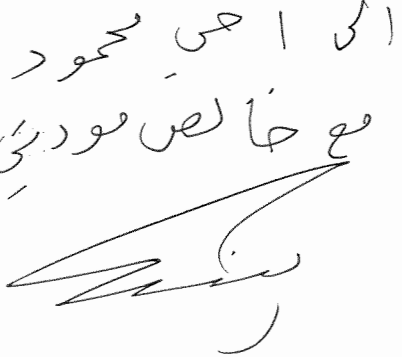


مقال في الرواية

مقال في الرواية «نقد»

تأليف: يوسف سامي اليوسف

حقوق النشر محفوظة

الناشر: دار كنعان
للدراسات والنشر والتوزيع
دمشق – ص.ب 443 هاتف: 2134433 (11 – 963 +)
فاكس: 3314455 – 2134433 (11 – 963 +)
E-mail: said.b@scs-net.org

الطبعة الأولى: 2002 / 1000

التنفيذ : دار كنعان (دمشق)

إخراج: لبنى حمد

تصميم الغلاف: جمال الأبطح

يمكن الاطلاع على كتب الدار ومنشوراتها على صفحة الشبكة التالية:
http://www.furat.com

«الآراء الواردة في الكتاب تعبر عن رأي المؤلف وليس بالضرورة أن تتقاطع مع آراء الناشر»

يوسف سامي اليوسف

مقال في الرواية

ما حكم القضاء على الأشياء إلا بها .

محي الدين بن عربي

مقدمة

في الآونة الأخيرة، ولا سيما منذ بضع سنوات، أخذت الروايات بالتدفق الغزير في البلدان العربية، وعلى نحو لم يؤلف من قبل بتاتاً في هذه البلدان. وما يخشاه العقل أن يكون هذا السيل الزاخر علامة انحطاط من شأنها أن تؤشر إلى مقولة «غثاء السيل» المعروفة. فأنّى شاهدت وفرة عارمة في الإنتاج الأدبي، كان من حقك أن تتّهمها بأنها مثلوبة بمثالب فاتكة، لا ينجو منها إلا النزر اليسير، إذ للحق أن الطبيعة ليست سخية إلى هذا الحد المفرط، فلا يسعها أن تنتج من النفائس إلا القليل. إذن، لا بد من التمييز بين الأورام وبين النمو السليم.

فمما هو ناصع أن شطراً كبيراً من هذه الروايات يفتقر إلى الحيوية والزّهاء، بل إن عصرنا كله يفتقر إلى الزّهاء، أو إلى الرونق. فأسلوبها فاتر، وأشكالها الفنية مبتسرة، وشخصياتها قلما تتزود بالعمق أو بشيء من ماهية اللغز. كما أنها محرومة من جلال الغموض الموحي، أو من عمق السر الشفاف والقادر على استنفار نازع التأويل في الذهن المتلقي. ثم إن شطراً منها ينغمس في وعثاء الشكلية المعقدة الخاوية. ولهذا كله، فإن معظم ما ينتجه الطور الراهن من آداب ليس سوى نتاج خديج يعوزه النضج والكمال، بل تعوزه التلقائية أوّل كل شيء.

أما علة هذا الوضع فهي أن شخصيتنا العامة لم تنضج بعد، إذ لا يتيسر الإنجاز الرائع الفاتن إلا لشخصية رائعة فاتنة. ففي الحق أن هذه

الفجاجة الشديدة الانتشار، هي واحدة من أكثر العقبات استعصاء على التجاوز أو على الترويض. ولهذا، لا بد من الاعتقاد الجازم بأن الروائيين العظام الذين أنجبهم العالم كله طوال القرون الثلاثة الأخيرة لا يزيدون عن حفنة صغيرة من الأفراد الأفذاذ. ولعل تحديد أسماء أولئك العمالقة الكبار، أو تعيين مزاياهم الطيبة، أن يكون واحداً من الأهداف النهائية التي يهدف إليها المقال الراهن، وذلك ابتغاء التعرف على المزايا التي تتميز بها الروايات الجيدة، وهذا أمر قد يسهم في تأهيل المرء لاستصدار حكم القيمة الناضج، وهو حكم يتعذر أن ينتجه أحد غير الناضجين.

وربما صحّ الزعم بأن هذه الظاهرة الأدبية، أقصد فورة الكتابة في هذه الأيام القاحلة، ليست بغير دلالة، أو بغير أسباب وجيهة وراسخة في صميم التجربة الواقعية نفسها. فالحياة قد أخذت تزداد تعقيداً وتوتراً خلال الربع الرابع من القرن المنصرم. وقد يجوز الظن بأن الحياة الشديدة الاحتدام لا يناسبها إلا الرواية كإيقاع أدبي قادر على ملامسة كنهها والتعبير عن فحواها، وعن بنيتها المركبة بكثافة لم يسبق لها مثيل في التاريخ. ولكن مما هو في الغرائب حقاً أن تجيء الروايات التي تبتغي التعبير عن التوتر والتعقيد فاترة على هذا النحو، أو بغير حرارة كافية لصنع شيء ذي بال. فالفتور هو غياب السمة الاحتدامية، أو ضمورها الذي يسمح للبرودة بالانتشار في النص من ألفه إلى يائه. يقيناً إن الحياة هي الحرارة، وإن موت الروح يتناسب طرداً مع درجة النقص الذي يعتور حرارته المجازية.

أما من الناحية الثقافية، فلعل في الميسور القول بأن الساحة العربية قد أُخليت للرواية إلى حد بعيد. فالمسرح لم يملك أن يستمر في العالم العربي، بعد فورة العقد السابع من القرن العشرين، وذلك بفعل سبب قد لا يخفى على ذوي الألباب. وأما القصيدة العربية، ولا سيما في الربع الأخير من القرن نفسه، فقد أخذت بالتخثر في نمط واحد عاجز عن الاتصال بصميم الحياة، أو بالمايعاش حقاً. إن النزعة الشكلية المتطرفة قد التهمت

القصيدة وأحالتها إلى رماد، حتى كأن الشاعر قد صمم على أن يستقيل. أما القصة فهي نمط تعبيري لم يقيض له إلا عدد طفيف من الموهوبين في مجال اللغة العربية كله.

وهكذا صارت الرواية، منذ بضع سنوات، هي الطريقة السيدة في التعبير الأدبي عن الحياة الحديثة، أو عن الوجدان المعاصر الذي تعجز القصيدة الراهنة، بحكم بنيتها التهويمية أو الهلامية، عن أن تقدمه بكامل زخمه وثرائه وعمق محتواه. ولهذا، صار لزاماً على الفكر النقدي أن يمنح الرواية الكثير من جهده واهتمامه، وذلك ابتغاء المساهمة في إنضاجها، ودفعها إلى برهة ازدهارها الكيفي، إن كان الازدهار ما زال ممكناً في هذا الزمن الجانح دوماً صوب المزيد من الانحدار والاتضاع، بل حتى صوب تدمير الأسانيد التي يستند إليها المشروع البشري بأسره، أقصد ما كان منها خاصاً بذات الإنسان، أو بعالمه الجواني حصراً.

ومما لن يفوت الألباء، أو أهل الحصافة، أن الثقافة الأوروبية، التي تقود الطور الحديث كله، قد أخذت تضمر وتتضع في آن واحد، وذلك ابتداءً من الحرب العالمية الأولى، أو قل منذ رسوخ الصناعة وانتشارها الواسع ابتداءً من أوائل القرن العشرين. ولقد تبدّت الثقافة الأوروبية منذ أواسط ذلك القرن وكأنها قد استنزفت معظم طاقاتها وأخذت تخبو وتشرف على الخمود. وربما جاز للمرء أن يعتقد بأن توثين السلعة أو استشراء الاستهلاك، هو السبب الجوهري لاستفحال الشرور وانحطاط الآداب في هذا العصر الجديد. ولئن كان اتضاع الجنس البشري كله قد بدأ يوم راح التجار الباحثون عن أسواق يكافحون ضد الوثنية، التي كان من شأنها أن تصون رعشة الاستسرار في داخل الروح، وهذا يعني صيانة شطر من طفولة الإنسان، وهي التي تؤهله لرؤية الحياة بوصفها قيمة جلى، فإن الصناعيين المحدثين قد أجهزوا على كل أصالة تركها التجار حيّة، أو ذات قدرة على الابتكار اللانفعي الذي هو الشيء الوحيد النبيل في هذا العالم.

وبهذا الإجهاز الشبيه بالاغتيال خسر الإنسان طفولته، أو نقاوة روحه التي تتبجس منها جميع فنونه وآدابه، بل كل ما هو نفيس في هذه الدنيا الدنيّة.

فلا تثريب عليك إذا ما أعلنت أن هذه الصناعة، التي جاءت وبالاً على الجنس البشري برمته، لا يستكبرها إلا صغير، أو إلا من استوى لديه الجمال والقبح والظلمات والأنوار. وحسبها بؤساً أنها أرغمت الأُمم الضعيفة على الاستخذاء أمام الأمم القوية التي ترمّد ضميرها وتطرف ميلها إلى النهب والابتزاز والعدوان.

إذن، ما إن ترسخت الصناعة الحديثة حتى لم يعد التاريخ البشري كله سوى سيرورة صوب الانحلال، أو باتجاه ما قبل التاريخ، إذ إن العودة إلى الفطرة الأولى، أي إلى الحرية الأصلية، لن تتم إلا بالخروج من هذا الجحيم الجاحم الذي يسمى التاريخ، والذي لا يملك أن يقدم لأي إنسان إلا حرية زائفة وحسب. ولهذا صارت البشرية في أمسّ الحاجة إلى أي جهد يحاول أن يشكم الانحطاط والعدوان، حتى وإن تكن نواميس التاريخ، كما بين ابن خلدون، فولاذية ولا يطالها الترهل بتاتاً. ومن العبث أن ينتظر المرء مثل هذا الجهد من أية جهة سوى الجهة اللانفعية وحدها. فلقد أفلست الاديولوجيا، وبرهن العلم على أنه خادم ذليل للشرور، ولم يبق هناك شيء مما يُعَوَّل عليه سوى قوة الروح، الذي هو وحده القادر على إنتاج الجمال بوصفه برهة التجاوز الوحيدة الممكنة الباقية في سواء هذا الأتون الملتهب الذي صنعته الصناعة للبشرية بأسرها، والذي لا مخرج منه إلا بانحلال الحضارة وارتدادها إلى الوراء.

لا مشاحة، إذن، في القول بأن معظم أدب القرن العشرين، بل جل ذلك الأدب، زائف وفاتر، ولا يخرج كثيراً عن نطاق الثرثرة. أما وجود بعض الاستثناءات فلا يدحض القاعدة. وبسبب الزيف المتفشي في الآداب، كان لا بد من إعادة النظر في الحركة الروائية، وذلك ابتغاء التنبيه على حجم التزوير الذي ألم بروايات القرن العشرين في العالم كله. فمما هو جدير

بالتنويه أن الرواية قد ظهرت إلى الوجود في القرن الثامن عشر، وازدهرت في القرن التاسع عشر، وانحطت في القرن العشرين. كما أن ثمة حقيقة أخرى يجدر التنويه بها، وهي أن الرواية فن أنتجته أوروبا فلم يزدهر بأصالة إلا في أوروبا وحدها، ولا سيما في إنجلترا وفرنسا وروسيا بوجه خاص. ومن أهم غايات هذا المقال أن يبيّن حجم الاتضاع الذي أصاب الرواية – الأوروبية، وكذلك الأمريكية، أثناء القرن العشرين. وفي الحق أن كل اتضاع يصيب الآداب والفنون في أي مجتمع من المجتمعات هو نتيجة لاتضاع شامل سبق أن حل بشخصية ذلك المجتمع كله، إذ ليست الآداب والفنون سوى صورة لهذه الأُمة أو تلك.

❖ ❖ ❖

ومما يتناسب مع هذا النسق الراهن أن يعلن المرء إفلاس الفكر الأوروبي بإيقاعاته كافة، وذلك بسبب تنصله المبطن من النهوض بالإنسان ورفعه إلى أي أُفق رفيع، وذلك على النقيض من أديان الشرق الجليلة. (لا بد من استثناء الأخلاق التي صاغها كانت، والتي استخلصها من روح الديانات الآسيوية).

فلا افتئات على الحق بتاتاً إذا ما قيل بأن الفلسفة الأوروبية زائفة وخاوية إلى حد مثير للذهول، وذلك ابتداء من سخافة «أنا أفكر، إذن أنا موجود»، وحتى عماية «الوجود سابق على الماهية»، التي تشبه الغيبوبة أو البحران تقول سيمون دي بوفوار، التي لا تزيد عن كونها صدى من أصداء سارتر: «أنا عبث مسؤول عن نفسه.» أية مفارقة، بل أية سخافة، تربض داخل هذه الفكرة الهاذية؟ وبإيجاز، إن الفلسفة الأوروبية لم تتوفر لها غاية إنسانية شاملة.

لقد كان السؤال الأكبر عند كانت، فارس التصورات الخاوية، هو هذا: «كيف يكون الحكم القبلي التأليفي أمراً ممكناً؟» ولكن السؤال الأكبر

للروح الحساس هو هذا: «كيف يكون القضاء على الشر أمراً ممكناً؟» ولئن كان القضاء على الشر أمراً متعذراً، فإن السؤال الأكبر يصبح هذا: «ما قيمة حياة مخموجة بالشر، وتندّ عن كل إصلاح أو تحسين؟» أو هذا: «كيف استطاع الإنسان أن يتحمل تاريخه المرير المقيت؟».

يقيناً، إن الفلسفة الأوروبية، بل الحضارة الأوروبية بأسرها، معطوبة بمثالب قاتلة، لعل أبرزها شدة افتقارها إلى الغاية الإنسانية الشاملة، أو إلى المقصد العالمي النبيل، وهو الشيء الذي لم تفتقر إليه الحضارة الآسيوية القديمة. ولهذا، فقد ظلت تلك الفلسفة مجرد تهويم ذي لغة خاثرة متليفة توشك أن تكون بحراناً لا خير فيه. كما أن التاريخ الأورو – أمريكي لم يخرج عن كونه سعياً محموماً وراء الرفاه الاقتصادي وحده. فلقد عبدوا النار والمعادن، أي عبدوا القسوة والقوة اللتين تفضيان إلى الجريمة بالضرورة.

إن تطرف الفلسفة الأوروبية في النزوع نحو التجريد الذي لا يشبه إلا الرطانة، هو صنف من أصناف الخواء المعكور الذي يحاول أن يغطي عورته بلغة مكدودة غاب عنه الزَّهاء والرونق والنضارة، فعجزت عن كل اتصال حميم بالحياة. فمما هو جلي تماماً أن بعضاً من الفلاسفة الأوروبيين، ولا سيما الألمان، قلما يميزون بين العكر وبين العمق، حتى لكأنهم يعتقدون بأن الحق لا يتبدّى ولا يتكشّف إلا في المناخ السديمي وحده، أو قبل سواه.

يقيناً، إن الفلسفتين الهندية والصينية ما زالتا حتى اليوم أرقى من الفلسفة الأوروبية. فمما هو ذائع جداً أن البودا يعتقد بأن الإنسان الأصلي هو من كان «خبيراً باللا أذى»، وكذلك بالشفقة على الكائنات البشرية، وهي التي لا تملك إلا أن تكابد الحياة بفعل قوة حاتمة. أما مذهب كنفوشيس فيتلخص في أنه تقديس «الإيثار وإيقاظ الضمير»، أي تفعيل كل ما هو إنساني في بنية الإنسان. والمقولة المركزية في مذهبه هي كلمة «جن»، التي تعني الطيبة وحب البشر. فالطيبة في نظره هي المبدأ الأول لكل فعل

إنساني عالٍ، إذ لقد أكد ذلك الحكيم على أن الحياة بغير الطيبة لا تستحق أن تُعاش بأي شكل من الأشكال. ومن أين للفلسفة الأوروبية، ذات اللغة «المتجلطة» السقيمة العجماء، بمثل هذه المنازع النظيفة والمقاصد الشريفة؟

أما موتزو فقد أكد على مقولة «المحبة الشاملة» التي هي الاسم الآخر لمقولة «الطيبة» الكنفوشية. ومن أبرز مواقف ذلك الحكيم أنه كان يزدري الغزاة الذين لا هم لهم سوى النهب والسلب. ففي نظره أن العالم يتعذر غزوه بالسلاح، لأن كل غزو مآله إلى الإخفاق، ولو بعد مئات السنين.

ومن الناصع تماماً أن الفلسفة الأوروبية التهويمية قد ظلت نائية، بل جد نائية، عن هذا الطهر والهدوء الروحيين اللذين لا وجود لهما إلا في الشرق وحده. ومما هو بدهي أن المذاهب التي تسود مجتمعاً من المجتمعات هي التخارج الجوهري لمحتوياته الروحية. وهذا يعني أن الروح الأورو - أمركي، المغرم بالسلاح والعدوان، لن ينتج مذهباً إخائياً أو إنسانياً بأي حال من الأحوال. ومن البلادة أن يؤمّل المرء أيما خير من أُناس قذفوا مدينة هيروشيما بالقنبلة النووية دون أن يرف لهم جفن. أإلى هذا الحد الفاجع بلغ الاستهتار بقيمة الإنسان؟

إننا اليوم في أمسّ الحاجة إلى تسمية الأشياء بأسمائها، وإلى إيضاح كل ما هو مشرق وإيجابي في تراث الشرق، وذلك بعدما تمكنت المادية الأورو - أمركية، أو حضارة السفلس والإيدز (وهذه هي التسمية الصحيحة)، من اجتياح العالم وإحالته إلى كومة قمامة منتنة. فأين أولئك الغربيون الماديون من روحانية الهند والصين، بل من نبل الروح الآسيوي وسموّه وسلامة مقاصده الفكرية؟ فمما لا مرية فيه أن ثقافة الغربيين قد تردت إلى درك الاتضاع في هذه الأيام، بحيث لم تعد أفضل حالاً من الثقافات الآسيوية الخامدة. كما أنهم ما عادوا اليوم سوى قوة عدوان جامحة لا تملك أية قوة أخرى أن تشكمها، أو أن تحد من عنجهيتها

وهمجيتها، أو من ميلها الإبليسي إلى ارتكاب الشرور، وخاصة إراقة الدماء وابتزاز الثروات من الشعوب الضعيفة.

ويبدو أن الإفراط في توثين النفعي قد أرغم اللانفعي، أو الإنساني والثقافي، على الانحسار والضمور، بل ربما على الاقتراب من برهة الاضمحلال. وتنطوي هذه الحقيقة المحسومة على تفنيد نهائي لفكرة شديدة الانتشار في هذه الأيام الذاوية العجفاء، وفحواها أن الغربيين هم الذكاء المحض، وأن الشرقيين هم الغباء الجاسد، أو المرئي بالعين المجردة. وهذه هي عقدة الخواجا بأم عينها. إنها العقدة التي لن يخلصنا منها شيء سوى ثورة ثقافية شاملة تعيد بناء القيم على نحو أصلي مستقيم، لعله أن يكون قادراً تماما على إنعاش الاخضلال في سواء هذا القحل الشامل المنداح.

❖ ❖ ❖

وعلى أية حال، فإن هذه المقالة الراهنة متعددة الغايات، ولكن كبرى غاياتها هي إلقاء نظرة ذات محمولات معيارية أو تقويمية على حركة الرواية في بعض أقطار أوروبا حصراً. ففي المؤكد أن المنجزات الروائية لها مستويات متباينة، إذ لا ريب في أن بعضها من النفاسة بحيث لا تبدعه إلا نفوس مطهمة، لقاماتها من البذخ والعلو ما يبيح لك الحق في أن ترى إليها بوصفها تمثيلاً أصلياً للكمال الروحي الذي هو الغاية الختامية للحياة بجميع أطوارها وأوضاعها.

ولكن أهم ما في الأمر أن هذه النظرة المعيارية نفسها تستهدف البلوغ إلى مفهوم للرواية ناصع القسمات، لعله أن يصلح هو نفسه ليكون معياراً قائماً بذاته. أما نواة هذا المفهوم فتتلخص في أن الحميم هو المحتوى الجوهري للرواية، أو قل إن على النص الروائي أن يخاطب وجدان الإنسان، أو ضميره الذي هو ماهيته أو لبابه، وإلا فإنه لن يكون أبداً أصلياً بأي حال

من الأحوال. إن الهدف النهائي للرواية ليس الكشف عن الحقيقة الخارجية، وإنما هو التأثير في روح المتلقي بغية صقله من الداخل وتحويله إلى كائن قادر على تجاوز الشرور والأخلاق الفاسدة.

إذن، ليست هذه المقالة محاولة لكتابة تاريخ الرواية، بل هي مجرد سعي يستهدف التعرف على قيمة بعض المنجزات الروائية، ولا سيما ما كان منها ذائع الصيت. فما هذه المحاولة سوى رأي يعرض مفهوماً تقويمياً، ولكنه لا يزعم أنه نظرية شاملة راسخة الأركان، إذ لا يزيد البتة عن كونه تصوراً للسمات الإيجابية الصانعة للمزية، وكذلك للصفات السلبية التي تملك أن تحيل النص إلى رماد. ولهذا، فإن المقالة الراهنة سوف تغفل الكثير من الروائيين المشاهير، ناهيك بالأغفال، وذلك لأن غايتها النهائية ليست كتابة عرض شامل للرواية العالمية، بل تحديد القيم المعيارية الخاصة بفن الرواية، وذلك بعد استخلاص هذه القيم من بعض المنجزات الروائية الكفيلة بتحقيق الغرض.

وهذا يعني أنها سوف تصدر أحكاماً سلبية على الكثير من المنجزات الروائية الأورو – أمركية التي اعتدنا على تمجيدها في العالم العربي دون وجه حق. فلا ريب في أن عقدة الخواجا داء ينبغي أن نشفى منه. كما أن الموقف الرافض للاستخذاء أمام الأغيار هو الخطوة الأولى باتجاه الأصالة في هذا الشرق الذي خسر هويته لصالح الآخر على نحو معيب. ولهذا، فإن واحدة من أكبر المهمات التي ينبغي إلقاؤها على الثقافة العربية إنما تتلخص في تخليص الناس من الببغاوية التي هي التكرار الآلي لأقوال الأغيار. فلقد حتمت علينا هذه الببغاوية ألا نرى من الثقافة الأوروبية وامتداداتها في بقية العالم إلا وجهها الجيد، وأن نخرس بإزاء وجهها الرديء، أو بإزاء مثالبها التي تثلبها وتحيل الكثير من منجزاتها إلى رماد، كأنما قدر علينا ألا نعيش إلا في حالة استكانة دائمة أمام سطوة الأغيار، بل حتى أمام نزواتهم التافهة، كأننا نجهل الأنفة، بل كأننا قد خسرنا كل قدرة على الاستكاف.

ومما يشجع المرء على شق عصا الطاعة أن الثقافة الأوروبية قد ولجت في طورها الشائخ، أو المترمد، منذ مائة سنة أو زهاء ذلك، فضلاً عن أن الغربيين قد تكشفوا عن قراصنة مجرمين لا يصلحون قدوة لأحد. ثم إنهم يعملون بكل ما أُوتوا من طاقة كي يخلدوا تخلف المجتمعات ذات الاقتصاد الهزيل، فهم لن يسمحوا لتلك المجتمعات بأن تحوز العلم والتكنولوجيا، لأن في ذلك خطراً على رفاههم الذي أنجزته غرائز العدوان. ولهذا، فإن كل إعجاب بالغربيين ليس سوى صنف من أصناف العجز عن حيازة الأصالة والخصوصية والقدرة على التمايز.

ومن المفارقات أن مثالب الحضارة الأوروبية، التي انطلت على «الطليعة» في هذا الشرق المنكوب، لم تستطع أن تهيمن على الأُميين عندنا، وذلك لأن هذا الصنف من البشر متحرر من عقدة الخواجا، إذ إن له مرجعية موروثة يرجع إليها ويستقي أحكامه من معينها الثر الذي لم يعرف النضوب بعد. وهذا يؤكد ما فحواه أن الحصانة الفعلية إنما تتأتى من حيازة الخصوصية، أو الهوية الحضارية الكفيلة بصنع النحن المتمايز عن الهم (بالضم). وربما كان في السداد أن تبدأ هذه الهوية من التضاد مع الآخر، بل حتى من الإزراء به، إذ بهذا الموقف الاستعلائي قد تتمكن من صياغة مرجعية روحية جديدة، ولكنها مغايرة لهوية الأغيار ومتناقضة معها في الصميم.

ولئن كان المرء منطقياً، أو شديد النضج، فإنه سوف يتمكن من الكشف عن عورات الثقافة الغربية دون أية مرجعية سوى العقل وحده. وهاك مثالاً على هذا الزعم. حين قال سارتر بأن جون دس باسس، الكاتب الأمريكي المعروف، هو أعظم روائي في عصره، فقد ارتكب غلطة جسيمة، إذ للحق أن دس باسس وسارتر معاً لا يدركان ماهية الرواية بتاتاً. فمن المؤكد أن الطيبة هي التي دفعت ذلك الروائي فكتب ثلاثيته المشهورة، أقصد «الولايات المتحدة الأمريكية». ولكن الطيبة وحدها لا تفي بالغرض، إذ لا بد من الموهبة والقدرة على الصياغة والتشكيل، أو لا بد من المزايا التي تصنع

الأدب الرفيع. فالرواية في حدها المقبول حبكة متراصة أو مستمرة، وشخصيات حيّة ينبض فيها الدم الطازج الحار، ورسالة موجهة إلى ضمير الإنسان الذي هو البرهة الأقدس في بنيته كلها. ولا يخفى على من قرأ ثلاثية دس باسس أن الحبكة مفككة أو مهوشة، وأن الشخصيات بلا حياة أو بغير دم يتدفق في الشرايين. فكيف أصبح دس باسس أعظم روائي في زمنه. أليس هذا الزعم من قبيل الجهل بماهية الرواية؟ فلكم أصاب ذاك الذي قال: «عندما نحكم يحكم علينا». وما أصدق هذا المثل الجاهلي: «دل على عاقل اختياره».

ومما هو جدير بالتنويه أن النقد الأدبي، بل الجهد الأدبي بعامة، لا يسعه إلا أن يجيء بمثابة صورة عن مزاج صاحبه نفسه. «قل كل يعمل على شاكلته». وهذا يعني أن النقد لا يملك البتة أن يكون علماً موضوعياً كالهندسة أو الفيزياء. فالناس متفاوتون في الحساسية التي هي كل شيء في دنيا الآداب والفنون. فلئن كانت غاية كل إنجاز أدبي أو فني هي التأثير، فإنه لا يؤثر إلا بمقدار ما فيه من حساسية أصلية من شأنها أن تستشعر ما يتأبى على كل إدراك. يقيناً، إن الحساسية هي درجة حرارة الذات، أو قدرتها على التمثل والاحتواء، أو كيفية استجابتها لما في الأعيان من مكنونات تخص الروح أو تتجه صوب الوجدان. ومن البدهي أن كل مزاج ناضج لا بد له من أن يكون مأهولاً بزخم الذائقة التي هي القوة المؤهلة للتماس مع الفنون والآداب. وما الذائقة إلا الحساسية حين تصطفي النفائس وتضم فحواها إلى بنية الذات. ولهذا، كان لا بد من أن يعرض كل شيء على الذوق، فما ارتضاه فهو مقبول، وما رفضه فهو مرذول، حتى وإن كان أكثر انتشاراً من شعاع الشمس في رأد الضحى.

ويبدو أن الذوق العام في القرن العشرين قد عطبه الفساد. ولولا

ذلك لما أنتج هذا الركام الضخم من النصوص الرديئة التي راجت كما لو أنها أعظم أدب عرفه التاريخ. فليس من شأن أي ذوّاقة للآداب بوجه عام أن يسوّغ رواية «يولسسز» لجويس، أو «مائة عام من العزلة» لماركيز، على سبيل المثال. كما أن صاحب الذوق المعافى لن يرى لرواية «أولاد حارتنا» أو «الحرافيش»، أو «أمام العرش»، أية صلة بالفن الروائي كله، وذلك لأنها بعيدة كل البعد عن الحساسية التي من شأنها أن تتحسس الحياة بوصفها قدرة على إنتاج الرفعة والنبل. ومن شأن هذا التحسس، إذا ما كان أصلياً، أن يجعل الروائي واحداً من رادة الحياة الباطنية المترعة بكل ما هو أصيل وجليل. فما من قيمة إلا لشيء يملك أن يجعل الروح ممتلئة بالسمو والجمال في آن معاً.

إن رواية «أولاد حارتنا» نص شديد الشهرة، ولكنه في الوقت نفسه بعيد جداً عن أن يكون ذا قيمة أدبية في نظر من له أدنى خبرة بفن الرواية، أو في نظر الذوّاقة الحساس، بل ربما جاز الزعم بأن روايات نجيب محفوظ كلها، أو جلها، لا تملك أن تقنع المرء بأنها إنجازات فنية ذات شأن كبير. يقيناً، إن كناياته (التي ينظر إليها أحياناً على أنها رموز) هي قريبة المنال، بل ساذجة، في الغالب الأعم. فمما لا يخفى على اللبيب أن رواية «أولاد حارتنا» لم تقدم الكلي (= الجبلاوي) بوصفه محطاً للحنين إلى الما بعد والما فوق، بل من حيث هو قوة نفي تنبذ ولا تجذب على الإطلاق. وبهذا فإن الكاتب يغفل عن الماهية الحقيقية للكلي، مثلما يغفل عن الأهمية الجوهرية لمصبّات الحنين، أي للغياب الذي من شأنه أن يؤجج الوجد في جوف الوجدان. إن الكاتب لم يستطع أن يقدّم الكلي على هذا النحو الفعال، أو القادر على الاستجابة لأشواق الباطن ومتاقاته، بل جاء به كصورة تجريدية سلبية لا عمل لها سوى التبديد والتشريد.

وعلى أية حال، فإن الضحالة التي منيت بها الرموز ليست معضلة الأدب الروائي أو عورته الأولى. وربما جاز القول بأن الفجاجة العامة، التي

قد تكون الداء الأول للشخصية في مجتمعاتنا المنكوبة بالأنذال، هي المثلبة الشاملة في الأدب كله. وتليها مثلبة ثانية تتلخص في الميل إلى سرد التفاصيل المهوّشة التي تعوزها برهة الازدلاف القادرة على لم شعثها داخل بنية مستمرة. وتنتج عن هذه المنقصة نصوص لا تزيد عن كونها كتابة عجراء لا تتمتع بالحد الأدنى من النضج والكمال. فما هو ذو قيمة جلى في الرواية ليس تفاصيل المسرود أو جزئياته، بل تفاصيل الشعور الذي يتحسس الوقائع ويتلمس الفحوى، وذلك من حيث هو وجدان، أو حياة باطنية تحن وتشتاق إلى العلو، وتكابد القلق والتوتر والغياب. ولكن هذا لا يعني أن الرواية الجيدة تملك أن تكون بغير حبكة متنامية، أو متحولة، ولكنها متجانسة في الوقت نفسه.

ترى، لماذا نقرأ الروايات؟

لكي نعيش تجربة لا تعاش في الواقع اليومي بتاتاً. فالفنون والآداب من شأنها أن تنتج الشعور بالسمو والرفعة، أي بتجاوز التجربة اليومية الخاوية الجوفاء. ولولا هذا الهدف المنعش لما كان للإنسان أن يتأدب أو يتفنن. ولهذا، فإن أدب الواقعية الصرف ليس بأدب على الإطلاق، إذ لا بد من الخيال، أي لا بد من الحرية. وما كان للخيال أن يكون حرية لأنه يحررك من واقعك المأزوم، أو يأخذك إلى فسحة حرة أو نائية عن البؤس والتوتر، بل هو حرية لأنه يحرر طاقاتك اللانفعية الحبيسة في داخلك، ويضعها في سياق يمكّنك أن ينعش النفس ويوسّع مساحتها الداخلية، فينقذها من التشيؤ، أو من التخثر بين الجامدات.

إذن، تملك الرواية أن تزود الأحداث بزخم وحرارة لا تتمتع بهما في الحياة الواقعية التي تعاش يومياً. وبذلك تصير الرواية أمتع من المياومة وأنفس، إذ لا ريب في أن المياومة هي الفتور بأم عينه، فضلاً عن كونها

ابتذالاً ممجوجاً، وذلك لأنها لهاث وراء البضائع والأموال، أو قل وراء النقود والنفوذ.

وبما أن أول فرق بين أحداث الرواية وأحداث الواقع يتلخص في أن الأولى أكثر زخماً وحرارة من الثانية، وذلك بفضل ما يُضفى عليها من الأخيلة الاختراقية والعواطف الطيبة، فإن مقولتي الزخم والحرارة تصيران ركيزتين معياريتين في نقد الرواية، أو في تحديد قيمتها حصراً. فالنص الأدبي لا يملك أن يتأجج إلا بالعرام والحرارة اللذين هما نتاج حساسية لا تعوزها القدرة على تمثل اللباب. ولكن تأجيج النصوص الأدبية وقف على أُناس لا يؤرقهم شيء كما يؤرقهم ذلك الوجود الحتمي للشر في هذا العالم المحكوم باللعنات. إن من ماتت أرواحهم لا بد لآدابهم من أن تموت. وهذا هو حال الغربيين في القرن العشرين، إذ لم يعد هنالك إنسان بين تلك الأقوام الآلية المكرسة لعبادة مامون، إله المال.

وحين يتأجج النص الأدبي أو يتوهج، وذلك بسبب من عذاب الشوق والصبوة، أو الحنين إلى الخير المنعش، فإنه يصير خبرة زكانية بالوجود والحياة والنفس، كما يصير آية على عصمة الوجدان، أول كل شيء. ولعل مثل هذه الخبرة الحدسية أن تكون أنقى أنماط المعرفة برمتها. وقد يتبدى النص في برهة كهذه البرهة أشبه بمحاولة للتعويض الكلي عن خسران ألمَّ بالبشرية جمعاء. وإذ يفعل ذلك، فإن سورته تكاد أن تكون طفرة تطفر من ضيق الزمان إلى رحاب السرمدية. ولهذا يجوز الذهاب إلى أن النص الجيد هو نفح يتضوع من باطن طيب مدمّث أنيس.

ولا افتئات على الحق إذا ما زعم المرء بأنه ما من أدب روائي قد استطاع أن يتوهج مثل روايات دستويفسكي الذي لا يدانيه أحد في الغرب قط. (يليه هنري جيمز في الغرب). ولعل مما هو بيّن بعض الشيء أن الفحوى الباطني لتراث دستويفسكي هو صنف من أصناف الحنين الطيب إلى عنصر فوقي، أو غيبي، من شأن غيابه أن يكون الصانع الأول للنقص

الذي يعتور الكينونة ويحول دون استتباب التجريبي، أو الحياة كما تُعاش بالفعل. بيد أن هذا اللوبان المنهوم على الأصلي، أو على الماهية الوحيدة التي تملك أن تفعم الروح وتمنحه هدأة البال، هو نتاج لقلق معرفي نبيل لا يبلغ إلى ذروة إنسانيته إلا بحضور هذا العنصر المفقود حصراً. ثم إن هذا اللوبان المتفاعل مع السمو، أقصد الذي لا ينتج السمو إلا بمقدار ما ينتجه السمو، هو التنقيب عن المثال في أرقى آنائه وأجلها وأعظمها شأناً. كما أنه أكبر جهد يبذله الروح ابتغاء تجاوز التجربة الدنيا، وهي التجربة الحيوانية، أو تجربة العيش في المادة ومن أجل المادة. وبهذا الفرار صوب الأعلى، فإن اللغة لا تظل مجرد تابع للمحسوسات، خامل أو مطيع، وإنما هي تتحرر من تلك التبعية، وتصبح ماهية برسم الروح، الذي يتماهى مع السمو، بحيث يصيران اسمين لجوهر واحد بعينه.

والآن، أو بعد هذه المقدمة، لا بأس في التوكيد على أن النقد الأدبي هو، في صميمه الراسخ، لا يقل عن كونه سعياً وراء الأصفى والأنقى، أو بحثاً عن الأجود والأنبل. ولهذا، يجوز القول بأنه جهد يبذل من أجل الإنعاش والتجديد، مما يجعل منه عطاءً ينبجس من ينبوع الروح، ويشترك مع بقية جهود الإنسان الإيجابية في نزوعها صوب الرفعة والكمال، الذي من شأنه أن يجعل الفرد جديراً بمجاورة الله.

دمشق - مخيم اليرموك

الأول من آذار - سنة 2001

الفصل الأول
معيار الرواية

قد لا يحتاج المرء إلى الكثير من الفطنة كي يدرك أن هذا الزمن الراهن هو طور غير ثقافي بأي حال من الأحوال، مع أن الناشطين في مضمار الثقافة اليوم، وعلى امتداد المجال الشاسع للغة العربية، هم من الكثرة بحيث لا يتيسر إحصاؤهم. وبما أنّ الثقافة لم تعد قيمة كبرى، كما كان حالها قبل جيل واحد وحسب، فقد استوى الذين يعلمون والذين لا يعلمون، وصار في مقدور أي أمي أن يمارس الكتابة مدعياً أنه خير الكتّاب دون استثناء. وبإزاء هذه الظاهرة ذات المضمون الانحلالي، فإن للمرء أن يتذكر قول أبي الطيب المتنبي:

وشرّ ما قنصته راحتي قنص
شُهُبَ البُزاة سواءٌ فيه والرخمُ

ولكي يواجه العقل هذه الحالة البلهاء، التي إذا ما تفاقمت أفضت إلى ترميد الآداب والفنون حتماً، فقد صار من أبرز الواجبات أن يتجه الفكر الأدبي باتجاه الاهتمام بالمعيار النقدي النازع صوب تحصين القيمة التي هي لباب الحياة البشرية، أو نحو تطوير النقد المعياري الذي يكاد أن يكون السادن الوحيد للحق في مضمار الكتابة الأدبية، والذي ما كان له أن ينشأ ويتنامى إلا لكي يحول دون تساوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون. ولكن،

ربما صحّ الزعم بأن ظهور النقد المعياري هو بحد ذاته دليل حاسم على أن الاتضاع قد أخذ يفتك بالآداب والفنون، بل حتى بالمجتمع الذي يفرز هذه المفرزات الثقافية كلها، وإلا ففيم البحث عن معيار لو كان الذوق سليماً وقادراً على الفصل بين الغث والسمين من تلقاء نفسه؟ أليس الذوق وحده معياراً كافياً للنهوض بعبء القيمة أو بحراستها؟

فبما أن الاتضاع قد استتب فعلاً، فإن ترسيخ المعيار ينبغي أن يصير مهمة من المهمات الكبرى للمختصين بنظرية الأدب في العالم العربي، وما أقلهم! فمما هو بدهي أن يُقال بأن الحق هو ما وافق المعيار، أو انسجم معه تمام الانسجام. ثم إن المرء من دون المعيار قد «يحسب الشَّحْم في من شحمه ورم»، كما يقول المتنبي، الذي لا يبحث عن شيء سوى قيمته الخاصة، أو معناه الفردي الذي لا يشاركه فيه أحد. ولهذا، فلا غضاضة في تقسيم الدراسات الأدبية إلى قسمين متمايزين، وهما البحث والنقد. أما الصنف الأول فمداره على الدلالة، وأما الثاني فهو متخصص بالقيمة وحدها. وعندي أن هذا الصنف الثاني، وهو أنفس الشيئين، قد يتيسر تطويره في العالم العربي، بحيث يغدو سمة بارزة من سمات النقد الأدبي في هذه البلدان العربية التي قلما تعمد اليوم إلى الاهتمام بالمعيار وحكم القيمة، على شدة الحاجة إلى التمييز بين النفيس والخسيس، ولا سيما في هذا الجيل الغزير الإنتاج. ومما هو جدير بالتنويه أن النقد المعياري هو إنجاز عربي قديم، إذ لم تعرفه الثقافات السابقة على العرب إلا لماماً وحسب.

❖ ❖ ❖

لا تثريب عليك إذا ما ذهبت إلى أنه ما من قيمة جلّى في الآداب والفنون إلا لكل عمل يملك القدرة الكافية التي تمكنه من البلوغ إلى الإنسان الصرف الذي يرخم في داخل كل منا مغلفاً بأغلفة الزمان والمكان؛ بل إن قيمة كل نص أدبي تتناسب طرداً مع قدرته على البلوغ إلى هذا الكائن

الخالص المحض القادر على أن يتذوق فنون ما قبل التاريخ، وكذلك الفنون التي أُنجزت في أماكن قصية، والذي لولاه لما كان هنالك أي وصال بين البشر. ومما هو جدير بالتنويه أن هذا الكائن اللبابي، الذي هو الماهية على الأصالة، يتعذر البلوغ إلى صميمه بواسطة التجريد الرمادي المكدود، أو أي تجريد مهما يك نوعه، إذ إن البلوغ إلى فحواه لا يتم إلا بفضل قوة اللمح الحدسية حصراً، وما ذاك إلا لأنه الكُنه المعجز الذي لا برهان عليه بالذهن النظري قط. ولا ريب في أن قوة الزكانة هذه، أو ما تسميه اللغة العربية بالألمعية، هي ما يصنع الموهبة أو العبقرية، لأنها الاسم الآخر للإلهام الذي هو جذر الإبداع والابتكار.

إذن، يجوز القول بأن الكائن البشري يصير إنساناً صرفاً إذا ما كشطنا عنه التاريخ والعرق واللون، وما إلى ذلك من ملحقات كساه بها الزمان. وبذلك فإنه ينيب إلى هويته الأولى التي يخاطبها عمالقة الأدب من أمثال شكسبير ودستويفسكي وغوته القادرين على البلوغ إلى الكنه بواسطة قوة الزكانة، أو قوة اللمح الجوانية. فحين تتذوق الفن اليوناني، وهو ما أُنتج في مكان وزمان بعيدين، أو حين تتذوق الفنون البدائية التي أنتجها الإنسان الصياد قبل عشرين ألف سنة، فإنك تبرهن على أن الإنسان الصرف الذي في داخلك هو الثابت المطلق، بينما تختص النسبية بجانبك الذي يتعامل مع الزائلات.

وربما جاز لك أن تستخلص مما تقدم فكرتين هامتين:

أولاً- لا بد من الفلسفة الذاتية، أو «فقه النفس»، على حد عبارة الغزالي، كي تصير نظرية الأدب أمراً ممكناً، أو كي لا تجيء بمثابة تهويم ليس من شأنه أن يسعف النقد الأدبي بأي حال من الأحوال.

ثانياً- إن المعيار الشمولي الذي يعم الآداب والفنون كلها هو قدرة الإنجاز الواحد، أو العمل الفني، على البلوغ إلى الإنسان المحض، أي إلى الكنه البشري الراسخ، أو إلى ما هو صميمي في داخل الذات.

❖ ❖ ❖

وأياً ما كان جوهر الأمر، فلا غضاضة في الذهاب إلى أن القيمة هي الروح البشري نفسه، بل ما من قيمة على الأصالة سواه، إذ ليست السوى إلا المادة، والمادة جمود أو تخثر لا معنى له إلا بمقدار ما يخدم الروح ويسهّل جهوده. وبما أن الحضارة الحديثة قد وضعت الروح في خدمة المادة، فإنها شيء لا يتمتع بأية قيمة لدى الروحانيين البارئين من الحيوانية، أو من الجشع والدناءة وعبادة النفوذ. ولا خلاص للبشرية برمتها من تسفلها الراهن إلا إذا تمكنت من إنجاز ثورة تملك أن تستقلب الصلة القائمة بين الروح والمادة، بحيث تجعل الثانية في خدمة الأولى على نحو نهائي.

وفي صلب الحق وصميمه أن الرواية الجيدة هي حقّاً تكثيف شامل للروح الإنساني، أي للقيمة بما هي لباب الوجود أو نسغه الداخلي، بل بما هي نداء يحض الإنسان على أن يجعل لحياته معنى بحيث تصير العيش الذي يستحق أن يعاش. إن الرواية الجيدة، شأنها في ذلك شأن كل إنجاز نبيل أو أصيل، هي تحية من الروح، أو من الإنسان، يقدمها للحياة. ولكنها في الوقت نفسه إعادة تأسيس للوجدان، أو دعم له في عالم ساقط يتصدع وينهار على الدوام، وذلك بحكم كونها قيمة، أي سنداً من الأسانيد التي تملك أن تدعم الروح. وهذا يعني أن الإنسان، إذ ينتج القيمة، إنما يفعل ذلك ابتغاء المواظبة على تدشين وجوده الداخلي الذي يحتاج إلى التحصين على الدوام.

وبشيء من التفصيل، ما من قيمة في الرواية، بل في الأدب بعامة، إلا لثلاثة عناصر، شريطة أن تجيء ناجية من كل تكلف أو تزييف:

أولاً- المثل الأعلى الشامل الذي يحتم أن يكون الروح نظيفاً والأخلاق نبيلة، أي أن يكون الإنسان إنساناً ناجياً من حيوانيته وجملة فروقه.

ثانياً- التعاطف بصدق مع الإنسان المفجوع أو الموجوع. فالشعور بالألم هو أعمق برهة، وربما أسمى برهة، في الوجود البشري كله.

ثالثاً- أصالة الرؤيا وسلامة القدرة على استبار الأغوار التي لا تسبرها إلا الزكانة أو الألمعية. وبإيجاز، إن النبل والألم والسر والطيبة

والدماثة هي المحتويات الكبرى لكل أدب رفيع القيمة أو عظيم المقدار. ومن استطاع أن يحشد هذه العناصر كلها في نص متجانس، بارئ من التكلف، هو العبقري الذي يندر أن يجود الزمان بمثله أو بمن يدانيه.

فأن تبلغ إلى عقر الكنه أو إلى لبابه، وأن ترى السر مكشوفاً، أو مفتوحاً على مصراعيه، فذاك فعل من الأفعال المأهولة بالاستسرار الخالص، والتي لا يقوى عليها إلا الأقوياء. ولعل هذا أن يكون أهم درس يسعك أن تتعلمه من الصوفية، ولا سيما من الشيخ الأكبر، محي الدين بن عربي. ولذا، فما ثمة من قيمة بعد اللطف والمثال والألم، إلا للمستور الذي لا يميط الحجاب عن وجهه سوى أُناس الاستثناء، أو أُناس الحنين الأجلاء. وههنا يتبدى الفرق ناصعاً بين الآليين والفراسيين، أولئك الذين خاطبتهم الحقائق دون أن يجهدوا أنفسهم. فحتى الغيب نفسه شفاف أمام الذين زودتهم الألوهة بقوة اللمح، التي تجعلهم يرون بالبصيرة وليس بالبصر، وهو الذي لا يرى سوى سطوح الكائنات.

❖ ❖ ❖

وعلى أية حال، فإن ثمة أربعة معايير للرواية، بل للأدب برمته، لا حاجة بك إلى التنقيب عنها داخل النص بتاتاً:

أولاً- شعورك ساعة القراءة بأنك في حضرة روح متفوق، نادراً ما تصادفه حتى على الورق. وهذا يعني أن الأدب الجيد يجتاح النفس اجتياحاً ويخضبها من الداخل، ويصبح جزءاً من صيغتها الباطنية.

ثانياً- رغبتك في العودة إلى النص بين الفينة والأخرى، وشعورك بأنه ما زال يانعاً كلما عدت إليه من جديد.

ثالثاً- رسوخ فحوى النص في الذاكرة بعد مرور عشرات السنين على قراءتك له.

رابعاً- انتشار النص في الزمان والمكان، أو على نحو عالمي ولمئات السنين.

ومما هو ناصع تمام النصوع أن ثلاثة من هذه المعايير لا وجود لها إلا في داخل الذات حصراً.

ومما لا مرية فيه أن نصاً هذا شأنه لهو واحد من الأعمال الكبرى التي أنجزها الإنسان تحت الشمس. وبالتأكيد، إن هذه هي حال الشطر الجيد من روايات دكنز ودستويفسكي وتولستوي وتوماس هاردي وهنري جيمز، وكل من كان مضارعاً أو مدانياً لهذا المستوى الرفيع الشديد القدرة على التحسس والتهجس.

وفي صلب الحق أنه ما من معيار كالزمان الذي هو القوة الأكثر قدرة على الحسم. فصمود النص في وجه التصرم والزوال، أو مواظبته على البقاء حياً بين أيدي الناس، بعد مرور آلاف السنين على تأليفه، كما هو حال مسرحية «أوديب»، مثلاً، لهو شأن من العجائب حقاً. وما من ريب في أن كتاباً له هذه الكرامة لم يكتبه إلا الإنسان المحض، ولا يستوعبه إلا الإنسان المحض أيضاً، أقصد الإنسان الديمومي الذي لا ينتمي إلى الزمان، وإنما ينتمي إلى اللانهاية أو إلى الأبدية.

