الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور- خنشلة-

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي

شعبة:اللغة والأدب العربي

تخصص: آداب أجنبية وأدب مقارن

الحركات الطليعية في الأدب الأوروبي

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مواد شهادة ماستر2

إعداد الطالبة:

- كريمة عدوزي

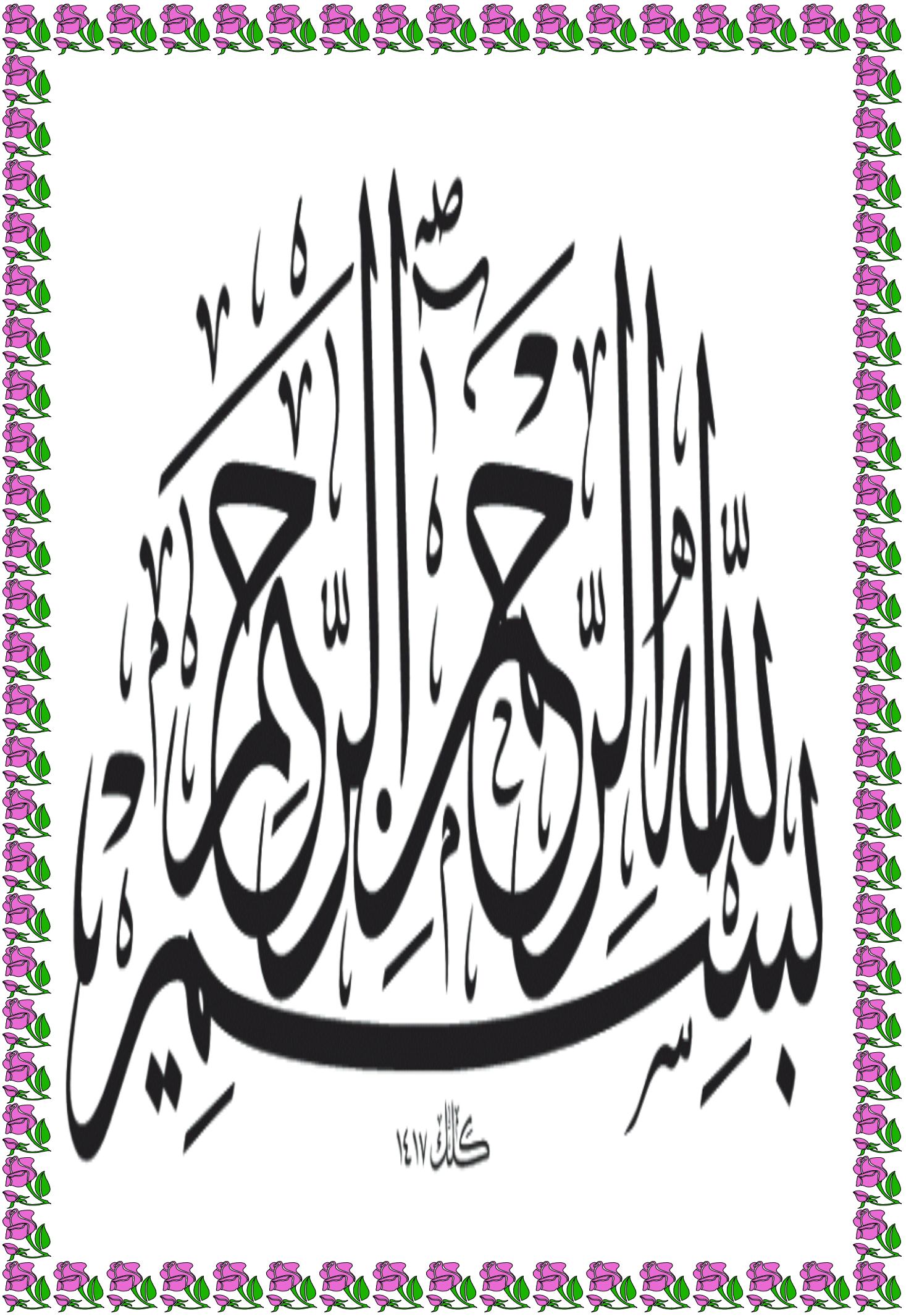
إشراف الدكتور:

- عمرو عيلان

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
رشيد خلايفي	أستاذ مساعد – ب-	جامعة عباس لغرور خنشلة	رئيسا
عمرو عيلان	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور خنشلة	مشرفا ومقررا
سهام أوصيف	أستاذة مساعدة-أ-	جامعة عباس لغرور خنشلة	مناقشا

السنة الجامعية 2014*2015


بسم الله الرحمن الرحيم
كلك ١٤١٧

دعاء

يا رب إذا أعطيتني نجاحا فلا تأخذ تواضعي، وإذا أعطيتني تواضعا فلا تأخذ اعتزازي بكرامتي، فإذا أسأت يا رب للناس فامنحني شجاعة العفو ولا تجعلني أصاب بالغرور إذا نجحت ولا باليأس إذا أخفقت، وذكرني دائما أن الإخفاق هو التجربة الوحيدة التي تسبق النجاح.

آمين

شكر و اعتراف بالجميل

بسم الله الرحمن الرحيم

امتثالا لقول الله تعالى(:لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ) ، وانطلاقا من قوله صلى الله عليه وسلم:

(مَنْ لَا يَشْكُر الناسَ لَا يَشْكُر الله.)

فإنني أجزي بالغ شكري، و عظيم تقديري إلى أستاذي الفاضل الدكتور" عمرو عيلان".

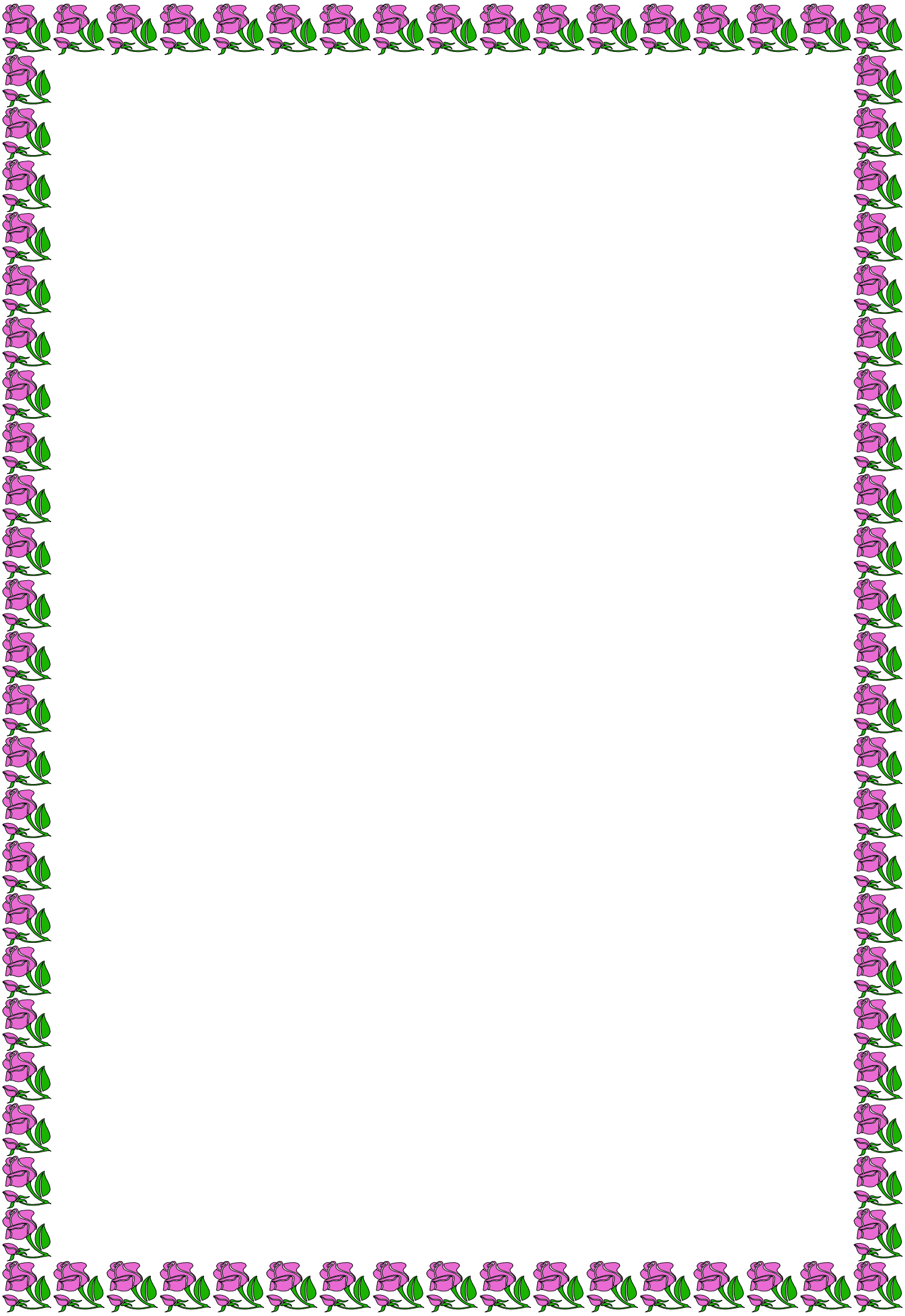
الذي أحاط هذه الدراسة بكل رعايته، ولم يبخل علي بوقته و خبرته و علمه، فكان نعم الناصح و الموجه و المرشد، أسأل الله أن يجزيه خير الجزاء.

و الشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة، على تفضلهم بقبول مناقشة هذه المذكرة، وعلى ما قدموه من ملحوظات أغنت هذا العمل.

و لا يفوتني أن أتقدم بخالص الشكر و التقدير إلى أساتذتي في قسم اللغة و الأدب العربي.

و لا أنسى المكتبة التي حلقت عاليا في سماء العلم و منحتنا فرصة لزيارتها و البحث تحت جناحيها عن المعرفة.

الطالبة: عدوزي كريمة.



إهداء

أهدي هذا البحث إلى روح أبي الطاهرة
"عمر عدوزي"

مقدمة

مقدمة:

الحمد لله حمدا طيبا مباركا فيه، و الصلاة و السلام على نبينا محمد صلى الله عليه و سلم و على آله و صحبه أجمعين ،و من اهتدى بهديه و سار على نهجه إلى يوم الدين و بعد:

شهد الأدب الأوروبي ظهور العديد من الحركات والمذاهب الأدبية باختلاف اتجاهاتها ومبادئها، التي لها علاقة وطيدة بواقع المجتمعات، متأثرة بها تأثرا كبيرا، أدى بها إلى التعبير عن اهتمامات مشاكل المجتمعات، وذلك مما خلفته الحرب العالمية الأولى والثانية، وبسبب هذا ظهرت حركات جديدة تسمى بالحركات الطليعية، التي أثبتت وجودها كحركة أدبية مستقلة وراقية على الساحة العالمية، بسبب إبرازها لأوضاع المجتمعات المزرية في تلك الفترة.

إن اختيار موضوع معين للبحث أمر عسير يحتاج إلى صبر وعزيمة وإرادة، فعلى الباحث أن يختار موضوعا جديدا يحمل بعض الحجج لكي يستفيد منه الآخرين، ولهدا السبب ارتأيت أن أختار موضوعا يتصل بالآداب الأجنبية، فرغم توفر المصادر والمراجع فإنني حاولت أن أقدم بحثا أتمنى أن يكون في المستوى المطلوب.

هذا ما جعلني أن أطرح مجموعة من التساؤلات:

فما هي الحركات الطليعية وما أبرزها؟ وكيف تخلت الرواية الجديدة عن الأشكال التقليدية؟ وما هو دور الأدب الوجودي في هده الحركات؟ وما السبب الذي أدى إلى ظهور مسرح اللامعقول؟ وما هي أهم وأغلب السمات التي يتميز بها؟

أما فيما يتعلق بالمنهج المتبع في هذه الدراسة هو المنهج التاريخي، الذي سهل لنا دراسة معرفة أحداث أهم وأبرز الحركات الطليعية.

كما يجدر بنا الإشارة إلى جملة من المصادر والراجع التي ساعدتنا على دراسة هذا الموضوع والتي تمكننا الحصول عليها والاستعانة بها، منها:

1 ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر:مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة، د.ط.

2 نعيم عطية، مسرح العبث، ضمن سلسلة مسرحيات عالمية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1970، د.ط.

3 فريدة غبوة، اتجاهات وشخصيات الفلسفة المعاصرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط .

ولتحقيق الهدف المتوخى في هذا البحث وقصد تسهيله وضعت خطة مقسمة على النحو الآتي:

الفصل التمهيدي: تعرضت فيه إلى التعريف بالحركات الطليعية، وسبب ظهورها ونشأتها.

الفصل الأول: فهو في مجمله دراسة نظرية خصصنا فيه التعريف بالرواية الجديدة في فرنسا، والإرهاصات الأولى لها، إضافة إلى أهم العوامل التي ساعدت في ظهورها، وأهم خصائصها وأعلامها.

الفصل الثاني: هو دراسة تطبيقية لرواية دجين الجنية لألان روب غرييه، تناولت فيها خصائص الرواية الجديدة معتمدة على الحكاية، انعدام الشخصية، المكان، تحطيم خطية الزمن.

الفصل الثالث: تحدثت عن مفهوم للوجودية، واتجاهاتها، وأهم المبادئ التي ارتكزت عليها، وأيضا خصائصها وأبرز فلاسفتها.

الفصل الرابع: درست فيه مسرحية الذباب لجان بول سارتر، تطرقت فيها إلى تقديم حول كتابة المسرحية، ثم الهدف منها وملخص حولها، مع أهم تجليات الفلسفة الوجودية فيها.

الفصل الخامس: خصصته لمسرح اللامعقول، يتضمن مفهوم له، وأهم المؤثرات التي أدت إلى ظهوره، وكذلك أبرز السمات التي يتميز بها مع أهم كتابه.

الفصل السادس: وهو الأخير، يتضمن دراسة تطبيقية لمسرحية في انتظار غودو لصمويل بكيت، درست فيها تقديم حول ظهور المسرحية ثم الهدف منها إضافة إلى ملخص حولها مع أهم مظاهر العبث المتواجدة في المسرحية.

وفي الأخير تأتي خاتمة لترصد أهم النتائج التي وصلنا إليها من خلال بحثنا هذا.

أما بالنسبة للصعوبات التي واجهتني في هذا البحث هي قلة المراجع المتعلقة خصوصا بالحركات الطليعية، لأنه من المواضيع الجديدة والنادرة.

وقبل أن أختم هده المقدمة أرى أنه من الوفاء والإخلاص أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل المشرف على هذا البحث الدكتور "**عمرو عيلان**"، الذي ساعدني على انجازه وبتوجيهاته وملاحظاته المنهجية القيمة.

كما لا يفوتني أن أتقدم بالشكر إلى كافة أساتذة معهد الأدب العربي، وإلى جامعة عباس لغرور خنشلة التي أتاحت لنا هذه الفرصة للتطلع أكثر في الدراسة والبحث في مجال الآداب الأجنبية.

مدخل

1 – مفهوم المدرسة الطليعية.

2 – ظروف نشأة الحركات الطليعية.

3 – مراحل الأدب الفرنسي :

3–1 - حتى سنة 1935 تقريبا.

3–2 - من 1935 حتى 1950 .

3–3 - منذ منتصف القرن.

1-مفهوم المدرسة الطليعية:

"حركة أدبية فنية جديدة مسماة بالطليعة، يبدو أن جذورها تمتد إلى الربع الأخير من القرن التاسع عشر، لقيت اهتماما في حقل الرسم و الموسيقى في انجلترا، غير أنها تعاني من إهمال شديد في مجال الإنتاج الأدبي من شعر ومسرحية وقصة، إذ أنه يكاد يصعب إيجاد تعريف لها بسبب غموضها الذاتي من جهة، ولأنها من جهة أخرى دائمة التطور، متعلقة بكل جديد في محاولة لمجاراة التطور السريع من مبتكرات ومخترعات، ما كانت لتحلم بها أية عين خيالية".[1]

يعني ذلك، أن المدرسة الطليعية تندرج ضمن المجال الأدبي، ارتبط ظهورها بالاكتشافات التي عرفتها أوروبا، تهتم أكثر بالمجال الفني لأن في تلك الفترة كان المجال الأدبي في انحطاط، بسبب الوضع الذي ساد تلك الفترة المؤلمة، يعود أصلها ومنشأها إلى التحولات التي عرفتها المنظومة الثقافية الأوروبية، فهي دائما بمثابة طرح جديد مختلف عما هو ماض، تتجه نحو التطور والازدهار والسرعة، تسعى دائما إلى أهداف لتحقيقها من إنتاجات جديدة واختراعات لا يستطيع الإنسان أن يستوعبها في مخيلته.

"الحركة الطليعية هي ثورة على الجمود التعبيري واللغة المتعارفة والتقاليد الكلاسيكية، لكنها في الأغلب لا تحمل مفهومات واضحة متمايزة بالمقياس المعتاد، لأنها ثورة نوعية لا تهدف إلى إدخال تجديد على الأساليب التعبيرية المختلفة، بل تهدف إلى إحلال أساليب طازجة من نوع جديد تماما".[2]

بمعنى أن هذه الحركة جاءت لتتخلص من الإرث القديم والتوجه نحو منطلقات جديدة واحدة، تحمل في طياتها تحولات علمية، وهي التي ميزت القرن العشرين، هدفها الوحيد هو العمل على أساليب راقية لا تعتمد على البساطة و السهولة، لأنها حركات تطرح شيء غير مألوف.

---

[1] محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، د.ت، ط1 ، 1995 ، ص 187 .

[2] المرجع نفسه، ص 188 .

"لقد تمادى رواد الطليعة في مجاراة كل جديد، حتى أنهم استعانوا بآلات الترجمة، من أجل نظم الشعر وكتابة الرسائل اللغوية، لأنها عبارة عن أحرف مختلفة، توصف في كلمات قد تكون ذات معنى وربما لا تكون، فهي مركبة تركيبا جديدا في جمل على نسق خاص، تختلف عن الجمل العادية المألوفة، في أنها لا تعتمد على الترابط النحوي والمنطقي، بل على رابط إيحائي خفي، ربما لا يدركه إلا صاحبه، ولا يمكن للقارئ أن يحدد المقصود منه، لأنه بكل بساطة لا يهدف إلى إعطاء أي معنى". [3]

وبهذا فإن الأساليب التي تعتمد عليها الحركات الطليعية هي أساليب مختلفة تماما عن الأساليب المعروفة لدى كل قارئ، لأنها إنتاج مبتكر أصيل، يتصف بصفات خفية ترمز إلى الغموض، مع العلم أن أساليب الطليعة غير محدودة بحد معين واضح المعالم.

"إن الطليعة كغيرها من الحركات الأدبية الفنية المتفردة، لا تضمن مستوى معين من الإنتاج، يتراوح ما يأتي به أنصارها من إنتاج بين السخف المرفوض، والغموض المغلق، والإبداع الملهم.

"يرى بعض النقاد أن هذه الحركة تتميز بالغموض والسخف والشذوذ، والاعتراف بوجود(شيء ما) يجدب القارئ إلى إنتاجهم، ولعلى أجمل ما كتب في هذا المجال مقال (الدار المسكونة) للناقد **كلانسى سيغال**".[4]

صفوة القول، هي أن الحركات الطليعية تنبني على السخف والغموض والإيحاء، لأنها أرادت أن تجعل القارئ يقف في حيرة، ويتساءل عن هذا النوع الجديد الغير المألوف، لكن هناك شيء يجعلها تتميز بميل شديد إليها، ربما تعبيرها عن وضع الإنسان المؤلم في تلك الفترة المشؤومة، لأنها تجعل القارئ متأثرا بالأوضاع المزرية.

[3] المرجع السابق، ص 188.
[4] المرجع نفسه، ص :(188 ،189).

2 – ظروف نشأة الحركات الطليعية:

"كان ظهور الحركات الطليعية مرتبطا بالحرب العالمية الأولى و الثانية، وذلك من خلال ما أثرته في نفوس الأوروبيين، نشرت الخوف و الذعر والقلق، حتى شعر الكثير من الناس بنهاية العالم، كان لذلك كله تعدد للآراء والأفكار والاتجاهات والمذاهب، والفلسفات، حيث شعر الإنسان الأوروبي بوضعه الزائل، فراح يتساءل عن مصيره وعما سيؤول إليه".[5]

ما يمكن قوله أن الحرب العالمية الأولى والثانية ساهمت بشكل كبير في ظهور الحركات الطليعية، لكن دورها كان سلبيا على المجتمع الأوروبي وذلك مما خلفته من خوف ودمار وتشرد بين العائلات والمجتمعات.

"كانت فترة ما بعد الحرب حتى أواخر القرن التاسع عشر تحمل مياسم تلك الحرب الهائلة ونتائجها المشؤومة، تستدعي تغيرات جذرية في حياة الغرب الأوروبي، كانت نهايتها فترة عصيبة، هزت العالم هزا عنيفا، لتعلن بزوغ عصر جديد، والشروع في بناء مستقبل يغيب منه شبح الحرب إلى الأبد".[6]

إن فترة ما بعد الحرب جاءت لتغير حياة المجتمع الأوروبي، وتخرجه من الظلمات نحو عالم جديد يستطيع الإنسان أن يبدأ فيه حياته من جديد.

" إنه عالم ما بعد الحرب، الذي خابت فيه الآمال، وتطلع الناس فيه من خلال البؤس والدروب المظلمة إلى منافذ النور، حيث أصبح الأدباء كسائر البشر يعانون ما يعانونه من العذاب الروحي والاغتراب.

لقد كان طبيعيا أن يرفضوا هذا العصر، الذي اختلفت منطلقاتهم ورؤاهم ومواقفهم منه جراء التمزق والتشعب في الأطروحات والأساليب، ولكن هذا التنوع والاختلاف

---

[5] ينظر: صالح لمباركية، الآداب الأجنبية القديمة والأوروبية، دار قانة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت،ط1 ،د.ت، ص 133 .

[6] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ب، 1999، د.ط ، ص 188 .

جرى بشكل عام ضمن شعور من العبثية وعدم الجدوى، فالأديب أصبح يشعر بأنه مجرد رقم في هذا الكيان، لا يضمه إلى محيطه صلة تفاهم وشراكة ذات معنى.[7]

فمنهم من لجأ إلى المخدرات والإنتحار بسبب مظاهر اليأس، ومنهم من خرج من هذه الدوامة المدوخة إلى التماس خشبة لنجاة الذات والمجتمع، وبعضهم الآخر نجح في إثارة المشكلات، ثم تركها معلقة دون علاج".[8]

من خلال هذا العالم الذي ذكرناه، نجد أن الإنسان تحطمت أماله وحياته، وضاعت وتشتتت الأسر فيما بينها، بسبب الدمار والخراب الذي ساد أرضهم، إنه عصر الظلم والتأزم والحزن، في هذا الموقف يتحدد مصير الإنسان نحو الأخلاق أو الهلاك، كان لها أثر كبير على التفكير البشري، حتى أنهم شعروا بنهاية العالم، فكثرت العديد من التساؤلات حول الأصداء التي وصلت إليها أوروبا، فهي لم تمر دون أن تؤثر على مشاعر الناس وتفكيرهم، تدفعهم إلى التساؤل عن حقيقة الوجود الإنساني، وعن علاقاته مع الآخرين.

ظهر في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مجموعة من التيارات والمذاهب الأدبية نتيجة الأوضاع التي توصل إليها المجتمع الأوروبي، مثل: المدرسة الوجودية، السريالية، والواقعية، والرمزية، يعبرون فيها الأدباء عن واقع المجتمع الأوروبي آنذاك، ويأس الإنسان في فترة ما بعد الحرب.

3 – مراحل الأدب الفرنسي:

"مر الأدب الفرنسي بثلاث مراحل منذ نهاية القرن التاسع عشر، يمكن تلخيصها فيما يلي:

3–1 –حتى سنة 1935 تقريبا: تحول إيديولوجي منذ نهاية القرن التاسع عشر، كان نقطة البدء لسلسلة من التجارب الجديدة، على الرغم من الحركة السريالية، حوالي عام 1924، كان يجب الانتظار، حوالي عام 1935 ، لكي تشهد الانفصال الحقيقي

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص 190 .
[8] ينظر: المرجع السابق، ص 190.

الواضح، ذلك الانفصال الذي يتزامن مع ظهور الوجودية، ودخول أوروبا مع إسبانيا بصفة خاصة، في الفترة المأساوية التي تمثل الحرب العالمية الثانية في ذروتها.[9]

3-2 -من 1935 حتى 1950: وهي فترة المأساة، حيث يتميز الأدب بطابع خاص، يرتبط بالتطور والسرعة، والخروج عن المألوف.

3-3 -منذ منتصف القرن: تشهد فيه الخمسينيات شيئا من الجمود في الأدب، لكن فترة1950 الى1970 ، تظل في تاريخ الأدب الفرنسي، هي فترة الرواية الجديدة والمسرح الجديد، المعبران عن واقع المجتمع الأوروبي أثناء الحرب العالمية وما بعدها".[10]

يتضح لنا من خلال هذه المراحل التي مر بها الأدب الفرنسي، أنها ميزت القرن العشرين، المرحلة الأولى نجد فيها تحول إيديولوجي حتى نهاية القرن التاسع عشر، وهي بدايات الحرب العالمية، أما المرحلة الثانية تمثل الفترة المشؤومة من حزن وألم، إلا أن الأدب اتسم وارتقى إلى التطور، والفترة الثالثة هي فترة طرح جديد وظهور نوعين جديدين من الأدب، الرواية الجديدة الفرنسية ومسرح اللامعقول.

"لأجل الحصول على تصور أشمل وأوضح لحالة الأدب واتجاهاته، نستعرض فيما يأتي أحوال كل من الشعر والرواية والمسرح في النصف من القرن العشرين، وما طرأ عليها من تغيرات، وما برز فيها من الاتجاهات في المضامين وأساليب التعبير.

أولا: الشعر:

يبقى الشاعر من أكثر الناس حساسية، وتأثرا بما يجري حوله وفي داخله، فهو متأثر ومعبر ومؤثر، إنه عاشق الإنسان والطبيعة، تجلت فيما بعد الحرب العالمية الثانية

[9] وردة مهدي، الوجودية وفلسفة العبث في رواية الغثيان لجان بول سارتر، جامعة عباس لغرور، خنشلة، 2013 - 2014 ،ص (7،8).
[10] المرجع السابق، ص (7، 8).

غنائية رومانسية، قوامها الحزن والألم والسوداوية، يبحث فيها الشاعر عن الحقيقة الجوهرية المحتجبة بين الغيوم.[11]

هذا هو وجه الشعر من حيث مادته، أما من حيث شكله، فقد جسد في أشكاله الغزيرة المتنوعة تلك النزعة التحررية، روح التمرد والثورة على ما تبقى من آثار الماضي وقيوده، والشعور بالحرية الفردية، فالشعراء لم يتبعوا منهجا واحدا أو مذهب بعينه". [12]

ثانيا: الرواية:

"تنطلق الرواية من واقع خارجي، يريد الكاتب مواجهته لهدف يريد بلوغه، ليست للإمتاع بقدر ما هي مرصدة للتغيير، كما يقول **روب غرييه** (عمل يضع العالم موضع البحث والتساؤل)، على أن الروائي لا يستطيع تغيير شيء في المجتمع إلا بعد أن يتغير هو، بينه وبين المجتمع علاقة جدلية.

