القصة عند العرب

بقلم علي شلش

ليس المقصود ان نعالج تحت هذا العنوان موضوعا متشعبا عميق الجذور متعدد الجوانب كموضوع القصة عند العرب ، فهذا مما يضيق عنه نطاق فصل في كتاب وانما قصدنا ان نعالج تحته بعض الظواهر التي تعيش في عقولنا ووجداناتنا المعاصرة ونؤثر تيسيرا لمتابعة هذه الظواهر ان نقسمها ، او بالاحرى ان نطرحها في صورة اسئلة :

١ ــ هل عرف العرب فن القصة ؟

لقد اثيرت في السنوات الاخيرة قضية طريفة شغلت كتابنا ونقادنا فترة من الزمن . فقد طرح مرة اخرى السؤال القائل : هل عرف العرب فن القصة ، أم أن هذا الفن جاءهم من أوروبا مع ما جاءهم من أساليب وفنون حضارية ؟؟

والسؤال على هذا النحو قديم ومعاد بلا شك . فما اكثر ما طرح عبر تاريخنا الحديث . غير ان الاجابة عليه تميزت ببعدين قاطعين مثلما تميز هو نفسه . فمثلما انقسم السؤال الى قسمين انقسمت الاجابة بدورها الى قسمين : قسم يرى ان العرب عرفوا فن القصة ، وقسم ينكر هذا الفن عليهم ويرده الى اوروبا . ولسنا ندري على وجه التحقيق من طرح السؤال لاول مرة ، فهذا مما لا يعنينا ، وانما الذي ندريه على وجه التحقيق أن السؤال بشقيه يحمل في طياته سمات العبث والخواء . فهو يعادل سؤالا مثل :

هل عرف العرب القبعة أم انهم نقلوها عن اوروبا ؟ او : هل عرف العرب فن تفصيل « البدلة » أم أنهم أخذوه عن اوروبا ؟ وهكذا الى آخر سلسلة هذه الاسئلة الفارغة التي تعوق التطور في النهاية . لكن هل فكرنا يوما في اوروبا من هؤلاء الاوروبيين الذين نزعم اننا نقلنا عنهم يسأل نفسه : هل تأثرنا في فن القصة بألف ليلة وليلة والمقامات وقصص العشاق وغيرهما مما نقلناه عن العرب عند احتكاكنا بهم في العصور الوسطى ؟ لقد ثبت ذلك كله بشهادة قصاصي اوروبا وروائييها ومؤرخيها (١) ، وهو قابل للثبوت ايضا اذا لم نأخذ باعترافهم ــ وهو سيد الادلة بلغة القانون ــ ولجأنا الى اساليب الادب المقارن فطبقناها بأنفسنا . لقد ثبت ذلك كله ومع هذا لم يسأل الاوروبيون انفسهم مثلما سألنا انفسنا ، وانما كانت اسئلتهم دائما هي المزيد من الانتاج والمزيد من التجويد لهذا الانتاج . وبهذا مضوا في التطور وبقينا نحن منقسمين الى قسمين : قسم يرى أن العرب عرفوا فن القصة واجادوه منذ جاهليتهم الاولى ، وقسم يرى ان اوروبا هي أم هذا الفن وهي التي ارضعتنا لبنه . ولا شك ان القسم الاول قد صدر في رأيه عن حماسة واعتزاز بالاجداد وغيرة على مآثرهم ، ولا شك أيضا ان القسم الثاني قد صدر في رأيه عن حماسة واعتزاز باوروبا وغيرة على مآثرها التي نهل منها طالبا ودارسا ومبعوثا في اهله من قبلها . وكلا القسمين على خطأ في النهاية . فما الصواب ؟

قبل ان نجيب عن هذا السؤال الاخير يحسن بنا ان نعرض لاهم ما ظهر من وجهات نظر في الرأيين المنقسمين السابقين . ففي كتاب الفه اسماعيل ادهم وابراهيم ناجي عن توفيق الحكيم عام ١٩٤٥ (٢) تعرض الاول الى السؤال السابق ، بشقيه ، وانكر على العرب ان يعرفوا فن القصة ، بدعوى ان « الذهنية العربية تنقصها الطاقة على التجرد من الذاتية وجعل الظواهر الموضوعية في طبيعتها الموضوعية ، فمن هنا كان الفن العربي مظهرا لتفتح ذاتية الفنان على نفسه ، ومن هنا كان في اغراضه فرديا لان الفنان يعيش في حاضره ، ولا تتجلى له الاشياء في تطورها التاريخي ، ولهذا كانت القصة والمسرحية غريبة على فن العرب » .

وهذه الدعوى الحماسية يمكن قبولها شكلا لكن لا يمكن قبولها موضوعا . فمن قال ان فن القصة فن موضوعي بحت ؟ اليس فنا من الفنون ؟ وأليس من البديهيات ان الفنون تنبع من ذات الفنان . او بالاحرى من انعكاس الموضوع على الذات ــ بصفة اساسية . وحتى لو سلمنا بمنطق الدعوى لوقعنا في تناقض آخر . فلو كان الامر كذلك فما تبرير التجريد في الشعر العربي كسمة اصيلة ، وما تبرير الشعر الموضوعي والقصصي الذي ظهر على مدار العصور الماضية ؟

ويصل اسماعيل ادهم الى تبرير نشأة القصة في الادب العربي بقوله :

« لم تنشأ القصة والاقصوصة في الادب العربي الحديث من اصل عربي قديم كالمقامات والقصص الحماسية كما يظن البعض » انما نشأ فن القصص مترعرعا في الادب العربي الحديث تحت تأثير الآداب الاوروبية مباشرة » .

ومرة أخرى نقبل التبرير شكلا ، لكننا نرفضه موضوعا ، فالفن في أساسه يقوم على الممارسة . واذا سلمنا بأن العرب مارسوا فن القصة قديما على أي وجه من الوجوه فهم لم يواصلوا الدأب ، بل انقطعوا عن الممارسة الجادة الخلاقة طوال عصور التأخر والانحطاط قبيل الغزو العثماني وبعده ، لا في القصة وحدها ، بل في كل ألوان النشاط الادبي . بل ان الشعر نفسه وهو عمود ادبهم قد انحط طوال تلك العصور الى ان نهض في عصرنا . اما ان القصة لا دخل لها بالمقامات فتلك قضية اخرى سنبحثها بعد قليل . لكن يبقى من الموضوع جانب جدير بالاعتبار ، وهو نشأة فن القصص تحت تأثير الآداب الاوروبية مباشرة . ونبادر فنقول ان النشأة على هذا النحو لا خلاف فيها بقدر ما نقيم الخلاف برفضنا مقدما اية احكام جاهزة مثل ان اوروبا هي التي جادت على الانسانية بذلك الفن . فالاصح منطقيا على الاقل ان فن القصة نشاط انساني عام لا يمكن ان تحتكره لغة او جنس او وطن . ولو اننا سلمنا بهذا التبرير الذي ساقه اسماعيل ادهم فما تبرير وجود كلمة « قصة » وفعل « يقصص » و« اقص » في لغتنا ؟ وما تبرير وجود عبارات : « زعموا ان .... » و « يحكى ان ... » و « كان ما كان » و « قال الراوي ... » وغيرها في لغتنا وادبنا منذ العصور القديمة التي كانت فيها اوروبا بلا ذكر ؟

ان وجود مثل هذه الكلمات والعبارات ليس معناه وجود فن القصة عند العرب وحسب ، وانما معناه ان التناول الفني لها كان

---

١ ــ ذكر فولتير انه لم يكتب قصصا الا بعد ان قرأ « الف ليلة وليلة اربع عشرة مرة ، وتمنى ستندال ان ينسى ذكراها التي علقت بذهنه حتى يعود اليها فيستعيد متعة مطالعتها مرة اخرى . كما تمنى سومرست موم ان يتعلم العربية حتى يقرأها في اصلها العربي » . وهناك الكثيرون ممن تأثروا بالاداب والموضوعات العربية مثل جيته وفيكتور هيجو وغيرهما .