❖ ❖ ❖

ترى، ماذا عساها أن تكون الوظيفة الأولى للرواية؟

إنها لا تخرج قط عن الفسحة التي تحتلها الوظيفة الأولى للفن والأدب بوجه عام. ولعلها أن تتخلص باستقلاب النفس حصراً، أو بإيقاظ الإنسان على إنسانيته بالدرجة الأولى. وهذا يعني صقل العالم الداخلي بغية جعله زاكياً وناجياً من أنانيته، ومندفعاً باتجاه غيريته قبل كل شيء. فلعل في الميسور أن تلخص المبدأ النهائي للرواية بأنه إنتاج المثل الأعلى الإيثاري،

أو الغيري، في سواء عالم متوحش وشديد القدرة على ابتكار الشرور والسلوب المتباينة. ولذا، فإن نصاً أدبياً لا تتدرج فيه طاقة كافية لتحريض الشعور بالسمو هو إنجاز لا يتمتع إلا بقيمة ثانوية وحسب. ومما هو جدير بالتنويه في هذا الموضع أن كلمة «الأدب» وكلمة «الأخلاق»، في اللغة العربية، لهما معنى واحد على وجه التقريب. وهذا يعني أن الأدب هو مملكة المناقب الحميدة، أو مملكة الأخلاق في عرف الأقدمين. ولكم كانت نظرتهم سديدة حينما شاهدوا الأمر على هذا النحو الإنساني النبيل.

جاء في رواية «الأحمر والأسود» لستندال (الجزء الثاني، الفصل الثالث عشر) أن «كل إنسان يعمل لصالحه الخاص في هذه الدنيا.» وهذا هو واقع الحال، دون أدنى ريب. كما جاء في رواية «الحرب والسلام» لتولستوي (الكتاب الثاني، الجزء الثاني، الفصل الحادي عشر): «إن فعل الخير هو السعادة الحقيقية الوحيدة في الحياة». وبذلك استطاع تولستوي الطيب أن يحدد المبدأ الأول لكل متعة وكل أصالة، ثم لكل تربية إنسانية سويّة ومخالفة للنزوع الفردي الأورو-أمركي الأناني الذي لا خير فيه على الإطلاق. فربما جاز الذهاب إلى أن البشرية سوف تظل سادرة في شقائها وهمجيتها ما دام الفرد لا يعمل إلا من أجل أنانيته في هذه الدنيا الدنيّة. ولعل في الميسور أن تتوصل التربية ذات يوم إلى ابتكار طريقة تملك أن تجعل الفعل الإيثاري، أو الغيري، أقدر الوسائل على إشباع الأنانية الرابضة في جوف النفس، أو في الراقة التحتانية من أعماقها.

يقيناً، إن الإنسان حنين، أشواق ومتاقات، وليس أنانية وحسب. بل إن في الإنسان جهازاً مثالياً ينتج مكارم الأخلاق كما تنتج الزهرة الشذى.

والكاتب الأدبي، ولا سيما الروائي في الزمن الراهن، هو الكائن الأكثر خبرة بشعور الإنسان، وخاصة بالصبوة التي تملك عليه لبه أو قلبه.

ولهذا، فإنه الأقدر على التأثير في النفس البشرية التي تحتفي عادة بكل ما هو من سلالة النور. فربما صح الزعم بأن غاية الثقافة برمتها، وليس

الرواية وحدها، هي تطوير الماهية الإنسانية في داخل الموجود البشري. ولكن، قد تتمكن الرواية قبل سواها من إقناع الفرد بأن المتعة التي يطاردها طوال حياته إنما تكمن في صنع الخير حصراً، وليس في إتيان الشرور والأعمال الدنيئة. ولعل من شأن هذه الغاية أن تؤثر على الشكل الفني للرواية، أو على مناخها كله. ولكن تصوير أحوال المجتمع الخارجي لا يخدم هذا الغرض إلا قليلاً؛ أما ما يخدمه إلى حد بعيد فهو صياغة الشخصية القدوة التي تجذب المرء فتجعله يلتصق بها ولا ينساها طوال حياته. وهذا يعني أن الشخصية الحية هي معيار كبير من معايير الرواية الجيدة.

ولعل أهم ما ينبغي التنويه به الآن هو أن معيار الشيء لا يتعدى وظيفته أو غايته. وبإيجاز، إن قيمة أية رواية إنما تتحدد بما تهدف إليه، شريطة أن تكون قد زودت نفسها بشكل ذي أصالة، وبأسلوب يتوفر له الحد المقبول من الكمال. وهذا يعني تآزر الفني والأخلاقي بغية إنتاج الشعور الجليل. وقد يجوز الزعم بأن الشعور هو كل ما في الأمر، إذ ما من شيء إلا وهو شعور في الحياة الداخلية للإنسان.

فلكم أجاد تشارلز دكنز يوم صنع شخصية سدني كارتن الذي افتدى تشارلز دارني، وذلك في رواية شهيرة له عنوانها «قصة مدينتين». إن كارتن قد افتدى دارني، مع أن هذا الأخير هو زوج لوسي مانيت، أو الفتاة التي أحبها كارتن دون أن تبادله حباً بحب. فبدلاً من أن يغتبط بموت الرجل الذي انتزع منه المرأة التي لم يعشق سواها، فإنه يقدم حياته فداءً للمنازع، وذلك بغية أن تنعم لوسي نفسها بالسعادة. وهذا فعل يتضمن ما فحواه أن كارتن حين افتدى دارني إنما افتدى لوسي بالدرجة الأولى، لأن هذه الأخيرة كانت سوف تشقى أيما شقاء لو أُعدم الرجل الذي تحبه حتى درجة الشغف. إن كارتن قد مات فداء للمحبوب، وفي هذا إيثار ما بعده إيثار، بل عشق ما بعده عشق.

ولعل من شأن كل فعل أخلاقي إيثاري أن يؤشر إلى صورة الفادي أو المخلّص، وإلى كونه قدوة جلّى للإنسان الكامل، أو الساعي إلى الكمال. وقد

يجوز الذهاب إلى أن واحداً من أهم العوامل التي أدت إلى ازدهار الآداب في أوروبا، منذ دانتي وحتى أواسط القرن العشرين، هو شدة تأثر الشخصية الأوروبية بصورة الفادي أو المخلص، مما يعني أن الجانب الأخلاقي لكل دين هو شيء ديمومي من شأنه أن يمكث في الأرض، لأنه ينفع الناس. وفي الميسور القول بأن هذه المثالية الأخلاقية، التي قد تكون بغير جداء على المستوى العملي، هي نزعة نبيلة وممتعة حقاً، كما أنها شديدة القدرة على تذكير الإنسان بأنه روح يتعالى فوق كل ما هو بغير شرف. إن هذا الفعل الطيب غذاء للغريزة المثالية الراخمة في كل منا على الدوام.

ولا مرية في أن الإنسان المحض هو من ينتج هذه البرهة الخالدة، وأن ذلك الإنسان نفسه هو من يستقبلها ويتمثلها أو يضمها إلى صميمه، فتصبح عنصراً شديد الاستقرار في الديمومي الآبد. وبذلك يترسّخ ما فحواه أن الإنسان الصرف، إنسان الديمومة المتجاوز لنسبية المكان والزمان، هو الذي يكتب الرواية الجيدة، وهو من يستقبلها وينفعل بها، ولولا ذلك لما كانت هنالك رواية، بل لما كان هنالك أدب ولا فن على الإطلاق. ولا ريب في أن هذه الفكرة قد تسهم في تنمية مفهوم الرواية، وكذلك في ترسيخ معيارها الهادف إلى إنجاز حكم القيمة على خير وجه ممكن.

وليس مما هو حتمي أن يعمد الكاتب إلى صياغة نموذج للفعل الأخلاقي بواسطة شخصية افتدائية دون سواها من نماذج الشخصيات، ما دامت الغاية النهائية للروائي هي التأثير في روح المتلقي، أو في جهازه المثالي حصراً. ففي الميسور أن يصور الكاتب ذلك النوع من البشر الذين هم ضحايا الشر المستطير في هذا العالم، والذي يملك أن يجعل الحياة جحيماً لا يطاق، وخاصة في إحساس الحساسين قبل سواهم.، وربما جاز الزعم

بـأن هـنري جيمـز واحـد مـن أقـدر الكتـاب علـى تصويـر هـذا النـوع مـن الشخصيات، ولا سيما في «جناح اليمامة» وكذلك في «صورة سيدة»، حيث نجد امرأتين هما ميلي ثيل، بطلة الرواية الأُولى، وإزابيل آرتشر، بطلة الرواية الثانية.

وقد يلوح للذهن أن ميلي ثيل هي صورة، أو رعشة، اشتقت من مسرح شكسبير التراجيدي. إنها، إن لم تكن ديدمونة، مثلاً، فهي المرأة الطيبة التي تقع فريسة للشر، لأنها شديدة الطيبة، وليس لأي سبب آخر. ومما لا يخفى على أحد أنها أُضحية لمامون، إلـه الذهـب والمـال. وبراءتـها أو طهارتـها لا تجديها أي نفع، ولا تملك لها أي إنقاذ من براثن اللؤم والنذالة، وكل ما في الأمر أن هذه البراءة تزيدنا حزناً عليها لأنها لا تستحق هذا المصير الفاجع. ولكننا بهذا التعاطف التلقائي مع الضحية نشعر بإنسانيتنا على نحو أصيل، قلما يتوفر خارج الأدب المأساوي الذي هو ذروة الآداب على الإطلاق.

فلا جناح عليك إذا ما أكدت بأن هدف الروائي هو تنمية الإنسانيّ في الإنسان. وهذا فعل يشبه تحويل المعادن الخسيسة إلى معادن نفيسة. أما وصف مفاسد المجتمع فتلك مهمة يتيسر إنجازها من خلال تقرير صحفي، أو قل بأيدي أناس مختصين بعلم الاجتماع. فأول حقيقة ينبغي أن تؤكدها نظرية الرواية هي أن الروائي ليس واحداً من علماء الاجتماع قط، وإنما هو واحد من علماء الروح وفقهاء الذات، أو هو فنان يتحسّس ويتهجس، ولكنه لا يقرر، بل يوحي ويؤشر، شأنه في ذلك شأن جميع الفنانين الأصلاء. وهذا يعني أن أسلوبه الذاتي المتحرك هو أسلوب حدسي يشع ويخاطب البديهة، قبل سواها، وذلك بالضبط حين يبلغ أسمى مستوياته، كما هو حال أسلوب هاردي أو جيمز. إنه أقرب إلى الشاعر منه إلى العالم، كما أنه شبيه بالفيلسوف الذاتي، وبعيد كل البعد عن الفيلسوف الذهني أو التجريدي. أما همه الأكبر فهو صياغة الشخصيات المفعمة بالقدرة على تصوير التجربة البشرية بأبعادها كافة.

والآن، لا بد من التوكيد على هذين الأمرين:

أولاً- حين أقول الأخلاق فإنني أعني مجمل البنية الروحية للإنسان، أو المحتوى الكلي للحياة البشرية بوجهها النبيل.

ثانياً- لئن لم تكن الفنون والآداب قادرة على تغيير بنية الإنسان الداخلية، أي إذا لم تستطع أن ترسّخ فيه جهازاً مثالياً منسوجاً من مكارم الأخلاق، فإنها تنهض بوظيفة أُخرى، وهي تزويد الروح بعُلالة للإغتراب الذي يكابده في هذا العالم المنكوس. بيد أن هذه الوظيفة نفسها قد لا تخلو من سمة أخلاقية صريحة أو مضمرة.

❖ ❖ ❖

وعلى أية حال، فإن معيار الرواية المستخلص من غاياتها الأخلاقية، ينبغي أن يتحدد في قدراتها على صياغة الشخصية التي تصلح كي تكون قدوة من شأنها أن تسهم في صنع الكمال الروحي، وهو ما تصنعه الأخلاق الحميدة التي لا هدف لها سوى إخراج الناس من فخ التاريخ. فمما هو مباح أن يذهب المرء إلى ما فحواه أنه ما من قيمة لأية حضارة إلا بمقدار ما تبذل من جهد في سبيل إطفاء هذا التوتر الهمجي الذي تنتجه السياسة منذ آلاف السنين. أليس في صلب الحق أن الإنسان العدواني أشبه بالحيوان منه بالإنسان؟

ولَعل أكبر فرق بين الرواية الحديثة والرواية القديمة، مثل سيرة بني هلال وسيف بن ذي يزن والزير سالم، وما إلى ذلك من روايات، هو أن الرواية القديمة ما وجدت إلا للإمتاع والمؤانسة، أو للتسلية وحسب، بينما تتمتع الرواية الحديثة بغايات روحية كبرى لعل أهمها التعبير عن أزمة الوجود البشري. ولكن، حبذا التحذير من أن الرواية ينبغي ألا تخسر قدرتها على الامتاع، وذلك لأن الأدب لا يؤثر في النفس إلا إذا أمتعها. فالنفس، كما

يعلم الجميع، مبنية على مبدأ اللذة، التي من دونها لن يكون هنالك سوى السأم والملال. فلا استقلاب للداخل إلا بالمحبة.

ولكن النصّ الروائي لن يقدم لك المتعة إلا إذا دلّك على محتواك الصميمي، أي إلا إذا استطاع أن يمنح الباطن فرصة كافية كي يتجلى أو يتألق. وبذلك، فإنه يذكي الوجدان ويستفز الضمير الذي هو كنه النفس المكنون، شريطة أن يكون نصاً جيداً جديراً بأن يدخل في زمرة الروايات الحقيقية. وهذا يعني أن النص المنطوي على المثال ينعش ويحث على التوجه صوب الكمال. وقديماً صرّح أهل الحكمة بأن أعظم التذاذ هو التذاذ الإنسان بكماله الخاص. ولهذا، فقد يجوز الزعم بأن المثالية غريزة من غرائز الإنسان الروحية.

واستناداً إلى مبدأ الإمتاع هذا، وهو أول معيار للآداب والفنون كلها، فإن الروايات التي تراكم التفاصيل الخارجية، أو التي تسرد الوقائع والأخبار والأحوال الوضعية، مكتفية بهذا السرد، ومحجمة عن الذهاب إلى ما وراء الظاهرات، لا تعدو كونها نصوصاً باهتة شاحبة، ولا تحتقب إلا قيمة طفيفة الشأن وحسب.

إذن، لا حرج في التوكيد على أن العنصر الأهم في كل رواية جيدة هو مناخها الخاص الذي من شأنه أن يسبغ النكهة على جميع أجزاء النص. فلكل رواية مناخها الفريد الذي لا يخص أية رواية سواها، تماماً كما أن لكل إقليم مناخه الذي يخصه وحده دون سائر الأقاليم. ولا مرية في أن هذا المناخ الخاص هو سرّ النص وصانع المزية فيه. وربما كانت الوظيفة الأولى لكل نقد عملي جيد هي الكشف عن هذه الخصوصية التي هي الاسم الآخر للجودة في كل نص متميز.

ولعل مما يحتاج إلى توكيد على نحو دائم أن الرواية، مثلها في ذلك مثل بقية الأجناس الأدبية والفنية، إنما تستقي مادتها الجوهرية من الشعور البشري، أو من الوجدان، في المقام الأول. فالروائي متخصص باستبار الذات

قبل كل شيء. ولكن معظم الروايات في القرن العشرين قد صدرت عن الذهن، أو انبثقت من وعي تجريدي، أو حتى من تهويمات لا معنى لها ولا مذاق. فما لم يكن الحميم الممتزج بالعميق هو المحتوى اللبابي للرواية، فإن المرء لن يكون إلا بإزاء عمل لا يتمتع بالمزية أو بالجودة. وهذا واحد من أهم الفروق الجوهرية بين رواية القرن التاسع عشر الوجدانية المحتوى، وبين رواية القرن العشرين المبنية على مبدأ توثين الشكل الأدبي إلى حد متطرف في بعض الأحيان. إن الإيغال في النزعة الشكلية لا يعدو كونه مثلبة من مثالب الانحطاط. وهذا واحد من أوضح المعايير السلبية، لا للرواية وحدها، بل للأدب كله.

ثم إنه لا بد للأسلوب من أن يُنشّط خيال القارئ وأن يستجيب لحاجته إلى الامتلاء الذي قد يسهم في إنعاش النفس. وهذا يعني أن التحام الخيالي بالحميم على نحو أصلي هو الابتكار الفذ بأم عينه، وأن الخيال والوجدان هما المقولتان السيدتان في الآداب والفنون كلها. وهذا مبدأ لم تلتزم به الرواية في القرن العشرين، الذي لم ينتج سوى القليل مما هو نفيس حقاً. وربما استطاع د. هـ. لورنس أن يصبح جد مشهور في العالم كله بفضل أسلوبه القادر على تنشيط الخيال نظراً لما يختزن من عناصر الحساسية والرشاقة والإرهاف الدقيق.

ومما هو جدير بالتنويه في هذا الموضع أنه لا يجوز تقسيم الروايات إلى قسمين اثنين وحسب، وهما الجيد والرديء، إذ لا مراء في أن الروايات المتوسطة القيمة تشكل غالبية الروايات. فالرواية التي هي بين بين، أو تلك التي تجهل أعاصير دستويفسكي، أو انديا الرؤيا المبثوثة في تراث تولستوي، أو الحساسية المرهفة الراخمة في روايات هنري جيمز، إن مثل هذه الرواية الواسعة الانتشار قد لا تخلو من قيم فنية طيبة يتوجب على النقد أن يبحث عنها، ويظهرها للوعي، آخذاً نسبية القيمة في الحسبان، ومعتقداً بأن الوساطة هي الحقيقة التي تحكم غالبية الأشياء في كل زمان ومكان.

❖ ❖ ❖

وأياً ما كان الحال، فلا بد للرواية من أن يتأثر جانبها الفني بمبدئها الفكري أو الفلسفي. ولهذا، فإن الفكرة المعروضة آنفاً تقتضي أن تكون الأولوية للشخصية، لا للحبكة، وأن تعطى الأهمية لتحليل الذات، وليس لمراكمة الأحداث، أو تكديس تفاصيلها على نحو أخرق، أو بطريقة لا يتوفر لها أي هدف يملك أن يحيل الجزئيات إلى كلية شاملة تجهل الفجوات، التي من طبعها أن تصنع التفكك والفصال. وبما أن النفس تكره كل ما يخلخل الوصال، أو ما يمنع التماسك والتراص، فإن كل فصال أو قطيعة أو رخاوة هو مثلبة أو منقصة معيبة، بل عورة كبيرة لا تغطية لها قط.

ومما قد لا تخطؤه العين المتأنية أن الرواية العربية في الزمن الراهن قلما تنجح في صياغة الشخصيات الكثيفة أو المركبة، أي تلك المشحونة بالفحوى إلى الحد الذي يرسخها في ذاكرة المرء لمدة طويلة، كما هو حال بعض الشخصيات في الشطر الجيد من الروايات الأوروبية. ولهذا، ينبغي التوكيد دوماً على أن الشخصية الريانة المترعة باللباب هي المحك النهائي لقدرة الروائي على الكتابة، أي لموهبته الروائية، أو لفذاذته جملة. وكثيراً ما يتورط الروائي العربي في تكديس التفاصيل المملة وغير القادرة على التلاحم معاً في بنية واحدة، ناجية من التفكك والتفتت، وكذلك من المجانية أو زيادة بعض الأجزاء عن حاجة الغاية النهائية للنص.

وما دام الجواني، أو الأخلاقي، هو بيت القصيد، فإن الأسلوب الروائي الناجح هو ذاك الذي يتميز بالحساسية الشديدة القدرة على أن تحشد رقة الشعر إلى التوتر المسرحي المحتدم. وهذا يعني أنه يدمج الرشاقة والكثافة في ملغمة لغوية واحدة. ولئن تمكن الأسلوب من إنجاز هذه البرهة النفيسة، فإنه سوف يصير متيناً وأنيقاً في آن واحد، شأنه في ذلك شأن شجر الساج الشديد الندرة في العالم كله. (ويبدو أن الأنيق أنيس، وأن الإنسان معنيٌّ دوماً بإنتاج الأُنس والفرار من الوحشة والظلام). ولعل روايات جيمز، قبل سواها، أن تكون أحسن تحقيق لهذا المبدأ المعياري الجليل.

أما الجملة الرخوة، أو الهلامية، الشبيهة بتلك التي يكتبها تلاميذ المدارس، وكذلك الجملة التي تتعثر وهي تسير، أو تؤشر حركتها البليدة إلى أن اللغة تغتصب اغتصاباً، بدلاً من أن تنساب انسياباً، بحيث تجيء من تلقاء نفسها، أو على هيئة انبثاق داخلي طبيعي يشبه بزوغ الشمس - إن هذين النوعين من الجمل هما منقصتان كبيرتان من مناقص الأسلوب الروائي، أو تلك التي تثلب الأدب في الآونة الأخيرة. فمن البدهي أن تدفق اللغة على نحو مدرار، وبطريقة نجت من العسر والارتخاء والترهل، هو الصانع الأول لمزايا الأُسلوب الأهيف الأخاذ. وبإيجاز، إن الأُسلوب المتميز هو ذاك الذي يلحم الرصانة واللدانة في ملغمة واحدة. وهذا إنجاز لا يقوى عليه إلا الأقوياء.

ومما يحتاج إلى توكيد أن اللغة الروائية الحية لا تولد من الخيال البحت، ولا من الواقع في خارجيته الخالصة، وإنما هي تنشأ من برهة التماس التي تدغم الخيال والواقع في وحدة تضمهما معاً بغية إنجاز الحقيقة الفنية. ومن خصائص هذه اللغة أنها جد نائية عن الحياد الذي هو صنف من أصناف الترمد، وذلك بحكم كونها لغة حساسية وتوتر واحتدام، تماماً بقدر ما هي لغة حيوية وخصوبة وانفتاح. وبهذه السمات فإنها توائم الجلال الأدبي حقاً. وهي تؤثر لأنها حية تنبض فيها العافية، إذ لعل القول الحي أن يفعل في النفس فعل الغيث في التربة المعطاء. ولكن أخصب الأقوال وأكثرها حيوية ما كان من سلالة الضمير الأخلاقي الذي يبهظه ويشقيه أن يكون العالم في قبضة أهل الجشع والنذالة الذين لا يجيدون عملاً بقدر ما يجيدون صناعة البؤس والتشيؤ والاغتراب.

❖ ❖ ❖

حبذا التوكيد على أن النص الروائي العظيم هو صورة للنفس البشرية، بل لما هو جوهري في حياة جيلٍ بأكمله، أو قل إنه تعبير عن نظرة

ذلك الجيل إلى العالم أو إلى الحياة. ولا غلوّ إذا ما زعم المرء بأن النص الروائي الجيد، مثله مثل كل فعل أصلي، هو محاولة لإعادة ابتكار العالم من جديد، أو إحياء شبابه وفحواه.

ولهذا، ينبغي أن يعد الكاتب ملتزماً إذا ما التزم بتصوير الضمير النظيف، أو الوجدان الصادق الحميم، أي بمبدأ خلاص الإنسان من همجيته واستخراجه من تاريخه الحيواني المخجل. فحيثما كان هنالك تعاطف مع هوية الإنسان الإيجابية، أو مع طيبته وسموه، أي مع جوهره المتألق النبيل، كان ثمة التزام فعليّ لا يجوز لأحد أن يزاود عليه. ولهذا، فإن القارئ الذكي، أو الحسّاس، لا يكتفي بأن تكون الرواية تسلية أو امتاعاً وحسب، بل لعله أن يطالبها بإعطائه فرصة كافية للالتقاء بالأعماق التي يتعذر استبارها إلا على نحو نسبي فقط. وبذلك، فإن النص سوف يواكب المعيار أو يدانيه.

وربما كان أسوأ أصناف الروايات هو ذلك الصنف الذي يريد أن يعلم القارئ بعض الأفكار الاجتماعية تعليماً مباشراً يشبه التعليم المدرسي. وهنا ينبغي التوكيد الجازم على أن الفكرة لا تصير أدباً إلا إذا استحالت إلى شعور، أو إلى برهة في بنية الوجدان، وما ذاك إلا لأن الشعور هو كل شيء في الحياة البشرية. إن ما لا يتمثله الشعور الذاتي لا يسعه البتة أن يصير أدباً رفيع القيمة. وهذا يعني أن الاحتجاج على جلافة الواقع وهمجيته، وكذلك على جور القوى المتحكمة بالتاريخ، وفسادها وطغيانها، لا يكفي لإنتاج رواية مؤثرة حقاً، إذ لا بد من أن يندرج فيها شيء ما هو برسم الذات، أو برسم الباطن المستور. إن في النفس قوى شديدة التنوع، وكل منها تطالب بحقها في الإشباع، ولا يشبعها بكفاءة سوى الأدب المعياري المشحون بأصناف كثيرة من أصناف الطاقة الداخلية.

أما التنديديون فإنهم لا يملكون قط أن ينتجوا أدباً رفيعاً جديراً بالاحترام، وذلك إذا ما اكتفوا بالموقف التنديدي وحده. (إن الهجاء هو أسوأ أصناف الشعر). وما لم يكن هنالك في عقر النص الروائي عنصر من

العناصر التي تتعشق بها النفس وتحبّها حتى برهة الشغف، فإن ذلك النص لن يكون سوى لغو تلغيه الأيام.

وعلى أية حال، فإن الفن الروائي شأنه في ذلك شأن كل كتابة أدبية أُخرى، له معاييره الخاصة الشديدة الصلة بجملة من العناصر التي لا بد من أن تحضر في داخل النص هذه المرة، والتي على درجة حضورها تتوقف الجودة أو المزية في الرواية، بل في الحركة الروائية جملة. وهذه لائحة صغيرة بأهم المقوّمات المعيارية الوثيقة الصلة بمفهوم الرواية، أو بقوامها كله:

أولاً- تحتاج البنية الروائية دوماً إلى نقطة ازدلاف، أو إلى بؤرة مركزية من شأنها أن تجنّب النص منزلق التشتت أو التبعثر وتفكك الأوصال، وأن تنجز الالتحام العضوي، بحيث لا تظل التفاصيل مجرد ركام، أو كومة من الجزئيات التي تتراصف أو تتجاور، ولكن دون أن تندغم في الكلية الشاملة. وهذا هو معيار التماسك والتجانس والتراص على مستوى الحبكة أو المسرود. ولئن لم يلتزم الروائي بهذا المعيار، فإنه لن ينتج سوى رهل وتهويم.

ثانياً- من الواجب أن يتحرك النص برشاقة تتجيه من البلادة الباعثة على السأم. فالدينامية، أو الحراك الحي، سمة لا بد منها لكل رواية ترنو إلى أن يقرأها المرء حتى نهايتها وبكثير من الانجذاب. إن الانسياب التلقائي مزية من أبرز المزايا التي يتمتع بها كل أدب رفيع. فمن شأن هذه السمة المعيارية أن تضيف العذوبة والسلاسة إلى النص، وأن تجنبه التكلف أو الاصطناع الذي هو داء كبير من أدواء الأدب بوجه عام، ولا سيما في طور الانحطاط.

ثالثاً- التنقيب عن الفحوى في أعماق الحياة، بدلاً من التجوّل فوق سطوح الأشياء والاغتذاء بلحائها الفج. وهذا يعني منح الأولوية للشعور، أو للباطن، وليس للمجال الخارجي، الذي لا يعدو كونه قشرة وحسب.

إن الخارج كله لا يكتسب قيمته في الرواية إلا حين يتمكن الكاتب من تحويله إلى شعور، أو إلى رعشة من الرعشات الماهوية الداخلية. فإما الروحي وإما اتضاع الكتابة، وما من خيار ثالث قط.

وخلاصة هذا المعيار أن موضوع الرواية ليس الواقع الخارجي أو الوضعي، كما أنه ليس الداخل البحت، وهو ما لا يزيد عن كونه تهويماً أو تجريداً بغير محمول، وإنما هو علاقة الداخل بالخارج، أو كيفية اقتراب الشعور من الأشياء وانفعاله بها. وهذا يعني أن موضوع الرواية هو الذات، أو هو العلاقة من حيث هي شعور حصراً. وبإيجاز شديد، إن العلاقة هي سداة الرواية ولحمتها، أو متنها الذي لا حواشي له على الإطلاق.

رابعاً- ابتكار الشخصيات الروائية المترعة بالحيوية والفحوى، والتي من شأنها أن تعيش في ذاكرة المرء، بل أن تندمج مع ضميره، بحيث تكاد أن تتأبى على النسيان لشدة حصانتها واستعصائها على التصرم والزوال. فلا أحسبك سوف تنسى جان فالجان طوال حياتك، إذا ما قرأت رواية «البؤساء» لفكتور هيجو. ويصدق المذهب نفسه على الكثير من شخصيات دستويفسكي، ولا سيما الأمير مشكين وراسكو لنكوف وإيفان كرامازوف.

وثمة وجوب لازب للتوكيد على أن استبار الشخصية، أو التعرف عليها من الداخل، هو الوظيفة الأولى بين جميع الوظائف التي ينهض بها الكاتب الروائي الأصيل دوماً. ولعل مما هو ناصع تماماً أنّ واحداً من أهم الفروق التي تميز الرواية الحديثة عن السيرة الشعبية يتلخص في أن الرواية الحديثة تُعنى كثيراً بالتعرف على الشخصية من الداخل. فلقد اعتنت السيرة الشعبية بالحبكة، أو بالأحداث، بدلاً من الشخصيات.

ومما هو جدير بالملاحظة أن الشخصية الروائية القوية مأهولة على الدوام بجملة من الخصائص أو الصفات، وليس بصفة واحدة تحتكر الداخل كله. وفضلاً عن ذلك، فإن الشخصية الجذابة أو الراسخة رسوخ الطود هي

حية ونامية أو متحولة، أي تقبل التغير الذي هو نقلة عميقة تطرأ على الكيف حصراً. وأهم ما في أمرها أنها تلقائية ونائية تمام النوى عن التكلف والافتعال، أو عن كونها مجرد حامل جامد لفكرة مسبقة الصنع. يقيناً، إن حرية الانبثاق في المجال الروائي هي الأُس الجمالي أو الفني، لكل شخصية روائية متقنة الصيغة والإنشاء.

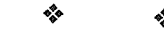
ويتلخص معيار قوة الشخصية، أو قوة تأثيرها، في قدرتها على الاستتباب داخل وجدان القارئ، أو في لباب نفسه، أي حيث تتمتع بحضور لا يقل كثافة عن حضور الكائنات العينية المحسوسة. وهي لن تؤتى هذه السمة إلا إذا كانت تتحسس البؤس، بل إلا إذا راحت تكابده أو تعانيه. ولعل الشخصيتين المحوريتين في رواية «الحرف القرمزي» أن تكونا من أجود الأمثلة على هذا الصنف من الشخصيات. فلقد خلق هوثورن هاتين الشخصيتين، أقصد هستر ودمزديل، وأفعمهما بالعذاب، كما حاصرهما بالخواء المغلق الذي يجهل المخارج جهلاً تاماً. وبذلك فقد أنتج مناخاً شديد الندرة في تاريخ الرواية كله.

خامساً- إن الأُسلوب الروائي مزوّد على الدوام بشيء من الغنائية، أو الشاعرية، التي تملك أن تحيل اللغة إلى نصوع وإشراق. ويمثل هذا الأسلوب الإلهامي تتفتح النفس من الداخل كما تتفتح الزهرة في الربيع. ولا مرية في أن هذا التفتح هو واحد من الأهداف النهائية للأدب والفن معاً. بيد أن الأسلوب الروائي الأرقى لا يكتفي بالسمة الغنائية، التي لا بد من نبذها حينما تتبسّطح، بل هو يوظف لغة باطنية شديدة الثراء وشديدة القدرة على استبار الشعور في آن واحد. ولعل الأسلوب الذي ينسج رواية «الحرف القرمزي» الآنفة الذكر أن يكون واحداً من أنجح الأساليب الروائية التي عرفها العالم الحديث. أما الأسلوب الوعر المعقد الذي كتبت به رواية «الجبل السحري» لتوماس مان، وكذلك الأسلوب التجريدي أو التهويمي الذي كتبت به «لعبة الكريات الزجاجية» لهرمان هسّه، فهما بعيدان كل

البعد عن الذائقة، أو عاجزان عن إرضاء القارئ الذي يتمتع بحساسية لغوية فائقة.

سادساً- تنطوي الرواية الجيدة على مقوّم تركيبي محبوب أو جذاب، وتتوق النفس للالتقاء بهذا المقوِّم في صلب النص، أو في فضائه الرحيب. ولولا ذلك المتاق لما كان لأحد أن يقرأ أدباً بتاتاً، بل لما كان للأدب كله أن يعرف دربه إلى الوجود. فالنفس مبنية على مبدأ الاستئناس بالجميل، أو على مبدأ التناسم مع الوسيم. فمن دون العنصر التكويني المحبوب لن يتيسر لأية رواية أن تبلغ إلى رتبة الجودة قط. فلعلك لا تملك إلا أن تتعاطف مع راسكولنكوف القاتل، إذا ما قرأت «الجريمة والعقاب». وربما أحببته لسبب جوهري، وهو صدقه، أو طيبة روحه وشدة تعاطفه مع البؤس البشري. إن صفاء الوجدان ونقاء الضمير هو العنصر المحبوب في هذه الرواية النفيسة الخالدة. ولهذا، فإن مما هو في السداد أن يُقال بأن الحميم هو المحتوى الجوهري للأدب الجيد في معظم الأحيان. ولكن ما هو جدير بالتنويه في هذا الموضع أن ثمة نوعاً من التشابه بين هذه الرواية الأخيرة وبين «الحرف القرمزي»، إذ تدور الروايتان كلتاهما على مكابدة ذنب معين، وكذلك على مقاساة ألم لا يعرف الحدود.

وعلى أية حال، فإن الرواية التي تملك أن تهب القارئ شيئاً من الدهشة، أو من النشوة الأدبية، سوف لن تزيد عن كونها إنجازاً مبتسراً أو مثلوباً، بل إنها لن تكون سوى شيء طفيف الشأن، ولا يستحق البتة أن يوضع بين خيار الروايات.



ولعل أهم ما ينبغي التنويه به، بل التشديد عليه، في هذا الموضع الختامي، هو أن هذه المعايير المسرودة ههنا ليست مما يفرض على الروائي

سلفاً، كأنها إنجاز مسبق الصنع، وإنما هي خلاصة رصد لعدد كبير من الروايات الجيدة أو الذائعة الصيت. أما فكرتي الأخيرة فيمكن لها أن تتلخص في أن أية رواية سوف يرتفع مستواها الفني، أو قيمتها الجوهرية، تماماً بمقدار ما تحترم من هذه المعايير، التي لا أرى الروائي قادراً على النجاح دون أن يلتزم بها التزاماً تلقائياً، أو على نحو بارئ من التكلف أو الاصطناع.

الفصل الثاني
ازدهار الرواية

مما لا يماري فيه أحد أن القرن الثامن عشر هو الذي شهد البداية الحقيقية لولادة الرواية ونشوئها وتدرجها صوب النضج. ولا عجب في ذلك، فهو قرن المدن الكبرى المزدحمة بالناس، وقرن المطبعة الآلية الشديدة القدرة على الاستجابة لحاجة السوق من الكتب. وأهم ما في الأمر أن ذلك القرن هو العصر الذي توسعت فيه الطبقة الوسطى التي هي أقدر كيان اجتماعي على إنتاج الثقافة الرفيعة. ثم إن نمو هذه الطبقة يعني نمو التعليم المدرسي الذي من دونه سوف يتعذر، لا وجود الرواية الحديثة وحدها، بل وجود الكتاب بوجه عام.

وكثيراً ما يرى مؤرخو الآداب أن دانيل دفو قد أسس فن الرواية الحديثة حين نشر نصاً روائياً عنوانه «روبنسن كروزو»، وذلك سنة 1719. ولقد كان دفو هذا في عامه الثاني والستين يوم نشر رواية عنوانها «مَل فلاندرز» بعد ثلاث سنوات من ظهور الرواية الأولى. ومع ذلك، لا يجوز للمرء أن يذهب إلى أن هذا الإنجليزي قد أسس فن الرواية الحديث، وما ذاك إلا لأن النصوص التي نشرها أقرب إلى الحكاية منها إلى الرواية، ولأنها في الوقت نفسه تهدف إلى الإمتاع، أو إلى التسلية، أكثر مما تهدف إلى استيلاد الشعور العميق الذي هو الغاية النهائية للرواية الحديثة.

بيد أن وثبة كبرى في تاريخ الرواية قد تمت يوم نشر صموئيل

رتشاردسن، وعمره يومذاك زهاء ستين سنة، رواية عنوانها «باميلا» (1740). كما أنه قد أتبعها، بعد ثماني سنوات، برواية ثانية عنوانها «كلاريسا»، وهي التي تتألف من سبعة أجزاء طويلة، والتي نجحت أكثر من الأولى بكثير. ولعل في الميسور القول بأن هذا النص الأخير هو المؤسس الفعلي لفن الرواية الحديثة، وذلك نظراً لما ينطوي عليه من تحليل عميق وأصيل لشخصية لفليس الكثيفة أو المركبة من جملة عناصر نفسية استطاعت أن تنجز رواية قيّمة. فلكم هو مؤثر لفليس هذا وهو يكابد الشجن والندم بعد وفاة كلاريسا التي أغواها وجرها إلى الكارثة.

لقد كان رتشاردسن محاطاً بمجموعة من النساء الذكيات والطيبات في آن واحد، وهن من عاملنه وكأنه نبي مرسل من السماء. وربما أثرت هذه الصلات الأنثوية الدافئة على شخصيته وطريقة تفكيره، فجعلته خبيراً بالشعور البشري، ولا سيما بالعواطف الصادقة أو النبيلة، ووهبته القدرة على التأثير في المتلقي، وكذلك على خلق شعور بالسمو في روحه المرهف الحساس.

ولكن مثلبة رتشاردسن الأولى هي ميله إلى الوعظ والتلقين، أو التعليم المباشر، مع أن الرواية ينبغي أن توحي، أو تعلم بالتأشير، وليس على نحو فوري قط. أما مثلبته الثانية فهي الإسهاب الذي لا لزوم له بأي حال من الأحوال. فماذا عساها أن تكون الحاجة إلى رواية من سبعة مجلدات قد يتيسر للمرء أن يختزلها في مجلد واحد، أو في مجلدين؟

وحين أراد هنري فيلدنغ أن يسخر من رواية «باميلا»، فقد كتب رواية عنوانها «جوزف أندروز» (1742). ولكن «توم جونز»، التي ظهرت بعد هذا التاريخ بسبع سنوات، هي أفضل رواياته، بل يمكن للمرء أن يزعم بأنها قد أسهمت أيما إسهام في إنضاج فن الرواية، أقله في انجلترا. فهي تتميز بقدرتها على حشد عدد كبير من الشخصيات المتباينة والمتفاعلة فيما بينها، وذلك مما يمنح النص دينامية ومساحة نوعية، أو كيفية، شديدة السعة والثراء. وربما جاز القول بأن بطلتها صوفيا وسترن، ذات الشخصية

الخلابة، هي واحدة من الشخصيات الروائية التي ما أن يتعرف عليها المرء حتى تستقر في ذاكرته إلى أمد طويل.

ويبدو أن فيلدنغ قد متّن الصلات التي تربط بين الرواية وبين الطبقة الوسطى، وهي الطبقة التي صنعت التاريخ الحديث كله. ولكن أهم ما في أمره أنه قد أعطى الرواية شكلاً فنياً، وخلصها من طابعها الحكائي التقليدي، ودفعها باتجاه صيغتها الحديثة. ولا ريب في أنه كان، مثل سلفه رتشاردسن، رجل أخلاق، إذ لقد تهجم على النذالة والخسة وجميع الصفات السلبية التي تجرد الإنسان من إنسانيته وأصالة ماهيته. وفي صلب الحق أن الأخلاق كانت الموضوع الجوهري للرواية منذ نشوئها في أواسط القرن الثامن عشر وحتى بدء انحطاطها مع الحرب العالمية الأولى.

وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر صار الذين نشروا روايات أكثر من أن يحصيهم المرء، ولكن رواية واحدة فقط هي الجديرة بالذكر في هذا السياق المعنيّ بالقيمة، لا بالتاريخ، وهي رواية «كاهن ويكفيلد» التي نشرها أُلفر غولد سمث سنة 1766. وهذا نص أدبي لا زال صالحاً للقراءة والتمتع بالمقروء حتى اليوم، وذلك على الرغم من صيغته المبنية وفقاً لمبدأ المصادفة، وكذلك وفقاً لمبدأ اصطناع المواقف المخالفة لطبيعة الحياة وسياقها العضوي الحي. ففي الحق أنها رواية مؤثرة، وذلك نظراً لما يندرج في بنيتها من لحظات أصلية عميقة، وأحياناً نبيلة.. وفضلاً عن هذا، فإن بعض شخصياتها منسوجة برصانة كي تترسخ في الذاكرة طويلاً بفضل ما تدخره من سمات ماهوية جلى. فربما كان في السداد أن يُقال بأن شخصية أُليفيا هي واحدة من أندر الشخصيات في تاريخ الرواية الإنجليزية كله، وذلك لما تختزنه من سمات أصلية تنبع من بؤرة الماهية حصراً. ولقد أثرت هذه الفتاة باليوت، فذكرها على نحو لا مباشر في البيت الثالث والخمسين من قصيدة «اليباب» المعروفة. فهي تعود إلى المكان الذي أُغويت فيه، وتغني أُغنية شجيّة شديدة التأثير على النفوس الحساسة.

إن غولد سمث، وهو رجل ارلندي الأصل، وواحد من المجموعة التي أحاطت بالدكتور جونسن، قد كان شديد الاهتمام بمعضلة الفقر وبهموم الفقراء. ولقد جاءت روايته هذه لتكون أول عمل يتجه نحو الطبقات الشعبية أو الفقيرة، ويهتم بالضعفاء الذين يطحنهم التسلط والحيف الغشوم. وهكذا بدأ تيار آخر من تيارات الرواية، وهو التيار الذي يتخذ من هموم الطبقة الشعبية، لا الوسطى، موضوعاً محورياً للأدب الروائي، وذلك بعد وفاة فيلدنغ باثنتي عشرة سنة وحسب.

❖ ❖ ❖

وبينما راحت الرواية تنضج في انجلترا ابتداءً من أواسط القرن الثامن عشر، فقد كانت لا تزال تكابد آلام المخاض في فرنسا التي كانت تمور فيها الأفكار الثورية على نحو فريد. وربما جاز الظن بأن فرنسا لم تعرف الرواية في ذلك القرن، مع أن عدداً كبيراً من الفرنسيين قد حاولوا أن يكتبوا الروايات قبل نشوب الثورة الفرنسية، وذلك ابتداءً من رواية «الشيطان الأعرج» ذات الطابع الحكائي التي نشرها آلان رينيه لوساج سنة 1707، أي قبل أيّ روائي انجليزي آخر.

وقد يكون من اللازم في هذا السياق أن يذكر المرء رواية «حياة ماريا» التي نشرها بيير ماريفو سنة 1741، والتي تدور حول حياة الطبقة الوسطى، وهي الطبقة التي أنتجت الرواية الحديثة وحاولت أن تستأثر بها في أواسط القرن الثامن عشر. وتأتي أهمية هذا النص من كونه محاولة جادة لاستبار الغموض الذي يستتب في داخل النفس البشرية، داخل راقة تحتانية تستعصي على السبر أو على الاستشفاف.

وربما ظن فولتير أنه كتب رواية يوم نشر عملاً عنوانه «كانديد» سنة 1759. (ترجم إلى العربية). فهذا نص شبه فلسفي معني بالشر إلى حد بعيد، كما أنه يدور حول مغامرات عنترية مبتذلة يمجها الذوق السليم.

ولهذا، فإن «كانديد» ليست رواية بأي حال من الأحوال، إذ إن ما يهيمن هنا ليس الوجدان بل الفكر، حتى وإن كان فكراً ذا مصدر عيني أو تجريبي. فهو مفكر يستمد عصارته من الواقع، أو من الوقائع الخارجية، مثل زلزال لشبونة، أو القمع الهمجي الذي راحت تمارسه الحكومة الفرنسية على الناس في زمن فولتير. ولكن الرواية الأصلية لا تفكر، وإنما هي تتحسس أو تستشعر انبثاقاً من الحساسية الهيفاء.

ومما هو ناصع تماماً أن البطولة في هذا النص المبتلى بداء التكلف، الذي هو العدو الأكبر للأدب، والذي لا ينجو منه سوى أهل الأصالة والكياسة وحدهم، إنما تناط بالفكرة لا بالشخص البشري الذي ينبغي أن يكون عماد الأدب كله. وهذه صفة سلبية من شأنها أن تناقض جوهر الرواية ومناخها وجملة ما ينبغي أن تكون عليه بالفعل. إن النص الذي يجعل من الشخصية مجرد حامل لفكرة جاهزة سلفاً لا يسعه البتة أن يكون رواية بأية حال من الأحوال.

ومع أن روسو كان أفضل حالاً حين نشر «إلويزا الجديدة» بعد «كانديد» بقليل، إلا أنه لم يكتب رواية حقيقية، بل كتب نصاً بني على شيء من المشاعر الرقيقة الساذجة، ولكن الجذابة في الوقت نفسه، كما هو حال الحكايات الأُخرى التي تنطوي على مثل هذه العواطف الرقيقة. فما من ريب في أن هذا العمل هو برسم المراهقين. وأظنه كان متأثراً برتشاردسن حين تطرف في الوعظ إلى حد الإفراط، فجاء بنص بعيد كل البعد عن روح الفن الروائي الحديث.

ولقد تأثر به كاتب آخر هو سان بيير الذي نشر رواية عنوانها «بول وفرجيني» سنة 1788. فهذا نص محكوم سلفاً بمبدأ روسو الرامي إلى تقديس الطبيعة، أو إلى العيش وفقاً لأحكامها أو لنواميسها الكلية. وفي الميسور القول بأن هذا النص لا يهدف إلا إلى التسلية، ولا يصلح لغير المراهقين في عصرنا الراهن، مع أن أناساً كثيرين قد امتدحوه إلى حد الإفراط.

لم يكن غوته استثناءً بين كتاب القرن الثامن عشر، وهم الذين لم يتمكنوا من إنتاج أية رواية، شبيهة بروايات القرن التالي التي هي، حتى الآن، أحسن تحقيق لماهية الرواية. ففي الحق أن جميع رواياته لا تتمتع إلا بقيمة طفيفة وحسب، إذ يسعك القول بأن رواية «الأنساب المختارة» التي استمدها من السيمياء، أو الكيمياء الصوفية، هي نص ممل ولا يصلح للقراءة في الزمن الراهن. وأما «آلام فرتر» فهي رواية للمراهقين، شأنها في ذلك شأن «بول وفرجيني». ولا تملك رواية «فلهلم مايستر»، التي لازمته فكرتها زهاء خمسين سنة، أن تصمد أمام أي معيار روائي رصين. فهي مكظوظة بالآراء والمعلومات، ولا سيما ما كان منها ذا صلة بالمسرح الذي تمكنت عبقرية غوته أن تفض فيه معظم طاقتها. كما أن حبكة تلك الرواية مفككة أو مسترخية. فهي، بإيجاز، ليست نصاً روائياً، بل كتاب تعليمي مباشر. ولهذا، فإنها عمل ناءٍ كل النوى عن روح الرواية الأصيل.

ولكن ثمة كاتب ألماني يستحق الذكر في هذا السياق، لا لأنه روائي متميز، بل لأنه سبّاق ومؤثر على بعض من الكتاب الذين جاؤوا بعده. إنه أرنست تيودور هوفمان، الذي توفي قبل غوته بعشر سنوات، دون أن يصل إلى عامه الخمسين. فلقد كتب صنفاً من الرواية يسعك أن تصفه بأنه كابوسي، وذلك نظراً لما يندرج فيه من لفت الانتباه إلى الأحلام بوصفها رموزاً سرية لا يفقهها ولا يستشف فحواها أو إشاراتها إلا أولئك الألمعيون وحدهم.

ومما لا يخفى أنه قد أثر على إدغار ألن بو، وربما على جرار دي نرفال وآرثر رامبو، الشاعرين الفرنسيين المشهورين. والأهم من ذلك أنه كان بمثابة واحد من الينابيع التي سوف ينبع منها دستويفسكي، إذ مع أن أدب هذا الأخير ليس أدب أشباح، فإنه، بكل وضوح أدب كابوس خانق من شأنه أن يفرز في النفس الأعاصير بدلاً من الأشباح. وهذا هو العنصر المشترك بين الكاتبين. ولا ريب في أن الألماني قد سبق الروسي إلى التنقيب داخل

نخاريب النفس المزدوجة، أو المشطورة على نحو لا رأب له البتة، وذلك في واحدة من رواياته، وعنوانها «الإناء الذهبي».