أما الرواية الحديثة فهي تعتمد على الحرية المطلقة، حيث سقطت بعض الأنماط كالنمط السارتري، الذي يقوم على الوعظ والإرشاد، وظهرت أشكال جديدة كالرواية الجديدة.

ألغى بعض أصحاب الرواية الجديدة الأشخاص، والبعض الآخر ألغى مقومات القصة كالحدث والمكان والزمان، ثم بالغوا وجردوها من الفواصل والنقاط، وجعلوها كتابة مسترسلة وألفاظا لا تحدها حدود، وسمي هذا النوع بالشيئية، حيث أصبح القارئ يجد عسرا في قراءة هذا النمط".

"هذه هي باختصار ملامح رواية ما بعد الحرب، إنها مناسبة لطبيعة عصر القلق والملل والسرعة والبحث عن الجديد".[13]

ثالثا: المسرح:

[11] ينظر: عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص 190 .
[12] ينظر: المرجع السابق، ص 191.
[13] ينظر: المرجع نفسه، ص (192 ،193 ،194).

"يصدر المسرح من وحي الواقع والمعاناة، إذ يقوم أساسا على معالجة مشكلة أو أزمة أو قضية إنسانية هامة، تشغل البال، يعانيها الناس وتشتبك بحياتهم ومصائرهم.

المسرحية شديدة الإلتصاق بالواقع الاجتماعي والداخلي، بليغة التعبير عن هموم العصر ومؤرقاته".[14]

ما يمكن فهمه من خلال ما تطرقنا إليه من شعر ورواية ومسرح، هو أن الأدب الفرنسي يتضمن أعمالا رائعة أدبية، تعد من أثرى آداب الأمم وأكثرها تأثيرا، فهذه الحركات الأدبية الفكرية التي ظهرت في القرن العشرين، هي معبرة عن روح العصر وقضاياه الفكرية والفنية، لذلك نجد أن لها أهمية قصوى في الآداب العالمية، فهي حاولت أن تعيد النظر في البنية الاجتماعية وحتى السياسية، لتحرر الإنسان من الجمود والغموض.

[14] ينظر: المرجع نفسه، ص (194 ،195).

الفصل الأول

1 – مفهوم الوجودية.

2 – اتجاهات الوجودية:

2 –1– الوجودية الملحدة.

2 –2– الوجودية المسيحية (الدينية).

3 – مبادئ الفلسفة الوجودية.

4 – أبرز فلاسفة الوجودية:

4– 1– جان بول سارتر.

4–2– ألبير كامو.

4–3– مارتن هيدغر.

5 – خصائص الفلسفة الوجودية:

5 –1– الحرية.

5 –2– القلق.

5 –3– الإلتزام.

5 –4– الإختيار.

تعتبر الوجودية من أهم وأحدث الاتجاهات الفلسفية التي جاءت كثورة عنيفة ضد الفلسفات التقليدية، جلبت اهتمام الكثير من الناس إليها بسبب القلق الذي ساد العالم من جراء الحرب، فهي كانت تعبر عن يأس الإنسان الأوروبي في فترة ما بعد الحرب.

1 –مفهوم الوجودية:

" الوجودية كلمة مشتقة من لفظ الوجود، الذي يعني عند بعض الفلاسفة كل ما يتعلق بوجود الإنسان وبحياته، فهو لا يمثل ماهية قائمة بذاتها، أو مثالا كاملا تتجه بمقتضاه الذات، فتكون بدلك موجودة، وهذه الفكرة تبنتها الفلسفات المثالية من قبل، إبتداءا من **أفلاطون**، فالوجود عند هؤلاء الفلاسفة هو الواقع المعاش الذي يتساءل عنه الإنسان".[1]

بمعنى أن الوجودية تهتم بالواقع الذي يعيشه الإنسان في هذا الكون وكل ما يتعلق بحياته، فهذه الفكرة موجودة منذ القديم في عهد أفلاطون.

"الوجودية هي تيار فلسفي يعلي من قيمة الإنسان، ويؤكد على تفرده، وأنه صاحب تفكير وحرية، وإرادة واختيار، لا يحتاج إلى موجة تقترح أن الإنسان كفرد يقوم بتكوين جوهر ومعنى لحياته".[2]

تؤكد الوجودية هنا، أن الإنسان وحده كفرد له كامل الحرية والتفكير والاختيار، يصنع نفسه بنفسه حتى يكون واعيا بكل ما يجري من حوله، من أحداث وأزمات وصراعات متعلقة كلها بحياته.

يعرف **جان فال Jean val** الوجودية بقوله:"الوجودية هي تلك النزعة الفكرية التي سيطرت على الفلسفة الفرنسية، خلال الحرب العالمية الثانية وما بعدها، وللوجودية الفرنسية شكلان، ومنابع شتى مثل: **كيركجاردKierkegaard، هوسرلHussrel** ،

[1] فريدة غبوة، اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،د.ت، د. ط ، ص 71 .
[2] ناصر القفاري، ناصر العقل، الموجز في الأديان والمذاهب المعاصرة، دار الصميعي، الرياض، د.ت، ط1 ، 1992 ، ص 209 .

وهيدغرHeidegger، ولنا أن نجزم بأن هذه الوجودية الفرنسية في كل من شكليها المختلفين، الأنطولوجية والظاهرية، بقدر ما هي فلسفة وجودية".[3]

يرى **جان فالJean Val** أن الوجودية سيطرت على الفلسفة الفرنسية، التي لها شكلان مختلفان هما: وجودية مسيحية، ووجودية دينية، من أعلامها : **كيركجارد Kierkegaard**، **هوسرلHussrel**، **هيدغرHeidegger**.

"الفلسفة الوجودية هي ثورة على كل الأفكار المثالية المجردة ،التي لا تمد صلة بالواقع، فهي فلسفة تغييرية عملية ترمي إلى تجسيد أفكارها في الواقع العلمي، وعلى ذلك ينبغي أن تبدأ من الخبرة ومن المعرفة الباطنية، وليس من العقل، لأن هذا الأخير لا يستطيع أن يحل كل مشاكلنا الواقعية".[4]

بمعنى أن الوجودية تعتمد على الواقع، والخبرة والحياة العملية، فهي ضد العقل.

" تهتم الوجودية بدراسة الوجود الإنساني، أي أنها تعني بتلك المشكلات المتعلقة بحياة الإنسان، كالموت والقلق والفشل والمعاناة...هي مشكلات تبحث من أجل خروج الإنسان من أزمته الوجودية التي عرفها الإنسان الأوروبي، خاصة في فترة الحربين العالميتين، وهو الأمر الذي دعا الفلاسفة الوجوديين إلى محاولة إخراجه من هذه الدائرة المعقدة، قصد انتشاله من واقع مفروض عليه إلى واقع جديد يكون هو صانعه ومبدعه".[5]

وبهذا فإن الوجودية تهتم بمشكلات الإنسان، وما يعانيه من قلق وموت وخوف وعبث...التي أرادت أن تنقذ الإنسان من الأزمات خلال الحرب العالمية، الأولى والثانية، التي جعلتهم يأملون أن تنتهي في أقرب وقت، فهي لا تريد للإنسان أن يعيش تحت السيطرة، بل يعيش الحرية التي يرغبها.

---

[3] جان فال، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: الأب مارون خوري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، د.ت، ط4 ، 1998 ، ص 147 .

[4] فريدة غبوة، اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، ص 72 .

[5] المرجع نفسه، ص 71 .

2 – اتجاهات الوجودية: تنقسم الوجودية إلى اتجاهين: وجودية ملحدة، ووجودية مسيحية.

2 – 1 - الوجودية الملحدة: "يتمثل هذا الفكر في أعمال **مارتين هيدغر Martin Heidegger (1889–1976)**، ففي كتابه "الوجود والزمان" يرى أن الإنسان لا يستطيع فهم الوجود، إلا عن طريق وجوده، وإن وجود المجتمعات البشرية زيف، لأن الإنسان فقد حريته وإنسانيته فيها، ولكي يكون وجود الإنسان أصيلا، ينبغي أن يعود لذاته، ويتحمل مسؤولية وجوده، ومن هنا يبدأ الشعور بالقلق، وينكر وجود الله، ويعترف بوجود وحيد يرتبط به الإنسان، وهو الوجود الإنساني.

يمثل هذا الفكر ما كتبه **ألبير كامو Albert camus (1913–1970)**، **وجان بول سارتر Jean Paul Sartre (1905–1980)**، الذي كان له تأثير كبير على تطور الوجودية، التي جذبت اهتمام الناس بعد الحرب العالمية الثانية نتيجة القلق الذي ساد العالم من جراء هذه الحرب".[6]

يتضح لنا من خلال هذا، أن الوجودية الملحدة تؤمن إيمانا مطلقا بالوجود الإنساني، إذ يعتقدون أنه أقدم شيء في الوجود، وما قبله كان عدما، وينكرون وجود الله سبحانه وتعالى، هذا ما أدى بفكرهم إلى انتشار الفوضى الخلقية والفساد ...ففي هذا الموقف أنا أرفض تماما فكرتهم، كيف لهم أن ينكروا الله عز وجل وهو الذي جعلهم على وجه الأرض وأعطى لهم ميزة ونعمة العقل، ليدركوا الحقائق والأخطاء.

2 –2 - الوجودية المسيحية(الدينية): "من أبرز ممثليها **سورين كيركيجارد Soren Kierkegaard (1813–1855)** ،الفيلسوف الدانمركي الذي يدعى بالأب الروحي للوجودية بكل اتجاهاتها، **وكارل ياسبرزKarel yaspire** ، وكذلك أيضا **جبريل مارسيلGabriel Marseille** ، **وبوبر Poper**، حيث ينطلق الفكر الوجودي المؤمن من الإيمان بوجود خالق لهذا الكون، لقد كان **كيركجارد Kierkegaard** أول من استعمل كلمة" وجودية " بالمعنى الفلسفي، إذ يعتبر الفرد الموجود هو الإنسان الذي عنده علاقة لا

[6] وردة مهدي، الوجودية وفلسفة العبث في رواية الغثيان لجان بول سارتر، ص 24 .

نهائية مع نفسه، ويهتم بمصيره، حيث تأثر بفكره عدد كبير من الفلاسفة الوجوديين، ويؤكد أن العقيدة مطلقة والإيمان بها قاطع، ليس من الواجب التنقيب عن أدلة على وجود الله، فإنكار وجوده يعتبر إهانة، لقد هاجم **كيركجارد Kierkegaard** الفيلسوف **هيجل Hegel**الذي ركز في فلسفته على وجود الجماعة مهملا وجود الفرد، في حين أن **كيركيجارد Kierkegaard** أكد على أهمية الفردية في عصر فقدت فيه هده الفردية معناها".[7]

وبهذا نجد أن الوجودية المسيحية تؤمن بحقيقة وجود الله وبأنه خالق هذا الكون، كما نجد أيضا أن كيركجارد يؤكد على أهمية الفرد لأنه في ذلك العصر لم يكن للفرد وجود وإنما يركزون على الجماعة فقط.

3 – مبادئ الفلسفة الوجودية:

"تقوم الفلسفة الوجودية على مبادئ عديدة، تميزت عن غيرها من الفلسفات النقدية الأخرى، فهي معنية بالحقيقة المعاشة، وبحالات الوحدات التي تدرك فيها الحقيقة تمام الإدراك، ولذا فإن أسلوب الوجودية كان أكثر شخصية بصفة عامة من الفلسفة النقدية التقليدية، لأنها أقرب إلى الأدب، وعلى كل فإن أهم المبادئ التي تنادي بها الفلسفة الوجودية هي":[8]

–" تؤمن أن الإنسان الفرد هو أهم قضية في الحياة، وأن وجوده يسبق ماهيته.

– ترى أن الحرية تمثل المسألة الأساسية في وجود الإنسان ضمن إطار من الحياة الكريمة.

–– إن هذه الحرية التي ينادي بها الوجوديين جعلتهم يسقطون جميع القيم الأخرى من حساباتهم، أي تحرير الإنسان من الضوابط التي يفرضها الفرق الاجتماعي أو العقيدة الدينية.

[7] المرجع السابق، ص 23 .
[8] منى سليمان البلوي، الفلسفة الوجودية، ص 12 .

- ترفض إخضاع الفرد للحتمية الاجتماعية أو الموضوعية العلمية، وأن باستطاعة الإنسان أن يتخلص من هذه الأشياء، ومن ثم فهو صانع مصيره وخالق أفعاله".[9]

- إن حياة الإنسان منتهية لا محالة إلى الموت، وبه يتوقف الإنسان عن تحقيق إمكاناته، ويدركه القلق، لهذا نجدهم يهتمون بدراسة القلق واليأس والضيق.

- الإنسان عند الوجوديين يتكون من جسم وعقل ووعي، يتفاعل مع كل معطيات الحياة في سبيل تحقيق ماهيته وشخصيته.

- المعرفة عند الوجوديين هي حركة في الشك، ورغبة في التعرف إلى المكان لتحصيل الحقيقة، وتجربة حية مرادها العقل والعاطفة معا.

- ترتبط المعايير الأخلاقية عند الوجوديين بالحياة الشخصية، وليس بحياة اجتماعية، وعلى هذا الأساس أن الشخص حر في اختيار المعيار للمنظومة الأخلاقية عنده.

- الحقيقة عند الوجوديين دائما نسبية، تتوقف على الأحكام الفردية، على كل فرد أن يقرر ما هو حق أو صحيح، وما هو مهم بالنسبة له.

- ترفض الوجودية كل الأشكال الجاهزة والموروثة ، لأنها قيود تحد الحرية الفردية، ولهذا فهي ترفض الدين، أما الماركسية فلن تنسجم معها انسجاما كاملا ، حتى وإن كانت تلتقي معها في جوانب الواقعية، فلقد أخضعتها كغيرها للنقد، واحتفظت بحق الفرد في المخالفة والانتقاء، وحرصت على ألا تذوب حريته في إطار الجماعة".[10]

هذه هي بصفة عامة المبادئ التي ترتكز عليها الفلسفة الوجودية.

4 – أبرز شخصيات الفلسفة الوجودية:

4 –1 -جان بول سارترJean Paul Sartre:" كاتب فيلسوف وروائي فرنسي، أبصر النور في مدينة باريس عام **1905**، وتوفي فيها عام **1980**، من عائلة بورجوازية

[9] المرجع نفسه، ص 13 .
[10] المرجع السابق، ص 14.

ليبرالية، قام بتربيته جده ووالدته، يقول أنه اكتشف باكرا الشعور الذي عرفه باسم "الإدعاء إلى غير الوالد"، دخل دار المعلمين والمعلمات العليا، قام مع رفاقه بنقد "ب، نزان"Nizan P, للقيم والتقاليد التي تحملها طبقتهم الاجتماعية".[11]

" درس بعد ذلك لفترة في ثانوية لاهاقر، ومن ثم في المعهد الفرنسي في **برلين1933 –1934** درس الفلسفة، له كتابات فلسفية مثل: **المخيلة** سنة **1936**، البحث عن نظرية للانفعالات سنة **1939**، الخيالي سنة **1940**، جلسة سرية سنة **1944**.

استخلص بعد ذلك المبادئ الكبرى للوجودية الملحدة كتابه"الوجودية هي نزعة إنسانية"**1946**، أما قصصه ورواياته التي عرفت الجماهير عليه هي:

الغثيان سنة **1938** ، الجدار سنة **1939**، طريق الحرية **1943 –1949**، بودلير سنة **1947**، الذباب سنة **1943**، الكوميدي والشهيد سنة **1952**، الأيدي الوسخة سنة **1948**" .[12]

3 –2 - ألبير كامو Albert Camus :

" ولد ألبير كامو عام 1913، وتوفي عام 1960، فيلسوف وجودي وكاتب مسرحي فرنسي مشهور، ولد بقرية موندوفي، من أبناء قسنطينة بالجزائر، من أب فرنسي وأم اسبانية، تعلم بجامعة الجزائر، وانخرط في المقاومة الفرنسية أثناء الاحتلال الألماني، أصدر مع رفاقه في خلية الكفاح نشرة باسمها ما لبثت بعد تحرير باريس أن تحولت إلى صحيفة الكفاح اليومية، التي تتحدث باسم المقاومة الشعبية، اشترك في تحريرها جان بول سارتر، رغم أنه كان روائيا وكاتبا مسرحيا في المقام الأول، إلا أنه كان فيلسوفا، كانت مسرحياته ورواياته عرضا أمينا لفلسفته في الوجود والحب والموت والثورة والمقاومة والحرية، كانت فلسفته تعايش عصرها، أهلته إلى جائزة نوبل، كان ثاني أصغر من نالها من الأدباء، تقوم فلسفته على كتابين هما: أسطورة سيزيف 1942، والمتمرد 1951،

[11] موريس حنا شربل، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، ص (235 ،236).
[12] المرجع السابق، ص (235، 236).

يتخذ كامو من أسطورة سيزيف رمزا لوضع الإنسان في الوجود، وسيزيف هو فتى إغريقي أسطوري قدر عليه أن يصعد بصخرة إلى قمة الجبل، ولكنها ما تلبث أن تسقط متدحرجة إلى السفح، فيضطر إلى إصعادها من جديد وهكذا للأبد".[13]

مات **كامو** باصطدام سيارة سير في طريق سانس بباريس، بشجرة من أشجار البلوط، وبدلك أعلن العالم حالة حداد فلسفي وروحي على المفكر الفيلسوف الذي عانى أمراض عصره".[14]

3 -3- مارتن هيدغر Martin Heidegger :

"يعد **مارتن هيدجر** من أئمة الفلاسفة الوجوديين، الدين أسسوا الفلسفة الوجودية، ولد هذا الفيلسوف بألمانيا سنة **1889**، درس اللاهوت من خلال رسالة أستاذه **فرانس** الموسومة ب "في المعاني المختلفة للوجود عند **أرسطو** " كان لهده الدراسة بالغ الأثر في توجيه حياته الفكرية نحو دراسة مشكلة الوجود".[15]

أتم دراسته في جامعة فرايبورغ، وفي عام **1914** حصل على شهادة الدكتوراه، طبعت على نفقة مطابع الجامعة، في عام **1916**، قدم رسالة دكتوراه ثانية وهي الرسالة التي أهلته للقيام بعمليات التدريس، وفي عام **1923** عين أستاذا للفلسفة في جامعة، وفي هذه الفترة ألف كتابه "الوجود والزمان" ثم نشر الجزء الأول منه عام **1927**، عين خلفا **لهوسرل** بعد أن قدم **هوسرل** على التقاعد في عام **1929**، وفي هذا العام نفسه ألف كتاب سماه "**كانط**" وكذلك نفس العام **1929**، كان يلقي على طلابه في جامعة فرايبورغ كانت محاضراته عن الميتافيزيقيا.

تعرضت أفكاره إلى هجمات وتشويهات وتحريفات وإلى إشكاليات في عمليات الفهم.

---

[13] ألبير كامو بين العبثية وتجليات الكتابة، آفاق وتراخيص، الجمعة 4 أكتوبر 2013 ، متاح على شبكة: http//www .star times.com.

[14] الموقع السابق.

[15] فريدة غبوة، اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، ص 43 .

وجهت له الكثير من الاتهامات، اتهم بأنه عدو العدمية، العاطفة الشديدة والعلم و المنطق والمعرفة والأساليب".[16]

4 – خصائص الفلسفة الوجودية:

" للمذهب الوجودي خصائص يتميز بها عن باقي المذاهب والمدارس الأخرى، ويرتكز عليها، انطلاقا من فكرة أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يعي وجوده، فبذلك هي فلسفة إنسانية، من أهم هذه المنطلقات والخصائص نجد:

4 –1 - الحرية: يعتقد **سارتر** أن الإنسان يتمتع بالحرية المطلقة، التي لا تحدها حدود، فهو حر في تصميم أفعاله ومشاريعه كما يشاء، لكن في بعض الأحيان يضعف أمام بعض المواقف التي يواجهها في حياته اليومية، وعلى هذا الأساس فهو يعتقد أن الحرية لا تزول بظهور هده المواقف، بل تتجسد من خلالها.

يتمثل الشرط الضروري للحرية الإنسانية والعمل في إمكان تحقيق الغاية أو الهدف المنشود، أي أنها لا تعني الحصول على كل شيء، فهي تعني مجرد الشروع نحو ما يريد الإنسان والتصميم له، هذه العملية تتطلب من الوعي الانفصال عما هو كائن، والاتجاه نحو ما هو ليس كائن، ولكي ينفصل الوعي لا بد أن يكون هناك شيء ما ينفصل عنه ليشرع نحو هدف معين، ومن هنا يكون هذا الأخير ضروريا من أجل الكشف عن الحرية الوجودية، يقول **سارتر** في هذا الصدد :"لا يمكن أن يكون ثمة موجود–لأجل ذاته– إلا باعتباره منخرطا في عالم مقاوم".[17]

إذن الحرية عند **سارتر** تعني أن الإنسان حر في جميع أعماله وتصرفاته، فحريته غير محدودة تتطلب شرطا واحدا وهو انفصال الوعي عما هو كائن للوصول إلى الحرية الوجودية.

---

[16] أبو أحمد، المذهب الوجودي في الفلسفة، 13 : 17 ،13 ،12 ،2013 ، متاح على شبكة: http//www. Ingdz.com

[17] فريدة غبوة، اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، ص (86 ،87).

يتحدث **بريادييف** عن نوعين أو معنيين مختلفين عن الحرية فيقول:" الحرية إما أن تعني الحرية الأصلية اللامعقولة التي تسبق الخير والشر، وتتحكم في الاختيار بينهما، أو تعني الحرية النهائية المعقولة،الحرية في الخير والحق.

وهذا يعني أن الحرية تفهم في وقت واحد، على أنها نقطة بدء وطريق، كما تفهم كذلك على أنها غاية ونهاية".[18]

يميز هنا **بريادييف** بين نوعين من الحرية، الأولى هي الحرية الأصلية التي تعتمد على اللامعقول والثانية هي الحرية النهائية المعتمدة على المعقول.

" نجد موضوع الحرية بارز عند **كيركجارد**، الذي يرى أن الوجود البشري والحرية تعبيران مترادفان تقريبا، فمن أعظم رسل الحرية في القرن العشرين بغير نزاع فيلسوفين ملحدين هما: **سارتر، وكامي**، حيث كان **سارتر** مصرا مثل **كيركجارد** على أنه لا يمكن التمييز بين الحرية والوجود البشري".[19]

بمعنى أن **كيركجارد وسارتر** لديهم نظرة واحدة، وهي أن الوجود البشري والحرية متحدان لا يمكن الفصل بينهما، كما يرى أنه من أعظم فلاسفة الحرية **سارتر وكامي**.

" تعتبر الحرية هي الحقيقة الإنسانية الملازمة للإنسان، فهو حر في اختيار ماذا يكون، ففكرة الحرية هي فكرة أساسية في الفلسفة الوجودية، آمن بها الجميع، وجميع أفكارهم الأساسية تقوم على فكرة الحرية، حتى القلق والمخاطرة والمسؤولية والعدم...وأيضا الفكرة الرئيسية للوجودية التي تعتمد على أسبقية الوجود على الماهية".[20]

وهكذا تكون الحرية هي الفكرة الرئيسية للفكر الوجودي التي يعتمد عليها الإنسان في جميع تصرفاته.

4

[18] جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، 1978 ، د.ط ، ص 199 .
[19] المرجع نفسه ، ص 196 .
[20] وردة مهدي، الوجودية وفلسفة العبث، ص 29.

4 –2 – القلق: "فهم الوجود يتطلب الغوص فيه وانتزاعه من الوجود الزائف، فهده العملية تستلزم الشعور بالقلق، الذي يعبر عن حقيقة الحياة الإنسانية، والوجود بصفة عامة.

يتفق معظم الفلاسفة الوجوديين على تحديد مفهوم القلق، الذي يختلف عندهم عن الخوف، فهو جزء من الوجود الإنساني، الذي يكشف عن عدم ارتباطه بأي شيء، ويكسر ما يشيده الهم، من صلات كاذبة بين الناس.

يكتشف القلق الوجودي عبثية الحياة والوجود، إذ يعمل على كشف العدم في صميم الوجود الإنساني، بمعنى أن الدازارين لا تكف عن الالتحاق بهويتها دون بلوغها، لأنها ليست وجود مليء كما هو الحال مع الموضوعات، وهذا ما يجعلها قلقة ومضطربة".[21]

ومن هنا نستخلص أن ظاهرة القلق هي جزء الوجود الإنساني عند معظم الفلاسفة، لأنه من خلال القلق نستطيع أن نعرف كل ما يدور في الوجود من عبث وضياع.

"يختلف مفهوم القلق عند الوجوديين، فالوجودية المؤمنة لا ترى أن القلق يؤدي إلى اليأس والتشاؤم، بل إن سببه تأكيد الإنسان على تحقيق داته، وتحقيق حريته من خلال الاختيار، وما دام الإنسان في بحث عن ذاته وحريته فهو يعيش دائما في حالة قلق عكس ما يراه الآخرين.

أما الوجودية الملحدة فهي ترى أن القلق والإحساس باليأس والإحباط هو نتيجة من نتائج عملية الاختيار حسب المفهوم السارتري".[22]

بمعنى أن مفهوم القلق متعدد ومختلف، حيث نجده عند الوجودية المؤمنة لا يؤدي نتائج سلبية، وإنما من خلاله يستطيع الإنسان معرفة ذاته وحقيقته.

---

[21] فريدة غبوة، اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، ص(78 ، 79) .

[22] ينظر: سامية أسعد، في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت، ط1 ، د.ت، ص 23 .

أما الوجودية الملحدة فهي ترى أن الإنسان من خلال كشفه لحقيقته وذاته يشعر باليأس والإحباط النفسي.

رغم اتفاق بعض الفلاسفة على تحديد مفهوم القلق، إلا أن كل من **سارتر وهيدغر** يعترفان بأن الفكرة مستمدة من **كيركجارد**، حيث يقول **هيدغر**:"إن من سار إلى أبعد مدى في تحليل مفهوم القلق هو **كيركيجارد**". [23]

بمعنى أن القلق هنا يعود في أصل مفهومه إلى **كيركجارد**.

يعرف **كيركيجارد** القلق في كتابه "فكرة القلق" بأنه: "نفور عاطف وعطف نافر"، ويقول **هيدجر** :"إن القلق يكشف عن العدم ".

" لا يتم التقاء القلق بالطمأنينة، إلا عند الشعور بالموت، والأصل في هذا القلق هو شعور الفرد في فعله الحر بالخطيئة الناجمة بالضرورة من الاختيار، لأن الاختيار ينطوي على المخاطرة والمخاطرة تستدعي القلق، وبهذا يتسلل العدم إلى الوجود.

