فالقصيدة أو أي عمل أدبي آخر يستوجب الدقة والأصالة في ابتداع الصورة وفي هندسة النسيج والنظام الذي يحتوي الصورة والفكرة.

الفلسفة الجمالية □ ت أ□ ب□□□□□□□ □□□□□□ ت ب□□

إن أهم ما يميز الحياة الفكرية والفلسفية في القرن العشرين هو ذلك النزوع الجلي نحو البعد الجمالي الإستيطيقي في تفسير الظواهر الإنسانية المعاصرة. بل إن لوحات التجارب الفلسفية المعاصرة لبعض المفكرين الجماليين لم تصبغ بالألوان الجمالية أو تطرز ببعض الروتوشات الإستيطيقية، وإنما "نجد بعض المفكرين يصبغون فلسفتهم كلها بصبغة جمالية، وظهرت صورة الفيلسوف المشارك في الحياة الثقافية لمجتمعه، ناقدًا أو محللاً للأعمال الفنية والأدبية"[2] ونجد الكثير من الفلاسفة والمفكرين والأدباء على اختلاف مشاربهم وتوجهاتهم وجنسياتهم كمارتن هيدجرMartin Heidegger جورج لوكاتشGyörgy Lukács وجون ديوي John Dewey، وتيودور أدورنو Theodor Adorno وألبير كامو Albert Camus، وبرجسون Bergson، وهربرت سبنسر Herbert Spencer وفردريك نيتشه Friedrich Nietzsche وشارل

1 نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص181

2 د، رمضان بسطويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجًا، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، 1993، ص18

بودلير Charles Baudelaire، وفرانز كافكا F. Kafka، وسوزان لانجر Susanne Langer وغيرهم اعتنقوا هذا المذهب الجمالي وفتنوا بفضاءاته السحرية كل بحسب ثقافته ومجال تخصصه.

وربما هذا النزوع نحو الجمالي "تعبير عن المناخ العام وروح العصر التي ترى في الفن خلاصًا من أسر النظام الاجتماعي والسياسي الذي لم يعد محققًا لآمال الإنسان في حياة سوية تلبي حاجاته الروحية والعقلية والوجدانية"[1]

وعلم الجمال الإستيطيقا Aesthetics هو "العلم الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، مثلما يبحث في الذوق الفني وفي الأحاسيس والمشاعر التي يشعر بها الإنسان عند رؤية الأشياء المتناسقة الجميلة. كما أنه يبحث كما أنه يبحث في الفن عامة، وفي تجربة إبداعه، وتذوقه، وأحكام الناس عليه، ووعيهم به"[2]

وعلم الجمال علم فلسفي نشأ في أحضان الفلسفة منذ نشأتها الأولى حيث كانت تعنى بالإنسان بوصفه موجودًا حيًا فاعلاً وتعنى بعلاقته بالكون والفاعل الغيبي فيه وفق نظرة الفلسفة المثالية[3] واستقل علم الجمال بذاته أول مرة عام 1735

---

1 المرجع نفسه، ص18

2 زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، ط1، دار الشروق، القاهرة 1979، ص3

3 أبو الحسن سلام: جماليات الفنون، ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2011، ص11

مع المؤلف ألكسندر بومغارتن Alexander Baumgartner في كتابه الموسوم بـ: " Reflexions Poetry حيث ظهر أن هناك نوعًا من المعرفة أو الإدراك في الشعر، وفي الفنون الأخرى ليزدهر علم الجمال بعد بومغارتن وتتناسل العديد من النظريات الجمالية كانت الخبرة الجمالية متنها الأساس. فظهرت عدة نظريات كنظرية الجمال الفني التي وجهت النشاط الخلاق والتذوقي، حيث شكلت الاعتقادات المتعلقة بالفن وقيمته ومن ثم أثرت على الفنان ووجهت إدراك المتلقي نحو قيم معينة في العمل الفني وجعلت الناقد في حكمه على العمل الفني يركز على المبادئ التي تقدمها له هذه النظريات.[1] ولأن كل هؤلاء جعلوا من الجمال أفقًا حقيقيًا في أعمالهم المختلفة، فقد ازدهت النصوص الفلسفية والأدبية والنقدية بمصطلحات مثل التجربة الجمالية، والموقف الجمالي، التذوق الجمالي، المتعة الجمالية اللذة الجمالية واللحظة الجمالية وغيرها من المصطلحات.

وتشترك مجموعة من المدارس والمناهج في تبني بعض رؤى الفلسفة الجمالية وعلى رأسها النقد الجديد ثم البنيوية والسيميولوجية، وهي المناهج التي تركز على طبيعة الأثر الأدبي أو الفني ذاته معزولًا عما عداه كالشكلية وإما كشفرة نستخدمها في بناء المعنى كالبنيوية والسيميولوجية واكتشاف الشفرات والعلامات التي تقوم بعملية التوصيل في العمل

1 المرجع نفسه، ص11

الفني وتكون مسؤولة عن إنتاج الدلالة في العمل الفني.

وهكذا ركزت الاتجاهات الجمالية في التعامل مع النصوص (داخلانيا) Intrinsically مستهدفة المتعة واللذة، معتبرة أن السياقات الخارجية؛ تاريخية أو اجتماعية أو أيديولوجية أو أخلاقية لا علاقة لها ببنية النص الجمالية، كما هو الحال على سبيل المثال في جمالية كانط حيث نجد الشكل يحتل موقع الصدارة، لأنه أيا كان الموضوع الجمالي "شيئًا أو حيوانًا أو إنسانًا" فإنه لا ينم الحكم عليه – جماليًا – وفق منفعته، أو غايته، وإنما يؤخذ كغاية في حد ذاته، وبالتالي يهتم المبدع بأبعاده الداخلية، موضوعًا حرًا من جميع العلاقات والخصائص التي تربطه بغيره، أي بوصفه كائنًا هو ذاته حرية [1].

جمالية كروتشه

بعد بومغارتن، جاء مجموعة من الفلاسفة الجماليين كجورج سانتيانا وجون ديوي وبينيديتو كروتشه، ولعل كروتشه من أكبر الجماليين تأثيرًا في المدرسة الجديدة الأنجلو-أمريكية. يقول عنه مواطنه الكاتب الإيطالي بول أرّيغي Paul Arrighi وهو أستاذ بجامعة أيز Aiz: "وجاء بنيديتو كروتشه

1 د. رمضان بسطويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، 1993، ص30

(1866–1952) فخلق التوازن بين النقد "شبه الجمالي" والنقد "شبه التاريخي"، وحقق نمو النقد الجمالي الحقيقي كما رسمه سانكتيس."[1] ويعد كروتشه فيلسوفًا شدد على كون "مسألة ذات طابع فلسفي... كما مفهوم الفن، لا يمكن حلها ولا تأطيرها إلا في علاقتها مع جميع المسائل الفلسفية الأخرى"[2]

إن مفهوم كروتشه لعلم الجمال ينبني على فلسفة روحية والجمال يتربع على المقام الأرفع، "وفي نظام كروتشه الذي هو مبني على رؤية للوجود ككل واحد، لا يفصل بين الحالة الذهنية والتعبير اللغوي. إذ ينفي كروتشه بصفة مطردة قيمة كل التصنيفات الأسلوبية والبلاغية والتمييز بين الأسلوب والشكل وبين الشكل والمحتوى، وفي النهاية بين الكلمة والروح، بين التعبير والإدراك البديهي. وتقود هذه السلسلة من تحديد المفاهيم في كروتشه إلى شلل في المفهوم النظري. فالإدراك المبدئي الأصيل لما تنطوي عليه العملية الشعرية قد دفع به على درجة يتعذر مها التمييز. ويتضح الآن أنه لا بد من الفصل بين العملية Process والعمل Work، وبين الشكل والمحتوى، بين التعبير والأسلوب وذلك بشكل مبدئي وفي ترقب حذر، حتى تتحقق الوحدة النهائية: وبهذا فقط يمكن

1 بول أرّيغي: الأدب الإيطالي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1988، ص140

2 المرجع نفسه، ص140

الوصول إلى الإفصاح والتبرير الذين يكونان عملية النقد. [1]

ويبدو تأثير كروتشه في النقاد الجدد في أكثر من موضع ولدى أكثر من ناقد فهذا سبنغارن Spingarn الذي يعد التلميذ المخلص لأستاذه في كتابه: (النقد الجديد)، يرفض تلك الطروحات التي ميزت النقد التقليدي القديم وحاول أن يناقش فكرة أن النقد التقليدي كما كان سائدًا في ذلك الوقت نقد تجاوزه الزمن ويجب أن يطرح من الحسبان وبذلك تربعت نظرية كروتشه في التعبير على عرش النقد الأدبي[2]

فقد اتبعه "في إصراره على أن أي عمل فني هو تعبير متفرد لرؤية ذاتية، وليس وثيقة تؤرخ لمرحلة زمنية أو تمظهر لجنس أدبي معين أو عرف أو أسلوب"[3] معتبرًا النقاد الأمريكيين عرضة للخلط وعدم التفريق بين الحكم الأخلاقي والحكم الجمالي مصرحًا بنبرة تأسف غاضبة: "لا أحد الآن من النقاد الحقيقيين ذوي الوزن يتعامل مع النص الأدبي بالمعايير الأخلاقية"[4]

كما أن استقلالية الفن التي نادى بها كروتشه لا تختلف عن

---

1 رينيه ويليك، أوستين وارن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1991، ص251

2 A. Walton Li tz، Loui s Menand، And Lawrence Rainey: The Cambridge History of Literary Criticism Modernism and the New Criticism، Vol 7 ،Cambridge University Press، 2008 ، p289

3،And Lawrence Rainey: The Cambridge History of Literary Criticism Modernism and the New Criticism، Vol 7، p289

4 J. E. Spingarn: The New Criticism، The Columbia University Press، New York،1911، p27

استقلالية الأثر الأدبي وضرورة استبعاد العناصر الخارجة عنه، التي نادى بها النقاد الجدد، فنظرية كروتشه في استقلال الفن تقوم في الحقيقة على مذهبه الفلسفي العام في تحديد لحظات الفكر الأربع أو المراحل الأربعة للنشاط الروحي؛ هذه اللحظات هي الفن والعلم والاقتصاد والأخلاق ولأن الفن هو أولى هذه المراحل فهو لا يستند على أي مرحلة أخرى، لأنه هو القاعدة، في حين تستند اللحظات الثلاث الأخرى عليه، وبالتالي فالفن يتميز باستقلالية تامة وحقيقية. وإضافة إلى تقارب الرؤيتين بين النقاد الجدد وكروتشه حول استقلالية العمل الفني واستقلالية العمل الأدبي، يتقاطع كروتشه مع الجماعة في نظرته للعمل الفني وحدوده، من حيث استحالة تجزئته، فهو كل متكامل، فكل عبارة هي عبارة وحيدة النشاط التعبيري هو مزج الانطباعات في كل عضوي وهذا ما عناه الناس أبدًا بقولهم إن على الأثر الفني أن يتصف بالوحدة أو الوحدة في التعدد. إن العبارة هي تركيب الملون المتعدد في الواحد والنتيجة من هذا أننا لو نرجع للقصيدة شاعرها، إيقاعها ونظمها وكلماتها لا يبقى كما يظن البعض الفكر الشعري، لا يبقى شيء القصيدة تولد بكلماتها ونظمها وصاحبها.[1] وهذه النظرة حول وحدة الأثر الفني هي ما دعا إليه النقاد الجدد من ضرورة عدم بين العناصر المختلفة المكونة

1 بنديتو كروتشه: علم الجمال، تر: تربة الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1963، ص28 و29

للقصيدة الشعرية؛ من إيقاعات واستعارات ورموز، هذه العناصر هي الوحيدة التي تمكن القارئ والناقد من تشكيل صورة شاملة عن المعنى العام والدلالة النهائية، أو من خلال ما أطلق عليه إليوت بالمعادل الموضوعي، تلك المواقف والأحداث والرموز والصور التي تشكل في نهاية المطاف الانفعال المرجو من القطعة الأدبية. وهذا المفهوم للمعادل الموضوعي يتجلى في نظرية كروتشه عن الفن؛ فالفن في نظره وفي أبسط صوره "رؤيا أو حدس، فالفنان إنما يقدم صورة أو خيالًا أو شكلاً وهميًا ومن هنا فإن كل من يتذوق الفن إنما يدور طرفه إلى النقطة التي دله عليها الفنان، وينظر من النافذة التي هيأها له، فإذا به يعيد تكوين هذه الصورة في نفسه ولا فرق هنا بين الحدس والرؤيا والتأمل والتخيل والخيال والتمثل والتصور وما إلى ذلك، فتلك جميعًا مترادفات تتردد باستمرار حين نتحدث عن الفن"[1] وأساس النقد عند بنديتو كروتشه هو عاطفة الشاعر في شكلها الذي ظهرت فيه، والأمران غير قابلين للقسمة ولا معنى للتفرقة بينهما، إذ العاطفة لا معنى لها إلا في الشكل الذي ظهرت فيه"[2]

كما يقترب كروتشه من مبدأ الوحدة العضوية من خلال نظرته إلى الفن الذي يعده تركيبًا جماليًا يعتمد على المزج بين

---

1 كروتشة: المجمل في فلسفة الفن ترجمة سامي الدوي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947، ص29

2 محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان،1973 ، ص299

العاطفة والصورة، في شكل متلاحم، لا يمكن لإحداهما الاستغناء على الأخرى، كما لا يمكن أن ننظر إلى إحداهما دون الأخرى، فالروح الفنية تربط بين الاثنتين في وحدة منسجمة متناسقة متسقة وهو ما يصطلح عليه باسم العمل الفني الذي لا يمكن أن يكون إلا إذا كان مؤلفًا منهما معًا؛ العاطفة والصورة على شكل حدس أو رؤيا؛ يقول كروتشه:" الفن تركيب فني قبلي حقيقي، تركيب للعاطفة والصورة في الحدس تركيب نستطيع أن نقول بصدده إن العاطفة بدون صورة عمياء والصورة بدون عاطفة فارغة"[1] وانعدام هذا التركيب يسقط الصورة في سجن الغبش والضبابية والعمى، كما يسقط العاطفة في مثلث القحط الجمود والفراغ. وعليه الجمال الحقيقي ليس الجمال الطبيعي، وإنما هو من عمل الفن، يتجسد فيه ويتجلى من خلال انبجاس الرؤيا وتدفق العاطفة، ليشكل صورة جميلة يزينها النقاء والاتساق.

ويعد ريتشاردز من أكثر النقاد الجدد تأثرًا بكروتشه وفلسفته بالرغم من التعارض الظاهري بينهما، وبالرغم من الانتقاد الذي قدمه ريتشاردز لعديد المقولات الكروتشية وبخاصة في نظريته حول القيمة والتوصيل في العمل الفني. ويلخص الناقد الهندي إس. جوبتا S C Sen Gupta في كتابه الذى طبعته مطبعة جامعة أكسفورد سنة1959 بعنوان: "نحو نظرية في الخيال" مسعى ريتشاردز بقوله: "إن ريتشاردز

1 بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص55

متلهف على وضع تمييز يفصل بين جانبي القيمة والتوصيل فى العمل الفني، ويقول إنه من الممكن للعمل الفني أن يمدح أو يذم على أساس أي منهما. ويقسو على كروتشه الذي أخفق – فيما يقول– في التمييز بين جانب القيمة وجانب فاعلية التوصيل فجعلهما مترادفين من مترادفات النقد. ولكن إذا استبعدنا للحظة جانب القيمة، وفحصنا تعريف ريتشاردز للقصيدة من وجهة نظر فاعلية التوصيل، وجدناه تعريف كروتشه نفسه. الفارق الوحيد بينهما يكمن فى إضافات أو بدائل هي مصطلحات شبه علمية استعيرت من علم اللغة وعلم وظائف الأعضاء وعلم النفس. ولو حذفنا هذه اللواحق العلمية لتحددت نظرية ريتشاردز في أن الشعر تعبير عن انفعالات، وذلك ما قاله كروتشه بعينه عندما عرف الشعر على أنه حدس أو تعبير عن المشاعر والانفعالات. ويمكن بالقطع لناقد غير كريم أن يمضي إلى حد القول بأن النقد القاسي الذى وجهه ريتشاردز لكروتشه ينبع من مكابدة لإخفاء ما يدين به لكروتشه. وليس من الضروري أن نسهب في هذا الجانب من الشرح، لأن كل ما قاله كروتشه في نظرية التعبير سيستغله ريتشاردز في نظريته عن التوصيل." [1]

1 جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص71

الفكر الهيليني □□ ب □ ت ت□□□□□□ □□ ب ج□□□

كثيرة هي الدراسات النقدية الغربية الحديثة التي تؤكد أن جذور النقد الأدبي الغربي في عمومها تعود إلى التاثير الهيليني، وإلى الفيلسوفين الإغريقيين أفلاطون وأرسطو وكتاباتهما التي تركت أثرا في كل الفكر الغربي عموما وفي النقد خصوصا. فهذا ستانلي هايمن S. Hyman يقول: " يمكننا القول بأن النقد الأدبي الحديث يبدأ بأفلاطون وأن أرسطوطاليس مضى فيه ووسعه، بل إن هذين الرجلين هما – على التحقيق – رائداه العظيمان، حين سبقا إلى أشياء كثيرة، وفيما سبقا إليه كثير من التطبيق النقدي المعاصر "[1].

ويقول إن نقاد القرون الوسطى ومن جاء بعدهم مضوا في توسيع هذه السبل التي وجدوها عند أفلاطون وأرسطو بما كتبوه من نقد فنجد عند دانتي وبتراراك في القرن الرابع عشر وفيما قدموه تفسيرات مجازية باطنية للأدب قريبة الشبه بما نسميه اليوم قراءات رمزية "[2].

ويعد أرسطو من الفلاسفة الذين خاضوا في مفهوم الفن وخصوصياته، ودرسوا مقولاته المختلفة، فحاز المكانة الفضلى والعناية المثلى التي يستحقها كمصطلح له تداعياته في

1 ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص22
2 المرجع نفسه، ص24

مختلف مجالات الإبداع كالرسم والشعر والموسيقى والنحت وغيرها.

فالشعرية مثلاً، كمفهوم يعنى بقوانين الخطاب الأدبي، هو كذلك مصطلح آب من خلاله النقاد إلى الموروث الإغريقي والعربي القديمين. لأنه مصطلح في ذاته قديم، يعود إلى الفكر اليوناني لدى أرسطو، والحال نفسه حدث مع التناص، حيث آبوا فيه إلى السرقات الأدبية، والتأثير والتأثر، والتضمين، وسواها من النماذج الأخرى.[1]

إن النظرية الأرسطية في الفن بوجه عام وفي الشعر بوجه خاص ترتكز في أساسها على مفهوم المحاكاة، وما يتعلق بأسسها الجمالية، تقوم بكاملها على مفهوم المحاكاة، وهو مفهوم مركزي في كتاب الشعر لأرسطو. وقد أثيرت حول المفهوم نقاشات وجدالات واسعة بين مختلف أصناف الباحثين في قضايا الشعر والفن، وفلسفة الجمال بكيفية خاصة، وذلك منذ أن ظهر الاهتمام بكتاب الشعر لأرسطو لدى مفكري عصر النهضة الأوروبية مع بداية العصر الحديث، ومازال النقاش مستمرًا إلى لحظتنا الراهنة، خاصة في حقول علوم البلاغة والنقد الحديث.

وما زالت محاولات النقاد مستمرة في إعادة النظر في المفاهيم الأرسطية الأساسية مثل مفهوم التنفيس katharsis

1 د مولاي على بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيميائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005، ص214

وhamartia عيبة. ويمكن أن يلاحظ تأثير أرسطو في محاولته للنظر إلى الشعر بوصفه مجالًا متميزًا عند الشكلانيين الروس مثل بوريس اخنباوم Eichenbaum وعند بعض النقاد الجدد وكذا في النقد النموذجي archetypal عند تورثروب فراي وعند مدرسة شيكاغو حيث كانت معالجته لمسألة النوع المنبع في تأسيس نظرية الأنواع وكذا مفهومه للحبكة والبنية السردية لا زالت تظلل النظريات السردية الحديثة.[1]

وفكرة المفارقة التي تعد إحدى مبادئ المدرسة الأنجلو-أمريكية وأبرز مرتكزاتها النقدية، وبخاصة عند الناقد التحليلي كلينث بروكس "ليست في الحقيقة من ابتداعات تلك المدرسة وإنما هي أساس الفن الدرامي منذ وجد"[2] ويرجعها إلى أرسطو في كتاب فن الشعر وأن حديثه عن "أن المسرحية يجب أن يكون لها بداية ووسط ونهاية وأن البداية لا يمكن أن يسبقها شيء ويجب أن يتبعها شيء، فإن ذلك ليس من قبيل تفسير الماء بعد الجهد بالماء وإنما هو في الواقع إقرار قبل أكثر من ألفي سنة على قيام مدرسة "النقد الجديد" بحتمية أن ينطوي الموقف الدرامي على "المفارقة"[3]

---

1 M. A. R. Habib: A History of Literary Criticism From Plato to the Present، Blackwell Publishing Ltd،2005، p61

2 محمد سلماوي: رشاد رشدي أستاذ الفن المسرحي، في: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص10

3 ينظر: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص ص 9و10

إن الفكر الهليني القديم كان ولم يزل أحد المؤثرات البارزة في عديد المجالات الفلسفية والأدبية والنقدية لدى الغرب والعرب، كما هو الشأن بالنسبة للإبداع خاصة مه الإبداع المسرحي والإبداع الشعري، ولعل تأثير الإلياذة الهوميرية خير دليل على ذلك حيث كانت على مدار عصور طويلة النبع الذي استقى منه الشعراء والروائيون.

