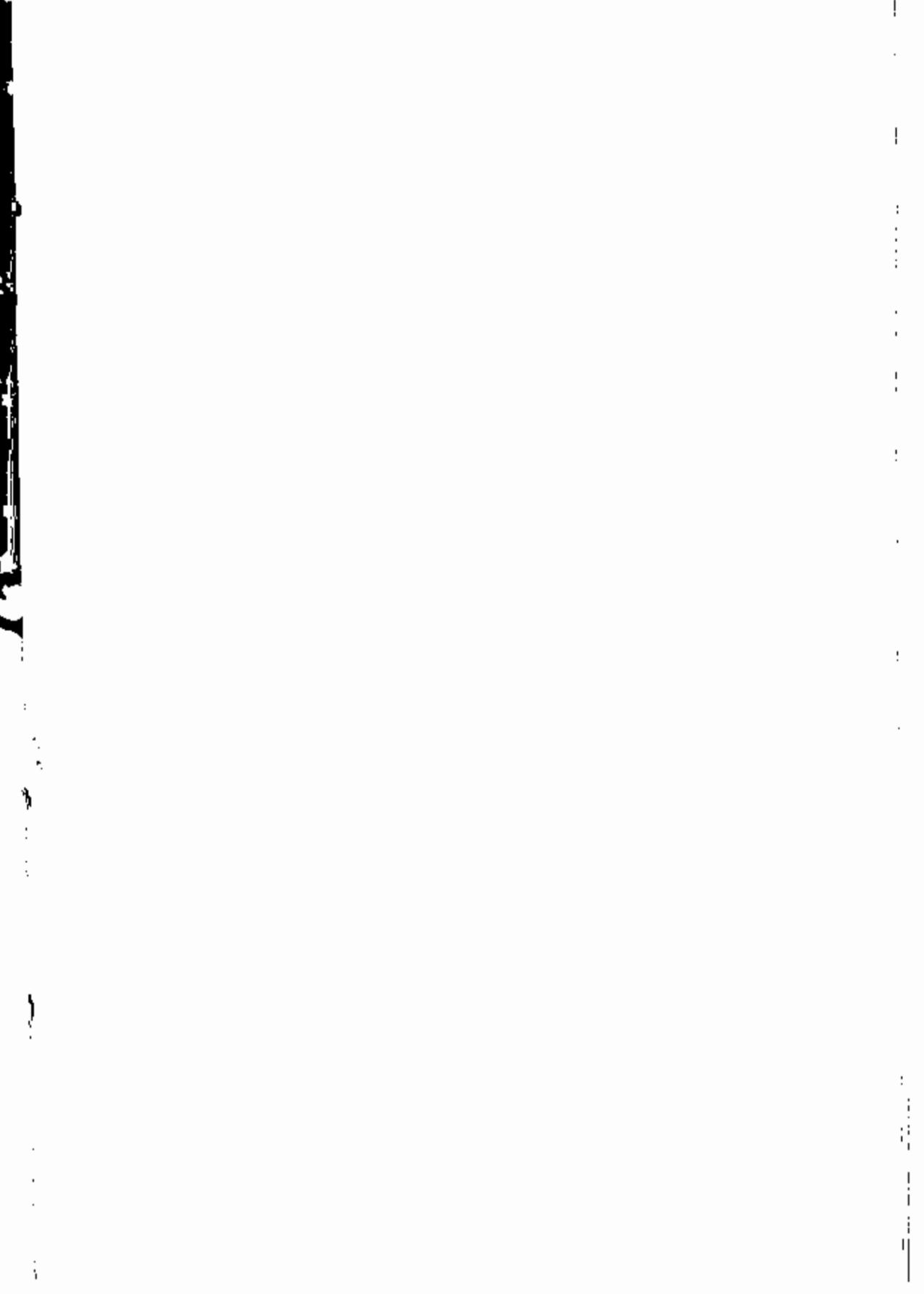


القصة والفنون الجميلة  
مدخل لنظرية الفن الشامل



## القصة والفنون الجميلة مدخل لنظرية الفن الشامل

### دراسة للدكتور السعيد الورق

#### في نظرية العلاقة بين الفنون :

ربما كان أرسطو من أوائل الذين أشاروا إلى فكرة العلاقات بين الفنون ،  
عندما قال إن الشاعر يحاك كالمصور وغيره من أهل الفن<sup>(١)</sup> فقابل بين فنون  
الأدب وبين فن التصوير وغيره من الفنون في حديثه عن المحاكاة وطبيعتها .  
وهي العبارة التي أكدها هوراس Horace بعد ذلك في عبارته المشهورة :  
كما يكون الرسم أو التصوير ، يكون الشعر<sup>(٢)</sup> ومنذ ذلك الحين ، وحتى  
عصرنا هذا ، وتاريخ الفنون يشهد تفاعلاً وتداخلًا بين الفنون المختلفة ، يختلف  
من فن لآخر ومن وقت لآخر أيضا في درجة الاقتراب والتفاعل .  
وعلى الرغم من أن تاريخ الفنون يؤكد أن لكل فن تطوره الخاص به ،  
وسرعة خاصة في هذا التطور ، وبناء داخليا خاصاً لعناصره<sup>(٣)</sup> ، إلا أنه مع  
هذا أكد أيضا على أن ثمة علاقات من نوع ما بين هذه الفنون جميعا ، وأنها  
علاقات تقوم على عمل الجدل والتأثيرات المتبادلة .

ففي النظرية الكلاسيكية ، والتي بدأت بملاحظات أرسطو ثم طورتها العصور  
الكلاسيكية التالية ، ووصلت إلى قمته في القرنين السادس عشر والسابع عشر  
الميلاديين ، لاقت فكرة العلاقات بين الفنون اهتماماً لأبأس به من خلال المقابلات

والمقارنات ، وكانت تدور 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 ما تطمح اليه الفنون . فالشاعر الصانع رسام يحكى الأشياء الخارجية محاكاة موضوعية ، وهو يستخدم فى محاكاته هذه أدواته ( الكلمة ) ، تماما كما يستخدم الرسام الخط أو اللون فى صنع لوحانه<sup>(١٦)</sup> .

وفى عصر ازدهار الرومانسية برزت نظرية الفن تعبير ، وسيطرت الغنائية الموسيقية على الفنون الرومانسية ، فحلت الموسيقى محل الرسم الذى سيطر على الفنون الكلاسيكية باعتبار الموسيقى أكثر الفنون غنائية . فبرى كوليريدج Coleridge أنه « لكى نصف الشاعر فى صورته المثالية نقول إنه ينشط النفس الانسانية بأكملها ، بجميع ما فيها من ملكات ، مع الاحتفاظ بالنسب بين هذه الملكات ، كل وفق مكانتها وقيمتها . وهو ينشر نغماً معينا فى الأشياء وروحاً توحد بينها »<sup>(١٧)</sup> .

وضع الرومانسيون الموسيقى فى أعلى السلم الفن باعتبارها أكمل تعبير عن الجمال الخمر ، ثم تأتى العمارة فالنحت فالرسم فالشعر . ورأى شوبنهاور Schopenhaur ، أن الموسيقى هى الإرادة فى ذاتها ، وهى التى تمحدثنا عن الشيء نفسه . أما سائر الفنون الأخرى فإنها تحكى التصور ، لذلك فهى نسخ عنه<sup>(١٨)</sup> .