أما عند **سارتر** فلم تحتل تجربة القلق في فلسفته المكانة التي نالتها عند **مارسيل وكيركجورد**، لاقتناعه أن الفرد مسؤول عن نفسه وعن العالم كله".[24]

إذن القلق يستحيل أن يكون مع السعادة والراحة والطمأنينة، إلا في حالة واحدة وهي عندما يشعر الإنسان بأنه سيموت، فهذا القلق يكون ناتج عن اختيار الإنسان لأفعاله، لأنه هنا يكون هو المسؤول عن نفسه.

4 -3- الإلتزام:

[23] جون ماكوري، الوجودية، ص 183 .

[24] عصام غصن عبود، الوجودية، مج: 22 ، هيئة الموسوعة العربية، سوريا، دمشق، ص 184 ، متاح على موقع: arab.ency@mail.sy

" الالتزام هو تحديد الإنسان علاقاته بالآخرين، وبالأشياء على حسب ما يمنحه إياهم من معنى، ومجال هذا التحديد مرتبط بقيود تضيق مجال الاختيار، فلا اختيار للإنسان في مولده من امرأة معينة، وفي بيئة معينة، وفي قوى جسمية وعقلية محدودة.

فنحن ملتزمون قبل أن نلتزم، ولكن علينا أن نختار في هده الحدود التزامنا الذي هو نتيجة الالتزام غير الاختياري، وإلا أمحى وجودنا.

والالتزام في موقف يستتبع إدراك قيم إنسانية واجتماعية، بها يتجاوز المرء موقفه لتغييره إلى ما هو خير، ولا يتحقق ذلك إلا بإحاطة الفرد بسلسلة من الأسباب والملابسات الخاصة التي يستشف منها صورة حريته الإنسانية، ولهذا يسمى الأدب الوجودي القائم على الفلسفة الوجودية: أدب الالتزام أو المواقف، وفيه يحدد الكاتب موقفه من مسائل عصره تحديدا تاما" .[25]

ما يمكن قوله هو أن الإنسان ملزم في حياته بأن يحدد ويقرر علاقاته ومصيره بالآخرين، لكن هناك أشياء لا يستطيع أن يلتزم بها، لأنها مرغبة عليه وملتزم بها.

يصف **يوسف القعيد** الالتزام بأنه:" شكل من أشكال القدرية الصارمة، وفوق المناقشة والأخد والرد، وهذا وصف عجيب للالتزام يدخله في باب العقائد الدينية أو الأوامر العسكرية، ويخرجه من باب المواقف الفكرية أو الفلسفية، سواء أكانت ماركسية أم وجودية".[26]

يقصد **يوسف القعيد** بالالتزام بأنه يشبه الأوامر العسكرية الصارمة التي تفرض على الإنسان وتطبق، فمثله بالعقائد الدينية.

" نجد أن **سارتر** عندما وضع كتابه "ما الأدب" وما قاله عن تأميم الأدب والأدب الملتزم اتضحت في أفكاره عدة نقاط هامة عن الالتزام:

---

[25] غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة، دار العودة، د.ب، د.ت، د.ط ، ص(306 ،307).

[26] شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة علم المعرفة ، د.ب، 1978 ، العدد: 177 ، ط1 ، د.ت، ص 50 .

– تأكيد **سارتر** على دور الأديب، وعلاقته بالجمهور، وموقفه من عصره ومجتمعه ومسؤوليته بصفته كاتبا اتجاه هذا كله، لأن الهدف من الأدب هو الحرية.

– عدم التزام الشعر والفنون المختلفة عدا النثر لأن الشعر وهذه الفنون لا تهدف إلى الحرية، وتلتقي مع التخيلي أي اللاواقعي، كما أن الشعر يخدم اللغة عكس النثر الذي يستخدم اللغة وعالم الفنون هو عالم التخيل وليس الواقع.

– سلك **سارتر** في أدبه الروايات والمسرحيات دور الأديب الملتزم وأكد في نقده أو محاضراته عن الأدب أو الأديب".[27]

ما يمكن قوله هو أن الأديب **سارتر** يؤكد على الأديب الذي يكون دائما في موقف من مجتمعه وعصره، لأن هدفه هو الحرية ويجب عليه أن يلتزم بالجانب الفني النثري لا غيره، لأنه يعطي الحرية الفردية للإنسان، أكد أيضا سارتر في محاضراته عن الأدب أو الأديب الملتزم.

4 –4 - الاختيار:

" تزخر الكتابات الوجودية بالإشارة إلى القرار والاختيار، حيث يرى الوجوديين أن الكائن الموجود هو الذي يختار مصيره، وهو الكائن الذي تتمثل فيه صفة الوجود الحقيقية، وأن الوجود هو ما ارتبط بالاختيار الفعال إذ يقول **سارتر:**"الاختيار معناه أن يختار الإنسان نفسه بنفسه وأن يصيرها على حسب ما شاء هو، وكأنها من إنتاجه الوحيد، لأن الحرية تكمن في الاختيار لا في عدم الاختيار...، وعدم الاختيار يؤدي إلى اختيار عدم الاختيار، كما أن الاختيار يجب أن يكون غير متناه ولا ثابت، فالثبات في حالة ما يتنافى مع الوجود، والوجود هو دائما تجاوز للموجود، بغية تحقيق وجود أكثر.

[27] وردة مهدي، الوجودية وفلسفة العبث، ص 34.

ما ينطبق على اختيار الوجود ينطبق أيضا على اختيار الماهية، فإذا كانت الماهية لاحقة بالوجود، فلا أحد يملك هذا الاختيار إلا الآدمي، ولكي يتم له اختيار الماهية (أو الشخصية) التي يريدها لنفسه، فلا بد من وجود مسبق".[28]

وبذلك نجد أنه يجب على كل إنسان موجود في هذا الكون أن يختار مصيره لنفسه في هذه الحياة، لأنه يتمتع بكامل الحرية.

نستشهد من خلال ذلك بقول **سارتر:**" لم أطلب أن أولد ، لكن موقفي إزاء ولادتي (والمعبر عنه بالعار، أو الأنفة بالتفاؤل أو التشاؤم...) يدل على أنني اخترت ولادتي بشكل آخر".

" يتضح من خلال هذا القول أن موقف **سارتر** من ولادته دليل على اختياره ما يريد أن يكون عليه، فهو الذي اختار ماهيته، ويصيرها كيفما شاء هو،لأن الاختيار هنا يثبت مسؤولية الإنسان كاملة، سواء على وجوده أو على مستوى تحقيق ماهيته في هذه الدنيا".[29]

نستنتج من خلال هذه الخاصية، أن الإنسان يختار لنفسه ما يشاء ، فهو حرفي اختيار ماهيته، ومسؤول على نفسه ووجوده، لأن الاختيار البشري عملية ذاتية، فالأفراد في النهاية يجب أن يمارسوا اختياراتهم بدون تأثير على المعايير الخارجية، كالقوانين وقواعد الأخلاق أو التقاليد، فهم بذلك أحرار.

[28] ينظر: زبير دراقي، محاضرات في الأدب الأجنبي ، سلسلة الدروس في اللغات والآداب، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، د.ت، د.ط ، ص 95 .
[29] وردة مهدي، الوجودية وفلسفة العبث، ص 28.

الفصل الثاني

1– مسرحية الذباب لجان بول سارتر.

2 – موضوع مسرحية الذباب.

3 – ملخص مسرحية الذباب.

4 – شخصيات المسرحية.

5 – عنوان المسرحية.

6 – تجليات الفلسفة الوجودية في المسرحية:

6 –1 – الإرادة الحرة.

6 –2 – الحرية.

6 –3 – خرافات غيبية.

6 –4 – العبثية.

1 – مسرحية الذباب لجان بول سارترJean Paul Sartre :

" إذا كان **جان بول سارتر** عرف على نطاق ضيق في الحلقات الثقافية والفكرية الفرنسية منذ أواسط ثلاثينيات القرن العشرين، فإن شهرته العريضة بدأت لاحقا، ليس عن طريق الكتب الفكرية أو الأعمال النظرية الفلسفية، بل تحديدا بفضل مسرحيته التي قدمت لأول مرة على مسرح "لاسيتي" الباريسي عام **1943**، وهي مسرحية "الذباب"، كانت أول محاولة جادة من **سارتر** لولوج عالم الكتابة المسرحية، فهي لا تزال حتى اليوم من أشهر أعماله، كتبها لما كان في الثامنة والثلاثين من عمره".[1]

2 – موضوع مسرحية الذباب لسارتر:

" كتب **جان بول سارتر** مسرحية "الذباب" أيام الاحتلال الألماني لفرنسا، كان يريد بها السخرية من الألمان وحكومة فيشي الفرنسية، التي ترى في هذا الاحتلال العقاب اللازم للشعب الفرنسي الذي تخلى عن وطنيته ومبادئه، وعليه فإنهم اليوم مدعوون للندم.

تذهب مسرحية الذباب إلى أن الشعب الفرنسي في تلك الفترة قد كسب حريته وتجرد من كل الروابط الاجتماعية التي فرضت عليه، فهو لم يكن حرا إلا في أيام هذا الاحتلال، فالناس أحرار في ما يقررون ويختارون، وكل فرنسي له الحق أن يحيا وحده منعزل عن الآخرين، يعيش خائنا أو يموت شريفا، فالألمان حققوا الحرية للفرنسيين.

كما أنه يحاول من خلال هذه المسرحية أن يفك رموز قهرت الإنسان وأتعبته، وهي الحرية المطلقة."[2]

" اشتد القمع الألماني في فرنسا في الفترة التي كتب فيها **سارتر** مسرحيته الذباب مع تصاعد المقاومة المتصدية للوجود الألماني، علما أن ذلك الوجود لم يكن عسكريا أو سياسيا فقط، بل كان يطاول الحياة الفكرية والفنية ويطغى عليهما".[3]

---

[1] إبراهيم العريس، مسرحية الذباب لجان بول سارتر، نقلا عن مقال: الذباب، لجان بول سارتر: الفن حين يقاوم الطغيان، جريدة الحياة، 2005.11.21، متاح على موقع: alariss@alhayat.Com

[2] صالح لمباركية، الآداب الأجنبية القديمة والأوروبية، ص(138 ،139).

[3] الموقع السابق.

3 – ملخص مسرحية الذباب:

" تدور أحداث مسرحية الذباب في اليونان القديمة وبالتحديد في مدينة آرغوس، نجد **أجست** استتبت له السلطة في المدينة بعد أن قتل **أغمامنون** والد **أرست** و **إلكترا** وأقام نظام قمع وعنف، تزوج من **كليمنسترا** زوجة الملك المغدور **أغمامنون**، فارضا على أهلها جميعا أن يكفروا عن الجريمة التي كان هو نفسه اقترفها، فبعد مرور خمسة عشر عاما عاد **أرست** إلى المدينة متطلعا إلى الانتقام لأبيه من أمه **كليمنسترا** وعشيقها **أجست** الذي قتل الملك بمساعدة الملكة كما استطاع احتلال العرش، ففي أثناء قدومه إلى المدينة نجد أن **جوبيتر** يتنكر بزي رجل عجوز ذي لحية، يتبع خطواته خطوة خطوة، ولما وصل **أرست** إلى المدينة متبوعا **بجوبيتر** الذي يعتقده مسافرا في ركب الطريق لا يجد أحد في انتظاره غير رفوف من الذباب الذي يطن في الجو وينقض على أي شخص يمر، وإذ يبدي **أرست** انزعاجه من هذا الذباب، يقول له **جوبيتر**، إنه **ذباب** دو قيمة رمزية، إنه يمثل الندم الذي يتآكل أهل أراغوس على مقتل ملكهم **أغمامنون** الذي لم ينسوه أبدا، حتى أنهم لا يزالون بعد كل تلك السنين يرتدون اللون الأسود حدادا عليه".

"بعد حين من وصول **أرست** إلى المدينة تلتقيه أخته **إلكترا** ولكن من دون أن تتعرف عليه، ومع هذا فهي تشعر أن بإمكانها محادثته بمكنونات قلبها، لا تتردد في التعبير أمامه عن كراهيتها **لأجست**، وعن يقينها بأنه قاتل أبيها، وهو أمر لا يبدو أنه غائب عن بال **أرست**، لكن **إلكترا** لا تكتفي بهذا بل تقف في الساحة العامة خلال احتفالات صاخبة تسمى باحتفالات التكفير، غايتها إحياء ذكرى **أغمامنون**، خطيبة في الجموع التي يفرض عليها الاحتفال بدلا من فعل الندامة الجماعية، تدعو الشعب إلى الثورة ، ليس فقط من أجل **أغمامنون** واحتجاجا على اغتياله، بل أيضا وخصوصا إلى الحرية غابت منذ أن استتب النظام والأمر والطغيان، فهذا الاحتفال الذي يشهد كل ذلك الصخب هو بالطبع العمود الفقري في بناء المسرحية، خصوصا أن التقاليد تقول أن الموتى يبعثون خلال الاحتفال،

وخصوصا أيضا أن الذباب يواصل طنينه في الجو فيما الجموع تشهق باكية نادمة تبحث عن سبيل للخلاص، هذا السبيل هو ما تتحدث عنه **إلكترا** في خطبتها التي تعتبر في

الأصل من أعنف الخطب السياسية في المسرح اليوناني القديم، وما إن تنتهي **إلكترا** خطابها حتى يتدخل **جوبيتر** في الأمر بدوره مؤلبا الجماهير، وهذا ما جعل **أجست** يحس بالخطر، فيطرد **إلكترا** التي تلجأ إلى معبد كان **أرست** مختبئا فيه، وهنا هذه المرة يكشف **أرست** أمام أخته حقيقة شخصيته وإذ يتعانقان ويفاتحها **أرست** بأنه راغب إزاء كل ما حدث في أن يأخذها بعيدا من آراغوس، لكنها ترفض الهرب، لأنها كرست حياتها للتخلص من **أجست** وعلى **أرست** مساعدتها، فتفلح **إلكترا** في تحويل موقف شقيقها من التردد إلى القرار ويعلن أنه لا بد من قتل **أجست** وزوجته **كليمنسترا** حتى تحس بالرعب إزاء هذا القدر من الإجرام، إذ تلجأ إلى **جوبيتر** كي ينقدها من فظاعة ما يحدث، فيكون **جوبيتر** خير مخلص لها، فيما تلاحق جماعة الآرينيين(وهم آلهة أشرار يتولون عادة قمع المجرمين) **أرست** بغية معاقبته على ما اقترف.

وفي الآخر تتراجع **إلكترا** وتطلب الرحمة من الإله **جوبيتر**، بينما يخرج أرست من مدينة آراغوس وهو يحمل خطأه وذنبه مطمئنا سعيدا".[4]

4 – شخصيات المسرحية: " تحتوي المسرحية على العديد من الشخصيات والكثير من المشاهد في كل فصل، هذه الشخصيات كل واحدة لها دورها الخاص تقوم به، ولها رمز معين تعبر عنه، مثل:

جوبيتر: إله الرومان، يرمز إلى السلطة والقوة والقدر.

أرست: وهو البطل في المسرحية مع أخته **إلكترا**، يمثلان الشعب والإنسان الأوروبي المعاصر الضائع.

أجست والملكة **كليمنسترا:** يمثلان القوة والسلطة وإرادة الآلهة.

[4] ينظر: الموقع السابق.

5 –عنوان المسرحية: يمثل عنوان المسرحية "الذباب" العقاب لأهل آراغوس لأنهم لم ينتقموا من قاتلي **أغمامنون**.

أما الصورة الإيحائية فهو يرمز إلى العقاب الذي عوقب به الشعب الفرنسي وهو الاحتلال الألماني".[5]

6 – تجليات الفلسفة الوجودية في المسرحية:

" إن الإنسان موجود، يصنع وجوده بمفرده ومنه يصنع الجوهر الذي يسأل عنه ما يكونه، له حرية الاختيار بين ممكنات عديدة ، وعليه أن يتحمل مسؤولية اختياره، ومن هنا يكون قلق الوجودية قلق يسبق الاختيار، فالإنسان الذي لا يقلق لا يمكن أن يكون عظيما، فالإرادة هي دافع للجوهريات، وهي لا شيء بدون العلم الذي يعكسها ويظهرها.

سبر **سارتر** أغوار النفس البشرية، حتى وإن خرج عن المألوف، فتح للإنسان ممرات واسعة من القوة والثقة بالنفس، وتحرره من الذل والمسكنة وجمود العادات والتقاليد، فلسفته فلسفة تفاءل وعمل"[6]، ومن هنا نجد أن مسرحية الذباب **لسارتر** تحمل العديد من الأفكار الوجودية، فمن هذه الأفكار والفلسفات الوجودية نجد:

6 –1 - الإرادة الحرة: نجدها متمثلة في شخصية **أرست**، الذي اتضحت له الإرادة الحرة والعزيمة القوية في موقفين:

الأول: وهو إقدامه على قتل أمه وزوجها.

الثاني: صموده بعد جريمة القتل، وتحمله لمسؤولية هده الجريمة بعكس **الكترا** التي أخد الندم يعذبها ويثني من عزيمتها في تحمل مسؤولية قرار لطالما حلمت في تحقيقه، وشجعت أخاها على تنفيذه.

[5] صالح لمباركية، الآداب الأجنبية القديمة والأوروبية، ص 139 .
[6] أجبن القتلة من يشعر بالندم، سارتر، 32: 0 ، 21 ،06 ،2007، على موقع: http//www.alsakher.com

تنعكس الإرادة الحرة في المسرحية من خلال رد **أرست** على الإله **جوبيتر** الذي أثقل كاهل **إلكترا** بالندم والتحسر، وحاول أن يسلبها إرادتها الحرة.

يرد **أرست** على **إلكترا** المتمردة النادمة بعد قيامه بالقتل، وفي رده هذا تتجلى أبرز سمة من سمات الوجودية وهي: الحرية والالتزام.

إن حرية **أرست** تفرض عليه أن يتحمل مسؤولية فعلته، وألا يندم عما قام به هو بفعله، وبمحض إرادته الحرة.

تتمثل الإرادة الحرة في المسرحية من خلال هذا الحوار:

أرست: "إنني حر يا **إلكترا**، لقد انقضت الحرية علي كالصاعقة.

إلكترا: حر؟أما أنا فلست حرة، أكان بإمكان هذا ألا يحدث؟

لقد وقع شيء لسنا بعد أحرار في رده، فهل بوسعك أن تحول دون أن نكون إلى الأبد قاتلي أمنا؟

أرست: أتظنين أن بودي أن أحول دون ذلك؟ لقد قمت بعملي يا **إلكترا**، وكان هذا العمل طيبا، وسوف أحمله على كتفي كما يحمل عابر الماء المسافرين، وسوف أنقله إلى الشاطئ الآخر وأقدم عنه حسابا، وسأزداد بهجة ما ازداد ثقلا على الحمل، لأن حريتي هي إياه..."[7]

من خلال هذا الحوار الذي دار بين أرست وأخته **إلكترا** نجد أن أرست يشعر بالحرية المطلقة، لأنه حقق رغبته وهي القتل انتقاما لأبيه، فهو يعتبره عبئا عليه ، ولما نجح في إرادته لم يبقى له أي حمل على كتفه، فالإرادة تحقق المستحيل.

[7] سارتر، مسرحية الذباب، تر: سهيل إدريس، منشورات دار الآداب، بيروت، د.ت، د.ط ، ص 86 .

6 –2 -الحرية: دار الحوار بين **جوبيتر وأرست** حول الحرية، حيث **أرست** قتل الملك وزوجته بتحريض من أخته **إلكترا، وجوبيتر** نجده يرجو **أرست** بأن يندم ليسلبه حريته، ويتمثل هذا في ما يلي:

جوبيتر: "وأنت لهجتك الفخور، لا تصلح لمجرم يكفر عن جريمته.

أرست: لست مجرما، وليس ل كان تجعلني أكفر عما لا أعتبره جريمة.

جوبيتر: تخدع نفسك، لن أدعك طويلا في الضلال.

أرست: عذبني قدر ما تشاء، فلست نادما على شيء.

جوبيتر: ولا على الهوان الذي أغرقت أختك **إلكترا** فيه بخطيئتك.

أرست: ولا على هذا.

جوبيتر: أسمعت يا **إلكترا**، هذا الذي يدعى أنه يحبك.

أرست: إني أحبها، أكثر من نفسي، ولكن آلامها تنبعث من نفسها وهي وحدها التي تستطيع التخلص منها: إنها حرة.

جوبيتر: وأنت لعلك حر أيضا".[8]

نجد هنا أن **أرست** لم يندم على ما فعله، فهو راض بكل حرية بما فعله من انتقام وسفك الدماء لأبيه.

6 –3 - خرافات غيبية: في مسرحية الذباب نجد أن أهل آراغوس لازالوا يؤمنون بالعادات والتقاليد وحتى الآلهات، لكنهم لا يذكرون الله، ليس باعتقادهم أن الله موجود فوق الجميع، يخافون من العبد لا من الرب الذي خلق العبد، والدي صنع كل شيء موجود في الكون ، وخير مثال على ذلك نجد:

[8] أجبن القتلة من يشعر بالندم، سارتر،32: 02 ،21. 06 .2007 . موقع: http //www.alsakher.com

جوبيتر: "...وأما سكان آراغوس فإنهم حين سمعوا ملكهم في اليوم التالي يئن ألما في القصر، ظلوا على صمتهم، وأغمنسوا جفونهم على عيونهم المهتاجة من الشهوة...

ثم يمر حوار قصير بينهم ويقول:

جوبيتر:...أخبريني أيتها العجوز، لا بد أنك فقدت عشرات الأولاد، فأنت سوداء من رأسك إلى قدميك، هيا تكلمي وربما أطلقت سراحك، على من أنت تلبسين الحداد؟

العجوز: هذا لباس آراغوس.

جوبيتر: لباس آراغوس؟ آه، فهمت، إنك تلبسين الحداد على ملكك، ملكك المقتول".[9]

وبذلك فإن الحوار الذي دار بين **جوبيتر والعجوز** هو حوار يعتمد على الخرافات والأساطير والعادات والتقاليد القديمة، فبسبب موت الملك **أغمامنون** وصل أهل آراغوس إلى قمة التكفير والجهل والغيب، فهم لا يؤمنون بالقضاء والقدر، يؤمنون فقط بالآلهة ويدعون منها أن تلبي لهم طلباتهم، فجميع أهل آراغوس ظلوا حزينين عليه والبسوا السواد لمدة 15 عاما.

6 -4 - العبثية: الكثير والعديد في مسرحية الذباب الجانب الهزلي والسخرية والضحك...فهي تجعل الإنسان يغوص في مشاعر لا قيمة لها، تؤدي به إلى الإحساس بالملل والشعور بالندم، فهذا المظهر العبثي في المسرحية يهدف إلى ترسيخ فكرة الملل الذي يعاني منها الإنسان حين يكتشف عدم وجود جدوى من حياته وحياة الآخرين، وكذلك يكتشف عبثية الحياة فيحاول الخروج منها ولكنه لا يجد سبيلا إلا بالانتهاء ، فمن مظاهر العبثية في المسرحية نجد:

[9] المرجع السابق، ص 12.

المربي:"...(يطرد الذباب بيده) آه، إن ذباب آراغوس يبدو لي أشد حفاوة من البشر، أنظر هذا، ولكن أنظر هذا (يشير إلى عين الأبله)، إنها اثنتا عشرة ذبابة على عينه، كما لو أنها على قطعة حلوى، وهو في هذه الأثناء تائه مفتون، ويبدو كما لو أنه يجب أن تمتص عيناه، والواقع أنه يخرج لك من هذين البؤبؤين مصالة بيضاء تشبه الحليب المتخثر (يطرد الذباب) كفى، أيها الذباب ، كفى، ها هي ذي تحوم حولك (يطردها) حسنا، إن دلك يعود عليك بالرضا والراحة.

جوبيتر:(وكان قد اقترب)، إنه ليس إلا ذباب، سمينا بعض الشيء، إن رائحة جيفة قوية قد اجتذبته مند خمسة عشر عاما إلى المدينة، وهو منذ ذلك الحين يزداد سمنة، وبعد خمسة عشر عاما سيبلغ حجم الضفادع الصغيرة".[10]

بمعنى أن الذباب الذي غطى أهل آراغوس هو مجرد سخرية وضحك ليس إلا، فعندما ذكر الذباب أشد حفاوة من البشر، فهو هنا أراد أن يستهزئ بالبشر وأن يجعلهم مجرد ذباب لا قيمة له.

إن مسرحية الذباب في مجملها وبعد إيرادنا لبعض المقاطع منها نجد أنها تعكس عدة أسس للفلسفة الوجودية أبرزها كما ذكرنا: الإرادة الحرة، الحرية، العبثية، والخرافات الغيبية، فالنص بمجمله يعكس قضية تعذيب الشعب بخرافات غيبية.

[10] المرجع السابق ، ص (9 ،10).

الفصل الثالث

1- مفهوم الرواية الجديدة في فرنسا.

2 – الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة في فرنسا.

3 – عوامل ظهور الرواية الجديدة في فرنسا:

3 -1- الحرب العالمية الثانية.

3 -2- الصحافة الأدبية.

3 – 3- الحرب التحريرية الجزائرية.

4 – خصائص الرواية الجديدة في فرنسا:

4 -1 – إلغاء الشخصية.

4 -2 – الوصف.

4 -3 – الحكاية.

4 – 4 – المكان.

4 – 5 – تحطيم خطية الزمن.

5 – أعلام الرواية الجديدة في فرنسا:

5 -1 – آلان روب غرييه.

5 -2 – نتالي ساروت.

5 -3 – كلود سيمون.

5 -4 – جان ريكاردو.

5 -5 – ميشال بوتور.

عرفت الرواية في فترة الخمسينيات والستينيات تحويرات في مضامينها وأشكالها، وتطورت بنيتها وتشكيلاتها اللغوية وأسسها، أدت بذلك إلى تجارب روائية متميزة في مبانيها ومتعددة في معانيها ودلالاتها الفنية، لأنها تمثل خطوة جادة نحو درجة عالية من النضج الفني، فهي في الحقيقة طريقة جديدة في الكتابة.

1 – مفهوم الرواية الجديدة الفرنسية:

"إذا حاولنا أن نعرف مفهوم أو لفظ أو كلمة الرواية الجديدة، فإننا نقول بأنها تتضح عن طريق الرفض الذي أظهره روادها للشكل التقليدي للرواية مدعمين رفضهم هذا بإثراء أعمالهم الروائية، حيث أنهم عملوا على كشف أشكال جديدة تختلف عن تلك التي وجدت في ما مضى، ميزتها أنها تتماشى مع عصرنا هذا.