أثر الأدب العربي في الآداب العالمية

كثيرة هي الدراسات النقدية الغربية الحديثة التي تؤكد أن جذور النقد الأدبي الغربي في عمومها تعود إلى التأثير الهيليني، وإلى الفيلسوفين الإغريقيين أفلاطون وأرسطو وكتاباتهما التي تركت أثرًا في كل الفكر الغربي عموما وفي النقد خصوصًا. فهذا ستانلي هايمن يقول: "يمكننا القول بأن النقد الأدبي الحديث يبدأ بأفلاطون وأن أرسطوطاليس مضى فيه ووسعه، بل إن هذين الرجلين هما – على التحقيق – رائداه العظيمان، حين سبقا إلى أشياء كثيرة، وفيما سبقا إليه كثير من التطبيق النقدي المعاصر" [1]، ويقول إن نقاد القرون الوسطى ومن جاء بعدهم مضوا في توسيع هذه السبل التي وجدوها عند أفلاطون وأرسطو بما كتبوه من نقد فنجد عند دانتي وبترارك في القرن الرابع عشر وفيما قدموه تفسيرات مجازية باطنية للأدب قريبة الشبه بما نسميه اليوم قراءات رمزية"[2] ولكن هل ثمة للعرب أثر في الثقافة والفكر الغربيين وما مدى هذا الأثر خاصة على المستوى الأدبي والنقدي؟

---

1 ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة،، ج1، ص22.

2 المرجع نفسه، ج2، ص 24.

تعود العلاقة بين الشرق والغرب، وبين العرب والأوروبيين على الخصوص إلى أزمنة بعيدة تمتد إلى حروب الإسكندر، لتزداد في العصور الإسلامية، وتعددت معابر الحضارة الإسلامية العربية إلى أوروبا كصقلية والأندلس إلى جانب الأتراك الذين كان لهم يد في هذا الامتداد[1]، فقد وصلت حركة الفكر والعلوم العربية إلى أوروبا بصفة عامة وإنجلترا بصفة خاصة، بعد أن فتح العرب شمال أفريقيا وأسسوا حضارة كبيرة في إسبانيا وصقلية [2].

وفضل العرب على الفكر الأوروبي لا ينكره إلا جاحد، خاصة في القرون الوسطى، حين كانت مدينة غرناطة وغيرها من مدائن الأندلس وجهة الأوروبيين العلمية والثقافية، يرحلون إليها طلبًا للعلم والمعرفة. والحضارة الغربية الحالية مدينة للعرب بأسباب تقدمها الفكري والثقافي "ذلك أن العرب نقلوا إلى أوروبا أربع وسائل للثقافة وهي الأرقام الهندية وصناعة الورق والكتب الإغريقية القديمة والتجربة العلمية"[3] وقد اعترف بريفولت Briffeult بإسهام العرب و هذا الفضل بقوله: "العلم هو أجل خدمة أسدتها الحضارة

1 طه ندا: الأدب المقارن، ص 249 .

2 سهيل قاشا: المستشرقون الإنجليز، ، مجلة الاستشراق، بغداد، العدد (2)،1990م، ص16.

3 سلامة موسى: ماهي النهضة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة،2011، ص24.

العربية إلى العالم الحديث، فالإغريق قد نظموا وعمموا النظريات لكن روح البحث وتراكم المعرفة اليقينية والملاحظة الدائبة كانت غريبة عن المزاج الإغريقي، وإنما العرب هم أصحاب الفضل في تعريف أوروبا بهذا فإن العلم مدين بوجوده للعرب"[1]

إضافة إلى ما قدمه العرب وحضارة العرب من إسهامات في ميادين العلوم التجريبية، كانت بمثابة المحرك الأول لبناء مجتمع إنساني يؤمن بالعلم والتجربة؛ فلولا ما قدمه العرب لما كانت النهضة الأوروبية، فقد كان للعرب دورٌ آخر في تطور الفكر الفلسفي لدى الغرب من خلال المحافظة على التراث الإغريقي؛ فكرًا وفلسفة، بترجمة أشهر الأعمال أو شرحها ونقلها إلى أوروبا لتكون رافدًا مهمًا من روافد النهضة في أوروبا. ونجد (دي بورا) يرجع نهضة الفكر والفلسفة التي انطلقت على يد الفيلسوف (توما الأكويني) (1228–1274) إلى الفلسفة العربية "التي ولدت في ظل خلفاء بني العباس في بغداد في القرن الثامن، ووصلت ذروتها تحت ظل أمراء قرطبة في إسبانيا في القرن الثاني عشر."[2] ويسجل رانيلا Ranealgh في كتابه الماضي المشترك بين العرب والغرب (أصول الآداب

1 *Briffeult: Making of humanity، Cambridge، p16.*

2 دي بورا: حركة الفلسفة في العصور الوسطى، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الرابع، 1985، ص132.

الشعبية الغربية) اقتناعه التام بأن تراثا أدبيًا عربيًا ضخمًا دخل العالم الغربي في العصور الوسطي ومازال أثره باقيًا حتى اليوم. كما أشار إلى كتاب (مجالس المتعلمين) Clericalis Disciplina الذي كان له بالغ الأثر في نقل التراث العربي وربما فاق كتاب (ألف ليلة وليلة) في شهرته في العالم الغربي . ويحتوي هذا الكتاب على أروع القصص العربي الذي أفرزه الحس الشعبي العربي.[1]

أما في مجال الأدب فقد ثبت أن بعض الأدباء في الغرب تأثروا بالأدب العربي في عصور ازدهار الأمة الإسلامية. والاهتمام بالأدب العربي في الغرب لا ينبع من ترف فكري ذلك أن دراسة الأدب مهمة لدراسة الشخصية التي أنتجت هذا الأدب وذلك كما قال سمايلوفيتش فالأدب بالنسبة للعرب "يعد ديوانها، ويتأمل تاريخها، ويبرز عقليتها، ويمثل انفتاحها، ويدفع بقدمها إلى الأمام...وظل الأدب العربي بشعره ونثره من الأمور التي شغف بها الاستشراق محاولاً إلى معرفة العرب واتجاههم."[2] ذلك أن الأدب كما يقول عاصم حمدان "في كل العصور وعند جميع الأمم- هو تعبير عن هوية- أي أمة –

1 أ. ل. رانيلا : الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية، تر:فاطمة موسى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1999، ص209.

2 أحمد سمايلوفيتش: فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، القاهرة، دون تاريخ) ص492.

ومنطلقاتها الحضارية وإرثها التاريخي، ولهذا كان اهتمام الغربيين كبيراً بالتراث العربي القديم، لأنه كان تعبيراً حقيقياً عن هويتنا الحضارية. " وكما اعترف بفضل العرب في مجال العلوم فقد اعترف أكثر من مستشرق بتأثر الغرب بالأدب العربي القديم ومن هؤلاء مثلاً إدموند بوزوورث Edmund Boseworth رئيس قسم الدراسات الشرقية بجامعة مانشستر بتأثير الأدب العربي في الأديب الإنجليزي صاحب كتاب (قصص كانتير بري) .Canterbury Tales وغيره مثل بوكاتشيو في مجموعته المعروفة باسم ديكاميرون (الأيام العشرة)De– Camerone [1] "وقد كانت قصص ألف ليلة – التي ترجمت سنة 1704 – أقوى عامل على هذا النصر، فقد أقبلت الجماهير على قراءتها في شعف شديد وراح الكتاب يقلدونه في قصصهم."[2]

ومن أمثلة تأثير السرد العربي أيضا إضافة إلى (ألف ليلة وليلة) ما يسمى بـ(الفابيولا) Fable والتي تعد أحد الأجناس الأدبية الأولى للقصة، وهي حكاية شعرية قصيرة، على لسان

1 عاصم حمدان. "لماذا ومتى يهتم الأوروبيون بتراثنا." في صحيفة المدينة المنورة، 1408/11/32هـ، (ملحق التراث) انظر أيضًا كتاباً صدر للمؤلف حديثاً بعنوان دراسات مقارنة بين الأدبين العربي والغربي . المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبي، 1418، 1997، الصفحات 39 ومابعدها.

2 سلامة موسى: ماهي النهضة؟، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة،2011، ص53.

الحيوان، وتنتهي بعبرة أو درس أخلاقي، تروى في قالب مشوق مثير للدهشة، محملة بروح الانتقاد والهجاء الاجتماعي، ظهرت وازدهرت في فرنسا منذ منتصف القرن الثاني عشر الميلادي وحتى أوائل القرن الرابع عشر، ويؤكد الدارسون أن الفابيولا قد استلهمت من كتاب من كتاب "كليلة ودمنة" الفارسي الأصل والذي ترجمه ابن المقفع، لتصبح الترجمة العربية بعد ذلك هي الأصل الذي ترجم منه إلى كل اللغات بما فيها إعادتها إلى لغتها الأصلية، بعد ضياع النسخة الأصلية الفارسية. ويعد الشاعر الشاعر الفرنسي " جون دو لا فونثان" Jean de La Fontaine الذي تأثر كثيرًا بترجمة "كليلة ودمنة" الترجمة الفارسية، والتي "يبدو أنه قد اطلع على ترجمة فرنسية لهذه الترجمة "أنوار سهيلي"، فأعجب بها، وصادفت هوى في نفسه، فقد كان لافونتين شغوفًا بطباع الحيوان ودراسة أحواله وعاداته، وكان ينفق وقتًا طويلاً في مراقبة وملاحظة سلوكه،وقد يكون هذا الميل الطبيعي عنده هو الذي وجهه إلى أدب الحيوان فأفاد مما كتبه أسوب في أقاصيصه، ومن تلك الترجمة الفرنسية لكليلة ودمنة"[1]

في إنجلترا نجد الرحالة السير (جون ماندفيل) John Mandeville الإنجليزي، يستمد مواد كتاباته من العناصر

1 طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1991، ص،153،152.

الخرافية العربية، بعد أن قضى أكثر من ثلاثين عاماً في الشرق، وكتب بعد ذلك كتاباً سجل فيه مشاهداته التي رصدها أثناء أسفاره ونشر عام 1356م ووصفه أحد أدباء الإنجليز بأنه أول كتاب في الآداب الرفيعة كتب في تاريخ النثر الإنجليزي.[1] وكان لكتاب (حي بن يقظان) لابن طفيل أثر كبير في كتابات الأوروبيين خاصة أن الكتاب كان من أوائل الكتب العربية التي نقلت إلى اللغات الأوروبية لما يزخر به من قيمة أدبية عالية ؛ فقد نقل إلى اللغة اللاتينية ونشر في أكسفورد من قبل "أدوارد بوكوك" Edward Pococke سنة 1671م، ثم ترجم النص إلى اللغة الإنجليزية في كايمبريدج في سنة 1708م من قبل " سيمون أوكلي Simon Ockley ، ولقد أثارت ترجمة (أوكلي) اهتماماً بالغا من مواطنيه الذين لم يشاركوه علمه بالعربية، وتأثيرها جلي في كتاب "(راسيلاس) لصمويل جونسون وكتاب (أيوثن) لـ كنجليك وأمثالهما من الكتب" [2] كما يظهر أثرها واضحاً أيضاً في رواية (روبتسون كروزو)

1 مجموعة من الكتاب: تراث الإسلام، تر: لجنة من الأساتذة، ج1 مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1936، ص180.

2 آ. ج. آربري أثر الأدب العربي في الأدب الإنجليزي، مجلة الأديب، بيروت، الجزء السابع، تموز، 1944.، ص35.

للكاتب الإنجليزي المعروف دانيل ديفو Daniel Defoe 1660 – 1731م [1]

أما في الشعر فلعل أبرز المستشرقين الذين وفوا العرب حقهم في تعريف العالم الغربي بضروب الشعر وقوافيه وأوزانه المستشرق (جيب) Gibb أستاذ اللغة العربية بجامعة لندن الذي يقول "قد يظهر أن الأدب الإسلامي الشرقي بعيد عنا بعدًا شاسعًا بحيث أن فكرة اتصاله بالأدب الغربي ربما لا تخطر ببال واحد في الألف، إلا أن الباحثين الذين يدرسون تاريخ الأدب الأوربي، يعرفون كم من عناصر هذا الأدب نسب حينًا بعد حين إلى أصل شرقي، ويرون على الرغم من ذلك أن الذي ثبت شرقية أصله من هذا الأدب قليل جداً، هؤلاء الباحثون الذين يدرسون تاريخ الأدب الأوروبي، يميلون كثيراً إلى أن ينظروا إلى هذا الموضوع نظرة شك معها شيء من الابتسام، نعم هنالك حقائق لا يستطيع أحد إنكارها، فتلك قصص الشرق الأخلاقية الخرافية، وأمثالها من الآثار الأخرى، قد حازت شهرة عظيمة في القرون الوسطى فلقد كان أول الكتب التي طبعت في إنجلترا، واسمه حكم الفلاسفة وأمثالها The Dists and saying of the philosophers نقلها اللاتينيون عن

1 محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص 288، وينظر لمزيد من التفصيل كتاب حي بن يقظان و روبنسون كروزو لحسن محمود عباس.

أصل عربي في هذا الموضوع"، [1] وقد لخص له سلامة موسى هذه السطور من كتابه: "تراث الإسلام" والتي تؤكد أن علاقة الشعر الفرنسي بالشعر العذري العربي وبالشعر الأندلسي: "في آخر القرن الحادي عشر ظهر فجأة طراز جديد من الشعر الغزلي في جنوب فرنسا، كان طرازًا جديدًا في موضوعه وفي أسلوبه ومعانيه، ولم يكن لهذا النوع من الشعر أساس في الأدب الفرنسي القديم: وهو يشبه الشعر الأندلسي شبهًا قويًّا جدًّا، إذ هو ضرب من الموشحات والأزجال الأندلسية الغنائية التي تدور موضوعاتها على الغزل والحب العذري(...) أليس من المعقول إذن أن نرد هذا الضرب من الشعر الفرنسي الجديد، إلى العربي الأندلسي، وخاصة إذا علمنا أن نظرية (الحب العذري) التي يدور الشعر عليها هذا الشعر الفرنسي الجنوبي، ليس لها أصل في الأدبين اللاتيني والإغريقي؟"[2] بل إنه يذهب إلى الإقرار بأن الأغاني الشعبية التي يطلق عليها الفيلانثيكو Vilinncico هي بعينها الزجل.

غير أن التأثير الكبير والمبكر للشعر العربي في شعر البلاد الأوروبية يتجلى في تأثر شعراء التروبادور بالشعر العربي في الأندلس، والذي ظهر في أواخر القرن الحادي عشر الميلادي، وهو شعر يختلف في شكله ومضامينه عمّا كان سائدًا من قبل في

1 مجموعة من المؤلفين: تراث الإسلام، ج1، ص 149
2 سلامة موسى: ماهي النهضة، ص52.

فرنسا وأوروبا عموماً، وكان (غيوم التاسع عشر) كونت بواتيه أول شاعر تروبادور Troubadour ، وتشير الدلائل التاريخية إلى أنه ذهب إلى الشرق على رأس حملة صليبية سنة 1111م، ففشل في حملته وبقي في أنطاكية ثمانية عشر شهرًا، تعرف خلالها على الكتابات الشرقية، وبعد عودته من الشرق بدأ بنظم الشعر على طريقة التروبادور الجديدة[1]. وبعد ازدهار شعر التروبادور في جنوب فرنسا، انتقل إلى إنجلترا بفضل اهتمام الملكة (اليونور) حفيدة (غيوم دي بواتيه)، والتي دعت الشعراء التروبادوريين إلى بلاطها بعد أن أصبحت ملكة لإنجلترا [2]

يوضح (لويس يونج) مدى تأثير هذا الشعر المتأثر بالشعر العربي، في شعر أوروبا، ومدى اتساع نفوذه، بقوله "ويدل الشبه القائم بين هذا الشعر والشعر العربي في الأندلس على مدى تأثير شعراء العرب في إسبانيا على شعراء بروفانسة، وقد انتقل هذا الشعر إلى بروفانسة عن طريق المستعربين المسيحيين الذين يتكلمون العربية، واللهجة البروفانسية، التي أصبحت فيما بعد اللغة الإسبانية" [3] ويضيف قائلاً: " ومن الواضح في

1 عباسة محمد: أثر الشعر الأندلسي في شعر التروبادور، رسالة ماجستير،جامعة بغداد،1991 .، ص 41-42 .

2 محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب إلى أوربا، دار المعارف ، القاهرة، ص 115.

3 لويس يونغ: العرب وأوربا، تر: ميشيل أزرق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ص ص 135.136.

أدنى الاحتمالات أن فرص تأثير الشعر العربي على الشعر الغربي متعددة، وبخاصة أن المسيحيين والمسلمين عاشوا معاً في الأندلس ومما يدل على مدى احتكاك الغرب بالشرق القرار الذي اتخذه المجلس الكنسي عام 1322م، والقاضي بتحريم استخدام المغنين المسلمين في الكنائس المسيحية" [1].

كما تتجلى مظاهر تأثير الشعر العربي في الشعر الأوربي، من خلال "إدخال الأوزان الشعرية واتباع القافية على النمط المعروف في الموشحات والأزجال، فالقافية لم تكن معروفة أو موظفة إلا بعد ظهور شعراء التروبادور ويؤكد بعض المستشرقين أن العرب هم الشعب الوحيد الذي أعطى للقافية شأنا كبيراً وقد تبعهم في ذلك البروفانسيون [2].

إن تأثير الأدب العربي شعرًا وسردًا على القريحة الإبداعية الأوروبية لم يتوقف على حقبة معينة محصورة في العصور الوسطى، فحسب بل استمر إلى عصر النهضة والعصر الحديث. فالشرق لازال يلهم الشعراء والكتاب في أوروبا، يستوحون من سحره الموضوعات الجديدة، ويستلهمون من بحره الرموز ونظرة إلى أعمال دانتي أليغيري في إيطاليا وإبداعات جون ملتون في إنجلترا و"شرقيات" فيكتور هيجو في فرنسا وروايات فولفهانغ جوته في ألمانيا وغيرهم تبرز هذا

1 المرجع نفسه، ص137.

2 بنظر عباسة محمد:: أثر الشعر الأندلسي في شعر التروبادور، ص155.

الأثر جليًا. ويشير المستشرق الإنجليزي آ.ج.آ ربري إلى استمرار هذا الأثر قائلاً: "في السنين المائة والخمسين الأخيرة أدركنا المدى الشاسع الذي بلغه نجاحهم فيندر أن نجد شاعراً عظيماً أو كاتباً أو ناقداً أو روائياً إلا وقد اعترف بأنه مدين للتفكير العربي بالإلهام، وليس فقط في ألفاظ، بل أيضاً في صورة أبدع وأجلى، ألا وهي تناوله للموضوعات العربية في إنشاءاته الأدبية".[1]

تأثر إليوت بالعرب

يعد ت. س إليوت من النقاد الجدد اطلاعًا على الحضارة الشرقية وآدابها وهو الذي تأثر أول ما تأثر في كتاباته الشعرية بالثقافة الشرقية وبالتحديد برباعيات الخيام التي كان إدوارد فيتزجيرالد قد ترجمها إلى الإنجليزية، فقد قرأ إليوت الرباعيات وأعجب بها في سن مبكرة، فقد كان عمره آنذاك أربعة عشر عامًا كما اعترف في حوار أجراه معه دونالد هال سنة 1959 بنيويورك [2] أما فيما يتعلق بمعرفته باللغة العربية فلا.

يقول ويليام كارلوس وليامز: " عندما شارفت منتصف الطريق في كتابة برولوج مجموعتي: كورا في الحجيم: ارتجالات

---

1 . ج. آربري: أثر الأدب العربي في الأدب الإنجليزي، ص36 .

2 *T. S. Eliot and Donald Hall : The Art Of Poetry The Paris Review*، *No. 1*، 1959، *p2*.

ظهرت قصيدة بروفروك 1920 فانتابني شعور عنيف بأن إليوت خان ما كنت أؤمن به.. كان يتطلع إلى الوراء وكنت أتطلع إلى الأمام وكان أنجليكيا ملتزمًا يتمتع بذكاء ومعرفة لم أكن أملكها فقد كان يعرف الفرنسية واللاتينية والعربية، وما لا يعلم إلا الرب "[1]

ولعل وليام كارلوس محق في كلامه، وأغلب الظن أنه تعلم اللغة العربية بالبلاد المغربية بعد اختلاطه بالعرب والحديث بلغتهم؛ وذلك في غضون زيارته للمغرب الأقصى سنة 1959 واستقراره لفترة هناك متنقلاً بين مدينتي القنيطرة وأغادير حيث عكف هناك على تنقيح مجموعته الشعرية (الأرض اليباب) التي أحدثت هزة شعرية حقيقية بعد نشرها[2]

يتجلى هذا التأثر الإليوتي بالثقافة العربية أكثر من خلال المحاولة التي قام بها الأديب السوداني الدكتور عبد الله الطيب في دراسة بعنوان: "أثر الأدب العربي في شعر ت. س. إليوت" حاول فيها أن يصل إلى أن إليوت وظف بعض الاقتباسات

---

1 أحمد مرسي: الشعر الأمريكي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص9.

2 صلاح بوسريف: مهرجان الشعر العربي في القنيطرة يحتفي بالرهيب إليوت، في جريدة المساء المغربية بتاريخ: 08 / 01 /2009

http://www.maghress.com/almassae/17855

والتناصات من صميم الثقافة العربية، في إشارة منه إلى تأثره بالموروث الثقافي العربي الأدبي منه والديني. [1]

ففي قصيدة الأرض اليباب يقول إليوت:

April is the cruellest month، breeding
Lilacs out of the dead land، mixing
Memory and desire، stirring

أبريل أشد شهور العام قسوة

يخرج زهور الليلاك من بطن الأرض الميتة

يمزج الذكرى با لرغبة الحية

وقد استوحى إليوت الروح العام للأبيات من معلقة لبيد بن ربيعة العامري حين يقول:

عفت الديار محلها فمقامها بمنى تأبد غولها فرجامها

فمدافع الريان عرى رسمها خلقا كما ضمن الوحي سلامها[2]

أما في المقطع القائل:

Son of man
ou cannot say، or guess، for you know only
A heap of broken images، where the sun beats
And the dead tree gives no shelter، the cricket no relief
And the dry stone no sound of water.

