



قضية الشكل في الرواية

بقلم الدكتور أحمد كركي

في المصطلح وتاريخه :

سأقف مع ديزموند ماكارتي معترفاً بأنني لا أقرأ إلا القليل من الروايات ، وليس هذا لأن فيها انطوائية أو قصوراً أو انحرافاً ، وإنما لأنها - في نظري - لم تقدم بعد أحسن ما كتب . وفي يقيني أن وليم فوكنر مثلاً لم يفعل أكثر مما فعله أريستدس الملطي فلم يبلغ من نفوسنا ما كنا نتوقع من تأثير ، إلا أن نعتبر الجهد الذي نبذل في قراءته بمثابة انفتاح على أفق جديدة لم يستطع أن يطررها الكاتب القديم .

وعلى هذا النحو نقول أن الدكتور شكيب الجابري في « وداعاً يا أفاميا » ليس بأحسن من لونغوس في « دافنس وحلوا » . بل لعل رواية الفنان الأغرقي في الوقت الثاني قبل الميلاد - أقرب إلى النفوس ببساطتها من رواية الجابري ، وقد حشد فيها من الأشباح والأصوات المخيفة والذئاب والظلمات ما أحالها كابوساً من الكوابيس . ولكن الحقيقة التي لا مرأى فيها أن تجاهل وجود التطور الذي طرأ على الرواية أمر لا نقبله ، بل ربما لسبب جعلنا في اعتبارنا أن تحول « الحكاية » من اللاواقع - عند اليونانيين والعرب القدماء - إلى الواقع هو وحده كل شيء لانتهينا بالضرورة إلى أن هذا تطور أخطر مما نظن ، لأنه تخل عن أهداف مائعة في سبيل أهداف إنسانية محددة .

فهل معنى هذا أننا نورط أنفسنا في ضرب من التناقض ؟

إننا ننهي لاقتحام المبداء بشكلية لا تقدم ولا تؤخر ، لأن 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 تاريخاً ولا بحثاً ، فإذا كتبها الأصمعي مثلاً في القرن الثامن الميلادي هياً أمامنا ما يهينه سهيل ادريس في القرن العشرين . . . فثمة محاولة بناء يريد الكاتب بها - في العشرين - أن يمتد بتجربياته ليشمل اهتمامات المجتمع كافة .

وهكذا نجد أنفسنا مسوقين إلى أن نسأل : إذا كان هذا هو واقع الأمر فما تكون الرواية ؟

إننا أكره التحديد . . . لأنه يهدر ذات الحقيقة ، ولكن لأنني أعرف أن الفنان الكبير أكثر الناس خروجاً عليه ، فقد يشرع النقاد ما يشرعون ، إلا أن كاتباً كفوكنر

لا يجد مبرراً لالتزام تشريعاتهم ، ومن ثم يحطم كل شيء أو بعضه على الأقل ، وهكذا يبدو كما لو كانت القامدة شيئاً يقصد به الناشئة أو الذين لا يزالون على أول الطريق . وقد تظهر القضية أكثر تعقيداً لو أشرنا إلى طوعية الرواية للاشتباك مع غيرها من الفنون الكتابية . . فهي قد تستحيل مسرحية أو شيئاً كالمرحبة إذا طال فيها الحوار وقصر الوصف ، وهي قد تكون اعترافاً إذا جعل الكاتب ذاته فقط الشيء الذي يحسن معرفته ، وهي قد تصير بحثاً إذا تغلب الوصف على الوسائل التي يمكن أن تستغل في التبرير (1) ، وربما كانت ملحمة epic فتصاغ شعراً أو شيئاً يشبه المقامة مثل Milesian Tales فتزجى نثراً يغلب عليه السرد القصصي الانيق .

وفي هذه الحال يصبح كل ما كتبه بيرسي لابسوك وديزري جيمس وجوزيف بيتش وفورستر عن البناء الروائي وعن نقده سبيلاً إلى إقامة فرضيات جديدة سهل معها التخلي عما نشترطه في الرواية التقليدية ، بل قد نستطيع وشيكاً أن نصل إلى مسمولات 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 الإنساني العظيم .

فإن أخذنا أنفسنا بشيء من القسر قلنا إن الرواية مهما تكثرت الأقوال فيها عبارة عن سرد نثري (2) ، أساسه الأول حوادث يصف المؤلف من خلالها قطاعاً طويلاً من الحياة ، وهي بذلك تختلف عن القصة القصيرة short Story التي تحلل موقفاً عرضياً من الحياة نفسها . . فيصلح منهجها الفني في كتابة فصول الرواية واحداً واحداً ، ولا يجوز العكس !