الرواية الجديدة كمفهوم هي عبارة عن بحث وليست نظرية، فهي لم تحدد قانون للرواية في المستقبل، وهي رغبة في الخروج من التجمد، حيث اجتمع أعضاؤها على رفض الأشكال البالية، وبالتالي يجب أن يكون هناك تجديد مستمر للأشكال".[1]

بمعنى أن الرواية الجديدة هي بحث من جهة، ومن جهة أخرى هي رفض، رفضت كل خصائص الرواية التقليدية لتظهر مضامين وأشكال وتطورات لبنيتها وأسسها تختلف عن الرواية التقليدية، لأن هذه الأشكال الجديدة نستطيع من خلالها التعبير عن شعور الجماعة لا عن شعور الفرد كما فعلت الرواية التقليدية، فهي تبحث عن واقع المجتمعات وأوضاعها، ولكي تخرج الإنسان من الظلمات، دائما تبحث عن التطور والتجديد لأشكالها.

"وقد بدا بعد ذلك أن الرواية لم تطمح في أن تعكس الواقع والعالم، وإنما أن تكون هي العالم، هذا العالم المفرغ من كل معانيه الإنسانية، لهذا صار طبيعيا لأن تبرز إلى

[1] سلوى بوراس، الرواية الجديدة الفرنسية، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، ماي 2011 ، ص 28 .

الوجود كتابة تسعى إلى وصف وتحديد وقياس الأشياء".[1]

ومن هنا يمكننا القول بأن الرواية الجديدة أو مدرسة الرواية الجديدة هي حركة جاءت من أجل محو الموضات والقضاء على كل ما يتعلق بالرواية التقليدية لتخلق موضات جديدة والعمل على إجراء تغيير أشكالها.

2 -الإرهاصات الأولى للرواية الجديدة في فرنسا:

"بدأ التفكير في الرواية الجديدة خلال الاحتلال الألماني لفرنسا، حيث تأسست دار نشر صغيرة سميت بمنتصف الليلMinuit ، كانت تنشر كتبا سرية ممنوعة لأنها مضادة للاحتلال الألماني، يجري توزيعها عن طريق قذفها من الطائرات بواسطة مضلات، وقد كان صاحب هده الدار يهوديا مضادا لإسرائيل، ومن قلب هذه الدار خرجت حركة الرواية الجديدة في فرنسا، وحتى في الوقت الذي امتنعت فيه دور النشر عن نشر أعمال: **صمويل بكيت Samuel Becket وكلود سيمون Cloud Simon وألان روب غرييه Alain robe Grillet** ، واظبت هذه الدار على نشرها وتبنت ذلك الشكل الجديد الذي سمي بالرواية الجديدة رغم ازدراء النقاد والقراء لهذا النوع التحريري الجديد".[2]

[1] رشيد قريبع، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، دراسة مقارنة، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2002-2003 ، ص41 .

[2] ينظر : سلوى بوراس، الرواية الجديدة الفرنسية، ص 34 .

يعني ذلك أن الرواية الجديدة نشأت بسبب الاحتلال الألماني لفرنسا لتعبر عن الواقع الذي يعيشه المجتمع من خلال ما تنشره في دار منتصف الليل minuit ، التي لها الفضل الكبير في نشر أعمال بعض الكتاب.

"إذا رجعنا إلى الإرهاصات الروائية الأولى فإننا نعثر على اهتمام بالأخلاق حيث مدح **ديدرو Diderot** الكاتب الإنكليزي **ريتشاردسن Richardson** لأن مؤلفاته تسمو بالروح وتؤثر في النفس كما تمتلئ بحب الخير، وقد أدى ذلك إلى الاقتراب من تمتين الحياة الحقيقية، لأن الدروس الأخلاقية المفيدة تأتي عن طريق الأشخاص الواقعيين لا الخياليين، وأن العواطف في الأعمال الأدبية يجب أن تكون عواطف الإنسان العادي خلال حياته العادية، كما ارتفعت الدعوة إلى وجوب اقتراب اللغة والأسلوب في جميع أنواع اللغة الحقيقية لسكان العصر، وتبع ذلك أيضا ازدياد شعبية النثر".[1]

ومن هنا فإن الرواية الجديدة في أول خطوة ووهلة لها كانت تركز بشكل كبير على الجانب الأخلاقي، من فعل خير وحب وأخلاق، التي استطاعت أن تجعل الحياة كيف تبدو في المجتمع بين الأشخاص الدين يؤمنون بالواقع، وحتى الجانب العاطفي في الأعمال الأدبية يجب أن يكون عاديا مثلما نعيشه اليوم وغدا.

"لقد اصطلح النقاد على هذه الرواية حتى الخمسينيات بالرواية التقليدية، التي حسب رأيهم رواية تتبع طريقة معلومة في ترتيب الأحداث، تتأسس وتستمد وجودها من وصف الأعمال التي تقوم بالشخصيات، والتي تؤجل أو تختصر وجود أو زمن الرواية، كما أنها تحترم علاقة السببية والتواتر الحدثي، وتوجد بها عقدة تتطور ضمن إطار زمني محدد وواضح، تبدأ بالتشكل ثم تتطور فتتعقد فتنزاح في النهاية وتحل".[2]

[1] ينظر: حسام الخطيب، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة دمشق،د.ت، ط7 ، 1997 -1998 ، ص 125 .

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت،د.ت، ط1 ، 1990 ، ص 27 .

ما يمكن قوله هو أن في فترة الخمسينيات لازال أصحاب الرواية يعتمدون على مصطلح التقليدية، التي حسب اعتقادهم هي التي تعتمد طريقة صحيحة في تسلسلها للأحداث.

"أما في فترة الستينيات كان كتاب هــذا الاتجاه حريصين على دحض المقولة التي تجمعهم تحت لافتة واحدة وهي "الرواية الجديدة"، فقد كانوا وظلوا مصرين على تفرد كل واحد منهم في نشاطه، ولم يجمعهم بحسب زعمهم سوى نشرهم الذي دار في الدار نفسها منتصف الليل Minuit".[1]

بالنسبة لهذه الفترة هي فترة ظهور مصطلح جديد للرواية وهو" الرواية الجديدة" التي حلت محل الرواية التقليدية وغيرت كل أشكال الكتابة.

"وإذا رجعنا أيضا إلى الناحية التاريخية فإننا نجد أن الرواية الجديدة ظهرت وبدأ النقاد يتكلمون عنها منذ سنتي 1956و 1957، رغم أن هناك مجموعة من الأعمال التي يمكن إدراجها ضمن هذه الحركة التي ظهرت قبل ذلك بكثير رواية "انتحاءات ضوئية" لــ : **نتالي ساروت Nathalie Sarraute**، مثلا ظهرت سنة 1939 وهي من أهم المصادر في الرواية الجديدة ".[2]

بمعنى أن الرواية الجديدة ظهرت سنة 1957، لكن من الناحية التاريخية نجد أن رواية **نتالي ساروت Nathalie Sarraute** "انتحاءات ضوئية" ظهرت قبلها سنة 1939 والتي هي أيضا من أهم الروايات الجديدة .

"ولدت الرواية الجديدة حسب ما ذكرت جريدة الحياة اللندنية مع **ألان روب غرييه Alain Robe Grillet** في روايته" المماحي" التي صدرت عن دار منتصف الليلMinuit، وعلى الفور اجتمع من حوله كتاب لم يكونوا ينتمون إلى المدرسة إنما كان لهم أسلافا مثل: **صمويل بكيت Samuel Becket** و**جيمس جويس**

[1] لوران فليدر، الرواية الفرنسية المعاصرة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة واللسانيات، قسنطينة، 2004 ، د.ط ، ص 54 .

[2] رشيد قريبع، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص(41 ،42).

James Joyce و**فرانز كافكا**، وأول ما أطلق على الرواية الجديدة هم مدرسة النظر، لأن الرواية عندهم ليست أهدافا تسرد في شكل متواصل، إنما هي نظرة إلى أحداث ممكنة الحصول، ومن الذين حلقوا حول **روب غرييه Robe Grillet** نجد: **نتالي ساروت Nathalie Sarraute**، **مارغريت دورا**، **روبير بانجيهRobert Pinget**، الذين عرف أدبهم جميعا بأنه أدب موضوعي، أي أدب الأشياء".[1]

بمعنى أن الرواية الجديدة بدأ استعمالها لأول مرة في رواية "المماحي" **لروب غرييه Robe Grillet** الذي يلقب بالأب الروحي للرواية، فهي تسرد أحداثا حقيقية، ومن خلال روايته هذه أصبح الكتاب يلجأون إليه وساروا على منواله، فأدبهم جميعا أدب موضوعي.

يرى **ميشال بوتور** في كتابه: بحوث في الرواية الجديدة، "ليس الروائي هو الذي يضع الرواية، بل الرواية هي التي تضع نفسها بنفسها"، وعن تعريفه للرواية الجديدة وكيفية كتابتها، يقول:"لا أستطيع أن أبدأ بكتابة رواية إلا بعد أن أكون قد درست تنظيمها شهورا عديدة، وإلا ابتداءا من اللحظة التي أجدني فيها مالكا للمخطوطات الضرورية التي تبدو لي فاعليتها معبرة وكافية بالنسبة للمنطقة التي استدعتني في بادئ الأمر، وإذا ما تسلحت بهذه الآلة وبهده البوصلة وبهذا المخطط المؤقت فإني أبدأ رحلتي، إن هذه المخططات نفسها التي أستلهمها والتي بدونها ما كنت لأجرؤ على سلوك هذا الطريق، قد تسمح لي باكتشافات تجبرني على تغييرها، ويمكن أن يحدث ذلك من الصفحة الأولى، ويمكن أن يستمر حتى آخر تصحيح في المسودات المطبوعة، وهذا التفهم الواعي للعمل الروائي يذهب إلى الكشف عن الرواية بصفته كاشفا، وإلى جرها لتبدي أسبابها ويطور فيها العناصر التي ستظهر كيفية ارتباطها بما بقي من الواقع، وبأي شيء توضحه، عندئذ يبدأ الروائي يعرف ما يصنع وتبدأ الرواية بالإعلان عن نفسها".[2]

[1] سلوى بوراس، الرواية الجديدة الفرنسية، ص (37 ،38).

[2] عبد الباقي يوسف، خصائص الرواية الفرنسية الجديدة، مجلة الباحثون، العدد 53، 03 .11. 2011 ،متاح على شبكة: http//www.albahethon.com.

يقصد **ميشال بوتور** بقوله هذا أنه لا يستطيع إبداع عمل فني روائي إلا بعد أن يكون قد اطلع عليه من قبل ليتمكن من استيعابه وفهمه، لأنه أمر صعب، وبعد ذلك يكون عارفا لما أراد إبداعه، ولكي تكون الرواية هي التي عرفت نفسها بنفسها، لأنه من طبع البشر اكتشاف الجديد.

"بعد ذلك ظهرت العديد من الاتجاهات الأدبية التي عملت على تغيير بنية الرواية التقليدية، إذ نجد أن عبثية **كافكا وبكيت**Becket ووجودية **سارتر**Sartre **وكامو** Camus وكذا تيار الوعي الذي جاء به كل من **جيمس جويس** James Joyce **وفرجينيا وولف ووليم فولكنر**، أسهمت جميعا في التأسيس للرواية الجديدة الفرنسية".[1]

3 –عوامل ظهور الرواية الجديدة في فرنسا:

" تضافرت عوامل كثيرة: بعضها تاريخي وبعضها حضاري وبعضها ثقافي لتدفع بعجلة الرواية إلى مأزق تفجرت منه الرواية الجديدة، واتخذت لنفسها طرقا عريضة تسير فيها، وأنشأت لها عالما رحيبا تضطرب في مناكبه، وذلك تحت ألف لباس وبوجه فني يتشكل في ألف صورة وبلغة جديدة تتأسلب بألف أسلوب، فتحت هذه المعطيات المتوالجة المتلازمة".[2]

"ما إن انتهت الحرب العالمية الثانية حتى كانت فكرة التجديد الجذري في كتابة الرواية قد تبلورت في أذهان كثير من الكتاب في فرنسا خصوصا، وأصبحت مدرسة الرواية الجديدة نشيطة متمردة على الحياة، رافضة للتاريخ ومنكرة لوجود الشخصية على أنها تمثل صورة من صور الحياة الاجتماعية".[3]

فمن أهم الأسباب والعوامل التي أدت إلى ظهور ونشر هذه الحركة نجد:

[1] منى مسعي، الرواية الجديدة عند ادوار الخراط ، تنظير وممارسة، المركز الجامعي سوق أهراس، 2008 -2009 ،ص 11 .

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1998 ،د.ط ، ص51 .

[3] سلوى بوراس، الرواية الجديدة الفرنسية، ص 15 .

3 -1- الحرب العالمية الثانية:" كانت الحرب العالمية الثانية أطول نفسا وأعنف أسلحة وأقدر على تحطيم أحلام الإنسانية في الأمن والاستقرار والطمأنينة، إذ كان الناس يأملون أن تنتهي لأنها أثرت في مجريات الأحداث في تسلسلها وتعاقبها وتفاعلها، التي من فروعها وأصولها ميلاد معظم الحركات التحررية في العالم.

" لقد انهزمت النازية الجبارة التي همت بالسيطرة على العالم، بعد أن دمرت نصف معالم الحضارة الإنسانية، بما في ذلك من مبان ومعامل وطرق ومواصلات، وأكثر ما في ذلك سقوط عشرات من ملايين النساء والأطفال والرجال وقتل العلماء والمفكرين والمخترعين، وهذا يعني أنها لم تهزم إلا بعد احتلالها لبعض الأقطار في أوروبا وإفريقيا، إذ كان قصير الزمن.

ونتيجة لذلك فإن الرواية التقليدية في الأدب العالمي لم تعد شكلا أدبيا قادرا على التلاؤم مع الظروف الحضارية الجديدة وخاصة تعاملها مع الشخصية على أساس أنها كائن حي ينتمي إلى التاريخ، إن أهوال تلك الحرب الفظيعة أفضت بشكل إلى التفكير في ابتكار شكل جديد للكتابة الأدبية عامة وللرواية خاصة".[1]

يعني ذلك أن الحرب العالمية الثانية هي من أكبر الاحتلالات في العالم، أدت إلى فساد وتهديم معالم الحضارة الإنسانية وتحطيم آمالها، فهم بسببها يعيشون في رعب وخوف، فالرواية التقليدية لم تعد قادرة على التعبير عن الإنسان الجديد، فظهرت الرواية الجديدة بوصفها شكلا يمكن أن يلائم أو يعبر عن هذا الشتات.

3 -2 - الصحافة الأدبية:" ساهمت بعض الصحف في التعريف بهذه الحركة، وأمدتها بالمساعدة والدعم، فقد وجدت مساندة لدى مجموعة من المجلات سعت إلى التعريف بأعمالها وتحليلها، أهمها: الأخبار الأدبيةLes nouvelles littéraires، حجج Arguments

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 52 .

الفكرEsprit، الآداب الفرنسيةLettres françaises ، السريعL’express ومجلتا نقد Critique وتال كال Tel quel ".[1]

"أصبحت الصحافة في القرن العشرين ممتعة بحريتها إلى أقصى حدود التمتع، وأصبحت قوة لا يستهان بها في بناء الدولة ذاتها، بل صارت حقيقة السلطة الرابعة فيها، وكان التعلم قد انتشر فيها بين جميع طبقات المجتمع، فزاد إقبال الناس على قراءتها زيادة لا يدركها العقل".[2]

" ابتكرت الصحافة الأدبية والثقافية مدرسة الرواية الجديدة على نحو بالغ الافتعال، وبلورت مختلف الاتجاهات المبدعة، فضل تخصيص هذا الطموح في أخبار الجرائد، حيث كانت الرواية تحاول الإعلان عنه منذ خمسين عاما".[3]

ومن هنا فإن الصحافة الأدبية ساهمت بشكل كبير في نشر أعمال كتاب الرواية الجديدة، وسعت إلى تحليلها وعلى مادا تتحدث لأن لها كامل الحرية في ما تنشر فهي لها الفضل الكبير لأنه بسببها أصبح مختلف المجتمعات يقبلون على قراءتها بشكل هائل لا يصدقه العقل ليعرفوا كيف كان يعيش الإنسان من ذل واستبداد وظلم.

3 –3 - الحرب التحريرية الجزائرية:" لا ينازع أحد أن ميلاد الرواية الجديدة كان بفرنسا، وإذا كانت ألمانيا اشتهرت بالمذاهب الفلسفية والنزعات الفكرية، فإن فرنسا عرفت بالمذاهب الأدبية على اختلافها، كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية والسريالية، وما نشأ عن ذلك آخر الأمر من نزعات عبثية كنزعة **صمويل بكيتSamuel Becket** والبنيوية".[4]

بمعنى أن ظهور الرواية الجديدة كان أوله بفرنسا لأن المذاهب الأدبية كلها ظهرت بفرنسا.

---

[1] رشيد قريبع، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص 44 .
[2] سلوى بوراس، الرواية الجديدة الفرنسية، ص 24 .
[3] المرجع نفسه، ص 25 .
[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص (52 ،53).

"اقترن ميلاد الرواية الجديدة بحرب التحرير الجزائرية، وذلك باعتراف بعض الكتاب الفرنسيين، حيث يؤكد هذه الحقيقة الناقد الفرنسي **ريمون جان Rimon Jean** فيقرر:" أن ميلاد الرواية الجديدة صادف حرب التحرير في الجزائر"، ذلك لأن حرب الضروس هزت الشعب الفرنسي هزا عنيفا، كما كانت هزيمة معركة ديان بيان فو في الفيتنام هزته بزمن قصير، كما هزت عقول المفكرين الفرنسيين.

كما ظهرت أجرأ الكتابات النقدية وأبعدها تأثيرا في النقد الغربي، خلال هذه الفترة ، ومنها خصوصا: "الكتابة في الدرجة الصفر"، ومقالات نشرت في كتاب مستقل تحت عنوان:"مقالات نقدية" **لرولان بارتRoland Parthes**، و كتاب "عصر الشك" **لنتالي ساروتNathalie Sarraute**، حيث صدر كتابان من هؤلاء أثناء فترة حرب التحرير الجزائرية".[1]

ما يمكن قوله هو أن حرب التحرير الجزائرية ظهرت مع ظهور الرواية الجديدة، هذا ما اعترف به العديد من الكتاب الفرنسيين وأكده **ريمون جان Rimon Jean** في قوله، لأن في تلك الفترة ظهرت الكثير من الإبداعات الأدبية.

4 –خصائص الرواية الجديدة الفرنسية:

تتميز الرواية الجديدة بجملة من الخصائص والمحددات التي تميزها عن غيرها وعن الرواية الكلاسيكية من أهمها نجد:

4 –1 - إلغاء الشخصية:

" تتعدد الشخصية الروائية بتعدد المذاهب والإيديولوجيات والثقافات والطبائع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود، فالروائي التقليدي يلهث وراء الشخصيات ذات الطبائع الخاصة لكي يبلورها في عملها الروائي فتكون صورة مصغرة للعالم الواقعي، لكن يبدو أن الرواية التقليدية فشلت في إقناع قرائها بأن ما يصادفونه فيها من شخصياتها

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص (52 ،53 ،54).

هو أمر مستند إلى الواقع وأن تلك الشخصيات كانت تمثل العالم الخارجي أو الواقعي بحق وصدق".[1]

وبهذا فإن الشخصية الروائية متعددة ومتنوعة ليس لها من حدود، فالروائي يجعل منها أحداثا حقيقية، لكن الرواية التقليدية لم تنجح في ذلك لأن قرائها لم يصدقوا بأنها تمثل الواقع.

"أما الروائيين المتطلعين إلى تجديد الكتابة الروائية ونفض الغبار عما ران عن وجهها من أغبرة وأدخنة قاموا بثورة عارمة، جاء بها كل من **ألان روب غرييه Alain Robe Grillet ونتالي ساروتNathalie Sarraute وميشال بوتور Michel Buteur وكلود سيمون Cloud Simon وصمويل بكيت Samuel Becket ووليام بيروغس**، الذين لم يترددوا في الإعلان عن موت الشخصية الروائية زهاء منتصف القرن العشرين" .[2]

بمعنى أن الرواية الجديدة لما ظهرت قام كل من أعلامها بالإعلان فورا عن موت الشخصية ودلك بانعدام البطل في الرواية.

"جردت الرواية الجديدة الشخصية من كل مكوناتها السردية التي تشكل العمل الروائي،[3] والتي احتلت في القرن التاسع عشر مكانا بارزا في الفن الروائي، لها دورا فعالا يخترعها الروائي ليجسد أفكاره ويرسم خياله ليصل إلى ما يصبوا إليه" .[4]

"عبرت الشخصية في الرواية الجديدة عن الواقع الجديد شكلا ومضمونا تسعى إلى طمس العلامة الخاصة الفارقة، وقد يحتج أصحابها لذلك بأن الإنسان اليوم رقم مبهم، **فألان روب غرييه Alain Robe Grillet** بدوره يؤكد أن العصر الحالي هو بالأخص

[1] المرجع السابق، ص (73، 74).
[2] سلوى بوراس، الرواية الجديدة الفرنسية، ص 60 .
[3] المرجع السابق، ص 60.
[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 208 .

عصر الأرقام والحق أنه عندما يراد تحطيم الإنسان يبدأ بإنكار شخصيته وتجاهل تفرده [1]، إذ يقول:"إن مفتاح الرواية الجديدة هو الشخصية نفسها تلك التي ليس لها ماضي ولا أعماق ولكنها شيء في سبيل الاكتشاف، لا يتكون إلا في رأس القارئ الذي يحياه بوصفه الشخصية الوحيدة في الكتاب ..." ، كما أن الأشخاص في روايات **ساروت Sarraute** بلا أسماء كروايتها "مارتيريو"، فتتت الشخصية بالتدريج (البطل) وفي النهاية لم يبقى شيء من شخصية البطل سوى بعض الاحتمالات وما يؤكد هذا كتابها"عصر الشك" حيث رحبت بموت الشخصية ليحل محلها".[2]

ومن هنا نجد أن الإنسان اليوم وفي عصرنا الحاضر ما هو إلا رقم أو رمز أو ضمير لا أكثر، والشخصية بلا معنى وبلا أسماء وبلا ملامح، فاستعمال الضمائر هذا خلق نوعا من الخلط بين الشخصيات، ومن ثم فقدت هويتها المتميزة.

4 –2 - الوصف: " كل حكي يتضمن ــ سواء بطريقة متداخلة، أو بنسب شديدة التغيرــ أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا[3].Description

يؤدي الوصف ضمن الأعمال الروائية وظيفتين أساسيتين وهما:

الأولى: جمالية: يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني، وهو يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة بالنسبة لدلالة الحكي، وهذه الوظيفة ليست موجودة إلا في الفنون القصصية القديمة، ثم في موجة الرواية الجديدة.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص (61، 62، 63).
[2] المرجع نفسه، ص 64 .
[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، د.ب، د.ت، ط1 ، آب 1991 ، ص 78 .

الثانية: توظيفية أو تفسيرية: أي أن يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي".[1]

"ولقد عد **جان ريكاردو Jean Ricardo** أشكالا أربعة للوصف، كلها تتراوح بين الوظيفتين السابقتين:

- أن يكون المعنى محددا للوصف الذي يأتي بعده، وهدا أضعف أشكال الوصف.
- أن يأتي الوصف سابقا لمعنى من المعاني، يكون ضروريا في سياق الحكي، أي أن يكون الوصف إرهاصا لهدا المعنى، وهو لذلك لا يشكل في نظر **ريكاردو** إلا مرحلة نحو المعنى.
- أن يكون الوصف نفسه دالا على المعنى في ذاته دون حاجة إلى التصريح بذلك المعنى سواء قبله أو بعده، ولكنه مع ذلك يظل خاضعا للتخطيط العام للسرد الحكائي.
- أن يكون الوصف خلاقا، وهو يسيطر على مجموع الحكي، فتصبح الرواية قائمة على الوصف الخالص، فأغلب أنصار الرواية الجديدة دافعوا على هذا الوصف، ومن هؤلاء نجد: **ألان روب غرييه Alain Robe Grillet**، الذي يقول بصدد التمييز بين وظيفة الوصف في الروايات الواقعية ووظيفته في الروايات الجديدة:[2]

" لقد كان الوصف يدعي تمثيل واقع موجود مسبقا ــ وهو يشير هنا إلى الوصف في الروايات الواقعية ــ أما الآن فلا يحاول إلا أن يؤكد وظيفته الخلاقة ".[3]

ومن هنا فإن الوصف في الرواية له وظائف يتميز بها وأيضا له أشكال مختلفة فكل واحد يحمل معنى مختلف عن الآخر ويؤدي هدف معين.

---

[1] المرجع السابق، ص 79.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، ص(79 ،80).

[3] ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر، د.ت، د.ط ، ص 166 .

"يهدف الوصف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور، وإلى تحديد إطار الحدث وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسية، ويبدأ في الرواية الجديدة من لاشيء، يولد من جزء صغير عابر عديم الأهمية ما يشبه النقطة، هو لا يقدم عرضا شاملا، وإنما يخترع خطوطا و أشكال ثم يناقض نفسه فجأة ويكرر نفسه، ويبدأ من جديد وينقسم إلى خطوط وأشكال متوازية".[1]

الهدف من الوصف هنا هو تحديد الحدث وبناء ديكور وأيضا تصوير الشخصيات، ففي الرواية الجديدة يكون الوصف لا هدف ولا أهمية منه، دائما يتكرر بنفس المواصفات.

"غاية الوصف في الرواية الجديدة لا تكمن في الأشياء الموصوفة، ولكن في حركة الوصف نفسها، وتتجلى غايته أيضا في الإيحاء بمعنى محبوب، لا يتيح له الكاتب أبدا أن ينظر إلى السطح، الشيء الذي يجعل منه خلقا للمعنى وتحديدا لأعماقه".[2]

إن الغاية من الوصف هي الحركة التي توحي لنا بمعنى واضح والتي من خلالها يكون خلقا للمعنى.

4 –3 - الحكاية :"هي من أهم العناصر التي تناولها **جيرار جينيت Gérard Genette** في كتابه "خطاب الحكي"، يبدأ بطموح المشاكل التي يثيرها مفهوم الحكي، ويرى أن على السرديات أن تسهم في حل هده المشاكل، ويلاحظ بأنه يمكننا تمييز ثلاث تحديدات عن بعضها البعض فيما يتصل بالحكي وهي:

- **في الاستعمال العادي:** نقصد بالحكي الملفوظ السردي أو الخطاب الشفوي أو الكتابي هو الذي يتكلف بربط حدث بحدث أو بمجموعة من الأحداث.

[1] المرجع نفسه، ص (130 ،131).
[2] المرجع نفسه ، ص 15 .

- **في الاستعمال الجاري عند المنظرين والمحللين:** يعني الحكي تتابع مجموعة من الأحداث واقعية أو متخيلة، وهي التي تكون موضوع الخطاب.

- **في الاستعمال الأقدم:** يعني الحكي أيضا الحدث لكنه ليس الذي نحكي هذه المرة، ولكنه يتعلق بشخص ما يحكي شيئا، إنه فعل الحكي (السرد) ذاته".[1]

وبهذا فإن عنصر الحكاية له عدة معاني كل عنصر يحمل معنى معين يختلف عن الآخر.