وهكذا أعلى الرومانسيون من شأن الموسيقى ، ورتبوا درجات الفنون على حسب درجة اقترابها من الإيقاع وعناصره ، فاحتل الشعر الغنائى مكانة ممتازة بين الفنون لما فيه من ثراء إيقاعى ، « فأقوى عناصر الجمال فى الشعر هى الموسيقى ، لأنها طريق السمو بالروح وأعظم سبيل للإيحاء »<sup>(١٩)</sup> . وبذلك أصبح الرومانسيون يشاهدون الموسيقى فى جميع الفنون<sup>(٢٠)</sup> .

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

شاتوبريان Chateaubrain ( ١٧٩٠ - ١٨٦٩ ) وفكتور هوجو Hugo ( ١٨٠٢ - ١٨٨٥ ) وجوتيه Gautier ( ١٨١١ - ١٨٧٢ ) ووليم بليك Blake ( ١٧٥٧ - ١٨٢٧ ) ووردزورث Words worth ( ١٧٧٠ - ١٨٥٠ ) ومدرسة الشعراء الصوريين الانجليز Imagism<sup>(١٠)</sup> واستمرت دراسة العلاقة بين الفنون قائمة في الفلسفات الحديثة ، خاصة بعد انتشار النظريات التكاملية الشاملة في الابداع والتلقى على السواء .

فقد ركزت الدراسات الحديثة على أن الإنسان في حالتي الابداع والتلقى « يبدل نشاطاً بوصف بالكلية ، لأنه يستعمل فيه كل مالمديه من حصيلة ماضيه ومواد متنوعة . فهو حين يعمل إنما يعمل في نطاق الكل ، وحين يتلقى العالم من حوله إنما يتلقاه من خلال الكل أيضاً »<sup>(١١)</sup> .

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

وأكد هذا المفهوم وقواه ، نظرية الجشطالت ودراسات نظريات التداخي والترابط ، تلك النظريات التي قضت تماماً على نظرية الأنماط Theory of Types التي 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 القبلي ، وهي عودة « ستم طبعاً بحيث يكون نطاق القبلية أوسع من نطاق القبائل القديمة إلى أبعد الحدود الممكنة ، فالحدود بين الدول تتجه إلى التلاشي ، بحيث أصبح العالم في طريقه إلى أن يصبح قرية شاملة حيث يشارك فيها الجميع في كل شيء »<sup>(١٢)</sup> .

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

والإنسان ، وتوافقا بين الحواس الداخلية والخارجية للإنسان ، وبين العواطف والعقل وبين الدين والسياسة وبين الفرد والمجتمع .

ومن المتوقع أن يزداد تقدم العالم نحو تحقيق هذه الشمولية بدخوله في حضارة الأليكترونيات ، وهي حضارة القرن الحادى والعشرين اندى نقف على أعتابه « فالعصر الأليكترونى يعد « جشطات » مركبا سمته الغالبة هي وصول عدة رسائل فى وقت واحد «<sup>(١١)</sup> ، وليس رسائل متالية متصلة تعتمد على التركيب المرئى الذى عاشته حضارة عصر الميكانيكا الصناعية . وسوف يدخل الإنسان فى ظل هذه الحضارة الأليكترونية عصر حضارة شفوية سمعية ، وهما الصفتان المطلوبتان لفهم الأليكترونات واستخدامهما . فمن خلالها سوف يتمكن الإنسان من استقبال كل شئ فى نفس الوقت ، أى ادراك الشمول ووحدة جميع الحواس .

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

العلاقة بين الفنون إذن علاقة قائمة<sup>(١٢)</sup> ، « سواء تصورناها علاقة تواز أو تبادل وتفاعل وتأثير وتأثر عبر العصور والآداب ... ولو قبلت تاريخ الفن والنقد والأدب ، لعثرت على نصوص كثيرة تقرب بين الفنون وتلمس الوحدة المشتركة بينها فى البناء والغاية » ، فيذهب بعض الشعراء — مثل رامبو الشاعر الرمزي 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 نسمع أعينا صورة ما ، لانرى ألوانا وخطوطا فقط ، بل نشم رائحة ونسمع أصواتا تتفاعل فى بوتقة الخلق ، لتصبح طاقة من الانفعال الذى يحدد لنا بدوره ايقاعا ونفسا ، نتبعه بأعيننا على السطح المرسوم<sup>(١٣)</sup> .

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 واتمازج فهولية تمكنا من أن نقول عنه إنه الفن الشامل ؟ وأعنى به الفن الذى استغل طاقات الفنون الأخرى ومزجها بعد استيعابها .

ماتحاول أن ندلل عليه في بحثنا هذا هو أن الفن القصصى هو هذا الفن الذى تمكن بالفعل من أن يحقق مقولة الفن الشامل .  
وسأخذ تديلتنا على هذه المقولة طريقين ، الأول اتجاه الفن القصصى إلى استيعاب حرفيات الفنون الأخرى خلال رحلته . والطريق الثانى هو الصورة الشمولية للفن في القصة الحديثة .

#### الفن القصصى :

الفن القصصى ، صيغة أدبية حديثة — إذا قيست بفنون الأدب الأخرى ، فهى في الآداب الغربية لم تظهر قبل القرون الثلاثة الأخيرة<sup>(1)</sup> ، وأما في الأدب العربى ، فلم تظهر إلا مع القرن العشرين أو قبله بقليل .  
ولقد كانت هذه الصيغة الأدبية في الحقيقة وليدة الاهتمام بالإنسان والتاريخ ، ومحاكاة حركة الانسان والتاريخ في واقع المجتمع البشرى الحى .  
وعلى رحلة الفن القصصى ، عرفت القصة كثيراً من أساليب البناء الفنى ، وذلك للوصول إلى تعيين الحقيقة واتساعها .

حاولت القصة الفنية في نماذجها الأولى من خلال أسلوب السرد والتتابع التاريخى أن تصور الواقع من خلال منهج فكرى أو نظرية ثورية في الواقعية النقدية والطبيعية والأدب الفيكتورى وواقعية ما قبل الثورة الاشتراكية في روسيا وفي 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

إلّا إنسان بالغير من خلال التركيز على المجتمع ومؤسساته تركيزاً يقدم الإنسان كأننا يتحرك في زمن مترجم إلى علاقات اجتماعية في أحداث مترابطة ومتعاقبة ، كما اهتمت بالنظر إلى حياة الإنسان بالتالي على إنها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزمن ؛ وكان هذا في الواقع هو الميلاد الحقيقي للفن القصصي الحديث<sup>(١٦)</sup> .

ولعل أهم ما يمكن الإشارة إليه هنا ، ونحن نتحدث عن هذه المرحلة ، هو ماقدمته هذه الأعمال للغة الأدب ( النثر الأدبي ) ، فقد انتقلت بها من شكلية النثر الفني حيث اللغة قيمة وغاية جمالية في ذاتها ، إلى مفهوم جديد للغة في الأدب يقوم على اعتبارها وسيلة توصيل واتصال وافعال حركة ناعية . ومن هذا المفهوم صدرت الأعمال الرائدة العظيمة مثل الكوميديا البشرية لبزرك وأوليفر تويست وقصة مدينتين لشارلز ديكنز ومذاق بوفاري لجوستاف فلوير وقصص موباسان والأم لجوركي وقصص تشيكوف ، تلك الأعمال التي أثرت في أكثر من جيلين من أجيال القصة العربية الحديثة ، جيل تيمور وجيل نجيب محفوظ وجيل يوسف ادريس وعبد الرحمن الشرقاوي وحنان مينة . قدمت هذه الأعمال واقعا متاسكا ، هضمه الكاتب سلفاً وعلق عليه ، ويكفي الكشف عنه بدقة للعثور على صورة متاسكة له . ونقلت للقارئ قصة بطل يعيش في عالم محدود المعالم ، يحركه الكاتب كيفما شاء وفي الاتجاه الذي يشاء<sup>(١٧)</sup> .

