بسم الله الرحمن الرحيم

ⓒ النادي الادبي بالرياض ، ١٤٤١هـ

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

العنزي ، فالح بن بليخ
عبدالعزيز السبيل الشعر والسرد رؤى نقدية. / فالح بن بليخ العنزي ؛ هند بنت عبدالرزاق المطيري ؛ خالد بن احمد اليوسف .- الرياض ، ١٤٤١هـ
٢٣٤ ص ؛ ..سم

ردمك: ٦-٣٢-٨٢٣١-٦٠٣-٩٧٨

١- السبيل ، عبدالعزيز ٢- الادباء السعوديون أ.المطيري ، هند بنت عبدالرزاق (مؤلف مشارك) ب.اليوسف ، خالد بن احمد (مؤلف مشارك) ج.العنوان

ديوي ٩٢٠,٥٣١ ١٤٤١/٣٠٥٦

رقم الإيداع: ١٤٤١/٣٠٥٦
ردمك: ٦-٣٢-٨٢٣١-٦٠٣-٩٧٨

د. عبدالعزيز السبيل

السرد والشعر.. رؤى نقدية

جمع وتحرير

فالح العنزي ▪ هند المطيري ▪ خالد اليوسف

الطبعة الأولى

١٤٤١هـ/٢٠١٩م

المحتوى

تقديم: د.صالح بن عبد العزيز المحمود رئيس مجلس إدارة النادي الأدبي بالرياض	8
مفهوم القصة القصيرة بين آ ارء النقاد ورؤى المبدعين	22
القصة القصيرة العربية، صبري حافظ، (ترجمة عبد العزيز السبيل)	43
الثقافة عبر الترجمة : القصة القصيرة نموذجاً	51
مرحلة النشأة في الرواية السعودية	68
ثنائية النص: قارءة في مرثية مالك بن الريب	99
شعر التفعيلة : سؤال الريادة	111
أزمة الموروث الثقافي: المثقف - المؤسسة - السلطة	200

مقدمـــة

حين أزمع النادي الأدبي بالرياض تكريم رمز ثقافي سعودي بحجم الدكتور عبد العزيز السبيل، كان الرهان الحقيقي ألا يمر هذا التكريم مرور ليلة أو ليلتين، وإنما يجب أن يبقى خالداً كخلود الأثر الناطق الذي تركه الدكتور عبد العزيز في مشهدنا الثقافي السعودي، ذلك الأثر الذي زرع محبة السبيل في نفوس المثقفين الذين اختلفوا في كل شيء إلا في محبته واحترام منجزه.

من هنا جاءت فكرة جمع بعض البحوث العلمية العميقة التي كتبها الدكتور السبيل في فترات مختلفة من حياته الأكاديمية، وانتظمت نسيجاً موضوعياً متقارباً ؛ ليصدرها النادي الأدبي بالرياض مجموعةً في كتاب واحد، وبهذا تكون قريبة من القارئ والباحث بعد أن كان الحصول عليها أمراً شاقاً وعسيراً، وتكون أيضاً كاشفة لوجه مضيء آخر من شخصية السبيّل التي عرفها الناس متألقة وبارزة في مجال الإدارة الثقافية، فها هي الشخصية العلمية البحثية العميقة تظهر من خلال هذا الكتاب الذي نعتز كثيراً في النادي الأدبي بالرياض بصدوره عن النادي.

شكراً جزيلاً للدكتور النبيل عبد العزيز بن محمد السبيل الذي أتاح لنا في النادي الأدبي بالرياض أن يرتبط اسمنا باسمه من خلال كتاب عميق، وشكراً للزميلين الكريمين د. هند المطيري، وأ.خالد اليوسف على جهودهما الكبيرة في جمع مادة الكتاب، والشكر مضاعفاً لزميلي عضو مجلس إدارة النادي والمدير الإداري الأستاذ فالح العنزي الذي قاد فريق الجمع والتنسيق باقتدار، وبذل جهداً كبيراً؛ كي يرى هذا الكتاب النور.

د.صالح بن عبد العزيز المحمود

رئيس مجلس إدارة النادي الأدبي بالرياض

د. عبد العزيز السبيل

مفهوم القصة القصيرة
بين آراء النقاد ورؤى المبدعين

مفهوم القصة القصيرة بين آراء النقاد ورؤى المبدعين

على الرغم من أن السرد واحد من أقدم الفنون، فإن هذا لا يعني أن كل قصة يقل عدد كلماتها، يمكن أن تكون مثالا لما عرف فيما بعد بالقصة القصيرة.

القصة القصيرة الحديثة، من ناحية مقارنة، جديدة في الأدب، بل إنها أصغر عمراً من الرواية[1]. لقد تم تأصيلها في السنوات الأولى من القرن التاسع عشر. وبعد خمسين عاما من ظهورها، بلغت القصة القصيرة مرحلة النضج في أعمال موباسان وتشيكوف. ثم ازدهرت بحيث وصلت إلى أكبر قدر من التعبير المكثف الذي عرفته القصة، وتمثل ذلك في أعمال عدد من الكتاب المحدثين الكبار في بداية القرن العشرين من أمثال: جيمس جويس James Joyce (882 –1941)، وفرانز كافكا Franz Kafka (1883–1924)، ولورانس D. H. Lawrence (1885–1930)، وكاثرين مانسفيلد Katherine Mansifield(1888–1923)، وإرنست هيمنجوي Ernest Hemingway (1898–1961)[2]، وكثيرون غيرهم.

إلا أن ثمة إشكالية تتصل بفن القصة القصيرة؛ أصوله، مفهومه، نظرية، تقنياته... إلخ. وهي إشكالية لعلها تبرز في هذه الفن أكثر من أي فن أدبي آخر. وفي الواقع أنه لم تسد نظرية لشكل القصة القصيرة، بل إن معظم سمات هذا الفن جاء بها الممارسون له من الكتاب من أمثال فرانك أوكونور Frank O'Connor (1903–1966)، والناقد المبدع بيتس H. E. Bates 1905–1974)[3]، وقبل ذلك إدجار آلن بو Poe Edgar Allan (1809 – 1849)، وموباسان Maupassant (1850 – 1893)، وغيرهم.

يقوم هذا البحث على محاولة الإلمام بالتعريفات التي أطلقها النقاد والمبدعون؛ من أجل بلورة مفهوم محدد لهذا الفن الكتابي الحديث نسبيا (القصة القصيرة). تجدر

(1) Ann Charter, ed. The Story and Its Writer. New York: St. Martin, 1987. p. 3

(2) المصدر السابق، p.4

(3) Valerie Shaw. The Short Story: A Critical Introduction. New York: Longman, 1983. P. 20.

الإشارة إلى أن عددا من النقاد هم قبل ذلك أو بعده مبدعون لهذا الفن؛ ولذا فستتداخل آراء النقاد ورؤى المبدعين، ونحن لسنا أمام فريقين يحملان وجهتي نظر متباينتين، وإنما أمام أفراد يحاولون الوصول إلى مفهوم تقريبي لفن القصة القصيرة.

خلال رحلة البحث عن هذا المفهوم ستبرز بعض القضايا الجزئية، التي سيتناولها البحث في موقعها، وفي النهاية سيحدد بوضوح أبرز النتائج التي قادت إليها رحلة البحث عن مفهوم القصة القصيرة لدى الكتاب في الأدبين العربي والغربي.

في البدء يمكن لنا أن نلاحظ أن معظم الكتاب مبدعين ونقادا يركزون على مسألة السرد والرواية وكأنها التقنية الوحيدة! دون ريب، السرد هو البوابة الرئيسة التي يدلف من خلالها كاتب القصة القصيرة وكذلك الرواية، لكن هناك معالم ودروبا أساسية لا تساعد في رفع المستوى التقني للقصة القصيرة والرواية فحسب، بل من دونها لا تكون قصة قصيرة، إنما تصبح شيئاً آخر.

ونحن في البدء لا نستطيع أن نتحدث عن القصة القصيرة بمعزل عن الرواية، فثمة تداخل بينهما. بل إن هناك من يرى أنه من المستحيل تمييز القصة القصيرة من الرواية على أساس معين غير الطول. إلا أن المشكلة تكمن في أنه لا يوجد تحديد لطول أي منهما؛ فالقصة الطويلة Long Story، والرواية القصيرة Short Novel مفهومان للقصص التي، بسبب طولها، لا يمكن تصنيفها على أنها قصة قصيرة أو رواية. من جانب آخر لا يستطيع أحد أن يقول إن القصة القصيرة أكثر وحدة من الرواية؛ فكل منهما يمكن أن تكون ذات وحدة متساوية، كما أن السونيت Sonnet والملحمة Epic يمكن أن تكونا ذات وحدة متساوية[1]، رغم الفارق الكبير في طول كل منهما. أيضا لا يمكن لأحد أن يقول إن القصة القصيرة تتعامل مع شخصيات أقل، أو فترة زمنية أشد اختصارا من الرواية. وحيث إن هذه هي الحالة الغالبة فإن القصة ذات الصفحات المحدودة يمكن أن تتناول عددا كبيرا من الشخصيات خلال أكثر من عقد من الزمن، في حين أن الرواية الطويلة يمكن

(1) Sylvan Barnet. A Dictionary of Literary Terms. Boston: Little, 1960. P. 79.

أن تقصر نفسها على يوم واحد في حياة ثلاث أو أربع شخصيات[1].

تلك رؤية لبعض النقاد، لكن براندر ماثيوز .Brander Matthews أحد المنظرين الأوائل للقصة القصيرة يؤكد قبل قرن من الزمان (1901) أن القصة القصيرة لا يمكن أن تكون جزءا من رواية، كما أنه لا يمكن لها أن يُتَوسَّع فيها كي تشكل رواية[2]. ويؤكد بشكل قاطع بأن القصة القصيرة ليست فصلا من رواية، أو حتى حادثة أو مشهدا تم استقطاعه من قصة طويلة، لكنها في أحسن أحوالها ما تؤثر في القارئ بحيث إنه يصل إلى قناعة أنها سوف تفسد لو أنها كانت أطول من ذلك، أو لو أنها جاءت على نحو تفصيلي أكبر[3]. إلا أننا في الأدب العربي نجد عددا من الكتاب تتداخل قصصهم القصيرة مع أعمالهم الروائية مثل يحيى الطاهر، وإبراهيم أصلان، ومحمود الورداني[4].

الرواية تصور فترة كاملة من حياة خاصة أو مجموعة من الحيوات، بينما القصة القصيرة تتناول قطاعا أو شريحة أو موقفا من الحياة. ولذا فإن كاتب القصة القصيرة يتجنب الخوض في تفاصيل الأحداث التي تكون في الرواية لأنه يعتمد الإيحاء في المقام الأول. وإذا كانت الرواية تعرض لسلسلة من الأحداث الهامة وفقا للتدرج التاريخي أو النسق المنطقي فإن القصة القصيرة تبرز صورة واضحة المعالم لقطاع من الحياة من أجل إبراز فكرة معينة[5] .

يشير محمد يوسف نجم إلى أن الفرق الجوهري بين الأقصوصة والقصة

(1) P. 72.

(2) Brander Matthews. The Philosophy of the Short story. New York: Longman. 1901. P. 26.

(3) المصدر السابق p.17

(4) يقول خيري دومة في هذا السياق: ينشر يحيى الطاهر قصصا قصيرة في مجموعة «الدف والصندوق، ثم يدخلها بعد ذلك في سياق روايته «الطوق والإسورة»، وينشر إبراهيم أصلان كثيرا من نصوص «وردية ليل» قصصا قصيرة في الدوريات، ثم يعيد تجميعها وإكمالها لينشرها تحت اسم «رواية»، وينشر محمود الورداني بعض قصصه القصيرة في الدوريات وضمن مجموعاته القصصية، ثم يدخلها بعد ذلك في سياق روايته «نوبة رجوع». أنظر: خيري دومة. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1990-1960). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998. ص 273.

(5) محمد يوسف نجم، فن القصة، ط7، بيروت دار الثقافة، 1979، ص 9، 10. تجدر الإشارة إلى المؤلف يستخدم مصطلح الرواية بدلاً من القصة، والأقصوصة بدلاً من القصة القصيرة وستتم الإشارة إلى قضية المصطلح في نهاية البحث.

(ويعني القصة القصيرة والرواية) أن الأقصوصة تبنى على موجة واحدة الإيقاع، بينما تعتمد القصة على سلسلة من الموجات الموقعة، تتوالى في مدها وجزرها، ولكنها أخيرا تنتظم في وحدة كبيرة كاملة[1]. وهذه عبارات شعرية تؤدي نفس المعنى الذي سبق طرحه من أن القصة القصيرة تركز على حدث واحد بلغة ورؤية مكثفة، في حين أن الرواية تقوم على سلسلة من الأحداث المتتابعة، وبالتالي يمتد الزمن إلى وقت طويل في الرواية في حين تكون القصة القصيرة محدودة الزمن جدا. إلا أن شكري عياد يؤكد أنه «من الجائز أن تمتد أحداث القصة القصيرة على زمان طويل»، ويمثل لذلك بواحدة من أشهر قصص موباسان «الحلية»[2].

أما رشاد رشدي فيبين أن كاتب القصة القصيرة غير معني بسرد تاريخ حياة كاملة لشخصية من الشخصيات، أو إلقاء الضوء على أحداث متعددة، أو التركيز على زوايا متعددة للشخصيات والأحداث، فتلك من مهام كاتب الرواية. أما في القصة القصيرة فإن الكاتب يصور الحدث من زاوية واحدة فقط، ويصور موقفا محددا من حياة الفرد[3].

المشكلة التي يعاني منها هذا الفن هي النظر إليه ضمن إطار المقدار الكمي للكتابة مع إغفال كافة الجوانب الأخرى. نحن على يقين أن القصة القصيرة هي الابن الشرعي، أو بشكل أدق يمكن أن تكون الشقيقة الصغيرة لفن الرواية، لكن هذا لا يعني بحال من الأحوال أن القصة القصيرة رواية يقل عدد كلماتها.

القصة القصيرة لا تحتمل أن تعالج عددا من القضايا لعدد من الشخصيات عبر أجيال مختلفة؛ لأنها لو فعلت ذلك فلن تكون سوى سرد لأحداث متتابعة، تخلو من التكثيف اللغوي والمعالجة المركزة. الروائي غالبا ما يتناول شخصيات أكثر، وربما يغطي بشكل تفصيلي فترة زمنية طويلة، ويتناول عدة جوانب من الشخصية

(1) المصدر السابق، ص 88.

(2) شكري عياد، القصة القصيرة في مصر: دراسة في تأصيل فن أدبي. القاهرة: معهد البحوث والدراسات اللغوية. 1968، ص. 23.

(3) رشاد رشدي. فن القصة القصيرة ط. 5. القاهرة: المكتب المصري الحديث. 1982. ص 93.

الواحدة[1]، لكن هذا لا يحدث في القصة القصيرة.

ثمة اتفاق أن الروائي وكاتب القصة القصيرة يستخدمان نفس المادة، التي يلتقطانها غالبا من الواقع المعاش الذي يحيط بهما. لكن الاختلاف بينهما إنما يكون في اختيار الصيغة والشكل الأنسب للتعامل مع هذه الأحداث. وهنا يؤكد الطاهر أحمد مكي أنه لا قيمة للزمن هنا. وإذا كان طول الرواية هو الذي يحدد قالبها، كما أن قالب القصة القصيرة يحدد طولها، فإنه في الوقت نفسه «لا يوجد مقياس للطول في القصة القصيرة إلا ذلك المقياس الذي تحدده المادة نفسها. فالروائي قادر على تحويل الثواني إلى دقائق في القراءة، واللحظة إلى تحليلات متأنية[2].

القصة القصيرة تحوي العناصر الأساسية لتقنية الرواية، لكنها تأتي بشكل مضغوط ومركز[3].

حين يأتي عباس محمود العقاد لتعريف القصة القصيرة، نجده يربطها بالرواية، لكنه يرى أنها تخالفها. هذه المخالفة لا ترجع إلى تفاوت في عدد الصفحات أو السطور أو إلى الإسهاب والإيجاز، وإنما يكون في الموضوع وطريقة التناول[4] القصة القصيرة يتم فيها معالجة جانب من الحياة، يقتصر على حادثة واحدة، لا تستغرق فترة طويلة من الزمن، وإن حدث ذلك فإن القصة تفقد قوامها الطبيعي، وتصبح نوعا من الاختصار للرواية[5].

من جانب آخر، هناك ارتباط عكسي من حيث الإبداع فماثيوز نفسه يؤكد أن المستوى الكبير الذي تمتاز به الرواية الأمريكية في ذلك الزمن يعود الفضل فيه إلى القصة القصيرة، حيث نجد تقريبا أن كل روائي أمريكي تقرأ أعماله من

---

(1) Sylvan Barnet. P. 79.

(2) الطاهر أحمد مكي. القصة القصيرة: دراسات ومختارات. ط. 5، القاهرة: دار المعارف. 1988. ص84.

(3) George Gerwig. The Art of Short Story. 1909. Akron: the Werner, 1971. p. 10.

(4) عباس محمد العقاد. خواطر في الفن والقصة. بيروت: دار الكتاب العربي، 1979، ص 64.

(5) فتحي الأبياري. عالم تيمور القصصي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976، ص 329.

قبل الناطقين بالإنجليزية، قد بدأ ككاتب للقصة القصيرة[1]. وقبل ذلك، في سنة 1887، أشار محرر مجلة الناقد The Critic إلى كتابة القصة القصيرة والرواية بقوله "كقاعدة يتم إنتاج القصة القصيرة في مرحلة الشباب، في حين أن الرواية إنتاج الخبرة". وهناك العديد من كتاب القصة الذين حاولوا الهروب من القصة القصيرة. من أبرز هؤلاء تشيكوف Chekhov (1860 – 1904)، بالإضافة إلى عدد من الكتاب الأمريكيين منهم شيروود أندرسون Sherwood Anderson (1876 – 1941) [2]. ولعله يمكن لنا أن نسميه انتقالا أو تطورا من كتابة القصة القصيرة إلى الرواية. وفي الثلث الأول من هذا القرن نجد أن عددا من الكتاب العرب (تحولوا) من كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، ومن هؤلاء أحمد خيري سعيد، ومحمود طاهر لاشين، ومحمود تيمور، ويحيى حقي[3]، وآخرون.

في هذا الإطار، ومحاولة لإعطاء تعريف للقصة القصيرة، كتبت الناقدة برولكس E. Annie Proulx في مقدمة "أفضل قصص أمريكية 1997" تقول بأن القصة القصيرة شكل أدبي صعب، يتطلب اهتماما أكبر من الرواية من أجل السيطرة والتوازن. إنها اختيار المبتدئين في عالم الكتابة تجذبهم، بسبب إيجازها ومظهرها الودود (الخادع) للموضوعات المختصرة، أو وظيفتها المدركة كاختبار حقيقي قبل محاولة كتابة الرواية ذات الخمسمائة صفحة[4].

ورغم صلة الترابط والأسر السردي بين فني الرواية والقصة القصيرة، فإن من النقاد من ينظر اليهما نظرة صراع زمني. وإذا كان القرن التاسع عشر يعتبر قرن الرواية، فإن القرن العشرين دون ريب قرن القصة القصيرة، ويؤكد ذلك الناقد المغربي نجيب العوفي، ويضيف "لقد فقدت الرواية أو كادت تلك الأبهة

(1) Brander Matthews, P. 51.

(2) Charles E. May, ed. Short Story Theories. Ohio U. P. 1974. P. 22.

(3) سيد حامد النساج. تطور فن القصة القصيرة بمصر من سنة 1910 إلى سنة 1933. القاهرة: دار الكاتب العربي، 1968، ص4.

(4) E. Annie Proulx, ed. The Best American Short Story 1997. Boston, Ney York: Houghton Mifflin. 1997. P. xiii.

التقليدية، وذلك الاسترسال النهري الوتيد، وفوجئت بفن جديد «مشاغب» وآسر، يقاسمها النفوذ ويتخطاها في السباق. بل إن رواية القرن العشرين ذاتها لم تنج من أسر وفتنة هذا الفن الجديد، فإذا بها في أهم نماذجها عبارة عن مونتاج قصصي، أو مجموعة من اللوحات القصصية المتصلة – المنفصلة، على غير ذلك المنوال المتلاحم المنسجم الذي نسجت عليه الرواية الكلاسيكية، وهو ما أصبح معروفا لدى بعض النقاد بـ (الرواية الأبيسودية)[1].

وفي محاولة لتقريب مفهوم القصة القصيرة، يرى بعض النقاد ضرورة اشتمالها على وحدة الموضوع ووحدة الغرض ووحدة الحادثة. فالرواية قد تحكي نظاما حيا طويلا ومعقدا، فتضم السيرة الكاملة لإنسان أو مجموعة من الناس، بل قد تضم جيلين أو ثلاثة، أما القصة القصيرة فمن المستحيل عليها أن تفعل ذلك[2]. وإذا كانت الشخصيات في الرواية تبدأ صغيرة ثم تكبر مع الأحداث وتتحرك من مشهد لآخر، ومن مكان إلى مكان كما تقول الروائية فيرجينا وولف Virginia Woolf (1882 – 1941)، فإن الأمر يختلف بالنسبة للقصة القصيرة، فالزمن لا يتحرك إلا في إطار ضيق جدا كما أن الشخصيات لا تتحرك كثيرا ولا يمكن لهم أن يكبروا في السن[3].

ولو أننا أردنا أن نقدم تعريفا للقصة القصيرة، فسنجد أن ثمة طرقا مختلفة، لكن بأي طريقة تم تعريفها، ستبقى بشكل أساسي فن اتصال موجز[4]، بمعنى أن الشكل الأساسي لها أن تكون محدودة الكلمات. ونحن هنا ننطلق من مفهومنا للرواية. ولذلك فإن من أقدم التعريفات للقصة القصيرة ما قدمه مؤصل هذا الفن الشاعر الأمريكي إدجار آلن بو. فهو يعرف القصة القصيرة التي أسماها

(1) نجيب العوفي. مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية من التأسيس إلى التجنيس. بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 1987. ص7.

(2) عبد الحميد يونس. فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث. القاهرة: دار المعارف، 1973، ص42.

(3) H. E. Bates. The Modern Short Story: A Critical Survey. Boston: The Writer, 1972. P. 19.

(4) S. H. Steinberg, ed. Cessell's Encyclopeadia of Literature. London: Cessell & Company, 1953. p.504.

القصة النثرية (Prose Tale) [1]بطريقة بدائية حيث يرى أنها المروي الذي يمكن أن يقرأ في جلسة واحدة[2]. ورغم بساطة هذا التعبير إلا أنه يخرج من رحم الرواية، التي عادة ما تحتاج إلى فترة أطول في قراءتها.

وقد أثار هذا التعريف بعض النقاد، فتساءل وليام سارويان William Saroyan أن مشكلة هذا التعريف تكمن في أن بعض القراء يمكنهم الجلوس فترة أطول من الآخرين[3]ويأتي ويلز Wells ليعطي تعريفا زمنيا أكثر تحديدا فيشير إلى أن القصة القصيرة هي التي يمكن قراءتها في مدة تتراوح بين ربع ساعة وثلاثة أرباع الساعة. ثم يضيف إنها حكاية تجمع بين الحقيقة والخيال، وتتسم بالتشويق والامتناع، وليس من المهم أن تكون إنسانية أو غير إنسانية، تمتلئ بالأفكار التي تثير القارئ أو تكون سطحية تنسى بعد قراءتها بلحظات، "المهم أن تربط القارئ لمدة تتراوح بين ربع ساعة وخمسين دقيقة، ربطا يثير فيه الشعور بالمتعة والرضى[4].

وفي محاولة لإيجاد تعريف أكثر دقة ضمن إطار الكم، نجد سارويان نفسه يحدد أن القصة القصيرة ينبغي أن تتراوح كلماتها بين ألفين وخمسمائة كلمة وعشرة آلاف كلمة، فإن قلّت عن هذا العدد أصبحت قصة قصيرة جدا (Short Short story)، وإن زادت عن ذلك أصبحت قصة قصيرة طويلة (Long Short Story)، وإن تجاوزت عشرين ألف كلمة أصبحت رواية قصيرة (Novella). لكنه بعد كل ذلك، يضيف بأن مثل هذا التحديد، وإن بدا مريحا لبعض النقاد، فإنه لا معنى له[5]. وفي نفس الإطار نجد أن ناقداً آخر هو جرويج Gerwig يحدد بأن

---

(1) اعتبر أيان رايد أن كلمة Tale عند بو، تأتي مرادفة لمصطلح القصة القصيرة (آيان رايد، القصة القصيرة. ترجمة منى مؤنس. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1990. ص24).

(2) M. H. Abrams. A Glossary of Literary Terms. New York: Holt, 1981. P. 176.

(3) S. H. Steinberg. p. 505.

(4) حسين القباني، فن كتابة القصة. ط3، بيروت: دار الجبل. 1979، ص11.

(5) S. H. Steinberg. p. 505

طول القصة يجب أن يكون حوالي ثلاثة آلاف كلمة[1]. وآخر يرى أنها أقصر من الرواية، لكنها عادة لا تكون أكثر من خمسة عشر ألف كلمة[2].

وإذا كانت الصحافة لعبت دورا كبيرا في تقديم القصة القصيرة للقراء وانتشارها على مساحة جغرافية وثقافية واسعة، فإنها حولتها إلى فن محكوم بصياغة محددة، بل فرضت عددا معينا من الكلمات؛ كي تناسب مساحة محددة قررتها الصحيفة سلفا. ومن بين ذلك عدد من مشاهير الصحف الأمريكية[3]. والحال مشابهة، على الأقل فيما يتعلق بحجم القصة، في بعض الصحف والمجلات العربية، حين تحدد زوايا معينة؛ لنشر القصة القصيرة.

وإذا نحن انتقلنا من مسألة الكم اللفظي في تعريف القصة القصيرة، فإن هناك جوانب أخرى، لكنها تسير على نفس المنوال من حيث تعدد مفاهيمها بين النقاد والمبدعين.

القصة القصيرة عند نشأتها، مثل بقية الفنون الأخرى، ظلت متأثرة بنظرية أرسطو في التراجيديا التي يرى أنها تمر بالمراحل الثلاث المنطقية؛ البداية والوسط والنهاية، بمعنى أن هناك عملا كليا متكاملا[4]. وهذا الأمر سرى على بقية الفنون الأدبية فيما بعد تقريبا. وحيث إن القصة القصيرة تلتصق بالفن الروائي، فقد انتقل هذا المفهوم إليها.

من أهم أساسيات القصة، ما عبر عنها ماثيوس بشكل موجز حيث قال: إن القصة القصيرة لا وجود لها إذا لم يكن هناك قصة تحكى[5]. ويؤكد الناقد وت بيرنيت Whit Burnett هذا المعنى في قوله « إني لا أعتقد أنك تستطيع كتابة

---

(1) George Gerwig. The Art of the Short Story. 1909. Akron: the Werner, 1971. P. 27.

(2) Sylvan Barnet. P. 79.

(3) في هذا الإطار يشير Charles E. May إلى عدد من الصحف منها مثلا:
.The Saturday Evening Post, The New Yorker, and Mademoiselle. See Short Story Theories, P. 21

(4) Charles E. May, ed. Short Story theories. Ohio U. P. 1974. P. 21.

(5) Brander Matthews. The Philosophy of the Short Story. New York: Longman. 1901. p. 32.

قصة قصيرة جيدة دون أن يكون في داخلك قصة جيدة »، ثم يضيف «أفضل أن يكون لديك شيء تقوله من غير تقنيات القصة، عن أن تمتلك التقنيات وليس لديك شيء تقوله[1].

التأكيد على وجود قصة مسألة متفق عليها، لكنها تنبئ عن الرؤية الأساسية للقصة في بداية نشأتها. ولعل ماثيوس، وهو يؤكد هذا الأساس في القصة القصيرة، يشير، بتوقع منه، إلى ما ستؤول إليه القصة القصيرة، حيث غدت مجموعة من المفاهيم المختلفة، التي من بينها انحرافها من فن القص إلى مسائل تعبيرية كثيرة، ضمن إطار فن التجريب، وهو أمر تتيحه القصة القصيرة أكثر من أي فن أدبي آخر.

هذا الأمر جعل بعض النقاد يصل إلى قناعة مفادها أن « القصة القصيرة من أكثر الفنون استعصاء على التنظير والتأطير الشكليين، إلى الحد الذي أدى إلى شيوع القول بأن كل قصة هي تجربة جديدة في التكنيك»[2].

ولذلك نجد أن سارويان Saroyan يرى أن القصة القصيرة هي أكثر الفنون الأدبية حرية[3]. هذه الحرية جعلت عددا من الكتاب يكتب ما شاء كيفما شاء دون التفات لأصول الكتابة الفنية لهذا الشكل الكتابي. هؤلاء غفلوا عن مسألة مهمة جدا تتمثل في أن الحرية التي يتيحها هذا الشكل لا توجد في أي فن آخر، لكنها لا تعني بأي حال من الأحوال انفلات هذا الفن من أي قيود كتابية فنية.

وبسبب عدم وجود تحديد واضح وصارم لمفهوم القصة القصيرة منذ البدء، فإننا رأينا بعض التحولات في صياغة القصة القصيرة قد حدثت في مرحلة مبكرة. فإذا كانت القصة القصيرة، كما أسلفنا، تسير في تسلسل منطقي تبدأ بمقدمة لحدث يتطور حتى يصل إلى النهاية ضمن حبكة قصصية تحددها قدرة

(1) Hallie Burnett. On Writing the Short Story. New York: Harper & row, 1983, p. 9.

(2) محمد صالح الشنطي. القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية. الرياض: دار المريخ، 1987، ص17.

(3) S.H. Steinberg. p. 505

المبدع، فإن تحولا في كتابة القصة قد حدث على يد واحد من أبرز روادها؛ وهو تشيكوف Chekov حيث عمل على إعادة صياغة كتابته للقصة القصيرة، فألغى مقدمة الحدث ونهايته، ولم يبق سوى جزء من الحدث دون أن يقود إلى نهاية محددة[1]، فالحبكة بمفهومها التقليدي لم تعد تتوفر في القصة القصيرة. هذه الظاهرة وجدت في القصة القصيرة في مصر في نهاية السبعينات، حين حدث تحول في كتابة القصة القصيرة في أعقاب حرب 1967. لقد برزت ظاهرة تفتيت (Atomization) الحدث واللغة. وتبعثر الحدث الكلي للقصة، ولم يعد متمركزا في نقطة معينة. إضافة إلى ذلك فقد انتفت البداية والنهاية في القصة، وتحولت إلى مجموعة من البنى المتراصة، والمتسلسلة تسلسلا غير منطقي، لكن يوجد بينها الترابطات النفسية ووحدة الشعور. وتمثل هذا النوع من القصص في كتابات إدوار الخراط، وإبراهيم عبد المجيد، ومجيد طوبيا، وغيرهم[2].

ولعل أكثر الآراء مباشرة ما طرحته فاليري شوي Valerie Shaw حين أشارت إلى معقولية القول إن تقديم تعريف محدد للقصة القصيرة أمر مستحيل. وتضيف بأنه لا توجد نظرية يمكن لها أن تشمل الجوانب المتعددة لطبيعة هذا الفن، الذي لا يتميز بشيء محدد سوى ما يبدو أنه يحقق الغرض السردي في مساحة موجزة نسبيا[3].

الناقد، وكاتب القصة القصيرة بيتس Bates بعد استعراض لتعريفات مختلفة للقصة القصيرة يصل إلى نتيجة مؤداها أن جميع التعريفات تشترك في مسألة واحدة، وهي أنها جميعا لا تقود إلى نهاية مقنعة، فلا يوجد من بينها ما يمكن أن يشمل جميع القصص القصيرة. وعلى حد تعبير سيدجويك Sedgewick فقد أصبحت القصة القصيرة مجموعة أشياء متنوعة، تشمل الحالة، والمشهد

(1) Charles E. May. P. 21

(2) مراد عبد الرحمن مبروك. الظواهر الفنية في القصة القصيرة المعاصر في مصر 1967 – 1984. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989. ص61، 304.

(3) Valerie Shaw. P. 21

والشخصية، والسرد القصصي، بمعني أنها مجال لإبراز المواهب الشخصية. ثم يضيف بيتس أن القصة القصيرة في النهاية، سواء كانت قصيرة وطويلة، شاعرية أم إخبارية ذات حبكة فنية أم لا، متماسكة أو واهية مترهلة، فهي أشبه ما يكون بالسائل الذي ينزلق بين اليدين[1]. وبعد أكثر من عقد من الزمن تأتي سوزان لوهافر Susan Lohafer لتشير أنه يصعب أن تختلف مع بيتس في هذا المفهوم[2].

وحين نصل إلى هذه المرحلة من عدم القدرة على تحديد مفهوم واضح لفن القصة القصيرة، نجد بعض النقاد يلجأ إلى طريقة معاكسة من أجل الخروج من مأزق التعريف. فاليري شو Valerie Shaw مثلاً، تشير أنه من الممكن إعطاء وصف للقصة القصيرة من خلال الإشارة إلى مالا يمكن أن يكون قصة قصيرة. وبهذه الطريقة ستكون هناك مرونة في تحديدها[3] ولذا، نجد ناقدا آخر هو سومرس Summers يتساءل لماذا نبذل مجهودا لتعريف القصة؟ علينا أن ندرك أن المقال ليس قصة قصيرة، ووصف إحدى الشخصيات ليس قصة قصيرة، بل إن الوصف ليس قصة قصيرة، كما أن الحوار ليس بالضرورة أن يكون قصة قصيرة[4]، وتسجيل أحداث كالمذكرات اليومية، أو وصف تفصيلي لسفينة غارقة، لا يكون قصة قصيرة[5].

عباس محمود العقاد يتبنى نفس المفهوم تقريبا، فبدلا من تقديم تعريف للقصة القصيرة، يرى أنه من الأسهل تقديم تعريفات سلبية، بمعنى معرفة مالا يشترط للقصة القصيرة، للوصول إلى شروطها، وبالتالي تعريفها بشكل أكثر تحديدا. فلا يشترط في القصة القصيرة العناية برسم الشخصيات بشكل دقيق. فالقصة القصيرة قد تكتفي بعمل واحد فقط لهذه الشخصية، أو يوم واحد من

(1) H. E. Bates P. 18.

(2) Susan Lohafer. Coming to Term with the Short Story. Baton Rouge: Louisiana State UP. 1985. P7

(3) Valerie Shaw. P. 22.

(4) نلاحظ دقة الناقد في قوله عن الحوار ليس بالضرورة، وهذا يعني أن القصة القصيرة قد تقوم أساساً على الحوار.

(5) Hollis Summers, Discussion of the Short Story. Boston: D. C. Heath, 1963. PP. 24 -25.

أيامها. كما أنها لا تتناول حوادث متعددة، ولا حتى تفيض في حادثة واحدة. ولا يتوقع أن تطبق مذهباً نفسيا أو اجتماعيا. وأخيرا «لا تشترط الحبكة المحكمة في القصة الصغيرة »[1]. ويضيف رشاد رشدي إلى هذا المعنى قوله « القصة القصيرة ليست مجرد خبر أو مجموعة أخبار، بل هي حدث ينشأ بالضرورة من موقف معين ويتطور بالضرورة إلى نقطة معينة يكتمل بها معنى الحدث »[2].

ومن زاوية الفن الأدبي يتضح لنا بالرغم من ارتباط القصة القصيرة بأصول شعبية فإنها تمثل ظاهرة خاصة تختلف عن الرواية وعن الملحمة. ومن ناحية نقدية، نحن في الواقع أمام شكل فني جديد[3]. وفي الحقيقة أن الفكرة التي يطورها بشكل منطقي شخص يملك حس الشكل وموهبة الأسلوب هو ما نبحث عنه في القصة القصيرة[4].

وبعض التعريفات الحديثة، تؤكد أن القصة القصيرة هي التي تهتم بأن تترك أثراً واحداً من خلال التعبير عن مشهد واحد مهم، يشترك فيه عدد قليل من الشخصيات، وأحياناً شخصية واحدة. وهذا الشكل يتجه نحو الاختصار في المشهد والتركيز في السرد[5] ولذلك فغالبا ما يركز كتاب القصة القصيرة في القرنين التاسع عشر والعشرين على شخصية واحدة، في مشهد واحد، وبدلا من تتبع تطور الشخصية يتم التحدث عنها في لحظات محددة[6].

وبذلك تحقق القصة القصيرة الوحدات الثلاث في المسرح الكلاسيكي الفرنسي، وحدة الحدث، ووحدة الزمان، ووحدة المكان، وهنا نجد أن القصة القصيرة، كما حدد ذلك براندر ماثيوس Brander Matthews بوعي كبير في مرحلة مبكرة جداً من تاريخ القصة القصيرة، تتعامل مع شخصية واحدة، وحدث واحد، وإحساس

(1) عباس محمود العقاد، ص65.
(2) رشاد رشدي، ص154.
(3) Susan Lohafer. P11.
(4) Brander Matthews. P. 31
(5) Encyclopedia, 15th edition. V. 10, P. 761
(6) Sylvan Barnet P. 79.

واحد، أو مجموعة أحاسيس تتصل بحالة واحدة[1]. ويأتي الناقد وليام كيني William Kenney ليؤكد أن القصة القصيرة عادة ما تقوم على حادثة واحدة تمثل أهمية كبيرة للشخصيات. ليلة في الغابة، ووصول قاتلين إلى مطعم القرية الصغيرة، مثل هاتين الحادثتين، يمكن أن تكونا نموذجاً للقصة القصيرة[2]. ورغم كل هذا تبقى القصة القصيرة ذات تميز في إيقاعها وتكوينها وهي غالبا ما تعتمد على تركيز الحدث. وقد يكون فيها حدث مفاجئ، مرض قصير، حفل، لقاء بلا غد، بمعنى « أن تصور فترة زمنية قصيرة في حياة أبطالها، ولكنها فترة مشحونة بلحظات مكثفة، تنبئ بإيجاز عن ماضي الشخصية وتخطيط لمستقبلها»[3]. وقد أشار عز الدين إسماعيل إلى أن التركيز في معالجة الحدث وطريقة سرده، وفي الموقف وطريقة تصوره، صفة أساسية، « ويبلغ التركيز إلى حد أنه لا تستخدم لفظة واحدة يمكن الاستغناء عنها، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها، فكل لفظة لابد من تكون موحية، ولها دور تماما، كما هو الشأن في الشعر »[4].

إن عدم وجود تعريف محدد، يعود في جزء منه إلى أن القصة القصيرة مثلها مثل باقي الفنون بدأت في الظهور أولاً ثم حاول النقاد إيجاد مجموعة من النظريات لهذا الفن الجديد. ولذا، ليس غريبا أن نجد من النقاد من يقرر أن ليس ثمة تعريف محدد واضح للقصة القصيرة.

ورغم ارتباط القصة القصيرة الوثيق بفن الرواية، من حيث اشتراكهما في مجموعة من التقنيات، فإنها في فترة متأخرة أصبحت تقترب من الشعر، وأصبح هناك سؤال مطروح يتمثل في « هل القصة القصيرة أقرب إلى الشعر أم إلى الرواية؟ » وهذا السؤال لم يتم طرحه من قبل النقاد بدءاً، بل إنه جاء نتيجة لنتاج المبدعين الذين أرغموا النقاد على تحويل أنظارهم، من ارتباط القصة بالرواية،

(1) Brander Matthews. P. 16.

(2) William Kenney. How to Analyze Fiction. New York: Monarch, 1966. P. I04

(3) نادية كامل. «الموباسانية في القصة القصيرة» فصول، 2: 4، 1982، ص187.

(4) عز الدين إسماعيل. الأدب وفنونه، القاهرة: دار الفكر العربي، 1968، ص203.

إلى ارتباطها بالشعر. الأمر الذي جعل الناقد Charles May يرى أن معظم كتاب القصة القصيرة المحدثين يتفقون على أن القصة القصيرة أقرب إلى الشعر منها إلى الرواية[1]. لكن لابد من التأكيد أنه في الوقت الذي تقترب فيه القصة القصيرة من ذاتية الشاعر ورؤيته الشخصية، فإنها لا يمكن أن تتخلى عن نثرية الرواية وموضوعيتها[2].

وحين النظر إلى الأدب العربي، نجد أنه من الوقت الذي بدأت القصة القصيرة تأخذ حيزا في خارطة الآداب الغربية، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، لم يكن للقصة في أدبنا العربي مع مطلع هذا القرن شأن يذكر[3]. بل كان ينظر إليها على أنها مجموعة من الطرائف المسلية. وقد كانت بعض المجلات تنشر القصص المترجمة تحت عنوان « فكاهات ». ولعل هذا الانتقاص من قدر القصة هو الذي جعل محمد حسين هيكل مثلا، كما يرى بعض النقاد، لم يصرح باسمه حين كتب رواية « زينب »، ترفعا عن أن يعده أدباء عصره راوية « حواديت، فكاهات »[4]، وهو المحامي ذو القيمة الاجتماعية الراقية. وتشير إحدى المقالات سنة 1930 إلى أن الناس إلى حين قريب، كانوا ينظرون إلى القصة بعين السخرية والازدراء ولا يعدونها من الأدب الرفيع شيئا، بل أغلبهم يظن أنها لهو وعبث[5].

ولذا فإن الباب الذي دخلت من خلاله القصة القصيرة إلى الأدب العربي لم يكن بالتأكيد الجانب الفني. بل إننا حين ننظر إلى بداية القصة القصيرة في مصر مثلا، نلاحظ أنها كانت تتوجه بشكل مباشر إلى الإصلاح الاجتماعي، وكان الكتاب

---

(1) Charles E. May. P. 19

(2) خيري دومة. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة (1990-1960). القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص75.

(3) يجدر هنا ذكر ترجمة رفاعة الطهطاوي لرواية فينلون تحت عنوان «مواقع الأفلاك في وقائع تليماك» لكنه جهد شخصي توقف.

(4) فتحي الأبياري، ص56.

(5) سيد حامد النساج، ص22.

يسعون نحو تحقيق هدف أخلاقي يتمثل في الحث على الفضائل[1].

وهذا في الواقع لا يخص مصر فقط، بل ينسحب على كافة الأقطار العربية، في بداية نشأة القصة القصيرة فيها، بصرف النظر عن زمن النشأة. بمعنى أن التجربة ذاتها تتكرر في كل قطر تقريبا. وأكدت معظم الدراسات التي تناولت نشأة القصة في الأدب العربي أنها كانت حاجة اجتماعية قبل أن تكون حاجة فنية، بمعنى أن اضطلاعها بوظيفتها كان أبرز الدوافع إلى كتابتها[2]. والقصة القصيرة، حسب رأي عبد الله العروي، هي الشكل الأدبي المطابق لمجتمعنا المفتت، المحروم من أي وعي جماعي[3]. ويرى نجيب العوفي أن القصة القصيرة جاءت منذ بداية القرن، دليلا على « التململ الوطني القومي، وعلى الصيرورة الاجتماعية التاريخية، ومؤشرا ثقافيا بالغ الدلالة على ما يسمى (النهضة) أو (المعاصرة) أو (الحداثة)». ومن منطلق مقولة تشيكوف بأن القصة القصيرة « كذبة متفق عليها بين القاص والمتلقي »، يعلق العوفي بقوله: « أصبحت الكذبة الفنية الصغيرة أداة لهتك الأكاذيب الكبيرة التي تخنق الضمير العربي، وتعرية لهذا المسكوت عنه، الذي هو الحقيقة »[4].

وحين نبحث عن أصول عربية للقصة القصيرة، نجد في تراثنا الكثير مما يمكن أن يؤثر بشكل مباشر على تطور فن القصة القصيرة، إلا أننا لا نظفر برؤية واضحة تقرر أن القصة القصيرة امتداد لشكل أو أشكال تراثية في أدبنا العربي، رغم بعض الآراء التي ترى أنها ترتبط بفن المقامة[5]. في الوقت ذاته، نجد ما يؤكد أنها

(1) السعيد الورقي. اتجاهات القصة في الأدب المعاصر في مصر. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص57.

(2) عبد الله أبو هيف، فكرة القصة، نقد القصة القصيرة في سورية، دمشق: اتحاد الكتاب العربي، 1981، ص9.

(3) عبد الله العروي، الأيدولوجيا العربية المعاصرة. بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي 1995، ص243، وقد استخدم المؤلف مصطلح «أقصوصة»، (ستتم مناقضة قضية المصطلح في نهاية البحث).

(4) نجيب العوفي، مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية، من التأسيس إلى التجنيس، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987، ص657.

(5) انظر في موضوع القصة والمقامة، محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، 1974، والفصل الرابع من كتاب شكري عياد، القصة القصيرة في مصر «دراسة في تأصيل فن أدبي، 1968.

تأثرت بشكل مباشر بالثقافة الغربية، من خلال مبدعيها الأوائل، فالطاهر أحمد مكي مثلاً، يقرر دون تردد، بأن القصة القصيرة لم تنشأ من أصل عربي « وإنما ترعرعت بتأثير من الأدب الأوربي مباشرة »[1]. وتقرر آمال فريد أن هذا الأمر لم يعد موضع جدال؛ فإلى جانب إجماع النقاد والدارسين على ذلك، نجد أن جيل رواد القصة القصيرة أمثال محمد تيمور، ويحيى حقي، ونجيب محفوظ، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، ويوسف إدريس، هذا الجيل لا ينكر فضل إدجار آلن بو أو موباسان عليه، ولقد كان محمود تيمور - رائد القصة القصيرة- يفخر كل الفخر عندما أطلق عليه النقاد: «موباسان القصة العربية »[2]. وخاطبه طه حسين مشيدا بفنه القصصي قائلاً: لقد سجلت به لنفسك خلودا في تاريخ الأدب العربي لا سبيل إلى أن يمحى، هو القصص على مذهبه الحديث في العالم الغربي[3]. وإذا كان هذا في المشرق العربي، فإننا نجد أن المحاولات الأولى لكتابة القصة القصيرة في المغرب أيضا، بدأت بعد الحرب العالمية الأولى، وكان الباعث عليها، كما يقول عبد الله كنون، قراءة بعض المترجمات منها، أو الاطلاع عليها في لغتها الأصلية بالنسبة لمن يحسنون لغة أجنبية[4].

ويصل أحمد هيكل إلى نتيجة يؤكد معها « أن القصة القصيرة، بصورتها الفنية، في الأدب الحديث قد أخذت عن أدب الغرب، ولم تنحدر من التراث أو تتطور عن فن عربي مشابه »[5].

وعندما نصل سريعا إلى نتيجة كهذه، فإن قضية مفهوم القصة القصيرة في الأدب الغربي قد انتقلت عدواها إلى الأدب العربي، فأصبحت القصة القصيرة في

(1) الطاهر أحمد مكي، ص86.

(2) آمال فريد، القصة القصيرة بين الشكل التقليدي والأشكال الجديدة، فصول: 2: 4، يوليو 1982، ص197.

(3) فتحي الأبياري، ص202، حدث ذلك حين الترحيب به عضواً في مجمع اللغة العربية سنة 1947، انظر أيضاً، نادية كامل، الموباسانية في القصة القصيرة، فصول: 2: 4، يوليو 1982، ص207-187.

(4) نجيب العوفي، ص22.

(5) أحمد هيكل. القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، ط4، القاهرة: دار المعارف، 1983. ص34.

أدبنا العربي تتأثر بشكل مباشر بتلك التيارات الفنية التي تمر بها القصة الغربية.

وقد شهدت فترة نهاية الستينات وبداية السبعينات تحولا في مسيرة القصة القصيرة العربية، وتحديدا في مصر من حيث الاهتمام بهذا الفن، وفي تفسير سيسولوجي يعلل سمير حجازي هذه الظاهرة بأنها تأتي نتيجة « الأزمات الثقافية والتحولات الاجتماعية غير المحتملة »، التي أدت إلى إحساس الكاتب بالاغتراب، الذي أوجد نوعاً من التوتر النفسي، مما جعله يتخذ من القصة القصيرة وسيلة للتعبير؛ لأنها تتميز ببعض الخصائص الفنية. فهي تقوم على تصوير موقف معين من زاوية معينة، بطريقة تميل إلى الانكماش، وتعتمد على الجمل الوصفية الدقيقة التي تصور « الواقع الداخلي والخارجي بطريقة تهمل عنصر الزمن وتسلسل الحوادث، والكاتب يصور لنا هذا الموقف بلغة الشاعر المرهف »[1]. ولعل هذا الرأي يقترب إلى حد كبير من واقع القصة القصيرة في عدد من البلدان العربية مع اختلاف نسبي في الفترة الزمنية التي تمر بها، لكنها غالبا حدثت بين عقدي الستينات والسبعينات، التي امتازت بانطلاقة فنية جديدة للقصة القصيرة لم تتكئ كثيراً على التراث القصصي في مرحلة سابقة. بل نجد أننا أمام تحول جديد في كتابة القصة القصيرة يأخذ زوايا واتجاهات متعددة تختلف من كاتب لآخر، من ناحيتي المعالجة والقالب الفني، وهو تحول يرتبط بالتحول الاجتماعي الذي طرأ، ومن الطبيعي أن يكون الفن السردي، وتحديدا القصة القصيرة، الوسيلة الأفضل للتعبير عن هذه التحولات، لأنها ذات إيقاع سريع ومتجدد.

ومن الملاحظ، إن كتاب القصة القصيرة في عالمنا العربي بشكل عام يعتمدون في كتاباتهم، على الخبرة الكتابية والقرآنية لفن القصة من خلال من سبقهم من الكتاب، لكن ما هي حصيلتهم النظرية في هذا الفن وتقنياته ومناهجه؟ سؤال جدير بأن يطرح على المبدعين، وإن كان متوقعا أن معظم الإجابات ستكون نافية لقراءة مكثفة واعية للنظرية القصصية وتقنيتها. ليس هذا افتراضا، بل نتيجة تستند بشكل أساسي، على

(1) سمير حجازي، «التفسير السيسيولوجي لشيوع القصة القصيرة»، فصول، 2: 4، 1982، ص168.

التفاوت الكبير في مستويات الكتابة القصصية لدى الكثير من الكتاب في أرجاء الوطن العربي. وفي هذه الجزئية يمكن الإشارة إلى استجواب نشرته مجلة فصول مع ثمانية وعشرين كاتبا للقصة القصيرة في العالم العربي، طرحت عليهم السؤال التالي:

« هل قرأت شيئا عن أصول هذا الفن القصصي؟ أو عن طرائق كتابته؟ »

الملفت للنظر، أن أغلب هؤلاء الكتاب أجابوا بالنفي! ومن بينهم أسماء كبيرة في عالم القصة، أمثال نجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وإبراهيم أصلان، وعبد الرحمن مجيد الربيعي[1]. وربما لو طرح نفس السؤال على عدد أكبر من كتاب القصة العرب، لجاءت الإجابات مشابهة. بل وربما أضيف لها شيء آخر. وهذا ما دعا ماهر فهمي أن يقرر في حديثه عن بعض كتاب القصة، أن الكثيرين منهم « لديهم رسالة عامة، ويعرفون أن القصة وسيلة لإيصال هذه الرسالة. لكن قوانين كتابة القصة القصيرة والتركيبات النفسية والفكرة ولحظات تخلقها في النفس البشرية تبقى نادرة »[2].

وهذا الانتقال إلى قضية المصطلح، يلاحظ أنها لا تبدو قضية تؤرق الباحثين في هذا المجال. الكتب الأولى التي درست القصة القصيرة في الأدب العربي لم تطرح بدءاً قضية المصطلح[3]. وبالرغم من صدور عشرات الكتب التي تتناول القصة القصيرة، كدراسات لمبدعين بشكل إنفرادي[4]، أو بشكل تاريخي، أو اتجاهات عامة، نجد أنها، غالبا، لا تقف عند قضية المصطلح.

(1) فصول: 2: 4، يوليو 1982، ص309-257.

(2) ماهر فهمي، قضايا في الأدب والنقد، الدوحة، 1986، ص338.

(3) منها مثلاً دراسة عبد العزيز عبد المجيد "The Modern Arabic Short Story" ودراسة محمود حامد شوكت، "الفن القصصي في الأدب المصري الحديث"، ودراسة سيد حامد النساج" تطور فن القصة القصيرة في مصر من سنة 1910 إلى سنة 1933"، وهذه الدراسات الثلاث رسائل دكتوراه، إضافة إلى كتاب يحيى حقي "فجر القصة المصرية" وكتاب عباس خضر "القصة القصيرة في مصر منذ نشأتها حتى سنة 1930".

(4) انظر مثلاً، حسن البنداري، «فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ» 1988، ايفلين فريد جورج يارد، «نجيب محفوظ والقصة القصيرة» 1988، عبد الحميد عبد العظيم القط، «يوسف إدريس والفن القصصي» 1980، وقد استخدم المؤلف في عناوين دراسته «القصة القصيرة» ص125، والأقصوصة ص239 و«القصة القصيرة الطويلة» ص255، دون تحديد نقدي لهذه المفاهيم، بل إنه يدخل مباشرة لمعالجة القصص! باستثناء تعريف موجز غير دقيق للقصة القصيرة الطويلة، حيث قال عنها «تطلق هذه التسمية على القصص القصيرة التي يطيل فيها المؤلف إطالة ملحوظة بالقياس إلى قصصه الأخرى» ص255.

ويرى حسام الخطيب أن عدم تحديد المصطلح برزت معه صعوبة تحديد تاريخ دقيق لنشأة (القصة) العربية الحديثة[1]. رغم أننا لا نجد تعددا كبيرا في مصطلحات القصة القصيرة، فإننا لا نجد في أدبنا العربي اتفاقا على مصطلح واحد لهذا الفن.

فالعقاد مثلا يستخدم أكثر من مصطلح، منها مصطلح « الحكاية القصيرة» أو «الحكاية النادرة»، وهذه، حسب رأيه، تقابل Short Story [2]. كما يستخدم مصطلح « القصة الصغيرة » و« القصة القصيرة »[3]. أما محمد يوسف نجم فيستخدم مصطلح « الاقصوصة »[4]، ويشاركه في ذلك فتحي الأبياري، دون وقفه نقدية لسبب اختيارهما لهذا المصطلح، رغم أن الأبياري كان على وعي بهذا الاستخدام، حيث أشار إلى أن الأقصوصة هو ما يسمونه باللغة الإنجليزية Short Story وباللغة الفرنسية conte[5]. أما محمد الهادي العامري فرغم أن دراسته جاءت بعنوان « القصة التونسية القصيرة »، فإن العنوان الأول في كتابه هو « بداية الاهتمام بالأقصوصة التونسية »[6]. وفي ثنايا الكتاب يرد عنوان آخر « الفرق بين الرواية والقصة»[7].

فالمؤلف يستخدم مصطلحات « القصة القصيرة » و« الأقصوصة » و «القصة» لتشير إلى مفهوم واحد. وفي دراسة حمزة بوقري للقصة القصيرة في مصر، نجده يستخدم مصطلح «الأقصوصة» و«القصة القصيرة» بشكل تبادلي لنفس المعنى[8].

---

(1) حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، ط5، دمشق 1991، ص25.

(2) عباس محمد العقاد، ص55.

(3) يحي حقي، فجر القصة المصرية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، انظر مثلاً الصفحات 62، 83، 97، 237، 239.

(4) محمد يوسف نجم، فن القصة، ط7، بيروت: دار الثقافة، 1979، ص88.

(5) فتحي الأبياري، ص329.

(6) محمد الهادي العامري، القصة التونسية القصيرة، تونس: دار بوسلامة، 1980، ص7.

(7) المصدر السابق، ص137.

(8) حمزة محمد بوقري، القصة القصيرة في مصر ومحمود تيمور، الرياض، 1979.

ويقف صبري حافظ وقفة أطول عند قضية المصطلح، فيشير إلى تذبذب الدارسين بين استعمال مصطلحي « الأقصوصة » و« القصة القصيرة » للدلالة على المصطلحين الإنجليزي والفرنسي. ويؤثر صبري حافظ مصطلح « الأقصوصة» لأسباب؛ منها إيجازه، وإمكانية اشتقاق صفة أقصوصي منه. إضافة إلى أن مصطلح القصة القصيرة، على حد تعبيره، « يحمل ميسم الترجمة الواضحة من الإنجليزية التي تفتقر إلى صيغ التصغير، ومن هنا تحتاج إلى كلمتين، حيث تكتفي العربية بكلمة واحدة. ولأن لهذا المصطلح كلمة واحدة في الفرنسية conte، وأخرى في الألمانية Kurzgeschichten، وإن كانت مركبة »، ويتساءل فلماذا يصر الكثيرون على استخدام الترجمة الحرفية للاصطلاح الإنجليزي؟[1]. ورغم شرعية ما يطرحه الناقد صبري حافظ، فإنه لا يمكن النظر إلى قضية هذا المصطلح بمعزل عن المصطلحات الأخرى، المتعلقة بفن السرد الحديث[2]، فثمة Story وFiction وNovel وNovella وShort Short Story وVery Short Story وLong Short Story.

ولعله من الضروري أن تكون معالجة المصطلح ضمن إطار جمعي للمصطلحات المتعلقة بالفن الأدبي الواحد. فما يبدو مقنعا حين التعامل معه على إنفراد، قد لا يبدو كذلك، حين يتداخل مع مجموعة من المصطلحات الأخرى. إلا أنه بالرغم من ذلك، فإن مصطلح «القصة القصيرة» قد أخذ من الشهرة والتداول بين النقاد والمبدعين ما جعله جديرا بالتبني. أما مصطلح الأقصوصة فإني أميل إلى استخدامه مقابلا لمصطلح (Novella) متفقا في ذلك مع مجدي وهبة[3]، وسعيد

(1) صبري حافظ، «الخصائص البنائية للأقصوصة»، فصول 2: 4، 1982، ص19.

(2) حول هذه القضية، انظر عبد الرحيم محمد عبد الرحيم «أزمة المصطلح في النقد القصصي» فصول، 7: 4+3، 1987، ص106-98.

(3) مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت: لبنان، 1974، ص356، وقد استخدم المؤلف مصطلح «الأقصوصة» مقابل اللفظة الفرنسية Nouvelle، والإنجليزية Novella.

علوش[1]، وهو العمل الأدبي الذي يقع بين الرواية (Novel) والقصة القصيرة (Short Story) ويمكن اعتبار « قنديل أم هاشم » مثالا له. ومصطلح الأقصوصة أولى من مصطلح « القصة القصيرة الطويلة » الذي استخدمه مثلاً خيري دومة مقابلا لمصطلح (Novella) [2]، أو مصطلح « الرواية القصيرة » الذي استعملته منى مؤنس ترجمة لنفس المصطلح [3]. أما مصطلح قصة (Story) فهو مصطلح شامل تدخل فيه الأنواع الثلاثة.

حين يقترب البحث من نهايته، يرد التساؤل الكبير المتمثل في سؤال بدائي هو « بعد كل ذلك، ما مفهوم القصة القصيرة؟ وهل الهدف من هذا التحديد وضع المبدع في إطار قسري محدود؟ » للإجابة الموجزة، يمكن القول إنه لم يكن متوقعا على الإطلاق أن يصل البحث إلى مفهوم محدد لهذا الفن السردي، بل إنه لم يسع إلى الوصول إلى ذلك. ومحاولة الوصول إلى تعاريف محددة للفنون الأدبية (الرواية، والشعر، والمسرحية) يمثل السير على محيط دائرة. من جانب آخر تحديد مفهوم النوع الأدبي، لا يعني إطلاقا حصر المبدع في إطار محدد؛ فالمبدع هو الأصل وهو القادر على اختراع أنماط فنية جديدة، فمن رحم الشعر خرجت قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، ومن رحم الرواية (Novel) خرجت الأقصوصة (Novella) والقصة القصيرة (Short Story). كل ذلك حدث على أيدي المبدعين، ثم جاء النقد بعد ذلك محاولا استنتاج خصائص لهذه الفنون؛ من أجل الإسهام في بلورتها لدى المبدع والمتلقي. وهذا يفتح مزيدا من آفاق التعامل مع النص، ويقدم تصورا لخصائص هذا الفن الكتابي موضوع البحث.

