Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثانيا : المسرح

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فن المسرحية
بين فنون الأدب الأخرى

لعلنا لانجاوز الحقيقة إذا قلنا إن فن المسرحية هو أكثر فنون الأدب حاجة إلى نضج الملكة ، وسعة التجربة ، والقدرة على التركيز ، والإحاطة بمشاكل الحياة والإنسان ، لا لأنه يتعمق إلى جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها فحسب، ولا لأنه الفن الذى لايمكن أن يسلم قياده إلا لفنان يستطيع أن يتقمص مشاعر الآخرين ، وأن يجاوز حدود نفسه إلى سواه بل لأنه فنان قادر على التأثر بالجماعة الإنسانية التى يعيش معها والتأثير فيها . فنان يضع فى اعتباره قبل كل شىء أنه يصور أفعال الإنسان ممثلة ومرئية ومنظورة ، وأنه حينما يحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لايحرك لك أفرادا يتفنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وانما يريك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ، ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة.

من أجل هذا وغيره كان فن المسرحية أكثر فنون الأدب استعصاء على كاتبه ، وأشدها حاجة إلى مهارة فنية خاصة تستطيع أن تؤلف بين عناصر هذا الفن المتشعبة من قصة وممثل ومسرح وجمهور وحوار ، وأن تخضع فى غير افتعال لقيود المسرح والتزاماته ، وأن تتعاون كل هذه العناصر فى غير تضارب أو تنافر حتى يصل الكاتب إلى عمل فنى متكامل متناغم.

وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع سائر فنون الأدب الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها ، فإن لها من الطبيعة والخامة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون . فما هو طابعها ، وما حدودها ، وما قدرتها على التعبير ؟

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إن جانبا من الإجابة على هذه الأسئلة يتضح لك عند المقارنة بين فن المسرحية وبين كل من القصيدة الغنائية والقصة المروية . ولما كانت كل هذه الفنون تتناول أفعال الإنسان وسلوكه ومواقفه من الحياة ، ولما كانت المادة الأولية التي تتشكل منها هذه الفنون هي اللغة ، فقد رأينا أن نعرض أولا للفروق التي تكمن بين هذه الفنون في علاجها لهذين العنصرين الأساسيين : عنصر التعبير عن أفعال الإنسان ، وعنصر استغلال اللغة والدور الذي تلعبه في إبراز سمات كل فن وخصائصه.

فالقصيدة الغنائية في أبسط تحديد لها هي وسط من الأوساط الأدبية إذا صح هذا التعبير ، وسط يصور لك تجربة معينة عاشها شاعر معين . أهم خصائص هذه التجربة أنها تجسيد لموقف إنساني واحد وتعبير عن الحالة النفسية والشعورية لشاعر واحد . ومن ثم فهي تجربة يخضع فيها الشاعر الأجواء خلقها لنفسه بمحض اختياره . فهي خلاصة من عناصر الفكر والشعور والوجدان الذاتي المتصلة بنفسية الشاعر وذهنيته وحده . بل إن مهمة القصيدة الغنائية هي أن تطلعك على وجدان شاعر معين وتصب في نفسك أحاسيسه عن طريق العلاقات الجديدة التي تتألف منها لغته والتراكيب المستحدثة التي تنبع من تجربته الخاصة .

وهكذا نرى أن عملية انطلاق الفنى في القصيدة الغنائية هي عملية منصبة بنوع من الغناء الذاتي ، يحصر الشاعر غناءه في نفسه لا يتعداها إلى غيره ، الشاعر الغنائي يحاول أن يسمو بوجدانه حتى يبلغ المدى الذي يستطيع أن ينطلق فيه نفسه من قيودها ، وهو حين يخلق هذا الجو إنما يخلق عالما خياليا يعبر فيه عن نفسه تعبيرا يشعر فيه بالحرية ويسود فيه سيادة مطلقة ، وليس في ذهنه غير هذا العالم الذي يغلق عليه نفسه إغلاقا خشية أن يتسرب إليها شيء من الخارج . ومن ثم كانت القصيدة الغنائية شعرا ذاتيا يعبر عن الجانب الفردي البحت ، أو بعبارة أخرى شعرا يعبر عن تجربة واحدة لإنسان واحد ، أما المسرحية فهي تصور لك أفرادا لا فردا واحدا ، وهي تعرض عليك مجموعة بشرية يحاول كل فرد فيها أن يعرض عليك نفسه ، لا على أنه فرد مستقل بوجوده منقطع إلى عالمه الخاص سابح في خيالاته ، مطلق العنان لوجدانه ، ولكن على أنه فرد مرتبط أفعاله وسلوكه بجماعة من الناس . فالأفراد في المسرحية ليسوا ذوات [illegible] هم ذوات

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

متصلة ، وكاتب المسرحية الذى ينطق الشخوص ويحركها لا يعبر عن وجدان ذات واحدة ، ولا ينحصر فى تجربة واحدة دون سواها ، وإنما يعبر عن وجدانات مختلفة متضاربة ، وعن تجارب عديدة يصطرع فيها فعل الفرد بفعل الآخر ، وتشتبك فيها أفعال جماعة إنسانية باعتبارها وحدة من مجتمع لا باعتبارها أفرادا يتغنى كل منهم مشاعره على حدة.

أما أوجه الخلاف بين القصة المروية وبين الرواية المسرحية من حيث طبيعة كل منهما ومداها فى قوة التعبير . فإن أبسط وأوجز ماقيل ومازال يقال فى الفرق بين هذين اللونين أن المسرحية أدب يراد به التمثيل ، والمسرحية قصة لاتكتب لتقرأ فحسب وإنما هى قصة تكتب لتمثل . وإذا كان للمسرحية أن تشترك مع القصة المروية فى أن كلا منهما يختار قطاعا من الحياة يصوره الكاتب أو الشاعر فى إطار من الحوادث المتعاقبة، وتتخذ الأشخاص وسيلة فى كليهما للتعبير عن الأحداث ، وتتحدد لك الأشخاص وترسم ملامحها فى ذهنك عن طريق ما يجسده الحوار والكلام من معان ومشاعر وأفكار . إذا كان ذلك ضرورة لازمة لكل من القصة والمسرحية ، فإن كلا من الفنين يختلف اختلافاً أساسيا فى تناول الأحداث ورسم الشخصيات ، لا من حيث الشكل أو الإطار الخارجى وحده ، بل من حيث مضمون كل فن وطبيعته .. خذ مثلا تحديد تشارلتون وتعريفه للقصة المروية فقد يقدم ذلك إلينا بعض العون فى ملاحظة الفرق بين فنى المسرحية والقصة . يقول تشارلتون فى كتابه فنون الأدب ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود :

« إن القصة ضرب من الخيال النثرى له مهمة خاصة به ، وهى أن تقص أعمال الرجل العادى فى حياته العادية بعد أن تضعها فى شبكة من الحوادث كاملة الخيوط، متتبعة كل فعل إلى أدق أجزائه وتفصيلاته وسوابقه ولواحقه ، موغلة فى دخيلة النفس حينا لتبسط مكنونها فى أثناء وقوع الفعل ، مستعرضة الآثار الخارجية للفعل حينا آخر ، لا تترك من جوانبه وملحقاته ونتائجه شاردة ولا واردة إلا سجلتها فى أمانة وصدق ،كما تحدث فى الحياة الواقعية التى يخوضها الناس ويمارسونها[1] ».

(١) فنون الأدب ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٢٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فهل هذه هي طريقة المسرحية في تصوير الفعل الإنساني ؟ الجواب بالنفي . لا لأن المسرحية تستخدم في تصويرها لهذه الأفعال عناصر أخرى لا تتوافر في القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر والنظارة والبناء الذي يجتمع فيه جمهور المتفرجين فحسب، بل لأن المسرحية لا يمكنها في حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التي تعالجها بها القصة المروية ،فإذا كان في استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل ، وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفصيلاتها ، وألا يكتفي بذلك بل يرى من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق في نقل صورة دقيقة مفصلة عن واقع الحياة في صدق وأمانة ، نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية ، بل لعله أن يكون من الواجبات التي يلتزمها كاتب القصة ، فإن ذلك أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال الإنسان . ذلك أن المسرحية لاتختار من الفعل إلا جانبه المثير ، والذي هو أكثر مايكون قدرة على الإيحاء ، وأوثق مايكون صلة بالحدث الرئيسي ،أو ما يسميه ستانسلافسكي بخط الفعل المتصل[1] والذي يعتبر بمثابة العمود الفقري لكل مسرحية .يقول تشارلتون :

« فافرض مثلا أن القصصي والمسرحي كليهما يصوران مائدة الغداء، ففي المسرحية يرتفع الستار ، وإذا بالمائدة قد هيئت ،والأضياف قد جلسوا في أماكنهم من المائدة ، وكل ما على المسرحي أن يمثله بعد ذلك هو تقديم الطعام أو أكله . أما القصصي ففي وسعه أن يرتد إلى الأصول الأولى لهذا الطعام فيرجع بك إلى البطاطس حين جناها الزارع وعرضها البائع ، واشتراها الطاهي وأخذ يعدها في مطبخه تقشيرا وسلقا وتهيئة في الصحون ،. ومثل هذا يستطيع أن يصنع في كل ماقدم في الغداء من ألوان الطعام ... وبعد أن يمضي بك في ذلك صفحات، تلو صفحات ينتهي بك إلى حيث وجدت المسرحي ،فيطالعك بالأضياف وقد جلسوا إلى المائدة يأكلون . وليس حتما على المسرحي أن يختار من الفعل نهايته ، فقد كان يستطيع أن يمثل جانبا آخر من حلقات الفعل غير المائدة وحولها الأضياف ،

---

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب إعداد الممثل .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لو رأى أن ذلك الجانب الآخر أبرز علامة وأوضح دلالة للمعنى الذى يريد ، وأيا ما كان الجانب الذى يختاره المسرحى فيستحيل أنه يذهب فى عرضه وتمثيله إلى ما يذهب إليه القصصى من تحليل وتفصيل (١).

ولعل أوضح الأمثلة التى توضح الفرق بين تناول المسرحية وتناول القصة لأفعال الإنسان ذلك المثال الرائع الذى اختاره الدوس هكسلى Aldous Huxley من الأوديسة لهوميروس ، وذلك فى مقاله المسمى «المأساة وأدب الحقيقة الكاملة » Tragedy and the whole Truth

اقتبس الدوس هكسلى من الأوديسة فقرة صغيرة تصور تناول هومير لموقف واحد من مواقف قصته العظيمة وهو الموقف الذى هاجمت فيه شيلا ، وهى جنية من جنيات البحر ، القارب الذى كان يركبه أوديسيوس ورفاقه ، فقد التهمت شيلا ستة من الرجال الذين كانوا يركبون فى القارب على مرأى من رفاقهم ، فانظر ما كان من موقف هؤلاء الرفاق فى أثناء وبعد هذا الهجوم.

يقول هومير فى الأوديسة :

« وبينما كان أوديسيوس يلتفت إلى الوراء رأى ستة من أعظم وأشجع رفاقه وهم يصارعون الهواء بأيديهم ، وقد انقضت عليهم الجنية ورفعتهم من السفينة ، وتعالت صيحاتهم وهم يرددون اسمه فى يأس . وكان كل من على السفينة ينظر إليهم فى جزع ، بينما كانت شيلا تلتهمهم الواحد بعد الآخر . فلما زال الخطر ، وآوى أوديسيوس ورجاله إلى الساحل الصقلى أخذوا يجهزون عشاءهم بإتقان ، وبعد أن أكلوا وشربوا وأمتلأت بطونهم بدوا يفكرون فى رفاقهم فبكوا ، وبينما هم فى حرارة البكاء غلبهم النعاس فناموا ». (٢)

ثم انظر إلى تعليق الدوس هكسلى على هذا الموقف يقول :

« فمن من الشعراء غير هومير كان يستطيع أن يختم قصة هجوم شيلا على

(١) فنون الأدب ص ١٢٣ ، ١٢٤.

(٢) A Book of English Essays, P. 352.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القارب مثلما اختتمها هو ،فهى قد التهمت ستة من الرجال على مرأى من رفاقهم ـ فماذا يكون شأن الباقين فى أية قصة غير الأوديسة ؟ لاشك أنهم كانوا سيكونون مثلما أبكاهم هومير ، ولكن أكانوا يعدون طعامهم أولا ثم يأكلون ويشربون حتى إذا امتلأت بطونهم تذكروا رفاقهم الستة فندبوا سوء حظهم وبدءوا يبكون ...؟

ولكن هومير آثر أن يعطينا الحقيقة كلها إذ كان يدرك أن أكثر الرجال حزنا لا غنى لهم عن الأكل ، وأن الجوع أقوى من الحزن ، وأن إشباعه مفضل على الأسي، وسكب الدموع ، وكان يدرك كذلك أن التعب أقوى من الحزن ، ولذلك لم يستمر بكاؤهم طويلا فما لبثوا أن غلبهم النعاس فناموا ...»[1].

وهكذا ترى أن هومير آثر فى تصويره لقصة القارب هذه أن يعطيك الحقيقة كلها فى أسلوب قد تسمح به القصة المروية ،أما المأساة أو ما يسمى بالأسلوب التراجيدى ، فما كان يمكن أن يسمح بمعالجة الموضوع على هذه الصورة. فلو أن كاتبا أو شاعرا أو مسرحيا تناول مأساة أوديسيوس ورفاقه فى أسلوب مسرحى لما استطاع أن يعطيك فى تصويره للحادث كل هذه الأفعال بتفاصيلها وصدقها الكامل ، لأنه إن فعل ذلك فسيضعف حتما من تأثير المأساة، لأن تأثير المأساة متوقف على ما فيها من تركيز أولا ، وعلى تخليصها من كل الأحداث الفرعية ثانيا ، أو قل من كل العناصر غير التراجيدية أو المضادة للعنصر التراجيدى . فالتراجيديا كما يقول ألدوس هكسلى فى مقاله الذى أشرنا إليه منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها ، أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص الرائحة من الزهر، فهى نقية نقاء المركب الكيمائى . ومن ثم كان تأثيرها على عواطفنا قويا وسريعا[2].

وهل يخطر ببال أحد منا أن يرى مسرحية يصور فيها الكاتب بطل المسرحية وقد فقد أولاده وزوجته وأخذ يبكى، ثم إذا به فى أثناء بكائه وماتزال الدموع تبلل أهدابه يغلب عليه النعاس فينام كما هو على مقعدة ؟ لو أن كاتبا مسرحيا عرض

---

(١) المرجع السابق

(٢) أنظر ترجمة مقال الدوس هكسلى فى مختارات من النقد الأدبى المعاصر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عليك مثل هذا المشهد فى رواية لكان ذلك كفيلا أن يغير من شأن المسرحية ، ولو تكرر ذلك لكان كفيلا أن يبعد العنصر التراجيدى تماما ، وأن يصبغ الرواية بصبغة أخرى لاتتفق والأسلوب التراجيدى المطلوب فى مثل هذا الموقف . فللمسرحية طريقتها الخاصة فى اختيار الجوانب البارزة من الفعل ، وفى تصفية الأحداث من كل شائبة قد لاتمت إلى المغزى العـــام بـــسبب وثيق . ومن المعلوم أن أبرز مايميز المســـرحية عن القصة المروية قدرتها على اختيار الأحداث . وإذا كان الفن فى عمـــومه اختيارا للصفات الدالة المـــوحية فالاختيار فى فن المسرحية ألزم منه فى غيرها. فالـــكاتب المســـرحى لاينقل إليك كل مايراه فى الحياة ، كما أن الرواية التمثيلية لايمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع . بل لعل أروع مافى الفن المسرحى هذه الناحية التى يسمونها « الطاقة الإخبارية » Informing power وهى الطاقة التى تتمثل فى اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتى تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم المليء بالمعانى.

ويجرنا الحديث فى الفروق بين واقعية القصة وواقعية المسرح ، أو قل بين طاقة القصة وطاقة المسرحية فى نقل الحياة الواقعية إلى نظرية المحاكاة التى تحدث عنها أرسطو فى كتابه « الشعر » ،والتى كانت المبدأ الأساسى الذى يرد إليه أرسطو كل تأليف فى الفن ، فالفن جميعه عند أرسطو يتألف من المحاكاة. ولقد أثارت نظرية المحاكاة هذه جدلا طويلا بين نقاد الأدب والمسرح ، وخاضوا فيها بحوثا مستفيضة على مر العصور ، ومازال النقاد حتى يومنا هذا يعودون إلى محاولة تفسيرها وشرحها كلما عن لهم الحديث عما يرونه فوق خشبة المسرح من مشاهد . أهى مشاهد قد حدثت بالفعل أم هى مهارة الكاتب أو الشاعر جعلتك ترى الخيال مشابها لما يقع فى الحياة؟.

والثابت أن مرد نظرية المحاكاة هذه يرجع إلى أصول فلسفة عامة سادت عند اليونان فى عصورهم الأولى التى امتزجت فيها الفلسفة بالدين بالأدب . ولما كانت الفنون عند اليونان نابعة فى أصولها من الدين ، فقد تأثروا عند تفسيرهم لهذه الفنون وكتاباتهم فى نقدها بالمفهوم العام السائد المتأثر بفلسفتهم . وإذا عرفنا إلى جانب ذلك أن المسرح اليونانى القديم كان كثيرا مايعتمد على عناصر ما وراء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الطبيعة وإظهار القوى فوق البشرية ،وإشاعة عنصر القضاء والقدر وتصوير أعمال الآلهة ، بل وتمثيل مادار فى حياتهم من خير وشر ،. وإذا عرفنا ذلك أدركنا لماذا أصر أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان على اعتبار أن الأصل الفلسفى العام لتصوير الشخصيات فى المسرحية ، وفى خلق كافة ألوان الإنتاج الفنى هو المحاكاة لا الخلق من العدم . والمفروض أن البشر لايخلقون الطبيعة ولا الحياة ، والإنسان لايمكن أن يخلق شيئا من لاشىء . والشخوص التى تصور الآلهة فى المسرحية اليونانية ليست هى الآلهة (وإنما شخوص يحاكون الآلهة. ومن ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التى تصورها المأساة اليونانية لايجوز أن يكون خلقا من العدم ، لأن كلمة الخلق من العدم تتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء . من أجل هذا استعمل أرسطوا كلمة « المحاكاة » ولم يستعمل كلمة الخلق. ولعل الذى أثار كل هذه الضجة حول كلمة المحاكاة أن أرسطو لم يحاول تفسير هذه الكلمة وتحديد أصولها عن طريق مباشر . غير أن أرسطوا قد استطاع ، بما لايدع مجالا للشك ، أن يوضح مفهومه عن الشعر بطريقة تمكننا من إدراك ماكان يقصده أرسطو بكلمة المحاكاة ، وذلك عندما قارن بين الشعر والموسيقى . فهو وإن كان قد عرف الشعر بأنه ضرب من التقليد أو المحاكاة ، غير أنه استطرد فى شرحه للشعر ، وجعله مرادفا للموسيقى والرقص . ولم يفعل كما فعل أفلاطون عندما جعل الشعر ضربا من التقليد مرادفا للتصوير . وفرق كبير بين تشبيه الشعر بالتصوير وتشبيهه بالموسيقى ذلك أن تشبيهه بالتصوير يعطى فرصة لمن يبغى المغالطة أن يزعم أن التصوير مثال للتقليد الأعمى ، أما فى جعل الشعر مرادفا للموسيقى تحذير بأن التقليد فى الشعر ليس من قبيل التقليد الأعمى ، وليس من باب نقل الواقع وتسجيل الحياة كما هى ، وإلا فأى تقليد أعمى فى الموسيقى ؟ وهل يقع فى خاطر أحد أن تكون الموسيقى تسجيلا واقعيا أو حرفيا للحياة ؟ وهل الرقص تمثيل لحركات الإنسان الواقعية ؟ إن فى الرقص أحيانا مايمثل العواطف الإنسانية من غضب أو ثورة أو حب ، ولكن مافيه من انسجام خاص ورشاقة فى الأداء لايمكن أن يجعله تقليدا للحركات الطبيعية فى الحياة(١).

(١) أنظر ص ٨٩ وما بعدها من كتاب قواعد النقد الأدبى للأصل أرسطو ، ترجمة محمد عوض محمد.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وإذن فقد وضع أرسطو حدا أمام كل من يريد أن يستغل الغموض الذى صاحب استعمال كلمة المحاكاة أو التقليد التى وردت فى تعريف أرسطو للشعر ، وفى تعريفه للمأساة بأنها « تقليد لعمل جدى كامل بنفسه له شىء من الخطر والأهمية»(١) ، لايزعجنا وصف أرسطو للمأساة بأنها تقليد ، لأننا أدركنا أن التقليد فى ذهن أرسطو لم يكن بأى حال من الأحوال ترديدا خالصا للواقع .

ولقد حسم كولردج المشكلة كلها بكلمة واحدة ليس ثمة ماهو أبلغ منها فى هذا المجال ، على حد تعبير الارديس نيكول ، فقد قال كولردج فى إحدى محاضراته « المسرحية ليست نسخة من الطبيعة وإنما هى محاكاة لها » (٢) وواضح من كلمة كولردج هذه أنه لم يعد يخشى من استعمال كلمة المحاكاة ، وأنه فطن إلى الاستعمال السليم لها، فهى لم تعد عنده تحمل معنى التقليد الحرفى ، وإنما تحمل معنى الخلق الفنى ، ذلك أن مشاهدة الحياة الواقعية لايمكن أن تبلغ ذروة الإثارة والانفعال إلا بالفن ، فالفن وحده هو الذى يجعل المشاهد الواقعية التى لا إلهام فيها ، مشاهد ملهمة ومن ثم كان من أهم أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعدسة المركزة التى تستقبل شعاعاً واحدا من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءا ، بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجا . فمجرد اقتباس قطاع من الحياة أو المجتمع لايكفى ، كما أن الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ماليس بالهام ليس هو كل شىء . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهامة إلى ذروة الإثارة والفن . ونستطيع أن نصف القصة المروية من هذه الناحية ببعض ما وصفت به المسرحية . فللقصة المروية حق اختيار الأحداث الهامة ، ولها كذلك حق تنحية ماليس بالهام ، ولها أن ترفع الواقع إلى مستوى الفن، ولكن الخلاف كما سبق أن أسلفنا القول هو أن كاتب القصة المروية والشاعر الغنائى يكتبان غير مرتبطين بالقيود الصارمة التى تفرضها المسرحية، .ويصوران أفعال الإنسان فى صور لا يتحتم فيها مايتحتم على كاتب المسرحية الذى يجب أن يتذكر بصفة دائمة أن

---

(١) فن الشعر ترجمة عبد الرحمن بدوى ص ١٨ ، والمرجع السابق ص ١٠٧.

(٢) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة دريني خشبة ص ٣٢ ، وكولردج للدكتور محمد مصطفى بدوى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المقصود بقصته إخراجها داخل مسرح مبنى له حدوده ، وأن من يقوم بأدائها على المسرح ممثلون من البشر لهم طاقتهم ،وأمام جمهور هو الآخر من البشر بكل مافى هذه الكلمة من معنى . وما دمنا قد حددنا الفن المسرحى بالممثل المسرحى والجمهور فقد حددنا بذلك نطاق عمل الكاتب المسرحى .

ولننظر الآن فى هذه العناصر الثلاثة : الممثل والمسرح والجمهور لنرى ما تفرضه من التزامات . خذ أولا الممثل : إن طبيعة كونه إنسانا من البشر يحتم على المسرحية أن تكون أفعالها فى حدود الطاقة البشرية ،فلا يلجأ الكاتب إلى الأفعال الخارقة التى تقتضى لتمثيلها طبيعة غير طبيعة البشر . فليس من حق المسرحية مثلا أن تجرى لك على المسرح أفعال الحيوان والطير ، أو أن تبالغ فى تصوير القوى الطبيعية ، أو أن تعالج موضوعا وصفيا تلعب فيه الجمادات والنباتات والعجماوات دورا أهم من دور الإنسان ،فهذا مما يسهل على القصة المروية الوصفية أن تقوم به ومما يتعذر على القصة التمثيلية أن تظهره(١) .

وقد تستعين المسرحية بإبراز جوانب من قوى الطبيعة فتعطيك عند الاقتضاء رعدا مسرحيا ،أو تحاول بالأضواء والمؤثرات الصوتية أن تخلق لك العاصفة ، أو اضطراب البحر أو غير ذلك من المؤثرات ، ولكنها لاتستطيع ذلك إلا فى حدود ضيقة ،لأنها إن صورت لك الظواهر الطبيعية باعتبارها عنصرا أساسيا لاثانويا ، فقد خرجت عن حدودها الطبيعية . وقد جرى الحوار فى بعض المسرحيات على ألسنة الحيوان والطير غير أن ذلك لايهدم القاعدة ولايشكك فى صحتها ، على حد قول تشارلتون . فمن المعلوم أن الطير والحيوان هنا يمثلان أفعال الإنسان عن طريق الرمز ، كذلك من حق المسرحية أن تدخل عنصر الأشباح والجنيات والساحرات ولكن ، على أن تجرى أعمال هؤلاء كما تجرى أعمال البشر ، وعلى أن تكون سلوكهم على المسرح سلوك الإنسان ، فلا يأتون من الخوارق مالا تستطيعه طاقة البشر .

إن نقاد الأدب وكثيرين من المخضرمين المعاصرين لم يعودوا يستسيغون ظهور

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٥

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأشباح والجنيات على المسرح ، ذلك أن أذواق المعاصرين لم تعد تعترف بهذه الخوارق ، من أجل ذلك يعاني المخرج الحديث في إظهار الشبح في روايات هاملت وماكبث . ومن أجل هذا يسقطون مشهد الجن من رواية مجنون ليلى لشوقي عند تمثيلها ، وليس يخفى أن مشهد الأشباح والجن كان أكثر تقبلا لدى اليونان ولدى المعاصرين لشكسبير منه في أيامنا هذه . وذلك يرجع بطبيعة الحال إلى التطور الذي انتهى إليه المسرح الحديث . فلم يكن مسرح اليونان ومسرح شكسبير ينزعان إلى الواقعية التي ينزع إليها المسرح الحديث ، وإنما كانا أقرب إلى التجريد والرمز . وسنعود إلى هذه النقطة عندما نتحدث عن تطور المأساة تبعا لحركة التطور التي سار إليها المسرح الحديث.

أما الآن فلننتقل إلى العنصر الثاني من العناصر التي حددت نطاق العمل المسرحي ونقصد به عنصر المسرح ، ذلك البناء المسقوف الذي تنحصر فيه مناظر الرواية وأثاثها وأضواؤها . وليس من شك في أن وجود هذا البناء بإمكاناته هذه وطاقاته عامل كبير من العوامل التي تلزم كاتب المسرحية أن يحصر مناظر روايته وأفعالها داخل حدود هذا البناء المسقوف . أو بمعنى آخر يجب أن تتناول الرواية من الأفعال مايمكن حدوثه داخل الغرف ، وأن تهمل من الأفعال مايحتاج إلى السهول والميادين الكبيرة أو الفراء المكشوف . فمن الصعب جدا وعلى الأخص في المسرح الحديث ظهور الغابات أو الحقول أو الجماهير المحتشدة أو المعارك الضخمة . كما أنه من المستحيل على كاتب المسرحية أن ينتقل بحوادثه وأشخاصه كيفما أراد. إن ذلك قد يتاح لكاتب القصة الذي يهيم بك في كل واد ، فتراه يجلس أشخاصه في البيت ثم ينقلهم بعد صفحة إلى قمة جبل أو جوف طائرة أو ظهر سفينة . وقل مثل ذلك في السينما التي تستطيع في لحظات قصار أن تحرك شخوص قصتها بين السماء والأرض وجوف البحر في سرعة مذهلة ، كما تستطيع أن تصور لك جميع الظواهر الطبيعية ، وأن تراها متحركة عاملة أمامك كما تراها في الطبيعة بألوانها ووقائعها ، لا يستعصى عليها إظهار العواصف والزلازل والحرائق وسقوط الطائرات وصدام القطارات [1] ومن هنا يتضح لك مدى الحدود التي

(١) فن الأدب لتوفيق الحكيم ص ١٤٨

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تفرضها طبيعة ذلك البناء المحدود ذى الحجرات الذى هو المسرح على كاتب المسرحية ..

واذا تركنا المسرح إلى الجمهور وهو العنصر الثالث الذى أشرنا إليه سابقاً والذى لايقل أهمية عن عنصرى الممثل والمسرح بأى حال ، ذلك لأننا لانستطيع أن نتصور مسرحية بلا جمهور ، نقول إذا عدنا إلى هذا العنصر وجدنا أن له هو الآخر من الالتزامات مايجب أن يراعى . ومن أبرز هذه الالتزامات التى يفرضها الجمهور المشاهد على كاتب المسرحية أنه يحدده بزمن معلوم ،فلا يجوز أن يطول الزمن الذى تستغرقه المسرحية حتى لاترهق أذهان المتفرجين وأبدانهم ، فليس من المعقول أن يحضر الجمهور فى الساعة السادسة ويلبثون فى مقاعدهم حتى الساعة الحادية عشرة تتخلل ذلك استراحة أو اثنتان . واذا جاز لجمهور أن يتحمل الإصغاء لمسرحية خمس ساعات متتالية لمرة واحدة فإنه لن يستطيع ذلك لمرتين أو ثلاث . واذا أهملنا طاقة الجمهور وضربنا صفحا عنها فكيف نهمل طاقة الممثل وعلى الأخص بطل المسرحية ، وهل تبلغ طاقته الحد الذى يمكث فيه على خشبة المسرح ثلاث ساعات متتالية .؟ وإذا استطاع ذلك ليلة فهل يمكنه أن يحتفظ بمجهوده وطاقته لليلة القادمة ؟ الجواب بالنفى .؟ ومن أجل ذلك جرى العرف وثبتنا لما استقر عليه ذوق الجمهور فى خلال العصور المختلفة على أن يكون الزمن الذى تستغرقه المسرحية من ساعتين إلى ثلاث ساعات ، ومن ثم وجب على كاتب المسرحية أن يشكل الأحداث التى تجرى فى هذا الوقت المحدد بطريقة تكسبها القوة والإثارة والتركيز.

هذه هى أهم الاعتبارات التى يجب على كل كاتب مسرحى أن يضع لها حسابها ، وهى كما ترى اعتبارات قد تبدو خارجية ولكنها هى التى تحدد لك طبيعة المسرحية وتتحكم فيها . والبراعة فى هذا الفن لاتكون إلا باستغلال هذه العناصر مجتمعة إلى أقصى مداها ، وأن يكون الفنان بصيرا بالقوى الكامنة بعناصر فنه، بحيث يجعل من كل هذه العناصر كلا متناغما . على ألا يشعر المتفرج بأن هذا العمل هو حاصل ضرب هذه العناصر جميعها ، وانما يدركها بوعيها كما يقول برناردشو وهو لايشعر بها تقريبا ، شأنه فى ذلك شأن من يستنشق الهواء أو يهضم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الطعام.

بهذه النظرات التى قدمناها نكون قد وضعنا بين يديك السمات الأساسية التى تتميز بها المسرحية عن غيرها من الفنون الأدبية . غير أن الذى قدمناه لم يكن كل شيء فهو قد يدل أكثر ما يدل على الصورة الظاهرية للمسرحية ، ولابد أن نقف وقفة عند الأداء الداخلى للمسرحية. ولعل أبرز هذه الجوانب الداخلية جانب التأثير الدرامى الذى ينشأ من اختيار الحوادث الدرامية ، وهنا يلزم تحديد مدلول كلمة دراما ودرامى . وقد ينفعنا فى هذا التحديد أن ننظر فى استعمال الكلمتين ، فكلمة دراما تستعمل بمعنى المسرحية التى تقدم للجمهور فى مسرح . أما كلمة درامى أو Dramatic فالثابت أن لها مدلولها لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفا للصورة المسرحية : ذلك لأنها تستعمل فى الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع، والذى يهز المشاعر هزة خاصة.، ويثير عن طريق الصدفة والمفاجأة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادى. والذى حدا الجمهور أن يستعمل الكلمة تلقائيا بهذا المعنى مفهومه الخاص لما تدل عليه الدراما من معنى ، وما ينبغى أن تحتوى عليه من الأفعال ، فهو يتوقع إذن عند مشاهدته لمسرحية أن يصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة ما يثير مشاعره ويحرك انفعاله . ونظرة واحدة إلى فن الدراما تؤكد لنا أن مفهوم الجمهور واستعماله لكلمة Dramatic مفهوم صحيح فيجب أن تمدنا المسرحية بسلسلة من الهزات أو المفاجآت التى تختلف حدتها باختلاف حدة الانفعال الناشيء عن هذه الأحداث.

ومسرحية كمسرحية أوديب لصوفوكليس مليئة بمثل هذه المشاهد الدرامية ، فلقاء أوديب لتريسياس واتهام الأخير له بأنه هو مقترف الإثم الخطير ، وأنه هو قاتل أبيه ،ثم لقاؤه بعد ذلك بالراعى والرسول ، كل هذه مواقف مفاجئة، بل قل صدمات مثيرة للغاية . وإذا نظرت إلى مسرحية هاملت فستجد فيها مثل ماوجدت فى أوديب من أحداث درامية : من ذلك عودة والد هاملت فى صورة شبح، ثم تظاهر هاملت بالجنون ثم قتله لبولونيوس ، ثم عنصر التباين بين هاملت وفورتنبراس. ومن ثم يمكننا أن نضيف إلى السمات السابقة التى ذكرناها هذه السمة الجديدة وهى استخدام هذا العامل غير المتوقع والذى من شأنه أن يؤدى إلى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الصدمة العاطفية أو الذهنية ويبعث فى المتفرج حدة الانفعال بالأحداث.

بقى بعد ذلك أن نميز الفرق فى استعمال اللغة واستغلالها بين المسرحية وغيرها، وذلك أن اللغة كما قلنا فى بداية هذا البحث هى الصورة التى تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أن اللغة هى مستودع عواطفنا وأفكارنا ، وأنها الوسيلة لرسم الشخصيات وتصوير الأحداث وتحديد المغزى العام للعمل الأدبى . وعلى الرغم من أن الخصائص الفنية التى تبعث الروعة والجمال فى العبارة الأدبية هى عناصر مشتركة ، سواء أوردت هذه العبارة فى قصيدة غنائية أم مسرحية، غير أن للغة فى كل فن طريقتها فى الإيحاء . ونحن لانستطيع أن نحكم بالجودة على عبارة فى المسرحية إلا بمقياس المسرحية . فكما أن أجمل القصائد الغنائية هى ما استطاعت أن تجود فى صفتها الغنائية التى هى استغلال إمكانات اللفظ إلى أبلغ حدود الاستغلال للتعبير عن تجربة الشاعر الذاتية ، فكذلك أجود المسرحيات هى ما استطاعت أن تجود فى صفتها المسرحية. وخير مثال نسوقه هنا للتفريق بين إمكانية اللغة فى القصيدة الغنائية وإمكانيتها فى المسرحية المثال الذى أورده تشارلتون من رواية هاملت فقد وصف هاملت العالم الآخر فى لحظة من لحظات التأمل المجردة فقال :

« العالم المجهول الذى من حدوده لا يؤوب مسافر » (١) فإذا أنت قرأت هذه العبارة وعلى الأخص فى لغتها الإنجليزية تشعر أن الشاعر قد أجاد التعبير ، ذلك لأنها فوق قدرتها الموسيقية قد صورت لك العالم الآخر فى صورة صادقة . فجمعت من خصائص هذا العالم صفتين : الأولى أنه عالم مجهول بكل مافى الكلمة من معنى ، والثانية أنه عالم منفصل انفصالا تاما عن عالمنا ، لأنه عالم لايؤوب منه مسافر ، وبذلك تستطيع أن تحكم على عبارة شكسبير هذه بالجودة الفنية باعتبارها شعرا وشعرا فحسب. ولكن مدلول هذه العبارة لايقف عند هذا الحد فى الرواية المسرحية ؛ ولو كان الباعث على روعتها أنها جاءت صادقة فى التعبير عن العالم الآخر لأدى ذلك إلى التناقض . فالثابت من القصة أن هاملت كان قد رأى أباه

---

(١) The undiscovered country from whose bourns no travellers return

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بالفعل وشاهده وهو يأتيه من العالم الآخر مرتديا الرداء الذى كان يرتديه وهو ملك. حدثت هذه المقابلة بين هاملت وأبيه قبل لحظات من نطقه لهذه العبارة ، وإذن فقد كان وصف هاملت للعالم الآخر وصفا كاذبا بالقياس إليه أو بالقياس إلى تجربته هو خاصة لأن أباه قد آب إليه من حدود العالم المجهول . ونظرة إلى الشعر فى يد شكسبير تفسر لك الموقف ، فالشعر عنده لم يكن مجرد قالب خارجى ينصب فيه المضمون اللغوى ، بل لقد كانت الصور البيانية والاستعارات عنده أداة طيعة للتعبير عن لفتات النفس وخواجها ووسيلة حية لتلوين المسرحية وإبراز مغزاها العام . فهذه العبارة التى وصف بها هاملت العالم الآخر ، وإن لم تصدق من جانبها الواقعى، فقد صدقت تماما فى الدلالة على نفسية هاملت . فهاملت كما هو واضح من السياق العام للمسرحية شخصية غنية جدا بتفكيرها وعقلها فقيرة جدا بأعمالها وإرادتها . إنها شخصية تمثل شلل الإرادة أمام قوة العقل ، فهى من هذا النوع من الأشخاص الذين إذا انصرفوا إلى تأملاتهم صاروا عقلا خالصا مفصولا عن الجسد وتجاربه. وهذه هى مأساة هاملت الحقيقية . إنه رجل فكر وليس رجل عمل ، ومن ثم فقد كان لابد أن تصدر من هاملت هذه العبارة ، لأنه حين خلا إلى نفسه يتأمل العالم الآخر فرت عنه تجربته الشخصية المحسوسة . وعلى ذلك فالعبارة قوية لا لأنها صدقت من حيث التعبير الشعرى فحسب ولكن لأنها أضافت إضافة رائعة حين أبرزت هذا الجانب العميق من شخصيته وألقت الضوء على نفسيته (١).

ومن الذين أبانوا عن الدور الذى تلعبه اللغة وصورها فى الدلالة على المغزى العام للمسرحية زميلنا الدكتور مصطفى بدوى فى كتابه «دراسات فى الشعر والمسرح» فقد كشف عن العلاقات الإيجابية بين الصور الشعرية التى يستخدمها شكسبير، وبين مدلولات مسرحياته والجو الخيالى العام الذى يسودها ويحدد مغزاها يقول :

« غالبا ماتتردد فى التراجيديا الواحدة صورة أو مجموعة من الصور ذات دلالة

(١) إقرأ الفصل الثالث من فنون الأدب لتشارلتون ترجمة زكى نجيب محمود

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

خاصة حتى تسود المسرحية بأسرها . هذه الصورة أو الصور عبارة عن خلاصة أو تركيز مرئى للموقف التراجيدى الذى تدور حوله المسرحية.

ففى مسرحية « هاملت » مثلا نجد أن التشبيهات والاستعارات الغالبة مشتقة من موضوع العلة والمرض والسقام . وهى تعبر عن المرض الذى أصاب نفس هاملت والعلة التى نزلت بالمملكة بمقتل أبيه ، وفى ماكبث فضلا عن صور الظلام والدماء التى تغلب على المسرحية نلاحظ صورة معينة تتردد فى التعبيرات المجازية فيها بشكل يسترعى الانتباه حقاً ، وهى صورة رجل يرتدى ثياباً ليست ملكه فهى فضفاضة واسعة لا تلائمه . وهذه بدورها ليست إلا صورة مركزة لموقف ما كبيث نفسه الذى اختلس العرش من ملكه بعد قتله ولم يكن كفئاً له . أما مسرحية «الملك لير » فتسودها استعارات الحيوانات الضارية الكاسرة التى تفترس غيرها ، وهى صورة عن طبيعة الشر الذى يسود عالم المسرحية ،وعن انعدام القوانين الخلقية الإلهية والإنسانية فيه وتعكس ناموس الغابة الذى يتميز به مجتمعها ... وهكذا ففى كل من هذه المسرحيات جو خيالى خاص تنبع منه شخصياتها على نحو طبيعى ، وعالم شعرى محدد تتحرك فيه كما نتحرك نحن فى عالمنا الطبيعى (١).

ومن هذه الأمثلة وغيرها يتضح لك أن اللغة فى المسرحية بصورها وتشبيهاتها ، وبالقوى الكامنة فى ألفاظها لاتحقق الأسلوب الشعرى الغنائى وحده ، وانما تخدم غرضاً أساسياً من أغراض المسرحية وتضيف إضافات فعالة فى تلوين الشخصية الإنسانية وإشاعة الجو العام السائد فى المسرحية ، وابراز المغزى أو الدلالة الخاصة التى تتوافر لمسرحية دون أخرى . وهذه هى التى تساعد المخرج أو الناقد فى التقاط ملامح الشخصية ، وادراك المفهوم العام للمسرحية.

وليس الدور الذى تلعبه اللغة فى المسرحية يقف عند هذا الحد بل يأتيك بعد ذلك عنصر الحوار الذى ينبغى أن يلائم بين نفسه وبين موضوع المسرحية ومعناها . وإذا كان للحوار بعض الشأن فى القصة المروية فله كل الشأن فى المسرحية فهو هنا الوسيط الوحيد للتعبير ،سواء أجاء نثراً أم شعراً. وإذا عدنا بذاكرتنا إلى صورة

(١) دراسات فى الشعر والمسرح للدكتور مصطفى بدوى ص ص ٢٠ ، ٢١.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

العدسة المركزة للضوء ، والتى أشرنا إليها فى سياق الحديث عن أفعال المسرحية لأدركنا من ذلك أن أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء مضغوطاً وموحياً فى الوقت ذاته. فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التى تكشف عن الطبائع هى العناصر الأساسية للحوار الجيد . وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيراً دائما . فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها ، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين،والذى يحدد طول الحوار وقصره مواقف القصة نفسها . فحوار أوديب وهو يخاطب الشعب أو وهو يرد على كاهن زوس، غير حواره وهو يكشف عن الحادثة فى التحقيق الحاسم السريع الذى يجريه مع الراعى والرسول ، وكذلك خطابة أنطونيو أو خطبة بروتس فى مسرحية يوليوس قيصر أكثر استطراداً وطولا من الحوار الذى جرى فى أثناء مقتل يوليوس قيصر فى المسرحية ذاتها . فلكل موقف حالته النفسية التى تحدد طول الحوار وقصره ، ومع ذلك فلا بد أن تتوافر له فى الحالتين صفة التركيز والبعد عن الحشو والكلمة والزائدة أو المعنى المكرر ، وكما يختلف الحوار فى الطول والقصر تبعاً للمواقف ، يختلف كذلك فى الدلالة على عقلية المتكلم ومستوى ثقافته ، ويختلف كذلك من ذهنية إلى ذهنية . فليس من المعقول أن يكون الحوار الذى يصدر على لسان هوراشيو فى مسرحية هاملت هو نفس الحوار الذى يصدر عن حفار القبور فى المسرحية ذاتها .

ولابد من الإشارة هنا إلى أن حوار المسرح ليس هو حوار الحياة العادية ، ومهما أوغلت المسرحية فى الواقعية فلن يكون حوارها بأى حال مطابقاً لحوار الحياة اليومية . فصحيح أن تصوير بعض الشخصيات يحتاج إلى لهجات اصطلاحية معينة ، وأن أمانة الكاتب وواجبه تفرضان عليه أن يكون واعيا بلهجة الشخصية التى يصورها ، وقد يلجأ فى ذلك إلى لغة الحياة اليومية حتى يحافظ على لهجة هذه الشخصية ، وحتى لايجرى على لسانها لغة تبدو واضحة الشذوذ بالقياس إلى مستوى تفكيرها ووسطها الاجتماعى . نقول إن الكاتب قد يلجأ إلى مثل هذا ، بل هو سيلجأ حتما، ولكن ليس معنى هذا أن لغة الحياة اليومية هى أصلح اللغات للمسرح ،لأن بعض مانقتبسه من حوار الحياة العادية قد يكون أسخف مايكون تصويرا لموقف من المواقف. فالعبرة دائما بالاختيار والغربلة . وكما أن الفن لازم فى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اختيار الأحداث فهو كذلك لازم فى اختيار الحوار ، ومن ثم فالحوار لابد أن يقوم قبل كل شىء على الذوق والمهارة الفنية .بمعنى أنه الثمرة الناضجة التى يقدمها إلينا الكاتب الفنان بعد طول التروى (١).

وبعد ، فقد أجملنا لك فيما سبق أهم العناصر المميزة لفن المسرحية ، وخططنا لك الحدود التى يجب أن تلزمها المسرحية ولا تتعداها. وبقى علينا أن نعرفك ببعض صور المسرحية وأشكالها والفروق التى تكون بين أنواعها المختلفة، وقد لايسمح المجال هنا باخوض والإفاضة فى هذا الموضوع، ولكننا سنكتفى بإبراز بعض السمات التى تفرق بين نوعين أساسيين من صور المسرحية وهما المأساة والمهاة.

ولحن إذا أرجعنا البصر إلى نشأة الرواية المسرحية وتطورها فى تاريخ الآداب الأوربية فسنجد أن المأساة قد احتلت المكانة الأولى ، وكان لها الرجحان على الملهاة فى العصور الأولى من هذا التاريخ ، ثم تعادلنا من حيث الأهمية والمكانة فى عصر النهضة الأوربية ، ثم أخذت الملهاة فى عصرنا الحديث تظفى على المأساة وتسود عليها . والسبب فى هذا التطور مرده فى الواقع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول يرجع إلى الفرق بين طبيعة كل منهما ، والعامل الثانى يرجع إلى التطور الذى صادف المسرح كبناء من جانب والذى صادف عقلية الإنسان فى العصر الحديث من جانب آخر.

والفرق بين المأساة والملهاة ليس كما كان يقال هو الفرق بين خاتمة كل منهما ، فإذا انتهت الرواية بفشل بطلها وموته كانت مأساة ، وإذا انتهت بفوز البطل وظفره بمن يحب فهى ملهاة . وإنما المسألة أنهما يسيران باتجاهين مختلفين تمام الاختلاف . وما النهاية أو الخاتمة فى كل من النوعين إلا نتيجة طبيعية تحتمها ما فى الكون كله من سببية مطردة ، فإذا تراقرت الأسباب لابد من توافر المسببات فى أثرها . والنتائج التى تنتهى إليها كل من المأساة والملهاة ليست إلا نتائج لازمة تتفق وطبائع الأشياء. أما التماس الفرق بين النوعين فالأولى أن يكون فى الانطباعات

(١) إقرأ عن الحوار الفصل الذى كتبه الاردیس نیکول فی علم المسرحية وكذلك الفصل الذى كتبه توفيق الحكيم فى فن الأدب.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التى يتركها كل منهما فى جمهور النظارة وفى تباين منحيهما فى بسط حقائق الحياة والكون .

وقد اتفق الناس منذ أقدم العصور على أن المأساة تعالج موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية معا ، وتستخدم لذلك الشخصيات العظيمة . أما الملهاة فهى تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى ، أو بين الفرد والمجتمع ، وتستخدم لذلك الشخصيات الأكثر اتضاعا . على أن الشىء الذى يجب أن يتوافر فى كليهما ، فضلا عما فيهما من عمق ورسم للشخصيات هو الجو الذى يضفى على الشخصيات جميعها صبغة فريدة ولونا طاغيا يكسبها صفة الشمول ، ويحقق ما يسميه نيكول بالروح العالمى الشامل أو الـ Universality .ومعنى هذا الروح العالمى الشامل هو مانلمسه فى جميع المآسى والملاهى العظيمة من الشخصيات والحوادث المتصلة بطريقة ما بالعالم الذى نعيش فيه، فلا تكون الحوادث والأشخاص بمعزل عنا ، ولا تكون الشخصية شخصية مستقلة ،بل نموذجا بشريا له من السمات الإنسانية ما يجعله عاما وشاملا. وإذا كانت المأساة تتفق مع الملهاة فى تحقيق هذا الشمول فى الشخصيات فإنهما يختلفان فى روح كل منهما ، وما يتركه هذا الروح من تأثير فى نفوس جمهور المشاهدين. فالمأساة تختار موضوع الخصومة والشقاء وتعاسة الإنسان ووقوعه صريعا أمام قوة من القوى التى لايملك تجاهها دفعا ولا مقاومة . ومن أجل ذلك تحتم أن يكون موضوعها موضوعا مثيرا للرهبة والجلال ، وأن تنتهى نهاية غير سعيدة ، على أن يكون الشعور السائد لدى جمهور المشاهدين أن القوانين التى تتحكم فى حوادث المسرحية ، والتى تقود البطل إلى مصيره المحتوم هى ذات القوانين التى يسير بمقتضاها الكون كله . فلا يمكن أن تكون الأحداث التى أدت إلى موت البطل أحداثا عرضية ، كما لايجوز أن تشعر أن موته قد جاء بعامل الصدفة الذى لايتفق مع القونين الكونية . فلا ينبغى مثلا أن يجىء موت البطل عن طريق اصطدامه بعربة أو قطار، فهذه نتيجة قد لا تتفق وطبائع الأشياء إلا إذا كان المؤلف قد راعى أن اصطدام السيارة أو القطار كان نتيجة لمئات الأسباب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قبلها ، وأن الأحداث كانت تجرى منذ بدء الرواية على هذا الأساس ، على أساس أن تقود إلى هذه النهاية ، وإلا فإن موت البطل تحت عجلات القطار يصبح شذوذا وخروجا على القانون الطبيعى وعلى المألوف . ومن هنا ندرك لماذا اشترط أن تكون خاتمة المأساة نتيجة حتمية لامفر منها . أما أن يلجأ الفنان إلى عنصر القدر ليسعفه، بموت بطله عندما يفلس فلا يجد فى حوادث الرواية نفسها ما يسعفه ،فإن هذا يعد انحرافاً يسم المأساة بالضعف والفشل . من أجل هذا أخذوا على شكسبير اعتماده على عنصر القدر فى رواية روميو وجولييت ، يقول تشارلتون :

«فمثلا قد يصيح مشاهد إذ يرى روميو قد هب بقتل نفسه إلى جانب ماظنها جثة جولييت ، أوقل قد يصيح مشاهد من مكانه محذرا روميو ألا يتم فعله لأن جولييت فى حالة من التخدير وليست بميته ، فتكون هذه الصيحة نقدا سليما نوجهه إلى رواية شيكسبير « روميو وجولييت » لأن هذا الصائح لم يحس من أعماق نفسه أن روميو سيموت نتيجة لازمة لما قدمت يداه ، بل شعر أنه موت ظالم وقع فى غير موضعه ، وإن كان هذا هكذا فالرواية ضعيفة بغير شك من هذه الناحية »(١).

وذلك لأن الجمهور لايعترف بالصدفة العمياء ، كما لايعترف بالنهاية التى تقع لغير سبب أصيل متصل بقوانين هذا العالم الطبيعية ، أو قل متصل بالقوة العليا المدبرة المسيطرة على هذا الكون . فقد كانت « ربة الانتقام » عند اليونان القدماء هى القوة التى يخضع لها البشر ، أما فى العصور الوسطى فقد رمزوا لهذه القوة العليا برموز الخير والشر والضمير والتوبة ، بل زادوا فى ذلك وجعلوها تظهر على المسرح ، واعتبروا الممثلين رموزا ترمز لها . أما عند اليونان فلم يكن لربة الانتقام شخص يمثلها على المسرح وانما كانت شيئا يدرك ولايحس ، شيئا يجعلك تدرك أن العالم الذى تتحرك فيه المأساة عالم تسيره القوانين الطبيعية التى لاتتخلف ، وأظهر مثل على ذلك مأساة أوديب لصوفوكليس ، فقد قتل أوديب أباه وتزوج من أمه على غير علم منه ، وعلى الرغم من أنه اقترف هذين الإثمين الفظيعين دون

(١) فنون الأدب ص ١٦٩

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

علم سابق، غير أن القوة السماوية العليا لم تكن لترضى أن تمر جريمة شنعاء كهذه دون عقاب ، وكان لامناص من التكفير عنها . ولا يهم إذا جاء أوديب مجرد أداة أو وسيلة . فما دامت القوانين العليا قد أوذيت بهذه الفعلة النكراء فلا بد أن ترد عن نفسها هذا الأذى ، ولا مناص من أن يكفر الآثم عن إثمه فانتقم أوديب من نفسه وفقأ عينيه ونفى نفسه عن المدينة.

وإذا انتقلنا إلى عصر شكسبير وجدنا أن القوة العليا التى تسيطر على مجرى الأحداث فى مآسيه تختلف عنها عند اليونان ، فمآسى شكسبير مآس تنبع من داخل الشخصية الإنسانية ، فالذى يسوق البطل إلى نهايته المحتومة قواه الداخلية ، أو قل طبيعة خلقه على هذه الصورة دون سواها، ففردية البطل أو عناصره المكونة لشخصيته هى التى جعلته يقف هذا الموقف أو ذاك بهى التى حددت سلوكه وانتهت به إلى الموت.

من أجل ذلك كانت لشخصيات شكسبير وفهم منحنيات نفوسها وتجاعيد ملامحها الأهمية الأولى التى يعتمد عليها الدرامى فى فهم مسرحياته ، على أننا لا ننسى أن رسم الشخصية لم يكن كل شىء ، وانما المهارة فى وضع هذه الشخصية ذات الصفات المميزة فى المواقف الصحيحة المحكمة التى لا تستطيع منها فكاكا هو الذى يخلق المأساة ، ومن أجل ذلك قالوا « فى وسعك أن تضع هاملت مكان عطيل وعطيل مكان هاملت لكى لاتجد بين يديك مسرحية مطلقا » [1] وعلى الرغم من اعتماد مآسى شكسبير على نماذج شخصياتها وعلى المواقف التى توضع فيها هذه الشخصيات ، فهى ماتزال تخضع للقوانين الطبيعية لهذا العالم وتدور فى فلكها ، فالبطل يلقى مصيره نتيجة لمواجهته للقوى التى هى فوق مستطاعه ، وينال ما يتحتم عليه أن يناله إذا كان على هذه الصورة وواجه هذه الظروف.

أما المآسى الحديثة فقد خرجت عن هذا المجال الكونى الذى يميز المأساة الصحيحة ويصبغها بصبغة الضرورة التى لا مناص منها . ذلك أن بعض هذه المآسى الحديثة قد اعتمدت على الصراع الذى يكون بين الفرد والنظم الاجتماعية الفاسدة، أو بين الفرد والنظم الاقتصادية أو القضائية . صحيح أن النظم الفاسدة

(١) علم المسرحية ص ٢٦٠.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سواء أكانت اجتماعية أم اقتصادية أم قضائية يمكنها أن تصرع الأفراد وأن تنتهى بفجيعة إنسانية . غير أن المسألة ليست فى مجرد توفير الصراع بين (الفرد) وهذه النظم ، وإنما المهم والأساسى أن يشعر الجمهور عند مشاهدة مأساة من هذه النوع أن مثل هذه النظم هى من قبيل النظم الثابتة التى لا تتغير ولا تتبدل ولا تتخلف حتى تتوافر صفة الحتمية ، ويبرز عنصر الضرورة التى لامناص منها فتحقق المأساة . أما إذا شعر الجمهور بأن البطل كان ضحية نظم ليست ثابتة ، ولا تمت إلى نظم الكون الصارمة المطردة وقوانين الطبيعة ، وأن الأسباب التى من أجلها لقى البطل مصيره المحتوم كانت أسباباً عرضية عابرة تتعلق بنظام قائم لايلبث أن يزول ، فإن المأساة فى هذه الحالة تكون قد فقدت أساسا أصيلا من أسسها ، لأن الشعور بحتمية الفجيعة سوف يفتر مادامت أسبابها غير ثابتة وغير لازمة.

هذا التطور فى طبيعة المأساة الحديثة هو الذى قلل من أهميتها . صحيح أن بعض مآسى إبسن وبرناردشو قد نجحتا ، ولكن نجاحهما راجع إلى أنهما استطاعا أن يرهما الجمهور بأن يعتبر البيئة الاجتماعية بنظمها الحالية جزءاً من نظام الكون ليس إلى مرده من سبيل.

وهكذا ترى أن تحول المسرحية الحديثة إلى معالجة شئون المجتمع قد حول من اتجاه المأساة ، فإذا أضفنا إلى ذلك ميل المسرح نفسه نحو الواقعية بحكم تطوره عرفنا لماذا تحولت السيادة من المأساة إلى الملهاة.

وإن نظرة إلى المسرح اليونانى الذى كان يتسع لثلاثين ألف متفرج ، والذى لم يكن معداً كما هو معد اليوم ، فلم يكن لديه المناظر المرسومة التى تعلق على جدران المسرح والتى تنبىء عن مكان الأحداث وزمانها ، وإنما كانوا يرمزون للزمان والمكان باعتبارهما حقيقتين مجردتين ، نقول إن نظرة إلى هذا المسرح تجعلنا ندرك أنه أنسب المسارح لعرض المأساة ، لأن مثل هذا المسرح سيجعلنا مغمورين بالضخامة والجلال اللذين هما من ألزم الأجواء للمآسى القديمة . أما فى عصر شكسبير فقد تطور المسرح بعض التطور ،ولكنه ظل محافظا على الرمزية . فثمة شجيرة توضع فى مؤخرة المسرح تشير إلى مكان الغابة ، وأحيانا ماتوضع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بعض لافتات فى جوانب المسرح للدلالة على المكان المعين . وهذه الرمزية فى مسرح شيكسبير تدل على أن شخصياته كانوا طلقاء من حدود الزمان والمكان ، وأنهم أفراد يمثلون الشمول العام الذى لايجعل سلوكهم يرتبط بجغرافية المكان أو تاريخيته ، وإنما يصدرون عن العالم الروحى الذى تمثله شخصياتهم . أما المسرح الحديث فقد أصبح هذا البناء المسقوف الضيق المغلق المليء بالمؤثرات الصوتية والضوئية والمزود بالمناظر وبوسائل الإيهام المختلفة . وقد نجح فى الملاءمة بين هندسته وهندسة بواطن الدور والمبانى ، وصور الغرف والبيوت والفنادق وكل هذه محاولات من المسرح الحديث ليكون واقعيا بقدر المستطاع . هذه النزعة إلى الواقعية هى التى مهدت السبيل إلى ظهور الملهاة وتثبيت مكانتها.

تتضح لك العلاقة بين الملهاة والواقعية إذا عرفت أن المجال الذى تدور فيه الملهاة هو مجال اجتماعى واقعى ، وأن من شأن الملهاة أن تعالج عادات الأشخاص التى قد تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها . فالملهاة تحاول أن تبرز الصفات المميزة لسلوك شخص خارج عن المجتمع، وتضعها جنبا إلى جنب مع نظم المجتمع وتقاليده . ومن هذا التعارض بين سلوك الشخص وتقاليد المجتمع ينشأ الصراع فى الملهاة . ومن ثم فإن العالم الذى تتحرك فيه الملهاة تسيره التقاليد ، أما العالم الذى تتحرك فيه المأساة فتسيره القوانين الطبيعية التى لاتتخلف كما يقول تشارلتون . ولما كانت التقاليد التى يخرج عليها بطل الملهاة هى التقاليد السائدة فى مجتمع ، فإن الملهاة تعتبر صورة معنوية للمجتمع أو هى على الأقل تصور من المجتمع بعض جوانبه الخاصة ،وتقع على بعض النماذج والطبقات المنحرفة وتعاقبها بالضحك. ولكى يكون لهذا الضحك مغزى أعم وأشمل من مجرد تعلقه بأشخاص محدودين على المسرح فقد عمد كتاب الملاهى إلى اختيار بعض النماذج البشرية التى تتوافر فيها صفات بعينها لاتقف عند حدود أمة دون أمة ،ولاتنحصر فى مجتمع دون مجتمع . لأن المجتمع فى الحقيقة فكرة لامجموعة من الناس ، وهو وإن كان مجموعة من التقاليد والعادات والآراء إلا أنه قد يطلق على مجموعة صغيرة وقد يشمل الإنسانية جمعاء. من أجل ذلك استطاعت بعض الملاهى أن تشتمل على سمات وملامح إنسانية عامة ، وهذا النوع من الملاهى يتناول الطباع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

العامة كالبله والنفاق والبخل وغيرها ، فرجل العجائب والمنافق والبخيل والأبله الذى يزهو بذكائه والمقامر ،كل هذه شخصيات لاتختص بها أمة واحدة دون أخرى . وهكذا نرى هذا النوع من الملاهى يحل النمط محل الفرد ،ولذلك يسمى هذا النوع بملهاة الطباع أو الأنماط . ولكى ندرك الفرق بين الشخصية والنمط نأخذ مثلا شخصية فولستاف ، فهو وإن كان شخصية مضحكة فكاهية فى مسرحية هنرى الرابع لشيكسبير إلا أنه يتطور إلى شخصية جامدة خاصة به هو ، إنه يصبح فردا عاديا نشعر بالحزن عند لبذه ، فهو هنا شخصية وليس نمطا . أما إذا انتقلت إلى فولستاف الآخر فى رواية الزوجات المرحات Merry Wives of Windsor فستجد أن فولستاف فى هذه الملهاة لايزيد على كونه نمطا مثله، مثل البخيل لموليير ومثل المفتش العالم لجو جول ، والمحتال فى مذكرات محتال لاوستروفسكى.

