لغة الفن القصصى

ألبرت كوك

تقديم: هذه المقالة يوضح فيها الناقد الأمريكى المعاصر ألبرت كوك بعض السمات (الأسلوبية) الخاصة بالفن القصصى عامة، والروائى بصفة خاصة.. ويمكن القول بأن المقالة تتضمن محوريْن نقديْن أساسيين: الأول يتصل بجوهر الفن القصصى – من حيث المضمون – وما ينبغى أن تتسم به موهبة الروائى، حتى تقدم عملاً قصصياً جيداً. والثانى يتصل بلغة الفن القصصى وما تتسم به من دلالات وقدرات تعبيرية، وما قد تختلف فيه عن لغة الشعر – على سبيل المثال.

أما بالنسبة للمحور الأول – وهو ما يتصل بجوهر الفن القصصى، وما يجب أن يتسم به مضمونه، والعناصر التى تتشكل منها بنيته الفنية – فإنه يركز على أن الموهبة الجوهرية للروائى تتبدَّى فى قدرته على ملاحظة تفاصيل السلوك الاجتماعى للأفراد الذين يصورهم، بحيث توضح الرواية لقارئها واقعا كان خافيا عليه، رغم أنه مما يشاهده فى حياته اليومية المألوفة؛ لذلك يجب على الرواية أن تواكب واقع الحياة وأن توصّله إلينا مصوَّرا، وأن الأمانة فى تسجيل الواقع قد تكمن حتى فى مجرد الأسماء المعطاة للشخصيات. وإن ما تقوم به الشخصيات من أفعال إنسانية – ذات مغزى!! – هى التى ترسم – عن طريق اطراد التسجيل والإخبار – صورة الشخصية القصصية. وينتهى إلى أن كل ما تقدمه عوالم الفن القصصى – حتى الرومانس – يجب أن يترافق توافقا أصيلا مع الحياة، حيث تبدو أكثر واقعية وأمانة فى التسجيل عن الدراما والشعر.

وأما عن المحور الآخر – وهو ما يتصل بلغة الفن القصصى.. وسماتها التعبيرية.. ووظيفتها الفنية.. ومدى المطابقة بين السلامة اللغوية والجودة الفنية – فيذكر الناقد: إن الشعر إذا كان صنعة لغوية، فليس شرطا التطابق بين جودة الرواية وجودة اللغة

التى كتبت بها، فقد تكون هناك رواية جيدة خالية من ومضات البلاغة.. بل قد تكون بأسلوب ركيك مثل «من هنا إلى الخلود» لجيمس جونز.

وإن ما ينبغى أن تكون عليه اللغة القصصية من وضوح، يقوم فى الغالب على وصف الواقع المتحرك الذى يُسمح بتصويره قدر الإمكان، وأن الكلمات فى الرواية لا تشير إلى معنى مجرد، بل إلى (تخيل) شىء مدرك، أو إلى فعل حقينى يقوم به أناس واقعيون. كما أن الرواية يمكن أن تصور حركة التغيير من فصل إلى آخر، وليس من جملة إلى أخرى إلا فى النادر. وإن نغة القصة لا تميل إلى التجريد قدر محاولتها الإيهام بالاقتراب من لغة الحياة اليومية.. من هنا فليس للقصة قاموسها الفنى أو تقاليدها الصارمة فى التكنيك.

وأفكار المقال – على هذا النحو المختصر – لا تخلو من ذكاء وموضوعية، كانا حافزين على ترجمته. وإذا كان حديث النقاد عن مضمون القصة.. وصلتها بالواقع.. وطريقة رسم الشخصية.. يأخذ حجما لا بأس به من الاهتمام، فإن الأمر الجدير بتواصل الاهتمام.. هو الحديث عن بلاغة الرواية نوعًا أدبيا، وهنا تبرز (اللغة) أداة أساسية تستحق العناية والدراسة. وملاحظات ألبرت كوك – هنا – بالنسبة للغة الفن القصصى موضوعية وصحيحة، إلا أنها لا تقدم وجهة نظر متكاملة. وهنا نشير إلى ما يبذله الشكليون الروس والبنيويون الفرنسيون ودارسو الأسلوبية فى سبيل دراسة لغة الأدب بصفة عامة. وفى هذا السياق تتجه العناية إلى دراسة اللغة القصصية دراسة تحليلية، تبرز علاقتها بالمضمون وقدرتها على رسم الشخصية. وإذا كان بعض أدباء الفن القصصى يتهاونون فى أمر اللغة.. فما أجدر نقاده أن يكونوا على وعى بها، وأن يحرصوا على بذل جهد خاص فى درسها، وتحليل الرواية من زواية تعاملها مع اللغة.