---

(1) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، . بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985، ص258، وقد استخدم المؤلف مصطلح «الأقصوصة» مقابل اللفظة الفرنسية Nouvelle، وتجدر الإشارة هنا إلى أن منير البعلبكي في قاموسه الشهير "المورد" يعرف لفظة Nouvelle بأنها الرواية القصيرة والأقصوصة الطويلة، ويعرف لفظ Novella بأنها الحكاية القصيرة!

(2) خيري دومة، ص90، لكن المؤلف آثر تعريف المصطلح، فاستخدم نوفيلا في ثنايا الكتاب.

(3) آيان رايد، القصة القصيرة، ترجمة منى مؤنس، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، ص14.

وهذه المحاولات التعريفية لا تسعى إطلاقا إلى وضع ضوابط وقيود تفرض على المبدع، لكنها تقدم له سمات هذا الفن، الأمر الذي يعينه على تقديم عمل أكثر نضوجا وإبداعا، ما دام قد حدد سلفا نوع الفن الكتابي الذي آثر أن يستخدمه.

وترتبط، دون ريب، قضية التعريف مع التصنيف، فلابد من تعريف الفن الأدبي من أجل تصنيفه. والتصنيف، كما يشير شكري عياد، يجعلنا نتبين خصائص كل نوع. وبناء على ذلك، فإننا نستطيع أن نضع حدا فاصلا بين الرواية والقصة القصيرة من حيث الطول، إلا أن يكون حدّا تحكميا. وإذن فلا مفر لنا من البحث عن الخصائص الفنية، الخصائص الداخلية، لكل من النوعين حتى نستطيع التمييز بينهما تمييزا صحيحا[1]. ويمكن الاتفاق مع من يرى أنه قد تنوعت نماذج القصة القصيرة وتباينت اتجاهاتها وتلونت بشكل أساسي بخصوصية الموضوع، وبيئة المبدع وثقافته وفكره، كما أنها من أكثر فنون القول ملائمة لمتحولات البيئة الاجتماعية[2]. وإذا كانت القصة القصيرة من أكثر الفنون استعصاء على التنظير والتأطير الشكليين، إلى الحد الذي أدى إلى شيوع القول، بأن كل قصة، هي تجربة جديدة في التكنيك، فإن الأحكام التي يصوغها النقاد والدارسون تظل نسبية[3].

إن التعريفات التي تم استعراضها رغم ما يبدو أحيانا أنها تتعارض أو تتناقض، قد قربت بشكل كبير مفهوم القصة القصيرة. علما أن مزيدا من المفهوم يمكن تبلوره عند الحديث عن تقنيات القصة القصيرة. وأجزم أن القارئ، بله الناقد، للعمل الإبداعي سيكون قادرا على تحديد ما إذا كان العمل الإبداعي الذي قد يوجد أمامه، يدخل ضمن فن القصة القصيرة أم لا، بل قد يستنتج خصائص إضافية لهذا الفن السردي، الأكثر تشكلا وتطورا.

من جانب آخر، وحين نعيد النظر في هذه المواقف النقدية التي تداخلت فيها

(1) شكري عياد، ص22.

(2) محمد قطب عبدالعال، الذات والموضوع: قراءة في القصة القصيرة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1994، ص3.

(3) محمد صالح الشنطي، ص17.

آراء النقاد مع رؤى المبدعين، نجد أن ثمة علاقة وطيدة بين هذه الآراء إلى حد التشابه والتطابق أحيانا. وإذا كان من المتوقع أن يحرص الناقد على وضع أسس وحدود للعمل الأدبي موضوع البحث، في حين يحاول المبدع كسر هذه القيود والانفلات من هذه الحدود، فإننا في واقع الأمر لا نجد شيئا من ذلك. ولذا، لن نتمكن من الخروج بآراء خاصة بالنقاد، تقابل، أو تختلف من رؤى المبدعين. أحد الأسباب المهمة في هذا الإطار يتمثل في أن عددا كبيرا من النقاد منتجون لهذا الفن القصصي. يحدث هذا في الجابين العربي والغربي. فمن هؤلاء مثلاً إدجار آلان بو Poe Edger Allan وفرانك أكونور Frank O'connor وبيتس H. E. Bates وموباسان Maupassant وشيرود أندرسون Sherwood Anderson وفيرجينيا وولف Virjinia Woolf، وشكري عياد، ويوسف الشاروني، وفتحي الأبياري، وحسن البنداري، ومحمد قطب عبدالعال وغيرهم. وحتى حين النظر إلى النقاد غير المنتجين لهذا الفن لا نظفر بآراء خاصة تتميز عن نظرة المبدعين النقاد.

هذا الأمر يسرى على الجانبين العربي والغربي، بل إننا فوق ذلك لا نلحظ أراء نقدية أو رؤى إبداعية خاصة بالأدب العربي. إن معظم الآراء التي يرددها النقاد العرب، وكثيرا ما يتبنونها، هي في الواقع أراء النقاد والمبدعين الغربيين، وكأن النقد أيضا جاء تاليا للإبداع، فثمة اتفاق، كما سبقت الإشارة، أن القصة القصيرة في الأدب العربي نشأت وتطورت بتأثير من الأدب الغربي، فكأن الأدب العربي حين تبنى القصة القصيرة تبنى معها مفاهيمها النقدية أيضا.

ولذا، ورغم اقتراب مرور قرن على تبني الأدب العربي للقصة الغربية، فإننا، بكل أسف، لا نرى في الأفق ما يشير إلى أن القصة العربية أصبحت ذات كيان مختلف، تملك من الخصائص والسمات ما يجعلها ذات تميز فني. والحديث هنا لا يعالج الموضوعات والقضايا والاتجاهات التي تتكئ عليها القصة القصيرة، وإنما يركز بشكل مباشر على الشكل الفني.

د. عبد العزيز السبيل

القصة القصيرة العربية

صبري حافظ

القصة القصيرة العربية [1] صبري حافظ

نظراً للتداخل الشديد في الأدب العربي الحديث بين الأدب والقضايا الاجتماعية/ السياسية، فإن فصل أحدهما عن الآخر يبدو أمراً صعباً. وترتبط أهمية البعد الاجتماعي - الثقافي بشكل أساس عند التعامل مع الأشكال السردية؛ لأن السرد يتوسط التجربة الإنسانية ويستمد أهميته من سبر أغوارها. يصف هذا الفصل بإيجاز، السياق الضروري لفهم القصة القصيرة العربية الحديثة خلال المراحل المختلفة لتطورها، ووضع المعالم الرئيسة لتاريخ هذا الفن الأدبي، وتطور شكله، وعناصره الموضوعية. لقد أشارت الدراسة المسحية الأكثر شمولية حول هذا الفن، التي نشرت في (The Kenyon Review, vols. 30-32, 1968-1970) أن القصة القصيرة قد غدت هامشية في معظم الثقافات الغربية المتقدمة. غير أنها في العالم العربي، وكذلك في الدول النامية الأخرى والدول شبه النامية مثل الهند وجنوب أفريقيا، ويوغسلافيا، ولأسباب متنوعة قد أصبحت الأكثر شعبية. وجدلياً، والوسيلة الأدبية الأكثر أهمية.

في الوقت الذي يمكن إرجاع أصول القصة القصيرة في الأدب العربي إلى بعض أنماط السرد التراثية، ومن ذلك ألف ليلة وليلة، فإن القصة القصيرة، بالمفهوم الحديث لهذا المصطلح، فن أدبي جديد، تطور خلال العقود الأخيرة القليلة من القرن التاسع عشر، ووصلت إلى أوج نضجها في العقود المبكرة من القرن العشرين. إن وجود تراث غني من أشكال السرد القصير في الثقافة العربية يجعل

(1) - تاريخ كيمبرج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، الفصل الثامن (القصة القصيرة، صبري حافظ) ترجمة عبد العزيز السبيل، الطبعة الأولى، النادي الثقافي الأدبي بجدة، 1423 هـ/2002م، ص: 460-387

- استعان المترجم في تاريخ الولادة والوفاة على كتاب: روبرت ب. كامبل، أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية، بيروت: المعهد الألماني للأبحاث الشرقية، 1906. وذلك حين لا يذكر التاريخ. وحين يوجد اختلاف في حدود عام أو عامين، فإن المترجم آثر إبقاء الأصل، ثقة من أن المؤلف قد تحقق من ذلك.

قضية ارتباط القصة العربية القصيرة الحديثة بهذه الأشكال مسألة تشد انتباه كثير من الباحثين. فبعضهم يحاول إيجاد صلة وثيقة بين القصة العربية الحديثة وبين فن السرد القديم. وعلى الرغم من أن الأدب القديم غني نسبياً في فن القصة النثرية، فإن معظم الباحثين اعتبروا المقامة أصلاً للرواية والقصة القصيرة وحتى المسرحية. وهناك باحثون آخرون نفوا أن يكون هناك علاقة بالماضي، ويرون أن القصة القصيرة قد استعيرت من الغرب. والواقع أن العلاقة بين السرد العربي الحديث وأشكال السرد الغربي أو القصة العربية القديمة ليس علاقة نسب فقط، بل إنه تناص فعال.

إن ظهور فن أدبي جديد يأتي جزءاً من الإجراءات الطويلة والمعقدة، التي تغير فهم الناس لمجتمعاتهم وتقبلهم لأنفسهم، قبل أن تغير الخطاب الذي يعالج خبرتهم. لقد حدث ذلك مع بداية القرن التاسع عشر، واستمر في الظهور بشكل بطيء في كل نواحي الحياة الاجتماعية والثقافية في مصر والشرق (سوريا العظمى، التي قسمت فيما بعد إلى سوريا وفلسطين ولبنان). منذ الحملات الصليبية. وهذا الجزء من العالم العربي يتحمل مهمة الحوار مع الغرب، ويلعب الدور الريادي في صنع وتنسيق عناصره المختلفة. وقد دخل الحوار مع الثقافة الغربية طوراً جديداً خلال القرن التاسع عشر، في أعقاب حملة نابليون على مصر، عبر برنامج الإصلاح الطموح الذي قام به محمد علي، وأكمله فيما بعد حفيده إسماعيل الذي وصف عصره P. J. Vatikiotis في كتابه تاريخ مصر الحديث (لندن 1969، ص74-73) بأنه العصر الذي « قدم الأسس لجعل النخبة المصرية في الحكومة والتعليم والكتابة متأثرة بأوربا ». وقد توسعت عضوية هذه النخبة، كما زادت معرفتها، حتى غدت رائدة للإصلاح. وقد شهدت الأجزاء الأخرى من الشرق تطوراً مشابها، شمل التعليم والطباعة والصحافة والترجمة، وتطوير المدن وهي العوامل الأساسية التي عملت على تعجيل النهضة الثقافية.

الجمهور الجديد من القراء وتغير الإحساس الأدبي

بعيداً عن انتشار التعليم، تعتبر الصحافة من العوامل الأساسية التي ساهمت في صنع جمهور جديد من القراء؛ لأن القراءة من غير وجود الطباعة، تصبح نشاطاً متخصصاً ومحدوداً في عدد قليل من المخطوطات. وقد ارتبطت الطباعة بالصحافة، واستمر تطورهما معا خلال القرن التاسع عشر. خلال عهد إسماعيل، ارتفع عدد الصحف في مصر إلى سبع وعشرين جريدة عربية. وبين عزله في عام 1879 ونهاية القرن، ارتفع العدد إلى ثلاثمائة وعشر صحف في مصر فقط، إضافة إلى أعداد كبيرة في المشرق بعامة.

وبعد إعلان الدستور العثماني سنة 1908، ارتفعت الصحف بشكل كبير في المشرق من ناحيتي العدد والمستوى. ففي فلسطين وصل العدد إلى أكثر من تسعين صحيفة، ست وثلاثون منها في القدس. أما في العراق فقد كان هناك أكثر من سبعين صحيفة. في العام 1897 حسبما جاء في عدد أكتوبر من مجلة الهلال، تم تقدير عدد قراء الصحف بحوالي مائتي ألف قارئ في مصر فقط، ويحتمل أن يكون العدد أكثر من ذلك في بقية الوطن العربي.

في عام 1861، أصبح لبنان، بعد كفاح وطني مرير، يتمتع بالحكم الذاتي، ونتيجة لذلك، وبسبب ارتباطه بأوربا، تمكن من لعب دور نشط في إثراء النهضة الثقافية في المنطقة، وقد أدى تمتعه بالحكم الذاتي إلى توفير استقرار نسبي، وشجع البعثات على تبني العديد من المشاريع التعليمية، مما عزز التداخل مع الثقافة الغربية مع التركيز على دراسة اللغة العربية والثقافة العربية في مقابل هيمنة اللغة التركية.

وقد شهد حكم إسماعيل ترجمة القصة الأدبية؛ مما جعل القارئ يعتاد على تقاليد الكتابة السردية، إضافة إلى تهيئة الأرضية المناسبة لكتاب المستقبل.

وليس من المستغرب أن يضطلع العديد من المترجمين في تلك الفترة المبكرة بدور رائد في تطوير العديد من الأشكال السردية. من بين هذه الأسماء الكثيرة: خليل بيدس، ونجاتي صدقي، وكلثوم نصر، وعوده وأنطون بلان من فلسطين، ونجيب الحداد، وسليمان البستاني، ونسيب مشعلاني من لبنان، ومحمود أحمد السيد، وسليم بطي، وأنور شاعول من العراق، ومحمد كرد علي، ونجيب طراد، وطنيوس عبده من سوريا، وحافظ إبراهيم، وعبدالقادر حمزة، وصالح حمدي حماد من مصر.

لقد حفزت شهرة الأعمال القصصية المترجمة العديد من الكتاب الرياديين في ذلك العصر لكتابة القصة. وفي العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر، نجد أن النمو المضطرد في أعداد القراء، وشعبية الخطاب السردي في شكله التقليدي والحديث المترجم، قد مهد الطريق لنهضة القصة. والأهم من ذلك أن نمو الإحساس بالفردية والتطور الواضح للإحساس القومي قد أديا إلى تغيير التجربة الإنسانية، وبشكل أكبر أهمية، استقبال الفرد لها. وقد عمل الاستعمار الأوربي للمنطقة والمقاومة الوطنية التي حدثت، على تعجيل صياغة حس قوي للهوية الوطنية، وتقديم اتجاه واضح للطبقة المتعلمة الجديدة. وقد أدى ذلك إلى نشوء أشكال مبكرة غير مكتملة من السرد القصير، أنتجت شكلاً جديداً من التعبير، نجح في تطوير الأعمال المبكرة في هذا الفن. وقد كان مؤلفو هذه الأعمال على وعي بالحاجة إلى سرد قصص الحياة اليومية.

إن أولوية الدافع إلى كتابة القصة بعيداً عن تصور الشكل المناسب للتعبير، يؤكد أن الرواد الأوائل لم يدركوا الطبيعة المتغيرة لكتابة القصة؛ وارتباطها بتغير المصطلح، ذلك أن مصطلح « القصة القصيرة » في اللغة العربية لم يتبلور إلا في العشرينات من القرن العشرين.

نشوء شكل قصصي جديد

لقد عاش عبد الله النديم (1854-1896)، أشهر رواد الشكل الوليد المتمثل في القصة القصيرة، حياة سمحت له بالتحرك بسهولة عبر كل طبقات المجتمع، والتكيف مع هذه الطبقات الاجتماعية المختلفة، ومجموعاته العرقية، وعمل على امتصاص التناقضات الثقافية السائدة بين تيارين: التيار التقليدي والتيار الذي يتبنى الأفكار الأوربية. وقد أوضح للمعالجة السردية عدداً من الحقول التي أمدت الكتاب الذين تلوه بموضوعات مختلفة.

بدأ النديم كتابته الأدبية خلال السبعينات من القرن التاسع عشر، حيث عمل صحفياً لعدة سنوات، قبل أن يتولى تحرير مجلاته الأسبوعية. ورغم أن عدداً من الكتاب المشارقة مثل: فرانسيس المراش (1836-1873)، وسليم البستاني (1848-1884)، ونعمان القساطلي (1854-1920)، قد بدأوا نشر قصص قصيرة بدائية في الجنان (1870-1885)، وهي مجلة شرقية صدرت في القاهرة ثم بيروت، فإن كتابات النديم المبكرة في هذا الإطار هي الأكثر تميزاً في نوعيتها، وهي تشترك مع كتابات مراش في موضوعات معينة، خصوصاً تلك التي تتعامل مع هيمنة الأثر السلبي لتبني المثاليات الأوربية، إلا أن هذه الكتابات كانت تتميز بالوضوح، وباللغة الجديدة المتسمة بالتوجيه الهادئ حسب مقياس عصرهم. وقد عمد ابن النديم أن يكتب للقراء الجدد الذين تختلف لغتهم ومبادؤهم الأدبية عن القراء التقليديين، الذين كان يتوجه إليهم معظم معاصريه من الكتاب. فلغته السهلة المتسمة بالوضوح والحميمية في التعبير، والخالية من العبارات التقليدية المزخرفة، كانت مناسبة جداً للموضوعات الاعتيادية، والاهتمامات اليومية لعامة الناس. لقد كانت طريقته تلك بمثابة جواز مرور لعدد أكبر من القراء، كما أنها مساهمة في تطوير لغة القصة، ذلك أن الأسلوب التقليدي غير ملائم للتعبير السردي. إضافة إلى كل ذلك، فإن عبد الله النديم كان يتكئ على السرد المجازي للتعبير عن أفكاره.

وقد تضمن العدد الأول من مجلته الأسبوعية التنكيت والتبكيت، التي قام بتوزيعها مجاناً مع الجريدة اليومية المحروسة، خمساً من هذه القطع السردية المجازية. واستمرت هذه المجلة تنشر مثل هذه القصص حتى اندلاع ثورة عرابي، حيث سيطرت الموضوعات الوطنية. وكان اهتمام عبد الله النديم بالقضايا القصصية والوطنية منذ مرحلة مبكرة، قد أسس ميثاقاً قوياً بين القضية الوطنية والشكل الأدبي الجديد الذي بدأ في الظهور. إن أية دراسة لأعمال عبد الله النديم القصصية المبكرة، وكذلك البستاني، ومراش، ستكشف العلاقة القوية بين هذه الأعمال والواقع الاجتماعي السياسي الذي أفرزها، وستؤكد العلاقة بين موضوعات هذه الأعمال ووسائل تعميق وعي القراء لهويتهم الوطنية.

هذه الأعمال السردية تعاملت مع مأزق التقليد للسلوك الغربي، والانفصام الناتج عن التبني الشديد للأفكار الأوربية، وخطورة الاتجاه نحو المخدرات، ومعاناة الفقراء، وتحويلات الأجانب الربوية واستغلالهم للمواطنين. كما تناولت أيضاً موضوعات أخرى كمعاناة الزوجات اللاتي هجرهن أزواجهن بسبب انغماسهم في الشهوات المحرمة، وأهمية تعليم المرأة وتحريرها، وتحقيق اقتصاد مستقل، وفساد المؤسسات الدينية، وفوق كل ذلك الفخر بالوطن، وأمجاده الماضية في محاولة للاحتذاء بها.

وفي الوقت نفسه، فإن هذه الأعمال القصصية، التي يأتي بعضها قريباً جداً من الشكل الأولي للقصة القصيرة، استطاعت أن تطور العديد من الاستراتيجيات القصصية، مثل المعالجات الرمزية للتفصيلات المادية والحقائق، وثنائية المعنى للعنوان، وقوة إيحاءاته التفسيرية، والعرض الحيوي للقضايا، وقوة المعالجة غير المباشرة للقضايا المعقدة أو الحساسة، والاستعمال البدائي للمكان، والاستعمال الفني للفكاهة والسخرية بشكل قوي؛ من أجل السخرية من الشخصيات والأوضاع دون تجريدها من حقيقتها.

التجريب في أعمال قصصية مختلفة

إن تطور القصة العربية القصيرة منذ بداية نشأته الأولى المتمثلة فيما نشر في الجنان في 1870، ونموها بعد عدة سنوات من خلال أعمال عبد الله النديم، وصولاً إلى مرحلة النضج مع طباعة حديث القرية لمحمود طاهر لاشين عام 1929، قد استغرق نصف قرن من الجهد المتواصل. هذه العملية حدثت في الجزء المتطور ثقافياً من العالم العربي بمشاركة مجموعتين من الكتاب. أحدهما رغبت أن تعبر عن التجارب الجديدة والتغيرات الناتجة عن التحول الاجتماعي الثقافي، وظهر ذلك في أعمال عبد الله النديم، وتمثل بتجديد شكل المقامة، وتوسيع نطاقها. أما المجموعة الثانية فحاولت أن تحقق النتيجة نفسها، لكن من خلال الشكل الهجين الذي أطلق عليه شكري عياد « المقالة القصصية ». هذا الشكل ينحدر بشكل مباشر من الأحداث القصصية التي كتبها عبد الله النديم. إضافة إلى ذلك، هناك فريق ثالث، -لكنه ثانوي اقتصر على العراق- جرب شكلاً فريداً من المقالة القصصية، وذلك باستخدام الرؤيا شكلاً من أشكال التعبير القصصي.

حين النظر إلى المجموعة الأولى، نجد أن الفترة شهدت طباعة الكثير من الأعمال التي استخدمت الشكل القديم للمقامة، كما هو الحال لدى الصحفيين (عبدالله النديم، ومحمد المويلحي ووالده إبراهيم المويلحي)، والشعراء (أحمد شوقي وحافظ إبراهيم)، والمترجمين (محمد لطفي جمعة). هذه المقامات الجديدة تختلف كلياً في أهدافها ولغتها وشكلها عن المقامات التقليدية، وحتى عن تلك التي صدرت قبل سنوات على يد التقليديين من أمثال أبو الثناء الألوسي (توفي 1854) في العراق، وناصيف اليازجي، ونيقولا الترك (توفي 1828)، وأحمد فارس الشدياق (1887-1805)، وإبراهيم الأحدب (توفي 1891) في لبنان، وعبدالله فكري (1890-1834) في مصر.

إن استعمال المقامة للتعبير عن التجارب الجديدة بشكل قصصي في تلك

الفترة، كان بريادة عبد الله النديم. غير أن من تلوه من الكتاب أعطوا اهتماماً أكبر للبناء المتكامل للكتاب، وللروابط بين المقامات المختلفة بداخله، أكثر من اهتمامهم بالمقامة المستقلة، إلى حد أنهم يجعلون عملهم أقرب إلى الرواية من القصة القصيرة. والمقامة الوحيدة التي اهتمت بتماسك كل مقامة على حدة، وبالتالي كانت أقرب إلى شكل القصة القصيرة هي مقامات محمد لطفي جمعة.

وخلافاً للآخرين الذين كتبوا كتاباً واحداً على هذا الشكل، نجد أن جمعة قد أبدى رغبة شديدة في الاستمرار في كتابة وتطوير الشكل الجديد عبر فترة طويلة، وكشف عن درجة عالية من الوعي لما يقوم به. ويرى، كما جاء في مقدمة كتابه الثاني في وادي الهموم، أن فن القص ينقسم إلى قسمين رئيسين: حقيقي وخيالي. فالأول مثل أعمال بلزاك (Balzac)، وإميل زولا (Zola)، والثاني مثل أعمال سكوت (Scott)، ودوماس (Dumas)، ولقد صرح محمد لطفي جمعة، أنه ينوي متابعة الاتجاه الأول، فكتب كتابه على أساس الحقيقة.

وحين نأتي إلى كتاباته الإبداعية، وخصوصاً في شكلها الأكثر نضجاً، كما في كتابه الأخير ليالي الروح الحائر (1912)، نجد أن جمعة أبعد ما يكون عن أي من أشكال الخطاب الواقعي. فكتابه ذو طبيعة رومانسية، بسبب أنه ظهر خلال الفترة التي أطلق عليها شكري عياد مصطلح « الانفجار الرومانسي » وبسبب نغمته العاطفية، وتأثيره الشديد على الأعمال الرومانسية التالية له، التي كانت أعمال جمعة بمثابة الأساس لها، حيث إن أعمال جمعة قد وضعت الأساس الأسلوبي والموضوعي. وقد أصبح اهتمامه بالظلم الاجتماعي والفقر ومآسي المحرومين المصحوبة بالعويل والعاطفة، هو المعيار في كثير من القصص القصيرة الرومانسية للسنوات التالية. أما موضوعه الرئيس الثاني، وهو لوعة الحب، فقد أصبح موضوعاً مفضلاً. وموضوعه الثالث، الذي أثر فيه على قاسم أمين بشكل كبير، والمتمثل في موضوع تحرير المرأة، كان موضوعاً رائجاً لدى الكتاب الرومانسيين فيما بعد. لذا، فإن خصائص الرومانسية أكثر وضوحا في

عرضه الذي يؤكد فيه، إلى حد المبالغة أحياناً، على العاطفة على حساب الحقائق الاجتماعية الأخرى، ومحاولة تأكيد دور الخيال في الكتابة والحياة. وهناك ميزة رومانسية أخرى ذات علاقة بهذه الدراسة، تتمثل في أن محاولة جمعة إطلاق كتابته من حدود المقامة، من أجل الرومانسية، يكون بشكل عام ذا علاقة بالتوقف عن الأشكال القديمة، والثورة ضدها.

تأثير الانفجار الرومانسي

أشار شكري عياد أنه خلال أربع سنوات بين 1906 و1909، نشر جبران خليل جبران عرائس المروج (1906)، وأرواح متمردة (1908)، وبدأ مصطفى لطفي المنفلوطي ينشر كتاباته العاطفية المؤثرة بشكل كبير في المؤيد سنة 1907، ونشر شكري ديوانه الأول بما يحويه من قصائد رومانسية سنة 1909، إلا أن الأكثر تأثيراً من بين هذه الأعمال كانت كتابات جبران والمنفلوطي. وقد اقتضت الرومانسية الانفصال عن الشكل التقليدي. وبدأ أولئك الذين يتسمون بالحساسية نحو التغيير، والشعور بالحاجة إلى قراء جدد، في تطوير جوانب معينة للشكل، وتعويد القارئ على الأعراف السردية الضرورية لاستقبال القصة القصيرة. لم يحاول جبران والمنفلوطي وغيرهما، إعادة إنتاج فن المقامة بشكل جديد، لكنهم بدأوا بشكل عام تجريب شكل جديد، دون وعي كامل بطبيعة هذا الشكل. لقد كانوا على اطلاع على السرد الأوربي، إما عن طريق الترجمة، وإما عن طريق القراءة المباشرة، إلا أنهم كانوا مستجيبين بشكل أكبر للحاجة الماسة لإيصال أفكار معينة، أكثر من استجابتهم لدافع التجريب من أجل ريادة تأصيل فن القصة العربية القصيرة.

وعلى الرغم من أن جبران كان يكتب أعماله في المهجر (أمريكا الشمالية)، فإن بيئة كتابته كانت في لبنان، وقد كانت ذات تأثير في العالم العربي بعامة، والشرق منه بخاصة. ولذا، فإن كثيراً من النقاد يعتبرون جبران أعظم كاتب رومانسي في

الشرق العربي. فكتاباته القصصية المبكرة، التي يسميها صديقه (محرر جريدة المهجر) روايات أو حكايات، حاولت أن تُبرز عواطف كافة طبقات المجتمع، من الشحاذ إلى الأمير، ومن الملحد إلى الراهب. وقد بالغت هذه الكتابات في تصوير العواطف، وخلقت رؤية رومانسية عالية لمعاناة الفقراء ولوعة الحب. ويرى جبران أن هذه الموضوعات ترتبط بانعدام الحرية، وبالأشكال المختلفة من الظلم الاجتماعي والسياسي، بما في ذلك ممارسة الرجل ضد المرأة ورؤية جبران حول المرأة، التي تلتقي مع رؤية عبد الله النديم، تبدو بشكل عام إيجابية، حين مقارنتها مع رؤيته نحو الرجل. كما أن مهاجمته للمؤسسات الدينية المسيحية ورجالها، تعكس أفكار النديم حول بعض رجال الدين المنافقين. ورغم أن كتابة جبران السردية لا تزال بدائية، وتفتقر إلى القوة والتماسك، فإنها أكثر تطوراً من كتابات النديم، وتكشف فهماً أعمق لتقدم الحدث ووظيفة الوصف والتشخيص، غير أن أهدافه التعليمية المباشرة أفسدت أثر كتابته السردية.

وتأتي أعمال المنفلوطي، كما هي أعمال جبران، متميزة وسط كتابات الرياديين بقوة الأسلوب والتأثير، وقد أدى ذلك إلى اتساع أهمية إنتاجه، وأكدت حاجة عموم القراء إلى القصة. وقد نجح المنفلوطي في ذلك، لأنه توجه بكتابته إلى عامة القراء، وليس إلى الخاصة والمثقفين. وقد أعطت كتاباته القصصية القصيرة، التي سماها في كتابه العبرات (1915) روايات قصيرة، اهتماماً كبيراً للغة المؤثرة والأسلوب المنمق، مع براعة في إثارة العواطف. إلا أن هذه الموهبة الأسلوبية لم تجعل كتابته خالية من العيوب، بل إنها أربكت التوازن في النص، وأعاقت التكامل والتناسق بين أجزائه المختلفة.

مصطفى صادق الرافعي (1880-1937)، الذي ينتمي إلى مدرسة المنفلوطي نفسها وكان متأثراً بنجاح العبرات، استطاع أن يكتب أول قصة قصيرة ناضجة وهي مسكينة ... مسكينة ضمن كتابة مساكين (1917). تناقش هذه القصة التفاوت الاجتماعي بتشخيص فائق، وبناء متماسك، وتسلسل معقول للأحداث، التي أكملت

دائرة تطورها في القصة، مع استعمال موفق للعنوان. غير أن المؤلف أضعف القصة بأسلوبه المتكلف، وتداخله المباشر، دون حاجة لإيصال رسالته الوعظية.

المجموعة الثالثة من الكتاب هم الذين يسميهم عبد الإله أحمد، أحد أبر المختصين بالقصة العراقية، كتاب الرؤية. فهؤلاء لهم تجاربهم مع الأشكال السردية بعيداً عن الشكل التقليدي للمقامة. وقد بدأوا نشر أعمالهم في المجلة الشهيرة تنوير الأفكار سنة 1909، وحتى سنة 1921. كما نشروا في مطبوعات أخرى. ويبدو أن هذه الكتابات، التي تشبه كتابات عبد الله النديم السردية، قد استحوذت على خيال الكتاب الشباب في ذلك الوقت، فجربوا هذه الأشكال بدرجات مختلفة من النجاح. وعلى الرغم من أن المويلحي استعمل الرؤيا وسيلة أدبية في كتابه حديث عيسى بن هشام، فإن الشكل السردي العراقي لا يبدو أن له علاقة بهذه التجربة. كما أن كتابات عبد الله النديم التي تستخدم الرؤيا أسلوباً لها، كانت تعليمية بشكل كبير، وتحمل رسالة أخلاقية واضحة ذات علاقة بالقضايا الوطنية في ذلك العصر. وبصرف النظر عن الاسم، فإنه يمكن اعتبارها شرحاً للواقع، أكثر من أن تكون رسماً للمستقبل. وتأتي أعمال عطاء أمين لتكون أفضل أمثلة على هذا النوع الذي طور بشكل نسبي، لغة سردية سهلة، متحررة من الزخارف اللفظية، التي أثقلت معظم أعمال هذا الشكل السردي.

هذه المجموعات الثلاث ساهم كل منها، بطريقته الخاصة، في تطور معايير الأشكال السردية القصيرة، وساعدت على انتشار الشكل وتحفيز الطلب عليه، وتشجيع عدد من الكتاب الجدد، لتجريب إمكانات الشكل الجديد.

الرواد الأوائل لهذا الفن

في العقد الثاني من القرن العشرين، نجد أن معظم الكتاب الذين كانوا في مرحلة التجريب مع القصة القصيرة، أصبحوا على قناعة أن من الأجدر أن يتم تطوير الشكل القصصي خارج إطار المقامة. وأنه بقدر القرب من تصوير الواقع،

بقدر ما يكون البعد عن المقامة، كما ظهر ذلك في أعمال محمد لطفي جمعة. وليس مصادفة أن نجد الابتعاد عن الشكل التقليدي، يتزامن مع أفول الحكم العثماني، الذي خيم على المنطقة، وبزوغ عهد جديد من العلاقة بين العالم العربي وأوربا. مع نهاية الحرب العالمية الأولى، كانت كل الدول في هذا الجزء من العالم العربي، تحت هيمنة الاحتلال البريطاني. وقد ساعد ذلك على تبلور الهوية القومية في الكفاح ضد الاحتلال الأجنبي. وكانت الحاجة لاستخدام الكلمة المكتوبة في دعم وعي القراء حول القضايا الساخنة في ذلك الوقت، سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، قد أعطت طموحاً جديدا، لتطوير شكل كتابي يكون قادراً على التعبير عن هذه الحاجات.

كان لدى الكتاب الرياديين لهذا الشكل الفني مفهوم واضح للحدود الشكلية للقصة القصيرة، ولطبيعة القضايا التي يريدون تناولها. لقد جاءت الثورات الرئيسة ضد الاحتلال في المنطقة، المتمثلة في ثورة 1919 في مصر، وثورة 1920 في العراق وفلسطين، وانتفاضة 1920 و1922 في سوريا، نتيجة وثمرة للوعي الكبير في مفهوم الهوية القومية، وترتبط بشكل مباشر بنشأة القصة القصيرة في الأب العربي الحديث. علاوة على ذلك فإن قمع هذه الثورات ولد إحساساً بالفشل والإحباط، وهذا أدى، كما تحدث عن ذلك بالتفصيل أوكونور (O'Connor) في كتابه الصوت المنفرد، (The Lonely Voice، London، 1963) إلى تشكل فن القصة القصيرة. من بين الكتاب الذين يمثلون هذا الفن الناشئ، خليل بيدس (1875-1949) في فلسطين، ولبيبة هاشم (1880-1947) في لبنان، وعبدالمسيح حداد (1881-1950) وميخائيل نعيمة (1889-1988) اللذان يمثلان أدب المهجر، وعيسى عبيد (؟189 – 1922) وشحاته عبيد (؟189 – 1961)، اللذان يمثلان الارتباط بين الحركة الثقافية في المشرق ومثيلتها المصرية، ومحمد تيمور (1892-1921) من مصر، ومحمد أحمد السيد (1901-1937) من العراق. هذه أبرز الأسماء من بين أسماء كثيرة حاولت تطوير كتابتها

بشكل متتابع، دون أن تكون على وعي بما يكتبه الآخرون. وقد كانوا يستجيبون لتغير الإحساس الأدبي عند القراء الجدد ومطالبتهم بالتطوير، أكثر من تأثرهم بأعمال الآخرين.

لقد كان خليل بيدس أحد الرياديين الأوائل في الأدب الفلسطيني، وقد بدأ بوعي وعزم كتابة القصة القصيرة عندما كان يحرر مجلته الشهيرة النفائس العصرية (1908-1914). في البدء كان نشطاً في الترجمة من الروسية وإليها، لكنه سرعان ما تحول إلى الكتابة الإبداعية، فكتب الرواية والقصة القصيرة، التي كان فيها متأثراً بشكل واضح بمعرفته بالأدب الروسي. كما كان على وعي بطبيعة السرد، وبالدور الحيوي الذي تلعبه القصة، وبشعبيتها لدى جمهور القراء، كما عبر عن ذلك في تقديمه للعدد الأول من مجلته. عندما بدأ يكتب القصة القصيرة، أثبت أن هناك مسافة كبيرة بين الوعي النظري لطبيعة القصة وبين حقيقتها. ناقش بيدس في بعض قصصه الفرق بين الحقيقة والخيال، واستعمل في بعضها الآخر الإطار الأسطوري، أو التاريخي، أو الفلسفي، أو الرمزي، أو حتى الاجتماعي. غير أن معظم تجاربه القصصية قد أفسدها تدخل المؤلف المباشر في السرد بإعطاء توجيه مباشر ورسائل أخلاقية خارج الموضوع، وكثرة استعمال الصدف والمفاجآت.

وتشبه لبيبه هاشم خليل بيدس، حيث إنها كانت بشكل أساس مترجمة، ومحررة للمجلة الناجحة فتاة الشرق (1906-1939) التي نشرت فيها العديد من القصص، التي طبعتها فيما بعد في كتاب مستقل. وعلى الرغم من أنها تفتقر إلى الموهبة، فإن مهارتها الصحفية، ولغتها السهلة، وقدرتها على القص، وخلق حبكة متماسكة نسبياً جعلها رائدة لاتجاه السرد البسيط. تبدو قصصها وكأنها تلخيص لأعمال طويلة، تروي قصص حب عاطفية بشكل تفصيلي، إلا أنها نجحت في جعل القصة ذات شعبية في أوساط النساء.

لقد ساهمت مجموعة عبد المسيح حداد القصصية حكايات المهجر (1921)

في اتساع دائرة قراء القصة بشكل كبير. بعض من قصص هذه المجموعة نشرت في المهجر، والبعض الآخر نشر في صحف المشرق. ومعظم هذه القصص تتناول المشكلات التي يواجهها المهاجرون العرب في حياتهم الجديدة بعيداً عن أوطانهم. والموضوع الرئيس لهذه القصص هو التفاوت بين التوقع والحقيقة، وصعوبة الحياة بعيداً عن الإحساس بأمن الوطن. فالمهاجرون مروا بصعوبات من أجل التأقلم الثقافي، خصوصاً ما يتعلق بالقيم الأخلاقية والعلاقة بين الرجل والمرأة، كما أنهم في حالة حنين لذلك العالم الذي خلفوه وراءهم، وتتمثل المساهمة الإيجابية لقصص حداد في أنها لم تنظر إلى الماضي نظرة رومانسية أو مثالية، بل إنها عالجت الحنين إلى الماضي بظرف وسخرية.

ويأتي ميخائيل نعيمة مختلفاً عن مجايليه في المهجر، فلقد حافظ على علاقة قوية مع لبنان، وانعكست بشكل واضح معرفته الراسخة بواقعه في قصصه المبكرة، التي نشرها في مجلة السائح بين 1914-1925. هذه القصص تقارن بشكل إيجابي مع أكثر القصص نضجاً للرياديين الأوائل في القصة القصيرة، ويتضح فيها فهم طبيعة هذا الفن ومعرفة تقنيات كتابته.

المساهمات المبكرة المهمة

يبرز موقع الأخوين السوريين عيسى وشحاته عبيد وحدة القصة القصيرة العربية في ذلك الوقت، وصعوبة وضع فاصل دقيق بين مواقع جغرافية مختلفة تكون منشأ لها. ولد الأخوان عبيد في سوريا، وهاجرا مثل كثير من المثقفين السوريين إلى مصر، واضطلعا بدورها الأدبي هناك. ويلاحظ أن الشخصيات في مجموعاتهما القصصية بشكل عام شخصيات سورية وليست مصرية. عيسى، وهو الأكثر موهبة، أهدى مجموعته القصصية الأولى إلى سعد زغلول، قائد الثورة الوطنية سنة 1919، وتوفي في العشرينات من عمره، واتسمت حياته الأدبية القصيرة، بالخصوبة في الإنتاج، فلقد ساهم في المسرح، والرواية، والقصة

القصيرة، والنقد الأدبي. أما شحاته، فإنه بعد وفاة أخيه عيسى، هجر الجانب الأدبي، وتنسّك.

نشر عيسى مجموعتين قصصيتين، في حين نشر شحاته مجموعة واحدة فقط، إلا أن كلا منهما قد بدأ مجموعته بمقدمة طويلة، تحدث فيها عن الحاجة إلى شكل أدبي جديد، مؤكداً الرابطة العضوية والتداخل بين استقلال الوطن وتشكيل هوية قومية متميزة، وإيجاد أدب محلي خالص. وهذا يكشف الوعي الكبير بعيوب المحاولات الأولى لإيجاد فنون سردية، والفهم الناضج السليم لفن القصة. وقد ساعدهما على ذلك بكل تأكيد معرفتهما بالأدب الفرنسي. لقد ناديا بتأسيس أدب المستقبل بحيث يكون قائماً على الملاحظة الدقيقة، والخيال الإبداعي، والتحليل النفسي، حتى يصف الحياة كما هي، دون مبالغة أو نقص، الحياة المطلقة، والحقيقة المجردة. وهذا جوهر ما سمي في مقدمة إحسان هانم مذهب الحقائق (الواقعية). وهما في فهمهما للواقعية وفن القصة يتفوقان بشكل كبير على من سبقهما، فيما يتعلق بالوصف، والتشخيص، واللغة، والحوار، والدوافع لكل من الشخصية والحدث، واقتراب القصة من الواقع. فقصصهما لم تسبق في قدرتها على رصد العلاقات الحقيقية بين الرجل والمرأة، وكشف الأوضاع الخفية للحياة العائلية، خصوصاً في الدوائر المسيحية. كما أنهما أول من أبرز الأبعاد المختلفة لحياة المرأة من الطبقة المتوسطة، مع التطرق لجوانب مختلفة من تحرير المرأة.

أما الموضوع الرئيس في قصص الأخوين عبيد فيتمثل في عدم تكافؤ الشريكين في الزواج الذي يحدث في جو اجتماعي مغلق، والنتائج الخطيرة لمثل هذا الزواج على التماسك العائلي. إضافة إلى ذلك، فقد تناولت القصص موضوعات كثيرة مثل التوتر بين طموحات الأمة، وقدرة الأفراد على إدراكها، والمشكلات الناتجة عن تعدد الزوجات، والصراع بين المدينة والريف. لقد كانت الشخصيات القصصية المقنعة قادرة على تجاوز الشخصيات ذات البعدين، التي أوجدها الكتاب السابقون، واستطاع عيسى وشحاته عبيد أن يطورا آلية استعمال الحبكة الفرعية،

أو الحديث الرمزي الموازي، لكنهما حملا قصصهما قضايا كثيرة جداً، استعملاها وسائل لإيصال أفكار أو معلومات، إلى درجة أن معظم هذه القصص أصبحت كأنها مختصرات لأعمال طويلة، أكثر من كونها قصصاً متوازنة ذات بناء محكم.

يعد محمد تيمور، وإن كان قد توفي مبكراً فلم يتجاوز عمره التاسعة والعشرين، رائد القصة العربية القصيرة في مصر. قضى تيمور ثلاث سنوات في أوربا، استطاع خلالها أن يوسع ثقافته في الأدب الفرنسي والأوربي بشكل عام. عاد بعدها إلى مصر سنة 1914، ممتلئاً بالحماسة لإيجاد مسرح مصري جديد، وشكل تعبيري معقول للقصة العربية الحديثة، والرواية، والنقد الأدبي وكان على قناعة أن الاستقلال الأدبي لا ينفصل عن الاستقلال السياسي. ولذلك، فإنه رأي أن إيجاد فن أدبي أصلي يعد مسألة وطنية، تساهم في تشكيل الهوية القومية، والتعبير عن طموحاتها وأهدافها.

أخذ المسرح في البدء نصيب الأسد من اهتمامه، لكنه بدأ في نشر القصة القصيرة في المجلة الطليعية السفور عام 1917، ثم جمعت بعد وفاته، وطبعت بعنوان ما تراه العيون (1922). لقد حاولت قصصه التقاط العديد من تناقضات الحياة وتصوير الشخصيات المصرية الحقيقية، ولعبت دوراً مهما في تقديم هذا الفن الجديد الناشئ، مع فهم جديد لأهدافه المتمثلة في الوظيفة الوطنية والعاطفية الواضحة؛ من أجل أن تكون بديلاً أو على الأقل تخفف دور التعليم القديم.

لم تتعامل قصص تيمور مع موضوعات تختلف عما تناوله عبد الله النديم، لكنه نجح إلى حد ما في تحرير قصصه من هيمنة العاطفة، التي كانت تميز أعمال تلك الفترة، التي عالجت تأثير الإدمان على المجتمع، والتماسك العائلي، وإضاعة الطاقات والمواهب، والتفاوت الطبقي في المجتمع، والجاذبية الخادعة للعادات الغربية، وتفرق المصريين أمام أعدائهم. ومع أن تيمور قد عالج هذه الموضوعات نفسها، إلا أن تقديمه ومعالجته لهذه الموضوعات القديمة تعتبر أكثر تقدماً من ناحية فنية، وأكثر تأثيراً من أعمال الكتاب الذين سبقوه. غير أن أعماله لم تنجح

في تطوير ذاكرة النص وحوافزه، والتماسك الحقيقي، والتوازن بالكامل للقيم، حتى أن وصفه للمشاهد القصصية، التي تجاهلها الكتاب السابقون، يعتمد على تحديد الأماكن الحقيقية، وأسماء الشوارع والحانات والمقاهي، المعروفة للقارئ؛ ويأتي ذلك من أجل إقناعه بصحة هذه الحوادث.

يبدو هذا بديلاً لما أسماه وين بوث (Wayne C. Booth) في كتابه بلاغة الفن القصصي[1] (Rhetoric of Fiction، Chicago, 1961, PP. 3-16) السلطة المصطنعة للمؤلف على القارئ، الذي يطالب بأن يقبل دون تساؤلات كل الحقائق والمعلومات التي يعطيها إياه المؤلف. ولم يكن تيمور على توافق مع أعراف كتابة النثر التقليدية بما في ذلك القصة. ولذا، فقد كانت تحدوه الرغبة في أن يجد وسائل مقبولة للتعبير عن الأفكار والتجارب الجديدة، ورؤية تغير الإحساس الأدبي، وتحقيق رغبات القراء. وتيمور ريادي في تطوير الشخصيات، من حيث استعمال التشابه والاختلاف وسيلتين مؤثرتين في بناء القصة، مع مهارة في استخدام السخرية، وتوسيع مجال الخطاب القصصي، وذلك بتوظيف الرسائل والمذكرات وأنواع أخرى من الخطاب في نصوصه القصصية.

آخر الرياديين في فن القصة هو محمود أحمد السيد، الذي كان يترجم من التركية في ذلك الوقت. وعلى الرغم من وفاته المبكرة، فإنه قد نشر العديد من المقالات، وثلاث روايات، وثلاث مجموعات قصصية: النكبات (1922)، والطلائع (1929)، وفي ساعة من الزمن (1935). من أبرز المميزات المهمة في هذه المجموعات القصصية الثلاث، أنهن يعكسن من خلال الموضوع والبناء، الحاجة القوية لتطوير هذا الفن الأدبي الجديد والتمكن منه. المجموعتان الأخيرتان تحتويان على محاولة إعادة كتابة بعض قصص المجموعة الأولى، وذلك لمعالجة الأخطاء في الموضوع أو الكتابة السردية وتحسينها.

(1) - وين بوث (Wayne C. Booth)، بلاغة الفن القصصي، ترجمة أحمد خليل عردات، وعلي أحمد الغامدي، الرياض، جامعة الملك سعود، 1994م.

نضج الفن الجديد

بعد الحرب العالمية الأولى وانتصار الحلفاء، لم يحصل الاستقلال الموعود. وقد أدى ذلك إلى تكثيف الكفاح الوطني، وظهور الجماعية في التفكير السياسي، وتشكيل عدد من الأحزاب السياسية، مما يشير إلى نمو الفردية، والإحساس بالهوية بين أبناء الطبقة البرجوازية المتحضرة. لم يعد الكتاب ينظرون إلى أنفسهم بوصفهم معلمين، وإنما بوصفهم أفرادا تعلقوا بالقضايا الاجتماعية والفكرية وحتى السياسية. وقد انعكس هذا بالمقابل على تطور القصة العربية القصيرة، من خلال ثلاث طرق متميزة: أنها أدت إلى نضج هذا الفن في جو العشرينات من القرن العشرين، الذي هيمن عليه الإحباط، وانعدام الأمل. ونتج عن ذلك خفوت الاتجاه الواقعي، وتقوية الرغبة في القصص الرومانسي.

في بلد مثل مصر، حيث كانت الحركة الأدبية نشطة جداً، كانت هذه الظواهر الثلاث منفصلة، وتمتاز كل منها عن الأخرى، في حين أنها في بعض أجزاء العالم العربي تتقارب، وغالباً ما تتداخل في عمل المؤلف الواحد. لذا كان من الضروري تمييز هذه الظواهر الثلاث، كما تشكلت في مصر، قبل التعامل مع مثيلاتها في العالم العربي في ذلك الوقت.

من الأشخاص الرئيسين الذين ساهموا في نضج القصة العربية القصيرة في مصر محمود تيمور (1894-1973)، محمود طاهر لاشين (1894-1954)، وبقية أعضاء « جماعة المدرسة الحديثة »، الذين نشروا العدد الأول من مجلتهم الأسبوعية الفجر في 1925.

محمود تيمور هو الأخ الأصغر لمحمد تيمور، وكان متأثراً جداً بمحاولة إيجاد فن أدبي حديث، لكنه، خلافاً لأخيه، كان متأثراً أيضاً بالثقافة القديمة لوالده أحمد تيمور (1871-1930) الذي كان أحد أعمدة المؤسسة الأدبية التقليدية. كما كان محمود تيمور متأثراً بالكثير من المستشرقين، الذي كانوا يتوافدون على منزل

والده. لقد نشر كتابه الأول باسم مستعار هو « موباسان المصري »، لكنه سرعان ما نمت تجاربه، واستعمل اسمه الصريح. لقد كتب بجدية وغزارة، ووصل إنتاجه إلى ثلاثين مجموعة قصصية (إضافة إلى رواياته ومسرحياته العديدة) مما جعله أحد أبرز كتاب القصة القصيرة في جيله. سافر تيمور في بداية حياته الأدبية ثلاث مرات إلى أوربا، وقضى عامين في سويسرا خلال إحدى هذه الرحلات. كان لذلك أثر عميق في زيادة معرفته باللغات الأجنبية، وفهمه للفن والإنسان، وكان متأثراً بشكل خاص بأعمال كل من موباسان (Maupassant) وتولستوي (Tolstoy) وتورجنيف (Turgenev) وتشيكوف (Chekhov).

بدأ محمد تيمور كتابته للقصة القصيرة بحماسة شديدة لهذا الفن، وتنبأ في مقدمة مجموعته الأولى الشيخ جمعة (1925)، أن القصة القصيرة سوف تكون قريباً الوارث الوحيد لجميع أشكال الكتابة القصصية، لكنه بعد عامين صحح هذا الرأي واعتذر عنه. كان في وقته أغزر كتاب القصة القصيرة إنتاجاً. ففي ست سنوات فقط (1925-1930) نشر خمس مجموعات قصصية، ورواية واحدة مصحوبة بقصة قصيرة، إلا أن عالمه القصصي بقي ضيقاً، فموضوعاته محدودة، وشخصياته غير متنوعة. ومع ذلك، فإن استمرار تدفق أعماله لعب دوراً مهماً في تعويد القراء على هذا الفن الأدبي الجديد، ومعرفة قواعده. استمر محمود تيمور في كثير من قصصه في تلك الفترة في معالجة الموضوعات الرئيسة التي عالجها أخوه الأكبر. من هذه الموضوعات الزوجة التعيسة المهملة، والرجل اللعوب الذي يبدد ثروته وصحته في سلوك شهواني مشين. وفي تناول هذه الموضوع، يعالج تيمور أبطاله المتهورين بمزيج من القسوة والسخرية، شارحاً أسباب سقوطهم، دون فهم حقيقي لما يدفعهم لذلك. وعلى كل حال، فقد نجح محمود تيمور في تناول موضوع آخر من موضوعات أخيه، المتمثل في عالم رجال الدين التقليديين، حيث حمل عليهم بقوة في العديد من قصصه القصيرة. الموقف المشترك عند الأخوين تيمور، وكذلك من سبقهم من كتاب القصة القصيرة، يعكس الصراع

العميق بين الجيل الجديد من المفكرين العرب بعقلانيتهم وتنويرهم، والجيل القديم بأفكاره التقليدية ونزعاته غير المعقولة. لم يعد هؤلاء المفكرون الطليعيون الجدد في تساؤلهم عن القيادة الفكرية يتقبلون هذا الاحترام المبالغ فيه الذي يحظى به المشائخ التقليديون عند عامة الناس. فهم يريدون إزاحتهم من قلوب العامة، آخذين على عاتقهم مهمة كشف ما يخفون خلف قناع التقوى من قسوة وجهل وفسوق وجنون.

لذلك أصبحت القصة القصيرة وسيلة في معركة التأثير على العامة، وسلاحاً لتدمير وهدم المؤسسة الفكرية التقليدية، ومكانتها الاجتماعية. هذا الموضوع يقترن في أعمال تيمور مع مأزق الكتاب والفنانين الشباب في مجتمع أصم آذانه لنشاطاتهم وطموحاتهم.

القصص، التي وصل بها تيمور حد الذروة في إنجازه الأدبي خلال هذه الفترة يتمثل في تلك القصص التي يكشف فيها عن الحياة الداخلية لشخصياته، كما في قصة العودة التي تتميز بالنضج والتماسك. تدور أحداث القصة حول الجدة التي جعلت من حفيدها مرتكزاً لحياتها، فهي تنتظر عودته من المدينة غير واعية بمرور الوقت. التوازن بين الفرد والنموذج في القصة يحول الحالة البسيطة إلى حالة عميقة، تكشف صعوبة الحياة في تعاملها مع أولئك الذين يخفقون في فهم ديناميكيتها المعقدة. استطاع تيمور بتأثير منهج تشيكوف (Chekhov) أن يحقق توازناً حساساً بين عناصر القصة المختلفة، ويوجد شخصيات إنسانية مقنعة، وحالة قصصية ناضجة، غنية في مادتها وبنائها وصراعها.

لقد كان تيمور راغباً بوعي في تأصيل القصة القصيرة في حياة مصر الأدبية، وقاده ذلك إلى استعمال كل ملاحظاته حول الحياة الريفية، التي أتيح له معرفتها خلال زياراته الصيفية للريف، إضافة إلى ما استوعبه من عالم الفكر التقليدي، الذي أحاط بوالده. لقد استخدم البيئة المحلية في قصصه، لكنه أخفق في تجاوز حدودها الضيقة. ورغم أن أعماله قد عملت على اتساع وسمو مفهوم القصة

العربية القصيرة وقيمتها الفنية، فإن تركيزه على الشخصيات، خصوصاً المكسورة والمهزومة، كان خطوة نحو تطوير هذا الفن. وقد نجحت قصصه في تقليل اعتماد القصة القصيرة على ما أسماه سين أوفولين (Sean O'Faolain) في كتابه «القصة القصيرة» (The Short Story, London, 1948, P.137) « مقدمة يحكي فيها الكاتب لنا كيف استطاع امتلاك الحقائق » ، ثم يمهد الطريق للاستغناء عنها جميعاً. السؤال الفني، الذي تدور حوله قصص تيمور، يتعلق بلغة القصة وطبيعتها وهدفها وحدودها.

لقد كان سؤال اللغة موضوع نقاش طويل ومثير للجدل بين الكتاب في العشرينات. لقد تعاملوا معه من موقف تقليدي يتسم بالجمود -حسب الرؤية القديمة للغة النثر - وليس من الموقع الديناميكي للوظيفة الجمالية والبنائية للغة في عمل إبداعي قصصي. ومعالجة تيمور لقضايا اللغة والنظر إليها على أنها وعاء يحوي المعنى فقط، وليس على أنها جزء رئيس من المعنى نفسه، تأتي متسقة مع فهمه لطبيعة القصة ووظيفتها. السرد في أعماله يعتمد على إيصال كل ما يود من معلومات حول الشخصية والأحداث إلى القارئ. فهو يخفق -مع استثناءات قليلة- في جعل القارئ يرى الشخصية تتحرك في أوضاع مختلفة، بحيث يمكن أن يرى أبعادها الثلاثة، أو أن يذهب إلى ما تحت سطح الحدث كي يحصل على رؤية موثوقة لعقل الشخصية وقلبها؛ من أجل أن يتمكن القارئ من فحص دقة وصف الكاتب. ومما يثير السخرية، أن عاطفة تيمور وعيوبه الأخرى المتعلقة باللغة والمباشرة في الطرح، تأتي جسراً بين الشكل الأدبي الجديد، والقارئ التقليدي. ولذلك، فإن نقاد تلك الفترة يثنون عليه. وقد لعبت أعمال تيمور دوراً مهماً في تأكيد هذا الشكل الأدبي الجديد، وحصلت على دعم كبير من أقطاب المؤسسة الأدبية.

الدور الأساس للمدرسة الحديثة

يعتبر ظهور المدرسة الحديثة في المشهد الأدبي نقطة تحول في تاريخ القصة العربية القصيرة. لقد نجحت المدرسة، وعلى رأسها لاشين -الكاتب الموهوب والمعاصر لتيمور- في تجاوز عيوب تيمور الكتابية. وكانت كتابات لاشين تمثل الذروة من حيث الشكل والمضمون، بالنسبة للكتاب السابقين والمعاصرين له. لقد كان الشخصية الرئيسة في « المدرسة الحديثة » تلك المجموعة الأدبية المتنوعة، التي لعبت دوراً حاسماً في تطوير القصة العربية القصيرة الحديثة، وتوسيع قاعدة قرائها، وبلورة الإحساس الأدبي الجديد لتلك الفترة. يمكن بسهولة ربط هذه المجموعة بعالم ما قبل الثورة الأدبية الروسية، فقد قرأوا -مثل معاصريهم في فلسطين- بوشكين (Pushkin)، وجوجول (Gogol)، وليرمنتوف (Lermontov)، وتورجنيف (Turgenev)، ودستوفسكي (Dostoyevsky)، وتولوستوي (Tolstoy)، وتشيكوف (Chekhov)، وجوركي (Gorky)، وارتزباشف (Artzybashev)، وتأثروا بأعمالهم بشكل كبير.

إضافة إلى الوعي الاجتماعي والسياسي، لدى هذه المجموعة من الكتاب الشباب، فإنهم كانوا على وعي بما أسماه ماكس فيبر (Max Weber) "النماذج المثالية" "Ideal Types". لقد كانت محاولتهم أن تنعكس هذه "النماذج المثالية" في أعمالهم، الأساس لدعوتهم لإيجاد « أدب قصصي قومي ». لقد قامت مجلتهم الأسبوعية الفجر ببذر أفكارهم الجديدة على مستوى واسع، وهيأت الأرضية للمجلات ذات القيمة الكبيرة أن تنشر قصصاً قصيرة وتشجع المؤلفين على كتابتها. كما استطاعت أيضاً تأسيس معايير نقدية جديدة للتعامل مع الأدب، ليس على أساس أنه شيء طارئ على الكتابة السياسية والأيدولوجية، وإنما على أساس أنه نشاط أساسي منفصل، مع التأكيد على التداخل بين العمل الأدبي ووسائل التعبير الأخرى. وبذلك تحول الاهتمام من العلاقة السياسية للعمل إلى شكله الفني،

دون التضحية بدوره الاجتماعي أو التثقيفي، وساعد ذلك على إيجاد مفهوم جديد للأدب المحلي، الذي لم يقتصر على الأوضاع المحلية، وإنما كان قادراً على تصوير الجوانب الإنسانية لهذه التجربة. بدأ لاشين كتابته للقصة القصيرة في 1921، لكنه امتنع عن نشر أي من محاولاته الأولى، واستمر في تطويرها، حتى نهاية عام 1924. ومن ذلك الزمن بدأ يكتب وينشر كثيراً في الفجر، ثم حين توقفت أصبح ينشر في مجلات أخرى. بدأ لاشين في نشر قصصه في مجموعات قصصية في عام 1926، حيث أصدر مجموعته الأولى سخرية الناي، أما مجموعته الثاني يحكى أن، فقد صدرت عام 1929. ومعظم أعماله ظهرت ضمن إطار « المدرسة الجديدة » التي بدأت في التلاشي قبل نهاية العشرينات. في هاتين المجموعتين استطاع لاشين أن يوجد رؤية فنية متماسكة، وأن يطبق الأفكار الجديدة، التي نادت بها « المدرسة الحديثة ».

