

# المواقف النقدية

## قراءة في نقد القصة القصيرة

الأستاذ الدكتور

كريم الوائلي



الإهداء  
إلى والديَّ العزيزين

## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### المقدمة

يعنى النقد الأدبي عناية بالغة بدراسة النصوص . أدبية كانت أو نقدية . وسواء اعتمد النقد المقومات الذوقية أو لم يعتمد عليها فإنه . بالنتيجة . يتأسس على معايير محددة تمكن الناقد من تحليل النص وتفسيره وتقويمه، بمعنى أنه يتجاوز الذوق إلى عملية ذهنية واعية، ويكشف النقد . من هذه الزاوية . عن القيمة الفنية والمعرفية للنصوص، ليلتقي بألوان المعرفة الأخرى ويستقل عنها في آن، وبهذا يسهم النقد الأدبي في تشكيل نوع من الوعي الفني والمعرفي للأديب والناقد بخاصة، والمجتمع بعامة.

وتأسيساً على هذا اتجه البحث إلى دراسة النشاط النقدي في العراق، وبخاصة ما أثارته القصة القصيرة من تصورات وتحليلات نقدية، ليسهم هذا التحديد في تخصيص دراسة تهدف إلى مزيد من الدقة في المعالجة والتحليل، وليعصم الباحث من الإسراف في التعميم إذا وزع جهده في دراسة النشاط النقدي بأسره، كما أن هذا التحديد يسهم في الكشف عن التجليات النقدية المتنوعة حول هذا الشكل الأدبي دون غيره من الأشكال الأدبية الأخرى، ويتحدد البحث . من زاوية أخرى . بإطار زمني يمتد من مطلع القرن العشرين . البدايات الأولى للنقد . ويتوقف في عام ١٩٦٧م، ليرصد مرحلة دقيقة من مراحل النقد في العراق، تميزت بخصائص وسمات معينة، وانطوت على مواقف نقدية متغايرة، تبلورت وتكاملت في هذه المرحلة، ويهدف البحث . من ثم . إلى الإحاطة بها، ومتابعة تطورها، وتأسيس أصولها .

ويصدر هذا البحث عن تصور أولى لطبيعة الأدب والنقد يرى فيه أن الأديب والناقد يصدران عن تصورات سابقة تحكم رؤيتهما للعالم والإنسان، ومن الطبيعي أن تتغير هذه التصورات فردية وعامة، ومن الطبيعي أيضاً أن تنعكس آثارها على النصوص الأدبية من حيث تحديد وظائفها، وماهياتها، وبنائها، وأدائها، فالناقد الذي يرى في الأدب صورة حرفية

للواقع، بمعنى مراقبة الواقع وتسجيل أحداثه، يضاد الناقد الذي يرى فيه تعبيراً عن الانفعال أو تصويراً له، ففي حين يركز الأول جهده على العالم الخارجي، يركزه الثاني على العالم الداخلي، ويختلف عنهما ناقد آخر يوفق بين العالمين بطريقة ما، في أثناء تحليله، وهذا يعني أن هناك بنية تختفي وراء هذه التصورات، وكان ينبغي أن يتجه الدرس النقدي ليكشف عنها، ويحدد عناصرها، ما دام النقد عملاً ذهنياً واعياً.

وفي ضوء ما سلف ومن خلال عملية استقرائية للنصوص النقدية اتضح أن هناك مجموعة من الرؤى تعاقبت على الساحة النقدية في العراق، فهناك رؤية تغلب الموضوع على الذات، وتجعل العقل متحكماً في إبداع النص وفي كيفية نقده، أطلقت عليها «الرؤية التقليدية»، وتضادها رؤية تغلب الذات على الموضوع، وتجعل الذات مصدرها في الوعيين الفني والمعرفي على السواء، وتنعكس آثارها . بالضرورة . على إبداع النص ونقده، أطلقت عليها « الرؤية الرومانسية »، وهناك مجموعة من الرؤى حاولت الانفلات من الرومانسية من ناحية، وسعت إلى التوفيق بين الذات والموضوع، مع تغاير كيفي في طبيعة هذا التوفيق من ناحية أخرى، كما أنها تزامنت في مرحلة تاريخية معينة، وتنحصر هذه الرؤى : بالوجودية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية.