٢ ــ توفيق الحكيم . دار سعد مصر ١٩٤٥ .

متنوعا بتنوع الرواة والقصاص . حقا ، لتصلنا قصة قديمة باسم صاحبها كما هي حال الادب المكتوب اليوم ، وانما وصلنا اكثر القصص بعد سلسلة من المراجعات والحذف والاضافة كما هي حال اجناس الادب الشعبي غير المكتوب ، لكن هذه القصص جميعها نموذج لبدايات هذا الفن ، وهي بدايات تعلو كل العلو على بداياته في اوروبا . ومن ثمة فنحن متفقون مع فاروق خورشيد في حماسته في مقدمة كتابه عن الرواية العربية (١) الذي ظهر بعد نحو عشرين عاما من ظهور كتاب ادهم . يقول فاروق : « من المتعذر على التفكير العلمي ان يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث في ادبنا العربي لا جذور له ! » . فما تلك البدايات التي أشرنا اليها والتي يعجز الحصر عن سوق امثلتها نثرا وشعرا ، الا الجذور التي تربط فن القصة العربية بماضيه وحاضره المنفتح على الآخرين وليس الذي ينغلق على ذاته .

غير ان القضية كما وضعها اسماعيل ادهم قد وجدت بعد ذلك كثيرين من المشايعين والانصار . فمحمود تيمور في كتابه «فن القصص» الذي ظهرت طبعته الثانية التي تحت ايدينا عام ١٩٤٨ يميل الى هذا الرأي ، وكذلك نما نحوه الكثيرون مثل يحيى حقي ومندور وعبد العزيز عبد المجيد ومحمد يوسف نجم ومحمود حامد شوكت وعبد المحسن طه بدر وغيرهم من الكتاب والدارسين .

لقد حاول تيمور في كتابه المذكور ان يبحث القضية لكنه خرج من بحثه بحكم عام على ضعف شأن القصة في الادب العربي (القديم بالطبع) . ومرجع ذلك في رأيه الى قلة الاساطير والى اعتزاز العرب بأدبهم بحيث تنكبوا عن الترجمة من الآداب الاخرى . والحق ان قلة الاساطير لا تكفي دليلا على ضعف فن القصة في أي أدب من الآداب . ناهيك عن ان العرب خلفوا الكثير منها بالاضافة الى الكثير الاخر من القصص الشعبي الذي تناثر عبر الصحراء .

اما تنكبهم عن ترجمة قصص الاداب الاخرى فليس سببا في عدم معرفتهم فن القصص . ذلك لان الترجمة في الادب العربي بدأت بالعلوم نتيجة للاحتياج الاجتماعي اليها ومع هذا عرفنا كليلة ودمنة وبعضا من قصص الف ليلة وليلة مترجما عن لغات اخرى غير العربية . ولا شك ان اوروبا او غيرها ابان ازدهار الترجمة في القرنين الثالث والرابع الهجريين لم تكن تملك نماذج تذكر في فن القصة . اما حين ملكت هذه النماذج في القرن التاسع عشر بصفة خاصة كنا نحن العرب في صراع مع اوروبا من نوع اخر ، وهو مكافحة محاولاتها الاستعمارية والقضاء على محاولة « الرجل المريض » والاطاحة به الى عقر داره في اسطنبول. ومع هذا ايضا بدأت حركة الترجمة في القرن الماضي في لبنان ومصر على السواء ، ونقلت الى لغتنا قصص وروايات عديدة .

ان تيمور يخلص من بحثه ايضا الى ان « ادب القصة بدأ ترجمة فاقتباسا فتقليدا ، فابتكارا » ولا اعتراض لنا على هذا ، فليس يضيرنا اننا بدأنا بالترجمة فالاقتباس فالتقليد ، ولكن الاعتراض كله منصب على مسألة انكار معرفة العرب للقصة في أي صورة من صورها .

ولقد اثار الدكتور محمد مندور اعتراضا وجيها في هذا المجال (٢) لا بأس من مناقشته فقد اشار الى محاولة فاروق خورشيد قائلا : « ... وكان الواجب يقتضيه ـ أي فاروق خورشيد ـ اولا ان يعرف الفن الذي يقصده ، ويضع حدوده حتى لا تختلط الاخبار والروايات والسير وايام العرب والاساطير وما اليها بفن ادبي محدد هو فن القصة باحجامها المختلفة ، وهو فن لم يظهر في أوروبا نفسها ولم تكتمل مقوماته الفنية الا في القرن التاسع عشر ، ولم ترث اوروبا شيئا ذا غناء في هذا الفن النثري عن اساتذتها اليونان القدماء انفسهم » فالدكتور مندور في هذا الاعتراض من انصار عدم الخلط عند الحديث عن جذور فن القصة وبداياته عند العرب الاقدمين بين السير والاساطير مثلا وبين الرواية في شكلها الأوروبي الحديث . وهو كذلك من انصار الرأي القائل باننا اخذنا عن الغرب القالب الفني للقصة كما اخذنا عنهم قالب المسرحية ، « وليس في شيء من هذا ضير ، بل فيه كل الخير لانه يدل على اننا قد احسسنا بحاجتنا الى قوالب جديدة تتسع لمضمون حياتنا النامية ، وليس المهم في الدنان بل المهم في محتواها » ، كما يقول وليس في شيء من هذا ضير ايضا في الحقيقة . لكن تسليمنا به لا ينفي اصالة العناصر القصصية عند العرب مما اشار اليه فاروق خورشيد في كتابه ،ولا ينفي ما قاله هو نفسه في فقرة تالية من مقاله من ان حسين هيكل كان عند كتابته لرواية « زينب » ابعد ما يكون عن المقامات وما تفرع عنها ، واقرب ما يكون الى روح الرومانسية الفرنسية والقصص الفرنسي » .

حقا ، لم يعرف النقد العربي القديم المصطلحات النقدية الخاصة بالقصة في الآداب الغربية ، وقد وضع معظمها خلال القرن التاسع عشر والعشرين ، لكن هذا لا يقلل من شأن العناصر القصصية الكثيرة المتوافرة في مختلف فنون الادب العربي بما فيها الشعر . ولقد بدأنا نعرف هذه المصطلحات النقدية نفسها في وقت مبكر نسبيا منذ بدأنا حركة الترجمة في القرن الماضي . وليس في استخدامنا لعبارة «العناصر القصصية » هنا تقليل ايضا من شأن القصة العربية ونماذجها المبكرة مثل القصص التي تحكى ايام العرب او قصص الحب المشهورة عندهم . فهذه وغيرها لا تقل في الحقيقة عن بدايات القصة في اوروبا ، بل تزيد عليها في انها تقدمتها في تاريخ الكتابة والتسجيل . ذلك لان أقدم نص قصصي مكتوب في الآداب الاوروبية لا يبعد كثيرا عن القرن العاشر او التاسع على اكثر تقدير ، بينما سجلت نصوص القصة العربية قبل هذا التاريخ بعدة قرون كما هو ثابت ومعروف كذلك . وكل هذا يشكل أرضية ثابتة يقف عليها القصاص العربي الحديث رغم انه تأثر بنماذج القصة الاوروبية بعد ترجمتها ، ورغم انه التفت الى قيمها الجمالية المتطورة في التناول والاداء ، وهي قيم تطورت بالممارسة الطويلة ، وكان يمكن ان تتطور عندنا بذات الدرجة لو ان قصاصينا استمروا في ممارسة هذا الفن الذي انتقل في العصور الوسطى الى الشعراء الشعبيين ورواة السير والملاحم ، ولو ان صلتهم الخلاقة به لم تنقطع طوال العصور التي يعرفها مؤرخو الادب العربي بعصور التأخر والانحطاط في اللغة والادب .