طبيعي من محمود طاهر لاشين، وهو أحد أبناء الطبقة المتوسطة المشغولة بذاتها أن يركز في أعماله على شخصيات هذه الطبقة وقيمها. ومع أن مجموعة صغيرة سحبت من المجموعة المتوسطة الدنيا التي بقيت على هامشها، فإنه لم يكن يسمح لهم أبداً أن يحتلوا المركز. ومع ذلك فإن شخصيات الطبقة الدنيا قد تم اختيارها بحساسية، وتصويرها بعناية في عالم لاشين، على الرغم من أسلوب السخرية والازدراء الواضح في تقديمه لها. البيئة الرئيسة في معظم قصصه هي المدينة، حيث يركز على مشهدين أساسيين: الأول خاص، يتم داخل منازل الطبقة المتوسطة، والثاني عام، يتمثل في المقاهي، ومكاتب الحكومة، وشوارع المناطق الفقيرة المزدحمة في القاهرة. كان لاشين مهتماً بتحقيق تسجيل الحالة الاجتماعية الشاملة لحياة المدينة وسكانها من خلال القصة القصيرة، محاولة منه لتجذير القصة القصيرة في حياة الطبقة المتوسطة التي تشكل الجزء الرئيس من جماهير القراء الجدد. معالجة لاشين لجوانب مختلفة من الحياة الاجتماعية في ذلك الوقت، طورت الكثير من الاهتمامات الموضوعية عند

من سبقه من الكتاب، وذلك بانعكاس الجوهر في شكل قصصي ناضج، إضافة إلى معالجته للموضوعات الأساسية المعاصرة للقصة العربية القصيرة، فإنه تفوق في تطوير موضوع الصراع الحساس بين المدينة والريف.

حديث القرية : نقطة تحول

تحليل موجز لرائعة لاشين « حديث القرية »، يمكن أن يوضح تمكنه من بناء العمل ويمنح القارئ قدرة للدخول إلى القصة التي طوت صفحة التجريب والمحاولات الأولى، وقدمت القواعد لهذا الفن الجديد، وفتحت الطريق نحو بلوغه النضج. إنه عمل مهم، ليس لأنه يعد البداية الحقيقية للقصة المحلية المتماسكة، وإنما لأنه عمل يركز اهتمامه على مفترق الطرق، التي تقف عنده مصر وبقية العالم العربي، حيث كان الصراع بين مفاهيم وقيم الريف والمدينة، وكذلك بين التحديث والأفكار الدينية التقليدية. لذا، فهي تعالج هذه القضايا المعقدة، دون الوقوع في شرك تقديم نتائج حتمية. ومع أنها تستخدم « أشكالاً نمطية »، فهي تتجنب المبالغة، وتحاول تقديم الحقيقة بشكل فني.

تبدأ القصة باستعمال الراوي أسلوب المتكلم، وهو يتحدث إلى القارئ عن يوم قضاه في الريف. لقد فتن بجماله ونقاوته، وفي الوقت نفسه، تعجب من تعاسة الفلاحين الذين يبدو البون شاسعاً بين بؤسهم وبين الجمال غير المحدود للبيئة من حولهم. عندما رثى لحال الفلاحين أمام صديقه الذي دعاه إلى الريف، سخر منه ومن تعاطفه المفرط. ومنذ البداية تقدم القصة وجهتي النظر المتضادتين حول الفلاحين، ويستمر التوتر بينهما بقوة طوال القصة التي تقدم أصواتاً متعددة، بحيث إن الآراء المختلفة يكون لها حضور داخل النص وتشد انتباه القارئ. وفي المساء يحدث الصراع بين الرجلين القادمين من المدينة حول النظرة المتخيلة إلى حياة الريف، وبين الحياة الحقيقية فيه، عندما يشارك الرجلان رجال القرية في أحاديثهم الليلية، التي تعتبر التسلية الوحيدة التي يعرفها الفلاحون. هنا توظف

القصة بناء قصصياً محكماً، يأتي من خلال التداخل بين القصة الرئيسة والقصة الداخلية المتضمنة فيها، التي تروى خلال أحاديث السمر. تصل القصتان إلى مرحلة من الصراع خلال صراع آخر بين رجلي المدينة، وبين الإمام الذي يمثل القيادة الدينية للفلاحين، التي تعني بالتالي القيادة الفكرية التقليدية. لا يقدم الإمام رؤية مختلفة تماماً عن الحياة في القرية فقط، بل يحاول تأكيد وجوده وتأثيره في القصة من خلال كونه راويا للقصة الداخلية. الصراع بين مفكري المدينة والقرية (وهما يرمزان إلى الصراع بين التقليديين وبين الطليعيين الجدد) ينعكس على المستوى البنائي خلال الرواية المكثفة للقصتين في الإطار العام للقصة.

لقد سمى لاشين قصته حديث القرية ليذكر القارئ بأحاديث السمر التي تشكل البؤرة لبناء القصة، وليؤكد أن القصة ليست قصة مأساة الزنا والثأر، التي تشكل الحبكة الرئيسة للقصة داخل إطار القصة العام ولا تشكل سوى ثلث النص، بل إن القصة هي ذلك الحديث الذي سبق القصة وصاحبها واستمر بعد روايتها. هذا هو الواقع؛ لأن لاشين مهتم بصراع السلطة بين رواة القصة من رجال القرية والمدينة، كما حدث في مأساة قصة الشخصية الرئيسة. إنه الحديث الذي يتخلل الحدث ويعطي شكلاً للتناقضات داخل القصة. يتمثل أحد عناصر البناء الرئيسة في هذه القصة في الانسجام مع الموضوع. في هذا العمل الفذ لمحمود طاهر لاشين، نجد البطل شخصية يتعاطف معها الفلاحون، لكن يمكنهم أن ينفصلوا عنه، وينظروا إليه نظرة دونية، ويسخروا من محاولته تسلق السلم الاجتماعي. يبدو الراوي صبوراً ومخلصاً في دعوته للإصلاح، فقد ظهر رجلاً فاضلاً حين ينظر إليه في ضوء أعمال رجل المدينة الذي خدمه زملاءه القرويين، وقضى على حياته. هناك أيضاً الطريقة التي عبر بها الراوي عن آرائه التي يبدو من الصعب على أصدقائه من المدينة، ناهيك عن الفلاحين، أن يستوعبوها. وإخفاقه في التواصل مؤشر على عدم قدرة الطبقة الجديدة من المفكرين أن يلعبوا دوراً مؤثراً في مجتمعاتهم. القصة مختصرة أسلوبياً، لكنها ثرية في معالجتها، وقدمت تحليلاً عميقاً للصراع

بين ثقافتين متمايزتين. لقد حافظت القصة على توازن فني دقيق واستعملت القيمة الشعرية الكاملة للألفاظ، ووظفت رموزاً إيحائية، رسمت خطوطاً على الأضواء المختلفة لتكشف بوضوح المشهد والشخصيات. استعمل لاشين وصف البيئة لإغناء الحديث والشخصيات بطرق إيحائية وتضمينية، وتحقيق التكامل للعناصر القصصية. قدم لاشين في هذه القصة وقصص أخرى كثيرة عناصر السخرية، والموازاة في البناء، خصوصاً في الشخصيات المتناقضة وشبكة العلاقات المعقدة والمتفاعلة داخل النص. ويؤسس الاستقطاب بين مجموعتين مختلفتين من الشخصيات شبكة واسعة من التشابه والاختلاف بين شخصيات القصة الرئيسة، بحيث تجعل القارئ قادراً على استيعاب المستويات المتعددة من معنى النص. لقد قدمت هذه القصة المحاولة الأكثر إقناعاً لإدخال مقدمة المؤلف في القصة، وذلك يجعلها جزءاً فاعلاً ومتماسكاً من مادتها وبنائها.

التأرجح بين النموذجين الرومانسي والواقعي

في نهاية العشرينات من القرن العشرين، تكون أعمال تيمور ولاشين قد وضعت نهاية مرحلة النشأة للقصة العربية المحلية في مصر، حيث وضع تيمور الأساس للقصة الرومانسية القصيرة، في حين أسس لاشين المفهوم الجاد للقصة الواقعية. أما مرحلة النضج للقصة القصيرة في أجزاء عربية أخرى، فقد حدثت بعد بضع سنوات. تطور فن القصة القصيرة في الشام والعراق وفق الصيغة نفسها، التي جاءت في أعمال تيمور، حيث إن العناصر الواقعية كانت تمتزج بالعاطفة والرومانسية إلى حد كبير. خلال الثلاثينات، لم يُنتج كاتب عربي ما يمكن أن يشابه، ناهيك أن ينافس، أعمال لاشين المتميزة التي طبعت عام 1929.

في العراق، استمر جعفر الخليلي خلال الثلاثينات يكتب القصة القصيرة، التي كانت تكتب في مصر في بداية القرن. لقد كانت تقوم على موضوعات ومفاهيم تقليدية للقصة، وكانت ترتبط بشكل وثيق بالكتابة الشعبية العربية القديمة.

أما أعمال ذي النون أيوب (1908-1988)، وعبد الحق فاضل (ولد 1910) في الثلاثينات، فهي مدينة لأعمال تيمور من حيث الشكل والمضمون. بدأ فاضل نشر أعماله عام 1934، وأيوب عام 1935. غير أن أيوب كان أكثر إنتاجاً، حيث نشر ست مجموعات قصصية خلال ثلاث سنوات (1937-1939)، وقد تأثر كتاب العراق، مثل زملائهم المصريين، بالأدب الروسي. فكتاباتهم تمتلئ بالمشكلات المطولة. ولذا غدت أعمال أيوب بشكل خاص، أقرب إلى المقالة منها إلى القصة القصيرة. لقد كان معنياً بشكل واضح بالقضايا السياسية والفساد، والمحاباة، والنفاق الاجتماعي. وشن هجوماً عنيفاً ضد البيروقراطية. كما عالج بوعي مشكلة فئتين مضطهدتين في مجتمعه (النساء والفلاحين) فهو يعدهما الثروة المهمة للوطن، وكان يهدف إلى مناصرة تغيير جذري لأوضاعهما.

هؤلاء الكتاب، ومثلهم تيمور، يستخدمون القصة القصيرة وسيلة لتأكيد مكان الفنان بشكل عام، والكاتب بشكل خاص في المجتمع، وتصوير ظهور مفكرين جدد بشكل إيجابي كبير. لقد كشف أيوب في قصص برج بابل، أفضل مجموعة قصصية له في تلك الفترة، قدرته على سبر الشخصيات، وتحليل نوازعها، وهذه ميزة تعلمها من قراءته لدستوفسكي. كان أيوب في معظم قصصه المبكرة، يعتمد بشكل كبير على الحوار، والتوظيف البدائي للشخصيات؛ مما يؤكد حضوره السلطوي في القصة، ويضعف تأثيرها. إنتاج أيوب المكثف غطى على الأعمال الناضجة والأقل عدداً، التي كتبها فاضل، الذي كان ناقداً متميزاً، وأنتج أعمالاً أكثر تماسكاً من الأعمال التي أنتجها زملاؤه في المرحلة المبكرة من كتابته. وساهمت لغة عبد الحق فاضل السلسلة، وبراعته في الحوار، في جعل شخصياته أكثر تلاحماً، وفي جعل الحبكة أكثر إقناعاً لإيجاد قصص ناضجة. ووفر عليه استخدامه للسخرية، الذي يتضح فيها تأثير كتابات إبراهيم عبد القادر المازني القصصية، جهد إيصال رسالة الإصلاح الاجتماعي. كما أن توظيفه لبعض العناصر الأسطورية، ربما بتأثير توفيق الحكيم، ساعد على اتساع رؤية المعنى في كثير من قصص مجموعته الأولى مزاح وما أشبه.

في سوريا، نجد أن المجموعة القصصية الأولى لصبحي أبو غنيمة، التي ظهرت سنة 1922، كانت ملتزمة بالجو الرومانسي، كما هو الحال في أعمال جبران وعبد المسيح حداد. لقد حاولت هذه المجموعة توجيه هذه العاطفة إلى القضية الوطنية، المتمثلة في الاستقلال السوري، لكنها لم تنجح في تطوير القصة، التي بدأها من سبق من الكتاب. علي خلقي (1984-1911)، في مجموعة ربيع وخريف (1931)، ومحمد النجار، في مجموعة في قصور دمشق (1937)، نجحاً في نقل القصة السورية القصيرة من عالم الكتابات القصصية الأولى، والعواطف الأولية، إلى شكل قصصي أكثر إتقاناً. لقد جعلوا المحاولات السورية تنجح في إيجاد قصة قصيرة محلية، تقترب من تحقيق أهدافها، وذلك باستكشاف جوانب مختلفة من الواقع الاجتماعي، وتأصيل هذا الفن الجديد في الحياة اليومية للطبقة المتوسطة في دمشق.

في فلسطين، يعد نجاتي صدقي (ولد 1905)، أهم كتاب القصة القصيرة خلال الثلاثينات من القرن العشرين. وكما حدث لبيدس فإن صدقي بدأ حياته الأدبية مترجماً وناقداً، ودارساً للأدب الروسي، حيث تخرج في جامعة موسكو، وكان يجيد عدداً من اللغات. ومع أن قصصه القصيرة قليلة ومتباعدة في زمن كتابتها، فإنه نجح في جعل الفلسطينيين يركزون اهتمامهم في القضية الوطنية، والتحذير من خطورة تدفق الصهيونية الأوربية إلى عالم القصة القصيرة. لقد كانت قصصه تفتقر إلى التماسك الفني، وكانت متأخرة جداً عن زمنها، فيما يتعلق بتوظيف الشخصيات والبناء القصصي، على الرغم من ثقافته الواسعة ومعرفته بآليات الأدب.

في لبنان، يشار بإيجابية إلى أعمال خليل تقي الدين، التي ظهرت في الثلاثينات، حيث تعد أهم إنتاج ساهم في تطوير فن القصة، ويكون هذا الكلام دقيقاً، حين نقارن هذه الأعمال بالكتابات البدائية لمعاصره مارون عبود، الذي استمر يكتب مقالات قصصية، متأثراً بالأدب الفلكلوري للقرى اللبنانية. وقد بقيت أعمال خليل تقي الدين ممثلة للإنتاج المتميز، حتى ظهرت أعمال أكثر كتاب لبنان موهبة في

تلك الفترة وهو توفيق يوسف عواد (1911-1989)، وأعمال تقي الدين ذات جدارة في معالجتها الدقيقة للعلاقة بين المهاجرين اللبنانيين ووطنهم. تأخذ قضايا التداخل بين حب الوطن وحب الحبيبة مستوى جديداً من المعالجة، بعيداً عن المعالجات السابقة، التي اتسمت بالسطحية. وتقي الدين، مثل كثير من معاصريه، أعطى اهتماماً أكبر للجوانب العاطفية في اللغة، ووظف قوة الخيال؛ ليعوض عن الحياة الجافة في القرى الجبلية.

الاتجاهات القصصية والواقع الاجتماعي والسياسي

بعد نهاية فترة التشكل لفن القصة القصيرة، حدث تزايد سريع في أعداد الكتاب الذين حاولوا استعمال هذا الشكل الجديد وسيلة للتعبير عن أفكارهم ورؤاهم. وقد صحب ذلك اتساع دائرة القراء، بمستويات مختلفة، وزيادة أعداد القصص القصيرة المنشورة. شهدت العقود الثلاثة، التي تمتد من الثلاثينات إلى الستينات، العديد من الصراعات والتناقضات في العالم العربي، بسبب الثورات الاجتماعية والسياسية المختلفة، التي بدأت مع الأزمات الاقتصادية خلال الثلاثينات، وتضمنت عدداً من الحروب الكبيرة، وبسبب الاستقطاب في الحركات الوطنية والقومية، ونمو المعارضة والثورات في أرجاء المنطقة. فهذه الفترة كانت غنية بالأحداث التاريخية التي جعلت الآمال تتزايد في الحصول على الاستقلال، من أجل التخلص من المعاناة والإحباط. لقد شهدت هذه الفترة مظاهرات وثورات في مصر، والعراق، وفلسطين، وزيادة أعداد الاغتيالات السياسية، وانتشار الفساد، وضياع فلسطين، وتفاعلاته العميقة، ونشوء الأيدلوجيات القومية واليسارية، والإخفاق في تحقيق الاستقلال السياسي. وقد شهد الجزء الأخير من هذه الفترة زيادة تدخل الجيش في السلطة، مما أدى إلى توالي الانقلابات العسكرية.

يبدو أن هناك تشابهاً بين الواقع الاجتماعي والسياسي لهذه الفترة، والاتجاهات الأدبية الثلاث الرئيسة، التي تتقاسم القصة العربية الحديثة. كان هناك المؤسسة

السياسية (البراغماتية) التي تمثلها حكومة الأقليات المختلفة التي حكمت طوال الفترة.

لقد انتخبوا ليتجاهلوا المطالب الشعبية من أجل الاستقلال والتغير الاجتماعي، ويتصالحوا مع القوى الاستعمارية، ويرضوا بالحالة الراهنة، التي تحقق لهم كثيراً من الامتيازات، حتى ولو كانت تتطلب بعض الإجراءات القمعية، أو الوعود الخادعة. القوة السياسية الثانية هي القوى القومية الوطنية، التي يمثلها حزب الوفد في مصر، والحركات القومية المشابهة في سوريا والعراق، وتمتاز بنشاطها وأيديولوجيتها الإصلاحية، والتزامها بتحقيق الاستقلال السياسي والاقتصادي والثقافي. أما القوة الثالثة فتمثل الحركات الثورية الشعبية، التي يمثلها الطلاب المتطرفون والمجموعات الصغيرة المنقسمة فيما بينها من المفكرين اليساريين. وهؤلاء يرفضون نسيج المؤسسة المسيطرة، ويوجهون غضبهم نحو مختلف القوى المهيمنة، في محاولة لكسب قاعدة عريضة من الدعم لتحقيق رؤاهم السياسية. لقد كانوا غير قادرين على الاتحاد، لكنهم يقدمون أفكاراً ومثاليات كثيرة، ويحاولون في بعض الأحيان تطبيق بعضها بطريقة تنتج حيوية ونشاطاً ملحوظاً.

هذه القوى الاجتماعية السياسية تمثل ثلاثة مفاهيم مختلفة للهوية الوطنية، وتقابل الاتجاهات الأدبية الثلاث في القصة القصيرة. الاتجاه الأول إنتاج طبيعي يتمثل في الأعمال الكثيرة لرائد هذا الفن محمود تيمور، لكنه اتجه نحو العاطفة في أعمال أكثر كتاب الثلاثينات تأثيراً، محمود كامل. وكما بين ذلك شكري عياد، فكامل اكتشف أن هناك عناصر كثيرة من الطبقة المتوسطة، قبلت واستفادت من الواقع السياسي والاجتماعي، وبدأت في الاستمتاع بحياتها البرجوازية، وعرفت بأفكارها الأوربية (الإنجليزية والفرنسية)، وطورت نموذجاً عقلياً، يتمحور حول الذات، في إطار هذا التأثر. ومن هذه الطبقة الجديدة، استمد كامل طموحه وشهرته. لقد وجه كتابته لهذه الطبقة، وكذلك لجزء كبير من الفقراء، الذين يطمحون لتحقيق امتيازاتهم، ومن أجلهم اخترع ما يسمى « قصص الحب العربية».

القوة الأدبية الثانية كانت امتداداً طبيعياً للتطور المبكر للقصة العربية

القصيرة، في محاولة لتحقيق النضج والتماسك. وقد ظلت ملتزمة بالمبادئ الأساسية لهذا المنهج، وكاشفة للمظاهر المختلفة للهوية الوطنية، وموضحة طموحاتها وأحلامها. وقد جاءت مساهمة هذا الاتجاه في إطار العرض الواقعي، كما فصلته وطورته الأعمال الناضجة لـ « المدرسة الجديدة » في العشرينات من القرن العشرين. وقد تمثلت قمة هذه الأعمال في الإنتاج المتميز لمحمود طاهر لاشين. لذا، فإنه من غير المدهش أن تبدأ هذه المدرسة بأعمال أصغر أعضائها وأكثرهم موهبة، يحي حقي (ولد 1905)، وتستمر في التطور عبر أعمال العديد من الكتاب الموهوبين. الاتجاه الثالث، الذي قاد تطور السرد الحديث، كان يتسم بالانقسام والتشظي، مثل حال الواقع الاجتماعي/ السياسي، الذي كان مؤثراً في هذا الاتجاه. وقد كان رواد هذا الاتجاه البصيرون مهمشين، خلال تلك الفترة، رغم تأثيرهم المستمر على العديد من الكتاب الموهوبين.

القصة القصيرة الرومانسية

ليس مجرد مصادفة أن تكون نشأة الرومانسية وازدهارها في القصة العربية القصيرة في الثلاثينات والأربعينات. كآبة الثلاثينات وإخفاقها في تقديم أوضاع أفضل، من أجل تحقيق الطموح الوطني، جعلت الجو مناسباً لتطوير بعض الموضوعات الرومانسية. كانت المحاولات المبكرة للتصنيع ضعيفة، وغير قادرة على الاستحواذ على مخيلة الناس، أو إيجاد جو مناسب للعصر الجديد. لقد تطلبت صحوة الهوية القومية، وانتشار الحماسة الوطنية، تعبيراً فنياً، لا يضعفه تصوير الواقع، الذي غالباً ما يتناقض، أو على الأقل يضعف مثل هذه الحركة الوطنية. في الجانب الثقافي، بلغت الكلاسيكية الجديدة، خصوصاً في الشعر، ذروتها، فبدأت في الانحسار. لم تكن الواقعية قادرة على جذب اهتمام عموم القراء، أو إرواء عطشهم بالنسبة للقصة، التي تكون نهايتها سعيدة، ولا تشكل للقارئ أية صعوبة.

تمجيد الطبيعة وتصوير جمالها، هما الفكرة الغالبة على القصة القصيرة

الرومانسية. ليس لأن الفكرة الرومانسية تضرب على الوتر الحساس عند الكاتب العربي، نظراً لعاطفته المتأصلة نحو وطنه، وإنما لأنها عملت على تقوية الحماس الوطني للقارئ في كفاحه من أجل الاستقلال. كما أنها ساهمت في تدريب القارئ على نشاط جديد، وتثقيفه وتقوية علاقته بالجو المحيط به. يأتي موضوع الاحتفاء بالفن والفنان ردة فعل لحال الفن والفنان في المجتمع العربي، ونتيجة للتأثير القوي للرومانسية الأوربية التي أكدت على الموهبة العليا للفنان، ورأت أن وظيفة الفن تتمثل في كشف مناطق العقل والكون، التي تتخطى حدود التفكير العقلي، وإدراك الرجل العادي. فلا يعدو بطل الكتابات الرومانسية أن يكون المؤلف نفسه، الذي يلعب دور المستكشف لهذا العالم المجهول، والعارف الوسيط بينه وبين القارئ.

المبالغة في الوجدان فوق ما هو المعتاد ضمن إطار البناء القياسي، هو ما يسمى بالعاطفة. العاطفة في القصة العربية القصيرة ناتجة، بشكل أساس، من عدم القدرة على استيعاب الاستجابات العاطفية وتبريرها، ضمن إطار القانون والمنطق الداخلي للعمل الأدبي، يتم تقديم البطل الرومانسي بصفته فرداً، لديه عواطف وأفكار وطموحات، لا يمكن أن تكون مقنعة بشكل كبير، ضمن إطار المجتمع، الذي لا مفر من التعامل معه. لذا، فإن هناك جواً من الأسى والحزن على ضياع الأمل، إلا أنه في اللحظات الكئيبة يسمح البطل لنا بإلقاء نظرة خاطفة على أحلامه، في ميزان أخلاقي جديد، يتفوق على المبادئ الأخلاقية الموجودة. فالبطل الرومانسي ليس واعظاً، لكنه حالم، يفضل أحلامه على الواقع، ويمكنه أن يحقق خلاصه من خلال الحب والفن، ليس باعتبارهما وسائل لنهاية محددة، وإنما باعتبارهما نهايات بذاتهما. والطريف أن كاتب القصة القصيرة الرومانسي العربي، الذي يعترف أنه باحث عن الجمال، غالباً ما يتغاضى عن أشكال، وطقوس، وعلاقات التداخل للأجزاء المكونة لبناء عمله. غير أنه يهتم في تقديمه بشكل كبير بكلمات، ذات قيمة جمالية، ومعبرة عن الأحاسيس.

يمكن في القصة القصيرة تمييز ثلاث فئات من النصوص الرومانسية؛ تتكون

الأولى من الأعمال الرومانسية الأكثر جدية، التي حاولت تشكيل الحس الرومانسي وتطويره. وتشمل الثانية الأعمال الأكثر تجارية، وتهتم بجعل القصة القصيرة أكثر انتشاراً بين القراء. أما الثالثة فتشمل أعمال الرومانسية الاشتراكية، التي تعرف بشكل خاطئ بأنها أعمال الواقعية الاشتراكية. في الفئة الأولى، لا يمكن فصل تطور نظام الأفكار الرومانسي عن سياق تطور القصة العربية القصيرة بشكل عام، والاتجاه الواقعي بشكل خاص. وقد ساهمت أعمال هذه الفئة في تطور الشكل والمضمون لهذا الفن الأدبي الجديد. كما ساهمت باتساع مدى هذا الشكل وتأصيله في الحياة الثقافية للقارئ العربي. وتتماثل أهداف هذه الفئة من القصة القصيرة الرومانسية، تتماثل مع القصة القصيرة الواقعية، ولذا فمن الطبيعي أن يتداخلا مع بعضهما. كما أن كثيراً من الكتاب قد كتبوا النوعين من القصة دون تمييز.

لعل من المناسب أن نشرع في مناقشة أعمال هذه الفئة من الكتاب المصريين، وبشكل خاص قصص محمود تيمور، لأنها تمنحنا مثالاً جيداً للتداخل بين خصائص الرومانسية والواقعية، لأنها توضح كذلك أن الرومانسية كانت هناك منذ بدء تطور القصة العربية القصيرة. مرت أعمال تيمور بتغيير مهم في الثلاثينات والأربعينات، دون أن تتخلى بشكل تام عن الشكل القديم. فالأسلوب التعليمي خلال العشرينات قد اختفى، ومحاولات تصوير المعائب الاجتماعية قد تلاشى أيضاً. اهتمت القصص بجعل القارئ جزءاً من المناظر الريفية الجميلة، والعواطف الجياشة. الحب هو المحور الرئيس، الذي تدور حوله الموضوعات المختلفة، ذات الصبغة الرومانسية القوية، وطهارة الحب تأتي شرطاً مسبقاً لأي تدخل عاطفي في معظم قصص الحب لديه، حيث ربط بين الجنس والإثم والحماقة والقبح والابتذال. عالج تيمور موضوعاً آخر ذا صلة وثيقة بموضوع الحب. هذا الموضوع يتمثل في معالجة تيمور لموضوع الفن والفنان المتأثر بمفاهيم رومانسية مختلفة. يتزامن بدء الموضوعات الرومانسية في أعمال تيمور مع تحوله في تركيزه الاجتماعي. إذا كان تناول الطبقة الوسطى والدنيا قد حصل في أعماله المبكرة، فإنه تناول

فيما بعد جزءاً من الأوستقراطية (مجموعة من الفنانين المثقفين وعدد من الشخصيات الغربية). كان ذلك ضرورياً لتقديم الموضوعات الرومانسية الجديدة. وكان من بينها جمال الطبيعة، الذي لا يقدره إلا أولئك، الذين يستطيعون التعبير عن إعجابهم. الطبيعة رمز للحب والحرية والتناغم، ولذلك فإن الابتعاد عنها أمر لا يمكن تحمله ويقود دائماً إلى المدينة المادية القبيحة.

من كتاب القصة القصيرة الرومانسيين، الذين كانوا متحمسين لتقديم البعد السياسي في القصة العربية القصيرة، محمد أمين حسونة (1908-1958؟)، الذي كان واحداً من الستة الموقعين على البيان الأدبي المهم (1930) « الدعوة إلى خلق أدب قومي »، الذي نشر في السياسة الأسبوعية في 28 يونيو 1930. ومثل العديد من معاصريه وزملائه، تمتاز رومانسيتهم بصبغتها الوطنية، خلافاً لتيمور، الذي يستطيب جمال الطبيعة في أوربا، ويهيم بجبال لبنان. حسونة يشعر بالبهجة، وهو يصف المشاهد الريفية للقرى المصرية، ويكشف جمال طقوس الحياة فيها. فقصصه تمجد جمال الريف المصري وتدمجه بصبغة دينية قوية. ولذا فإن اشتراكهما معاً يسلي البطل، ويجعله قادراً على تحمل سوء حظه المؤلم. وكما هي الحال مع كثير من الرومانسيين، فإن أحلامه في تناقض تام مع الواقع. ومن الطبيعي أن تتلاشى إلى أجزاء، عند أول اصطدام لها بالواقع.

كانت الرومانسية تنتظر قدوم سعد مكاوي (1916-1985) الموهوب، والغزير الإنتاج لتصل إلى أوجها. في شبيرة يمكن للمرء أن يجد شخصية متكاملة ومتماسكة بشكل كبير للبطل الرومانسي، الشخصية البريئة المليئة بالأحلام والطموحات، وشخصية الفنان الحساس، الذي توجد لديه رؤية عميقة، وموهبة عظيمة، ويواجه جواً مرعباً ومجتمعاً فاسداً. تداخل مهم آخر يحدث بين الفن والحب، فـ شبيرة تجمع، بحيوية أحياناً، موضوعي الرومانسية المفضلين. إضافة إلى ذلك، يرتبط الحب، بقوة أحياناً، بالتصوف أو بموضوع رومانسي آخر هو الحنين. ومن خل ذلك، تعرض قضايا الحب السابقة بحميمية ولطف.

الصراع بين رؤية الطفل للعالم، ورؤية البالغ الملتزم، واحد من الموضوعات الرئيسة التي تتضمن، في إحدى مستوياتها، موضوع الثورة الرومانسية. حسونة، مثل سابقيه، مغرم بموضوع الثورة ضد الخضوع، خصوصاً، ثورة الشخصيات النسائية ضد الأعراف الاجتماعية الظالمة. تبرز قصصه الإحساس بالعزلة والأشياء، وتربطها بالبطل البايروني، الذي يتذبذب دائماً بين الأحلام المستحيلة، والرغبة المسيطرة في التدمير، بما في ذلك تدمير الذات. مكاوي، مثل معظم الرومانسيين، مغرم بالطبيعة التي غالباً ما يمجدها ويشعر بحيويتها، ويراها مصدراً للسعادة والأمل الكبير. غير أنه الكاتب الرومانسي الوحيد الذي تكشف أعماله عن تطور دائم ومتميز نحو بناء وتماسك للأفكار الرومانسية.

في سوريا، القصة القصيرة التي كتبها مظفر سلطان (ولد 1913)، ومراد السباعي (ولد 1914)، وبديع حقي (ولد 1922) وألفة عمر الإدلبي (ولدت 1912)، تجمع بين النزعة الوطنية عند حسونة، والإحسان الرومانسي عند تيمور، الذي قدم المجموعتين الأولى والثانية لألفة الإدلبي. يمثل الجانب الوطني جزءاً مهماً في الكتابات السردية لهؤلاء الكتاب؛ إلى حد أن مجموعة بديع حقي القصصية التراب الحزين، وهي مجموعة مؤثرة وقرئت بشكل واسع، تدور بشكل أساس حول القضية الفلسطينية. قصص هؤلاء الكتاب الثلاثة، تعكس الرغبة في تصوير الواقع الاجتماعي، والحاجة إلى استخدام القصة القصيرة وسيلة للنهايات التوجيهية، والوطنية والأخلاقية. كما أنها تناقش غالباً الموضوعات، التي ناقشها زملاؤهم المصريون، مع تركيز واضح على القضايا القومية والوطنية. الإدلبي قدمت قضايا النساء واهتماماتهن إلى عالم الكتابة السائد، وعرضت لواقع وجودهن المنقوص، مقارنة بأرواحهن الحساسة، وأحلامهن الرومانسية. وهي في الواقع مؤسسة لتراث المرأة السردي، الغني في مادته وعاطفته، لكنه واه في بناءه. هذه الكتابات انتشرت في سوريا وأجزاء أخرى من الشام. وقد ناقشت الإدلبي، كما فعل أستاذها تيمور، حياة الطبقة الوسطى. وهي في اهتمامها الفريد بالعادات

والطقوس الاجتماعية المتلاشية، زودت قصصها بمظهر متميز للحنين، وجعلت هذه القصص تسجيلاً ثميناً للماضي.

إن أهم كاتب سوري للقصة القصيرة من المدرسة الرومانسية، هو عبد السلام العجيلي (ولد 1919)، الذي بدأ كتابته في أوائل الأربعينات، وجذب اهتمام القراء المتميزين، عبر أرجاء الوطن العربي. لقد تطوع في الجيش العربي في حرب فلسطين عام 1948، وانعكست هذه التجربة على كثير من قصصه، وأكدت العنصر القومي في كتاباته. كما أن خبرته الطبية، كما هو الأمر مع إبراهيم ناجي (1898-1953)، ويوسف إدريس (1927-1991) زودته بالقدرة على الملاحظة الحادة، والقدرة على تتبع الأعراض المختلفة لمعالجة المشكلة. وقد أكدت هذه الخاصية مصداقية أعماله، وتماسك بنائها. لقد كان لديه حساسية مكاوي وسعة خبرته، وشاركه في الاهتمام بموضوع الفن ومكانة الفنان في المجتمع، وخصوبة التميز الفني. وهو ينظر إلى الفنان، كما كان مكاوي من قبل، على أنه رجل موهوب، ذو قدرة خارقة في الإبداع، لكنه مثقل بتفاهات الحياة، ومرفوض من قبل المجتمع، الذي يتسم بالتبلد، وعدم التقدير. الافتتان العميق بالعناصر غير الواقعية، والغموض الشديد للقدر، يلون قصصه بطبيعة حزينة، ولمسة غير معقولة، ويوجد عناصر سوداوية في كثير من القصص.

ظلال المأساة والضياع

سيطرت السوداوية العميقة على معظم القصص القصيرة الرومانسية الفلسطينية خصوصاً في الجزء المبكر من هذه الفترة، وهي مصحوبة دائماً، وبقوة، بالعامل الوطني وأوجدت الصدمة المأساوية لضياع وطنهم، وحالة الركود لقضيتهم، ووضع المعيشة غير الإنسانية في مجتمعات اللائجين، والأفق المغلق أمامهم، أوجدت الأسى وفقدان الأمل، الذي تغلغل في جميع أنواع الأدب

الفلسطيني. ومن بين الكتاب الفلسطينيين الرئيسين، ضمن هذا التوجه، محمود سيف الدين الإيراني (1914-1974)، وعيسى الناعوري (1918-1985)، وسميرة عزام (1927-1967) يمثل الإيراني، في الحقيقة، تيمور القصة الفلسطينية القصيرة، حيث ألف بغزارة وقوة، في محاولة لتعزيز موقع القصة القصيرة وترسيخ تقاليدها بإحكام، في حياة المجتمع الفلسطيني. المقارنة بين الأعمال التي كتبها قبل ضياع وطنه، وتلك التي كتبها بعد ذلك، تكشف طبيعة ومدى التحول في نظرة الفلسطينيين لأنفسهم، وهويتهم الوطنية، ومستقبلهم. وقد خصص الإيراني مجموعتيه القصصيتين الأخيرتين، بشكل كامل تقريباً، لمشكلة الوجود بالنسبة للفلسطينيين، الذين حرموا من وطنهم، وحالتهم المأساوية، فهم يعيشون على ذكرياتهم البعيدة لذلك الوطن، الذي أجبروا على التخلي عنه. قصص عيسى الناعوري تملك القدرة على توحيد الأسباب السياسية المختلفة لمأساة الفلسطينيين، مع الاهتمام بحقائق ضحاياهم. غير أن قصص سميرة عزام هي الأكثر تفصيلاً وحساسية، في معالجة معاناة الفلسطينيين. وهي تعد أكثر الكتاب الفلسطينيين موهبة، وأكثر كاتبات القصة القصيرة كفاءة بالنسبة لجيلها. وقد توفيت مبكرة، وهي في قمة نضجها وعطائها الأدبي، حيث أصدرت أربع مجموعات قصصية، خلال أقل من خمسة عشر عاماً. سميرة عزام هي الكاتبة الرائدة لهذا الاتجاه الرومانسي. بعض معاصريها في مصر وسوريا مثل: صوفي عبد الله (ولدت 1925)، ونجيبة العسال (ولدت 1921) وجاذبية صدقي (ولدت 1927)، ووداد سكاكيني، ونوال السعداوي (ولدت 1930)، وألفة عمر الإدلبي[1]، ربما كن أكثر إنتاجاً منها، لكن قليلاً منهن استطاع أن يحرز ما حققته من حيث الكثافة والقوة. مثالية الماضي المفرطة في أعمالها، تؤكد الإحساس المهيمن للأسى والتشاؤم. غير أننا نجد في كثير من أعمالها أن إحساس السخط المدمر يقود الشخصيات إلى القيام، عن حسن نية، بأعمال غير واقعية؛ مما ينتج عنه تدمير الذات، وإحكام

(1) تكتبها بعض المصادر ألفت.

القبضة على الأحداث المأساوية حول الشخصية. أما موضوعات قصص سميرة عزام فتغلب عليها الطبيعة الرومانسية، التي يكون الصراع فيها دائماً بين الذات الحساسة جداً، وبين السياق السيئ، الذي لا يمكن للشخصية قبوله، أو تغييره. لقد نجحت في تقديم القصص المتماسكة، التي غالباً ما ينظر إليها من وجهة نظر نسائية حبيسة المكان، ومن تقاليد اجتماعية صارمة، على أنها تؤكد قبول العالم المغلق، الذي يأخذ الحالة في بعض القصص إلى ما وراء المكان الحقيقي، والتطور المنطقي، نحو عالم الحلم والخيال. ويتم تأكيد ذلك أحياناً عبر اللغة الشعرية، التي تجيدها سميرة عزام، وبالوصف الدقيق للتفصيلات الصغيرة الغنية. تتسم شخصياتها النسائية بالإحساس القوي بالمثالية، التي تجعلهن بعيدات عن بقية أفراد المجتمع، خصوصاً زملاءهم الرجال. فهن حساسات، لكنهن يتسمن بالسذاجة الاجتماعية، والقابلية للجرح، كما أنهن يتسلحن بالمثالية الراسخة، في مواجهة القيم الاجتماعية الفاسدة، وتلاعب الرجل.

في لبنان، كان ميخائيل نعيمه، وسعيد تقي الدين، من أبرز كتاب القصة القصيرة الرومانسية، في ذلك الوقت. لقد وزع نعيمه اهتمامه بين أنواع أدبية مختلفة، بينما كان تقي الدين الأكثر نشاطاً، والأغزر إنتاجاً بين كتاب القصة القصيرة في لبنان خلال الأربعينات والخمسينات. وقد حاولت قصصه القصيرة أن تشتمل على ما يعتبره من مميزات المجتمع اللبناني، وهو الانقسام بين أولئك الذين بقوا في الوطن، وأولئك الذين هاجروا. كلتا المجموعتين تشترك في حبها العميق للوطن، والرغبة في التواصل مع جمالياته، وبيئته الاجتماعية. الوطن الأم هو المصدر الأساس للعاطفة، والرؤية في عالمه، ويملك القدرة على الإمساك باللبنانيين في قبضته، مهما بعدوا عن موقعه الجغرافي. وحين تكون الرابطة بين اللبنانيين ووطنهم ضعيفة، فإن ذلك يفتح الأبواب للانحراف والدمار. صوّر تقي الدين حياة البيئة الدرزية تصويراً، يغلفه الحنين، والتقدير العميق لأنظمتها الأخلاقية الصارمة، وحياتها السهلة المبجلة. الابتعاد عن الأرض عبر الهجرة إلى

بلاد أجنبية، يغلف شخصياته بعالم مادي قبيح، يُصور فيه المال على أنه مصدر كل الشرور والوسائل، لفك الارتباط بين الفرد وجذوره.

في العراق، يحظى الاتجاه الرومانسي بشعبية نسبية في الثلاثينات والأربعينات على الرغم من قلة إنتاج القصة القصيرة في تلك الفترة. الإنتاج الرئيس يتمثل في كتابات أيوب، الذي نوقشت أعماله المبكرة سابقاً. ويعد أهم كتاب القصة القصيرة حيث نشر إنتاجه خلال الأربعينات والخمسينات. لقد شهدت تلك الفترة قمة إنتاجه، ومشاركته الفعالة في المشهد السياسي، الأمر الذي ترك أثراً واضحاً في أعماله القصصية. وقد بقي النقد الاجتماعي الموضوع الرئيس في هذه الفترة، لكن الاتجاه الرومانسي ظل مهيمناً على عرضه ورؤيته الفلسفية. ركز تقي الدين على الجانب الوطني بطريقة تشابه ما فعله حسونة، حيث يستخدم قصصه وسيلة للكفاح ضد الاحتلال البريطاني، وشرحاً لمختلف جوانب القضية السياسية. وقد أوقعه ذلك في مشكلات كبيرة مع السلطة؛ مما جعله يستخدم استراتيجيات أدبية مختلفة، كالرمز والخيال، والأماكن الأجنبية؛ لتكون قناعاً لما يطرحه من قضايا.

العاطفة : اتجاهات متطرفان

أخذ النوع العاطفي للقصة العربية القصيرة الرومانسية، ظاهرياً، اتجاهين مختلفين: الهروب من الواقع، والاشتراكية. من تأكيد الرومانسية القوي على جوانب معينة من الخبرة الإنسانية، في كثير من الأعمال الرومانسية، إلى أسلوب العاطفة الشائع. فهي في طريقة تصورها للحقيقة تتضمن نزعة لتجميل مصدر العاطفة الغني وتحسينه وتمجيده، مع ميل نحو المبالغة فيه. النجاح وانتشار الأعمال العاطفية يعوقان إجراءات التطور الفني للقصة العربية القصيرة، ويغريان الهاوي، وغير المهتم. لقد لعبت الرومانسية دوراً أساساً في جعل هذا الفن شائعاً بين جمهور القراء العريض، جعلهم يألفون تقاليده، خصوصاً في الثلاثينات، حيث كانت الأعمال القصصية الجيدة قليلة ومتباعدة.

محمود كامل (ولد 1906) في مصر، هو أحد الشخصيات المهمة في تاريخ القصة العربية القصيرة، فهذا الفن الأدبي الجديد، يدين لكامل بالنجاح والشيوع خلال الثلاثينات وبداية الأربعينات، وبمستوى الاحترام الكبير، الذي تحقق بي القراء والكتاب. لقد كان كامل محامياً ناجحاً، وأصدر سنة 1932 الجامعة، أول مجلة شعبية اعتمد نجاحها على القصة. نجاح هذه المجلة، بشكل عام، وأعماله، بشكل خاص، قاد إلى تأسيس دار نشر سنة 1937، وطباعة مجلة نصف شهرية، لتلاحق الأعمال السردية المتزايدة. ومن العجب الآن أنه لا يذكر كثيراً، وعندما نذكر أعماله فإن النقاد الجادين والمثقفين المتميزين يتعاملون معها بازدراء، على أنه أبو القصة القصيرة العاطفية. إنه يملأ عالمه بشخصيات من الطبقة المتوسطة والعليا، متحاشياً مشكلاتهم الاجتماعية؛ ليركز على مشكلاتهم العاطفية والأخلاقية. لذا، فإن الحب هو الموضوع الرئيس في عالمه، وكثير من القصص تقدم الحب على أنه حلم غير بعيد، مرتبط بالموسيقى العذبة، والأفكار الدقيقة، والشعر. يربط محمود كامل هجومه على العادات الاجتماعية السيئة بالدعوة إلى تحرير المرأة. يصور في كثير من القصص النساء على أنهن عاجزات وضحايا للبيئة الاجتماعية المنغلقة، خصوصاً عدم قدرة الرجل على تقدير أوضاعهن، أو رؤية مدى التغيرات الاجتماعية التي مررن بها. موضوع مهم آخر يتمثل في الصراع بين الحياة والأفكار الأوربية والمصرية، الذي قدمه محمود كامل، تقريباً، بنفس طريقة الصراع بين المدينة والريف. كما صور الحياة الأوربية، وخصوصاً الباريسية، بمستوى كبير من الحنين والعودة على أنها نعيم اللطف والثقافة والفن.

كان محمود كامل أشهر كتاب القصة القصيرة العاطفية خلال الثلاثينات ومعظم عقد الأربعينات، إلا أن هناك عدداً من الكتاب الآخرين، الذين يستحقون الاهتمام مثل: حبيب توفيق (1909-1974)، وإبراهيم حسين العقاد (1910-1983)، وأمين

يوسف غراب (1911-1970)، وأخيراً ثروت أباظة (ولد 1926) وغيرهم. بعض هؤلاء استمر يكتب أعمالاً مشابهة لكتابات محمود كامل، التي تمتزج فيها العاطفة مع الرومانسية، إضافة إلى أهداف تعليمية، وفي مناسبات نادرة تصطبغ بصبغة واقعية. وقد حاول كتاب آخرون مثل يوسف السباعي (1917-1978)، ومحمد عبد الحليم عبد الله (1913-1971)، وإحسان عبد القدوس (1919-1990)، وإبراهيم الورداني (1919-1991)، وجاذبية صدقي (ولدت 1927) إبقاء عاطفة محمود كامل حية، بإعادة طرح موضوعاته، واستخدام تقنياته وشخصياته، وبتطوير عناصر الهروب من الواقع في أعماله، ودمجها بتفاصيل اجتماعية أو ريفية.

أتباع محمود كامل من الكتاب كثر، ففي فلسطين منهم عبدالحميد ياسين (1908-1975)، ونبيل خوري، ومحمد أديب العامري (ولد 1907)، وعيسى الناعوري وفي سوريا، مراد السباعي (ولد 1914)، ووصفي البني (1915-1983)، ومحمد علي شلق (ولد 1915) ووداد سكاكيني1 (1918-1986)، وسلمى الحفار الكزبري (ولدت 1922)، وإسكندر لوقا (ولد 1929) وعبدالعزيز هلال (ولد 1933) وفي لبنان، خليل هنداوي (1905-1976)، ونسيب نمر (ولد 1925) وفي العراق، جعفر الخليلي (1904-1985)، ومير بصري (ولد 1911)، وشالوم درويش (ولد 1913)، وإدمون صبري (1921-1975) لقد حققت أعمال هؤلاء شعبية كبيرة، وحولت انتباه عموم القراء عن كتابات أكثر جدية، كانت تنتج في ذلك الوقت. هذه الأعمال واسعة الانتشار، وتحظى بشعبية كبيرة، وهذا ما جعل مهمة الكتاب الجادين أكثر صعوبة، ذلك أنهم غدوا مضطرين للتعامل مع المشكلة بشكل مضاعف، بحيث يستأصلون الجذور السيئة، والمفاهيم الخاطئة حول القصة القصيرة، وتأسيس مفاهيم جديدة ملائمة.

(1) يشير كتاب أعلام الأدب المعاصر إلى أن التاريخ هو (1913-1991).

الرومانسية الاشتراكية: أحلام الفقراء

النوع الثاني من أنواع القصة العاطفية هو النوع الاشتراكي، الذي ظهر نتيجة ردة فعل لهيمنة مثاليات الطبقة الوسطى، وانتشار القصة القصيرة العاطفية الهاربة من الواقع، خلال الأربعينات. يعرف هذا النوع في الأدب العربي الحديث بـ«الواقعية الاشتراكية» ولقد ظهر من داخل سياق المزج المتفرد بين الحماسة الثورية والتفاؤل الصريح، خلال نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات، مع تحقيق الاستقلال، الذي طال زمن المطالبة به، وتغير الأنظمة السياسية. إن نشوء مفهوم الواقعية الاشتراكية يعود الفضل فيه إلى نشر الأفكار الثورية، وإلى ارتباطها الوثيق بالأيديولوجية الماركسية، التي وصلت إلى الذروة في العالم العربي خلال الخمسينات. كلا الجانبين، النظري والتطبيقي لهذا المفهوم، قد دعمه الكتاب الماركسيون، الذين كان من الواضح أنهم متأثرون بالفكر والأدب السوفييتي. ويقوم هذا النوع من الكتابة على اعتبار تطور المجتمع معركة من أجل المستقبل، من خلال كفاح الطبقة الثورية، التي يكون فيها الكاتب فناناً يرتدي بذلة الحزب بناء على توجهيه. ولذا فهو ملزم بأن يصور الجوانب الإيجابية، ويفضح ويشجب العيوب التي تعوق تقدم المجتمع.

إن «الواقعية الاشتراكية» مصطلح صاغه جوركي Gorky الذي كان في ذهنه اشتراك غير واضح بين الواقعية والرومانسية الاشتراكية. عندما أصبح المصطلح مستخدماً في اللغة العربية، في بداية الخمسينات، كانت معركة الالتزام في أقوى حالاتها. كانت الواقعية الاشتراكية عند أولئك، الذين استغلوا الأجواء الملائمة، مرادفاً للالتزام. وبالنسبة للآخرين كانت تعبيراً راسخاً للالتزام الأدبي la litterature engagee، وحينما تحولت الواقعية الاشتراكية إلى تطبيق غدت مجالاً مرناً، ولذا راقت لعدد كبير من الكتاب عبر طرق مختلفة، وأثرت في أعمال

كثيرة. يختلف التأثير بشكل كبير من كاتب لآخر، فكتاب مثل زكريا الحجاوي (1914-1976)، وإبراهيم عبد الحليم (1919-1981)، وعبد الرحمن الشرقاوي (1920-1987) ومحمد صدقي (ولد 1927) في مصر، وحسيب كيالي (1921-1993)، وصالح دهني (ولد 1925) وشوقي بغدادي (ولد 1928)، وعادل أبو شنب (ولد 1931) في سوريا، ومحمد دكروب (ولد 1929) في لبنان، وغائب طعمه فرمان (1927-1990) ومهدي عيسى الصقر (ولد 1927)، وعبد الرزاق الشيخ علي في العراق، كانوا تحت وطأة سحرها. وهناك كتاب آخرون مثل عبدالرحمن الخميسي (1919-1987)، وأحمد رشدي صالح (1920-1982) ومحمود السعدني (ولد 1925) في مصر، وصدقي إسماعيل (1924-1972)، وحنا مينه (ولد 1924)، وأديب نحوي (ولد 1924)، وسعيد حورانية (ولد 1930) في سوريا، وشاكر خصباك (ولد 1930)، وعبدالرزاق الشيخ علي[1]، وذو النون أيوب (1908-1996) ونزال سالم في العراق، كانوا متأثرين جزئياً بهذا التوجه. إضافة إلى ذلك، فإن كثيراً من مفاهيم الواقعية الاشتراكية خصوصاً تلك التي تحمل مضامين رومانسية يمكن تحديدها بسهولة في أعمال كتاب آخرين، إلا أن هذا التأثير الكلي أو الجزئي بقى لفترة وجيزة. بعد أن اجتاحت الواقعية الاشتراكية الأدب العربي خلال الخمسينات، بدأت في الضعف، وفي منتصف الستينات تلاشت إلى حد كبير، لكن ليس قبل أن تترك أثراً باقياً على بعض الفنون الأدبية.

يمكن الاكتفاء بتناول بعض مؤسسي هذه المجموعة الأدبية الكبيرة، حيث إن إنتاج هذا الاتجاه الرومانسي متجانس نسبياً في رؤيته وشكله. أحد الكتاب الرئيسين للاتجاه الاشتراكي عبد الرحمن الشرقاوي، الذي بدأ رحلته الأدبية كاتباً ماركسياً، وفي النهاية أصبح أقرب إلى الإسلام. مجموعته القصصية الأولى أرض المعركة ظهرت عام 1953، تبعتها مجموعته الثانية عام 1956. وضع الشرقاوي بهاتين المجموعتين أسس الرومانسية الاشتراكية العربية في النثر القصصي.

(1) ورد اسمه في المجموعة الأولى

وعلى الرغم من أنه توقف عن كتابة القصة القصيرة، بعد مجموعته الثانية، فإن الرومانسية الاشتراكية بقيت واضحة في كتاباته التالية. وقد ضرب هذا الاتجاه على الوتر الأساس لأحاسيس الشرقاوي، ونجح في مزج الرومانسية الاشتراكية بإحساس قوي بالتاريخ، وهو إحساس أثير عنده، طوره خلال رحلته الأدبية. في مجموعته الأولى، كما يصرح بذلك العنوان بدقة، يهيمن موضوع مقاومة الشعب لكل أنواع الظلم الاجتماعي والسياسي، بينما الموضوع في المجموعة الثانية أحلام صغيرة هو أمل المظلومين والضحايا في مستقبل أفضل، من خلال تحويل الأحلام إلى واقع.

كاتب رئيس آخر في هذا الاتجاه هو محمد صدقي، أول عامل مصري علم نفسه الكتابة الأدبية بمستوى كبير. وهو يشابه في تنشئته جوركي، ولذا فقد كان مؤهلاً أن يطور الرومانسية الاشتراكية المبكرة، التي قدمتها أعمال الشرقاوي. لا تبدو مصادفة أن تصدر مجموعته الأولى المتميزة، في أعقاب صدور مجموعة الشرقاوي الثانية والأخيرة، أو أن يقدمها بحماسة المناصر المتحمس لمذهب الرومانسية الاشتراكية في مصر في ذلك الوقت، محمود أمين العالم. مجموعة صدقي القصصية حققت الإنجاز الريادي، على اعتبار أن أعمال الشرقاوي كانت تمثل نقطة الانطلاق لها، ولذا جاءت شارحة لأفكارها واكتشافاتها، كما أنها عملت على توسيع مضامينها ومجالات تطبيقاتها. أوصل محمد صدقي الرومانسية الاشتراكية إلى أوجها، حيث إنه طور الجانبين السلبي والإيجابي لهذا الاتجاه الأدبي إلى أقصى حد. لقد أكد من خلال عرضه لمفاهيم الواقع المسيطر، آلام الفقراء، ومعاناة الفقر، ووصفهم عبر مشاهد عريضة.

في سوريا، الأخوان مواهب (ولد 1919)، وحسيب كيالي (ولد 1921) من ضمن هذه المجموعة، التي نقلت وصف الحياة اليومية، إلى عالم القصة القصيرة. فقصصهم مليئة بالشخصيات الفقيرة جداً، التي تعاني من شرور الطبقية، والاستغلال الاجتماعي، إلا أنها تمتلئ بالتفاؤل والرغبة القوية لتغيير أوضاعهم.

وبعيداً عن الواقعية، تظهر الشخصيات الفقيرة الأمية، مسلحة بالأفكار الواضحة رفيعة المستوى، مما يؤكد أنها أفكار المؤلفين. وقد تميزت أعمال حسيب بالطرافة القوية، ولجوئها إلى التركيب الساخر الذي يكشف الحالة من الداخل، بدلاً من الخارج، بينما أعمال أخيه ذات محدودية شديدة، وصبغة عاطفية. لغة السرد في معظم أعمال هذا الاتجاه تنحو منحى السهولة، واستخدام التعبيرات العامية بشكل مكثف. ويأتي في بعض هذه الأعمال استخدام اللغة الدارجة متداخلاً مع رؤى الناس البسطاء، وفي مصر قام بدر نشأت (ولد 1927)، أحد مناصري هذا الأسلوب بكتابة قصصه كاملة بالعامية بما في ذلك الوصف والحوار.

بدأت الواقعية الاشتراكية في الاختفاء مع بداية الستينات. لم يكن ذلك نتيجة قرار مدروس، أو فشل مشروعها الاجتماعي، الذي كان يبدو حلماً، أكثر من كونه برنامجاً معداً بعناية، وإنما حدث ذلك نتيجة لعاصفة سياسية. عند سنة 1960، زج بمعظم كتابها في السجن في كافة أنحاء العالم العربي، وعندما أفرج عنهم، بعد بضع سنوات كان كل شيء قد تغير. الرومانسية الاشتراكية سقطت لانعدام شعبيتها، حتى في روسيا نفسها، وتم تطوير إحساس فني جديد، أكثر ولاء لأرواح المؤسسين الأوائل لهذا الفن الأدبي وتغير الواقع في العالم العربي. لذا، فإن قليلاً من الكتاب استمروا على الطريق القديم، بينما آخرون بما فيهم رائدهم النقدي محمود أمين العالم، حاولوا أن يستوعبوا هذا الإحساس الجديد، ويتبنون مميزاته ومتطلباته الجديدة. غير أن لا أحد من الكتاب الرياديين للرومانسية الاشتراكية نجح في إبقاء التغييرات المتطرفة للإحساس الجديد، ذلك أن الأمر يحتاج فنياً إلى متطلبات جمة.

القصة القصيرة الواقعية

لم تستخدم هذه الدراسة مصطلح الواقعية بصفته مفهوماً زمنياً، ليس بسبب تعايش الواقعية والرومانسية خلال فترة الدراسة، وإنما لأن الواقعية في

القصة العربية القصيرة ليست مدروسة أو حركة، فلم يعرف لها بيان أو برنامج نظري. وهي ذات مساحة عريضة تشمل كل الأشكال الرئيسة للقصة القصيرة، من الاجتماعية والجغرافية، إلى حد الريفية، والساخرة، والعاطفية، والنفسية، ولا يوجد هناك أي رابط مشترك، سواء كان فلسفياً، أم ثقافياً، أم حتى شخصياً بين أولئك الذين كتبوا ما اصطلحت هذه الدراسة على تسميته القصة القصيرة الواقعية، بعيداً عن منهجهم الفني. الطبيعة الفاعلة للواقع تتطلب شكلاً أدبياً فاعلاً، متساوياً معها، ليمكنه التعبير عن الجوانب الواقعية المختلفة. الواقعية مع استيعابها لهذه العقدة والفاعلية، تقدم هذا من أجل أن تستغني عن مفهومية المعرفة، في محاولة لسبر أغوار الواقع.

يعود نشوء الواقعية في الأدب العربي إلى أدب الطبقة الوسطى، واتساع قاعدة القراء، ونشوء العقلانية، والاهتمام بالحياة اليومية، وحالات الملل والمعاصرة في الأدب، وانتشار العادات المدنية، ومحاولة أولئك الذين تعلموا خارج النظام التقليدي القديم، فرض آرائهم وأذواقهم. كما أنه يتصل بمحاولة الطبقة الوسطى التعبير عن نفسها في الأدب، والتحدث عن الطبقة الدنيا (الفلاحين والعمال) من وجهة نظر أخلاقية وإنسانية في البداية، ثم من وجهة نظر أيديولوجية فيما بعد.

تصادفت انطلاقة الواقعية مع نشوء الأعمال الأدبية الأصلية، التي كان من الصعب عليها تمييز نفسها من تلك الأعمال المترجمة، أو تلك التي تم تبنيها في الفترة المبكرة. الإبداع في الأعمال الأدبية، الذي كان يستخدم بصفته ذريعة، أو رخصة للقدرات الفنية المتوسطة، لم يعد حجة مقبولة مع بداية الثلاثينات من القرن العشرين. ولم يكن ذلك بسبب أن بعض الرواد نجحوا في تحقيق مستوى أدبي عال في أعمالهم، وإنما لبروز شعبية هذا الفن الأدبي، وتراكم الأعمال القصصية الأصلية والمترجمة، التي عودت القراء على تقاليد هذا الفن الأدبي ووسائله. أصبحت الحاسة الفنية خلال الثلث الثاني من القرن العشرين أقل بساطة من تلك التي كانت موجودة في الثلث الأول، وأصبحت مع نهاية

الخمسينات وخلال الستينات، معقدة بشكل كبير. هذه التغيرات كانت تتماشى مع رغبة العالم العربي الملتهبة في التقدم في كافة الحقول، حيث كانت الفترة مليئة بالأمل لمستقبل جديد. لقد عبر الواقعي العربي، مثل زميله الأوربي، عن الوعي المتنامي لتناقضات العصر، ليس بالتمثيل المتطرف للحقيقة الخارجية، وإنما بالتأليف الشعري الداخلي للحقيقة والمثالية. والكاتب العربي الواقعي لا يعرض العالم الاجتماعي والتاريخي كما يوجد بشكل موضوعي، وإنما يتم الكشف عن هذا العالم من خلال تجربة الفرد وفهمه له.

