الفصل الرابع

تنويعات اقليمية

- أوربا تعيد تقييم الماضى .
- أمريكا اللاتينية والواقعية السحرية

obeikandl.com

obeikandl.com

أوربا تعيد تقييم الماضى

رأينا أن مفهوم الواقعية فى الأدب وعلم الجمال يند عن الحصر المذهبى الضيق ويتسع لتأويلات عديدة تثريه وتخصب حقله ، وسنعرض فى هذا الفصل لبعض التنويعات الاقليمية التى عزفت كلها على أوتار الواقعية وبأدواتها لنرى بعض الآثار الكبرى التى تمخضت عنها هذه التأويلات ، ولنعرف أين نقف فى أدبنا العربى – فى شطره النقدى التنظيرى لا الابداعى – من قضايا الواقعية ومشاكلها الأيديولوجية والجمالية فى الآداب الأخرى .

* * *

والنموذج الأول الذى نقدمه فى هذا العرض نبت فى أوربا فى ظروف قلقة غريبة كانت تجتاز فيها أكبر محنة فى تاريخها الحديث ابان الغزو النازى فى الحرب العالمية الثانية ، ويزيد من توتر الموقف أن مؤلف هذا النموذج عالم ألمانى هو « ايرباش » لم يستقر به المقام فى مكان محدد ، فقد ولد فى « برلين » عام ١٨٩٢ ، وعمل أستاذا فى « ماربورج » حتى عام ١٩٣٥ ثم انتقل إلى جامعة « اسطنبول » بتركيا يدرس الآداب الغربية فيها حتى عام ١٩٤٧ عندما هاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية للعمل فى جامعة « ييل » حتى وافته منيته سنة ١٩٥٧ .

وقد كتب دراسته الكبرى هذه Mimesis أو « الواقع كما يتجلى فى الأدب »[1] خلال الأعوام الأخيرة من الحرب العالمية الثانية وهو شبه منفى فى تركيا ليعيد تقييم التراث الأدبى الأوربى على ضوء الواقعية فى لحظة من اللحظات التاريخية الصافية المتوترة التى يتسنى فيها مراجعة النفس والقاء نظرة شاملة على مسار الإنسان من فوق قمة الأحداث المتراكمة . ومن الطريف أن المؤلف الذى يعد بهذا الكتاب وحده من قمم النقد الغربى الحديث – كان يشكو من قلة المراجع والمصادر المتوفرة لديه عن موضوع كتابه فى المكتبات التركية ، إلا أنه يعترف بأنه مدين لهذا النقص بالذات فى خروج كتابه إلى حيز النور ، إذ لو أنه حاول استيعاب جميع المواد اللازمة عن تاريخ الأدب الأوربى الطويل لأصبح من المستحيل عليه عمليا انجاز مشروعه ، ولهذا فقد اكتفى بعدد من النصوص

---

(١) انظر : Auerbach, Erich, Mimesis: Dargestelle Wirklichkeit inder Adendlandischen literatur. Trad., Mexico, 1950.

الرئيسية التى طالت معايشته لها سنوات كثيرة حتى استطاع أن يستنقطها ويعتصر آخر ما فيها من قطرات .

ويتميز تناول « أويرباش » الأدبى بأنه يعتمد على رؤية شاملة للحضارة الأوربية ، فهو يرى أنها قد بلغت أقصى حدود تطورها ، ويبدو أن تاريخها قد أشرف على الاكتمال ، كما يبدو أن وحدتها قد أصبحت قاب قوسين[1] ، وأنها ستصب فى وحدة أعظم ، ولهذا فقد حانت الساعة التى ينبغى فيها أن نشرع فى محاولة فهم هذه الوحدة التاريخية آخذين فى الاعتبار وجودها المائل وضميرها الحى ، ويعتبر العمل فى هذا الاتجاه – على الأقل بالنسبة للتعبير الأدبى الذى يعد هدف الدراسات « الفيلولوجية » – هو محور اهتمام « أويرباش » . وقد انتهج لنفسه منهجا واضحا هو اختيار موضوعات متميزة بدقة وصالحة للتناول ، ثم أخذ فى علاجها والتوفيق فيما بينها باعتبارها مشاكل حاسمة تفتح الطريق لرؤية المجموع ، ومن هنا فإن هذا المجموع لابد وأن يتكون من أعمال ذات وحدة جدلية فيما بينها كأنها – على حد تعبيره – عمل مسرحى أو قصيدة جادة عميقة .

ونقطة الانطلاق فى منهج « أويرباش » هى النص نفسه ، فهو يصرح فى بعض أعماله اللاحقة أنه لا ينبغى أن نصدر عن مجموعة من القيم نحملها إلى العمل أو نحمل العمل عليها وننسقه طبقا لها ، وإنما يجب أن ننطلق من خاصية تاريخية نكتشفها فيه ونبرزها ونطورها بشكل تضئ به العمل نفسه فى أدق ملامحه ، ويغمر ضوؤها أشياء أخرى ترتبط علائقها به ، لذلك فإن المنطلق النموذجى دائما بالنسبة له هو تفسير مشاهد ونصوص بذاتها ، وقد طبق هذا المنهج بنجاح عظيم فى الكتاب الذى نحن بصدده الآن وهو « محاكاة الأدب للحياة أو الواقع كما يتجلى فى الأدب » ، ولهذا السبب يصرح المؤلف أنه ربما يقترب من مجموعة مفسرى الأسلوب « الفيلولوجيين » الذين يتزعمهم « ليوسبتسر L.Spitzer» الذى كان له تأثير كبير عليه ، بالرغم من أن هناك فرقا جوهريا بين المنهجين يترتب على الاختلاف الأساسى فى الأهداف ، فالذى كان يعنى « سبتسر » فى المقام الأول إنما هو تفسيراته وفهمه الدقيق للصيغ اللغوية بصفة خاصة ، وعنايته المركزة على عمل محدد أو شاعر بذاته فحسب ، وذلك طبقا لتقاليد الدراسات الرومانية ، ونتيجة

---

(١) لابد من مراعاة أن المؤلف قد عبر عن هذه الرؤية فى مقدمة آخر كتبه سنة ١٩٥٦ بعنوان « اللغة الأدبية والجمهور فى آخر العصر اللاتينى والعصور الوسطى » وهو لذلك لا يشير إلى الغزو النازى وإنما إلى مرحلة السوق الأوربية المشتركة .

لتكوينه الفردى الانطباعى ، مما جعله يولى أهمية بالغة للاقتناص الدقيق للصيغ والأشكال الخاصة ، أما « أويرباش » فهو على العكس من ذلك يهمه التقاط الملامح العامة والسمات المشتركة ، وهدفه هو تحديد المعالم التاريخية مما يجعله لا يتناول النص كصيغة متفردة ، وإنما يوجه إليه سؤالا وينطلق فى البحث عن إجابة له من خلاله .

وقد جعل محور الدراسة الواقعية فى « محاكاة الأدب للحياة » هو التصور الكلاسيكى لمستويات الأسلوب الثلاثة : المأساوى الرفيع والكوميدى والهزلى ، وقد عمد إلى استبعاد النصوص المأساوية المطلقة والهزلية البحتة لأن كليهما يقع على طرفى النقيض من الآخر ولا يحاكى الواقع ، كما استبعد فكرة التحديد الأيديولوجى المسبق لمبدأ الواقع الجاد تفاديا للدخول فى جدل نظرى لا ينتهى ، مفضلا الاحتكام إلى النصوص نفسها واستلهامها . وقد أتاح له ذلك الفرصة لعرض سؤاله على النصوص لمعرفة مدى علاقتها بهذه المستويات وتطورها وتولد الأسلوب المتوسط أو الواقعى الجاد منها .

* * *

وقبل أن نستعرض خطوات هذه الدراسة يهمنا أن نشير إلى الصعوبات المتعددة التى قد تحول دون الملمام القارئ العربى بها على الوجه الأكمل ، ومن أهمها أنها تعتمد على معرفة وثيقة بتطور الحياة الأدبية فى الغرب ، مما قد لا يتوافر عندنا فى معظم الأحيان ويخرج عن الحدود المرسومة لهذه الصفحات ، ولأن منهجه يعتمد كما أشرنا إلى استنطاق النصوص المنتزعة من اطارها ثم اعادة شبكها بسياقها الأدبى والتاريخى ببراعة تشبه إلى حد كبير زرع الأعضاء الحية فى أجسام جديدة ، مما قد يستعصى على التلخيص وتعد قراءتها أو مشاهدتها لذة فى حد ذاتها ، كما أن هذا الأسلوب يضفى روحا من التجسيم الشيق والتمثيل الذى يدمج القارئ فى النص مما يجعل الاستغناء عنه والاكتفاء بالتعليق النظرى – إلى جانب جفافه – عاجزا عن الادماج الكامل . هذا بالإضافة إلى أنه لا مفر من اغفال التحليلات الأسلوبية الجمالية لارتباطها بخصائص الصياغة الخاصة بلغة ما لاستحالة نقلها للغة أخرى . إلا أنه بالرغم من كل هذه الصعوبات فإن تقديم قراءة لهذه الدراسة أمر ضرورى لمعرفة جانب هام من الموقف الأوربى تجاه قضايا الواقعية على المستويين التاريخى والفنى .

ويبدأ « أويرباش » بدراسة « هوميروس » فيرى أن أعمق خاصية لأسلوبه هى تمثيل الأشياء بكامل أبعادها وأجزائها منظورة محسوسة محددة بكل علاقاتها الدقيقة فى الزمان والمكان ، وكذلك الأمر بالنسبة للعمليات الداخلية ، إذ لا ينبغى أن يظل هناك شىء

ملتفا بالصمت أو محتجبا بالخفاء ، فالناس عند « هوميروس » يطلعوننا على ما بداخلهم دون مواربة ، حتى فى اللحظات التى يتقدمون فيها بالعواطف الجارفة ، وما لا يخبرون به الغير يحدثون به أنفسهم مما يجعل القارئ على علم بكل شىء فى جميع الأحوال ، ولا يقتصر الأمر على ما تقوله الشخصيات على مستوى مباشر دائما ، ولكنه يتجاوز ذلك ليشمل الوصف والأحداث عموما بحيث تتحرك الشخصيات على نفس المستوى ، أى تصبح حاضرة فى الزمان والمكان بصفة مستمرة . وقد يتبادر إلى الذهن أن قفزات الأحداث إلى الماضى أو المستقبل لابد وأن تؤدى إلى نوع من المنظور الزمنى أو المكانى ، لكن أسلوب « هوميروس » لا يترك أبدا مثل هذا الانطباع .

ولنأخذ مثلا على ذلك عودة « عوليس » متخفيا إلى بيته ، وتعرف مربيته « أوريكليا » عليه من خلال ندب الجرح الغائر فى قدميه وهى تغسلهما ، فهنا يحكى « هوميروس » تاريخ هذا الجرح وكأنه يحدث الآن دون أن يلجأ إلى أية حيلة لتبرير ذلك ، وكان يكفيه أن يجعل قصة هذا الجرح ذكرى تمر فى خاطر « عوليس » أو فى خاطر المربية ، ولكن ذلك كان سيؤدى إلى تعدد المستويات حيث يبرز الماضى ويتقدم إلى الأمام منبثقا من الحاضر وهذا ما لا نجد له أثرا عند مؤلف الأليادة الذى تعد جميع الأحداث لديه حاضرا بحتا ذا طابع موضوعى صرف دون أن تتدخل فيه عوامل المنظور الشخصية المعقدة .

وقصائد « هوميروس » على رهافتها الحسية ودقتها اللغوية لا تعرض لنا إلا صورا مبسطة للإنسان ولواقع الحياة الذى تصفه ، فأهم ما يعنيها هو فرحة الوجود الحسى ، ولذلك تقدمه فى حضوره الدائم ، ففى غمار المعارك والعواطف والأخطار والمغامرات تعرض لنا رحلات الصيد والموائد الحافلة ، وتصف القصور والأكواخ والمسابقات الرياضية والحمامات ، كل هذا كى نرقب الأبطال فى حياتهم اليومية ونتعم برؤيتهم مستمتعين بحاضرهم الرغد بما يتمثل فيه من عادات ومناظر طبيعية وأعمال يجب عليهم القيام بها ، مما يجعلنا نتعشقهم ونتابعهم باستغراق لنشاركهم فى واقع حياتهم دون أن يعنينا فى شىء أن هذا الذى نقرأه أو نسمعه ليس سوى قصص خيالى ، واللوم الذى كثيرا ما وجه إلى « هوميروس » من أنه كاذب لا ينقص من قيمته وفعاليته ، إذ أنه لم يكن بحاجة إلى أن ينسخ الحقيقة التاريخية لأن واقعه من القوة بالدرجة التى يمكنه فيها أن يغمرنا ويستحوذ على انتباهنا . هذا العالم « الواقعى » الذى يوجد بنفسه والذى نندمج فيه بسحر مؤلفه لا يحتوى على أى شىء غريب عنه ، لأن قصائد « هوميروس » لا تخفى شيئا كما أشرنا ، ولا تحتوى على أى مذهب أو مبادئ مستترة ، ولهذا فهى قابلة للشرح ولكنها لا تتسع

للتأويل . والمحاولات التى اتجهت إلى البحث عن تحليلات مجازية لها مفتعلة وغريبة ، ولا يمكن بالتالى أن تتبلور فى نظرية متماسكة .

أما الأحكام التى ينطق بها من حين لآخر ، مثل قوله « إن الإنسان يشيخ بالكوارث » فلا تكشف إلا عن قبول هادئ لحقائق الوجود الإنسانى دون حاجة إلى التنقيب عن نظرية تتصل بهذا الموضوع أو الارتقاء من هذه الملاحظات العادية إلى أية آفاق تجريدية فلسفية .

وأهم ما يلاحظه المؤلف هو أن « هوميروس » لم يكن يخشى مطلقا مزج الواقع اليومى بالمأساة الرفيعة ، إذ أن مثل هذه التصورات الفاصلة لم تكن قد وجدت بعد ، ويتضح من النموذج الذى يحلله « أويرباش » الخاص بمشهد غسل قدمى « عوليس » فى منزله والتعرف عليه من ندب الجرح الغائر أنه مشهد منزلى أليف ، قد وصف بأناة ، وامتدت خيوطه لتتلاحم مع عمل عظيم ذى دلالة هامة هو عودة البطل لمنزله . وعلى هذا فإن « هوميروس » بعيد كل البعد عن قاعدة فصل الأساليب التى فرضت فيما بعد ، والتى جعلت وصف الواقع اليومى لا يلتقى أبدا مع المشاهد الرفيعة ، إذ يظل قاصرا على الملهاة وما أشبهها . مع ذلك فإن « هوميروس » أقرب إلى روح هذه القاعدة من قصص العهد القديم ، لأن المشاهد السامية العظيمة فى أشعاره لا تحدث إلا بين أوساط الطبقة العليا من السادة الذين لا ترقى إليهم شخصيات العهد القديم التى قد تقع فى الخطأ والضعف والسقوط مثل آدم وقابيل ونوح وغيرهم . كما أن واقعية « هوميروس » اليومية لا يمكن أن تقارن بالكلاسيكية القديمة عموما ، لأن فصل الأساليب لم يكن يسمح عندئذ بالوصف الدقيق للأحداث اليومية فى إطار المأساة الرفيع خاصة ، بالإضافة إلى أن الثقافة الاغريقية سرعان ما واجهت ظواهر التاريخ واختلاف المستويات فى المشاكل الإنسانية وتناولتها بطريقتها الخاصة .

هذه الواقعية البسيطة تختلف عن الواقعية الحديثة فى أمور جوهرية يحصرها فى أمرين : أحدهما أن ما يميز الأدب الحديث هو أن كل شخصية فيه – مهما كانت خواصها وأوضاعها الاجتماعية ، وكل حدث مهما كان هاما أو عارضا خياليا أو سياسيا أو عائليا – يمكن أن يتناوله فن المحاكاة – وغالبا ما يفعل ذلك – بطريقة جادة مشكلة بل ومأساوية . أما فى العصور القديمة فقد كان هذا من المستحيل ، إذ أنه بالرغم من أن قصص الرعاة وغرامياتهم تقع فى المنطقة الوسطى بين المأساة الملهاة إلا أن القاعدة السائدة عندئذ كانت

هى فصل الأساليب ، فما يتصل بالواقع اليومى العامى لا يمكن أن يعرض إلا فى الملهاة دون اشكالات فلسفية عميقة . وقد فرض هذا الموقف حدودا ضيقة على الواقعية القديمة التى كانت تستبعد التناول الجاد للمهن والطبقات العامة من تجار وصناع وفلاحين ورقيق ، والمشاهد اليومية فى المنزل أو المصنع أو محل التجارة أو الحقل ، والحياة العادية بين زوجين وأولادهما وغذائهم وعملهم ، أى أنها كانت تستبعد الشعب وحياته .

ونتيجة لذلك فإن الواقعية القديمة لم تكن تعنى بابراز القوى الاجتماعية التى تمثل أساس الملابسات المعروضة ، لأنها كانت عندئذ ستدخل فى نطاق العرض الجاد المشكل . ولو قدم الفرد بطريقة واقعية فعلية فإنه لا يمكن أن يكون الحق فى جانبه أمام المجتمع الذى يبدو كمؤسسة قائمة لا تحتاج للشرح فى أصولها ونتائجها ، لكنها تظل ماثلة كخلفية ثابتة للأحداث الخاصة ، وهذا ما يختلف فيه أيضا العصر الحديث عن العصور القديمة ، فالمجتمع لا يوجد فى الأدب الواقعى القديم على أنه مشكلة تاريخية ، بل ينحصر فى مظهره الأخلاقى البحت ، على أن هذه الأخلاقية ترتبط بالفرد أكثر من ارتباطها بالمجتمع ، أما نقد الرذائل والعادات السيئة مهما تعددت الشخصيات التى تمثلها فإنه كان يعرض بصورة فردية ، ولا يمكن لهذا أن يؤدى إلى اكتشاف القوى التى تحرك المجتمع .