والحق أن من الانصاف ذكر جهود دارس جاد قدير من دارسينا في هذا المجال وهو الدكتور عبد العزيز عبد المجيد ، وله رسالة عن الموضوع باللغة الانجليزية ، لكنه نشر بحثين منها بالعربية . وكان اولهما بعنوان « ادب القصص عند العرب » (٣). وفيه حاول ان يرد للعرب فضلهم على القصة بوجه عام . يقول :

« ان هذه الظاهرة الاجتماعية العربية التي بدأت في الاختفاء ـ ظاهرة اجتماع السمار لسرد القصص وسماعها ـ قديمة قدم الشعوب العربية نفسها . فلقد كان للعرب قبل الاسلام اسمارهم المسائية ، يجتمع ابناء القبيلة او الاسرة حول موقد النار تحت الخيمة او في الخلاء يسرد عليهم الراوي والقاص اللبق اساطير الاولين ... وكانت مخيلة الراوي لا تقف عندما يعرف وما لا يعرف من الوقائع التاريخية ، بل كان يبتكر ويخلق من الحوادث الغريبة ، والخارقة احيانا ، مما يلهب اهتمام السامع وخياله ، وما يستبقي رغبته في الاستزادة من القصص » .

هذه الظاهرة التي اشار اليها الدكتور عبد المجيد ظاهرة انسانية عامة في الحقيقة لا يختص بها قوم دون قوم آخرين ، وهي في الوقت نفسه دليل على بدايات هذا الفن في كل مكان كما سنرى خلال هذا الكتاب في اراء بعض الباحثين الاوروبيين والامريكيين .

ويروي الدكتور عبد المجيد في بحثه هذا ان الاسلام لم يحظر سماع الاقاصيص الصادقة باعتبارها من عوامل الحث على الفضيلة ،

١ ـ في الرواية العربية ـ عصر التجميع . دار المعرفة ١٩٦٠ .

٢ ـ فن القصة بين العرب القدماء والغرب . جريدة الجمهورية ٢ ابريل ١٩٦٠ .

٣ ـ مجلة الآداب (بيروت) يوليو ١٩٥٤ .

وأن عمر بن الخطاب أذن لسليمان بن عتر التجيبي وكان قاضياً في مصر ـ ان يقص على الناس في مسجد عمرو ، وأن معاوية كان يلتذ ويفضل سماع احاديث ما مضى ، وهكذا الحال مع غيره من الخلفاء والولاة . ومعنى هذا ان القصة على المستوى الرسمي ، أي على مستوى الحكام ، لم تكن بدعة او عملا غير مقبول . لكن حدث بعد ذلك كما يقول الدكتور عبد المجيد ان طغى القصص الفكاهي والخرافي عند العامة في الامصار بعد انتشار الاسلام بالطبع ـ فخشي العلماء انصراف الناس عن العبادة والعلم فحاربوا هؤلاء القصاص . وهو ينقل ما كتبه الطبري في تاريخه من « أن السلطان امر عام ٢٧٩ هـ بالنداء بمدينة السلام (بغداد) بان لا يقعد قاص على الطريق ولا في المسجد » ومن ثمة نشأت كما يقول : طبقة تحب القصص وسير البطولة هي الشعب واخرى تنكر هذا النوع وهي طبقة العلماء المحدثين . وكان من اثر ذلك أن قوبل الحريري حين كان يسرد مقاماته في مسجد البصرة بالاعتراض من الفقهاء رغم مكانته الادبية ! (١)

ومعنى هذا ايضا أن القصة احتياج اجتماعي بالدرجة الاولى ، (وان محاربتها على المستوى الرسمي تجعل تعاطيها امرا يدور في السر بعيدا عن العيون ومصادر الانزعاج) .

وقد أشار الدكتور عبد المجيد في بحثه هذا الى العديد من الامثلة لهذا القصص الشعبي والخرافي في عديد من الكتب والمصنفات القديمة ، لكنه يلاحظ أن معظمه لم يكن له مؤلف معروف وانما تناقله الرواة جيلا بعد جيل . لكن حين ظهر كتاب المقامات لبديع الزمان والحريري ، بدأ اسم المؤلف يتضح وتتناقله الكتب مع اعماله . وليس ما لاحظه الباحث هنا جديداً ايضا على بدايات القصة في أي مكان فهكذا البدايات في كل لغة وعند كل جنس .

اما البحث الثاني الذي نشره الدكتور عبد المجيد فكان بعنوان « الاقصوصة في الادب العربي الحديث » (٢) .وفيه اتفق مع اسماعيل ادهم في منهجه الذي ، اتبعه في كتابه السابق عن توفيق الحكيم ، فهو يعترف بتأثير حملة نابليون على تفتح الشرق على الغرب ، وكذلك دور الارساليات وظهور الصحافة في مصر والشام في مطلع القرن الماضي مما عجل بظهور الاقصوصة على النحو الذي ظهرت به في اوروبا يقول :

« لم يكن لفن القصص في النصف الاول من القرن الماضي حظ يذكر » ولم تكن الاقصوصة قد ظهرت في الادب العربي او عرفت . وربما كان من الممكن ان تنشأ الاقصوصة في الادب العربي كنتاج للمقاومة لو ان كتاب المقامة تطوروا بها وتحرروا من اسلوب السجع السقيم ، الذي يتنافى مع اسلوب القصص الطلق السهل الاقرب الى لغة الحديث منه الى لغة التاليف المصطنعة ، ولو انهم كذلك تناولوا فيما كتبوا من مقامات موضوعات واقعية واجتماعية حيوية . ومن الغريب ان كتاب المقامات في القرن الماضي ـ ومنهم من كان له نصيب وافر من الثقافة الغربية كأحمد فارس الشدياق وعبد الله فكري لم يتطوروا بها ولم يجددوا فيها فجاءت تقليدا هزيلا لمقامات البديع والحريري » .

وعلى ذلك لم تولد الاقصوصة في ادبنا الحديث من المقامة العربية كما كان ذلك ممكنا ، وانما ظهرت نتيجة لتأثير الادب الغربي . اي انه متفق في النهاية مع غالبية الباحثين الذين اشرنا اليهم في ان الاقصوصة نتاج مباشر للاحتكاك باوروبا ، وانها بدأت بالترجمة منذ عام ١٨٧٠ الى ان دخلت مرحلة النمو منذ عام ١٩٢٥ .

وقد اثار الدكتور عبدالمجيد في مطلع الفقرة السابقة قضية . العلاقة بين المقامة والقصة القصيرة في أدبنا ، وهي قضية اثارها من قبله الكثيرون ، واختصموا فيها وانقسمت اراؤهم بين مؤيد ورافض . لكننا نميل في الحقيقة الى الرأي الذي سبق ان ابداه الدكتور شوقي ضيف في كتيب خاص بالمقامة .(٣) فقد ذكر في تعريفها انها « حديث ادبي بليغ ، وهي ادنى الى الحيلة منها الى القصة» وان غايتها التعليم، والاسلوب الذي تعرض به الحادثة ، ومن هنا غلب فيها اللفظ على المعنى ، وان تأثيرها على الآداب الاوروبية بعد ترجمتها كان تأثيرا محدوداً بالقياس الى تأثير الف ليلة وليلة .

