القصة والفنون الجميلة
مدخل لنظرية الفن الشامل

القصة والفنون الجميلة
مدخل لنظرية الفن الشامل

دراسة
للدكتور السعيد الورقى

فى نظرية العلاقة بين الفنون :

ربما كان أرسطو من أوائل الذين أشاروا إلى فكرة العلاقات بين الفنون ، عندما قال إن الشاعر محاك كالمصور وغيره من أهل الفن[1] فقابل بين فنون الأدب وبين فن التصوير وغيره من الفنون فى حديثه عن المحاكاة وطبيعتها .

وهى العبارة التى أكدها هوراس Horace بعد ذلك فى عبارته المشهورة : كما يكون الرسم أو التصوير ، يكون الشعر »[2] ومنذ ذلك الحين ، وحتى عصرنا هذا ، وتاريخ الفنون يشهد تفاعلاً وتداخلا بين الفنون المختلفة ، يختلف من فن لآخر ومن وقت لآخر أيضا فى درجة الاقتراب والتفاعل .

وعلى الرغم من أن تاريخ الفنون يؤكد أن « لكل فن تطوره الخاص به ، وسرعة خاصة فى هذا التطور ، وبناء داخليا خاصاً لعناصره »[3] ، إلا انه مع هذا أكد أيضا على أن ثمة علاقات من نوع مابين هذه الفنون جميعا ، وأنها علاقات تقوم على على الجدل والتأثيرات المتبادلة .

ففى النظرية الكلاسيكية ، والتى بدأت بملاحظات أرسطو ثم طورتها العصور الكلاسيكية التالية ، ووصلت إلى قمتها فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين ، لاقت فكرة العلاقات بين الفنون اهتماماً لابأس به من خلال المقابلات

والمقارنات ، وكانت تدور جملتها حول علاقة الشعر بالرسم أو الموسيقى بالرسم أو النحت بالرسم . وتذهب من وراء ذلك إلى تغليب الفن التصويرى عليها فتصفه بمصطلحاتها وتجعل من قيمة الشكلية التى تتجه إلى العين قيمة هى أقصى ماتطمح اليه الفنون . فالشاعر الصانع رسام يحكى الأشياء الخارجية محاكاة موضوعية ، وهو يستخدم فى محاكاته هذه أداته (الكلمة) ، تماما كما يستخدم الرسام الخط أو اللون فى صنع لوحاته »[٤] .

وفى عصر ازدهار الرومانسية برزت نظرية الفن تعبير ، وسيطرت الغنائية الموسيقية على الفنون الرمانسية ، فحلت الموسيقى محل الرسم الذى سيطر على الفنون الكلاسيكية باعتبار الموسيقى أكثر الفنون غنائية . فيرى كولريدج Colcridge أنه « لكى نصف الشاعر فى صورته المثالية نقول إنه ينشط النفس الانسانية بأكملها ، بجميع مافيها من ملكات ، مع الاحتفاظ بالنسب بين هذه الملكات ، كل وفق مكانتها وقيمتها . وهو ينشر نغماً معينا فى الأشياء وروحاً توحد بينها »[٥] .

وضع الرومانسيون الموسيقى فى أعلى سلم الفن باعتبارها أكمل تعبير عن الجمال الحر ، ثم تأتى العمارة فالنحت فالرسم فالشعر . ورأى شوبنهور Schopenhaur « أن الموسيقى هى الارادة فى ذاتها ، وهى التى تحدثنا عن الشىء نفسه . أما سائر الفنون الأخرى فإنها تحكى التصور ، لذلك فهى نسخ عنه »[٦] .

وهكذا أعلى الرومانسيون من شأن الموسيقى ، ورتبوا درجات الفنون على حسب درجة اقترابها من الايقاع وعناصره ، فاحتل الشعر الغنائى مكانة ممتازة بين الفنون لما فيه من ثراء ايقاعى ، « فأقوى عناصر الجمال فى الشعر هى الموسيقى ، لأنها طريق السمو بالروح وأعظم سبيل للايحاء »[٧] .
وبذلك أصبح الرومانسيون يشاهدون الموسيقى فى جميع الفنون[٨] .

أيضا لم يغفل الرومانسيون التصوير وأثره على الفنون ، وخاصة فن الشعر ، « فاتجهوا إلى تقديم صور شعرية مرئية من خلال الكلمة الصورة ، كما نجد عند

شاتوبريان Chatubrain (١٧٩٠ ــ ١٨٦٩) وفيكتور هوجو Hugo (١٨٠٢ ــ ١٨٨٥) وجوتييه Gautier (١٨١١ ــ ١٨٧٢) ووليم بليك Blake (١٧٥٧ ــ ١٨٢٧) ووردزورث Words worth (١٧٧٠ ــ ١٨٥٠) ومدرسة الشعراء الصوريين الانجليز Imagism[٩] واستمرت دراسة العلاقة بين الفنون قائمة فى الفلسفات الحديثة ، خاصة بعد انتشار النظريات التكاملية الشاملة فى الابداع والتلقى على السواء .

فقد ركزت الدراسات الحديثة على أن الإنسان فى حالتى الابداع والتلقى « يبذل نشاطاً يوصف بالكلية ، لأنه يستعمل فيه كل مالديه من حصيلة ماضيه ومواد منوعة . فهو حين يعمل إنما يعمل فى نطاق الكل ، وحين يتلقى العالم من حوله إنما يتلقاه من خلال الكل أيضا »[١٠] .

وهكذا أصبح على المتلقى أن يتلقى التجربة الفنية أيا كانت ، بكل قوى الإدراك لديه ، السمعية والبصرية والحركية والتذوقية وغيرها .

وأكد هذا المفهوم وقواه ، نظرية الجشطالت ودراسات نظريات التداعى والترابط ، تلك النظريات التى قضت تماما على نظرية الأنماط Theroy of Types التى عرفتها الحياه الأدبية قبل نهاية القرن التاسع عشر .

وساعد على هذا ، اتجاه الحضارة المعاصرة وفلسفات العصر بشكل عام إلى تحقيق نظرة شمولية تنبأ من خلالها علماء الاجتماع بعودة العالم إلى النظام القبلى ، وهى عودة « ستتم طبعاً بحيث يكون نطاق القبلية أوسع من نطاق القبائل القديمة إلى أبعد الحدود الممكنة ، « فالحدود بين الدول تتجه إلى التلاشى ، بحيث أصبح العالم فى طريقه إلى أن يصبح قرية شاملة حيث يشارك فيها الجميع فى كل شىء »[١١] .

وهكذا اقتربت العلاقات وقربت أدوات التوصيل بين عناصر عالمنا المعاصر ، وأثر هذا بطبيعة الحال ، فأحدث تطابقاً ومشاركة فيما بين الانسان

والانسان ، وتوافقا بين الحواس الداخلية والخارجيه للإنسان ، وبين العواطف والعقل وبين الدين والسياسة وبين الفرد والمجتمع .

ومن المتوقع أن يزداد تقدم العالم نحو تحقيق هذه الشمولية بدخوله فى حضارة الاليكترونيات ، وهى حضارة القرن الحادى والعشرين الذى نقف على أعتابه « فالعصر الاليكترونى يعد « جشطالت » مركبا سمته الغالبة هى وصول عدة رسائل فى وقت واحد »[١٢] ، وليس رسائل متتالية مسلسلة تعتمد على التركيب المرئى الذى عاشته حضارة عصر الميكانيكا الصناعية . وسوف يدخل الإنسان فى ظل هذه الحضارة الاليكترونية عصر حضارة شفوية سمعية ، وهما الصفتان المطلوبتان لفهم الاليكترونات واستخدامها . فمن خلالها سوف يتمكن الإنسان من استقبال كل شىء فى نفس الوقت ، أى ادراك الشمول ووحدة جميع الحواس .

وهكذا تتجه فنون العصر هى الأخرى إلى التداخل فى اطار شمولى للتعبير بصورة أفضل عن عالمنا الشمولى .