لقد استطاع ذلك الكاتب الرؤيوي أن يلاحظ، بغريزة سرية، ما يرخم خلف الظواهر من فحاوى خفية لا ترى بالبصر بل بالبصيرة، أو بالإلهام. إن هوفمان نتاج لقلق مزمن، وربما لأرق لا يهزم بأية وسيلة من الوسائل. وهو دوماً يعبّر في كتابته عن توتر ورفض لهذا العالم الذي لا يشعر به إلا بوصفه كابوساً مستبداً لا يندرج فيه أي فحوى إيجابي منعش. ولهذا، فإن المرء لن يبالغ إذا ما زعم بأن هوفمان واحد من الكتاب الذين دشنوا الشعور الحديث وأسهموا في تأسيس الآداب الجديدة.

❖ ❖ ❖

ومما هو جدير بالتنويه الآن أن الرواية في الربع الأخير من القرن الثامن عشر قد أخذت تنتشر انتشاراً واسعاً لم يؤلف من قبل، إذ إن عدد الروايات الصادرة كل سنة مع ظهور المطبعة البخارية قد أصبح كبيراً جداً بحيث شكلت الرواية ظاهرة من ظواهر الثقافة لأول مرة في التاريخ. ومما هو لافت للانتباه أن الروايات قد صارت الإيقاع الأدبي الأول لدى النساء عهد ذاك. فهن لا يقرأنها وحسب، بل يكتبنها أيضاً. فلقد ظهرت في تلك الآونة زهاء ست روائيات في انجلترا وحدها. وربما كانت فاني برني، التي أعجب بها الدكتور جونسن، أشهرهن جميعاً. ويجوز القول بأن روايتها «إفلينا» (1778) سباقة في مضمار الأدب النسائي الذي يتمحور حول شخصية أنثوية تكتشف الحياة، ولا سيما الحب، بالتدريج، أو يتواكب نموها مع اكتشافاتها المتلاحقة كما يتواكب خطان متوازيان.

أما القرن التاسع عشر فقد أنتج عقده الثاني كاتبة روائية انجليزية شديدة الشهرة في تاريخ الرواية كله. تلك هي جين أوستن التي ينظر إليها عادة وكأنها تصلح للاندراج في زمرة الروائيين المحدثين، أي أولئك الذين

تخلصوا من روح الحكاية وأنتجوا بنية روائية حقيقية. ولكنها، مع ذلك، لا تزيد عن كونها كاتبة طفيفة الشأن، لدى مقاربتها بأساطين الرواية الذين سوف يأتون بعدها بأقل من نصف قرن. فلا مبالغة في الزعم بأن رواياتها السطحية مترعة بالثرثرة والفراغ، وبخاصة روايتها الأكثر شهرة، أعني «الكبرياء والهوى»، التي تحاول بطلتها الزابيث أن تتألق، ولكن على نحو لا يثير في القارئ الحساس إلا الشعور بالضجر، وذلك لما تنطوي عليه من فتور وفراغ وعجز عن التأثير.

وربما جاز القول بأن «إما» هي أفضل رواياتها، وما ذاك إلا لأنها محاولة جادة لاكتشاف الذات، أو لتعرية الأنا من أوهامها، حتى لو تم ذلك على حساب راحة النفس وسعادتها. إن هذا التنقيب في الداخل هو تدشين لتيار من تيارات الرواية سوف يزدهر مع دستويفسكي وجورج اليوت وسواهما من الروائيين في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. ومع ذلك، فإن هذه الرواية الأخيرة محكومة بالتكلف الذي هو غول يملك أن يلتهم الآداب، أو أن يفضي بها إلى الانهيار. وفي الحق أن الصياغة الموفقة لشخصية إما ودهاوس الفاتنة هي التي أنقذت هذه الرواية من السقوط في حوزة الإخفاق، بل في حضيض الرداءة فعلاً. وفضلاً عن ذلك، فإن ثمة صدقاً في الشعور ودفئاً في العاطفة قلما يتوافران لأية رواية من الروايات الأُخرى التي تركتها جين أوستن.

وفي ذلك الجيل نفسه عاش كاتب لافت للانتباه هو السير ولتر سكت الاسكتلندي الذي كتب عدداً من الروايات كبيراً جداً في فترة قصيرة من الزمن. وقد يجوز الزعم بأن سكت هذا أقرب إلى الحكواتي منه إلى الروائي. فالنص الذي يكتبه له بنية حكاية شعبية مسلية أكثر مما هي مؤثرة، أو ذات صلة بالعمق. ففي حبكته من البساطة ما يجعل منه كاتباً لقصص الفتيان. ومع ذلك، فإن سكت، هو الكاتب الذي ابتكر الرواية التاريخية لأول مرة في تاريخ الرواية، وأنه كان أول من وضّح صلة الإنسان

بالمكان، أو بالبيئة أياً ما كان نوعها. ولعل رواية «قلب مدلوثين» أن تكون أفضل رواياته، وذلك بفضل الانشطار الداخلي العميق الذي تعيشه جيني دينز الممزقة بين حبها لأُختها السجينة وبين التزامها بالشرف، الذي إن تنكرت له تورطت مع ضميرها الحي الذي سوف يمارس عليها تبكيتاً حاداً لا يقل شدة عن الجحيم. ولهذا أقسمت جيني أن أُختها إيفي قتلت طفلها فعلاً. ولو أنها أقسمت على براءة أُختها التي تحبها كثيراً لنجت إيفي من الإعدام، أو من الحكم الذي لم ينفذ، لأن جيني قد سافرت إلى لندن، وقابلت الملك، وحصلت منه على عفو كان من شأنه أن أنقذ الفتاة المدانة. ويبدو أن هذه الرواية قد دشنت ذلك التيار من الروايات التي تتبع من الضمير النظيف، أو الضمير الذي يبكّت ويعذب حين يرتكب المرء أياً من كبائر الآثام.

لقد أنتج سكت شخصية نادرة حين رسم صورة هذه الفتاة على هذا النحو الطيب والرصين في آن واحد. ولهذا السبب حصراً، فإن رواية «قلب مدلوثين» هي واحدة من أنجح الروايات التي ظهرت منذ دفو وحتى أواسط القرن التاسع عشر. ومما هو مؤكد أنها لا زالت صالحة للقراءة حتى الآن. ولا مرية في أنها أجود من رواية «ايفنهو» (1819) التي ظهرت بعد الرواية السابقة بسنة واحدة، والتي هي أشهر من «قلب مدلوثين» بكثير. ولهذا يسعك القول بأن الشهرة ليست معياراً كافياً على الدوام. وحبذا الإشارة إلى أن مدلوثين اسم يطلق على الصقع الذي يتمركز حول مدينة ادنبره، عاصمة اسكتلندا. أما قلبه فهو سجن ادنبره، أو هكذا كانوا يسمونه في زمن الكاتب.

لا تثريب عليك إذا ما ذهبت إلى أن الشعر والمسرح في أوروبا قد هبط كل منهما درجة إلى الأسفل، إثر وفاة غوته سنة 1832. (وربما جاز

الاعتقاد بأن غوته يفصل الآداب الأوروبية كلها إلى ما قبله وما بعده، تماماً كما يفعل دستويفسكي فيما يخص تاريخ الرواية. ولكن فن السرد، الذي لم يكن قد دخل إلى طوره الجديد يومذاك، أخذ ينمو ويتقدم مع ستندال وبلزاك وتشارلز دكنز، لكي يبلغ الأوج عند انتصاف القرن التاسع عشر، أو زهاء تلك البرهة حصراً، إذ إن في الميسور التوكيد على أن الرواية قد أصبحت الإيقاع الأدبي الأول ابتداءً من وفاة غوته التي سبقتها وفاة عدد كبير من الشعراء الرومانسيين في انجلترا، ومن بينهم وليم بليك. إن انحسار الشعر في تلك الآونة قد أفسح في المجال للرواية التي راحت تحتل معظم الرقعة الأدبية ابتداءً من العقد الرابع. ومنذ سنة 1850 بدأ الشطر الجيد من روايات دكنز بالظهور، واحدة إثر الأُخرى، ولا سيما «البيت الموحش» و«الأزمان العصيبة» و«قصة مدينتين» و«الآمال الكبيرة». وهذه نصوص تتميز بكثافة الأحداث وقوة حضور الشخصيات ذات الشرايين المترعة بالدم القاني، والتي تتبدى على وجوهها نضارة وحيوية معافاة. هذا فضلاً عن أن وراءها خيالاً، مما يزوّدها بالقدرة على تحريض خيال القارئ نفسه. فلعل في الميسور القول بأن اندغام الحساسية بالمخيلة هو المزية الأولى لرواياته، أو لخيارها على الأقل. ولولا الخوف من التطرف لزعمت بأن الرواية فن ابتكره تشارلز دكنز قبل سواه من الكتاب في العالم.

ولعل مما هو ناصع تمام النصوع أن الضمير الحي هو البطل الفعلي لهذا الشطر الجيد من روايات دكنز، حتى ليسعك القول بأن ذلك الكاتب هو شاعر الوجدان في بداية طور الصناعة الخانق. ولقد كان شديد الاهتمام بالفئات الشعبية التي يطحنها الفقر طحناً. وبسبب هذا الاهتمام بالإنسان وبؤسه وآلامه، انتشر تراثه في معظم أرجاء العالم خلال القرن العشرين، وظل مقروءاً منذ زمنه وحتى الزمن الراهن.

ولكن دكنز يعاني من مثالب على المستوى الفني لا يجوز إغفالها، إذا ما أُريد لمفهوم الرواية أن يتعزز. ولعل مثالبه أن تكون من ذلك الصنف الذي

قلما يتيسر لأولئك الذين يكتبون كثيراً أن يحيدوا عنها بتاتاً. وأبرز مناقصه اثنتان: عجزه عن إنجاز حبكة متراصة، في الغالب؛ ثم ميله إلى الإسراف في العاطفة إسرافاً يلامس تخوم الملودرامية، وهي النزوع إلى إنتاج المشجاة التي تتعمد أن تصطنع الشجن لذاته أو أن تتكلفه عن سابق عمد وتصميم. وهذا يعني أن مفهوم الشكل الفني لم يكن ناضجاً لديه إلا في عدد صغير من رواياته كلها. ومع ذلك، فإن قدرته على تحريك وجدان القارئ هو سر المزية في الجزء الجيد من رواياته الكثيرة.

ولكن الرواية في أوائل حقبة ازدهارها عند منتصف القرن التاسع عشر لم تتمكن من أن تبلغ التراجيدي العالي الذي ارتقت إليه، فيما بعدُ، روايات هاردي ودستويفسكي التي هي أهرام الرواية الأوروبية بكل توكيد. فلسوف يزدهر هذان الكاتبان في جيلين آخرين، الواحد تلو الآخر، بحيث لن يبدأ هاردي بكتابة أفضل أعماله إلا زُهاء الآونة التي توفي فيها دستويفسكي (1881). ولكن ما ينبغي التوكيد عليه أن أثر دكنز على دستويفسكي (وكذلك على هوغو) لا تخطؤه العين السليمة بتاتاً.

وأياً ما كان جوهر الأمر، فإن الرواية قد عرفت أزهى أطوارها على الإطلاق بين أواسط القرن التاسع عشر وبين أوائل القرن العشرين، أو قل بين سنة 1847، يوم ظهرت «المرتفعات العاصفة» لاملي برونتي، التي قال عنها فؤرستر في الفصل السابع من «جوانب الرواية»: «لقد كانت نبية»، وبين سنة 1904 يوم نشر هنري جيمز آخر رواية بين روايات الشطر الجيد من مجمل إنتاجه، وعنوانها «الإناء الذهبي»، التي سبقتها «السفراء» بسنة واحدة، كما سبقتها «جناح اليمامة» بسنتين.

وقبل ظهور «المرتفعات العاصفة» بعام واحد نشرت شارلوت برونتي، أُخت إملي الآنفة الذكر، رواية جيدة عنوانها «جين إير»، حيث

يتبدّى الناس مصابين بالقسوة المفرطة أحياناً وبالعذوبة المنعشة أحياناً أُخرى. ولعل أهم مزايا هذه الرواية، ولا سيما نصفها الأول، أن تكون قدرتها النادرة على تصوير النفس من الداخل، أو على تحليلها ونبش منطوياتها المكتومة. أما الغموض السري الذي بثته الكاتبة في شخصية روشستر، بطل الرواية، وذلك كي يجتذب جين نفسها، فهو واحد من أقوى العناصر التي صنعت المزية لهذا النص المتميز، ومع أن بنيانها لا يتمتع بالرصانة والتماسك المرصوص، فإنها تنطوي على حصة كبيرة من الدفء الروحي تؤهلها للقراءة المشوّقة، أو للمتعة الأدبية القادرة على تلبية الذوق الناضج، والتي هي آية على الجودة في أي نص أدبي صادر عن الحساسية المرهفة.

ولقد ظهرت في أمريكا، أثناء تلك الآونة نفسها، روايتان نادرتان حقاً. أما الأولى فهي «الحرف القرمزي» (1850)، التي قد يجوز لك أن تنظر إليها بوصفها تحفة الحركة الروائية الأمريكية، وذلك بحكم كونها رواية الضمير الحي بامتياز. فالكاهن الآثم، أعني آرثر دمزديل، قد فتك به التبكيت الذي مارسه عليه ضميره الناجي من كل بلادة أو فتور. فمع أن الرواية تنطوي على فكرة مؤداها أن كمال الإنسان ضرب من المحال، وذلك لأن القديس نفسه آثم، ولأن الإثم في دم الإنسان دوماً، فإن التبكيت الذي اغتال ذلك الرجل هو تعويض كبير عن ذلك العجز الذي يحول بين الإنسان وبين العلاء. وربما جاز القول بأن دمزديل قد بلغ كماله حين بكّت نفسه حتى الموت. وفي الحق أن ذلك الكاهن يكابد شقاء بغير حدود. وهو محاط بفراغ من شأنه أن يجعل الوجود أشبه بالجحيم نفسه. أما هستر برن، بطلة الرواية، وشريكة الكاهن في الإثم، فتصلح رمزاً ناصعاً للنفس المغتربة في عالم متوحش آثم. وفي صلب الحق أنها شهيدة وقديسة. وما من أحد يشبهها في عالم الرواية أكثر من تس دربرفيل.

ولعل مما هو ناصع أن ثمة في «الحرف القرمزي» شيئاً من أجواء دستويفسكي. فمما هو منطقي تماماً أن ذلك الكاتب الروسي الفذ لم

يتشكل في الفراغ، ولعل في الميسور أن نعرف أسلافه بكل دقة. ولكن هذه المعرفة سوف لن تثلبه أو تخفض من قيمته بتاتاً.

أما أسلوبها الشعري الذي يدغم الرصانة واللدانة في ملغمة واحدة، والذي يفجّر طاقات اللغة الإنجليزية دون أي تكلف أو افتعال، بحيث يجنبها الوعورة، من جهة، والرخاوة أو الترهل، من جهة أُخرى، فهو واحد من أهم العناصر التي أسست المزية لهذا النص العظيم، الذي إذا ما قرأته مرة فإنك قد لا تنساه طوال حياتك.

وأما الثانية فهي «موبي دك» التي نشرها هرمن ملفل سنة 1851. وهذا نص روائي شديد القوة لأنه يتحرك حراكاً يشبه الجيشان، أو يجهل الانسياب والاعتدال والهدوء، وذلك نظراً لما يندرج فيه من حوادث صدامية محتدمة أو شديدة الغزارة والتدفق، مما يضفي عليها صفة الإثارة أو شدة القدرة على لفت الانتباه. فلئن كانت «الحرف القرمزي» من نتاج الروح المسيحي الأصيل، فإن «موبي دك» من نتاج الروح الوثني، أو قل من نتاج الشخصية الأوروبية الشمالية قبل المسيحية. ومن المعلوم أن للشماليين شخصية عراكية، أو احتدامية، وشديدة النزوع إلى المغامرات، وكذلك إلى الحركة والتأثير في النائيات. إن تلك الرواية لا موضوع لها سوى تدجين القصي، حتى وإن أخفق ذلك المسعى وأفضى إلى كارثة مروّعة. وهذا ما قد حدث فعلاً.

ومع أن هذا النص لا يخلو من اصطناع، فإنه جذاب إلى حد الفتنة. فعناصره رمزية وحقيقية في آن معاً، وأسلوبه الشاعري واقعي ورومانسي في وقت واحد. أما أهاب، قبطان السفينة الذي يطارد حوتاً أبيض لينتقم منه، بعدما خسر إحدى رجليه في صراع سابق معه، فهو مصاب بجنون الفكرة الواحدة، ولكنه في الوقت نفسه تجسيد لقوة التصميم، والجنوح إلى المغامرة، وإرادة انتزاع النصر مهما يكن الثمن. وبهذه المثويات الحادة، وبسواها من العناصر المؤثرة، استطاعت تلك الرواية التي تموج بالحركة والحيوية أن تنال إعجاب الناس طوال السنوات المائة والخمسين الأخيرة.

وبعد ظهور «المرتفعات العاصفة» بسنة واحدة، نشر وليم ثكري رواية دافئة المحتوى ومحكمة البنيان، أو متجانسة التفاصيل المشدودة بإحكام إلى مركز جاذب وعنوانها «سوق الغرور». (أظنها ترجمت إلى العربية منذ زمن بعيد تحت هذا العنوان: «سوق الغرور»). إن حبكة هذه الرواية متلاحمة إلى حد يندر البلوغ إليه في تاريخ الأدب كله. ولهذا، فإن ذلك النص الشديد التجانس قد هضم جميع تفاصيله ولحمها في بنية واحدة. أما الشخوص فقد رسمت على نحو لا ينجزه إلا الموهوبون وحدهم. وأخص بالذكر شخصية بكي شارب الشريرة التي تفرض نفسها على القارئ بشدة قد تجعله يغض البصر عن الشيطان الرابض في جوفها الأسود المفعم بالشرور.

حبذا التنويه في هذا المقام بأن ثكري أعمق من دكنز وأقدر على استحضار فحوى التجربة البشرية، وكذلك على استبار النفس وبناء الشخوص ذات الوزن النوعي الكثيف. ولكن دكنز أكفأ في مضمار التحريض الداخلي، أقصد تحريك الوجدان البشري وجعله ينفعل بالمواقف الإنسانية، أو بالأوضاع التي لا يأهلها شيء سوى بؤس الناس وعجزهم عن التحكم بمصائرهم وأقدارهم.

ومما هو لافت للانتباه أن الرواية الانجليزية قد أسهمت النساء في صنعها منذ زمن مبكر جداً وحتى يوم الناس هذا، بل إن مما له دلالة أن الرواية (لا المسرحية ولا القصيدة) قد اجتذبت النساء في كل مكان على الأرض. (أسهمت ثلاثون امرأة تقريباً في كتابة الرواية الإسبانية خلال النصف الثاني من القرن الشعرين وحده). وفي طور الازدهار (1847 – 1904) استطاعت ماري آن إفنز الملقبة بجورج اليوت، أن تنتج عدداً من الروايات المتميزة حقاً، فما من ريب في أن تلك المرأة هي كاتبة موهوبة، بل نادرة، وأكاد أجزم بأنها أعظم من جين أوستن وفرجينيا وولف. أقول هذا مع أنها كانت تتبنى الصهيونية على نحو مفرط في التطرف، إذ يتوجب على كل امرئ أن يلتزم بهذا المبدأ الأخلاقي النبيل: «ولا تبخسوا الناس أشياءهم».

ففي الحق أن ثمة إجماعاً بين النقاد المختصين على أن رواية «مدلمارش» - وهذا اسم لقرية تدور فيها الأحداث- هي إنجاز فني عظيم في ذلك الطور المزدهر. لقد نشرت تلك الرواية سنة 1872، يوم كانت الحركة الراوئية الأوروبية في أوجها تماماً. وقد يتلخص سر نجاحها الباهر في أنها تجمع الحفاظ إلى التقدم، أو التصون إلى الحرية، داخل برهة واحدة. وفضلاً عن ذلك، فإن جورج اليوت كاتبة أخلاقية النزوع، وتنطوي رواياتها على طيبة صادقة منعشة، وكذلك على تقدير عظيم للإنسان الطيب. ولهذا، يشعر قارئ «مدلمارش» بأن دورَثيا بروك، بطلة الرواية الشديدة الطيبة، أشبه ما تكون بقديسة طاهرة في عالم فاسد. ولهذا، فإن القارئ لا يسعه إلا أن يحبها ويتعاطف معها. ولعل مما هو واضح أن ثمة نزعة دينية تستبطن الكثير من روايات جورج اليوت، ولكنها لا تتبدى إلا لمحاً وحسب.

لقد تركت تلك الكاتبة عدداً من الروايات ليس بالقليل. بيد أن ثلاثاً منها هي -بالإضافة إلى الرواية السابقة- من أنفس ما كتب في الفن الروائي كله: «آدم بيد» (1859)، «طاحونة على نهر فلوس» (1860)، «سِلَس مارنر» (1861). وفي الحق أن ما تنطوي عليه هذه الروايات من نزوع نحو التحليل ومن قدرة على استبار الشخصيات هو شأن قل أن يبذ في تاريخ الرواية كله.

ولكن نتاجها لا يخلو من مثلبة شائنة، وهي الإسهاب الذي لا يقل عن كونه صنفاً من صنوف الاصطناع، والذي يجبر الحبكة على أن تكون رخوة حتماً. أمّا أسلوبها فلا يتمتع بالقدرة على الخلب، أو هو يفتقر إلى الروعة والفتون. فهو لا يبلغ إلى المستوى الذي يبلغه أسلوب هاردي الذي يجيء من خلد قصي، حتى لكأن الكلمات قد ارتبطت بالكاتب في صلة عشق متبادل. وفي الحق أن أسلوباً عظيماً من أساليب النثر الإنجليزي قد أخذ يظهر إلى الوجود إثر (أو قُبيل) وفاة جورج اليوت سنة 1880. كما أن هذا الأسلوب الراقي الجديد قد صار تقليداً من تقاليد الحياة الإنجليزية بوجه عام، إذ

شمل حتى رجال السياسة. فمن المعلوم أن ونستن تشرشل قد نال جائزة نوبل للآداب، وليس لأي سبب سياسي. ويبدو أن أسلوبه الفاتن السلس قد كان واحداً من أهم الأسباب التي أهّلت ذلك الرجل للفوز بتلك الجائزة التي تكمن السياسة وراءها على نحو مكتوم.

❖ ❖ ❖

صادق في ذهني أن توماس هاردي وهنري جيمز هما آخر عمالقة الرواية، وكل من جاء بعدهما من الروائيين لا يملك البتة أن يرقى إلى مستواهما الرفيع، دونما حاجة لاستثناء كافكا وبروست وجويس وفرجينيا وولف، وحتى لورنس الذي هو فوق هؤلاء جميعاً.

ولئن كان جيمز هو العدو الأكبر للجشع والغوغائية معاً، فإن هاردي هو الرافض العنيد لكل تفاؤل، أو لكل نزوع يحاول أن يسوّغ الشر، أو أن يخدر الروح بحيث لا تشعر ببؤس الحياة، أو بكونها لا تستحق أن تعاش، حتى لكأن القنوط هو الأُس الذي يطلع أدب ذلك العملاق. فمن سورة الشر المستفحل دون انقطاع، بل الراسخ رسوخ الديمومة، ينبع الشطر الجيد من رواياته، ولا سيما «تس داربرفيل» و«جود الغامض» و«عودة المواطن». ولعل في الجواز أن يقال بأن هاردي قد كاد أن يكون ديتويفسكي الغرب. وما منعه من ذلك إلا هذا اللون الداكن الذي يصبغ مناخات رواياته، ولا سيما شطرها المشهور.

ولعل مما هو جليّ بعض الشيء أن تراث هاردي الروائي يدشنه وينبث فيه نزوع وثني لا يخفى البتة على من يتحراه بأناة. فلكم كان ذلك الكاتب وثنياً، أو صوفياً، في رسمه لصورة الغابات وفقاً لمنهاج من شأنه أن يبين الصلة السرية التي تشد النفس إلى الأشجار، بل إلى عالم النبات بوجه عام، وذلك مع أن الطبيعة برمتها لا تنم عن أية طيبة في رواياته، بل هي تتبدى بوصفها قوة شر وحسب، وذلك على النقيض مما كانت عليه لدى الشعراء الرومانسيين.

فلقد ترعرع هاردي المولود سنة 1840 يوم كان كتاب شوبنهور، «العالم إرادة وفكرة»، مقروءاً جداً في أوروبا الغربية. وربما تشكل موقفه من الحياة تحت تأثير ذلك الفيلسوف الألماني الموغل في التشاؤم دون لزوم.

ثم إن يوستاسيا فاي، بطلة «عودة المواطن»، التي تشبه مدام بوفاري من حيث أنها تريد رجلاً يهيم بها هياماً يفضي به إلى الجنون، فلا يقضّ مضجعها شيء سوى أنها تزوجت رجلاً عادياً لا يتمتع بأية صفة من الصفات الرومانسية، مما أفضى إلى انتحارها كما انتحرت مدام بوفاري تماماً -إن يوستاسيا هي شخصية وثنية آتية من قلب الأزمنة الغابرة، أو من قلب الانبهام حصراً. ومما هو جدير بالانتباه أن الرواية نفسها تصف عينيها بأنهما وثنيتين ومترعتين بمستورات الليل. أما لون روحها فهو -كما يقول النص نفسه - لون اللهب المتأجج، حتى كأن هذه الصورة قد رسمها كاهن ممن يعبدون النار. ولهذا كله، يسعك القول بأن مدام بوفاري لم تتصف قط بهذا الثراء الداخلي الغزير، أو الكثيف، إلى الحد الذي من شأنه أن يجعل من يوستاسيا شخصية عصية على النسيان.

ولكن، علينا أن لا ننسى أن هاردي قد كان شاعراً مرهف الحساسية، وشديد القدرة على التصوير، وكذلك على التهجس لقوى الأشياء التي من شأنها أن تدشن الشخص البشري ذا الوزن النوعي الرصين. وبفعل هذه الخاصة تمكن الرجل من إنتاج بنية فنية تمتزج فيها الماهية الروائية بالماهية الشعرية على نحو حميم.

ولا يخفى أن الموضوع الأثير لدى جيمز هو سقوط البراءة بين براثن النذالة والحطة الأخلاقية، أي أن يكون النفيس فريسة للخسيس، تماماً كما هو حال عطيل في المسرحية المشهورة بهذا الاسم نفسه. ثم إن مزيته الأولى تتلخص في أن لكل رواية من رواياته الكبرى فحوى كلياً واحداً، وأن هذا الفحوى ينبث في كل صفحة من صفحات الرواية الواحدة، بحيث يحضر كما لو أنه الصباغ الذي يصبغ الكلية برمتها.

أما هاردي فتتلخص موضوعته المحورية في أن الحياة لا تملك أن تكون سوى مأساة مروّعة، حتى وإن بذلنا قصارى جهدنا لكي نحيلها إلى سعادة أو هناءة، أو لكي نخفف من زخم الشقاء الذي يستقر في بنيتها على نحو دائم لا يريم، وذلك لأن المأسوي هو الجوهر، وما عداه لحاء وحسب. وههنا يواجه المرء مفارقة تتلخص في أن هاردي يتمتع بقدرة نادرة على اجتذاب القارئ إلى النص، على الرغم من ذلك التشاؤم الدامس المرير.

وربما كان مرد ذلك إلى قدرته على صياغة حبكة من شأنها أن تستثير الفضول وأن تشد المرء من السطر الأول حتى السطر الأخير. ففي الحق أن استطاعة هاردي على صياغة قصة متماسكة ومؤثرة هي أمر نادر في تاريخ الرواية كله. وتتدرج في حبكته أحداث حية وعميقة، وكذلك تفاصيل ممتعة في كثير من الأحيان. وهذه سمة من شأنها أن تجعل الحبكة مشوّقة وجذابة جداً. وثمة عنصر ثالث شديد الأهمية، وهو انبثاق العبارة في رواياته على نحو تلقائي لا تكلف فيه ولا افتعال. ففي الحق أن هاردي قد أسهم أيما إسهام في تطوير الأسلوب النثري الجديد الذي ظهر في انجلترا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

ولدى التدقيق، يملك المرء أن يدرك ما فحواه أن هذين الكاتبين كليهما لهما موضوعة جوهرية واحدة، مشتركة بينهما، وهي أن الهيف كثيراً ما يكون فريسة للجلف. وهذه هي موضوعة «تس داربرفيل» لتوماس هاردي. وأما الفرق بين الرجلين فيتلخص في أن هذا الأخير لا يخفي تشاؤمه الأطلس، الذي لا محل فيه لأي بياض، بينما يتمكن جيمز، القادم من الولايات المتحدة، والذي يواظب على اقتناء التفاؤل الأمريكي، أو بعضه، من التكتم على التشاؤم الذي لا بد للحياة من أن ترسخه في نفوس الحساسين والمرهفين.

ومما هو جدير بالتنويه أن أسلوب النثر الروائي، بوصفه فن إدارة

اللغة بالغريزة الحدسية، قد بلغ ذروته مع هذين الروائيين الانجليزيين المتجايلين على وجه التقريب. وفضلاً عن ذلك، فإنهما قد تزامنا مع ولتر بيتر، الذي هو واحد من أرقى الجماليين، ومن أندر الأسلوبيين العظام في تاريخ اللغة الإنجليزية كله. هذا، وقد ترك بيتر رواية واحدة فقط، وعنوانها هو «ماريس الأبقوري» (1885). وهي نص تأملي ممتع وشديد الشبه بالمقالة وليس بالرواية التقليدية أو التجديدية. إن له أُخذة وتأثيراً في النفس، وذلك نظراً لقدرته على تحريض الجنوح صوب التأمل، ولا سيما إذا كان الروح على شيء من الرهافة والحساسية الغزيرة.

ومع يقيني بأن د. هـ. لورنس لا يبلغ مبلغهما البتة، إذ لقد اختلف جيله عن جيلهما تمام الاختلاف، فإنني أحسبه أقرب إليهما منه إلى جويس وفرجينا ولف اللذين عاصراه تماماً. وفي الحق ان هذه الكاتبة الأخيرة تشترك مع لورنس نفسه في وراثة الأسلوب الإنجليزي الراقي الذي تحدر إليهما من القرن التاسع عشر. ويبدو أن معظم الكتاب الانجليز في النصف الأول من القرن العشرين ميالون إلى صياغة الأسلوب الأدبي الرفيع الذي ورثته انجلترا الحديثة عن ذلك الجيل الأصيل.

والآن، قد يتيسر للمرء أن يذهب إلى أن أياً من هذه النماذج الباذخة يملك القدرة الكافية على إقناع المرء بأن فن الرواية هو فن الغوص في العمق، وذلك بواسطة لغة تدار وفقاً لمنهاج من شأنه أن يجعلها في حالة وئام مع أصول الأشياء. ترى، أليس التشاؤم الدامس، ولكن العميق، الذي يقدمه هاردي أفضل من أي تفاؤل ضحل شبيه بتفاؤل الأطفال؟

إذن، من الواضح تماماً أن صياغة مفهوم للرواية، يملك أن يرسخ مبادئ هذا الفن الجليل، لا بد له من استلهام النماذج الكبرى في تاريخ الأدب العالمي كله. ولهذا الغرض كتب المقال الراهن.

❖ ❖ ❖

لا مجافاة للرشد إذا ما زعم المرء بأن الآداب الأوروبية كلها قد أخذت بالاتضاع، أو حتى بالتجيف والتليف، ابتداءً من الحرب العالمية الأولى، إذ لقد طغت النزعة الشكلية (التي هي اسم من أسماء الخواء الأنيق، أو نمط من أنماط التخثر الذي يمهد للزوال) على الكتابة طغياناً لن يترك شيئاً سليماً أو معافى سوى القليل وحسب. فكل كتابة جيدة هي نتاج حر للتلاحم العضوي بين الشكل والمضمون. وحين تجيء الثورة الشكلية في أية دائرة ثقافية فاعلم أن الانحطاط يقرع الأبواب.

إن عصرنا الراهن هو عصر الكهرباء والمطبعة الكهربائية ذات الإنتاج الوفير من الناحية الكمية. وكل وفرة كمية قد تحايثها ندرة كيفية لا تخفى على الألباء. ثم إنه عصر الجشع والتكالب على المال والنفوذ تكالباً ذئبياً لم يسبق له مثيل من قبل. ومما هو في حكم المؤكد أن عصر التطرف في التكالب على الحيازة لا يسعه أن ينتج إلا القليل من النفائس الفنية والفكرية، حتى لكأن شهوة المال الساعرة، التي هي العدو الأكبر لكل رفعة وسمو، قد استنزفت جل طاقة الإنسان، بحيث لم تبق له من تلك الطاقة إلا ما هو يسير لينفقه في الأنشطة اللانفعية أو الروحانية. ولكم كان ابن خلدون صادقاً حينما ذهب في «المقدمة» إلى أن الإنسان كائن من طبعه أن يتفسخ في الترف، بل لعل درجة انحلاله أن تتناسب طرداً مع درجة إشباعه وسدّ حاجاته الضرورية والكمالية في آن واحد.

وههنا يسعك القول بأن التشويه الذي ألحقه الاقتصاد الصناعي بروح الإنسان، قد أحدث هو الآخر تشويهاً ثانياً في الأدب والفن والفكر، بل بكل ما له صلة بالعالم الداخلي، إذ يتعذر أن يتشوه الروح دون أن تتشوه منجزاته وجملة أفعاله اللانفعية. ولا ريب في أن ذلك كله قد تم بسبب الوجوب الحتمي، أو بإرادة الضرورة التاريخية التي هي قدر علمي خالص.

وربما صدق المرء إذا ما زعم بأن رواية «يولسز» (1922) لجيمز

جويس هي بداية انحدار الرواية الانجليزية، مثلما أن رواية «البحث عن الزمن الضائع» هي بداية انحدار الرواية الفرنسية، وإن كانت هذه الأخيرة أقل سوءاً من تلك. فليس ثمة في رواية جويس سوى شكل متليف لا يحتوي على أي شيء ذي بال. ومع ذلك، فإن هذا الانجاز الزائف قد تمكّن من اجتياح العالم. ففي الحق أن ذلك الارلندي المتعبد للشكل لم ينتج سوى صنف من أصناف الحداثة النائية كل النوى عن الوجه الغنائي للأدب والحياة معاً، أو قل عن الجانب الحي من الرومانسية الذي لا أدب من دونه قط في أي زمان أو أي مكان، والذي من أجله قبل سواه يقرأ الناس النصوص الأدبية ويتأملون المنجزات الفنية، وذلك نظراً لقدرته على إنعاش النفس وبثّ الحيوية في شرايينها وخلاياها. إن الجانب الحي من الرومانسية هو النشوة التي من شأنها أن تمزج الروح بالوجود، وأن تجعل المرء يشعر بأن الكون ليس شراً كله. إن هذا الجانب الغنائي الذي تفتقر إليه المنجزات الشكلية النزوع، هو اللب الذي بحضوره يصير الفن فناً وبغيابه لا يبقى سوى الألياف وحدها.

ويصح المذهب نفسه على روايات كافكا المفرطة في الشكلية، والمنبثقة من نزعة ريبية أو لاأدرية خانقة، مما يذكر بالجانب الذهني من فلسفة أمانول كانت وأمثاله ممن يختزلون الإنسان ويحيلونه إلى تجريد محض لا جوهر له بتاتاً. فمع أن رواياته، ولا سيما «المحاكمة» (1925)، تشف عن فحوى يتلخص في أن العالم الراهن ليس سوى متاهة معمّاة لا يخترقها أي شعاع نوري، ومع أن هذا الشعور لا يخلو من بعض الصدق، بل هو نتاج حساسية مرهفة وشديدة القدرة على إدراك المحتوى بكامل زخمه وحيويته، مع ذلك فإن هذا الصدق في تصوير الوضع لا يشفع كثيراً لكافكا الذي أسهم مع سواه في تشويه الشكل الروائي فحرمه من أية قدرة على الإمتاع، لأنه قدم هذا المحتوى العميق، الذي لا يدركه إلا المرهفون، داخل صيغة متليِّفة أو متصلبة، مما حرمها من أية قدرة على الخلب والجذب.

وبإيجاز، إن مقتل كافكا ليس في المحتوى، بل في الشكل حصراً. ولا ريب في أن هذه المنقصة هي ما تعاني منه كمية كبيرة من الأعمال الروائية الحديثة التي تعمد إلى الشكل المصطنع كي تعوّض عما ينقصها من فورة المحتوى، أو من عمقه وغزارته.

ومما هو جدير بالتدوين في هذا المقام أن الفن الروائي الذي اتخذ من الأخلاق والمثل محوراً لمحتوياته الكبرى، ولا سيما في انجلترا وروسيا، وذلك منذ نشوئه في أواسط القرن الثامن عشر وحتى نهاية طور ازدهاره مع الحرب العالمية الأولى، قد تخلى عن هذه الموضوعة الجوهرية واتبع الاتجاهات الفكرية المتنوعة للقرن العشرين. وكان الاتجاه الأبرز هو ذاك الذي يعمد إلى تصوير أوضاع المجتمع المختلفة وما تمارسه البنية الاجتماعية على الإنسان من حيف يتلخص في أنه مستلب على المستويين الروحي والمادي في آن واحد. ومع أن هذا الشأن ينطوي على ميل أخلاقي جليل المقدار، فهو يختلف كثيراً عن المحتوى الأخلاقي الذي يندرج في رواية القرن التاسع عشر. ففي طور الازدهار كانت الذاتية هي الأس، أو الينبوع الذي تنبع منه النصوص الروائية كلها. أما في القرن العشرين فقد أصبح الخارج، أو الوضع البراني، بجوانبه الاجتماعية والاقتصادية هو المؤثر الأول على بنية الرواية، أو على محتوياتها بالدرجة الأولى.

وأياً ما كان الجوهر، فإن في الميسور الذهاب إلى أن ثمة فروقاً ماردة بين رواية القرن الناضج ورواية القرن التالي. ويتجلى أبرز هذه الفروق ناصعاً في أن الأولى كانت شديدة القدرة على بناء حبكة متماسكة ومتجانسة، وكذلك على إنتاج شخصيات مفعمة بالدم الأحمر القاني المشبع بالخضاب. أما رواية القرن العشرين فكثيراً ما تحذف الحبكة، أو تجيء بحبكة نحيلة فقيرة لا تصلح كي تكون هيكلاً عظمياً للنص. كما أنها كثيراً ما تجعل من الشخصية فكرة مجردة شاحبة، أو حاملاً لفكرة مجردة هزيلة،

أو لمجموعة من أفكار قد لا تتمتع بأية قيمة جلى. وهذا أمر من شأنه أن يفسح مجالاً كبيراً جداً للتهويم، أو لاصطياد الخواء. وفي مثل هذه الحال، فإن الفن الروائي سوف لن يعرف المنجزات الكبرى أو القادرة على أن تنال إعجاب القارئ، ما لم يكن ذلك على ندرة وحسب.

يقيناً، إن العنصر الجميل أو المحبوب الذي يجذب ويخلب، هو وحده القادر على أن يصنع الأدب الرائع الفتّان. وهذا يعني أن التناسم مع الوسيم هو أعلى غايات النفس، وهي التي تلوب دوماً على الخير والحب والجمال.

الفصل الثالث
الرواية الروسية

لم يُقدَّر للمسرح والشعر الروسيين أن يرتقيا إلى مرتبة من شأنها أن تؤهلهما لنيل القيمة الجلى والمكانة المثلى في تاريخ الأدب العالمي. ولكن الشخصية الروسية قد وجدت في الرواية والقصة خير تعبير عن محتواها الصميمي. وللحق أن روسيا كانت قبل الثورة بصدد تطوير فلسفة ذاتية موغلة في الخصوصية، وذات نكهة لا تتوفر لفلسفة الغربيين التجريدية المنهكة للغة دون لزوم.

ولعل في الميسور القول بأن الأدب الروسي قد بدأ بالازدهار عندما أخذ الكسندر بوشكن يكتب زهاء سنة 1820. أما الرواية الروسية فقد أثبتت حضورها وبداية نضجها يوم نشر هذا الشاعر نفسه رواية عنوانها «يوجين أو نيجين»، وذلك سنة 1831. كما أن وجود ناقد فذ مثل بلنسكي في تلك الآونة هو مؤشر ذو دلالة من شأنه أن يؤشر إلى أن الأدب الروسي قد نضج، أو قد بدأ ينضج بالفعل، وذلك لأن النقد الأدبي لا يجيء البتة إلا مع نضج الأدب، أو بعد نضجه بقليل. وأهم ما في أمر الأدب في روسيا منذ غوغول وحتى تشيخوف أنه نتاج تلقائي لغريزة الحنين إلى الحقيقة. وهذا يعني أن مصطلح «الواقعية» لا يكفي البتة لوصف ماهية الرواية الروسية في ذلك الزمن اليانع والزاخر بالإنتاج الأصيل.

ومما هو مثير للتساؤل الفكري أن الرواية لم تزدهر في أي قطر من

أقطار الأرض كما ازدهرت في روسيا خلال القرن التاسع عشر. ولئن كان الانجليز والفرنسيون هم الذين جعلوا الرواية الحديثة إنجازاً ممكناً، فإن الروس هم الذين دفعوها صوب لحظة الأوج. وهذا يعني أنها بلغت على أيديهم إلى ذلك الازدهار الذي لم تألفه من قبل ولا من بعد.

ومن الغرائب حقاً أن روسيا التي طورت الرواية ودفعتها إلى هذا الأفق المدهش لم تكن سوى بلد زراعي إقطاعي يسوده نظام القنانة، ويكاد يجهل الصناعة يوم ظهرت رواية «النفوس الميتة» لغوغول سنة 1842، بل حتى يوم كتب تيرغنيف أعظم رواياته بين سنة 1852 وسنة 1867، ولا سيما رواية «أبناء وبنون» الاستثنائية التي ظهرت سنة 1862. بل من المؤكد أن روسيا لم تكن قد أصبحت بلداً صناعياً بعد حتى وفاة دستويفسكي سنة 1881. ولعمري إن من شأن هذه الظاهرة أن تقنع اللبيب بأن الاقتصادي لا يكفي لتفسير الإنسان أو ثقافته وظواهره الكبرى، وبأن ثمة شيئاً يتفلت دوماً من شبكة المنطق وسنارة العلم.

إن الرواية لم تنضج في روسيا قبل انتصاف القرن التاسع عشر، تماماً كما هو الحال في انجلترا على وجه التقريب. وفي الحق أن تيرغنيف قد كان الرائد الأكبر للرواية الروسية. ولعل مزيته الأولى أن تكون قدرته على كتابة الرواية بلغة الشعر، أي قدرته على دمج الشعر والرواية، أو فن السرد، في بنية محكمة واحدة. وبالطبع، لا يتوقف أمره عند هذا الحد، إذ ثمة مزايا أُخرى أسهمت أيما إسهام في جعل رواياته الكبرى تشع فوق أوروبا الغربية لمدة لا تقل عن نصف قرن. فبين إنتاجه الروائي ثمة خمس مرموقات: «أبناء وبنون»، «الأرض البكر»، «عش اللطفاء»، «الدخان»، «جداول الربيع». وتتميز هذه المجموعة، قبل كل شيء، بغزارة حضور الشخصيات، أو بشدة حيويتها، ولا سيما الشخصيات النفيسة المصوغة من اللطف نفسه. وقد يجوز الزعم بأن شخصية بازاروف العدمي في «أبناء وبنون» هي واحدة من أقوى الشخصيات في تاريخ الرواية كله. كما تتميز

بتلك التلقائية التي تجعل النص ينساب ويترقرق بعذوبة كأنه جدول يتحرك بين المروج. وتنتشر في مناخ كل من هذه الروايات نفحة من حزن شفاف من شأنه أن يشغف القلب ويأسر النفس. أضف إلى ذلك كله أسلوباً ساحراً خلاباً يملك أن يحيل اللغة إلى ألحان وألوان يرسم بها لوحات فاتنة.

وتتبدى فذاذة تيرغنيف في قدرته على صياغة الشخصيات الرائعة. وأحسن مثال على ذلك شخصية ماريانا في «الأرض البكر». إنها شخصية صيغت من المثل والنبل والرقة، بحيث يمكن لها أن تذكر المرء ببعض نساء شكسبير، ولا سيما بورشا في «تاجر البندقية». وفي الحق أن عدداً لا بأس به من النساء في روايات تيرغنيف هن من الدماثة ونعومة الروح بحيث يتيسر للمرء أن يقارنهن بالطيبات من النساء في أي أدب من آداب العالم كله. وربما أقنعك تيرغنيف بأن النسوة النبيلات الأرواح اللائي رسمهن لسن سوى تعويضات نفيسة عما في الحياة من قسوة وشراسة تسحق روح الإنسان. ولهذا فلا مبالغة في القول بأن شخصية مثل ماريانا هي وسيط صوفي بين الأرض والسماء. وهنا يتبدى الفرق ناصعاً بين رواية القرن التاسع عشر ورواية القرن العشرين التي تفتقر إلى هذا العنصر الحميم الذي من دونه لن يكون هنالك أدب أصلي قط.

❖ ❖ ❖

ولكن توهج الرواية الروسية قد كسف كل توهج آخر على الإطلاق حينما أخذ دستويفسكي، عملاق الرواية في العالم كله، ينتج الشطر الاستثنائي من رواياته، وذلك ابتداء من سنة 1866، يوم نشر رواية «الجريمة والعقاب»، ثم يوم ظهرت له رواية أُخرى عنوانها «الممسوسون»، وكذلك «الإخوة كرمازوف» التي نشرها قبل وفاته بأربع سنوات. ولقد أثبتت هذه الأعمال الثلاثة وسواها أن دستويفسكي هو شكسبير الرواية حقاً، وأن قامته الباذخة لا تبذها أية قامة أُخرى، سواء بين الذين سبقوه أو الذين لحقوه.

وقد يسعك أن تلخص سبب نجاحه النادر في أنه محزون من أجل الجنس البشري الذي لا يراه إلا جنساً شقياً يجهل السعادة جهلاً تاماً. فقد جاء في رواية «الإخوة كرامازوف» أن دموع البشر قد روّت الأرض من قشرتها إلى مركزها. وفي الميسور القول بأن مزية دستويفسكي تتلخص في أنه يعمل داخل النفس حصراً، أو في نخاريبها، وليس داخل المجتمع، كما كان يعمل كتاب «الواقعية الطبيعية» الغربيين في غضون الثلث الأخير من عمره. ولقد أدرك الناس منذ زمنه أنه معني بالنفس، أو بجوانية الإنسان، فقالوا إنه عالم بالنفس. وهم مصيبون حقاً، إذ لقد كشف عن هاويات في داخل الإنسان الذي يبدو للوهلة الأولى بسيطاً، بل مستتباً، في بعض الأحيان.

بيد أن العلم بالنفس لا يصنع كاتباً كبيراً. ولهذا، فإن السمة الأولى لدستويفسكي تكمن في مكان آخر. وخلاصة الأمر أنه حساس أو مرهف الشعور، وشديد الولع بالتهجس لبؤس الجنس البشري، الذي لا يلوح في الآفاق كلها أي أمل بالخروج من جحيمه الجاحم. وبذلك يثبت هذا الروسي الفذ أن الأدب الجيد إنما ينبجس من موقف أخلاقي أصيل.

فلا جرم أنه الأقدر بين جميع الراوئيين على الكتابة عن جيشان النفس، وكذلك عن التبكيت الذي يمارسه الضمير على الإنسان، والذي من شأنه أن يحيل العالم الداخلي إلى محكمة هي الأكثر ميلاً نحو العدل والانصاف. وهو يعتقد جهراً بأن الضمير، وليس القانون، هو الذي يعاقب المذنب، وبأن عذاب التبكيت أشد من أي عذاب آخر. ولهذا، فإنه أقصى أمداء العقاب والانتقام. وبسبب هذه العقيدة التي ترى الإنسان من الداخل، فإن في وسعك الاقتناع بأن دستويفسكي هو فيلسوف الضمير. ولا مرية في أنه قد استمد هذا المذهب من الدين، إذ هو كاتب ديني بكل وضوح، ولو أن روحه ميدان لصراع مرير بين الإيمان والإلحاد. فأهم ما في أمره أنه أنتج موروثاً من شأنه أن يكشف الإنسان بوصفه الكائن الذي يكابد الحنين إلى

الطهارة، أو إلى القداسة. وهذه هي الأزمة الداخلية التي تشكل لباب هذا الموروث الذي لا يضارعه أي موروث آخر في تاريخ الرواية بأسره.