وقد تكون الرواية بهذا التحديد العام آخر لسون من ألوان الأدب تمكن من إثبات وجوده ، ولكنه لا يعني انتفائه قبل على وجه الإطلاق . . فهو في أدبنا العربي معروف على نحو من الانحاء ، فيكتب عبيد بن شربة وهب بن منبه روايات تقوم على تصوير عصور غابرة (3) ، ويكتب الأصمعي سيرة عنتر في أجزاء يحل فيها مشاعر قوم يتفاعلون مع بيئاتهم وينفعلون بقيم معينة ، وفي القرن الخامس الهجري يكتب الثعلبي قصصاً طوالاً ثم لا يلبث أن يجتزمها في كتاب يسميه « عرائس المجالس » مصوراً 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 (١٢٦٤ - 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 رقة سير والترسكوت ، فهياً فرص الظهور للواقعية العنيفة على يد تورجينيف ودوستويفسكي وتولستوي .

ومعنى هذا ان رواية ما قبل القرن العشرين كانت تمر في تاريخ عريق ، وتكشف للدارس عن انها - وان كانت على شتى العصور تفرض وتبرر - لم تكن تخضع لقاعدة معينة في التكنيك ، فبينما هي عند عبيد بن شرية حوارا وشعرا وعجائب ومخاطرات كانت عند نسس Ninus تاريخا وغراما ووصفا ، وقد اصبحت بعد ذلك عند هنري جيمس معرضا لارائه وكشفها عن موقفه الحضاري في اسلوب لا يختلف عن اسلوب الرواد الانجليز في القرن التاسع عشر ، بينما اعتمد فوكنر فيها على رسم شخصيات معقدة تصور ايدولوجيته 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 كأنطوني ترولوب وابراهيم رمزي وسليم البستاني و احيانا يجنح الى نقل آرائه فيها ومناقشتها كألدوس هكسلي وتوماس لوف بيكوك . واكتشف صامويل ريتشاردسون - مصادفة - 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 - وهو ليس كثيرا كما اعترفت - 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 روائبي القرن التاسع عشر - وبعضهم قضى في القرن العشرين - 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 للأحبد ، او لبطل شهرزاد حين يدركها الصباح فتسكت عن الكلام المباح !

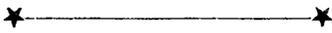
ان فورستر يقرر ان عبارة شهرزاد هذه اشبه بالدودة الشريطية ، تمتد في اجزاء الحكاية لتربط بينها بحيث تجعل كل واحد منا شهريار يريد ان يعرف ما سيحدث ، وذلك بما فطرنا عليه من فضول (٥) .

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



وليم فوكنر

فلاديمير نوبوكوف



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 القارئ شيئا قبل ان اجول معه جولتنا السابقة ، وفي اثناء ذلك رجوت ان يدرك اني 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 القارئ فيختار منها ما يتفق واستعداده ، الا اني حين اخضع الحقيقة - كما اتصورها - لشتى الاذواق لا اجد تسوية لمناقشة موضوعية مستهدفة ، ومن ثم ارجو ان يفغر لي دائما ما قد تتسم به دراستي من ذاتية وهوى .

ولاعد 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 مقرر ان ثمة ما تشترك فيه الاعمال الفنية وهو الشكل (٦) ، ويكون لكل روايات ما قبل القرن العشرين - على هذا الاساس - 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 احيل الى طبيعة الفن الرواغة وينتهي كل شيء ، الا اني اقول ان المسألة ليست بهذه البساطة ولا هي



بيرل باك

فرانسواز ساغان

الرواية المعاصرة

أستطيع أن اجعل من رواها هنري جيمس وهنري ميلر ودافيد هربرت لورنس وتوماس هاردي وصامويل بتلر وجيمس جويس وابراهيم رمزي وتيمور والمسازني وسليم البستاني ، وان أسكت بعد ذلك فلأني لا أبغي حصراً من ناحية ، ولان قناتين مثل سومرت موم وفوستر ولوي فردنان سلين وفرنسيس نيومان وبييرل باك ومحمود تيمور وطه حسين يظهران 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 مثلاً يبحث في شكل جديد (أ) . . كما بحث عنه قديما لورنس ستيرن في روايته « حياة تريسترام شاندي وآراؤه » Life and Opinion of Tristram Shandy وكان ابراهيم رمزي يقفوا اثر سرفانتس في « دون كيخوته » بينما راح المازني في محاولاته لاكتشاف الروح المصري ان يتحرر من الشكل الذي نقله تيمور من أوروبا .