ومن خلال العلاقة الجدلية بين هذا الواقع وبين الشخصية ، تنمو الشخصية وتتحرك وفقاً لمنطق النمو الذي ينظر - في مثل هذه الروايات إلى حياة الفرد على أنها تراكم من لحظات الزمن المفيدة اجتماعياً<sup>(١٨)</sup> .

أما الثورة الكبرى في فن الأدب القصصي الحديث في أوروبا ، فكانت تلك الثورة التي بدأت في نهاية القرن التاسع عشر . كانت تلك الثورة في الواقع امتداداً للرواية النفسية التي بدأت في واقعية ديستوفسكي تحاول التحرر من سيطرة الزمن .

فقد اعتمد ديوتيفسكى على تسلسل الأحداث ، لآمن خلال سيطرة خارجية  
لرمن استخدمه المؤلف كميّاس ، ولكنه حاول أن يعطى للرمن 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 أيدي علماء النفس منذ فرويد Freud ومروراً  
بـيوجـنـجـ Jung وبرجسون Bergson ، وماتلا هذا من اكتشاف ثلث العقل الباطن  
وللقوى الخفية التى تسيطر على فكر الإنسان وسلوكه واللاشعور وأثره فى  
الدوافع ، والفرائز وأثرها فى السلوك . وانتهت بذلك القيمة المطلقة للواقع  
العقل الذى أصبح هو الآخر موجهها من خلال أشياء أخرى مجهولة وخفية .  
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  
الرمن الواقعى ، التى هى من أهم عناصر البناء الواقعى ، تحولت هذه الفكرة  
بفضل برجسون إلى سولة مراوغة غير ممكنة التحديد أو السيطرة . كما تحولت  
بفضل اينشتين ونظرياته فى النسبية إلى احساس نسبى بحت .

فالمادة لم تعد ثابتة ، والحياة لم تعد خاضعة لنظام ثابت يتنظم حركتها ،  
والإنسان أصبح وسط هذا كله حائراً بين ذاته وبين الوجود الخارجى . فقد  
أصبح الإنسان — وفقاً للنظريات العلمية الحديثة — خاضعاً لمؤثرات خارجية  
وداخلية لا يملك من أمرها شيئاً .

لقد ترنّب على هذا ، أن القصة الحديثة لم تعد تقنع ببعدي الواقعية فى الفن ،  
الزمان والمكان ، وإنما نظرت إلى الفن على أنه اسطورة الفنان المعاصر التى  
تحمّل من الإيماءات المعقدة بقدر ما فى حياة الإنسان المعاصر من التعقيد  
والتشابك — ولذلك كان على القصة أن تكون اهتمامها بالواقع إلى الاهتمام  
بالحياة . فهناك فرق كبير بين الحياة وبين الوجود الواقعى . فالحياة علاقة حية  
بين الإنسان والأشياء ، أما الوجود الواقعى فمجرد وجود يفترق إلى البعدين  
الجديدين فى نظريات النسبية .

تقول فرجينيا وولف Virginia Woolf ( ١٨٨٢ - ١٩٤١ ) في مقالها عن الرواية الحديثة Modern Fiction . إن أهم ما يميز الرواية الحديثة هي أنها تهتم بالنظر إلى الداخل . فالحياة ليست سلسلة من مصايح العربات مصطفة من بداية الوعي إلى نهايته . وعلى كاتب القصة الحديثة أن ينقل هذه الروح المتأينة غير المعروفة وغير المحدودة مهما كشفت من نقص أو تعقيد بأقل ما يمكن مما يختلط بها من أشياء غريبة أو غارجية<sup>(١)</sup> .

ويحمل 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 في هذه اللحظات الحية من الزمن . ولكن صورته هذه لا تمثل 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 التي نراها على قماش الرسم شيء ثالث لا يمكن الإمساك به أو تفسيره مطلقاً . إنها نتاج زهرة عباد الشمس ذاتها وفان جوخ ذاته . فتلك الرؤيا التي نراها على القماش لا تطابق قط القماش أو الألوان أو فان جوخ ككائن بشري أو زهرة عباد الشمس ككائن نباتي . إنك لا تستطيع أن ترن أو تقيس أو حتى أن تصف الرؤيا التي على القماش . إنها لا توجد في الحقيقة إلا في البعد الرابع الذي يكثر الجدل بشأنه . فليس لها وجود في بعد المكان لأنها رؤيا للعلاقة المكتملة في لحظة معينة بين رجل وزهرة عباد الشمس . والرجل ليس رجلاً في المرأة ، والزهرة كذلك ليست زهرة في المرأة ، كما أنهما ليا فوق أو تحت أو عبر أي شيء . فهما بين كل شيء في البعد الرابع .

وهذه العلاقة المكتملة بين رجل وعالمه المحيط به هي الحياة بعينها بالنسبة للجنس البشري .

إن لها صفة البعد الرابع من أبدية وكال ، وبالرغم من ذلك فهي وقتية زائلة .

إن الإنسان ورهرة عباد الشمس كيهما يزودان من تلك التحفة ، وهما يصعد  
تكوين علاقة جديدة .

إن العلاقة بين جميع الأشياء تتغير بين يوم وآخر تغيراً دقيقاً خفيفاً . ومن هنا  
فالفن الذي يكشف أو يحقق علاقة كاملة سيكون دائماً جديداً .

وهكذا اندفعت القصة إلى تجاهل العالم الخارجي ، وإلى اعتبار الحياة الباطنية  
للإنسان هي المسرح الأكبر المكتفى بذاته والمعزول تماماً عن العالم الخارجي<sup>١١</sup> .  
وذلك في قصص تيار الوعي وقصص اتجاه ما فوق الواقع في أعمال أمثال  
جيمس جويس J. Joyce ومارسل بروس M. Proust وارينست هيمينجواي  
وفرجينيا وولف Woolf والبرتو مورافيا وكافكا F. Kafka وسارتر A. Camous  
وغيرهم ، ومن تأثر بهم في أدبنا العربي الحديث أمثال مهيل ادريس وسماعيل  
فهد اسماعيل وليلى بعلبكي والطيب صالح ونعيم عطية .

لقد رأت هذه الأعمال ، أن الشخصية ليست وجوداً خارجياً فقط ، وإنما هي  
أيضاً وجود داخلي . وهذا الوجود الداخلي عالم مستقل بذاته عن عالم الخارج  
وإن اتصل به وتفاعل معه . لذلك فالحدث هنا ليس هو الحدث الواقعي  
الموضوعي الذي تتوالى فيه الفحظات متعاقبة ، وإنما هو حدث داخلي نفسي .

مجل تيار الوعي Stream of Consciousness الثورة الحقيقية في تاريخ تطور  
الفن القصصي . وأصبحت قصة تيار الوعي قصة تركز أساساً على ارتداد  
مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي  
لبشخصيات .

وكان هذا يعني الانتقال من مرحلة التسجيل والنوصف ، إلى مرحلة جديدة  
عنى كل الاهتمام بالحركة النفسية ، مما أدى إلى شيوع الغموض في هذه  
الأعمال ، هذا الغموض الذي نراه في أمثال محاكمة كافكا Le proces وتحولاته  
La metamorphose ، وفي مخنوقات فاضل العزاوي<sup>٢</sup> الجميلة والقلعة الخامسة  
لفاضل العزاوي وفي زمن بين الولادة والخلق لأحمد المدبني وفي عين سمكة  
لشمرد عوض عبد العال وفي المصباح والمرأة لنعيم عطية ، وفي أمثالها .

