تجربتي مع القصة

بقلم يوسف الشاروني

بدأت الكتابة القصصية بعد الحرب العالمية الثانية ، ومعنى هذا ان المرحلة الجنينية لهذا التكوين الابداعي تمت أثناء تلك الحرب. وكان القالب الادبي السائد هو ما نطلق عليه اليوم ـ وبعد اكثر من ربع قرن ـ القالب التقليدي بالطبع . وهو القالب الذي يتسم اساسا بمتابعة الاحداث منطقيا وفي تبويبها الزمني . وكنت أقرأ هذا الادب وأعجب كيف يمكن ان يعكس هذا القالب حالة الاضطراب وعدم الاستقرار التي تسببها الحروب وما بعد الحروب عادة . وكانت المدرسة الادبية المتمردة على ذلك القالب التقليدي هو ما عرف فيما بعد باسم المدرسة الواقعية ، او الواقعية النقدية ، وهي ايضا مدرسة تلتزم بما أسميه قواعد المنظور ، أي احترام النسب الموجودة بين المسافات والمساحات في العالم الخارجي ، بينما الواقع الاجتماعي قد هز هذه النسب في النفس الانسانية هزا شديدا بحيث كان لا بد للادب المصري أن يعبر عن أبعاد الرؤيا الجديدة . من هنا بدأت أكتشف شيئا فشيئا انني لا أنتمي لا الى المدرسة التقليدية ولا حتى الى المدرسة الواقعية المتمردة . ولكن يبدو ان الظروف الاجتماعية في ذلك الوقت جعلت الغلبة لتيار الواقعية ، فكان له كتّابه ونقاده وقراؤه ، بينما انزوى التيار الذي سماه النقاد فيما بعد التيار التعبيري ، والذي حاولت أن أشقه بحيث بدا كأنما يكاد يكون رؤية فردية من جهة الكتّاب ، ويكاد يكون غير مفهوم أو مقبول من عامة القراء ، حتى وقعت معارك يونيه سنة ١٩٦٧ ، ونتيجة لما أحدثته هذه الحرب من صدمة لدى الادباء العرب ، فان الادباء المصريين الشبان تنبهوا الى هذا التيار الذي كنت قد بدأت به منذ اكثر من عشرين عاما، وحاول ـ كل بقدر عبقريته الخاصة ـ أن يعزف على لحن قريب أو بعيد منه ، ولكن على أية حال لا ينتمي الى المدرسة الواقعية ولا يحترم قواعد المنظور ، فما عاد الفنانون المصريون يحتملون التقوقع في هذا القالب المحدود . والطفرة لم تحدث عام ١٩٦٧ مرة واحدة بل كان لها ارهاصات سابقة كان يكتبها الادباء الشبان ـ بما وهبوا من قرون استشعار ـ في شكل محاولات قدتنشرهاالمجلات الادبية كانمافي استحياء أو كأنما تعتذر عنها . غير انه بعد ١٩٦٧ اصبحت المحاولات المستخفية تيارا ، هو مقصد كل أديب ودلالة على مساهمته في امداد قصتنا المصرية بدم جديد .

لهذا لم أقف يوما لاتأمل تطوري الفني ، ذلك لانني لم أبدأ ـ كما بدأ القصاصون من جيلي في بلادنا العربية الذين تطور فنهم فيما بعد ـ بالطريقة التقليدية لينتقلوا منها الى مرحلة اكثر معاصرة، بل لقد بدأت مباشرة ـ على ما أعتقد ـ بأساليب اكثر معاصرة في القصة القصيرة ، ذلك لاني كنت مشغولا بالتعبير عن أزمة الانسان المعاصر . وقد فرض على هذا المضمون المعاصر الشكل الفني المعاصر فيما يبدو . ولا أزال أذكر السؤال الذي وجهه الي أحد الانكليز المهتمين بالادب العربي المعاصر بعد أن قرأ احدى قصصي عام ١٩٤٧ اذا كنت قد قرأت فرجينيا وولف ، ولم أكن قد قرأت لها شيئا بعد وان كنت قد سمعت عنها ، فما قرأتها حتى أدركت سر سؤاله . فقد كانت طبيعة العصر ـ وليس عامل التأثير المباشر ـ هو الذي فرض الاسلوب المتقارب .

وبدلا من أن أمر بمراحل التطور الفني في تسلسل تاريخي ، حاولت أن أجرب اكثر من شكل فني في وقت واحد ، فبالرغم من ان الطابع الغالب على قصصي هو الاساليب المعاصرة ، الا انني كنت أحس كأنما انا في معمل وعليّ أن اجرب مختلف الاساليب الادبية بما فيها الاسلوب التقليدي للقصة القصيرة .