أما الصفة النفسية التي يتيسر القول بأنها اختصاصه الأول والأكبر فهي موضوعة الانشطار، أو الوجود المثنوي للشخص البشري. بل يجوز الزعم بأن ذلك الكاتب قد أدار شجاراً حاراً بين شطري نفسه المشروخة أو المجزوءة إلى جزئين متضادين. وقد أفضت هذه الموضوعة إلى مذهب صريح في تراث دستويفسكي، وخلاصته أن اللاعقل يحتل مساحة شاسعة من رقعة الحياة البشرية. وربما جاز الزعم بأن مأثرة دستويفسكي الأولى هي أنه استطاع أن يصوغ فلسفة ذاتية واضحة المعالم ومتماسكة البنيان. وهذا إنجاز قلما استطاع أن يجترحه أي روائي آخر في العالم كله.

ولا ريب في أن سر مزيته الفنية هو قدرته على خلق الشخصيات الاستثنائية، أو غير المألوفة، لا في الواقع ولا في الأدب. وهي شخصيات ما أن يتعرف عليها المرء حتى تفرض صورها عليه فرضاً، وذلك نظراً لعمقها وغزارة محتوياتها وأصالة مواقفها وشدة حضورها في الوجود. يقول ليبيادكين في رواية «الممسوسون»: «إن «اللماذا» تجتاح العالم كأنها طوفان عارم، بل إن الطبيعة تصرخ يومياً وهي تسأل الله: لماذا؟» فهل يملك أحد أن يحضر في العالم على نحو أكثر أصالة من هذا الحضور؟ وسر المزية في هذه البرهة أنها ليست فكرة، بل شذرة شعورية، إن لم تكن رعشة وجدانية. يقيناً، إن الفكر والشعر قد صارا شيئاً واحداً في هذا الموضع الرصين الجليل. وفي صلب الحق أن دستويفسكي هو مزيج من شاعر وفيلسوف وروائي، ولا فكاك لأي من هؤلاء عن الاثنين الآخرين.

وفي الرواية نفسها يؤكد ليبيادكين الآنف الذكر قائلاً: لا يتحمل أوزار العقل وتوتراته إلا نفس مسرودة من الفولاذ الخالص. وبهذا يتضح ما فحواه أن دستويفسكي المثنوي، أو شاعر الانشطار، والذي يشدد على أهمية اللاعقل أيما تشديد، يمنح العقل مرتبة لا تقل شأناً وكرامة عن مرتبة

نقيضه الحاكم على الأعماق. وبذلك يتجلى ناصعاً أمام المستأني أن الرجل ينتمي إلى طرفي التضاد كليهما. ولهذا السبب، فإن شخصياته كثيراً ما تمارس التفطن أو التذهن على نحو عقلاني سديد، مع أنها تتبدى مدفوعة بالطاقة اللاعقلانية في كثير من الأحيان.

ثم إن قدرة دستويفسكي على ابتكار الشخصيات الفريدة لا يضارعه فيها أحد سوى شكسبير وحده. ولا جرم أن هذه الشخصيات تنبثق على نحو تلقائي إلى حد نادر. وبفضل هذه التلقائية الأصلية يشعر من يقرأ رواياته بأن شخصياته تجيء إلى الوجود بفعل قوتها الذاتية، أو قوة اندفاعها باتجاه الحضور العيني حتى لكأنها قد خلقت نفسها بنفسها، بل كأنها خُلقت كما تشاء هي، لا كما يشاء الكاتب نفسه. ولعمري إن هذا هو التفرد بأُم عينه.

ومن أبرز خصائص تلك الشخصيات أن الفرد يحنّ إلى القداسة تماماً بقدر ما هو مأهول بالدنس والخطيئة. إنها، إذن، كائنات جدلية إلى حد لم يألفه الأدب الروائي بتاتاً. فالشخصية الواحدة مشروخة، أو منقسمة على نفسها، حتى لكأنها مسكونة بالقطبين اللذين يمثلان الطرفين المتطرفين لأية مثنوية من المثنويات. ولهذا، فإن المرء لا يجافي الحق إذا ما ذهب إلى أن دستويفسكي هو أكبر المانويين الذين أنجبتهم الآداب طوال تاريخها كله. ومع أن هذه الشخصيات لا وجود لها في الواقع الذي يعاش حقاً، فإن أحداً لا يؤرّقه هذا الأمر بتاتاً، وذلك لأننا نتلقى فحواها ونتشرّبه وكأنه أصدق من أي فحوى يمكن لأي موجود عيني أن يبثه بالفعل.

وربما استطاع القارئ المتأني أن يكتشف مثنوية حتى في بنية كل رواية من رواياته الكبرى. ويبدو أن شدة قدرته على استيعاء الازدواج أو الانشطار قد دفعت الكثير من النقاد إلى التصريح بأنه أقدر الروائيين على تفهم النفس بما هي جوهر يُحدس ولا يُدرس، وأنه بفضل هذه المزية قد مهد السبيل أمام علم النفس الحديث، مع أن ثمة فرقاً كبيراً بينه وبين هذا العالم الذي يحاول أن يمنهج ما يتأبى على كل منهاج.

ويلوح أحياناً أنه جادّ في سعيه وراء إنجاز صلح بين الأضداد، تماماً كما يفعل أتباع المذهب الصوفي على الدوام. فهو كثيراً ما يضع الملاحدة والمؤمنين جنباً إلى جنب، وكأنه يريد أن يوفق بينهما، أو أن يدمجهما في مركب ثالث، كمن يبتغي أن يجمع النار والماء في إناء واحد. ولذا، يجوز التوكيد على أن مأثرة دستويفسكي الأولى هي اكتشافه للاعقل في باطن العقل، ثم توظيفه لهذه القوة الهائلة في نسيج أدبي متين وعميق في آن واحد. ولعل مما هو واضح لكل من قرأ رواياته بأناة أنه يهتم بالظل أكثر مما يهتم بالنور، وأن شطراً كبيراً من الشخصية يظل مخبوءاً أو متوارياً عن الأنظار.

وقد لا يخفى كذلك أن مساحة العالم الذي يتحرك فيه شاسع أو منداح فوق جميع الجهات. وفضلاً عن هذا، فإن البنيات في رواياته شديدة التركيب، أعني أنها تضم من الرموز، وكذلك من المتباينات والمتناقضات، ما لا يحصى ولا يعد. ومما هو بيّن أن الأفكار ههنا يلتغم بعضها في داخل بعض، بحيث يتلاحم الإثم والقداسة والصحة والمرض والإلحاد والإيمان في لحظة تركيبية واحدة. وكل من يملك أن يَصهر هذا الحشد من المتنافرات في برهة الانسجام هو عبقري كبير، دون أدنى ريب.

وكثيراً ما يخطر في البال أن معظم شخصياته مرضى، أو هي تكابد سقاماً لا شفاء لها منه، بل ربما كانت لا تريد أن تشفى منه بتاتاً. ويبدو أن ثمة صلة خفية بين مرضها هذا وبين نزوعها الأخلاقي، أو عرام ضميرها الحي، والشديد الميل نحو النقاء والنظافة الداخلية. وفي الحق أن شدة حضور الضمير في تلك الشخصيات هو واحد من أبرز الأسباب التي أضفت على رواياته جودة لا تبذ. فلولا التبكيت الذي يمارسه الضمير على راسكولنكوف لما كان لرواية «الجريمة والعقاب» أية قيمة تذكر.

ولكن ما هو شديد الأهمية أن دستويفسكي حين يقدم شخصياته، ولا سيما الأمير مشكين، وقد تزودت بجهاز إنساني، أو وجداني، نبيل أو

منقطع النظير، بل قل حين يزودها بروح حساس يكابد الشقاء البشري كله، فإنه يكتشف جوهرة نفيسة حيث لا نتوقع وجودها بتاتاً. إنه يبحث لا عن الشر في الأخيار، وإنما عن الخير في الأشرار، أو عن الصحة في المرضى والممرورين. ومما هو ذو دلالة كبرى أنه لا يقترب من الإنسان إلا بوصفه سراً مصوناً يند عن كل سبر أو تأويل. وبهذا المقرب يبرهن على أنه أقرب إلى الصوفية منه إلى الوجودية أو إلى علم النفس الحديث.

وربما جاز الزعم بأن المرض الظاهر أو الخفيّ الذي تقاسيه تلك الشخصيات هو العامل الذي جعل شطراً من رواياته يدور حول جرائم القتل أو حول الانتحار. ولقد تطرفت رواية «الممسوسون» في هذا الأمر، إذ إن عدداً كبيراً من شخصياتها يُقتلون أو ينتحرون. ومما هو لافت للانتباه أن الكاتب يتخذ من شخصية الأمير مشكين في رواية «الأبله» تجسيداً للقداسة الدينية، بل تمثيلاً لشخصية السيد المسيح، مع أن ذلك الأمير مصاب بداء الصرع، شأنه في ذلك شأن دستويفسكي نفسه. ولقد استطاع هذا الأمير المريض، الشديد القدرة على اجتذاب الأطفال الذين يشبّههم بالطيور، والذي يؤمن بأن من شأن الطيور أن تعالج النفس وأن تخلصها من أمراضها، استطاع أن يملي احترامه على الآخرين، حتى إن ناستاسيا قد شعرت وهي في حضرته بأنها في حضرة إنسان حقيقي، على الرغم مما يتبدى عليه من بلاهة وضعف ومرض.

ونظراً لصدقه وأصالته، فإنه يفتن النساء بالتدريج، ولا سيما أغلايا الشديدة الجمال، وكذلك ناستاسيا التي يقتلها عريسها روغوزين في ليلة عرسها، لأن الأمير قد استمال فؤادها بحيث لم تعد بكاملها ملكاً له وحده. ويتوارى الأمير مشكين بعدما يرى جثة الفتاة التي تلبس ثياب العرس، إذ عند ذاك يكتشف إخفاقه وإخفاق مشروع المحبة كله، ويتأكد من أن الجريمة، أو الكراهية، أقوى من الحب والإخاء البشري. وكثيراً ما ردد فكرة مفادها أن «الجمال سوف ينقذ العالم». ولكنه اقتنع بأن هذه الفكرة زائفة

فعلاً. فالمرأتان الجميلتان في هذه الرواية فاسدتان ولا خير فيهما بتاتاً. إن أغلايا فوضوية، أي عدمية، وناستاسيا ساقطة، أي عاجزة عن إنقاذ نفسها، ناهيك بالعالم. وهذا يعني أن القول بالسمة الخلاصية للجمال هو مذهب فاسد.

ومع ذلك، فقد كان مقتل ناستاسيا، التي تجسد الدنس في الرواية، هو الفجيعة بأم عينها، وذلك لأنه وضع حداً لآخر آمال الأمير. ولكن هذا الحدث الفاجع هو ما يجعل من «الأبله» رواية مأسوية حقاً. لقد وصف جمال ناستاسيا على هذا النحو البليغ: «بمثل هذا الجمال يملك المرء أن يستقلب العالم». ولكن ما قد ثبت بالفعل أن الجمال قد أخفق في إنجاز خلاصه الخاص. فهو في أمسّ الحاجة إلى مخلّص، والأمير لا يملك أن يكون الفارس المطلوب، كما هو الحال في الحكايات الشعبية. إذن، ليس الأمير تجسيداً للسيد المسيح، بل ليس الأمير سوى العجز نفسه. ثم إن هذا العالم بماله من قدرة على الإجرام، أو على الإبادة والتبديد، قد هدر الجمال وأحاله إلى لحظة من لحظات الوهن، أو من لحظات العطالة والعجز. وهذا يعني أن العالم الحديث لا يفتقر إلى البراءة وحسب، بل هو لا يستحق الخلاص، أو قل إن المخلّص لا محل له ههنا على الإطلاق.

قد لا تجافي الصواب إذا ما ذهبت إلى أن دستويفسكي هو الفيلسوف الأول للمحبة في تاريخ الكتابة برمتها. فمن المؤكد أن جمال ناستاسيا الفاتنة قد عرض للبيع كثيراً، ولكن الفتاة لم تدرك صفاءها الداخلي إلا حين التقت بالأمير الذي هو رمز النقاء نفسه، أي عندما التقت بضدها حصراً، فتيّمها حتى بلغ الحب الشغاف. وهذا يعني أن الحب يتسم بالقدرة على التحويل. ومن الواضح أن تحوّل ناستاسيا بواسطة الحب هو الذي جلب لها الفجيعة أو الدمار. ولكن بيت القصيد ليس في هذا الموضع. فالكاتب لا يفوته أن يدرك ما فحواه أن المحبة لا محل لها في هذا العالم الساقط.

إذن، لا خلاص ولا إنقاذ. ولهذا، فإن الأمير الطيب قد توارى عن الأنظار إثر مقتل ناستاسيا. وبذلك تنتهي الرواية كلها إلى الإحباط، حتى لكأن الكاتب يريد القول بأن عالمنا هذا مريض إلى الحد الذي يجعل افتداءه أمراً متعذراً تمام التعذر. إنه عالم الجريمة واللاعقل والفوضى. ولقد تطرف في صنع الشرور حتى أصبح نائياً عن كل قدرة على الفداء.

وفي الحق أن «الأبله» ليست رواية رجل ذي عقل مبتسر، وإنما هي رواية عالم أبله لا أمل له بتاتاً. وبإيجاز، إنها رواية الإخفاق على جميع المستويات. فالرجال الثلاثة الذين حاولوا الحصول على ناستاسيا إنما كانوا يسعون وراء سراب، لأن تلك المرأة الفاتنة لم تكن سوى تزوير للمثل الأعلى، أو للقيمة الجلى التي هي المتاق الوحيد للنفس. فهي نور من الخارج، ولكنها ظلام من الداخل. وهذا هو التزوير بأم عينه. ولعل مما هو مقبول أن هذا العالم الحديث يجد رمزه الدقيق في شخصية ابوليت المصدور، أو المحكوم بالإعدام، والذي لا مفر له بتاتاً من ذلك المصير المرير.

❖ ❖ ❖

وأياً ما كان الأمر، فإن الحديث عن دستويفسكي لا تكفيه هذه العجالة الصغيرة، بل قد لا يكفيه مجلد ضخم يتألف من مئات الصفحات. ولكن التنويه به في هذا المقال المختصر يستهدف التلميح إلى العمق الذي بلغه ذلك الكاتب المهيب، كما يستهدف الإيحاء بأن القرن العشرين لا يملك البتة أن يرقى إلى تلك الذرى التي أنجزها القرن التاسع عشر، الذي هو أزهى عصور الرواية، دون أدنى ريب.

ومع ذلك لا يجوز للمرء أن يغض البصر عن مثالبه الفنية، ولا سيما المبالغة أو الاصطناع والتكلف. والأهم من ذلك أنه يكتب بإسهاب مفرط. ولهذا، فإن رواياته لم تتمتع بالكثافة الشكلية الكافية، ولم تخل من مواطن الإملال أو إثارة الضجر. ولكن دستويفسكي، على الرغم من جميع هذه

المثالب، شديد الاقتراب من الكمال، أو المثال. ولا عجب في ذلك، إذ إنه الكاتب الأكثر اشفاقاً وحنواً على الجنس البشري كله، ولا سيما على القتلة والأشرار بجميع أصنافهم. وحسبه أنه الروائي الأقدر على استحضار الروح البشري وتقديمه عارياً تماماً، بحيث يتيسر للقارئ أن يراه بعينه الباطنية حق الرؤيا.

❖ ❖ ❖

أما الكونت ليو تولستوي، وهو من يصغر دستويفسكي بسبع سنوات، فقد نشر عدداً من الروايات الجيدة، التي اشتهر منها اثنتان، وهما «الحرب والسلام» (1872) و«آنا كارنينا» (1876). ولعل في ميسور كل من قرأ هاتين المأثرتين أن يلاحظ ما فحواه أن العنصر الذي صنع المزية لتولستوي هو التحام بصيرته الخيالية بغريزته الأخلاقية التي جعلت منه إنساناً حقيقياً يتمتع بروح يشبه روح القديس. فمما هو جلي تمام الجلاء أنه منهمك باكتشاف درب من شأنه أن يفضي إلى خلاص الجنس البشري بأسره. ولكن هذا النازع السامي هو أثر من آثار الدين على ذلك الكاتب العملاق.

وبفضل هذا العمق، فإن قارئ تولستوي سوف يترسخ في ذاكرته عدد كبير من شخصياته التي تتمتع بالقدرة على الاستتباب في الذاكرة لمدة طويلة، شأنها في ذلك شأن شخصيات دستويفسكي. ومما يزيد في وزنها النوعي أنها كثيراً ما تتساءل عن سبب وجودها، أو عن غايته ومعناه. ثم إنها تواظب على ترسيخ صنف من أصناف القيمة العليا في وجه الانهيار الذي جاءت به الحياة المادية الجديدة وأولجته في بنية المجتمعات الحديثة كلها. وبذلك يتبدى تولستوي كاتباً أخلاقياً، شأنه في ذلك شأن دستويفسكي. وفضلاً عن ذلك، فقد استطاع أن يشارك هذا العملاق الأخير في شرح الشخصية الروسية، وتبيان ماهيتها وصفاتها العامة، ولا سيما ميلها إلى النهوض بأوزار الخلاص الذي يتطلع إليه الجنس البشري برمته.

وعلى أية حال، فإن رواية «الحرب والسلام» قد جاءت لتكون بمثابة ملحمة للعصور الجديدة. فلكم أصاب رومان رولان، الكاتب الفرنسي المعروف، حين وصفها بأنها إليادة الزمن الحديث. ومع أنها تدور على الحرب التي خاضها نابليون ضد روسيا، فإنها تنم عن ميل نصف مكتوم لمناهضة الحروب وللدعوة إلى السلام الشامل، أو إلى عالم أخوي بغير حرب ولا صراع. والأهم من ذلك كله أنها رواية تساؤل ينتجه قلق إنساني نبيل. فهي تتساءل عن الغاية التي تحتاج إلى هذه الضحايا كلها، وعن جداء هذا الصراع الدموي المروّع القائم بين البشر دون توقف. إنها «اللماذا» التي ترج العقل الحي على الدوام. وبإيجاز، إن تولستوي هو أكثر الكتّاب قلقاً على المصير. وهو إذ يتساءل عن المكابدة التي يعيشها الناس، فإنه يوحي إليك بأنه هو الذي يقاسي هذه الهموم الاضطهادية كلها. إذن، هي ذي الحساسية الروحية في أزخم آنائها وأكثرها قدرة على تلمس المعاناة وتصوير دوّامات الوجدان. فلعل في ميسورك أن تلخص تولستوي بكلمة واحدة، وهي «الصدق». وربما جاز الزعم بأن هذه السمة هي سر المزية في أدبه كله.

وحين يقرأ المرء رواية «الحرب والسلام» ذات المساحة الشاسعة والمنداحة بكل اتجاه، فلا بد له من أن يشعر بأنه في جوف دغل أو متاهة، أو عالم هو من السعة بحيث لا يلمه الإدراك في برهة واحدة، إذ لقد كتبها خلال خمس سنوات، ومثل هذه المدة طويلة إلى الحد الذي من شأنه أن يجعل رسوخ الفجوات أمراً ممكناً في رقعتها الشديدة الانديّاح. فمما هو واضح أنها أفرطت في إدخال التاريخ إلى عقر النص الروائي، إذ لقد صار نابليون نفسه واحداً من أبطال الرواية، فضلاً عن مجموعة كبيرة من الشخصيات التاريخية الأخرى. ولهذا، فقد جاءت نصاً طويلاً معقداً لا يخلو من المساحات المثيرة للضجر. فحبذا لو أن الكاتب قد اختزلها حتى النصف، وحبذا لو أنه اكتفى بالإيماء إلى شخصياتها التاريخية، وذلك لأنها لا تتناسب كثيراً مع أي مناخ روائي.

أما رواية «آنا كارنينا» فهي إنجاز فني نادر في تاريخ الأدب. وهنا، كما في النص السابق، تتبدى مزية تولستوي الأُولى بوصفها شدة حساسيته تجاه الشر الذي يتحكم بهذا العالم الساقط. ففي الحق أن الشر نفسه هو البطل الرئيس، أو القوة الوحيدة التي تسيّر الأحداث في هذا النص المتميز الذي قد يذكّر المرء ببعض مسرحيات شكسبير. ومع تأثرها برواية «مدام بوفاري» لفلوبير، فإنها أقوى بكثير من قدوتها الفرنسية هذه. فثمة فرقان، أو أكثر، بين هذين العملين: أما الأول فيتلخص في أن رواية تولستوي أكثر إحاطة بالواقع وبالعصر من رواية فلوبير؛ وأما الثاني فمؤداه أن حضور الشر في النص الروسي أغزر وأشد وطأة من حضوره في النص الفرنسي. ولهذا، فإن رواية «آنا كارنينا» تتمتع بصنف من الرؤيا النفاذة لا تتمتع بها الرواية الأُخرى.

يقيناً إن تولستوي ليس كاتباً وحسب، ولكنه إنسان كبير ونبيل الروح قبل كل شيء، بحيث يسعك القول بأنه مزود بغريزة أخلاقية مثلى. ولهذا فقد استحال في أواخر حياته، تحت وطأة الشعور بعنفوان الشر، إلى مفكر يحمل صنفاً من أصناف الإيديولوجيا التي تسعى نحو تأسيس إنسانية جديدة قادرة على بناء جنة في هذه الدنيا الراهنة، أي إنه يحمل مشروعاً خلاصياً للإنسانية كلها. وبهذا يتجلى الفرق ناصعاً بين كاتب حساس وآخر لا هم له ولا غم، بحيث لا يعنيه الشر ولا يأبه للمصير. حقاً إن تولستوي هو الصدق ومجافاة التزوير والابتذال.

وحين كان ناشطاً في سبيل التغير الكلي الشامل، فقد راح يكتب رواية «القيامة» (1899)، وهي التي لا ترقى البتة إلى مستوى الروايتين السالفتين، وذلك بسبب افتقارها إلى الرؤيا الاستبصارية التي كانت السمة الأولى لهما كلتيهما، وكذلك بسبب صدورها عن فكرة مسبقة الصنع بكل وضوح. ففي هذا العمل تسود الفكرة الذهنية وليس الرؤيا الحدسية أو الخيالية. ولعل مما هو جلي في هذا النص الثالث أن الكاتب يحاول أن يقدم

نمطاً جديداً من أنماط النضال من أجل تحرير الجنس البشري. وما هذا البديل سوى النضال الكلي الذي ينبغي أن يحل محل الجهود التي تبذلها القوى المنظمة، أو هكذا يعتقد الكاتب نفسه. ويلوح أن تولستوي قد راح يؤمن بأن الإنسان المجدي هو ذاك الذي انبعث ضميره وتوهج حتى صار شبيهاً بالقديسين. ومن هنا جاء عنوان الرواية.

ففي الحق أن الأمير دمتري هو الضمير البشري وقد تجسد في كيان عيني. ولعل في السداد أن يُقال بأن هذا الأمير هو الكونت تولستوي نفسه. وهذا يعني أن الكاتب قد أسند بطولة الرواية إلى شخصه حصراً، أو إلى شخص هو نسخة عنه تمثله تمام التمثيل. ولا بد من أن يلفت انتباهك وأنت تقرأ الرواية أنها تبدأ بوصف التلوث الذي يسمم الهواء بالنفط والدخان. ومن الواضح أن هذا التلوث المادي هو تمهيد لتلوث الروح والمجتمع في آن واحد. إن هذا التلوث الأخير هو الموضوع المحوري للرواية كلها. ففي صلب الرواية أن الشر هو الموجود الوحيد في الداخل والخارج معاً. والحياة الحديثة لا تكون ممكنة إلا إذا توفر لها شرط القذارة والدنس كليهما، ولهذا فإنها مرفوضة، ويتوجب على كل من له ضمير أن يسعى وراء بديل رؤوف بالبيئة والذات في آن واحد. وربما كان تولستوي هو الكاتب الوحيد الذي تنبه لتلوث البيئة في القرن التاسع عشر.

ولكنها، على أية حال، رواية جيدة وشديدة القدرة على الإمتاع، وكذلك على إيقاظ الضمير وتنمية النازع الأخلاقي، وإن تكن قيمتها الفنية، أو قل حرارتها، أدنى بكثير من قيمة أيّ من الروايتين السالفتين. أما العنصر الصانع للمزية فيها فهو أن الأمير دمتري قد استحال إلى وجدان محض بعدما أدرك حجم الجريمة التي ارتكبها بحق كاترين، أي أنه قد صار المثال أو الإنسان الكامل الذي يتوجب على الثقافة الإنسانية أن تتنجه لكي يصار إلى الخلاص الكلي الشامل. فلقد تخلص الأمير من أنانيته وفرديته، وبلغ إلى الغيرية الصادقة، وذلك ابتداء من خطيئته الخاصة. فلكي يكفر عن

إثمه، أو عن إغوائه لكاترين الشديدة الطيبة، أخذ يحاول أن يعيد صياغة العالم كله، أو أن يجتث الشر من جذوره المؤصلة في تربة الوجود. وفي الحق أن جريمته قد وسعت وجدانه وجملة باطنه، بحيث لم يعد يرى في الدنيا سوى الشر وحده. كما أن تلك الجريمة قد أوحت إليه بأنه لن يتخلص من وزرها إلا إذا أزال الشر برمته من الوجود. وهذا يعني أنه صار الإنسان الصالح الذي يملك أن يكون مجدياً للجنس البشري بالفعل، أي أنه قد بعث من موته وقام إلى حياة كلها نبل وطهر ومحبة. وبذلك يتبدى جلياً أن تولستوي يبهظه عبء الشر إلى هذا الحد الأقصى، بحيث يجوز القول بأنه ليس كاتباً كبيراً وحسب، بل هو إنسان كبير قبل كل شيء.

ولكن رواية «القيامة» تثير الشعور بالسأم في بعض الأحيان، ولا سيما حين يعمد الكاتب إلى الإدلاء بأفكاره على نحو مباشر شبيه بالتلقين أو بالوعظ. ويبدو أنها كتبت لكي تكون بمثابة تنفيذ لفكرة جاهزة سلفاً كان يحملها الكاتب نفسه في أواخر حياته، وخلاصتها أن تقوم الشخصية الإنسانية من موتها لكي تعيش حياة جديدة سعيدة لا ظلم فيها ولا عدوان ولا حروب. ففي الصفحة الأخيرة من الرواية يكتشف الأمير مغزى جديداً لأعماله وحياته. وعند ذاك يؤمن بأنه ما جيء به إلى هذه الدنيا الدنية إلا لغاية كبيرة ونبيلة لم نفطن لها بعد. وما قيامة الإنسان وانبعاثه من جديد إلا إدراكه للغاية الكريمة التي خلق ابتغاء تحقيقها.

❖ ❖ ❖

لا غضاضة في الزعم بأن دستويفسكي وتولستوي هما أعظم بكثير من توماس هاردي وهنري جيمز. وعلة ذلك أن الكاتبين الروسيين مزودين بمثل أعلى شديد الأصالة، بينما لم يتمتع الإنجليزيّان بهذه المزية، اللهم إلا أن يكون ذلك على نحو غير مباشر أو مكتوم. والأهم من ذلك أن الروسيين مجذّران في المسيحية، بينما لا يوحي الانجليزيان بأية صلة وثيقة بالدين.

ولعل مما هو حق كذلك أن فرنسا وألمانيا وأمريكا، وهذه بلدان أنتجت كميات كبيرة من الروايات، لم تنجب أي منها بروائي واحد له الفراهة التي تتمتع بها قامة كل من هذين الكاتبين الروسيين اللذين صنعا للرواية كرامة لم يصنع مثلها أحد من قبل أو من بعد.

ولكن أبرز ما في أمر الروس أنهم كانوا بمثابة ومضة سرعان ما تلاشت بعد وفاة تشيخوف (1904)، إذ إن غوركي وشولوخوف وأمثالهما ليس لهم هذا المستوى الرفيع قط. ففي الحق أن رواية «الأم» المشهورة هي نص لا يخلو من ضحالة أو تسطح. كما أن رواية «الدون الهادئ» التي نالت جائزة نوبل سنة 1965، هي نص فضفاض وغير متماسك برصانة ومتانة. إن رواية تصب جل جهدها على تصوير البيئة الحضارية، أو على تقديم خصوصية شعب من الشعوب، كما هو حال «الدون الهادئ»، لن تتمتع إلا بقيمة ثانوية وحسب، وما ذاك إلا لأن الرواية المتميزة إنما تنقش حروفها، أو فحواها، على صفحة الذات قبل أي شيء آخر.

وهذا يعني أن ازدهار الرواية الروسية لم يزد عمره عن نصف قرن، أو زهاء ذلك. وفي الحق أن زهرة الرواية الأوروبية قد أخذت بالذبول إثر ذبول الثقافة الروسية مع وفاة تشيخوف. ولا ريب في أن ذلك التحوّل السلبي قد تم بفعل الصناعة والعلم والإيديولوجيا وانحسار الطاقة الذاتية أمام الحاجة إلى الموضوعية الناضجة. فلا مبالغة في القول بأن أسانيد الكينونة البشرية قد باتت عرضة للانهيار، وذلك بعدما صار تلوث البيئة نتيجة من أهم النتائج التي خلقها العلم والتكنولوجيا. وهكذا، راح الوسخ والقرف يعربدان فوق مساحة العالم كله.

الفصل الرابع
الرواية الفرنسية

ربما كان الفرنسيون أسبق الأمم الأوروبية إلى إنتاج الروايات، إذ في عام 1678، وهو عام جد مبكر في تاريخ الرواية العالمية، نشرت مدام دي لافاييت رواية عنوانها «أميرة كليف»، كما نشر فنلون رواية عنوانها «تلماك» سنة 1699. ثم إن الرواية الفرنسية قد أخذت بالتدرج صوب النضج مع لوساج وفولتير وروسو وديدرو وساد، وسواهم من كتّاب القرن الثامن عشر المشاهير. ففي هذا القرن ظهرت رواية «الويز الجديدة» لروسو، و«كورين» لمدام دي ستال، و«كانديد» لفولتير، و«بول وفرجيني»، التي ترجمها المنفلوطي، والتي كتبها سان بيير.

ولكن جميع النصوص الروائية الفرنسية في القرن الثامن عشر لا ترقى إلى مستوى الفن الروائي الحديث بتاتاً، إذ هي ليست إلا في حالة وساطةٍ بين الحكاية الشعبية وبين الرواية الحديثة. وفضلاً عن ذلك، فإنها لا تصلح لإنتاج المتعة الأدبية إلا لماماً، ولا سيما بعد استثناء رواية «الويز الجديدة» التي كتبها جان جاك روسو.

وبينما راحت الرواية الانجليزية تحقق وثبة كيفية منذ أوائل القرن التاسع عشر، مع أوستن وسكوت، فإن الرواية الفرنسية لم تتطور إلا ابتداءً من سنة 1830، يوم نشر ستندال، رواية مشهورة عنوانها «الأحمر والأسود»

التي قيل بأنها تأسيس أو ترسيخ لفن الرواية الحديثة في فرنسا. ولكن هذا النص الذي مجده بعض النقاد الغربيين كثيراً لا يتمتع بقيمة كبرى لأنه مبني على حبكة ساذجة فاترة لا تملك أن تؤثر على النفس فتجذبها وتمتعها أو تثير فيها أي شعور بالدهشة. فابتداء من ستندال أصبح المال هو البطل الرئيسي لمعظم الروايات الفرنسية المشهورة طوال القرن التاسع عشر تقريباً. وفي الحق أن رواية «الأحمر والأسود» ليست سوى محاولة لتصوير مجتمع ينخره الفساد على نحو شامل، أي هو ينخر جميع مؤسساته، بما في ذلك الأسرة والمؤسسة الكهنوتية. وبما أنها لم تقدم أي نموذج أخلاقي طيب، فإنها لم تتمتع بالقدرة الكافية على إنتاج المتعة الأدبية، أي لم تتمكن من الارتقاء إلى مستوى الأدب العظيم.

❖ ❖ ❖

وتزايد الإنتاج الروائي في فرنسا خلال العقد الرابع من القرن التاسع عشر، ولا سيما على يد بلزاك (1799 – 1850) الذي ترك ما يزيد على مائة وثلاثين من الكتب المتنوعة التي كتبها في عمر قصير نسبياً لم يزد عن إحدى وخمسين سنة. ولا بد لمثل هذه الكمية الضخمة من أن تثير الريب لدى التفكير بالقيمة أو بالمستوى النوعي.

وفي الحق أن شطراً كبيراً من روايات بلزاك يتابع خطة ستندال في تصوير مجتمع فاسد حتى نقي عظامه. فلو أخذت رواية «أوجيني غرانده» كمثال لوجدت أنها تقدم المال بوصفه محور الكون في المجتمع الذي ينتقده بلزاك. ولكن هذه الرواية أفضل من «الأحمر والأسود»، وذلك بفضل شخصية شديدة الطيبة والطهر، وهي شخصية «أوجيني»، تلك الفتاة التي تبحث عن الحب في سواء الجشع والبخل وعبادة الذهب وتوثين المال. إنها تكابد وتختنق في هذا الوسط المادي الإبليسي الفاقد لكل معنى، حتى كأنها رمز للنفس المغتربة في المادة، أو في كون ليس من جنسها بتاتاً. وإذ تكابد

في داخل هذا التفسخ الشامل، أو في جوف هذا التصحر الروحي الذي يجتاح كل شيء، فإنها تكاد أن تكون واحة في وسط قفر يلتهمه القحل والجفاف. وبهذا العنصر الذي يتعاطف القارئ معه بحرارة تفوقت هذه الرواية على «الأحمر والأسود» التي لا يجد فيها القارئ أيما شيء برسم الروح. ومن شأن هذه السمة أن تصنع المزية والجودة في أية رواية من الروايات.

ولعل مما هو واضح أن رواية «الأب غوريو» هي من فصيلة «الأحمر والأسود»، إذ إنها لا تزيد عن كونها نقداً لمجتمع فاسد إنسانه لا يعبد شيئاً سوى المال، ولا هم له إلا أن يعيش حياة البذخ والترف. وفي الحق أن باريس لا تتبدى ههنا إلا بوصفها مستنقعاً وحسب. ولكن هذه الرواية نص ضحل بغير أعماق، ولا يستولد في القارئ أيما شعور بالنبل أو أيما ميل إلى التعاطف مع أية شخصية من الشخصيات. وخلاصة الأمر أن هذا الاهتمام المفرط بالعالم الخارجي قد تم على حساب الجودة، فجاءت الرواية أقرب إلى الفكرة منها إلى التعبير عن الوجدان، مما يعني افتقارها إلى مقومات المزية والخروج على مفهوم الجودة وأصول التفوق. فحتى حنو غوريو على ابنتيه هو فعل يشبه المرض. ولهذا، فإن المرء لا يتعاطف معه، وإن هو أشفق عليه نظراً لبؤسه وسوء حاله. أما راستياك، فمع أنه يقوم ببعض الأفعال الطيبة، فإنه يظل وغداً كبيراً يعبد القوة والمال والنفوذ. ولهذا، لا يملك القارئ أن ينظر إليه إلا من حيث هو منفّر أو مقيت.

ويختلف الأمر كثيراً فيما يخص رواية «طبيب الريف»، وكذلك رواية «الزنبقة في الوادي». أما الأولى فحبكتها نحيلة، بل تكاد أن تكون بغير حبكة تقريباً. كما أن الكاتب يتبدى في هذه الرواية وكأنه مفكر أكثر مما يتبدى بوصفه روائياً يشعر أو يمتح من وجدان حميم.

وإذا ما تفحصت شخصية بناسيس، أو الطبيب الريفي، لوجدتها شخصية إنسان طيب جداً، محبّ للخير، ومحبوب من قبل الجميع. ولكنه لا

يصلح كي يكون شخصية روائية، إذ لا بد من أن تتصف الشخصية الروائية بشيء من الاحتدام والتوتر والصراع. وهذه سمة لا تتوافر لرواية «طبيب الريف» برمتها. ولا يدري المرء ما الجداء من سرد سيرة نابليون في الفصل الثالث. ويبدو أن ذلك القائد كان يعني كثيراً لبلزاك نفسه، وهو من اعتاد على القول بأنه سوف يصبح «نابليون الأدب». ويبدو أن الكاتب قد رسم صورة بناسيس المحبوبة جداً لتكون بمثابة رمز لشخصية نابليون الذي كانت له شعبية كبيرة جداً في فرنسا يوم كتبت هذه الرواية، وذلك في العقد الرابع من القرن التاسع عشر.

أما «الزنبقة في الوادي» فلها شأن مختلف تمام الاختلاف، وإن كانت هي الأخرى تنطوي على شيء من الموضوع النابليوني نفسه، إذ إن هنالك تمجيداً للفرنسيين وشتماً للإنجليز الذين هزموا فرنسا ونابليونها هزيمة نكراء. وربما لم يكن بالصدفة أن يعاشر فليكس، بطل الرواية، عشيقتين في آن واحد، وهما أرابل الإنجليزية التي لا تصلح إلا للعشرة الجسدية، وهنرييت الفرنسية، وهي من يعشقها ذلك الشاب عشقاً روحياً وحسب. ثم إن للإنجليزية الدنس، أما الفرنسية فلها حب الملائكة المجيد الذي يقرّب المرء من الله. ويعتقد فليكس جهرة بأن الحب عند الإنجليز آلي أو بغير أي انبثاق من الداخل. كما يعتقد بأن المرأة الانجليزية تفتح قلبها وتغلقه بسهولة الآلات الإنجليزية نفسها.

ولكن أبرز ما في الأمر أن هذه الشخصيات أقرب إلى التهويمات منها إلى الكائنات الحية أو الموجودة بالفعل. فهي باهتة، ولا تتمتع بأي حضور كثيف أو غزير، بل تكاد أن تفتقر إلى الصلابة كما يفتقر الهلام. ولهذا فإنها لا تتمتع إلا بالقليل من التوتر أو الاحتدام المؤسس للقوة في أية رواية جيدة. ويصدق هذا المذهب بخاصة على هنرييت، التي لا يسع المرء إلا أن يشفق عليها بسبب آلامها وموتها الفاجع وهي ما تزال في أوج العمر. ولكن الشخصية الروائية المميزة لا تكتفي بأن تثير الشفقة في المتلقي، بل

تنال دهشته وإعجابه، وترسخ فيه شعوراً بأنه في حضرة إنجاز نفيس. إن هذه المرأة هي محاولة بذلها الكاتب ابتغاء تجسيد قوة الثمالة، أو صورة الهيف التي تكاد أن تحيل الأجسام إلى أرواح. أو هكذا تتبدى هذه الشخصية بعد التريث والتأمل. ولكن، هل نجح في مسعاه أم أخفق؟ إن في تلك الشخصية من الطاقة الإيحائية ما يقنع المرء بأن الاخفاق لم يكن إلا نسبياً وحسب.

ويتوهج الأسلوب في بعض الفقرات حتى يتبدى بلزاك وكأنه شاعر يكتب نثراً، إذ إنه كثيراً ما ينم عن حساسية مرهفة تركت أثرها على الأسلوب، فجاء مزوداً بالقدرة على الخلب في عدد كبير من المواطن. ومما قد لا تخطؤه العين أن التشابيه كثيراً ما تميزت بالحيوية في هذه الرواية. ولعل في السداد أن يقال بأن هذه النزعة الشعرية الناجحة هي نتيجة طبيعية لصورة الحب الروحي الذي يسود هذا النص كله على وجه التقريب. فالعشق، إذا ما ترسخ واستحكم، استثار في النفس ميلاً إلى الشعر واللطف والتفرس في الجمال، بل ربما في جميع الماهيات.

وإذا ما انتقل المرء إلى الروايات الفلسفية، فإن الأمر سوف يختلف تمام الاختلاف. وفي الممكن أن تكون «سيرافيتا» نموذجاً لهذا الصنف من أصناف الروايات. و«سيرافيتا» كلمة قريبة من كلمة «سيرافيم». والسيرافيم صنف من أصناف الملائكة المقربين من الله عزوجل. وفي الحق أن هذا النص أقرب إلى الموروث الصوفي منه إلى الكتابة الأدبية، أو الروائية حصراً. ثم إنه لا يخفي تأثره بالمتصوف السويدي، سويد نبرغ الذي توفي سنة 1772، والذي ترك مؤلفات صوفية كثيرة لها آثار واضحة على بلزاك، وكذلك على سواه من الكتاب الفرنسيين.

ومما لا يخفى أن «سرافيتا» نص يترجح بين الخيالي والذهني، أو هو مزيج من الاثنين معاً. ثم إنه لا يخلو من التهويم. وفضلاً عن ذلك، جاءت حبكته نحيلة جداً أو معدومة. ولهذا، فإنه لا يقبل الاندراج في فصيلة

الرواية النموذجية إلا إذا تغاضى المرء عن الأوليات. بيد أن لها مزية من شأنها أن تجعلها أدباً ممتعاً بكل توكيد. أما تلك المزية فهي صورة الحب المرسومة في داخلها، وذلك بوصفه طاقة تملك أن تنظم الأشياء وتضفي عليها سمة الانسجام والهوية الواحدة. إن الحب هو وحده القادر على إنجاز وحدة الوجود، وبغير هذه العلاقة الروحية سوف لن يكون هنالك سوى وجود آلي بغير روح قط. ثم إن هذه الفكرة المبثوثة في النص من ألفه إلى يائه هي ما يجعل من «سرافيتا» نصاً صالحاً للقراءة والمتعة الأدبية، وإن لم يكن رواية متواءمة مع التقاليد الروائية للقرن التاسع عشر. وفي الحق أن حساسية بلزاك هي ما صنع المزية لأدبه وجعله مشهوراً في العالم بأسره.

ولكن بعض النقاد الفرنسيين قد لاحظوا أن روايات بلزاك لا تخلو من التكلف والاصطناع، ولهذا فإنه لا يتيسر له أن يوضع في زمرة الروائيين العباقرة أمثال دستويفسكي وتولستوي. إن نقطة ضعفه، بل نقطة ضعف الكثير من الكتاب الفرنسيين، هي النقص في كفاءة التعامل مع الروح وأزماتها المزمنة، أو مفارقاتها التي لا رفع لها بتاتاً. وبإيجاز، إنه يفتقر إلى العمق. ومع ذلك، سوف يظل بلزاك اسماً مشرقاً أو متألقاً في فضاء الفن الروائي، ولو أن قامته لا تتمتع إلا بطول متوسط وحسب.

❖ ❖ ❖

لم تستطع جورج صاند، التي ولدت بعد بلزاك بخمسة أعوام، والتي بدأت الكتابة سنة 1830، لم تسطع أن تسد الفراغ الضخم الذي تركه ذلك الكاتب إثر موته المبكر نسبياً سنة 1850. وفي الحق أن فرنسا طوال السنوات المائة والخمسين، التي تلت موت بلزاك حتى الآن، لم تنجب بأي روائي يضاهيه أو يدانيه. فلعل مما هو بيّن لكل من قرأ أية رواية من روايات جورج صاند أن هذه الكاتبة تفتقر إلى العمق الأصلي النازح صوب الأغوار، كما ينقصها ذلك العنصر الذي يتمتع به الكتّاب العمالقة، والذي من

شأنه أن يجعل المرء يقتنع بأنه في حضرة روح متفوق عظيم، مع أنها قد تمكنت خلال حياتها من إنجاز شهرة لا ينجزها إلا العباقرة. فلا مرية في أن جورج صاند الفرنسية لا تتمتع بالفذاذة التي تتمتع بها جورج اليوت، معاصرتها الانجليزية، تماماً مثلما أن الأدب الفرنسي بوجه عام ليست له تلك الأصالة التي يتمتع بها الأدب الإنجليزي. ففي ميسور المرء أن يجزم بأن حفنة صغيرة فقط من الروائيين تملك أن تبذ جورج اليوت في مضمار الاستبطان، أو استبار الأغوار العميقة للشخصيات.

لقد كتبت جورج صاند كثيراً، بل كثيراً جداً، شأنها في ذلك شأن بلزاك نفسه. وما من إفراط في الكمية إلا وسوف يتم على حساب الكيفية. وبسبب افتقارها إلى العمق، وكذلك بسبب النقص في التأمل المستأني، فقد جاءت رواياتها لتكون بمثابة حكايات شعبية شبيهة بحكايات الجدات. وفي ميسور المرء أن يقرأ رواية «مستنقع الشيطان» ليجد نفسه أمام حكاية شعبية محبوكة جيداً، ولكنها لا تعني كثيراً، ولو أنها تنطوي على فكرة مؤداها أن الحب شديد القدرة على تخطي العقبات بغية إنجاز التحقق والاكتمال.

بيد أن جورج صاند لا تخلو من الموهبة في بعض الأحيان. ففي الميسور القول بأن رواية «ليليا» (1833) هي أقرب إلى الاعتراف وتعرية الأنا، أو إلى أدب البوح ذي المزاج الشعري. وهذا يعني أنها تحتاج إلى شيء من الشدة والكثافة وقوة الحضور والمناخ المتوتر المكروب، الذي هو مناخ الكثير من الروايات المتميزة. ومع ذلك، فإن رواية «ليليا» ما زالت صالحة للقراءة، وذلك بفضل تلك القدرة على دمج الإحباط بالاغتراب، من جهة، ثم بفضل هاتيك النزعة الإنسانية النبيلة المتعاطفة بصدق مع كل موجوع ومقهور. تقول ليليا لصديقها إميل إنها تحبه لأنه يأسى لآلام الآخرين، وكذلك لأنه على أتم استعداد لبذل كل ما لديه ابتغاء التخفيف من بؤس البشر. وفي الحق أن تلك الكاتبة مهمومة بهم الإنسان إلى حد بعيد، فلقد جاء في مذكراتها: «إن الأمر الوحيد الذي يؤلمني هو أن البشرية تتحدر

صوب الأردأ ..» وهي صادقة تمام الصدق، ولكن الأهم أنها تتحسس هذه المعضلة التي هي غم يغم أفئدة المرهفين. وفضلاً عن ذلك، فإنها تصوغ صوراً لبشر أنقياء ويتمتعون بنبل روحي أصيل، كما أنها تقدم من النماذج الشخصية ما يصلح كي يكون تجسيداً لمثل أعلى إنساني، ولو أن هذا التجسيد لا يتمتع بالحرارة الكفيلة بأن تصنع منه فناً مأهولاً بالقدرة على الدوام أو على البقاء.

❖ ❖ ❖

واستطاع غوستاف فلوبير، صديق جورج صاند الذي يصغرها بسبع عشرة سنة، أن ينال شهرة ذائعة يوم نشر رواية عنوانها «مدام بوفاري» (1857)، إذ لقد أحدثت هذه الرواية دوياً هائلاً في فرنسا يومذاك، لأن الرقابة اعترضت عليها بحجة أنها تسيء للأخلاق العامة. ومع ذلك، فإن هذه الرواية لا تتمتع بقيمة كبيرة تضاهي قيمة الروايات التي كان يكتبها الروس في الآونة نفسها، إذ هي لا تحتوي على أية شخصية يمكن للمرء أن يتعاطف معها أو مع مصيرها، كما أنها ليست مزودة بأي من المثل العليا التي يصبو إليها الروح البشري باستمرار.

فليس من الافتئات على الحقيقة في شيء أن يُقال بأن شخصية إما بوفاري مصطنعة بعض الشيء، ولهذا بالضبط فإنها لا تملك أن تملي احترامها على أي نقد من شأنه أن يمحص الأشياء. ويتبدى بجلاء أنها قد هندسها الذهن بحيث تحمل فكرة محددة خلاصتها ارتطام حاجات الفرد بتقاليد المجتمع، وذلك فضلاً عن قيام الرواية بمهمة إجمالية خلاصتها تصوير الفساد الذي يحيط بالمرء في المجتمع الرأسمالي الحديث. وربما جاز الزعم بأن إما لا تملك أن تنال من القارئ سوى الشفقة وحدها، أما الحب والتعاطف والاحترام المنبثق من الإعجاب، فلا يتيسر لأي قارئ ناضج أن يهبه لتلك الشخصية السيئة الحظ، وذلك بسبب افتقارها إلى التلقائية

والهوية الطبيعية. ولكن لا بد من أن يكون هنالك سبب مقنع جعل الناس يقرأون هذه الرواية كثيراً في بلدان لا تحصى، وطوال قرن ونصف القرن على وجه التقريب. وربما كان ذلك السبب هو بحث إما بوفاري عن حب مشبع يستهدف الروح بالدرجة الأولى.

أما رواية «سلمبو» التي نشرها سنة 1862، فلا تعدو كونها مزيجاً من حكاية وقصيدة وصفية معاً، أو هكذا تبدت في ترجمتها العربية ذات السمة الشاعرية. إن هذا النص، الذي لا يجوز أن يعد رواية نموذجية بأي حال من الأحوال، هو مثال جيد على أسلوب فلوبير الرشيق والمتدفق بكل عذوبة تلقائية. ولكنه، مع ذلك، أسلوب لحاء وليس أسلوب لباب، وذلك لأنه برسم البصر وليس برسم البصيرة، أعني أنه قلما يعمد إلى الغوص في الباطن أو في الوجدان، أو قل إنه لا يتميز بالتوجه صوب تحليل الشعور الذي هو جوهر الإنسان على الحقيقة.