قدمت هذه الأعمال وأمثالها عالماً حائراً ، تختلط فيه الذاتية بالموضوعية في مزيج من الأحاسيس والانطباعات والتجارب التي لا تحدد موقع الإنسان من العالم الذي يعيش فيه إلا بالقدر الذي ينعكس به الواقع الخارجى في وعى الإنسان .  
وتحولت القصة إلى مادة شعرية بعد أن أصبح الواقع القصصى واقعاً شعورياً أسطورياً ، تشع فيه أكثر الأيحاءات الانفعالية ذات الدلالات النفسية والاسطورية والروحية والاجتماعية<sup>(٢٢)</sup> .

ومنذ الأربعينات من هذا القرن ، ظهرت في فرنسا مدرسة الرواية الجديدة Navean Roman والتي ضمت عدداً من كتاب القصة الجديدة في فرنسا وعلى رأسهم ميشيل بيتر M.Butor وآلان روب جريه A.R.Grillet وناثانى ساروت N.Sarraute<sup>(٢٣)</sup> .

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

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

#### نحو نظرية في الفن الشامل :

هذه لحظة سريعة عن تطور الفن القصصى في رحلة لم تتجاوز ثلاثة قرون . وقد حاولت في هذا العرض السريع أن أشير إلى شيء مهم أفضل القول فيه الآن .

لقد رأينا أن البدايات الفنية للقصة ، كانت في أحضان الواقعة الغريبة باتجاهاتها المختلفة . وفي هذه المرحلة استطاعت القصة الواقعية بكل أشكالها أن تحوى البناء الملحمى الدرامى ، خاصة بعد أن تمحور المسرح عن الشعر إلى النثر ، وكانت الملحمة الشعرية قد انتهت من زمن بعيد .

وهكذا كانت القصة الواقعية هي الصورة الملحمية الجديدة ، التي قدمت ه سيرة معركة أو سلسلة من المعارك بظنها الإنسان «<sup>١٥</sup>» على نحو مانرى في الكوميديا البشرية لبزرك وفي ثلاثية نجيب محفوظ وفي رواية المصاييح الزرق لحنا مينة وفي أمثالها .

في رواية المصاييح الزرق ( ١٩٥٤ ) ، قدم المؤلف بناءً ملحماً دقيقاً ومحكماً ، استبدل فيه البطل الملحمى القديم ببطل عاى من قاع المجتمع على نحو ما فعل سائر الواقعيين .

قسم المؤلف روايته ثلاثة فصول ، وكل فصل عدة أجزاء . بدأ الفصل الأول بالحرب وانكاساتها على حركة الحياة في حى من الأحياء الفقيرة في مدينة اللاذقية بسوريا ، ثم اصطحب بطله في رحلة حول مكونات الواقع من حوله .

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

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

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

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

غير عادى يصارع قوى فوق طاقته وينتهى بالموت أو الفشل نتيجة الخطىء في المنهج وفي التقدير<sup>(٢٧)</sup>.

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

ويمكننا أن نرى هذا بوضوح كاف في أعمال نجيب محفوظ الواقعية ، وفي أعمال يحيى حقي 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 تمكنا من رؤية الحياة كلية وبنمطة Perspective<sup>(٢٧)</sup> وهكذا نجحت الأعمال الواقعية في تقديم الأرضية الحسية للشخصيات والأحداث باعتبارها خلقية تمثل الجو الذى تتحرك فيه هذه الشخصيات على نحو مانرى في الصورة التالية ، من رواية الشندورة محمد خليل قاسم ( ١٩٦٨ ) :

« كل شيء في هذا الاطار هادى ساكن . فأشجار النخيل لا تهز أعطافها ، والليل يرقد تحت أقدامنا هامداً لا يتحرك ، والدوامة التى تتوسطه ما بين الشاطئ والجزيرة الخضراء هامة تغط في نوم عميق . حتى المراكبية ... أصواتهم خافتة تردد أغنيات دافئة عن عذارى وأكواب شاي في الضحى أعددناها على نار هادئة من خشب السنط ، فلا تتصل إلى أسماعنا إلا غامضة حزينة ، فمراكبهم مازال بعيدة ، ونقرات أصابعهم على الدف تخنقها غابات النخيل »<sup>(٢٨)</sup>.

وتجمع هذه الصورة بين ما يطلق عليه التشكيليون: الصورة الزخرفية ،  
والصورة الوصفية<sup>(٢٩)</sup> .

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

أما الصورة الوصفية ، فتعتمد على حسن اختيار ما يراه الفنان ، وعلى تجميعه  
له تجميعاً فيه دقة محاكاة الواقع الطبيعي ، خاصة في الاهتمام بالألوان  
وبالحركة ، وبتكييف الحركة والألوان بالانفعالات النفسية .

لقد احتفظت القصة الواقعية بهذه الخاصية كأثر من آثار الرومانسية في  
الواقعية ، حيث تميزت هذه القصص « بالصور المحسوسة غير التجريدية التي  
يرسم بها — الفنان — ألواناً لما يرى ويمس . وفيها تبدو العناية بوصف مظاهر  
الطبيعة وصفاً يساعد على إذكاء العواطف والهلب الشعور »<sup>(٣٠)</sup> .

وهذا واضح بشكل ملحوظ في قصص محمد عبد الحلیم عبد الله وسعد  
مكاوى وجاذبية صدقي وأمين يوسف غراب وأمثالهم ، على نحو ما نرى في  
صورة البؤس التالية ، والتي قدمها محمد عبد الحلیم عبد الله في قصته « كل  
شيء على مايرام » من مجموعة النافذة القريبة :

« كان هناك على قبة الفرن وفي الحجرة الخاوية مصباح بلا رجاجة  
مخنوق الأنفاس كأنه يحترق . يجثم بينه وبين الحائط وعاء من النحاس  
مهيب الظاهر ، وكوز من الصفيح . ويرتمى ظلها على الحائط القديم  
كالخأ فيبها يرتجف بارتجاف الزبالة ، وحصير مفروش افترشه صبيان  
كنت أحدهما . ومن فوقنا غطاء غليظ من صوف الغنم ذو خطوط

مستطيلة تفرق في عدة مواضع . وكانت رجل أنقى النائم خارجه من  
أحد هذه الخرواق . وجمالة للثياب هي حبل شد إلى أحد الأركان ،  
عليها بعض خلقان قديمة »<sup>(٣١)</sup> .

xx xx

ظلت القصة محتفظة بالبناء الملحمي الذي جمع إليه قدرات فن التصوير ،

فاحتفظت بالشخصية البطولية التي تتحرك في حدث نام متطور يؤدي في النهاية إلى معنى .

وتقدمت في مرحلة القصة النفسية باتجاهاتها من قصة تيار وعى وقصة وجودية وقصة ما بعد الواقع ، لتوظف قدرات وأساليب فنيي آخرين هما : فن الشعر ، وفن الموسيقى . وذلك حين اهتمت بالظلال الاعمائية وبالطاقات الانفعالية في اللغة . فتحوّلت القصة إلى قصيدة شعرية درامية في أعمال أمثال جيمس جويس ومارسيل بروست وفرجينيا وولف ، تلك الأعمال التي تحوّلت كلية إلى تأمل الذات من خلال « تعبير صارخ عن تجزئة الزمن في وعى الإنسان الحديث ومحاولة التغلب على هذه التجزئة في أظهار أنه حتى هذا الجرد المشوش من الزمن والحيرة يحتوي على بعض الديمومة والتداخل والاستمرار والوحدة التي يمكن بواسطتها انقاذ تصور الذات »<sup>١٣٦</sup> ولاسبيل إلى تقديم هذا إلا من خلال لغة تصويرية تحاول أن تقدم الانفعال بالتجربة أكثر من اهتمامها بتقديم التجربة نفسها .