وبعد ، فما الذى يثير فينا الضحك عند مشاهدة ملهاة ؟ إن منشأ الضحك موضوع كتبت فيه مباحث مثيرة عرض لها فلاسفة مثل برجسون وشوبنهاور . وعرض لها النقاد من أمثال بن جنسون وهازليت . ومرد الضحك عند هؤلاء يكمن فى المفارقات ،أو قل عدم التناسب الذى ينشأ من حقيقتين متعارضتين ،أو من فكرتين أو كلمتين أو من اصطدام شعور بشعور آخر ، وهناك ضحك ناشىء من عدم الملاءمة الجسدية ، وضحك آخر ناشىء عن النقص الذهنى ، كما إن ثمة ضحكا ينشأ من المواقف المترتبة على الحركة أو المفاجأة . والضحك فى الملهاة عنصر أساسى متصل بالمدلول العام الذى تهدف إليه الملهاة . فمن واجب الملهاة أن تعاقب البطل الذى يخرج على تقاليد طائفة محدودة أو الذى يخرج على أوضاع الجنس البشرى كله ويتحدى مايمليه الإدراك الفطرى السليم ، حتى يصبح سخرية الناس وموضع لمزهم وتهكمهم ، «ذلك لأن من أول أهداف الملهاة أنها تبصرنا بالطريقة التى نحيا بها حياة سليمة مستقيمة . وعلامة الملهاة الجيدة فى فنها هى هذه النظرة الصادقة التى تفرق فيها بين السوى والملتوى بين المألوف والشاذ . علامتها هى إرهافها لحواسنا إرهافا يشعرنا بما يقع من تناقض بين حماقة الحمقى وما يستوجبه الواجب والإدراك الفطرى السليم . وكم من فكرة لنا رسخت فى

أذهاننا بحكم العرف القوى ، ولم نتبين سخفها وغضاضتها إلا حين تعرض لها كاتب مثل موليير أو شو فوضعها أمام عقولنا جنبا إلى جنب مع أشباهها ، فظهرت لنا فيها أشياء لم تدر بخلدنا من قبل ، وبهذا اهتز أساسها وترنح بناؤها وقد كان متينا مكينا » (١).

(١) ص ١٧٤ من فنون الأدب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مراجع البحث

مراجع أوروبية

١ - Herman Ould : The Art of the Play.

٢ - Hexley, A : Tragedy and the whole truth

٣ - Murray, G ; Ancient Greek Leterature

٤ - Nicoll, A : British Drama, Theory of Drama, world Drama

٥ - L. S. Potts : Comedy

٦- Cassell's Encyclopodya : Tragedy, Drama, Comedy.

مراجع عربية

١ ـ أبركرومبى ، لا سل : قواعد النقد الأدبى ، ترجمة محمد عوض محمد

٢ ـ أرسطو : كتاب الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوى

٣ ـ بدوى محمد مصطفى : دراسات فى الشعر المسرح ، كولردج

٤ ـ برجسون : الضحك

٥ ـ تشارلتون : فنون الأدب ، ترجمة زكى نجيب محمود

٦ ـ توفيق الحكيم : فن الأدب

٧ ـ رشاد رشدى مختارات من النقد الأدبى المعاصر.

٨ ـ ستانسلافسكى قسطنطين : إعداد الممثل ، ترجمة محمد زكى العشماوى ومحمود مرسى

٩ ـ نيكول الأرديس : علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

توفيق الحكيم

مفهومه للمسرح واتجاهاته الفنية

توفيق الحكيم علم من الأعلام المبرزين فى حركة التطور الفكرى والأدبى فى مصر والعالم العربى ، وهو رائد المسرح غير منازع . فهو الذى وضع الأساس الحقيقى وارتفع بالبناء ، وفتح نوافذه على العالم مما جعل لتوفيق الحكيم فضل السبق فى تدعيم هذا الرافد الثقافى الكبير ، وهو المسرح ، الذى رأى النور أول ما رآه على أرض الإسكندرية، فاستقبلته المدينة وفرحت به ، وهيأت له من صدرها وقلبها مكاناً دافئاً. ثم غذته ورعته وتركته يتوالد حتى صار كالنبات الذى أخذ ينتشر فى داخل مصر شجرة شجرة .

وأهم ما فى حياة الحكيم أنها كانت سلسلة من الدرس والقراءة والاستيعاب للفن المسرحى وتتبع نشاطه عبر الأجيال ، حتى استطاعت هذه الدراسة أن تضع بين يدى الحكيم أساساً هاماً هو أن المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلى والذهنى للإنسان فى تطوره الحضارى .

ومن هنا جعل الحكيم مرحلة الإعداد هذه فى تهيئة النفس بالدرس والإطلاع على المنابع الحضارية للفكر الإنسانى ، والتى أثمرت فى باب الرواية قصة « عودة الروح » ، وفى باب المسرح « أهل الكهف » و « شهرزاد » .

وكان هذا مولد مسرح الحكيم الذهنى ، الذى منذ ذلك التاريخ أخذ ينتشر فى أعماله ، والذى يراه سمة ضرورية من سمات المسرح الحديث الذى ينهض الصراع فيه على الفكر ، والذى يتحدى فيه الرجل المفكر الرجل الحسى ، والذى ينظر إلى المسرح على أنه مجال للصراع الأعمق حيث يطرح حضارة الشرق ، ويعالج

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قضايا المجتمع والحياة من خلال مبدأين هامين اتخذهما الحكيم لنفسه شعاراً وجعلهما أساساً بل شرطاً من شروط العمل الفنى .

أولهما : إيمانه بأن أفضل أسلوب فنى هو الذى يصدر طبيعياً... فالشعار عنده هو « كن طبيعياً تجد نفسك » .

وثانيهما : أن وظيفة العمل الفنى تقوم عنده على أساسين : التعبير والتفسير، والتعبير هو الخلق ، والتفسير هو معنى الخلق .

فالفنان عنده يعبر عن موهبة الخلق الكامنة فيه . وهذا هو الذى يجعله فناناً . ولكنه أحياناً يريد أن يضيف شيئاً آخر إلى الخلق الفنى، وهو أن يجىء هذا الخلق مفسراً لمعنى من معانى الحقيقة أو أن يدل على رؤية معينة للحياة أو المجتمع .

هذان المبدآن اللذان جعلهما أساساً للعمل الفنى والإبداعى يمثلان فى الحقيقة أساساً هاماً يحكم اتجاهاته الفنية . فالفن عند الحكيم ليس مجرد تعبير عن مشاعر الإنسان الذاتية فحسب ، بل هو تفسير للحياة وتقويم فى ذات الوقت . ولذلك كان فن الحكيم مشاركة إيجابية لعالم الفعل وعالم الفكر وعالم السياسة وحياة المجتمع والناس .

إن له فى تناول العمل الفنى أسلوباً خاصاً ووسائل فنية يختارها لنفسه، لكنه لم يكن يوماً ما منفصلاً عن حياة الناس أو حياة مجتمعه كما أشيع عنه فى أوقات كثيرة حين قالوا إنه راهب الفكر . فالفكر عنده ملازم للفن ، وهو يرى أن الفن المسرحى بصفة خاصة لابد أن يحقق التوازن بين الفكر والفن ، بين قضايا الإنسان والحياة وقضايا المسرح وأصوله الدرامية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد يختلف نجاح الحكيم في تحقيق تلك الدرجة العالية من التوازن بين الفكر والفن من مرحلة إلى أخرى أو من عمل إلى آخر ، غير أن الشئ الثابت أن الحكيم منذ سافر إلى فرنسا للدراسة ، قد أصبحت له نظرة واضحة لرسالة المسرح من ناحية وللدور الذى اختاره لنفسه كاتباً ومسرحاً من ناحية أخرى .

وأهم مايمكن أن نسجله من عناصر اتجاهاته الفنية هى :

أولا – امتلاك القدرة على الحوار الذى يجمع بين بساطة التعبير وانطلاقاته فى يسر ... ذلك الحوار الذى يأخذ من العامية حرارتها وتوترها ومن الفصحى وقارها وسلامتها .

ثانيا – الحرص على أن يكون الحوار قادراً على إقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحديث ، وهو من المؤمنين بأن الكاتب المسرحى إذا لم يستطع أن يقنعنا باحتمال الشخصية والحدث ، فخير له ألا يكتب مسرحية.

ثالثا – الاستعانة بالتاريخ والأسطورة ، فهذه تساعد المشاهد على الاقتناع بالشخصية والحدث ، لأن المشاهد يرى فى الشخصيات التاريخية والأسطورية حقائق مسلماً بها . وفى هذه الحالة لايطلب المشاهد الواقعية بقدر مايرتفع بخياله إلى جو من التاريخ والأسطورة. ولكن هذا لايتم لدى المشاهد بنجاح إلا إذا أجاد الكاتب حبك العقدة، وتلاحم الأشخاص وتفاعلها ووضوح سماتها . هذه الظاهرة نراها واضحة فى مسرحيات أهل الكهف وشهر زاد والملك أوديب وبيجماليون.

رابعا – التأثر بالمسرح الإغريقى وقدرته الفائقة على تحقيق البنية المسرحية الأصيلة والقوية ، ومايتسم به من براعة فذة فى التصوير والتعبير وحشد الطاقة الدرامية وتصاعدها ، والتركيز بالغ الدقة والتأثير، ثم تحقيق الصراع بين قوتين لاتملك الواحدة منهما إلا أن تنهزم أمام الأخرى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عشق الحكيم المسرح الإغريقى حين تجمعت له عناصر الفن المسرحى الأساسية من إحكام فى البناء ، وروعة فى الأداء ، وتوجه إلى الإنسان وانشغال بالمعانى الكلية التى تتناول الحياة والإنسان فى صراعه مع القدر، والتى تكشف عن القيم الأزلية التى تتحكم فى الوجود ، مازجة بين الفلسفة والدين والأسطورة فى تناغم فنى أصيل .

وعلى الرغم من اهتمام الحكيم وتأثره بالمسرح الإغريقى وبالصراع التراجيدى الميتافيزيقى ، فإن الحكيم رأى أن الإنسان يخوض صراعاً أقوى وأفظع حين يصارع قوى مرتبطة بوجوده المادى والمعنوى ، مثل أن يكون الإنسان سجين إطار معين هو الزمان أو المكان أو الغرائز والطبائع، وحين ترتطم إرادته أحياناً بكل هذه العوامل أو بعضها ، وهو يحاول المروق منها، و قد ينهزم أو لا ينهزم .

وهكذا أراد الحكيم أن يلتزم بالروح الإغريقى مع تحويله الصراع من صراع بين الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان وقوى أخرى أكبر منه ، وأهم هذه القوى هى الزمن أو الفناء ... ويرى الحكيم أن الإنسان عقل متحرك يحارب قوانين الطبيعة بقانون فى طبيعة الإنسان يجعله ذلك المقاوم بلا هوادة .. وهذا فى نظره هو الذى يجعل اتجاهه يقترب فى ناحية من النواحى من التراجيديا الإغريقية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

البناء الدرامى .. لمسرح الحكيم ..

لعله من الأفضل قبل تحديد أهم ملامح البناء الدرامى عند توفيق الحكيم ، أن نتمهل لحظة لنقف عند أبرز الخصائص التى ينبغى أن تتوافر لأى عمل درامى ، بغض النظر عن اتجاه هذا العمل أو انتمائه لمدرسة فنية معينة . فثمة حقائق أساسية يعتبرها النقاد من الثوابت التى تميز العمل الدرامى عن غيره ، والتى تحدد الإطار العام الذى يفرد المسرحية عن غيرها من أعمال الأدب الأخرى .

لقد أكدنا من قبل أن المسرحية تشترك مع سائر الفنون الأدبية الأخرى فى أنها ضرب من الأدب يعطيك مفهوما حيا للحياة مع تشعب مسالكها وتعدد ضروبها ، ولكنها أى المسرحية لها من الطبيعة والخامة والأداء ما يميزها عن هذه الفنون .

أولى هذه الصفات المميزة للمسرحية طريقتها فى تناول الفعل الإنسانى ، فالمسرحية ملتزمة بحكم طبيعتها وتكوينها بعناصر لا تتوافر فى القصة المروية ، مثل عناصر الممثلين والملابس والمسرح والمناظر وجمهور المشاهدين . هذا عدا العنصر الزمنى المفروض على المسرحية ، وهو زمن محدود لا يتجاوز ساعتين أو ثلاثا على الأكثر تتخللها استراحة أو استراحتان . وهكذا فإن المسرحية لا يمكنها فى حدود الزمن المكفول لها أن تعالج أفعال الإنسان بنفس الحرية التى تعالجها بها القصة المروية، ونعنى بها الرواية .

فإذا كان فى استطاعة كاتب القصة أن يصور الفعل وأجزاء الفعل وأن يتعقب الأحداث الصغيرة إلى أدق جزئياتها وتفاصيلها ، وألا يكتفى بذلك ، بل يرى أن من حقه أن يسترسل إلى سوابق الفعل ولواحقه ، وأن يتعمق فى نقل صور دقيقة حية عن واقع الحياة فى صدق وأمانة [1] .

نقول إذا كان ذلك من حق كاتب القصة المروية ، بل لعله أن يكون من الواجبات التى يلتزمها ، فإن ذلك أبعد ما يكون عن تناول المسرحية لأفعال

---

(١) فنون الأدب ، تشارلتون ، ترجمة زكى نجيب محمود ص ١٢٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الإنسان. ذلك أن المسرحية بحكم طبيعتها لا تستطيع أن تختار من الفعل إلا جانبه المثير ، والذى هو أكثر ما يكون قدرة على الإيحاء ، وأوثق ما يكون صلة بالحدث الرئيسى أو ما يسميه « ستانسلافسكى » بخط الفعل المتصل للمسرحية [١] .

فللمسرحية طريقتها الخاصة في اختيار الجوانب البارزة من الفعل وفى تصفية الأحداث من كل شائبة قد لا تمت إلى خط الفعل المتصل بسبب وثيق . ومن المعلوم أن من أهم ما يميز المسرحية عن الرواية قدرة المسرحية على اختيار الأحداث، وإذا كان الفن فى عمومه اختيارا للصفات الدالة الموحية فالاختيار فى فن المسرحية ألزم منه فى غيرها. فالكاتب المسرحى لا ينقل إليك كل ما يراه فى الحياة، كما أن الرواية التمثيلية لا يمكن أن تكون بأى حال من الأحوال قطعة مقتبسة من الواقع اقتباسا حرفيا أو أمينا ، بل لعل أروع ما فى الفن المسرحى هذه الناحية التى يسمونها « الطاقة الاخبارية » Informing Power وهى الطاقة التى تتمثل فى اختيار جوانب الفعل المثيرة والمركزة ، والتى تستطيع أن توحى إليك بالمغزى العظيم الملئ بالمعانى .

فالمسرحية كما يقول الدوس هكسلى Aldous Huxley فى مقاله المسمى «المأساة وأدب الحقيقة الكاملة » Tragedy and the Whole Truth [٢] :
«المسرحية منفصلة بطبيعتها عن الحقيقة كلها أو هى بالأحرى مستخلصة منها كما تستخلص الرائحة من الزهر ، فهى نقية نقاء المركب الكيماوى . ومن ثم كان تأثيرها على عواطفنا قويا وسريعا » [٣] .

وهكذا نرى أن التركيز والتصفية والاختيار وتخليص الفعل من الشوائب والاكتفاء فى ذلك بالعناصر الدالة الموحية هى من أهم السمات التى يعنى بها البناء الدرامى لتحقيق هدفه من الأداء الفنى السليم .

وواضح مما سبق أن التركيز مصاحب لعنصرى « الإثارة » «والدرامية». فنحن

(١) الفصل الثالث عشر من كتاب « إعداد الممثل » ترجمة العشماوى ومحمود مرسى.

(٢) Wiliams : A book of English Essays , P. 352 .

(٣) انظر ترجمة مقال الدوس هكسلى فى كتاب مختارات من النقد الأدبى المعاصر للدكتور رشاد رشدى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حين نختار الفعل نهتم أكثر بجوانبه المثيرة القادرة على حمل الشحنة العاطفية في إيجاز وتوصيلها للجمهور . بل أن التوصيل وحده غير كاف ، إذ لابد أن يضاف إليه «التوليد» توليد الإحساس وتحريك المشاعر والنفوس بل هزها هزا . وهنا يكون عنصر الإثارة مولدا للحرارة والكهرباء لا موصلا جيدا فحسب .

فالفن الدرامى لا يمكن أن يبلغ ذروة الإثارة والانفعال إلا بموهبة خاصة قادرة على الاختيار والتركيز والإثارة . والعقل الخلاق هو وحده القادر على أن يجعل مشاهد المسرحية تتحول من الواقع الذى لا إلهام فيه إلى مشاهد ملهمة . لذلك قالوا إن من أهم أعمال كاتب المسرحية أن يكون كالعدسة المركزة التى تستقبل شعاعا واحدا من أشعة الشمس وتجمعه ثم تجعل منه ضوءا ، بل قل تضغط الضوء فتجعل منه وهجا .

ومن هنا كان الاكتفاء باختيار الحوادث الهامة وتنحية ما ليس بالهام ليس هو كل شئ . وإنما العبرة برفع هذه الحوادث المختارة والهامة إلى ذروة الإثارة والفن [1] .

ومرتبط بهذه المدلولات مدلول كلمة درامى أو درامية أو التأثير الدرامى الذى يتمثل فى اختيار مواقف درامية أى تتسم بعناصر المفاجأة والإثارة والانفعال ، أو بمعنى آخر تتسم بالعناصر غير المتوقعة. ويتحدث «الاردیس نیکول» فى كتاب علم المسرحية عن مدلول كلمتى دراما Drama ودرامى Dramatic فيقول : « إن لكلتا الكلمتين استعمالا أكثر امتدادا وأكثر دلالة من الألفاظ الأخرى . فأنت تقرأ فى الصحف عن لقاء درامى مؤثر بين أخوين تقابلا بعد غياب طويل ، ثم يتحدثون عن هذا اللقاء ، وكيف أن ابنين لرجل واحد انفصلا عن بعضهما منذ ثلاثين سنة بعد شجار سخيف ، وبعد أن طعن كل منهما فى السن ، إذا هما يلتقيان لقاء مفاجئا فى فندق ريفى صغير، ويتكلم كل منهما مع الآخر كما يتكلم الغرباء ، ثم إذا هما يكتشفان أنهما أخوان فيصفح كل منهما عن الآخر ويتصالحان » [2] .

---

(١) علم المسرحية تأليف نيكول وترجمة دريني خشبة ص ٣٢ .

(٢) علم المسرحية ص ٤٤ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهكذا نرى أن كلمة « درامى » تستعمل عادة لوصف المشهد الذى يتضمن هزة خاصة فى المشاعر ، ويثير عن طريق الصدفة والمفاجأة ألوانا من الأحاسيس أقوى مما يثيره مشهد عادى . ونحن جميعا نتوقع عادة عند مشاهدتنا لمسرحية أن نصادف فيها من الأحداث غير المتوقعة وبطريقة طبيعية ما يثير مشاعرنا ويحرك انفعالنا ، ولذلك وجب أن تمدنا المسرحية بسلسلة من الهزات أو المفاجآت التى تختلف حدتها باختلاف الانفعال الناشئ عن هذه الأحداث . وأمثلة ذلك واضحة عند كاتبنا الكبير توفيق الحكيم وبشكل ظاهر فى مسرحيات أهل الكهف ، والسلطان الحائر ، والملك أوديب ، وايزيس وغيرها .

ولا يقتصر بناء الهيكل الدرامى على ما ذكرناه من عناصر التركيز واختيار الفعل والإثارة وعناصر المفاجأة والدهشة ، ولكن لكى تكتمل أدوات البناء الدرامى فلابد من توافر عناصر أخرى هامة : أبرزها عناصر الصراع واللغة والوحدة .

والصراع هو السمة الأساسية لأى عمل مسرحى وبدونه لا يتحقق البناء ، ولا تكتمل الصورة الحقيقية للمسرحية .

فليس خافيا على أحد أن المسرحية قصة لا تكتب لتقرأ فحسب ، وانما هى قصة تكتب لتمثل ، فالمسرحية حينما تحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح لا تحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم عواطفه الذاتية ، وانما تطرح أمامك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون فى الحياة ، وتصل بينهم وشائج وعلاقات تحددها سلوكهم ونفسياتهم وأحداث حياتهم ، ويلونها الصراع الذى يكون بين الفعل ورد الفعل ، أو بين الفرد والجماعة أو بين إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية أو إرادة تصارع القوى الغامضة للطبيعة .

والصراع هو التدفق الحركى المتصاعد الذى يعمل على تجميع العناصر الدرامية المتفرقة والمتباعدة فإذا هى تتقارب وتتشابك وبعد ذلك تصطرع ، ثم تبلغ الذروة فى العنف ثم تنحدر إلى الحل: حل الأزمة التى يعقبها سلام واسترخاء يؤدى إلى النهاية.

ومن ثم كان الصراع من أهم عوامل تماسك البناء الدرامى ، فهو خط الفعل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المتصل بكل وجوهه ، وهو الرباط المحكم الذى يصل بين الأجزاء ويوحد بينها .

ويختلف الصراع باختلاف اتجاه الكتاب وما يطرحون من فكر، كما يختلف فى المسرح التقليدى المحافظ على الأشكال المسرحية التى تهتم بالأصول وتخضع لها فى صرامة عنه فى الأشكال الحديثة والمعاصرة والتى تخرج فى قليل أو كثير – حسب الاتجاه عن الأصول الدرامية المعروفة للبناء المسرحى .. كما يختلف الصراع كذلك بين الأشكال المسرحية المعروفة من مأساة إلى ملهاة إلى ميلودرامة .. وهكذا..

فالمعروف أن المأساة تعالج عادة موضوع الصراع بين قوتين ماديتين قد يكونان شخصيتين ، أو بين شخص وقوة أعلى منه ، أو بين القوى الذهنية بعضها ضد بعض ، أو بين المادية والذهنية . أما الملهاة فهى تمثل الصراع بين الشخصيات أو بين الجنسين الذكر والأنثى ، أو بين الفرد والمجتمع .

ويهمنا كذلك أن نشير إلى نوعية الصراع هل هو دائما صراع مادى يشتجر فيه الممثلون اشتجارا تتحرك فيه الأكف والأيدى ، أو تثار فيه الانفعالات الشديدة بين الممثلين على نحو ما يحدث فى الصراع الميلودرامى ؟

أم هو صراع تتجاوز فيه الصراع العاطفى وحركة الانفعالات الشديدة إلى صراع أخلاقى ذهنى ، حيث ينتقل الصراع من مجال الجسد إلى مجال الفكر . إن المسرح الحديث يفضل اليوم أن يكون صراعه صراعا يختلف عن الصراع الميلودرامى الذى لا يكاد يحيد عن كونه صراعا عنيفا بين بطل الرواية وخصمه يتنافسان فيه على امرأة تكون من نصيب أحدهما فى النهاية . وهذه هى الحبكة التى لا تكاد تتغير فيما يسمى بالميلودرامية ، وهى نوع من المسرحيات يهدف إلى إثارة الانفعالات الشديدة بين المشاهدين ثم ينتهى نهاية سعيدة . ولهذا تحقق الميلودرامية عنصر الإثارة الذى هو من أخص خصائص المسرحية الجيدة ، ولكنها معيبة من ناحية أخرى، وهى أنها لا تتعمق الحوادث والأشخاص ، ولا تتيح لك عرضا عن الإنسان فى تعقيده وتشعب مشكلاته . فضلا عما تتسم به الميلودرامية من الخفة والضجيج أكثر مما تتسم به من العمق والدراسة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كما أن المسرح الحديث كثيرا ما ينفر من صراع المسرحية الرومانسية الذى غالبا ما يتمزق فيه البطل بتأثير عوامل باطنية أو نفسية : صراع بين البطل ونفسه ، أو بينه وبين نوازعه ، أو بين واجبه لوطنه وولائه لأسرته ، وهكذا لا تستطيع المسرحية الرومانسية أن تتخلص من سيطرة العنصر الذاتى المتفوق حين تسكننا عالم الوجدان والخيال .

من أجل ذلك جاء مسرح أبسن وشو انقلابا على المسرح الرومانتيكى ومسرح الميلودرامية ، واختار أن يكون صراعه صراعا يتناول مشاكل المجتمع والحياة الإنسانية، معتمدا فيه على شخوص تمثل وجهات نظر متباينة مستعينا بقوة الحوار ومهارة العرض .

ولا يخفى علينا أن هذا الصراع الفكرى قادر على تحقيق الإثارة والجذب ، خصوصا إذا ما توافر له أسلوب الإقناع الماضى الحجه ، والممتزج بالعاطفة ، واللاذع السخرية ، والزاخر بالنكته والنقد ، نقد الحياة والإنسان .

فإذا تركنا عنصر الصراع إلى اللغة والحوار فسنصل إلى عنصر لا يقل أهمية عما سبق من عناصر . فاللغة هى الوسيلة لتحقيق عناصر الإبداع التى هى الموهبة والأصالة والرؤية . وأهم ما تحتاج إليه المسرحية هى اللغة المشحونة بالطاقة ، اللغة القادرة على حمل التوتر والتأزم . أما اللغة الرخوة المهدورة الطاقة فإنها تكون أبعد اللغات عن المسرح . فهو يحتاج إلى لغة مركزة حية ، قادرة على الرقى إلى حالات الانفعال الداخلية للممثل وطرح أعماقه عن طريق الحوار ، وتكديس الأفكار والأحداث المتصاعدة .

ولن نقارن هنا بين الحوار العامى والحوار الفصيح . فيكفينا دائما أن نختار الحوار القادر على حمل الشحنة العاطفية والفكرية ، وعلى رسم الشخصية ، والكشف عن جوانبها النفسية سلوكا وفكرا ، وهذه هى اللغة التى تحقق الإقناع للمشاهد بواقعية الشخصية والحدث . وعدم التضحية بهما فى سبيل أى غرض آخر .

ولعل أروع ما يقال فى لغة المسرح هو ما جاء على لسان «هاملت» حين ينصح أحد الممثلين فيقول :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« لائم بين الكلمة وحركتها ، وبين الحركة وكلمتها ، متقيدا بهذا الشرط : وهو ألا تتخطى حشمة الطبيعة . فكل مبالغة فى القول والحركة إنما هى نابية عن غاية التمثيل ، وما هذه الغاية منذ البدء إلى اليوم إلا أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة لكى تعكس للفضيلة محياها وللزراية صورتها ، ولجسد العصر والمجتمع شكله وأثره» (١) .

فشيكسبير هنا يركز على أن يوائم بين المسرح وبين الطبيعة وألا يسئ المسرح إلى تقليد الإنسانية ، فالمعجزة تنحصر فى تحقيق الانسجام بين الكلمة ومعالم الشخصية .

إن اللغة فى المسرحية وسيلة لغاية ولكنها وسيلة ذات أثر ضخم فى تحقيق العمل الفنى وبنائه الدرامى . ومن هنا كانت عنصرا بالغ الأهمية تتوقف أهميته على قدرة المؤلف على استخدام اللغة ، وحسن توظيفها ، فغايتها ليست جمالية شعرية فحسب ، بل غايتها أن تحمل الفكر وأن تعبر عن الشخصية وتعاريجها النفسية وأن تشيع الجو العام الذى تتطلبه المسرحية وتنشره فى نفس المشاهد ، كما تستطيع بالصور الإيحائية والتعبيرات المجازية التى تتردد على طول المسرحية أن تحقق المغزى العام وتجسده .

أما عنصر الوحدة فهو القدرة على بلوغ غاية واحدة من الكثرة ، أى تضافر العناصر الدرامية كافة وتآزرها ، والصهر فيما بينها . فكل ما يتكاثر ويتعدد لابد أن يتجمع ويتوحد فى النهاية ويعطينا الأثر الكلى الموحد ، وهذه الوحدة قائمة ومستندة من غير شك على عناصر الترابط والتكتل والانحدار السريع نحو النهاية وخلو الحدث من الشوائب، وسيطرة أو هيمنة موقف أو رؤية واحدة تسرى فى أرجاء العمل الفنى من بدايته إلى نهايته .

هذه هى أهم عناصر البناء الفنى للدراما ، أى للفن المسرحى بعامة ، آثرنا أن نضعها بين يدى القارئ وأرجو ألا يجد فيها إطالة فلابد من تحديد الأدوات الأولية

---

(١) مشكلة الحوار فى المسرحية العربية الحديثة من كتاب الرحلة الثانية لجبرا إبراهيم جبرا ص ٩١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قبل أن نقيم البناء ، وإذا كان لنا أن نخطو بعد ذلك إلى موضوعنا الرئيسى ، وهو عناصر البناء الدرامى عند الحكيم فسيكون حديثنا عن هذه القضية محصورا فى جانبين أساسيين :

الجانب الأول : هو مراحل التطور فى البناء واتجاهات هذه المراحل الفنية وتميزها.

وثانيـــا : ما يتسم به العمل الدرامى من سمات فنية فى كل مرحلة واتجاه .

ويمكننا أن نقسم مراحل التطور فى البناء والشكل عند الحكيم إلى ثلاثة اتجاهات بارزة فى تاريخه الفنى .

(أ) البدايات ومسرح المجتمع .

(ب) الروح الإغريقية .

(جـ) المسرح التجريدى .

أولا : مسرح المجتمع

إذا كنا سنسمى المرحلة الأولى من تجارب الحكيم الفنية « بمسرح المجتمع » فليس يعنى هذا أننا أردنا أن نفصل مسرح المجتمع عن غيره من الناحية الفنية ، أو أن نستخدم هذا التصنيف الدال على نوعية معينة للكلام عن فن بعينه هو مسرح المجتمع ، وإنما أردنا أن نبدأ به لأنه يمثل فى حقيقة الأمر مرحلة البدايات مرحلة البحث عن أسلوب .

وقد يؤرخ بعض الكتاب تلك المرحلة بأولى مسرحيات الحكيم : «الضيف الثقيل» التى عبر فيها عن حزنه لمصر فى ذلك الوقت ، وما كان يصيب المواطن من مشاعر حالة مصر الرازحة تحت وطأة التردى الاجتماعى والنفسى . غير أن الحكيم لا يعتبرها بداية حقيقية، وإنما يراها مجرد تجربة أولى ، حفزه إلى كتابتها شعوره بوطأة الاحتلال الذى رمز لإقامته الطويلة بالضيف الثقيل فى بلادنا دون دعوة منا ، وبدون رغبة منه فى الانتقال أو الانصراف عنا .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وسواء اعتبرنا هذه المسرحية بداية أعماله أو أخرجناها عن مسرح المجتمع فإن هذا العمل يمثل فى واقع الأمر مرحلة لها أهميتها فى حياة توفيق الحكيم الفنية . تلك المرحلة التى كان يهدف فيها إلى الوصول إلى الصيغة المسرحية المحققة للفن المسرحى . فقد كان حريصا أن يثبت لنفسه أنه قادر على البناء الدرامى وعلى تحقيق الصيغة الفنية المطلوبة . ومن هنا كانت مسرحية الضيف الثقيل هى محاولة لإثبات الذات ، محاولة تهدف إلى إجادة الفن المسرحى . ومراعاة تحقيق العرض المسرحى الناجح من حيث التماسك فى البناء من ناحية ، وارضاء الجمهور وتحقيق متطلبات المسرح فى ذلك الوقت من ناحية أخرى . إنها باختصار محاولة للتعرف على أسرار الفن المسرحى وخطوة أولى على الطريق .

وكان من نتاج هذه المرحلة مسرحيات أخرى مشابهة مثلت على مسرح عكاشة مثل مسرحيات « العريس » « وخاتم سليمان» «والمرأة الجديدة » « وأوبريت على بابا » وقد انتهت هذه المرحلة فى سنة ١٩٢٥ . بعدها سافر الحكيم إلى أوروبا حيث بدأت مرحلة أخرى استطاع فيها أن يغير مفاهيمه الفنية والفكرية ، وأن يهتم بالدرجة الأولى بالدور الذى ينبغى أن يقوم به المسرح فى حياة الناس والجماعة ، فالمسرح وعاء ثقافى يحمل للجمهور حضارة وفكرا ، وليس مجرد وسيلة للعرض المسرحى الممتع والناجح .

لقد استطاعت مرحلة الدرس والقراءة والاستيعاب للفن المسرحى وتتبع نشاطه عبر الأجيال ، استطاعت تلك المرحلة أن تضع بين يدى الحكيم أساسا هاما هو أن المسرح يجب أن يعكس النشاط العقلى والذهنى للإنسان فى تطوره الحضارى .

وهنا دخل الحكيم مرحلة الإعداد وتهيئة النفس بالدرس المتصل والاطلاع على المنابع الحضارية للفكر الإنسانى ، والتى أثمرت فى باب الرواية قصة « عودة الروح » ، وفى باب المسرح أهل الكهف وشهرزاد .

من هنا يبدأ مسرح الحكيم الذهنى الذى بدأ ينتشر فى أعماله والذى يراه سمة ضرورية من سمات المسرح الحديث ، المسرح الهادف الذى ينهض الصراع فيه على الفكر ، والذى يتحدى فيه الرجل المفكر الرجل الحسى ، والذى ينظر إلى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المسرح على أنه مجال للصراع الأعمق حيث يطرح حضارة الشرق ويعالج قضايا المجتمع والحياة من خلال مبدأين هامين اتخذهما الحكيم لنفسه وجعلهما أساسا بل شرطا من شروط العمل الفنى :

أولهما : إن أفضل أسلوب فنى هو الذى يصدر طبيعيا ، فالشعار عنده هو « كن طبيعيا تجد نفسك »[1] .

وثانيهما : أن شروط العمل الفنى عنده شرطان : التعبير والتفسير، التعبير هو الخلق ، والتفسير هو معنى الخلق .

« فالفنان عندما يعبر عن موهبة الخلق الكامنة فيه .. وهذا هو ما يجعله فنانا .. لكنه أحيانا يريد أن يضيف شيئا آخر إلى الخلق الفنى .. هو أن يجئ هذا الخلق مفسرا لمعنى من معانى الحقيقة أو أن يدل على موقف معين من الحياة والمجتمع»[2] .

هذان المبدآن اللذان جعلهما الحكيم شعارا للعمل الفنى والإبداعى يمثلان فى الحقيقة أساسا هاما يحكم اتجاهاته الفنية . فالفن عند الحكيم ليس مجرد تعبير عن مشاعر الإنسان الذاتية فحسب ، بل هو تفسير للحياة ونقد لها فى ذات الوقت . ولذلك كان فن الحكيم مشاركة إيجابية لعالم الفعل وعالم الفكر وعالم السياسة وحياة المجتمع والناس . له فى تناول العمل الفنى أسلوبه الخاص ووسائله الفنية التى اختارها ، ولكنه لم يكن يوما ما منفصلا عن حياة الناس أو حياة مجتمعه كما أشيع عنه فى أوقات كثيرة من أنه راهب الفكر وصاحب البرج العاجى الذى يطل فيه من علٍ بعيدا عن هموم الناس، عازفا عن قضاياهم .

هذا بالإضافة إلى أن توفيق الحكيم رجل فكر كما قلنا ، والفكر عنده ملازم للفن وخصوصا الفن المسرحى الذى لابد فى نظره أن يحقق التوازن بين الفكر والفن ، بين قضايا الإنسان والحياة وقضايا المسرح وأصوله الدرامية .

وقد يختلف نجاح توفيق الحكيم فى تلك الدرجة العالية من التوازن بين الفكر والفن من مرحلة إلى أخرى ومن عمل إلى عمل . وقد يتغلب فى المرحلة الأولى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حرص الكاتب على اكتساب القدرة على الصيغة المسرحية وامتلاك ناصية الصنعة الفنية أكثر من بث موقف فكرى أو اجتماعى إنسانى . لكن الشئ الثابت أن الحكيم منذ سافر إلى فرنسا للدراسة قد أصبحت لديه نظرة واضحة لرسالة المسرح من ناحية ، وللدور الذى اختاره لنفسه كاتبا ومسرحيا .

وأهم ما يمكن أن نلاحظه من عناصر البناء الفنى والدرامى لتلك المرحلة هى :

أولا : امتلاك القدرة على الحوار الذى يجمع بين بساطة التعبير وانطلاقته فى يسر .. ذلك الحوار الذى يأخذ من العامية توترها وحرارتها ومن الفصحى وقارها وسلامتها من الخطأ .

ثانيا : الحرص على أن يكون الحوار قادرا على إقناع المشاهد بواقعية الشخصية والحدث ، وهو من المؤمنين بأن الكاتب المسرحى إذا لم يستطع أن يقنعنا باحتمال الشخصية والحدث ، فخير له ألا يكتب مسرحية .

ثالثا : الاستعانة بالتاريخ والأسطورة .. وهذه تساعد المشاهد على الاقتناع بالشخصية والحدث ، لأن المشاهد يرى فى الشخصيات التاريخية والأسطورية حقائق مسلما بها . وفى هذه الحالة لا يطلب المشاهد الواقعية بقدر ما يرتفع بخياله إلى جو من التاريخ والأسطورة . ولكن هذا لا يتم لدى المشاهد بنجاح إلا إذا أجاد المسرحى حبك العقدة ، وتلاحم الأشخاص ووضوح سماتها . هذه الظاهرة تراها واضحة فى مسرحيات الحكيم التى اتخذت الأسطورة والتاريخ عنصرين فاعلين فيها، مثل أهل الكهف وشهرزاد .

رابعا : المزاوجة بين الفكر والفن بحيث يضفى على العمل المسرحى روحا خاصة وفكرا يطرحه على عناصر عمله جميعها . ففى أهل الكهف تتضح فكرة البعث ومقاومة الفناء وإثارة مشاعر المصريين للنهوض من كبوتهم ، والدعوة إلى نبذ الاستنامة والاستسلام والغفوة التى سيطرت على عقولهم سنين عددا .

خامسا : يعتبر مسرح المجتمع فى تلك المرحلة إنجازا مسرحيا ضخما على الرغم من الاتهامات التى وجهت إليه ، وبخاصة ما يتصل بالنواحى الفنية والتى هاجمت

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحكيم فى مسرحه الذهنى أو مسرحه الناجح قراءة وفكرا ، والقاصر من حيث الأداء المسرحى وتحقيق متطلباته من الإثارة والحركة والتكتل الدرامى وانجداره السريع والمركز ، والوصول بالأزمة إلى الحل المريح والمقنع فنيا .

نقول على الرغم من هذا النقد الذى يمكن أن يوجه إلى صياغة الحكيم المسرحية فى بعض أعماله المسماه بمسرح المجتمع، فإنه قد نجح فى تطويع الفكر للصيغة المسرحية ، وشارك فى أن يجعل مسرح المجتمع ينبثق عن تجربة الفرد والجماعة ، وأن ينشط فى عمله الفنى على مستوى الواقع بمعنى أن يجعل الفن مرآة للمجتمع .

ثانيا : الروح الإغريقى

إن التأثر بالمسرح الإغريقى وقدرته الفائقة على تحقيق البنية المسرحية الأصلية والقوية ، وما يحققه من براعة فذة فى التعبير والتصوير وحشد الطاقة الدرامية وتصاعدها ، والتركيز البالغ الدقة والتأثير ، ثم الصراع بين قوتين لا تملك الواحدة منهما إلا أن تنهزم أمام الأخرى . الصراع الذى يحقق الشعور بالمأساة حين تقع الفجيعة الحتمية بالإنسان الذى يصارع قوى أكبر منه وأعتى ، قوى لا يملك لها دفعا ولا ردا ، فينهزم لا محالة ويتم السقوط العمودى من القمة إلى الهاوية . وتتحقق من كل ذلك معان هامة : أولها : عجز الإنسان العاجز أمام القوة المدبرة لهذا الكون والمتحكمة فيه . ثانيا : معرفة الإنسان وإدراكه لحجمه الطبيعى فى هذا العالم ، أى ضرورة إدراكه بأنه إنسان وليس إلها مهما يملك من وسائل المعرفة والفهم والاختراع.

عشق الحكيم المسرح الإغريقى وافتتن بروحه الآسرة ، بل إنه ليدعو إلى التبصر بروح المسرح الأصيلة وجوهره الأول . وليس من شك فى أن المسرح الإغريقى عند عمالقته الثلاثة ايسكلوس وسوفوكليس وايريبيدس قد بلغ أعلى درجات الدقة والروعة والكفاءة فى البناء والتأثير ، وذلك حين تجمعت له عناصر الفن المسرحى الأساسية من إحكام فى البناء وروعة فى الأداء ، وتوجه إلى الإنسان وانشغال بالمعانى الكلية التى تتناول الحياة والإنسان فى صراعه مع القدر ، والتى تكشف عن

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

القيم الأزلية التى تتحكم فى الوجود ، مازجة بين الفلسفة والدين والأسطورة فى تناغم فنى أصيل .

ولما كان الصراع هو جوهر المسرح وقوامه ، وهو أساس هام فى تحقيق بناء المسرحية ونجاحها فلننظر الآن فى نوعية الصراع التى اختارها الحكيم حين تأثر بالمسرح الإغريقى القديم . هل جعل فكرة الصراع كما كانت عند اليونان القدماء تنهض على الصراع بين الإنسان والقدر ؟ أو بين إرادة الإنسان وإرادة أخرى أقوى وأقهر ؟ وهل استسلم الحكيم لهذه القوة ، قوة القدر التى اعتبرها الإغريق قوة طبيعية لم يتمردوا عليها، سلموا بها مع شكواهم منها ؟

لقد أوضح الحكيم موقفه من هذا الصراع فى أكثر من موضع فى كتاباته ، يقول الحكيم :

« القدر أو الآلهة عند الإغريق كانت لهم أهواء البشر .. لقد أحسوا بالغيرة من أوديب لتكبره واعتزازه .. وهذه الفكرة التراجيدية لا تصلح للقرن العشرين ، لأن إنسان القرن العشرين أصبحت مسئولياته أكبر وأخطر .

وعندى أن الإنسان يخوض صراعا أقوى وأفظع لأنه لا يصارع قوة خارجة عنه بل قوة مرتبطة بذات وجوده المادى والمعنوى .. وهى ليست قوى مادية بل معنوية غير منظورة تتمثل فى أن الإنسان سجين إطار معين هو الزمان والمكان والغرائز والطباع .. وأن إرادته ترتطم أحيانا بكل هذه العوامل، وهو يحاول المروق منها ... وهو ينهزم ، ولكنه لا يسلم بهزيمته » (١)

ويضرب الحكيم مثلا على ذلك عنصر الزمن ، وتأثيره علينا حتى عندما نشيخ، ونعجز أن نرجع حياتنا إلى الوراء لنتلافى الأخطاء التى ارتكبناها وندمنا عليها . أو نعيد النظر فى مواقف اتخذناها ولم نرض عنها بعد ذلك .. غير أن حياة الإنسان المقدرة بزمن معين يستحيل فى نظره على الإنسان أن يوقفها ليعيد صياغتها من جديد على شكل أحسن ، فالإنسان خاضع لنظام صارم هو توالى الزمن ..

---

(١) ملامح داخلية ص ٩٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويستشهد توفيق الحكيم على ذلك بقوله : « أهل الكهف استسلم بعضهم بقوله : إننا ملك التاريخ ، وقد هربنا من التاريخ لننزل عائدين إلى الزمن فالتاريخ ينتقم ، ومن لم يستسلم منهم لفظه الزمن الحاضر وطرده لانتمائه إلى الزمن الماضى .

إذن فالصراع عند الحكيم كان أقرب للصراع عند الإغريق فى كثير من النواحى فهو على حد قوله لا يمت بصلة للأخلاق والشخصية كما هو الحال عند شيكسبير .. « وإنما هو صراع ميتافيزيقى أو فلسفى .. » إنى لأعتبر الصراع فى تراجيدياتى استمرارا للفلسفة المصرية القديمة .. لقد تصورت أنه لو كان عند المصريين القدماء مسرح لكانوا أقاموا التراجيديا على نفس الفكرة التى أقمتها عليها.. لقد كان الإغريق يصارعون القدر .. وكان المصريون يصارعون الزمن أو الفناء » (١) .

وهكذا نرى أن صراع الحكيم الذى ارتضى الروح الإغريقية وأرادها أساسا لبنائه وصياغته ، وفضلها على الصراع الذى اختاره شيكسبير ، فالذى كان قدرا عند الإغريق قد أصبح عند شيكسبير صراعا داخل النفس بين قوتين : الإرادة الحرة والقوة الباطشة ، وهما معا يتمكنان ويصطرعان داخل نفس البطل .. فقيصر يقتله نوازع قاهرة من الطموح ، وماكبث يقتله طمعه ، وهاملت يقتله تردده وفشل إرادته أمام قوة العقل ..

وهكذا يتضح أن الصراع عند شيكسبير مرده إلى اختلال ما فى الطبع والخلق، أو تطرف يرجع إلى اختلال التوازن فى الشخصية الإنسانية .

وهكذا أراد الحكيم أن يلتزم بالروح الإغريقى مع تحويل الصراع من صراع بين الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان وقوى أكبر منه ، وأهم هذه القوى هى الزمن أو الفناء . ويرى الحكيم أن الإنسان عقل متحرك يحارب قوانين الطبيعة بقانون فى خلق الإنسان يجعله ذلك المقاوم بلا هوادة ، وهذا فى نظره هو الذى يجعل اتجاهه يقترب فى ناحية من النواحى من التراجيديا الإغريقية .

---

(١) ملامح داخلية ص ٩٤ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

(أ) العقدة الثانوية والشخوص

ولعل التأثر الواضح بالروح الإغريقى عند الحكيم يقع فى عنصرين هامين من عناصر البناء الفنى هما عنصر العقدة والشخوص .

ونحن نعلم أن من أبرز السمات التى يتسم بها المسرح الإغريقى التزامه بالعقدة الواحدة الرئيسة منذ بداية العمل إلى نهايته . تطالعك المشكلة أو القضية منذ السطور الأولى للمسرحية ، وتظل تمثل خط الفعل المتصل مع التركيز والتكثيل والتأزم ثم الانحدار السريع إلى النهاية . على عكس ما كان يفعل شيكسبير الذى استعان بالعقدة الثانوية التى أرادها تسير جنبا إلى جنب مع العقدة الرئيسة منذ بداية العمل إلى نهايته بقصد إعطاء المغزى الذى يريده قوة وعمقا . وكانت هذه الوحدة بين العقدتين تتم عن طريق التطابق أحيانا أو عن طريق التقابل أحيانا أخرى . فثمة خطان يسير الواحد إلى جوار الآخر .

ففى مسرحية عطيل نجد أن الوحدة بين العقدتين الثانوية والرئيسة تتمان عن طريق التقابل حيث نجد أنفسنا أمام خط الطهر والبراءة الذى يتمثل فى موقف «عطيل» «وديدمونه» ، يقابله خط الشر والتآمر الذى يمثله «ياجو» «وإيميليا» . والخطان متباينان ولكن الواحد منهما يعمق الآخر ويوسعه . وأحيانا تتم العقدة الثانوية عن طريق التطابق على نحو ما حدث فى مأساة « الملك لير » حين جعل المؤلف نكران الجميل والعقوق، عقوق الأبناء للآباء يظهران فى بنات الملك لير تجاه والدهم ، أراد أن يعمق هذا المعنى ويجعله أكثر اتساعا فكانت العقدة الثانوية أو خط الفعل الثانى ويتمثل فى عقوق أبناء رئيس البلاط بأبيهم . فالعقدة هنا تتم عن طريق تطابق العقدة الثانوية مع العقدة الرئيسة ، والهدف من العقدة الثانوية عند شيكسبير هو تعميق الحدث أولا ، وجعله أكثر انتشارا ثانيا، أى تحقيق ما يسمى بالروح العالمى الشامل : UNIVERSALITY أى أن ما يقع للملك لير وبناته يقع مثله لكثيرين من بين البشر [1] .

---

(١) راجع « علم المسرحية » تأليف الادريس نيكول ، وترجمة دريني خشبة : «فصل الروح العالمى الشامل» .

وراجع : المسرح أحداثه واتجاهاته المعاصرة للمؤلف ص ١١٦، ١١٧ دار النهضة العربية بيروت.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهكذا استطاع مسرح شيكسبير أن يخرج على الأصول الإغريقية القديمة دون أن يخل بالتركيز المطلوب للمسرحية . أما عند الإغريق فكان التركيز وتنقية الأحداث من كل شائبة هدفا رئيسيا لا يسمح بأى أحداث جانبية أو فرعية .

وكذلك الحال بالنسبة للشخوص ، فالشخوص عند الإغريق لا تتجاوز سبعة شخوص أو ثمانية فى حين نراها عند شيكسبير تصل فى المسرحية الواحدة إلى أكثر من عشرين شخصية ، وذلك لأن أسلوب شيكسبير يسمح بالتمهيد للأحداث وللمشاهد الرئيسية بشخوص ثانوية، أما عند الإغريق فالأمر لا يسمح بوجود شخوص ثانوية حرصا على التركيز على خط الفعل الأول والرئيسى منذ البداية إلى النهاية . والهدف من الشخوص هو خدمة الحدث وتنميته فى غير إسراف أو استطراد . كما أن الحدث هو كذلك فى خدمة الشخصية ، فالشخصية المسرحية تتخلق من التفاعل القائم بين الأحداث والشخوص ، وبينها وبين القضية والموقف الذى يود الكاتب أن يثيره ، فالجزء فى خدمة الكل والكل فى خدمة الجزء .

هذه هى اتجاهات المسرح الإغريقى ومسرح شيكسبير فى تناول العقدة الثانوية والشخوص . والواضح أن الحكيم كان يؤثر الروح الإغريقى فى تناول الحديث والتكتل الدرامى والتصاعد إلى الأزمة والانحدار إلى الحل دون لجوء إلى عقدة ثانوية أو شخوص ثانوية . والباحث يستطيع أن يتتبع هذه الظواهر فى بناء الحكيم لمسرحياته وبخاصة فى إيزيس ، وشهرزاد ، والملك أوديب ، وبجماليون ، ورحلة إلى الغد ، والسلطان الحائر ، وأهل الكهف وغيرها ، مع اختلاف فى القضايا التى تطرحها هذه المسرحيات ، ومع اختلاف فى العرض بين مسرح الأسطورة والمسرح الذى يخرج عنها ويطرح قضايا أخرى إنسانية أو سياسية أو علمية . كما هو الحال فى السلطان الحائر ورحلة إلى الغد على سبيل المثال ، فالسلطان الحائر يجد الحيرة بين القوة وبين القانون الذى يتحداه ويحميه ، فهذه قضية تعتبر بالقياس إلى قضايا الأساطير قضية سهلة تختلف مثلا عن صراع أهل الكهف قضية الصراع مع الزمان وهى قضية غير ملموسة للجماهير الواسعة .

أما رحلة إلى الغد فتذهب إلى تصوير بشاعة ما يمكن أن يؤدى إليه العلم من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جمود فى حياتنا اليومية ، على أساس أن عالم الغد سيؤدى بنا للوصول إلى درجة يكون العلم فيها مجموعة من أنابيب الاختبار بين جدران صماء . وهذا يؤدى إلى الفزع من الغد ، بينما العلم يأخذ موقفا آخر فى مسرحية « الطعام لكل فم » فعلى العكس نرى العلم هو مخلص البشرية ومنقذها من مشكلة الإنسان الأزلية وهى الجوع ، حيث ينطلق العلم فى حل مشكلة الجوع انطلاقا من الأرض الاجتماعية وطبيعتها ، لا من بين جدران المعمل ، والمسرحيتان فى نظر الحكيم تكمل الواحدة الأخرى (١) .

فى جميع المسرحيات يأخذ البناء الدرامى شكله التقليدى فى رسم الشخصيات والحوادث التى تتحرك فيها . وكل ما يميز هذه عن غيرها من مسرحيات الشكل التقليدى أن البناء هنا يعتمد على الصراع الفكرى ، ومعنى هذا أن ما يشغل الشخصيات ليس موضوعا عاطفيا أو نزاعا ماديا بقدر ما هو قضية فكرية تشغل الحكيم ، ويراعى فى عرضها وبنائها ورسم شخصياتها الخضوع للروح الإغريقية فى الالتزام بالعقدة الرئيسة والاكتفاء بشخوص المسرحية .

(ب) الأسطورة :

ويختلف هذا النوع من المسرحيات ، أى ما يتخذ الأسطورة أساسا لبنائه الدرامى ، مثل مسرحيات إيزيس ، وشهرزاد ، وأهل الكهف ، وبجماليون ، والملك أوديب عن غيره ، وسبق أن أشرنا إلى أن الأسطورة تعطى للأحداث روحا من الإقناع تجعل المشاهد يسلم بها .

ونحاول الآن أن نفرق بين المسرحية التى تحقق العمل الفنى على مستوى الواقع ، والمسرحية التى تحققه على مستوى الأسطورة . ففى المستوى الأول يحاول الكاتب خلق الواقع بطريقة تتحقق فيها ديناميكية الحدث فى شكل متنام متكامل ، أما المستوى الأسطورى فيعطى للمسرحية إلى جانب الديناميكية والنماء نفاذها السحرى وقدرتها الغامضة على الفعل الدائم فى النفس والمجتمع .

---

(١) ملامح داخلية ص ١٧١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وواضح أن الرواية المعتمدة على الأسطورة يجب أن تنجح أولا على مستواها الظاهر قبل أن ننتقل إلى التغلغل إلى مضامينها الفكرية والنفسية . وطبيعي أن المعنى الأسطوري لا يتحقق في عمل لم يتكامل بناؤه الخارجي إلى الحد الذي يساعد على إبراز المحتوى الأسطوري .

وقد استهوت الحكيم الأسطورة الإغريقية كما استهوته الروح الإغريقية فعكف الحكيم على دراسة الأساطير اليونانية القديمة . وقرأ بإمعان ما تناوله المسرح الإغريقي من هذه الأساطير عند عمالقته القدماء .

يقول الحكيم :

« إن مجرد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية ، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلي عربي .. كما أن مجرد نقل الفلسفة الإغريقية ما كان يوصل إلى إيجاد الفلسفة العربية أو الإسلامية . ما الترجمة إلا آلة يجب أن تحملنا إلى غاية أبعد .

هذه الغاية هي الاغتراف من المنبع ثم إساغته وهضمه وتمثيله لتخرجه للناس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا .. هكذا فعل فلاسفة العرب عندما تناولوا آثار أفلاطون وأرسطو .

كذلك يجب أن نفعل في التراجيديا اليونانية نتوافر على دراستها بصبر وجهد ثم ننظر إليها بعدئذ بعيون عربية » (١)

ولتوفيق الحكيم اتجاهه الخاص في تناوله الأساطير القديمة ، فله مشكلة الحكم وله بجماليون وله الملك أوديب ، وهو في كل هذه المحاولات كما يقول « لويس دي مارينياك » الذي كتب مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب ، لا يعرض للنموذج في ظاهر بنائه بتعديل أو تبديل إلا بالقدر الذي يقتضيه المعنى الجديد الذي يريد صبه في هذا القالب ، ولكنه يتوافر على تحويل المسائل القديمة إلى أغراض شرقية حديثة » (٢) .

---

(١) الملك أوديب لتوفيق الحكيم ص ٢٥٨ .

(٢) مقدمة الترجمة الفرنسية للملك أوديب لتوفيق الحكيم ص ٥٧ وما بعدها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وإذا أخذنا أسطورة أوديب سبيلا للمثال فسنرى أن توفيق الحكيم قد أطال النظر فيها واستوعبها فوجد شيئا لم يره أحد من الثلاثين كاتبا الذين سبقوه فى تناول الأسطورة فى شتى أنحاء العالم ، فقد أبصر فيها نوعا من الصراع شبيها بهذا الصراع الذى نراه فى مسرحية أهل الكهف ، الصراع بين الواقع وبين الحقيقة . هذا الصراع الذى يتمثل فيما حدث بين ميشيلينا الذى عاد من الكهف فوجد بريسكا فيدعوهما الحب إلى حياة جميلة ، غير أن حائلا كبيرا يقف بينهما وهو الحقيقة، الحقيقة التى تفسد عليهما الواقع ، فان بريسكا لا تلبث أن تعرف أن ميشيلينا كان خطيبا لجدتها ، وعبثا حاول الحبان نسيان الحقيقة .

نظر توفيق الحكيم إلى أوديب وجوكاسته فوجد بينهما عين الصراع الذى وجده عند ميشيلينا وبريسكا ، فإن الحب الذى ألف بين أوديب وجوكاسته لا يستطيع أن ينهض أمام الحقيقة البشعة التى اكتشفها كل منهما فى النهاية وهى أن أوديب قتل أباه وتزوج أمه .

ليس هذا وحده لب الصراع فى أوديب عند الحكيم . فقد وجد الكاتب فى الأسطورة القديمة أشياء لا يقبلها العقل الشرقى الحديث ولا التفكير الإسلامى الذى يؤمن به الكاتب .

فالحكيم لا يؤمن بالقدر المطلق المحتوم المدبر لأذى الإنسان تدبيرا سابقا دون مقتض أو ضرورة حسب قوله . ومن هنا لم يشأ الحكيم أن يجعل القدر المنطوى على الكيد والشر هو الموجب لكارثة أوديب ، وإنما جعل الموجب لكارثة أوديب طبيعته المحبة للبحث فى أصول الأشياء ، المعنة فى الجرى خلف الحقيقة . فهو قد ترك كورنته باحثا عن أصله ومولده فجرته رغبته فى العلم بالحقيقة إلى قتل أبيه والزواج بأمه .

ومن هنا حاول الحكيم التغيير فى هيكل الأسطورة وفى شخوص المأساة القديمة، فأنزل أوديب من هالته وعظمته التى كانت له فى الأسطورة القديمة . فلم يعد عند الحكيم هذا البطل الأسطورى الذى صرع هذا الحيوان الضخم الرابض على أبواب المدينة ، بل صار عند الحكيم ذلك الفتى الساذج الذى قبل الدور الذى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لعبه الداهية تريسياس، فقد لفق تريسياس هذه القصة الخيالية – قصة الحيوان الخرافي – ليستفيد منها في تنفيذ سياسته وتحقيق أغراضه . وقد قبل أوديب هذه الأكذوبة التي لفقها له تريسياس طمعا في الحكم فكان عليه أن يتحمل نتائج هذه المؤامرة التي حاكها تريسياس وأوقعه في حبائلها .

وهنا لا يخلع الحكيم عن أوديب وحده تلك الهالة الأسطورية التي كانت له ، بل يخلعها كذلك عن تريسياس ذلك الكاهن الكبير الذي يتلقى الوحي من الآلهة، ويجعلهما الحكيم إنسانين عاديين بل ضعيفين متآمرين يتورطان في الخطأ .

هذه النظرة الخاصة أملت على الحكيم طريقته في رسم الشخصيات وعرض القصة فنجح الحكيم في بث أفكاره . ولكنه لم ينجح في الإبقاء على جوهر الأسطورة وجلالها وروعة شخوصها وما يتسمون به من بطولة أسطورية ساحرة[1] .

ثالثا : المسرح التجريدي

إن الروح الإغريقي في تناول المسرح وبنائه قد نشأ إلى جانبه تيارات أخرى من التحول والتجدد في تاريخ المسرح العالمي ، أهمها تياران :

التيار الأول : هو التيار الذي يبدأ أصوليا ثم يثور من داخل الأصولية ، وهذا النوع من التجديد هو الذي يعترف بأن لكل زمن خصوصياته ، وأن الفن في عالم متغير يتحرك وفق تيارات العصر ورياح فكره فيقتحم عالمه الخاص دون إخلال بالمقدمات الأساسية والأصول الدرامية . إنه التيار الذي يرتكز على الأصول العامة يحافظ عليها ، وفي ذات الوقت يسمح لنفسه أن يفتح النوافذ ، ويغير الهواء، ويجدد الأثاث .

هذا النوع من التجديد يبدأ من الماضي ويتحرك نحو المستقبل ، لا يغير التاريخ أو يمحوه فيكون التغيير عندئذ محافظا على المتعارف عليه من الثوابت والأصول الدرامية .

---

(١) انظر تحليل المؤلف لمسرحية الملك أوديب لتوفيق الحكيم ومقارنتها بمسرحية صوفوكليس في كتابه : « المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة » . ص ٢٧١ وما بعدها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما التيار الثانى : فهو الذى يغير فى الأصول الدرامية ويطورها ، والذى يعتبر تحولا حقيقيا عن المسار المعروف والمتداول والمنحدر إلينا من التاريخ، ومن عصور سابقة ، ونعنى به تلك المجموعة من التقاليد المسرحية المرتبطة ببنائه الفنى وطرائق تعبيره وأدوات هذا التعبير .

ومن أمثال هذا التيار ما رأيناه فى مسرح العبث أو اللامعقول ، ومسرح بريخت أو المسرح الملحمى ، والأوتشرك وهى لفظة روسية تقابل لفظة « الريورتاج » فى اللغات الأوروبية ، وقد اختار الدكتور مندور مقابلا لها فى العربية هو لفظة «الاستطلاع الدرامى » .

وهذه الأنواع الثلاثة هى من الأمثلة الواضحة على هذا التيار الذى يهرب من سلطة الزمان والمكان عليه ، ومن عوامل بيئته الوراثية والثقافية التى انحدرت إليه من الماضى . ويحاول أن يقدم شيئا خارجا عن إطار الأصولية والشرعية . شيئا يختلف عن المألوف فى شكله ومضمونه أو هيكل بنائه أو لغته وأدواته التعبيرية .

والمسرح التجريدى أو المسرح الطليعى أو مسرح العبث واللامعقول، وكلها تسميات لاتجاه يرغب فى تعميق أسس الواقع، والرغبة فى الوصول إلى وعى بالحياة أكثر وضوحا من قبل ، وخصوصا بعد أن سيطرت على الفكر الغربى بعد الحربين العالميتين نزعة فقدان الثقة فى الإنسان ، واحساس الإنسان بالدهشة من الوجود المحيط ، ثم الشعور بالقلق والحيرة من هذا الوجود . فكان المخرج من هذه الأزمة هو رفض العالم المفعم بالكذب والزيف والسخرية منه ، فجاء أدب هؤلاء نقدا ساخرا للأساليب الزائفة فى الحياة ، كما جاء من عدم إيمانهم بالنظام الذى يخضع له الوضع الإنسانى ، والتعرض لعبثية هذا الوضع .

ورأيى أن مرد هذا كله يرجع إلى التصدع بين داخل الإنسان وخارجه، بين لا وعيه ووعيه ، بين الحقيقة الخارجية والحقيقة الداخلية ، فثمه تشقق وتصدع وفقدان للوحدة بين عالم الإنسان الداخلى وعالمه الخارجى .. فهما على طرفى نقيض ، وهذا التناقض هو السبب الرئيسى فى شقاء الإنسان .. ومهمة السرياليين والعبثيين هى محاولة لفحص ما بين الداخل والخارج من تجاذب وتداخل من أجل بلوغ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

درجة من التوحيد بين الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية لكى يصبحا فى النهاية شيئا واحدا .

من أجل ذلك سعوا إلى لغة أخرى ، لغة تكمن فيها الحقيقة، لغة الباطن واللاوعى لأنها عندهم أصدق من لغة الواقع المحمل بالكذب والبعيد عن الحقيقة . وهكذا نرى المسرح الذى خرج على أسس التفكير المنطقى يركز اهتمامه على عناصر أساسية هى اللغة ، والتهكم والسخرية ، والاعتماد على عالم الحلم والصورة.

