الأدب وفنونه

محمد عناني

الأدب وفنونه

تأليف
محمد عناني

هنـــداوي

الأدب وفنونه

محمد عناني

الناشر مؤسسة هنداوي
المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شييت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة
تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (٠) ٤٤ +
البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org
الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبِّر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: يوسف غازي

الترقيم الدولي: ٧ ٣٤٥٥ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر هذا الكتاب عام ١٩٨٤.
صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٣.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.
جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور محمد عناني.

المحتويات

تقديم	٧
تصدير الطبعة الرابعة	٩
بسم الله الرحمن الرحيم	١١
الباب الأول: الأدب وخصائصه العامة	١٥
١- الأدب فن جميل؟	١٧
٢- ما الأدب؟	٢٥
الباب الثاني: الشعر	٣٣
١- الشعر القصصي – الملحمة	٣٥
٢- البالاد أو الموال	٤٣
٣- الشعر الغنائي	٥١
الباب الثالث: النثر	٧٣
١- القصة القصيرة	٧٥
٢- الرواية	٩١

تقديم

على نحوِ ما أذكر في كتابي «فن الترجمة» — وما فَتِئتُ أُردِّد ذلك في كُتُبي التالية عن الترجمة — يُعد المُترجِم مُؤلِّفًا من الناحية اللغوية، ومن ثَمَّ من الناحية الفكرية؛ فالترجمة في جوهرها إعادةُ صَوغٍ لفكرِ مُؤلِّفٍ مُعين بألفاظِ لغةٍ أخرى، وهو ما يعني أن المترجم يَستوعب هذا الفكرَ حتى يُصبح جزءًا من جهاز تفكيره، وذلك في صورٍ تتفاوَت من مُترجِمٍ إلى آخر، فإذا أعاد صياغة هذا الفكر بلُغةٍ أخرى، وجدْنا أنه يَتوسَّل بما سمَّيتُه جهازَ تفكيره، فيُصبح مُرتبطًا بهذا الجهاز. وليس الجهاز لغويًّا فقط، بل هو فكريٌّ ولغوي؛ فما اللغة إلَّا التجسيد للفكر، وهو تجسيدٌ محكوم بمفهوم المُترجِم للنص المَصدَر، ومن الطبيعي أن يتفاوت المفهوم وفقًا لخبرة المُترجِم فكريًّا ولغويًّا. وهكذا فحين يبدأ المُترجِم كتابةَ نصِّه المُترجَم، فإنه يُصبح ثمرةً لما كتبه المؤلِّف الأصلي إلى جانبِ مفهوم المُترجِم الذي يَكتسي لغتَه الخاصة؛ ومن ثَم يَتلوَّن إلى حدٍّ ما بفكره الخاص، بحيث يُصبح النص الجديد مزيجًا من النصِّ المَصدَر والكساءِ الفكري واللغوي للمُترجِم، بمعنى أن النص المُترجَم يُفصِح عن عملِ كاتبَين؛ الكاتب الأول (أي صاحب النص المَصدَر)، والكاتب الثاني (أي المُترجِم).

وإذا كان المُترجِم يكتسِب أبعادَ المُؤلِّف بوضوحٍ في ترجمة النصوص الأدبية، فهو يكتسب بعضَ تلك الأبعاد حين يُترجِم النصوصَ العلمية، مهما اجتهد في ابتعاده عن فكره الخاص ولُغته الخاصة. وتتفاوت تلك الأبعاد بتفاوُت حظِّ المُترجِم من لغة العصر وفكره؛ فلكل عصرٍ لغتُه الشائعة، ولكل مجالٍ علمي لُغتُه الخاصة؛ ولذلك تتفاوت أيضًا أساليبُ المُترجِم ما بين عصرٍ وعصر، مِثلما تتفاوَت بين ترجمة النصوص الأدبية والعلمية.

وليس أدل على ذلك من مقارنةِ أسلوب الكاتب حين يُؤلِّف نصًّا أصليًّا، بأسلوبه حين يُترجِم نصًّا لمُؤلِّفٍ أجنبي؛ فالأسلوبان يتلاقَيان على الورق مِثلما يتلاقيان في الفكر.

فلكُلِّ مُؤلِّف، سواءٌ كان مُترجِمًا أو أديبًا، طرائقُ أسلوبيةٌ يعرفها القارئ حَدْسًا، ويعرفها الدارس بالفحص والتمحيص؛ ولذلك تَقترن بعض النصوص الأدبية بأسماء مُترجِميها مِثلما تقترن بأسماء الأدباء الذين كتبوها، ولقد تَوسَّعتُ في عرْض هذا القول في كُتبي عن الترجمة والمُقدِّمات التي كتبتُها لترجماتي الأدبية. وهكذا فقد يجِد الكاتب أنه يقول قولًا مُستمَدًّا من ترجمةٍ مُعيَّنة، وهو يَتصوَّر أنه قولٌ أصيل ابتدعَه كاتبُ النص المَصدَر. فإذا شاع هذا القول في النصوص المكتوبة أصبح ينتمي إلى اللغة الهدف (أيْ لغة الترجمة) مِثلما ينتمي إلى لغة الكاتب التي يُبدِعها ويراها قائمةً في جهاز تفكيره. وكثيرًا ما تَتسرَّب بعض هذه الأقوال إلى اللغة الدارجة فتحلُّ محلَّ تعابيرَ فُصحى قديمة، مثل تعبير «على جثتي over my dead body» الذي دخل إلى العامية المصرية، بحيث حلَّ حلولًا كاملًا محلَّ التعبير الكلاسيكي «الموت دونه» (الوارد في شِعر أبي فراس الحمداني)؛ وذلك لأن السامع يجد فيه معنًى مختلفًا لا ينقله التعبير الكلاسيكي الأصلي، وقد يُعدِّل هذا التعبير بقوله «ولو متُّ دونه»، لكنه يجد أن العبارة الأجنبية أفصح وأصلح! وقد ينقل المُترجِم تعبيرًا أجنبيًّا ويُشِيعه، وبعد زمنٍ يتغير معناه، مثل «لَن تُدَقَّ الأجراس for whom the bell tolls؛ فالأصل معناه أن الهلاك قريبٌ من سامعه (It tolls for thee)، حسبما ورد في شِعر الشاعر «جون دَنْ»، ولكننا نجد التعبيرَ الآن في الصحف بمعنى «آنَ أوانُ الجد» (المستعار من خُطبة الحجَّاج حين وَلِي العراق):

آنَ أوانُ الجدِّ فَاشْتَدِّي زِيَمْ قد لَفَّها الليلُ بسوَّاق حُطَمْ
ليسَ براعي إِبلٍ ولا غَنَمْ ولا بجزَّارٍ على ظهر وَضَمْ

فانظر كيف أدَّت ترجمةُ الصورة الشعرية إلى تعبيرٍ عربي يختلف معناه، ويَحلُّ محلَّ التعبير القديم (زِيَم اسم الفرس، وحُطَم أي شديد البأس، ووَضَم هي «القُرْمة» الخشبية التي يَقطع الجزَّار عليها اللَّحم)، وأعتقد أن من يُقارِن ترجماتي بما كتبتُه من شِعر أو مسرح أو رواية سوف يكتشف أن العلاقة بين الترجمة والتأليف أوضح من أن تحتاج إلى الإسهاب.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٢١م

تصدير الطبعة الرابعة

صدرت الطبعة الأولى لهذا الكُتيِّب عام ١٩٨٤م، وكان كما أقول في تصدير تلك الطبعة، مُوجَّهًا للمبتدئ أو غير المتخصِّص في الدراسة الأدبية الذي يريد أن يلم ببعض المعلومات الأساسية عن الأدب وفنونه، وكان قد صدر إذ ذاك ضمن مشروع مكتبة الشاب الذي «ابتكره» ونفَّذه المرحوم الدكتور سمير سرحان، وقدَّم من خلاله عددًا من الكتب المُبسَّطة في شتى التخصُّصات إلى شباب القرَّاء والنشء، ثم صدر الكُتيِّب من جديد عام ١٩٩١م، ونفدت الطبعة، فطبع طبعة ثالثة في مكتبة الأسرة عام ٢٠٠٢م، وها هي ذي الطبعة الرابعة تصدر كي تلبِّي حاجة كلِّ مبتدئ للمعلومات الأساسية المُشار إليها.

ولا شك أن فِكري في ربع القرن الأخير قد تطوَّر مثلما تطوَّرَت النظرية الأدبية على امتداد الثمانينيات، وما زالت تتطوَّر، ولكن الكتاب يظلُّ شاهدًا على فِكرٍ نقدي أعتز به، ولا أنكره، مثلما أعتز بمنهجي التحليلي للنصوص، المتأثِّر بالنقد الجديد، أو ما يُسمِّيه محمد مندور «الميزان الجديد»، وهو ما عرضتُه في كتابي الأول «النقد التحليلي» (الطبعة الأولى ١٩٦٣م) ولا أعتقد أنه تغيَّر كثيرًا، كما تشهد عليه مقدِّماتي لترجمات شيكسبير المتوالية.

أرجو أن يحقِّق هذا الكُتيِّب نفعًا وألَّا يضيق به صدر دعاة النظرية النقدية الحديثة.

محمد عناني
القاهرة، ٢٠٠٩م

بسم الله الرحمن الرحيم

تصدير الطبعة الأولى

يهدف هذا الكُتيِّب إلى تقديم فكرة مُوجَزة ومبدئية عن الموضوع الذي يتناوله. ونحن نقول «فكرة» لا تعريفًا لأن أي تعريف لعلم من العلوم أو لفنٍّ من الفنون محدود الفائدة، بل لا فائدة منه للمبتدئ؛ فقارئ القصة يعرف أنها أدب، وقارئ القصيدة يعرف أنها أدب، ولن يفيده تعريفك الذي يضم النوعَين إلا إذا كان التعريف يشتمل على دراسة تفسِّر له ما غمض عليه، وتساعده على التفريق فيما بعد بين الأدب الحقيقي وبين ما يتخذ صورة الأدب من غير أن يكون أدبًا، كالنَّظْم الذي لا يرقى إلى مستوى الشعر، أو كالسَّرْد الذي لا يرقى إلى مستوى القصة. ولذلك فبدلًا من محاولة وضع تعريف جامع مانع، سنقتصر على رصد الخصائص التي تُعِين المبتدئ على إدراك الفروق بين الأنواع الأدبية وإدراك ما تشترك فيه جميعًا، وأملنا أن يستطيع غير المتخصِّص أن يلم بطبيعة هذا النشاط الإنساني الذي يتعرَّض لضغوط كبرى في عصر العلم والتكنولوجيا، ويواجه هجومًا كاسحًا — في الحقيقة — من كل حدب وصوب في عالَم يتجه إلى المادية بكل قواه.

والخصائص التي نستند إليها في حدود التمييز بين الأنواع الأدبية خصائص متغيِّرة. وهي تختلف باختلاف المكان والزمان، وقد اتسم هذا التغيير بسرعة لاهثة في وطننا العربي؛ بحيث أصبح تغيُّرًا من جيل إلى جيل، بل من عَقْد إلى عَقْد. ومثلما تطوَّر العلم تطوُّرًا هائلًا في المائة عام الأخيرة اختلفت أشكال الفن وتعدَّدَت مذاهبه بصورة لم يسبق لها مثيل مما دفع الكثيرين إلى محاولة إعادة تعريفه، أيْ إلى محاولة توسيع نطاقه

حتى يشمل الأشكال الفنية الجديدة؛ فالتعريف القديم للتصوير الزيتي الذي يقتصر على محاكاة الطبيعة بتمثيل ما فيها أصبح قاصرًا في عصر يتميَّز بازدهار المدارس الجديدة من تجريدية وتكعيبية وسيريالية وما إليها، كما إن كل عصر يُعيد النظر في التراث الفني الذي خلَّفه الأسلاف فيرفض بعضه ويقبل البعض الآخَر، وكم من أديب هلَّل له الناس في زمانه ثم طواه النسيان بعد أن اختلفت صور الأدب عما كان يكتب! وكم من أديب عانى من التجاهل في زمانه ثم هلَّل له الناس في عصر لاحق!

ولقد شهد الأدب العربي منذ فجر القرن العشرين عدة محاولات لإعادة التعريف. وسارت هذه المحاولات جنبًا إلى جنب مع ظهور الأنواع الأدبية الجديدة التي دخلت الأدب العربي، مثل القصة القصيرة والرواية والمسرحية وألوان الشعر الحديث على اختلافها.

ولا شك أن اتساع آفاق الأدب العربي بعد انتشار الطباعة والصحافة واتصاله بالآداب العالمية ساهم إلى حدٍّ كبير في هذا النشاط. واستهلَّ هذا الجهدَ الدَّءُوب كثيرٌ من الروَّاد، نذكر منهم الدكتور طه حسين الذي كان من أوائل مَن أقاموا علاقة وثيقة بين الأدب والفنون الجميلة؛ وتلاهم جيل الأساتذة الذين أخرجوا كتبًا ندين لها بالفضل في توضيح صورة الأدب للقارئ الحديث، مثل الدكتور لويس عوض والدكتور رشاد رشدي والدكتور محمد مندور والدكتور عبد الحميد يونس. وقد أدَّت جهودهم إلى ترسيخ المفهومات الجديدة للأدب ولم يعُد من العسير على أبناء جيلنا، سواء الذين تخصَّصوا في الآداب العربية أو في الآداب الأجنبية أن ينطلقوا في دراساتهم الأدبية من هذه المفهومات الجديدة (والتي لم يعُد عليها خلافٌ اليوم) مهما بلغ الخلاف في وجهات نظرهم.

وبعدُ …

فإن هذا الكُتيِّب مقدِّمة مُبسَّطة تعتمد على ما أبدعه جيل الأساتذة وتقرُّ لهم بالفضل. وإنْ كنتُ قد تحاشيتُ التعريفات العامة، فإنني أقدِّم في غضون النص تعريفات شاملة أقرب إلى الشروح منها إلى التعريف لكل مصطلح نقدي قد لا يلم به غير المتخصِّص. وإذا كنت أنزع أحيانًا إلى التبسيط الشديد أو إلى ذِكر ما هو معروف لدى الكثيرين، فعُذري أنني أبغي الوضوح كلَّ الوضوح ولا أريد أن أُتَّهم بمخاطبة المتخصِّصين الذين يعرفون ما في الكتاب. وقد حاولت قَدْر الطاقة تجنُّب أسماء المؤلفين من شعراء وقصَّاصين وروائيين ممَّن لا يعرفهم ذو الثقافة العامة، كما تحاشيت الدخول في تفاصيل نشأة كل فن أدبي وتطوُّره، واكتفيت بأحدث تطوُّر فيه بالمقارنة إلى ما كان عليه في الجيل السابق أو الجيل الذي سبق ذلك على أكثر تقدير؛ فالمكتبة العربية تزخر ولله الحمد بالكتب المتخصِّصة في كل فن أدبي، ولن يُعيِي طالبَ الاستزادة أن يجد بغيته في مكتباتنا العامرة.

وأخيرًا فقد تعمَّدتُ ألا أُشير إلى أحدٍ من أدبائنا المعاصرين إلا للضرورة القصوى؛ لأنني بصدد إعداد دراسة مُنفصِلة — بإذن الله — أتناول فيها الأعمال الأدبية لَمَن لم يلتفت إليه النقاد، وأعيد تقييم مَن تناولوه فلم يوفوه حقه.

وقد يُلاحظ القارئ أنني لم أتناول بابًا هامًّا من أبواب الأدب، وهو المسرح؛ وذلك لأنني كتبتُ فيه كتبًا أخرى، كما تحاشيت النقد الأدبي؛ لأنه يتطلَّب مجلدًا قائمًا برأسه، كما إنني تركت الفولكلور أو الأدب الشعبي للكتب المتخصِّصة.

والله ولي التوفيق،
القاهرة، ١٩٨٣م

الباب الأول

الأدب وخصائصه العامة

الفصل الأول

الأدب فن جميل؟

عندما قال الدكتور طه حسين إن الأدب فنٌّ جميل يتوسَّل باللغة، كان يقدِّم النظرة الجديدة للأدب التي لا تقتصر على الأدب العربي، بل تشمل آداب العالم كله. فقديمًا كان الأدب يعني لأبناء العربية «الأخذ من كل عِلم بطرف» (مقدمة ابن خلدون، ص١٠٦٩). وكان التأديب يشمل التعليم والتربية، وكان الأديب أو المتأدِّب يُوازي ما نسمِّيه اليوم «المثقف»، أي الذي يُحيط بكل معارف عصره، سواء تبحَّرَ فيها وتعمَّقَ أم وقف عند حدٍّ ما. ولما كانت المعارف تُكتسَب باللغة وتتوسل في نقلها بالقراءة والكتابة؛ فقد اقترن الأدب باللغة، ومن بعد ذلك بالكتابة. وأما دلالة الكلمة قبل ذلك على المعايير الخلقية والسلوكية فتفسيره أن المعارف تؤثِّر في الشخصية فتثريها وتنمِّيها وتهذِّب سلوكها، ولا خير عند العرب في علم بدون عمل. ولهذا كان الأدب يقترن أيضًا بأنماط السلوك المتحضِّرة، ويدلُّ على المعايير الخُلقية والسلوكية المقبولة في مجتمعٍ ما، أما النظرة الجديدة فقد حرَّرَت الأدب من هذين المفهومَين جميعًا إذ لم يعُد الأدب مقصورًا على الكلمة المكتوبة، ولم يعُد يرتبط ارتباطه القديم بأنماط السلوك، بل أصبح فنًّا جميلًا — مكتوبًا أو مشفوهًا — يتوسَّل باللغة؛ أي إنه يشترك في جوهره مع سائر الفنون التشكيلية والموسيقية والتمثيلية.

لكن ماذا نعني بأن الأدب فن جميل؟ أنواع الفن التشكيلي معروفة؛ الرسم والتصوير والنحت والزخرفة والعمارة وما إليها، والفنون السمعية معروفة؛ فهي الغناء والموسيقى بأنواعها، وأنواع الفنون التمثيلية معروفة، فهي الأداء المسرحي والرقص بأنواعه، فكيف يشترك معها الأدب؟ وما هي الخصائص التي تقرِّب بينها جميعًا؟ أمامنا منهجان لا ثالث لهما فإما أن نقول مثل الأقدمين إن الشعر تصوير ناطق؛ لأنه يستدعي الصور إلى الذهن؛ أي أن نتكئ على جانب التصوير في الأدب، وهو الجانب الذي يربط بينه

وبين الفنون التشكيلية، وأن نقول مثلهم إن موسيقى الشعر مثلًا أو عنصر التوافُق فيه هو الذي يربط بينه وبين الموسيقى؛ أي بعبارة أخرى أن نتبع المنهج الوصفي، فنربط بين الأدب والفن لما يشتركان فيه من مظاهر واضحة نرصدها ونحلِّلها، وهذا هو المنهج الأول، وإما أن نحاول أن نتخطى هذه المظاهر لنرى جوهر الإبداع الفني في الأدب والفنون الأخرى، علَّها تفسِّر لنا هذه المظاهر المشتركة، وهذا هو المنهج الثاني. والواقع أن للمنهج الثاني امتيازًا على الأول في هذا الباب؛ فهو يرصد الجذور المشتركة وهي التي تعنينا حاليًّا، بينما يمتاز المنهج الأول بأنه يعين على تبيُّن مظاهر الاختلاف أيضًا، ولذلك فسوف يعيننا في البابَين الثاني والثالث على إدراك الفروق بين الأنواع الأدبية المختلفة.

ويمكننا أن نقول بدايةً إن جوهر الإبداع الفني، ومن ثم الأساس النفسي الذي يؤدِّي إلى ظهور العمل الفني، أيًّا كانت وسيلته، هو التجربة الشعورية التي تدفع الفنَّان إلى محاولة التعبير عنها تعبيرًا مجسَّدًا. وكلمة تعبير تعني أنه يجعلها «تَعْبُر» نفسه إلى الخارج، فهو يحاول نقلها إلى حيث يستطيع غيره أن يراها أو يسمعها، وذلك بأن يودعها عملًا مُجسَّدًا، أيْ محسوسًا، أي يقع في نطاق الحواس الخمس (وإن كان السمع والبصر واللمس هي الحواس المَعنيَّة عادةً). وهو يفعل ذلك بأن يجد في الوجود المادي من حوله (أو ما يُسمى بالطبيعة) عناصر يمكنه أن يصوغها ويشكِّلها، بحيث تصبح قادرة على الإيحاء بهذه التجربة إلى الآخَرين، وأن تثير فيهم من المشاعر ما يقترب مما خامر الفنَّان في تجربته الأصلية. أما الصياغة والتشكيل فكثيرًا ما يوحيان بأن الفن يُحاكي الصور والأصوات في الطبيعة ولكن الحقيقة غير ذلك كما سنرى.

أما لماذا نسمِّيها تجربة شعورية وليس شعورًا أو إحساسًا وحسب؛ فذلك لأن الدارسين اكتشفوا أن ما يخامر الفنَّان لحظة تولُّد العمل الفني ليس شعورًا بسيطًا (وأنا أستخدم هذه الكلمة هنا في معناها الدارج، أي عكس مركَّب) أو إحساسًا مفردًا يمكن تحديده والتعبير عنه بكلمة أو كلمتين، ولكنه عادةً حالة نفسية مركَّبة تدخل فيها انفعالات اللحظة الحاضرة وانفعالات أخرى مستدعاة من الماضي إلى جانب الكلمات المتناثرة التي ربما تداعت إلى الذهن من الأعمال الأدبية التي قرأها الفنَّان، أو اللوحات التي شاهدها أو الموسيقى التي سمعها أو المناظر والصور التي رآها في الماضي أو في خياله! وفي لحظةٍ ما يصعب علينا تحديد كُنهها (ولكننا نستطيع أن نصف ما يحدث فيها) تتشابك هذه الانفعالات والأفكار من الماضي والحاضر وتخلق في نفس الفنان ما يمكن تسميته بالإدراك الفني أو الرؤية الفنية بحيث يطفو إلى سطح وعيه إدراك جديد

لمعنى ما يحسه وما يراه ومن ثم فهو يعمل جاهدًا حتى يتحول هذا الإدراك إلى عمل فني ملموس. وبهذا المعنى يمكن أن تكون التجربة الشعورية حالة استيقاظ للوعي تُكسبه حدة نادرة أو قوة على تجميع وتركيز وبلورة مكونات التجربة في بؤرة واحدة هي العمل الفني، ولو أن ناقدًا شهيرًا يذهب إلى أن الرومانسيين كانوا يستمدون مادتهم من اللاشعور (أو ما يطلق عليه اللاوعي وأحيانًا العقل الباطن) فهو يجمح بهم ويشطح وينقلهم إلى دنيا الخيال الرحيبة حيث لا عقل ولا منطق.

على أية حال ينبغي أن نناقش العنصر التالي مما وصفناه بجوهر العمل الفني وهو — بعد التجربة الشعورية — المادة التي يعيد الفنان تشكيلها أو صياغتها. كلنا يعرف أن الرسام الذي يصور منظرًا طبيعيًّا أو شخصًا ... إلخ، لا ينقل ما يراه وحسب ولكنه يضيف إليه أو ينقص منه أو يعدل فيه ويبدل، بحيث لا يتفق مصوران مطلقًا في إخراج اللوحة نفسها لمنظر واحد أو لشخص واحد. فما الذي يحدث؟ ربما قال قائل إن أحدهما أمهَر من الآخَر وإن الاختلاف يعود للدرجات المتفاوتة في المهارة الحرفية. وهذا صحيح بلا شك فالمبتدئ يختلف في مهارته وقدرته عن المتمكن ولكننا سنفترض أن لدينا اثنين من كبار الرسامين اللذين أثبتا قدرتهما الحرفية إلى حد كبير ولم يعد ثم مجال للشك في مهارتهما. ومع ذلك فإن لوحتيهما اللتين تصوران المنظر الواحد سوف تختلفان، فلماذا؟ إن المادة التي يصورانها ليست مادة ميتة، حتى ولو كانت صخرة، لأنها بمجرد أن تصل صورتها إلى الذهن عن طريق العين تكتسب حياة خاصة بها وحياة خاصة بالفنان الذي يراها. والذهن العادي — كما هو معروف — لا يستقبل صور الأشياء استقبالًا محايدًا أي إنه لا يتخلى عن كل فكرة مسبقة عن الصخور حتى يرى هذه الصخرة المفردة بكل ما تتفق وتختلف فيه عن باقي الصخور. إنه في الحقيقة يراها في ضوء كل ما عرفه (ومرَّ به من تجارب) عن الصخور فهي بالنسبة له نموذج لفكرته عن الصخرة وهذا ما نسميه «الرؤية النمطية» (أي رؤية الأشياء باعتبارها أنماطًا أو نماذج للأفكار) وهذا ما نعنيه أيضًا عندما نقول إن الإنسان يرى بعين عقله أكثر مما يرى بعين رأسه. أما الفنان فهو يراها باعتبارها صخرة مفردة تختلف عن سائر صخور الدنيا بألوانها الخاصة وشكلها المتميز وملمسها الخشن أو الناعم وعلاقتها بالصخور من حولها وهلم جرًّا.

ولكن هذه الصورة الخاصة — التي تجمع بين الصورة الذهنية والصور البصرية — تختلف في تخصيصها عن التخصيص الذي يتسم به منهج عالم الجغرافيا أو عالم النبات إذا كان «الموضوع» شجرة مثلًا! إن الفنان لا ينتهي — مثل العالِم — من

التخصيص إلى التعميم سعيًا وراء خصائص النوع — ذلك النوع من الصخر أو النبات — ولكنه يظل في نطاق التخصيص فيقيم علاقة ما بين الصورتين اللتين ذكرناهما والانفعال الذي تولَّد في نفسه (ونفس الفنان مرهفة بطبيعتها) فإذا به يرى في الشجرة الصورة التي يصورها الانفعال بها — وهو ما نسميه بالرؤية الفنية — وإذا ملامحها قد تغيرت وأصبحت أقرب إلى الشجرة التي يريد أن يراها منها إلى الشجرة التي أمامه، وهذا ما أسميناه بعنصر إعادة الصياغة والتشكيل في عملية المحاكاة.

الأصل في التجربة الشعورية إذن ليس الانطباع الحسي، أي الصورة التي تنطبع في الذهن عندما يرى الفنان الشجرة ولكن تأثير الانطباع الحسي أو الانطباعات الحسية في النفس وهو ما نسميه بالمعنى أي بدلالة تفاعل الذهن مع الكائنات والحياة الحافلة من حوله. فالرسام الذي لا يرى في الشجرة إلا الألوان والخطوط سوف لا يزيد في معناه عن انطباع العين الجسدية وربما رأيت الشجرة التي صورها فأعجبتك ولكنك ستنساها على الفور لأن الرسام لم يزد عن نقل الصورة التي تعرفها عينك وتمر بها مر الكرام كل يوم. أما الفنان الصادق فقد يرى فيها صورة الدفء والمأوى أو صورة الظل والابتراد، أو صورة الأم الرءوم، أو صورة الانتماء للأرض والحياة (فترى عروقها تشبثت بالأرض كأنها أصابع قوية) أو صورة إنسان شامخ بثباته واعتداده أو على العكس من ذلك صورة للعجف والنحول والذبول والعري وما إلى ذلك، وهكذا فإن هذا الفنان سيخرج لنا من الطبيعة معنًى جديدًا لا وجود للعمل الفني بدونه وهو المعنى الذي أشرق في نفسه في لحظة ما من لحظات التجربة الشعورية.

وما قلناه عن الفنون التشكيلية يصدق على الفنون السمعية، إذ إن الموسيقيَّ الذي يُعنى بتوافق الأنغام ابتداءً من رنات الوتر المفرد أو دقات الطبل أو صفير الناي وانتهاءً بالسيمفونية التي تتشابك فيها عناصر الإيقاع والسرعة والانخفاض مع الأنغام يُخضع أيضًا موسيقاه لرؤيته الخاصة. وهي رؤية زمنية إذا شئنا التفرقة بينها وبين الرؤية المكانية التي تتميز بها الفنون التشكيلية (إذ لا بد لإبداعها وتذوقها من زمن معين ولا بد من انقضاء هذا الزمن في العمليتين أي في عملية الإبداع الأولى وعملية التذوق بعدها)، ونقصد بالرؤية الموسيقية ذلك التلاحم أو التوالي أو التقابل أو التضاد الذي يلجأ إليه المؤلف بين نغمات مختلفة الموقع على السلم الموسيقي ومختلفة الطول الزمني. بل إن الموزع الموسيقي وقائد الأوركسترا يشتركان اليوم مع المؤلف في إسباغ معانٍ جديدة على قطعة موسيقية رغم احتفاظها بألحانها الأساسية بل وإيقاعاتها الأساسية أيضًا. ومثلما

يعتمد الرسام على عنصر الاختيار في تصويره للطبيعة والبشر ينزع الموزع الموسيقي إلى الحديث بلغة الآلات؛ إذ يرى لكل آلة معنًى موسيقيًّا خاصًّا؛ فالمعنى الفني الذي يقدمه الناي يختلف عن المعنى الفني للبيانو أو الأرغن ولو كانا يعزفان نفس اللحن. أما الذي يحدد هذا الاختيار (ومعه المعنى) فهو التجربة الشعورية التي تحدثنا عنها والتي تتحول إلى تجربة فنية حين يترجمها الفنان إلى تشكيل جديد للمادة التي استقاها أساسًا من الطبيعة وهي الأصوات.

التحول إذن أو التحويل عنصر أساسي من عناصر الإبداع الفني، وهو العنصر الذي تعتمد عليه الفنون أو قل إنه العنصر الذي يميز الفنون عن العلوم. ويقع التحول في الذهن نتيجة للخبرات الخاصة للفنان وهو في النهاية وليد الموهبة التي حباها الله للفنانين. وإذا كنا تحدثنا عن الطبيعة ومحاكاتها وتمثيلها (أي تصوير جزء من الشيء ليمثل الشيء كله) وإعادة تشكيل عناصرها في بعض الفنون، فالحقيقة أن الفنان لا يتجه إلى الطبيعة إلا من خلال التقاليد التي يرثها من مجتمعه أو من تراث الإنسانية بصفة عامة. فالموسيقيُّ لا يبدأ من فراغ حيث «يكتشف» رنين الوتر ودقات الدف ولكنه يسمع الأغاني منذ طفولته ويرددها، وهو يحفظ الألحان ويتعلم العزف على الآلات الموسيقية. وهو حينما يتمكن من أدواته الفنية يكون قد استوعب أيضًا هذه التقاليد الفنية. ولذلك فنحن حينما نتحدث عن صقل الموهبة بالدرس والدربة فإنما نتحدث في الواقع عن شيئين أولهما المهارة التي سبق الحديث عنها، وثانيهما استيعاب التقاليد الفنية. ولنقف لحظة لنرى مدى تأثير هذه التقاليد الفنية في عملية الإبداع الفني.

قلنا إن التحويل جوهر هذه العملية؛ أي تحويل المادة النفسية المستقاة من التجربة الشعورية إلى مادة فنية هي اللوحة أو الموسيقى أو القصيدة. وقلنا إن الفنان يخرج مشاعره من خلال هذه المادة وهي كما نرى مادة سبق تشكيلها ولذلك فهي ليست الطبيعة بعناصرها الأولى غير المشكلة. معنى هذا أن الفنان لا يحاكي الطبيعة فحسب بل يحاكي الأعمال الفنية أيضًا، وثم درجة من التوازن بين القدر الذي يعتمد فيه على الطبيعة والقدر الذي يعتمد فيه على الأعمال الفنية التي رآها وخبرها وانفعل. إن الفنان إذن يحس منذ نعومة أظفاره بطاقة هذه الأعمال الفنية على إثارة المشاعر والأحاسيس في نفس المتذوق (الرائي أو السامع) وهكذا فهو يحول مشاعره التي قد تفتقد إلى الشكل المحدد في نفسه إلى عمل فني يتميز بالشكل الدقيق المنتظم مقتديًا بما فعله الفنانون من قبله. إنه إذن يحاكي شكلًا توحي به الأعمال الفنية القائمة في المجتمع. ومحاكاته

لهذا الشكل القائم تحدد الصورة النهائية التي سيخرج عليها عمله — فهي تتدخل في اختياره لموضوعه — سواء كان شجرة أم حركة جسدية مفردة أم مشهدًا كبيرًا مركبًا، وهي تقدم له اختيارات أخرى منوعة في المنهج الفني الذي يمكنه أن يتبعه في التصوير، ولذلك فإذا ازدادت معرفة الفنان بالتقاليد الفنية والمناهج التي اتبعها مَن سبقه من الفنانين ازدادت حرية اختياره للموضوع والشكل معًا، وازداد الترابط بينهما بحيث أصبح الموضوع هو الذي يفرض الشكل، وأصبح لكل عمل فني حياته الفنية المستقلة. فإذا اكتشف أن هذه التقاليد لا تعينه العون الذي يرجوه ولا تقدِّم له الأداة الطيعة التي تمكنه من نقل رؤيته الأصيلة إلى المتذوق، فإنه يعدل من هذه التقاليد بل قد يثور عليها وينبذها تمامًا إذا بلغت موهبته درجة العبقرية.