"الحكاية من العناصر التي اهتم بها الكتاب وتفننوا في تلوينها بالألوان الحياتية المنتزعة من الواقع، ولكن السؤال الذي يفرض نفسه: هل حافظت الرواية الجديدة على هدا العنصر؟

حافظت الرواية الجديدة الفرنسية على طبيعتها بالإبقاء على عنصر الحكاية، والحقيقة أن الرواية لا يمكنها أن تتنازل عن هدا العنصر، وقد تلازمت مع وظائفها السردية المعهودة، تمثلت عند **ألان روب غرييه Alain Robe Grillet** في روايته"المماحي"، أما في رواية"الغيرة" فإن الحكاية عند **غرييه Grillet** تدور حول قصة الزوجة التي تتخذ اسمها حرفا هو (A،آ) مع العشيق فرانك في بلد إفريقي وسط حقول الموز، ترتكز الحكاية حول الزيارات المتكررة التي يقوم بها العشيق".[2]

ومن هنا نستطيع القول بأن الرواية الجديدة لم تتخلى عن هذا العنصر الذي يمثل الركيزة الأساسية في الإبداع الروائي، فلكل رواية لها حكاية خاصة بها.

"ومن مظاهر الحكي عند **تودوروف** نجد:

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي، بيروت، 1985 ، د.ط ، ص39 .
[2] رشيد قريبع، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص 60 .

- **الراوي الشخصية الحكائية (الرؤية من خلف):**يستخدم الحكي الكلاسيكي غالبا هده الطريقة، ويكون الراوي عارفا أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية.

- **الراوي يساوي (=) الشخصية الحكائية (الرؤية مع Vision avec):** وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها.

ويستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب لكن مع الاحتفاظ بمظهر الرؤية.

- **الراوي الشخصية(الرؤية من خارج Vision de dehors):** ولا يعرف في هذا النوع الثالث إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية، والراوي هنا يعتمد على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات".[1]

4 -4 - المكان:" يعد المكان من أهم عناصر الرواية فهو الموضوع الذي تجري فيه الأحداث وتتحرك خلاله الشخصيات، وقد يكون هو الهدف من العمل الروائي والمكان في الرواية غير المكان في الواقع، إنه مكان خيالي له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة، تكمن أهميته في كونه عنصرا فعالا في تطورها وبنائها في طبيعة الشخصيات وعلاقاتها، وهو فضاء يتسع لبنية الرواية ويؤثر فيها".[2]

المكان هنا هو من أهم العناصر التي تتبني عليها الرواية والدي تجري عليه الأحداث التي تمثلها الشخصيات، له أبعاد ومقومات خاصة، تساهم في تطور وبناء الرواية.

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص(47 ، 48) .
[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 26 .

"لا يعيش المكان منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصية والأحداث والرؤية السردية، وعدم النظر إليه ضمن العلاقات والصلات التي يقيمها".[1]

بمعنى أن عنصر المكان يكون دائما ضمن عناصر السرد لا يمكن أن يكون لوحده، لأنه من خلال عناصر السرد نجد المكان، فهما مترابطان ببعضهما البعض.

"فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني غير أن هدا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، وغالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا، ولعل هذا ما جعل **هنري متران** يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي، لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة".[2]

يقصد **هنري متران** هنا أن المكان له دور فعال في الحكي، فهو الذي يؤسسه، حتى وإن كانت الأماكن خيالية فهي تبدو لنا واقعية.

" إن معظم الأمكنة في الروايات الجديدة لا تبدو حاملة دلالات نفسية، فالمكان في الرواية الجديدة يفقد علاماته ومميزاته أمام الشخصية".[3]

"يساهم المكان داخل الرواية في خلق المعنى، وأحيانا يمكن للروائي أن يحوله إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم، فبعض الأمكنة لها خصوصياتها، تجعلها دائما مادة أساسية في الرواية، ومنها: المقهى مثلا له حضور كبير في الروايات مثل: رواية"موديراتو كانتابيل" **لمارغريت دورا**، يتحول فيها المقهى إلى مسرح منفرد للأحداث، حيث يبدو وكأن القصة لا يمكن أن تتم إلا بوجود المقهى".[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص 26 .
[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي ، من منظور النقد الأدبي، ص65 .
[3] رشيد قريبع، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص 83 .
[4] المرجع السابق، ص (70 -72).

بمعنى أن المكان في الرواية الجديدة لا يحمل دلالات نفسية فهو يفقد ميزته وعلاماته، كما أنه يساهم في خلق المعنى، فبعض الأماكن تتميز بخصوصية تكون هي المادة الأساسية للرواية.

4 –5 - تحطيم خطية الزمن: "يعتبر الزمن عنصرا مهما في العمل الروائي الذي يعد من أقرب الفنون وأكثرها التصاقا بهذا العنصر، وقد نظر النقاد إلى القصة بوصفها فنا يضم أشكالا متنوعة من الأزمنة:

أزمنة خارجية خارج النص: كزمن الكتابة وزمن القراءة ووضع الكاتب بالنسبة للفترة التي يكتب عنها، والتي يقرأ عنها.

أزمنة داخلية داخل النص: مثل الفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية، مدة الرواية، ترتيب الأحداث، وضع الراوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول...الخ".[1]

إن الزمن في العمل الروائي لا يكون مقيد بزمن واحد وإنما تتنوع الأزمنة وتتعدد.

"الرواية الجديدة ليست شيئا ثابتا لكل الأزمان، لذلك روادها يرفضون الرواية الكلاسيكية التي تقوم على الماضي وهم لا يقطعون الصلة به، ولكنهم ينطلقون من مبدأ التطور الزمني، أي لا يحترمون التسلسل الحقيقي للأحداث:

ماضي ←——— حاضر ———→ مستقبل

ولكنهم يعتمدون على تداخل الأحداث، والصور الفوتوغرافيا التي ترصد اللحظات والثواني".[2]

[1] سلوى بوراس، الرواية الجديدة الفرنسية، ص 71 .
[2] المرجع السابق، ص 70.

وبهذا فإن الزمن في الرواية الجديدة لا يعتمد على التسلسل الزمني وإنما يعتمد على تسلسل الأحداث والصور.

"يعد الزمن في الرواية التقليدية أساسيا وهو بمثابة الشخصية الرئيسية التي تتمحور حولها الأحداث، ولكنه في الرواية الجديدة مقطوع عن زمنيته، إنه لا يجري لأن الفضاء هنا يحطم الزمن والزمن ينسف الفضاء والآني لا يعترف بالمستقبل وهذه رؤية جديدة للزمن لا تؤمن بالانعكاس الواقعي للزمن في الرواية ومن هنا ليس هناك من زمن إلا زمن الخطاب الروائي أي الحاضر".[1]

نجد هنا أن الرواية التقليدية تعتبر الزمن وكأنه أساسي في الإبداع الروائي، لكن الرواية الجديدة تخلت عن هذا الزمن فهي تعتمد على الزمن الحاضر في أغلب الأحيان.

"بإمكاننا دائما أن نميز بين زمنين في كل رواية : زمن السرد زمن القصة، حيث يرى **تودوروف** أن: "مشكلة استعمال الزمن في العمل السردي تطرح بسبب من التباين بين زمنية الحكاية المسرودة وزمنية الخطاب، فزمن الخطاب زمن طولي من بعض الوجوه، على حين أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد ولكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحد تلو الآخر".[2]

ما يمكن قوله هو أن هناك نوعين من الزمن: زمن السرد وزمن القصة، يجب التمييز بينهما، كل واحد له وظيفته ودوره، حتى **تودوروف** ميز بينهما وأعطى لكل واحد وظيفته التي يؤديها في العمل الروائي.

"غير أن كتاب الرواية الجديدة جاؤوا إلى هذه القيم المنطقية لمسار الزمن وبنائه، فعدوها ضربا من القيود الفنية التي تأسر الروائي فتجعله مكبولا بأكبالها سلفا وكأنهم

[1] المرجع نفسه، ص 72 .
[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 221 .

يتمثلون احترام التسلسل الزمني كاحترام الميزان العروضي الصارم والقافية اللذين كانا سائدين في القصيدة العمودية في الشعر".[1]

5 –أعلام الرواية الجديدة الفرنسية:

5 –1 - آلا ن روب غرييه Alain Robe Grillet:

"كاتب فرنسي، ولد بمدينة برست Berst عام **1922**، دخل كلية الزراعة ليتخرج مهندسا، وفي عام **1950** اتجه كليا إلى الاهتمام بالآداب كروائي وكاتب سيناريو، كتب رواية "المماحي" Les Gommes عام **1953** ، عقدتها بوليسية، ثم نشر " الرائي" عام **1955** ، و"الغيرة" عام **1957** ، و"في المتاهة" عام **1959** ". [2]

" اهتم **روب غرييه Robe Grillet** بالسينما، واستخدم التعابير والمواقف المثيرة كما فعل في "منزل المواعيد" عام **1965** ، و"الخالدة" عام **1963** ، وهكذا يعتبر من رواد الرواية الجديدة خاصة بعد أن أتلف الأساليب الرومانسية العادية ودمر البطل التقليدي في روايته" الرائي" Le Voyeur ".[3]

تأثر **روب غرييه بفلوبير وكافكا وفوكنز**، وبعض الكتاب المعاصرين، على سبيل المثال: **كاموCamus وسارترSartre**، فهما في رأيه أديبان يستحيل حذفهما من التاريخ الأدبي الفرنسي، أما في سنة **1981** فاز بجائزة موندياللو عن روايته " دجين الجنية".[4]

5 –2 - نتالي ساروت Nathalie Sarraut :

[1] رشيد قريبع، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، ص 74 .
[2] موريس حنا شربل، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس برس، طرابلس، لبنان، كانون الأول 1996 ، د.ط ، ص 226 .
[3] المرجع السابق، ص 226.
[4] محمود قاسم، موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، مصر، د.ت، ط1 ، 2000 ، ص (212، 213).

"روائية فرنسية نجمة الحركة الروائية في فرنسا والعالم، أو ما يسمى بحركة الرواية الجديدة، ولدت في أفانونو فوز نسنك، في روسيا سنة **1902**، ثم انتقلت إلى فرنسا واستقرت بها، اسمها بالروسية أوناتاشا، وفي طفولتها قرأت روايات جميلة من طراز"الأمير و الفقير" **للمارك توين**، و"ديفيد كوبر فيلد" **لتشارلز ديكنز**، و"بلا عائلة" **لهكتور مالو**، وفي فرنسا واصلت دراستها التي أوصلتها إلى الليسانس في الآداب و الحقوق، وبعد أن قضت سنة في جامعة أكسفورد سجلت نفسها كمحامية في محاكم باريس إلى أن أعلنت الحرب العالمية الثانية سنة **1939**، كما درست الإنجليزية و التاريخ وعلم الاجتماع، والتقت **بفرانسوا ريمون** الذي كان طالبا معها و تزوجته، وبعد ذلك سئمت من مهنة المحاماة، واهتمت بالرواية والمسرح، وهنا بدأ اهتمامها بالكتابة، حيث أبدعت) سنة **1939**، التي لفتت أنظار الكاتب Tropismesروايتها الأولى (انتحاءات ضوئية Portrait d un inconnu، ثم (أوصاف مجهول **Jean Paul Sartre جان بول سارتر**) سنة **1963**، التي حازت عليها Les fruits D or) سنة **1949**، ورواية (الفواكه الذهبية بجائزة الأدب العالمية".[1]

" كانت محاولات **ساروت Sarraute** الأولى في تجديد التقنية الروائية، تسبق غيرها بعشر سنوات على الأقل، ويبدو ذلك واضحا في روايتها الأولى وحتى في مقالاتها التي جمعتها في كتاب "عصر الشكL ère de soupçon "سنة **1956**، الذي سار عليه أبناء الرواية الجديدة، كما أنه سبق كتاب "نحو رواية جديدة" **لألان روب غرييه** " **Alain Robe Grillet**.[2]

" تعترف **نتالي ساروت Nathalie Sarraute** بأن رواياتها لا تدعو إلى التسلية والراحة، بل لغتها غير عادية، لغة متقطعة، تستنبط الحياة الداخلية، وجملها لا تكتمل في بعض الأحيان، ولقد وصف أدبها بالصعب الممتاز، كما تأثرت أيضا **بدستوفسكي** وأعجبت **بمارسيل بروست وجيمس جويس**، توفيت عام "**1999**.[3]

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص (212 ،213).
[2] ينظر: المرجع السابق، ص 213.
[3] ينظر: عبده وازن،نتالي ساروت، عالم روائي تجريبي عماده اللغة والشخصيات، ضمائر وأصوات، لبنان، 22 10 1999 ،العدد:13376، ص 22 .

5 -3- كلود سيمون Cloud Simon :

"ولد سنة **1913** بمدينة تاناريف عاصمة مدغشقر، أمضى طفولته بعد وفاة والده في بيرنبيون بجبال البرانس، أنهى دراسته الإعدادية في مدرسة ستانيلاس بباريس، اهتم كثيرا بالرسم والأدب، درس بأكسفورد وكمبردج، وفي سنة **1932** قام برحلات عديدة في أوروبا والتحق بالخدمة العسكرية، كما ساهم في الحرب العالمية الثانية عام **1940**، أما عام **1985** منحت له جائزة نوبل للآداب، وفاز أيضا بجائزة صحيفة الاكسبريس عام **1960**، وكذلك بجائزة مديسي لروايته القصة سنة **1967**، ومند ذلك الحين بدأ بتلبية عدة دعوات لإلقاء المحاضرات في عدة جامعات، وهذا ما جعله يزور العديد من البلدان الأوروبية كاليابان والهند و و.م.أ، حصل على دكتوراه الشرف في الآداب بجامعة آست أنكليا نورويش في انجلترا".[1]

"هو شيخ مدرسة الرواية الجديدة، إلا أن ما يكتبه يختلف تماما عما يكتبه الآخرين، فالمتمعن في كتاباته يجد أن الحدث يتسع ويتشابك ضمن وحدة درامية متكاملة، فهو من بين الذين يميلون إلى الجملة أو الفقرة المتراكمة الألفاظ، التي لا تتصل بعلامات الفصل والتنقيط".[2]

"يحب النقد المتميز، كان معجبا كثيرا بنقد **ريكاردو** و **رولان بارت** و **ديكي جينييت**، وفي الأدب أعجب "بديربرام" **لستندال**، و"مدام بوفارى" **لفلوبير**، وفي الرسم للمبدعين: **فيرمز** و **سيزان**".[3]

5 -4- جان ريكاردو Jean Ricardon :

"هو من بين روائيي هده المدرسة والمنظرين لها، خاصة في دراسة" قضايا الرواية الجديدة" سنة **1967**، و"من أجل نظرية للرواية الجديدة" سنة **1971**،

[1] محمود قاسم، موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، ص 235.
[2] سلوى بوراس، الرواية الجديدة الفرنسية، ص43 .
[3] المرجع السابق، ص 235.

و"المشكلات الجديدة للرواية" سنة 1978، أما أهم رواياته فهي:"مرصد كان" سنة **1961**، و "سقوط القسطنطينية" سنة **1965**، "الأماكن المذكورة" سنة **1969** ".[1]

5 –6 – ميشال بوتور Michel Butor :

"روائي فرنسي يكتب الرواية الجديدة، ولد سنة **1926** بمدينة صغيرة شمال فرنسا، أنهى دراسته الابتدائية في مدرسة الخورنية، ودراسته الإعدادية في مدرسة القديس **فرانسوا كسافييه** بباريس، دخل قسم الفلسفة سنة **1942** بفضل تشجيع عم أبيه **إدوار لوروا**، كما تحصل على البكالوريوس في الفلسفة سنة **1946**، هو باحث وكاتب مقال، من أحد الدين قاموا بتنظير هدا النوع من الأدب في مؤلفات عديدة، ورغم حصوله على دراسات عليا في علوم الرياضة إلا أن رحلته إلى ألمانيا ومانشستر وصالونيك كانت لتعليم اللغة الفرنسية واكتشاف معاني جديدة لها، كما كان مولعا بالسفر والتدريس".[2]

" كما عين في سنة **1951** محاضرا في جامعة مانشستر وأستاذا في صالونيك سنة **1954**، ومن ثم في المدرسة الدولية بجنيف سنة **1956**، لم تكن روايته الأولى تنتمي إلى الرواية الجديدة مثل: روايته "ممر ميلانو" سنة **1954**، و"استخدام الزمن" سنة **1956** التي حصلت على جائزة فيون، وأيضا روايته "التحول" سنة **1957** التي حازت على جائزة رينود.

انطلق **بوتور** مند بداياته إلى البحث عن شاعرية الرواية بكل ما في ذلك من معنى، فمعلمه **جيمس جويس** هو من علمه فن تنسيق الرواية.
كان متأثرا بالسرياليين، وأيضا بعض الروائيين الكبار الدين برزوا في بداية القرن العشرين أمثال: **جيمس جويس، كافكا، فولكنز**، كما وجد الروعة عند **بلزاك**".[3]

[1] ينظر: المرجع السابق، ص(55 ،56) .
[2] المرجع نفسه، ص (51 ،52).
[3] ينظر: المرجع السابق، ص(52، 53).

الفصل الرابع

1- دراسة خصائص الرواية الجديدة في رواية دجين الجنية :

1 – 1 – الحكاية.

1 – 2 – الشخصية.

1 –3 – المكان.

1 –4 – تحطيم خطية الزمن.

1 – دراسة خصائص الرواية الجديدة في رواية "دجين"، الجنية ، فجوة حمراء بين الحكايات المتفككة ، لألان روب غرييه:

1 –1 –الحكاية: تتسم جل إبداعات **آلا ن روب غرييه** بانتهاكها للمفهوم التقليدي للحبكة، الذي يقتضي وجود قصة تكون بمثابة نواة العمل الروائي، تتطور على امتداده وفق عملية سرد ذات تسلسل تحكمه بداية ونهاية ترسمان المسار العام للحدث، لأنها لا يمكنها أن تتنازل عن هذا العنصر(الحكاية).

قدم لنا **آلان روب غرييه** أعمالا روائية لا تحكمها حبكة قصصية صارمة، فمن بين أعماله هذه نجد:

رواية "دجين"، الجنية، التي قسمها إلى ثمانية فصول، كل فصل يتضمن حكاية، لكنها تتضمن لغز واحد وحبكة واحدة، فهذه الحكايات الثمانية كلها متسلسلة ومرتبطة ببعضها البعض، يجمع بينهما سوى عنوان واحد وهو:"دجين"، الجنية.

- **حكاية الفصل الأول:** يبدأ هذا الفصل حكايته بشخصية **سيمون لوكور** الذي له هوية مزورة، إلا أن الشرطة استطاعت اكتشافه وأكدت بأن تزوير هويته من جهات أجنبية، يحمل في جواز سفره المزور اسم **بوريس كور شيمن**، هو مهندس إلكترون، درس اللغة الفرنسية في المدرسة الأمريكية الواقعة في شارع باسي، لقبوه زملائه ب "يان " ويكتبونه" جان".

يقيم في غرفة مظلمة، ولما دخل إليها وجد شخصا غريب لم يستطع التعرف إليه، فبدأ يناديه على أساس أنه شاب، فأجابته:" لا تقل جان اسمي **دجين** وأنا أمريكية"، لكن لما لاحظها **سيمون** وجد أنها تحمل أفكار فرنسية، فبعد التعرف على بعضهما جرت صفقة غريبة بينهما، حول الأعداء والعصابات، لكن الأمر المهم الذي شغل بال **كلود سيمون** هو الصراع بين الجنسين الذي هو محرك التاريخ.[1]

- **حكاية الفصل الثاني:** يتغير هنا مزاج **سيمون لوكور** إلى فرحة جديدة ترقص في كامل جسده بسبب لقائه **بدجين**، يفكر فيها في كل لحظة، دائما حاضرة في

[1] ينظر: ألان روب غرييه، "دجين"، الجنية فجوة حمراء بين الحكايات المتفككة، تر: ريم منصور الأطرش، منشورات وزارة الثقافة ،الهيئة العامة السورية للكتاب ، 2010 ، د.ط ، ص (من 4 إلى 8).

ذهنه، حتى أنه لما دخل إلى مقهى فرنسي طلب من النادل قهوة أمريكية، وفي تلك اللحظة التفت وراءه ووجد نفسه يجلس بجوار طالبة غارقة في قراءة كتاب كبير على الطب، تبادلت بينهما النظرات ثم ذكرته بعدئذ بموعده الذي في محط الشمال(الغاردونور) لكن **سيمون** لم تعجبه هذه الطالبة حتى أنه شك بأنها جاسوسة وضعتها **دجين** لتراقب عمله، ولما خرج من المقهى متجها إلى المحطة وجد في طريقه طفلا صغيرا تعثر في بقعة من الطين، فقام بمساعدته وأعاده إلى بيته المجهول ثم تذكر موعده وجد أن الوقت داهمه من المستحيل الوصول إلى القطار، وفي أثناء تساؤله للطفل"جان"عن هويته ومن أين أتى تظهر فتاة صغيرة"ماري" جامدة لا تتحرك ضمن إطار الباب، وعيناها مثبتتان على **سيمون**، يتملكها الصمت.[1]

- **حكاية الفصل الثالث:** لا يزال هنا **سيمون لوكور** مندهشا من الفتاة الصغيرة التي حيرته بسبب كلامها عن الأموات، ولما طرح عليها بعض الأسئلة وجدها يتيمة الأب والأم، حتى لغتها حزينة ونظرتها مليئة بالشفقة واللوم حتى أحس بتأنيب الضمير وأعطاهما الحق الكامل، واكتشف منها أيضا أن أباها كان بحارا ومات غرقا في البحر، وفجأة انزلق ظرف من غصن شجرة البقس على **سيمون** مكتوب عليه اسمه الحقيقي واسمه الحركي المستخدم في المنظمة، وحتى الكتابة والحبر والريشة نفسها الموجودة في صورة البحار(أب ماري)، وفي تلك اللحظة صرخت الفتاة بأعلى صوتها هي وجان يصفقان ويضحكان عليه حتى أحس أنه أبله.

وبعد ذلك اعتبرته ماري بأنه والدها هي وجان، وقامت بإضاءة الغرفة المظلمة فوجد **سيمون** نفسه على خشبة المسرح وهم في المسرح، وجد نفسه يلعب في دورا لمسرحية غير معروفة ،كان توقيعها من طرف جان أي "**دجين**"، وبعد استكمالهما للمسرحية وفي طريقهما عرف **سيمون** بأن ماري لم تكن فتاة صغيرة فهي أكثر منه سنا، كما أنها درست الكذب و تحصلت عليه بجائزة، ثم أخذته إلى مقهى وهي نفسها التي جلس فيها من قبل ووجد تلك الفتاة لازالت هناك يبدو أنها تعرف ماري وهذا

[1] ينظر: المرجع السابق، ص (من 9 إلى 13).

اللغز متفق بينهما، وفي طلبهما للقهوة أتى النادل فوجده يشبه تلك الصورة الجنائزية الموجودة عند ماري.[1]

- **حكاية الفصل الرابع:** تبدأ ماري بحكايتها **لسيمون** عن قصة طفولتهما هي وجان وكيف عاش في عائلتهما من عذاب وشقاء، ثم يسرد لهما **سيمون** أيضا حكايات تشبه الخيال العلمي فيسمعانه ويشردان معه حتى يجدهما كل منهما أفرغ صحنه، فتضطر ماري للعودة إلى البيت، أي بيت؟، لتقوم بوظائفها (هل وظائف الكذب؟)، بينما الطفل يقود **سيمون** إلى اجتماع سري وتنكره بزي الأعمى ووضعه لنظارات سوداء ذات زجاجات معتمة على عينيه، فهذه كلها أمور غامضة تلف بها المنظمة السرية نشاطاتها، لكن كل هذه الأمور الغامضة والكاذبة التي حدثت له لا يزال لم يفهمها حتى أنه فقد ذكائه وإرادته الحرة، يتصرف دون أن يعلم أي شيء مما يفعله، حيث أصبح أعمى وأبكم وأصم وقال إن كان هذا الوضع يرضي **دجين** سأصبح هكذا، فقال له الطفل"إن الحب يصنع المعجزات".[2]
- **حكاية الفصل الخامس:** من كثرة الغموض الذي يعيشه **سيمون** من طرف المنظمة السرية أصبح يفكر بنوع من البحث عن اللغز، فهو لم يستطع كشف الحل إلا في نهاية الأمر، كانت **دجين** هي الكنز، لكن لا يزال يمر بتجربته الآن داخل سيارة هو والطفل الذي قام بتخديره حتى وصلوا إلى مبنى مجهول ووجد نفسه أمام هدا المبنى، ولما دخلوا إليها صامتين وجد **سيمون** مفاجأة بانتظاره وهو لا يزال يرتدي تلك النظارات، فاكتشفها بأنها **دجين** هي التي في القاعة لكن ليست هي بنفسها بل مجرد مكبر صوت لها، ثم اكتشف بذلك أنه تورط هو وجيرانه في مشروع دولي للنضال ضد مفهوم الآلية، فإيديولوجية المنظمة هي إيديولوجية بسيطة، حتى أنها تبدو ساذجة، أرادت أن تتحرر من الآلات التي تقمعهم ويصبح الناس يعملون في خدمتها.[3]

-

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص (من 13 إلى 20).
[2] ينظر: المرجع السابق، ص (من 20 إلى 26).
[3] ينظر: المرجع نفسه، ص (من 26 إلى 33).

- **حكاية الفصل السادس:** استيقاظ **سيمون لوكور** من تلك اللعبة والخديعة، وبعد استرجاع ذاكرته فكر مباشرة في الوقت المحدد للوصول إلى قطار أمستردام فوجد أنه من الزمن الماضي لا جدوى منه، وأيضا تذكر مشهد ذلك الطفل جان الذي ساعده أثناء تعثره، على كل حال هناك فجوة زمنية في برنامجه لأنه من الصعب أن يكون قد نام أكثر من اثنتي عشر ساعة، إلا إذا كان المخدر، وبسبب هذا الأمر أحس بصداع في رأسه فدهب لشرب القهوة، وفي طريقه للمقهى وجد صندوق ضخم يغطي الكتفين والرأس، ولما اقترب منه وجدها **دجين**، ثم تركها خوفا من حدوث ألغاز أخرى، لكن لم تكن **دجين** الحقيقية بل هي دمية عارضة الأزياء، ثم فكر بأنه عبث، ولما ذهب إلى المقهى التي كان يجلس فيها سابقا وجدها تغيرت وحتى النادل توفي، ثم بدأ يكتشف ماذا يوجد بداخل هذه المقهى الغامضة حتى وجد صورة معلقة بالحائط لرجل يلبس لباس عسكري، تحمل إهداء بعنوان:" لماري وجان، والدهما العزيز"، ولما خرج من المقهى وجد الجو كأنه ربيعي فأعاد لباس النظارات والتقى بالصبي جان.[1]
- **حكاية الفصل السابع:** يقوم الصبي في هذا الفصل بمساعدة **سيمون** في طريقه لكنه يجد صعوبة، فيضطر لنزع النظارات ويتمكن من رؤية كل الأماكن التي يعرفها سابقا حتى يصل إلى الغرفة المجهولة، فجأة تظهر فتاة أمامه ذات جمال غريب حتى أنه بقي مسحورا وكأنها بانتظار أحد فسألها وقالت: صباح الخير، اسمي **دجين**، فأعجب بها، وبعد حوار دار بينهما اكتشف بأن ماري وجان هو والدهما .[2]
- **حكاية الفصل الثامن:** تذكر **سيمون** وصوله إلى فرنسا في العام الماضي وتعرفه إلى شاب من عمره، كان يسمي نفسه **بوريس** فأعجبه ثم تقابلا بطريقة غريبة بفضل إعلان في الجريدة، كلاهما يبحثان عن عمل، وبعد ذلك ذهب إلى مشرب في الشارع لشرب فنجان قهوة فبدأ الآخر يقص عليه حكايات خيالية حيث كان يقدم في هذا المكان أغذية مسمومة للتخلص من الجواسيس والأعداء

[1] ينظر: المرجع السابق، ص (من 33 إلى 41).
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص (من 42 إلى 50).