وليست رواية «التربية العاطفية» (1869) بأفضل من الروايتين السالفتين، لا بل يجوز القول بأنها اسوأ منهما بالفعل. فهي ليست سوى ركام من تفاصيل سردية مملة، ومهوّشة بحيث لا تؤول إلى أية نقطة ازدلاف توحيدية السمة. وهذا يعني أن الحبكة مترهلة أو فضفاضة إلى حد محسوس. كما أنّ هذه الرواية لا تتمتع بالحساسية الداخلية التي تصنع الرواية الجيدة عادة. ولعل من شأنها أن تؤكد ما فحواه أن الأدب الفرنسي هو اقدر الآداب على ممارسة الثرثرة. وقد لا يضاهيه في هذه المثلبة (أو ربما قد لا يبذه) أدب آخر سوى الأدب العربي الحديث.

ومما هو ملحوظ في «التربية العاطفية»، بل في عدد لا يُحصى من الروايات الفرنسية أن الرجال والنساء لا عمل لهم سوى ممارسة ذلك الحب الخياني المبتذل. فها هو ذا فريدرك في هذه الرواية منخرط في صلات جنسية مع جملة من النساء المتسيبات. وهو يختار ماري أرنو كنموذج للمرأة الطيبة، ثم يطرد البقية من دائرة حياته. ولكن هذا المثال ههنا هو لحظة

فاترة، أو قل إنه يفتقر إلى كثافة الحضور. ولهذا، فإن النص الراهن لا يشبع فينا حاجتنا إلى المثال، أو إلى المابعد. وربما لاحظ المرء أن «التربية العاطفية» تومئ، ولو من بعيد، إلى موضوع «الزنبق في الوادي» لبلزاك، حيث يعشق فليكس امرأة للجسد وأخرى للروح. وفي رواية فلوبير هذه يعشق فريدرك عدة نساء هن برسم الجسد، وواحدة فقط هي برسم الروح. ولكن هذه الرواية نفسها تفتقر إيما افتقار إلى غنائية بلزاك وأسلوبه الشاعري الجذاب، بل إلى حساسيته الشديدة الإرهاف.

❖ ❖ ❖

مع أن هذا المقال المخصص للأدب الروائي ليس محاولة لكتابة تاريخ له، فليس مما يرضي أن يقفز عن تلك الرواية النبيلة التي نشرها فكتور هوغو سنة 1862 تحت عنوان «البؤساء». فلا مراء في أنها واحدة من نخبة الروايات التي كتبها الجنس البشري كله. ولكن طابعها الملودرامي لا تخطؤه العين، كما أنها لا تخلو من اصطناع وتكلّف. وفضلاً عن ذلك، فإنها مزيج من وقائع متباينة وشديدة الافتقار إلى التجانس والانسجام، إذ قد تجيء نزعة الإحاطة واحتقاب الكلية لتكون بمثابة لعنة من اللعنات. فحين حاول الكاتب أن يصور باريس بشمولها وجملة وقائعها وأحداثها، فقد تورط في الاصطناع وتباين المقوّمات.

ويبدو أنها متأثرة بروايات تشارلز دكنز من جهتين: أما الأولى فهي أن هوغو يحاول أن يصور باريس كما صور دكنز مدينة لندن؛ وأما الثانية فهي أن الكاتب الفرنسي يبالغ في نزوعه العاطفي تماماً كما يفعل الانجليزي نفسه. ثم إن رواية هوغو تشبه روايات دكنز من جهة حبكتها الفضفاضة أو غير المتماسكة إلى الحد الكافي لصنع رواية مرضية. وفضلاً عن ذلك، فإن شخصيات «البؤساء» بسيطة أو سطحية وتحتاج إلى الكثير من المتانة والصلابة كي تصبح كائنات من شأنها أن تقنع الذهن المدقق.

ولكن هذه الرواية نفسها، على مناقصها الكثيرة، تمتاز بقدرتها على توليد الشعور بالنبل في روح القارئ. وفضلاً عن ذلك، فإن شخصية جان فالجان شديدة القدرة على الرسوخ في الذاكرة، وذلك نظراً لما تنطوي عليه من طهر ورفعة وقدرة على اجتراح الخير. إنه حقاً رمز ناجح للإنسان الذي يعيش من أجل الغير، أي بالإيثار لا بالأثرة. ولئن كانت رواية «البؤساء» قد تحدرت على نحو مباشر من دكنز، فإنها قد أثرت في تراث دستويفسكي تأثيراً مباشراً أيضاً.

ولعل في السداد أن يُقال بأن الخروج من الأنا إلى الآخر، أو الانحياز الكلي للخير ضد الشر، هو موضوعها الأول، أو محورها الذي تدور عليه جميع تفاصيلها. ولهذا، فلا مبالغة في الزعم بأنها واحدة من اقدر الروايات على إيقاظ الضمير البشري الآخذ بالتخدر في الزمن الصناعي الجديد. ولا مرية في أن بطلها جان فالجان، الذي انتقل من الطور السلبي إلى الطور الإيجابي، هو النموذج الأندر للإنسان الطيب في كل زمان ومكان. ولولا تلك الشخصية التي عوّضت الرواية عن كل عيب أو نقص لما ظل في «البؤساء» أيما شيء ذي بال. فهذا رجل يجسد الطيبة على نحو منقطع النظير، مما يؤهله ليكون قدوة لجميع الطيبين. كما أنه برهان حاسم على أن النزوع الأخلاقي الأصلي هو وحده القادر على إنجاز الأدب العظيم. فهو يملي احترامه على خصمه الذي يلغي صفته الآلية ويثوب إلى إنسانيته بعدما يستوعي الحقيقة. ويتلخص المقصود في أن جافير، أو الشرطي الذي يطارده باستمرار، والذي يعبد القانون المدوّن على الورق، دون أن يأبه بناموس الفؤاد، يدرك بعد لأي أن جان فالجان هو التجسيد العيني لقوة الخير التي تتضارب أحياناً مع قوانين البشر. وعند ذاك يصفح عن طريدته صفحاً نهائياً، ولكنه ينتحر غرقاً في مياه نهر السين، كي يتخلص من تأنيب الضمير الذي سوف يجلده جلد الزبانية لأهل الجحيم، بسبب خيانته للوثن الذي يُسمى القانون. إن جان فالجان قد حرر جافير من أُحاديته الخاثرة، وأيقظه على إنسانيته، أو على

ضميره الذي هو لبابه، وأقنعه بأن الالتزام الأصلي هو الالتزام بالروح، أو بناموس الفؤاد البشري الذي هو ناموس الله.

فالروح يحيي والحرف يميت.

إن هذه الرواية اللؤلؤية ليست متعة وحسب، بل هي كذلك مصدر من مصادر التربية الشديدة القدرة على الإسهام في صياغة الجنس البشري من جديد.

❖ ❖ ❖

لئن كان فلوبير يكتب بأسلوب شاعري رشيق وشديد الصفاء، فإن إميل زولا الملتزم بالمذهب الطبيعي، الذي هو مذهب آلي متجمد حقاً، ليس محروماً من هذه السمة الفنية السامية وحسب، بل هو أوغل في الاصطناع والتكلف من جميع الكتّاب الفرنسيين الذين سبقوه. فلا ريب في أن ذلك الكاتب الذي يعتقد بأن الظروف تشرط الناس وتكيّف نفوسهم، لم يبصر سوى وجه واحد من وجهي الحقيقة، إذ إن الناس يحكمون الظروف ويصنعونها في الوقت نفسه. وفي الحق أن هذه النزعة الطبيعية لا تخلو من الصفة الآلية. فهي لا ترى في البشر سوى أدوات ترضخ لإرادة خارجية مطلقة السراح، وبذلك فإن تلك المدرسة تعفي الإنسان من مسؤوليته تجاه واقعه ومصيره. والأهم من ذلك أنها لا تأبه بخيال الإنسان وقدراته الابتكارية التي من شأنها أن تسهم في إعادة صياغة المشروع البشري كله.

وعلى أية حال، تتلخص واحدة من أبرز سمات زولا الإيجابية في أنه قد راح يسبر الحيوان القابع داخل الإنسان. وفضلاً عن ذلك، رأى صلة قوية بين الطور الصناعي وبين الجنون، أي أن من طبيعة هذا الطور أن يرفع نسبة الجنون في عقول البشر. ولكن هذه النزعة الخارجية قد جعلت زولا يتبدى كواحد من الفلاسفة الجبريين. وهذه صفة ليست من صفات الكاتب

الأدبي المتميز، وهو من ينشط ابتغاءً لإيقاظ الإنسان على إنسانيته، أو على نبل روحه وميلها إلى السمو. فالروائي الناجح لا يدرس المجتمع، بل يدرس الصلة التي تربط النفس بواقعها وجملة وجودها. وربما جاز القول بأن تفوق الروائيين الروس والإنجليز على الروائيين الفرنسيين، في القرن التاسع عشر، إنما مرده إلى التوازن الذي أنجزه الطرف الأول بين الداخل والخارج، والذي عجز الطرف الثاني عن تحقيقه، فجاء مقصراً عن الشأو المرجو.

ولقد صدرت رواية «تيريز راكان» لاميل زولا سنة 1867، أي يوم كانت الرواية الأوروبية في أوجها. ولعل من الواضح أنها تشبه «الجريمة والعقاب» إلى حد ما، إذ إن لوران، عشيق تيريز، يضطرب أيما اضطراب بعدما يرمي بكميل، زوج تيريز، في مياه نهر السين، فيغرق الرجل ويموت، تماماً كما اضطرب راسكولنكوف بعدما قتل العجوز. ولكن الفرق شاسع البون بين هاتين الروايتين، إذ من الواضح تمام الوضوح أن الفرنسية مصطنعة إلى الحد الذي لا ينطلي على الذوق السليم. وما من شيء أصلي في هذا النص سوى شعور الأُم الثكلى المفجوعة بوحيدها المغدور. وهذا العنصر هو بالضبط ما يخفف من حدة تكلفها ويجعلها قادرة على البلوغ إلى العمق الإنساني المتعاطف.

أما رواية «الأرض» (1887) فقد صدرت بعد الرواية السابقة بعشرين سنة تماماً. ولهذا، كان ينبغي أن تجيء ناضجة وناجية من الاصطناع، ولكنها لم تأت إلا نتاجاً لتكلف يند عن الذوق المعافى، وخلاصة هذا النص أن البشر وحوش ضارية يلتهمون بعضهم بعضاً. فمما هو جلي أن الذهن قد هندسها لتكون بمثابة تطبيق لفكرة جاهزة سلفاً، وخلاصتها أن نازع التملك هو الداء الذي يحيل الحياة البشرية إلى جحيم جاحم يلتهم الجميع. وفي حمأة الصراع من أجل الهيمنة على مصادر الحياة، أو على الممتلكات، يتبدى الإنسان بغير قيمة بتاتاً. وبذلك فإن تلك الرواية من شأنها أن تترك انطباعاً فحواه أن الوجود البشري مزعزع الأسانيد إلى حد رهيب.

ففي هذا النص يقوم بوتو، زوج ليز، بقتل أمه وإهانة أبيه ومطاردة فرانسواز، شقيقة زوجته بغية اغتصابها. كما أن ليز تقتل أُختها الحامل بالمنجل من أجل حيازة الأرض والبيت. ويلقى فووان العجوز معاملة سيئة جداً من أبنائه، ولا سيما من ابنه بوتو، الذي يشترك مع زوجته في قتله عند نهاية الرواية.

ومما هو بيّن تماماً أن الصراع في هذا النص لا مدار له إلّا حول المال، أو حول الحيازة. ولكن النص الأدبي لا يملك أن يكون أدباً ممتازاً إذا ما تمحور حول الصراع من أجل المال. ففي الحق أن مثل هذا النص لا يخلو من الفجاجة التي تحتم عليه أن يظل دون مستوى النضج، أو دون مستوى الكمال. ولهذا، فإن إميل زولا تتعذر مقارنته بتولستوي، معاصره الروسي، الذي رأى الأزمة البشرية بوصفها كلية شاملة، ولا بتوماس هاردي، معاصره الإنجليزي، الذي منعته حساسيته العارمة من أن يرى في الحياة سوى مأساة تغلغل في جميع الأشياء. إن هذه الكلية، أو هذا الشمول المنداح، هو ما يصنع أدباً فذاً جديراً بالانتشار في الزمان والمكان، أو على مدى العالم كله.

ولعل في السداد أن يُقال بأن «جرمنال» (1885) هي الرواية الوحيدة التي تستحق الكثير من التقدير بين جميع الروايات التي كتبها اميل زولا، وذلك على الرغم من افتقارها إلى العذوبة والرقة والسلاسة، أو إلى ذلك العنصر الجمالي الذي هو برسم الروح وحده. فلقد برهن الكاتب بواسطة هذا النص على أنه يملك القدرة الكافية لإنتاج رواية مقنعة إلى حد بعيد، إذ لقد صاغ مجموعة من الشخصيات ذات الوزن النوعي النادر، كما أن الشكل والبنيان لا غبار عليهما قط. وفي الحق أن مناخ هذه الرواية له تأثير قوي في الشعور المتلقي، حتى أنه يذكّر المرء بأفضل الروايات التي كتبها القرن التاسع عشر، الذي هو قرن الرواية بامتياز.

كان أناتول فرانس يصغر إميل زولا بأربع سنوات وحسب. ولقد نال جائزة نوبل للآداب سنة 1921، أو قبل وفاته بثلاثة أعوام. وهو إذ يستحق الذكر في هذا المقال، فليس لأنه نال تلك الجائزة، التي لا تمنح إلا لأسباب سياسية خالصة من شأنها أن تجعل الكاتب الأدبي نقيضاً لما ينبغي أن يكون عليه، بل لأن اثنتين من رواياته قد ترجمتا إلى اللغة العربية قبل ثمانين سنة من الآن، على وجه التقريب. فهما، إذن، من أوائل الروايات التي قرئت في العالم العربي بفضل الترجمة. أما الأولى فعنوانها «تاييس»، وأما الثانية فهي «الزنبقة الحمراء» (1894). ومن قرأ هذا النص الأخير بأناة فإنه سوف يدرك السبب الذي جعل فرانس هذا يحصل على جائزة نوبل، مع أنه لا يتمتع بالفذاذة أو بالموهبة الكافية لإنتاج نص متميز.

وعلى أية حال، فإن «الزنبقة الحمراء» رواية للمراهقين. وهي تدور على امرأة متزوجة تسمى تريز. ومن أبرز صفات هذه المرأة أنها مكتئبة على الدوام، كما أنها لا تكف عن مكابدة السأم وحصار الفراغ. ولكي تتخلص من بؤسها الروحي فإنها تعشق رجلين في آن واحد، أولهما يسمى لوفيل، وثانيهما يسمى تشارلز. بيد أنها تجد نفسها في نهاية المآل وقد أطبق عليها الخواء من جميع الجهات.

من الواضح أن هذا النص يحاول أن يؤشر إلى تصدع الوجود البشري في المجتمعات الرأسمالية الصناعية، وإلى عزلة الإنسان في المجتمع الحديث، وكذلك إلى تعذر الحب في هذا الشرط اللاإنساني الخانق. وقد لا يخفى على القارئ المُعنى بالرواية الفرنسية أن هذه المحتويات الثلاثة هي الفحوى الجوهري لرواية «مدام بوفاري». فمما هو لافت للانتباه في «الزنبقة الحمراء» أن زوج تريز قد أهملها بحثاً عن النفوذ، أو عن منصب رفيع يحتله على السلم الاجتماعي. وبالفعل، تمكن ذلك الرجل من أن يصبح وزيراً، ولكن زوجته ليست متسيبة وحسب، بل هي بغير أطفال بتاتاً، أي إن هذا عالم معقوم ولا مستقبل له، لأن الأطفال هم بذور الزمن الذي لم يأت بعد.

بيد أن هذه المحتويات كلها لم تتمكن من صنع رواية مقنعة أو جيدة، وذلك لأنها مبثوثة داخل نص لا يتمتع بالحرارة والحيوية اللتين من شأنهما أن تنجزا المناخ الروائي القادر على التاثير. وفضلاً عن ذلك، فإن الحبكة لا كثافة لها ولا قوة حضور. ويبدو أن خيال فرانس هو من النمط الضحل الذي لا عمق له. وهذا أمر من شأنه أن يرسخ في النص شيئاً من البرودة، أو من النفور. ومما هو بدهي أن الفتور، كالتكلف، يملك أن يحيل النص الأدبي إلى رماد بارد خفيف.

❖ ❖ ❖

وتلاحق الإنتاج الروائي في فرنسا، بل أصبح شديد الغزارة في القرن العشرين. ولكن المبدأ الذي كان يتحكم بالبنية الروائية كلها لم يعد كما كان في سالف الأيام، إذ لقد أصبح وصف المياومة هو الهدف الأول لرواية «لبحث عن الزمن الضائع»، التي كتبها مارسيل بروست ونشرت في سبعة أجزاء، بين سنة 1913 وسنة 1927. ومن المعلوم أن ذلك الكاتب قد كان تلميذاً على الأدب الإنجليزي الشديد الثراء بالحرارة والحساسية المرهفة. ومع ذلك كله، ومع أن بروست يستخلص الذهب من الرمال في بعض الأحيان، فقد جاءت روايته هذه كما لو أنها ركام من التفاصيل الباهتة التي قلما تملك أن تصنع شيئاً سوى إثارة السأم في القارئ الحساس. فلكم هو أمر مثير للاستهجان أن يكون الإنسان قادراً على الثرثرة إلى هذا الحد المتطرف. ثم إنها تتحرك بغير هدف قط. وكثيراً ما قيل بأن هذه الرواية هي رواية باريس، ولكنها في الحقيقة نص أنتجته مدينة شائخة متخشبة وفقيرة إلى النبض وحيوية الروح، تماماً كما هو حال هذا النص نفسه. ولذلك، فإن قراءة هذه الرواية ليست متعة بأي حال من الأحوال، بل هي واجب ثقيل يبهظ مؤرخي الأدب ونقاده. ومرة أُخرى ينبغي التنقيب في موضع من المواضع غير الفنية ابتغاء التعرف على السبب الذي يقف وراء شهرة هذا النص وانتشاره في العالم بأسره.

ومما يشكل ظاهرة من ظواهر الأدب الفرنسي في النصف الأول من القرن العشرين هو كثرة الروايات الطويلة جداً، مثل رواية بروست هذه. فبين سنة 1922 وسنة 1929 نشر مارتان دوغار، المتأثر بتولستوي، والحائز على جائزة نوبل للآداب سنة 1937، رواية عنوانها «أُسرة تيبو» (ترجمت إلى العربية في خمسة أجزاء). وهي مخصصة لأزمة الإنسان في الوجود، أو لقلقه إذ يبحث عن سبب كينونته وغايتها وجدواها. ومن الواضح أنها بنيت على مبدأ التعارض بين الالتزام والانفلات، أو بين الانضباط والتسيب، إذ إن الأخوين اللذين هما المحوران المتمايزان للرواية إنما يمثل كل منهما نقيضاً فورياً للآخر. فهناك جاك المنسوج من القلق والميل إلى التمرد، والشديد الحساسية تجاه العبث وهشاشة الحياة؛ وفي الوقت نفسه ثمة أخوه أنطوان المستقر والراضي بالأشياء كما هي تماماً. ويمتد التقابل إلى الفتاتين، جين وجني. فالأولى لطيفة والثانية عنيفة. إن للحياة وجهين على الدوام، وإن من واجب كل وجه أن يتعايش مع الآخر ويرضى به شريكاً له إلى الأبد.

وفي الحق أن هذه الرواية ناجحة إلى حد يندر أن تبلغه الرواية الفرنسية المؤصلة في القدم. ولعل سر نجاحها أن يكون تقديمها لحياة الشخصيات المتناقضة كما لو أنها عاصفة جامحة تحاول أن تجتث كل شيء. ويلوح أن أثر دستويفسكي واضح على هذا النص تمام الوضوح. فهو ذو نزعة إنسانية نبيلة، وذلك لأنه يتعاطف مع جميع الكائنات البشرية، حتى وإن كانوا من الأشرار والمجرمين. وهذه خصيصة من خصائص دستويفسكي، دون أدنى ريب. كما أن ما ينبث فيها من قلق وتوتر إنما هو أثر من آثار ذلك العملاق الروسي النادر، إذ إن مثل هذه العناصر ليست من تقاليد الرواية الفرنسية قط.

وبالإضافة إلى هذا كله، فإن «أُسرة تيبو» هي نص شديد القدرة على الاستبطان ونبش محتويات النفس وإثارة أعماقها ابتغاء التعرف على اضطراباتها وهيجاناتها المدمرة. وبذلك، فإنها تبرهن مرة أُخرى على أنها

نتاج لاستيعاء الموروث الروائي الروسي وما ينطوي عليه من بصيرة ثاقبة ومن عراك طويل مع الشرور وهموم الحياة البشرية والمعضلات النفسية التي لم يدركها أي روائي كما أدركها دستويفسكي.

وثمة الكثير من هذه المطوّلات الروائية في فرنسا خلال النصف الأول من القرن العشرين. ولا لزوم لذكرها كلها، لأن ذلك يعني الإسهاب الممل. ولكن حبذا الإشارة إلى أن جول رومان قد نشر بين سنة 1932 وسنة 1946 رواية عنوانها «الناس ذوو الإرادة الطيبة»، وذلك في سبعة وعشرين جزءاً. ومما هو طبيعي أن رواية لها هذا الحجم المفرط في الضخامة والكمية لا يسعها البتة أن تكون عملاً متميزاً أو ذا قيمة كبرى. فالكاتب في مثل هذا الوضع سوف يكون مرغماً على الرضوخ للخارجية والتكلف والجفاف الروحي، وإلا فكيف يملأ هذه الكمية الهائلة من الصفحات؟

ترى، لو اطلع ابن خلدون على هذه المطوّلات، أو الموسوعات الروائية، التي تراكم التفاصيل دون أن يفضي هذا التراكم إلى أي تحول نوعي، أما كان سيقول بأنها آية على شيخوخة الرواية في أوروبا، أو حتى على شيخوخة أوروبا نفسها؟ أما تفسخت أوروبا في الترف، أو قل أما جاء تفسخ أوروبا في فورة الإنتاج والاستهلاك ليكون مصداقاً لنظرية ابن خلدون؟

❖ ❖ ❖

وأيّاً ما كان جوهر الأمر، فقد أخذت الرواية الفرنسية في مرحلة ما بين الحربين العالميتين تعيش تدفقاً كمياً طوفانياً لم تألفه من قبل. ولكن العاقل ينظر إلى كل غزارة كمية بعين الريب. أفما رأيت المطر، الذي هو نموذج من نماذج الخير، يصبح تدميرياً، بل وبالاً على الحياة، عندما يتجاوز حدود الاعتدال؟

وبالتأكيد ثمة روائيون متميزون في تلك الآونة، أقصد الفترة الفاصلة بين الحربين العالميتين. وربما جاز الزعم بأن أجودهم هو فرديناند سلين

(1894 – 1961)، وهو من ألف رواية مشهورة عنوانها «رحلة إلى آخر الليل» (1932). ولقد جاء هذا العمل ليكون بمثابة تأسيس لنمط غير تقليدي في كتابة الرواية، إذ إن بطلها برادمو هو صورة جديدة لشخصية هي مزيج من غوغائي وحساس ومتمرد وشاعر رومانسي مرهف الروح. ولعل الشعور المتبلور بالعبث والاغتراب أن يكون قد وجد أول تعبير رصين عن فحواه في هذه الرواية حصراً. ولهذا، فقد تبدت بوصفها نصاً جديداً فريداً من نوعه يوم صدورها في أوائل العقد الرابع من القرن العشرين. فهنا تتحرك الروح في دائرة التمزق والتوتر، ولا أمل لها بأي فرح أو سعادة أو هدأة بال. ولا يتصف هذا النص بالتشاؤم وحسب، بل هو يختزن مقداراً من البذاءة لا يستهان بها. (وكثيراً ما يواجه المرء البذاءة والابتذال في بعض روايات القرن العشرين). ولكنه، مع ذلك، شديد الأهمية نظراً لأنه يدشن تياراً جديداً في الأدب الفرنسي، بل في الآداب الأوروبية كلها. ففي الحق أن سيلين قد استطاع أن يزود الكتابة الفرنسية بحساسية لم تكن لها من قبل.

ومما هو شديد النصوع أن جان بول سارتر مدين لهذه الرواية في بعض كتاباته، ولا سيما رواية «الغثيان» التي صدرت بعد «رحلة إلى آخر الليل» بستة أعوام، ولكن دون أن تتمتع بالأصالة والفذاذة اللتين تتمتع بهما هذه الرواية الأخيرة. فما من خبير بالفن الروائي يملك أن يزعم بأن «الغثيان» نص يجوز تصنيفه بوصفه رواية، وليس مجرد فكرة شرحت نفسها بلسان شخصية باهتة وشديدة الافتقار إلى اللحم والدم. وفضلاً عن ذلك، فإن سارتر مدين لسلين بجزء من مذهبه الفلسفي النازع إلى تمجيد مقولة العَبث واليأس واللاجدوى. ومما يدركه العاقل على نحو فوري أن مثل هذا التمجيد هو علامة من شأنها أن تؤكد التليف الذي أصاب الحياة في أوروبا.

ولا افتئات في القول بأن روايات سارتر كلها تكابد أوهاناً قاتلة أهمها ضعف البنية ورخاوة الشخصيات أو ضحالتها وافتقار شرايينها إلى

الدماء التي من خصائصها أن تؤرج الوجوه بالاحمرار. ولهذا، لا مبالغة في الزعم بأن «دروب الحرية» لا تملك البتة أن تمنح القارئ ولو ذرة واحدة من المتعة الأدبية. وما ذاك إلا لأنها ركام من الثرثرة والانهماك في التفاصيل التي لا قيمة لها بتاتاً. ثم إن فلسفة سارتر برمتها ليست سوى تزوير ينم عن انحطاط الفلسفة بعامة في القرن العشرين. (مما هو جدير بالتنويه في هذا الموضع أن الفلسفة الفرنسية عظيمة حقاً في بعض الأحيان، وذلك بفضل ما تدخره من روحانية، أو بفضل ما تبذله من جهد بغية استيعاء باطن الإنسان. ولعلها أن تكون أفضل من الأدب الفرنسي، ولكنها -جزماً- أمتع من الفلسفة الألمانية المولعة بالتجريد).

يعتقد سارتر بأن الآخرين هم الجحيم، ولكن الآخرين لا يملكون أن يكونوا جحيماً إلا بمقدار ما يكونون نعيماً في الوقت نفسه، وإلا فكيف يتأتى للذهن أن يفسِّر الحب والصداقة والإخاء؟ كما يعتقد سارتر هاذياً بأن الإنسان محكوم عليه بأن يكون حراً. فلا مرية في أن مثل هذه الفكرة المتمحلة والمترعة بالتكلف ليست سوى تزلف أو نفاق لإنسان القرن العشرين النازع صوب التحلل والانفكاك من منظومة القيم الموروثة التي صنعت الحضارة البشرية كلها. وفي المرتين يبرهن سارتر على أنه أُحادي الجانب، مع أن المثنوية هي نسيج الأشياء سداة ولحمة. فالإنسان لا يسعه أن يكون حراً على نحو مسرّح، وإنما حياته مزيج من الحرية والعبودية، بكل وضوح.

ثم ماذا عن هذه الأهمية التي يمنحها سارتر للمستقبل في أشهر كتبه، وهو «الوجود والعدم»، الذي لا يعدو كونه نصاً متخشباً ينم عن تليف الثقافة الأوروبية في القرن العشرين؟ هل يتيسر لأحد أن يجزم بأن شباب الجنس البشري ما زال أمامه حقاً؟ ألم يعاصر سارتر حربين عالميتين طاحنتين لا مثيل لهما في التاريخ؟ أما من دلالة لهذين الحدثين الكبيرين؟

يقيناً، إن سارتر نفسه علامة من علائم الانحطاط.

ثم لئن كان الإنسان «هوى لا جدوى منه»، كما يزعم في «الوجود والعدم»، فما حاجة الكائن البشري إلى هذه الحرية المحتومة؟ وكيف لي أن أكون عبثاً ولا جدوى وأن أكون مسؤولاً عن نفسي في آن واحد؟ أما من تعارض بين هذين الحدين المتقاطبين أو المتفارقين على نحو لا رفع له بتاتاً؟ أليس مما يتضارب مع العقل أن تكون للحجر ماهية وألا تكون للإنسان ماهية، وذلك بذريعة فحواها أن ماهيته في حالة صنع دائم. وليتأمل المرء هذا الزعم الهاذي: «الوجود سابق على الماهية». أليس هذا المذهب من المنكرات؟ أو يعقل أن يكون هنالك وجود بغير ماهية بتاتاً؟ يقيناً، إن الفلسفة الأوروبية تتدرج فيها كمية من الخزعبلات شديدة الشبه بالتخريف. ويبدو أن الإنسان لا مفر له من مكابدة أوهان عقله في كل زمان ومكان، كما يبدو أن التهويم صفة من صفات العقل الدائمة. ولا بد من وجود الخرافات حتى في جوف الحقائق، بل إن البلاهة من مقومات الحياة، ولا أمل في التخلص منها على نحو نهائي.

ترى، ألم تسهم السياسة في الترويج لكتابات سارتر، وكذلك في صنع شهرته التي لم ينل مثلها كاتب آخر في العالم كله خلال الربع الثالث من القرن العشرين؟

❖ ❖ ❖

أما فرانسوا مورياك، الذي حاز على جائزة نوبل للآداب سنة 1925، فهو كاتب غزير الإنتاج، إذ لقد ترك مجموعة كبيرة من الروايات أهمها «صحراء الحب» و«آخر الليل» و«قبلة للمجذوم» و«عقدة الأفاعي». ومما هو شديد الوضوح أن الشطر الجيد من رواياته يعتمد بالدرجة الأولى على كثافة الأحداث، وليس على الزخم الداخلي أو الوجداني للشخصيات. وهذا يعني أنه يمارس فن السرد وليس فن الرواية، الذي هو خبرة جوهرية بالعالم الباطني، والذي يحتاج إلى قدرة على الاجتذاب والتأثير.

بيد أن مورياك كاتب لا يخلو من الرهف والشفافية والدماثة، أو قل إنه مزود بألطاف تنبث هنا أو هناك في تراثه الوفير. ولعل هذه السمة أن تكون قد أحدثت تعديلاً كبيراً في قيمة رواياته المفتقرة إلى تحليل الشخصيات، أو إلى الخبرة الباطنية. ولعل هذه الدماثة أو الرقة أن تكون الخصيصة التي أتاحت لمورياك أن يصير مشهوراً في عصره. ثم إن سماته الشاعرية، فضلاً عن نكهة عذبة استمدها من باسكال، قد رفدت أسلوبه الروائي بخصائص إيجابية فعالة، فجاء نائياً عن الخشونة والوعورة، وممتلئاً بالسلاسة الناعمة.

❖ ❖ ❖

أما البير كامو الحائز على جائزة نوبل للآداب (1957)، والمتأثر بسارتر إلى حد ما، فإن رواياته، ولا سيما «الغريب» و«الطاعون»، لا تخلو من التكلف والاصطناع اللذين يحاول أن يغطي بهما نقصاً يعتور الأصالة أو العمق. فمن غير المقنع بتاتاً أن يدان ميرسو في «الغريب» لأنه لم يبك في جنازة أُمه. كما أنه من غير المقنع في الحين نفسه أن يرتكب جريمة قتل بسبب شعاع الشمس. فلكم هو ضحل ومصطنع هذا الميرسو الذي تدور حوله تلك الرواية التي مجدها جيل بكامله، مع أنها مظهر من مظاهر الضحالة المستتبة في شخصية إنسان القرن العشرين الذي حرم من الاتصال بالراقة الدنيا من راقات بنيته النفسية.

ثم إن للمرء أن يتساءل عما إذا كانت رواية «الطاعون» ذات بنية روائية. أنها تخارج باهت لذهن مستنزف أو عقيم. فهل تزيد شخصيات هذا النص عن كونها أفكاراً مجردة، مسبقة الصنع، ومحرومة من كل حيوية، أو من أية هوية أصلية؟ وحتى فكرة الطاعون نفسها، أليست رمزاً للبؤس الدائم الذي يكابده الإنسان في هذه الدنيا؟ وحين يلمح الدكتور ريو إلى أنه يملك أن يشخص الداء ولكنه لا يملك له شفاء، أليس في هذا إشارة إلى أن معضلة الإنسان لا حل لها بتاتاً؟

إذن، لا يخفى بتاتاً على قارئ «الطاعون» أنها نص يحاول أن يمثل بعض الأفكار التجريدية، الجاهزة سلفاً، أو أن يعرضها بواسطة بنية روائية. وهذا هو الاصطناع بأُم عينه، لأن أصالة الرواية إنما تتأسس على الخبرة الباطنية بالنفس. وهذه خبرة لا تقبل التعلم ولا التعليم. ولهذا، فإنها وقف على العباقرة وحدهم. وهؤلاء وقف على بعض الأزمان دون بعضها الآخر. أما الأفكار الجاهزة سلفاً، فإن في الميسور عرضها بطريقة فورية أو مباشرة، بل إن في مقدور المرء أن يلقنها لتلاميذ المدارس، أو حتى للأُميين الذين لا يتمتعون بالذائقة الرفيعة.

❖ ❖ ❖

صادق في ذهني أن الأدب الفرنسي نزاع دوماً إلى الشكلية التي تعنى بالملمس أكثر مما تعنى باللباب، أو بتحسس ما هو في صميم التجربة الإنسانية، وبخاصة ما يستقر في نواة النفس. ولقد أفصح جان جيرودو، الكاتب الفرنسي المشهور عن هذه النزعة بقوله: «إن الأسلوب هو الأهم، أما الفكرة فتأتي لاحقاً».

ومما هو مدعاة للتساؤل أن الأسلوب الفرنسي شديد النعومة، ومع ذلك فإن الشعر الفرنسي قلما تندرج فيه الشاعرية الأصلية، وذلك خلافاً لحال الألمان والانجليز. فليس ثمة في فرنسا أي شاعر له قامة وردزورث أو قامة هولدرلن الفارهتين. كما أن راسين وكورني، رجلي المسرح الفرنسي، لا يضاهيان البتة شكسبير وغوته. ولا مبالغة في التوكيد على أن راسين فاتر إلى الحدّ الذي من شأنه أن يجعل قراءته مجرد واجب، وليس متعة أو تجربة ذوقية كبرى. يقيناً، إن لفرنسا شهرة لا تستحقها.

وحين تدرس الرواية الفرنسية، فإن أبرز ما يلفت انتباهك أن الروائي الفرنسي كثيراً ما يغرق في الوصف التفصيلي المفرط، أو في مراكمة الجزئيات السردية التي لا قيمة لها، بل التي لا تصنع شيئاً سوى أنها تنفخ

حجم الرواية. ويفوته مبدأ التأثير عبر التوهج، أو الاجتذاب بواسطة التألق والنصوع، وليس بواسطة التكديس المجاني لأحداث فاترة. فلا مرية في أن الهدف الأول من أية كتابة أدبية هو الوصال، أقصد بلوغ فحوى الكاتب إلى باطن القارئ. وهذا هو التأثير، بكل دقة. وما أعنيه بالفحوى هو ذلك الشيء الأصيل الآتي من أعماق الباطن، أو من الخلد القصي.

ومع أن الرواية الفرنسية كثيراً ما تكون مهمومة بهموم إنسانية كبرى، فإنها في كثير من الأحيان تتخذ من الشبق الصريح، أو نصف الصريح، موضوعاً لها. وهذا محتوى زائف، ولا ينم اعتماده في الرواية إلا عن إفلاس الكتابة الأدبية. فالأدب هو صوت الإنسان المسحوق، أو المهموم بوجوده، أو بوجود الشر الذي يحيل الحياة إلى تسمم دائم. والأدب محاولة جليلة يبذلها الجنس البشري ابتغاء التعرف على ماهيته ومحتويات هويته الشاملة.

وعلى أية حال، فإن الرواية الفرنسية نادراً ما تجذب وتخلب، أو تمتع وتؤثر. فلو قرأت أياً من أنطوان اكزوبيري أو أندريه مالرو، لوجدته يكتب بأسلوب شديد الصفاء والشفافية، ولاقتنعت بأن كلاً منهما يحاول أن يشرح البطولة بوصفها كمال الإنسان الجوهري، أو هي واحدة من أسمى حاجاته التي لا غنى له عنها قط. ويبدو أنهما قد شعرا بخنوثة القرن العشرين وميوعته وتنصل إنسانه من مسؤوليته عن الشقاء البشري. ولكنك، مع ذلك، تكاد لا تجد جوهراً روائياً حقيقياً في النص الذي يكتبه أي من هذين الكاتبين. فالأول منهما، أعني اكزوبيري، كثيراً ما يتبدى كما لو أنه شاعر، وليس روائياً بالمعنى الدقيق للكلمة. وأما الثاني، فإنه يقدم بنية مفككة تفتقر أجزاؤها إلى التلاحم والانسجام. وفضلاً عن ذلك، فإن شخصياته لا تتمتع بقوة الحضور والتأثير، كما هو الحال في أية رواية ذات بال. وهذا هو، بالدرجة الأولى، حال «الوضع البشري»، روايته الأولى الأكثر شهرة، والتي صدرت سنة 1933، وترجمت إلى العربية في بيروت بعد ذلك بثلاثين سنة.

وقد لا يخفى على القارئ الحساس أن هذه الرواية لا تتوفر لها

القدرة الكافية على الاجتذاب والتأثير في نفسه، إذا ما تكبد مشقة مطالعتها. ولعل آصل ما فيها أن يكون ذلك الحزن الشفاف، أو الألم الروحي الرزين الذي يسيطر على جيزور بعدما فقد كيو، ابنه الوحيد، الذي انتحر إثر إخفاق الثورة في الصين. ومما هو واضح أن بعض هذه الشخصيات، ولا سيما تشن وكيو، تتميز بالشجاعة الرواقية التي تدفعها إلى التضحية بذاتها على مذبح الحرية بكل إصرار، ودون أي خوف أو وجل. ولكن هذه النماذج أُحادية الاتجاه، أو هي محرومة من جملة السمات التي تجعل من الكائن البشري شخصية متكاملة. ولهذا، يشعر قارئ تلك الرواية بأنها لا تزيد عن كونها ركاماً من التفاصيل التي لا تملك أن تتحسس الحياة وتسوّغ الفعل الثوري والموت من أجل هدف نبيل.

وقد لا يسعك أن تذهب هذا المذهب نفسه حين تقرأ أندريه جيد، الذي يكتب الرواية كما لو أنه يكتب قصيدة، ومثال ذلك رواية «قوت الأرض» التي هي أشبه بقصيدة النثر منها بالرواية. أما «أقبية الفاتيكان» فإن بطلها لافاكاديو يأخذ على كاهله ألا يقوم إلا بالأعمال التي لا طائل تحتها، ولا تسويغ لها قط. وذلك شأن مخالف لناموس الحياة، فلا نكهة له بتاتاً. ويمثل هذا التوجه يتردى الأدب لا في التكلف والاصطناع فقط، بل في المجانية التي لا خير فيها أيضاً. ولعل من شأن هذا الموقف أن يزيد المرء اقتناعاً بأن الأدب الفرنسي، الذي صار أدب دُرّجات (بضم الدال وسكون الراء)، أو أدب «تقليعات» أو موضات، هو أدب شكل وزخرفة وتنميق، أكثر مما هو أدب موهبة أصلية فارهة.

❖ ❖ ❖

لا يجوز الانتهاء من هذا الفصل قبل الالتفات، ولو لهنيهة واحدة، إلى «الرواية الجديدة» في فرنسا، وهي التي ظهرت إثر انتصاف القرن العشرين، أو بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية ببرهة وجيزة. وربما كانت

الحرب سبباً للإنهاك الذي أصاب الشخصية الأوروبية، بل أصاب الجنس البشري كله. ولقد انعكس هذا الانهاك على الآداب والفنون انعكاساً سلبياً أدى إلى نقلة في الكيفيات بحيث لم تعد المسرحية ولا الرواية ولا القصيدة مثلما كانت من قبل.

لعل ألن روب غرييه، وهو المولود سنة 1922، أن يكون أول من بادر إلى كتابة «الرواية الجديدة» في فرنسا، وذلك يوم نشر عملاً عنوانه «المحاوات» (1953). وسرعان ما آزره روائيون آخرون أهمهم نتالي ساروت وكلود سيمون، مؤلف رواية «طريق الفلاندرز»، والمولود بعد روب – غرييه بسنة واحدة، وكذلك ميشيل بوتور، الذي ولد سنة 1926.

ولقد زعم هؤلاء الكتّاب أن الرواية ينبغي لها أن تتخصص بوصف الأشياء الخارجية، وليس بوصف الشعور البشري، أو بتحليل الشخصية ومعرفة باطنها ونبش محتوياتها. ولهذا، عزف الروائي الحديث عن السرد عزوفاً تاماً، وراح يصف المرئيات كما هي، أو كما تتبدى للبصر وحده. يقول روب – غرييه في كتاب له عنوانه «نحو رواية جديدة»: «أما أن يقص المؤلف فقد أصبح ذلك محالاً». كما تنّكر أتباع هذه الحركة للشخصية الروائية، بل لكل ما هو جوهري في الرواية التقليدية التي يرفضونها رفضاً باتاً. وهذا يعني أنهم يتنكرون لفن الرواية نفسه، ويلفقون نمطاً كتابياً مستحدثاً يسمونه «الرواية الجديدة». وهم يدّعون أنهم يقتربون من الأشياء اقتراباً موضوعياً محايداً، وأنهم في الوقت نفسه ينقّبون في المرئيات عن سر مكتوم، أو مركوز، في داخلها المصون. ويزعمون بأنهم معنيّون باكتشاف حقيقة شعرية مبثوثة في الكائنات، ولكنهم يبتغون اقتطافها بمعزل عن النظرة التقليدية التي من شأنها أن ترغم الفحوى على الامحاء. وكما صرّح روب –غرييه، فإن عالم الدلالة مرفوض، ولا بد لعالم الحضور، أو عالم الأصالة، من أن يحل محل أي نسق من الأنساق الاستبطانية أو التفسيرية. وبهذا، يلوح أن الرواية الجديدة تحاول أن توهم الناس بأنها تبحث عن السر، لا عن المعنى.

ومما هو ناصع الدلالة أن هذه المدرسة الشيئية أو الوضعية، التي تزعم أنها تبحث عن النومن Numen (= الشيء في ذاته، روح الأشياء)، لا تزيد عن كونها نزعة لحائية، تعبد الخارج ولا تعنى بالداخل. ولهذا، فإنها نتاج لانهيار حضاري أو تاريخي أصاب الشخصية الأوروبية إثر إنهاك شديد ألمّ بروحها من جراء الجهود المضنية التي بذلتها منذ الحرب الصليبية حتى اليوم. ومن نافل القول أن النصوص التي أنتجتها هذه الحركة لا تصلح للقراءة ولا لإنتاج المتعة الأدبية، في الغالب الأعم، إذ ما الجداء الذي يسعك أن تحصل عليه من وصف حجر أو شجرة أو غيمة وصفاً مطولاً وذا طابع موضوعي أو خارجي؟ فمع أن المتعة ليست الهدف النهائي للنص الأدبي، فإن أي نص عاجز عن تحقيق المتعة لا يملك البتة أن يعدّ نصاً أدبياً، أو شيئاً ذا قيمة ومكانة رفيعتين.

وفي الحق أن الاتضاع كثيراً ما يحاول أن يوهم الناس بأنه التقدم أو بأنه الإبداع.

ترى، أفي الميسور القول بأن الرواية الفرنسية الجديدة هي نهاية الحركة الروائية، أو بداية نهايتها؟ هل دخل الأدب العالمي في طور الاضمحلال، أو طور الإنهاك، لدى النظر إلى اللباب، أم أن روح العالم ما زال فتياً، خصيباً، وقادراً على الابتكار الأصيل؟ ولئن كانت المجتمعات كلها قد دخلت طور شيخوختها، فماذا عساه أن يكون مصير الثقافة برمتها في العالم بأسره؟ هل انتهت العبقرية، فلم يبق هنالك سوى عدد لا يحصى من الأدعياء والمقلدين؟

لا يملك أحد أن يجيب بالجزم الحاسم عن أي من هذه الأسئلة الوثيقة الصلة بالمصير. ولكن في الإمكان أن يقال بأن تغيراً كبيراً قد حدث، وبأن هذا التغير لم يكن طيباً أو إيجابياً على الإطلاق. وفضلاً عن هذا، فإنه تغيّر مريب أو مثير للقلق، إذ ليس في الميسور أن تُعرف الآثار البعيدة التي سوف تنجم عن نتائجه الراهنة. ففي الحق أن كل سلب يستتلي سلباً آخر

أشد منه هبوطاً، أو ميلاً للانحطاط. فمما هو واضح في الزمن الراهن أن الأدب العالمي قد أخذ يتحرك وفقاً لاتجاهين اثنين يسعك أن تحشر فيهما معظم النتاج الأدبي المعاصر. أما الأول فهو التجول فوق سطوح الأشياء دون أية موهبة بتاتاً؛ وأما الثاني فهو اختلاق مناخ شبحي يفتقر إلى أية خبرة بالحياة الباطنية، مهما يك نوعها. فلئن كان الحال هكذا في هذه الأيام، فكيف تراه سوف يكون بعد جيل أو جيلين.

والآن، أين بدأ انحطاط الأدب العالمي الحديث؟ لا مراء في أنه قد أخذ يستطير على الأرض الفرنسية، حيث نشأت جميع أصناف الدرجات (بضم فسكون)، إذ من نافل القول أن هذه الانقسامات هي انحطاط أو تمهيد حتمي للانحطاط، فالمجتمعات قلما تنهار إلا بالتدريج. ويبدو أن الشخصية الفرنسية الحديثة مأهولة بالرخاوة والجنوح صوب الترف الذي من شأنه أن يجعل المرء غير صالح للنهوض بأي عمل جليل.

ومما زاد في الطين بلة أن أمريكا قد جاءت في أواسط القرن العشرين لتجهز على الإنسان الذي تركت فيه أوروبا رمقاً، أو شيئاً من القدرة على التنفس دون عناء كبير. ولعل مما هو شفاف أمام أولي الألباب أن التاريخ البشري، الذي نشأ وترعرع، ثم استفحل ونضج، في جنوب العراق، سوف يتفسخ، عاجلاً أم آجلاً، في تلك القفار الموحشة التي تسمى الولايات المتحدة (الملوث الأول للعالم في هذه الأيام الناشفة)، والتي ليست لها من وظيفة تاريخية سوى تحويل الدنيا كلها إلى كومه من رماد كالح كئيب.. ففي صميم الحق أن السعار الذي أصاب أهل الصناعة في القرن العشرين هو السبب الرئيس بين جميع الأسباب التي أدت إلى فقدان الحياة لعذوبتها ورونقها وحلاوة مذاقها.

إذن، ها قد أثبتت الصناعة أنها أقدر أنماط الإنتاج على تحويل البشر إلى عبيد، فهي تجلد الأرواح أكثر مما تجلد الأجسام.

الفصل الخامس
الرواية الأمريكية
بين الحربين العالميتين

لعل مما هو صادق أن الرواية الأمريكية قد اندلعت بغزارة لم تألفها من قبل يوم نشر سنكلار لووَس رواية «الشارع الرئيسي»، ثم يوم نشر سكت فتسجرلد رواية «هذا الجانب من الجنة»، وذلك سنة 1920. ولقد تعزز الإنتاج الروائي الأمريكي عام 1922، حين نشر لووَس نفسه رواية أخرى عنوانها «بابت». ولكن أواسط العقد الثالث من القرن العشرين قد شهدت استفحال الرواية الأمريكية، أو ارتقاءها إلى بداية ذروتها التي جعلتها مشهورة في العالم بأسره، والتي امتدت حتى أواسط العقد الخامس من القرن إياه، أو زهاء عشرين سنة، ظهر خلالها جميع المشاهير من كتّاب الرواية الأمريكيين: لووَس، دَس باسَس، فوكنر، همنغواي، شتاينبك، كولدول.. إلخ.