أما الفرق الهام الثانى فهو أنه إذا كان الأدب القديم قد عجز عن عرض الحياة اليومية بطريقة جادة مشكلة على أساس تاريخى عميق ، اقتصر على تقديمها فى أسلوب مضحك غير رفيع ، أو على أحسن تقدير – على طريقة غراميات الرعاة الثابتة اللاتاريخية – فإن ذلك لم يكن لقصور واقعيته فحسب ، وإنما كان أساسا لقصور الوعى التاريخى فيه ، إذ أن القوى التى تعد أساس الحركة التاريخية لا تكشف عن وجهها إلا من خلال الظروف الاقتصادية والروحية للحياة العادية ، وليست الحركة التاريخية بمظاهرها الحربية أو الدبلوماسية أو الدستورية الداخلية سوى المحصلة الأخيرة للتغييرات التى تجد فى أعماق الحياة اليومية .

وعلى هذا فإن خاصية الطريقة القديمة فى رؤية الأحداث البشرية أنها لا ترى القوى المحركة لها ، وإنما ترى فحسب مظاهر الرذائل والفضائح والنجاح والخطأ ، وطريقتها فى عرض هذه المشاكل لا يمكن أن تعد روحية ولا مادية ، ولا أن تدخل فى المجال التاريخى المتطور ، وإنما تعتمد فحسب على الجانب المأساوى – المشكل – من ناحية والواقعى اليومى من ناحية أخرى . وكلا التصورين يعتمد على موقف أرستقراطى يفزع

عندما يلمح فى الأفق المستقبل الذى ينمو فى الأعمال ويعتبره خسيسا عابثا خاليا من أى قانون اجتماعى جاد .

* * *

ولا يمكن عند دراسة الأدب فى العصور الوسطى اغفال جانب عظيم الأهمية منه هو الجانب الدينى ، وفى حالة أوربا فهو الجانب المسيحى على وجه التحديد . ويرى « أويرباش » أهمية كبرى لتأثير المسيحية فى الغاء فوارق الأسلوب والأجناس الأدبية ، بل يرى أن المسيحية قد لعبت دورا حاسما فى توالد التعبير الأدبى المتوسط ، وذلك لأن السيد المسيح لم يظهر كبطل أو ملك وإنما كإنسان عادى قد وضع فى أدنى درجات السلم الاجتماعى ، ولم يكن حواريوه الأولون سوى صيادين وصناع ، وكان يعيش فى دنيا العوام بين غمار الشعب الفلسطينى ، يتحدث مع الفقراء والمرضى والأطفال والعاهرات ، لكن كلماته وأعماله لم يفقدا لهذا السبب سموهما وكرامتهما العميقة ، بل تجاوزا فى أهميتهما وخطورتهما كل ما سبقهما ، ومع أن الأسلوب الذى يقص علينا كل ذلك لم يكن أسلوبا مثقفا من الوجهة البلاغية القديمة ، إلا أن من الواضح أن الأناجيل التى تحتويه كانت أعظم تأثيرا من أى عمل فنى بلاغى أو مأساوى رفيع . أما أن يكون المسيح قد تعرض للهزء والسخرية والبصق والسياط ودق رجليه ويديه بالمسامير الغليظة على الصليب كأى مجرم عادى فإن هذا كله عند نفاذه إلى أعماق الضمير الإنسانى قد أدى — فى نظر المؤلف — إلى القضاء على مبدأ فصل الأساليب الجمالى ، وأحدث أسلوبا رفيعا جديدا لا يحتقر الحياة اليومية مطلقا ، بل يتقبل واقعها على علاته وفى جملته بما قد يعترضه من قبح أو هزء أو انحطاط جسدى ، أو بعبارة أخرى نبت نوع جديد من الأسلوب غير الرفيع مثل أساليب الملاهى والهجاء ليتجاوز نطاقها ويشمل آفاقا رفيعة خالدة . وإذا كان خلط الأساليب المسيحى لم يكن قد برز بعد فى فقرة مبكرة كما حدث فى العصور الوسطى فإن هذا يعود إلى أن آباء الكنيسة لم تكن لديهم الفرص الكافية للاشتغال بالواقعية العملية ذات الهدف الأدبى ، فلم يكونوا شعراء ولا قصاصين ولا مؤرخين لعصورهم ، بل كان النشاط الدينى يستغرق كل جهدهم ، ولكن يمكن التماس أطراف من هذا الموقف التأويلى للواقع فى تفاسير العهد القديم وفى بعض كتابات القديس « أغسطين » وخاصة فى بعض الأعمال التاريخية التى تسمح برسم الإطار الفكرى المسيحى .

* * *

على أن « أويرباش » يعثر على بعض مظاهر الواقعية الكهنوتية كما تبدو للمرة الأولى عند أسقف موهوب هو « جريجورى دى توريس » فى كتابه عن « تاريخ الفرنسيين » حيث يضع نفسه فى قلب الحياة العملية ، ثم يأخذ فى ممارسة نشاطه مستلهما تجربة كل يوم وما تزوده به من دفعات قوية ، ولما كان أسقفا فإنه بحكم صنعته كان عليه أن يتعامل مع كل الناس ويجد نفسه فى جميع المواقف ، وهو لذلك يحكى ما يلمسه فى الحياة فى الحالات الخاصة داخل الإطار الأخلاقى الذى تدور فيه أوجه نشاطه ، وبهذا نمت لديه القدرة على الملاحظة والرغبة فى تسجيل ما يراه ، كما أن موهبته الشخصية البارزة كانت تتجه إلى ما هو محدد وتنميه داخل ممارسته الطبيعية لواجبات وظيفته . ومما لا شك فيه أنه لم تكن توجد لديه قضايا ذات تحديدات جمالية لما هو مأساوى رفيع ووجوب تمييزه عن الواقع اليومى ، فمن عليه أن يعامل الناس من وجهة النظر الدينية ليس بوسعه أن يقيم مثل هذه الحدود الفاصلة ، لأنه يجد أمامه كل يوم المأساة البشرية فى مادة الحياة نفسها مختلطة غير منتقاة .

وبهذا فإن الحياة الواقعية تمثل عموما عنصرا جوهريا فى الفن المسيحى فى العصور الوسطى ، خصوصا فى المقطوعات الدرامية التى تناقض بطبيعتها قصص البلاط واتجاهها نحو الأسطورة والمغامرة ، أما فى القطع الدرامية فتحدث حركة عكسية تنطلق من الأسطورة البعيدة إلى شرحها التمثيلى بالواقع اليومى المعاصر ، وفى كثير من هذه النصوص فإن الواقعية تظل ماثلة عند تحويل التاريخ إلى حاضر من خلال الأحداث المنزلية والحوار المتصل ، وهى تبرأ عادة من عناصر الواقعية الفجة الغليظة التى استشرت فيما بعد .

وكان لتقاليد التمثيل القديمة أثر كبير فى توجيه الأعمال الأدبية إلى ملاحظة الحياة بوعى ناقد بصير ينفذ إلى خباياها ، ومن هنا فإنها على ما يبدو قد وصلت فى القرن الثانى عشر إلى الطبقات الدنيا وجاءت معها بلون من الازدهار فى التمثيليات الشعبية التى ما لبثت عدواها أن سرت إلى الدراما الدينية بدورها وأسهمت فى تكوين جمهور وذوق شعبيين على قدر كبير من الالتصاق بالواقع الحى .

ويستعرض « أويرباش » بعد ذلك بعض المظاهر الأخرى للواقعية فى العصور الوسطى فيقدم نموذجا من قصص البلاط فى القرن الثانى عشر ، ويلاحظ أنها تمثل لوحة متنوعة شيقة لحياة طبقة اجتماعية واحدة ، تعزلها عما سواها ولا تسمح لها بالظهور إلا من خلال مغامرات ذات طابع هزلى أو غليظ فى معظم الأحيان ، وبهذه الطريقة فإن الفصل بين

الطبقات ، بين أهل القدر والمقام الرفيع من ناحية وبين من دونهم من الخزليين أو الغلاظ من ناحية أخرى يظل قائما بشدة فى مضمون هذه القصص بالرغم من ذلك لا يمكن الحديث عن مثل هذا الفصل المتشدد فى الأسلوب ، لأن قصص البلاط لا تلتزم الأسلوب الرفيع ولا تقوم التفرقة الطبقية فيها على الصيغ الأدبية واللغوية ، ومع أنها شعرية إلا أن البحر الذى تستخدمه ذا المقاطع الثمانية مريح ومتحرك ومطاط بالنسبة للقافية ، وهو يطمئن بدون مجهود إلى جانب أى موضوع وعلى كل مستوى عاطفى أو فكرى بالاضافة إلى أن هذا البحر يخدم أغراضا متنوعة سواء كانت فى جمل هزلية أم فى حياة القديسين ، وعندما يعالج موضوعات خطيرة أو رهيبة يحتفظ بسذاجة تهز النفس لما يتميز به من روح طفولى حساس ولغة أدبية شابة تجهد كى تسيطر على الحياة العادية التى لم تثقل بعد بعبء النظرية ولم تبرأ من التنوع « العامى » الطريف .

والواقع أن مشكلة ارتفاع مستوى الأسلوب لم تصبح قضية وعى فى اللغات العامية الأوربية إلا بعد هذا بكثير ، خاصة لظهور « دانتى » ، ويعتبر الجو السحرى الذى يلف قصص البلاط من أهم عوامل حصرها وتحديدها من الوجهة الواقعية مهما كانت تمثل بعض الطبقات الاجتماعية المعينة ، لأن هذا يجعل كل صورة ملونة أو حية للواقع المباشر تبدو كما لو كانت قد نبتت من الأرض الأسطورية دون أن تعتمد على أساس موضوعى تاريخى ، فلا نجد فى قصص البلاط هذه أى تفسير للظروف الجغرافية أو الاقتصادية أو الاجتماعية التى تضطرب فيها ، بل أن صورها تنبع عفويا من الأسطورة السحرية أو المغامرة الخارقة .

ولا يختلف الأمر عن ذلك كثيرا فى أدب الفروسية الأوربية فى العصور الوسطى ، لأن تجربته تنحصر فى عالم المغامرات التى لا تنقطع دون أن تحتوى على أى شىء آخر ، فلا يحدث فيه إلا ما يعتبر مسرحا للمغامرة أو اعدادا لها ، فهو عالم قد خلق وأعد لوظيفة ثابتة هى تجربة الفروسية ، ومنظر خروج البطل « كالوجرينانتى » فى النص الذى يحلله المؤلف كنموذج لأدب الفروسية يعرض لنا هذا بوضوح تام ، فهو يسير طول اليوم ولا يقابل إلا القلعة المستعدة لاستقباله ، دون أن يذكر شيئا عن الظروف والشروط العملية التى تجعل من الممكن أو من المناسب فى التجربة العادية وجود مثل هذه القلعة فى وحدتها التامة ، هذه المثالية تعود إلى البعد عن محاكاة الواقع ، ومن هنا فإن قصص الفروسية تسكت عما هو وظيفى ، فالحقيقة التاريخية لوضع الفروسية لا أثر لها ، ولا يمكن أن ننتزع من هذا الشعر أى رؤية عميقة للواقع الزمنى ، ولا حتى لطبقة

الفرسان أنفسهم ، بالرغم من كمية التفاصيل التاريخية الثقافية الهائلة حول ممارساتهم الخارجية وصيغ حياتهم عموما ، إذ أنها عندما كانت تتعرض للواقع لم تكن تشغل إلا بوصف الجوانب السطحية العرضية منه .

وهنا يصل « أويرباش » فى تحليله لمظاهر الواقعية الأوربية إلى « دانتى » فيلاحظ على الفور أن موضوعات « الكوميديا الالهية » تمثل طبقا لسلم القيم القديمة خلطا رهيبا بين السمو والانحطاط ، إذ نجد فيها شخصيات تاريخية شبه معاصرة للمؤلف عامية جدا وشبه مجهولة ، وهى تعرض فى غالب الأمر فى أشد حالاتها واقعية و « انحطاطا » دون النظر إلى أى شىء آخر . فليس عند « دانتى » كما يعرف قراؤه أى حد فاصل فى محاكاته التامة المباشرة لما هو عامى وغليظ ومنفر ، وهى أشياء لا يمكن أن تعد سامية بالمعنى القديم للسمو ، أما هو فيجعلها كذلك بطريقته فى تنظيمها وتجسيمها ، وكثيرا ما علق الشارحون على خلطه اللغوى فى الأسلوب بين المستويات ، ولنأخذ مثلا على ذلك بيته الذى يقول فيه « اتركهم يهرشون الموضع الذى يأكلهم » فى واحد من أكثر مشاهد « الفردوس » جلالا وقداسة لندرك على الفور الفرق الشاسع بينه وبين « فرجيل » مثلا ، ولم يرق فى عين كثير من كبار النقاد ولا للذوق الكلاسيكى فى عصور كاملة هذا القرب الشديد بين ما هو عامى وما هو رفيع ، أو « هذه الغلظة السخيفة المنفرة فى كثير من الأحيان عند دانتى » على حد تعبير « جوته » فى بعض تحليلاته ، وهذا شىء مفهوم تماما ، فليس هناك مؤلف فى تلك العصور اتضحت فى أعماله كل ملامح التناقض بين التقليديين : القديم بفصله بين الأساليب والمسيحى بخلطه بينهما كما نجد عند هذه الموهبة الجبارة التى تدرك كليهما وتمتد إلى معانقة القديم دون أن تهجر دورها فى بناء الحديث .

ولم يحدث أبدا لدى أحد غير « دانتى » أن اقترب خلط الأساليب بكسرها بهذه الشدة ، لأن الكتاب فى العصور الوسطى كانوا يدركون ما فى العهد القديم من خلط الأساليب ، ولكن « دانتى » كان أول من قرأ الشعراء القدامى بنوايا فنية ، ليتبنى نغماتهم ويحورها ، وكان أول من تصور فكرة « العامى الوجيه » . وقد كان من الممكن التماس الأعذار لشعراء العصور الوسطى المسرحيين فى خلطهم بين الأساليب لسذاجتهم وافتقادهم لأية نوايا شعرية رفيعة وطابعهم الشعبى الغالب ، ولهذا لم يكونوا خاضعين لنفس القواعد الصارمة ، أما فى حالة « دانتى » فليس من الممكن التحدث عن سذاجة أو نقص فى الوعى أو النية ، فنفس كلماته ومعارضته لأسلوب « فرجيل » واستدعاءاته لربات الالهام والشعر ، والعلاقة الدرامية المتوترة بين المؤلف وعمله نفسه كما تشف عنها كثير من

المشاهد ونغمة كل بيت تصب جميعها وتنبعث من منطقة السمو بأعمق مدلولاتها ، ولهذا لا ينبغى أن ندهش عندما نرى أن هذا العمل العبقرى لم يكن مشبعا ولا مرضيا لذوق كثير من الدارسين الإنسانيين بما يمثله فى نظر من تربى على مثل هذه الدراسات وقوانينها .

على أن محاكاة الواقع عند « دانتى » إنما هى محاكاة للتجربة المحسوسة فى الحياة الأرضية الدنيا التى يبدو أن خصائصها الأساسية تتكون من العنصر التاريخى النامى المتغير ، ومهما تحرر الشاعر المحاكى فإن هذا العالم لا يحرم من الصفات الجوهرية للواقع ، فبالرغم من أن سكان الملكوت الثلاث يوجدون فى حالة ثابتة لا تتغير فإن دانتى على حد تعبير « هيجيل » فى دروسه عن علم الجمال « يستغرق فى عالم حى من الواقع والعواطف البشرية حتى فى هذا الوجود الذى لا يتغير » .

وإذا كان العالم الآخر عند « دانتى » يمثل شيئا مفروغا منه على المستوى الالهى فإن جميع ما يقع على الأرض إنما هو تشخيص مجازى بالقوة ، وهذا ينطبق أيضا على أرواح الموتى المختلفة التى لا تدرك حقيقة وجودها الكاملة إلا فى هذا العالم الآخر ، ولا تصل إلى واقعها الحقيقى إلا فى رحابه . وبهذا تصب ملحمة « دانتى » فى تجربة مباشرة للحياة تتجاوز ما عداها وتبنى تصورا للانسان غنيا فى أبعاده وأعماقه ، أصيلا فى مشاعره وعواطفه ، يؤدى إلى اهتمام حار غير متحفظ بها ، بل يؤدى إلى الاعجاب بتنوع الإنسان وعظمته ، هذا الاهتمام المباشر المعجب بالإنسان يجعل صورته قرينة لصورة الله ، ومن هنا فإن « الكوميديا الالهية » تعبر واقعا فعليا لجوهر وجود الإنسان فى المفهوم المسيحى التشخيصى وتكسبه حياة مستقلة واقعية .

* * *

وكانت الشروط الاجتماعية اللازمة قد توفرت لمولد أسلوب متوسط – بالمفهوم القديم – فى ايطاليا منذ النصف الأول من القرن الرابع عشر ، إذ شهدت المدن ازدهار طبقة جديدة من الأشراف والنبلاء ، تربطها وشائج قوية فى عاداتها وتصوراتها بثقافة الاقطاع والبلاط ، مما كان كفيلا بأن يدمغها بطابع جديد أكثر شخصية وواقعية نتيجة لبنيتها الاجتماعية المختلفة وتأثرا بطلائع التيارات الإنسانية . وأدى هذا إلى رحابة الأفق الداخلى والخارجى ، مما خلخل القيود التى كانت قائمة من قبل ، وجعلها تطل على آفاق المعرفة التى كانت قاصرة على رجال الكنيسة ، وعزز بالتدريج طريقة جديدة للتعليم فى خدمة التعامل الاجتماعى ، وأصبحت اللغة – التى كانت منذ فترة وجيزة ثقيلة مفككة

– مرنة مليئة بالايحاءات ، ودللت على قدرتها فى ارضاء حاجات الحياة الاجتماعية المفعمة بالحساسية والظرف ، وظفر الأدب الاجتماعى بما لم يتح له من قبل وهو المناخ الواقعى الحى . ولا شك أن هذا كان وثيق الصلة بفتوح « دانتى » فى الأسلوب التى تمت فى الجيل السابق مباشرة ، ولكن المؤلف الذى خطا الخطوة الحاسمة فى الاتجاه الواقعى الدنيوى كان « بوكاشيو » فى مجموعته القصصية « دى كاميرون » التى تعد الاستجابة الفنية الكاملة لهذه الظروف الاجتماعية الجديدة والتى تمثل مولد الأسلوب فى الأدب .