العلاقة بين الفنون إذن علاقة قائمة[١٣] ، « سواء تصورناها علاقة توازٍ أو تبادل وتفاعل وتأثير وتأثر عبر العصور والآداب ... ولو قلبت تاريخ الفن والنقد والأدب ، لعثرت على نصوص كثيرة تقرب بين الفنون وتلتمس الوحدة المشتركة بينها فى البناء والغاية » ، فيذهب بعض الشعراء — مثل رامبو الشاعر الرمزى الفرنسى — إلا أن للكلمات كيمياء خاصة بها ، وأن الكلمة يمكن أن توحى بالصورة والايقاع والملمس واللون والرائحة . كذلك يرى بعض المصورين — مثل الفنان المصرى حسن سليمان — أننا حين تمسح أعيننا صورة ما ، لانرى ألواناً وخطوطاً فقط ، بل نشم رائحة ونسمع أصواتا تتفاعل فى بوتقة الخلق ، لتصبح طاقة من الانفعال الذى يحدد لنا بدوره ايقاعا ونغماً ، نتبعه بأعيننا على السطح المرسوم »[١٤] .

والسؤال الذى نريد أن نطرحه من خلال هذا العرض للعلاقة بين الفنون

ولاتجاه حضارة العصر نحو التداخل والشمول ، هو هل يمكن لفن من الفنون المعاصرة بما لديه من امكانيات ، وبما تسمح به تقاليده الفنية وطاقاته من أن يحقق من خلال هذا التداخل والتمازج شمولية تمكننا من أن نقول عنه إنه الفن الشامل ؟ وأعني به الفن الذى استغل طاقات الفنون الأخرى ومزجها بعد استيعابها .

مانحاول أن ندلل عليه فى بحثنا هذا هو أن الفن القصصى هو هذا الفن الذى تمكن بالفعل من أن يحقق مقولة الفن الشامل .

وسيأخذ تدليلنا على هذه المقولة طريقين ، الأول اتجاه الفن القصصى إلى استيعاب حرفيات الفنون الأخرى خلال رحلته . والطريق الثانى هو الصورة الشمولية للفن فى القصة الحديثة .

الفن القصصى :

الفن القصصى ، صيغة أدبية حديثة — إذا قيست بفنون الأدب الأخرى ، فهى فى الآداب الغربية لم تظهر قبل القرون الثلاثة الأخيرة[١٥] ، وأما فى الأدب العربى ، فلم تظهر إلا مع القرن العشرين أو قبله بقليل .

ولقد كانت هذه الصيغة الأدبية فى الحقيقة وليدة الاهتمام بالإنسان والتاريخ ، ومحاكاة حركة الانسان والتاريخ فى واقع المجتمع البشرى الحى .

وخلال رحلة الفن القصصى ، عرفت القصة كثيراً من أساليب البناء الفنى ، وذلك للوصول إلى تعميق الحقيقة واتساعها .

حاولت القصة الفنية فى نماذجها الأولى من خلال أسلوب السرد والتتابع التاريخى أن تصور الواقع من خلال منهج فكرى أو نظرة ثورية فى الواقعية النقدية والطبيعية والأدب الفيكتورى وواقعية ماقبل الثورة الاشتراكية فى روسيا وفى الواقعية العربية .

وهكذا اهتمت أعمال ديكنز Charles Dickens وزولا Emil Zola وبلزاك H.de Balzac وتشيكوف Chekhov وجوركى Maxim Gorky ونجيب محفوظ ويوسف ادريس وحنا مينة وأمثالهم ، اهتمت هذه الأعمال بتصوير علاقة

الإنسان بالغير من خلال التركيز على المجتمع ومؤسساته تركيزاً يقدم الإنسان كائنا يتحرك فى زمن مترجم إلى علاقات اجتماعية فى احداث مترابطة ومتعاقبة ، كما اهتمت بالنظر إلى حياة الانسان بالتالى على إنها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزمن . وكان هذا فى الواقع هو الميلاد الحقيقى للفن القصصى الحديث[١٦] .

ولعل أهم مايمكن الاشارة اليه هنا ، ونحن نتحدث عن هذه المرحلة ، هو ماقدمته هذه الأعمال للغة الأدب (النثر الأدبى) ، فقد انتقلت بها من شكلية النثر الفنى حيث اللغة قيمة وغاية جمالية فى ذاتها ، إلى مفهوم جديد للغة فى الأدب يقوم على اعتبارها وسيلة توصيل واتصال وافعال حركة نامية .
ومن هذا المفهوم صدرت الأعمال الرائدة العظيمة مثل الكوميديا البشرية لبلزاك وأوليفر تويست وقصة مدينتين لشارلز ديكنز ومدام بوفارى لجوستاف فلوبير وقصص موباسان والأم لجوركى وقصص تشيكوف ، تلك الأعمال التى أثرت فى أكثر من جيلين من أجيال القصة العربية الحديثة : جيل تيمور وجيل نجيب محفوظ وجيل يوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوى وحنا مينه .
قدمت هذه الأعمال « واقعا متماسكا ، هضمه الكاتب سلفاً وعلق عليه ، ويكفى الكشف عنه بدقة للعثور على صورة متماسكة له . ونقلت للقارىء قصة بطل يعيش فى عالم محدود المعالم ، يحركه الكاتب كيفما شاء وفى الاتجاه الذى يشاء[١٧] .
ومن خلال العلاقة الجدلية بين هذا الواقع وبين الشخصية ، تنمو الشخصية وتتحرك وفقا لمنطق النمو الذى ينظر — فى مثل هذه الروايات إلى حياة الفرد على انها تراكم من لحظات الزمن المفيدة اجتماعيا[١٨] .

أما الثورة الكبرى فى فن الأدب القصصى الحديث فى أوربا ، فكانت تلك الثورة التى بدأت فى نهاية القرن التاسع عشر . كانت تلك الثورة فى الواقع امتداداً للرواية النفسية التى بدأت فى واقعية ديستويفسكى تحاول التحرر من سيطرة الزمن .

فقد اعتمد ديستويفسكى على تسلسل الأحداث ، لامن خلال سيطرة خارجية لزمن استخدمه المؤلف كمقياس ، ولكنه حاول أن يعطى للزمن حركة جديدة تعتمد على التفاعل بين البطل وبين واقعه الخارجى والداخلى .

تأثرت هذه الثورة الكبرى فى القصة الغربية بدرجة كبيرة بالاكتشافات النفسية الهائلة التى تحقق على أيدى علماء النفس منذ فرويد Freud ومروراً بيونج Jung وبرجسون Bergson ، ومانلا هذا من اكتشاف للعقل الباطن وللقوى الخفية التى تسيطر على فكر الانسان وسلوكه واللاشعور وأثره فى الدوافع ، والغرائز وأثرها فى السلوك . وانتهت بذلك القيمة المطلقة للواقع العقلى الذى أصبح هو الآخر موجها من خلال أشياء أخرى مجهولة ومخيفة . وأصبح على الإنسان من ثم أن يبحث فى هذا المجهول وأن يعبر عنه بالتالى . هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، فقد تحولت فكرة التحديد والحصر فى الزمن الواقعى ، والتى هى من أهم عناصر البناء الواقعى ، تحولت هذه الفكرة بفضل برجسون إلى سيولة مراوغة غير ممكنة التحديد أو السيطرة . كما تحولت بفضل ايشتين ونظرياته فى النسبية إلى احساس نسبى بحت .

فالمادة لم تعد ثابته ، والحياة لم تعد خاضعة لنظام ثابت ينتظم حركتها ، والانسان أصبح وسط هذا كله حائراً بين ذاته وبين الوجود الخارجى . فقد أصبح الانسان — وفقاً للنظريات العلمية الحديثة — خاضعاً لمؤثرات خارجية وداخلية لايملك من أمرها شيئا .

لقد ترتب على هذا ، أن القصة الحديثة لم تعد تقنع ببعدى الواقعية فى الفن ، الزمان والمكان ، وإنما نظرت إلى الفن على انه اسطورة الفنان المعاصر التى تحمل من الايحاءات المعقدة بقدر مافى حياة الإنسان المعاصر من التعقيد والتشابك — ولذلك كان على القصة أن تحول اهتمامها بالواقع إلى الاهتمام بالحياة . فهناك فرق كبير بين الحياة وبين الوجود الواقعى . فالحياة علاقة حية بين الانسان والأشياء ، أما الوجود الواقعى فمجرد وجود يفتقد إلى البعدين الجديدين فى نظريات النسبية .

تقول فرجينيا وولف Virginia Woolf (١٨٨٢ ــ ١٩٤١) فى مقالها عن الرواية الحديثة Modern Fiction . إن أهم مايميز الرواية الحديثة هى أنها تهتم بالنظر إلى الداخل . فالحياة ليست سلسلة من مصابيح العربات مصطفة من بداية الوعى إلى نهايته . وعلى كاتب القصة الحديثة أن ينقل هذه الروح المتباينة غير المعروفة وغير المحدودة مهما كشفت من نقص أو تعقيد بأقل مايمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو خارجية[١٦] .

