قضية الشكل في الرواية

بقلم الدكتور احمد كمال زكي

في المصطلح وتاريخه :

سأقف مع ديزموند ماكارثي معترفا بأني لا أقرأ الا القليل من الروايات ، وليس هذا لان فيها انطوائية او قصورا او انحرافا ، وانما لانها — في نظري — لم تقدم بعد احسن ما كتب . وفي يقيني ان وليم فوكنر مثلا لم يفعل اكثر مما فعله اريستديس المنطي فلم يبلغ من نفوسنا ماكنا نتوقع من تأثير ، الا ان نعتبر الجهد الذي نبذله في قراءته بمثابة انفتاح على افاق جديدة لم يستطع ان يطرقها الكاتب القديم .

وعلى هذا النحو نقول ان الدكتور شكيب الجابري في « وداعا يا افاميا » ليس بأحسن من لونجس في «دافنس وحلوا » .. بل لعل رواية الفنان الاغريقي في الوقت الثاني قبل الميلاد — اقرب الى النفوس ببساطتها من رواية الجابري ، وقد حشد فيها من الاشباح والاصوات المخيفة والذئاب والظلمات ما احالها كابوسا من الكوابيس.

ولكن الحقيقة التي لا مراء فيها ان تجاهل وجود التطور الذي طرأ على الرواية امر لا نقبله . بل ربما لو جعلنا في اعتبارنا ان تحول « الحكاية » من اللاواقع — عند اليونانيين والعرب القدماء — الى الواقع هو وحده كل شيء لانتهينا بالضرورة الى ان هذا تطور اخطر مما نظن ، لانه تخل عن اهداف مائعة في سبيل اهداف انسانية محددة .

فهل معنى هذا اننا نورط انفسنا في ضرب من التناقض ؟

اننا ننتهي لاقتحام الميدان بشكلية لا تقدم ولا تؤخر ، لان طبيعة الرواية — مهما يكن لونها ومهما يكن تاريخها — لا تعنى بالنقل والتوصيل بقدر ما تعنى بالفرض والتبرير .. فهي ليست قصيدة شعر ، وهي ليست مقالا ، ثم هي ليست تاريخا ولا بحثا ، فاذا كتبها الاصمعي مثلا في القرن الثامن الميلادي هيأ امامنا ما يهيئه سهيل ادريس في القرن العشرين ... فثمة محاولة بناء يريد الكاتب بها — في العصرين — ان يمتد بتجريبياته ليشمل اهتمامات المجتمع كافة .

وهكذا نجد انفسنا مسوقين الى ان نسأل : اذا كان هذا هو واقع الامر فما تكون الرواية ؟

انا اكره التحديد .. لا لانه يهدر ذات الحقيقة ، ولكن لاني اعرف ان الفنان الكبير اكثر الناس خروجا عليه ، فقد يشرع النقاد ما يشرعون ، الا ان كاتبا كفوكنر لا يجد مبررا لالتزام تشريعاتهم ، ومن ثم يحطم كل شيء او بعضه على الاقل ، وهكذا يبدو كما لو كانت القاعدة شيئا يقصد به الناشئة او الذين لا يزالون على اول الطريق.

وقد تظهر القضية اكثر تعقيدا لو اشرنا الى طواعية الرواية للاشتباك مع غيرها من الفنون الكتابية .. فهي قد تستحيل مسرحية او شيئا كالمسرحية اذا طال فيها الحوار وقصر الوصف ، وهي قد تكون اعترافا اذا جعل الكاتب ذاته فقط الشيء الذي يحسن معرفته ، وهي قد تصير بحثا اذا تغلب الوصف على الوسائل التي يمكن ان تستغل في التبرير (١) ، وربما كانت ملحمة epic فتصاغ شعرا او شيئا يشبه المقامة مثل Milesian Tales فتزجى نثرا يغلب عليه السرد القصصي الانيق.

وفي هذه الحال يصبح كل ما كتبه بيرسي لابوك وهنري جيمس وجوزيف بيتش وفورستر عن البناء الروائي وعن نقده سبيلا الى اقامة فرضيات جديدة يسهل معها التخلي عما نشترطه في الرواية التقليدية ، بل قد نستطيع وشيكا ان نصل الى مشمولات من المعرفة لم يكن لنا بها الف في كتابة أي واحد ممن ذكرنا ، وتلك نتيجة مباشرة لتنوع سمات الرواية واختلاف وجهات النظر فيها ، ولا سيما في هذه المرحلة الحرجة من مراحل التطور الانساني العظيم .

فان اخذنا انفسنا بشيء من القسر قلنا ان الرواية مهما تكثر الاقوال فيها عبارة عن سرد نثري (٢)، اساسه الاول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعا طويلا من الحياة، وهي بذلك تختلف عن القصة القصيرة short Story التي تحلل موقفا عرضيا من الحياة نفسها .. فيصلح منهجها الفني في كتابة فصول الرواية واحدا واحدا ، ولا يجوز العكس !

وقد تكون الرواية بهذا التحديد العام آخر لون من الوان الادب تمكن من اثبات وجوده ، ولكنه لا يعني انتفاءه قبل على وجه الاطلاق .. فهو في ادبنا العربي معروف على نحو من الانحاء ، فيكتب عبيد بن شرية ووهب بن منبه روايات تقوم على تصوير عصور غابرة (٣)، ويكتب الاصمعي سيرة عنترة في اجزاء يحلل فيها مشاعر قوم يتفاعلون مع بيئاتهم وينفعلون بقيم معينة ، وفي القرن الخامس الهجري يكتب الثعلبي قصصا طوالا ثم لا يلبث ان يجتزئها في كتاب يسميه « عرائس المجالس » مصورا فيه فنونا هائلة من الغيبيات .