التقاليد الفنية إذن تتداخل مع الرؤية الخاصة دائمًا وتشترك مع عين الفنان وقلبه في صياغة المادة الشعورية وتتحكم في عملية التحول التي وصفناها بأنها جوهر كل إبداع فني. والتزام الفنان في البداية بهذه التقاليد لا يعني أنه يزيف من أحاسيسه أو من تجربته الشعورية على الإطلاق، وإنما يعني أنه يستخدم الوسائل الفنية التي أثبت أسلافه قدرتها على تصوير التجارب الشعورية وتجسيدها بصدق ومن ثم قدرتها على التأثير في المتذوق بالصورة التي يرجوها الفنان. أما خروجه عن التقاليد فيما بعد فلا يعني أنه قد هدمها أو أثبت عدم جدواها بل إن ذلك يعني أنه يضيف إليها تقاليد جديدة قد تقتضيها رؤاه الخاصة وقد يكتب لها البقاء فتضاف إلى التراث الفني الهائل الذي عرفته الإنسانية على مر العصور وتقدم من ثم اختيارًا آخر للفنان المبتدئ في جيل لاحق أو على العكس من ذلك، قد ينقضي تأثيرها سريعًا فتزول، ولا يكترث الفنان في الأجيال اللاحقة بمحاكاتها فتختفي تمامًا أو قد تختفي دهورًا ثم يعيد اكتشافها فنان آخر! أي إن الفن لا يتقدم بالمعنى العلمي بمعنى أن كل اكتشاف جديد يلغي أفكارنا السابقة، أو أن الأفكار الجديدة تبطل أفكارنا القديمة ولكنه يسير في دورات. وكل عمل فني صادق أو جديد ينتمي إلى كيان واحد هو كيان الفن الإنساني الذي تختلف تقاليده وتتنوع على مر العصور.

ولذلك فإن أصحاب المدرسة الكلاسيكية الذين يحددون لكل نوع فني أصولًا وقواعد ينصحون بعدم الخروج عليها يتجاهلون أو يجهلون هذه الحقيقة. فمعظم الأنواع الأدبية متداخلة وهي تنتمي إلى تقاليد فنية متغيرة مهما بلغ من استقرار المظاهر الشكلية لهذا النوع أو ذاك.

ولهذا فلا أريد لقارئ هذا الكتاب أن يتصور أن الملامح التي أوردها لنوع ما من الأنواع الأدبية تمثل التقاليد الثابتة التي يتعذر أو ينصح بعدم الخروج عليها. ولكنها ملامح عامة استقاها النقاد مما وصلنا من آثار أدبية وهي تعين على التفرقة بين شتى الأنواع للمبتدئ فحسب، وللعبقري أن يخرج عليها بعد أن يثبت أولًا مهارته في إطارها، وهذا هو الشرط الذي افترضناه عند المقارنة بين صورتي الرسامين!

ولذلك فقد رأينا في هذا الفصل أن نتكئ على الأساس الواحد الذي تشترك فيه الفنون جميعًا ومنها الأدب حتى نؤكد للقارئ أن الاختلاف هو اختلاف في الوسائل وليس في جوهر الإبداع الفني. ولنؤكد أيضًا هنا ضرورة استيعاب التقاليد الأدبية قبل محاولة الخروج عليها. وقد رأينا أن الأساس النفسي واحد. وأن جوهر الإبداع الفني واحد أي إنه وليد تجربة شعورية تتحول من خلال عملية تجسيد حسية إلى عمل فني ملموس (مرئي أو مسموع أو مقروء) ولكن الأدب يختلف عن سائر الفنون في أن وسيلته غير نقية أي إنه ليس كالرسم أو الموسيقى وذلك لأنه يستخدم اللغة التي تُستخدم في أغراض أخرى غير الأدب. ولهذا فلا بد من الوقوف طويلًا عند هذه الوسيلة وهذا ما سنفعله في الفصل التالي.

الفصل الثاني

ما الأدب؟

(١) الأدب فن يتوسل باللغة

١

لا يجد المرء صعوبة تذكر في إدراك النوع الفني الذي تنتمي إليه اللوحة أو التمثال فالرسم له أدواته الخاصة به من خطوط ومساحات وألوان ... إلخ، لا تشاركه فيها فنون أخرى سمعية كانت أو لغوية. أي إن أدواته نقية. وكذلك الموسيقى فهي لا تشترك مع النحت أو التصوير في أدواتها وهي الأصوات الآلية أو البشرية. أما الأدب فهو يستخدم الألفاظ أي الوحدات الصوتية البشرية ورموزها المكتوبة وهي الوحدات التي يستخدمها الإنسان في أغراض أخرى أهمها التواصل والتفاهم والتعبير المباشر عن أحاسيسه وإن لم يؤدِّ هذا التعبير إلى التواصل والتفاهم. فالذي يطلب من صاحبه قلمًا أو كراسة يريد من صاحبه أن يفهم ما يريد، أما مَن يتعجب من حال الدنيا أو يشكو الزمان وهو عائد وحده إلى منزله فربما لم يكترث لمدى فهم الناس له بل ربما لم يكترث إذا لم يسمعه أحد. ولكن الاثنين يستخدمان اللغة فيما لا يصح أن نطلق عليه لفظ الأدب. ومن هنا تنشأ الصعوبة التي ذكرناها وهي صعوبة التمييز بين اللغة التي تستهدف التوصيل أو التعبير المباشر وبين الأعمال اللغوية التي تنطبق عليها صفات التجربة الفنية الكاملة.

وسوف تزول الصعوبة إذا ذكرنا أن جوهر القضية يتمثل في عملية التحويل التي أشرنا إليها والتي لا تتم إلا عن طريق الوعي بالتراث، والإلمام بالتقاليد الفنية القائمة في أدب المجتمع؛ بحيث تتجسد التجربة الشعورية من خلالها. فالشاعر مثلًا يبدأ عملية التحويل اللغوي باستيعابه لتقاليد الشعر في لغته الأم بحيث يدرك الأنماط والأشكال التي تتخذها الأعمال الشعرية في مجتمعه باللغة التي يفكر بها ويشعر بها. أي إن

الفنان هنا — والأديب كما قلنا فنان لغوي — لا يبدأ من فراغ وإنما يبدأ من داخل الأعمال الأدبية التي يجدها بين يديه والتي يجدها تعيش في وجدانه سواء كانت مشفوهة أو مكتوبة. بل ربما وجد في بعض هذه الأعمال الأدبية تجسيدًا لجانب من تجربته الشعورية فأعانه ذلك على إدراك طبيعة إحساسه، ولربما بدأ بمحاكاتها ولا ضير عليه في هذا؛ إذ إن قدراته الفنية ما تزال في المهد. وما زال يحس ويفكر بقلب غيره ولغة غيره! بل إن ثمة نظرية تقول إن التجربة الفنية التي يخوضها الفنان لتجسيد تجربته الشعورية تعينه على اكتشاف أحاسيسه وفكره. وعلى أية حال فعندما يصل الفنان إلى مرحلة النضج يكون قد تخطى المرحلة الأولى وهي مرحلة المحاكاة والمرحلة الثانية وهي مرحلة اكتشاف اتجاه موهبته بحيث يصبح قادرًا على التركيب والتشكيل وإخراج أعمال تقف جنبًا إلى جنب مع ما أنتجه السلف فإذا اختلفت أضافت إلى التراث الأدبي القائم وأثرت التقاليد الأدبية بل وغيرت منها، كما سبق أن ذكرنا.

٢

ولكن ما الفرق بين اللغة التي انتهت إلينا في الأعمال الأدبية واللغة التي نستخدمها في حياتنا اليومية؟ ربما لم يكن الإنسان الأول يفرق بين لغة الأدب ولغة الحياة وكانت أولى الأعمال الأدبية التي شهدها الإنسان تستخدم الألفاظ والتركيبات اللغوية نفسها التي استخدمها الإنسان في حياته اليومية، عدا اختلاف واحد جوهري وهو الاختلاف بين الشعر والنثر، إذ كان الشعر وما زال يُكتب نظمًا؛ أي إن صوت الألفاظ يتبع إيقاعًا معينًا وينقسم فيه الكلام إلى وحدات متساوية أو تتفاوت بين التساوي والاختلاف حسب نظام محكم (كما سنرى بالتفصيل في باب الشعر)، ثم أخذت لغة الأدب في الابتعاد التدريجي عن لغة الحياة بسبب الطبيعة الخاصة للمادة الأدبية (والتي سبق ذكرها) والتي بدأت تفرض أشكالًا جديدة تبلورت على مر العصور وتحددت وخاصة في الفنون اللغوية الثابتة (كالشعر) مما دفع النقاد على مر الزمان إلى تصور أن الاختلاف بين اللغة المستخدمة في الأدب وبين اللغة اليومية هو الذي يفرق الأدب عن غيره، خاصة لأن كثيرًا من الأنواع الأدبية التي وصلتنا مكتوبة بلغات لم تعُد تستخدم في الحياة اليومية (كالشعر الجاهلي أو مسرحيات عصر النهضة في أوروبا أو كالكوميديا الإلهية لدانتي) بل إن الكثير منها مكتوب بلغات لم تعُد متكلَّمة في أي مكان في الأرض كاليونانية القديمة واللاتينية.

ولكن هذا المفهوم قد أصبح قديمًا بدوره ولم يعُد صالحًا اليوم وبخاصة في إطار الأعمال الأدبية الجديدة التي ولدت ونمَت منذ بداية القرن التاسع عشر أي مع الحركة الرومانسية الأوروبية والدعوة إلى الكتابة بلغة الإحساس والتفكير بدلًا من ترجمتها إلى لغة الأدب القديم. أضف إلى هذا تعدد المستويات اللغوية بتعدد المستويات الذهنية للقراء ونشوء الأنواع الأدبية الجديدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مثل المسرح الواقعي المنثور الذي يتطلب عدة مستويات لغوية ومثل القصة القصيرة والأقصوصة، هذا إلى جانب عودة الاهتمام بالأدب الشعبي المكتوب باللغة العامية (وقد تعمدت ترجمة بعض البالادات في فصل البالاد من هذا الكتاب إلى العامية بغية تقريب الأصل إلى القارئ العربي كما ترجمت الحوار في إحدى القصص إلى العامية لأنه مكتوب بالعامية في الأصل وترجمته إلى الفصحى في قصة أخرى بغية الأمانة الفنية).

ولذلك فإن اتجاه النقد الحديث هو عدم وضع حدود ثابتة بين لغة الأدب ولغة الحياة، وتطويع اللغة في العمل الأدبي لمقتضياته الداخلية، فالأفكار المعقدة أو المشاعر المتداخلة تتطلب مستوًى لغويًّا رفيعًا يختلف عما تتطلبه الأفكار البسيطة وهكذا. ومن ثَم فلا بأس إذا اقتضى الموقف أن يتحول المؤلف من مستوى إلى مستوى آخَر، وقد يكتب الحوار بالعامية أو بالفصحى، وقد يستخدم في ثنايا حواره ألفاظًا محلية قد لا يفهمها إلا أهل المنطقة أو أصحاب الحرفة وهلم جرًّا، وقد يستخدم القصاص لغة مستوحاة من الوضع الذهني والاجتماعي والنفسي لبطل قصته؛ أي قد يكتب القصة بضمير المتكلم بحيث تكون اللغة مرآة تعكس الحياة الوجدانية والفكرية للشخصية وتبلورها، وقد يكتبها من وجهة نظر شخصيتين مستقلتين ومتناقضتين؛ بحيث نرى أمامنا مستويين متضادين من مستويات اللغة. بل لقد نرى في القصة أو الرواية عدة مستويات أحدها هو المستوى اللغوي للكاتب بينما ينفرد كل شخص من الشخوص بمستواه اللغوي وهلم جرًّا.

٣

ومع ذلك فإن ثمة خصائص عامة يمكن رصدها في الأعمال الأدبية الراسخة التي وصلتنا والتي تظهر بوضوح في اللغة، منها مثلًا أن اللغة الأدبية تنزع إلى التخصيص بدلًا من التعميم وإلى التجسيد بدلًا من التجريد. أي إن الأديب الذي يصور موقفًا ما لا يصوره في نطاق المعاني العامة التي ترتبط في أذهان الناس بمثل هذا الموقف، ولكنه

يصور هذا الموقف بعينه في نطاق المعنى الخاص به والذي تبلور في وجدانه هو وحده (حتى ولو اشترك البعض معه في ذلك دون أن يدري). ولما كان يهدف إلى إبراز هذا المعنى الخاص به بحيث يراه القراء رأي العين ويحسون ما أحسه فإن الأديب يلجأ إلى التجسيد بدلًا من التجريد أي إنه يستخدم ألفاظًا مستقاة من عالم الحواس الخمس؛ بحيث يستطيع القارئ أن يتصور الموقف وأن يعيشه بحواسه قبل أن يعيشه بذهنه ووجدانه. وقد تتفاوت براعة الفنان في استعانته بالانطباعات الحسية والتفاصيل والاتكاء على الجزئيات في إظهار المعنى الكلي أو ما أسميناه بالمعنى الفني، ولذلك «مدارس» أو «مناهج» مختلفة ليس هذا مجال رصدها.

وتختلف هذه اللغة إذن عن اللغة المستخدمة في الدراسات العلمية التي تنزع بطبيعتها إلى التعميم والتجريد. ويكفي أن تقارن اللغة التي يكتب بها أي نوع أدبي باللغة المستخدمة في المقالات السياسية أو الاقتصادية وما إليها حتى تتبين ذلك. فإذا كان الأديب الذي يصور موقف أحد الفقراء مثلًا من ركوب الحافلة في زحام الطريق سوف يركز على هذا الإنسان بعينه ويغوص في أعماق شعوره وفكره حتى لكأننا نعرفه (بل إننا لنعرفه آخر الأمر!) متوسلًا بشتى التخصيصات والتجسيدات، فإن السياسي أو الاقتصادي سوف يهتم بنفس الإنسان باعتباره أحد أفراد قطاع عريض وسوف يعالج المشكلة في إطارها العام وينتهي في مقاله أو بحثه إلى نتائج يتراجع فيها الفرد إلى عالم النسيان وتبرز بدلًا منه حقائق اقتصادية أو مالية أو توصيات باتخاذ إجراءات لصالح المجموع، وهكذا ننسى الفرد ونذكر المجموع الذي هو أحد أفراده.

وإذا كانت «الرؤية الخاصة» أو الرؤية الفنية هي التي تستخرج من الحياة معاني جديدة أو تضفي عليها معاني جديدة، وإذا كانت (كما قلنا) تستمد وجودها من التجربة الشعورية التي يمر بها الأديب، فإن تجسيد هذه الرؤية لا يمكن أن يتخذ الصورة الفعالة أو المؤثرة حقًّا إلا إذا اكتملت عدة الأديب ووسيلته الفنية وهي اللغة. ومثلما يلجأ الرسام إلى المزج بين الأشياء وإقامة علاقات جديدة بينها، يلجأ الأديب إلى «إعادة تشكيل» الحياة من حوله وصياغة المادة الشعورية والمادة الفكرية التي يتناولها عن طريق الخيال. والخيال يتخذ في اللغة صورة المجاز، ولكن قبل أن نناقش لغة المجاز ينبغي أن نفرق بين أشهر معاني كلمة الخيال كما تستخدم في الأدب أما الأول فهو «المخيلة» أي طاقة الذهن على التخيل وقدرته على إقامة علاقات جديدة وإعادة تشكيل الأشياء (ولهذا مبحث خاص ليس هذا مكانه) وأما الثاني فهو «الأخيلة» أو الصور

الخيالية التي تولد في الذهن نتيجة لتلك الطاقة وكثيرًا ما يشار إليها باسم الصور الشعرية تمييزًا لها عن الصور الزيتية أو الفوتوغرافية مثلًا. ولذلك فإذا اكتملت عدة الأديب فأحاط باللغة الإحاطة اللازمة استطاع أن يُخرج ثمار مخيلته في صور مجسدة مخصصة نستطيع أن نحسها وندركها مهما بلغت درجة غرابتها وبُعدها عن المألوف. ومعنى هذا أنه يخرج عن التعبير الحقيقي إلى التعبير المجازي، فما لغة المجاز؟

٤

«المجاز» من الأسس الثابتة في تطور أي لغة فإذا كان الإنسان على مدى تاريخه الطويل قد بنى بنيانًا لغويًّا ميسرًا يستطيع أن يفرق فيه بين الأشياء وأن يحدد خصائصها بألفاظ خاصة بها ولا تطلق على سواها، فإنه كثيرًا ما يستعير بعض الألفاظ من مجال ما لاستخدامها في مجال آخر. وقد يفعل الإنسان ذلك مضطرًّا؛ إذ إن استعارة لفظة موجودة بالفعل واستخدامها في معنًى جديد تمامًا أمر قد لا يقبله الناس، بل وقد يصعب ابتكار هذا اللفظ بداية! فإذا اجتازت اللفظة المستعارة اختبارها الجديد بنجاح، أي إذا قبلها الناس واستخدموها في المعنى الجديد، بدأت تفقد صفتها الاستعارية وغدت مع الأيام تعبيرًا حقيقيًّا.

ومثال ذلك: عندما استعار الإنسان لفظة «الأرجل» لإطلاقها على القوائم الخشبية الأربعة للكرسي أو المنضدة كان يرى في مخيلته تشابهًا ما بين قوائم الكرسي الأربعة وأرجل الكائن الحي. وكان استخدام اللفظة في أول الأمر استعاريًّا ولكنه بمرور الوقت وعدم ظهور كلمة تنافس هذه الكلمة للدلالة على هذا المعنى نفسه استقرت الاستعارة فأصبحت تعبيرًا حقيقيًّا ولم تعد توحي إلى الذهن بالمعنى الاستعاري القديم. وهذا ما نسميه في علم اللغة بالمجاز الميت. كذلك عندما احتاج الإنسان إلى التعبير عن مشاعره الدفينة وهي حالات نفسية باطنة لا يدري كنهها ولا يعرف لها أسماءً فإنه استعار لها بعض الألفاظ من واقع حياته المادية وأطلقها عليها وبعد مرور الوقت حدث نفس الشيء إذ أصبحت الكلمة المستعارة تعبيرًا حقيقيًّا دون أن تفقد دلالتها القديمة في عالم الحواس (وأرجو من القارئ أن ينظر في المعاجم العربية ليقارن بين المعاني الحقيقة والمجازية لمثل هذه الكلمات؛ الضيق، الانقباض، الانشراح، الاطمئنان، الحزن ... إلخ). وما زال الإنسان يضيف إلى هذه الذخيرة كلمات من عالم المادة بحيث يزداد عدد الكلمات المجازية التي تحولت وأصبحت تدل على معنًى حقيقي جديد دون أن تفقد معناها الحقيقي القديم تمامًا.

وقد ساهم الأدب أكبر مساهمة على مر العصور في إخراج هذه اللغة المجازية، سواء المجاز الميت أم المجاز الحي؛ أي الذي لم يكتسب بعدُ معنًى حقيقيًّا وما زال يثير في الذهن الصورة الاستعارية الخاصة به. فالأديب يحتاج أكثر من غيره إلى ألفاظ جديدة أو تراكيب جديدة يعبر بها عن مشاعر لا يجد لها في اللغة المتاحة في عصره مقابلًا دقيقًا. فهو في صراع دائم مع اللغة يحاول أن يجد في التركيب الاستعاري الجديد وسيلة لتجسيد أحاسيسه بل واكتشاف كنهها (كما ذكرنا)، فهو حين يعاني ألَمًا معينًا لا يستطيع أن يصفه بالتعبير الحقيقي نراه يلجأ إلى الاستعارة فإذا هو يقول «أحس بقبضته العاصرة» أو «يضيق الجلد عن نفسي وعنها» أو «لكأنَّ في الأحشاء أثقال الجبال» وهلم جرًّا. وربما شاعت هذه العبارات فأثرت اللغة وأوسعت نطاق المجاز فيها.

ولكن المجاز لا يقتصر على التعبير المحدود مهما بلغت جرأة الاستعارة فيه، فهو ينتمي إلى إطار كبير يمكننا وصفه بإطار الرؤية الشعرية (أو الفنية). وكما قلنا فإن المعنى أو الموقف الذي ينبع من هذه الرؤية يتضمن إقامة علاقات جديدة فيما بين الأشياء أو بين الناس أو بين الأشياء والناس، وهذا هو الأساس في كل استعارة وفي كل «رؤية استعارية» فإذا كانت اللفظة المستخدمة للاستعارة في اللغات الأوروبية تعني نقل المعنى من شيء لآخر فإنها في الحقيقة تؤكد أن ثمة علاقة ما تبرر هذا النقل، سواء كانت علاقة شَبَه، أو علاقة تقارُب أو علاقة تمازج. وهذه العلاقة هي التي تكمن في جوهر الصور الشعرية التي ينسجها الخيال.

ولنضرب مثلًا صغيرًا على ذلك. يقول الشاعر ماتيو أرنولد:

حجب الضباب ضياء الشمس
والتفت البيوت حولي
أقزام سوداء
ما أثقل الحزن البهيم بنفسي!

الاستعارة هنا محدودة بل ربما مررت بها دون التفات، فالبيوت صغيرة مثل الأقزام وهي سوداء نتيجة لدخان المصانع وما إلى ذلك. ولكن جوهر الرؤية الشعرية يكمن في العلاقات الجديدة التي أقامها الشاعر بينه وبين المكان وهي علاقات لا تفصح عن نفسها في استعارات جريئة صارخة ولكن في استخدام الشاعر لبعض الألفاظ في غير معناها المألوف. فالصورة الأولى قد تبدو صورة حقيقية لا مجاز فيها؛ إذ إن الضباب يحجب ضياء الشمس في الواقع ولذلك فهي من الناحية اللغوية الصرفة تعبير

حقيقي، ولكنها في موقعها هنا تضع خطوطًا عريضة لإطار الرؤية الفنية ومعنى هذا أنها تحدد نوع التجربة تحديدًا مجسدًا، فنحن في ضباب يحجب الضوء بحيث تتعذر الرؤية البصرية وفي هذا الإطار يأتي الفعل الرئيسي في الجملة وهو «التفت»! إن الالتفاف من صفات الكائن الحي ومن هنا تنبع القوة الاستعارية للتعبير: إن البيوت السوداء الصغيرة تحيط بالشاعر كأنها تحاصره، ثم يأتي البيت الأخير ليضم شتى عناصر الرؤية الشعرية باستخدامه كلمة «البهيم». إن حزن الشاعر غامض مظلم لا يدرك صاحبه كنهه، ولكنه يحاول اكتشاف مدى تأثيره وتجسيده من خلال الصورة. إنه يحجب ضياء الشمس فهو كالضباب وهو يحاصره كأنه البيوت السوداء الصغيرة، ثم هو ثقيل الوطأة يؤكد إحساسه بالحصار، وهذه العلاقات التي قد لا تتضح للقارئ المتعجل هي علاقات استعارية رغم أن الاستعارة اللفظية في هذه الأبيات غير بارزة بالصورة المألوفة.

وعادة ما نجد في كل عمل أدبي وحدة داخلية أي تماسكًا بين شتى أجزائه بسبب وحدة الإطار الخيالي الذي تمليه الرؤية الفنية. وكما رأينا فإن هذا يظهر بصورة غير مباشرة في اللغة حيث تصب الصور المتعددة في الإطار الاستعاري الكبير. ويتضح هذا الإطار في الشعر الغنائي وبخاصة في القصائد القصيرة وهو يضفي على سائر الألفاظ أيًّا كان حظها من المجاز ظلالًا استعارية — بل رمزية — قد لا يدري بها الأديب نفسه.

أما الظلال الرمزية فأقرب مثل إلى ذاكرتي هو الأبيات التالية للشاعر محمد الفيتوري:

أيها السائق
رفقًا بالخيول المتعبة!
قف!
فقد أدمى حديد السرج
عظم الرقبة!

وكنت حين قرأتها منشورة في إحدى المجلات القاهرية عام ١٩٥٧م قد أدركت المعنى الرمزي الذي يرمي إليه الشاعر، إذ كنا آنذاك في بداية عقد التحرير الذي شمل القارة الإفريقية كلها وبلغ ذروته في الستينيات. وحينما قابلت الشاعر بعد ذلك بشهور ذكرت له أنه يسخر من الاستعمار وأن بالأبيات رمزية لا شك فيها واندهش وأكَّد لي أنه لم يكن يقصد ولم يكن يرمي إلى هذا المعنى رغم أن أحدًا من النقاد لم يكن يشك في

وجوده! وبطبيعة الحال لم يكن في طوق الشاعر أن ينكر أن أبياته لها ظلال رمزية أيًّا كان مقصده ومرماه في البداية.

ولكن لغة الأدب تتميز بنوع آخر من الظلال هو ما نسميه بظلال المعاني. وظلال المعاني لا تفارق اللغة أيًّا كان مجال استخدامها، ولكنها تكتسب أهمية خاصة في الأدب لأنها تفصح عن مستويات باطنة من المعنى تتصل بأسرار عملية الإبداع الفني التي لا يمكن للأديب أن يكون واعيًا بها كل الوعي. فالذي يكتب دراسة عملية يحاول أن يحافظ على المعاني الدقيقة حتى يتجنب الغموض، وهو يحاول أن يجعل لكل كلمة دلالة واحدة فحسب، حتى يخرج معناه صافيًا واضحًا، ومثله الأعلى في ذلك لغة الأرقام أو الرموز الرياضية ورموز الكيمياء. أما الأديب فهو يستخدم اللغة الحية ذات التعبيرات المتصلة بأكثر من سياق واحد ومن ثم فهي يمكن أن تثير أكثر من معنًى وأن توحي إلى جانب معناها الظاهر بمعانٍ ثانوية أو هامشية لا يمكن تجاهلها في العمل الأدبي. ولهذا نقول إن ظلال المعاني قد تؤدي إلى تعدد الدلالات في اللغة الأدبية وغالبًا دون قصد من الأديب.

الباب الثاني

الشعر

الفصل الأول

الشعر القصصي – الملحمة

١

من المتفق عليه أن أقدم الفنون اللغوية هو فن الشعر وذلك رغم أن الإنسان قد بدأ حديثه نثرًا أي بدأ الكلام (منذ أن علمه الله الأسماء ووهبه النطق) بالنثر لا بالشعر. ولكن يبدو أن وضع الكلام في صورة منظومة يسهل ترديدها وتطرب لها النفس كان أول خطوة يخطوها نحو الفن اللغوي أو الأدب، ولا شك أن الشعر ارتبط بالنظم منذ نشأته. أما الدافع الذي حدا بالإنسان إلى قول الشعر في البداية فعليه خلاف، إذ يذهب البعض إلى أن الإنسان كان في حاجة إلى تأكيد طاقته على المنطق أي الكلام (ومن ثم على الفكر) وذلك بإثبات هذا الكلام وحفظه وترديده، ويذهب البعض إلى أن الإنسان كان في حاجة إلى تأكيد وجوده في عالم غريب عليه، عالم الطبيعة القاسي والكون بأبعاده المترامية وألغازه وأسراره، فاستخدم الشعر باعتباره سجلًّا لأسماء الأشياء وأفعالها، أي إنه كان مفتاحًا للعلم بها والعلم قوة ومنعة. ويذهب البعض الآخر إلى أن الشعر كان في منشئه وسيلة للتواصل مع قوى الطبيعة من رعد وبرق وشمس ورياح وطير وحيوان؛ فالأناشيد الأولى تناديها بأسمائها، فهل كان الإنسان الأول يرجو أن يستأنسها أو يسترضيها خاصة وأن بعض ما وصل إلينا من بقايا هذه الأناشيد يزخر بالتوسل والرجاء؟ مهما يكن من أمر المنشأ فيبدو أن الأنشودة القصيرة كانت أولى الأنواع الشعرية وأنها كانت تلبي حاجة من حاجات الإنسان وترضي الحاسة الجمالية التي تستجيب للكلمة المنغومة والصورة والإيقاع.

ومن الأناشيد البدائية نشأت صور شعرية أكثر تعقيدًا في شتى البيئات وتطورت بتطور المجتمع البشري في صوره الأولى، من صور الأسرة والجماعة إلى صور العشيرة والقبيلة، وقد حفظ لنا التاريخ نماذج من النشيد الديني الذي يتوجه به الإنسان ضارعًا إلى آلهته الوثنية. إلى جانب عدة ألوان من الأناشيد الأخرى، مثل النشيد الاجتماعي الذي

يتغنى بأمجاد القبيلة. وعلى مر الزمن نشأت الأناشيد التي تجمع بين هاتين الغايتين وتفرع منها الكثير من ألوان النظم ربما كان أهمها هو الأنشودة الحماسية، والأنشودة القصصية التي تروي تاريخ الأجداد وتذكِّر بماضيهم أي الأنشودة التي ترسِّخ للإنسان جذورًا في الأرض. وقد قُدِّر لبعض هذه الأناشيد أن يعيش في أفواه الناس وفي ذاكرتهم، فكان الرواة يحفظون قدرًا كبيرًا منها وينشدونها على أنغام الآلات البدائية مع إدخال العديد من التغييرات فيها من جيل إلى جيل. وحين اهتدى الإنسان إلى فن الكتابة استطاع تسجيل الكثير منها، وتراث مصر القديمة حافل بشتى أنواعها.

ومع انتشار الإنسان في الأرض ونشوء الأمم ارتقى فن الشعر وتطور واستطاع الراوي الفرد أو المؤلف أن «يؤلف» بين الأشعار المتفرقة والأناشيد التي تروي بطولات الأبطال والقادة في الحروب لإعداد بناء فني طويل هو الملحمة الشعبية. وتعتبر الملحمة الشعبية أقدم الصور الشعرية الكاملة التي وصلتنا من العالم القديم، ونقول «الكاملة» رغم التنوع الشديد في مادتها؛ إذ كانت تشتمل على الأغاني الشعبية والمواويل (أو البالادات) والخطب، والحوار المسرحي والسرد القصصي والوصف والنبوءات من عالم الغيب والخرافات … إلخ. وكانت مكتوبة بلغة الناس أي باللغة الدارجة التي يتحدثها جمهور السامعين، وكان ينشدها منشد محترف في حشد كبير من أهل القرية فيحدثهم عن أسلافهم وبطولاتهم، ويؤكد لهم أمجادهم وعراقتهم، ويطمئنهم — من ثم — على حاضرهم ومستقبلهم، ويسرِّي عنهم في الملمَّات (بإضافة أبيات شعرية من تأليفه تتفق والمناسبة) ويقدم لهم تأملات الحكماء ممن عاشوا قبلهم أو ممن يعيشون في بقاع أخرى من الأرض، ومن الملحمة الشعبية (أو ما يسميه النقاد بالملحمة الأولية) خرجت الملحمة الأدبية (أو الملحمة الثانوية).

٢

أما الملحمة الأولية فليس بين أيدينا سوى عدد ضئيل من النماذج الكاملة لها، مثل ملحمة قلقامش السامرية التي كُتبت عام ٣٠٠٠ قبل الميلاد تقريبًا، وهي ملحمة تناقلها الرواة وظلت في الأفواه قرونًا طويلة حتى وصلت إلى صورتها الحالية وهي تروي مغامرات الملك قلقامش في بحثه عن سر الحياة وعن المجد، ولقائه بأخطار هذه الدنيا ومجالاتها، وتروي لنا كيف توصل إلى معرفة سر النبات فاستطاع أن يهتدي إلى شطآن بابل القديمة ليزرع الأرض ويأمر قومه بزراعتها ثم يبني القصور والأسوار ويقيم

لنفسه مُلكًا كبيرًا. وتتضمن الملحمة شتى التفاصيل المستقاة من حياة البشر على ضفاف دجلة والفرات، وأساطيرهم وأغانيهم الشعبية، كما تتضمن قدرًا غير يسير من تاريخ تلك المنطقة. ويضيف النقاد إلى هذه الملحمة ملاحم أولية أخرى منها الملحمة الإنجليزية القديمة بوولف (وهي مترجمة ومتاحة لمن يريد أن يقرأها بالعربية) وأنشودة رولان إلى جانب الملحمتين اليونانيتين الإلياذة والأوديسة للشاعر هوميروس.

وتتميز الملحمتان اليونانيتان اللتان أُلِّفتا عام ١٠٠٠ قبل الميلاد تقريبًا بأنهما تُنسبان إلى مؤلف واحد. كما يذهب بعض النقاد إلى أنهما قد استوحيتا مادتهما من التاريخ الحقيقي، ولكن الصورة التي اتخذتاها لا يمكن اعتبارها تاريخًا صادقًا وذلك لغلبة الأساطير عليهما وللحشد الحاشد من الخرافات والمعتقدات الشعبية التي تشيع بين جنباتهما. ونص الملحمتين مترجم إلى العربية ومتاح لمن يريد الاستمتاع بقراءته وتشترك هذه الملاحم جميعًا في صفات عامة يمكن إيجازها فيما يلي:

(١) الضخامة

وليس المقصود هو الطول فقط (إذ عادة ما يتجاوز عدد أبيات الملحمة العشرة آلاف وعادة ما تقع في اثني عشر كتابًا) ولكن أيضًا نطاق الأحداث فهو عادة حرب طاحنة بين أناس يمثلون حضارات مختلفة ولذلك فموضوعها يقتضي اتساع رقعة الأحداث والتنقل وامتدادها في الزمن.

(٢) وحدة الحدث

والمقصود بهذا وجود خط قصصي محدد يمكن متابعته رغم الاستطرادات الكثيرة أو وجود ما نسميه بعقدة رئيسية واحدة تتفرع منها كل العقد (أو الحبكات) الثانوية (وسوف يأتي تعريف الحبكة فيما بعد). فكل ملحمة تختص بحدث واحد أو «موضوع» واحد مهما تفرع ومهما تشعَّب أثناء السرد.

(٣) البطولة

رغم أن بعض الملاحم تدور حول بعض الأبطال الأفراد فإن هؤلاء لا يمثلون ذواتهم في الحقيقة بقدر ما يمثلون الأمة التي ينتمون إليها، ومن ثم فإن الصراع البطولي لهؤلاء

يرمز إلى صراع الأمم بحضاراتها وثقافاتها للبقاء في عالم لم تكن قد تبلورت فيه الحدود البشرية.

(٤) الخرافة

لما كانت الملاحم الأولية تمثل جماع الأفكار والمشاعر التي عرفها الإنسان الأول في بيئته الوثنية، فقد اعتمدت الملحمة على الأساطير والنبوءات القديمة وتصوير عالم الآلهة والعالم السفلي، بل إن الملاحم القديمة تمثل اليوم مصدرًا من مصادر معرفتنا بأساطير الأولين.