بيد أن ذلك الاتجاه الإنسانى فى تناول الحياة كان يفتقد القوة الأخلاقية البناءة ، وركز على الجانب الغزلى باعتباره الموضوع الأساسى لديه ، لكنه غزل هين لا اشكال فيه وإن كان يحتوى على بذور للصراع قابلة للتنمية ، وكانت هذه نقطة انطلاق عملية فى حركة جانحة ضد الثقافة المسيحية فى العصور الوسطى ، لكن هذه النزعة الغزلية لم تكن تحتوى على القوة الذاتية الكافية كى تصور الواقع بطريقة مأساوية أو مشكلة . وقد رفض « بوكاشيو » وحدة المجموع عندما حاول التمثيل الكامل لمناحى الواقع العديدة فى عصره ، فقد كتب مجموعة من القصص القصيرة والحكايات التى تتعاقب فيها الأحداث دون رابط يجمعها إلا هدف التسلية الراقية ، على أنه يهجر فيها المشاكل السياسية والاجتماعية والتاريخية التى كان « دانتى » قد نفذ إليها من قبل بطريقته التشخيصية العميقة وصهرها تماما مع أشد حالات الواقع عادية وتفاهة وقربا من الحياة المألوفة .

* * *

ويتابع « أويرباش » رحلة التصوير الواقعى فى الأدب الأوربى على مر العصور حتى يصل إلى « مونتين » فى مقالاته التى يصور بها الطبيعة الإنسانية بوصف نفسه وحياته الخاصة ، وتعتبر الصراحة أهم ميزة يتسم بها « مونتين » فى منهجه لتمثيل الحياة بأكملها . وقد كان مقتنعا بأن هذا التمثيل – للروح والجسد معا – لا ينبغى أن يتجزأ بأية حال ، وقد أضفى على هذا الاقتناع صبغة عملية مطلقة بكل هدوء واطمئنان ، دون أن يصحب وصفه لنفسه بأية حركات فجة مسرفة . وهذه واقعية جذرية لم يكن أحد قد وصل إليها من قبله ، وقليل من أدركها من بعده ، فهو يتحدث عن جسمه وعن طبيعته المادية لأن هذا يمثل جزءا أساسيا من نفسه ، لكن ما يثير الاعجاب به أنه عندما يغرق فى الوصف الحسى المباشر لخصائصه الشخصية الحية لا يثير فى القارئ أى شعور بالاشمئزاز ، فوظائفه الجسمية ، وأمراضه ، وحتى موته ، يصهرها جميعا بطريقة تجعلها عاملا حاسما ملموسا فى تركيبه الخلقى والروحى مما يجعل أى فصل بينهما متعسفا غير معقول .

وقد كان وصف « أية » حياة خاصة بأكملها – كما نرى فى مقالات « مونتين » – بلهجة جادة تماما كفيلا بأن يكشف عن الشروط أو الظروف العامة للوجود والطبيعة الإنسانية ، محاطا باطار « أى » موقف بالصدفة فى حياته ، يشغل نفسه بلمحات الوعى الخاطفة التى يتناولها كيفما اتفق . ومنهجه بدقة هو هذه النوعية : « أى شيء » دون اختيار مسبق ، وأسلوبه ليس رفيعا ولا يحاول أن يصطنعه ، فهو يجد متعة لا تنفذ – على حد تعبيره – فى الأسلوب الذى يعرفه بأنه أسلوب « كوميدى مركز » مشيرا بذلك إلى الأسلوب الواقعى للكوميديا القديمة ، لكن جوهره ليس هزليا بأية حال ، بل هى الطبيعة الإنسانية بكل ما تكنه من مشاكل وتنطوى عليه من أعماق حائرة هى التى تكسبه جدية رصينة .

* * *

وفى رؤية مجملة لواقعية أواخر العصور الوسطى يبرز « أويرباش » بعض العناصر الهامة ، منها أننا نجد أن صورة الإنسان الواقعى الحى التى أبدعها مزج الأساليب على الطريقة المسيحية التشخيصية قد نبتت أيضا فى مجال خارجى بعيد عن الدين ومرتبط بالحياة الاقطاعية الدنيوية ، على أن تقديم واقع هذه الحياة كثيرا ما كان يتجه بعناية خاصة وفن متقن إلى دخائلها وأسرارها العائلية الحميمة ، ولم يكن هذا خاليا من التأثير المسيحى أيضا ، إذ كانت له صلة وثيقة بقصص مولد المسيح وحياة العذراء ، ولكن العنصر الحاسم الذى أدى إلى ازدهاره كان يتمثل فى لون من الثقافة البرجوازية التى نمت فى أوربا – خاصة فى شمال فرنسا – فى نهاية العصور الوسطى ، وإن لم تكن على وعى تام بنفسها حينئذ . لكنها زودت فن المحاكاة بعناصر عائلية وداخلية حميمة . وبهذا أدخلت التفاصيل الشخصية اليومية فى مجال الأدب الذى يصور الاقطاع والنبلاء ، والذى أخذت تتكاثر فيه – بدقة كبيرة ومهارة فنية ملحوظة – العناصر الواقعية مما جعل طابعه العام برجوازيا واضحا .

* * *

ويحلل المؤلف بعد ذلك المشكلة الواقعية عند « شكسبير » فيلاحظ أولا أنه مهما كانت قوة تأثير الأدب القديم عليه فإنها لم تدفعه أبدا إلى فصل مستويات الأسلوب والأجناس الأدبية ، وهذا ما حدث عند كثير من مؤلفى المسرح فى العصر « الايزابيلى » ، لأن التقاليد المسيحية فى العصور الوسطى ، والتقاليد الانجليزية الشعبية كانتا ضد هذه النزعة بشدة ، وقد أصبح « شكسبير » فيما بعد المؤلف النموذجى لجميع الحركات التى نهضت ضد نزعة فصل الأساليب التى طغت على الكلاسيكية الفرنسية .

وعندما ندرس فى شخصيات « شكسبير » هذا الخلط بين الأساليب نجده بالغ العمق ، فالعنصر المأساوى والكوميدى ، الرفيع والوضيع ، يمتزجان امتزاجا خالصا فى معظم قطعه التى تستحق نظرا لطابعها الخاص أن تكون مأساوية ، وتتعاون مناهج مختلفة لأداء هذا المزج ، فالأحداث المأساوية التى تقع فيها عظائم الأمور فى السياسة العليا أو غيرها تتناوب خشبة المسرح مع المشاهد الهزلية المضحكة أو الشعبية الطريفة ، بلون من الارتباط الحر بالحدث الأساسى بشكل قد يكون سطحيا أو عميقا ، كما قد يدخل خشبة المسرح فى المشاهد الفاجعة مضحكون أو شخصيات هزلية إلى جانب الأبطال ، يصاحبون الأحداث والانفعالات والخطب التى يلقيها هؤلاء ، وكثيرا ما يقاطعونهم أو يعلقون عليهم بعبارات مازحة ، وأخيرا فإن كثيرا من شخصيات « شكسبير » المأساوية قد تحمل فى طياتها استعدادا لكسر الأسلوب بنزعة هزلية واقعية دائما أو ساخرة فظة أحيانا ، ولا سبيل الآن إلى التمثيل على هذه الأحوال المتعددة التى قد نجدها متفرقة أو مجتمعة فى مسرحياته .

ولا يفوت المؤلف أن يشير إلى العناصر « اللاواقعية » فى أدب « شكسبير » ، إذ أنه مهما كان يشمل الواقع الأرضى حتى فى أشد أشكاله وأكثرها خلطا إلا أنه كان يتجاوز مجرد تمثيل الواقع فى ارتباطاته الدنيوية البحتة ، وهذا ما نراه عندما تدخل فى مسرحه الأرواح والساحرات والأشباح ، وفى أسلوبه اللغوى الذى كثيرا ما يكون غير واقعى عندما ينعكس فيه التأثير البلاغى لكل من « سينيكا » و « بترارك » . وهناك مظهر آخر فى مآسى شكسبير يبعدها عن الواقعية التامة ، فهو لا يتناول الحياة اليومية العامية بجدية كاملة ، والعنصر المأساوى عنده يقع دائما لشخصيات نبيلة من الملوك والأمراء أو رجالات الدولة والزعماء ، أما حين يبدو الشعب أو الجنود أو عامة الناس فإن الأسلوب يحاط عندئذ بكثير من الظلال الهزلية الواضحة ، وإذا كان حقا أن بعض شخصياته المأساوية قد تهبط إلى مستوى يؤدى إلى اختلال الأسلوب إلا أن العكس – وهو صعود الشخصيات الوضيعة – لا يمكن أن يحدث عنده ، اللهم إلا فى حالة استثنائية فريدة هى حالة « شيلوك » الذى أوشك أن يقترب من المأساة .

* * *

وإذا انتقلنا إلى الأدب الأسبانى فى عصره الذهبى خلال القرنين السادس والسابع عشر وجدناه يقدم لنا تناولا حيويا للواقع يشبه التناول « الاريزابيلى » فى خلطه لمستويات

الأسلوب ، وفى مقاصده العامة التى تشمل تمثيل الواقع اليومى ، لكن دون أن يعتبر هذا هو هدفه النهائى ، لأنه يتجاوز مجرد الواقع عندما يصر على اضفاء صبغة شعرية سامية عليه ، ومع ذلك فيمكن مقارنته بأدب « شكسبير » من بعض الوجوه ، خاصة ما يتصل بفصل الأساليب الطبقى : لكنها ستصبح مقارنة محدودة ، إذ أن الكبرياء القومى الأسبانى كان جديرا بأن يعتبر كل فرد اسبانى شخصية ذات أسلوب رفيع ، دون أن يكون ذلك قاصرا على ذوى المحتد النبيل ، بل إن العامل المركزى الهام فى الأدب الأسبانى – وهو الشرف ومشاكل العرض – كان يتيح الفرصة لكثير من التعقيدات المأساوية حتى بين الفلاحين أنفسهم ، وبهذا الشكل تبرز مسرحيات شعبية ذات طابع مأساوى مثل « نبع أو بيخونا » لمؤلفها « لوبى دى بيجا » و « عمدة سلامية » للكاتب المسرحى « كالديرون دى لا باركا » . وبهذا المعنى فإن الواقعية الاسبانية أكثر شعبية وامتلاء بمضمون الحياة من الواقعية الانجليزية فى نفس العصر ، فهى تعرض لنا عموما جوانب أكثر حيوية من الواقع اليومى ، وبينما نجد فى معظم البلاد الأوربية – خاصة فرنسا – أن الحكم المطلق قد أسكت الشعب بطريقة جعلت من النادر أن نسمع صوته خلال قرنين كاملين كان هذا الشعب فى اسبانيا بالغ الالتصاق بخواصه القومية المميزة مما جعله يظفر بأكبر قدر من الحيوية فى تعبيره الأدبى .

وبالرغم من ذلك يرى « أويرباش » أن الأدب الاسبانى لم يلعب دورا رئيسيا فى مجال غزو الأدب للواقع الحديث ، إذ كان أثره أقل من « شكسبير » و « دانتى » فى هذا الصدد ، وإن كان من المؤكد أنه كان ذا تأثير بالغ على الرومانتيكية التى نبع منها التيار الواقعى الحديث فيما بعد : بيد أن تأثيره فيها تمثل فى اخصاب العناصر الخيالية التى لا ترتبط بالواقع . على أن المؤلف يغفل جانبا هاما فى تأثير الأدب الاسبانى فى صياغة الواقعية سبق أن ألمحنا إليه ، وهو تأثير قصص الشطار أو الصعاليك التى كانت بدورها محاكاة للمقامات العربية فى الأندلس والتى كانت حاسمة فى توجيه الأدب الأوربى خاصة وجهة واقعية من خلال نموذج الصعلوك الذى قدم رؤية للحياة ملتصقة بالحاجات المادية المباشرة للطبقات الدنيا والوسطى فى حياتهم اليومية .

أما « دون كيشوت » فيرى « أويرباش » أن موضوعها الأساسى ، وهو خروج الشريف الذى اختل عقله من كثرة قراءاته لقصص الفروسية ليحقق النموذج المثالى للفارس الجوال ، كان كافيا لاشعال شرارة الالهام لدى المؤلف كى يطلق قواه مستعرضا الواقع فى عصره طبقا لما كان ينبغى أن يعرضه تجاه مثل هذا الجنون ، وعندما يستحضر هذا

المنظر العام فى حدقة خياله كان « سرفانتيس » يمتع روحه كشاعر لما فيه من إحكام الصنعة الفنية ولما فيه من هذه الفرحة المحايدة التى يكسبها جنون الفارس عندما يشتبك فى صراع مع الواقع المتمثل فى هذا الإطار العام . ولم يكن يخفى على القارئ أن هذا الجنون ليس بطوليا ولا مثاليا حقيقة وأنه لا يقبل التوافق التام مع الحكمة والإنسانية ، ومن هنا يرى « أويرباش » أن تفسير جنون « دون كيشوت » بأبعاد رمزية أو مأساوية فيه تحميل للنص بأكثر مما يطيق ولا يتأتى إلا من خلال تأويلات تضفى عليه ما لا ينبع بالضرورة من صلبه ، إذ أنه منذ « سيرفانتس » حتى الآن لم يحدث مطلقا أن عاد أحد إلى محاولة عرض الواقع اليومى وهو ملفوف بمثل هذه الفرحة الكونية وخال فى نفس الوقت من النقد وعرض المشاكل . ولا ريب أن كثيرا من النقاد يخالفون « أويرباش » فى تقييمه لرائعة الأدب الاسبانى ومغزاها العام فى تطور عملية محاكاة الواقع فى الأدب ، ويرأون من نزعة التحامل المألوفة بين المفكرين الغربيين كلما عرضوا لمشكلة اسبانيا وعطائها الثقافى للقارة الأوربية .

* * *

وإذا عدنا إلى الأدب الفرنسى وجدنا أن فن « موليير » يمثل أقصى درجة يمكن أن تصل إليها الواقعية فى اطار الذوق الكلاسيكى الذى بلغ ذروة تطوره فى عصر « لويس الرابع عشر » ، فلم يلتزم بالذوق السائد فى النموذجية النفسية ، بل كان يجنح دائما للعنصر المضحك المبالغ فيه دون أن يقع فى منطقة الغلظة الخشنة ، على أن « موليير » لم تكن لديه أدنى فكرة عن تمثيل واقعى لحياة الطبقات الشعبية ، مما جعله يعرضها بمقاييس أرستقراطية ، بل باحتقار أحيانا كما رأينا « شكسبير » ، فجميع ما يضطرب فى مسرحياته من خادمات وفلاحين ، وحتى التجار والأطباء ليسوا سوى شخوص هزلية ، وشخصيات الخدم — خاصة النساء — هى التى تمثل أحيانا الشعور العام ، لكنها لا تخرج عن اطار الحركة المنزلية للعائلة البرجوازية ، ودورها يشير دائما إلى مشاكل السادة لا إلى مشاكلها الخاصة ، كما أننا نفتقد لديها أية تطلعات سياسية أو رؤية ذات طابع نقدى اجتماعى أو اقتصادى ، وحتى نقد العادات فلا يتأتى لديها إلا من وجهة النظر الأخلاقية المحضة ، بمعنى أن المؤلف يقبل البنية الاجتماعية الموجودة ويفترض بالطبع مشروعيتها وبقاءها الدائم ثم يسخر بعد ذلك من مبالغاتها .

ونتيجة لهذا فإن « موليير » لم يكن جادا فى استخدام بعض عناصر التهريج فى ملاهيه الاجتماعية ، لكنه كان يتفادى التحديد الواقعى أو العمق النقدى للموقف الاجتماعى

والاقتصادى فى العصر الذى تتحرك فيه شخصياته . وعندما كانت واقعيته تتسم ببعض الجدية والخطورة أو الأشكال فإنها تعتمد حينئذ على النزعة النفسية الأخلاقية .

يقول « بوالو » فى كتابه « فن الشعر » الذى يعتبر انجيل الكلاسيكية ناقدا « موليير » « ادرسوا البلاط واعرفوا المدينة ، فكلاهما يعج دائما بالأمثلة ، وربما كان « موليير » الذى وضح بهما كتاباته قد بلغ المدى المحمود فى فنه لو كان أقل صداقة للعامة ، ولو لم تبالغ شخصياته فى حركتها الخشنة الممجوجة ، وإذا كانت الكوميديا – وهى عدوة الآهات والأنات – لا تسمح فى أبياتها بالآلام المأساوية ، فإن فنها لا يتمثل كذلك فى الاستحواذ على اعجاب الجماهير بكلمات قذرة منحطة ، إذ أن من الضرورى لممثليها أن يمزحوا ، ولكن بطريقة نبيلة » .

فهو إذن يكرس الفصل الحاسم بين ثلاثة مستويات للأسلوب استلهاما من النماذج القديمة ، على الطريقة الكلاسيكية ، معترفا أولا بالأسلوب الرفيع للمأساة ، ثم بأسلوب الكوميديا الاجتماعية المتوسط الذى يسلى بظرف ويضحك برقة ، ثم الأسلوب « الوضيع » للملاهى الشعبية الذى يحتقره بصراحة سواء فى لغته غير المهذبة أو فى مواقفه الفجة ، ولذلك ينحى باللائمة على « موليير » لأنه خلطه بالأسلوب المتوسط .

وعلى ذلك يسود المأساة الكلاسيكية الفرنسية فى القرن السابع عشر الفصل الحاد بين الشخصيات والأحداث المأساوية عن المستوى الأدنى منها .

فحاشية الأمير نفسها يتم اختيارها بعناية ، وتقتصر على الشخصيات الضرورية للحدث من وزراء وأهل ثقة وخدم ، ولا نعثر فيها على أية اشارة للشعب إلا نادرا وبعبارات عامة مبهمة ، كما لا نجد أى أثر لتفاصيل الحياة اليومية من راحة ومأكل ومشرب ولحظة زمنية أو منظر طبيعى ، ولو قدمت شيئا من ذلك غلفته بطبقه لامعة من الأسلوب المنمق الرفيع ، وقد ثارت الرومانتيكية على هذه الظاهرية الكلاسيكية ، ولعل أقوى تعبير عن ذلك يتمثل فى القصيدة التى كتبها فيكتور هوجر » بعنوان « اجابة على اتهام » والتى يقول فيها :

– « هل سمعتم ملكا يتساءل : كم الساعة الآن ؟ » .