ويحلل د . هـ . لورنس Lawrence لوحة زهور عباد الشمس لفان جوخ لتوضيح هذا الفرق بين الحياة والواقع فيقول : إن فان جوخ عندما يرسم زهور عباد الشمس ، فإنه يكشف أو يحقق العلاقة الحية الواضحة بينه كرجل وبين زهرة عباد الشمس كزهرة عباد الشمس فى هذه اللحظات الحية من الزمن . ولكن صورته هذه لاتمثل زهرة عباد الشمس ذاتها . ولن نعرف منها قط زهرة عباد الشمس ذاتها . أما الكاميرا فتستطيع أن تصور زهرة عباد الشمس بشكل أتم بكثير مما يستطيعه فان جوخ .

إن الرؤيا التى نراها على قماش الرسم شيء ثالث لايمكن الامساك به أو تفسيره مطلقاً . إنها نتاج زهرة عباد الشمس ذاتها وفان جوخ ذاته . فتلك الرؤيا التى نراها على القماش لاتطابق قط القماش أو الألوان أو فان جوخ ككائن بشرى أو زهرة عباد الشمس ككائن نباتى . إنك لاتستطيع أن تزن أو تقيس أو حتى أن تصف الرؤيا التى على القماش . إنها لاتوجد فى الحقيقة إلا فى البعد الرابع الذى يكثر الجدل بشأنه . فليس لها وجود فى بعد المكان لأنها رؤيا للعلاقة المكتملة فى لحظة معينة بين رجل وزهرة عباد الشمس . والرجل ليس رجلاً فى المرآة ، والزهرة كذلك ليست زهرة فى المرآة ، كما أنهما ليسا فوق أو تحت أو عبر أى شيء . فهما بين كل شيء فى البعد الرابع .

وهذه العلاقة المكتملة بين رجل وعالمه المحيط به هى الحياة بعينها بالنسبة للجنس البشرى .

إن لها صفة البعد الرابع من أبدية وكمال ، وبالرغم من ذلك فهى وقتية زائلة .

إن الإنسان و زهرة عباد الشمس كليهما يزولان من تلك اللحظة ، وهما يصدد تكوين علاقة جديدة .

إن العلاقة بين جميع الأشياء تتغير بين يوم وآخر تغيرا دقيقاً خصباً . ومن هنا فالفن الذى يكشف أو يحقق علاقة كاملة سيكون دائما جديدا "[١٠] .

وهكذا اندفعت القصة إلى تجاهل العالم الخارجى ، وإلى اعتبار الحياة الباطنية للإنسان هى المسرح الأكبر المكتفى بذاته والمعزول تماما عن العالم الخارجى[٢١] وذلك فى قصص تيار الوعى وقصص اتجاه مافوق الواقع فى أعمال أمثال جيمس جويس J.Joyce ومارسل بروست M. Proust وارنست هيمنجواى وفرجينيا وولف Woolf والبرتو مورافيا وكافكا F.Kafka وسارتر A.Camous وغيرهم ، ومن تأثر بهم فى أدبنا العربى الحديث أمثال سهيل ادريس واسماعيل فهد اسماعيل وليل بعلبكى والطيب صالح ونعيم عطية .

لقد رأت هذه الأعمال ، أن الشخصية ليست وجوداً خارجياً فقط ، وإنما هى أيضا وجود داخلى . وهذا الوجود الداخلى عالم مستقل بذاته عن عالم الخارج وإن اتصل به وتفاعل معه . لذلك فالحدث هنا ليس هو الحدث الواقعى الموضوعى الذى تتوالى فيه اللحظات متعاقبة ، وإنما هو حدث داخلى نفسى .

سجل تيار الوعى Stream of Consciousness الثورة الحقيقية فى تاريخ تطور الفن القصصى . وأصبحت قصة تيار الوعى قصة تركز أساساً على ارتياد مستويات ماقبل الكلام من الوعى بهدف الكشف عن الكيان النفسى للشخصيات .

وكان هذا يعنى الانتقال من مرحلة التسجيل والوصف ، إلى مرحلة جديدة تهتم كل الاهتمام بالحركة النفسية ، مما أدى إلى شيوع الغموض فى هذه الأعمال ، هذا الغموض الذى نراه فى أمثال محاكمة كافكا Le proces وتحولاته La metamarphose ، وفى مخلوقات فاضل العزاوى الجميلة والقلعة الخامسة لفاضل العزاوى وفى زمن بين الولادة والخنق لأحمد المديني وفى عين سمكة لحمود عوض عبد العال وفى المصباح والمرآة لنعيم عطية ، وفى أمثالها .

قدمت هذه الأعمال وأمثالها عالماً حائراً ، تختلط فيه الذاتية بالموضوعية فى مزيج من الأحاسيس والانطباعات والتجارب التى لاتحدد موقع الإنسان من العالم الذى يعيش فيه إلا بالقدر الذى ينعكس به الواقع الخارجى فى وعى الإنسان .

وتحولت القصة إلى مادة شعرية بعد أن « أصبح الواقع القصصى واقعاً شعورياً أسطورياً ، تشع فيه أكثر الايحاءات الانفعالية ذات الدلالات النفسية والاسطورية والروحية والاجتماعية »[٢٢] .

ومنذ الاربعينات من هذا القرن ، ظهرت فى فرنسا مدرسة الرواية الجديدة Nauvean Roman والتى ضمت عدداً من كتاب القصة الجديدة فى فرنسا وعلى رأسهم ميشيل بيتور M.Butor وآلان روب جرييه A.R.Grillet وناتالى ساروت N.Sarraute[٢٣] .

كانت هذه المدرسة الجديدة بأعمالها ونظرياتها النقدية ثورة على النظرة الواقعية باتجاهاتها التى رأت فى الإنسان وحياته مقياساً للكون ، كما كانت ثورة على النظرة النفسية باتجاهاتها التى رأت الذات مقياساً للكون .

رأت مدرسة الرواية الجديدة ، أنه لما كان الإنسان ظاهرة من ظواهر عديدة فى هذا العالم ، فإن الاقتصار عليه — سواء باعتباره هو وحياته مقياساً للكون أو باعتبار ذاته هى المقياس — سيؤدى إلى تضخم مزيف ومبالغة من شأنها أن تفقدنا البصيرة الموضوعية التى تباعد بين الشعور الإنسانى والشىء الكائن . فالعالم كون متحرك حتى فى أكثر أشكاله مادية[٢٤] ، وعلى الفنان أن يعيد النظر فى مناهجه ، وأن يخترع الوسائل التى يبحث بها لتصحيح وضع الإنسان من أجل فهم أعمق للكون ، وبذلك يتمكن من الوصول إلى ميكلوجية الحقيقة ذاتها كما يقول سارتر Sartre عن أعمال ناتالى ساروت فى مقدمته التى كتبها لقصتها « صورة مجهولة » .

نحو نظرية فى الفن الشامل :

هذه لمحة سريعة عن تطور الفن القصصى فى رحلة لم تتجاوز ثلاثة قرون . وقد حاولت فى هذا العرض السريع أن أشير إلى شىء مهم أفصل القول فيه الآن .

لقد رأينا أن البدايات الفنية للقصة ، كانت فى أحضان الواقعية الغربية باتجاهاتها المختلفة . وفى هذه المرحلة استطاعت القصة الواقعية بكل أشكالها أن تحتوى البناء الملحمى الدرامى ، خاصة بعد أن تحول المسرح عن الشعر إلى النثر ، وكانت الملحمة الشعرية قد انتهت من زمن بعيد .

وهكذا كانت القصة الواقعية هى الصورة الملحمية الجديدة ، التى قدمت « سيرة معركة أو سلسلة من المعارك بطلها الانسان »[٩٠] على نحو ماترى فى الكوميديا البشرية لبلزاك وفى ثلاثية نجيب محفوظ وفى رواية المصابيح الزرق لحنا مينة وفى أمثالها .

فى رواية المصابيح الزرق (١٩٥٤) ، قدم المؤلف بناء ملحمياً دقيقا ومحكماً ، استبدل فيه البطل الملحمى القديم ببطل عادى من قاع المجتمع على نحو مافعل سائر الواقعيين .

قسم المؤلف روايته ثلاثة فصول ، وكل فصل عدة أجزاء .

بدأ الفصل الأول بالحرب وانعكاساتها على حركة الحياة فى حى من الأحياء الفقيرة فى مدينة اللاذقية بسوريا ، ثم اصطحب بطله فى رحلة حول مكونات الواقع من حوله .