فالكاتب ـ في رأيي ـ عليه أن يتجاوز نفسه في كل عمل فني جديد يقدمه ، انه لا يخلق موضوعا جديدا فحسب بل وأسلوبا بل وقالبا جديدا ايضا . انه في اللحظة التي يهم فيها بكتابة عمل جديد هي اللحظة التي يكون فيها قد تمرد على عمله السابق ، وهي اللحظة التي يعتبر فيها ان العمل السابق كان ابن لحظته التي عبرت وانتهت، وان اللحظة الحاضرة تتطلب ابداعا جديدا . فالقالب الادبي كالمنجم قد يستخرج منه الاديب الكنوز في أول الامر ، ولكنه اذا أصر على الاقتصار عليه فلن يستخرج في النهاية سوى التراب . لهذا عليه ان يبحث دائما عن مناجم جديدة من اجل أن يحصل على كنوز جديدة . ان التكرار هو أفدح خطر يهدد الفنان .

وأنا كاتب مقل لم أنشر خلال اكثر من ربع قرن الا اربعمجموعات قصصية ، بمعدل قصتين واحيانا ثلاث قصص في العام الواحد . وترجع هذه الظاهرة الى عدة عوامل أهمها انني لا أكتب القصة في جلسة واحدة كما يفعل كثير من القصاصين . فبالرغم من ان الفكرة العامة قد تكون واضحة لديّ بحيث انني قد أكتب بدايتها ونهايتها قبل ان اكتب ما بينهما ، الا ان عملية الكتابة بالنسبة لي هي نفسها عملية الابداع الفني ، فعن طريق الكتابة ، والكتابة وحدها ، تتم اكتشافاتي التعبيرية . كما أحس انني لا أتعرف على شخصياتي الفنية مرة واحدة ، بل تحدث الالفة بيني وبينها شيئا فشيئا ، تماما كما تلتقي بشخص غريب لاول مرة فانك لا تعرف عنه كل شيء مرة واحدة ،

ولكن الالتقاء به يوما بعد يوم هو وحده الذي يزيل الكلفة بينك وبينه، حتى تغد يأتي يوم تعرف فيه عنه أدق تفاصيل حياته . هكـــذا أمر العلاقة بيني وبين شخصياتي ، فانني ما ألبث ان أتعرف عليها شيئا فشيئا حتى لاعرف من أسرارها اكثر مما أعلنه للقراء ، لانها اسرار قد لا تصل بالقصة ، فاحتفظ بها بيني وبين تلك الشخصية . لهذا كله فانني اكتب القصة مرة بعد أخرى وتستغرق كتابتها نحو ثلاثة اشهر ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيـد منها .

وأنا لا أبدأ في كتابة القصة بمجرد انبثاق الفكرة عندي ، بـــل أتركها تختمر ويلح عليّ بقوة ، وقد يستغرق اختمار الفكرة سنوات . وبدأ كتابة القصة عندي كما يبـــدأ الحب ـ بالارادة ، أي غالبا ما تكون كتابتها في البداية عملا ارادياً . لكن ما أن أندمج في العمـل الابـــداعي حتى يصبح ـ كما يصبح الحب فيما بعد أيضا ـ عمـلا لا ارادياً ، تبدو محاولة التخلص منه شبه مستحيلة ، فيلح عليّ ويلح ولا استطيع ان ادعه حتى انهه . فالعمل الفني لديّ قد تكـون له آلام اشبه بآلام المخاض ، حتى اذا خرج الجنين أصبحت صلة الحب بيـن الام وطفلها أقوى من أن تنفصم .

وعندما أنتهي من كتابة قصة فانني أقرؤها بعـد ان اصبحت كلا متكاملا . ومعنى هذا انني أول قارىء لاعمالي الادبية ، وفي هـــذه الحالة آخذ موقف الناقد . ففي داخل كل فنان جانبان ، جـــانب المنتج وجانب الناقد ، والفنان أول ناقد لعمله ، بل ان عملية النقـد تتجاوز في كل لحظة عملية الابداع في عملية خفية دقيقة معقـــدة للغاية . وفي اتخاذي موقف الناقد من عملي أحاول أن أتبين اذا كنت قد نجحت في نقل ما قصدت اليه الى القارىء .