وأخيرا فإن الفصل الذى نترجمه بعنوان: The Language of Fiction

من كتاب طُبع فى الولايات المتحدة الأمريكية سنة ١٩٦١ بعنوان:
The Meaning of Fiction : Albert Cock

* * *

لغة الفن القصصى

«بينما تثير القصيدة أحاسيسنا إثارة مباشرة فى شكلها الغنائى – وهو حد يرتبط ارتباطاً متناسقا ودقيقاً بين السمع ونغمة الصوت والتعبير المنطقى – فإن الرواية تبغى إثارة ذلك الانتظار العام والمنظم فينا وتحافظ عليه، وهو الانتظار لأحداث واقعية: إن فن الراوى (narrator) يحاكى علاقات الأحداث الاستنتاجية الغريبة أو تتابعها العادى. وبينما يوجد عالم القصيدة كاملا ومغلقاً على نفسه، متشكلا من النظام الخاص للآلىء اللغة وشواردها، فإن عالم الرواية – حتى وإن كان قصة وهمية (fantasy) - يربط نفسه بالعالم الواقعى، كوهم مرئىّ يكيف نفسه مع الأشياء الملموسة التى يتحرك المشاهد بينهم.

إن «مظهر الحياة» و«الحقيقة» وهو غاية ما يطمح إليه الروائى، يعتمد على تقديم سيل لا يتوقف من الملاحظات، أى يعتمد على عناصر كثيرة يدخلها فى معماره الفنى. وهو نسيج من التفاصيل الحقيقية والقاطعة يربط الوجود الواقعى للقارئ بالوجود الوهمى للشخصيات».

فاليرى (بروست)

إن الموهبة الجوهرية للروائى هى أن «يلاحظ» السلوك الاجتماعى: كطريقة تأثيث الفرد لبيته أو ممارسته للحب أو رد فعله تجاه الموت أو فضه لخطاب أو تركيب جُمله أو التخطيط لمستقبله. فكم هو عميق من بلزاك أن يرى صانع المكرونة معرضا بسبب بساطته لأن يتألم ذلك الألم الحاد، الذى يتعرض له بير جوريو (فى رواية.. الكوميديا الإنسانية). كما أنها ملاحظة حقيقية أن تجار الجملة فى مواد الطعام يميلون إلى الإخلاص لأسرهم أكثر من رجال الوظائف العامة فى رواية «المستخدمون»، كما يميلون إلى أن يكونوا أكثر بساطة فى التفكير من صغار الرأسماليين – مثل هولو فى رواية «ابنة العم» – الذين يحتاجون إلى تجريد أكثر فى تعاملهم. وكم هو حقيقى – كما يلاحظ هنرى جيمس – أن الثوريين مثل بوبان يميلون إلى المهن «الأدبية» كالطباعة والتجليد. وكم هى رائعة تلك العلاقة المهمة التى يضعها تولستوى للأمير أندرى بين تربيته النبيلة المبكرة ومثاليته الدينية العميقة، وهى علاقة ملاحظة فى أمثلة لا تحصى، وفى حياة القديس فرانسيس بالذات.

وقبل كل شيء فإن حكمنا على قيمة الرواية – بالدرجة الأولى– ينبغى أن يقوم على درجة صدق وعمق مثل هذه اللاحظات، سواء فى تفاصيلها أو فى البناء الكلى للحبكة، وهذا ما نحكم به على جدارة الرواية. فنحن نريد من الرواية بادىء ذى بدء أن توضح واقعاً كان خافيا علينا. وهو ليس مثل واقع قصيدة يتشكل من إيقاعات و «تماثلات»، وليس طقسا من طقوس الدراما، أو واقع عواطف مجردة، لكنه نسيج خفى نراه خيطا مما نشاهده فى حياتنا اليومية.