وفي ضوء هذا توزع البحث على ثلاثة أبواب يختص الباب الأول بالموقف التقليدي، ويختص الباب الثاني بالموقف الرومانسي، ويختص الباب الثالث بالمواقف : الوجودية، والواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية، التي جمعت تحت عنوان « الانفلات من الرومانسية » وينطوي كل باب على ثلاثة فصول : يُعنى الفصل الأول : من كل باب برؤية النقاد، وتحديدهم لوظائف القصة القصيرة، ويُعنى الفصل الثاني : من كل باب بطبيعة القصة القصيرة، وخصص الفصل الثالث من كل باب : لبناء القصة القصيرة وأدائها، غير أن ضرورة المنهجية اقتضت في ضوء كيف النقدي أولاً، والكمي ثانياً، أن تعالج الوجودية والواقعية النقدية بصفحات محدودة في أوائل الباب الثالث، وتنطوي دراستهما على عرض رؤيتهما وتحديد لهما لقضايا النقد الأساسية شأنهما شأن المواقف النقدية الأخرى، وافرد

البحث للواقعية الاشتراكية في ضوء تجلياتها النقدية كيفاً وكماً ثلاثة فصول، شأنها شأن فصول الموقفين التقليدي والرومانسي.

وكان من الضروري أن يسبق كل باب من أبواب البحث مدخل صغير تناولت فيه التطورات السياسية والاجتماعية، وحاولت اختزاله إلى أقصى حد، ويتحدد في هذا المدخل المرحلة الزمنية التي نما فيها الموقف النقدي وتطور، فالموقف التقليدي يمتد من مطلع القرن العشرين حتى الحرب العالمية الثانية، في حين يمتد الموقف الرومانسي من الحرب العالمية الثانية حتى أوائل الخمسينات، وتتزامن في « الانفلات من الرومانسية » الوجودية، والواقعية النقدية، والواقعية الاشتراكية، في مرحلة زمنية تمتد من أوائل الخمسينات حتى عام ١٩٦٧م، وعلى الرغم من تواكب المواقف النقدية وتعاقبها زمنياً فإن هذا لا يعني حداً فاصلاً بينها، وإنما يمثل المرحلة التي ازدهر فيها هذا الموقف دون غيره، لأننا نجد نقاداً يسبقون مراحلهم أو يتخلفون عنها، وعلى سبيل المثال تأخر بعض النقاد التقليديين إلى الخمسينات والستينات.

إن هذا البحث إنما هو محاولة في الدرس النقدي لا أدعي له الكمال، وأود الإشارة هنا إلى الجهد الكبير الذي بذله أستاذي الدكتور جابر عصفور من أجله، إذ رعاه فكرة حتى استكماله على يديه، كما أدين بالعرفان للصديق الكريم الدكتور عباس توفيق، ولا أنسى شقيقيّ الكريمين : الأستاذ عزيز والدكتور سلمان، فلهما حيي وتقديري.

# الباب الأول

## الموقف التقليدي

لا تختلف المكونات الاجتماعية والفكرية والاقتصادية في مطلع القرن العشرين عنه في القرن التاسع عشر إلا في الدرجة، ويمكن تعميم هذا بشيء من التجاوز حتى الحرب العالمية الثانية، وحقيقة ما حصل تغير نسبي بطيء في أحيان كثيرة تسهم فيه بعض الأحداث السياسية كإعلان الدستور العثماني « ١٩٠٨ م » الذي لم يترك أثراً إلا في صفوف الفئة المثقفة، وكاحتلال الإنجليز العراق في أثناء الحرب العالمية الأولى الذي استشرت آثاره في أغلب طبقات الشعب.

ومهما يكن من إطلاق الأحكام في اعتبار إعلان الدستور العثماني « بداية عهد جديد في التفكير العربي عامة والعراقي خاصة »، فإن هذا يرجع . في الحقيقة . إلى تغيرات بطيئة سابقة لإعلان الدستور، ولذلك قابل المثقفون العراقيون إعلان الدستور « بحماس عظيم ورحبوا به في قصائدهم وأشعارهم وخطبهم » وتحفزوا على أثر ذلك لتأسيس مجموعة من الأحزاب السياسية أسهمت في بث بذور الوعي في صفوف المتعلمين على قلتهم.