وفي الاداب الغربية تبدأ الرواية في مرحلة تعقب الشعر الملحمي عند اليونان ، وتنتقل الى الاداب اللاتينية حتى تظهر بجنوبي ايطاليا في القرن الثالث عشر قبل ان يكتب بوكاشيو الديكاميرون ، ففي تلك الفترة ظهرت Il Novellino ثم كتب فرنسيسكو دي باربرينو (١٢٦٤ـ ١٣٤٨) روايته Documenti d'Amor

وحول سنة ١٤٥٠ عرفت فرنسا الرواية ، وفي عام ١٤٧٠ عالجتها بريطانيا على يد كاتبها الكبير سير توماس مالوري ، ولم تعالجها روسيا الا حين ظهر جوجول وخلص الرواية الروسية من ربقة سير والترسكوت ، فهيأ فرص الظهور للواقعية العنيفة على يد تورجنيف ودوستويفسكي وتولستوي.

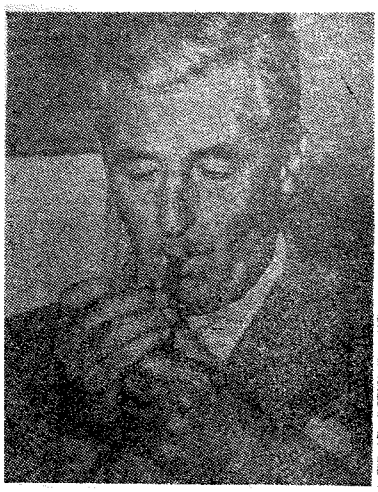
ومعنى هذا أن رواية ما قبل القرن العشرين كانت تمر في تاريخ عريق ، وتكشف للدارس عن انها ـ وان كانت على شتى العصور تفرض وتبرر ـ لم تكن تخضع لقاعدة معينة في التكنيك ، فبينما هي عند عبيد بن شرية حوارا وشعرا وعجائب ومخاطرات كانت عند نينس Ninus تاريخا وغراما ووصفا ، وقد اصبحت بعد ذلك عند هنري جيمس معرضا لارائه وكشفا عن موقفه الحضاري في اسلوب لا يختلف عن اسلوب الرواد الانجليز في القرن التاسع عشر ، بينما اعتمد فوكنر فيها على رسم شخصيات معقدة تصور ايديولوجيته القلقة !

على ان الواضح في هذا كله ان الروائي كان يعرض حوادث قصته بطريقة مباشرة مرتبا اياها بحسب المنطق الزمني المعروف ، وكان احيانا يجنح الى البساطة كانطوني ترولوب وابراهيم رمزي وسيلم البستاني واحيانا يجنح الى نقل ارائه فيها ومناقشتها كألدوس هكسلي وتوماس لوف بيكوك . واكتشف صامويل ريتشاردسون ـ مصادفة ـ ان الرسائل هي خير وسيلة يمكن بها تحليل عواطفه في الرواية ، وكان ذلك في القرن الثامن عشر (٤)، فاستغلت استغلالا طيبا ولا سيما عند دوستويفسكي ، المعلم الكبير. وكان اسلوب المذكرات او اليوميات طريقة ثالثة لجأ اليها القدماء وظهرت بوضوح عند لامارتين وجيته ، وفي ادابنا كتب بها توفيق الحكيم « زهرة العمر » .

انا لا احصر وانما اضرب الامثلة بما يرد على الذهن ـ وهو ليس كثيرا كما اعترفت ـ وان كنت اعتقد ان ما ارمي اليه من تطبيق سيتضح دون الافاضة في التعديد. وما ارمي اليه هو ان الرواية حتى وفاة جيل الكبار من روائيي القرن التاسع عشر ـ وبعضهم قضى في القرن العشرين ـ كانت تشكل مادة قوامها الحكاية ، وتتوقف نتائجها على السرد والسياق وتحرك الشخصيات وتطورها. غير ان الملاحظ ان الروائيين جميعا كانوا بلا استثناء يعنون بالحكاية بطريقة تجعل « اسرار » التكوين زوائد لا طائل وراءها ، فالحكاية كما يقول فورستر هي العمود الفقري ، وتبدو اهميتها في حالة تعقبنا ما يعده المؤلف لانا كارنينا ، او للابله ، او للاحدب ، او لبطل شهرزاد حين يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح !

ان فورستر يقرر ان عبارة شهرزاد هذه اشبه بالدودة الشريطية ، تمتد في اجزاء الحكاية لتربط بينها بحيث تجعل كل واحد منا شهريار يريد أن يعرف ما سيحدث ، وذلك بما فطرنا عليه من فضول (٥) .

صحيح ان التجربة الانسانية ربما كانت عادية، وصحيح ان المؤلف قد يكون بارعا في الاسلوب ، ولعل واحدا يخيفنا بشخصياته ، ولعل آخر يبهرنا بمواقفه



فلاديمير نوبوكوف **وليم فوكنر**

الشعرية .. غير ان الحكاية بعد كل ذلك او قبل كل ذلك تظل الدعامة الاساسية ، ويضفي عليها الزمن السائر الى امام بمنطق الحياة المعروف رسوخا ما بعده رسوخ.