وقد سئلت ذات مرة عن الادوات التي أستخدمها في عملي الفني، فاكتشفت أثناء الاجابة انها خمس أدوات :

أولا الملاحظة ، والملاحظة غير المتعمدة والمتعمدة في بعض الاحيان. ذلك أنني أفضل الحدث الذي يوحي لي بالدلالة التي يمكن استخلاصها منه ، بحيث يصلح أن يكون موضوعا لعمل فني وليس العكس ، أي الدلالة التي تبحث عن حدث يجسدها . وفي الحالة الاخيرة ـ اي الدلالة التي تبحث عن حدث يجسدها ـ فانني ، تجنبا للوقوع في مأزق التجريد ، قد أقوم بزيارة المكان الذي يوحي لي بأحداث تجسد هـــذه الدلالة ، أو بالسماع ربمـا الى ثرثرة بعض انسيدات ذات الخبرات المتعددة . كل هذا قد يعطينا مادة لا يمكن الحصول عليها عن طريق الخيال المحض ، انما يأتي دور الخيال في عملية المزج والتركيب بين مختلف هذه المواد المقدمة من عالم الواقع .

أما ثاني هذه الادوات فهـــو القراءة ، ربما قراءة خبر صغير في صحيفة قد يوحي اليّ بقصة ، كما ان قراءة الاعمال الادبية ، وخصوصا القصص والروايات وربما الدراسات النقدية يكـــون لها اثرها على ما أقدمه شكلا وموضوعا .

أما ثالث هذه الادوات فهو التجربة أو المعـــاناة . ولا شك ان احتكاك الفنان في حياته العملية بالمجتمع وبغير المجتمع كعالي الحيوان والطبيعة ، منبع ثروة لا تنفد بالنسبة له . والتجربـــة لا تهبه المادة فقط كما تفعل الملاحظة ولا تطلعه على الاســـاليب المختلفة كما تفعل القراءة ، لكنها تهبه الدافع الى الابداع . فالفن اما أن يكون عبـادة واما ان يكون احتجاجا . النوع الاول نجد مثالا له في الفن الذي نشأ في أحضان الدين ، كالموسيقى والتصوير وأعمال النحت وفي المعابد، والنوع الثاني هو نتاج الاعتقـــاد انه مهما وصلت البشرية الى أي مستوى ، فما يزال هناك أمامها مستويات أفضل ، وان كماليات الامس تصبح ضرورات اليوم ، كما ان كماليات اليوم ستصبح ضرورات الغد. ولهذا فان كل جيل يتطلع الى حياة أفضل في الغد . وفنان هذا النوع هو المحتج على بقاء الاوضاع دون تطور ، ولهذا فهو يرى ما فيها مـن نقص ، ويدعو الى تغييرها وصولا الى ما هو أفضل . وكل من الفـن العبـــادة والفن الاحتجاج نتيجة لمعاناة الفنـــان وتجربته الفكرية والاجتماعية .

بعد الملاحظة ، والقراءة ، والتجربة ، هناك الموقف وأساســه الاخلاص للحظة الحاضرة ، وعدم السمـــاح لاي شكل أدبي بأن يفرض نفسه على انتاجي ، فكل قصة لها شكلها النابع من طبيعة موضوعها . لاني أعتقد ـ كما سبق أن قلت ـ ان الاشكال الادبية كالمنجم الـــذي اذا تكرر استخدامه استنفد ما في هذا المنجم من كنوز .

وأخيرا هناك الشعور الشديد ـ وربما المتضخم ـ بالمسؤولية . بحيث انه كثيرا ما تكون الرغبة في كتابة قصة مساوية تماما للرغبة في عدم كتابتها . ولهذا تظل القصة عندي ـ وكما قلت ـ مختزنة في وجداني ربما لسنوات حتى تتغلب الرغبة الملحة في كتابتها والقلق من عدم كتابتها .

وبعد ادوات العمل احب ان اختم حديثي عن منهجي القصصي . ورغم انه ليس منهجا واحدا ـ كما رأينـا ـ في جميع القصص الا انه يمكن تلخيصه في النقاط التالية :

١ ـ الاهتمام بالشكل والتضمـــون على حد سواء ، وعدم التحيز لاحدهما على حساب الآخر ، بل يكـــون كل منهما في خدمة الآخر ودلالة عليه .

٢ ـ تحطيم الفواصل بين الشخصي والعام ، الشخصي يتسلسل زمنيا ، والعام يمتد مكانيا ويكون بيئة وخلفية للحـــدث الشخصي ، وبذلك يندمج الزمان والمكان ، والشخصي والعام في وحدة عضوية . في قصة « الوباء » مثلا نجد الحدث الشخصي المتحرك في تسلسل زماني ، هو قصة الراوي مع البغي نعمات واعتزامها أن تذهب الـى الحج لتكفر عن حياتها الملوثة ثم منعهـــا بسبب انتشار الوباء ، ثم التقاؤها من جديد بالراوي . هذا هو الحـدث الشخصي المتحرك . أما « العام » فهو الذي يتسع في المكان أولا على نطاق محلي يتنـاول انعكاس الوباء على مختلف الناس وفي مختلف القطاعات ثم على نطاق عالمي ، فيتناول اشارات سريعة الى ما يعانيه العالم من وباء الانفسامات والخلافات والحروب . ومن تداخل هذين الخطين يتكون نسيج قصـه « الوباء » . ووعي الراوي هو الذي يربط بينهما .