وتمثل حركة الدستور بارقة أمل كانت آثارها واضحة على المثقفين في المجتمع، ويمثل الدستور في تصور أحد الباحثين « ظاهرة انفتاح المجتمع العراقي على العالم الخارجي لأول مرة »، ولكنه على كل الأحوال لم يظهر تأثيره إلا في مراحل لاحقة، ونلمح في النقد الأدبي بعض الإشارات التي توهم في ظاهرها التأثير بالوفاد، والتحدث عن روائيين ومبدعين غربيين، أو محاولة التحدث عن نتاجات أجنبية تلخيصاً أو نقداً، غير أن احتلال الإنجليز العراق أحدث اضطراباً عنيفاً في صفوف الشعب العراقي، تحول إلى مواجهة قتالية بين أفراد الشعب والمستعمر، وكان الشعب يعي خطورة هذا الاحتلال، وأنه يمثل تسلطاً عليه، ولذا بدأت بوادر تمهيدية للقيام بشيء ما، ثم تفجرت بعد ذلك ثورة كبرى في صيف ١٩٢٠ م.

ويرى عبد الله الفيض أن ثورة العشرين تمثل « ظاهرة اجتماعية معقدة تمتد جذورها إلى ما وراء صيف سنة ١٩٢٠ م، وأن أدواراً تمهيدية سبقت الثورة المسلحة... فحركة الوعي الفكري التي بذرت بذورها في فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى، وتأسيس الجمعيات



والأحزاب.. كلها عوامل مهددة لثورة سنة ١٩٢٠ «، وأجبرت ثورة العشرين الاستعمار البريطاني على التخلي عن الحكم المباشر للعراق، وتنصيب ملك عربي مسلم ! هو فيصل بن الحسين، وبذلك تأسست أول حكومة عربية ! في العراق.

ولم تسهم الحكومة في إحداث تغييرات جذرية في الواقع، لأسباب معروفة، كما أن الأغلبية الساحقة من الشعب العراقي تمتهن الفلاحة، ويحكمهم بشكل مباشر «المالكون» المرتبطون بنظام الدولة، ويرتبط نظام الدولة بهم أيضاً، ولذلك فهم يستعبدون الفلاحين مقابل نسبة ضئيلة جداً من المحصول التي تذهب هي الأخرى هدرًا إزاء الديون المتراكمة عليهم من «المالكين»، فضلاً عن تفشي البطالة المقنعة. ويبدو جور «المالكين» وظلمهم واضحاً لأنه لا قانون يحمي الفلاح، وبإمكان المالك أن يطرد الفلاح « متى أراد ويلاحقه بالديون التي أخذها ليأكل بها، وليعيش، وقد حكمت بعض القوانين عليه بالبقاء في خدمة الإقطاعي حتى يسدد ديونه، ولا يجوز لمالك آخر أن يستخدمه ما دام مديناً بمبلغ لمالك آخر «، وندرك خطورة ذلك أيضاً إذا عرفنا أن دخل الفلاح العراقي . كما ينقل ذلك يوسف عز الدين عن الباحثة الإنكليزية « دورين وارنر » . يتردد بين «خمسة باونات وخمسين باونا» .

ويعاني المجتمع العراقي من تفشي الجهل والأمية، إذ ليس للتعليم في الفترة العثمانية « شأن يذكر»، وإذا كان « تعليم البنين أيام العثمانيين مهماً أشد الإهمال فما هو حال تعليم البنات في ذلك العهد»، ويتفشى الجهل والأمية في صفوف الفلاحين بشكل كبير، بسبب مكافحة المالكين له، لأنهم « يرتعبون من تعليم الفلاح خوفاً من أن يشعر بالغبن الواقع عليه من قبلهم»، وينحصر التعليم، على قلته، في بعض مراكز المدن، ولعلنا ندرك خطورة هذا إذا علمنا أن تعداد السكان لسنة ١٩٤٧ م يبين أن نسبة الأمية في العراق كانت تتجاوز ٩٠ %.

وفي ضوء هذا يعاني المثقفون من مشاكل عديدة، منها ما يتصل بطبيعة النظام السياسي، ومنها ما يتصل بالواقع الاجتماعي المتخلف الذي يعيشون فيه، ويسعون إلى إصلاحه، ولكنهم لم يستطيعوا الكشف عن الجذور الحقيقية لهذا التخلف ومحاولة علاجه،

ولذلك اتجهت محاولتهم إلى حركة إصلاحية يدعون إليها، وقد انعكست آثارها على تحديد الوعي الفكري، وتحديد معالم الحركة النقدية في العراق في هذه المرحلة.