(٥) الصفات الفنية الدقيقة

مثل البحر سداسي التفعيلة (أي الذي يشتمل السطر فيه على ست تفعيلات)، وابتداء الملحمة في منتصف الأحداث ثم العودة لاسترجاع ما حدث في الماضي، وهي تشبه في هذا المسرحيات اليونانية القديمة (بل معظم المسرحيات)، والتشبيه الطويل المتأني المتئد سواء منه ما يساعد في تصوير لحظات الانفعال المختلفة أو ما يقصد لذاته أي للزخرفة والزينة، والاستطراد؛ إذ كثيرًا ما يوقف المؤلف تيار السرد ليحكي قصة قصيرة مناسبة، وتنوع النبرة بين السمو (في الخطب) والواقعية (في الحوار) وما إلى ذلك.

٣

وقد اختلفت الملاحم الأدبية (أو الثانوية) عن الملاحم الأولى في كثير من هذه الصفات سواء في موضوعها أو في بنائها وخصائصها الفنية ... وأهم ملحمة من هذا الطراز هي ملحمة الإنيادة من تأليف الشاعر الروماني فيرجيل والواضح أن فيرجيل كان يحاكي هوميروس، وقد نجح في إسباغ كل الصفات الخارجية أو الشكلية على ملحمته من طول وضخامة ... إلخ، ولكن الوسائل الفنية التي يستخدمها تفصح عن نضج لم يكن ميسرًا لهوميروس فهو رغم استخدامه أنواع التشبيه والاستطرادات نفسها، ونشدان العون من الآلهة يفصح عن وعيه بأن هذا كله من مقتضيات الصنعة، ولذلك فهو يلجأ إلى التوازن بين ما يأخذه من هوميروس وبين ما يضفيه هو من بناء خاص به، وبهذا يقدم لنا ملحمة تتسم بالانتظام والتطور المنطقي، وتحتفل بأنماط السلوك المتحضرة والقيم

الجديدة التي اكتسبها أبناء وطنه بعد أن تم لهم المقام في روما، بل إن الملحمة نفسها تدور حول المصاعب ومراحل الكفاح التي أدت إلى إنشاء الدولة الرومانية بمفهومها الحديث، ولا غرو إذ إن الملحمة كُتبت قبل الميلاد بأعوام قليلة (حوالي ١٩ ق. م.)، كما يُدخل فيرجيل في الملحمة وعيًا جديدًا بالماضي، وهذا لم يكن من سمات الملاحم الأولى.

فإذا انتقلنا إلى ملحمة الفارساليا من تأليف الشاعر الروماني لوكان في القرن الأول للميلاد وجدنا أن الصنعة الأدبية تغلب عليها، وهي رغم عدم اكتمالها تدل على الرغبة أيضًا في محاكاة الأقدمين في شتى مظاهر الملحمة، ولكن موضوعها يفتقر إلى نبرة السمو والصدق القديمة، ويفتقر إلى الضخامة المعهودة في الملاحم الأولية، لأن موضوعها محدود فهو الحرب الأهلية بين قيصر وبومبي. كما تتراوح بين فقرات الوصف الممتع وفقرات الحوار والخطب المملة.

وبعد استقرار الأديان السماوية واستقرار كثير من أمم الأرض اختلف موضوع الملحمة الذي كان — كما ذكرنا — مرتبطًا بمحاولات الإنسان الدائبة لرصد جذوره التاريخية وتأكيد انتمائه في المكان والزمان، واستطلاع علاقاته المنوعة بقوى الطبيعة والكون من حوله. وهكذا نجد أنفسنا في القرن السادس عشر، (وقد أصبحت كل أمة في أوروبا متميزة بلغتها وشخصيتها) أمام ملاحم من نوع آخر، إذ لم يعد الشعراء يرون في الموضوعات القديمة ما يناسب شكل الملحمة، فاتجهوا نحو الدين وخرجت لنا ملاحم تمجد علاقة الإنسان بربه أكثر من علاقته بأمته ووطنه. ومنها ملحمة تحرير بيت المقدس (١٥٧٥م) للشاعر الإيطالي تاسو. ولا بد أن نلاحظ هنا أن تغيير الموضوع أدى إلى تغييرات في الشكل فتعدد الأبطال وتعددت البطلات ودخل في القالب الملحمي لأول مرة عنصر الرومانس؛ أي عنصر الحب والمغامرات والبعد عن الحياة الواقعية ونشدان المثل العليا. واشتملت هذه الملحمة الجديدة على بعض الخرافة أيضًا ولكن تاسو يستخدمها استخدامًا رمزيًّا بغية توضيح ما يريد من القيم العليا للفروسية أي للشهامة والفداء والاستشهاد في سبيل المبادئ السامية.

وأنشأ سبنسر في إنجلترا في القرن نفسه نوعًا جديدًا من البناء الشعري يشبه هذه الملحمة وإن كان يختلف في الموضوع، ألا وهو قصيدة ملكة الجان. هذه القصيدة فريدة في موضوعها وشكلها. فهي خليط من الملحمة والرومانس ورغم طولها الشديد فإن ما كتبه (حتى عام ١٥٩٦م) ووصلنا منها لا يزيد على نصف ما كان اعتزمه أي إن الكتب الستة التي وصلتنا هي نصف ما اعتزم من كتب الملحمة الاثني عشر.

وهو يذكر في خطاب أرسله إلى السير والتر رالي (الرحالة الشهير) أنه يقفو خطوات هوميروس وفيرجيل وأريوستو وتاسو، ولكنه في الحقيقة ينتهج منهج الرمز، وهو ما لم تفعله ملحمة من قبل، أي إن كل شخصيات الملحمة وأحداثها ترمز لقيم وفضائل مجردة تهدف إلى تثقيف الإنسان وإعداد الإنسان الفاضل. وهو يعتمد فيها على أساطير الملك آرثر ورومانسات الملك شارلمان ولأول مرة يخرج لنا صورة الحب بمعناه الحديث، صورة تقديس للعلاقة الرفيعة السامية (وإن لم تكن عذرية) بين الرجل والمرأة، وجميع القيم العليا المرتبطة بها.

وإذا كنا لم نذكر الكوميديا الإلهية التي كتبها دانتي بالإيطالية في القرن الرابع عشر وسبق بها تاسو، فذلك لأنها تختلف اختلافًا كبيرًا جعل النقاد يترددون في اعتبارها ملحمة، فهي مكتوبة بضمير المتكلم، وهي تحتفل لأول مرة بوجود ما يسمى بالفرد التاريخي أي الإنسان الذي يتمتع بوجود مستقل عن الجماعة أو القبيلة. وهي قصيدة تأمل دينية تعمد إلى الرمز والاستعارة التمثيلية؛ ولذلك فهي تنتمي إلى العصر الحديث أكثر مما تنتمي إلى السياق الذي نورد فيه نماذج الملاحم القديمة.

٤

ويكاد النقاد يجمعون على أن ملحمة الفردوس المفقود للشاعر الإنجليزي ملتون هي آخِر ملحمة شهدها الأدب الأوروبي وفيها يتخذ الشاعر موضوعه من الدين وعلى وجه التحديد سقوط الإنسان أو هبوط آدم وحواء من الجنة نتيجة لغواية إبليس. ويبدو من هذا أنه خالف أهم تقاليد الملحمة الكلاسيكية وهو الكتابة عن الحرب، وهذا صحيح ولكن ملتون رغم هذا الاختلاف لا يكتب عن الدين بصورة مجردة، بل يكتب عن آدم وحواء باعتبارهما نموذجين للبشر الذين كانوا يعيشون في عصره، بحيث نرى في هبوطهما هبوطًا للبشر من معاصريه وفي إصغائهما للشيطان وعصيانهما لله إصغاء مواطنيه لإبليس وعصيانهم للبارئ! كما أنه كان يرمي إلى أن يجعل أحداث ملحمته أحداثًا زمنية وأزلية في الوقت نفسه، فالشياطين شخوص تفكر وتشعر مثل البشر، وتتخذ المناقشات فيما بينها أنماط المناقشات السياسية بين الناس وسير أحداث القصة يتبع المنطق البشري الأرضي، وهلم جرًّا.

أما في الشكل فلقد حاول ملتون أن يتمسك بتقاليد الملحمة الكلاسيكية إلى أبعد حد ممكن، فهو يبدأ في منتصف الأحداث ثم يروي لنا فيما بعد ما حدث قبل البداية،

وهو يكتب ملحمته في اثني عشر كتابًا، ويحاكي الخصائص الأدبية لأسلوب هوميروس وفرجيل مثل التشبيه المنبسط. وهكذا فربما استطعنا أن نجعل القارئ يتبين مدى دقة الوصف وسائر هذه الخصائص إذا اقتبسنا له بعض الأبيات من الكتاب الأول حيث يصف الشاعر «إبليس»:

كانت هامته تعلو على الجميع
وكان في صورته وحركته شامخًا متكبرًا
كالبرج الأشم. لم تكن طلعته قد فقدَت بعدُ
بهاءها الأول، فبدا ملاكًا أكبر
أناخ عليه الدهر وغام منه فرط السناء وأظلم!
مثل الشمس عند شروقها وهي تشخص من خلال
ضباب الآفاق، عاطلة من أشعتها
أو عندما تطل من وراء القمر ساعة الخسوف المدلهم
جالب الكوارث، فتسكب الظلال على نصف أمم الأرض
وتثير الخوف من التحول والقلق في قلوب الملوك!
ورغم الظلام الذي كان يلف الملاك الأكبر
فقد فاق ضياؤه كل مَن حوله
كانت الجراح الغائرة من أثر الرعود تغضن وجهه
وكان الهم يقبع فوق خده الذابل،
مستظلًّا بحاجبين ينطقان بشجاعة لا تفل
وكبرياء الرزين المتدبر الذي يتحين الثأر!
وكانت في عينيه قسوة تشوبها آيات ندم
وشوق إلى رؤية رفاق جريمته، أو قل أتباعه
(وما أشد اختلافهم عمن رآهم في النعيم)
الذين كُتب عليهم الآن أن يتحملوا الآلام إلى أبد الآبدين
ملايين من الجان الذين أخذوا بجريرته
فحُرموا الجنة ونُبذوا من روائع الخلد لفسوقه وعصيانه!
ما أشد ولاءهم له حتى بعد أن ذوى بهاؤهم!
أرأيت إلى نيران السماء

حين تحرق أشجار البلوط في الغابات
أو أشجار الصنوبر على الجبال
وتظل قاماتها المهيبة، رغم عريها وشيب رءوسها
منتصبة على الربى الجرداء؟

(الأبيات من ٥٩٠–٦١٥)

وشهد الأدب الأوروبي محاولات تالية في القرنين التاسع عشر والعشرين لكتابة الملحمة، ولكن القصائد التي كتبت رغم طولها لا يمكن أن ينطبق عليها وصف ملحمة. خذ مثلًا قصيدة الشاعر الرومانسي الإنجليزي وليم وردزورث والتي أطلقت عليها زوجته بعد وفاته عنوان «المقدمة»، إنها قصيدة قصصية تماثل في الطول الملاحم القديمة؛ إذ تزيد على عشرة آلاف بيت وهي مقسمة إلى كتب بلغت في صورتها الأولى ثلاثة عشر كتابًا (وزيد عليها كتاب في الصورة النهائية) ولكنها تختلف بعد ذلك في كل شيء عن الملاحم. أولًا لضيق الرقعة التي تجري فيها الأحداث وقصر الفترة الزمنية التي تمثلها، وثانيًا، وهو السبب الأهم، لأنها قصيدة ذاتية في المقام الأول لأنها ترصد تطور تفكير الشاعر ومشاعره بصورة مباشرة وذلك في انتقاله من الطفولة إلى اليفوع والنضج. والشاعر هنا إذن يقدم لونًا جديدًا من الفن الشعري هو الترجمة الذاتية، أو السيرة الذاتية، ويبتعد كثيرًا عن الملحمة. والحق أن وردزورث كان يريد كتابة ملحمة من عدة أجزاء (نشر منها في حياته جزءًا واحدًا هو الرحلة) وكان يريد لهذه القصيدة التي لم تنشر إلا بعد وفاته أن تكون فاتحة لها واختبارًا لقدرته على كتابة الملحمة، ولهذا أسمتها زوجته المقدمة، أي مقدمة الملحمة.

وأغلب الظن أن العرب لم يعرفوا الملحمة بشكلها الأوروبي، وإن كانوا قد عرفوه فهو لم يصل إلينا وما وصلنا من قصائد طويلة لا يمكن إدراجه في هذا النوع الشعري، وأما الملحمة الشعبية فتتناولها كتب الأدب الشعبي.

الفصل الثاني

البالاد أو الموال

١

شاعت ترجمة كلمة بالاد باللغات الأوروبية بكلمة موال العربية والفرق بينهما كبير. أما الموال فهو نوع خاص من الشعر الشعبي له تقاليده المعروفة (سواء كان منشأ التسمية هو شعر «المواليا» أو نوع آخر من الشعر دخل الأدب العربي على أيدي الموالي) وتناقشه كتب الأدب الشعبي على اختلافها بالتفصيل، وأما البالاد فهو إن شئت موال غربي أو أوروبي لأنه يشترك مع موالنا العربي في أنه شعر شعبي وأنه مكتوب باللهجات المحلية وأنه يغلب عليه طابع الحزن، ولكنه يختلف عنه في نشأته وتقاليده. فـ «البالاد» كما يوحي ذلك اللفظ نفسه (المشتق من الفعل المستخدم في اللغات القديمة بمعنى يرقص، ومنه اشتقت كلمة باليه) فهو شعر قصصي في المقام الأول وإن لم يكن «البالاد» يمثل قصة بالمعنى الحديث. والمتفق عليه أن المادة الشعبية التي استقت منها الملحمة موضوعاتها هي المادة نفسها التي أنشأت البالاد، بل إن هناك مَن يقول بأن الملاحم انتظمت في ثناياها هذه البالادات القديمة وتمثلتها فما هي ملامح الموال الأوروبي أو البالاد؟

يمكن إجمال الخصائص الشكلية للبالاد الشعبي «الشفاهي» فيما يلي:

(١) البناء

لما كان البالاد ابنًا لحياة الجماعة وخاصة الاحتفالات التي تشهدها المجتمعات المحلية على مستوى القرية أو القبيلة فقد ارتبط البالاد بالموسيقى المبسطة التي لا تعتمد على أكثر من لحنين، لحن للمقطع الأول أو الفقرة الأولى أو المدخل ولحن للقرار. وهكذا فبعد أن

ينشد الشاعر الشعبي المدخل يردد الحاضرون القرار الذي يتضمن الفكرة العامة. وقد أثر هذا في البناء الفني فأصبح في العادة يتكون من فقرات تتكون كل وحدة من أربعة أسطر أو أشطر (إذا اعتبرنا السطر القصير مرادفًا للشطر في البيت العربي) ويلي كل فقرة قرار مماثل في الطول أو قد يكون المدخل هو نفسه القرار. وأقرب نموذج لبنائه في العربية المعاصرة بناء الأغاني المكتوبة بالعامية وفيها يسمى المقطع «كوبليه» أي مقطع من بيتين، ويردد المغني بعده القرار وعادة ما يكون القرار جزءًا من الفقرة الأولى أو المدخل.

(٢) الخيط القصصي

يبدأ البالاد عادة بداية سريعة أي في منتصف الحدث لأنه يعتمد على معرفة السامعين للموضوع ويقص التفاصيل التي أدت إلى «التعقيد» بسرعة أيضًا، أما التعقيد فنعني به «المشكلة» أو «الأزمة» التي يتناولها البالاد والتي تظل دون حل لأنها تمثل واقعًا لم يتغير ولذلك فقد كان من اليسير على الرواة أن يضيفوا المزيد من التفاصيل إلى القصة الأصلية دون أن يغير ذلك من نهايتها. فإذا كانت القصة تدور حول كفاح بعض الفقراء في سبيل العيش ومقاومتهم للغني الظالم (وهذا موضوع مألوف كما سوف نرى) وجدنا في كل جيل مزيدًا من الفقرات المستقاة من حياة المجتمع الجديد (والتي لا تتمشى بطبيعة الحال مع النص القديم) وإذا كان البالاد يتناول شنق أحدهم والأحزان التي شهدتها القرية نتيجة لهذا الظلم وجدنا مزيدًا من التفصيلات في النصوص التي أُلِّفت بعد ذلك بل ربما وجدنا زيادة في الحدث، مثل إضافة حوار إلى الحوار الأصلي، مثل الكلام الذي يقوله البطل لحظة الحكم عليه أو لحظة شنقه وما إلى ذلك. والحوار جزء أساسي من أجزاء البالاد، أي إننا نصادف دائمًا «قال» و«قالوا» و«سمعوا» و«سمع من يقول». ولذلك فقد ذهب أحد النقاد إلى أن الخيط القصصي يقف عندما نسميه حاليًا بالموقف، فالبالاد يبني الموقف ثم يشبعه بالتأملات والصور حتى ليصبح أقرب إلى المأساة الصغيرة منه إلى القصة بالمعنى المألوف.

(٣) اللغة

اللغة كما قلنا هي لغة الشعب، أي لغة الحديث اليومي، وهي خاصة بالأمثال الشعبية وبالصور المألوفة المستقاة من هذه الحياة أيضًا. وقد دأب الرواة والمنشدون على إضافة

عبارات لاذعة أصبحت تجري مجرى الأمثال. ولذلك فقد تجد نصًّا من القرن السادس عشر يتضمن إشارات إلى أشياء أو أحداث لم تقع إلا في القرن الثامن عشر. وهذا على أية حال من طبيعة التراث الشفاهي. أما الصور الشعرية فهي قريبة المتناول شائعة يسيرة المأخذ، وهي عادة قديمة لا تمثل انفعال المؤلف أو إحساسه الصادق به أو تجربته الجديدة إزاءه ولذلك لم يحظَ البالاد باحترام النقاد قرونًا طويلة حتى أتت النهضة في أواخر القرن الثامن عشر (كما سنرى).

أما موضوعات البالاد الشعبي فكانت تشتبك مع موضوعات الرومانسية في إطارها الخارجي (والرومانسية نوع من القصص الشعري القديم الذي يدور حول الحب والحرب والمغامرة والأساطير) وتختلف عنها في مكونات مادتها أو ما يسمى حاليًّا بمفردات هذه المادة. فإذا كانت الرومانسية التي اشتهرت وذاعت في العصور الوسطى تصوِّر معركة انتصر فيها أحد النبلاء على غريم له أو تمجد علاقة حب بين فارس مغوار و«الفتاة» التي يستلهم جمالها في القتال، وجدت البالاد الذي يعالج الموضوع الأول وقد ركز لا على النصر ولكن على من لاقوا حتفهم نتيجة لهذه الحرب الضروس وبخاصة من يموتون دون أن تكون لهم في الحرب ناقة ولا جمل. وقد يركز هذا البالاد على لحظة الموت ويورد حوارًا بين المحارب وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة وبين أحد أصدقائه ممن يقاتلون في صفه. وهكذا يتحول النصر الذي تصوره الرومانسية إلى رثاء وبكاء على موت البطل! أما إذا عالج البالاد موضوع الحب فهو لا يتناول العلاقة بين النبلاء وبنات الأشراف ولكنه يتناول العلاقة بين المقاتل الفقير وحبيبته أو زوجته التي تركها في المنزل، وعادة ما يكتب هذا النوع من البالاد من وجهة نظر الزوجة أو الفتاة التي تفقد حبيبها.

وهكذا فإن موضوعات البالاد يغلب عليها الحزن وتقترب من روح المأساة الشعبية وحتى حين تصور المغامرات فإنها دائمًا تنتصر للمظلومين رغم هزيمتهم في النهاية، فالبالاد الذي يصور أساطير «روبين هود» اللص الشريف، وغيره من الأبطال الصعاليك الذين كانوا يتجولون في المناطق الشاسعة والغابات في أواسط أوروبا وشمالها يصور قدرة المحارب الفرد رغم افتقاره إلى العدة الحربية المتقدمة على التصدي لأعدائه من النبلاء الظالمين، ويمجد تعاونه مع عشيرته والعشائر الأخرى في مقاومة ظلم الظالمين رغم أنه ينتهي دائمًا بموت البطل.

وعندما بزغ فجر النهضة الأوروبية وانهار النظام الإقطاعي وتكونت المدن الكبرى وانتشرت الصناعات وازدهرت التجارة تراجع الموال الأوروبي الشعبي إلى الريف، إذ كان

غالبية سكانه ما زالوا يعانون بل ازدادت معاناتهم في ظل الرأسمالية التجارية. أما المدن فقد استغل أصحاب المطابع، وكانت الطباعة ما تزال في أوائل عهدها، قدرة البالاد على الانتشار فاستخدموه في نشر الأخبار التي تهم المجتمع وذلك بتكليف مؤلفين محترفين بصياغة نصوص جديدة تناسب الألحان القديمة (حتى يمكن التغني بها) وطبعها في صحائف عريضة كانوا يعلقونها في أماكن التجمعات الشعبية، أي في ساحات القرى والحانات وما إلى ذلك. وقد برز لأول مرة ما يشبه الصحافة الحديثة عن طريق هذا النوع الشعري فكان المحررون ينشدون الربح بترويج الأشعار الشعبية التي تشتمل على غرائب الأخبار وعجائب الأحداث بهدف الإثارة ويدسون في داخلها ما يريدون نشره من أفكار. وكان القرن السادس عشر بحق مرتعًا للخرافات والأساطير التي يتلهى بها سكان المدن الذين كانت صِلاتهم قد انقطعت بالريف دون أن تستقر للمدينة تقاليدها وأعرافها وأنماط حياتها الجديدة.

٢

ومع ازدياد الاهتمام باللغات المحلية الأوروبية، ازداد الاهتمام بالبالاد، فأخذ الشعراء والأدباء في جمع النصوص القديمة ومحاولة تطهيرها من الخرافات فوجدوا أن المدينة أدت إلى مولد نوع جديد من هذا اللون الشعري، وهو الذي تطور حتى تبلور في القرن الثامن عشر ويمكن تسميته بالموال الحضري. وهو موال ساخر يهاجم الأوضاع الاجتماعية بقسوةٍ وحِدَّة، ويكيل الضربات للطبقة الجديدة التي حلت محل النبلاء ولكن في أسلوب ضاحك يزيد من مقاومة البسطاء لهم.

ومع هذا الاهتمام بدأ الشعراء يعترفون بالقيمة الأدبية للبالاد، ويحاكونه فنشأ نوع جديد يمكن تسميته بالموال الأدبي. وازدهر هذا الموال في آخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر وشجع على نشأته اعتراف كبار نقاد القرن الثامن عشر وشعرائه بما في الموال الشعبي من قيمة فنية، مثل الناقد «أديسون» في أوائل القرن والشاعر «كوبر» في أواسطه، وفعلًا أوسعت المجلات مكانًا لنشر هذا اللون الأدبي الجديد في معظم بلدان أوروبا ولكن الصفحات المخصصة له لم تكن تفرق بين الأنواع المختلفة فكنت ترى إلى جانب الموال الأدبي نماذج من المواويل الشعبية التي أقبل عليها الناس (خاصة بعد نشر المجموعة التي جمعها الأسقف بيرسي عام ١٧٦٥م) ونماذج من الأشعار الغنائية أو القصصية ... إلخ، وكلها كانت تسمى مواويل، أو بالادات.

وأهم ما يفرق الموال الأدبي عن الموال الشعبي هو مستوى اللغة والصور الشعرية وأهم ما يشتركان فيه هو البحر والقافية والخيط القصصي. وفي عام ١٧٩٨م نشر الشاعران الإنجليزيان وليم وردزورث وصمويل تايلور كولريدج ديوانًا أسمياه مواويل غنائية أو بالأحرى بالادات غنائية فأحدث ضجة في الأوساط الأدبية؛ إذ هاجمه كبار النقاد الكلاسيكيين لاستخدام الشاعرين لغة الحديث اليومية في كتابة الشعر، وترجع أهمية الكتاب إلى إسباغ الغنائية على البالاد لأن الشعر الغنائي يختلف اختلافًا جوهريًّا كما سنرى عن البالاد. وقبل أن ننتقل إلى الشعر الغنائي يستحسن إيراد نماذج منوعة من البالادات الشعبية والأدبية حتى تتضح الصورة للقارئ.

أما نموذج البالاد القديم فهو موال بعنوان «السير باتريك سبنس» وليس له مؤلف معروف ويعتقد الدارسون أنه يشير إلى حادثة تاريخية وهي غرق عدد كبير من نبلاء اسكتلنده في ١٢٨١م في طريق عودتهم إلى البلاد، بينما يعتقد البعض الآخر أنه يصور هزيمة أحد ملوك اسكتلنده في حربه ضد الإنجليز، وقد كانت هذه الصورة من صور البالاد شائعة قبل اهتمام النقاد وأصحاب المطابع ودور النشر بالبالاد، فهو مرثية وهو يصور الوفاء الذي يتحلى به السير باتريك وإخلاصه للملك وإصراره على الإبحار رغم استحالة ركوب البحر في هذا الوقت بالذات من السنة، وهو يتضمن إشارة إلى خرافة شائعة آنذاك ومؤداها أن رؤية هلال الشهر الجديد بعد رؤية القمر في المحاق قبله بليلة أو ليلتين نذير سوء لا محالة. وأرجو أن يلاحظ القارئ اعتماد البالاد على الحوار والحديث المباشر وهبوط مستوى اللغة بصفة عامة (ولذلك كان لا بد من ترجمته إلى العامية) وافتقارها إلى الصور الشعرية بالمعنى الحديث، فالتشبيه فيه قصير سريع، وليس به أية استعارات مطولة أو معقدة، وليس به أي جنوح للخيال. وهو يعتمد على الخيط السردي البسيط والموسيقى الغلَّابة (ولذلك أيضًا كان لا بد من مراعاة ذلك في الترجمة، وإن كنت ضحيت بالقافية في سبيل دقة المعنى). والأصل يتكون من رباعيات، كما في الترجمة، ولكن البيت الأول والبيت الثالث من كل رباعية يتكونان من أربع تفعيلات قصيرة بينما يتكون البيت الثاني والرابع من ثلاث تفعيلات فحسب:

عرش الملك في «دمفارلم»
والكاس في إيده بلون الدم
منين أجيب بحار شاطر
يخرج بمركبتي للبحر؟

فارس عجوز قام اتكلم
وكان على يمينه قاعد
قال له ما فيش بحار مغوار
زي العظيم «السير باتريك»
كتب الملك أمر عمومي
ومضاه بأيده أمام الكل
وراح مع المرسال لـ «السير»
وكان بيتمشى على الرمل
لما قرا «السير» أول سطر
الضحك جلجل في ودانه
لما قرا «السير» ثاني سطر
الدمعة فرت من عينه
مين اللي بس عمل فيه
العملة دي؟ دي لعبة شر؟
معقولة أنزل جوه البحر
في الوقت ده م السنوية؟
يلَّا قوام بينا يا جدعان
قبل الشروق نازلين البحر
نستنى أحسن يا قبطان
أنا خايف النوة الجاية
امبارح أنا ساعة المغرب
شفت الهلال في السما غارب
وفي حضنه زي هلال عدمان
دليل على اللي حيجرالنا
يا وقعتك ياسكتلنده
دي وقعة الكُبَرا قوية
غرقوا وبرانيطهم عايمة
يا رعبهم جوه الميه
ويا طول ما يستنوا الستات

ماسكين مراوح في إيديهم
ولا شافوا أبدًا «سير باتريك»
ولا وصلت المركب ليهم
ويا طول ما يستنى الستات
والمشط في الشعر مدهب
يستنوا رجعة أجوازهم
ولا عمرهم تاني شافوهم
غرقوا في سكة «آبردور»
والعمق قول كام ألف دراع
السير وحواليه النبلاء
وكلهم راقدين في القاع

الفصل الثالث

الشعر الغنائي

١

يندرج في هذا النوع الأدبي معظم تراث الشعر العربي بل معظم تراث الإنسانية. وكان في نشأته مقترنًا بالغناء سواء كان ذلك على أنغام القيثار أيام اليونان أو على أنغام العود والدف أيام العرب أو على أنغام الآلات المصرية المنوعة. وكان في نشأته — كما ذكرنا — مرتبطًا بالشعر القصصي أيضًا ولكنه انفصل عنه واستقل لاستقلال أهدافه فعرفه المصريون القدماء؛ إذ عرفوا مدائح الملوك ومراثي الموتى وابتهالات المعابد، كما عرف العرب القدماء هذه الأنواع جميعًا وأضافوا إليها العديد من الأنواع المعروفة وعلى أية حال فقد انفصل الجانب الأكبر من الشعر عن الموسيقى وأصبح يؤلف لينشد أو يكتب ليقرأ.

وأهم ما يميز الشعر الغنائي عن الشعر القصصي أو الشعر الدرامي هو أنه يعبر مباشرة عن مشاعر المتحدث وأفكاره، أي إنه تعبير ذاتي، وذلك رغم أنه يحول التجربة الذاتية إلى تجربة فنية (أي موضوعية) باستخدام لغة الفن أو لغة الشعر وهي لغة الإيقاع والتصوير والتركيب — كما سبق أن ذكرنا — ولكننا على أية حال نلمح ضمير المتكلم بارزًا في القصيدة الغنائية ونحس أنها موجهة إلى مستمع ما أو إلى قارئ ما. ومهما يكن الموضوع الذي تتناوله القصيدة. (أو ما يسميه العرب أغراض القصيدة) فإن الشاعر يفترض وجود جمهور ويفترض استجابته للقصيدة. ولم تنقطع الصلة المباشرة بين الشاعر والجمهور وتتحول إلى صلة مناجاة وهمس إلا بعد انتشار الطباعة وحلول الكلمة المكتوبة محل الكلمة المسموعة. وقد ازدهرت هذه الصلة الهامسة أو المهموسة — إن صح هذا التعبير — حتى كادت أن تكون الصلة الوحيدة مع حلول الرومانسية

الأوروبية في القرن التاسع عشر ورومانسية العالم العربي ثم الشعر الحديث في القرن العشرين.

وربما كانت أقدم أنواع الشعر الغنائي هي التي عرفها المصريون القدماء في الألف الثالث قبل الميلاد وتدل نصوص الأهرام على أن المصريين قد عرفوا المديح والرثاء والغزل والأناشيد الدينية من تسابيح وابتهالات وأغاني الرعاة والصيادين وما إلى ذلك. أما في اليونان فكان منشأ هذا الشعر دينيًّا، تمامًا مثل منشأ الدراما والأناشيد التي تضمنتها الملاحم فيما بعد (كما سبق أن ذكرنا) وكان يؤلف في البداية في الاحتفالات الدينية الموسمية. أما العرب فقد أبدعوا حقًّا في شتى ألوان الشعر الغنائي وسادت أشعارهم العالم القديم قرونًا طويلة حتى انتقل تأثيرها إلى أوروبا عن طريق الأندلس. وعندما ولدت اللغات الأوروبية الحديثة في عصر النهضة كان لهذا التراث الشرقي تأثيره الملحوظ في الأشكال التي اتخذها الشعر الغنائي في أوروبا.

ولكن ما يعنينا هنا هو الملامح الخاصة بالشعر الغنائي قديمًا وحديثًا وبخاصة لأنه فن العربية الأول. فأما ملامحه في الشعر العالمي فيمكن إيجاز أهمها فيما يلي:

(١) قصر القصيدة

تتميز القصيدة الغنائية في الأدب الأوروبي عن القصيدة القصصية أيًّا كان نوعها بأنها قصيرة بل ربما لم تزد عن بضعة أبيات وربما لم تستغرق قراءتها دقائق بل ثواني معدودة! ولذلك ذهب بعض النقاد إلى الربط بينها وبين الفنون المكانية (أي الفنون التشكيلية) التي لا تتطلب زمنًا طويلًا في تذوقها أو بالأحرى لا تعتمد على عنصر التتابع الزمني فنحن نتذوق اللوحة كلها في لحظات توحي بالثبات الزمني بينما نتذوق الموسيقى في لحظات متتابعة.

(٢) وحدة الانطباع

تدور القصيدة الغنائية الأوروبية عادةً حول فكرة أو صورة واحدة، أو ما يسمى في الموسيقى بـ «ثيمة» واحدة أو لحن أساسي واحد. ولا تكاد تتفرع هذه الفكرة أو الصورة إلى أفكار أو صور أخرى وإنما يركز الشاعر عليها في تفاصيلها أو ما يتصل بها بحيث يكون الانطباع النهائي موحدًا.

(٣) الاعتماد على الصورة

رغم غلبة الموسيقى على القصيدة الغنائية فإن وسيلتها التعبيرية الأولى هي الصورة، والصورة الشعرية هي التعبير الحديث الذي يستخدم لشتى أنواع التصوير الفني من تشبيه واستعارة وما إلى ذلك من تصوير حسي ذي دلالات هامشية أي يستخدم كلمات توحي بمعانٍ أخرى إلى جانب معانيها الأصلية.

(٤) الاتكاء على اللحظة الواحدة

أي انتفاء عنصر الزمن الممتد الذي تتميز به القصيدة القصصية فالقصيدة الغنائية لا تعتمد على تتابع الأحداث أو تتابع الصور والأفكار بل تبرز لحظة واحدة تتركز فيها معاني التجربة وتصبح لحظة ذات دلالة.

(٥) الذاتية

كما سبق أن ذكرنا، لا يتحدث الشاعر هنا عن الآخرين بل عن تجربة ذاتية فموضوعه هو مشاعره وقد أدت هذه الذاتية إلى التطرف في جانب التعبير على حساب التوصيل إذ اهتم بعض الشعراء الرومانسيين بالصدق في إخراج (أي التعبير عن) مشاعرهم حتى ولم يفهمها (أي حتى ولو لم تصل إلى) القارئ أو السامع. فمعظم أشعار وليم بليك فيما يسمى بكتب النبوءات مستغلقة على الفهم حتى الآن لأنها تصور تجاربه الدينية الذاتية (أي الصوفية) مستعينة برموز تستعصي على المتابعة.

(٦) التركيب

يعتمد الشاعر في القصيدة الغنائية على بناء التراكيب الموحية بمعانٍ فنية ولو استعصت على التحليل المنطقي وينبع هذا من الاتكاء على الصورة كما سبق أن ذكرنا.