مناقشة الشكل :

لعلني كنت استطيع ان امهد لدراستي هذه بتعريف الشكل في الفن اولا ثم بتعريفه في الرواية ، غير اني آثرت الا افرض على القارىء شيئا قبل ان اجول معه جولتنا السابقة ، وفي اثناء ذلك رجوت ان يدرك انني لا ابحث عن شكل معين بقدر ما ابحث عما يؤكد ان أي بناء روائي يقوم اساسا على تخطيط ذهني ، وهذا التخطيط يفرضه استعداد المؤلف الفني ، تماما كما يفرض المضمون موقفه الحياتي ، وقيمة الرواية في هذه الحال تتفاوت بحسب قدرتها على التأثير والتبرير .

وتخطر ببالي مناقشات في الشكل من السهل ان اتقدم بها الى القارىء فيختار منها ما يتفق واستعداده ، الا اني حين اخضع الحقيقة ـ كما اتصورها ـ لشتى الاذواق لا اجد تسويغا لمناقشة موضوعية مستهدفة، ومن ثم ارجو ان يغفر لي دائما ما قد تتسم به دراستي من ذاتية وهوى .

ولأعد فأسأل : ما الشكل ؟

وانا اسأل عن الشكل الفني بالذات ، باعتبار ان هناك اجماعا ما على احد مدركات الفن الرواغة ! واذا لم يكن هذا الاجماع قائما امكن ان نلوذ بما انتهى اليه هربرت ريد مقررا ان ثمة ما تشترك فيه الاعمال الفنية وهو الشكل(٦)، ويكون لكل روايات ما قبل القرن العشرين ـ على هذا الاساس ـ شكل معين او هيئة تتخذها كل رواية ، واقول هيئة باعتبار ان « ريد » لم يفرق كثيرا بين المصطلح Form والمصطلح Shape حتى وان شمل التعميم قصيدة الشعر والبناء المعماري (٧).

وهنا تبدأ المشكلة .. فنحن نزعم ان الشكل هو الذي يجمع بين الروايات كافة ، ونؤكد في الوقت نفسه ان لكل رواية هيئة خاصة !

ما معنى هذا ؟

قد أحيل الى طبيعة الفن الرواغة وينتهي كل شيء، الا انني اقول ان المسألة ليست بهذه البساطة ولا هي

تتعارض مع غيرها في شيء .. فاذا قلنا ان الدراسات الاخيرة أكدت ان الرواية الامريكية المعاصرة تنحو نحوا دراميا آليا بحيث تجعل البطل **صائرا** وان الرواية الفرنسية ـ التي يصدر منها كل يوم عشر في المتوسط ـ يغلب عليها التحليل بحيث يكون بطلها **كائنا** .. اذا قلنا ذلك فقد دللنا على ما نريد ولم نتورط في تناقض ما ، فان معنى هذا ان للرواية الامريكية شكلا يختلف عن الشكل الذي رسمته طبيعة القصص الفرنسي كله .

قد تكون هناك سمات تجمع بين اللونين من الروايات، ولكن هناك « التكنيك » الذى يلعب دوره في تحقيق وجوه الخلاف .

ومن هذه النقطة نثب الى الاهم فنقول ـ في حدود روايات ما قبل القرن العشرين ـ ان تولستوي يخطط في رواياته شكلا يختلف حتما عن الشكل الذي يخطط له غوستاف ، فلوبير ، وهذان يصدران بشكلين يبعدان تماما عما حققه ديكنز او غيره من الاعلام.

وبعبارة اخرى نقول ان اي واحد من هؤلاء ليس غيره وان يكن بين الجميع من الاواصر ما لا سبيل الى انكاره ، وعلى هذا يصبح من الضروري ان نسلم بوجود أوجه شبه في الشكل بين تولستوي وغيره.

ووجوه الشبه هذه هي ما نبحث عنه في قضية الشكل وهي موجودة في البناء الروائي منذ عرف المجتمع البشري كيف يقص ، والناقد الذي ينتهي اليها لا يملك الحق في فرضها على كل الفنانين ، غير انه يلاحظ ان الرواية الاولى غلبت عليها الحكاية الممثلة للزمن في حين ان رواية الكبار حاولت ـ الى جانب عنايتها بالتسلسل المنطقي للزمن ـ ان تؤكد دور الاسباب وما يترتب عليها من نتائج.

وكان معنى ذلك ان الروائيين الكبار جعلوا لاعمالهم تركيبا يدبر فيه الحدث والشخصية والزمن ـ داخل عمليات السرد ـ ما اصطلح على تسميته بالحبكة Plot على ان تتولى دائما شرح التشابك والتعقد وهتك الاسرار وازالة الغموض ، بحيث يبدو الفنان خالقا يحرك ويأمر ويفسر ، والقارىء امامه قاصر مبهور يسأل : لماذا بعد ان يسأل : ثم ماذا ؟

كان لونجس يقدم الحدث ، وفعل ذلك وهب بن منبه، ولم يختلف ميجيل دي سرفانتس . واما دوستويفسكي وجيله فكان يقدم تبرير الحدث ! وقد يعني رائد كبير كتولستوي او سكوت بالحدث او بالحكاية ، الا ان ايا منهما كان يخوض مساحات مكانية وزمنية كان من الصعب على الروائي الاول ان يطرقها ، ولعل هذا سر اعجاب النقاد برواية « الحرب والسلام » مثلا .

