فن القصة

تأليف
الدكتور محمد يوسف نجم
الجامعة الأميركية - بيروت

مكتبة
هؤمن قريش
دار صادر

فنّ القِصّة

فنّ القِصّة

تأليف

الدكتور محمّد يوسُف نجم

الجَامِعَة الاميركية - بيرُوت

دار صادر
بيروت

دار الشروق
عمان

جَميع الحُقوق محفوظَة

الطبعة الأولى

1996

جميع الحقوق محفوظة . لا يسمح بإعادة إصدار الكتاب أو تخزينه في نطاق إستعادة المعلومات أو نقله بأي شكل كان أو بواسطة وسائل إلكترونية أو كهروستاتية ، أو أشرطة ممغنطة ، أو وسائل ميكانيكية ، أو الاستنساخ الفوتوغرافي ، أو التسجيل وغيره دون إذن خطي من الناشر .

تأسست ١٨٦٣

دار صادر للطباعة والنشر

ص . ب ١٠ بيروت ، لبنان

Tel & Fax : 04.920978 / 01.448827

مقدّمة

دعاني الى وضع هذا الكتاب ، ما لاحظته أثناء اضطلاعي بتدريس الأدب العربي الحديث ، من حاجة طلابنا الى مرجع عربي سهل التناول ، يعتمدون عليه في دراسة فن القصة ، وتفهم أساليبها وأصولها . فالكتب التي تعرضت لهذا الفن في لغتنا ، قليلة ، بل نادرة . واكثرها لا يحيط بهذا الموضوع من جميع أطرافه ، بل يقتصر على تجلية بعض نواحيه . وكذلك الشأن في أكثر الكتب الأوروبية ، التي تتوافر في مكتباتنا العامة ، والتي يستطيع الطالب الرجوع اليها ، كلما دعته الحاجة الى ذلك . فهي في الأكثر تفترض في القارىء ثقافة نقدية ، ليس من الطبيعي أن تتوفر لطلابنا في مرحلتهم الدراسية هذه ، ولهذا يعييهم الرجوع اليها . وهم إن حُملوا على دراستها حملاً ، فلن يخرجوا منها الا بثمرة فجة هزيلة .

زد على ذلك ، أن بعضها يمثل مدرسة نقدية بعينها ، ولذا يعنى بتطبيق نظرياتها على فن القصة . ومثل هذه الكتب ، لا يخلو من التحيز والتعصب في أكثر الأحيان ، وهي أصلح لطلاب الاختصاص ، منها لطلاب الثقافة الأدبية العامة . بقي نوع ثالث من هذه الكتب ، هو كتب التاريخ الأدبي ، وهي تتعرض لتطور القصة في لغة من اللغات ، بوجه عام شامل . ومن الطبيعي أن يضلّ القارىء سبيله فيها ، لأن فهمها يحتاج الى قدرة على الاستنتاج أولاً ، والى مطالعات واسعة في الأدب القصصي ثانيًا .

هذه الاسباب ، وكثير غيرها ، دعتني الى أن اضطلع بتأليف هذا الكتاب ، لابسط فيه أهم ما يحتاج اليه الناقد والقارىء والمتذوق ، في فهم القصة وتحليلها . وقد اعتمدت على كثير من المراجع الأوروبية والعربية ، كما

أفدت من دراساتي السابقة في هذا الموضوع ، ومن خبرتي في تدريسه .

وقد تعمدت الاستشهاد ببعض القصص المعروفة في الآداب الغربية ، والتي ترجم اكثرها الى لغتنا ، وببعض القصص العربية المألوفة ، وذلك ليتمكن القارىء من مراجعة قراءاته في ضوء ما جاء في هذا الكتاب ، فيستكمل منها ما فاته ، ويكوّن رأيًا نقديًّا عن تلك القصص التي يمكن ان يكون قد قرأها .

وتيسيرًا للمنفعة ، تجنبت الخوض في تفاصيل النظريات النقدية والجمالية ، حتى لا يختلط الامر على القارىء ، وألحقت الكتاب ببعض المراجع القيِّمة ، التي اعتمدت عليها كثيرًا في هذه الدراسة ، وذلك ليتمكن القارىء من مراجعتها والافادة مما جاء فيها من تفاصيل . كما أفرغت أسماء الكتّاب وعناوين القصص ، في أصلها ، في فهرس شامل ، لكي يسهل على القارىء مراجعتها والتعرف اليها في لغاتها .

محمد يوسف نجم

الباب الأول

القصة والقارىء

عملية التذوق

تمهيد

ما هي القصة

القصة مجموعة من الاحداث يرويها الكاتب ، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة ، تتعلق بشخصيات انسانية مختلفة ، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة ، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الارض . ويكون نصيبها في القصة متفاوتًا من حيث التأثّر والتأثير .

وتختلف عن الاقصوصة في انها تصور فترة كاملة من حياة خاصة او مجموعة من الحيوات ، بينما الاقصوصة تتناول قطاعًا أو شريحة أو موقفًا من الحياة . ولذا يضطر الكاتب الى الخوض في تفاصيل يتجنبها كاتب الاقصوصة ، لأن هذا يعتمد على الايحاء في المقام الاول . إذن فالفرق الاول بينهما يتجلى في عملية الاختيار ؛ اذ بينما يحاول كاتب القصة عرض سلسلة من الاحداث الهامة ، وفقًا للتدرج التاريخي او النسق المنطقي ، يسعى كاتب الاقصوصة الى ابراز صورة متألقة واضحة المعالم بيِّنة القسمات لقطاع من الحياة ، بحيث تؤدي الى ابراز فكرة معينة . ولا تعتمد الحياة الداخلية التي ينتظمها اطارها ، على الاحداث والشخصيات ، وتفاعلها بعضها مع البعض الآخر ، بل على ما ينتظم بين الشخصيات من علاقات ، وعلى مدى تأثرها بالبيئة التي تكتنفها . وقد أكد براندر ماثيوز في كتابه «فلسفة الاقصوصة» ، ان

وحدة التأثير ، التي دعاها بو قبله بالشمول ، هي الفارق الاساسي بين الاقصوصة والقصة .

ومهمّة القاصّ تنحصر في نقل القارىء الى حياة القصة ، بحيث يتيح له الاندماج التام في حوادثها ، ويحمله على الاعتراف بصدق التفاعل الذي يحدث بين الشخصيات والحوادث . وهذا أمر يتيسر له ، اذا استطاع ان يصوّر الشخصيات في حياتها الطبيعية الخاصة .

والقصة حوادث يخترعها الخيال ، وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع ، كما تعرضه كتب التاريخ والسير ، وانما تبسط أمامنا صورة مموهة منه . ولا يُفرض في الكاتب ، الذي يتجه اتجاهًا واقعيًّا في قصته ، ان يعرض علينا من الحوادث ما سبق وقوعه فعلاً ، او ما ثبتت صحته بالوثائق والمستندات ، ولا من الشخصيات ما له ذكر في سجل المواليد والوفيات ، ولكن عليه أن يقنعنا بامكان حدوث مثل هذه الحوادث ، ووجود مثل هذه الشخصيات ، في الحياة التي نحياها ونعرفها .

وفي ذلك يقول جيمس : «ان الحياة فضاء واسع مضيّع ، يقف الروائي وسطه لينتخب ما يمكن ان يفسر به الحياة ويهدي به السبيل . ان مادة الروائي ملزمة ولا شك وقيمة المستندات لا تنكر ، ولكن ارادة الكاتب وتصرفه في هذه المواد هما بلا شك الفن الروائي الحق . يجب على الروائي ان يخضع موادّه لفنه والا يكون لها عبدًا مطيعًا همَّه النقل الأمين»[1] .

وهذه الصورة المموهة من الواقع ، هي الاساس الذي يرتكز عليه فن القاص ، وتنصبّ عليه جهوده . ولعله ان وفق الى ذلك ، مستطيع ان

---

1 دراسات في الادب الاميركي : ص 83 .

ينفخ الروح في بعض الشخصيات ، التي قد تخلد في الأذهان اكثر مما تخلد بعض شخصيات التاريخ .

والنثر هو الوسيلة التي يصطنعها الكاتب لهذه الغاية ، اذ ان الشعر – بما يحويه من العواطف المتأججة ، والخيال الجامح ، والموسيقى الخارجية ، وغير ذلك مما يرتكز عليه – لا يصلح لان يعبر تعبيرًا صادقًا دقيقًا عن تسلسل الحوادث وتطور الشخصيات ونموها ، في تلك الحياة التي يجب ان تكون صورة مموهة من الواقع .

وللكاتب ان يعتمد على مبدأ الاختيار ، لكي يستطيع ان يرسم هذه الصورة المطلوبة . فالقارىء لا يهمه ان يعرف حياة الشخصية بدقائقها وتفاصيلها ، بعظيمها وتافهها ، بقدر ما يهمه ان يراها حية ، قائمة امامه ، تتحرك في حياتها الخاصة ، التي يلذ له ان يلاحظها ويختبرها بنفسه . والحقائق الانسانية العامة هي المادة الخام التي تتناولها يد القاص الصناع بالنخل والانتخاب والتنسيق ، حتى تخرج منها بتلك الشخصية الانسانية النابضة بالحياة ، والتي تتفاعل مع الحوادث تفاعلاً طبيعيًّا صادقًا .

ولعلنا نجلّ القاص ونقدر جهده ، عندما نحس بأنه يساعدنا على اجتلاء بعض النواحي المجهولة والانبعاثات الغامضة ، في حياتنا . ولا يتاح للقاص ان يرسم لنا الصورة الواقعية ، اذا عمد الى تسجيل كل ما تقع عليه عينه من وقائع الحياة ، او كل ما يتذكره منها . ولكنه يتمكن من ذلك ، اذا اطلق خياله باحثًا عن الأسباب والنتائج ، منقبًا عن الافعال وما يتوقع لها من ردود واصداء . فاذا رجعنا الى قصة «الكبرياء والهوى» لجين اوستن ، وجدنا ان الكاتبة اختارت من افكار (اليزابث بنيت) وتجاربها ، ما يعينها على تصوير الصراع الذي حدث بين هواها وكبرياء (دارسي) . وعندما تتبعت الكاتبة صور هذا الصراع ، منذ اليوم الذي

جاء فيه دارسي الى (نذرفيلد) الى يوم اقترانه باليزابث ، استطاعت ان تقدم لنا صورة دقيقة من الحياة ، تتحرك فيها شخصيات انسانية نابضة .

وعملية التبسيط والاختيار ، ورسم النموذج الحي ، والكشف عن الاسباب التي ادت الى هذه النتائج ، او النتائج التي تولدت عن تلك الاسباب ، هي اهم ما يوجه الكاتب اليه عنايته . ويستطيع القارىء ان يهتدي الى الطريقة التي سار عليها الكاتب ، في كل ذلك ، اذا سأل نفسه ، عقب قراءة القصة ، هذين السؤالين :

1 – ما هو العنصر السائد في القصة ؟ .

2 – كيف نسّق القاص مادته ورتبها ، بحيث يجعل تطور القصة واضحًا ممتعًا ؟ .

الفصل الأول

العنصر السائد في القصة

1

ان أهم سؤال يطرحه القارىء على نفسه بعد قراءة القصة ، هو : هل تركت في النفس أثرًا لا يُنسى ، وهل هذا الأثر الذي تركته – ان كانت قد فعلت ذلك – ناتج عن سلسلة من الحوادث ، او عن شخصية من الشخصيات ، او عن فكرة من الفكر ، او عن صورة لمجتمع في فترة معينة ، او لجماعة من الجماعات ؟ .

هذا الأثر هو العنصر السائد في القصة ، وهو الطاقة المحركة فيها ، او الحرارة التي تفرق بين الموت والحياة . ولا يمكننا تحديد هذا الأثر بدقة ، كما لا يمكننا تخمين سبب الحياة او جرثومتها الاولى . ولكن الدارس يستطيع ان يرصد مظاهر هذه الحياة ، فيميز بين الشجرة المترعرعة الناضرة ، والشجرة الذابلة الجافة . والقاص خالق مبدع ، تزدحم الحوادث والشخصيات والافكار والاحلام في رأسه ، ولا يسعه الا ان ينفخ فيها الروح ، لتتحدث بنعمة الحياة .

وسيادة عنصر ما في القصة ، تظهر للقارىء في شكل من الأشكال التالية ، وهي : سيادة الحوادث ، وسيادة الشخصية ، وسيادة البيئة أو الجو ، وسيادة الفكرة . ولا بد من ان يخرج القارىء من القصة الناجحة ، وقد غلب على نفسه عنصر من هذه العناصر . اما اذا خرج

منها بمزيج مختلط من الحوادث والشخصيات والافكار ، فمعنى ذلك ان الكاتب اخفق في ابراز احد هذه العناصر ، وفي تغليبه على غيره . ولكنه اذا احسّ بانه خرج من القصة ، وهو يتذكر شيئًا ملك عليه نفسه من جميع اقطارها ، واستأثر باحساسه وتفكيره ، وأسر لبّه ، وشغل جوّ القصة العام ، وانتظم حوادثها وشخصياتها ومشاهدها ، فمعنى ذلك ان القاصّ استطاع ان يرسم لنا صورة من الواقع ، ابرزها بما له من قدرة على التعبير المصوّر المحكم ، واختار خطوطها وألوانها من زحمة الحوادث والشخصيات ، التي تعرضها علينا الحياة الانسانية التي تحيط بنا .

2

ولعل «الحادثة» هي اوضح هذه العناصر ، واكثرها شيوعًا في القصص . ويستقطب انتباه القارىء في مثل هذا النوع من القصص ، حول الوقائع . وهو يتابع القراءة في لذة وشغف ، لينسى نفسه في زحمة الحوادث التي تعرض عليه . ولهذا يتوقع من الكاتب ان يقدم له سلسلة من الحوادث الغامضة ، والمغامرات والمخاطرات . وهذه القصص عادة ، تكون قصيرة العمر ، لا تتسم بميسمَ الخلود . الا ان بعضها احتفظ بسحره وتأثيره على مر السنين .

فقصة «دراكيولا» لبرام ستوكر لا تفنى متعتها من نفوس القراء ، جيلاً بعد جيل . وهي تدور حول خرافة «ماصّ الدماء» ، ذلك المخلوق المخيف ، الذي قضي عليه بالموت ، ولكنه لا يستطيع ان يموت ، والذي يمتص دم الفريسة التي يوقعها سوء طالعها بين يديه . وهذه الخرافة ، اذا عرضت اليوم على محكّ العلم ، او اذا محصها العقل الحديث ، لا بد من ان

تذهب هباء منثورًا . ولكن القراء ما يزالون حين يقرأونها ، يشعرون بأن ريقهم قد جفّ ، وأن شعرهم قد قفّ ، وان رعدة الرعب الشديد تهزّ ابدانهم هزًّا عنيفًا .

وقصة «مونت كريستو» تدخل الى نفس القارىء من باب واحد ، وتستأثر بلبه بتلك الحوادث المشوقة التي تبدأ بهرب (دانتز) Dantés من السجن ، ومحاولته الدائمة للانتقام . هذا بينما نرى ان شخصياتها دمى خشبية تحركها يد المؤلف . ومونت كريستو نفسه ، لا يخفق قلبه خفقة انسان حي ، والبلاد التي تعيش فيها الشخصيات اقرب الى الاجواء الخيالية منها الى فرنسا ، وفكرة الانتقام التي تحرك الشخصيات وتولد الحوادث ، فكرة كريهة مقيتة . ولكن على الرغم من هذا كله ، يخرج القارىء من القصة وقد تملكه شعور قوي عنيف ، ليس من السهل أن ينساه . وكذلك قل عن قصة «الفرسان الثلاثة» ، لدوماس ، وما فيها من حياة الفروسية ، ومن المؤامرات التي تحاك في الظلام ، بين انصار لويس الثالث عشر ، والكاردينال الماكر ريشليو . وهي بهذا ستظل آية من آيات هذا النوع من القصص .

ولكي يحقق الكاتب السيطرة والبروز للحادثة ، يعمد الى طريقة سهلة مبسطة . فهو يرسم المشاهد ، ويصف المواقع التي تدور فيها الاحداث ، بحيث تصبح وكأنها ستارة من ستائر المسرح الخلفية ، كل فائدتها انها تقدم للمشاهد او القارىء صورة ملمومة الاطراف ، ضيقة النطاق ، يسهل ادراكها واستيعابها من اول نظرة . وهذه الصورة السريعة الموجزة ، تلخّص للقارىء المحيط الذي تتحرك فيه الحوادث ، وتتقلب بين ربوعه الافعال الانسانية . وبهذا يتقي الكاتب توزيع انتباه القارىء وتشتيت خياله ، بقراءة الاوصاف المسهبة ومشاهدة اللوحات الواسعة

الزاخرة ، ويتيح له ان يركز اهتمامه على تكديس الاحداث ، وتفريقها على الصورة العامة .

وفي هذا النوع من القصص ، لا يأبه الكاتب لتصوير البيئة ، ورسم الشخصيات ، وتمثيل الفكرة ، بطريقة واقعية حقيقية . وكل ما يعنيه من هذا الامر ، ان يقدم للقارىء سلسلة من المواقف الحرجة ، والاحداث المثيرة ، والعواطف المتأججة ، التي يأخذ بعضها برقاب بعض ، وتؤدي في النهاية الى خلق الأثر المطلوب .

وهذا لا يعني ألبتة ، ان قصصًا كهذه لا تصلح الا لطبقة خاصة من القراء ، ولا تحوي من المتعة الفنية ، ما يحويه غيرها من انواع القصص . إلا ان نقاد القصة عبر العصور ، اجمعوا على ان مستوى هذه القصة ، ينخفض عن مستوى غيرها من انواع القصص الاخرى ، كتلك التي تكون السيادة فيها للشخصية الانسانية مثلاً . كما انهم يرون ان القدرة على اختراع الحوادث وتلفيق المواقف ، لا تقاس الى القدرة على استبطان الشخصية الانسانية ، والتعمق الى ابعد قراراتها . وتقصّي الاسباب التي تدفع بعض الناس الى السير في حياتهم على خطة معينة مرسومة . وقد أشارت جورج اليوت في كتابها «صفحات من مذكرات» Leaves from a Note Book الى مثل هذا المعنى ، حين قالت :

«ما دامت الغاية هي امتاع القارىء فانه يترتب على ذلك ان يكون ثمة طرق عدة تيسّر للكاتب بلوغ هذه الغاية ، ودليل ذلك اننا نستمتع بالقصص التي تقدمها لنا الحياة بأساليبها المتباينة ولعل الدافع الذي يستحثنا الى البحث عن تاريخ انسان او التنبؤ بمستقبله ، هو ما نشاهده منه في بعض الحالات من التصرفات الشاذة ، او الميول العاطفية ، او الاعمال المضحكة . وهكذا نتتبعه بالبحث والاستعلام ، او نرصد الفرص.

التي تتيح لنا أن نعرف شيئًا جديدًا عنه . . .»

3

وقد عني ترجنيف بذلك التغيُّر المستمر في الحياة الروسية ، وكان يرى نتائج هذا التغيُّر ماثلة امامه ، ولكنه كان لا يأبه لها ، ولا يلقي اليها بالاً . اذا انه دائم البحث عن الاسباب التي تؤدي الى مثل هذا التغيُّر ، وعن اتصالها بحياة الروس العقلية والروحية . وقد أحسَّ بأن هنالك افكارًا جديدة تقتحم هذه البيئة ، ولاحظ ان عقلية حديثة أخذت تشق طريقها للسيطرة والتأثير ، ولمس ذلك الصراع الخفي المستمر بين الجيل القديم والجيل الجديد ؛ وقد كان من اليسير عليه ان يدوّن ملحوظاته هذه في مقالات ادبية او ابحاث علمية ، ولكنه ، كقاصّ ، آثر ان يطلق لخياله العنان ، وان يمثل هذه الملحوظات والافكار ، بشخصيات تتفاعل مع الاحداث في بيئة معينة . وقد اراد لقرائه ان يشاهدوا بازاروف العدمي ، وان يتفهموا آراءه كما يشاهده هو ويفهمه . وقد استطاع ان يستغل جميع الأحداث والوقائع ليجعلها تلقي ضوءا باهرًا على عقلية البطل . كما كان يقلّبه في مختلف الظروف والاحوال ، ليكشف عن الفرق الجوهري ، الذي يميزه عن صديقه الصغير وعن بافل الارستقراطي العنيد ، وعن ابويه . وفتح المجال امامه كي يتوسع في شرح افكاره وتوضيحها . وهكذا استطاع ان يصطنع الحوادث والمشاهد ، ليبرز شخصية بازاروف قوية واضحة ، وبهذا كانت الشخصية الانسانية هي العنصر السائد في قصة «الآباء والبنون» التي تعد من اعظم قصص الشخصيات في القرن التاسع عشر .

وقد يبدو في بعض القصص ان الشخصية تبرز وتسيطر على الحوادث ،

بما لها من قوة وجاذبيّة ، ولكن عندما نتفحص القصة جيدًا ، نجد ان الكاتب لا يكتفي بذلك ، بل يعمد الى وسائل فنية اخرى ، ليوفر لها هذه السيادة .

وتعتبر قصة «الفورسايت ساجا» لجولزورذي ، من اوضح الامثلة على القصة التي تطغى فيها شخصية واحدة ، طغيانًا عظيمًا على ما حولها من الشخصيات الاخرى ، وعلى الحوادث والمشاهد والافكار ، وكذلك تظهر الشخصية قوية طاغية في قصة «صورة سيدة» ، للكاتب الأميركي هنري جيمس . وقد ادرك الكاتب سر المهنة ، واستطاع ان يسخّر كل ما في حوزته من الوسائل ، بحذق وبراعة ، حتى جعل القارىء يحس بوجود الشخصية اعمق احساس .

والقارىء يلمس أثر سيادة الشخصية بصور مختلفة : فكثيرًا ما تكون الشخصية هي العنصر الأهم في القصة ، وبهذا تكون المحور الذي تدور حوله ، وكل ما يحدث في القصة من أحداث لا بد من ان يمسها من قريب او من بعيد ، ويؤثر في تلوينها بألوان جديدة ، ويلقي اضواء كاشفة على مكامن اسرارها وأعماق أغوارها . وهذا ما فعله هاولز في قصته «علو شأن سيلاس لابام» .

وفي بعض الأحيان ، يؤخر الكاتب نقطة الانطلاق في القصة ، فلا يدلي الى القارىء بشيء عنها ، حتى تبرز الشخصية ، وتحسر بيدها اللثام عن الحوادث ، وتبدأ في تشقيقها الواحدة تلو الاخرى . وهذا ما فعله جيمس في قصته التي أشرنا اليها سابقًا ، وهو ما فعلته جين اوستن ، بطريقة اكثر وضوحًا ، في «الكبرياء والهوى» .

وقد يلفت الكاتب النظر الى احدى شخصياته ، حين يعمد الى تحليلها بدقة ، مبينًا خصائصها ومميزاتها ، واصفًا اخلاقها وتصرفاتها ، لا

يترك صغيرة ولا كبيرة الا ويحصيها ، حتى انه لا يدع للقارىء مجالاً للمشاركة الذهنية ، ويكتفي بأن يفتح أمامه مجال المشاركة الوجدانية . وهذا ما فعله فلوبير في «مدام بوفاري» . ويظهر من سياق القصة ، ان هذه الشخصية كانت مكتملة في ذهنه ، ولم يبقَ عليه الا ان يعرضها على محكّ التجارب ، التي تجلو شخصيتها جلاء واضحًا دقيقًا .

وقد ظهرت هذه الطريقة ، في اسلوب طريف ، اذ حاول بعض الكتّاب ان يهملوا الحوادث في القصة ، وان يضيئوا الجوانب المعتمة من حياة الشخصية ، بذلك الفيض التلقائي من الأفكار والاحلام التي تفرزها العقلية الانسانية ، والتي ندعوها عادة بأحلام اليقظة ، وهذه الطريقة هي طريقة «تيار الوعي» ، التي عُرف بها جيمس جويس وفرجينيا ولف ، وسنتحدث عنها في مكان آخر من هذا الكتاب .

4

اما البيئة التي قد تكون العنصر السائد في بعض القصص ، فنعني بها مجموعة القوى والعوامل الثابتة والطارئة ، التي تحيط بالفرد وتؤثر في تصرفاته في الحياة وتوجهها وجهة معينة . وهذه القصص ، تعتمد على ما ظهر في القرن الماضي وفي أوائل هذا القرن ، من توكيد لأثر البيئة في تكييف الحياة الانسانية . فلم يعد الانسان سيّد نفسه ولا يمكن ان يعتبر ظاهرة معزولة عن اسبابها ونتائجها ، بل هو الحلقة الاخيرة من سلسلة طويلة من الاجداد والآباء ، وعضو في اسرة كبيرة متشعبة ، وآلة تديرها يد ضخمة قوية ، هي يد الطبيعة ، او يد القدر ، او يد المجتمع .

وخير ما يمثل هذا النوع ، قصص اميل زولا ودرايزر ونوريس وكتّاب المدرسة الطبيعية بوجه عام . فالعوامل الاجتماعية التي تحيط

بالانسان هي (الشخصيات) المؤثرة في القصة ، وما الرجال والنساء في ايديها ، الا دمى صماء بكماء ، تعبث بها ما شاء لها العبث ، وتوجهها الوجهة التي ترضاها . وتلميذ زولا المخلص ثيودور دريزر يعتبر شخصيات قصته «مأساة أميركية» لعبة في يد عوامل الانحلال في الحياة الاميركية . وفي مثل هذه القصص تنطوي أعمال البطولة الفردية ، في لجة الظروف الاجتماعية المحيطة . ومصير البطل يتوقف على الخصائص التي انحدرت اليه عن طريق الوراثة ، وعلى التربية التي أتيحت له في شبابه ، وبهذا يكون مصيره مقدرًا محتومًا ، يسير اليه بخطى وئيدة متثاقلة ، ولكنه لا شك بالغه في يوم من الأيام ، مهما مُد له في حبل الامل . وهكذا ينضو الانسان كل قواه الفاعلة ، ويلقي سلاحه امام هذه الجبرية التي لا مفر له منها .

ومن هذا القبيل ، تلك القصص التي تكون فيها «الطبيعة» هي العنصر الفعال . واكثر قصص توماس هاردي من هذا النوع ، اذ تصور لنا أمنا الارض ، وحضانتها لنا ، وسعينا في مناكبها مسوقين الى مصيرنا المظلم . وشخصياته السعيدة – مثل دجوري في «عودة المواطن» وجبرييل اوك في «بعيدًا عن زحمة الجماهير» – تبرهن لنا على انه لا يتيسر للانسان الحصول على السعادة ، ضالته المنشودة ، الا اذا استطاع ان يكيف نفسه تكييفًا هادئًا مسالمًا وفقًا للظروف الطبيعية .

ومن هذا القبيل ايضًا تلك القصص التي تكون فيها حياة الجماعة هي العنصر الفعال في توجيه تصرفات الأفراد وتكييف حياتهم الخاصة ، وتلوين الحوادث التي تجري حولهم . ومحور قصة «الشارع الرئيسي» لسنكلير لويس ، هو روح المدينة الصغيرة جوفر بريري . وكارول كانيكوت تحارب هذه المدينة ، وتناصبها العداء ، ولكن سرعان ما

تخضعها المدينة ، وتردها اليها صاغرة ذليلة .

ولعل من الطريف ان نقارن بين «مدام بوفاري» و «الشارع الرئيسي» ، فكلتاهما تعالج مشكلة المرأة التي ملت حياة القرى ، او المدن الصغيرة ، ولذا فهي تسعى الى ان تهجرها الى بيئة جديدة ، تكون أغنى حياة وأكثر امتاعًا . الا ان قصة فلوبير ، هي قصة (المرأة) ، أما قصة لويس ، فهي قصة (المدينة) .

وفي ايامنا هذه ، نجد ان الحياة العامة تزحف رويدًا رويدًا لتبتلع شخصية الفرد وتطويها في لجتها ، ويظهر هذا في القصة العصرية ، وفي كثير من القصص التاريخية التي اتجه الكتّاب الى تأليفها في ضوء هذه النظرية الجديدة . وهم لذلك يبرزون أثر المجتمع ، ويقللون من أهمية الفرد ، في تطوير الحياة الانسانية وتغيير وجه الارض .

وقد وفق الكاتب المبدع نجيب محفوظ ، الى الجمع بين اثر البيئة الثابتة والبيئة الطارئة في قصته «زقاق المدق» ، فصوّر لنا حياة الزقاق وأهله ، ثم عرض لأثر الحرب العالمية الثانية ، في تغيير حياة سكان الزقاق . فالحرب مكنت صبي المقهى من الذهاب الى السينما ، وأجلت شاعر الربابة عن مركزه الممتاز ، لأن صاحب المقهى استطاع ان يشتري (راديو) ، يسلي الزبائن ، وعباس الحلو صاحب صالون الحلاقة ، يودع الزقاق وعتمته ، ويذهب الى الاسماعيلية ، ليعمل في معسكرات الجيش البريطاني ، ليعود موسرًا ويتزوج فتاة الزقاق ، حميدة . اما الفتاة فقد اغواها أحد كبار تجار الرقيق ، ونقلها من القاهرة القديمة الى القاهرة الجديدة – وهي نقلة فنية وعملية هائلة ، تمثل ثورة هذه الطبقة على مثلها ، وانقلاب حياتها رأسًا على عقب ، بسبب الحرب – لتصبح (ارتيست حرب) . اما مقتل عباس الحلو فهو ، جماع ما في الأمر ،

وخلاصة الفكرة التي أراد الكاتب التعبير عنها في القصة ، فهو يمثل أثر تغيير البيئة الثابتة على اصحابها ويمثل من ناحية اخرى تهور الطبقة البرجوازية الصغيرة ، ومحاولتها الصعود طفرة واحدة ، دون ان تعد للأمر عدته . ويمثل اخيرًا أثر الحرب في حياة هذه الطبقة ، وهذا الاثر لم يقتصر على المسائل الجزئية ، كما هو الامر في ذهاب صبي المقهى الى السينما ، وجلاء شاعر الربابة عن المقهى ، بل تعداها الى تهديد الانسان ، الهانىء المطمئن ، الآمن في سربه ، والاطاحة بمثله ومواضعاته الاخلاقية ، بل بحياته نفسها .

5

وهناك أخيرًا ، ذلك النوع من القصص الذي تكون السيادة فيه لفكرة من الافكار تطفو على سطح الحوادث ، وتحجب البيئة والشخصيات خلفها . وكثيرًا ما تكون الغاية الاولى لقصص كهذه اصلاح المجتمع ، او السخرية من بعض النقائص الاجتماعية ، او استهجَان بعض الافكار الطارئة . والكاتب يعمد الى تجسيم بعض المعايب ، ويظهرها مع الفضائل جنبًا الى جنب ، حتى تقدم للقارىء مثلاً محسوسًا يستطيع ان يضع اصبعه عليه ، ويميز خبيثه من طيبه ، بسهولة لا تتاح له لو ظلت هذه المثل افكارًا مجردة خالية من كل حياة .

والكتّاب دائمًا يسعون الى اصطناع الشخصيات وتسخير الحوادث ، لكي تصوّر الفكرة الاخلاقية في أجلى مظاهرها . والقصص الاصلاحية تكون عادة قصيرة الأجل ، لا يُكتب لها البقاء ، لانه لا بد من أن يأتي يوم تعالج فيه هذه النقائص ، وتدرج في سجل النسيان . وكثيرًا ما يوفق الكاتب ، في هزة الحماسة التي تمتلكه ، الى اقتناص بعض المشخصات

الخالدة في الطبيعية الانسانية ، والى تصوير بعض الحوادث تصويرًا حيًّا متحركًا ، والى تلوين البيئة بألوان صادقة معبّرة ، وهو بهذا يمهد لقصته سبيل الخلود ، فتطوى فكرته الاصلاحية ، مع الزمن ، وتبقى هذه الالوان الفنية الصادقة .

ومن خير ما يمثل هذا النوع ، قصة «كوخ العم توم» التي تناولت فيها هارييت بيتشر ستاو قضية العبيد المزمنة في اميركا . وفي سبيل توضيح فكرتها الرئيسية ، انتزعت من دنيا الواقع ومن عالم الخيال ، بعض الشخصيات التي استطاعت بها تصوير الرقّ ، من جميع وجوهه . وكذلك استغلت بعض الحوادث لتصور ما في الرقّ من قسوة وظلم .

وليس من الضروري ان تكون جميع القصص التي ترتكز على فكرة من الفِكَر ، من هذا النوع الذي يكون وقفًا على الاصلاح الاجتماعي . فكثيرًا ما يخرج الكاتب ، بعد تأمله الطويل في الحياة والناس ، بفكرة فلسفية تنتظم أعمق العلاقات الانسانية ، وأطولها بقاء على الزمن . ففكرة توماس هاردي عن مطاردة القدر للانسان ، فكرة قديمة ، رافقت العقل الانساني في مختلف اطواره ، وهي ما تزال قائمة ، كما لا يزال الانسان عاجزًا عن تجنبها واتقائها . وقصة «تس» تعرض علينا فكرته التي اعتنقها بعد طول تأمل ، وترينا ان سلامة الطوية . ووداعة النفس ، لا تنجيان الانسان من ان يقع في يوم من الأيام ، فريسة مظلومة في مخالب القدر . ففتاته «تس» كتب عليها الشقاء ، قبل ان تكتحل عيناها بنور الحياة ، كما كتب على «اوديب» في الأساطير الاغريقية . وهي ضحية بريئة لذلك الانحلال الذي منيت به اسرتها . وقد لازمها النحس في كل خطوة خطتها في حياتها التعيسة ، حتى اذا ما أتيح لها ان تتنفس الصعداء ، ولو الى حين ، تدخّل حظها التعيس ثانية ، وقادها الى حبل المشنقة .