وعلى قدر ما يلاحظ الروائى فإنه يمكن أن يضع مشاهداته مجتمعة بطريقة متنافرة ومتخبطة، مثل ما كان يفعل دريزر أو جيمس جونز وجيروم ويدمان من الكتاب المعاصرين. إن القصيدة إذا كانت فجة لغويا وموسيقيا، فلن تكون شيئاً على الإطلاق: فالشعر بالدرجة الأولى صنعة لغوية (Verbal artifice)، ولكن الرواية الجيدة يمكن أن تكون بلغة ضعيفة. ويمكن أن تكون رواية فقيرة بلغة جيدة.

ولعل عدم امتلاك ناصية اللغة يُوقع الروائى فى خطر. ولكن العلاقة الخاصة بين اللغة فى الرواية والملاحظات التى تحكيها هذه اللغة، تجعل من الممكن لرواية جميلة أن تكتب بلغة مسطحة وفجة وخالية من الجمال، مثل هذه الرؤية التى أثار أسلوبها امتعاض النقاد – رواية جيمس جونز الأولى، وروايته الوحيدة «من هنا إلى الخلود». وهذه فقرة منها نختارها عشوائياً:

«برويت كان مرتاحا لأن يجد هولمز قد رحل حين التقيا للمرة الثانية. وكان بالوزو مرتاحا أيضا، وفك وثاق برويت بسرعة، ومضى ليلحق بالقطار، وسريعاً ختفى عن الأنظار. ولم يفهم أى منهما أن الأمر قد انتهى. صعد برويت يعرج على السلم، وفك الحزمة وأخرج ما بها، واستحم واستبدل ملابسه بملابس نظيفة. وتمدد على الكنبة فى انتظار النوبتجية. وحين لم يأت أحد أدرك أنه لن يأتى بعد أن انتظر لساعة ونصف.

وحين سمع صفارة الطعام أدرك أن شيئاً قد حال بينه وبين مصيره.. ولم يجد إجابة على ظنونه إلا من الحارس الذى رأى أنه يصلح لأن يفعل شيئاً ما. لا أعرف ما دخل هذا اللعين فى الموضوع، هكذا قال لنفسه بغضب وهو يهبط الدرج العام. لماذا لا يبعد أنفه الضخم عن الموضوع؟».

هنا لا نجد بصيصا من ومضة بلاغية فى هذا الأسلوب غير المصقول، كما نجد عند دريزر أو ويدمان، فليس هناك جرس أو رشاقة حركية، أو حتى شخصية متميزة فى الأسلوب، فلغة جونز هنا خالية من الجاذبية، وتشبه أحيانا لغة الحياة العادية، وتشبه لغة التقارير المكتبية الجافة مع افتقارها لما تتسم به هاتان اللغتان من حيوية الحديث اليومى وموضوعية الوثائق المكتبية السريعة. ويضيع فى هذا الوحل تلك اللآلىء الصغيرة العارضة فى استخدامه اللغوى، مثل تغييره من برويت لبالوزو فى الفقرة الأولى، حين نكف الشخصية الرئيسية عن كونها موضوعا رسمياً للعقاب، وتصبح مرة أخرى عضوا فى الجماعة يمكن أن ندعوه بكنيته.

ويشك المرء كذلك فى أن التفاصيل الفردية (كالاستحمام وما إلى ذلك)، ليست فقط أدبا رخيصاً، ولكنها لا تزيد عن كونها وثائق تقريرية عديمة التأثير الفنى قصصيا. وهذا الشك يتزايد بتراكم التفاصيل الملفقة فى قصة «البعض جاء راكضا».