وباختصار نقول أن قوانين الحبكة كانت هي التي تهيىء الشكل الروائي عندما سلّم الى فناني القرن العشرين..

فثمة مجموعة من الحوادث تخضع لمنطق الزمن ، ويكون هذا الزمن هو تلك الالة التي يعلق بها البطل او الابطال . وفي مسارات الغموض ومثارات التساؤل يكون التشابك ، ثم تتشكل هيئة الرواية في وجهها المنطقي المعروف .

فعل هذا الجميع .. حتى دوستويفسكي ، الذي حاول ان يحطم هذا الشكل الرتيب ، فثار عليه من ثار، واتهمه تولستوي بالجنون ولم يفهم تكنيكه بعمق الا كبار القرن العشرين .

فرانسواز ساغان — بيرل باك

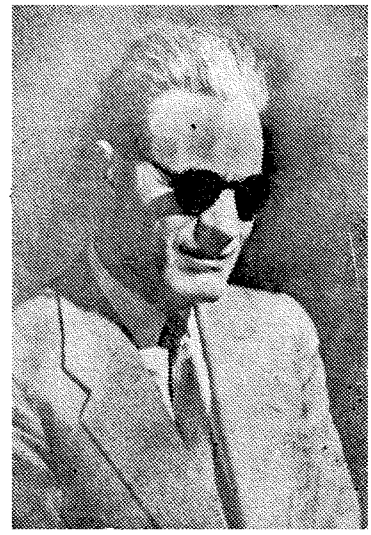
الرواية المعاصرة

أستطيع أن اجعل من روادها هنري جيمس وهنري ميلر ودافيد هربرت لورنس وتوماس هاردي وصامويل بتلر وجيمس جويس وابراهيم رمزي وتيمور والمازني وسليم البستاني ، وان أسكت بعد ذلك فلأني لا أبغي حصرا من ناحية ، ولان قنانين مثل سومرت موم وفوستر ولوي فردنان سلين وفرنسيس نيومان وبيرل باك ومحمود تيمور وطه حسين يظهرون بملامحهم الفنية عند غيرهم من ناحية اخرى . وكان الشكل الروائي في هذه الفترة يتعرض لهزات مختلفة ، بعضها راجع الى احساس الفنان بضرورة التسليم بأن المضمون هو الذي يحدد ملامح الشكل، وبعضها راجع الى التقليد ، وبعض ثالث يرد بسهولة الى الرغبة في التحرر من التقليد .

كان هنري جيمس مثلا يبحث في شكل جديد (٨) .. كما بحث عنه قديما لورنس ستيرن في روايته « حياة تريسترام شاندي وآراؤه » Life and Opinion of Tristram Shandy وكان ابراهيم رمزي يقفو اثر سرفانتس في « دون كيخوته » بينما راح المازني في محاولاته لاكتشاف الروح المصري ان يتحرر من الشكل الذي نقله تيمور من اوروبا .

ولوحظ في الوقت نفسه بوادر عدول عن المقاييس الاخلاقية التي كانت شائعة منذ العهد الفيكتوري ، بل لقد اسهم النقاد في نقد الفيكتوريين ورموا حشمتهم بكل نقيصة ، ووقف جويس الايرلندي في روايته « أوليس» يحمل على اكثر من قيمة فنية واخلاقية .. فهو يصطنع قالبا لم يكن للرواية به عهد ، وهو يضمن هذا القالب عفنا كما يقول الاخلاقيون وفاوستية كما يرى المعتدلون واضطرابات مرضية كما يذهب النفسيون وفلسفة انسانية كما يؤكد محبوه ، والكاتب بين كل اولئك يثور على العقل وينسحب انسحابات دوستويفسكي وان يكن بعنف ويسلم بالانهزام .

ومثل هذا او نحوه يقال عن لورنس .. فالزعازع التي عصفت به وشعوره بالمطاردة والاضطهاد وسقطاته المستمرة في الحياة ، كل اولئك دفعه الى التورط فيما تورط فيه جويس ـ وان حفظ لرواياته شكلها الكلاسيكي ـ



توفيق الحكيم — طه حسين

ـ بل انتهى الى ان يصدر بانتاج لا يزال الى الان يصادر في بعض المجتمعات .

والاثنان يذكران بهنري ميلر .. فنان الجنس الكبير الذي قال عنه لورنس داريل بعد ان قرأ روايته « مدار السرطان » به يبدأ الادب الامريكي وينتهي ، وقد وضع هذه الرواية ـ نشرت لاول مرة في باريس سنة ١٩٣٤ ـ في صف مع « موبي ديك » .

هذا الرجل الذي يؤمن بفن دوستويفسكي .. الضائع .. المنفي .. المصادر في كل مكان كما تقول ماري مكارثي ...

هذا العملاق الذي يصدم القارىء لانه ضده ولا يكتب الاعن مخازيه ، ويختار النماذج التي تعيش في عفنها لانها موجودة في كل مكان كاليهود ...

هذا الرجل الذي اقلع عن الكتابة لانها تعجز عن ان تقدم الاثر الجميل كما يقدمه الرسم ، وهو رسام ...