يمكن تحديد مساهمة الواقعية في تطوير القصة العربية القصيرة، من خلال بحث نقدي لأعمال بعض كتابها الرواد. وأية قائمة قصيرة أو طويلة بأسماء هؤلاء الكتاب لابد أن تبدأ بالشخصية الكبيرة، المسيطرة على الفن، المتمثلة في يحيى حقي. لقد تم استقبال أعمال تيمور وكامل بحفاوة وشعبية كبيرة، إلا أن أعمال يحيى حقي، التي كانت أقل عدداً وأكثر تباعداً فيما بينها، كانت تساهم بهدوء مساهمة فاعلة في تطوير هذا الفن. لقد بدأ في كتابة القصة القصيرة ونشرها في عام 1926، واستمر حتى عام 1968. ومع ذلك، فهو لم ينشر سوى سبع مجموعات قصصية. ومساهمة هذه المجموعات السبع في تطوير القصة العربية القصيرة مهمة في كل المقاييس، بسبب قيمتها الفنية العالية، وبسبب دورها الكبير والبارز في تطوير هذا الفن، والتأثير على عدد كبير من كتاب القصة القصيرة. كان يحيى حقي أصغر الكتاب بين معاصريه، إلا أنه كان أكثر وعياً بأهمية المعايير الفنية في الأعمال الإبداعية، من معظم هؤلاء الكتاب. وقد كان ذلك واضحاً في كتاباته النقدية المبكرة، وفي كتاباته التجريبية في كل من الشكل والأسلوب. لقد استخدم حقي أساليب متنوعة من التقنية الكتابية، وحاول اكتشاف أرضية جديدة في كل من الموضوع والشكل، كما كانت تجربته للشكل أكثر من أي كاتب آخر من معاصريه. لم يتسبب تنوع إنتاج حقي في جعل أعماله القصصية ذات حدود ضيقة، وخلافاً لمعظم معاصريه، لم يقف عند حد الطبقة الوسطى المدنية، أو ينظر إلى

هذا العالم من خلال رؤية هذه الطبقة. يمتلئ عالم حقي القصصي، إضافة إلى شخصيات الطبقة الوسطى، بالشخصيات الفقيرة من المدينة والريف المصري. وقد لامس حقي من خلال هذين العالمين روح مصر، وكشف التيارات التحتية في حياة مصر الاجتماعية.

كان يحيى حقي منذ بداية حياته الأدبية، على وعي بحقيقة حاجة كاتب القصة المتميز وهي أن يعرف، إلى جانب الموضوع، وحدوده، وطبيعة شخصياته، أموراً أخرى متعلقة بكافة الطقوس الاجتماعية، وتفاصيل الحياة، ونظم المعتقدات والقيم، والأساطير التراثية، والحكايات، والأغاني والأمثال، إضافة إلى المعرفة شبه العلمية لأحوال الطقس، والنباتات والحيوانات، التي تجسدها الشخصية المصورة، أو تفرضها تشعبات الموقف. وترافق الشغف بالوضوح في عمل حقي مع العناصر التأملية في السرد، لتبرز العمق الإدراكي، وخاصة التخيل الإبداعي، الذي تميز به الكاتب بشكل كبير كما تميزت أعماله بغناها وأصالتها، ولذا يختلف حقي عن تيمور الذي قلد موباسان (Maupassant)، أو لاشين، الذي يبدو تأثره الواضح بشيكوف (Chekhov). لم يقع حقي في ظل أي كاتب أوربي بعينه، بالرغم من إطلاعه الواسع على الأدب الأوربي، وبالرغم من إعجابه بتقنيات الوصف الرشيقة لتوماس مان (Thomas Mann)، وميول لديستوفسكي (Dostoyevsky) لتحليل المشاعر الداخلية، إلا أن تأثره الأعمق كان بالحكايات الشعبية المصرية والأدب الشفهي، ببساطتها، وعمقها، وحيوية صورها، وقدرتها على التأثير العميق. وتركز قصص حقي على الشخصية، وتعالجها في وسطها الاجتماعي الملائم. وفي معظم قصصه، يتخذ الصراع شكلين رئيسين: صراعاً داخلياً، وصراعاً بين البطل والعالم الخارجي. ويتداخل هذان النوعان من الصراع بشكل كبير في معظم قصصه، فيساهم كل منهما في تطور الآخر. ويتضح ذلك بشكل أكبر في قصصه عن صعيد مصر، التي تتداخل فيها العوامل المأساوية، مع طقوس الحياة اليومية ومواقف الشخصيات من الذات ومن المجتمع.

وتبرز واحدة من أهم إنجازات فن حقي، وهي قدرته على إبراز تغير الحساسية الفنية وأن يكون دائماً في مقدمة تطورها، وهذا ما يجعله فريداً بين معاصريه. تعكس بعض قصص إبراهيم المصري (1909-1981) بعض سمات حقي، كما أن الأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ (ولد 1911) في مجال القصة القصيرة، استفادت من إدراكه لضرورة إضفاء مستويات متعددة من المعنى على القصة القصيرة لتمنحها قيمة رمزية. وفي بداية مسيرة محفوظ الأدبية، عندما كان اهتمامه موزعاً بين المقالة والقصة القصيرة والرواية، أنتج محفوظ قصصاً قصيرة متفاوتة، تتأرجح بين رومانسية تيمور أو حتى وجدانية كامل، وواقعية أعمال حقي، إلا أنه لم ينجح أبداً في بلوغ المستوى الفني العالي، الذي بلغه حقي في نفس الفترة (الثلاثينات). لقد خصص محفوظ الفترة السابقة لكتابة الرواية، غير أنه بعد عودته إلى ممارسة هذا الجنس من الكتابة في الستينات أثراه ببراعة التركيب السردي وتناسقه، الذي أتقنه في فن الرواية، ولكنه فشل في استقصاء عناصر الحساسية الحديثة التي ظهرت في جنس كتابة القصة القصيرة منذ توقفه عن ممارسته. وقد أدرك محفوظ هذه التغيرات، بعد صدمة هزيمة العرب في 1967، وبدأ في دمج هذه الاستراتيجيات في أعماله الروائية التقليدية الكبيرة. لقد أبرز مجموعة من الرموز الكامنة، ونسجها بمهارة بأوصاف ذات براءة ظاهرية. وفي أجزاء العالم العربي الأخرى، كان مستوى القصة القصيرة متأخراً نسبياً بين معاصريه عما وصل إليه حقي، كما يظهر في أعمال فؤاد الشايب (1910-1970)، وميشيل عفلق (؟1989-19)، وليان ديراني (ولد 1909) في سوريا، وشالوم درويش (ولد 1913) وبعض أعمال عبدالحق فاضل، في تلك الفترة في العراق.

تجسيد جوهر الواقع

يعد الكاتب اللبناني توفيق يوسف عواد، واحداً من أكبر وأهم كتاب القصة القصيرة من جيل حقي، حيث قدم إنتاجاً مهماً ساهم في تطوير هذا الفن

الأدبي. يعتبر تاريخ نشر مجموعتيه عام 1936 و1937، نقطة تحول في تطور القصة العربية القصيرة في منطقة الشام. يجد المرء في هاتين المجموعتين المبكرتين طرحاً أدبياً ناضجاً لأسئلة الحياة اليومية لأهل الشام، وتصوير طبقات المجتمع اللبناني المتعددة، بأسلوب مقتضب، يوظف تركيباً سردياً مترابطاً. لقد عبر عن مفهومه لهذا النوع من الكتابة في مقدمة الصبي الأعرج، وعرّفه بأنه الشكل الأنسب لتصوير مجرى الحياة بتعدد أوجهها، وتشعب اهتماماتها، وتمكن من توظيفه في سبر أغوار الجوانب الخفية للواقع، والتعبير عن تعقيداتها في أسلوب فني محنك. صحيح أن بعض قصصه الأولى مجرد سرد سطحي، لم تخرج عن نطاق الأسلوب الصحفي الساذج، غير أن أعماله الأكثر نضجاً مطبوعة بإدراك عميق بالنفس الإنسانية والقدرة على تقديم مواقف سردية حية ومقنعة، وممزوجة ببعض اللمحات الشعرية. فحساسيته للتفاصيل واقتضاب أسلوبه، تمتزج مع مهارته في إبقاء القارئ مشدوداً، ومتفاعلاً مع الاستراتيجية السردية، من خلال تطور مدروس للحدث، ودوافع مقنعة للشخصيات، مما أضفى على قصصه درجة عالية من النضج، بدون تنفير القارئ العادي منها.

لقد دمجت قصص عواد هذا الجنس الأدبي في القضايا الرئيسة للمجتمع، الذي كان ممزقاً بين الحياة الصعبة للريف، والمآسي التي صاحبت الهجرة للمدن ولبلاد أخرى. فالتمسك بالأرض، قيمها وطرق المعيشة عليها، ينظر إليها في عمله على أنها مسألة شرف، والخيار الوحيد المتاح، بالرغم من الثمن الباهظ الذي تتطلبه؛ لأن التخلي عن الأرض الأم يفتح بوابات الكارثة. ومع أن الأرض ينظر إليها في أعماله بمفهوم رومانسي للبطولة، ممزوج بنظرة مثالية لجمالها الطبيعي وطيبة أهلها، فإن عرض الطبيعة القاسية لمدنها، يتميز بالعمق الواقعي، وذلك في تصويره لازدواج المعايير السائدة في أخلاقياتها. فهو يفضح، في أعماله، الرموز الإدارية والدينية، لجهلها ونفاقها وفظاظتها. ونقده اللاذع للرهبان، يذكر بأعمال رواد القصة القصيرة، في تصويرهم لنفاق الشيوخ. إن اشتراك رجال الإدارة

والدين مع أسياد الإقطاع القدماء في قصصه، ينم عن وعي اجتماعي قوي، وعداء مستحكم، لتسلط الأغنياء، الذين يعتبرهم مسؤولين عن معاناة الفقراء. فهو يطالب بإصلاح اجتماعي جذري، وينتقد بعنف أولئك الذين يطالبون بالإصلاح، من أجل أغراضهم ومصالحهم فقط.

يعيش في قصص عواد أناس بسطاء من الطبقات الدنيا والمتوسطة للمجتمع اللبناني، ولكن بساطتهم وصفت بحب لهم، وتعاطف مع أوضاعهم، بشكل يذهب بالطبيعة الإنسانية إلى أبعد من السمات الفردية. فعواد يعير انتباهاً خاصاً للشخصيات، التي يتحمل معظمها ظروفاً اجتماعية ونفسية صعبة، تُعرض في مواقف حقيقية، عصيبة ومعقدة، تمكن الكاتب، بالرغم من تدخله في السرد أحياناً، من تطويرها، ويمنح أحداثه دوافع قوية. فأعماله الأكثر تأثيراً، هي تلك التي تحاول إبراز العواطف الإنسانية العميقة، خاصة الحب، لإبراز الغضب، والبراءة والشفقة، كما تسجل طقوس الحياة البسيطة، والروابط الإنسانية القوية. إن اهتمامه بالموت، بصفته نهاية للمأساة الإنسانية، والحقيقة المطلقة، والحكم النهائي، يضفي على بعض قصصه ظلالا ميتافيزيقية، تمنحها أهمية فلسفية.

كاتب واقعي آخر للقصة القصيرة، هو محمود البدوي (1908-1985)، الذي استهل حياته الأدبية عام 1933 بترجمة قصص تشيكوف القصيرة، ونشر في عام 1935 كتابه الأول الرحيل. وباستثناء كتابه الوصفي حول رحلة إلى الشرق الأقصى، لم يكتب البدوي غير القصة القصيرة، حيث نشر ثماني عشرة مجموعة، على مدى أربعين عاماً. وهذا يجعله الكاتب العربي الوحيد، الذي كرسي كل حياته لهذا الجنس الأدبي، وأصبح أحد الكتاب العرب الكبار، من خلال اقتصاره على كتابة القصة القصيرة. ولذا، كسرت أعماله الدائرة المحدودة لنمط الموقع والشخصية، وظلت أعماله إلى منتصف الثلاثينات، ينظر إليها بصفتها العالم الرئيس للقصة العربية القصيرة. تدور أحداث قصصه في المدن والقرى على حد سواء. وبعيداً عن القاهرة، شغف البدوي بالإسكندرية والمدن الساحلية، فقد سحرته العلاقة

المعقدة بين الإنسان والبحر. لقد شكلت المدن الريفية الصغيرة في صعيد مصر، ساحة للصدام بين القرويين، وعجائب الحياة المدنية، لأن القرويين يحسون بنوع من الضياع في متاهات المدينة. وفي عالم بدوي، تبقى الحواجز الاجتماعية منيعة، حتى مع وجود روابط دم بين أولئك الذين يعيشون على جانبي الحاجز الاجتماعي. وبطبيعة الحال، فالمعدم الذي يتحمل وطأة الفقر غير الإنسانية، يشده انتباهه أكثر من الغني. ونجد في عدد من قصص بدوي ذكراً للغجر، الذين قلما نجد لهم إشارة في الأدب، ووصفاً لعاداتهم، وقيمهم، وطرق معيشتهم الممتعة، مثلهم مثل الخارجين عن القانون، والمشردين، وقطاع الطرق في صعيد مصر، بعالمهم الرجولي، والقاسي، وبطولاتهم الغامضة، جنباً إلى جنب مع التجمعات الأجنبية المتعددة، التي عاشت في مدن مصر الرئيسة، بحياتها الغرائبية وعاداتها غير المألوفة. ويشكل الشقاء، والتحمل الإنساني، أحد المواضيع الأساسية في عالم بدوي الأدبي.

أما الموضوع الآخر فهو الجنس، الذي يرتبط بشكل مباشر بالموت والعنف، ويشكل جزءاً أساساً من سبره لطبيعة الجاذبية والنفور في العلاقة بين الجنسين. ومنذ مجموعته الأولى، حاول سبر الأبعاد المتعددة، للعلاقة بين الجنس والمصير الإنساني، من خلال مجموعة من الرموز القوية، المنسوجة على نحو دقيق. فالجنس في كثير من قصصه، رغبة ملحة للحياة، وهو تقريباً جوهرها، لأنه طاقة تمنح الحياة، ولأنه وسيلة لكشف الشخصية الإنسانية، وفي الوقت ذاته، بداية لبناء التوتر. وقد نجح بدوي، من خلال هذه الإيحاءات، وطرق العرض، في التغلب على التحريم الذي أحيطت به طريقة التعامل مع هذه الموضوع الحيوي، في الأدب العربي الحديث خصوصاً في هذه المرحلة المبكرة من تطوره.

أما الموضوع الثالث والرئيس، فهو العلاقة بين الفعل الإنساني، وما يبدو على أنه سنة كونية، ويتمثل في غموض المجهول. القدر والمصير يعترضان طريق تطور الحدث، بصفتهما قوة أخلاقية تعيد النظام، وبصفتهما قوة عاتية غالباً تعصف بأكثر

الناس تعلقاً بالحياة، وتجعلهم عرضة لليأس. وفي بعض القصص، تبرز طبيعة القدر الاجتماعية الملموسة، أكثر من طبيعته الميتافيزيقية، خاصة عندما ترتبط بأوضاع خارجية وحوادث مصيرية كالحرب؛ لأن عالم محمود البدوي، يجسد تأثير الأحداث الوطنية الكبرى والحروب، منذ بداية ثورة عام 1919. ومن المواضيع الأخرى، التي تتكرر في أعماله، الفشل وتشعباته الاجتماعية والنفسية، خاصة في خضم حياة كسولة، متحللة من الأخلاق مثل حياة سكان المدن. ومن خلال هذه المواضيع والشخصيات المتنوعة بشكل كبير، وسع بدوي آفاق القصة العربية القصيرة، وأظهر قدرتها على التصدي، بشكل فني رائع، لقضايا المجتمع الرئيسة.

ذروة السرد الواقعي

عمت أرجاء الوطني العربي، عقب معاهدة استقلال مصر في 1936، والثورة الفلسطينية في نفس العام، فرحة غامرة، سرعان ما تحولت إلى إحساس بالإحباط وفقدان الأمل، خصوصاً بعد فشل ثورة 1941 في العراق، وفشل محاولة إجلاء الفرنسيين من سوريا ولبنان. ومن الأسباب الأخرى، الحيرة في التعامل مع الآثار السياسية والاقتصادية، الناتجة عن الحرب العالمية الثانية، التي لم يشعر العرب بآثارها الحقيقية، إلا في نهاية الأربعينيات. ولذا تبخرت أحلام الاستقلال بسبب الحرب، وتصاعدت موجات الغضب الشعبي. هذه الأجواء تشبه تلك التي سادت في العشرينات، وهي الفترة التي نضجت فيها القصة العربية القصيرة، وأخذت في الانتشار، وساهمت في تطوير الاتجاه الواقعي. لقد مهد كتاب المعذبون في الأرض لولادة هذا الاتجاه، مع أن كاتبها طه حسين حاول جاهداً نفي كونها مجموعة قصص قصيرة. وقد عوضت مكانة طه حسين الأدبية، وجمال أسلوبه، وعدالة قضيته، التي تحركها مشاعر قوية صادقة، عن التركيب البدائي لبعض قطعه السردية القصيرة. لقد ساعد طه حسين في تغيير اتجاه القصة القصيرة، من خلال تبني أسلوب جديد في الكتابة عن الفقراء. كانت صور الحياة المؤثرة،

ومعاناة الطبقة الفقيرة مصدر إلهام لكتاب الجيل الجديد في مصر، في ذلك الوقت، حيث ساعدتهم تلك الصور على تحديد الهدف من كتاباتهم، ووجهت أدبهم نحو التعبير عن غضبهم الاجتماعي والسياسي.

ويبدو أن هذا الغضب وجد في موهبة يوسف إدريس، ذات الإنتاج العميق والمتميز، متنفساً للتعبير. وقد حجبت ملكة إدريس المهيمنة مثيلاتها لمن عاصروه، فجاء نتاجه غنياً في الشكل وفي المحتوى، وكان غزيراً، ومتطوراً بصفة مستمرة. نشر إدريس مجموعاته الخمس الأولى قبل بلوغه سن الثلاثين، في زمن عظمت فيه الآمال الاجتماعية والسياسية. تزامن نشر هذه المجموعة، مع انهيار النظام القديم في مصر، وجلاء القوات البريطانية، وإعلان الجمهورية، وإصدار نظام سياسي جديد. ويبدو أن الهدف من هذه الكتابات يتمثل في تحديد أولويات النظام الجديد، وتسليط الضوء على تطلعات الفقراء والمستضعفين، وعرضها أمامه ليعمل على تحقيقها. كانت هذه التطلعات، في ذلك الوقت، بارزة للعيان، كما أن هويات الأصدقاء والأعداء وأهدافهم كانت واضحة أيضاً. لقد تركت أعمال يوسف إدريس بصمات واضحة على عالم السرد وتركيبه، واحتلت حيزاً مهماً في هذه الأجواء الملتهبة من الفضاء المتطرف السائد. ومن طموحاتها أن تكون صوت المستضعفين، وصرخة الفقراء المعدمين في مواجهة أدب الإمتاع. يأتي ذلك من خلال اختلافها عن الحكايات المعهودة، التي تتخذ من الصالونات المترفة، والفلل الراقية، والسيارات الفارهة، سياقات لها، ووقوفها، أيضاً، ضد الأحلام الوردية لأولئك الذين يحلمون بالخلاص من الفقر والفاقة، بربح الجائزة الأولى في سحب اليانصيب.

لم يحصر إدريس أعماله الخمسة الأولى في عدد محدد من الموضوعات والأفكار، ولم يقيد نفسه بقضايا مجموعة محرومة، أو مهشمة، أو بائسة من البشر؛ بل تحرك بحرية في التسلسل الاجتماعي، وفي مساحات واسعة. لقد كان التنوع في شخصياته الإنسانية ثريا، بحيث يوازي، وقد يتفوق، على التنوع

في المواقع. غير أن الشخصية الأبرز، والأثيرة لديه، هي تلك المجسدة لإنسان محبط، ومفعم بأحلام ومشاريع، غالباً ما تكون أكبر من الحياة ذاتها، ولكنه غير قادر على تحقيقها، لأسباب متعددة ومختلفة. فشغفه بالحياة ومتعها الحسية قد يفوق العقبات الكبيرة، التي تحول بينه وبين إشباع رغباته. فهو يعيش في عالم أشبه بوحل للاضطهاد، يتحكم فيه الفشل، ويغرقه الإحباط والإحساس بانعدام الأمن. ويعامل إدريس مادته كما لو كانت جزءاً من كابوس، بحيث يتمكن من تصوير أجواء الإحباط، التي تخون فيها الأحلام الشخصية بشكل مستمر، وليبتعد عن الانزلاق في عرضها بشكل ميلودرامي صرف. من الموضوعات الرئيسة، في تلك الحقبة، الصراع بين الفرد والجماعة، الذي يصل، في بعض القصص، إلى درجة عالية من الغنى والتعقيد.

الفئة الثانية من مجموعات إدريس القصصية القصيرة، التي تشكل مجموعاته السبع، التي نشرت بعد آخر الدنيا (1961)، تميزت باختلاف كبير في الشكل والمضمون بالرغم من بقاء بعض العناصر. أسهمت أعماله الجديدة إسهاماً كبيراً في تشكيل الحساسية الجديدة وترسيخها، على نفس المنوال، الذي بثت فيه مجموعاته السابقة روحاً جديدة في القضية القصيرة الواقعية، وأعادتها للأضواء. تدور معظم قصص تلك المرحلة حول موضوعين أساسين: الأول، يتمثل في اكتشاف الشخصية الرئيسة لغموض الحياة التي تعيشها، وعدم جدواها. هذا الاكتشاف الذي يأتي متأخراً، يضع الشخصية تحت رحمة لوم الذات، ويعرضها للاستهجان، وفي النهاية يقودها للشعور بالمرارة واليأس. الثاني، هو الشعور الدائم بالوحدة، وانعدام الشعور بالرضى والأمان، والإحساس أنه فريسة في ملاحقة غامضة. ومن التغيرات المهمة، التخلص أو التخفيف من عنصر الكابوس المخيف. أما ما يستمر من أعماله السابقة، فيتمثل فقط في سمة النزعة نحو التمسك بخيط متشائم من الكآبة، لأنه الآن يحاول تخفيف العناصر الكابوسية، ويفضل الاتجاه نحو البنى المجردة، واستخدام تدرج الحدث، فيما يشبه الحلم،

الذي يتضمن صوراً أو تفاصيل غير واقعية، وشغفاً بالمبادئ. أما التغير الثالث، فقد أثر في شخصيته الرئيسة، التي تترك الاضطهاد والإخفاق البطولي، لما هو عكس ذلك تماماً. فهي تتحول إلى مخلوق غامض ومعجز، وهاتان الصفتان غير نادرتين وليستا محصورتين في طبقة أو مجموعة بعينها.

فيما يتعلق بالمكان والحدث، يركز إدريس على الجوانب الغامضة الإعجازية ويبرزها، من خلال المواجهة بين الفرد والجماعة. ولم تعد الجماعة، كما هي في الأحداث السابقة، مقدسة أو معصوبة، بل تبدو غبية، ومتسلطة، وعديمة الأخلاق، وكثيرة الخنوع. فهي تظهر متواطئة مع الوضع القائم، وتقمع أية محاولة فردية لتحدي هذا الواقع، في عالم تلاشت فيه أحلام الأمس. وغالباً ما أخذت ردة فعل الفرد شكل الانسحاب من واقع خارجي ظالم، ومتسلط، يستعصي على الفهم بشكل متزايد. غير أن تناقض هذا التوجه للانسحاب، بشكل واضح، مع شخصية الفرد المتمردة، يؤكد انتشار الفساد الذي يحاول الفرد الهروب منه، ويصبغ تمرده بالمأساة. أما التغيرات الأخرى المرتبطة بذلك فهي إخفاء الاهتمام بطقوس الحياة، وغياب الجوانب الإيجابية للأنماط الأبوية للمجتمع. فالقصص، في هذه المرحلة، تهتم بشكل أكبر بالبنى والتجارب، أكثر من سابقاتها. وتشكل السخرية، التركيبية والجمالية، محور نتاج إدريس. إن حضوره المباغت بصفته مؤلفاً في أعماله السابقة، يتلاشى تقريباً، وينجح في حذف جميع المقدمات غير المفيدة، والتركيز على الوضع الأساس. وقد برز عامل تقني آخر مهم، يتمثل في وجود زمن سردي له منطقه الخاص المستقل، زمن له استمرارية فريدة، زمن غير واقعي، وراكد بشكل كامل تقريباً، إلا أن له سلطة عليا على عالمه الذي يشبه الحلم. لقد استطاع يوسف إدريس، من خلال هذا الزمن الخاص، أن يصور موقفه الخيالي، كما لو كان يشاهد بالحركة البطيئة. وبهذه الطريقة استطاع أن يعرض أصغر تفصيل وأن يتأمل أدق حركة. وفي توظيف إدريس لهذه التقنية الجديدة وغيرها، يعلق الموقف السردي بين الحقيقة والوهم، فتتداخل الأحلام والوقائع ويكمل

بعضها البعض الآخر.

انتشار القصة القصيرة الواقعية

كان ظهور إدريس، وجيله من كتاب القصة القصيرة، مثل: مصطفى محمود، وصلاح حافظ، ولطفي الخولي، وأحمد عباس صالح، ومحمود صبحي، متزامناً مع محاولة الاستجابة لأوضاع اجتماعية/ سياسية، وبشكل أهم، تلبية لحاجات أدبية مشابهة، مما كان سبباً في ازدهار الاتجاه الواقعي في أنحاء أخرى من العالم العربي. ولعل من أبرز الأعمال، مؤلفات كل من عبد الملك نوري (ولد 1921)، وفرمان، ونزار سليم، وشاكر خصباك، ومحمد رزنامجي، ونزار عباس في العراق؛ وحنا مينه (ولد عام 1924)، وسعيد حورانيه (ولد 1929)، وفارس زرزور (ولد 1930)، وفاضل السباعي (ولد 1929) في سوريا؛ وسهيل إدريس (ولد 1924) في لبنان؛ وأمين فارس ملحس، وجبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفاني في فلسطين. في أعمال هؤلاء ارتفع النبض الحقيقي، وروح الحياة وتفاصيلها في المجتمع العربي إلى تجارب حية، قادرة على إضاءة جوانب مختلفة من طبيعة الإنسان. وباستثناء الكثير من تلاميذ منهج إدريس السردي في مصر، مثل، عبد الرحمن فهمي، وسعد الدين وهبه، وحلمي مراد، وفاروق منيب، الذي تمثلت أعماله معظم إنجازات إدريس، كان هؤلاء أكثر الكتاب موهبة، من بين عدد كبير ممن ساهموا في تطوير القصة القصيرة الواقعية في ذلك الوقت. وسنتطرق بشكل مقتضب لكاتب واحد من كل قطر.

يعد نوري أهم كاتب عراقي، ساهم في تطوير القصة القصيرة الواقعية في الخمسينات، حيث ارتفع بها إلى مستوى عال من الترابط والنضج، لم يشهده الإنتاج العراقي من قبل. وقد نشر مجموعته الأولى في عام 1946، وفي عام 1948 منح جائزة مجلة الأديب في بيروت، وكان هذا اعترافاً به وبالقصة القصيرة العراقية. لقد أظهرت مجموعاته، وقصص أخرى مبعثرة في دوريات مختلفة،

لم تجمع في كتاب، قدراً كبيراً من الحساسية، ورغبة مستمرة، في تجربة قواعد كتابة هذا الجنس الأدبي وتطويره. وقد أبدى عبد الملك نوري في كتاباته النقدية المبكرة، سائراً على خطى يحي حقي، إدراكاً عميقاً لطبيعة السرد ووظيفته، وأظهر في أعماله عمقاً ودقة كبيرين. فهو، من بين كتاب عراقيين قلائل، قرأ بشكل موسع باللغتين العربية والإنجليزية، واستثمر هذه القراءة في إنتاجه الإبداعي. وقد مكنه توظيفه الفني للغة، الذي يعكس تأثره بكتاب مصريين كبار، وفهمه لآليات السرد، من تنويع أسلوبه بحسب حاجة المواقف والشخصيات. ولذا فنوري يعتبر، من حيث توظيفه لعنصر الزمن، من الرواد في العراق، وقد أثر بشكل واضح على أحد معاصريه البارزين، وهو صديقه فؤاد التكرلي (ولد 1927). أسلوب نوري الوصفي المتدفق، الذي ينجح أحياناً، في دمجه مع سير الأحداث والشخصيات، يأتي متزامناً مع توظيفه البارع لتقنيات المونتاج السينمائي، وقد غدت موضوعاته أكثر إثراء، وذلك من خلال جدلية التقارب، والإيقاع المنضبط لتتابع المشاهد، إضافة إلى توظيف أولي للمونولوج الداخلي، أو تيار الوعي. غير أن المفارقة تكمن في توظيف نوري لهذا السرد المعقد، لمعالجة الموضوعات المألوفة للقصة القصيرة الواقعية في ذلك الوقت، مثل التفاوت الاجتماعي، عدم الانسجام الزوجي. وتظهر شخصياته منعزلة عن المجتمع من حولها، نتيجة للفقر المدقع، أو الحساسية المفرطة. وفي قصصه الأكثر نجاحاً في مجموعته الثانية، طور نوري استخدام المونولوج الداخلي بشكل جعله قادراً على كشف الحياة الداخلية لشخصياته، مما جعل رسمه للشخصيات أكثر إقناعاً رغم ضعف الحبكة القصصية. لقد كان مدركاً بشكل جيد للتوتر الدرامي، الذي يتخلل السرد في القصص القصيرة الناجحة، واستطاع أن يوظف، في بعض أعماله الناجحة تعدد الأصوات في اللغة، ليعطي كل شخصية من شخصياته صوتها المستقل. وكان تجاهل الأوساط الأدبية في العراق لإنجازاته الكبيرة، وشعوره بعدم الرضى، سبباً في هجره الكتابة في نهاية الخمسينات، مما أفقد الأدب العربي عامة، والقصة القصيرة العراقية خاصة، أحد

أكثر الكتاب موهبة.

يبرز سعيد حورانيه، بين الكثير من كتاب القصة القصيرة الواقعية في سوريا في الخمسينات، بصفته أحد أكثر كتابها موهبة. بدأ الكتابة في 1947، واشتهر مع تصاعد حركة الأدب التقدمي، التي أسهمت في تأسيس « رابطة الكتاب السوريين »، التي تحولت فيما بعد إلى « رابطة الكتاب العرب » ، وأصبح حورانيه أمينها العام. لقد كان أيضاً أحد مؤلفي المختارات الأولى، درب إلى القمة (1951)، التي شكلت مقدمتها بياناً رسمياً للقصة القصيرة في الشام. وركب حورانيه ورفاقه، كما فعل إدريس وجيله، موجة الابتهاج الغامر باستقلال سوريا، وسعوا جاهدين لتأكيد أحلام المضطهدين والفقراء وتطلعاتهم. فتحت مجموعته الأولى، التي ظهرت بعد أشهر قليلة من صدور المختارات الأولى، عهداً جديداً للقصة القصيرة السورية، وأعلنت مولد سلالة جديدة من الكتاب، الذين يأتي حبهم البطولي لوطنهم مجرداً من الظلال الرومانسية، التي كانت لدى الجيل السابق. يأتي الصراع مع الجيل السابق واحداً من الموضوعات الأساس في عمل حورانيه، الذي يرى فيه الحدث من خلال عيون الجيل الجديد، الذين ترتبط آراؤهم بالتقدم والحرية والثورة الوطنية. وزاوج حورانيه بين الكفاح من أجل حرية وطنه، ضمن إطار البعد القومي للمأساة الفلسطينية.

وترتبط القضية الوطنية في قصصه بشكل واضح، مع الكفاح من أجل العدالة الاجتماعية، وأهمية الحفاظ على كرامة الفرد. وقد طور استراتيجية وصفية جديدة، وظف فيها الطبيعة أداة تعكس الجو الداخلي للحالة. أما توظيفه الشعري للغة، فقد حول المقاطع الوصفية القصيرة، التي تصف موقع الحدث، إلى قوة إيحاء تمكن محيط الحدث من أن يشع بمعانٍ، تضيء حقيقة التداخل بين الإنسان والطبيعة. ومع هذا، كانت أوصافه الشعرية خالية من أي أطياف عاطفية، أو رومانسية، لأنها تنجح في ربط كل من الطبيعة وموقع الحدث بشخصية الفرد، والنظرة الطبقية للإنسان والطبيعة. ويتمثل الإسهام الآخر لحورانيه في تطوير

القصة القصيرة الواقعية، في توظيفه ما يمكن تسميته بجدلية البنى المتوازية في تطور الحدث. وقد حقق ذلك من خلال عرض حبكتين متزامنتين، يؤدي تداخلها الجدلي من خلال مسيرة تطورهما، إلى إثراء بعضهما بعضاً، مما يساهم في اتساع أفق المعنى في القصة. وخلال التقنية المعقدة، تخدم كثير من التفاصيل الواقعية وظيفة مزدوجة لتطوير الحديث، وزيادة مصداقيته، وبالتالي تحويله إلى رمز متفجر غني بالمعاني والإيحاءات.

يعد غسان كنفاني (1936-1972) أكثر كتاب القصة القصيرة الفلسطينيين موهبة، فقد غير سرده الغزير طبيعة الأدب الفلسطيني وشخصيته. بدأ كنفاني كتابة القصة القصيرة في أواخر الخمسينات، مما يدل على تأخر تطور السرد الواقعي لدى الكتاب الفلسطينيين، الذين بقي تصورهم لمأساتهم، حبيس الرؤية الرومانسية، حتى دخل كنفاني مسرح الأدب. وكان من بداية مسيرته الأدبية، مهتماً بإنتاج أدب، قادر على التعبير عن حساسية المحنة الفلسطينية وتعقيدها. وكان البحث عما يمكن تسميته جوهر الهوية الفلسطينية، المحرك الأساسي لكل عمل سردي كتبه كنفاني. لقد كان واضحاً أن مشروع حياة كنفاني يتمثل في تغيير وعي الفلسطينيين بأنفسهم، وتاريخهم الحديث، ومحنتهم المأساوية، وكيفية رؤيتهم لأنفسهم. وقد وصف كنفاني محنة الأجيال المتعددة من الفلسطينيين، تلك التي اقتلعت من وطنها، بدءاً من الأجيال الأولى، التي عاشت كل حياتها في فلسطين، لكنها حرمت حق الموت بسلام في أرض الأجداد، إلى الأجيال الشابة، التي شكل الهروب من البطش والاضطهاد، الجزء الأكبر من ذاكرة طفولتهم، أو الذين ولدوا في مخيمات اللاجئين، وتحملوا ظروفاً معيشية غير إنسانية. غير أن جيل كنفاني حظي بأكبر قدر من اهتمامه، فصور طفولة أبناء هذا الجيل السعيدة بين أسرهم الكبيرة في فلسطين، كفردوس مفقود، الذين مروا في صباهم أو شبابهم، بالصدمة المدمرة لضياع وطنهم. ونتيجة لذلك، توقف تعليمهم، وتعرض وعيهم الثقافي والوطني لجروح غير مسبوقة، لا يمكن لها أن تلتئم، ولا علاج لها. ولا يعود مأزق

وجودهم إلى عدم قدرتهم على تقبل وضعهم غير العادل، بقدر ما يعود أيضاً إلى عدم قدرتهم على فهم منطق تحولهم المفاجئ، من مواطنين إلى لاجئين. فهم ينظرون للآلام التي تعرضوا لها على يد من شردوهم، على أنها بداية سلسلة من المصائب والمحن لا نهاية لها.

يحرص كنفاني، في محاولته وصف سعي أبناء هذا الجيل المستمر لتحسين ظروفهم، على تصوير مراحل تطور الوعي الوطني الفلسطيني، من التذمر السلبي من أوضاعهم، إلى العمل الإيجابي، من أجل التحكم بمصيرهم، والكفاح لاستعادة وطنهم المسلوب. ويرسم خلال مجموعاته المتعددة، وقصصه القصيرة الطويلة، حلولاً متنوعة متاحة للفلسطينيين، ليبين أنها جميعاً تقود إلى الضياع والدمار، فيما عدا حل واحد، وهو العودة إلى وطنهم. ويخالف كنفاني الكتاب الفلسطينيين الرومانسيين، الذين أراودا إعادة عقارب الساعة، وتجاهل الواقع المرعب، حيث يعترف بتعقيد الوضع، والحاجة لإدراك الاختلافات. ويصل إلى ذلك من خلال اختياره للموضوعات، ومن خلال طبيعة السرد ذاته، وتوظيفه للغة متعددة الأصوات. وأدرك كنفاني ضرورة تبسيط لغته لاستيعاب الحقائق الفلسطينية المعقدة، وضرورة إخضاع الشكل لمتطلبات المحتوى، ولأجواء القضايا المعبر عنها. لقد مارس كنفاني استراتيجيات سرد متنوعة، وجرب شكلاً جديداً للمجموعات القصصية، بحيث لا يكون الكتاب عبارة عن قصص مختلفة وأحياناً متعارضة، تجمع خلال فترة زمنية، بل أصبح عملاً موحداً، ذا بناء عضوي متماسك. ففي مجموعة عالم ليس لنا (1965)، تسبر الأوجه المختلفة للموضوع المتضمن في العنوان: العناصر الأساسية للحياة، التي تمثل العالم العادي والبسيط، والتي حرم منها الفلسطينيون، ويصور تأثير هذا الحرمان على نفسية الإنسان. هذا الشكل الجديد للمجموعة يبدي نقاط ضعف واضحة، ناتجة عن طغيان فكرة واحدة على تقنيات السرد، إلا إن التناغم بين القصص القصيرة المستقلة، يعوض عن هذا القصور، ويوسع آفاق الجنس الأدبي.

لقد كانت لأعمال إدريس في مصر، من القوة والشعبية، ما جعلها تحجب أعمال الكثير من كتاب جيله، وكذلك بعض أعمال من يكبرونه قليلاً أو من هم أصغر منه. يأتي شكري عياد (ولد 1921) على أنه الأكثر موهبة، من بين الكتاب الأكبر سناً، وأبو المعاطي أبو النجا (ولد 1931) بوصفه أكثر الكتاب بروزاً، من الكتاب الأصغر سناً، التي تشمل عدداً كبيراً من الكتاب الأكفاء، مثل، عبد الله الطوخي (ولد 1928)، وفاروق منيب (ولد 1929)، وصالح مرسي (ولد 1930)، وصبري موسى (ولد 1930)، ومحفوظ عبد الرحمن (ولد 1933). وقد نشر عياد خمس مجموعات قصص قصيرة، زاوج فيها بين حساسية الفنان وثقافته، وبين تفكير الناقد الأدبي. لقد عمل جاهداً على خلق نوع من التوازن بين ضرورة إنقاذ إبداع الكتابة من الجفاف الأكاديمي، دون التضحية بالعمق الفكري. وقد نجح في ذلك جزئياً، لأنه اختار من بين شخصياته طبقة المتعلمين، وحتى المفكرين، بشكل يبرر اختيار عناصر فكرية وتأملية. وكان عياد منبهراً كثيراً بأثر المواقف المتعلقة بشؤون هذا العالم الدنيوي في تفكير الفرد ومشاعره، وحاول سبر أغوار آليات هذه المواقف وفهمها. ومن الطبيعي أن يصاحب هذا الانبهار بالعلاقات الفريدة، اهتمامه بالذكريات البارزة، المحفورة في ذهن الفرد.

يعد ظهور أبو النجا، ومعاصره سليمان فياض (ولد 1929) في المشهد الأدبي، دلالة على نجاح الأشكال الأدبية الجديدة، التي بدأت منفصلة عن الكتابات التقليدية. وكان هذان الكاتبان أول من برز ممن لهم خلفية تعليمية تقليدية (أزهرية)، وهذا يضفي على مساهمتهما في تطوير القصة القصيرة العربية أهمية خاصة. وقد عكس عمل الأول، التداخل بين الفرد والمجموعة، بوصفهما كلاً متعاوناً. فالمجموعة في أعمال أبو النجا ليست كياناً اجتماعياً غامضاً، لكنها بطل جماعي، وكيان مميز له سمات اجتماعية ونفسية، وله دافع مشترك يؤثر فيه، كما لو كان هذا الدافع يؤثر في عقل واحد. ولذلك، كان لزاماً على أبو النجا أن يطور أساليب تقنية، تمكنه من إبراز الإرادة الموحدة للمجموعة بدون تدمير تعاونها، أو

إلغاء مضامينها السياسية والاجتماعية.

تناقضات الواقع المتغير

تختلف العقود من الستينات إلى نهاية الثمانينات بشكل جذري عن الفترة السابقة. لقد تميزت هذه الفترة بوجود الكثير من التناقضات، والحقائق السريعة التغير، خاصة على الصعيدين السياسي والثقافي. وقد بدأت هذه العقود بالفرحة الغامرة بالتخلص من الاستعمار، وبنشوة حلم الوحدة العربية، لكنها انتهت بعدد كبير من الحروب الأهلية، والنزاعات بين الأطراف العربية. لقد تحولت أحلام الاستقلال، والتصنيع، والتطور الاقتصادي، بسرعة، إلى هزيمة مرة، وتدمير لروح المعارضة. بدأت هذه الفترة بحرب في اليمن، وانتهت بحرب إيران والعراق الدموية في الخليج. ووسط ذلك، كانت هناك حربان كبيرتان بين العرب وإسرائيل، وغزو لبنان، وحربان أهليتان في كل من لبنان والسودان، وعدد من الصراعات المتأججة، من الخليج إلى الصحراء المغربية. وقد تمخضت عن إحساس بوحدة الهدف، والثقة بالروح الوطنية، مما أذن بظهور إنتاج أدبي مهم، يؤكد هذه الأحلام، ويجذب الانتباه إلى التناقض الكامن فيها. وكان من النتائج المهمة ظهور الجنس السردي في مناطق من العالم العربي، لم يسبق لها الإسهام بإنتاج متميز في هذا المجال. فمن البحرين والخليج، إلى السودان والمغرب، بدأت موجة من كتابة القصة القصيرة في الظهور، لتكمل إنتاج هذا الجنس وتثريه في بقية أنحاء العالم العربي. لقد تشكلت في الخمسينات والستينات، لأول مرة، طبقة مثقفة، في أجزاء من العالم العربي. وساعد ذلك على تأسيس قاعدة ثقافية اجتماعية، لإنتاج الأعمال الفكرية والأدبية، التي بدأت تظهر في هذه الفترة.

لقد تزامن ذلك، مع ضعف المراكز الثقافية القديمة في العالم العربي، وظهور علاقات جديدة بين هذه المراكز والأطراف، كما تزامن أيضاً مع تغير الحساسية الأدبية في المراكز القديمة في مصر والشام، ومع ظهور السرد الحداثي في هذه المناطق. ظهر جنين التغير الثاني في الحساسية الأدبية في أتون الحرب العالمية

الثانية، وخسارة الحرب الفلسطينية التي تبعت ذلك، ونضج في أتون حرب أخرى هي حرب يونيو 1967. لا شيء يغير العلاقات الإنسانية، بسرعة وقوة، أكثر من الحروب، فهي تهز الوضع المستتب القائم، وتفرخ الثورات الاجتماعية، والغضب، والإحساس بالضياع والغربة. ويمكن النظر إلى الحرب على أنها لحظة تحول نحو الجديد، لأنها تأتي بوقائع جديدة، لأنها تطرح أسئلة مصيرية، تنتهي في الغالب إلى إعادة النظر في القيم الأخلاقية والثقافية. وبعيداً عن هذه الحروب، فقد مر العالم العربي خلال هذه الفترة بعاملين أساسين، ساهما بدور فاعل في إحداث هذا التغير في الحساسية الأدبية. هذان العاملان هما انتشار القمع والتخويف السياسي الذي بدأ في الأربعينات وساد مع بداية الستينات، وتقديم الأفكار الأوروبية الجديدة، وصيغ الخطاب الحديثة. لقد أحدث الأول واقعاً جديداً أصبح فيه العالم متغيراً وعشوائياً، وعمق الثاني إدراك الكتاب بالواقع الجديد، وزودهم بخلفيات نظرية تناسب التحولات في الخبرة الإنسانية، وتقنيات أدبية قادرة على امتثالها والتعبير عنها.

هذه الحساسية الأدبية الجديدة، التي بشر بها نديم في بداية القرن، وكانت مسؤولة عن ظهور الأشكال الأولى للسرد في اللغة العربية في العقد اللاحق، وصلت ذروتها في منتصف القرن، وبدأت تشهد تغيراً كبيراً في المراكز القديمة، في الوقت الذي كانت تأخذ طريقها إلى الحركات الثقافية، التي بدأت تظهر في الأطراف. فقوتها المبكرة ونشاطها، اللذان جذبا مواهب عربية في الأطراف لجنس السرد الجديد، تضاءلت تحت نفوذ الوجدانية والرومانسية الاشتراكية، في المراكز القديمة، لأن أياً منهما لم يكن متجاوباً مع المتغيرات الثقافية المتعددة، والتغيرات الاجتماعية، التي حدثت، وساهمت في ظهور واقع معقد جديد. وهذا التغير وإن كان تدريجياً، قد حدث بشكل نشط مدفوعاً بعملية تمدن سريعة في العالم العربي. وقد تغلغلت تشعبات هذا التغير وتناقضاته في كل نواحي الحياة الاجتماعية. وغيرت التأثيرات المتراكمة للحروب، ونمو المدن، نظرة الكتاب

إلى أنفسهم وإلى الواقع من حولهم. وساهم الإنتاج الغزير المتنوع في القصة القصيرة في مصر، والعراق، والشام بدور حيوي، في إسراع تطوير الإنتاج المحلي وتسويغ أهميته. وظهرت الأعمال السردية المبكرة في هذه الأقطار في أوج حركة القومية العربية، حينما كان تأثير المركز مقبولاً، بل مرغوباً. ونتيجة لذلك، كانت مهمة رواد هذا الجنس في هذه البلدان أسهل في تسويغ أعمالهم، وتطوير لغتهم، وتعريف القارئ بقواعد السرد. وأظهرت دراسة أعمال رواد هذا الجنس في هذه البلدان عناصر متشابهة في أعمالهم، وتماثلاً مع محاولات رواد المرحلة المبكرة لظهور هذا الجنس في الأدب العربي. وقد تأرجحت أعمالهم بين السرد الرومانسي والواقعي، ومحاولة تأصيل هذا الجنس في اهتمامات الطبقة الوسطى شبه المدنية، التي بدأت تظهر حديثاً. كان الموضوع الرئيس لكتاباتهم، يتمثل في تأثير التغير السريع في القيم الاجتماعية، والتبدل الجذري لرؤية الواقع عند الإنسان العادي. الصراع بين الريف والمدينة في قصص المراكز القديمة يظهر في أعمالهم متقمصاً شكل تأثير النفط على أساليب الحياة التقليدية، أو الصراع بين الحياة القبلية والحياة الحديثة.

التجريب والحساسية الجديدة

يمكن اعتبار أعمال الحساسية الجديدة في المراكز التقليدية (مصر، والعراق، والشام)، مكملة للتيار الرئيس للقصة القصيرة الواقعية. ويكمن السبب في ذلك أن هذه الأعمال تبنت منهجاً فنياً للواقع (مع أن وسائلهم لتحقيق هذا المنهج مختلفة ولديهم مجموعة تأكيد بديلة)، وكثير من الأعمال الواقعية، كانت هي المبشرة بالحساسية الجديدة، كما سبق رؤية ذلك في أعمال يحيى حقي. الواقعية، في الحقيقة، مفهوم قابل للتحول، ومن الممكن، في معظم الأحيان أن يضم سمات كثيرة من الجديد. غير أن التحول الجذري الذي طرأ على نظرة الفنان وإدراكه للعالم، اقترن في القصة العربية القصيرة بتطوير آليات التقنية، كالبحث

عن أسلوب أو نوع يصبح عنصر وعي ذاتي في إنتاج الأدب الحداثي، لأن الفنان يجد نفسه منغمساً بشكل عميق، وغير متناه في رحلة عبر وسائل الفن وكلياته. فالبحث الحداثي عن التقنية هو في جوهره بحث عن معنى جديد، ومحتوى، وتجربة. والتقنية والآلية، اللتان ارتبطتا بالحساسية الجديدة، جذبتا الانتباه إلى استقلالية التكوين الخيالي نفسه، لا إلى استقلالية السارد، كما هو الحال في الأعمال السابقة. فعملية التحول في اتجاه السرد الحداثي، كانت تدريجية، ومرتبطة بتغيرات أخرى متعددة، اجتماعية، وفكرية، وسياسية.

كان الرواد الأوائل للسرد الحداثي في القصة العربية القصيرة، مجموعة من الكتاب، الذين درسوا في فرنسا. وقد ظهرت أعمالهم في مجلات تجريبية، وكتب بعضهم بالفرنسية مثل ألبرت قصيري، وبعضهم بالعربية، مثل بشر فارس. وفي عام 1942 نشر فارس مجموعة قصص قصيرة بعنوان سوء تفاهم، ضمنها أعمالاً ذات طابع رمزي. وقد طور فارس تقنيات جديدة مختلفة كالعرض الغنائي للحدث، والتشخيص، وعناصر سردية أخرى. غير أن تحول الحدث إلى نموذج جيد، ذي خيال غني وإيحائي، وصل ذروته في عمل عادل كامل (ولد 1916). وقد توقف عادل عن الكتابة في منتصف الأربعينات، وعرف أكثر برواياته، ولكنه كتب ونشر قصصاً قصيرة، بعضها مهم في دراسة الانقسام في الحاسة الأدبية، في القصة العربية القصيرة. فقصته ضباب ورماد، التي نشرت في المقتطف (يناير 1943) مهمة بوجه خاص، لتماسك تركيبها، ونضوج رمزيتها. فهي قصة بحث رمزي عن حلم مستحيل لشخصية غير واقعية، تعيش في عالم من الضباب والرماد. وتطور السرد لا تحدده سببية واقع خارجي، ولكن يحدده المنطق الداخلي، والترابط الرمزي، الذي يتبدل فيه الزمان والمكان، ويعاد تفسيره بشكل مستمر على ضوء الضرورات الشخصية.

كان فتحي غانم (ولد 1927)، عضواً فاعلاً في المجموعة الأدبية، التي أسست المجلة التجريبية البشير سنة 1948. وهو يختلف عن فارس وكامل، اللذين

كانا معزولين نسبياً عن الحركة الأدبية. وكان غانم هو الأكثر موهبة بين أعضاء المجموعة، التي مارست التجريب في القصة القصيرة في ذلك الوقت. وأعماله أكثر تجريباً وأقل انتظاماً، حيث يوظف مجموعة من التقنيات والآليات الجديدة، جنباً إلى جنب مع موضوعه الرئيس، حول نسبية الحياة والأحداث، ليطور الموضوع الأهم، وهو انعدام التواصل، وما يتصل به من انعكاسات غير معقولة، تفقد الزمان والمكان طبيعتهما المألوفة، ولذا، يوضع الحدث بقصد، في عالم يمضي فيه الزمن بحيادية، ويتم تجريد المكان من طبيعته الجغرافية أو الواقعية.

رواد الحداثة والانكفاء على الذات

يمكن القول تقريباً، إن الأعمال الحداثية، التي صدرت خلال الأربعينات، لم تكن سوى تمهيد لأعمال يوسف الشاروني (ولد 1924)، وإدوار الخراط (ولد 1926) في مصر، وفؤاد التكرلي (ولد 1927) في العراق، وزكريا تامر (ولد 1931) في سوريا، التي تمثل جوهر الكتابات الحداثية في الخمسينات والستينات. لقد تشكلت من خلال أعمالهم الحساسية الجديدة، جنباً إلى جنب مع انتصار الحساسية القديمة، وكانت في نفس الوقت تعارضها. لقد أسس هؤلاء أرضية جديدة، وطوروا قصة قصيرة مختلفة جذرياً، سبقت زمنها إلى حد كبير. بدأ الشاروني النشر في مجلة لبنانية شهرية، في الوقت الذي كان يعيش في مصر. لقد استفاد من النمو السريع للنشاطات الثقافية في القاهرة، في بداية الخمسينات، ونشرت مجموعته الأولى العشاق الخمسة، على نطاق كبير، سنة 1954، في نفس العام والسلسلة التي نشر فيها يوسف إدريس. غير أنه لم يوفق في جذب حماسة، مماثلة للحماسة التي استقبلت به أعمال إدريس، وفشلت مجموعته في التأثير في الوسط الثقافي، بطريقة مشابهة لتأثير مجموعة إدريس أرخص ليالي. لم يكن الشاروني غزير الإنتاج، كما أن وسائله محدودة، إلا أنها مؤثرة. لم يعتمد إنتاجه على ثراء الإحساس أو التركيب، ولم ينهل من خبرات عميقة متنوعة؛ غير أنه اعتمد على بناء ضخم

متوازن وهادئ. وأثرت دراسته للفلسفة على طريقة تناوله للموضوع، وعلى طابع الحساسية الحديثة التي تستشف منه.

تركز أعمال الشاروني على موضوعين رئيسين: الرغبة الملحة للاتصال، والتعلق بالوحدة، وهما موضوعان متناقضان، لكنهما متكاملان. فالصراع بينهما يعبر عن صراع أوسع وأعمق، بين الفرد والمجتمع، بين الذاتي والموضوعي، بين الواقع الداخلي، وواقع المحيط الخارجي. فبطله المفضل، أو بلغة أدق الوهمي، رجل تعذبه رؤيته للأمور، ومعرفته وحساسيته تخذلانه، لأنه يفشل في حماية نفسه أو تخليصها من واقعه المرير. إنه يدرك أن قدره يحتم عليه العيش في عالم وجد واكتمل قبله، فعليه التأقلم مع حقائق لا يفهمها، ولا يستطيع السيطرة عليها. فكابوسه، ونقطة الضعف التي يسيطر عليه من خلالها الخوف، يتمثل في الشك، الذي يتحول إلى علامة استسلام للخوف. فالتعابير الإنجيلية التي يستهل بها الشاروني أحد أكثر أعماله شهرة، « في البدء كان الخوف، الخوف صنع كل شيء وبدون الخوف لم يمكن خلق شيء مما خلق »[1]، يتلوها قلب لعبارة ديكارت التأملية: » أنا خائف، إذاً أنا موجود ». وهو يلجأ إلى أسلوب، يمكن وصفه بازدواجية الأبعاد، أسلوب يرتبط بمعالجة الموضوع المفضل لدى الحداثيين، المتمثل في نسبية الحقيقة. وقد أوجد الشاروني أول عالم متماسك للحساسية الحديثة، بكل ما يحويه هذا العالم من رؤى وأفكار، وأساليب، وخصائص، وصيغ، وأنماط خطاب. ونجح في إبراز الكثير من المخاوف، وحالات القلق المبهمة التي سادت أجواء المجتمع العربي من أواخر الأربعينات، وأصبحت أكثر وضوحاً على مشارف الستينات.

وهناك شبه بين الشاروني والخراط، الذي نجح في إبراز ذاته، واستطاع أن يحقق شهرة ونفوذاً، فاقت شهرة الشاروني ونفوذه، فهو قبطي ذو إحساس مرهف بانتمائه لأقلية طائفية، فأمده هذا الإحساس ببعض أوجه التجربة الحداثية. ويدعي الخراط بأنه بدأ كتابة القصة القصيرة في الأربعينات، غير أنه لم ينشر

(1) العبارة ترجمة لترجمة النص العربي

أيا منها قبل ظهور مجموعته الأولى عام 1958. ويمكن القول بشكل عام، إن الخراط كاتب أكثر تعقيداً من الشاروني، إذ تطرق لقضايا ورؤى، بقيت بعيدة عن الأدب حتى الستينات. وإذا كانت أعمال الشاروني الحداثية، تتضمن بعض الأعراف السائدة، فإن الخراط جعل أعماله خالية من أي شكل من أشكال الأعراف، واختار مواضيع ورؤى حداثية واضحة، وذات طابع غموضي. ولم تمنعه بداياته الحداثية، التي استفادت من الإنجازات السابقة لكامل وغانم، من أن يطور اكتشافات ورؤى خاصة به، نضجت فيما بعد، خاصة في أعماله الأخيرة. ففي عالم الخراط، لا يُنظر للإنسان، الذي يتأثر بعوامل وظواهر اجتماعية، على أنه كيان اجتماعي، بل يُنظر إليه على أنه فرد معقد، يسعى دائماً إلى تأكيد إرادته، وكينونته الوجودية، أمام العبث والعدم. فالشخصية الرئيسة بطل وهمي، ومخلوق مفرط في الحساسية، يجرد اندهاشه الدائم من المواقف اليومية، وما هو عادي ومألوف، ويحيل الحقيقة الخارجية إلى عالم عار، وغير منطقي.

ويصور الخراط، في أعماله الأولى، الفرد على أنه كائن أصابه الملل من حياته، قبل كل شيء آخر، ولذا، فمن الطبيعي أن يحتقر أولئك الذين يعيشون في وئام مع الحياة ويهتمون بتفاهاتها. ويفضل أن يتكلم مع عزلته على أن يستسلم لتفاهات الحياة. ومن أجل إبراز هذا الموقف المعقد، يلجأ الخراط إلى تزويد بطله ببصيرة وإدراك، فوق المعتاد لما يدور حوله، ويكون أحياناً، غير قابل للتصديق. فالفرد في سعي دائم وراء معنى للحياة، يعيش حياته بطريقة غير مسوغة. ويعبر الخراط عن هذا الوجود، غير المفهوم، بتلاعب بارع باللغة، حيث توحي صيغة المبني للمجهول في السرد، بأن أموراً كثيرة، تحدث خارج إرادة الرجل وفهمه، فيتسرب الغموض والضياع والخوف إلى نفسه، ورويداً رويداً يفقد مركزيته، ويبدأ الشك في ذاته. وفي أعماله المتأخرة، وبعد أن حصل على اعتراف بمكانته، بعد انتصار الحاسة الحديثة، في أعمال جيل الستينات، يوجه الخراط اهتمامه نحو عالم

الأحلام، والذكريات القديمة، حيث يمتزج عالم الطفولة البريء بعناصر إمتاعية. وبالرغم من أنه في كثير من أعماله يفرط في الاستقصاء اللساني والمعجمي، والتكلف في الكتابة، فإنه ينجح في بعضها في استعادة ذكريات الطفولة والزمن الغابر. فعالم الخراط هو عالم الحواس والعواطف، يصوره من خلال الرائحة والذوق واللمس، وليس من خلال المدركات العقلية. ونتيجة لذلك، يزخر سرده بوجود فائض يعكس قوة الوجود المؤقت للحظات الإدراك، ليتحاشى الاستخدام المتكرر للزمن الماضي، ويركز على الأزمنة الحاضرة، مع أن الكثير من أعماله تُحكى بضمير الغائب، الذي يرتبط غالباً، وبخاصة في القصة القصيرة العربية، باستعمال الزمن الماضي. ويرتبط التحول، في أعماله الأخيرة، من الحاضر إلى الماضي بحنين قوي لوقت سالف، وعودة إلى بعض قواعد السرد التقليدي. وبدلاً من وضع الإنسان في عالم من التشاؤم، ووضع الشخصيات في عالم ليلي، يكون الاهتمام فيه بالنشاطات اليومية في الحد الأدنى، تتميز الأعمال الحديثة بوضوحها، وبساطتها، وبأحساسيها المباشرة، وبتعاملها مع النشاطات اليومية، وبالأحداث التي تقع في وضح النهار. ومع أن أعماله الأولى تصور الإنسان الذي يعيش في عزلة، وتسكنه رغبة متأصلة وحنين للعودة إلى الظلام، وإلى وجود آمن في الرحم، يقيه من عزلته، فإن شخصياته تستمر في نظرتها إلى الحياة بكثير من الحب والحنين.

يعد التكرلي، الذي بدأ الكتابة في الخمسينات، وظهرت مجموعته الأولى عام 1960، علماً من أعلام تطور القصة العربية القصيرة عامة، خصوصاً في العراق. وقد أظهر، من بداية حياته الأدبية، معرفة عميقة بطبيعة السرد الحداثي، وقدرة نادرة على تجنب الإفراط في التجريب. وهو أحد الأساتذة القلائل، المحْكمين للبنية السردية في القصة العربية القصيرة الحديثة، حيث يسبقه يحيى حقي فقط، في حين يتبعه طاهر وأصلان. تتجلي حساسيته نحو التداخل الجدلي بين النسيج والبنية، من خلال إدراكه لوظيفة كل آلية نصية يستعملها. وتضفي هذه

الخاصية على سرده، ترابطاً في الرؤى، يتخلل كل التفاصيل، ولا يتأثر بالتغيرات القوية في الوسط السياسي – الاجتماعي الذي يحاول التعبير عنه. يعمل التكرلي على جعل سرده ينتظم في سلسلة من الأحداث، تشكل حبكة محكمة النسج، ذات طبيعة تصاعدية نحو حلول مؤثرة، بحيث تأسر القارئ لأجل طويل من وصوله إلى نهاية القصة. ويعود ذلك إلى أن كثيراً من حلوله لعُقد قصصه، تأخذ طابعاً تفجيرياً يشعل الاحتمالات الخصبة في ذهن القارئ، وتقوده إلى اكتشاف الطبقات المتعددة لمعنى النص.