وخلال هذه الرحلة يقوم البطل بسلسلة من المغامرات والبطولات الفردية تنتهى فى هذا الفصل بدخوله السجن .

وعندما يخرج فارس (اسم البطل) من السجن يتابع من جديد سلسلة مغامراته حتى نهاية الفصل الثانى فيرحل متطوعاً فى الجيش الفرنسى وكان هذا التطوع بداية النهاية بالنسبة له ، وهو مايمثل فى البناء الدرامى الخطأ الذى يرتكبه البطل دون وعى أثناء اندفاعه .

ثم يأتى الفصل الثالث وهو أقصر فصول الرواية ، وقد انتهت الحرب العالمية وأحد اصدقاء فارس يقص على أبى فارس كيف مات ابنه .

لعل أهم مافى رواية المصابيح الزرق لحنا مينة ، هو ذلك التصميم المعمارى الملحمى المحكم الذى وفره الكاتب لروايته ، والذى يكشف بوضوح كيف ورثت القصة البناء المعمارى للملحمة الدرامية التى كانت تقدم مغامرات بطل

غير عادى يصارع قوى فوق طاقته وينتهى بالموت أو الفشل نتيجة الخطىء فى المنهج وفى التقدير[٢٦] .

كذلك استطاعت القصة الواقعية باعتمادها على الرؤية التسجيلية من خلال رصد البطل الملاحظ المجرب الذى يلتفت إلى الواقع بجزئياته ويقدمه بتفصيلاته الدقيقة ، استطاعت القصة الواقعية من خلال هذا أن توظف أيضا قدرات فن التصوير وخاصة فى مدارسه التسجيلية ، وذلك بما عرضته من لوحات تتحرك بألوانها وظلالها .

ويمكننا أن نرى هذا بوضوح كاف فى أعمال نجيب محفوظ الواقعية ، وفى أعمال يحيى حقى ويوسف ادريس وأمثالهم .

لقد حاولت هذه الأعمال أن تقدم صورة للواقع الخارجى تعتمد على تجميع الملاحظات والتقارير وصولاً لما أسماه أدوين موير بالوضع العام Univer sality ، ويعنى به الوضع الذى يجعل وحدة تصوير القصة للحياة فوق التغير ، فنرى فيها صورة ممتدة للحياة ذات تصميم وذات دلالة تمكننا من رؤية الحياة كلية وممتدة Perspectire[٢٧] وهكذا نجحت الأعمال الواقعية فى تقديم الأرضية الحسية للشخصيات والأحداث باعتبارها خلفية تمثل الجو الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات على نحو مانرى فى الصورة التالية ، من رواية الشمندورة لمحمد خليل قاسم (١٩٦٨) :

« كل شيء فى هذا الاطار هادىء ساكن . فأشجار النخيل لاتهز أعطافها ، والنيل يرقد تحت أقدامنا هامداً لايتحرك ، والدوامة التى تتوسطه مابين الشاطىء والجزيرة الخضراء هامدة تغط فى نوم عميق . حتى المراكبية ... أصواتهم خافتة تردد أغنيات داثرة عن عذارى وأكواب شاى فى الضحى أعددناها على نار هادئة من خشب السنط ، فلاتصل إلى أسماعنا إلا غامضة حزينة ، فمراكبهم ماتزال بعيدة ، ونقرات أصابعهم على الدف تخنقها غابات النخيل »[٢٨] .

وتجمع هذه الصورة بين مايطلق عليه التشكيليون: الصورة الزخرفية ، والصورة الوصفية[٢٩] .

وتتكون الصورة الزخرفية هنا من حسن التخطيط وجمال توزيع الألوان والايقاع المتولد من انتظام الخطوط وانسجام الألوان .

أما الصورة الوصفية ، فتعتمد على حسن اختيار مايراه الفنان ، وعلى تجسيمه له تجسيما فيه دقة محاكاة الواقع الطبيعى ، خاصة فى الاهتمام بالألوان وبالحركة ، وبتكييف الحركة والألوان بالانفعالات النفسية .

لقد احتفظت القصة الواقعية بهذه الخاصية كأثر من آثار الرومانسية فى الواقعية ، حيث تميزت هذه القصص « بالصور المحسوسة غير التجريدية التى يرسم بها — الفنان — ألوانا كما يرى ويحس . وفيها تبدو العناية بوصف مظاهر الطبيعة وصفاً يساعد على اذكاء العواطف والهاب الشعور »[٣٠] .

وهذا واضح بشكل ملحوظ فى قصص محمد عبد الحليم عبد الله ومعد مكاوى وجاذبية صدقى وأمين يوسف غراب وأمثالهم ، على نحو مانرى فى صورة البؤس التالية ، والتى قدمها محمد عبد الحليم عبد الله فى قصته « كل شىء على مايرام » من مجموعة النافذة الغربية :

« كان هناك على قبة الفرن وفى الحجرة الخاوية مصباح بلا زجاجة يخنق الأنفاس كأنه يحتضر . يجثم بينه وبين الحائط وعاء من النحاس مهيب الظاهر ، وكوز من الصفيح . ويرتمى ظلهما على الحائط القديم كالحاً قبيحا يرتجف بارتجاف الزبالة ، وحصير مفروش افترشه صبيان كنت أحدهما . ومن فوقنا غطاء غليظ من صوف الغنم ذو خطوط مستطيلة تغرق فى عدة مواضع . وكانت رجل أخى النائم خارجه من أحد هذه الخروق . وحمالة للثياب هى حبل شد إلى أحد الأركان ، عليها بعض خلقان قديمة »[٣١] .

×× ××

ظلت القصة محتفظة بالبناء الملحمى الذى جمع إليه قدرات فن التصوير ،

فاحتفظت بالشخصية البطولية التى تتحرك فى حدث نام متطور يؤدى فى النهاية إلى معنى .

وتقدمت فى مرحلة القصة النفسية باتجاهاتها من قصة تيار وعى وقصة وجودية وقصة مابعد الواقع ، لتوظف قدرات وأساليب فنين آخرين هما : فن الشعر ، وفن الموسيقى . وذلك حين اهتمت بالظلال الايحائية وبالطاقات الانفعالية فى اللغة . فتحولت القصة إلى قصيدة شعرية درامية فى أعمال أمثال جيمس جويس ومارسيل بروست وفرجينيا وولف ، تلك الأعمال التى تحولت كلية إلى تامل الذات من خلال « تعبير صارخ عن تجزئة الزمن فى وعى الإنسان الحديث ومحاولة التغلب على هذه التجزئة فى أظهار أنه حتى هذا المجرد المشوش من الزمن والخبرة يحتوى على بعض الديمومة والتداخل والاستمرار والوحدة التى يمكن بواسطتها انقاذ تصور الذات »[٣٢] ولاسبيل إلى تقديم هذا إلا من خلال لغة تصويرية تحاول أن تقدم الانفعال بالتجربة أكثر من اهتمامها بتقديم التجربة نفسها .

فقد تحولت التجربة كوقائع مادية إلى رصيد انفعالى مختزن ، ومن ثم أصبحت تستدعى انفعالاً فى لغة تصويرية ، وهو مايفعله الشاعر فالقضية الهامة فى الشعر كما نعرف هى قضية الكلمة الشعرية ، وهى الكلمة التى تأتى رمزاً واشارة إلى تجربة نفسية انفعالية .

ويمكن أن نرى هذا بوضوح كاف فى قصة الأمواج The Waves لفرجينيا وولف Woolf . ونذكر منها على سبيل التمثيل هذا المقطع :

« لماذا هذه التفرقة فى عالم يهوى هذه اللحظة التى نعيش فيها ؟ ينبغى ألا نطلق على الأشياء مسمياتها ، فمن المحتمل أن تتغير لتعش هذه الضفاف . هذا الحمال . وأنا ... للحظة واحدة ، غارقين فى البهجة . الشمس حارة . إنى أرى النهر ، والأشجار الرقطاء أحرقتها أشعة شمس الخريف .

الزوارق تطفو ، وتمضى عبر الشفق . عبر الخضرة ، عن بعد . نسمع

ناقوساً يدق ، لكنه ليس ناقوس الموت . هناك أجراس تدق ايذانا ببدء الحياة .