وأهم ما يتميز به البناء الفنى لهذا المسرح هو فى هذه العناصر الجديدة من ناحية . وفى عدم الخضوع لواقعية البناء وتقاليده المعروفة من ناحية أخرى . فليس ثمة داع لما يضعه المسرح من شروط مثل خط الفعل المتصل وتطور الحدث ، ووحدة الموضوع ، والاعتماد على الصراع المركز الدامى ، والتزام البناء الهرمى للعمل الدرامى ، وعرض الشخوص المحددة الأبعاد التى تنمو بنمو الشخصية . ويكفيه طرح المشاهد وتلاحق الصور كما تتلاحق فى الحلم ثم يكون التقويم بالأثر النفسى الأخير الذى يتركه تلاحق المشاهد والمواقف وتتابع الصور [1] .

أما توفيق الحكيم فيقول : « أنا أوافق العبثيين على تساؤل الإنسان وصمت الكون ، وهذه حقيقة قائمة منذ الأزل لا أستطيع أنا ولا يستطيعون هم ادعاء اكتشافها .. الحقيقة أن الكون صامت وأن الإنسان يلقى عليه الأسئلة : من أنا ؟ ما مصيرى ؟ ما أنت ؟ ما الحياة والموت ؟... الخ ، ولا جواب . والذى جدده العبثيون فى هذه القضية استنتاجهم أن الكون عبث لا معنى له ، وهذا نوع مزر من التسليم .

نحن نفترق عنهم فى أننا لا نحب أن نلقى على الكون هذه الأسئلة البشرية . إن الكون تركيب غريب جدا ، وبديع جدا وأنا أتمتع بهذا «الجهاز الفاتن» ولكن

---

(١) مسرح العبث د. نعيم عطيه ص ٤٠٢ وراجع : « المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة » ص ١٣٥ وما بعدها وانظر « الأصول الدرامية » للدكتور مندور ص ١٣ مجلة المسرح العدد السابع يوليو ١٩٦٤ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذه الصفات من خلق الإنسان وحده وليست صفات للكون » [1]

ويعترف توفيق الحكيم بأنه يختلف مع العبثيين فى فلسفتهم ويجتهد حسب قوله ألا يجرجروه إلى الشكل الفنى الذى اشتهروا به ، كما يقر بأنه يضع قدما واحدة عندهم فى حدود الشكل لا الفكر – ويتفق معهم فى صمت الكون أمام تساؤل الإنسان ، ويرى أن الذى حفزه إلى اتخاذ شكل مماثل لما يتخذونه من أشكال فى مسرحيته « يا طالع الشجرة » هو أنه يريد أن يجرب ، وأن يجوب ميدان المسرح المتحرر من الأسس التقليدية فى الفن ، ولكنه يختلف عن العبثيين فى رفض الحياة وفى الغموض والكآبة والرغبة فى التعمية والإدهاش لمجرد الإدهاش على حد تعبيره .

من هنا يمكننا القول بأن مسرحية « يا طالع الشجرة » وهى المسرحية التى يمكن أن تمثل هذا الجانب التجريدى قد أخذت من مسرح اللامعقول أشياء وغابت عنها أشياء . ولا نستطيع أن نزعم أنها كانت أدبا يتخذ نفس المذهب على الأقل من جوانبه الفكرية . ففى المسرحية تحرر من المسرح التقليدى هذا صحيح . فلا توجد مناظر فى هذه المسرحية ، ولا توجد فواصل بين الأزمنة والأمكنة ، فالماضى والحاضر والمستقبل تجتمع كلها فى وقت واحد ، والشخص الواحد يوجد أحيانا فى مكانين على المسرح ويتكلم بنفس صوته مرتين فى نفس الوقت .

وثمة بعض الغموض والخفاء والتعتيم أو التعمية وخصوصا فى مسألة اختفاء الحيّة واختفاء السحلية فى آخر المسرحية . وقد رأى الحكيم بعد كتابة المسرحية أن إلغاء هذا الاختفاء يجعل المسرحية أكثر سلاسة وفهما يستطيع الجمهور أن يجارى العمل فلا يغرق فى الإبهام ، ولذلك يقرر الحكيم فى نهاية تجربته أنه طالب تجديد لا طالب تجريد .

وبعد ، فهذه دراسة حاولت أن تكشف عن بعض جوانب من اتجاهات البناء الدرامى عند توفيق الحكيم من حيث شكل المسرح ومضمونه وما يتخذه من أدوات فنية . وتعترف هذه الدراسة بأنها مجرد خطوة تلقى بعض الأضواء على موضوع

(١) ملامح داخلية ص ١٠٠ ، ص ١٠١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

البناء الدراسي ، فهو موضوع يحتاج إلى دراسات أخرى أكثر تأنيا وتأملا وعمقا ، وذلك لدقة الموضوع وحاجته إلى المزيد من الشرح والتفسير . وربما جاءت هذه الدراسة مركزة أكثر من اللازم ، ولكنها تطمح فى أن تتبعها – إن شاء الله – دراسات أخرى تكملها وتضيف إليها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نجيب الريحانى

يعتبر نجيب الريحانى نموذجاً فذاً على المستويين الشخصى والفنى . فهو أحد عمـالقة الكـوميديا بل رائد من روادها الأوائل الذين أرسوا دعائمها وشادوا صرحها وتعهدوها بالرعاية على مدى نصف قرن من الزمان من مطلع القرن إلى منتصفه.

إن النموذج الإنسانى الذى يتحقق ضمن تجربة الريحانى ليس هذا النموذج الذى يتحقق من خلال الظاهر والسطحى من الحياة ، بل هو الذى يتحقق من خلال قرار الأشياء وأعماقها ، حيث يجىء الآخرون وينون فوقها ، إنه الإنسان البذرة وانسان المستقبل.

هذا النموذج هو الذى ينقل الإنسان البذرة إلى الصيرورة .. إلى الحصاد ، هو صعود العمق لكى يكون شكلا حياً نابضاً على الأرض .. هو تجسيد الفكرة ، والنضال الدائب من أجل تحقيقها.

فقصة حياته نموذج من التصميم والصمود والكفاح من أجل بلوغ غاية يسعى إلى تحقيقها ، وينجح فى إصابة الهدف الذى ارتضاه حين أصبحت الكوميديا هى الموقف الوحيد للحياة التى ارتضاها لنفسه بعد طواف مثير ومضن.

تجربة الريحانى تجربة رائدة فبدءاً منها ومعها أخذ ينشأ فن الكوميديا فى مصر فط وسط تعبيرى جديد ومتجدد ، ومنذ ولادة هذا الفن وهو من القوة والتدفق بحيث يبدو إبداعا مستمرا ـ كان هذا الوسط مفاجئا : الكلمة فيه هى غيرها فى معجم العادة ، تغيرت دلالتها وتغيرت علاقاتها وتطورت من خلال الإطار والتركيب اللذين تندرج فيهما ، لذلك كانت أعمال الريحانى فى مراحلها المختلفة جديدة حقا تخلق ذوقا وفهما جديدين ، وطريقة جديدة فى التفهم والتذوق ، ولهذا فإن كل عمل أداه وقام به كان مفاجأة حقاً .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولن نستطيع أن نقف عند قصة حياة الريحانى . نستعرضها فى تأن وصدق فالمجال هنا لايتسع لذلك . وانما تكفينا الإشارة إلى المعالم البارزة التى تستطيع أن تكشف عن كفاحه الإيجابى الصاعد من تحقيق الفكرة وبلوغ الغاية .

ولد نجيب الياس الريحانى بالقاهرة عام ١٨٩٢ من أب عراقى وأم قبطية مصرية ، وكان أبوه متيسر الحال يملك مصنعا للجبس يدر عليه ربحاً وفيراً ، وأمضى الريحانى فترة تعليمه بالمدارس وأظهر من خلالها تعلقا بالأدب والشعر خاصة ، وكان متميزاً فى هذا الجانب الذى ساعده على الإلقاء الجيد وحب الأداء المسرحى ، وقد رشحه هذا للإشتراك فى المسرحيات المدرسية ثم إلى رئاسة فريق التمثيل .

ومن أغرب ما وقع له فى هذه الاثناء بعد موت أبيه وهو طالب ، ما تركه والده من وصية عجيبة ، وهى أن تؤول ثروته جميعها لابنه أخته اليتيمة بحجة أن أبناءه قادرون على إعالة أنفسهم ، فكان هذا الحدث العجيب الخطوة الأولى فى طريق كفاح مرير اعتمد فيه الريحانى على نفسه فى بناء حياته وتشكيلها معرضا نفسه لكثير من العناء والشقاء، فقد أخذت تتقاذفه الحياة منتقلا من العمل المستقر فى شركة السكر بنجع حمادى إلى التردد على المسارح بالقاهرة والعمل بها .

ولكن المسرح كان أقوى من هذا كله فعمل مع عزيز عيد أولاً ، وهو الذى كان له فضل تحويله من التراجيديا أو الدراما الجادة إلى الكوميديا ، ثم عمل مع جورج أبيض فترة من الزمن ، ثم لم يلبث حتى تركه وبدأ مرحلته الثانية ،وهى مرحلة الاستقلال التى بدز يلمع فيها فنانا كوميديا أصيلا وذلك حين ابتكر مايعرف باسم كوميديا « الفرانكو أراب » ، كما ابتكر شخصيته المشهورة « كشكش بك » وهى عبارة عن مشرحيات ذات فصل واحد يستغرق عرض الفصل نحو ساعة ، وتستمد موضوعاتها من واقع البيئة المصرية ، ويجمع بناؤها بين تكنيك الفارس الفرنسى وأسلوب الفصل المضحك ، وترجع حيويتها وبراعتها إلى شخصياتها النمطية ودلالاتها ذات الخصائص المصرية الصميمة ..

أما المرحلة الثالث فى حياة الريحانى الفنية فهى مرحلة الأوبريت وتعد « العشرة الطيبة » التى مثلت فى مارس ١٩٢٠ هى باكورة إنتاج الريحانى فى تلك المرحلة ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وقد سماها الريحانى فى إعلاناته فى ذلك الوقت (بالأوبرا كوميك) وقد اقتبسها عن مسرحية فرنسية اسمها « اللحية الزرقاء » كان قد ترجمها الكاتب المعروف محمد تيمور وعهد إلى بديع خيرى بكتابة أزجالها.

وقد كتبت العشرة الطيبة على نسق أوبريتات القرن التاسع عشر عند مارون نقاش ، وهى تنقسم إلى أربعة فصول تتخللها مشاهد وفى كل مشهد أغنية واحدة على الأقل ، وتقع أحداثها فى العصر المملوكى وموضوعها الرئيس هو المقاومة الوطنية العنيفة للحكم المملوكى .

وبعد العشرة الطيبة عرض لموضوع آخر مأخوذ من ألف ليلة وليلة وسماه الليالى الملاح ، واشتركت فى الأداء بديعة مصابنى مع نجيب الريحانى وأخرجها الكسار ثم تبع ذلك مجموعة أخرى من الأوبريتات مثل « نجمة الصبح» وغيرها .

غير أن مرحلة الأوبريت لم تشأ أن تستمر طويلا لحاجة نجيب الريحانى إلى التطوير وبث روح جديدة فى مسيرة الكوميديا .

وهنا تبدأ المرحلة الرابعة فى حياة الريحانى الفنية وهى المرحلة التى رأى أن يحاول فيها خلق نوع من الفن يعيش الواقع ويعطى مفهومها حياله عن طريق استيعابه لواقع المجتمع المصرى ، فقد كان شديد التفهم لحياتنا المصرية ، ولم يكن يهدف فى هذه المرحلة إلى تغيير الواقع بقدر ما كان حريصا على خلق فن من الواقع بدلاً من التمويه الذى يذهب إلى إنكار الواقع وخداع متفرجيه بالبدائل الرومانسية .

ومنذ تلك اللحظة ومنذ عام ١٩٣١ ، اختار لنفسه الطريق الذى يخالف فيه ما كان منتشرا فى الماضى من مسرح الظل الترجمات الأدبية للمسرح الفرنسى ، والأوبريت ، وإقحام الموسيقى فى العروض المسرحية فبدأ بالكوميديا المصرية.

وانقسمت هذه المرحلة إلى قسمين الأول ـ شهد فيه هجوما عنيفا على مظاهر الفساد فى المجتمع الحديث . وتمثل هذا النوع مسرحية « الجنيه المصرى » التى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أخفقت للأسف وتركت أثراً كاد يفقده جمهوره ، غير أنه لم يلبث أن استرد ثقة جمهوره عندما انتقل من النقد والهجوم إلى ممارسة الواقعية الصادقة مع الاعتماد على فكاهته الحلوة وعلى التماس الضحك وسيلة للنقد ، فالواقعية عند الريحانى هى الصدق .. وهى المجال الاجتماعى الواقعى الذى يعالج عادات الأشخاص التى تتفق مع أوضاع المجتمع أو تتعارض معها .

فواجب الملهاة عنده أن تبصرنا بالسوى وبالطريقة التى نحيا بها الحياة ، وفى نظرتها الصادق التى تفرق فيها بين السوى والملتوى ، بين المألوف والشاذ ، وعلامتها هى إرهافها لحواسنا إرهافا يشعرنا بما يقع من تناقض بين حماقة الحمقى وما يستوجب الواجب والإدراك الفطرى السليم.

ومن هذه المسرحيات التى أبرزت هذا الجانب الواقعى الساخر « الدنيا لما تضحك » و « حكم قراقوش » و « قسمتى » و حسن ومرقص وكوهين وغير ذلك كثير ..

وعلى الرغم مما أحرزته مسيرة الكوميديا على يد الريحانى من تطور ومن تماسك فى البناء ربما لايتوافر للكثير من الملاهى التى نشاهدها اليوم ، على الرغم من هذه السمات الخاصة فى كوميديا الريحانى فإن عبقريته الحقيقية تتمثل فى شخص الريحانى أكثر مما تتمثل فى أعماله ، فقد كانت مواهب الريحانى فى الأداء الجاد والمتقن والخالى من المبالغة والتزيد والنابع من حس مسرحى صادق ورؤية نابعة عن تفهم للواقع وإدراك له. وانفعال بالأحداث فريد أصيل وصوت متميز عميق ونبرة ساخرة ، كان كل هذا كفيلا أن يجعلك تتمتع بدنيا فريدة ومبتدعة وحية على الدوام .. ودنيا من الصعب أن تتكرر.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نعمان عاشور وطابع الأوتشرك

من المسارح الجديدة التى خرجت فى بنائها الفنى على النظم التقليدية مسرح تشيكوف الذى لم يحرص ، كما هو الحال عند بريخت ، على الالتزام بالأصول الدرامية التى عرفها المسرح مثل الاهتمام بوحدة الحدث ، أو خط الفعل المتصل أو اختيار مشكلة أو قضية يركز عليها الكاتب ويواجهها بطل المسرحية من أول العمل إلى آخره ، كما هى العادة المألوفة فى المسرح التقليدى. بل كان تشيكوف يختار شريحته من الحياة من حوله بكل ما فيها من وقائع ومواقف وأحداث، ويحاول أن يرسم من خلالها صورة لواقع الحياة كما يجرى فى مجتمعه الروسى قبل الثورة . وهو يشير من خلال عرضه لهذه الشريحة العريضة من المجتمع بأشخاصها وأحداثها وواقع حياتها إلى تجسيد حالة التذمر والرفض ثم اليأس، تلك الحالة التى كانت تجتاح نفوس الناس فى مجتمعه حين يرفضون قسوة الواقع وبشاعته . غير أن حالة الثورة على الواقع بكل ما فيه من تناقض وفساد كانت تنتهى دائما بالعجز عن تغيير أى شىء ، إنها حالة التمرد الجامحة واليائسة التى تعترى جماعات الناس دون أن تجد القدرة الفاعلة على التغيير ، لأنها تصطدم دائماً بصلابة الواقع وصعوبة تحطيمه ، فتكون النتيجة الاستسلام فى مرارة ويأس.

مثل هذا العرض لأحداث الحياة اليومية وانفعالاتها فى مجتمع يضج بالثورة المكبوتة غير القادرة على العمل الإيجابى الفعال لتغيير الواقع ، هو الذى يتميز به مسرح تشيكوف وهى ما يسميه النقاد الروس (بالأوتشرك) أى الاستطلاع أو «الريورتاج » . كما ذكرنا من قبل.

ولكن هل هذه التسمية الجديدة تعنى الانتقاص من قدرة العمل الفنى أو التقليل من قيمتة الدرامية ؟ الحقيقة أن هذه الدراسة التى يقوم بها تشيكوف لقطاع ريفى من مجتمعه والذى يمثل الغالبية العظمى من المجتمع تحاول التعمق والتغلغل فى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نفوس أفراد هذا المجتمع . واستبطان مايدور فى نفوسهم من ألوان الصراع ، ومن هنا جاءت كلمة « استطلاع» التى تعبر عن الكشف عن حقائق الحالة النفسية والعقلية لهذه الطائفة من الناس التى يجمعها مجتمع واحد وظروف اجتماعية واحدة.

على أنه يجب أن نعترف أن هذه الدراسة وإن أخذت شكل الاستطلاع والعرض المتعمق لموقف المجتمع وما ينطوى عليه من مشاعر ، فإنها لاتهمل الجانب الدرامى ، فهو استطلاع درامى قبل كل شىء . والكاتب حريص على إعطاء صورة درامية بتوظيفه لكل مايعرض له من مواقف وأحداث توظيفاً فنياً ، وهو قادر على صياغتها صياغة مسرحية قادرة على الحركة والحياة من خلال شخصيات المسرحية الذين يتحاورون ويصطدمون داخل علاقات تجرى بينهم.

والكاتب ينجح فى جمع هذا كله فى خيط واحد متكامل وتام ، كما ينجح فى تحقيق الهدف من عمله ، ويقوم المؤلف إذن بأداء مسرحيته فى مهارة فائقة بحيث لاتشعر معها بأى تفكك أو تصدع أو تضارب أو حشو . فالبناء الدرامى متماسك ومحكم . وعلى الرغم من عدم وجود البنية الدرامية التقليدية ،ونقصد بها الحدث الواحد المتطور أو العرض لمشكلة أو أزمة يواجهها بطل المسرحية أو شخصياتها ، على الرغم من عدم وجود تلك البنية، فإن المسرحية تحقق وحدة متماسكة وكياناً عضوياً حياً نابعاً هذه المرة من وحدة الفكرة بدلاً من وحدة الحدث . فنجد كل شىء فى العمل يتضافر ويتآزر فى إبراز هدف المسرحية وهو المغزى الفكرى الذى يربط بين سائر المواقف والعناصر التى يتألف منها العمل الفنى.

ولدينا مثالان لهذا النمط من مسرح الأوتشرك عند تشيكوف هما مسرحيتا «الشقيقات الثلاث » و « الخال فانيا » . وكلاهما يعبر عن اتجاه مسرح تشيكوف الذى أوجزنا عناصره الإنسانية فيما سلف من كلام.

تعرض الشقيقات الثلاث لصورة حية لمجتمع اليأس والركود والملل ، والشعور

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بالجدب والضياع العاطفيين.

والمسرحية لاتخضع للتقاليد المسرحية المتعارفة فليس فيها الحدث الواحد أو الأزمة الواحدة التى تواجه شخصية البطل المحورية ، ومع ذلك فقد استطاعت أن تنتهى إلى أثر كلى موحد ،حين تنتهى بإشاعة الإحساس بهذه المعانى التى ذكرناها وهى اليأس والضياع والجدب ، وجميعها تمثل المظاهر الأساسية للحياة فى مجتمع تشيكوف فى ذلك الوقت.

والمسرحية تعرض صورة لحياة الشقيقات الثلاث التى تجسد كل منهن مشكلة خاصة ، فواحدة منهن تتزوج وتصبح لها حياتها ، والثانية تصل إلى سن الزواج ولكنها لا توفق فى العثور على الزوج ، والثالثة تتخبط فى حياتها تعانى طول الوقت من ظمأ عاطفى لايرتوى ، تبحث عن إطفاء الظمأ بشتى الوسائل فلا تهتدى إلى شىء.

والصورة المتكاملة للمسرحية لا تتأتى من شخصية واحدة ، بل من تكامل قد بدأ يأخذ شكلا مختلفا فى التعبير عن وعى الجماهير الذى بدأ يخطو خطوات فى محاولة التصدى لصخرة الواقع التى بدت فى أيام تشيكوف عنيدة وصامدة. لذلك رأينا فى مسرحية « الحضيض » لجوركى انتقالة حقيقية فيما تحمل من ثورة أشخاصها وقدرتهم على تحويل الواقع ومحاولة تغييره.

كان هذا بفضل حركة التطور الواعية التى ظهرت فى فترة لاحقة على تشيكوف الذى توفى عام ١٩٠٤، بينما ظل جوركى حياً يكتب قصصه ومسرحياته بعد ذلك ، حتى يعتبر أدب جوركى تمهيداً حقيقياً للأدب الواقعى الاشتراكى ، وارهاصاً فى الوقت ذاته بالثورة الروسية التى قامت عام ١٩١٧ . وظل جوركى يكتب بعد الثورة فترة أخرى حتى توفى عام ١٩٣٦.

وعلى الرغم من أوجه الخلاف التى ظهرت بين مسرح جوركى ومسرح تشيكوف فإن جوركى ظل محافظاً ومتبعاً نفس الاتجاه الفنى الذى سار عليه

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تشيكوف وهو مايسمى « بالروبرتاج » الدرامى أو الاستطلاع الدرامى.

ولسنا بحاجة إلى أن نعيد ما قلناه عن مسرح تشيكوف فى أن هذه الصورة الجديدة لاتعنى التفكك ، بل هى صورة قادرة على تحقيق كيانها العضوى الموحد من خلال الربط المحكم بين مواقفها وأجزائها وشخوصها.

نعمان عاشور ومسرح الأوتشرك

ويؤكد النقاد وعلى رأسهم أستاذنا الدكتور محمد مندور (١) أن «نعمان عاشور» قد سلك نفس السبيل فى بعض مسرحياته، وأنه ، وربما تلقائياً ، وبدون قصد، كتب مسرحياته تلك متخذاً نفس المنهج الذى اتخذه من قبل تشيكوف وجوركى ويذكر الدكتور مندور مثالين لهذا النوع عند « نعمان عاشور » هما مسرحيتاه المعروفتان « الناس اللى فوق » ، و « الناس اللى تحت ».

وسواء تأثر نعمان عاشور أو لم يتأثر بهذا الاتجاه ،فالواضح لمن يقرأ ويشاهد مسرحيات نعمان عاشور أن مسرحه أقرب المسارح العربية الحديثة إلى هذا الاتجاه الذى عرضنا له وهو اتجاه « الأوتشرك» ،فنعمان عاشور فنان واقعى هادف يلتزم موقفاً فكرياً واضحاً ويصدر عنه فى كل مسرحياته . إنه المسرح الذى يحاول أن يطرح قضية من قضايا مجتمعة فى مرحلة من مراحل الانتقال ، مرحلة ثورة ٢٣ يوليو فى مصر ، وهى المرحلة التى كانت تحاول تغييراً جذرياً فى بناء الحياة، وتهتم بدرجة كبيرة بتحقيق المساواة بين طبقات المجتمع وإذابة الفروق الهائلة الضخمة التى كانت تميز بين طبقات عليا وأخرى سفلى : طبقة الأثرياء الذين كانوا يسيطرون على زمام الأمور فى المجتمع، وكانت لهم وسائلهم فى التحكم والسيادة والشعور بالتعالى والاحتفاظ لأنفسهم بمقام خاص . بينما تشعر طبقات أخرى بأنها مهضومة الحق ، لا تظفر إلا بالقليل النذر أو بالكفاف من العيش.

اتخذ نعمان عاشور لنفسه موقفاً من هذا الصراع الطبقى . وأخذ يتابع هذا الخط فى حياتنا ومجتمعنا على طول أعماله المسرحية ، محاولاً نقل صورة أمينة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عن هذا الصراع بين طبقات المجتمع . وفى مسرحيتيه السابقتين « الناس اللى فوق» و « الناس اللى تحت » يطرح الكاتب نقداً حقيقياً وصادقاً ،ولكنه يحمل فى نفس الوقت توجيهاً يكشف فيه عن إخفاق المجتمع حتى بعد ثورة ٢٣ يوليو ، وبعد اهتمام الثورة بقضية الطبقات الاجتماعية ، والعمل على إذابة الفروق الصارخة بينها . فعلى الرغم من كل ما قيل من الجانب النظرى ، وكل ما اتخذ من إجراءات إصلاحية ، فإن المجتمع كان مايزال يرزح تحت هذه الفروق التى كانت تكشف عن رواسب وسلوك وعلاقات اجتماعية تخضع جميعها لهذه الفروق التى لم يكن من السهل استئصالها ، وقد تمكنت عبر أجيال طويلة من نفوس الناس ، ومن عقولهم وسلوكهم اليومى فى حياتهم.

وقد ندب نعمان عاشور نفسه لنقد هذه الفروق الطبقية ، وتجسيد مواقفها وتوجيه الأنظار إليها فى أعماله المسرحية التى اتسمت جميعها بطابع الأوتشرك، الذى يحرص كما عرفنا على تحقيق صورة من الحياة ، صورة درامية صادقة تكشف عن حياة الناس وأفعالهم وما ينشأ بينهم من صراع ، دون الخضوع للأسلوب الدرامى المألوف من عرض للأزمة والتفاف الأحداث والشخوص حولها فى بناء درامى هرمى ، الدراما متحققة برغم كل ذلك لأنها تؤكد ذاتها من خلال المواقف ومن ثنايا الصورة الكلية الموحدة للعمل الفنى.

ويمكننا إذا تابعنا مسرحية « الناس اللى فوق » أن نرى فيها خطين متقابلين يعمل كل منهما إلى جوار الآخر : خطين فكريين أحدهما تأثر إلى حد ما بفلسفة الثورة الجديدة فى محاولة لتغيير المفاهيم والقيم ، والرغبة فى التكيف مع روح الثورة الجديدة ، وخصوصاً فى خلق درجة من التوازن فى النظر إلى الأمور وفق أفكار جديدة تلائم حركة الانتقال والتطور . والخط الفكرى الآخر والمقابل هو الذى لايستطيع أن يتغير بهذه السهولة أو أن يلتزم بفلسفة جديدة يتبناها ويوطد نفسه عليها سلوكاً وفكراً.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ويتضح لنا ... الخطان المتقابلان في مسرحية « الناس اللي فوق » من مواقف الباشا وزوجته ، فبينما يحاول الباشا أن يخضع نفسه لأسلوب ومنهج جديد في التعامل والسلوك والفكر ، لينتقل من حياة البلاج والإسراف مقتنعاً بأن هذا هو الطريق السليم والملائم لحركة التطور ، إذا بنا نجد زوجته مازال تخضع في تصرفاتها وأفعالها للأساليب القديمة . فحين يأمر الباشا سائقه مثلاً بأن يقود السيارة الكبيرة ويستعمل السيارة الصغيرة في تنقلات الأسرة عملاً بالوضع الاقتصادي الجديد يعمد إلى الاتزان في النفقات ، نجد الزوجة لاتقبل أن تهبط من المستوى الذي ساد حياتها وصار نمطاً سلوكياً تعجز عن تغييره ، فراحت تأمر السائق بغير ما أمره به زوجها ، وتتمسك بالانتقال في السيارة الكبيرة تخرج بها إلى لقاءات واجتماعات من ذلك النوع الذي يسود حياة الطبقات الأرستقراطية في ذلك الوقت ، كأن تذهب لحضور اجتماع جمعية نسائية أو الالتقاء برفيقاتها من زوجات وبنات الطبقة الأرستقراطية.

تفعل هذا كله من قبيل الاستعراض والإعلان عن نفسها وطبقتها . يبدو ذلك من تظاهرها بأنها تعمل من أجل الخير ، ثم يثبت أن ماتقوم به ليس خدمة لجمعية خيرية كما تدعي ، بل هو ضرب من الخداع من أجل تحقيق المظهر ، واشباع الإحساس بالمباهاة والتفاخر لا أكثر ولا أقل.

وفي هذين الخطين مايشير إلى أن التحول الاجتماعي مايزال يعاني من التوتر بين القديم والجديد ، وأن من المجتمع من أخذ يصغي لحركة التحول ويحاول العمل من أجل تطوير نفسه وعقليته ، ومن أفراده من هم عاجزون تماماً عن الإصغاء للواقع الجديد أو العمل على خلق سلوك متطور وفق عقلية مقتنعة بما تفعل.

إلى جانب هذين الخطين نجد في المسرحية مواقف أخرى تشير إلى أن ما يجري في الطبقات العليا من المجتمع من عجز عن التأقلم والتكيف مع العقلية الجديدة ، يناظره ويجري معه تيار آخر في أوساط الطبقات الدنيا من الشعب التي لم تستطع

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هى الأخرى أن تتخلص من رواسب الماضى الطويل ، فقد خلقت عندهم إحساساً بالنقص وشعوراً بالفروق الكبيرة التى تميز بين الطبقات والتى يصعب اجتيازها أو التغاضى عنها فهى متمكنة ومغروسة فى أعماقهم.

يظهر هذا الإحساس بالنقص من أحداث أخرى فى المسرحية ، فقد كان فى بيت الباشا خادمة تعمل من فترة طويلة ، وقد نجحت بمثابرتها واجتهادها فى أن تحسن تربية ولدها وتعليمه ، وأن تؤازره بتشجيعها ورعايتها حتى حصل على ليسانس الحقوق واشتغل بالمحاماة . وكان فى أسرة الباشا أقرباء متوسطو الحال . ورأت الأم أن تزوج ابنها بعد أن صار فى مستوى لائق من فتاة من أقرباء الباشا الذين لم يكونوا من الطبقة الأرستقراطية ،كما أنهم ليسوا من الطبقات الشعبية، وإنما هم من الطبقة الوسطى. وذهبت الأم مع ولدها إلى بيت تلك الفتاة، وتكون المفاجأة التى ربما لم تكن متوقعة من أحد ،فنرى الشاب لايملك القدرة على التصرف بل حتى على النطق ، ويشعر بأنه قد أرتج عليه فلم يقل كلمة واحدة . إذ كان ما يزال رازحاً تحت عقد دفينه وقديمة ، عقد تمنعه من مجرد التصريح برغبته فى أن يتزوج من فتاة تمت بصلة قرابة إلى أسرة الباشا الذى تعمل أمه خادمة عنده.

وهكذا نرى ما رأيناه فى الطبقة الأرستقراطية ، فإذا كان الموقف فى أسرة الباشا مايزال يتأرجح بين الإيجاب والسلب ، وأن خط التحول من مرحلة إلى مرحلة ظل يتذبذب غير مستقر على الحال ، فإن موقف الطبقات الفقيرة مايزال هو الأخر واقعاً تحت تأثير قوى راسخة خفية تعمل عملها ويعجز الفرد أن يقاومه. فعلى الرغم من وقوف ثورة ٢٣ يوليو إلى جانب الطبقات الفقيرة وتشجيعها على التحرر من مشاعر النقص والإحساس بالهوان أو القهر أو الظلم ، الذى كان يستبد بأفراد هذه الطبقة . نقول على الرغم من ذلك فإن قوى الماضى ماتزال ترزح بكل وطأتها وثقلها على تفكير الطبقتين معاً الأرستقراطية والفقيرة.

والكاتب هنا يتخذ منهج الواقعية النقدية فى صدق حيث يعرض للقضية التى يطرحها فيؤكد على حقائق من واقعنا فى تلك الفترة، حقائق تقول بأن المجتمع لم يستطع بعد أن ينتقل أو يتحول عن العقلية القديمة ، برغم كل مظاهر التطور ووسائل الثورة فى تحقيق الشعور بالمساواة ،وتذويب الفوارق بين طبقات المجتمع . المسرحية تقول كلمتها الصريحة وهى تطرح الحقيقة كما هى فى الواقع بكل أمانة حاملة الجوانب السلبية والإيجابية فى حركة التحول . غير أن للكاتب أيضا موقفه الإيجابى الذى لايريح النفس من بعض ما يثقلها فحسب، بل الذى يرى أن عليه واجبا يجب أن يبوح به تجاه هذه الجوانب السلبية التى يصر على تغييرها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يوسف العاني

يعتبر يوسف العاني رائد المسرح العراقي الحديث علماً من أعلام المسرح العربي بلا منازع ، شأنه في هذا شأن رواد المسرح العربي الكبار من أمثال يوسف وهبي والريحاني وغيرهما من الذين جعلوا المسرح قمة اهتمامهم ووهبوه حياتهم وجهدهم.

فمنذ عام ١٩٤٤ وهو التاريخ الذي اعتلى فيه يوسف العاني خشبة المسرح في مدرسة بغداد الثانوية لأول مرة مسرحي من تأليفه، منذ ذلك التاريخ وحتى اليوم وعلى مدى خمسة وأربعين عاماً قدم يوسف العاني أكثر من خمس وعشرين مسرحية ، وأخرج عدداً غير قليل من المسرحيات ، كما قام بأداء كم هائل من الأدوار المسرحية العالمية والعربية المتنوعة من فانيا تشيكوف إلى برتولد بريخت وأحمد باكثير . فهو رجل مسرح بكل مافي الكلمة من معنى تأليفا وإخراجا وتمثيلا . تشرب فن المسرح وأحسن استيعابه في قصة كفاح طويلة أثمرت حركة من الإبداع والتطوير التي نحاول في هذا المقال إن نتابع أهم علامات التطور الإبداعي فيها.

كانت نشأة يوسف العاني الأولى في بلدة صغيرة على ضفة نهر الفرات هي الفالوجة ، وكان إبوه يمتلك حانوتا لبيع التبغ ولكنه كان إماما في نفس الوقت لمسجد القرية . وماتت أمه وهو صغير لم يتجاوز الصف الثاني الإبتدائي . وبشاء الله أن يعوضه عن أمه ، أماً ثانية في شخص زوجة أخيه التي أحسنت رعايته وتنشئته.

ثم كانت لزوجة أخيه وأخيه ، الفضل في توجيهه للأدب والقراءة والاطلاع منذ أن وجد لديه استعداداً للإحساس بالأدب والفن ، كما وجدا عنده ميولا مسرحية ظهرت علاماتها في صغره حين أظهر حسا كوميدياً منذ طفولته المبكرة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لاحظته عليه زوجه أخيه .. وكان شديد الحرص فى طفولته المبكرة أن يشاهد ويقلد. وكان يقول « كنت أعتبر التمثيل نوعا من التشبيه الحركى .وكنت فى الحقيقة أعتبر التشبيه هو أصل فن التمثيل المسرحى ، وهو نزعة متأصلة فى التقاليد الشعبية».

ففى المواكب الدينية التى كانت تتم فى العزاء مثلا كان المشتركون يشبهون الشخصيات ، أى يقومون باستحضارها عن طريق التشبيه الحركى المرئي ، وكنت فى طفولتى أشاهد هذه الاحتفالات وأتأثر بها ، ولكن إلى جانب مشاهداتى هذه كنت أيضا مولعا بتقليد كل من أراهم وكنت بارعا فى هذا ، وكان زوار البيت يتحرجون بين أن يكونوا على سجيتهم أمامى لهذا السبب . وكم ضحكوا وغضبوا منى كلما كانت زوجة أخى تدعونى أمامهم لتمثيل إحدى الشخصيات التى نعرفها.

من هذا تعلم يوسف العانى أمرين : الأول : المحاكاة والتقليد منذ صباه المبكر ، فأعانه هذا على الأداء المسرحى . والثانى اتصاله وشغفه بالتراث الشعبى الذى كان له تأثير واضح عليه فى كتاباته المسرحية بعد ذلك ، وفى محاولة التماس الأساطير الشعبية والفولكلور العراقى وسيلة للتعبير عن قضايا اجتماعية وسياسية وبث افكاره ورؤاه المختلفة ، وهى ناحية من النواحى البارزة فى مسرح يوسف العانى كما سنرى.

ومن الظواهر الأخرى التى أعانت يوسف العانى على تكوين مزاجه وشخصيته الفنية، وتعد من عناصر الإحياء والتكوين فى شخصيته وفنه هو اقترابه من الحس الشعبى الأصيل ، وسماعه لنبض الطبقات الشعبية واصغاءه لخلجاتهم ومشاعرهم.

فعلى الرغم من انتمائه للطبقة الوسطى المتعلمة ، فإنه كان يتجه فى أعماقه للطبقات الشعبية مما أكسبه فيما بعد دراية بحياة بسطاء الناس وعمقا فى خدمتهم، وقد قال هو نفسه فى تفسير ذلك :

(عندما تركت مدينة الفالوجة وانتقلت إلى بغداد للدراسة الثانوية سكنت على

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ضفة دجلة في منطقة تسمى « جزيرة الياس » . وهناك عشت مع أصحاب الزوارق الذين ينقلون الناس عبر النهر من الجزيرة إلى الرصافة ، وكنت يوميا أعرف جل وقتي معهم ، وأعاين عملهم) .

وهكذا كان إقبال يوسف العاني بكل قلبه نحو البسطاء من أبناء الشعب ورغبته بحياتهم ، لذلك كانت أولى مسرحياته التي كتبها في صباه عن حادثة حقيقية وقعت في لاي صغير في حي شعبي يقطنه بسطاء « سوق حمادة ») .

وتقول عنه دكتورة نهاد صليحة (٥) .

« ورغم ولعه الشديد بأفلام يوسف وهبي وبشارة واكيم وتمثيله لهما لفترة ، باعتبارهما أبدع ممثلين في العالم العربي حينذاك، فإنه لم يلبث أن اكتشف زيف ميلودرامات يوسف وهبي وكاريكاتورية بشارة واكيم فرفضهما .ووجد مثله الاعلى في نجيب الريحاني الذي صور معاناه الإنسان البائس المطحون من الواقع ، ويعطيه العمق الإنساني دون أن يغرقه في المبالغات المأسوية ، ودون أن يسافر في سبيل الضحك ، من ناحية أخرى إن يوسف العاني يرى أن نجيب الريحاني يماثل تشارلي تشابلن في عبقريته ، ولأنه كان إلى الكوميديا الجوهري الذي يميز الكوميديا الراقية من التهريج والسخافة .(٥)

[illegible] قالها عن « يوسف العاني ورحلة أربعين [illegible] أبو يوسف العاني [illegible] الكوميديا والتهريج المسف بقوله :

« [illegible] ظروف والأوضاع ـ التي تفقد الإنسان [illegible] ونستوحيها ضمنيا لتغييرها ، ولكنها [illegible].

[illegible] تجعله ـ رغما عنه ـ ما أسميه بالإنسان ـ

[illegible] « يوسف العاني » ورحلة أربعين عاما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وللأسف هناك اتجاه الآن في عالمنا العربي نحو الاستسهال ، وبالتالي التهريج .. فالكوميديا صعبة . أما التهريج فسهل..

ولم يكن في استطاعة يوسف العاني أن يلتحق بعد انتهائه من دراسته الثانوية بمعهد التمثيل الذي أنشيء ببغداد عام ١٩٤٥ ، وذلك لأنه لم يكن يعادل المرحلة الجامعية ، فحاول العاني أن يلتحق بإحدى الكليات واستقر أخيراً طالبا في كلية الحقوق . وفي فترة دراسته بالكلية استطاع أن يقدم بعض الاعمال التي تعتبر في نظره مرحلة استطلاع وتجريب ، أو قل هي محاولات لاكتشاف الطريق .. في هذه الأثناء أعد مسرحية مجنون ليلى لشوقي إعداداً جديداً ، وخلط فيها الشخصيات التاريخية والشخصيات الواقعية ، ورأى أن الصراع في مجنون ليلى لا يستحق كل هذا العذاب الذي يعانيه قيس ، وينتهي بموت ليلى وموته ، فأراد أن يتدخل من أجل خاطر قيس لإقناع والد ليلى بقبول قيس زوجا لها .

ثم قدم العاني مسرحية أخرى في تلك الفترة تعتبر التجربة الثانية له في كلية الحقوق ، التي كان قد كون فيها جمعية سماها « جبر الخواطر » واختير لها عميدا ، وكانت هذه الجمعية معملا للتجارب المسرحية التي قام بها في تلك الفترة.

ولم تقف ثقافة العاني المسرحية عندما كان يشاهده أو يقرأه من المسرحيات العربية أو الأجنبية ، فقد سافر في عام ١٩٥٨ إلى ألمانيا الديمقراطية ، وهناك استطاع أن يشاهد مسرح بريخت . وتمكن من مشاهدة عدة عروض مسرحية لأعمال مشهورة ، ومنها « بونتولا وتابعه ماتي » ، وكان يأمل أن يمثل دور « بونتولا » ، وقام فعلا بذلك في عام ١٩٧٥ وقدمه باللهجة العراقية في القاهرة وبغداد ، وعلى مسرح « سيد دوريش » بالإسكندرية.

والذي يهمنا أكثر من ذلك ماكتبه العاني أثناءه وهو في ألمانيا عن مسرح بريخت ، إذ يقول في إحدى رسائله لهم.

« مزقوا كل ما قرأتموه عن المسرح ، كله كذب !! المسرح الحقيقي هو المسرح

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الذى أشاهده الآن ».

ثم عكف العانى بعد ذلك على دراسة مسرح بريخت وكان شديد الاهتمام بما يقدمه المسرح للناس ، وعندما سئل عن جوهر بريخت كما يفهمه أجاب :

« التنبية والتوعية عن طريق الاستيعاب الفكرى .. قد لاتكون أوروبا محتاجة إلى الصيغة البريختية الآن ، ولكننا فى البلاد النامية نحتاجها أكثر من الصيغة الأرسطية التى تحبذ الاندماج ، والتى تجعل المتفرج يخرج من المسرح وهو يشعر أن كل شىء يمشى « عال العال » ، الناس فى حاجة إلى تحريك .. إلى أن يثوروا .. ولكن بصيغة غير الشعارات ، والصيغة البريختية تعلم بينما تعطى المتعة ».

وبعد ، فإن هذه الخطوط السريعة عن حياة يوسف العانى ، والظروف الفكرية والحضارية التى تكيف إبداعه الفنى الفنى ، ربما تبدو من وجهة نظر المواطن العربى شيئا معادا أو زائدا عن الحاجة ، بحكم أن الكاتب عربى معروف يكتب فى إطار تكوين نفسى وعقلى وظروف اجتماعية واحدة أو متشابهة . قد يكون هذا صحيحا بالقياس إلى المواطن أما بالنسبة إلى القارىء العادى فى أى موقع من مواقع الوطن العربى ، ربما كان الأمر يختلف . وهنا قد تكون سيرة المؤلف والظروف التى عاشها واكتنفت كتاباته عاملا هاما ، يعين على اجتلاء بعض العناصر التى تكون منها أعماله ، والتى قد تصعب رؤيتها بنفس الدرجة من الموضوع بدون مثل هذه المقدمات ، كما أن درجة حساسية القارىء العربى قد تختلف فى التقاط المؤثرات المختلفة الحسية منها والوجدانية للكتاب . ثم فى قدرته على خلق عمل أدبى تتحول منه هذه المؤثرات إلى كلمات وأفكار.

والمتتبع لإنتاج يوسف العانى المسرحى يراه يتمتع بجملة من الظواهر الفنية المتميزة قد طبعت فنه بسمات تداخلت فيها الاتجاهات والمدارس . وكان هذا التداخل ظاهراً فى مراحل فنه المختلفة .. قد تتميز مرحلة من مراحل فنه عن الأخرى ، ولكنها مع ذلك لا أظنها تستقل استقلالاً كاملا ، وانما هى جميعها تنويعات على نغم واحد هو خدمة الحياة والمجتمع الذى يعيش فيه.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فإذا أخذنا مثلا المراحل الأولى لإنتاجه الفني إننا نلاحظ فيها مظهرين متعاقبين : المظهر الأول : هو تسجيل الواقع تسجيلا يتسم بكثير من الصراحة ، ويكشف عن الأوضاع السائدة في الحياة السياسية والاجتماعية ، التي تركت آثارها على تفكير الناس ، وسلوكهم ونظرتهم إلى العالم . وهو في عرضه لهذه الصور الناقدة يطرحها بأسلوب ساخر مثير للضحك والمرارة في وقت معاً . وكانت الدعابة والسخرية وسائله البراقة للتعبير عن فكرته الخدمة مجتمعه ، وانقاذ الناس من تقاليد وأوضاع زائفة يعيش عليها الناس ويحملونها ، وتخليصهم من قيم رجعية سيطرت على عقولهم.

وخير ما يمثل هذا الاتجاه الأول مجموعته المسرحية « رأس الشليلة » ١٩٥٤ ، التي عرض فيها صورا من حياة العراق الاجتماعية تتميز بالتناقض المثير للضحك والسخرية ، كاشفاً عن مدى السوء والتأخر ، بأسلوب ناقد تقدمي ، وتابع نفس الاتجاه في مسرحية « فلوس الدواء » ١٩٦١ . ففي فلوس الدواء يعالج الكاتب التناقض القائم بين طبقات المجتمع وأفراده ، حيث يعرض علينا صورتين متقابلتين ، صورة الأب الطيب الذي يكافح لإنقاذ ولده من براثن الموت ، بالبحث له عن الدواء ، وصورة مالك الدار الذي يهتم بالمال لتلبية رغبات ولديه الوحيدين في التبذل والتفسخ ، وهما موقفان متناقضان لدور الحياة التي كانت تسود مجتمعنا في ذلك الوقت.

ويتطور هذا الاتجاه الواقعي الانتقادي من المرحلة الثانية [illegible]

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أخذ يتطور بعد ذلك فى مسرحية « المفتاح » . فالرمز فى مسرحية « صورة جديدة» كان يكمن فى فكرتها ، وحاول الكاتب أن يجردها من العبارات الخطابية المباشرة . أما وسائل المسرحية التعبيرية فقد خلت من الرمز ، ومن ثم فقد كان أمام المشاهد الوسائل التى تمكنه من إدراك المغزى العام ، ومع ذلك فقد اعترض بعض النقاد على ضبابية الفكرة فى رواتيه « صورة جديدة ».

وبانتقال الكاتب إلى مسرحية « المفتاح » ينتقل إلى مرحلة جديدة فى حياته الفنية ، مرحلة يمتزج فيها الرمز بالتراث الشعبى بالأسطورة بالاتجاه الملحمى البريختى ، الذى استقر فى يقين الكاتب بعد زيارته لألمانيا ومشاهدته لمسرح بريخت بأنه أنسب الاتجاهات المسرحية المعاصرة لحياة شعوبنا النامية فى مرحلة البناء والتكوين والتطور.

ولقد رأى النقاد أن هذا الإطار الجديد الذى اختاره المؤلف طابعا لمسرحية المفتاح قد أتاح له الفرصة أن يكون أكثر حرية عن طريق استخدام التراث والرمز والمسرح الملحمى ، حين استطاع أن يعرض من خلال ذلك كله قطاعات واسعة لمستويات مختلفة من الشعب ، ونماذج غنية فى تنوعها ، وحالات اجتماعية ذات أبعاد متعددة . ولم تكن كل هذه لتتوافر للكاتب لولا اختياره لهذا الشكل بالذات.

وفى راوية المفتاح يعرض علينا الكاتب موقفين اجتماعيين من عالمنا العربى الشرقى المليء أحيانا بالمعتقدات المتوارثة ذات التأثير الخطير أحيانا على عقول الناس. فالموقف الأول يتخبط حائرا ومضطربا وراء البحث عن حل لمشاكله باللجوء إلى الخرافات والعرف المتوارث . وعبثا يحاول أن يجد حلا ، بينما نجد ثمة ما يدعو إلى موقف جديد هو اللجوء إلى العلم الذى هو مصدر النور والهداية.

وخاتمة المسرحية تؤكد المغزى الذى يهدف إليه المؤلف ، وهو عدم جدوى الركض وراء سراب لاطائل منه ، ويعنى به سراب الخرافات الذى مايزال كثير من الناس يؤمنون به ويجرون وراءه.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وتعتبر مسرحية المفتاح هي بداية التأثير لمسرح بريخت ، الذى اتخذ لنفسه مسرحا لايخضع للأصول الدرامية المألوفة ، فلديه وسائله الأخرى التى لاتخضع للوسائل المسرحية التقليدية ،، لكنه لايراها تتلاءم معه أكثر فى الوصول إلى أهدافه . هذه الأهداف الجديدة هى الاحتكام إلى الجمهور ، جمهور المشاهدين.

إن هدف بريخت ان يصدر الجمهور حكمه على القضية التى يطرحها على مشاهديه ، وما العمل الفنى كله إلا وسائل مساعدة تساعد الجمهور المشاهد على إعطاء حكمه . فالمسرح عنده وسيلة يطرح من خلالها القضية التى تؤرقه ، فالقضية هى الغاية ، أما المشاهد والأحداث والمواقف التى تجرى على خشبة المسرح ليست إلا وسائط يلقى بها أمام الجمهور لتعينه على إلقاء حكمه الأخير . وهم المؤلف هو إلقاء الضوء والتوعية والتنبيه وإقناع الناس بالقضية وجعلهم يتبنونها.

وهذا هو ماتبناه يوسف العانى ، إذ وجد فى مسرح بريخت وسيلة فى التوعية بالقضايا التى يعانى منها المجتمع ، ووسيلة لتبيينها والإقناع بها.

وثمة ظاهرة أخرى فى مسرح بريخت وهى ظاهرة التغريب ، وهى التى تجعل الممثل غريبا عن الدور الذى يؤديه حتى تكون مهمته كالمحامى الذى لا يتقمص بالبداهة شخصية المتهم الذى يدافع عنه ، بل يظل غريبا عن تلك الشخصية ، وكل همه تقديم أوجه الدفاع عن موكله.

كما يعتمد يوسف العانى فى مسرحية « المفتاح » على التراث الشعبى اعتماداً ذكياً ناجحاً فيلجأ إلى أغنية شعبية يقوم عليها بناء المسرحية . وهى تعتمد على الأسلوب المتصاعد والشائع فى تراثنا ، ينهض على البناء التركيبى القائم على ربط الأشياء والموروث ، واعتماد بعضها على بعض تقول الأغنية:

ياخشبة نودى نودى

ودينى على جدودى

جدودى بطارف عكا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يعطونى ثوب وكمكة

والكمكة وين أضعها ، أضعها بصنديكى

صنديكى يريد المفتاح

والمفتاح عند الحداد

والحداد يريد فلوس...

ومن خلال هذه الأغنية الرمزية التى تبحث عن المفتاح أو بعبارة أخرى عن الحل للمشكلة ، هذا الحل الذى استعصى على طالبه . (فخيران) وهو أحد البسطاء المتمردين على الحياة ، لايريد أن يكون له طفل فى عالم لايبالى بأحد ، وليس فيه أى ضمان لحماية الإنسان وتوفير العيش المستقر له ، على حين تصر الزوجة (حميرة) على أن يكون لها طفل.

ولتحقيق هذا الهدف وهو البحث عن ضمانات للطفل ، ينطلق الزوجان جرياً وراء الأغنية ، ويقصدون أولاً عكا حيث يلتقون بالجدود ويعرضون عليهم مشكلتهم، فيعطيهم الجدود كمكة وثوبا ويطلبون منهم أن يحتفظوا بهما فى صندوق ، ويقفلونه جيداً وعندئذ يبدأ بحثهم عن المفتاح ، فيذهبون إلى الحداد يطلب مالاً ، والحبل فى قرون الثور ، والثور يريد الحشيش ، والحشيش فى البستان والبستان ينتظر المطر ، والمطر عند الله.

ويعود الجميع فى نهاية الطواف ومعهم المفتاح ، ولكنهم حينما يفتحون الصندوق لايجدون شيئاً.

ثم تتضح الحقيقة فى نهاية المسرحية عندما يكتشف الجميع أنفسهم فى خواء وحيرة ، وعندما يكتشف الجميع أن الوسيلة التى لجأوا إليها كانت وسيلة عقيمة ، لأنها استندت إلى الخرافة البالية العتيقة وتركت طريق العقل والعلم والتفكير المنطقى السليم.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبعد مسرحية المفتاح استمر هذا الخط المتطور فى البنية المسرحية عند يوسف العانى . هذا الخط الذى تخلص فيه من النقد الاجتماعى المباشر إلى عرض القضايا بأسلوبه الجديد ، الذى يجمع بين الرمز والأسطورة الشعبية والمسرح الملحمى البريختى . ولعل هذا التطور فى مسرح العانى هو الذى أضفى عليه هذه الشعبية ، بحيث أصبح يطلق على مسرحه المسرح الشعبى ، حيث استطاع أن يوظف فنه الدرامى من أجل إبداع صور حقيقية أمينة تعكس مايعانيه الشعب من أزمات . جعلته يقترب من أذواق الناس ومشاعرهم الداخلية ، وكذلك المسرح الشعبى لايمكن أن يبلغ شأوه قبل أن يعبر تعبيرا دقيقاً وفنياً عن مشاعر الشعب وآلامه وآماله وأهدافه واهتماماته اليومية ، لذلك كان مسرح العانى رؤية صحيحة لضمير مجتمعه وشعبه ، ومن ثم نوعية مضيئة من أجل التنوير والتثقيف.

ويتطور إنتاج العانى فى هذا المجال فى مسرحية « الخرابة » التى تعتبر مثالا لتجنب العنصر البطولى الفردى وتأكيد المعانى البطولية ، بغض النظر عن أسماء أصحابها ، ولذلك نرى شخوص هذه المسرحية تتحول من الأسماء إلى الأرقام العددية. كالواحد والواحدة والأول والثانى والثالث على سبيل المثال .

وكان هدف العانى أن يتجنب أسماء البطولة الفردية من أجل توكيد القيم الإيجابية والأحداث البطولية بغض النظر عن أسماء أصحابها ، ماعدا شخصية واحدة هى البطلة غنية وهى العنصر النسائي المهم فى المسرحية ، وقد أبرز المؤلف اسمها لأنها تعتبر قيمة فى ذاتها ؛ إذ جعلت من نفسها عنصراً أساسيا فى اكتشافها الدقيق والمتواصل لمثالب المجتمع البرجوازى.

والمسرحية تتصل بأواصر وثيقة وقوية بمسرح بريخت الذى عشقه يوسف العانى.

ظهر ذلك فى وضع الشعوب التى تعرضت لها المسرحية ومنها شعبنا العربى فى فلسطين السلبية موضع الأبطال الانفراديين.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كما ظهر تأثره بالمسرح الملحمى كذلك فى التوكيد على شخصية نجم الدين البقال ، فهو تثبيت لأهمية نضال الشعب العراقى فى تحقيق الثورة بصفته مادة تلك الثورة وجوهرها ، وصولاً إلى مقولة تتصل بمسرح بريخت.

« وإن الثورة لا يحققها إلا أبناؤها الحقيقيون ».

وهكذا يحقق العانى من خلال مسرحه ظواهر ذات بالغة الأهمية فى تناوله للحياة الاجتماعية والإنسان المعاصر ، وفى ليفته على تحقيق أهداف أمته ومجتمعاتها : منها واقعية المتطورة ونقده الكوميدى الهادى والمجتمع فى وقت معا ، وربط المسرح القومى بتراثه الشعبى الأسطورى ، ثم تأثره بالمسرح الملحمى فى تبليغ رسالته والحث عليها جماهيريا وشعبيا.

ولقد استطاع العانى أن ينضجها بمسرحه حين استطاع أن يحقق الغاية من أعماله وهى أن تكون مقنعة قبل أن تكون واقعية.

وقد أدرك العانى بأن المسرح اقتناع بقضية وطرح لها على مستوى فنى ناجح ، ويرى أنه إذا لم نقتنع باحتمال الشخصية والحدث فخير لنا ألا نكتب مسرحية.

هذا فضلا عن أن العانى قد استطاع أن يرتفع بالواقعية إلى جو من التاريخ والأسطورة ، فبذلك حقق الإيقاع وجعله مع الفن المسرحى قوام إبداعه.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أعلام المسرح الكويتى واتجاهاته

لعلنا جميعا نتفق على أن المسرح أو بالأحرى الأدب التمثيلى هو أكثر آدابنا حاجة إلى العناية والرعاية وبذل الجهد والتماس النضج والأصالة والتطور والنهوض.

هذه حقيقة قد أدركها وتنبه لها القائمون على رعاية المسرح فى منطقتنا العربية منذ عهد ليس بالقريب .. أدرك هؤلاء هذه الحقيقة لعلمهم أن تجربتنا فى المسرح لم تجاوز بعد قرنا من الزمان . وأن دور المسرح فى تلقين الشعب وطلاب العلم لايقل عن دور المعاهد والجامعات، كما أن دوره فى تنمية الوعى وتطوير الملكات لايقل بأى حال عن دور المدرسة والجامعة ، بل قد لا تتجاوز الحقيقة إذا قلنا إن المسرح قد كان عند اليونان والغرب هو المعلم الأول. فمن فوق خشبة المسرح تعلم الناس العدل والخير والجمال . ومن أفواه ممثليه تعلم الناس الثورة على الظلم ، وعرفوا كيف يطورون من نفوسهم ومجتمعاتهم ويقودونها نحو غد مشرق.

عرفت مجتمعاتنا العربية هذه الحقائق، وأدركت أن أمامنا للنهوض بالمسرح أشواطا يجب أن نقطعها فى دأب وسهر ، وفى عمل تتضافر فيه الجهود وتتوحد عنده الأهداف.

وأولى الخطوات فى هذا الطريق كانت القراءة والمشاهدة ، فقد فطن الجميع إلى حقيقة هامة هى أن المسرح لاينهض ولايستقر فى ضمير شعبنا إلا بهاتين الدعامتين الأساسيتين واللتين لاتقوم للمسرح قائمة بدونهما . ولا يتحقق الذوق المسرحى بين أفراد شعوبنا إلا بهما : القراءة والمشاهدة. وكلنا يعرف أن ما لدينا من الإنتاج فى هذا الفن لا يصلح وحده أساسا لتكوين المعرفة الحقة عن فن المسرح .. لذلك فقد وجب أن نبدأ بالقراءة الواعية عن طريق الترجمة الأمينة التى تحرص على الدقة وتتمتع بالذكاء والقدرة على الإحساس فى التعبير المسرحى ونقله إلى نظيره من اللغة العربية نقلا يحافظ على القيم الفنية للعمل المسرحى قبل أن يهدف إلى الكسب المادى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولن يتحقق هذا إلا بأن نضع أمام قرائنا مكتبة متكاملة فى الأدب المسرحى يقوم على إعدادها ونشرها نخبة من صفوة الأساتذة المشتغلين بالدراسات المسرحية فى الوطن العربى ، ونشر هذه الكتب وجعلها قريبة من القارىء بسعر زهيد.

أما الخطوة الثانية فى الإعداد والتكوين فهى المشاهدة وهى فى أهمية القراءة الواعية ،بل لعلها أن تكون أكثر أهمية بحكم طبيعة المسرح الذى يختلف عن القصة فى أنه أدب يراد به التمثيل على خشبة المسرح ويقتضى توافر البناء المسرحى والجمهور، بالإضافة إلى عناصر أخرى مصاحبة من الديكور والملابس والمناظر والإضاءة وغير ذلك . ومن ثم كانت خطوة المشاهدة للعروض المسرحية هى من الأركان الأساسية فى تكوين الثقافة المسرحية وتربيتها وانمائها ، وهذا بطبيعة الحال يقتضى إعدادا مناسبا وتنوعا فيها ،وانتشارها فى المدن والقرى وتوافر للممثلين والمخرجين ... وإعدادهم اعدادا فنيا مدروسا ، وفق منهج هذه الفنون وتطورها.

بهاتين الدعامتين تتم الخطوة الهامة فى تكوين الذوق المسرحى.

ما فعلته الكويت... ؟؟

يكاد ماقلناه أن يكون بدهيه لا حاجة بنا إلى تأكيدها ، ولكننا آثرنا أن نبدأ الكلام بها حتى نسجل ونحن نؤرخ لمسرح الكويت الخطوات التى قامت بها هذه الدولة الناهضة الوثابة فى هذا المجال ،أى إنشاء مسرح الكويت والإسهام فى تكوين ذوق مسرحى بين أبنائه . ولقد استطاعت الكويت على مدى سنوات معدودة أن تحقق هاتين الدعامتين بشكل يؤكد حرص الكويت على خلق وتدعيم وتطوير فن المسرح بها ونشر حركة مسرحية جادة ونشطة فى حيز زمنى قصير ، وفى حدود إمكاناتها الفنية من ناحية وعدد سكانها ومساحة رقعتها الجغرافية ، إذا وضعنا هذا فى اعتبارنا عند تقويم هذه الحركة فإننا نشهد لها بالتفوق والسبق على كثير من بلادنا العربية.

وأول مظهر من مظاهر التفوق والسبق تلك السلسلة من المسرحيات العالمية التى تقوم وزارة الإعلام الكويتيه بإعدادها وتقديمها إلى القارىء العربى فى كل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مكان ،والتى يقوم على ترجمتها نخبة مختارة من هواة هذا الفن والمشتغلين به ومن أساتذة الجامعة . وقد فطنت دولة الكويت ورجال الثقافة بها إلى أهمية هذا الفكر العالمى، وما يمكن أن تثمر عنه هذه المجموعة من المسرحيات والدراسات التى تصحبها فى وضع الأساس الهام لفهم التراث الإنسانى واستيعابه، وبخاصة فى هذه الناحية الجديدة علينا وهى فن المسرح. وقد حرصت هذه السلسة أن تنبه الأذهان إلى أننا ، عندما نفتح نوافذنا وأبوبنا ليدخل إلينا منها هذا التراث الإنسانى الكبير فإن ذلك لايعنى ترك هذه الأبواب وهذه النوافذ مفتوحة للشوائب الضارة أو للهواء المسموم . ومعلوم أن فى هذا التراث الإنسانى ما هو صالح لنهضتنا الحديثة ولتكويننا الجديد ، كالهواء تماماً خليق أن يجدد خلايانا وأن يبعث إلى أجسادنا حركة دائبة وروحا خلاقة ، ومنه ماهو ريح صرصر عاتية تقتلعنا من جذورنا وتخرجنا عن أرضنا . من أجل ذلك حرصت اللجنة المكلفة بالإشراف على هذه السلسة على اختيار أنضج الثمار وأصلحها حتى تفتح أعيننا على إمكانات حديثة، وفى الوقت نفسه تكسب حياتنا المتواضعة عمقا واكتمالا.