أيها العاجز عن الكلام، أو التخمين، أنت لا تعرف سوى

---

1 لمزيد عن تأثير إليوت ينظر س. موريه: الشعر العربي الحديث 1800. 1970 تطور أشكاله وموضوعاته يتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص ص 317، 318.
الفصل السابع المعنون تأثير الشعر الغربي وخاصة شعر إليوت على الشعر العربي .
2 لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، دار صادر، بيروت، دت، ص163

كومة من الخيالات المشوشة، حيث ترسل الشمس ضرباتها

والشجرة الميتة لا تفيىء ظلاً، وصرصر الليل يبدد الارتياح

والحجر الأصم لا يوحي بمجرد خرير للمياه

ففي البيت الأخير منه تناص ديني مع القرآن الكريم وإشارة إلى قوله عز وجل:

﴿ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَٰلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أو أَشَدُّ قَسْوَةً ۚ وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ ۚ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ ۗ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ ﴾[1]

1 سورة البقرة، الآية 74.

التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة

☐ - الحركة الدادائية

الدادائية Dadaisme حركة أدبيّة وفنيّة عالميّة نشأت عام 1915 أثناء الحرب العالمية الأولى. وارتكزت في جوهرها على رفض النظم القائمة والأفكار الشائعة في تلك الفترة، فثارت محتجة ضد كل ما كان متعارف عليه من القواعد والقوانين والفلسفات، وقامت على التمرد ضد المؤسسات القائمة، سواء أكانت هذه المؤسسات فكرية وأدبية وفلسفية أم مؤسسات سياسية واجتماعية والسّخط والاحتجاج على العصر والرفض والتهديم لكلّ ما هو شائع ومتعارف عليه من النظم والقواعد والقوانين والمذاهب والفلسفات والعلوم والمؤسسات. إنها حركة عدميَّة Nihiliste تجلت بخاصة في حقلي الأدب والفنون التشكيلية لكنها لم تعمَّر طويلاً، إذ ما فتئت أن تلاشت في عام 1923.

ارتبط اسم تريستان تزارا بالحركة الدادائية ، وارتبطت الدادائية باسم تريستان تزارا "فعندما نتحدث عن تريستان تزارا يتبادر إلى أذهاننا في اللحظة ذاتها اسم آخر يتلازم مع اسم الشاعر، اسم لا معنى له في الأصل، لكنه اكتسب معناه بما تم إنتاجه تحت رايته فيما بعد، وبالدفع الثوري الذي لعب

دورًا مهمًا في إحداثه على مستوى الشعر والأدب والفن على وجه العموم. هذا الاسم هو دادا"[1]

تأسّست الدادائية كرد فعل على الحرب العالمية الأولى. ففي / فبراير 1916 تجمّع مجموعة من المثقفين والفنانين والشعراء وهم: تريستان تزارا Tristan Tzara وهيجو هال Hugo Ball . وهانس آرب Hans Arp مارسال جانكو Marcel Janco وريشارد هيلسمباك Richard Huelsenbeck ليعلنوا عن ميلاد حركة دادا، كان ذلك في مقهى من مقاهي مدينة زيوريخ السويسرية يدعى (مقهى فولتير). صاغ الشاعر الروماني تريستان تزارا – الذي هرب من التجنيد الإلزامي في بلده ليلجأ إلى سويسرا المحايدة في الحرب – مع الشاعر والفيلسوف الألماني هوغو بال بيان تأسيس هذه الحركة الإشكالية، ولم يدركا وقتها أن الحركة سوف تتوسّع في أوروبا وأمريكا وأنها سوف تستقطب أهم الأدباء والفنانين كماكس إرنست وهانز أرب ومارسيل دوشامب ومان راي وجورج غروز وكورت.

إنها حركة عدميَّة Nihiliste من أهم شعاراتها: "كل شيء لا شيء" شملت الفن والموسيقى والشعر والمسرح والرقص

1 روني لاكوت، جورج هالداس: تريستان تزارا، تر: كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ط1، ص5

والسياسة. وازدهرت بخاصة في ميداني الأدب والفنون التشكيلية.

فلما أرادوا اختيار اسم لها ، قام أحدهم بوضع إصبعه على صفحة من صفحات القاموس عابثاً ثم وضع إصبعه حيثما اتفق على صفحة منه فوقعت على لفظة دادا "والكلمة تعني بالرومانية، نَعَمْ، نَعَمْ وبالفرنسية الحصان الخشبي الهزاز وبالنسبة إلى الألمان، تُعتَبر الكلمة علامةً على السذاجة الشديدة ومُتْعة التناسُل، والانشغال بعربة الأطفال"[1]

مؤسس الحركة الدادائية تريستان تزارا

وُلد تريستان تزارا ابن صمويل أو سامي روزنستوك والمعروف باسم سامي ساميرو وتوفي في 25 من ديسمبر 1963م) وكان شاعرًا رائدًا وكاتب مقالات وممثلاً رومانيًا فرنسيًا وقد عمل صحفيًا وكاتبًا مسرحيًا وناقدًا أدبيًا وناقدًا فنيًا وملحنًا ومخرجًا سينمائيًا، وعُرف بأنه أفضل المؤسسين لحركة دادا المناهضة كما أنه كان من شخصياتها البارزة. في ظل تأثره بأدريان مانيو (Adrian Maniu)، أصبح تزارا الشاب من المهتمين بأسلوب الرمزية في الشعر وشارك في تأسيس مجلة سيمبولول (Simbolul) مع إيون فينيا (Ion Vine) (والذي قام أيضًا بكتابة الشعر التجريبي) وكذلك الرسام مارسيل

1 ديفيد هوبكنز: الدَّادائية والسِّريالية مقدمة قصيرة جدًّا، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص21

جانكو (Marcel Janco). انتقل أثناء الحرب العالمية الأولى وبعد فترة وجيزة من التعاون في مجلة كيميرا (Chemarea) الموجودة في فينيا إلي جانكو في سويسرا. وقدم تزارا هناك عروضًا في ملهي فولتير ومنزل المنتديات التصويري واج بالإضافة إلي شعره والبيانات الرسمية الفنية التي كانت السمة الرئيسة لحركة دادا في بادئ الأمر. يمثل عمله الجانب العدمي لحركة دادا.

وأصبح تزارا بعد انتقاله إلى باريس في عام 1919م أحد "رؤساء حركة دادا"، كما انضم إلي موظفي مجلة الأدب (Littérature) والتي تعد الخطوة الأولى في تطور الحركة نحو السريالية. وتورط تزارا في جدال كبير أدى إلى حدوث انقسام في حركة دادا، بسبب دفاعه عن مبادئه ضد أندريه بروتون (André Breton) وفرانسيس بيكابيا (Francis Picabia)، وفي رومانيا ضد انتقائية الحداثة المتعلقة بكل من فينيا وجانكو. لقد عرض رؤيته الشخصية للفن المحدد لحركة دادا في مسرحيتي القلب الغازي (1921) (The Gas Heart) ووشاح الغيوم (1924) (Handkerchief of Clouds). وقد انحازت التقنيات التلقائية السابقة لتزازا في نهاية المطاف لسريالية بريتون، وفي ظل تأثره بهذه الحالة كتب قصيدته اليوتوبية الشهيرة شبه إنسان (The Approximate Man).

خلال الجزء الأخير من حياته المهنية، دمج تزارا وجهة نظره الإنسانية ومكافحة الفاشية مع رؤيته للشيوعية وانضمامه إلى الجمهوريين في الحرب الأهلية الإسبانية والمقاومة الفرنسية خلال الحرب العالمية الثانية وخدمته لفترة في البرلمان الفرنسي. وبالرغم من كلامه بخصوص تحرير جمهورية المجر قبل ثورة المجر 1956م ابتعد عن الحزب الشيوعي الفرنسي بعد ما كان عضوًا فيه. وفي عام 1960م، كان ترازا من بين المثقفين الذين احتجوا على الأفعال الفرنسية في الحرب الجزائرية.

خصائص الحركة الدادائية

تعتمد الحركة الدادائية في إنجازاتها الفنية على النفايات وقصاصات الجرائد وبعض الأشياء الجاهزة تهدف إلى السخرية من الفن ومهاجمة القيم وتخريب الجمال وهي حركة فنية عدمية عشوائية جاءت لتناقض الفن شعارها "كل شيء لا يساوي شيئًا" وأطلق عليها اسم "ضد الفن" لكونها تعرض كل ما هو قبيح وغريب وعابث وغير معقول انتشرت بسرعة مذهلة بسبب طبيعتها المتمردة على كل ما هو معقول ومنطقي، جمال اللوحة الدادائية يتمثل في العبثية والفوضى المستمدة من مبدأ معاداة الفن واختراق حدود المعقول في توظيف وسائل التعبير الفني التشكيلي والخروج عن نطاق القيم والمثل الجاهزة

والقواعد الأكاديمية والنظم الكلاسيكية للفن وقد أعطت مفهومًا جديدًا للفن لم يكن معهودًا من قبل.

كانت الدادائية رد فعل ضد الثقافة البرجوازية وضد الحرب العالمية الأولى، وكان شعارها "الفوضى المعممة" وكما أشرنا سالفًا فحتى مصطلح في الحقيقة لا معنى له في الأصل، لذلك فقد كانت ضد كل الأنظمة.

وكانت هذه الرؤية التي ترفض الأنظمة وتتبنى العبثية والخواء واضحة في بيان دادا الشهير الذي صدر سنة 1918 فهو بيان يبرز هذه العبثية و"يخليها عن كل ترابط ونظام ، ليس فقط على مستوى علاقات المجتمع، بل كذلك على مستوى العمل الأدبي بالذات"[1] وكثيرًا ما أعلن الدادائيون أن "الدادا ضد للدادا" "Dada is anti-Dada" ولم يكن النظام وحده مشكلة الدادائية ولم يكن هدفها الوحيد أن تناهض كل الأنظمة كما جاء على لسان مؤسسها "**أنا ضد** الأنظمة، إن الأكثر قبولًا بين الأنظمة هو ألا يكون لك مبدئيًا أي نظام" فقد كان هدف الدادا الآخر الملعن هو "قتل الفن"

بيانات الحركة الدادائية

صاغ الشاعر الروماني تريستان تزارا - الذي هرب من التجنيد الإلزامي في بلده ليلجأ إلى سويسرا المحايدة في الحرب

---

1 رونيه لاكوت وجورج هالداس: تريستان تزار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ص7

– مع الشاعر والفيلسوف الألماني هوغو بال بيان تأسيس هذه الحركة، كما أصدرت هذه المجموعة في عام 1917 مجلة تحمل اسم "دادا" لتكون لسان حالها ومجال أقلامها. وأصدر تزارا سبعة بيانات تعبر عن منهج الدادائية، ولمعرفة بعض مبادئ الحركة وخصائصها نورد هنا بعض المقتطفات من هذه البيانات

جاء في البيان الأول

"دادا هي تدفّقنا، إنها تنتصب سكاكين حربٍ تافهة ورؤوس أطفال ألمانية... دادا هي الحياة بدون نعال لغرف النوم أو ما يوازيها. إننا ضد ومع الوحدة ، وبالتأكيد ضد المستقبل، نحن حكيمون بدرجة كافية لندرك أن عقولنا ستتحول إلى وسائد هشة ، ومواجهتنا للتعصب والتعنت هي من واقع كوننا موظفين مدنيين ، وإننا نصرخ بالحرية ولكننا لسنا أحرارًا، ضرورات ماسة بدونها اجتهاد أو اخلاقيات، وإننا نبصق على البشرية"[1]

"دادا تتوقف ضمن إطار عمل الوعي الأوربيّ. إنها لاتزال برازاً ولكن، من الآن فصاعداً نريد أن نتغوّط على كل الألوان المختلفة لنحكم غابة الفن بأعلام قنصلياتنا. نحن قادة السيرك. وستجدوننا نصفّر بين رياح مدن الملاهي والأديرة

1 مجموعة من المؤلفين: الشعرية الأوربية وديكتاتوريّة الروح، تر: ظبية خميس؛ دار الحوار، اللاذقية.، سوريا، 1993، ص17

وأحياء الدعارة والمسارح والحدائق والمطاعم، أو هو هو هو، بانج.. بانج.. بانج"[1]

وجاء في البيان الثالث "هكذا تولدُ دادا من واقع احتياج للاستقلالية، ومن عدم الثقة بالجميع إن أولئك الذين ينضمون إلينا يحتفظون بحرياتهم. إننا لا نقبل أية نظريات. لقد شبعنا من أكاديميي التكعيبيّة والمستقبلية ومعامل الأفكار الجاهزة...

إننا مثل ريح غاضبة، تمزّق ثياب الغيوم والصلوات، إننا نهيئ لمشهد الدمار العظيم: التحلّل والتشتت؛ إننا نُعِدّ لنضع نهاية لتلك المرثاة، ونبدّل الدموع بجنيّات البحر، اللواتي سينتشرن من قارة إلى أخرى، قيثاراتٍ من المتع الناريّة، تقتلع ذلك الحزن المسمّم.

دادا محو الذاكرة؛ دادا محو المعمار؛ دادا محو الرُّسل؛ دادا محو المستقبل؛ دادا الإيمان الكلّي والمطلق بكلّ إله وجد في لحظة عفوية...". [2]

أولويا، وبكلمات أخرى وعيون مغمضة، وضعت دادا قبل العمل وفوق الجميع: الشك. دادا تشك في كل شيء. دادا هي حيوان قارض. كل شي هو دادا، أيضًا. أخشى من الدادا.

---

1 مجموعة من المؤلفين: الشعرية الأوربية وديكتاتوريّة الروح، تر: ظبية خميس؛ دار الحوار، اللاذقية.، سوريا، 1993، ص17

عدا- الدادائية هو مرض : جنون شخصي، لأن حالة الإنسان الطبيعية هي دادا. ولكن الدادائيين الحقيقيين هم ضد دادا[1]

"إن سحر كلمة دادا التي فتحت للصحفيين الباب لعالم غير مرئي لا تمتلك بالنسبة لنا أية اهمية"[2]

تقنية الكولاج

لم تقتصر حركة الدادا الفنية على اللوحة التشكيلية وإنما تعدت إلى القصيدة الشعرية باعتماد تقنية الكولاج التي أصبحت أسلوبًا جديدًا من أساليب التعبير الشعري الذي اعتمد على القص واللصق والتجميع وهي تقنية استوحاها الدادائيون من المدرسة التكعيبية في الرسم، "فالكولاج التكعيبي، على سبيل المثال، أفضى مباشَرةً إلى لكن أتباع الدادائية والسريالية كانوا سيَضِيقون .(تجميعَ الصور) ابتكار أتباعِ الدادائية كثيرًا بالفكرة الضمنية في الكثير من الأعمال التكعيبية، القائلة بأن الابتكار الرسمي وحده يوفِّر أساسًا منطقيًّا للفن." [3] ويوضح تزارا هذه التقنية في قصيدته

1 مجموعة من المؤلفين: الشعرية الأوربية وديكتاتوريّة الروح، تر: ظبية خميس؛ دار الحوار، اللاذقية.، سوريا، 1993، ص52

2 مجموعة من المؤلفين: الشعرية الأوربية وديكتاتوريّة الروح، ص19

3 ديفيد هوبكنز: الدَّادائية والسِّريالية مقدمة قصيرة جدًّا، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص17

الشهيرة: "كيف تصنع قصيدة دادائية" Comment faire **un** poème dadaïste و التي يقول فيها:

كيف تصنع قصيدة دادائية

لتصنع قصيدة دادائية

خذ جريدةً

خذ مقصاً

اختر من هذه الجريدة مقالاً يوازي

طول القصيدة الذي تريد أن تكتبها

اقطعْ المقال

ثم وباهتمام قص كل الكلمات التي صنعت ذلك المقال

وضعها كلها في كيس

خضّها برفق

بعد ذلك خذ كل قصاصةً واحدة تلو قصاصة

انقلها كلها على الورق بالنظام الذي أخرجتها فيه من الكيس

القصيدة سوف تمثلك

وها أنت – كاتب أصيل ذو ذهنية منطقية،

حتى لو لم يتذوق قطيع الرعاع قصيدتك[1]

Comment faire un poème dadaïste
Pour faire un poème dadaïste
Prenez un journal.

1 مجموعة من المؤلفين: الشعرية الأوربية وديكتاتوريّة الروح، ص53، 54

Prenez les ciseaux.
Choisissez dans le journal un article
ayant la longueur que vous comptez donner à votre
poème.
Découpez l'article.
Découpez ensuite avec soin chacun de mots qui
forment cet article et mettez-les dans un sac.
Agitez doucement.
Sortez ensuite chaque coupière l'une après l'autre.
Copiez consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
Le poème vous resemblera.
Et vous voilà un écrivain infiniment original
et d'une sensibilité charmante،
encore qu'incomprise du vulgaire

توسّعت الحركة في أوروبا وأمريكا واستقطبت أهم الأدباء والفنانين كماكس إرنست وهانز أرب Jean (Hans) Arp ومارسيل دوشامب Marcel Duchamp ومان راي Man Ray وجورج غروز George Grosz وكورت شويترز وكريستيان شاد Christian Schad وفرانسيس بيكابيا Francis Picabia وغيرهم.

نهاية الحركة

كما في البيان الأخير الذي ألقاه تزارا، العصب الأساسي في الدادائية، نهاية عام 1921 ، معلناً نهاية هذه الحركة (إن دادا تشقّ طريقها وهي ماضية لا في التوسّع ولكن من أجل تخريب ذاتها، وهي لا تسعى إلى نتيجةٍ أو مجدٍ أو حتى فائدة. فقد كفّت

نهائياً عن الكفاح لأنها تدرك أن ذلك لا يخدم غرضًا ما. لقد عبّرت دادا عن حالتنا الذهنية الساخرة وكانت للرافضين من أمثالنا نقطة الارتكاز بين نعم ولا، ولأن دادا كانت لا تؤمن بشيء حتى بمبادئها فإني أعلن نهايتها اليوم) استطاعت الدادائية، خلال نشاطها الذي استمر لخمس سنوات، وأخيراً تعبت الدادائية وهدّمت نفسها؛ فهي حركة جديدة، وفي رأيهم أن كل جديد لا يلبث أن يشيخ ويصبح مؤسّسياً ويحمل فناءه في ذاته.

وقد رجع بعض أفرادها إلى نفوسهم فأعادوا حساباتهم، فانشق عنها (بروتون) و(أبو لينير)، وانصرف بعض أفرادها إلى السياسة، مثل الشاعر (آراغون).

ومن أقوال (بروتون) مؤسس السّريالية: "إن الدادائية لا تعني شيئاً". ويصرّح (بيكابيا) بأن الدادائية قد "انغلقت على نفسها".

.. وهكذا تلاشت الدادائية وحَلَّتْ مكانها السُّريالية، التي تناولناها في مقالات سابقة. ولكن اتجاه الدادائية الرافض بقي ماثلاً في الأدب يعبّر عن نفسه بأشكال ومذاهب مختلفة، مثل: مجموعة الشُّبَّان الغاضبين التي ظهرت في بريطانيا، وحركة السريالية، وحركات الحداثة، وحركات الشباب الفوضوية التي ظهرت في أواخر الستينيَّات.

□ - الحركة البرناسية

لم يقتصر التأثير الفرنسي في الآداب العالمية على المذهب الوجودي، فقد كان لبعض مذاهبهم الأدبية تأثير واضح في بعض رؤى الكتاب من مختلف أصقاع العالم ومن هذه المذاهب نجد المذهب البرناسي Parnassianism الذي بدأ بريقه يتصاعد بعد فترة الأفول التي تعرض لها المذهب الرومانسي مع بداية منتصف القرن التاسع عشر حيث بدأ نجم البرناسيين يتلألأ كرد فعل على الرومانسية وغرق شعراؤها وكتابها من أمثال لوكونت دوليل leconte de lisle وسُولّي برودوم Sully Prudhomme وفرانسوا كوبيّه François Coppee وألبير سامان Albert Samain وسط لجج الفردانية وسراديب العاطفة ومتاهات الطبيعة.

وإذا كان الرومانسيون قد أنزلوا الشعر من ملكوت السماوات إلى معاناة الإنسان على الأرض، واتخذوا من لغة الحياة اليومية لغة له، تصل في بساطتها وتحطيمها للقوالب والأوزان والقوافي إلى مجالات النثر، فإن البرناسيين قد أصروا على إعادة الشعر إلى حيث كان على قمة جبل بارناس، بعيدًا عن الأرض ومشكلاتها التافهة وصراعاتها الخانقة"[1]

وقد أدت مغالاة الرومانسية في تقديس الذات وتمجيد الفردانية إلى إهمال الجانب الجمالي في القصيدة، وبالتالي فقدان

---

1 نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الجيزة، مصر 2003، ص96

التركيز على العناصر الفنية للنص وبنياته المختلفة. وكانت النظرة البرناسية محاولة لإعادة هذا البريق الذي خبا في سماء القصيدة.

والمذهب البرناسي أو مذهب الفن من أجل الفن Art for the sake of Art سمي كذلك نسبة إلى جبل بارناسوس Parnassosويؤمن أصحاب هذا المذهب بأن الجمال الحقيقي المبتغى في الشعر يكمن في الينبوع الأصيل وهو البارناس (Parnasse)نسبة إلى هذا الجبل باليونان، وهو المقام الرمزي للشعراء؛ موطن الإله أبولو إبن زوس المدلل؛ إله الشعر والموسيقى والفن في الميثولوجيا الإغريقية، ولذلك فالفن الإغريقي بالنسبة لهم هو المثل الأعلى السامي الذي ينبغي للشاعر أن يتخذه دليلاً وملهمًا.