٣ ـ هذه الخلفية المكانية العامة تتم معالجتها دراميا عن طريـق تناول قطاع عرضي منها . أي تناول أكثر من حدث وأحد في اللحظـة الواحدة تعبيراً عما تزدحم به لحظتنا الحضـــارية الراهنة من صخب وصراع . أو ربما معبرة عما جدّ من طرق للمواصلات والاتصالات ممـا أدى الى تزاحم الاحداث وتناقضها في اللحظة الواحـــدة . فبعد ان كان المنفرد يعيش في قرية أو مدينة لا يكاد يصله في اللحظة الواحدة الا حدث واحد ينفعل به حزنا أو فرحا أمكـــن عن طريق الصحف والاذاعات أن يتلقى عشرات الاخبار والحوادث المتناقضة في اللحظـة الواحدة والتي قد يعتبر نفسه مسؤولا عن وقوعها بغض النظر عـن مسافتها المكانية .

٤ ـ ولان منهجي لم يكن منهجا واقعيا ، فقد كان من ملامحـه تحطيم قواعد المنظور بالنسبة للاشياء والامـــاكن ، وتحطيم قواعد المعقول بالنسبة للعلاقات . ذلك اننا لو جلسنا على انفراد وفكرنـا فيما يحدث في العالم اليوم ، لوجدنا انه بجانب كـل تفكيـر معقـول أو منطقي سليم ، ورغم هذا فانه يحدث غير عابىء بدهشتنا او استنكارنا أو فزعنا ، ولا حتى بتنبؤاتنا بمصير هذه التصرفات مهما أثبتت الايام صحة هذه التنبؤات .

وهكذا لم يعد من الممكن أن تبدو الاشياء والحركات والعلاقـات في حجمها الطبيعي . وأظن أن هذا ليس موقفي وحده لكنه مـــوقف كثير من أدباء العالم ، وان كان لكل أسلوبه في التعبير عن هذا .

٥ ـ ولهذا كان من الملامح الرئيسيـــة في بعض القصص تصوير الجو غير الواقعي بطريقة تبدو واقعية للغاية وذلك عن طريق اعطـــاء

تفصيلات دقيقة . وهذا اشبه بما يحدث في الكابوس حيث نعاني احداثا ونرى اشياء لا يمكن تحملها لغرابتها وثقلها ومع ذلك تبدو وكأنها تقع فعلا ، وهذا الجمع بين التناقضين هو ما يتميز به الكابوس .

٦ ـ استخدام جميع الحواس للتعرف على البيئة المحيطة ، فتختلط المرئيات بالسمعيات بالشميات باللمسيات وحتى بما يتصل بحاسة التذوق . كذلك الانتقال في حرية بين العالمين الخارجي والداخلي للانسان ابتداء بالحديث غير المنطوق الذي نرتبه ونحن نهم بأن نتكلم حتى الحلم والكابوس والهذيان . والانتقال كذلك في حرية بين الماضي والحاضر . وكذلك بين الضمائر الثلاثة المتكلم والمخاطب والغائب ، وان كان الضميران الاخيران ما يزالان ملاصقين لضمير المتكلم معبرين عن وجهة نظره وليس عن وجهة نظر المؤلف العالم بكل شيء . كل ما هنالك انها وسيلة لالتقاط الحدث من اكثر من زاوية .

٧ ـ الاغتراب ، وتتم معالجته درأميا عن طريق شعور الشخصيات بعدم طمأنينتها ، وبالمطاردة ، وبالاحباط المستمر الذي تواجه به ، وهذا يتفق وجو الكابوس الذي يسود كثيرا من القصص .

٨ ـ تهذا فالعمل الفني لم يعد كما كان عند افلاطون وكما قلت تقليدا للتقليد ، وبالتالي لم يعد قابلا للتفسير بمعنى قياس نجاحه بمدى مطابقته لواقع خارج عنه .