ورغم كل هذا فما تزال هذه الرواية رائعة وغير عادية فى عمق مفهومها الإنسانى ومداها الواسع من العلاقات الإنسانية. إن اتجاه برويت بعد عودته من رحلته العقابية ملاحظ بدقة، ومحقق فى شكل الرواية العام، سواء فى حد ذاته أو فى الإطار العام كلحظة فى تطور وعيه النامى وتحقيق دوره كإنسان. وهذا الوعى أكثر تعقيداً مما يُمكن تسميته «بالاحتجاج»، ولقد حافظ الكاتب «جونز» على رؤيته الصحيحة له، بوضعه فى علاقات متغيرة مع أناس آخرين لا يقلون عنه تعقيداً. وغضب الكابتن هولمز على برويت – وقد أجاد جونز تصويره – وقد عالجه ملت واردن ببراعة، حتى إن هولمز تنازل عن شكواه. ومما يتفق مع شخصية برويت إلى حد كبير أنه لا يستطيع أن يعلم بالأمر كله، ولكنه يشتمه حتى إنه يشعر بالراحة أول الأمر، ثم بالغضب حين يعرف بطريقة التخمين – التى تناسبه تماما – من صاحب الفضل؟ ويشاركه فى شعوره بالراحة كربورال بالوزو، وهو واحد من الشخصيات الثانوية التى تصورها الرواية بتمييز ودقة ناجحة، فبالوزو قد أغاظ برويت وتشاجر معه فى ذلك الصباح، ثم وجه إليه أول ضربة انتقامية ثم سلم له فى المرة الثانية، وفى النهاية ينفض يده من موضوع برويت ويختفى إلى الأبد.

ومع خلو لغة هذه الرواية من كل محسنات، فإنها تعبر عن هذه العملية الرائعة للعلاقات الشخصية، وعن تلك الملاحظات صادقة التأثير التى رصدها الكاتب، والتى تتضافر فى النهاية لتخلق سيمفونية روائية محكمة ومؤثرة رغم ركاكة الأسلوب.

وليست التفصيلات الملاحظة (المرصودة) هى التى يجب أن تصدق مع الحياة فى رواية جيدة فحسب، بل يجب أن تتوافق الحبكة ذاتيا فى وقعها الزمنى وعلاقاتها الاجتماعية والسببية توافقا مع الحياة، ذلك أن **حبكة الرواية يجب أن تبدو أكثر واقعية** مما يجب فى الدراما، بل حتى إن كاتب الرومانس – الذى يبدو كمن يتعامل مع حبكة رمزية تماما – يبدأ بملاحظة الواقع: إن شخصية أهاب (فى رواية.. موبى ديك لميلفل) تبنى على الملاحظة العامة للطريقة التى يتصرف بها كبار السن من أصحاب النفوذ تحت تأثير فكرة ما ثابتة، وشخصية جوزيف كاى (فى رواية.. القضية لكافكا) تقوم على ملاحظة ردود الفعل النمطية لموظفى المدينة المحدثين، مرهفى الشعور تجاه متناقضات وجودهم المحبطة.

إن علاقة الروائى الخاصة بالواقع تلزمه بأن يسجل وأن يتحرى الصدق فى تسجيله، وحتى بروست قد تخلى عن ابتداعاته رغم كل ما كان يقوله فى أسبقية الخيال. وجين أوستن لم تكن تصور فى نورث أمبتون شاير نباتات برية لأنها تخلو منها، وذلك تحريا للأمانة فى التصوير. **وسحر الكلمات له تأثيره فى الرواية، وإن واقعا تسجيليا يمكن أن نشعر به كامنا فى مجرد الأسماء المعطاة للتخصيات،** وإلا فلم كان يعانى كثير من كبار الروائيين فى اختيار أسماء معينة لشخصياتهم؟ وتلك الأسماء كانت تحمل – على أى حال – بعض دلالات التورية فى لغتهم الأصلية.

وهكذا فإن الرواية بالنسبة لستندال مرآة تواكب واقع الحياة الصعب وتوصّله إلينا، ففى كل نقطة من الرواية وفى كل جملة، نجد وضوحاً اقتصادياً ودقيقاً. وهذا الوضوح الذى يُشبه وضوح المرآة، يرجع فى جزء منه إلى استخدام الحديث العادى لذى يقيم كل روائى أسلوبه عليه تقريباً. ولكن حتى إذا قلنا إن جين أوستن وبروست يفعلان باللغة شيئاً أكثر من مجرد السمو بحديث الأذكياء من البشر، فإن أسلوبيهم أقل تكلفا من أسلوب أفلاطون أو ملتون. وهذا ما ينبغى أن تكون عليه اللغة القصصية سن وضوح، يقوم فى الغالب على وصف الواقع المتحرك الذى يُسمح بتصويره قدر الإمكان.