فقد تحوّلت التجربة كوقائع مادية إلى رصيد انفعال مختزن ، ومن ثم أصبحت تستدعي انفعالاً في لغة تصويرية ، وهو مايفعله الشاعر فالقضية الهامة في الشعر كما نعرف هي قضية الكلمة الشعرية ، وهي الكلمة التي تأتي رمزاً وإشارة إلى تجربة نفسية انفعالية .

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

« ماذا هذه التفرقة في عالم يهوى هذه اللحظة التي نعيش فيها ؟ ينبغي ألا نطلق على الأشياء مسمياتها ، فمن المحتمل أن تتغير لتعيش هذه الضفاف . هذا الحمال . وأنا ... للحظة واحدة ، غارقين في البهجة . الشمس حارة . إنى أرى النهر ، والأشجار الرطباء أحرقها أشعة شمس الخريف .

الزوايق تغلفوا ، وتمضي عبر الشفق . عجز الحضرة ، عن بعد . نسجع

ناقوساً يثق ، لكنه ليس ناقوس الموت . هناك أجراس تدق ايدانا ببدء الحياة .

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

إنهم يستمعون إلى الحاكي . يأكلون فاكهة . يلقون بقشور الموز التي  
تفوص في النهر ككتعاين الماء . كل مايفعلونه جميل .

هناك من خلفهم وعاء الماء المقدس وبعض التحف . حجراتهم تعج  
بالمجاديف وبالصور الزيتية . لقد أحالوا كل شيء إلى جمال . الزورق يمر  
تحت القنطرة . زورق وزورق في تعاقب . وهاهو بيرسيغال متكئا على  
الوسائد . مترخيا في راحة كبرى . كلا إنه ليس الا واحداً من  
وصفائه يحاكيه في استرخائه وراحته . إنه وحده غير واع للأعيبيهم ،  
وعندما يضطهم فإنه يلممه بيده وهو طلق الحيا .

لقد مرت تحت القنطرة من ثانيا ناقورات من الخمائل المدلاة . من  
خلال ظلالها الجميلة الصفراء التي تشبه البرقوق في اصفرارها . النسيم  
يخطر ، والستر يهتز . إلى أرى الرسم خلف أوراق الأشجار ، ومع  
ذلك فهناك أهية ستبقى إلى الأبد وضاءة غير صماء<sup>(٣٣)</sup>

فاللغة هنا لغة شاعرية لاستهدف مجرد توصيل المعاني اليومية المتداولة ،  
بقدر ماتستهدف اثارة الانفعال بهذه المعاني .

اللغة هنا لغة تصويرية تعتمد على مايمكن أن تختزنه الكلمة من رصيد انفعالي .  
اللغة هنا ، يصدق عليها ماقاله تشارلتون عن اللغة في الشعر ، حيث يقول  
« وماالألفاظ هنا إلا بلورات صغيرة تجسدت فيها تلك الحالة النفسية  
الشعرية ، وخصائصها العجيبة التي امتازت بها ، قدرتها على أن تتحلل من  
تلقاء نفسها في عقل القارئ ، فتخرج مادس فيها من عناصر الفكر

والشعور ، ، لأن القوة الشعورية في الألفاظ هنا مسندة في الأعم الأغلب من عناصرها الشعورية والعاطفية ، لا من معانيها المكتوبة بالتعلم وقراءة الكتب (١٣٤) .

لقد أصبحت القصة هنا سلسلة من المشاعر والمناظر والأفكار تتولد في ذهن الكاتب عن موقف بعينه أو مواقف معينة ، وأصبحت مهمة كاتب القصة هنا هي مهمة الشاعر ، وهي « أن يخاطب الانسان في خياله ، وأن يتوجه إلى الملكة التي تتقبل الفكر والشعور في آن معاً ، ملكة الخيال » (١٣٥) .

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

ويمكننا أن نرى هذا بوضوح كاف في بعض منولوجات أنيس زكى في ثرثرة فوق النيل لنجيب محفوظ ، وفي الحديث الذائق المهموس لجعفر الراوى في رواية قلب الليل لنجيب محفوظ أيضاً ، وفي تداعى الوعى داخل ميرا في الآلهة المسوخة لليل بعلبكي ، وفي غيرها من أمثال هذه الأعمال .

وتمثل هذه الخاصة بنموذجين الأول من روايه والثانى من قصة قصيرة . من رواية « الخروج إلى النبع » لمحمد قطب ، نقرأ هذه الفقرة التي تكاد تكون قصيدة شعرية توافر لها ايقاعها المنغم :

« أضحى العشق غصنا طرياً ، خميلة غناء . وطاب مغرداً ، وبغراً  
ذائراً .

« تظل العيون مفتوحة . والآذان مرهقة . والقلوب تبحر . عطفيا تنجذب  
أصابتى الحمى ، وتلون الكون في عيني . وارندى الرداء . استبر  
الحسد العارى بنور الوجد ، فسكنته التمامانية » (١٣٦)  
ومن قصة « الذئب في أعماق الطين » وهي 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 السجبان سوف تندثر . أوليتى ماقلت ماأقول . نزق يقرر . وعالمى كيم . أحسست بالخواء . الجوع صار جوعين بسطت سفرة الطعام . ذنوت منها . منها . قدم قطفى الأسود . يموء بمعدة . رميت إليه بقطعة لحم صغيرة . شمها فقط . ظل يموء . أتراه يعرف الذئب مثلنا ؟ أنا الآخر فى أعماق يموء البوح بشراسة<sup>(٣٧)</sup> .

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

وهكذا سمعت القصة إلى مزج الطابعين البصرى والمكانى بالعنصر السمعى .

وإذا نظرنا إلى الإيقاع النعمى هنا فنوف نراه فى علاقة جدلية مع الأفكار ، فيتقاطع معها حيناً ، ويتداخل حيناً آخر ، بل يعزل كل منهما عن الآخر أحياناً . فالإيقاع هنا يعطى مقابلاً موسيقياً للرؤيا . وهكذا تمكنت القصة من المزج بين العنصر البصرى والعنصر المكانى والعنصر السمعى ، فأصبحت بالتالى فنا زمانياً ومكانياً 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<sup>(٣٨)</sup> على نحو تمكننا معه من أن نسمع الصورة فى وجداننا .

« استسلم للمقادير . وقال إن شر البلية ما يضحك . وهو يتناول غذاءه

أخبره عم عبده بأنه لم يجد شيئاً عند التاجر ، وبأنهم أخطأوا في اغفال نصيبته . والعمل ؟ سيجرب حظه عند تاجر آخر ، ولكنه غير متأكد من نتيجة معاه . هاهي المصائب تتجمع كسحب الشتاء . واستلقى على فراشه . وراح يطالع فصولاً عن عصر الشهداء . قرأ طويلاً ، ولكن النوم لم يأت . سقط شهيد في اثر شهيد ، ولكن النوم لم يأت وكره الرقاد . فقام يتسلى باعداد المجلس . عندما تتكاثر المصائب يحمر بعضها بعضاً ، وتحل بك سعادة جنونية غريبة المذاق . وتستطيع أن تضحك من قلب لم يعد يعرف الخوف . ولنا فوق ذلك نزهة لطيفة في النيابة الادارية .. مااسمك بالكامل : أنيس زكى . ابن آدم وحواء . وسنك : ولدت بعد مولد الأرض بألف مليون سنة ، وظيفتك : بروميثيوس مسطولاً . مرتبك : ماقيته خمسة وعشرون كيلو من اللحم البلدى . والتاجر على أى حال يجب أن يوجد . ودخل الشرفة ، ف جذب سمعه صوت عم عبده وهو يؤم المصلين لصلاة العصر . تقدم كالطود واصطفوا خلفه كالأقزام ما بين خفير عوامة وقروى وخادم . وخرت النيل قافلة من المراكب الشراعية محملة بالأحجار . ارتابت الأمواج سمراء ضاربة للاحضرار في هلواء رتيب . كأن الطمأنينة تحكم الكون . واستوت على الشاطئ أشجار الأكاسيا كالبركان مستقلة بعالم آخر<sup>(٣٩)</sup> .