ولقد أكد هذا الفوران الروائي حضوره يوم نشر فيتسجرلد، الآنف الذكر، روايته التي جعلته اسماً عالمياً في دنيا الكتابة، وعنوانها «غاتسبي العظيم»، وكذلك يوم نشر تيودور درايسر أشهر رواياته، وهي «تراجيديا أمريكية». وقد ظهرت هاتان الروايتان معاً في سنة 1925. والجدير بالتنويه أن لووَس قد نشر روايته التي مكنته من نيل جائزة نوبل بعد ذلك ببضع

سنوات، وعنوانها «آروسمث» ولهذا كله يجوز للمرء أن ينظر إلى هذه السنة بوصفها نقطة التحوّل في تاريخ الرواية الأمريكية، وربما في تاريخ الأدب الأمريكي كله، ولا سيما النقد الأدبي الذي أخذ يزدهر في الولايات المتحدة على نحو لم تعرفه من قبل. والجدير بالتنويه أن السنة التالية قد شهدت ظهور واحدة من أشهر روايات همنغواي، وهي تلك التي تحمل هذا العنوان: «وما زالت الشمس تشرق».

وعلى أية حال، لا تثريب على المرء إذا ما ذهب إلى أن حركة الرواية الأمريكية في هذا الطور المتخم بالإنتاج الأدبي، والذي صار فيه عدد من الروائيين الأمريكيين مقروئين في معظم بلدان العالم، الأمر الذي لم يحدث من قبل ولا من بعد -هي حركة أقرب إلى الزيف والخواء منها إلى الأصالة والامتلاء. وربما كان في ميسور المستأني أن يستخلص من الهزال الشامل للأدب الأمريكي في القرن العشرين، أو لمعظم منجزاته، أن المجتمع الذي أنتج ذلك الأدب هو كيان متخشب، أو متليف الأنسجة، فلا تدور في شرايينه سوى الأمصال الصفراء بدلاً من الدماء الحمراء. (الجدير بالتنويه أن حركة «النقد الجديد»، التي أنتجها الجنوب المهزوم أمام الشمال، هي للإنصاف، حركة أصلية حية). فمما لا يقبل مراءً أن العدوانية الموغلة في الوحشية أو في الهمجية هي أبرز صفات ذلك المجتمع المغرم بصنع الحروب وإبادة البشر، لا دون رحمة وحسب، بل دون أي سبب كاف مهما يك نوعه. وأفضل مثال على ذلك ما جرى في الفيتنام من وحشية لا تبذها أية وحشية أُخرى، بما في ذلك وحشية المغول.

ولعل في الميسور القول بأن المجتمعات المفرطة في العدوانية وإراقة الدم البشري، مثل آشور وروما واسبارطة والولايات المتحدة، لا تملك البتة أن تنجز أيما أدب عظيم قادر على الصمود في وجه الزوال، كالأدب الروسي الذي أنتجه شعب أميل إلى الدفاع منه إلى الهجوم. فالمسرفون في العدوان كائنات تفتقر إلى غريزة التأمل والتفطن التي هي الغريزة المتخصصة بإنتاج

الثقافة، ولا سيما المعرفة الفنية الرفيعة، التي لا يتأتى للعدوانيين، الذين هم بالضرورة من المسطحين، أن ينتجوا شيئاً منها، ما لم يكن ذلك على ندرة وحسب. وهذا يعني أن التاريخ لا يرقى إلى الأعلى بل يهبط إلى الأسفل، إذ لو كان التاريخ رقياً دائماً لكان آخر مجتمع كبير بناه الإنسان هو أرقى مجتمع أنتجه التاريخ، أي لكانت الولايات المتحدة أرقى من أوروبا الغربية في مضمار الفنون والآداب والفلسفة والأخلاق، وبداهة لكانت أرقى من اليونان، ناهيك بالشرق الموغل في القدم.

ومما هو جلي حتى للأمريكيين أنفسهم أن الشخصية الأمريكية مبتلاة بفرط النزوع المادي، فهي تتعبد للإنتاج والاستهلاك إلى حد متطرف، حتى كأنها قد نسيت أن الإنسان لا يصير إنساناً إلا إذا استجاب لحاجاته الروحية الآبدة. إن عبادة المال، أو توثين السلعة بهذا الإفراط السمج، لن يترك للإنسان فسحة كبيرة لتمجيد الجمال وتقديس الروح، مما يفضي إفضاءً حتمياً إلى صنف من أصناف الهزال الداخلي الذي يحول بين الإنسان وبين أن ينتج أيما نتاج نبيل، وذلك لأن النتاج النبيل، ولا سيما الفن، هو التعبير الأسمى عن أخلاق الأُمم، أو قل عن طباعها ومحتوياتها الروحية. وهذا هو بالضبط ما يفسّر انحدار الآداب في القرن العشرين الذي لا يمجد شيئاً سوى البضائع، ولا يعنى بأية قيمة سوى الترف والرفاه. وهكذا اتضحت القاعدة: إما الإنتاج الثقافي الرفيع القيمة، وإما الإنتاج الاقتصادي الرامي إلى الوفرة والغزارة، وما من تسوية قط. ورحم الله ابن خلدون الذي صرّح بأن الممالك لا يهدمها شيء سوى الترف.

لقد تزامن تضخم الإنتاج والاستهلاك في الولايات المتحدة مع الدفق الغزير للروايات في ذلك البلد نفسه. وربما لهذا السبب جاءت الرواية الأمريكية وقد اعتراها الوهن، أو التسطح إلى حد لا يخفى على الألباء، ولا سيما لدى مقارنتها بالشطر الجيد من روايات القرن التاسع عشر الأوروبية. فلا ريب في أن الإنسان لا يسعه أن يستهلك البضائع دون أن

يستهلك نفسه، أو حيوية روحه. أما عرقوبها الأخيلي فهو أنها نتاج للوعي الذهني الطابع، وهو الذي يرى إلى الواقع بوصفه مسألة هندسية يمكن لطالب مدرسة ذكي أن يحلها، مع أن الواقع في صميم جوهره معضلة وجدانية، أو أزمة ناشبة على الدوام، ولا حل لها قط. وهذا الفهم الأخير هو روح دستويفسكي وتوماس هاردي، بوجه خاص.

❖ ❖ ❖

من المعلوم أن سنكلار لووَس هو أقدم الروائيين الأمريكيين الذين اشتهروا إثر الحرب العالمية الأولى أو بعدها بقليل، كما أنه كان أول من نال جائزة نوبل للآداب بين الأمريكيين، وذلك سنة 1930.

ولقد برز لووَس، بل أصبح كاتباً عالمي الصيت إثر نشره لرواية عنوانها «بابت» (1922). وفي الحق أن هذا النص الذي وصفه النقاد الأمريكيون بأنه «هجاء اجتماعي»، ينطوي على شيء أبعد من ذلك. فهو بحث عن مثال في مجتمع فاسد يهيمن عليه الجشع والأنانية، ولكنه لا يلاقي سوى الخيبة والغياب. والمرء لا يملك إلا أن يشفق على بابت، بطل الرواية، حيث يقول في أحد السطور الأخيرة من النص: «طوال حياتي لم أفعل فعلاً واحداً مما أردت أن أفعل». إذن ثمة شعور مرير بالإحباط، بل حتى بالعبودية، لأن الفعل الحر هو ما تريد أن تفعل من تلقاء نفسك. ولكن، حين يصغي المرء إلى صوت عقله فإنه سوف يتساءل: أليس في هذا الزعم صنف من أصناف المبالغة الممجوجة، حتى لكأن هنالك في داخل النفس نزعة إلى الظهور بمظهر الضحية التي اضطهدتها الحياة؟

وعلى أية حال، فإن مناخ «بابت» لا يتمتع بالقدرة الكافية على اجتذاب القارئ، وذلك لسذاجة الحبكة أو لافتقارها إلى العمق. زد على هذا أن الشخصيات فقيرة بالمحتوى الداخلي أو الروحي الذي هو بيت القصيد في كل شخصية روائية ذات شأن.

بعد ثلاث سنوات نشر لووَس الرواية التي استحق من أجلها جائزة بولتزر (ويقال إنه رفضها)، أما عنوانها فهو «آروسمث». وهنا يشعر المرء بأن الأمر قد اختلف كثيراً عما كان عليه في الرواية السابقة. ففي الحق أن الشخصيات أغنى بكثير، وهي أكثر جاذبية وأكثر قدرة على الرسوخ في الذاكرة، وذلك بفضل السمات الأخلاقية التي تتحلى بها شخصية كل من مارتن آروسمث، بطلها المركزي، وزوجته لينور التي تموت بالصدفة الخالصة (!؟)، والتي هي واحدة من أجود الشخصيات النسوية المثالية التي أنتجتها الحركة الروائية في أمريكا. ولو أنها ماتت بطريقة أفضل لكان مصيرها فاجعاً وقريباً جداً من المصير التراجيدي الذي هو الشجن الأصلي الجليل. وأما شخصية غوتليب الذي كان حامياً لمارتن، فهي تجسيد للمثل الأعلى، أو لجميع الفضائل، بل لكل ما هو نقي أو نبيل. إن غوتليب هذا مثير للإعجاب، ومتى تعرفت إليه فإنه سوف يرسخ في ذاكرتك إلى أجل غير مسمى. ولا بد من أن يحزنك مصيره حين يغوص في الخرف الشيخوخي قبيل نهاية الرواية. ولعل هذا المصير أن يرمز إلى أن كل طيبة في المجتمع الأمريكي لا مآل لها سوى التحوّل إلى بلاهة عجماء.

ومما هو مؤكد أن رواية «آروسمث» هذه تبحث عن المثل الأعلى، عن الإخلاص وطهارة الروح، أو عن النقاء في سواء العفونة والخراب. فهي، في الوقت نفسه، رصد للفساد في مؤسسات المجتمع الأمريكي، ولا سيما الجامعات والمستشفيات. إن هذه المؤسسات، كما تصورها الرواية، لا وظيفة لها سوى محو الفضائل والقيم التي يعتنقها الفرد الطيب. والطريف في الأمر أن مارتن آروسمث، الذي يعمل على تلقيح الناس ضد الطاعون، يواجه أناساً ملقحين ضد الاستقامة والطيبة والأخلاق الحميدة.

ولا خلاف مع الكاتب على المحتوى، وإنما الخلاف على الشكل، أو على بعض القضايا الفنية الخالصة، ولا سيما ما يتعلق بالحبكة على وجه الحصر. فالحبكة ههنا مسترخية أو ممددة، بل حتى متناثرة أو مشتتة. فهي

تحتاج إلى بعض التضام، أو إلى شيء من التكثيف. ومما هو واضح أن الكاتب يعمد أحياناً إلى شجب الشخصيات المتخصصة بصنع الخراب شجباً مباشراً ومطولاً، وبذلك يخرج عن السياق العام للنص، مما يخلخل الحبكة ويولج في عقرها جملة فجوات من شأنها أن تشوه النسق إلى حد ما. ومما هو مقبول دوماً أن الروائي الجيد يوحي بما يريد بدلاً من أن يباشر أغراضه بصراحة جهرية أو فورية.

كما يعمد الكاتب في هذه الرواية إلى الخوض في تفاصيل الحقائق العلمية، ولا سيما تفاصيل علم الجراثيم، بحيث يحيل روايته في برهة ما إلى كتاب علمي أو طبي. ثم إنك تراه ينسج مسرداً لخصائص العالم الناجح، فيحددها في بضع سمات تشبه تلك التي يلقنها معلمو المدارس لطلابهم، ومنها السلوك الحسن، ووجوب التأكد من صحة المعلومات، ثم الحذر من الغرور والزهو الخاوي، والمثابرة على انتقاد الذات، وما إلى ذلك من نصائح وعظات مدرسية أو ابتدائية.

وبإيجاز، إن «آروسمث» نص لم يستطع أن يتخلص من الضحالة، كما أنه لم يتمكن من تزويد مناخه بشيء من الشفافية، أو من الشاعرية التي هي الاسم الآخر للعذوبة أو لقوة الثمالة العذراء. والجدير بالتنويه أن هذه العورات هي مناقص مشتركة بين جميع الروايات الأمريكية على وجه التقريب، بل بين معظم الروايات التي أنتجها القرن العشرون كله. إنه نثر يصدر عن وعي الدلالة، ولا يقيم لوعي الثُمالة إلا وزناً طفيف الشأن فقط. ولا مرية في أن مثل هذا الأدب لا يملك أن يصمد في وجه الزوال. ولذا، فإنه أدب من الدرجة الثانية.

❖ ❖ ❖

حينما حاول وليم فوكنر، الجنوبي الأصل، والذي نال جائزة نوبل للآداب سنة 1949، أن يخرج من الوضعية، أو الواقعية، التي التزمت بها

الرواية الأمريكية في المرحلة الفاصلة بين الحربين العالميتين، وهي المرحلة التي قيل عنها إنها مرحلة «سن الرشد» الأمريكي، وحين حاول أن يكتب رواية يقلد بها «يولسز» التي كان معجباً بها وبصاحبها الارلندي الذي رآه في باريس بعد صدور الرواية الأخيرة بقليل -حينما حاول ذلك الكاتب أن يعبث بالشكل الروائي كغيره من العابثين، فإنه لم ينتج شيئاً سوى الشكل المتكلف الأدنى إلى التجفف، أو التجيّف، منه إلى الحيوية والسواء. ومثل هذا الشكل، كسواه من الأشكال التي يهندسها الذهن بدلاً من الباطن، لا يسعها أن تؤثر في الذواقة الذي يعرف كيف يميز بين الغث والسمين.

ومما يزيد رواياته سوءاً أن الجملة التي يكتبها طويلة ومعقدة وكثيرة الاستطراد. فأسلوبه اللغوي الجانح إلى التجريد هو اسلوب اللاتعيين الذي قد يجعل المكتوب شيئاً يشبه المتاهة أو السرداب الذي لا بداية له ولا نهاية. ومما هو واضح أن هذا الأسلوب، أو هذه الطريقة في بناء الجملة التهويمية، شديد التواؤم مع البنية الروائية نفسها، إذ إن هذه البنية تقوم على مبدأ التفكك، أو إلغاء المركز، وإحالة النص إلى نثار. وإذا ما تمعن القارئ في النص وجد الرواية تسير بغير هدف بتاتاً، فضلاً عن أن أجزاءها تفتقر إلى اية نقطة ازدلاف من شأنها الإنابة إليها والتمركز حولها بغية إنجاز الكلية أو الوحدة العضوية المتجانسة. والأهم من ذلك كله أن المناخ السائد في رواياته هو مناخ سديمي، أو تجريدي، أكثر مما هو وجداني، أو باطني، أي إنه يفتقر إلى الإنساني الذي هو العنصر الماهوي في كل أدب جيد. ولهذا، فإنه يتحرك وسط الإبهام الذي لا يقدم لأحد أيما نور يملك أن يضيء فضاء الروح.

ولتكن رواية «ضوء في آب» (1932) مثالاً يوضح هذا المذهب. فهذه رواية شديدة التعقيد. يخوض بطلها جوزف كرسمس مسلسلاً من التجارب تعجز الذاكرة عن أن تحيط بجميع أحداثها. والغريب أن فوكنر مولع بحوادث التجربة الجنسية، لا في هذه الرواية وحدها، بل في معظم رواياته.

ولا يدري المرء لماذا يعمد الكاتب إلى الإفراط في سرد هذا الصنف من الوقائع. إن من شأن هذا الحمل الباهظ من التفاصيل والموضوعات المتشابكة، أو حتى المتداخلة، أن يعقد البنية، وأن يخلق مناخاً سديمياً يشبه الخاووس، وأن يجعل النص مثيراً للسأم والتعب، أو فقيراً إلى عنصر الإيناس والقدرة على الاجتذاب. وفضلاً عن ذلك، فإن رواية «ضوء في آب»، تتدرج فيها حبكات متفاصلة لا يربط بينها أي رباط متين. فمثلاً، إن جوزف (الذي يسمى جو في الرواية) لا صلة له البتة بالمرأة التي تسمى لينا، والتي بها تبدأ الرواية، ثم تغيب عن مسرح الأحداث لتفسح في المجال لجوزف الذي يحتل معظم الرقعة. ولكنها تعاود الظهور في نهاية الرواية دون أن يكون البطل المحوري قد أثر على وجودها أي تأثير.

وكثيراً ما قيل بأن وليم فوكنر كاتب رمزي يحاول أن يستبصر النفس والحياة بعمق وأصالة لا سابق لها في الرواية الأمريكية. ولكن هذا المذهب ليس مقنعاً إلى الحد الكافي لتسويغ التلاعب بالشكل الفني للرواية. وفي السداد أن يقال بأن الرجل يتخبط في مساحات شاسعة من التجريد المجاني، فيخلق شكلاً لا يتمتع البتة بالتلقائية النائية عن الاصطناع، مما يستتلي افتقاره إلى العذوبة والجمال.

وعلى أية حال، فإن جملة من المثالب قد استتبت في أشهر روايات فوكنر فحرمتها من البلوغ إلى مبلغ الفراهة الذي بلغه بعض الروائيين في القرن التاسع عشر.

أولاً- هناك قدرية متطرفة تذكّر بالقدرية اليونانية التي ترسم خطاً هندسياً حتمياً بدلاً من المسار العضوي الحي، أو عوضاً عن النمو التلقائي الذي هو تفتح الحياة عن ممكناتها الكثيرة ومحتوياتها الخصيبة.

ثانياً- يتبدى الزمن الماضي في أدبه وكأنه كل شيء على الإطلاق، بل كأن الحاضر والمستقبل لا وجود لهما بتاتاً، أو كأنهما مجرد تكرار لما قد كان في غابر الأيام. فمثلاً، يعيش كونتن في رواية «الصخب والعنف» في الماضي

المنتهي تماماً، بحيث يوحي للقارئ بأن الماضي لا يمضي بأي حال من الأحوال. إننا دوماً في البارحة التي لا تبارح، أو لا تحول ولا تزول. ومن شأن مثل هذا الثبات الوهمي أن يضمر في طياته شيئاً من القدرية الشديدة الفجاجة، أو الشديدة الجمود. وهذا كله تطرف ممجوج، إذ كل تطرف غثاثة لا يستسيغها الذوق. وفي الحق أن هذا هو التكلف الذي راح الأقدمون يحذرون الناس منه قبل ألف سنة أو أكثر.

ثالثاً- وقد أسفر هذا الاجتياح الذي مارسه الماضي على الحاضر والمستقبل كليهما عن تهشيم التسلسل المنطقي للزمن. وبذلك خلق الكاتب ضرباً من التشويش أو العكر الذي يحسبه بعض الناس صورة من صور العمق، مع أنه ليس سوى عورة من عورات الأدب الحديث، لا تتم إلا عن فساد في ذوق العصر الصناعي الجديد، أو عن بلادة جاء بها الترف والاستهلاك الفاحش. فليس من قبيل الصدفة أن الله لا يحب المسرفين، كما جاء في القرآن الكريم، إذ إن الإنسان لا يسعه أن يستهلك السلع دون أن يستهلك روحه.

رابعاً- توثين الشكل وعبادته على نحو متطرف ولا لزوم له بتاتاً، لأن الأدب تناسب، أو توازن، بين الشكل والمضمون. فإذا ما طغى أي من طرفي المعادلة على الطرف الآخر. كانت هنالك ركاكة أو انحطاط ناجم عن التكلف الذي هو دليل على جفاف الروح. ولا ريب في أن هذا التوثين للشكل قد كان نتيجة للتأثير السلبي الذي مارسه جويس على فوكنر. وبذلك هدرت موهبة ذلك الكاتب الأمريكي الجنوبي دون أي طائل ذي بال.

❖ ❖ ❖

ولن يزوغ المرء عن سمت الحقيقة إذا ما ذهب إلى أن الرواية الاجتماعية الأمريكية فاترة فتوراً من شأنه أن يبث السأم في النفس المتلقية، وما ذاك إلا لأنها تتذهن الواقع ولا تكابده أو تقاربه مقاربة عاطفية. ففي الحق أن جميع الروايات العظيمة التي أنتجها القرن التاسع عشر في أوروبا تصدر عن الوجدان أكثر مما تصدر عن الذهن.

وليكن أرسكن كولدول، المولود سنة 1903، مثالاً على هذا المذهب، أو ليكن المثال محصوراً في روايتيه المشهورتين «طريق التبغ» و«حقل الله»، وهما اللتان صدرتا سنة 1934، وباعت كل منهما ملايين النسخ. فالقارئ الناضج لن يشعر، حين يقرأ أياً منهما، بأنه في حضرة روح متفوق، بل هو لا يشعر بهذا الشعور حين يقرأ أية رواية أمريكية من القرن العشرين. أما الشعور الذي تتركه كل من هاتين الروايتين فخلاصته أن الخراب يلتهم المجتمع الأمريكي كله. ويغيب عن بال المؤلف أن هذه الحقيقة البسيطة يمكن لكاتب صحفي، أو لعالم اجتماع مدرسي، أن ينجزها، أو أن يصوغها في تقرير، أو في مقال بكل سهولة ويسر. فما الفرق، إذن، بين الصحافة وعلم الاجتماع، من جهة، وبين الفن والأدب، من جهة أُخرى؟ أليس في السداد أن يقال بأن كيفية عرض المحتوى أهم من المحتوى نفسه، حين يتعلق الأمر بالفن والأدب؟

من المؤكد أن «طريق التبغ» هي صرخة احتجاج ضد البؤس الذي يكابده الفقراء، وذلك موضوع كلي لا يتيسر له وحده ان يصنع رواية جيدة، إذ لا بد في الرواية من خصوص. وبما أن تلك الرواية لا تحتوي على أي فحوى خاص، أو لا يفوح منها أي محتوى له أهمية فنية، فلا يجوز النظر إليها بوصفها إنجازاً روائياً ذا بال. وربما شعر قارئ «طريق التبغ»، ولا سيما إذا كان ناضجاً وحساساً، بأنها نص موغل في الاصطناع والتكلف الذي يبلغ تخوم السخف في الفصول الأولى، حيث يدور الخلاف على كيس اللفت الذي اشتراه لوف بنصف دولار. وحين يحاول النص أن ينتج الشعور بالشجن في روح المتلقي، وذلك حين يتحدث عن العوز الذي تكابده تلك الأسرة الفقيرة، أسرة جيتر لستر، فإنه يخفق في هذا المضمار، حتى لا يقنع الخبير بشؤون الرواية إلا بأن «طريق التبغ» أضعف من ان تبلغ إلى الشأو المأمول.

وتشترك هذه الرواية الأخيرة مع رواية «حقل الله» بجملة من المثالب، لعل أهمها الاصطناع وضعف الشخصيات وركاكة الأسلوب وعجزه عن تحريك خيال القارئ. فمنذ البداية يواجهك الاصطناع، أو حتى السخف الذي واجهك

في بداية الرواية السابقة، وذلك حين ترى تاي تاي ولدن وهو يحفر في الأرض بحثاً عن الذهب طوال خمس عشرة سنة، مع أنه لم يجد أية ذرة من ذهب بتاتاً. ثم إن اثنين من أبنائه، بك وشو، يصابان بالحمى نفسها ويأخذان بالحفر إلى جانب أبيهما، وكأنهما بغير عقل أيضاً. إن هذا الأمر غير مقنع لكل من يتمتع بالحد الأدنى من الرشد، أو من الغريزة التي تهدي إلى الصواب.

وثمة حوادث كثيرة في الرواية لا ترضي حاسة المعقول التي هي سمة الأصحاء والأسوياء. ومنها تلك الحادثة التي ينتهي بها هذا النص، وذلك حين يعود جم لسلي إلى البيت ليهاجم زوجة أخيه بك، ابتغاء اغتصابها، بحضور والده وحضور الزوج نفسه. وعبثاً يحاول هذان الرجلان أن يثنياه عن قصده، فيطارد المرأة علناً ودون حياء. وحين يرى بك أن أخاه لن يرعوي ولن يكف عن صفاقته هذه، فإنه يطلق عليه النار ويرديه قتيلاً، ثم يطلق النار على نفسه ويموت. والمضحك في الأمر أن موت هذين الشابين لا يثني أباهما عن الحفر في الأرض بحثاً عن الذهب.

إنه الافتقار إلى الأصالة في الخيال والحساسية والعمق المهيب. ويبدو أن الحياة الأمريكية، التي هي حياة مادية سداة ولحمة، لا تسمح بالتأمل والتفطن، ولا تحرض المرء على أي فعل أصيل، إذ ربما كان وقته مملوءاً بالعمل واللهو، بحيث لا يملك ان يتأنى ويفكر طويلاً في شؤون هذا الوجود المأزوم. وإلا فكيف يتيسر للذهن أن يعثر على السبب الذي جعل الآداب والفنون في الولايات المتحدة هزيلة إلى هذا الحد الذي لا تخطؤه عين؟ ثم إن ما هو مثير للاستهجان أن هاتين الروايتين اللتين لا تنمان عن أية موهبة، واللتين تختلفان عن الروايات الجيدة كما تختلف الزهور الاصطناعية عن الزهور الطبيعية، قد باعتا زهاء ثلاثين مليون نسخة، في أقل من عشرين سنة، أو نحو ذلك.

❖ ❖ ❖

ربما جاز القول بأن همنغواي هو أقل الروائيين المشاهير قدرة على استثارة خيال القارئ. فأسلوبه الصحفي اللحائي المباشر لا يتمتع حتى بالحد الأدنى من قوة الخلب والاجتذاب. أما ما ينقله هذا الأسلوب فهو ليس سوى ركام من التفاصيل المملة التي لا يفوح منها أي فحوى قصصي، ما لم يكن ذلك على ندرة وحسب. ولئن كان فوكنر شديد الولع بالشبق، فإن همنغواي مولع بالخمرة والحانات والفنادق. ولهذا، يحق للمرء أن يطرح على نفسه سؤالاً هاماً: هل يمكن لكاتب مغرم بالملاكمة والصيد ومصارعة الثيران على هذا النحو المفرط أن يكتب رواية ناجية من الضحالة والزيف والاصطناع؟

ولقد أُغرم النقاد الأمريكيون بالحديث عن رواية له عنوانها «ولا تزال الشمس تشرق» (1926)، كما أنهم كالوا لها من المديح ما لم تنله أية رواية أمريكية أُخرى. ولكن المرء لا يسعه إلا أن يتساءل لدى الانتهاء من قراءتها: أين تكمن عناصر الجودة؟ أليس من شأن هذه اللغة السطحية أن تقلص استطاعة اللغة وقدرتها على الاستبصار وأن تفرغ مناخ النص من أي مغزى أو معنى ينبغي أن يمتلئ به. وليس من الواضح تماماً ما إذا كان لهذه الرواية أي مركز تزدلف إليه جميع تفاصيلها، أو ما إذا كان لها أي محتوى كلي ينبث فيها من البداية إلى النهاية. وأما الشكل فمتليف، هش، وفقير إلى النضج. ثم إن مناخها لا يتمتع بأية غنائية، أو بأية إيماءة من إيماءات الجمال. فما هذا النص إلا ركام من أحداث لا تتسلسل على نحو ضروري أو حتمي، ولا تتجه بأي اتجاه واضح أو محدد، بل إن في الميسور أن تثابر على تراكمها، أو على حدوثها المستمر إلى ما لا نهاية. فهناك امرأة متسيبة اسمها بريت تمنح جسدها لعدة رجال، ويتصارع من أجلها رجلان هما روبرت ومايك. وينتهي الأمر بأن لا يفوز بها أي منهما. ويندرج هذا كله في حبكة مترعة بالترحال وصيد السمك ومصارعة الثيران واحتساء الخمور والمحاورات الطويلة التي لا تُضمر سوى الخلاء. فالكيفية ههنا مترهلة، من جهة، وفقيرة إلى كل ما هو ذو بال، من جهة أُخرى. ولا ريب في أن كل نقد غير مهذار هو نقد الكيفية قبل كل شيء.

وكثيراً ما قيل بأن هذه الرواية نفسها تحاول أن تصور حياة جيل عاش القلق الشنيع إثر الحرب العالمية الأُولى، وهو يبحث دون جدوى عن أي شيء له القدرة على مقاومة السأم. ولكن هذا الرأي، حتى وإن كان صحيحاً، لا يملك البتة أن يسوّغ هذا الركام من التفاصيل الصغيرة التي لا أثر لها في روح القارئ الناضج، أعني هذا الافتقار إلى الحرارة والقدرة على الانعاش. لقد بدأ همنغواي حياته كمراسل صحفي، ويبدو أن نهج الصحفي قد ظل يتحكم به طوال حياته. ولهذا، فإن رواياته لا تشف عن أنه قد استوعب الفرق بين الصحافة والأدب، أو بين الكتابة التقريرية والكتابة الإيحائية.

وما يصدق على الرواية السالفة يصدق كذلك على رواية «لمن يقرع الجرس» التي تدور حول الحرب الأهلية الإسبانية. إنها ليست سوى ركام من التفاصيل المملة التي لا توحي بشيء. فالأسلوب ناشف والخيال ضامر والشكل مصاب بالتصلب أو بالتيبس.

أما الرواية الصغيرة التي نال عليها جائزة نوبل سنة 1954، والتي كتبها قبل ذلك بثلاثة أعوام، فعنوانها «الشيخ والبحر». ويقال بأنه قد استعار لبابها من كاتب إسباني. وسواء أكان هذا الخبر صحيحاً أم زائفاً فإن هذه الرواية الصغيرة لها بنية قصصية خضعت للتمديد، فظهر عليها الاصطناع مرئياً بالعين المجردة. وكثيراً ما حاول النقاد الأمريكيون أن يؤولوا هذا النص تأويلاً فلسفياً لا يخلو من تمحل ممجوج، أو أن يترجموه إلى رموز يقسرونها على مناخه قسراً، وأخص بالذكر ذلك التأويل الذي رأى فيه مجموعة من الرموز الدينية، أو ذلك التحليل الذي نظر إلى شخصية سنتياغو بوصفه رمزا للإنسان المنهمك في الصراع ضد الطبيعة. ولكن هذا كله لا يجدي نفعاً، وذلك لأن هذه الرواية لا تتمتع بالحرارة الكافية التي من دونها لا وجود لأي أدب جذاب. فليست الرموز هي الأهم في الأدب، إذ الأهم هو العناصر التي تحرض الوجدان، وما ذاك إلا لأن الوجد، أو

الانفعال الباطني العميق، هو المقولة الجوهرية في حياة البشر. فلا قيمة على الأصالة إلا لما يعزز قوة الروح، أو إلا لما يؤثر في الباطن حقاً.

وربما جاز الزعم بأن «وداعاً للسلاح» هي -بالرغم من علاتها- أفضل روايات همنغواي. فهي تنطوي ضمناً وصراحة في آن واحد على فكرة إنسانية نبيلة مؤداها أن الحب خير من الحرب، وأن المخلوق البشري هو إنسان في الحب، ولكنه في الحرب لا يختلف كثيراً عن الوحوش. ومع ذلك، فإن هذا النص لا يخلو من العيوب الفاضحة. ولعل أبرزها أن يكون ذلك الفتور الذي يعتور روايات همنغواي كلها. ولعل من شأن هذا النقص في الحرارة أن يحرم النصوص من الحيوية والرونق اللذين لا بد منهما لكل أدب جيد. وفضلاً عن ذلك، فإن شخصية كاترين، بطلة الرواية، اصطناعية أكثر مما هي تلقائية أو طبيعية. فمن الواضح أنها امرأة رومانسية في عصر غير رومانسي. وكذلك فريدرك هنري، بطل الرواية، ليس رجلاً طبيعياً أو على ما يرام، لأنه يتبدى دائماً وكأنه بغير أسس أو جذور. ثم إنه محشو بشعور فحواه أن الحياة خواء لا يقبل الامتلاء بتاتاً. ومن المفارقات التي لا رفع لها قط أن هؤلاء الغربيين يتكالبون على الحياة كما تفعل الذئاب، ومع ذلك فإنهم كثيراً ما يصفونها بأنها عدم أو خلاء لا قيمة له ولا شأن.

وأياً ما كان جوهر الأمر، فإن همنغواي، الذي استطاع أن ينال صيتاً عالمياً عز نظيره، وذلك بفضل قدرته على دغدغة مشاعر الإنسان الحديث المنهك بالحروب والأزمات الاقتصادية، بحيث يصح الزعم بأنه قد زود الناس في القرن العشرين بجرعة إنعاش مثلوجة - إن همنغواي هذا قلما يشبع القارئ الناضج الباحث عن أغوار سحيقة لا يبلغها إلا الأفذاذ الموهوبون من أمثال دستويفسكي وتولستوي.

❖ ❖ ❖

لعل في الميسور أن تجزم بأن جون شتاينبك هو، على مثالبه، أقوى

الروائيين الأمريكيين وأجدرهم بالاحترام، مع أنه قد تخلى عن موقفه الإنساني وانتقل إلى خندق أولئك الذين يعبدون الشر والمال، ولا يمارسون سوى العدوان. ولهذا، نال جائزة نوبل للآداب سنة 1962، وأيد الهجوم الأمريكي على الفيتنام، حيث أشعلت تلك الأُمة المغرمة بالشرور صنفاً من أصناف الجحيم، وسفكت الدم البشري مدراراً، دون أي إحساس باللاعقلانية، أو دون أي رادع من ضمير أو وجدان.

ولكنه كان في فترة التزامه بالإنسان تجسيداً للفارس الشهم المنافح عن الروح ضد طوفان المادة. ولقد نعته بعض النقاد الأمريكيين بأنه «صوفي ساذج» وذلك في محاولة للحط من شأنه بسبب نزوعه الرافض للوضع الاجتماعي الذي من خصائصه أن يخلق بوناً شاسعاً بين المالكين والمملوكين. وهذا يعني أن شتاينبك في تلك الآونة هو الوعي الإنساني في أنقى آنائه وأنظفها وأكثرها امتلاء بالحقيقة والأصالة.

ومما هو تقليدي أن يقال بأن رواية «عناقيد الغضب»، (1940) هي أجود رواياته وأشهرها وأكثرها تعبيراً عن وعيه بما يجري في المجتمع . إنها ملحمة الكفاح من أجل الوجود الذي تتهدده المصارف المالية، أو تلك القوى التجريدية، أو اللامرئية، التي تحاول أن ترسخ الإنسان في غربته وبؤسه وتعرضه للابتزاز الدائم المقيت. وبما أن آل جود، الذين هم محور الرواية، بل جُمّاعها، يقضون شطراً طويلاً من زمن الرواية وهم في حالة سفر وتعرض للعدوان من قبل أُناس كثيرين، فإن هذا النص شديد الصراحة في إشارته إلى الاغتراب الذي يكابده الإنسان في المجتمع الحديث. وفضلاً عن ذلك، فإن هذا السفر ينطوي على إشارة إلى عدم استقرار النفس في هذه الفترة التاريخية، وكذلك إلى قلقها وشدة حاجتها إلى الأمن والثبات.

وفي الوقت نفسه، فإن «عناقيد الغضب» تعبير عن إرادة الانتماء واحترام روح الجماعة، أو النزوع إلى التماسك الاجتماعي والتجانس الأخوي الذي تفتقر إليه المجتمعات الحديثة. ويتجلى نازع الوحدة هذا في ميل

السيدة جود «الأم» إلى بقاء العائلة في حالة التحام دائم، وكذلك في إصرارها على استمرار هذا الالتحام، الذي من دونه لا يبقى سوى الخراب. إن تلك المرأة التي تشكل مركز الدائرة هي سادنة القيم النبيلة وحارستها والمحافظة على وجودها وفحواها النبيل.

أما جم كيسي، الذي يلقى حتفه قتلاً، فإنه يعمل منطلقاً من إيمانه بوحدة المصير البشري كله، وكذلك من قناعته بأن الجنس البشري، الذي سوف ينتصر على بؤسه، ينبغي أن يكافح متضامناً متآزراً كي يصنع المصير الأفضل. وحين يقتل، فإن توم جود يأخذ على كاهله أن يتبنى عقيدته وأهدافه وأن يعمل من أجل خلاص الجنس البشري بأسره. ومما هو دال على نحو ناصع أن روزاشارن، وهي ابنة آل جود التي هجرها زوجها، قد أنجبت طفلاً ميتاً. ففي هذه الولادة، كما في مقتل جم، إشارة إلى أن هذا المجتمع مجهض أو عقيم، ولا مستقبل له بتاتاً. وتنتهي الرواية عندما تلقم روزاشارن ثديها المملوء بالحليب لرجل عجوز كان يحتضر ويموت جوعاً، بدلاً من أن تلقمه لطفل وليد حي هو بمثابة حامل للمستقبل، أي بمثابة أمل من شأنه أن يجعل الحياة ذات خصوبة وامتلاء.

ولكن، مع أن هذه الرواية لا تخلو من مبالغات، بل حتى من اصطناع الشجن، أو من الميل إلى التأثير بواسطة التكلف، أو بواسطة الإفراط في توظيف العواطف، فإنها تنطوي على قيم أدبية عظيمة الشأن، أولها وأهمها تلك الحرارة التي تنبث فيها من البداية إلى النهاية. إنها سلسلة من حوامل التوتر والصراع، ومن إصرار الحياة على ميلها، لا صوب الاستمرار وحده، بل كذلك صوب التماسك الذي هو شكل من أشكال القوة. ولهذا، فلا تثريب على المرء إذا ما زعم بأن هذه الرواية هي ملحمة الإنسان الشعبي، أو رجل الطبقة العامة، الذي يعيش بطولة الإرادة الحية المصممة على انتزاع النصر في المآل الأخير. فإجهاض روزاشارن ليس النهاية الختامية، لأن ثمة وعداً بحياة أفضل يقدمه توم هذه المرة. ومما هو رامز، ولكن على نحو شفاف، أن

المطر ينهمر مدراراً عندما تأتي سيارة دفن الموتى لتأخذ الطفل الميت إلى المقبرة، إذ إن المطر، كما هو معلوم، رمز من رموز الخصب والتجدد، أو حامل من حوامل الأمل والثقة بالوجود.

لقد هوجمت «عناقيد الغضب»، بل أُحرقت في الساحة العامة في نيويورك، واتهمت بأنها لا تنطوي إلا على «رمزية صبيانية»، وبأن شخصياتها ليست واقعية ولا حقيقية ولا صلة لها بالحياة. كما اتهمت تلك الشخصيات بأنها ليست سوى استحضار لموقف سياسي فقير بالماهية الفنية، وبأن القارئ لا يسعه أن يتعاطف مع تلك الشخصيات، بل هو يحتج احتجاجاً أخلاقياً على الشرط الاجتماعي الذي يضطهد تلك الشخصيات.

وفي الحق أن هذا التوجه نفسه ليس نقدياً بتاتاً، بل هو توجه سياسي صرف. إنه يرد الفعل ضد هذه الرواية العظيمة ذات الطابع الاحتجاجي أو الرفضي. فمع أن «عناقيد الغضب» لا ترقى البتة إلى مستوى أي من روايات دستويفسكي التي كتبها في أواخر حياته، حيث تتمتع الشخصيات بمساحة تتسع لشتى أصناف التناقض، ومع أنها مثل معظم الروايات الأمريكية والفرنسية، تفتقر إلى القدرة على الإيحاء، أو إلى الغبش الذي من شأنه أن يعمق النصوص الأدبية، فإنها مشبوبة الحرارة والصدق تجاه الإنسان، وتجاه الواقع المتوتر المأزوم، والذي يحتم على الحساسين أن يمارسوا الاحتجاج، أو حتى الثورة الصدامية حين يكون الأمر ممكناً. فمما هو جد ناصع أن النهب لا يتحمل أن يسمع أيما احتجاج، بل أيما صوت من شأنه أن يُكدر استمتاعه بالثروات المنهوبة.

وفضلاً عن هذه الحرارة التي تملأ الرواية، والتي تسهم أيما إسهام في صنع مزيتها وقيمتها، فإن الشخصيات تمتد امتداداً باطنياً، أو تتوسع بحيث تترك لدى القارئ انطباعاً بأنها تحاول أن تشمل الكون برمته، أو أن تضم خلاصته وفحواه في داخل بنيتها الحية الخصيبة. ثم إن في مقدورك أن تضيف الأسلوب الجيد الذي كتبت به الرواية إلى جملة سماتها

الإيجابية. فهو للوهلة الأولى أسلوب بسيط خال خلواً تاماً من التركيب والتكثيف. ولكنه، لدى التبصر الدقيق، أسلوب حساس يخفي في ثناياه حنكة وخبرة بكيفية توظيف اللغة ابتغاء استحداث التأثير المطلوب، وذلك بغية إمتاع الذائقة وإشباع الحساسية وتحريض الخيال.

ولم تتوقف شهرة شتاينبك على رواية واحدة، بل أسهمت روايات أُخرى في جعله ذائع الصيت في العالم كله. ولعل رواية «اللؤلؤة» أن تكون أبرز هذه الروايات بعد «عناقيد الغضب»، إذ إنها واحدة من أجود ما كتبت أمريكا من روايات، وذلك لأن موضوعها مأخوذ من صميم الحياة. ثم إن في الميسور أن تضاف رواية «شارع السردين المعلب»، وكذلك «شرق عدن» مع أن هذه الأخيرة نص طويل ومعقد وممل إلى حد ما. أما رواية «الفئران والرجال» فهي نص لا يتمتع بأي معنى مؤكد وصريح، إذ هو حكاية رجلين متشردين أحدهما خبيث والآخر ساذج، ويقوم الأول بابتزاز الثاني بنذالة واضحة. ويبدو أن هذه الرواية ترمز إلى غربة الإنسان في المجتمع الحديث. ولكن الفكرة ليست الشيء الأهم في أية رواية، إذ الأهم هو الحرارة والحساسية والقدرة على الاجتذاب والإيناس وإشباع الذائقة والمخيلة الناضجة.

ومما هو مؤسف حقاً أن يتنكر شتاينبك لموهبته ونظافته، وأن ينتقل في الشطر الأخير من عمره إلى معسكر القوة التي لا وظيفة لها سوى العدوان والنهب والسطو المسلح على البلدان الضعيفة. فلكم هو مثير للشعور بالشفقة أن يستقيل الفارهون من الشموخ ليتقاعدوا في الحضيض السافل المعيب.

بقيت هنالك، من تلك الحقبة، ثلاث روايات أمريكية جديرة بالتوقف عندها لبرهة من الزمن، وذلك نظراً للشهرة التي نالتها في ذلك الحين. أما

الأولى فعنوانها «المأساة الأمريكية» التي نشرها تيودور درايسر سنة 1925. وهي نص مختص بفضح الوعد الذي تبدت أمريكا وكأنها تقدمه لكل مواطن من مواطنيها، والذي يتلخص بأن الجميع هناك سوف يعيشون حياة رغيدة تملؤها السعادة والطمأنينة. ففي الحق أنها تفضح وهماً دامساً لا نصيب له من الصحة بتاتاً.

فالشاب الفقير كلايد غرفت الذي يحلم بالثروة والمرأة الفاتنة يضطر إلى التفكير بالتخلص من صديقته روبرتا لكي يتزوج من فتاة أُخرى اسمها سندرا. وبينما يتنزه مع الأُولى على متن زورق في إحدى البحيرات ينقلب الزورق وتغرق الفتاة، ولكنه لا ينقذها مع أنه سباح ماهر. ويمثل أمام المحكمة، وتطول المحاكمة والتحقيق، وتثبت إدانة كلايد في نهاية المآل، ويحكم عليه بالإعدام. وبذلك ينتهي الحلم إلى إخفاق محزن، إن لم يكن قد انتهى إلى مأساة مروّعة.

لا يجوز القول بأن هذا النص هو من قبيل التراجيديا، كما يذكر العنوان، إذ إن كلايد، أو البطل المحوري، لا يتمتع بنبل المقصد وثراء المحتوى الداخلي، اللذين يتمتع بهما البطل التراجيدي عادة. بل قل إن كلايد أقرب إلى المجرم منه إلى أي نوع آخر من أنواع الكائنات. ومما هو محسوم أن عبادة المال ما كان لها في أي يوم من الأيام أن تعد سمة من سمات الأبطال التراجيديين. ثم إن جميع الشخصيات التي تحيط بالبطل محرومة من أي نبل أو رفعة أخلاقية، باستثناء أمه الفيرا التي تتبدى كما لو أنها الزهرة الوحيدة في سواء هذا القفر المجدب.

أما مناخ النص فهو مثقل بالتفاصيل التي تعجز البنية الكلية عن تمثلها بحيث تندغم في مجمل الشكل، أو في جسم الرواية العام. ولهذا، فإن «المأساة الأمريكية» كثيراً ما تكون نصاً مملاً، كما أن حبكتها لا تخلو من الترهل، لأنها مطوّلة أو ممددة إلى حد لا لزوم له. والغريب أن الروايات الأمريكية كثيراً ما تكون مملة، وربما عاد السبب في ذلك إلى ضحالتها، أو

إلى كونها في الغالب الأعم لا تخبئ شيئاً سرياً أو أصلياً من شأنه أن يداعب الباطن العميق.

أما الرواية الثانية فعنوانها «غاتسبي العظيم» التي نشرها سكت فتسجرلد سنة 1925، والتي تكاد تتوافق تماماً في فحواها مع الرواية السابقة، إذ كلا النصين معنيّ بما يسمى عادة «الحلم الأمريكي»، أو بذيول ذلك الحلم وزيفه وما يخلقه في الخيال من أوهام قاحلة لا تفضي إلا إلى الخيبة والإحباط.

لقد أعجب اليوت كثيراً بهذه الرواية ورأى فيها أول إنجاز روائي عظيم في أمريكا بعد وفاة هنري جيمز. وأغلب الظن أن إعجاب اليوت بهذا النص المشروخ الشكل، بل الذي ينقصه كل إحساس بالشكل المتقن، إنما يرجع إلى جودة الأسلوب، أو إلى حساسية اللغة التي كتب بها.

وخلاصة الرواية أن جي غاتسبي الذي أحرز نجاحاً باهراً في دنيا المال قد اكتشف أن هذا النجاح إنما تمّ على حساب حبه لامرأة تسمى ديزي، التي التقى بها بعد غياب طويل، ووجد أنها متزوجة من رجل اسمه توم. والغريب في الأمر أن نهاية غاتسبي لا تنشأ من أنه قد اكتشف إخفاقه الروحي الذي نتج عن نجاحه المادي، بل تنشأ من أن سيارته قد صدمت امرأة اسمها ميرتل ولسن فقتلتها، وترتب على ذلك أن زوجها جورج أطلق عليه النار فأرداه قتيلاً. أن تكون الصدفة هي العامل الحاسم في المصير، أي أن لا تنشأ النهاية من قلب المجرى الحي للرواية، بحيث يتشكل نسق استنباطي متجانس عميق، فذلك مؤشر من شأنه أن يؤشر إلى ضعف في البنية الروائية كلها، وكذلك إلى عجز عن صياغة الشكل المتماسك الرصين.

وفضلاً عن ذلك، إن رواية «غاتسبي العظيم» تتمحور حول موضوع واحد وهو «الحلم الأمريكي» الفاسد، والذي يحاول أن يوهم الناس بأن أمريكا صنف من أصناف الجنة على الأرض. وما دام هذا هو محور ذلك النص، فإنه لا يعني كثيراً للقارئ الذي يعيش خارج أمريكا، حتى لو أخذت

بالحسبان أن هذه الرواية تحاول أن تلاشي هذا الحلم الزائف من أخيلة البشر. ففي الحق أنها، كسابقتها، عمل محلي جداً، ويفتقر إلى النزعة الكونية التي من دونها لن يكون هنالك أي أدب جيد أو ذي بال.

ناصع، إذن، أن أمريكا القرن العشرين لم تملك أن تكتب رواية ذات نكهة تراجيدية أصلية بتاتاً، مع أن الحركة الروائية الأمريكية منذ هرمن ملفل وناثانيل هورثورن تبدي حنيناً نصف مكتوم لإنجاز هذا الأمر الذي لا أحسب أن عصر الذهن والعلم والتكنولوجيا قادر على إخراجه إلى حيّز الفعل. وحين كتب يوجين أونيل مسرحية «الحداد يليق بالكترا»، وذلك في زمن درايسر وفتسجرلد، فإنه كان يطمح إلى إنتاج مسرحية مأسوية على غرار المسرح اليوناني القديم. ولكنه جاء بنص لا تجوز مقارنته بالنصوص اليونانية بتاتاً، وذلك نظراً لافتقاره إلى الجلال الذي كان من نصيب الأقدمين.