ومن خير الأمثلة التي تصور سيادة الفكرة في القصة ، محاولة الدوس هكسلي في قصته الطريفة الشائقة «العالم الطريف» ؛ و«فيها يعبر عن خوفه من سيطرة العلم على حياة الناس . يصور هذا الكتاب مدينة العلماء الفاضلة ، بكل ما فيها من مساوىء . وهو يرى ان العالم الجديد – عالم العقاقير والآلات – تنتفي منه العاطفة والشعر والجمال . في هذا العالم الجديد كل شيء آلي ، وكل شيء مرسوم ، او محفوظ في قارورة . والصفة الانسانية تكاد تنعدم . .

في هذا الكتاب يتخيل هكسلي ان العلم سوف يصل بنا الى حد الاستغناء عن الزواج ، وتكوين الأجنّة في قوارير ، بطريقة علميّة ، بدلاً من تكوينها في الأرحام . والاطفال – بحكم تركيبهم الكيمائي – طبقات خمس : أ ، ب ، ج ، د ، هـ . وكل طبقة تعدّ إعدادًا خاصًا يلائم تكوينها الجثماني واستعدادها العقلي وعليها ان تؤدي في الحياة عملاً معينًا لا تغيّره ولا تحيد عنه . وبين ابناء الطبقة الواحدة تشابه كبير ، في الخَلق والخُلق حتى ان الفرد تكاد تنعدم شخصيته انعدامًا باتًا . العالم الجديد ينكر الفردية والاختلاف الشخصي والتقلقل من حال الى حال . وشعاره الذي يطالعك به الكاتب في الفصل الاول من الكتاب هو «الجماعة ، التشابه ، الاستقرار» . والعالم الجديد تهمُّه السعادة اكثر مما تهمه المعرفة . وهي سعادة آلية محض لا توجهها الميول الشخصية ، وانما تُفرض على النفوس فرضًا .

اذا أردت شيئًا في العالم الجديد ، فانك لا تفكر فيه ولا تسعى اليه ، وانما يكفيك ان تضغط على زر او تدير مقبضًا – كما يقول هكسلي – ليكون لك ما تريد . ولا شك ان هذه الحياة – رغم يسرها الشديد – تدعو الى الملل ، كما تؤدي الى اهمال الفنون الرفيعة والشعور الديني ،

والروح العلمية الصحيحة التي تهتم باكتشاف اسرار الطبيعة أكثر مما تهتم بإسعاد الانسان وراحته»[1] .

* * *

ولا يتبادر الى الذهن ، ان العنصر السائد في قصة من القصص ، هو وحده الجدير بالعناية والتقدير ، او هو وحده مصدر المتعة التي يجدها القارىء فيها . ولعل تنوع عقليات القراء ، او تباين تجاربهم في الحياة ، او اختلاف امزجتهم ، هي العناصر التي تحدد مصدر المتعة في الاثر الادبي . فالقصة مرآة متعددة السطوح ، وكل قارىء يلقي بناظريه على السطح الذي يعكس صورته ، بأمانة ودقة . او لعلها كالبناء الضخم ، ذي الكوى العديدة ، ولكل قارىء ان يطل من الكوة التي يختارها له ذوقه ومزاجه وطبيعته .

1 مقدمة «العالم الطريف» ، ترجمة محمود محمود ، دار الكاتب المصري .

الفصل الثاني

القارىء وحوادث القصة

1

اذا اعتبرنا العنصر السائد في القصة ، اول ناحية جديرة بالالتفات في نظر القارىء ، فلا شك في ان تطوير الحوادث هو الناحية الثانية التي تلي تلك في الأهمية . فهو الذي يبعث في القصة القوة والحركة والنشاط . وهو العصا السحرية ، التي تحرك الشخصيات على صفحات القصة ، وتسوق الحوادث ، الواحدة تلو الاخرى ، حتى تؤدي الى تلك النتيجة المريحة المقنعة ، التي تطمئن اليها نفس القارىء بعد طول التجوال ، والتي تتفق مع منطق الكاتب ، ونظرته الخاصة الى الحياة .

والتطوير هو الدافع الملح الذي يحمل القارىء على تقليب صفحات القصة ، بلذة ونهم ، لكي يكتشف النهاية التي تبلغها الحوادث في سيرها الحثيث ، ويتعرف الى المستقر الذي تؤول اليه الشخصيات ، في تفاعلها المستمر مع الحوادث . وتظهر براعة الكاتب في تطوير الحوادث ، في تلك القصص التي تتحرك في خفة ونشاط ، ساعية الى النهاية الحاسمة ، بعد ان تقطع اليها سلسلة من الذرى ، معتمدة على المماطلة والتشويق . وكتّاب القصص البوليسية وقصص المغامرات والإجرام واللصوصية ، يعتمدون اعتمادًا كلّيًا على حركة الحوادث في القصة . ويُعد ستيفنسون وكبلنج ، من ابرع الكتّاب واقدرهم على الاستئثار بتشوق القارىء ، وتطلعه

المستمر اثناء قراءة القصة . وتعتبر قصة «كم» لكبلنج من روائع القصص العالمي ، وهي لم تنل هذه المكانة ، بسبب تلك الصورة الصادقة التي ترسمها للهند ، ولا لما فيها من دقة وشمول في رسم الشخصيات ، ولكن لما فيها من براعة في سرد الحوادث ، وتنسيقها ، بحيث تستأثر بانتباه القارىء .

والحركة تلاقي هوى في نفس الانسان ، في مختلف ادوار حياته ، وكل انسان يحبُّ ان يؤدي حركة من الحركات ، او يقوم بعمل من الاعمال . وتختلف انواع الاعمال التي يضطلع بها القارىء ، شعوريًّا ، اثناء قراءته للقصة . فقد يكون العمل بسيطًا ، كأن يرافق شرلوك هولز في جولته للكشف عن جريمة ارتكبت ، او يجدّ في البحث عن الكنز ، مع جم هوكنز في «جزيرة الكنز» .

وقد يكون العمل اكثر تعقيدًا ، كأن يراقب القدر المحتوم يتتبع تيتو ميليما في قصة «رومولا» لجورج إليوت ، او جين آير في سلسلة النحس التي رافقتها منذ طفولتها . واحيانًا تكون الحركة في القصة معقدة وغامضة ، كما نرى في بعض قصص هنري جيمس ، فنشعر كأنها تحبو حبوًا بطيئًا ، في خطوات وئيدة ، مما يؤدي الى ملل القارىء وسأمه . والصعوبة التي نلمسها في تتبع بعض قصص جيمس كقصة «الوعاء الذهبي» ، لا تعزى في الحقيقة الى غثاثة المادة او تعقيدها ، بقدر ما تعزى الى اهمال جيمس لتطوير القصة ، وانصرافه الى استكشاف الدوافع الخفية الغامضة ، في تصرفات الشخصيات . وبهذا تصبح اشد المواقف التي تمر بها الشخصيات تأججًا وضرامًا ، خافتة غامضة .

وعلى القارىء الذي يريد ان يتفهم طبيعة التطور في القصة ، ان يسعى الى اكتشاف الخطة الأساسية التي رسمها الكاتب لها اولاً ، وبهذا يستطيع

ان يلمس بيديه ذلك النسيج المحكم ، الذي يجمع بين الشخصيات والحوادث ، في البيئة الخاصة التي اختارها الكاتب ، وان يتصور تلك الحدود التي ستتحرك القصة في داخلها . ولا بد لكل قصة من ان تبدأ في مكان معين ، وان تنتهي عند نهاية معينة . والكاتب يختار بعض مظاهر الحياة وصورها ليقدمها للقارىء بوضوح وجلاء . لانه يعلم ان القارىء اذا لم تقع عيناه على طريق سهل لاحب يسير عليه في ثقة واطمئنان ، سرعان ما يمنى بالملل والفتور ، ويلقي عصاه في منتصف الطريق ، وقد فقد كل لذة ونشاط في تتبع حوادث القصة ، والسير وراء الكاتب في مجاهلها وادغالها . وبعبارة اخرى ، لا بد للكاتب من ان يجمع مادته في وحدة منسجمة متماسكة ، حتى يستطيع القارىء ان يتتبعها بشوق ونهم ، دون ان يعاني صعوبة ما في تفهمها ورصد احداثها . وفي الغالب تكون هذه الوحدة ، واحدة من ثلاث ، هي : وحدة الحادثة ، ووحدة الحياة ، ووحدة العمل القصصي .

2

اما النوع الاول ، ففيه تكون الحادثة هي الوحدة التي تستقطب حولها اجزاء القصة . وهذه الحوادث ، التي ينتظمها السرد القصصي ، قد تقع لشخص واحد ولكنها تتوالى عليه دون ان ترتبط برابط السببية ، فلا تكون الحادثة الثانية نتيجة للأولى وسببًا للثالثة .

وهكذا تكون الحوادث غير متماسكة في هذا النوع من القصص ، وقد سار على هذه الطريقة طوبياس سموليت ، في قصتيه «رودرك راندوم» ، و«برجرين بيكل» كما اتبعها دكنز في «اوراق بكوك» .

3

اما وحدة الحياة ، فتظهر لنا في قصة «سوق الغرور» لثكري ؛ فالذي يرجع الى بنائها يجد انها تختلف اختلافًا جوهريًّا عن قصص النوع السابق ، اذ انها تدور حول مهنة بكي شارب . وخيوطها متداخلة في نسيج محكم ، وكل عمل أو حادث او موقف يتأثر بسابقه ويؤثر في لاحقه . وهنالك شخصيات كثيرة وفق الكاتب الى رسمها بوضوح ودقة ، وهي تخوض غمار الحياة التي تبدأ ببدء القصة وتنتهي بنهايتها . وأمثلة هذا النوع كثيرة في الادب القصصي ، ومنها قصة «تس سليلة آل دوربرفيل» ، و «دافيد كوبرفيلد» ، و «مدام بوفاري» ، و «عودة الروح» وسواها .

4

والنوع الثالث ، هو الذي يبنى على وحدة العمل القصصي ، او وحدة التأثير . واقدم تحديد للنظرية التي يبنى عليها مثل هذا النوع من القصص ، هو الذي اورده ارسطوطاليس في كتابه «الشعر» ، قال :

«ولا تتحقق وحدة العقدة – كما يظن البعض – لمجرد ان البطل واحد ، فثمة احداث لا تحصى تقع لشخص واحد فقط ، وبعضها لا يمكن جمعه في وحدة واحدة . وكذلك قد يعمل شخص اعمالاً عديدة ، ولا يمكن توحيدها في عمل واحد . ومن ثم يتبين المرء خطأ الشعراء الذين نظموا قصائد حول هرقل أو ثيسيوس ، او ما شابهها من قصائد ، اولئك حسبوا ان قصة هرقل لا بد ان تكون قصة واحدة ما

دام هرقل شخصًا واحدًا . ولكن هوميروس كان حذرًا تمامًا من الوقوع في هذه الغلطة ، بوحي من الملكة او الغريزة ، فتفوق على غيره من هذه الناحية ايضًا ، كما كتب له التفوق في سائر النواحي الاخرى . فحين نظم الاوديسية لم يدخل فيها كل ما حدث في حياة بطله من احداث ، فقد جرح اوديسيوس على جبل برناسس مثلاً ، وادعى الجنون عندما كان الجيش الاغريقي مجتمعًا ودعاه لحمل السلاح ، ولكنهما حادثتان لا تقوم بينهما رابطة ضرورية او محتملة ، ولذلك لم يعرهما هوميروس اهتمامًا ، بل توجه بهمه الى احداث تجمعها وحدة كالتي نشير اليها ، واتخذها موضوعًا للأوديسية – والاوديسية في رأينا عمل واحد – وفعل ذلك الشيء نفسه في الالياذة نفسها .

ولما كانت المحاكاة الواحدة في الفنون التقليدية الاخرى ، محاكاة لشيء واحد ، فكذلك هو شأن العقدة في الشعر ، اذ ما دامت هي محاكاة لعمل ، فيجب اذن ان تصور عملاً واحدًا كاملاً ترتبط اجزاؤه ارتباطًا وثيقًا ، حتى لو ان احدها استبدل به غيره او نزع من مكانه ، لتفكك الكل جميعه او تبدل . ذلك ان كل شيء يستبقى او ينزع ، دون ان يحدث وجوده او عدمه فرقًا ملموسًا ، لا يكون في الواقع جزءا حقيقيًا من الكل»[1] .

وهكذا نرى ان ارسطوطاليس كان يصر على الوحدة العضوية ، واذا طبقنا ذلك في القصة ، فعلى القاص ان يضع لها خطة موحدة اولاً ، ثم عليه ان يوفر لكل جزء من اجزائها ترابطًا منطقيًا . وتعتبر قصة «الكبرياء والهوى» من اروع الامثلة على هذا النوع من الوحدة القصصية .

---

1 كتاب الشعر لارسطوطاليس – ترجمة الدكتور احسان عباس ص 42–43 (ط . القاهرة) .

ومن الواضح ان هذه القصة بنيت على عمل قصصي واحد ، يتطور حتى يبلغ النهاية المرسومة . والاحداث التي ينتظمها هذا العمل ، هي حلقات من سلسلة واحدة ، ترتبط برابط السببية . ولا نجد في القصة حادثًا دخيلا لا يؤدي عملاً هامًّا في تطورها .

والذي ينعم النظر في بناء مثل هذه القصص ، يجد ان العمل القصصي فيها يبدأ عادة حين تصطدم الوان متباينة من الحياة الانسانية على وجه الارض . وقد يكون هذا الاصطدام بسيطًا او عرضيًا ، حدث بطريق الصدفة والاتفاق . ومعنى ذلك ان شخصيات القصة كانت تحيا حياتها العادية المعروفة ، الى ان وقع هذا الاصطدام او التحاكّ ، الذي كان استهلالاً قويًا لحوادث كثيرة ، انتظمت فيما بعد في سلك القصة . وعندما يلقي القاصّ عصا الترحال ، ويضع النهاية المنطقية لحوادث القصة ، تعود حياة هذه المجموعة البشرية الى مجراها الطبيعي ، كأن لم يحدث شيء بالامس . وغالبًا ما تكون البداية صعبة معقدة ، اذ ان الحادثة التي تستهل بها القصة لا تكون عادة نتوءا بارزًا في تيار الحياة الصاخب ، ولا تولد طفرة من لا شيء ، ولكنها تكون نتيجة لحوادث كثيرة ، تعود الى تاريخ مغرق في القدم ، كما تكون مرتبطة بشخصيات عديدة لها ميولها المختلفة وامزجتها المتباينة . وكثيرًا ما يبدأ الكاتب قصته حيث يجب ان ينتهي ، ثم يعود بقرائه القهقرى ، ليقص عليهم تطور الحوادث ، الذي ادى الى هذه النهاية التي استهل بها . وهذا واضح في القصص التي تكتب بطريقة الترجمة الذاتية وتروى بضمير المتكلم ، كقصة «السراب» لنجيب محفوظ . والنظرية الكلاسيكية في الملحمة ، تدعو الى بدء الحوادث من منتصفها ، ثم ردِّ كل حادثة تجري الى الاسباب التي ادت اليها ، وعكس الحاضر على الماضي . وكثير من كتّاب القصة ، يلجأون

الى هذه الطريقة ، بغية الاستئثار بانتباه القارىء ، لأن النشاط يكون على اشده في البداية .

وكتّاب هذا النوع من القصص يختارون عادة الاحداث التي تنطوي على صراع حادّ ، كذلك الصراع الذي كان بين اليزابيت ودارسي في «الكبرياء والهوى» . وهم بهذا يمنحون قصتهم تأججًا وحيوية ، ولكن على حساب العمق والشمول .

5

وعندما يتمكن القارىء من فهم الخطة الاساسية التي بنيت عليها القصة ، يتقدم الى الخطوة التالية ، وهي تبين الطريقة التي يتبعها الكاتب في تطوير قصته والسير بها قدمًا . وعليه هنا ان يتساءل ما الذي يستحثني على تقليب صفحات هذه القصة ، ولماذا اشعر برغبة جارفة في متابعة القراءة حتى النهاية ؟ .

والجواب على ذلك هو ان الكاتب استطاع ان يجتذب القارىء اليه منذ البداية ، وكلما سارت حوادث القصة قدمًا ، وجد القارىء فيها من انواع اللذة والتشويق ما يدفعه دفعًا الى متابعة القراءة . فقصة «سوق الغرور» مثلاً ، تجتذب القارىء اليها من اول وهلة ، وذلك عندما يقابل هاتين الفتاتين ، المتباينتي المزاج ، اميليا اوزبورن ورِبيكا شارب . فمظهرهما الخارجي ، وتمثيلهما لنوعين متقابلين من انواع الشخصية الانسانية ، والافعال التي تضطلعان بها منذ بداية القصة ، وعلاقتهما بمديرة المدرسة ، كل هذه الاشياء تلفت النظر حقًا ، وتدعو القارىء الى ملاحقتها والسير وراءها حتى يعثر على النتيجة التي ستؤول اليها الاحداث المتنافرة المتضاربة آخر الامر . وهو اذا فعل ذلك وواصل

القراءة ، سرعان ما يكتشف ان هذه القصة في حقيقتها ليست قصة فتاتين فحسب ، ولكنها قصة المجتمع الانكليزي في النصف الاول من القرن التاسع عشر . كما يدرك ان هنالك سؤالاً يتردد في نفس الكاتب طوال القصة ، ويحاول ان يجيب عليه ، وهو : كيف يحاول الناس ان يعيشوا في عالم لا تسيطر عليه يد الله ؟ .

6

وتختلف وسائل التأثير على القارىء باختلاف الكتّاب . فنرى جوزيف كنراد مثلاً ، يعنى في قصصه بوصف البحار الغريبة والأجواء المدهشة والعطور الساحرة ، وما الى ذلك . وجورج إليوت تهتم بوصف العلاقات الانسانية المعقدة ، وهنري جيمس يوجه كل اهتمامه الى وصف العقول المستنيرة المهذبة . اما هاردي فانه يتتبع اعمال القدر الغاشم ويصفها وصفًا دقيقًا معجزًا .

وعندما ينجح الكاتب في اجتذاب القارىء والاستئثار بلبه والسيطرة على احاسيسه ، تبدأ عملية التشويق والمماطلة ، وما يصحبها من الاستثارة الدائمة ، التي تأبى القرار والهمود ولا تنقع لها غلة ولا يشفى اوام . وبهذا يخوض القارىء في حالة من القلق الدائم والتحفز المستمر ، وهو يترقب بشغف وتطلع ما ستنجلي عنه الحوادث وما ستؤول اليه كل واحدة منها ، وكأنه يسأل نفسه دائمًا : ما الذي سيحدث بعد هذا ؟ وكيف يحلُّ هذا اللغز ؟ وكيف تذلل تلك العقبة ؟ وما هو صدى هذا العمل ؟ وما الى ذلك من الاسئلة التي تثور في نفسه كلما تابع سياق العمل القصصي . وعلى الكاتب ان يدرك ان القارىء يميل بوجهه عن البضاعة المزجاة ويغصّ باللقمة السائغة . وهو اذا ادرك ذلك ، ترتب عليه ان يحيط

القارىء بجو من السحر والالغاز . ولن ينعدم آنئذٍ القارىء الذي يشمر عن ساعديه ، ويجدّ في استكناه اللغز او في فض ختم المعميات .

وغريزة حب الاستطلاع مطية ذلول للتشويق ؛ فان القارىء الذي يفتح عينيه على موقف مغلف بالاسرار والالغاز ، يجد نفسه مسوقًا بدافع غريزي الى شق الحجب وهتك الاسرار . وكلما طال امد هذا الالحاح الغريزي ، ازدادت الرغبة في معرفة النتائج واستجلاء ما استغلق من الحقائق .

ويأتي التشويق على صور كثيرة ، وفي درجات متباينة ، من حيث التأثير والعمق . فولتر سكوت مثلاً ، يعتمد في قصصه التاريخية ، على طريقة آلية في المماطلة . فالسير كنيث في «الطِّلَسم» اضاع الشعار الملكي الذي اقسم على المحافظة عليه ، وعندما يعود للبحث عنه يجد انه قد فقد . وربيكا في «ايفانهو» تكون على وشك ان تلاقي حتفها ، متهمة بالسحر ، ولا احد حولها يخف لإنقاذها . ولكن عندما يصل بطلها وحاميها وينقذها ، ينقلب مد المماطلة والتشويق الى جزر . اما جين اوستن في «الكبرياء والهوى» ، فانها تعمد الى طريقة اخرى تمتاز بالسموّ والعمق . فاليزابيث بنيت تلتقي دارسي في ضيعته المسماة بمبرلي . واخيرًا تشعر بان حبه يملأ شغاف قلبها ، كما ان نظراته وتصرفاته تشي بالحب بل بالتدلُّه . وبعد ذلك توافيهم اخبار هرب ليديا ، فتلقي على هذا الحب المتأجج ماء باردًا ، وتصبح سعادتهما على شفا هاوية الشقاء الابدي .

وقد يخفي الكاتب سر المهنة ، ويمعن في تغليف وسائل التشويق والمماطلة ، حتى لتكاد تخفى على القارىء الفطن . وهذا يظهر في قصة «صورة سيدة» لهنري جيمس . ولكن الكاتب يقيم للقارىء منارة تهديه سواء السبيل ، وهذه المنارة تتمثل في شخصية رالف توشيت ، الذي

استطاع ان يتحسس ، بحدس العاشق ، تلك التعقدات التي اغرقت اليزابيث آرشر نفسها فيها . والقارىء عندما يرصد هذا الشوق العارم في نفس رالف ، لا بد من ان تصيبه العدوى ، ويبدأ هو في تتبع الحوادث بشغف .

وقد يلجأ الكاتب الى خديعة القارىء ، فيربط اجزاء قصته بسر يحتفظ به طوال القصة ، ولا يحاول ان يكشفه في نهايتها وهذا ما فعله زيدان في «عذراء قريش» ، وهي لعمري طريقة رخيصة وخدعة غير مستحبة ، واسلوب مهلهل مفضوح في التشويق والمماطلة . ولكن زيدان كان يعدّها براعة فنية ، وقد لجأ اليها في كثير من قصصه[1] .

7

واذا ذكرنا التشويق ، فلا مناص لنا من ان نذكر الذروة ، وهي القمة التي تبلغها احداث القصة في تعقيدها . وعندما يبلغها القارىء ينفعل اشد الانفعال ، وتتلاحق انفاسه ، وتضطرب عواطفه ، وتختلط احاسيسه ؛ فتزداد بهذا متعته ، ويتضاعف شوقه الى معرفة الحل والى اكتشاف الحالة التي ستؤول اليها الامور بعد ذلك . والذروة نقطة فاصلة في القصة تتدرج الحوادث قبلها صعدًا حتى تصل الى ذلك التوتر ، ثم تبدأ بعده بالتصفية والتكشف ، الى ان تبلغ النتيجة او الخاتمة . والعمل القصصي اشبه بالإعصار الذي يتجمع ثم يثور بقوة وعنف ، ثم يؤول الى ذبول وانحلال .

---

1 راجع كتاب «القصة في الادب العربي الحديث» للمؤلف ، الطبعة الثانية ، صفحة 177- 183 .

ويختلف ظهور هذه الذروة ، كجزء واضح من القصة ، باختلاف الكتّاب ، الا انها تكاد تكون خفية او مبهمة في بعض القصص التي تتصل حوادثها اتصالاً وثيقًا بهذه الارض التي نسعى عليها ، وبهذا العالم الذي نتخبط فيه . اذا ان الحياة الانسانية لم تخطط على الصورة التي يريدها الادب والاديب . والاتجاه القصصي الآن ، يتحاشى ابراز الذروة على هذه الصورة المفتعلة ، وبحسب الكاتب ان يقدم لقارئه صورة صادقة للحياة الانسانية . بما يضطرب فيها من احداث ، وما يتقلب على سطحها من شخصيات .

وتصنيف الكتّاب الى رومانسيين وواقعيين ، على الرغم مما فيه من جبرية وافتعال ، يعتمد في المقام الاول على عنصري التشويق والذروة . فالواقعيون يتجهون الى سرد قصصهم على غرار الحياة الانسانية الطبيعية ، ولذا يتجنبون العنف في اثارة العواطف ، والاغراب في وصف المشاهد وسرد المواقف ما استطاعوا الى ذلك سبيلاً . وهم يبررون طريقتهم هذه بان الحياة الانسانية العادية تقل فيها مغامرات الناس وتمضي ايامها رتيبة متشابهة . واذا حدث ذات يوم حادث ما له خطره وطرافته ، فانه يمضي هادئًا في غمرة هذا الصخب ، دون ان يلتفت اليه انسان ، ودون ان يخلف وراءه من الآثار ما يطبع حياة الانسان عامة او يعيق مجرى التيار المتدفق ، او يغير وجه التاريخ . ولذا يعنى الكتّاب الواقعيون بايراد التفاصيل كما هي دون توشية او تنميق ، كما يحرصون على التقرب من الواقع ، وعلى كبت العواطف المتأججة وخضد النزوات الثائرة ، التي قلما تشذبها حياة الانسان العادية على وجه الارض .

هذا بينما يمضي الكاتب الرومانسي ، في سبيل آخر ، يضفّر على جانبيه الاشواك أو الورود ، ويورد المفاجآت المستغربة ، ويصف حالات

عجيبة من التأجج والهيجان . وقد يعترف لك بان الحياة لا تنهج هذا النهج ، ولكنه يردف اعترافه بهذا الاستفهام الانكاري : ولكن الا تحب ان تراها كذلك ؟ .

ولنعد الآن الى تلك العوامل التي يصطنعها الكاتب للاستئثار باهتمام القارىء . فزيادة على التشويق ، هنالك عوامل اخرى تسنده وتقف الى جانبه . فالقارىء مثلاً يجد لذة عظيمة في اكتشاف المجهول واكتناه السر . وهو لهذا يؤثر ان يجول وحيدًا على صفحات القصة ، ليفوز اخيرًا بلذة النصر . وهنالك نوع من القراء يحبون ان يضطلعوا بدور البطولة ، ولذا نراهم يعتبرون القصة ميدانًا من ميادين المغامرات التي حرموا منها في حياتهم الواقعية . ولهذا يزجّون بأنفسهم في غمار الحوادث ، فيضحكون عندما تسير الريح رخاء ، وينقلب ضحكهم الى بكاء عندما يهب اعصار الحياة عاتيًا فيجتث الاشجار من جذورها ، او عندما تنزل الصواعق على الارض ، فتجعل ما عليها صعيدًا جرزًا . وقد يعتبر القارىء القصة مختبرًا يوسع فيه تجاربه الخاصة فيسجّي نفسه تحت تأثير العواطف والانفعالات التي تمر بها ، ويتأثر بها تأثرًا انسانيًا ساذجًا ، لا ثورة فيه ولا انفعال .

8

وهكذا نجد أن الكاتب يجتذب القارىء الى قصته بالتشويق ، وبما يسنده من انواع الحركة المختلفة . ولكن هذا كله قد لا يجدي ، وقد يحتاج القارىء الى دليل يأخذ بيده ، ويسير به في فجاج القصة وشعابها .

وكثيرًا ما يحس الكاتب بهذه الحاجة ، ويهيء نفسه لمقابلة القارىء في منتصف الطريق . فقصة «مسز دلوي» لفرجينيا ولف فيها من

المزالق ما لا يؤمن معه الزلل والعثار . فهي تعتمد على طريقة تيار الوعي والمونولوج الداخلي ، وتكشف عن الافكار الواعية واللاواعية للشخصية ، مستعينة بالتداعي الحر وباحلام اليقظة وبالرموز المتواترة ، عوضًا عن السلوك الانساني الخارجي . واحلام اليقظة ، والذكريات – كما نعلم – عرضة للتشعث والتشتيت . ولذا استعانت المؤلفة بساعة بج بن ، لتمثل عنصر الزمن في القصة . وهي اذ تدق دقاتها المعتادة ، تذكرنا بمرور الساعات في يوم البطلة ، بين نزولها لشراء الزهور ، واقامتها الحفلة الساهرة . كما انها كانت تربط الفصول ، وتقرن بعضها الى البعض الآخر ، بطريقة تكرار الشخصيات ، وظهورها في اوقات مختلفة . وكثيرًا ما كانت تلفت ذاكرة البطلة الى بعض الذكريات التي تلقي ضوءا على سراديب القصة ومنعطفاتها ، في تلك اللحظات التي يكون فيها الظلام قد نشر غيهبه والقى بجرانه .

وتلعب الشخصيات الثانوية دورًا هامًا في توضيح القصة ، فهي تقود القارىء في مجاهل العمل القصصي ، وتوجه الحبكة والاحداث ، بحيث تلقي ضوءا كاشفًا على الشخصيات الرئيسية . ونجيب محفوظ يعنى بهذه الشخصيات ، ويستغلها لتمثيل الروح الشعبية ، والفكاهة المصرية . وكثير من شخصياته هذه ، يعكس من الجاذبية والحيوية والالفة ، ما لا تعكسه بعض شخصياته الكبيرة .

وفي بعض الأحيان تنطق شخصية من الشخصيات بلسان الكاتب ، وتوضح للقارىء خطة السير في القصة ، كما تقوم بعض الشخصيات بدور الجوقة في المسرحية الاغريقية ، فتعلق على الحوادث في هدوء وارتياح او في سخرية وامتعاض ، ومن هذا القبيل فلاحو توماس هاردي . وكثيرًا ما يسفر الكاتب عن وجهه ، ويتحدث الى القارىء ، ويوجه نظره الى اشياء

يظن انها خفيت عليه ، ويعلق على بعض الشخصيات بالمدح حيناً وبالذم حيناً آخر . وهذا واضح في قصص فيلدنج وثكري وجورج إليوت .

ومن طرق الايضاح التي يتبعها بعض الكتّاب ، طريقة الارهاص او التمهيد . وذلك بان يعمد الكاتب الى تهيئة ذهن القارىء لاستقبال بعض الحوادث ، بالتمهيد لها او الايماء اليها قبل وقوعها ، حتى اذا ما حدثت كان القارىء على علم بالتطورات التي ادّت اليها . ولا بد لنا هنا من ان ننبه الى ان القارىء يحبّ ان يُفاجأ بالحوادث ، ولكنه لا يحب ان يروّع بها . ولذا كانت هذه الوسيلة سليمة من الناحية الفنية ، وخاصة اذا استعملت على نطاق ضيق وفي بعض الحالات الخاصة .

والتضليل نوع من انواع التمهيد ، وكثيرًا ما يستغله كتّاب القصص البوليسية وقصص المغامرات والأسرار . وقد اعتمد عليه دكنز في قصصه كثيرًا ، وهو يظهر بوضوح في قصة «الآمال العريضة» ، حيث يظن (بب) ان (الآنسة هفشام) هي السبب في كل ما حققه من نجاح .

٩

وما دمنا في معرض الحديث عن وسائل التشويق والمماطلة في القصة ، فعلينا ان نلفت النظر الى مبدأ من أهم المبادىء الفنية ، وهو مبدأ السببية . فان اول ما يطلبه القارىء الذّواقة من الكاتب ، ان يكون تطور القصة طبيعيًا ، لا يخرج عن نطاق المعقولية والاحتمال .

وتختلف اساليب الكتّاب في ذلك باختلاف الموضوعات التي يعالجونها ، وباختلاف القراء الذين يكتبون لهم . فبعض الكتّاب يتقيدون بالسببية تقيدًا يكاد يكون تامًا ، وبعضهم يتيح المجال للخوارق والمفاجآت . وفي قصص المغامرات ، حيث تتتابع الحوادث تتابعًا زمنيًا ،

لا يجد الكاتب ضرورة لارتباط الحوادث برابط السببية ، لأن الكاتب يختار الحوادث وفق هواه ، ويلقنها للشخصيات لتمثلها . وعلى الرغم من هذه الحرية الواسعة التي يستبيحها الكاتب لنفسه ، لا يستطيع ان يترك شخصياته حرة تتصرف كما تشاء ، بل عليه ان يتيح لها حرية الحركة ضمن الاطار العام الذي يحيط بها ويخطط حدودها .

وفي القصة التمثيلية (Dramatic Novel) يكون التفاعل على اتمه بين الحوادث والشخصيات ، فالحادثة التي تجترحها الشخصية ، سرعان ما تصبح عاملا مؤثرًا في القصة ، قد يمس الشخصية نفسها مسًا رفيقًا ليّنًا ، او عنيفًا عاتيًا . وهذا واضح في قصة «الكبرياء والهوى» .

وفي بعض القصص يلجأ الكاتب الى عنصر «القدر» . ويأتي بهذه القوة الخارجية ، ليقنع القارىء بأن تطور الحوادث عنده لا يخرج عن نطاق المعقولية والاحتمال . وهنالك فرق كبير بين استخدام «القدر» ، واللجوء الى عامل الصدفة ، الذي كثيرًا ما يتكىء عليه الكاتب ، لينتشله من هوة تردّى فيها ، او لينقذه من ورطة وقع فيها . والصدفة عامل عفوي دخيل ، لا يتقيد بقيود المعقولية ، بينما القدر عامل معترف به ، يخضع لقوانين ملزمة ، كما تخضع الشخصيات الاخرى في القصة . فموت كامل افندي علي ، في «بداية ونهاية» ، لم يحدث بطريق الصدفة ، ولكنه ضربة من ضربات القدر ، استغلها نجيب محفوظ ليصور صراع تلك الاسرة البرجوازية الصغيرة مع الفقر والتشرد ، نتيجة لظلم المجتمع او لخطأ النظام الحكومي ، الذي لا يكفل لاسرة موظف مخلص خدم الحكومة ثلاثين عامًا ، ما يسدّ رمقها ويوفر لها عيش الكفاف بعد موت عائلها .