وقد ظهر مصطلح البرناسية أول مرة سنة 1866 بالبلاد الفرنسية حين قام الناشر ألفونس لومير Alphonse Lemerre بنشر الديوان الشعري الموسوم بـ (البرناسي المعاصر) [1] le Parnasse Contemporain(*)وترى هذه المدرسة أن الأدب غاية في حد ذاته وليس وسيلة لتحقيق غاية، فهي تستبعد كل

---

1 Edmond Estève: Leconte de Lisle: l'homme et l'œuvre،Boivin & Cie، éditeurs، Paris، p235

* بحسب E. Lepelletier يعود شرف وضع عنوان عنوان هذا الديوان إلى ش. مارتي لافو Ch. Marty Lavaux ينظر:-www.letudiant.fr/.../expose-de-francais-classe-de-3eme-le-parnasse-1 بتاريخ 2015/01/25

التزام في الإبداع؛ سواء أكان التزامًا أخلاقيًا أو دينيًا أو وطنيًا، كما تعمل على تحطيم القديم البليد من أجل بناء عالم جديد يهفو إلى الجمال ويستلهمه وقد قامت "على المثالية الجمالية التي تستقي رؤاها من ينابيع الفلسفة الكانطية والفلسفة الواقعية والتجريبية التي دعا إليها أوغست كونت وستوارت ميل[1]

تقوم البرناسية كما يقوم المنهج الموضوعي عند إليوت وهيوم وماثيو آرنولد على معارضة الرومانسية التي تعتبر الشعر وسيلة للتعبير عن الذات، "بينما تقوم البرناسية على اعتبار الشعر غاية في ذاته. فهي تجعل الشعر فنًا موضوعيًا يتعقب الجمال ويستخرجه من مظاهر الطبيعة"[2]

انطلاقا من هذه الفلسفة المثالية الجمالية أسس البرناسيون لأنفسهم فضاءات جديدة مستقلة عن كل الغايات الاجتماعية والأخلاقية، فالشاعر البرناسي "لا يحدد مواقفه من مسائل عصره، لا يصور عالمه الذي يحيا فيه، لا يفرح لأفراح قومه كما لا تهز وجدانه النكبات التي تلم بالمجتمع"[3] أما البرناسية التي تختار موضوعاتها من خارج نطاق الذات فقد دعت إلى الوصف الموضوعي، إنها تعرض صورها عرضًا لا يختلط

1 شفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979، ص80

2 شفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، ، ص80

3 المرجع نفسه، ص81

بعواطف الشاعر. الخيال عند الشاعر البرناسي يترصد الجمال ويهتم بالدقائق والمنمنمات[1]

يقول زعيم المذهب البرناسي دوليل Leconte de Lisle: "علم الجمال – وهو مجال الفن الوحيد – غاية في ذاته. ولا يمكن أن يكون له صلة بأي إدراك آخر دونه، مهما يكن. وليس الجمال خادمًا للحق، لأن الجمال يحتوي على الحقيقة الإلهية والإنسانية، فهو القمة المشتركة التي تلتقي عندها طرق الفكر وما عداها يدور في دوامة من المظاهر. والشاعر الذي يحقق الأفكار، أي الأشكال المرئية وغير المرئية، في صور حية، عليه أن يحقق الجمال بقدر ما تتيحه له قواه ورؤاه النفسية في تراكيب فنية الصنع، محكمة النسج، منوعة الألوان موسيقية الأصوات"[2].

ويقول ثيوفيل غوتييه Theophile Gautier مبرزًا نزعته الفنية ونظرته للشكل على أنه جمال ومن خلال هذا الشكل نستطيع أن نلمس جماليات الأثر الأدبي أو الفني: "الفن ليس لدينا وسيلة وإنما هو غاية وكل فنان يهدف إلى ما سوى الجمال فليس بفنان. ولم نستطع أبدًا التفرقة بين الفكرة والشكل فكل

---

1 شفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، ص16

2 ينظر: Edmond Estève: Leconte de Lisle: l'homme et l'œuvre وشفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، ص81

شكل جميل هو فكرة جميلة"[1] فالفكرة الجميلة عنده تنبثق من الشكل الجميل، ونظرة غوتييه هذه قريبة جدًا من مقولات النقد الجديد كمقولة الوحدة العضوية ونظرة كلينث بروكس للقصيدة على اعتبار أن معنى القصيدة يكمن في شكلها وبنية عناصرها المختلفة.

وإذا كان الأدب البرناسي يلتقي بالأدب الرومانسي في العناية بالصور الشعرية. فالاثنان يعتبران أن الصورة هي روح الشعر ولكن الصورة الرومانسية ذاتية بينما الصورة البرناسية موضوعية لا علاقة للذات بها.[2] فإن النقد الجديد يلتقي مع الرومانسية ومع المذهب البرناسي في نظرته للقصيدة وضرورة انسجام مكوناتها الشكلانية وعناصرها الجمالية التي لا يمكن للمعنى أن يتأتى إلا بتظافرها وتلاحمها. كما تلتقي البرناسية والنقد الجديد في رفضهما لكثير من آراء الرومانسيين المتعلقة بالرجوع دوما إلى ذات الشاعر، وأن القطعة الفنية أو الأدبية ما هي إلا تعبير عن مشاعره وأحاسيسه.

لوكونت دوليل *leconte de lisle*- 1818-1894

أتيح لهذا الشاعر أن يسافر إلى جزر الهند الشرقيّة فملأ عينيه من مشاهدها وألوانها وأسبغها على شعره، ودرس تاريخ الإغريق واطلع على الديانة البوذية ولما أصدر مجموعته الأولى

1 المرجع نفسه، ص81

2 شفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، ص82

لم يأبه أحد بأشعاره ولم يذكرها أحد، حتى هو نفسه نسيها ولم يعد يذكرها بعد أن وصل إلى الشهرة. ثم استقر في باريس وعكف على دراسة الشعر القديم، وأصدر ديوانه "أشعار قديمة" عام 1852وقدّم له بمقدّمةٍ تُعدُّ بياناً شعريّاً ومنهجاً للمدرسة الجديدة. ثم أصدر في عام 1862 مجموعة بعنوان "أشعار متوحّشة" فأصبح زعيم البارناسية المعترف به.

يقول دوليل في المقدمة الآنفة الذكر: "إن هذا البوح العام بوساوس القلب ينطوي على غرور دنيوي مجّانيّ. ومن ناحية أخرى مهما كانت المشاعر الاجتماعية قويّة فهي تنتمي إلى عالم الفعل. وإن التأمّل يبقى غريباً عنها، لأنه يعني العمومية والحياد.. ويجب أن نلجأ إلى الحياة التأملية والعلميّة كما نلجأ إلى المعبد حين نلتمس الراحة والتطهّر. ولما كان العلم قد انفصل عن الفنّ منذ مدة طويلة نتيجة لعوامل ذهنية متباينة، فمن الواجب أن يلتقيا إن لم يتماهيا، إن العلم كان الكشفَ البدائي عن المثاليّ الكامن في الطبيعة الخارجيّة، أما الفن فكان هو الدراسة العقلانية والعرض البهيّ، وإذا فقد الفنّ هذه الحدسيّة أو استنفدها فعلى العلم أن يذكره بتقاليده المنسيّة ليبعثها من جديد في أشكاله الخاصة به.."

ونستطيع أن نميّز في أساس هذا المنهج المضاد للرومانسية -كما يقول برونتير- ثلاثة منابع لإلهام لو كنت دوليل:

1-الثقافة القديمة بشكلها اليوناني الوثني والهندي أوالبوذيّ

2-الولع بالغرابة: ومن خلاله جمع بين تذوقه العلمي للبوذيّة وبين رحلاته التي استمد منها كثيراً من المشاهد البهيجة والمدهشة وأوصاف الحيوانات الغريبة كالفيلة والفهد الأسود والنسر العملاق (الكوندور).

3-التشاؤم الذي تسرّب إليه من خلال الوضعيّة العلميّة والوثنية والبوذيّة، ولكنه يختلف عن دوفينيي بأنه يلتمس العزاء في الطبيعة، وربما تغنّى بالفناء والموت ناشداً الراحة من مكدّرات الحياة.!

أمّا من ناحية أسلوبه الشعري فكان دوليل يسعى دوماً إلى إتقان أشعاره وإحكامها جامعاً فيها بين المتانة والموسيقا وإنك لتلمسُ من خلال لغته جهدَ فنانٍ وفّقَ لتحقيق درجة عالية من الدقة والبهاء الشّكليّ.

1-هيريديا J.M.de heredia (1842-1905)

بقي هذا الشاعر مخلصاً للبرناسيّة، وأصدر عام 1893 مجموعته الشعرية les tropheés فأودعها كل فنّه، بحيث كانت كلّ مقطوعة تساوي قصيدةً كاملة، لما تتميز به من التكثيف واللغة السليمة العالية، فلا يسأم القارئ من تكرارها لاستيعاب دقائقها والاستمتاع بموسيقاها الحلوة وقوافيها المحكمة، بل يجد فيها متعة الروح والعين والأذن! ولكن قارئه ينبغي أن يكون على مستوى مناسب من الثقافة والذوق والعلم حتى يستطيع فهم شعره المملوء بالمعارف التاريخية

والعلمية والاصطلاحات والأحلام والتلميحات والإشارات. أما القارئ العادي فيحتاج في فهمه إلى الحواشي والشروح [1].

2-سُولّي برودوم Sully Prudhomme (1839-1908)

درس العلوم أولاً ثم التفت إلى الشعر. ومن هنا تميز شعره المعبّر عن اللونيات العاطفيّة والنفسية بدقّة مدهشة. أما أسلوبه فكان في منتهى الصفاء والشفافية. وكان يرى أن الشعر يجب أن يكون صميميّاً وفلسفياً، وأنّ العالم الخارجي لا يكون ممتعاً وذا أهميّة إلا بمقدار ما يثير أفكارنا للبحث في ألغازه الرفيعة، ولهذا تجد في قصائده طابع التفلسف والرمز.[2]

3-فرانسوا كوبيّه (1842-1908)

فرانسوا كوبيّه Franrois Coppee *شاعر الذاتية العميقة وشاعر* الناس البسطاء والأمور الحياتية المألوفة، الذي استطاع أن يجعل الأشياء العادية تسطع بعطرها النافذ اللطيف، والشعر، في رأيه، ليس بحاجة إلى الأبطال والأمور العظيمة بل إلى الإنسان من حيث هو كائن يحسّ ويتألم ويحزن ويفكر ويحب ويأمل.. وهذا يكفيه لأن يغدو مصدراً واسعاً للإلهام الشعري الحقيقيّ. إلاّ أن هذه الواقعية لا تعني الوقوف عند السطحيّات، بل لا بد من تعديها التماساً لموضع المأساة

---

1 عبد الرزاق الأصفر: **المذاهب الأدبية لدى الغرب** - مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها - منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999، ص82

2 عبد الرزاق الأصفر: **المذاهب الأدبية لدى الغرب**، ص82

والجانب الفلسفي، إن ميزة كوبيّه في أنه -مع مجاراته لأمثال موسيّه وبرودوم -فتح المجال للواقعية الشعرية.[1]

4-ألبير سامان Albert Samain(1858-1900)

هو شاعر اللطافة والرقة وبناء اللوحات الوصفية الرائعة وشاعر الواقعية الأخاذة، تميّز بتعبيره المخلص الحميم عن موضوعات الحزن والألم واستفاد من الرمز دون أن يفقد الوضوح[2]

3- الحركة السريالية

السريالية (Surréalisme) أو الفواقعية أي "فوق الواقع" وهي مذهب فرنسي حديث في الفن والأدب يهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق وحسب مُنظهرها أندريه بريتون (André Breton) فهي آلية أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر إما شفويًا أو كتابيًا أو بأي طريقة أخرى، وهي "فوق جميع الحركات الثورية". إذن فالأمر يتعلق حقيقة بقواعد إملائية للفكر، مركبة بعيدة كل البعد عن أي تحكم خارجي أو مراقبة تمارس من طرف العقل وخارجة عن نطاق أي انشغال جمالي أو أخلاقي وقد اعتمد السرياليون في رسوماتهم على الأشياء الواقعية تستخدم كرموز للتعبير عن

1 عبد الرزاق الأصفر: **المذاهب الأدبية لدى الغرب** ، ص83

2 عبد الرزاق الأصفر: **المذاهب الأدبية لدى الغرب** ،ص83

أحلامهم والارتقاء بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي.

وجاء في معجم المعاني الجامع أن"السُّرْياليّة اتجاه مُعاصِر في الفن والأدب يذهب إلى ما فوق الواقع، ويعوّل خاصَة على إبراز الأحوال اللاشعورية"[1]

"بدأت السريالية كحركة أدبية، وكان أوائل طلائعها شعراء وكُتَّابًا فرنسيين، أمثال: آرثر رامبو، وإيزيدور دوكاس الكونت لوتريامون ، وريمون روسيل، وألفريد جاري. وبمرور عشرينيات القرن العشرين، دار تدريجيًّا الفنانون البصريون، لا سيما الرسامون، في مدار السريالية منجذبين بنموذج رسم الشعر وكان ماكس إرنست رائدًا - بأسلوبه الفني، الذي تأثَّرَ بلا شك بمصادفته نُسَخًا لأعمال الرسَّام الإيطالي جورجيو دي شيريكو - لما يمكن أن نَصِفه جوازًا الرسم الحالم"[2]

"نشأت السريالية، الوريث الفني للدادائية، رسميًّا عام 1924، وأمست فعليًّا ظاهرةً عالمية بحلول الفترة التي تداعت فيها في أربعينيات القرن العشرين. التَزم الفنانون

---

1 http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/سريالية// معجم المعاني الجامع

2 ديفيد هوبكنز: الدَّادائية والسِّريالية مقدمة قصيرة جدًّا، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص30

السرياليون — أمثال: ماكس إرنست، وسلفادور دالي، وخوان ميرو، وأندريه ماسون — بوجهة النظر القائلة بأن الطبيعة البشرية غير عقلانية في جوهرها، ودخلوا في علاقة حب للتحليل النفساني، شابَها الاضطراب كثيرا، بغيةَ الكشف عن أسرار العقل البشري."[1]

و"تعني كلمة السريالية في اللغة الفرنسية مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود سواء في عالم المادة أم الحس أم الوعي، أي ما يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النفسي، والسريالية لا تعمل هذا الواقع، ولا تنكره ولكنها لا تثق فيه ولا تعول عليه. فهو في رأي بروتون زعيم السريالية معاد إلى كل ارتقاء فكري وخلقي، ولذلك فهم يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنه واقع موجود لكن في عالم اللاشعور أو اللاوعي، وهو يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا وتصرفاتنا ودوافعنا دون أن نعي آلية هذا التأثير...هذا هو عالم ما وراء الواقع إنه جزء من الذات، وهو موجود لكنه غير مرئي ولا ملاحظ"[2]

1 ديفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية: مقدمة قصرية جدا، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرةن مصر، 2016، ص11

2 عبد الرازق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 170

من هنا أضحت المدرسة السريالية، في تقديري، هي التجسيد الفني والأدبي لمنهج الدراسات النفسية الذي أهملته الدادائية تماما، حين أعلنت منهج الهدم المطلق، لأن الهوية التي تهدف السريالية إلى تقويضها ليست المنطق الصوري الشكلي، بل تلك الهوية التي تشكل المحتوى، أي هوية شيء ما، في مكان ما، ولشخص ما، فالشمس ذلك القرص الذي بإشراقه يولد النهار، يشكل هوية الشمس، "ماذا إذًا بشمس بول إيلوار التي تشرق عند منتصف الليل؟ هنا لم تقوض الهوية الشكلية، ومع ذلك فقد عمد إلى تقويض مادة الشمس، فالشمس التي تشرق في منتصف الليل هي شمسنا القديمة ذاتها والتي يراها الجميع وهي شمس لا يمكن لها أن تشرق عند منتصف الليل بدون نسف جوهرها باعتبارها موّلدة للنهار، وهي في الوقت ذاته هذه الشمس وليست نفسها في ذات الوقت".[1]

وقد لقيت المدرسة السريالية رواجًا كبيرًا بلغ ذروته بين عامي 1924-1929 و كان آخر معارضهم في باريس عام 1947. ومن أهم أقطابها الفنان الإسباني سلفادور دالي (1904-1989). ومن بعض أعماله الفنية "الخلوة"، "تداعي الذاكرة"، "الآثار" و"البناء".

1 كورك، جاكوب. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزير عما نوئيل، دار المأمون، بغداد، 1989 ، ص 22

يقول أحد مؤسسي السريالية، وأهم أقطابها في فرنسا، الشاعر "بريتون"، بأن السريالية: ((اسم مؤنث، آلية نفسية ذاتية خالصة تستهدف بواسطتها التعبير، إن قولاً، وإن كتابة، وإن بأية طريقة أخرى، عن السير الحقيقي للفكر، هي إملاء من الذهن في غياب كل رقابة من العقل، وخارج اهتمام جمالي أو أخلاقي)).[1]

وهذا لا يعني الطلاق الكلي والنهائي عن الواقع والعيش في عالم اللاوعي واللاعقل، ذلك لأن السرياليين، ومن قبلهم الدادائيون، كانوا: ((واقعيين في تفصيلاتهم، لكنهم لا يجمعون صورهم أبداً في كلٍ واقعي، بل هم – كما الحال في أحلامنا – يترجمون هواجس وتضمينات اللاوعي مشغوفين بالاعتباطية والرؤى المرعبة)).[2]

فالمهم بالنسبة إليهم "لم يكن العمل الفني ذاته، بل الهزة التي يستطيعون خلقها، والارتباك الذي يسببونه في الذهن"[3]

في قصيدة نُشِرت عام 1923 ، أكَّدَ رائد السريالية أندريه بريتون على إعلاء الحياة على الفن؛ حيث اختتَمَ قصيدتَه قائلاً

---

1 أندريه بروتون: بيانات السريالية ت : صلاح برمدا – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق – 1978، ص41

2 جي. إي. مولر و فرانك إيلغر مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل – دار المأمون – بغداد – 1988، ص123

3 جي. إي. مولر و فرانك إيلغر مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل – دار المأمون – بغداد – 1988، ص121

وبما أن الكلمات أمست مشحونةً/فالحياة أفضل رفض الكُتَّاب والشعراء المرتبطون بالدادائية والسريالية إخضاعَ التجربة الحياتية للتجربة الفنية"[1]

النشأة والتطور

نشأت المدرسة السيريالية الفنية في فرنسا، وازدهرت في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين، وتميزت بالتركيز على كل ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري. وكانت السيريالية تهدف إلى البعد عن الحقيقة وإطلاق الأفكار المكبوتة والتصورات الخيالية وسيطرة الأحلام. واعتمد فنانو السيريالية على نظريات فرويد رائد التحليل النفسي، خاصة فيما يتعلق بتفسير الأحلام.

وقدّ تطورت السّريالية من خلال أنشطة الدّادا (الدّادئية) خلال الحرب العالمية الأولى حيث كان مركزها الأساس باريس. ومن العشرينيات فصاعداً انتشرت الحركة عبر العالم وأثّرت بشكلٍ كبيرٍ في الفنون البصرية والأدب والموسيقى والفكر السّياسي والممارسة والفلسفة والنّظرية الاجتماعية في العديد بلدان العالم.

وصف النقاد اللوحات السيريالية بأنها تلقائية فنية ونفسية، تعتمد على التعبير بالألوان عن الأفكار اللاشعورية

1 ديفيد هوبكنز: الدَّادائية والسِّريالية مقدمة قصيرة جدًّا، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012، ص30

والإيمان بالقدرة الهائلة للأحلام. وتخلصت السيرالية من مبادئ الرسم التقليدية. في التركيبات الغربية لأجسام غير مرتبطة ببعضها البعض لخلق إحساس بعدم الواقعية إذ أنها تعتمد على اللاشعور.

واهتمت السيريالية بالمضمون وليس بالشكل ولهذا تبدو لوحاتها غامضة ومعقدة، وإن كانت منبعاً فنياً لاكتشافات تشكيلية رمزية لا نهاية لها، تحمل المضامين الفكرية والانفعالية التي تحتاج إلى ترجمة من الجمهور المتذوق، كي يدرك مغزاها حسب خبراته الماضية. والانفعالات التي تعتمد عليها السيريالية تظهر ما خلف الحقيقة البصرية الظاهرة، إذ أن المظهر الخارجي الذي شغل الفنانين في حقبات كثيرة لا يمثل كل الحقيقة، حيث إنه يخفي الحالة النفسية الداخلية. والفنان السيريالي يكاد أن يكون نصف نائم ويسمح ليده وفرشاته أن تصور إحساساته العضلية وخواطره المتتابعة دون عائق، وفي هذه الحالة تكون اللوحة أكثر صدقاً.

تأسيس الحركة

صاغ غيوم أبولينير كلمة السّريالية وظهرت لأول مرة في مقدمة مسرحيته "أثداء ترسياس" Les Mamelles de Tirésias التي كتبت عام 1903 وتم تمثيلها لأول مرة عام 1917. ولقد قامت الحرب العالمية الأولى بتشتيت الكتاب

والفنانين الذين كانوا في باريس، وانخرط الكثيرون في تلك المرحلة بحركة الدّادا مقتنعين بفكرة أنّ القيم البرجوازية جلبت الصّراع والحرب للعالم. وناصر الدّادئيون تجمعات "لا للفن" (رفض الفن التقليدي ومحاربة الفن بفن جديد يتجاهل علم الجمال التقليدي) وكتاباتهم وأعمالهم الفنية. ولكنّهم عادوا بعد الحرب إلى باريس واستأنفوا نشاطاتهم. كان أندريه برتون الذي درس الطب والطب النّفسي يعمل خلال الحرب في مشفى للأعصاب ويطبّق طرق سيغموند فرويد في التحليل النفّسي على الجنود الذين كانوا يعانون من صدمة الحرب. وخلال لقائه بجاك فاتش، شعر برتون أنّ فاتش هو الابن الروحي للكاتب ومؤسس فلسفة الباتافيزيقا جاري ألفرد، وأعجب بإراء الفنان الشاب ضد المجتمع وازدرائه للتقاليد الفنية الراسخة. وقد كتب لاحقاً قائلاً" في الأدب كنت مأخوذاً برامبو وجاري وأبولينير ونوفو ولاتريمينت، ولكني مدين بالغالب ل جاك فيتش".