حقا ، ان المقامة تملك بعض مقومات القصة القصيرة وعناصرها مثل الخيال والسرد والحوار والحادثة . لكنها ليست حديثا ادبيا بليغا فحسب كما يقول الدكتور ضيف ، وانما هي كذلك شكل متميز من اشكال الكتابة الادبية ، لكنها ليست قصة بمعناها الحديث على الاطلاق . وقد كان من الممكن باعتبارها شكلا متميزاً ان تتطور وان تجد كتابا يتوفرون عليها ويجددون دماءها بعد محاولات اليازجي والمويلحي الحديثة وغيرها . لكن يبدو ان الحاح كتابنا المحدثين على القصة القصيرة بشكلها الاوروبي الحديث ، واحساسهم بعجز فنوننا الادبية القديمة بتأثير ثقافاتهم الاجنبية ، قد حال دون تطور هذا الفن الراسخ الذي نرجو له أن يتطور ويتجدد .

وعلى هذا لم يكن ممكنا أن تتطور المقامة فتصبح قصة قصيرة ، والا لطالبناها ايضا بان تصبح مسرحية من فصل واحد لمجرد اشتمالها على بعض العناصر والمقومات المسرحية مثل الحادثة والشخصيات القليلة والحوار !

ونخلص مما سبق جميعه الى القول بأن العرب قد عرفوا القصة لفظا وممارسة ، وانهم في ذلك ليسوا بدعا بقدر ما يشتركون مع غيرهم من الامم القديمة التي عرفت القصص وسجلته في تواريخها واثارها . لكنهم توقفوا عند البدايات الاولى لهذا الفن ، وحالت دون تطوره على أيديهم ظروف تاريخية موضوعية معروفة ، ساهمت فيها اوروبا بتدخلها المبكر منذ الحروب الصليبية . وليس من الصواب ان تكون اوروبا هي ام هذا الفن الراسخ وانما الصواب انها طورته ونقلته من بداياته الاولى الى النضج في وقت مبكر بالقياس الينا ، نتيجة لظروف تاريخية موضوعية معروفة ايضا ، وعلى رأسها ظهور الطباعة والصحافة .

ذلك هو الصواب في رأينا بالنسبة للسؤال ذي الشقين الذي طرحه الكثيرون في السنوات الاخيرة .

٢ ـ من في العرب عرف فن القصة قبل غيره ؟

أثار الدكتور سهيل ادريس قضية اطرف من سابقتها في كتابه « محاضرات عن القصة في لبنان » (٤) فقد كتب في اوله :

« ولدت القصة العربية الحديثة بجميع الوانها ، على يدي اللبنانيين في بلدين : مصر وامريكا ، فكأن المهاجرين وجدوا ان بلادهم الصغيرة لا تتسع لمواهبهم ، فخاضوا البحار والاقطار ليزرعوا في الشرق والغرب بذور النهضة الادبية العربية ».

ففي هذه الفقرة محاولة لتسجيل شهادة ميلاد القصةالعربية الحديثة واعتبار لبنان مسقط رأسها ، واللبنانيين اباءها . ويمضي الدكتور ادريس فيشير الى انه ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأت فئة من الكتاب اللبنانيين في ممارسة ألوان الادب القصصي ، وقد مهدت لها حركة مزدوجة من تشجيع الصحف لنشر القصص ومن ترجمة عشرات الروايات الاجنبية واقتباسها ، وكان ذلك كله على ايدي اليازجي والشدياق في محاولاتهما ذات النثر المسجوع، ثم على ايدي سليم البستاني وفرح انطون وجميل نخله المدور ونقولا الحداد ويعقوب صروف وامين الريحاني رغم ضعف محاولاتهم من الناحية الفنية بمقاييس اليوم ، ثم على ايدي جبران ونعيمة وغيرهما في المهجر الامريكي .

ويبدو ان الدكتور ادريس باعتباره لبنانيا قد داخله شيء من الاعتزاز بابناء بلده ومحاولاتهم القصصية ، ولا يستطيع احد أن ينكر

---

١ ـ المصدر السابق . نوفمبر ١٩٥٤ ...

٢ ـ المصدر السابق . نوفمبر ١٩٥٤ .

٣ ـ المقامة . دار المعارف . سلسلة فنون الادب العربي ١٩٥٤ .

٤ ـ مطبوعات معهد الدراسات العربية . القاهرة ١٩٥٧ .

فضلهم في هذا المجال ، لكن الذي ننكره هو ان تسجل شهادة ميلاد القصة العربية الحديثة باسمهم خالصة معفاة من اي رسوم . غير انه يعود في منتصف الكتاب تقريبا فيستدرك قائلا :

« اذا كان الادب القصصي الحديث عند العرب مدينا بانبثاقه في مصر والمهجر لكتاب لبنانيي الاصل ، فان مصر لم تلبث طويلا حتى تناولته ، فمدته بدم منها ودفعته الى درجة طيبة من الكمال النسبي » فقد اضطربت جميع مظاهر النشاط الادبي اللبناني اثناء وبعد الحرب الاولى واصيبت المدرسة اللبنانية في امريكا بكسوف بعد جيل جبران !

هذا الاستدراك من قبل قول القائل « الخلاف في الرأي لا يفسد للود قضية » . ولقد سبق لاسماعيل ادهم ان عالج هذا الموضوع على النحو الذي عالجه به سهيل ادريس ، ووصف مدرسة المهجر بصفة خاصة بانها كانت « اول مدرسة قوية في الادب العربي ، نجحت في تقديم اروع ما في الادب العربي الحديث من القصص والمسرحيات الاقاصيص » فقد تاثر بها كثيرون ، لكن اثرها ما لبث ان ضعف بفعل الحرب الاولى كما يقول ، وكذلك بظهور « المدرسة الطبيعية الواقعية » في مصر عقب الحرب ، تلك المدرسة التي استطاعت التاثير في المنطقة العربية كلها .

والحق اننا لا نستطيع ان نجاري الدكتور ادريس فيما قال . فمن الثابت تاريخيا ان الاهتمام بترجمة القصص الاوروبية ونشرها سبقت به مصر لبنان بسنوات كثيرة . فاذا كان الدكتور عبد العزيز عبد المجيد في بحثه السابق ذكره قد اشار الى ان اول صحيفة نشرت الاقصوصة الحديثة باللغة العربية هي صحيفة « الجنان » التي ظهرت في بيروت عام ١٨٧٠ ، فاننا نؤكد ان الصحف المصرية قد سبقت « الجنان » في نشر الاقاصيص المترجمة بصفة خاصة . فقد ترجم رفاعة الطهطاوي وبعض تلاميذه عددا من الاقاصيص والروايات القصيرة، ونشروا بعضها في صحف « الوقائع المصرية » و « وادي النيل » و « روضة المدارس » . ونشروا البعض الاخر في كتب مستقلة ، وذلك في الفترة من ١٨٤٢ وهو تاريخ تولي الطهطاوي الاشراف على « الوقائع » الى عام ١٨٧٠ وهو تاريخ ظهور « روضة المدارس » .

ونحن لا نحب ان نقيم التفرقة في تعاطي ترجمة القصص الحديثة وتأليفها على النحو الذي اقامه الدكتور ادريس ، او ما اقامه البعض الاخر حين زعم ـ خطأ ـ بأن اللبنانيين ايضا هم بناة الصحافة المصرية الشعبية ، ولكننا نحب ان ننفي زعم الزاعمين بأن لبنان سبقت مصر او ان مصر سبقت لبنان ، فالاصح تاريخيا وموضوعيا ان كلا البلدين أقبل في وقت واحد تقريبا وبدرجات متفاوتة على منجزات اوروبا في القصة، ثم راح يجرب طاقاته الخلاقة في التاليف فكان له عبر المائة سنة الاخيرة حصيلة لا بأس بها من الترجمة والتاليف على السواء ، رغم السبق الذي أحرزته مصر في مجال الجودة ورفعة الانتاج .