ابتهاجا بالحياة الجديدة . تسقط ورقة شجرة . أوه ، إنى أحب الحياة . أنظر كيف تنتشر أغصان شجرة الصفصاف الجميلة فى الهواء . انظر كيف يمر زورق بين الأغصان ، مليئا بشباب كسالى . غير واعين . بشباب أتوياء ؟

إنهم يستمعون إلى الحاكى . يأكلون فاكهة . يلقون بقشور الموز التى تغوص فى النهر كثعابين الماء . كل مايفعلونه جميل .

هناك من خلفهم وعاء الماء المقدس وبعض التحف . حجراتهم تعج بالمجاديف وبالصور الزيتية . لقد أحالوا كل شيء إلى جمال . الزروق يمر تحت القنطرة . زورق وزورق فى تعاقب . وهاهو بيرسيفال متكئا على الوسائد . مسترخيا فى راحة كبرى . كلا إنه ليس الا واحداً من وصفائه يحاكيه فى استرخائه وراحته . إنه وحده غير واع لألاعيبهم ، وعندما يضبطهم فإنه يلطمهم بيده وهو طلق المحيا .

لقد مرت تحت القنطرة من ثنايا نافورات من الخمائل المدلاة . من خلال ظلالها الجميلة الصفراء التى تشبه البرقوق فى اصفرارها . النسيم يخطر ، والستر يهتز . إنى أرى الرمس خلف أوراق الأشجار ، ومع ذلك فهناك أبهة ستبقى إلى الأبد وضاءة غير صماء »[٣٣]

فاللغة هنا لغة شاعرية لاتستهدف مجرد توصيل المعانى اليومية المتداولة ، بقدر ماتستهدف اثارة الانفعال بهذه المعانى .

اللغة هنا لغة تصويرية تعتمد على مايمكن أن تختزنه الكلمة من رصيد انفعالى . اللغة هنا ، يصدق عليها ماقاله تشارلتون عن اللغة فى الشعر ، حيث يقول « وماالألفاظ هنا إلا بلورات صغيرة تجسدت فيها تلك الحالة النفسية الشعورية ، وخصائصها العجيبة التى امتازت بها ، قدرتها على أن تتحلل من تلقاء نفسها فى عقل القارىء ، فتخرج مادُس فيها من عناصر الفكر

والشعور » ، لأن القوة الشعرية فى الألفاظ هنا مستمدة فى الأعم الأغلب من عناصرها الشعورية والعاطفية ، لا من معانيها المكتوبة بالتعلم وقراءة الكتب »[٣٤] .

لقد أصبحت القصة هنا سلسلة من المشاعر والمناظر والأفكار تتولد فى ذهن الكاتب عن موقف بعينه أو مواقف معينة ، وأصبحت مهمة كاتب القصة هنا هى مهمة الشاعر ، وهى « أن يخاطب الانسان فى خياله ، وأن يتجه إلى الملكة التى تتقبل الفكر والشعور فى آن معاً ، ملكة الخيال »[٣٥] .

ولم تكتف القصة ، فى محاولة لاحتواء خصائص الشعر ، بالاعتماد فقط على اللغة الشعرية الانفعالية ، بل نراها فى عدد كبير من هذه القصص الشعرية ، وقد توافر لها نظام معقول من الايقاع النغمى الذى تحرص عليه القصيدة الشعرية أكثر ، وهى — القصة — بهذا تمزج بين اللغة الرمزية وبين الايقاع الموسيقى فى النغم .

ويمكننا أن نرى هذا بوضوح كاف فى بعض متولوجات أنيس زكى فى ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ ، وفى الحديث الذاتى المهموس لجعفر الراوى فى رواية قلب الليل لنجيب محفوظ أيضا ، وفى تداعى الوعى داخل مرا فى الآلهة الممسوخة لليل بعلبكى ، وفى غيرها من أمثال هذه الأعمال .

وتمثل هذه الخاصية بنموذجين الأول من روايه والثانى من قصة قصيرة .

من رواية « الخروج إلى النبع » لمحمد قطب ، نقرأ هذه الفقرة التى تكاد تكون قصيدة شعرية توافر لها ايقاعها المنغم :

« أضحى العشق غصنا طرياً ، خميلة غناء ، وطيراً مغرداً ، وبحراً زاخراً .

« تظل العيون مفتوحة . والآذان مرهفة . والقلوب تبحث . عنها تنجذب أصابعى الحمى ، وتلون الكون فى عينى . وارتدى الرداء . استتر الجسد العارى بنور الوجد ، فسكنته الطمأنينة »[٣٦]

ومن قصة « الذئب فى أعماق الطين » وهى قصة قصيرة للكاتب السعودى

الشاب حسن النعمى ، نقتطع المقطع التالى ، وهو الآخر أقرب إلى طبيعة القصيدة الشعرية :

« قررت امتطاء اللذة العميقة . فى المساء أطمس المعالم الوهمية . معاقل السجان سوف تندثر . أوليتنى ماقلت ماأقول . نزق يقرر . وعالمى لئيم . أحسست بالخواء . الجوع صار جوعين بسطت سفرة الطعام . دنوت منها . منها . قدم قطى الأسود . يموء بحدة . رميت إليه بقطعة لحم صغيرة . شمها فقط . ظل يموء . أتراه يعرف الذئب مثلنا ؟ أنا الآخر فى أعماق يموء البوح بشراسة »[٣٧] .

ففى هذه القصص وأمثالها ، استطاع الكاتب أن يحول الأصوات اللفظية إلى نوع من الموسيقى ، وذلك من خلال احداث شىء من التطابق بين الايقاع الصوتى ـــ موسيقى الألفاظ ـــ وبين الأفكار ، الأمر الذى جعلنا لانكتفى بأن نعيش عمق الصورة فى رمزيتها فقط ، بل جعلنا نسمع الصورة فى وجداننا أيضا .

وهكذا سعت القصة إلى مزج الطابعين البصرى والمكانى بالعنصر السمعى .

وإذا نظرنا إلى الايقاع النغمى هنا فسوف نراه فى علاقة جدلية مع الأفكار ، فيتقاطع معها حينا ، ويتداخل حينا آخر ، بل ينعزل كل منهما عن الآخر أحيانا . فالايقاع هنا يعطى مقابلا موسيقيا للرؤيا . وهكذا تمكنت القصة من المزج بين العنصر البصرى والعنصر المكانى والعنصر السمعى ، فأصبحت بالتالى فنا زمانيا ومكانيا معاً .

من رواية « ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ » نذكر هذا المقطع الذى تمكن فيه المؤلف من تحويل الأصوات الواقعية إلى نوع من الموسيقى تتجاوب فيه النداءات بين الألوان الصوتية المختلفة ، الأصوات الغليظة والأصوات الحادة والأصوات المتوسطة[٣٨] على نحو تمكننا معه من أن نسمع الصورة فى وجداننا .

« استسلم للمقادير . وقال إن شر البلية مايضحك . وهو يتناول غذاءه

أخبره عم عبده بأنه لم يجد شيئا عند التاجر ، وبأنهم أخطأوا فى اغفال نصيحته . والعمل ؟ سيجرب حظه عند تاجر آخر ، ولكنه غير متأكد من نتيجة مسعاه . هاهى المصائب تتجمع كسحب الشتاء . واستلقى على فراشه . وراح يطالع فصولاً عن عصر الشهداء . قرأ طويلاً ، ولكن النوم لم يأت . سقط شهيد فى اثر شهيد ، ولكن النوم لم يأت وكره الرقاد . فقام يتسلى باعداد المجلس . عندما تتكاثر المصائب يمحو بعضها بعضاً ، وتحل بك سعادة جنونية غريبة المذاق . وتستطيع أن تضحك من قلب لم يعد يعرف الخوف . ولنا فوق ذلك نزهة لطيفة فى النيابة الادارية .. ماسمك بالكامل : أنيس زكى . ابن آدم وحواء . وسنك : ولدت بعد مولد الأرض بألف مليون سنة ، وظيفتك : برومثيوس مسطولاً . مرتبك : ماقيمته خمسة وعشرون كيلو من اللحم البلدى . والتاجر على أى حال يجب أن يوجد . ودخل الشرفة ، فجذب سمعه صوت عم عبده وهو يؤم المصلين لصلاة العصر . تقدم كالطود واصطفوا خلفه كالأقزام مابين خفير عوامة وقروى وخادم . ومخرت الليل قافلة من المراكب الشراعية محملة بالأحجار . وتتابعت الأمواج سمراء ضاربة للاخضرار فى هدوء رتيب . كأن الطمأنينة تحكم الكون . واستوت على الشاطىء أشجار الأكاسيا كالبركان مستقلة بعالم آخر »[٣٩] .