إن الكلمات فى تعبير قصصى لا تشير إلى كلمات أخرى فقط، ولكن إلى مشار إليه فى الواقع. وجملة «اعتادا أن يتبادلا القبلات»، تشير مباشرة إلى (تخيل) أناس واقعيين يقومون بفعل حقيقى. إن المشاهد التى تقدمها اللغة فى رواية، لا تأخذ مكانتها القصصية إلا بقدر ما ينبغى أن تكون صدى لحقيقة فى الواقع، كما هو الحال فى قصص جُويس الأخيرة. كما أنه لا ينبغى أن تتبادل شخصيتان القبل لمجرد التقبيل، إنما ينبغى أن يكون لهذا الفعل مغزى فى حياتهما القصصية.

وبينما تشير جملة واحدة فى الرواية إلى شىء مفعول أو مُدرك، فإن الكلمات فى الشعر تتفاعل فيما بينها موسيقيا ومنطقيا، فبيت من الشعر مثل «همتُ وحيداً مثل السحابة»، ليس تعبيراً عن ملاحظة. فكلمة «وحيدا» تتفق أولا مع كلمة «سحابة» من قبل أن يشيرا معاً إلى مُشارٍ إليه فى الواقع، (ولعله لا يكون هناك سحابة حقيقية فى القصيدة). أكثر من هذا فإن المشار إليه الحقيقى وهو «الوحيد كالسحابة» توحى حالته النفسية بأنه يجعل كلمة «هِمتُ» نظيراً لشىء فى الواقع. وكلمة «همتُ» تعنى فى السياق أكثر حتى من الحقيقة الحرفية للمشى بغيْر هُدى (كالذى يمكن أن تعنيه كلمة «همتُ» قصصيا)، وتعنى طرح التوقعات المناظرة كالتى تحدث بين الشعور بالوحدة والسحابة المفترضة. فالقصيدة تبنى نظائر (analogs) فمثلا كلمة «سحابة» تحدد كلمة «وحيداً» بالمناظرة، وكلاهما يحدد كلمة «همتُ» وهكذا إلى النهاية، وفى الشعر فإن المجردات تحددها مجردات أخرى غالبا، بينما الأمر بالنسبة للرواية أنه حتى حين تشكل مثل هذه المجردات ذات المغزى القصصى مع بعض المعطيات الأخرى، فإنها تعمل كعنصر لعملية اجتماعية بالدرجة الأولى.

ومن مدام لافييت إلى (أندريه) جيد، ومن ديفو إلى جيمس فإن الملاحظة الأخلاقية (The moral observation) تقوم بالعمل الرئيسى الذى يحفظ للرواية استمرارها. ولكن تلك الأخبار الأخلاقية (= القصصية)، حين ترتبط بالموقف الاجتماعى تختلف اختلافاً واضحاً مع الوظيفة المجردة المقيدة، التى تقوم بها مثل تلك الأخبار فى الدراما منذ سوفوكليز إلى إبسن. إن مول فلاندرز (فى رواية.. ديفو) تستخدم التعميمات النفسية فى الفقرة التالية لتصوير الخطوط الدقيقة لشخصية زوجها:

«كان زوجى إذا أردت أن أوفيه حقه رجلا طيبا بلا حدود، ولكنه ليس أحمق، ولما لم يجد دخله كافيا للوفاء بمستوى من المعيشة كان يريده، حتى لو جئته بما كان

يريد. ورغم خيبة أمله بعد عودته من مزارعه، فإنه كان كثيراً ما يحن إلى فرجينيا، ويعيش من عرق جبينه، وكان كثيراً ما يمتدح العيش هناك لرخصه ووفرته وما فيه من بهجة وسرور. وقد بدأت أفهم مقصده سريعا، وذات صباح فاجأته بأنى قد أدركت ذلك»..