٣ ـ كيف نظرنا الى القصة كفن ؟

ومن الثابت تاريخيا ان النقد العربي القديم لم يشغل نفسه بفن القصة على اختلاف اشكالها . وعاش نقدنا العربي حتى هذا القرن خلوا من اي جهد نظري او تطبيقي جاد في هذا المجال ، مثلما عاش النقد الانجليزي خلوا من هذا الجهد الجاد حتى ظهور هنري جيمس في اخريات القرن الماضي .

لقد انشغل نقادنا على مدار العصور الماضية بالشعر ، مثلما انشغل النقاد الانجليز بالشعر ايضا حتى هذا القرن . غير اننا نتساءل : هل تغير موقف النقد العربي الحديث ؟ وكيف ؟ ان اول ملحوظة هنا ان النقد تأل للخلق ، ولم يكن من الممكن ظهور نقد القصة على المستوى النظري او التطبيقي قبل ظهور الوان القصة نفسها بمعناها الحديث الذي تطور كثيرا عن بداياتها الاولى .

لكن حين بدأت الزهور الاولى تتفتح صاحبتها محاولات بدائية في تقويمها وتقديرها والتشريع لها . وليس يهمنا في هذا المجال ان نتابع هذه المحاولات تتبعا دقيقا ، وانما يهمنا ان نضع ايدينا على اخر ما وصلت اليه من الناحية النظرية بصفة خاصة . ولا شك ان ثاني ملحوظة يمكن أن نسوقها هنا هي ان محاولاتنا النظرية في نقد القصة بدأت مرتبطة بالمحاولات الاوروبية المماثلة الى حد النقل الحرفي ، بل وهي قد ظلت كذلك حتى اليوم مرتبطة بها الى حد النقل الحرفي ايضا .

وهذه المحاولات النظرية ، التي تختص بقواعد القصة وتقسيماتها وعناصرها من الناحية الجمالية ، تنقسم في الحقيقة الى قسمين واضحين :

قسم تولاه كتاب القصة ومحترفوها بانفسهم وساقوا نتاجهم فيه في صورة ملحوظات واستقراءات وقراءات متصلة بالموضوع ، وقسم آخر تولاه النقاد المحترفون وساقوا نتاجهم فيه في صورة مقالات او ابحاث منهجية تقوم على كثير من الاخذ عن الاوروبيين والامريكيين وقليل من استقراء ما تحت اليد من نماذج عربية للقصة بانواعها . لكن من الغريب اننا لم نعرف حتى اليوم كتابا واحدا شاملا في فن الرواية مثلا ، على الرغم من اننا عرفنا كتبا كثيرة عن الرواية والروائيين في أدبنا ، وهذه الاخيرة كانت تتعرض للجانب التطبيقي بصفة اساسية . اما في مجال القصة القصيرة فقد عرفنا بعض الكتيبات وابرزها كتاب الدكتور رشاد رشدي : « فن القصة القصيرة » الذي سنعود اليه بعد قليل . كما عرفنا بعض الملحوظات التي ساقها النقاد في مقالاتهم او ابحاثهم النقدية التطبيقية لكنها ملحوظات محدودة ولا يمكن ان تشملها نظرية بعينها في فن الرواية او القصة القصيرة .

وقد اخترنا من كلا القسمين السابقين نموذجين : اولهما ما كتبه محمود تيمور في كتابه « فن القصص » الذي سبقت الاشارة اليه . وفيه ساق محمود تيمور كثيرا من الملحوظات التي استقاها من تجربته ومطالعاته . وهو من المؤمنين بأن غاية الفن هي « الكشف عن الجمال وتسجيل مظاهره وتذوق فتنته ، ومتى تذوقنا الشيء احببناه » وهي نظرة مثالية يمكن ردها في النهاية الى الاقانيم الثلاثة القديمة في « الحب والخير والجمال » كغايات للفن عند افلاطون ومدرسته . وقد اشار تيمور الى ثمانية معالم رئيسية رأى فيها وجوب الاكتمال في القصص الفني ، وهي :

١ ـ ان تكون للقصة وحدة فنية .

٢ ـ ان يراعى في عرض الموضوع جانب التلميح ما امكن وان يحذر جانب التصريح .

٣ ـ ان يعنى الكاتب برسم شخصياته ، وان يجعلها تصدر في اقوالها . وافعالها عن منطق الحياة التي اراد لها المؤلف ان تعيشها بواعيتها الظاهرة وواعيتها الخافية ايضا .

٤ ـ الا تكون الشخصيات بوقا ينقل ما يلقي اليه المؤلف من الكلام .

٥ ـ ان يكون لكل قصة معنى والا كانت لغوا لا جدوى منه .

٦ ـ الا تكون الفكرة التي يعالجها الكاتب في قصصه مصوغة في قالب موعظة او حكمة .

٧ ـ الا تخلو القصة من عنصر التشويق .

٨ ـ ان يجري الكاتب في تحرير قصته على نهج من وجهة اللغة .

ورغم ان هذه الملحوظات مقتضبة ، ورغم ان تيمور فصل القول في بعضها في بعض كتبه الاخرى (١) . الا انها تشمل وجهة نظره في فن القصة بوجه عام ، لكنه لم يفرق في سوق ملحوظاته هذه بين القصة الطويلة والمتوسطة والقصيرة ، أي انه لم يوضح على أي هذه الانواع الثلاثة تصدق المطالب السابقة ففي الملحوظة الثالثة مثلا نجد ان مطالبته الكاتب بالعناية برسم شخصياته قد تصدق على الرواية والقصة الطويلة، لكنها لا تصدق كثيرا على القصة القصيرة التي تخلو أجود نماذجها من

---

١ ـ وخاصة « القصص في الادب العربي ماضيه وحاضره » مطبوعات معهد الدراسات العربية .

الرسم المعتنى به للشخصيات . غير اننا نعتبرها فيما عدا هذا صالحة للتطبيق على فن القصة بمختلف تقسيماته . فهو يعرج بعد هذا على عيوب القصة المصرية فيرى منها ان «القاضي لا يراعي الفارق بين القصة القصيرة ـ أي ـ الاقصوصة التي هي صفحة من حياة ، وبين القصة الطويلة ـ أي الرواية ـ التي هي في الاغلب موضوع كامل لحياة او حيوات تامة . وان بعض كتابها يركنون الى السرد مغفلين جانب التحليل ، ولا يعنون برسم الشخصيات ونوازعها النفسية ولا يدعمون ذلك بتعاقب الحوادث والمشاهد » .

وهذان العيبان اللذان اخذهما تيمور على كتاب القصة المصرية حقيقيان لكن النماذج الجيدة التي توالت منذ صدور كتابه عام ١٩٤٨ (الطبعة الثانية) خلت من هذين العيبين في الغالب وينكر تيمور في هذا الكتاب ايضا امكانية اكتساب الفن القصصي درس قواعده واستذكارها ، فعنده ان ثمة خمسة عوامل لا بد من توافرها لتنشئة القاص الفني التام وهي : الميل الفطري ، والموهبة الاصيلة ، والدراسة المنظمة ، والاطلاع الدائب ، والمرانة الفطنة . وهي عوامل تقوم على الفكرة المثالية السابقة . فكيف يكون الميل الفطري الى كتابة القصص؟ وهل يولد القصاص قصاصا كما يقولون ؟ لا نستطيع في الواقع ترجيح مثل هذين العاملين . فهما لا ينشئان كاتبا او قاصا ، على النحو المطلوب . وما هكذا نشأ الاستاذ محمود تيمور نفسه .