الصورة التى قدمها نجيب محفوظ فى الفقرة السابقة يمكن أن تُسمع لحناً . يبدأ حركته ليسير بطيئا فى البداية وكأنه يقدم اللحن الرئيسى للحركة ثم يتقدم اللحن فيعبر عن فكرة السرعة والقوة فتزداد سرعة الايقاع حتى يصل إلى الحد الأقصى . ثم يبدأ بعد ذلك فى تخفيض الحركة حتى تتوقف أخيراً على نهاية الفقرة .

والواقع إن قصص تيار الوعى ، لم تكتف فقط بتوظيف قدرات فن الشعر وفن الموسيقى ، بل إنها تمكنت من توظيف حرفيات مسرح العبث[٤٠] كما يمثله يونسكو وبيكيت وآرثر أداموف وجان فوتير وجان جينيه وأمثالهم .
كما تمكنت من الاستفادة أيضا من أساليب مدارس التصوير المعاصر وخاصة

التكعيبية والسريالية فى أعمال أمثال بيكاسو وبول كلى وميتريان وكاندينكسى .

كذلك يمكننا أن نرى فى هذه القصص استفادة طيبة من أسلوب المدرسة السينمائية الجديدة فى المونتاج والاخراج ، وخاصة أسلوب الموجة الجديدة فى السينما الفرنسية فى أعمال آلان رينيه ، وروبنيه كلير والكسندر أستروك[٤١] وجودار وانطونيونى واليا كازان ورتشارد ليستر وأمثالهم .

فقد رفضت هذه السينما الجديدة الحبكة القصصية والمشاهد الروائية والمونتاج الكلاسيكى ، والممثل الذى يلعب دوراً والميكانيكا المتسلسلة المجزاة .

رأى جودار أنه لابد لنا من ادراك الواقع بطريقة جديدة ، هى طريقة الادراك المتسع النطاق الذى يسير فى كل اتجاه .

قدمت السينما الجديده هذه طريقا جديداً لادراك عدد من مظاهر الواقع فى نفس الوقت ، ويتطلب هذا بلاشك مشاركة جميع الحواس . وعلى المتفرج أن يقوم بنفسه بايجاد الروابط بين الأشياء فى وقت واحد ، أى أن يكون هو المونتير[٤٢] ففى هذه السينما يتلقى المشاهد لغزاً فى شكل عدد من الرسائل المسموعة المرئية لاتربط بينها حروف وصل ، وعليه أن يكملها باستمرار حتى يمكنه فهمها[٤٣] .

وقد أثر هذا التوظيف لحرفيات تلك الفنون على أسلوب البناء الفنى للقصة ، حيث قل الاهتمام بالحبكة القصصية ، وانعدم الاستمرار المكانى والزمانى ، ولجأ الكتاب إلى حيل بنائية جديدة من أهمها تفريغ المواقف الدرامية من محتواها الدرامى لخلق التباعد بين القارىء والاندماج الواقعى ، كما هو مألوف الآن فى المسرح الملحمى .

ومنها التعبير بالمشاهد المقطعة وماتتضمنه من لقطات عامة ولقطات متوسطة ولقطات كبيرة .

وتحويل المعانى إلى مشاهد تستخدم حركات الترافلنج الجانبية أحيانا وحركات البانوراما أحيانا أخرى .

ويمكننا أن نرى هذا بوضوح فى أعمال كتاب عديدين منهم :
محمود عوض عبد العال ومحمد الراوى ونعيم عطية وعبد الرحمن الربيعى وغيرهم .

تتكون قصة « فى القطار » لمحمود عوض عبد العال من مشاهد تبدأ من لقطات كبيرة ثم تتحرك متعددة فى لقطات متوسطة ثابتة ومتحركة ، لتنتهى إلى لقطات عامة وهى اللقطات التى تعطينا عمقاً ملحوظاً فى مجال الرؤيا وهذه اللقطات جميعها عبارة عن مشاهد مقطعة بأسلوب السينما الجديدة التى أشرنا اليها من قبل .
وهى مشاهد تبدو للوهلة الأولى متقطعة الصلة ببعضها ، ومن ثم تكون مهمة القارىء هنا أن يقوم بربط هذه المشاهد واستكمال الفجوات بينها . إن عليه أن يضع هذه المشاهد متجاورة ليراها لوحة تجريدية من أعمال مصور معاصر .
المشهد الأولى فى القصة ـــ فى القطار ـــ لقطة كبيرة ، تصل إلى درجة التجريد لبطل يسير على الفلنكات الخشبية للقطار مع انفراج الساقين . تليها لقطة متوسطة متحركة ذات قيمة تسجيلية ـــ تمكننا من اكتشاف الأشياء المرئية بوضوح ـــ للبطل وهو يحاول الاقتراب من زوجته ، وهى تصده . وتخرج هذه اللقطة من بين خلفية Flash Back اللقطة الأولى الكبيرة Close up ، فتصبح اللقطة الأولى هادئة مشوهة Flow up ، ثم تأتى بعد ذلك لقطة عامة تقدم مشهداً عريضا لحركة الواقع وحركة النفس ، تدور حول الحادثة والزوجة التى ترملت والأولاد والفقر الذين يعيشون فيه .
بعد هذه المشاهد تقدم القصة مقطعاً درامياً فى حوار مسرحى أبطاله مجموعة من الصبية ، أبناء البطل ، يتحدثون عن الأب المفقود ويتزاحمون فى عراك يومى . .
ثم ننتقل بعد ذلك مع القصة فى لقطات عامة أخرى تعمق أكثر الاحساس بمأساة البطل اليومية والوجودية ، مع زوجته ومع أولاده ، ومع طبيب ذهب إليه للعلاج .

وتنتهى القصة بلقطة كبيرة حول الحادثة فى مواجهة ملاح القطار وقد عزلت عن الظروف المحيطة وعن الوسط الطبيعى ، لتصبح نموذجاً ورمزاً .

فى قصة « فى القطار » استخدم المؤلف مونتاجاً مبتكراً ، مزج فيه بين امكانيات فنون الأدب من قصة وشعر ومسرح ، وامكانيات الفنون المرئية فى التصوير والسينما ، وامكانيات الفنون المسموعة فى الموسيقى .

وقد تمكن الكاتب وهو بصدد توظيف خصائص الايقاع فى الموسيقى هنا من تحويل الأصوات الواقعية إلى نوع من الموسيقى التى تتداخل ايقاعاتها مع تداخل الأفكار ، والتى تتحاور وتتقاطع فى توزيعات لحنية ، خاصة فى المشهد التالى ، وهو مشهد مسرحى دار بين الأولاد .

الأول : هل رأيتم أبانا الذى صار عجوزاً .

الثانى : (يهز منكبيه) كان يحبنى !

الثالث : (يمط غضبه) ... لاتغتابوه

الأول : كان يعوم على ظهره فى رشاقة

الثانى : (يدق الأرض بيديه) كان يغنى .

الثالث : ماتت رغبة أبينا ... الآن

الأول : تعب من أجلنا

الثالث : ماجئنا الا لنشهد موته

الثانى : أين نحنا

الأول : أين أبونا

الثالث : بح صوته فراح يدور فى الشوارع بحثا عن دواء

الأول : (للثانى) تزحزح قليلاً .. رائحتك عرق

الثانى : هنا ملاءة السرير ثقيلة لايمر منها الهواء ... الخ[٤٤]

وقد استطاع المؤلف من خلال هذا المزج بين حرفيات الفنون المختلفة من أن يقدم قصة جديدة تحولت فيها ومن خلالها الصورة الذهنية للحكاية إلى مشاهد مرئية ومسموعة فى نسيج شعرى .

وعندما تقدمت القصة فى مفهوم أصحاب الرواية الجديدة فى فرنسا ، أصبحت تجميعا فريداً لكل الفنون المعاصرة ، فقد استخدمت إلى جانب طاقات الفنون التقليدية امكانيات فن جديد على الحضارة البشرية هو فن التصوير المرئى المسموع فى السينما والتلفزيون ، حيث اهتمت أعمال جرييه وساروت وأمثالهما بالتكوين الذى يملك التأثير على أكثر من حاسة فى وقت واحد مع التركيز بشكل خاص على حاستى العين والأذن . وهو مانراه بشكل واضح فى رواية البصاص Le Voir لجرييه .