# الفصل الأول

## الرؤية والوظيفة

(١)

تحدد الوظيفة التعليمية أهمية الأشكال القصصية ودورها في الواقع الاجتماعي، فالأعمال القصصية تسعى إلى « تهذيب الأفكار والعواطف وانتقاد العادات الباطلة والأخلاق الفاسدة والأوضاع الضارة »، وتتجه الوظيفة إلى الفكر مرة، وإلى الذات مرة أخرى، وإلى الواقع الاجتماعي مرة ثالثة، وتباین أنماط معالجتها، إذ يعتمد الناقد التقليدي . من جهة الفكر والذات . إلى « التهذيب » الذي يقود إلى لون من ألوان البناء، ويعمد من جهة الواقع الاجتماعي إلى « الانتقاد » الذي يقود إلى شكل من أشكال الهدم، ويولي الناقد « الفكر » عناية خاصة تفوق عنايته بـ « الذات » التي تتأخر عنه في الرتبة، ليكونا الأساس الذي يصدر عنه الناقد في تأمل واقعه، فالانتقاد محاولة لتجاوز ما هو سلبي في الواقع، والتهذيب سعى لإرساء ما هو إيجابي في الفكر والسلوك.

وتتحدد علاقة القاص بواقعه . في تصور الناقد التقليدي . من خلال بعدين، هما : الأصل : الذي يمثله الواقع، والصورة : التي تمثلها الأشكال القصصية، ويتضح هذا من خلال التأكيد على أن تصف القصة « الحياة الاجتماعية على ما هي عليه » أي محاكاة الواقع بأبعاده الإيجابية والسلبية على السواء، أو أن تصف « التفسخ الأخلاقي والسياسي الذي منى به العراق في مجتمعه وجهاز حكومته »، أي تأكيد الناقد على الجوانب السلبية الاجتماعية وسياسية، أو أن تكون القصة القصيرة « صورة ناطقة للحياة الواقعة »، إنَّ عناية هذه النصوص بمحاكاة أحد البعدين السلبي أو الإيجابي في الواقع، أو كليهما معاً، يقود إلى نتيجة يبدو فيها القاص محايداً إزاء واقعه، أي يولي أهمية خاصة لتصور مثالي يجعل الفكر في المقدمة، والذات والواقع الاجتماعي في المراتب التالية له، وهذا يعني أن الفكر هو الذي يحدد الزاوية التي يصدر عنها الناقد والقاص معاً في أثناء تأملهما الواقع، وفي أثناء محاكاة أبعاده السلبية والإيجابية على السواء.

وهذا من شأنه أن يعلي من دور العقل، وهو « لا يعني صواب الرأي الفردي فحسب، بل يعني كذلك موافقة هذا الرأي للتقاليد والعرف السائد »، مما تنعكس آثاره على كيفية تحليل الأشكال القصصية، فالقاص . في تصور الناقد التقليدي . « يفكر في تهيئة

الأفكار والآراء التي يبني عليها القصة، قبل أن يفكر في هيكل القصة نفسها وعقدتها وحبك حوادثها « وبهذا نكون إزاء بنائين . أحدهما سابق وهو بناء الفكر، وثانيهما لاحق وهو بناء القصة، وهما مترابطان ارتباط المعلوم بعلته، وعلى صعيد القصة القصيرة يكون الفكر سابقاً لبنائها ومستقلاً عنها أيضاً، ويترتب على هذا تحكم العقل في حوادث القصة لتكون . لدى رفائيل بطي . « متسلسلة الواحدة تلو الأخرى بأسلوب يرضاه المنطق »، ليصل الأمر حداً . لدى أنور شأول . في « الاتساق والتناسب والدقة »، ويصل هذا التفكير ذروته في الصنعة عبر تماثل القصة القصيرة و« إنشاء عمارة » التي تعني تماثلاً بين المشبه « القصة » والمشبه به « البناية » بأسلوب هندسي يتحكم فيه المنطق إلى أبعد الحدود .