ويظل التكرلي إنسان منسجم بشكل كامل مع أوضاع المجتمع، ومع النشاط الوقتي الذي يشترك فيه، وهو يختلف في هذا الجانب عن البطل المغترب في قصص الكتاب المصريين الذين عاصروه، غير أنه يشترك معهم في أنه حبيس اهتماماته الوجودية. فموضوعه الرئيس، المتمثل في سبر غور الجانب الأسود للجنس، يمكن أن يكون طريقاً سهلاً للشهرة والمتعة، لكن تناوله البارع للموضوع، واهتمامه بتقصي اتجاهات المجتمع الخفية، جعله قضية جادة ومعقدة. وقد نقل تناوله الشجاع والعميق لجوانب هذا الموضوع المختلفة في القصة العربية القصيرة، إلى أرضية جديدة، وأوجد طرقاً جديدة للتعامل مع قضايا معقدة ومحرمة. فقيم الكبت التي تسيطر على طبيعة الجنس في المجتمع العربي أصبحت موضع تساؤل، ذلك أنه ينظر إليها على أنها قيود لا معنى لها، تُفقر قيمة حياة الفرد. أما أشكال العلاقات الجنسية غير المشروعة، فيصورها، على أنها أعراض لنفس التشوهات، إلا أنها أشد تطرفاً. ويعالج التكرلي، مع المسألة الجنسية، موضوعات أخرى متعددة ومتنوعة، مثل أشكال الاضطهاد السياسي، وتأثيرها على الفرد والمجتمع؛ قسوة الحياة وإمكانية إضرار الفرد لنفسه؛ قدرة البسطاء من الناس على الإحساس بمشاعر غنية ومعقدة؛ أو إظهار خصال بطولية تضفي على فشلهم بعداً تراجيدياً. ويصور التكرلي خصائص الحياة في المجتمع العراقي، ونبضها الحقيقي، وروحها، بكثير من العطف والحب، ويرفعها إلى

مستوى خبرة كونية، قادرة على إضاءة الجوانب المختلفة للواقع الإنساني. وأتاحت خبرة التكرلي، وتمكنه من بنية السرد، مجالاً واسعاً له، لتنويع الأشكال، والتقنيات، والآليات النصية من قصة لأخرى؛ ومكنته من حجب الحضور التأليفي، وتقمص رؤى الشخصيات وأبعادها وأصواتها في كل قصة. وأتاحت له خبرته، أيضاً، استعمال تيار الوعي بشكليه المختلفين؛ الحوار الداخلي، والحوار المروي، وهي خاصية يشترك فيها مع الكاتب السوري زكريا تامر.

يكتسب تيار الوعي بعداً جديداً في أعمال تامر، في سبره لمساحة التعبير، التي تختفي فيها الحدود بين المعقول واللامعقول، والمنطقي واللامنطقي، والتأملي والتلقائي. فهو يهدف إلى إبعاد الفضاء الخارجي، باستبداله بفضاء داخلي، ويحاول رسم خارطة جديدة للواقع، لا يبدو فيه الوهم والتيه مضاداً للحقيقة، بل صوراً أدق لها. ويُعد تامر شاعر القصة العربية القصيرة بلا منازع، وذلك لسببين: أحدهما استعماله لغة شعرية، غنية بالخيالات الواسعة، والمجازات والاستعارات، والآخر قدرته على تخليص سرده من خصائص النثر المتعارف عليها، بوصفه وسيلة تعبير بسيطة، وذلك بإخفاء بعض ظلال معناه الواضحة بصفة دائمة، ليجبرنا على العودة للغة النثر نفسها مرة تلو الأخرى. يتخلل الشعر كافة جوانب السرد، فيلهم بناءه، ويحرر الحدث من أغلال واقع المصداقية، ويوحي بمنطق جديد ونظام مختلف. وعندئذ يكون التحليق في الخيال مقاربة فريدة للحقيقية، يعلق فيها الكاتب، أو يختزل الصورة، لتأكيد مقاربة النص للواقع، وتعلقه بجوهره. فما يصادفه القارئ في رحلته هو خيال إضافي يلقي الضوء على طبيعة الواقع وقسوته غير الإنسانية.

زكريا تامر عامل خرج من عباءة الفقر، وعلم نفسه بنفسه، ولذا، فإن هذه الخلفية المتميزة جعلته ينظر إلى التحول في الواقع العربي، خلال الخمسينات والستينات، بعين جديدة، خالية من النفاق، والأهم من ذلك، أنها جعلته يتحرر من التقاليد السردية البالية، التي تفسد التجربة الإنسانية، واستيعاب القارئ للواقع.

هذا التوجه الجديد، المصحوب بالتوظيف البارع للتركيب الساخر، منحت سرد تامر مكانة فريدة في تطوير الحساسية الأدبية، أكثر بكثير من أولئك، الذين نصبوا أنفسهم رواداً للحداثة. فهذه الحساسية تتشكل ببساطة وبراءة، ذات مستويات متعددة في قوة إغرائها، لإيجاد أحاسيس جديدة؛ فهي تنقل الحلم والحقيقة إلى عالم آخر من الوجود، وتنفث في الصور والمواضيع القديمة، حياة جديدة. وقد أثرت حاسة تامر في الأبعاد الزمنية والمكانية للسرد، فأعادت تشكيل الرؤية العدمية لتغيير الواقع، بصورة شاذة. وتمثل المجموعات القصصية الخمس التي نشرها زكريا تامر بين عامي 1960-1978، خمسة جوانب مختلفة لهذا التغير، حيث تمثل كل مجموعة منها تجربة متجانسة.

لقد أوجدت المجموعة الأولى البعد السردي لعالم تامر القصصي؛ عالم الفقر وطبقات المجتمع المسحوقة، ومجال خبرتهم: أحلامهم بوجود آخر، ورغبتهم في الحياة، وعاطفتهم ومتعتهم، وسط واقعهم المرير. وخلقت القصص تواتراً دائماً بين الحلم والحقيقة، لكي تشكل عالماً خيالياً مغايراً للواقع الحي. ويعاني الرجل، الذي يعيش هذا التوتر من الاغتراب الفكري، كما أنه يعاني بجدية من اضطراب عصبي، غالباً ما يقوده إلى انفجار الغضب، وتدمير الذات. وتطلع البطل إلى الرخاء المادي والروحي، أو إلى التواصل والقبول، أو إلى المتع الحسية والجسدية، يبدو حلماً بعيداً. لذا، فإن صدمة الاعتراف غالباً ما تقود البطل إلى القتل، وهذا ينظر إليه على أنه الجانب الآخر للإبداع المرفوض. ويكون هذا القتل « الإبداعي » الذي تختلط فيه الحقيقة بالخيال، مدخل القراء لمجموعة تامر الثانية، لأنه يسيطر على المجموعة، ويفترض معاني عديدة، ويستحيل إلى عمل تمرد إيجابي، يكون فيه إزهاق الروح، أقل أهمية من التخلص من العوائق، والقيود، والاضطهاد، والبؤس، وإشباع الرغبات. فهو فعل خلق معكوس، يمارس بشكل طقوسي واضح، بقسوة باردة وبعنف مقبول، ومثل أعمال العنف الأخرى، يتضمن عناصر قدرية غامضة. فأسباب القتل تتلاشى أمام متعة الحدث، التي تُكرس باستخدام عناصر أسطورية

وفلكلورية تستخدم فيها السكاكين، والسيوف، والخناجر، بشكل يزيد تأثير الإيحاء الجنسي للفعل. وتصور المجموعة الثالثة، عالماً من العنف والغموض، يعاني فيه الفرد من الفقر الروحي، أكثر من الفقر المادي، ويدفعه تعطشه للحرية والعدالة، إلى حافة الدمار، والسخرية، والتهكم، والتقديم المجرد، الذي يحيل القصة إلى كابوس أو سرد أسطوري؛ فيحيل التصوير الساخر، والتهكمي المجرد القصة إلى سرد أسطوري كابوسي. وفي مجموعتيه الأخيرتين، اللتين تحملان إيحاءات سياسية، تتم رؤية الفرد على أنه فاسد، ومذنب، قد فقد البراءة منذ الطفولة. لذا، فمن الضروري إعادة كتابة التاريخ ليجرد من أي أثر للبطولة والإنسانية، فالعرب المعاصرون لا يستحقون تاريخهم، خاصة بعد 1967. وفي عالم دون تاريخ، يعود الفرد إلى طبيعته الحيوانية، فيفقد براءته، ويبتعد عن التعقل، لينخرط في عنف متصاعد. وتطغى أمواج العنف على سرد تامر وكأنها نوع من طقوس التطهير بالدم، لتهز أعماق القارئ.

وبالإضافة لهذه الأعمال الأربعة الرائدة للحساسية الجديدة، كان هناك آخرون ممن كتبوا قصصاً قصيرة وأدوا دوراً مهماً في اكتشاف بعض طبقات هذا الخطاب الحديث، وفي نشر بعض جوانب التجربة الحديثة؛ ومن هؤلاء الكتاب، مطيع صفدي (ولد 1930)، وصدقي اسماعيل (1924-1972) في سوريا، ويوسف حبشي الأشقر، وحليم بركات (ولد 1936) في لبنان، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي (ولد 1921) في فلسطين، والطيب صالح في السودان. ويمكن القول إن الأعمال المهمة لأساتذة هذا الجنس القصصي، مثل حقي، وإدريس، والأعمال الأخيرة لنجيب محفوظ، تشكل أعمالاً سباقة في توظيف هذا الخطاب. وقد ساهمت هذه الكتابات الإبداعية في اكتشاف أبعاد جديدة للكتابة، لذا يمكن اعتبارهم، دون مبالغة، رواد هذا الفن.

دعاة الفناء والتناقض

يعد عقد الستينات من القرن العشرين، عقداً مهماً في تاريخ القصة العربية القصيرة، حيث برزت فيه الاتجاهات الرومانسية، والعاطفية، وتصوير الواقع، وأسست الحاسة الحديثة في المشهد الأدبي. لقد شهد هذا العقد نشوء جيل جديد من الكتاب، وتشكل أسلوب خطابي جديد، وفهم جديد للعلاقة المعقدة بين الفن والواقع. في هذا العقد أيضاً، بدأت القصة القصيرة في الظهور، في مناطق من العالم العربي، لم يكن لها من قبل إنتاج سردي ذو قيمة. وبرغم التناقضات الحادة في عقد الستينات، وانعدام الحريات السياسية، فإن الكتاب تمتعوا بحرية نسبية من التعبير، حيث كانت أعمالهم تحوي نقداً اجتماعياً وسياسياً متدفقاً، يتراوح بين التصريح والتلميح، كما في أعمال نجيب محفوظ. لقد كان في الحقيقة عقد التناقضات، ذلك أنه بالرغم من الجو الأبوي البارز، أصبح كثير من المعارضين، من أركان الحركة الأدبية، وتمتعوا بقدر كبير من الحرية والتأثير. لقد كرمت بعضهم الأنظمة التي طالما عارضوها، ويعد نجيب محفوظ رمزاً بارزاً في هذا الإطار.

لقد واجه الأدباء الشباب، الذين بدأوا حياتهم الأدبية في الستينات، وعرفوا بجيل الستينات، وضعاً صعباً، ذلك أنهم يشتركون مع الكتاب المعروفين في معارضتهم لبعض الظواهر الاجتماعية والسياسية، لكنهم لا يملكون بالضرورة نفس القناعات. فالصراع بين الكتاب الشباب والكتاب الكبار، خصوصاً أولئك الذين يسيطرون على المؤسسات الأدبية، يرتبط بجلاء، بالتطور المهم في صيغة الشكل الأدبي، ومبادئ المرجعيات إلى الواقع الخارجي. مراقبة المطبوعات جعلت الكتاب الشباب يطورون طرقاً معينة لقوانين السرد، ليعبروا بشكل فاعل عن آرائهم النقدية، هروباً من التأثير السلبي للمراقبة. لقد كتب على هذا الجيل الجديد أن يفرض على نفسه رقابة إضافية، تحولت من رقابة خارجية، إلى رقابة داخل العملية الإبداعية، بحيث غدت من عناصرها، وقد كان النشر مستحيلاً، دون توفر هذه الرقابة الذاتية. إن تطوير مبادئ وتقنيات جديدة غدا نعمة ونقمة، ذلك أنه عزل أعمال الكتاب الجديد عن قاعدة عريضة من القراء، لم يعتادوا على هذا

الأسلوب الجديد، وبالتالي لم يتأثروا بهذه الكتابات، لكنها في الوقت ذاته خلت من الوعظ والعاطفة.

لقد حدث ذلك نتيجة ردة فعل لهيمنة الأهداف والمفاهيم العاطفية، ومحاولة لتصوير تداعي الفردية، التي تشبه تداعي الواقع الخارجي. لقد أعطى هؤلاء الكتاب اهتماماً كبيراً للحقيقة المحسوسة، والانطباع الحسي الآني، التي من خلالها ينبثق الأفراد أو الأحداث بشكل سريع من التيار، ثم يتلاشون ثانية. يشترك التأكيد على الحقائق المحسوسة، والانطباعات المتكررة، مع الإحساس بالوجود، دون الجوهر، مما يجعله يبدو عميقاً في الفن، فيمنحه حساً من الإجهاد الداخلي، وقيمة نهائية محددة، توحي أنها محاولة للوصول إلى حدود اللغة. وتشترك أيضاً مع ظاهرة حداثية أخرى، وهي النظر إلى العالم على أنه سجن. لقد عانى عدد كبير من الشباب في الستينات، نتيجة تحديهم للأنظمة القائمة، فمروا بتجربة الإرهاب السياسي، والمعاناة من الاعتقال. وحتى أولئك الذين لم يمروا بنفس الصدمة، تبين لهم أن الذات المعاصرة، قد اكتشفت الأسرار الغريبة لجميع السجون الداخلية، وذلك من خلال أبواب لم تغلق إطلاقاً، فلا يوجد سجين يتمنى الهروب، ذلك أن جميع طرق الهروب، تقود إلى نفس الزنزانة، فلا شيء يوجد حقيقة خلف أسوار السجون.

الانسحاب من العالم، الذي يعد خاصية مهمة للبطل الجديد المضاد، إنما هو ارتداد نحو الذات وضدها. إنه انسحاب نحو الذات بنفس قدر اكتشافها للنفس الإنسانية، أو بشكل أدق، تأثير الواقع الغريب على الفرد. فهو ارتداد نحو الذات لأن الواقع الخارجي غير معقول القسوة، وأي حركة لتغييره ستكون غير ذي جدوى، وسيحكم بأنها عجز. لذا، فإنه لا خيار للبطل سوى أن يتحول إلى بطل مضاد. وكونه ضحية، فكرة يصحبها الإحساس بالغربة، والثورة الكامنة، التي يدخل فيها الإحساس بأن التغير حتمية تاريخية. لقد غدت معاناة الفرد المشرد وعزلته شكلاً من أشكال الثورة، التي تهدف إلى تأكيد وجود البطل المضاد وزملائه.

لقد اهتم جيل الستينات كثيراً بالتقنيات، واكتشف حدود وإمكانات هذا الفن بشكل غير مسبوق. لذا، فقد استطاعوا من خلال السرد، إيجاد واقع جديد لا يتطابق مع الواقع الخارجي، لكنه لا يختلف عنه كثيراً. وفي الوقت ذاته، استخدموا التقنيات التي تزيل الشكوك حول الحقائق الواقعية، وجعلها تبدو غير معقولة، وغير حقيقية. هذان الإجراءان الإضافيان تم دعمها بالحفاظ على التداخل بين الجمل الصريحة والخيال الضمني، وبتفضيل الموضوعية مقياسا للزمن. كان كتاب الستينات أكثر وعياً ممن سبقوهم بالنسبة لطبيعة الزمن. فقد اهتموا بكشف الزمن، وفهم تشويه تسلسله المنطقي بطريقة ترتبط بتقنيات مجموعة الصور، التي وجدت بتتابع معين، وفي تيار من الارتباط، هو عبارة عن ترتيب معد بشكل دقيق، يتغلغل تدريجياً إلى جوهر الحالة دون أي تفاصيل توضح مكوناته. المنطق الداخلي للعمل السردي الحداثي، لا يخضع بالضرورة لنظام الواقع الخارجي الصارم، ولا لزمنه التتابعي. الزمن القصصي له فترة فريدة، تسمح بدمج الأزمان والأشياء المتذكرة والمتمناه، والمرغوبة، والتي يخاف منها، ويسمح بالتعديل الدائم، وإعادة تفسير كامل الدمج، على ضوء التفسيرات الحالية، والإحباطات الماضية، والخيالات المستقبلية.

التوتر والذهول من العلامات التي عرف بها جيل الستينات. لقد ظهروا في البداية، وكأنهم دعاة للفناء في عالم متفائل جداً في بداية الستينات، وحين تحققت نبوءتهم كانوا أول من عانى. أما السبعينات، التي كان يفترض أن تكون سنوات ازدهارهم، والاعتراف بهم بشكل واسع، فقد شهدت تشتتهم، وتغير مواقعهم. لذا، فقد استمروا في الكتابة، بالرغم من أن بعضهم كان يجد صعوبة في نشر أعماله، وكثير منهم وصل إلى مرحلة نضج متميزة، بعد ثلاثة عقود من الكتابة المتواصلة. مع نهاية الثمانينات، بدا واضحاً أن بعضاً من هذه الأعمال، التي جاءت أكثر تشويقاً وإثارة خلال العقدين الأخيرين، إنما هي، بطريقة أو بأخرى تخص هذا الجيل. ورغم وجود بعض المعارضين لهم، فإن تأثيرهم القوي، بات ملحوظاً

في الوطن العربي من البحرين إلى المغرب. وهذا ما جعل من المستحيل، بالنسبة للكُتاب الجدد في محيط العالم العربي أن يتجنبوا التأثر بهم. والظاهرة الملفتة للأنظار، في هذا الإطار، أنه وجد في هذا الجيل، خلافاً للأجيال السابقة، عدد كبير من الكُتاب المتميزين في كل قطر عربي. ويمكن تفسير ذلك بأن النمو السكاني قد تضاعف في العالم العربي، أما في المراكز القديمة فقد بلغ ثلاثة أضعاف منذ العشرينات، إضافة إلى عامل آخر، يتمثل في انتشار التعليم، ودخول الطبقات الدنيا من المجتمع إلى عالم المعرفة.

في مصر فقط، هناك عشرة أسماء مشهورة على الأقل من جيل الستينات، منهم سليمان فياض (ولد 1929)، ومحمد حافظ رجب (1933)، وعبد الحكيم قاسم (1935-1990)، وبهاء طاهر (ولد 1935)، وإبراهيم أصلان (ولد 1935)، ومحمد روميش (ولد 1937)، ومحمد البساطي (ولد 1938)، ومحمد مستجاب (ولد 1939)، ومجيد طوبيا (ولد 1939)، ويحيى الطاهر عبد الله (ولد -1940 1981)، ومحمد إبراهيم مبروك (ولد 1940)، وجمال الغيطاني (ولد 1945). كل واحد من هؤلاء يستحق حديثاً تفصيلياً كما حدث للكُتاب الرئيسين الذين نوقشت أعمالهم. والأمر نفسه موجود في العراق وبلاد الشام، ويرد إلى الذهن الأسماء التالية: جورج سالم (1933-1976)، وليد إخلاصي (ولد 1935) ناديا خوست (ولد 1935) وكوليت خوري (ولدت 1936)، وهاني الراهب (ولد 1939)، وحيدر حيدر (ولد 1940؟) وغادة السمان (ولدت 1942) من سوريا، وغالب هلسا (1932-1989)، وفخري قعوار (ولد 1945) من الأردن، وليلى بعلبكي (ولدت 1934) وحنان الشيخ (ولدت 1945) وإلياس خوري (1948) في لبنان، غازي العبادي (ولد 1935) وديزي الأمير (ولد 1935)، ومحمود جنداري (ولد 1939) وعبدالرحمن الربيعي (ولد 1939)، ومحمد خضير (ولد 1940)، وموسى كريدي (ولد 1940)، وعائد خصباك (ولد 1945)، وأحمد خلف في العراق، وأحمد عناني، ونواف أبو الهيجاء (ولد 1938) وتوفيق فياض (ولد 1939)، يوسف شرورو

(ولد 1940) ورشاد أبو شاور (ولد 1942) ويحيى يخلف (ولد 1944)، ومحمود الريماوي (ولد 1946) في فلسطين.

يلاحظ أن القائمة تضم عدداً من الكاتبات، ويمكن إضافة أخريات، مثل سحر خليفة، وإقبال بركة، وأليفه رفعت، ونوال السعداوي، وسمر العطار. أحد المساهمات الرئيسة لجيل الستينات، هو كثرة الكاتبات الموهوبات، اللائي ساهمن في تطوير هذا الفن، وفي اتساع مدى خبراته، وهن يختلفن عمن سبقهن من الكاتبات في وعيهن القوي لرؤيتهن النسائية، وأفكارهن النسوية حول العالم.

لسوء الحظ، ونظراً لمساحة المكان، لن يكون بالإمكان مناقشة أعمال كل من هؤلاء الكُتاب المهمين من جيل الستينات في المراكز القديمة. كما أنه من غير الممكن مناقشة الأعمال التي تزداد أهميتها في الأقطار الأخرى، التي كان إنتاجها، حتى عهد قريب، بعيداً من ناحية الفن والمفهوم، عن إنتاج مراكز الثقافة العربية القديمة في مصر والشام. يلاحظ أنه خلال السنوات الأخيرة، بدأ الإنتاج الأدبي في الخليج، واليمن، والسعودية، والسودان، والمغرب، والجزائر، يأخذ مكانة في الأدب العربي، ليس لأنه يستحق الاهتمام، وإنما بالنظر إلى مساهمته في اكتشاف الآفاق، والتقنيات الجديدة في الأدب العربي. وسوف نضطر إلى أن نقتصر على ذكر أسماء هؤلاء الكتاب من هذه الأقطار، الذين فرضوا أنفسهم على المراكز، ونافسوا في جلب الانتباه، من أمثال: الطيب صالح (ولد 1929)، والطيب زروق (ولد 1935)، وملك جعفر في السودان، ومحمد براده (ولد 1938)، وخناثه بنونه (ولد 1943)، وأحمد بزفور، وإدريس الخوري (ولد 1939)، وأحمد المديني (ولد 1948)، ومصطفى المسناوي (ولد 1953) ومبارك ربيع (ولد 1935)، وميلودي شغموم (ولد 1947)، ومحمد شكري (ولد 1935)، وعبدالجبار السحيمي (ولد 1939)، ومحمد عز الدين التازي (1948)، ومحمد زفزاف (ولد 1945)، ورفيقة الطبيعة (ولدت 1940) في المغرب، والطاهر وطار (ولد 1936)، وعبدالحميد

بن حدوقه، وعبدالله الركابي، وزهور ونيسي في الجزائر، ومحمود المسعدي (ولد 1911)، وعز الدين المدني (ولد 1938)، وسمير العيادي (ولد 1947)، وحسن ناصر (ولد 1937) في تونس، وأحمد إبراهيم الفقيه (ولد 1942)، وخليفة حسين (ولد 1947؟) وكامل حسن المقهور، ومحمد السويهدين في ليبيا، ومحمد عبدالولي (1940-1973)، وأحمد محفوظ عمر، وعلي باديب، وعبدالله سالم باوزير في اليمن، وعبدالله جمعان (ولد 1938)، وخليل الفزيع (ولد 1943)، ومحمد علوان (ولد 1948)، وعبدالله جفري (ولد 1939)، وعبدالله باخشوين (ولد 1953)، وعبده خال (ولد 1962)، وعبدالله مناع (ولد 1938)، وعبدالعزيز مشري (1954-2000)، ورقية حمود الشبيب (ولدت 1957)، ومحمد منصور الشقحاء (ولد 1947)، وعلي محمد حسون (ولد 1951)، وفاطمة حناوي (ولدت 1949)، وحسين علي حسين (ولد 1950) في السعودية، وعبدالقادر عقيل (ولد 1949)، وعلي عبدالله خليفة [1] ، وأمين صالح (ولد 1950)، في البحرين، وظبيه خميس (ولدت 1958)، وسلمى مطر سيف (ولدت 1960)، ومحمد حسن الحربي، وعبدالحميد أحمد (ولد 1957)، ومحمد المر (ولد 1955) في الإمارات العربية المتحدة، وإسماعيل فهد إسماعيل (ولد 1940)، ووليد الرجيب (ولد 1954)، وسليمان الشيخ، وسليمان الشطي (ولد 1943)، وليلى العثمان (ولدت 1944) في الكويت[2]. إن ما نشره هؤلاء الكتاب حتى الآن، يحمل تيار ثقافة غنية، مليئة بالوعود، التي سوف تأخذ القصة القصيرة إلى آفاق جديدة.

(1) علي عبدالله خليفة شاعر بحريني، ولعل المقصود عبدالله خليفة (ولد 1948)، الروائي وكاتب القصة القصيرة.

(2) أود الإشارة إلى أن القائمة لم تضم كتاباً وكاتبات لهم حضور فاعل في كتابة القصة القصيرة في منطقة الجزيرة العربية، كما أن التسعينات قد شهدت بروز أسماء فاعلة عددياً وفنياً، في دول المنطقة بما فيها عمان وقطر.

د. عبد العزيز السبيل

الثقافات عبر الترجمة:
القصة القصيرة نموذجاً

الثقافات عبر الترجمة: القصة القصيرة نموذجاً[1]

تركز كثير من الدراسات الحديثة على موضوع التواصل الثقافي بين الأمم والشعوب، على اعتبار أن التواصل الجزئي لم يكن كافياً عبر عصور خلت. ورغم تقارب عالم اليوم، وتداخله في وحدة كونية عدت صغيرة، يلحظ المرء حالة الانفصال الكبرى في فهم الآخر.

كثير من الشعوب، خصوصاً تلك التي لا تملك مقومات القوة بمفهومها الشامل، ظلت تعاني ولا تزال، من هيمنة الآخر الأقوى، ومن عدم قدرتها أن تصل بشيء من ثقافتها إليه. والأمر هنا يأخذ مسارين: الأول يتصل بالإحساس بالتفوق والاستعلاء (Superiority)، وهذا يؤدي في كثير من الأحيان إلى تهميش ثقافات الأمم الأخرى على اعتبار أنه لا يبدو أنها تملك قيماً تستحق الاهتمام، إذ لو كان لديها ذلك، لما بقيت في آخر قائمة شعوب العالم، ولاستطاعت أن تحقق لنفسها حضوراً قوياً.

أما المسار الثاني فيتصل بهذه الشعوب نفسها وموقفها من ثقافتها الخاصة، التي جعلتها تصل إلى حالة من التقوقع، ولم تهتم كثيراً في محاولة الخروج من هذه الحالة لتقدم نفسها للآخر، على اعتبار أن هذه مسؤوليته. وهذا الأمر أدى إلى حالة من الانفصام والانفصال، وبالتالي سوء فهم أدى في كثير من الأحيان إلى إصدار أحكام وتهم، من أطراف إلى أخرى.

صحيح أن حالة العداء التاريخي التي توجد بين بعض الشعوب، قد تؤدي إلى الإصرار على هذه العدائية، والبحث عما يسندها من واقع الثقافة والتاريخ عند البعض، لكن الحالة العامة لا يفترض فيها أن تكون كذلك.

كثيراً ما يحتاج المرء إلى الوصول إلى معلومات معينة عند شعب من الشعوب، وحين لا يكون قادراً على الحصول عليها من مصادرها، فإنه سوف يبحث

(1) عبد العزيز السبيل، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج 48، م12، ربيعا لآخر 1424هـ-يونيو 2003

عنها من أي مصدر آخر. وهذا يؤدي في كثير من الأحيان إلى الاعتماد على مصادر غير موثوقة بالنسبة للثقافة المبحوث عنها. وقد تكون مصادر معادية. وغالباً ما يؤدي ذلك إلى منح معلومات خاطئة، فينشأ عنها أحكام ستكون عندئذ غير دقيقة. وأولئك الذين على صلة بالمراكز الثقافية والأكاديمية العالمية يفاجؤون دائماً بقلة توفر المعلومة الدقيقة عن العالم العربي.

وإذا توفرت بعض المعلومات عن جوانب سياسية أو اقتصادية، أو جغرافية أو سكانية، فإن الجوانب الثقافية والاجتماعية لوطن عربي بعينه تعاني من نقص كبير، خصوصاً تلك الدول حديثة التواصل مع الغرب. وحين النظر إلى الأحداث العالمية، فإن الأنظار قد تتجه فجأة إلى منطقة جغرافية، فيبدأ المهتمون بالبحث عن معلومات عنها، ويصابون بالدهشة حين لا يجدون إجابات عن كثير من الأسئلة المطروحة.

ونتيجة لأحداث الحادي عشر من سبتمبر عام 2001، برز فجأة اسم المملكة العربية السعودية إلى قائمة الأحداث، ليس باعتبارها ذات ثقل اقتصادي وديني، وإنما لأسباب أخرى ارتبطت بالحدث. وهنا توالت التساؤلات، وكثرة علامات الاستفهام، وخرج الكثيرون برؤية غير دقيقة وهي أن هذا البلد مغلق بثقافته وواقعه الاجتماعي. وهذا النتيجة جاءت نظراً لخلو المكتبات والمراكز الثقافية ومواقع الانترنت من معلومات صحيحة دقيقة حول المجتمع وثقافته وتفكيره. والأهم من كل ذلك أن حالة عدم الفهم الناتج عن عدم توفر المعلومة، أو توفر المعلومة الخاطئة، أدى إلى كيل الاتهامات للدين والتعليم والنظام الاجتماعي بكافة مستوياته.

كثيراً ما نشعر بأسى كبير ونبعث أنات عميقة، حين نرى صورتنا سلبية في الثقافات الأخرى غربية كانت أو شرقية. غير أننا لا نريد أن نعترف بأننا نسهم في صنع هذه الصورة السلبية، ليس لأن واقعنا يحمل الكثير من السلبيات فحسب، وإنما لأننا لا ننجح في تصوير هذا الواقع. إن معظم المتحدثين عن المجتمع الإسلامي، ومجتمعنا جزء منه، يتحدثون عنه غالباً بالصورة التي يتمنون أن يكون

عليها، وعند مقارنة ذلك بالواقع المعاش توجد صورتان لا تقتربان من بعضها، ولذا فلعلنا بحاجة إلى تقديم أنفسنا كما نحن لا كما نتمنى.

وهنا أستحضر السرد بصفته أحد الفنون الذي يمكن أن يسهم في هذا الجزئية. ولعله يمكن التذكير ببداية النهضة العربية الحديثة، حيث نجد كماً كبيراً من الروايات الغربية التي تمت ترجمتها إلى اللغة العربية، وصل عددها إلى المئات. بالتأكيد لم يكن الحافز لهذه الترجمة القيمة الأبدية لهذه الروايات، ولكن من الواضح ضمن إطار نوعية الروايات، أنها أرادت أن تقدم المجتمع الغربي إلى مجتمع بدأ في الانفتاح على الآخر، ربما لتعريفه بأدب هذا الآخر، أو لتحقيق هدف مباشر، يتمثل في اختراق هذا المجتمع من خلال تقديم عادات وتقاليد ومفاهيم مغايرة، رغبة في التأثير عليه.

إن السرد المعني هنا هو ذلك الذي كُتب لأبناء المجتمع، فهو الأصدق في التعبير عن الواقع الحقيقي. وتأتي القصة القصيرة من بين فنون السرد، التي يمكن أن تلعب الدور الأفضل في تقديم الثقافة إلى الآخر، نظراً لأن كل قصة قصيرة تتناول غالباً زاوية من الزوايا الاجتماعية، والثقافية خصوصاً حين يحسن اختيار القصص من بين تلك التي ترسم صورة لهذا الواقع.

حين ننظر إلى القصة القصيرة، فربما نجد أنها الإبداع الذي يملك القدرة على حمل آراء دينية، ورؤى ثقافية، وصور اجتماعية بواقعها السلبي والإيجابي، أكثر من أي إبداع آخر. فالشعر إبداع الصورة والرؤية الأدبية، وطبيعته لا تسمح بالدخول في تفاصيل ثقافية واجتماعية. والشقيقة الكبرى (الرواية)، ذات نفس طويل، وتختلف القضايا التي تحملها من عمل لآخر ومن كاتب لآخر. وإذا كان عدد من الروايات يمكن أن يمنح صورة لجزء من واقع اجتماعي، فإن القصة القصيرة هي الأكثر إمكانية للتحكم فيها، حين يكون الهدف منح القارئ صورة لواقع الثقافة التي تنتمي إليها. وأود الزعم أن القصة القصيرة أكثر احتضاناً لثقافات الشعوب التي تنتمي إليها. ولعل الكثيرين يعرفون المجتمع التركي من خلال قراءتهم

لعزيز نسين، والأفغاني من خلال قصص سبوزمي زرياب، والإيراني عبر قصص غلام حسين نظري، والماليزي حين قراءة قصص خديجة هاشم، والهندي عند قراءة بي كي باراكاداف، والياباني حين قراءة هكتور تيزون، وغيرهم في آداب أخرى.

تركز هذه الدراسة الموجزة على الحديث عن ترجمة القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، والدور الذي يمكن أن تحققه هذه الترجمة، في إطار نقل الثقافات عبر الأمم، والشعوب.

تعود القصة القصيرة من حيث النشأة في المملكة إلى الأربعينات، وتمثل الستينات مرحلة النضج الفني لها. والآن يوجد العشرات من الكتاب والكاتبات، ومئات المجموعات القصصية. غير أن السؤال المطروح يتمثل في حجم ما نقل من هذه القصص للثقافات الأخرى. سيصاب المرء بحالة من الدهشة حين يدرك حجم ما ترجم من هذه الأعمال إلى اللغة الإنجليزية، مثلاً وهو ما سيتم التركيز عليه هنا.

من الصعوبة الإلمام بما يكون قد نشر من قصص منفردة في صحف ومجلات ودوريات مختلفة، لكن حين يتم الوقوف على ما صدر من كتب تهتم بتقدير القصة القصيرة المحلية إلى القارئ بالإنجليزية، سنجد محدودية عددها.

أول هذه الكتب: **The Literature of Modern Arabia: An Anthology** (أدب الجزيرة العربية الحديث: مختارات) قامت بتحريره سلمى الخضراء الجيوسي ضمن إطارها مشروعها المتميز في حقل الترجمة من اللغة العربية (بروتا/PROTA) وصدر عام 1988.[1] بدعم من جامعة الملك سعود.

والكتاب ذو طابع شمولي من الناحية الجغرافية والأدبية، فهو يشمل كافة أقطار الجزيرة العربية، ويشمل الشعر والقصة القصيرة. غير أنه أول كتاب يقدم نماذج من القصة القصيرة السعودية (باعتبارها محور الحديث) إلى القراء بالإنجليزية.

(1) Salma Khadra Jayyusi, Ed. The Literature of Modern Arabia: An Anthology. London and New York: Kegan Paul, 1988.

احتوى الكتاب على ست عشرة قصة سعودية لكتاب وكاتبات يمثلون مراحل زمنية وفنية مختلفة، ومعظم هذه الأسماء ذات حضور قوي في الساحة الأدبية.

أما الكتاب الثاني فهو: **Assassination of Light: Modern Saudi Short Stories** (اغتيال الضوء: قصص قصيرة سعودية حديثة) جمع وتحرير آفا هينريتشسدورف وأبو بكر باقادر، وصدر سنة **1990** [1].

يحتوي الكتاب على ست عشرة قصة قصيرة، ثلاث منها فقط كتبتها نساء. وتركز القصص على الواقع الاجتماعي، أكثر من تركيزها على الجانب الفني. ولذا جاءت نسبة تمثيل جيل النشأة عالية. أما اسم الكتاب فهو عنوان قصة كتبتها خيرية السقاف، منشورة ضمن المجموعة.

أما الكتاب الثالث والأحدث صدوراً فهو: **Whispers from the Heart: Tales from Saudi Arabia** تحرير وترجمة دابرا إيكرز وأبو بكر باقادر **2002** [2]، يحوي الكتاب ستاً وثلاثين قصة، من إبداع ستة عشر كاتباً وعشر كاتبات، يمثلون أجيال الكتاب القصصية في المملكة على مدى نصف قرن.

وهذان الكتابان يتشابهان من حيث الاختيار، وإن كان الثاني أكثر عدداً وبالتالي أوسع تمثيلاً لواقع القصة القصيرة في السعودية. لم تكن المعلومات الببليوغرافية الخاصة بالمبدعين موحدة في الكتابين، بل إن معظمها يأخذ طابع العمومية، دون إعطاء معلومات مفصلة عن ميلاد الكاتب وخبرته الكتابية وطبيعة نشاطه إلى جانب الإبداع. وغم أن الأول منهما احتوى على مقدمة قصيرة تعرف بقصص المجموعة، فإن الثاني لم يتضمن أي مقدمة، رغم حاجة القارئ المنتمي إلى ثقافة أخرى إلى شرح كثير من المفاهيم، وإعطاء رؤية عامة عن المجتمع، ليتمكن من استيعاب القضايا التي تتناولها هذه القصص.

(1) Ava Heinrichsdorff and Abu Bakr Bagader. Trans. Assassination of light: Modern Saudi Short Stories. Washington: Three Continents Press, 1990.

(2) Deborah S. Akers and Abubakr A. Bagader, trans. Whispers from the Heart: Tales from Saudi Arabia. Beirut: ICCS, 2002.

الكتاب الرابع والأخير: Voices of Change: Short Stories by Saudi Arabian Women Writers أصوات التغيير: قصص قصيرة لكاتبات سعوديات، ترجمها وحررها أبو بكر باقادر وآفا هينريتشسدورف ودابرا إيكرز، 1998.

يلاحظ في الكتب الثلاثة اشتراك ثلاثة مؤلفين فيها، غير أن باقادر هو الاسم المشترك بينهما، ولعله صاحب الدور الأكبر في إنجاز هذه الأعمال. وهذا جهد يستحق عليه التقدير، ولعله في ذلك يتفوق على كثير من المؤسسات التي يفترض أن تلعب دوراً في نقل الإبداع المحلي إلى خارج حدود الثقافة العربية.

هذا الكتاب الأخير هو الأبرز بين مجموعة الكتب الأربعة، وأكثرها أكاديمية، فهو يحوي مقدمة مطولة تتحدث عن واقع الأدب في المملكة وموقع المرأة منه، والدور الذي تقوم به المرأة في المجتمع. وتم تقديم موضوعات المجموعة مع شرح لبعض القضايا الاجتماعية، من أجل أن تساعد القارئ في استيعاب قصص المجموعة. وتضمن الكتاب تعريفاً تفصيلياً مركزاً بالكاتبات، وكشفاً بمعاني الكلمات العربية التي أبقيت في النصوص لعدم وجود مقابل محدد لها بالإنجليزية (Glossary). ومن الملاحظات الإيجابية حول المترجمين، أن من بينهم امرأتان، والثلاثة يختلفون في درجة انتمائهم للثقافتين المترجم منها وإليها. فباقادر ينتمي للثقافة المحلية، لكنه على صلة وثيقة بالثقافة الغربية دراسة وبحثاً، ودابرا تنتمي إلى الثقافة المترجم إليها لكنها على صلة وثيقة بالثقافة المحلية مصاهرة واهتماماً باللغة والمجتمع، وآفا تنتمي إلى الثقافة الغربية لكنها مبدعة في كتابة القصة القصيرة ومحررة متميزة. والنصوص مرت عبر ثلاث مراحل من الترجمة من خلال هؤلاء الثلاثة.

وحين النظر إلى ترجمة الثقافة، فإن هذه الأعمال تأتي تعبيراً عن واقع موجود أو متخيل يعبر عنه أفراد المجتمع، ليعكس جزءاً من اهتمامهم. ويتم تقديمها لقارئ ينتمي إلى ثقافة أخرى، في محاولة لتقديم الذات للآخر الباحث

عن معلومة عن تلك المجتمعات البعيدة عنه. وللدخول في بعض التفاصيل سيتم الاقتصار على المجموعة الأخيرة لكشف مقدار القضايا والمعلومات التي تقدمها هذه القصص.

تحوي المجموعة ستا وعشرين قصة قصيرة كتبتها ست عشر كاتبة يمثلن أجيالاً مختلفة، واهتمامات متباينة. وقد تم تقسيم القصص إلى أربعة أقسام:

1. **Life Passages** (أطوار الحياة).
2. **Social Issues** (قضايا اجتماعية).
3. **Love: Romantic, Requited, and Otherwise**
   (الحب: الرومانسية، الثأر، وغير ذلك)
4. **Memories** (ذكريات).

أما القضايا والصور، التي ترد عبر هذه القصص فمنها دون تحديد الكاتب أو القصة: علاقة الأفراد بالقرآن الكريم، في أوضاع مختلفة، الأذان، الصلاة، الصيام، الحج، يوم الجمعة ودلالاته دينياً واجتماعياً، رأي الدين في تعدد الزوجات، المرحلة الزمنية التي تقتضي تباعد الأطفال عن بعضهم بحسب الجنس، المرأة في السجن، المرأة الضحية، المرأة والإنجاب، المرأة والمحرم، إصرار المرأة على التعليم رغم المعوقات، المرأة المبتعثة إلى الخارج، عزة المرأة وكرامتها أمام الرجل، دور المرأة في المجتمع، العلاقات الزوجية بين الفشل والنجاح، وبين الوفاء والخيانة، العلاقات الزوجية واختلافها عبر الأجيال، الزواج من أجنبيات، وصراع الأطفال بين ثقافتين، العادات والتقاليد المتعلقة بالزواج، العلاقة الحميمية بين الأبناء ووالديهم، كفاح الزوج لتحقيق حياة أفضل لزوجته وأبنائه، مشاعر الحب بين الأزواج، غربة المثقف في أوساط غير متعلمة، بعض الحكايات الشعبية، وأثرها في حياة المجتمع، العلاقات العاطفية بين أفراد المجتمع، الهاتف ودوره في العلاقات بين الجنسين، تسلط الرجل، احتفال المرأة بأنوثتها كي تنجب صبياً ينضم لأطفال الحجارة... إلخ.

قد تبدو قضايا كثيرة، في مجموعة قصصية واحدة. غير أنه يحسن التأكيد أن تناول هذه القضايا يختلف في كونها الموضوع الرئيس للقصة أو أن تأتي عرضاً، لكن الأهم من كل ذلك أنها تمنح القارئ صورة عن هذا المجتمع، وبالتأكيد فهي لن تكون شاملة، لكن من المتوقع أن تثير عند البعض دوافع البحث عن مزيد من المعلومات.

بعض هذه القضايا تأتي ضمن السياق العام فيعمد المترجمون إلى شرحها في هوامش القصة، وقضايا أخرى تكون أساسية في القصة، لكن لا يمكن استيعابها دون شرح لأبعادها في الهوامش أيضاً. وهذه معلومات دينية وثقافية أساسية في ارتباطها بالمجتمع، لكنها تكون أكثر قبولاً للقارئ لأنها جاءت ضمن سياق سردي، غير مباشر، خصوصاً حين يعمد المترجم إلى الحيادية في طرح المعلومة، وهذا أمر تفتقده كثير من الأدبيات التي يكتبها أبناء الثقافة العربية الإسلامية، موجهة للآخر حيث يغلب عليها طابع العاطفة والولاء، مما يؤثر سلباً على المتلقي، الذي يحمل في الأصل صورة سلبية عن المجتمع.

قضية أخرى أساسية تتمثل في أن البعض قد ينظر إلى بعض القصص أنها تعطي صورة سلبية عن المجتمع، وهذا أمر واقع. غير أنه يجدر النظر إلى المسألة من زاويتين:

الأولى: تتصل بحقيقة هذا الواقع من عدمه، فإذا كان الأمر حقيقياً، فما الحاجة إلى إخفائه؟

الثانية: أنه يحسن النظر إلى هذه القصص بشموليتها، سلباً وإيجاباً وهذا النوع من الأعمال هي الأكثر إقناعاً لقارئ بعيد كل البعد عن الثقافة. ومجتمعنا واحد من المجتمعات الإنسانية له عقيدته وانتماؤه وعاداته وتقاليده، وأخطاؤه أيضاً كبيرة وصغيرة. ولذا فليس من المدهش أن يلقي هذا الكتاب رواجاً في الأوساط الاجتماعية والأكاديمية، خصوصاً في أمريكا حيث طبع. وتعمد عدد من الجامعات الأمريكية، إلى جعله مقرراً في المواد التي تدرس ثقافة شعوب الشرق الأوسط

.Culture of the Middle East

إن هذه الأعمال المترجمة ليست موجهة للآخر البعيد، وتقديم ثقافتها له عبر الترجمة، بل أيضاً للآخر الذي يعيش بيننا. ملايين البشر من الشرق والغرب يعيشون في مناطقنا العربية والإسلامية، وبسبب حاجز الثقافة واللغة، يفاجأ البعض أن جزءاً كبيراً من هؤلاء لا يعرفون الكثير عن المجتمعات التي يعيشون فيها ولذا فإن توفر هذه الأعمال الأدبية تساعد في فهم الآخر لنا، من خلال معرفته بالعادات والتقاليد، التي لا يمكن أن يدركها إن لم يتغلغل في أعماق المجتمع.

أما حين النظر إلى مسألة الترجمة في هذه المجموعة، فإنه يمكن تذكر رؤية محمد عناني الذي يرى « أن نقل أفكار الغير أعسر من التعبير عن آراء المرء الأصلية، فالكاتب الذي يصوغ أفكاره الخاصة يتمتع بالحرية في تطويع اللغة لتلائم هذه الأفكار، بل وتطويع الأفكار لتلائم اللغة »[1].

وإذا كان هذا الأمر قد يكون واقعياً بالنسبة لبعض النصوص خصوصاً الفلسفية منها، فإن الأمر يختلف بالنسبة للسرد. إننا في معظم الأعمال السردية وخصوصاً القصة القصيرة ذات اتجاه واقعي، ولذا فهي تعتمد على الرؤية البصرية بالدرجة الأولى. فالقارئ يدخل إلى عالم السرد من خلال الراوي.

وحين نخرج من مفهوم الترجمة المحدود، المتصل بنقل نص من لغة إلى أخرى، ونفتح أفق الترجمة بمعناه الواسع، فإن أي معلومة حول أي ثقافة أو شعب تنتقل إلى ثقافة أخرى تدخل ضمن إطار الترجمة. ويمكن لنا هنا استحضار هايدغر ومن بعده دريدا الذي يقترح مفهوم التحويل Transformation على اعتبار أن الترجمة عملية تحويل. وكثير من المؤلفات تكتسب أهمية أكبر حين يتم تحويلها إلى لغة أخرى، حيث تخرج بخصائص مختلفة عما يكون عليه النص

(1) محمد عناني. فن الترجمة. القاهرة: الشركة المصرية العالمية – لونجمان، ط4، 1997، ص6.

بلغته الأصلية[1]. وهذا ما حدث بالنسبة لكثير من نصوص هذه المجموعة.

وحين النظر إلى هذه المجموعة القصصية، يمكن لنا أن ندرك قيمة ترجمة السرد والقصة القصيرة تحديداً، من كافة أقطار الوطن العربي إلى لغات العالم الحية، لتكون جسراً ثقافياً تعبر خلال عاداتنا وقيمنا وواقعنا إلى الآخر، ليكون أكثر قدرة على فهمنا، وبالتالي قد يكون أكثر إنصافاً.

ومن الملفت للنظر محدودية القصص القصيرة المترجمة على مستوى الوطن العربي. فحين النظر إلى مصر باعتبارها الأسبق تجربة وثقافة، والأكثر اقتراباً من الآخر، نفاجأ أن أول مجموعة قصصية لكاتبات من مصر ترجمت إلى الإنجليزية لم تصدر إلا عام 1991، كما تشير إلى ذلك مترجمة المجموعة مارلين بوث[2] (6). وكتابات المرأة في الثقافات الأخرى تحظى بقبول أكبر لدى دور النشر الغربية. وهذا ما جعل كتاب « أصوات التغيير » يلقى قبولاً واسعاً في الأوساط الأكاديمية الأمريكية، حيث مكان نشره.

(1) عبد السلام بن عبد العالي. فن الترجمة، بيروت: دار الطبعة، ٢٠٠١، ص٢١.

(2) Marilyn Booth, trans. Stories by Egyptian Women: My Grandmother's Cactus. Austin: U. of Texas Press, 1991, p. 9.

د. عبد العزيز السبيل

مرحلة النشأة
في الرواية السعودية

مرحلة النشأة في الرواية السعودية [1]

يواجه الباحث في مرحلة النشأة لأي فن أدبي في أي منطقة جغرافية، صعوبات كثيرة، لتحديد بدء هذه المرحلة. ولعل الرواية العربية في كثير من الأقطار تواجه هذا الأمر. ولذا، فكثيرا ما يختلف الدارسون في التحديد الزمني للبدء والنهاية، بسبب اختلاف وجهات النظر حول بعض الأعمال، فيما إذا كانت تدخل ضمن المرحلة المراد دراستها أم أنها تنتمي إلى مرحلة أخرى. وإذا كان ثمة شبه اتفاق بين النقاد على أن الرواية الفنية في مصر تبدأ من زينب[2]، فإننا لن نعثر على اتفاق بتسمية أعمال محددة بصفتها تمثل مرحلة النشأة فبعض الأعمال التي يتجاهلها بعض الدارسين، يحتفي بها آخرون[3].

أما حين النظر إلى الرواية في المملكة العربية السعودية، فإن الباحث لن يجد صعوبة في تحديد بدء مرحلة النشأة، فثمة اتفاق بين النقاد أن تاريخ هذه النشأة يعود إلى سنة 1930، وهو العام الذي صدرت فيه رواية التوأمان لعبد القدوس

---

(1) عبد العزيز السبيل، بحوث المؤتمر الثاني للأدباء السعوديين 7-5 شعبان 1419هـ، ج1، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 1420هـ/1999م، ص417-379. والبحث منشور أيضا في «موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث: نصوص مختارة ودراسات». ط/1. الرياض: دار المفردات للنشر والتوزيع والدراسات. 1422هـ -2001م. المجلد 8، القسم الثاني، ص757-704.

(2) معظم المصادر تشير أنها صدرت سنة 1914، (را. مثلا عبد المحسن طه در، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1963، ص318، رغم أن سيد حامد النساج يؤرخ صدورها بسنة 1912: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، القاهرة، 1980، ص23، 33، 34). وحين نحاول القول إن اختلاف التاريخ ناتج عن أن الأول منهما يشير إلى كتابتها والثاني لصدورها، سنجد أن النساج في موضع ثالث يؤكد أنه قد قرأ في مجلة البيان «مقالا نقديا حول رواية (زينب) في نفس الأسبوع الذي صدرت فيه سنة 1912»، ص34. إضافة إلى ذلك، فإن الآراء لا تتفق حول قيمتها الفنية فيحيى حقي يقول عنها: «من حسن الحظ أن القصة الأولى في أدبنا الحديث قد ولدت على هيئة ناضجة جميلة»، فجر القصة المصرية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة، 1975، ص41، في حين يقول عنها أحمد هيكل: «كانت وليدا فنيا غير مكتمل النضج»، الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، القاهرة، دار المعارف، ط4، 1983، ص111.

(3) انظر مثلاً رؤية سيد حامد النساج حول هذا الموضوع في كتابه، بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص23 – 24، ويلاحظ تفاوت الأعمال التي تناولها كتابا بدر والنساج السابقان، ويضاف إليهما كتاب محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، الإسكندرية، منشأة المعارف، د.ت.

الأنصاري[1]. ذلك أن المؤلف قد أشار في غلافها، أنها أول رواية في الحجاز، وأضاف الحازمي أنها أول رواية في المملكة[2]. ويمكن الامتداد جغرافيا إلى أكثر من ذلك، للقول بأنها أول رواية في الجزيرة العربية بأكملها[3]. وهذا يعني أن الرواية في المملكة العربية السعودية قد تزامنت في مرحلة البدء مع العديد من أقطار الوطن العربي، كما سبقت بعضا منها. لكن هذا القول لا يشمل منطقتي الشام ومصر، بحكم أنهما صاحبتا تجربة ثقافية مبكرة.

من ناحية أخرى، يتفق نقاد الرواية المحلية، أن رواية ثمن التضحية (1959)، لحامد دمنهوري، تمثل مرحلة النضج الفني للرواية المحلية، ولذا، فإن المرحلة التاريخية بين 1959-1930، تعتبر مرحلة النشأة لفن الرواية في المملكة العربية السعودية. لكن هذه الفترة تأخذ مسميات مختلفة: فمن النقاد من يسميها «مرحلة المخاض»[4]، ومنهم من يسميها «المحاولات الأولى»[5] أو «الإرهاصات والبشائر»[6]، وآخر يصف رواية تلك المرحلة من منطلق المضمون بأنها «الرواية التعليمية الإصلاحية»[7]. ويتفق جميع الدارسين أن هناك ثلاثة أعمال روائية صدرت في تلك المرحلة. هذه الأعمال هي: التوأمان لعبد القدوس الأنصاري (1930)، وفكرة لأحمد السباعي (1948)، والبعث لمحمد علي مغربي (1948).

ويبدو أن الدارسين قد اعتمدوا على رؤية الدكتور الحازمي، الذي يعد أبرز

---

(1) يرى محمد الشامخ أن التوأمان تعتبر «المحاولة الأولى في ميدان الفن القصصي الحديث في المملكة: النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية، ط3، الرياض، دار العلوم، 1983، ص 148.

(2) منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث. الرياض: دار العلوم، 1981، ص36.

(3) يكمن لنا الاطمئنان إلى هذا القول حين ندرك أن بدء القصة اليمنية يؤرخ له بسنة 1939. عبد الحميد إبراهيم، القصة اليمنية المعاصرة. بيروت: دار العودة، ص143، ويؤرخ للقصة الكويتية بسنة 1962، حين صدور مدرسة من المرقاب لعبد الله الخلف، حسب محمد حسن عبد الله، الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، الكويت: رابطة الأدباء، ا، ص 506.

(4) محمد صالح الشنطي، في الأدب العربي السعودي: فنونه واتجاهاته ونماذج منه. حائل: دار الأندلس، 1995، ص515.

(5) السيد محمد ديب، فن الرواية في المملكة العربية السعودية بين النشأة والتطور. القاهرة: دار الطباعة المحمدية، 1989، ص25.

(6) محمد صالح الشنطي، فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر. جازان: النادي الأدبي،1990، ص43.

(7) منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، ص40، ومن الملاحظ أننا لا نجد من يذكر أعمالا أخرى غيرهما.

الدارسين للأدب القصصي المحلي، حيث يرى أنه لا توجد بين «التوأمان» و«ثمن التضحية» ما يستحق الوقوف عنده سوى روايتي السباعي والمغربي[1].

ورغم أن عددا من الدراسات تناولت هذه الروايات الثلاث، إلا أن دراستها تأتي ضمن سياق دراسة الرواية في المملكة العربية السعودية، دون أن تخص هذه المرحلة بدراسة خاصة[2]؛ ولذا يتجه هذا البحث إلى دراسة هذه الروايات الثلاث « بصفتها تمثل مرحلة النشأة » دراسة مستفيضة، مستفيدة من الدراسات السابقة التي تناولت هذه المرحلة. وسيتم تناول كل رواية بشكل تفصيلي من ناحيتي الشكل والمضمون، ثم الوصول إلى نتائج البحث ببيان أوجه التشابه والاختلاف بين هذه الروايات للوصول إلى ما يمكن اعتباره خصائص مرحلة النشأة للرواية في المملكة العربية السعودية.

أولاً: التوأمان / عبد القدوس الأنصاري [3]

تصور الرواية الآثار السلبية للتعليم الأجنبي، مقابل التعليم الوطني، وذلك من خلال الأحداث التي تقوم على شخصيتي التوأمين (رشيد وفريد) منذ ولادتهما مرورا بالمرحلة (التحضيرية). في بداية المرحلة الابتدائية ينفصلان عن بعضهما، حيث يتجه رشيد نحو المدرسة الوطنية، ويختار فريد المدرسة الأجنبية. تسير الأحداث محاولة تصوير واقع التعليم، والتوجهات الفكرية لكل منهما، وأثر ذلك على بطلي الرواية. تنتهي الرواية بنجاح كبير حققه رشيد، في حين انتهت حياة فريد نهاية مأساوية.

(1) المرجع السابق، ص37.

(2) الكتب الثلاثة الآنفة الذكر، تناولتها بشكل موجز، وقد اعتمد السيد محمد ديب، ومحمد الشنطي كثيرا على رؤية الحازمي.

(3) عبد القدوس الأنصاري (-1906 1983). من مواليد المدينة المنورة. تنقل في العديد من الوظائف الإدارية. رأس تحرير جريد أم القرى (1940)، وأصدر ورأس تحرير مجلة المنهل (1936)، وهي مجلة شهرية مستمرة في الصدور. مؤرخ وشاعر. أصدر ما يربو على عشرين كتابا في الأدب والتاريخ، من أبرزها تاريخ مدينة جدة (1963)، وأربعة أيام مع شاعر العرب عبد المحسن الكاظمي (1969)، وبنو سليم (1971)، ومع ابن جبير في رحلته (1976). أما رواية التوأمان فقد طبعت في دمشق سنة 1930. ثم صدرت الطبعة الثانية هدية مع مجلة المنهل (فبراير 1986)، وأصدرت دارة المنهل الطبعة الثالثة سنة 1994. وهي الطبعة التي اعتمد عليها الباحث ويحيل إليها.

تقوم الرواية على موضوع محدد، كان واضحا في ذهن المؤلف، وتسير جميع الأحداث في خدمة الموضع الرئيس. يصعب منذ البدء تحميل النص الروائي مسؤوليات ينوء بحملها، ذلك أنه نص يتضح فيه التوجه المباشر، ويقترب من الوعظية. إلا أن ثمة قضايا يمنحنا النص فرصة الوقوف عندها، ضمن إطار الهدف الذي تسعى الرواية لتحقيقه.

وعلى الرغم من أن قضية الشرق (الإسلام/ العروبة) مقابل الغرب تبدو مسيطرة على الرواية، إلا أننا نجد أننا أمام حوار بين حضارتين، سواء من خلال القول أو من خلال الأحداث. بل إن المؤلف حين كتب هذا العمل أراد أن «يجد القارئ فيها صورة صحيحة عن أضرار المعاهد الأجنبية المؤسسة في الشرق»[1]. وإذا كان بطلا الرواية رشيد وفريد يمثلان توجهين حضاريين مختلفين، فإننا لا نجد بينهما أي نقطة تلاق على الإطلاق رغم أخوة النسب. بل إن كلا منهما بمفرده يظهر إعجابه وفخره بالحضارة التي يدرسها، وازدراء ثقافة الآخر. ولعل من أسباب ذلك، الهدف الإصلاحي المباشر الذي ترمي إليه الرواية، المتمثل في تحذير المجتمع من المعاهد الأجنبية. الأمر نفسه حدث مع الجانب الآخر من الرواية، المبني على تبيين قيمة المعاهد الوطنية. فرشيد لكونه درس في المعاهد الوطنية «أنعم عليه برتبة باشا الفخمة بمرسوم ملكي» وأصبح «رئيساً لأمته»[2]، وفي المقابل نجد أن فريدا قد انتهى به الأمر إلى أن قتل في حانة في باريس.

من أجل الكشف عن النظرة إلى الغرب والموقف منه، ثم بالتالي موقف الغرب من الحضارة الإسلامية، تقوم الرواية على مقارنة مناهج التعليم في مدرستين إحداهما وطنية، والأخرى غربية (أمريكية/ فرنسية) في مكان الأحداث، الذي لم تحدده الرواية، وإن كان الحازمي يرجح أنه دمشق[3]. الراوي طوال الرواية

(1) من مقدمة الطبعة الأولى: التوأمان، ط3، دار المنهل، 1944، ص هـ.
(2) التوأمان، ص48.
(3) منصور الحازمي، مواقف نقدية، دار العلوم، الرياض، 1989، ص110.