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 وأخلاقية . . فهو يصطنع قالباً لم يكن للرواية به عهد ، وهو يضمن هذا القالب عفناً 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 دوستوفسكي وان يكن بعنف ، يسلم بالانهزام .

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

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

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

ومن هذه النقطة نثب الى الاله فنقول - في حدود روايات ما قبل القرن العشرين - ان تولستوي يخطط في رواياته شكلاً يختلف حتماً عن الشكل الذي يخططه غوستاف ، فلوير ، وهذان يصدران بشكلين يبعدان تماماً عما حققه ديكنز او غيره من الاعلام .

وبعبارة اخرى نقول ان أي 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 .

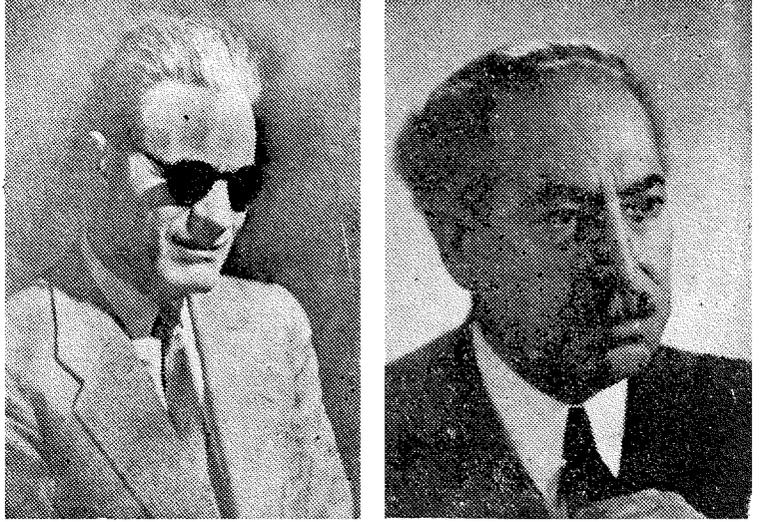
ووجوه الشبه هذه هي ما نبحت عنه في قضية الشكل وهي موجودة في البناء الروائي منذ عرف المجتمع البشري كيف يقص ، والناقد الذي ينتهي اليها لا يملك الحق في فرضها على كل الفنانين ، غير انه يلاحظ ان الرواية الاولى غلبت عليها الحكاية الممتلئة للزمن في حين ان رواية الكبار حاولت - الى جانب عنايتها بالتسلسل المنطقي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

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

كان لونغس يقدم الحدث ، وفعل ذلك وهب بن منيه ، ولم يختلف ميغيل دي سرفانتس . واما دوستوفسكي وجيله فكان يقدم تبرير الحدث ! وقد يعنى رائد كبير كتولستوي او سكوت بالحدث او بالحكاية ، الا ان اياً منهما كان يخوض مساحات مكانية وزمنية كان من الصعب على الروائي الاول ان يطرقها ، ولعل هذا سر اعجاب النقاد برواية « الحرب والسلام » مثلاً .

وباختصار نقول ان قوانين الحبكة كانت هي التي تهيم على الشكل الروائي عندما سلم 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 دوستوفسكي ، الذي حاول ان يحطم هذا الشكل الرتيب ، فثار عليه من ثار ، واتهمه تولستوي بالجنون ولم يفهم تكنيكة بعمق الا كبار القرن العشرين .



طه حسين

توفيق الحكيم

— بل انتهى الى ان يصدر بانساج لا يزال الى الان يصادر في بعض المجتمعات .

والاثنان يذكرا ن بهنري ميلر . . فبان الجنس الكبير الذي قال عنه لورنس داريل بعد ان قرأ روايته « مدار السرطان » به يبدأ الأدب الأمريكي وينتهي ، وقد وضع هذه الرواية — نشرت لأول مرة في باريس سنة ١٩٣٤ — في صف مع « موبى ديك » .