ولا بد هنا من نماذج لهذه القصيدة الغنائية في أبسط صورها وأقصرها، ولتكن من كتاب «مواويل غنائية» أو «بالادات غنائية» الذي سبقت الإشارة إليه في الفصل السابق فهي أقصر ما يمكن تقديمه والتعليق عليه. والقصيدتان التاليتان من تأليف الشاعر وليم وردزورث، وقد كتبهما وهو في رحلة إلى ألمانيا يرثي فتاة خيالية حار النقاد في تحديد شخصيتها (رغم أنه يسميها لوسي).

أما القصيدة الأولى فتمثل كل هذه الخصائص وقد حاولت في الترجمة (وبخاصة في الفقرة الثانية) أن أحاكي الوزن والقافية الأصلية دون أن أضحي بأي جانب من جوانب الصورة أو المعنى. فالبيتان الأول والثالث من تلك الفقرة أطول من البيتين الثاني والرابع ويشترك كل زوج منهما في قافية واحدة، وهذا هو ما يسمى ببحر البالاد (وهو لسهولته ويسره يقابل الرجز بالعربية وإن كنت أمزجه بالكامل هنا):

عاشت بعيدًا حيث لا تخطو قدم
عند الينابيع بأعلى النهر
عذراء لكن ما تغني حسنها
ولا هواها عاشق من بشر
هي كالبنفسج عند صخر معشب
يخفي عن العين بهاه
هي فتنة هي مثل نجم ثاقب
يبدو وحيدًا في سماه
عاشت بمعزلها ولم يعرف
إلا القليل متى قضت
لكنها في قبرها يا ويلتا
واحر قلبي إذ مضت!

ولا داعي إلى الاسترسال في التعليق والشرح فالقصيدة رثاء مباشر وهي تدور حول صورة العزلة وانطواء الحسن، وهي الصورة التي اتخذها الشاعر أساسًا لرثائه. فالفتاة في خياله زهرة من الزهور البرية التي لا تراها العين رغم جمالها أو نجم ثاقب يسطع عند الغروب أو الشروق فلا يلتفت إليه أحد (وربما كان كوكب الزهرة) وهي تعيش مجهولة وتموت مجهولة لا يدري بموتها إلا الشاعر فتصدر عنه هذه القصيدة القصيرة، وهي كما نرى تركز على مشاعر ذاتية في لحظة واحدة وتخرج لنا انطباعًا موحدًا من خلال صورة أساسية. أما القصيدة التالية فربما كانت أقدر على توضيح ما نعنيه بعنصر التركيب:

ختم النعاس على روحي وغيبها
ومحا مخاوف البشر

فبدت لعيني فتاة ليس تلمسها
يد السنين والقدر
فالآن قد سكنت والقوة اندثرت
ومضى زمان السمع والبصر
وغدت تدور ببطن الأرض دورتها
كالصخر والأحجار والشجر

الصورة هنا مختلفة إذ إن الموت الذي يسلب الفتاة الحركة يهبها في الحقيقة حركة من نوع آخر ألا وهي الحركة اللاإرادية إذ إنها رغم فقدانها القوة والسمع والبصر أصبحت تدور مع الأرض في دورتها اليومية دون أن يكون لها يد في ذلك. وأما التركيب فنقصد به أن الشاعر يبني عددًا من الصور المتداخلة يبدؤها بمفارقة النوم والصحو فهو يتبين أنه كان غائبًا عن الوعي حين تصور أن الفتاة لا يمكن أن تمسها يد السنين التي نعرفها على الأرض أي إنه لم يكن يتصور (لجمالها أو لحبه لها) أنها فانية مثل البشر وأن مصيرها إلى الموت ولهذا فلم تكن لديه مخاوف. وهو حين يصف هذه المخاوف بأنها مخاوف البشر أو البشرية فإنما يعني أنها الخوف من الفناء، وهو إذن لم يكن يخاف الفناء لأنه لم يكن يتصوره أو يعمل له حسابًا! أما وقد صحا فقد أصبح يذكره ويخشاه، وهي ثيمة جديدة تخرج من باطنها ثيمة أخرى وهي صورة الموت التي ذكرناها أي صورة الامتزاج بالأرض والدوران معها رغم فقدان الحركة والقوة. إنها صورة تربط الإنسان في النهاية بالصخور والأحجار والأشجار، تلك الكائنات التي لا حول لها ولا طول رغم أنها تتحرك يوميًّا وتدور مع الأرض في دورتها اليومية! فهل أصبح الشاعر يخاف هذا الامتزاج أم أن المفارقة تقف عند حد التضاد بين حركة الأحياء وحركة الأموات؟ إن إثارة هذا التساؤل من خلال صورة الصحو (صنو الحياة) والنوم (صنو الممات) هو الذي يجعلنا نصف الصورة بأنها مركبة، أي بأنها مجموعة من المشاعر المتداخلة وقد بُني بعضها فوق بعض.

٢

أما في الأدب العربي فالواضح أننا لن نستطيع أن نوجز ملامح القصيدة بمثل هذا التبسيط ولن نستطيع أن نلخص في سطور ما أفرد له الدارسون مئات الكتب. ولكن لا بد من توضيح الفارق بين القصيدة العربية الغنائية التقليدية وبين ما يسمى بالشعر

الحديث أو ما يسمى خطأ بالشعر المرسل أو حتى الشعر الحر. ويكفي أن نذكر أن القصيدة العربية التقليدية تتبع أوزانًا محدودة أي إيقاعات كمية أي مجموعة محسوبة من الأصوات تتكون من ضربات معدودة (أي تركيبات من حروف ساكنة وأخرى متحركة)، بحيث نرى كل مجموعة من هذه الضربات وقد شكلت فيما بينها وحدة إيقاعية تسمى بالتفعيلة، وبحيث يتكون كل بيت من عدد من هذه التفعيلات لا يتعداه، ويتكرر نفس العدد في كل بيت. كما تتميز القصيدة العربية بوحدة القافية (والقافية هي مجموعة حروف في آخر البيت تنتهي بحرف محدد يسمى الروي تنسب إليه القصيدة، فيقال ميمية المتنبي أو رائية أبي تمام، وهلم جرًّا). وقد تمسك العرب بهذا الشكل وحافظوا عليه عبر القرون وهو ليس شكلًا جامدًا كما يُظَن بل إنه يهيئ تنويعات كثيرة في الأنغام والإيقاعات أولًا بسبب تعدد البحور، فهناك قرابة ستة عشر بحرًا (أي تكوينًا إيقاعيًّا ينتظم عددًا من التفعيلات قد تختلف فيما بينها) وثانيًا بسبب ما يسمح به من الخروج على شكل التفعيلة الأصلي وهو ما يسمى بالزحاف.

ويشترك الشعر في شتى اللغات مع الشعر العربي في هذه الخاصية الفريدة وهي الوزن والقافية. ولكنه يختلف في بعض اللغات وخاصة في اللغات الأوروبية الحديثة في النمط الإيقاعي الذي يتفاوت في بعض أنواع الشعر بين بيت وبيت، إذ قد ينتظم البيت أربع تفعيلات ويليه بيت من ثلاث — كما في البالاد — وفي نظام القافية إذ تتغير بالتناوب بين الأبيات وهلم جرًّا. ولكن الشعر الأوروبي الحديث لا يقوم على الموسيقى الكمية (أي القائمة على عدد الحروف الساكنة والمتحركة) ولكن على الموسيقى النبرية. والنبر هو الحدة في نطق الصوت الذي يحدد نوع الضربة الصوتية أو المقاطع. وهناك أنواع من الشعر الأوروبي لا تهتم بالقافية على الإطلاق مثل ما يسمى بالنظم الخالي أي الخالي من القافية، وهو ما يترجم إلى العربية بالشعر المرسل. وقد اضطر الشعراء إلى اللجوء إلى هذا النظم في الملاحم والمسرحيات الشعرية بسبب صعوبة الحفاظ على قافية واحدة على مدى آلاف الأبيات.

وقد شهدت القصيدة العربية محاولات عديدة للتجديد في شكلها في شتى البلاد التي فتحها العرب وخاصة في الأندلس فنشأت أشكال جديدة مثل الموشح والدوبيت ولكن هذا لم ينل من ثبات شكل القصيدة القديمة التي تفاوتت حظوظها من الجودة والقبول أو الانحطاط والرفض حتى عصر الإحياء أو البعث؛ وهو عصر البارودي فشوقي وحافظ، والذي بدأ منذ أواخر القرن التاسع عشر. أما السمات التي حافظت عليها عبر القرون

فهي: وحدة البيت (وهي تقابل باللغات الأوروبية وحدة الكوبليه أي البيت الذي يتكون من سطرين باعتبار أن كل سطر يمثل شطرًا أو نصف بيت، كما سبق أن ذكرنا) فلم يكن العرب يحبون أن يكون معنى البيت ناقصًا أو معتمدًا على ما يسبقه أو ما يليه. ولهذا جاء كل بيت قائمًا برأسه باعتباره مستقلًّا في البناء النحوي وفي المعنى. وثانيها: هو تعدد أغراضها وتنوع «معانيها» بحيث تنقل السامع من فكرة إلى فكرة أو من صورة إلى صورة قد تكون أو لا تكون متصلة بها. وثالثها: هو وحدة الروي والقافية. ورابعها: هو وحدة البحر أي الإيقاع وعدم تفاوت طول الأبيات.

ولم يكن المحك في الحكم على القصيدة أن تكون ذا وحدة شعورية أو قائمة على تجربة نفسية أيًّا كانت هذه التجربة ولكن أن تتسم بإحكام البناء اللغوي وأن تكون معانيها ذات قيمة أي جديرة بأن يحفظها الناس ويرددوها ولذلك انشغل النقاد العرب بقضية اللفظ والمعنى، وكان أحد التعريفات للشعر هو الكلام الموزون المقفى الذي يدل على معنى، أي على معنى قيِّم. وأما المدارس النقدية في الأدب العربي على اختلافها فتكاد تجمع على بعض الأسس التي عادة ما نقرنها بالكلاسيكية في الأدب الأوروبي وهي باختصار أنه لكل مقام مقال (والذي يوازي مبدأ اللياقة في النقد الأوروبي أو «ديكوروم») بمعنى أن تتفق الصياغة مع مقتضى حال السامعين فلا تستخدم المستويات اللغوية الرفيعة في مخاطبة جمهور من العامة ولا تستخدم العامية في مخاطبة المثقفين، وأن من حق المعنى الشريف اللفظ الشريف (كما يقول بشر بن المعتمر). وثانيها أن تتسم بما وجده الشعراء في شعر سابقيهم من حيل وتراكيب بلاغية اختُصَّ بها الشعر دون النثر (ثم انتقلت فيما بعد إلى النثر) مثل الاستعارة والتشبيه والكناية وأنواع المحسنات اللفظية والبديعية من جناس وطباق وتوازٍ وتقابل وسائر ألوان الزخرفة اللفظية. وثالثها أن تحافظ القصيدة على الشكل الموروث إرضاءً للتقاليد الفنية والعرف الفني فتتعدد أغراضها وتشتمل على الحِكَم والمعاني التي تجري مجرى الأمثال وأن تبتعد عن التفاصيل الواقعية الدقيقة التي قد تختلف من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان (وهو ما يسمى في النقد الكلاسيكي بالتعميم والتجريد).

ولكن الشعراء لم يكونوا يتبعون هذه المبادئ دائمًا أو يلتزمون بآراء النقاد فالشاعر العربي الأصيل كان يخرج عن التقاليد ويُخرج لنا تجربته النفسية في القصيدة دونما حرج، وكان من أثر ذلك أن تفاوت شكل القصيدة العربية، وبرزت لنا صور مختلفة وإن كانت جميعًا تتبع الأساس الأول وهو الالتزام بالبحر الواحد والقافية الواحدة وتحترم وحدة البيت.

أما سبب الخلط في أذهان الكثيرين بين المبدعين والمقلدين فهو المنهج الشكلي الذي اتبعه النقد العربي على مر العصور إذ كان يعتبر الشعر من فنون القول وحسب، ويطبق عليه ما يطبق على النثر (كالخطب والأحاديث والرسائل) من قواعد نقدية انحصرت كما سبق أن ذكرنا في قضية اللفظ والمعنى ولا داعي للإفاضة في هذا الموضوع فقد تولته معظم كتب النقد العربي الحديث، وباختصار فإن المنهج الشكلي لم يدع مجالًا على الإطلاق لأي منهج نقدي آخر يمكن أن يبرز العلاقة بين المبدع وإبداعه أو بين القصيدة والمتذوق، وكانت الضحية الأولى هي المنهج النفسي الذي كان يمكن أن يُلقي بالضوء على عملية «التحويل» التي ذكرناها في الفصل الأول، أي تحويل المادة النفسية المستقاة من التجربة الشعورية إلى عمل فني بطبيعته ذاتي وموضوعي معًا، أي ينبع من الذات أولًا قبل أن يتحول بالصور والإيقاع والتركيب إلى عمل موضوعي هو القصيدة.

وكانت ثورة أصحاب الديوان (العقاد والمازني وشكري) في أوائل هذا القرن على أصحاب مدرسة «الإحياء» (أو النهضة أو البعث) بزعامة شوقي، أي المدرسة التي أرادت إحياء التراث العربي بإحياء التقاليد المتوارثة للقصيدة العربية، كانت هذه الثورة في جوهرها ثورة رومانسية أكثر منها ثورة حديثة. ولم تستطع أن تضيف إلى الشعر العربي نماذج جديدة تغير من مفهومنا للشعر أو تعيننا على تعديل بعض ما توارثناه عن شكل القصيدة. فجاءت أشعارهم — رغم اهتمامها الشديد بالتجربة الذاتية — تقليدية في مبناها إذ تعتمد على وحدة البيت، وعلى انتظام الوزن ووحدة القافية.

حتى إذا وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها وجدنا بعض المؤثرات الجديدة في الشعر الغنائي العربي وأهمها الشعر الحديث الذي كان قد نشأ وازدهر في إنجلترا وأمريكا ومدرسة النقد الحديث التي أشاعت بعض المبادئ الجديدة المناقضة للرومانسية في إنجلترا في أوائل القرن، ثم تلاها بعض الأساتذة في أمريكا بتحليل الأعمال الأدبية القديمة في ضوء هذه المبادئ، ومن أهمها ما يُسمَّى بالتصويرية أي الاتكاء على العلاقة بين الرسم والشعر (وهو مذهب كلاسيكي قديم) بحيث تكون الصورة الحسية هي جوهر القصيدة وبحيث تختفي ذاتية الشاعر أو شخصيته تمامًا في عملية التحويل الفني أي تحويل المادة النفسية إلى مادة فنية موضوعية. ومن مبادئها أيضًا التخصيص بدلًا من التعميم، والتجسيد بدلًا من التجريد وقد سبق القول في هذا جميعًا في الفصل الأول.

٣

أما الشعر الحديث الذي يسمى أحيانًا بالشعر المرسل وأحيانًا بالشعر الحر، ونسميه اليوم شعر التفعيلة، فهو يتبع حقًّا هذه المبادئ ويضيف إليها قدرًا من التجديد في الوزن والقافية ولذلك لا بد من إلقاء الضوء عليه. ولقد سبق الحديث عن التكوين الإيقاعي المنتظم للقصيدة العربية ولا أريد في كتاب مبسط كهذا أن أُدخل القارئ في تفصيلات البحور والقافية، إذ إن لهذه كتبًا خاصة تتولاها بالشرح والتحليل، ولكن لا بأس من شرح ما نعنيه بوحدة التفعيلة في الشعر الحديث.

قلنا إن الشعر العربي يعتمد في نظمه على الإيقاع الكمي أي على عدد من «الضربات» تتكون كل «ضربة» منها من حروف متحركة وأخرى ساكنة (والسكون يعني التسكين أو المد) ويسمِّي العروضيون هذه الضربات بالأسباب والأوتاد والفواصل. وسوف نوضحها بالأمثلة التالية. خذ أداة النفي «لم» إنها تتكون من حرفين الأول متحرك (ولا يهم إذا كان مفتوحًا أو مكسورًا أو مضمومًا) والثاني ساكن. وهو وحدة بسيطة أو ما أسميناه «ضربة». وقس على هذا أية كلمة تتكون من حرفين الأول متحرك والثاني ساكن أو ممدود: لم – لن – في – يا – عن – من – إن ... إلخ. فإذا جاءتك كلمة أخرى تتكون من ثلاثة حروف، الحرفان الأولان متحركان والثالث ساكن كانت هذه ضربة مختلفة، أضف همزة الاستفهام إلى أداة النفي: «ألم»، أو إلى بعض الكلمات التي أوردناها يخرج لك المثال الذي نبغيه، أعن – أفي – ألن – أمن، وهكذا. ويكفي هذا القدر لتوضيح ما نريد. فإذا أتيت بمجموعة منوعة من هذه الضربات (وقد أوردت هنا نموذجين فحسب) تكونت لديك وحدة الإيقاع في النظم العربي. مثلًا يمكن أن تجد من التفعيلات الشائعة ما يستخدم هاتين الضربتين فحسب في نمط محدد، ضربتين من النوع الأول تليهما ضربة من النوع الثاني. ومثل التفعيلة هو «إن لم يكن» فالكلمتان الأوليان تنتميان إلى الضربة الأولى والكلمة الثالثة تنتمي إلى الضربة الثانية. أو خذ تفعيلة أخرى تضع الضربة الثانية بين ضربتين من النوع الأول، هكذا «لم يكن في» وهلم جرًّا.

التفعيلة إذن هي الوحدة الأولى أو اللبنة الإيقاعية التي يبنى منها النظم العربي. وهي أنواع كثيرة. ويعتمد البحر في الشعر العربي، والبحر هو الإيقاع المحدد للبيت الواحد من الشعر، على ثلاثة أمور أولها نوع التفعيلة إذ قد تتكون من ثلاث ضربات من أنواع مختلفة كما رأينا في المثال السابق وقد تتكون من ضربتين فقط من النوع الأول «يا من» أو من النوع «ألم يكن» أو منهما معًا «أتاني» وهلم جرًّا. وثانيهما عدد

التفعيلات في البيت الواحد (أو في الشطر، والشطر هو النصف) إذ قد يتكون البيت من ست تفعيلات وقد يتكون من أربع. وثالثها التشكيلات من هذه التفعيلات في البيت الواحد. إذ قد يتكون الشطر من أربع تفعيلات الأولى طويلة (يرمز لها بـ «ط») والثانية قصيرة «ق» ثم تتكرر هاتان التفعيلتان معًا فيكون شكل الشطر هكذا «ط + ق» + «ط + ق» أي إن الوحدة هنا تطول فتنتظم تفعيلتين بدلًا من واحدة بل إن الشطر الواحد قد يمثل وحدة إيقاعية كاملة إذا كان يتكون من ثلاث تفعيلات الأولى طويلة والثانية قصيرة والثالثة مثل الأولى، هكذا «ط + ق + ط» في كل سطر.

وسنورد نماذج لتوضيح الفرق في موسيقى الشطر أو البيت نتيجة لهذه الأمور الثلاثة. انظر أولًا إلى البيت التالي ورددده بصوت عالٍ لتتبين تأثير قصر التفعيلة:

يا نجمي يا نجمي الأوحد يا فرحي يا عمري الأسعد

هنا التفعيلة قصيرة وتتكون من ضربتين اثنتين وهي تتكرر أربع مرات في كل شطر (ثمانية في البيت كله) وتحس بأن الإيقاع به شيء من السرعة. فإذا أخذنا بيتًا آخر يتكون من تفعيلة أطول (تتكون من ثلاث ضربات في العادة) وجدنا الفرق واضحًا رغم أن التفعيلة لا تتكرر أكثر من ثلاث مرات في كل شطر.

أيها الفلك على وشك الرحيل قف تمهل! إن لي فيك خليل

وانظر ثانيًا إلى التأثير الذي يحدثه عدد التفعيلات في موسيقى البيت. في البيت التالي يتكون كل شطر من ثلاث تفعيلات طويلة من النوع نفسه أي من البحر السابق:

يا ربيعي ما لأزهارك تذوي قبلما تشهد أنوار الحياة

أما في البيت التالي الذي ينتمي إلى البحر نفسه أي يستخدم النمط الإيقاعي نفسه أي التفعيلة نفسها؛ فإنه يتكون من تفعيلتين فقط من كل شطر (أربع تفعيلات في البيت كله).

في الأماسي التقينا وعلى النسم مشينا

وهذا ما يسميه العروضيون «مجزوءًا»، وتأثير حذف تفعيلتين من البيت واضح.

ثم انظر ثالثًا إلى نوع الإيقاع في الأبيات التي تعتمد على تكرار التفعيلة الواحدة أو ما يسمى حاليًّا بالبحور الصافية. لقد رأينا هذا في المثال الأول «يا نجمي يا نجمي الأوحد» حيث يعتمد البحر على أقصر تفعيلة ممكنة، ورأيناه في المثال الثاني «أيها الفلك» حيث نجد التفعيلة أطول بكثير، ولننظر إلى مثال ثالث (من بحر آخَر).

جن على جن وإن كانوا بشر كأنهم خيطوا عليها بالإبر

أو خذ مثالًا من بحر رابع:

سنون تعاد ودهر يعيد لعمرك ما في الليالي جديد

أو من بحر خامس:

رقد السحاب على الجبال ولم يزل متثاقلًا متكاسلًا وَسْنانَا

ثم قارن هذه الموسيقى بموسيقى الأبيات التي تتنوع فيها وحدة الإيقاع بحيث تتكون من تفعيلتين مختلفتين عن هذه جميعًا بل وتختلفان فيما بينهما، فالأولى قصيرة والثانية طويلة وهما تشكلان «الوحدة» التي تتكرر أربع مرات في البيت أي مرتين في كل شطر حسب ما رمزنا بـ «ق + ط» + «ق + ط» في كل شطر:

تداركتما عبسًا وذبيان بعدما تفانوا ودقوا بينهم عطر منشم

أو خذ بيتًا من بحر آخر يتبع نفس القاعدة ولكنه يستخدم تفعيلات مختلفة، فالوحدة فيه تتكون أيضًا من تفعيلتين الأولى طويلة والثانية قصيرة هكذا: «ط + ق» + «ط + ق»:

ما في المقام لذي عقل وذي أدبِ من راحة فدعِ الأوطان واغتربِ

ثم انظر إلى التركيب التالي (ما أسميناه بالتشكيل)، أي التركيبة التي رمزنا لها بالمعادلة ط + ق + ط في كل شطر. بحيث يكون كل شطر وحدة إيقاعية مستقلة تتكون

من تفعيلة طويلة تليها تفعيلة أقصر منها ثم تأتي التفعيلة الأولى، وبحيث يتكون البيت كله من وحدتين موسيقيتين فقط:

همت الفلك واحتواها الماء وحداها بمَن تقل الرجاء

ومن نفس البحر:

أخرج الروض أطيب الثمرات هاتِ ما شئت من قريضك هاتِ
زهرات تتيه بالغصن زهوًا وغصون تتيه بالزهرات

وقد يعمد الشاعر إلى وصل الشطرين بحيث تحس بأن الموسيقى متصلة في البيت كله:

وسهيل كوجنة الحب في اللون وقلب المحب في الخفقان.
مستبد كأنه الفارس المعلم يبدو معارض الفرسان.

وهكذا نرى أن الشعر العربي يتمتع بحرية كبيرة في الإيقاع، أي في الأوزان والبحور إلى جانب ما يهيئه الزحاف (أي التعديل في شكل التفعيلة بإسكان حرف متحرك أو حذفه أو تحريك حرف ساكن أو حذفه) من حرية في الموسيقى بحيث يستطيع الشاعر أن يطوع موسيقاه لمقتضيات الإيقاع النفسي لتجربته. فالموسيقى ليست قوالب جامدة. وليس أدل على ذلك من الزيادة أو النقصان في الضربات في بعض التفعيلات وهو ما لجأ إليها كثير من المجددين على مدى تاريخ الشعر العربي الطويل. ولا شك أن الثراء الذي تحفل به أنغام النظم العربي يتيح للشاعر المقتدر أن يبدع أشعاره في إيقاعات متفاوتة لا أعتقد أن الشعر الأوروبي يتحلى بها. فماذا فعل الشعراء المحدثون؟

كانت أول مشكلة ولا شك هي القافية لأن الحفاظ على قافية واحدة على مدى أبيات كثيرة يستلزم جهدًا مضنيًا وإلمامًا كبيرًا بالمعجم العربي، أي يتطلب ذخيرة من الألفاظ قد لا تتوافر للشاعر في هذا العصر، ثم هي إذا توافرت فقد تشمل على الغريب والحوشي مما لا يحسن استخدامه في شعر موجه إلى جمهور أبناء القرن العشرين.

ولذلك فقد دعا الشعراء المحدثون إلى عدم الالتزام بقافية واحدة في القصيدة وتنويعها خاصة في الأشكال الجديدة من الشعر العربي وبخاصة في المسرحية (وقد فعل

هذا شوقي في مسرحياته) أما المشكلة الثانية فقد رأى المحدثون أن الشكل التقليدي رغم ثراء موسيقاه يوحي بالانتظام الشديد ومن ثم فقد قالوا إنه يحبس أو يقيد جميع التجارب النفسية للشاعر أيًّا كان شكلها في نمط واحد من الأبيات المتساوية في الطول والإيقاع أي يفرض عليها نسقًا ونهجًا مسبقًا يمكن أن يؤدي إلى طمس بعض المشاعر أو أن يحول دون تصويرها تصويرًا دقيقًا. ولذلك فقد لجئوا إلى التفعيلة الواحدة باعتبارها الإيقاع الذي يمكن تكراره بحرية أي دون التقيد بعدد معين في كل بيت مع التوسع في الزحاف وفي حرية استخدام أجزاء من التفعيلات بدلًا من التفعيلة الكاملة، وقد نجح الموهوبون من الشعراء في استخدام هذا اللون الجديد وأثبتوا قدرتهم على إبداع شعر تقليدي وشعر حديث بالجودة نفسها فبرزت أسماء بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي ومحمد الفيتوري وجيلي عبد الرحمن وغيرهم من الرواد واستقبلهم العالم العربي استقبالًا حافلًا وعلى مدى سنوات طويلة بدا أن الشعر العربي قد ولد ميلادًا جديدًا لم يشهد مثله منذ أن توفي حافظ وشوقي ١٩٣٢م، وفعلًا ازداد عدد الشعراء وتنوع إنتاجهم من الشعر الغنائي (حسب تعريفنا له في البداية) وانضم إليهم في السبعينيات عشرات على مدى العالم العربي ممن ينشرون في الصحف ويتلقف القراء دواوينهم وينتظرونها بلهفة ولا داعي بالطبع لذكر أسمائهم.

ولكن لا بد من تحذير قارئ هذا الكتاب من أن اليسر الذي يتسم به الشعر الحديث خادع في الحقيقة. فالشعر الحديث موزون وإن تحرر من تقسيمات الأوزان الثابتة القديمة. ولذلك لا بد من إيراد بعض الأمثلة ولتكن جميعًا من ديوان الراحل صلاح عبد الصبور. في ديوانه الأول «الناس في بلادي» تطالعنا بعض القصائد ذات الموسيقى المنوعة أي التي لا تلتزم بوحدة التفعيلة وتقدم ما يوحي بالموسيقى المنتظمة مثل قصائد «عيد الميلاد لسنة ١٩٥٤م» و«سوناتا» و«الرحلة» و«الوافد الجديد» و«الإله الصغير» و«سرداب»، ولنضرب لها مثلًا من قصيدة الوافد الجديد:

وأنا جاهد لغوب أتهادى إلى الأبد
نحو قصر من الرمال وقلاع من الزبد

في كل شطر تفعيلتان مختلفتان بحيث تتكون الوحدة الإيقاعية منهما وتكرر في كل بيت. ولكن معظم القصائد في هذا الديوان تعتمد وحدة التفعيلة ولنأخذ قصيدة

«شنق زهران» وقد كانت محببة إلى نفس الشاعر رحمه الله (إذ أعجب بها الدكتور لويس عوض عندما نشرت أول مرة):

وثوى في جبهة الأرض الضياء
ومشى الحزن إلى الأكواخ تنين له ألف ذراع
كل دهليز ذراع
من أذان الظهر حتى الليل يا لله!
كل هذي المحن الصماء في نصف نهار
مذ تدلَّى رأس زهران الوديع

والواضح أن عدد التفعيلات يتفاوت من بيت إلى بيت كما يلي:
٣ – ٥ – ٢ – ٣ – ٤ – ٣ ولكن الشاعر لا يلتزم بهذه «الحرية» في سائر القصيدة فنجده عندما تقتضي التجربة الشعرية يحافظ تقريبًا على نفس العدد:

ذات يـــــــــــوم
مرَّ زهران بظهر السوق يومًا
ورأى النار التي تحرق حقلًا
ورأى النار التي تصرع طفلًا
كان زهران صديقًا للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة
مد زهران إلى الأنجم كفًّا
ودعـــا يـــســأل لـــطـــفًـــا
ربما سورة حقد في الدماء
ربما استعدى على النار السماء

فكل بيت يتكون من ثلاث تفعيلات فيما عدا الأول الذي يتكون من تفعيلة واحدة والثامن الذي يتكون من تفعيلتين، والواضح أن القافية تختلف هنا اختلافًا كبيرًا عما اعتدناه في الشعر العربي التقليدي ولا تكاد تحتاج إلى تعليق.

٤

نجح المحدثون في إبداع شعر غنائي حديث من عدة أنواع أهم نوع هو القصيدة التركيبية أي التي تقوم على «تعدد الأصوات» أو ما يسمى «البوليفونية» في الموسيقى ولنشرح هذا الكلام: قلنا إن الشاعر في القصيدة الغنائية يركز على لحظة واحدة تتجمع فيها انفعالات التجربة النفسية التي عاناها وقد كان الشعراء في الماضي يميلون إلى تجريد هذه اللحظة وتنقيتها حتى لتصبح حزنًا خالصًا أو فرحًا خالصًا أو قلقًا أو أملًا أو شكوى ... إلخ. وكان الشاعر في القصيدة التقليدية يعرف ما يريد أن يقوله وينحصر جهده بعد ذلك في عمليات الصياغة اللغوية والبناء الفني، فهو حين يكتب قصيدة يبكي فيها عزيزًا فقده فهو يبكيه وحسب، وهو حين يذكر الماضي ليتحسر عليه فهو يتحسر عليه وحسب، وهذا ما نعنيه بالصوت الواحد. أما في الشعر الحديث الذي بدأ في أوروبا في القرن العشرين فقد أدخل الشعراء في الشعر الغنائي أصواتًا أخرى نتيجة لإدراكهم أن التجربة البشرية معقدة وأن ما يسمى بالعاطفة يتضمن عدة عواطف في الوقت نفسه ولذلك فبدلًا من التنقية قدموا لنا عدة عواطف تتناقض فيما بينها لما يدف في ثناياها من مشاعر متباينة. أي إن هم الشاعر أصبح ينصب على التجربة بكل ما في غضونها من أحاسيس بدلًا من تجريد إحساس واحد للتعبير عنه.

ورغم الصورة التقليدية الخادعة في الشعر العربي الكلاسيكي من ابتداء بالنسيب ثم تدرج إلى الموضوع الأساسي أو التفرع منه فإن العاطفة فيها صافية فالمدائح النبوية التي أبدعها شوقي مدائح خالصة وأشعار حافظ إبراهيم الوطنية أشعار وطنية خالصة، وكذلك كانت خمريات أبي نواس وزهديات أبي العتاهية ... إلخ. وكذلك كانت أشعار الأوروبيين على مدى تاريخ الشعر الغنائي وليس فقط في القرن التاسع عشر (نقول هذا لأن ثورة المحدثين كانت موجهة أساسًا ضد شعراء ذلك القرن). وحتى عندما يصور شوقي في مسرحياته مشاعر الشخصيات في المواقف الدرامية (أي التي تنبع من الصراع وتصب فيه) فإنه يصفيها وينقيها جريًا على عادته في الشعر الغنائي. فعندما تخاطب كليوباترا الحية التي تموت بسمها فهي تتخذ صورة الملكة الفخورة المعتدة بنفسها ولا تراودها أية مشاعر سوى الكبرياء. فهي لا تتردد ولا ترى في الموت رهبة ولا تخشاه. إن شوقي يصورها تصويرًا أسطوريًّا يقترب بها من أبطال الملاحم ويبتعد بها عن أبطال المأساة (أو مَن يُسمون بالأبطال التراجيديين). فالبطل الملحمي بطل خالص نصفه بالأسطورية لأنه يمثل فكرة ما ويرمز لمثل أعلى، أما البطل المأسوي (أو التراجيدي) فهو

إنسان كامل تدف بين جوانحه مخاوف البشر ويخطئ مثل البشر ويخاف الموت مثل البشر! ولكن كليوباترا لا تخامرها أية مشاعر من هذا النوع: إنها تريد أن تموت مثلما ماتت الزباء صائحة «بيدي لا بيد عمرو»، ولذلك فإن شوقي يهتم في تصوير لحظة انتحارها بمعنى هذه اللحظة لكل إنسان بدلًا من استكشاف معناها للشخصية نفسها. إننا لا نشهد تجربة شعورية مركبة (انظر الباب الأول) ولكننا نشهد تجريدًا لمعنًى واحد من معاني التجربة الشعورية التي لم يتمثلها شوقي. والأرجح أنه كان يريد لحديث كليوباترا أن يشتمل على الحكم التي يرددها الناس من بعده «وقد يشفي العضال من العضال» أكثر من أن يكون تصويرًا وتجسيدًا لأخطر لحظة في حياة ملكة؛ لحظة موتها. ولذلك فإن المشاعر التي يصورها حديث كليوباترا ومطلعه:

هلمي الآن منقذتي هلمي وأهلًا بالخلاص وقد سعى لي

مشاعر متجانسة، وهي تنبع جميعًا من صوت واحد لا من عدة أصوات (قد تختلف فيما بينها وقد تتصارع).