اما النموذج الثاني الذي اخترناه ليمثل القسم الثاني من النقد النظري للقصة الذي مارسه النقاد المحترفون فهو كتاب « فن القصة القصيرة » . (١) للدكتور رشاد رشدي . وقد كان في الاصل مجموعة من الاحاديث الاذاعية في موضوعه . ولعله اول كتاب يؤلف بالعربية عن فن القصة القصيرة ونظرياتها الجمالية رغم اعتماده الكبير على النماذج الاوروبية والامريكية . ولسنا نجد قبله او بعده كتابا مماثلا عن فن الرواية للاسف ، وهو تقصير موجه الى نقادنا بعد ان ظهر في ذلك الموضوع العديد من المؤلفات بالانجليزية والفرنسية ، وبعد ان ترجم بعض هذا الكثير في القاهرة وبيروت . (٢)

والحق انه رغم تقديرنا للجهد الذي بذله الدكتور رشدي في تجميع مادة كتابه واستقرائها ، الا ان اول ما نلحظه على الكتاب هو انه اقرب الى ما يسمى بالانجليزية Manual Books اي الكتيبات التي تعنى بالاوليات وتعالج النصوص بالتيسير والشرح . فاذا ما تقدمنا الى داخله واجهنا فيه الكثير من النقاط التي تثير الجدل والنقاش . فهو يقول في اوله ان « القصة القصيرة .. لون من الوان الادب الحديث ظهر في اواخر القرن التاسع عشر وله خصائص ومميزات شكلية معينة » . ومثل هذا القول اقرب الى النقل الحرفي من احد المصادر دون تمحيص او مراجعة . فادجار الن بو الذي يعده النقاد والمؤرخون الاميركيون «ابا القصة القصيرة » مات عام ١٨٤٩ اي قبل ان ينتهي النصف الاول من القرن التاسع عشر ، وكذلك كان جوجول الذي خرج من « معطفه » قصاصو روسيا كما قال دستويفسكي رائدا من رواد القصة القصيرة ، وهو قد مات عام ١٨٥٢ ، فكيف ظهرت القصة القصيرة اذن بعد وفاتهما ؟؟ اقرب الظن ان الدكتور رشدي قد ساير رأي البعض ممن يقولون بان « القصة القصيرة هي موباسان ـ وموباسان هو القصة القصيرة » وهو رأي اثبته في تضاعيف الكتاب ، وزاد عليه قوله : « وهكذا سجل موباسان القصة القصيرة باسمه كما يسجل المخترعون اختراعاتهم فسارت من بعده على الشكل الذي رسمه لها » ثم يؤكد ذلك بقوله : « فالقصة عند موباسان تصور حدثا معينا لا يهتم الكاتب بما قبله او ما بعده وهذا هو الشكل الذي اتخذته القصة القصيرة منذ موباسان الى يومنا هذا » . ومثل هذا الرأي ايضا مبني على التعميم الخاطىء ومفتقر الى الموضوعية . فموباسان لم يكن مخترع القصة القصيرة ، ولا يمكن ان يكون وحده مخترعها ، وما هو الا واحد من عدة رواد عظام قدموا نماذج ناضجة تحتذي من هذا الفن ، بل ان القصة القصيرة لم تسر بعده على الشكل الذي رسمه لها ، ولم تقتصر من بعده على الحدث المعين الذي لا يهتم الكاتب بما قبله او ما بعده ، فما اكثر ما اختلفت اشكالها وتنوعت على ايدي المحدثين ، وما ابعد اشكالها عند كافكا وهيمنغواي وشتاينبك وسارتر وشولوخوف وغيرهم عن ذلك الشكل الذي رسمه موباسان ، وكان اول من تخطاه وتجاوزه انطون تشيكوف !

ويمضي الدكتور رشدي بعد ذلك فيحاول ان يقيم القصة القصيرة على عدد من الاسس نجملها نحن في :

- ان يوجد خبر ذي اثر او معنى كلي .
- ان يكون لهذا الخبر بداية ووسط ونهاية ، أي ان يصور ما يسمى بالحدث ، وهذا له ايضا بداية ووسط ونهاية .
- ان يفضي الحدث في النهاية الى نقطة التنوير .

لكن ، ما الحدث ؟ يقول الدكتور رشدي انه « الشخصية وهي تعمل » لماذا ؟ « لان القصة انما تصور حدثا متكاملا له وحدة ، ووحدة الحدث لا تتحقق الا بتصوير الشخصية وهي تعمل ، اي عندما يجيب الكاتب على اسئلة اربعة وهي : « كيف واين ومتى ولم وقع الحدث » لكن الحدث لا يكتمل بتصوير الشخصية وهي تعمل وانما يكتمل بان تعمل الشخصية عملا ذا معنى ، لا يكون مفروضا على الحدث وانما نابع منه . اما اركان الحدث فهي فعل + فاعل + معنى للفعل . وكل من هذه المفردات الثلاث ينبع من الاخر ويخدمه ويدعمه . ولذلك فالمعنى يجب ان يوجد في جميع مراحل القصة من بداية الحدث الى نهايته .

ومثل هذه الاحكام لا غبار عليها لاول وهلة ، لكننا اذا تأملناها قليلا لوجدناها تفضي الى طريق مسدود امام القصة القصيرة ، فهي تحكمها بشروط اجبارية لا فكاك لها منها ، وتعزل عنها ما يختلف معها في الاساس والاداء . فما حكمنا مثلا على القصص القصيرة التي تكتب اليوم بعيدة عن اي حدث بهذا المعنى ، كأن تعرض تجربة او لحظة او مجموعة من اللحظات في ذهن انسان ما ؟؟ فماذا تعمل الشخصية هنا؟ الجواب لاول وهلة هو انها تفكر وهذا نوع من العمل ان شئنا الجدل ، لكنها لا تعمل عملا واحدا ، اي انها لا تفكر في شيء واحد كما هو حادث في قصص « تيار الشعور » او التي تقوم على سلسلة من « العود للماضي » ، بقدر ما تفرق في سلسلة من لحظات الماضي واحداثه وذكرياته ، فهل نعزل امثال هذه القصص عن فن القصة القصيرة ؟ ومن ناحية اخرى ، الم تعد مسألة « البداية والوسط والنهاية » منذ نهاية الحرب الثانية ، بل وفي كثير من النماذج القصصية في هذا القرن ، مسألة غير ذات موضوع ولا يمكن ان تسير على قانون واحد بشكل حرفي ؟ حقا ، لقد نادى كثير من النقاد الانجليز والامريكيين بهذه المعاني منذ ادجار الن بو ، لكن الم يتخطاهم اخرون من الكتاب المبدعين انفسهم لا من النقاد ؟؟

لقد انشأ ادجار الن بو عددا من المبادىء النظرية واهمها مبدأ الاثر الكلي او كلية الاثر Totality Of effect وكان يقصد به ان الكاتب يتوهم اثرا معينا واحدا يرغب في خلقه فنيا ، ثم يتقدم فيبتكر احداثا ووقائع يكسوها بالكلمات حتى يصل الى تحقيق ذلك الاثر .غير ان هذا المبدأ لم يعد وحده في ميدان النقد النظري او التطبيقي اليوم.