اقول هذا الرجل احس وهو يخوض تجربته العنيفة انه حبيس اساليب الكلاسيكيين .. فانتفض ، ومزق ، ودمر ! رأى اللغة تعوقه فوضع لغته بألفاظها وتركيباتها ، بل لقد جعل الكلمة اساسا في التعبير وليس الصورة ، ومضى كما شاء له فنه ان يمضي .. يسرد ويصف ، ويعدل عن ذلك بتقريرات ، ولا بأس اذا نبه قارئه الى اشياء ، وربما اصطنع شيئا يشبه المذكرات .. بل ربما استطرد الى لا شيء !

وتوماس هاردي نمط مخالف ! رائد ، ولكن في حدود ما وضع ، فهو في القرن العشرين بقايا ديكنز من بعض الوجوه ، وهو مع غيره من السلف يدافع عن حضارة الريف الانجليزي .. بل قد يبدو من وجهة نظر انجوس ويلسون ـ الروائي المحدث ـ جدارا يصد الافكار التي توردها فرنسا وامريكا ، ولهذا فهو قوة وتكنيكه قوي لانه ثابت ولانه في مجموعه لا يخرج عن تكنيك العظام .

واذن فالامر بين بين ، وهذا هو ما حدا بستيفن سبندر الى ان يقول « هناك روائيون يكتبون اليوم كما كان يكتب الفيكتوريون ولا يستطيع احد ان ينكر ما يفيضون به من حياة حقيقية (٩) » .

ومهما يكن من شيء فقد كان لقواعد الرواية ضرب من الدقة التزم في القرن التاسع عشر باسم الواقعية، وبدأ جيل الكبار من القرن العشرين يتحرر منه ، ويقفنا ستيفن سبندر ـ في دراسة مقارنة عنوانها صورتان للرواية (١٠) ـ على وجوه خلف تتناول الشكل والمضمون او تعرض للصنعة والافكار عند النولستيين والديكنزيين والبلزاكيين في جانب ، ومدارس بروست وفرجينيا وولف وهنري جيمس وجيمس جويس في جانب آخر . ولكن نقل ارائه صرفنا عما اخذنا به انفسنا من تحقيق وجهة النظر الخاصة ، بل لعلي أفيد اكثر لو استعنت بكتاب بيرسي لابوك الذي وضعه عام ١٩٢١ باسم « صناعة القصة » The Graft of Fiction فهو أستاذ التكنيكيين بحق، وابعد ما يكون عن المتحيزين من اصحاب المبادىء هذه الايام، الا انني احتفظ بحقي في الاعراض عنه ما دمت قد وضعت بين يدي هذا البحث مشكلة الحبكة وعلاقتها بالزمن والبطل داخل عمليات السرد اساس المناقشة في الشكل .

فلوي فردينان سلين يقلب شكل الرواية المنطقي ، The well - made novel في تلك الفترة لاحظنا ان الحبكة لم تعد تشرح تماما الخطة ذات الثلاث شعب : التشابك، التعقد ، الحل ! وانها قد تحطم الزمن او تؤلهه فالامر سواء ، والبطل العادي ليس كمدام بوفاري ، او انا كارنينا او جان فالجان او كازيمودو .

فلوي فردينان سلين يقلب شكل الرواية المنطقي ، ويفعل فعله اندريه جيد بل جيد في « المزيفون » يتفاوض مع نفسه فيخرج عن الاسلوب الكلاسيكي ، ومن ثم تبدو روايته مفككة من بعض الوجوه .. فبينما نراه يصف الكثير ويشرح أي شيء ، اذا به يقف فجأة في سلبية غريبة ويقدم مذكرات احدى شخصياته لتتولى « الحكاية » بلا وجهة نظر خاصة .

واحدٌ منهما ميلر .. هنري ميلر على ما قدمنا، وكانت رواياته « مدار السرطان » ثم « مدار الجدي » مثار جدل من حيث انه حطم فيهما الشكل النموذجي بما ينص على بداية ووسط ونهاية ، وأعرض عن القوالب الاسلوبية المتوارثة ، وغاص في الاعماق ليؤكد المضمون الجديد!

الا ان كل ذلك لا يدل على شيوع هذه الظاهرة، فقد كان ثمة جزر ومد الى ان وقعت الحرب العالمية الاخيرة ، واذا اسطورة الحبكة بما يتبعها او بما يتصل بها تذهب بددا .. بل اذا البناء الروائي كله يتصدع عند اكثر من كبير فيصدر الشباب على النحو الذي تصدر به قصيدة اليوم أو مسرحية اليوم ، واصبحت الحيرة تدفعهم الى لون من القلق الوجودي .. فكانت النتيجة ان الروائيين في فرنسا ـ مثلا ـ ينحون نحو سيمون دي بوفوار في «المثقفون» Les Mandarins والروائيين في امريكا ـ ولا سيما في الجنوب ـ لا يحتذون فوكنر في « الصوت والغضب » (١١) فحسب ، وانما يضيعون كل القواعد التي شكلها هنري جيمس بمنطق اوائل القرن العشرين ! وفي العالم العربي يدع نجيب محفوظ كل ما شيده وتقله الى مثل صنيع فوكنر احيانا وكامو احيانا أخرى ، وكان اكثر ايغالا منه في ذلك سهيل ادريس ولا سيما في « أصابعنا التي تحترق » .