وكذلك نرى مجنون ليلى في مسرحية شوقي فهو محب خالص يتطلع إلى المستقبل أو يذكر الماضي أو يصف الطبيعة أو يتغزل، وقد انفردت بكل عاطفة قصيدة صغيرة ينتظمها بناء المسرحية الكبير، أي إن تجربة المجنون في المسرحية قد تحولت إلى عاطفة مبسطة أو عدة عواطف مبسطة مما يرتبط عادة بتجربة الحب، سواء منها الغيرة أو القلق أو الشوق أو الوحشة ... إلخ.

ومن قبل شوقي كان البارودي واضحًا وضوح النهار في تفرد الصوت، وحدبًا على الأبيات التي تجري مجرى الأمثال:

ومن كانت العلياء همة نفسه فكل الذي يلقاه فيها محبَّبُ

وذلك في قصيدته الشهيرة التي مطلعها:

سواي بتحنان الأغاريد يطربُ وغيري باللذات يلهو ويلعبُ

وكذلك كان حافظ متفرد الصوت حين يخاطب الإنجليز:

حولوا النيل واحجبوا الضوء عنا واطمسوا النجم واحرمونا النسيما

وقس على هذا غيرهم من الشعراء المجيدين في تلك الفترة وحتى مولد الشعر الحديث.

والواقع أن تفرد الصوت من الملامح الكلاسيكية في الأدب العالمي ويبدو أن الشعراء المحدثين في أوروبا ابتداءً من الحركة الرمزية في فرنسا في القرن التاسع عشر وانتهاءً بشعراء الحرب العالمية الأولى، وهم الذين ثاروا على تجريدات الرومانسية وتعميماتها وتهويماتها وأرادوا للشعر صلابة التجربة الحسية، قد غمطوا الرومانسية حقها عامدين أو غير عامدين إذ إن شعر التجربة وتعدد الأصوات قد وُلد حقًّا وصدقًا على أيدي الرومانسيين. ولنضرب الآن المثل على تعدد الأصوات وتأثيره في القصيدة العربية الحديثة من ديوان صلاح عبد الصبور:

(١) أغنية للقاهرة

لقاكِ يا مدينتي حِجِّي ومبكايا
لقاك يا مدينتي أسايا
وحين رأيت من خلال ظلمة المطار
نورك يا مدينتي عرفت أنني غللت
إلى الشوارع المسفلتة
إلى الميادين التي تموت في وقدتها
خضرة أيامي ...
وأن ما قُدِّر لي يا جرحي النامي
لقاك كلما اغتربت عنك
بروحي الظامي (١٠)
وأن يكون ما وهبت أو قدرت للفؤاد من عذاب
ينبوع إلهامي
وأن أذوب آخر الزمان فيك
وأن يضم النيل والجزائر التي تشقه ...
والزيت والأوشاب والحجر (١٥)
عظامي المفتتة
على الشوارع المسفلتة

على ذرى الأحياء والسكك
حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر
لقاك يا مدينتي يخلع قلبي ضاغطًا ثقيلًا (٢٠)
كأنه الشهوة والرهبة والجوع
لقاك يا مدينتي ينفضني
لقاك يا مدينتي دموع
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يشرق بالبكاء
إذا ارتوت برؤية المحبوب عيناه (٢٥)
أهواك يا مدينتي الهوى الذي يسامح
لأن صوته الحبيس لا يقول غير كلمتين ...
إن أراد أن يصارح
أهواك يا مدينتي ...
أهواك رغم أنني أنكرت في رحابك (٣٠)
وأن طيري الأليف طار عني
وأنني أعود، لا مأوى، ولا ملتجأ
أعود كي أشرد في أبوابك
أعود كي أشرب من عذابك ...

التجربة هنا هي عودة الشاعر إلى مدينته «بعد شهر من التجوال» كما يقول لنا وهو يستخدم في البداية لفظ لقاء ليوحي باللقاء بين محب وحبيبته ولكننا سرعان ما ندرك أنه لقاء عاصف (كما يقولون) فقلبه مفعم بعدة عواطف معًا ينتظمها خيط «مواجهة» مدينته. والمواجهة تجري في إطار هيكل استعاري كبير هو ما أسميناه في الفصل الأول بالرؤية الاستعارية أو الرؤية الفنية. وتتفرع منه خيوط أفكار وصور (وهي ما أسميناها بالثيمات) تتضافر وتتقابل وتتضاد على مدى القصيدة حتى تكتمل التجربة وتكتمل معها القصيدة التي تقوم على التركيب والمفارقة كما سنرى.

يبدأ الشاعر بصورة جسورة وهي ثيمة الحج. فالاستعارة الأولى تجعل من لقاء الشاعر بالمدينة لقاءً مع أرض مقدسة يحس فيها بانتمائه الروحي. أي إن الحج هنا رحلة إلى المصدر أو المنبع الروحي أيًّا كان المكان ﴿فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْهُ اللهِ﴾. والمبكى كلمة توحي بمن يسلم نفسه لله لحظات فيذكر ضعفه وينهار باكيًا، أي إنه ليس

بالضرورة حائط المبكى ولكنه أي مكان يحس فيه الإنسان ذلك الإحساس ولكننا ما نكاد نتلقى هذه الاستعارة وقبل أن يطورها الشاعر تدخل ثيمة أخرى هي ثيمة الأسى والأسى هنا إحساس رقيق يوازي ما يسمى في اللغات الأجنبية بـ «الحزن الشاعري» لأنه يتضمن في هذه القصيدة خيطًا قدريًّا في صورة الأغلال التي لا فكاك منها والتي يقبل عليها الشاعر راضيًا. فهو يقدم على الفور صورة مفارقة فنية تطور هذه الثيمة إذ تتحول ظلمة المطار في عين ذهنه إلى وهج باهر ووقدة ظهيرة تُحيل الأخضر يابسًا، وفي الوقت نفسه تتحول الهاجرة الحارقة إلى ينبوع للروح «ينبوع إلهامي» ينهل منه الشاعر ليروي لهبته «روحي الظامي»، فهذه المفارقة أي هذا التناقض بين الصورتين هو الذي يولد ما يسمى في الشعر الحديث بالتوتر الفني، والشاعر يقبل هذين العنصرين من عناصر التجربة أي صورة النار وصورة الماء معًا لأنهما يمثلان قدره «ما قُدر لي»، «قدرت للفؤاد».

ولكن الشاعر لا يتوقف عند مفارقة الأخضر واليابس، إذ ما يكاد يفرغ من صورة الينبوع — البيت ١٢ — حتى يدفع إلينا بصورة أخرى تطورها بمفارقة أخرى. فالأبيات من ١٣–١٩ تقدم لنا صورة موت يفضي إلى حياة، يستعين فيها الشاعر بأسطورة إيزيس وأوزوريس، فبعد أن تقطعت (تفتَّتَت) أوصاله وبعثرت جمعتها إيزيس «حين يلم شملها تابوتي» بعد رحلة طويلة في النيل. واستخدام الأسطورة شائع في الأدب العالمي ويعتبر من الطرائق الفنية المألوفة باعتباره لونًا من الاستعارة. ولكن هذه الاستعارة ليست مقصورة على الموت والحياة فهي توحي بالتوحيد بين الإنسان ووطنه وذوبانه فيه «وأن أذوب آخر الزمان فيك» كما تجعل من القاهرة رمزًا لكل مصر. وهذه الأسطورة الاستعارية هي الثيمة الثالثة التي تتفرع من الثيمتين الأوليين.

ومن البيت ٢٠ حتى ٢٣ يصور الشاعر مشاعر لا يدري كنهها هو نفسه ولا يجد لها إلا ما يسميه النقاد بالفورة الانطباعية أي تقديم عدد من الانطباعات السريعة اللاهثة المتلاحقة التي ما تلبث أن تهدأ وتخمد، فنحن نواجه فجأة لحظة خوف غريب، لحظة رعب لا يفهمها الشاعر نفسه فيحاول أن يجد لها تفسيرًا في تشبيه غريب لا يعدو أن يكون تعقيدًا لأنه ليس أقل غموضًا منها «كأنه الشهوة والرهبة والجوع»، واستخدام المجردات هنا استخدام رومانسي ولكنه في نطاق التشبيه يحدث تأثيره لأنه يمثل محاولة من الشاعر لإدراك كنه هذا الإحساس الغامض. وسريعًا ما تهدأ الثورة وتتحول إلى دموع!

ولكننا منذ البيت ٢٤ وحتى نهاية القصيدة ندخل مرحلة جديدة، أولها صورة المحب الذي فاض به الحب حتى جعله يغفر كل شيء بل ولا يلجأ إلى لغة الألفاظ على الإطلاق. أي إن الدموع في آخر الجزء الثالث من القصيدة تتحول هنا إلى دموع انفعال باطني فالصوت يحتبس والحلق يشرق بالبكاء دون أن يبكي. وتكرار كلمة «أهواك» هنا تأكيد لهذا الحب غير المفهوم فالشاعر لا يعرف سر هذا «الهوى» لأنه يرى في الواقع صورًا تتناقض معه وكان ينبغي أن تلغيه، ولذلك تقدم لنا الأبيات الأخيرة لمسات واقعية من حياة الشاعر وما فعلته المدينة به ومع انتهائها تكون المفارقة الأخيرة قد اكتملت، وهي مفارقة الحب الذي لا مبرر له وهو الحب الذي يوحي الشاعر بأنه الحب الصادق، كأنه حب الأم أو الأب، ولا شك أن صورة الوطن مرتبطة بهذا الحب الفطري الذي لا يمكن فهمه أو تبريره.

القصيدة لا تقدم إذن صورة واحدة للمدينة أو للمشاعر التي تنتاب مَن عاد إليها بل عدة صور وكلها تقوم على التناقض ويؤدي بعضها إلى بعض داخل نسق شعوري موحد حتى أننا لا نستطيع أن نحذف منها أي جزء دون أن تختل التجربة. وهذه الثيمات المتعددة هي التي تكوِّن ألحان القصيدة التي تتفارق فتتناغم ومن ثَم تمثل ما أسميناه بتعدد الأصوات. وتمثل القصيدة أيضًا ما انتهت إليه الاستعارة على أيدي الشعراء المحدثين إذ لم تعد صورة يُستعان بها على الإيضاح أو تستخدم للزخرفة ولكنها أصبحت جزءًا لا يتجزأ من التجربة الشعورية التي تمثل أساس التجربة الشعرية.

ويتضح من هذه القصيدة أيضًا ما انتهى إليه الشعر الحديث من الإصرار على وحدة القصيدة بدلًا من وحدة البيت، فالأبيات هنا متداخلة مترابطة من ناحية المبنى والمعنى. أما القافية فهي غير موجودة بالمعنى التقليدي ولكن لها وجود من نوع آخَر لأنه يعتمد على الوظيفة الجديدة التي تقوم بها في الشعر الحديث. فالقافية تربط البيتين الأولين اللذين يضمان الثيمتين السائدتين في الجزء الأول من القصيدة، وبعد ذلك لا يستخدم الشاعر أي قافية ليؤكد الوحدة اللغوية في الجملة التالية الممتدة من البيت الثالث حتى البيت السابع. إذ إن القافية كان يمكن أن توقف القارئ دون مبرر عند آخر البيت أي في منتصف العبارة ولا شك أنه يستعين على هذا أيضًا ببحر يسير أقرب ما يكون إلى الحديث العادي (غير الموزون) أو النثر حتى يصرف انتباه القارئ إلى الصورة الشعرية. ولكنه يعود إلى القافية في الأبيات ٧ – ٨ – ١٠ – ١٢ لتوحيد صورة المفارقة في أن يكون اللقاء هاجرة وينبوع ارتواء ومصدر إلهام في الوقت نفسه، وهلم جرًّا.

ولا بد قبل أن نختم هذا الفصل أن نقول إن الشعر الحديث ليس ولا يمكن أن يكون بديلًا عن الشعر العمودي، وتعدد الأصوات ليس بديلًا عن الصوت الواحد. إذ إن صدق التجربة النفسية الذي يضمن صدق التجربة الفنية ممكن في أي شكل يختاره الشاعر والشكل يصنعه الشاعر ويختص به مثل الأسلوب. فهو ابن للتجربة الفنية، وإذا كان الشكل الجديد يتيح للشاعر مزيدًا من الحرية في تصوير تجربته النفسية وإخراجها فإنه قد جمد على أيدي كثير من الأدباء والمقلدين الذين يستقون تراثهم وتقاليدهم الفنية من الشعر الحديث لا من تراث العربية الحافل. وهذا يفسر قلة عدد الممتازين من الشعراء العرب اليوم فإذا افترضنا أن ثمة مائة ممن يجيدون كتابة الشعر الحديث في مصر فلن نجد من بينهم عشرين يتميزون ويبرزون بأصالتهم وصدقهم الفني، وهو عدد جد قليل في بلد تتكلم العربية وتكتبها وتدرس بها وتقرأ، ويزيد عدد سكانها على الأربعين مليونًا. وينطبق المنطق نفسه على مَن يكتبون الشعر التقليدي. فالشاعر إنسان موهوب حباه الله طاقة فذة على الاستجابة للتجربة والأحاسيس البشرية وموهبة نادرة على استخدام اللغة لبلورة هذه التجربة وتلك الأحاسيس فإذا لم يتوافر له في صباه إتقان اللغة التي يكتب بها واكتمال عدته الفنية لم يستطع أن يخرج لنا شعرًا أصيلًا واقتصر على التقليد والمحاكاة وكم من حساس موهوب قعد به ضعف آلته عن الترقي في درج الشعر الحقيقي.

الباب الثالث

النشر

الفصل الأول

القصة القصيرة

١

عندما تذكر القصة ينصرف الذهن إلى القصة القصيرة باعتبارها النوع الأكثر شيوعًا في بلادنا، إذ توسع الصحف والمجلات أبوابها لها؛ وهي قصيرة حقًّا ومن ثم تتيح للقارئ أن يقرأها بل ويستمتع بها في وقت يختلسه من مشاغل الحياة من حوله. ولكن القصة القصيرة ليست في الحقيقة سوى فن أدبي حديث لم يعرفه أجدادنا الأولون رغم أنهم عرفوا صورًا كثيرة من الفن القصصي كان أقدمها — كما رأينا — هو الملحمة، وكان مع الملحمة فنون كثيرة من الشعر القصصي اندثر معظمها ولم يبقَ إلا البالاد الذي سبق الحديث عنه، وربما قليل من الرومانسات التي تولاها الأدباء في عصر النهضة وانكبوا عليها تشذيبًا وتهذيبًا حتى فقدت معظم خصائصها الأولى. وربما كان للعرب فن من الشعر القصصي لم يصل إلينا، ولكن عنصر السرد الذي تشتمل عليه بعض القصائد القديمة مثل المعلقات يدل على ذلك وإن لم يرجحه.

ولنبدأ في البداية فنسأل ما المقصود بلفظ قصة؟ المعنى الاشتقاقي واضح فهو من قصَّ الأثر أي تتبع المسار من ثم رصد الأحداث. ولا شك أن العرب قد عرفوا نوعًا ما من القصص التي تناقلها الرواة، وربما تضمنت الخرافات والأساطير حتى إذا أتى الإسلام كانت الكلمة قد اكتسبت معناها المألوف واستخدمها القرآن في المعنى الأول ﴿وَقَالَتْ لِأُخْتِهِ قُصِّيهِ﴾ والمعنى الثاني ﴿فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ﴾ معًا. ولكننا سنعرض للون من القصص لا يُكتب شعرًا بل يكتب نثرًا فمتى ولد هذا الفن؟ ربما كان المنشأ مرتبطًا بالمعنى القديم في كل اللغات والذي ينحصر في رواية الأحداث التي وقعت، أي إنه ارتبط بالأخبار والسير. والكلمة بعدُ في اللغات الأوروبية مرتبطة بالتاريخ وتعود في أصلها إلى الكلمة التي تعني التاريخ باليونانية. ولكننا نناقش فنًّا أدبيًّا لا يتناول التاريخ

ولكن يقدم أحداثًا متخيلة، أحداثًا لم تقع مطلقًا وإن كان من الممكن أو من المحتمل أن تقع، فمتى بدا هذا الفن النثري؟

قبل أن نحاول الإجابة على هذا السؤال، لا بد أن نجمل ما سبق أن قلناه من خصائص ذات أهمية بالغة على بداهتها، أولها أن القصة فن أدبي منثور. وثانيها أنه يتناول أحداثًا لم تقع، وثالثها أنها تتضمن أو تقوم على السرد أي متابعة عدد من الأحداث.

أما متى ولد هذا الفن النثري فالواضح أنه لم يولد مرة واحدة ولكن سبقته صور متعددة تشترك في هذه الخصائص الثلاث، فالحكاية الشعبية صورة من الصور الأولى، والأسطورة صورة أخرى، وقس على هذا النوادر والملح والطرف، وخاصة المختلقة منها، والأمثال (أي الحكايات الرمزية التي ربما اندثرت فلم يبقَ منها إلا العبرة أو المثل) وحكايات الطير والحيوان وهلم جرًّا. فالإنسان ينزع بطبعه إلى القص، وهو يحاول إسباغ معنى على الأحداث اليومية أو يحاول أن يمنطقها أو يجد بينها رابطًا يجعل منها سلسلة متصلة الحلقات، كما يحاول أن يجعل من حياته قصة أو عدة قصص، ويحاول أن يربط بين هذه القصص وبين المشاعر والأفكار التي يستخلصها من حياته، فإذا وُجِد الأديب ذو الخيال الخصب استطاع أن يبدع أحداثًا مشابهة أو مناقضة للأحداث التي تمر به أو التي سمع بها بحيث ترضي لدى السامع (أو القارئ فيما بعد) هذه الرغبة في إدراك المعنى وبحيث تشبع نهمه إلى رؤية الأحداث التي تجسد مشاعره وأفكاره.

وقبل أن نمضي لا بد من تلخيص العنصرين اللذين عرضتهما في الفقرة الأخيرة وهما «رابعًا» منطق التسلسل للأحداث والربط بينها و«خامسًا» إسباغ المعنى على الأحداث أو النزوع إلى استخلاص معنى منها.

ولكن الفن القصص المنثور لم يكن ليبدأ إلا مع بداية فن النثر الأدبي الذي اقتصر في البداية على كتابة الأخبار والسير، وكتابة الرسائل وكتابة الخطب. أي إنه كان مرتبطًا بالواقع والتاريخ، ولذلك خاف الكثيرون من الأدباء من اللجوء إلى الخيال خشية أن يشك الناس في صدق رواياتهم للأخبار، وكانوا إذا أرادوا كتابة قصة خيالية زعموا أنها قد وقعت حتى لا يرفض الناس روايتهم فيصبحوا سندًا غير معتمد. ولهذا كثر ما يُسمى بالكذب وكثرت الروايات الكاذبة أو ما أسماه الدكتور طه حسين أيضًا بالنَّحل؛ أي الروايات المنحولة وهي التي أُلِّفَت فيما بعد ثم نُسبت إلى قائلين لم يقولوها أو فاعلين لم يفعلوها وربما كانت البداية الحقيقة هي المقامة، مقامات الحريري وبديع الزمان،

إذ أنها حققت لأول مرة في النثر العربي شرط الخيال الذي يقبله القارئ باعتباره خيالًا (أو ما يسميه كولريدج «الامتناع الإرادي عن التكذيب» أي أن تمتنع طائعًا مختارًا عن تكذيب ما تسمع).

ولكن القصص الشعبي في العالم العربي قد ازدهر دونما ضابط أو رابط، واتخذ صورًا مختلفة وأثر في العصور الوسطى في الفن القصصي في أوروبا فازدهرت الحكايات الشعبية وإن لم يحفظ لنا التاريخ منها الكثير (لأنها مكتوبة أو مؤلفة نثرًا والنثر لا يمكث في الذاكرة مثل الشعر). والأرجح أن قصص ألف ليلة وليلة العربية التي ذاعت لدينا في القرن العاشر الميلادي لم تتخذ صورتها الحالية حتى عصر النهضة ومن هنا جاء تأثيرها الكبير في الفن القصصي في أوروبا الذي اتخذ في بدايته صورة الحكاية البسيطة. ولكن مع انتشار الطباعة والقراءة والكتابة بدأت القصة المنثورة تأخذ مكانها إلى جانب القصة الشعرية بل بدأت تحل محلها وبدأ الشعر القصصي يتراجع، وبدأ الشعراء يركزون على الشعر الغنائي والشعر الدرامي.

أما القصة القصيرة بصورتها الحديثة فلم تولد إلا مع الصحافة التي ازدهرت في القرن التاسع عشر وخصوصًا على أيدي «إدجار ألان بو» الأمريكي الذي عمل ناقدًا صحفيًّا وكاتبًا طول حياته. وتعريفه للقصة القصيرة مشهور ولا بأس من تلخيصه وشرحه قبل أن نمضي إلى سائر ملامح القصة القصيرة فأول ما يقوله «بو» «وكان ذلك في معرض نقده للقصص التي كتبها هوتورن بعنوان حكايات تروى للمرة الثانية» هو أن القصة ينبغي أن تكون قصيرة حقًّا أي ألا تستغرق أكثر من ساعتين في قراءتها (من نصف ساعة إلى ساعة أو ساعتين)، ولكن هذا التحديد الزمني قديم، والتحديد الحديث (الذي يذهب إليه معظم النقاد) هو أن يتراوح طولها بين خمس صفحات وثلاثين صفحة، فإذا قصرت عن خمس صفحات صارت «أقصوصة» وهو نوع أدبي ذاع في بلادنا مثلما ذاع في العالم مع الصحافة والإذاعة، وإذا زادت عن ثلاثين صارت رواية قصيرة. ولكن هذا التحديد أيضًا غير دقيق وكثيرًا ما تطول القصة عن ثلاثين صفحة وتحتفظ بكل الخصائص المهمة للقصة القصيرة. فما هذه الخصائص؟

إن أهمها على الإطلاق في رأي «بو» وحدة الانطباع أو وحدة التأثير أي أن يكون لها تأثير واحد مهما تنوعت عناصر المادة التي تتناولها أي إنها تقترب في هذا من الشعر الغنائي الحديث إذ إن القصيدة الواحدة تقدم انطباعًا عامًّا واحدًا مهما تعددت أصواتها وذلك للسبب نفسه، وهو أن القصة القصيرة، كما يبين «بو» في تعريفه، تعالج

موقفًا واحدًا لفرد واحد أي لشخصية واحدة، والشاعر يمكن أن يكون هذه الشخصية أو أن يبني القصيدة على الشخصية التي يتحدث بلسانها. وتركز القصة القصيرة مثل القصيدة الغنائية على لحظة زمنية واحدة رغم كل السرد الذي تتضمنه وتلك هي لحظة التنوير أي اللحظة التي يكتمل فيها معنى القصة. ولكن القصة تختلف عن القصيدة اختلافًا جوهريًّا وهي أنها عادةً ما تقوم على ما جرى العرف على تسميته بالحدث الواحد أي الفعل الواحد، والفرق بين الحدث والحادثة هو الذي يميز القصة القصيرة عن الحكاية، فكيف ذلك؟

الحدث أو الفعل في القصة القصيرة فعل إنساني وإرادي مثلما هو الشأن في الدراما أما الحادثة فيمكن أن تكون فعلًا لا إراديًّا أو من صنع المصادفة أو الأقدار، أي إنه إذا صدم سائق سيارة بسيارته رجلًا عن طريق الخطأ كانت هذه حادثة أما إذا تعمد أن يصدمه سواء صدمه في الحقيقة بعد ذلك أو لا كان ذلك حدثًا أو فعلًا. ولكن لماذا نضع هذا التفريق (رغم أن المعنى الاشتقاقي للكلمتين في العربية لا يوحي به؟) السبب هو أن الإرادة تستخدم في القصة القصيرة وسيلة للكشف عن جانب من جوانب الشخصية بل إن الحدث هو الوسيلة الأولى للقصة. وقبل أن نمضي في توضيح ذلك يجمل بنا إيجاز الملامح التي حددناها في سياق هذه المناقشة وإضافتها إلى الملامح الخمسة السابقة، وهي سادسًا: القصر. وسابعًا وحدة الانطباع. وثامنًا وحدة الفاعل الفرد ووحدة الموقف واللحظة. تاسعًا قيامها على الفعل أي الحدث. وعاشرًا الكشف عن جانب من جوانب الشخصية في لحظة التنوير.

أما كون الحدث الوسيلة الأولى للقصة فمعناه أن كل قصة ينبغي أن تشتمل على موقف إنساني يتطور نتيجة لفعل إرادي، وقد يتكون الفعل من حركة مادية أي عمل ملموس وقد يتكون من حركة نفسية أي اعتزام وقصد يتطور حتى يصل إلى لحظة التنوير. وأما الموقف الإنساني أو تعريف الموقف في الفن عمومًا فهو تواجد عدة قوى مادية أو معنوية تتجاذب وتتصارع، ويكون حل هذا التجاذب أو الصراع رهنًا بالفعل الإرادي. ولذلك نجد أن أشد القصص تماسكًا أي أشدها إحكامًا من ناحية البناء هي تلك التي تتحرك فيها الأحداث أو الوقائع تبعًا لقوى الإنسان لأن هذه القوى هي التي تربط بين أجزائها وتهبها في النهاية معنًى موحدًا، أي وحدة الانطباع التي تحدثنا عنها.

٢

والواقع أن هذا التحديد لملامح القصة القصيرة قاصر فهو ينطبق على النوع الأدبي الذي نشأ في القرن التاسع عشر في أوروبا وأمريكا ولم يعرفه العرب. والقصة القصيرة الحديثة تنوعت أشكالها حتى أصبح من الصعب رصد شكل ثابت لها. فإذا كانت الملامح السابقة تنتمي إلى الشكل الكلاسيكي المنضبط والذي يقترب كثيرًا من الدراما ويمكن أن نطبق عليه ما نطبق على المسرح الكلاسيكي من وحدات ... إلخ، (أو ما يسمى بالقواعد الأرسطية؛ نسبة إلى أرسطو) فإن ثمة أنواعًا أخرى من القصص القصيرة التي تتمتع بمستوًى فني رفيع وتحتوي على نظرات نفسية ثاقبة تثري الوعي وتمتع الحس الجمالي دون أن تصدق عليها كل هذه الملاحظات.

هناك مثلًا ما يسمى بالقصة الصورة، أو الاسكتش. وفيها ينحصر هم الكاتب في تصوير لقطة من لقطات الحياة لاستشفاف معنى باطن قد تمر به العين ولا تراه، وتتكئ هذه القصة على الوصف والتحليل وتبلغ ذروتها حين يكتمل إظهار المعنى الذي يرمي إليه الكاتب، كما تراوح بين وجهات النظر بحيث تظهر لنا الواقع من عدة زوايا تتقابل أو تتضاد ولكنها تلتقي في النهاية عند لحظة التنوير، بل إن هذه اللحظة نفسها قد تكون مجرد إشارة وقد يوحي بها الكاتب دون أن يفصح عنها بحيث تبدو لنا النهاية مفتوحة أي إن القصة تبدو لنا دون نهاية.

وهناك أيضًا ما يسمى بقصة الشخصية أي القصة التي يصور فيها الكاتب شخصية إنسان فرد دون حاجة إلى موقف حاضر ودون حاجة إلى فعل حاضر، ويمكن أن يكون تصويره نفسيًّا خالصًا يعتمد على تيار الشعور أي على الأفكار التي تطوف برأسه دون انقطاع والأحاسيس التي تخامره على مدى فترة زمنية محدودة بحيث تبرز لنا من خلال تحليل الشخصية وجهة نظر محددة للكاتب أو فكرة أو موقف يزيد من وعينا أو يثري مشاعرنا. وتعتمد مثل هذه القصة عادة على التحليل والغوص في أعماق النفس البشرية أكثر من اعتمادها على الوصف الخارجي والحركة الخارجية.

وربما كان أحدث نوع قصصي هو القصة الرمزية، وهذه تختلف عن القصة الرمزية التقليدية (أي القصص الديني أو قصص الطير والحيوان) في أنها تقدم حدثًا واقعيًّا في الظاهر ولكنه يتعدى معناه ليوحي بمعانٍ أخرى قد تتعدد بتعدد القراء. فالرمزية هنا تعني قدرة الحدث أو الأشياء والشخصيات التي تعالجها القصة على تخطي حدود معناها الظاهر لترمز إلى أشياء أخرى دون أن ينال ذلك من المعنى الأصلي

للحدث. وعادة ما تدور مثل هذه القصة حول ثيمة إنسانية شائعة «الرحلة – البحث – اللقاء ... إلخ». وعادة ما تكتسي هذه الثيمة في ثنايا القصة معاني جديدة تخرج بها عن نطاق الواقع وتفسح المجال لمشاعر القراء وأفكارهم، وعادة أيضًا ما يكون نسيجها، أي الوحدات أو الخيوط التي تنسج منها، غير محدود اللون مما يقترب به أحيانًا من التجريد رغم صلابة الرمز وتجسيده.

وتوضيحًا لذلك سنورد ثلاثة نماذج من القصص الحديثة. أولها للقصاص الأمريكي لانجستون هيوز (المتوفى عام ١٩٦٧م) وهي تصور النوع الكلاسيكي الذي حددنا ملامحه أولًا، والثانية للكاتبة البريطانية الشهيرة فيرجينيا وولف (المتوفاة عام ١٩٤١م) وهي تمثل القصة الصورة وتتداخل مع قصة الشخصية في اتكائها على تيار الشعور، ومن ثم فهي تمثل نوعًا نادرًا من القصة القصيرة، والثالثة للكاتب العربي الكبير نجيب محفوظ وهي تمثل القصة الرمزية خير تمثيل.

شكرًا يا مدام

كانت سيدة ضخمة وكانت تحمل حقيبة يد ضخمة تحتوي على كل شيء عدا المطرقة والمسامير! وكانت الحقيبة تتدلى من كتفها بحزام جلدي طويل. وبينما كانت تسير وحدها والساعة تقترب من الحادية عشرة مساءً إذ جرى صبي خلفها وحاول اختطاف حقيبتها. وانقطع الحزام حين شده الصبي من الخلف ولكن ثقل الصبي وثقل الحقيبة معًا أفقداه توازنه وهكذا فبدلًا من أن يولي الأدبار بأقصى سرعة (كما كان يتمنى)، وقع على ظهره فوق الرصيف وارتفعت قدماه في الهواء. والتفت السيدة الضخمة وركلته ركلة مباشرة في مؤخرته، وكان يرتدي سراويل جينز زرقاء، ثم انحنت وأمسكت بتلابيب الصبي قابضة على فتحة قميصه وظلت تهزه حتى اصطكت أسنانه.

وقالت السيدة: «وطي! جيب الشنطة يا ولد! حطها هنا.» كانت لا تزال تمسكه لكنها انحنت حتى تتيح له أن يأتي بحقيبة يدها ثم قالت: «هيه ... مانتش مكسوف من نفسك؟»

كانت لا تزال تمسك بتلابيبه، ورد الصبي: «فعلًا.»

وقالت السيدة: «عملت كده ليه؟»

وقال الصبي: «ما كنش قصدي.»

وقالت: «كداب!»

كان بالطريق عدد من المارة فتطلع البعض إلى ما يجري وظل البعض واقفًا.

وقالت السيدة: «إذا سبتك، حتجري؟»

ورد الصبي: «طبعًا.»

وقالت السيدة: «يبقى موش حاسيبك.» وظلت قابضة على قميصه.

وهمس الصبي: «حقك علي يا مدام أنا آسف ...»

– «كدة كدة! ووشك وسخ! أنا عايزة أغسل لك وشك! ما فيش في بيتكم حد قال لك تغسل وشك؟»

ورد الصبي: «لأ.»

– «يبقى لازم يتغسل الليلة.» وانطلقت السيدة تسير في الشارع وهي تجرُّ الصبي المذعور خلفها.

كان يبدو في الرابعة عشرة أو الخامسة عشرة. ضعيف البنية، نحيفًا معروقًا، ويرتدي حذاءً من الكاوتش وسراويل جينز زرقاء.

وقالت المرأة: «لو كنت ابني كنت علمتك الصح من الغلط، خليني بس أغسل لك وشك الليلة. انت جعان؟»

وقال الصبي وهي تجره خلفها: «لا ... بس لو سمحتي سيبيني.»

وقالت السيدة: «أنا كنت ضايقتك في حاجة وأنا باعدي ع الناصية؟»

ثم قالت السيدة: «ومع ذلك احتكيت أنت بي! إذا كنت فاكر إن الاشتباك ده حيتفك بسرعة تبقى غلطان» حتشوف! وساعة ما أخلص منك مش حتقدر تنسى مدام لويلا بيتس واشنطن جونز.

وبدأ العرق يتصبَّب من جبهة الصبي وبدأ يحاول التملص من قبضتها. وتوقفت السيدة جونز وجذبته بعنف حتى أصبح أمامها ثم أطبقت بيدها على رقبته واستمرت في جره في الطريق. عندما وصلت إلى منزلها دفعت الصبي إلى الداخل فعبرا الصالة ووصلا إلى غرفة ضخمة في مؤخرة المنزل بها مطبخ صغير. وأضاءت النور وتركت الباب مفتوحًا. وتناهت إلى أسماع الصبي أصوات ضحكات وأحاديث السكان في المنزل الضخم، كل في غرفته، وقد ترك بعضهم الباب مفتوحًا فأدرك الصبي أنهما ليسا وحدهما في المنزل. وكانت السيدة ما تزال تطبق على رقبته في وسط الغرفة.

قالت: «اسمك إيه؟»

وأجاب الصبي: «روجر.»

– «طيب يا روجر. روح الحوض اللي هناك ده واغسل وشك.» وأخيرًا أخلت سبيله، ونظر روجر إلى الباب، ثم نظر إلى السيدة، ثم إلى الباب، ثم اتجه إلى الحوض.

– خلي الحنفية مفتوحة شوية لحد المية ما تسخن، خد آدي فوطة نضيفة.