فثمة مبدأ « وحدة الاحساس » أي خلق او اثارة احساس معين واحد في نفس القارىء من خلال القصة التي يطالعها . وثمة مبدأ « التدرج الشعري » اي اكساب القصة خاصية الانتقالات التي يمارسها الشاعر في القصيدة . وهكذا لم تعد القصة القصيرة سجينة مذهب او مبدأ واحد ، لانها في النهاية نشاط انساني موجه الى الانسان داخل حدود ثقافية وتاريخية وسياسية شديدة التباين أحيانا .

---

١ ـ مكتبة الانجلو ١٩٥٩ .

٢ ـ من هذه المؤلفات « القصة السيكلوجية لليون ايدل » ترجمة د. محمود السمرة . بيروت ١٩٥٩ . واركان القصة لفورستر . ترجمة كمال عياد . الالف كتاب . القاهرة ١٩٦٠ . وبناء الرواية لادموند موير ترجمة ابراهيم الصيرفي . الدار المصرية للتاليف والترجمة القاهرة ١٩٦٥ ...

ان الدكتور رشدي يتقدم بعد ذلك فيحاول تطبيق هـذه المبادىء التي اشار اليها ، ثم يعقب على التطبيق بقوله : « فلكي تكتمل للقصة القصيرة مقومات الشكل يجب ان تصور حدثا كاملا يجلو موقفا معينا » ولذلك فان النهاية في القصة القصيرة تكتسب اهمية خاصة ، اذ هي في رأيه النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي اليها خيوط الحدث كلهـا فيكتسب الحدث معناه المحدد الذي يريد الكاتب الابانة عنه. وتلك هي لحظة التنوير التي تساءلنا عن معناها منذ قليل ، فهي تعني هذه النقطة الاخيرة التي « يكتمل بها معنى الحدث » . وهي « من اهم الاشياء التي تميز القصة القصيرة عن الرواية ـ فكل ما في القصة القصيرة يؤدي بالضرورة والحتمية الى نقطة التنوير ـ أي الى نهاية القصة ، بل ان نقطة التنوير هذه هي التي تبرز معنى كل ما سبقها في القصة » .

والحق ان مسألة نقطة او لحظة التنوير هذه لا غبار عليها وانما الغبار كله على القول بانها هي التي تفرق بين القصة القصيرة والرواية . ذلك لان الاخيرة بدورها لا بد ان تضم هذه اللحظة او النقطة في نهايتها حتى لو كانت النهاية مفتوحة غير محددة بموقف معين ، أي حتى لو كانت النهاية تدع للقارىء حرية التفكير فيها . فمن البديهي ان لكل عمل فني نهاية يتجمع فيها المعنى او الانطباع او الاحساس المراد توصيله ، والا كان العمل الفني ضربا من العبث بلا شكل او مضمون .

يقول الدكتور رشدي موضحا ذلك الفرق في فقرة تالية :

« ... الرواية تعتمد في تحقيق المعنى على التجميع ، اما القصة القصيرة فتعتمد على التركيز ـ والرواية تصور النهر من المنبع الى المصب ، اما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر ـ والرواية تعرض للشخص من نشأته الى زواجه او مماته ـ وهي تروي وتفسر حوادث حياته من حب ومرض وصراع وفشل ونجاح . اما القصة القصيرة فتكتفي بقطاع من هذه الحياة ، بلمحة منها ، بموقف معين او لحظة معينة ، تعني شيئا معينا ، ولذلك فهي تسلط عليها الضوء بحيث تنتهي بها نهاية تنير لنا معنى هذه اللحظة » .

ومرة اخرى نؤكد انه لا خلاف بين الرواية والقصة القصيرة في هذه الناحية . فاذا كانت هذه تعتمد على التجميع بينما تعتمد تلك على التركيز فان الغاية واحدة في النهاية ، وهي القاء الضوء على المعنى باي شكل من الاشكال ، أي انارة الموقف العام او الخط العام او الفكرة العامة ، أيا كانت التسمية . واذا لم يحاول الروائي سلوك سبيل الانارة هذه فما دوره اذن وما جدوى روايته ؟؟

غير أن الدكتور رشاد رشدي يتخلص بعد ذلك من وطأة تلك الافكار الشكلية ويبدو حريصا على الاستقراء الخلاق . فهو يعالج في الفصل السادس من كتابه قضية « نسيج القصة » .

وينتهي فيها الى ان الوصف ـ مثل كل شيء اخر في نسيج القصة ـ ليس للزينة وانما دوره ان يؤدي غرضا معينا ، فهو جزء من « الحدث » . ولذلك يجب ان نرى الشيء الموصوف لا من خلال عين الكاتب كما يقول بحق بل من خلال عين الشخصية . ثم ينتقل الى اللغة في القصة كأداة للحوار فينعي على كتابنا لجوءهم الى الفصحى لتصوير حوار شخصياتهم التي تتكلم وتفكر بلغة اخرى غير الفصحى ، لان ذلك مناف للواقعية بل وهدم لها من اساسها في رأيه . وليس هنا مجال واسع لمناقشة قضية اللغة في الحوار ، لكننا نوجز فنقول ان استخدام الكاتب للهجة الشعبية ليس فيه فهم عميق للواقعية ، كما ان استخدامه للفصحى مع شخصيات تفكر وتتكلم بلهجة شعبية ليس معناه هدم الواقعية من اساسها كما يعتقد الدكتور رشدي . فالواقعية بمعناها غير السطحي هي الارتباط بالواقع الحي المعاش او الالتحام به وفهمه بغية التعبير عنه تعبيرا يحافظ على ثرائه وتجدده من خلال الانسان نفسه ، وليس معناها نقل الواقع نقلا حرفيا ، بناسه وطريقة كلامهم وتفكيرهم ، وانما هي بالمعنى الذي نعتقده نتيح للكاتب خلق الواقع وتشكيله من جديد ، بحيث تكون الصورة الجديدة للواقع هذه قابلة لامكانية الحدوث، في الماضي او التحقق في الحاضر او المستقبل. اضف الى هذا ان القصة تخلو بشكل عام من عنصر الايهام الذي نجده على المسرح مثلا ، فالمجال فيها لا يتسع لخاصية « حضور الشخصية » التي تتسع لها المسرحية ، وخاصة حين تعرض على المسرح . كذلك فان المعول الاساسي في لغة الحوار بالقصة هو ان تعبر عن حال الشخصيات لا مقامها . ومن ثمة يصبح من حق الكاتب ، بحكم حقه في تشكيل الواقع تشكيلا جديدا ، ان يشكل لغة الواقع ايضا ، والا يخضع لها بشكل حرفي جامد .

ولقد انكر الدكتور رشدي بعد ذلك التقرير او ادلاء الكاتب بفكرة خلال السياق ، الا اذا جاءت الفكرة على لسان احد الشخوص وكانت لها علاقة بتطور الحدث ، كما انكر تقرير المعنى نفسه في القصة ، لان مهمة الكاتب ان يجسم المعنى لا ان يقرره تقريرا . ثم ينتهي في الفصل السابع الى ان « القصة القصيرة وحدة مستقلة لها كيان ذاتي لا يمكن تجزئته الى بناء ونسيج او شكل وموضوع كما لا يمكن معادلته باي شيء خارج عن نطاقه » والحق انه لا اعتراض لنا على انكاره للتقرير في اللفظ او الفكرة او المعنى ، كما اننا نوافقه على عبارته الاخيرة الا اذا كان يعني ان معادلة كيان القصة باي شيء خارج عن نطاقه معناه عزل هذ الكيان عن الواقع الموضوعي الذي كان سببا اصليا في نشوئه ، والحكم عليه في ذاته بمعزل عن أي شيء اخر خارجه . عندئذ نختلف معه مقدرين موقفه في الوقت نفسه ، داعين اياه الى تأمله من جديد على ضوء الظروف الموضوعية والواقعية التي يتم فيها انتاج العمل الفني ، حتى لو سجن الفنان نفسه في حجرة مغلقة واعتزل الناس والحياة !