وهذا نابع من وجهة نظر لي في الفن اعتنقها ، ولمحصها انهناك ثلاثة انواع من الوجود : الوجود الواقعي ، وهو الوجود الموجود بغض النظر عن وجود الانسان ، وان كان من الصحيح ان الانسان يدركه على نحو معين في حدود حواسه وحدود ما اكتشفه حتى الآن من ادوات . الا انه في النهاية وجود كان قائما قبله وسيظل مستمرا بعده . وان كان من الصحيح أيضا ان الانسان يتدخل لتغييره . وهذا الوجود هو الذي نادى الفلاسفة الواقعيون الا وجود غيره .

ثم وجود ذهني خالص ، كأن أتخيل جبلا من الذهب ، وهذا الوجود متوقف على وجود الانسان ويزول بزواله . وهذا الوجود هو الذي نادى الفلاسفة المثاليون اننا لسنا على يقين من وجود آخر غيره .

ثم الوجود الفني ، وهو محصلة الصراع أو الالتحام بين الوجود الذهني والوجود الواقعي ، ولكنه ليس ايهما ... بل له قوانينه الخاصة به ، كأن أتمنى أن أقبّل شخصا أو أضربه ، فهذا ينتمي الى الوجود الذهني . أما أن أقبّل الشخص فعلا او أضربه ، فهذا ينتمي الى الوجود الواقعي . فاذا صورت لوحة أو أقمت تمثالا يعطيني انطباع الحب او الكره ، فهذا هو الوجود الفني ، وهو التحام الفكرة التي تنتمي الى الوجود الذهني بالالوان او الحجر الذي ينتمي الى الوجود الواقعي بهدف اعطاء انطباع أو احداث تأثير على المتلقي . لهذا كانت الموسيقى ـ كما قال اكثر من فيلسوف وناقد حين تعرضه لعلم الجمال ـ هي المثل الاعلى للفنون ، لانها لا تقلد شيئا خارجها ، ولا تهدف الا الى احداث تأثير او انطباع معين لدى متلقيها .

لهذا فان البطل في معظم قصصي ليس شخصية معينة . بل هو الجو العام ، ومن هنا كان عنوان القصص : القيظ ، الزحام ، الوباء، الهذيان ، الخوف ، الشجاعة ... الخ . وحتى تلك التي ليس لها هذه العناوين ما تزال تهدف الى اعطاء انطباع معين ، وليست الشخصيات والحركة والاسلوب والموضوع ، بل زمان القصة ومكان احداثها ، الا وسائل تتضافر لخدمة هذا الانطباع حيث اذا تغير عنصر من هذه العناصر تغير بالضرورة الانطباع المرجو نقله الى المتلقي .

وللقصة الجيدة مقياس بسيط للغاية في نظري ، ذلك ان تترك اثرها في ذاكرة القارىء فتكون جزءا منه وتدخل في تركيب شخصيته، تماما كتجاربه التي يمر بها في حياته العملية وجيرانه وأصدقائه وأقربائه . والقصة التي يكون لها مثل هذا التأثير لا بد ان يتضافر فيها الشكل والموضوع لتحقيق ذلك . فقد أقرأ قصة بوليسية ناجحة من الناحية التكنيكية وأستمتع بها استمتاعا شديدا لحظة قراءتها لكن ما أثبت أن أنساها بمجرد الانتهاء منها ، ذلك لان موضوعها لا يهمني . والعكس أيضا فقد أقرأ قصة ذات موضوع حيوي بالنسبة لي لكنها مكتوبة بطريقة رديئة بحيث تصبح مثلا أقرب الى المقال ، ولهذا فاني أنساها أيضا بمجرد قراءتها . ان القصة السطحية كالاشخاص العابرين الذين نقابلهم في مواصلات المدينة المزدحمة ، ننساهم بمجرد افتراقنا عنهم ولا نتعرف عليهم اذا استدعينا لشهادة ما فيما بعد . أما القصة الجيدة فهي ـ كما قلت ـ مثل أصدقائنا الحميمين الذين نعرف عنهم الكثير ابتداء من أسمائهم وتكوينهم الجسمي حتى تركيبهم النفسي والفكري والمزاجي بحيث يتركون فينا انطباعا نظل نهتز له اذا لاح لنا طيفهم بعد سنوات عديدة من فراقهم .

القاهرة — يوسف الشاروني

رحيل المرافئ القديمة

مجموعة قصص لـ

غادة السمان

رؤى عجيبة لعالم واقعي واسطوري تحتل فيه ماساة الهزيمة الحزيرانية حجرالزاوية، بذلك الاسلوب المتوتر واللغة الحية اللذين اصبحت فيهما غادة السمان نسيج وحدها في القصة العربية القصيرة

صدر حديثا — ٤٠٠ ق . ل