الصورة التي قدمها نجيب محفوظ في الفقرة السابقة يمكن أن تُسمع لنا . يبدأ حركة لسير بطيئا في 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 في تخفيض الحركة حتى تتوقف أخيراً على نهاية الفقرة .

والواقع إن قصص تيار الوعي ، لم تكف فقط بتوظيف قدرات فن الشعر وفن الموسيقى ، بل إنها تمكنت من توظيف حرفيات مسرح العبث<sup>(٤٠)</sup> كما يمثلها يونسكو وببيكيت وآرثر أداموف وجان فويتير وجان جينيه وأمثالهم . كما تمكنت من الاستفادة أيضا من أساليب مدارس التصوير المعاصر وخاصة

التكيفية والسرالية في أعمال أمثال يكاسو وبول كلن وستديان  
وكاندينكى .

كذلك يمكننا أن نرى في هذه القصص استفادة طيبة من أسلوب المدرسة  
السينائية الجديدة في المونتاج والاعراج ، وخاصة أسلوب الموجة الجديدة في  
السينا الفرنسية في أعمال آلان رينيه ، ورينيه كلير والكسندر أستروول<sup>(١١)</sup>  
وجودار وانطونيوني وايليا كازان ورتشارد ليسنر وأمثالهم .

فقد رفضت هذه السينا الجديدة الحكمة القصصية والمشاهد الروائية والمونتاج  
الكلاسيكى ، والممثل الذى يلعب دوراً والميكانيكا المتسلسلة المجزأة .  
رأى جودار أنه لا بد لنا من ادراك الواقع بطريقة جديدة ، هى طريقة الادراك  
المتسع النطاق الذى يسير في كل اتجاه .

قدمت السينا الجديدة هذه طريقاً جديداً لادراك عدد من مظاهر الواقع في  
نفس الوقت ، ويتطلب هذا بلاشك مشاركة جميع الحواس . وعلى المتفرج أن  
يقوم بنفسه بإيجاد الروابط بين الأشياء في وقت واحد ، أى أن يكون هو  
المونتير<sup>(١٢)</sup> ففى هذه السينا يتلقى المشاهد لغزاً في شكل عدد من الرسائل  
المسموعة المرئية لاترابط بينها حروف وصل ، وعليه أن يكملها باستمرار حتى  
يمكنه فهمها<sup>(١٣)</sup> .

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

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

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

ويمكننا أن نرى هذا بوضوح في أعمال كتاب عديدين منهم :  
عمود عوض عبد العال ومحمد الراوى ونعيم عطية وعبد الرحمن الربيعي  
وغيرهم .

تتكون قصة هـ في القطار هـ لمحمود عوض عبد العال من مشاهد تبدأ من  
لقطات كبيرة ثم تتحرك مبتعدة في لقطات متوسطة ثابتة ومتحركة ، لتنتهي إلى  
لقطات عامة وهي اللقطات التي تعطينا عمقاً ملحوظاً في مجال الرؤيا وهذه  
اللقطات جميعها عبارة عن مشاهد مقطعة بأسلوب السينما الجديدة التي أشرنا  
إليها من قبل .

وهي مشاهد تبدو للوهلة الأولى مقطعة 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 الأول في القصة — في القطار — لفظة كبيرة ، تصل إلى درجة التجريد  
ليظل يسير على الفلنكات الخشبية للقطار مع انفراج السائقين . تليها لفظة  
متوسطة متحركة ذات قيمة تسجيلية — يمكننا من اكتشاف الأشياء المرئية  
بوضوح — للبطل وهو يحاول الاقتراب من زوجته ، وهي تصده . وتخرج  
هذه اللقطة من بين خلفية Flash Back اللقطة الأولى الكبيرة Close up ،  
تصبح اللقطة الأولى هادئة مشوهة Flow up ، ثم تأتي بعد ذلك لقطة عامة  
تقدم مشهداً عريضاً لحركة الواقع وحركة النفس ، تدور حول الحادثة  
والزوجة التي تزلت والأولاد والفنر الذين يعيشون فيه .

بعد هذه المشاهد تقدم القصة مقطعاً درامياً في حوار مسرحي أبطاله مجموعة  
من الصبية ، أبناء البطل ، يتحدثون عن الأب المفقود ويتزاحمون في عراك  
يومي .

ثم تنتقل بعد ذلك مع القصة في لقطات عامة أخرى تعمق أكثر الاحساس  
بمأساة البطل اليومية والوجودية ، مع زوجته ومع أولاده ، ومع طيب ذهب  
إليه للعلاج .

وتتسى القصة بلفظة كبيرة حول الحادثة في مواجهة ملاح القطار وقد عزلت  
عن الظروف المحيطة وعن الوسط الطبيعي ، لتصبح نموذجاً ورمزاً .  
في قصة هـ في القطار ، استخدم المؤلف مونتاجاً مبتكراً ، مزج فيه بين  
امكانيات فنون الأدب من قصة وشعر ومسرح ، وامكانيات الفنون المرئية في  
التصوير والسينما ، وامكانيات الفنون المسموعة في الموسيقى .

وقد تمكن الكاتب وهو بصدد توظيف خصائص الابقاع في الموسيقى هنا من  
تحويل الأصوات الواقعية إلى نوع من الموسيقى التي تتداخل ايقاعاتها مع  
تداخل الأفكار ، والتي تتجاوز وتتقاطع في توزيعات لحنية ، خاصة في المشهد

التالي ، وهو مشهد مسرحي دار بين الأولاد .

الأول : هل رأيتم أباي الذي صار عجوزاً .

الثاني : ( يهر منكيه ) كان يعنني !

الثالث : ( يمط غضبه ) ... لاتغتابوه

الأول : كان يعوم على ظهره في رشاقة

الثاني : ( يدق الأرض يديه ) كان يعنى .

الثالث : ماتت رغبة أينا ... الآن

الأول : تعب من أجلنا

الثالث : ماجتنا الا لنشهد مرته

الثاني : أين نحنا

الأول : أين أبونا

الثالث : بع صوته فراح يدور في الشوارع بحثاً عن دواء

الأول : ( للثاني ) ترحرح قليلاً .. راتحتك عرق

الثاني : هنا ملاءة السرير ثقيلة لايمر منها الهواء ... الخ<sup>(14)</sup>

وقد استطاع المؤلف من خلال هذا المزج بين حرفيات الفنون المختلفة من أن  
يقدم قصة جديدة تحولت فيها أومن خلالها الصورة الذهبية للحكاية إلى مشاهد  
مرئية ومسموعة في نسيج شعري .