يتخذ من التعليم وسيلة للمقارنة بين الحضارتين. لكن الملاحظ أن الرؤية حول الحضارة العربية الإسلامية هي رؤية دفاع، في حين أن الحضارة الغربية تنطلق من منطلق الهجوم المبالغ فيه. كل ذلك يأتي على ألسنة الأساتذة في كلتا المدرستين بشكل مباشر أحيانا، ومرات عن طريق ما ينقله التلميذان إلى والدهما ويمكن، ضمن إطار شخصيتي التوأمين، طرح التساؤل حول الرؤية العربية الحادة للغرب، التي تنطلق منها الرواية وتنتهي إليها.

ولعل التوأمان من أوائل الروايات العربية التي تناولت هذا الموضوع. فكثير من الدراسات التي تتناول موضوع الشرق/ الغرب في الرواية، تبدأ من عصفور من الشرق (1938) لتوفيق الحكيم، بحكم أنها من أوائل الروايات التي تتخذ من هذا الموضوع مرتكزا تقوم عليه الرواية بكاملها، وأخرى تبدأ دراساتها من رواية أديب (1935) لطه حسين، على أساس أن جزءا منها يصور لقاء الشرق بالغرب من خلال رحيل (أديب) إلى باريس، وتصوير رؤيته لها. وقد تناولت هذا الموضوع روايات أخرى منها: قنديل أم هاشم (1944) ليحيى حقي، والحي اللاتيني (1953) لسهيل إدريس، وفي الطفولة (1957) لعبد المجيد بن جلون، وموسم الهجرة إلى الشمال (1965) للطيب صالح، والمرفوضون (1981) لسعدي إبراهيم[1] وغيرها. وتعود الرواية المحلية بعد التوأمان، إلى الموضوع من خلال رحلة البطل إلى ديار الغرب، المتمثلة في إيطاليا عند عصام خوقير في رواية السنيورة (1981)، وإلى أمريكا، كما في رواية لحظة ضعف (1981) لفؤاد صادق مفتي. تصور رواية السنيورة نجاح التواصل مع الغرب، الذي تمثل في زواج الشيخ صفوان من (مريانا)، وعودتهما للحياة في جدة. أما في لحظة ضعف، فإن (طارق) يطلق زوجته الأمريكية، ويعود ليتزوج (سهام) رفيقة صباه.

(1) تحدث حول هذا الموضوع عصام بهي في كتابه: الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية الحديثة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة، 1991، وكذلك عبد الفتاح عثمان في كتابه: الرواية العربية ورؤية الصراع الحضاري: قضايا ومقارنات. القاهرة: دار الهاني، د.ت.

ورغم أن هاتين الروايتين، وكذا التوأمان، تتفق في النهاية على أن النجاح يرتبط بالعودة إلى الثقافة المحلية، والالتزام بها، فإن المعالجة قد اختلفت من رواية إلى أخرى. لكن ما يستحق الوقوف في التوأمان أنها تصور الموقف ضمن إطار مستويين حادين من هذه الصلة بين الشرق والغرب، أحدهما يتمثل في الرفض التام للمدارس الأجنبية الذي يمثله رشيد، والتسمية التي يختارها المؤلف لهذه الشخصية تنبع من موقفه «الرشيد» حيال ثقافته وحرصه عليها من جانب، ثم موقف المناهض جداً للغرب ومدارسه. أما الموقف الثاني فهو موقف المنساق مع الغرب وأفكاره، الرافض لثقافته الوطنية، ويمثل هذا الموقف فريد والتسمية لها دلالتها من جانبين، أحدهما التفرد بمعني الندرة، ربما التي يتمناها الكاتب، والثاني أن الاسم يمكن أن يكون Fred لإخراجه من ثقافة وتحويله إلى ثقافة أخرى. لكننا في كلتا الحالتين لا نجد الأحداث تبرر المواقف (قد نستثني الإشارة إلى علاقة فريد بماري من حيث الاستغلال الغربي)، كما أننا لسنا أمام حوار نظري لتبيين وجهات النظر بعقلانية، كما حدث مثلاً بين محسن وإيفانوفتش في عصفور من الشرق، بل نجد أنفسنا أمام مواقف مسبقة، الأمر الذي يجعل النتائج تتسم بغير قليل من الاعتساف.

والقضية في التوأمان قضية غرب بشكل عام؛ فالمدارس الأجنبية غير محددة، ففريد تخرج من المدرسة الابتدائية الأمريكية[1]، وبعدها التحق بالمدرسة الفرنسية[2]. ولعل هذا الموقف الصارم من الغرب في التوأمان يعود إلى فترة كتابة الرواية (1930). ولعل ما جعل روايتي خوقير ومفتي تختلفان في معالجتهما، كونهما كتبتا بعد نصف قرن من كتابة التوأمان.

يقول تشارلتن: « إن الواقعية التي نريدها للقصة الفنية الكاملة ليست هي

(1) التوأمان، ص27.

(2) المصدر السابق، ص34

الواقعية التي يشهد بصدقها المؤرخون، وتقوم الوثائق دليلا على صحتها، لكنها الواقعية التي تلقي في روع القارئ أنها صحيحة[1]. وأمام رواية التوأمان نجد أنفسنا غير قادرين على نسبتها إلى الاتجاه الواقعي، فالرواية، دون ريب، تتناول قضية واقعية، قد تمثل مشكلة في المجتمع الذي تدور فيه الأحداث، لكن طريقة تناول الأحداث حلقت بها إلى فضاء « فانتازي » في أكثر من موقع.

عجيبة جدا مرحلة النضج التي يعيشها طفل في السادسة من عمره ليقرر والده « ها أنا ألقي الحبل لكما على الغارب، ليعرب لي كل منكما عن نوع المدارس الذي يود الالتحاق به »[2]، دون أي تبرير فني، سوى وعد قطعه الأب على نفسه بأن يترك لهما حرية اختيار مستقبليهما.[3]

إضافة إلى ذلك يخرج الطفل من المرحلة التحضيرية (التمهيدي) على مستوى من الصلاح، وحين قضى يوما واحدا فقط في المدرسة الأجنبية نجده يتهاون بالصلاة[4]، وهو في مرحلة لم يؤمر فيها بالصلاة شرعا. وحين ذهب إلى فرنسا، وعنّ له أن يتجه إلى ملذاته، تصر الرواية على جعله يختلق « وسيلة غير شريفة لطرده من الجامعة طردا نهائيا »[5]. ويتم تأكيد الحادثة من خلال رسالة الأب إلى فريد: « وصار معلوما لدي أنك قد طردت من قبل من الجامعة لفعلة شنيعة ارتكبتها »[6]. الرواية لا تكشف عن هذه الفعلة التي أوقع نفسه فيها كي يفصل من الجامعة، والأمر لا يستدعي أي شيء من ذلك، فبإمكانه أن يهجر الجامعة، ويتجه إلى أي طريق يريد، فالحرية متاحة له. ولذا، فإن ما قد يبدو تبريرا فنيا ومنطقيا للأحداث، يوقع في خطأ أكبر.

---

(1) فنون الأدب، ترجمة زكي نجيب محمود، ص140، را. محمد زغلول سلام: دراسات في القصة العربية الحديثة.
(2) التوأمان، ص12.
(3) المصدر السابق.
(4) المصدر السابق، ص19.
(5) المصدر السابق، ص70.
(6) التوأمان، ص74.

الأمر الذي يستوقف القارئ لهذا العمل، غياب المرأة من الأحداث بشكل يصعب تبريره موضوعيا واجتماعيا وفنيا. فنحن أمام طفلين ولدا لتوهما، وأخذا يترعرعان، إلى أن وصلا إلى قمة رجولتهما، ومع ذلك لا وجود لأم لهما أو أخت أو قريبة! والمسألة يبدو أنها تتم عن وعي في تغييب دورها. حتى أنه حين أتيح للمرأة أن تلعب دوراً في نهاية الأحداث، حين تعلق فريد بالفتاة الفرنسية (ماري)، نجد المؤلف يختصر المشهد ببضعة سطور، تضمنت الحدث والموقف والنتيجة، تمثلت في قوله: «سرعان ما أطلعها (فريد) على مقدار ثروته ومناها الأماني الطويلة العريضة فألانت هي بدورها القياد مؤقتا، حتى ابتلعت ما معه من أصفر وأبيض. وإذ أدركت أنه قد خلا وفاضه تنكرت له واستوحشت منه وأخيرا نبذت به مكانا قصيا»[1].

ويلفت النظر سر استحضار الآية الكريمة هنا؟ فهل الاسم المشترك (مريم / ماري) كان باعثاً لهذا التذكر؟ ربما! على أن الحالتين لا يجدر أن يلتقيا. وجدير بالذكر أن غياب المرأة ليس من سمات الرواية المحلية في مرحلة النشأة، لأننا نجد أنها قد أخذت دورا كبيرا في كل من روايتي البعث وفكرة (1948)، كما سيأتي لاحقا.

البناء الفني

نجحت رواية التوأمان في مسألة مهمة جدا، تتمثل في تركيزها على موضوع واحد. الكتابة الروائية بمفهومها العام تقوم بالتأكيد على موضوع رئيس يتطور من خلال مجموعة من الأحداث التي تسمح بوجود أحداث ثانوية يقتضيها السياق، وقد لا تكون وثيقة الصلة بالموضوع الأساس، لكن الملاحظ في التوأمان أنها لا تحوي أي أحداث هامشية على الإطلاق، بل إن الرواية تسير في خط تصاعدي واحد، من حين بدأت حتى انتهت. تبدأ الرواية مع ولادة الطفلين ونموهما وذهابهما

(1) المصدر السابق، ص73.

إلى الكتاب، ثم دخولهما المدرسة التمهيدية، بعد ذلك التحاقهما بالمدرسة الابتدائية، ثم الثانوية، ثم الكلية. وفي كل مرحلة يطول الحديث عن شعورهما وشعور والدهما، وما وجده كل منهما في المدرسة. الأحداث لا تسير بشكل تطوري طبيعي، بل يسيطر عليها عنصر الحدث القسري، الذي يتفق مع هدف الرواية، دون النظر إلى منطقية التسلسل الروائي. ذلك أن الكاتب قد حدد نهاية القصة -على ما يبدو- قبل بدايتها، فأصبحت الأحداث تتقافز بشكل سريع حتى تصل إلى النهاية. والملاحظ بشكل واضح هو بطء نمو الأحداث في الجزء الأكبر من الرواية، لكن نجد في نفس الوقت ابتسارا لبعض الأحداث والاكتفاء بالنتائج.

والرواية تعتمد بشكل مباشر على تقنية السرد، دون الاستفادة من تقنيات الرواية المختلفة. وطوال الرواية نحن أمام الراوي العليم، الذي لا يقف عند حد رواية المظهر الخارجي للمكان ورواية الأحداث من الخارج، كما يتوقع من الراوي المحايد، بل إنه يدخل إلى أعماق الشخصيات جميعها: فسليم في بداية الرواية « طالما تراءت له الأيام في غلائل السعادة والهناء، غير أن في قلبه لوعة لا تنطفئ»[1]. ويتحدث الراوي عن رشيد مشيرا أنه « ثبت في ذهنه أضرار المدارس الأجنبية»[2]. أما فريد فقد « نهض في غاية الاستياء ونهاية الكدر والانقباض»[3]. بل إن الراوي يدخل إلى قاعات الدرس في المدرستين، ليروي للقارئ ما يقوله الأساتذة حول الحضارتين. ولا يقف الراوي عند حد الشخصيات والتعبير عما يدور بخلدها، بل يدخل في حوار مع المتلقي (القارئ). « أنت تدري أن هذه المدرسة العالمية هي من قبيل سالفتيها: الابتدائية والثانوية، وإذاً فأنت مدرك معنا »(!) أنها (وهي العالية) أدرى بأساليب الإفساد والتضليل والخداع والتمويه[4]. وكأن المؤلف قد اكتفى بهذا الراوي العليم بكل شيء، عن كثير من تقنيات الرواية.

(1) التوأمان، ص1.
(2) المصدر السابق، ص10.
(3) المصدر السابق، ص33.
(4) المصدر السابق، ص52.

وبالرغم من أن السرد التاريخي للأحداث هو سمة الرواية، إلا أننا نجد أنها استخدمت تقنية الحوار، ولعله التقنية الوحيدة. هذه التقنية أخذت منحيين، أحدهما الحوار المباشر بين الشخصيات، والآخر الحوار الكتابي عن طريق استخدام الرسائل، وهي تقنية حوارية تمتاز بالتعبير المركز عن الفكرة المراد التعبير عنها. وقد سبق إلى استخدام هذه التقنية محمد حسين هيكل في رواية زينب (1914)، في المراسلات التي تمت بين حامد وعزيزة.

وقد لا يجد المرء صعوبة في أن يقرر أنه لا يوجد لـ زينب أي تأثر في رواية التوأمان، رغم أن بينهما أكثر من عقد ونصف من الزمن. كذلك يمكن الجزم بأن رواية التوأمان لم تتأثر بأي كتابات سابقة لها، وفي الوقت نفسه لم تؤثر في أعمال محلية أخرى، خصوصا أننا لا نجد أي عمل روائي محلي إلا بعد مرور عقدين من الزمن على ظهور التوأمان من خلال روايتين، الأولى فكرة لأحمد السباعي (1948)، والأخرى البعث لمحمد علي مغربي (1948).

وشخصيات رواية التوأمان شخصيات مسطحة Flat تسير وفق وتيرة واحدة، لا يريد لها الراوي أن تتحول أو تتغير عن مسارها. والتغير المفاجئ في موقف الأب من فريد في آخر الرواية لا يبدو مقنعا فنيا، لكنه يخدم أغراض الرواية في منطلقها التعليمي الإصلاحي المباشر.

خلال الرواية، نحن في الواقع أمام شخصية رئيسة واحدة هي شخصية الراوي، فهو الذي يتكلم على لسان الشخصيات جميعها. رشيد طفل لم يبدأ دراسته الابتدائية يخاطب أخاه بقوله: « قاتل الله مدرستك الاستعمارية الوقحة التي تنفرك عن تعاليم دينك الحنيف، بأسلوب ماكر استهواك يا ساذج الفكر ويا قاصر النظر، لتوقعك في كنائس الكنائس وتلجم لسانك عن الانطلاق في رياض لغتك الفيحاء، لتوغلك في مسابخ اللاتينية وأذنابها المشؤومة »[1].

إضافة إلى الوعظية المباشرة، فإن مستوى الخطاب لا يبدو مقنعا أن يكون

(1) التوأمان، ص17.

حوار بين طفلين! وكان يمكن للكاتب أن يستثمر الاحتفال الذي أقامه سليم بمناسبة تخرج التوأمين من المدرسة التحضيرية لحوار عقلاني بين حضور أكبر سنا وأكثر نضجا خصوصا أن الرواية أشارت إلى أن الحضور « قد انقسموا في هذا الموضوع إلى حزبين، حزب يشيد بالمدارس الأجنبية... (والآخر) راح يناقض هذه النظرية ويهدمها »[1]. لكننا في كل ذلك لا نسمع سوى صوت الراوي، فهو لا يترك للشخصيات أن تعبر عن أفكارها، وكأنه يريد أن يمسك بزمام الأمر ليسيره على طريقته، بقسرية لا تتناسب مع عفوية وتطور الأحداث بشكل يضمن للرواية حبكة فنية متزنة. لكننا مع ذلك نجد تطورا بشكل نسبي في تقنية الحوار يتمثل في الرسائل المتبادلة بين رشيد وفريد، فالمنطق أصبح أكثر عقلانية، ويمكن واقعيا وفنيا، قبول هذا المستوى من الحوار لأنه يتم بين فريد ورشيد في مرحلة متقدمة من التعليم والسن.

يبدو ظاهريا أن الكاتب على وعي بتقنيات الرواية، ذلك أنه قال في مقدمة الرواية: « وهي وإن تكن غير مسبوكة تماما على أصول (الفن الروائي العصري) فلقد يجد القارئ فيها صورة صحيحة عن أضرار المعاهد الأجنبية »[2]، ولذا نجد أن محمد صالح الشنطي قد اعتبر هذه المقولة دلالة على «وعي الكاتب بهذا الفن واطلاعه على أصوله ومعرفته بقواعده وبطبيعته وأهميته، مما يشكل إرهاصا حقيقا بظهوره في تربة الأدب المحلي »[3]. والواقع أن تبرير القصور في العمل الأدبي لا يرفع من قيمة العمل فنيا، ولا يعني أن صاحبه قادر على إبداع أفضل، علما أن مؤلف التوأمان يعترف بقدراته، ويرجو « من السادة القراء أن يمنوا بغض الطرف عما قد يصادفونه في الرواية من هفوات أو غلطات. فإنما هي عمل مبتدئ عاجز »[4]. وإذا كان الأنصاري يبدو متواضعا في رؤيته حول عمله، وعلى الرغم مما

(1) المصدر السابق، ص9.
(2) التوأمان، ص. هـ.
(3) محمد صالح الشنطي، فن الرواية في الأدب السعودي المعاصر، ص46.
(4) التوأمان، ص. و.

لاقته التوأمان من ترحيب حين صدورها، فإنها في الوقت ذاته وجدت نقدا قاسيا. من ذلك ما كتبه العواد، حيث قال عن التوأمان بأنها « خالية من كل مقومات الفن الروائي الجيد الذي يجتذب النفوس ويلقح العقول، على ما فيها من ثقل الوطأة وضعف الفكرة وتفاهة الموضوع، وفقدان الاستقصاء، وبتر الفكرة، وحشو اللفظ، ورداءة المعنى) [1]. ولعل في هذا القول غير قليل من الإجحاف، قد يكون لعوامل شخصية أثر فيه.

وإذا كنا لا نجد أي ارتباط بين وعي الأنصاري بهذا الفن، إن وجد! وبين ما أنتج من أعمال روائية محلية لاحقة، فإن التوأمان ستظل نقطة الانطلاق بالنسبة للرواية المحلية، وهي انطلاقة تاريخية، لا فنية.

ثانياً - فكرة / أحمد السباعي[2]

تقوم رواية فكرة، بشكل أساس، على شخصية واحدة هي شخصية (فكرة)، وهي فتاة بدوية تعيش بمفردها متنقلة في إحدى ضواحي الطائف، يلتقيها مصادفة (سالم) القادم من مكة، فيبهره جمالها، وحسن حديثها، وجرأة أفكارها، وتعاملها بصرامة ووضوح. يتعرف عليها أكثر من خلال حديث الآخرين عنها، وتنشأ بينهما علاقة فكر وإعجاب. حين طال به الأمر، ولم يستطع أن يفهم هذه المرأة، أو يصل إلى قلبها، قرر العودة إلى زوجته وأبنائه. في موسم الحج يلتقي بها مصادفة، فتكشف له سر حياتها، حيث فقدها أهلها، فتبناها آخرون، وسمعت أن عائلة ذكرت أنها فقدت طفلة منذ عشرين عاما. ذهبت إلى العائلة، وتبين أنها أخت

(1) محمد حسن عواد. الأعمال الكاملة. القاهرة: دار الجيل، 1981، ج1، ص 369.

(2) أحمد السباعي (1905 - 1984) من مواليد مكة المكرمة. عمل في حقل التعليم، ورأس تحرير صحيفة صوت الحجاز. أصدر صحيفة الندوة(1957)، ثم مجلة قريش (1957). من أبرز مؤلفاته: تاريخ مكة (1979)، إضافة إلى العديد من الكتب الأدبية، منها أبو زامل/ قصص (1954)، ثم أعيدت طباعته تحت عنوان أيامي (1970)، يوميات مجنون/ قصص (1970)، خالتي كدرجان وقصص أخرى (1967). منح جائزة الدولة التقديرية في الأدب، 1984. أما رواية فكرة (موضوع البحث) فقد صدرت في القاهرة سنة 1984، وأعادت دار الصافي بالرياض طباعتها سنة 1989. وقد اعتمد الباحث على هذه النسخة.

سالم، التي كان يعتقد أهلها أنها قد توفيت، حيث فقدوها وعمرها سنتان.

تعالج الرواية مجموعة من القضايا الاجتماعية مثل رؤية الخاطب لخطيبته، والإسراف في حفلات الزفاف[1]، وضرورة موافقة الفتاة على الزواج[2]، ثم رؤية مختلفة حول الحب[3]، والخطيئة والجريمة والعقاب[4]، والجنون[5]، إضافة إلى العديد من القضايا الاجتماعية الأخرى. معالجة هذه القضايا لا تأتي من خلال الأحداث، وإنما من خلال ما تطرحه فكرة من آراء في حوارها مع عدد من الشخصيات، من أبرها سالم، وزميلها الراعي[6].

لا يلجأ الكاتب إلى طرح الأفكار من خلال الأحداث، بحيث تسير وفق ما يريد التأكيد عليه، بل يلجأ إلى الأسلوب الوعظي المباشر لتأكيد هذه الأفكار على لسان الشخصيات « إن جميع عاداتنا وأخلاقنا موبوءة بالخرافة والتقليد. إن التقليد والخرافة صنوان يجدان مرتعها خصبا في منابت الغفلة والجهل!![7]. وبهذا الانفعال والمباشرة تقع الشخصيات (أو لنقل المؤلف) في تعميم لا يقترب من الواقع المعروف اجتماعيا، فقد لا يبدو مقبولا مثلا أن تكون « جميع عاداتنا وأخلاقنا موبوءة بالخرافة والتقليد ».

من اللافت للنظر أن الأفكار في الرواية تطرح من جانب واحد يتمثل في شخصية فكرة، دون أن يوجد من بين الشخصيات من يملك رؤى مختلفة، أو يطرح أفكارا تختلف عما تطرحه فكرة. جميع الشخصيات تقوم بأدوار ثانوية، لا يؤتى بها إلا من أجل مساندة الشخصية الرئيسة (فكرة). هذه المساندة تتم بصرف النظر عن مستوى الشخصية الاجتماعي أو الثقافي. الراعي، وهو أحد الشخصيات

(1) فكرة، الرياض: دار الصافي. 1989، ص38.
(2) المصدر السابق، ص39.
(3) المصدر السابق، ص47-43.
(4) المصدر السابق، ص95-93.
(5) المصدر السابق، ص126-124.
(6) المصدر السابق، ص38.
(7) المصدر السابق، ص39.

الثانوية، في لقائه الوحيد بفكرة، وبعد حوار من طرف واحد فقط، لا يسمع فيه سوى صوت فكرة، نسمع منه عبارة واحدة خاطب بها سالم: « إنه لا ينقص هذه البوادي إلا عشرون من هذا الصنف المجنون يقلب بنا الأرض، ويأتي على جميع أصنامنا »![1]

لكن السؤال الكبير يتعلق بالشخصية الرئيسة (فكرة)، فما تحمله من أفكار وما تناقشه من آراء، لا يقترب من واقعها، كفتاة تعيش بين الجبال، ترعى الماشية. ومحاولة من الكاتب لإقناع القارئ بهذه الشخصية، نجد أنه ترك لها سرد قصة حياتها، التي جاءت على لسانها على النحو التالي:

كان أبي هذا معلم القرية وفقيهها... يعلم بعض الصبيان... ولاحظ أبي أن في استطاعتي مساعدته في تحفيظ المبتدئين... كان الأطفال ينادونني بالفقيهة، وكذلك فعل نساء القرية ورجالها... أوفيت على قراءة المصحف بكامله، وفرغت من كتاب الحديث الذي ذكرت، وشرعت في مطالعه كتاب من كتب التفسير... درست أيام العرب وحروبها، وعهد النبي (صلى الله عليه وسلم)، وغزواته، وسيرته الخاصة... ودرست العهود الثلاثة: الأموي والعباسي، والأندلسي، كما درست دويلات الإسلام، وقرأت نحلهم وأكثر مذاهبهم، وقرأت العهود الثلاثة، العثماني، والهاشمي، والسعودي... أقمنا يوما في السويس، وعشرين يوما بين الإسكندرية والقاهرة... وحضرت مجالس العلماء من أجلة الأزهريين، وكبار السلفيين، وفلاسفة المتصوفين. ثم انتقلنا إلى الاستانة، وعرجت في طريقي إلى إيطاليا فشهدت عظمة نابولي، ومدينة روما، ووضعت أنفي في الجوامع، والمعاهد، والأكاديميات، وحفلات الرقص والموسيقى، واختلطت بالعلماء في غرف تجاربهم، والخليعين في نواديهم العامة وانتهيت بعدها إلى الاستانة، فاختلطت بالطبقات المستنيرة والجاهلة،

(1) المصدر السابق، ص40.

وتعرفت إلى الأورستقراطيين والعمال، وقادني حنيني إلى المزارع والجبال، فسامرت البدويات في مرتفعات الأناضول، والفلاحات في سهول أزمير. وكنت موضع عناية سيدي العجوز، طوال خمس سنوات، أقمتها في الاستانة، كما كنت محل رعاية ابنه البكر... وحاولني الشاب على أن أقبل يده كزوجة، لكني كنت قد سئمت الحياة المدنية، وتاقت نفسي إلى قفار الحجاز الهادئة... وهكذا استأنفت عودتي إلى الحجاز فنعي إلى أول وصول خبر وفاة والدي الفقيه، وتفرقت الأسرة بعده في قرى متناثرة بوادي الطائف، فاعتمدت (على) نفسي واتخذت من بعض ما أوصى لي به والدي، سكنا يأويني[1].

هذه باختصار الشخصية الرئيسة (فكرة) كما تحدثت عن نفسها، وهي شخصية تثير الدهشة، « وعندما نقرأ هذه الرواية لا نظن لحظة واحدة، أننا نقرأ عن شخصية حية، يعتريها ما يعتري الإنسان من عواطف وانفعالات »[2]. والأعجب من ذلك أن فكرة، كما جاء على لسان إحدى الشخصيات، « فتاة لم تبلغ مبالغ النساء»[3]. وهذه معلومة تأتي عند قرب نهاية أحداث الرواية. أما حين انتهت الرواية فإننا نكتشف أن عمرها ثلاثة وعشرون عاما فقط. فهي كما تنص الرواية قد «فُقدت في أوائل عامها الثاني»[4] وأن « مرور اثنتين وعشرين سنة كفيلة بكل تغيير في ملامحها وشكلها وتكوين جسمها » [5]. ولذا يسهل القول إنها شخصية لا تقترب من الواقع، فعمرها الزمني لا يتوافق مع كل هذه التجارب التي تمت الإشارة إليها. هذه المعلومة المكثفة حول فكرة، يأتي بها المؤلف كمحاولة إقناع أن الأفكار التي تطرحها فكرة، لم تأت من تجارب محدودة. وهذا أمر يفترض أن يكون مقنعا، لكن الرواية الشفوية عن الذات بمفردها، لا تكفي لإقناع القارئ، بواقعية الشخصية.

(1) المصدر السابق، ص28 – 32. تم اقتباس المعلومات الأساسية بشكل غير متتابع.
(2) السيد محمد ديب، ص39.
(3) فكرة، ص64.
(4) المصدر السابق، ص153.
(5) المصدر السابق، ص153.

ومن هنا يمكن القول بما يشبه الجزم، أن الشخصية الرئيسة (فكرة) في رؤاها، ومفاهيمها، إنما تمثل، إلى حد كبير، شخصية المؤلف نفسه، أو بالأحرى استخدامها كمتبنية للأفكار التي يؤمن بها. يأتي هذا الحكم من خلال المعرفة بأفكار المؤلف التي صرح بها في كتاباته غير الإبداعية. من أبرز ذلك ما جاء في مقدمة فكرة حين خاطب المؤلف ابنيه، حيث يقول: « حاولا جهدكما أن تكونا سادة فيما ترتئيان، وأن تكبرا على كل تقليد لا يصدره علم صحيح أو منطق سليم »[1].

هذا المفهوم تماما نجده على لسان فكرة في إحدى حواراتها وهي تنتقد إحدى الأفكار: « هذه عادة ما عرفها العرب، ولم يوص بها الإسلام، ولكننا نتشبث بشيء مقدس، وإن كان بعيدا عن المنطق والعقل، بعيدا عن الدين » [2]. وفي رأي آخر: « هذا شيء يبيحه الدين ويقره العقل السليم »[3]. والواقع أن هذا الأمر لا يحتاج إلى كثير إثبات، ذلك أن المؤلف قد صرح به في مقدمة الرواية. يقول في الإهداء مخاطبا ابنيه: « ستقرآن في قصتي نوعا من الأفكار التي تساورني في حياتي، وتجدان فيها مثلا من المثل التي عشت أحلم بها »[4].

وطوال الرواية، لا تبدو فكرة امرأة عادية، بما تصرح به من آراء حادة، والرواية بشكل عام تجنح إلى « الإغراق والمبالغة والتهويل »[5]؛ فالأفكار التي تطرحها بطلة الرواية غير متناسبة مع واقع المجتمع الذي تعيش فيه، مما حدا بإحدى الشخصيات العارفة بها، وهي ابن الشيخ (وكيلها المالي) أن يقول عنها: « واختنا كما رأيت لا بالعاقلة فنحجزها على غرار المخدرات في بيوتنا، ولا بالمجنونة فنولي عنها!! »[6].

---

(1) المصدر السابق، ص7.
(2) المصدر السابق، ص37.
(3) المصدر السابق، ص38.
(4) فكرة، ص7.
(5) بكري الشيخ أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، بيروت، دار صادر، 1972، ص472.
(6) فكرة، ص91.

وما طرحته فكرة من آراء، تؤدي إلى مجموعة من الأهداف التي تسعى إلى تحقيقها، وقد جاء التعبير عنها على لسان إحدى الشخصيات التي خبرتها، حيث يقول أعرابي عنها: « إنها يا صاحبي عقيلة علم لا ينفد، وعقيدة إيمان لا يتسرب إليه شك، وأنها بعد ذلك رأي شاذ لا ينفك يسفه أفكارنا وآراءنا وعاداتنا، ويودها لو جاءت عليها دفعة واحدة هدما ومحوا، كما تجيء العواصف الشديدة على غيضة واسعة الهشيم فتذروها[1]. وفكرة بذلك كأنها تريد أن تؤسس مجتمعا جديدا، من منطلق أنه لا أمل في إصلاح الواقع. وهي في توجهها نحو التغيير « ميالة إلى الاتجاه الخطابي والوعظي أكثر من عكوفها على دراسة الأسس الفكرية والاقتصادية للنواحي التي عالجتها »[2]. ويميل الدكتور الحازمي إلى أن الكاتب قد استوحى شخصية فكرة « من قراءته الواسعة في الأدب الرومانسي السائد في تلك الفترة، ولا سيما أدب جبران خليل جبران، الذي طالما أشاد به ونوه بأستاذيته... والحقيقة أن شخصية (فكرة) ليست إلا تجسيدا أمينا لتلك النزعة الجبرانية العنيفة المتمردة التي أحبها السباعي[3].

ولعل اتخاذ السباعي هذا التوجه يأتي من منطلق أن الرومانسية تعني « التعبير عن تلك الآلام الخاصة والعذاب النفسي، ومدى معاناة الفرد داخل المجتمع، وعمق الصراع مع الحياة، ومتطلباتها[4]. ولذلك فإن الدخول إلى عالم الرواية يأتي عبر بوابة رومانسية، فالفصل الأول يبدأ هكذا: » صادفها تدلج في هدأة الليل الأخيرة، ملتمسة طريقها بين منعرجات واد من الوديان الكثيرة الملتوية في ضواحي الطائف، وصافحت عينه في ومضة البرق وجها كامل الاستدارة، وعينين تأتلقان في محيا ذابل، وقسمات تنطق بالصبا على جسم ملفوف في ثوب

(1) المصدر السابق، ص92.

(2) بكري الشيخ أمين، ص470.

(3) منصور الحازمي، «البيئة المحلية في قصة أحمد السباعي»، بحث قدم في المهرجان الوطني الرابع للتراث والثقافة، شعبان 1408هـ/ أبريل 1988، ص7. را. أيضاً كتاب الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، ص46.

(4) نصر محمد عباس، الفن القصصي في فلسطين: دراسة نقدية تحليلية، الرياض، دار العلوم، 1982، ص58.

طويل فضفاض[1].

إذا كان الدكتور منصور الحازمي، قد عقد مقارنة بين زينب لمحمد حسين هيكل (1914)، وثمن التضحية لحامد دمنهوري (1959)، من منطلق أن كليهما يؤرخ به بدء الرواية الفنية في المنطقة الجغرافية التي صدرت بها[2]، فإننا نجد تشابها بين فكرة وزينب أيضا، من حيث الأسلوب والبناء، لا من حيث النضج الفني، ذلك أن بينهما مسافة كبيرة من هذه الناحية.

يسيطر الجانب الرومانسي على أحداث الروايتين، بشكل واضح، وإذا كان محمد حسين هيكل قد وضع تحت اسم الرواية عبارة «مناظر وأخلاق ريفية» فإننا نستطيع أن نضع العبارة ذاتها تحت اسم فكرة، مع ملاحظة فارق الريف الزراعي المصري، ومناطق الرعي الجبلي في الطائف. وإذا كان هيكل « يعنى بالوصف لذاته، ولا يهمه إلا أن يقدم صورة طبيعية جميلة، وإن كانت أحيانا لا تمت للحياة الإنسانية داخل القصة بصلة »[3]، فإن الأمر نفسه ينطبق على السباعي.

هذا الوصف الرومانسي، في غالبه، صاحبته علاقة رومانسية وثيقة بين زينب وإبراهيم، وحامد وعزيزة، في رواية زينب، وبين فكرة وسالم في رواية فكرة ورغم أن الأخيرة كان يسيطر عليها الجانب الفكري، فإن الجانب الرومانسي كان في معظمه من جانب سالم.

كلتا الروايتين ركزت على معالجة بعض القضايا الاجتماعية؛ فـ زينب تناولت العلاقات الاجتماعية، وركزت على قضية الزواج وضرورة تمثل الرباط العاطفي بين الزوجين، ثم إن حدوث مأساة زينب بوفاتها بمرض السل، جاء بسبب عدم توفر العلاقة العاطفية بينها وبين زوجها. وفي فكرة نجد أن موضوع الزواج ورؤية الخطيبين لبعضهما وموافقة المرأة على الزواج، من الموضوعات التي عالجتها

(1) فكرة، ص19.

(2) منصور الحازمي، فن القصة في الأدب السعودي الحديث، ص67.

(3) محمد يوسف نجم، فن القصة، بيروت، دار صادر، 1996 ص91.

فكرة، من بين موضوعات كثيرة.

تعتمد الروايتان بشكل كبير على وصف الطبيعة، وإذا كان هذا الأمر يأخذ حيزا كبيراً في رواية زينب، وهو فيها وصف للريف المصري، فإن فكرة تركز على وصف الطبيعة الجبلية، والمزارع في ضواحي الطائف حيث تدور الأحداث. ورغم أن الوصف يأتي كثيرا في ثنايا الرواية، حيث ينصرف الراوي عن سرد الأحداث إلى مشاهدة الطبيعة ونقل ما يراه[1]، فمن الملاحظ أن عددا كبيرا من فصول الرواية تبدأ بوصف الطبيعة، وكأنه مدخل للأحداث التي تدور في نفس البيئة غالبا[2].

البنـاء الفنـي

« صادفها تدلج في هدأة الليل الأخيرة، ملتمسة طريقها بين منعرجات واد من الوديان الكثيرة الملتوية في ضواحي الطائف ...»[3] هكذا تبدأ الرواية في الأحداث مباشرة دون أي مقدمات وصفية، خلاف الرواية في مراحلها الأولى التي عادة ما تعطي تمهيدا للأحداث عن طريق وصف الشخصيات، أو تقديم ملخص للقصة وأحداثها.

والرواية لا تسير وفق تسلسل تاريخي، حيث بدأت الرواية والشخصية الرئيسة في مرحلة النضج، وفي أثناء الرواية كشفت فكرة بشكل مباشر خلال حوارها مع سالم عن جزء من حياتها الأولى ومصادر ثقافتها. حين قاربت الرواية على النهاية، تكشف فكرة لسالم أنها فقدت من والديها في سن صغيرة، وأنها لا تعلم عنهم شيئا. ويجتمع شمل العائلة أخيرا، وهي نهاية سعيدة تشبه نهاية القصص الرومانسية البدائية.

رغم أن الرواية تمتد إلى مائة وسبع وخمسين صفحة، فإنه يمكن القول

(1) أنظر مثلاً الصفحات: 50، 82، 103.
(2) أنظر مثلاً الفصول: 6، 8، 15، 16، 19، 20، 22، 25، 27.
(3) فكرة، ص19.

إن الرواية بأحداثها الرئيسة، وأفكارها الأساسية انتهت عند الصفحة الخامسة والستين، ذلك أننا لا نجد بعد ذلك أي إضافة للأفكار، ولا نقول للأحداث، نظرا لأن الرواية لا تقوم أساسا على الأحداث الفعلية، فهي رواية أفكار بشكل أساسي، كما سبق الإشارة إلى ذلك. الشيء الإضافي الوحيد المهم الذي جاء في نهاية الرواية هو اكتشاف فكرة وسالم أنهما أخوان.

الشخصية الثانية في الرواية هي شخصية سالم، وهي شخصية جيء بها لتلعب دوراً تحريضيا، لمزيد من كشف أفكار الشخصية الرئيسة (فكرة). وقد تم ذلك خلال النصف الأول من الرواية. أما في النصف الأخير من الرواية فقد أصبح سالم صدى لفكرة. ففي الوقت الذي كان في بداية الرواية يقف منها موقف الدهشة والتلمذة، نجد أنه قد تطور فكريا، وأصبح قريبا جدا من فكرة وما تطرحه من أفكار. وهذه التبعية الفكرية أصبحت مصحوبة بتبعية حسية في عدد من المواقف، فمن ذلك قول الراوي: « ثم نكست رأسها، وأطرقت مليا. ثم عادت فرفعته مشيرة إلى سالم بالمسير، فقام يتبعها...»[1]. وإذا كان اختيار اسم فكرة قد أتى تعبيرا لواقعها، فإن سالم يرتبط باسمه من حيث المسالمة، ومن حيث إنه لا يبدو صاحب شخصية مستقلة، ورؤى خاصة به. وقد وصفه الحازمي بأنه « بطل مسلوب الإدارة، ضعيف الشخصية »[2]. والواقع أن هذا ينسحب على كافة الشخصيات في الرواية، فجميعها تقريبا تنظر بعين الدهشة والإعجاب لشخصية فكرة، وتردد أفكارها. ولم نجد خلال الرواية من يطرح آراء مخالفة، بل إننا لا نجد سوى صوت وأفكار فكرة، سواء جاءت على لسانها أو لسان الشخصيات الأخرى. هذا بالتالي جعل القصة لا تحتوي على أي عنصر من عناصر الصراع الفكري أو الاجتماعي. وما حدث من صراع في بعض الأفكار فهو يأتي على لسان فكرة نفسها في معرض التفنيد والتسفيه لهذه الآراء، وإعطاء البديل في كثير من الأحيان.

(1) المصدر السابق، ص81.

(2) منصور الحازمي، البيئة المحلية في قصة أحمد السباعي، ص 9.

الراوي عليم بكل شيء فهو يدخل إلى أعماق الشخصيات ليكشف أحاسيسها، وما تفكر به. يقول الراوي عن فكرة: « وأحست به يسرق خطواته في هون ورفق إليها، فاستشعرت الريبة »[1]. في موقف آخر يدخل الراوي العليم إلى ذهن سالم ليكشف عن مجموعة خواطر وأفكار، ثم يقول الراوي: « دارت كل هذه الخواطر برأسه »[2]. وهذا يأتي بديلا عن استخدام تقنية المونولوج الداخلي. واستخدام الراوي العليم بكل شيء، يأتي عادة في الروايات ذات المستوى الفني الضعيف، لأنه أقرب الطرق وأسهلها لكشف كافة الجوانب المتعلقة بالأحداث والشخصيات، دون اللجوء إلى تقنيات تحتاج غالبا إلى مزيد من الدربة والوعي بالتقنيات الروائية.

على الرغم من تدخل الراوي في وصف كثير من الأحداث فإن المؤلف عمد إلى استخدام الحوار بشكل مكثف، لكن معظمه من طرف واحد يتمثل في الشخصية الرئيسة (فكرة)، والجزء الأكبر منه تشترك فيه جزئيا الشخصية الثانية (سالم). وعن طريق الحوار تكشف الشخصيات بعض جوانبها الفكرية. والراوي لا يتدخل في الحوار إلا في بعض إضافات تكسر رتابة الحوار، وتضفي عليه شيئا من الحيوية، من مثل قوله: « قالت وهي تتحسس موضع كمها من زندها وتعيده مطويا إلى مرفقها »[3]. وقوله: « قالت هذا وكشفت في فتق من جيبها عن سكين لامعة النصل تمنطق خصرها الرقيق »[4]. الحوار داخل النص لا يأخذ حيزا متجانسا، ذلك أنه يطول .(أحيانا) بشكل كبير، حتى إن حديث فكرة في إحدى الحوارات، يمتد بشكل متصل إلى سبع صفحات دون تدخل من الراوي أو من المخاطب (سالم)[5]. وهذا يجعلنا نعتقد أن استخدام المؤلف لتقنية الحوار ليس بالضرورة نابع من وعي الكاتب بهذه التقنية، نظرا للتفاوت الكبير في كيفية استخدامه لها، ومن تدخل

(1) فكرة، ص19.
(2) المصدر السابق، ص34.
(3) المصدر السابق، ص26.
(4) المصدر السابق، ص27.
(5) المصدر السابق، ص33-27.

الراوي أثناء الحوار بشكل لا مبرر له غالبا.

رغم الارتباط الفكري والعاطفي الذي يشعر به سالم، والحزن الشديد للفراق، وتتبعه لأماكن اللقاء، نجده فجأة قد اتخذ قرارا حاسما: « لأضع حدا لكل هذا ابتداء من ساعتي وسأرى أي رجل أنا. وقام من توه كمن نشط من عقال، ونفض ثوبه فنفض معه ضعفه وآلامه ونزوات نفسه. ودار على عقبه، فاستوى في الطريق يمشي مشية رجل جديد لا علاقة له بأمس الدابر!! »[1]. وإذا كان يصعب قبول هذا التحول الفجائي عند سالم، فإن الأمر المهم هو قرار المؤلف، وليس بالضرورة تسلسل الأحداث المنطقي، المرتبط بالحبكة الفنية للرواية.

من جانب آخر، حين ننظر إلى مستوى اللغة بالنسبة للرواية، نلاحظ وجود مستوى واحد من اللغة، حيث استخدمت اللغة الفصيحة في الرواية بكاملها، بجوانبها السردية والحوارية. أمر طبيعي أن تتوحد اللغة بالنسبة للراوي، لكن المتوقع أن تكون لكل شخصية لغتها التي تتناسب مع واقعها الاجتماعي والثقافي، لكن الأمر ليس كذلك في الرواية، ذلك أن اللغة ظلت تسير على وتيرة واحدة على لسان الراوي وجميع الشخصيات. الشخصية الرئيسة؛ فكرة، التي قرأت أصناف الكتب، وجابت أنحاء الأرض، وسالم الرجل الذي لديه بعض الثقافة، والراعي، والمرأة العجوز، وزوجة سالم التي ظهرت في آخر الرواية. الجميع يتكلم لغة ذات مستوى واحد. وإذا كانت الأحداث وشخصية فكرة، تخرج الرواية عن إطارها الواقعي، فإن مستوى لغة الشخصيات يزيد من تأكيد هذه الفكرة، وهي لغة أدبية ذات مستوى متميز، تعكس دون شك قدرة المؤلف اللغوية.

وأحمد السباعي في أعماله القصصية الأخرى كان يتوجه إلى لغة الحياة اليومية ويستخدم في الحوار اللغة العامة. فمجموعة خالتي كدرجان[2] تعتمد على لغة سهلة فصيحة، لكن لغة الحوار تصور واقع الشخصيات، فتغرق أحيانا في

(1) المصدر السابق، ص139.

(2) أحمد السباعي، خالتي كدرجان، ط2، جدة، تهامة، 1980.

عاميتها، وتقترب في أحايين أخرى من اللغة الفصيحة. وحين نبحث عن تبرير لهذا الاختلاف بالرغم أننا أمام أعمال قصصية لكاتب واحد، فقد نجده في الهدف الذي يرمي إليه المؤلف لكل كتاب. فمجموعة خالتي كدرجان جاءت معبرة عن الواقع كما أشار إلى ذلك السباعي في المقدمة، حيث يقول: « أردتها أقاصيص من صميم الحياة، أردتها لتكون مرآة يصافحنا فيها واقعنا من غير رتوش »[1]. وقد نجح في ذلك من حيث الأحداث واللغة. أما رواية فكرة فإنها ذات مستوى آخر، فهي، وإن ارتبطت بالواقع، إلا أنها لا تمثله من حيث الأحداث، بل تريد أن تنقله إلى واقع يقترب من المثالية!

ثالثا - البعث/ محمد علي مغربي[2]

تروى القصة حكاية فتى من مكة اسمه (أسامة) يرحل إلى الهند للعلاج، وهناك تقوم علاقة بينه وبين الممرضة (كيتي)، فيتفقان على الزواج. وبعد ثلاث سنوات يعود إلى جدة، ويبدأ مرحلة جديدة من العمل ويدخل في مجال التجارة، ويحقق نجاح كبيرا، ثم يقوم بالعديد من المشروعات الخيرية في التعليم والصحة. تأتي كيتي للحج، فتلتقي مصادفة بأسامة، فيتزوجها.

تلك أحداث الرواية بإيجاز شديد، وهي أحداث تتسم بالبساطة. ورغم أنها تسير وفق تسلسل زمني، فإنها تفتقر لنمو الأحداث، باتجاه رؤية محددة. ذلك أن الرواية تناولت الكثير من الموضوعات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والدينية، وهي موضوعات لا يجمع بينها رابط فني، بقدر أنها -على ما يبدو- أفكار

(1) المصدر السابق، ص9.

(2) محمد علي مغربي، من مواليد جدة 1915. رأس تحرير صوت الحجاز عام 1941، ثم تفرغ لإعماله الخاصة. نشر ما يزيد على عشر مؤلفات تتراوح بين الأدب والتاريخ. من مؤلفاته: لعنة هذا الزمن (مقالات، 1968)، أعلام الحجاز في القر الرابع عشر للهجرة، 3 أجزاء (1990-1981)، الإسلام في شعر شوقي (1984)، حبات من عنقود (ط 2، 1985)، تاريخ الدولة الأموية، (1989). صدرت رواية البعث في طبعتها الثانية عام 1983، وتحوي ثلاث قصص قصيرة ومقامة، ثم رواية البعث التي تبدأ من ص 37، وقد تم الاعتماد في البحث على هذه الطبعة.

موجودة في ذهن الكاتب بالدرجة الأولى، ثم يحاول تمريرها على لسان العديد من الشخصيات، التي تجمع بينها الصدف في معظم الأحوال. ويتم تناول هذه الموضوعات بشكل سردي سريع على لسان بعض الشخصيات، دون أن تكون جزءا أساسيا من العمل الروائي.

تتسم الرواية بالنقد الحاد للواقع، سواء كان ذلك في الهند، حيث تجري معظم أحداث الرواية، أم كان في ديار الحجاز. ففي حوار حول الوضع في الهند والحجاز، بين أسامة وبين عبد القهار صاحب، إحدى الشخصيات الثانوية التي تعرف عليها أسامة في المستشفى، نستمع إلى نقد متعدد الجوانب. من ذلك الحديث عن الاستعمار والطبقية، وكيف يعيش الفقراء، حيث يقول عبد القهار:

« نحن الآن في هذه البلاد الغنية الخصيبة مستعبدون سياسيا واقتصاديا، يفرق الإنكليز بيننا بالاختلافات الدينية والمذهبية... الفتى الطائل الثراء هو الذي يستطيع الحياة في هذه البلاد ممتعا منعما، أما الفقير فإنه قد لا يجد ما يقيم أوده، يحرث الأرض ويزرعها ولكن لا يأكل من ثمراتها إلا العفن، وينسج القماش ويحوك الحرير ولكنه لا يلبس إلا الخيش، ويبني المنازل ولكنه ينام على قارعة الطريق مطاردا من الشرطة والبوليس، ويربي الماشية ويسمنها ولكنه لا يأكل منها إلا العظام. في بلادنا الأنهار والعيون، ولكنا لا نشرب إلا الماء القذر ...» [1].

وبعد الحديث عن الهند، ينتقل الحوار إلى أسامة ليتحدث عن الحجاز، وهنا نستمع إلى نقد الواقع، بالأسلوب نفسه، والطريقة ذاتها، حيث يقول أسامة، مخاطبا عبد القهار:

« هنا يا سيدي لديكم من أصناف المتاع الحلال ما يعد حلما من الأحلام في بلادنا، أتعرف أن بلادنا ليس فيها إلا طريق واحد مرصوف بين مكة وجدة فقط؟ أتعرف أنه ليس في مكة كلها ولا في جدة متنزه عام أو حديقة عامة

(1) البعث، ط2، 1983م، ص67.

واحدة... وتعرف أن الشوارع الرئيسية في مدننا ما تزال ترابا تثير السيارات فيها الغبار... أتعرف أنه ليس في مكة كلها وهي العاصمة شيء اسمه الترام أو الأتوبيس»[1].

في كلا المقطعين، نجد المتحدث هو الراوي، الذي ينقل ما يدور بين الشخصيات من حوار. ولعله يمكن القول بأن شخصية المؤلف نفسه هي التي تتحدث، مختفية خلف الراوي وخلف الشخصيات الأخرى. فهذا الواقع المتحدث عنه، لا يجئ من خلال الأحداث داخل الرواية، ليكون مقنعا، بل إنه في ذهن المؤلف بشكل أساس. ولذا يفقد هذا النقد كثيرا من قيمته الفنية، بسبب مجيئه وصفا مباشرا.

هذه الرؤية المقارنة تصور اختلاف رؤية المكان وواقعه بين الزائر والمقيم. ففي الوقت الذي يرى فيه أسامة أن الهند بلد جميل ورائع، يرى الهندي المقيم (عبد القهار صاحب) أن الوضع مختلف جدا. نفس الأمر يحدث بين الشخصيتين، لكن بشكل معاكس؛ فعبد القهار، الذي سبق أن ذهب للحج، يرغب في الهجرة إلى الحجاز، من أجل العمل، من منظور أنه مكان أفضل، لكن أسامة يحاول إقناعه بالعدول عن هذه الفكرة، فالوضع في الحجاز غير إيجابي على الإطلاق.

ومن هنا تنطلق الرواية لتقديم بعض الرؤى من أجل تغيير الواقع. هذه الرؤى، تبدو متقدمة عن الزمن الذي كتبت فيه الرواية، فبعضها قد تحقق، بعد نصف قرن تقريبا، وبعضها لمّا يتحقق بعد. من ذلك ما كان يفكر فيه أسامة، حين علم أن عبد القهار يفكر في الذهاب إلى الحجاز للعمل في التجارة، ومزاحمة التجار الوطنيين، فهو يرى أنه « بهذه الوسائل ستصبح اقتصاديات البلاد وتجارتها العليا في يد أمثال عبد القهار صاحب، من الأجانب الذين لا يفكرون في خير البلاد ولا في وسائل تقدمها. وهنا ذكر أنه قرأ كثيرا عن الضرائب التي تفرضها الحكومات على الأجانب المقيمين في بلادها، والقيود التي تضعها في سبيل الوافدين إليها

(1) المصدر السابق، ص69.

حماية للوطنيين من زحفهم ومزاحمتهم، وذكر في نفس الوقت أن بلاده ليس فيها أمثال هذه القوانين[1].

ويأخذ الحديث عن الوافدين أسلوب أقوى في نهاية الرواية، حين يصرح أسامة بشكل مباشر عن استيائه لواقع التجارة في الحجاز. ذلك أن الوافدين « يتكتلون بشكل مخيف »[2]، ويتكاتفون فيما بينهم، حتى إن التاجر منهم يعطي للقادم الجديد نصف متجره كي يعمل ويتاجر، حتى أخذوا بناصية التجارة، وحرموا أبناء الوطن من حقوقهم. وتشير إحدى الشخصيات إلى نوعية محددة من الوافدين أخذت من بعض أحياء الطائف ومكة مركزاً لهم[3]. ويعلن أسامة عن دهشته لما يرى: « ولكني لم أر قبل سنوات عدة ما رأيته اليوم من تحكم هؤلاء الناس وتماديهم وأخذهم بمرافق البلاد بين أيديهم، وحرمان أهلها ومضايقتهم »[4].

وكما في كثير من الأحداث الدائرة في الرواية، لا يكتفي المؤلف بالنقد المباشر وطرح الأفكار، بل يدع الشخصيات تقدم حلولا لما قد يبدو مشكلة. من هنا نجد صوت أسامة يعلو: « إن من واجب الحكومة أن تضع من النظم ما تحمي به المواطن المقيم، من الغريب الطارئ، وإلا فإن اليوم الذي لا نجد فيه في المدن الكبيرة مقاما سيكون قريبا »[5].

هذه الرؤى والأفكار كانت الدافع للشخصية الرئيسة (أسامة)، لمزيد من العمل الوطني الجاد المخلص، حيث تحول من شخص بسيط في المنظور الاجتماعي، إلى شخصية اقتصادية كبيرة، نجحت في العمل في التجارة، وأنشأت العديد من المصانع للجلود والنسيج، وإلى جانب ذلك أقام العديد من المراكز التعليمية، والمستشفيات والمساجد، كما وظف أعدادا كبيرة من أبناء الوطن.

---

(1) المصدر السابق، ص71.
(2) المصدر السابق، 114.
(3) المصدر السابق، ص115.
(4) المصدر السابق، 114.
(5) المصدر السابق، 116.

« وكان يعطيهم نسبا معينة من الأرباح، ليجودوا أعمالهم، وليكون لهم نصيب من الربح فيما ينتجون. وكان أسامة يرسل سنويا إلى مصر بعثات للتخصص في الصناعات التي تقوم بها شركاته، كما كان يبث روح العمل والعزم حيثما حل وأينما رحل. وبهذه الصفات أصبح أسامة محبوبا لدى الشعب والحكومة، محبوبا لدى عماله وموظفيه، يفدونه بأرواحهم، ويستميتون في سبيل مرضاته، وكان هو يحدب عليهم ويحنو على صغيرهم، يلاطف الفتيان، ويتفقد الشيوخ، ويعنى بالصغار، ولكنه لا يتسامح في الإهمال أو سوء الخلق »[1].

هذا النجاح الكبير الذي حققه أسامة، هو الحلم الذي وضعه المؤلف في تصوره واستطاع تحقيقه على المستوى الروائي على الأقل. ويلاحظ المبالغة في الأحداث ووصف الشخصية؛ فأسامة خلال زمن قصير على مستوى الزمن، وخلال ثلاث صفحات فقط في آخر الرواية، تحول من فرد عادي إلى رجل أعمال كبير حقق كل أمانيه، دون أن يواجه أي صعوبات على الإطلاق. حتى منافسة الوافدين الشديدة، التي جاءت في الرواية كأحد الحوافز المهمة للعمل الوطني الكبير الذي قام به أسامة، تم السكوت عنها تماما منذ بدأ أسامة مشروعاته. وإضافة إلى كل ذلك، تنتهي الرواية بلقاء أسامة بخطيبته الهندية (كيتي) في موسم الحج وزواجه منها. وهنا تنتهي الرواية بنهاية سعيدة، شأنها شأن القصص الشعبي في نهايته فقط، وإلا فأنها لا تحمل أيا من الصعوبات التي يواجهها عادة البطل الشعبي.

يلاحظ القارئ للرواية، عدم اتساق وصف الراوي للشخصية الرئيسة، مع ما يجري من أحداث. ففي بدء الرواية مثلا، أشار الراوي إلى البطل أنه « يحرص على المتاع بالحياة والتذاذها... لا يبالي أكان هذا المتاع حلالا أما حراما»[2] ويؤكد الراوي هذا المعنى حين وصل أسامة إلى الهند، فيشير إلى أنه ذو طبيعة

(1) المصدر السابق، ص123-122.

(2) المصدر السابق، ص38.

لاهية عابثة[1]. لكن الأحداث لم تؤكد شيئا من هذا، عدا ما بدر منه من تصرف مع الممرضة (كيتي)، حينما حاول احتضانها دون معرفة سابقة. ونتيجة لذلك حدثت عنده ردة فعل حول هذا الأمر، فقد « كان يهمه الا يصل خبر هذا الأمر إلى كراتشي وإلى القائمين بأمره هناك فإن الموت خير له من هذا الخزي والعار »[2]. ردة الفعل هذه لا تتفق مع تلك الأوصاف الآنف ذكرها، التي حملها إياه الراوي. كذلك تذكر الرواية في البدء أن البطل ذاهب أساسا إلى الهند للعلاج، لكن لم تأت إشارة لمرضه إلا بعد وصوله الهند، وأنه مصاب بالدرن[3]. والأهم من ذلك أن القارئ لا يلحظ أي معاناة للمرض طوال الرحلة، وحتى أثناء وجوده للعلاج، فهو يتحرك في كافة نشاطاته بشكل عادي، منذ بدأت الرحلة وطوال أيام المستشفى، فمرضه ليس منعكسا على أحداث الرواية، ولم يؤثر فيها، بل لا وجود له إلا في عدد من الإشارات السردية على لسان الراوي.

وقعت الرواية في بعض الأخطاء التي كان يمكن تلافيها. فمثلا نجد أسامة يشير أنه غاب عن والدته ثلاث سنوات[4]، وفي موقف آخر بعد عودته يقول أسامة « وقد كنت بالهند عامين »[5]. في إطار آخر، نجد أنه حين وصل إلى الهند يدخل في حوار عميق مع صديقته كيتي حول الإسلام والمسيحية، ويتحول أسامة (الشاب العابث) إلى رجل يحمل ثقافة دينية عالية، فيتحدث عن رؤية الإسلام حول الزكاة والصيام والمرأة والفقر، بأسلوب العارف المتعمق[6].

يستوقف القارئ اختيار المؤلف (البعث) عنوانا لروايته، ولا يوجد داخل الرواية أية إشارة مباشرة لهذا الاسم. لكن من الواضح أن فكرة البعث وإعادة بلورة كثير من

(1) المصدر السابق، ص75.
(2) المصدر السابق، ص74.
(3) المصدر السابق، ص62.
(4) المصدر السابق، ص105.
(5) المصدر السابق، ص114.
(6) المصدر السابق، ص104-96.

المفاهيم كانت سائدة في تلك الفترة على مستوى الوطن العربي. ويربط الدكتور منصور الحازمي بين بعث المغربي وبين بعث توفيق الحكيم (1898 – 1987) في رواية عودة الروح (1933)، إلا أن ثمة فرقا كبيرا بينهما: ففي الوقت الذي نجد فيه بعث الحكيم بعث أمة، يبقى بعث المغربي بعثا فرديا[1]. لكن هذه الفردية تحولت إلى المستوى الجمعي، بما يحققه البطل من تغيير في المجتمع الأكبر من خلال مشاريعه التجارية والإصلاحية، وكأن المؤلف أراد به أن يكون نموذجا لأبناء جيله.

البنـاء الفنـي

لا نجد في الواقع أي ارتباط بين الأحداث التي جرت خلال الرواية: ففي الباخرة التي أقلته من جدة إلى الهند، تجري بعض الأحداث. من ذلك تناوله العشاء مع عدد من الأوربيين، وسماعه لحديثهم حول بني جنسه، « هؤلاء العرب همج »، « أمة جاهلة متوحشة »[2]، ثم لقاؤه مع شيخ هندي، وحضوره حفل المولد النبوي. بعد ذلك نقرأ حوارا طويلا جرى بينهما حول المطوفين الذين يسافرون إلى البلاد الإسلامية وسلوكهم هناك، وعن التبشير في الهند، ثم أخيرا مشاهداته في عدن، وفي الهند يصل إلى كراتشي[3]، ويقارن بينها وبين جدة، ثم يجري حوار طويل مع أحد الهنود حول الأوضاع الاجتماعية والطبقية في الهند، وواقع التجارة في الحجاز وأوضاعها الاقتصادية، وفارق التقدم في البلدين. في المستشفى تجري أحداث متعددة، من أبرزها علاقته بالممرضة (كيتي). حين عاد إلى الحجاز دخل إلى عالم التجارة، فأصبح من أصحاب الأموال الكبيرة، وقدم لمجتمعه خدمات تعليمية وإنسانية كثيرة.