يقول جرييه عن تشكيل هذه الرواية الجديدة « إن قطعات المونتاج ، وتكرار المشاهد والتناقضات والشخصيات التى سرعان ماتتجمد مثلما يحدث فى صور الهواة . كل هذا يعطى لهذا الحاضر المستمر قوته وحيويته . ليس هناك اهتمام بطبيعة الصور ، وإنما بالتكوين »[١٥] .

فالتجربة التى تقدمها القصة الجديدة ، تجربة الانسان الذى يتحتم عليه أن يرى العالم وأن يعيش فى مركزه ، وأن يبقى مع ذلك مختبئا فيه باستمرار . وهو مانراه فى تشكيل كتاب أمثال نعيم عطية ومحمد الراوى ومحمد الصاوى ومحمود عوض عبد العال لعالمهم القصصى .

فى رواية « عين سمكة » ١٩٨٠ لمحمود عوض عبد العال ، قدم الكاتب تجربة وعى عام يعيش الكون ببصيرة ترى كل الأبعاد وذلك من خلال مجموعة من الصور الرمزية التشكيلية التى يغلب عليها التأثر الأكثر بخطوط فنون التصوير المعاصر .

وهو نفس التكوين الذى اعتمد عليه محمد الصاوى فى روايته « أوديسا الصعود والهبوط والحب » ومحمد الراوى فى روايتيه « عبر الليل نحو النهار » و « الجد الأكبر منصور » ونعيم عطية فى « ليل آخر » و « المصباح والمرآة » .

لم تهتم هذه الأعمال فقط بالموقف من خلال الحدث النامى المتطور ومايرتبط به من حرفية بناء ومن عقدة وغيرهما من أساسيات بناء العمل القصصى ، وإنما اهتمت أكثر بمحاولة خلق علاقة توحد وترابط بين مجموع الصور الداخلية بما

تحمله كل صورة من رموز ايحائية ، فهى قصة لاتقدم معنى ، وإنما تقدم احساساً بالمعنى المتولد من تجميع هذه التكوينات التشكيلية المتجاورة

وهكذا أصبحت القصة المعاصرة فى النهاية شكلاً غير منتظم يسير فى كل الاتجاهات ، حيث يحدث كل شيء فى آن واحد بتحريك الواقع تحريكا مباشراً وتحريكا مصطنعاً وهو مارأيناه بتفصيل أكثر فى تحليلنا لقصة « فى القطار » .
والملاحظة الجديرة بالالتفات هنا ، أن فن القصة فى رحلته التى عرضنا لها ، لم يترك خاصية من خصائصه الأساسية وهو يتقدم ليأخذ شكلاً جديداً أو مفهوماً أحدث .
فقد حافظت القصة حتى الآن على هيكل البناء الملحمى ، الذى لايزال الاطار الأساسى فى بناء العمل القصصى . وهكذا لانزال القصة حتى فى أكثر أشكالها التجريبية ، تعتمد على البطل الذى يتحرك فى حدث نام متطور يكشف فى النهاية عن موقف معين هو المعنى من الحدث .
كما حافظت القصة على توظيف امكانيات فن التصوير مع تعدد مدارسه . فالتصوير هو أساس تقديم الحركة والشخصية فى العمل القصصى ، والتصوير هو الأقدر فنياً على تقديم المواقف وتحريكها .
حقيقة قد يزاوج الفنان بين أسلوب السرد وبين أسلوب التصوير ، لكن السرد كما يدرك كاتب القصة لايأخذ قيمته الحقيقية الا من خلال نسجه فى بناء تصويرى
ومع أن مفهوم اللغة قد تطور كثيراً فى القصة المعاصرة ، فأصبحت اللغة رموزاً تصويرية لتكوينات انفعالية ، إلا أن القصة مع هذا احتفظت أيضا بمفهوم اللغة كما عرفتها فى ظل الواقعية ، فلا تزال القصة توظيف اللغة وسيلة اتصال وتوصيل فى دلالتها الاصطلاحية إلى جانب استخدامها استخداماً شعريا باعتبارها طاقة سحرية لتفجير عوالم المشاعر والانفعالات فى دلالتها الصوتية ودلالتها الانفعالية .

ويكشف لنا تطور التعامل مع الزمن فى فن القصة عن هذه الظاهرة التى أشرنا إليها من قبل ، وهى احتفاظ فن القصة بكل الخصائص البنائية التى استوعبها ووظفها .

ففى ظل هذه الواقعية ، اعتمدت القصة على الزمن الواقعى الخارجى فى تطور الأحداث ونظمها وفى الأحساس بالشخصيات والواقع وفى التفاعل القائم بينهما . فقد كانت القصة آنذاك مهتمة بتقديم الواقع الخارجى وحركة الإنسان فيه .

وعندما اتجهت القصة إلى تقديم عالم الإنسان الداخلى ، وتحول الزمن إلى زمن داخلى نفسى يقوم على النسبية والتفاوت ، لم تترك القصة واقعية الزمن الخارجى ، فقد كان على الذات من آن لآخر أن تخرج من زمنها الخاص لتتعامل مع الزمن الواقعى الخارجى .

وتطور مفهوم الزمن بعد ذلك ، وتحولت مقاييسه إلى سيولة مراوغة لاضابط لها . وزواجت القصة مع هذا بين هذا المفهوم غير المحدد للزمن وبين الزمن الواقعى الذى أصبح اطاراً عاماً للحدث .

وهذا يعنى ببساطة ، أن فن القصة ـــ على هذا النحو ـــ ظل محتفظاً فى داخله بكل تراثه الفنى وبكل تقاليده الأدبية ، على الرغم من اصراره الملح على التطور السريع الذى يكتسب فى كل مرحلة من مراحله امكانيات جديدة .

القصة والفن الشامل :

استعرضنا فيما سبق رحلة الفن القصصى وتطوره عبر أجيال من التجريب والاستفادة .

وقد رأينا من خلال هذا الاستعراض كيف تمكن فن القصة من امتيعاب حرفيات الفنون الأخرى وطاقاتها الابداعية ، كما استطاع أن يوظف هذا الامتيعاب بنجاح واقتدار لانكاد نجد له مثيلاً فى الفنون الأخرى .

وهكذا تميز فن القصة على غيره من الفنون الأخرى بقدرته غير المحدودة على الامتيعاب والهضم والتوظيف . وهى ظاهرة غير مألوفة فى الفنون الأخرى ،

مما يدل على أن لفن القصة تفرداً خاصاً بين الفنون من ناحية ، كما أنه يتمتع بحرية أكثر مكنته من توسيع طاقاته الابداعية .

ولاشك أن لهذه الخصائص مجتمعة دلالتها الواضحة في النظر إلى هذا الفن .

إنني أتصور في ضوء هذا الاستعراض الذي قدمته ، أن الفنون المعاصرة تسعى إلى بلورة فن شامل ، وهذا الفن الشامل هو فن القصة .

وهذا لايعني بطبيعة الحال ازاحة الفنون الأخرى أو مزاحمتها ، فلكل فن عالمه ومجال ابداعه ولغته الخاصة .

هوامش ومراجع :

١ ــ Aristotle; Poetics, in Adams: Critical Theory Since plato, Harcourt Brace jovanovich, Inc. U.S.A. 1971, P.64

٢ ــ Horace, Art of Poetry, in Critical Theory Since Plato, p. 68

٣ ــ د . نعيم حسن اليافى : الشعر بين الفنون الجميلة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٩١

٤ ــ د . نعيم حسن اليافى : الشعر بين الفنون الجميلة ، ص ص ٢٥ ــ ٢٦

٥ ــ Coleridge, Biographia Literaria, Chopter xiIV

٦ ــ John Laird, The Ldea of Value, Cambridge 1929, P. 281

٧ ــ E.A.Poe, The Poetic Principle, in the Complete Tales and poems, Randon House, U.S.A. 1938, P. 893

٨ ــ د . نعيم حسن اليافى : الشعر بين الفنون الجميلة ، ص ٣٨

٩ ــ المرجع السابق ، ص ٣٩ ومابعدها .

١٠ ــ نفس المرجع ، ص ٤٩

١١ ــ انظر رأى ماكلوهان الذى عرضه فى كتابه « محاولة لفهم وسائل الاتصال » و « مجرة جوتنبرج » عن وسائل الاتصال الباردة واتجاه العالم للامتزاج من خلال وسائل الاتصال .
وكذلك رأى وليم وايت فى كتابه « إنسان التنظيم » وذلك فيما عرضه لهما بول وارن من آراء فى كتابه : السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة على الشوباشى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ٩٤ ، ومابعدها .