وتفقد الأبعاد السابقة « التعليم، والمحاكاة، والصنعة » إلى تأكيد دور العقل في تحديد وظيفة القصة القصيرة وماهيتها وأداتها وبنائها، وتأسيساً على هذا تخصص القصص القصيرة شأنها شأن العلوم بـ « دراسة نفسيات الناس وأخلاقهم وعاداتهم وحالتهم الاجتماعية مع نقدها بالطريقة الموضوعية أو بـ«تكتيف»»، وهذا التخصص في دراسة المجتمع سيكولوجياً وأخلاقياً واجتماعياً، يعني في أبرز جوانبه تعطيلاً للأبعاد الذاتية، والإعلاء من نزعة تجريدية تجعل العقل أدواتها في الكشف عن قضايا موضوعية محددة، وقد يوحي النص السالف بالجمع بين البعدين العلمي والفني في آن، غير أن تصوراً لرائد من رواد القصة القصيرة في العراق . محمود أحمد السيد . يرى في الأشكال القصصية « دراسة ليس إلا »، ليؤكد الأبعاد الموضوعية التي يوصلنا العقل إليها، وتأسيساً على هذا، رفض محمود أحمد السيد النتاجات القصصية التي تعتمد الخيال، لأنها تنأى عن هذه الموضوعية المحكومة بالعقل .

وتعكس آثار الموضوعية على الوصف القصصي وحوادث القصة لأنها تفرض على القاص نطقاً من « الوصف الهادئ الرزين للنوازع الإنسانية »، وأن تكون حوادث القصة قريبة من العقل والمنطق، ولذا رأينا رفائيل بطي يثني على محمود تيمور لأنه « يرمي في قصصه إلى القضاء على التقاليد البالية وإحلال الأحكام العقلية مكانها » .

وفي ضوء هذا يجعل الناقد التقليدي العقل أدواته التي يصدر عنها في التفكير، ووسيلته في تحليل الأشكال القصصية، فهو الذي يمكنه من الكشف المعرفي عن ماهيات الظواهر وعللها، ويمكنه أيضاً من الكشف عن الأفكار الذهنية المجردة التي تتسم بالثبات والخلود، ومن ثم، فإن الناقد التقليدي يفصل المحسوس عن المعقول، وعالم الفكر عن عالم الحس، ويعني التفكير لديه : أن الوعي يسبق الوجود، وفي ضوء هذا فإنه يلغي كل متغير في الواقع الاجتماعي، أو يعمد . على الأقل . إلى إحكامه بالعقل، لأن الثوابت قضايا ذهنية مجردة تركز إلى العقل، وإن المتغيرات مرتبطة بالحواس العاجزة عن كشف الثوابت، وبهذا يتحول الإدراك من إدراكي أنا الخاص إلى إدراك عام ينطوي على مجموعة من الحقائق بوصفها ثابتة وعامة لجميع الأفراد، ويقودنا الحديث عن الثابت الذي يكشفه العقل، والمتغير الذي تخدعنا به الحواس، يقودنا إلى الثنائية التي تحكم التفكير التقليدي بوصفه تصوراً أحادي الطرف، وهي : ثنائية العقل والجسد، إذ يمثل العقل الأداة المنطقية التي تمكن الناقد من الكشف عن ماهيات الظواهر وعللها، في حين يعجز الجسد «الحواس» عن الكشف عن هذه الماهيات.

( ٢ )

وحين يتفاعل الناقد التقليدي مع واقعه الاجتماعي يعي تماماً أن صورة المجتمع ليست متوافقة مع مكوناته الذهنية، فكانت ردود فعله تتوافق مع ما في المجتمع من حسن، وتغاير مع ما فيه من قبح، بمقدار انسجام هذه الردود أو افتراقها عن العقل، ولهذا فهو يسعى إلى توظيف كل إمكاناته الفكرية من أجل النهوض بهذا المجتمع، ويمكن أن « يتم شيء من هذا بواسطة القصص والروايات»، أو يمكن لهذه الأشكال القصصية أن تسهم في « إصلاح ما فسد في اجتماع أمة من أخلاق وعادات وتقاليد»، وهذا يعني أن الناقد يسعى . هنا . إلى الكشف عن مواطن الحسن والقبح في الواقع الاجتماعي، غير أن الحسن

والقبح قيمتان فكريتان موجودتان في الذهن أصلاً، ويبحث الناقد عن مصاديقهما في الواقع، وأن هذه الوظيفة لا يمكن أن يحققها أي فرد، بل هي اختصاص صفوة الأمة التي ينبغي عليها تشخيص أدواء الأمة، ومن ثم تصف لها العلاج، ومن هنا جاء تشبيه الناقد لتخلف المجتمع بالأمراض المزمنة التي تقتضي وجود مصلحين قادرين على وعي الواقع ليكونوا « أطباء حاذقين»، ولكنهم . كما يرى الناقد . « نفر قليل والقليل كالعدم»، وهذا يعني أنّ وظيفة الناقد فكرية أولاً، وإصلاحية ثانياً، لأن مجتمعه الذي يعيش فيه يعاني من أمراض عديدة تقتضي منه حذفاً لإنقاذه.