وقد يظل ما أعني غامضا وفي هذه الحال لا أجد الا ان اقدم ما قيل في احد المحدثين عساه يلقي مزيدا من الاضواء . اما هذا المحدث فهو ايرون شو ، وقد اصدر في سنة ١٩٤٨ رواية بعنوان « الاسود الصغيرة » استهدف فيها ان يحقق أيديولوجية انسان القرن العشرين الا ان

نقاده آلموه حتى لقد قال فيه فريدريك هوفمان « ولعل أسوأ خطأ في الكتاب ـ يريد الرواية ـ هو عدم السيطرة على التفصيلات واستعمالها بصورة منظمة ، ثم ان تنوع الاسلوب والتركيب دليل اخر على ضعف العقدة في الكتاب ، فان فيه اسرافا في كل شيء سوى احكام الشكل ووضوح القصد (١٢) » .

ولست أدري كيف يتفق ما لخصه من طعون مع زعمه بأنه يحكم الشكل الا اذا كان يقصد بذلك أنه نجح في رسم شخصياته .. من اليهودي نوع الى كريستيان ويستل الالماني ! ولكن العجيب أن نجاحه هذا وليد رغبة عارمة في تخطيط يشبه تخطيط شتاينبك ، فانتهى الى الاضطراب واختلطت الاحداث عنده .

والمسألة على اية حال تقفنا على تفاوت نظر النقاد الى الروائيين الان .. فبينما كنا لا نجد اثنين يختلفان حول دوستويفسكي أو جوجول او فلوبير ، أصبحنا نجابه بعشرات الاراء المتناقضة حول فنان واحد ؛ فكامو مثلا قمة عند طائفة ، وعند طائفة اخرى اقتبس من سارتر ، في حين تقتصد طائفة ثالثة فتجعله بين بين .

واذن فنحن لا نزال نعيش تجربة لم تختمر اثارها بعد .. نحن نمر في ازمة يعبر عنها النقاد تماما كما يعبر عنها المؤلف ويقع ازاءها الشيوخ في الحيرة نفسها التي تجتاح الاديب الشاب .

أقول نحن نمر في فترة تفرض طبيعتها الا يعطينا أي عون فني نفسه بسهولة .. فهي فترة معقدة ، حرجة ، كل شيء فيها يحتل لحظة محاولة استكناهه .. قوانينه التي اتفق عليها دمرتها الذرة وتعادل الطاقة والمادة ، وانهيار الفهم الرياضي التقليدي فانهارت كل القيم المتوازنة !

ثم انتهى الامر الى ان أسس هذا العالم ـ التي ظن يوما انها ثابتة ـ اصبحت تتحرك بالسرعة التي يقطعها صاروخ جلين أو جريسوم الى القمر ، وهكذا يضطر انسان هذا الجيل الى ان يعيد النظر في موقفه من نفسه ومن الكون جميعا .. من أي تقليد ، وازاء الحاجات التي لا يمكن ان تقاس بمنطق الاباء المعقول .

لقد قلت في مستهل هذا البحث ان المضمون هو الذي يفرض الشكل ، واضيف الان ان هذه البديهية تفرض بالتالي على الروائي ان يقدم شكلا يتناسب مع هذا المضمون المعقد المتشابك الحاد الشديد الرهافة العميق الانسانية .

من أجل ذلك تبدو « وداعا يا افاميا » مثلا هزيلة اذا قورنت بواحدة من روايات نجيب محفوظ بعد « الثلاثية » .

بل اذهب الى ابعد من ذلك فأزعم ان نجيب محفوظ الذي استطاع في « ثلاثيته » ان ينسق الحوادث بارتباط المسببات والنتائج على اساس الحبكة ورسم الشخصية في حدود الزمن المنطقي .. هذا الروائي ـ كما ازعم ـ احس انه انتهى بعدها . لانه يناقض نفسه من حيث ان المضمون اكبر من ان يتسع له « الشكل » القديم ، وهذا سر ثورته الفنية في « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « السمان والخريف » .

الحكاية في « اللص والكلاب » مثلا هينة ، فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوبير او اميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر .. سمه تفصيلا نفسيا او سمّه مونولوجا داخليا او سمه تيار الوعي ، فليس شيء من ذلك يتعارض مع استدعاءات خياله على غير ترتيب وبلا تقيد بأي قانون .. حتى عملية السرد نفسها ، كانت تتم بمختلف الضمائر ، وفي وثبات حرة من الاعماق الى السطح او من باطنه الى الحدث الجاري باطراد .

وتظهر قيمة هذا الشكل الفضفاض او المرن حين يقبل بسهولة ـ الى جانب شتى القيم الاجتماعية ـ وعيا حادا بأسباب الثقافة ، واذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الذهني فان أحدا لا يماري في جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال يعظم المضمون او يقوى المغزى ، ويكون من ثم التجاوب المباشر مع القارىء دون ما حاجة الى الحبكة التي قد تنهض على محض فكرة سطحية .

فاذا تعمقنا تفصيلات الشكل بعد هذا وجدنا « الرمز » يلعب دوره الخطير .. وحين اقول الرمز اعلم انه كان يستخدم في الرواية الكلاسيكية ، غير انه كان محدودا وبنحو اعتباطي في معظم الاحوال ، اما عند نجيب محفوظ فهو يصدر بوعي ، وهو يأخذ مكانه بحيث يبدو كما لو كان انطلاقا مباشرا من المادة او هو جزء منها ان لم تكن علاقته بها جوهرية .