وخلاصة ما تقدم ، ان القصة تكون معقولة ، ومحتملة الوقوع ، عندما تتصرف شخصياتها كما تتصرف شبيهاتها في الحياة اذا وضعت

تحت تأثير ظروف مماثلة . وكذلك عندما لا يخبط «القدر» خبط عشواء ، بل يتصرف تصرفًا لا يجافي طبيعة الحوادث والشخصيات . ولنذكر دائمًا ان الحوادث العفوية المفاجئة التي تعترض سبيل الحياة في القصة ، وكأنها حلقات غريبة من سلاسل مجهولة ، لا بد من ان تفسد هذه الحياة المتوهمة ، وتنأى بها عن طبيعة الحياة العادية التي نشاهدها على وجه الارض .

الفصل الثالث

القارىء وشخصيات القصة

1

تحدثنا في الصفحات السابقة ، عن الوسائل التي يستطيع بها الكاتب الاستئثار باهتمام القارىء ، فعرضنا لتعقيد الحوادث وتأثير التشويق والمماطلة والذروة ، وللعمل القصصي في مختلف ألوانه وصوره ، ولوسائل الايضاح التي يقدمها الكاتب للقارىء ، ولقانون السببية الذي ترتبط به الحوادث . ولننظر الآن في مصدر جديد من مصادر المتعة والتشويق ، وهو : الشخصية الانسانية في القصة .

تُعتبر الشخصية الانسانية مصدر امتاع وتشويق في القصة لعوامل كثيرة ؛ منها ان هناك ميلاً طبيعيًا عند كل انسان ، الى التحليل النفسي ودراسة الشخصية . فكل منا يميل الى ان يعرف شيئًا عن عمل العقل الانساني ، وعن الدوافع والاسباب التي تدفعنا الى ان نتصرف تصرفات معيّنة في الحياة ، كما ان بنا رغبة جموحًا تدعونا الى دراسة الاخلاق الانسانية ، والعوامل التي تؤثر فيها ومظاهر هذا التأثر .

والقصة النفسية ، او التحليلية ، ليست بدعًا في تاريخ القصة ، اذ انها تعود بتاريخها ، مع بعض التجاوز ، الى روايات القرون الوسطى الرومانسية وقصص جورج إليوت ومردث وهنري جيمس ودستويفسكي ، تحتوي الكثير من عناصر التشويق والامتاع ، الا ان

متعتها الخالدة دون شك ، تتوقف في الاكثر على ما فيها من كشوف رائعة في مجال العقل الانساني ، وفي تصرفات الانسان ودوافعه ، واعية كانت او غير واعية . وقارىء هذه القصص ، لا يجد متعة في تصرفات الشخصيات ، بقدر ما يجدها في الاسباب التي دعتها الى مثل هذه التصرفات . فقد يعجز القارىء عن تذكر اعمال دافيد كوبرفيلد ، ولكنه لن ينسى بحالٍ ، ملامح شخصيته الانسانية . وهو حين يقرأ عنه ، لا يعنى بالحوادث ، الا لانها تلقي اضواء جديدة على مسارب شخصيته . والذي يعلق بذهنه بعد القراءة ، ليس تطور الحوادث وتعقدها ، بل الشخصية الانسانية النابضة التي خلقها الكاتب .

ولعل هذه المتعة التي يحسّ بها القارىء عند تتبع خط سير الشخصية الانسانية في القصة ، ناتجة عن تلك الاواصر التي تنعقد بينهما . وهو ربما تعاطف مع الشخصية وما اليها ، لانه يجد فيها مشابه منه ، وهكذا تكون قراءة القصة بالنسبة اليه عملية بوح واعتراف . وهو يشرق بلذة هذا الاعتراف السرّي ، الذي لا يطّلع على خوافيه انسان . وهنالك شخصيات نموذجية ، تعكس مجموعة من صفات الشخصية الانسانية عامة ، وعندما يلتقيها القارىء على صفحات القصة يرى فيها بعض الشخصيات الحية التي يعرفها ، او بعض الصفات التي تشترك فيها مع نفر من الشخصيات التي يعرفها او يلتقيها كل يوم . ولعل القارىء ينتشي سرورًا عندما يرى هذه الشخصيات تعيد تمثيل دورها ، الذي تمثله امامه في الحياة ، على مسرح القصة كاملاً ، مصحوبًا بأسبابه الخفية ونتائجه المتوقعة . او لعله يتمنى ايضًا ان يراها في اوضاع خاصة وحالات غريبة ، حتى يرى اثر هذه الاوضاع والحالات فيها ، وحتى تتكشف له عن صفات جديدة لم يكن من اليسير عليه ان يكتشفها بنفسه ، نظرًا لضيق

خبرته ، او بسبب تلك الاقنعة التي يحاول الانسان ان يضعها على وجهه ، لتخفي حقيقة نفسه .

وكثيرًا ما يتشبه القارىء ببعض الشخصيات التي يقابلها في القصة دون ان يشعر . وهو منذ اللحظة التي تقع فيها من نفسه موقعًا حسنًا ، يبدأ بمعايشتها والسير معها ، وهو يشعر بشعورها ويحس باحساسها ، ويعتبر نجاحها او اخفاقها نجاحًا او اخفاقًا له . وهذه هي ظاهرة الاشعاع او العدوى (Empathy) ، كما يسميها علماء النفس ، ومعناه ان شعاعًا ينبعث من الشخصية ، فيؤثر في شخصية اخرى ويجتذبها . وأكثر الاذواق الفطرية الساذجة ، تعتمد في اختيارها لمثلها الاعلى في الشعر او القصة او التمثيل او الغناء ، على مثل هذا الاشعاع .

وثمة سبب آخر من اسباب هذه المتعة ، ولعله أهمها ، وهو لذة التعرّف الى شخصيات جديدة ، ولا سيما اذا كانت من النوع الذي يعكس بعض الصفات والمثل التي تلقى هوى في نفس القارىء . وهذه الظاهرة واضحة في الحياة الاجتماعية ، وهي بالتالي محتملة الوقوع في عالم القصة ، التي هي صورة مموهة من الحياة . وقد اشتهر دكنز بتقديم امثال هذه الشخصيات ، التي يحبها القارىء ويتمنى ان يلقاها في طريقه دائمًا .

2

وبعد ، فما هي القصة الجيدة في نظر القارىء ؟ .

لا شك في ان القصة الجيدة في نظر القارىء العادي ، هي التي توفر له اكبر قسط من اللذة التي تبعث السرور في نفسه . فقارىء القصص البوليسية ، يجد لذته في البحث عن الاسرار وحلّ الالغاز . وقارىء

قصص المغامرات يحب ان يعيش بخياله في جو مثير . والشاب يبحث عن القصة التي تجسم له مثله العليا في العدالة والرحمة والحنان الخ . . .

ولكن ذوق القارىء الناقد اشد تعقيدًا من كل ذلك . فإنه يتطلب من القصة ان تكون زاخرة بالحياة ؛ وذلك بان تقدم له صورة مموهة منها تتسم بميسم الخلود والاستمرار ، مهما تنوعت المشارب واختلفت الاذواق وتباينت الميول والاهواء والمفاهيم الادبية .

وقد تعرض بعض القصص صورة صادقة من الحياة ، على الرغم من انها تصور حياة بشعة قاسية تشمئز منها النفوس . وهي تخلف في نفس القارىء شيئًا من ذلك كله ، نظرًا لما تتسم به من الامانة في العرض والدقة في التصوير . ومثل هذا الصدق نفتقده في تلك القصص التي يحاول كتّابها ان يتملقوا اذواق القراء ، وان يحققوا رغباتهم ومطالبهم ، وذلك بأن يقدموا لهم قصصًا ناعمة هنيئة ، تشيع البهجة في جوانبها ، لكي يجدوا في قراءتها مخدرًا ينسيهم همومهم ومتاعبهم في الحياة .

ولهذا كان لزامًا على القارىء اليقظ ، ان يفطن الى نوع هذه الحيوية ، وان يكون حذرًا حريصًا في احكامه ، فلا تغرر به تلك القسوة الوحشية التي يعمد اليها بعض الكتّاب ، أو تلك الصراحة الجنسية التي تدغدغ شهواته وغرائزه ، او تلك الاحلام الوردية التي تخدعه عن واقع الحياة ، وتزيف له صورة الحقيقة المرّة .

فالموضوع ليس كل شيء في القصة ، اذ ان الموضوعات ملقاة على قارعة الطريق ، يلتقطها الكاتب المبتدىء والكاتب الذي استحصدت ملكته وانما المهم هو طريقة الكاتب في علاج موضوعه وتجليته .

3

والقارىء الذي يتذوق تشاؤم كاتب من الكتّاب ، او جنسيَّة كاتب آخر ، او قسوة كاتب ثالث ، في آن واحد ، لان مقياسه في الحكم هو الصدق والحيوية ، هو القارىء النقادة الذي لا يُخشى عليه ان يضلّ سبيله على صفحات القصة . وهذه الحيوية تتجلى له في مظاهر شتى :

1 – ان بعض القصص تعتبر جيدة ، لان فيها من النعومة والتحايل والمرح والرشاقة والسحر ، الشيء الكثير . وهذه المظاهر تبدو مجتمعة او مفرقة ، في الشخصيات والحبكة والبيئة . ومجال هذه القصص ضيق محدود ، وقلّ ان يعالج الكاتب فيها مشكلة من مشكلات السلوك والاجتماع الانساني وحسبنا منها ان تعطينا صورة ما عن الحياة .

2 – وهنالك بعض الكتّاب الذين تتسم قصصهم بالحيوية ، لما فيها من فكر عميق . وهذه السمة واضحة في قصص جورج مردث . فان القارىء يشعر اثناء قراءتها بأنه امام مفكر عميق التفكير ، فضلاً عن انه قصصي بارع . ولذا فانه يحتاج الى قسط من التركيز والتأمل ، ليستطيع ان يتفهم مرامي القصة ، وافكارها العميقة . وكذلك قصص هاردي ، فانها تعكس لنا ملامح تفكيره العميق ، وخاصة فيما يتعلق بمسائل الخير والشر في الحياة . وهذا الاتجاه واضح في «عودة المواطن» ، وفي «عمدة كاستربردج» . وشخصيات هذه القصص لا تفكر لنفسها ، كما تفعل شخصيات مردث ، بل ان الكاتب يفكر لها ، ويخلع عليها سماته في التأمل والتفكير .

وهنالك لون آخر من الوان التفكير ، يظهر لنا في قصص الكتَّاب

الساخرين ، ومنهم سنكلير لويس : فان قصتيه «الشارع الرئيسي» و«بابيت» لا تحويان من عمق التفكير وبعد الغور ، ما تحويه قصص مردث وهاردي ، الا انه يبطنهما بالسخرية المرة التي تنم عن دقة في الملاحظة . والنجاح الذي حققه لويس في تصوير الحياة الاميركية ، يعزى في المقام الاول الى ان قصصه تجسم لنا ملحوظاته الساخرة ، التي تكون عادة نتيجة للتأمل الطويل . والحقيقة ان قصص لويس لا تعكس لنا تفكيرًا عميقًا ، وهو في هذا لا يشذّ عن اكثر الكتّاب الساخرين ، الا انه استطاع ان يصور لنا الكثير من جوانب الحياة الاميركية ، مما يجعله شخصية فذة في تاريخ اميركا الاجتماعي .

3 – وقد تكون روعة القصة وقوتها ، نتيجة لمقدرة مؤلفها في رسم الشخصيات التي لا تشذّ في ملامحها عن الشخصيات الانسانية المعروفة ، الا انها تعكس لنا بعض الخصائص المشتركة في الجنس البشري .

والقصص الانكليزية تزخر بمثل هذه الشخصيات ، وقد كتب لاكثرها ان يخلد في نفوس القراء ، وان يبقى حيًا على الزمن اكثر من بعض الشخصيات التاريخية . فلا شك في ان شخصيات مستر بكوك وآدم بيد وجين آير وتس وكثيرًا غيرها ، اكثر تألقًا وخلودًا من الملكة آن مثلاً .

واكثر القراء يبحثون عن القصة التي تقدم لهم شخصيات حية ، فهم يسعون الى التعرف الى شخصيات جديدة ، والى مراقبة مشكلات الحياة وهي تتفاعل مع شخصيات انسانية يسهل عليهم فهمها وادراكها . ولا شك في ان عناصر القصة الأخرى تتضاءل امام الشخصيات الحية المتحركة . والشمول والحرارة والتنوع والنشاط في

الشخصية القصصية ، صفات تملك على القارىء لبّه وتستأثر بأكبر نصيب من اعجابه وتقديره .

4 – واخيرًا نجد بعض القصص التي تتوفر فيها الحيوية المطلوبة ، بسبب براعة كاتبها في رسم البيئة التي يتحرك فيها العمل القصصي . وهذه البيئة اما أن تكون جديدة على القارىء كل الجدة ، وهي لهذا تستأثر باعجابه وتقديره ، واما ان تكون مألوفة لديه ، ولكنه لم يرها من قبل – على طول معرفته لها – على هذه الصورة الشاملة المتميزة ، التي يعرضها امامه الكاتب . وخير مثل على ذلك قصص نجيب محفوظ .

4

هذا ، وان القارىء الناقد ليلحظ ان القصص الجيدة التي يقرأها ، يفضل بعضها البعضَ الآخر ، لا بما يصوره من حياة اكثر نبلاً ، ولا بما يقدمه من الشخصيات التي تنتزع من التقدير والاعجاب اكثر مما ينتزعه غيرها ، بل بما يظهره الكاتب من تعمق وتوغل في صميم التجربة التي يحاول ان يصورها . وهذا ما يجهله اولئك الادباء الذين يعيبون على بعض النقاد عنايتهم الفائقة بقصة «مدام بوفاري» ، وما يكنّونه لكاتبها من اكبار واعجاب . ولعل ما يدفعهم الى هذه النظرة ، شخصية مدام بوفاري ، تلك المرأة المتشردة المنحرفة الانانية الخاملة ، وتلك المجموعة الغريبة من الشخصيات الضعيفة المريضة القاسية التي تحيط بها . وهكذا لا يجد فيها القارىء الذي يبحث عن وسيلة للهرب من واقع الحياة بغيته ، وكذلك القارىء الاخلاقي الذي يبحث عن القيم الخلقية التهذيبية في القصة .

والحقيقة التي لا مراء فيها ، ان «مدام بوفاري» قصة عظيمة ، لان

الكاتب استطاع ان ينفذ الى لبّ التجربة ، وان يلم بها المامًا تامًا ، وان يخرجها لنا كتلة متماسكة حية ، تشتمل على عناصر الاثارة المستمرة التي يحس بها القارىء دائمًا ، ولو اعاد قراءتها عدة مرات .

والخصائص التي تمتاز بها قصة كهذه ، تكون عادة نتيجة لتعمق الكاتب الى قرار تجربته ، ولمقدرته على استغلال جميع أدوات الصناعة لتصوير تجربته هذه كاملة نابضة بالحياة . والقصص الجيدة ليست وليدة الصدفة والاتفاق ، ولكنها عصارة عقلية جبارة ، استطاعت ان تعي خلاصة التجارب الانسانية في حقول الابداع الفني .

وبعد ، فان امتلاك ناصية الحبكة والاسلوب والحوار ورسم البيئة ، وما الى ذلك من عناصر كتابة القصة ، لا يخلق بنفسه قصة عظيمة . وفي الوقت نفسه ، لا يستطيع الكاتب مهما كان موهوبًا ، ان يكتب قصة عظيمة الا اذا فهم جميع هذه العناصر ، وعرف سر اصطناعها وتسخيرها .

الباب الثاني

القصة والكاتب

عملية الإبداع

حبكة القصة

1

حبكة القصة هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها ، مرتبطة عادة برابط السببية . وهي لا تفصل عن الشخصيات الا فصلاً مصطنعًا موقتًا ، وذلك لتسهيل الدراسة . فالقاصّ يعرض علينا شخصياته دائمًا وهي متفاعلة مع الحوادث متأثرة بها ، ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه .

وعندما نتقدم الى الحديث عن حبكة القصة ، يجب أن ننظر اولاً الى المواد الأولية التي تستمد منها ، والى قيمة هذه المواد عندما تعارض بالحياة نفسها . فلو نظرنا الى قصص بعض كتّابنا ، كتوفيق الحكيم والمازني ونجيب محفوظ وعبد احميد السحار ، وجدنا ان موضوعاتها مستمدة من واقع الحياة التي تحيط بهم ، على ما بينهم من اختلاف في الزاوية التي ينظرون منها الى هذه الحياة ، وفي طبيعة الموضوعات التي يتتبعونها ويعنون بعرضها . فعندما نقرأ «عودة الروح» أو «ابراهيم الكاتب» او «بداية ونهاية» او «الشارع الجديد» ، نجد اننا نشرف على الوان مختلفة من الحياة ، وعلى عوالم انسانية متباينة . ولكن على الرغم من اختلاف الموضوعات واساليب العلاج ، نجد ان هذه القصص جميعًا لها قيمها الخاصة ومعانيها الانسانية الاصيلة . وذلك لانها لا تعنى بما يطفو على سطح الحياة من زبد الحوادث

والشخصيات ، ولكنها تتعمق الى مختلف العواطف وتستبطن الوان المشكلات ، وتعكس صور الصراع الحيوي الذي تتصل عراه بين اعضاء هذه المجموعة الانسانية الصغيرة ، التي عزلها الكاتب عن تيار الحياة المتدفق ليصفها لنا في دقة وامانة ، دون ان يفصم ما بينها وبين الحياة الكبيرة الزاخرة من اواصر وأسباب . وهذا الحكم ينطبق على فنون الادب عامة ، لأن الأدب في حقيقته ليس الا تفسيرًا عميقًا للحياة . والمحكّ الحقيقي لعظمة القصة ، او لخلود اي اثر ادبي ، على اختلاف الاساليب والموضوعات ، هو مدى اتصاله بالحقائق التي تجعل الحياة الانسانية اكثر عمقًا وأوسع شمولاً ، ومقدار ما فيه من القيم التي تبرز النواحي الروحية في الحياة قوية ناصعة . وباستطاعة الكاتب أن يهيىء لأدبه مثل هذه الصفات ، التي تسمه بميسم القوة والاستمرار ، بالطريقة التي يصطنعها في تناول الموضوع واكتشاف قيمه الخاصة . والحياة الوضيعة البسيطة لا تقل عن الحياة السامية المعقدة او عن الحوادث التاريخية العظيمة ، من حيث كمون هذه القيم الاصيلة فيها . فشخصية الموظف البسيط والبرجوازي الصغير احمد عاكف في «خان الخليلي» ، لا تقل قيمة عن شخصية الامير الدانماركي هملت ، من حيث احتواؤها على القيم الانسانية التي يستطيع الكاتب ان ينبش عنها ، ويستغلها في التعبير عن قلق الطبقة الوسطى الصغيرة وكفاحها المرير مع الفاقة والمرض والبؤس الروحي والمادي ، وفي تجسيد روح التضحية والايثار لديها ، وحب الاسرة والحرص على تماسكها ، والاخذ بيدها حتى تجتاز عقبات الحياة بطمأنينة وسلام . وعلى هذا فليس لنا ان نفضل القصص التي تتجه اتجاهًا جديًّا عابسًا على تلك التي تعتمد على الفكاهة والعبث ، فهما سواء من حيث توفير القيم الانسانية . والقصة لا تكون عظيمة بما يرين على سطحها من التجهم

والعبوس ، بل باستبطانها الانفعالات والاحاسيس التي تنتابنا وتمتلكنا في صراعنا الدائم مع الحياة . ولكن لا بد لنا هنا من الحيطة والحذر ، حتى لا يؤدي حديثنا هذا الى سوء في الفهم او خطإ في التقدير . فهذه الصفات التي اشرنا اليها آنفًا لا تحرم بعض القصص التي تتقبلها نفوسنا باللذة والارتياح من صفة العظمة . فنحن لا نستطيع ان ننكر ان من اغراض القصة ايضًا ان تكون ممتعة مسلية . فمثل هذه القصص اذا ادت الى هذه النتيجة بطريقة سليمة صحيحة ، لا نملك الا ان نعتبرها ناجحة وان نعد الغرض الذي ادته تبريرًا كافيًا لوجودها .

ومن ناحية اخرى ، قد يكون في فنية القصة وفي قوتها التمثيلية ، او في دقة رسم شخصياتها وفي سخريتها وفكاهتها ، ما يكفي لجعلها في المقام الأول من الادب القصصي . وهذه اعتبارات لها قيمتها وينبغي ان نعنى بها اثناء تقديرنا للقصة . ومهما يكن الأمر ، فان المبدأ الذي نقرره يبقى ثابتًا هنا ، وهو ان العظمة الحقيقية في القصة تعتمد على عظمة موضوعها ، او القيمة الحقيقية لموادها الأولية . ولكن عظمة الموضوع وحدها لا تكفي لجعل القصة عظيمة ، اذ لا بد لها زيادة على ذلك ، من يد صناع تستطيع ان تبرز خصائصها ، وتظهر صفاتها وطاقتها الكامنة على احسن وجه . ومعنى هذا ان الأمر يتوقف على عملية الابداع او الخلق في القصة ، وما يرافقها من موهبة طبيعية وبراعة فنية . ولكن هاتين الصفتين لا تؤديان بالكاتب الى النتيجة المتوخاة ، ولا تبلغانه من فنه ما يريد ، الا اذا كانت خبرته بالحياة واسعة عميقة .

والحديث عن الخبرة الواسعة ، يقودنا الى مسألة اساسية في كتابة القصة ، وهي الصدق في التعبير عن الشخصية وفي تصوير الحياة . فالصدق ، بهذا المعنى ، هو الشرط الاول في كل عمل ادبي عظيم . ولهذا

يترتب على الكاتب ان يتقيد بمجال خبرته ، والا يعرض للموضوعات التي تنقصه الخبرة الشاملة العميقة بها . وعليه ان يكتفي بالنظر الى الحياة من هذه الزاوية المحدودة التي عرفها والفها ، وليترك لغيره من الكتّاب ان يعرض علينا خبرته الخاصة باخلاص وصدق .

2

ومجال القاصّ هو عناصر التجربة الانسانية التي عرفها او خبرها ، ولهذا يستطيع ان يتمثلها تمثلاً فنيًا صحيحًا . وهذا المجال يتوقف على طبيعة الكاتب ، وعلى بيئته الاولى . والكاتب الذي يتقيد بمجاله يستطيع ان يمضي فيه الى آخر الشوط ، وان يبلغ فيه شأوًا لا يدرك . وجين اوستن هي المثل الخالد على اخلاص الكاتب لمجاله الخاص ، ولهذا استطاعت ان تقدم لنا صورة دقيقة من الحياة بكل ما فيها من اشخاص وحوادث ومشاهد طبيعية ، وهذه الصورة تمتاز بالوضوح والصفاء والصدق . وقد برهنت بذلك على ان امتياز الكاتب لا يعتمد على اتساع مجاله ، وانفراج الزاوية التي ينظر منها الى الحياة ، بل على عمقه ونبشه عن اغوار النفس الانسانية .

ويمثل هاردي الكاتبَ القصصي الذي حاول ان يتعدّى نطاق مجاله الخاص ، فانحرف وضلت به السبيل . فقد حاول ان ينتقل الى طبقة اعلى من طبقته ، ليتمكن من اقتباس اخلاقها وعاداتها وطريقتها في الحديث ، وذلك ليدخلها في نطاق مجاله القصصي . وقد كانت نتيجة ذلك طبعًا الاخفاق الذريع . وليته قبع في عقر بيته ، بدلاً من تطفله على تلك الحفلات الفخمة ، التي كان يبلله فيها عرق الحياء ويظل طوال الوقت عابسًا حزينًا . وفي الادب الفرنسي ، يقابلنا مثل

الاخوين جونكور[1] اللذين كانا يتسللان الى مختلف الازقة والحارات لالتقاط صور الحياة فيها ، لكي يكتبا قصصًا واقعية دقيقة . ولم يعلما ان خادمتهما كانت تعيش حياة كلها طيش ومجون ، وتقضي ايامها مخمورة ، وتتصل ببائع اللبن ، لتلد له غلامين سفاحًا .

ويتهم محمود تيمور دائمًا بانه لا يتقيد بمجاله القصصي ، انْ في اقاصيصه أو في قصصه . ففي قصته «نداء المجهول» مثلاً ، يصور لنا رحلة الى لبنان ، قام بها راوي القصة حوالي سنة 1908 . وقد اخطأ الكاتب في تصور البيئة المكانية والزمانية للقصة ، وتردى في بعض الاخطاء التاريخية والجغرافية . فهو يقول على لسان الراوية ، انه رأى على احد الرسائل الواردة الى الاستاذ كنعان طابعًا سوريًا ، في حين ان سوريا في ذلك الوقت كانت ولاية عثمانية ، ولم تستقل عن السلطنة وتصدر طوابع خاصة بها ، الا في فترة حكم فيصل القصيرة . وكذلك يتحدث عن صحارى شاسعة ، لا نعلم بوجود مثلها في لبنان . وهو بالاضافة الى ذلك يقدر مدة الرحلة بعشرة ايام ، بينما كان باستطاعة الانسان في ذلك الوقت ، ان يقطع لبنان من الشرق الى الغرب او من الشمال الى الجنوب ، في أقل من يومين .

---

1 الاخوان جونكور هما ادمون ، وجيل . وقد اشتركا في تأليف عدة قصص ، منها مدام جرفيزيه . ولما مات جيل ظل ادمون يكتب وحده كما لو كان اخوه حيًا . وقد ارادا ان يكونا واقعيين فيصورا كل النفوس ، علت او اتضعت ، وان يكونا حديثين فيظهرا ما صارت اليه النفوس من تعقد ، وان يكونا فنيين في الاسلوب . وقد كان ادمون يجمع في بيته الادباء بعد موت اخيه كل اسبوع ، وعن هذه الاجتماعات تكون مجمع جونكور الادبي الذي ما يزال قائمًا حتى اليوم ، والذي يتكون من الروائيين والكتّاب المشهورين ، وذلك بالانتخاب . وهذا المجمع يمنح كل سنة جائزة للقصة ، باسم (جائزة جونكور) .

ومما لا شك فيه ان الكاتب يستطيع ان يؤلف قصة عظيمة واحدة على الأقل اذا تقيد بمجال خبرته الانسانية . ولكن الكتّاب الناشئين ، بوجه عام ، يشيحون بوجوههم عن هذه الحقيقة ، ويتطلعون الى بعض الموضوعات التي ليس لهم بها سابق خبرة ، مدفوعين الى ذلك بحبهم للتقليد ، او باعجابهم بكاتب من الكتّاب ، يحاولون ترسم خطاه واقتفاء آثاره .

وليس من الضروري ان تكون التجربة المباشرة ، المصدر الوحيد لمعرفة الحياة والخبرة بها . ففي الكتب انواع مختلفة من الخبرة ، التي يحتاج اليها الكاتب مهما اتسع افقه ، كما ان في الاتصال بالناس والتحدث اليهم ، الوانًا من الخبرة التي قد نعجز عن الحصول عليها بالتجربة المباشرة .

واذا كان الكاتب ذا موهبة خلاّقة ، وكانت لديه القدرة على استيعاب انواع التجارب التي تنهال عليه من مختلف دروب الحياة ، وتمثلها تمثلاً صحيحًا ، وكان بالاضافة الى كل ذلك ذا خيال واقعي يمكنه من ان يرى الأشياء بوضوح وان يرسمها بدقة ، استطاع ان يصور لنا الوان التجارب هذه تصويرًا حقيقيًا صادقًا ، ولو كان فيها من المشاهد والاحداث ، ما لم يسبق له الوقوع ضمن مجال اختباره الحيوي . اما كاتب القصة التاريخية ، فانه يختلف عن الكاتب الذي يستمد موضوعه من الحياة العصرية المحيطة به ، لانه مضطر الى الاعتماد على الخبرة التي تأتيه بالواسطة ، اذ يجمع مادته القصصية من مصادر التاريخ . وقد يضطر كاتب القصة العصرية الى مثل هذا اذا تناول موضوعًا من الموضوعات التي تكون غريبة او غير مألوفة او بعيّدة عن مجال خبرته الخاصة . وهذا ما نجده في قصة «الاطلنطيد» للكاتب

الفرنسي بيير بنوا . اذ اعتمد الكاتب في رسم بيئة القصة ومجالها الطبيعي ، على بعض كتب الرحلات وكتب الجغرافيا ، وتقارير علماء الجيولوجيا .

3

هذا ما يختص بالمادة الاولية للقصة . اما حبكتها ، وهي طريقة المعالجة الفنية التي يجريها الكاتب على تلك المادة ، فهي ما سنتحدث عنه الآن .

القصة مهما يكن نوعها ، هي في حقيقتها نوع من الحكاية . ولهذا علينا بعد قراءتها ان نتساءل : هل الحكاية ، في حد ذاتها ، طريفة ومشوقة وتستحق المجهود الذي بذل في قصّها ؟ . فاذا كانت كذلك ، هل استطاع الكاتب ان يقصها علينا ببراعة وافتنان ؟ اي هل استطاع ان يسردها ، دون ان يفسد تسلسلها بالحشو والاسهاب في بعض المواضع ، وبالحذف والايجاز في المواضع الأخرى ؟ . اي هل حافظ على التناسب والتناسق اثناء السرد ، وهل كانت الحوادث تتتابع منسابة دون تلكؤ معتمدًا اللاحق منها على السابق ؟ . اذا نجح الكاتب في تحقيق كل هذا ، فمعنى ذلك انه استعمل حقه في الاختيار والتنسيق ، واستطاع بلمساته الفنية وبريشته الساحرة ، ان يحيل الاشياء التي تبدو تافهة مبذولة الى روائع عظيمة متألقة .

وقدرة الكاتب على قص الحوادث ببراعة وتسلسل ، دون حشو او استطراد ، لها قيمة فنية عظيمة لا يدركها الا الذي كلّف نفسه عناء مراقبة احاديث المقاهي والمجالس الخاصة والعامة ، ولاحظ ما فيها من حشو واضطراب وتناقض وتكرار ، الى جانب ما فيها من تفاهة وضحالة في كثير من الاحيان .

وهناك بعض القصصيين الذين يكتبون قصصًا ليس لها وزن عظيم ولا قيمة خالدة ، ولكنهم يسردونها باسلوب بسيط سلس خالٍ من التعمل والتكلف ، ويستطيعون ان يبرزوا في كل مرحلة من مراحل القصة ، كل ما تحتوي عليه من متعة ولذة . وهنالك ايضًا بعض الكتّاب الذين يمتازون بعمق التفكير وشمول النظرة ، ولكنهم يعجزون عن سرد قصصهم بمثل هذا الاسلوب ، او انهم يقدمون القيم الفكرية في القصة على القيم الفنية . فاذا قرأنا قصة لدوماس مثلاً ، وهو يعتبر من ابرع كتّاب القصة في العالم ، اعجبنا بما فيها من حيوية وتدفق مما يجتذبنا ويشوقنا الى تتبع الاحداث بنهم . وهو يوفر هذه العناصر في قصته ، دون ان يشعرنا بانه يبذل مجهودًا شاقًا او يحاول محاولة عسيرة . على حين أننا نشعر بمثل هذه المحاولة عندما نقرأ قصص بلزاك وتولستوي ودستويفسكي مثلا .

ولا اعني بهذا ان يكون تحليل اسلوب السرد وتطور العمل القصصي ، همنا الوحيد اثناء دراسة القصة . بل علينا ايضًا ان نلتفت الى طريقة الكاتب في ربط الاجزاء المنفصلة وابراز المواقف المتباينة ، واستغلال كل ما يتاح له من وسائل التأثير . فالكاتب البارع يستطيع ان يضع في كل حادث من احداث قصته ، ما يجعل له قيمة في ذاته ابتداء ، وما يربطه اخيرًا بالاحداث الاخرى ، حتى تتعاون جميعًا على تأدية التأثير المطلوب .

وتختلف اساليب الكتّاب في ذلك ، فبعضهم يؤثر الايجاز القائم على الايحاء ، كما فعل نجيب محفوظ عندما صور انتحار نفيسة وحسنين في «بداية ونهاية» ، وفي عودة السيدة عنايات لكامل رؤبة لاظ في نهاية «السراب» ، وكما فعل في مصرع بطله التراجيدي عباس الحلو في «زقاق المدق» .

وبعض الكتّاب يؤثرون الاطناب ، كما فعل هوثورن في وصف موت القاضي جفري بنشين في الفصل الثامن عشر من قصة «المنزل ذو القباب السبع» . وقد يجمع الكاتب بين الطريقتين في قصة واحدة ، كما فعل فلوبير في وصف موت مدام بوفاري منتحرة بالسم ، وموت زوجها شارل بوفاري حزينًا هادئًا .

4

ونستطيع ان نقسم القصة ، من حيث تركيب الحبكة ، الى نوعين متميزين هما : **القصة ذات الحبكة المفككة** (Loose) **والقصة ذات الحبكة العضوية المتماسكة** (Organic) . وتبنى القصة من النوع الاول ، على سلسلة من الحوادث او المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برباط ما . ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث ، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة ، او على الشخصية الاولى فيها ، او على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعًا . وهكذا يستطيع الكاتب ان يقدم لنا مجموعة من الحوادث الممتعة ، التي تقع على شكل حلقات متتابعة لا تنحدر الواحدة منها من الاخرى ، ولا تتصل إلا بذلك الرباط الذي يخفيه الكاتب عنا حتى نكتشفه اخيرًا بعد الفراغ من القصة . ومن الأمثلة على هذا النوع ، «اوراق بكويك» لدكنز ، و«الشارع الجديد» للسحار ، و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ ، و«الحرب والسلام» لتولستوي .