وفي ضوء هذا يمكننا تفسير تصورات الناقد التقليدي التي تبحث عن أنماط مثالية معينة ينبغي تحقيقها في المجتمع، ولهذا يشترط محمود أحمد السيد في الفن بعامّة والقصة بخاصة أن ترمز إلى « المثل الأعلى» الذي يتحدد لديه ب « الهدف البعيد الذي يصبوا إليه المثاليون على اختلاف مشاربهم ومذاهبهم حتى يتحقق الرقي الإنساني والسعادة التامة»، ويتضح من هذا أنّ المثل يعني قيمة ذهنية تجريدية تعني الحسن لا القبح، كما أنه يمثل غاية يسعى الناقد لتحقيقها في الواقع، ويشترك فيها مع المثاليين عموماً.

ويعمد الناقد التقليدي إلى اختبار واقعه الاجتماعي في ضوء « المثل» الذي يتبناه، وبهذا يتحكم المثل في الواقع الاجتماعي، وما يضطرب فيه من تغيرات، إذ يرى محمود أحمد السيد، في السياسة مثلاً. وبخاصةً في أوروبا . أنها «مجموعة أكاذيب ورياء وخداع يتقنها « الدبلوماسيون» في مدارس الاستعمار، ويتخذون منها وسائل وذرائع للتحكم في الشعوب الضعيفة» وبهذا تنأى السياسة عن المثل الذي ينبغي أن يحقق في أبرز جوانبه قيمةً تعليمية تضاد الكذب والرياء والخداع، وفي ضوء هذا تمثل على أحسن الأحوال شكلاً من أشكال المتغير الذي تصبح فيه «السياسة بعيدة عن المثل العليا» وما دام الأمر كذلك فإنّ على القاص أن يتحلى بأخلاقية تتعالى على النشاط اليومي المتكرر القائم على الزيف والخداع، ويتأسس على هذا رفض محمود أحمد السيد للقصة السياسية، لأن الفن في تصوره « أسمى من أن يتنزل إلى حضيض السياسة»، وإذا كان محمود أحمد السيد يرفض توظيف السياسة

في القصة القصيرة للأسباب التي ذكرناها، فإن أمين أحمد يرى أن هناك دوراً ما للسياسة لا بد لها من تأديته في الواقع، ولكنه يفصل بين السياسة والنتاجات الأدبية بسبب ميادينهما المتباينة، ويرفض الجمع بينهما في نص واحد، لأن الجمع بينهما « دليل الضعف والتكلف ». إن السياسة تمثل لدى الناقد التقليدي شكلاً من أشكال المتغير، ولذلك لا يمكن توظيفها في الأشكال القصصية، وما دامت السياسة بعيدة عن المثل العليا « كان حتماً على أهل الفن إبعادها عن عناصر فنهم ».

وإذا كان العقل متحكماً في تصورات الناقد التقليدي إزاء السياسة وتوظيفها في القصة القصيرة، فإن موقفه لا يختلف إزاء موضوع إنساني خالد كالحب . مثلاً . الذي يوظفه في القصة القصيرة من خلال مستويين متضادين : الحب الجسدي أو المدنس المحرم، والحب الروحي أو الطاهر الشريف، وتتحكم رؤية الناقد . هنا . في التمييز بين نوعي الحب، فالحب الروحي يمثل نمط الحسن، أي مثال القيمة الذهنية المجردة والعامية لجميع أفراد النوع، وينطوي على أبعاد خلقية قوامها الفضيلة والعفة، ويفرض . من الناحية الفنية . على الشخصيات القصصية ضرباً من العبادة، أما الحب الجسدي فإنه يهبط بالإنسان والمجتمع من درجات الرقي والكمال إلى مستوى أرضي وضع، في حين يمثل الحب الروحي كما يرى يوسف الشهران « أعنف صور الرجولة لأنه يسمو بصاحبه من ميدان الحب الأرضي إلى عليين »، وهذا يعني البحث عن مثل أعلى للحب من ناحية، و تحكم العقل الصارم في الذات من ناحية ثانية، ليقودا . المثل والعقل . من جهة التحليل الفني للقصة القصيرة إلى « الوصف الهادئ الرزين للنوازع الإنسانية ». ويتسامى الناقد التقليدي بالحب الروحي من العلاقات الاجتماعية الجسدية المتغيرة إلى علاقات روحية ثابتة، أي أنه يحاول إلغاء الجسد والتسامي بالإنسان من حالة الخصوصية والفردية إلى الثابت . المثل، والعام، والجماعي .، وتتحدد في ضوء هذا علاقة الحب بالقيم الروحية المطلقة وبالمدركات الذهنية المجردة .