وقال الصبي وهو ينحني على الحوض «انتي حتوديني السجن؟»

وقالت: «مش بوشك الوسخ ده! ما قدرش أوديك أي حتة، حاجة عجيبة! أنا راجعة البيت أحضر لقمة آكلها تقوم تخطف شنطتي! يمكن انت كمان لسه ما اتعشتش، والوقت متأخر قوي، مش كدة؟»

وقال الصبي: «ما فيش حد في بيتنا.»

وقالت: «يبقى حنتعشى سوا. أنا واثقة أنك جعان، يمكن كنت جعان لما حاولت تخطف شنطتي.»

وقال الصبي: «كنت عايز أشتري جزمة شاموا زرقا.»

وقالت السيدة لويلا بيتس واشنطن جونز: «واللي يعوز جزمة شاموا زرقا يقوم يخطف شنطتي؟ كان حقك تطلبها مني!»

وقال الصبي: «أفندم؟»

وتطلع إليها الصبي والماء ما زال يتساقط من وجهه. وتوقف الحديث برهة طويلة، برهة طويلة جدًّا. وبعد أن جفف وجهه وقف حائرًا لا يدري ما يصنع فجفف وجهه مرة أخرى ثم استدار كأنما يتساءل في نفسه عن الخطوة التالية. ورأى الباب مفتوحًا؛ إنه يستطيع أن ينطلق إليه عبر الردهة ويجري ويجري، أنه يستطيع أن يجري ويجري ويهرب! كانت السيدة تجلس على الأريكة التي تُستخدم سريرًا. وبعد قليل قالت: أنا كمان كنت صغيرة وياما اشتهيت حاجات ما قدرتش أشتريها!

وتلا ذلك صمت طويل. وفتح الصبي فمه ثم قطب جبينه دون أن يدري وغمغمت السيدة ثم قالت «كنت فاكرني حاقول إن أنا ما حاولتش أخطف الشنط ... مش كدة؟ غلط! مش ده اللي كنت حاقوله.» وتوقف الحديث. وحل الصمت ثم عادت تقول «أنا كمان عملت حاجات كثيرة ما قدرش أقول لك عليها يا ... ابني، ولا حتى أقولها لربنا ولو أنه عارفها طبعًا. اسمع! انت تستنى شوية هنا لحد ما أحضر حاجة ناكلها، وخد المشط ده وسرح شعرك كده عشان يبقى شكلك معقول.»

وكان في ركن آخر من الغرفة موقد صغير وثلاجة صغيرة يحجبهما ستار. ونهضت السيدة جونز واختفت خلف الستار ولكنها أقلعت عن مراقبة الصبي (خشية الهرب)

كما تركت حافظة نقودها على الأريكة ولم تعُد تلتفت إليها. ولكن الصبي قد حرص على أن يجلس في ركن الغرفة البعيد قائلًا في نفسه إنها يمكن إذا شاءت أن تراه في مكانه هذا بطرف عينها. لم يكن واثقًا أن السيدة يمكن ألا تثق فيه، ولم يكن يريد ألا يكون أهلًا للثقة الآن.

وسألها الصبي: «مش عايزة حاجة أجيبها لك من الدكان؟ لبن ولَّا حاجة؟» وأجابت «ما اظنش! إلا إذا كنت انت عايز لبن حلو! أصلي حاعمل كاكاو، باللبن اللي في العلبة دي.»

وقال الصبي: «مش بطَّال.»

ووضعت السيدة على النار بعض الفاصوليا المطبوخة باللحم لتسخينها إذ كانت باردة في الثلاجة ثم صنعت الكاكاو وأعدت المائدة. ولم تسأل المرأة الصبي عن مكان إقامته أو أهله أو أية أسئلة أخرى قد تسبِّب له حرجًا. ولكنهما تقدَّما للطعام وجعلت تقص عليه طرفًا من أخبارها، فقالت إنها تعمل في صالون تجميل بأحد الفنادق وإن العمل يستمر حتى ساعة متأخرة، ووصفت له عملها بالتفصيل قائلة إن الصالون ترتاده السيدات من جميع الأشكال، ذوات الشعر الأشقر وذوات الشعر الأحمر والإسبانيات، ثم قطعت نصف فطيرتها التي دفعت فيها عشرة سنتات وقدمته له.

وقالت: «كُل كمان يا بني.»

وبعد انتهاء الوجبة نهضت وقالت: «ودلوقتي، اسمع! خد العشرة دولار دول واشتري لك جزمة شاموا زرقا. والمرة الجاية! إياك تغلط وتخطف شنطتي ولَّا شنطة حد تاني! فاهم؟ الجزمة اللي تشتريها بفلوس حرام حتولع رجليك. يلَّا! أنا لازم أستريح دلوقتي. اتفضل! يا ريت من هنا ورايح تعقل وتبطل الشقاوة يا بني.»

وتقدمت أمامه عبر الردهة إلى الباب الأمامي وفتحته له. «تصبح على خير! وبلاش شقاوة يا ولد!» قالت له ذلك وهي تنظر إلى الطريق.

وأراد الصبي أن ينطق بكلمات أخرى غير «شكرًا يا مدام» إلى السيدة لويلا بيتس واشنطن جونز ولكنه لم يستطع عندما استدار ونظر إلى السيدة الضخمة الواقفة بالباب. وبصعوبة خرجت من فمه كلمة «شكرًا» قبل أن تغلق السيدة الباب. ولم يرها الصبي بعد ذلك أبدًا.

تنتمي هذه القصة القصيرة — كما قلنا — إلى النوع الكلاسيكي الذي تتوافر فيه جميع الملامح التي ذكرناها عند التعريف بهذا الفن الأدبي الحديث فهي في نطاق الطول المحدد

وهي تسرد حادثة خيالية لها دلالة والحدث أو الفعل فيها واحد متطور من موقف ابتدائي إلى لحظة تنوير وهي تهبنا انطباعًا واحدًا في النهاية. وأهم من هذا كله هو ما اهتم به النقد الشكلي من أنها مبنية مثل الدراما على فعل إرادي يؤدي إلى نتيجة ومن ثم فلها بداية هي الموقف ولها وسط وهو ما يسمى بالتعقيد ولها نهاية وهو ما أسميناه بلحظة التنوير، أو لحظة الفك أو الحل (بالنسبة للتعقيد) وهي تتمتع بالتركيز في الزمن والمكان ولا تزيد فيها الحادثة عن واحدة ومن ثم فيها وحدات الزمان والمكان والحدث. أما البداية (أو الموقف) فهي الحادثة الإرادية (الفعل أو الحدث) أي محاولة اختطاف الحقيبة من السيدة في الطريق العام ويبدأ التعقيد أي تشابك الخيوط النفسية التي يطرحها الكاتب حين تتبين السيدة أن وجه الغلام في حاجة للماء والصابون لأننا نتبين من هذه الملاحظة التي يتضمنها الحوار بداية «الاتصال» بين السيدة وبين الصبي وهو الذي ندرك أهميته حين تفلت من فمها عبارة «لو كنت ابني» أي إن «الاتصال» هنا (وهي تستخدم كلمة احتكاك وكلمة اشتباك) يتيح لعاطفة مكبوتة لدى السيدة أن تفصح عن نفسها سواء كانت عاطفة الأمومة أم الوحشة أو العزلة فهي عاطفة محبطة وهي تخرج هنا إلى الحياة نتيجة الحدث. أي إن الموقف قد تطور من حادث مادي ملموس إلى حادث معنوي نفسي نتطلع إليه من خلال الحوار وسير الأحداث في التعقيد أو الوسط.

ومع سير الأحداث على مستوى التفصيلات الدقيقة نعرف المزيد عن طبيعة هذه العاطفة المحبطة لدي السيدة، ونعرف أيضًا طاقة الحب المكبوتة لديها ونزعتها الكامنة لـ «الاتصال» أو الاحتكاك والاشتباك — وهي نزعة لا تتحقق إلا بفضل هذا الطارق الغريب — كما نعرف المزيد عن هذا الصبي حين يطرح الكاتب خيوطه النفسية هنا لتلتقي مع العاطفة المحبطة للسيدة فهو يواجه الاختيار بأن يجري ويهرب أو يمكث ولكنه رغمًا عنه يحس بصدق عاطفتها فيحجم عن ذلك مؤقتًا بل إنه أصبح يريد أن يكون أهلًا للثقة.

وتكتمل الخيوط النفسية في اشتباكها ساعة الطعام حين تقص عليه السيدة طرفًا من أخبارها، ويتم الاتصال في لحظة نحس معها أننا شهدنا العاطفة المحبطة وقد خرجت إلى الوجود وذلك حين تقدم إليه المبلغ الذي يريده لشراء حذائه «الشاموا» الأزرق. في هذه اللحظة فقط يكتمل معنى القصة إذ يعود الصبي إلى الطريق وربما عاد إلى «الشقاوة» مرة ثانية، وتعود السيدة إلى غرفتها وعزلتها ووحشتها. ولكن التجربة قد اكتملت وتم الاتصال!

وربما تساءل القارئ عن معنى «التعقيد» هنا وهل هو موازٍ لما يسمى بالعقدة أو «الحبكة» في لغة النقد الشائعة. ولذلك فقبل أن نمضي في تقديم الأمثلة وشرحها ينبغي أن نذكر أن الحبكة في أبسط صورها هي ضبط التسلسل بين الأحداث بحيث يؤدي كل فعل إلى الفعل الذي يليه بالضرورة، وبحيث يظل القارئ متطلعًا إلى معرفة ما سيحدث بعد كل حادثة. وسوف تتاح لنا فرصة أخرى لشرحها عند الحديث عن الرواية.

وفيما يلي القصة التي كتبتها فيرجينيا وولف.

بيت مسكون

أيًّا كان وقت استيقاظك فسوف تسمع صوت إغلاق باب ما. كانا يسيران من غرفة إلى غرفة، وقد تشابكت أيديهما، فيرفعان هذا الشيء ويفتحان ذلك حتى يتأكدا، كانا زوجَين من الأشباح.

قالت «تركناه هنا»، وأضاف هو «وهنا أيضًا»، وغمغمت «في الطابق العلوي» وهمس «وفي الحديقة» وقالا معًا «لا بد من الهدوء وإلا أيقظناهم.»

ولكنكما لم توقظانا، كلا فالمرء عادة ما يقول «إنهما يبحثان عنه ولذلك يفتحان الستارة» ثم يمضي في القراءة — صفحة أو صفحتين — وأحيانًا ما يقول واثقًا «لقد وجداه الآن» ويوقف القلم الرصاص على الهامش. وأحيانًا يتعب من القراءة فينهض ويذهب ليتأكد بنفسه. إن المنزل خاوٍ تمامًا والأبواب مفتوحة ولا يُسمع إلا هديل الحمام والرضا يفيض منه، وهدير النورج وهو يدور في المزرعة القريبة «لماذا أتيت إلى هنا؟ كنت أريد أن أعثر على أي شيء؟» كانت يداي خاويتين. «ربما كان في الطابق العلوي» كان التفاح في غرفة السطح. وهكذا أهبط مرة أخرى. ما تزال الحديقة ساكنة كعهدها، غير أن الكتاب قد تسرب بين نصال الكلأ.

ولكنهما عثرا عليه في غرفة الجلوس. لا يستطيع أحد أن يراهما وبدت في زجاج النافذة صورة التفاح وصورة الورود. وكانت الأوراق تبدو خضراء في الزجاج. فإذا تحركا في غرفة الجلوس استدار التفاح فبدا جانبه الأصفر. ومع ذلك فإنه بعد لحظة واحدة — إذا فتح الباب — يبدو مبعثرًا على الأرضية ومعلقًا على الجدران ومدلى من السقف — ماذا؟ كانت يداي خاويتين. ومرَّ ظل بلبل على البساط، ومن أعمق آبار الصمت استمدت الحمامة البرية هديل صوتها. «أمان أمان أمان» كان نبض المنزل يدق في رفق. «الكنز الدفين، الغرفة ...» وتوقف النبض. أكان هذا هو الكنز الدفين؟

وبعد لحظة خبا الضوء. هناك في الحديقة إذن؟ ولكن الشجرات قد نسجت ثوبًا من الظلام حول شعاع حائر من أشعة الشمس. كان الشعاع الذي أردته يتوهَّج دائمًا خلف الزجاج وهجًا رهيفًا رفيقًا باردًا، وقد غاص تحت السطح. وكان الموت هو الزجاج، وقد حال بيننا الموت إذ جاء أولًا إلى المرأة منذ مئات السنين فتركت المنزل وأغلقت كل النوافذ، وأظلمت كل الحجرات. وترك هو المنزل وتركها واتجه شمالًا واتجه شرقًا ورأى النجوم مقلوبة في سماء الجنوب. ثم عاد يطلب المنزل فوجده مهجورًا تحت المرتفعات. «أمان أمان أمان» كان نبض المنزل يدق في سرور. «الكنز لك»، وتزأر الريح فوق الطريق. وتميل رءوس الأشجار وتنحني على الجانبين وتسقط أشعة القمر فتثير رذاذًا وتسيل هائمة في المطر. ولكن شعاع المصباح يسقط مباشرة من النافذة. وتتوهَّج الشمعة وهي ثابتة ساكنة. إن الشبحين يجولان في المنزل ويفتحان النوافذ ويتهامسان حتى لا نستيقظ وهما ينشدان السعادة.

تقول «كنت أنام هنا» ويضيف هو: «قبلات بلا حصر». «نصحو في الصباح والفضة بين الأشجار»، «في الطابق العلوي»، و«في الحديقة»، و«عندما يأتي الصيف»، و«موسم الثلوج في الشتاء»، ويترامى صوت إغلاق الأبواب على البعد، خافقة برفق كأنها نبضات القلب.

ويقتربان ثم يتوقفان في مدخل الباب. وتسكن الريح وينزلق المطر كاللجين على الزجاج. وتعشى أعيننا، ولا نسمع الخطوات إلى جوارنا، ولا نرى المرأة وهي تنشر عباءة الأشباح التي ترتديها. وتحيط يداه هو بالفانوس لتحمي اللهب من الهواء. وتخرج أنفاسه قائلة «انظري، إنهم نائمون، والحب على شفاههم»، وينحنيان وقد رفعا مصباحهما الفضي فوق رءوسنا وجعلا ينظران إلينا نظرة طويلة وعميقة. ويتوقفان طويلًا بينما تهب الريح مباشرة على المصباح فيميل اللهب قليلًا، وتمر أشعة القمر الطليقة على الأرضية والجدران ثم تلتقي فتصبغ الوجهين المائلين — الوجهين المتفكرين — الوجهين اللذين يتفحصان النائمين بحثًا عن السعادة الخبيئة.

«أمان أمان»، ويدق قلب المنزل في فخر. ويتأوه هو «سنوات طويلة» ولقد وجدتني مرة أخرى. وتغمغم هي «هنا، نائمة، أو وأنا أقرأ في الحديقة أو أضحك أو أدحرج التفاح في غرفة السطح، هنا تركنا كنزنا»، ثم ينحنيان ثم يشع نورهما فيرفع الأجفان من فوق عيوني. «أمان أمان أمان!» ويدق نبض المنزل دقًّا عنيفًا. وأستيقظ وأنا أصيح: «أهذا إذَن كنزكما الدفين؟ النور في القلب؟»

رغم قصر القصة الشديد الذي يجعلها من ناحية الطول أقرب إلى الأقصوصة فإن بها الملامح الأساسية التي تحدثنا عنها باستثناء «الحدث» أو الفعل بالمعنى الذي أوردناه والشخصية بالمعنى المفهوم. فنحن هنا أمام حالة نفسية ممتدة على الصفحات الثلاث أو الأربع، حالة الإحساس بوجود روحي بعد هذه الحياة وهو والوجود الذي يتمثل إبان هذه الحياة في طاقة الإنسان على الحب والتماسك، أولًا: على المستوى البشري أي فيما بين البشر، وثانيًا: على المستوى المادي أي مع الطبيعة والأشياء، فبطل القصة (أو بطلتها) يعيش في بيت مسكون وهو لا يعرف إلا القليل عن هذا البيت وعن أصحابه (هذه المعلومات توردها الكاتبة في سطور معدودة) ولكنه يعرف أن ثمة كنزًا دفينًا في المنزل لا يستطيع أحد أن يحدد كنهه. وفي ليلة ما — وهي الليلة التي يغلبه فيها النعاس وتصفو روحه فتقترب من أرواح الموتى — يحس بأنهما ما زالا يغشيان هذا البيت وأنهما يعمرانه بحبهما، وفي لحظة يكتمل المعنى في نفسه فيستيقظ وقد أدرك معنى الكنز الدفين. ألَا وهو النور الذي يضيء القلب. نور الحب.

وفي مثل هذا النوع من القصص لا يتبع السرد حبكة معيَّنة أي تيارًا منطقيًّا من الأحداث، ولكنه يتبع الحركة النفسية للشخصية حتى تبلغ ذروتها. فالاكتشاف الأخير هنا والذي نسمِّيه لحظة التنوير ليس اكتشافًا ماديًّا أو موضوعيًّا ولكنه اكتشاف نفسي، أي إن الذروة هي اكتشاف البطل لفكرة ما داخل نفسه، وقد تكون صحيحة أو كاذبة، وهي فكرة أقرب ما تكون إلى الأفكار الشاعرية أي الثيمات التي سبق الحديث عنها في الشعر الغنائي. ولذلك فهي لا تعيننا على فهم الشخصية باعتبارها فردًا متفردًا ولكنها تُلقي الضوء على حالة نفسية قد يمر بها الإنسان في أي زمان ومكان.

وهكذا فهذه القصة التي وصفناها بالقصة الصورة تجتمع فيها معظم سمات القصة القصيرة وأهمها وحدة الانطباع وتوحد الموقف والبطل واللحظة والمكان. وهي بعد هذا تنتقل بنا من حال النوم والأوهام إلى لحظة يقظة رمزية؛ أي لحظة انتباه إلى الفكرة الأساسية، وإن كانت القصة تختلف في معالجتها للحدث أو الفعل لأنها تنقله إلى داخل النفس، وتضحي بمنطق التسلسل المعروف في سبيل إبراز الدلالة، أو المعنى الكلي الذي سبق أن أسميناه بالمعنى الفني، أي المعنى الذي تبلوره التجربة.

وإذا كان القارئ العربي سوف يشكو من الغموض فيها، خاصة إزاء استخدام الضمائر (حتى إنه لن يتيقن من صورة البطل وهل هو واحد أم اثنان؟ وهل النائمون اثنان أم أكثر؟ وهل الشبحان يرمزان لروحيهما؟ وما مدى صدق العلاقة بين الأحياء والأموات؟)، فلا بد أن أؤكد له أن القارئ الأجنبي أيضًا يشكو من هذا الغموض وسوف

نُلقي بالضوء على أسبابه في باب الرواية عند الحديث عن فرجينيا وولف والرواية النفسية وتيار الشعور.

أمام القصة الثالثة فهي «زعبلاوي» للكاتب الكبير نجيب محفوظ، وهي منشورة ضمن مجموعة دنيا الله، ومتاحة في المكتبات والأسواق لَمن يريد الاطِّلاع عليها. وأهم ما في هذه القصة هو أن الحدث أو الفعل يجري على المستوى الواقعي من البداية للنهاية. ومع ذلك فهو يتضمن مستوًى آخَر رمزيًّا. فما هو الحدث أولًا؟

إن بطل القصة رجل مريض استعصى مرضه على الأطباء فمضى يطلب الأولياء والصالحين وقد سمع عن رجل صالح اسمه الشيخ زعبلاوي له قدرة على مساعدة الناس على التغلب على همومهم وأمراضهم. ويمضي به البحث من مكان إلى مكان والناس يؤكدون له أنه كان موجودًا في الماضي ويحكون له عن المعجزات التي كان يبديها، وبالتدريج يهتدي إلى شخص أكَّد الناس له معرفته بالزعبلاوي، وهو الحاج ونس الدمنهوري. وفي جلسة مع هذا الونس يضطر بطل القصة إلى شرب الخمر (رغم أنه لا يشرب) فيغيب عن الوعي ويرى حلمًا كأنه الجنة. وعندما يُفيق يسأل الحاج ونس عن زعبلاوي فيقول له إنه كان هنا وإنه «عطف عليك فراح يبلل رأسك بالماء لعلك تُفيق» ويحاول بطل القصة العثور عليه ثانيًا بملازمة ونس ولكن الشيخ لا يحضر ويرتاده الشك أحيانًا فيساوره اليأس ثم يحاول إقناع نفسه بصرف النظر نهائيًّا عن التفكير فيه. قائلًا: «كم من متعبين في هذه الحياة لا يعرفونه أو يعتبرونه خرافة من الخرافات، فلم أعذب النفس به على هذا النحو؟» وينهي القصة قائلًا: «ولكن ما إن تلح عليَّ الآلام حتى أعود إلى التفكير فيه وأنا أتساءل متى أفوز باللقاء، ولم يثنني عن موقفي انقطاع أخبار ونس عني وما قيل عن سفره إلى الخارج للإقامة، فالحق أنني اقتنعت تمامًا بأن عليَّ أن أجد زعبلاوي ... نعم عليَّ أن أجد زعبلاوي.»

الحدث إذَن هو عملية البحث الدائبة عن شخص له قوى روحية مسلم بها. ولكن هذا لا يؤدي إلى نتيجة مادية؛ أي إن البطل لا يجد زعبلاوي ولا يراه رأي العين، وأقرب ما يراه منه حلم الجنة الذي رآه حينما نام أو غاب عن الوعي. ولكن النهاية التي تبدو «مفتوحة» ليست كذلك في الحقيقة، فإصرار البطل على استمرار البحث مبني على اقتناعه بوجود ضرورة العثور عليه. وهذا الاقتناع الذي ينبع من الإيمان هو ما انتهى إليه البطل. أي إن لحظة الاقتناع تتوج الجهد الذي كان يتردَّد بين اليأس والأمل وبين الإنكار والتصديق، ولكن الحدث الحقيقي في القصة لا يقتصر على هذه النهاية التي نقيسها بالمقاييس التقليدية: الحدث الحقيقي هو الحركة الرمزية الباطنة في عملية البحث.

الواضح أن الكاتب يرفع منذ البداية «معنى» زعبلاوي إلى مستوى الرمز بأن يلقي بعبارات متناثرة هنا وهناك وسط الحوار قد تضيع دلالتها على القارئ المتعجل. فلننظر إلى هذه العبارات ولنعرضها في سياقها الزمني في القصة: يقول أبوه عن الزعبلاوي «فلتحل بك بركته ... ولولاه لمت غمًّا»، ويقول البطل عن مرضه «أصابني الداء الذي لا دواء له عند أحد، وسُدَّت في وجهي السبل وطوقني اليأس ... وتساءلت لم لا أبحث عن الشيخ الزعبلاوي». ويقول المحامي عنه «كنا نراه معجزة»، ويقول عنه بائع الكتب القديمة زعبلاوي؟ يا سلام؟ والله زمان. كان يقيم في هذا الربع حقًّا عندما كان صالحًا لإقامته ... ولكن أين زعبلاوي اليوم؟ ويقول عنه شيخ الحارة: «على أي حال فهو حي لم يمُت ولكن لا مسكن له ... وربما صادفته وأنت خارج من هنا على غير ميعاد، وربما قضيت الأيام والشهور بحثًا عنه دون جدوى ... إنه يحير العقل ...» ويقول عنه الرسام «أين هو اليوم؟ هو حي بلا ريب ... وبفضله صنعت أجمل لوحاتي.» ويقول عنه الموسيقي «ترى أين أنت يا زعبلاوي؟ في وجهه جمال لا يمكن أن ينسى، زارني منذ مدة، قد يحضر الآن، وقد لا أراه حتى الموت». ويعلق على عذاب البطل قائلًا: «هذا العذاب من ضمن العلاج» ثم يعلق على صنعته الموسيقية قائلًا إن زعبلاوي: «هو الطرب نفسه، وصوته عند الكلام جميل جدًّا، ما إن تسمعه حتى ترغب في الغناء وتهيج أريحية الخلق في صدرك.» ويسأله البطل: «وكيف يشفي من المتاعب التي يعجز عنها البشر؟» ويجيبه: «هذا سره.»

هذه الإشارات ترفع من زعبلاوي كما قلنا إلى مستوى الرمز أي إنه لا يُصبح مجرد شخص أو ولي من أولياء الله الصالحين بل يصبح ممثلًا لقدرة الله التي تحيا أبدًا. فهو جميل الطلعة والصوت وهو «معجزة» وهو «خلاق» في الفن وفي الحياة ... إلخ. ولكنه لا يقتصر في القصة على الإيحاء بهذا المعنى رغم غلبته ووضوحه فهو على أحد المستويات يمثل الأمل الذي يحيا أبدًا في صدور الأحياء ويحضهم على البحث الدائب عن السعادة (التي يرمز لها الشفاء من الأمراض) فالأمل حي لم يمت، وهو ملهم الفنانين والأحياء على السواء، واستمرار بطل القصة في البحث عن زعبلاوي يمثل الأمل الذي يتوهج في صدره بعد أن «طوقه اليأس» في البداية، إن مجرد اقتناع البطل بوجود زعبلاوي يهبه أمل الاستمرار في الحياة. وعلى مستوى أبعد يمثل زعبلاوي قوة الماضي السحرية التي تشد الناس إليها في ذكرياتهم، فزعبلاوي مرتبط دائمًا بكان وكنا، وبالاسترحام على الماضي؛ «والله زمان»، «كان أمره سهلًا في الزمان القديم»، «كان يا ما

كان»، «الدنيا تغيرت»، وهلم جرًّا. ولكنه في الوقت نفسه المجهول الذي يشد كل هؤلاء إليه على اختلاف مستوياتهم الفكرية والاجتماعية، فهو القوة المجهولة التي نقصدها عندما يدهمنا المجهول، وبطل القصة بعد لا يعرف طبيعة دائه وأقصى ما يقول عنه إنه «الداء الذي لا دواء له عند أحد»، ومعنى هذا أن له دواءً ولو لم يكن عند أحد من الناس! ربما كان لديه رمز هذا الدواء؟ ربما استطاع إذا استبطن ذاته وغاص في أعماق نفسه أن يصل إلى الشفاء؟ إن لحظة النوم أو الغياب عن الوعي تكشف لنا هذا المعنى الأخير.

«حلمت بأنني في حديقة لا حدود لها، تنتثر في جنباتها الأشجار بوفرة سخية فلا ترى السماء إلا الكواكب خلال أغصانها المتعانقة ويكتنفها جو كالغروب أو كالغيم، وكنت مستلقيًا فوق هضبة من الياسمين المتساقط كالرذاذ، ورشاش نافورة صاف ينهل على رأسي وجبيني دون انقطاع. وكنت في غاية من الارتياح والطرب والهناء، وجوقة من التغريد والهديل والزقزقة تعزف في أذني، وثمة توافُق عجيب بيني وبين نفسي، وبيننا وبين الدنيا فكل شيء حيث ينبغي أن يكون بلا تنافر أو إساءة أو شذوذ وليس في الدنيا كلها داعٍ للكلام أو الحركة، ونشوة طرب يضج بها الكون، ولم يدم ذلك إلا لفترة قصيرة فتحت بعدها عيني.»

هل يمكننا أن نقول إن هذه الرؤيا تمثل المعنى الأول — المعنى الديني — باعتبار أنها الجنة بقدر ما تمثل المعنى الرمزي الأخير وهو صفاء النفس نتيجة للتوافق؟ وإذا لاحظنا أن البطل يجعل من نفسه كائنًا مستقلًّا عن ذاته (فهو يقول أنا ونفسي، وبيننا وبين الدنيا أي بيني أنا ونفسي من ناحية وبين الدنيا من ناحية أخرى) وجدنا أن رمزية التوافق واضحة ولا يمكن الشك فيها.

ولا شك أن القصة القصيرة من هذا النوع لن تُلقي بالًا إلى رسم الشخصية أو تصوير الإنسان الفرد. فنحن نشهد هنا لحظة وعي واحدة أو لحظة شعورية واحدة قد تأتي هذا الإنسان أو ذاك. والناس من حول البطل مجرَّد أسماء أو نماذج وسلوكهم نمطي، وهذا تقتضيه طبيعة القصة الرمزية؛ فالبطل الحقيقي هو فكرة زعبلاوي، أي فكرة وجود هذه الطاقة المعنوية التي ينشدها الإنسان وقد يدركها في أحلامه ولكنها تغيب عنه حين يصحو؛ حين يواجه دنيا الواقع.

الفصل الثاني

الرواية

١

إذا كانت القصة القصيرة فنًّا صعبًا فالرواية أصعب الفنون الأدبية على الإطلاق وذلك للأسباب نفسها التي تجعلها تبدو سهلة وهي غياب الضوابط الشكلية أو التقاليد الثابتة التي تسهل على الكاتب مهمته، فلا هي تكتب نظمًا مثل الشعر ولا هي مقسمة إلى فصول ومشاهد تخضع لأعراف سائدة مثل المسرح. فالكاتب يسرد الأحداث دون أن يقيده الزمان ولا المكان ودون أن تحده حدود الطول ولا القصر! كما أنه ليس مقيد اليدين إزاء الوصف والاستطراد وعدد الشخصيات، فهو يستطيع أن يقدم أي عدد من الشخصيات وأن يتعدى وحدة الانطباع فيخلق العديد من الانطباعات وهلم جرًّا. أي إن الرواية الحديثة هي الفن الأدبي المنثور الذي حل محل القصة الشعرية الطويلة (وبخاصة الملحمة) عندما نشأت المدن وتحوَّل الأدب من الشكل المسموع إلى الشكل المقروء ونحن نقول إن الرواية بالمعنى الحديث صعبة لأنها تبدو سهلة!

ولكن ما ملامح الفن الروائي بصفة عامة؟ فلنبدأ منذ البداية كما نفعل دائمًا ونقول إنها قصة طويلة تتوافر فيها الخصائص الخمس الأولى التي ذكرناها بالنسبة للقصة القصيرة وهي أنها فن أدبي منثور، وهي خيالية (أي تختلف عن كتاب التاريخ مهما كان فيها من حقائق تاريخية) ويستخدم الكاتب فيها السرد (بدلًا من التعبير عن مشاعر آنية كما يحدث في الشعر وبدلًا من الحوار كما هو الحال في المسرح)، وتخضع الأحداث فيها (سواء الأفعال الإرادية البشرية أو الحوادث القدرية) لنوع من المنطق أو التسلسل سواء كان تسلسلًا زمنيًّا أو خاضعًا لقانون العلة والمعلول وسواء كان السرد يتبع خطًّا متقدمًا في الزمن أو متعرجًا يتردد بين الماضي والحاضر، وهي تحاول إبراز المعنى الكامن في هذه الأحداث البشرية ودلالتها. ثم نزيد على ذلك سمة أساسية في

الرواية هي الشخصية، أو مجموعة الشخصيات التي تُبنى عليها الرواية والتي بدونها لا يمكن أن يكون للأحداث معنى ولا يمكن أن يكون دون ما أسميناه بالحبكة أو العقدة. (وسوف نفصل الحديث فيما بعد في هذا الموضوع الأخير لأنه أهم ما اختلفت فيه الرواية الحديثة عن الرواية في القرن التاسع عشر.)

أما موضوعات الرواية، والتي تغري بعض النقاد باعتبارها أساسًا لتقسيمها إلى أنواع مختلفة، فتكاد لا تحصى؛ إذ أثبتت الرواية قدرتها على التكيُّف والتطوُّع والتطوُّر بحيث أصبحت قادرة على معالجة أي موضوع وأثبتت قدرتها على البقاء في عالَم يواجهها فيه منافس قوي هو السينما (وأخيرًا التليفزيون) فالفيلم السينمائي أقرب الفنون المرئية إلى الرواية، وقد اجتذبت السينما بالفعل عددًا من كتَّاب الرواية، كما إن حلقات التليفزيون أو ما يُسمى بالمسلسلات وما يُسمى في الغرب «أوبرا الصابون» (وتفسير التسمية أن أوائل المنتجين كانوا من أصحاب شركات الصابون الذين استغلوا رواج المسلسلات للإعلان عن بضائعهم)، هذه المسلسلات تمثل صورة حديثة للفن الروائي وإن انحط مستوى معظمها إلى حدٍّ بعيد، فنحن نواجه كل يوم كتَّابًا جددًا للرواية وما زالت الرواية فنًّا تتجدد حياته بتجدد أساليبه وموضوعاته، رغم ما نسمع من حين لآخَر عن اقتراب موعد احتضار هذا الفن الأدبي!