- وادع بأن النادل والطفلين كان يعملان لحسابه الخاص ثم قرر **سيمون** الذهاب إلى محطة الشمال لانتظار صديقته كارولين، ثم كلاهما حتى ضيعا الطريق فذهبا بسيارة أجرة إذ كان موعد وصول القطار يقترب فودعا بعضهما وأكمل الآخر السير وحده حيث كان سائق التاكسي غريب الأطوار حتى التقى بصديقته وفي ذهابه التفتت إليه متجهة بابتسامة لكنها تمسك بيدها طفلا صغيرا، ثم لاحظ أن شخصا ما يراقبه وما هو إلا الطبيب **مورغان**.[1]

1 -2 - الشخصية: تغيرت الشخصية في الرواية الجديدة، فهي لم تعد تلك الشخصية المعلومة النمطية ذات المشروع المحدد والأهداف المعلومة، وإنما صارت شخصيات يحوطها الإبهام، فهي تذكر دون أسماء أو أهداف حيث يستعاض عن أسمائها بحروف أو أرقام أو ضمائر.

أما عند **ألان روب غرييه** فهي ذات خصوصية فريدة، حيث ينوع في توظيف شخوصه بين شخصيات معلومة الصفات والأسماء والوظائف، لكنها مع ذلك تختلف عن شخصيات الرواية التقليدية، من حيث الغموض المحيط بتفكيرها ومصيرها ومن حيث مجهولية الأسماء والصفات، إذ قد ينسبها إلى وظائفها، فهي تؤدي وظيفة سردية.

في رواية دجين الجنية يقدم **آلان روب غرييه** نماذج متعددة ومتنوعة من الشخوص، تدور كلها في موضوع واحد، من بينهم شخصيات رئيسية **كسيمون لوكور** و**دجين** ، وشخصيات محورية كماري وجان وطالبة الطب، كل له دوره الخاص في الرواية.

نستخلص من خلال هذه الرواية بعض الشخصيات المعلومة والمجهولة كما درسها **آلان روب غرييه** وهي:

-وصلت في الوقت المحدد.

-فتساءلت: هل هذا الضرير أصم أو أبكم أيضا؟

-يبدو أن دجين قد أبدت ارتياحا للمرة الأولى.

-إن الفتاة التي تحدثني جالسة على بعد عدة كيلومترات مني.

-الشخصية الجامدة ذاتها مرتدية المعطف الواقي.

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص (من 51 إلى 58).

-عارضة الأزياء هذه المزيفة الشمعية هي امرأة حقيقية.
-جلب لي النادل فنجانا صغيرا يحوي سائلا أسود.
-على أي حال حظيت هذه المرة بابتسامة جميلة عابثة.
-كان الطبيب الممارس-دكتور مورغان- يعتني بسيمون ويعالجه من اضطرابات في الرؤية.
-جلست الفتاة ذات الثوب الأبيض بشكل عفوي.
-تعرفت فورا إلى المقهى الذي قابلت فيه طالبة الطب ذات السترة الحمراء.[1]

الملاحظ على كل هذه الأمثلة يجد أن **آلان روب غرييه** دمج بين شخصيات واضحة الأسماء مثل: **سيمون ، دجين،دكتور مورغان**، وشخصيات مجهولة الأسماء تذكر فقط بحسب وظيفتها مثل: النادل، طالبة الطب،الضرير، عارضة الأزياء، وأحيانا يستعمل ضمير الأنا مثل: وصلت، دخلت، جئت، حظيت.

1 -3 - المكان: تغير التعامل مع المكان في الرواية الجديدة مقارنة بنظيرتها التقليدية، حيث أخذ الروائيون الجدد موقفين من المكان، إذ هناك من بالغ في العناية به، ووصفه وربط الأحداث به، حتى أنه أحيانا يستأثر ببطولة العمل الروائي، وهناك من الكتاب من أهمله ولم يعطيه عناية كبيرة، حتى يكاد يكون غائبا في أعمالهم.

إن تتبعنا العديد لأعمال ألان **روب غرييه** نجد أنه اهتم بالمكان اهتماما خاصا، فروايته دجين الجنية حافلة بالأماكن المتنوعة، أماكن داخلية مغلقة وأماكن خارجية بعضها معروف وبعضها مجهول، فإن هذا التنويع في الأماكن ليس لمجرد الزخرف والنوعية، ولكن المكان في هده الرواية بحضوره الطاغي يعبر عن نمط الشخصيات التي تعيش فيه، ويوضح فلسفتها في التعامل معه، ومدى تأثيره في مصائرها.

الأماكن الداخلية المغلقة: مثل: الغرفة، البار، المقهى، المدرسة، محلات تجارية،

الأماكن الخارجية المعروفة: مثل: فرنسا، أمريكا، محطة الشمال الغار دونور، شارع فيرسانجيتوريكس الثالث، ميناء مرسيليا، شارع أمستردام، رقم البناء 21، شجرة البقس، البحر.

[1] ينظر: المرجع السابق، ص (من 4 إلى 58).

1 -4 -تحطيم خطية الزمن: لم تعد الرواية الجديدة كالرواية التقليدية في تعاملها مع الزمن الروائي، حيث الزمن يبدأ بالماضي ويصل إلى المستقبل مرورا بالحاضر، فهي لم تعد تخضع الأحداث في سردها للترتيب الزمني.

ألان روب غرييه من الروائيين الجدد الذين تعاملوا مع الزمن في كتاباتهم الروائية تعاملا خاصا، وإذا أردنا الحديث عن الزمن في رواية دجين جنية فإننا نجد أن **ألان روب غرييه** قدم لنا أنواع من الأزمنة: زمن واقعي، زمن الماضي عبر الاسترجاع، زمن الحاضر، وزمن المستقبل.

مثال: الزمن الواقعي: الساعة السابعة والربع، هو موعد سيمون في محطة الشمال (الغار دونور).

الزمن الحاضر: – أنا الآن في غرفته تشبه سقيفة واسعة تماثل الطابق الأرضي.

– وصلت في الوقت المحدد تماما: إنها السادسة والنصف.

الزمن الماضي للاسترجاع: – كان يضع نظارات سوداء، كان طويلا...كل هذا ذكرني مباشرة ببعض الأفلام البوليسية القديمة في الثلاثينيات.

– في الحقيقة لم تعد الفتيات كما كنا من قبل، فهن يقمن اليوم بدور العصابات.

– كنت دائما عاطفيا وخياليا.

هذه هي بصفة عامة أهم خصائص الرواية الجديدة التي وجدناها في رواية دجين الجنية.

الفصل الخامس

1 – مفهوم مسرح اللامعقول .

1 – 1 – لغة.

1 –2 – اصطلاحا.

2 – العوامل المؤثرة في ظهور مسرح اللامعقول:

2 –1 – الحرب العالميتين.

2 –2 – أدب الخرافات.

2 –3 – الفلسفة الفرويدية.

2 –4 – السريالية.

3 – كتاب مسرح اللامعقول:

3 –1 – صمويل بكيت .

3 –2 – يوجين يونسكو.

3 – 3 – آرتو آداموف.

4 – سمات وخصائص مسرح اللامعقول:

4 –1 – انعدام البطولة.

4 –2 – غياب الحبكة.

4 –3 – اللغة.

4 –4 – الحوار.

4 –5 – مسرح المواقف.

لقد ظهر في الخمسينيات بفرنسا حركة مسرحية تسمى بمسرح اللامعقول أو مسرح العبث، التي تنادي بأن كل شيء في هذه الحياة ما هو إلا عبث، ليس له أية أهداف، وأن الإنسان بسبب أوضاعه المزرية يعيش في عالم تسوده الفوضى والملل، إنه عالم ضد المنطق.

1 – مفهوم مسرح العبث أو اللامعقول Absurde :

1 –1 - لغة: يعرف **ابن منظور** كلمة عبث بقوله:"عبث به بالكسر، عبثا: لعب، فهو عابث. لاعب بما لا يعنيه وليس من باله، والعبث أن تعبث بالشيء(...) والعبث: اللعب. قال الله تعالى:"فحسبتم أنا خلقناكم عبثا" سورة .[1]

إن كلمة عبث في اللغة العربية تعني:"اللعب، واللعب يكون عادة بلا مقصد أو هدف، سوى التسلية والحصول على المتعة العابرة".[2]

في حين أن **إبراهيم حمادة** يرى أن اللامعقول أو العبث يعني:"النشاز والنبؤ عن القاعدة، وانعدام المعنى، فمن طبيعة هذه الصفات إثارة الضحك وإثارة الأسى أيضا".[3]

رغم تعدد التعريفات المعجمية واختلافها، إلا أن كلها تحمل معنى واحد، وهو اللعب والاستهزاء والسخرية، والقاسم المشترك بينهما هو اعتبار العبث ضد العقل والمنطق، وخرق للمألوف والمتداول.

1 –2 - اصطلاحا:" تعددت تسميات مسرح العبث من قبل النقاد، منهم من يسميه بالمسرح المضاد أو اللامعقول أو اللاوعي أو المسرح الثوري، أو مسرح الكوميديا السوداء، أو مسرح السخرية...فالدكتور **محمد غنيمي** هلال يرى: أن موضوع مسرح العبث ذو معنى مزدوج، من ناحية هو عبث الوجود أو رهبة الفراغ في الكون رهبة

[1] ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مج: 2 ، دار صادر، بيروت،1873 ،طبعة جديدة محققة، ص 166 .

[2] إبراهيم محمود الصغير، مسرح العبث، مجلة الباحثون العلمية، العدد: 62 ، 05 ،08 ، 2012 ، متاح على موقع: http//www.albahiethon.com

[3] إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار العرفان، د.ب، 1985 ، د.ط ، ص 191 .

يعيا بها العقل، ومن ناحية أخرى يقوم بتصوير الوعي الحاد لهذا الفراغ والعبث، لا عن طريق المنطق الأرسطي، بل عن طريق تجارب معزولة تتصل بأعماق النفس المرتاعة أمام ماساتها الهائلة اللامعقولة".[1]

ولهذا اختلف النقاد في إيجاد تعريف محدد لمسرح العبث، حتى كتابه لم يتفقوا على معنى واحد، كل واحد له تعريف خاص حسب وجهة نظره، مثلا نجد **يونسكو** يعرفه قائلا:" العبثي هنا هو ما خلا من الهدف، يشعر الإنسان أنه مفقود إذا ما فقد جذوره الدينية والغيبية والمتعالية، وتصبح كل أفعاله بلا معنى وسخيفة وعميقة".[2]

يقصد **يونسكو** في تعريفه هذا للمسرح بأنه ليس له أي هدف في الحياة، فالإنسان إذا لم يكن متشدد ومتمسك بعقائده الدينية سوف يؤدي به إلى عالم الغرائب والعجائب، حيث يصبح الإنسان سخيفا ومضحكا بلا معنى.

ينطلق مفهوم العبث أو اللامعقول أيضا من وجهة نظر فلسفية، فمفهومه فلسفيا هو:" المناقض للعقل، أو الغريب من العقل، ويقابله المعقول".

ويعرفه **مايرسون** بأنه:"هو الذي يتجاوز حدود العقل أو الذي يقف عنده التفسير المنطقي للأشياء".[3]

" لأنه في الحقيقة له بذور فلسفية موغلة منذ القدم، تتمثل في بعض الأساطير اليونانية القديمة التي تعرضت لمفهوم العبث، ولو أن الكلمة لم ترد في شكل مباشر، وعدته جوهر حياة الإنسان وصفته الملازمة، وأكبر مثال على ذلك " أسطورة سيزيف".[4]

[1] عوض إبراهيم العتزي، مسرح العبث، المجلة العربية، العدد: 425 ،الرياض، 2012 ، ص 88 .
[2] إدوارد إلبي، أي مسرح هو العبثي؟، تر: عهد صبيحة، مجلة شرفات، العدد: 98، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 26.
[3] زينة كفاح الشبيبي، ملامح دراما اللامعقول في نصوص طه سالم، ص 67 .
[4] علاء الدين العالم، تيار العبث بين الفلسفة والمسرح، مجلة دلنا نون، العدد: 1، تموز، يوليو 2014، ص 3.

بمعنى أن العبث لا يتطابق مع المنطق والعقل، فهو ضد المعقول، يتجاوز كل الحدود العقلية، والدي يتميز بالهزل واللعب والسخرية، ويهتم بالوضع الإنساني لأنه يعبر عن مأساته وأوضاعه المزرية.

2 –العوامل المؤثرة في ظهور مسرح اللامعقول:

" ظهر مسرح العبث وازدهر في فرنسا كردة فعل على أهوال الحربين العالميتين، عبر عن بؤس وعقم العالم الذي بدا آنذاك بدون أهداف، في ظل حرب باردة وتوتر شديد في العلاقات بين الغرب والشرق، حتى غدا العالم بنظر العبثيين سجنا لا يطاق، ومن الأمور الاجتماعية التي أدت إلى ظهور مسرح العبث، انفصال رواده عن مواطنهم الأصلية، وانغماسهم في ثقافة مجتمع أجبرتهم الظروف على الانتماء إليه".[1]

2 –1 - الحرب العالميتين:" تميزت بداية القرن العشرين بمجموعة من الأحداث السياسية الكبرى، التي أهمها: الثورة البلشفية، التي تمخض عنها ولادة المعسكر الاشتراكي مقابل المعسكر الليبرالي، وكذا الحربين الكونيتين اللتين عصفتا كل القيم الإنسانية، وأججت مشاعر الكراهية وروح الانتقام بين مختلف الأنظمة الحاكمة، بغض النظر عن الأسباب السياسية والظروف والملابسات التي ساهمت في تأجيج فتيل هاتين الحربين، وما يهمنا هو النتائج الوخيمة التي انعكست سلبا على الإنسان الغربي الذي عانى كل أنواع العذاب الجسدية والنفسية، كان يستيقظ على الرعب والهلع الذي سكن جميع القلوب.

لم ينج من هذه الحرب شيء، لا طفل ولا امرأة ولا شيخ ولا حيوان، ولا حتى معالم حضارية، إذ انتهت بقنبلتين ذريتين هيروشيما ونكازاكي، لتعلن بشكل رسمي عن تفاهة الإنسان الحديث وعن عبثيته وجنونه الذي فاق كل التوقعات، والذي دفعه إلى الضجر والملل، فعندما ينفي وجود الله وتصير المادة هي المحرك التي لا تتحرك، يفقد

[1] عوض إبراهيم العتزي، مسرح العبث، ص 88 .

الإنسان توازنه الروحي، وتتزعزع كل معتقداته، فيصبح بذلك لا يفكر بشيء سوى الموت".[1]

وبهذا فإن قضية الإنسان ومعاناته من الحرب هي من أهم المواضيع التي شغلت كتاب مسرح العبث، لأن الإنسان أصبح أرخص مخلوق على وجه الأرض، ليس لديه أي حلول، يفكر في شيء واحد فقط وهو الموت.

2 –2 - أدب الخرافات:" الخرافة حكاية أسطورية، تنسجها مخيلة الشعوب، أو تصوغها السنة المحدثين والرواة، يسود فيها الخيال وتتخللها الخوارق والغرائب، ويكون أبطالها من الإنس أو الجن، أو الحيوان، تحمل في مدلولاتها أبعادا فلسفية وأخلاقية، فهي قديمة جدا في آداب الأمم شعرا ونثرا".[2]

"والطابع الغالب على قصص الخرافات هو أن العالم يتحرر من قيود المنطق الصارمة ويصبح بذلك كاللاوعي".[3]

من خلال هذا الأدب اعتمد كتاب مسرح العبث على الخيال واللامنطق، فهم استغلوا عنصر الخرافة لأنها تتميز بالهزل والسخرية، لغتها غير عادية تتماشى في الأحلام ، وهذا ما اعتمد عليه رواد العبثية في نصوصهم، وجعلوهم مقومات لمسرحهم.

2 –3 - الفلسفة الفرويدية:" كشفت المدرسة الفرويدية أن معظم تصرفات الإنسان التي نراها لا تتطابق مع ميوله ورغباته، ولمعرفة الواقع النفسي لابد من نقل الدراسة من ساحة الشعور إلى ساحة اللاشعور، من غير إهمال لدراسة الشعور، والعلاقة بينه وبين اللاشعور، واكتشفت أيضا زيف التصرفات الواقعية وأشارت إلى واقع نفسي آخر وهو الواقع الصادق الذي يريد الإنسان أن يحققه، والسبيل لكشف هذا الواقع النفسي الحقيقي هو رفضنا لما يقدم لنا، على أنه يدل على حقيقة الإنسان من تصرفات منطقية، لنصل إلى

[1] نبيل أبو مراد، مسرح العبث فلسفة وتقنية، مجلة الفكر المعاصر، خريف، 1985، د.ط ، ص 132 .

[2] ينظر: الجو زو مصطفى، من الأساطير والخرافات العربية، دار الفكر، بيروت، 1977 ، د.ط ، ص 65 .

[3] نعيم عطية، مسرح العبث، ضمن سلسلة مسرحيات عالمية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1970، ص 416.

الدوافع النفسية العميقة، التي تكشفها لنا الحالات الشاذة في عرف المجتمع، مثل: الجنون والحلم وزلات اللسان".[1]

ما يمكن قوله أن رواد مسرح العبث استفادوا من اجتهادات **فرويد** في دراسة النفس الإنسانية، وكذلك من بعض المواضيع المستوحاة منه كالشؤم واليأس والملل الزوجي وقصور اللغة والكره...للتعبير عن الحالة النفسية التي تقود المرء إلى الشعور بلا منطق ولا معقولية وعبثية الحياة.

2 -4 - السريالية:" السريالية هي مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود، يدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي، فهي لا تهمله ولا تنكره، ولكنها لا تثق به ولا تعتمد عليه، فهو في رأي **بروتون** زعيم السريالية: معاد لكل ارتقاء فكري وخلقي، ولذلك فهم يبحثون عن واقع خفي يقبع في أعماق النفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، يكون في عالم اللاشعور واللاوعي، كما يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا وتصرفنا ودوافعنا...دون أن نعي آلية هدا التأثير.

هذا هو عالم ما وراء الواقع، إنه جزء من الذات، موجود لكنه غير مرئي ولا ملاحظ.

تجلت المدرسة السريالية في الأدب والمسرح والفنون التشكيلية والسينما...تحاول دوما الغوص في الأعماق النفسية لأنها تجسيد لمنهج **فرويد**، ما هي إلا حركة هدم فقط، ولذلك انفصل عنها الأدباء شعروا بفراغها وعبثيتها ويأسهم وعدم جدواها".[2]

إذن صفوة القول هي أن رواد مسرح العبث الدين ينتجون إبداعات لا يمكن الحكم عليها بالمعايير العقلية في الحقل المسرحي، فهم يلتقون مع السرياليين في اغتيالهم للعقل ومنطق الأشياء.

---

[1] الشاروني يوسف، اللامعقول في الأدب المعاصر، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1969 ، د.ط ، ص(6 ،7) .

[2] عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص(168 ،169) .

3- كتاب مسرح اللامعقول:

3 -1 - صمويل بكيت: Samuel Becket

" ولد **صمويل باركلي بكيت** في **13 أبريل 1906** بدبلن في ايرلندا، في عام **1923** التحق بكلية ترينيتي بدبلن، تخصص في الآداب الفرنسية والايطالية، وتحصل فيهما على شهادة الليسانس عام **1927 و1928**، ثم توجه إلى باريس وعمل أستاذا للغة الانجليزية بإحدى المدارس هناك، حصل على جائزة نوبل للأدب، ولما سمعت زوجته بالخبر قالت: إنها كارثة، بعد ذلك اختفى **بكيت** تماما ولم يذهب لحفل تسليم الجائزة، قضى فترة الثمانينات منعزلا في بيته الهادئ، وكان أحيانا يتردد على مقهى قريب ليلتقي برفقة أدبية صغيرة، وفي عام **1989** توفيت زوجته **سوزان** ، وبعدها بشهور في 22 **ديسمبر 1989** مات **بكيت** بعد تعرضه لأزمة في جهازه التنفسي".[1]

أشهر مسرحياته:" قي انتظار غودو، الأيام السعيدة، لعبة النهاية، كلها ترجمت إلى العربية في الستينيات، كتبت حولها العديد من المقالات، حيث بدأ شهرته بعد عرض مسرحيته في انتظار غودو بباريس عام **1953** ، ومن ثم بدأ الالتفات إلى أعماله الروائية.

طوال عمره كان خجولا، ميالا إلى الصمت في المواقف الاجتماعية، غامضا في أعماله وحياته الشخصية، على الرغم من أنه كتب مسرحيات بلا ممثلين، وروايات بلا حبكة".[2]

" أهم ما يميز **بكيت** هو لغة هدا المسرح، فهو يرى أن اللغة عاجزة عن التعبير عن كل المشاعر الإنسانية، لذلك نرى شخصياته تتحدث بلغة غريبة، لا تواصل فيها ولا انسجام، يسودها قطع غير مبرر، عاكسة بذلك رؤية كاتبها عن اللغة".[3]

[1] صمويل بكيت، في انتظار غودو، ص 4 .

[2] صمويل بكيت، مالون يموت، تر: احمد عمر شاهين، دار الهلال، يناير، 1949 ، د.ط ، ص(6 ،7) .

[3] علاء الدين العالم، تيار العبث بين الفلسفة والمسرح، ص8.

" اشتهر **بكيت** بمسرحياته العبثية أكثر مما اشتهر كروائي وشاعر، لقبه النقاد بعراب مسرح العبث، اعتمدت مسرحياته على الكوميديا الارتجالية والسيرك والمنوعات (ميوزك هول) ..."[1]

3 – 2 - يوجين يونسكو Eugene Ionesco :" ولد **يوجين يونسكو** في بلدة **سلا تيما** برومانيا، في **26 تشرين الثاني 1912** ، ينتمي إلى أصول فلاحيه، إلا أن جده هجر الأرض و صار والده محاميا، شغل مناصب هامة في القضاء و الشرطة في فترة ما بين الحربين، أما والدته **تريزا إيكار** فرنسية الأصل، وعندما أكمل عامه الأول قدم للإقامة في باريس حيث كان والده يتابع دراسة القانون". [2]

" كانت والدته تأخذه كثيرا إلى مسرح العرائس في حديقة اللوكسمبورغ، يبقى هناك ساعات طويلة رصينا صامتا، وعندما بلغ يونسكو الحادية عشر عاد إلى باريس وكتب أولى قصائده وسيناريو مسرحية كوميدية، ولما بلغ الثالثة عشر من عمره اضطر للعودة إلى رومانيا، وتعلم لغة يجهلها واضطر أن يغير عالمه وإيقاع حياته.

بعد نهاية الدراسة الثانوية فكر يونسكو أن يصبح ممثلا، التحق بقسم اللغة الفرنسية في جامعة بوخارست ليصبح مدرسا، حيث لم تكن حياته الجامعية سهلة أبدا، بينما كان يتابع دراسته بدا الكتابة حيث نشر عام **1931** قصيدة مراثي موجهة لكائنات صغيرة ، استلهم فيها الشعر الرمزي، كما نشر مقالاته في مجالات عديدة: فلورادي فوك، رومانيا ليتيرارا، فاكلا، زودياك، إزي..."[3]

[1] ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، تر: محمد جمول، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط ، ص 347 .
[2] كلود ابستادو، يوجين يونسكو، تر: قيس خضور، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ب، 1999 ، دار سيزيف، 2011 ، ص 6 .
[3] المرجع السابق، ص(7 ،8،9) .

" كتب **يوجين** العديد من القصص القصيرة استلهمها من أحلامه، ومنها: ضحية الواجب عام **1952**، صورة الكولونيل عام **1955**، الطين عام**1956**، الكركدن عام **1957**، الماشي في الهواء عام**1961** ".[1]

3 –3 - آرتو آداموف Arto Adamofe :

" مسرحي فرنسي، من أصل روسي، هاجرت أسرته قبيل الثورة البلشفية إلى باريس، حيث غدا من كتاب المسرح البارزين بعد الحرب العالمية الثانية، ومن أشد منتقدي الحروب والغزو والقمع، عاصر **لويس ارغون وبول ايلوار واندري بروتون،** اهتم بالتجريب وتجاوز الأشكال المسرحية المتداولة في زمنه، إذ يعتبر أحد رواد مسرح الحداثة والعبث إلى جانب بكيت ويونسكو، فتسمية مسرح العبث برأيه لا تعني التجريب أو الفوضوية، وأما هي شكل مسرحي جديد فرضته تغييرات جذرية في بنية المجتمع من جهة، وحاجة الآداب والفنون للبحث عن صيغ تعبير جديدة.

شغل بال النقاد، وتأخر المتفرجون في فهم مسرحه، فمن أبرز مسرحياته: الغزو، المحاكاة الساخرة، السيد المعتدل، لعبة كرة الطاولة، له كتاب مذكرات عنوانه" الرجل والطفل"، يعد مفتاحا لدراسة عالمه الشخصي ومشروعه المسرحي".[2]

4 – سمات وخصائص مسرح اللامعقول:

"عندما كتب رواد العبثية مسرحياتهم لم يضعوا لها شروطا معينة، أو منهجا خاصا بها، ولم يلتزموا بأهداف موحدة، وإنما كانت كتاباتهم كرد فعل على عبثية الحياة و تفاهتها كما يقولون، خالفوا فيها كل ماهو مألوف و متعارف عليه في عالم المسرح، حتى اسم مسرح العبث لم يكن من ابتكارهم، وإنما وضعه النقاد[3]، لم يحقق الرسالة التي يرمي

[1] المرجع نفسه ، ص 15 .