وبالعودة إلى باريس فقد انضم بريتون لأنشطة الدادا وأسس مجلة أدبية تسمى (Littérature) مع لويس أراغون وفيلب سوبالت وبدأوا بتجربة الكتابة العفوية التّلقائية (الآلية) دون مراقبةٍ للأفكار. ونشروا كتاباتهم وأحلامهم في المجلة. وقد توسع بريتون وسوبالت في الكتابة التّلقائية وكتبوا

كتاب "الحقول المغناطيسية" The Magnetic Fields عام 1920.

ومع استمرارهما بالكتابة، جلبا أنظار العديد من الكتاب والفنانين. وقد جاؤوا بالاعتقاد أنّ الكتابة التّلقائية هي تقنيةٌ أفضل للتغير الاجتماعي من هجوم الدادا على القيم السائدة. وقد نمت المجموعة لتضمّ باول إلورد، وبنيامين بيرت، ورينيه كريفل، وروبرت ديزنوس، وجاك بارون، وماكس موريس، وبيار نافيل، وروجر فيتراك، وغالا إلورد، وماكس إرنست، وسلفادور دالي، ومان راي، وهانس آرب، وجورج كالكيني، وميشيل ليرس، وجورج ليمبور، وأنطون أرتود، وريموند كوينو، وأندريه ماسون، وجوان ميرو، ومارسيل دوشامب، وجاك بريفرت، وإيف تانجي.

ومع تطويرهم لفلسفتهم، اعتقد السّرياليون أنّ التعبيرات العادية يمكن أن تكون مهمة جداً في السّريالية ولكن يشترط أن تكون مصاغةً بانفتاحٍ تامٍ على عالم الخيال حسب الديالكتيك الهيجلي. كما اهتموا أيضاً بالديالكتيك الماركسي وأعمال منظرين آخرين مثل والتر بنيامين وهربرت ماركوس.

وكانت لأعمال فرويد حول التّداعي الحر، وتفسير الأحلام واللاوعي أهمية قصوى للسّرياليين لتطوير طرقهم نحو الخيال الحرّ. وتبنوا فكرة الخصوصية Idiosyncrasy (حالة عقلية تتضمن تعبيرات وردود أفعال خاصة بالمريض)

ورفضوا فكرة الجنون المنبثقة عنها. ووضح سلفادور دالي ذلك بقوله" هناك فرق وحيد بيني وبين ورجل مجنون هو أنّي لست مجنوناً"

وإلى جانب تفسير الأحلام، أكدّ السرياليون أنّه بالإمكان جمع عناصر غير متجانسة طبيعياً في نفس الإطار للحصول على نتائج غير منطقية ومذهلة. وقد أضاف بريتون فكرة التجاور Juxtaposition (أسلوب أدبي يقوم على الانتقالات غير المتوقعة وغير المتجانسة منطقياً من موضوع لآخر) إلى بنيانه عام 1924، والتي نقلها بدوره عن مقال للشاعر بيير ريفيردي ذكر فيه " كلما كان بين التّباعد بين حقيقتين أو أكثر أكبر، كانت الصورة وقوة العاطفة والواقع الشعري أقوى".

وهدفت المجموعة إلى إنشاء ثورة في التّجربة الإنسانية في كافة جوانبها الشّخصية والثّقافية والاجتماعية والسّياسية. فقد أرادوا تحرير الإنسان من العقلانية الزّائفة والعادات والبنى المَقيدة. وأعلن بريتون أنّ الهدف الحقيقي للسّريالية كان "أن تعيش الثورة الاجتماعية وحدها". ولهذا السبب، تماشت السّريالية في العديد من الأوقات مع الشّيوعية والأناركية (الفوضوية أو اللاسلطوية) وقد أعلنوا عن فلسفتهم في البيان السريالي الأول عام 1924. وفي نفس العام أسسوا مكتب البحوث السّريالية وبدأو بنشر مجلة "الثّورة السريالية" (La Révolution surréaliste

قام السّرياليون بعد إعلان البيان السّريالي الأول بفترةٍ قصيرة بنشر العدد الافتتاحي لمجلة "الثّورة السّريالية" (La Révolution surréaliste) والتي استمر نشرها حتّى عام 1929. وقد صمم المحررون الأوائل نافيل وبيريت المجلة على غرار مجلة (La Nature) بناءً على دراسة علمية دقيقة لها. وكانت المجلة دائما ثورية و وفاضحة لتحقق غايات السّرياليين. وعلى الرغم من أنّ التّركيز في المجلة كان على الكتابات، إلا أنّها أيضاً شملت إنتاج أعمالٍ فنيةٍ تشمل أعمال جورجيو دي شيريكو، و إرنست، وماسون، ومان راي.

خصائص المدرسة السريالية:

- الخيال المتدفق.
- اللاشعور والأحلام.
- اختراع الرموز.
- الاسترسال دون حساب للتفكير.
- الكتابة التلقائية

كما امتازت بمجموعة من الأفكار التي تعد مرتكزات السريالية.

- الاعتماد الكلي على ما هو غير غير واقعي مثل الأخيلة والأحلام.
- الاعتماد على اللاوعي أثناء الكتابة، بعيدًا عن رقابة العقل الواعي.

- إهمال المعتقدات الدينية واستبعاد القيم الأخلاقية السائدة في المجتمع.
- الثورة والتمرد من أجل النغيير من قلب المجتمع ومحاولة خلق مجتمع جديد مختلف.
- رفض اللغة السائدة ومحاولة التجديد في اللغة.
- اعتماد مبدأ الغموض في الخلق الأدبي والفني.

أبرز الشخصيات الفنية والأدبية

أندريه بريتون 1896 – 1966م

وهو عالم نفس وشاعر فرنسي يعده النقاد مؤسس السريالية.

أندريه برتون (André Breton) كاتب وروائي وشاعر وفيلسوف فرنسي ولد في 19 فبراير 1896 في مدينة تينشيبراي بإقليم أورن الفرنسي وتوفي في باريس في 28 سبتمبر 1966. يعتبر برتون من أكبر رموز الدادا و السريالية. من أعماله رواية "ناديا"

وُلِدَ لعائلة متوسطة الحال في نورماندي فدرس الطب والطب النفسي وعمل أثناء الحرب العالمية ألأولى في ردهة الجملة العصبية في مدينة نانت الفرنسية.

- ثورنتون وأيلور: وهو كاتب مسرحي، ألف مسرحية جلد الإنسان بين الأسنان سنة 1942م، وهي مسرحية تجنح إلى الخيال والعنف الناتج عن اللاشعور عند شخصيات المسرحية.

- (سلفادور دالي ولد سلفادور فيليبي خاثينتو دالي إي دومينيتش Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènech ولد في 11 مايو 1904، فيغيراس، جرندة، إسبانيا – توفي في

23 يناير 1989، فيغيراس، جرندة، إسبانيا) وهو رسام إسباني، ويعد من أبرز دعاة السريالية، وقد أضاف إليها إضافات كثيرة أبرزها أسلوبه الذي تميز به الذي دعاه "النقد المبني على الهلوسة" وكان يؤكد دائماً أنه أقرب إلى الجنون منه إلى الهاشي نوماً، والمعرفة عنده تقوم على التداعي والتأويل.

يعتبر دالي من أهم فناني القرن العشرين، وهو أحد أعلام المدرسة السريالية. يتميز دالي بأعماله الفنية التي تصدم المُشاهد بموضوعها وتشكيلاتها وغرابتها، وكذلك بشخصيته وتعليقاته وكتاباته غير المألوفة والتي تصل حد اللامعقول والاضطراب النفسي. وفي حياة دالي وفنه يختلط الجنون بالعبقرية، لكن دالي يبقى مختلفاً واستثنائياً. في فوضاه، في إبداعه، في جنون عظمته، وفي نرجسيته الشديدة.

الأدب الأمريكي المعاصر

إليوت الشاعر الناقد توماس ستيرنز إليوت Thomas Stearns Eliot(1888-1965)

شاعر وناقد ومسرحي إنجليزي من أصل أمريكي، ولد بمدينة سانت لويس في ولاية ميسوري. في 26 سبتمبر 1888 تخرج في جامعة (واشنطن) بمدينة سانت لويس. بعد دراسة تحضيرية في سانت لويس، التحق توماس إليوت بجامعة هارفرد، وتخرج فيها عام 1910، ثم ذهب إلى باريس ليقضي سنة في السوربون يدرس الأدب الفرنسي والفلسفة، وعاد بعدها إلى هارفرد للدراسة العليا في الفلسفة والمنطق وعلم النفس واللغة السنسكريتية. ثم التحق بجامعة ماربرغ Marburg في ألمانيا عشية الحرب العالمية الأولى، وما لبث أن انتقل إلى جامعة أكسفورد ليمضي سنة في أقدم كلياتها (كلية مِرْتُن Merton) يَدرُس الفلسفة الإغريقية، وينشر دراسات في الفلسفة والآداب في الدوريات الأدبية.

وفي عام 1915 ظهرت أولى قصائده (أغنية حب ج. ألفريد بروفرُك The Love Song of J. Alfred Prufrock) في مجلة (شعر) الأمريكية اشتغل سنة بالتعليم، ثم انتقل إلى العمل في مصرف لويد Lloyd's Bank في لندن عام 1917. وازداد نشاطه في النشر والكتابة حتى عام 1922، اشتغل بتحرير مجلة " دي إيجوست " The Egoistفي 1922 ثم تسلم

تحرير مجلة (المعيار) Criterion، حتى عشية الحرب العالمية الثانية، وأصبح مدير دار (فيبر وفيبر) للنشر. وفي عام 1927 غدا من أتباع الكنيسة الإنغليكانية وحصل على الجنسية البريطانية. وفي عام 1932 عينته جامعة هارفرد أستاذاً للشعر فيها. توفيت زوجته عام 1947، وبعد ذلك بسنة حصل على وسام الاستحقاق Order of Merit وجائزة نوبل في الأدب. وفي عام 1957 تزوج أمينة سره فاليري فليتشر Valerie Fletcher. توفي في لندن بعد أن ترك بصمته من خلال مسيرة نصف قرن من الإنتاج الشعري والنقدي.

الأعمال النقدية – وظيفة الشعر ووظيفة النقد – الغابة المقدسة– جدوى الشعر وجدوى النقد –وراء آلهة غريبة مقالات مختارة –الشعر والشعراء –مقالات إليزابيثية – مقالات قديمة وحديثة – مقالات مختارة ملاحظات نحو تعريف الثقافة مقالات مختارة أعماله الشعرية: –رباعيات أربع –الأرض الخراب –أربعاء الرماد. أعماله المسرحية: –اجتماع شمل العائلة –حفلة كوكتيل –جريمة قتل في الكاتدرائية توفي بلندن، إنجلترا في 4 يناير 1965 (76 سنة)[1]

1 Allan Burns:Thematic Guide to American Poetry ،، GREENWOOD PRESS Westport، ينظر: Connecticut، London، 2002، P257

وينظر: موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس بريس، لبنان، 1996، ص44

الرجال الجوف الرجال الجوف (1925) إحدى أهم قصائد إليوت، موضوعها كما الكثير من قصائده متداخل ومتفرِّع، لكن من المتفق عليه أنها تتحدّث عن حقبة ما بعد الحرب العالمية الأولى في أوروبا و(معاهدة فرساي) (التي يحتقرها إليوت)، كما تتحدّث عن صعوبة الحفاظ على الأمل، ناقلةً أجواء من تحوّلات دينية وفلسفية ونفسيّة عميقة، وبحسب بعض النقّاد هي تنقل كذلك طقوساً من زواجه الفاشل.

I

نحن الرجال الجوف
نحن الرجال المحشورون
نترنّح سويّة
مثل رؤوس من القشّ.
واحسرتاه
عندما نهسهس لبعضنا
بأصوات قاحلة
نبدو بلا جدوى مدجّجين بالصمت
كريح تهبّ على عشب يابس
أو كأرجل فئران تسير على زجاج مكسور...
في قبونا اليابس.
أشكالٌ بلا هيئة، وظلالٌ بلا لون
قوى مشلولة تومئ بلا أدنى حركة.
أولئك الذين عبروا

صوب مملكة الموت بجسارة
والأعين لا تنام،
يتذكّروننا بعد ذلك
لكنهم لا يتذكّروننا كأرواح متوهّجة
ضلّت عن الطريق
وإنّما كرجال جوف
كرجال محشورين.

II

العيون التي لا أجرؤ على التحديق فيها في الأحلام...
في مملكة أحلام الموت
هي ذاتها التي تغيب:
هناك، العيون
ضوء شمس ينسكبُ على عمود مكسور
هناك، الأشجار تتراقص
وثمة أصوات في الريح تغنّي...
أصوات أكثر بُعداً وأكثر وقاراً
من نجم يغيب
لا تدعني أقترب أكثر،
في مملكة حلم الموت
دعني أرتدي أيضاً
تلك الأقنعة التكهّنية
من جلود الفئران وريش البوم وفزّاعات الحقول
دعني أحاكي الريح في حركتها
ولا أقترب أكثر...

وذلك ليس آخر اللقاءات
في مملكة الشفق الأحمر.

III

هذه هي الأرض الميّتة
هذه أرض الصبّار
هنا صُوَر الحجر
تضرُّع كفَّي رجل ميّت
تحت بريق نجمٍ آفل...
هل هي كذلك...
في مملكة الموت الأخرى
نسير فرادى
في تلك الساعة
وعندما نرتعش من الوجع الرقراق
الشفاه التي تُقبِّل
تجعلُ من المصلّين حجراً مهشّماً.

IV

العيون ليست هنا...
لا توجد عيون هنا
في وادي النجوم الهالكة
في هذا الوادي الأجوف
هذا الفكّ المهشّم لممالكنا الضائعة.
في آخر أماكن اللقاء
نجتمع سوية
نتجنّب الحديث

نجتمع على شاطئ النهر المتورّم.
العمى...
إلا أن تعود العيون إلى الظهور
كنجم سرمدي
كزهرة أورقت
في مملكة شفق الموت
لمجرّد أمل
لرجال فارغين.

V

ها نحن نحوم حول التين الشوكيّ
تين شوكيّ... أيها التين
ها نحن نحوم حول التين الشوكيّ
منذ الخامسة فجراً
ما بين الفكرة والحقيقة
ما بين الحركة والفعل
يسقط الظلّ...
ملكوتك مملكتك.
ما بين التصوّر والخلق
ما بين الشعور وما بعد الشعور
يسقط الظلّ...
حياةٌ ذات أمد طويل...
ما بين الرغبة والتشنُّج
ما بين القدرة والوجود...
ما بين الجوهر والانحدار

يسقط الظلّ
لملكوتك مملكتك.
لملكوتك
حياة ناجزة
ولملكوتك...
على هذه الطريقة ينتهي العالم
على هذه الطريقة ينتهي العالم
على هذه الطريقة ينتهي العالم
ليس بصيحة مدوّية
وإنما بالأنين.

إزرا باوند *Ezra Pound*
(1885–1972)

إزرا ويستون لوميس باوند Ezra Weston Loomis Pound شاعر وناقد، وموسيقي أمريكي عد أحد أهم شخصيات حركة الحداثة في الأدب العالمي في أوائل وأواسط القرن العشرين. ولد في 30 أكتوبر 1885، بهايلي، أيداهو، Idaho بالولايات المتحدة.

ثم رحل والداه به إلى ولاية بنسلفانيا حيث بدأ دراسته، ولما بلغ الخامسة عشرة من عمره انتسب إلى جامعتها، وفي العام التالي بدأ دراسة الأدب المقارن، وحصل على درجته الجامعية الأولى في كلية هاملتون في مدينة كلينتون، عاد بعدها

إلى جامعة بنسلفانيا وحصل فيها على درجة الماجستير عام 1906. عمل مدرساً بعض الوقت في الجامعة نفسها. ثم سافر إلى إنجلترا لمدة وجيزة عاد بعدها إلى أمريكا ليبدأ عمله محاضراً في كلية واباش في ولاية إنديانا، غير أن هذا لم يستمر طويلاً إذ إنه عاد إلى أوروبا عام 1907

تزوّج باوند من دورثي شكسبير ابنة العشيقة السابقة لوليام بتلر ييتس.

مع بداية الحرب العالمية الأولى ترك إنجلترا. بحلول العام 1924 كان باوند قد استقر بصفة دائمة في إيطاليا مع عائلته. خلال الحرب العالمية الثانية، كان من أشهر مؤيدي نظام موسوليني كتاباته و خطاباته الإذاعية تلك الفترة ألصقت به تهمة الخيانة من بلده الأم خاصة عندما اجتاحت أمريكا إيطاليا. في نهاية المطاف قبضت عليه قوات إيطاليا مساندة وتم تسليمه لسلطات التحالف ومن ثم احتجازه في الولايات المتحدة بتهمة الخيانة لحين محاكمته والتي قضت بأنه غير مذنب بسبب فقدانه لصوابه، عندها عارض الكثيرون فكرة أنه باوند مجنون وأعيد النظر في قضيته و حكم عليه بالسجن اثني عشر عامًا في مستشفى سانت إليزابيث العقلية.

أسس الحركة الدوامية بلندن، كما كان أحد أهم ممثلي المدرسة التصويرية من أعماله: ديوان (النور المطفأ) 1908 في البندقية وديوان (شخصيات) Personae في لندن عام 1909

وقصيدة (هيو سلوين موبرلي)، وهي قصيدة طويلة تتألف من عدة مقاطع تتصف بالغموض وتتضمن إشارات واقتباسات من أعمال أخرى. وكان لهذه القصيدة تأثير كبير في عدد من الشعراء منهم ت.س إليوت في قصيدته (الأرض اليباب) ونشر (الأغاني) Cantos عام 1925 إيطاليا. و(أغاني بيزا) التي نشرت عام 1948.

نال جائزة بولنغن عام 1949 عن أعماله الشعرية وتوفي بالبندقية بإيطاليا في 1 نوفمبر 1972، [1]

A Girl

The tree has entered my hands،
The sap has ascended my arms،
The tree has grown in my breast -
Downward،
The branches grow out of me، like arms.
Tree you are،
Moss you are،
You are violets with wind above them.
A child - so high - you are،
And all this is folly to the world.

1 ينظر: Laurette VÊZA، « POUND EZRA - (1885-1972) »، Encyclopædia Universalis [en ligne]، consulté le 6 août 2016. URL : http://www.universalis.fr/encyclopedie/ezra-pound/

فتاة
الشجرة تسلّلت من يديَّ،
وصعد ماؤها في ذراعيَّ،
الشجرة تنبت من ثدييَّ،
وتتدلّى
فروعاً تخرج منّي كالأذرع المتشابكة.
قد يحدث أنك شجرة،
أنك طحلب،
أنك بنفسج والريح تهدهد من فوقه.
قد يحدث أنك مجرّد طفلٌ،
– شيء سامٍ – أنت إذاً،
وكل هذا...
كل هذا مجرّد عمل أحمق أهديه إلى العالم.

إحدى القراءات لهذه القصيدة ترتكز على أسطورة أبوللو ودافني الإغريقية. فباوند يسرد عملية تحوّل دافني إلى إكليل من الأغصان للهرب من أبوللو. المقطع الأول من القصيدة ينقل عملية التحوّلات لدافني، المقطع الثاني ينقل حديث أبوللو الذي يرى ويشهد تلك التحوّلات.

الحركة الدُّوامية The Vorticism

يبدو تأثير إزرا باوند في مدرسة النقد الجديد والشكلانيين عمومًا إضافة إلى المدرسة التصويرية من خلال حركة أخرى هي الحركة الدُّوامية Vorticism وهي حركة أدبية وفنية

تشكيلية تجريدية ظهرت في إنجلترا ولم تعمر غير بضع سنوات من سنة(1912) إلى سنة (1915). وقد صدر بيان الحركة الدُّوامية سنة 1941 في مجلة Blast ووقعه أحد عشر اسما(*) ولئن كان الكاتب والرسام البريطاني بيرسي ويندهام لويس Wyndham Lewis يعد مؤسسها، فإن الشاعر الأمريكي إزرا باوند يعد أحد أبرز ممثليها، فقد منحها اسمها. حيث التحق إزرا باوند بالحركة الدُّوامية، وحاول أن يستحوذ على هذه الحركة لتكون امتدادا للحركة التصويرية ورد تسميتها إلى فكرة أن الصورة هي قوام الشعر وجوهره، وأن الصور الشعرية أشبه بدوامات تندفع إليها الأفكار وتنطلق منه.

ولئن كانت مبادئ هذه الحركة غير محددة على نحو واضح، فليس من شك في أن عناية أصحابها انصبت على الشكل، في الفن بأكثر مما انصبت على المحتوى. ومن هنا عدت حركة طليعية Avant-garde تندرج في إطار

---

* ريتشارد أولدنغتون *Richard Aldington* مالكولم آربثنوت *Malcolm Arbuthnot* لورانس أتكينسون *awrence Atkinson* جيسيكا ديسمور *Jessica Dismorr* هنري غوديي بريزكا *Henri Gaudier-Brzeska* كوثبرت هاميلتون *Cuthbert Hamilton* ويندهام لويس *Wyndham Lewis* إزرا باوند *Ezra Pound* ويليام روبرتس *William Roberts* هيلين سوندرز *Helen Saunders* إدوارد وادز ورث *Edward Wadsworth* كما ساهم في تطوير الحركة مجموعة أمثال ديفيد بومبرغ، ألفين لانغدون كوبورن، يعقوب ابشتاين (لا سيما روك المثقاب)، فريدريك *Etchells*، كريستوفر *Nevinson*، ودوروثي شكسبير *Dorothy Shakespear*.. وغيرهم.

المحاولات والتجديدات الفنية التي عرفتها العقود الأولى من القرن العشرين. كما تعد أحد تيارات الحداثة[1] وتلتقي مع أهم المبادئ الشكلية للمدرسة الأنجلو-أمريكية ومع مقولة آرشيبالد ماكليش القائلة بأن القصيدة لا يجب أن تعني، وإنما أن تكون.