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

هذا العملاق الذي يصدم القارئ لانه ضده ولا يكتب الا عن مخازيه ، ويختار النماذج التي تعيش في عفتها 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 حبس اساليب الكلاسيكيين . . فانتفض ، ومزق ، ودمر ! رأى اللغة تعوقه فوضع لغته بالفاظها وتركيباتها ، بل لقد جعل الكلمة اساسا في التعبير وليس الصورة ، ومضى كما شاء له فنه ان يمضني . . يسرد ويصف ، ويعدل عن ذلك بتفريرات ، 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 — الروائي المحدث — جدارا يصد الافكار التي تورددها فرنسا وامريكا ، ولهذا فهو قوة وتكنيكه قوي لانه تابست ولانه في مجموعه لا يخرج عن تكنيك العظام .

واذن فالامر بين بين ، وهذا هو ما حسدا 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 — في دراسة مقارنة عنوانها صورتان للرواية (١٠) — على وجوه خلف تتناول الشكل والمضمون او تعرض للصنعة والافكار عند النولستيين والديكنزيين والبالزاكيين في جانب ، ومدارس بروست وفرجينيا وولف وهنري جيمس وجيمس جويس في جانب آخر . ولكن نقل ارأته صرفنا عما اخذنا به انفسنا من تحقيق وجهة النظر الخاصة ، بل لهلي أفيد اكثر لو اسنعت بكتاب بيرسي لابوك الذي وضعه عام ١٩٢١ باسم « صناعة القصة » The Craft of Fiction فهو استاذ التكنيكيين بحق، وابعد ما يكون عن التحيزين من اصحاب المبادئ هذه الايام، الا انني احتفظ بحقي في الاعراض عنه ما دمت قد وضعت بين يدي هذا البحث مشكلة الحكمة وعلاقتها بالزمن والبطل داخل عماليات النرد اساس المناقشة في الشكل .

فلوي فردينان سلين يقاب شكل الرواية المنطقي ، The well-made novel في تلك الفترة لاحظنا ان الحكمة لم تعد تشرح تماما الخطة ذات الثلاث شعب : التشابك، التعمد ، 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 يقاب 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 احدي شخصياته لتتولى « الحكاية » بلا وجهة نظر خاصة .

واحد منهما ميلر . . هنري ميلر على ما قدمنا، وكانت رواياته « مدار السرطان » تم « 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 الحكمة بما يتبها او بما يتصل بها تذهب بددا . . بل اذا البناء الروائي كله يتصدع عند اكثر من كبير فيصدر الشبابة على النحو الذي تصدر به قصيدة اليوم او مسرحية اليوم ، واصبحت الحيرة تدفعهم الى لون من القلق الوجودي . . فكانت النتيجة ان الروائيين في فرنسا — مثل سيمون دي بوفوار في « المثقون » Les Mandarins والروائيين في امريكا — ولا سيما في الجنوب — لا يتحدثون فوكنز 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 ونقله الى مثل صنيع فوكنز احيانا وكامو احيانا اخرى ، وكان اكثر ايقالا منه في ذلك سهيل ادريس ولا سيما في « اصابعنا التي تحترق » .

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

نقاده آلموه حتى لقد قال فيه فريدريك هوفمان « ولعل أسوأ خطأ في الكتاب - يريد الرواية - هو عدم السيطرة على التفاصيل 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 ادري كيف يتفق ما لخصه من طعون مع زعمه بأنه يحكم الشكل ألا اذا كان يقصد بذلك أنه نجح في رسم شخصياته . . من اليهودي نوع الى كريستيان ويستل الالمانى ! 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 او جوجول او فلوير ، أصبحنا نجابه بعشرات الاراء المتناقضة حول فنان واحد ، فكاملو مثلا قمة عند طائفة ، وعند طائفة اخرى اقتبس من سارترس ، في حين تقتصد طائفة تالفة فتجعله بين بين .

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

اقول نحن نمر في فترة تفرض طبيعتها الا يعطينا أي عون فني نفسه بسهولة . . فهي فترة معقدة ، حرجة ، كل شيء فيها يحتل لحظة محاولة استكناها . . قوانينه التي اتفق عليها دمرتها الدرة وتعادل الطاقة والمادة ، وانهيال الفهم الرياضي التقليدي فانهارت كل القيم المتوازنة ! ثم انتهى الامر الى ان أسس هذا العالم - التي نطن

يوما انها ثابتة - أصبحت تتحرك بالسرعة التي يقطعها صاروخ جلين او جريسون 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 الالباء 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 بوحدة من روايات نجيب محفوظ بعد « الثلاثية » .