٢

أما التقسيمات الشكلية فلا تهمنا كثيرًا، ويكفي أن نلقي نظرة سريعة على أهم الأنواع التي يتوافر تصنيفها حتى نتبين ذلك: رواية الرسائل أي التي تكتب في صورة رسائل متبادلة بين الشخصيات بحيث تتضمن الرسائل وصفًا للأحداث والأماكن والمشاعر من وجهات نظر متفاوتة، والرواية العاطفية أو الأخلاقية أي تلك التي تربط بين صدق العاطفة والخلق القويم انطلاقًا من أن قدرة الإنسان على الإحساس الصادق العميق تعني أن له وازعًا من ضمير، وأنه من ثم إنسان فاضل وهكذا تعلي هذه الرواية من شأن الفضيلة وتحارب الرذيلة وذلك بمكافأة الخير ومعاقبة الشر في النهاية. والرواية القوطية أو رواية الغموض والرعب الرومانسي وهي التي ازدهرت في أواخر القرن ١٨ وأوائل القرن ١٩ وتوسلت بأجواء العصور الوسطى من القلاع المهجورة والبيوت المسكونة بالأشباح ويكثر فيها سفك الدماء وتكثر الحوادث المفزعة تجسيدًا للمواجهة مع عالم المجهول والأقدار المتربصة بالإنسان. والرواية التاريخية أي الرواية التي تصور

فترة تاريخية حقيقية بأحداثها الرئيسية وبعض شخصياتها المعروفة بعد أن يحول الكاتب هيكل المادة التاريخية أو ما هو معروف يقينًا منها إلى واقع حي بكل تفاصيله وذلك لاستقراء المعنى الذي يريده أو لإسباغ معنى جديد يهب حياة جديدة في نطاق الحاضر لا في سياق الماضي. والرواية الدعائية التي تكتب ترويجًا لفكرة ما وفيها يركز الكاتب على الفكرة ويعيد تشكيل المادة الواقعية حتى تبرز محاسن الفكرة أو مساوئها، وقد تختفي الفكرة إذا أحكم الكاتب صنعة الرواية فلا تطل علينا إلا من خلال الأحداث والشخصيات ولكنها (أي الفكرة) تظل هي الهدف الأول الذي يبرر لنا في النهاية. والرواية الاجتماعية أي الرواية التي تصور المجتمع في مكان محدَّد، وزمان محدَّد، عادة يكون وطن الكاتب، وعادة يكون الزمان هو الحاضر وعادة يركز الكاتب على إبراز العلاقات الاجتماعية وتحليلها ابتداءً من الأسرة وانتهاءً بالمجتمع الكبير الذي يعيش فيه. والرواية النفسية أي الرواية التي تركز على الحركة النفسية للشخصيات وتحلل انفعالاتهم ودوافعهم غوصًا وراء ما يختفي في غياهب النفس البشرية من عوامل قد تخفى على الفرد نفسه، وذلك على ضوء مكتشفات علم النفس الحديث. والرواية البروليتارية وهي الرواية التي تعلي من شأن طبقة العمال وتضفي عليهم من الجمال والجلال ما يرتفع بهم إلى مستوى أبطال الأعمال الأدبية الكبرى. والرواية الوثائقية وهي الرواية التي تأثرت بالعلوم الحديثة وبخاصة بالبرامج الإخبارية في التليفزيون والتي تهتم بتقديم الحقائق الخاصة بقضية من القضايا في قالب روائي، ومن ثم فهي تتطلب من الكاتب دراسة طويلة وبحثًا مستفيضًا وعادةً ما يستمد القارئ متعة من هذه الحقائق لا تقل (إن لم تكُن تزيد) عن استمتاعه بالرواية باعتبارها فنًّا أدبيًّا خالصًا. والرواية الشعبية التي يسميها البعض رواية الـ «ساجا» (أي الملحمة الشعبية) أو «رواية السرد الزمني» وهي تستمد جذورها من التقاليد والأعراف القائمة سواء في الريف أو في الحضر وتمتد في الزمان وعادةً ما تتابع الأحداث في أسرة ما أو في عدة أسرات مترابطة عبر السنين والأجيال دون فواصل زمنية. والرواية البيكاريسك أي رواية مغامرات البطل في المجتمع بهدف تصوير الشرائح الاجتماعية التي تشهد مغامراته.

وإلى جانب هذه الأنواع المألوفة يوجد ما اصطلح على تسميته الرواية المفتاح، وهي الرواية التي نشأت في فرنسا في القرن السابع عشر وتتخذ أبطالها من بين المشاهير بعد إخفاء أسمائهم وقد أسميت كذلك لأن «المفتاح» اللازم للتعرف على هؤلاء لا يقدم في الرواية ولا يعرفه القارئ إلا بعد أن ينتهي من القراءة. وأقرب رواية من هذا النوع

إلى ذاكرتي هي كنيسة الكابوس للكاتب الإنجليزي «توماس لف بيكوك» والتي كتبها في أوائل القرن التاسع عشر ليسخر فيها من أبطاله الذين يمثلون معاصريه من الشعراء الرومانسيين «كولريدج» و«بايرون» و«شيلي». ثم الرواية الضد (أو ما يُترجم أحيانًا باللارواية) وفيها يعمد الكاتب إلى كسر عنصر الإيهام أو التصديق حتى يجعل القارئ واعيًا طول الوقت بأنه يقرأ فلا يندمج مع الشخوص والأحداث. وبطبيعة الحال يكسر الكاتب أيضًا كثيرًا من الأصول الفنية للرواية. ولا يفوتنا أن نشير إلى أنواع من الرواية لم يعترف بها النقاد باعتبارها أدبًا رفيعًا رغم شيوعها وانتشارها واستحقاقها للدراسة مثل الرواية البوليسية ورواية الإثارة، ورواية المغامرات، وأخيرًا رواية الخيال العلمي (مثل غزو الكواكب ... إلخ).

قلت إن هذه التقسيمات لا تهمنا كثيرًا إذ يتداخل بعضها مع البعض، ولأنها تعتمد في الغالب على التصنيف حسب الموضوع لا حسب الشكل (إذ فباستثناء رواية الرسائل تعتمد جميع الأنواع الأخرى على السرد مع فقرات تطول أو تقصر من الحوار) وأما التداخل فواضح من تعريفاتنا المقتضبة لكل نوع فالرواية النفسية يمكن أن تشمل عدة أنواع أخرى إذا نزعت إلى تحليل الشخصيات على أسس نفسية، بل إن بعض النقاد يذهبون إلى أن ثمة أنواعًا مركبة مثل الرواية النفسية التاريخية التي يميل الكاتب فيها إلى تحليل الحادثة التاريخية على أسس نفسية، كما يذهب البعض إلى جمع عدد من الأنواع في باب واحد إذا كان ثم مبرر مثل غلبة الفكرة، ولذلك يدرجون الرواية البروليتارية والرواية الدعائية ورواية القضية في باب رواية الفكرة، وهكذا فقد تتناول رواية القضية فكرة مناقضة للرواية البروليتارية تمامًا إذ ربما ذهبت إلى الحط من شأن العمال وإعلاء شأن أصحاب العمل — على سبيل المثال — ولكنها تشترك في الحقيقة معها آخر الأمر في أنها تقوم على فكرة تبغي الترويج لها بدلًا من أن تقوم على تجربة إنسانية تتخطى حدود الفكرة الآنية أي الفكرة التي ولدت في زمن ما، وربما اختفت أو تلاشت معالمها بعد انقضاء هذه الفترة. وربما اشترك نوعان في بعض الخصائص الشكلية واختلفا في الموضوع أو في المادة الإنسانية فرواية البيكاريسك تشترك مع رواية المغامرات في هيكل بنائها ولكنها تختلف من حيث هدف الكاتب، إذ ينزع في الأولى إلى تصوير المجتمع في عصره وربما قصد في الثانية إلى التركيز على المثل العليا التي ينشدها بطل المغامرات، وبالمعيار نفسه نجد أن البيكاريسك تشترك مع الرواية الاجتماعية في جانب واحد مثلما تشترك معها الرواية الشعبية فيه، وهلم جرًّا.

ولا يعني ذلك أنه ليس ثمة أسس أخرى للتقسيم إذ يستطيع الناقد إذا ربط بين الرواية والفنون الأخرى في عصره أو بين الرواية وأحداث العصر أن يستن سننًا أخرى وقد رأينا من النقاد مَن يجمع بين الروايات الاجتماعية التي تركز على العلاقات العاطفية من حب وكراهية وغيرة وطموح وانتقام، وما إليها على مستوى قلب الفرد الواحد وبين الروايات القوطية التي تزخر بالأحداث الغامضة وأجواء العصور الوسطى والمشاعر الملتهبة التي تخرج في إطار أحداث الرعب والفزع وذلك استنادًا إلى أن النوعين يمثلان النزعة الرومانسية، أو صورتين من صور الرومانسية يجمع بينهما رفض الأسس القائمة للمجتمع «العاقل» وأنماط السلوك المتعارف عليها، أي إن النوع الأول يكسر هذه الأنماط بالولوج في عالم الإحساس والمشاعر الدفاقة في قلب الفرد، والنوع الثاني يكسرها بإثارة كل ما هو غير معقول بل وكل ما هو غير موجود! وقد استدل النقاد على هذا بإقبال القراء على النوعين معًا وفي الوقت نفسه، وبأن النوعين قد كتبا في فترة الثورة الرومانسية في بداية القرن التاسع عشر في أوروبا.

٣

ولا أعتقد أنه من المفيد في كتيب مثل هذا أن نرصد تطور الفن الروائي في العالم عبر العصور إذ لن يفيد القارئ العربي شيئًا … ولكن يجمل بنا أن نشير إلى أن المصريين القدماء عرفوا هذا الفن في الألف الثاني قبل الميلاد وبالتحديد في عهد الأسرة الثانية عشرة إبان الدولة الوسطى في مصر القديمة. وقد وصلت إلينا نصوص كُتبت عام ١٢٠٠ قبل الميلاد (أو ما يقرب من ذلك التاريخ) يمكن أن نطلق عليها اسم الرواية وأشهر ما ترجم منها إلى اللغات الأوروبية وذاع بل وتحول إلى فيلم سينمائي هو رواية سنوحي (وكان اسم الفيلم «المصري») وهناك روايتان أيضًا كتبتا في نفس الفترة، وليس لدينا من الأدلة ما يثبت استمرار هذا الفن في العصور التالية إذ إن النصوص ضاعت وأصبح من الصعب الحكم على مصير هذا الفن في مصر، غير أننا نشهد بعد ما يقرب من أربعة عشر قرنًا روايات كتبها الرومان بعد ازدهار اللاتينية ورسوخها باعتبارها لغة الأدب المنثور فالروايات التي وصلتنا من تلك الفترة (القرن الثاني للميلاد) وهي في معظمها رومانسات (أي روايات حب ومغامرة) تدل على استمرار للشكل الفني ولو بلغة مختلفة في حوض البحر الأبيض المتوسط. وكان إلى جانب هذه الرومانسات روايات دعائية أو روايات حب رعوي تفتقر إلى الخصائص المعروفة للرواية الحديثة وتقترب من الشعر

في مواضع كثيرة، ويذهب بعض المؤرخين إلى أن فترة الجاهلية (القرون السابقة لنزول الإسلام، قل من القرن الثالث حتى السادس الميلادي) ثم العصور الوسطى، لم تشهد من الفن الروائي إلا صورته المبسطة أي صورة الحكاية، وكانت الغلبة فيها للسرد والحادثة الغريبة. ولكنه في نهاية الألف الأول للميلاد شهدت اليابان صورة بدائية من الفن الروائي تعتمد أيضًا على الحكاية وهي مجهولة المؤلف ثم تطورت صور الفن الروائي في اليابان حتى اتخذت صورة الرواية الحديثة بأحداثها وشخوصها في القرن الثالث عشر. أما ألف ليلة وليلة العربية فكانت على الأرجح قد ذاعت في العالم العربي منذ القرن العاشر الميلادي — كما سبق أن ذكرنا — ولكنها لم تجمع وتتخذ شكلها الحالي باعتبارها مجموعة من الحكايات (وقد تطورت «الحكاية» إلى «الرواية» لا إلى «القصة القصيرة») إلا في القرن الرابع عشر في أقرب تقدير أي ربما ظل المؤلف الشعبي يزيد فيها وينقح حتى اكتملت صورتها في القرن السادس عشر. ويجمع الدارسون على أن هذا المؤلف المجهول كان مصريًّا (استنادًا إلى اللغة ومواقع الأحداث وما إلى ذلك) ومن ثَم ترجمت وانتشرت في أوروبا. ولكن هذه البذور الأولى لفن الرواية لم تكن مقصورة على مصر، إذ مع بداية عصر النهضة انتشرت «الحكاية» وذاعت في جنوب أوروبا وأيضًا في حوض البحر المتوسط ثم انتقلت شمالًا فلدينا قصص ديكاميرون للكاتب الإيطالي بوكاشيو في القرن الرابع عشر ورواية دون كيخوته (أو دون كيشوت) للكاتب الإسباني سيرفانتيس في مطلع القرن السابع عشر، ثم بدايات الرواية الإنجليزية في بريطانيا في القرن الثامن عشر مع نشر رواية: التخفي أو التوفيق بين الحب والواجب للكاتب وليام كونجريف وتعود أهميتها إلى المقدمة التي أرفقها بالنص وحاول فيها التفريق بين الرومانسية والرواية، والملحوظ أن اللفظ المستخدم في اللغات الأوروبية ليدل على الرواية وهو «رومان» مشتق من رومانس، ويحتفل النقاد بهذه التفرقة لأنها تحدد لأول مرة في تاريخ الأدب الأوروبي الملامح التي سادت فيما بعد للرواية وهي ابتعادها عن حياة الملوك والأمراء وعن تصوير مفارقات القدر ومآسيه والخوارق والأبطال والبطلات وما إلى ذلك وتركيزها على الحياة العادية أي على الإنسان العادي وعالم الواقع. ولا داعي للخوض في نشأة الرواية الإنجليزية وتطورها ففي العربية كتب تتناول ذلك كله وتفيد من يريد الاستزادة وإن لم يكن متخصصًا، كما لن نتعرض لنشأة الرواية العربية ابتداءً من رواية زينب للدكتور محمد حسين هيكل وانتهاءً بجيل ما بعد نجيب محفوظ فهناك أيضًا كتب متخصصة تفي الموضوع حقه، ولكننا في الصفحات الباقية سوف نلقي

الضوء على أهم تطور شهدته الرواية الحديثة في العالم منذ ازدهارها الذي لم يسبق له مثيل في القرن التاسع عشر وحتى الآن، ألا وهو تطور مفهوم الشخصية على ضوء علم النفس (أو على الأصح بدايات علم النفس الحديث) في أوائل القرن العشرين.

٤

سبق أن قلت إن أهم ما تتميز به الرواية ليس فقط عن القصة القصيرة بل أيضًا عن سائر الأنواع الأدبية على الإطلاق يتمثل في الحرية التي يتمتع بها الكاتب في وصف الشخصية من الخارج ومن الداخل وتحليل مظاهر سلوكها وحديثها في الأماكن والأوقات التي يختارها، وعلاقاتها مع الشخصيات الأخرى وهلم جرًّا، دون أن تحده حدود الطول أو اللحظة الواحدة (مثل القصة القصيرة) أو حدود وجهات النظر مثل المسرح، فالكاتب المسرحي مقيد بما يمكن للشخصية أن تقوله عن نفسها أو بما يمكن للشخصيات الأخرى أن تقوله عن تلك الشخصية أي إنه لا يستطيع أن يتحدث إلينا مباشرةً وإذا استطاع ذلك إما بالحديث من خلال شخصية تمثل وجهة نظره أو بالحديث عن طريق الراوي فلن يستطيع أن يسهب ويطيل لأنه أيضًا محكوم بالوقت الذي يستغرقه تمثيل المسرحية على المسرح.

وهذه الحرية الظاهرة هي مشكلة المشاكل، نقول الظاهرة وإن كان الأحرى بنا أن نقول «الظاهرية» لأنها حرية خادعة. فالكاتب الحديث لا يتمتع إلا بقدر يسير من الحرية فهو في أحيان كثيرة لا يستطيع إيقاف الأحداث ليصف لنا الشخصية وصفًا مسهبًا على مدى صفحات وصفحات، مهما كان الوصف ممتعًا وأقصى ما يستطيعه هو تقديم الملامح الأساسية للشخصية كما يراها (أو كما تراها شخصية أخرى إذا كان يراوح بين وجهات النظر في السرد) وذلك إما أثناء الحدث (أي الفعل) أو قبله أو بعده، بل إنه أحيانًا ما يستغني عن الوصف المباشر تمامًا ويركز على الحدث أو الحادثة سواء على المستوى المادي أو النفسي لإبراز دوافع الشخصية أو ردود أفعالها بحيث نستطيع أن ندرك منها طبيعة الشخصية. وهذا يعني أن على الكاتب الحديث أن يضع ميزانًا دقيقًا بين ما يمكن أن يتقبله القارئ من الوصف المباشر طال أم قصر وبين ما يمكن أن يدركه بطريق غير مباشر من خلال الحادثة. ونحن نذكر قول هنري جيمس، الكاتب الروائي الأمريكي الكبير «إن الشخصية هي التي تحدد نوع الحادثة والحادثة هي التي توضح لنا طبيعة الشخصية»، وعلى أية حال فكما ذكر غيره من الكتاب نرى أن الحادثة

لا تنفصل عن الشخصية مثلما لا تنفصل الشخصية عن الحادثة إذ قد تكون الحادثة حدثًا نفسيًّا خالصًا لا يخرج عن نطاق النية والسريرة ويظل كامنًا لا يدري به إلا الله وصاحبه (بل ربما لم يدركه صاحبه كل الإدراك!)

ومنذ أن «بلغت الرواية سن الرشد» — كما قال أحد النقاد — عندما نشر دانيل ديفو روايته المعروفة روبنسون كروزو (في مطلع القرن ١٨) واهتمام الكتاب بالشخصية يتزايد، والنظرة السريعة إلى الروايات الأولى في الأدب الأوروبي سوف تكشف لنا مدى اهتمام الروائيين بالشخصية المحورية، فإذا وصلنا إلى القرن التاسع عشر وجدنا الكتاب يهتمون ليس فقط بالشخصية المحورية بل بإخراج أعداد هائلة من الشخصيات التي لا تنمحي صورها من الذاكرة. يمكننا أن نتخطى كتاب العقود الأولى من القرن ١٩ وأهمهم السير والترسكوت وجين أوستن حتى نصل إلى كتاب العصر الفكتوري في أواسط القرن (نسبة إلى الملكة فكتوريا) مثل أنطوني ترولوب والأخوات الثلاث آن وإميلي وشارلوت برونتي (وأشهر رواية للأولى هي أجنيس جراي والثانية هي مرتفعات وذرنج والثالثة جين إير) وثاكري وجورج إليوت ومسز جاسكل ثم تشارلز ديكنز عملاق الرواية في ذلك العصر وصاحب التأثير الأكبر في الرواية العربية حتى نجيب محفوظ.

قلنا إن الشخصيات التي تزخر بها روايات العصر الفكتوري شخصيات يصعب نسيانها، فهي شخصيات حية يصعب عليك أن تصدق أنها من نسج الخيال وحديثها ممتع بل إن وجودها نفسه ممتع. وقد اهتم هؤلاء الكتاب بشخصياتهم فخصصوا لها الصفحات مهما كانت الشخصية «ثانوية» بالمعنى الفني أي لا تتصل بصلب الحدث الرئيسي. فلنضرب مثلًا من رواية أوليفر تويست (من تأليف تشارلز ديكنز) وهو تصوير السيدة كورني الأرملة التي تشرف على الملجأ الذي يحل به أوليفر الصغير. إنها ليست شخصية هامة في ذاتها وعلاقتها بالمستر بمبل علاقة «ثانوية» إذا وضعت في سياق الحدث الرئيسي أو الأحداث الرئيسية. ولكن ديكنز يُفرد لها صفحتين من الوصف التفصيلي بحيث نتصورها في غرفتها ونعرف مشاعرها إزاء زوجها الراحل وآمالها في زوج المستقبل! كما نراها وهي تعد الشاي وما إلى ذلك. وكما نجح ديكنز نجح ترولوب وغيره حتى لقد أسمى أحد النقاد رواياتهم «المعارض الممتعة للشخصيات المنوعة!»

ولكن كيف نجح الفكتوريون فنيًّا في إبداع هذه الشخصيات التي لا تنسى؟ يذهب بعض النقاد في تحليلهم — محقين — إلى أن الكاتب الروائي في العصر الفكتوري يعمد إلى انتقاء السمات المميزة لكل شخصية ويتكئ عليها وحدها ولو ضحى في سبيل ذلك بسائر الصفات البشرية لها. فنجد لكل شخصية خصيصتين أو ثلاثًا تعرف بهما أو بها

ولا يزيد الكاتب عنهما. أي إنه يحاول إخراج صورة متبلورة واضحة كل الوضوح ترسخ في الذاكرة، فإذا أحس في الشخصية تناقضًا أو تغيرًا يمكن أن يؤثر في هذا الوضوح أبعده على الفور حتى لا تهتز الصورة. فالمستر ميكوبر في رواية دافيد كوبرفيلد دائمًا متفائل، وأحيانًا تنزع الشخصية إلى ترديد عبارة تلتصق بها وتصبح علامة عليها، ليس فقط مدخلًا لسلوكها بل أيضًا لمنطقها وإحساسها إذ دائمًا ما تقول زوجة ميكوبر «إنني لم ولن أهجر مستر ميكوبر»، ولا تكاد في سائر حديثها في الرواية نفسها تخرج عن هذا المعنى، مما جعل أحد النقاد يسميها «الدمية الناطقة».

وقد قرأت رأيًا حديثًا مفاده أن شخصيات العصر الفكتوري أقرب ما تكون إلى «الطباع» (أو «الأخلاط») التي صورتها مسرحيات العصر الإليزابيثي. إذ يمثل كلٌّ منها جانبًا من جوانب الطبيعة البشرية دون أن يمثل أي منها جميع الجوانب. بل إن ناقدًا سليط اللسان شبَّه تلك الشخصيات بالكاريكاتير؛ أي بالصور الهيكلية التي تبالغ في جانب من الجوانب لإبرازه وتهمل الجوانب الأخرى.

وثَم سبب آخر هو أن شخصيات الرواية في القرن التاسع عشر، بصفة عامة ومع استثناءات هامة، لا تتطور، بمعنى أن الشخصية التي تطالعنا في بداية الرواية هي نفسها التي تطالعنا (مع تعديلات لا تكاد تذكر) في آخرها. أي إنها تتميز بالثبات ولو أنها تغيرت لما أصبحت تتمتع بالحيوية والوضوح اللذين تتمتع بهما ولما استطعنا أن نذكرها بمثل هذا الوضوح. ولهذا وصفها أحد النقاد بأنها شخصيات ساكنة (ستاتيكية) أي غير متحركة، (ديناميكية).

ولكن هذه الأسباب التي تفسر لنا حيوية شخصيات الرواية آنذاك لا تعني الحط من قدر الروايات أو مؤلفيها. ولكنها توضح فحسب ما كان الفكتوريون يرمون إليه ومن ثم توضح وضع المحدثين. إننا لا نرى مثل هذا الحشد الحاشد من الشخصيات التي يصعب نسيانها في روايات المحدثين، في روايات فيرجينيا وولف وجيمس جويس أو الدوس هكسلي ود. هـ. لورنس، ليس لأنهم لم يعودوا يهتمون بالشخصية بل على العكس لأن اهتمامهم بشخصية الإنسان الفرد تزايد إلى حد لم يسبق له مثيل! إنهم لا يهدفون إلى تقديم «معارض ممتعة للشخصيات المنوعة» ولكنهم يريدون أن يعرفوا بدقة كل ما يدور في نفس الإنسان الفرد. فكأنما انصب اهتمامهم على البحث النفسي. والروائي الحديث يكتشف أثناء بحثه أن الإنسان ليس كائنًا بسيطًا وأنه أكثر تعقيدًا مما تصوره الرواية الفكتورية. فالشخصيات الفكتورية يسهل تصنيفها لأن الكاتب يرجح كفة عناصر الخير أو عناصر الشر إما بالتدريج أو منذ البداية بحيث لا يساور القارئ

أي شك في «لون» أو طبيعة الشخصية التي يقدمها، أما في الرواية الحديثة فالكاتب يجعلنا نحس أن ترجيح إحدى الكفتين ليس دائمًا بالأمر اليسير. وإذا صدق علم النفس الحديث فإن النفس البشرية لا تتكون من عناصر «كمية» يمكن تسميتها بالخصائص أو الصفات. فالإنسان الذي يصوره الكاتب الحديث أقرب إلى النهر الجاري المتغير منه إلى مجموعة صفات ثابتة إذ إن النهر النفسي يتدفق مسرعًا آنًا ويبطئ آنًا آخر، ويكثر الطمي فيه حينًا، وتصفو مياهه حينًا آخر، وهكذا يظهر لنا في صور متفاوتة بين الحين والحين. إنه قادر على التضحية والفداء في لحظة ما، فكأنما هو بطل أسطوري، مثلما ينزع في لحظة أخرى إلى الجبن والتردد وما ينطبق على الأفراد ينطبق على العلاقات فيما بينهم: فالرجل في الرواية الفكتورية حينما يبدأ علاقة مع فتاة ما يكون عادةً واحدًا من اثنين لا ثالث لهما فهو إما صادق في عاطفته شريف المقصد أو هو كاذب مخادع ينشد المتعة وتزجية الوقت فحسب. ولكن الكاتب الحديث يقول لنا إن كل علاقة تتضمن «الذهب والطين، وتضيء بنور الحضارة مثلما يحكمها قانون الغاب»، أي إن التفرقة بين الموقفين المفترضين لم تعد واضحة لأن لونًا ثالثًا بل عدة ألوان بدأت تظهر إلى جانب الأبيض والأسود.

وهكذا فإذا كان الكاتب يريد تجسيد شتى الحالات النفسية والانفعالات المتناقضة التي يتكون منها الفرد خاصة في علاقاته مع أفراد يتسمون بالتكوين نفسه فإنه لن يستطيع إخراج قصة ميسرة تلعب فيها الشخوص الواضحة أدوارها المرسومة لها بدقة والتي تمثل طبائعها وخصائصها المعروفة سلفًا بحيث تكون متوقعة محددة من البداية إلى النهاية. «فالحكاية»، أي ما نسميه بالعامية «الحدوتة»، لن تكون ذات أهمية كبرى ولن تلتصق شخصياتها بالذاكرة فلا تنمحي، إذ إن الفرد العادي — كما يقول أحد النقاد — ليس «شخصية لا تنسى»، والكاتب يضحي بالصفة الأخيرة في محاولته الوصول إلى الحقيقة. أضف إلى هذا أن القارئ نفسه لم يعد يكترث كثيرًا للوضوح في التقسيمات البشرية ولم يعد يعتقد أن تسجيل ما يفعله الناس أهم ما يستطيع الروائي أن يقدمه. إنه يريد «الحياة» كما هي دون تنميق أو تزويق، ودون أن يقدم لنا الكاتب أحكامه على الشخصيات، أي يريد الشخصيات بكل ما فيها ويطلب من الكاتب عدم التدخل، أي عدم تقسيمها إلى معسكرَي الخير والشر مقدمًا! وهكذا بدأ ما يسمى بالتيار النفسي في الأدب واتخذ صور التجارب المختلفة وكانت أولها تجربة الرواية البيوغرافية أي التي تختص بسيرة حياة فرد ما كأنما تترجم له.

٥

وأول ما تخلص منه الكاتب الحديث في هذه الرواية الجديدة هو «الحبكة». ولقد حان الوقت لنتساءل عن معنى ما أسميناه بالحبكة. قلنا في تحليلنا لإحدى القصص القصيرة أن الحبكة في أبسط صورها هي الحتمية التي تربط بين الأحداث والمحافظة على التشويق في الوقت نفسه. وهذا صحيح وينطبق على شتى أنواع الفنون الأدبية التي تشتمل على أحداث سواء كانت قصصية أو درامية. ولكن الصورة المبسطة تخفي وراءها بعض الملامح التي لا بد من الإحاطة بها إذ إن معنى الكلمة في اللغات الأجنبية يعني «التخطيط» أو «الخطة»، وهذا هو المعنى الأعم والأشمل. والواضح إذن أنك إذا أردت أن تخطط لقصتك أو لأي شيء فعليك أن تكون على علم مسبق وواضح بكل ما فيها من شخوص وأمكنة وأزمنة ... إلخ، بحيث تستطيع أن ترسم خطة قائمة على معلومات كمية محددة. وأول ما عليك أن تفعله إذن هو أن تقول مقدمًا إن عندي عددًا من الشخصيات هم فلان وفلان أما الأول فطَموح ودوافعه كذا وكذا وأما الثاني فقَنوع ودوافعه كذا وكذا وتفعل الشيء نفسه إزاء الثالث والرابع والخامس! ولذلك فالكاتب التقليدي الذي يجهز حبكته مقدمًا يحافظ على طبائع هذه الشخصيات ولا يسمح لأي منها أن يتصرف «خارج حدود طبيعته» (والتعبير الإنجليزي هو أن فلانًا يتصرف إما طبقًا لطبيعة شخصيته أو ضدها)، وهكذا تكون الأفعال الإرادية في الرواية، والتي تؤدي بالضرورة إلى نتائج «طبيعية» تتفق مع معطيات الشخصية أفعالًا متوقعة و«مفهومة»، وكذلك يكون التفاعل بين الشخصيات متمشيًا مع هذه الخصائص المسبقة. وكذلك أيضًا يلجأ الكاتب إبقاءً على عنصر التشويق وإحياءً لرغبة القارئ في الاستمرار في القراءة، إلى إخفاء بعض المعلومات عنه أو عن بعض الشخصيات، وقد تتضمن هذه المعلومات حقائق «أساسية» عن الشخصية يخفيها الكاتب متعمدًا حتى يبقى على خيط من الغموض يشد القارئ إليه. وقد يسمح لشخصية أخرى أن تحيط بهذه «الحقائق» وتتصرف على هديها فيبدو سلوكها غريبًا وغير مفهوم، ولكن الكاتب في النهاية يفصح عنها ويميط اللثام عما اختفى فتتضح الصورة ونصل إلى لحظة التكشف حيث نرى معنى كل شيء، ونرى كل شخصية وقد سارت وفق نهجها المرسوم سلفًا، فنصل إلى ما يسمى بالحل (أو التكشف)، وما الحل بالنسبة للحبكة أو العقدة إلا لحظة تبين أن كل شيء في موضعه وأن ما كان يبدو غريبًا ومتناقضًا ليس في الحقيقة كذلك وإنما نحن ظنناه كذلك لأننا لم نكن نحيط بالحقائق جميعًا.

ولهذا فعندما قلنا إن الكاتب الحديث قد تخلص من الحبكة كنا نعني أنه تخلص من بناء «الخطة» على أسس معلومة سلفًا. فالرواية البيوغرافية التي تروي حياة فرد ما تقدمه لنا في صورة متتابعة من المهد إلى اللحد. فهو رضيع يتحدى المربية ويحب أمه ويكره أباه، ويذهب إلى المدرسة ثم إلى الجامعة ويهفو قلبه إلى فتاة ما ويتزوج ويطلق ويتزوج مرة أخرى ويفشل في العمل أو ينجح ثم يموت!

فهذه الرواية التي استهلت التجارب النفسية توحي بأن ما يحدث في الحياة يمكن أن يحدث، بل لا بد أن يحدث في الأدب! وشتى الانطباعات والأحداث التي تتضمنها الرواية لن ينتظمها خيط الحبكة بالمعنى المفهوم فالشخصية تتطور وتتغير ويصعب التنبؤ بما سوف تفعله. وقد ازدهرت هذه الرواية في السنوات السابقة مباشرةً للحرب العالمية الأولى، وأهم كتابها هم ج. د. بيريسفورد (الذي كتب ثلاثيته الشهيرة جاكوب سطال) وكومتون ماكنزي (الذي كتب شارع الشر) وهيو والبول (الذي كتب رواية الاصطبار). وفي الأدب العربي أقرب ما يرد إلى ذاكرتي هو رواية من أجل ولدي للمرحوم محمد عبد الحليم عبد الله.

وإذا تأملنا هذه الرواية الأخيرة قليلًا وجدنا ما أسميناه بغياب العقدة أو الحبكة فالكاتب يتبع خطى بطله من البداية إلى النهاية ويلقي في طريقه بالشخصيات التي ما نكاد نذكر لها أية ملامح في سبيل تصوير شيء واحد ألا وهو ما يسمى في علم النفس بعقدة أوديب أي تعلق الابن بوالدته تعلقًا مرضيًا (أي غير صحي) فالكاتب يضع البطل في مواقف متعاقبة ولكنها لا تخضع لقانون العلة والمعلول الذي أشرنا إليه فهي تتوالى بحكم تقدم البطل في السن لا بحكم إرادته. ولهذا نجد أن هذه الرواية لا تحتفل برسم الشخصيات والكاتب يمر بها مر الكرام لأن همه هو متابعة الرحلة النفسية للبطل لا تصوير البشر من حوله.

٦

وثاني التجارب بعد الرواية البيوغرافية محاولة تسجيل كل شيء أو محاولة رصد الحياة بشتى تفاصيلها دون إغفال أي شيء بدلًا من تطبيق مبدأ الانتقاء الذي عمل به الفكتوريون. ولهذا وجد الكتاب في أوروبا منذ سنوات الحرب الأولى (وحتى اندلاع الحرب العالمية الثانية) أن رواية واحدة لا تكفي لرصد حياة شخص فأفرد بعضهم لها عدة روايات، ونذكر الكاتبة دوروثي ريتشاردسون على سبيل المثال التي أخذت على مدى

سنوات طويلة في نشر سلسلة روايات باسم الرحلة ترصد فيها حياة بطلتها التي أسمتها ميريام هندرسون، وفي الرواية التاسعة لم تكن هذه البطلة قد تخطت مرحلة النضج، وفي الرواية الحادية عشرة ١٩٣٥م كانت ما تزال على أبواب الكهولة ولم تصل إلى النهاية إلا في الرواية الثانية عشرة ١٩٣٨م. وقد دافعت فيرجينيا وولف عن هذا المنهج دفاعًا مجيدًا، ونقتبس من أحد كتبها عبارة تحدد فيها الخصائص المميزة لكاتب مثل جيمس جويس فهي تقول إنه يحاول الاقتراب كل الاقتراب من الحياة وذلك بتسجيل «الذرات وهي تتساقط في ذهنه بالترتيب الذي تتساقط به أي برصد النسق الذي تنتظم به في الشعور وتجسيدها في المشاهد والأحداث مهما بدت في ظاهرها مشتتة وغير متجانسة».