لقد لاحظ ديفو كيف يتصرف الرجال مع النساء، وكم يتخابث الأزواج مع زوجاتهم، وكيف تكون الزوجات صريحات معهم، وكيف تعرف الزوجة مكانها عند زوجها، حتى لو كان ذلك فى وضع دون ما تستحق، كما تستطيع أن تفهم ما يكنه لها من مشاعر – حتى وإن كانت قصيرة المعاشرة معه. وملاحظات ديفو هذه تمنح الرواية تكاملها وترفعها فوق مستوى قصص المغامرات العادية، وفوق النوع التسجيلى الذى يسجل القيم اللاشعورية للمجتمع التجارى (الذى أخذ نقادنا يفسرون الرواية من أجله فقط). وبهذا تصبح رواية ديفو من تراث الفن القصصى بلا جدال. فالملاحظات (The observations) وحدها هى التى تجعلها رواية، وليس الأسلوب العام جيد الصياغة، ولا فكرة ديفو الجيدة عن المجرم صاحب القيم البرجوازية، ولا أمانته كمؤلف. ولا أيا من تلك المحاسن الأخرى للكتاب، فمثل تلك المحاسن لم تكن لتوجد فى الغالب بغير هدى من عمق قدرته على الملاحظة.

إن الملاحظة يجب أن تكمن وراء الأخبار فى الرواية، وإلا سوف تبدو زائفة مهما كان الأسلوب بارعاً والبناء معقداً. ففى رواية «عوليس» مثلا، تقوم الملاحظات الجوهرية للعملية الاجتماعية التى يصورها الكاتب فى أجزاء بنيتها المعقدة، حيث نجد أن بطلها بلوم يلاحظ شخصا، بينما هو ملاحظ من شخص آخر، وما يقول يميز عقله، بينما يتميز عقله بصفة عامة بالسياق المبعثر لأفكاره. فالزمان والمكان ووجه المدينة المتغير واهتمامه الجنسى والاقتصادى وأخباره اليومية وعالمه الخاص، تتضافر كلها على السواء لترسم شخصية بلوم. بينما الأوديسا (الجديدة) يقل نصيبها من كل ذلك كثيراً، وتكمن سخرية (جيمس) جويس فى عنوانها بالتحديد. إننا نستطيع قراءة (رواية) «عوليس» كقصيدة، ولا نفعل ذلك لكى نسمع إيقاع الكلمات متداخلة الصدى، ولكن لنرى كيف تقوم الملاحظات بالتعليق على بعضها البعض. فكل جملة من هذه الجمل تعطى رؤية قصصية عميقة مسلسلة فى وضوح، يشبه فى بساطته وضوح العملية الاجتماعية التى يقدمها ديفو.

وحاجة الروائى لأن يكسو الواقع لحما، يمكن أن تؤدى به إلى تقديم بعض ملاحظات فى شكل وثائق تسجيلية. فجويس يريد أن يعيد خلق كل ما يريد أن

يـراه ويسمعـه فى المدينـة، كما يقـر فى وعى بلـوم وستيفين ومـولى. ويمكـن للوثائـق التسجيلية أن تتسع بالشكل الذى نراه عند بلزاك، أو تضيـق بالشكـل الـذى نـراه عنـد وليم سانسوم، الذى يسجل الأماكن كجزء من بعض الملاحظـات فى رواياتـه. ويميـل الروائيون التاريخيون إلى استخدام أخبار وثائقية لأسباب واضحة. إن آثـار التسجيـل لا يمكن أن نجدهـا فى روايـة تقريبًـا، بـل نستطيـع أن نعـرف خبـرا عاديـاً فى قصة على أنه: ملاحظة لها ظلالها القصصية والتسجيليـة معـا.