والحق اخيرا ان الخطر الوحيد الذي يمكن ان يؤدي اليه هذا الكتاب هو ان يقع في ايدي الناشئة فيتعلموا منه ، وينقلوا عنه دون تأمل او تفكير ، ويرددوا مصطلحاته في الحدث والبداية والنهاية ولحظة التنوير بشكل حرفي جامد لا هوادة فيه . فالفن في النهاية ، مثله مثل الواقع نفسه الذي انتجه ، لا يمكن النظر اليه من وجهة واحدة او من طرف واحد ، والا اصبحت الوجهة والنظرة شكلية محضة ، تضر ولا تنفع . وليس بكتاب واحد يحكم نهائيا على فن القصة القصيرة !

وهكذا نجد ان ما هو موجود باليد من نظرتنا الى القصة بمختلف الوانها لا يكفي في الحقيقة للحكم عليها وتقديرها . بل لا نغالي اذا قلنا ان الابداع نفسه ، أي القصص المنتج حاليا ، يفوق نقد الابداع والنظر اليه كما وكيف على السواء .

٤ ـ الى أين تسير القصة العربية ؟

كتب الاستاذ محمود تيمور في اواخر كتابه « فن القصص » السابق ذكره :

« لما كان ادب القصة في مصر حديث النشأة ، ربيبا للقصة الاوروبية ما برح يترسم خطاها ، فانه مهما يحتفظ بطابعه المستقل ، فلن يكون بمنجاة من التاثر بالمنازع الجديد التي ستصطبغ بها القصة الغربية في تطورها المقبل » .

ان خطورة هذه الفقرة ليست في معناها وحسب ، وانما في صدورها ايضا عن رجل نعده رائدا من رواد القصة العربية الحديثة فتيمور من جيل الرواد الذين ترسموا خطى القصة الاوروبية في عهد النشأة ترسم التلميذ لخطى استاذه ، ثم استقلوا عنها في عهد النضج ولم يعودوا يتأثرون بما استجد على صفحة هذا الفن في اوروبا ذلك ، أي بعد استقلالهم في الفترة ما بين الحربين . ويشترك كثيرون مع تيمور في هذا الموقف نذكر منهم : توفيق الحكيم ، ميخائيل نعيمة ، محمود طاهر لاشين ، يحيى حقي .

والحق ان جيل الرواد هذا قد حقق على اتساع رقعة الوطن العربي اثارا بالغة الاهمية ، بما تركه من نماذج اصيلة ناضجة تقف على

تورق الأشجار

زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيره
يتساقطن على طاولة المقهى ووجهي ،
لوحة ينقصها اللون الاخير
قهوتي تبرد في ظل الشبابيك الحزينة
وانا أرقب أن تأتي ولكن
خاننا التوقيت في هذي المدينه
أعرضت عن وجع اثنين مضاعين ،
أسير وأسيره
زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيره .

« امبارح جينا حارتكم
يا دار ما بينتوا
يا علة في الصدر
ما يداويها الا انتوا (١) »
والذي احضرني اليوم هنا
كانت رصاصه
أخطأتني أمس أثناء العبور
حين تابعنا المسيره
زنبقات الحزن في قلبي يعانقن الظهيره .

عذّبتني وأنا امضي اليها
عفّرتني برمال الارض ، آه
آه كم كان جميلا
ذلك الرمل الذي يمسح عن وجهي التعب
وهو يستنبت في قلبي أشجار الغضب .
وأنا أحببت زهر الياسمين
منذ أشرعنا الكوى ذات مساء
صار حبي شجرا ينبت في كل الحدائق
يحضن العالم في جنبيه ،
يحلم ان يكون وسادة الفرح الندي لكل عاشق
فأنا أعلم ان الموت قد يأتي ،
وقلبي بعد لم يحظ بزهره
قطفتها لي يداك
فوق أرض الشام مره
فلذا أنزف محموما ،
لذا حبي صادق .

أستميح الارض عذرا
امس في الطابور والخندق عانقت ظلالك
كانت الغابة موسيقى من الصمت وكانت ،
تورق الاشجار مع صوت البنادق
فاستحال العرق المخلوط بالرمل على جلدي ،
رياحين وعطرا
وحضنت الظل كالطفل وأسندت جبيني
مستريحا
وتنسمت على مهلي ،
شذى أرض الوطن .

عمان

محمد القيسي

١ ــ من الشعر الشعبي الفلسطيني .

قدم المساواة مع النماذج الاصيلة الناضجة التي تركها رواد هذا الفن بمختلف ألوانه في أوروبا . وكذلك معهد هذا الجيل لظهور الاجيال الجديدة قبيل وبعد الحرب الثانية في كافة البلاد العربية .

ولا شك ان القصة العربية الحديثة بمختلف فنونها قد خطت خطوات اخرى بعد الحرب الثانية بصفة خاصة ابعد بكثير من الخطوات التي خطتها على ايدي الجيل الرائد . وظهرت على صفحتها اسماء عديدة يقفز الى الذهن منها : يوسف السباعي ، احسان عبد القدوس ، نجيب محفوظ ، محمد عبدالحليم عبدالله ، ثروت اباظة ، يوسف الشاروني ، محمود البدوي ، يوسف ادريس على سبيل المثال في مصر ، وسعيد تقي الدين وتوفيق يوسف عواد وسهيل ادريس على سبيل المثال في لبنان ، وعبد الملك نوري وذو النون ايوب على سبيل المثال في العراق ، وغير هؤلاء من شباب الجيل الحالي الذين ظهروا خلال الخمسينات والستينات في كافة البلاد العربية بغير استثناء .

ولا شك ان هذه الاجيال قد احتفظت للقصة في الادب العربي ــ بشكل عام ــ بطابعها المستقل الاصيل ، لكن هل وقفت بمنجاة من التأثر بالمنازع الجديدة التي أصطبغت بها القصة الغربية في تطوراتها الاخيرة كما اشار تيمور في حديثه ذاك عام ١٩٤٨ ؟ الحق انها بعد الحرب الثانية لم تقف بمنجاة من التأثر بالقصة الغربية وحدها ، وانما انفتحت على العالم بأسره تستقبل تياراته المختلفة ، بحيث لا يستطيع اي دارس في عجالة قصيرة ان يشير الى مواطن التأثر الاولى ، دون ان تفتقد اشارته الاقتضاب الغامض . فليست القصة الغربية هي وحدها التي اثرت ، وتؤثر اليوم ، وليست القصة الشرقية هي وحدها في الميدان كذلك ، وانما اصبحنا اليوم ملتقى لكافة التيارات العالمية في فن القصة . وليس في هذا ضير طالما انه لا يقتلعنا من جذورنا او يفقدنا اصالتنا وسماتنا المميزة . انما الضير كله في ان نقف وسط ذلك الملتقى وقفة المتعبد الخاشع او التلميذ الذي يفضل الاملاء على المناقشة والتعبير . وكل الذي نرجوه ان يصل صوت انجازاتنا الى محطات التأثير نفسها فيؤثر فيها كما تأثر ، حتى تمضي قافلة القصة في طريقها وتعبر عن الحالة الجديرة بالانسان في عصرنا .

ان اول قانون يحكم العلاقات بين الحضارات هو قانون الاخذ والعطاء وحري به ان يحكم ــ والحال هذه ــ ذلك الفن الانساني العريق ، فن القصة باعتباره اثرا حضاريا من خلق الانسان .

علي شلش