ويجب أن نعترف بأن الكويت كانت رائدة وجادة بل وصاحبة فضل على القارىء المسرحى حين أخرجت هذه المجموعة من الأدب المسرحى وقدمتها لوطننا العربى.

أما فى مجال إعداد المسارح وإنشائها وتوفير عنصر المشاهدة والإسهام بنتاج مسرحى كويتى، فقد خطت الكويت فى هذا المجال خطوات هامة وناجحة يمكننا الإلمام بها إذا تتبعنا نشأة المسرح الكويتى وتطوره عبر نصف قرن أو أكثر قليلا. وسنحاول الوقوف عند بعض مراحل وسمات هذا التطور فى إيجاز لنتبين أبرز اتجاهات النشاط المسرحى تنوعا وإبداعا.

أولا : مرحلة النشأة والمسرح المرتجل :

نستطيع أن نؤكد فى غير مبالغة أن نواة المسرح الكويتى قد بدأت مبكرة نسبيا بالقياس إلى غير الكويت من دول الخليج والدول العربية الأخرى كذلك ، ولانغلو فى القول إذا قلنا إن المسرح الكويتى قد بدأ فى الثلاثينات من هذا القرن . وكان

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أول من غرس بنية المسرح الأستاذ/ حمد الرجيب من خلال نشاطه المبكر وعن طريق فرق المدرسة ،ثم بإنشاء أول فرقة مسرحية بدأت عملها بالكويت فى عام ١٩٣٨ هى فرقة مدرسة المباركية أسهم فيها حمد الرجيب وقام بدورين فى مسرحية واحدة هى «إسلام عمر» التى قدمت فى نفس العام ١٩٣٨.

وكان إلى جانب هذه الفرقة نشاط آخر تقوم به فرقة المدارس فى العطلات الصيفية . فشهد عام ١٩٣٩ مسرحيات « هاملت » و«المروءة المقنعة » و « فى سبيل التاج » و « فتح مصر » وكان حمد الرجيب مشرفا على هذا النشاط.

ولم يقتصر نشاط حمد الرجيب على التمثيل ، بل تجاوزه إلى التأليف والإخراج وصناعة الماكياج والديكور .ومن ضمن ما ألفه هذا الرائد مسرحية « مهزلة فى مهزلة » بالاشتراك مع الشاعر الكويتى أحمد العدوانى . ثم ألف بعد ذلك منفردا مسرحية « خروف نيام نيام » ،واستمر الرجيب فى نشاطه المسرحى المتعدد إلى أن قدم له المسرح الشعبى عام ١٩٦١ مسرحية « من الماضى » . وكان حمد الرجيب قد درس المسرح فى المعهد العالى للفنون المسرحية فى مصر ،فالتحق به عام ١٩٤٨ وبقى به عامين عاد بعدهما إلى الكويت ليواصل إنتاجه المسرحى ويشارك فى بناء نهضة مسرح كويتى ،يقوم على الأسس العلمية التى درسها .ولم يترك الرجيب جانبا من جوانب تدعيم المسرح إلا وشارك فيه وتعهده بالرعاية، ودعا إلى حركة ترجمة لنقل المسرح الأوروبى إلى اللغة العربية، إلى جانب مشاركته الفعالة فيما قدم فى هذه الفترة من مسرحيات سواء على مستوى الفرق المسرحية أم على مستوى الأنشطة المسرحية بفرق المدارس . ومن الأعلام الذين برزت أسماؤهم فى مرحلة النشأة وكان أحد النابهين فى الميدان المسرحى المرتجل بخاصة محمد النشمى الذى قدم فى الفترة مابين ١٩٥٦ ـ ١٩٦٠ أى خلال أربع سنوات عشرين مسرحية ألفت جميعها ارتجالا.

والمسرح المرتجل ليس شيئا غريبا ، ففرق الارتجال معروفة عالميا ، وعبر العصور . ومعروفة كذلك عندنا فى أنحاء الوطن العربى . وتبدأ عملية التأليف الارتجالى عندما يعثر أحد المسئولين عن الفرقة أو قائدها أو أحد العاملين بها أو المعجبين

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بنشاطها ، على فكرة أو موضوع منتزع من الحياة الواقعية أو معبر عن قضية أو مشكلة من مشاكل المجتمع ،فتعرض الفكرة على الفريق مجتمعا .ويبدأ الفريق فى استعراض الفكرة ودراستها ثم يعمل على تطويرها أو التعديل فيها حتى يضعها فى الشكل الدرامى المقبول ، ثم يبدأ مرحلة أخرى هى التقطيع إلى فصول ومشاهد. وبعدها توزع الأدوار مع أعضاء الفريق . وقد يترك الممثل فى بعض المواقف لإبراز قدرته على التعبير الفورى والإبداع النابع من لحظة الأداء، أو ما يثيره الموقف من حركة أو كلمة .ومن هنا تصح الإضافة إلى النص..

وهذا اللون من التأليف هو كما ترى يقوم على الجهد الجماعى ومع ذلك فقد عرف هذا النوع عندنا فى مصر فى كوميديات الكسار والريحانى وابراهيم رمزى ومحمد تيمور وتوفيق الحكيم ، واستمر تيار الكوميديا الشعبية هذا فى أقطار عربية أخرى وفى أشكال مختلفة.

ويعتبر محمد النشمى نجما من نجوم هذه العروض الارتجالية فى الكويت ، وقد بذل فيها جهدا .. ظاهرا وملحوظا على مدى سنوات عرض فيها العديد من الكوميديات ، والكوميديات الشعبية بصفة خاصة ونستطيع أن نعتبره مؤسس المسرح الشعبى.

ثانيا : مرحلة الاستقرار وإنشاء الفرق :

بعد المرحلة الأولى التى انبثق منها مسرح الكويت بدأت مرحلة أخرى هى مرحلة النشاط المنظم الخاضع لإشراف الدولة التى اهتمت بإنشاء الفرق ولم تأل جهداً فى تدعيمها ورعايتها وأنفقت عليها بسخاء فخصصت معونة ، للفرق الأربع الرسمية تبلغ مايقرب من عشرين ألف دينار.

ولاننسى أن نذكر هنا جهود زكى طليمات الذى كان أحد الذين شاركوا وأسهموا فى بناء المسرح الكويتى بتقاريره وخططه وعمله الذى استمر قرابة عشر سنوات .ومن جهود هذا الرائد الكبير دعوته إلى إنشاء الفرق المسرحية وبدأت بالفعل فرقة المسرح العربى تمارس نشاطها عام ١٩٦١ . ورأى زكى طليمات ضرورة قيام هذه الفرق لتقوم بنشاط يختلف عن نشاط المسرح الشعبى الذى كان منتشرا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قبلها والذى بدأ عمله من عام ١٩٥٦ .وكانت فكرة زكى طليمات تقوم على أساس التنويع فى العروض المسرحية ، فبينما تقوم فرقة المسرح الشعبى بعروض تنطق بلغة الشعب وتكشف عن صورته الحقيقية، وعن عاداته وتقاليده وما يجرى فى حياته اليومية ، فإن على فرقة التمثيل العربى أن تنهض بعبء آخر هو إحياء أمجاد العروبة، والكشف عن مواقفها وابراز بطولاتها عبر تاريخها ، وطرح هذا كله أمام شباب الأمة لتذكيره بماضيه وربط هذا الماضى بالحاضر والمستقبل ... وقد عمل بهذه الفرقة منذ إنشائها مريم الصالح ومريم الغضبان فكانتا طليعة العنصر النسائى فى المسرح الكويتى ،وقام طليمات بتدريب أعضاء الفرقة على التمثيل وعمل على استكمال جوانبه العلمية. فأنشأ لجنة ثقافية ومكتبة واستكملت بذلك الشكل العلمى.

وقدمت فرقة المسرح العربى عروضا من خارج الكويت ومن مصر بصفة خاصة فعرضت « صقر قريش » لمحمود تيمور ١٩٦٣ ومسرحية «فاتها القطار » لتوفيق الحكيم ،وهى من فصل واحد ،ومسرحية « عمارة محمد كندوز » للحكيم أيضا ١٩٦٢. وقدمت المسرحيات فى عرض واحد كما قدمت لمحمود تيمور مسرحية« المنقذه».

أما العروض الكويتية للفرق فقد بدأت فى عام ١٩٦٣ بأول مسرحية كويتيه هى « استورثونى وأنا حى » كتبها سعد الفرج وأخرجها طليمات ونهضت بالدور النسائى فيها مريم الغضبان ، وقام الممثلون الكويتيون بالأداء فكانت أول عمل مسرحى كويتى تأليفا وتمثيلا.

وفى عام ١٩٦٤ قدمت الفرقة أول مسرحية كويتية تأليفا وأخراجا وتمثيلا .. وهى مسرحية « عشت وشفت » تأليف سعد الفرج نجم المسرح العربى منذ بدأ تكوينه وقد واصلت فرقة المسرح العربى نشاطها، ومن نجومها المعاصرين فؤاد الشطى الذى حصل على جائزة الإبداع الكبرى فى مهرجان بغداد عن مسرحية لسعد الله ونوس.

ثم انتقل التأليف والإخراج فى المسرح الكويتى بعد ذلك نقلة بارزة عندما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أنشئت فرقة مسرح الخليج العربى فى منتصف الستينات .فقد شاهدنا فيها أعمالا ناجحة ومتطورة للكاتب والمخرج المسرحى صقر الرشود الذى كتب مسرحيات « أنا والأيام » ١٩٦٤ و « المخلب الكبير » ١٩٦٥ و « الطين » ١٩٦٥ و « الحاجز » ١٩٦٦ وشاركه بعد ذلك صديقة الكاتب عبد العزيز السريع . وقد عالج صقر الرشود موضوعات اجتماعية تكشف عن واقع الحياة والأسرة الكويتية بعد اكتشاف النفط وما تعرضت له حياة الأسرة الكويتية من تغيير فى السلوك والعادات، وما تحولت إليه الشخصية الكويتية فى صورة نموذج مختلف تحت تاثير ما طرأ على الحياة الاجتماعية من تحول ، وما برز فيها من مشاكل نتيجة لذلك.

ومن أفضال صقر الرشود أنه نقل النهضة المسرحية إلى دولة الإمارات واستشهد فى حادث هناك . ومن فرسان مسرح الخليج الكبار عبد العزيز السريع الذى قدم أعمالا كثيرة للفرقة عالج فيها العديد من القضايا الاجتماعية والسياسية ،ومن أشهر نجوم الفرقة محمد المنصور ومنصور المنصور وخالد العبيد . وإذا انتقلنا إلى الفرقة الرابعة من فرق المسرح وجدناها تؤثر أن تنفرد وتتخصص فى العروض الكويتية،لذلك سميت فرقة المسرح الكويتى.ولكنها لم تلبث أن رأت بعد فترة من العروض الكويتية أن تنفتح على المسرح العربى، فقدمت مسرحيات لألفريد فرج ومحمود دياب وأخرج لها سعد أردش وكرم مطاوع ، واستعانت بنجوم عرب كبار مثل عبدالله غيث . وإلى جوار هذه الفرق الأربع أنشئت فرق القطاع الخاص، أشهرها فرقة عبد الحسين عبد الرضا وهو قطب من أقطاب الكوميديا الثلاثية فى الوطن العربى دريد لحام فى سوريا وعادل أمام فى مصر وعبد الحسين عبد الرضا فى الخليج.

وقد قام عبد الحسين عبد الرضا باختيار بعض المسرحيات العربية مثل رصاصة فى القلب لتوفيق الحكيم ، وحولها إلى عرض كوميدى تحت اسم « عزوبى السالمية». ومن نجوم هذه الفرقة سعد الفرج الذى كان ضمن فرقة حسين عبد الرضا ثم انفصل عنه، والفرقة تقدم أعمالا جادة تطرح .. العديد من المشكلات الاجتماعية، وتقوم أحيانا بتحويل المسرحية العالمية إلى مسرحية محلية مثل مسرحية (حرم سعادة الوزير) التى تحولت إلى عمل كويتى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذه هي أهم الفرق المسرحية التي ظهرت في الكويت في مرحلة الاعتراف المسرح وتطوره أداء واخراجا وتأليفا ، وقد استطاعت هذه الفرق أن تحرز تطورا يكشف عن نمو الحركة المسرحية بالكويت وازدهارها عبر خمسة وعشرين عاما مرت على إنشاء هذه الفرق.

الاتجاهات الفنية :

الوقوف على الجوانب الفنية للمسرح الكويتي يحتاج من غير شك إلى دراسة متأنية وإلى وقفات تحليلية تدرس النصوص وتتعمق بما تشتمل عليه من حقائق فنية. وتتبع خط التطور في مسرح الكويت وفق منهج تحليلي يستعرض هذا النتاج الزاخر ويحدد أبرز ملامحه واتجاهاته.وهذا يحتاج إلى بحث موسع ، غير أننا سنحاول هنا أن نشير إلى الخطوط البارزة أو الخصائص العامة التي تعين في فهم ملامح الصورة الكلية ولا تتعمق في الجزئيات.

من أهم الاتجاهات التي برزت الاتجاه الشعبي المعتمد على الارتجال والكوميديا الضاحكة والهادفة أحيانا ، والرامية إلى نقد الحياة أو المجتمع أو أفراد يخرجون على المألوف، ثمن واجب الملهاة أن تعاقب هؤلاء لخروجهم على تقاليد طائفة معينة أو ما يمليه الإدراك الفطري السليم، وتجعل من هؤلاء موضع سخرية من الناس .وهي بذلك تكشف عما يقع من تناقض بين حماقة الحمقى وما يستوجبه الواجب والإدراك الفطري السليم.

وإلى جانب هذا الاتجاه يسود اتجاه آخر لعله أبرز وأهم الاتجاهات في المسرحية الكويتية، وهو الاتجاه الاجتماعي الذي يرصد المواقف والقضايا والظواهر الاجتماعية محاولا عرضها بأسلوب تحليلي نقدي، يكشف عن الواقع الكويتي وما طرأ عليه من تحول وبخاصة بعد ظهور النفط، فقد كان عاملا في تغيير جذري في صورة المجتمع ،وفي ظهور شخصية كويتية مختلفة في نظرتها للحياة،وفي اكتساب مظهر جديد ونمط سلوكي يناقض ما كان عليه في الماضي.

هذا بالإضافة إلى مانعانيه من قلق نتيجة للاضطربات السياسية في وطننا العربي، مما أدى إلى تمزق شديد في النفس يريد الأديب أن يكون متيقظا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

لتفاصيلها. وعلى الكاتب أن يعيش أزمات هذا العصر وأن يحاول إعطاء رؤيته وموقفه منها . وقد خاض المسرح الكويتى وغرق أحيانا فى هذه الأزمات من خلال أعمال جادة على يد كاتبين موهوبين من كتابة هما صقر الرشود وعبد العزيز السريع. وقدما أعمالا تعتبر تطورا فى اتجاهات المسرح وعروضه ، يمكننى حين أحكم على هذا التطور أن أذكر أربعة مقاييس أرى فيها أهمية خاصة هى : الاستكشاف ، الشخصية ،نقد الحياة ، الشكل .

وهذه المقاييس هى التى تحدد أبعاد هذا التطور عند الكاتبين الرشود والسريع.ويمكننا الآن أن نشير إلى بعض الأعمال الجادة التى استطاعت أن تحقق هذه المقاييس .ونبدأ بمسرحية «المخلب الكبير» لصقر الرشود ١٩٦٥٠ التى اهتم فيها بالأسرة الكويتية وهمومها وبالتحديد هموم المرأة الكويتية،ويتركز الفعل المتصل فى هذه المسرحية على ما ترمز إليه لوحة معلقة على جدار الغرفة التى تسكنها عائلة (أبو خليفة) وهى تصور قطا أسود يضرب بمخلبه حمامة بيضاء . وواضح أن القط يرمز للبطش والحمامة البيضاء للوداعة والبراءة ،وفى المسرحية رمز أخر هو الطير المحبوس فى قفص.

والموضوع يقوم على تصميم أب متزمت يُصر على تزويج ابنته الصبية من عجوز فى سن والدها،وتذهب كل المحاولات التى بذلت لمنع هذا الزواج أدراج الرياح .. ويتشدد الأب ويتمسك بموقفه النابع من كبريائه وتسلطه وعناده . وينتهى الصراع بين الأب وأولاده وزوجته باستخدام السلاح ، يصوبه الأب نحو ابنته،وتنتهى المأساة حين تضغط البنت على زناد المسدس فتنطلق رصاصة تقتل أخاها خليفة.

وفى مسرحية الطين (١٩٦٥) يعالج الكاتب مشكلة قريبة من المشكلة السابقة هى مشكلة البنات الصغيرات حين يتزوجن من رجال طاعنين فى السن . أما فى مسرحية الصراع فإنه يكون بين الأجيال ، جيل الآباء وجيل الأبناء ، بين أبوين يتمسكان بالتقاليد وعدم اختلاط المرأة بالرجل ،وخضوع المرأة لما يأمرها زوجها خضوعا كاملا. . والمسرحية تكشف عن هذا الصراع الذى يتراءى من خلال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

رفض سلبى لا ينهض على تقويض الأفكار القديمة . وإذا انتقلنا إلى عبدالعزيز السريع نراه يقدم للمسرح أعمالا تتجه فى جوهرها إلى نقد الحياة الاجتماعية فى الكويت من زوايا مختلفة.

ومن هذه المسرحيات (الجوع) ١٩٦٤ ـ ١٩٦٥ و(لمن القرار الأخير) و (نفوس وفلوس) ١٩٦٩ ـ ١٩٧٠) و(ضاع الديك) ١٩٧٢ ـ ١٩٧٣ ففى الجوع يطرح الكاتب مشاكل الكويت بعد ظهور النفط ويطرح من خلالها المآسى التى يقع ضحيتها أشخاص ينهارون : أحدهم ينهار بسبب إحساسه بالضياع والقهر الذى يمارسه الجيل السابق . ،وآخر يصاب بالجنون نتيجة للضغوط التى تفرض على الأسرة.

وفى المسرحية نقد ظاهر لموقف الآباء وقسوتهم وشدة ظلمهم. وفى مسرحية (فلوس ونفوس) يعالج الكاتب موضوع الثراء الفاحش وأثره على الناس فى الكويت ويثير قضية هامة هى ما انتهى إليه سلطان هذا الفردوس الجديد الذى أصبح أمل كل إنسان فى عصرنا الحديث وهو سلطان المادة الذى يوشك أن يسيطر على كل شىء عداه.

وقد حاول (السريع) فى مسرحيته « ضاع الديك » أن يعطى المشاهد صورة حية من الواقع الكويتى وهو يقع بين تيارين لايقل أحدهما قوة وتأثيرا عن الآخر ، وهما الأثر الخارجى من ناحية والمؤثرات الداخلية من ناحية أخرى . وما ينشأ عن هذا الصراع من مفارقات ومآسى ، مثل تسلط الأب وتمرد الأولاد وضياع الأم ، ثم ما نتج عن ظاهرة انفتاح الكويت على العالم الخارجى الذى تأتى منه ظاهرة الزواج من غير الكويتيات . وقد أحرزت المسرحية تقدما واضحا على يد صقر الرشود وعبد العزيز السريع من حيث البناء والشخصية.

وانني فى نهاية هذا التحليل أرى أن الغضب كان سمة الكاتبين وهو سمة العصر ، كما كان التشاؤم سمة العصر الأسبق عند الغربيين . ولكن مهما تكن حصيلة هذا الغضب فإننا نطمح فى وجود مسرح كويتى وعربى يحاول الخروج من الخاص والآنى الزمنى إلى المطلق وما يمكنه أن يتجاوز المناسبة . وأن يتوحد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخارج والداخل في شكل المسرحية ويترابط ربماسكا، وأن يجعل الكاتب من المجسدات رموزا للمجردات وتبرز لكل ظواهر الحياة وشخوص الحياة شوارة تامنة تستقر فيها بادرة الديمومة.

أهم المصادر

(١) المسرح في الكويت ، خالد سعود الزيد ، الكويت.

(٢) الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ، الدكتور محمد حسن عبدالله ، الكويت،

(٣) المسرح في الوطن العربي ، الدكتور علي الراعي.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من أعلام المسرح السعودى واتجاهاته

عندما بدأ كتاب مسرح العبث يكتبون مسرحياتهم كانت فى أذهانهم أهداف معينة نابعة من طبيعة موقفهم من الحياة ومن المجتمع الذى يعيشون فيه . ولم تكن ثورتهم على المسرح التقليدى من قبل التجديد فى حد ذاته أو لمجرد الملل الذى أصابهم من الأشكال التقليدية، بل لأنهم وجدوا فيه وسيلة تحذرهم من الأساليب التى سادت الاتجاهين الرومانسى والواقعى من جهة ،ولأنهم رأوا فيه كذلك الوسيلة الصحيحة التى يعبرون بها عن مجتمع مابعد الحرب ، مجتمع يسوده القلق والحيرة والعذاب والشعور بالخوف والنفور والانطواء.

هذه الظواهر الاجتماعية التى ظهرت بظهور مجتمع مابعد الحرب فى أوروبا جعلت الكتاب يثورن على أساليب النزعة الرومانسية فى المسرح من زاوية الشكل والمضمون معا، فقد كان الكتاب الرومانسيون يهتمون بموضوعات بعيدة عن اهتمامات العصر وبقيم لاتتفق مع ما بلغه الإنسان من تطور. فقد اهتموا بالجوانب الشكلية للغة والمصاحبات المسرحية ، من موسيقا ومناظر؛ الأمر الذى جعل الدراما ظلا باهتا للأوبرا على حد قول «وليم بطلريتس » ثم ظهرت بعد ذلك المسرحية النثرية الواقعية الحديثة على يدى ابسن وشو من بعده ،،وكان ذلك بمثابة رد فعل للمسرحية الشعرية اللاهية عن الحياة ، إلا أن هذا النوع من الكتابة الدرامية قد أثار قضايا لاتقل أهمية عما أثارته المسرحية الشعرية من قبل ، فقد اهتمت بالجوانب المادية من الحياة حياة الإنسان ولمست جانب الحياة الذى يموج بالاضطرابات والاختلافات الاجتماعية والسياسية وغيرها. وامتلأت أحيانا بالشعارات والخطب ، الأمر الذى جعلها نسخة من الحياة الواقعية ، وقد أثار هذا كله الشكوك فى مدى التزامها بمقتضيات الفن الصحيح. من هنا نشأت الثورة على هذه المدارس أو قل على المسرح التقليدى فليس هو مسرح هذا العصر ،فهذا العصر بتعقيداته، كما يذهب أصحاب الاتجاه العبثى ، يحتاج إلى شكل جديد لاتعرض فيه قطعة أو شريحة من الحياة ، يجلس المشاهد ليشاهدها ، وهو يعرف حلها أو نهايتها ، بل

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أصبح واجب المسرح أن يلقى الضوء على بعض جوانب الإنسان الغامضة ،وأن يطرح علينا مشكلاته وأزماته التى يعانى منها كل يوم دون أن يجد لها تعليلاً مقبولا أو معقولا. فإن عرض المشكلة ثم تذيلها بالحل ليس هو مسرح هذا العصر فى نظرهم ، وهو فى رأى يونسكو أبعد الأشكال المسرحية عن الجمهور .

من أجل هذا اختار كتاب اللامعقول هذا الشكل الجديد لأنهم رأوا فيه مادة وعرضا جيد التوصيل لأفكارهم، أقول هذا لأن العملين اللذين وقعا بين يدى من أعمال السيدة / رجاء عالم الكاتبة السعودية هما الأعمال التى تدور فى دائرة هذا الفن المسرحى وأعنى به مسرح العبث أو اللامعقول ، سواء كان ذلك فى مسرحية البيات الزجاجى أو لوحة فى ٣٦٠ كوة لوجه امرأة، ففيهما معا ما فى أدب بيكيت « ويونسكو» وجينيه وآرترو أداموف حين أقاموا مدرستهم المعروفة فى المسرح الحديث « بمسرح الطليعة » أو مسرح اللامعقول كما يسمونه أحيانا، وهو مسرح يتصف بالتجربة والعفوية ومواجهة مشاكل الإنسان ، وعلى الأخص مشكلته الأساسية يوصفه إنسانا أعزل منفصلا عن كل مايحيط به من تفاصيل الحياة اليومية واعطاء رؤية سوداوية تشاؤمية قائمة على تساؤل الإنسان السرمدى: من أنا؟ من أين جئت والى أين أمضى؟...

ولقد حافظت السيدة « رجاء عالم » على كثير من خصائص هذا الاتجاه من حيث الطرح الميتافيزيقى والمادى أو الواقعى للحياة ،وان كانت هناك بعض الفروق فى الأداء وفى تناول الأفكار وسنعرض هنا لوجوه الشبه ووجوه الاختلاف بين الاتجاهين اتجاه ... مسرح اللامعقول واتجاه الكاتبة رجاء عالم فى مسرحيتها « البيات الزجاجى » و ٣٦٠ كوة امرأة ..

أما وجوه الشبه فتبدو أولا فى الموضوع الذى هو فى جوهره التعرض لعبثية الوضع الإنسانى وعدم الإيمان بالنظام الذى يخضع له هذا الوضع،ثم بالشعور بالمرارة والقسوة ، ولكن هذه المرارة هى النتيجة التى لانعرفها . فالإنسان إما أن يبقى منتظرا فى مواجهة الزمن كما هو الحال فى مسرحية صمويل بيكيت « فى انتظار جودو » أو نراه يفر من الموت ، فيصعد جبالا شامخة، ويغوص إلى أعماق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

سحيقة، يتمرد على الموت ولكنه فى النهاية يرتضيه ويسلم أمره إليه كما هو الحال فى القاتل بلا أجر «ليونسكو» . أو يلعب لعبة المرايا فيهرب من الحقيقة ويستبدل الأكذوبة بالصدق ، ويتردى فى سلسلة من الأكاذيب كما فى مسرحية «الخادمتان» لجان جنيه ،أو يقاوم الحرب والإخفاق بلا جدوى وحيدا أعزل فى قوقعة عاجزا عن التجاوب أو الاتصال برفاقة البشر كما فى مسرحية « الفزو لأرتور أداموف. ونحن نرى أن الكاتبة رجاء عالم قد طرحت قضيتين هامتين من هذه القضايا وتأثرت فيهما بما قرأت فى أدب هؤلاء الأعلام من مسرح اللامعقول:

القضية الأولى

تتركز فى فكرة الانتظار التى رأيناها فى عمل هام ذائع الصيت، فى مسرحية صمويل بيكيت الشهيرة « فى انتظار جودو » كما رأيناها فى مسرحية أداموف فبينما نرى بيكيت يجرد انتظار الصعلوكين جوجو وديدى من كل دقائق الحياة اليومية وتفصيلها بهما فى طريق خلوى ليس به سوى شجرة جرداء ،نرى أداموف يغرق فكرة الانتظار فى كثير من التفاصيل ، تفاصيل الحياة اليومية ، مما جعل المشاهد يجنح إلى التفكير فى أمور جانبية لذلك كان التجريد عند بيكيت أظهر منه عند أداموف وكانت الميتافيزيقية كذلك عند بيكيت هدفا أوضح منها عند أداموف. فبينما ينحصر الانتظار عند بيكيت فى شىء مجرد نجد الانتظار عند أداموف يتجه اتجاها ماديا حين نجد بطليه ينتظران، امرأة لاشيئا مجردا ، ينتظران أملا دنيويا .هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى نجد أن الانتظار عند أداموف سينتهى باللقاء بينما نجده عند بيكيت أبعد منالا .

أما كاتبتنا رجاء عالم فهى فى عرضها لفكرة الانتظار فى مسرحية البيات الزجاجى تقترب من أداموف فى أمرين : الأول : أن فكرة الانتظار عندها لاتنفذ إلى قلوبنا وعقولنا فورا كما هو الحال عند بيكيت بل تراها تختلط بتفاصيل منها الشعور بالملل والفراغ والاستسلام لليأس .وكل ذلك يتحقق عند المتقاعد والمرأة و المأنق أيضا ، والثانى أن الاتجاه الذى ارتآه أدموف لنفسه بعد أن أمضى ثلاث سنوات أسهم فيها فى تدعيم تيار بيكيت ويونسكو، ونعنى به تيار المسرح الذى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يتصف بالتجريد والعمومية ، مواجهة مشكلة الإنسان بوصفه إنسانا أعزل منفصلا عن كل مايحيط به .. غير أن أداموف لم يشأ بعد ثلاث سنوات من السير مع رواد الطليعة واللامعقول أن يسير فى طريقهم المحزن ،فنراه يرتد عن فكرته الأولى ويخطو خطوة أخرى نحو ما يسمى بمسرح الحقيقة الانتقادية الذى يراه تطورا نحو الإيجابية الاجتماعية . وهى خطوة جديرة بالتأمل والتطهر فى مسرح أداموف ، وهذا هو الذى جعله يقف من فكرة الانتظار هذا الموقف الإيجابى الذى يخرج عن سلبية انتظار بيكيت الذى لاينتهى بأمل، أو قل ينتهى بأمل ميئوس منه. ومن هنا نستطيع القول بأن اتجاه رجاء أقرب إلى تيار أداموف الذى يجنح إلى الحقيقة الانتقادية فلا يستغرق فى التجريد الخاص بل يطرح الجوانب الاجتماعية وبخاصة موقف المرأة التى تهتم بها رجاء بوجه خاص.

القضية الثانية :

ومن قضايا المضمون التى تظهر واضحة فى مسرح رجاء عالم قضية مقاومة العجز دون جدوى، ووقوف الإنسان أعزل منفصلا وغير قادر على التجاوب أو الاتصال برفاقه البشر ، وهذه ظاهرة واضحة فى مسرحية « البيات الزجاجى » حيث شخوص الرواية فى حالة انفصال ويأس ظاهرين . ينفصل الواحد منهم عن الآخر ويعجز الجميع عن محاربة الواقع أو الوصول إلى نهاية كريمة. وهى هنا تبدو متأثرة كذلك بمسرحية الغزو لأداموف.

اللغة :

وتشكل العنصر الثانى الهام فى أوجه الشبه بين هذه الأعمال التى رأيناها لرجاء وبين الاتجاه العبثى. أما رجاء فلغتها كلغة رواد المسرح الطليعى أو مسرح العبث فى التخلى عن اللغة المألوفة ذات العلاقات المنطقية التى يتداولها الكتاب عادة فى التعبير عن أفكارهم ومشاعرهم. فإن أهم مايميز مسرح العبث هو التخلى عن الأساليب العقلية والنقد الجدلى أو المنطقى لأنه يهدف إلى التعبير عن انعدام التناسق الماثل فى الحياة. هذا بالإضافة إلى أن مسرح العبث لايؤمن إلا بما يأتيه من عالم اللاوعى على أنه السبيل المضمون للتعبير عن الحقيقة. أما عالم الوقع .. فهو

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عالم مليء بالكذب ، ولغة هذا الواقع لغة تطمس الحقيقة وتحجبها... ولعل قضية مصدر اللغة ومدلولها عند أصحاب مسرح العبث أن تكون أخطر القضايا فى التجارب المسرحية التى عرفناها لهم ، فالمسرح هو تجربة لغوية تعمل على استحضار المخزون والمترسب فى أعماق الذات والتى يكون قد لقنها الكاتب فى طفولته ، وتبقى محتفظة بتأثيرها وإيمانها فترة طويلة. وهى بذلك تكون عندهم أقدر من غيرها على هز مشاعرنا والتأثير فيها تأثيرا دافئا، ذلك لما فى هذه الكلمات المخزونة فى ذاكرتنا من المقدرة على إثارة خيالنا ، وبذلك يكون المخزون فى الكلمات أشبه بالمخزون فى الأساطير . ومع مايبدو فى هذا الكلام من منطق فإن القضية تحتاج إلى دراسة للكشف عن رمزية هذه اللغة ومدى صلاحيتها للتعبير عن حقائق النفس، وحقائق الفكر ، ثم مدى كثافة هذه اللغة وشفافيتها .. وهل تتحول إلى ألغاز يصعب استخلاص دلالاتها ... وتبقى معتمة ومستغلقة أم تنكشف عن أسرار يمكن فهمها واستنباطها كما نحاول الآن. المعروف أنهم يستعيضون عن لغة المنطق بما يسمونه عالم الحلم والصورة،أى التعبير عن خلال الحلم ،لأنهم ينظرون إلى مسرح العبث على أنه من آثار الرؤيا أو الحلم ، وأن النزول إلى الأعماق يفسح المجال لإيجاد طريق مفتوح حيث يستقون منه الصور والذكريات المحتبسة التى تبعد عن كل مايتصل بالمنطق .أو يخضع للعقل، .وهم فى هذا يرون أن العين الحالمة ترى من الحقائق مالايقل أهمية عما تراه العين الساهرة ، وأقوى الصور عندهم هى الصور التى تشبه الأحلام أو خواطر المرضى المحمومين شأنهم فى هذا شأن شعراء السريالية ، من هنا جاءت صعوبة اللغة واستغلالها على الفهم إذا نحن قرأنا قراءة تقريرية وحتى مع القراءة الإيحائية يجب الاعتماد على متابعة الصور ومحاولة إدراك الإحساس المنتشر بينها .فهذه هى المحاولة الوحيدة لاستكناه عالم الحلم الغامض. وبهذا تكون السبيل للوصول للخيط العام للمغزى التى تحاول المسرحية أن تصل إليه ممكنا .

فعلى الناقد أو المفسر للمسرحيات أن يدرك الرموز التى ينطوى عليها عالم اللغة أو عالم الحلم فهى السبيل إلى معرفة أوضح للنفس الإنسانية.

تبقى كلمة أخيرة عن مسرحية راشد أحمد الشموانى «ابن رزيق ليمتد» وهى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مسرحية تندرج تحت ذات التيار الذى عرضنا خصائصه وتفاصيله ، وإن كانت تختلف فى لغتها بعض الاختلاف فهى أقل غموضا واستغلاقا عن لغة رجاء ، لكنها تشترك معها فى الأساليب والأهداف التى يمكن حصرها فيما يأتى

١ ـ الأساليب الزائفة للحياة وعبثية الوضع الإنسانى.

٢ ـ الإحساس بالضياع وفقدان الثقة الذى ينشأ عن اختفاء المسلمات التى لم يكن يتطرق إليها الشك.

٣ ـ هيمنة الإحساس بالدهشة من الوجود المحيط ، ثم الشعور بالقلق والحيرة منه والخوف من إنسان هذا الوجود الذى يخفى فى داخله عالما مفعما بالزيف والكذب، ومليئا بالبشاعة والمادية وبالجدب والموات والألية. ففكرة المسرحية تدور أساسا حول الفراغ الرهيب والفزع اللذين يسيطران على الإنسان نتيجة ضياع الحضارة العربية التى تتمثل فى الأرض والحصان والبيت والتراث الفنى والحضارى ،والتى تحولت إلى حياة يسودها الذعر من ضياع هذه المعالم الأساسية، لدرجة أصبحت مواجهة الحياة الجديدة ،مع سيطرة الشعور بتفاهتها شبه مستحيلة أو على الأقل تصبح غاية فى المرارة.

وواضح أن هذا الاتجاه بأشكاله المختلفة يسعى إلى التحرر من الأصول الثابتة فى المسرح التقليدى ،تلك الأصول التى تحرص على المحافظة على الحدث الواحد المتطور على طول العمل ، وعلى الحبكة الدرامية التى تعقد وتنفرج، وعلى عرض شخصيات لنماذج بشرية تنمو وتتطور بتطور الحدث الدرامى، إلى غير ذلك من أصول مسرحية معروفة تمثل فى مجموعها مايسمى بالأصول الدرامية المتبعة عبر العصور . فكل عمل من هذه الأعمال إنما ينهض على فكرة معينة ،ويطرح تصورا خاصا لناحية من نواحى الحياة المعاصرة ، وهدفه أن يؤكد لنا أن هذه الحياة التى تعالجها لم تعد تقوم على منطق يسمح بفهمها وتصويرها. ولذلك كانت مهمة تقويم النص تنصب على مدى تحقيق المؤلف لهدفه من خلال طرح الفكرة وتناولها عبر المشاهد المختلفة .كذلك يتوقف تقويم النص على داسة الفكر الفلسفى المنتشر داخل النص ،وتحديد النظرة الفلسفية للحياة والتى تشيع فى ثنايا العمل الدرامى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثالثا : القصة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حول القصة والرواية

القصة كغيرها من الفنون هى محاولة الإنسان ، إذ يرى فوضى الحياة والتجارب، أن يفرض عليها نظاما يفهمه ، ويدرك منه مغزى لعيشه وفكره قد يوجهه فى حريته إذا كان حراً ، أو يثيره على عبوديته إذا كان عبدا.

وقد أتينا أدب القصة متأخرين ، فإن لأوروبا الآن أكثر من مائتى سنة مرت القصة فى أثنائها فى أطوار كثيرة ، وأضاف كل جيل عنصرا جديدا من عناصر بنائها الفنى من سرد المبالغات إلى سيل الوعى والونرلوج الداخلى ، من التسلية والعبث إلى استقصاء غاية الحياة . وقد انتعشت الرواية والقصة القصيرة بعد ازدهار المسرحية ، وكلتاهما بنت الحركة الانسانية التى تجلت عنها النهضة الأوروبية.

أما نحن فكان لنا مع القصة موقف حين أفقنا على حقيقة الفترة الراهنة ، شعر أدباؤنا الناشئون بفراغ فى جزء كبير من تراثنا الأدبى أو بنقص فى عنصر هام من عناصر فننا الأدبى ، وأننا بدونه نشعر بعدم انسجام مع حاجاتنا المعاصرة فانصرفنا إلى الغرب وشرعنا فى كتابة القصة والمسرحية.

وحين فعلنا ذلك أوجدنا فى الحقيقة أدبا هجينا ، لكنه أدب لاغنى لنا عنه حين اقتنعنا أنه الأدب الذى يصور الحياة ، أو يمثلها ، وينفذ إلى قلب المشكلة الإنسانية . وبما أننا وقد اشتد وعينا الإجتماعى والسياسى ، نتعطش إلى فهم حياتنا ، أمسى هذا الضرب من الإبداع ضرورة ماسة.

وهذا لايعنى أن أدبنا العربى لم يكن يعرف القصة ، فمثل هذا الزعم لايمكنه أن يعكس الحقيقة طالما كانت ألف ليلة وليلة من نسج خيالنا . ولكن أسلافنا ، رحمهم الله ، لم يعدوا « الف ليلة » أدبا ولم يذكر أحد من مشاهير نقادنا هذا الكتاب ، والعلة فى ذلك هى انهم لم يحترموا القصة بوصفها عملا فنيا أو لم يعرفوها بابا من أبواب الأدب الهامة ، وآثروا عليها التراجم والأخبار والرسائل أى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كل ماله جذوره الممتدة فى الواقع التاريخى دون أن يأبهوا كثيرا إلى ماهو رمز للواقع.

وغاب عنهم أن الرمز أشد إيضاحا وتركيزا للحقيقة من النص المجرد ، هذا بالآضافة إلى كونه ذريعة من ذرائع النفس للتعبير عن مكنوناتها ، ولاشك أنهم أهملوا ألف ليلة وليلة لأسلوبها وشعبيتها فهى من أدب السوقة لا من أدب الخاصة.

فى حين أن المتأمل لحكايات ألف ليلة وليلة سيجد فيها مزيجا غنيا من الواقع والرمز . فهى تصور حضارة عصر معين، وفى الوقت نفسه تكشف عن النزعات البشرية اطلاقا . فالكتاب فى جملته بحث عن السعادة ، والكثير مما فيه ضرب من الأحداث الحلمية تتحقق فيها الرغبات كما تتحقق فى أحلام اليقظة.

ويكفى أن نقول إن مؤلف ألف ليلة وليلة قد استطاع أن يجعل من شهريار ، بعد أن فرغت شهرزاد من أحاديثها إليه ملكاً أحكم وأعدل من ذى قبل . وبذلك دلل على الحقيقة التى رددها فى الغرب نقاد كثيرون وهى أن الأدب ينشط المخيلة ، والمخيلة النشيطة تيسر على المرء إدراك حالات الغير ، وبالتالى تساعدهم على فهم الناس وحبهم . أى الأدب فى النهاية يعزز من محبة المرء للإنسانية فيخدم الفضيلة.(١)

هذه الآن هى قضيتنا الأدبية من جديد فإن أدباءنا بعد قرون طويلة من الالتزام بالشعر ، وجعله وسيلتهم فى تصوير الرؤية العربية ، فالشعر يصور بعض هذه الرؤية رمزيا وبشكل تركيبى نهائى ـ غير أنهم رأوا الشعر فى الأغلب لايستطيع كما تستطيع الرواية أو المسرحية أن يصور الرؤى تصويرا تحليليا وموضوعيا بالإضافة إلى النفس الشعرى ذاته.

نحن إذن بحاجة إلى الجمع بين الطاقة الرمزية الإيحائية التى تيسرها لنا قدرتنا الشعرية . وبين الطاقة التصويرية التحليلة والنقدية التى نرجو أن تيسرها لنا قدرتنا القصصية.

---

(١) الحرية والطوفان ـ جبرا ابراهيم جبرا ص ٥٠.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وكلمة نقدية هنا مهمة فكل إبداع فى النهاية يجب أن تكمن فيه طاقة المبدع على النفاذ فى خفايا المجتمع ، كما فى خفايا النفس البشرية للتمكن من إبرازها إلى النور وتقويمها ونقدها.

والصلة بين النقد الروائى وبين النقد الأدبى أمر وارد ، والفرق هو أننا فى الرواية ننقد كميات إنسانية بما فيها من شهوات ومطامح وصراعات وتناقضات . فى حين أننا فى النقد الأدبى نسلط مجهرنا على كميات فكرية تصويرية ولغوية. (١)

وخلاصة القول أن الفن القصصى يحتاج غير الشعر إلى دربة وتمرس وقدرة على التحليل الوافى للدوافع والأعراض الاجتماعية والسياسية وغيرها.

وضعف الرواية العربية مردها فى الغالب إلى القصور فى التحليل فى شتى أشكاله : تحليل الشخصية أو تحليل الحدث إلى عناصره المسببة، أو تحليل الظروف المحيطة بالشخصية أو بالحدث إلى آخر ما هناك من انواع التحليل التى يجب على الكاتب أن يمارسها تدريبا لبصره وذهنه وفنه ، فإذا عجز عن التحليل كان بناؤه القصصى قاصراً.

وثمة نقطة أخرى يجب أن نذكرها ، وهى كما قال بعض النقاد « ان الادب العظيم بحاجة إلى قراء ممتازين على مستوى العمل الفني. ومعنى هذا أن القراء وهم هذه القوة المجهولة ، باستطاعتهم أن يخلقوا أو يخنقوا الفن العظيم، أو الأدب العظيم.

وأنا شخصيا أعتقد أن الجامعة مانزال حتى اليوم برغم جهودها الضخمة ، مانزال مقصرة فى إنتاج القارىء الذكى المثقف الذى يستطيع ان يشكل قوة فى خلق الأدب العظيم ، ربما لاتكون وظيفتها خلق المبدع، ولكنها يجب أن تخلق المتذوق.

على أننا يجب أن نعترف أن القصة والرواية فى مرحلتنا الأخيرة قد استطاعتا تسجيل طفرة واسعة ، وانهما حققتا وجودهما بشكل مشرف ، ويمكننا أن نزعم

---

(١) المرجع السابق ص ٥١.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أننا كنا جادين في ممارستنا لهذين الفنين في مراحل التحضير والإعداد وفي مراحل الإبداع على السواء . أخذناهما على أنهما فن جاد لا تسلية عابرة . فعلى الروائي كما يقول هنري جيمز أن يأخذ فنه بروح الجد لكي يحذو القارىء حذوه ويقول الناقد « لايونل تريلنج » : إن الرواية بحث مستمر عن الحقيقة ، وأن بحثها هو العالم الاجتماعي ، ومادة تحليلها هي عادات الناس التي تتخذ دليلا على الإتجاه الذي تسير فيه نفس الإنسان ».. ولهذا يتفاخر د. هـ لورانس بمهنته ويقول : بما أنني روائي فإنني أعد نفسي أسمى من القديس والعالم والفيلسوف والشاعر . فالرواية هي كتاب الحياة المشع الوحيد.(١)

والآن وبعد أن أتينا إلى القصة والرواية عن طريق تقليدنا لأوروبا زمنا ما وعن ضرورة . علينا أن نتذكر أيضا أننا في هذا المجال قد أصبحنا بناة فن خاص بنا نستطيع أن نعبر به ونستفيد منه على غرارنا . وهنا تأتي عالمية الأدب العربي من خلال خصوصياته ،فكتابنا الكبار من أمثال تيمور ويوسف ادريس ونجيب محفوظ وغيرهم ،كان همهم الأول تحقيق الخصوصية النابعة أولا من واقعنا العربي أو المصري ، ثم من خلق ملامح الواقع الخاص الذي ينعكس على العمل الفني فيخلع عليه طابعا متميزا ذا ملامح تراثية وأصيلة. وهنا تكون أصالة قصصنا وهنا كذلك تكون عالمية قصصنا ، هذا مارأيناه عند تيمور الذي يختلف عن يوسف ادريس الذي وضع نصب عينه منذ أول لحظة هدفا أن يصنع قصة مصرية لحما ودما ، وأن يسكب من خلالها فكره ورؤيته للحياة والمجتمع . ورأينا نجيب محفوظ يتجه إلى عالم ثالث فيه خصوصيات فنه كما فيه البحث الدائم عن شكل خاص لعالمه القصصي . لكل فنان مفهومه الخاص لمسألة الأسلوب وينسحب على صلته بتراثه أيضا . فحكاياتنا الشعبية وتراثنا الفكري فيه دفع لقدرة الكاتب في اتجاهات قد لاتكون في حسبانه ، ولكن ذلك لن يضمن التميز أو الأصالة لأحد : فالتميز والأصالة محصلتان نهائيتان لعوامل وقوى ذهنية لاتحصى.

ولكن كل ما نريد الوصول إليه في مرحلة تطورنا هذه أن لدينا أساليبنا القصصية ولدينا أفكارنا التي هي جزء من أساليب وأفكار العالم جزء من حضارة الإنسان .. ولسنا قلقين والحمد الله .

(١) المرجع السابق ص ٥٢.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والذى نعرفه جميعا أننا أتينا أدبى الرواية والقصة القصيرة متأخرين نسبيا فإن لأوروبا الآن مايقرب من مائتين وخمسين سنة يمرّ فيها الفن القصصى بأشكاله المختلفة وبأطوار متعددة ، وأضاف كما قلنا كل جيل جديداً إلى عناصر الفن الروائى من سرد المبالغات إلى سيل الوعى والمونولوج الداخلى ، ومن التسلية والعبث إلى استقصاء غاية للحياة إلى غير ذلك.

وعلى الرغم من أننا بدأنا متأخرين عن هؤلاء إلاّ أن الفنين الروائى والقصصى قد ازدهرا عندنا منذ أوائل هذا القرن آزدهاراً يجعلنا إذا أرخنا لأدبنا الحديث أن تفاخر ـ عدا الشعراء ـ بأعلام من أمثال هيكل والمازنى وتوفيق الحكيم والعقاد وطه حسين ، ومحمود تيمور ونجيب محفوظ ، ويوسف إدريس، ومن جاء بعدهم ممن حملوا نهضة هذين الفنين. واستطاعوا أن يحققوا علامات بارزة . وخطى واثقة وسريعة بل قلْ مُشْرفية فى مجال الرواية والقصة القصيرة . ولاننسى أن نشير إلى تطور الفن الروائى المعد للتصوير المرئى أو البث المرئى ـ إذا صح هذا التعبير ـ عن طريق الشاشتين الصغيرة والكبيرة وعلى رأس المبدعين فى هذا الفن الكاتب الكبير أسامة أنور عكاشة، الذى يدفعنا إلى شعاب كانت مجهولة ، شعاب من الدهشة والمعاناة والنشوة . ولعله من الكتاب القلائل عندنا الذين برعوا فى إعادة خلق الواقع فى شكل متنام وكامل ، مؤكداً على واحدة من القضايا الهامة التى يوليها النقد اليوم الكثير من العناية وهى : أن يكون عملنا الإبداعى نتيجة لوعى أصيل وثيق الارتباط بالزمان والمكان ، وسعى دءوب لإيجاد الأشكال الفنية والشخصيات القادرة على التعبير عن هذا الوعى.

وحين تطورت الرواية وخرجت من متاهات الحياة ومحاربة الاتجاه الرومانسى للشر والدفاع عن الفضيلة، أصبح همها البحث فى متاهات المجتمع ومتاهات المدينة .. ثم تحول البحث إلى متاهة هى رمز للمتاهات الأخرى : متاهة النفس والذهن والوعى واللاوعى .

وهكذا نجد أن الرواية قد أخذت تنمو وتتجدد بنمو المحاولات المختلفة التى طرأت عليها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ففى كل رواية عظيمة يتناول الفنان اللغة كمادة حية ، ويسعى فى تطويعها لنوع إحساسه بالحياة : الألفاظ ، الجمل ، زاوية النظر ، الحوار ، المونولوج الداخلى وكلها وسائل تقنية لتحقيق الأسلوب الذى يدرك به الروائى هدفه .

ويقول جبرا :

والروائى فنان يعنى بجماليات فنه وتحقيق أعلى نمط محكم من الإبداع ، لكنه إلى جانب كونه فنانا فهو يجمع إلى الفن صنعه المؤرخ والمفكر لأن حوادث قصصه ، وإن تكن من صنع الخيال ، ماهى إلا انعكاسات أو رموز لحقيقة عصره أو تركيز لمعانيها أو إضفاء لرؤى خاصة على موضوعه الروائى . والروائى حين يحاول تجسيد الحقيقة الإنسانية بحابه بحكم الضرورة ـ الوضع الإنساني، ويسعى فى تحديد موقفه منه. وهو نادراً مايستطيع أن يحدد موقفاً نهائيا ، أو أن يجد حلاً لأزمة الإنسان المعاصر ، ولكنه يطرح البحث والسؤال والاستقصاء ، وهو يدفع بأبطاله بين جدران المتاهة البشرية .

أما الرواية التى لاتؤخذ مأخذ الجد من الروائى ، أو يبقى طابعها الأوضح طابع اللعبة والتسلية . فلن يكون لها شأن بين فنون الأدب الجاد.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

محمود تيمور
ملامح من فنه القصصى

إن حديثنا عن محمود تيمور بعد هذه السنوات التى مرت على غيابه هو تعميق للحقيقة التى تقول بأن جديد الأدب الحقيقى يعانق القديم الحقيقى ، وإنه ليس فى مد الأعماق الإنسانية قديم ولا جديد ، بل هى حركة مستمرة تشير إلى جدارة الإنسان وعمقه ورحابه فكرة ورؤيته ، بغض النظر عن زمانه وعصره ورجاله.

فالأدب الحقيقى ، وخصوصا فى عصرنا الحديث ، هو أدب الحركة صوب إنسانية جديدة وآفاق فى الرؤية أكثر عمقا وتطوراً.

والكاتب المجدد هو الذى يتجه نحو المستقبل مدركا أن كل جزء من العالم لايعرفه جزء آخر من نفسه لم يكتشفه بعد . من أجل ذلك كان أدب تيمور ـ وهو ـ من رواد القصة العربية فى عصرنا الحديث ـ حركة مستمرة فى مدّ الأعماق الإنسانية قديمها وحديثها.

ونحن نخطىء إذا تصورنا أن ريادة محمود تيمور القصصية وثورته الأدبية كانت مجرد حدث تاريخى توقف عن الفعل والانفعال ، أو مادة منتهية أو زمنا ميتا ، إنها جسر ممدود على كل الأزمنة . فليس من شك أن رؤية محمود تيمور الإبداعية وريادته فى عالم القصة إنما هى حركة كل جيل يقود حملة العصيان على معوقات الحياة والإنسان ، على كل فكر تصلبت شرايينه ، وأدركته الشيخوخة فأصبح ثمرة من الخشب لاعصير فيها.

وعندما بدأ الإنسان العربى يسترد وعيه الوجودى والسياسى ، ويسترد تفكيره المحجور عليه فى مطلع العشرينيات ،كان على الفكر العربى أن يتقدم نحو المستقبل ويتدفق مع الحياة ،أو يدفن نفسه فى ضريح التاريخ ويتحول إلى ذكرى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومن هنا ينبع مجد الرواد العظام الذين قادوا حركة التحرر والازدهار والثقافة فى مصر والعالم العربى ،فكان منهم طه حسين والعقاد ومحمود تيمور وتوفيق الحكيم وغيرهم.

من أجل هذا لم نكن مغالين حين قلنا إن جيل هؤلاء الرواد لم يكن مجرد حدث تاريخى توقف عن الحياة أو زمنا ميتا منتهياً ، ذلك لأن أعمال هؤلاء الرواد ما تزال تتنفس فى أفعالنا وأقوالنا ، وستظل كذلك إلى آماد من الزمن بعيدة.

لقد مضى على القصة فى أوروبا أكثر من مائتى سنه أصبح فيها التقليد الروائى والقصصى له شأنه ورصيده . وقد مرت القصة فى أثناء هذه الفترة الطويلة بأطوار كثيرة ومختلفة ، وأضاف كل جيل وكل عصر إلى بناء القصة الفنى عناصر جديدة فى التقنية ،من سرد المبالغات إلى سيل الوعى والمونولوج الداخلى ، ومن التسلية وازجاء الفراغ إلى الرؤية النافذة والاستقصاء فى غاية الحياة ، والتعبير عن قيم الحياة والإنسان.

وكانت الرواية كغيرها من الفنون هى محاولة الإنسان حين يرى الفوضى تنتشر وتستشرى فى مجالات مختلفة من الحياة ، كيف يجد طريقه محاولاً أن يفرض على الحياة نظاما يريحه ، ويجد فيه مغزى لعيشه وفكره ،يوجهه لحريته إذا كان حراً.

وما كاد القرن الثامن عشر يطل علينا ويمضى إلى نهايته حتى ظهرت حركة الرومانسيين الداعين إلى الحرية الفردية والعدالة الاجتماعية، وكانت أهم صفات تلك الحركة هى الوعى : الوعى بالذات وبطاقات النفس وبقوى الحياة ، وقد نشأ عن ذلك أن أصبح الشعور يوازى التفكير ، والنظرة الداخلية المستبطنة توازى التعليل ، وصار الخيال فى مساواة مع العقل بل ربما زاد أهمية.

وهذا الوعى بالذات هو الذى جعل الشخصية الإنسانية والاهتمام بها يصبح عند الرومانسيين أهم من (الحدث)، مما جعل الروائيين والقصاصين يوجهون عنايتهم إلى إظهار العلاقة الإيجابية بين الحدث والشخصية . الأمر الذى جعل النقاد ينظرون إلى مآسى شيكسبير نظرة جديدة.فبعد أن كانت مآسى شيكسبير تقدر

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تقديراً خاصاً وتعظم لما فيها من عرض عميق للحياة ،جعل النقاد يعظمونها لما فيها من شخصيات تتجسد فيها الحياة.

ومن صفات الحركة الرومانسية الدعوة إلى الانعتاق لذلك كان من الظواهر البارزة فى قصصهم ، الصراع بين الفرد وبين التقاليد الموروثة والأحكام القائمة . وقد تطور عندهم هذا لدرجة كان يتحتم على الصراع فى القصة أن يطلب الانطلاق ، انتصاراً للإنسانية . ثم تفرعت الرومانسية بعد ذلك إلى اتجاهين أدبيين أخذ كل منهما ينفصل عن الآخر ومايزال يتطور إلى الآن . أما الاتجاه الأول الذى نشأ من إحساس الأرستقراطيين أو أفراد الطبقة العليا فى المجتمع الذين بدءوا يحنون إلى عصر كان النظام فيه ثابتا وكانوا هم فيه أسياداً . فظهرت روايات وقصص هى ضرب من (الفانتازى) أو الخيال الحالم مفعمة بالقصور والقلاع والفرسان والنبلاء والمكايد الجنسية المعقدة، تطورت بعدها إلى قصص تاريخية كراويات ولتر سكوت ودوماس أو إلى نوع من الأدب الفانتزى الجنسى ، قد يسمى بالأدب الرمزى. من أمثال جيمس جويس ، ووليم فوكنر (فى الصخب والعنف) ، ود. هـ. لورنس .

أما الاتجاه الآخر الذى نشأ عن الوعى الرومانسى فكان ذلك الذى تبعه أبناء الطبقة الوسطى ، وكان أبرز سمات كتابها أن يطوروا الحياة كما هى ليتبعوا سير أبطالهم فى تقلبات حياتهم وأيامهم ورحلتهم الاجتماعية ويرسموا نهوض الأسر وسقوطها لأسباب، إما إخلاقية أو روحية.

ومن هذا الاتجاه الأخير نشأ القصص الواقعى وهو نوع من الأدب تلعب فيه المادة وعادات المجتمع دورين خطيرين متكافئين.

وقد عُدَّ إميل زولا أبا لهذه الحركة ، ومع ذلك فإن الروائيين الأمريكيين فى هذا القرن يعتبرون إلى حد كبير من أفضل من يمثلون هذه الحركة من أمثال درايستر ، وكولد وجيمس فارل، وهمنجواى وغيرهم كثيرون . (١).

---

(١) الراوية الإنسانية ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ الحرية والطوفان ص ٤٦ وما بعدها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

غير أن هذا التيار الواقعي لم يلبث على نمط واحد بل تطور من تصوير العنف والسادية والجنس إلى أدب يسعى إلى تصوير الحياة والنفاذ إلى قلب المشكلة الإنسانية.

وقد أفقنا نحن أدباء العرب على حقيقة الفترة الراهنة . وشعر أدباؤنا بالحاجة إلى الانسجام مع حاجاتنا المعاصرة ،فشرعنا فى كتابة الرواية والمسرحية . كما أدرك أدباؤنا فى مطلع هذا القرن، بعد أن اشتد وعيهم الاجتماعى والسياسى أنه لابد من السعى إلى القصة التى تكون وسيلة فعالة لفهم حياتهم وأمست تمثل هذا الضرب من الإبداع الذى لاغنى عنه ،والذى يعتبر اليوم ضرورة ماسة .

وبعد فماذا يمثل محمود تيمور من هذه الاتجاهات التى ذكرنا ؟ وأين يقع فنه بين كتاب القصة ؟

إن الفترة القصيرة التى عاشتها القصة فى حياتنا المعاصرة قد طرحت لدينا عدة اتجاهات ،قد تكون متميزة على الرغم من التداخل الكبير بينها . فربما إتجهت النظرة السريعة إلى الاتجاه التاريخى الذى ابتدأه جورجى زيدان ثم جاء فريد أبو حديد فجدد من معناه ،وحدد من وسائله فى « الملك الضليل » و « زنوبيا » ثم تبعه فى ذلك على أحمد باكثير فى « اخناتون » و « سلامة القس » ، وجهاد . كما أن لدينا القصة التحليلية التى تمثلها « سارة » للعقاد ،ثم يأتى توفيق الحكيم بما يسميه النقاد أدب الفكرة ، فى حين يخرج علينا طه حسين بأدب آخر يتميز بموسيقاه وتدفق عواطفه.. وأخيرا لدينا الأدب الواقعى الذى برع فيه محمود تيمور .فإذا صح هذا التقسيم من الناحية الشكلية فما أظن أننا نستطيع أن نزعم أن بين هذه الاتجاهات فواصل حادة ، فالتداخل من الناحية الفنية أمر واقع ، إذ قد يكون فى القصة التاريخية تحليل دقيق ، وقد نظفر فى أدب الفكرة بشخصيات واقعية ، كما لايخلو واقع تيمور من نغمات شعرية وخيالية أحيانا.

غير أن واقعية محمود تيمور لاتبقى جامدة على وتيرة واحدة،ولذلك تستطيع أن تجد فى واقعيته ماتجده فى بعض الأعمال الكلاسيكية التى تنال الإعجاب من قارئيه، بالرغم من تقادم الزمن عليها إلا أنها أعمال .واقعية على حد تعبير «ناتالى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ساروت ، ومع كونها واقعية فإن كتابها مهما تكن رغبتهم فى إتباع معاصريهم،أو إصلاحهم أو تعليمهم أو تحريرهم،فهم يعكفون على شيء واحد أساسى هو أن يقتنصوا بكل مايستطيعون من الصدق ،ويفحصوا مابين أيديهم بأقصى مالديهم من حدة الرؤية. ولعل هاتين الصفتين هما من أبرز مالدى محمود تيمور من الصفات الفنية. أنه يبذل أقصى مالديه من الصدق فى فحص كل مايراه بأقصى درجة من حدة الرؤية : نعم الصدق وحدة الرؤية هما سمتان بارزتان فى فن محمود تيمور ، وهو فى هذا شبيه إلى حد كبير بما تركته الأعمال الكلاسيكية فى نفوس قارئيها ونقادها . وهذا ملمح هام من ملامح أدب تيمور نراه شائعاً فى معظم أعماله القصصية . فهو من هذه الناحية كلاسيكى العصر الحديث إذا صح هذا التعبير.

وثمة ظاهرة أخرى سائدة عند تيمور وهى إحكام البناء ، والاهتمام بالشكل ، ومراعـــاة الدقة البالغة فى الحفاظ على عناصر البناء الفنى فى صرامة وإتقان وأناقة ظاهرة ، وكثيرا ما كان النقاد يأخذون عليه حرصه الشديد على سلامة البناء واكتماله وبذل أقصى الاهتمام فى تحقيق ذلك . واعتبروا أن كل هذا كان على حساب المضمون الذى نعتوه بأنه كان « يكسو أفكاره الواقعية القديمة أثوابا من الطنطنة اللغوية لاتتلاءم مع بساطة أفكاره ، كما يحاول اللعب بأفكار رومانسية لا تناسب خياله ».(١).

والحقيقة أن تيمور برغم تفوق الشكل عنده والإعلاء من قميته لم يكن المضمون لديه شيئا ثانوياً ، بل لقد استطاع أن يصل فى تجاربه القصصية إلى درجة عالية من التوازن بين الشكل ومايحتويه . وأعتقد أن الخط العام المصاحب لأعمال تيمور القصصية يمكن تحديد خطوطه ـ فيما نتصور ـ فى النزعة إلى فهم النفس والشخصية والوضع الإنسانى ، واختراق معانى الظلم والقسوة والشر ، والتطلع إلى العدالة والحب . وأظن أن هذه هى أبرز المعانى التى تنتشر فى كتاباته . وهى جميعها مضامين تتطلع إليها القصة والرواية ، وتجعلها موضوعات لها برغم التفاوت فى الأشكال والتباين فى المدارس أو فى التركيب الفنى للعمل.