ويعني الحب الجسدي طغيان الجسد . والحواس . على الروح، ونأي السلوك عن المثل، ويقود من زاوية أخرى إلى كسر فكرة التعقيل، وإفساح المجال للذات لتعبر عن رغبات



الجسد، ويقود هذا اجتماعياً إلى تغيير غير محدد لبعده عن الضوابط العقلية، ويقود معرفياً إلى تصورات نسبية ذاتية تغاير الأبعاد المعرفية الثابتة الصادرة عن العقل وأتماطه الحسنة.

إنَّ الأدباء الذين يوظفون الحب الجسدي . في تصور الناقد التقليدي . إنما «يشجعون على ارتكاب الموبقات بأقاصيصهم عن الحب»، وتتم محاربة هذه الموبقات بالعودة إلى التصورات العقلية، فيتكئ الناقد على أبعاد تعليمية يحدد فيها كيفية توظيف الأدب من أجل « إصلاح المفاصد»، أو يتبنى مرة ثانية معطيات دينية ترفض ممارسة الحب الجسدي أصلاً، فضلاً عن معالجته فنياً، أو يعتمد على إجماع العلماء والمصلحين الذين يرفضون هذا الضرب من الحب.

ويرفض الناقد التقليدي توظيف الحب الجسدي في الأشكال القصصية لأنه . ابتداء . يرفض القبح . المتغير . الذي يمثل الحب الجسدي أحد أبعاده، ويتبنى الناقد مثال الحسن . الثابت . ويعمد إلى إرسائه في الواقع، ولذلك فهو يؤكد أهمية الفكرة وأثرها الفاعل في الإصلاح الاجتماعي، لأنه يتصور أنَّ توظيف الحب الجسدي في الأشكال القصصية يفسد الأخلاق من جهتي الفكرة والأسلوب.

ويقلل محمود أحمد السيد كثيراً من أهمية « الحب » وتوظيفه في الأشكال القصصية لدرجة يرفض فيها قصصه الغرامية « في سبيل الزواج » و « مصير الضعفاء » و « النكبات » التي يصفها بالفساد، وبعدها لطخة عار في حياته وحياة الأدب، ويرى من ناحية أخرى « أنَّ الغرام لم يعد في العصر الحاضر شرطاً أساسياً للقصص، وعلى الأخص الصغيرة منها »، وعلى الرغم من ذلك فإنَّ هناك من يدعو إلى توظيف الحب الجسدي في القصة القصيرة إذا تمكن القاص من تحويله إلى « أداة لإصلاح... المفاصد المنحطة»، وإذا أدى وظائفه عبر مستويي شرف الفكر وشرف اللفظ !! .!

ويحاول محمود أحمد السيد أن يتجاوز الرؤية التقليدية، ويتضح هذا من خلال سعيه للموازنة بين المقولات الذهنية المجردة من ناحية وما يحصل في الواقع الاجتماعي من ناحية أخرى، فهو يتهم بعض كتاب القصة القصيرة بأنهم خياليون بسبب « حرصهم على العفاف

والفضيلة في حين يفشو الفسق والفجور ويكثر الاستهتار بالدين»، مدركاً التغير الكائن في الواقع الاجتماعي الذي أصبحت فيه العلاقات الاجتماعية «تستند إلى الماديات وإلى المال أكثر مما تستند إلى المعنويات كالحب والشرف والفضيلة».