والحق أن جيمس جويس يفعل ذلك في رواياته، وأقرب الأمثلة إلى القارئ العربي هي رواية يوليسيس (ويشار إليها أيضًا باسم أوليس وعولس) ورواية صورة الفنان في شبابه (وهما مترجمتان ومنشورتان). وفي الرواية الأخيرة (التي أبدع ترجمتها ماهر البطوطي) نرى مشهدًا يصور لنا هذا المنهج بوضوح: إنه يقدم لنا مجموعة من التلاميذ يناقشون موضوعات منوعة وأثناء ذلك يصف جويس ما يفعله كرانلي وهو أحدهم حين يأكل التين ويستخرج بذوره المحشورة بين أسنانه وينظر إليها، والحقيقة أن عملية أكل التين ومضغه واستخراج البذور تسير جنبًا إلى جنب مع المناقشات التي تعلو في مستواها فتصل إلى الدين أو تنحط فتتناول الخمر والنساء؛ والكاتب يرمي هنا إلى تصوير التجربة الإنسانية تصويرًا شاملًا أي تقديمها بكل ما تحفل به من ثراء في التفاصيل المادية والنفسية وكذلك حين ينتقل جويس لكتابة يوليسيس فهو يحشد في الرواية تفصيلات لا يبدو أن القارئ يهتم بها، أولًا: لأننا نفعلها بطريقة تلقائية، وثانيًا: لأنها لا تختلف من فرد إلى فرد ولا يمكنها من ثم أن تصبح علمًا على فرد دون آخَر (أي شخصية دون أخرى)، خذ هذا المثل البسيط:

> «كان الماء قد بدأ في الغليان: ريشة من البخار صاعدة من فم الإناء على النار. أمسك بالبراد الفخار ووضع فيه بعض الماء المغلي لينظفه ويدفئه ثم رمى الماء في الحوض. ووضع أربع ملاعق من الشاي وأمال الإناء حتى يصب الماء المغلي. ثم تركه جانبًا حتى «يخرط» وأزال الإناء من على النار وضرب بالطاسة الجمر المتقد ثم وضع فيها قطعة من الزبد وأخذ ينظر إليها وهي تنزلق فيه وتنصهر.»

وقد اختلف النقاد في مزايا هذا المنهج وظهر له أنصار وأعداء وإن كانت الغلبة في سنوات ما بعد الحرب العالمية الثانية للأنصار. ولذلك فلا بأس من تقديم نبذة مقتضبة من كتابات أحد الأعداء قبل أن نرد عليها: يقول جيرالد جولد في كتابه الرواية الإنجليزية:

> «إن المستر جويس يجهد نفسه أيما إجهاد ولكنه ما زال أبعد ما يكون عن تسجيل كل شيء. لقد بلغني أن روايته يوليسيس تهدف إلى تقديم الأفكار والمشاعر والأفعال التي يقوم بها فرد واحد في يوم واحد، ومع ذلك فهناك استطرادات توسع من النطاق الزمني للرواية دون جدال. ولكن حتى لو بلغت من الضخامة حجم أربعة وعشرين دليل تليفونات فلن تستطيع تسجيل جميع الأفعال والأفكار والمشاعر التي تشغل حيزًا من الزمن لا يزيد على ساعة واحدة وليس أربعًا وعشرين. إن دليل التليفونات يعتمد على مبدأ الانتقاء الصارم والضغط الشديد وهو لذلك يعتبر عملًا فنيًّا إذا قورن بسلة المهملات. ورواية يوليسيس سلة مهملات» (ص٢٠-٢١).

وقد تعمدت أن أورد هذه الفقرة المثيرة لأبرز مدى الجدة التي اتسم بها عمل الكتَّاب الجدد في فترة ما بين الحربين. والحقيقة أن جولد ظالم ومتعنت فالهدف الذي وضعه جويس لنفسه يتضمن إلى جانب «تسجيل كل شيء» رصد الحياة النفسية الخصبة بكل دقائقها وتفاصيلها وهي الحياة التي يستعصي تصويرها على الروائيين المولعين بالترتيب والتبويب والتصنيف ثم بالتصحيح والتنقيح والتحقيق والتنميق والتشذيب والتهذيب! وفيرجينيا وولف هي المدافع الأول عن هذا المذهب وملهمة النقاد الذين أيدوه. فهي تنتقد أرنولد بنيت بسبب نزعته الفكتورية (فهو الاستثناء الواضح من بين كتاب القرن العشرين). وفي مقال آخر عن تعقيد النفس البشرية الذي تراه في كتابات الكاتب الفرنسي «مونتاني» تدعونا إلى أن «نفحص قليلًا ذهن الإنسان العادي في أي يوم عادي» قائلة:

«إن الذهن يستقبل آلاف الانطباعات، منها التافه ومنها الخيالي ومنها سريع الزوال ومنها ما ينطبع على الذهن بحدة الفولاذ وتنهال الانطباعات من كل حدب وصوب، منهمرة كأنها أمطار متواصلة من ذرات لا تُعد ولا تحصى وفي انهمارها تتخذ أشكالًا هي جوهر حياتنا في أي يوم عادي، الاثنين أو الثلاثاء. ولكنها تتفاوت في دلالتها وأهميتها، فتتحول الدلالة من لحظة إلى لحظة ومن مكان إلى مكان.» وتختتم مقالها قائلة: إن على الروائي أن «يصور روح الحياة الطليقة المجهولة والمتفاوتة في الشكل والاتجاه، مهما

بلغت درجة تعقيدها وانحرافها.» ومن هنا كان الاتكاء على الحياة النفسية ومحاولة الكتاب الوصول إلى دقائقها وتفاصيلها مهما بلغت درجة غرابتها. ولكن قصتنا لم تنتهِ هنا والخطوة التالية في تطويرها ذات أهمية كبرى.

٧

أما الخطوة التالية فتتمثل في إيمان الروائيين باستحالة الوصول إلى الحقيقة أو الحقائق الخاصة بالنفس البشرية لا من طريق تتبع حياة الفرد ولا بدراسة أفكاره وتطورها ولا برصد حالته النفسية ولكن بإدراك عدد من اللحظات النفسية ذات الدلالة الخاصة وذلك تأثرًا بما شاع عن علم النفس آنذاك وهو اكتشافه أن الفرد ليس شخصية واحدة بل عدد من الشخصيات. وينبغي أن نستدرك بسرعة فنقول إن علم النفس الحديث لا ينكر وجود الشخصية، كل ما هنالك أن بعض المدارس النفسية التي شاعت في تلك الآونة (مثل مدرسة السلوكيين) تقول إن مفهوم الشخصية مجرد افتراض ورثناه عن الأسلاف في العصور الوسطى ولا يمكن إثباته في ذاته. وتفصيل ذلك أن فكرة وجود الشخصية تحتِّم افتراض وجود كيان آخر داخل الإنسان وهو الوعي أو الشعور الذي يعبره تيار الحالات النفسية والرغبات والأهواء وما إلى ذلك وهذا الوعي كيان دائم ومستمر يتلون بلون ما يمر به ويتغير باستمرار ولكنه يظل على الدوام كائنًا منفصلًا ومستمرًّا إذ يضم كل التغييرات التي تحدث له أو تحدث فيه، ومن ثم فإن هذا الوعي أو الشعور يمثل الخيط الأساسي لشخصية الفرد فكأنما هو نهر لا يتغير اسمه مهما أسرع أو أبطأ، ومهما علَت شطآنه أو انخفضت ومهما تسرب ماؤه وانداح في القيعان المجاورة لمجراه! أو كأنه خيط المسبحة الذي ينتظم حباتها أو خيط القلادة الذي ينتظم ألوانًا من الدر تمثل الحالات النفسية المختلفة. فالوعي هو الخيط الذي لا بد من افتراض وجوده وهو أساسي وجوهري، لأنه يربط الحالات النفسية المنفصلة جميعًا لينشئ وحدة متكاملة هي التي نسميها «الأنا» أو الشخصية، وهذا هو ما تنكره بعض المدارس النفسية أو الفلسفة أو النقدية الحديثة.

ولا بد من استدراك آخر. إن السلوكيين (وما أشبه ما يقولونه بما قاله دافيد هيوم في القرن الثامن عشر!) لا ينكرون أن المرء يعي أو يشعر بأفكاره ورغباته وما إلى ذلك، ولكن ينكرون وجود كائن منفصل مستقل اسمه الوعي أو الشعور، كأنما هو خزان نسبح فيه (مثل الأسماك) الأحداث والحالات النفسية، والرغبات ... إلخ. بحيث

يظل قائمًا حتى لو هجرته هذه الأسماك، وهكذا، فإذا افترضنا عدم الفصل بين المشاعر والشعور أو بين الأشياء التي نعيها والوعي نفسه كانت النتيجة أننا سنواجه سلسلة من الحالات النفسية بدلًا من الكيان الدائم المستمر الذي اسمه الوعي. وثَم اتجاه لدى الكثيرين من الفلاسفة (وليس لدى السلوكيين فحسب) إلى إنكار وجود «الأنا» المستمرة، بل إن برتراند رسل يعرف الشخصية بأنها «سلسلة من الحالات النفسية التي اعتدنا تعريفها بأنها حالات شخص واحد إذا كان هناك شخص واحد يمكن أن تنتمي إليه هذه الحالات». وقد قدم الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون تشبيهًا لهذه الحالات بالصورة الثابتة على الفيلم السينمائي التي تبدو لنا متحركة حين يدار الفيلم بسرعة.

هذا إذن هو جوهر ما أسميناه بالخطوة التالية بالنسبة لتطور الفن الروائي الحديث وهو بإيجاز اعتقاد الروائي أنه إذا أراد أن يجسد في القصة طبيعة الوجود «الواقعية» (لا المفترضة) فإن عليه أن يركز على اللحظات التي يبرز فيها هذا الوجود في صورة إحساس به أو وعي وإدراك له. ولما كانت هذه اللحظات منفصلة في الواقع (لأن الاتصال والاستمرار يفترض وجود الشخصية وهو ما ينكره الروائي) فإن عليه أن يركز على كلٍّ منها دون أن يعمد إلى تزييف الواقع بالربط فيما بينها في نطاق ما يسمى بالشخصية. ولذلك يركز الروائي الحديث على اللحظة النفسية ويضع فيها كل ثقله إما عن طريق «تسجيل كل شيء» وإما بتعميقها حتى يتأكد استقلالها وانفصالها. وقد أدت الخطوة التالية إلى نشوء ثلاثة اتجاهات حديثة أولها: رواية المشاهد غير المترابطة، وثانيها: الرواية التي تبدو فيها هذه المشاهد المستقلة (وهو التعبير المستعار من الدراما) في صورة أحداث لا يربط بينها إلا التقارب الزمني أو المكاني. وثالثها: الرواية التي تستخدم لغة غير مترابطة حتى تجسد انعدام الترابط بين المشاهد أو الأحداث. ولنقدم النموذج الذي يمثل النوع الأول من رواية غرفة جاكوب للكاتبة فيرجينيا وولف، فنحن نرى جاكوب وهو رضيع في كورنوول، ثم وهو صبي في سكاربره ثم في المدرسة ثم في جامعة كيمبردج، أو وهو في قارب بجوار جزر سيلي، وهلم جرًّا، فكل مشهد منفصل معزول عن الذي يليه ولا تقول لنا الكاتبة كم مر من الوقت بين هذا وذاك، كما لا تقول لنا أين نحن، وأحيانًا تكتشف بعد قراءة صفحتين أو ثلاثًا أنك قد تركت البروفسور «هكستابل» يقرأ في مكتبته وأصبحت في مصحة المدرسة أو في لندن أو في جزر سيلي وهلم جرًّا. وأحيانًا تطول المشاهد فتمعن في الطول وأحيانًا ما تقدمها الكاتبة في سطور قليلة.

انظر إلى هذا المشهد المتناهي في القصر:

«اغرورقت عيناها بالدموع فتراقصت في عينيها صور زهور «الداليا» وتحولت إلى موجات من اللون الأحمر، كما توهجت صورة البيت الزجاجي في عينيها، وبدا المطبخ وقد تلألأت فيه نصال السكاكين، وكانت السيدة جارفيز زوجة القسيس تقول في نفسها، في الكنيسة أثناء عزف الترانيم وقد انحنت السيدة فلاندرز على رءوس أبنائها الصغار، إن الزواج حصن حصين وإن الأرامل قد كُتب عليهن التيه وحدهن في الخلاء الفسيح والتقاط الأحجار وجمع أعواد القش الذهبية وحيدات دون مُعين يحميهن، أواه للمسكينات، وكانت السيدة فلاندرز قد فقدت زوجها منذ عامين.

ونادى آرشر «جاكوب! جاكوب!»

وكتبت السيدة فلاندرز على الظرف كلمة «سكاربره» ووضعت تحتها خطًّا ثقيلًا فقد كانت هي مسقط رأسها ومركز الكون!»

أو انظر إلى هذا المشهد:

«وفي هذه اللحظة مزقت الهواء ولولة تتمايل وتتهدج وتقطر حزنًا ... كانت تفتقر إلى قوة الإفصاح عن نفسها ومع ذلك فقد تناهت إلى الأسماع ثم تراخت. وعندها فتحت الأبواب فتحًا وئيدًا في الشوارع الخلفية وتقدم من مصدر الصوت بعض العمال.

كانت فلورندا مريضة.

وكانت السيدة دورانت التي تعاني من أرقها المعتاد تقرأ فخطت خطًّا بالقلم الرصاص في الهامش بجانب بعض الأبيات في قصيدة «الجحيم». وكانت كلارا نائمة وقد دفنت رأسها في الوسائد. وكان على منضدة غرفة النوم بعض الورود المشعثة وزوج من القفازات البيضاء الطويلة.

كانت فلورندا ترتدي فوق رأسها قبعة المهرج البيضاء المخروطية الشكل. وكانت مريضة.»

إن بعض ما يحدث في كل مشهد لا علاقة له بالمشهد نفسه ولكنه يحتل مكانه فيه لأن له وجودًا زمنيًّا فيه ما دام قد حدث في تلك اللحظة. فنداء آرشر على جاكوب لا علاقة له البتة بالمشهد الأول ولكن النداء قد حدث في ذلك الوقت وقبل أن تكتب السيدة فلاندرز

على الظرف «سكاربره»، ولذلك فقد وجد طريقه إلى المشهد. وكذلك مرض فلورندا، فهو لا علاقة له بالولولة، وهذا ما يجعل قراءة الرواية الحديثة أمرًا صعبًا فالقارئ يفترض علاقات أو يقيمها إذا لم يجدها، ولكن الكاتبة تتبع المنطق الذي يقول «أليست الرواية شريحة من الحياة؟ والشريحة الزمنية التي أقدمها تتضمن هذه الأحداث المنفصلة.»

ولنأخذ النموذج الذي يمثل النوع الثاني أي تقديم المشهد باعتباره مجموعة متعاقبة من الأحداث، من الرواية نفسها. هذا مشهد في مقهى:

«أنفقت عشرة بنسات على الغداء.

وقالت السيدة التي ترتدي ثوبًا مزركشًا وتقف في الصندوق الزجاجي بالقرب من الباب «تصوري. لقد نسيَت مظلتها»، كان المقهى هو أحد مقاهي شركة «إكسبريس ديري» وأجابتها ميلي إدواردز (الجرسونة) «ربما استطعت اللحاق بها». وكان شعر ميلي فاتح اللون ومضفرًا. وانطلقت تعدو خارجة من الباب.

وبعد لحظة عادت وفي يدها المظلة الرخيصة التي نسيتها فاني وقالت: «لم أستطع اللحاق» ومدت يدها إلى ضفائرها.

وغمغمت الفتاة التي تتولى محاسبة الزبائن «يا لهذا الباب!»

كانت يداها مغطاة حتى أطراف الأصابع بقفازات سوداء أما أطراف أصابعها التي كانت تسحب فواتير الحساب فكانت متورمة مثل النقانق.

«فطيرة مع الخضار. فنجان قهوة وقطائف دون حشو، بيض على الخبز المحمر، فطيرتان بالفاكهة».

وهكذا كانت الأصوات الحادة للجرسونات تتردد في اقتضاب، وكان الرواد يسمعون ترديد «طلباتهم» بصوت عالٍ فيشيع الرضا في نفوسهم ويتطلعون إلى الطعام على الموائد المجاورة فيعمر الأمل قلوبهم، وأخيرًا وصل الطلب، ها هو البيض فوق الخبز المحمر. لم تعد العيون تصول وتجول.

وألقيت مكعبات رطبة من الفطائر في أفواه مفتوحة مثل الأكياس المثلثة. وكانت نلي جنكنسون — التي تعمل ناسخة على الآلة الكاتبة — تقطع فطيرتها دون أي اهتمام وكانت تدير رأسها لتنظر إلى الباب كلما فتح. ماذا كانت تتوقع أن ترى؟

وكان تاجر الفحم يقرأ صحيفة الديلي تلغراف دون توقف وقد شرد ذهنه فبدلًا من أن يعيد الفنجان إلى الطبق وضعه على مفرش المنضدة.

وأنهت السيدة بارسونز المناقشة قائلة «هل يمكن أن يكون الإنسان أشد وقاحة من هذا؟» نفضت بيدها ما علق بالفراء من فتات الخبز، وصاحت الجرسونة:

«لبن ساخن وفطيرة جبن، إبريق شاي، خبز وزبد» وفتح الباب ثم أغلق.»

هذه الأشياء — كما نري — تنم عن دقة ملاحظة ولماحية باهرة ولكنها غير مترابطة، إنها تحدث في المكان نفسه وفي الوقت ذاته، ولكن، فيما عدا ذلك لا يوجد ما يربط بينها، والأهم من ذلك أنها لا تمثل تيارًا من الشعور يكشف لنا عما يدور أو ما أسميناه بالحقائق أو الأحداث النفسية عند إحدى الشخصيات، ولكنه الولع الشديد بتصوير الواقع باعتبار أن الواقع هو الحياة وأن على الروائي أن ينقلها كما هي، وقد علق أحد النقاد أخيرًا على هذا قائلًا: «إن على الروائي أن يقول لنا ما معناه، إن كان له معنى!»

٨

وأما الاتجاه الثالث أي جعل اللغة تجسيدًا حيًّا لانعدام الترابط في الحياة فقد كان له أثره الكبير في الأساليب الأدبية للرواية الحديثة. إذ ولد وترعرع ما يسمى بأسلوب «المانشتات الصحيفة» أي تكوين جمل قد تكون «غير مفيدة» من الناحية النحوية الصرفة بمعنى افتقارها إلى بعض العناصر الأساسية مثل الأفعال أو الفواعل ولكنها توجز المعنى تمامًا كأنها «برقيات» تخشى إضاعة القروش في الكلمات المفهومة وقد ازدهر هذا الاتجاه في المسرح الحديث ازدهارًا كبيرًا وبخاصة على يد «هارولد بنتر» الذي اكتشف «ما ليس بجديد في الحقيقة» ألا وهو أن الناس لا تتحدث بعبارات تخضع لقواعد النحو وأن معظمهم لا يكملون عباراتهم لأن معناها عادةً يتضح من الموقف (بما في ذلك توقع السامعين ومعرفتهم) ولذلك فإن بنتر قد نقل إلى مسرح الستينيات ما فعله جيمس جويس وفرجينيا وولف ود. هـ. لونس وجرترود شتاين في رواية العشرينيات والثلاثينيات فالقاعدة المتبعة هنا وهناك هو أننا نضع أفكارنا في قوالب لغوية تضبطها قواعد النحو بغية تيسير فهمها للآخرين وذلك يتضمن قدرًا ما من التزييف. أما الصدق في تصوير الأفكار كما ترد في الواقع إلى الذهن فلا يقتضي الالتزام بالنحو!

خذ نموذجًا لهذا من رواية الجوع والحب من تأليف ليونيل بريتون:

«المساء، وقت الإغلاق، سرقة ورق التجليد وقطعة من الخيط من مكان تغليف البضائع.

الصباح، وقت فتح الحانوت، في دورة مياه عمومية مع لفة مغلقة بورق التجليد.»

أو خذ العبارات الثلاث التالية التي ينتهي بها أحد الفصول ويقف كلٌّ منها على سطر مستقل:

«وقفت الحضارة.
استمرت التجارة.
عاد للحب سلطانه.»

وينبغي أن نفرق هنا بين هذا الأسلوب الذي يعمد إليه الكاتب عمدًا وبين ما نرى في بعض الكتابات العربية من أساليب واهية أو عبارات ممزقة بسبب الضعف اللغوي لكتَّابها. ولذلك فليحذر المبتدئون من محاولة محاكاة مثل هذه الأساليب التي لا تأتي إلا بعد التمكن التام من اللغة التي يكتب بها الكاتب.

وقبل أن نختتم حديثنا عن الشخصية أعتقد أنه من واجبنا أن نشير إشارة عابرة إلى اتجاهين صاحبا هذا الاتكاء على تيار الشعور وتسجيل كل ما يدور في نفس الإنسان أولهما هو محاولة إخراج مكنونات اللاشعور (أو اللاوعي) وثانيهما هو ما يسمى بالحتمية الفيزيقية أي اعتبار الإنسان عبدًا للظروف الخارجية واعتبار نفسه عبدًا لجسده. أما الاتجاه الأول فيمثله د. هـ. لورنس ويبدي فيه تأثره الواضح الصريح بالتحليل النفسي — وهو منهج من مناهج العلاج النفسي وضعه فرويد — وأما الثاني فيمثله أولدوس هكسلي ويبدي فيه تأثره المباشر بمدرسة السلوكيين. وإلى جانب هذين التيارين ازدهرت تيارات أخرى في القارة الأوروبية. فمنذ أواخر القرن التاسع عشر والرواية في ازدهار لم يسبق له مثيل. فنشأ في فرنسا ما يسمى بالمذهب الطبيعي وهو لا يختلف عن المذهب الواقعي إلا في نوع التفاصيل التي يقدمها ونوع الشخصيات فهي تنتمي عادة إلى ما يسمى بـ «النصف الأسفل» من الطبيعة البشرية أي تصوير الانحطاط والهبوط ماديًّا ومعنويًّا والاتكاء على ملامح الفقر والمعاناة والمرض ومواطن القبح بدلًا من مواطن الجمال ومن أشهر كتَّاب الرواية في فرنسا في تلك الآونة «جوستاف فلوبير»

(مؤلف مدام بوفاري) و«فكتور هوجو» (مؤلف البؤساء) و«إميل زولا» (الذي ارتبط اسمه بنظرية الواقعية والطبيعة)، و«جي دي موباسان» و«أناتول فرانس». أما في أمريكا فأهم مَن يذكرون من نفس الفترة هم «هيرمان ملفيل» (مؤلف موبي ديك) و«ناثانيل هوثورن» مؤلف (الحرف القرمزي) و«مارك توين» (مؤلف مغامرات هكلبري فين)، أما في الثلاثين عامًا الأخيرة من القرن ١٩ فكان أهم كتاب الرواية في أمريكا هو «هنري جيمس» الذي قضى حياته متنقلًا بين إنجلترا وأمريكا وأشهر أعماله هي «ميدان واشنطن» — و«صورة سيدة» — و«أهل بوسطن» — و«أجنحة الحمامة» — و«السفراء» وقد نُشرت الأخيرتان في مطلع القرن العشرين.

وإذا كنا ركزنا على فيرجينيا وولف وجيمس جويس فلا يعني هذا على الإطلاق أن كتَّاب الرواية الآخرين أقل أهمية، كل ما هنالك هو أننا أردنا أن نركز على أهم ما تختلف فيه الرواية الحديثة عن الرواية التقليدية وقد وجدنا أن هذا الاختلاف يدور حول الشخصية وأنه وليد علم النفس الحديث. ولذلك فمن واجبنا أن نذكر كبار الكتَّاب الذين ذاعت رواياتهم في مستهل القرن وأهمهم «هـ. ج. ولز» و«أ. م. فورستر» و«جوزيف كونراد». وربما يذكر القارئ العربي هذه الأسماء إما للروايات التي ترجمت لهم أو لما تحول منها أفلام سينمائية وبخاصة روايات كونراد التالية: لورد جيم، نوسترومو، والعميل السري، وتحت أنظار الغرب، وقد سبقت الإشارة إلى «د. هـ. لورنس»، وهي إشارة لا توفيه حقه لأنه من كبار الكتاب، وعلى أية حال فلا بد من إضافة اسم «وندام لويس»، الرسام والكاتب الذي ظل يكتب منذ أوائل القرن وحتى عام ١٩٥٥م (حين صدر الجزءان الثاني والثالث من ثلاثيته الكبرى العصر الإنساني).

وهنا ينبغي أن نضيف كلمة إلى ما ذكرناه بخصوص تيار الشعور واللون الجديد من الشخصية في الرواية الحديثة. إن هذا التطور لم يكن ظاهرة مؤقتة انتهت بتوقف هؤلاء الكتاب عن الكتابة. وأذكر عبارة لأحد النقاد يقول فيها: «إن الرواية بعد جيمس جويس لم تعد ما كانت عليه قبله.» وما أكثر الكتاب الذين بدءوا الكتابة قبل الحرب العالمية الثانية واستمروا حتى عهد قريب، وربما ذكر القارئ العربي منهم «إيفيلين وو» و«روبرت جريفز» و«جراهام جرين» الذي ترجمت له عدة روايات إلى العربية وقُدمت رواياته في السينما، مثل نهاية العلاقة ومندوبنا في هافانا والمهرجون و«آثر كوستلر» الذي انتحر هذا العام و«هـ. أ. بيتس» مؤلف كتاب «القصة القصيرة الذي ذاع في مصر في الستينيات». و«جورج أورويل» مؤلف مزرعة الحيوان التي نشرت في الصحف المصرية

قبل صدورها في كتاب و«لورنس داريل» مؤلف رباعية الإسكندرية التي تحولت إلى فيلم سينمائي و«وليام جولدنج» مؤلف بعل الذباب التي تحولت إلى فيلم أيضًا، و«جون وين» و«كنجسلي إيمس» و«فلاديمير نابوكوف» مؤلف لوليتا (فيلم أيضًا) ومن السيدات «إيريس ميردوك» و«ميوريل سبارك» و«إدنا أوبراين» و«مارجريت درابل»، أقول رغم كثرة الكتَّاب (وكم من اسم أغفلناه!) فإن تأثير جويس واضح ومَن يقرأ أحدث روايات «إدنا أوبراين» أو «مارجريت درابل» يحس على الفور أن الحبكة التقليدية قد ولت إلى الأبد وأن الرواية لم تعد «معرضًا ممتعًا للشخصيات المنوعة». ولكن ما يصدق على الرواية الأوروبية لا يصدق بالضرورة على الرواية العربية أو الأمريكية أو غيرها (ولو أننا حين ننظر للتطورات اللاحقة هنا وهناك سوف نلمح بالضرورة هذا التأثير). فمثلًا نجد أن أشهر كاتب للرواية الأمريكية في القرن العشرين وهو «وليام فوكنر» يشبه «توماس هاردي» وهو من أعلام القرن التاسع عشر في بريطانيا في تحديد موضوعاته «مكانيًّا» أو إقليميًّا، ورغم ما ترجم له إلى العربية فشخوصه وأحداثه تظل بعيدة عنا لالتصاقها الشديد بالبيئة الأمريكية، وحتى في رواياته الحديثة نسبيًّا أي التي صدرت في الخمسينيات يصعب على القارئ أن يرصد منهج جويس ولكنه لا شك سوف يلمح الاتجاه نحو الدراسة النفسية التي تزيد من «حجم» الشخصية بإدراج المتناقضات فيها كما سبق أن ذكرنا والقارئ العربي يعرف أيضًا «ثورنتون وايلدر» و«جون شتاينبك» و«وليام سارويان» و«جون أوهارا». وربما تعجب القارئ لعدم الإشارة إلى مؤلف رواية مأساة أمريكية وهو «ثيودور درايزر» وهي الرواية التي لخصت واقتبست بالعربية وتحولت إلى فيلم سينمائي أو لعدم ذكر «سكوت فيتزجيرالد» مؤلف «الليل رقيق» (فيلم) وبالطبع «إرنست همنجواي» مؤلف العديد مما تُرجم إلى العربية وتحول إلى فيلم سينمائي مثل وداعًا للسلاح ولمن تدق الأجراس والعجوز والبحر والسبب واضح وهو أن رواياتهم لا تعين على توضيح ما نرمي إليه. والحق أننا لسنا بصدد تقديم أية قوائم للروايات أو الروائيين ولكننا نورد للقارئ العربي ما هو مألوف حتى يقرؤه أو يقرأ عنه كما أننا قد أغفلنا عن عمد الحديث عن الرواية العربية — وهي فن جديد حديث — اكتفاءً بما كتبه المتخصصون عنها.

٩

قلنا، إن نشأة النثر ارتبطت بالكتابة وكان النثر هو الوسيلة المقابلة للنظم إذ استخدم الأخير في الشعر واستخدم الأول في الكتابة العلمية بمختلف أنواعها ولكن النثر الفني

قد وجد طريقه إلى الأدب مع ذيوع الكتابة إذ إن الكتابة أفقدت النظم امتيازه السابق ألا وهو قدرة الذاكرة على اختزانه بأقل جهد، فلم يعد من الضروري أن يكتب الإنسان نظمًا حتى يضمن له البقاء، ولكن الأسس الأولى التي بُني عليها الشعر (أقدم الأنواع الأدبية) كانت ما تزال قائمة، وأهمها أن اللغة هي فن القول. والقول يحتاج إلى مخاطب. ومثلما نجد في الشعر القديم ضمائر توحي بذلك نجد في كل الشعر الذي وصلنا رنة حديث توحي أحيانًا بالخطابة والخطابة فن أدبي لم نتعرض له لأنه اندثر مع اللغات القديمة وما بقي منه في العربية، سواء من العصر الجاهلي أو من العصر الإسلامي (من أمية بن أبي الصلت وقس بن ساعدة الأيادي إلى علي بن أبي طالب — كرم الله وجهه — والحجاج بن يوسف الثقفي) لا يكفي لتخصيص باب مستقل له خاصة لأن الخطبة الحديثة التي يذيعها الراديو والتليفزيون لم يعد بها أي أثر من آثار ذلك الفن الجميل. أقول إن المحادثة في الشعر القديم توحي أحيانًا بالخطابة وتوحي أحيانًا أخرى بالتخاطب أي المخاطبة التي تتوقع استجابة هادئة لا انفعالًا شديدًا من جانب السامع أو السامعين.

وقد ارتبطت هذه الخاصية باللغة العربية ارتباطًا وثيقًا حتى الآن وما زالت الأذن العربية تطرب لوقع الكلمات التي توحي بالخطابة أي التي توحي بأنها تُلقى في محفل كما يزيد من طربها تقسيم الكلام وتوقع انفعال السامعين بكلمة ما — يصفقون عندها أو يبدون استحسانهم بطريقة ما — وذلك لطول ارتباط اللغة العربية بالرواة، وطول اعتماد اللغة العربية على فن الإلقاء. ويستند أحد النقاد إلى هذه الخصيصة في تبيان سر غلبة فن الشعر في الأدب العربي على سائر الفنون الأخرى، وذلك حتى عصر الشعر الحديث (أو الجديد أو المرسل) حتى بعد أن أسماه الدكتور محمد مندور بالشعر المهموس أي الذي يتخلى عن افتراض الإلقاء في محفل ويُسِرُّ الشاعر به إلى قارئه، فهو الشعر المقروء وليد الكلمة المطبوعة.

والحق أن دخول الطباعة إلى مصر مع الحملة الفرنسية قد أثر في هذا التطور تأثيرًا غير مباشر أو قل تأثيرًا تدريجيًّا فمع مطلع القرن العشرين بدأت الفنون الأدبية المنثورة تدخل الأدب العربي عن طريق الصحافة، فنشأت صور من المقالة الأدبية التي كانت تتراوح طولًا بين الخاطرة (وهو المقال الذي يعتمد على صورة أو فكرة مثل القصيدة الغنائية ويُكتب نثرًا) وبين المقال القصصي أو المقال التأملي الذي كان يحاكي كتاب المقالات الأدبية من رومانسيي القرن التاسع عشر في أوروبا (وهو أيضًا يقترب من

الشعر في أفكاره وصوره أو من القصة في جانبه السردي، ولكنه مكتوب بالنثر). وإلى جانب هذا أو من خلال هذا نشأت الرواية الطويلة التي لم تعد تفترض وجود محفل للإلقاء وبدأت بالتدريج تتخلص من رنة الخطابة.

ولكن ذلك لا يعني أن الكاتب أو القارئ لم يعد يستجيب لسحر الكلمة العربية فلها طرب وصفه أحد الأقدمين بأنه السحر الحلال «الذي يُسكر دون خمر» بل يعني أنها لم تعد مقصورة على التحادث فالكاتب العربي يستخدمها اليوم في السرد وفي الوصف وفي التحليل وفي الغوص في أعماق النفس وهو ما يستدعي القراءة المتأنية والتأمل وينفي الطرب المباشر لرنين كلمة أو لفظة ما مهما تكن «حلاوة» وقعها، إذ لم تعد للكلمة في ذاتها «حلاوة» بل أصبحت حلاوتها نابعة من علاقتها بسائر الكلمات وأهم من هذا بالمعنى الذي توحي به ويبدو أن هذا التأثير «الإيقاعي» أو «النغمي» قد انتقل إلى الشعر وإن لم يقتصر عليه، وأصبح قارئ الرواية لا يتوقعه إلا إذا كان الكاتب قد استهدفه ورمى إليه. فهناك من الروايات ما يقترب من منهج الشعر في إحكام بناء العبارة وإبداع جرسها حتى لكأنك تسمع أنغام كتَّاب الرسائل القدماء وأرباب النثر الفني الأوائل. ولكن تيار التطور جعل من هؤلاء قلة قليلة فأغلب الروائيين يستخدمون النثر مثلما يستخدمون لغة الكتابة العادية — بل لغة الصحافة نفسها — دون محاولة الصعود في مراقي الشعر.

لقد تغيرت اللغة العربية المستخدمة في الرواية وتطورت وكنا نظن أن الكاتب الكبير نجيب محفوظ وصل بها إلى آخر المطاف ولكن الجيل الذي تلاه ما فتئ يُدخل تجديدات وتعديلات في أسلوب الكتابة يصعب الحكم عليها الآن، وإن كانت تمثل تيارًا عامًّا يبتعد بلغة الرواية عن لغة الشعر ولغة الرسائل جميعًا. ولا بد أن نترك للمستقبل أية أحكام على مدى جدوى هذا التطور، وحسبنا الآن أننا رصدناه.

هنـــداوي