هذا الترفع يفصل المأساة عن الأساليب الأخرى ، ويجعل الأمراء والأميرات فيها يندمجون باسراف فى عواطفهم الشخصية التى لا تمس سوى الاعتبارات الرفيعة السامية الخالية من كل أثر للعوامل اليومية وآلامها وخبراتها المتجددة .

ومن المفارقات الدقيقة أن وحدة الزمان والمكان الكلاسيكية لا تؤدى فى رأى

« أويرباش » إلى التحديد الواقعي للأحداث ، بل على العكس من ذلك ترفع الحدث فوق الزمان والمكان ، لأن القارئ أو المشاهد يتولد لديهما انطباع شامل عن مسرح مطلق أو أسطورى لا ينغمس فى الحياة العادية ، ولأنه مرتفع منعزل تضطرب عليه الشخصيات المأساوية منتزعة من ملابساتها العادية التافهة لتتحدث بلغة رفيعة وتعبر عن عواطف منتقاة صافية ، ولهذا فإن هذه المأساة الكلاسيكية تعرض الحد الأقصى لما وصل إليه فصل الأجناس والأساليب وبعد العنصر المأساوى عن العناصر اليومية الواقعية .

والتصور الذى نقدمه عن الإنسان المأساوى وتعبيره اللغوى إنما هو نتيجة لتربية جمالية خاصة تبتعد بشدة عن الحياة العادية المتوسطة لعصرها ، تربية تقوم على نظرية لا تأخذ فى اعتبارها الجانب الواقعى ، وانما تردد قيما أخرى مثل الطبيعة والعقل والفهم الانسانى والممكن والمحتمل .

ولم يكن فصل الأساليب والأجناس الكلاسيكى الفرنسى هذا مجرد تقليد أو محاكاة للأقدمين كما زعم علماء الدراسات الانسانية منذ القرن السادس عشر . اذ أنه تجاوز النموذج القديم وتقول على « أرسطو » وقطع صلاته بالتقاليد المسيحية الشعبية العريقة فى مزج الأساليب ، بل أن امتداح الشخصيات المأساوية وعبادة العواطف الحدة تعتبر مظاهر مضادة للروح المسيحى بالذات .

وقد مارس هذا الأسلوب الفرنسى تأثيرا طاغيا على الأدب الأوربى كله ، ولم تخف وطأته إلا تحت معاول الرومانتيكة عندما اختلفت الظروف الاجتماعية والفكرية وبعد مضى فترة طويلة استطاع الأدب فيها أن يكسر القيود التى فرضت عليه ويجمع النغم المأساوى الجاد الخطير بالتفصيلات اليومية الواقعية .

وعندما نصل إلى « فولتير » نجد أن الواقع الذى يقدمه قد عرض بطريقة تتلاءم أساسا مع أهدافه ، فإذا كان مما لا شك فيه أننا نعثر فى كثير من أعماله على الواقع اليومى الحى الموزع الألوان فإنه يظل غير تام ، بل منقوصا وسطحيا بشكل متعمد بالرغم من جدية أهدافه التعليمية . وفيما يتصل بمستوى الأسلوب فإن أعمال عصر التنوير – حتى ما لا يتميز منها بالسيخرية الأصيلة كأعمال « فولتير » – تتضمن هبوطا نسبيا فى موقف الانسان ، اذ يختفى منها التمجيد المأساوى للبطل وتفقد المأساة خطورتها ووزنها حتى عند « فولتير » نفسه ، بينما تزدهر أجناس الشعر المتوسطة مثل القصة الشعرية وما يسمى بالملهاة الدامعة ، فلم يكن هذا العصر ينزع

إلى المستوى الرفيع ، بل كان يبحث عن العناصر المفعمة بالظرف والأناقة والعاطفة والعقل فى نفس الوقت ، وكلها تتوفر فى الأسلوب المتوسط ، على أن « فولتير » كان يتناول أفكاره بجدية وصرامة مما جعله لا يحرم من الطابع المأساوى الرفيع كلية ولهذا لم يفقد صلته بالذوق الكلاسيكى عندما جنح إلى الواقعية التى جعلته يتفادى الاستغراق فى المأساة التشخيصية ، وإن لم تزد لديه عن نوع لطيف من الواقعية التى تشبه الرغوة أو الزبد الذى تفور به أفكاره ومبادئه ذات السيطرة المطلقة على أدبه ، ومن هنا يمكن أن نسمى واقعيته تبسيطية فكرية تعليمية .

* * *

وقد كتب « شيلير » وهو شاب فى نهاية القرن الثامن عشر قطعة مسرحية عنوانها « الموسيقار ميلير » يوليها « أويرباش » أهمية خاصة كنموذج للأدب الألمانى وارهاصاته الواقعية ، اذ يعرض فيها المؤلف موقف « ميلير » وأسرته بطريقة مأساوية واقعية فى نفس الوقت ، على أن الجديد فى هذه الواقعية المأساوية البرجوازية أنها لم تقتصر على التقاط الرغوة السطحية للحياة الاجتماعية فى صياغة مصير فردى أو مأساوى مفعم بالشجن الشخصى ، وإنما حركت كل الأعماق السياسية والاجتماعية للعصر إلى الدرجة التى يمكن أن نقول فيها أننا أمام أول محاولة لتجسيم الواقع التاريخى فى مصير خاص ، فلكى نفهم قدر البطلة الفردى لابد من ادراك أعماق البنية الاجتماعية بأكملها ، بالرغم من أن نوايا المؤلف السياسية المباشرة قد اضعفت أحيانا عمقه الواقعى بشكل واضح .

ويلاحظ « أويرباش » أن « شيلير » نفسه والأدب الألمانى عموما فى تطوره قد انحرفا فيما بعد عن هذه الواقعية المعاصرة التى نجحت فى مزج الأساليب بحيوية شديدة وقدمت العوامل السياسية والاقتصادية المحددة بطريقة حية .

ولم يعد ظهور مزج الأساليب هذا – بعد أن أعطاه « شكسبير » دفعة قوية متحمسة – إلا فى الموضوعات التاريخية أو الشعرية الخيالية ، فإذا مس المنطقة الواقعية ظل محصورا فى اطار شخصى ضيق .

على أن طريقة تناول حياة الانسان والمجتمع البشرى تظل فى أعماقها واحدة سواء كان الأمر يتصل بالماضى أو الحاضر طبقا لمبادئ الواقعية كما أسلفنا ، وأى تعديل فى تناول التاريخ لابد وأن يؤدى إلى اعادة تقييم الظروف الحاضرة ، وعندما يعترف الانسان بأنه لا ينبغى أن يحكم على العصور والمجتمعات طبقا لتصور مطلق مسبق وإنما حسب العوامل

المحددة التى تشمل بالاضافة إلى الظروف الطبيعية من أرض ومناخ وامكانات مادية أخرى الاعتبارات الروحية والتاريخية ، وعندما نوقظ بهذه الصورة فعالية القوى التاريخية الحيوية وعدم قابليتها لتكرار الظواهر الآلى ، نظرا لحركتها الداخلية الدائبة ، وعندما نصل إلى فهم وحدة العصور التاريخية العضوية مع ما يتميز به كل عصر من خصائص وعندما يسود الاقتناع بأنه يستحيل ادراك مغزى الأحداث كاملا عن طريق المعارف المجردة العامة ، وأنه لذلك لا ينبغى البحث عن المادة اللازمة بالتحقيق فى الآفاق الاجتماعية العليا والأعمال العامة فحسب ، وإنما بالبحث أيضا فى الفن والاقتصاد والثقافة المادية والروحية ، خاصة فى أعماق الحياة اليومية الشعبية حيث يمكن التقاط العناصر الخاصة المتحركة ذات المدلول الانسانى العام – عندئذ فحسب يمكننا أن ننتظر التجسيم الواقعى الحقيقى الحى للقوى المحركة للمجتمع ، وبهذا نجد أن قطعة من التاريخ تقدم فى أعماقها اليومية بنية داخلية شاملة يتمثل فيها أصل الظاهرة واتجاهها الذى تسلكه فى التطور .

ومن المعروف فى الدراسات الانسانية أن هذا المبدأ التاريخى الهام قد نما أسسا فى ألمانيا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر ، وتبلور خاصة على يد « جوته » ، وإذا كان الذى يعنينا الآن هو التجسيم الواقعى الذى يعد هذا المبدأ التاريخى روحه وبه فإنه من الضرورى أن نشير إلى أن كثيرا من الأسباب قد حالت دون ازدهار الواقعية العميقة نتيجة لنمو هذا المبدأ فى ألمانيا ، ولعل من أهمها الظروف التى كانت سائدة عندئذ فى التركيب الطبقى الاجتماعى وارتباطات كبار الكتاب به ، والطابع الاقليمى الضيق الذى سيطر عليهم مما حال دون الرؤية الشاملة للواقع العريض ، وجنح بهم إلى التعمق فى الخصائص المحلية والعكوف على النفس لاجترارها دون استشراف الآفاق العالمية الموضوعية للواقعية .

* * *

ولكن الأدب الذى اتجه فى تطوره نحو تحقيق هذا المبدأ التاريخى كان هو الأدب الفرنسى الذى سار فى طريق الواقعية الصحيح منذ أخذت قاعدة الفصل بين الأساليب الكلاسيكية فى التراجى أواخر القرن الثامن عشر ، وتكفل « ديدرو » بتبنى أسلوب متوسط من الوجهتين النظرية والعملية وإن لم يخل من طابع عاطفى برجوازى .

وتطورت الفكرة على يد « روسو » الذى استطاع بقدرته على اعطاء بعد جديد للفردية أن يتعمق فى البناء الاجتماعى والواقع التاريخى ، وإن كان تركيزه على الحق الطبيعى أبعده إلى حد كبير عن تناول الحياة اليومية الواقعية المباشرة التى لم يمسها بعمق

إلا من خلال « اعترافاته » ذات الأسلوب المحاكى الصادق للوجود الانسانى ، على أن أهم اضافاته فى هذا الصدد قد ترتبت على نظرية « العقد الاجتماعى » حيث أخذ يقارن بين الحياة التاريخية السياسية الواقعية من جانب والنموذج المثالى النظرى من جانب آخر ، مما أدخل لأول مرة فكرة « تناول الواقع على أنه مشكلة تحتاج للتحليل والحل » ، وبهذا برز الواقع التاريخى بشكل محدد كما لم يبرز من قبل .

وقد خطت الرومانتيكية فى النصف الأول من القرن التاسع شعر — خاصة فى فرنسا — الخطوة الحاسمة الأخيرة فى مزج الأساليب حيث اتضح لدى « فيكتور هوجر » ورفاقه التناقض البارز مع الطريقة الكلاسيكية فى تناول الموضوعات والأساليب الأدبية ، والنزعة الحادة إلى مزجها وخلط عناصرها الرفيعة بالخشنة ، ولكن هذا الخلط ظل محصورا فى نطاق التعارض المطلق بين طرفى النقيض دون أن يأخذ فى اعتباره الواقع الانسانى الحى ، وجاء « بلزاك » ليأخذ على عاتقه عرض الحياة المعاصرة له فى جميع أبعادها الاجتماعية والتاريخية والانسانية ، كما سبق أن أوضحنا من قبل — وبهذا أصبح بحق مؤسس الواقعية الكبرى فى الأدب الأوربى الحديث وصاحب منهجها الأدبى .

* * *

ويختم المؤلف دراسته برصد الخواص المميزة لواقعية ما بين الحربين فى الأدب الأوربى ، فيرى أنه من الممكن ايجازها فى قضيتين أساسيتين هما الزمن وتيار الوعى .

فقد أخذ الكتاب يبحثون عن وسائل جديدة لتقديم الواقع فى أبعاده المختلفة ، لا من وجهة النظر الموضوعية فحسب ، وإنما من المنظور الذاتى أيضا ، فوقعوا فى فترة ما بين الحربين على أدوات فنية جديدة مثل تيار الوعى الذى يعكس حركية الضمير الخاص فى عناقه للوجود ، والتوزيع الزمنى الذى يند عن الحرفية التاريخية ليسلط على الواقع ضوءا جديدا متغيرا فى مستوياته المتعددة . تاركا وراءه الفكرة القديمة عن « وجهة النظر » التى كانت تتمثل فى الملاحظة والمراقبة والتعليق ، باحثا عن رؤية أشد خصوبة وحداثة ، وتعددت التيارات التى تدفقت فى هذا الاتجاه وسلك بعضها طريق عرض الواقع فى تخلخله وتفككه لينتهى إلى تفسير أعمق وأثرى له .

ومن هنا يحدد المؤلف أهم ملامح الواقعية فى هذه الفترة الأخيرة بأنها جنوح إلى تمثيل تكاثر الضمائر الشخصية فى تيار الوعى وتعدد المستويات الزمنية ، وتخلخل الروابط بين الأحداث الخارجية نتيجة لاختلاف مناطق الرصد أو وجهات النظر فى

التحقق من صدق هذه الأحداث ، وكلها عوامل شديدة الارتباط والتماسك فيما بينها ، كما أنها تهدف فى مجموعها إلى اثراء الرؤية الواقعية بتجارب فنية وحيوية جديدة تضعها فى مستوى العصر الحديث .

وإذا كان جهد « أويرباش » الجبار فى إعادة تقييم الأدب الأوربى من خلال المنظور الواقعى قد لقى التقدير والاحترام من جميع الدارسين باستثناء أعداء الواقعية التقليديين ، خاصة « ويليك » الذى يرى أن المؤلف قد حاول التوفيق بين تصورين مختلفين للواقعية : أحدهما يمكن تسميته بالتصور الوجودى ، اذ يحلل اكتشافات الواقع المعذب فى اللحظات الحاسمة الكبرى من خلال مواقف متطرفة ، كموقف « ابراهيم » فى استعداده للتضحية بابنه طبقا للعهد القديم الذى حلل « أويرباش » بعض نصوصه ،وكموقف « مدام دى شاتيل » التى قررت حسب نص أدبى فرنسى قديم عدم انقاذ ابنها من مشنقة الأعداء حفاظا على كرامة زوجها النبيل . والمفهوم الثانى للواقعية هو التصور الفرنسى خلال القرن التاسع عشر والذى يحدده المؤلف بأنه « وصف الواقع المعاصر المتغمس فى تيار التاريخ الموضوعى المتحرك » .

ويرى « ويليك » أن هناك تناقضا بين التصورين الوجودى والتاريخى ، إذ أن الوجودية ترى الانسان بتوحده وغربه كائنا غير تاريخى ، والمذهب الوجودى نفسه يبدأ « بكير كجارد » الذى لم تكن فلسفته سوى اعتراض ضخم على « هيجيل » رائد التاريخية ، ويخلص « ويليك » من ذلك إلى محاولة تحديد مفهوم الواقعية عند « أويرباش » فلا يجد إلا ملامح سلبية بحتة إذ أنها لا ينبغى أن تكون تعليمية ولا أخلاقية ولا غزلية ولا كوميدية .

والواقع أن هذا النقد يتعمد اغفال أمر جوهرى هو أن « أويرباش » نفسه قد رفض منذ البداية التحديد الأيديولوجى لمفهوم مسبق للواقعية تفاديا للدخول فى جدل نظرى عقيم ، ثم أخذ يبنى تصوره لا على أساس مواقف وجودية متأزمة وإنما على محور مركزى هو محاكاة الأدب للحياة كبناء جمالى يعكس أبنية اجتماعية متحركة تاريخية ، وقد اختار محكا لهذا الانعكاس نظرية فصل الأساليب والأجناس الأدبية شارحا كيفية تولدها وتطورها وصلاحيتها القياسية فى اختبار قرب الأدب أو بعده عن التمثيل الواقعى للحياة ، ولم يكتف بتضمين دراساته هذه الفكرة الجوهرية بل عمد إلى بلورتها نظريا فى خاتمة كتابه دفعا لأية شبهة أو غموض .

* * *

وقد ثبت لديه أن الواقعية الفرنسية – كما بدأت فى التبلور فى منتصف القرن الماضى –

قد تخلت نهائيا عن هذه النظرية ونتائجها الجمالية بأن وضعت مزج الأساليب الرفيعة و « الوضيعة » الذى نادى به الرومانتيكيون فى خدمة محاكاة الواقع وتقديمه فى جميع أبعاده اليومية والتاريخية المشكلة ، بل والمأساوية أيضا ، من خلال شخصيات عادية عملية ، وإذا كان هذا التصور يعد القمة التى وصلت إليها الآداب الحديثة فى تطورها الذى استغرق قرونا فإنه لا يعتبر نهاية المطاف ، بل يفسح الطريق لتجارب أخرى فى تصور الواقع المتغير والتقاطه دائما بالأساليب الفنية التى تناسبه .

كما ثبت لديه أن هذه الثورة التى أعلنتها الرومانتيكية وحققتها الواقعية على نظرية فصل الأساليب والأجناس لم تكن الأولى فى تاريخ الأدب الأوربى ، وأن هذه النظرية نفسها كانت من صنع أنصار المحاكاة الحرفية الملفقة للأدب القديم فى القرنين السادس والسابع عشر ، أى من صنع الكلاسيكية المحدثة .

أما خلال العصور الوسطى وعصر النهضة فقد كانت هناك صيغ واقعية جادة فى الأدب والشعر والرسم ، إذ لم تكن لقاعدة فصل الأساليب قيمة عالمية . ومهما اختلفت واقعية العصور الوسطى عن الواقعية الحديثة فإنهما يتفقان فى هذا الجانب . وقد أولى « أويرباش » اهتماما كبيرا بدراسة الطريقة التى تولد بها هذا التصور الواقعى فى العصور الوسطى ، والدور الذى لعبته الثقافة المسيحية فى هذا الصدد عندما مزجت مأساة المسيح بالحياة اليومية الواقعية فى وحدة كسرت بعنف حواجز الأساليب المصطنعة .