هذه الأحداث التي تم اختزالها في الأسطر السالفة، لا يجمع بينها أي رابط

(1) منصور الحازمي، فن القصة في الأدب العربي السعودي، ص43. ويتفق مع هذه الرؤية محمد صالح الشنطي في كتابه: فن الرواية في الأدب العربي السعودي المعاصر، ص47.

(2) البعث، ص43.

(3) كراتشي مدينة في باكستان، لكن الأحداث تجري قبل عام 1947، العام الذي انفصلت فيه باكستان عن الهند.

موضوعي، كما أنها لا تأتي أبدا نتيجة لنمو الأحداث وتطورها. ولذا يمكن القول إنه على الرغم من أن أحداث الرواية تسير وفق تسلسل زمني تاريخي، فإنها تفتقر بشكل أساس إلى الحبكة الفنية، التي تربط الأحداث ببعضها، وتبرر بنائيا العلاقة بين الأحداث. ويبدو أن المؤلف قد شعر بشيء من ذلك بعد انتهاء عمله. لذلك نجده في حديثه عن الرواية يقدم بعض التبريرات الاعتذارية إلى القارئ بأن كتابتها جاءت في أوقات مختلفة: « فإذا رأيت فيها تفككا فاعلم أن هذا هو السبب، لأنها لم تكتب في أوقات متلاحقة بانتظام، وإن رأيت اختلافا في الأسلوب فلعل السر في هذا هو اختلاف الأوقات واختلاف التفكير حين الكتابة والتأليف »[1]. وربما لهذا السبب، أو لطبيعة المضمون في كل فصل، يلاحظ اختلاف الأسلوب في الرواية بين الفصول الأولى والفصول الأخيرة. « فكان شفافا هامسا منسابا في الأولى، دقيقا محددا مباشرا في الأخيرة»[2]. ولذا، فإنه يمكن اعتبار البعث من الروايات ذات الحبكة المفككة Loose، فهذا النوع من الروايات يبنى « على سلسلة من الحوادث أو المواقف المنفصلة التي تكاد لا ترتبط برباط ما. ووحدة العمل القصصي فيها لا تعتمد على تسلسل الحوادث، ولكن على البيئة التي تتحرك فيها القصة، أو على الشخصية الأولى فيها، أو على النتيجة العامة التي تنتظم الحوادث والشخصيات جميعا »[3].

الرواية تعتمد بشكل كلي على السرد، ولا توجد فيها أي من تقنيات الرواية المألوفة، حتى إن الحوار وهو تقنية أساسية في الأعمال الروائية، يتحول من الشخصيات إلى الراوي. فالراوي لا يدع الشخصيات تتحاور فيما بينها، بل إنه يدخل (وسيطا) ينقل للقارئ أي حوار يدور بين الشخصيات. وكل حوار دار في الرواية احتاج إلى تقديم الراوي بـ« قال » و « قالت »، إضافة إلى عبارات مثل:

(1) البعث، ص128.

(2) السيد محمد ديب، ص45.

(3) محمد يوسف نجم، فن القصة، بيروت، دار صادر، 1996، ص61.

«وسأله فأجاب قائلا»، « وقال الفتى وهو يودعها »[1]. حتى الحوار العاطفي بين أسامة وكيتي[2]، لا يأتي مباشرا، بل يصل إلى القارئ عبر وساطة الراوي.

هذا الأسلوب يفصل بين القارئ والشخصيات. ولذلك فالقارئ لا يواجه الشخصيات أبدا، وإنما يتعرف عليها من خلال الراوي، الذي ناء بحمل أثقل كاهله، وأضعف من البناء الفني للعمل. وهو لذلك يمثل الراوي العليم بكل شيء، فهو لا يروي الأحداث من الخارج بحيادية، وإنما يتداخل معها بحيث إن الرواية تمثل وجهة نظره. إضافة إلى أن « الراوي الذي يعرف كل شيء، أو الكلي المعرفة، هو الكاتب الذي فشل أن يظهر بمظهر عدم المتدخل أو بمظهر الوسيط الذي ينقل أو يروي عن الآخرين »[3].

من المتوقع أن يكون الكاتب على دراية كاملة بعالم قصته، ولكن من الضروري أن يكون قادرا على منح شخصياته الروائية القدرة على الاستقلال، بحيث يكون للقصة عالمها الخاص، المختلف عن عالم الكاتب، ويفترض منه أن يُوجِد راويا قادرا على بلورة العمل القصصي، بمعزل عن عالم الكاتب، خصوصا حين لا تكون الرواية سيرة ذاتية[4]. ورواية البعث، لا تقترب من السيرة الذاتية، سواء على المستوى الفني، أو على المستوى الواقعي. فالمؤلف نص أنه لم يزر الهند، وأن حديثه عنها في الرواية مبني على ثقافته السماعية، والقرائية، كما صرح بذلك بشكل مباشر، حيث يقول: « فهذه الرواية تتحدث عن الهند، فقد أراد خيالي أن يبعد إلى الهند، وثق أني لم أعرفها ولم أرها، وإنما سمعت بها سماعا »[5].

حين نبحث عن البطل داخل الرواية، فإنه يمكن القول بأن البطل الحقيقي في هذه الرواية هو الراوي، فهو المحرك للأحداث وهو الواصف لها، وهو الناقل

(1) البعث، ص88.
(2) المصدر السابق، ص87.
(3) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، بيروت، دار الفارابي،1990، ص92.
(4) المرجع السابق، ص93.
(5) البعث، ص128.

لأي حديث يدور بين أي من الشخصيات، وهو الذي يدخل إلى عالم الشخصيات النفسي، ليصف لنا ما يدور في داخلها، من حاضر وماض. فهو يمثل كافة التقنيات الروائية: السرد، الحوار، المونولوج الداخلي، الاسترجاع...إلخ. ويمكن الاكتفاء بمقاطع وردت في صفحة واحدة من الرواية، لتكون دليلا على ذلك: « وفكر في أن يبدأ هو بالفكرة... وقال لنفسه وهو يحاورها... وتطرق بأفكاره إلى زعيم روحي عظيم من أهل وطنه... ففكر كم سيكون سرور هذا الزعيم حينما يرى أحد أبناء وطنه وقد سار على نهجه... وتمكنت الفكرة من نفسه...»[1]. والرواية بكاملها تسير على هذا المنوال، الذي يمكن معه القول إن الشخصية الرئيسة في الرواية هي شخصية الراوي، وهي الشخصية التي يختفي خلفها الكاتب، حتى نجد أنه يمزج الرواية بالواقع التاريخي: فبطل الرواية يتخذ من شخصية محمد علي زينل، (مؤسسة مدارس الفلاح) نموذجا وطنيا، يحاول أن يحذو حذوه[2].

من زاوية أخرى، نلاحظ أن بعض الشخصيات يؤتي بها لخدمة الأفكار التي يريد المؤلف الحديث عنها: فعبد القهار صاحب مثلا، التقاه أسامة ودار بينهما حديث طويل عن واقع الهند والحجاز ومقارنة بين الحياة فيهما. ورغم أن الراوي أشار إلى أن أسامة قد اتفق معه أن يلتقيا لمدة ساعة كل يوم، ليتعلم أحدهما العربية والآخر الإنجليزية، نجد أن هذه الشخصية تختفي من الأحداث تماما دون أي تبرير فني، مع أن هذا الحوار الذي حدث بين أسامة وبين عبد القهار صاحب، كان يمكن أن يتم بين أسامة وبين صديقته كيتي. وقد يكون أكثر إقناعا نظرا لأنها تنتمي إلى طبقة اجتماعية فقيرة. الشيخ الهندي الذي التقى أسامة في الباخرة، أيضا شخصية ارتبطت بأسامة في حديث وحدث جزئي، واختفت سريعا، رغم أن الرحلة البحرية امتدت في الرواية زمنيا، وتضمنت كثيرا من الأحداث.

إذا كانت شخصيات العمل القصصي تتراوح بين الاستواء والتطور، فإن كافة

(1) المصدر السابق، ص110.
(2) المصدر السابق، ص110.

الشخصيات يمكن اعتبارها من الشخصيات المستوية Flat، ذلك لأننا لا نلحظ أي تطور لها عبر الأحداث، بل إنها تسير ضمن إطار وتيرة واحدة، لا تحركها الأحداث، لكن يتحكم فيها الراوي.

وحين النظر « بشكل محدد » إلى الشخصية الرئيسة (أسامة)، نجد أنه يسير على هذه الوتيرة، فهو شخص لا يملك شخصية مستقلة، بل تسيره الأحداث منذ بدء الرواية. يقدم الراوي شخصية أسامة بأنه شخص سلبي «لم يكن يعنيه من أمر نفسه شيء، بل لم يكن يعنيه شيء في هذه الحياة »[1]. وقد « أسرف في لهوه ومتاعه، وسهره ولذاته، حتى فنيت صحته »[2]. لكن هذه الشخصية التي يبدو أنها تملك زمام نفسها باختيارها جانب اللهو، لا تملك من أمرها شيئا في الجانب الآخر؛ فالآخرون هم الذين يقررون شأنه « فكر من يقوم على أمره في أن يرسل إلى مستشفى من هذه المستشفيات الكبيرة التي تقوم في ريف الهند الساحر»[3]. ويتم ترتيب السفر دون أن يكون للبطل رأي في ذلك « وما هو إلا عصر يوم حتى قيل له إنك مسافر غدا، وما كان ضحى اليوم الثاني حتى كان في هذا القارب البخاري»[4]. ويبلغ الأمر ذروته حين يتم التعامل معه « وهو ابن العشرين» كقطعة أثاث « وضع الفتى في غرفته من الباخرة وانصرف المودعون من الأهل والأصدقاء»[5]. هذه السلبية تستمر معه أثناء السفر، فالآخرون يقررون بشأنه ما يشاؤون، وفي كل أمر تقريباً « لم يملك الفتى إلا أن يجيب بالطاعة والقبول »[6]. ولا يتغير الوضع كثيرا أثناء إقامته لمدة ثلاث سنوات في الهند. إنما حين عاد من الهند يفاجأ القارئ بأنه غدا شخصا مختلفا، فأصبح بمجرد وصوله يفكر في

(1) المصدر السابق، ص38.
(2) المصدر السابق.
(3) المصدر السابق.
(4) البعث، ص39.
(5) المصدر السابق.
(6) البعث، ص46.

«هموم قلبه، وهموم بلاده»[1]. ويتحول فجأة إلى رجل أعمال كبير، حيث أنشأ عددا من المصانع، وتمكن من المساهمة الكبيرة في فتح المدارس وتعليم أبناء الوطن. هذا التحول المفاجئ غير مبرر فنيا، وتطور الشخصية لم يكن مقنعاً. فالراوي هو الذي أوصله إلى كل ذلك، وليس تطور الأحداث، ولذلك يرى بعض النقاد أنه يمكن اعتبار هذه الشخصية بطلا مسطحا Flat، فتطورها بهذا الشكل لا يحولها إلى شخصية محورية Round، لأن هذا التطور يأتي مفاجئا ولا ينشأ من خلال تطور الأحداث. فالأحداث لم تخلق منه بطلا إيجابيا، وإنما الراوي هو الذي فعل ذلك، وهذا جعله لا يبدو مقنعا.

أخيرا، نجد أن الرواية تعرضت لكثير من القضايا، لكن لا يوجد ما يربط بينها من أحداث، الأمر الذي يصعب معه تحديد هدف معين تسعى الرواية إلى تحقيقه. وإذا اعتبرنا ما جاء في آخر الرواية من عمل وطني تمثل في اهتمام البطل بالجانب الاقتصادي، ونجاحه في عمل العديد من المشاريع، وبالتالي تقديم الكثير من الأعمال الخيرية، على أنه الهدف الأساسي الذي أرادت الرواية تحقيقه، فإننا نلحظ أن هذه الأحداث الأخيرة، لا ترتبط بأي من الأحداث التي جرت في الرواية، الأمر الذي انعكس بشكل واضح على الحبكة الفنية للرواية.

أحد أسباب ضعف البناء الروائي، حدث على ما يبدو نتيجة لتقطع كتابة العمل. وقد اعتذر المؤلف عن ذلك بقوله: «فإذا رأيت فيها تفككاً فاعلم أن هذا هو السبب»[2]. وما يقوله المؤلف في النهاية عن عمله، لا يلزم الناقد أن يفسر به العمل، ذلك أن القيمة الكبرى تكمن في العمل ذاته، لا في تبريرات المؤلف، لأننا نقف أمام العمل بوصفه منتجا مستقلا.

---

(1) المصدر السابق، ص108.

(2) المصدر السابق، ص128.

الخاتمـــــة

ثمة عوامل مشتركة تجمع بين الروايات الثلاث، من أهمها تركيز الروايات على الجانب الإصلاحي المباشر، فجميعها تناقش قضايا اجتماعية من منطلق الإصلاح. وإذا كانت رواية التوأمان ذات موضوع محدد يتمثل في معالجة قضية تعليم الأبناء في مدارس أجنبية، فإن روايتي فكرة والبعث، تناقشان العديد من القضايا. وقد أشار الدكتور منصور الحازمي إلى ذلك في حديثه عن فكرة، فذكر أنه لا يوجد فيها « قضية أو مشكلة تتمحور حولها الحوادث صاعدة إلى ذروة، أو هابطة إلى حل، بل هناك مجموعة من القضايا والمشكلات الفكرية، يحتاج كل منها إلى عمل روائي قائم بذاته يستند إلى فعل »[1]. وقول الحازمي هذا ينطبق -إلى حد كبير- على رواية البعث أيضا. وفي الوقت الذي تركز رواية التوأمان على أضرار المعاهد الأجنبية، وخطرها، نجد البعث تشير إلى هذا الموضوع برؤية مختلفة: فالبطل يهتم بالتعليم وطلابه، ويرى أنه يمكن « أن يبعث بالنوابغ منهم بعد إتمام دراستهم الثانوية إلى الجامعات في البلاد العربية والإفرنجية ليتلقوا دراساتهم العالية هناك »[2].

ومن خلال تناول موضوعات الروايات الثلاث بالشكل التفصيلي أعلاه، يتضح عدم دقة ما أشار إليه الدكتور محمد صالح الشنطي بأن « الفكرة المحورية في هذه الأعمال الثلاثة تدور حول العلاقة الجديدة التي بدأت تنمو بين الحضارة الوافدة والشرائح الاجتماعية الصاعدة »[3]. ويقع الشنطي في لبس أكبر حين يتحدث عن رواية البعث، حيث يشير إلى العلاقة بين أسامة والفتاة الهندية (كيتي)، وأن المغربي في الرواية قد « انتهى بهذه العلاقة إلى تأكيد الانتماء الوطني والعزوف عن التشبث بمثل هذه التجربة التي كان مصيرها الفشل »[4]. يجدر القول بأن

(1) منصور الحازمي، «البيئة المحلية في قصة أحمد السباعي»، ص8.
(2) البعث، ص110.
(3) محمد صالح الشنطي، في الأدب العربي السعودي وفنونه واتجاهاته ونماذج منه، ص515.
(4) المرجع السابق.

قضية الانتماء الوطني لم تكن واردة إطلاقا خلال علاقة أسامة وكيتي، والأهم من ذلك، أن هذه العلاقة، لم تفشل على الإطلاق، ولم تتعثر طوال الرواية، بل توجت بالزواج في أخر سطر من الرواية، جاء على النحو التالي: « وتلا الحاج أكبر على بعض الآيات ثم عقد لأسامة على بلقيس (كيتي) وسط سرور القوم وتهانيهم، وهكذا تم لقاء الحبيبين »[1].

يلحظ الباحث تشابها آخر بين الروايات الثلاث يتمثل في عدد الشخصيات، فكلها تتعامل مع عدد محدود جدا من الشخصيات، وهذه الشخصيات لا وجود لها بشكل مستقل، بل إن حضورها مرتبط بالبطل الرئيس، كما أن كافة الأحداث ترتبط بشكل مباشر بشخصية البطل الذي نجده لا يغيب أبدا. وفي التوأمان نجد أن البطل يتمثل في شخصيتي رشيد وفريد، فهما في بدء الرواية كانا شخصية واحدة. ورغم أنهما أصبحا متقابلين في الاتجاه، إلا أن كل واحد منهما يسير ضمن أحداثه، ولا نجد أي أحداث أخرى تقوم خارج نطاقهما. وفي رواية فكرة، ترتبط كافة الأحداث بـ(فكرة) (الشخصية الرئيسة)، ولا نجد أي أحداث أخرى تدور خارج إطار هذه الشخصية. الأمر نفسه يقال بشأن أسامة، بطل رواية البعث. وإذا كانت روايتا التوأمان وفكرة تتسمان بقلة الأحداث الفعلية، فإن رواية البعث تمتلئ بالعديد من الأحداث، إلا أنها أحداث ليس بينها خط مشترك ولا تساهم في بناء الحبكة الفنية للعمل الأدبي.

وإذا كان R. M. Ablberes يرى أن من بين الروايات ما تكون مغلقة ومنها ما تكون مفتوحة، فإن الروايات الثلاث يمكن اعتبارها من الروايات المغلقة، ذلك أنه « في الرواية المغلقة تكتفي الحكاية بنفسها، ويشرح فيها كل شيء، وينظر الإنسان إلى نفسه في مرآة سيكولوجية واجتماعية »[2]. وفي هذا النوع من الروايات يصبح

(1) البعث، ص126.

(2) ر. م. ألبيربيس، تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة جورج سالم، بيروت، منشورات بحر المتوسط وعويدات، ط2، 1982، ص255.

القارئ متلقيا ومتابعا و« مستهلكا » للنص دون أن يساهم في إنتاجه كما هو الحال في الرواية المفتوحة، التي تحتاج من القارئ أن يلعب دورا إيجابيا في تفسير الأحداث وتوقع النتائج.

في الروايات الثلاث تلعب المصادفات دورا كبيرا في الأحداث، وهي مصادفات افتعلها الراوي، ليصل بالأحداث إلى هدف معين، فالأحداث لا تتطور وفق نمو منطقي، وإنما تسيرها بشكل أساسي الفكرة التي وضعها الكاتب، بصرف النظر عن عقلانية هذا التطور بالنسبة للأحداث، أو للمستوى الفني. وهذه غالبا إحدى سمات الأعمال الروائية في مرحلة النشأة. وإذا كان هؤلاء لم يعنوا كثيرا بالجانب الفني، فلأن همهم كان « منصباً على بلورة أفكارهم وتجسيد دعواتهم الإصلاحية من خلال القصة » [1].

حين ننظر إلى استخدام تقنية الحوار في الروايات الثلاث، نجد أن الحوار في رواية البعث يصل إلى القارئ عبر الراوي مستخدما عبارات « قال الفتى » و«قالت الفتاة»، بمعنى أننا لا نجد إطلاقا حوارا ثنائيا مباشرا. أما بالنسبة لرواية التوأمان، فإننا نجد تراوحا بين حوار ينقله الراوي، وحوار يتم بين الشخصيات مباشرة. أما في رواية فكرة، فإن الحوار يكون أكثر نضجا من ناحية فنية بحيث يأتي مباشرا بين الشخصيات دون أن يكون للراوي أي سلطة على الحوار الدائر. إلا أنه في الروايات الثلاث، يتسم بالطول الشديد، حتى إنه لا يبدو حوارا ثنائيا، بل كأنه من طرف واحد. قد يمتد الحوار إلى عدة صفحات. ورغم أهمية الحوار في الكشف عن طبيعة الشخصيات، وتحديد مستواها، فإن هذه الروايات تلتقي مع روايات مرحلة النشأة في الشام، التي لم تفد من الحوار في هذا الجانب. يشير إلى ذلك إبراهيم السعافين بقوله: « فإذا تابع المتأمل قراءة السرد إلى الحوار، لا يجد أدنى فرق يساعد في تحديد المستوى النفسي والفكري للشخصية » [2].

(1) منصور الحازمي، فن القصة في الأدب العربي السعودي، الرياض، دار العلوم، 1981 ص42.

(2) إبراهيم السعافين، تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام، 1967-1870. بغداد، وزارة الثقافة، 1980، ص160.

ورغم تعدد تقنيات العمل الروائي، فإن الروايات الثلاث تعتمد بشكل مباشر على تقنية السرد بشكل أساس، وهذا جعلها بالتالي تعتمد على الراوي العليم، Omniscient Narrator الذي يرى ويسمع ويحس ويعرف كل شيء. فهو لا يقف عند حد رواية المظهر الخارجي للمكان ورواية الأحداث من الخارج، كما يتوقع من الراوي المحايد، بل إنه يدخل إلى أعماق الشخصيات ليعبر عما يدور بداخلها جميعا. وهذا النوع من الرواة يرتبط غالبا بالأعمال السردية ذات المستوى الفني غير المرتفع.

إضافة إلى ذلك، نجد أن الراوي يتداخل بشكل مباشر مع القارئ، فيوجهه إلى بعض القضايا ويذكره ببعض الأمور، ويبرر له مسائل أخرى. ففي التوأمان مثلا يتجه الراوي إلى القارئ بالخطاب على النحو التالي: « لقد أسلفنا لك أن الشيخ « سليما » كان قد عاهد الله[1]، « أما هو فلا اكتمك أنه قد كان يطير على أجنحة السرور »[2]. « أنت تدري أن هذه المدرسة العالية هي من قبيل سالفتيها: الابتدائية والثانوية، وإذا فأنت مدرس معنا أنها (وهي العالية..) أدرى بأساليب الإفساد والتضليل والخداع والتمويه[3]،« ولما تعلم من الشيخ « سليم » من سلامة الضمير وطيبة الخلال قابل طلب نجله هاته بالإيجاب[4]، « لعلك تسائلني ماذا في الرسالة؟ فإليك نصها »[5].

وحين الانتقال إلى البعث نجد أنها تحوي عبارات مشابهة، لكن الراوي يتداخل مع نفسه غالبا، ويدخل القارئ معه في الخطاب مستخدما ضمير الغائب، إضافة إلى أنه يعطي رؤيته الشخصية حول ما يجري من أحداث. من ذلك ما يلي: « لا نعرف كيف نطق الفتى بهذا ولا كيف وردت هذه الخواطر على ذهنه »[6] ، «ولسنا

(1) التوأمان، ص12.
(2) المصدر السابق، ص50.
(3) المصدر السابق، ص52.
(4) المصدر السابق، ص57.
(5) المصدر السابق، ص74.
(6) البعث، ص50.

في حاجة إلى أن نقول أن الطبيب لم يجد بالفتى ما يدعو إلى القلق[1]،« واتصلت أسبابها بأسباب فتانا، كما عرف القارئ... وكف الفتى عن رؤيتها أو تفاداها كما علمنا من قبل ... فتركت له الرسالة التي عرفناها »[2]. « لم يسعد الفتى من قبل كما سعد بهذه الليلة الساحرة التي أتينا على وصف ما دار فيها في الفصل السابق[3]. « لا سبيل إلى إصلاح ما أفسده بحمقه وجنونه، وليس من المنتظر بالتأكيد أن تقع له أو لها حوادث روائية يقوم فيها هو بدور البطل المنقذ أو تقوم هي فيها بدور الملاك الحارس. فليبعد هذا العبث عن ذهنه، وليترقب ما يأتي به الزمن فهو وحده الكفيل بإصلاح ما جنت يداه[4]. وحين ننظر إلى فكرة، فإننا لا نجد هذه الظاهرة بهذا المستوى الواضح.

وحين يأتي التأكيد على أن السباعي في هذه الرواية يعبر عن مجموعة من الأفكار التي يؤمن بها شخصيا، ويريد إقناع المجتمع بها بشكل غير مباشر، فإن هذا ليس استنتاجا أو توقعا، بل يقترب من الحقيقة. يقول ابنا المؤلف في تقديمهما للرواية إنها « لم تكن سوى رمز طموح وآمال المرحلة التي كان يعيشها. و(فكرة) (البطلة) لم تكن إلا نموذجا لأفكار المؤلف... إنها رواية قدمها إلى القارئ لتحمل فلسفته ونظرياته في إصلاح المجتمع[5]. الأمر نفسه يصرح به المغربي في ختام روايته البعث حيث يقول: « إن بطل الرواية أسامة الزاهر شخص ليس له وجود حقيقي، وأن النهضة الصناعية والعلمية التي قام بها، والصرح الاقتصادي الذي أنشأه، والمرافق التهذيبية والاجتماعية التي أسسها ليست سوى حلم ضخم في رأس المؤلف، الذي هو رأسي أنا، إن كان لابد من هذا الإيضاح »[6]. الأمر نفسه

(1) المصدر السابق، ص86.
(2) المصدر السابق، ص91.
(3) المصدر السابق، ص95.
(4) المصدر السابق، ص80.
(5) فكرة، ص13-12.
(6) البعث، ص127.

نجده في رواية التوأمان من خلال إهداء المؤلف « إلى الناشئة المتعلمة، وإلى كل قارئ غيور، أقدم هذه الرواية تبصرة وذكرى».

يتضح مما سبق أن المؤلفين الثلاثة يختفون خلف أعمالهم، ولعل هذا شأن الروايات الإصلاحية. لكن شخصية المؤلف تختلف في وجودها وكيفية هذا الوجود داخل العمل. ففي التوأمان يمكن القول بأن شخصية المؤلف تختفي خلف شخصية الراوي، وفي رواية فكرة يختفي المؤلف خلف الشخصية الرئيسة في العمل (فكرة)، أما في البعث، فإننا لا نجد شخصية محددة يختفي خلفها المؤلف، بل إنه موجود خلف العديد من الشخصيات، حيث يتضح ذلك من خلال الأفكار التي تصرح بها هذه الشخصيات طوال العمل الروائي.

من خلال قراءة الروايات الثلاث، يمكن القول بأن الأنصاري والسباعي كانا على وعي بأحداث قصتيهما ونهايتها قبل كتابتها. أما بالنسبة للمغربي، فلا يبدو ذلك، حيث إننا لا نجد أي علاقة بين أحداث الرواية في بدايتها ووسطها وبين أحداث الجزء الأخير منها.

روايتا التوأمان وفكرة روايتا أفكار لم تهتما بالأحداث والشخصيات اهتمامها بطرح الأفكار والتأكيد عليها، وقد جاء ذلك على حساب التقنية الفنية. وعلى الرغم من التفاوت الكبير في المستوى الفني بين الروايات الثلاث، فإن هذا المستوى يرتبط أيضا بالتاريخ الزمني لصدور هذه الروايات: فرواية فكرة والبعث، برغم الهفوات الكثيرة تتقدمان فنيا بشكل كبير على رواية التوأمان، وكأن فارق الزمن (20 عاماً) سبباً في ذلك.

يمكن تصنيف الروايات الثلاث بأنها جميعها روايات أفكار، فهي تركز خلال الحوار الثنائي غالبا على نقد كثير من الواقع الاجتماعي، وتقديم البديل الأفضل. وإذا كانت رواية فكرة، اعتمدت على الرؤى الفكرية التي تجئ فقط على لسان البطلة (فكرة)، فإن رواية البعث اعتمدت على الحدث لتحقيق بعض الأفكار التي نادى بها بطل الرواية (أسامة)، وقد حدث ذلك في آخر الرواية فقط. وقد فعلت

رواية التوأمان الشيء نفسه، إلا أن ما يميز رواية التوأمان أنها تعالج قضية محددة منذ البدء، وهي قضية التعليم الأجنبي تحديدا، وأحداث الرواية جميعها تسير وتنمو لخدمة هذا الهدف الذي قامت عليه الرواية. ولذلك يمكن اعتبار رواية التوأمان -على الرغم من مستواها الفني الذي تمت مناقشته أعلاه- أكثر هذه الروايات تماسكا، من ناحية موضوعية، لا فنية.

وإذا نحن اتفقنا مع يمني العيد أنه « لابد للكاتب من ممارسة دور فني يخوله تشكيل عالم قصة، وإقامة علاقاته الخاصة به، وذلك بشكل يوحي بحقيقة هذا العالم »[1]، فإن كتابنا الثلاثة لم يحققوا بشكل كبير، هذه الرؤية. وإذا بحثنا عن بعض الأسباب، فقد يأتي في مقدمتها، أن هؤلاء الكتاب، لا يبدو أنهم على وعي كبير بتقنية الكتابة الروائية. وإن كان من الصعب تحديد ثقافتهم الروائية بجزأيها التنظيري والإبداعي، فإن القارئ لرواياتهم لا يلحظ انعكاسا لفن الرواية العربية التي يمكن اعتبارها وصلت إلى مرحلة من النضج في الزمن الذي كتبت فيه هذه الروايات الثلاث. ويمكن النظر إلى رواية التوأمان بشكل مختلف نظرا لصدورها في فترة مبكرة، حيث كتبت في يوليو سنة 1930[2]. وإذا كانت رواية محمد حسين هيكل زينب، التي يعتبرها كثير من نقاد الرواية بداية المرحلة الفنية للرواية العربية، قد صدرت عام 1914، فإن مسار الرواية في مصر قد تعثر بعد زينت، حيث لم يظهر حتى سنة 1930 سوى عدد محدود من الأعمال[3]. أما روايتا فكرة والبعث اللتان صدرتا سنة 1948، فقد صدر قبلهما في الوطن العربي الكثير من الروايات التي تتسم بالنضج الفني. من ذلك مثلاً أعمال نجيب محفوظ: عبث الأقدار (1939)، رادوبيس (1943) كفاح طيبة (1944)، وتوفيق الحكيم: يوميات

(1) يمنى العبد، تقنيات السرد الروائي. بيروت، دار الفارابي، 1990، ص93.

(2) وضع الأنصاري إلى جانب الإهداء تاريخ كتابة روايته وهو غرة ربيع الأول سنة 1349، وهذا التاريخ يوافق 26 يوليو سنة 1930 م (را. تقويم أم القرى المقارن، وزارة المالية والاقتصاد الوطني، الرياض، 1413هـ).

(3) يشير طه وادي أنه لم تظهر في هذه الفترة سوى رواية ثريا لعيسى عبيد (1922)، ورواية ابنة المملوك التاريخية لمحمد فريد أبو حديد (1929) را. طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية، ط2، القاهرة، دار النشر للجامعات، ص38.

نائب في الأرياف (1937) عودة الروح (1933)، وعصفور من الشرق (1938)، إضافة إلى قنديل أم هاشم (1944) ليحيى حقي، وغيرها من الأعمال الأخرى. وهذه الفترة (1933-1944)، يرى بعض النقاد أنها مرحلة التطور والتأصيل في القصة المصرية[1].

سبب آخر يتمثل في غياب الممارسة الروائية بالنسبة لهؤلاء الكتاب، التي تعني عدم توفر الدربة الكتابية لهذا الفن. فهذه الأعمال الثلاثة، أعمال يتيمة بالنسبة لمؤلفيها[2]. وفي كل هذه الروايات نجد بعضا من الاعتذار عن المستوى الفني للرواية. ويأتي ذلك اعترافا من هؤلاء بقصور التقنية لديهم: فعبد القدوس الأنصاري يشير مثلا أن التوأمان « غير مسبوكة تماماً على أصول (الفن الروائي العصري)[3]، وبالنسبة لأحمد السباعي، يبرر ابناه في مقدمة الطبعة الثانية هذا المستوى بقولهم: إن السباعي » قد كتبها في مقتبل عمره، لذلك لم يكن ليتوفر لـ (فكرة) بعض تكنيك القصة الحديثة[4]. ويؤكدان أن والدهما نفسه « لم يكن لينظر إلى فكرة أنها رواية بما تحمله الرواية من عناصر فنية[5]. أما المغربي فيعترف أنها تتسم بالتفكك والاختلاف في الأسلوب، ويحاول تبرير ذلك بقوله: « فإذا رأيت فيها تفككا فاعلم أن هذا هو السبب، لأنها لم تكتب في أوقات متلاحقة بانتظام، وإن رأيت اختلافا في الأسلوب فلعل السر في هذا هو اختلاف الأوقات

(1) المرجع السابق، ص58-51.

(2) إذا كان الأنصاري لم يكتب سوى هذا العمل، إضافة إلى (قصة قصيرة) بعنوان «مرهم التناسي»، فإن السباعي والمغربي كتبا في السرد، لكن لم تكن لهما أعمال روائية غير ما تمت مناقشته. أما في مجال القصة القصيرة، فإن المغربي كتب عددا منها، وأحمد السباعي كتب الكثير من الأعمال القصصية بين قصص قصيرة وسيرة ذاتية. ويرى إبراهيم الفوزان أن السباعي «أبو القصة الحديثة في الحجاز» (إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد، القاهرة، مكتبة الخانجي،1981، ص725) ويؤكد الحازمي أن لكل واحد من هؤلاء الكتاب الثلاثة عملا روائيا واحدا فقط. (فن القصة في الأدب السعودي الحديث، ص37).

(3) التوأمان، ص هـ.

(4) فكرة، ص12.

(5) المصدر السابق.

واختلاف التفكير حين الكتابة والتأليف » [1].

سبب أخير، ولعله أكثرها أهمية، أن المؤلفين الثلاثة (الأنصاري، السباعي، المغربي) لم يركزوا على الجانب الفني بل إن أهداف كتابتهم تنصب على الجانب الوعظي الإصلاحي. وقد تم التصريح بذلك بشكل مباشر: فعبد القدوس الأنصاري يرى فيها « صورة صحيحة عن أضرار المعاهد الأجنبية المؤسسة في الشرق على مستقبل الشرق نفسه، وذلك بما تلقنه لناشئته من تعاليم التغرب والتذبذب المشين. كما أن بها صورة حقيقية لما قد يجني من الفوائد الجلى والتثقيف القويم في ظلال هذه المدارس الوطنية »[2]. والمغربي يتحدث عما أنجزه بطل الرواية من نهضة صناعية وعلمية، وما أنشأه من صرح اقتصادي، وما أسسه من مرافق تهذيبية واجتماعية، ثم يشير إلى أن كل ذلك ليس « سوى حلم ضخم في رأس المؤلف، الذي هو رأسي أنا »[3]. أما بالنسبة لأحمد السباعي فقد أشار ابناه في المقدمة إنه لم يكن « قاصا بالمعيار الفني المتعارف عليه اليوم، بقدر ما كان فيها مربيا ومصلحا اجتماعياً » [4].

أود التأكيد هنا، أنه يمكن الجمع بين الجانبين التقني والإصلاحي، لو توفرت لهؤلاء الكتاب الإمكانيات الفنية، وأتيح لهم الإطلاع على كثير من الروايات العربية والمترجمة الناضجة. ويمكن القول إن هذه الروايات تمثل مرحلة النشأة للرواية المحلية، ولذلك فطبيعي أن تكون البدايات غير مكتملة النضج. ومع اتفاقنا الجزئي مع هذه الرؤية إلا أننا ننظر إلى الأدب في الجزيرة العربية، على أنه جزء من الأدب العربي بشكل عام؛ ولذلك، فمن المتوقع أن يكون هناك علاقات تأثير وتأثر بين آداب المناطق الجغرافية المختلفة، داخل الوطن العربي الكبير.

(1) البعث، ص128.
(2) التوأمان، ص هـ.
(3) البعث، ص127.
(4) فكرة، ص12.

ومن هنا يجدر بنا ألا ننظر إلى الرواية المحلية بمعزل عن الرواية وتطورها في مناطق عربية أخرى. فمن المتوقع ألا تبدأ الرواية المحلية من حيث بدأت الرواية المصرية، بل تبدأ من حيث وصلت إليه في مستواها الفني. إن الرواية في أي جزء من الوطن العربي هي جزء من الرواية العربية بشكل عام، وأن الأحكام الصادرة بحقها ينبغي أن تكون ذات معيار واحد، خصوصا أن الصلات الثقافية موجودة بين كافة أجزاء الوطن العربي، والنموذج الأفضل لهذه الصلات يتمثل في العلاقة الأدبية بين الحجاز (موطن الروايات الثلاث، موضوع البحث) ومصر. إلا أن أمرا واحدا يحسن التأكيد عليه ثانية، وهو الخبرة الكتابية والدربة الروائية، وهذه تحتاج من الكاتب إلى زمن ليس بالقصير، من أجل أن يتمكن من استيعاب التقنية الروائية، ويتمثلها بشكل أفضل.

د. عبد العزيز السبيل

ثنائية النص:
قراءة في رثائية مالك بن الريب

ثنائية النص: قراءة في رثائية مالك بن الريب [1]

ظلت الرؤية النقدية للنص ردحا من الزمن تنطلق من رؤية جزئية، نحوية أو لغوية، أو ربما تعاملت مع النص من خارجه بناء على معطيات تاريخية، أو اجتماعية، أو نفسية، ترتبط بالنص أو بقائله. غير أن الدراسات الأسلوبية الحديثة، فتحت أفقاً جديداً للتعامل مع النص، تعتمد بشكل أساسي على رؤية أكثر شمولية، حيث تنظر إلى النص الإبداعي على أنه وحدة لغوية متكاملة، نفثتها ذات المبدع في فترة آنية ضمن إطار المفهوم الإبداعي للحظة النفث التي تهيمن على المبدع.

ولعل هذه النظرة يمكن التقاطها لدى المبدعين، عند حديثهم عن لحظة الإبداع فقد جاء التعبير عن هذه اللحظة على لسان الشاعر القديم الذي سئل عن الشعر فقال عنه: «شيء يختلج في صدري فينطق به لساني»[2]. ومن العصر القديم إلى العصر الحديث، فالبارودي عبر عن مفهومه للشعر بطريقة مشابهة حيث يقول: «الشعر لمعة خيالة يتألق وميضها في سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلآلئها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان، فينفث بألوان من الحكمة»[3]. وكلا التعريفين وبينهما -تاريخياً- تعريفات مشابهة، تتكئ على مسألة الوحدة الإبداعية للنص والمعبر عنها هنا بـ«النطق» و«النفث» لإخراج ما يختلج في الصدر. والدلالة اللغوية للكلمتين في سياقهما، تؤكدان وحدة لحظة الإبداع. والوحدة، بلا شك، تسري على النص المبدع نفسه.

وعلى الرغم من أن هذه الرؤية للحظة الإبداع كانت واضحة بل معلنة من قبل

(1) عبد العزيز السبيل، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع والعشرون - العدد الأول -يوليو/ سبتمبر1998، ص84-63.

(2) ابن عبد ربه. العقد الفريد. تحقيق عبد المجيد الترحيني. بيروت: دار الكتب العلمية. ج6، ص128. هذه إجابة الشاعر عبد الله بن رواحه حينما سأله رسول الله صلى الله عليه وسلم «أخبرني ما الشعر يا عبد الله». ووردت برواية أخرى. انظر: ابن عساكر. تاريخ مدينة دمشق. تحقيق سكينة الشهابي ومطاع الطرابيشي. دمشق: مجمع اللغة العربية، ص319. وكذلك كتابي جلال الدين السيوطي، شرح شواهد المغني، بيروت: مكتبة الحياة. ص289، وتفسير الدر المنثور في التفسير المأثور. دار الفكر: ج6، ص337.

(3) ديوان البارودي. دار المعارف بمصر، 1971، 55:1.

المبدعين، وهي تؤكد وحدة النص الأدبي نجد أن الناقد ظل في منأى عن هذه الرؤية، فعبر عصور أدبية ممتدة ظل النقد يتعامل مع النص بشكل جزئي، ولذا فإن النظر إلى النص على أنه وحدة متكاملة، كما جاءت بها الدراسات الأسلوبية، تأتي، في الواقع، رد اعتبار لتلك المناداة غير المباشرة من قبل المبدعين. هذه المناداة تمثلت في التأكيد على وحدة النفثة الإبداعية، الأمر الذي يجعل من المتوقع أن يتعامل النقد معها من هذا المنطلق. فالقصيدة مثلاً «باعتبارها عملاً إبداعياً لا يمكن تصورها إلا على نحو تركيبي خالص، لأنها في انبعاثها من حدقة المرسل (أو لنقل المبدع) إنما تصدر كاملة البنية مستقلة التكوين»[1]. ولا يمكن للقارئ أن يشعر باللذة الحقيقية لأي عمل إبداعي «دون أن يكون منبثقاً من طبيعة هذا العمل بكليته»[2].

من هذا المنطلق أصبح القارئ يلعب دوراً رئيساً في الكشف عن خبايا النص، من خلال قراءته له. هذه القراءة لم تعد قراءة واحدة بل أصبح ثمة قراءات متعددة لها نظرياتها المختلفة[3]. ومن بين هذه القراءات ما أسماه تودوروف (TODOROV) القراءة الشعرية (POETIC READING)[4]، ضمن إطار نظريته في القراءة. فهذه القراءة تقود إلى نتائج تتواءم مع الافتراضات الأولى[5] التي يضعها القارئ. كما أنها « تسعى إلى كشف ما هو في باطن النص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر»[6]. وهذا الكشف لما في باطن النص، ضمن إطار هذه القراءة، من المتوقع أن يختلف من قارئ إلى آخر في نظرتهما لنص واحد، وضمن

(1) محمد فتوح أحمد «جدليات النص». عالم الفكر، 22: 4، 3. ص 40

(2) ديفيد ديتشس. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة محمد يوسف نجم. بيروت: دار صادر، ص167.

(3) انظر مثلاً: فاضل ثامر. اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي الحديث. المركز الثقافي العربي 1994، ص66-41.

(4) Robert Scholes Structuralism In Literature 1974, P.143-4

(5) المصدر السابق P. 134.

(6) عبد الله الغذامي. الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية. نادي جدة الأدبي 1985، ص76، وقد اختار الغذامي أن يترجمها ب « القراءة الشاعرية ».

استخدام قراءة واحدة. « ومن هنا يأتي تفسير النص كوصف نقدي لا للنص كجوهر ولكن لفهمنا للنص، ولذا فإنه لا سبيل إلى إيجاد قراءة موضوعية لأي نص، وستظل القراءة تجربة شخصية، كما أنه لا سبيل إلى إيجاد تفسير واحد لأي نص، وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة ومتعددة، بعدد مرات قراءته»[1]. ولذلك فإن النظريات القرائية، لا تعدو أن تكون إشارات توجيهية للمتعامل مع النص. والقراءة الأولى للنص هي غالباً ما تحدد الأنواع الإشارية التي يتوقع من القارئ أن يستخدمها، لأنها ستختلف من نص لآخر. وفي التعامل مع النص الأدبي، لا يتوقع أن تكون نتيجة القراءة واحدة لعدد من القراء. وهذا سمح لبعض النصوص أن يتم تناولها مرات متعددة. وفي كل مرة يأتي كشف جديد لمعطياتها الإشارية. وهذا ما ستحاوله هذه القراءة، أملاً أن تقدم إضافة في حقل القراءة النقدية الأسلوبية.

أما النص الذي تتوجه إليه هذه القراءة، فهو قصيدة مالك بن الريب في رثاء نفسه، وهي من عيون الشعر العربي في المراثي[2]، سجلها القرشي في الجمهرة[3] من بين سبع قصائد رثائية في الجاهلية والإسلام. وذكرها أبو علي القالي في ذيل أماليه[4]. وتنفرد عن قصائد الرثاء في أنها رثاء للنفس. وهذا جعلها بالتالي ذات نمط وصفي مختلف. فهي لا تمجد المرثي، وتعدد محاسنه، وتسجل ذكراه، لكنها تصور معاناة ذاتية في وقت عصيب يعيشه الشاعر. فالمنية تتراءى أمامه، وتمثل بين عينيه، وهو بعيد كل البعد عن دياره، ومن تحويهم من القريبين إلى نفسه، حبا وشوقاً وعاطفة.

---

(1) المصدر السابق، ص83.

(2) قال عنها غازي القصبي «هذه أعظم القصائد في شعرنا العربي كله قديمه وحديثه» قصائد أعجبتني. ط3. الرياض: دار ثقيف، 1992، ص89.

(3) أبو زيد محمد القرشي. جمهرة أشعار العرب في الجاهلية والإسلام. تحقيق محمد الهاشمي. دمشق: دار القلم. ص759-67. وسيتم خلال هذه الدراسة الاعتماد على هذه الرواية. وقد تم استخدام ترقيم الأبيات بناءً على هذه الطبعة من الجمهرة.

(4) أبو علي القالي. الأمالي في لغة العرب. بيروت. دار الكتب العلمية. 1978. ص42-136.

والقصيدة من البحر الطويل، وهو بحر يسيطر على عدد كبير من قصائد الرثاء[1]، وهي قصائد تتجه إلى القوافي المطلقة، وكأن هذا المد الصوتي لحرف الروي يمنح النفس فرصة التعبير الصوتي عن إحساسها بألم الفقد، أو توقعه. ومن خلال استقراء غير شامل لقصائد الرثاء، اتضح قلة القصائد ذات القافية المقيدة. فمن القصائد السبع الآنف ذكرها مثلاً، نجد قصيدة واحدة فقط ذات قافية مقيدة[2].

ونحن نتوقع أن المبدع لا يحدد سلفاً وزن قصيدته أو قافيتها أو رويها، لكن ذلك يأتي بشكل عفوي، تفرضه التجربة التي يحس بها، وبالتالي تنطلق هذه التجربة من داخله ربما بغير اختياره، « فتتصل بأسلة لسانه »، ثم يستقبلها المتلقي.

إن استخدام حرف الروي الياء يليه الوصل (الألف المطلقة) كما هو الأمر في قصيدة مالك بن الريب، يجعل الصوت الممتد يمنح فرصة إخراج زفرات الكآبة والألم بشكل أقوى، مع قراءة كل بيت من أبيات القصيدة. ولهذا السبب نجد أن هذه القصيدة تلتقي مع قصائد رثائية كثيرة لشعراء مختلفين.

من ذلك قصيدة صخر بن عمرو بن الشريد في رثاء أخيه معاوية[3]:

وعاذلة هبــت بليل تلومنـــي ألا لا تلوميني كفى اللوم ما بيا

وكذلك قصيدة الفرزدق في رثاء زوجته:

وجفن سلاح قد رزئت فلم أع عليه ولم أبعث عليـه البـواكـيا

ومن ذلك قصيدة منصور النمري يرثي يزيد بن مزيد[4]:

---

(1) ضمن سبع مراثي ذكرها صاحب الجمهرة، ثلاث منها من بحر الطويل. وعلى المستوى الفردي، نجد أن أبا تمام يستعمل البحر الطويل في ثلاث عشرة قصيدة من قصائده الثلاثين الرثائية. انظر: عبد القادر الرباعي. الصورة الفنية في شعر أبي تمام. إربد. جامعة اليرموك 1980. ص225.

(2) استعرض محمود أبو ناجي -في كتابه الرثاء في الشعر العربي. مكتبة دار التراث، 1984، عشرات القصائد عبر عصور الأدب المختلفة، لم يكن من بينها قصائد ذات قافية مقيدة. وفي كتاب الدرة في النوادب والتعازي والمراثي من العقد الفريد، لا نطالع سوى بضعة أبيات فقط جاءت قافيتها مقيدة.

(3) محمود أبو ناجي، ص65.

(4) ابن عبد ربه. العقد الفريد، 1952، 3: 287.

متى يبرد الحزن الذي في فؤاديا أبا خالد من بعـــد أن لا تلاقيـــا

كذلك قصيدة حافظ إبراهيم في رثاء مصطفى كامل[1]:

أيا قبـــر هذا الضيف آمـــال أمـــة فكبر وهلل والق ضيفك جاثيا

ولعل من أهم القصائد قصيدة عبد يغوث[2]:

ألا لا تلوماني كفى اللوم ما بيا وما لكما في اللوم خير ولا ليا

فهي بالإضافة إلى الوزن والروي، تدخل في تناص مع قصيدة مالك بن الريب، حيث « يتقارب بعض المعنى فيهما: عبد يغوث ينوح على نفسه في أسره، ومالك بن الريب يرثي نفسه وينوح عليها حين حبسه المرض واستيقن من الموت»[3] إضافة إلى تشابه بعض الأبيات في القصيدتين وقصائد أخرى[4].

ورغم اتفاقنا أن « البنية ليست شيئا معطى من النص، وإنما هي شيء متشكل، شيء يشكله الناقد وفق رؤية يرتئيها في النظرية وفي الإجراء النقدي»[5]، فإن البنية الكبرى لهذا النص تتمثل في العلاقة بين الشاعر والغضى. وهذه البنية فرضها النص من خلال تكثيف ورود كلمة الغضى في بداية القصيدة. ويمكن لنا اعتبار هذه الكلمة البؤرة الأساسية للنص. ولذا فإن عناصر النص مرتبطة بها، وتدور في فلكها. وقد منحها النص للقارئ، لكن اختيارها دون غيرها، أو الوقوف بشكل تفصيلي عند وحدات البنية المختلفة والمتناثرة في فضاء النص مسألة

(1) ديوان حافظ إبراهيم، دار العودة، 2 :149.

(2) المفضليات تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، ط7، ص156.

(3) المصدر السابق.

(4) أشار نوري القيسى إلى ذلك بقوله: «يبدو أن اختلاطا وقع بين قصيدة عبد يغوث بن وقاص الحارثي، وأفنون التغلبي، وجعفر بن علبة الحارثي، وقصيدة مالك، لتشابه هذه القصائد في الوزن والقافية والغرض، وتضارعها في بعض المعاني والصور والأفكار، وربما أوحت هذه الأمور إلى الذين شكوا في بعض أبياتها، معتقدين أن نحلا أو تداخلا وقع في بعض الأبيات، فذهبوا هذا المذهب». شعراء أميون، 1976. ص20. من هذا المنطلق قام محمد فتوح أحمد تحت عنوان «جدليات النص» بدراسة هذه النصوص (عدا نص جعفر بن علبة). عالم الفكر، 22: 3، 4. ص64-38. وألف إبراهيم الحاوي كتابا بعنوان «رثاء النفس بين عبد يغوث بن وقاص الحارثي ومالك بن الريب» بيروت: مؤسسة الرسالة، 1988.

(5) صبحي الطعان «بنية النص الكبرى»، عالم الفكر. 23: 1، 2. ص 444.

ربما ينفرد فيها قارئ دون آخر.

وإذا نحن أبقينا الشاعر خارج إطار النص فإن الذات الشاعرية الناطقة في النص، يمكن اعتبارها طرف الثنائية (الغضى والشاعر) أي ضمن إطار البنية الأساسية للقصيدة. ولا يحدث هذا لكون الشاعر منتجاً للنص وإنما لوجوده الحقيقي داخله. فالغضى لا يمثل وجوداً منفرداً داخل النص، وإنما يأخذ قيمته من خلال علاقة ذات الشاعر به، ذلك أنه علاقة ذات دلالة خاصة مرتبطة بالنص هنا، وليست دلالة عامة. بمعنى أننا لو بحثنا عن الغضى في نص آخر، فإننا، دون شك، سنجد له مدلولات مختلفة.

تأتي بداية النص على النحو التالي:

1 – ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا

2 – فليت الغضى لم يقطع الركب عرضه وليت الغضى ماشى الركاب لياليا

3 – لقد كان في أهل الغضى لو دنا الغضى مزار ولكن الغضى ليس دانيا

إن أول ما يستوقف قارئ النص هذا الاستخدام المتكرر لكمة (الغضى) التي بدت وحدة بنائية يتكئ عليها النص، كإشارة نصية معلنة بشكل ظاهر في بداية القصيدة، ثم برموزها المختلفة في ثنايا القصيدة (كما سيأتي).

يتخذ الشاعر من الغضى بوابة يدخل من خلالها إلى عالم الشوق الذي يحن إليه، وهو يدرك سلفاً استحالة تحقق وصوله إلى الغضى، ولذا يطلق حرف التمني (ليت) ليعبر عن آهة الحزن العميق الذي يسيطر عليه، وتصريحه بهذه الأمنية، محاولة للتنفيس عما يحس به من ألم البعد والفراق.

هذا الاستخدام المكثف لكلمة (الغضى) يعطي تأكيداً لهذه الصلة الحميمية التي تربط الشاعر بالغضى. فالغضى من الأشجار الدائمة الخضرة، ولعل اسمه يوحي بذلك، فهو غض دائما. ولوجود هذه الدلالات نجد الشاعر اختار هذا النوع من الشجر ليؤكد غضاضة حسه وتجربته، وذكراه. ورغم رحيله منذ أشهر على الأقل، ظل عبق المكان ماثلاً في ذهنه، وذكراه ظلت مسيطرة على شعوره،

غضة بشكل دائم. كما أن من المعروف عن شجر الغضى أن جمره يتسم بالحرارة الشديدة ويظل متوقدا لفترة طويلة. ولعل هذا هو الإحساس الذي لدى الشاعر، ذكرى متأججة، وباقية لزمن طويل.

واستخدام الغضى يأتي بديلا عن تعبيرات كثيرة يختزلها الشاعر. فحياة الشاعر تقوم أساساً على الغضى، ذلك أنه متصل بكافة جوانب حياته. فالغضى رمز للمكان الذي يعيش فيه الشاعر. والغضى هو الشجر الذي تعتمد عليه قلاصه في حياتها. والغضى هو الفيء الذي يستظل به الشاعر من حر الهجير. والغضى هو الوقود الذي يعتمد عليه في إنضاج غذائه. والغضى هو النار التي يتحلق حولها، ويتسامر مع من يحب. والغضى هو مكان الشوق الذي يقطنه الأحبة. فالغضى إذن يمثل الوجود الحسي والنفسي للشاعر. ولذا فإنه مهما بعد الركب عن دياره فإن استمرار رؤيته للغضى يشعره بوجوده النفسي. لكن الشاعر يلتفت حوله فلا يجد ذاته، لأنه لا وجود للغضى. ولذا، لا يملك سوى أمنيات (مستحيلة) يطلقها الواحدة تلو الأخرى. يبدؤها بأمنية قضاء ليلة واحدة فقط إلى جوار الغضى، ذلك أن هذا كفيل أن يمنحه راحة نفسية، قبل مغادرة الغضى الأبدية. لكن الشاعر رغم الزخم النفسي الذي يسيطر عليه يدرك الواقع المرير الذي يعيشه.

ولذا جاءت الأمنية بـ(ليت)، ومطلب التحقيق جاء من خلال استفهام التمني الذي يطرحه الشاعر. وحين تيقن استحالة الأمر الحاضر عاد إلى الماضي القريب، حيث بدأت رحلة الوادع الأخير فتمنى لو أن الركب ظل باقياً في أرض الغضى، أو لو أن الغضى ظل سائراً معه طوال رحلته، والنتيجة واحدة. ذلك أن الغضى أصبح أرضاً وكياناً له كما أن الأرض، وإن بعدت، هي أرضه، لأن الغضى يملؤها والشاعر مرتبط بالغضى أكثر من ارتباطه بجزئية الأرض جغرافيا، لكنه في بُعد لا يسمح له حتى بزيارتها. لذا يصحو على حقيقة واقعية ليقرر.

..... ولكن الغضى ليس دانيا

إلا أن الشعور النفسي الذي تعبر عنه الأبيات يقود إلى حقيقة أخرى.

فعند استعراض كلمة الغضى في الأبيات نجد أنها قد وردت في البيت الأول مرة واحدة، ومرتين في البيت الثاني، وسيطرت في البيت الثالث، حيث وردت ثلاث مرات. هذه الحقيقة هي، في الواقع، انعكاس لإحساس الشاعر، في محاولة تحقيق أمنيته. فرغبته أن يكون بجنب الغضى جعله يتهيأ نفسياً للرحيل إلى حيث يتمنى، ولذا وردت الغضى مرة واحدة. في البيت الثاني كأن رحيل الشاعر النفسي قد بدأ فجعله يحسن أن ثمة دنوا من الغضى، وتمثل ذلك بوروده مرتين. ثم أخيراً نجد أن الغضى قد سيطر على البيت الثالث، فجاء ثلاث مرات، مما يشعر معه القارئ أن الشاعر قد انتقل بأحاسيسه إلى حيث الغضى، بل كأنه قد وصل إلى هناك. ولذلك جاءت السيطرة اللفظية للكلمة، لتعكس الإحساس النفسي لدى الشاعر بأنه قد انتقل عاطفياً إلى حيث الغضى، بكل ما يحمله من رموز.

أما النفي الذي يرد في آخر بيت من هذه الأبيات الثلاثة:

..... ولكن الغضى ليس دانيا

فهو نفي للدنو الحقيقي، ذلك أن أمنية الشاعر قد استحالت واقعا فعليا. لكن الدنو العاطفي والنفسي لم ينف. بل إن الأمنية التي أطلقها الشاعر في أول قصيدته، قد تحققت عاطفياً بدليل سيطرة الغضى (كما ذكر آنفا). وإضافة إلى ذلك نجد أن السيطرة اللفظية في البيت الأخير قد أصبحت لكلمتين أساسيتين هما الغضى والدنو (دنا، دانيا).

وعند قراءة القصيدة ضمن إطارها العام، يلاحظ بروز عدد من الثنائيات التي تسيطر على القصيدة. منها ثنائية الحياة والموت، وثنائية الإحساس، وثنائية الذكورة والأنوثة.

الثنائية الأولى هي الثنائية الأساسية التي يقوم عليها بناء القصيدة، ويرتبط عدد من الثنائيات بشكل أساسي بأحد قطبيها. إنها ثنائية الموت والحياة، وهي ثنائية قامت عليها القصيدة « فبين إرادة الحياة وحتمية الموت تنصهر كل عواطف الشاعر وأفكاره، وتنفجر من هذا الوضع المأساوي صور القصيدة التي تعبر في

صدق نادر عن حب طاغ للحياة »[1]. فهذه الثنائية لا تسيطر على جو القصيدة فحسب بل إنها الباعث الأساسي لإنشاء القصيدة. وقد برز ذلك من أول بيت في القصيدة:

1 – ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضى أزجى القلاص

النواجيا فالمكانان (خراسان وديار الغضى) يمثلان وجودا وعدما، وحياة وموتا، يتمثل الشاعر الموت في مكان الإقامة الجسدي، ولذا فهو يهرب من الموت إلى الحياة من خلال أمنيته.

كما أنه يهرب من الوحدة إلى الأنس:

48 – أقلب طرفي فوق رحلي فلا أرى به من عيون المؤنسات مراعيا

ومن الغربة إلى الأهل:

12 – تذكرت من يبكي علي فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني باكيا

....

14 – ولكن بأطراف السمينة نسوة عزيز عليهن العشية ما بيا

ومن العجز الشديد:

23 – خذاني فجراني ببردي إليكما .....

إلى الشجاعة والفروسية والبطولة:

..... فقد كنت قبل اليوم صعباً قياديا

24 – وقد كنت عطافا إذا الخيل أقبلت سريعا لدى الهيجا إلى من دعانيا

ويحرص الشاعر في هذا الموقف على تصوير شجاعته، ومراوغته في الحرب:

27 – وطورا تراني في رحا مستديرة تخرق أطراف الرماح ثيابيا

فهو شجاع مستهدف من قبل الأعداء، بدليل أن الرماح توجه إليه، لكن خفته وسرعة حركته، لا تسمح لهذه الرماح أن تصل إلى جسمه، وإنما تصيب ملابسه فقط.

(1) محمد أبو سنة. قصائد لا تموت. مكتبة مدبولي، 1987، ص40.

وعند قرب تحقق الموت:

16 - ولما تراءت عند مرو منيتي وحل بها سقمي، وحانت وفاتيا

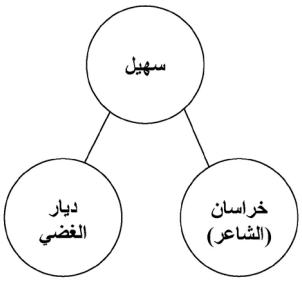
يبحث الشاعر عن أمل يتمسك به، ويعيد له شيئا من نبض الحياة، وإن كان نفسيا ولزمن قصير.