(١) دكتور عياد ـ الأدب فى عالم متغير ص ٥٦.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فإذا انتقلنا بعد ذلك إلى فن الكتابة القصصية عند تيمور بعد أن أشرنا إلى الاتجاهات العامة فى واقعية تيمور ،فإننا نستطيع أن نقف عند ثلاثة ملامح بارزة فى فن كتابة القصة عنده :

أولها : صراع محمود يتمور الفكرى الذى اختاره عن عمد ليكون أساسا لمعظم كتاباته فى عرضه للحياة فى مجالاتها المختلفة، اجتماعية وسياسية واقتصادية ونفسية . اختار الكاتب الصراع الفكرى ، وكان من أوائل من فتحوا هذا الباب لأنه عنده أمتع وأغنى . فعالمه عالم الرجل المفكر يتحدى الرجل الحسى . ولعل أخطر ما فيه هو إنه أول من نقل الصراع فى القصة من مجالات العاطفة والجسد والحس إلى مجال الفكر . فلم يهدف إلى إثارة الانفعالات بقدر ماكان همه أن يتعمق الأحداث والشخوص لكى يتيح لنا عرضا عن الإنسان والمرحلة التى نحياها فى تعقيدها وتشعب مشاكلها.

أما الملمح الثانى فيتصل بشخصيات تيمور : فعلى الرغم من أن شخصيات قصصه فى جوهرها تجسم الأفكار والاتجاهات فإنها كانت دائما أكثر من مجرد صور متحركة ،أو تماثيل جامدة أو بوقات . إن شخوص تيمور كائنات حية لها سماتها وخصائصها وقسماتها الفريدة، على الرغم مما تحمله من أفكار .فهى تكشف إلى جانب الفكر عن السمات النفسية والصفات الإنسانية المميزة للشخصية.

خذ مثلا شخوص تيمور فى قصة « نداء المجهول » وتأمل كيف رسم تيمور شخوص روايته التى تتألف من عدة صور ،وهى صور متحركة أمامك تجسد حقائقها النفسية. فهم شخوص جمعتهم مصادفات الحياة فى فندق. فالشيخ عاد صاحب فندق فى لبنان قد تعود أن يظهر أمامنا بملابسه الشرقية والجبب الحريرية الفضفاضة الموشاة بالقصب، دائم الابتسام يروح فيها ويغدو بمشيته الهادئة المتزنة ،ووجهه القصيح المشرق، فتخاله سلطانا من سلاطين ألف ليلة ..»

فإذا تركنا الشيخ عاد إلى كعنان فستجد للكاتب فى تصويره دقة رائعة ممزوجة بسخرية تكشف عن نواح تحدد ملامح الرجل النفسية وعاداته اليومية فى خطوط

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بارعة ونافذة. فالأستاذ كعنان ذو الرقبة المجعدة الناحلة كرقبة النسر الهرم يجمع بين طابعين أخلاقيين متناقضين فبينما هو نظير مكابرته الساذجة نراه يظهرهلعا واضحا عندما تصل الجماعة فى رحلتها فى الجبل إلى مغاوز مخيفة . « ولعل له العذر فى ذلك فقد تكالبت عليه المحن فانهارت به الصخور مرة وجرح » (١).

فإذا انتقلنا إلى شخصية « مس ايفانز » وهى سيدة إنجليزية قليلة الكلام محبة للعزلة جاءت إلى لبنان عقب تعرضها لأزمة نفسية ، أوحت إليها بفلسفة عارضة فى الحياة . وقد استطاع الكاتب أن يوازن بين الواقع النفسى لشخصية مس إيفانز وبين ماتراه أمامها من واقع حتى شابه الداخل النفسى الخارج الزائف الذى يجرى أمامها. فهى وإن كانت فى رحلتها هذه تسعى إلى الاستمتاع بالزخارف البراقة التى لم تكن الا بريقا لامعا لاينبىء عن روح حقيقية ، وهذه بدورها استطاعت أن تكشف لها عن حقيقة المجتمع الذى يحيط بها ،حيث ظهر لها زيفه وباطلة .. « ونقدت بدنيانا هذه فأودعتها أعز ماتملك .. أودعتها قلبها .. ولكنها ردت إليها هذا القلب مطعونا .. فكرهته دنيانا كرهتها..

وثمة ظاهرة أخرى فى رسم تيمور لشخصياته تكاد تكون ظاهرة ينفرد بها بين كتاب القصة وهى العاطفة الإنسانى الذى يخلعه الكاتب على شخوصه بغض النظر عن طبيعة الشخصية التى رسمها . إنها فى معظمها شخوص تبحث عن دوافعها ، وتكشف لنا عن تكوينها الاجتماعى والنفسى .. وقد أراد تيمور أن يضع يده على حقيقة أن كل كائن سواء « أكان وغداً أم قديسا ، عنده من وجهات النظر مايبرر لنفسه أن يكون على ما هو عليه .فالوغد أو النذل له من المبادىء مايراه بمنطقه هو سليما أو مقبولا . ولا يستطيع المجتمع فى نظر تيمور أن يقتلع الشرير قبل أن يرى الشرير كما يرى هو نفسه . هذا مافعله تيمور عندما عرض هذه الصور الحية ،ولم يتنكر ليوبخه ذاتاهه وهجومه للأشرار أو الأوغاد . وخير مايمثل هذا الاتجاه عنده قصته « ولى الله » ذلك الذى تحول من شرير قاتل إلى ولىّ من أولياء الله يجلس ليأتيه الناس يتبركوا به ويلتمسوا عنده الشفاء من أمراضهم ، وقد

---

(١) فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص٤٠.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اكتشفه ضابط كبير من ضابط الشرطة ، اكتشفه فجأة ، وبمحض الصدفة عندما سعى إلى مكانه باحثا لديه عن شفاء لمرض استعصى عليه .. فلما عرف أنه المجرم الذى طالما أعياه البحث عنه سنوات طويلة .. خرج من صفوف المرضى وترك الشقى يزاول عمله فى شـــفاء الناس دون أن يقبض عليه أو يقدمه للمحاكمة.

وكانت القصة عرضا ممتعا لشخصية فريدة ولكنها تعبر عن هذا الاتجاه عند تيمور ، وهو أن كل كائن سواء أكان وغدا أم قديسا عنده مايبرر لنفسه أن يكون على ماهو عليه . كما أن تعاطف الكاتب مع شخوصه يتجلى كذلك واضحا فى رسمه لهذه الشخصية . والشواهد على ذلك كثيرة فى مجموعتيه القصصيتين : « شفاه غليظة » ، و « تمر حنة عجب ».

أما الملمح الثالث فهو أسلوب تيمور فى الكتابة . فمن أبرز مايتسم به أسلوب تيمور الأسلوب المنبسط العذب الذى تحمل لغته إيقاعها وتوترها وحرارتها من روح الكاتب وشخصيته وتنتظم عنده الأفكار فى ترتيب منطقى ، وتسلسل طبيعى أخاذ.

ومن هنا نجح كاتبنا فى خلق صلة دائمة ومستمرة بينه وبين قرائه ، وفى إبقاء هذه الصلة حية إلى اليوم.

هذا فضلاً عن سمة الإخلاص المنقطعة النظير التى كان يتحلى بها مع تواضع جم ، إخلاص الكاتب لعمله وكلمته ،وللجماعة التى يقاسمها حديث النهار وخبز المساء . ولوطنه الذى عاش دائما ورقا أخضر فى ضميره ونارا متأججة فى عينه

وبعد فهذه بعض ملامح فى فن تيمور القصصى مايزال الطريق أمامها متسعا لمزيد من البحث والدرس. الذى يحقق مزيدا من الشمول والعمق، ولكنها مجرد إشارات أو لمحات قد تضىء بعض المعالم التى تقود لمزيد من الفهم والإيضاح.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نجيب محفوظ

١٩١٢ - ...

من أبرز العوامل التى ساعدت على تطور أدب نجيب محفوظ القصصى وعالمه الابداعى أنه مثال للرجل الدءوب الذى يعمل وفق خطة رسمها لنفسه منذ البداية ، ووَفْق ذهنية تؤمن بقيمة العمل الفنى وحاجته إلى الصبر والإخلاص والمثابرة ، بل النضال والتحمل إذا لزم الأمر ، ثم النظام والالتزام ، وهما عنصران أساسيان فى نجاح الكاتب وتحقيق أهدافه .

إلى جانب هذه العناصر ثمة عناصر أخرى تنبع من شخصية نجيب محفوظ : أهمها صدقه مع نفسه ، فهو لا يعرف المواربة ، برغم الظروف الكثيرة التى أحاطت بحياتنا الاجتماعية والسياسية عبر الخمسين سنة الأخيرة ، وهى ظروف كانت تحتم على الكاتب أحياناً أن يلتزم بسياسة التغاضى وغض النظر ، أو أن يخشى الجهر والتورط ، أو أن يتفادى التعرض فى كتاباته لمشاكل الشك والصراع الداخلى والنقد المترتب عليه خوفاً من الضغوط الاجتماعية أو السياسية .

كان نجيب محفوظ برغم هذه الظروف التى مرت فى حياتنا ، وهى ظروف كانت تصل أحيانا إلى حد القهر الذى يفرض الخوف والجبن والاستكانة والتغاضى، نقول برغم ذلك فقد كان نجيب محفوظ - إلى حد كبير وببراعة ومهارة - ناجحاً وقادراً على أن يخلص فى قوله إلى نفسه ورأيه .

وكان هذا العامل الأخير من أهم العوامل التى ساعدت على تحقيق حريته وبروز شخصيته وفكره فى كل ما كتب . فعلى الرغم من عدم توافر الحرية السياسية فى بعض مراحل حياتنا الأمر الذى كان يعوق الكاتب ويخلق جوا من الخوف والتوجس ، كان الناس يعيشون فيه سنة بعد أخرى ، إلى أن اعتادوه وألفوه حتى أصبح الجبن العقلى أحياناً ميزة من ميزات حياتهم وهم لا يشعرون .. على الرغم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من ذلك فقد استطاع نجيب محفوظ أن ينجو بنفسه وحريته بطريقته الخاصة ، معتمداً أحياناً على أساليب فنية من الرمز والإيحاء للتعبير عن رأيه وفكره بأمانة ، متخطياً الحواجز والعراقيل .

فإذا انتقلنا من العوامل الشخصية والحياتية إلى العوامل الفنية فإننا نستطيع أن نحدد بعض المظاهر العامة التى ساعدت نجيب محفوظ على بلوغه هذه المكانة التى حققها محلياً وعالمياً ..

من هذه المظاهر الاشتغال بالأدب ، وانقطاعه للكتابة القصصية هذه السنوات الطويلة قد أكسبه مُخيلة نشيطة وحية بلْ متدفقة . وهذه المخيلة النشيطة قد يَسَّرَتْ له القدرة على معايشة الغير ، وإدراك حالاتهم ، وبالتالى فهمهم وحبهم فى وقت واحد . لذلك كان أدب نجيب محفوظ فى معظمه يكشف عن محبته للإنسانية ، إذْ كان حرصه شديداً على التوجه إلى الإنسان فيما يكتب متفاعلاً معه ومحبا له .

وهو بهذا الاتجاه وبطريقة غير مباشرة يخدم الفضيلة ويدعو إليها ، وذلك برغم الثنائيات التى تملأ عالمه الفنى ، والتى تجمع بين قطبين فى الحياة : الجماعة والفرد ، الخير والشّرير ، المؤمن والمتشكك ، القانع والثائر ، الرافض والمستسلم ، بين الإيمان بقومه ومصريته والإيمان بعزة الإنسان . ومع ذلك فقد كانت هذه الثنائيات هى منشأ التوتر والقلق ، ومنشأ الصراع الخلاق فى أدب نجيب محفوظ .

وهذا يجرنا إلى مؤثر آخر فى تحديد أهم المضامين التى شغلت الكاتب وحددت ملامح عالمه ، فقد جاء نجيب محفوظ بعد فترة طويلة من التجارب التى سبقته ، وبعد أن استقر مفهوم الرواية ، وبعد التخبط قروناً فى خضم السفسطات اللغوية . بعد هذه المراحل من فن الكتابة أدرك نجيب محفوظ أن عالم اليوم ، بعد التطور الذى حققه فن الرواية فى القرن العشرين ، هو عالم لابد فيه للكاتب أن ينزع إلى محاولات جادة فى فهم النفس والشخصية ، والتعمق فى الوضع الإنسانى وأزمات الإنسان المعاصر ، واختراق معانى الظلم والقسوة والشر ، والدعوة إلى العدالة الإنسانية والحب ، وتقدير دور العلم فى تطوير الحياة وبناء الإنسان

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومن مزايا نجيب محفوظ والتى كان لها أثر بالغ فى فنه القصصى والروائى على السواء أنه كاتب يتكلم بصوته ويرى بعينيه ، ويعيش مصر فى كل كلمة من كلماته ، يحب مصر فى أشخاصها وأجوائها ومتناقضاتها .... وكل ذلك فى براءة وبراعة . أما واقعيته أو تناوله للواقع الذى كان له ألف وجه يصدمنا كل مرة على نحو جديد .. هذا الواقع المضطرب المتعدد الجوانب والمتحول فى سرعة مذهلة فى عصرنا الحديث ، قد تناوله نجيب محفوظ مُسَخِّراً فنه فى التحكم فيه وبلورته وتكثيفه للتفاصيل التى ينتقيها انتقاء حذراً وبارعاً ، أشبه بانتقاء الشاعر للألفاظ والتراكيب حتى يخلص الكاتب إلى قطعة منتزعة من الواقع ، ولكنها مستخلصة منه كما تستخلص الرائحة من الزهر .

إذن فقد كان هذا البحر المتلاطم من الواقع أشبه ببحر الحياة الذى يأخذ الكاتب بيدنا فيه إلى الجزر التى نرى فيها ما نحن فيه . إنها الواقعية التى تضع على الورق بعض شظايا تجربة الإنسان المشحونة بغوامضها وأسرارها ومجاهيلها . وكاتبنا لذلك يأتى قصصه بعين مفتوحة ، عين ترى الظاهر والباطن بوعى متفتح من كل جانب ، كأن حواسه الخمس جميعا قد تيقظت لعملية الخلق .

ونجيب محفوظ من كتابنا القلائل الذين تتوافر لديهم هذه الدرجة العالية من التوازن بين العقل والشعور ، فالوعى والوجدان يعيشان جنبا إلى جنب فى أعماله كلها ، وبقدر متساوٍ ، فهما فى عملية الخلق أشبه بشفرتى مقص لا تستطيع أن تقول أيتهما أحد من الأخرى .

رحلته الابداعية

وإذا أردنا أن نتتبع رحلة الكاتب الإبداعية التى استمرت ما يقرب من ستين عاما أو أكثر قليلا ، فإننا نجد أمامنا بحراً مترامى الأطراف ، قد لا نستطيع حصره والتوقف الطويل عند جزئياته ، ولكننا سنحاول أن نلم إلماما بأبرز ملامح التطور والجدة فى فنه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بدأ نجيب محفوظ الكتابة قبل تخرجه فى قسم الفلسفة بجامعة القاهرة بأربع سنوات . فقد تخرج عام ١٩٣٤ . وكان أول مقال ينشر له عام ١٩٣٠ ومنذ ذلك التاريخ ظل يكتب المقال والقصة القصيرة حتى ظهرت له أول رواية يكتبها عام ١٩٣٩ وهى رواية « عبث الأقدار » ، وفى هذه الفترة ، بين أول مقال وأول راوية، كان نجيب محفوظ مشغولاً بكتابة المقالات التى قلت كتابته لها بعد أن انتقل من المقال والقصة القصيرة إلى الرواية ، ومع ذلك قد استمر يكتب المقال بين الحين والآخر إلى عام ١٩٤٦ .

ولقد أحصى الدكتور عبد المحسن طه بدر هذه المقالات ودرسها دراسة دقيقة فى كتابه الرصين « نجيب محفوظ : الرؤية والأداة » (١) واتضح له أنها تبلغ ٤٦ مقالة فى الفترة من ١٩٣٠ إلى ١٩٤٦ .

ويذكر الدكتور على شلش فى كتابه نجيب محفوظ « الطريق والصدى » (٢) أن الدكتور طه بدر قد فاته فى إحصائه السابق مقال بعنوان « البيت الكسير الفؤاد» وهو منشور بمجلة المعرفة القاهرية فى مايو ١٩٣٣ ، « ويدور حول مسرحية بهذا العنوان لبرناردشو عرضها نجيب محفوظ فى مقاله ذاك مع التلخيص دون تعليق » . وبهذا يرتفع عدد المقالات إلى (٤٧) مقالة .

ولم تكن هذه المقالات تدور حول الموضوعات الفلسفية التى كان الكاتب معنيا بها فى مطلع حياته الدراسية . وانما تنوعت وطرقت ميادين مختلفة ، وبحسب إحصائية الناقدين السابقين دكتور بدر ودكتور على شلش يمكن تقسيم موضوعات هذه المقالات إلى (١٩) مقالة فى موضوعات فلسفية ، وست مقالات فى الاجتماع ، وخمس فى علم النفس ، وثلاث عشرة فى الأدب ، وثلاث مقالات فى الفن .

---

(١) عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ الرؤية والأداة دار الثقافة – القاهرة ١٩٧٨ ص ص ٤٨٩ – ٤٩٣ .

(٢) على شلش : الطريق والصدى – دار الآداب بيروت ص ١٠ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولقد أجمع الباحثان « بدر وشلش » أن هذه المقالات لا تخرج عن أربعة محاور كانت وماتزال تمثل الخطوط الأساسية فى فكر الكاتب وهى :

١- أن حياة البشر ومعتقداتهم محكوم عليها بالتطور والتغير .

٢- أن الإنسان بطبيعته مؤمن .

٣- أن المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية يمكن فى بعض الأحيان أن تكون لها قوة العقائد الدينية .

٤- أن الاشتراكية مذهب المستقبل (١) .

هذا ما توصل إليه الباحثان بعد دراسة هذه الفترة المبكرة من إنتاج نجيب محفوظ ، وبعد التوقف عند ما طرحه من قضايا وأفكار فى مقالاته التى نشرها فى هذه الفترة . ونحن نرى أن بعض هذه المحاور أو كلها قد لا يمثل فكر الرجل بكل هذه الدقة ، كما لا نظن أن مراحل حياته التالية قد ظلت خاضعة لهذه المحاور فى ثباتها وصلابتها ، بل فى تحديدها كذلك . فثمة منطلقات أخرى إنسانية وفكرية أعم وأشمل من هذه المحاور الأربعة كان لها وجودها البارز فى انتاج كاتبنا بعد ذلك، منها فكره القومى والوطنى ، واتجاهه الإنسانى ، وإيمانه بالعلم سبيلاً إلى تقدم الإنسان وحضارته وتمتعه بحياة أرقى ، هذا عدا ما خرج علينا به من أفكار وآراء فى الفن ومفهومه .

ومهما يكن من أمر فإن مرحلة المقالة فى حياة نجيب محفوظ لم تكن إلا محاولة منه للتعرف على موهبته الحقيقية ، والتماس السبيل إلى تحقيقها ، وهى كتابة الفن القصصى الذى وجد فيه بعد هذه المجالات الأولى ضالته المنشودة التى آمن بها ودافع عنها . يظهر لنا ذلك بوضوح من مقال لنجيب محفوظ عنوانه القصة عند العقاد (٢) وقد كان المقال دفاعا عن القصة ، رداً على العقاد الذى

---

(١) المصدر السابق ص ١٥ .

(٢) مجلة الرسالة ٣ سبتمبر ١٩٤٥ ص ص ٩٥٢ - ٩٥٤ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كان قد كتب فى ذلك الوقت هجوما على القصة ، والإقلال من شأنها أمام الشعر والنقد . كان دفاع نجيب محفوظ عن القصة دفاعاً حاراً ينبع عن إيمان بقيمتها التى لا تقل بحال عن قيمة الشعر . بل ذهب فى دفاعه الذى يقول فيه إن القصة المظلومة هى « سيدة فنون الأدب دون منازع ، لثلاثة قرون خلت من أزهى عمر البشرية . وهى الفن الذى جذب إليه أكبر عبقريات الأدب فى جميع الدنيا المتحضرة المثقفة » . وأخذ نجيب محفوظ يناقش العقاد بعد ذلك فى أن فن القصة لا ينتشر إلا فى طبقة معينة ، أما الشعر فهو الموسيقى التى تنتشر فى جميع الطبقات . وقد أصر نجيب محفوظ على تفنيده لهذه الآراء التى لا تتفق فى رأيه مع طبيعة الأشياء . وقال إن القصة لا تقل انتشاراً عن الشعر ، وإن الخاصة التى تقرأ الشعر الرفيع وتتذوقه تقرأ القصة الرفيعة وتشغف بها (١) .

ثم عرض نجيب محفوظ لأسباب أخرى هامة تفسر انتشار القصة وتجعل لها هذه السيادة التى وصلت إليها . وأهم هذه الأسباب عنده « أن عصر العلم الذى نعيش فيه يحتاج حتما لفن جديد يوفق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق ، وحنانه القديم إلى الخيال » (٢) .

إذن لقد اختار نجيب محفوظ الرواية ، على الرغم أنه رجل مقتدر على معظم الأشكال الأدبية .. إختار هذا الفن وثبت لديه ، ووجد نفسه فيه ، ورأى أن هذا المجال هو مجاله . وقد أفصح نجيب محفوظ نفسه عن هذا فى رده على سؤال وجهه إليه أنيس منصور . وكان السؤال هو : لماذا لا تكتب المقال ؟ فكان رد نجيب محفوظ واضحا صريحا يقول :

« لقد بدأتُ حياتى بكتابة المقال ، كتبتُ بصفة متواصلة فيما بين عامى ١٩٢٨، ١٩٣٦ مقالات فى الفلسفة والأدب فى المجلة الجديدة والمعرفة والجهاد اليومى وكوكب الشرق . ثم اهتديت إلى وسيلتى التعبيرية المفضلة وهى القصة

---

(١) المرجع السابق .

(٢) المصدر نفسه ص ٦٥

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والرواية . ولكنى كنت ومازلت موظفا فلم يكن شئ يرجعنى إلى المقال إلا ضرورة ملحة ، يضيق عنها التعبير القصصى . وأعترف لك بأن هذه الضرورة لم توجد بعد. فأنا لا أعد نفسى من أصحاب الرأى ، ولكنى من زمرة المنفعلين بالآراء ، **ولذلك فمجالى هو الفن لا الفكر** ... قضى ربك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول ولا مناص من الرضا بقضاء الله » (١) .

من هنا استقر نجيب محفوظ وعرف طريقه إلى ميدان القصة القصيرة وقطع فى كتابتها شوطاً طويلاً يقرب من اثنى عشر عاما ، وقد أحصى النقاد لنجيب محفوظ نحو (٧٤) قصة قصيرة كتبها ونشرها فى الفترة من ١٩٣٢ إلى ١٩٤٦ (٢) .

غير أن هذا العدد قد تقلص فى مجموعة « همس الجنون » التى ظهرت عام ١٩٤٦ إلى (٢٨) قصة قصيرة . أى أن مؤلفنا الكبير قد أجرى على قصصه نوعا من المراجعة ، فأسقط من هذا العدد الكبير الذى يمثل باكورة إنتاجه فى القصة القصيرة ما يقرب من (٤٦) قصة قصيرة منشورة . ومعنى هذا أن الكاتب لم يقتنع حين نشر مجموعة «همس الجنون » بعدد غير قليل مما نشره سابقا لأسباب قد يكون من بينها طموحه إلى مستوى فنى أعلى ، فاستبعد ما لا يرضى عنه بعد إعادة النظر فيه .

وعلى الرغم مما قاله الدكتور عبد المحسن طه بدر بصدد هذه القصص ، وأنها تدور حول ثلاثة محاور هى القصة الخبر ، وقصة المفارقة العجيبة والمدهشة ، وأن مجموعة « همس الجنون » تدور حول قصة المفارقة والقصة الوعظية وتهمل أو تكاد – قصة الخبر . على الرغم من هذا الحكم الذى – وإن صدر عن دراسة من الناقد – فإن مجموعة « همس الجنون» لا أراها تقف عند هذه المحاور بل إن فيها بذورا من فن نجيب محفوظ القصصى من ناحية الأداء الفنى الذى يتمثل فى رمزية

---

(١) مقال بعنوان : محاكمة نجيب محفوظ : تحقيق أدبى أعده ضياء الدين بيبرس – مجلة الهلال عدد خاص فبراير ١٩٧٠ ص ٣٩ .

(٢) د. عبد المحسن طه بدر مصدر سابق ص ص ٤٩٤ – ٤٩٨

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اللغة ، وفى التعبير من خلال هذا الرمز إلى أبعاد اجتماعية وسياسية كما يبدو بوضوح فى « قصة همس الجنون نفسها » .

بعد مرحلة المقالة والقصة القصيرة تأتى مرحلة الرواية . ولم يكن الطريق إليها سهلاً بل كان مليئاً بالعثرات على حد قول نجيب محفوظ نفسه ، حين يقول إجابة على سؤال من الدكتورة فاطمة موسى عن تطور الرواية العربية .

« كان دور جيلنا من الروائيين - ومازال - تأسيس الفن الروائى وتأصيله فى البيئة العربية . وقد سرنا فى طريق ملئ بالعثرات لأننا لم نجد تراثا عربيا نعتمد عليه. سبقنا جيل الرواد وقدم كل رائد عملاً أو عملين درسناها بفطرة لا تستند إلى علم ، ودون أن نعرف مواقعها من التراث الروائى الضخم الذى كان مجهولا لنا . وقمنا برحلة طويلة وارتطمنا بأخطاء بدائية ، وتخبطنا كمن يسير معصوب العينين . وكان علينا أن نغوص فى واقعنا ، وأن ندرس فن الرواية ، وأن نؤلف فى وقت واحد » .

أعمال نجيب محفوظ واتجاهاتها الفنية :

إن كتابات نجيب محفوظ بحر يصعب علينا دراسته كاملاً فى بحث واحد ، فإنتاج الكاتب كثير ، وهو متنوع ، ومتعدد الجوانب ، ويحتاج إلى جهود متصلة ، ومضنية حتى تلم بأطرافه وتسبر أغواره .

ولكننا سنكتفى هنا بإبراز الملامح الدالة متتبعين أعماله فى مراحلها المختلفة . ونستطيع أن نقسم المراحل التى قطعها نجيب محفوظ فى رحلته الطويلة مع الرواية والقصة القصيرة إلى المراحل الآتية :-

أولاً - **المرحلة التاريخية** : كما تبدو فى « عبث الأقدار » ، «ورادوبيس » ، « وكفاح طيبة » .

ثانياً : **المرحلة الواقعية الاجتماعية** : كما تبدو فى القاهرة الجديدة ، وخان الخليلى ، وزقاق المدق ، والسراب ، وبداية ونهاية ثم الثلاثية .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثالثاً : المرحلة الواقعية الرمزية : وتبدأ برواية أولاد حارتنا وتتصل حلقاتها فى روايات اللص والكلاب ، والسمان والخريف ، والطريق ، والشحات ، وثرثرة فوق النيل ، وميرامار .

ولا يعنى هذا التقسيم إلا التمييز بين إتجاهات ومراحل ، وهى تقسيمات عامة قصد بها تحديد اتجاهات الكاتب داخل أطر ، لكل إطار منها سماته العامة المميزة والفارقة . ولكنها لا تعنى الفصل التام فنياً بين كل مرحلة وأخرى ، فالتداخل وارد من غير شك ، كما أن التفرد فى طبيعة كل رواية من هذه المراحل وارد كذلك . فلكل عمل مهما أدرجناه داخل اتجاه معين شخصيته ودنياه الفريدة التي تحمل خصوصيات تجعلها عملاً فنياً له نسيجه الخاص ، وله كذلك رؤاه ومواقفه النابعة من داخله. هذا فضلا عن أن كل اتجاه أو مرحلة من هذه المراحل لها أبعادها الإنسانية التى تتجاوز حدود الواقع .

وإذا كان نجيب محفوظ قد بدأ أعماله الروائية بالاتجاه التاريخى فمن حق القارئ أن يبحث عن السبب الذى دفع نجيب محفوظ بالبدء بهذا النوع من الروايات . والإجابة على هذا السؤال فى تصورنا ترجع أولاً لطبيعة المرحلة ، فالفترة من ١٩٣٩ حتى ١٩٥٢ كانت تمثل العصر الذهبى للرواية التاريخية (١) . وقد وجد نجيب محفوظ نشاطا واضحاً لدى من سبقوه فى اختيار التاريخ موضوعا لرواياتهم يطرحون من خلاله ما يرونه من قيم ، ويسقطون عليه أحيانا بعض واقعهم .

نشطت الرواية التاريخية أول ما نشطت على يد جورجى زيدان ، فقد ألف العديد منها ، وعلى الرغم من أنها كانت الموجة الأولى ، فقد حقق جورجى زيدان نضجا ملحوظا فى كتابة الرواية التاريخية ، ثم تبعه محمد فريد أبو حديد الذى سار فى نفس الاتجاه ، فأضاف إلى الوسائل الفنية والأساليب ، فى « الملك الضليل » و « زنوبيا » . ويتابع على أحمد باكثير نفس الاتجاه فى

(١) نجيب محفوظ – الطريق والصدى . د. على شلش – دار الآداب – بيروت ص ٦ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

روايته « إخنـاتـون » و « سلامة القس » . ويسير على منوال هؤلاء على الجارم فيكتب خمس روايات فى الفترة ما بين ١٩٤٣ إلى ١٩٤٨ ، وهى شاعر الملك، وفارس بنى حمدان ، الشاعر الطموح ، خاتمة الطواف ، وأخيراً مرح ابن الوليد . ولا ننسى أعمال كاتب معروف فى تلك الفترة برواياته التاريخية هو محمد سعيد العريان الذى أصدر أربع روايات هى (قطـر النـدى ١٩٤٥) وعلى باب زويلة بعدها بعامين ١٩٤٧ ، ثم شجرة الدر فى نفس العام وأخيرا بنت قسطنطين فى عام ١٩٤٨ ..

وقبل ذلك بسنوات شارك عبد الحميد السحار برواية أحمس عام ١٩٤٣ . ومن هنا ندرك أن مرحلة الأربعينيات كانت تمثل ازدهار هذا النوع من الروايات التى لم يكد يخلو أحد من كتاب تلك الفترة من المشاركة بعمل أو أكثر فى هذا المجال .

وثمة سبب آخر يضيفه الدكتور على شلش لاتجاه نجيب محفوظ أول الأمر ، للرواية التاريخية يستلهمها ، ويعكس عليها حاضره . فهو يعتقد أن الكاتب انساق إلى التاريخ الفرعونى يستمد منه مادته بدافع من قراءاته واهتماماته بتاريخ مصر . والدليل على ذلك ترجمته لكتاب « مصر القديمة » الذى نشره فى وقت مبكر عام ١٩٣١ . وليس من شك فى أنه استفاد من هذا الكتاب فى بعض رواياته الفرعونية الثلاث (١) .

كفاح طيبة ١٩٤٤ :

وإذا كان لنا أن نتخذ مثلا لهذه المرحلة التاريخية ، فإننا نختار رواية « كفاح طيبة » لأن فيها ما يجسد هذا التيار ، ولأنها آخر الروايات الثلاث التى كتبها نجيب محفوظ .. وهى قصة تجسد موقفا بطوليا قوميا على يد أحمس العظيم الذى استطاع أن يقهر الغزاة الذين استعمروا مصر ، وهم من الرعاة .. فهى قصة وطنية

---

(١) المرجع السابق ص ٧٦ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فى المقام الأول ، ولكنها تحمل إلى جانب البطولة معانى الإصرار والعزيمة والفداء والتحدى من أجل الحرية ، وصيانة الكرامة المصرية .

ولقد استطاعت القصة أن تحقق التوازن بين القضية القومية التى تدور حولها الأحداث ، وبين الشروط الفنية الواجب توافرها فى الرواية ، فلم تطغ حماسة الكاتب للروح القومية على الآداء الفنى المحكم .

وإلى جانب هذا تجب الإشارة إلى قدرة الكاتب على تصوير الشخصيات التى جمعت بين الطابع الشخصى والإنسانى . فالبعد الإنسانى يتجاوز حدود الجزئى إلى الكلى فيمنح العمل روحاً شمولية، ويُكسبه حيوية فى عرض الأفكار ورسم الشخصيات(١) .

ولقد جرى حوار طويل بين الأستاذ سيد قطب والروائى صلاح ذهنى حول ما أثاره سيد قطب من بعض الأخطاء التاريخية ، ومنها أن اسم أحمس مشتق من الحماسة ، وأن بلاد النوبة كانت تسمى فى ذلك الوقت بلاد بُنْت أى بلاد الذهب، وأن حكم الرعاة بلغ ٢٠٠ عام فى حين أنه استمر ٥٠٠ عام .

وهذه تعد من باب الاختلاف فى الوقائع التاريخية التى لا علاقة لها بالعمل الفنى نفسه . وفى الحوار الطويل الذى جرى بين صلاح ذهنى وسيد قطب حول هذه الأخطاء حاول ذهنى إثبات صحة الحقائق التى أثبتها نجيب محفوظ فى روايته .

ومع اتفاق الدكتور على شلش مع ما جاء فى تحليل سيد قطب إلا أنه أشار أشارات فنية لم يشر إليها قطب ، وعلى رأسها تلك الميلودراما التى تتحكم على حد قوله فى الرواية فلا تدع للمواقف نمواً طبيعياً مقنعاً (٢) .

---

(١) إقرأ تحليل سيد قطب للرواية - مجلة الرسالة - أعداد ١٦ اكتوبر إلى ٢٠ نوفمبر ١٩٤٤ .

(٢) نجيب محفوظ - الطريق والصدى . د. على شلش - دار الآداب - بيروت ص ص ١١٢، ١١٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المرحلة الواقعية الاجتماعية :

والنظرة إلى الواقع فى تلك الفترة كان يمثل عند نجيب محفوظ إعطاء رؤية خاصة لوضع اجتماعى خاص يثير الكاتب ويلهمه ، وأحيانا ما يحاول إقامة جسر بين خضم الأفكار السياسية ، وبين حياة أشخاص يحاولون التوفيق بين واقعهم وبين نضالهم السياسى وسعيهم للحرية .

ونجيب محفوظ لا يحاول تجاهل الواقع اليومى ، ونعنى به ما يجرى أمام أعيننا فى حياتنا اليومية بل يلتقطه بعين يقظة ، قادرة على تحقيق الصدق فيما يبسطه من تفاصيل ، يلاحظها بمنطقه وفكره .

وكثيراً ما تكون هذه التفاصيل المنبثقة من الواقع هى السبيل إلى تصوير الحدث والشخصية ، لأنها ، أى التفاصيل ، هى التى تبنى كلا من الحدث والشخصية معا . ومن هنا يكون تنامى الشخصية من الداخل .. ويكون الكاتب قد أتى موضوعه من خلال محاولاته للتجسيد المتصل لإمكانات الواقع الذى يخلق الأشخاص بعيدا عن التجريد ، الذى يفرض أشخاصا فى حضور شبحي مفتعل . عندئذ يصبح رسم الشخصية غير مقنع لا خيالاً ولا فكراً .

فالخوض فى الواقع ، ورؤية التفاصيل بعين كاشفة ، والاقتراب من الحياة اليومية، واتخاذ أسلوب المعالجة البسيطة والمباشرة ، والمتسمة بالتركيز الحاد على الجزئيات الخارجية ، واتخاذها وسيلة لإضاءة الموقف وكشف كل أبعاده هو أسلوب نجيب محفوظ . وهو أسلوب أشبه بأسلوب همنجواى فى المعالجة .. ذلك الأسلوب الذى يأى عن الغوص فى المسارب الخلفية للموقف أو الشخصية .

ونجيب محفوظ ينتقى التفاصيل التى يلتقطها ، ويختار منها ما يستطيع أن يحدد الملمح أو يجسد الموقف ، أو ينشر الإحساس بالجو العام لمشهد من المشاهد ، أو لتحديد طبيعة الزمان والمكان .. هذا الانتقاء هو الذى يحقق الفن ، وهو الذى يكثف الرؤية ويبلورها فى لوحة يشع منها الإحساس والمعنى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وثمة ملمح آخر فى اتجاهه الاجتماعى الواقعى ، وهو المعانى الكلية التى يحملها الحدث أو الشخصية ، فثمة أبعاد تتجاوز المحلى والجزئى للتعبير عن سمات اجتماعية أو إنسانية عامة أو سياسية ، أو للتعبير عن سخرية القدر أو للدلالة بأن هناك قوى أكبر من قوى الإنسان هى التى تدبر الأمر وتقدره : أو بمعنى آخر تقدرون فتضحك الأقدار .

وهذا ما نطلق عليه كلمة الشظايا التى يصنعها الكاتب على الورق ، وهى شظايا لتجربة الإنسان المشحونة بالغامض والمجهول ..

ومهما تنقلت من خان الخليلى ، إلى القاهرة الجديدة ، إلى زقاق المدق ، وغيرها من أعمال تلك المرحلة فستجد هذه السمات بارزة فى معالجة الكاتب وأسلوبه . وطرحه لرؤاه وشخوصه .

فإذا عُدنا إلى خان الخليلى وهى من باكورة أعماله فى هذه المرحلة، فسنجد أن أهم الركائز التى يعتمد عليها الكاتب هى دقة التصوير لحياة أسرة متوسطة فى أثناء الحرب العالمية الثانية بطريقة تهتم بإبراز القسمات والملامح الجزئية ، والتقاط الواقع بأنامل ورعة والارتفاع بها إلى مستوى الفن ، والتعبير عن سخرية الأقدار التى قوضت حب أحمد عاكف، الرجل الذى يتحمل مسئولية أسرة يعولها ويتولى شئونها حتى جاوز الأربعين . انتزعت الأقدار هذا الحب الذى هز قلب الرجل وشغله وأحياه ، بعد أن أجبرته الأيام والهموم والمسئوليات على أن يعيش منطويا ، معزولا مترددا ، وخائفا .. وعلى الرغم من فارق السن الكبير بين فتاة فى المدرسة . ورجل جاوز الأربعين أنهكته مسئولياته وهمومه ، فقد كان قلب الرجل يهتز لهذه الفتاة يلمح وجه هذه التفاة حتى ينطلق إلى قلبها كالرصاصة ، دون تردد أو حذر. وإذا بالفتى يصبح محبوبا بين لحظة وأخرى ، وأخوه ينظر إليه فى دهشة وشعور بالمرارة واليأس .

ويلعب القدر لعبته العجيبة والمفاجئة ، فبعد أن يكون الحب قد استقر فى قلب الفتى إذا هو يصاب بداء فى صدره ، ويستشرى به المرض ، ويعانى من آلامه ما

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يعانى ، وإذا بفتاته تخشى منه العدوى فتبتعد عنه ولا تراه . وتنتهى حياة الشاب قبل أن يتحقق له ما يرجوه . وتقدرون فتضحك الأقدار !!

وليست القضية هنا فى سخرية الأقدار وحدها ، وإنما المسألة فى عناصر التكوين فى شخصية الأخوين ثم فى النهاية التى انتهيا إليها .. كيف عبر عنها الكاتب . إن وراء هذا العجز المفزع كاتبا لا يجرى وراء سلبيات الحياة ، بل هى حركة نمو وتطور من الداخل ، وموج يتلاطم فى تيار الشعور ... وهنا تكون القيمة... قيمة حيوية العرض ونموه .

خذ مثلاً الخطوط الدالة التى رسم بها شخصية الأخوين الاكبر والأصغر ، وإحساس الكاتب المرهف باللمسة واللون والطابع الفريد والمتناقض فى كل من الشخصيتين . فشخصية الأخ الأكبر أحمد عاكف أقرب ما تكون إلى الضحية التى فترت عندها الطاقة ، وزهدت فى كل صراع ، ووهنت عندها الإرادة. غير أنه يحس بالشوق إلى الحياة ، وتنتفض بين جنبيه رغبة نحو شئ يشعر أنه فى حاجة إليه، حاجة خافية ملحة .. إنه قد يبدو أحيانا ساكتاً عاجزاً ، ينتظر الطارق المجهول، ويترقب العاصفة التى تبعث فيه الحركة والحياة والعمل . أما أخوه الصغير فهو على نقيض ذلك شخصية مباشرة فاعلة ، تقتحم الأشياء فى غير خوف أو تردد .

وفى الرواية الأبعاد الثانية التى تكشف عن المعنى الآخر البعيد ، تعرض الكاتب لحياة هذه الأسرة ، وما ينتابها من مشاعر ، وما تعانيه من ظروف ومشاكل فى أثناء الحرب العالمية الثانية ، وتعرض الناس للقلق والخوف من جراء الحرب ، إنما تمثل شريحة من مجتمع . فقضايا الأسرة هى قضايا مجتمع تلك الحقبة الزمنية التى كانت تعيشها مصر فى ذلك الوقت .

زقاق المدق ١٩٤٧ : .

تتشابه رواية زقاق المدق مع خان الخليلى فى أنهما يقعان فى زمن الحرب

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

العالمية، وهو زمن يقوم بدور واضح فى رواية زقاق المدق - وهو زمن يتعرض فيه المجتمع لنوع من الاختلال أو الاهتزاز ، ويعترى الناس إحساس بالقلق والخوف ، ويؤدى إلى سلوك شاذ أحيانا ، والى أعمال انتهازية يحاولون بها استغلال زمن الحرب لتعويض ما بهم ، أو لتحسين حالتهم المادية . ولكن يبقى فى النهاية تأثير الحرب مؤثرا فى بنية المجتمع، وفيما يتعرض له من اضطرابات يدفع الناس ثمنها من جهدهم وصحتهم أحيانا ، ومن مبادئهم الذين كانوا يؤمنون بها ويحرصون عليها أحيانا أخرى . وموضوع القيم شئ هام لأنه هو الذى يكشف نوعية ارتباط الناس بعصرهم ، فالقيم هى محور الشد والجذب والصراع بين أفراد المجتمع ، وهى العنصر المحدد لنشاطهم وتحركهم وسلوكهم فى الحياة .

والنقطة الأخرى الهامة فى زقاق المدق براعة الكاتب فى بعث حياة شبه متكاملة بكل عناصرها وقواها وأشخاصها ، والنفاذ إلى أسرارها وتحديد ملامح شخصياتها نابضة وشاخصة للزقاق . حتى لكأنه جزء من أمكنه تعرفها وتعتادها وتعيش فيها ، وتتصل بناسها وتتعامل معهم . لقد وهب الحياة للمكان حين نجح فى تكوين قسماته ، فإذا هو يبدو مجسدا شاخصا أمامك .

هذا بالإضافة إلى هذا العرض الفنى الذى يجعل القارئ قادراً على اسكتشاف الجوانب الإنسانية للمجتمع المصرى من خلال زمان ومكان معينين . فشخصياته مقتطعة من صميم البيئة ، ومع ذلك فهى تحمل سمات إنسانية يمكن أن تتجاوز حدود المحلية أو المكانية .

ولكل شخصية نظرتها للحياة ، ومنطقها التى تعيش به ، وفى الرواية خليط من الشخصيات وهذا طبيعى ، لأنه ينبع من حى بأكمله يجمع الغث والثمين ، لكن الكاتب عرف طريقه بحس ثاقب إلى نفوس شخصياته ، فترى نظرتها للحياة مع اختلاف مهنها من (زيطة) صانع العاهات إلى « المعلم كرشة » صاحب المقهى ، إلى السيد سليم علوان ، والسيد رضوان .

وقد تعرضت رواية « زقاق المدق » إلى أكثر من نقد عرض لها الدكتور على

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

شلش فى كتابه « نجيب محفوظ الطريق والصدى ». [1] أولها نشرته المقتطف لمحمد فهمى فى ديسمبر عام ١٩٤٧ ، والثانية لسيد قطب نشرته مجلة الفكر الجديد فى فبراير من العام التالى ، والثالثة لأديب مروة الذى نشرته مجلة الأديب فى مارس ١٩٤٨ ص ص ٥٢ - ٥٣ . أما المقال الرابع فقد كان لمحمد عبد الغنى حسن تحت عنوان « رادوبيس وزقاق المدق » نشرته مجلة الكتاب .

ومن بين الملاحظات التى تناولها النقاد الأربعة مقارنة الناقد أديب مروة بين رواية « زقاق المدق » وبين رواية « عودة الروح » لتوفيق الحكيم مع الفارق الكبير بينهما يقول :

فبينما صور الحكيم حياة الشعب المصرى من خلال أسرة واحدة ، ومن ناحية واحدة ، صور محفوظ هذه الحياة من خلال سكان حى بأجمعه ، ومن نواح عدة . وبينما كان تصوير الحكيم فنيا كان تصوير محفوظ فوتوغرافيا ، أشبه بفيلم سينمائى ، متشعب الهيكل ، متعدد الشخوص » [2] .

وفى اعتقادى أن المجتمع هو الموضوع الأساسى فى كل من الروايتين إلا أن النظرتين مختلفتان ، فكل من الكاتبين كان ينظر إلى قضايا المجتمع من زاويته الخاصة ، ويلتفت إلى جوانب معينة فيه ، وفى كل واحدة من الروايتين مشكلة جديدة . فتوفيق الحكيم له موقفه من قضية سياسية تقوم على بعث الحياة ، وتنشيط الهمم ، والدعوة إلى تمثل رؤية حية لمجتمع يبحث عن حريته وانبعاثه وخلاصه - إنها قضية سياسية وطنية ، ارتفع فيها الفن ، وكانت تجسيداً لرفعة الحياة فى مجتمع يحتاج إلى وثبة تنهض به . أما عالم « زقاق المدق » فهو عالم يصور مجتمعا فى زمان ومكان معينين ، عالم بأسره ، عالم يدرك عيوبه ، ويحس الحاجة الملحة إلى تغييرها .. عالم من الناس والأمل ، من الحب والكراهية ، من الطموح والهزيمة ، من الجنون والتعقل ، يضطرب بعواطف الناس ومشكلاتهم

---

(١) نجيب محفوظ الطريق والصدى من ص ١٢٢ إلى ص ١٣١ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢٧ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التى يواجهونها فى حياتهم اليومية . وبراعة الكاتب هى فى التقاط هذه الصور ، ووضعها فى شبكة من الخيوط متشابكة ومتكاملة .

ظهرت لنجيب محفوظ بعد زقاق المدق راوية « السراب » ثم تأتى بعدها رواية « بداية ونهاية » التى ظهرت عام ١٩٤٩ .

وفى هذين العملين الأخيرين نجد أنفسنا أمام طابع مختلف فى تناول المجتمع والواقع . فالسراب رواية تهتم إلى جانب اتجاهها إلى الواقع المصرى ، بدراسة نموذج بشرى ، يدرس حياته ويتتبعها بدقة ليكشف عن تطورها النفسى . إنها قصة شاب عاش فى أحضان أمه بعد أن انفصلت الأم عن الزوج السكير ، وأوقفت حياتها على تربية ولدها ، الذى نشأ نشأة يتضح فيها تعلقه بأمه تعلقا لا يبدو سويا ، بل كان له تأثير فى طبيعته وسلوكه . وقد بقى الشاب كامل رؤبة لاظ طفلا متعلقا بأمه لم يفطم بعد حتى بعد تزوجه . وتنتهى القصة نهاية مأساوية إذ تموت زوجة الابن كامل لاظ فى أثناء عملية إجهاض ، نتيجة علاقة لها برجل آخر .. وتموت الأم بعد ذلك فى موقف لا تتحمله حين يعترض عليها ولدها لأول مرة ، فلم تطق الأم معارضة ولدها الذى ظل طول حياته طوع بنانها لا يعصى لها أمراً .

فالرواية تترك المجال الذى سارت فيه دراسات مثل القاهرة الجديدة ، وخان الخليلى وزقاق المدق ، إلى نوع آخر يهتم بدراسة حالة تتعمق نسيج شخصية من نوع خاص ، وتحاول أن تتابع مسارها النفسى من خلال تتبع الكاتب للمكنون المجهول فى داخل الشخصية فى أثناء حدوث الفعل .

أما نهاية الرواية على هذا النحو المأساوى ، وما فيه من صراع ميلودرامى مثير ومفاجئ فربما كانت أكثر الأمور لفتا لأنظار القارئ ، وأكثرها صدمة . غير أن فى الرواية جانباً جديداً وثرياً وهو تصويره الحى لنموذج بشرى غير مألوف .

أما رواية « بداية ونهاية » فهى تروى قصة أسرة مصرية ، تعكس حياة طبقة فقيرة ، وتنهض فيها الأم بتربية أولادها ورعايتهم متعرضة لمآس عديدة ، ومعاناه ،

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وكفاح دءوب . وتبقى حياة الأسرة تتناوبها حالات من الأمل واليأس ، والغثيان ، والاضطراب والتطلع ، والنزق ، والثورة ، ونكران الواقع ، والصدام المتصل بين الممكن والمتاح . وعبثا تحاول الأسرة السعى إلى الطمأنينة والاستقرار والدعة .

والرواية تعالج هذا العالم الملئ بالعقبات والناشئ عن أوضاع اجتماعية مزمنة وقاهرة ومحركة للأحداث وبانية لها . وقد نجح محفوظ فى جمع هذا الشتات فى نسيج متكامل ، غير أن أبرز ما فى القضية كلها أن هذه الأسرة بكل أوضاعها وظروفها وتحركها قد أكدت أن الحياة الاجتماعية تجرى عمياء آلية منسوجة من ترديد راسخ فى بيئتنا الاجتماعية ، وفى حركة الأحداث اليومية والأفكار والأحساسيس المغلوبة على أمرها أمام تيار الحياة ، الذى يمتلئ باللامبالاة والقسوة التى تحمل الفرد على الخضوع لأشياء مفروضة ، وليست من صنع يده . فيلجأ إلى أى شئ حتى لو كان انحرافاً لكى يستطيع التلاؤم والبقاء .

ففى الرواية إفصاح عن الأساسات السلبية التى شاركت مشاركة فاعلة فى مصير الشخصيات وسلوكهم . الأم ، وحسين ، وحسن ، وحسنين ، ونفيسة . كان لكل شخصية من هؤلاء موقف فرضته الحياة ، وكانت فيه أقرب إلى الاستسلام والتضحية من أى شئ آخر . فالمواجهة كانت قليلة بين أفراد هذه الأسرة وبين الحياة . فبرغم صبر كل شخصية وتحديها ، فقد نالها العديد من لطمات الحياة ، وخلل البنية الاجتماعية مسئول مسئولية كبيرة فى مجرى الأحداث . فقد كان الهروب من الهوان بالانحراف ظاهرة استطاع الكاتب أن يجعلها تبدو مقنعة ومشروعة أمام ضغوط الفقر والبيئة . ثانيا من ذلك أن الرواية قد تجاوزت مشكلة أسرة معينة إلى مشكلة المجتمع المصرى الذى يعانى من مشكلات مختلفة ويفتقد للعدالة :

وقد نجح نجيب محفوظ أن يعمق هذه المعانى ، وخاصة فى تصوير بشاعة الفقر وغيره من الآفات فى التكوين النفسى للشخصيات . وهذا ظاهر فى مواقف عدة : منها زيارة الأم لفيلا أحمد بك يسرى لطلب مساعدتها فى سرعة إنهاء الإجراءات الخاصة بالمعاش . وحين سألها الرجل إذا كانت فى حاجة إلى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مساعدة ، فعقد الحياء لسانها ، فى الوقت الذى لم تكن تملك فى جيبها أكثر من جنيهين .

ولا ننسى ما قاله حسنين لأخيه حسين حين دخلا فيلا أحمد بك يسرى وراعهما ما فى بهو الاستقبال من أبهة ، وحين أشار حسين إلى النجفة المتلألئة فى سقف البهو ، وقد شبهها فى سذاجة بنجفة سيدنا الحسين [1] . وعندما نظر حسين ذاهلا إلى ما يحيط به من ثراء فيقول لأخيه حسنين :

- يجب أن نكون جميعا أغنياء .

- وإذا لم يكن هذا ؟

فيقول بحنق :

إذن نثور ونقتل ونسرق [2] .

وهكذا يعمق نجيب محفوظ الإحساس الذى يعتصر المجتمع ، وتأثير ذلك على شريحة منه وهى الأسرة التى يتناولها بالعرض والتفصيل .

الثلاثية : [3]

تعتبر ثلاثية نجيب محفوظ قمة المرحلة الواقعية الاجتماعية وتتويجاً لها ، كما تمثل فاصلا بين مرحلتين متميزتين فى الاتجاهات الفنية والأسلوب عند الكاتب . فقد كانت مرحلة الأربعينيات التى عرضنا بعضا من نماذجها تعنى بتقديم جوانب الحياة المختلفة بأسلوب واقعى . وقد اتضح ذلك فى النظرة الخاصة إلى (الحبكة)

---

(١) الرواية ص ١٨٠ .

(٢) الرواية ص ١٨١ :

(٣) انتهى نجيب محفوظ من كتابة الثلاثية فى أبريل ١٩٥٢ وبدأ نشرها فى عامى ٥٦ / ١٩٥٧ راجع كتاب البطل المعاصر فى الرواية المصرية - أحمد ابراهيم الهوارى - دار الحرية للطباعة بغداد ص ١٨٣ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الفنية التى حرصت الرواية على أن تكون مرتبطة بالأحداث الواقعية التى تضطرب بها الحياة من حولنا .

كما اهتم هذا الاتجاه بالزمن بوصفه عنصرا هاما من عناصر الحدث الروائى يؤكد واقعيته ، كما يكشف عن الإحساس بقيمة الزمن ، واختلاف هذه القيمة من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل . وقد رافق عنصر الزمن البعد المكانى وذلك لكى تكتمل للحدث الروائى قيمته الواقعية .

وإلى جانب ذلك تميز هذا التيار الواقعى بالأداء اللغوى الذى يستخدم لغة مباشرة دقيقة بعيدة عن أثقال التراكيب المصطنعة ، وتحمل فى داخلها شحنتها المستمدة من الحياة اليومية فى غير إسفاف ، فهدف هذا الاتجاه هو إصابة الغرض بالتعبير عن المحتوى والواقع بأبسط الأساليب ، ومن أقصر الطرق .

وقد حكمت هذه العناصر مقادير هذا الاتجاه عند نجيب محفوظ الذى لم يتخلّ عن واقعيته فى تصوير البيئات المحلية .

وجاءت الثلاثية فى النهاية لكى تصل بهذا الاتجاه إلى تحقيق مرحلة ناضجة من الإبداع الفنى والتأمل الفكرى والاجتماعى ، والتنوع فى عرض النماذج والأحداث، ورصد للعديد من صور الحياة الاجتماعية ، وقطاعات المجتمع على اختلاف بيئاتها ومستوياتها وتطلعاتها ، كما تعرض لك الثلاثية كل هذا فى صراع متشابك . يرصد التغيير والتجديد، ويتعمق الجوانب النفسية والفكرية ، كما ينشد التوافق والتوازن الفنى والاجتماعى على حد سواء .

وتتألف الثلاثية من ثلاثة أعمال متدرجة تاريخيا هى « بين القصرين» التى ينحصر تاريخ وقائعها وأحداثها بزمن معين ، ومرحلة تاريخية محددة ، حيث تبدأ بتولى الملك فؤاد للسلطة ، وتنتهى كذلك بحدث هام هو عودة سعد زغلول من منفاه ومظاهرات انتصار ثورة ١٩١٩ . كما تنتهى بحدث روائى خطير هو قتل فهمى ابن السيد أحمد عبد الجواد . وفهمى هو الفتى المناضل الوطنى ، والمكافح

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ضد قوى الاستعمار والسلطة . وتنحصر أحداثها بين عامى ١٩١٧ ، ١٩١٩ . أما «قصر الشوق» فتمثل المرحلة الثانية من الثلاثية وتبدأ تاريخيا بسفر سعد زغلول للمفاوضة وتنتهى بوفاته . فهى تنحصر تاريخيا بين عام ١٩٢٤ وعام ١٩٢٧ . أما « السكرية » وهى الجزء الثالث والأخير من هذا العمل الكبير ، فتبدأ بخطاب النحاس فى مؤتمر وفدى ثم تنتهى باعتقالات سياسية للأخوان المسلمين والشيوعيين فى أثناء الحرب العالمية الثانية . وتقع أحداث السكرية ما بين عامى ١٩٣٥ ، ١٩٤٤ .

هذه الأعمال الثلاثة تنطوى على عالم شديد الخصوبة وارف الإثمار والظلال تصل بالمحتوى الاجتماعى والفكرى والنفسى إلى درجة عالية من التقنية الفنية والقيم الفكرية فى وقت واحد.

يقول الدكتور زكى نجيب محمود :

« لقد طفر نجيب محفوظ بفنه طفرة عالية بعد ثورة ١٩٥٢ ، إذ وسع منظوره الفنى توسعة استطاع بها أن ينظر إلى تاريخنا القومى الحديث كله ، وكأنه ينظر إلى مشهد واحد ، وطفق يصوره تصويراً بارعاً فيه حيوية وبناء أدبى محكم ، ومن خير الأمثلة لفنه الجديد ثلاثية صور بها ثلاثة أجيال تتابعت فى أسرة واحدة منذ ثورة ١٩١٩ ، ليبرز فى تطورها خلال الوالد والولد والحفيد ، معالم تطورنا جميعا فى عصرنا الثورى الحديث » (١) .

نعم فى هذه تكمن عظمة الثلاثية : إنها تابعت حياة أسرة واحدة لفترة طويلة من الأحداث والتقلبات ، فترة شهدها الوالد والولد والحفيد استطاعت أن تكشف لنا عن وحدة عميقة ، واستمرار حى للوجود البشرى ، عبر مكان وزمان معينين . والقارئ ينتقل من صورة إلى صورة ، ويساير وجود حياة اجتماعية بكل ألوانها تساير الزمان من لحظة إلى أخرى .. كما تكشف عن بعض الضرورات الكامنة لقسمات

(١) تيارات الفكر والأدب المعاصرة - مقالة للدكتور زكى نجيب محمود مجلة الفكر المعاصر يناير ١٩٦٧ ص ١٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فاصلة واضحة ، وتتغلغل فى حنايا نفوسنا وقلوبنا ، وتصبح لدى الفنان ذات امتداد أفقى ، عمودى ، عُمْقى ، زمنى ، تسيطر عليها تلك السكينة والهدوء والوداعة والعذوبة ، والتمرد والأنات المستسلمة ، والثورة المكبوتة ، والاستمتاع بلذات الحياة، وتعبئة الفراغ ، وتجعل من هذه المتفرقات والمتباعدات تجربة وخبرة حية كثيفة معقدة وممتعة فى آن واحد.

هنا تكمن عظمة هذا الرجل الذى استطاع أن يحقق درجة عالية من التوازن بين هذه الأضداد ، فى إيقاع مُقَسَّم موزع ، يتخذ فيه الكاتب البارع من تحولات وتغيرات المواقف والأحداث التى تمر بطيئة أمامنا عملاً مكتملاً واضح المعالم . إن هذه جميعها شواهد على انضباط وسائله التكنيكية والتعبيرية ، يصطنع ما يصطنع ليعبر عن الإنسان ومشاعره ، وأهوائه ، وانفعالاته ، وآماله ، وأفكاره ومعتقداته ولا يختل معها البناء أو يتزعزع ، أليس هذا من قدرات نجيب محفوظ ؟ قَدْ يحدث هذا فى عمل محدود المساحة ، محدود المكان أما أن يتم له هذا الاتقان فى عمل يشهده الجد والحفيد ، فالأمر يختلف .

إن النظرة الشاملة والنفاذ إلى الجوهر لا يحققان القيمة الحقيقية للعمل الفنى إلا إذا كانا نتيجة التفاعل المتوازن بين الأجزاء ، بين البناء الوجدانى والمكانى ، بين الأحداث والشخوص ، بين الداخل والخارج ، بين العديد من الزوايا التى ينظر منها الكاتب إلى معالم بيئته الزمنية والمكانية .. هذا المزج الحيوى بين المتقابلات والمتباعدات هو الذى يحقق الفن .

وسبق أن درس « كولردج » الناقد الإنجليزى هذا الموضوع فقال : إن خيال الفنان هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملاً يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات .... أى عندما تتحد ذات الفنان بموضوعه ، أو عندما تمتزج روحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى .. وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة (١) . التوازن إذن هو السر وهو فى اعتقادى معيار الجودة فى الثلاثية ،

(١) كولردج للدكتور مصطفى بدوى - سلسلة نوابغ الفكرى الغربى - دار المعارف - مصر ص ٨٦ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بل هو تفوقها وتأثيرها وانتشارها وبقاؤها حية فى أذهان الناس ..

والذى يؤكد هذا ما أشار إليه الدكتور على الراعى ، وهو بصدد الحديث عن أشخاص الثلاثية حين قال :

« إن ثمة توازنا تاما فى رسم الشخصيات يتم على ضوء اعتبارين اثنين :-

١- التركيب الداخلى للشخصية (بما فى هذا من أثر لكل من الوراثة والعادات والأفكار المكتسبة) .

٢- تفاعل هذا التركيب مع البيئة المحيطة من أشخاص وأشياء وحوادث [١] » .

ويقول محمود أمين العالم فى « وقفة مع الثلاثية » :

« إن للواقع التاريخى ، والسياسى تأثيرا فى بناء العلاقات العائلية ، وتشكيل المواقف النفسية المختلفة ، كما أن لطبيعة العلاقات العائلية ، والقسمات النفسية تأثيرا فى حركة هذا الوضع التاريخى والسياسى .

ولاشك أن هذا التأثير يختلف ويتنوع بتنوع الشخصيات ، وباختلاف الملابسات . وما أكثر الأمثلة على ذلك ، بل إن الرواية بأجزائها الثلاثة ، إنما تعبر عن هذه الحقيقة الكبيرة ، أن يتطور الإنسان مع تطور الواقع ، وأن يتطور الواقع مع تطور الإنسان » .