* * *

ولعل هذا الجانب الأخير يوحى لبعض الباحثين عندنا بلون من الدراسات النظيرة التى تتبع بالتحليل التاريخى والفنى الدقيق أثر القرآن الكريم فى تكوين النسيج اللغوى والمجازى والفكرى والخيالى للأدب العربى ، وفعاليته الحاسمة فى توجيه الأساليب والصيغ الأدبية ، وتشكيله لفن القصة على أسس جمالية محددة ، وتؤدى إلى معرفة الأسباب العميقة لتصور تطور الأجناس الموضوعية فى الأدب العربى المحافظ مع ازدهارها وتنوعها فى الآداب الشعبية التى لم تصدر عن روح أقل اعتزازا بالقيم الدينية وإن كانت أكبر قدرة على الابداع والابتعاد عن النفاق الرسمى الذى أسهم فى تجميد الحركة الأدبية .

* * *

أمريكا اللاتينية والواقعية السحرية

تشير الدراسات النقدية الفلسفية لصفوة كتاب وأدباء أمريكا اللاتينية إلى أن الواقعية بمفهومها الغربى التقليدى وقيمها الجمالية التى سبق لنا عرضها قد مرت فى هذه القارة الشابة التى تشبهنا إلى حد بعيد ثقافيا وأيديولوجيا بأزمة كبرى انشقت على أثرها إلى تيارين أساسيين :

أحدهما التيار الطبيعى الذى يقتفى أثر « زولا » التجريبى الوثائقى فى جانبه النظرى . والثانى أخذ يبحث عن صيغة واقعية خاصة به ، حتى اهتدى بفطرته وبوحى من أصوله الإنسانية والثقافية والاجتماعية إلى شكل جديد من أشكال الواقعية ، قد يبدو متناقضا معها للوهلة الأولى ، ولكنه فى حقيقة الأمر اثراء لمفهومها العادى وادخال لعنصر جدلى فى تركيبها ، وتأكيد لعوامل حقيقية فعالة فى بنيتها وهو « الواقعية السحرية » التى سنعرض لها فى هذه الصفحات .

وإذا كانت القصة هى الجنس الأدبى الذى تطور بسرعة مدهشة فى أدب أمريكا اللاتينية ، بالرغم من أن السلطات الأسبانية المحتلة كانت قد أصدرت عقب اكتشاف القارة الجديدة مرسوما « بتحريم » القصة حتى تقطع الطريق على نمو الخيال المغرق واختلاط الواقع بالخرافة وتضمن انصراف الناس إلى التبشير المسيحى بين الهنود الأصليين ، فإنه مما لا يخلو من المعنى أن جنس القصة بالذات هو الذى « انفجر » – على حد التعبير الحرفى الشائع بين النقاد الآن – فى الأوساط الأدبية لتمثل – ربما لأول مرة – الغزو الأدبى المضاد الذى يصدر من منطقة تنتمى إلى ما يسمى بالعالم الثالث ، فيغمر الأسواق الأوربية والأمريكية الشمالية ، لا كنوع من الطرائف الغريبة التى لا تحل منها يوما هذه الأسواق ، وإنما كفتح حقيقى فى ميدان الأدب العالمى وتيار شاب يتدفق منه دم طازج ساخن يبعث الحياة فى أدب يبدو أنه كان على وشك الجفاف والشيخوخة .

* * *

وقبل أن ندرس معالم هذا القناع « الواقعى » الجديد فى القصة ينبغى أن نلقى نظرة سريعة على الشعر ، فنجد أن كبار الشعراء فى أمريكا اللاتينية – وقد توج ثلاثة منهم بجائزة « نوبل » – قد جهدوا فى خلق عالم خالص الخيال واكتشاف واقع آخر غير الواقع العادى الملموس يمتد فى أعماق الأرض كالجذور غير المرئية التى ينبت منها هذا

العالم الحسى الواضح ، وإذا كان الشعر بطبيعته ينزع إلى الصور الجمالية الرمزية المركزة فإنه فى أمريكا اللاتينية يكاد يعود إلى منبع واحد هو « الأسطورة » باعتبارها مجمع الرموز ومجلاها معا ، إذ أن الأسطورة تركز الفكرة فى مجموعة من الصور المترابطة التى يستطيع القارئ أن يستخلص منها نائجها الأخيرة عندما يصل إلى مشارف أقصى ما يمكن أن يقال ، على ضفاف معانى الكلمات قبل أن تقع فى هوة الصمت .

وإذا هجر أحد هؤلاء الشعراء الأسطورة لم يحترق بوهج الواقع اللافح المباشر بل احتمى بظل فنى آخر هو « الحلم » كما هو الحال عند « نيرودا » الشاعر الذى أصبح هو نفسه عقب مصرعه دفاعا عن الثورة فى « شيلى » أسطورة أخرى مثل « جيفارا » و « الليندى » . وقد كان من المتوقع من « نيرودا » أن يتخذ موقفا مذهبيا متعصبا لا للواقعية على عمومها فحسب ، وإنما للواقعية الاشتراكية على وجه الخصوص نظرا لعمق التزاماته الأيديولوجية والسياسية المباشرة ، ولكنه فى إحدى تحليلاته المطولة الأخيرة[1] أعلن أنه إذا كان يؤمن بأن الواقع لابد وأن يكون العنصر الحاسم فى تشكيل الرؤية الأدبية إلا أنه فى نفس الوقت يرفض الواقعية كمذهب ، ويرى – عن اقتناع – بأن الرمزية – لم تفقد أهميتها وضرورتها منذ نشأت فى الأدب الفرنسى حتى الآن ، لأن الرمز أحد قواعد الإبداع الشعرى ، وإن كانت الرمزية بدورها كمذهب قد أصبحت – على حد تعبيره الموفق – مقبرة كبرى للرموز . وبهذا يضع « نيرودا » نفسه ضد فكرة التمذهب عموما ، ويرى أن الواقعية تمثل جزءا حيويا فى الرؤية الخلاقة ، ولكنها « كوصفة فنية » لم تثمر سوى تشويهات غريبة للواقع ، كما انتهت الرمزية إلى استرخاص الأحلام . وبهذا يظل الواقع والرمز أجزاء لا تنفصم عن حركة النمو الأدبى الخصبة حيث يختلطان ويمتزجان فى كثير من المستويات ، أما الشعارات المذهبية فلا تمثل سوى أشباح فترة أدبية ماضية ، والاحتماء بها يعنى فقدان الثقة فى عملية التطور الخلاق نفسها ، كما يعتقد « نيرودا » أن الحركات الفنية والموسيقية لها حياتها الخاصة ، تنمو وتثمر ثم تتحلل وتتلاشى ، وليس هناك أى ضرورة لمقاومة حركة ثقافية ما ، لأنها دائما تحتوى على بذرة نضجها وموتها معا . وعلى هذا فإنه يرى أن الواقعية باعتبارها مدرسة ضخمة قد ارتبطت شكليا بخارج الحياة الإنسانية فى الأدب والفنون التشكيلية ، وقد انتهت بعد أن أثمرت بعض الأعمال الكبرى التى لم تخل من مظاهر القبح والهبوط ،

---

(١) انظر : Guibert, Rita, Seite Voces de America Latina, Mexico, 1974, p. 71. xt of Footno

ويتفادى « نيرودا » بلباقة شديدة التعرض لتقييم محاولة البعث الاشتراكية لها ، ويؤكد أن الأدب لابد وأن يكون تجربة شخصية عميقة تستغرق أبعاد الزمن والواقع والحلم ، حيث ينبغى أن نترك لهذه المواد أن تأخذ موقعها الحقيقى وتتبادل أدوارها طبقا لحاجات الفنان الداخلية الحميمة من جانب ولضرورات العصر الذى يعيشه من جانب آخر .

* * *

هذا النقد النظرى للواقعية يأتى كل انتاج « نيرودا » وغيره من شعراء أمريكا اللاتينية لتأكيده ، وبهذا فإن ما نطلق عليه التنويعات الاقليمية ليس فى حقيقة الأمر – وفى أسعد حالاته – سوى نقد خصب يتدارك الجوانب التى أغفلتها المبادئ الأولى ويثريها بالعناصر المحلية الخاصة بكل اقليم .

ونعود إلى المظاهر الفنية الأخرى فى أمريكا اللاتينية فنجد أنه إذا كانت الواقعية – مع تأويلاتها المتعددة – هى المذهب السائد فيها خلال القرن الحالى فإنها تستجيب لتصور أصيل خاص بها نستطيع أن نلمس مظاهره فى جوانب كثيرة ، ابتداء من فن الرسم الحائطى الضخم الذى تزعمه كل من « ريبيرا » و « اسكيروس » فى « المكسيك » إلى قصص الثورة المكسيكية ، والمسرح الطبيعى الأجنتينى ، وإن كان العصب الرئيسى أو العمود الفقرى لأدب أمريكا اللاتينية عموما يتمثل فى لون خاص بها هو الذى يبحث عن واقع آخر يكمن خلف هذا الواقع الظاهرى الملموس دون أن يغفله أو يسقطه من حسابه ، بل يصبغه بصبغة مميزة لهذه المنطقة بالذات كانت جديرة بما يصب فيها من ثقافة جماعية متعددة الروافد – من هندية وأوربية وأفريقية – بأن تعثر على صيغتها الخاصة الأصيلة[1] .

وإذا كان الخيال الخلاق فى أى أدب يعتمد على العناصر الواقعية التى يتغذى من أشكالها المحددة حتى يصبح تحويلا وظيفيا لصورتها يتميز بالخواص الشخصية لكل كاتب أو شاعر ، فإن الأمر المميز لآداب أمريكا اللاتينية يذهب إلى أبعد من مجرد الاستخدام العادى للمواد المحددة فى ابداع الصور الفنية ، إذ أنها تندفع فى مجال الاغراق الخيالى حتى تخرج عن نطاق خصائص الواقع الملموس لتجسيم مواجهة الإنسان للظروف المحيطة به ، فهذه الآداب فى جوهرها لا تكتفى بالتحليقات الخيالية التى تنتهى إلى تحويل الواقع وتحليله لعلاقات غير عادية ولا مألوفة ، ولكنها تعثر فى نفس هذا الواقع على أشكال

---

(١) انظر : Xirau, Ramon, America Latina en su Literatura, Mexico, 1974, p. 184.

تبدو كما لو كانت حلما لا يمت بأى صلة للعنصر العادى المألوف ، وبهذا تعمل على أن يعيش الخيال المغرق « أو الفانتازيا » فى الواقع نفسه ، فتكمل لها الدورة الخيالية ، وتكون عالما جديدا ترقد فى داخله المظاهر الموضوعية للواقع جنبا إلى جنب مع لب الأسطورة الخرافية .

ولا شك أن لهذا صلة حميمة بطبيعة الحياة فى تلك المنطقة من العالم ومعطياتها الطبيعية والإنسانية ، وعندما لمس « بريتون » مؤسس السيريالية هذا الجانب قال : أن ما نادت به أوربا بعد الحرب العالمية الأولى كمذهب نظرى مستحدث فى الأدب يعيشه الإنسان العادى فى المكسيك أو البيرو منذ مئات السنين فى حياته اليومية .

وإذا كان « ليفى ستراوس » أكبر ناقد « أنثروبولوجى » معاصر يميز فى دراساته لما يسمى بالفكر البدائى بين عاملين أساسيين هما الدين والأسطورة ، على اعتبار أن الأول هو « أنسنة القوانين الطبيعية » بينما تهدف الأسطورة إلى « تأكيد طبيعية الأعمال الإنسانية »[1] فإن مفتاح أدب أمريكا اللاتينية يتمثل على وجه التحديد فى التفسير الأسطورى الذى يعيش الواقع التاريخى باختراعه كل يوم واكتشاف أبعاده باستمرار ، ولا ينبغى لهذا أن نفصل الأسطورة عن الواقع إذ أنها كما يقول أحد كبار النقاد « اشتراك دائم فى ميدانه وانفتاح على الوعى به ، وقد ظلت دائما على هذه الضفة اللصيقة بالإنسان مقابل ما وراء الطبيعة الذى يقع على الضفة الأخرى ، وبهذا فإن الأسطورية الحقيقية شافية للانسان وموثقة لروابطه مع عالمه »[2] .

وقد كانت أمريكا – حتى من قبل أن تكتشف – مرتعا خصبا لأشكال خيالية نبتت من أرضها الآهلة بالسحر والأساطير والمعتقدات الخرافية التى تعكس طريقة شعوبها الخاصة فى تفسير الأحداث والظواهر ، وبالرغم من أن هذه الرؤية للواقع تتجاوز النطاق الأدبى فإن القصة على وجه الخصوص قد التقطت أهم مظاهرها التى أسماها النقد « بالواقعية السحرية » . وقد قام بعض الكتاب فى مرحلة متقدمة من التطور الثقافى فى أمريكا اللاتينية بتبنى تسمية أخرى تعكس قوة الخيال لدى شعوب هذه المنطقة إذ أطلقوا عليها « الواقعية الخيالية » ولا مناص من أن يكون هناك نوع من التداخل بين المصطلحين ، إلا أنه يمكن التمييز بينهما بدقة إذا خصصنا المصطلح الأول للأعمال الأدبية التى تعبر

---

(١) انظر Strauss, Levi, El Pensamiento salvage. Trad. Mexico, 1975, p. 17.

(٢) انظر : Jusi, Furio, Literatura y mito. Trad. Barcelona, 1972, p. 57.

عن رؤية كونية سحرية للعالم ، رؤية لا تاريخية تنمحى فيها الحدود بين الأحياء والجماد ، أو بين الثقافة والطبيعة ، حيث تكتسب الأشياء والظواهر خواصا وقدرات مميزة ، وحيث نشاهد جانبا من هذا الواقع السابق على مبادئ العقل والمنطق وقوانين السببية .

بينما نجد أن « الواقعية الخيالية » تنبع داخل رؤية معقولة علمية للعالم ، وتعود إلى جهد شخصى للفرد الذى يوظف خياله بحثا عن أفضل الوسائل الواعية للتعبير عن نفسه وكشف الواقع الذى تتلقاه حواسه ، مما يعتبر وثيق الصلة بالمعرفة المنطقية والتلق الميتافيزيقى معا .

على أن ما يعنينا هنا إنما هو وظيفة الأسطورة كأسلوب لفهم الواقع والحياة ، وفى نفس الوقت كطريقة لاكتشافه وتأويله فى الأدب ، ولعل من المناسب فى هذا الصدد أن نشير إلى بعض العناصر الأساسية فى آراء عالمين كبيرين حول وظيفة الأسطورة ، هما يانج » و « الياد » ، إذ يرى كلاهما أن العنصر الأسطورى يختلف جوهريا عن العنصر التاريخى وعن الأحداث التى تقع فى خط متسلسل لا عودة فيه ، لأنه خروج من التاريخ وعودة إلى الوقائع الأساسية بطريقة تهدف إلى اكتشاف بنيتها العميقة الدائمة فى حياة الكائنات . وإذا كان الإنسان البدائى يعيش فى الأسطورة فإن حياته ومماته وما يتلى به من حرب وجوع وعمل قابل دائما للمراجعة عندما يتكرر فى لون من المرونة التى يتسم بها مصيره . أما الإنسان الحديث – التاريخى أساسا – فإنه يحتاج إلى خلق الأساطير والاعتماد عليها كى يعطى معنى لوجوده ويقاوم من خلالها الحتمية التاريخية ويتجاوزها ، لذلك يحول المدن والأحداث والأشياء المادية والمعنوية – وحتى أحلامه وخيالاته – إلى أساطير لها وظيفة مشتركة هى ايقاف عجلة الزمن .

* * *

ومن هنا لابد من ابراز هذا الجانب وتحليل موقف الإنسان الحديث من الزمن حتى ننفذ إلى فهم أقنعة سلوكه الأسطورى ، ويرى بعض كتاب أمريكا اللاتينية أن كلا من الشعر والأسطورة يتلاقيان فى اضفائهما على الزمن مرتبة خاصة تجعل الماضى مستقبلا دائما وقابلا لأن يكون حاضرا فى جميع الأوقات ، ومن هذه الوجهة فإن الفنان الكبير – كما يقول « الياد » – يعيد صنع العالم عندما يحاول رؤيته كما لو لم يكن هناك زمن ولا تاريخ ، وبهذا يكاد يشبه الإنسان البدائى[1] ولا يقتصر العنصر الأسطورى فى الأدب

(١) انظر : Valdiviesa, Jaime. Realided y Ficion en Lation America. Mexico, 1975. p. 68.

على الجانب الإبداعى فحسب ، بل يشمل أيضا القراءة ، إذ أنها تؤدى إلى قطع العلاقة بما يحدث والهروب من الزمن وتكاد تحول الأحداث والأماكن والأشخاص إلى نماذج ثابتة أو أبنية تتعالى على الواقع المباشر .

* * *

على أن الطابع الأسطورى لأدب أمريكا اللاتينية لا يمكن أن يعد دليلا على بدائيته ، بل على العكس من ذلك يعتبر دليلا على نضجه وتقدمه لأن الأسطورة – كما يرى « توماس مان » – أساس الحياة وهيكل الوجود اللازمنى ، والصيغة المقدسة التى تنساب فيها الحياة عندما تسير وراء خطوط اللاشعور . واليوم الذى يكتسب فيه الكاتب عادة النظر إلى الحياة بطريقة أسطورية نموذجية فإن قدراته الفنية تتسع بشكل ملحوظ ، كما تقوم ملكاته على التلقى والاحساس ، فإذا أهمل هذا الجانب لم يكتسب تلك القدرة إلا فى مرحلة متأخرة ، لأنه « إذا كانت الأسطورة تمثل فى تاريخ الإنسانية مرحلة بدائية مبكرة فإنها تمثل فى حياة الفرد المبدع مرحلة ناضجة متأخرة »[1] ، وبهذا فإن الدليل على نضج الأدب فى أمريكا اللاتينية الآن هو اكتشافه لقيمه الأسطوريةوتوظيفه لها لاكتساب طابع العالمية فى موضوعاته وشخصياته بما ينعكس فيه من حصيلة ثقافية حية ولا زمنية معا تجعله يعيد خلق الواقع المعاش كأسطورة مجسمة .