أما الرواية المشهورة التي ينبغي التنويه بها في هذا الموضع، وذلك لما فيها من الجودة والجاذبية، فهي «ذهب مع الريح» لمرغريت متشل، التي توفيت سنة 1949. وقد نشرت هذه الرواية سنة 1936، وأخرجتها السينما بعد ذلك بثلاث سنوات، وترجمت إلى العربية ترجمة مختصرة سنة 1957. فمع أن هذه الرواية مثلوبة بمثلبتين، وهما السطحية أو الضحالة والامتداد المفرط إلى حد المجانية، بل إلى حد الإملال، فإنها مفعمة بالطاقة والعناصر المشوقة، أو الجذابة إلى حد ما. فهي نص ممدد كثيراً، وقد كان في الميسور اختزاله وتكثيفه في آن واحد، بحيث يتخلص من رهله ورخاوته ليصير أصلب وأعمق. كما أن الاصطناع واضح في الكثير من آنات الرواية أو مواقفها. ولعل أكثر تلك المواقف فجاجة أو تكلفاً هو برهة التقاء سكارلت أورهارا مع ريت بتلر، وهما بطلة الرواية وبطلها، وكلاهما من الأوغاد، أو ممن يمارسون الغش دون أي رادع أو وازع. ولهذا، فإن من حق المرء أن يطرح هذا السؤال: إلى أي مدى يمكن لرواية أُسندت فيها البطولة إلى كائنين وغدين أن تكون رواية ناجحة وناجية من العيوب القاتلة؟ ثم هذا: ألا يهيمن

السأم على بعض فصولها، ولا سيما حين تحاول أن ترصد الوضع التاريخي للجنوب المهزوم أمام الشمال؟

وأياً ما كان واقع الحال، فإن وجه الجودة في هذه الرواية إنما يتبدى عندما تصرّ البطلة على أن الحياة في الجنوب سوف تنتصر على الخراب الذي ألحقته الحرب بالوجود الإنساني كله. ففي الحق أن المرء لا يسعه إلا أن يتعاطف مع سكارلت في جهادها من أجل إنقاذ المزرعة المدمرة التي هي رمز للوطن الجنوبي المنكوب نفسه. ولهذا، كانت سكارلت واحدة من الشخصيات المتميزة في الرواية الأمريكية برمتها. والجدير بالملاحظة أنها تختلف كثيراً عن معظم الشخصيات النسوية المبثوثة في الروايات الأوروبية والأمريكية، وذلك لأنها خيرة بقدر ما هي شريرة، بينما جرت العادة في الروايات الأُخرى على أن تجيء الشخصية إما خيّرة وإما شريرة. ولكن، مهما تك طبيعة سكارلت هذه، فإنها تنتمي إلى تلك الفصيلة من الشخصيات التي ما أن تتعرف عليها حتى تجتذبك إليها، وحتى تترسخ في ذاكرتك إلى أجل طويل.

❖ ❖ ❖

ربما كانت الخلاصة النهائية لهذا الفصل أن الرواية الأمريكية قلما تتمتع بالحيوية والقوة الكافيتين لجعلها تراثاً عالمياً، كما هو حال الرواية الروسية أو الإنجليزية. ومن شأن هذه الحقيقة أن تنطوي على حقيقة أخرى فحواها أن الشخصية الأمريكية تفتقر إلى أي تصور نبيل عن الجمال، وكذلك إلى الإحساس العميق بالشكل الأصيل. ولهذا، فقد جاءت الرواية الأمريكية نفسها، أقله في الغالب الأعم، صنفاً من أصناف الأدب اللحائي الفاتر، إذ هي فقيرة إلى الحساسية المرهفة والشعو رالنبيل الذي من شأنه أن يجعل النص مقبولاً على مدى العالم كله.

إن كتاباً أمريكيين كثيرين قد نالوا جائزة نوبل، التي لا تمنح لأحد دون

سبب سياسي، صريح أو مكتوم. ولكن هؤلاء الأمريكيين لا ينالون تلك الجائزة إلا لأنهم عدوانيون، وليس لأنهم موهوبون أو قادرون على الابتكار بفذاذة تملك أن تقنعك بأنك في حوزة روح فائق عظيم. فلقد نالت بيرل بك، وهي كاتبة أمريكية مغمورة، جائزة نوبل، ولكنها سرعان ما انطوى ذكرها، بحيث لم تعد مقروءة حتى في أمريكا نفسها. فلا مراء في أنها لا تستحق تلك الجائزة التي أحرزتها سنة 1933. وكذلك فإن كتّاباً أمريكيين آخرين من الدرجة العاشرة قد نالوا تلك الجائزة بغير وجه حق. فهل من سبب مقنع لحصول الكاتب الأمريكي سول بيلو على جائزة نوبل للآداب سنة 1976؟ وماذا عن اسحاق سنجر الذي نال الجائزة نفسها بعد سنتين؟ ألم تبتذل تلك الجائزة حين منحت لهذين الكاتبين؟ أليست السياسة هي كل ما في الأمر.

إن شعباً ينهب الشعوب الأُخرى بقوة العدوان لن يكون إلا ذا ماهية منحطة ضامرة، كما أنه لا يملك البتة أن ينتج أيما نتاج من سلالة الروح، أعني أنه لن يطور الفنون والآداب على نحو أصيل. فهل لأُمة صنعت قنبلة نووية أن تصنع لوحة جميلة أو قصيدة عظيمة؟ وهل لأُمة ضربت أمة أُخرى بالأسلحة النووية أن يكون لها وجدان جمعي، بل أن تكون هي نفسها مجموعة من الكائنات البشرية؟ ومن كان بغير وجدان، هل يسعه أن ينتج أيما شيء إنساني ينطوي على الطيبة والكرامة؟

إن أمريكا بنية تاريخية يتحدد مصيرها بممارستها للعدوان، فكلما أفرطت في مهاجمة الأمم الأُخرى طال عمرها وازدادت قوتها وأسرفت في التورم والانتفاخ. ولكن حين تكف أمريكا عن الاعتداء فإنها سوف تكف عن أن يكون لها أي وجود غير هامشيّ على هذا الكوكب الذي أنهكه الأشرار. وليست هذه الأقوال من باب الرغبة في الهجاء، بل فقط بغية التعرف على السبب الذي جعل الأدب الأمريكي أقل الآداب الحديثة قدرة على ابتكار الروائع والنفائس.

ومهما يك جوهر الأمر، فإن ثمة جملة من المثالب تتفشى في عدد كبير من الروايات الأمريكية. ولعل أهم هذه المثالب أن تتلخص على النحو التالي:

أولاً- قلما تملك الرواية الأمريكية القدرة على تسريح خيال القارئ. وكل أدب لا يحرض الخيال على الانطلاق الحر هو إنجاز مبتسر الماهية أو ضامر الروح، دون أدنى ريب. ولهذا السبب، فإنه لا يستطيع أن يصير أدباً عالمياً على نحو دائم أو راسخ.

ثانياً- قلما تتمتع الرواية الأمريكية بالدفء الروحي، أي بالعنصر الداخلي الذي من شأنه أن يبث فيها النبل والقيمة، أو الأصالة والنفاسة، إذ لا يسع الأدب أن يصير أدباً من الدرجة الأولى إلا بهذا العنصر الجواني القادر على تزويد النص بالروعة والفتون.

ثالثاً- كتبت الرواية الأمريكية، في الغالب الأعمّ، بأسلوب بسيط، بل هزيل، يعتمد الجملة القصيرة، أو المختزلة في كثير من الأحيان. وهذا الصنف من الأساليب بعيد كل البعد عن الجمالية، أو الشاعرية، التي لا تجهلها الرواية الأوروبية ذات التقاليد الراسخة أو العريقة. ولا ريب في أن غياب الشاعرية هو مؤشر إلى أن الثقافة لا تتحسس الجمال ولا تملك أي تصور عميق يخص الروح وتهجسها للرائع والفتان.

رابعاً- قلما تخبّئ الرواية الأمريكية شيئاً من المغازي العظيمة، أو قلما يفوح منها أي فحوى باطني مدهش أو قادر على جعل القارئ يشعر بأنه في حضرة روح متفوق عملاق. ولعل من شأن هذه المنقصة وحدها أن تحيل الرواية الأمريكية إلى أدب من الدرجة الثانية، أو حتى إلى مادون ذلك.

خامساً- من المعروف أن الرواية الأوروبية قد اعتادت على إنتاج شخصيات لها القدرة على اجتذاب القارئ بحيث يحبها حباً جماً، وذلك مثل

شخصية جان فالجان، مثلاً. أما شخصيات الرواية الأمريكية فلا تتمتع بهذه السمة إلا لماماً وحسب. ولهذا، فإن شخصياتها قلما تملك أن تصير مكينة في الذاكرة، بل إنها سرعان ما تنساها، بسبب ضحالتها وهزال بنيتها، أو افتقارها إلى أي فحوى ذي بال.

وبإيجاز، إن الرواية الأمريكية في المرحلة الفاصلة بين الحربين العالميتين تفتقر إلى البهاء، أو إلى الرونق مما يؤكد أنها لم تزد عن كونها هامشاً للرواية الأوروبية، بل نسخة باهتة عنها. ولعل مما هو حق أن أدباً باهتاً هو نتاج طبيعي لشخصية باهتة. ولكن الأهم من ذلك أن الأدب لا يصير باهتاً إلا إذا كانت حياة الناس تعاني من خلل كبير.

وفي الحق أن الخلل في أمريكا لا يتوقف على الرواية وحدها، بل إن الثقافة هناك معطوبة كلها على وجه التقريب. فليس هنالك شعر أو مسرح عظيمين. ولا وجود لفلسفة أمريكية ذات شأن. ويصدق الزعم نفسه على الفنون، ولا سيما النحت والرسم والموسيقى. وبسبب هذا القحل الشامل الذي يخترق الحياة الأمريكية برمتها، وهي الحياة التي تتلخص في العدوان والنهب والإنتاج والاستهلاك، فإن المرء قد يخول نفسه حق الذهاب إلى أن الحضارة الأمريكية ليست سوى برهة معقومة زائفة، ولا تعني للإنسان المتخلص من الببغاوية أيما شيء إيجابي على الإطلاق. فلكم كان ولت وتمن متنفجاً ودعياً حين أطلق هذا الهراء المضحك: «إن الولايات المتحدة ذاتها هي أصلاً أعظم القصائد».

الفصل السادس
أزمة القرن العشرين

بعدما كف هنري جيمز عن كتابة الروايات المتميزة، لم يبق هنالك من روائي كبير سوى د. هـ. لورنس الذي سوف لن يتأثر بنزعة توثين الشكل الروائي التي أخذت بالظهور في العقد الثاني من القرن نفسه. ففي ذلك العقد حصراً ظهر بروست وكافكا، وهما أكبر نقطة انعطاف في تاريخ الرواية، إذ ابتداء منهما أخذ هذا الفن بالانحدار، بعدما بلغ الأوج في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

فلا مشاحة في القول بأن رواية «البحث عن الزمن الضائع»، التي أخذت تنشر ابتداء من سنة 1913، ليست سوى جهد ضائع لا طائل تحته، وذلك نظراً لأن مدارها على جملة من التفاهات أبرزها الشذوذ الجنسي. فهي تجهل الروح من حيث هو طاقة عشقية سامية خلاقة نزاعة إلى الخير. أما أسلوبها فإنه ممل بسبب إفراطه في اللغو الذي يشبه المراوحة في المكان. ولا يخفف من جفاف الأسلوب شيء سوى ميله إلى تقديم بعض التشابيه الشاعرية الشفافة بين الفينة والأخرى. ومما هو جد ناصع أن هذه الرواية قد كتبت تحت التأثير السيء لفرويد الذي هو علامة انحطاط في الثقافة الأوروبية. فلعل في ميسور الأناة أن تكشف عما فحواه أن الكاتب قد صمم شخصية مارسيل، بطل الرواية، بحيث تجيء حاملة للصفتين الأساسيتين في شخصية أوديب، وهما حبه لأمه وسعيه إلى معرفة الحقيقة.

وتحت هذا التأثير التخريبي نفسه، راح بروست يحيل الشخصية الروائية إلى شظايا أو إلى أشلاء، وذلك حين يحاول أن يحللها أو أن يستجلي محتوياتها العميقة الصامتة. وبذلك حرم الشخصية الروائية من الرؤيا الأصلية التي هي لباب الأمر كله، ومع هذا فقد تمكن من أن يرسم شخصيتين رائعتين حقاً في روايته الطويلة التي اندرج فيها عدد كبير من الشخصيات، وهما البرتين التي عشقها مارسيل بعد جيلبيرت ابنة سوان، ثم خادمته فرانسواز التي تتميز باللقانة والبداهة وشدة الحضور.

ولكن الذهن النزيه لا يقبل إلا أن يكون هنالك سبب بنيوي إيجابي أفضى إلى جعل هذه الرواية واسعة الانتشار في العالم كله. وربما كان ذلك السبب أنها راحت تنظر إلى الحقيقة أحياناً من حيث هي سر أو شيء وثيق الصلة بالمستور. وهذا ما دفع مارسيل إلى التحديق في الأشياء من أجل اكتناه فحواها، أو البلوغ إلى شيء من محتواها. وبذلك صارت العين مصدر الفعل الجوهري في الرواية كلها، وصارت الرغبة في المعرفة (وليس البحث عن الزمن المنصرم، ولا التحسر على ما فات من العمر) محور النص وغايته ومغزاه.

وربما جاز القول بأن هذه الفاعلية المنبثة في تلافيف النص قد جعلت الناس يتغاضون، على نحو تلقائي، عن مثالب الرواية، ولا سيما عن إفراطها في اللغو والهذر، أو في سرد التفاصيل المملة التي لا لزوم لها، وكذلك ميلها المفرط إلى الحديث عن الشذوذ الجنسي الذي يحتل شطراً كبيراً من مساحة النص. وعلى أية حال، فإن مزيّة واحدة، أو مزيتين اثنتين لن تتمكنا من إنقاذ رواية محشوّة بالمطاعن القاتلة. وهذا يعني أن رواية «البحث عن الزمن الضائع» لا تزيد عن كونها علامة انحطاط في تاريخ الرواية الأوروبية.

❖ ❖ ❖

مما هو معلوم أن دورثي رتشاردسن، المولودة مع فرجينيا وولف سنة

1882، هي التي أسست رواية «تيار الشعور»، وذلك حين بدأت بنشر سلسلة روائية عنوانها «الحج». وقد بدأت هذه السلسلة برواية «سقوف مدببة» سنة 1915، وانتهت سنة 1938، بعدما صدر منها الجزء الثاني عشر، وعنوانه «تلة دمبل». وبذلك ظهر نمط جديد من أنماط الرواية، وهو النمط الشكلي، أو قل إن الخراب قد أخذ يلتهمها بالتدريج. فلا ريب في أن مقولة «تيار الشعور» لا تعني سوى العبث بشكل الرواية، وكل عبث بالشكل والأسلوب هو علامة صريحة على التليف، أو على الشيخوخة. وهكذا ظهرت إلى الوجود روايات تشبه السراديب، أو حتى المتاهات التي يضيع المرء في دهاليزها المعقدة. فهي تتأسس على الإفراط في التكلف، بكل وضوح، وما من شك في أن هذا الإفراط هو الانحطاط أو مقدمة الانحطاط جزماً. وفوق ذلك، فإن هذه النزعة الشكلية من شأنها أن تجافي الروح الغنائي والرومانسي والنزوع الوجداني أو الإنساني الدافئ. ولا ريب في أن غياب هذه العناصر الروحية هو توكيد للانحطاط.

ولا تنطوي أي من أجزاء سلسلة «الحج» على أية حبكة، بل هي لا تتدرج فيها أية عاطفة ذات بال. فليس ثمة سوى امرأة اسمها مريم هندرسن تعيش أيامها على نحو من الفتور، بحيث يخلو النص خلواً تاماً من أية حساسية لها قدرة على إنتاج المتعة الأدبية. وكل ما تبغيه الرواية هو تصوير الحياة بوصفها دفقاً من جزيئات وآنات لا تحصى ولا تكف عن الانسياب بتاتاً. وتلكم فكرة سوف تتبناها فرجينا وولف فيما بعد بشكل صريح. والأهم من ذلك أن الرواية لم تعد تبنى على مثوية الخير والشر، كما كان الأمر في الماضي، وإنما صارت أحادية الاتجاه، وبذلك تنصلت من ينبوعها الأخلاقي النبيل الذي صنع مجدها في السالف.

وقصارى المذهب أن رواية «الحج» إنجاز ممل لأنه رتيب بسبب من حراكه الأحادي الوتيرة، إذ لا شيء يحدث تقريباً، وكل ما هنالك أن شلالاً من الكلمات ينثال وينثال حتى كأنه لا يريد أن يتوقف.

ولقد تأثر جويس بهذا النهج في كتابة الرواية، كما تأثرت به فرجينيا وولف، التي هي ألطف من جويس وأقرب إلى رغد الشعر، ولا سيما بأسلوبها الأهيف الناعم المترع بروح الأنوثة وحضورها اللطيف. فالحقيقة أن لغة جويس مصطنعة ولا تتم إلا عن تخشب أصاب الآداب في القرن العشرين. ولا غضاضة في القول بأن رواية «يولسز» (1922) لا تزيد عن كونها «أزيز كلمات»، أو لغة قاحلة تهذر كثيراً ولا تقول شيئاً. لقد اعتاد النقاد الغرب التراثيون أن يصفوا أية قصيدة تبنى على تجنيد الألفاظ الحوشية الوعرة بأنها تشبه طحن قرون المواشي. ولعل هذا الوصف أن ينطبق على تلك الرواية ذات الأسلوب العويص. فلقد فات جويس، بل القرن العشرين كله، أن فقهاء النفس هم وحدهم الذين يملكون القدرة على كتابة روايات جديرة بالاحترام. أين «يولسز» من «الحرب والسلم» أو من «الأخوة كرمازوف»؟

وكثيراً ما قيل بأن واحدة من أهم مزايا فرجينا وولف تتلخص في أنها تعمد إلى رسم الشخوص من عدة زوايا، بحيث تأتي الشخصية الواحدة متعددة الجوانب والألوان. ولكن هذه الفاعلية لا تتم إلا عن نزعة شكلية بغير قيمة كبيرة، إذ لا قيمة على الأصالة إلا للحيوية والحرارة وعمق الرؤيا، أو للخصوبة الروحية، قبل كل شيء. ولقد لاحظ بعض الدارسين أن رواية «السيدة دالوي» (1925) شديدة الشبه برواية «يولسز»، إذ إنها تدور على يوم واحد من حياة تلك السيدة، كما هو الحال في رواية جويس. ثم إن مدينة لندن التي تجري فيها أحداث رواية «السيدة دالوي»، التي هي بغير حبكة على وجه التقريب، تشبه مدينة دبلن في رواية «يولسز». ولكن الأمر يختلف تماماً لدى النظر إلى رواية «نحو المنارة» (1927). فهذا نص يتمحور حول السيدة رامزي التي هي المنارة الحقيقية المشعة على كل ما يحيط بها من كائنات. ويبدو أن هذه المرأة شخصية اشتقتها الكاتبة من ذكرى أمها التي توفيت عندما لم تكن قد تخطت منتصف العمر بعد، تماماً كما هو حال السيدة رامزي أيضاً. ولقد لاحظ بعض الدارسين الغربيين هذه الملاحظة، ولا سيما بعدما كتبت حياة فرجينا وولف واتضحت تفاصيلها وأوضاعها.

وعلى أية حال، فإن الروايات الشكلية الثلاث التي تركتها فرجينا وولف، «الأمواج» و«السيدة دالوي» و«نحو المنارة»، لا تتمتع بأية قيمة خاصة، لأنها تفتقر إلى الرؤيا، بل إلى أي محتوى روحي ذي بال، ولا سيما بعد استثناء النصف الأول من الرواية الأخيرة.

❖ ❖ ❖

ولقد انعكس أثر جويس السيء على صموئيل بكت، حواريّ الأرلندي الذي عايشه طويلاً في باريس، والذي نال جائزة نوبل للآداب سنة 1969. ومن المعلوم أن بكت قد كتب باللغة الفرنسية رواية ثلاثية نشر جزأها الأول، وعنوانه «موللوي» سنة 1950. وظهر الجزء الثاني، وعنوانه «مالون يموت»، بعد ذلك بسنة واحدة. وأما الجزء الثالث، أو «الذي لا يقبل التسمية»، فقد نشر عام 1952.

وفي الحق أن هذه الثلاثية تهويم وتجريد، أو بنية مصمتة بنيت انطلاقاً من مفهوم يتلخص في أن اللغة لا تقول شيئاً، بل إن اللغة والصمت متشابهان، إن لم يكونا اسمين لشيء واحد بعينه. ففي الفصل الأول من الجزء الأول تجد موللوي وهو يبحث عن أمه، ولكنه لا يلتقي بها بتاتاً، مع أنه قد وصل إلى غرفتها وباشر الكتابة. وفضلاً عن ذلك، فإن الرجل لا يعرف أين هو، كما لا يعرف اسم المدينة التي وصل إليها. إنه الضياع في دنيا الاغتراب وانبتات الصلات. وفي الجزء الثاني ينطلق موران، عميل الشرطة، ومعه ابنه ليبحث عن موللوي، ولكنه لا يجده بتاتاً. وفضلاً عن ذلك، فإنه يضيّع ابنه، ثم يعود دون أن يكون قد أنجز شيئاً.

وفي «مالون يموت» يجد القارئ هذا الرجل وهو في سريره على الدوام، ولكنه لا يموت ولا يحيا. ولكي يسلي نفسه فإنه يأخذ بسرد بعض القصص التي يزعم أنها قصته هو نفسه. ثم يعتقد بأن هذه القصص الخيالية ليست سوى جهد ضائع هدفه التغلب على القلق، ولكن دون جداء،

إذ ما من شيء يملك أن يهزم القلق في عالم الغربة والضياع هذا. ومما هو جدير بالملاحظة أن هذا الجزء ينتهي بقول مالون: «ليس ثمة شيء بتاتاً».

أما «الذي لا يقبل التسمية» فينطوي على فكرة مؤداها أن اللغة لا تستطيع أن تقول، ولكنها، في الوقت نفسه، لا تملك أن تكف عن الكلام. وأبرز ما في أمر هذا الجزء الأ خير أنه لا تأهله شخصية بشرية، بل شيء يشبه كرة كبيرة لها القدرة على التكلم. وتلكم بدعة شكلية سمجة لم يعرفها فن الرواية من قبل بتاتاً. ثم إن هذا الكائن اللاكائن يختزل الوجود كله بحيث لا يبقى فيه سوى طرفين اثنين: «الأنا والظلام»، أو «الأنا والصخب». ولعله يظن بأن الثرثرة حتمية وجودية، إذ يصرح بأنه مرغم على أن يتكلم، حتى وإن كانت اللغة واللغو سيان.

وإثر الانتهاء من قراءة هذه الثلاثية يترسخ في ذهن المرء انطباع فحواه أن الكتابة قد استحالت على يد بكت إلى صنف من أصناف العبث بالشكل الروائي وحسب، إذ ما من محتوى لهذا النص سوى التهويم القاحل والأجوف، أو الذي لا ينم إلا عن فقدان الهدف، بل إلا عن إفلاس العقل الأوروبي المعاصر. وبنص كهذا تعلن الرواية الأوروبية عن انحدارها بكل وضوح، فهي لم تعد تتمركز حول أي هم من شأنه أن يهم روح الإنسان. وهذا هو الاتضاع بأم عينه.

❖ ❖ ❖

ولدى الانتقال إلى ألمانيا بغية الإطلال على حال الرواية هناك خلال القرن العشرين، فإن توماس مان سيكون أول روائي يملك أن يلفت الانتباه. فقد نال ذلك الكاتب جائزة نوبل للآداب سنة 1929، كما أنه قد نشر عدداً كبيراً من الروايات التي نالت شهرة عالمية. ولقد نجح كثيراً عندما نشر رواية عنوانها «آل بودنبروك»، وذلك سنة 1901، يوم كان في العام السادس والعشرين من عمره.

وعلى أية حال، فإن «آل بودنبروك» نص روائي بطله المحوري هو المال والأرقام الدالة على الماركات والريالات. وإن رواية بطلها المال، وليس النفس المطحونة تحت وطأة المال الساحقة، لا يسعها أن تكون نصّاً عظيماً بأي حال من الأحوال. فالأفراد يلهثون وراء النقود والنفوذ، وما من شيء برسم الروح قط. ولهذا، فقد جاءت الرواية، أقصد «آل بودنبروك»، لتكون بمثابة أحداث ومسرودات خارجية جداً. ولكن، ثمة خيط رفيع ينتظمها من بدايتها إلى نهايتها، ويتلخص في وفاة أربعة أجيال من آل بودنبروك، كان آخرها الطفل هانو، أو يوهانس، الذي قتله التفوئيد في أواخر الرواية.

وليس في هذا النص كله سوى برهتين جديرتين بالتعاطف الصادق. أما الأولى فهي لحظة بكاء أنتونيا بودنبروك في نهاية الجزء التاسع حينما تم بيع بيت الأسرة إثر وفاة الأُم، مما جعل تلك المرأة تشعر بأن الدمار قد أحاط بهم فعلاً، وبأن زهرة عزهم قد آلت إلى الذبول الأبدي. إنه الزوال الذي يحزن، بل يفجع. وأما البرهة الثانية فتقع في الصفحة الأخيرة من الرواية، وذلك عندما تتفقد أنتونيا الأموات الأربعة من آل بودنبروك، فتدرك أن الأسرة قد دخلت في طور الانقراض. إن الفجيعة التي حلت بتلك العائلة، إنما تتبدى بوفاة هانو، أو الطفل الذي كان معقد آمال الإناث المتبقيات من تلك الأسرة الآيلة إلى الاتضاع ثم إلى الزوال.

وإذا ما وضعت هاتين الآنتين على حدة، فلن يتبقى في تلك الرواية الطويلة سوى واقعية مباشرة لا تخلو من الفجاجة والضحالة والاسهاب الممل. ويتناسب مع هذه السطحية أسلوبها الموغل في النثرية، أو الشديد الافتقار إلى الانزياح الشاعري أو البلاغي الصانع لجمال اللغة. ولعل هذه المثلبة أن تكون السبب الذي حرم هذه الرواية من الحرارة والسحر والقدرة على التأثير. وإذ أُضيف إلى هذا كله أنها تحجم كثيراً عن تحليل الشخصيات، أو عن الولوج إلى بواطنها، وأنها لم تزود نفسها بأية رؤية للعالم، أو بأي أفق شاسع يمتد فوق مساحة الحياة، فإنها عند ذاك سوف

تتبدى بوصفها نصاً مملاً عاجزاً عن الخلب والإمتاع. ولئن جاز تقسيم الروايات إلى قسمين، الانفعالي والوصفي، فإن رواية «آل بودنبروك» تدخل في الصنف الثاني الذي لا يعتد به كثيراً، وذلك نظراً لعجزه عن أن يلامس الحقيقة الداخلية التي هي كنه الإنسان، والتي لا يطالها إلا الصنف الأول من الروايات، وهو الصنف الذي لا يقوى على مداناته سوى العباقرة من أمثال دستويفسكي وشكسبير.

ولا يدري المرء لماذا أخفقت جميع شخصيات الرواية، أو لماذا يحل الدمار بالمصالح الاقتصادية لجميع الأفراد. فهل كان الاقتصاد الألماني آخذاً بالتردي في الربع الثالث من القرن التاسع عشر، الذي هو زمن تلك الرواية؟ ثم إن هذه النزعة المحلية قد جعلت من «آل بودنبروك» نصاً يخص ألمانيا وحدها، بل يخص زمناً ألمانياً مضى وانقضى منذ أكثر من مائة سنة. وهذا يعني أنها محرومة من سمة الشمول التي هي واحدة من أبرز صفات الرواية الجيدة.

ولكن رواية «الجبل السحري» (1924) هي الأشهر بين روايات توماس مان بأسرها. ويبدو أن السياسة قد أسهمت كثيراً في الترويج لهذا النص الذي تفوح منه رائحة عفونة سياسية على نحو جهري. ولكن هذه الصفة ليست المنقصة الأولى لهذا النص، وذلك لأن منقصته الأولى، بل عورته التي لا تخطؤها العين، هي المحور التعليمي الذي يخترقه من الألف إلى الياء، فيذكر المرء برواية «فلهلم مايستر» لغوته، ويجعله أقرب إلى المحاورة منه إلى الرواية. فهو منهمك بالتفكير المباشر المتعدد الأصناف، كما أن التعارض هنا إنما يقوم بين آراء وحسب، مع أن الرواية الجيدة، كالحياة بالضبط، ينسجها تعارض قوي بين إرادات قبل كل شيء.

أما موضوعاتها الأكثر حضوراً فهي الزمن والمرض والموت، حتى لكأنها تمتح من الذهن وليس من الوجدان. ولهذا، فإنها أقرب إلى الفلسفة منها إلى الأدب. ولكن هذه الفلسفة، أو هذه الحكمة الشبيهة بحكمة غوته،

لا تسلّم دوماً من التردي في حمأة الهذيان. فحينما يحاول نافتا، وهو الشخصية المثالية الدينية في الرواية، وذلك على النقيض من ستمبريني، أو خصمه الواقعي، الذهني، المنطقي أو العقلاني، حين يحاول أن يفلسف المرض في فصل عنوانه «العمليات الروحية»، فإنه ينسج اعتقاداً فحواه أنك لكي تكون إنساناً فلا بد لك من أن تكون معلولاً، بل ما من شيء يصنع منك إنساناً سوى المرض، وكلما ازداد مرضك شدة ازداد اقترابك من الكمال الإنساني. إن «عبقرية المرض أكثر إنسانية من عبقرية الصحة». أليس هذا صنفاً من أصناف الهذيان؟ وهل يتيسر لأحد أن يقول عن المرض سوى أنه حالة استلاب الجسم، بل أسوأ أشكال السلب التي قد يتعرض لها الإنسان؟

وأياً ما كان الأمر، فإن أحداث هذه الرواية تدور في مصح يقع في جبل من جبال الألب السويسرية. وهو جبل سحري لأنه يغير المرء كما يغير السحر الأشياء، أو هذا ما يريد النص أن يقول. ولذلك، فإن هانس كاسترب، بطل الرواية الشاب، يشعر بعد مضي يوم واحد على وجوده هناك بأنه قد كبر كثيراً وأصبح مترعاً بالحكمة والنضج. فالنقطة الجوهرية في هذا السياق أن هانس البالغ من العمر ثلاثاً وعشرين سنة قد احتك بالمرض والموت في وقت مبكر. وعشق في المصح امرأة روسية مصابة بالسل، ولكن هذا العشق، الذي لم يلق أية استجابة من الطرف الآخر، هو نفسه نوع من أنواع المرض. وتوحي الرواية بأن هذا الاحتكاك بالمرض والموت، وكذلك ممارسة المرض نفسه من خلال حب محبط، هو القوة التي شحنت هانس بالنضج والنمو. لقد جاء الشاب إلى المشفى ليزور ابن عمه المريض، وليقضي هناك ثلاثة أسابيع وحسب. ولكنه بقي في ذلك المكان «السحري» سبع سنوات كان خلالها يتعرض لتأثيرات ثقافية شتى. وحينما غادر المكان، أصبح رجلاً مكتمل الشخصية ومترعاً بالحكمة والمعرفة والنضج الأصيل.

ومن عورات هذا النص أنه مكتوب بأسلوب شديد الوعورة وفقير إلى السلاسة والعذوبة والجملة الطرية. وربما كانت هذه الوعورة هي الحائل

الذي حال دون ترجمة «الجبل السحري» إلى اللغة العربية حتى الآن. وفي الحق أن مناخ النص برمته تعوزه الشاعرية والجمال. وبدلاً من هذه الأغراض الفنية، فإن الرواية محشوّة بالبحوث الطبية والعلمية (ولا سيما في الفصل الخامس)، وكذلك بالأفكار الفلسفية والسياسية. وفي الفصل السادس ثمة بحث في الفلك. وهكذا جاء الكتاب ليكون بمثابة خاووس يتألف من عناصر شديدة التباين وشديدة الابتعاد عن الأهداف النهائية للأدب. ولهذا، فإنه نص ممل لا يطالعه المرء للمتعة، بل ليعرف ماهية هذه الرواية التي هي أشهر رواية كتبت باللغة الألمانية.

❖ ❖ ❖

ولدى الانتقال إلى كاتب ألماني آخر حائز على جائزة نوبل (1946)، وهو هرمان هسه، فإن المستوى سوف لن يكون أفضل مما كان عليه في «الجبل السحري»، إذ أن رواية «ذئب السهوب» المشهورة والتي نشرها هذا الأخير سنة 1927 ليست سوى نص مباشر، كأنما هي تقرير عن الحالة النفسية لشخص محدد. فبطلها هالر رجل مضطرب أشد الاضطراب. ومما هو واضح أنه صورة للإنسان المهجور في سواء هذه الصحراء القاحلة التي تسمى الحضارة الأورو - أمريكية. فهو لا يملك أن يحيا، كما لا يملك أن يموت. ولهذا، فإنه لم يبق أمامه سوى أن يكابد بؤسه الذي يشبه حشرجة طويلة الأمد.

ولا يخفى أن هذا النص مهوّش، ويتحرك على نحو مصطنع، كما أنه ينتقل من آنة إلى أُخرى دون أية تلقائية، أو قل إن حركته عشوائية تنم عن أن الإحساس بالشكل الفني ليس قوياً بما يكفي لصنع رواية متماسكة. وللحق أنك لا تجد في هذا النص سوى محاورة وليس رواية. فثمة هنا فكرة تفضّ نفسها في جزئيات غزيرة أو كثيرة جداً. ولقد انعكس هذا الحال على الشخصيات فجاءت باهتة حتى لكأنها مجرد حوامل لأفكار وليست

كائنات حية قادرة على التنفس والحركة. ومما هو ملحوظ أن الصلة بين هذه الشخصيات ليست سوى صنف من أصناف التماس الخارجي أو اللحائي. وهذا يعني أن التفاعل فيما بينها يكاد أن يكون معدوماً، وذلك على النقيض مما كان عليه الحال في القرن التاسع عشر يوم كانت الصلة بين الشخصيات لها مبدأ التفاعل الكيميائي. ومما لا مراء فيه أن فن الرواية هو فن التفاعل الاستقلابي بين شخصيتين أو أكثر، وما ينتج عن ذلك التفاعل من مصير.

وقد لا يخفى أن هذا النص يغدو ضرباً من العبث حين يتحول إلى فنتازيا في شطره الأخير، إذ تستحيل الحبكة إلى مجرد أطياف على شاشة سحرية تشبه الألعاب. فللمرء أن يستهجن كيف تتقلص الحياة إلى تجريد باهت على أيدي هؤلاء الألمان الذين يحوزون قدرة استثنائية على إنتاج صنف من أصناف التهويم الأشعث المتشنج المعكور، حتى لكأنهم يجهلون نعمة الدراية بحقائق الفؤاد البشري الحميم.

أما الرواية الأكثر شهرة بين روايات هسة فهي «لعبة الكريات الزجاجية». وهذا نص يحاول أن يقلد «الجبل السحري»، إذ كلتا الروايتين مدارها على تربية شخص معين. ولكن رواية مان أفضل من رواية هسه بكثير، وذلك لأن «لعبة الكريات» هي حقاً لعبة شكلية تعبث على تخوم الفنتازيا أو على حدود التجريد والتهويم. فلئن كانت «الجبل السحري» رواية أفكار، فإن «لعبة الكريات» رواية تشويه للشكل الروائي الذي كان شديد القدرة على نقل صورة الإنسان للإنسان. فليست هناك شخصيات في «لعبة الكريات» وإنما أشباح باهتة أو تجريدات شاحبة. فالشخصية ههنا لا تزيد عن كونها فكرة وحسب، أو لعلها أن تكون مجرد حامل لمنظومة من الأفكار وكفى.

ولعل أهم ما في أمر هذه «اللعبة» أنها لا تنطوي على أية برهة برسم الوجدان، أو برسم العاطفة، شأنها في ذلك شأن الكثير من الروايات

الألمانية، بل الكثير من روايات القرن العشرين المغايرة لروايات القرن السالف التي كانت تتطلق باتجاه الضمير وتخاطبه وتحرضه على الاستيقاظ. ولهذا، فإن الأسلوب الكتابي نفسه قد تبدل، بحيث لم تعد الجملة تنبثق من الحساسية وتتجه صوب الذائقة، بل صارت الألفاظ، في كثير من الأحيان لا وظيفة لها سوى أن ترقص حول الخواء. وهذا هو حالها في «لعبة الكريات» التي تتوضع في فسحة وهمية أو تجريدية تدعى كاستاليا، يهوّم فيها رجل يسمى يوسف كنخت. ولعل في الميسور أن يقال بأن تقديم المكان الروائي على هذا النحو المنفلت هو فعل وخيم حقاً، وذلك لأن الرواية فن وثيق الصلة بالمكان على الدوام.

❖ ❖ ❖

ثمة روائي ألماني ثالث من الحائزين على جائزة نوبل للآداب (1999)، وهو غونتر غراس الذي ترجمت له رواية ضخمة في دمشق خلال تلك السنة نفسها، وعنوانها «الطبل الصفيح»، حيث يعمد قزم طوله أقل من متر واحد، واسمه أوسكار، إلى تقديم «سيرة ذاتية ساخرة». ولعل أوضح ما في أمر هذا النص أنه فتات أو ركام من جزئيات وتفاصيل لم يقيض لها أن تتجز الوحدة عبر التلاحم أو التماسك. ثم إن أي قارئ حساس سوف لن يعجز عن إدراك ما يستقر في هذا النص من ضحالة وفتور وافتقار إلى أية قدرة على التأثير العميق. ويبدو أن المنجزات الأدبية، خلال هذا العصر الناشف، قد خسرت الكثير من لدانتها وصارت عاسية أو متيبسة الألياف، ولم تعد زاخرة باليخضور الذي من شأنه أن يهبها النضارة والرونق، ويضفي عليها الحيوية والرواء. ففي الحق أن الروايات اليوم أشبه بالزهور الاصطناعية، إذا ما قورنت بروايات القرن التاسع عشر المملوءة باليخضور والعبير. ترى هل دخلت الثقافة العالمية في الطور العاقر الرذيل؟

❖ ❖ ❖

كثيرة هي الروايات التي تصلح أمثلة على انحطاط الرواية في القرن العشرين، بل قليلة جداً هي تلك التي تملك القدرة الكافية على أن تنقض هذا المذهب. فإذا ما قرأت رواية «العطر» (1985) التي ترجمت في دمشق منذ بضع سنوات، وهي لكاتب ألماني اسمه باتريك زو سكيند، لوجدت نصاً فنتازياً بعيداً كل البعد عن الأصالة الروائية وعن نماذجها الخالدة، من أمثال توماس هاردي وهنري جيمز. فلا افتئات على الحقيقة إذا ما قيل بأن نصاً كهذا ليست له سوى وظيفة واحدة وهي التسلية وتزجية الفراغ. ولعله أن يكون قد انبثق من روح الحكاية الشعبية، بل إن مناخه يشبه مناخ بعض من قصص «ألف ليلة وليلة». وفي الحق أن هذا النص يجهل الوظيفة الجوهرية للرواية، وهي أن تدفع بالمرء إلى داخل برهة الجد، حيث يتأمل مجمل وضعه البشري، ولا سيما ذلك الصراع الخالد بين الخير والشر. ولا يدري المرء لماذا لا يملك الألمان القدرة الكافية على إنتاج الروايات الجيدة، أو القادرة على الرسوخ في الذاكرة بسبب من قدرتها على الاتصال بالعمق. ويبدو أن الأدب الألماني كله قد أخذ بالانحدار إثر وفاة غوته سنة 1832.

ومن السذاجة أن ينظر المرء إلى «مزرعة الحيوان» (1943) لجورج أورول على أنها رواية، وذلك لأن الرواية لا يجوز لها أن تتخذ شخصياتها من الحيوانات، حتى وإن جاءت هذه الكائنات بمثابة كنايات ذات دلالة. فلقد فهم الصراع بين خنزير يسمى نابليون وآخر يسمى سنوبول بوصفه كناية عن الصراع الذي دار بين ستالين وتروتسكي. ومما لا يخفى أن ثمة شبهاً بين هذه الكنايات وبين أمثالها مما يرد في قصص الحيوان، ولا سيما «كليلة ودمنة» التي تؤشر قصصها إلى بعض الأفكار السياسية وغير السياسية. وربما كان في ميسور هذه الرواية أن تقول شيئاً له صلة بتوترات عصرها، ولكنها لم تعد تحمل أية دلالة في الزمن الراهن.

أما رواية «الجرس» (1958) لايرس مردوخ فمدارها على الجنس ببعديه الشاذ والطبيعي. ولا يملك مثل هذا الموضوع أن يكون محتوى

نموذجياً لأية رواية، أو لأي أدب ذا قيمة جلى، إذ لا ريب في أن الأدب العظيم لا يأبه إلا بموضوعات روحية عميقة وأزمات داخلية لها طابع ديمومي أو شمولي، إذ بمثل هذا الحضور الكثيف والأصيل يملك أن ينجز غايته الكبرى، وهي تنمية الحساسية ضد الشر، أو ضد السلب، أياً كان نوعه. لقد صار الجنس الموضوع الأثير للرواية الأوروبية في النصف الثاني من القرن العشرين. وهذا الشأن علامة انحطاط، جزماً. ولهذا، فقد وهم أولئك النقاد الغربيون حينما رأوا في «الناقوس» رواية عظيمة القدر، إذ إن الافتعال شديد الوضوح على نسيجها وبنيتها وجملة مناخها العام. ولعل أهم ما في أمرها أنها نص لا يفوح منه أي فحوى ذي بال، ولا يترك في النفس أي أثر يذكر. ويبدو أن الفساد قد رمّد الذائقة الأوروبية منذ زمن بعيد.

وفي الحق أن مردوخ لم تنجح النجاح الكافي حين نسجت رواياتها وفقاً لأفكار كتاب العبث واللامعقول. فبالتزامها بهذه الأفكار لم تستطع إلا أن تقدم شخصيات نائية كل النوى عما هو طبيعي أو غير زائف، وإلا أن تخلق مناخات روائية مفارقة لمناخ الواقع الحي. ولهذا، فقد جاءت معظم رواياتها بغير عواطف. مثل هذا الأدب المجرد من الحساسية لا يصلح للذائقة بتاتاً، وكل ما لا يصلح للذائقة غير مؤهل للبقاء والانتشار.

وكذلك تدور «رباعية الاسكندرية»، وهي من تأليف لورنس درل الارلندي الأصل، على الجنس والشذوذ الجنسي في آن واحد. ومع أنها مكتوبة بأسلوب ناعم وخيال حالم وحراك لغوي ينساب بيسر وتلقائية، فهي نص فاتر، لا يتمتع بالكثير من الحرارة والحيوية وقوة الحضور. أما الشخصيات فتظهر كما لو أنها قد رسمت بألوان باهتة، مما جعل وجوهها شاحبة صفراء، كأنها لا تتنفس على نحو سليم. ولهذا، قد يشعر القارئ الحساس بأنها سطوح بلا أعماق، أو قشور بغير لباب. فليس مما هو ذو أهمية أن يعمد كل جزء من أجزاء الرباعية إلى رؤية الحقيقة من زاوية

خاصة، إذ المهم هو أن تكون هنالك حقيقة أصيلة تستحق أن ترى أو أن تعرف وتذاق.

ولعل سبب التسطح أو الافتقار إلى اللباب، أن يكون إغفال الكاتب للبيئة الاجتماعية التي تجري فيها أحداث الرواية، وهذا يعني إغفاله للحياة نفسها. فمن الواضح أن درل في الرياعية قد تناول الشخص البشري بعدما اجتثه من مجتمعه، أو من معظم شروط حياته الجماعية. وبذلك سقط الكاتب في النزعة الفردية المتطرفة التي حالت بينه وبين الصيغة الحية للشخصية الروائية. فالشخصية الروائية المتقنة الصنع هي علاقة بالعالم من حيث هو مجتمع قبل كل شيء. وربما جاز القول بأن هذه العلاقة حصراً هي الموضوع المحوري لكل رواية ناجحة. وبسبب إغفال الكاتب لهذه العلاقة وانخراطه في التهويم، فإنه لم يتمكن من تصوير أية شخصية محبوبة، جذابة، لافتة للفؤاد، مع أن الرياعية تعج بالشخصيات الشديدة التنوع والاختلاف، اللهم إلا شخصية واحدة فقط، وهي بورسواردن الذي يتمتع بالسموّ وصفاء الروح ولطف الخصال.

وفي العقد الأخير من القرن العشرين ترجمت إلى اللغة العربية روايتان أو أكثر، لكاتب من تشيكيا اسمه ميلان كونديرا. وكانت إحدى الروايتين تحمل هذا العنوان: «كائن لا تحتمل خفته». وليس بخافٍ أن هذا عنوان مصطنع، أو هو يفتقر إلى الرصانة. أما الموضوع المحوري لهذه الرواية فهو الشبق، أو الخيانات الزوجية التي يمزجها الكاتب بالأزمة السياسية الناشبة في بلاده. ومما هو من علائم الانحدار أن تتمحور أية رواية حول موضوعة كهذه الموضوعة، وأن تدحر القضايا الجوهرية الكبرى إلى خلفية اللوحة. يقيناً، إن الأدب المكشوف ليس أدباً قط، وذلك لأن في ميسور كل مفلس أن يخوض فيه بقدر ما يشاء. وظهوره في أي مجتمع من المجتمعات هو بيّنة على أن ذلك المجتمع قد دخل في طور الانهيار الأخلاقي الشامل.

والآن، لعل في الميسور القول بأن هذه الأمثلة قد برهنت على أن الرواية انحدرت في القرن العشرين، وهبط مستواها هبوطاً لا يخفى على أهل الأذواق، أو هي لم تعد تتمتع بذلك الرونق وتلك الأصالة اللذين كانا لها في القرن السالف، يوم بلغت ذروة مجدها حتى لقد صارت الإيقاع الثقافي الأول في الدائرة الأوروبية كلها.

❖ ❖ ❖

بيد أن ثمة كاتباً روائياً في القرن العشرين لا يجوز إغفاله في هذا المقام الذي يبتغي التعرف على سمات الرواية الجيدة بغية اقتنائها، وعلى مثالب الرواية الرديئة بغية اجتنابها. إنه د. هـ. لورنس الذي ربما أقنعك ذوقه المتميز، وشفافيته الشديدة القدرة على الكشف عن شفافية العالم، بأن ناموس الاستثناء يعمل في كل مكان وزمان. يقيناً، إن لورنس هو أكثر الأدلة حسماً على أن الكتابة الأدبية الأصلية إنما تنبع من حساسية شديدة الإرهاف، وأن هذه الحساسية هي الموهبة بأُم عينها.

كان الرجل مريضاً في صدره، وكان مرضه قاتلاً على نحو محسوم. وبالفعل مات وهو لم يزل في الريعان. وتحت وطأة الشعور بكابوس الموت المبكر فقد أحب الحياة حباً جماً. ولهذا السبب حصراً استطاع أن يجيد تصويرها بذائقة لطيفة ووجدان دافئ. وبفضل هذه الحساسية الاستثنائية تمكن من أن يجعل الصلة الخالدة التي تربط الجنسين البشريين برباط سرمدي موضوعة محورية لرواياته، أو للشطر الجيد منها. أما سؤاله الصادر عن الديمومة: «لماذا صلبنا في الجنس»، فهو سؤال فلسفي محض، وليس صنفاً من أصناف الابتذال التي تردى فيها عدد كبير من الروائيين الأوروبيين في القرن العشرين. فقد لا يخرج المرء عن سمت السداد إذا ما زعم بأن روح لورنس ينتمي إلى القرن السالف وليس إلى القرن الذي عاش فيه.

إذن، فقد لا يخفى على أحد من المهتمين أن السر في نجاح لورنس هو حساسيته المرهفة وذوقه المعافى وحيويته الخصيبة المنجبة، التي وهبته القدرة على التأثر الوجداني بكل ما هو حي. وربما جاز القول بأنه قد نال هذه الحساسية الشديدة القدرة على الاتصال بماهيات الأشياء من الظرف الذي نشأ فيه. فهو ابن عامل منجم يعيش في الريف ويعرف الحياة الريفية بوجهيها، الطبيعي والاجتماعي. ولقد صرّح ذات مرة بأن الطبقة الشعبية التي نشأ وترعرع في سوائها من شأنها أن تمنح الدفء الروحي لفؤاد الإنسان. أما الطبيعة فهي الحياة نفسها، ومن كان حساساً تجاه الحيوية المنبثة في الطبيعة فهو الحي على الأصالة. ومما هو ناصع تماماً أن ميله إلى الزهور والطيور والأشجار قد انتشر بغزارة في كتاباته كلها، ولا سيما في شعره الذي لا يقل روعة ونضارة عن رواياته.