١٢ ــ السينما بين الوهم والحقيقة ، ص ١٠٠

١٣ ــ وذلك على الرغم من أن عدداً من فلاسفة الجمال ينكرون أمر هذه العلاقة . فقد حذر شافتسبرى (فنون النحت ١٧١٢) من عقد

المقارنة بين الرسم والشعر ووصفها بأنها محاولات عقيمة ، كما أنكر ليسنج Lessing في كتابه الشهير « لاكون » ١٧٦٦ Laocoon وجود هذه العلاقة . وأيد ايرفنج بابيت ١٩١٠ Babbitt في مقاله عن الخلط بين الفنون حجج ليسنج ، كما أكد عبث المحاولة المخلة بطبيعة الفن والواقع على السواء .

انظر د . عبد الغفار مكاوى : قصيدة وصورة ، الشعر والتصوير عبر العصور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ ، صـ ١٤ ـــ ١٥

ص ١٤ ـــ ١٥

وانظر Lessing, Laocoon, in Critical Theory Since Plato, Chapter VI, p. 349

وأيضا Inving Babbitt, Romantic Melancholy in Critical Theory Since phato, p. 792

١٤ ـــ د . عبد الغفار مكاوى : قصيدة وصورة ، ص ٩

وأنظر كذلك : حسن سليم : كيف نقرأ صورة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠ ، صـ ٢٤

١٥ ـــ انظر دائرة المعارف البريطانية ، مادة Novel ومادة Short Story .

وأنظر كذلك The English Novel لمؤلفه Walter Allen

١٦ ـــ حقيقة يمكن اعتبار قصص الرومانس في العصور الوسطى ، وقصص البيكارسك والرعاة في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، والأشكال القصصية التي عرفها الأدب العربي القديم وخاصة المقامات ، يمكن اعتبار هذه الاشكال ـــ بشيء من التجاوز ـــ بدايات تمهيدية لفن القصة الحديثة .وأغلب الباحثين يرون هذا . ولكنا نرى أن القصة الحديثة الفنية منقطعة الصلة عن هذه الأشكال لاختلاف الهدف من الحكاية في الشكلين ، فهي غاية في الأشكال القديمة ووسيلة لغاية أخرى في القصة الحديثة .

١٧ ــ د . سامية أسعد . الرواية الفرنسية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد الثالث ، العدد الثالث ، ١٩٧٢ ، ص ٧٢٥

١٨ ــ هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب ، ترجمة أسعد رزق ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٧٢ ، صـ ١٢٤

١٩ ــ ترجمة د . انجيل بطرس سمعان : نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث ، الهيئة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ص ١٦٦ ــ ١٦٧

٢٠ ــ د . هـ . لورنس : الرواية والخلق ، نظرية الرواية فى الأدب الانجليزى الحديث ، ص ٢١٤

٢١ ــ انظر تقديم د . لويس عوض للترجمة العربية لكتاب آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى ، دار المعارف ، مصر .

٢٢ ــ انظر الفصل الخامس من كتاب Stream of Consciousness in the Modern Novel

لمؤلفه : Robert Humphry

وكذلك الفصل السابع من كتاب The English Novel

٢٣ ــ انظر الترجمة العربية لكتاب روب جرييه : نحو رواية جديدة ، وكذلك الترجمة العربية لكتاب ميشال بوتور : بحوث فى الرواية الجديدة ، ترجمة فريد انطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت ١٩٧١ .

٢٤ ــ نحو رواية جديدة ، الترجمة العربية ، ص ١٣١

٢٥ ــ مقدمة د . لويس عوض للترجمة العربية لكتاب نحو رواية جديدة ، ص ٨

٢٦ ــ جمعنا هنا بين بعض ملامح الملحمة وبعض الملامح الدرامية للمأساة ، وهو شيء طبيعي . فهناك أمور كثيرة مشتركة بينهما كما أشار أرسطو

فى الفصل الثالث من كتابه فن الشعر ، حيث يقول عن فن الملحمة « يجب أن يبنى القصص فيه بناء روائيا كالقصة فى المأساة . ويكون أساس هذه القصص عملاً واحداً تاماً كاملاً فى ذاته ذا خاتمة ووسط وخاتمة . حتى إذا استوى كالمخلوق كلاً كاملاً ، أمكنه أن ينتج لذاته الصحيحة » ثم إن الملحمة يجب أن توافق المأساة من حيث النوع فتكون بسيطة أو مركبة ، ذات شخصية أو مؤلمة . وأجزاؤها إذا طرحنا الغناء والمشاهد جانباً هى أجزاء المأساة عينها ، لأن الملحمة تحتاج إلى انقلابات وانكشافات ومناظر مؤلمة كالتى للمأساة ، ويجب أن تتهيأ لها الفكرة والعبارة الصالحة » انظر ص ٨٩ ، و ص ٩١ من الترجمة العربية لاحسان عباس ، ط . دار الفكر العربى ، القاهرة . وأنظر كذلك د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث ، ط . دار ومطابع الشعب ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٩٤ ومابعدها .

٢٧ ــ أدوين موير : بناء الرواية ، ترجمة ابراهيم الصيرفى ، المؤسسة المصرية العامة ، القاهرة ١٩٦٥

٢٨ ــ محمد خليل قاسم : الشمندورة (رواية) ، دار الكاتب العربى ، القاهرة ١٩٦٨

٢٩ ــ انظر ، محمد صدقى الجباخنجى : فنون التصوير المعاصرة ، دار القلم ، القاهرة ١٩٦١ ، صـ ١٨ ومابعدها .

٣٠ ــ محمد عبد الحليم عبد الله : النافذة الغربية (مجموعة قصصية) ، دار الفكر العربى ، القاهرة ، صص ٦ ــ ٧

٣١ ــ د . محمد غنيمى هلال : الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة صـ ١٦٣

٣٢ ــ هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب ، صـ ١٢٨

٣٣ ــ Viraginia Woolf. The Waves, Penguin Books, Great Britain, 1971, pp. 69-70

٣٤ ــ هـ . ب . نشارلتون : فنون الأدب ، تعريب كمي عجيب محمود . لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ١٩٤٥ ، ص ٢٧ ، و ص ٢٩

٣٥ ــ المرجع السابق ، ص ٤٥

٣٦ ــ محمد قطب : الخروج إلى النبع (رواية) ، دار الحرية ، القاهرة ١٣٧

٣٧ ــ حسن النعمي : آخر ماجاء في التأويل القروى (قصص قصيرة) ، مطبوعات نادى أبها الأدبى ، السعودية ١٩٨٧ ، ص ص ٢٧ ــ ٢٨

٣٨ ــ الأصوات الغليظة مثل الكونترباص والفاجوت . والأصوات الحادة مثل الفلوت والساكسفون ، والأصوات المتوسطة الفيوليات

٣٩ ــ نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل (رواية) ، كتاب اليوم ، العدد ١٩١ ، دار الأخبار ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ١٧١

٤٠ ــ العلاقة بين القصة والدراما علاقة قديمة ، فغالبا ماكانت تعتمد القصة التقليدية على عنصر مسرحي يتمثل في مشاهد الحوار والمحادثة . إلا أن هذا العنصر قد طمس بعد ذلك ، وأصبحت المحادثة أشبه بمحادثة الشارين ومدمني المخدرات .

وهكذا أصبح العنصر المسرحي في القصة عنصراً مضمناً أكثر مما هو معبر عنه .

أنظر ، فرانك أوكونور : الصوت المنفرد ، مقالات في القصة القصيرة ، ترجمة د . محمود الربيعي ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ص ١٤٥ ــ ١٤٦ .

٤١ ــ روى أرميس : مدخل إلى السينما الفرنسية الجديدة ، ترجمة هاشم النحاس ، مجلة الأقلام العراقية ، شباط ١٩٧٩ ، ص ٤٣ ومابعدها .

٤٢ ــ السينما بين الوهم والحقيقة ، ص ١٠٧

٤٣ ــ محمود عوض عبد العال : الذى مر على مدينة (قصص قصيرة) ، الاسكندرية ١٩٧٤ ، ص

٤٤ ــ الذى مر على مدينة ، صـ ٦

٤٥ ــ آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، صـ ١٣٢ .

٤٦ ــ لمزيد من التحليل لهذه الأعمال وأمثالها ، انظر الفصل الخاص بالاتجاهات الجديدة فى الرواية المعاصرة فى كتابى ، اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الاسكندرية ١٩٨٢ .