وعندما يقول بعض الباحثين إن أمريكا اللاتينية ليس لها تاريخ وأنها وجدت كشىء لا كشخص فإنها يشيرون بذلك إلى خاصية هامة هى عدم تاريخيتها والطابع الأسطورى للأحداث فيها ، إذ أنه لم يعرف سكانها من الهنود الأصليين ولا غزاتها الأسبان التاريخ المتقدم المضطرد ، فكان الأولون يعيشون فى زمن يعتمد على الدورات المتكررة التى تعود فيها الأحداث الطبيعية والاجتماعية للوقوع بشكل حتمى جبرى ، بينما كان الأسبان أيضا مرتبطين بالتصور اللاهوتى للزمن المسيحى الثابت فى العصور الوسطى ، وكلا التصورين يرقد فى أعماق وجدان شعوب أمريكا اللاتينية ويكيف نظرتها للواقع . والذين عاشوا هناك وسألوا فلاحا ما عن مكان معين فأجابهم بأنه بعد قليل ثم قطعوا مسافات شاسعة قبل أن يصلوا إليه أدركوا أن هذا الفلاح لم يكن يكذب عليهم ، ولكن تصوره للمكان والزمان يختلف جوهريا عن تصورنا ، والقرب والبعد لا حساب له عنده ، والذين شهدوا احتفال الإنسان هناك بالموت ومعايشته للأرواح والطابع الفنى الذى يضفيه

---

(١) انظر : Mann, Tomas, Essays, New York, 1957 p. 317.

على هذه المعايشة والحس التشكيلى العميق فى تصوره لشعائرها يدركون أيضا أن الأسطورة جزء من وجود هؤلاء الناس فى حياتهم وموتهم وأن الخيال الذى يجسمها فى أشياء واقعية ليس موهبة قاصرة على الفنانين وإنما هو أعدل الأشياء قسمة بين سكان هذه المنطقة من العالم .

* * *

ومنذ أن كانت أمريكا اللاتينية مستعمرة أوربية ومجتمعاتها تعيش ثنائية واضحة ، حيث تقوم فى إحدى الجوانب حياة برجوازية لها ثقافتها الخاصة وأشكال وجودها المميزة التى كانت تشبه أوربا فى بداية الأمر ثم أصبحت تستلهم نماذج الحياة فى الولايات المتحدة الأمريكية فيما بعد ، كما أن لها أساطيرها وشعاراتها التى تستهدف الاتقاء على الأوضاع الراهنة ، وفى جانب آخر تقوم حياة الشعوب البائسة المكونة من هنود وسود ومولدين بتقاليدهم الخاصة وسحرهم وأساطيرهم ، يعيشون خارج التاريخ تحكمهم روح أخرى لا تكاد تمت بصلة لمن يعايشونهم فى الحدود الجغرافية .

وقد تولى الضمير القومى الناشئ خلق الظروف المناسبة للاندماج الثقافى للقضاء على هذا الوضع الذى ينظر فيه المواطن إلى غيره بعين السائح الغريب ، ونتيجة لذلك ازدهرت الفنون الشعبية التى تعبر عن روح أمريكا اللاتينية الأصيل ، وتعزز الثقة بتراثها الوجدانى الذى اكتسب قيمة عالمية تتزايد من يوم لآخر ، وترتب على هذا أيضا أن أصبح المذهب الأدبى الذى يطمح إلى التعبير عن أعماق ضمير القارة الشابة هو رؤية خاصة للواقعية تصبغها بصبغة قومية مميزة هى الصبغة السحرية .

* * *

وقد جهد بعض النقاد فى تحوير بعض مبادئ الواقعية الجمالية لتتسع لهذا التأويل الجديد ، ومن ذلك حديثهم عن نظرية الانعكاس التى لا ينبغى أن تصدر عن ضمير سلبى ، بل لابد وأن تكيف الواقع عندما تتكيف به ، ومن هنا يفضلون الحديث عن « مرآة » الواقعية بدلا من الانعكاس ، وذلك ليتمكنوا – على حد تعبير أحدهم – من استخدام أنواع مختلفة من المرائى ، بعضها صاف مسطح والآخر مقعر أو محدب ، مما يعطى للأشياء المنعكسة أوضاعا وأشكالا مختلفة ، ويدع المجال مفتوحا لنوع آخر من العدسات التى تركز الضوء أو توزع الذبذبات ، ولتلك المرائى السحرية التى تعكس الأشياء الحالمة والمناظر الخارقة للعادة والأحداث الخيالية أو المهنية فى ضمير الجماعة السحيق[1] .

---

(١) انظر : Garasa, Leocadio, El Quehacer Literario, Buenos Aires, 1962.

ويتضح من قراءة مذكرات « كريستوف كولومبس » أنه جاء للقارة الجديدة بخيال مفعم بالأساطير ، وأن عقله كان على أتم استعداد للعثور على جوانب سحرية غريبة فى الواقع الذى يلقاه ، وبهذا أصبحت أمريكا عنده تجسيما للأسطورة وتحقيقا للخيال الغريب ، ومن هنا يظهر فى مذكراته كثير من عرائس البحر « والأمازونات » أو النساء المحاربات والبشر الذين يحملون رءوس كلاب وذيولها ويمشون على أيديهم وأرجلهم معا ، أما الطبيعة فقد كانت مسحورة أيضا بالنسبة له ولا يمكن وصفها إلا على هذا الأساس[١] .

وبذلك فإن القارة الجديدة منذ أن اكتشفت وهى تمثل فى خيال الأوربى عالم الغرائب العجيب ، أو « العالم الطفل » كما أطلق عليها ، ولهذا سرعان ما قرنها بالشرق الذى لم يتجاوز فى خياله – خاصة فى عصر التنوير -- هذا النطاق .

ولعل النموذج الناطق بذلك هو « فولتير » الذى كتب عن أمريكا كثيرا من القصص والمسرحيات مثل « الأمريكيون » و « الساذج » و « الزيرا » ، على أن هذه المسرحية الأخيرة كان قد سبق له أن تناولها بعنوان قريب من ذلك هو « زايد » وعالج فيها أحداثا تدور فى القدس بين العناصر العربية والتركية ابان الحروب الصليبية ، ثم لم يلبث أن نقلها إلى مناخ أمريكى صميم يدور فى « بيرو » ، ولم يكن المهم بالنسبة له هو الأمانة التاريخية بقدر ما كان تملق الذوق الفرنسى والأوربى بتناول الأجواء الغريبة المثيرة للدهشة ، كما أن جمهوره أيضا كان يستوى لديه الأسيوى والأمريكى ما دام كلاهما يقدم له هذا المناخ المرغوب[٢] .

ونعود إلى « الواقعية السحرية » لنجد أن أول من استخدم هذا المصطلح فى الآداب العالمية كان هو الناقد الفنى « فرانز ره Franz Roh» الذى أطلقه على الإنتاج التشكيلى الأوربى فى المرحلة التى أعقبت التعبيرية ابتداء من سنة ١٩٢٠ ، ويعتبر هذا الاتجاه فى الفنون التشكيلية معارضا تماما للتعبيرية ، وإن لم يكن الأمر كذلك فى الأدب بالرغم من وجود فوارق واضحة بين المدرستين .

فإذا كانت التعبيرية قد أولت اهتماما بالغا للعناصر الخيالية المغرقة وللجوانب الاجتماعية معا فإن الواقعية السحرية تتنادى عالم ما وراء الطبيعة ولا تبرر سلوك الإنسان بالتحليلات

---

(١) انظر : Verdugo, Iber El Caracter de La Litertura Hispano - americana. Guatemala, 1968. p. 36.

(٢) انظر : Nuniz, Estuardo, America Latina en su Literatura, Mexico, 1974, p. 110

الاجتماعية ، بل يتمثل هدفها الأساسى فى التقاط الأسرار التى تختفى تحت مظاهر الواقع ، وإذا كان الفنان التعبيرى يطمح إلى الهروب من الواقع بخلق عوالم غير واقعية فإن الرسام فى الواقعية السحرية يواجه الواقع محاولا فك طلاسمه وأسراره ، وفى الأدب فإن الأحداث الهامة فى القصص التى تعتمد على هذا النوع من الواقعية لا تخضع للشروح المنطقية ولا الاجتماعية ، ولا يحاول الكاتب بها أن ينسج الواقع كما يفعل بقية الكتاب الواقعيين ، ولا أن يجرحه كما يفعل السيرياليون ولكنه يلتقط السر المبهم الكامن فى أحشائه ، دون أن يجهد فى تبريره أو شرحه كما يفعل كتاب القصص الخيالية التى تحدث فيها العجائب طبقا لتصور معقول مسبق[١] .

أما فى أمريكا اللاتينية فإن أول من استخدم هذا المصطلح كان هو الكاتب والقصاص الكوبى « أليخو كاربنتير » فى مقدمته لقصة « مملكة هذا العالم » سنة ١٩٤٩ ، وفى طبعة أحدث صدرت عام ١٩٦٤ شرح تاريخ هذه المقدمة قائلا :

« يجب على أن أعترف أن هذه الفقرات التى تسبق قصة ينبغى أن تكون مكتفية بذاتها تعود إلى نوع من رد الفعل ضد تيار السيريالية الذى كان يستشرى عندئذ فى كثير من بلدان أمريكا اللاتينية ، حيث نجد من المألوف فيها أنه عندما تستنفد حركة أدبية فى أوربا أغراضها وتنتهى سيرتها المشروعة تعثر على مقلدين لها وأنصار من الدرجة الثانية بطبيعة الأمر بعد مضى عدة عقود من التخلف ، وفى عام ١٩٤٩ كنت قد راقبت السيريالية فى أسعد لحظاتها وعايشتها بنفسى وأدركت مكاسبها وأزماتها الداخلية ، ثم عدت إلى أمريكا « اللاتينية » فوجدت حولى عديدا من الشبان الموهوبين الذين بدأوا حينئذ فقط فى استخدام الوسائل الفنية السيريالية بما فيها من سراب خادع واستراتيجية وهمية »[٢] .

وخلال إقامته فى جزر « هايتى » واحتكاكه اليومى بما فيها تجلت له فكرة الواقعية السحرية ، إذ كانت قدماه تطآن – على حد تعبيره – أرضا عاش فوقها آلاف المتعطشين للحرية ، ممن كانوا يؤمنون بالقدرات الخارقة « لما كاندال » زعيم العبيد الذى أعدم لمناداته بالحرية فهبت الجموع لترى معجزاته ، كما تعرف على قصة « بوكمان » الجامايكى المكشوف عن بصيرته ، وزار قلعة « فيريرى » التى لا نظير لسحرها المعمارى ، والتى لم يكن قد سمع بها إلا من خلال قصة « بيرانز » « السجون الخالية » وتنفس هناك المناخ الذى خلقه الملك « هنرى كريستوف » والذى يبعث على الدهشة بأضعاف ما تخيله

---

(١) انظر : Leal, Luis, Historia del cuento hispano - americano, Mexico, 1971, p. 129.

(٢) انظر : Carpentier, Alejo, El reino de este mundo, La Habana, Cuba, 1964, p. VII.

الكتاب السيرياليون عن الملاك الطغاة ، ثم لم يلبث أن أدرك أن الواقعية السحرية لا يمكن أن تكون قاصرة على جزر « هايتى » ولكنها ميراث تليد لأمريكا اللاتينية بأكملها ، إذ نعثر عليها فى كل خطوة من تاريخها ، ابتداء ممن كانوا يبحثون عن نبع الشباب الخالد فى مدينة « أوديا » إلى أبطال الاستقلال فى العصر الحديث ممن لم تخل سيرتهم من جانب أسطورى حميم .

ويرى « كاربنتير » أنه إذا كان فن الرقص الشعبى فى أوربا مثلا قد فقد كل طابع سحرى له وأصبح لا يثير أية عوالم غريبة ، فإنه لا تكاد توجد رقصة واحدة فى أمريكا اللاتينية لا يكمن فيها معنى شعائرى عميق ، ولا تتجسد حولها عمليات كشف روحية كاملة مثل رقصات القداس الكوبية أو التحويلات الغريبة للأعياد الدينية فى « فنزويلا » و « المكسيك » . وإذا أخذنا كاتبا غربيا مثل « دوكاس » وجدنا أن بطله « مالدورور » يهرب من جيش كامل من العملاء والجواسيس ، متقمصا شكل حيوانات مختلفة ، وقادرا على الانتقال الفورى من « بكين » إلى « مدريد » و « سان بطرسبرج » مما يعد نموذجا واضحا على الأدب السحرى ، ولكننا فى أمريكا اللاتينية نجد أن مثل هذا البطل قد عاش بالفعل فى الواقع وهو « ماكاندال » الذى كانت له نفس هذه القدرات بفضل إيمان ومعتقدات معاصريه فيه ، مما عزز بسحره إحدى ثورات التحرير الكبرى ذات النتائج التاريخية الدرامية . وطبقا لاعتراف « دوكاس » فإن بطله كان مجرد شخصية شعرية ، أما ماكاندال » فقد أصبح أسطورة تامة ذات طقوس وأناشيد سحرية ما زالت هناك قرية تغنيها فى أعيادها ، مما يؤكد أن السحر هنا قد اكتسب مرتبة « الواقع » ولم يعد مجرد خيال أدبى طريف ، وحتى هذا المؤلف الغربى فإنه من أصل أمريكى وكان يفخر فى إحدى قصصه بأنه من « مونت فيديو » وهذا هو سر اعتداده بالسحر الشعرى .

ويتولد عالم السحر فى رأى « كاربنتير » نتيجة لاضطراب الواقع المفاجئ على شكل معجزة ، أو عقب الكشف المتميز عن هذا الواقع من خلال عملية استبصار غير عادية تنفذ بطريقة فذة إلى ما فى الواقع من ثروات غير منظورة ، أو نتيجة لتوسيع مدارج وقيم الواقع نفسه وتلقيها بشكل مكثف بفضل تنمية الجانب الروحى إلى درجة الوصول إلى « المستوى الأقصى » . على أن هناك شرطا أساسيا فى هذا الصدد وهو أن رؤية السحر تفترض الإيمان به ، فمن لا يؤمن بالقديسين لا يمكن أن تشفيه معجزاتهم ، ومن لم يتمثل روح « دون كيشوت » لا يمكن أن يدلف إلى عالم الفروسية الحميم .

وتعتبر قصة « مملكة هذا العالم » المشار إليها استجابة مباشرة لشواغل هذه الواقعية

السحرية ، فهى تحكى أحداثا خارقة وقعت فى جزيرة « سانتو دومينجو » فى عصر محدد واستغرقت قرابة حياة إنسان ، وتتسرب من خلالها بحرية العناصر السحرية بين واقع قد وصف بأدق تفاصيله ، ويشير المؤلف إلى أن القصة تعتمد على توثيق محكم لا يحترم الواقع التاريخى للأحداث فحسب ، بل يحتفظ حتى بأسماء الأشخاص والأماكن والشوارع ، وأكثر من ذلك فهو يخفى من وراء مظهره اللازمنى مقارنة دقيقة لتواريخ حقيقية ، ولكنه نظرا للطابع الدرامى الفريد للأحداث ، والمواقف الخيالية للشخصيات التى وجدت بالفعل خلال عصر معين فإن هذا يجعل من المستحيل وضعها فى أوربا مثلا مع أنها تحكى أحداثا وقعت بالفعل « وليس التاريخ الأمريكى بجملته سوى قصة هذا الواقع السحرى العجيب »[١] .

وعلى هذا فإن الواقعية السحرية تمثل تراث أمريكا اللاتينية الثقافى والفنى ، ويلتمس « كاربنتير » أسباب هذه الظاهرة فى عدة عوامل ، من أهمها بكارة المناظر الطبيعية والغابات العذراء ، وصياغة الإنسان فيها من الناحية الكونية ، وحضور العنصر الهندى الرهيب والعنصر الأسود الغريب ، وخصوبة المولدين فيها ، وغرابة اكتشافها الحديث ، مما جعل أمريكا اللاتينية مثلا يتدفق بالسحر والأساطير[٢] .

وللمؤلف عدة أعمال أخرى تمثل نفس هذا الاتجاه ، نكتفى منها بالإشارة إلى قصة « رحلة إلى البذرة » التى يسير فيها الزمن إلى الخلف ، ولا يمكن شرح هذه المسيرة بالمنطق المعقول ، وإنما بأسبابها السحرية الواقعية الخاصة ، فالخادم العجوز يرى هدم بيت سيده « دون مارسيال » الذى مات منذ فترة وجيزة ، ولا يكاد العمال يفرغون من رفع بعض الأنقاض حتى يأخذ الخادم فى التشنج ويأتى بحركات غريبة ، يتقلب على الأرض فوق ما تبقى من حصى وأحجار ، وفى كل مرة ينقلب فيها – كأنه عصا سحرية – ينقلب الزمن معه منسابا إلى الوراء ، فيعود السيد إلى الحياة ويعيش متراجعا فى الزمن حتى يصل إلى البذرة التى خلق منها ، كل شىء يتناسخ عائدا إلى حالته الأولى وهى الطين ، يعود البيت إلى خلاء ، وعندما يحضر العمال فى اليوم التالى لانجاز مهمتهم يجدون أنها قد تمت ، ويعتمد المؤلف فى إيهامنا بأن الزمن يعود إلى الوراء على الصور المعكوسة ، فالشموع المشتعلة تتزايد بدلا من أن تتناقص ، والأزواج يذهبون إلى الكنائس لاسترداد حريتهم ، ويردون خواتم الزواج التى تعود بدورها إلى حالتها الأولى سبائك

---

(١) انظر المصدر السابق فى XV. XI

(٢) انظر : Carpentier, Alejo. Tientas y diferencias, Cuba, 1964. p. 19.

فى مصانع الصاغة ، ويعود الأشخاص إلى طفولتهم والطيور إلى أعشاشها حتى تصبح بيضا مرة أخرى ويتحول الأثاث إلى شجر والنسيج إلى نبات .