كتب باوند في مجلة بلاست Blast أن الدوامة "هي النقطة القصوى للطاقة. وأنها تمثل في ديناميتها الفعالية العظمى"[2] بالنسبة لباوند الدوامة هي قوة لولبية دائرية التي من شأنها أن ترسم الطاقات المجددة والحيوية للعصر وأن تبلور هذه الطاقات في مركز ثابت وصارم ويصفها أنها نقطة تقاطع مشعة مؤتلقة أو عنقود منه ومن خلاله وفيه تندفع الأفكار باستمرار.

ويشرح ويندهام فكرته عن الدُّوامية فيطلب من صديق له أن يفكر بدردور " وفي قلب هذا الدردور يوجد منطقة كبيرة

---

1 Chris Baldick: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms، Oxford University Press Inc.، New York، 2001، p273.

2 Vortex (1914) Ezra Pound: https://www.poetryfoundation.org/resources/learning/essays/detail/69480 بتاريخ 2015/02/09

وصامتة، حيث تتركز كل الطاقات وهناك في نقطة تركز تلك الطاقات يوجد الدوامي "[1]

فالدُّوامية في حقيقتها تعني التجريد والتجريد يعني الحداثة وهكذا كانت الحركة الدُّوامية ردة فعل أخرى ضد الرومانسية الإنجليزية والأوروبية، وحسب إزرا باوند فإن الدوامات هي مصدر كل الطاقة في الشعر، وأن وظيفة الشاعر أن يحول هذه الطاقة إلى قصيدة شعرية"[2] ومن خلال مفهوم للدوامة كمصدر لكل إلهام شعري أطلق ويندهام لويس مصطلح الدُّوامية على هذه الحركة الفنية الأدبية.

احتفلت الدُّوامية الطاقات الحيوية بعصر الآلة في حين اتهمت الحركة المستقبلية برمنسة الآلة ودعت إلى وضع حد لجميع النزعات العاطفية وإلى تجريدية جديدة من شأنها أن تحقق بطريقة مفارقة معادلة أن تكون ثابتة وديناميةفي الوقت نفسه. وكانت الدُّوامية بالنسبة لباوند تلك الطاقة المركزة

---

1 Herrbert N. Schneidau: Vorticism and the Career of Ezra Pound، Modern Philology، Vol. 65، No. 3 The University of Chicago Press، 1968، p214

2 Christine L. Krueger،George Stade: Encyclopedia of British Writers، 19th and 20th Centuries، Infobase Publishing، New York، 2009، p381

والكامنة للحركة الطلائعية والتي بإمكانها أن تعصف بذلك الرضا بالثقافة المكرسة.[1]

لم يكن إزرا باوند تصويريًا أو دواميًا في شعره وفي نقده فحسب ولكنه كان كذلك في ترجماته وبخاصة ترجمته للشعر الصيني، فقد كانت الحالة الشعرية ميزة في الشعر الصيني مستمدة من الطاوية(*) والبوذية الزانية أو الشانية، ومن خلال تلك النصوص الشعرية عثر باوند على طريقة أخرى ليجعل تصويريته أكثر تكثيفًا وأكثر دينامية.. طريقة ليكون دواميًا. "وترك اهتمامه بالآداب الصينية أثرًا عميقًا في شعره وسرع في ابتكاره منهج الفكرة المرسومة *Ideogram* وهي توسيع

---

1 Chris Baldick: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms، pp273،274

* الطاوية: مجموعة مبادئ، تنقسم إلى فلسفة وعقيدة دينية، مشتقة من المعتقدات الصينية الراسخة القدم. من بين كل المدارس العقلية التي عرفتها بلاد الصين، تعتبر الطاوية الثانية من حيث تأثيرها على المجتمع الصيني بعد الكونفشيوسية.تعريب الكلمة، الهدي، الطريقة أو الطريق، الذي يسلكه أتباع الديانة، اسمهم المهديون أتباع الهدي، وديانتهم الهداية.

البوذية (نسبة إلى غاوتاما بوذا) تعد من الديانات الرئيسية في العالم، تم تأسيسها عن طريق التعاليم التي تركها بوذا 'المتيقظ". نشأت البوذية في شمالي الهند وتدريجياً انتشرت في أنحاء آسيا، التيبت فسريلانكا، ثم إلى الصين، منغوليا، كوريا، فاليابان.تتمحور العقيدة البوذية حول 3 أمور (الجواهر الثلاث): أولها، الإيمان ببوذا كمعلّم مستنير للعقيدة البوذية، ثانيها، الإيمان بـ "دارما"، وهي تعاليم بوذا وتسمّى هذه التعاليم بالحقيقة، ثالثها وآخرها، المجتمع البوذي. تعني كلمة بوذا بلغة بالي الهندية القديمة، "الرجل المتيقّظ" .

لمبادئ المدرسة التصويرية بعد استلهام دقة ومحسوسية الحرف الصيني"[1]

يقول إليوت:" إن امرءا يبتكر إيقاعات جديدة هو امرؤ يوسع حساسيتنا وينقيها؛ وتلك ليست مسألة "تكنيك" فحسب. ولقد حدث أنني في السنوات الأخيرة، أخذت ألعن السيد باوند مرارًا، فلم أعد واثقًا البتة من أنني أستطيع نسب شعري إلى نفسي: كلما شعرت بالرضا عن ذاتي، أجدني أردد بعض الصدى من إحدى قصائد باوند".

وأضاف: يؤكد تأثير هذا "الصانع الأمهر" كما وصفه في الإهداء الذي خصه به في قصيدة الأرض اليباب: "مكن عددًا من الأشخاص بينهم أنا نفسي، من تطوير حسهم بالشعر، وهو بالتالي حسَّن الشعر من خلال الآخرين كما من خلال نفسه. وليس في وسعي أن أفكر بأي شخص كتب شعرًا، من أبناء جيلنا والجيل التالي، دون أن يكون شعره (إذا كان جيدًا) قد تحسن عن طريق دراسة باوند"

وحين يتحدث هايمن عن أولئك الذين أثروا في إليوت يقول:" وفي أول القائمة من هؤلاء يجيء طبعاً عزرا بوند، فمنه ورث إليوت طريقته التفسيرية، وطريقته في الدراسة المقارنة، وفكرة الناقد العالم. ومما يستحق التنويه أن دعوة إليوت في

---

1 صبحي حديدي: إزرا باوند أنا حتى الذي يعرف كل الدروب، ص9.

إحدى مقالاته الأولى " يوربيدس والبروفسور مري " إلى دراسة تتخطى حدود الزمان " فتربط بين هوميرس وفلوبير " إن هذه الدعوة ليست إلا شرحاً لقول بوند من قبل إنه يتطلب "دراسة أدبية تضع ثيوقريطس والمستر ييتس في ميزان واحد ". أضف إلى هذا أن إليوت مدين لبوند بعدد من مبادئه وبخاصة "فكرة اللاشخصانية، وفكرة التبادل الموضوعي في رأي ماريو براز، فقد ذهب هذا الدارس إلى أن أصل الفكرة الثانية موجود بوند في مقاله" روح الرومانس " حيث يقول: إن الشعر " نوع من الرياضيات المتلقاة إلهاماً، ويعطينا معادلات، لا للأرقام المجرد والمثلثات والكرويات وما أشبه، بل للعواطف الإنسانية "[1].

كانت أعمال باوند على غرار *Lustra* و*كاثاي* *Cathay* والأناشيد الأخيرة the Early Cantos عامرة بهذا التأثير الشرقي الواضح الذي ساهم في بعث الحداثة الأمريكية خاصة من خلال إزرا باوند ووليم كارلوس وليمز[2].

ويلتقي بعض رواد النقد الجديد الأمريكيين كرانسم وبلاكمور وروبرت بن وارن مع باوند ويشاركونه رأيه المتعلق

---

1 ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص171.

2 Zhaoming Qian: Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams، Duke University Press، 1995، p88.

بعدم حماسته بخصوص أنسنة الجامعات الأمريكية والتعليم عموما في الولايات المتحدة، والذين كانوا يعملون على بعث عهد جديد يعمل فيه الحداثيون من النقاد والأكاديميين على جعل الجامعة الأمريكية مركزًا حيويًا للثقافة والتعليم على حد سواء.[1]

انطلاقًا من هنا ظهرت في الثلاثينيات بوادر نوع جديد من النقد الأدبي الأكاديمي، والذي كان باوند إلى جانب إليوت أحد بواعث ظهوره. والذي ساهم فيه إلى جانب النقاد الجدد، نقاد شيكاغو مع بعض الاختلافات في الرؤية في ترسيخ فكرة أن الجمال الجوهري والجمال الفني الحقيقي لا يكمن في المضمون وإنما في الشكل والتأويل.

لم يساهم إزرا باوند بطريقة غير مباشرة في تشكل ذلك الأسلوب البيداغوجي للقراءة الفاحصة والتي عرفت فيما بعد بالولايات المتحدة الأمريكية باسم النقد الجديد فحسب ولكنه ساهم وعن غير قصد في إثارة أول وأعنف هجوم على مدرسة النقد الجديد في وسائل الإعلام المختلفة. وذلك عقب منحه جائزة بولينغن Bollingen للشعر في فبراير من سنة 1949،

---

1 Ira B. Nadel: Ezra Pound in Context Cambridge University Press، UK،2010، p450.

هذه الجائزة التي أنشئت من قبل مكتبة الكونغرس بواشنطن سنة 1948 بمبادرة من الناقد الجديد آلان تيت.[1]

أما كلينث بروكس فقد مدح كثيرًا إزرا باوند سنة 1951 على المجهودات التي بذلها في تقديم يد المساعدة لكثير من الكتاب، وعلى مساهمته في نشر النقد الجديد على أعمدة مجلة السبت الأدبي the *Saturday Review of Literature* ليشير إلى نقاط التقاطع التي يشترك فيها النقد الباوندي مع الشكلانية "الاهتمام المكثف ذاته للنص" والاهتمام نفسه ب "المشاكل الفنية" إضافة إلى عوامل أخرى كتوظيفه للشخوص الدرامية والروائية Personae في قصائده كوسيلة لتمثيل الذاتية المبددة من أجل نظرية تؤكد لاشخصانية الأدب"[2]

وفي نفس إليوت نحو باوند احترام يبلغ حد التقديس على الرغم من خلاف أساسي في الدين ومشاجرات أخرى. وهو لا يعده أحد عظماء النقاد المعاصرين فحسب بل "لعله أعظم شاعر حي في لغتنا" [3].

ولم يقتصر تأثير باوند على جماعة النقد الجديد، على مستوى رؤية القصيدة، وإنما تجاوز ذلك إلى النظرة إلى معيار الحكم

---

1 K.K.Ruthven: Ezra Pound as literary critic، Routledge، London، 1990، p161.

2 Ibid، pp64، 65.

3 ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص171 .

عليها وعلى صاحبها وتجلى ذلك من خلال تأثيره في الكاتب إيفور ونترز ونظرته المغالية في النقد التقويمي غير المنصف، بل والجائر أحيانًا، مما جعل ستانلي هايمن يؤكد أن "المنبع الكبير الآخر للتقويم المتعسف في نقدنا فهو عزرا بوند الذي كان صديقاً لمنكن؟ مدة طويلة -، فقبل مرحلة الفاشية والبارانويا (مرض العظمة) بوقت طويل، كان بوند يصدر أحكاماً تبدو أمامها أسطع أحكام ونترز باهتة شاحبة. فقد وصف "الفردوس المفقود" Paradise Lost بأنها ملودراما مصطنعة كتبها رجل "غليظ العقل" "حماري" "مثير للاشمئزاز" "بهيمي"، واستبعد أدب القرن التاسع عشر برمته، وأعلن أنه يفضل صورة الآنسة ألكسندر الشابة التي رسمها ويسلر على كل "الرسوم اليهودية" التي أنتجها بليك، (...) وأعلن أن تاريخ هيرودوتس "أدب" وتاريخ ثوسيديد "صحافة" وهاجم رجلاً يسميه أحياناً أرسطوطاليس وأحياناً أخرى "أرى سطوطاليس" لما كان يصطنعه من تحويط وسند وترميم."[1]

---

1 ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ج1، ص116.

الأدب الأفريقي

تعد أفريقيا أو "القارة السمراء" ثاني أكبر قارة بالعالم بعد آسيا. يحيطها البحر الأبيض شمالًا والبحر الأحمر والمحيط الهندي شرقًا والمحيط الأطلنطي غربًا وفي أقصي شمال شرقها تتصل بآسيا برا في شبه جزيرة سيناء. وهذه القارة متعددة الثقافات وبها مئات اللغات المختلفة. والعديد من القري بها مازالت تعيش عيشة بدائية لم تتطور منذ مئات السنين.

أما الأدب الأفريقي African literature فيشتمل على التراث الشفهي والآداب المكتوبة بلغات بعض الشعوب الأفريقية كالسواحلية والحوصة والبانتو والنيلو وغيرها من الشعوب التي تعيش في بعض أجزاء القارة السوداء، ولاسيما إلى الجنوب من الصحراء الكبرى. ومع أنه لا يمكن الادعاء بوجود وحدة ثقافية أصيلة بين الشعوب الكثيرة التي تعيش في هذه القارة، إلا أنه لا يمكن أيضاً إنكار الملامح الحضارية المشتركة التي تعم شعوبها، وقد بدأت هذه الملامح تظهر بعد الحرب العالمية الثانية خاصة، إذ أخذت تبرز حالة من الوعي السياسي الذي يدل على الانتماء الحضاري للأفارقة، وذلك من خلال بعض الحركات أو التنظيمات الأفريقية مثل حركة عموم أفريقية. ولعل من الضروري التنبيه على أهمية معالجة المظاهر

الحضارية في القارة الأفريقية بعيداً عن الحضارة العربية في شمالي القارة حيث تسود الثقافة العربية الإسلامية، وهي حضارة ذات ملامح خاصة ومنفصلة عن الحضارة الأفريقية في مناطق أخرى[1].

هناك إجماع عام بين المستفرقين أمثال جيرالد مور المستفرق الألماني و أزكيال مافاليلي أفريقي من جنوب أفريقيا على أنّ الأدب الأفريقي' هو أدب المناطق الواقعة جنوب الصحراء الكبرى في تعريف الأدب الأفريقي وقد نشأ هذا المصطلح إثر إجماعهم أيضاً على أن الصحراء الكبرى تقسم أفريقيا إلى قسمين: قسم شمالى يضم الدول العربية الإسلامية ، وقسم جنوبي يضم دول أفريقيا جنوب الصحراء "أفريقيا السوداء"[(2)] وظل الأدب الأفريقي قروناً عديدة يعتمد على الاتصال الشفهى ولم يدون من إلا القليل ، فبذلك يعد الأدب الأفريقي المدون حديث العهد والنشأة .

والأدب الأفريقي "مصطلح حديث الظهور تزامن مع بدايات حركات التحرر الأفريقية وحصول بعض الدول الأفريقية على استقلالها مند ستينات القرن الماضي"[(3)]

---

1 الأدب الأفريقي: المعرفة http://www.marefa.org/index.php

2على شلش: الأدب الأفريقي، عالم المعرفة، الكويت، ص11

3 الأدب الأفريقي بوتقة الأدب العالمي ، د.م ، مجلة أفريقيا قارتنا ،العدد الثامن ، نوفمبر2013،ص1.

وهذا لا يعني البتة انعدام أدب أفريقي قبل ستينيات القرن الماضي، فالأدب الأفريقي ضارب بجذوره في التاريخ، ولكنه كان أدبًا شفاهيًا، كما ساهمت الظروف السياسية القاهرة للبلدان الأفريقية، وبخاصة السيطرة الكولونيالية الغربية، التي عانت الشعوب الأفريقية، والتي ساهمت في تدهور الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية لينعكس هذا التدهور على الوضع الثقافي والفكري والأدبي، إذ عملت هذه المستعمرات سواء الإنجليزية أو الفرنسية أو البرتغالية أو غيرها على محو المقومات الحضارية للمجتمعات الأفريقية من دين ولغة وأدب وعادات وتقاليد، كما عملت على الحد من نفوذ كل ما هو ثقافي واجتهدت في الصد له والحد من انتشاره وتخطيه الحدود الأفريقية.

ونظرًا لاتساع الرقعة الجغرافية، وتعدد أعراقها وثقافاتها تعددت المفاهيم وتباينت التعريفات لمصطلح الأدب الأفريقي، فهناك من يرى أنه" الذي يعبر عن آداب الأقاليم الواقعة جنوب الصحراء بصفة عامة والأدب الزنجي بصفة خاصة"[1]

وهذا الرأي مبني على رؤية متعلقة بالتقسيم الجغرافي ، قائم على تبني فكرة العنصر الأفريقي الأسود، إذ انه تعريف

1 الأدب الأفريقي بوثقة الأدب العالمي، د م، مجلة أفريقيا قارتنا، ص1.

يقصي بلدان الشمال الأفريقي الناطقة باللغة العربية، ويحصره في بوتقة الزنوجة. وهناك من يتبنى رؤية أشمل وأعم للأدب الأفريقي فلا يحصره وإنما يوسع مجال الرؤية أكثر ومن هؤلاء الروائي النيجيري تشينوا آتشيبي الذي يرى أنّه" لا يمكن أن تحشر الأدب الأفريقي في تعريف صغير محكم(...) فأنا لا أرى الأدب الأفريقي كوحدة واحدة، وإنّما أراه كمجموعة من الوحدات المرتبطة ،تعني في الحقيقة المجموع الكلي للآداب "القومية" و" العرقية "في أفريقيا."[1]

واعتمادًا على هذه الرؤية يكون الأدب الأفريقي هو أدب القارة الأفريقية، أي أنّه " كل ما كتبه ونطقه كافة أبناء القارة السمراء بشمالها وجنوبها ، دون السقوط في أطر الجغرافيا العنصرية"[2]

وما يميز الأدب الأفريقي أنّه أدب شفوي بالدرجة الأولى، قبل أن يصبح أدبًا مكتوبًا" إنّ أدب أفريقيا التقليدي أدب شفهي، ولكن منذ أن بدأ الأفريقيون في الاتصال بالثقافتين ، العربية والغربية أنتجوا أعمالًا أدبية مكتوبة"[3]وهذا ما ذهب إليه **كويتزي** في قوله: "إنّ الكتابة في أفريقيا كنص

1; الأدب الأفريقي، علي شلش، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط،1978 ،ص16.

2الأدب الأفريقي....بوثقة الأدب العالمي ،مجلة أفريقيا قارتنا ،ص1.

3 الأدب الأفريقي، علي شلش، ص 17.

مكتوب هي أمر حديث"[1]وربما تكون الشفوية وعدم التدوين هو ما ضيّع الكثير من الثقافة الأفريقية.

كما نجد الأدب الأفريقي يتميز بتوظيفه التراث الشعبي وجعله النواة التي يرتكز عليها حيث " ظهرت آثار التراث الشعبي الأفريقي في أعمال الكتّاب الأفارقة "[2]مثل **تشينوا آتشيبي** في روايته أشياء تتداعى ، **وآموس توتولا** الذي نقل تراث شعب اليوروبا من خلال رواياته.

وأهم ما يتميز به الأدب الأفريقي، أنّه أدب ملتزم بقضايا وقيم المجتمع "إنّ الأدب الأفريقي الحديث شأنه شأن كل الآداب فيه التزام خاص بتكوين القيم الأساسية للمجتمع، وهو انعكاس لهذه القيم ونقد لها، إنّه يخلق إحساسا بحياة المجتمع وبهذا يشكل جزءًا من مجموع الحاصل الثقافي للمجتمع."[3]

فالأدب الأفريقي إذن انعكاس للمجتمع وتصوير له، في قالب فني جمالي فهو يعبر عن آلام شعب أو معاناة امرأة، أو آمال طفل...إلخ وغيرها من المواضيع التي أرّقت الكاتب الأفريقي.

---

1 الرواية في أفريقيا، جون ماكسويل كويتزي، ت حسين عيد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط1 2004،ص 50

2 الأدب الأفريقي ...بوثقة الأدب العالمي، مجلة أفريقيا قارتنا، ص1.

3الأدب الأفريقي علي شلش،ص24

ولقد لعبت اللغات دورًا مهمًا في توثيق التراث الأدبي الأفريقي، وحمايته من الزوال والاندثار سواء باللغات المحلية أو الأجنبية-لغات المستعمر –"الواقع أنّ التاريخ الإنساني على امتداده، وعبر فصوله المأساوية لم يشهد توالي وتواصل الاحتلال كما حدث في أفريقيا."[1]

فطول فترة الاستعمار هو ما جعل الأفريقي يتأثر بلغة المستعمر، ويتخذ منها سلاحًا لمواجهته ومن هنا يمكن تقسيم الأدب الأفريقي إلى:

الأدب الأفريقي المدون بلغات إفريقية، ولأدب الأفريقي المكتوب بلغات أجنبية؛ فأما الأول فيتمثل في اللغات واللهجات المحلية، وأما الثاني فيتمثل في "سيادة ثلاث لغات أوربية؛ الإنجليزية والفرنسية والبرتغالية على التوالي."[2]

تشينوا أتشيبي والرواية الأفريقية.

ولدت الرواية الأفريقية في اللغة الإنجليزية ولادة تاريخية "ففي أحضان التاريخ ظهرت أول رواية عام 1930م لكاتب من جنوب أفريقيا هو سولوموهبلاهيكي (1877 - 1932) وكانت رواية بعنوان مطول: مهودي: ملحمة حياة الأهالي في

1 في الأدب الأفريقي، حسن أحمد، مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة الجزائر العدد 2 ،2004، ص73،

2 الأدب الأفريقي، علي شلش، ص22.

جنوب أفريقيا منذ مئة عام"[1] هذه البدايات الأولى للرواية باللغة الإنجليزية تلتها محاولات عديدة منها على شلش في كتابه الأدب الأفريقي: زاوية ثمانية عشر قرشا للكاتب أوينج عام 1943م وهي رواية أحداث ومغامرات.