وحين يستخدم جويس وفلوبير التفاصيـل استحداماً مجازيـاً، فإنهمـا يفعـلان ذلك بطريقة «الملاحظة» – (وهى السمة الأساسية للفـن القصصى) – وليس مـن أجـل بنـاء العالم الضيق الصغير الذى تبنيـه الملاحظـات فى قصيـدة. فالذبـاب الـذى يكتشفـه آلـن تيت فى كتابه «حدود الشعر» فى رواية «الأبلة» (لديستوفسكى) هو ذبـاب رمـزى فى طنيـه حول جثة ناتاشا، وهو ذباب حقيقى فى حجرة حقيقـة بالدرجـة الأولى، ومـرئى كعـنصر من لحظة ديناميكية تشتمـل على زجاجـات مشروب جادانـوف وبعض الـريش الأمـريكى. وحين تسمى إميلى ديكنسون الموت فى قصيـدة «بالاستغـلال»، فإنهـا تتنبـأ بنمط له نظائره، وعندما تسميـه كـذلك «بالاستغـلال الأبيض» فإنهـا تضع نظيـرا آخـر وصورة رمزية للاستغـلال، ودقـة صورة «الاستغـلال الأبيض» أمـر يـدهش حقـا. لقـد تعودنـا على أن نتخيـل الموت شيئاً أسود، والإشارة للسمـاء عـادة مـا تستعمـل كلمـة «أبيض»، ولكن الأبيض عام وشمولى جداً، وذلك ما يتصف به النـور الـذى تمتلىء بـه السماء. ثم كيف يمكن للاستغلال أن يأخذ لونا؟ لهذا فتسميـة الموت «استغـلالا» أمـرٌ يدعو للدهشة، وأن يكون هذا الاستغلال «أبيض» هو دهشة أخرى. وكثير من القصائد – إن لم تكن كلها – نسيج مـن مثـل هـذه الصورة، وعبـارة عـن سلسلـة مـن جمـل إيقاعية، تبنى عوالم تتوافق معهـا بالتناظـر.

وعلى قدر ما يجب على الرواية أن تلاحظ الأخبار الفرديـة، فـإن ارتبـاط هـذه الأخبار يجب أن يكون طليقاً فى التنقل مـن خبـر إلى آخـر. وينبغى أن ينشأ هـذا الارتباط تلقائياً من العملية التى يقدمها الروائى، حتى لا تصبح الرواية بناء جامـداً يمكن أن نجده فى شكل سردى آخـر. فما نجده من ارتباط فى الأوديسا أو البطـل وليندار، ينبغى أن يختلف عما نجـده فى كتـاب الجمهوريـة أو النامـوس الكنسى.

والشعر مثل الفلسفة ينظم العالم متخذاً فى ذلك بصورة أساسية تحديداً بالتناظر، وهو نظام ملموس ومجرد بصورة مثالية. **أما الفن القصصى فهو مثل التاريخ يقدم أخبارا قائمة على الملاحظة – غالبا – على أساس أنها خط سردى. وفى القصص ليس الخبر أعجوبة فى حد ذاته، أو كشفا لخبر آخر كما هو الحال فى الشعر، لكنه نقطة فى سياق وحسب. وتبنى الرواية وتتألف من مثل هذه السلسلة الطويلة من الأخبار التى لا تدعو للدهشة، والمكررة غالبا فى كل ومضة من الملاحظة. والرواية تستطيع أن تعالج حركة التغير، لكن ذلك يكون من فصل إلى آخر، وليس من جملة إلى أخرى إلا فى النادر، ومن تراكم تلك الرؤى المتشابهة، لأن الرواية توصل ما يسميه بول جودمان «تمددها الكامل من السياقات التى تتضح فى بطء».**

ويستطيع الفن القصصى أن يقيم ملاحظاته من أخبار ما، هى فى حد ذاتها نظائر لمجردات مفهومة سلفا. فحين يشبه فلوبير قصاصات ممزقة من خطاب بفراشات، أو حين يصور صيحة الديك فى حظيرة، لكى يعبر عن القلق والوحشة اللتيْن يشعر بهما تشارلز (فى رواية.. مدام بوفارى)، فإنه يستخدم النظائر كوسيلة لملاحظة الواقع الاجتماعى. وحين يجعل تولستوى أناكارنينا تخفض من رموشها فى النهاية، فإن ذلك حقيقة «ملاحظة»، كما أنه «مجاز» يعبر عن طمس النور الأخلاقى للواقع. وحين تقول جين أوستن إن «مريانا كان حساساً»، تستخدم تجريدا مفهوماً سلفاً لتضع ملاحظة مبتكرة.