اما القصة ذات الحبكة المتماسكة فانها على العكس من ذلك ، اذ تقوم على حوادث مترابطة ، يأخذ بعضها برقاب بعض ، وتسير في خط مستقيم حتى تبلغ مستقرها . واكثر القصص المعروفة من هذا النوع ،

ومنها «مدام بوفاري» و«اسرة ارتامونوف» و«بداية ونهاية» ، و«عودة الروح» ، و«دعاء الكروان» . وقد تحوي قصة من القصص هذين النوعين من الحبكة ، كما حدث في «دافيد كوبرفيلد» لدكنز ، كما ان هناك قصصًا عديدة تكون حبكتها بسيطة ، فلا يحتاج القارىء الى ان يبحث فيها عن خطة قصصية محكمة ، ومن هذا النوع اكثر قصص جين اوستن وترجنيف .

وهذا التقسيم الذي اوضحناه سابقًا ، لا يعني ألبتة ان القصة ذات الحبكة المتماسكة ، خير من القصة ذات الحبكة المفككة ، وانما هو تقسيم لتسهيل البحث ولكل منهما مساوىء ومحاسن ، سنتحدث عنها فيما يلي :

فمما يؤخذ على القصة ذات الحبكة المتماسكة انها قد تنقلب احيانًا الى عمل الي ، حتى ان القارىء يشعر فيها بإحكام الصنعة ، كما حدث في قصة «السراب» ، اذ تحكَّم النموذج النفسي الذي بني على عقدة اوديب باحداث القصة وشخصياتها ، مما جعل الكاتب يسخّر كل مواده الأولى لخدمة الشخصية وبنائها .

ومما يؤخذ عليها ايضًا انها تؤدي الى الافتعال والصدفة كما هو الحال في «توم جونز» حيث نقع على بعض التفاصيل المفتعلة ، والاحداث التي تأتي صدفة واتفاقًا ، وذلك لكي تؤدي العمل الذي يفرضه عليها الكاتب ، وهو ان تكون حلقة متممة لتلك السلسلة المحكمة التي أراد ان يقيم عليها بناء القصة .

ونستنتج مما سبق شرطين اساسيين ، يجب ان يتوافرا في الحبكة القصصية المتقنة ، وهما : ان تتحرك بطريقة طبيعية خالية من الصدفة والافتعال ، وان تكون مركبة بطريقة مقبولة مقنعة ، لا نشعر فيها بآلية

العمل القصصي ، مما يجافي الحياة الانسانية العادية . وخير مثل على الحبكة المتماسكة ، الى حد الافتعال والآلية ، قصص ولكي كولنز وآرثر كونان دويل وموريس لبلان واجاثا كرستي .

5

والحبكة القصصية تنقسم من حيث موضوعها الى نوعين : **الحبكة البسيطة ، والحبكة المركبة .**

ففي النوع الاول ، تكون القصة مبنية على حكاية واحدة ، اما في النوع الثاني فتكون مركبة من حكايتين او اكثر . ووحدة العمل والتأثير في القصة ، تتطلب تداخل الحكايات المختلفة واندماج بعضها في البعض الآخر .

والنقد الاول الذي يوجه الى قصة «سوق الغرور» لثكري ، انها قائمة على حكايتين ، احداهما تدور حول اميليا سدلي والأخرى حول ربيكا شارب ، ولكن الكاتب لم يدمجهما في وحدة متماسكة . ومثل هذا النقد ، يمكن ان يوجه الى كثير من القصص ، ومنها «انا كارنينا» . ونجيب محفوظ في «زقاق المدق» استطاع ان يقص حكايات كثيرة ، الا انه استطاع ان يربطها جميعًا برباط خفي ، هو الزقاق نفسه ، او الانقلاب الذي حدث في حياة اهل الزقاق ، نتيجة للحرب العالمية الثانية .

ومما هو جدير بالملاحظة ايضًا ، ان الكاتب حين يبني قصته على حكايتين او اكثر ، يعنى في المقام الاول بتوازنهما ، وباظهار تأثير احداهما على الاخرى . فنحن نستطيع بقليل من الخيال والتأمل ، والاستعانة بإيحاء الكاتب ، ان نربط حكايات «زقاق المدق» ، بعضها بالبعض الآخر ، وان نتبين تأثيرها المتبادل وانبثاقها من سبب واحد ، او أسباب كثيرة تنبع

جميعًا من السبب الاول ، وان نتصور العلاقات التي تربط بين شخصياتها التي كانت تبدو لنا حاضرة دائمًا كل منها يتصرف وفقًا لانبعاثاته الخاصة ، كأنه آلة موسيقية تبث انغامها منسجمة مع سائر آلات الجوقة ، التي تتغير نغمات كل منها تبعًا لتغير الطبقة والحركة . فالحرب لها طبقة خاصة ، والنجاح الذي انبثق عنها له طبقته ، وكذلك حالة الانهيار التي عقبت ذلك ومست كل شخصية من الشخصيات – او كل آلة من آلات الجوقة – بحسب موقعه من السمفونية العامة . ونقع على مثل هذه التوجيهات الخلقية ، والمفارقات الانسانية ، والصراع المرير بين الانسان والظروف المحيطة به ، في قصة «انا كارنينا» التي بنيت على حكايتين متوازيتين .

6

بقيت مسألة اخيرة تستحق النظر والالتفات عند دراسة حبكة القصة ، وهي طريقة عرض الحوادث او تطويرها . فبينما نرى الكاتب المسرحي يكاد يكون مقيدًا بطريقة واحدة ، هي طريقة العرض ، والقصص الذي تتداوله الشخصيات ، نجد ان كاتب القصة يستطيع ان يسلك طرقًا عدة .

فباستطاعته مثلاً ان يلجأ الى طريقة **السرد المباشر** ، وهي الطريقة الملحمية ، او طريقة **الترجمة الذاتية** ، او الى طريقة **الوثائق او الرسائل المتبادلة** ، او الى طريقة حديثة ، وهي طريقة تيار الوعي او المونولوج الداخلي (Stream of consciousness) . وعمل الكاتب في الطريقة الاولى ، هو عمل المؤرخ الذي يجلس الى مكتبه ، ليدون التاريخ الظاهر لمجموعة من الشخصيات . واكثر ما نعرفه من القصص ينتمي الى هذا النوع ، اذ ان هذه الطريقة هي اكثر تلك الطرق شيوعًا . وفي الطريقة الثانية ، يكتب القاصّ

قصته بضمير المتكلم ، ويضع نفسه مكان البطل او البطلة ، او مكان احدى الشخصيات الثانوية ، ليبث على لسانها ترجمة ذاتية متخيلة . وهذه الطريقة هي التي نجدها في «روبنصن كروزو» ، و«قسيس ويكفيلد» ، و«دافيد كوبرفيلد» ، و«جين آير» ، و«المقامر» ، و«السراب» ، و«عود على بدء» للمازني ، و«نداء المجهول» لتيمور ، و«الحب الضائع» لطه حسين (وقد كتبها على لسان البطلة) ، وفي اكثر قصص محمد عبد الحليم عبدالله .

وفي الطريقة الثالثة ، يعتمد الكاتب على الرسائل ، كما نرى في قصص رتشاردسون ، وفي «آلام فرتر» لجوتيه ، او على المذكرات ، كما نرى في «الغثيان او مذكرات انطوان روكوانتان» لجان بول سارتر . وقد يجمع الكاتب بين طريقتين او اكثر من هذه الطرق ، كما فعل اندريه جيد في قصته «مدرسة الزوجات» ، حيث مزج بين الترجمة الذاتية والرسائل والمذكرات .

اما الطريقة الاخيرة ، فتُعتبر من احداث التطورات في فن القصة ، وما يزال الكتّاب حتى اليوم يلجأون اليها ، وبعضهم يعتمد عليها كل الاعتماد ، والبعض الآخر يعتمد عليها في بعض مواقف القصة فقط . ومبتكر هذه الطريقة هو كاتب فرنسي مغمور يدعى ادوار ديجاردان ، وهو من صغار الرمزيين ، وقد الف قصة دعاها «لقد قطعت اشجار الغار» ، اصدرها في باريس سنة 1888[1] وهي قصة شاب باريسي دعا احدى الممثلات الى العشاء ، لا اكثر من ذلك . وهي تسجل الخواطر التي جالت بذهن ذلك الشاب ، وبذهن تلك الممثلة في ذلك اللقاء . فهي اذن قصة خالية من الحوادث كل الخلو ، قوامها الأفكار والذكريات المتداعية ليس غير . وقد شرح ديجاردان طريقته قائلاً : «المونولوج

---

1 W.Y. Tindall, James Joyce - pp. 41-42.

الداخلي يتصل بالشعر من حيث انه ذلك الكلام الذي لا يُسمع ولا يقال ، وبه تعبر الشخصية عن افكارها المكنونة (اي ما كان منها اقرب الى اللاوعي) دون تقيد بالتنظيم المنطقي ، او بعبارة اخرى في حالتها الاولى . وسبيل الشخصية الى هذا التعبير ، هو الكلام المباشر الذي يكتفى فيه بالحد الادنى من قواعد اللغة ، على نحو يدل على ان الخواطر قد سجلت كما ترد الى الذهن تمامًا» . فالانسان حين يتكلم مع غيره من الناس ، يلتزم اصول اللغة حتى يفهم الناس ما يقول . ولكن الانسان لا يتكلم مع الناس طول الوقت ، بل ان الكلام لا يشغل في حياتنا اليومية الا جانبًا يسيرًا ، وما بقي لنا من الوقت نقضيه في التفكير بجميع درجاته والوانه ، من التأمل الى الملاحظة العابرة ، ومن استحضار ذكريات الماضي الى بناء صور المستقبل . فخواطر الانسان لا تقل أهمية او دلالة عن كلامه او اعماله ، وتسجيلها واجب على الفنان محتم . والفنان الذي يتوخى الامانة في نقل الواقع ، يحتفظ لكل شيء بنسبته في الحياة ، ولو فعل ذلك لوجد ان الخواطر وحدها تشغل تسعة اعشار قصته ، اما الكلام والأفعال والحوادث فلا تستهلك الا العشر الباقي . وهذه طبيعة الحياة ، فكل من يتصدى لوصف الحياة كما هي ، ينبغي ان يلتزم هذه القاعدة . وهذه الخواطر التي يحدث بها الانسان نفسه ، هذا المونولوج الداخلي الصامت لا يرد الى الذهن في صورة مرتبة مبوبة ، تتبع فيها العلة النتيجة ، ويجري فيها الكلام طبقًا لاصول الكلام ، ويسبق فيها الماضي البعيد الماضي القريب ، بل يرد متقطعًا مضطربًا اشبه شيء بشريط السينما اذا امتحن على مهل ، فهو خال من التتابع المنطقي ، متوقف على التتابع العاطفي ، او الضرورات الآلية ، كالتداعي اللفظي مثلاً ، وفي عالم الذكريات يتداخل الماضي والحاضر والمستقبل ، ويفقد الزمن معناه كذلك . وما يقال في الكلام يقال كذلك في الانفعالات والاحساسات والصور الذهنية ، فمن

الامانة ان تسجل كل هذه الاشياء على وضعها الاصلي ، فتعفى من الصياغة النحوية ، والصياغة المنطقية معًا[1] .

وقد سار على هذه الطريقة ، مارسيل بروست في قصته «البحث عن الزمن الضائع» ولكنها بلغت حد الكمال عند جيمس جويس ، في قصته «يوليسيس» وعند تلميذته فرجينيا ولف ، في اكثر قصصها مثل «مسز دلوي» و«الى المنارة» وسواهما .

وغاية الكاتب في قصص كهذه هي ان يدرس الشخصية الانسانية ، ويعرضها على الملأ برسم قطاع داخلي لحياتها العقلية الطبيعية العفوية . ففي «مسز دلوي» ، نرى عرضًا قطاعيًا للحياة العقلية التي تحياها سيدة مهذبة في صومعة الفكر والذكريات ، خلال نهار واحد يمضي بين ذهابها الى السوق ، لشراء طاقات من الزهور ، استعدادا لحفلة ستقيمها في المساء ، وما حدث في هذه الحفلة . وبين هذين الحادثين ، ومن خلال هذا الاطار الحيوي الضيق ، ترتسم امامنا صورة كاملة لحياة البطلة ، منذ صباها الى ان بلغت الخمسين . وهذه الصورة تتكشف امامنا تدريجيًا بواسطة ذكريات البطلة ، واثر الاشخاص الذي تقابلهم في اثارة هذه الذكريات وتفسيرها وتوضيح معالمها ، وربطها بادوار حياتها المختلفة . فالذكريات تلعب دورًا هامًا في هذه القصة وفي مثيلاتها ، وابطالها يعيشون في جو ضبابي غائم ، تظلله الأخيلة والاحلام ، ويتسم بالخلخلة وعدم التماسك واللاغائية .

والاساس الفني الذي ترتكز عليه هذه القصص ، هو عرض الناحية

---

1 لويس عوض : في الادب الانكليزي الحديث ، (القاهرة 1950) ص 217–219 . وراجع ايضًا المرجع الذي اخذ عنه الكاتب وهو كتاب تندال الذي اشرنا اليه سابقًا .

الفكرية من حياة البطل ، بدلاً من الناحية الخارجية العملية وما يتصل بها من وقائع واحداث . وهذا لا يعني ان قصة كهذه تخلو من الافعال الانسانيّة خلوًا تامًا ، فليس من الضروري ان يبقى البطل ساكنًا ، بل ان حركته واتصاله ببعض الاشخاص ، على قلة عددهم ، يساعدان الكاتب على استنزال معطيات فكره العفوي ، واحلام يقظته . وفيما يختص بهذه الأحلام والذكريات ، يلتزم الكاتب مبدأ الانتخاب ايضًا ، فلا يسردها علينا جميعًا ، غثها وسمينها ، كما لا يستطيع كاتب آخر ان يصف لنا جميع الاعمال التي يضطلع بها بطله ، من حيث وجوب التزام الخطة المثلى التي توفر للقارىء اكبر قسط مستطاع من المتعة الفنية .

7

ولا يخفى ان لكل طريقة من هذه الطرق ميزاتها الخاصة . فبينما تتيح الطريقة الأولى – طريقة السرد المباشر – للكاتب ان يحرك شخصياته ، وان يرسم الأمكنة والمواقف كما يشاء ، نرى ان الطرق الاخرى تساعده على رسم جو من الصدق والسذاجة والألفة ، يبدو للقارىء وكأنه منشور على طبيعته ، دون تكلف او افتعال . ولكن يجب ان نذكر الى جانب ذلك الصعوبات الناجمة عن اصطناع تلك الطرق ؛ فكثيرًا ما يخرج الكاتب في طريقة الترجمة الذاتية ، عن نطاق الشخصية وينطقها بما لا يحتمل ان تنطق به ، ولا ان تعترف بصحة نسبته اليها اذا ما اجري على لسانها . وبهذا يضرب على وتر غير وتر الشخصية . وكثيرًا ما نشاهد ان هذه الشخصية تنطق بلسان المؤلف ، وتعبر عن آرائه . وخير مثل يوضح لنا ما يترتب على الكاتب من حرص وحذر في استعمال هذه الطريقة ، هو ما نراه في قصة «السراب» لنجيب محفوظ . فعندما أراد

الكاتب ان يصور لنا شخصية كامل رؤبة لاظ المنحرفة المريضة ، عن طريق البوح والاعتراف ، احتاط للأمر واجرى (التصالح) المطلوب في الشخصية ، وذلك بعودة السيدة عنايات للبطل . وعودتها هذه لها فائدة مزدوجة ، اذ انها ترمز الى استمرار حياته ، وانتهاء مرحلة الصراع والانهزام والعزلة أولاً ، كما انها تخلق هذا الاستواء في الشخصية ، الذي لا تستطيع بدونه ان تعود بذكرياتها القهقرى ، لتستهل قصتها «السراب» بهذا المنطق السليم وهذه الفلسفة المتزنة .

ولا ننكر ايضًا ان لقصة الرسائل والمذكرات فائدة عظيمة ، تتجلى في اتاحتها للكاتب التعبير عن الأحاسيس والعواطف التي تعتمل في نفوس مختلف الشخصيات بحرية وانطلاق ، كما انها تساعد على الإرهاص والتنبؤ بالمصائب قبل وقوعها ، وبالنتائج قبل تكشفها . الا انها اذا وقعت بين يدي كاتب محدود الموهبة ، انقلبت الى صورة مضطربة قبيحة ، تنضح بالتكلف والافتعال . وكثيرًا ما اخذ النقاد على رتشاردسون ، ان شخصياته مصابة (بداء الرسائل) . فبعضها كان يكتب منها ما يقع في مئة صفحة او اكثر ، في اليوم الواحد . فكأن عملها الوحيد في هذه الحياة ، ان تجلس في مكتب منظم ، ترد اليه الرسائل ، وتصنف الى اصناف مختلفة وتوضع في ملفات ، لكي يسهل الرجوع اليها عند الحاجة . ويظهر ان بعض هذه الشخصيات ، كان ينفق دخله ثمنًا لطوابع البريد ولكن اذا دخلت الرسائل في قصة من القصص العادية التي تعتمد على السرد المباشر ، او على الترجمة الذاتية ، فانها تكسبها قوة والفة ، كما حدث في «مدرسة الزوجات» لانديه جيد ، وفي رسائل مستر مكوبر في «دافيد كوبيرفيلد» .

اما قصة «تيار الوعي» او المونولوج الداخلي فانها تتيح للكاتب ان

يصور لنا الحياة كما تتصورها تلك الشخصية ، وان يكشف لنا عن نظرة الشخصية الى الشخصيات الاخرى ، وبالعكس . وهكذا يرسم لنا معالم الشخصية من خلال عالمها الشعوري واللاشعوري الخاص ، ومن خلال الاضواء التي تلقيها الشخصيات الأخرى عليها . وبهذا يقدم لنا صورة تنضح بالطرافة والألفة والصدق . الا انه على الرغم من هذا كله ، لا يستطيع ان يصور لنا حياة البطل بالدقة التي تتسم بها طريقة عرض الحياة الخارجية مثلاً . ونحن نلمس ذلك جيدًا ، اذا رصدنا حياة الانسان العادي ، فان فكرته عن نفسه تختلف تمام الاختلاف عن الفكرة التي نكونها نحن عنه ، عن طريق مراقبتنا لاعماله اليومية في الحياة العادية . وهذه الطريقة تقدم لنا ضروبًا من التحليل النفسي وتصور لنا ، في الغالب ، حياة الانسان اللاشعورية . الا انها في معظم الاحيان لا تعنى بالقاء الاضواء على شخصية البطل ، بل تكتفي بان تجلو لنا بعض الوان انحرافه النفسي والفكري ببعض الوسائل المحدودة .

وعلينا حين ندرس قصة من القصص ، ان نبحث عن غاية الكاتب من ايثاره لاحدى هذه الطرق ، وعلينا ايضًا ان نحسب حساب الربح والخسارة ، اي ماذا افدنا من استعمال هذه الطريقة ، وماذا اضعنا على القارىء وعلى الصدق الفني ، وعلى الحياة الانسانية عامة .

8

بقي اخيرًا عنصران هامان في دراسة الحبكة القصصية ، وهما التوقيت والايقاع . فالقارىء يلاحظ ان القصص التي يقرؤها ، تختلف من حيث سرعة تكشف الحوادث . ففي قصص القرن الثامن عشر ، نلاحظ ان الحوادث تتوالى في بطء وحذر ، وان القصة تحسر قناعها للقارىء في خفر

وحياء . وقد سار كتّاب العصر الفكتوري على هدى رتشاردسون وفيلدنج ، فكانوا يطلقون للقلم العنان ، يتحرك على القرطاس ببطء وتوان ، راسمًا صوره الفضفاضة الواسعة . ولعلّ قرّاء هذين العصرين كان لهم من الفراغ والجَدة ، ما يمكنهم من متابعة هذا التطور البطيء والاستمتاع بمرافقته حتى النهاية . ولكن كتاب هذا العصر ، عصر السرعة ، فهموا روحه وساروا في ركبه ، فألّفوا قصصهم وطوّروها بسرعة توافق سرعة العصر . ولهذا نلاحظ ان معظم القصص الحديثة تتحرك بخفة ورشاقة .

إلا انه لا بد من التنبيه الى ان تطور العمل القصصي ، يعتمد في المقام الأول على الغاية التي يستهدفها الكاتب . اذ ان عنصر التوقيت لا يأتي عفو الخاطر ، وإنما يعتمد كل الاعتماد على فهم الكاتب للحياة ، وطريقته في التعبير عن هذا الفهم .

ويرتبط التوقيت ارتباطًا وثيقًا بتراخي العمل وتوتره في القصة . فان طبيعة العمل القصصي ، الذي يراوح بين القوة والضعف ، والتراخي والنشاط ، والاستجماع والوثوب ، تفرض على الكاتب ان يسير بسرعة ملائمة لكل ذلك . فالقصة تبدأ بمقدمة هادئة مسترخية الى ان تبلغ بداية تجمُّع العاصفة ، ويتلو ذلك اشتداد وطأتها وتأزمها حتى تبلغ الذروة . ثم تنحدر قاطعة الطريق في سرعة متناقصة ، حتى تصل الى مستقرها . وكل حالة من هذه الحالات لها سرعتها الخاصة التي تلائمها ، وتتفق مع نشاط العمل القصصي فيها . والعمل القصصي ميدان للأزمات والعقد والمشكلات ، ولذلك كان من الطبيعي ان تختلف سرعة السير باختلاف المواقف . وباختلاف السرعة يترجح اهتمام القارىء بين التأجج والخمود ، والازدهار والذبول .

وليس غريبًا ان يحدث هذا في القصة ، وهي صورة من الحياة الانسانية . فنحن لا ندرك معنى الخير الا اذا قسناه بالشر ، ولا ننتشي بحلاوة النصر ، الا بعد ان نتجرع مرارة الهزيمة ، ولا نقدر السكينة حق قدرها ، الا بعد ان نبتلى بالصخب والضجيج .

وهذا الترجيح في المواقف هو الذي يجنب الكاتب الرتابة ، ويعترض سبيل الملل فلا يتطرق الى نفس القارىء . وحياتنا الانسانية لا تجيء الا على هذه الصورة ، فهي تسير بنا صعدًا ، ثم تحلّق بنا ، وسرعان ما تنحدر نحو النهاية .

9

وكل كاتب يدرك بطريقة شعورية او لا شعورية ، أهمية التنويع والتفاوت في القصة . والذي يتأمل بناء احدى القصص يلاحظ ان هذا التفاوت ليس عملاً عفويًا اعتباطيًا ، وانما هو عنصر هام من عناصر التصميم القصصي . والكاتب يقدمه لنا على هيئة أمواجٍ تتحرك بنظام خاص لتؤدي الى تأثير معين ، يشعر القارىء معه بأن القصة تسير وفق قانون مرسوم ، هو الذي يكسبها هذا الشكل الخاص الذي تجلت فيه .

وهذا التغير التموُّجي في القصة هو الذي يسمى بالايقاع . وقد يبدو في بعض الاحيان خافتًا غامضًا ، وفي البعض الآخر متحفزًا متسارعًا . ولكنه في أحسن حالاته يجمع بين صفات مختلفة في آن واحد ، فيكون حرًا أو منضبطًا ، متعسرًا أو منسابًا ، هادرًا متوثبًا أو خافتًا متعثرًا ، في آن واحد .

وسر الايقاع المؤثر هو التنوع في الوحدة أو الوحدة المتنوعة . فالكتاب الرائع وحدة قائمة بنفسها ، تامة مقفلة ، ولكنها مع هذا تحوي

من التنوع والتفاوت ما يحفظ للقارىء تحفزه وشغفه في التتبع والملاحقة .

ولعل هذا هو الفرق الجوهري بين الأقصوصة والقصة : فالأقصوصة تبنى على موجة واحدة الايقاع ، بينما تعتمد القصة على سلسلة من الموجات الموقعة ، تتوالى في مدها وجزرها ، ولكنها أخيرًا تنتظم في وحدة كبيرة كاملة .

ومن أجمل الأمثلة على البناء القصصي الموقّع «حكاية الزوجات القديمات» لارنولد بنيت . وهي تدور حول أختين عاشتا في مطلع حياتهما سوية في مدينة انكليزية صغيرة ، ثم افترقتا وسارتا في طريقين متباينين ، فعاشت احداهما في انكلترا حياة هادئة مطمئنة ، بينما أمضت الثانية في باريس عيشة قاسية ضنكة . ثم التقتا ثانية في أرذل العمر ، حيث عاشتا معًا ولم يفرقهما إلا يد الموت .

وهذا الايقاع الهادىء البسيط ، يتفق وفكرة «بنيت» عن حقارة الحياة . وقصة «جين آير» لشرلوت برونتي تقوم على ايقاع أكثر وضوحًا من ايقاع قصة «بنيت» ، ولكنه متقطع عنيف محموم ، وليس فيه شيء من رزانة القصة السابقة وهدوئها وجلالها . وهو يتلون بألوان حياة البطلة ، فعندما كانت جين صبية ، كان الايقاع منتظمًا رتيبًا ، يدق دقات متصلة من الحزن والألم . وعندما أصبحت مربية ، وتمتعت بحظ كبير من الحرية ، سارت حياتها في هدوء واتزان . ثم حدثت أزمة الزواج واضطربت حياتها اضطرابًا شديدًا . وعقب ذلك فترة من الألم الممض . وأخيرًا تنتهي القصة بحركة بطيئة لينة وئيدة ، تعكس لنا الهدوء الذي عقب العاصفة .

ولقد تأخرت عناية الكتّاب بالايقاع ، فلم يلتفتوا اليه الا حديثًا . وفي القصة الحديثة نرى اهتمامًا بالغًا به ، وذلك واضح في قصص فرجينيا

ولف وألدوس هكسلي ومارسيل بروست ووليم فوكنر . فقد عني هؤلاء الكتَّاب وسواهم بالايقاع ، وعدُّوه جزءا هامًا من التصميم القصصي . ولعل هذه العناية نتيجة حتمية لهذا الاهتمام الذي أبداه الكتاب تجاه القصة ، حتى جعلوا منها فنًا أدبيًا رفيعًا ، له حدود ضيقة دقيقة .

الفصل الثاني

الشخصية الأنسانية في القصة

1

اول ما يُطلب من الكاتب ، سواء استمد موضوعه من التجارب العادية في الحياة ، او تعدى نطاق المألوف الى عوالم الخيال والخوارق ، ان يتحرك رجاله ونساؤه على صفحات القصة ، حركة الاحياء الذين نعرفهم أو نعلم بوجودهم . ويجب ان يحافظوا على مثل هذه الحركة طوال القصة ، وان يظلوا احياء في ذاكرتنا بعد ان ننتهي من قراءتها .

ولكن من اين يأتي الكاتب بشخصياته ؟ . قد يلتقطها من ملاحظاته المباشرة في الحياة المحيطة به ، كما كان يفعل ترجنيف ، وقد اعترف بانه لا يستطيع ان يخلق شخصية من الشخصيات ، الا اذا سلط قوة خياله على شخصية حية من الشخصيات التي تتحرك من حوله ولولا عثوره على مثل هذه الشخصيات ، لما استطاع ان يقدم لقرائه شخصية حية واحدة .

وقد يسمع عنها في احد مجالسه او من احد اصدقائه ، أو يقرأ عنها في صحيفة من الصحف او في كتاب من الكتب ، وقد تكون اخيرًا وليدة الخيال المحض .

وفيما يختص بالملاحظة المباشرة ، نجد ان خبرة الانسان بأنواع الشخصيات في الحياة ضيقة ومحدودة . على ان كتّاب القصة يختلفون في

ذلك اختلافًا بيِّنًا . فاذا قارن الانسان بين مختلف الشخصيات التي وقعت عليها عين نجيب محفوظ ، مثلاً ، بالشخصيات التي عرفها توفيق الحكيم شخصيًا ، وجد ان خبرة نجيب اكثر عمقًا وشمولاً . وكذلك الامر ، اذا قارنا بين المازني والعقاد من هذه الناحية . وهذه الامثلة تكفي للدلالة على ان المعرفة الواسعة لمختلف الشخصيات الانسانية ، ضرورية جدًا للقاص الذي يسعى الى رسم شخصيات صادقة حية .

وليس من الضروري ان يفرغ الكاتب المادة التي التقطها من ملاحظاته المباشرة او من مصادره الثانوية ، على صفحات قصته . فالكاتب ، بما هو فني مبدع ، لا بد من ان يترك لخياله ان يلعب دورًا هامًا في رسم الشخصيات . ورسمه للشخصيات يعتمد كثيرًا على فهمه لشخصيته ، وعلى قدرته على تمثيل دور الشخصية التي يريد رسمها ، وعلى تصور التصرفات التي قد تصدر عن شخصية من الشخصيات تحت ظروف معينة ، معتمدًا في ذلك على القياس . ولهذا فان حدود رسم الشخصية القصصية ، لا تقتصر على النطاق الذي تجول فيه الملاحظة المباشرة ، او على المعلومات التي تنحدر الى الكاتب من مصادره الثانوية ، بل تعتمد ايضًا اعتمادًا كبيرًا على ادراكه لامكانيات الشخصية الانسانية ولطاقاتها الكامنة . وهذا الادراك يتوقف على فهمه لشخصيته ، وقدرته على استبطانها ، والفطنة الى احاسيسها الداخلية .

وقد يلتقط الكاتب سمات شخصيته وقسماتها الفارقة ، من شخصيات عدة قابلها في الحياة . وهذا ما عناه فرنسوا مورياك حين قال :

«ولكن الى اي مدى يكون ابطال الرواية وبطلاتها ، واكثرهم مساكين اشقياء ، الى اي مدى يكونون صورًا طبق الاصل من الاحياء ، او صورًا شمسية منقحة ؟ . ان الجواب عن هذا صعب عسير ، اذا اردنا

ان نواجه به الحقيقة عن كثب ، فالحياة تمد الروائي بقسمات وجه من الوجوه ، وبرؤوس حوادث لا تند عن الواقع ، وبمشكلات عادية قد يكون لها شأن اذا اقترنت احوالها بأحوال اخرى . وصفوة القول ، ان الحياة تكشف للروائي عن مطلع الطريق فيسلكه في غير الاتجاه الذي اتجهت اليه الحياة ، فيبرز المضمر ويحقق الممكن ويجلو الغامض . وتراه احيانًا يتجه الى عكس اتجاه الحياة ، فيقلب الاوضاع ويعرض لبعض المآسي التي عرفها ، فيرى فيها الجلاد هو الضحية ويرى فيها الضحية هي الجلاد . فهو اذ يتلقى امالي الحياة ، يسير منها في طريق مغاير»[1] .

والى مثل هذا المعنى اشار سومرست موم حين قال :

«ان الكاتب لا ينسخ نماذجه نسخًا من الحياة ، ولكنه يقتبس منها ما هو بحاجة اليه . بضع ملامح استرعت انتباهه هنا . او لفتة ذهنية اثارت خياله هناك ، ومن ثم يأخذ في تشكيل شخصيته ، ولا يعنيه ان تكون صورة طبق الاصل ، بل ما يعنيه حقًا ، هو ان يخلق وحدة منسجمة ، محتملة الوجود ، تتفق واغراضه الخاصة»[2] .

وهذه حقيقة لا مراء فيها . اذ ان الشخصية في القصة تختلف عنها في الحياة . فالفن والحياة شيئان متباينان . والوجود في احدهما يختلف عن الوجود في الآخر . فالحياة تفرض علينا وجودًا مستمرًا ، بينما الشخصية في القصة ، لا تظهر الا في الاوقات التي يُنتظر منها ان تقوم فيها بعمل ما . بينما نحن في حياتنا الواقعية نعيش ايامًا ، بل سنين ، دون ان نعمل عملاً هامًا يلفت النظر .

---

1 فرنسوا مورياك – الروائي واشخاص رواياته (ترجمة عادل الغضبان) ، مجلة الكتاب ، عدد ديسمبر 1952 ص 1176–1177 .

2 "The Summing up'" p. 57.

2

ولو فرضنا ان الكاتب استطاع ان يجمع المادة الخام التي تيسّر له تشكيل الشخصية التي تخدم غرضه ، فماذا يكون موقفه منها ، كمخلوقات صنعها بيديه ، ونفخ فيها الروح ؟ .