أما النضج الحقيقي فجاء بعد أقل من سنتين حين ظهرت في لندن عام 1945م رواية أنشودة المدينة وقد كتبها أحد أبناء جنوب أفريقيا وهو بيتر هامز.

ثم تلتها رواية صبي المخيم التي ظهرت عام 1946م وكانت أكثر نضجًا وهناك العديد من التجارب الروائية الأخرى التي مهدت لرواية أكثر نضجًا واستيعابًا لفنيات الرواية المعاصرة.

وهذا النضج الفني نلمسه عند روائي عهد الحرية والاستقلال وعلى رأس هذه المواهب وولي شونيكا، جون ماكسويل كويتزي ونغوغيواثينغوو آخرون كثيرون من أصحاب الإبداع الروائي باللغةالإنجليزية وبالتالي سوف نكتفي بالحديث عن ثلاثة نماذج.

جون ميشال كويتزي:

هذا الكاتب الذي ينتمي إلى جنوب أفريقيا، نشأ يستخدم اللغة الإنجليزية كلغة أولى، بدأ كويتزي ينشر أعماله بدءًا من

1 الأدب الأفريقي، علي شلش، ص 55.

عام 1974م في الولايات المتحدة الأمريكية، (حيث صدر أول كتاب له بعنوان: أرض منعزلة و هو يتكون من روايتين قصيرتين هم: مشروع فيتنام و الراوي جاكوب كويتزي).[1]

كانت معظم أعماله تدور حول الحرب و النظام العنصري وهذا ما نلمسه في روايته حياة وأزمة مايكل ك سنة 1983م نال عنها جائزة البوكرهذه الرواية وفي قسمها الثاني يشدها واقعيًا إلى أرض جنوب لأفريقيا وما يدور فيها من حرب هذه الأخيرة التي تعتبر أحد التيارات الممتدة بطول الرواية.

من أعماله: في قلب الوطن، في انتظار البرابرة ثم رواية عدو سنة 1986م ورواية عصر الأغلال 1990م ثم سيد بتسيرج سنة 1994م. أما سنة 1999م فصدرت له رواية والتي نال عنها جائزة البوكر للمرة الثانية، فكان أول كاتب يحصل عليها مرتين.

وعام 2003م (كان أجمل تتويج لرحلة أدبية تجاوزت الربع قرن من الزمان بفوزه بجائزة نوبل للآداب).[2]

وهذا التتويج كان بمثابة الاعتراف بمجهودات هذا الرجل في مجال الرواية الأفريقية.

1 الرواية في أفريقيا، جون ماكسويل كويتزي،تر حسين عيد،ص.9

2 الرواية في أفريقيا، جون ماكسويل كويتزي،تر حسين عيد،ص10

نغوغي واثيانغو:

روائي كيني، قدّم للرواية الأفريقية الشيء الكثير، حيث قدّم من خلال رواياته نموذجًا آخر من نماذج الرواية السياسية التي ترى في الاستعمار، بمداره وإرسالياته وشركاته سر تخلف أفريقيا .

يعد الإنسان الأفريقي والغرب الموضوع الشاغل في جميع رويات واثيغو - تقريبا - أي أن الصراع بين الأنا الأفريقي والآخر الغربي الهاجس الأكبر بالنسبة للكاتب ولذلك طغى على كتاباته.

ظهرت أولى رواياته عام 1964م بعنوان لا تبك أيّها الطفل والتي كانت أولى رواية تنشر بالإنجليزية لكاتب أفريقي من شرق القارة. وقد نالت استحسان النقاد وجائزة مهرجان الفنون الزنجية بداكار.

من أعماله: رواية النهر الذي بيننا عام 1965م، ثم رواية حبة قمح سنة 1967م، ثم رواية بتلات الدم سنة 1977م، وفي عام 1982م. نشر رواية شيطان على الصليب.

تشينوا آتشيبي:

يعد تشينوا أتشيبي من أهم الكتاب الأفارقة الذين يكتبون باللغة الإنجليزية.

ولد الروائي تشينوا آتشيبي*16 11 1930 بإحدى قرى شرق نيجيريا –أوجيدي- لأب من رجال الكنيسة، وكان جده من أوائل النيجيريين الذين تحولوا إلى المسيحية، وفي سن السادسة بدأ تعليمه المنظم . ولما أنهى المرحلة الثانوية جاءته منحة لدراسة الطب بجامعة إبادان، ولكنه سرعان ما ترك الطب بعد عام واحد وتحول إلى دراسة الأدب في الجامعة ذاتها.

وفي عام1953 نال البكالوريوس، وبدأ حياته العملية بالتدريس، ولكنه سرعان ما تركه من أجل العمل بإذاعة نيجيريا، حيث ترقى في عمله وأصبح مديرًا للإذاعة الموجهة عام 1961.

يعد آتشيبي رجلاً كثير الترحال ففي سنة 1960 تلقى منحة روكفلر التي مكّنته من السفر كثيرًا في شرق ووسط أفريقيا، وفي عام 1963منح جائزة يونسكو ثانية للسفر ودراسة النزاعات الأدبية في الولايات المتحدة والبرازيل وبريطانيا وفي عام 1967 أسس مع الشاعر كريستوفر أوكيجيو دارًا للنشر بهدف تشجيع الكتابة لتلاميذ المدارس، لكن الحرب الأهلية اشتعلت بعد قليل وانضم أوكيجو إلى الجيش . ولقي مصرعه في عام 1969 ونال الدمار بيت آتشيبي فتوقف مشروع دار النشر . وبعد توقف الحرب سافر إلى أمريكا مع جابريل أوكار وسيريان أوكونيسكي وطاف الثلاثة بالولايات المتحدة

محاضرين بجامعاتها .وعند عودتهم عين آتشيبي باحثًا بمعهد الدراسات الأفريقية في جامعة نيجيريا في نوزاكا وتولى تحرير مجلة الجامعة، ومجلة أخرى ثقافية اسمها okiki،كما أصبح مستشارا لسلسلة الكتاب الأفريقيين التي أنشأتها دار هاينمان البريطانية وهي الدار التي تولت نشر رواياته .

لقد توفي يتشينوآتشيبي مخلفا وراءه أعمالًا تشهد له ويشهد لها العالم أنها أعمال جليلة. ولقد خلف رحيله فراغًا في عالم الرواية فنجد وول شويكا والشاعر جون بيير كلارك عبرا في بيان مشترك تلقت وكالة الأنباء نسخة منه إذ قال الرجلان "لقد خسرنا أخاً زميلاً رجل حداثة ومقاتلاً شجاعاً "[1]

أعماله:

روايات آتشيبي جاءت لتعليم قرائها أنّ ماضيهم لم يكن كما وصفه الغربيون –ليلة طويلة من الوحشية– بل هو أكثر نصاعة من ذلك وهذه الرؤية تجسدت من خلال رواياته الآتية:

- أشياء تتداعى (1958) Things fall apart
- لم تعد ثمة راحة (1960)Ease No longer at
- سهم الله (1964) Arrow of God
- رجل الشعب (1966) A man of people

1نقلا عن مقال رحيل صاحب العالم ينهار وأشياء تتداعى للأديب النيجيري تشينوا آتشيبي ، مجلة أفريقيا قارتنا

- كثبان السافانا. Anthills of the Savannach 1987

رواياته الثلاث الأولى تدور عن الماضي -كما قال - فهي الماضي الممتد في الحاضر الخاضع لرؤيته وتقييمه. وتشكل هذه الروايات الثلاث الأولى ثلاثية عن شعب الآيبو في نيجيريا الذي ينتمي إليه المؤلف ولكنها ثلاثية السيطرة الاستعمارية أيضاً من حيث انعكاس هذه السيطرة وتأثيرها على حياة المجتمع التقليدي. وتمتد على مساحة زمنية طولها قرن من الزمن 1850-1950.

-رواية آتشيبي الأولى تندرج زمنياً من البداية إلى النهاية في حين روايته الثانية تبدأ بالنهاية عوداً إلى الماضي حتى تصل إلى البداية ففي مشهد البداية تطالعنا محاكمة أوبي الشاب المثقف حفيد أوكونكو وبطل الرواية الوحيد لذي تعلم تعليماً غربياً وأحب فتاة إنجليزية تصور الرواية تراكم ديون البطل وتزايد تراكم الضغوط عليه فينتهي إلى الفساد والرشوة وبالتالي الدخول إلى السجن.

فمأساة جده أوكونكو عدم قدرته على التكيف مع الواقع أمّا مأساة أوبي فهي التكيف السريع المميت .

أمّا روايته الثالثة سهم الله، ارتدت إلى موضوع التبشير فصورت وقع المسيحية على شعب الآيبو التقليدي الوثني وانخداع السود في البيض. وبهده الرواية تنتهي ثلاثية أفريقيا غير المستقلة في رجل الشعب، فالزمان هنا هو الستينات

والمكان دولة أفريقية غير محددة، بعد أربع سنوات من الاستقلال .

وبعد عشرين عامًا أصدر روايته الأخيرة (كثبان رمال السهول) وفي هذه الرواية ولأول مرة يفاجأ آتشيبي قراءه باهتمامه الشديد بحال العمال والنساء والتحرر في تناول الجنس واللغة ولكنه لا يتوقف عما بدأ به من استيحاء التراث الشعبي في الأساطير والحكايات والأمثال وإطلاق العنان للفكاهة والسخرية وإذا كانت الرواية أشبه بالدراسة الفنية لانغماس السلطة في الفساد والحكم على نفسها بالفشل بناءً على هذا الفساد الذاتي .

ملخص رواية أشياء تتداعى

تمثل رواية أشياء تتداعى[1]: Things fall apartواحدة من أروع الروايات الأفريقية المكتوبة باللغة الإنجليزية صدرت هذه الرواية عام 1958 لتسلط الضوء على الاستعمار وتداعياته، فكانت نيجيريا هي مسرح الأحداث .وبالعودة إلى مجريات الرواية التي هي سرد للتراث الشعبي النيجيري، بالإضافة إلى كونها جمعت ألوان الحياة الاجتماعية والاقتصادية ،الثقافية والسياسية والدينية وكذا العادات والتقاليد المتعددة والأساطير دون أن تغفل الحديث عن أثر الاستعمار في تغيير

1 للمزيد ينظر: تشنوا أتشيبي: أشياء تتداعى، تر: عزت نصار، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002

شكل الحياة المألوف وإحداث الاضطراب داخل مجتمع الآيبو
.

تقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء أمّا الأول فيضم ثلاثة عشر فصلا وأما الثاني والثالث فيضم كل منهما خمسة فصول. تبدأ الرواية بوصف شهرة البطل أوكونكو هذا الأخير الذي ذاع صيته كأقوى مصارع في القرن التاسع، أوكونكو صنع نفسه بنفسه، فأبوه لم يترك له شيئًا فقد كان معروفا بالكسل والعجز على خلاف ابنه أوكونكو فقد عمل بجد وأصبح مزارعاً غنياً وتحصل على لقبين كما كان محاربًا شجاعاً.

مدار الأحداث هي قرية أوموفيا المرهوبة من طرف جميع جيرانها نظرًا لقوتها في الحرب والسحر ونجد الروائي يسهب الحديث في هذا الجزء عن العادة في الحرب وكيف تكون الحرب عادلة؟ بالإضافة؟ إلى الترتيبات التي تسبق المصارعة وما يصحبها من غناء ورقص وبهجة .

لأكونكو ثلاث زوجات أما الكبرى فهي أم نوويي وأمّا الوسطى إيكويفي وأمّا الصغرى فأوجيوجو وله ثمانية أطفال وله لقبان وهو يعد من أهم رجالات القرية .

ويمكن اعتبار الجزءين الأول والثاني لوحة فلكلورية متنوعة للمجتمع قبل الاستعمار أمّا الجزء الثالث فينقل لنا الاضطرابات التي أحدثها المستعمرون في الجماعة والأفراد .

لقد كان أوكونكو يتعامل مع ابنه بقسوة وشدّة، فكان ذلك الرجل المتسلط والرواية في جزءيها الأولين تواصل سرد عادات القبيلة في المهر والزواج وتعدد الزوجات الذي يعتبر من مظاهر الغنى وذكر قصص وأمثال تحمل العبرة من ورائها. كما تدخل في أمور السحر والطب والتداوي بالأعشاب وتقف أيضاً عند احتفالات الأعياد والأعراس والولائم والطعام الذي يحضّر في هذه الاحتفالات والطقوس الجنائزية التي تصاحب دفن الميت والمرافعات التي يتولاها الأموات الذين يعودون للحياة للبحث في قضايا الأحياء وبصفة عامة الرواية في جزءيها الأولين تصور العادات الاجتماعية والسياسية والدينية والرياضية والزراعية التي تمثل قبيلة الآيبو.

لقد كانت الأمور تسير بشكل عادي إلا أن حدثت الفاجعة التي ألمت ببطل الرواية نتيجة قتله بالخطأ لأحد الأطفال فكان العقاب أن ينفى القاتل سبع سنوات، ومن هنا بدأت معاناة البطل النفسية فبنفيه فقد ثروته، ومكانته في المجتمع الذي ترعرع فيه . وتزداد الأزمة في العام الثاني حين يدخل الرجل الأبيض إلى قبيلته بديانة جديدة تسحر عقول بعض سكان القبيلة ، فيتبعون الدين الجديد وينسلخون عن دين أجدادهم ووصل الدين الجديد عائلة أوكونكو، فإذا بهذا الأخير أصبح من أتباع المسيحية. وبعد سبعة أعوام يعود أوكونكو من منفاه ولكن، وجد كل شيء في قبيلته قد تبدل

وفرض المبشرون سلطتهم وسيطروا على الأخضر واليابس، وقرر أن يحارب البيض المستعمرين ودعا أهله لقتالهم ولكن لا أحد يستجيب فقد استسلم الجميع للمبشرين. فقد استمالوا الجميع لصفهم ولا أحد يرغب في قتال البيض. لكن أوكونكو رفض الخضوع والاستسلام لهذا الواقع المرير وقرر القتال لوحده نتيجة الذل والمهانة التي تعرض لها هو ورجال العشيرة من طرف الرجل الأبيض في السجن فكانت أولى محاولاته أن قام بقتل مبعوث الإدارة البريطانية ولما رأى تخاذل قومه وأنّه لانفع فيهم عندئذ استسلم بأنه لا أمل في تغيير الواقع ،فقرر الانتحار ليموت ويتداعى كما تداعت كل القيم والموروثات التي يؤمن بها، وبموته ماتت أشكال الحياة والتقاليد والعرف في القبائل النيجيرية وخضعت بلاده لسلطة البيض.

الشعر الياباني

تحتل اليابان المرتبة الثانية في العالم صناعيًا خاصة في الصناعة الثقيلة حيث تعتبر أول منتج للحديد والصلب وثالث قوة عالمية في تكرير البترول وأول منتج للسيارات ويساهم في 40٪ من الإنتاج العالمي للسفن، لكن "بلاد الساموراي" ليست هذه التكنولوجيا المتطورة فحسب هي ثقافة متجذرة في التاريخ، بل إن هذا التفوق الصناعي ما هو إلا ثمرة موروث ثقافي وروحي جعل من اليابان أمة مبدعة، "فلليابان تراث أدبي غني من شأنه أن يوفر مادة كبيرة للقراء ومدخلاً إلى التاريخ والثقافة"[1]

وعلى الرغم من حداثة الأدب الياباني فقد استطاع أن يحتل مكانة مرموقة على الساحة الأدبية العالمية، وما فوز اليابان بجائزتين من جوائز نوبل للآداب إلا دليل على هذه المكانة الرفيعة.

---

1 Elaine Vukov : Japanese Literature for the High School Classroom، Educational Outreach Department Japan Society ، New York، p2

إن الآداب اليابانية ليست بالضاربة في القدم وتعود إلى القرن الثامن الميلادي والأدب الياباني هو الأدب المكتوب باللغتين اليابانية والصينية.

في البدء تطور هذا الأدب في أجناس أدبية عديدة؛ كالشعر والنثر والمقالة الأدبية والمسرح، ويمكن تقسيم عصور الأدب الياباني كالآتي:

1-عصر اليماتو.

2-عصر الهيان HEIAN .

3-عصر الكاماكورا - موراماتشي - KAMAKURA . MURAMACHI

4-عصر الإيدو EDO .

5-العصور الحديثة MODERN PERIODS .

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن العصور الأربعة الأولى سُميت وفقًا لأسماء أماكن المراكز السياسية التي حكمت اليابان على امتداد الأزمنة.[1]

خصائص الأدب الياباني الحديث

تميز الأدب الياباني الحديث بقطيعة قوية ومتعمدة مع التقاليد والقيم التي تركز على الأمة والجماعة التوجه. وشملت هذه الفاصلة رد فعل قويًا ضد الآراء الدينية والسياسية والاجتماعية الراسخة. وظهرت خلال هذه الفترة عدة

1 صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، تر: حسن الصلهبي، دار مجلة الفيصل. - الرياض، 1437 ه ، ص8

اتجاهات أدبية وفكرية وفلسفية متأثرة بالفكر الغربي على غرار النسوية، الفردية، النزعة الدولية، الليبرالية، والبروليتارية.

الاعتقاد بأن العالم قد خلق في فعل إدراكه؛ بمعنى أن العالم هو ما نقول إنه هو.

لا يوجد شيء مثل الحقيقة المطلقة و كل الأشياء نسبية.

لا علاقة مع التاريخ أو المؤسسات. وتجربتهم هي تجربة الاغتراب والخسارة واليأس.

الاحتفاء ببطولة الفرد والاحتفال بالقوة الداخلية الفردانية.

الحياة غير مرتبة وغير كاملة.

ظهور أشكال أدبية جديدة؛ على سبيل المثال، رواية الأنا I–Novel (وجهة نظر من منظور الضمير الأول المتكلم)، ورواية السيرة الذاتية التي ظهرت في عام 1906.

الشعر الياباني

واجه الشعر الياباني تحدرًا من الشعر الصيني في أوج حضارة حكم سلالة تانغ الصينية. وقد أمضى الشعراء اليابانيون عدة قرون لاستيعاب التأثير الصيني ودمجه ضمن ثقافتهم ولغتهم، ليبدؤوا تطوير تشكيلات وأنماط مختلفة من شعرهم الوطني.

وعلى سبيل المثال في قصيدة (قصة جني) غالبًا ما يقرن الشعر باللغتين، كون أكثر الشعر الياباني كان يكتب بالصينية. ولذلك يبدو أن تعبير "شعر باللغة اليابانية" أكثر دقة. ومن أنواع الشعر الياباني نجد قصيدة الهايكو.

شعر الهايكو الياباني

كان الهايكو يصل إلى اللغة العربية عن طريق ترجمة نصوص عبر لغات وسيطة كالإنجليزية حتى نهاية التسعينيات، ثم بدأت تظهر ترجمات عن اللغة اليابانية. [1] وهو شعر ياباني قديم أصبح معروفاً عالمياً، وتمتاز قصائده بقصرها الشديد فهي مؤلفة من ثلاثة أسطر يغلب عليها التعبير بالصور عن الأحاسيس والمضامين وبالحكمة وبشكل مكثف شديد التركيز مقنن اللغة. وقد كتب ويكتب على منواله الكثير من الشعراء العرب مقلدين.[2]

ويعد باشو ماتسوو، شاعر اليابان العظيم الأول في تاريخ شعر الهايكو، واسمه الأصلي ماتسو مانونوسا، فهو من رفض نمط الحياة الأرستقراطية، وفضل حياة العزلة والترحال والتأمل.

---

1 بشرى البستاني: "الهايكو العربي بين البنية والرؤى" ، مجلة رسائل الشعر العدد الثالث [1]، تموز 2015، ص.47 ،

2 من شعر الهايكو الياباني / ترجمة: عبد الستار نورعلي صحيفة المثقف
http://www.almothaqaf.com/haikou/893008.html

يا للبِركة العتيقة
قفزت ضفدعة
صوت الماء

باشو (1694 _ 1644)

ويعد هذا أشهر هايكو في اليابان حتى اليوم وليس هناك ولد أو والد، أو مدرّس أو دارس، لا يعرفه عن ظهر غيب، كما أنه مترجم إلى جميع اللغات وقد أسال من الحبر في اليابان وخارجها بما قد يملأ بِركتين عوضاً عن البركة الواحدة، فهو يمثل الحساسية اليابانية. ويُحكى أن باشو كتبه عشرات المرات حتى وصل إلى هذه الصيغة، ومعنى هذا الهايكو هو تمامًا ما يقوله وليس هناك معنى خاص فلولا الهدوء الشديد لما سمع باشو صوت الماء ولما عكّر صوتُ الماءِ لحظة التّأملِ، وما كان للضّفدعة أن تشعر بوجود باشو. إذ إن الهايكو ماهو إلا احتفاء بالطبيعة، لكن كان يمكنه أن يكون بكلمة واحدة لكن باشو ترك الطبيعة نفسها تعبر عن نفسها كما هي وكل مافعله هو كان نقلاً حيادياً وواقعياً لحدث يجري أمام ناظريه.