فاذا انتقلنا الى كاتب عربي اخر وجدنا سهيل ادريس احق من غيره بالتقديم في هذا البحث .. فهو بعد نجيب محفوظ امهر روائي يقدم الشكل الجديد ، وقد صادف قراءتي اخر اعماله قراءتي لرواية سيمون دي بوفوار «المثقفون» فكان تقديري لهما تقدير من يشعر بفداحة المسؤولية ويريد احدا يأخذ بيده .

ان « اصابعنا التي تحترق » تلتقي مع رواية سيمون دي بوفوار في اكثر من شيء ، فكلامي عنها يغطي احيانا مساحات لسيمون ، الا انني احدس أن سهيل ادريس لم يصدر بروايته الاخيرة الا بعد ان أحس مشكلة الكاتبة

صدر حديثا

بريجيت باردو ..

وآفة ليستا !

تأليف سيمون دو بوفوار

كتاب طريف وعميق : طريف لانه يتناول بالتحليل شخصية أشهر كوكب سينمائي اليوم ، وعميق لان مؤلفته اكبر كاتبة وجودية !

الثمن ١٥٠ قرشا لبنانيا

يطلب من دار الاداب

محمود تيمور　　اندريه جيد

الفرنسية الكبيرة ، وكانت هي مشكلته كرجل مثقف يريد ان يدلل على ان « المبدا » اقوى الامور ظلها في حياة الانسان ، وقد وجد المفتاح في « تكنيك » سيمون ، ورأى مثلها ان الدراسات الجاده للجو المادي المحيط بالبطل يجب ان يظاهره جو نفسي، وبالمزاوجة المتعادلةبينهما معاستغلال قضايا الجيل استغلالا مباشرا كشف الحجب عن اشخاص فيهم ثراء وبطريقة لم يسبقه اليها كاتب عربي.. فقدم لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيّع ، ولكن القراء يجدون فيهم انفسهم بكل ما يكتنفها من مشكلات !

لقد انتهى سهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دي بوفوار تقريبا ، وبانتهائه قضى على الشكل التقليدي للرواية العربية ، ونجح عن طريق الشكل الجديد المرن في ان يبرز تجاربه في قصة موقفية ، والاحداث التي تضمنتها مقياس لتقبل الشكل الجديد اي لون من الوان السرد .. ولقد تضل في هذا السرد الحكاية ، ولقد يناجي فيه ويتحدث ويقرر بمختلف الضمائر ، الا انه لا يضيع الخيط الذي يربط بين اطراف المشكلة .

فاذا قارنا هذه الرواية ـ بعد هذا كله او قبل هذا كله ـ برواية من روايات التقليديين كشكيب الجابري مثلا او طه حسين في « شجرة البؤس » وجدنا الفرق كبيرا.. فعند التقليديين رصد طبعي وعند سهيل نقد مجتمعي ، عند الاولين موضوعية مادية بمقدار ما يرضى القارىء وعند سهيل موضوعية علمية بمقدار ما يرضيه هو ، وعند التقليديين واقعية تتحكم فيها الحبكة ويسيطر عليها منطق الزمن وعند سهيل واقعية يسيطر عليها العذاب الموقفي الذي لا يريد ان يتقيد بأي قيد .. واقعية يفرضها العجب المدمر والتحير الذي يبده الروح المؤمنة بالعلم والفكر والقضية .

واخيرا وليس اخرا ـ كما يقولون ـ اصل مسرعا الى نابوكوف الامريكي الذي وضع « لوليتا » وحدد معالم مدرسة جديدة في الفن يضرب فيها الكسندر تروكي صاحب « آدم الصغير » وباسترناك مؤلف « دكتور زيفاجو » ووليم باورز الذي قررت ماري مكارثي انه احد مفاتيح القصة الجديدة .

انا لا اقول ان نابوكوف حدد بالضبط معالم هذه المدرسة ولكني أقول ان كتاباته ـ وهي ترسم صورة البطل المنفي الجوال ـ جعل العمالقة من أمثال سومرست موم والبرتو مورافيا يتوارون ولو بشكل نسبي ، واضفى على « البطل » ايجابية ، محددا كثيرا من العوامل السيكولوجية التي تعريه وتفضحه .

ربما يذكر هنا هنري ميلر كاستاد ورائد، الا ان نابوكوف وهو يقدم لوليتا يؤيد صلاحيه الروايه الجديده للبقاء، قد يكفر بها كما كفر ميلر من زمن :

ولوليتا بعد كل هذا عمل فيه ابتكار شديد لكل النظريات التي تصنع للروايه تكنيكها وتقدر شكلها .. ان نابوكوف وهو يحطم بعض عمد الجنس فيها يحطم اطراف الحبكه التقليديه ، بل يعصف بها عصفا ويستبدل بها وعي المثقف وذكاء الفنان القطري ! وجعل حاله حلم اليقظه او الاستغراق في الهواجس وسيله من وسائل الحكايه، وقد تكون محاولاته المتفننه في تيار الوعي راجعة الى جيمس جويس ، وقد تكون تحليلاته صدى مباشرا او عكسيا لاراء فرويد ، ولكن هناك تطورات اخرى تمت على يديه .. كاستغلال اللاوعي في نقد العلاقة بين الرجل والمراة ، وكاللجوء الى احصاءات الحكومة في المجالين الاقتصادي والاجتماعي ، وكالاستعانة بقصائد الشعر ـ وقد تكون هذه رجعة الى وراء ـ وكقطع تيار الحكاية بمخاطبة عامل المطبعة !