[2] قراءة في تجربة آداموف وأسلوبه في الكتابة، جريدة النور، العدد: 669 ، 1 نيسان 2015 ، متاح على شبكة: http//www.Star times.com

[3] إبراهيم محمود الصغير، مسرح العبث.

إليها، بل كان يسلك طريقة توجيه الصدمة للشخص، حيث يخرج عن نطاق حياته اليومية التقليدية المريحة، لذا فهو شكل من أشكال الأعمال الفنية المبتكرة، يجعل المتفرج يحملق معه من الدهشة و الاستغراب، فهو مسرح ضد مسرح تغلب عليه السمات التالية":[1]

4- 1 - انعدام البطولة:" سعى مسرح العبث إلى رسم شخصيات مجردة من الأبعاد المعروفة حيث تخلوا عن الإنسان النموذج البطل، وعن القيم الثابتة و الأخلاق و الطباع، والاكتفاء بتصوير الزمن، لأن مفهومه إذا ارتبط بشخصيات لا شخصية له يواجه موقفا معارضا، لأنها تكون في دائرة مفرغة، لا تتطور إلا عن طريق الموقف الدرامي، وهي غالبا ما تتسم بالروح التشاؤمية و القلق والانغلاق الذاتي، فآلية التمثيل لمثل هذه الشخصيات تمتاز إلى التهويل بصفة عامة دافعة بكل شيء إلى حد من الهوس، يكمن فيها أصل المأساة، فيندمج المتفرج بقوة الفن في العمل الخيالي".[2]

" تكون الشخصيات العبثية مجازية مستعارة أكثر منها كائنات حية، وأسلوب تجسيدها على خشبة المسرح تقدم بشكل تراجيكوميدي في آن واحد، لأن الممثل يمكنه أن يكون كل شيء إلا طبيعيا، فأن يكون سلبيا كجثة أو مملوكا كالمسحور".[3]

يصور الكاتب المسرحي شخصية وهي تعاني من حالة العزلة والضياع، بعد أن فقدت كل أبعادها التقليدية، حيث حولها الكاتب إلى مجرد هيكل يعيش بمعزل عن الماضي والمستقبل، كما عزلوها عن المجتمع الذي تنتمي إليه، وقطعوا العلاقة بينها وبين الآخرين، وهذا ما جعلها في دراما اللامعقول تفتقد صفة البشرية، أي أن الشخصيات حسب نظر **مارتن اسلين** تحولت إلى دمى ميكانيكية.

[1] باليه، المسرح العبثي، مجلة النقاد، 11 سبتمبر 2013، متاح على شبكة: http//www.follow.com
[2] فرحان عمران موسى، خصائص مسرح اللامعقول، أول يومية إلكترونية، لندن، العدد: 4982 ،18 : 21 ، 21 مايو 2001 ، متاح على شبكة: frhan mosa @ yahoo.Com
[3] الموقع السابق.

" الشخصيات في دراما اللامعقول تدور حول نفسها، خاصة بعدما تحطمت العلاقة المنطقية بين شخوصها، فأخذت تتكلم لمجرد كلام، وتتفوه ألفاظ دون روابط لغوية تتواصل بها، فهي لا تعرف كيف تفكر لأنها لا تعرف كيف تتفعل".[1]

4 – 2 - الحبكة:" لا تقر الحبكة في دراما اللامعقول بالتسلسل المنطقي الذي تعتمده الدراما التقليدية، والذي يقوم على المتواليات مثل:" لقد جرى هذا الحدث، ولذا جرى هذا الحدث"، تحطمت فيه الرؤية المنطقية التي تقوم على العقلانية والواقعية بتأثير العلم الحديث، حيث تحول التسلسل المنطقي للأحداث على أجزاء لا رابط بينها، فإن دراما اللامعقول ترفض الشكل المنطقي، وتعتمد على الغير عقلاني(عدم المنطق).

وفي ظل ذلك تحرر الكتاب من التزامهم بتقاليد الدراما، كما افتقدت مسرحياتهم لقصة ذات موضوع واضح، لا بداية ولا نهاية محددة، تخلو من الأجزاء المألوفة في تطوير الحدث الدرامي كالعرض والتعقيدات والتطور والذروة والحل، ولهذا جاء الفعل المسرحي دائري بدلا من أن يتبع التطور الخطي المألوف ، وذلك لكي يركز على اكتشاف نسيج وضعية ما".[2]

بمعنى أن الحبكة الدرامية العبثية لا تعتمد على تسلسل الأحداث وارتباطها ببعضها البعض، لأنها رفضت الأبعاد المنطقية والواقعية والعقلانية التي يعتمد عليها كل عمل درامي، كذلك أيضا ليس لمسرحياتهم موضوع محدد ولا بداية ولا نهاية واضحتين، فهي افتقدت كامل العناصر التي يتبني عليها العمل المسرحي، لذلك جاءت كدائرة مفرغة.

4 – 3 - اللغة:" اللغة في مسرح العبث متعددة المعاني ، ليست كلغة المسرح التقليدي أحادية المعنى، فالكلام في مسرح الطليعة مكتف بذاته، جاء ليثير المتفرج ويمارس عليه مفعولا فيزيائيا، فلقد تحولت اللغة باختصار من وسيلة إلى غاية، الغاية هي تحفيز ذهنية المتلقي واستفزاز الذاكرة، لأنها تلجأ إلى المفارقات اللفظية الآلية وإلى

[1] زينة كفاح الشبيبي، ملامح دراما اللامعقول في نصوص طه سالم، ص 70 .
[2] باليه، المسرح العبثي.

تكرار العبارات و غموضها واحتوائها على الصمت المتكرر تحاول إثارة المتلقي وإرغامه بقوة الضجيج و الصخب على الارتداد إلى حالة ما قبل اللغة" .[1]

" تكون اللغة في نصوص دراما اللامعقول مجرد أداة لا يعول عليها، مثلما هي في النصوص التقليدية، تكون مفككة وغير مفهومة فاقدة لوظيفتها، كما تتميز بالسرعة دون تطويل، حيث يعد الصمت من أهم سمات اللغة الدرامية العبثية" [2].

ما يمكن قوله هو أن اللغة العبثية لها معاني كثيرة، لا تواصل فيها ولا انسجام، فهي غريبة وغامضة يتخللها الكثير من المفارقات اللفظية وتكرار العبارات وأيضا الصمت المتكرر، غايتها إثارة المتفرجين، لا يستوعبها أحد لأنه لا يتواجد ثقة بمعانيها.

4 –4 - الحوار:" يكون في مسرح العبث أقرب إلى المونولوج الداخلي معبرا عن الصمت، غامض ومبهم وتعوزه الموضوعية، والترابط والتجانس، كل شخصيات

المسرحية تتحدث دون أن يتمكن أحد منهم من فهم الآخر ولا من توصيل رسالته، كما أنه تم التلاعب بألفاظ اللغة من أجل الإيماء إلى السخرية التي توحي بالمفارقات اللغوية، وخير مثال على ذلك: التقارب السمعي بين لفظتي Macbett &Macbeth (ماكبت، ماكبث)، الذي استوحاه يوجين يونسكو من مسرحية "ماكبث" الشهيرة للأديب **ويليام شكسبير**.

فالسخرية هي أداة من أدوات المسرح العبثي، والتي تتمثل في استخدام التلاعب بالألفاظ أو بإحداث التوتر الذي يقدم السخرية بدوره".[3]

إن عنصر الحوار في المسرح العبثي يعتمد كثيرا على الصمت، فهو يفتقد إلى الجانب الموضوعي وأيضا إلى الترابط والتجانس بين الألفاظ والشخصيات فهم يتحدثون

[1] فرحان عمران موسى، خصائص مسرح اللامعقول.

[2] زينة كفاح الشبيبي، ملامح دراما اللامعقول في نصوص طه سالم، ص، 71 .

[3] باليه، المسرح العبثي.

دون أن يفهموا بعضهم البعض، يعتمدون على التلاعب بالألفاظ حتى جعلوا الحوار بكامله مجرد سخرية.

4 –5 - مسرح المواقف:" يستعرض الكاتب في مسرح العبث إحساسه بكيانه ، أو تصوير موقف أساسي لشخص معين بالذات، هو مسرح موقف لا مسرح حوادث متتالية، على عكس المسرح التقليدي الذي يوصف بأنه مسرح أحداث متتابعة ، فالعبثي يقدم صورة شعرية، لهذا فهو يعتمد أو يستخدم الأحداث المرئية والحركية والضوئية بشكل كبير، وكذلك هو مسرح غنائي يستخدم المؤثرات المجردة التي كانت مستوحاة من الفنون المسرحية الأخرى، لكنها أضيفت عليها بعض التعديلات مثل: فن الباليه".[1]

[1] سعد آردش، مسرح العبث يطلق مشاعر القلق نحو الوجود، 16 : 14 ، 23 ،04 ،2009 ، متاح على شبكة: http//www.Star times.com

بمعنى أن هذا المسرح يهتم كثيرا بتصوير المواقف الإنسانية الجماعية أو الفردية التي يعيشها يوميا، سواء موقف ايجابي أو موقف سلبي.

الفصل السادس

1 – مسرحية في انتظار غودو لصمويل بكيت.

2 –مضمون مسرحية في انتظار غودو.

3 – ملخص المسرحية.

4 – مظاهر العبث في المسرحية:

4 –1 – انعدام البطولة.

4 – 2– الحوار.

4 –3 – الرمز.

4 –4 – المكان.

4 –5 – لا تحديد للزمن.

4 –6 – التكرار العبثي.

1 – مسرحية في انتظار غودو Waiting for Godo لصمويل بكيت Samuel Becket:

"كتبها في شهر واحد عام **1952**، ترجمت إلى تسعة عشر لغة، التي محورها العزلة والقلق و اللاأمل، والانتظار الذي لا ينتهي، إذ يقول **مارتن اسلين** عنها: "بأنها تولد ترقبا وتوترا دراميا، بالرغم من أنها مسرحية لا يحدث فيها بالمعنى الحرفي للحدث شيء، بل هي وضعت لتظهر أنه لا يمكن أن يحدث شيء أبدا في الحياة الإنسانية".[1]

"هي أولى مسرحياته، وأكثرها رواجا على المسرح، في النشر وفي الترجمة، كتبت في جو عدم الثقة والخوف، وخيبة الأمل التي عاشتها أوروبا.

مسرحية في انتظار غودو استوحاها الكاتب الايرلندي **صمويل بكيت Samuel Becket** من لوحة لكاس بار ديفيد فريدريك، لرجلين ينظران إلى القمر، اختلف النقاد في رأيهم بعد عرضها أواخر الخمسينيات، بعضهم وصفها بالرائعة، والبعض الآخر وصفها بالتافهة، لكن من ثم اختيرت من ضمن أبرز المسرحيات الانجليزية في القرن العشرين، كتبت أول مرة بالفرنسية، وأخرجت في باريس، حيث يعيش باريس ، تسمى بالملهاة المفجعة".[2]

" تحمل المسرحية بداخلها الكثير من الترقب والانفعال، إنها مسرحية اللامنطق، في عالم يتظاهر بالمنطق، في داخله فوضى مرعبة، الخوف الدائم والإحساس بانعدام الأمن، والهامشية عن سابق وعي ذاتي، هي العناصر التي تضفي على عمل بكيت الكثير من المعنى".[3]

"عاصر **بكيت Becket** صديقه الروائي **جيمس جويس** وتجاربه اللغوية في كتابته الروائية، وعاصر **كافكا** وأجوائه الداخلية، و**سارتر** و**كامو** وآخرين، هؤلاء

---

[1] اسلين مارتن، دراما اللامعقول، ص، 12 .

[2] ينظر: مبارك السروجي، في انتظار غودو وجدلية المسرح العبثي، 12 : 07 ،01 .24 .2009، موقع: sudanese online.Com 2014

[3] أياد خضير، مسرحية في انتظار غودو لصمويل بكيت، عبثية الوجود وفوضوية الواقع، مجلة ثقافية، ادب فن، د.ع، 04 : 21 ، 30 ،05 ،2014، موقع: http//www.Adab fan.com

أصدقائه وجدوا فيها مادة غزيرة للمسرح، لأنها كانت بالأصل مقاطع كتابية، تتخللها مادة حوارية، حولها الكاتب إلى مسرحية فيها شخصيات وفصول، يأتي الانتظار فيها من باب الاستسلام للزمن".[1]

2 – مضمون المسرحية:

المتأمل في هذه المسرحية يجد أنها احتوت على عدد من المضامين الفكرية الإنسانية، التي يمكن رصدها فيما يلي:

إعطاء صورة صادقة وأمينة عن مشكلات الإنسان في هذا العصر، كونها مرآة صادقة لحال الإنسان بعد الحرب العالمية الثانية، وهي الضياع والغربة والانطواء، وعدم القدرة على بناء علاقات اجتماعية مع الآخرين، ومحاولة الانتحار، ورفض الاستسلام للعبودية، والدعوة إلى الحرية، وكراهية الاستعباد للناس، وأخيرا انتقاد لاذع وتهكم مر للواقع المعيش، الذي تولد في الحرب العالمية الثانية والتي لم تستطع تغييره.

" تمثل المسرحية أشكال التمزق الاجتماعي والاقتصادي والإنساني والإيديولوجي لمجتمعات أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية، وهي صورة لها في ظل الحرب.

هذا هو الجو العام الذي تعيشه شعوب أوروبا، والعالم ككل بعد الحرب العالمية الثانية، كانت حصيلتها هذه المسرحية، حيث أن نتائج الحرب ليست مادية، بل نفسية واجتماعية، فالشعوب هي التي ستقرر مصيرها بعد الحرب".[2]

3 – ملخص المسرحية:

" يدور الفصل الأول من المسرحية حول طريق مقفر، ليس فيه سوى شجرة جرداء، يجلس إلى جوارها شخصان مهرجان يثرثران ثرثرة لا نهاية لها، ينتظران **غودو** الذي لا يأتي، الشخصان هما **استرا جون**، الذي يقع دائما ضحية عدوان في

[1] الموقع السابق.

[2] عبد الغني مرتضى، البناء الفكري لشخصية البطل في مسرحية صمويل بكيت،18 : 03 ،19 .07 .2010 ،موقع: http//www.alimizher/com

الليل، إذ يتعرض للضرب من قبل معتدين مجهولين، وقدمه دائما تؤلمه، اهتماماته على طعامه وعلى نومه وعلى آلامه...، أما الشخصية الثانية هو **فلاديمير**، رجل مفكر، وعقله مشغول بمناقشة الآراء والمقترحات، مرتبطان ببعضهما ارتباطا جدليا منذ زمن طويل، يفكران دائما بالانفصال عن بعضهما، لكنهما لا يستطيعان، فهي دلالة على أن البشرية في هذا المكان، وفي هذه اللحظة من الزمان دائما ينتظران شخص ما بيده خلاصهما مما يعانيان من ألوان الشقاء، الذي وعد جازما أنه يأتي، ولكنه لم يحدد الوقت، ولذا فإن وصوله متوقع في أية لحظة، فالمشكلة التي تواجههما هي، كيف يقضيان الوقت؟ وكيف يعيشان إلى أن يحين وقت خلاصهما؟"

" شخصان آخران، واحد شخصيته رهيبة متسلطة وهو **بوزو**، يسوق أمامه تابعه، الذي يحمل متاعه بواسطة حبل مربوط في عنقه، وهو **لاكي**، حيث اختلف النقاد عند هاتين الشخصيتين، البعض منهم قال السيد والعبد، والبعض الآخر قال المضحي والمضحى في سبيله، والبعض الآخر قال القوة والعقل.

الشخصية الرهيبة **بوزو**، هو الرجل القوي، الذي يعلن أن الأرض ملكه، أما الشخص الآخر **لاكي** فهو لم ينطق بكلمة واحدة منذ أن ظهر على المسرح، إلا عندما وضعت القبعة فوق رأسه، وطلب إليه أن يفكر، فهو إذن رجل الفكر، الذي يسعى إلى أن يفسر كل شيء بالعقل، الشخص الأول **(بوزو)** يظهر في البداية بأنه قوي، إلا أنه يحمل بوادر انهياره عند اعتماده على الشخص الثاني **(لاكي)** المفكر".[1]

يبدأ الفصل الثاني بأغنية عن كلب، سرق قطعة من الخبز، فضربه الطباخ حتى مات، تدور معاني هذه الأغنية حول الحرمان والقوة والموت، نفس الأشياء القديمة، نفس الحياة المملة، فهي تتعاقب يوما بعد يوم، وتمضي المسرحية إلى النهاية.

أما الشخصية الخامسة في المسرحية هي شخصية **غلام**، رسول **غودو**، يبلغ برسالة أن **غودو** لن يأتي، لكنه سيأتي غدا، وأنه جاد بالمجيء في الموعد، فهذه

[1] ينظر: أياد خضير، مسرحية في انتظار غودو لصمويل بكيت.

الرسالة تتكرر بيد الغلام بين فترة وأخرى، تلاقي نفس الأسئلة ونفس ردود الأفعال عن كل مرة، فيقرر الانتحار لكنه يعجز عن ذلك، وتنتهي المسرحية من دون عودة **غودو**، هو الغد الذي لا يأتي ، لذلك يمضي العمر في انتظاره، تبقى حياتنا في الانتظار ببساطة المسرحية، التي تحكي قصة انتظار من لا يأتي، صبغتها الرئيسية الصمت والجمل القصيرة والقلق، بالرغم من الانتظار الطويل، يبقى هكذا الأمل قائما ، وهو جوهر القضية".[1]

4 – مظاهر فلسفة العبث في المسرحية:

هشم مسرح اللامعقول كل البنى الأساسية للمسرح التقليدي، ووضع أسسا جديدة، من بينها نجد:

4 –1 – انعدام البطولة:

"وهي إحدى هذه الأسس في أية مسرحية، تناولها بكيت بشكل مختلف عن زملائه، في نفس النهج اللامعقول، عبارة عن أفكار تقدم على شكل أشخاص، أكثر من أن تكون أشخاص اعتيادية، وبذلك لا يقدم شخصيات مجسدة على المسرح بلحمها ودمها، وإنما أفكار فقط على هيئة شخصيات مسرحية تتحرك على خشبة المسرح، يجعلها تلعب دور الممثل الذي يعيش الحقيقة واللاحقيقة في وقت واحد، ليس لها أية حرية في التصرف، لا في ذاتها ولا في عقلها".[2]

"يرى **ناثان سكوت** أن شخصيات **بكيت** هي: "أبطاله رجال مسنون عور وسكارى وعرج ومحطمون نفسيا وطريحو الفراش، أو يعتمدون على عكازات، لا يستطيعون أن يتحكموا في مساندهم، فهم أيضا عالة يغطي عريهم بنتف من الخوف، ومسكنهم تحت شجرة جرداء أو في صفائح النفايات أو المصحات العقلية، أو على رقعة من الأرض الباردة المهجورة تحت سماء فارغة.

هذا هو ما نجده في شخصيات مسرحية في انتظار **غودو**.

[1] ينظر: الموقع السابق.
[2] ينظر: عبد الغني مرتضى، البناء الفكري لشخصية البطل في مسرحية صمويل بكيت.

نجد في المسرحية شخصية **فلاديمير واستراغون**، جعل منهم بكيت نماذج أصيلة تمثل مظاهر معينة من حياة الإنسان، فهؤلاء مثلا يمثلان في الحقيقة واقعا اجتماعيا يسود فيه فقدان الأمان والضمان، تبرز فيه حالة اليأس المضحكة التي تذكر الإنسان بشخصية المهرج الساذج الذي اعتاد الكتاب المسرحيون السابقون على تقديمه في مسرحياتهم، فهما مشردان ليس لهما أي جدر على الإطلاق في أي مجتمع مستقر، فحالة تشردهما دالة على وضع الإنسان بصورة عامة، كما هي مصورة، من عزلة وانفراد وإهمال وضياع".[1]

الشخصيتان **فلاديمير واستراغون** هما شخصان ساذجان، لأن معظم حواراتهما وأفعالهما لا تجديان هدف، فهما يملآن الفراغ بالحديث الذي لا معنى له، مجرد كلام لضياع الوقت حيث لا يعنيهما الزمن، دائما يتحدثان عن الانتحار والشنق، لأنهما سئموا من الانتظار الذي لا جدوى منه .

أما بالنسبة إلى شخصية **لاكي وبوزو**، فهما يمثلان السيد والعبد، أو المستغل والمستغل، **فبكيت** هنا لا يحاول جعلهما رمزا للعلاقات الاقتصادية مثلا، وإنما أراد أن يجعلها رمزا لعالم غير دكي، الذي يمثله **بوزو**، حيث استخدم التفكير ممثلا **بلاكي** وكأنه لعبة بين يديه.

نجد في المسرحية أن **بوزو** يكيل الضربات والجلد ل **لاكي**، ويحمله متاعه ويأمره وعليه الطاعة، ويأكل العظام التي تركها له **بوزو**، بعد التهامه للحم وحده، فالاستغلال هنا لا يتمثل في الجسد فقط، وإنما حتى في الفكر، فهو(**لاكي**) لا يستطيع التفكير إلا من خلال قبعته، هذا الغطاء هو بمثابة مفتاح الفكر، ومفتاح العقل للإنسان، فعندما ترفع القبعة يتوقف العقل.

ما يمكن فهمه و استخلاصه، هو أن **بكيت** استخدم الترميز في أسماء شخصياته، وحتى في أحداث المسرحية الغير المنطقية، والغير المكتملة، وبذلك أصبحت الشخصيات مسميات رمزية.

[1] ينظر: الموقع السابق.

الشخصيات في المسرحية قليلة وغير متفائلة مع بعضها البعض أي معزولة، لا يوجد بينهما علاقة أو رابط وجداني أو فكري أو حيوي، تافهة ومبادلات تلقائية ومناقشات زائفة أغلبها لا يكتمل، خالية من الكائنات البشرية، ما هي إلا أفعال خالية من الدوافع تماما.

فالملاحظ على الأفكار التي تجري بين الشخصيات يجدها بلا هدف، تعتمد على العبثية والسخرية من بعضهم البعض، والملل والعجز من انتظار **غودو**، الذي لا يأتي ليحقق آمالهم وأحلامهم.

4 -2 - الحوار:

جاء الحوار في المسرحية حوار عبث، يدور بين الشخصيات، لكن لا رابط بين الكلمات، هو حوار قصير، يميل إلى الإيجاز ويسوده الكثير من فترات صمت، نذكر من ذلك ما يلي:

استراغون:"(ببرود) أتساءل أحيانا ما إذا كان من الأفضل لنا أن نفترق؟

فلاديمير: لن تذهب بعيدا، سيكون دلك سيئا، سيئا جدا(صمت).

استراغون: ألا ترى يا ديدي بأن ذلك سيكون سيئا جدا (صمت).

إذا أخدنا بالاعتبار روعة الطريق (صمت) وطيبة المسافرين (صمت، بهدوء) أليس كذلك يا ديدي؟

فلاديمير: هدوءا.

استراغون: (بنشوة) هدوء...هدوء...(حالما) الإنكليز يغنجون في قول هدوء...هدوء (صمت) هل تعرف حكاية الانكليزي الذي دهب إلى الماخور؟

فلاديمير: نعم.

استراغون: أروها لي.

فلاديمير: كفى".[1]

ففي هذا الحوار نلاحظ الكثير من فترات صمت، وفي بعض الحوارات نلاحظ كثرة الإيجاز وعدم التكثيف، ليس هناك رابط بين الكلمات.

وهكذا يستمر الحوار بين **فلاديمير واستراغون** على هذا النحو، دون أن يفهم كلاهما شيء، حتى الإجابات غير مقنعة، بالإضافة إلى أنها تشير إلى نفس الأشياء المتكررة ووقوعها يوميا في رتابة وملل، وأيضا نلاحظ انعدام في جميع المشاهد لتلاحم اللغة، والحديث لا معنى له، لأنهم يتحدثون دون أن يفكروا، فهم لا يشعرون لذلك هم فاقدين الإحساس بالواقع حولهم.

4 –3 - الرمز:

" تم تفسير الرمز في المسرحية بعدة سيناريوهات سياسية ودينية، فلسفية واجتماعية وسيكولوجية، لا تزال إلى يومنا هذا مثيرة للجدل، فهي حسب بعض النقاد والدارسين تجسد واقع الحرب الباردة بين الولايات المتحدة والاتحاد السوفياتي السابق، بينما يرى البعض الآخر أن فيها مواضيع **سيغموند فرويد** تجسيدا لفلسفة متعلقة بالذاتية والشهوانية، أما البعض الآخر يرى فيها بعدا دينيا يمثل النزعة الإلحادية، بينما فسرها آخرون بأنها متمثلة في غياب الله".[2]

" ترك **بكيت** في مسرحيته مجالا واسعا للمشاهد أو القارئ، لتفسير الأفكار المطروحة وتحليلها، فهي تمثل نزعة سوداوية يكتنفها الكثير من الغموض، لا يستطيع الباحث أو القارئ فهمها إلا إذا حاول الكشف عن أغوار العصر الذي كتبت فيه المسرحية وعن الأحداث التي عايشها"، نذكر مثلا بعض الرموز الموجودة في المسرحية وإلى ماذا يدعو معناها :

بوزولاكي: يمثلان السيد والعبد أو المستغل والمستغل، يرمزان إلى العالم بأنه غير دكي.

[1] صمويل بكيت، في انتظار غودو، ص 50 .
[2] مبارك السروج، في انتظار غودو وجدلية المسرح العبثي.

التشرد: رمز يدل على الإهمال والعزلة والفقر في دلك العصر، وهذا ما عاشه الإنسان.

فلاديمير و **استراجون:** فهم بهلوانيين ومهرجين ومشردين، يرمزان إلى تمزق العالم إلى كتلتين كل واحدة تسعى إلى تدمير الآخر.

القبعة: رمز إلى الذكاء والفكر والعقل.

الانتظار: وهو رمز إلى الصبر بمعنى أن الإنسان في تلك الفترة ينتظر الأمل والنهوض من الظلمات وما عليه سوى أن يصبر والانتظار هو الحل الوحيد.

4 -4- المكان:

يدور المكان في مسرحية في انتظار **غودو** حول شجرة واحدة نحيلة والتي تبدو كالمشنقة التي يفكران فيها ومحاولة التخلص من وجودهما، فالمكان هنا في المسرحية يصور عدم قدوم ومجيء **غودو**، وهذا المكان يوحي بالعبث لأنه مكان غريب وقدر لا يصلح للانتظار، إنه مكان محدود عبارة عن شجرة خاوية لا شيء منها، فالمسرحية بكاملها تدور أحداثها في مكان واحد في البداية نجدهما ينتظران بجانبها:

"طريق ريفية، شجرة، ماء.

استراجون جالس على الأرض يحاول انتزاع حذائه يحاول جاهدا بكلتا يديه زافرا من التعب ...يتوقف، وقد خارت قواه، يرتاح لاهثا، يعيد الكرة، اللعبة ذاتها".[1]

يتحدثان في بداية المسرحية عن تعبهما وانتظارهما الذي لا جدوى منه، وفي نهايتها كذلك لا يزالان بجانب الشجرة المملة يتسكعان متشردان وبسبب الملل والفراغ المتكرر سئما من الانتظار، إذ حاول كلاهما أن يفكر في الانتحار أفضل لأنه لا حل ولا خيار أمامهم:

فلاديمير: "يجب أن نعود غدا.