هنالك بعض الكتّاب الذين ينظرون الى الشخصيات التي خلقوها ، نظرة ملؤها الاعجاب والتقدير . فولتر سكوت مثلاً ، كان ينظر الى بطلاته نظرة اجلال وتقديس ، قد تصل به احيانًا الى حد العبادة . وهذا شأن اكثر الكتّاب الرومانطيقيين . اذ ان بعضهم كان يسمح لنفسه ان يركع على قدميه ، ويجمع كفيه ، وينظر الى بطلاته نظرة تقديس ، قد تنسيه في كثير من الاحيان واجبه الفني امامها ، فيهمل رسم جوانب كثيرة منها . وعلى العكس من ذلك ، نرى ان بعض الكتّاب ، ومنهم فلوبير وزولا ومورياك ونجيب محفوظ ، ينظرون الى شخصياتهم نظرة احتقار او عداوة ، فيعاملونهم بقسوة وعنف . ففلوبير مثلاً ، كان يدرس تصرفات بطلته الاولى مدام بوفاري ، وكفاحها المرير وجلادها القاسي مع طبيعتها ومحيطها ، درسًا حياديًا موضوعيًا ، خاليًا ، من التعاطف او الرحمة ، كأنه عالم بيولوجي عاكف على منضدة الاختبار ، يدرس ردود حشرة من الحشرات ، امام المؤثرات المختلفة التي تتعاورها . ونجيب محفوظ يقسو على شخصياته ويرهقها بالمظالم ، ويلهب ظهرها دائمًا بسوطه ، وذلك لكي يبين اثر المجتمع القاسي عليها وعدوان الطبقات بعضها على بعض . وهو لا يكتفي بهذه المداعبة الممضة ، بل كثيرًا ما يقودها الى الانتحار او الانهزام التراجيدي من الحياة ، بسهولة ويسر . وقد حاول مورياك ان يدافع عن نفسه ، ازاء التهمة التي كثيرًا ما رماه بها

النقاد ، فقال :

«وكثيرًا ما ظن النقاد اني اقسو على اشخاص رواياتي قسوة شاذة ، واني ألطخهم بالعار حقدًا وكراهية . فاذا خيل الى النقاد اني فاعل هذا ، فقصوري وضعف الوسائل في يدي هو وحده المسؤول عن ذلك . وتالله اني احب اشخاص رواياتي ، واحب منهم اشقاهم ، حب الأم التي تعطف بغريزتها على الحريب المحروم من ابنائها . فبطل «مجمع الأفاعي» و«تيريز ديسكرو» الداسة السم لزوجها ، على شناعة اثمها ، لا تأخذني نحو صورتها الشنيعة الآثمة غبطة ولا شماتة ، فذاك ما اكرهه كرهًا شديدًا ، ويعز علي ان اتصوره في انسان من الناس . فالصورة الصحيحة لذينك البطلين ، هي انهما مخلوقان ثائران على انفسهما ، عالمان بما في جوانحهما من رذائل ودنايا»[1] .

وهنالك موقف وسط بين هذين الموقفين ، هو موقف الكاتب المحايد الذي يهمه ان يدرس شخصياته دراسة مجردة ، وان يكشف عن عيوبها ومغامزها ، كما يبرز محاسنها وفضائلها دون ان يقف منها موقف الناقد او المحبذ . وهو يتجه مثل هذا الاتجاه ، مدفوعًا بواجبه الفني الذي يحتم عليه خدمة الشخصية ، حتى تبلغ في حياتها على القرطاس ، ما يضمن لها التألق والخلود .

الا ان ذلك جميعه لا يمنع ان يكون للكاتب شخصياته المحببة ، التي يعنى برسمها عناية فائقة ، يبرز من خلالها عطفه عليها وايثاره لها . وقد ينحلها بعض آرائه وافكاره ، ويدعها تعبر عن احاسيسه الخاصة ، وتعكس نظرته الى الحياة . وقد اشار مورياك ، في مقاله الرائع الذي اشرنا

---

1 المرجع الآنف الذكر ، مجلة الكتاب عدد فبراير 1953 ص 179 .

اليه مرارًا ، الى مثل هذا الموقف ، وحذر الكتّاب مغبة التحكم بالشخصيات والضغط عليها دائمًا ، لكي تكون أدوات صماء تتحرك بوحيهم وتحمل افكارهم ، قال :

«وما الروائي الا رجل يطلق أشخاصه في العالم ، ويكلفهم أداء رسالة من الرسالات . وكم في أبطال الروايات من يلبس مسوح الوعظ والارشاد ، ويقف نفسه على خدمة مذهب معين ويوضح ويفصل خوافي شريعة من الشرائع الاجتماعية ، أو فكرة من الفكر الانسانية ، وينصب نفسه مثالاً يحتذى . وكم من مؤلف يتنكب في مثل هذا المقام قواعد الفطنة والحذر ، فأشخاصنا ليسوا خدمًا لنا ، فمنهم من يتمرد علينا ولا يشاطرنا آراءنا ، بل يرفض ان يقوم بنشرها واذاعتها . واني لأعرف في اشخاصي من يناقض آرائي مناقضة صريحة ، كأولئك المتمردين على رجال الدين ، فأحاديثهم يحمر لها وجهي خجلاً . ولست ارى من المستحسن في شيء ان يصبح بطل من ابطالنا لسان حالنا ، فاذا خضع لما نرجو منه واطاع ، فذلك دليل في الغالب على انه مجرد من الحياة الخاصة ، وعلى ان ليس في ايدينا منه غير حطام ورفات .

«وكم من مرة ظهر لي وأنا أؤلف قصة من القصص ، ان البطل الذي طالما فكرت فيه ، وقدرت مراحل حياته في أدق تفاصيلها ، لا يستجيب للمنهج الذي وضعته له ، إلا وهو ميت فاقد الحياة ، فاذا اطاعني فطاعة جثة هامدة . وكم رأيت على العكس من ذلك ، شخصًا من الاشخاص الثانويين فيها ، ممن لم اخصه بأي شأن ، ولا احتفلت به قط ، يبرز الى المقام الأول ، ويشغل مكانًا لم ادعه اليه ، ويجرني معه في اتجاه ما خطر لي ببال»[1] .

---

1 المرجع الآنف الذكر ص 176 .

واذا عمد الكاتب الى ابراز بعض المثل الخلقية في قصته ، فلا بد له من ان يظهر عطفًا على الفضائل وايثارًا لها . وهذا لا يعني ان يكون مغرضًا في رسم الشخصية ، بل عليه ان يحافظ على حياده ما استطاع الى ذلك سبيلاً ، وان تكون عاطفته خفيّة محجبة ، لا واضحة سافرة . والقصصي العظيم لا يستطيع إلا ان يميز بين الخير والشر ، ولا يسمح لنفسه ان يتحدث عنهما باللهجة نفسها ، إلا اذا حملته واجباته الفنية على ذلك حملاً .

3

ويعمد الكاتب في رسم شخصيات قصته ، الى وسائل مباشرة (الطريقة التحليلية) واخرى غير مباشرة (الطريقة التمثيلية) . ففي الحالة الاولى يرسم شخصياته من الخارج ، يشرِّح عواطفها وبواعثها وافكارها وأحاسيسها ، ويعقّب على بعض تصرفاتها ، ويفسر البعض الآخر . وكثيرًا ما يعطينا رأيه فيها ، صريحًا دون ما التواء . اما في الحالة الثانية ، فانه ينحّي نفسه جانبًا ، ليتيح للشخصية ان تعبر عن نفسها وتكشف عن جوهرها ، باحاديثها وتصرفاتها الخاصة . وقد يعمد الى توضيح بعض صفاتها ، عن طريق احاديث الشخصيات الأخرى عنها ، وتعليقها على اعمالها . وهذه الشخصيات تقوم هنا مقام الجوقة في المسرح الاغريقي ، فهي تعلق على الحوادث ، وتوضح خطوط سيرها ، وتبرز نتائجها الخلقية . وتتضح هذه الطريقة في احسن صورها ، في قصة «سوق الغرور» لثكري ، حيث كرس الكاتب لمساته القوية المعبرة في الفصل الأخير من القصة ، لتصوير حالة ربيكا شارب، الاجتماعية والمعنوية . وهو لم يعمد الى طريقة الوصف المباشر ، بل اكتفى بان ارانا كيف كان يعاملها سكان مدينة بمبرنيكل الصغيرة ، وكيف كانوا ينظرون اليها .

وللكاتب ان يستعمل كلتا الطريقتين ، الا انه في بعض الحالات ، يضطر الى التزام احداهما دون الاخرى . فهو في قصص الترجمة الذاتية (ضمير المتكلم) ، او الرسائل او «تيار الوعي» ، لا يستطيع ان يدسّ انفه ألبته ، بل يترك للشخصية ان تنضو الحجب عن جوهرها ، بواسطة البوح والاعتراف وتداعي الافكار والمراجعة الداخلية ، وهكذا تتكشف لنا الشخصية بالطريقة التمثيلية .

وعلى وجه العموم ، بما ان القصة تقوم على السرد والحوار ، فهي تبيح للكاتب ان يستعمل الطريقتين معًا في رسم الشخصية . ولا شك ان الدارس يجد متعة وفائدة عندما يبحث عن فن الكاتب في استعمال هاتين الطريقتين ، وعن اسباب ايثاره لاحداهما في بعض المواقف . وكثيرًا ما نجد الكاتب يفضل احداهما على الاخرى . فثكري مثلاً ، على الرغم من انه يستعمل الطريقة التمثيلية – غير المباشرة – ببراعة وعمق ، نراه يتعمد ان يعلق على الشخصية وان يفسر بعض تصرفاتها ، معتمدًا على ما يتكشف منها بالطريقة الاولى . اما جورج اليوت وفيلدنج ومردث وغيرهم من الكتّاب النفسيين ، فانهم يؤثرون الطريقة التحليلية المباشرة . اما جين اوستن فانها تترك للشخصية ان تتضح وتظهر للقارىء بالطريقة التمثيلية ، اي بالحوار والتصرف وبتعليقات الشخصيات الاخرى عليها ونقدها لها . والنقد الحديث يؤثر استعمال الطريقة التمثيلية ، لان تكشُّف الشخصية من الداخل الى الخارج اقوى اثرًا وادق تعبيرًا من وصفها وصفًا خارجيًا . والذي نلحظه دائمًا ، هو ان الكاتب لا يلجأ الى الطريقة التحليلية ، الا حين تعوزه الوسيلة لتهيئة الظروف التي تتيح للشخصيات ان تتكشف بالطريقة الاخرى .

وعندما نتناول طريقة الكاتب في رسم الشخصية بالدراسة ، علينا ان .

ننظر بعين الاعتبار الى مجاله القصصي . فنحن بينما نقدر بعض الكتّاب الذين يفضلون تضييق مجال العمل ، وقصر الجهود على بعض النواحي على ان يتقنوها احسن اتقان ، كجين اوستن مثلاً ، لا يسعنا ايضًا الا ان نفضل عليهم هؤلاء الذين يعملون في مجالات اكثر تنوعًا واتساعًا . الا ان مثل هؤلاء الكتّاب لا بد لهم من ان يجمعوا في نتاجهم بين القوة والضعف . ونقاط القوة والضعف لها اهمية خاصة في الكشف عن ملامح فن الكاتب وسماته القصصية ، ومجالات تحليقه او اسفافه .

وما قلناه سابقًا ، عن اهمية الملاحظة الدقيقة والتجارب الحية في حبك حكاية القصة وتطويرها ، نعود هنا فنطبقه على رسم الشخصية ؛ فعلى الكاتب الذي يعنيه ان يقدم لنا شخصية حية صادقة ، ان يتعمق دراسة الطبيعة الانسانية عامة ، وان يفطن الى دوافع الانسان وانفعالاته وعواطفه . ولكن هذا كله لن يجديه فتيلاً اذا لم يوهب القوة الخالقة ، والمقدرة التي تعينه على اعادة الدور الذي تمثله الشخصية في الحياة ، على صفحات القرطاس .

4

ولندع الان طريقة رسم الشخصية ، ولنتمثّلها امامنا تضطلع بدورها في القصة ، ولنبحث عن الفوارق الرئيسية التي تميزها بعضًا عن البعض الآخر .

اول ما يميز شخصيات القصة ، هو حظها من البساطة والتعقيد . فشخصيات المحاربين والفرسان عند ولتر سكوت ، شخصيات بسيطة للغاية يفهمها القارىء لاول وهلة ، ومهما تعمق في دراستها وتفسيرها ، وفي حبها او بغضها ، فانه لن يضلّ سبيله معها وسيجدها بسيطة واضحة .

وهذا هو الشأن في أكثر شخصيات المرتبة الثانية في القصة .

ولكن غالبًا ما تكون شخصيات القصة مركَّبة ، الا انها تحتفظ بصفة واضحة تطغى على صفاتها الاخرى . فبكي شارب في قصة ثكري تتميز بانانيتها المفرطة ، واميليا في قصة فيلدنج تمتاز بحبها الدائم لزوجها .

وكثيرًا ما يوفق الكاتب الى نفخ الحياة في شخصياته الثانوية ، وذلك لأنه يقتبسها من الحياة رأسًا دون ان يعنى بتهذيبها او صقلها او الاضافة اليها . ويقول موریاك في هذا الشأن :

«اما انا فيلوح لي ان أشخاص المرتبة الثانية في كتبي ، هم الذين استعرتهم من الحياة . وأكاد أتَّبع في ذلك قاعدة عامة ، هي انه كلما قلّ شأن الشخص في الحكاية والسرد زاد حظه في ان يكون بقضه وقضيضه مثلاً من أمثلة الواقع . وهذا أمر بيِّن واضح . فالمسألة مسألة «فائدة» كما يقال في المسرح . فالفوائد التي لا غنى عنها في حركة الرواية ، تضمحل وتتلاشى ازاء البطل . فالوقت أضيق عند الروائي المتفنن من أن يتسع للسبك والخلق ، فهو يستخدم أولئك الأشخاص الثانويين على النحو الذي يلقاهم عليه في ذاكرته . فهذه الخادمة ، وذلك القروي اللذان يمران مرورًا عابرًا في أثناء روايته ، لم يطل تنقيبه عنهما ، بل تناولهما تناولاً هنيًا سهلاً ، بعد إذ غيَّر وبدَّل شيئًا من صورتهما العالقة بذاكرته»[1] .

ونجيب محفوظ ، يعنى بشخصياته الثانوية عناية عظيمة ، ويقدمها لنا جذابة مقبولة دائمًا ، شأنه في ذلك شأن دكنز . وقارىء قصصه قد ينسى الكثير من الشخصيات الكبيرة ، ولكنه لن ينسى بحال

---

1 المرجع الآنف الذكر – مجلة الكتاب ، عدد كانون الاول 1952 ، صفحة 1176 .

شخصيات زيطة استاذ الشحاذين ، وحسنية الفرانة ، والست سنية عفيفي ، والمعلم كرشه ، وسلمان ابن البقال ، وعلي صبري مطرب شارع كلوت بك ، وسكرتير اول مدرسة طنطا .

وهنالك ايضًا نوعان متميزان من الشخصيات القصصية ، هما : **الشخصيات المسطَّحة** (Flat) **والشخصيات النامية** (Round) .

والنوع الاول ، تبنى فيه الشخصية عادة حول فكرة واحدة او صفة لا تتغير طوال القصة ، فلا تؤثر فيها الحوادث ، ولا تأخذ منها شيئًا . ففي قصص المغامرات مثلاً ، قلّ ان يعنى الكاتب بتطوير الشخصية ، فالفارس والضابط والقسيس والصديق المخلص النصوح ، يبقون على حالتهم ، منذ بداية القصة حتى نهايتها ، كأنهم حجارة الشطرنج لا تختلف طبائعها وادوارها بتطور اللعب . ومن أمثلة هذه الشخصيات ، اكثر مخلوقات دكنز ومريدث ، واكثر شخصيات «عودة الروح» ، وبعض شخصيات «زقاق المدق» كالسيد رضوان الحسيني ، والشيخ درويش . وكذلك شخصيتا اميرة بارما ، ولجراندان عند بروست . والشخصيات المسطّحة لها فائدة كبيرة في نظر الكاتب والقارىء . فمما يسهل عمل الكاتب دون شك ، انه يستطيع بلمسة واحدة ان يقيم بناء هذه الشخصية ، التي تخدم فكرته طوال القصة . وهي لا تحتاج الى تقديم وتفسير ، ولا الى فضل تحليل وبيان ، وخاصة في (قصص الشخصيات) . اما القارىء فانه يجد في مثل هذه الشخصيات بعض اصدقائه ومعارفه الذين يقابلهم كل يوم ، كما انه من السهل عليه ان يتذكرها ويفهم طبيعة عملها في القصة ، فتكون بهذا كالمحطات التي يقف عندها بين الفينة والفينة ، لكي يقدر مدى ما قطعه من مراحل الطريق .

اما الشخصيات النامية ، فهي التي تتكشف لنا تدريجيًا ، خلال

القصة ، وتتطور بتطور حوادثها ، ويكون تطورها عادة نتيجة لتفاعلها المستمر مع هذه الحوادث . وقد يكون هذا التفاعل ظاهرًا او خفيًا ، وقد ينتهي بالغلبة او بالاخفاق . فشخصيات جورج اليوت مثلاً ، تمثل التفاعل الظاهر الواعي احسن تمثيل . والنساء والرجال الذين ترسمهم بقوة واحاطة ، يسعون الى اهدافهم بوعي وادراك ، ممحّصين اعمالهم ناقدين تصرفاتهم . وبعض شخصيات ثكري تهذب نفسها بالنقد الذاتي المستمر ، وبالتساؤل الواعي المدرك . والمحك الذي تُميز به الشخصية النامية ، هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة . فاذا لم تفاجئنا بعمل جديد او بصفة لا نعرفها فيها ، فمعنى ذلك انها مسطّحة . اما اذا فاجأتنا ولم تقنعنا بصدق الانبعاث في هذا العمل المفاجيء ، فمعنى ذلك انها شخصيات مسطّحة تسعى لان تكون نامية . وامثلة الشخصيات النامية كثيرة ، فمنها معظم شخصيات دستويفسكي وغوركي ، والشخصيات الرئيسية في «مرتفعات وذرنج» وفي «الكبرياء والهوى» ، و«مدام بوفاري» ، وشخصيات احمد عاكف ، وحسنين علي ، وكامل رؤبة لاظ عند نجيب محفوظ .

5

ويقرب من هذا التمييز بين الشخصيات النامية ، والمسطّحة ، التمييز بين الشخصيات الانسانية (الافراد) ، والنماذج البشرية ، فالشخصية الانسانية لها مشخصاتها الدقيقة ، وخصائصها المميزة ، وقسماتها الفارقة ، وبهذا تختلف عن سواها من الشخصيات . اما النموذج البشري ، فهو تجسيم مثالي لسجية من السجايا ، او لنقيصة من النقائص ، او لطبقة او مجموعة خاصة من الناس ، وهو يحوي

جميع صفاتها او خصائصها الأساسية . وذلك يتضح لنا بجلاء في الشخصيات التي رسمتها ريشة بلزاك ، فهم كما قال زفايج : «من جوهر كيماوي واحد ، تسمح لنا النفس بتحديده . انهم عناصر ، ويملكون جميع صفات التفاعل الضرورية ، النفسية والاخلاقية ، ولا يكادون يكونون رجالا . والأصح انهم صفات تحولت الى رجال او انهم آلات لايضاح شهوة من الشهوات . فكل شخص ينسب الى بلزاك ، يرتبط برذيلة او بفضيلة . راستيناك هو التعجرف والأب غوريو التضحية وفوتران الملكية . ففي كل شخص من هؤلاء الاشخاص ، يوجد محرِّك متسلط يجذب نحوه القوى الداخلية ويجرها وراءه . ونستطيع ان نصفهم لأن لولبًا واحدًا يحرّكهم ويعطيهم هذه الحيوية والعنف ، ويدفع بهم نحو المجتمع الانساني ويرميهم كقذيفة خلال الحياة»[1] .

وكثيرًا ما نرى هذين النوعين مختلطين في القصة . ولكن كيف يحدث ذلك ؟

اول ما يؤدي الى هذا الاختلاط ، هو محاولة وصف الشخصية الانسانية ببعض الخصائص النموذجية ، او المثالية في نوعها فقط ؛ فاذا قلتُ مثلاً ان متشردًا طرق باب بيتي اليوم ، وطلب مني بعض الطعام ، وكان يحتذي نعلين ممزقين ، ويرتدي اسمالاً بالية ، وكان يحدِّق اليَّ بنظرات بلهاء زائغة كالسكارى ، لا استطيع ان ازعم انني وصفت هذا المتشرد ، او حددته بخصائص معينة ، وقسمات فارقة ، تميزه عن غيره من ابناء طبقته . اما اذا اردت ان اصفه للشرطي ، حتى يتعقبه ويقبض عليه ، فلا بد لي من ان اميزه ببعض الصفات الخُلقية او الخَلقية ، او بنوع ملابسه التي يرتديها ، حتى

---

1 ستيفان زفايج : دستويفسكي : ترجمة فريد انطونيوس ، دار المقفع ، ص 11-62 .

يسهل عليه معرفته وتمييزه . ومما يؤدي الى هذا الاختلاط ايضًا ، ان الكاتب احيانًا يستعيض عن الشخصية ببعض الصفات الخلقية المجردة التي تمثل الجوانب الواضحة منها ، كرقة القلب والشفقة والحنان وحسن الطوية ، او الخبث والخسة واللؤم والمكر . وقد شاع هذا النوع من التشخيص في مسرحيات المواعظ والمعجزات في القرون الوسطى ، وكذلك ظهر على قلة ، في مسرحية عصر الياصبات ، كما ظهر في بعض القصص والحكايات التي تتجه اتجاهًا اخلاقيًا وعظيمًا .

وسبب اخير لهذا الاختلاط ، هو مبالغة الكاتب في تخطيط الشخصية ، حتى يتخطَّى بها حدود الطبيعة الانسانية ، الى (الكاريكاتور) او الشخصيات المضخمة . فهو يبالغ في تحديد بعض الصفات ، ويجسم بعض الملامح الفارقة ، ويبرز بعض العيوب المميزة ، مما ينأى بالشخصية عن الصدق والواقع . وهذا واضح في الكثير من شخصيات دكنز ، وفي بعض شخصيات ثكري ، وفي شخصية «دون كيشوت» .

مثل هذه الشخصيات ، لا تتفق مع واقع الحياة في شيء ، اذ يترتب على الكاتب ان يكون متزنًا في تقديم شخصياته . فالشخصية القصصية يجب ألا تكون خارقة ، تتحدى الواقع وتتجاوزه ، ولا هزيلة تنحط عن الواقع وتنكمش عنه ، بل يجب ان تكون مزيجًا من الخير والشر كالشخصيات العادية التي نراها في حياتنا اليومية ، او نكتشفها في ذواتنا . وعلم النفس الحديث لا يقرُّ هذا الفصل الصارم بين الشخصيات ، فليس ثمة شخصيات بيضاء محض ، ولا سوداء محض ، بل ان الشخصية الانسانية الحية مزيج من هذين اللونين ، وباختلاف نسب هذا المزيج ، تختلف الشخصيات الانسانية بعضها عن البعض الآخر .

الفصل الثالث

بيئة القصة

1

بيئة القصة هي حقيقتها الزمانية والمكانية ، اي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي ، وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم واساليبهم في الحياة . وقد لا تختلف بيئة القصة ، احيانًا ، عن المؤثرات المسرحية التي يعمد اليها الكاتب المسرحي لتساعده على ابراز الشخصيات وتحريكها بحيوية ونشاط . وهكذا تعني البيئة القصصية : الجو ، اذا تحدثنا بلغة الفن ، والمحيط ، اذا استعرنا مصطلحات العلوم .

والكاتب يستعين في رسم بيئة قصته ، بالوسائل نفسها التي يستعين بها في سرد الحوادث او رسم الشخصيات . وهو يلتقطها كما يلتقط هذه ، بالملاحظة والمشاهدة ، او من قراءاته الخاصة ، او ينسجها بخياله نسجًا ، مسلطًا عليها قوة الاختراع والابداع ، معتمدًا على ما يلتقطه اثناء تجاربه في الحياة . وليس الأمر كذلك في القصص التاريخية ، فان الكاتب هنا يبحث عن بيئته في كتب التاريخ ، حيث يعثر على اوصاف البيئة الطبيعية والاجتماعية ، وحيث يلتقط اوصاف الملابس واخلاق الناس وعاداتهم في تلك الفترة ، وهو بطبيعة الحال لا يتقيد بها تقيدًا تامًا ، انما يستعين بها على تصور الفترة ، ويترك لخياله اللمسات الفنية الأخيرة التي تصهر هذه المادة وتمزجها مزجًا تامًا ، وتحيلها الى مهاد ملائم تتحرك عليه الحوادث ،

وتسعى فيه الشخصيات .

وقد يكون الكاتب واسع الافق ، وقد تكون رقعة القصة واسعة ، بحيث تعكس تشعّب الحياة واتساع مداها ، إلا ان الكاتب اخيرًا لا بد له من ان يقتصر على زاوية واحدة ينظر من خلالها الى الحياة ، وبهذا يحصر مجال القصة في بيئة معينة ، ويقصرها على نطاق محدود .

ويتجه بعض الكتّاب الى البيئة المحلية ، او اللون المحلي ، يعنون بابرازه في القصة اعظم العناية . ويحاولون ان يعكسوا اثر البيئة الطبيعية التي يحيون فيها ، في نفوسهم وفي تكوين اذواقهم . وقد يختص بعضهم ببيئات معينة ، او انواع خاصة من الحياة الاجتماعية ، كالبيئة البحرية ، او حياة الجندية ، او حياة المدن الصناعية ، او الاوساط التجارية او الزراعية او الفنية . وقد يتجهون بحكم خبرتهم في الحياة ، الى تصوير طبقة معينة من الناس ، كطبقة البرجوازية الصغيرة ، التي كانت موضع عناية نجيب محفوظ في قصصه الاجتماعية .

وتعتبر جين اوستن مثلا طيبًا على اقتصار الكاتب على بيئة واحدة . فهي – كما ذكرنا مرارًا – لا تخرج في موضوعاتها عن تجاربها الخاصة التي تمرست بها في قريتها «ستيفنسون» ، احدى قرى التلال الطباشيرية في جنوبي انكلترا . وشخصياتها مستمدة من الطبقة الارستقراطية ، ومن الطبقة البرجوازية الكبيرة التي عرفتها في هذه البيئة . ولهذا استطاعت ان تقدم لنا في قصصها ، صورًا طبيعية واضحة دقيقة محددة دون اسراف او اسهاب .

ويظهر لنا اثر البيئة الاجتماعية ، الثابتة والطارئة ، في اعمال قصصية ثلاثة ، هي «حديث عيسى بن هشام» للمويلحي – اذا صح لنا ان ندعوها قصة بالمفهوم الدقيق – و«عودة الروح» لتوفيق الحكيم ،

و«زقاق المدق» لنجيب محفوظ . فالكاتب الاول يصور في قصته حياة الشعب المصري ، عقب الاحتلال الانكليزي ، ويسخر من حياته ومثله الجديدة ، ويقارنها بما كانت عليه في عهد محمد علي وابراهيم . وفي «عودة الروح» يصور الكاتب نمو الوعي القومي في مصر ، ووثبة الشعب المصري في ثورة 1919 . وفي القصة الثالثة ، يصور الكاتب اثر الحرب العالمية الثانية في البيئة الشعبية المصرية .

ومهما يكن الامر ، فلا بد للكاتب من ان يعي البيئة وعيًا تامًا ، وان يتبين تفاعلها مع الشخصيات مؤثرة كانت ام متأثرة . وهناك كثير من القصص التي تستمد روعتها من تصويرها الصادق لبيئة من البيئات ، او لطبقة من الطبقات الاجتماعية ، ومن هذا النوع قصص نجيب محفوظ ويحيى حقي .

2

اما البيئة الطبيعية ، فعناية الكتَّاب بها متفاوتة ، فمنهم من يؤثر الوصف المفصل الدقيق ، لا يستثنى من ذلك الازقة والشوارع والبيوت ، كما كان يفعل بلزاك ودكنز وهاردي وفلوبير ، ومنهم من يكتفي بالوصف العام السريع .

وهنالك نقطة جديرة بالاهتمام فيما يختص بالبيئة الطبيعية ، وهي اختلاف الكتَّاب في مقدرتهم على تصوير مشاهد الطبيعة تصويرًا حيًّا ناطقًا . وتختلف اساليبهم في ذلك ، فمنهم من يعنى بالوصف لذاته ، ولا يهمه الا ان يقدم صورة طبيعية جميلة ، وان كانت احيانًا لا تمت للحياة الانسانية داخل القصة بصلة . وهذا واضح في قصة «زينب» لمحمد حسين هيكل . ومنهم من يدخل الطبيعة في حسابه عاملاً مؤثرًا في

الحوادث والشخصيات ، فيصطنعها للكشف عن عواطف الشخصية او احاسيسها الداخلية تجاه موقف من المواقف ، فيكون المنظر الطبيعي حلقة في سلسلة تطور الشخصية ، او باعثًا من البواعث التي تشكل نفسيتها . كما فعل هوثورن في الفصل الثامن عشر من قصته «المنزل ذو القباب السبع» ، حين صور انبثاق فجر اليوم الجديد ، ووصف اشعة الشمس المشرقة ، وهي ترسل ارتال النور من نافذة الغرفة التي كان يجلس فيها القاضي بنشين على كرسيّه ميتًا . وكذلك حين صور تنقل الذبابة على وجهه ، حرة طليقة ، دون ان يستطيع ذودها عن نفسه . واي سخرية اعمق من هذه السخرية : انسان كبير ، كان قبل لحظات يحلم بآمال عريضة ، ولكنه الآن لا يملك ان يقي نفسه من اذى اضعف المخلوقات شأنًا . والفرق بين الحالتين ، ان الكاتب في الأولى يحاول ان يرسم البيئة والشخصية وفقًا لهواه ، بينما هو في الثانية ، ينزل الوصف في صلب النسيج الروائي ، ويترك الشخصية تكوِّن نفسها بنفسها .

وقد يجعل الكاتب من وصف الطبيعة ، ارهاصًا بالحوادث التي ستقع فيما بعد سارَّة كانت او محزنة على طريقة المغالطة العاطفية Pathetic Fallacy . وهذا ما نجده عند هاردي في «تس» وعند فلوبير في «مدام بوفاري» وعند هيكل في «زينب» . فقد جعل كل منهم الطبيعة عنصرًا فعالاً في التنبؤ بالحوادث والتمهيد لها ، او في تظليل نفسية الشخصية او القارىء ، بما سينتابها فيما بعد من شعور . وهذه الطريقة واسعة الانتشار بين الكتّاب ، وباستطاعة الكاتب ان يجعل لها قيمة فنية عظيمة في قصته .

الفصل الرابع

الأسلوب

1

اسلوب القصة هو الطريقة التي يستطيع بها الكاتب ان يصطنع الوسائل التي بين يديه ، لتحقيق اهدافه الفنية . والوسائل التي يمتلكها الكاتب هي الشخصيات والحوادث والبيئة ، وتأتي بعد ذلك الخطوة الأخيرة ، وهي جمع هذه الوسائل في عمل فني كامل .

وعندما ندرس اسلوب الكاتب ، اي الوسيلة الأدبية التي يختارها ، ندخل الى منطقة البلاغة . والأطر الفنية التي يجدها القاصّ جاهزة بين يديه ، كثيرة ومتنوعة . وهو عادة لا يتقيد باطار معين له حدوده وشروطه ، بل يختار من الاطر المعروفة اكثرها ملاءمة للمادة التي بين يديه . وقد يتشابه كاتبان في الاطار العام ، الا انهما عند التحقيق يختلفان . فلكل كاتب طريقته في اختيار الكلمات وترتيب الجمل وتنسيق الحوادث .

والاسلوب التعبيري لا ينفصل عن المعنى بوجه من الوجوه ، اذا اخذنا المعنى بمدلوله الواسع ، وهو الذي قسمه الناقد رتشاردز الى اربعة اقسام وهي : المعنى والاحساس والايقاع والقصد . فالاحساس هو موقف الكاتب من المعنى الذي يريد نقله ، والايقاع هو وسيلته الى الاتصال بالقارىء ، والقصد هو الغاية التي يسعى الى بلوغها . وهنا تحضرنا موعظة

فلوبير المعروفة وفحواها : انه مهما يكن الشيء الذي يسعى الانسان الى التعبير عنه ، فان هنالك كلمة واحدة تعبر عنه ، وفعلاً واحدًا يوحي به ، وصفة واحدة تحدده . ولهذا يترتب على الكاتب ان يطيل البحث والتنقيب ، حتى يعثر على هذه الكلمة وذاك الفعل وتلك الصفة .

وعملية الكتابة ليست الا كفاحًا متصلاً مع متطلبات المعنى والايقاع والاحساس والقصد ، التي اشرنا اليها آنفًا . وكثيرًا ما تتفرع طرقها وتتضارب حاجاتها .

ومن الطبيعي ان يرى اكثر الكتّاب ، ان عملية الكتابة ليست سوى (عملية ترجمة) ، على صورة من الصور . وهذا ما دعا بروست الى ان يقول : ان مهمة الكاتب ليست في حقيقتها سوى عملية ترجمة .

وقد يكون الشعر وسيلة مأمونة لنقل الاحساس وتجسيمه . اما النثر ، فانه ليس اكثر من ترجمة للاحساس . ولهذا تخرج القصيدة الشعرية في وحدة عضوية تامة ، تجمع بين المضمون والصورة ، بينما يظل النثر في حاجة الى التنقيح والتهذيب .

فاذا اخذنا المعنى بمدلوله الواسع الذي ذكرناه ، واذا كان الأسلوب هو التعبير الفني عن هذا المعنى ، فانه لا مناص من ان نعترف بأن الأسلوب هو الكاتب . ونفسية الكاتب تختلف باختلاف الأوقات والظروف ومطارح الالهام ، ولهذا يترتب عليه ان يتخلّص من حالاته البغيضة ، ومن نزواته الشاذة ، قبل الشروع في الكتابة .

ومما لا شك فيه ان التعبير بأسلوب فني ، يحتاج الى كثير من المران والدربة . والصورة البيانية المشرقة ، لها خطرها في تقويم العمل الادبي عامة . اما في القصة ، فان لها شأنًا آخر ، اذ يجب ان تكون وظيفيّة ، اي ان تجمع بين الفائدة القصصية ، والروعة البيانية .