ومن هنا ينجح المؤلف فى خلق عالم لا تسيره قوانين الطبيعة التجريبية وإنما يخضع لقوى عليا تنتمى لدنيا السحر فى محاولته لفض أسرار الكون ، ولا شك أن هذه الطريقة تتصل بأسلوب « الفلاش باك » المعهود فى السينما خاصة . ولكنها تختلف عنه بما توهمه من قلب أوضاع التطور وعكس مسار الزمن تاركا نقطة الانطلاق بلا عودة ، ومعتمدا – لا على الذاكرة – وإنما على معايشة التاريخ فى رحلة مستمرة إلى الوراء ، إلى البذور .

وهناك مؤلف آخر ينتمى إلى نفس الجيل ، وإن كان حصوله على جائزة « نوبل » للآداب عام ١٩٦٨ قد ضمن له شهرة عالمية أوسع فى سنواته الأخيرة وهو « ميجيل أنخل أستورياس » الذى ولد فى جواتيمالا سنة ١٨٩٩ ، ويعد من أوائل كتاب أمريكا اللاتينية الذين استلهموا بعمق العناصر الثقافية الأصيلة فى القارة الجديدة ، وقد استطاع أن يصوغ من هذه العناصر أساطير تعكس الواقع السحرى الذى تصوره بعض الملاحم الهندية الأمريكية القديمة مثل « بوبول بوه » إذ ألف كتابه « أساطير من جواتيمالا » عام ١٩٣٢ وهو يدرس « الانثروبولوجيا » فى باريس . فأطلق عليه « بول فاليرى » اسم « حكايات أحلام شعرية » ولكنه يقص فيه جانبا من العالم السحرى البدائى الذى مازال قائما فى وطنه من خلال تجسيمه لبعض الأساطير الحية هناك .

فنجد أن أسطورة « البركان » مثلا تعكس رؤية سحرية للعالم حيث « قام ثلاثة رجال بتعمير أرض الأشجار والغابات ، وجاء ثلاثة آخرون من الريح ، ومثلهم من الماء ؛ غير أنه لم يكن يرى سوى ثلاثة فقط » حيث نجد من المألوف مسخ الإنسان إلى حيوان أو نبات ، ففى أسطورة « خصلة الشعر الأشعث » يقص مسخ الإنسان الناعس فى منتصف الليل إلى حيوان قمىء ، ثم زحفه إلى الجحيم وبيده ضفيرة الصبية الفاحمة ، وفى أسطورة « الموشومة » يعتمد على عنصر فولكلورى مكسيكى يتمثل فى العصا السحرية التى تجعل البطل خفيا غير مرئى ، وهى تقابل « طاقية الإخفاء » فى تراثنا الشعبى ، وكذلك تغلب على بقية الأساطير عناصر السحر والرقى والتعاويذ والتحالف بين الانسان والطبيعة التى تحميه من أعدائه . ويعود المؤلف إلى نفس هذا المناخ فى مجموعة قصصية أخرى هى « ميداسال » التى نشرها عام ١٩٦٧ .

على أن واقع القصة عند « أستورياس » لا يختلف عن الواقع اليومى إلا فى أمرين :

فهو أولا يضيف إليه رؤيته الخاصة بطبيعة الإنسان الجوهرية وثانيا يحول الأشياء وأشكالها حتى تبدو كأنها هذيان محموم أو أضغاث أحلام ، وما هى فى حقيقة الأمر إلا تكثيف لحياة أمريكا اللاتينية التى تعيش فى تساؤل ساخط دائم ، وتخضع لعوامل من القهر والتشويه تستعصى على التبرير المنطقى المعقول ، ونحن لا نتبرع من عندنا بهذا البعد السياسى لواقعية « أستورياس » ولكن يكفى أن نقرأ قوله « كثيرا ما اتهم القصصون بالمبالغة والاسراف فى الخيال ، ولكن بعدما رأيناه فى « هيروشيما » وجرائم حرب « الفيتنام » أدركنا أن الواقع اشد هولا ومبالغة من أى خيال »[1] .

ولا يتصل الأمر بهذا الوضع العالمى فحسب ، وإنما يمس على وجه الخصوص الأوضاع القائمة فى أمريكا اللاتينية ، خاصة فى أشكال الحكم الديكتاتورى العسكرى التى كتب « أستورياس » أعنف احتجاج أدبى عليها فى قصته « السيد الرئيس » ذات الأعماق الواقعية والأسطورية الحميمة ، وفى أوضاع الاستغلال الاستعمارية التى أدانها فى « ثلاثية الموز » حيث وصف طرفا من احتكار الشركات الأجنبية الكبرى للثروات الطبيعية فى أمريكا اللاتينية ، وعرض بالتالى بعض الجوانب الاجتماعية والسياسية فيها ، دون أن نفقد فى نسيجها الداخلى العناصر الأسطورية الفعالة ذات التأثير الحاسم على جميع المستويات ابتداء من الوصف النفسى الخارجى المفعم بالروح الهندى العميق إلى تركيب الشخصيات وبنيتها الداخلية التى تخضع فى جزء كبير منها لمقتضيات الرؤية السحرية ، وعلى هذا فإن مظاهر الرفض الاجتماعى للقوى الاستعمارية المسيطرة لا تتم على الصعيد الاقتصادى والسياسى فحسب ، وإنما تتم أولا على الصعيد الإنسانى لتأكيد الذات القومية بخصائصها الحيوية الأصيلة .

ويرى « استورياس » أن الطابع الأسطورى لأمريكا اللاتينية يتمثل فى تشخيص الطبيعة عندما تحول الجبال والأنهار إلى أشخاص ، وتتحول الأشخاص إلى عناصر طبيعية ، وفى قصته « رجال الأذرة » شخصية نسائية تسمى « ماريا تيكون » أى مارية الهاربة باللغة الهندية ، وهو نفس الأسم الذى يطلقونه فى « جواتيمالا » على قمة جبلية لا تكاد تبدو للناظر طول العام إذ يغطيها الجليد والضباب ، ومن هنا تتبادل الطبيعة أسماءها مع الإنسان .

ومن الطريف أن « أستورياس » نفسه يعتقد أن طبيعة الضوء الخاصة فى بلاده كانت من العوامل التى ساعدت على ذيوع الأساطير والسحر والكهانة وجميع عناصر هذا العالم

---

(١) انظر Verdugo, El caracter de la literatura. op. cit., p. 270.

الخفية التى يستعين بها البسطاء على مواجهة الحياة فى وجودهم الذى يشبه الحالم المفتوح العينين دهشة وذهولا .

ومن هنا فإن خيال « أستورياس » ينسخ الطبيعة معتمدا على رؤية سحرية تجسمها العقائد والأساطير ، وحتى صوره الأدبية تتميز بهذه الخواص ، فهو يصف الطيور مثلا بقوله « هذه العصافير ليس لها أجنحة ، وإنما لها آذان الأرانب الصفراء » ويقول « حفرت فى الجماجم والمدن حتى عثرت على الجذور المتلهفة فى حالتها الأولى قبل أن تصبح ريحا أو دما أو حتى أثيرا يملأ دماغ الرب » .

ولا يقتصر الأمر فى أدب أمريكا اللاتينية عموما على مجرد التشخيص الحى للطبيعة بل يتجاوز هذا إلى نوع من ثنائية الرؤية لعناصرها ، فهى توصف أولا كما هى فى الواقع الموضوعى لتكتسب عقب هذا مباشرة بعدا جديدا يتعدى المنظور الخارجى ويتصل بمعناها فى لوحة الوجود كرمز كونى له أسراره وسحره ودلالته ، فهى تحدث الإنسان وتوحى إليه وتدله وتضله ، ولذلك فهى تكون وحدة ملتئمة مع عقليته ومشاعره وعلى نفس مستواه ، فإذا خرج الهندى مثلا من بيته صباحا ورأى طائرا ما على الشجرة المواجهة له استوحى من نوعه ولونه وغنائه ما ينبغى عليه أن يفعله فى هذا اليوم ، مستسلما لتأثيره إلى درجة أنه قد ينتهى به الأمر إلى العودة لمنزله وعدم الخروج منه ، وليس هذا مجرد تطير فردى كالذى اشتهر به بعض الشعراء العرب « ابن الرومى » مثلا ، وإنما هو استجابة جماعية عفوية لرمز طبيعى يوحى بشىء من سر الكون ، وليس بوسع الأدب فى أمانته للواقع أن يغفل هذا العنصر الهام فى الوجود الإنسانى ، ولهذا نجد التعبير عن الواقع فى هذا الأدب لا يخضع للحدود المنطقية المألوفة ، وسواء كان موضوعه المكان أو الإنسان أو المجتمع فإن العنصر الخيالى المغرق ينفذ إلى أعماقه ، ويصبح الكاتب مطالبا بأن يعكس فى أعماله التعقيدة الحضارية المركبة التى تتضح فيها إلى جانب العناصر المستحدثة اصول عريقة مثل « حضارة المايا » فى « جواتيمالا » و « الاستيكاس » فى « المكسيك » ، وأن يستجيب للتراث الذى تركه الهنود فى دمه وروحه ، ولا يتأتى له ذلك إلا بمعانقة الطبيعة الأسطورة التى تمثل قاعدة وجوده الحى وليست مجرد ترف ثقافى مكتسب .

وقد ووجه « أستورياس » باتهام من جانب بعض الاشتراكيين ، خاصة من طلبة الدراسات العليا فى جامعة « موسكو » الذين كانوا يدرسون بعض أعماله ، فحواه أن اعتماد أدبه على العنصر الأسطورى يضعف من التزامه الاجتماعى ويؤدى إلى شحوب صورة الواقع فيه ، وقد رد عليهم بأنه لا يمكنه أن يتحدث عن أهل بلده مغفلا عناصر

السحر والأسطورة والأشباح التى لا تزال حية قوية فى وجودهم ، وتجاهلها لن يؤدى إلى عرض الواقع بأمانة بل هو خيانة له ، وكل ما ينبغى عليه هو أن يعثر لها على وظيفة فنية قوية ، وعندما عابوا عليه أنه لم يضع حلا لمشكلة الديكتاتورية التى عالجها فى قصة « السيد الرئيس » كان رده أن هذه المشكلة نفسها لم تأخذ طريقها للحل فى أمريكا اللاتينية حتى الآن ، وأن الفنان الصادق لا ينبغى له أن يزيف الواقع بتفاؤل ساذج يرضى به شعور القارئ المتلهف ، وإن كان هذا لا يعفى الكاتب من تصوير القوى المحركة وهى تصوغ خمائر المستقبل ، وقد انتهى هذا « الاستجواب الماركسى » . بالتعبير عن اقتناعه بأن العرق الأسطورى الذى يرتبط بمعتقدات الطبقات الشعبية خاصة فى الريف بين الهنود الأصليين ذوى العقلية الطفولية إلى الآن والخيال الفنى الخصب دائما هو أساس أدبه ومحور اهتمامه فى كتاباته[١] .

* * *

وإذا انتقلنا إلى الجيل الحالى من كتاب أمريكا اللاتينية ذوى القامة العالمية وجدنا استمرار هذا التيار الأسطورى الواقعى فى أدبهم ، ولكننا سنكتفى بقصة واحدة كنموذج على امتدادات هذا التيار وأبعاده الآن ، وهى على أية حال من أعظم قمم هذا الأدب ، وهى « مائة عام من الوحدة » للقصاص الكولومبى « جارثيا ماركيث » . وتدور حول قرية هناك تسمى « ماكوندو » اعتبرها النقاد كونا مصغرا لأمريكا اللاتينية ، أو هى على حد تعبير المؤلف نفسه « سرة العالم » إذ أنها هى الماضى ، ولما كان من الضرورى أن نضع لهذا الماضى شوارع ومنازل وأجواء وأناس فقد صورها فى شكل هذه القرية الحارة المتربة المتهدمة ، بمنازلها الخشبية التى تغطيها سقوف « الزنك » على نمط البيوت فى جنوب الولايات المتحدة الأمريكية ، مما يجعلها شبيهة بقرى « فوكنر » لأن شركة الفواكه المتحدة الأمريكية هى التى أسستها ، أما اسمها فقد أخذته من ضيعة للموز قريبة منا فى « كولومبيا » تسمى « ماكوندو » أيضا[٢] وتشغل هذه القرية المساحة القصصية « لمائة عام من الوحدة » التى تبدأ بتأسيسها وتنتهى بدمارها الشامل ، مما يجعل كلا من القرية والقصة وحدة لا تنفصم ، ويعود تأسيسها إلى عنصر ينتمى إلى عالم التنبؤات والأسرار ، إذ أن الكولونيل « بوين ديا » مؤسسها يرى ليلتها فيما يرى النائم أنه قد قامت فى مكانها مدينة ينبعث منها الضجيج وتتكون حوائطها من المرايا ، فسأل عنها

---

(١) انظر : Guiberi, Siete Voces de America Latina. Ed. cit. p. 169..

(٢) انظر : Armau, Carmen, El mundo mitico de Cabriel Garcia Marquez, Barcelona, 1975, p. 39.

فأجابوه باسم لم يكن قد سمع عنه من قبل وليس له أى معنى ، ولكن كان له رنين غير عادى فى الحلم وهو « ماكوندو » ، كذلك يتدخل فى دمارها عنصر آخر ينتمى إلى عالم الأسرار ، إذ تهب عليها ريح عاتية لا تذر لها من أثر ، وإذا تساءلنا هل وجدت بالفعل مدينة المرايا هذه مرة أو كانت مجرد سراب ؟ لوجدنا أن هذه المرايا هى أبواب السحر والأحلام وأن لها وظيفة مميزة هى رسم الحدود أو الخط الفاصل بين عالمين : الداخلى الذى يتمثل فى الأحلام والخيال والخارجى وهو الواقع ، فالمرآة والحلم لا ينفصلان ، والحلم يفتح أبواب العجائب والسحر ، وفى هذه الحالة بالذات يفتح « ماكوندو » التى تظهر أمام عيوننا ثم لا تلبث أن تختفى كحلم غريب مدهش .

وعندما ندرس مشكلة خاصة فى هذه القصة مثل مشكلة الزمن نرى أنه لا يوجد خارج ذات المؤلف ، إذ أنه مجرد لعبة فى يديه يصنع بها ما يشاء ، فهو أحيانا يختصر قدرا هائلا من الأحداث فى سطور قليلة أو يقف بتأن شديد عند تفصيل صغير ، وقد يسبق الحوادث أو يكدسها معا ، ولكل هذه الحيل القصصية غاية جمالية واحدة هى الهروب من التصور التقليدى للزمن ، والتصرف فيه مثل احدى شخصياته : وهى الساحر « ملكيادس » الذى ربطه بعض النقاد باحدى شخصيات « بلزاك » بالرغم من انكار المؤلف لذلك ، وهو تصرف يؤدى إلى خلق زمن خاص بعيد عن زمن التقويمات الفلكيةالمعروفة ، ولهذا فإن هدف المؤلف هو نفس هدف « ملكيادس » الساحر الذى يبحث عن الزمن الشامل عندما يركز قرنا كاملا من الأحداث اليومية بطريقه تتعايش فيها فى لحظة خاطفة » .

كما يلجأ المؤلف إلى حيل عديدة للتحكم فى الزمن وتطويعه واعطاء انطباع عنه بالمعاصرة والشمول ، على اعتبار أن هذه هى أهم خصائص القصة الحديثة ، ويستخدم لذلك التنبؤ ومقارنة الأحداث المتشابهة وتلخيصها والعودة للماضى ، وتكرار الأحداث التى تقع لشخص ما ثم تعود فتقع بحذافيرها لواحد من سلالته ، كل هذا لخلق روح المعاصرة بين الأحداث وتطويع الزمن ، وهى نفس الحيل المشتركة بين كل من « جويس » و « بروست » و « فوكنر » وغيرهم من أعلام القصة الحديثة ، إلا أن الخاصية التى تظل مميزة « لجارثيا ماركيث » بين كل هؤلاء هى الطابع السحرى العجيب الذى يحيط بمناخه وشخصياته وهى خاصية القصة الحديثة فى أمريكا اللاتينية وصيغتها الواقعية المميزة .

* * *

وإذا كانت القصة تحفل بالغرائب والحوادث الخارقة للعادة ، فإن بعضا منها يكاد

يفقد طابعه المدهش بما يحوطه من عوامل تجعله متوقعا مألوفا ، أو تعطيه تفسيرا واقعيا عاديا ، وذلك مثل ارتفاع الأب « نيكانور » « سنتيمترا واحدا » عن الأرض كلما تناول « فنجان شيكولاته » ، وطيران « ريميديوس » الجميلة فى الهواء « معلقة بملاءة كانت قد فقدت منذ زمن طويل » ، كما يظل بعضها الآخر بدون تفسير لأنه ينتمى إلى عالم السحر الذى يستعصى على الشرح ، وذلك مثل أوراق « ملكيادس » الصفراء التى يحاول بعض الأطفال الاستيلاء عليها بعد التسرب خلسة إلى حجرته فتتملكهم قوى غريبة وترفعهم عن الأرض معلقين فى الهواء إلى أن يعود الساحر وينتزعها من أيديهم فيهبطون إلى الأرض عندئذ ويمارسون حركتهم العادية .

وكثير من هذه التفاصيل الخارقة للعادة لها وظيفة واضحة هى التعبير عن سيطرة الإنسان على المادة والطبيعة ، حتى وإن كانت الظواهر التى تحدث لهذه المادة بعيدة عن صنع الإنسان إلا أنها مرتبطة بحياته ، تغيب مثلا احدى بنات « بوين ديا » شهورا ثم لا تلبث الأشياء فى المنزل أن تعلن قرب عودتها غير المتوقعة ، فنجد كوبا فارغا منقى فى أحد الدواليب يتحول إلى جسم يبلغ من الصلابة والثقل إلى درجة يستحيل فيها على أى واحد من الأسرة أن يحركه ، ويأخذ اناء قد ملىء بالماء ووضع على المنضدة فى الغليان وحده حتى يجف ما فيه من ماء تماما تحت أعين بقية أفراد الأسرة الذين لا يفهمون ما يحدث أمامهم ، وإن كانوا يفسرونه بأنه ايدان بحدوث شىء لا يدركون كنهه ، كذلك تتحرك سلة من القش وتدور فى الحجرة وحدها إلى أن يمسك بها أحد الحاضرين ، كل ذلك يأتى متوافقا مع نوع آخر من التنبؤ والحدس الذى تشعر به بعض شخصيات القصة والذى لا يلبث بدوره أن يتحقق ليؤكد لنا وحدة العناصر الطبيعية واستجابتها للعوامل الإنسانية ذات الدلالة والتقائهما معا فى تكييف هذا المناخ الواقعى السحرى الخاص[١] .