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

الحكاية في « اللص والكلاب » مثلا هينة ، فليس ثمة تفصيل يشبه تفصيلات فلوير او اميل زولا ، وانما هناك تفصيل آخر . . سمه تفصيلا نفسيا او سمه 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 - الى جانب شتى القيم الاجتماعية - وعيا حادا بأسباب الثقافة ، واذا كانت هذه تشكل ضربا من النشاط الذهني فان احدا لا يماري في جمالية هذا النشاط . بل بقدر هذا الجمال يعظم المضمون او يقوى المفزى ، ويكون من ثم التجاوب المباشر مع القارئ دون ما حاجة الى الحكمة 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 « المثقون » فكان تقديري لهما تقدير من يشعر بفسادحة المسؤولية ويريد احدا يأخذ بيده .

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

صدر حديثا

بريجيت باردو . .

وأفد لوليتا !

تأليف سيمون دو بوفوار

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

الشمس ١٥ . قرشا لبنانيا يطلب من دار الاداب

مدرسة جديدة في الفن يضرب فيها الكسندر تروكي صاحب « آدم الصغير » وباسترنالك مؤلف « دكتور زيفاجو » ووليم باورز الذي قررت ماري مكارثي أنه احد مفاتيح القصة الجديدة .

انا لا اقول ان نابوكوف حدد بالضبط معالم هذه المدرسة ولكني اقول ان كتاباته - وهي ترسم صورة البطل المنفي الجوال - جعل العملاقة من امثال سومرت موم والبرتو مورافيا يتوارون ولو بشكل نسبي ، واضفى على « البطل » ايجابية ، محددبا كثيرا من العوامل السيكولوجية التي تعريه وتفضحه .

ربما ندر هنا هنري ميلر كاستاد ورايد، الا ان نابوكوف وهو يعدم لوليتا يؤند صلاحية الرواية الجديدة للبعاء، فدر يدمر بها نما نعر ميلر من زمن :

ولوليتا بعد دل هذا عمل فيه اندكار شديد لكل النظريات التي تصنع للرواية نخبكها وتعذر شكلها . . ان نابوكوف وهو يحطم بعض عهد الجنس فيها يحطم اطراف الحبكة التقليدية ، بل يعصف بها عصفا ويستبدل بها وعي المثقف وذكاء الفنان الفطري ! وجعل حاله حلم اليقظة او الاستغراق في الهواجس وسيلة من وسائل الحكاية ، وقد تكون محاولاته المتقنة 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 والمرأة ، وكاللجوء الى احصاءات الحكومة في الجالين الاقتصادي والاجتماعي ، وكالاستعانة بقصائد الشعر - وقد تكون هذه رجعة الى وراء - وكقطع تيار الحكاية بمخاطبة عامل الطبعة !

اما التطبيق الشامل لابحاث اللغة ، فقد يصلح ان يكون جزءا مهما من تكتيكه . . فهو يعرف قيمة الكلمة المفردة الموهبة ، وهو يقدم ويؤخر في عبارته لحاجة نفسية 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 او 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 اللاشك . ولما كان المضمون يختلف عند الروائيين لاختلاف مواقفهم فستظل الرواية الجديدة متقلبة متغيرة الصيغة وسيظل الشكل القديم قائما عند فريق من النقاد ، بل سيظل فنانون الغالبية هم سومرست موم وفرنسواز ساغان ويوسف السباعي وشكيب الجابري واجانا كريستي واحسان عبد القدوس وربيكاست والبرتو مورافيا .

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



اندرية جيد

محمود تيمور

الفرنسية الكبيرة ، وكانت هي مشكلته كرجل مثقف يريد ان يدل على ان « البدا » اقوى الامور كلها في حياة الانسان ، وقد وجد المفتاح في « تكتيك » سيمون ، ورائى مثلها ان الدراسات الجادة للجو المادي المحيط بالبطل يجب ان يظاهاه جو نفسي ، وبالزاوجة المتعادلة بينهما مع استغلال قضايا الجيل استغلالا مباشرا كشف الحجب عن اشخاص فيهم نراء وبطريقة لم يسبقه اليها كاتب عربي . . فقدم لنا عددا من النماذج البشرية كلهم مضيغ ، ولكن القراء يجدون فيهم انفسهم بكل ما يكتنفها من مشكلات !