« المهم إذن أن الثلاثية لا تمثل توازيا بين مستوياتها السياسية والاجتماعية والفكرية ، إنها تمثل تداخلاً وتفاعلاً وتطوراً متشابكاً بينها جميعا » [٢] .

كل هذا يؤكد ما ذهبنا إليه فى حديثنا عن البناء الفنى للثلاثية أن روعتها الحقيقية ، ودلائل القدرة الفنية فى هذا البناء ، إنما ترجع إلى تحقيق درجة عالية من

---

(١) دراسات فى الرواية المصرية د. على الراعى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر - ١٩٦٤ القاهرة ص ٢٤٩ .

(٢) تأملات فى عالم نجيب محفوظ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة ص ص ٦٥، ٦٦ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التوازن بين الثنائيات والمتقابلات والمتناقضات ، وخلق كيان عضوى موحد من هذا كله .

الشخصيات :

وإذا كان لنا أن ننتقل إلى دليل آخر من أدلة التوازن والتكامل فى الثلاثية فلابد أن نتوقف عند طبيعة شخوص الرواية وأبعادها وملامحها المميزة .

وملاحظاتنا على عنصر الشخصية فى ثلاثية نجيب محفوظ يمكن أن تتركز فى النواحى الآتية :-

أولا : ما نستشعره تحت السطح فى معظم الشخوص من ذلك القلق المتوتر الذى يكمن داخل الشخصية ويحركها ، إنه التوق العارم إلى شئ غامض . إنه البحث الدائب الحائر يحاول شق طريقه فى الحياة والتماس السبيل إلى البحث عن النفس وتحقيق وجودها ، كل حسب طبيعته ومزاجه وثقافته ، وانعكاس تقاليد البيئة عليه . ومعظم هذه الشخصيات تعبر عن جوهر اللحظة الحياتية والسياسية التى تصدر عنها .

ثانيا : أن كثيرين من شخوص الثلاثية يتحول عندها هذا التوق من الخاص إلى العام فلا تنحصر فى محيطها الضيق ، بل يسعى الكاتب فى بعث الانطلاق حتى عن طريق اللاوعى من الخاص إلى العام ، ويتم هذا الانطلاق بالتناول الواعى والحساس ، وبالرؤية الذكية لأهم أبعاد الخاص أو الواقع المعيش ، ومن ثم تصبح الشخوص قادرة على أن تكون بمثابة الصوت الحقيقى لجيلها فى آلامه وآماله .

ثالثا : التنوع البارع فى تحديد القسمات ، فكل شخصية عالم مستقل متفرد ، يحدد الكاتب خطوطها الداخلية والخارجية بمهارة ، فالكاتب يرسم لنا الشخصية بلمسات سريعة وأفعال تغنيك عن المعاشرة الطويلة والألفة المديدة ، غير غافل عن سماتها النفسية وملامحها الشخصية ، إلا الذى لا طائل وراءه من التفصيلات والجزيئات . وفى هذه الحالة تنتفض شخوص نجيب محفوظ من بين الثلاثية حية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نابضة شاخصة بسمتها وزيّها ومزاجها وفنها . حتى ليخيل إليك أنك قد عاشرت هذه الشخصية ، فتنهض لتلقاها وتصافحها ، وتجلس إليها ، وتبادلها الحديث .

رابعا : والعنصر الرابع البارز فى رسم الشخصية هذه الازدواجية أو قل الثنائية التى تراها شبه ظاهرة عامة فى الثلاثية . وهى ازدواجية تجدها فى الشخصية الواحدة . وأظهر ما ترى هذه الازدواجية عند السيد أحمد عبد الجواد الأب الذى تراه شديد التدين شديد التحرر من القيود إذا خلا إلى نفسه ، شديد التزمت والوقار، شديد المرح يجمع بين الصرامة والرقة وبين الظاهر المتجهم والباطن السمح .

خامسا : وثمة شخصيات لا تعرف الازدواجية ، بل تبقى نمطا ثابتا لا يتغير ، سماتها الداخلية والخارجية واحدة . مثل شخصية الأم أمينة وهى أم مصرية من طراز يمثل حقبة معينة محافظة مسالمة مطيعة ، لا تعارض زوجها ، ولا تعقّب عليه إلا بالإيجاب والاستسلام . تنهض على خدمته ، وخدمة أولاده ، تعرف عاداته وأخلاقه وفهمه للأمور فتعمل جاهدة على إرضائه فى جميع الحالات ، وتحمل بين جنبيها قلباً رقيقاً غاية فى الشفافية .

ومن الشخصيات الثابتة كذلك شخصية ياسين التى تعاونت ظروف خاصة تتعلق بوضع أمه المطلقة ، واكتشافه لصورة أبيه الحقيقية التى تكمن وراء ظاهره. هذه العوامل وغيرها قد جعلت شخصيته لاهية ساخرة متهالكة على اللذة والاستمتاع ، بعيدة عن كل ما هو صارم جاد .

أما شخصية كمال أو شخصية فهمى فهما يمثلان نوعية من الشخصيات التى تنمو وتتطور فكراً ونفساً وفق الحياة الاجتماعية والسياسية ، وحسب موقف الأسرة وطبيعة تكوينها وظروفها الحياتية . على أن كمال وأحمد يحملان إلى جانب ذلك هموما ترتبط برغبتهما الناضجة فى تطوير الأوضاع السياسية ، لذلك قاما بدور ايجابى فعال فى المقاومة والكفاح الذى أدى إلى تضحية فهمى بحياته . فى الوقت الذى يستمر كمال فى حمل راية المعاناة الفكرية رغبة منه فى القيام

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بدوره والمشاركة الفعالة للإصلاح ، والنهوض من ظلام الأوضاع المطبق على مجتمع ما بين الحربين . وهما شخصيتان متميزتان سلوكا وتفكيرا ، فلهما سمات نفسية وفكرية تختلف عن سائر الشخصيات فى الثلاثية .

ومن الملاحظ كذلك أن الشخصية الواحدة في عالم الثلاثية لا تسير وفق أهوائها دائما ، ولا حتى، لو دققنا النظر ، وفق المشيئة المطلقة للمؤلف، بل تتبع واحداً أو أكثر من محتملات التصرف وذلك بحسب ما هو مركوز فى طبيعتها من البداية (١) .

وثمة ظاهرة نلاحظها بوضوح ، وهى نابعة من ضغط الظروف المحيطة وهى اضطرار كثير من الشخصيات للممالأة والنفاق ، اللذين قد يؤديان إلى التناقض فى موقف بعض الشخصيات الأخلاقية ، كما هو واضح فى شخصية ياسين ومريم وغيرهما ، ويأتى معظم هذا تعبيراً عن نفاق اجتماعى ، أو كذب نفسى يحاول به الشخص الدفاع عن نفسه أمام مظهر من مظاهر السلطة المتعسفة .

على أننا يجب أن نسجل هنا أن جانب رسم الشخصية وعرضها فى عالم الثلاثية هو من العناصر المتألقة والجذابة والمثيرة . وهو أحد العناصر المتوهجة التى تحقق عضوية الحياة وحيويتها على طول العمل . كما تعكس بصدق قلق العصر وتعقده وانقسامه وثوريته . فكل شخصية تتسرب إلينا بإيحاءاتها ، وبعصف الريح فى أعماقها . ويبقى العنصر الزمنى عاملاً أساسياً فى فن الكاتب وسبب رئيسى فى إضفاء الحرارة وإحداث الهزة والإثارة .

كما لا ننسى أن نضيف فى النهاية هذه القدرة الرائعة على رسم لوحات جماعية تظهر فى جلسات أحمد عبد الجواد الليلية ، وسهراته ذات الطابع المميز فى مجالس الأنس ، وفى القهوة والخمارة أو سهرات العوامة ، أو مواقف زبيدة وجليلة . وكلها لوحات تسجيلية تشهد بالمهارة فى التقاط الجو العام للجلسة وتجسيدها فى لوحة متكاملة . وتعمل لغة هذه المشاهد وحوارها على إشاعة طابع

(١) البطل المعاصر فى الرواية المصرية - أحمد ابراهيم الهوارى ص ٣٢٣ وما بعدها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

روحى ونفسى خاص فى نسق علاقات نوعية معينة من الحياة داخل هذه الجلسات.

الواقعية الرمزية

ترددت كثيراً فى استخدام هذا المصطلح ، مصطلح الواقعية الرمزية، وفكرت هل هو المصطلح الدقيق والمناسب والمنطبق على المرحلة الثالثة من مراحل الإبداع الفنى عند نجيب محفوظ ؟ سألت نفسى هذا السؤال كثيراً ، فالتداخل كما نعلم كبير بين مراحله المختلفة ، كما أن التمييز أيضا كبير . غير أننى لم أجد غضاضة فى استخدام هذا المصطلح الذى أراه مشروعاً ، وغير مبالغ فيه ، لأن واقعية نجيب محفوظ مستمرة ومتصلة فهو لم ينفصل عن الواقع الذى نعيشه مع كل ما حدث فيه من تطور .. أما الشئ الذى اختلف حقيقة فى مرحلة الستينيات وبعد ثورة ٢٣ يوليو ، ثم فى مرحلة السبعينيات وما بعدها ، الشئ الذى اختلف هو طريقة البناء والعرض ، والوسائل التى استخدمها الكاتب والتى اعتمد عليها فى التعبير والتشكيل الفنى .

ولعل أهم مظاهر التغير فى التعبير والتشكيل هو الاعتماد علىّ طرح الأفكار من خلال الاستبطان الداخلى للشخصية ، وتداعى الأفكار ، والمونولوجات الداخلية للشخصية وما تثبته من مواقف إنسانية وفكرية معينة تعبيراً عن حالات سياسية واجتماعية ، ونفسية ، وعن تأملات فى الحياة والوجود . وكل هذا منتزع من واقع الحياة ومن ظروف الشخصية أو الشخصيات التى يتناولها .

لذلك ربما كان التعبير الرمزى وأحيانا المجرد ضرورة من ضرورات هذه المرحلة لكى تتواءم مع ما أراده الكاتب لأعماله من أسلوب جديد يراه أنسب فى التعبير عن مكنوناته ورؤاه . وإذا أخذنا فى اعتبارنا أن الاستقراء الشامل لأعمال نجيب محفوظ فى هذه الفترة ينتهى إلى أن بنية الإخفاق كانت تهيمن على بعض أعماله ، صحيح أن اليأس لم يكن هو نهاية الموقف عنده ، وصحيح أن شعور الإخفاق كان ملازما لشعور التفاؤل ، غير أن بنية الإخفاق قد برزت فى هذه الفترة على المستويين الفردى والاجتماعى على السواء . ومع ذلك فقد

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كان الشعور الفردى الظاهر فى بناء الشخصية القصصية طاغيا أحيانا .

وعلى هذا الأساس يمكننا فهم عناصر الدلالة من مفردات ورموز وصور وهى جميعها تصب فى حقل مختلف عما سبق ، فهى بنية تعتمد على نمط ينظر إلى العالم والمجتمع من خلال الإنسان . والمقصود أن هذا النمط إنما يقدم إنسانا فى الأساس ثم يعرض للعالم المحيط - سواء أكان مجتمعا أم عالما أكبر - من خلال إنسان ... فالمحتوى هو ما يدور فى باطن الانسان متفاعلاً مع الحالة التى يعيشها . ومع ذلك فإن الواقع المعيش ظل هو المنبع فى أكثر الحالات ، ومنه تصدر الافكار والتأملات وربط الواقع بالممكن أو بالمثال .

خذ مثلاً رواية « الشحات » التى تقوم على شخصية عمر ذلك الذى يقف موقفا حائراً يقوم على شعور بالإحباط ، وعلى محاولة لفهم هذا الشعور فى نفسه . فقد كان من أنصار ثورة ٢٣ يوليو ، وقد ابتهج بها كما ابتهج كثيرون غيره ، لأنها ثورة حققت للناس ما كانوا يتطلعون إليه ولم يستطيعوا تحقيقه ، فإذا هو يتحقق . ولكنه يرى نفسه بعد ذلك فى موقف جديد . وهو موقف الإنسان الذى يؤمن بقيمة كبيرة فإذا هى تتحقق على يد آخرين .. إنه كان يود أن يكون شريكا فاعلا ، لعمل من أجل البناء والتغيير ، ويكون عضواً عاملاً من أجل تحقيق الثورة ، وانجاز مبادئها . هذا ما كان يملأ نفسه ويحلم به ، ولكنه يرى أنه مجرد متفرج ، وأن غيره هو الذى يتولى عنه المهمة . فإذا هو يصحو فجأة على حقيقة مرة ، وهو أنه ثائر بلا عمل .

هذا هو سر المشكلة ، المشكلة تكمن فى انه يحب الثورة ويكرهها فى آن واحد. . انظر إلى ما يقوله الدكتور على الراعى فى تحليله الرائع لشخصية عمر فى أثناء تناوله لمسرحية الشحات فى مقال سماه « مأساة الثائر الفرد » يقول :

« إنما يغيظ عمر من الثورة أنها تربطه إلى الزمان والمكان ، وهو يريد أن يحلق فوقهما . وأشد ما يغيظه أنه لا يمكن أن يثور على الثورة لأنها جزء منه لا يستطيع الانفصال عنه .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فى الماضى كان يسعه أن يثور وينفصل ، لأن صلة روحية لم تكن تقوم بينه وبين لمجتمع القديم . أما الآن ، فما عذره فى الانفصال ؟

يلتفت إلى ذاته ويفتش فيها ويقول :

العلم هزم الفن . والشعر خنقه الإنجاز . الحب أصبح حجة شرعية، العقل افترس الجنون .. اتركونى أفر من القالب ، دعونى أتخطى الحدود»(١) .

والمحور الأساسى فى الرواية أشبه بمونولوج داخلى يكشف عن عواطف الصراع الداخلى فى موقف عمر حين يقف وجها لوجه أمام نفسه يكاشفها ، ويخرج ما فيها . إنه وضع الإنسان الذى حُدِّدَ مكانه ، وكان يحلم فى دور يقوم به فأصبح بلا دور ، فهو كالإنسان المكتف المقيد . وليس من طبيعته السكون والوقوف بلا حركة .. إنه أشبه بالنهر المتدفق الذى لا يجد مصبه ، فيرتد بقوة تزلزل أركانه حتى يكاد يتحول إلى شظايا .. إنه فى الوضع المستحيل ، أو فى دوامة الأزمة التى لا تجد حلاً .

هذا مثال لعمل من أعمال نجيب محفوظ فى هذه الفترة يعتمد على شخصية فردية يخلع عليها إحساس شريحة كبيرة من المجتمع الذى عانى نفس الأزمة . ويعتمد على دراسة الصراع الداخلى أو الباطنى الذى يطرح الأزمة ويجسدها . وهو وضع قد نراه فى أبطال آخرين فى الثلاثية أو غيرها ، ولكنه هنا وفى هذه المرحلة يأخذ شكلا بنائيا ودلاليا مختلفا . فحركة الأحداث الخارجية محدودة ، والاعتماد على الشخصية الإنسانية قائم ، والاهتمام بالصراع النفسى الداخلى سائد ، ويحتل الحوار جانباً أساسياً هاماً فى الكشف عن عالم الشخصية . هذا عدا القضية المطروحة ، وهى قضية وجودية فى المقام الأول ، قضية البحث عن معنى أو قيمة تؤكد الوجود وتضيئه .

وقد حاولت الدكتوره لطيفة الزيات فى مقال لها عن الشكل الروائى عند نجيب

(١) مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ . د. على الراعى مجلة الهلال - عدد خاص فبراير ١٩٧٠ ص ٧، ٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

محفوظ من اللص والكلاب إلى ميرامار أن تكشف لنا خطوط هذا الاتجاه الجديد في تلك المرحلة في رحلة نجيب محفوظ الإبداعية .

وقد رأت الباحثة أن أهم ما يميز هذه الأعمال أن النسيج الذى تتلقى بمقتضاه الحدث إنما يصدر عن وعى الشخصية المباشر ، كما أشارت إلى أن البناء فى هذه الطريقة يعتمد على دلالاته الرمزية الإيحائية ، وعلى تعانق الحقيقة الداخلية للشخصية مع الحقيقة الخارجية (١) .

ومن يتتبع هذه الأعمال التى حددتها الكاتبة يجد أنها على حق فى أن موقفا واحداً نراه يتردد فى هذا العدد من الروايات ، فثمة أهداف متشابهة تتركز فى رحلة الكشف عن الطريق ، والبحث عن معنى ، وتحقيق الغاية فى خلق حياة جديدة . فالمعاناة التى تؤرق الفرد والجماعة هى أن طريق البحث لم يصل بعد إلى نهاية ، ولم يحقق النمو المطلوب اجتماعيا وثوريا .

أضف إلى ذلك أن الطبقة الوسطى من المجتمع فى هذه المرحلة ، ومعها طبقة المثقفين عادة ما تنكمش وتبتعد عن التعاون ، لأنها تفضل سلامة مصالحها باتخاذها موقفاً محايداً ، وإن تكلمت واحدة منهما فكلامها ثرثرة فوق النيل ، أو مجرد أنّات لا حصيلة من ورائها . وقد يكمن الخطر والفزع فى هذه الحالة من تخاذل الفرد الذى يتخاذل معه آخرون وينكصون فتبعثرهم رياح الأحداث .. وهنا يكون الضياع والتشتت . وقد يعقب هذا حالة من الفتور واليأس تهز كيان الفرد وبالتالى كيان الجماعة .

ويبدو أن هذا الخط هو خط الفعل فى معظم هذه الروايات ، وقد رأينا فى رواية « الشحات » شيئا من هذا اللون عند عمر الحمزاوى . فإذا انتقلنا إلى رواية « اللص والكلاب » فسنجد أن القارئ يمكنه أن يستشف بوضوح من خلال تتبعه لحياة البطل منذ البداية إلى النهاية ، أى منذ الميلاد إلى الموت رحلة لشخصية همها

---

(١) الشكل الروائى عند نجيب محفوظ - الدكتوره لطيفة الزيات - مجلة الهلال عدد خاص ١٩٧٠ ص ٦٣ وما بعدها .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأول أن تصارع من أجل إيجاد معنى من خلال ما يراه ومن خلال ما يستشعره من فوضى الوجود . وهما خلل وفوضى يتحكمان فى وجوده ووجود الكون من حوله . وهنا يلتقى الداخل بالخارج على المستويين الخاص والعام أو الجزئى والكلى .

وفى هذا تقول الدكتورة لطيفة الزيات : « وقد لا نحتاج إلى تدليل حول التشابه القائم فى الشكل بين « الطريق » و « الشحات » من جهة، وبين « اللص والكلاب » من جهة أخرى . فالشبه أقوى من أن يغيب عن القارئ . وإذا بدأنا بالإسلوب وجدنا نفس الإطار باختلافات تمليها طبيعة المادة . ففى الروايات الثلاث نتلقى الحدث من وعى الشخصية مباشرة أو من زاوية قريبة أشد القرب من وعى الشخصية . والحقيقة الذاتية تقف على نفس المرتبة من الأهمية مع الحقيقة الموضوعية ، والحقيقة الداخلية مع الخارجية ، والحلم مع الواقع » (١) .

هذا التشابه الواضح الذى تشير اليه الباحثة لا يعنى بالطبع عدم وجود بعض أوجه الاختلاف فى استخدام تيار الشعور الذى يبدو فى «الشحات» واضحا إلى أقصى درجات الوضوح ، ويعتمد عليه فى البناء بحيث يغطى العناصر الخارجية ، بينما نرى الحدث الخارجى فى «اللص والكلاب » يبدو أكثر ظهورا بدرجة لا تقل عن الحدث الداخلى . وإذا تأملنا رواية « الطريق » فسنرى شيئا قريبا من هذا ، فمهمة البحث عن الرحيمى والفشل فى تحقيق ذلك إنما يعكس نفس المدلول ، فالبعد الثانوى هنا هو البحث عن شئ مفقود ، عن قيمة معينة ، أو أمل لا يتحقق .

أما رواية « ثرثرة فوق النيل » فهى من الأعمال التى أثارت كثيرا من المناقشة والجدل بين النقاد منذ يوم ظهورها إلى الآن لطرافة بنائها من ناحية ، ولما تنطوى عليه من قضية هامة وهى تبدد الفكر وغياب الفعل ، والعقل معها . والاكتفاء بالثرثرة حيث ننتقل من حياة الفعل والعمل وقوة الإرادة إلى نوع من بعثرة الفكر داخل أربعة جدران فى شبه هذيان. إنهم أفراد معزولون داخل عوامة تختلف

---

(١) المرجع السابق ص ٦٤ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

طبائعهم ونزعاتهم وقدراتهم الفعلية . وهم أفراد معذبون بشعور مريض نتيجة للنفس المظلمة المضطربة التى لا تجد نفسها متوائمة مع المجتمع الذى تعيش فيه ، ونتيجة لوفرة الأسس السلبية التى تحمل الفرد على مقاومة المجتمع ، وهم يملكون الكلام وحده ، فأصبحوا يشعرون بأنهم سجناء حياتهم ، وأنهم غير نافعين للمجتمع الذى يعيشون فيه . ومثل هذا الوضع يجعل الأفراد يبحثون عن مكان مريح فلا يجدونه ، فيحز الألم فى نفوسهم وتكون العاقبة أما أن يتلاشى هؤلاء فى صلح زرى مع مجتمع يبغضونه أو فى تعاطى المخدرات ، وربما الانتحار . على أن مجتمع العوامة هذا لم يكن يحتوى على كل هذه العناصر السلبية الضائعة المتشائمة ونصف واعية، وإنما كانت تشتمل على شخصيات تحمل بعض الاتزان وتمثل قوة الثبات والديمومة والأمل فى البقاء – بقاء الحياة ، وبقاء الخير والأمل فى البعث من جديد .

والرواية وإن كانت تعتمد على « أنيس زكى » الذى تتلقى مأساة الإنسان فى هذا الكون على يديه ومن بين أقواله ، والذى هو أشبه بشخصية البطل الفرد المحطم، غير أننا نجد أن هذه الشخصية كثيرا ما تحمل هى وغيرها من الشخصيات بذورا مختفية وغائرة ، وغير واعية فى أغلب الأحيان . وربما كانت تجمع بين الذاكرة اللاإرادية والتذكر الإرادى فى وقت واحد .

وتقول الدكتورة لطيفة الزيات فى وصف عناصر البناء فى « ثرثرة فوق النيل » : « وإذا انتقلنا من الأسلوب إلى البناء ، لوجدنا نفس التشابه مع توافر الاختلاف. «فالثرثرة » تبدأ هى الأخرى من نقطة بداية محددة وتنتهى إلى نهاية محددة ، وهى تنطوى على أكثر من رحلة على المستويين المعنوى والمادى ، تتضمن كل منها أكثر من اكتشاف . فنحن إزاء المرحلة الليلية التى يقلع فيها رواد العوامة من خلال المخدرات ، ورحلة « أنيس زكى » المسطول الأبدى عبر التاريخ ، ورحلة « سمارة بهجت » فتاة المبادئ والطبقة الوسطى ، والرحلة المادية التى تجسم هذه الرحلات جميعا ، والتى تنتهى بمصرع إنسان بسيط تحت عجلة السيارة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والرواية تبدأ ، و « أنيس زكى » يفصل من عمله نتيجة لإدمانه للمخدرات ، والصلة الوحيدة المتبقية بينه وبين واقع الحياة اليومى تتقطع، ولا شئ يتبقى له إلا الملجأ المادى والمعنوى الوحيد الذى يستعين به على الحياة . وهذا الملجأ هو عالم العوامة والمخدرات والهروب حيث يعيش ويدير ليالى الأنس للأصدقاء . وتنتهى الرواية وعالم العوامة قد تحطم ، ولا يبقى لأنيس زكى ثمة ملجأ من الحياة .... ويبقى هذا السؤال الدائم على لسانه ، لمَ كل هذا ؟ وما معناه ؟ ولمَ الاختلال والقهر فى المجتمع والكون .

أما سمارة بهجت فتاة المبادئ والطبقة المتوسطة تبدأ رحلة اكتشاف الواقع ومن خلال ذلك اكتشاف الذات .... وهى تهبط فى النهاية على سطح العوامة كأنها تهبط على سطح القمر منتصرة ، مؤمنة بأنها قادرة على عكس أفراد العوامة على إحداث التغيير ، وعلى انتزاع هؤلاء أو بعضهم من عالمهم الهروبى إلى عالم الواقع، وجاهلة كل الجهل بالعوامل الحقيقية التى تتحكم فى هذا الواقع ، وتخرج من العوامة وقد تغيرت ، ولم تغير أحدا ..

ثم تنتهى الرواية بخروج الجميع فى نزهة بسيارة يقتلون فى أثنائها إنسانا بسيطا وإذا الجميع يتنصل من المسئولية ، مسئولية قتل هذا الرجل البرئ .. الجميع بما فيهم الواعون والمخدرون على السواء »[1] .

والجريمة هنا ليست جريمة قتل الإنسان ، وإنما الجريمة تمتد إلى تنصل الجميع من مسئولية القتل ثم التستر على الجريمة .

وهذا هو موقف المثقفين والمفكرين وهو موقف سلبى غائب ، قد تخلى عن مسئولياته ، وتنصل من واجباته ، وركن إلى الصمت أو العزلة القاتلة ، وموقف التخاذل والنكوص هذا هو الذى انتهت إليه جماعتهم .

ويبقى فى النهاية « عم عبده » بواب العوامة والرجل البسيط الذى يمثل ابن

---

(١) المرجع السابق ص ٦٦ ، ٦٧ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

البلد الفلاح القادم من الريف ، يبقى هو الرمز الذى يمثل الديمومة ، والإصرار على بقاء الحياة وقوتها ، وأنها باقية وقادرة على الإنبات والإزهار والإثمار .

وهكذا لا تستطيع بعد الانتهاء من قراءة الرواية إلا أن تتوقف وتتأمل هذه الأبعاد الكثيرة المختلفة وراء ظاهرة الأحداث ، أو الشكل الخارجى لها . فثمة البعد الاجتماعى المتردى ، والبعد الرمزى الذى يطرح قضايا العزلة والتفكك والسلبية ، كما يطرح هاجس التغيير ، ويحلم بوعى جديد فى الإنسان والحياة . وثمة بعد «ميتافيزيقى» يربط الواقع بالكون والإنسان فى محاولة لوعى الذات والإنسان .. وهو يمضى فى الرواية كأنه نوع من التوق إلى الوصول إلى الوحدة والتلاؤم اللذين يقللان من بعد المسافة بين اليأس والأمل ، بين عالم السكون والحركة ، والرغبة فى تخليصهما من التناقض .. ولن يكون ذلك إلا إذا انصهر الإنسان فى الداخل فى الكيان الأول ، فى الجسر العائم المتحرك بين الموت والولادة .

وبعد ،

فهذا قليل من كثير يمكن أن يقال عن عالم نجيب محفوظ المتسع العميق الأرجاء كالبحر . أردنا أن نقف فيه عند بعض ملامح الرؤى الإبداعية ، والاتجاهات الفنية عند كاتبنا الكبير ، وهى ليست إلا إشارات أرجو أن تكون قد لمست بعض أعماقه الفنية ، وأساليبه المتعددة والمتطورة، وبعض قسمات من فكره وفنه . فإن ارتياد أى باحث أو كاتب لعالم نجيب محفوظ بحاجة إلى مجلدات ، وإلى جهود متصلة للإحاطة والاستفوار . ويكفينا جرأة وشجاعة أننا خضنا عالم نجيب محفوظ، محاولين الجلوس تحت دوحة إبداعه الخصيب ، وهى دوحة باسقة دائمة الظلال والإثمار . وحسبنا من ذلك ما أصبناه من متعة ومن معرفة .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عالم فتحى الإبيارى القصصى

رؤية وتحليل

رافقت الأستاذ فتحى الإبيارى فى رحلة إبداعه الطويلة التى استمرت أكثر من للاثين عاما ، كما تابعته فى مسيرة حياته منذ أن كان طالبا فى كلية الآداب .. وعرفت فيه فهمه المتوقد للعمل الصحفى وكتابة القصة القصيرة، وكان فى كل خطواته متدفقا وهادرا كالموج لايكل ولايمل ، يعيش الفطرة المندفعة بقواها الغريزية فى دفق عفوى وحيوى .. وكان فى أثناء هذه الرحلة الطويلة يدفع إلى من وقت إلى آخر بنماذج من إبداعه القصصى والنقدى .. ولمست هذه الغزارة فى الإنتاج وبعد أن تجمع لديه هذا القدر الكبير من الأقاصيص دفعه إلىّ فقرأتها بإمعان وإذا بى أجد لدى الإحساس بالكتابة والتعليق.

وأنا بطبعى لا أقصد لنقد عمل أدبى إلا بعد إحساسى بأن فيه شيئاً جديدا يحتم على أن أنعم النظر فيه للاستزادة من تذوقه . أما ما أشعر أنه عادى أو كاذب أو مقلد فإننى ـ عادة ـ لاأقف عنده ، فالنقد عملية استغوار وكشف ، والناقد لايستطيع بطبيعة الحال استغوار مالا غور له . كما لا يهتم بأن يكتشف أرضا يطرقها كل غاد ورائح.

قرأت أعمال فتحى الإبيارى القصصية فإذا أنا أمام قصصى لايعانى مخاضا عسيرا كما كنت قد خشيت .. بل وجدت نفسى أجابه موهبة صارعت نفسها وعاركت موضوعاتها وقضاياها فنمت واشتدت ونضجت ... وصار لها طابعها الخاص الذى يحتاج إلى كشف واستغوار.

وسأحاول هنا أن أضع يدى على أبرز الملامح والمظاهر التى تحدد اتجاهات عالم فتحى الإبيارى القصصى راجيا أن أكون قد اقتربت من الحقيقة ولم أجاوزها.

ولعل أول ملمح يشدنى ويسترقفنى فى هذه الأعمال أنها تؤكد ظاهرة هامة

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهى علاقة الكاتب بالواقع اليومى ، تلك العلاقة الوثيقة المتعددة الأطراف دائما ، ففتحى الإيبارى ليس مجرد كيان منفصل عن الكيانات الأخرى التى تجعل لوجوده معناه ، بل أن علاقته بالواقع اليومى هى علاقة بضميره وضمير مجتمعه وضمير أمته وضمير الإنسانية كلها.

والسؤال الآن هو هل هذه العلاقة محددة بالواقع اليومى ؟ أم أنها علاقة جامحة تتخطى الواقع بمفهومه الأولى ؟ فالواقع اليومى هو وقائع والحقيقة الآنية هى حقائق ، والإحساس الآنى هو أحاسيس لا يضبطها الزمن . والحياة على هذا النحو لابد أن تكون فياضة بالألم وحس الفاجعة .. كما تكون ملأى بالحب بأشكاله التى لاحصر لها.

وإذا حاولنا الإجابة عن هذا السؤال الذى يبحث عن كنه علاقة الكاتب الإيبارى بالواقع اليومى فإننا نقول :

إن تناول الواقع اليومى المحلى لايمنع تحقيق الشمولية ، فالكاتب لايمكنه فى نظرى أن يكون شموليا إلا إذا كان محليا أو بمعنى آخر إنه ينطلق من أرضه لكى يعانق المجموع . ولا خلاف على ذلك فالطبيعة الشمولية لايمكنها أن تتأتى إلا عبر التجربة المحلية الخصوصية قوميا وذاتيا . وكلما كانت جذور المرء أعمق فى أرضه كلما انتشرت هذه الجذور فى أرض الناس كلهم.

ولعل هذا واضح من قصص كثيرة مثل قصة « الضيف والحمقى » التى تكشف عن الواقع السلبى تجاه قيم روحية قد بدأت تتلاشى ويحل محلها تعلق بالحياة المادية التى تصرف الإنسان عن التأمل والتواصل والرحمة والعمق الإنسانى .ومثل قصة « بوسى » التى كانت رمزاً لمعنى التواصل والتعاطف الإنسانى الذى يفتقده المجتمع وفى مجموعة « قلب الحب » حيث يراجهنا الإيبارى بعالم دافىء تشعله علاقات حميمة ،كما رأينا فى قصة « بلا خوف » حيث تتلاقى القلوب أرواحاً قبل أن تتلاقى أجساما.

فى هذه القصص وغيرها نجد أن واقعية الكاتب اليومية لم تعد تقف عند البحث عن الشر ومنابعه ليبصر الناس بها وينقدها فحسب،بل أخذ يبحث إلى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جانب ذلك عن منابع الخير فى الإنسان ودواعى التفاؤل والثقة به ، هادفا من كشفه لهذه القيم أن يحيلها إلى قوة إيجابية فعالة تعيد للحياة توازنها.

فإذا انتقلنا إلى السمة الثانية لما سميناه بالواقعية اليومية فى عالم الإبيارى القصصى فإننا نتوقف عند ظاهرة ملموسة فى اختياره لشخوصه،فهو يختار أناسا يحيون فى عفوية قد تركوا الصرامة والوعى للمفكرين، ليعيشوا الفطرة المندفعة بقوتها الغريزية . وهم يحلمون أحلام اليقظة أحيانا ، يتلذذون بالوهم ، ويغنون ويكذبون ويلهون فالحياة شغلهم الشاغل كما هو الحال فى قصة « غرامة » التى تركز على عرض ممتع لشخصيتين : شخصية البائع المتجول المخالف وشخصية الشرطى، وكل منهما له موقفه الصارم النابع من تلقائية لا وعى فيها،كل يجرى فى عالمه يتصرف ويسلك كما تمليه الطبيعة والغريزة . وكذلك فى « نظرة حب فى المترو » حيث يطرح علينا الكاتب صورة من صور الحياة اليومية لمشهد الانتظار الطويل حيث يحتشد الناس واقفين فى ملل فى انتظار قدوم المترو ،ثم كيف يتدفقون بالعشرات وينحشرون لايجدون ثغرة ولا موضعا لقدم ،ثم تبدأ لعبة الكراسى الموسيقية كل يبحث عن مكان أو يتسابق إليه ، ثم كيف يكون التصرف داخل عربة المترو ، وكيف يجرى الحوار، كل ذلك فى فطرة مندفعة بقوتها الغريزية.

للواقع اليومى ألف وجه والإنسان مأخوذ بهذا الواقع ،والكاتب يقف أمام ما يدهمه من رؤية الاضطراب والتشتيت ، وإبداع الكاتب فى مواجهة هذا كله هو فى تسخير فنه فى بلورة هذا الواقع فى مصور رمزى تشع منه المعانى ، وهذا المصور لدى القاص هو فى القدرة على تكثيف التفاصيل التى ينتقيها انتقاءاً حذراً بارعا أشبه بانتقاء الشاعر للألفاظ.(١)

هذه هى تجربة الإبيارى فى تصويره للواقع اليومى، إنها الواقعية التى تحس ما فى الحياة من مظاهر التفجر الهائل العشوائى والأعمى،فيحاول الفنان أن يلتقطها يدعمها برؤيته للغوامض والمجاهيل ،ثم ينقلها إلى الورق فى شكل شظايا مشحونة وهذا هو سر براعة هذه القصص القصيرة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وفى داخل هذا الإطار إطار الواقعية اليومية يحتل الحب والمرأة جانبا كبيراً فى إنتاج الإبيارى القصصى بل إن الموضوع الأساسى لإحدى مجموعاته هو الحب الذى يقع فى ست قصص قصيرة.

والحب لاينساه الإبيارى، وكيف ينساه ؟وهو أهم عاطفة فى حياة الناس. إنه الوقود الذى يجعل الاستمرار ممكنا . إذا انتهى الحب فى حياة الإنسان انتهت حياته الحقيقية ، وأصبح كسيارة وقفت على قارعة الطريق لنفاذ وقودها .ولكن الحب فى مجتمعنا مخنوق ، وكثيراً مانعبر عنه بالآهات ، وكثيرا ما نحجم عنه خوفا أو هروبا أو تخاذلاً أو عجزاً . مع أنه هو قوة التحرر فى الإنسان ، ولكنه فى مجتمعنا صراع بين قوى التحرر والاستسلام والخنق .. إنه القوة التى تدفع حركة الإنسان من الداخل إلى الخارج أى تخرج مكنونه وتطلقه فتعين على حركة الإنسان ودفع طاقته إلى الإيجاب ، ومن ثم فهو قوة تجعل الداخل والخارج على اتصال خلاق حيث يتفاعل الداخل والخارج

والذين لايتحقق لهم الحب على هذا النحو الأخير فلا شك أنهم يكابدون من العذاب الكثير لأنهم يعجزون عن إقامة ذلك الجسر بين الداخل والخارج.

وليس الحب عند الإبيارى وقفا على المعنى المألوف الذى هو تعلق شاب بفتاة بل هو نهاية تنتهى عندها المرأة بعد أن ذاقت كل ماتشتهى.

وتختلف النساء فى قصص الإبيارى فليست هناك امرأة تعوض عن امرأة أخرى وكل امرأة مختلفة ، وإذا تكرر الشكل فإن الشخصية لا تتكرر .. وإذا اختلفت النساء فى القصص فلا يعنى هذا بالضرورة أن المؤلف لم يجد المرأة التى تحقق كل الصبوات وكل النشوات ،فهن قد يشتركن فى صفات معينة رغم ما يشتركن فيه من الجاذبية. ولكن الأهم.هو التباين فيما بينهن ..وأنا أعتقد أن شخصية الإبيارى قد كان لها تأثير فى قصص الحب عنده ،فهو من الذين ينطبق عليهم القول بأن وعى الطفل يبدأ عنده أولاً لأمه ثم للحبيبه ، ثم لفكرة الأرض أى الوطن بكل مافيه من معنى.

أما أدوات الإبيارى الفنية التى يعتمد عليها فى التعبير والبناء فهى كثيرة نقف

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عند أهم عناصرها الفاعلة.

وأول هذه العناصر هو الإدراك ... الإدراك الدقيق الحاد الذى يضع القارىء شيئا فشيئا فى قلب الحدث أو الموقف الذى يسعى الكاتب إلى تصويره. عينه لاتغمض ولكنها أيضا لاتتشتت ، وانما هى تركز وتنتمى وتسعفها فى الوقت نفسه حواس الكاتب الأخرى حيث نجد لديه القدرة على التقاط أصوات الناس وأفعالهم ولغتهم وتصرفهم . ورغم اختياره الفصحى فى معظم حواره فإنه يستخدم العامية ، ويحسن ملاءمة اللغة لشخصية المتكلم معبرة عن طبيعته ونفسيته وسذاجته وعفويته. ولعل هذه هى الظاهرة التى شدت انتباه الكاتب الكبير محمود تيمور الذى رافقه كاتبنا زمنا وتعلم منه وصاحبه فترة غير قصيرة. فقد قال عنه تيمور وقد لمس تلك الصفة المميزة للإيبارى والتى تتمثل فى إدراكه الحاد للأشياء وحسن التقاطه لها . قال تيمور:

« على أن ومضات الإيبارى فى قصصه القصيرة جدا ، تحمل إليك فى وهجها الساطع أدق الملامح والسمات ، وأخفى العواطف والمشاعر وتدلك على أن صاحبها يتميز بناحيتين أصيلتين : ذكاء الملاحظة ، وبراعة الالتقاط ».

أما الظاهرة الأخرى الواضحة فى بناء الإيبارى للقصة أنه لايهتم كثيرا بالصيغة التقليدية أو البناء الهرمى المعروف أى التدرج من البداية إلى الوسط والنهاية، أو الحرص على دراسة الشخصية التى يطرحها أو الوصول إلى حبكة قصصية.فالقصة القصيرة لأكثر الفنون الأدبية حرية وقلة [illegible] هذه القواعد والإيبارى قد طرح عن كاهله هذه القيود والتحق بالقصة ذات الموحية، فهو حريص فى سرده للحدث وفى اعتماده على الحوار حريص [illegible] العبارات المشعة وهذه ناحية هامة أراها ضرورية فى كتابة القصة القصيرة. فلو أن كاتب القصة القصيرة قال شيئا يجعلك تفتح عينيك وأذنيك ولو مرة واحدة كل صفحتين أو ثلاث لكان فى ذلك غنى له وللقارىء وللقصة التى يكتبها.

هذا هو منهج الإيبارى فى العرض والبناء ،ويتلخص فى ألا تتطرق الرتابة أو الملل إلى السرد ، والحرص على الحوار الموجز المشع والمتلاحق فى سرعة غير

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

مخله، وملاءمة الحوار للشخصية ، وهو دائما حوار المتحدث لا إنشاء الأديب . فحواره يعكس طبيعة شخوصه على تباين حرفهم وأخلاقهم وطبقاتهم ، لذلك فإن لكل قصة لديه طعما ، ولكل شخصية وجودا مدركا ، ولكل حدث صوتا مسموعا.

ونضيف بعد هذا عنصرا آخر من عناصر الأداء عند الإبيارى وهو عنصر السخرية التى تنبع من طبيعة رؤيته للحياة . وهى رؤية ساخرة تتجلى فى أن الحياة هى باعثة الحيرة والحبور أو البهجة فينا ،وهذه ظاهرة منتشرة فى فن الإبيارى وفى رؤيته التى تنتهى عادة بالحيرة الساخرة على نحو مارأينا فى كثير من قصصه ،وعلى الأخص فى «سرير من ثلج » وقصة « بلا نهاية ».

وثمة جانب آخر يحس فيه الكاتب بسخرية جارفة من الحياة والقدر ، وأعتقد أن هذا النوع من السخرية هو الذى يمنعه فى أكثر أقاصيصه من دفع أبطاله إلى الحركة والفعل،فهو يراهم على الأغلب منفعلين لافاعلين. وثمة قصص نرى فيها مجالا يدفع الشخوص إلى التصميم والفعل ولكن حتى هذه تبقى السخرية هى الطاغية ... إنها حيرة النفاق وحبوره فى ذات الوقت.

على أننا فى النهاية يجب أن نعترف بأن الذى يشدنا فى هذه القصص ويجعلنا نقبل عليها أنها أخذت لنفسها طريقا أغفلناه، وعالما لم يشغلنا كثيرا فى فترتنا هذه التى سيطرت فيها نظريات الوجود وتيارات مختلفة مما هو واقع بين أيدينا ،يجرى فى حياتنا وأيامنا ،غفلنا عما هو مباشر وعنيد وباق وينضح دائما بجمال غير معقد ولا فلسفى أو عقلانى..

الذى يجعلنا نعجب بقصص الإبيارى أنها تؤكد على حياة غرائزها الإيجابية أهم من أفكارها الفلسفية المعقدة ، فالداخل إلى هذه المجموعة كالداخل إلى قاعة من قاعات التصوير التى لاتعج بصور المشهورين ولاصور الحسان ولاصور صانعى التاريخ . إنها صور البسطاء الذين نراهم فجأة فنضطر إلى الاعتراف بحقيقتهم ، إنهم أبناء الحياة وصانعوها فى نفس الوقت بهم تزدحم الشوارع وتنضج المزارع وتسير السيارات والقاطرات.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما المفكرون فهم فى واد آخر يعشقون النظريات ، ويقلقون بينما هؤلاء يعيشون الواقع والوهم بعنف بريء، ولايهتمون بنظريات الدنيا كلها ولايقولون لها حتى صباح الخير. وهم رغم ذلك صانوا الحياة ، أو قل هم مادة الحياة بخيرها وشرها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

محمود حنفى

رواية حقيبة خاوية

قبل أن أعرض لرواية حقيبة خاوية بالتحليل والدراسة أود أن أقف معكم أمام حقيقتين هامتين وأراهما ضروريتين :

الحقيقة الأولى نابعة من أن المؤلف صديق عزيز ، وشخصية أثيرة غنية تدعوك إلى الإعجاب بها على المستويين الشخصى والفنى على السواء . والسؤال الذى أطرحه مقدما هل هذه الصداقة وهذا الإعجاب اللذان أسبق بهما كلامى يعتبران حاجزا أو عائقا، أو كما يقول المصطلح الشائع حجابا بينى وبين الرؤية الموضوعية والنقد المنهجى للعمل الفنى ؟

أنا شخصيا أقول لا ، فليس إعجابى بالكاتب عائقا أو حجابا عن الوصول إلى الحقيقة المجردة . فالنقد أولا ليس بالضرورة تجريحا أو تصيدا للأخطاء والعيوب ؛ وإنما النقد عملية استغوار وكشف ،وأنا بطبيعتى لا أستطيع استغوار مالا غور له. وأعترف أننى حتى الآن لم أقصد لنقد عمل أدبى إلا بعد إعجابى به وإحساسى بأن فيه جديدا يحتم على أن أنعم النظر فيه للاستزادة من تذوقه. أما ما أشعر بأنه شىء عادى أو زائف أو مقلد فإننى لا أقف عنده. والنقد كما أراه يجب أن يتناول العمل

[illegible] الذى أطالع [illegible] . وإنما [illegible] suspension of disbelief أى يجب أن أنحى [illegible] وجها لوجه أمام الأثر الفنى ، وأن أعرض نفسى لقوة هذه المادة التى بين يدى ثم أزنها وأفحصها ، فالأدب لايتطور إلا بالجديد وغير المألوف ـ ومهمة الناقد هى الدفع مع المؤلف بهذا الجديد وغير

---

(١) محمود حنفى يكتب الرواية والقصة القصيرة ، وقد نال جائزة الدولة التشجيعية فى [illegible] رواية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المألوف نحو النقطة التى يصبح عندها ذا مغزى للقارىء وعصره. هنا بعض ما أعتمد عليه فى النقد ولعله لايفسد الحقيقة أو يشوهها.

الحقيقة الثانية التى حرصت على أن أتقدم بها هى أننى أدركت فيما قرأت فى السنوات الأخيرة أن الجزء الأكبر مما يكتب بالعربية اليوم ، وبخاصة فى الرواية العربية يبدو هشاً لاعضل له ولاعصب . لقد ظهرت فى السنوات الأخيرة روايات كثيرة يبدو أن مؤلفيها يبتدعونها بسرعة وتداعى احلام النهار.

فقد كان رد الفعل الذى طرأ على عالمنا بعد شيخوخة الرعيل الأولى من كبار الكتاب أو موتهم أن تمثلت الرغبة فى مجاراة روح العصر فى آلاف الصفحات التى راحت المطابع تقذفها حاملة أدب التسلية ، أدب التمويه على الحياة داخل النفس ، إرضاء لجماهير القراء من أنصاف المتعلمين الذى تعاظم عددهم فى الأقطار العربية بانتشار التعليم وفى . اعتقادى أن السبب الأول فى هذه النكسة افتقار الرواية للموضوع الكبير إذا صح استخدام هذا التعبير ، وأعنى بالموضوع الكبير أن تنبثق الرواية عن حس الإنسان المأساوى بالحياة.

ولعل آداب الغرب من مآسى اليونان ايسكلوس وصوفوكليس وغيرهما إلى روايات وليم فوكنر هى التى تؤكد هذا الرأى . وليس معنى هذا أن تبقى الرواية العربية استمراراً للرواية الأوروبية مع اعترافنا بأن الفن الروائي الذى نعرفه اليوم هو فن أوروبى قد تكون له جذور فى ألف ليلة كما تكون له جذور فى القرآن والتوراه والانجيل . ولكن تطوره من روايات دوستوفسكى إلى جيمس جويس إلى فوكنر إنما هو تطور فى خط واحد هو خط المأساة ، والمأساة هنا هى تصوير الفرد وهو يجابه القوى الكبرى مهما لبست هذه القوى من أقنعة . إنها تصوير للشخصية الإنسانية فى مجابهة ضمن إطار الحدث .. والحدث عادة ما يكون وسيلة لتحديد معنى المجابهة والسمو الإنسانى والبحث الذى يواجهه الكاتب أو الشخصية معا .هو بحث فى متاهات المجتمع ـ متاهات المدينة . وفى عصرنا الحديث تحول البحث إلى متاهة هى رمز للمتاهات الأخرى : متاهة النفس والدماغ والوعى واللاوعى ؟ وفى هذا البحث مهما تعددت صنوفه فإن المجابهة دائما تتحقق على شفا المأساة.(١)

(١) الرواية العربية والموضوع الكبير ـ جبرا ابراهيم جبرا ـ الرحلة الثامنة ص ٦٩ وما بعدها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ورواية « الحقيبة الخاوية » هي من هذه الأعمال التي جعلت موضوعها منبثقا من حس الإنسان بمأساة حياة إنساننا المعاصر. فقد استقر في ضميرنا منذ أن ارتفع وعي بعضنا أن الأدب المُقنع هو ذلك الذي يصور الحياة ويشتبك بتفاصيلها اليومية، فيعطينا وجه الحياة وصوتها ولون ثيابها وأسلوب معيشتها كما يكشف عن كوامن النفس إزاء متناقضات العصر وأزماته ، وتغير القيم فيه واختفاء الروح الحميمة الدافئة التي هي ملاذ الإنسان في عصر تعصفه نوازع شريرة.

هذا هو هدف محمود حفني البارز بل هو خط الفعل الرئيسي في روايته « الحقيبة الخاوية » ، القضية الأساسية هي أن ننزع إلى فهم النفس والإنسان واختراق أزمات الحياة ومعاني الظلم والقسوة والشر والتعبير عن حاجتنا إلى الحرية والعدالة والحب.

ولقد فطن محمود حنفي أن فترتنا هذه الأخيرة كانت من الناحية الروحية فترة مضطربة التوازن على الرغم من النمو الاجتماعي والسياسي.

ونجاح محمود حنفي ـ في رأيي ـ ينحصر في أنه استطاع أن يتجاوب ديناميا مع هذه الفترة القلقة اليائسة، وأن يرتفع إلى مستوى اللحظة فتأثر بهذه الدينامية السياسية والاجتماعية بالشكل المطلوب واتصل جذورا وفروعا ، رمزاً وتجسيدا بالتجربة الكيانية الضخمة والخطيرة والتي نمر بها اليوم أفرادا وجماعات.

ولهذا نرى الكاتب منذ أول لحظة إلى آخر كلمة في روايته أمام هذا التخبط والقلق وتضعضع القيم في وجه تيارات عديدة أيديولوجية وفكرية وسياسية واجتماعية . ويعقد البطل العزم على المقاومة مقاومة هذا الطوفان أو قل هذا الطغيان فيشدد على حريته وفرديته ونقاوته وسلامة قيمه، ويركز همه على دخائل نفسه دفاعاً عن حريته الذهنية والعاطفية.

وهكذا نرى الراوي طول الوقت في حال يرثى لها من البلبلة والضياع وفقدان الثقة واليأس من مقاومته تيارات عاتيه أقوى من طاقته وقدرته . يتخللها فترات صحوة ومحاولات من الرفض والثورة والمقاومة ، فترات يثور فيها الكاتب على هذه الاعتداءات الصارخة على أقدس المقدسات، وعلى عبثية الحياة وتناهتها، وعادات

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

النفس والشح واللامبالاة ، وتقديس الماديات . وكان كل ذلك على حساب الإنسان الذى هال الكاتب أن تمحى صورته ومعالمه.

وهذا هو الذى يحز فى نفس الكاتب ويؤرقه طول الوقت فهو لم يستطع أن يستجيب لهذا التحول فهو يرفضه ، لأنه يرى أن الذى يمكن الكاتب الصادق من الكتابة الصادقة هو إيمانه بأن قيم الحياة الإنسانية العامة لابد أن تكمن وراء مظاهرها الوحشية . وأن الشروط العامة للحياة التى يؤمن بها الأدب والفن إنما تكمن فى عالم يؤمن الناس فيه بأن الذى يحدد القيم الكلية النهائية ليست هذه الظواهر الوحشية . تلك هى الأزمة المأساوية التى وجد الكاتب نفسه غارقا فيها ، وهذا هو الفزع الذى أصابه خوفا على قضايا تعتمد على سلامة الإنسان : تلك القضايا التى تتعلق بالروح والوجود والطبيعة البشرية ، ومكانة هذه ومصيرها فى عالم مهدد بالقضاء على ثوابت يرتكز عليها تكوّن العقل وسلامة الإنسان.

وأبدع مافى كتابة هذه الرواية إصرار الكاتب وتنبهه لكل هذا ومواجهته له بكل إصرار وعنف بالكلمة اللاذعة والنقد الحر. فكل مايراه من زيف وفوضى تواجهه يقف دونها وان عجز عن تغييرها ، فكان حريصا على أن يكشف سر الأكذوبة فى حياتنا الجديدة ، وذلك بتحليل الموقف السائد فى حياتنا ومجتمعنا المعاصر . ولم يتم هذا من خلال تعريته لموقف أصدقائه إسماعيل ، وعلى ، وعبد الحميد من شخصية عادل الذى كان له موقف خاص أراد أن يتحرر فيه من سلطان القهر وعبوديه الإنسان ، فتعذب ولاقى صنوفا من العنت فى حياته ، مصراً على الصمود والمقاومة حتى مات وحيدا . ولم يجد من أصدقائه وقفة عون أو وفاء أو حتى تقدير لموقفه الصلب المبنى على قيم يؤمن بها ، لأن الحياة كانت قد جرفت هؤلاء جميعا ، وأرغمتهم على مسايرة الحياة والاستسلام لها والتهاون معها. فاكتسبوا الغفوة وقبلوا الكذبة وهزءوا واستخفوا بأخيهم الذى مات واقفا مؤمنا بموقفه من الحياة الجديدة . أقول لم يتم هذا فى تعرية موقف الأصدقاء من صديقهم عادل وانما تم بكشف وتعرية الحقائق فى كل جزئية كان يقف الكاتب أمامها ساخرا ناقدا وباكيا.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وثمة جانب آخر يمثل خيطا ممتدا على طول الرواية وهو خيط سوء استخدام القوة المادية أو المعنوية لقهر الفرد ، وفرض الرأى عليه بحيث يتم تحويله فى النهاية إلى مجرد تابع لنظام سياسى أو اجتماعى أو دينى أو أسلوب شائع . ظلت فردية الفرد هى شغل الكاتب الشاغل ،لذلك كان هناك هذا الخيط الرفيع الممتد فى ذكاء، والذى يظهر الفرد مطاردا من المجهول،فكثيرا مانرى دوافع هروب الفرد ، وانعزاله مجهولة الأسباب .كما أن ودوافع العدوان عليه ومطاردته عديدة وغير محددة وقد تصل إلى حد التناقض والإلغاز . واحيانا يظل الاتهام المسلط على رقبة الفرد غير محدد الهوية الاجتماعية والأيديولوجية . وعلى الرغم من ذلك فإن فن محمود حنفى يظل مختلفا تماما عن بيكيت ومعظم كتاب مسرح العبث ، والأحداث عند محمود لاتدور فى عالم مجرد كل التجريد أو خيالى أو حلمى ، وهى بالتأكيد ليست تهويمات خيالية قد يستخدمها عقل موتور أو مريض . أحداثه دائما ممكنة الحدوث ، وهى مأخوذة من الواقع القريب الواقع اليومى المعيش ، وشخصياته رغم غموض دوافعها أحيانا تظل ملتصقة بهذا الواقع ، وتظل الشخصيات منطلقة من واقع معروف وملموس للقارىء.

أما لغة الكاتب فهى لغة حية بعيدة عن المدخرات اللفظية أو المخزون فى الذكرة، بعيدة عن مضايق التراكيب المصطنعة . لغة رشيقة خفيفة الوزن لرحتها شمس الفكر وشمس الحرية فيها صفاء نفسه ولهفته الدائمة لروح الطهر والصدق التى عكستها التصاقاته بالطبيعة ، التى كثيرا ما يلجأ إليها لتصفو نفسه . كما أنها قادرة على أن تحمل كل ما يقبع فى النفس من مشاعر هائجة أو هادئة مرة ، أو حلوة ساخرة لاذعة أو هنّية لينة فضلاً عن أنها لغة تستجيب له براعية ليس فيها حشو أو مبالغة ، تميل إلى التحليل الهادىء النافذ القادر على بسط كوامن النفس وتعرية الحقائق.

أما عن البناء الفنى للرواية فإنه جديد هو الآخر ، فهو لايلتزم بتقاليد الرواية بالمعنى الحرفى للكلمة. فالكاتب يبدأ بحدث عادى ولكن يصوره بطريقة تجعلنا نشغل به طول الوقت ، حدث لم يتم ، يظل الكاتب والقارىء الاثنان معا معلقين بهذا الحدث العادى حتى نهاية الرواية ، ويبقى القارىء فى أثناء الرحلة من البداية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

إلى النهاية فى انتظار إتمام الحدث أو إنهائه ،بطريقة يسيرة سلسلة تثير انتباهنا إلى النهاية ، بدون زحمة فى الأحداث أو رغبة فى تطوير الحدث وتعقيده بالمعنى التقليدى . ويمر فى أثناء ذلك الكثير الذى يقف أمامه الكاتب أو ينطلق من خلاله لكى يفرغ كل مالديه دون ضجيج من الصراع أو من الأحداث .فالرواية تطلعك دائما على آفاق مجهولة من التأمل والفكر والنقد بوثبات بارعة أشبه بوثبات الأريحية الشعرية. فالحدث أقل بكثير من القصة التى يرمز لها أو يوحى بها وهو كثيرا مايتوارى أمام مايفسح الكلام فى عوالم النفس ويكشف من الآفاق والآماد.

إن روعة الكاتب أنه يصنع من هذه الأحداث الصغيرة ، أو قل من هذه الخامات البسيطة والقليلة مادة أخرى جديدة ، ويهيىء منها هيكلا قائما للعصر وللبنية الاجتماعية وللناس . ثم هو ينفخ فى هذا الهيكل من روحه فإذا هو كائن سوى يحيا ويتنفس . فهو فى عملية الخلق والتكوين لايتجه إلى السرد الكثير ولا إلى الجمع أو التسجيل أو التدوين ، وإنما همه أن يفاجئك بالمجهول فى النفس الإنسانية أو الحياة فى لمحات ذكية وسريعة ولكنها نافذة.

ولايدور كثيرا حول طبيعة الشخصية التى يقدمها ، وإنما يهتم أكثر بأن يجعل الشخصية ، من خلال خيوط سريعة ، تقف أمامك نابضة شاخصة بسماتها وزيها ومزاجها ، وهذا آثر عنده بكثير من جمع الحوادث حول شخصيات رواية.

والكاتب لايلجأ إلى الصراع الرومانتيكى الذى يتحتم أن يكون صراعا ماديا أو صراعا عاطفيا جسديا ، فلم يشأ أن تحتكر روايته صراعات عاطفية حسية أو جسدية ، فروايته رواية الرجل المفكر الذى ينقل الصراع من مجال الجسد الى مجال الفكر . لذلك بعدت روايته عن الخفة والضجيج ، ولذلك تمثل عنده الفعل الإنسانى بشكل يعكس تباين الشخصيات وصراعهم بحكم كونهم وحدات من مجتمع طاغ ، لابحكم كونهم أفرادا استقلوا بوجودهم . من ثم جاء صراع الكاتب صراعا هادئا يتناول مشاكل المجتمع يعتمد فيه على شخوص تمثل وجهات نظر متباينة مستعينا على ذلك بقوة الحوار ومهارة العرض.

وبعد ، فهذه لمحات قصيرة أرجو أن تكون قد أعانت أو شوقت أو أضاءت أو كشفت عن حقيقة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

رابعا : النقد الأدبى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

قضايا النقد الأدبى الحديث

تهتم هذه الدراسة بإبراز جملة من الحقائق المتصلة بقضايا النقد نظرا وتطبيقاً ، وما يتصل بها من مسائل كثر فيها النقاش ، واحتدم الجدال، وتشعبت فيها الآراء حتي كاد دارس النقد في أيامنا هذه أن يضل وسط تيارات عديدة من النظريات والمباديء.

وواضح أن الخطر ليس في كثرة المباديء والنظريات ، وتعدد المذاهب والنزعات التي تثير بين النقاد الكثير من الجدل والمناقشة ، فإن ذلك علي النقيض قد يكون علامة صحة ، ودليلاً علي مدي الثراء الذي يحقق النشاط المتشعب النواحي في ميادين الأدب والفكر والفلسفة في عصرنا الحديث.

ولكن الخطر الحقيقي هو في أن نواجه بهذا السيل الدافق من الفكر الإنساني دون أن نوفر له من وسائل المعرفة الحقة ما يوضح أمامنا الرؤية، ويجعل سبيلنا للنظر والفهم والحكم سليما مأمون العواقب.

ولن يتم لنا ما نريد إلا بالرجوع إلي النظرة الموضوعية التي تفسح صدرها لكل المعارف علي ألا تستعبدها هذه المعارف. من هنا يكون سلاحنا الحقيقي ليس في كثرة محصولنا من المعرفة بقدر ما هو في قدرتنا علي الاستفادة من هذه المعارف وتكيفها مع اختلاف الفصول والعصور واتجاهات رياح الفكر والذوق.

فليس بين العلوم الإنسانية علم هو أسرع في التطور ، وأمضي في الحركة .. وأبعد عن الثبات والجمود من النقد الأدبي . وذلك بحكم طبيعته من ناحية ، وبحكم ارتباطه بالأدب الذي هو أحد الفنون التي لاتعرف الثبات والجمود من ناحية أخري.

فكثيراً ماتختلف أحكام النقاد تبعا للمسائل التي تشغل بالهم ، وكثيرا ما تختلف أذواق أمه عن أمة . ، بل كثيراً ماتختلف أذواق أبناء الأمة الواحدة من

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

جيل إلي جيل . فإذا أضفنا إلي هذا أن موضوع الأدب لايمكنه أن يخضع للأحكام المطلقة فقد أصبح لزاما علي دارس الأدب والنقد أن يكون قادراً علي متابعة التطور والتغير المستمر في حياة الأدب والأدباء . والأهم من ذلك أن يكون علي وعي كامل بما يقدمه هذا التطور من وسائل تعينه علي حل مشكلات الأدب قديمه وحديثه ، والعمل علي إثراء التجارب الفنية لآداب أمته وتطورها .

ولعله من الضروري قبل أن نخوض في دراسة أهم ما طرحه النقد الحديث من قضايا أن نقف وقفة نحاول أن نتفق فيها معاً علي أبرز العناصر أو الخصائص التي تميز الظاهرة الإبداعية ، والتي تعتبر أسساً ثابتة وعامة تصدق علي الماضي والحاضر وتتفق وطبيعة الفن الشعري الذي سنجعله أساس هذه الدراسة . وعلي الرغم من إدراكنا لصعوبة الاتفاق علي القضايا النقدية والفنية فإننا نعتقد أن تحديد الإطار العام لعملية الإبداع الفني هو أحد الأسس الهامة التي تتوقف عليها صحة القضايا والأحكام المرتبطة بالأدب والنقد علي السواء . كما أنه لايخفي أن تحديد عناصر الإبداع الفني كان هو الآخر من أهم منجزات الفكر النقدي الحديث.