ولا مراء في أن حساسيته هي الدافع الحقيقي الذي دفعه إلى الازراء بالمكانيك وبالصناعة الحديثة، التي لا يراها إلا مصدر ترميد لروح الإنسان ولطاقاته الداخلية المبدعة. إن الجشع الذي يجهل الاكتفاء، والذي جاءت الآلات المكانيكية لتكون التعبير الأكبر عن زخمه وشدة اندفاعه، قد أرغم العواطف الإنسانية، ولا سيما الحب، على التقلص والضمور. وأهم ما في أمر لورنس أن هذه الحساسية، وهذه الحيوية الدافقة، هما السبب الجوهري الذي مكنّه من ابتكار أسلوبه الأهيف الذي لا يبذه أسلوب آخر في القرن العشرين. ومن المؤكد أن أسلوب فرجنيا وولف، وكذلك أسلوب لورنس درل، أملس كالرخام، أو هو طري ويتدفق بسلاسة وتلقائية، ولكن أسلوب لورنس يتميز عنهما بأنه يقدر على جعل النفس تتفتح من الداخل أثناء القراءة، وذلك بفضل قدرته على جعل التفاصيل ترعش في قلب الأشياء وتبث محتوياتها في روح المتلقي على نحو مريح. إن لورنس يرى بعين الفؤاد حقاً، شأنه في ذلك شأن الصوفيين. ولهذا، فإنه شديد القدرة على البلوغ إلى الماهيات. ولعل أهم ما في أمره أنه ينطلق انطلاقاً رأسياً باتجاه العالم الجواني الذي هو

الموضوع الوحيد لكل أدب أصيل. ولقد استطاع بواسطة هذا التوجه أن يرى الإنسان من الداخل، تماماً مثل أي كاتب ناجح.

ولا مشاحة في الذهاب إلى أن لورنس بقية من بقايا الرومانسيين الإنجليز. فما دام يحب الطبيعة ويكره العقل جهاراً، فإنه رومانسي دون أدنى ريب. ومما هو في الصميم من نظريته ذات الماهية الوجدانية أن الغامض أو المستوري سمة من سمات الحياة الكبرى. وهذه كلها من خصائص الرومانسية التي يجوز تعريفها بأنها الضيق بالمعطى والحاضر والمباشر، ثم اللوبان المنهوم على غائب لعله أن يكون أكثر دفئاً ولطفاً واشباعاً لروح الإنسان، الذي يسحره صاحب الجلالة الغياب، أو ما يرخم وراء المسافة النائية. ولا ريب البتة في أن هذه النزعة ذات الوجه الصوفي الموغل في الطهر والنبل هي عامل من أهم العوامل التي أسهمت في صنع مزيته، أو في جعله مقروءاً على مدار العالم بأسره. ثم إن يأسه من الحضارة الصناعية التي دمرت روح الإنسان هو ما دفعه إلى البحث عن تعويض في مكان آخر، أو حصراً في الطبيعة التي لا يبذه أي روائي معاصر له في مضمار الاتصال بنسغها، أو بصميمها الأغيد اللطيف.

فلدى التدقيق يملك المرء أن يكتشف ما فحواه أن أدب لورنس، على مستوى اللباب، ليس سوى صورة لصراع الروح ضد المادة والجشع، وكذلك ضد التحجر في التقاليد البالية الخانقة لنوازع الابتكار. ويتجلى هذان الصنفان من أصناف الصراع بوضوح في سلوك أرسلا خلال الثلث الأخير من «قوس قزح» (1915). وهذه رواية مدارها على الاتصال في العمق، أو بلباب الأشياء بدلاً من قشورها. ونظراً لصدق أرسلا في سعيها وراء المثل الأعلى، وكذلك بفضل طهارتها الثلجية الناصعة، بل الشديدة الحضور، فإن القارئ يختبر شعوراً بالسمو قلما يختبره في أي مكان آخر، ومما هو بيّن تماماً أن أرسلا تسعى إلى اللباب، ولكنها لا تجد شيئاً ذا بال. ففي زمن الصناعة والمكانيك يلوب المرء على الإنسان الحقيقي، ولكن دون أن يجده

إلا لماماً وحسب، بل قد لا يجده بتاتاً، أو هكذا راح لورنس يوحي لمن يقرأ رواية «العاشقات»، التي هي أجود رواياته على الاطلاق.

وفي هذه الرواية الأخيرة التي تلت «قوس قزح» تقع أرسلا نفسها في حب رجل اسمه بيركن. وهو صورة عن لورنس نفسه، إذ يحمل أفكاره ويتمثل مزاجه، بكل وضوح. فها قد وجدت أرسلا الإنسان الحقيقي في زمن المكانيك. ويبدو أن لورنس قد أراد أن يؤكد على أن الإنسان الطيب موجود في كل زمان ومكان. ومما هو لافت للانتباه أن بيركن يشاطر أرسلا نفورها واشمئزازها من همجية المكانيك التي أحالت الحياة الحديثة إلى ضرب من ضروب الجحيم. أن لورنس يتمتع بقدرة نادرة على أن يلحم القارئ بالشخصيات التي يرسمها داخل رواياته، وذلك لأنه يستحضرها بكثافة تكاد أن تجعلها ملموسة باليد.

وفي هذه الرواية نفسها يعرض الكاتب مذهباً خاصاً بالعشق له نكهة مثالية لا تخلو من غموض. فهو يتحدث عن دين الحب الذي بواسطته يملك الفرد الناضج أن يحقق، من خلال الاتصال بالآخر، صنفاً من أصناف الاتصال بقوة مجهولة من شأنها أن تتجاوز الإنسان. ولا يخفى أن هذا المذهب لا يزيد عن كونه وهماً من الأوهام التي يحاول الإنسان أن ينعش بها نفسه الشديدة الحاجة إلى التسريح والانعتاق من كل ضيق وتحديد. أما إيمانه الشديد بالحرية الجنسية(التي أفضت إلى السفلس ثم إلى الايدز) فهو ليس الإيقاع المحوري في كتاباته الأدبية. وفي الحق أنه لم ينجز في هذا المضمار سوى مذهب جنسي غائم أو مشوّش.. إن المرأة المثالية في أدب لورنس، ليست تلك المتحررة جنسياً، وإنما هي المرأة الدافئة الناضجة التي من شأنها أن تنتج الكمال في شخصية الرجل. إنها كائن بشري سوي يتبع ما تمليه روحه، وليس ما يصدر عن غرائزه الجسدية أياً كان نوعها. ولهذا، يسعك القول بأن لورنس كاتب جواني دون أدنى ريب. وهذه المزية هي السبب الذي جعله مقروءاً في العالم بأسره.

ولعل مصدر جوانيته أن يكون شدة حساسيته تجاه الحياة وتدفقها وخصوبتها. «الحياة، الحياة! الحياة الجديدة الشجاعة المتضرمة النقية!» هكذا قال في رواية له عنوانها «عشيق الليدي تشاترلي». فلعل من الواضح أن هذا التحسس الحي للحياة، وهو ما يفتقر إليه معظم الروائيين ممن عاصروا لورنس، هو بالضبط ما قد صنع المزية لأدبه كله. فما لم يقرأ المرء الرواية الأخيرة ذات الأسلوب الغنائي من حيث هي تعبير عن جيشان الحياة في الأحياء، فإنه لن يكون قد استوعبها حق الاستيعاب. فحين فضّلت كُني رجلاً يسمى ملرز، وهو من يعمل حارساً للغابة، على زوجها كلفرد، صاحب المناجم والآلات، حينذاك انحازت إلى الطبيعة ضد الصناعة التي هي «النفي الكامل للجمال»، كما يقول النص نفسه، أما كون كلفرد مشلولاً مقعداً، فهذا رمز يؤشر، من وجهة نظر الكاتب، إلى أن الميكانيك ليس سوى مرض أُصيبت به الحياة.

❖ ❖ ❖

ولكن لورنس، مع ذلك كله، لا يخلو من المثالب. أما مثلبته الفنية الكبرى فهي أن إحساسه بالشكل الروائي ليس قوياً في معظم رواياته، ولا سيما في «قوس قزح» التي يعتقد بأنها مع «العاشقات»، أفضل ما أنتج على الإطلاق. فربما جاز للمرء أن يعتقد بأن هذا الشكل الدوري الذي بنيت عليه رواية «قوس قزح» هو تعويم للشكل الروائي، أو قل إنه ينطوي على صدع لا رأب له. فالرواية ليست مسلسلاً يجهل الحتمية ويقبل الامتداد إلى ما شاء الكاتب، إذ إن هذه البنية الدورية من شأنها أن تجعل النص الروائي حبكة مفتوحة أو قابلة لاستضافة عدد كبير من الأدوار. ولعل مما هو واضح أن النصف الأول من الرواية الأخيرة أفضل من النصف الثاني، الذي لا يخلو من الإملال، أو حتى من التهافت. وينطبق هذا الوصف على «أبناء وعشاق» (1913) التي جاء نصفها الأول قطعة أدبية نادرة حقاً. كما أن بعضاً من

رواياته المتأخرة، مثل «عصاة هارون» و«الثعبان ذو الريش»، قد كتبت بشيء من التسرع، وذلك تحت وطأة الإحساس بدنو الأجل، والحاجة إلى استغلال الوقت الضيق. فأين هذه الروايات الأخيرة من رواية «الطاووس الأبيض» (1911) التي هي أُولى رواياته، والتي خصصها لوصف بكارة الكائنات.

ومع أن «العاشقات» هي أكثر رواياته قدرة على الغوص في لجج الحياة، ومع أن شكلها الفني هو الأنضج بين جميع الأشكال التي ابتكرها لورنس، فإنها لا تخلو من تصلب أصاب المناخ واللغة الروائية معاً. فلقد كف الأسلوب، وكذلك الفضاء الكلي للنص، عن أن يكون غنائياً، وعذرياً كما كان حاله من قبل، ولا سيما في «قوس قزح»، وكما سيكون عليه الشأن في «عشيق الليدي تشاترلي». ولكن الشكل في «العاشقات» متماسك إلى حد متميز، فضلاً عن أنه متجانس ومتين إلى درجة الصلادة، فلا يملك أن يهندس مثله إلا من كان لوذعياً فذاً أو مزوداً بغريزة التشكيل التلقائي النائي جد النوى عن كل اصطناع وافتعال.

وثمة مثالب أُخرى في تراث لورنس. ولعل أبرزها أن يكون ميله إلى الوعظ، وكذلك تبشيره بصنف من أصناف الباطنية العمائية أو السديمية ذات الطابع التهويمي الذي من شأنه أن يقربه من خصومه الشكليين، أو من أدب القرن العشرين المتليف، إذ للحق أن الرجل لم يتمكن من إحراز النجاة التامة من أدران ذلك القرن الجانح صوب الاتضاع. فمن المعلوم أنه قد أعلن عن دين جديد لخصه بأنه «إيمان باللحم والدم»، بحيث تبدّى كما لو أنه داعية يدعو إلى ثورة جنسية خالصة. ثم أضفى طابعاً غموضياً على الصلة التي ينبغي أن تلحم كلاً من الجنسين بالجنس الآخر، وهذا يعني أنه لم يتمكن من إنشاء نظرية لها سمة ذاتية أو صوفية. ولقد أراد لنظريته أن تشتمل على فكرة شعب بدائي يعيش حياة الفطرة، أو الحياة الطبيعية التي لا تلوثها الحضارة. ومن أجل هذه الفكرة الوهمية أو الخلبيّة فقد كتب رواية «الثعبان ذو الرئس» (1926) التي تجري أحداثها في المكسيك، والتي تتبدى

عليها العجلة، مثلما يتبدى عليها صنف من التصلب أصاب الشكل الفني بكل وضوح.

وبسبب من هذه المآخذ الوجيهة، فإن لورنس لا يملك أن يرقى إلى مستوى جيمز أو هاردي، فضلاً عن دستويفسكي وتولستوي، أو كتاب الدرجة الممتازة ولكنه، مع ذلك، يبقى روائياً فذاً لم يعرف القرن العشرين من هو خير منه. ولكم أصاب ليفز، ناقد الرواية المتميز، حين وصفه في كتاب له عنوانه «لورنس روائياً» (1955) بأنه «قوة من أجل الحياة». ومما يحمد له أنه يعرف لماذا يكتب. إنه يكتب، لا ليستقلب التاريخ، كما زعم سواه من الكتاب، بل ليجعل الناس حسّاسين، كما جاء في إحدى رسائله. فمما هو مقبول أن الكاتب الجيد يعمل كي يغيّر الناس الذين هم القوة الوحيدة القادرة على تغيير الواقع، أو على تغيير اتجاه التاريخ.

ولو لم تكن له سوى قدرته على جعل اللغة ترعش، أو ترسل بذبذباتها الحساسة، ثم تصويره للشخصية من الداخل، أو من فضائها الروحي الأعمق، وكذلك أصالة اتصاله بكل ما هو حي أو ذو محمول شعوري نبيل، لكفته هذه المزايا الثلاث وأهلته لاحتلال مرتبة عالية بين البارزين من الروائيين في القرن العشرين بأسره.

خاتمة

ها قد صار جلياً تمام الجلاء أن الغاية الأولى لهذا المقال الراهن هي تلمس المزايا التي إذا استتبت في أي نص روائي جعلت منه أدباً جليلاً، وكذلك معرفة المثالب التي إذا حضرت في البنيات الروائية أحالتها إلى شيء طفيف الشأن، أو ربما عديم القيمة. وقد نوّه البحث بأن النقد الجدير بهذه التسمية هو النقد المعياري وحده، أي القادر على التمييز بين الأصيل والنغيل، أو بين الرخم والبزاة، وفقاً لمذهب المتنبي. ولعل هذه الفكرة أن تكون المحور الأول للمقال كله، أو الهدف الختامي الذي وضع من أجله. فلقد صارت الحاجة إلى هذا التوجه ملحة جداً، بعدما ابتذل النقد الأدبي في الجيل الأخير، فصار تقريظاً وهجاء وسخفاً، وذلك بفعل الحضور الغزير للصحافة التي قلما تبرهن على أية كفاءة حين تعالج المنجزات الأدبية أو الفكرية، حتى ما كان منها صغيراً أو عديم المقدار.

أما الفكرة الثانية التي تؤسس هذا المقال، وكذلك تنبث فيه من البداية إلى النهاية، فخلاصتها أن الرواية قد نشأت وراهقت في القرن الثامن عشر، ثم بلغت الأوج في القرن التالي، ولكنها جنحت صوب الاتضاع في القرن العشرين. وفي طور الازدهار بنيت الرواية على مبدأ الصراع بين المحبوب والمكروه، وهذا هو المبدأ الذي يدشن بنية النفس البشرية ويرسخ فيها انشطاراً لا يحول ولا يزول. ولهذا السبب حصراً، فإن الرواية التقليدية ممتعة في الغالب الأعم، إذ هي بشطريها المتضادين تتوازى مع الشطرين

المتناقضين اللذين يؤلفان بنية النفس. فالرواية، وكذلك المسرحية، تملك أن تمكّن النفس من أن تكون مع واحد وضد آخر في الوقت إياه. ولا ريب في أن هذا الموقف الاحتدامي إنما يصدر عن نازع الانتماء إلى الخير ونازع الكفاح ضد الشر، وهما نازعان مؤصلان في بنية النفس الداخلية على نحو لا يريم. وحين تنخرط النفس في الانتماء إلى جهة ما، وكذلك في التضاد مع جهة أُخرى، فإنها تحدد هويتها وتمايزها وتدرك أنها حية بكل تؤكيد. وعلى ضوء هذه الحقيقة الآبدة، يملك الفكر أن يستوعب أهمية الرواية التقليدية وفقاً لمبدأ الاحتدام هذا، إذ بهذا المبدأ قبل سواه يتوافق المكتوب الأدبي مع الحياة.

أما القرن العشرون الممهد للانهيار فقد أنجز صنفين من الروايات، أولهما تقليدي، ولكنه في الغالب خامد وفقير إلى الحساسية، وكذلك إلى القدرة على إرضاء الذوق، ولهذا فإنه لا يشبع في النفس حاجتها إلى التشيع للخير والكفاح ضد الشر، وثانيهما مستحدث لا تندرج فيه تلك الخواص التقليدية المثوية، وإنما هو مبني وفقاً لمبدأ الحياد الأخلاقي، فلا ينظر إلى الأشياء بوصفها شريرة أو خيرة، بل بوصفها كائنات موجودة وحسب. أن يحيد الأدب، أن ينحّي الأخلاق ويدفعها إلى رصيف التجربة بدلاً من قلب مجراها الحي، ذاك هو الانحطاط أو التمهيد للانحطاط، لا انحطاط الأدب والفن فقط، بل انحطاط الإنسان بمجمله، وانهيار الأسانيد التي ينتصب عليها بنيانه الاجتماعي كله. ولعل مما هو جلي تمام الجلاء أن جعل الرواية فعلاً أخلاقياً، كما كان حالها لدى عمالقة طور الازدهار، هو واحد من أبرز الغايات التي يخدمها هذا المقال.

فمما لا يخفى على الأسوياء، أو على كل من هو ذواقة وحساس، أن الآداب والفنون قد انحطت في الطور الصناعي الحديث. ولم يكن هذا الطارئ من قبيل الصدفة بتاتاً، بل هو نتيجة حتمية لجملة من المتغيرات الاقتصادية والعلمية والتربوية. ففي الحق أن تطور العلم وازدهاره قد جعل

الإنسان يهب المرتبة الأولى للتذهن والتوجه الموضوعي المحايد. ولكن الآداب والفنون لا تصنع في الذهن، ولا بواسطته، وإنما هي نتاج لنشاط الخيال والوجدان في آن واحد. والموقف الموضوعي من شأنه أن يضر بالكتابة الأدبية والإنتاج الفني، لأن الآداب والفنون هي التجلي الأمثل للذاتية حصراً.

وهكذا جاء العلم، وكذلك الايديولوجيا، على حساب الفن والأدب. فربما كان في الميسور الذهاب إلى أن طور الصناعة قد أنجز استقلالاً في البنية الداخلية للإنسان، وهي توسيع مساحة الذهن على حساب مساحة العاطفة ومساحة الخيال كلتيهما. فلم يعد الإنسان يتحسس ما في الأشياء من جمال، أو من مدخرات هي برسم الروح، بالعمق السابق نفسه، بل صار يبحث فيها عن الطاقة، أو عن قدرتها على خدمة الاقتصاد. وبداهة، فإن التذهن الموضوعي والتوجه العلمي من طبعهما أن يشكما انديا الخيال وجموحه، وأن يحدا من زخمه وقدرته على التشكيل الأصيل. ولهذا، فإن من المحال أن ينشأ أي شكسبير أو دستويفسكي في هذا الطور التاريخي الموغل في النزوع نحو الإنتاج والاستهلاك، وكذلك في منح الأولوية للتموضع والتذهن واستيعاء الحقائق الخارجية.

وأمام هذا التليف الذي أصاب الروح البشري، صار من البدهي أن يُقال بأن الهدف الأول لكل جهد طيب هو إصلاح الخلل الطارئ أو القضاء على العطب الذي أحدثه القرن العشرون، إن كان ذلك أمراً ميسوراً حقاً. وثمة حاجة ملحة للتنبيه على أن الكائن البشري آخذ بالتحوّل إلى كائن بقري في سواء منجزاته الصناعية العلمية الشديدة التطور والتعقيد، والجانحة إلى التراكم على نحو سرطاني مريع. فلئن كان الدين قد صنع من الحيوان إنساناً، فإن العلم سوف يصنع من الإنسان حيواناً، أو سوف يرد الكائن البشري إلى الوحشية من جديد. ويبدو أن التاريخ الذي بدأ في سومر قبل خمسين قرناً، سوف يتفسخ في الولايات المتحدة الأمريكية، معقل الصناعة الحديثة الخانقة لروح الإنسان. وبذلك فقد صارت قلعة للشيطان نفسه بكل نصوع.

فلا بد، في هذه البرهة المأزومة، من التوكيد على أن الحقيقة لا يسعها أن تتجلى على خير وجه ممكن إلا في الضمير البشري وبواسطته. وبما أن الحضارة الصناعية الحديثة لم تكتف بعجزها عن إحياء الضمير، بل عمدت إلى ترميده بالتدريج، فإن هذه الحضارة زائفة ولا قيمة لها لدى الحساسين والروحانيين، ولن يحترمها أي إنسان يحترم نفسه. وما من ريب في أن تخشب الشكل الروائي، بل انحطاط الآداب والفنون بوجه عام، قد جاء نتيجة تلقائية للضمور الذي أصاب الوجدان في القرن العشرين، أو لتقليص العواطف حتى أدنى حد ممكن، وذلك بسبب نمو الميل العلمي والموضوعي في العقل الحديث. فلعل في السداد أن يقال بأن هذا الضمور الذي أصاب العنصر الوجداني الحميم، هو آية على أن إنسانية الإنسان قد تعرضت للاختزال في هذا الزمن العصيب.

لقد تمكن القرن العشرون من دحر الصوفية إلى الهامش، فكان هذا الدحر وبالاً على الآداب، ولا سيما على الشعر حصراً. فالصوفية التي تعرّف الإنسان بوصفه الكائن الذي يبهظه الحنين إلى الله، وهو الشارط لكل حياة أصلية، لا بد لها من أن تكون مصدر إلهام لكل أدب أصيل. ولا ريب في أن «الوجد»، أو المقولة المركزية في المنهج الصوفي، هو حياة الوجدان وحرارته، بل لبابه على وجه الحصر والدقة. فالإنسان، في أسمى آنائه، حياة داخلية أو روحية، والكتابة الأدبية بوجه عام هي الخبرة الباطنية بالشخصي، أو بذلك العنصر الذي لا يأبه به العلم قط، بل الذي يند عن كل علم ممنهج مهما يك نوعه.

ثم إن الوجد وثيق الصلة بالحساسية، أو برهافة الروح وسلامة الذائقة. ومما قد لا يرفضه أحد أن الحساسية هي الأس الذي ينبثق منه كل ما هو نفيس. فهي القدرة على تحسس الحياة من داخلها، وهي الحرارة التي من شأنها أن تمكّن روح الإنسان من الاتصال بلباب الأشياء، وليس بقشورها. فبالحساسية، التي تتجه رأساً إلى باطن الوجود، يملك التوجه

Name:

عارمة على الانتباه والإدراك. ولكن جين أوستن تنقصها الحرارة والحساسية الداخلية أو الوجدانية، أي ينقصها اللباب، أو كل ما يملك أن يصنع النضارة والرواء اللذين تضفيهما الصحة على الكائن الحي.

فلعل مما هو واضح لمن قرأ رواياتها أنها لا تحاول أن تصنع شيئاً سوى تقديم صورة للإنسان بوصفه كائناً اجتماعياً وحسب. وفي الحق أن مثل هذا الموقف لا يصنع كاتباً من الدرجة الممتازة. فالأدب الروائي المتميز يبحث عن الذات الجوهرية للإنسان، وليس عن شخصية اجتماعية لا تزيد عن كونها لحاء فقط. وللحق أن هذا هو الفرق بين كاتب مثل دستويفسكي، أو تولستوي، وبين جين أوستن. فالروسيان يبذلان جهداً مرموقاً ابتغاء الولوج إلى باطن الديمومة، أو إلى اللباب التي لا يسعها أن تتكشف عبر الصلات الاجتماعية قط. إن هذا التنقيب عن الإنسان هو ما ينقص جين أوستن، ومن شأن هذا النقص أن يحرمها من أي حق في احتلال مكان لها بين كتاب الدرجة الممتازة.

❖ ❖ ❖

وعلى أية حال، فإن مفهوم الرواية الذي يسعى هذا المقال إلى تحديد مبادئه، أو خطوطه العريضة، قد صار واضحاً بعد هذا الاستعراض الذي تناول عدداً من الروايات الجيدة والروايات الرديئة أيضاً. ولعل أهم هذه المبادئ أن تكون وثيقة الصلة بالحبكة والشخصية والأسلوب والعلاقة. وتعني هذه المقولة الأخيرة أن موضوع الرواية ليست الذات ولا الموضوع، أو المجتمع، بما فيه من أنشطة تاريخية وعملية، وإنما هو علاقة الداخل بالخارج حصراً، أو كيفية ممارسة الذات لوجودها ببعديه التاريخي والكياني (الانتولوجي) في آن واحد. فالعلاقة هي لباب الأمر ومحتواه، بل جملة نسيجه كله، حتى إن غاية الكتابة الأدبية لا يتيسر فهمها إلا على ضوء هذه المقولة حصراً. ومما هو صحيح كل الصحة أن الفلسفة الذاتية لا تدرس شيئاً سوى علاقة الذات بوجودها العام.

إذن، كان استعراض هذا العدد من الروايات هادفاً، أو رامياً إلى غاية فحواها تحديد المزايا التي يتصف بها الفن الروائي الجيد، وكذلك المساوئ التي هي علة الرداءة في هذا الفن نفسه. ومن شأن هذا التوجه أن يتضمن ما فحواه أن المعايير النقدية الشديدة الصلة بحكم القيمة ينبغي على الاجتهاد النقدي أن يستخلصها استخلاصاً من النصوص الروائية القائمة سلفاً، لا أن يفرضها على الأدب الروائي فرضاً مسبقاً، أو شبيهاً بأحكام الطغاة والمستبدين. ولا ريب في أن الفعل الاشتقاقي هو وحده الفعل الابتكاري الخلاق. فمما هو مؤكد أن هنالك روايات كثيرة قد استطاعت أن تنال شهرة عالمية ولمدة طويلة جداً. وهذا هو الانتشار في المكان والزمان. ولهذا، يتوجب على الحركة النقدية أن تنهض بعبء التنقيب عن السمات الإيجابية التي مكّنت هذه الروايات نفسها من الانتشار الشاسع في العالم كله، إذ من المحال أن ينتشر شيء في العالم إلا بفضل ما يندرج فيه من مزايا، أو من عناصر القوة. فما من شيء يدوم بفعل أمراضه، بل بفعل الصحة القارة في بنيته المتينة. وما المعيار إلا هذه الصحة أو هذه الحيوية نفسها وليس سواها.

ولا بأس في التنويه بأن الحساسية، أو الاسم الآخر لحرارة الذات، هي الينبوع الأوحد لكل صحة أو حيوية في النص الأدبي، أياً كان نوعه. وهذا يعني أنها الصانع الأول والأكبر للمزية في كل أدب عظيم. فلم يتفوق شكسبير ودستويفسكي على جميع كتّاب الأدب الآخرين إلا لأنهما الأقدر على تحسس الحياة بصدق وعمق أصليين. وفي صلب الحق أن الحساسية، بل كل أصالة بوجه عام، لا وجود لها بغير الصدق والعمق اللذين هما مجمل قوامها أو لبابها النفيس. ولعل مما يجوز التوكيد عليه أن الحساسية هي التي تتذوق الجمال وتتناسم مع كل ما هو وسيم. وفضلاً عن ذلك فإنها تكابد آلام هذا العالم الزاخر بالشقاء. وهذا يعني أن ضمورها في النفس هو البلادة التي تقرب الإنسان من الحيوان، وأن نمو الحساسية هو نمو الكمال في الشخصية البشرية. والكمال علوٌ أو جهد يبتغي العلو، بكل

وضوح. وههنا يسعك الذهاب إلى أن الغاية الختامية للآداب والفنون ليست التعبير عن الحياة، أو عن النفس في علاقتها بالتاريخ والوجود، بل هي شيء أهم من هذا بكثير. إن مجرد وجود الفنون والآداب هو آية جلية على أن الإنسان مأهول بمبدأ العلو أو السمو الذي يؤلف شطراً كبيراً من الهوية البشرية، بل يؤلف هذه الهوية نفسها. وهذا يعني أن الإنسان ينتج الفنون والآداب لكي ينتج الكرامة الإنسانية، أو لكي يؤكد لنفسه أنه كائن كريم، شريف، نبيل. ومما هو ناصع أن مبدأ العلو هو الحقيقة الكبرى في الصوفية كلها. ويبدو أن برج بابل ما بني إلا ليكون بمثابة شرح وتوكيد لهذه الحقيقة نفسها. إنه أعظم رمز للسمو الروحي في التاريخ البشري كله.

❖ ❖ ❖

لقد تحفظ هذا المقال إزاء الرواية في أمريكا اللاتينية، بحيث أغفلها تمام الاغفال، وما ذاك إلا لأن الفن الروائي إنجاز أوروبي لم ينجح كثيراً خارج أوروبا وحدها. فليس من الاجحاف أن يُقال بأن الرواية في أمريكا اللاتينية لم تتمكن من البلوغ إلى طور النضج بعد، بل إنها ما زالت بعيدة عن البلوغ إلى الشأو المأمول. وعلى سبيل المثال، لا تزيد رواية «مائة عام من العزلة»، وهي لماركيز الحائز على جائزة نوبل، عن كونها بنية مصطنعة خالية من القدرة على استقصاء الحياة الباطنية التي هي الموضوع الجوهري لكل أدب أصيل. ولهذا السبب، فإنها لم تملك أن تواظب على الانتشار الشاسع لمدة طويلة. ففي الحق أنها لعبة شكلية سداة ولحمة.

ومما هو نادر حقاً أن يتمكن الروائي الأمريكي اللاتيني من إنجاز أسلوب استثنائي، أو من إنتاج شخصية روائية قادرة على التلبُّث في ذاكرة القارئ لمدة طويلة. ولكن سؤالاً ذا شأن لا بد له من أن ينبثق في هذا الموضع: كيف قُيّض للروايات الأمريكية اللاتينية أن تنتشر في العالم، طوال الربع الأخير من القرن العشرين، مع أن معظمها لا يرقى إلى المستوى

الرفيع؟ إنها الحاجة إلى التنويع. فلقد شبع الناس، حتى في أوروبا نفسها، من الرواية الأوروبية، بل أُتخموا بالثقافة الأوروبية جملة، فمالوا إلى شيء آخر لم يألفوه من قبل، فجاءت الرواية الأمريكية اللاتينية لتكون بمثابة تلبية لهذا المطلب. ثم إن الرواية الأوروبية قد انحدر مستواها إثر الحرب العالمية الأُولى، وازداد اتضاعاً إثر الحرب العالمية الثانية، بحيث لم تعد تستجيب للذائقة الناضجة الحساسة، بل ربما صحّ الزعم بأنها لم تعد رواية بالمعنى الذي رسخه القرن التاسع عشر. ولهذا، صار لا بد من بديل، فقدمت أمريكا اللاتينية ما لديها بغية تغطية العجز.

ولعل رواية «غبرييلا، قرفة وقرنفل» (1958)، وهي للكاتب البرازيلي جورجي أمادو، المولود سنة 1912، أن تكون جديرة بالذكر في هذا السياق، وذلك نظراً لقدرة الكاتب على صياغة شخصية تلك المرأة صياغة لها من شدة الحضور ما يرسخها في الذاكرة إلى أمد طويل. أما رواية «الحصاد الأحمر» (1946) المؤلفة من جزأين، وهي للكاتب البرازيلي نفسه، فلا تقدم للمرء أية متعة أدبية. إنها محاولة لبسط قاع الحياة الشعبية، ولكنها لا تتأسس على المبدأ الأول لكل أدب جيد، وهو أن النص يكتسب قيمته من قدرته على الإمتاع والتأثير في شعور المتلقي. ولقد ذاع في الآونة الأخيرة صيت رواية من روايات ماركيز عنوانها «الحب في زمن الكوليرا». ولكن هذا النص مثلوب بإفراطه في اتخاذ الجنس والشبق محوراً لبنيته العامة. أما «بيت الأرواح» لازابيل الندي فهي رواية مهوّشة، من جهة، وفقيرة إلى الحرارة، من جهة أُخرى. ومع كونها ليست عصية على القراءة، فإنها لا تنطوي على الكثير من المتعة والخلب.

❖ ❖ ❖

كما تحفّظ هذا المقال إزاء الرواية العربية التي لا ترقى إلى أي مستوى من شأنه أن يضارع مستوى الرواية الأوروبية. فمما هو مغاير لطبع

الأشياء أن تتمكن هذه المدن الخمجة المذرة، المكظوظة بالأوساخ والضوضاء، والرازحة تحت أوزار الاستبداد والبطش القمعي، من أن تنتج أيما أدب جليل أو صالح للانتشار في هذا العالم المنهمك بالأجهزة السمعية البصرية، التي لن يراها الحصيف إلا بوصفها أمارات انحطاط. ثم إن ثمة من منعوا الشخصية العربية من التطور الطبيعي، وأعاقوا نموها وحركتها حتى أصيبت بالشلل أو بالكساح، وذلك ابتغاء منعها من أن تتحوّل إلى مصدر خطر يهدد مصائر الأغيار الذين يتمتعون، دون أي تبكيت، بترف يبلغ حد التخمة على حساب العرب، وعلى حساب سواهم من الأمم الضعيفة. يقيناً، إن الضمير البشري هو الذي لم ينضج بعد، وإن الحياة لن تصير جديرة بأن تُعاش قبل أن ينضج ضمير الإنسان. إذن، لا بد لمقولة الاستكاف المبدع من أن تصير المبدأ الأول لكل ثقافة تستهدف التغيير والتحرير.

فلا يخفى على الألباء أن العرب أُمة قد زج بها تواطؤ اللئام الخارجيين والأنذال الداخليين في طور العطالة واللاحولية. فهي خالية من الحول والطول حتى كأنها مغلولة اليدين، أو بغير أية قدرة على التصدي لقوى الابتزاز والعدوان الذي صار مياوماً حقاً. ومما هو بيّن أن ثمة هجمات خبيثة تستهدف بتر الجذور التي تزوّد الأمة العربية بيخضور الحياة. ولكن ما يثير الاشمئزاز كثيراً أن يشترك في هذه الهجمات المسعورة كائنات جوفاء تتكلم اللغة العربية ولا تتكلم سواها. والأسفل بين هذه الكائنات هم أولئك المتطوعون مجاناً، أو دون أن ينتفعوا من موقفهم البغيض.

فأية لعنة هي هذه اللعنة التي سجنت في جوفها الكالح أُمة بكاملها وأحالتها إلى كومة من أصفار خاوية لا قيمة لها بتاتاً.

ولا مرية في أن العدو الداخلي هو الأخطر والأنذل والأكثر إثارة للتقزز والاشمئزاز. ولولاه لما تمكن العدو الخارجي اللئيم من الاستيلاء على المصير العربي بهذه الطريقة السوداء. يقيناً، إن ما يجري في البلدان العربية منذ الحرب العالمية الأولى حتى اليوم لم يسبق له مثيل قط في

التاريخ كله، بل لا يكاد الذهن يصدقه إلا بعد التأني والتأمل الطويل. فمما لا يخفى على اللبيب أن أمة بكاملها قد تعرضت للاغتيال غدراً من الخلف، وبخسّة متمادية، وعلى أيدي كائنات محرومة من كل شرف أو شهامة. وما لم يكن المرء مزوداً بمزية اللقف واللمح، فإنه لن يدرك ما يجري قط، لا لأنه خفيّ، إذ للحق أنه جلي جلاء الشمس في رأد الضحى، بل لأنه شديد الغرابة، ومعدوم النظير. وأقذر ما في الأمر أن الأنذال الذين نفذوا هذه الجريمة الظلامية قد استطاعوا أن يوهموا الناس بأنهم أبطال صناديد. فياله من زيف وختل، وياله من تزوير وتدليس!

إن حجم الخبث، أو المكر الأسود الذي ابتكر فكرة التواطؤ الجحيمي هذه هو حجم مذهل حقاً، بل مثير للشعور بالاشمئزاز. وهو لا ريب، خبث ليلي حاكته نفوس شيطانية أو جحيمية في ظلام كالح كثيف. أن ينضم جزء من هذه الفئة إلى تلك ابتغاء إنجاز الهيمنة على الفئة الأولى، هذه هي الطريقة الوحيدة التي تمكّن بها الأغيار اللئام من نهب المجتمعات الفقيرة وتكريس ضعفها إلى أجل غير مسمّى. إنه أنذل تحالف عرفته البشرية طوال القرون الخمسين الأخيرة التي تؤلف تاريخ العالم.

ولكي يحولوا بين الذهن وبين المخبوء فقد راحوا يروجون إشاعة فحواها أن التاريخ يندّ عن أي تفسير بوليسي، مع أن التاريخ، في حقيقته، يحتاج إلى ألف تفسير وتفسير. يقيناً، إن النزعة الأحادية لا تزيد البتة عن كونها مرضاً من أمراض العقل، ولا سيما حين يغش نفسه ويدعي أنه قد بلغ إلى ذروة الحكمة. وهم يشددون على فكرة فحواها أن الاقتصاد وحده هو ما يفسّر التاريخ، ولكنهم يُغفلون أن التواطؤ أو التحالف اللئيم لا يستهدف شيئاً سوى نهب الاقتصاد الذي تنتجه بلدان الشعوب المغدورة. فثمة مؤامرة لأن ثمة اقتصاداً. وهذا يعني أن الصراع يدور على الاقتصاد حصراً، وبكل توكيد.

وفي طور كهذا الطور المعاق، سوف يتعذر أن ينشأ شيء أصيل،

جليل، عظيم المقدار، اللهم إلا أن يكون ذلك على ندرة وحسب، إذ لا ريب في أن ناموس الاستثناء يعمل في كل زمان ومكان. فمن غير المعقول أن يتمكن مجتمع مشوّه أو موهون، بل مقعد أو كسيح، من إنتاج أدب طليق الخيال وناج من لعنة التكلف الذي هو آفة الآداب والفنون في كل مرحلة من مراحل الانحطاط. فمما هو ناصع لكل بصير أن معظم منجزات الأدب العربي الراهن يؤسسها افتعال ليس من شأنه إلا أن يمهد للاضمحلال، فهو يعطب الكيفية ويطلق سراح الكمية ليوهم بأن الحال على خير ما يرام. فلا مبالغة إذا ما وصف المرء الأدب العربي في السنوات الثلاثين الأخيرة بأن معظمه نتاج خديج أو مبتسر، أو قل إنه محروم من النضج إلى حد لا يخفى على كل من يتمتع بذوق سليم.

❖ ❖ ❖

وأياً ما كان جوهر الأمر، فإن في ميسور المرء أن يلاحظ ما فحواه أن هذا المقال الراهن ينطوي انطواء ضمنياً على ما يجوز أن يسمى الاستوراب، أو العلم المتخصص بالثقافة الأوروبية. إن علينا أن نتخلص من عقدة الخواجا، وأن نكف عن البغبغة، وكذلك عن التلمظ بتلك الفكرة السمجة التي تقول بأن الغرب هو الخير المطلق وبأن العالم العربي هو الشر المطلق. فلدى التأمل المستأني سوف تتبدى الحضارة الأورو - أمريكية بوصفها شراً لا يخالطه إلا قليل من الخير، وذلك لأن الشعوب الفقيرة هي التي دفعت ثمن هذه اللعنة الجهنمية من دماء أبنائها. فكم من المجازر قد ارتكبها الغربيون في الأمريكيتين، وكذلك في آسيا وافريقيا، لكي تبنى هذه الحضارة المادية الشيطانية الخاوية من الداخل. فما أحوجنا إلى من يكتب تاريخ الإرهاب الأوروبي والأمريكي منذ اكتشاف أمريكا وحتى اليوم. إن حضارة هي نتاج للجريمة لا يحترمها عن قناعة سوى من كان مأفوناً أو بغير روح. وربما جاز الذهاب إلى أن من أبرز واجبات الثقافة أن تشحن الإنسان

بقوة النبذ والنفي والرفض، إذ لا يقبل على نحو مذعن إلا من كان إمعة أو مسلوب الإرادة والعزيمة.

فكثيراً ما نظرنا باحترام شديد إلى منجزات أدبية أو فكرية لا تستحق إلا الإحالة على الإهمال والنسيان، ومن بينها الفلسفة الوجودية والتحليل النفسي والرواية الأمريكية، أو معظم منجزاتها. وهذه إيقاعات ثقافية كانت شديدة الانتشار في بعض البلدان العربية خلال الربع الثالث من القرن العشرين. وربما كنا في أمسّ الحاجة اليوم إلى من يتحدى الفكر الأوروبي منذ ديكارت وحتى سارتر. فهو فكر يوهم بأنه عميق وممتلئ باللباب، مع أنه سخيف ومتهافت ولا يملك أن يصمد أمام العقل إلا لماماً فقط. وقد يكون في ميسور الدراسات الجادة أن ترد كل فكرة جيدة أو صحيحة في التراث الأوروبي إلى الشرق الذي أنجز تراثه بريث وأناة.

ثم إن على المرهفين، أو الحسّاسين الناضجين من ذوي النفوس المطهمة، أن يتخذوا موقفاً جذرياً صريحاً من جملة الحضارة الحديثة الشديدة الافتقار إلى النبل والنازع الإنساني، أو الجوهر الروحي الذي من دونه لن يكون لشيء قيمة في هذا العالم المنكوب بفضلاته، التي قد تكون أهون ما فيه من شرور. ومما هو في حاجة إلى تكرار دائم أن الكبير هو ذاك الذي يستصغر هذه الحضارة الحديثة الفاقدة لأي شيء من مملكة اللباب. بل إن رفضك لهذه الحضارة المفرطة في جنوحها صوب الجريمة والعدوان، ليس علامة من علائم النضج الروحي وحده، بل هو آية جليّة من آيات الكمال أيضاً. ومما هو جد موائم في هذه الفترة من فترات الزمان أن يتبنى الحساسون الطيبون الأنقياء شعار ابن سبعين، ذلك الصوفي الذي قلّ أن يجود التاريخ بمن هو خير منه: «اكفروا بحقيقة عصركم»، وما ذاك إلا لأن حقيقة عصرنا هي النهب والتلوث والعدوان والايدز.

وينطوي هذا الموقف الرفضي على ميل من شأنه أن يتجه نحو تطوير الروح النقدي المعياري الشامل، والشديد القدرة على التحسس والتذوق،

وكذلك على تلمس الحقائق الماهوية أو اللبابية، إذ بغير هذا الروح المتيقظ الناشط سوف نظل على ما نحن عليه من ركود ورثاثة وهزال. أما الغاية النهائية فخلاصتها ألاّ تنطلي علينا الأمور الوضيعة الخسيسة، بحكم قدرتها العجيبة على التزوير الذي يغمر العالم العربي الراهن بسرابه الخداع. فلا مرية في أن النقد المعياري الشامل لا يستهدف هدفاً سوى تحصين الروح ضد الانطلاء المقيت الذي يعني، في المآل النهائي، أن الخسيس قد احتل محل النفيس. فلكم هو زنيم هذا الطور التاريخي الذي نحن فيه.

ومما لا يخفى على أحد أن هذه الحقبة الراهنة قد صنعتها الصناعة. ولكن الروح الحساس لن تفوته حقيقة الأمر: أينما حلت الصناعة وأهلها حل الهرم والسأم والقنوط والتشاؤم، وتبدت كسفة الزوال، واتضح اختلال الحياة، وكل ما هو محروم من الطيبة والصحة والبكارة. فلقد تعفن نقي عظامهم، فانطفأت نفوسهم وأصبحوا مجرد صور شاحبة خاوية موحشة. ولكنهم، مع ذلك، يدّخرون طاقة هائلة على إيذاء الناس، بل حتى على إبادة الحياة، تماماً كما لو كانوا وكلاء الشيطان، أو نوابه في الأرض. فهم من الشناعة والشراهة والتكالب على الاستيلاء والحيازة، بحيث لا يشبعون حتى ولو وضعوا في جنان النعيم. أما المفارقة التي يعيشونها فخلاصتها أنهم يحاولون أن يصنعوا جنة على الأرض، ولكن بواسطة الجحيم الذي يحوزون، أقصد بالأسلحة الشديدة الشبه بنار جهنم. يقيناً، إنهم لم يصنعوا سوى جحيم لهم وللبشرية جمعاء. وأسوأ ما في الأمر أن من العبث أن يفكر أحد بأن ثمة ما هو قادر على أن يؤنسن هاتيك الوحوش الضارية التي لا تجيد شيئاً كما تجيد الافتراس، إذ للحق أن هذا الفعل الإنساني هو الذي لا يستطاع بأي حال من الأحوال.

وقصارى المذهب أن الزمان قد فسد. وكما بين ابن خلدون، فإن كل فساد يصيب المجتمعات لا شفاء منه بتاتاً، بل إن من طبعه أن ينتج المزيد من الفساد، أو الاتضاع والخراب وسوء الأحوال. وإذا ما فسد الزمان، أو

المجتمع، خربت أرواح الناس، إلا من عصم ربّك، بل إن مقدار الخراب الذي يحل بالروح يتكافأ تماماً مع مقدار الخراب الذي يصيب الزمان، أو التاريخ. يقول علي بن بُندار الصوفي، الذي مات قبل أكثر من ألف سنة: «فساد القلوب على حسب فساد الزمان وأهله». وهذا يعني أن في ميسور المرء أن يرى صورة باطنه اللامرئية في صورة مجتمعه المبسوطة أمام عينيه. ولكن ما هو أهم من ذلك بكثير أن فساد القلوب، أو الأرواح، سوف ينتج عنه بالضرورة، أو بالحتم، فساد الفنون والآداب، إذ لا ريب في أن فساد الروح يتضمن فساد الحساسية، والحساسية هي جوهر الإنسان حصراً، ومن دونها لا يبقى إلا الحيوان، إذ كل من ليس حساساً لا يزيد عن كونه وحشاً، وإن نطق. وبإيجاز شديد، إن نسبة إنسانية المرء تتوافق تماماً مع نسبة حساسيته.

ولعل هذه الآية الكريمة أن تكون خير ما يُختتم به هذا المقال الوجيز: «فأما الزبد فيذهب جُفاءً، وأما ما ينفع الناس فيمكث في الأرض..»

صدق الله العظيم

دمشق – مخيم اليرموك

الأول من تشرين الأول

سنة 2001

الفهرس

مقدمة 7

الفصل الأول

معيار الرواية 23

الفصل الثاني

ازدهار الرواية 45

الفصل الثالث

الرواية الروسية 69

الفصل الرابع

الرواية الفرنسية 85

الفصل الخامس

الرواية الأمريكية بين الحربين العالميتين 113

الفصل السادس

أزمة القرن العشرين 139

خاتمة 161

صدر عن دار كنعان 2000 – 2001 – 2002 :

	عنوان الكتاب	المؤلف / المترجم
1	قضايا وشهادات / سعد الله ونوس (بحث)	مجموعة باحثين
2	الجنرال (رواية)	آلان سيلتو
3	العقلانية العملية (فلسفة)	بيير بورديو
4	بابل والكتاب المقدس (تراث)	جان بوتيرو
5	الرقص مع الذئاب (سينما)	نك يانغ
6	مسرحية البحث عن السيد جلجامش (مسرح)	محمد سيف
7	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج1 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
8	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج2 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
9	السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة ج3 (فلسفة)	خالد آغة القلعة
10	وعليك تتكئ الحياة (شعر)	ممدوح عدوان
11	وحوش العاطفة (شعر)	لقمان ديركي
12	بيان ضد الأبارتايد (سياسة)	د.محمد حافظ يعقوب
13	القيمة والمعيار (نقد)	يوسف سامي اليوسف
14	من دولة الإكراه إلى الديمقراطية (سياسة)	عماد شعيبي
15	القلم والسيف (سياسة)	إدوارد سعيد
16	زمن يحترق (قصص)	غزالة درويش
17	شتاء البحر (قصص)	غزالة درويش
18	بين الإسلام والغرب (فلسفة)	مكسيم رودنسون
19	من قريب من بعيد (فلسفة)	كلود ليفي شتراوس
20	صعود وأفول فلسطين (سياسة)	نورمان ج. فنكلستين
21	اعترافات عربي طيب (رواية)	يورام كانيوك

22	ومض الأعماق «مقالات في علم الجمال والنقد»	ت.د.علي نجيب إبراهيم
23	رائحة الأنثى (رواية)	أمين الزاوي
24	مواعيد (شعر)	محمد صارم
25	موكب البط البري (قصص قصيرة)	علي الكردي
26	ضباب البخور (قصص قصيرة)	عمار قدور
27	بؤس العالم (ثلاثة أجزاء) (علم اجتماع)	بيير بورديو
28	المرأة في الإسلام (قراءة معاصرة)	د. برهان زريق
29	الخيال والحرية	يوسف سامي اليوسف
30	شرك الدم	مصطفى الولي
31	جنجر وفريد (سينما)	فيدريكو فيلليني
32	ياءٌ.. وعد على شفة مغلقة (شعر)	إسماعيل الرفاعي
33	ساعي البريد	أنطونيو سكارميتا
34	اسقِ العطاش (شعر)	محمود كفى
35	هيروشيما (شعر)	وفيق خنسة
36	الدعابة المرة (حوارات)	محمد القيسي
37	الضغينة والهوى (رواية)	فواز حداد
38	على غفلةٍ من يديك (شعر)	هنادي زرقه
39	بوح في المتاح (حوارات)	إلياس شوفاني
40	التباس (قصص)	ماهر منزلجي
41	سيكلوجية الحب والعلاقات الأسرية (علم اجتماع)	سيرغي كوفالوف
42	استمرارية التاريخ (رد على نظرية نهاية التاريخ)	عمانوئيل فاليرشتاين
43	حوارات المنفيين (حوارات)	برتولد بريشت
44	مائة هم.. مائة شكوى	نظيفة قاغي
45	عام مضى والانتفاضة تتجذر	تيسير قبعة