17 - أقول لأصحابي ارفعوني فإنه يقر بعيني إن سهيل بداليا

فالشاعر حين انقطعت الصلة الأرضية بينه وبين الغضى:

3 - لقد كان في أهل الغضى لودنا الغضى مزار ولكن الغضى ليس دانيا

ظل يبحث عن علاقة أخرى تربطه بالغضى، ولذا اتجه إلى السماء لعلها تمنحه راحة نفسية قبل المغادرة الأبدية للحياة. يأتي ذلك من خلال سهيل، النجم اليماني[1] وهو نجم « يرى في الحجاز وفي جميع أرض العرب.. ولا يرى بخراسان» [2]. ولذا فقد كانت أمنية الشاعر أن يتمكن من رؤية سهيل، كي تقر عينه قبل وداع الحياة الأخير. وشوقه ليس للمكان فحسب، بل أيضاً لمن فيه. وحين حدث انقطاع العلاقة الأرضية، يتمنى أن يلتقي مع من يحب من خلال سهيل، حيث تلتقي رؤيته لسهيل مع رؤيتهم له، فيلتقي بهم سماويا.



وإذا كان اختيار سهيل يأتي بحكم الموقع الجغرافي، فإن ثمة دلالة أخرى، وهي

(1) يقول عمر بن أبي ربيعة حين تزوج سهيل بن عبد الرحمن بن عوف الثريا من بني أمية:

أيها المنكح الثريا سهيلا عمرك الله كيف يلتقيان

هي شامية إذا ما استقلت وسهيل إذا استقل يماني

(2) لسان العرب، مادة «سهل». وقد صرح البغدادي بهذا المعنى، حيث يقول «يريد (الشاعر) أن سهيلا لا يرى بناحية خراسان. فيقول: ارفعوني لعلي أراه فتقر عيني، لأنه يرى في بلده» انظر: خزانة الأدب. تحقيق عبد السلام هارون. القاهرة: دار الكاتب العربي. 1967، 2: 209.

رمزيته الإخصابية؛ فـ« سهيل نجم عند طلوعه تنضح الفواكه، وينقضي القيظ»[1].

ويقال « إنه يطلع عند نتاج الإبل، فإذا حالت السنة تحولت أسنان الإبل.

إذا سهيل مطلع الشمع طلع فابن اللبون الحق، والحق جذع»

فهذه رمزية إخصابية للثمر، ونتاج الإبل، والشاعر يبحث عما يربطه بالحياة، وبالذات حياته الرعوية الأولى، التي ارتبط فيها بـ« القلاص النواجيا» و«العيس المراقيل» و«المنقيات المهاريا». فسهيل رمز لربط الحاضر بالماضي. والحياة التي يبحث عنها الشاعر تأتي في مقابل الموت، المعادل الآخر للثنائي، وهو ما يعيشه واقعا في لحظة الحاضر.

من جانب آخر، هناك إحساسان يتجاذبان الشاعر طوال قصيدته أحدهما نفسي ينطلق في خطابه من الغضى (ديار الشاعر)[2]، والثاني جسدي، ولذا يتحدث من حيث يكون جسميا (خراسان). وتلك هي الثنائية الثانية التي تسيطر على القصيدة، وهي ثنائية الإحساس، عاطفي (نفسي) وجسدي.

يبدأ تأكيد هذه الفكرة في أول بيت بعد المقدمة وهو قوله:

4 – ألم ترني بعت الضلالة بالهدى وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا

وهو بيت يتجاذبه المكانان. « ألم ترني بعت الضلالة » وهو حديث عن سالف عهده في دياره (ديار الغضى)، حيث قبل هناك أن يبيع الضلالة بالهدى. ثم في بقية البيت يتحدث عن حالته الحاضرة، حيث يكون جسديا.

والبيت الذي يليه ينقسم أيضاً بين الإحساس النفسي:

---

(1) القاموس المحيط. مادة «سهل».

(2) ويمكن الجزم أن ديار الشاعر هي منطقة القصيم الواقعة شمال نجد، وهي جزء منه. جاء في معجم البلدان: القصيم: بالفتح ثم الكسر، وهو من الرمال ما أنبت الغضى .. وأسافل الرمة (واد) تنتهي إلى القصيم، وهو رمل لبني عبس». وموضع الجواء الذي ذكره عنترة في معلقته معروف إلى اليوم في القصيم. وسميت المنطقة بهذا الاسم لأنها تنبت الغضى، وهو يكثر فيها حاليا. جاء في القاموس المحيط في مادة الغضاة «الغضى واد بنجد» .. وأهل الغضى أهل نجد». وبعض من بني تميم (قبيلة الشاعر) يقطنون القصيم، وقد ورد في ثنايا القصيدة عدد من المواضع المعروفة في منطقة القصيم، منها السمينة، وهي المعروفة حالياً بـ«البيصية»، وعنيزة (اسم جبل غرب الجواء). (را. محمد العبودي. معجم بلاد القصيم 1990، ص 126، 175، 637). وعنيزة هذه غير المدينة المشهورة، فتلك كانت نشأتها في بداية القرن السابع على أرجح الأقوال. هذا بخلاف قول عمر فروخ إن السمينة مكان قريب من البصرة (تاريخ الأدب العربي 1987، 1 : 394).

5 – دعاني الهوى من أهل ودي[1] .....

في ديار الشاعر. ثم يأتي قوله:

..... وصحبتي بذي الطبسين[2] .....

حديثا عن موقعه الجسمي في خراسان:

بل إن بقية البيت تؤجج هذه الثنائية في جملة واحدة:

.... فالتفت ورائيا

فالجسم في خراسان وهو تأكيد للجانب الحسي، لكن الجزء الآخر من الثنائية (العاطفي) قد تحقق في العبارة نفسها، من خلال الالتفاتة. وإذا كان يمكن أن تكون حسية، فإنها ذات دلالة معنوية، تتمثل في الانتقال العاطفي إلى الغضى، استجابة لنداء الهوى الذي تمثله الشاعر، وقد أكده بقوله:

6 – أجبت الهوى لما دعاني بزفرة تقنعت منها « أن ألام » ردائيا

والجزء الثاني من البيت يؤكد أن الإجابة كانت عاطفية، وإلا فهو لا يزال في مكانه. ويأتي البيت التالي لنجده يظل في الإطار الثنائي نفسه:

7 – لعمري لئن غالت خراسان هامتي .....

مكان الإقامة الحسي

..... لقد كنت عن بابي خراسان نائيا

أي في ديار الغضى حيث العاطفة والهوى.

هذا التجاذب بين المكانين في البيت واحد، يسيطر عليه الشعور بالرحيل العاطفي من ناحية، والإحسان بواقعه الحقيقي، فهو تجاذب سريع لا يسمح للشاعر بامتداد هذا الإحساس في البداية. إنما بعد ذلك، وفي بقية القصيدة، نجد سكون هذا التجاذب وهذه الثنائية، لا انتهاءهما. بمعنى أن ثنائية الإحساس المكاني والعاطفي (أو تجاذب المكانين) بدأت تأخذ نفسا أطول في بقية القصيدة، فنجد

(1) في عدد من الروايات من أهل أود وهو موضع في ديار بني تميم (العقد الفريد، 1952، 3: 254).

(2) قال ياقوت في معجم البلدان: «أول فتوح خراسان الطبسان وهما بابا خراسان .. وهي بين نيسابور وأصبهان وشيراز وكرمان. وإياها عنى مالك بن الريب». 1957، 4: 20.

هذه الثنائية تمتد بين بيتين وعدة أبيات، مما يدل دلالة واضحة على سيطرة هذا الشعور التجاذبي بين المكانين، نتيجة لثنائية الإحساس الذي يسيطر على الشاعر.

نهاية البيت السابق تمثل رحيلا إلى ديار الغضى

..... لقد كنت عن بابي خراسان نائيا

أي في ديار الغضى. ولذلك تمتد الأبيات الأربعة التالية، للحديث عن الديار، والحزن للبعد:

8 – فلله دري يوم أترك طائعا بني بأعلى الرقمتين، ماليا

9 – ودر الظباء السانحات عشية يخبرن أني هالك من ورائيا

10-ودر كبيري اللذين كلاهما على شفيق ناصح ما ألانيا

11 – ودر الهوى من حيث يدعو صحابه ودر لجاجاتي، ودر انتهائيا

لكن الشاعر يصحو على واقعه الحسي، وبعده المكاني:

12 – تذكرت من يبكي علي فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني باكيا

13 – وأشقر خنذيذ يجر عنانه إلى الماء لم يترك له الموت ساقيا

إلا أنه سرعان ما يشده الشوق وتسيطر عليه العاطفة فيرحل نفسيا وعاطفيا:

14 – ولكن بأطراف السمينة نسوة عزيز عليهن العشية ما بيا

لكنه يعود سريعاً إلى واقعه المكاني:

15 – صريع على أيدي الرجال بقفرة يسوون لحدي حيث حم قضائيا

وتمضي بقية أبيات القصيدة تتجاذبها هذه الثنائية عبر القصيدة كلها. ويمكن اختيار أبيات متفرقة من القصيدة لتأكيد ذلك.

28 – وقوما على بئر الشبيك فإسمعا بها الوحش والبيض الحسان الروانيا

32 – يقولون لا تبعد وهم يدفنوني وأين مكان البعد إلا مكانيا

39 – إذا عصب الركبان بين عنيزة وبولان عاجوا المنقيات المهاريا

48 – أقلب طرفي فوق رحلي فلا أرى به من عيون المؤنسات مراعيا

وحين لا تتضح للقارئ منذ البدء رؤية التجاذب النفسي التي تسيطر على الشاعر، فإنه قد يسم القصيدة بضعف وحدتها العضوية. وهنا حري بنا أن نؤكد أن القصيدة تقوم أساسا على الوحدة النفسية للشاعر. وهي وحدة تضطرم وتضطرب عنده: المنية تتراءى أمامه، وهو بعيد عن غضاه بكل دلالاته الرمزية، غربة نفسية وغربة مكانية، شوق متلهف إلى أحبابه، إحساس نفسي بالرحيل، واقع ينفي ذلك....إلخ. هذا الشعور غير المستقر في نفس الشاعر، انعكس بشكل واضح على تعبيره. أليس الشعر - كما أسلفنا - « شيئاً يختلج في الصدر فينطق به اللسان»؟ إذن أمر طبيعي أن تبدو القصيدة، ظاهرياً، فاقدة لوحدتها العضوية، لكنها، وهذا أمر مهم، ذات وحدة نفسية متآلفة.

أما الثنائية الأخيرة التي تبرز في القصيدة فهي ثنائية الجنس، المتمثل في الوجود الذكوري والوجود الأنثوي. ورغم وجودهما معا، إلا انهما يتقابلان ولا يجتمعان. فالذكورة تخص الشاعر ومن حوله مكانيا. أما الأنوثة فهي تسيطر على مكان الشوق. ولذا، فإن حديث الشاعر عن ذاته في مكان البعد (خراسان) يأتي حديثاً ذكورياً خالصاً لا وجود فيه للأنوثة، بدءاً من البيت الأول بعد المقدمة، الذي يذكر فيه رحلته مع ابن عفان:

4 – ألم ترني بعت الضلالة بالهدى وأصبحت في جيش ابن عفان غازيا

فهي رحلة غزو أو جهاد. أي انها رحلة ذكورية. كما أنها تحول من الضلالة إلى الهدى. وحالته الحاضرة هي الهدى، فهي حالة ذكورة.

وحين يحدثنا الشاعر بشكل تفصيلي عن معاناته، فإن الوجود الذكوري يسيطر عليه، وما حوله. ولعل استعراضنا للأبيات التي تصور واقع الشاعر المكاني يؤكد ذلك. حين يتحدث الشاعر عن رفقة السفر التي تحيط به في اللحظات الأخيرة من حياته، نجد أن الحديث يكون عن رفقة من الذكور:

23 – خذاني فجراني ببردي إليكما فقد كنت قبل اليوم صعبا قياديا

وإن كانت التثنية لغويا تقبل التأنيث والتذكير، فإن الموروث الشعري العربي عبر مسيرته الطويلة، يؤكد أن الخطاب للمثنى المذكر. وفي أثناء القصيدة التي

بنيت أساسا على خطاب المثنى (الذكوري)، نجد الشاعر يؤكد المعنى الذكوري في عدد من الأبيات، التي تتناثر بين ثنايا القصيدة، كي يظل الخطاب الذكوري ماثلا في ذهن المتلقي. ومن أجل ألا يكون ثمة مجال لتداخل الخطاب الأنثوي، حين يكون الخطاب للمثنى يقول في أحد الأبيات:

17 – أقول لأصحابي ارفعوني فإنه .....

وفي بيت آخر:

32 – يقولون: لا تبعد وهم يدفنوني .....

وفي بيت ثالث:

33 – غداة غد، يالهف نفسي على غد إذا أدلجوا عني، وأصبحت ثاويا

فهذه جميعا أفعال تؤكد ذكورية خطاب التثنية الذي ردده الشاعر. وأبرز من كل ذلك الإفصاح عن ذكورة الرفقة بشكل مباشر، وليس فقط عن طريق الدلالات اللغوية:

15 – صريع على أيدي الرجال بقفرة يسوون لحدي حيث حم قضائيا

فالذكورة مسيطرة على رحلة الشاعر وواقعه، ولا نلحظ ثمة وجودا أنثويا على الإطلاق بصحبة الشاعر. وإذا كان الشاعر يتمنى الوجود الأنثوي، بل يبحث عنه بتوجيه نظراته إلى من حوله:

48 – أقلب طرفي فوق رحلي .....

فإن بصره يرتد خاسئاً وهو حسير. ولذا جاء نفيه الصريح للوجود الأنثوي:

48 - ..... فلا أرى به من عيون المؤنسات مراعيا

ولعله يمكن القول إننا أمام رحلة قتالية تحتاج إلى شجاعة وفروسية، ولذا فهي رحلة ذكورية غابت عنها الأنثى.

وسيطرة الوجود الذكوري، وانتفاء الوجود الأنثوي، لا يقتصر فقط على العنصر الإنساني، بل يتعداه إلى العنصرين الحيواني والجمادي، وقد جاءت جميعا في قوله:

12 – تذكرت من يبكي علي، فلم أجد سوى السيف والرمح الرديني باكيا

13 – وأشقر، خنذيذ، يجر عنانه إلى الماء، لم يترك له الموت ساقيا

هذه الأشياء المتصلة بالشجاعة والفروسية، وهي جزء يحرص الشاعر أن يبرزه، خصوصا في هذا الظرف، تعويضا عن الضعف الجسدي والنفسي، يكون وجودها ذكوريا. فمن ذلك السيف والرمح. وحتى حين يأتي الحديث عن الفرس (وهي لفظة للذكر والأنثى)[1]، نجد الشاعر يستخدمها مذكرا. هنا لا يكون ذلك من خلال أوصاف قد تحتمل الذكورة والأنوثة (أشقر، خنذيذ)، بل من خلال الأفعال والضمائر التي لا يمكن أن تكون إلا لمذكر (يجر، يترك، له). وحين نتتبع القصيدة كاملة، فإننا لا نلمح وجودا أنثويا يتصل بالشاعر في ديار غربته، بل إن كل ما حوله يتصف بالذكورة الحقيقية أو اللغوية.

من جانب آخر نجد أن القصيدة تزخر بالوجود الأنثوي. هذا الوجود، في الحقيقة، يقابل الوجود الذكوري فيها، ضمن إطار ثنائية الجنس التي تهيمن على القصيدة. هذا الوجود الأنثوي، لا يرتبط بذات الشاعر في مكانيتها الحاضرة، لكنه مرتبط بذكريات الشاعر، وأحاسيسه وعاطفته. أي أنها خاصة بمكان الشوق (أرض الغضى). ففي كامل القصيدة، ورغم الرحيل المتتابع إلى الديار، نلحظ بوضوح أنه لا وجود للذكورة هناك، بل أنوثة مطلقة. هذه الأنوثة سيطرت منذ البدء، لأن إبداع القصيدة اعتمد أساسا على التعبير عن مشاعر الحزن والألم التي تغمر الشاعر، لا بسبب المنية التي تتراءى أمامه، بل بسبب بعده عن الوطن المعشوق بكل من فيه وما فيه. فالشاعر لا يبدو حزينا لدنو الموت، لكن حزنه يبدو كبيرا بسبب البعد، ولذلك فإن أمنيته قرب انعدام الحياة، لا تتعدى قضاء ليلة في الديار، كما جاء في البيت الأول، بكل ما يحمله الوقت من نشاط اجتماعي وعاطفي. يؤكد هذا المعنى توجيهه لرفقته بالبكاء له حين تحقق الموت:

20 – وقوما إذا ما سل روحي فهيئا لي السدر والأكفان ثم أبكيا ليا

من المألوف أن يحدث البكاء من الآخرين حين موت عزيز. لكن من غير المألوف أن يحدد المبكي عليه نوع البكاء. البكاء يكون عادة على الميت، حزنا وألم فراق وفقد، وقد يكون بكاء من الموت نفسه، توقعا لحدوثه للشخص الباكي. لكنه

(1) مجد الدين الفيروز أبادي، القاموس المحيط. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1987، ص725.

في البيت بكاء خاص يختلف عما سبق. فالشاعر لا يمانع حدوث البكاء، لأنه يعرف أنه واقع لا محالة، لكنه يوجهه لصالحه. فهو لا يريده أن يكون من الموت، أو على الميت، لكنه يطالب أن يكون للميت، أي أنه بكاء إيجابي. كان الشاعر يبكي في حياته، وتحدث منه تعبيرات الألم والشوق:

6 – أجبت الهوى لما دعاني بزفرة تقنعت منها « أن ألام » ردائيا

أما بعد الممات فسينقطع ذلك، وهو لا يريد لشوقه أن ينتهي، أو ما يحسه من ود لأرضه بمن تحوي، يتوقف. ولذا يطالب رفاقه ألا يكون بكاؤهم أسفا وحزنا عليه، لكن يكون له ومن أجله، لأنه لم يتمكن من تحقيق أمنيته، وليكون هذا البكاء منهم تعبيرا عن إحساسه الممتد بالشوق للغضى ومن حوله. كما أنه فكرة المائية، المتمثلة في دموع العين نتيجة البكاء تأتي تعويضا عن حالة جفاف الموت، وجمود الحياة التي توشك أن تحدث للشاعر.

وحيث إن نفثة القصيدة حدثت كآهة تعبيرية عن لوعة الحزن والألم، لا من الموت ذاته، لكن لأن حدوثه يتحقق في فترة بعد عن المكان الذي يمثل حياة الشاعر وذكرياته، نجد الشاعر يعتمد على الغضى بكل ما يحمله من رموز ليكون البؤرة التي يعتمد عليه النص. والغضى جمع، مفرده غضاة، فهو وجود أنثوي يسيطر على بداية القصيدة بلفظه، ويمتد في ثناياها بدلالاته الرمزية، إلا أن هذا الوجود الأنثوي يهيمن على أبيات القصيدة حين يكون الحديث عن الديار وذكرياتها، دون الحديث عن حالته الحاضرة. وعند استعراض الأبيات التي تتحدث عن الديار أو الشوق إليها سنجد أنها تؤكد ذلك.

بعد مقدمة القصيدة التي أشرنا أنها مقدمة أنثوية بسيطرة الغضى عليها، يدخل الشاعر إلى عالم الثنائية، فيبدأ بقوله:

4 – ألم ترني بعت الضلالة بالهدى .....

فهنا تتقابل الأنوثة والذكورة اللفظية في البيت، وقد سبقت الإشارة إلى الذكورة بأنها تمثل واقع الشاعر، أما الأنوثة المتمثلة في لفظة الضلالة، فهي حديث عن الزمن السالف وهو مرتبط بالديار.

9 – ودر الظباء السانحات عشية يخبرن أني هالك من ورائيا

وهنا أنوثة حقيقية، سواء كانت أنوثة الظباء، أو من استعيرت له من النساء.

وفي بيت آخر:

14 – ولكن بأطراف السمينة نسوة عـزيز عليـهن العشية مـا بيا

ويستمر الوجود الأنثوي حين يكون الحديث عن الديار، ضمن إطار الرحلة العاطفية للشاعر:

28 – وقوما على بئر الشبيك، فاسمعا بها الوحش والبيض الحسان الروانيا

وهو هنا « يريد النساء، شبههن بالوحش »[1].

36 – إذا القوم حلوها جميعا، وأنزلوا بها بقـرا، حـم العيـون سواجيا

37 – رعين وقد كان الظلام يجنها يسفن الخزامى، نورها والأقاحيا

38 – وهل ترك العيس المراقيل بالضحى تعاليها، تعلـو المتـان الفيـافيا

39 – إذا عصب الركبان بين عنيزة وبولان عاجوا المنقيات المهاريا[2]

40 – وياليت شعري هل بكت أم مالك كما كنت لو عالوا نعيك باكيا

41 – إذا مت فاعتادي القبور فسلمى على الرمس، أسقيت السحاب الغواديا

في هذه الأبيات نجد تكثيفا للوجود الأنثوي بشكل متتابع، ويأخذ صوراً مختلفة، فالاختيار الإنساني (أم مالك) والحيواني (البقر السواجي، العيس المراقيل، المنقيات المهاري)، والنباتي (الخزامى، الأقاحي) والجمادي (المتان الفيافي، السحاب الغوادي) جميعها تأتي مؤنثة. وهذا الجزء من أطول المقاطع التي لا يتخللها حديث عن لحظة الحاضر لدى الشاعر، بل هو رحيل تام إلى مكان الشوق، ولذا سيطرت الأنوثة. والمسألة ليست في غلبة الوجود الأنثوي فحسب، بل في الغياب التام للوجود الذكوري.

---

(1) الجمهرة، ص763.

(2) في الخزانة والأمالي (المبقيات النواجيا) هي النوق السريعة.

عند قرب نهاية القصيدة يزداد هذا الوجود الأنثوي[1]

47 – وعطل قلوصي في الركاب، فإنها ستبرد أكبادا، وتبكي بواكيا

48 – أقلب طرفي فوق رحلي، فلا أرى به من عيون المؤنسات مراعيا[2]

49 – وبالرمل مني نسوة لو شهـــــدنني بكين وفدين الطبيب المداويا

50 – فمنهن أمي، وابنتاها، وخـــالتي وباكية أخرى، تهيج البواكيا

ويستوقفنا بشكل واضح، في هذا الجزء الأخير من القصيدة، غياب الوجود الأنثوي بكافة أنواعه من غير العاقل، التي سبقت الإشارة إليها، والاقتصار على الوجود الأنثوي الحقيقي، والإنساني تحديدا.

كأننا بذلك نصل إلى تأكيد ما سبق طرحه من أن الباعث على إبداع القصيدة ليس رثاء الذات لدنو الموت، وإنما رثاء الذات لحدوث الموت في لحظات بعد عن الديار، وعن مكان الشوق. وهذا التصريح الأنثوي، يأتي في مقابل الرمز الواحد في بداية القصيدة، المتمثل في الغضى. ذلك أن تكراره في أول القصيدة ليس تكرارا للفظة والمدلول، وإنما تكرار للفظة، لوجود مدلولات مختلفة لها. بمعنى أن الدال واحد ولكن المدلول متعدد. هذه المدلولات، إضافة إلى ما ذكر في بداية الحديث، مدلولات أنثوية. ولذلك نلحظ أن لفظة الغضى قد توقف ذكرها بعد مقدمة القصيدة، لأنه استعيض عنها بتجسيد مدلولاتها الرمزية.

وحيث إن الغضى مؤنثة، فقد جاءت المدلولات متفقة معها في الجنس. هذه المدلولات بدأت تتكشف في ثنايا القصيدة، منها مثلاً: الظباء والنسوة، والبواكي، والمؤنسات، والأم والأخوات، والخالة... إلخ. وهنا تلتقي نهاية القصيدة مع بدايتها، حيث تكشفت المدلولات الرمزية الأنثوية، وهي جميعا مرتبطة بالمكان العاطفي للشاعر، الذي رحل

(1) ثمة بيتان فقط فيهما وجود ذكوري، هما قوله:

وأبلغ أخي عمران بردي ومئزري وبلغ عجـــوزي اليوم ألا تدانيا

وسلم على شيخيّ مني كليهما كثيرا، وعمي وابن عمي وخاليا

وهذان البيتان لم يردا في الأمالي أو في الخزانة. ثم إن الوجود الذكوري لا يأتي منفردا بذاته، بل بصحبة الأنوثة، لكننا لا نجد سوى نبأ أو تحية، دون عاطفة أو شوق.

(2) هذا البيت فيه حديث عن الواقع، لا عن مكان الشوق، وتم الاستشهاد به هنا رغم أنه نفي لوجود المؤنسات. ذلك أن نفي وجود المؤنسات في واقعه المكاني، يعني إثبات حضورهن في ذهن الشاعر، وبالتالي في بلاد الغضى (المكان الذي يرحل إليه الشاعر نفسيا).

إليه في بداية القصيدة، ثم أصبح في معظم القصيدة يتأرجح بين الرحيل العاطفي، وبين الإحساس بالواقع الحقيقي. لكنه في أخر القصيدة تمثل الرحيل التام، ولذا، انتهت القصيدة بالحديث عن مكان الشوق، وبسيطرة الوجود الأنثوي الإنساني، فكأن مدلولات الغضى قد كشفت، أو معظمها على الأقل، في نهاية القصيدة، فالتقت بداية القصيدة مع نهايتها، وتحققت للشاعر، نفسيا، تلك الأمنية التي أطلقها في بداية القصيدة:

1 – ألا ليت شعري هل أبيتن ليلة بجنب الغضى أزجي القلاص النواجيا

هذه الأمنية مرتبطة منذ البدء بالأنثى، لكنها ليست الأنثى المعلن عنها في الشطر الثاني (القلاص النواجي)، بل إنها الأنثى الحقيقية. ففي رحلتنا بين ثنايا القصيدة نجد الوجود الأنثوي يسيطر على الشاعر حين يرحل نفسيا إلى الديار. وهذا الوجود تتخلله الأنثى حقيقة ومجازا، دون إشارة صريحة إلى أن الشوق والحنين والأسى كان موجها للأنثى المرأة، ولكن حين أوشكت شفرة الاتصال أن تتوقف لدى الشاعر، لم يكن هناك بد من البوح بأن الأنثى هي المرأة تحديدا. ولذا سيطر وجودها على نهاية القصيدة بمدلولاتها المختلفة. وإذا كان هناك حضور واضح للدال يتمثل في (الغضى) في بداية القصيدة، مع غياب المدلول (المدلولات) فإنه في آخر القصيدة أمكن استحضار هذه المدلولات فالتقى التأنيث الرمزي بالتأنيث الحقيقي.

لعلنا أمام نتيجة تتمثل في أن الشوق يكون للأنثى. ومن منطلق ثنائية الذكورة والأنوثة يصبح الشوق (وهو مذكر) مقابلاً للأنوثة، وكأنه لا يكون إلا للمرأة. والواقع أن تراثنا الشعري العربي يؤكد تلك الحقيقة، فالشوق يكون من الذكورة للأنوثة، فالأنوثة هي المعشوقة، وهي المحبوبة، وهي المشتاق إليها، والحنين إليها. ولذا فحين ننظر إلى المخاطب الذكوري في كثير من القصائد التي كتبتها النساء، نجد أن الموقف لا يكون موقف شوق وهيام وحب، بل يكون له غرض آخر.

وحديث الثنائيات في هذه القصيدة يمتد إلى أوسع مما ذكر، فمن ذلك ثنائية الزمان والمكان، وثنائية الماضي والحاضر، وسواهما، إلا أنها تتداخل غالبا مع ما تمت مناقشته. وحين يتم التحول من الثنائيات العامة في القصيدة إلى الثنائيات الخاصة المتعلقة باللفظة والدلالة، فإن القصيدة تحوي الكثير من ذلك.

د. عبد العزيز السبيل

شعر التفعيلة:
سؤال الريادة:

شعر التفعيلة: سؤال الريادة [1]

إذا كانت ريادة الشعر الحر في الأدب العربي، لم تحسم بعد، ولا أخالها سوف تحسم، إلا في إطار التمييز بين الجانب الإبداعي، والجانب التنظيري، فهل يمكن الاتفاق على رائد للشعر الحر في هذه المنطقة الجغرافية من وطننا العربي. وهل الريادة تكون من أول من كتب قصيدة، أو أول من كتب بوعي، بالشكل الجديد، أو أول من نشر مجموعة من القصائد، أم تكون الريادة لمن أصدر ديواناً كاملاً من الشعر الحر، أو من شعر التفعيلة، وهو المصطلح الذي أصبح يعطي دلالة أدق لما عرف بالشعر الحر. وحيث إن هذه الورقة تعود إلى زمن تاريخي سابق، لم يكن فيه مصطلح « شعر التفعيلة » قد شاع بين النقاد، فإن استخدام أي من المصطلحين في هذه الورقة يعطي دلالة واحدة.

لعل الأمر يستلزم تتبعاً تاريخياً غير شامل لبعض الشعراء الذين وقف النقاد عند بعض قصائدهم على اعتبار أنها تمثل ريادة، أو بواكير للشعر الحر في المملكة العربية السعودية.

أول الأسماء التي تستوقف الباحث اسم الشاعر محمد حسن عواد، حيث يشير عبد الرحيم أبو بكر إلى قصيدة العواد «خطوة إلى الاتحاد العربي» التي نظمها حسب قوله سنة 1924، حين انضمت نجد وملحقاتها إلى الحجاز وأصبحتا كياناً واحداً. يقول أبو بكر إن العواد « اتجه في تشكيلها الموسيقي إلى صورة يمكن أن تنضوي تحت لواء الشعر الحر، وكان بهذه القصيدة من السابقين بالانضمام إلى حركة الشعر الحر »[2].

ويجد أبو بكر في هذا النص « أسبقية يمكن أن ترقى إلى مزاحمة تلك الأسبقيات في قضية الشعر الجديد الحر، ولو من الناحية التاريخية »[3].

ويؤكد أن القصيدة تقوم أساساً على وزن المتقارب، « لكن الشاعر لم يلتزم فيه

(1) عبد العزيز السبيل، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج52، م13 ، ربيع الآخر 1425هـ - يونيو 2004م.
(2) عبد الرحيم أبو بكر. الشعر الحديث في الحجاز. الرياض: دار المريخ، 1980، ص334.
(3) المرجع السابق، ص:334.

بالطريقة التقليدية، بل تصرف فيه، فزاد ونقّص وأعطى لنفسه الحرية التي تتفق مع التدفق الشعوري أو انتهاء المعنى، فجاءت قصيدته على هذا الشكل الذي هو أقرب إلى نماذج الشعر الحر منه إلى نظام الشعر التقليدي »[1].

لكن المتمعن في هذه القصيدة سيتساءل فيما إذا كانت طريقة كتابتها هي التي أثارت قضية الريادة للشعر الحر في الحجاز؟ حيث جاءت على النحو التالي:

لقد آن أن تستحيل المدامع يا موطني
إلى بسمات وضاء
وأشياء لم تعلنِ
وأن تتقوى بعزم
كرهت له أن يني
وتدفع شبانك الطامحين إلى المعليات
لتنعش روح الأمل

وقد أشار بعض الدارسين أن القصيدة تتكون من ست مقطوعات تتكون كل منها من أربعة أبيات باستثناء واحدة. فالمقطع الأول يصبح:

لقد آن أن تستحيل الـ
ـمدامع يا موطني
إلى بسمات وضاء
وأشياء لم تعلن
وأن تقوى بعزم
كرهت له أن يني
وتدفع شبانك الطا
محين إلى المعليات
لتنعش روح الأمل [2]

(1) المرجع السابق، ص:339.

(2) آمنة العقاد. محمد حسن عواد شاعراً. جدة: دار المدني، 1985، ص393.

وإذا كانت هذه القصيدة التي وقف عندها عدد من النقاد معتقدين أنها من الشعر الحر، بسبب طريقة كتابتها، لا تدخل ضمن إطار الشعر الحر، فهل ينفي ذلك ريادة العواد للشعر الحر؟

وقبل الإجابة على هذا التساؤل، يمكن النظر إلى قصائد أخرى للعواد، تسير على نمط الشعر الحر، منها قصيدته الشهيرة « تين وجميز »[1] ومنها:

غادرت يوما مكتبي تعباً من العمل الطويل
وذهبت بعد العصر أطلب راحة القلب الكليل
فأخذت أمشي هادئاً
أنا والأصيل
ومررت في سوق الفقي
هذي هي الأكواخ يخطر بينها خلق كثير:
رجل ضرير
.....

لا نريد الالتفات إلى المستوى الفني للقصيدة، ولكن الجانب الإيقاعي يستوقف القارئ. فالقصيدة من الشعر الحر ومن بحر الكامل (متفاعلن).

وإذا كانت هذه القصيدة تبدو متأخرة، مقارنة بالأولى، فإنها تنبئ عن وعي بالشكل الجديد. ودووين العواد جميعها تحتوي قصائد من الشعر الحر، وتتراوح بين قصيدة واحدة في ديوان البراعم، وست عشرة قصيدة في ديوان قمم الأولمب[2]. هذا الوعي بكتابة شكل جديد تؤكده رؤى العواد النقدية، فهو صاحب أفكار متحررة حول الشعر صدمت معاصريه، ولازالت تصدم البعض إلى اليوم، رغم مرور ثمانين عاماً عليها.

العواد متوثب نحو التجديد، كما يبدو من قوله في كتابه «خواطر

(1) محمد حسن عواد. في الأفق الملتهب، 1954.
(2) آمنة العقاد، ص385.

مصرحه»(1925) «ما الشعر إلا روح متمردة شيطانية عاتية، تأبى أن تسكن أمثال هذه الخرائب البالية المتحطمة. الشعر روح سام يهبط من السماء، فإن وجد في الأرض مستقرات وأكسية من الألفاظ تليق بعظمته وسموه وإلا عاد أدراجه طائراً، إلى حيث مقر الأملاك، أو مباءة الشياطين... والشعر فجر، والفجر يبدد بأشعته الظلمات إذا أتى » [1].

والسؤال هل الطريقة التي كتب بها محمد حسن عواد قصيدته، تأتي ضمن سياق دعوته للتجديد، حيث فعل ذلك بوعي، من أجل كسر الطريقة التقليدية في الشكل الشعري؟

وبالرغم من أنه يمكن النظر إلى قصيدة « خطوة إلى طريق الاتحاد » على أنها قصيدة عمودية، من حيث الوزن، فإن كتابة الشاعر لها بأسلوب الشعر الحر، ومناداته الدائمة بالانعتاق من دائرة القديم، تعطيه حق الريادة في التجديد والنظر إلى الشعر برؤية مختلفة.

وإذا كان سؤال ريادة العواد لشعر التفعيلة في العالم العربي، سيبقى معلقاً، فإن ريادته لشعر التفعيلة على المستوى المحلي، ستكون دون منافس.

حين يتحدث الدكتور حسن الهويمل عن الشعر الحر، يتجاوز قصيدة محمد حسن عواد دون أي إشارة لها، ويذكر قصيدة أخرى، حيث يقول : وجدت في مجلة المنهل... قصيدة للشاعر السعودي أحمد السباعي نشرتها المنهل عام 1938، أي قبل قصيدة الكوليرا بتسع سنوات، وقبل قصيدة السياب بثمان سنوات، وتعد من الشعر الحر». ويشير الهويمل إلى قصيدة أخرى لشاعر سعودي رمز لاسمه ع. ع. خ، في نفس العام، وحسب تعبيره « وعلى هذا تكون نازك الملائكة مسبوقة إلى الشعر الحر »[2].

هذه القصيدة بعنوان « بائعة الألحان »، ومنها:

(1) محمد حسن عواد. خواطر مصرحة. ط2، القاهرة: مطبعة المدني، 1961، ص32.

(2) حسن الهويمل. اتجاهات الشعر المعاصر في نجد. بريدة: نادي القصيم الأدبي، 1404، ص114.

لحظة مترعة

ذهبت مسرعة

كوميض الحلمْ

من شباب الزمنْ .. يا فتاتي

لكننا حين نعيد كتابة هذا الجزء يصبح:

لحظـة مترعـة ذهبـت مسرعــة

كوميض الحلمْ من شباب الزمنْ

يافتاتي

وحين النظر إليها عروضياً، سنجد أنها من بحر المتدارك (الخبب)، لكن كتبت على نمط الشعر الحر.

ويبدو أن مفهوم الشعر الحر لم يكن واضحاً لدى بعض النقاد الذين تعاملوا مع بدايات هذا الشعر، وهذا انعكس على تصنيفهم لبعض القصائد. فمثلاً الدكتور إبراهيم الفوزان يقول ما نصه «ومن الشعر الحر الموزون» قول محمد حسن فقي يناجي القمر، ومنها:

حسبي من الدنيا الحقيرة أن أراك لدى المساء

تلقي بنورك في القلوب كبلسم يزجي الشفاء

فأعود بالذكرى إلى عهد اللذاذة والهناء [1]

وقد كتبها الفوزان على الشكل العمودي، لكنني لست أدري عن مبرر نسبتها إلى الشعر الحر، فهي من مجزوء الكامل. غير أن هذا لا ينفي عن الفقي كتابة قصيدة التفعيلة، بل كتب قصائد كثيرة، منها قصيدته « فروق » في ديوان قدر ورجل، المنشور سنة 1967.

وفي إطار الريادة يدخل شعراء آخرون، منهم الشاعر عبد الرحمن المنصور

(1) إبراهيم الفوزان. الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد. القاهرة: مكتبة الخانجي، 1401، ص391.

(من مواليد 1920/1340)[1] الذي لا يرد اسمه عند من تحدثوا عن الشعر الحر. كتب الشاعر العديد من القصائد في مرحلة مبكرة، خلال وجوده في مصر، ونشر بعضها في الأعداد الأولى من مجلة اليمامة.

وهي قصائد تدل على وعي بأسلوب الشعر الحر. من ذلك قصيدته « أحلام الرمال »، التي نشرت في العدد الأول من مجلة اليمامة (ذو الحجة 1372، 1952). ومنها:

مات الرجاء
والفجر لاح
والهضب في غلائله أقاح
ومن الرمال النائمات على الظمأ
الحالمات جفونها بالارتواء
فاح الشذا
شذى زهور لا ترى
قد ضمه جفن الرمال الحالمات

والقصيدة من بحر الكامل، وتختلف عدد تفعيلاتها من سطر لآخر.

ويستوقف الباحث في شعر التفعيلة في الأدب السعودي، الشاعر حسن القرشي. فديوانه « الأمس الضائع » طبع في مرحلة مبكرة وتحديداً عام 1957. وقد ضم الديوان ثمان قصائد من شعر التفعيلة، جعلها الشاعر في آخر الديوان ووضع لها عنوان « شعر متحرر ». وفيها يلتزم الشاعر ببحر واحد لكل قصيدة، لكن تفعيلات كل سطر تختلف بحسب المعنى المراد. ويظل الشاعر مرتبطاً بالقافية، غير أنها قافية متنوعة في القصيدة الواحدة، ومن ناحية تاريخية يمكن اعتبار القرشي من الرواد الأبرز لشعر التفعيلة، فقد واصل التجربة في دواوين أخرى.

(1) لمعلومات حول الشاعر، انظر عبد الله بن إدريس، شعراء نجد المعاصرون، 1960، ص144-137. وكتاب محمد السيف من رواد الشعر السعودي الحديث: عبد الرحمن المنصور. الرياض: دن، 2003.

وأجدني أتفق مع عبد الله الحامد حين يقول عن القرشي « كان أكثر استقراء لنماذج الشعر الحر ومناهجه، وأكثر وعياً لمضامينه، وأكثر توفيقاً فيها »[1]. ويؤكد هذا المعنى الدكتور عبد الله المعيقل الذي يرى أن تجربة القرشي في شعر التفعيلة تبدو أكثر تميزاً منه في الشعر العمودي، ويضيف « يظل لصوته في قصيدة التفعيلة وقعه الخاص به الذي لا يزاحمه فيها أحد بتميز لغته وسلاستها»[2].

حين ننتقل إلى شاعر آخر ممن يرد اسمه ضمن رواد شعر التفعيلة، وهو أحمد قنديل، فسوف يستوقفنا ديوانه (نار)، الذي يحوي مائة وتسعين صفحة، وثلاث عشرة قصيدة كتبت جميعها باستثناء واحدة على طريقة شعر التفعيلة. ويبدو أن الشاعر على وعي كبير باستخدام التفعيلة، مع وجود تفاوت في طريقة الوزن والكتابة. وإذا كانت بعض القصائد يمكن كتابتها على نظام البيت، فإنها ستتفاوت بين صحيح الكامل ومجزوئه، والكامل هو البحر الذي نظم عليه القنديل معظم قصائده.

وإذا استبعدنا القصيدة العمودية اليتيمة في الديوان، فدون ريب سيكون ديوان (نار) لأحمد قنديل أول ديوان يصدر بكامله من شعر التفعيلة. غير أن أحمد قنديل يظل مرتبطاً بالشعر العمودي من حيث الالتزام بالقافية، ومن حيث الصورة واللغة.

الملاحظ أن الشاعر السعودي دخل إلى ميدان الشعر الحر بيقين لكنه يقين حذر. فلم يتحول الأمر إلى ثورة، كمل حصل في الصراع بين الاتجاهين الكلاسيكي والرومانسي. رواد الشعر الحر وصلوا إليه عبر جسر الشعر العمودي، وليس مباشرة. جميعهم يلتزم ببحر واحد في قصيدته، ويقتصرون على البحور الصافية، ذات التفعيلة الواحدة. ولا يبدو أنه كان لديهم الإيمان بأن الشعر الحر يمكن أن يكون بديلاً عن الشعر العمودي، كما هي الحال فيما بعد لدى بعض الشعراء.

من زاوية أخرى يلاحظ أن هؤلاء الشعراء أخذوا من الشعر الحر شكل كتابته فقط. ذلك أننا نرى كثيراً من القصائد كتبت على طريقة الشعر الحر، وحين

(1) عبد الله الحامد. في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية. الرياض، 1982، ص149.
(2) معجم البابطين، ج6، ص187.

التمعن فيها نجد أنها لا تعدو أن تكون قصائد عمودية.

وتظل الريادة تمثل قضية ليس للنقاد فحسب، وإنما للمبدعين أيضاً. فالدكتور منصور الحازمي (الشاعر لا الناقد) يقول في إطار الحديث عن ريادة شعر التفعيلة « ومن يتصفح ديوان (أشواق وحكايات) يجد أن معظم قصائده من شعر التفعيلة، فأين إذاً ما يدعيه بعض الباحثين من شبابنا من أن سعد الحميدين هو رائد شعر التفعيلة في المملكة، في ديوان (رسوم على الحائط)، مع أن قصائده لم تنشر إلا في فترة متأخرة؟ إن تحيز الأجيال لبعضها البعض قد زيف التاريخ وأضاع الكثير من الجهود والمحاولات السابقة »[1] الحازمي ينفي ريادة الحميدين لشعر التفعيلة ليثبتها بالتالي له. وحديث الحازمي دفعني إلى النظر في ديوانه (أشواق وحكايات)، ولم أفكر بذلك لتأخر نشره (1981). وفيه نجد أن تاريخ بعض القصائد يعود إلى سنة 1957. وهو تاريخ وضعه الشاعر، لكن دون إشارة إلى تاريخ النشر، وإلى أي مدى يمكن أخذ هذه التواريخ على أنها حقيقة مسلمة؟ وإن أخذنا بذلك فلا شك أن منصور الحازمي سيكون ضمن رواد شعر التفعيلة في المملكة، لكن دون أن ينفرد بها.

ويرى بعض النقاد أن ديوان سعد الحميدين (رسوم على الحائط) يمثل نقطة تحول في حركة شعر التفعيلة في المملكة العربية السعودية. فسعد البازعي يقول « إن البدء الحقيقي لشعر التفعيلة عندنا يظل مرتبطاً بظهور أول مجموعة شعرية كتبت جميع قصائدها على نمط ذلك الشعر. تلك المجموعة هي رسوم على الحائط (1977) لسعد الحميدين »[2].

والقارئ لهذه العبارة سيتساءل، لماذا يربط البازعي مسألة بدء شعر التفعيلة بظهور المجموعات الشعرية، وليس ببدء نشر القصائد؟ أحسب أن ظهور مجموعات شعرية تكون جميع قصائدها من شعر التفعيلة يعني تخطي مرحلة البداية!

(1) صحيفة الرياض، 22/12/1419. صدور ديوان الحازمي «أشواق وحكايات» عن دار العلوم بالرياض، 1981.

(2) سعد البازعي. ثقافة الصحراء: دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، الرياض: د.ن، 1991، ص19.

وعزيز ضياء أحد الأدباء الرواد، يقف عند ديوان سعد الحميدين « رسوم على الحائط » فيقول « يصح لمؤرخ الأدب في المملكة، أن يضعه (الحميدين) في مسار الحركة الأدبية معلماً، لريادة الشعر الحر بمفهومه الخاص الدقيق »[1]. ولعل هذه العبارات تضع سعد الحميدين في مستوى أكبر من الريادة المجردة، لكنها وإن أثبتت أنه معلم لريادة الشعر الحر على المستوى المحلي، فهي تسمح أن يشترك معه فيها آخرون، فقد يوجد أكثر من معلم لذات الريادة.

وبالنظر إلى تاريخ صدور « رسوم على الحائط » فإن تاريخ القصائد يشير إلى أن أقدم هذه القصائد كتبت عام 1966، وهي مرحلة متأخرة نسبياً.

والاحتفاء بهذا الديوان جاء متجاوزاً عند البعض تجارب مهمة. فعبد الله السمطي يقول في هذا الإطار « كان الشعر الحر في السعودية قبل صدور هذا الديوان عبارة عن قصائد متناثرة هنا وهناك في الصحف المختلفة، لكن صدور ديوان تفعيلي كامل أدى إلى الدخول في عملية تأسيس لوعي شعري جديد ومختلف »[2]. وإذا كان ديوان رسوم على الحائط يستحق الكثير من الاحتفاء، فإن ذلك لا يجدر أن يكون دافعاً لتجاهل شعراء آخرين. فهذه التجارب لم تكن قصائد متناثرة في الصحف، بل كانت قصائد تعبر عن وعي بالتجربة، وتم تضمينها دواوين شعرية، في مرحلة مبكرة، كما حدث مع أحمد قنديل وحسن القرشي. غير أن السمطي كان محقاً حين اعتبر صدور ديوان الحميدين دخولاً في عملية تأسيس لوعي شعري حديث. وهذا الأمر لا يأتي بسبب كون الديوان يسير على نمط شعر التفعيلة فحسب، بل لأسباب فنية تتعلق باللغة والصورة والتجربة الشعرية، وقد أشار السمطي إلى بعض الجوانب الفنية[3].

وإذا كان معظم رواد قصيدة التفعيلة ظلوا مرتبطين بالقصيدة القديمة من

(1) سعد الحميدين. رسوم على الحائط. ط2، 183.

(2) عبد الله السمطي. نسيج الإبداع: دراسات في الخطاب الأدبي السعودي الجديد. الرياض: دار المفردات، 2003، ص180.

(3) المرجع السابق، ص: 181.

حيث القافية واللغة والصور، فإن سعد الحميدين، قد انطلق بشعر التفعيلة إلى آفاق حداثية. يقول عزيز ضياء عن قصائد « رسوم على الحائط » إنها « تصل في تمردها على ضغوط التراث إلى حد التحدي الذي لا تنقصه الجرأة والشجاعة، بل الرغبة في النزال »[1].

وبين القرشي والحميدين يمكن أن نتحدث عن ريادتين للشعر الحر. ريادة زمنية، يتقاسمها عدد من الشعراء، يأتي في مقدمتهم حسن القرشي وأحمد قنديل باعتبار مستوى المنتج الشعري. وأخرى ريادة فنية، ولعل سعد الحميدين سيكون في مقدمة أصحابها.

وبعد هذا الاستعراض الانتقائي الموجز، يظل سؤال الريادة لشعر التفعيلة بحاجة إلى مزيد من البحث. غير أنه يمكن الجزم أن عقد الخمسينات شهد اعترافاً حقيقياً بشعر التفعيلة، على مستوى الممارسة في الشعر السعودي، وهذا يعني تزامنها مع حركة شعر التفعيلة في الوطن العربي. ولعل البعض من غير المتخصصين سيفاجأ بذلك، خصوصاً أولئك الذين يحملون الثمانينات (وزر) التحول في الإبداع والنقد!

(1) سعد الحميدين. رسوم على الحائط. ط2، 183.

د. عبد العزيز السبيل

أزمة الموروث الثقافي
المثقف ـ المؤسسة ـ السلطة

أزمة الموروث الثقافي[1] المثقف – المؤسسة – السلطة

نجح الشعر في العصر الجاهلي أن يكون الأداة الإعلامية الأقوى حضورا وتأثيراً. ونجح في تخليد شخصيات كثيرة وإيجاد مكانة أكبر لهم، من خلال المدائح التي ينشدها الشعراء، ثم تغدو وتروح بين القبائل. وبذا يتم خلق صورة مثالية لهذه الشخصيات، دون النظر إلى واقعها الحقيقي.

وكان القادة والأمراء والخلفاء عبر العصور العربية المختلفة، باستثناءات قليلة منها العصر الراشد، يستحضرون الشعراء لتأدية مهمة أساسية تتمثل في خلق صورة إيجابية للممدوح، وهذا من عوامل توطيد دعائم البقاء واستمرار الحكم. والخلفاء بحاجة إلى عنصرين أساسين لتثبيت حكمهم. العنصر الأقوى والأهم هو العنصر العسكري، وهو خارج سياق الحديث هنا. أما العنصر الثاني فهو عنصر الدعاية والإعلام وتقديم صورة إيجابية للحاكم. وظل الشعر يلعب بشكل أساس هذا الدور الإعلامي لعدة قرون.

والشاعر (الإعلامي) في تلك الأزمان كان على وعي بالدور الذي يقوم به. وكان يتحرك ضمن خطوات تدريجية، لضمان الوصول إلى الهدف. فغالبا ما يبدأ رحلته بخطوات صغيرة عبر مدح أحد الولاة، وربما أحد القادة، ثم ترتقي خطواته إلى مستوى أعلى، ويواصل التدرج إلى أن يصل إلى الخليفة. وأحيانا يدرك الخليفة مبكرا قيمة أحد الشعراء، فيستدعيه إلى البلاط ليبدأ دوره الإعلامي. ويتم ذلك عبر التفاهم بين الشاعر والحاكم. كلاهما يبدو رابحا من هذه العلاقة. فقصيدة واحدة تخلد الممدوح وتصنع له مجدا. وقصيدة واحدة كفيلة أن تنقل الشاعر من

(1) ورقة ألقيت في عمّان في ندوة مشتركة بين مؤسسة العويس ومؤسسة شومان، طبعت في كتاب صدر عن مؤسسة العويس 2018.

حياة الصعلكة إلى حياة الثراء ومجالسة الملوك.

مع بدء الرسالة السماوية، وإعلان موقف الإسلام من الشعر، وتقنينه، حدثت أولى الأزمات التي واجهت هذا الموروث الثقافي. فبعد أن كان الشعر، وهو أهم وأقدم موروث ثقافي عربي قولي، هو المهيمن والمسيطر، والشاغل لخاصة الناس وعامتهم، تم الانصراف عنه، والانشغال بالرسالة العالمية الجديدة.

وإذا كانت مرحلة التأسيس والتوسع الجغرافي مهمة أساسية، فإن البلاغة القرآنية وأسلوب الدعوة الجديد أيضا ساهمت في تقليص دور الشعر. غير أن الأمر لم يمتد سوى عقود قليلة، حيث عاد دور الشعر إلى مكانته، وأصبح بلاط الخليفة يعج بالشعراء، وكلهم يتنافسون على الحظوة لدى الخليفة. بل أصبح الحكام يحرصون على اجتذاب الشعراء المتميزين، الأقوى صوتا، والأكثر قدرة على الانتشار، وذلك لضمان التأثير على العامة. وغدا مجلس الخليفة عامل جذب لكثير من الشعراء الذين يسعون لتحقيق مآرب شخصية. من أبرزها، عدا المال، تحقيق شهرة واسعة وحضور شعري أقوى. فمجلس الخليفة كان مركز الانطلاق للأفضل والأقوى وضمان الوصول إلى الجماهير الواسعة. ولتحقيق ذلك لابد أن يكون الشاعر قادرا على التعبير عن طموحات الخليفة. يقول أحمد شوقي في حديثه عن الشعراء: « على أن الكل قد مارسوا الشعر ... واتخذوه حرفة، وتعاطوه تجارة، إذا شاء الملوك ربحت وإذا شاؤوا خسرت ».

حين الانتقال سريعا إلى العصر الحاضر، أخذ الإعلامي والمثقف دور الشاعر الذي انحسر دوره نسبيا. غير أن الأمر لم يتغير كثيرا، فما حدث هو تطور الأساليب والآليات. حيث اتسع البلاط ليضم العشرات والمئات. وأصبحت الجملة الشهيرة « اقطعوا لسانه » تتردد أيضا على ألسنة حكام اليوم لكن أسلوب

القطع أخذ مناحي متعددة.

الطريف والمؤلم في هذا السياق أنه كلما (قطع) لسان الشاعر، نبت له لسان أطول! والأمر ينسحب على (شعراء) هذا العصر من المثقفين والإعلاميين. وكأن المثقف والسلطة استمرأ كل منهما لعبة قطع الألسنة، لأنها تحقق لهما مصالح مشتركة، دون النظر إلى قيمة المثقف ودوره في دفع السلطة إلى العمل الأفضل.

في العصر الحديث، ومع تغير الظروف وتحول الأساليب، أخذت العلاقة بين الشاعر والحاكم بعدا آخر. فالشاعر الذي كان الصوت الإعلامي الأقوى لم يعد وحيدا في الميدان، فقد أصبحت هناك وسائل إعلامية متعددة. ولذا، فلم يعد الشاعر بحاجة إلى الدخول إلى بلاط الحاكم، فصوته يصل عبر الصحافة والإذاعة والتلفاز وسواها من وسائل الاتصال، خصوصا وسائل التواصل الاجتماعي، التي غدت الأسرع انتشارا والأقوى تأثيرا.

وإذا كان الخليفة في القديم يصطفي بعض الشعراء ليكونوا صوت السلطة، فإن رجال الإعلام ومعظمهم من المثقفين غدوا يلعبون نفس الدور ولكن بشكل مباشر أقوى، مع ضمان وصول أصواتهم إلى الجزء الأكبر من أفراد الشعب. وهم قادرون على المنافحة عن الحاكم وتبرير أفعاله بأسلوب بليغ وحسن تعليل على طريقة الشاعر:

ما زلزلت مصر من كيد ألم بها لكنها رقصت من عدلكم طربا

وإذا كان كثير من المثقفين يربأ بنفسه أن يكون الصوت المنافح عن قضايا خاسرة، فإن الأنظمة الحاكمة تملك أساليب تبدو أكثر إقناعا، من أجل اكتساب المثقف، ومحاولة إضعاف موقفه، بأسلوب يغري بعض المثقفين، دون الشعور بذنب

كبير. من ذلك اختيارهم لأن يتبوؤا مواقع وظيفية مهمة في الدولة، وابتداع فكرة المهرجانات الشعرية والثقافية، وإيجاد كثير من الجوائز ذات التوجهات المختلفة. وهي بالتأكيد ذات قيمة ثقافية كبيرة، وتحقق للثقافة العربية نموا وتطلعا لمزيد من الإثراء والإبداع. غير أن بعضا منها لا يبدو حياديا دائما، خصوصا تلك التي ترتبط مباشرة بالأنظمة الحاكمة، ولا يعلن بشكل واضح عن أسلوب عملها، وكيفية انتقاء الفائزين بها.

وهنا يتم طرح السؤال الكبير، أليس من حق المثقف حضور المهرجانات، والمشاركة بفاعليتها، وقبول الجوائز التي تمنح له، تقديرا لجهوده العلمية والثقافية. الجواب لن يكون واحدا، فلكل مهرجان رؤيته، ولكل جائزة غاية منها. فالجوائز التي تخضع لتحكيم علمي عبر مراحل منحها، بحيث يضمن معه الممنوح أن الجائزة منحت له نتيجة لجهوده في حقل ما، وليس لهدف سياسي غير معلن، فهي بالتأكيد حق له، بل ويجب أن يسعى للتقدم إليها.

غير أن السؤال الآخر المهم الذي يجدر طرحه، هل الشاعر في العصور السالفة يمثل نفسه فقط؟ وبالتالي هل هذا المثقف، في الوقت الحاضر، الذي يمتدح الحاكم، ويبرر أفعاله يكون أيضا ممثلا لنفسه فقط؟

بالتأكيد سيكون الجواب بالنفي، على افتراض أن النخب المثقفة هو التي يجب أن تكون مؤثرة في صنع القرار. بل إن بعض الأقوال والأدوار والمواقف للمثقفين يمكن أن تقلب بعض موازين القوى في الدولة والوطن من خلال صوته الجهوري عبر وسائل الإعلام. ولأنه يفترض في المثقف أن ينحاز للشعب. وليس بالضرورة ضد الحكومة، من منطلق « انصر أخاك ظالما أو مظلوما » بالمفهوم الإيجابي للحديث الشريف. وهنا يمكن القول أنه ليس من حق المثقف أن يفعل ما شاء،

متى شاء. إن الهم الجمعي هو الأصل والأساس، ويتوقع من المثقف بشكل خاص أن يلتزم به.

من جانب آخر، تكمن المشكلة الكبرى في عالمنا العربي، أن الذي يقود المجتمع هم السياسيون، وتغييب المثقف أمر يبدو مقصودا. ويحدث ذلك بسبب اختلاف الرؤية والمصلحة. ومن ناحية أخرى، فإن المثقف العربي أما أن يكون قريبا من السلطة، ويخدم بالتالي مصالحها السياسية، أو أن تكون له رؤية مختلفة بشكل دائم، وبالتالي تكون هناك محاولة لإقصائه بشكل مباشر أو غير مباشر.

لعلنا على اتفاق أن السياسيين يخشون الثقافة. والثقافة دائما تمثل أزمة للسياسي بشكل عام، لأنها ترتبط بالوعي الوطني. وأعتقد أن هذه إحدى المعضلات التي نعيشها. أكرر القول دائما أن المثقف يجب ألا يكون على وفاق مع السلطة السياسية. وذلك بسبب اختلاف الرؤية والهدف. المثقف ينحاز إلى العدالة ورفع الظلم عن الشعب. يتبنى هموم الطبقة الدنيا، ويعمل على مد العون لهم ومناصرتهم. أما السياسي، فيهتم بالأمن السياسي، المتمثل في الحرص على البقاء وضمان الاستمرار في السلطة، والبعد عن أي بوادر قد تسبب قلقا للسلطة.

غير أن هذا بالتالي لا يعني بالضرورة أن يكون المثقف معارضا للسلطة، ويعمل ضدها. إن الحديث هنا عن المعارضة الإيجابية التي تبني ولا تهدم. حين أقول إنه لا يتوقع أن يكون المثقف على وفاق دائم مع السلطة، يأتي من منطلق أن طموح المثقف للإصلاح لا ينتهي، وليس أمن السلطة من أولياته بالتأكيد. وهذا سر عدم الوفاق التام بين المثقف الحقيقي والسلطة. والاتفاق بينهما لن يكون في مصلحة الوطن، ولن تتحقق بالتالي ثقافة حقيقية للمجتمع.

إن اللوم يوجه دائما إلى السلطة في كثير من الإخفاقات التي تحدث في الوطن، وهي تستحق ذلك. وإذا كان كثير من المشاريع الوحدوية العربية لم تحقق نجاحا بسبب اختلاف مصالح السياسيين في مختلف الأقطار، فإنه يجدر بنا تعزيز دور المؤسسات الثقافية. إن المؤسسات الثقافية، ومؤسسات المجتمع المدني، يمكن أن تلعب الدور الإيجابي الأكبر، ليس في حماية المثقف من السلطة فحسب، وإنما من أجل العمل الإيجابي المؤثر على المستوى القومي.

السلطة مهمومة بالأمن على كافة مستوياته وأشكاله، وهو هاجس يكبر مع الزمن، مع مزيد من الوعي الشعبي. أما المؤسسات الثقافية فلا هاجس لديها سوى تقديم عمل ثقافي مؤثر يتطلع إليه المواطن العربي، الذي فقد الثقة غالبا في السلطة. وعلينا أن نطرح العمل المؤسسي الثقافي العربي، من خلال إنشاء مزيد من هذه المؤسسات، والعمل على إيجاد صيغ عمل مشتركة بينها، يجعلها قادرة على تحقيق واقع ثقافي قومي وحدوي.

د. عبد العزيز السبيل