استراجون: لماذا؟

[1] صمويل بكيت، في انتظار غودو، ص 39 .

فلاديمير: لننتظر جودو.

استراجون:صحيح(صمت) ألم يأت؟

فلاديمير: كلا.

استراجون: والآن فات الأوان.

فلاديمير: نعم، هبط الليل.

استراجون:(ناظرا إلى الشجرة) ما هذه؟

فلاديمير: إنها شجرة".[1]

ويستمر هكذا الحديث بينهما وهم ينتظران غودو في مكان واحد وهي: الشجرة، والدليل على ذلك نجده في هذا الحوار بين الشخصيتين:

استراجون:" هيا نذهب.

فلاديمير:لا نستطيع .

استراجون: لمادا؟

فلاديمير:لأننا ننتظر غودو.

استراجون:(يائسا) أأنت متأكد أن المكان هو هنا؟

فلاديمير: لماذا؟

استراجون: يجب أن ننتظر هنا.

فلاديمير: قال لي قرب الشجرة.

استراجون: شجرة ماذا؟

فلاديمير: صفصافة،لا أعرف؟

استراجون: أين أوراق الشجرة؟

[1] المرجع نفسه، ص 180 .

فلاديمير: لابد من أنها ميتة.

استراجون: تبدو لي قرب شجيرة.

فلاديمير:عشبه.

استراجون: شجيرة".[1]

4 –5 - لا تحديد للزمن:

لا يوجد للمسرحية نهاية، لكنها في حركة دائرية ترجع إلى نفس الحوار التي بدأت به، لكن الحوار يتبدل من **فلاديمير** إلى **استراجون** إلى **بوزو ولاكي**، ليست هناك نهاية لا سعيدة ولا مأساوية، فالزمان هنا في المسرحية محدود يومان وهم ينتظران **غودو** ولم يأت، كما نلاحظ تداخل الأزمنة في بعض الحوادث بين الماضي والحاضرهو السبب المباشر في معاناة الإنسان، وأن يحيا المرء يعني أن يعاني، كما أن الزمن هو الفراغ الدائم الذي يسبب الإحساس بالألم الإنساني المتواصل فينتابهم الشعور بالخوف والقلق، ونتيجة لدلك فإن الأشخاص يتكلمون ليهربوا من هذا الإحساس الدائم مثل:

فلاديمير:"(يبدو قلقا)قل أي شيء.

استراجون:مادا نفعل الآن؟

فلاديمير: ننتظر غودو.

استراجون: هذا صحيح(صمت).

فلاديمير: سننتحر شنقا، غدا، إلا إذا أتى غودو.

استراجون: وإن أتى؟

فلاديمير: سينقدنا".[2]

[1] المرجع السابق، ص، 48.
[2] المرجع السابق، ص 52 .

فهنا إذا وصل **غودو** على حسب اعتقادهم أنه سينقدهم ويخلصهم من الضجر الزمني والمكاني، لأنهم دائما يعيشون في فراغ بمرور الزمن وحتمية الموت.

4 -6- التكرار العبثي:

وهو تكرار ميكانيكي لأحداث الحياة اليومية، نجد حالة الانتظار عندهم تسوء يوم بعد يوم، كل يوم ينتظرون قدوم **غودو**، وتتكرر معاناتهم بسببه، هو الذي يسمح العيش بأمل لا نهاية له مطلقا، وهذا يعتبر عبثا، لأن الأشخاص ينتظرون ويعانون بسبب الانتظار، لكن لا أمل ولا جدوى منه، حتى كلامهم مع بعضهم البعض يتكرر بين الحين والآخر لأنهم سئموا:

استراغون:" هيا لنغادر المكان.

فلاديمير: لا نستطيع.

استراغون: لماذا؟

فلاديمير: ننتظر غودو.

استراغون: هذا صحيح".[1]

[1] المرجع نفسه، ص(46 ،47).

وهكذا يبقى الأمل في نفوسهم لعلى وعسى أن يأتي **غودو** وينقدهم من المعاناة والأزمة التي يعيشونها، وكذلك من الضياع والعزلة.

مسألة الانتظار هذه هي كل محتوى مسرح العبث، ودون أدني أي شك موضوعه الأساسي بل روحه، فهو بحد ذاته عبث حقيقي لا وجود ولا معنى ولا هيئة له.

خاتمة

خاتمة:

تعد خاتمة هذا البحث ملخص لا نقصد من ورائها غلق دراستنا هذه، بقدر ما نبتغي من خلالها فتح المجال الواسع أمام الإشكاليات التي تطرحها الحركات الطليعية الأوروبية، وعلى هذا الأساس توصلت إلى بعض النتائج التي سأحاول تلخيصها كما يلي:

- الحركات الطليعية هي حركات أدبية جاءت بمثابة طرح جديد مختلف عما هو ماضي، تطرح شيء غير مألوف، ظهرت بسبب الحرب العالميتين الأولى والثانية لتعالج قضايا اجتماعية إنسانية بالدرجة الأولى، فهي دائمة التطور والسرعة، تتضمن العديد من الحركات الأدبية، أهمها: الرواية الجديدة في فرنسا، الأدب الوجودي، مسرح اللامعقول.
- الوجودية هي تيار فلسفي يهتم بوجود الإنسان ومشاكل حياته، جاءت لتحرر الإنسان من تلك القيود التي جعلته يعيش تحت السيطرة والظلم والاستبداد، لكي تجعله حر في اختيار جميع تصرفاته وأفعاله.
- من أهم اتجاهاتها نجد: الوجودية الملحدة التي ترفض وجود الله سبحانه وتعالى، والوجودية المسيحية التي تؤمن به.
- أما أبرز خصائصها تتمثل في: الحرية، القلق، الاختيار، الالتزام.
- ومن أهم فلاسفتها: جان بول سارترJean paul Sartre، مارتن هيدغر Martine Heider، ألبير كامو Albur Camus.
- الهدف من مسرحية الذباب هو السخرية من الألمان وحكومة فيشي الفرنسية، لأنها ترى بأن الاحتلال من طرف الألمان كان عقابا مستحقا للشعب الفرنسي، لأنه تخلى عن وطنيته التي أدت بهم اليوم إلى الندم.
- حاولت الرواية الجديدة أن تعبر عن أزمة الإنسان الغربي فور خروجه من الحرب العالمية الثانية، عبرت عنه شكلا ومضمونا، هذا من حيث المضمون،

- أما من حيث الشكل نجد أنها رفضت كل أنماط الرواية التقليدية، محققة تقنيات جديدة غير معروفة من قبل، أهمها:
- الشخصية في الرواية الجديدة منعدمة أصبحت مجرد خيال أو أرقام أو ضمائر.
- الزمن محطم غير متسلسل ومرتب لم يعد الروائي مقيد بزمن محدد وإنما له كامل الحرية في اختياره للزمن.
- المكان أيضا هو مجرد خيال غير مكان حقيقي.
- الحكاية بقيت على طبيعتها، حافظت عليها لأنه لا يمكن أن تتخلى عنها.
- من أبرز أعلامها نجد: ألان روب غرييه Alain Robe Grillet، جان ريكاردو Jean Ricardo، كلود سيمون Cloud Simon، نتالي ساروت Nathalie Sarraute، كلهم يتبنون اتجاها واحدا وهو حركة الرواية الجديدة، رغم أن لكل واحد منهم طريقته الخاصة في الكتابة.
- رواية دجين الجنية لألان روب غرييه هي رواية جاءت لكي تعطينا نظرة عامة وشاملة عن الصراع بين الجنسين الذي هو محرك التاريخ.
- جاء مسرح العبث كردة فعل على أهوال الحرب العالميتين ليصور عبث وضياع الإنسان في تلك الفترة، فهو يعبر عن المعاناة والعزلة التي يعيشها المجتع بطريقة غير منطقية لا معنى لها، لكي يستيقظ الآخرين من سباتهم ويدركون أحوالهم.
- من أهم سماته وخصائصه نجد:
- انعدام البطولة: حيث نجد أن الشخصيات مجردة من أبعادها، كما تخلوا عن الإنسان النموذج البطل.
- غياب الحبكة: بمعنى أنها لا تعتمد التسلسل المنطقي للأحداث، لا بداية ولا نهاية لها.
- اللغة: متعددة المعاني لا تواصل ولا انسجام فيها، تبدو غامضة ومفككة فاقدة لوظيفتها.
- الحوار: يفتقد إلى الترابط والتجانس بين الألفاظ والشخصيات.
-
-

- تمثل مسرحية في انتظار غودو أشكال التمزق الاجتماعي والإنساني لمجتمعات أوروبا وذلك مما خلفته الحرب العالميتين من دمار وخراب وتفكك الأسر وتهديم معالم الحضارة.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1 – آلان روب غرييه، "دجين"،الجنية فجوة حمراء بين الحكايات المتفككة، تر: ريم منصور الأطرش، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب 2010 ،د.ط.

2 – سارتر، مسرحية الذباب، تر: سهيل إدريس، منشورات دارالآداب، بيروت، د.ط.

3 – صمويل بكيت، في انتظار غودو، تر: بول شاوول، منشورات الجمل، بغداد، بيروت، 2009 ،ط1 ،2009 .

المراجع العربية:

4 – الجو زو مصطفى، من الأساطير والخرافات العربية، دار الفكر، بيروت، 1977 ، د.ط.

5 – حسام الخطيب، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، منشورات جامعة دمشق، ط7 ،1997، 1998 .

6 – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي، بيروت، ط1 ،1990 .

7 – حميد لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1 ،آب 1991 .

8 – الرشيد بوشعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، الأهالي، دمشق، ط1 ،1996 .

9 – زبير دراقي، محاضرات في الأدب الأجنبي، سلسلة الدروس في اللغات والآداب، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر،د.ط.

10 – سامية أسعد، في الأدب الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، د.ت.

11 – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي، بيروت، 1985 ،د.ط.

12 – الشاروني يوسف، اللامعقول في الأدب المعاصر، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1969، د.ط.

13 – شكري محمد عياد، المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة علم المعرفة، 1978 ،العدد177 ، ط1 ، د.ت.

14 – صالح لمباركيه، الآداب الأجنبية القديمة والأوروبية، دار قانة للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط.

15 – عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999 ، د.ط.

16 – غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار الثقافة، دار العودة، د.ت، د.ط.

17 – فريدة غبوة، اتجاهات وشخصيات في الفلسفة المعاصرة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط.

18 – محمد الباردي، الرواية العربية والحداثة،ج1 ، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط1 ،1993 .

19 – محمد عبد المنعم خفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1 ، 1416 ه، 1995 م.

20 – مرتاض عبد المالك ، في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، 1998، د.ط .

21 – ناصر القفاري، ناصر العقل، الموجز في الأديان والمذاهب المعاصرة، دار الصميعي، الرياض، ط1 ، 1413 ه، 1992 م.

22 – نعيم عطية، مسرح العبث، ضمن سلسلة مسرحيات عالمية، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، 1970، د.ط.

المراجع المترجمة:

1 – اسلين مارتن، دراما اللامعقول، تر: صدقي حطاب، وزارة الإرشاد والأنباء، الكويت،د.ط.

2 – آلا ن روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر: مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم: لويس عوض، دار المعارف، مصر،د.ط

3 – آلان ساتجيه، في انتظار غودو، دراسة عن أدب صمويل بكيت، تر: قيس خضور، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط.

4 – ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية، تر: محمد جمول، وزارة الثقافة، دمشق، د.ط.

5 – جان فال، الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: الأب مارون خوري، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط4 ، 1998 .

7 – جون ماكوري، الوجودية، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا ، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، 1978 ,د.ط.

8 – صمويل بكيت، مالون يموت، تر: احمد عمر شاهين،دار الهلال، يناير 1949 ،د.ط.

9 – كلود ابستادو، يوجين يونسكو، تر: قيس خضور، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999 ، دار سيزيف، 2011 ، د.ط.

10 – لوران فليدر،الرواية الفرنسية المعاصرة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة واللسانيات، قسنطينة، 2004 ،د.ط.

الموسوعات والمعاجم:

1 – ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار العرفان ، 1985 ، د.ط.

2 – محمود قاسم، موسوعة أدباء نهاية القرن العشرين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة،مصر، ط1 ،2000 .

3 – موريس حنا شربل، موسوعة الشعراء والأدباء الأجانب، جروس برس، كانون الأول، 1996 ، طرابلس، لبنان، د.ط.

المخطوطات:

1 – رشيد قريبع، الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي، دراسة مقارنة،بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه دولة في الأدب المقارن، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة،2002 ، 2003.

2 – زينة كفاح الشبيبي، ملامح دراما اللامعقول في نصوص طه سالم، د.ج، د.ت.

3 – سلوى بوراس، الرواية الجديدة الفرنسية،مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، ماي2011 .

3 – منى سليمان البلوي، الفلسفة الوجودية.د.ج، د.ت.

4 – منى مسعي، الرواية الجديدة عند ادوارد الخراط، تنظيرا وممارسة،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي، المركز الجامعي سوق أهراس، 2008 ، 2009 .

5 – وردة مهدي، الوجودية وفلسفة العبث في رواية الغثيان لجان بول سارتر، مذكرة مقدمة لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مواد شهادة ماستر 2 ،جامعة عباس لغرور، خنشلة، 2013 ، 2014 .

المجلات والجرائد:

1 – ادوارد ألبي، أي مسرح هو العبثي؟، تر: عهد صبيحة، مجلة شرفات، العدد98، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.

2 – علاء الدين العالم، تيار العبث بين الفلسفة والمسرح، مجلة دلنا نون، العدد1، تموز، يوليو2014.

3 – عوض إبراهيم العتزي، مسرح العبث، المجلة العربية، العدد425 ، الرياض، 2012 .

4 – نبيل أبو مراد، مسرح العبث فلسفة وتقنية، مجلة الفكر المعاصر، خريف، 1995 ، د,ط .

المواقع الالكترونية:

1 – إبراهيم العريس، الذباب لسارتر، الأسطورة الإغريقية لمقاومة النازيين، جريدة الحياة، الأحد 12 ابريل2015 ، متاح على شبكة:alariss@alhayat.Com

2 – إبراهيم العريس، مسرحية الذباب لجان بول سارتر، جريدة الحياة،21 ،11 ،2005 ،متاح على شبكة: alariss@alhayat.Com

3 – إبراهيم محمود الصغير، مسرح العبث، مجلة الباحثون العلمية، العدد62 ،05 ،08 ،2012 ،متاح على شبكة:http//www.albahiethon.com

4 – أبو أحمد، المذهب الوجودي في الفلسفة، 13 :07 ،13 ،12 ،2013 ،متاح على موقع:http://www.ingdz.com

5 – أجبن القتلة من يشعر بالندم،سارتر، 32 :02 ،21 ،06 ،2007 ،متاح على شبكة:http://www.alsakher.com

6 – إياد خضير، مسرحية في انتظار غودو لصمويل بكيت، عبثية الوجود وفوضوية الواقع، مجلة ثقافية، ادب فن، د.ع،04 : 21 ،30 ، 05 ، 2014 ، متاح على شبكة:

http//www.adab fan.com/old/author/ayad khudaier.

7 – باليه، المسرح العبثي، مجلة النقاد، 11 سبتمبر2013، متاح على شبكة:http://www.follow.com

8 – بحث حول تجليات الفلسفة الوجودية في أدب جان بول سارتر، 45 :02 ،13 ،04 ،2015 ،منتدى اللادينيين العرب.

9– سعد آردش، مسرح العبث يطلق مشاعر القلق نحو الوجود، 16 :14 ،23 ،04 ،2009 ،منتدى ستار تايمز.

10 – عبد الباقي يوسف، خصائص الرواية الفرنسية الجديدة، مجلة الباحثون، العدد 53 ،03 ،11 ،2011 ، متاح على شبكة: http//www.albahethon.com

11 – عبد الغني مرتضى، البناء الفكري لشخصية البطل في مسرحية صمويل بكيت(في انتظار غودو)، 18 :03 ،19 ،07 ،2010 ، متاح على شبكة:http ://www.alimizher.com

12 – عصام غصن عبود، الوجودية، مج:22 ، هيئة الموسوعة العربية، سوريا،دمشق، ص،148 ،متاح على شبكة:arab.ency@mail.sy

13 – فرحان عمران موسى، خصائص مسرح اللامعقول، أول يومية الكترونية، لندن، العدد4982 ، 18 :21 ، 21 مايو 2001 ،متاح على شبكة:

Farhan mosa@yahoo.com

14 – قراءة في تجربة آداموف وأسلوبه في الكتابة، جريدة النور، العدد 669 ،1 نيسان 2014 ،منتدى ستار تايمز.

15 – مبارك السروجي، في انتظار غودو وجدلية المسرح العبثي، 12 :07 ،24،01 ،2009 ، متاح على شبكة:sudanese online.Com 2014

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

مقدمة.....**ص أ**

مدخل: الحركات الطليعية في الأدب الأوروبي.

1 – مفهوم المدرسة الطليعية.....ص6.

2 – ظروف نشأة الحركات الطليعية.....ص8

3 – مراحل الأدب الفرنسي:

3 –1 – حتى سنة 1935 تقريبا.....ص9

3 –2 – من 1935 حتى 1950 .....ص10

3 –3 – مند منتصف القرن.....ص10

الفصل الأول: الأدب الوجودي.

1 – مفهوم الوجودية.....ص15

2 – اتجاهات الوجودية:

2 –1 – الوجودية الملحدة.....ص17

2 –2 – الوجودية المسيحية.....ص17

3 – مبادئ الفلسفة الوجودية.....ص18

4 – أبرز فلاسفة الوجودية:

4 –1 – جان بول سارتر.....ص19

4 –2 – ألبير كامو.....ص20

4 –3 – مارتن هيدغر.....ص21

5 – خصائص الفلسفة الوجودية:

5 –1 – الحرية.....ص22

5 –2 – القلق.....ص24

5 –3 – الالتزام.....ص25

5 –4 – الاختيار.....ص27

الفصل الثاني: دراسة مسرحية الذباب لجان بول سارتر.

1 – مسرحية الذباب لجان بول سارتر.....ص31

2 – موضوع مسرحية الذباب.....ص31

3 – ملخص مسرحية الذباب.....ص32

4 – شخصيات المسرحية.....ص33

5 – عنوان المسرحية.....ص34

6 – تجليات الفلسفة الوجودية في المسرحية:

6 –1 – الإرادة الحرة.....ص34

6 –2 – الحرية.....ص36

6 –3 – خرافات غيبية.....ص36

6 –4 – العبثية.....ص37

الفصل الثالث:الرواية الجديدة في فرنسا.

1 – مفهوم الرواية الجديدة في فرنسا.....ص41

2 – الإرهاصات الأولى الرواية الجديدة في فرنسا.....ص42

3 – عوامل ظهور الرواية الجديدة في فرنسا:

3 –1 – الحرب العالمية الثانية.....ص47

3 –2 – الصحافة الأدبية.....ص47

3 –3 – الحرب التحريرية الجزائرية.....ص48

4 – خصائص الرواية الجديدة في فرنسا:

4 –1 – إلغاء الشخصية.....ص49

4 –2 – الوصف.....ص51

4 –3 – الحكاية.....ص53

4 –4 – المكان.....ص55

4 –5 – تحطيم خطية الزمن.....ص57

5 – أعلام الرواية الجديدة في فرنسا:

5 –1 – ألان روب غرييه.....ص59

5 –2 – نتالي ساروت.....ص59

5 –3 – كلود سيمون.....ص61

5 –4 – جان ريكاردو.....ص61

5 –5 – ميشال بوتور.....ص62

الفصل الرابع: دراسة رواية دجين الجنية لألان روب غرييه.

1 – دراسة خصائص الرواية الجديدة في رواية دجين الجنية:

1 –1 – الحكاية.....ص66

1 –2 – غياب الشخصية المحورية.....ص70

1 –3 – المكان.....ص71

1 –4 – تحطيم خطية الزمن.....ص72

الفصل الخامس:مسرح اللامعقول.

1 – مفهوم مسرح اللامعقول:

1 –1 – لغة.....ص76

1 –2 – اصطلاحا.....ص76

2 – العوامل المؤثرة في ظهور مسرح اللامعقول:

2 –1 – الحرب العالميتين.....ص78

2 –2 – أدب الخرافات.....ص79

2 –3 – الفلسفة الفرويدية.....ص79

2 –4 – السريالية.....ص80

3 – كتاب مسرح اللامعقول:

3 –1 – صمويل بكيت.....ص81

3 –2 – يوجين يونسكو.....ص82

3 –3 – آرتو آداموف.....ص83

4 – سمات وخصائص مسرح اللامعقول:

4 –1 – انعدام البطولة.....ص84

4 –2 – غياب الحبكة.....ص85

4 –3 – اللغة.....ص85

4 –4 – الحوار.....ص86

4 –5 – مسرح المواقف.....ص87

الفصل السادس: دراسة مسرحية في انتظار غودو لصموئيل بكيت.

1 –مسرحية في انتظار غودو لصمويل بكيت.....ص91

2 –مضمون مسرحية في انتظار غودو.....ص92

3 –ملخص المسرحية.....ص92

4 –مظاهر فلسفة العبث في المسرحية:

4 –1 – انعدام البطولة.....ص94

4 –2 – الحوار.....ص96

4 –3 – الرمز.....ص97

4 –4 – المكان.....ص98

4 –5– لا تحديد للزمن.....ص100

4 –6– التكرار العبثي.....ص101

خاتمة.....ص104

قائمة المصادر والمراجع.....ص107

فهرس الموضوعات.....ص114

ملخص البحث

ملخص:

تناولت في بحثي هدا المتواضع موضوع الحركات الطليعية في الأدب الأوروبي، الذي يهدف إلى دراسة القضايا التي يعاني منها المجتمع في فترة الحرب العالميتين الأولى والثانية، والدي يتضمن مدخل وثلاثة فصول نظرية وثلاثة فضول تطبيقية، جاءت على النحو التالي:

مدخل: تناولت فيه التعريف بالحركات الطليعية والظروف التي نشأت من خلالها، هي حركات أدبية تطرح شيء غير مألوف مختلف عما هو ماضي ، ظهرت بسبب الحرب العالميتين لتعالج القضايا الاجتماعية والإنسانية أنداك.

الفصل الأول: تناولت فيه الأدب الوجودي الذي يهتم بوجود الإنسان ومشاكله معتمدا على مبدأ الحرية والاختيار، لكي تخرج الإنسان من الأزمات التي يعانيها ويصبح حرا في أفعاله وتصرفاته، فمن أهم خصائصها نجد: الحرية، الالتزام، القلق، الاختيار، أما أبرز فلاسفتها نجد: جان بول سارتر، هيدغر، ألبير كامو.

الفصل الثاني: هو دراسة تطبيقية لمسرحية الذباب لجان بول سارتر، الهدف منها هو فك رموز قهرت الإنسان وأتعبته وهي الحرية المطلقة.

الفصل الثالث: الرواية الجديدة في فرنسا، جاءت هده الرواية رافضة كل أشكال الرواية التقليدية، حيث أصبحت الشخصيات منعدمة مجرد خيال، والوصف اعتمد على التسلسل الحدثي، وكذلك الزمن محطم غير متسلسل ومرتب، ظهرت لأول مرة في جريدة لوموند عام 1957 ، لتعبر عن أوضاع المجتمعات، من أهم أعلامها نجد: ألان روب غرييه، جان ريكاردو، ميشال بوتور، نتالي ساروت.

الفصل الرابع: درست فيه رواية "دجين"، الجنية لألان روب غرييه، معتمدة على خصائص الرواية الجديدة من: حكاية وشخصيات ومكان وزمان.

الفصل الخامس: مسرح اللامعقول، جاء كردة فعل على أهوال الحرب العلميتين ليعبر عن بؤس وعقم العالم آنذاك، فهو بلا أهداف، غايته السخرية والعبثية، من أهم خصائصه: غياب الحبكة، انعدام البطل، مسرح المواقف، الحوار بلا معنى، أما أبرز كتابه نجد: صمويل بكيت، يوجين يونسكو، آرتو آداموف.

الفصل السادس: خصصته لدراسة مسرحية في انتظار غودو لصمويل بكيت، التي تمثل أشكال التمزق الاجتماعي لمجتمعات أوروبا، معتمدة على مظاهر العبث فيها.

Résumé

J’ ai aborde dans ma recherche les mouvements d avant-gardes dans la littérature européenne qui vise à étudier les enjeux dont elle souffre la société durant les deux guerres mondiales.

Cette recherche contient un préambule et trois chapitres applicables avec une étude de l exemplaire de chaque chapitre comme il suit :

Préambule : j’ai aborde la de finition des mouvements d avant-gardes et les zircons tances concernant la naissance des mouvements littéraires qui posent un thème mon abordable et différent de ce qui a passé, ils ont apparu dont le but de traiter les enjeux sociaux et humains à l étant donné

Le 1ier chapitre : ce chapitre contient la littérature existentielle qui s intéresse à l existence de l homme et ses problèmes s apaisant sur le principe de la liberté et le chois pour que l homme puisse a résoudre ses crises et devenir libre dans ses acjs et comportements dont les plus important caractéristiques sont, la liberté, le chois et l’engagement et l’inquiétude on, trouve parmi ses philosophe : jan Paul Sartre .Heider . Kierkegaard.

Le 2ème chapitre : est une étude applicable a la pièce théâtrale les « mouches » de jan Paul Sartre sont but est déchiffre les symboles qui ont détruit l homme c est la liberté absolue.

Le 3eme chapitre : le nouveau roman a la France, ce roman a refuse toutes les formes de l ancien roman, dont les personnages sont devenus nihilistes et imaginaires, la description s appuis sur l enchainement des événements et le temps est non enchaine et en désordre, il a apparu la première fois dans le journal le monde l’année 1957 pour exprimer sur les situations des sociétés on trouve parmi ses Alain robe Grillet .Cloud Simon. Nathalie Sarraute. Jean Ricardo.

Le 4 eme chapitre : j’ai étudie le roman de «Djinn un trou rouge entre les paves disjoints » s apaisant sur la caractéristique de nouveau romane histoire personnage temps et lieu.

Le 5 eme chapitre : le théâtre de l absurde est une réaction sur des deux guerres mondiales pour exprimer sur la misère et la passivité du monde à l époque on le trouve sans but son intention est l ironie et l absurde dont les plus important caractéristique sont :

L absences de l intrigue l alsace de tournoi attitude théâtre dialogue sans sues on trouve parmi ses écrivains : Samuel Becket. Eugene Ionesco. Arto Adamofe.

Le 6 eme : chapitre je l ai spécialise a l étude de pièce théâtrale ;en attente de godo de Samuel Becket. qui représente la présociale des sociétés européennes appuis Sant sur l absurde.