وعندما تقدمت القصة في مفهوم أصحاب الرواية الجديدة في فرنسا ، أصبحت جميعاً فريداً لكل الفنون المعاصرة ، فقد استخدمت إلى جانب طاقات الفنون التقليدية امكانيات فن جديد على الحضارة البشرية هو فن التصوير المرئي المسجوع في السينما والتلفزيون ، حيث اهتمت أعمال جريه وساروت وأمثالهما بالتكوين الذي يملك التأثير على أكثر من حاسة في وقت واحد مع التركيز بشكل خاص على حاستي العين والأذن . وهو ما نراه بشكل واضح في رواية البصاص Le Voir لجريه .

يقول جريه عن تشكيل هذه الرواية الجديدة « إن قطعاً المونتاج ، وتكرار المشاهد والتناقضات والشخصيات التي سرعان ما تتجمد مثلما يحدث في صور الهواة . كل هذا يعطى لهذا الخاضر المستمر قوته وحيويته . ليس هناك اهتمام بطبيعة الصور ، وإنما بالتكوين » (١٥) .

فالتجربة التي تقدمها القصة الجديدة ، تجربة الانسان الذي يتحتم عليه أن يرى العالم وأن يعيش في مركزه ، وأن يبقى مع ذلك محتباً فيه باستمرار . وهو ما نراه في تشكيل كتاب أمثال نعيم عطية ومحمد الراوي ومحمد الصاوي ومحمود عوض عبد العال لعالمهم القصصي .

في 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 التي يقلب عليها التأثير الأكثر بخطوط فنون التصوير المعاصر .

وهو نفس التكوين الذي اعتمد عليه محمد الصاوي في روايته « أوديسا الصعود والهبوط والحب » ومحمد الراوي في روايته « غير الليل نحو النهار » و « الجسد الأكبر منصور » و « نعيم عطية في « ليل آخر » و « المصباح والمرأة » . لم تهتم هذه الأعمال فقط بالموقف من خلال الحدث التام المتطور وما يرتبط به من حرقية بناء ومن عقدة وغيرهما من أساسيات بناء العمل القصصي ، وإنما اهتمت أكثر بمحاولة خلق علاقة توحد وترابط بين مجموع الصور الداخلية بما

محملة كل صورة من رموز إيحاءية ، فهي قصة لا تقدم معنى ، وإنما تقدم احساساً بالمعنى المتولد من تجميع هذه التكوينات التشكيلية المتجاورة

وهكذا أصبحت القصة المعاصرة في النهاية شكلاً غير منتظم يسير في كل الاتجاهات ، حيث يحدث كل شيء في آن واحد بتحريك الواقع تحريكاً مباشراً وتحريكاً مصطنعاً وهو ما رأيناه بتفصيل أكثر في تحليلنا لقصة « في القطار » . والملاحظة الجديرة بالالتفات هنا ، أن فن القصة في رحلته التي عرضنا لها ، لم يترك خاصية من خصائصه الأساسية وهو يتقدم ليأخذ شكلاً جديداً أو مفهوماً أحدث .

فقد حافظت القصة حتى الآن على هيكل البناء الملحمي ، الذي لا يزال الإطار الأساسي في بناء العمل القصصي . وهكذا لا تزال القصة حتى في أكثر أشكالها التجريبية ، تعتمد على البطل الذي يتحرك في حدث نام متطور يكشف في 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 في العمل القصصي ، والتصوير هو الأقدر نياً على تقديم المواقف وتحريكها .

حقيقة قد يزاوج الفنان بين أسلوب السرد وبين أسلوب التصوير ، لكن السرد كما يدرك كاتب القصة لا يأخذ قيمته الحقيقية الا من خلال نسجه في بناء تصويري

ومع أن مفهوم اللغة قد تطور كثيراً في القصة المعاصرة ، فأصبحت اللغة رموزاً تصويرية لتكوينات انفعالية ، إلا أن القصة مع هذا احتفظت أيضاً بمفهوم اللغة كما عرفتها في ظل الواقعية ، فلا تزال القصة توظيف اللغة وسيلة اتصال وتوصيل في دلالتها الاصطلاحية إلى جانب استخدامها استخداماً شعرياً باعتبارها طاقة سحرية لتفجير عوالم الشاعر والانفعالات في دلالتها الصوتية ودلالتها الانفعالية .

ويكشف لنا تطور التعامل مع الزمن في فن القصة عن هذه الظاهرة التي  
أشرنا إليها من قبل ، وهي حتمية فن القصة بكل العناصر البنائية التي  
استوعبها ووظفها .

ففي ظل هذه الواقعية ، اعتمدت القصة على الزمن الواقعي الخارجي في تطور  
الأحداث ونظمها وفي الأحساس بالشخصيات والواقع وفي التفاعل القائم  
بينهما . فقد كانت القصة آنذاك مهتمة بتقديم الواقع الخارجي وحركة الإنسان  
فيه .

وعندما انجذبت القصة إلى تقديم عالم الإنسان الداخلي ، وتحول الزمن إلى زمن  
داخلي نفسي يقوم على النسبية والتفاوت ، لم تترك القصة واقعية الزمن  
الخارجي ، فقد كان على الذات من آن لآخر أن تخرج من زمنها الخاص لتتعامل  
مع الزمن الواقعي الخارجي .

وتطور مفهوم الزمن بعد ذلك ، وتحولت مقياسه إلى سيولة مراوغة لاضابط  
لها . وزوجت القصة مع هذا بين هذا المفهوم غير المحدد للزمن وبين الزمن  
الواقعي الذي أصبح إطاراً عاماً للحدث .

وهذا يعني ببساطة ، أن فن القصة — على هذا النحو — ظل محتفظاً في داخله  
بكل تراثه الفني وبكل تقاليده الأدبية ، على الرغم من اصراره الملح على التطور  
السريع الذي يكتسب في كل مرحلة من مراحلها امكانيات جديدة .

### القصة والفن الشامل :

امتعضنا فيما سبق رحلة الفن القصصي وتطوره عبر أجيال من التجريب  
والاستفادة .

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

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

كما يدل على أن لفن القصة تفرداً خاصاً بين الفنون من ناحية ، كما أنه يتمتع بحرية أكثر مكنة من توسيع طاقاته الإبداعية .  
ولاشك أن هذه 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 لايعنى بطبيعة الحال إزاحة الفنون الأخرى أو مزاحتها ، فكل فن عالمه ومجال إبداعه ولغته الخاصة .

## هوامش ومراجع :

- ١ — Aristotle; Poetics, in Adams: Critical Theory Since plato, —  
Harcourt Brace jovanovich, Inc. U.S.A. 1971, P.64
- ٢ — Horace, Art of Poetry, in Critical Theory Since Plato, p. 68
- ٣ — د . نعيم حسن اليافي : الشعر بين الفنون الجميلة ، دار الكاتب  
العربي ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٩١
- ٤ — د . نعيم حسن اليافي : الشعر بين الفنون الجميلة ، ص ص ٢٥ — ٢٦
- ٥ — Coleridge, Biographia Literaria, Chopter xiv
- ٦ — John Laird, The Ldea of Value, Cambridge 1929, P. 281
- ٧ — E.A.Poe, The Poetic Principle, in the Complete Tales and poems,  
Randon House, U.S.A. 1938, P. 893
- ٨ — د . نعيم حسن اليافي : الشعر بين الفنون الجميلة ، ص ٣٨
- ٩ — المرجع السابق ، ص ٣٩ وما بعدها .
- ١٠ — نفس المرجع ، ص ٤٩
- ١١ — انظر رأى ماكلوهان الذي عرضه في كتابه « محاولة لفهم وسائل  
الاتصال » و « بحيرة جوتنبرج » عن وسائل الاتصال الباردة واتجاه  
العالم للامتزاج من خلال وسائل الاتصال .  
وكذلك رأى وليم وايت في كتابه « إنسان التنظيم » وذلك فيما عرضه  
لما بول وارن من آراء في كتابه : السينما بين الوهم والحقيقة ، ترجمة  
على الشرباشي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص  
٩٤ ، وما بعدها .
- ١٢ — السينما بين الوهم والحقيقة ، ص ١٠٠
- ١٣ — وذلك على الرغم من أن عدداً من فلاسفة الجمال ينكرون أمر هذه  
العلاقة . فقد حذر شافتسبري ( فنون النحت ١٧١٢ ) من عقد

المقارنة بين الرسم والشعر ووصفها بأنها محاولات عميقة ، كما أنكر  
Lessing في كتابه الشهير لاكون ، ١٧٦٦ Laocoon  
وجود هذه العلاقة . وأهد ايرفنج بايت ، ١٩١٠ Babbitt في مقاله عن  
الخلط بين الفنون حجج ليسانج ، كما أكد عبث المحاولة الخفة بطبيعة  
الفن والواقع على السواء .