وقد نشبت خصومات طويلة بين النقاد ، حول هذا الموضوع ، واكتفى بعضهم – وخاصة النقاد الواقعيون – بالعبارة القصصية المتقنة . وألحّ البعض الآخر – وهم النقاد الجماليون – على ضرورة الجمع بين الفائدة والمتعة في العبارة القصصية ، وقد أشار جورج ديهاميل الى هذه الخصومة ، وخرج منها برأي خاص ، نثبته فيما يلي :

«ان موسيقى الاسلوب في نظري شرط لازم لسيطرته على النفوس . نعم ان الروائي الحق هو الذي يعرف قبل كل شيء بعضًا من اسرار الحياة ، ولكنه ايضًا رجل يلجأ في التعبير عما يعلم ، الى موسيقى لفظية يستخدمها بطبيعته ، فيتميز بها كأمارة خفية لخصائص نفسه .

ولا أكاد اجرؤ ان اقدم الى الكتّاب الناشئين اي نصيحة في هذا الميدان الشاق ، ومع ذلك يتفق ان تدفعني الرغبة في خيرهم ، ان اقول لهم : ليكن اللحن في اول كتبكم رائعًا . يجب ان تجذبوا القارىء في غير تعثر ولا مشقة ، وهو لم يعرف بعد شخصياتكم الروائية ، ولا تملكته وقائع قصتكم ، او قوة تصوركم ، او صدق نظركم النفسي . ليكن في موسيقى الاسلوب ما يسهِّل له الأخذ في المغامرة . اجيدوا الغناء كي تأسروا تلك النفوس الشاردة التي تريدون ان تستولوا عليها .

قلت لغة سليمة ، واقصد بذلك لغة بسيطة . اذ من الهواة الذين ملوا كل شيء ، من يفضل التنقيب عن شواذّ اللغة وشواذّ التراكيب ، واهمًا ان اصالة الكاتب في الألفاظ والتركيب ، بينما الاصالة الحقيقية ليست في الصياغة وخصوصًا عند الناثرين ، وانما هي صفة في النفس ، حتى ليذكرني هؤلاء القراء الفاسدون بأولئك النهمة المنحلين ، الذين يحلمون بالاطعمة الخارقة ، فيودون ان يأكلوا (اوكار القطاة) ، او (خراطيم الحلاليف) ، او (اجنحة الزقا) ، وتلك نزوة ساعة ، نزوة حقيرة .

ان غرائب الاسلوب ليست شيئًا ، وانما العبرة كما قلت بتلك الموسيقى التي لا توصف ، والتي ما هي إلا نغمات نفس»[1] .

ومن كتّابنا من يعنى بجمال العبارة ورشاقة الاسلوب . دون الالتفات الى العمل القصصي ، شأن طه حسين في «دعاء الكروان» و«الحب الضائع» و«شجرة البؤس» ، وهيكل في «زينب» ، اما الذين يجمعون بين الفائدة والمتعة ، فمنهم نجيب محفوظ وعبد الحميد السحار والمازني والحكيم .

2

والحوار جزء هام من الاسلوب التعبيري في القصة . وهو صفة من الصفات العقلية ، التي لا تنفصل عن الشخصية بوجه من الوجوه . ولهذا كان من اهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيات . وعلاوة على ذلك ، فكثيرًا ما يكون الحوار السلس المتقن مصدرًا من أهم مصادر المتعة في القصة ، وبواسطته تتصل شخصيات القصة ، بعضها بالبعض الآخر ، اتصالاً صريحًا مباشرًا ، وبهذه الوسيلة تبدو لنا وكأنها تضطلع حقا بتمثيل مسرحية الحياة . والحوار المعبّر الرشيق ، سبب من اسباب حيوية السرد وتدفقه . والكاتب الفني البارع ، هو الذي يتمكن من اصطناع هذه الوسيلة الفعالة ، وتقديمها في مواضعها المناسبة .

واذا تفحصنا بعض القصص ، وجدنا ان الحوار يُستعمل احيانًا في تطوير الحوادث ، واستحضار الحلقات المفقودة منها ، الا ان عمله

---

1 جورج ديهاميل : دفاع عن الادب ، ترجمة الدكتور محمد مندور ، ص 229–230 .

الحقيقي في القصة هو رفع الحجب عن عواطف الشخصية ، واحاسيسها المختلفة ، وشعورها الباطن تجاه الحوادث او الشخصيات الاخرى ، وهو ما يسمى عادة بالبوح أو الاعتراف ، على ان يكون بطريقة تلقائية . تخلو من التعمد والصنعة والرهق والافتعال .

ولا يستغني الكاتب المحايد الذي يحاول ان ينحي نفسه جانبًا . عن الحوار ، وذلك ليترك للشخصيات ان تمثل حوادث القصة بحرية وانطلاق امام ناظري القارىء ، ولهذا لا يقحم نفسه بتعليق او بتعقيب ، بل يؤثر ان يدع الشخصية تتكلم وتبث عواطفها واحاسيسها . ومما لا شك فيه ، ان هذه الوسيلة اوثق صلة بالحياة . وأصدق تعبيرًا عن النفس الانسانية .

والكاتب الذي يؤثر الطريقة التحليلية ، طريقة الوصف الخارجي ، لا يستطيع ان ينحي الحوار جانبًا ، لأنه يكسب شخصياته وحوادثه حرارة وتدفقًا وصدقًا . واعتمادًا على ما سبق ، يمكننا ان نلخص صفات الحوار القصصي الوظيفيّ الناجح ، بما يلي :

1 – يجب ان يندمج الحوار في صلب القصة ، لكي لا يبدو للقارىء وكأنه عنصر دخيل عليها متطفل على شخصياتها . وهذا يعني انه يجب ان يحقق فائدة ملموسة في تطوير الحوادث ، او تقوية عنصر (الدراما) فيها ، وكذلك في رسم الشخصيات والكشف عن مواقفها من الحوادث . والحوار الذي لا يؤدي وظيفة من هاتين الوظيفتين ، يُعتبر في نظر الفن غريبًا على العمل القصصي ، غربة تعليقات الكاتب وشروحه وتعقيباته ومواعظه وخطبه .

وهذا العيب يتجلى لنا واضحًا في قصص الكتّاب الذين يقدمون الوعظ والتوجيه ، على وحدة العمل الفني وتماسكه . ونجد امثلة على ذلك في قصص لورد ليتون ، وفي قصتنا في الجيل الماضي ، وفي بعض

قصصنا الحديثة التي تنضح بالصنعة والافتعال .

2 – وبالاضافة الى تغلغل الحوار الى صميم العمل القصصي ، وتضامنه مع العناصر الاخرى تضامناً عضويًا ، يجب ان يكون طبعيًا سلسًا رشيقًا ، مناسبًا للشخصية وللموقف . ويجب ان يحتوي على طاقات تمثيلية . وقد يتوهم القارىء انه لا سبيل الى جمع هذه الصفات المتناقضة في موقف حواري واحد ، لان كلاً منها يعوق الآخر ويعترض سبيله . والحقيقة ان مثل هذا التناقض ، لا يظهر إلا في الحوار المفتعل المخفق . اما الحوار الطبيعي ، المناسب ، الذي يكتبه القاص البارع ، ويدخله في المواقف التي تلائمه ، فانه يجمع بين هذه الصفات ، بحيث يكون كل منها عنصر قوة وتأكيد للصفات الاخرى .

ويجب ان يتجنب الكاتب الحوار الذي يكون اقرب الى الهذر والثرثرة منه الى الحوار الفني الوظيفي . ولا سيما انّ الكاتب يمتلك في يديه اقوى سلاح فني ، وهو سلاح الاختيار ، وقديمًا قالوا : اختيار المرء نصف عقله . ولهذا يستطيع ان يعيد النظر فيما قد يجري على لسان شخصياته من احاديث ، وان ينقحها ويختار منها ، حتى لا تكون اداة فساد وتخريب في الموقف القصصي . وهذا لا يتوفر له ، الا اذا نظر الى الشرطين السابقين بعين الاعتبار . ومن الخطإ ان يظن الكاتب الواقعي ان الحوار القصصي ما هو الا نقل حرفي لما يدور على ألسنة الشخصيات في الحياة الواقعية ، ولو كانت دلالته الفنية هزيلة تافهة . بل عليه ان يضع نصب عينيه ، تحقيق القيم الفنية ، في المقام الاول . وهذه لا يمكن تحقيقها الا اذا كان الحوار تمثيليًا سريعًا ، يؤدي عملاً هامًا في القصة بحيث يشعر القارىء بصدقه وطبعيّته ، ولا يشذ عن الاتجاه العام للحوادث والشخصيات .

3

بقيت نقطة هامة ، تحتمل كثيرًا من الجدل والمناقشة وهي اللغة العامية ، واستعمالها في القصة .

وقضية العامية والفصحى تشغل اليوم اذهان النقاد والأدباء ، كما تشغل رجال التربية والتعليم في بلادنا . وليس لنا أن نخوض فيها في دراسة فنية كهذه ، الا بالقدر الذي يدخل في نطاق بحثنا .

لا تدخل العامية في الأسلوب القصصي ، الا في المواقف الحوارية . فالكاتب الذي يلجأ الى طريقة السرد المباشر ، او الى الطرق الفنية الأخرى ، لا يحتاج الى ان يحدِّث قراءه بلغة عامية ، ولا الى ان يعرض قصته وان يصف حوادثه بمثل هذه اللغة . ولكن أكثر الكتّاب يلجأون اليها في الحوار ، لتضفي عليه صدقًا وحيوية وواقعية . وهنالك كتّاب يؤثرون ان يُنطقوا الشخصيات ، في مواقف الحوار والمناقشة ، بلهجتهم الطبعية الخاصة ، ومنهم توفيق الحكيم في «عودة الروح» ، ومنهم من ينوبون عن شخصياتهم في الحديث ، ولا يبالون أكان هذا الحديث صادقًا معبرًا ، أم مفتعلاً مزورًا . وخير مثل على هذه الفئة من الكتّاب ، طه حسين ، فهو قليلاً ما يلجأ الى الحوار ، ولكنه اذا ما اضطر الى اللجوء اليه ، لا يعمد الى اللغة العامية أبدًا ، بل يجري على لسان الشخصيات على اختلاف طبقاتها ، حوارًا أدبيًا مختارًا يخلو من الدلالة الفنية وينضح بالكلفة والافتعال .

وهنالك فئة من الكتّاب ، تؤثر استعمال العامية المفصحة او الفصحى المبسطة ، ومنهم المازني ونجيب محفوظ . وقد كانت محاولة نجيب في هذا السبيل ، الخطوة التالية بالنسبة الى محاولة المازني ، فقد حرص على الواقع

النفسي للشخصيات ، كما حرص الى حد كبير ، على الواقع اللفظي ، في محاوراتها .

وأنا أرى انه ليس ثمة مبرر فني ، يمنع من استعمال اللغة العامية في الحوار ، بل ان طبيعة رسم الشخصية في القصة ، تتطلب ذلك وتعتمد عليه اعتمادًا كبيرًا . الا ان كتّابنا يدخلون في حسابهم طبقات القراء وبيئاتهم . والذي يحملهم على ذلك ، اختلاف اللهجات العامية في القطر الواحد ، وفي الاقطار العربية عامة . واستعمال اللهجة العامية ، التي يعرفها الكاتب أو يتصورها ، يؤدي في مثل هذه الحالات ، الى بلبلة وسوء فهم . وهذا ما تعكسه لنا بعض القصص العراقية اليوم .

الفصل الخامس

الكاتب والقصة

القيم

1

عندما ندرس آثار كاتب من كتّاب القصة ، يجب ان نلتفت الى مسألتين هامتين ، **الاولى** : اتساع طاقاته وضيقها . وهذه قضية لها خطرها في الدراسات المقارنة . فقد يكون احد الكتّاب ضعيفًا في إثارة الضحك ، بينما هو قادر على بعث عواطف الشفقة والحزن . وقد يكون الأمر على العكس من ذلك عند كاتب آخر . وقد يكون هنالك كاتب ثالث ، وهب مقدرة شكسبير على تمثل الانفعالات العاطفية المتباينة ، وعلى التعبير عنها وتصويرها بأمانة ودقة .

والمسألة الثانية التي يحسن الالتفات اليها ، هي اتجاهه في كل انفعال من هذه الانفعالات . فالاضحاك قد يراوح بين الهزل الرخيص والفكاهة العميقة . والحزن قد يختلف بين الاسراف في النوح والبكاء والتفجع – على طريقة المنفلوطي وكرم ملحم كرم والرومنطيقيين عامة – والحزن الصامت العميق . والمآسي ، قد تقتصر على العناصر الميلودرامية المفتعلة ، وقد تتعدى هذا النطاق الضيق وتخرج الى آفاق ارحب ، يتجلى فيها الحزن الصامت الدفين ، والازمة الروحية الحادة المكبوتة ، على غرار ما

نراه في مآسي الكلاسيكيين ، وفي قصة «الشيخ والبحر» لهمنجواي ، مثلاً .

هاتان النقطتان لهما اهمية كبيرة في تقويم عمل القاصّ بوجه عام . فاتجاه الكاتب في الاضحاك ، مثلاً ، قد يمتهن فينقلب الى نوع من الخلاعة والمجون او الى السخرية الرخيصة من الانفعالات التي تثير الشفقة والخوف حقًا ، او الى الضحك الهوائي السخيف عوضًا عن المرح الذي يشيع البهجة والحبور ، ويحمل النفس على التخفف من آلامها ، والتسامي على شقائها وتعاستها . ولكن مما لا شك فيه ، ان اسمى انواع الضحك في القصة ، هو ما كان نتيجة للفكاهة ، بالمعنى الذي عناه جورج ديهاميل حين قال :

«تختلف روح الفكاهة عن الهزل الحقيقي . فالهزل يرمي الى إثارة الضحك ، كما ان له اسلوبًا خاصًا ولغة خاصة ومعجمًا خاصًا ، بحيث يصعب ان يجاور المآسي . وهي تتميز عن المرح الخالص الذي هو حالة نفسية عارضة ، يطول دوامها او يقصر وليست لها قدرة على الكشف عن حقائق النفس .

وروح الفكاهة نوع من التغير في الضياء ، يمكّننا من ان نرى الشيء في مظاهره كافة ، وقد يكون بين بعض تلك المظاهر تناقض ، بفضله تكتسب تلك المظاهر دلالتها . ان في روح الفكاهة نوعًا من الخفر والتحفظ وتملك النفس لا يعرفه الهزل الصريح . ولكنها ان اصبحت مذهبًا يصطنع انحرفت عن سببها واخطأت هدفها ، اذ لا يجوز ان تظهر الا تحت ضغط الملابسات . والهزل عزمه منعقد منذ البدء على اثارة الضحك ، بينما الفكاهة لا تضحك دائمًا ، وان ضحكت فذلك لانها لا تستطيع ان تتجنب الضحك .

روح الفكاهة استعداد طبيعي في نفس صادقة لا تصدف عن ان تعرف كل ما ترى ، وان تقول كل ما تعرف»[1] .

والمشكلة ذاتها تقابلنا حين نتحدث عن الانفعالات المؤلمة ، ومن العجب ان الحزن قد يلذ لنا احيانًا في الاعمال الفنية . ولعل مردّ ذلك الى ما ذهب اليه ارسطوطاليس في كتابه «الشعر» ، حين تحدث عن التطهير في الماساة ، فقال ان حوادثها تثير الشفقة والخوف ، لتحقق التطهير باثارة هاتين العاطفتين .

ومما لا شك فيه ، اننا نؤخذ ببعض الآثار الفنية المحزنة ، لانها تصور لنا الانسان في صراعه المرير مع القدر ، او مع الظروف التي تحيط به وتتخاطفه من كل جانب . ونحن هنا قد نأسى لمصير الانسان ، ونحس باللذة اللاشعورية الناجمة عن هربنا من مثل هذا المصير ، او قد نشعر بمثل هذه اللذة ، حين نشهد بعيننا انتصار اخينا الانسان في صراعه مع الحياة . وهذا ما نحسّ به عند تتبع مأساة الانسان في صراعه مع حياته ومع جسده ، في قصة «الشيخ والبحر» لهمنجواي .

ولكن قد تمتهن هذه العواطف السامية ، وتنقلب الى نوع من الرعب التافه والحزن الصبياني المسرف ، الذي لا طائل وراءه . وقد يتجه الكاتب مثل هذا الاتجاه ، تملقًا لعواطف بعض القراء الذين تألف نفوسهم العواطف الرخيصة المبذولة ، مهما يكن مبررها النفسي او العقلي . وقد يكون ذلك نتيجة (لسادية) الكاتب ، ورغبته في الانتقام من بني البشر وفي تعذيبهم ، تنفيسًا عن آلامه الخاصة المكبوتة .

---

1 حورج ديهاميل : دفاع عن الادب ، ص 225–226 .

2

بقي علينا ان نقوّم الكاتب تقويمًا فنيًا ، اي من حيث طريقة تفسيره للحياة ونقده لها وفلسفته فيها . فمدار القصة ، كما نعلم ، هو الحياة بما فيها من رجال ونساء ، وبما يثور في اعماقهم من احاسيس وعواطف ، وما يتألق في عقولهم من مثل وافكار . ولما كان الامر على ما ذكرنا ، فلا بد للكاتب من ان يصور لنا موقفه الخاص من هذه الحياة ، بطريقة مباشرة واضحة ، او بطريقة الايحاء والتلميح . وقد لا يعنى الكاتب بابراز فلسفته وافكاره البتة ، وقد يكتب القصة دون ان يكون له هدف من هذه الاهداف ، الا ان قصته ستشي بانبعاثاته الخفية ، فتصبح كثوب الرياء الذي يشف عما تحته . وستنكشف لنا وجهة نظره ، من طريقة اختياره للحوادث ومعالجته لها ، ومن طريقته في رسم الشخصيات وتحريكها وتفسيرها في القصة .

ومهما يكن الأمر ، فان فلسفة الكاتب ، واتجاهه الاخلاقي في الحياة ، يظهران لنا على الوجهين التاليين :

قد يفسر الكاتب الحياة بطريقة عرضه لها في القصة . فهو يختار من زحمة الحوادث التي تحيط به موضوعات خاصة ، يعنى بنخلها وتصفيتها وتنسيقها وعرضها . وهو يقدم لنا شخصياته الخاصة ، ويسلط عليها نوعًا معينًا من الأضواء الكاشفة . وتطويره للحبكة ينم عن رأيه في القيم الخلقية والانسانية ، التي تؤدي الى التوازن في اختبارات الناس وتصرفاتهم واتجاهاتهم في الحياة . وعمل الناقد هنا يقتصر على جمع شتات هذه الآراء الخفية والفلسفات الدفينة ، المنثورة هنا وهناك ، وعرضها في نظام فلسفي خلقي متماسك واضح ، يصور لنا شخصية

الكاتب ووجهة نظره العامة في الحياة .

وعندما يسعى الناقد الى سبر اغوار مثل هذه الفلسفة ، ليحررها ويبرزها ، عليه ان ينقب في القصة عن قيم ثلاث ، هي : الصدق ، والاخلاص ، والانسانية .

والصدق الذي نتوخاه في القصة ، يختلف عن ذاك الذي نتوقعه من العلوم . وقد خلط افلاطون بين هذين النوعين ، واتهم الادب بانه مبني على الكذب والتزوير ، لانه – في نظره – لا يكشف عن الحقائق الراهنة في الوجود بدقة وتمحيص . ورمى شعر هوميروس بهذه الوصمة الشنعاء ، وقال انه صرح ممرد من أكاذيب . ولكن ارسطوطاليس ، بما عرف عنه من زكانة ونفاذ بصيرة ، رد هذه التهمة على صاحبها ، وبيّن ان الصدق المطلوب في الادب ، هو (الصدق الشعري) ، وهو في نظره ابعد غورًا واكثر عمقًا من ذلك الصدق الحرفي ، الذي نبحث عنه في مؤلفات العلماء او في كتب المؤرخين . فالصدق هنا يعني الصدق في امر مضى وانقضى ، او كاد . وهو ما يلبث ان يتداعى وينهار ، اذا ما اكتشفت وثيقة ضائعة او نظرية جديدة . اما الصدق في الادب ، فهو الصدق لما يحتمل وقوعه دائمًا في حياة الانسان على وجه الارض . وخلاصة ما في الامر ، ان الصدق في التاريخ والعلم هو الصدق بالواقع ، اما الصدق في الفن ، فهو الصدق بالامكان . والصدق بالامكان اكثر شمولاً وأشد عمقًا ، لأنه يتناول الحقائق الانسانية الخالدة ، من دوافع خفية ، وانبعاثات اصيلة ، وانفعالات وعواطف وميول وأهواء ومبادىء ، تلتقي جميعًا في النفس الانسانية ، وتتفاعل وتتصارع ، لتوجهها اخيرًا وجهة خاصة ، هي ما نعرفه بالشخصية الانسانية . والشخصية الانسانية هي القاعدة الاصيلة الثابتة التي يبنى عليها بناء الحياة الشامخ . وستبقى خالدة

مستمرة ، ما استمرت الحياة على وجه الارض . وقديمًا قال احد العابثين : ان كل ما في القصة حق وصدق ، عدا الأسماء ، والتواريخ ، اما التاريخ فكل ما فيه كذب ومين ، عدا الأسماء والتواريخ .

والكاتب القصصي ، بعد هذا ، له ملء الحرية في تناول مادته ؛ له ان يعيد ترتيبها وتنسيقها ، وله ان يقدم فيها وان يؤخر ، وله ان يحذف منها او ان يضيف اليها من بنات افكاره ، لتخرج في صورة جديدة مبتكرة . ولكنه مطالب لقاء ذلك ، بأن يتقيد بالصدق الفني ، اي الصدق بالامكان والاحتمال ، وان يلتزم حدود الحقائق الانسانية الخالدة . فاذا أباح لنفسه ان يتمتع بالحرية المتاحة له ، ولم يعن بتأدية الواجبات الفنية المترتبة عليه ، لنا ان نحكم على عمله بالكذب والتزوير .

3

اما المواضعات الاخلاقية ، فانها تسير جنبًا الى جنب مع الصدق في القصة . والعنصر الاخلاقي يشكل خطرًا كبيرًا على العمل الفني . والقصص الوعظية ، اي التي تُكتب لتجسيم فكرة من الفكر ، او للدعوة لمذهب من المذاهب ، او للتشيع الى شيعة من الشيع ، قد تضل سبيلها وتنحرف عن جادّة الابداع الفني ، ويصبح موقف الكاتب فيها كمن يحمل بطيختين بيد واحدة . فهو يلتزم بتجلية فكرة او موعظة من ناحية ، في حين ان عمله الاول ، هو اخراج اثر فني سليم البنية . وغالبًا ما يسوقه هذا الازدواج الى الاخفاق الذريع . وهذا ما نعيبه على قصصنا التي كتبت في القرن الماضي وفي الربع الاول من هذا القرن ، وما نلحظه في بعض قصصنا الحديثة التي ما تزال تعيش في مستواها الفني في تلك الفترة ، وفي بعض الآثار القصصية المعاصرة ، التي تقدّم فيها الدعوة المذهبية على الصدق الفني . ولا

شك ان الالتزام في الأدب ، بالمعنى الشائع المتداول اليوم ، ضرورة ملحة وعمل واجب ، في مجتمع متأخر كمجتمعنا ، تنتاشه العلل السياسية والاجتماعية والاقتصادية من كل جانب . إلا ان للفن اصوله واحكامه ، التي يجب ان ينظر اليها بعين التقدير والاعتبار اولا . ثم ان الالتزام ، او ما في معناه ، لا يخرج عن طبيعة النسيج الفني . ولتكن لنا اسوة صالحة في دستويفسكي وتولستوي وغوركي وهمنجواي ورايت ، وسواهم من الكتّاب الذين عنوا بتصوير آفات مجتمعهم وأمراضه التي تعرقه عرقًا ، دون ان يحيدوا قيد انملة عن حدود الصنعة الكتابية المتقنة ، ودون ان يتردوا في هاوية الوعظ المبتذل والارشاد الغث ، الذي يصيب القارىء المتذوق بالقرف والغثيان ويحمله على التقزز والاشمئزاز .

ولنذكر ، في هذا المقام ، ما كتبه الاستاذ محمود تيمور في هذا الشأن ، قال :

«فالفنان إن اخلص لنفسه ، واستصفى شعوره ، استجاب حتمًا لما يحيط به من مختلف البواعث والمؤثرات ، فيصدق تعبيره عن البيئة والمجتمع في الصورة التي تسخو بها موهبته ، غير محدودة حريته ، او مسلوبة طلاقته ، وغير مكره ولا ملزم بتقاليد واوضاع يعمل وراء أسوارها في عبودية واعتقال .

وان فنًا يتكامل فيه الاخلاص والصدق والقدرة لهو فن يجد فيه المجتمع احسن ما يبغيه من غذاء وشفاء .

واما اذا أقحم الكاتب فنه إقحامًا للاشادة بفكرة او التغني بدعوة ، مسوقًا الى ذلك بغرض من الاغراض ، او مخدوعًا بتوجيه من التوجيهات ، دون ان يستجيب شعوره استجابة حقة لتلك الفكرة ، او الدعوة التي يتخذها محورًا للاشادة والتغني ، فان فنه في هذه الحالة يخونه لا محالة . وانه

ليتمخض عن أباطيل لا يخفى تلفيفها على الناقد البصير . والمجتمع لا تقوم دعائمه ولا تبقى ، اذا كانت لبناتها مصنوعة من خداع وزور»[1] .

بل لماذا نذهب بعيدًا ، فالكاتب القدير نجيب محفوظ ، الذي كثيرًا ما هاجمه بعض الكتّاب على صفحات المجلات والكتب العقائدية ، استطاع ان يصوّر اخطر مشكلات المجتمع المصري كما تتجلى في الطبقة البرجوازية الصغرى ، بفن رائع قوي . وهذه الطبقة التي عنى نجيب بتصويرها وعرض صراعها المرير مع ظلم المجتمع وعدوان الطبقات الاخرى ، هي اكبر الطبقات واكثرها اثرًا في الحياة المصرية المعاصرة ، او هي كما قال الدكتور محمد مندور :

«تكوّن العمود الفقري في المجتمع المصري ، وتكوّن همزة الوصل بين طبقة العمال الكادحين والسادة المترفين . بل لعلها الطبقة القلقة المعذبة ، التي لا تريد ان تطمئن الى الحياة ، كما تطمئن الطبقة الدنيا ، لتأخذ منها ما تستطيع منحه من ملذات ومباهج في غير تذمر ولا سخط ، كما لا تستطيع في سهولة ان تشبع طموحها ، فترتفع الى مستوى الطبقة العليا ، اي البرجوازية الكبيرة ، وتدخل بين صفوفها لتتمتع بما تنعم به تلك الطبقة من مال وجاه وسلطان . وبالرغم من هذا القلق والعذاب المقيم ، فان تلك الطبقة لا تخلو من فضائل رائعة ، بل لعلها تنفرد دون غيرها بطائفة من الفضائل التي ترفع قيمة الانسانية . وفي رأس تلك الفضائل يأتي الاحساس الصارم بالمسؤولية العائلية ، والتضحية في سبيل الاسرة ، والتفاني في سبيل الأهل والأخوة»[2] .

---

1 محمود تيمور : فن القصص ، ص 105 .

2 الدكتور محمد مندور – «البرجوازي الصغير احمد عاكف» ، مجلة الرسالة الجديدة ، العدد الاول – نيسان (ابريل) 1954 .

ونجيب لا يعمد الى تصوير صراع هذه الطبقة تصويرًا عابرًا عابثًا ، بل هو يوحي بالأسباب الحقيقية التي تختفي وراء تعثر هذه الطبقة في سيرها . فشلل الأب المباغت في «القاهرة الجديدة» ، وموت كامل أفندي علي في «بداية ونهاية» ، وإحالة والد احمد عاكف الى المعاش في «خان الخليلي» ، ليست بحد ذاتها أسبابًا خطيرة ، في انحلال المجتمع ، او انهيار كيان الأسرة . ولكن ما يترتب عليها من نتائج هو الضربة القاصمة التي تصيب شخصيات القصة ، اي شخصيات المجتمع المصري ، كلاً بما يخصه منها . وقد يكون من الممكن تجنب مثل هذه الضربة ، لو ان المجتمع ، او النظام العام ، يقدم للموظف المرهق العاجز المشلول ، بعض الضمانات التي تطمئنه الى مستقبله ومستقبل أسرته ، اذا ما فوجيء بضربة من تلك الضربات الغادرة العنيفة . فالمشكلة في حقيقتها ، ليست مشكلة شخصية أبدًا ، ولكنها مشكلة نظام فاسد يعمّ فساده الكبير والصغير ، وتتولد عنه اكثر مشكلات هذه الطبقة المحرومة المضطهدة . وهذا ما يعنيه نجيب محفوظ ، ويحرص على تصويره والايحاء به في جميع قصصه .

وكما بيَّنا سابقًا ، لا تظهر فلسفة الكاتب ووجهة نظره في الحياة والمجتمع بهذه الطريقة الرخيصة المبتذلة ، طريقة الوعظ المباشر والدعاوة المفضوحة ، ولكنها تُستنتج بوجه عام من اتجاهه في اختيار الحوادث والأحداث ، وتنسيقها وتطويرها ، وفي خلق الشخصيات وتفسيرها ، والقاء الأضواء الكاشفة التي توضح الجوانب الخفية منها .

ولكن اذا فرضنا اننا وقفنا امام قصتين تساوتا من ناحية الابداع الفني ، في مختلف صوره وطرائقه ، فلا شك اننا نجعل المقياس الاخلاقي الحكم الأخير في التفضيل بينهما ، فالفن ينبع من الحياة

ويغتذي بلبانها ، وينعكس عليها ويؤثر فيها ، ولهذا لا نستطيع ان نخليه من مسئولياته الباهظة أمامها . ولكن مسئوليته الكبرى ، دون شك ، هي الصدق الفني . فاذا توفر ذلك فيه ، وما أكثر ما يتوفر في آثار الكتّاب العظام ، فلننظر اليه من زاوية الفائدة والمصلحة . ولنقتبس من تيمور ثانية ، لنوضح رأيه في هذا الموضوع ، قال :

«وأول ما توحي به انسانية القصة هو الصدق : صدق الاحساس وصدق التعبير ، لا صنعة ولا تزيُّد ، ولا تقدير لأشياء يفرضها الكاتب على عمله الفني فرضًا ، يبتغي بذلك ان تسلمه هذه الفرائض الى نتائج مقصودة متكلفة .

وهذا الصدق لا بد له ان يعتمد على نفاذ البصيرة وألمعية الفكر ، فانه لا سبيل الى الاحساس الصادق والتعبير الصادق ، الا اذا كان الكاتب مزودًا بقوة الفهم للنفس ، وبالقدرة على سبر اغوارها ، وبالحذق في تصيد خوالجها الباطنة .

وآفة الصدق في القصة ان يبدو للكاتب غرض ظاهر يبغي الدعوة اليه وتمثيله في عمل قصصي ، فتراه مضطرًا الى ان يجتلب لغرضه المرسوم ، هياكل من الحياة الاجتماعية مستعارة ، لا يبالي فيها ان تكون طبيعية نابضة الروح ، بل هو يبذل كل شيء ولا يبقي على شيء ، لقاء المضي الى ذلك الغرض الذي فرضه على نفسه ، وادار قلمه من حوله .

وان قصة هذا شأنها ، مهما يكن جهد كاتبها وسعة حيلته وبراعة تصرفه ، ومهما يكن جلال الغرض وروعة النظرية التي اريد تحقيقها ، لهي قصة لا يزيد طنينها على ان يعبر بالاسماع ، ولا يمكن ان يكون سلطانها الا بارد الاثر عاجزًا عن ان تستجيب له النفس . . .»

الى ان يقول :

« . . . على ان هؤلاء الكتّاب لا يخدمون الاصلاح الاجتماعي بهذا الكذب والافتعال في تأييد الدعوات ، وانما تجد هذه الدعوات الاصلاحية عونًا لها في اعمال فنية يتفق لكتّابها ان يكونوا قد احسوا بما يدور في مجتمعهم احساسًا صادقًا ، فعبروا عنه تعبيرًا صادقًا ، دون قصد مكشوف وفرض محتوم .

ان الأعمال الأدبية التي يقصد بها تأييد المذاهب الاجتماعية والأغراض الاصلاحية ، او التشيع لاتجاهات معينة ، اما ان تكون قد فرضت على الكاتب فرضًا ، واما ان يكون الكاتب قد ألزم نفسه بها الزامًا . وفي كلتا الحالتين يفقد الكاتب أول شرط للاجادة الفنية ، وهو الطلاقة والحرية . فلا فن الا اذا كان مصدر الوحي اعماق النفس وأغوار الشعور ، ولا صدق الا اذا تحققت الاستجابة والتأثر بين الكاتب وما يعالج من تصوير وتعبير ، ولا ايحاء ولا استجابة الا ان اطلق الكاتب نفسه على سجيتها في آفاق رحيبة ، لا تحدها القيود والحدود»[1] .

4

والاتجاه الانساني في القصة ، ليس عنصرًا دخيلاً عليها ولا مفروضًا عليها فرضًا من الخارج ، ولكنه من طبيعة العمل الفني مهما تكن صورته . فاذا فهمنا الفن على انه تفسير للحياة واكتناه لأسرارها ، فمعنى ذلك ان الفني المبدع ، هو الذي يوفق الى استبطان خوافي النفس الانسانية ، عنصر الحياة الأول ، وابرازها والتعبير عنها بقوة وصدق . والانسانية التي نتحدث عنها في القصة ، وفي الفنون عامة ، هي التي حددها الاستاذ تيمور ، في

---

1 المرجع الآنف الذكر صفحة 82–83 .