وقد يبدو فى هذا مغالاة، ولكن النثر الذى يكون ببساطة «نظائريا» (analogical) يقنع بأنه قصصى، بل سيكون شعرا منثوراً مثل الفصل الأخير من الناموس الكنسى. كما أن النثر الخيالى الذى يستخدم التجريد كثيراً رومانس خالص مثل «موت الملك آرثر». **والعلاقة الخاصة بين الفن القصصى والحياة الواقعية تعتمد على سرد أخبارها التى تكون ذات جانب من الملاحظة.** والحوار فى.. «حكاية جانجى» غير ملاحظ رغم أن المشاهير من الناس يمكن أن يتتبعوا السلوك المجرد الذى يحكم الحوار، وهذا الحوار يشير إلى نظام مثالى – لا تعبر عنه سوى قصائد الحب، التى تنتمى لتلك الفترة والتى يمكن أن تستشهد عليها.

وبينما نجدنا مع كل الشعر تقريباً واعين لوجود التقاليد الفنية، فإن الأمر فى الفن القصصى ليس بهذه القوة، بل أحياناً لا نجده مطلقاً. فليس هناك قاموس قصصى يماثل

ذلك الذى للشعر. **ان نثر الحياة العادية الذى هو الأسلوب النثرى العادى للقصص، يأخذ من الحيـة ويعطى، حتى يعبر عن الشعور بالواقع الـذى هـو العاطفـة المميـزة للفن القصصى فيمـا أعتقـد. إن مـا نشعـر بـه فى القصص هـو صدمـات متتابعـة، وومضات من صدمات الملاحظة التى تربطنا بالواقع. والحياة السريعة للشخصيـات تكشف عنها الملاحظـات التى تصورهـم.** إننا مع تولستوى نعى معنى مشاعـر إيفـان إيلتش، بينما لا يعى هو بها. كما أن تشارلز بوفارى تحيط بها صور صماء. أما فى الشعر فعلى العكس، كل شىء موجود ومنطوق ومعروف فى صوت الشاعر وشخصيتـه، أمـا فى الدراما فنجد شخصية أو أكثر تعى المعنى الحاضر بطريقة أو بأخرى، طـالما أن هـذا المعنى يكمن فى أحاديث تنطق بها الشخصيـات.

ومهما كانت الملاحظات فى القصة وثائقية، فإنها لا تزال – بطبيعة الحال – قصصية وجزءا من حيلة فنية، الإيهام فيها أمر لا ينفصل عن معناها، بل إنـه جـزء مـن واقعهـا. «حتى إذا وصفت بتفصيل دقيـق – كما يذكـر مـوريس بـلا نشو فى حديثـه عـن اللغـة القصصية – وحتى إذا اكتشفت بأعجوبة (فى قصة) أسرار القلعة كلها، فلسوف أظـل واعيـاً بـأنى لم أعـرف سوى القليـل، **لأن هذا الفقر (فى المعرفـة) هـو جوهـر الفـن القصصى: وهذا الجوهر يتمثل فى تقديم ما يجعله غير واقعى، ومحببا للقـراءة على انفراد، وغير مقبول بالنسبة لوجودى، فليس هناك ثراء فى الخيال، ولا إحكام فى الملاحظة يمكن أن يعوض هذا الفقر، طالما كان هذا الفقر كامنـاً فى جوهـر الفـن القصصى نفسه، ويمكن افتراض وجوده أو الحصول عليه من خلال مضمون، يزيد كثافة أو يقل بالنسبة للواقع على قدر ما يسمح بـه».**

إن الواقع الذى تتصل بـه ملاحظـات القصة لا ينفصل أبـداً عـن الحيلـة الفنيـة التى تنتظم هذه الملاحظات، وحقيقة إن كلا منها مختـارة بفقـر نسبى، إذا مـا قـورن بثـراء وجود الإنسـنى الحقيقى. ولكن هذا الثراء وهذا الوجود لا يستطيع أى شكل فنى آخر أن يصوره، كما تفعل ملاحظات الفن القصصى الرحبـة.[1]

* * *

(١) نشرت هذه المقالة المترجمة فى مجلة «الأقلام» – بغداد، يوليو (تموز) ١٩٧٧ .
ومجلة «الكلمة» – صنعاء – (٤١) ١٩٧٦ .