نماذج من شعر الهايكو الياباني

ورق يترامى
بصوت من حفيف
ورق مترام يلاحق ويدافع
آخر فوق التربة
(تاتسوكو)

***

غروب
ثاقبًا الأحمرَ القرمزي
غروبُ الخريف
على رأس نبتة عرف الديك
(جوشو)

***

حرّ الصيف
آهٍ، كم صغيرة، يا غرامي
مظلتكِ الملونة
في هذا الحر المجهد
(سيهو)
أزهار الكرز
أزهار الكرز الآن
بكامل التفتح، ولا من تويجة
رفرفت على الغصن
(كيوشي)

***

فراشة
إلى إكليل من الزهور يرقدُ
في رقة على طرف تابوت،
تجيء الفراشة
(ميستسو)

***

زهرة كاميليا
زهرة كاميليا،
بينما تقع، ينسكب الماءُ
من زخة الأمس
(بوسون)

***

شفق الخريف
ترمي التلالُ الظلالَ
والعشب الكثيف يميلُ
على مروج مشمسة
(بوسون)

***

صباح الربيع
من أروقة طوال
أصوات الناس تنهض
في غمام الربيع
(ريوتا)

***

خيال الشاعر
مغطى بأزهار،
على الفور، ودي أن أموتَ
بحلم يجمعنا
(إتسوجين)

حب بلا اعتراف
" وهن الصيف، يا عزيزي "
رددتُ عليه، ومن ثمّ
لم أستطع أن أكبح الدمعة
(كيجن)

***

غراب على غصن أجرد
على غصن ذاوٍ
يجثم غراب وحيدا؛
مساء الخريف الآن[1]
(باشو)

الأدب الياباني وجائزة نوبل

من أهم الأسماء الأدبية اليابانية التي مثلت اليابان في أهم جائزة أدبية في العالم نجد ياسوناري كواباتا و كنزابورو أوي

ياسوناري كواباتا ولد في 14 يونيو 1899 والمتوفى في 16 أبريل 1972 روائي ياباني أهله إبداعه النثري المكتوب بلغة شعرية راقية وغامضة للحصول على جائزة نوبل للأدب 1968؛ ليصبح بذلك أول أديب ياباني يحصل على الجائزة العالمية. ولا تزال أعماله مقروءة إلى اليوم.

1 مختارات من شعر الهايكو الياباني ترجمة: محمد عيد إبراهيم مجلة " كتابات معاصرة "، المجلد الخامس \ العدد العشرون. ص 132 وما بعدها.

وُلد كواباتا في أوساكا، وفقد والديه عندما كان في الثانية من عمره ليقوم جداه بتربيته بعد ذلك، وكانت له أخت كبرى أخذتها عمة بعيدة لتربيها. ماتت جدته عندما أصبح في السابعة من عمره، وتوفيت شقيقته التي رآها مرة واحدة فقط منذ موت والديه عندما أصبح في العاشرة، وعندما صار في الخامسة عشرة من عمره توفي جده.

وبفقدانه كل أفراد عائلته الأقربين، انتقل للإقامة مع عائلة والدته (آل كورودا)، ثم انتقل في يناير 1916 إلى بيت داخلي قرب المدرسة الثانوية حيث يدرس، وبعد تخرجه منها في 1917 انتقل إلى طوكيو آملاً في اجتياز امتحان المدرسة الثانوية الأولى التي كانت تعمل بإدارة جامعة طوكيو الإمبراطورية. نجح في الامتحان ودخل كلية الدراسات الإنسانية ليتخصص في اللغة الإنجليزية، وفي يوليو 1920 تخرج من الثانوية وبدأ دراسته في جامعة طوكيو الإمبراطورية في نفس الشهر.

وبالإضافة إلى الكتابة الأدبية، عمل أيضاً كمراسل لصحيفة ماينيتشي شيمبون من أوساكا وطوكيو، رغم أنه رفض المشاركة في التعبئة العسكرية التي رافقت الحرب العالمية الثانية، فإنه لم يتأثر بالإصلاحات السياسية اللاحقة في اليابان. ومع موت أفراد عائلته بينما كان في سن مبكرة، أثرت الحرب بشكل كبير عليه، وبعد انتهاء الحرب بوقت قصير قال بأنه لن يستطيع أن يكتب إلا المراثي.

انتحر كواباتا في 1972 بخنق نفسه بالغاز. وحاولت العديد من النظريات تفسير انتحاره، ومن بينها صحته الضعيفة، قصة حب محتملة مرفوضة من المجتمع، أو صدمة انتحار تلميذه وصديقه يوكيو ميشيما في 1970. وعلى أي حال فإنه، على العكس من ميشيما، لم يترك رسالة قبل انتحاره، وبما أنه لم يناقش مسألة الانتحار بشكل مؤثر في كتاباته؛ فإن دوافعه تبقى غامضة.

قائمة بأعمال مختارة

* راقصة آيزو (1926، وترجمت إلى الإنجليزية في 1955 و1997، كما ترجمت إلى العربية)
* بلد الثلج (1935 – 1937 ، 1947)
* سيد الغو (1951– 1954، وترجمت إلى الإنجليزية في 1972)
* طيور الكركي الألف (1949–1952)
* صوت الجبل (1949– 1954)
* البحيرة (1954)
* منزل الجميلات النائمات (1961، ترجمت إلى العربية)
* العاصمة القديمة (1962، ترجمت إلى الإنجليزية في 1987، 2006، كما ترجمت إلى العربية)
* قصص بحجم راحة يد (ترجمت إلى العربية)
* جمال وحزن (1964)

كنزابورو أوي Ōe Kenzaburō هو أديب كاتب، وروائي، ومقالاتي، وكاتب سيناريو، وأستاذ جامعي، وكاتب خيال علمي ياباني متحصل على جائزة نوبل للآداب لسنة 1994. ولد في 31 يناير 1931 وتربي في محافظة إهيمه في جزيرة منطقة شيكوكو . عندما تحصل على جائزة نوبل أعلن توقفه عن الكتابة معلنًا بأن ابنه من ذوي الاحتياجات الخاصة أصبح صوته. رشح للحصول على وسام الثقافة إلا أنه رفضه.

يعد أوي أحد أبرز ممثلي جيل ما بعد الحرب في الأدب الياباني على نحو يتضح من أسلوبه في الكتابة، كما من طروحاته وموضوعاته القصصية وغيرها.

درس الأدب الفرنسي بجامعة طوكيو، وأمضى أوائل الستينيات بباريس حيث تأثر بالمذهب الوجودي وبجون بول سارتر تحديدًا[1]

لفت أوي انتباه الوسط الأدبي عام 1957م بعمل قصصي عنوانه معطاؤون هم الموتى. وكانت روايته الأولى أقطف البرعم ودمر الذرية (1958م)، التي لقيت إعجابًا واسع النطاق، ثم نال جائزة قيمة بالنسبة لكاتب شاب على قصة له نشرت سنة 1958م أيضًا. غير أن روايته جيلنا (1959م) لم تنل نفس التقدير. وانشغل أوي بعد ذلك بالنشاط السياسي حيث

1 كنزابورو أوي: الصرخة الصامتة، تر: سعدي يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1999، صفحة الغلاف

كان ضمن اليسار الجديد وألف في هذا السبيل عملاً بعنوان مسألة شخصية (1964م) تناول فيه مشاكل الشبان في مرحلة ما بعد الحرب متخذًا من شخصية ابنه هيكاري الذي ولد معاقًا محورًا ورمزًا لإعاقة أشمل. من أعمال أوي الأخرى الروايتان علمنا كيف نتجاوز جنوننا (1969م) واستيقظ أيها الإنسان الجديد (1983م)، ودراسة للأساطير الإقليمية نشرت عام 1986م. وصدرت له بالإنجليزية مجموعة من المحاضرات التي ألقاها في السويد والولايات المتحدة بعنوان اليابان الغامضة وأنا (1995م)، منها محاضرته في استكهولم العاصمة السويدية التي عبر فيها عن شعوره بتحول اليابان إلى بلد غامض يغترب عن تراثه وانتمائه الثقافي القاري في محاولته لمواكبة ركب الحضارة الغربية.

قائمة المراجع

1-المراجع باللغة العربية

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

1. أبو الحسن سلام: جماليات الفنون، ط1،دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية،2011
2. أحمد سمايلوفيتش: فلسفة الاستشراق وأثرها في الأدب العربي المعاصر، القاهرة،
3. أحمد مرسي: الشعر الأمريكي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000،
4. الأدب الأفريقي بوتقة الأدب العالمي، د.م، مجلة أفريقيا قارتنا، العدد الثامن، نوفمبر2013..
5. بشرى البستاني: "الهايكو العربي بين البنية والرؤى" ، مجلة رسائل الشعر العدد الثالث [1]، تموز 2015.
6. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
7. حنا عبود: عزرا باوند و.. النظرية الأدبية جريدة العروبة عدد12467 مؤسسة الوحدة للطباعة والنشر، سوريا
8. د. رمضان بسطويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، 1993.

9. دي بورا: حركة الفلسفة في العصور الوسطى، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، العدد الرابع، 1985.
10. رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
11. رمضان بسطويسي محمد: علم الجمال لدى مدرسة فرانكفورت أدورنو نموذجا، مطبوعات نصوص 90، القاهرة، 1993.
12. زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، ط1، دار الشروق، القاهرة 1979.
13. سعيد علوش: مدارس الأدب المقارن دراسة منهجية، ط 1، المركز الثقافي العربي للكتاب، الدار البيضاء. (المغرب)/ بيروت (لبنان)، 1987.
14. سلامة موسى: ماهي النهضة، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة،2011.
15. سهيل قاشا: المستشرقون الإنجليز، مجلة الاستشراق، بغداد، العدد (2)،1990م.
16. شفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية.
17. شفيق بقاعي، سامي هاشم: المدارس والأنواع الأدبية، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1979.
18. صبحي حديدي: إزرا باوند أنا حتى الذي يعرف كل الدروب.
19. صلاح بوسريف: مهرجان الشعر العربي في القنيطرة يحتفي بالرهيب إليوت، في جريدة المساء المغربية، بتاريخ: 2009/01/08

20. صوت الماء مختارات لأبرز شعراء الهايكو الياباني، تر: حسن الصلهبي، دار مجلة الفيصل. – الرياض، 1437هـ.
21. ضمد كاظم وسمي: أسرار المواهب دراسات في النقد الأدبي، منتديات ليل الغربة، د.ت،
22. طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1991،
23. عاصم حمدان "لماذا ومتى يهتم الأوروبيون بتراثنا." في صحيفة المدينة المنورة، 1408/11/32هـ، (ملحق التراث)
24. عاصم حمدان دراسات مقارنة بين الأدبين العربي والغربي . المدينة المنورة، نادي المدينة المنورة الأدبي، 1418، 1997
25. عباسة محمد: أثر الشعر الأندلسي في شعر ألتروبادور، رسالة ماجستير،جامعة بغداد،1991
26. عباسة محمد: أثر الشعر الأندلسي في شعر ألتروبادور، رسالة ماجستير، جامعة بغداد،1991
27. عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب – مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها – منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1999،
28. عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، 1998،
29. عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1982.

30. عبد الواحد لؤلؤة مذهب الصورية في الشعر قصيدة الأرض اليباب مثالًا، في: مرايا التذوق الأدبي: دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005.
31. على شلش: الأدب الأفريقي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، د ط،1978
32. عماد علي سليم الخطيب، في الأدب الحديث ونقده عرض و توثيق و تطبيق، ط 1، دار المسيرة للنشر، عمان. (الأردن)، 2009
33. فائق متى: إليوت، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1991،
34. في الأدب الأفريقي، حسن أحمد، مجلة الثقافة تصدر عن وزارة الاتصال والثقافة الجزائرالعدد 2 ،2004.
35. القرآن الكريم
36. كتاب حي بن يقظان و روبنسون كروزو لحسن محمود عباس.
37. لبيد بن ربيعة العامري: الديوان، دار صادر، بيروت، دت،
38. ماهر شفيق فريد: المختار من نقد ت. س. إليوت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
39. ماهر شفيق فريد: ت.س.إليوت شاعرًا وناقدًا وكاتبًا مسرحيًا، ط 2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر،2009، عن د.أ.. ماكسويل
40. مجموعة من المؤلفين: تراث الإسلام، ج1.
41. محمد النويهي قضية الشعر الجديد المطبعة العالمية، القاهرة، 1964.

42. محمد سلماوي: رشاد رشدي أستاذ الفن المسرحي، في: رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998،
43. محمد عزام: المنهج الموضوعي،
44. محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة ودار الثقافة بيروت، لبنان، ط5، د.ت،
45. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، لبنان، *1973*،
46. محمد مفيد الشوباشي: رحلة الأدب إلى أوربا، دار المعارف ، القاهرة
47. محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998،
48. محمود قاسم موسوعة جائزة نوبل 1995.1901، مكتبة مدبولي، القاهرة،
49. موريس حنا شربل: موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس بريس، لبنانن، 1996،
50. مولاي على بوخاتم: مصطلحات النقد العربي السيماءوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، 2005،
51. نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، الجيزة، مصرن 2003،

المراجع المترجمة

52. آ. ج. آربري أثر الأدب العربي في الأدب الإنجليزي، مجلة الأديب، بيروت، الجزء السابع، تموز، 1944.

53. تشنوا أتشيبي: أشياء تتداعى، تر: عزت نصار، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002
54. . ل. رانيلا : الماضي المشترك بين العرب والغرب: أصول الآداب الشعبية الغربية، تر:فاطمة موسى، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1999،
55. الرواية في أفريقيا، جون ماكسويل كويتزي، ت حسين عيد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة ط1 2004،
56. إليوت: اجتماع شمل العائلة، تر: محمد حبيب، دار المدى للثقافة للنشر، دمشق، 2001،.
57. أندريه بروتون: بيانات السريالية ت : صلاح برمدا – وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق – 1978.
58. إليوت: مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو- مصرية.
59. كروتشه، (بينيديتو): المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي المركز الثقافي العربي، 2009 .
60. بنديتو كروتشه: علم الجمال، تر: ترية الحكيم، المطبعة الهاشمية، دمشق، 1963.
61. بول ارّيغي: الأدب الإيطالي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1988.
62. ت. س. إليوت: في الشعر والشعراء، ط2، تر: محمد حديد، دار كنعان للدراسات والنشر، 1991،
63. جي. إي. مولر و فرانك إيلغر مئة عام من الرسم الحديث ، ت : فخري خليل – دار المأمون – بغداد – 1988،

64. دونكان هيث، جودي بورهام: الرومانسية، تر: برهان حجازي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2002،
65. ديفيد هوبكنز: الدَّادائية والسِّريالية مقدمة قصيرة جدًّا، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مصر، 2012،
66. ديفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية: مقدمة قصرية جدًا، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرةن مصر، 2016
67. روبرت سبيلر: الأدب الأمريكي 1910- 1960، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دافيد ديتشر النقد الجديد تر: محمود محمود
68. روني لاكوت، جورج هالداس: تريستان تزارا، تر: كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1981، ط1،
69. ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، ط1، دار الثقافة بيروت، لبنان، ج1958،1
70. طائفة من النقاد: مختارات من النقد الأنجلو-أمريكي الحديث، تر: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000،
71. غوستاف لانسون: تاريخ الأدب الفرنسي، تر: محمود قاسم ومحمد محمد القصاص، المؤسسة العربية الحديثة، 1962 م ج2
72. كروتشة: المجمل في فلسفة الفن ترجمة سامي الدوي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1947
73. كنزابورو أوي: الصرخة الصامتة، تر: سعدي يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 1999

74. كورك، جاكوب. اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتجريب، ترجمة ليون يوسف وعزير عما نوئيل،)
75. س. موريه: الشعر العربي الحديث 1800. 1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة وتعليق شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، 2003،
76. لويس يونغ: العرب وأوربا، تر: ميشيل أزرق، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.
77. مجموعة من الكتاب: تراث الإسلام، تر: لجنة من الأساتذة، ج1 مطبعة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1936
78. مجموعة من المؤلفين: الشعرية الأوربية وديكتاتوريّة الروح، تر: ظبية خميس؛ دار الحوار، اللاذقية.، سوريا، 1993
79. مجموعة من المؤلفين: موسوعة الأدب والنقد، الجزء الأول الأدب والنقد والتاريخ الأدبي، تر: د. عبد الحميد شيخة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999
80. مختارات من شعر الهايكو الياباني ترجمة: محمد عيد إبراهيم مجلة " كتابات معاصرة "، المجلد الخامس/ العدد العشرون.
81. من شعر الهايكو الياباني / ترجمة: عبد الستار نورعلي صحيفة المثقف
82. هنري باجو: الأدب العام والمقارن تر: غسان السيد منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1997،
83. ماكسويل كويتزي: الرواية في أفريقيا، جون، تر حسين عيد،
84. رينيه ويليك، أوستين وارن: نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1991.

2- االمراجع الأجنبية

1. Allan Burns:Thematic Guide to American Poetry،، GREENWOOD PRESS Westport، Connecticut، London، 2002،
2. Briffeult: Making of humanity ، Cambridge،
3. Chris Baldick: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms، Oxford University Press Inc.، New York، 2001
4. Christine L. Krueger،George Stade: Encyclopedia of British Writers، 19th and 20th Centuries، Infobase Publishing، New York، 2009.
5. Conversations of Goethe with Eckermann and Soret ، trans. John Oxenford ، George Bell & Sons، London، 1874.
6. Edmond Estève: Leconte de Lisle: l'homme et l'œuvre،Boivin & Cie، éditeurs، Paris.
7. Elaine Vukov : Japanese Literature for the High School Classroom، Educational Outreach Department Japan Society ، New York،
8. Herrbert N. Schneidau: Vorticism and the Career of Ezra Pound، Modern Philology، Vol. 65، No. 3 The University of Chicago Press، 1968،
9. Hoyt Trowbridge: Aristotle and The "New Criticism"، The Sewanee Review، Vol 52، No 4 (Oct- Nov 1944)

Ira B. Nadel: Ezra Pound in Context Cambridge University Press، UK،2010،

10. J. E. Spingarn: The New Criticism، The Columbia University Press، New York،1911
11. John Xiros COOPER: The Cambridge Introduction to T. S. Eliot، Cambridge University Press، New York، USA، 2006.
12. Jonathan Culler: Literary Theory: A Very Short Introduction ، Oxford University Press Inc.، New York،1997
13. K.K.Ruthven: Ezra Pound as literary critic، Routledge، London، 1990،.
14. Literary theory، an anthology / edited by Julie Rivkin and Michael Ryan، 2nd ed. Blackwell Publishing Ltd،2004 ،
15. M. A. R. Habib:A History of Literary Criticism From Plato to the Present، p450
16. Richard Foster: The romanticism of the New Criticism، juxtapose in the Hudson Review Vol. 12 No.2 Summer 1959

Richard J. Calhoun: A Study Of The New Criticism، in: The South Carolina Review Volume 37، Number 1، Fall 2004،
17. Roger Lathbury American Modernism (1910–1945) Facts On File، Inc،.New York 2006،
18. Samuel Taylor Coleridge: Biographia Literaria، Cambridge university Press، 1920
19. T. S. Eliot and Donald Hall : The Art Of Poetry The Paris Review، No. 1، ،1959
20. T.S Eliot : The Frontiers of Criticism، The Sewanee Review، Vol. 64، No. 4 (Oct. - Dec.، 1956)، The Johns Hopkins University Press،
21. Walton Li tz، Loui s Menand، And Lawrence Rainey: The Cambridge History of Literary Criticism Modernism and the New Criticism، Vol 7 ،Cambridge University Press، 2008
22. Zhaoming Qian: Orientalism and Modernism: The Legacy of China in Pound and Williams، Duke University Press، 1995.

3- المواقع الالكترونية

http://www.maghress.com/almassae/17855

www.letudiant.fr/.../expose-de-francais-classe-de-3eme-le-parnasse-1

http://www.universalis.fr/encyclopedie/ezra-pound/

http://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar //سريالية/

http://collo-stares.yoo7.com/t2908-topic

https://www.bayt.com/ar/specialties/q/ ؟

http://www.marefa.org/index.php

http://www.almothaqaf.com/haikou/893008.html

https://www.poetryfoundation.org/resources/learning/essays/detail/69480

فهرست

مدخل إلى الآداب العالمية 5
المرجعيات الفكرية والفلسفية للآداب العالمية المعاصرة..... 13
الرومانسية Romanticism 13
المدرسة التصويرية The Imagism 20
الفلسفة الجمالية Aesthetical philosophy 25
جمالية كروتشه the Aesthetism of Croce 28
الفكر الهيليني The Hellenic Thought..... 35
أثر الأدب العربي في الآداب العالمية 39
تأثر إليوت بالعرب 50
التيارات الجديدة في الآداب العالمية المعاصرة 55
1- الحركة الدادائية 55
خصائص الحركة الدادائية..... 59
بيانات الحركة الدادائية 60
جاء في البيان الأول..... 61
تقنية الكولاج Collage..... 63
2- الحركة البرناسية 67
لوكونت دوليل leconte de lisle- 1818-1894 71
3- الحركة السريالية..... 75
النشأة والتطور 80
تأسيس الحركة 81
أبرز الشخصيات الفنية والأدبية..... 87
الأدب الأمريكي المعاصر..... 89
إزرا باوند Ezra Pound..... 95
الأدب الأفريقي..... 109
جون ميشال كويتزي: 115

نغوغي واثيانغو: 117
تشينوا آتشيبي: 117
ملخص رواية أشياء تتداعى 121
الشعر الياباني 125
شعر الهايكو الياباني 128
باشو (1694 _ 1644) 129
الأدب الياباني وجائزة نوبل 132
قائمة بأعمال مختارة 134
قائمة المراجع 137

1

مدخل إلى الآداب العالمية المعاصرة

تعددت مصادر ومرجعيات الآداب العالمية المعاصرة واختلفت ونجد أن بعض جذورها ضاربة في تاريخ الفكر الإنساني، ابتداء من الفكر الهيليني الأرسطي، ومرورا بالبلاغة الرومانية لدى كانتيليان إلى الحركة الرومانسية والفلسفة الجمالية الألمانية لدى إيمانويل كانط، وجماليات كروتشه والحركات الادبية الفرنسية، والفكر الأرنولدي وغيرها من المرجعيات التي نهل الأدباء.

العودة إلى مرجعيات الآداب العالمية والتنقيب عن أصولها وخلفياتها المعرفية والحفر عن منابعها الفلسفية يمكن أن تقدم لنا منظورا يمكن أن يسهم في فهم مسار الآداب الجديدة، وسنتطرق في هذه المحاضرة إلى بعض هذه المصادر التي ساهمت في تطور الآداب العالمية المعاصرة.