معرض حديثه عن تجاربه في فن القصة . إذ قال :

«فحديثي اذن أقرب الى ان يكون حديث تجربة شخصية ، من ان يكون رأيًا هو وليد التعويل على المراجع وتصفح المقررات . أتى علينا حين من الدهر كان أكبر ما يعنينا فيه ، حين نتجرد لتدبيج قصة ، ان نكون قد ظفرنا بحادثة او احدوثة ، فلا نلبث ان نعيّن لها مواقع مصرية واسماء عصرية وموضوعات وقتية . ومتى تهيأ لنا من ذلك بناء هيكل القصة ، حسبنا اننا قد استوفينا عناصر القصص المصري الصميم .

وظللنا على هذا النحو فترة ، نرضي نزعات نفوسنا ونشبع زهونا ونتملق وطنيتنا ، ونغالي في الاعتزاز بتلك الصبغة المحلية الزاهية . ولما بلغنا من ذلك غاية ما نريده ، واصبنا من الزاد ما يشبع ، وقفنا نرقب صنيعنا ، ونوازن بينه وبين ما اسفرت عنه قرائح ائمة القصة في الآداب العالمية ، وجدنا انفسنا ما برحنا على الشاطىء ، وتبين لنا ان ثمة بونًا شاسعًا بين ما تضطرب به اقلامنا ، وبين القصة في كيانها الصحيح وقوامها السويّ .

عرفنا بعد التجارب الاولى ان القصة روح قبل ان تكون مظهرًا ، وفكرة قبل ان تكون حادثة ، وان روح القصة الحي وفكرتها الصميمة ، يجب ان تكون قبسًا من الانسانية التي اليها مرد الفن الرفيع ، في شتى صوره من بيان وموسيقى ورسم وتمثيل .

واذا كانت الانسانية التي نعلي ذكرها كلمة صغيرة ، فهي في الحق تحتوي كل عناصر القصة الفنية ومقوماتها ، تلك العناصر والمقومات التي تكفل للقصة عوامل الخلود .

والانسانية التي اعنيها ، هي جوهر ذلك الكائن الآدمي الذي يدب على الارض ، ايًا كان وحيثما كان . هي تلك النفس البشرية التي تصطرع فيها شكول من الغرائز والنزعات باطنة وظاهرة . هي تلك القوى الروحية

التي تدفع الناس بعضهم ببعض ، فتضطرب بينهم الاوصار والاسباب ، وتتشابك الرغائب والاهواء .

هي ذلك العباب الجياش من الاستجابات والتأثرات بين المرء وحياته وما يكتنفه من بيئة ومجتمع واحداث .

هي تلك الاعراض الثابتة للانسان ، في معاشه على وجه البسيطة منذ فجر الخليقة الى ان تقوم الساعة»[1] .

وقد حدد الناقد المعاصر ت . س . إليوت الانسانية ، بثمانية عناصر ، لم يقصد بها ان تكون تعريفًا جامعًا مانعًا لها ، وانما اراد ان يساعد القارىء والناقد على تفهمها والبحث عنها . وهذه العناصر هي[2] :

1 – «ليس من شأن النزعة الانسانية ان تقيم الاسس وتضع النظريات . . . لانها تعتمد على التحسس والادراك البدهي ، اكثر مما تعتمد على العقل» .

2 – «تستهدف النزعة الانسانية اتساع الأفق ورحابة الصدر والتسامح والاتزان والرزانة . وهي تقاوم التعصب» .

3 – «لا يستغني العالَم عن اتساع الافق ورحابة الصدر والتسامح والاتزان والرزانة ، كما انه لا يستغني عن ضيق الأفق والانكماش والتعصب لمذهب أو شيعة» .

وقد أخفق د. هـ. لورنس في قصصه ، بسبب من ضيق الأفق والتعصب ، وان كان احتفظ بمكانته ككاتب كبير . وليس من

---

1 المرجع الآنف الذكر ص 80–81 .

2 ورد ذلك في مقاله : Second Thoughts on Humanism . انظر Selected Essays صفحة 488–489 .

الضروري ان يكون الكاتب الكبير دائمًا انسانيًّا .

4 – «ليس من شأن النزعة الانسانية ان ترفض شيئًا من الأشياء ، ولكن عملها ان تستميل وتقنع ، طبقًا لبدهياتها المتعارف عليها ، في الثقافة والاحساس النبيل . فهي لا تسلك مثلاً سبيل (السلوكيين) ، في نتيجة الحجج التي تسند المغالطات . وانما تعمل على أساس من الذوق والاحساس الذي صقلته الثقافة . وهي أكثر ميلاً الى النقد منها الى البناء . وهي ضرورية لنقد الحياة الاجتماعية والنظريات الاجتماعية ، ولنقد الحياة السياسية والنظريات السياسية . . .» .

5 – «ليس من شأن النزعة الانسانية ان تضع نظريات للفلسفة واللاهوت . وكل ما تعنى به ، هو أن تسأل في غاية من التسامح : هل هذه الفلسفة ، او هذا الدين ، حضاري ام لا ؟» .

وهذه الملحوظات واضحة كل الوضوح فيما يختص بالقصة ، ولهذا فانها لا تحتاج الى فضل بيان . فالقصص عادة تعنى بالحياة كما يعيشها الناس فعلاً ، ونادرًا ما تهتم بالحياة كما يجب ان تكون . وقد منيت القصص المستقبلية ، كقصص ولز وهكسلي . باخفاق ذريع من الناحية الفنية . وكل ما يستطيع القاص ان يبديه ، كرجل فن ، فيما يختص بفلسفة او بدين او بنظرية اجتماعية ما ، هو ان يتبين أثر كل منها في حياة الناس على الارض . وهذا ما يعنيه اليوت بقوله : ان النزعة الانسانية اكثر ميلاً الى النقد منها الى البناء .

6 – «وهناك طبقة من الناس ، نسميهم انسانيين . وهم هؤلاء الذين يكتفون بالانسانية ، وهي حسبهم . وهذه الطبقة من الناس ، لها شأن عظيم» .

7 – «النزعة الانسانية عظيمة الشأن :

أ – بنفسها ، وذلك للانساني المحض ، الذي لا يتخذ منها بديلاً عن فلسفة او دين ما .

ب – وهي بالاضافة الى ذلك ، تقوم بدور الوسيط ، والمصلح ، في حضارة ترتكز على أساس معين» .

فللكاتب ان يعتنق المذهب الديني او السياسي الذي يشاء ، على ألا يتعارض ذلك مع مثله الانسانية . وعليه ان يتفهم الأمور على حقيقتها ، وأن يعطف على الآراء والمعتقدات التي لا يشارك فيها . وليس له ان يرمي مخالفيه في الرأي أو المذهب ، بتهمة النقص او الخطإ او التأخر او الوحشية .

ولهذا عندما ندرس معتقد كاتب من الكتّاب ، لا يعنينا كثيرًا ان ننظر الى النظام العام ، الذي يشمله ويشمل غيره من بني البشر . وكل ما يهمنا فيه ، ان ننظر الى موقفه الخاص من هذا المعتقد ، والى طريقة تقبُّله له ، والى فلسفته وقيمه ، وهل هي انسانية او لا ؟ .

والوثيقة المعتمدة الوحيدة في مثل هذه الدراسة ، هي الأثر الأدبي والكلمة المكتوبة فحسب ، وكل ما عدا ذلك لا يدخل في نطاق بحثنا . وعندما نبحث عن الفرصة التي تتاح للكاتب لدرس مشكلات عصره والتعبير عنها بطريقة فنية موفقة ، نجد انه لا يتمكن من ذلك ، او ليس له ان يزج بنفسه في مثل ذلك ، الا اذا كان ضمن مجاله القصصي ، ونظر اليه نظرة انسانية حرة ، وتناوله تناول القاصّ الذي يلتزم حدود التعبير الفني في القصة .

8 – «وأخيرًا فالنزعة الانسانية وقف على أقلية ضئيلة من الافراد ، وهي نوع من الحضارة . وليست مقيدة بقبول برنامج عام ، من شأنه ان يربط هؤلاء الأفراد ، برباط واحد . وأرستقراطية فكرية كهذه لا

تعتمد على روابط اقتصادية ، كتلك التي تجمع بين افراد طبقة ارستقراطية معينة ، كأرستقراطية النسب والحسب» .

وعلى الكتّاب جميعًا ان ينتظموا في حلقة هذه الارستقراطية الفكرية . فالكاتب الذي يسخّر نفسه للمبادىء الخارجية التي يعتنقها او تُفرض عليه فرضًا ، ليس الا كاتبًا عاميًّا مبتذلاً . وكذلك الناقد الذي يعنى بالاتجاه الخارجي للكاتب .

ومهما يكن الأمر ، فالكاتب الذي يتعصب لفكرة من الفكر او لمذهب من المذاهب ، والذي تكون نظرته الى الحياة ضيقة ، بحيث لا يرى فيها غير الشر والعقد النفسية والانحرافات الخلقية ، هو كاتب ضيق الأفق منكمش على نفسه . لأن مثل هذه النظرة تتنافى مع طبيعة الحياة في اتساعها وشمولها ، وتناقضها في أكثر الأحيان .

الفصل السادس

طرق العرض او أنواع القصة[1]

1

عرضنا في أثناء حديثنا عن الحبكة والشخصيات ، في مجالي التذوق والابداع ، الى نوعين متميزين من القصة ، هما قصة الحوادث وقصة الشخصيات . وسنتحدث عنهما الآن ، بشيء من التفصيل ، بالاضافة الى انواع أخرى نقدمها للباحث ، وذلك لتيسر له الدراسة والتبويب .

* * *

و«قصة الحوادث» هي أبسط أنواع القصص ، وفيها يسلط الكاتب عنايته على الحوادث ، وهو لا يهتم بالشخصيات في ذاتها ، بل يهتم بما سيحدث لها على صفحات القصة ، وكذلك لا ترتبط الحوادث ارتباطًا وثيقًا بالأمكنة والمواضع التي تجري فيها . فمن الجائز ان تقع على وجه الأرض ، او تحلق الى عنان السماء ، وقد تحدث في بيئة متحضرة او في بيئة متوحشة ، فالأمر سواء في نظر الكاتب . وتتوالى الحوادث معتمدة على التشويق والمماطلة ، لكي لا يفتر نشاط القارىء في تتبعها والعدو وراءها

---

1 اعتمدنا في الجزء الأكبر من هذا الفصل على كتاب :

The Structure of the Novel, by Edwin Muir.

فتفنى متعته وتخمد حماسته . وأكثر القصص البوليسية وقصص المغامرات والرحلات الغريبة ، ينتمي الى هذا النوع .

ومن هذا القبيل ايضًا ، القصة الرومانطيقية التي تستهدف اثارة الدهشة والعجب والترقب والخوف ، وما الى ذلك من أنواع العواطف والانفعالات العنيفة ، المسرفة في عنفها .

وتنتهي هذه القصص في الغالب ، نهايات سارة سعيدة ، والقارىء يستمتع بما يقع بين البداية والنهاية من ضروب الاخطار والمغامرات ، التي يمر فيها البطل ومن يدور في فلكه من شخصيات القصة ؛ حتى اذا ما رافقنا هذا البطل في جولته المخيفة في ارجاء الارض ، القينا معه عصا الترحال ، ونعمنا بهذه النهاية السعيدة التي آلت اليها أموره .

وفي مثل هذه القصص يكون للحادث التافه ، احيانًا ، اثر عظيم ، فانه سرعان ما يتسع نطاقه ، وتتشعب منه احداث كثيرة لا يحصيها عد ، وتشتبك في نسيج محكم حتى يأتي القاص اخيرًا ، ويمد يده السحرية ، فيفض الأختام ويجلو المعميات .

اما الشخصيات ، فانها تُسخر لتعقيد الحوادث وتوليدها ، وليس لها قيمة خاصة في ذاتها . . ولهذا فانها لا تسلك مسلك الاحياء ، الذين نقابلهم في حياتنا ، بل تمضي على صورة خاصة يرسمها لها الكاتب ، حتى تكون مطية ذلولاً للحوادث والمفاجآت والأعمال الخارقة .

ولا بد من ان يكون في هذه القصة ، نوع من الهرب من الحياة والتنكر لها ، ولكن هذا الهرب ، يجب ان يكون مأمون العواقب . وهي لا تستنكف عن التخلص من بعض شخصياتها بالموت او الانتحار ، وخاصة الشخصيات الشريرة ، وذلك ليتحقق التوازن الاخلاقي او العدالة الشعرية ، وينتصر عنصر الخير على عنصر الشر ، وقد يضحّي

الكاتب احياناً ببعض شخصياته الخيّرة ، وذلك في سبيل انقاذ البطل والمحافظة على سلامته .

وهذه القصة لا تعكس قيمًا فنية او ادبية خاصة ، ولا يعنيها ان تتقيد بقيود الانسانية ، لان غايتها الأولى هي الامتاع والتسلية ، ولذا فهي تسير وفق هوانا ورغباتنا التلقائية البسيطة ، ولا تأبه لعلمنا ، او لفهمنا للحياة وتفسيرنا لها .

وهي تمثل الكثرة الغالبة في القصص العالمي ، اذ انها بأسلوبها الواضح البسيط ، وبأحداثها المثيرة المسلية ، تجتذب عددًا كبيرًا من عامة القراء . وقد اتسع نطاقها حتى شملت الموضوعات التاريخية ، ويمثل هذا النوع قصص دوماس وسكوت ، وكرم ملحم كرم ، واكثر قصصنا في القرن الماضي وفي مطلع هذا القرن ، وخاصة تلك القصص التي ظهرت في السلاسل القصصية ، كـ«سلسلة الفكاهات» و«ديوان الفكاهة» ، و«النفائس» ، و«منتخبات الروايات» ، و«سلسلة الروايات» ، و«الروايات الشهرية» ، و«مسامرات النديم» ، و«مسامرات الشعب» ، و«الفكاهات العصرية» ، و«سلسلة الروايات العثمانية» ، و«حديقة الروايات» ، و«الراوي» ، و«الروايات العثمانية» ، و«الروايات الكبرى»[1] .

2

والنوع الثاني من انواع القصة ، هو قصة «الشخصيات» . وليس

---

1 راجع كتاب «القصة في الادب العربي الحديث» للمؤلف ، الطبعة الثانية ، ص 6-13 .

لهذه القصة بطل معيَّن او شخصية محورية تستقطب حولها الشخصيات الاخرى والاحداث ، ولا ينتظمها سلك واحد ولا يثيرها عمل خاص ، تشترك في تأديته جميع العناصر الاخرى في القصة .

وشخصياتها لا تعتبر جزءا من الخطة العامة التي يحوك المؤلف خيوطها ؛ فكل شخصية مستقلة بذاتها ، وهي تسيطر على الحوادث فتحركها تبعًا لرغباتها ووفقًا لحركاتها وخططها . وهذا يعني ان السيادة فيها تكون للشخصية ، على عكس قصة الحوادث التي تقدم الحديث عليها . اما الحوادث هنا ، فانها تتتابع لتوضح معالم الشخصية ولتنقب عما خفي من صفاتها ، او لتقدم لنا شخصية جديدة تدفع بها الى مسرح القصة . وليس من شأنها ان تطور الشخصيات او تضيف اليها صفة جديدة ، اذ يقتصر عملها على الكشف عن الصفات الاصيلة وتوضيحها وعرضها على القارىء . وهذا يعني ان هذه الشخصيات تكون من النوع (المسطّح) ، الذي يولد على صفحات القصة بشرًا سويًّا تام الخلقة مكتمل الصفات ، شأنه في ذلك شأن المشهد الطبيعي الذي يحتفظ بصورته وخطوطه العامة ، لا تأخذ منه الايام ولا تضيف اليه ، ولكننا اذا سلطنا عليه الاضواء من مختلف الزوايا ، استطعنا ان نراه على اشكال مختلفة وان تتمثله في حالات متباينة ، وهو هو لم يتحرك من مكانه ولم ينض ثيابه وملامحه الاولى . وهذا شأن شخصيات القصة ، فانها تحتفظ بصفاتها الاصيلة ، خيرّةً كانت او شريرة ، من اول القصة الى آخرها ، ولا تترك منها شيئًا على قارعة الطريق . اما ما يتغير منها اثناء سير القصة قدمًا ، فهو معرفتنا بها والفتنا لها او نفورنا منها .

وقصة «سوق الغرور» لثكري ، هي خير ما يمثل هذا النوع في الادب الانكليزي . ونجد مثل هذه الشخصيات ، بكثرة ، في قصص

سموليت وفيلدنج وسترن وسكوت ودكنز وترولوب . وقد ظهر هذا النوع في الجيل الاخير ، على صورة جديدة رائعة ، وذلك ما نلمسه في قصة «يوليسيس» لجيمس جويس ، وقصة «مسز دلوي» لفرجينيا ولف . فقصة جويس ، على ما فيها من ثورة وتجديد في الاطار والمضمون ، ليست الا نوعًا مبتكرًا من انواع قصة الشخصيات . فلئن كانت قصة الشخصيات تتحرك في المكان ، والقصة التمثيلية تتحرك وتتطور في الزمان ، فان قصة جويس تتحرك في اللحظة المكانية . والغاية الاولى منها هي تصوير الحياة في مدينة دبلن ولهذا اختار الكاتب بعض ساعات اليوم ، ليتيح لشخصياته ان تنظر الى هذه الحياة من زوايا مختلفة ، وبهذا تتكشف لنا صفاتها الخاصة من الداخل الى الخارج ، وذلك بانعكاس الحياة عليها ، ثم خروجها منها ملونة بألوان نفسية خاصة . ومثل هذا يقال عن قصة فرجينيا ولف ، فانها تعتمد على الوصف النفسي الحر اكثر مما تعتمد على التمثيل ، وتسلط اضواءها على المشاهد ، اكثر مما تسلطها على الاحداث والنتائج ، او على العلة والمعلول .

ومن امثلة هذا النوع في قصتنا ، قصة «زقاق المدق» لنجيب محفوظ ، و«ثلاثة رجال وامرأة» للمازني .

وقد يظن بعض القراء والنقاد ، ان وجود مثل هذه الشخصيات في القصة ، يعتبر عيبًا فيها او خللاً في بنائها ، او يدلّ على تخلف الكاتب في ميدان القصص . ولكن لماذا نتجنب الشخصية الثابتة في القصة ؟ . ألان الذوق النقدي الحديث يفضل الشخصيات النامية ؟ ولنفرض ان وجود هذه الشخصيات في القصة ليس سوى حيلة فنية يعمد اليها الكاتب ، ليقدم لنا شخصيات تامة التكوين ، ويقلّبها في ظروف تكشف لنا عن ابعادها المختلفة ، ويغير علاقاتها بعضها بالبعض الآخر ، لينقب عن

خصلة جديدة من خصالها .

ولكي يتمكن الكاتب من تحريك شخصياته وتقليبها في الأوضاع المختلفة التي يريدها ، يضطر الى جعل الحبكة حرة مفككة بسيطة . وهي تختلف في ذلك عن قصة الحوادث ، حيث نرى الحبكة معقدة متقنة متماسكة ، اما الشخصيات فانها حرة غير مقيدة . وهذا واضح في «جزيرة الكنز» ، بينما نجد الامر في «سوق الغرور» على عكس ذلك ، فالشخصيات مقيدة محدودة ، بينما الاحداث والاوضاع حرة مفككة .

3

وهنالك نوع ثالث من القصة ، تختفي فيه هذه الهوة الفاصلة بين الحوادث والشخصيات . فلا تكون الشخصيات خاضعة لبناء الحبكة ، وبالتالي لا تكون الحبكة اطارًا عامًا يحيط بالشخصيات وحسب ، ولكن القصة نسيج محكم سداه الحوادث ولحمته الشخصيات . وهذا النوع يسمى «القصة التمثيلية» . وهنا نجد ان صفات الشخصيات واخلاقها وعاداتها ، تؤثر في سير العمل القصصي ، كما ان الحوادث تنيخ بكلكلها على الشخصيات ، وتساعد على تطويرها وانمائها ، وتترك اثرها فيها . وهذا النوع يلتقي المأساة الكلاسيكية في مشابه كثيرة ، في حين أن قصة الشخصيات اكثر شبهًا بالملهاة .

واول من حاول هذا النوع في الأدب الانكليزي جين اوستن . فقد عمدت الى تكثيف الحوادث وتقطيرها ، والى دفع الشخصيات دائمًا الى العمل والخلق والتأثير . فالشخصية في حد ذاتها ، ليست لها قيمة فردية كما هو الحال في قصص فيلدنج وثكري ودكنز مثلاً ، ولكنها موضوعة في القصة وضعًا لتمثل دورًا خاصًا ، ينبع من طبيعة نفسيتها ومن طبيعة

الحوادث التي تحيط بها . فهي متأثرة مؤثرة في آن واحد . وبهذا تختلف عن النوعين المتقدمين ، حيث نجد هوة ظاهرة ، تفصل بين الحوادث والشخصيات ، اما هنا فليس لهذه الهوة وجود ما ، بل ان التعاون بين الطرفين يكون على اتمه .

وقصة الشخصيات تعنى عادة بالسلوك الظاهري للشخصية ، التي تتأثر بمواضعات المجتمع وعاداته ، وهي تعنى بإبراز هذا السلوك وتوضيحه ، في حين ان الشخصية في حقيقتها ، قد تختلف عن ذلك اختلافًا جوهريًا . هذا بينما لا تفرق القصة التمثيلية بين الحقيقتين ، ولذا تبرز لنا الشخصية الانسانية متكاملة منسجمًا ظاهرها مع باطنها .

والنهاية التي تحور اليها القصة ، تعتمد اعتمادًا كبيرًا على نوعها ؛ ففي قصة الشخصيات لا يضطر الكاتب الى اقفال الدائرة ، لأن شخصياته ولدت كاملة وعاشت على صفحات القصة ، وهي تعكس لنا مظاهر هذا الكمال . ولهذا لا تحتاج الى تلك اللمسة الاخيرة التي تلم شعثها وترأب صدعها وتجمع خيوطها المتناثرة ، وتلقي ضوءا أخيرًا على حقيقتها . بينما يحتاج كاتب القصة التمثيلية ، الى ان ينهي قصته بحل المشكلة الرئيسية ، التي كانت تستحثّ الحوادث والشخصيات الى الحركة والعمل . فالعمل القصصي هنا يمضي في تطوره منذ البداية ، مقيدًا بروابط السببية ، أي روابط العلة والمعلول ، الى ان يبلغ نهايته المنطقية المعقولة ، التي غالبًا ما تكون نوعًا من التوازن كاصلاح ذات البين ، او زواج الحبيبين ، او القاء الاسلحة والتنازل عن الحقوق . وقد يلجأ الكاتب الى الموت ، هادم اللذات ومفرق الجماعات . . .

وباستطاعتنا ان نجمل الفروق الاساسية ، بين «قصة الشخصيات» و«القصة التمثيلية» ، فيما يلي :

1 – تكون الحبكة في قصة الشخصيات واسعة حرة ، بينما تكون في القصة التمثيلية مركزة متماسكة .

2 – يبدأ العمل القصصي في النوع الاول ، بشخصية واحدة ، (كما في «رودرك راندوم») ، او بنواة واحدة ، (كما في «سوق الغرور») ، ثم يتسع ليصبح صورة للمجتمع ، بينما العمل في النوع الثاني لا يمكن ان يبدأ بشخصية واحدة ، ولكن بشخصيتين او اكثر ، حتى تتوافر عناصر الصراع . ثم تتجه الاحداث نحو بؤرة واحدة تتجمع فيها ثم تبدأ في الانطلاق منها .

3 – تكون الشخصية في النوع الاول ثابتة ، والبيئة متحركة متنوعة ، والامر عكس ذلك في القصة التمثيلية ، حيث تكون البيئة ثابتة ، بينما الشخصيات تتحرك وتتطور ، بتأثيرها بعضها في الآخر ، وبتأثير الحوادث فيها .

وهذا يعني ان القصة من النوع الاول ، تكون حرة في المكان محدودة بالزمان ، بينما تكون الاخرى محدودة في المكان حرة في الزمان ، وذلك لتتوافر فيها عناصر الصراع المركز .

4 – تعرض قصة الشخصيات نماذج وصورًا كاملة من الوجود ، بينما تعرض القصة التمثيلية صورًا وألوانًا من الصراع والتجارب الانسانية الحية .

ومن الامثلة على القصة التمثيلية ، «الكبرياء والهوى» ، و«مرتفعات وذرنج» ، و«مدام بوفاري» ، و«بداية ونهاية» ، و«النقاب» (لعبد الحميد السحار) .

4

رأينا في قصة الشخصيات اننا لا نستطيع ان ننحي فكرة المجتمع جانبًا ، كما رأينا في القصة التمثيلية ، اننا لا نستطيع التخلص من سيف القدر المصلت على الرؤوس .

وهنالك نوع آخر من القصص ، يحسب فيه حساب الحياة الانسانية عامة ، في تطورها وتغيرها الدائمين ، ضمن اطار الزمن الحسابي . وهذا النوع هو اكثر الانواع شمولاً ، واشدها غموضًا وابهامًا . **فالمجتمع** هو (القوة التنظيمية) في النوع الاول ، و**القدر** هو هذه القوة في النوع الثاني ، ولكن الحياة ليست في حقيقتها قوة تنظيمية ، اذا انها تضم كل شيء وتشمل كل قوة .

وهذا النوع يدعوه النقاد بقصة الاجيال ، وهو اشد هذه الانواع حرية ، واكثرها تفلتًا من اغلال الحبكة المحكمة المتماسكة . وخير ما يمثله قصة «الحرب والسلام» لتولستوي . وعندما نقرأ هذه القصة ، نلاحظ ان حوادثها تسير بطريقة عرضية اتفاقية ، واذا ما بلغنا النهاية ، وجدنا انها تنحصر في اطار ضيق محكم ، وتجري في حركة تطويرية تلقائية جبرية ، في آن واحد . ويجب ان تتوافر هاتان الصفتان في هذا النوع من القصة ، اذ انها حين تفقد الصفة الاولى ، تفقد بالتالي شكلها وتصميمها ، وكذلك حين تفقد الثانية ، تخسر حيويتها وصدقها . ومعنى ذلك ان القصة الاولى توفر لها الحقيقة الكونية العامة ، اما الثانية ، فانها تبرز حقيقتها الخاصة .

وقد اشرنا سابقًا الى ارتباط القصة التمثيلية بفكرة الزمان . ولكن الزمان فيها ليس سوى حقيقة نفسية تنبع من ذوات الشخصيات ، وتتأثر

ببطء الحركة القصصية وبسرعتها . اما الزمان في هذه القصة ، فهو حقيقة شاملة مسيطرة ، تقبض على زمام الحوادث والشخصيات . فالشخصيات تتطور وتتقلب في اتون الحوادث ، لتقدم لنا صورة ثابتة للشخصية الانسانية لا تتقيد بقيود الزمان . وهي تسير في طريقها وتقطع مراحل العمر المختلفة في رتابة وانتظام ، شأنها في ذلك شأن كل شخصية اخرى في الحياة . اما في القصة التمثيلية ، فان الزمان عامل تطوري خاص ، يصور لنا اتجاه الشخصية في خط سيرها المعين مدفوعة باسباب مقدرة محدودة ، هي التبرير الوحيد لهذا التطور . والزمان في هذه القصة هو البطل المسيطر ، لا بتدخله في النسيج الداخلي للقصة وتحويره له ، بل لانه حقيقة مجردة ثابتة قوية غامضة مبهمة ، لا تحدها حدود ولا تعترض سبيلها عقبات ، ولا تتأثر باعمال الناس وعواطفهم على وجه الارض ، اي انه هو الزمن الرياضي الفلكي ، الذي يلف في احشائه تطور العالم منذ بدء الخليقة حتى يومنا هذا . وسيستمر بعد فناء هذه الأجيال جميعًا ، وكأنه موكل بالقضاء يذرعه بخطاه الوئيدة الرتيبة القاسية ، ممثلاً حركة الحياة ودورتها الطبيعية الثابتة ، من الولادة فالنمو فالموت ، فالولادة ثانية ، اي حركة الجبرية الكونية ، التي تتصل بالتفكير الديني اتصالاً وثيقًا .

وقصة الاجيال من اكثر الأنواع شيوعًا في القصة الاوروبية الحديثة ، ومنها قصة «الابناء والعشاق» للورنس ، وقصة «آل بدنبروك» لتوماس مان و«صورة الفنان شابًا» لجويس ، و«غرفة يعقوب» لفرجينيا ولف . وكذلك اكثر قصص كومبتون مكنزي ، وهيو ولبول ، وج د. برسفورد . ومما يمثلها في قصتنا ، ثلاثية «بين القصرين» لنجيب محفوظ .

5

وهنالك نوع من القصة ، يحوي مشابه ظاهرية من قصة الاجيال ، وقد عني به كتّاب الجيل الماضي في اوروبا ، ولكنه الآن في طريقه الى الزوال ، وهذا النوع هو ما يسمى بقصة الفترة الزمنية . وخير ما يمثله ، قصة «الفورسايت ساجا» لجولزورذي ، و«الميكيافلي الجديد» لولز ، وقصص تيودور دريزر التي يسجل فيها صور الحياة الاميركية المعاصرة .

وهذه القصص تختلف في غايتها وطبيعة بنائها الفني ، عن القصص آنفة الذكر . فهي اقل شمولاً واكثر تعلقًا بالفترة الزمنية المعاصرة ، وغايتها آنيَّة عاجلة . وكاتبها لا يحاول تخطيط صورة للمجتمع تصلح لكل زمان ومكان ، بل يكتفي بعرض قطاع من الحياة المعاصرة ، وخاصة في فترات الانتقال .

فتولستوي ، مثلاً ، لم يعن في قصته بتطور المجتمع ، ولم يعن بالشخصيات في ذاتها ، بل سخرها لنقل صورة شاملة من الحياة الانسانية ، تمتاز بالخلود والاستمرار والتكرار في كل زمان . ولكن قصة الفترة الزمنية ، لا تحاول ان تقدم لنا مثل هذه الصورة ، بل تكتفي بتقديم صورة لمجتمع ما ، في فترة من فترات تطوره . اما شخصياتها فانها تكتسب حقيقتها الانسانية ، من تمثيلها لهذا المجتمع في هذه الفترة الخاصة ، اي انها تجعل الأشياء نسبية وخاصة ، ومحدودة بالتاريخ .

ولا شك ان قيمة القصة تنحط بارتباطها بفترة معينة واقتصارها عليها ، اذ ان كاتبها يعنى في المقام الأول بالصدق الموضوعي ، اكثر مما يعنى بالصدق الفني ، ويهمه ان يفسر المجتمع ويوضحه ، لا ان

يصوره ويبعثه حيًا . وقد بيّنا سابقًا ، ان الصدق الموضوعي لا يلبث ان يتداعى وينهار ، عندما يتطور المجتمع او بعد مرور جيل واحد على الأكثر .

ويمثل هذا النوع في ادبنا ، عدد من قصص سليم البستاني ، و«عودة الروح» للحكيم ، و«شجرة البؤس» لطه حسين ، و«في قافلة الزمان» للسحار ، و«الرغيف» لتوفيق عواد .

6

واختتم كلامي في هذا الكتاب ، بالحديث عن القصة التاريخية . ومما يؤسف له ان هذا النوع من القصة ، لم يأبه له النقاد كثيرًا ولم يعنوا بتجليته وتأريخه وتحليل أنواعه وتطورها . ولهذا رأيت ان أسهب في الحديث عنه ، متتبعًا تاريخه وأنواعه . منذ العصور الوسطى حتى جيلنا هذا .

القصة التاريخية هي تسجيل لحياة الانسان ، ولعواطفه وانفعالاته ، في اطار تاريخي . ومعنى هذا انها تقوم على عنصرين أولهما : الميل الى التاريخ وتفهم روحه وحقائقه ، وثانيهما : فهم الشخصية الانسانية وتقدير أهميتها في الحياة . وبقدر تطور نظرة الانسان الى هذين العنصرين ، كان يتطور مفهوم القصة التاريخية عبر العصور . فخلال العصور الوسطى ، لم يكن الناس يميلون الى التاريخ ، او يتفهمون حقائقه ويلمسون روحه ، لان هذه العصور كانت تهفو الى الخيال المسرف ، والحكايات الرومانسية ، التي تعكس المثل والاخلاق السائدة في ذلك الزمان . اما الحقيقة التاريخية ، فقد عدمت الأنصار والمحبذين .

ثم تطور علم التاريخ ، وأخذ طريقه نحو التشكل الموضوعي القائم على الحقائق المثبتة ، والأصول البينة الراسخة . وظهر في انكلترا في القرن

الثامن عشر مؤرخون اكفياء ، منهم كلارندون وهيوم وروبرتسون وجولدسمث وجبون . وهؤلاء كشفوا للناس عن معنى الحقيقة التاريخية ، ومهدوا لنمو الحسّ التاريخي ، وبهذا فسحوا المجال أمام ظهور القصة التاريخية .

وقد تلكأت قليلاً في سيرها ، ولم تظهر قوية سليمة البنية الا في القرن التاسع عشر ؛ لأن ظهور الشخصية الفردية والاعتراف بقيمتها في الحياة ، تأخر الى هذا القرن ، اذ رافق حركة النمو البرجوازي ، وظهور هذه الطبقة الجديدة بشكل بارز قوي في الحياة الاوروبية ، والانكيزية خاصة . ومنذ بداية النصف الثاني من القرن الثامن عشر ، بدأت هذه الشخصية تنتظم في اطارها الفني ، وذلك في آثار كتّاب القصة كرتشاردسون وفيلدنج وسموليت وسترن وجولدسمث .