لقد انتهى سهيل ادريس الى ما انتهت اليه سيمون دي بوفوار تقريبا ، وبانتهائه فضى 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 تفضل في هذا السرد الحكاية ، ولقد بناجي فيه ويتحدث ويقرر بمختلف الضمائر ، الا انه لا يضيع الخيط الذي يربط بين اطراف المشكلة .

فاذا قارنا هذه الرواية - بعد هذا كله او قبل هذا كله - 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 القساريء وعند سهيل موضوعية علمية بمقدار ما يرضيه هو ، وعند التقليديين واقعية تتحكم فيها الحبكة وسيطر 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 - كما يقولون - اصل مسرعا الى نابوكوف الامريكي الذي وضع « لوليتا » وحدد معالم

- Story Telling ٢ - لانني بذلك مصطلح سرد الحكايات
لان المقصود به الشعر القصصي فقط .
- ٣ - راجع كتاب « التيجان » ط . حيدر اباد الدكن .
- ٤ - Evans (B.L.) A short History of English Literature; P. 130, (Pelican).
- ٥ - Forster (A.M.) : Aspects of the Novel; P. 18.
- ٦ - Herbert Read : Education Through Art ; P. 14. (Faber and Faber) .
- ٧ - Ibid ; P. 15, 16. ومن الضروري ان نقرر ان كل ما يعرض للمضمون ولا اقول الموضوع او للمحتوى السياسي او للمفردى الاجتماعي يخرج عن مفهوم الشكل في رأينا .
- ٨ - في القصة الحديثة لفردريك هوفمان ترجمة بكر عباس « ففي حالة الحوار الدقيق اخذ يحول القصة الى مسرحية من نوع جديد » صفحة ٣١ ويحسن قراءة رواياته التي كتبها في بدايات القرن العشرين وهي « السفراء » The Ambassadors و « اجنحة اليمامة » The Golden Dove و « الزهريه الذهبية » The Wings of Dove Two Landscapes of novel ; P. 119. - ٩
(The Penguin new writing, Number 25) .
Ibidem, P. 111 - 128. - ١٠
- ١١ - يجب ان نقول انه يستعمل فيها « تيار الوعي » مثلما فعل جويس في اوليس
- ١٢ - القصة الحديثة ترجمة بكر عباس ٢٩٥ .
- ١٣ - في فصل سماه Notes on the Novel منحوظات في الرواية.

Lawrence's impressionism وعلى فريق اخر تصويرية
دروثي ريتشاردسون Dorothy Richardson's Imagism
غير أنهم يبقون بعد ذلك اكثر خضوعا لمنطقية الشكل القديم من هؤلاء الذين يؤكدون حرية الفنان الكبير في ابداع تجربته اي اطار يتسع لها ، وان بدا هذا الاطار في شكل غريب !
وبعد .. فقد اكون اسرفت في شيء ، وقد اكون اخطأت في اشياء ، الا انني اعتذر بضالة عدد ما قرأت من روايات الى جانب اصطناعي وجهة نظر خاصة مع ان وجهات النظر الخاصة تحمل وزر الهوى احيانا وطابع الفردية احيانا اخرى .
وقد كان من الممكن ان اقسام الرواية كما قسمها لاول بحسب انواعها ، او انجو نحو ستيفن سنندر في بحثه « صورتان للرواية » الا انني وجدت ذلك يلزمني بأمور لا اقدر عليها ، فآثرت خطة ديزموند ماكارثي في كتابه « النقد » (١٣) لا لانها سهلة ولكن لانها تسعف في مقال تتسع له احدى المجلات الادبية .

احمد كمال زكي

القاهرة

الهوامش

- ١ - لعل رواية جين اوستن « كبرياء وهوى » التي كتبها سنة ١٨١٣ تمثل النوع الاول ورواية جين « الام فتر » تمثل النوع الثاني ورواية والتر باتر « ماريوس الابيقوري » تمثل النوع الثالث .

صدر حديثا

السُّعُوبُ وَالْقَوْمُ الْعَرَبِيُّ

بقلم

عبد الهادي الفليكي

دراسة مستفيضة عن محاولات الشعوية في
السياسة والفكر والادب لاضعاف الروح العربية ، وكيف
صمدت القومية العربية في وجه الشعوية في القديم
والحديث .

الثلث ١٥٠ قرشا لبنانيا

منشورات دار الاداب