وأول ما نحاول طرحه في تحديد هذه الأسس العامة أن نفرق بين مايسمي بالقضايا العلمية والقضايا الفنية : إذ عن طريق هذا التفريق قد نستطيع تحديد مجال هذا النشاط الفني وتمييزه عن غيره من ألوان النشاط الإنساني الأخرى.

فإذا نحن قلنا مثلاً أن زوايا المثلث تساوي قائمتين أو أن سرعة الضوء تساوي كذا درجة في الثانية أو أن جمع واحد وواحد يساوي اثنين . فإننا نستطيع أن نسمي هذه حقائق ، ونستطيع أن نقول إن من زعم شيئاً مخالفا لها غض من نفسه أمام العقل.

فإذا أعدنا تأمل هذه الحقائق استطعنا أن نستخلص حقائقها المميزة لها في الآتي

أولا : أن الذي يحكم علي صدقها أو كذبها كونها مطابقة للواقع أو غير مطابقة له.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثانيا : أن معايير الحكم عليها لاتترك مجالاً للصفات الفردية الخاصة التي تختلف وتتمايز من شخص إلي آخر . ومن ثم فنحن جميعاً نتفق علي صحة الحقيقة العلمية ونسلم بها.

وثالثا : أن معايير الحقيقة العلمية تكتسب صفة العموم لما لها من واقعية يؤكدها المنطق وتثبتها التجربة العلمية.

ومن هنا كان العلم موضوعياً وليس ذاتياً أو شخصياً ، ومن هنا جاء اختلافه عن الفن إذ الفن كما يقول « لالاند » هو نقيض الإنتاج الآلي(١). ولأنه ثانياً نتيجة ماقي الإنسان من تباين وفردية بل إن قيمة الأثر الإبداعي لترتفع وتسمو كلما كان هذا التباين وتلك الفردية مظهرين واضحين في الأثر الفني . ذلك لأن التجربة الفنية هي نتاج ما في الفنان من تباين أي نتيجة مافيه من فردية وأصالة ، ولأنها تجسد لحظة شعورية لإنسان تجاه موقف أو رؤية خاصة . ومن هنا جاءتها صفة التباين أي أن كل تجربة فنية هي عالم خاص جداً ، وحالة فردية بكل ما في الكلمة من معني ، حالة تكشف عن رؤية وتصور وتوتر وإيقاع وملامح تنتمي لشخص بعينه ، لهذا كانت الأصالة التي هي سمة أساسية من سمات العمل الفني الصادق والمبتدع ، ونعني بالأصالة مجموعة الخصائص التي تميز إنسانا عن إنسان أو شعبا عن شعب.

ومن هنا كان العنصر الشخصي الذاتي هو الذي يميز الحقيقة الفنية عن الحقيقة العلمية ، ويجب أن نعترف أن هذا العنصر الشخصى هو الأساس الفارق بين التجربتين.

ودليلنا علي ذلك أن الذي يبحث عنه الناقد في أي عمل فني هو تلك الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها علي الدوام.

وليس معني الحيوية والطزاجة أن يكون الأدب حديثاً في التاريخ ، ليس هذا هو المقصود بطبيعة الحال ، فقد يكون الأثر الفني قديما في التاريخ ومع ذلك تبقي له

(١) ثلاث محاضرات في الفسلفة ص ٢ ، ٣.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

هذه الحيوية وتلك الطزاجة علامة ظاهرة وباقية تتخطي حدود الزمان والمكان ، لأن مايولد حيا وجديداً وطازجاً في مجال الفن يبقي كذلك علي الدوام . فقد يكون عمر القصيدة ألف عام وتبقي أثراً فنياً خالداً له حيويته وطزاجته كأنه ابن اليوم.

وتأسيساً علي ذلك لايمكن للغة في الشعر أن تكون مجرد وسيلة لنقل الفكرة من متكلم إلي سامع أو قارىء ، كما لا يعقل أن تكون مجرد إبلاغ أو إنباء أو تقرير ، وبالتالي فهي ليست اللغة المنطقية العقلية الصرفة ، وإنما اللغة في الأدب خلق فني في ذاته طاقة تعبيرية تشكيلية فنية تتسم بالإيحاء والرمز والتصوير والإيقاع والإحساس والفكر في وقت واحد ، هذا إذا فهمنا اللغة في كامل رحابتها بوصفها مستودعا لهذا كله.

ومن هنا كان الحكم علي صدق اللغة في التعبير الفني حكما لايستند علي مطابقة حقائقها علي الواقع أو عدم مطابقتها له . وإنما الصدق في اللغة الفنية أو الشعرية ينهض علي مدي مايكون من تواؤم واستجابة بين التجربة التي تضمنتها قطعة من الأدب ، وما يحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع . أو علي حد قول « الدوس هكسلي » : (عندما تصبح التجارب التي يسجلها الأثر الفني متوائمة في يسر والتصاق مع تجاربنا الفعلية أو ما نسميه بتجاربنا الممكنة فإننا نقول حينئذ هذه القطعة من الأدب صادقة)(١).

وهنا يفرق النقد الحديث بين مايقف في النصوص الأدبية عند حد التعبير الصادق والعواطف المشبوبة ، والاكتفاء في الأثر الفني بما يهز القارىء ويؤثر فيه ، وبين نصوص أدبيه تتجاوز مجرد التعبير عن العواطف أو مجرد إثارة الإنفعالات والأحاسيس ، فهذه من أبسط الأمور، بل إن أرخص أنواع الأدب يستطيع أن يثيرها ؛ هذا فضلا عن أن الفن ليس مجرد عاطفة أو انفعال فحسب أصيل وإنما الفن خلق وليس تعبيراً ، وهذا هو ما انتهي إليه الفكر النقدي الحديث ، فعلي الرغم من أن الفن هو في أصله إدراك عاطفي للحقيقة وعلي الرغم من أن تقديرنا المبدأ الذي يقول بأن العمل الفني هو تجسيد للحظة شعورية ، وعلي الرغم من أن العاطفة أو

(١) A Book of English Essays, London,

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الانفعال مصاحب لعملية الإبداع وكذلك مرافق لعملية النقد ، علي الرغم من كل ذلك فإن معيار الجودة في الفن لايكون لما فيه من قوة الإثارة، بل لما فيه من تفرق التعبير وكيفيته والقدرة علي الابتكار والإبداع فيه ، فالشعر لايكون شعراً حقاً إلا إذا ارتفعت فيه القدرة علي السبق والابتكار والخروج علي المألوف وخلق العلاقات الجديدة التي تصدم القاريء وتهزه لما تحتويه من عناصر الدهشة والجدة.

لهذا لم نعد اليوم نجد من يقيس الأثر الفني بما فيه من تأثير نفسي أو عاطفي أو بمدي ما يتركه في النفس من أثر أو من لذة، ولكن لما فيه من علاقات أو تشكيلات فنية جديدة . تلك هي الإضافات الحقيقية التي ترتفع أو تنخفض بالأثر الفني ، لذلك فإن الشيء الوحيد الذي يحدد القيمة النهائية لأي أثر فني كونه فناً لا عاطفة ولا لذة، أو فكراً أو فلسفة أو مجتمعاً أو سياسة فالفن يحتوي هذا كله ، ولكن لابد أن يتحول أي محتوي ،كائنا ما كان، عن طبيعته التي كانت له ويصبح فنا . فالفكر يتحول إلي الفن وكذلك الفلسفة والمجتمع والسياسة وكل ذلك يتخلي عن طبيعته التي كانت له ويصبح عملا فنيا.

ولقد فطن بعض شعرائنا الأوائل إلي مثل هذه الحقائق ، فهذا بشار بن برد قد سُئل مرة : « بم فقت أهل عمرك وسبقت أهل عصرك في حسن معاني الشعر وتهذيب ألفاظه ؟ فقال : لأني لم أقبل كل ماتورده عليّ قريحتي ، ويناجيني به طبعي ، ويبعثه فكري .. ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء ، فلا يكفي أن يعبّر الشاعر طبعياً ، بل المهم هو كيفية تعبيره ».

وهنا يفطن بشار إلي حقيقة هامة تتفق مع ما انتهي إليه النقد الحديث من حقائق فالطبع وحده لايتضمن القيمة الفنية ، وليس مجرد التعبير عما يجيش في النفس من مشاعر هو هدفه، بل الهدف هو كيفية التعبير: أي قدرة الشاعر علي أن يطرح أمامك فناً جديداً ودنيا من الإبداع لم يسبقك إليها أحد ، دنيا خاصة بك ، دنيا مختلفة عن دنيا غيرك ، فالشعر ليس عاطفة تجيش بها النفس ، بل هو إخضاع التجربة العاطفية لصورة فنية ولشكل جمالي قادر علي تحقيق الأصالة الفنية ، ومن هنا كان الشعر هو البحث المستمر عما هو جديد ، أو قل هو انشغال الشاعر بمالم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ينجزه غيره أو بما يمكن أن يسبق به عصره ، وهذا ما ردده المتنبي بعد بشار حين حدد مفهوم الإبداع بقوله :

أنا السَّـــابِقُ الهَـــادِي إلي ما أَقُـولهُ

إذِ القَـولُ قَبـلَ القَـــائلينَ مَقُـولُ

فالمتنبي يسبق غيره ولا يقلد أو يكرر ماقاله السابقون عليه ، ومن ثم فهو يبغي الأصالة من ناحية ، ويهدف إلي الجديد المبتكر ، الذي هو صوته المنبعث من داخله، من حسه ، من إيقاعه ، من خبرته ، من نشوته، من قريحته لامن ذاكرته ـ من ناحية أخري.

« فأنت لن تكون شاعراً إلا إذا صدرت ألفاظك من أعماق النفس ، وكتبت ماتحس به يداك. وما تذوقه شفتاك وما تراه عيناك ... وانس عشرات العبارات التي ألفتها أذناك وحشوت بها ذاكرتك لأن هذه الألفاظ قد أصابها العفن .. ولاتنس أن تنظر للحياة من جديد فإنك ابن اليوم .. ابن الحاضر .. ابن اللحظة .. واللغة لا تتجدد إلا بتجدد الحياة ، وعندما تشارك في تجديد اللغة فإنك لاشك ستشارك في تجديد الرؤية وتجديد الحياة». (١)

ومما هو مرتبط بهذه القضية في الفكر النقدي الحديث ما نادي به كولردج في ثاني دليل عنده علي العبقرية الخلاقة عند الشاعر ،وذلك حين نبه إلي الفرق بين التجربة الشخصية المباشرة ، والتي يصدر عنها الشاعر حين يقع له هو شخصيا حدث ما أو حين يمر بتجربة نابعة من موقف خاص أو شخصي ، وبين التجربة التي تتجاوز حدود الذات المباشرة إلي حدود إنسانية عامة . فقد فرق كولردج بين نوعين من التجارب ، تجربة شخصية مباشرة ، وتجربة تتجاوز حدود الذات إلي حدود الذوات الأخري . وجعل الثانية هي محك العبقرية الخلاقة. (٢)

فلابد للشاعر إذا أراد أن يكشف عن عبقرية أصيلة « أن يختار موضوعات نائية

(١) الحرية والطوفان ـ جبرا ابراهيم جبرا ص ١٣٦ بيروت .

(٢) كولردج ـ « نوابغ الفكر الغربى » الدكتور محمد مصطفى بدوى ص ١٦٦ ـ دار المعارف ـ مصر.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عن مجالات اهتمامه الفردي وينجح في التعبير عنها كما لو كانت موضوعاته هو الشخصية ».

ومعني هذا أن الشاعر لايمكننا الحكم عليه بالتفوق أو الجودة أو الأصالة من مجرد اختياره لموضوعات شخصية نابعة من موقف شخصي وقع للشاعر ، فإن التأثير في هذه الحالة ربما كان مضللاً ، أو ربما نبع من إثارة عاطفة معينة ، لا مما في العمل من قدرة علي الخلق والابتكار ، أما إذا كانت التجربة تجربة عامة تخرج عن حدود الذات فإن الحكم هنا سوف ينبع حتما مما في القطعة الأدبية من قيم فنية لا من عاطفة شخصية أثارها الأثر الذي بين يدينا ، ومن ثم نتجنب تأثير العاطفة في الحكم ، حتي يصبح الحكم حكما فنيا خالصاً.

من كل ما سبق يمكن أن ننتهي إلي نتيجة مؤداها : أن الشعر سواء أكان في جوهره إدراكا عاطفيا للحقيقة أم تحول فأصبح إدراكا جماليا للواقع ، فإن ثمة بعض الثوابت التي لايمكن تجاهلها وأهمها أن غاية الشعر أن يعرض التجربة الإنسانية عرضا خياليا لا موضوعيا أو منطقيا ، ومن ثم جماليا بمعني أن هدفه أن يعطينا قيماً فنية ويبصرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية لا كما هي في خضم الحياة ،ولكن بعد أن يحيلها الشاعر إلي شكل موحد أو شكل عضوي.

وهنا ننتقل إلي أساس هام من أسس التجربة الفنية وهي وحدة العمل التي هي منطلق هام تنبني عليه جملة من الحقائق الجوهرية والخطيرة علي المستويين الإبداعي والنقدي علي السواء.

أولها : أن الشكل الخارجي البحت ليس بالشيء الهام في الشعر أو في الفن بعامة، وإنما المهم هو الشكل الباطني العضوي ، ونعني به اتحاد العناصر المكونة للعمل الفني اتحادا عضويا بحيث تتغلغل الفكرة أوالعاطفة أو النغم أو الصورة في كل جزء من أجزاء العمل الفني بحيث يعكس كل عنصر من هذه العناصر السابقة، بل كل لفظة تقريبا رؤية الشاعر للوجود أو موقفه من الحياة أو المجتمع أو الناس ، ومن ثم كان اعتماد كل جزء من أجزاء العمل الفني علي الأجزاء الأخري هو معيار أساسي لجودة الشكل . فلا شكل بدون مضمون ولا مضمون بغير شكل.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولكن ما معني أو ماطبيعة هذه الوحدة التي نتكلم عنها وما أهميتها؟ إن مايميز الوحدة العضوية أو مايسمي بالكيان العضوي الموحد هو أنها وحدة حية نامية متطورة تنبع من مبدأ باطن الكائن ،أي من مبدأ الإفراد أو مبدأ التشخيص كما سماه فلاسفة العرب ـ إذا جاز لنا أن نستخدم اصطلاحا من فلسفة العصور الوسطي في هذا المجال ـ أي أنه المبدأ الذي يجعل من الكائن فرداً فريداً من نوعه مختلفا عن غيره، فهناك مبدأ واحد يتحكم في الكائن الحي المفرد ويلون كل أجزائه ونواحيه، فنحن لاندرك جزئيات الكائن علي انفراد ،وانما ندرك الكائن الحي إدراكا كليا مباشرا .. فلا تنبع أحاسيسنا نحو المرأة المفردة مثلاً من أنفها ثم من عينها ثم من لون شعرها علي انفراد . وانما من كل هذه العناصر مجتمعة ومكونة كلا لا يمكن تحليله إلا علي وجه التقريب وعن طريق الفكر الخالص . وتجربتنا المباشرة للشخص الحي تجربة موحدة مصدرها هذا المبدأ الذي يلون نواحي الشخصية جميعا.(١)

وبالمثل ففي القصيدة أو في أي عمل فني وحدة مصدرها المبدأ الذي يصبغ جميع عناصرها بلون واحد ، والذي ينساب في أطرافها جميعا كما تناسب العصارة الخضراء التي تغذي الشجرة جذرا وساقا ، أغصانا وأوراقا. ولهذا فالنقد الحديث يطلب من القصيدة التي تتحقق فيها الوحدة أن ترتبط عناصرها ارتباطا حياً كما يرتبط الجذر بالساق بالأغصان بالأوراق ، فيؤدي كل عنصر فيها وظيفة حقة غير منفصلة في اتجاه واحد، وتؤدي إلي غاية واحدة هي الأثر الكلي الموحد الذي تولده القصيدة في نفس القارىء.

والفضل في هذه المعاني يرجع معظمه إلي نظرية الخيال عند كولردج ، فقد بدأت فكرة الخيال تستحوذ علي ذهن كولردج في أثناء مصاحبته لصديقه الشاعر وردزورث Wordsworth وسماعه لشعره.

انتبه كولردج وهو يستمع لصديقه إلي أن ثمة شيئاً في شعر وردزورث هو قدرة الشاعر علي الخلق . خلق الجو والنغم والعالم المثالي.

(١) راجع ماكتبه الدكتور مصطفى بدوى عن الوحدة الفنية فى كتابه دراسات فى الشعر والمسرح.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولم يكن في مقدور كولردج تفسير ظاهرة الخلق هذه في حدود المذهب الترابطي الآلي الذي يقتصر مجهود الشاعر فيه علي الربط بين موضوع وآخر وفق قانون تداعي المعاني وحده، والي إيجاد علاقات بين الظواهر لاتنشأ بطريقة طبيعية حية، وانما يفرضها الشاعر عنوة عليها . أما كون الشاعر يخلق من ذاته أو يضفي من روحه حياة علي الموضوع بحيث يصبح الموضوع حيا ، ويتم الصهر بين الذات والموضوع بحيث يصبح الموضوع ذاتا والذات موضوعا ، فهذه مسألة لاوجود لها في حدود المذهب الترابطي.

وهكذا وجد كولردج ظاهرة في الشعر الرائع تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها.

هذه الظاهرة سماها كولردج « الخيال » Imagination ، أما الظاهرة الأخري التي تستطيع الترابطية تفسيرها والتي تظهر في الربط التعسفي بين جزئيات باردة فقد أطلق عليها كولردج اسم « التوهم » Fancy وهذا هو الذي جعل كولردج يهتم دائما بتوضيح الفرق بين الخيال والتوهم.

فالمسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وانما هي أعم من ذلك بكثير ، إنها مسألة الفرق بين نظرتين في الإنسان ، نظرة مادية آلية سلبية، ونظرة روحية خلاقة.

إن الخيال والتوهم ملكتان متميزتان متباينتان كل التباين وليستا كما يعتقد الجميع مجرد درجتين مختلفتين من نفس الملكة ، ومما هو جدير بالذكر أيضا أن ملكة الخيال التي توصل الشاعر إلي صميم الأشياء لاتنشط إلا تحت تأثير الانفعال الفريد الأصيل ، أما التوهم فلا يعتمد علي حالة الفنان العاطفية .. في عملية التوهم يحاول العقل ـ مجرداً عن العاطفة ـ أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية فيفشل في إيجاد كل موحد حي.

فتكون النتيجة مجموعة أو عالماً من الصور الجامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخري ، ومن هنا يكون الفرق ـ في ميدان الفن ـ بين النتاج الحي الذي يخلقه الخيال ، وبين الجزئيات الباردة الجامدة التي يجمعها التوهم ويكدسها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالذي يحدث في الخيال الشعري هوأن الشاعر يخلع روحه علي موضوعات العـالم الخارجي ، ويفرض عليها وعيه وذاته ، وفي هذه الأثناء يبدو له كأنه يسبر أغوار الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تنكشف له.

ومن هنا كان الخيال هو الملكة التي تعمل علي تحقيق هدفين في العمل الفني.

أولا : تحويل الكثرة إلي الوحدة وتحويل التالي إلي لحظة واحدة. لذلك فإن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما تكن مطابقتها للواقع، ومهما تبلغ من دقة التعبير ليست هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق، وانما تصبح الصور معياراً للعبقرية حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة ،أو حينما تتحول فيها الكثرة إلي الوحدة ، والتالي إلي لحظة واحدة أو أخيراً حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية.

من هنا يجب التفريق بين صور نامية متحركة . وأخري ساكنة ثابتة أو بمعني آخر صور تقريرية جامدة عقلية بحتة ،وصور إيحائية لاتقف عند حدود البعد الأول القريب بل تتجاوزه إلي أبعاد ثانية وثلاثية علي نحو الفرق بين صورة السري الرفاء.

فكـأنّ الهـــــلالَ نـــــونٌ لجَينٍ

رُسِـمَتْ في صَحِيفَـــةٍ زرقـــــاء

فهي صورة ثابتة ساكنة كل هم الشاعر فيها تحقيق المشاكلة والمشابهة بين المشبه والمشبه به في الهيئة أو اللون . وعقد علاقة جزئية منطقية بين شيئين ،كما أن الألفاظ فيها تعني مدلولاتها الحرفية . والأهم من كل ذلك أن الظاهرة الطبيعية التي يصفها الشاعر تظل منفصلة عن عالم الشاعر الداخلي، فليس ثمة اتحاد بين الذات والموضوع الخارجي أو بعبارة أخري لايخلع الشاعر علي الظاهرة الطبيعية التي أمامه شيئا من داخله.

أما أبو العلاء الذي يستخدم الصور النامية المتحركة فيقول:

كأنّ نجومَ الليل زرقُ أسنّةٍ

بها كلُّ من فوق التراب طَعينُ

فالشاعر هنا لاتهمه العلاقة الجزئية بين نجوم الليل وزرق الأسنة ولا التشبيه المحدود الجزئي بين النجوم وزرق الأسنة من حيث أنهما يلمعان أو يبرقان ،وليست النجوم في حد ذاتها تعني شيئا ذا قيمة للشاعر، بل هي مجرد وسيلة للتعبير عن تجربة بحجم الكون عما يصطرع في داخل الشاعر من رؤية للحياة . فإن مصير الإنسان علي الأرض هو الذي يشغل جل تفكيره، حتي لكأن نجوم الليل قد تحولت إلي أسنة مصوبة إلي صدور البشرية منذ عهد آدم إلي اليوم ،والإنسان هنا فريسة عزلاء مطعونة مجندلة علي الأرض لا تجد من يحميها ، فهي لا تملك من أمرها شيئاً أمام القدر المحتوم ، وأمام تلك النهاية التي تترصد الإنسان ولن يجد منها محيصاً.

الصورة الأخيرة هي النواة الحية التي يمكن لو تكاثرت داخل القصيدة وتطورت أن تكون النواة للكيان العضوي الموحد والمتطور داخل القصيدة علي نحو مافعل أبو العلاء في قصيدته المشهور :

كلٌّ علي مكروهه مُبْسلُ

وحازمُ الأقوامِ لاَيَنْسِلُ

ثانيا : الخيال هو الملكة التي توفق بين المتناقضات وتقرب بين المتباعدات عن طريق اكتشاف الوحدة الباطنة التي تكمن خلف هذه المتناقضات ، وخلق صلة قربي ورحم بينها . وذلك علي نحو مانري في أبيات ذي الرمة التي يصف بها شعوره باللاشيئية عقب رحلة شاقة قام بها عبر الصحراء أملاً في تحقيق سعادته برؤية أهله وأحبابه ، ولكن للأسف لم يجد غير دار خاوية علي عروشها ،فكانت الصدمة وكانت الخيبة ، خيبة الأمل التي عبر عنها ذو الرمة بقوله :

عَشِيَّةَ مَالي حيلةٌ غير أنني

بلقط الحَصَي والخَطِّ في التُّرْبِ مولعُ

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أخطُّ وأمْحُـــو الخَـــطَّ، ثم أعيدُهُ

بكفـــي، والْـــغُرْبَانُ في الـــدارِ وُقَّعُ

فانظر إلي الشاعر كيف استطاع عن طريق ثلاثة عناصر متفرقة ومتباعدة أن يجمع بينها ويخلق فيها روح القربي وصلة الرحم.

هذه العناصر هي الخط في التراب ، ولقط الحصي ، ثم أخيراً الغربان الوقع في الدار ، فهي عناصر الواحد منها غريب عن الآخر ، وهي متفرقات ومتباعدات، ولكن الشاعر استطاع أن يوحد بين هذه المتباعدات ،أن يحقق فيما بينها التآلف والتقارب والانصهار حين تمكن من خلالها أن يبرز شعوره بالضياع والخيبة ، والإحساس بالفقد . فعبر بالخط في التراب ، ولقط الحصي ورميه ، ثم بالغربان الوقع بالدار عن إحساسه بالغربة ، وشعوره باللاشيئية ، وتجسيد لحظة الخيبة والفراغ التي انتهي إليها.

وتأسيسا علي ما سبق أصبح من المتفق عليه بين النقاد ألا يمتدحوا العمل الأدبي فيسموه قصيدة إذا كان هذا العمل واحداً من اثنين.

« إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التي يستأثر كل منها بانتباه القاريء التام وبذلك يفصل نفسه عن السياق الذي يرد فيه فيصبح كلاً قائماً بذاته بدلا من أن يكون جزءاً منسجما مع غيره ، وإما تأليفا غير سوي يخلص القاريء سريعا بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أي من الأجزاء الأخري التي يتألف منها.

المكي يصبح العمل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القاريء إلي الأمام فيحفزه إلي المضي في القراءة ، وليس ذلك بدافع الاستطلاع الآلي لديه .. بل يجب علي القاريء أن يتوقف عند كل خطوة ، ويرجع قليلاً إلي الوراء فيجمع من حركته تلك القوة التي تمكنه من المضي إلي الأمام فكأنما حركته أشبه بحركة الحياة التي جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية أو أشبه بحركة الصوت وهو ينتقل في الهواء » . (١).

(١) كولردج ـ الدكتور مصطفى بدوى ـ دار المعارف ـ ص ١٤٧ ومابعدها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وبعد. فلعلنا أن نكون قد استطعنا أن نجمل أهم مايتصل بالظاهرة الإبداعية، وما تشتمل عليه من حقائق أساسية وهامة ، نعتبرها من الثوابت التي لابد من الاتفاق عليها قبل أن ننتقل إلي العملية النقدية وما يتفرع عنها هي الأخري من قضايا طرحها النقد الحديث.

وهنا ننتقل إلي القسم الثاني من هذه الدراسة ، وهو القسم المرتبط بعملية النقد : مفهومه ومناهجه الحديثة المختلفة.

النقد في كلمات قليلة هو فن التمييز بين الأساليب المختلفة .. تمييزاً ينبع من الإحساس بالنقد الأدبي وتذوقه ، ورؤية عناصر الفن فيه وتحديدها أو تفسيرها ثم الحكم عليها.

ولاتتم العملية النقدية إلا بوجود شيئين : العمل الإبداعي والناقد ، فليس لدينا عند ممارسة فهم الأثر الفني ونقده غير الناقد والأثر الذي بين يديه .. أي الذات الناقدة والموضوع الفني.

ثم تأتي الخطوة الأولي وهي المباشرة والمعاينة ، ولا يتم نقد بدونها أي لابد من وضع الأثر الفني وضعاً مباشراً أمام الذات وعندها يحاول الناقد أن يعيش الأثر الذي بين يديه معايشة كاملة يتم فيها التحام كامل بين الذات والموضوع ، بحيث يصبح الأثر الفني ذاتا وتصبح الذات أثراً فنيا. عندئذ تتم الرؤية والمعرفة. ورؤيتنا للشيء رؤية صحيحة حلٌ له في نفس الوقت : ومعني هذا أن الأثر الفني بعد هذه الخطوة التي يتم فيها كمال الاتصال والالتحام سوف يكشف للناقد عما فيه من خفايا وأسرار وينبيء عما بداخله من طاقات وقدرات فنية يمسك بها الناقد ثم يستخرجها موضحا قيمتها ومن أين جاءت هذه القيمة.

وتلك هي الخطوة الثانية التي يتم فيها تحديد العناصر ووضع الأصبع عليها وبيان قيمتها والكشف عن أسرارها ، مع اتخاذ منهج موضوعي يعتمد علي روح العلم لا علي قوانين العلم . أي المنهج الذي يعتمد علي الذوق أولاً ثم التحليل الذي يطرح مقدمات تنتهي إلي نتائج ، ويخرج من التجريد إلي التحديد ، وينقل العنصر الشخصي ؛ أي تذوق الناقد من حيز الخصوص إلي حيز العموم ،فيقتنع به

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الآخرون كما يقتنع به الناقد.. عندئذ يكون الحكم قد أصبح حكما مشروعا يصح لدي الآخرين كما يصح لدي الناقد.

وهنا قد يعترض معترض فيقول كيف يمكننا أن نعتمد علي الذوق ، وأن نجعله وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدي الآخرين كما تصح لدي الناقد ، مع معرفتنا بأن الذوق أمر غير مضمون وقد يختلف ويتباين من شخص إلي آخر بل من لحظة إلي أخري.

ونحن نعترف أن هناك صعوبة ، وأن هذه الصعوبة ناشئة من التنوع في تقديراتنا ، وهذا التنوع لا مفر من التسليم به إذا أدركنا كما قلنا في أول هذه الدراسة ، ما للفن من مفارقات هي شرط لازم لامتيازه وأصالته وتنوعه.

وبعبارة أخري إن الجدل في القيم الجمالية قائم ، ولكنه لاينبغي ألاّ يكون إلا بدرجات متقاربة حتي يصبح من الممكن أن يتم الميزان الدقيق في النقد ، علي الرغم من الخوف الذي يعتري بعض الناس من ترك زمام الأمر إلي الذوق الشخصي وانحرافات الأهواء،فتنحرف الأحكام تبعاً للتأثر الشخصي . ومن هذا الخوف الباطل نشأت محاولات خطيرة من النقاد تريد أن تخضع النقد للمذاهب العلمية الموضوعية التي تحاول وضع قوانين عامة للأدب وترمي إلي تطبيق هذه القوانين علي الآثار الفنية.

مثل هذه المحاولات الخطيرة التي تتنافي أصلا وموضوع الأدب ، قد نشأت كما هو واضح من الخوف الذي يتوهمه البعض من تحكم الذوق، غير أن مخاوف هؤلاء وهم مردود، إذا ضمنا لهم أن الذوق أو العنصر الشخصي الذي نتحدث عنه والذي لا مفر منه في الحكم علي الأثر الفني هو الذوق الذي مرده إلي أصالة الحاسة الفنية والي الدربة والمران والتثقيف.

وأولي بهؤلاء الذين يحرصون علي روح العلم ومناهجه الدقيقة أن يسلموا بالحقيقة العلمية الثابتة والتي تقول بأن منهج دراسة كل علم من العلوم إنما يستمد أصوله من موضوعات هذه العلوم ، ومادمنا قد سلمنا بأن الأدب موضوع غير دقيق بطبيعته وأنه نقيض الإنتاج الآلي كما سبق أن أشرنا ، فلا يعقل إذن أن نعامله

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

معملة العلوم المضبوطة مثل الرياضيات والكيمياء والفيزياء.

والأولي بنا والأصح والأسلم أن نعترف بالعنصر الشخصي ونحن نختار منهجنا في دراسة الأدب ونقده لأن منهج كل علم ينبغي أن يشتق من طبيعته ، ومادام الذوق هو العامل الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية فلنعترف به صراحة، لأن إنكار الحقيقة الواقعة لايمحوها، ولأن هذا العنصر الشخصي الذي نحاول تنحيته سيتسلل في خبث إلي أعمالنا ، ويعمل غير خاضع لقاعدة.

لذلك فالأولي بنا أن نعترف بالعنصر الشخصي في عملية النقد بشرط أن نعرف كيف نميزه، ونقدره ، ونراجعه ، ونحد من طغيانه ، وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه ، ومرجع الأمر هو عدم الخلط بين المعرفة والإحساس ، واصطناع الحذر حتي يصبح الإحساس وسيلة مشروعة للمعرفة ، هذا هو مايقوله لانسون في منهج البحث في الأدب(١)

النتيجة إذن : ليست في النقد التحليلي قواعد ثابتة أو مفروضة علي الشعر من الخارج ، إذ لو كان للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج وتتحكم فيه لما ظل الشعر شعراً بل لانحط إلي أردأ أنواع الصنعة الآلية.

وكل أثر فني هو حالة خاصة مستقلة تتبع الأحكام عليها من داخلها فكل أثر فني يحكم علي نفسه بنفسه ـ وكل مالدينا هو ناقد خبير بالنسيج الشعري، واع وعيا كافيا بتطور الفن الأدبي الذي ينقده وقضاياه، مزود ، وهذا هو الأهم ، بثقافة عملية ذوقية، تكونت عبر السنين ، من طول النظر والرؤية ، والتأمل والمصاحبة والمعاشرة للآثار الفنية ، وينبغي ألا ننسي أبداً أننا ونحن نمارس عملية النقد نكون دائماً في مجال مايدرك بالحس لا مايدرك بالعقل والمنطق وحدهما.

هذا هو الأساس الثابت المسلم به عن عملية النقد التي هي في جوهرها تناول النص الأدبي من داخله في علاقاته العضوية التي تكون بين صورة وأخري داخل البناء العضوي أو تكون بين الأثر وشخصية صاحبة ، أو بين الشاعر وعصره ، أو

---

(١) منهج البحث في الأدب ـ تأليف لانسون ـ ترجمة الدكتور محمد مندور.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

بيئته ، متخذا هذا التناول منهجا واضحا يتسلح بموضوعية العلم ومنهجيته أي بروحه لا بقوانينه وينهض علي الذوق المدرب الخبير ، ويدافع عن الصدق والأصالة في روح العمل الفني ويكشف عنهما من خلال الصياغة في مقابل هجْز التعقيد والزيف وتوثيق الصلة بالحياة المعاصرة والفكر المعاصر إلي جانب التمسك بالتراث ومحاولة رؤيته والكشف فيه عن المستور والدفين من قيم وأسرار وجمال فني.

وهذا المنهج هو الذي يمثل المرحلة السائدة اليوم لا في بلادنا وحدها بل في العالم أجمع ، لأن النقد الأدبي كما هو معلوم تفسير وتقويم وتوجيه وإدارك لحقائق فنية وجمالية وقيم إبداعية ، وهو في ذلك يعتبر الوجه الآخر للإبداع الفني بعامة من حيث أنهما معا يهدفان إلي نفس الغاية.

وإذا كان النقد الأدبي والتراث العالمي قد عرف مدارس وتقسيمات أخري للنقد كتقسيمه إلي تأثري وموضوعي وتاريخي ونفسي واعتقادي أو مذهبي أو مايسمي بالمذهب الأيديولوجي ثم المنهج اللغوي . فإن كل مذهب من هذه له ماله وعليه ما عليه . فكل منهج من هذه يصل إلي جانب من المعرفة ويهتم بزاوية محددة ينصرف إليها جهده . وقد يكون ذلك علي حساب جوانب أخري هامة.

فكثيراً ما رأينا أصحاب مذهب التأثرية مثلاً يغلبون عاطفتهم علي كل شيء ، فوظيفة النقد عند أصحاب هذا المذهب هي التعبير عما يختلج في نفس الناقد من مشاعر مختلفة في وجود الأثر الفني.

مثل هؤلاء ينطبق عليهم تعريف أناتول فرانس للناقد بأنه« نفس مرهفة الحس تروي مغامراتها بين روائع الآثار الفنية » هؤلاء هم الذين يرد عليهم Spingarn شبنجرن الناقد الأمريكي في مقال له بعنوان النقد الجديد فيقول : « لستم أنتم موضع اهتمامنا ، وانما القصيدة التي بين أيديكم هي التي تعنينا ، وأنتم بوصفكم لحالتكم النفسية لا تساعدوننا علي فهم القصيدة أو الاستمتاع بها ، بل إن نقدكم ليحاول دائما أن يبعدنا عن الأثر الفني ليركز الاهتمام بكم وبمشاعركم » (١)

---

(١) مختارات فى النقد الأدبى المعاصر ـ ترجمة د. رشاد رشدى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

كما أن أصحاب النقد التاريخي كثيراً مايتجهون بنا نحو البيئة والعصر والمدرسة التي نشأ فيها الشاعر ، ويحاولون أن يقنعوا تلاميذهم بقراءة تراجم الحياة وتاريخ السياسة.فهم يحسنون جمع المادة الأولية ، وغالبا ما يقفون عند ذلك ، أي عند جمع المواد الأولية يكتفون بها ، ولكن ماقيمة أن تجمع المادة الأولية ثم لاتقيم البناء ؟ .

أما المنهج النفسي في دراسة الأدب ونقده فبدلاً من أن يوجه اهتمامي إلي العمل الإبداعي يحاول إبعادي عنه بدراسة شخصية الشاعر نفسه والمؤثرات النفسية التي خلقت منه هذه الشخصية أو تلك ، ولماذا سلك الشاعر هذا السلوك أو ذاك ؟ ثم محاولة التوغل في أعماق النفس لكشف مكنونها ، أو بسط مشاكلها الداخلية علي نحو مافعل العقاد في دراسته لأبي نواس، حين ترك شعر أبي نواس واهتم بعرض مفصل عن مرض النرجسية الذي يعتقد أن أبا نواس كان مصابا به . وعلي نحو ما أخرجت المطابع من دراسات عن حياة لورد بايرون وشخصيته ونوادر حياته وحبه لأخته وغير ذلك من الأمور والتي هي علي هامش النقد وليست في صميمه.

لذلك كان لابد حين دراستنا لهذه المناهج المختلفة أن نكون واعين . تماما بحقيقة جوهرية لا ننساها ، بل لابُد أن نتذكرها دائما والتي تقول: ليس النقد أن ننقل الاهتمام من الأثر الفني إلي التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقه اللغوي أو علوم النفس أو الجمال ، وانما النقد الأدبي يستعين بكل هذه المعارف علي ألا تخرجه هذه المعارف عن الهدف الأساسي من النقد والوظيفة الحقيقية له وهي: العناية بصورة الشعر دون ظروفه ، أو قل هي تعقب عنصر القصيدة أو الأثر الأدبي أيا كان نوعه ،لنري بفضل أي الخصائص امتاز العمل الأدبي عن غيره ، ولماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئه أو مشاهده أو سامعه ؟

لذلك كان المنهج اللغوي هو أقرب المناهج لهذا الهدف الذي أشرنا إليه الآن وهو الاهتمام بالنص أي بصورة الشعر قبل أي شيء آخر . وبالعلاقات الداخلية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التي تألف منها الأثر الفني . نقول ربما كان المنهج اللغوي هو أقرب المناهج لطبيعة الأدب والنقد علي السواء ، وذلك من جوانب هامة : أولها أن الأدب فن لغوي قبل أي شيء آخر ، فتكون اللغة هي مادته الأولية التي يبث من خلالها كل مايريد من جوانب فنية وايحائية وحقائق شعورية ونفسية وتعبيرات جديدة ومبتكرة، أي خلق علاقات حية جديدة ومبتدعة . وثانياً : فهم اللغة في كامل رحابتها أي في وحدتها والتحام عناصرها ونعني بها النظرة التوحيدية للغة التي لاتفصل النحو عن البلاغة، ولا اللغة العارية عن المزخرفة ، ولا التعبير عن جمال التعبير ، ولا اللفظ عن المعني، ولا الفكر عن الشعور ، ولا تقتصر علي بيان الصحة والخطأ بل تتجاوز هذا إلي بيان الجودة من الرداءة. والتي تعتبر معاني النحو ألوانا نفسية وفنية أي تنظر إلي اللغة علي أنها مجموعة من العلاقات لا مجموعة من الألفاظ فيكون الاهتمام بالتشكيل والوظيفة ، أي الاستخدام الفني الصحيح للغة.

ومن كان هـذا هـو فهمه للغة فليس من شك في أن نقده لها سيكون نقداً ذاتيا وموضعيا في الوقت نفسه ، ولا يستطيع الناقد إذا كان هذا هو فهمه للغة أن يخرج منها إلي سواها بل سيظل مرتبطا بالأثر الفني وقضاياه وما يثيره من مسائل. وهذا هو منهج شيخنا الكبير عبد القاهر الجرجاني منذ أكثر من ألف عام والذي يلتقي مع كثير مما طرحه النقد الحديث عند كروتشه وت . اس . إليوت وريتشاردز وكولردج قبلهم جميعا .. والمقارنة واضحة ومطروحة بين فكر هؤلاء وبين ماانتهي إليه عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز وبخاصة في فهمه للغة ، وقضية التوظيف ، توظيف اللغة واستخدامها Doctrin of Usage .

هذه النظرة التوحيدية للغة قد قضت علي ثنائيات كثيرة كانت شائعة في حقل النقد الأدبي قبلها، كما وضعتنا علي الطريق الصحيح في دراسة الأدب ونقده ، وفرقت كذلك بين النظرة التوحيدية والنظرة التقريرية للغة وهي النظرة المنطقية البحتة التي تقص أجنحة الخيال من اللغة ، وتبقي علي ما فيها من منطق وتقرير، وهذه مخالفة ضخمة لحقيقة اللغة في معناها ووظيفتها وقيمتها في الوقت نفسه.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالمعروف أن قيمة اللغة الفنية هي في قدرتها علي ابتكار علاقات جديدة واستخدام مبتكر ، وتشكيل غير مسبوق.

والفرق بيننا اليوم وبيننا أمس ، في تناولنا للغة علي الأقل ، أننا اليوم في عصر متفتح العينين عصر دائم اليقظة والحركة يموج بالتغيرات المستمرة والتحركات الفكرية العالمية والسياسية التي تذهل العقل والخيال وتسبقهما معا.

بينما كان كل شيء في الماضي مع جلاله وروعته ثابتا في قوالب وصناديق مختومة. الدنيا تستريح إلي ما ألفت من عادات فلم يكن العالم قد شاهد بعد هذه العقليات والأيديولوجيات أو عاش عصر السرعة والتطور والتكنولوجي.

الفارق أذن كبير بين الحاضر والجيل الذي مضي . خذ مثلا استخدام اللغة في التجارب السريالية أو مافوق الواقع أو في بعض تجارب الرواية العربية أو القصة القصيرة فستري أنها تحولت في بعض تجاربها إلي لغة يتلاشي عندها الحد الفاصل بين الحلم والواقع ، حيث يري أصحاب هذا التيار (تيار الوعي) أن لغة اللاشعور هي الأصدق ، أي أصدق وسائل التعبير عن الحقيقة لأنها بعيدة عن الزيف ، زيف اللغة اليومية أو لغة المنطق ».

وتري هذا التيار منتشراً عند إدوار خياط في بعض أعماله ، ومحمود عوض عبد العال ومحمد الراوي وغيرهم.

ثم ظهرت اتجاهات نقدية حديثة أشهرها « الاتجاه البنيوي الحديث » والنقد البنيوي في كلمات قليلة يعني بميكانيزم النص ، وينظر للفن علي أنه تركيبة وصناعة وليس إلهاما.

ويترقف في الصنعة عند محورين أساسيين : محور الدلالة ، ومحور المدلول ، ويتناول المحتوي فيعالجه علي مستوي الشعور ثم علي مستويات دلالية مختلفة ، وينظر في كيفية توظيف الأديب للتيارات الأدبية السابقة عليه ، فيدرس النص بين نصوص سابقة عليه أو بين النصين اللذين يكوّنان وحدة.

والاتجاه بعامة متأثر بالوضعية المنطقية والنزعة العلمية ، وهو إلي حد كبير

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يتجاهل القيم الجمالية للأثر الفني أو يصرف النظر عنها ، وينشغل بدراسات تشريحية وتحليلية تتعلق بالميكانيزم أو التكنيك . وقد تفيدنا مباحث البنية في التحليل التشريحي واستخراج الأنماط والأشكال البنيوية ،وقد ينفع هذا في التبويب والتصنيف أما الدلالات الجمالية أو الفنية فالحصيلة فيه تكاد تكون معدومة غامضة جدا.

ثم تأتي الأسلوبية ، أو علم الأسلوب الحديث الذي من قادته «تشومكسي » و « ثورن » في النحو التوليدي وشبتسر في علم اللغة وتاريخ الأدب.

وعلي الرغم من أن الدراسات الأسلوبية قد خطت خطوات كثيرة وأضافت إضافات هامة فهي ليست غريبة عنا أو بعيدة عن جهودنا القديمة ، فجذورها ممتدة في ماضينا وإن اختلفت الأدوات والمصطلحات وميادين البحث ، وهي دراسة جديرة بالاهتمام. ولكننا اليوم ونحن بصدد الحديث عن قضايا النقد الأدبي المعاصر يهمنا أولا كيف استطاع علم الأسلوب أن يعيننا في تطور الدراسات النقدية . هذا هو السؤال.

المفروض أن يلتقي علم الأسلوب بعلم البلاغة إذ أن كلا منهما يفترض أن هناك طرقا متعددة للتعبير عن المعني ، والهدف النهائي لعلم الأسلوب كما يراه كثير من علماء الأسلوبية هو أن يقدم صورة شاملة لأنواع المفردات والتراكيب وما يختص به كل منها من دلالات.

وعلي الرغم من أن هذا هو في جملته مايهتم به علم البلاغة : فإن الأسلوبية أو علم البلاغة الحديث إذا صح التعبير ، ينظر إلي اللغة مسجلا مايطرأ عليها من تغير وتطور ، خاصة العلاقة بين أصواتها من حيث هي بناء صوتي ، وبين مفرداتها من حيث هي بناء معنوي ، وهو ما أشارت إليه الأسلوبية ا ميرية (وصاحبها شارل باليه) ؛ إذ هي لاتقف عند الصور والأنماط التقليدية المتعارف عليها ،ولكنها تمتد إلي اللغة في حقولها التعبيرية اللامتناهية ، متوقفة أمام اللغة المنطوقة لتلاحظ العلاقة التي يمكن قيامها بين المحتوي العاطفي ، والصيغة التي يصب فيها ، واضعين في اعتبارنا أن خصوصية الشعور لاتتحقق للقصيدة إلا من خلال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

خصوصية التعبير.

فلابد للشاعر أن يصدمنا مرة بعد مرة بأشكال من اللغة غير المتوقعة، وعلي الناقد الأسلوبي تجميع شتي (الاختيارات) والمقصود بها الكلمات الموحية، و « الانحرافات » أو « الانتهاكات » والمقصود بها التعبيرات المجازية المنتشرة في ثنايا القصيدة ، جاعلاً جهده التأليف بين ماتشابه منها ، والمقابلة بين ماتضاد ، وبذلك يمكنه بطريقة موضوعية الوصول إلي الهدف أو الأثر الكلي الموحد الذي يرمي إليه الشاعر.

هذا المنهج هو الأقرب إلي النقد الأدبي ، كما أنه الأشد صلة بموضوع الأدب . وإذا كان الهدف من الأسلوبية أو المسلمات التي ينطلق منها البحث الأسلوبي هي أن العمل الأدبي وحدة تتآزر جميع عناصرها لأداء غرض واحد ، وإذا كان الهدف كذلك من الأسلوبية أن نتناول شتي العناصر اللغوية في القصيدة لنستعين بها في استخراج كل ما في العمل الفني من مكنونات الفكر والشعور ، بوصفنا بإزاء تكون جمالي متكامل نتأمله من كل جوانبه ، نقول إذا كانت هذه هي أهداف ومسلمات الأسلوبية ، فنحن أمام اتجاه من اتجاهات النقد الأدبي الحديثة.

ولذلك فلابد أن نفرّق في الأسلوبية الحديثة إذن بين الاتجاه التعبيري الفني الذي يهمنا وبين الأسلوبية الإحصائية التي تقف عند الدلالات والأنماط والتصنيفات التشريحية وحدها.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

طه حسين

الحرية ـ المعرفة ـ المنهج

لا مراء فى أن طه حسين كان رائد التمرد العربى فى سبيل حياة أغنى وأعنف ، فكان جزءا من الثورة الجذرية فى كيان الأمة العربية .. وليس من قبيل المصادفة أن يأتى طه حسين معاصرا لفترة التمرد السياسى والغليان الاجتماعى. فكان هذا التمرد ركنا أساسيا فى زحزحة العتيق وبناء الجديد، وسببا فى تململ الحضارة العربية بعد سبعمائة عام من صحراء نال منها الجفاف وخلت من فرسانها ، فاستطاع طه حسين أن يحقق الأصالة والتجاوز ، وأن يعبر عن رحابة فى الفكر ، وتطلع إلى رحابة فى الحياة والإدراك ، وأن ينتزع نفسه من مخالب التفاهة والابتذال والتمرغ .. فكان انطلاقا لنهضة فكرية جديدة.

كان الماضى لديه قوة اندفاع وتحليق ، ومنبعا تستمد منه اللغة ، ويستمد منه الإبداع عصارة الديمومة . وهذا هو سر حيوية الجديد عند طه حسين لأنه كان جزءا من طبيعته الخلاقة . وكان أشد مايكرهه أن يعود خط التطور فيستدير نحو أوله ، لأنه يرى فى هذا تناقضا أساسيا فى فهم الماضى وعظمته وقوة إيحائه.

أما شجاعته فهى فى الانتصار للحقيقة ودك حصون الخوف والجبن ـ فقد كان فى أدبنا كثير من المماألة والرياء ، وكان فى إنتاجنا مايشير إلى ضعف فى الذهن وفى النفس ... وكانت إنسانيتنا إنسانية التغاضى وغض النظر ، تخشى الجهر والتورط فكان عظيما فى تحرير الحقيقة والجهر بها وتبنيها والدفاع عنها مهما تكن العواقب والنتائج.

لذلك كانت حرية طه حسين هى حرية كل جيل يقود حركة العصيان على معوقات الحياة والإنسان على كل فكر تصلبت شرايينه وأدركته الشيخوخة.

ومن مظاهر اعتزازه بحريته الفكرية وإصراره عليها أنه اقتحم المعترك السياسى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

اقتحام المفكر الذى يرفض المساومة على مثله وقيمه إزاء الضرورة الحزبية أو غيرها من الضرورات.

لقد كان يعيش الحاضر ويدرك مايجرى فى الواقع ولكنه يرفض الممالأة والخداع الفكرى من أجل هذا الواقع .. وكان فى كل ذلك لايتزحزح أو يتزعزع قط عن موقفه إزاء قهر الأساليب الاستبدادية القهرية.

وأخطر هذه الأساليب عنده فرض ازدواجية التفكير على عقول الأفراد حتى يفقد الإنسان حريته الفكرية ويرضى مستسلما بفقدانها . وقد كان يرى أنه إذا سلب الفرد هذه الحرية مهما تكن الوسيلة ومهما تكن الغاية فقد اندفع العالم خطوة أخرى نحو الظلام ... والمفزع عند طه حسين أن يسخر الأديب لمثل هذه الغاية وهو لايدرى.

لقد أدرك طه حسين حقيقة هامة وهي أن الأديب الحق هو قائد الذوق ومغيره ، ومجدد الرؤيا بين الناس فى كل مجتمع . وكان يرى أن الفنان إزاء الجمهور فى خطر دائم من التمويه على نفسه وعدم الإخلاص لإبداعه ، وإذا انزلق الأديب إلى هذا المنحدر بغية استرضاء الناس فقد تخلى عن حقه فى الريادة الذهنية والنفسية . لذلك كان الأديب مطالبا عنده بالإخلاص لنفسه وأصالته ، لذلك يجب على كل أديب فى رأيه أن يثبت دائما أن خياله ليس فى سبات ، وأن أسلوبه مايزال قادراً على الإتيان بالسحر والإثارة والدهشة والإقلاق.

وهكذا فإن الفضيلة الأولى لطه حسين ـ على كثرة فضائله ـ أنه كان يؤمن بأن التاريخ ونعنى به سيرة الإنسان ومجتمعه يتقدم بتقدم الفكر . والفكر شىء حى وثابت يستحيل عليه أن ينتعش فى بيت من زجاج . وتاريخ الإنسان فى النهاية إن هو إلا قصة صراعه من أجل الحرية، وحرية وضع الفكر موضع المحك.

وبوصفه أستاذاً جامعيا نادر المثال كان يؤمن أن المعرفة فى حد ذاتها لايمكن أن تحمل إلا الخير للإنسان بشرط ألا يسىء الإنسان استعمالها أو تطبيقها، غير أن هذا لا ينال من الحقيقة الثابتة وهى أن المعرفة لاتتأتى بكل روعتها وغناها إلا من حرية الإقبال عليها ، والاطلاع على جميع المضامين الفكرية العالمية.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وهذا في صميمه هو هدف الجامعة في نظره . إنه هدف المؤسسات التعليمية المعرفة التي لولاها لما تقدم مجتمع أو نما . وكان يعرف أنه بقدر ما تحاصر حرية هذا الاطلاع على المعرفة تحاصر بالتالي قدرة المجتمع على التقدم والنمو.

ومن أهم النتائج التي ترتبت على هذا المنحى الداعي إلى حرية الفكر والمعرفة منهجه العام الذي أرسى به دعائم البحث في الدراسة الجامعية الحديثة، والذي كان صيحة مدوية ذات تأثير ، ونتيجة طبيعية لثورته الفكرية ، فمن الصعب تصور فكر جديد بغير منهج جديد.

وإذا كان لي أن أخرج من التجريد إلى التحديد ، وأن أتجنب طغيان عاطفة مشبوبة من تلميذ لأستاذ كان له فضل كبير في تكوينه وتكوين جيله ؛ فإن علي أن أحاول اكتساب شيء من اللاشخصية أو اللافردية، وأن أطرح عن النفس حرج تلك اللحظة البالغة الحساسية ، لكي أحاول الوقوف على بعض ما حققه هذا الرجل لجيلنا وللأجيال القادمة من بعدنا.

أقول إذا كان لي أن أفعل ذلك على صعوبته فسوف أجد نفسي أمام العديد من الموضوعات التي تفيض بها تلك الشخصية العظيمة الثراء ، وجميعها يشكل أهمية استراتيجية على خارطة العصر الحديث.

غير أنني أجد نفسي مبهورا دائما أمام انفجارين بارزين أحدثا ارتجاجا في قشرة الأرض العربية فشعرت بأنها أخف وزنا ، وأكثر قدرة على الدخول في حوار حضاري مع العالم.

هذان هما :

أولا : منهج طه حسين في دراسة الأدب ونقده .

ثانيا : ما استحدثه في اللغة من أسلوب جديد كتابة ونطقا.

أما بالقياس إلى منهج طه حسين فسوف تتجه دراستنا فيه إلى ناحيتين أساسيتين :

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأولى : منهجه العام الذى أرسى به دعائم البحث فى الدراسة الجامعية الحديثة.

الثانية : منهجه الخاص الذى تناول به تحليل الشعر ونقده.

وقوام المنهج العام عند طه حسين هو الدعوة إلى الحرية والتعقيل ، ونعنى بالتعقيل التزام المنهج العقلى فى الدراسة والبحث.

ولم تكن الدعوة إلى التزام هذا المنهج بالأمر اليسير فى أوائل هذا القرن ، بل كانت فى حاجة إلى حرب طاحنة إذا أدركنا القيود التى كانت مفروضة على الدارسين والباحثين ، والتى كانت تزداد صلابة وصرامة على مر السنين ، على الأخص فى فترة الظلام التى وصلت فيها العقلية العلمية إلى سن اليأس وتحولت إلى عانس فقدت أملها بالزواج والإخصاب.

من هذه القيود : قيد الجهل والخرافة فى فهم الناس للظواهر والأحداث.

ومنها أيضا : قيد النص المنقول الذى يفرض نفسه على الدارسين فرضا . فلم يكن أمام الدارسين من منافذ التفكير المستقل إلا أن يعلقوا على النص بالحواشى والهوامش ، ثم على الهوامش بهوامش أخرى وهكذا ...(١)

ولما كانت التحولات السياسية العنيفة التى تعرضت لها المنطقة العربية فى مطلع هذا القرن لايمكن لها أن تتم بمنأى عن تحولات مماثلة فى عقل الإنسان العربى وأساليب تفكيره ، فقد صار من الضرورى أن تصطنع الثورة الفكرية أسلوبها الجديد ، فالثورة فعل وأسلوب ، ومن الصعب تصور فكر جديد بغير منهج جديد.

ومن هنا جاءت صيحة طه حسين فى الدعوة إلى أن يكون الباحث مستقل النظر ، موضوعى التفكير ، حرا غير مقيد بالآراء السابقة التى قيلت فى موضوع بحثه ، لا يميل مع الهوى ، ملقيا بزمام بحثه إلى المنهج العلمى وحده ، ولتكن النتائج بعد ذلك ماتكون. فما كان اختلاف الرأى فى العلم إلا سبيلا من سبل الوصول إلى الحقيقة . كما أن الاختلاف فى الرأى ليس سببا من أسباب البغض ،

---

(١) الدكتور زكى نجيب محمود ـ فلسفة وفن.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

وإنما الأهواء والعواطف هى التى تنتهى بالناس إلى ما يفسد عليهم حياتهم. يقول الدكتور طه حسين فى كتابه « فى الأدب الجاهلى ».

« أريد أن أصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث ، والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شىء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما . والناس جميعا يعلمون أن هذا المنهج الذى سخط عليه أنصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر، قد كان من أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثرا ،وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديدا ، وأنه قد غير مذاهب الأدباء فى أدبهم ، والفنانين فى فنونهم ، وأنه هو الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث[1] .

ولقد أيد الدكتور طه حسين دعوته إلى المنهج العقلى فى كتابه «مستقبل الثقافة فى مصر» وذلك حين قرر أن مصر كانت طوال تاريخها ذات مزاج عقلى خاص ، بدليل تأثيرها وتأثرها باليونان الذين هم رمز للفكر المنطقى الهادىء وحسبنا فى ذلك أن نعلم أن الإسكندرية كانت ذات يوم هى المقر الرئيسى للثقافة اليونانية بكل ما فيها من فلسفة وعلم »[2].

هذا الجانب الداعى إلى استقلال النظر والاجتهاد بالرأى والفكر ، والتحرر من أغلال النص المنقول كان يقابله فى الجانب الآخر الاحتكام إلى العقل والاستناد إلى سلامة الاستدلال فى استخراج الأحكام من مقدماتها ، فليس من العقل أن نستند إلى ماهو شائع أو متداول بين الناس بحكم التقليد الموروث.

هذه هى بعض أسس المنهج العلمى العام الذى أرسى دعائمه الدكتور طه حسين، والذى استنه من بعده تلاميذه وأحفاده القائمون الآن بمسؤولية التدريس بالجامعات ، والعاملون فى حقول البحث والمعرفة فى مصر والعالم العربى . والذى

(١) فى الأدب الجاهلى ص ٦٩.

(٢) مستقبل الثقافة فى مصر ص ٣٩.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

يعتبر فى نظرى حدا فاصلا بين عهدين وأول محاولة منهجية يتحقق فيها الاتساق المذهبى بين النظرية الأدبية والنظرية النقدية على أسس سليمة.

ويظهر هذا الاتساق بوضوح فى أعمال طه حسين النقدية التى تناول فيها الشعر العربى بالدراسة والتحليل.

وإذا جاز لنا أن ننتقل الآن إلى النظر فى منهج طه حسين النقدى والتحليلى للشعر فى محاولة للوصول إلى بعض خصائص هذا المنهج ، فإن أول قضية تطرح نفسها فى هذا الشأن هى القضية التى زعزعت المسلمات التقليدية الموروثة والتى أثارها الدكتور طه حسين من خلال دراسته الشعر الجاهلى ، ونعنى بها قضية تحقيق النص الشعرى ، وضبطه والتأكد من سلامته ، ومن صحة نسبته إلى قائله.

وعلى الرغم من أن القضية لاتبدو متصلة بالنقد التحليلى قدر اتصالها بالنقد التاريخى ،فإنها تشكل أساسا هاما لاغنى عنه فى كل دراسة أدبية أو تحليلية . يقول الناقد فيليبس جونز Philips. M. Jones إن أول مهمة يؤديها الناقد هى أن يوضح لنا المبهم فيما نقرأ وأن ينظم النص تنظيما يخرجه من الفوضى التى ربما كانت تسوده نتيجة لبعد العهد الذى كتب فيه ، وكثرة الآراء التى تضاربت فى أصله وتفسيره » (١)

وليس من شك فى أن كشف الناقد لما فى الشعر القديم من انتحال، وما لهذا الانتحال من دوافع وأسباب هى المرحلة الأولى التى قد ينبنى عليها تغيير الكثير من الحقائق المتصلة بهذا الشعر . وبالتالى قد تتغير أحكامنا على الشعراء ، بل ربما على العصر كله نتيجة لما يكشفه المحققون من سلامه أو من زيف.

ويرى بعض اصحاب الرأى من النقاد المعاصرين أن الأجيال القادمة لن ترى فى هذا النوع من النقد الذى يتعلق بتحقيق النص فائدة تذكر ، اعتقادا منهم بأن كل مايكتب الكاتب أو الشاعر الآن يحفظ وتسجله المطابع ، ومن ثم فهو بعيد عن أن يدمر أو تعبث به يد ، أو تعتريه الفوضى .

(١) راجع مقال الذوق الأدبى ومناهج النقد للمؤلف فى كتابه قضايا النقد الأدبى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ونحن مع احترامنا لهذا الرأى فإننا نعتقد أن تراثنا العربى القديم سيظل يشغل الباحثين المحققين فترة طويلة ، ذلك أن قدرا كبيرا من هذا التراث مايزال بحاجة إلى أن تتضافر من أجله الجهود لتخليصه من التحريف والتصحيف ، وتنظيمه تنظيما يضمن سلامته من العبث والفوضى ويوفر الثقة للباحث ويناى به عن الريبة والشك.

من أجل هذا لم يكن من الإنصاف أن يساء تفسير هذه الضجة الكبرى التى أثارها الدكتور طه حسين حول الشعر الجاهلى فى مطلع هذا القرن ، فلم يكن هدف الناقد هدم الشعر الجاهلى أو قتله،وإنما كان هدفه إنقاذ هذا الشعر والتحقق مما فيه من صدق ، وهو لم يقصد إلى إحداث خلخلة فى نظام الأشياء بقدر ماقصد إلى تنبيه الجهاز العصبى للدارسين والباحثين وإخراجهم من تحت رماد التخلف وخرائبه ، إنها لم تكن أكثر من هجمة مباغته أريد بها أن تشق حفرة كبيرة فى سكوننا وفى وجودنا.

فنحن نظلم الدكتور طه حسين حين نتصور أنه أراد بضربة ريشة واحدة أن يقضى على تاريخ الشعر الجاهلى كله .. وكيف ذلك وكلنا يعلم أن من أهم حسنات ناقدنا وأفضاله على الحياة الأدبية فى مصر والعالم العربى أنه لم يسكت يوما عن الدعوة إلى الاهتمام بالأدب العربى القديم ، فى وقت كان فيه المثقفون يفتنون بالأدب الأوربى ويتحمسون له حماسا جعلهم ينبذون تراثنا القديم ..