اضف الى ذلك ، ان النفوس كانت في ذلك الوقت تواقة الى المغامرات الرومانسية ، متهيئة لقبولها والاستمتاع بها ، لأسباب تعود في أصلها الى القرون الوسطى ، والى مغامرات الفرسان ومخاطراتهم فيها ؛ ولم ينقطع سحر هذه المبالغات المسرفة في النفوس ، اذ جدت عوامل أخرى كانت تدعمه وتمده دومًا بأسباب الحياة والاستمرار . وذلك على أثر تطور الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية . فقد وافق في ذلك الوقت ظهور حزب الاحرار في السياسة ، ومبدأ حرية التجارة في الاقتصاد ، ومذهب الذاتية في الفلسفة ، ونظرية الانتخاب الطبيعي في علم الحياة . وكل هذه المذاهب ، ساعدت على ظهور الشخصية الفردية ونموها . هذا بالاضافة الى ظهور بعض الفلاسفة والمفكرين الذين رفعوا من شأن الانسان ، وأكدوا حقه في الحرية والانطلاق ، ومنهم روسو مؤلف «العقد الاجتماعي» ، ووليم جودوين صاحب «العدالة

السياسية» ، وتوم بين مؤلف «حقوق الانسان» . وأثرت هذه العوامل جميعًا في الشعر فظهرت الرومانطيقية قوية واضحة المعالم في أغاني وردزورث وكولردج وبايرون وشلي وكيتس . واثرت في المسرح ، فظهرت آثار الفرد دي فيني والفرد دي موسيه وهيجو ، مؤلف «هرناني» . وكان من أثرها في القصص ، ان أدت الى ظهور الرومانس التاريخية ، كما يمثلها سكوت ودوماس ، وفي الاقصوصة ظهرت آثار هوثورن وادجار الان بو ، بما فيها من رومانطيقية مسرفة ، ومبالغات في الاحساسات العنيفة والاسرار والالغاز والتهويلات .

وقد سار هذا اللون الجديد متعثرًا في خطاه ، بادىء الامر ، متأثرًا بحكايات القرون الوسطى ، وهذا ما تعكسه لنا قصة «قلعة اوترنتو» لهوارس ولبول ، وهي تقوم على أساطير تاريخية ، حدثت وقائعها في ايطاليا في القرن الثاني عشر او الثالث عشر ، وقصة «فاتك» لوليم بكفورد ، وقد بنيت على حكاية عربية قديمة ، وقصة «اسرار أدلفو» لمسز ردكليف . وهذه القصص او الرومانسيات ، تُعتبر خطوة جديدة بالنسبة الى أساطير القرون الوسطى ، وقد استمدت موضوعاتها من المصادر التاريخية او الأساطير القوطية والشرقية . الا انها لم تكن التطور الأخير الذي كانت تنتظره القصة الرومانسية التاريخية .

7

وكما نعتبر هيرودوتس أبا التاريخ ، نعتبر ولتر سكوت أبا القصة التاريخية . كانت محاولته الاولى قصة «ويفرلي» التي نشرها سنة 1814 . وكانت موضوعاته ، في الاكثر ، مستمدة من البيئة التاريخية الاسكتلندية . وقد انتقد المؤرخون موقفه من الحقائق التاريخية ، وقالوا انه كان يعبث

بالتاريخ ويحوره في سبيل القصة . فقد عبث باللغة مثلاً ، ولم يتقيد بواقعها التاريخي ، كما غيَّر التسلسل الزمني للحوادث ، ولم يحافظ على الاجواء والبيئات التاريخية . والحقيقة ان سكوت لم يدّع ذلك ، بل انه كان من الناحية النظرية ينادي بعدم التقيد بالتاريخ البتة ، وخاصة اذا وقف حجر عثرة في سبيل ظهور القصة في اطار فني حرّ طليق .

وهذه النظرية «نظرية الحرية القصصية» التي بشَّر بها سكوت ، لاقت صدى كبيرًا في نفس الكاتب الفرنسي العظيم الكسندر دوماس ، الذي اعتنقها وأخلص لها وطبقها في قصصه بحرية وتوسع . وقصته الاولى «الفرسان الثلاثة» توضح اتجاهه خير توضيح . فهي تدور حول وقائع سنة 1628 في فرنسا حين كان لويس الثالث عشر يقتعد عرش فرنسا ، وشارل الاول على عرش انكلترا . وقد كانا في الوقع ملكين بالاسم ، اذ كان ريشليو هو الحاكم بأمره في فرنسا ، وكان بكنغهام صنوًا له في انكلترا . والصورة التاريخية التي قدمها لنا دوماس تنضح بالحياة ، ففيها الوصف الرائع المتدفق والمشاهد التي تكاد تنزو حيوية ونشاطًا ، ومن حول ذلك كله ، صورة حقيقية للبيئة والعصر ، بما فيها من عادات واخلاق وفروسية ومطاردات ومبارزات . الا اننا بعد هذا كله ، لا نجد اي التفات الى الحقيقة التاريخية .

وقد ظهر في عصر دوماس وبعد وفاته ، عدد كبير من القصص التاريخية ، ونحن نكتفي بذكر ثلاثة منها ، لانها تمثل الأنواع المختلفة خير تمثيل ، وهي : «ايام بمبيي الاخيرة» لبلور ليتون ، و«الأميرة المصرية» لجورج ايبرس ، و«هنري ازموند» لثكري . ويمكننا ان نقسم الاطوار التي مرت فيها القصة التاريخية ، حتى أواخر القرن التاسع عشر ، الى ثلاثة :

1 – طور الايحاء التاريخي ، اي تفسير التاريخ من الخارج ، من خلال الحملات والمخاطرات والمبارزات والاسلحة والملابس والمشاهد الطبيعية الفذة ، من بحيرات وجزر وجبال .
وخير ما يمثل هذا الطور ، قصص سكوت وتلميذه المخلص دوماس .

2 – طور التفسير العقلي ، ويمثله ليتون وايبرس .

3 – طور التفسير الانساني العاطفي ، اي تفسير التاريخ من الداخل ، من خلال العواطف الانسانية الخالدة ، واستمرارها عبر العصور .
وخير من مثل هذا التطور ثكري .

وهذا يعني ان سكوت ودوماس واتباعهما ، سخّروا الحقيقة التاريخية للقصص الرومانسي . اما ليتون وايبرس ورجال مدرستهما ، فقد استطاعوا ان يقدموا لنا الحقيقة التاريخية الصريحة في اطار قصصي . ولكن ثكري استطاع في «هنري ازموند» ، ان يفسر الحوادث الهامة في التاريخ تفسيرًا خياليًّا بحيث لا يجافي الحقائق ، ولا يتغاضى عن العواطف والمثل الانسانية .

8

وظل التقليد القصصي الذي اوجده ثكري سائدًا حتى آخر القرن التاسع عشر ومطلع هذا القرن وظل الكتّاب فترة طويلة يعمدون الى عرض التاريخ من خلال عواطف الشخصيات وانفعالاتهم ، وهم في ذلك يعنون بالنفس الانسانية اكثر ما يعنون بما يحيط بها من متاع وزينة ورياش . الا انه بتقدم علم النفس ، تغيرت اساليب الكتّاب في دراسة الشخصية الانسانية ، كما تغيرت نظرتهم الى الحياة ، نتيجة لنشوب الحرب العظمى الاولى وما جرّته على الانسانية من ويل ودمار . ولهذا اخذوا

ينظرون الى التاريخ والاساطير نظرة جديدة ، ويصورونها على اشكال لم يكن للأدب بها عهد ، وذلك ليعكسوا ازمة الحضارة الانسانية المعاصرة ومشكلة الفرد وعلاقته بالمجتمع ، وما الى ذلك من آراء وافكار عقلية مثالية . فنرى جيمس جويس مثلاً ، يعمد الى التاريخ الاسطوري ، ليصب في قالبه صورة من صور المجتمع الحديث ، وذلك في قصته «يوليسيس» التي نسقها على غرار «الاوديسية» ليسجل فيها امراض البورجوازية الاوروبية في فترة اضمحلالها ، «ويصور حطام مؤسساتها بعد اول زلزال . وادب جويس مظهر آخر من مظاهر الثورة على العقل التي شاعت في ثقافة اوروبا منذ نهاية القرن الماضي . وهو كذلك ، لان فيه انسحابًا من الوعي الى اللاوعي ، وهو انسحاب لا تلجأ اليه الا النفس المهزومة . والاحساس بالهزيمة ظاهرة من الظواهر المألوفة بين فلول المفكرين والفنيين الفرديين ، وما منشؤه الا الشعور بأن عصر الفرد قد انتهى الى غير رجعة ، وبان القيم الاجتماعية الجديدة لا سبيل الى قهرها . ومن لم يرض بحاضره عاش في ماضيه ، ومن لم يرض بما يجري حوله انطوى على نفسه ، ومن لم يرض بواقعه دخل في قوقعة اللاوعي واعتصم بها خوفًا واشفاقًا»[1] .

وكذلك حاول توماس مان في قصته «يوسف واخوته» ، ان يصوّر الملحمة الانسانية ، في تكرارها عبر التاريخ من الماضي الى الحاضر ، وان يؤكد فكرة خلود الشخصية الذي يتمثل في تكرار النماذج وتوالدها وانقسامها وعودتها من جديد . وهو بهذا يصور فكرة التطور الداخلي في النفس الانسانية تصويرًا متفائلاً ، متأثرًا بفكرة نيتشه عن التجدد الأبدي ، وفكرة جوتيه عن النماذج الأولية ، وآراء يونج في النماذج الاصلية

---

1 لويس عوض : في الادب الانكليزي الحديث ، ص 229–230 .

المركزة ، التي تنعكس فيها التجارب الانسانية التي حدثت على وجه الارض منذ بدء الخليقة .

وهذا الاتجاه الفلسفي في استغلال التاريخ والاسطورة ، نجده متفشيًا في المسرح الاوروبي الحديث ايضًا على نطاق واسع ، كما نرى في مسرحية «اوديب» لأندريه جيد و«انتيغونا» و«اوريديس» و«ميديه» لجان انوي و«الذباب» لسارتر و«كاليجولا» لكامو و«الآلة الجهنمية» و«اورفيه» لكوكتو ، وغير ذلك .

9

وكما شهد عصرنا هذا تطور مفهوم القصة التاريخية حتى غدت لونًا من ألوان التفسير الحضاري الفلسفي المبني على وقائع التاريخ ، نرى مدرسة من الكتاب اليوم تعنى بالدقة التاريخية ، ولا تبيح لنفسها التصرف في احداث التاريخ ، وتقصر عملها على خلق بعض الشخصيات ، واضافة بعض الحوادث الثانوية التي تعين على ربط اجزاء القصة وابرازها للقارىء .

وللقارىء ان يحاسب الكاتب حسابًا عسيرًا اذا حاول ان يعبث بوقائع التاريخ أو ان يزيف المواضع الجغرافية او يحور ملامح الشخصية التاريخية ، التي غدت ملكًا للتاريخ . يبقى بعد هذا ان القصة التاريخية هي قصة وليست تاريخًا ، اي انها عمل فني قوامه الخيال لا الوقائع التاريخية المثبتة . ومهمة الكاتب هي الخلق والابداع ، لا النسخ والتحرير . ولهذا يحق للكاتب ان يجيل خياله في الموضوع الذي يراه صالحًا لجلاء افكاره وابراز آرائه ، وان يتناوله على زاويته الخاصة ، على ان يلتزم جانب الحقيقة التاريخية المسجلة دون تحوير او تبديل .

10

وبعد ، فهذه لمحة موجزة عن تطور مفهوم القصة التاريخية في الادب الاوروبي . اما في ادبنا فقد تمثلت اكثر هذه الانواع . فقصص سليم البستاني[1] تشبه قصص سكوت ودوماس الى حد بعيد ، على بعد ما بينه وبينهما من الناحية الفنية ، وكذلك الامر في قصص كرم ملحم كرم . وقصص زيدان وفرح انطون ومعروف الارناؤوط وسعيد العريان ومحمد فريد ابو حديد وعبد الحميد جودة السحار ، تشبه قصص ايبرس وليتون ، من حيث حرصها على الحقيقة التاريخية . اما التفسير العاطفي الخيالي للتاريخ ، فقد رأيناه في قصص نجيب محفوظ التاريخية ، وفي قصة «ملك من شعاع» لعادل كامل . وقد حاول ابو حديد ان يستغل التاريخ الاسطوري ، ليعكس بعض القيم الاجتماعية والفكرية ، وذلك واضح في قصتيه «جحا في جانبولاد» و«آلام جحا» .

اما القصة التاريخية الفلسفية ، التي عُرفت عند توماس مان ، فلا نقع على ما يشبهها في قصصنا الحديث . وان كنا نعثر على بعض رواسب هذا الاتجاه عامة ، في مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية ، «كأهل الكهف» و«شهرزاد» و«بجماليون» و«اوديب» و«ايزيس» .

---

1 راجع كتاب القصة في الأدب العربي الحديث للمؤلف . الطبعة الثانية ، ص 140–156 .

الملحقات

المراجع الاولى للكتاب

(عدا ما ذكر في الهوامش)

ALLEN, W. - "The English Novel"
Phoenix House Ltd.,
London 1954

BOAS, R. Ph. - "The Study and Appreciation of Literature"
Harcourt Brace and Co., N. Y.

CROSS, W. L. - "The Development of the English Novel"
The Macmillan Co. 1942

DREW, Elizabeth - "Enjoyment of Literature"
Cambridge University
Press, 1935.

FORSTER, E. M. - "Aspects of the Novel"
Edward Arnold and Co.,
London 1947.

HUDSON, W. H. - - "An Introduction to the Study of Litrature"
George Harrap and Co. Ltd.,
London 1945.

JAMES, H. - "The Art of Fiction and other Essays"
Oxford University Press, 1948.

LIDDEL, R. - "A Treatise on the Novel"
Jonathan Cape, London 1947.
- "Some Principles of Fiction"
Jonathan Cape, London 1953.

LUBBOCK, P. - "The Craft of Fiction"
Peter Smith, N. Y. 1947.

MUIR, E. - "The Structure of the Novel"
The Hogarth Press.
London 1946.

O'CONNOR, W. V. (editor) - "Forms of Modern Fiction"
The University of Minnesota
Press, 1948.

مراجع للتوسع في البحث

CECIL, D. - "Hardy the Novelist" Constable and Co. Ltd., London 1943.

BEACH, J. W. - "The Twentieh Century Novel" Appleton - Century Crofts - 1932.

BENNET, J. - "Virginia Woolf" Cambridge University Press, 1945.

CLARK, A. M. - "Studies in Literary Modes" Oliver and Boyd, London 1946.

GORMAN, H. - "James Joyce" John Lane, London 1949.

GUERARD, A. J. - "Andre Gide" Harvard University, Press 1951.

HAINES, H. E. - "What's in a Novel" Columbia University, Press 1951.

HALDANE, Ch. - "Marcel Proust" Arthur Barker Ltd. London 1951.

HATFIELD, H. - "Thomas Mann" Peter Owen Ltd, London 1952.

MENDILOW, A. A. - "Time and the Novel" Peter Nevil, Holland 1952.

RAJAN, B. - "The Novelist as Thinker"
Dennis Dobson Ltd.,
London 1947.

SMITH, G. - "Life of Jane Austin"
W. Scott, London 1890

STODDARD, F. H. - "The Evolution of the
English Novel"
The Macmillan Co., N. Y.
1923.

TINDALL, W. Y. - "James Joyce"
Charles Scribner's Sons, 1950.

WEYCANDT, C. - "A Century of the English Novel"
D. Appleton - Century Co.
1925.

فهرس الكتب والمؤلفين

– أ –

الآباء والبنون : Fathers and Sons : 17 .

آدم Adam Bede : 47 .

آلام جحا : 135 .

آلام فرتر The Sorrows of Werter : 65 .

الآلة الجهنمية La Machine Infernale : 134 .

الآمال العريضة Great Expectations : 39 .

ابراهيم الكاتب : 53 .

الأبناء والعشاق Sons and Lovers : 126 .

ابو حديد ، محمد فريد (1893–) : 135 .

ارسطوطاليس Aristotle (384–322 ق. م.) : 29 ، 30 ، 103 ، 105 .

الأرناؤوط ، معروف (1892–1948) : 135 .

اسرار ادلفو Mysteries of Udolpho : 130 .

اسرة ارتامونوف The Artamonovs : 62 .

الاطلنطيد L'Atlantide : 58 .

افلاطون Plato(427–348 ق . م .) : 105 .

الى المنارة To the Laghthouse : 67 .

الالياذة : 30 .

اليوت ، ت . س . Eliot, T.S. (1888–1964) 113 ، 114 .

اليوت ، جورج Eliot, G. (1819–1880) : 16 ، 27 ، 33 ، 39 ، 42 ، 82 ، 86 .

الأميرة المصرية Egyptian Princess : 131 .
انتيغونا Antigona : 134 .
انطون ، فرح (1874–1922) : 135 .
أنّا كارنينا Anna Karenina : 63 .
أنوي ، جان Anouilh, Jean (–1910) : 134 .
أهل الكهف : 135 .
اوديب Oedipe : 23 .
اوديب (مسرحية لأندريه جيد) : 134 .
اوديب (مسرحية لتوفيق الحكيم) : 135 .
الاوديسية Odyssey : 30 ، 133 .
اوراق بكوك Pickwick Papers : 28 ، 61 .
اورفيه Orphée : 134 .
اوريديس Eurydice : 134 .
اوستن ، جين . Austin, J (1775–1817) : 11 ، 18 ، 34 ، 56 ، 82 ، 90 ، 123 .
ايبرس ، جورج Ebers, G. (1837–1898) : 131 ، 132 ، 135 .
ايزيس 135 .
ايفانهو Ivanhoe : 34 .
ايام بمبيي الاخيرة The Last Days of Pompeii : 131.

– ب –

بابيت Babit : 47 .
بايرون ، جورج Byron, G. (1788–1824) : 130 .
بجماليون : 135 .

البحث عن الزمن الضائع A la Recherche du Temps Perdu : 67 .
بداية ونهاية : 40 ، 53 ، 60 ، 62 ، 109 ، 124 .
برجرين بيكل Pergerine Pickle : 28 .
برسفورد ، ج . د . Beresford, J. D. (-1873) : 126 .
بروست ، مارسيل Proust, Marcel (1881-1922) : 67 ، 74 ، 85 .
برونتي ، شرلوت Bronte, Charlotte (1816-1855) : 73 .
البستاني ، سليم (1848-1884) : 135 .
بعيدًا عن زحمة الجماهير Far from the Madding Crowd : 20 .
بكفورد ، وليم Beckford, W. (1760-1844) : 130 .
بلزاك ، اونوريه دو Balzac, Honoré de (1799-1850) : 60 ، 87 ، 91 .
بنوا ، بيير Bénoit, Pierre (-1886) : 59 .
بنيت ، ارنولد Bennet, A. (1867-1931) : 73 .
بو ، ادجار الان Poe, E. A. (1809-1849) 130 .
بين ، توم Paine, Th. (1737-1809) 129 .
بين القصرين : 126 .

- ت -

ترجنيف ، ايفان Turgenev, Ivan (1813-1883) : 17 .
ترولوب ، انطوني Trollope, A. (1815-1882) : 121 .
تس سليلة آل دوربرفيل Tess of the d'Urbervilles : 23 ، 29 .
تولستوي ، ليون Tolstoy, L. (1828-1910) : 60 ، 61 ، 107 ، 125 ، 127 .
توم جونز Tom Jones : 62 .
تريز ديسكرو Thérèse Desqueyrou : 79 .

تيمور ، محمود ((1894–) : 57 ، 65 ، 107 ، 110 ، 111 .

– ث –

ثكري ، وليم Thackeray, W. (1811–1863) : 29 ، 39 ، 81 ، 82 ، 84 ، 86 ، 88 ، 122 ، 131 ، 132 .
ثلاثة رجال وامرأة : 121 .

– ج –

جبون ، ادوارد Gibbon, E. (1737–1794) : 129 .
جحا في جانبولاد : 135 .
جزيرة الكنز Treasure Island : 27 ، 122 .
جوتيه ، Goethe, J. W. Von (1756–1836) : 65 ، 133 .
جودوين ، وليم Godwin, W. (1756–1836) : 129 .
جولدسمث ، اولفر Goldsmith, O. (1728–1774) : 129 .
جولزوردي ، جون Galsworthy, J. (1867–1933) : 18 ، 127 .
جونكور ، ادمون Goncour, E. (1822–1896) : 57 .
جونكور ، جول Goncour, J. (1830–1870) : 57 .
جويس ، جيمس Joyce, James (1882–1931) : 19 ، 67 ، 121 ، 126 ، 133 .
جيد ، اندريه Gide, André (1869–1951) : 65 ، 69 ، 134 .
جيمس ، هنري James, H. (1843–1996) : 10 ، 18 ، 27 ، 33 ، 34 ، 42 .
جين آير Jane Eyre : 27 ، 47 ، 65 ، 73 .

- ح -

الحب الضائع : 65 ، 96 .

حديث عيسى بن هشام : 90 .

حديقة الروايات : 119 .

الحرب والسلام War and Peace : 61 ، 125 .

حسين ، طه (1889-) : 65 ، 96 ، 99 ، 128 .

حقي ، يحيى (1995-) : 91 .

حقوق الانسان The Rights of Man : 129 .

حكاية الزوجات القديمات The Old Wive's Tale : 73 .

الحكيم ، توفيق (1898-) : 53 ، 76 ، 90 ، 96 ، 99 ، 128 ، 135 .

- خ -

خان الخليلي : 109 .

- د -

دافيد كوبرفيلد David Copperfield : 29 ، 62 ، 65 ، 69 .

دراكيولا Dracula : 14 .

دريزر ، ثيودور Dreiser, Th. (1871-) : 19 .

دستويفسكي ، فيدور Destoevski, F. (1821-1881) : 42 ، 60 ، 86 ، 107 .

دعاء الكروان : 62 ، 96 .

دكنز ، شارلس Dickens Ch. (1812-1870) : 28 ، 39 ، 44 ، 62 ، 84 ،

85 ، 88 ، 91 ، 121 ، 122 .
دوماس ، الكسندر (الاب) Dumas, A. (père) (1803–1870) : 15 ، 60 ، 119 ، 130 ، 131 ، 132 ، 135 .
دون كيشوت Don Quixote : 88 .
دويل ، آرثر كونان Doyle, A. C (1889–1930) : 63 .
ديهاميل ، جورج Duhamel, G. (1884–) : 95 ، 102 .
ديوان الفكاهة : 119 .

– ذ –

الذباب Les Mouches : 134 .

– ر –

رايت ، ريتشارد Wright, R. (1909–) : 107 .
الراوي : 119 .
رتشاردز ، ايفور آرمستونج Richards, I. A. (1893–) : 93 .
رتشاردسون ، صمويل Richardson, S. (1689–1761) : 65 ، 69 ، 71 ، 129 .
ردكليف ، مسز آن Redcliffe, Ann (1764–1823) : 130 .
الرغيف : 128 .
الروايات الجديدة : 119 .
الروايات الشهرية : 119 .
الروايات الكبرى : 119 .
روبرتسون ، وليم Robertson, W. (1721–1793) : 129 .
روبنصن كروزو Robinson Crusoe : 65 .

رودرك راندوم Roderick Random: 28 ، 124 .
روسو جان جاك Rousseau, J. J. (1712–1778) : 129 .
رومولا Romola : 27 .

– ز –

زفايج ، ستيفن Zweig, S. (1881–1942) : 87 .
زقاق المدق : 21 ، 60 ، 61 ، 63 ، 85 ، 91 ، 121 .
زولا ، اميل Zola, E. (1840–1903) : 78 .
زيدان ، جورجي (1861–1914) : 35 ، 135 .
زينب : 91 ، 96 .

– س –

سارتر ، جان بول Sartre, J. P. (1905–) : 65 ، 134 .
ستاو ، هاريت بيتشر Stowe, H. B. : 23 .
سترن ، لورنس Sterne, L. (1713–1768) : 121 ، 129 .
ستوكر ، برام Stoker, B. (1847–) : 14 .
ستيفنسون ، روبرت لويس Stevenson, R. L. (1850–1894) : 26 .
السحار ، عبد الحميد جوده (1913–) : 53 ، 61 ، 96 ، 124 ، 128 ، 135 .
السراب : 31 ، 60 ، 65 ، 68 .
سكوت ، ولتر Scott, W. (1771–1832) : 34 ، 78 ، 83 ، 129 ، 121 ، 130 ، 131 ، 132 ، 135 .
سلسلة الروايات : 119 .
سلسلة الروايات العثمانية : 119 .

سلسلة الفكاهات : 119 .
سموليت ، طوبياس Smollett, T. (1821–1871) : 28 ، 121 ، 129 .
سوق الغرور Vanity Fair: 29 ، 32 ، 81 ، 120 ، 122 ، 124 .

– ش –

الشارع الجديد : 53 ، 61 .
الشارع الرئيسي Main Street : 20 ، 47 .
شجرة البؤس : 96 ، 128 .
شكسبير ، وليم Shakespeare, W. (1564–1616) : 101 .
شلي ، بيرسي Shelly, P. (1792–1882) : 130 .
شهرزاد : 135 .
الشيخ والبحر The Old Man and the Sea : 102 .

– ص –

صفحات من مذكرات Leaves from a Note Book : 16 .
صورة سيدة The Portrait of a Lady : 18 ، 34 .
صورة الفنان شابًا Portrait of the Artist as a young Man : 126 .

– ط –

الطلّسم Talisman : 13 .

– ع –

العالم الطريف Brave New World : 24 .
عبدالله ، محمد عبد الحليم : 65 .

العدالة السياسية Political Justice : 129 .
عذراء قريش : 35 .
العريان ، محمد سعيد : 135 .
العقد الاجتماعي Contrat Social : 129 .
العقاد ، عباس محمود (1889–1964) : 76 .
علو شأن سيلاس لابام The Rise of Silas Lapham : 18 .
عمدة كاستربردج The Mayor of Casterbridge : 46 .
عود على بدء : 65 .
عودة الروح : 29 ، 53 ، 62 ، 85 ، 90 ، 99 ، 128 .
عودة المواطن The Return of the Native : 20 ، 46 .
عواد ، توفيق يوسف : 128 .

– غ –

غرفة يعقوب Jacob's Room : 126 .
غوركي ، مكسيم Gorky, M. (1868–1936) : 86 ، 107 .

– ف –

فاتك Vathek : 130 .
الفرسان الثلاثة Les Trois Mousquetaires : 15 ، 131 .
الفكاهات العصرية : 119 .
فلسفة الاقصوصة : 9 .
فلوبير ، غوستاف Flaubert, G. (1821–1880) : 19 ، 21 ، 61 ، 78 ، 91 ، 92 ، 94
فورسايت ساجا The Forsyte Saga : 18 ، 127 .

فوكنر ، وليم Faulkner, W. (1897–1962) : 74 .
في قافلة الزمان : 128 .
فيلدنج ، هنري Fielding, H. (1707–1754) : 39 ، 71 ، 82 ، 84 ، 123 ، 129 .
فيني الفرد دي Vigny, alfred de (1797–1883) : 130 .

– ق –

القاهرة الجديدة : 109 .
قسيس ويكفيلد The Vicar of Wakefield : 65 .
قلعة اوترنتو Castle of Otranto : 130 .

– ك –

كاليجولا Caligula : 134 .
كامل ، عادل : 135 .
كامو ، البير Camus, A. (1913–1960) : 134 .
الكبرياء والهوى Pride and Prejudice : 11 ، 18 ، 30 ، 32 ، 34 ، 40 ، 86 ، 124 .
كبلنج ، رديارد Kipling, R. (1855–1936) : 27 .
كتاب الشعر Poetics: 29 ، 103 .
كرستي ، اجاثا Christie, A. : 63 .
كرم ، كرم ملحم (1903–1959) : 101 ، 119 ، 135 .
كلارندون ، ادوارد هيد Clarendon, E. H. (1608–1674) : 129 .
كِم Kim : 27 .
كنراد ، جوزيف Conrad, J. (1857–1924) : 33 .

كوخ العم توم Uncle Tom's Cabin : 23 .
كوكتو ، جان Cocteau, J. (1891–1963) : 134 .
كولردج ، صمويل تيلر Coleridge, S. T. (1772–1834) : 130 .
كولنز ، وليم ولكي Collins, W. W. (1824–1889) : 63 .
كيتس ، جون Keats, J. (1795–1821) : 130 .

– ل –

لبلان ، موريس Leblanc, M. (1864–1941) : 63 .
لقد قطعت اشجار الغار Les Lauriers Sont Coupés : 65 .
لورنس ، دافيد هربرت Lawrence, D. H. (1885–1939) : 113 ، 126 .
لويس ، سنكلير Lewis. S. (1885–1951) : 20 ، 47 .
ليتون ، لورد بلور Lytton, E. B. (1803–1873) : 97 ، 131 ، 132 ، 135 .

– م –

ماثيوز ، براندر Mathews, B. : 9 .
المازني ، ابراهيم عبد القادر (1889–1949) : 53 ، 65 ، 76 ، 96 ، 99 ، 121 .
مأساة اميركية An American Tragedy: 20 .
مان ، توماس Mann, Th. (1875–1955) : 133 ، 135 .
مجمع الافاعي Le Noeud de Vipères : 79 .
محفوظ ، نجيب (1912–) : 21 ، 31 ، 38 ، 53 ، 60 ، 61 ، 62 ، 68 ، 76 ، 78 ، 84 ، 86 ، 91 ، 96 ، 99 ، 108 ، 121 ، 126 ، 135 .
مدام بوفاري Madame Bovary : 19 ، 21 ، 29 ، 48 ، 62 ، 86 ، 92 ، 124 .

مدرسة الزوجات L'Ecole des Femmes : 65 ، 69 .
مذكرات انطوان ركونتان (الغثيان) La Nausée : 65 .
مرتفعات وذرنج Wuthering Heights : 86 ، 124 .
مرديث ، جورج Meredith, G. (1827–1909) : 42 ، 47 ، 82 ، 85 .
مسامرات الشعب : 119 .
مسامرات النديم : 119 .
مستر بكوك : 47 .
مسز دلوي Mrs. Dalloway : 37 ، 67 ، 121 .
المقامر The Gamble : 65 .
مكنزي ، كومبتون Mackenzie, C. (1883–) : 126 .
المكيافيلي الجديد The New Machiavelli : 127 .
ملك من شعاع : 135 .
المنزل ذو القباب السبع The House of the Seven Gables : 61 ، 92 .
المنفلوطي ، مصطفى لطفي (1876–1924) : 101 .
موریاك ، فرنسوا Mauriac, F. (1885–) : 76 ، 78 ، 80 ، 84 .
موسيه ، الفرد دي Musset, A. de (1810–1857) : 130 .
موم ، سومرست Maugham, S. (1874–) : 77 .
مونت كريستو Monte Cristo : 15 .
المويلحي ، محمد ابراهيم (1858–1930) : 90 .
ميديه Médée : 134 .

– ن –

نداء المجهول : 57 ، 65 .
النفائس : 119 .

النقاب : 124 .
نيتشه ، فردريك وليم Nietzche, F. W. (1844–1900) : 133 .

— هـ —

هاردي ، توماس Hardy, Th. (1840–1928) : 20 ، 23 ، 33 ، 38 ، 47 ، 56 ، 91 ، 92 .
هاولز ، وليم دين Howells, W. D. (1837–1920) : 18 .
هرناني Hernani : 130 .
هكسلي ، الدوس Huxley, A. (1894–1963) : 24 ، 74 ، 114 .
همنجواي ، ارنست Hemingway, E. (1898–1961) : 102 ، 107 .
هنري ازموند Henry Esmond: 131 ، 132 .
هوثرون ، ناثانيل Hawthorne, N. (1804–1864) : 61 ، 92 ، 130 .
هوميروس Homer : 30 .
هيجو ، فكتور Hugo, V. (1802–1885) : 130 .
هيرودوتس Herodotus : 130 .
هيكل ، محمد حسين (1888–1956) : 91 ، 96 .
هيوم ، دافيد Hume, D. (1711–1776) : 129 .

— و —

وردزورث ، وليم Wordsworth, W. (1770–1850) : 130 .
الوعاء الذهبي The Golden Bowl : 27 .
ولبول ، هيو Walpole, Hugh (1884–1941) : 126 .
ولبول ، هوارس Walpole, Horace (1717–1797) : 130 .
ولز ، هربرت حورج Wells, H. G. (1868–1946) : 111 . 127 .

ولف ، فرجينيا Woolf, Virginia (1892–1941) : 19 ، 37 ، 67 ، 74 ، 121 ، 126 .
ويفرلي Waverley : 130 .

– ي –

يوسف واخوته Joseph and his Brothers : 133 .
يوليسيس Ulysses : 67 ، 121 ، 133 .
يونج ، كارل Yung, C. (1875–) : 133 .

فهرس

مقدمة الطبعة الاولى 5

الباب الاول : القصة والقارىء 7

تمهيد : ما هي القصة 9

الفصل الاول : العنصر السائد في القصة 13

الفصل الثاني : القارىء وحوادث القصة 26

الفصل الثالث : القارىء وشخصيات القصة 42

الباب الثاني : القصة والكاتب 51

الفصل الاول : حبكة القصة 53

الفصل الثاني : الشخصية الانسانية في القصة 75

الفصل الثالث : بيئة القصة 89

الفصل الرابع : الاسلوب 93

الفصل الخامس : الكاتب والقصة : القيم 101

الفصل السادس : طرق العرض او انواع القصة 117

الملحقات 137

المراجع الاولى للكتاب 139

مراجع للتوسيع في البحث 141

فهرس الكتب والمؤلفين 143

الفهرس 157