اما التطبيق الشامل لابحاث اللغة ، فقد يصلح ان يكون جزءا مهما من تكنيكه .. فهو يعرف قيمة الكلمة المفردة الموهبة ، وهو يقدم ويؤخر في عبارته لحاجةنفسية خاصة وهو ينحت احيانا ليرسم الخطوط الدقيقة للبطل وهو ضائع في الرحلة او ضائع في احلامه بلوليتا .. هو يفعل كل ذلك كأنما يرجو ان يبرهن به على ان التعبير باللغة من حيث هي لغة يساوي تماما التعبير بها من حيث هي طاقة موحية أو صورة مؤثرة او تقرير من تقريرات العلم .

خاتمة :

عن هذه الطريقة الوعرة اصل الى ما اريد ، وهو ان المحدثين في ايمانهم بأن جوهر الادب الاعتراض وليس النقد فقط يضيق الشكل القديم باعتراضهم ، ولها فهم يحطمونه ، ويقدمون اللاشكل . ولما كان المضمون يختلف عند الروائيين لاختلاف مواقفهم فستظل الرواية الجديدة متقلبة متغيرة الصيغة وسيظل الشكل القديم قائما عند فريق من النقاد ، بل سيظل فنانو الغالبية هم سومرست موم وفرنسواز ساغان ويوسف السباعي وشكيب الجابري واجاثا كريستي واحسان عبد القدوس وربيكا وست والبرتو مورافيا .

واذ نعيد النظر في تلك القائمة نلحظ ان آثار الماضين تأخذ بتلابيب من فيها فاذا هم من اصحاب العاطفية المرهفة Sentimentalism واما من اصحاب الاستخفاف المرير Cynicism وقد تتغلب على فريق منهم انطباعية لورنس

Lawrence's impressionism وعلى فريق اخر تصوريـــة دروثي ريتشاردسون Drothy Richardson's Jmagism غير انهم يبقون بعد ذلك اكثر خضوعا لمنطقية الشكـــل القديم من هؤلاء الذين يؤكدون حرية الفنان الكبير فـي ايداع تجربته أي اطار يتسع لها ، وان بدا هذا الاطـــار في شكل غريب !

وبعد .. فقد اكون اسرفت في شيء ، وقد اكـون اخطأت في اشياء ، الا انني اعتذر بضآلة عدد ما قـــرأت من روايات الى جانب اصطناعي وجهة نظر خاصة مع ان وجهات النظر الخاصة تحمل وزر الهوى احيانا وطابـــع الفردية احيانا اخرى.

وقد كان من الممكن ان اقسم الرواية كما قسمها لالو بحسب انواعها ، او انحو نحو ستيفن سبندر في بحثـــه « صورتان للرواية » الا انني وجدت ذلك يلزمني بأمـور لا اقدر عليها ، فآثرت خطة ديزموند ماكارثي في كتـــابه « النقد » (١٣) لا لانها سهلة ولكن لانها تسعف في مقـال تتسع له احدى المجلات الادبية .

القاهرة — **احمد كمال زكي**

الهوامش

١ ــ لعل رواية جين اوستن « كبرياء وهوى » التي كتبتها سنة ١٨١٣ تمثل النوع الاول ورواية جيته « آلام فرتر » تمثل النوع الثاني ورواية والتر باتر « ماريوس الابيقوري » تمثل النوع الثالث .

٢ ــ لانعني بذلك مصطلح سرد الحكايات Story Telling لان المقصود به الشعر القصصي فقط .

٣ ــ راجع كتاب « التيجان » ط . حيدر اباد الدكن .

٤ ــ Evans (B.L.) A short History of English Literature; P. 130, (Pelican).

٥ ــ Forster (A.M.) : Aspects of the Novel; P. 18.

٦ ــ Herbert Read : Education Through Art ; P. 14. Faber and Faber) .

٧ ــ Ibid ; P. 15, 16. ومن الضروري ان نقرر ان كل مايعرض للمضمون ولا اقول الموضوع او للمحتوى السياسي او للمغزى الاجتماعي يخرج عن مفهوم الشكل في رأينا .

٨ ــ في القصة الحديثة لفردريك هوفمان ترجمة بكر عباس « ففي حالة الحوار الدقيق اخذ يحول القصة الى مسرحية من نوع جديد » صفحة ٢١ ويحسن قراءة رواياته التي كتبها في بدايات القرن العشرين وهي « السفراء » The Ambassadors و « اجنحة اليمامة The Wings of Dove و « الزهرية الذهبية » The Golden Dove

٩ ــ Two Landscapes of novel ; P. 119. (The Penguin new writing, Number 25) .

١٠ ــ Ibidem, P. 111 - 128.

١١ ــ يجب ان نقول انه يستعمل فيها « تيار الوعي » مثلما فعل جويس في أوليس

١٢ ــ القصة الحديثة ترجمة بكر عباس ٢٩٥ .

١٣ ــ في فصل سماه Notes on the Novel ملحوظات في الرواية.

صـــدر حديثـا

الشعوبية والقومية العربية

بقلم

عبد الهادي الفكيكي

دراسة مستفيضة عن محـــاولات الشعوبية فـــي السياسة والفكر والادب لاضعاف الروح العربية ، وكيف صمدت القومية العربية في وجه الشعوبية في القديـــم والحـــديث .

منشورات دار الاداب — الثمن ١٥٠ قرشا لبنانيا