بل لعلنا لا نغالى فى القول إذا اعتبرنا أن من أهم الدروس التى لقننا إياها هذا المعلم الكبير هو تعريفه الموجز البارع لمعنى التجديد فى الأدب. وذلك حين قال فى « حديث الأربعاء » « ليس التجديد فى إماتة القديم ، وإنما التجديد فى إحياء القديم ، وأخذ مايصلح منه للبقاء» ولا يخفى مابذله الدكتور طه من جهود كبيرة ، لا من أجل إحياء القديم وإثرائه فحسب بل من أجل تمكيننا من تذوقه وتغيير أحكامنا عليه وتعديل موقفنا إزاءه.

ولعلنا نتذكر مقدار الجمود الذوقى الذى كان يكمن وراء الأحكام النقدية التى كانت سائدة فى النقد قبل صدور كتاب مثل حديث الأربعاء ـ فقد كاد يختفى

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

التذوق الأصيل وراء قضايا تقليدية ميتة . وكان أقصى مايستطيعه الناقد هو أن يجرى أحكاما سطحية جزئية تتناول الألفاظ ودلالتها المباشرة ، وتقف عند شرح كلمة أو إعرابها ، فإذا تجاوزت هذا للحكم على بيت من الشعر أصدرته فى عبارات غامضة مثل قولهم : جزالة الألفاظ ، ومتانة التراكيب وحسن السبك .. إلى غير هذا من عبارات كان يتشدق بها معلمونا فى المدارس الثانوية وغيرها ». وهى عبارات ذات مدلول غامض جدا فى ذهن المعلم، ومن المؤكد أنها لم تكن تعنى شيئا على الإطلاق بالنسبة للتلميذ.

وليس من شك فى أن الانتقال من مثل هذا اللغو النقدى إلى كتاب مثل حديث الأربعاء هو انتقال من عالم جامد متحجر إلى عالم آخر مليء بالحيوية والنشاط . إذ يحس القارىء إحساسا مباشرا بأن فى حديث الأربعاء مشكلات أدبية حية ، وبأن الأحكام التى يصدرها الناقد على تراثنا الأدبى إنما تصدر عن حساسية مرهفة إزاءه ، ومعرفة مباشرة به ، وبأن النـــاقد قد تمكن حقا من إحياء القـديم بمعـنى أن هذا القديم قد أصبح تجربة حية فى نفس الناقد»(١).

وعلى الرغم من إثارة ناقدنا لقضية الانتحال فى الشعر ، واهتمامه بتحقيق النصوص قبل دراستها ،وتتبعه لتاريخ أدبنا العربى فى عصوره المختلفة، وعنايته بما يكون فى كل عصر من تيارات فكرية أو ثقافية وما يقع فيه من تحولات سياسية ، وعلى الرغم من تناوله أحيانا لحياة الشعراء ، وما يجرى فى هذه الحياة من أحداث، نقول على الرغم من هذا كله فإن الطابع العام لمنهج طه حسين النقدى لم يكن طابع المنهج التاريخى . فهو لم يشأ أن يقف الموقف السلبى الذى يتخذه أنصار هذا المنهج عندما يرجعون كل شيء فى الأثر الفنى إلى التاريخ ، ويقصرون تفسيرهم للنصوص على التفسير التاريخى وحده .ويحرصون على الوقوف فى النقد عند جمع الوثائق والملاحظات القديمة المعاصرة للأثر الفنى والتى صاحبت تكوينه ويتجنبون الحكم على العمل الفنى ، بل يخشون تقويمه أو الإدلاء برأى فيه .. وهم بذلك يشلون العنصر الذوقى الذى هو أساس هام لامفر منه فى فهم الأثر الفنى وتفسيره والحكم عليه.

(١) دراسات فى الشعر والمسرح للدكتور محمد مصطفى بدوى ص ٢.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فالمعرفة الفنية لاتتم إلا بعرض الأثر الفنى عرضا مباشرا أمام النفس وبعد المعاينة والمعاشرة الحسية الذوقية من الناقد .فإذا كانت المعرفة العلمية سبيلها العقل ، وإذا كان إدراك حقائقها يتم بإحدى الحواس الظاهرة أو بالاستدلال العقلى الذى يسير فى خطوات تنتقل من المقدمات إلى النتائج ويستعان فيها بالبرهان والدليل ، فإن المعرفة الفنية أو إدراك الناقد للحقائق ، ومحاولة تفسيره للفن لايتم بالاستدلال العقلى وحده ، بل يتم عن طريق الحدس والحس والذوق ، وهى وحدها وسائل كشف الحجاب بين الذات المدركة وبين الموضوع المدرك . ذلك لأننا فى الفن والأدب نعيش فى مجال مايدرك بالحس ، لا فى مجال مايدرك بالعقل وحده.

ومن الغريب أن أساتذة الجامعات متهمون بانتهاج المنهج التاريخى فى دراسة الآثار الأدبية ، وأنهم عاجزون أو متحرجون من الحكم الذوقى:

« كتب فلوبير فى إحدى رسائله يقول : « ما أفكه أساتذة الجامعات وهم يتحدثون عن الفن » ويقول سبنجارن JE. Spingrn تعليقا على قول فلوبير « إن العالم يشارك الشاعر الإيطالى الرأى فى أن الرهبان والأساتذة لا يستطيعون كتابة حياة الشعراء ، لأننا نحتاج فى تفهم الأدب إلى من كانت خبرتهم الأدبية غنية موفورة» .

وواضح من قول فلوبير وسبنجارن أن الدراسة الأدبية بغير قدر واف من حاسة التمييز والتذوق ، وبغير المعرفة الحسية والذوقية تصبح دراسة ناقصة غير ذات قيمة.

فليس النقد الأدبى أن تنقل الاهتمام من الأثر الفنى إلى التاريخ أو السياسة أو تراجم الحياة أو الفلسفة أو الفقة اللغوى ، وإنما النقد الأدبى يستعين بكل هذه العلوم على ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية للناقد والتى هى العناية بصورة الشعر وقيمته الفنية ، أو قل هى تعقب عناصر العمل الفنى ومقوماته لنرى بفضل أى العناصر وأى الخصائص امتاز العمل الفنى عن غيره أو لماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك فى نفس قارئه.

وعلى الرغم من أن طه حسين لم يهمل الرجوع إلى التاريخ والسياسة وحياة الشاعر والعصر فإن دراسته للأثر الفنى كانت هى السبيل عنده للحكم والفهم

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

واستنباط الحقائق سواء أكانت تاريخية أم فنية . بل لعل أهم فضيلة أرساها وتبعه فيها تلاميذه من بعده هى اهتمامه بالمبدأ النقدى الهام الذى يقول بأن كل أثر فنى خلق روحى لاتتحكم فيه إلا قوانينه الذاتيه،وهو قد ألح فى إرساء هذا المبدأ وتدعيمه، ومن يقرأ له دراسته التحليلية للشعر فى « حديث الأربعاء» أو « مع المتنبى » أو «حافظ وشوقى » أو دراسته لشعر أبى العلاء يستطيع أن يتصور منهجه العام فى نقد الشعر والذى يمكن تحديده ، بأنه المنهج الذى لايفصل القيم الفنية والجمالية عن التاريخ أو البيئة أو العصر أو حياة الشاعر معتمدا بالدرجة الأولى على دراسه النص وتحليله والحكم عليه.

وهو قد يجنح إلى التأثرية أو العاطفية أحيانا ، وقد لايلتزم بالمبدأ القائل بأن كل أثر فنى لاتتحكم فيه إلا قوانينه الذاتيه ولايستمد أحكامه إلا من ذاته . ولكنه لم يكن يلجأ إلى ذلك إلا فى حالات قليلة ، وذلك عندما تستثار عاطفته أو يشتعل حماسه لبيت من الشعر أو لموقف من المواقف وحتى فى هذه الحالات لم يكن غافلا عن حقيقة ماينعل أو غير واع به.

انظر إليه ، وهو فى لحظة إعجاب ببيتى المتنبى الذى يقول فيهما

بأبى مَنْ وَدِدْتُهُ فافْتَرَقْنـــا وقَضىَ اللهُ بعدَ ذاكَ اجتماعا

فافْتَرَقْنا حَوْلاً فلما التَقَيْنَا كـان تسليمُه عـــلى وداعـــا

« وسواء أكان هذا الشعر جيدا أم رديئا ، مستقيما أو ملتويا، فإنى أجد فى نفسى حبّاله وميلا إليه ، لأنى أتمثل هذا الجهد العنيف الذى بذله هذا الصبى الذكى حتى استخرج هذين البيتين ، لأنى شهدت صبيا أحبه يبذل هذا الجهد ، وينفق مثل هذا الوقت ، ويستخرج مثل هذا الشعر ، ولم أجد بدا من أن أثنى له على شعره ، وأهنئه بما انتهى إليه من الفوز . ولم أكن فى هذه التهنئة ، ولا فى ذلك الثناء متكلفا ولا غاليا ، وإنما كنت صادقا مرسلا نفسى على سجيتها أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن» (١).

(١) مع المتنبى ص ٦٥.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ولهمنا هنا جملة الناقد الأخيرة ، « أصدر عن العاطفة أكثر مما أصدر عن الفن » فهو قد أدرك أن حكمه على البيتين قد تحكمت فيه عاطفة ، وهو بهذا ينبهنا إلى أن حكم العاطفة شيء وحكم الفن شيء آخر.

ومن كان يدرك هذا الفرق بين حكم العاطفة وحكم الفن فهو بالضرورة ملتزم فى نقده بموضوعية الحكم ومنهجيته ، وأن أى حكم لايستند إلى دليل مقنع منبثق من داخل الأثر الفنى نفسه يصبح حكما تأثريا قابلا للنقض.

ومن هنا كان طه حسين شديد الحرص على الرجوع إلى العلاقات الداخلية فى الأثر الذى بين يديه يستمد منها أحكامه حتى يسلم من طغيان التأثرية : وأمثلة نقده الموضعى والموضوعى كثيرة نكتفى بذكر مثال منها :

يقول وهو بصدد تحليله للامية المتنبى التى مدح بها سعيد بن عبد الله والتى مطلعها

أحيـا وأيسـر ما قاسـيت مـا قتـلا
والبـين جـار على ضـعـفى ومـا عـدلا

« فانظر إليه كيف أراد أن يعبر عن أنه يحتمل من البين مالا سبيل إلى الحياة معه ، فدار حول هذا المعنى ، ولم يستطع أن يؤديه إلا فى شيء من التكلف ، فاصطنع هذا الفعل فى أول البيت ، ثم أضاف إليه هذه الجملة ، ثم لم يستطع أن يؤدى هذه الجملة الحالية نفسها دون شيء من المعاظلة حتى جمع بين هذين الموصولين فى قوله :

« وأيسر ما قـاسيت ماقـتلا »

ولعله أشفق من التنافر الذى يأتى من كثرة القافات ، فآثر هذا التعقيد اليسير ثم نظر إلى الشطر الثانى من هذا البيت

« والبين جار على ضعفى وما عدلا »

فترى فيه طباقا ظاهرا يخلب بغض الشيء ، وكذلك ستحس أن الشطر كله لا

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

حاجة إليه ،وأن القافية قد أكرهت إكراها ، (عتلت إلى مكانها عتلا ، وأن الشاعر قد استوفى معناه الأساسى فى الشطر الأول ، ثم جاء بالشطر الثانى ليتم البيت»(١).

هذه الأحكام التى يجريها الناقد على النص أحكام تحاول أن تجعل من العنصر الشخصى وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة تصح لدى الغير كما تصح لدى الناقد ، وذلك بالرجوع إلى مايكون فى داخل الأثر من علاقات ، وما يتولد من دلالات الصياغة من مشاعر، وما يحققه العالم اللغوى للشاعر من قدرات وإمكانات.

ومن هذا استطاع النقد التحليلى عند طه حسين أن يحقق الموضوعية من ناحيتين :

أولا : من معاملته للأثر الفنى باعتباره وحدة متكاملة تتعاون فيها عناصر الإيقاع والنغم مع العاطفة مع الصورة مع الفكرة فلا تكون الفضيلة فى الكلام لعنصر دون آخر ، بل لمدى ما فى هذه العناصر مجتمعة من قدرة على الإيحاء بالمعنى أو الموقف.

ثانيا : إن لكل أثر فنى حالته الخاصة به ، وعناصره التى يتألف منها وهذا بالضرورة سوف يحصر الناقد فى نطاق الأثر الذى أمامه فلا يخضع لقوانين أو مقاييس تأتيه من الخارج.

على أنه من الإنصاف أن نشير إلى أن هذه النظرة الجزئية التفصيلية للعمل الأدبى لم تصرف طه حسين عن النظرة الكلية أو عن الوصول إلى الأبعاد الثانية والثلاثية للكلام ، أو التوغل فى أعماق النفس أو الشخصية وفهم أعماقها وأبعادها. دراسة طه حسين لشخصية أبى العلاء وسبر أغوار نفسيته ثم تحليله لشخصية المتنبى ولون مزاجه وصورة حياته ، وتفسيره للمقدمات الغزلية فى شعره، ونفاذه إلى ماوراء الغزل من صراع نفسى أو من معان ظاهرها الغزل وباطنها التعبير

---

(١) مع المتنبى ص ٦٥.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عن مواقف نفسية وشعورية خاصة ترتبط بموقف الشاعر من الحياة ورؤيته لها ، ثم درسة لتمرد بشار ، ومجون أبي نواس . ثم هذه الفصول الممتعة عن الشعر في العصر الأموى والتى رسم فيها ، على طريقته ،صورة مكتملة للعصر وللغزل فيه ، ثم هذه اللمحات الذكية التى فرق فيها بين شخصيتى حافظ وشوقى ، وأبان عن طبيعتيهما ، وألوان تفكيرهما ، وأسلوب الصنعة عند كل منهما ، وربط ذلك كله بنشأة الشاعرين وظروفهما الاجتماعية والثقافية.

نقول إن مثل هذه الدراسات لم تقتصر على النظرة الجزئية أو التفسير الموضعى وحده ،بل تجاوزت هذا إلى التصور الكلى للشاعر وشخصيته وعصره . ولم يكن سبيل الناقد فى تصويره للعصور والبيئات والشخصيات سبيل من يعتمد على السرد والجمع أو على العقلية التى تعتمد على التسجيل والتدوين والعرض « الكتالوجى » المبتسر الجاف ، بل لقد كان طه حسين بمنهجه حريصا حين يصور الشخصية أن يهبها الحياة ، وهو فى كل ذلك معتمد على الشعر قبل الشاعر ، وعلى الأثر الفنى قبل التاريخ.

هذه لمحات عن منهج ناقدنا فى تحليله للشعر ودراسته للأدب ، ما أظن أنها قد استوفت بعد حظها من الدرس العلمى فهى لاتزال بحاجة إلى من يوليها الاهتمام الخاص بالدرس والبحث الجادين.

وأما الجانب الثانى من جوانب عبقرية كاتبنا الكبير والذى حددناه سابقا فهو ملكات طه حسين الإبداعية وطاقته الفنية وعلى الأخص ما استحدثه فى اللغة من أسلوب جديد كتابة ونطقا.

وفى اعتقادنا أن هذا الجانب كان من أخطر الجوانب فى حياة طه حسين وأكثرها تأثيرا فى الناس لفترة طويلة.

فالذى وضع أسس أول منهج للبحث العلمى فى الجامعة هو ذاته الذى قاد حركة العصيان ضد الأنماط اللغوية والبلاغية التى التصقت بشكل الكتابة ومضمونها ،وظلت قارضة نفسها على الكتاب زمنا طويلا .. وكانت تتمثل فى خضوع الكاتب لأساليب الحافظة والذاكرة التى تعتمد على التزيين والتنميق

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

والزخرف والدخول فى مضايق التراكيب المصطنعة.

« ومن العلوم أن الصياغة حركة ذهنية عند الكاتب والشاعر ، فإن تعقدت هذه الحركة لم يكن لنا أن ننتظر إلا عبارات معقدة ، وإلا نفسا فاترا ، كلما هم باطراد وقف به الحرص على الزخرف وحال بينه وبين الجيشان والاسترسال فى تلمس المحسنات.

والأصالة ليست فى الإغراب ، ولا فى التكلف الثقيل المعيب ،وانما الاصالة فى النفس وموسيقاها الأصالة فى الطبع « واسترساله » . (١)

ولقد كان الولع بالصنعة فى أواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن هى السمة الغالبة على الكتابة الفنية الأمر الذى جعل الكتاب يتناوبون زيا واحدا لايتغير دون محاولة واحدة لكسر جدار الخوف الذى يحول بينهم وبين الدخول فى مغامرة جديدة مع اللغة.

فكل إبداع مغامرة ، ومن لم يستطع أن يغامر مع اللغة فسوف يضع نفسه فى دائرة تضيق عليه يوما بعد يوم حتى تخنقه.

رفض طه حسين هذا الإيقاع اللغوى المتحصن وراء الدروع التقليدية للكتابة ، ووجد فيه صداعا لاتحتمله الأذن العربية المعاصرة ، ولا الفكر العربى المعاصر ، فابتدع أسلوبه الجديد مؤمنا بأن الكاتب لايكون كاتبا إلا إذا حقق لنفسه العالم اللغوى الخاص به ، وأن الفنان لايكون فنانا أصيلا إلا إذا استحدث لنفسه هذه الدنيا الفريدة والمبتدعة والحية والمحتفظة بحيويتها وطزاجتها على الدوام.

ومن أبرز مايتسم به أسلوب طه حسين أنه أسلوب منبسط عذب تحمل لغته إيقاعها وتوترها وحرارتها وتطرفها من روح الكاتب وشخصيته . وتنتظم عنده الأفكار فى ترتيب منطقى وتسلسل طبيعى أخاذ. والوضوح سمة ظاهرة فى أسلوبه فهو لايجنح إلى تجزئه الجملة أجزاء صغيرة ، أو حشر فكرتين أو ثلاث فى شكل جمل اعتراضية ، أو فى كلمات توضع بين قوسين مما يربك القارئ أو يعوق

(١) فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ص ٢٨.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

تفكيره ويجعله أمام كلمات يركب بعضها بعضا فيكون الأمر مثل الصندوق الذى بداخله صندوق بداخله صندوق وهكذا : إن مثل هذه الجمل الغنية بالاعتراض والاستدراك تضع على القارىء عبئا ثقيلا وتحمل ذاكرته مالا تطيق.

لم يكن طه حسين ممن يميلون إلى هذا الاتجاه فى الكتابة ، وهو أحرص على استثارة انتباه القارىء وشده إليه من أى شىء آخر ، ومن أجل ذلك لم تكن أفكاره تتلاحق الواحدة إثر الأخرى بالسرعة التى تتلاحق بها ذبذبات الوتر والتى تلهث معها الأنفاس، بل تسير متئدة سلسله يسيرة الفهم محتفظة ببساطتها وتلقائيتها.

وليس أسلوب طه حسين أسلوب من يجلس إلى نفسه يحدثها فى حوار منفرد ، بل كان شديد الحرص على أن يجعل كتابته حوارا بينه وبين القارىء ، حوارا يعنى فيه بالتعبير عن نفسه تعبيرا لايحتاج فيه أن يسمع أسئلة محدثه ، ومن هنا نجح كاتبنا فى خلق صلة دائمة ومستمرة بينه وبين قرائه وفى إبقاء هذه الصلة حية.

وقد يتهم البعض أسلوب طه حسين بأنه قد أسرف فى الذاتية حتى أفتقر إلى الموضوعية التى هى هدف ضرورى فى كتابة الكاتب ـ ولسنا نذهب هذا المذهب ،فإن الكاتب متى تيقن من أن القارىء سوف يصل إلى ما كان يهدف إليه ويفكر فيه ساعة كتابة مقالة أو فكرته فلا ضرر عليه إذا هو أضفى على هذه الفكرة مايجعلها تتحرك فى رشاقة أخاذة.

ولم يكن أسلوب طه حسين ولغته على ما فيهما من سحرهما اللذان يجذبان الناس إلى كلماته فإن ثمة عاملا كان له تأثيره البالغ ، ذلكم هو صوت طه حسين، فقد كان رحمه الله بصوته الرخيم الوقور ، ومخارج حروفه ، ووقفاته ، وإيقاعه اللغوى الساحر محاضرا لا يجارى. جعل تلاميذه ، مع ذوقه المترف وحسه المرهف يتجنبون السير على حجارة الشعر الجاهلى وأطلاله وأشواكه الصحراوية ويخطون إلى واحات فى الشعر تنسيهم متاعب الرحلة..

رحم الله طه حسين الذى يكفيه فضلا أنه فوق كونه صانعا لتاريخ مصر المعاصر، فهو قد خط خطا عميقا لاتمحوه الأيام فى نفوس تلاميذه ، واستطاع أن يهيىء الخمائر التى كونت خلايا وأنسجة العديد من الأدباء والكتاب وأساتذة الجامعات فى حياتنا المعاصرة.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المـــازنـــى

يتسم إبراهيم عبد القادر المازنى بسمتين بارزتين تجعله نسيجاً وحده بين كتاب عصره . هاتان السمتان هما : أولاً : النفاذ إلى مكنون النفس الإنسانية وتحليل هذا المكنون وبسطه على الناس بشكل مثير وغنى .

ثانياً : أسلوب السخرية التى صارت علامة من علامات فنه وتعبيره الأدبى .

أما بالقياس إلى السمة الأولى فهى بارزة عنده على المستويين النقدى والإبداعى وذلك فى تحليله للشخصيات التى درسها وقام بتحليلها فى مقالاته النقدية ، وكذلك نراها ملمحا من ملامح فنه الروائى . تشهد بذلك رواياته وأهمها على الإطلاق رواية إبراهيم الكاتب التى رسم فيها تلك الشخصية الإنسانية الفذة التى تعتبر نموذجا بشريا منفرداً بكل ما فى هذه الكلمة من معنى .

وسواء أكان إبراهيم الكاتب هو شخصية المازنى أم لم يكن فإن من يقرأ هذه الشخصية ويقف عند تفاصيل جزئياتها ويتعمق إلى نفسيتها ، وما يدور فى داخلها من مشاعر وما يصدر عنها من مواقف فكرية وإنسانية ، يجد نفسه أمام شخصية حية من شخصيات الحياة ، حتى لكان إبراهيم الكاتب قد أصبح بعد قراءته صديقا حميماً للقارىء .. إنساناً يبقى حيا فى ذاكرتنا بعد أن نترك الكتاب سنوات طويلة .

ولم تقصر عبقرية المازنى فى تحليله للشخصية الإنسانية عند هذا الحد الذى يعطيك بقلمه نموذجاً إنسانياً حياً بكل نبضاته وخلجاته ، بل تجاوز هذا إلى تحقيق هدف صار فى عصرنا الحديث صفة غالبة على الأدب الرفيع . هذا الهدف أن يصبح العمل الأبداعى عملاً نقدياً فى الوقت ذاته .

فقد أصبح الكُتاب فى عصرنا الحاضر يشعرون بالحاجة إلى تقديم النظريات عن فنهم والدفاع عن كتاباتهم وشرحها أكثر مما فعلوا فى الماضى .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ومن هنا جاءت ظاهرة غلبة الفكر الناقد على الأدب الحديث ، فلم يعد هناك محل للتمييز القاطع بين العمل النقدى والعمل الإبداعى الفنى .

وتخطت مطالب العقل الناقد لدى الكتّاب العظام فى هذا العصر حدود كتاباتهم الخاصة .. كما لا ننسى أن عملية التفحص والتأمل وإطالة التفكير فى مغزى ما ينتجه المرء من فن وما يؤلفه من كتابات كانت من الاهتمامات التى شغلت المازنى وأثرت فى كتاباته وجعلتها تتسم بالرؤية الخاصة والإحساس العميق ، ولا سيما ما يتصل بالفكر الإنسانى والنفسى عنده .

ونود هنا أن نؤكد على هذه الحقيقة ، حقيقة أن أكبر الكتاب هم أصحاب أعمق وأشمل قدرة عل يالنقد . وليس خافياً أن عملية الإبداع الفنى تتضمن اختياراً للموضوع وللشكل وللغة ولعدد لا يحصى من التفاصيل ، وقدرة الكاتب النقدية والذوقية تتدخل فى صياغة هذا كله ، وتلك ظاهرة من الظواهر التى برزت فى فن المازنى التحليلى والنقدى بلا جدال .

أما السمة الثانية التى تبرز هى الأخرى بشكل ظاهر فى أدب المازنى فهى أسلوبه الساخر : وللسخرية معانٍ كثيرة : فمنها السخرية الحزينة المرة التى تعكس شعوراً بالكارثة ، أو إحساسها بالمهزة ، مهزلة الواقع ، ومنها السخرية الضاحكة حين تترجم حاجة روحية ، فكثيراً ما يحاول المجتمع أن يسحق الكاتب بأفكارة فيسحقه الكاتب بأن يسخر منه ويحتقره .

وسخرية المازنى لا تكتفى بالضحك الذى يلاحظ الخلل فى عالم الظواهر ويعبر عنه ، وانما سخريته تتعدى هذا إلى ملاحظة الخلل الباطن الذى يهدد جوهر العالم فهى لا تقتصر على نقد الظواهر والعادات والأخلاق فحسب ، وانما تشك فى الإنسان ذاته وفى النظام العام الذى يسيّر العالم أحياناً اخرى .

على أن السخرية عند المازنى قد منحت أدبه نبرة من الحيوية والحركة والتحرر والشجاعة التى تجعله يجرب تأثير سخريته على نفسه ، وهى سخرية تخبىء حنيناً عميقاً إلى الشفاء الروحى ، كما أنها تتجه أحياناً إلى الخلاص والتطهر من عبء

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الدهر أو الزمن أو ما يصيب الإنسان من صدمات أو مآس .

بعد هاتين السمتين البارزتين فى فن المازنى تبقى قيمته الحقيقة التى تكمن فى دوره الريادى مع زميليه العقاد وشكرى فى تطوير حركة الشعر المعاصر بمقالاتهم النقدية ، التى نقلت الفكر النقدى الأوروبى والتى عالجت الكثرى من قضايا الشعر العربى التقليدى وأثارت موضوعات جديدة منها : موضوع التجربة الإبداعية ومعناها، ومنها شعر المناسبات ، ومنها قضايا الوحدة العضوية فى القصيدة ، ووظيفة الصورة الشعرية وقيمتها الفنية ودورها فى تحقيق الكيان العضوى للقصيدة . هذه جميعها موضوعات تمكنت من زعزعة المعتقدات القديمة ، والتنبيه إلى معان جديدة ومفاهيم حديثة للشعر والقصيدة .

هذه الثورة النقدية التى تزعمتها جماعة الديوان العقاد وشكرى والمازنى ، كان لها أكبر الأثر فى تغيير مسار الشعر ، وفى خلق تجارب شعرية متطورة من حيث اللغة والأداء والشكل الفنى والموسيقى أيضاً .

أما المازنى الشاعر فقد كانت تجربته كتجربة زميليه العقاد وشكرى ، فى أنها أضافت من غير شك لحركة التطور المعاصرة وغيرت من مضمون القصيدة العربية وحررت الشعر من كثير من قيوده السابقة ، إلا أنها امثل مرحلة التحول ، أى المرحلة الواقعة بين القديم والجديد أو همزة الوصل بين مرحلتين ، فعلى الرغم من مظاهر التحول فى شعر المازنى وزميليه إلا أنه ما يزال يشكو من التوتر بين الشكل والمضمون ، ذلك التوتر الذى قضى عليه بعد ذلك عند شعراء المهجر والواقعيين المحدثين .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

محمد خلف الله أحمد والاتجاه النفسي

كان أستاذنا محمد خلف الله أحمد ـ رحمه الله ـ من أوائل من نادوا بالاتجاه النفسي في دراسة الأدب ونقده ، بل كان أول من وضع أسس هذا المنهج وأرسي دعائمه في الجامعة المصرية، في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات ، من هذا القرن.

ولعل خير مايمثل هذا الاتجاه عنده مجموعة الأبحاث القيمة التي ضمنها كتابه المعروف « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » الذي طبع أول مرة بالقاهرة عام ١٩٤٧ بلجنة التأليف والترجمة والنشر، ثم ظهر بعد ذلك في طبعة ثانية معدلة في عام ١٩٧٠ بمعهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة . وقد تناولت الطبعة الأخيرة كثيرا من فصول الكتاب بالتعديل والتنقيح ،وأضافت فصلاً أخيراً يؤرخ للفكرة وتطورها في الدراسات العربية منذ العقد الثاني من القرن الحاضر، ويعرف بأهم ما ظهر من البحوث في ميدانها ، ثم يحاول في ضوء ذلك إعطاء تقويمه للاتجاه النفسي ومكانه في دراسة الأدب ونقده.

ومهمتنا الآن أن نحاول الكشف عن طبيعة هذا الاتجاه وأهميته ثم عن دور أستاذنا الكبير في تدعيمه والإضافات التي أضافها في تطبيقه.

وسنبدأ أولا ببيان العلاقة التي تربط بين علم النفس والأدب، ثم نقف علي رأي أستاذنا وما حققه من دراسات في هذا المجال،ثم نختم بتقويم للمنهج.

أولا : العلاقة بين علم النفس والأدب.

إذا عرفنا أن الأدب ليس أكثر من تفسير العلاقة بين الذات والموضوع أو بين الذات واللاذات ، وأن أي أدب لايخلو من هذين العنصرين الأساسين : ذات الكاتب أو الشاعر ، ثم مايوجد خارج هذه الذات من الوجود الإنساني كله.

وإذا سلمنا بأن كل أدب مهما تباينت ضروبه واختلفت عصوره إنما هو تعبير

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عما يوجد بالفعل لدي جمهور قرائه أو مستمعيه.

وإذا اتفقنا علي أن من وظيفة الأدب إيقاظ المشاعر في نفوس الناس الذين لهم آذان حساسه واعية فيتنهون عند سماعهم إليه إلي طبيعة وجودهم ، تلك الطبيعة التي أسدلت عليها الحياة اليومية، وانشغال الناس وانصرافهم إليها أستاراً حجبتها عن العيون.

وإذا عرفنا أن التعبير الأدبي هو آخر الأمر رؤية ذاتية ـ أي حالة نفسية ـ حتي ولوكانت هذه الرؤية نابعة عن موقف فكري أو حتي لو كانت نقدا للحياة أوصفا لمظهر من مظاهرها.

إذا أدركنا هذا كله ، وسلمنا معه بأن جانبا هاما من الجوانب التي يسعي الأدب إلي تحقيقها هو فهم النفس البشرية وتحليلها . إذا عرفنا هذا كله أمكننا أن ندرك لماذا كانت العلاقة وثيقة بين النفس والأدب ، وبالتالي بين علم النفس والأدب مع احتفاظنا بالفرق بين النفس وعلم النفس.

فالأدب موضوعه الإنسان في ذاته وفي استجابته لما حوله ، وهو شبيه بعلم النفس .كلاهما ينبع من الذات ويعود إليها ، لذلك يمكن أن يؤثر كل منهما في الآخر ويتأثر به.

ويمكننا أن نشير علي سبيل المثال لا الحصر إلي مايمكن أن يأخذه علم النفس عن الأدب في مثال أو مثالين ، خذ مثلا موضوع الغيرة الجنسية متفاعلة ومثارة في شخصية عطيل في راوية شكسبير المعروفة فستجد أنها محللة ومدروسة في الرواية علي نحو يذهل علماء النفس، بل ربما استطاع الشاعر في روايته هذه أن يصل إلي مالا يصل إليه أحيانا علم النفس بوسائله المعروفة من الاستبطان الذاتي أو الملاحظة الخارجية فضلا عن الطرق التجريبية. ومع ذلك فإن صلة علم النفس بحالة كهذه أنه يستطيع أن يستفيد من تحليل شيكسبير في تخليص الغيرة عند عطيل مما قد يداخلها من عناصر غريبة عنها طارئة عليها، كعناصر الجنس التي ترجع إلي انتماء عطيل إلي برابرة شمال إفريقيا ، وعناصر العقد النفسية التي قد تكون ولدتها في نفسه خصائص طبيعية أو اجتماعية كسواد بشرته أو احتقار الجنس

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الأبيض له. وعندما تتم لعلم النفس هذه العملية يمكنه بعد ذلك أن يصل إلي الخطوط الهامة التي تتميز بها عاطفة الغيرة الجنسية والعناصر التي تتكون منها[1].

والمثل الآخر الذي يحضرني هو ماقاله صوفوكليس في روايته المشهورة « أوديبوس ملكاً» حين كشف في حواره الذي جري علي لسان جوكاسته وهي تخاطب ابنها أوديب عن العلاقة التي استعان بها فرويد فيما بعد، حين تحدث عن عقدتي الأم والأب أو مايسمي بعقدة أوديب . وغير هذه الأمثلة أمثلة أخري عديدة، ولعل في شخصية « هاملت » مايمكن أن يكون أساسا لدراسة نموذج إنساني فريد . وهي شخصية قيل عنها الكثير ، من ذلك أنها تجسد شلل الإرادة أمام قوة العقل.

هذه بعض أمثلة من تأثير الأدب في علم النفس أو مايمكن أن يأخذه علم النفس من الأدب والعكس صحيح .فتأثير علم النفس علي الدراسات الأدبية أمر لاينكره أحد وخاصة في ميدان النقد الأدبي والتفسير . فكثيرا ما ينقاد ناقد الأدب وهو يفسر الأثر الأدبي إلي نطاق علم النفس ويتم ذلك من خلال مظهرين أساسين :

أولا : في البحث عن عملية الخلق والإبداع

وثانيا : في الدراسة النفسية لأدباء نشأت بين مواقفهم وأحوالهم الذهنية وأحداث حياتهم وبين خصائص إنتاجهم الأدبي علاقات إيجابية، علي نحو ما رأينا في الدراسات التي كتبت عن شعراء من أمثال لورد بايرون وأبي نواس وبشار وابن الرومي والمتنبي وغيرهم.

ولقد أشار أستاذنا خلف الله إلي مظاهر الصلة بين علم النفس والأدب في أكثر من موضع في كتابه وأكد علي هذين الجانبين اللذين أشرنا إليهما ،وهما عملية الإبداع من ناحية والدراسة التحليلية للأثر الفني من ناحية أخري ، يقول في ص ٢٣٨ من كتابه :

---

(١) فى الأدب والنقد للدكتور محمد مندور ص ٣٩.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

« إن الأدب ـ كما أشرنا سابقا ـ طريق من طرق الكشف عن أسرار النفس البشرية ، فهو من حيث مصدره يعكس في طياته صور الشخصية التي أبدعته ، وملامح من البيئة الاجتماعية والفكرية التي يعيش فيها مبدعه ، وهو من حيث مادته يضع أمام القارىء أنماطا من السلوك وطرازا من الأشخاص ، ونماذج من قضايا الصراع الداخلي الذي ينشب بين الرغبات والأهواء والقيم الإنسانية ».

ثانيا : موضوعات الكتاب.

وإذا رجعنا إلي موضوعات كتابه من الوجهة النفسية نجد أنه قد اختار من الدراسات مايؤكد هذين الجانبين ، جانب الخلق والإبداع وجانب الأثر الفني ، وعلاقتهما بعلم النفس من ناحية ومدي استفادة الناقد واكتشافه لحقائق هامة من دراسته لهاتين الناحيتين من ناحية أخري.

فبعد أن أبـان في الفـصل الأول من كتابه عن بعض التيارات الفكرية التي أثرت في دراسة الأدب ونقده ، والذي اعتبر بمثابة تمهيد لدراسة الاتجاه النفسي بوصـفه نتيجة لواحد من هذه التيارات الفكرية التي ظهرت علي أثر سيطرة التفكير العلمي علي ماعداه من ألوان التفكير ، وازدهار البحوث العلمية ومنها أبحاث عـلم النفس، ومحـاولة تطبيق هذه علي الأدب . نقول بعد أن أبان الباحث عن طبيعة هذه التيارات الفكرية تحدث في الفصل الثاني من كتابه عن «إنشاء الأدب وتذوقه ونقـده» وهـي قضيـة تتصل بعملية الإبداع ومايتصل بها من ملكات ،مثل ملكة الإنشاء وملكة التذوق والنقد. وقد حاول الأستاذ أن يسبر أغوار هذه الملكات ـ وأن يطلعنا علي مـوقف علم النفس من هذه القضايا، فتطرق إلي دراسة العبقرية في مختلف مظاهرها ومن أهمها عملية الإبداع الفني ، وأشار إلي بعض الأبحاث الجادة في هذا الميدان وكان من أمتع ما أثاره من خلال الدراسة للخصائص المميزة لعـقلية العباقرة والمبدعين ، وأهم الدرسات التي الجت الموضوع.

ثم انتقل إلي الذاتية والموضوعية في تذوق الفن والأدب وأبرز مايثير انتباه ي في هذه الدراسة قضية اللذة الفنية، أي ناحية تذوق الفن وادراك الجمال

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فيه ، وما ثار من خلاف بين المفكرين حول الأذواق الذاتية وطبيعة الجمال وتأثيره في النفس.

وفي الفصل الثالث ينتقل أستاذنا إلي الجانب التطبيقي لقضية الإبداع وما يعتريها من خصائص نفسية وذوقية ،وذلك عند بعض الشعراء النقاد . واهتم بصفة خاصة بتجربة شاعرين من أبرز شعراء الرومانسية في الشعر الانجليزي في أواخر القرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر وهما كولردج و وردزورث. وكانا متعاصرين وحاولا معا القيام بتجربة تقوم علي نظم سلسلة من القصائد من نوعين: أحدهما يقوم على أحداث وأشخاص ماوراء الطبيعة بهدف إثارة القارىء عن طريق التنبيه التخيلي والتمثيلي للأحاسيس والانفعالات التي تصاحب الأحداث . والنوع الثاني يقوم علي اختيار موضوعات منتزعة من الحياة العادية حيث الحوادث والأشخاص مما يجده الإنسان في كل مكان، تهدف تحويل المألوف والشائع إلي مايخلع عليهما ثوبا من الطرافة والجدة.

والطريف في هذه التجربة هو مأثير بعدها من حوار حول مسائل غاية في الأهمية بالقياس إلي قضايا الأدب والنقد منها قضية اللغة وضرورة اقتراب لغة الشعر من الحياة ، ومنها مايسجله وردزورث عن نتائج التأمل الباطني ووصفه لطريقته في النظم . وإفاضته في شرح هذه التجربة النفسية شرحا يكشف عن تعريفه المشهور للشعر الذي يتلخص في أن الشعر هو الفيض الاختياري للأحاسيس القوية، وهو ينبع من الانفعال الذي يستعيده الشاعر في هدوء . وتفريق وردزورث بين الشعر والمنطق اليومي المبتذل ثم في النهاية قضية اللذة التي هي الهدف من الشعر عنده . أما زميله كولردج الذي كان أكثر استعدادا من صديقه في الخوض في القضايا النقدية فقد أثار موضوع القصيدة الشعرية محاولا تحديد تعريف فلسفي لها يكشف عن أخص خصائصها المميزة ، ثم أثار قضايا هامة تتصل بمادة الشعر وقاموسه ووزنه. ولكولردج في هذه المسائل نظريات هامة كانت موضوع دراسة لنقاد كثيرين أهمها نظرية الخيال في الشعر والفرق بينه وبين التوهم ، ثم نظرية الوحدة أو مايسمي بالكيان العضوي للقصيدة ، وأخيرا نظريته في الوزن الذي يضع من خلالها تعريفه القيم للوزن في الشعر ويكشف عن تأثيره ومصادره.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أما الفصل الرابع من الكتاب فقد عالج ناحية من النواحي التي تحمل آثار الاتجاه النفسي رآها أستاذنا واضحة في كتاب أسرار البلاغة للإمام عبد القاهر الجرجاني . وهي طريقة عبد القاهر في استلهام الذوق والإحساس المصاحبين لرؤية الأثر الفني. وهي قضية هامة ترتبط بالوسيلة التي تمكننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية بعامة والآثار الفنية بخاصة ، ونعني بها العنصر التأثري . فنحن نعلم أن قدرا من المعايشة النفسية للنصوص أثناء تأملها أمر حتمي للوصول إلي معني التجربة الشعرية أو الفنية ومضمونها، وكذلك اتصال ذات الناقد بالأثر الذي أمامه اتصالا مباشراً، والالتحام به التحاما كاملا بحيث ينتشر الأثر في النفس كما ينتشر الضباب في ثنايا الكائنات ، وحتي لاتكاد تفرق بين الذات والموضوع حيث تصبح الذات موضوعا والموضوع ذاتا .. نقول إن مثل هذا التوحد من أهم الوسائل لإدراك فحوي التجربة وفهم أسرارها ، وبالتالي في تذوقها والحكم عليها.

وعندما درس الأستاذ خلف الله كتاب أسرار البلاغة هذه الدراسة المتأنية لفصول الكتاب بعد أن قارن بينه وبين دلائل الإعجاز ، وعرض لموقف الباحثين من الكتابين ومنهج عبد القاهر في دراستهما، وقف أستاذنا عند دراسة عبد القاهر للصور البيانية من تشبيه وتمثيل واستعارة مستعرضا للنماذج الشعرية التي قام بتحليلها الناقد الكبير، محاولا أن يكشف عن منهج عبد القاهر الذي يجعل القيمة للعلاقات الداخلية للكلام أو مايسمي بفكرة النظم التي تري أن كل فضيلة أو ميزة في الكلام إنما مرجعها إلي خصائص معينة في نظمه، وأن الانفعال والإحساس والمعني جميعا لاتتحقق إلا من تداخل الكلمات داخل السياق صوتا وإحساسا. وهكذا ينادي عبد القاهر بالنظرية التوحيدية للغة تلك النظرية التي لاتفصل بين الجزئي والكلي ، والتي تنظر إلي اللغة في كامل رحابتها بوصفها مستودع الإحساس والصورة والفكرة والإيقاع وروح الكتاب وشخصيته . (١)

هذا الجانب الخطير في نظرية عبد القاهر نراه أوضح مايكون في كتابه دلائل الإعجاز ، أما أسرار البلاغة فتهتم أكثر ماتهتم بدراسة الصور البيانية والتركيز علي

(١) راجع الفصل الذى كتبناه عن عبد القاهر فى كتب قضايا النقد الأدبى.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

أنواعها ووجوهها ، ولكن الكتاب مع ذلك متمم لفكرة الدلائل، والاثنان ينبعان من أساس واحد.

علي أن الذي لفت انتباه أستاذنا في الأسرار زاوية واحدة من هذه النظرية وهي زاوية التأثرية التي نتلقي بها الأثر الفني، ونشعر بها نتيجة اهتزازنا به، والتي هي في حقيقة الأمر نتيجة ماتحقق من تداخل الكلمات داخل السياق صوتا واحساسا ومعني كما أشرنا . فأخذ أستاذنا هذه الزاوية ، زاوية التذوق الفني عند عبد القاهر في دراسته للصور البلاغية ، ورأي من تتبعه لهذه الدراسة أن الفكرة الرئيسية التي تبرز في أسرار البلاغة والتي يصح أن نعتبرها نظرية عبد القاهر في الأدب هي: « أن الإحساس بالجودة الأدبية هي في تأثير الصور البيانية في نفس متذوقها ».

ونحن مع اعترافنا بالدور الذي تقوم به التأثرية في تذوق النص الأدبي وفهمه فإننا لانستطيع أن نجعلها مقياسا للجودة أو الرداءة : فالأثر النفسي أمر ضروري وهام في تمكيننا من الإحساس بالمؤلفات الأدبية، ولكن التأثرية وحدها لاتكفي في تحديد القيمة الفنية للعمل الأدبي. وإنما تحديد ذلك يتجاوز التأثر إلي وضع اليد علي مواطن الجمال والقبح وإعطاء الأسباب المعقولة والمنهجية التي تخرج الأحكام من حيز التأثرية المطلقة إلي حيز الموضوعية والمنهجية . وبذلك يمكن للتأثرية أو للذوق بصفة عامة أن يصبح وسيلة مشروعة من وسائل المعرفة والحكم،حينما نخرجه من حيز الخصوص إلي حيز العموم ببيان الأسباب والحجج التي جعلتني أفضل هذا الأثر أو ذاك ، وجعل غيري يعتنق نفس الفكرة أو علي الأقل يقبلها ولايرفضها.

وهنا نقطة هامة نود أن نوجه النظر إليها وهي أن أي قدر من الاستقصاء النفسي، سواء تناول عملية الخلق بعامة أم مشكلات أدباء بأعيانهم بخاصة لايستطيع أن يخبرنا إن كان الأثر الأدبي جيدا أو رديئا ، فالجودة والرداءة أمر لاتقرره إلا نظرية صحيحة في القيمة الأدبية تطبق علي الآثار موضع النظر.(١)

ومع اعتراف عبد القاهر واهتمامه بالدور الذي يقوم به الذوق والتأثير النفسي

(١) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق تأليف ديفيد ديتشس ترجمة د. محمد يوسف نجم.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

في نفس القارىء أو السامع فإن مرد القيمة عنده ليست للتأثير النفسي بل إن التأثير النفسي نتيجة لما في الأثر من قيم يكشف عنها التحليل والدرس النقدي الذي فصل الحديث عنهما في كتابه دلائل الإعجاز ، أو في نظريته في النظم التي يرد فيها الجمال والقيمة لخصائص معينة في نظم الكلام. ففي النظم تكمن أسرار الجودة والرداءة. والنظم بما فيه من علاقات وإضافات وابتكارات وهو الذي يحدد القيمة النهائية لأي أثر فني ، والناقد بمنهجه التحليلي السليم الذي يرد كل شيء إلي أصله ويكشف عن سره هو القادر علي بيان هذه القيمة.

فإذا انتقل أستاذنا إلي الفصل الخامس من كتابه عرض علينا صورة لما ينبغي أن يتوافر للناقد الحديث من أسباب المعرفة النظرية والذوقية ، وما يحتاجه من زاد في الدراسات الإنسانية وبخاصة في علم النفس.

ويري أستاذنا أن الناقد الحديث تتجاذبه اتجاهات كثيرة متضاربة وتلاحقه المخاوف من الدعوة إلي الإفادة من نتائج الدراسات العلمية والإنسانية في الدراسات الأدبية .ويحاول أستاذنا أن يدفع هذا الخوف عن الدراسين الذين يخشون من اتحاد مناهج علوم نظرية أخري علي الأدب موضحاً أن من يتتبع كتب النقد القديمة والحديثة يري أن عماد النقاد في دراسة الأدب ونقده كان ومايزال هو الذوق والمعرفة معا يقول:

« والواقع أن بعض المتحمسين للذوق المجرد يجرون في تفكيرهم علي قاعدة « فويل للمصلين » فكل من درس كتب النقد العربي في أزهي عصوره يعلم كيف ذهب مؤلفوها ـ في منهجهم وفي بحوثهم النظرية ـ إلي أن عماد دراسة الأدب ونقده » إنما هو الذوق والمعرفة معا، أو إن شئت فقل الذوق المستير ... الذي يستمد من ثقافته العامة ملهما روحيا يعينه علي أن يستمتع بجمال الفن ويتعمق أسراره ،ثم يستمد من معارفه الواسعة وذهنه المنظم ميزانا يزن به مايقول إذا جلس للنقد والتحليل » (١).

وقد لمس الأستاذ خلف الله جانبين هامين من جوانب ثقافة الناقد ألا وهما

(١) من الوجهة النفسية ص ١٧٤ ، ص ١٧٥.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

المعرفة والذوق أي الجمع بين الفكر النظري والجانب التطبيقي. وهما طرفان متقابلان ولا يستغني أحدهما عن الآخر فلاتصح في النقد معرفة نظرية بغير تطبيق. وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لايقيم البناء ،وكذلك لاتصح معرفة حسية ذوقية مردها إلي الدربة والخبرة والمران وطول المصاحبة والمعاشرة للأثار الفنية بدون ثقافة نظرية، والاطلاع المستمر الدائب علي نتائج الدراسات الأدبية والإنسانية الأخري. إن درجة عالية من التوازن بين المعرفة النظرية والتطبيقية كفيلة بأن تقدم لنا الناقد الأصيل.

ثم حاول الباحث أن يقدم في هذا الفصل دراسة تطبيقية لناقد معاصر تتوافر فيه هذه الصفات فاختار الدكتور طه حسين ليكشف عن توافر الثقافتين العملية والنظرية في شخصه،وليستقصي بعض مظاهر الاتجاهات النفسية في دراسات طه حسين كما تبدو في بعض أعماله مثل كتابيه عن أبي العلاء ، ومع المتنبي ، وفي حديث الأربعاء ، ومن حديث الشعر والنثر . وكذلك في تحليل طه حسين للصفات النفسية عند أبي تمام وابن الرومي وما كان لصفات كل منهما من أثر في فنه.

وانتهي أستاذنا إلي أن مفكرنا العربي طه حسين قد وصل في تطور منهجه النقدي إلي كلاسيكيه جديدية فيها من النقد العربي في عصوره الزاهرة أصالته وعبقريته ، ومن الفكر الإنساني الحديث اتساقة ومنهجيته التي تجمع بين العلم والذوق في فلسفتها الجمالية.

أما الفصل السادس من الكتاب وهو الفصل الذي أضافه للطبعة الجديدة ،فقد جعله أستاذنا بمثابة التأريخ والتقويم للاتجاه النفسي ومكانة هذا الاتجاه في دراسة الأدب ونقده.

فمنذ الربع الأول من القرن الحاضر بدأت جماعة الديوان في ضوء مطالعاتها وتأثرها بالنقد الإنجليزي تحاول محاولاتها في تجديد الشعر العربي . وتكتب بعض الفصول النقدية تقوم بها شعر الشعراء من أمثال حافظ وشوقي، وتقدم بها أحيانا للدواوين التي صدرت عن الجماعة ، أو تنقد من خلالها بعض قدامي الشعراء . وقد كشفت هذه الدراسات عن تنبه جماعة الديوان للصلة بين النواحي النفسية

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

من جهة والإبداع والنقد الفني من جهة أخرى . وأظهر ما يتجلي ذلك كان في دراسة العقاد والمازني أكثر المتحمسين بين جماعته . بل بين النقاد المعاصرين للاتجاه النفسي:» فهو الذي يقول في مقال له بعنوان«النقد السيكلوجي» أو النفساني إنه أحقها جميعا بالتفضيل في رأيي وفي ذوقي ، لأنها المدرسة التي تستغني بها عن غيرها ، ولا تفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المفقود» .(١)

أما طه حسين فلم يسلكه المؤلف بين نقاد التحليل النفسي وانما اتخذ من عرض منهجه ـ في فصل خاص من الكتاب أشرنا إليه ـ نموذجا للناقد الحديث الذي يعمق نقده بالالتفات إلي النواحي النفسية.

ثم أشار الباحث إلي بحوث الأستاذ أمين الخولي ووقف عند بحثه الذي سماه « البلاغة وعلم النفس » ،والذي رأي فيه أستاذنا أنه من الكتب التي تتولي دراسه المظاهر والخصائص المعنوية أو العقلية أو الروحية في الإنسان.

ثم استعرض الباحث أهم الكتب والدراسات التي أثار فيها المتخصصون في الأدب والنقد قضايا وحللوا أعمالا أدبية أو نقدية في ضوء الكشوف النفسية الحديثة. فأشار إلي الرسالة العلمية التي قدمها الاستاذ الدكتور / مصطفي سويف لنيل درجة الماجستير في علم النفس والتي نشرت بعد ذلك في كتاب بعنوان : « الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة » . وعرض أستاذنا لما جاء في هذا الكتاب من دراسات تجريبية ونظرية تتصل بعملية الإبداع الفني.

ثم انتقل إلي كتاب التفسير النفسي للأدب للأستاذ الدكتور عزالدين إسماعيل (دار المعارف بمصر ١٩٦٣) بعرض الكتاب ورأي انه خير مايمثل الاتجاه النفسي ويخطو به خطوة إلى الأمام.

ثم تفضل رحمه الله بعرض لكتابي « قضايا النقد الأدبي» مستشهدا ببعض فصوله ـ وعلي الأخص فصل الذاتية والموضوعية ، وفصل الخيال وبعض الدراسات التحليلية للشعر العربي ـ علي الربط بين النقد والدراسات الإنسانية الأخرى.

---

(١) الأخبار ٥ / ٤ / ١٩٦١ ومن الوجهة النفسية ص ٢٠١.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

ثم عرض لكتاب بدوي طبانه « التيارات المعاصرة في الأدب والنقد » عارضا للاتجاه النفسي في النقد في مواضع من كتابه، كما أشار إلي بحث «الموهبة الشعرية ووظيفة الشعر عند شوقي» ،وهو بحث للأستاذ خلف الله نشر ضمن بحوث ودراسات في العروبة وآدابها . وهو من البحوث التي يستشهد بها علي صلة قضايا الموهبة الشعرية بالدراسات النفسية ، ثم انتهي هذا العرض التاريخي بكتاب الدكتور يوسف عز الدين عن « شعراء العراق في القرن العشرين » بغداد ١٩٦٩ م .ووقف عند التراجم الذاتية بصفة خاصة ،وعند الأحاديث التي كانت تدلي بها الشخصية الأدبية والتي تكشف عن جوانب من حياتها . وأورد الكتاب نماذج من هذه التراجم تكشف عن آثار ظاهرة أو باطنة في نتاجهم الشعري مما يدخل في المفهوم العام للصلة بين علم النفس والأدب.

كان هذا هو مجمل ماطرحه كتاب من الوجهة النفسية من موضوعات وما آثاره من قضايا وبقي الآن أن ننظر نظرة تقويمية لأهمية هذا الموقف وموقف أستاذنا الكبير منه.

ثالثا : تقويم عام

ليس من شك في أن كتاب « من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده » قد قدم بين يدي المكتبة العربية أول محاولة علمية لإرساء دعائم الاتجاه النفسي في درس الأدب ونقده . وأنه قد نبه الأذهان إلي رافد هام من روافد النقد الحديث هو الرافد النفسي متتبعا مجري التطور الذي مرت به الدراسات النفسية ، والذي كان من أثره أن امتدت بحوث علم النفس إلي بعض ظواهر الأدب وميادينه ، واتجهت أبصار رجال الأدب إلي الإفادة عن تلك البحوث في درسهم ونقدهم . وقد عزز الباحث هذا الواقع العملي بآراء العلماء ، وبالعرض المفصل لدراسات بلاغي عربي قديم ، وناقد عربي حديث، وإيراد الشواهد من النقدين الأوربي والعربي لتأكيد التلاحم بين الدراسات التي تبحث في أسرار النفس والنتاج الفني الذي يصدر عنها.(١)

---

(١) من الوجهة النفسية ص ٢٤٨ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

علي أن فكرة الصلة بين علم النفس والأدب قد أثارت منذ دعا إليها أستاذنا الكبير من الجدل والمناقشة بين الدراسين والنقاد المحدثين ، تفاوت موقف النقاد منها : فمنهم من يقف في أقصي إليمين مؤمنا إيمانا عميقا بالنقد النفسي يؤثرة علي ما عداه من المدارس ويمثل هذا الاتجاه « العقاد » ومنهم من يعاضه يعارضة شديدة ،ويحذر من مغبة إقحام علم النفس علي الميدان الأدبي ويمثل هذا الاتجاه « الدكتور مندور » في أقصي اليسار ...وبين اليمين واليسار اتجاهات متقاربة تدعو إلي الإفادة من البحوث التي أحرزها علم النفس الحديث،وعلي رأس هؤلاء « خلف الله» وعز الدين اسماعيل .يؤكد أولهما أهمية الكشوف النفسية علي اختلاف في تعميق النقد الأدبي وتوسيع آفاقه ، ويعد وجهة النظر النفسية عنصرا هاما من عناصر المنهج الأدبي المتكامل ، ويعول ثانيهما أكثر ما يعول علي التحليل النفسي للعمل الأدبي ، ويعتبر الأدب المسرحي المجال الرئيسي لهذا المنهج (١) .

هذا الجدل الشديد بين اليمين واليسار يجعلنا حريصين علي أن ننبه إلي موقف أستاذنا من هذه المعركة وقد حددها هو نفسه حين جعل موقفه موقفا وسطا بين اليمين واليسار . ولم يكتف بهذا بل أشار إلي ماهو أهم وهو أن ما يدعو إليه ليس إلا عنصرا من عناصر المنهج النقدي المتكامل الذي لاتستعبده نظرية أو أيديولوجية معينة أو فكرة سابقة مستبدة،بل هو المنهج الذي يدعوا إلي الاتجاه لنفسي ، ويفسر ـ في ذات الوقت ـ المجال للنظرة التكاملية التي تؤثر النظرة الموضوعية الشاملة ، وتفسح صدرها لكل المعارف علي ألا تستعبدها هذه المعارف.

علي أن المعركة التي احتدمت بين اليمين واليسار في استخدام المنهج النفسي تقتضينا في ختام هذا البحث أن نخلص ببعض الحقائق الهامة التي قد تلقي بعض الضوء أمام طلابنا ، حتي نهيىء لهم وسائل المعرفة الحقة التي تكشف لهم الرؤية ، وتجعل سبيلهم للنظر والفهم والحكم سليما ومأمون العواقب . ولنجمل بعض هذه الحقائق فيما يأتي :ـ

أولا : يستفيد الأدب والنقد الأدبي من علم النفس في جانبين أساسيين هما :

(١) المرجع السابق ص ٢٥١

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

عملية الإبداع الفني أولا ثم الاستقصاء النفسي لأدباء بأعيانهم لإلقاء الضوء علي أعمالهم وتيسير فهمها بطريقة أكثر عمقا .

ثانيا : يختلف علم النفس عن الأدب في أن الأدب هدفه الأول إدراك العنصر الشخصي الفردي المميز لكل أديب ، ومن هنا كانت مهمة الناقد الأولي أن يكشف لنا عن هذه الخصائص الفردية التي لاتتشابه ، والتي تكون لدي الفنان أو الأديب دنياه الفريدة والمبتدعه.

أما علم النفس فيتناول الظواهر العامة فحين يدرس علم النفس موضوع الخيال أو العاطفة أو غريزة من الغرائز فهو يدرسها كظواهر عامة تشمل الإنسانية كلها . أما الأديب فهو حالة خاصة وما لديه لايمكن تعميمه . وكذلك الشخصيات الأدبية التي يخلقها أو يصورها أدباء تعتبر شخصيات فردة متميزة ، حتي ولو اشتركت في لون واحد من الصفات . فالبخيل عند موليير غير البخيل عند بلزاك ، وهجاء بشار غير هجاء الحطيئة وابن الرومي.

ومن هنا ينبغي أن نحذر الحذر التام ونحن نستخدم قواعد علم النفس في نقد الشخصية الإنسانية حتي لانقع في تعميم يذهب أول مايذهب بأصاله العمل الفني. فمن الصعب أن نفهم شخصية مافي ضوء قوانين عامة ونحن نعلم أن النفوس البشرية لاتتطابق ، فالبشر ليسوا قوالب طوب أو قطعا من الصابون في صندوق ، واذا كان علم النفس ينتهي إلي صفات عامة لملكات البشر فهي أثواب مجردة لايمكن أن تصلح لكل فرد في كل وقت. (١)

ثالثا : إن الاستقصاء النفسي قد يوضح جوانب هامة في الشخصية الأدبية أوالنص الأدبي، وقد يلقي الضوء علي ما يعين علي فهمه، وقد يثري رؤية الناقد. ويوسع آفاق إدراكه . ولكن ينبغي أن نؤكد علي أن الحكم بالجودة والرداءة أمر لايقرره هذا الاستقصاء. فإن خصائص الجودة والرداءة أمور تحكم فيها

(١) في الأدب والنقد ص ٤٠ ـ ٤١ .

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

نظـرية صحيحة في القيمة الأدبية تطبق علي الآثار الأدبية عند مباشرة تحليلها (١).

رابعا : لايجوز أن ننسي أبدا أن النقد ليس في نقل الاهتمام من الأثر الفني إلي التاريخ أو السياسة أو علم النفس أو الفلسفة أو الفقه اللغوي أو علوم الجمال ، وإنما النقد الأدبي يستعين بكل هذه العلوم علي ألا تخرجه هذه العلوم عن المهمة الأساسية التي هي العناية بصورة الشعر دون ظروفه ، أو قل هي تعقب عناصر العمل الفني ومقوماته لنري بفضل أي العناصر وأي الخصائص امتاز هذه العمل عن ذاك ، أو لماذا أحدث هذا الأثر أو ذاك في نفس قارئه أو سامعه (٢).

---

(١) مناهج النقد بين النظر والتطبيق ص ٥٢٤.

(٢) قضايا النقد الأدبى للمؤلف ص ٣٩٢.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

محتويات الكتاب

الإهداء	٥
التقديم	٧
أولا : الشعر	١١
مرحلة إحياء التراث	١٣
١ ـ احمد شوقى	١٥
٢ ـ حافظ ابراهيم	٣٦
مرحلة الانتقال	٤١
أعلام الدعوة إلى التجديد	٢٣
١ ـ العقاد	٧٧
٢ ـ شكرى	٩١
٣ ـ احمد زكى أبو شادى	٩٤
٤ ـ التيجانى يوسف بشير	٩٧
٥ ـ ميخائيل نعيمة	١١٩
رواد التجديد فى الشكل والمضمون	١٣٧
١ ـ بدر شاكر السياب	١٣٩
٢ ـ نزار قبانى	١٥١
٣ ـ صلاح عبد الصبور	١٥٦
٤ ـ أدونيس	١٨٨
ثانيا : المسرح	٢٢٥
المسرحية بين فنون الأدب	٢٢٧
١ ـ توفيق الحكيم	٢٥٣
٢ ـ نجيب الريحانى	٢٨١

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

٣ ـ نعمان عاشور	٢٨٥
٤ ـ يوسف العانى	٢٩٣
٥ ـ أعلام المسرح الكويتى	٣٠٤
٦ ـ أعلام المسرح السعودى	٣١٥
ثالثا : القصة	٣٢١
حول القصة والرواية	٣٢٣
١ ـ محمود تيمور	٣٢٩
٢ ـ نجيب محفوظ	٣٣٧
٣ ـ فتحى الايارى	٣٧١
٤ ـ محمود حنفى	٣٨٧
رابعا : النقد الأدبى	٣٨٥
قضايا النقد الأدبى المعاصر	٣٨٧
١ ـ طه حسين	٤٠٨
٢ ـ المازنى	٤٢٣
٣ ـ خلف الله.	٤٢٦