انظر د . عبد الغفار مكاوي : قصيدة وصورة ، الشعر والتصوير عبر  
العصور ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ١٩٨٧ ، ص ١٤ — ١٥  
ص ١٤ — ١٥

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

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

١٤ — د . عبد الغفار مكاوي : قصيدة وصورة ، ص ٩  
وأنظر كذلك : حسن سليم : كيف نقرأ صورة ، الهيئة المصرية  
العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠ ، ص ٢٤

١٥ — انظر دائرة المعارف البريطانية ، مادة Novel ومادة Short Story .  
وأنظر كذلك The English Novel لمؤلفه Walter Allen

١٦ — حقيقة يمكن اعتبار قصص الرومانس في العصور الوسطى ، وقصص  
البيكارسك والرعاة في القرنين السابع عشر والثامن عشر ،  
والأشكال القصصية التي عرفها الأدب العرفي القديم وخاصة  
المقامات ، يمكن اعتبار هذه الأشكال — بشيء من التجاوز —  
بدايات عمهيدية لفن القصة الحديثة . وأغلب الباحثين يرون هذا .  
ولكننا 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 — د . سامية أسعد . الرواية الفرنسية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر الكويتية ، المجلد الثالث ، العدد الثالث ، ١٩٧٢ ، ص ٧٢٥

١٨ — هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ، ترجمة أسعد رزق ، مؤسسة سجل العرب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ص ١٢٤

١٩ — ترجمة د . انجيل بطرس سمعان : نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، الهيئة المصرية ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ص ١٦٦ — ١٦٧

٢٠ — د . هـ . لورنس : الرواية والخلق ، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث ، ص ٢١٤

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

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

لمؤلفه : Robert Humphry

وكذلك الفصل السابع من كتاب The English Novel

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

٢٤ — نحو رواية جديدة ، الترجمة العربية ، ص ١٣١

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

٢٦ — جمعنا هنا بين بعض ملاحم الملحمة وبعض الملاحم الدرامية للمأساة ، وهو شيء طبيعي . فهناك أمور كثيرة مشتركة بينهما كما أشار أرسطو

في الفصل الثالث من كتابه فن الشعر ، حيث يقول عن فن الملحمة  
 « يجب أن يبنى القصص فيه بناءً روئياً كالقصة في المأساة . ويكون  
 أساس هذه القصص عملاً واحداً تاماً كاملاً في ذاته ذا فائحة ووسط  
 وخاتمة . حتى إذا استوى كالمخلوق كلاً كاملاً ، أمكنه أن يتبع 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 جاثياً هي أجزاء المأساة عنها ، لأن الملحمة  
 تحتاج إلى انقلابات وانكشافات ومناظر مؤلمة كالتي للمأساة ، ويجب  
 أن تنبأ لها الفكرة والعبارة الصالحة . انظر ص ٨٩ ، و ص ٩١ من  
 الترجمة العربية لاحسان عباس ، ط . دار الفكر العربي ، القاهرة .  
 وأنظر كذلك د . محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، ط .  
 دار ومطابع الشعب ، القاهرة ١٩٦٤ ، ص ٩٤ وما بعدها .

٢٧ — أدوين مور : بناء الرواية ، ترجمة ابراهيم الصيرفي ، المؤسسة المصرية  
 العامة ، القاهرة ١٩٦٥

٢٨ — محمد خليل قاسم : الشندورة ( رواية ) ، دار الكاتب العربي ،  
 القاهرة ١٩٦٨

٢٩ — انظر ، محمد صدق الجياختجي : فنون التصوير المعاصرة ، دار  
 القلم ، القاهرة ١٩٦١ ، ص ١٨ وما بعدها .

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

٣١ — د . محمد غنيمي هلال : الرومانتيكية ، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة  
 ص ١٦٢

٣٢ — هانز ميرهوف : الزمن في الأدب ، ص ١٢٨

٣٣ — Virginia Woolf. The Waves, Penguin Books, Great Britain,

1971, pp. 69-70

- ٣٤ — هـ . ب . نشارلتون . نون الأدب . تعريب كى عيب محمود .  
لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٥ ، ص ٢٧ ، و ص  
٢٩
- ٣٥ — المرجع السابق ، ص ٤٥
- ٣٦ — محمد قطب : الخروج إلى النبع ( رواية ) ، دار الحرية ، القاهرة  
١٣٧
- ٣٧ — حسن النعمى : آخر ماجاء في التأويل القروى ( قصص قصيرة ) ،  
مطبعات نادى أبها الأدبى ، السعودية ١٩٨٧ ، ص ص ٢٧ —  
٢٨
- ٣٨ — الأصوات الغليظة مثل الكونتراباص والفاجوت . والأصوات الخادة  
مثل الفلوت والساكسون ، والأصوات المتوسطة الفيوينات
- ٣٩ — نجيب محفوظ : ثرثرة فوق النيل ( رواية ) ، كتاب اليوم ، العدد  
١٩١ ، دار الأخبار ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ١٧١
- ٤٠ — العلاقة بين القصة والدراما علاقة قديمة ، فغالبا ماكانت تعتمد القصة  
التقليدية على عنصر مسرحى يتمثل في مشاهد الحوار والمحادثة . إلا  
أن هذا العنصر قد طمس بعد ذلك ، وأصبحت المحادثة أشبه بمحادثة  
الشاريين ومدمنى المخدرات .  
وهكذا أصبح العنصر المسرحى في القصة عنصراً مضمناً أكثر مما هو  
معبر عنه .
- أنظر ، فرانك أوكونور : الصوت المنفرد ، مقالات في القصة  
القصيرة ، ترجمة د . محمود الربيعى ، الهيئة المصرية العامة للتأليف  
والنشر ، القاهرة ١٩٦٩ ، ص ص ١٤٥ — ١٤٦ .
- ٤١ — روى أرميس : مدخل إلى السينما الفرنسية الجديدة ، ترجمة هاشم  
النحاس ، مجلة الأقلام العراقية ، شباط ١٩٧٩ ، ص ٤٣ وما بعدها .
- ٤٢ — السينما بين الوهم والحقيقة ، ص ١٠٧

- ٤٣ — محمود عوض عبد العال : الذى مر على مدينة ( قصص قصيرة ) ،  
الاسكندرية ١٩٧٤ ، ص
- ٤٤ — الذى مر على مدينة ، ص ٦
- ٤٥ — آلان روب جرييه : نحو رواية جديدة ، ص ١٣٢ .
- ٤٦ — 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 .