أما بعض العناصر الغريبة مثل ظهور أشباح الأموات ومعايشتها للأحياء بطريقة طبيعية لا تثير الذعر بينهم ولا تغير من عاداتهم اليومية الرتيبة فإن هذا يعود إلى المعتقدات الشعبية التى ترى أن من حق الأشباح والأرواح أن تأتى لتذكر الأحياء بوجودها وبهذا تتفادى الموت النهائى الذى لا يحيق بها إلا عندما تطويها صحائف النسيان ولا ترد على خاطر كائن حى ، ومن هنا نرى فى هذه القصة – وفى غيرها – كثيرا من شخصيات الأموات وهى تهيم فى المنزل بين الأفراد الذين يحسون بوجودها ويعايشونها فى وئام شديد حتى

---

(١) انظر المصدر السابق ص ٩٦ .

يستقر لدينا انطباع غريب بأن الحد الفاصل بين الحياة والموت يتلاشى بالتدريج حيث تختلط الأشباح وتتحرك وتمارس « حياة غامضة » بين سائر الأحياء .

ويتجلى الطابع النموذجي لهذه القصة في مغزاها السياسي ، فحياة القرية تظل وادعة هادئة لا يعكر صفوها شيء حتى يهبط فيها ممثل السلطة فيأمر بطلاء البيوت بلون غير لونها الأبيض ، لا لشيء غير اثبات سلطته المتعسفة المتحكمة ، ومع ذلك تواصل القرية حياتها إلى أن يدخلها ذات يوم ممثلو الاستعمار الأمريكي الاقتصادي في صورة مندوبي « شركة الفواكه المتحدة » ويقيموا قرية موازية لها على الجانب الآخر من قضبان السكة الحديدية بأنماط معمارية غريبة على ذوق أهل القرية التي تعاني منذ هذه اللحظة أعمق تغيير في بيئتها الاجتماعية ، ويصل هذا التغيير إلى ذروته في أحداث التمرد الذي يقوم به العمال مطالبين بتحسين ظروف حياتهم والذي يسقط أحد السادة ضحية له ، فتغزو القرية جحافل القوات « النظامية » ، وتنصب محاكمة صورية لزعماء النقابات العمالية ، وبينما تقوم المشانق المعلقة في ميدان القرية بتصفيتهم يؤكد البوليس أن الأمريكي الضحية مات في « شيكاغو » يوم ٨ يونية تحت عجلات سيارة مطافئ ، وأن « ماكوندو » لم يحدث فيها شيء على الاطلاق ، ولن يحدث في المستقبل أي شيء ، لأنها قرية ناعمة « سعيدة » ، ويظل هذا التناقض اللامعقول بين الواقع الفاجع الذي نراه والمزاعم التي تشيعها السلطات المستعمرة هو السر الذي لا تستطيع التبريرات المنطقية أن تشرحه ، والذي ينتهي بالقرية إلى نوع من الخلاص المؤقت يتمثل في نسيان هذه الأحداث بجملتها وتفصيلها كأنما قد مر عليها فيما مر « طاعون النسيان » ليجعل حياتها مطاقة في ظل طاعون الاستغلال ، ولا شك أن الواقعية الحرفية مهما جهدت في تصوير هذا المناخ لن تصل إلى تجسيمه بهذا الشكل المخيف الذي تتكفل به هذه الواقعية السحرية الأسطورية بطريقة تلقي في روعنا هذا العالم بجميع أبعاده المنطقية واللامعقولة على السواء .

وإذا كانت هذه القصة تمثل عالما أسطوريا متماسكا وقائما بذاته فإن جميع عناصرها تكتسب معناها ودلالتها داخل هذا الاطار ، وكما سبق أن أشرنا ، وطبقا للدراسات « الأنثروبولوجية » فإن الطبيعة في العالم الأسطوري تتعاطف مع الإنسان وتتشخص أمامه ، وهذا ما نعثر عليه باستمرار في هذه القصة ، فعندما يموت الكولونيل « بوين ديا » مؤسس القرية تمطر السماء زهورا صفراء ، وعندما تموت زوجته تمطر طيرا يتهاوى في أجواء القرية ، وهذا يدل على أن بنية القصة ذات مستوى واحد يختلط فيه ما نسميه بالواقع العادي مع الأشياء الخارجة عليه في نسيج متكامل ، ويصبح للأشخاص

سمت الهى يتخذ مظهر المعجزة دون أية دعاوى دينية . وكذلك أيضا نجد علماء « الانثروبولوجيا » يؤكدون لنا أن الأسطورة يستوى لديها الشبح والحقيقة ولا يوجد بداخلها شيء غريب ، وهذا ما لمسناه فى تعايش أشباح الأموات مع الأحياء فى انسجام تام ، فالقاعدة الوحيدة التى تعتمد عليها هذه البنية هى أن كل شيء ممكن ولا غرابة فى حدوث أى شيء ، وهذا هو العالم الأسطورى السحرى الحقيقى الذى تختلط فيه حدود الممكن بالمستحيل وتمتزج فيه مستويات الخيال بالواقع ويصبح العمل بأكمله عبارة عن استعارة كبرى تكشف عن دلالة أساسية .

أما هذه الدلالة فى « مائة عام من الوحدة » فهى تطل علينا من خلال حركة دائرية كبرى شاملة ، حركة « ماكوندو » القرية التى اعتبرت كونا مصغرا والتى كثيرا ما أولها النقاد على أساس أنها تمثل الحضارة الحديثة لا حدود أمريكا اللاتينية فحسب ، وفى داخل هذه الحركة الشاملة نرى حركات دائرية أخرى مغلقة وشاملة أيضا ، مثل حياة أسرة « بوين ديا » وتكرار كل جيل لأحداث الأجيال السابقة مع تغييرات طفيفة بطريقة أغرت بعض النقاد باستخلاص مفهوم حضارى من هذا المدار ، ثم ربط هذه الحركات بالحركة الأصيلة الشاملة للقرية ، وكل هذا يجعل منها عالما تاما لا يحتاج إلى أى شيء خارج عنه ، وهو عالم أسطورى مستقل يحتوى فى نفسه على شرحه وتبريره .

وقد صرح المؤلف بلهجة لا تخلو من السذاجة التى يتسم بها أحيانا كبار المبدعين بأنه يعجب كثيرا من التفسيرات الفلسفية والكونية لقصته على اعتبار أنها تمثل رؤية إنسانية شاملة تقوم فيها « ماكوندو » بدور العالم المصغر ، إذ أنها لا تعدو فى تقديره أن تكون قصة أسرة عاشت مائة عام تقاوم قدرا كتب عليها خشية أن يولد لها طفل له ذيل خنزير نتيجة علاقة جنسية تقوم بين محارمها ، وبقدر ما كانت الأسرة تبذل قصارى جهدها لتفادى تحقيق هذه النبوءة كانت تعمل من حيث لا تدرى لوقوعها بأحكم الطرق ، مما يذكرنا بمأساة « أوديب » الذى هرب من قدره ليقع فيه على وجه التحديد .

ويؤكد المؤلف أن موهبته الأساسية هى حكاية القصص الأسطورية التى سبق له أن سمعها من أمه وجدته ، وأن الفضل فى هذه القصص يعود إليهما ، ولا تبقى له إلا الصياغة فحسب ، وينصح نقاده بأنه ينبغى لهم بدلا من البحث عن التأثيرات الأدبية البعيدة عند « بلزاك » أو غيره أن يسألوا أمه عن أصل كل حادثه فى قصصه ومادة جميع تفاصيله

لأنها الوحيدة التى تعرفها بدقة وإن كان لم ينكر أن « لتناسخ كافكا » وبعض أعمال « فوكنر » تأثير خاص على جملة انتاجه[١] .

وفى دراسة حديثة للعالم « الانثروبولوجى » « ليفى ستراوس » نجد أن محور مجموعة كبيرة من الأساطير الهامة ذات الدلالة التركيبية فى أمريكا الجنوبية والشمالية معا – بين السكان الهنود الأصليين بطبيعة الحال – يعود بالذات إلى أسطورة العلاقة المحرمة بين الأخ وأخته التى تتولد عنها كوارث كونية رهيبة كأن تمطر السماء نارا أو تغرق الأرض بالماء[٢] و مما يؤكد لنا أن هذا العالم الذى يصفه « جارثيا ماركيث » فى قصته هو لباب اللاوعى الأسطورى للانسان الأمريكى ، وأن انبهار العالم به يعود على وجه التحديد إلى عمق تمثيله لحياة أمريكا اللاتينية بالذات التى ورثت وحافظت على أعرق تقاليد القارة الجديدة فى مكوناتها الفطرية الأولى وفى ضميرها الكامن المتمثل فى سحرها وأساطيرها الواقعيين .

والآن وقد رأينا طرفا من هذه التنويعات الاقليمية التى أدت إلى اثراء مفهوم الواقعية برؤى فنية وحضارية جديدة ، يحق لنا أن نتساءل عن موقفنا فى الأدب العربى من الواقعية ، ماذا أخذنا من مبادئها وأصولها الجمالية ؟ وماذا أضفنا إليها من روحنا القومى الخاص ؟ هذا ما نرجو أن تتوفر بحوث المستقبل على تحليله وكشفه بجدية وأمانة .

---

(١) انظر : Guibert, Siete Voces de America Latina, Ed. cit.

(٢) انظر : Lévi-Strauss, Claud. El Hombre desnudo, Trad. Mexico, 1976, p. 44.

قائمة المراجع الأجنبية

Action poétique,
No. 44. 1970, et No. 52, Paris, 1974.

Adorno, T.W. y otros,
Polémica sobre realismo, Buenos Aires 1972.

Ambrogio, Ignazio,
Ideologie e technich letterarie, Poma, 1971. Aragon, Louis, Surrealismo frente a realismo socialista. Trad Barcelona, 1973.

Armou, Carmen,
El mundo mitico de Gabriel Garcia Marquez. Barcelona, 1975.

Auerbach, Carmen, Erich,
Mimesis: Dargestelle Wirklichkeit in der Abendlandischen Literatur. Trad. Mimesis: La representacion de la realidad en la literatura occidental. Mexico, 1950.

Literatursprach und Publikum in der Lateinischen Spätantike und Mittelalter. Trad. Lenguaje literario y publico en la baja latinidady y en la edad media, Barelona, 1969.

Bardon, Maurice,
Don Quichotte et le roman réaliste français Revue de la Littérature Comparée, 1936, XVI.

Bogerhoff,
Realisme and kinred words, 1938.

Brecht, Bertolod,
Escritos sobre teatro. Trad. Madrid, 1970.

Sinn and from. Trad. Barcelona, 1969.

Breton, André:

Surrealismo frente a realismo socialista. Trad. Barcelona. 1973.

Carpentier, Alejo,
Tientas y diferencias, Cuba, 1964.

El reino de este mundo, La Havana, Cuba, 1964.

Croce, Benedetto,
Estitica. Trad. Madrid, 1970.

Della Volpe, Galvano,
Critica del gusto, Milano, 1964.

De Voto, Bernand,
The Literary Fallacy, 1944.

Eco, Umberto,
La definicion del arte. Trad Barcelona, 1971.

Engels, F.,
Sur la littérature et l'art. Paris, 1954. Trad. Barcelona, 1971.

Escarpit, Robert,
Sociologie de la littérature. Trad. Sociologia de la literatura, Buenos Aires, 1962.

Falk, Walter,
Impresionismo y expresionismo. Trad. Madrid, 1963.

Fischer, Ernst,
El hombre sin atributos, prefacio de Roger Garauy. Trad. Madrid, 1970.

El problema de lo real en el arte moderno. Trad Buenos Aires, 1972.

The necessity of art. Trad. Barcelona, 1973.

Fischer, Ernst y otros,
Polemica sobre realismo. Trad. Buenos Aires, 1972.

Fritz, J. Rddatz,
Georg Lukacs en testimonios personales y documentos graficos. Trad. Madrid, 1975.

Gallas, Helga,
Marxistische literaturtheorie. Trad. Teoria marxista de la literatura. Buenos Aires, 1973.

Garasa, Leocadio,
El quehacer literario, Buenos Aires, 1962. Literatura y sociologia. Muenos Aores, 1973.

Garaudy, Roger,
D'un réalisme sans rivages, Paris, 1963.

Pour un réalisme du XXème siècle dialogue uosthume avec F. Léger. Trad Un realismo del siglo XX. Madrid, 1971.

Goldmann, Lucien,
La création culturelle dans la société moderne. Paris, 1971.

Le dieu caché. Trad. El hombre y lo absoluto, Barcelona, 1968.

Pour une sociologie du roman. Paris, 1964. Trad. Para una sociologia de la novela. Madrid. 1975.

Structures mentales et création culturelle. Paris, 1970.

Goldmann, Lucien y otros,
"Sociologie de la création littéraire". Revue Internationale des Sciences Sociales, Vol. XIX, No. 4. Paris, 1967. Trad. Sociologia de la creacion literaria. Buenos Aires, 1971.

Gorki, M.,
Discurso en el primer congreso de escritores sovieticos. Trad. Mexico, 1968.

Literatura filosofia y marxismo. Trad. Mexico, 1968.

obeikandi.com

Gramsci, Antonio,
Literatura e vita nazional. Torino, 1966.

Gurbert, Rita,
Siete voces de America Latina. Mexico, 1974.

Highet, Gilbert,
The Classical Tradition. Trad. Mexico-Buenos Aires, 1954.

Holz, Hans Heinz,
Gespräch mit Geo g Lukács. Trad Conversaciones con Lukács. Madrid, 1971.

Jesi, Furio,
Literatura y mito. Trad. Barcelona, 1972.

Jung, C.G.,
Psychologische type. Trad Buenos Aires, 1972.

Kofler, Leo,
Gespäch mit Georg Lukács. Trad Conversaciones con Lukács. Madrid, 1971.

Jung, C.G.,
Psychologische type. Trad Buenos Aires, 1972.

Kofler, Leo,
Gespäch mit Georg Lukács. Trad Conversaciones con Lukács. Madrid, 1971.

Lesi, Luis,
Historia del cuento hispanoamericano, Mexico, 1971.

Leenhardt, Jácques,
Sociologio de la creacion literaria, Trad Buenos Aires, 1972.

Lefebvre,
Henri, Literatura y sociedad. Trad. Barcelona, 1971.

Lévi-Strauss, Claud,
El pensamiento salvaje. Mexico, 1975. Mythologiques, IV. L'homme nu. Trad. El hombre desnudo. Mexico, 1976.

Levin, Harry,
The Gates of Horn (Study of Five French Realists. Trad El realismo frances. Barcelona, 1973.

Lo Gatto, Ettore,
La litteratura ruso-sovietica. Trad. Buenos Aires, 1973.

Lukács, Georg,
Studies in European realism. New York, 1954. Wider den missverstandenen realismus. Hamburgo, 1958. Trad. Signification actual del realismo critico, Mexico, 1974.

The historical novel. Boston, 1963.

Ensayos sobre el realismo. Trad. Madrid, 1967.

Problemas del realismo. Trad. Barcelona, 1968.

Prolegomena zu einer marxistischen aesthetik. Trad. Barcelona, 1969.

Lukács,
Georg y otros, Polémica sobre realismo. Buenos Aires, 1972.

Mann, Tomas,
Essays. New York, 1957.

Malenkov, George,
Report to 19th Party Congress.

Marx, K.,
Sur la littérature et l'art. Paris, 1954.

Messer, Augusto,
El realismo critico. Trad. Madrid, 1927.

Nuñiz,
Estuario. America Latina en su literatura. Mexico, 1974.

Petit dictionnarie d'esthétique. Moscou, 1965.

Picard, Max,
Das end des impressionismes. Zurich, 1920.

Plakhenov, George,
Essays in the history of materialism. London, 1934.

Posada, Francisco, Lukács,
Brecht y el relismo socialista. Buenos Aires, 1969.

Pospelov, G.N.,
Literatura y sociologia. Trad Buenos Aires, 1967.

Premier Congrés de l'Union des Ecrivains Soviériques,
1934, Status. Trad. Paris, 1974.

Sanguinete y otros,
Literatura y sociedad. Trad. Barcelona, 1969.

Sarter, Jean-Paul,
L'imagination, 1963.

Taine, Hippolyte,
Philosophie d'art. Trad. Mexico, 1963.

Litérature anglaise II. Trad. 1938.

Tertz, Abram,
One Socialist Realism. New York, 1951.

Trotski, Léon,
Sobre arte y cultura. Trad Madrid, 1973.

Valdivieso, Jaime,
Realidad y ficcion en Latinoamérica. Mexico, 1975.

Van Tieghem, Philippe,

obeikandl.com

Les grandes doctrines litéraires en France.

Wellek, René,

A History of Modern Criticism (1750-1950). Trad. Historia de la crítica moderna, Madrid, 1972.

Conceptos de crítica literaria. Venzuela, 1968.

Verdugo, Iber,

El carácter de la literatura hispano-americana. Guatemala, 1968.

Von Ssachno, Helen,

Literatura soviética posterior a Stalin. Trad. Madrid, 1068.

Zéraffa, Michel,

Roman et société. Paris, 1971. Trad. Novela y sociedad. Buenos Aires, 1971.

Zhdanov, A.A.,

Literatura, filosofía y marxismo. Trad. Mexico, 1968.

Zola, Emile,

Le roman expérimental. Trad. Barcelona, 1972.

La formule critique appliquée au roman.

Le naturalisme au théâtre. Trad.

Xirau, Ramon,

America Latina en su literatura. Mexico, 1974.

رقم الإيداع	١٩٩٥ / ٣٣٦٨	
الترقيم الدولي	977 – 02 – 4894 – 0	ISBN

٣ / ٩٤ / ٥٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)