ويحاول محمود أحمد السيد التمرد على مفهوم المحاكاة رافضاً أن يكون النقل الفوتوغرافي غاية الفن ووسيلته، ويحرص أن تكون أحداث القصة «من أشباه الحوادث الواقعة، إن لم تكن واقعة بذاتها، على أن لا يكون الكاتب «آلة فوتوغرافية» ينقل ما يشهد من وقائع وما يسمع من أحاديث، كما هي «طبقاً للأصل»، لأن النقل لم يكن يوماً غاية للفن»، ويؤكد ضرورة اقتران العمل الأدبي بالدعوة إلى مثل عليا، يقول: «إنَّ نقل الواقع وحده لا يكفي إن لم يكن فيه شيء من الدعوة . بصورة خفية . إلى المثل الأعلى»، وفي الوقت نفسه يدعو محمود أحمد السيد إلى نسبية الشعور والجمال، وهما ملمحان يشيران إلى مؤثرات ذاتية رومانسية، ولكنه يلجم ذلك كله بمقولات تقليدية، فالمثل الأعلى الذي أشار إليه يقود معرفياً إلى الثبات، وهو هدف تقليدي، هذا فضلاً عن تأكيده على الحقائق الثابتة المستقرة، لأنه يدعو القاص إلى تسجيل ما يراه في طبيعة الإنسان وأخلاقه، وأن «يسجل بجانبها ما يراه في نفسه ونفوسهم من خلال كاملة وصفات على حالها، وله كذلك أن يرمز بأخلاق وعادات وسجايا يلبسها بطل قصته إلى المثل الأعلى الذي يريده للناس، على أن يكون تحليله للبطل وأشخاص القصة الآخرين وتشريحه ما في بواطنهم من عناصر الخير والشر من عناصر الفضيلة والرذيلة، من عناصر النقص والكمال صادقاً حقيقياً أو قريباً من الحقيقة».

وفي ضوء هذا يعمد الناقد التقليدي إلى الموازنة بين المقولات الذهنية المجردة وما يحصل في الواقع الاجتماعي من تغير، لتكون القصة القصيرة صورة لهما معاً، ويمكن تأدية ذلك من خلال وصف الواقع بما ينطوي عليه «من عادات وتقاليد ومبادئ وأخلاق وآداب، وبما فيه من نقص وانحطاط».

إنَّ الأديب التقليدي « أديب الحياة، أديب الحقائق... كاتب الدماغ والفكر »، ولذا فهو يحاكي مثال الحسن ومصاديقه في الواقع، ويحاكي الجانب السلبي في الواقع، وفي ضوء هذا يمكننا من تفسير تأكيد محمود أحمد السيد على عرض الحقيقة، وضرورة تصويرها كما هي عليه أولاً، وضرورة الالتزام بالمثل الأعلى والتعبير عنه فنياً ثانياً، ورفضه للخيال الذي يقود إلى تحرر الأشكال القصصية عن العقل، وتمكين الذات من التعبير عن مواقفها النسبية المتغيرة ثالثاً.

إن الحقيقة التي يتبناها الناقد التقليدي حقيقة ثابتة لا تخضع للمؤثرات الزمانية والمكانية، وتتحدد لدى محمود أحمد السيد في ضوء بعدي : الإدراك العقلي، ومثال الحسن، اللذين ينبغي أن يعرضهما القاص من أجل تجاوز الحب الجسدي المتغير إلى الحب الروحي الثابت، وهذا يمثل شكلاً من أشكال تحسين الحسن . المثال .، غير أنه . من ناحية أخرى . يكشف عن الواقع وما يضطرب فيه من ألوان الحب الجسدي، ليكشف للمتلقي عن نمط القبح كي ينأى عنه، وفي ضوء هذا يمزج الناقد التقليدي بين المثال وتصوير الواقع لتحقيق أبعاد تعليمية تقوم على أساس التحسين والتبجيل من ناحية، ولتمكين المتلقي من وعي واقعه، ومن ثم، المساهمة في إصلاحه من ناحية ثانية.

وفي ضوء هذا، يدعو الناقد إلى توظيف الحب الجسدي في القصة إذا كان يقود إلى وظيفة تعليمية، وبخلاف ذلك يرفض « الروايات الخلاقية والقصص الغرامية »، التي تترك آثارها السلبية على بناء المجتمع لما فيها من « التهتك مما يندي لها جبين الشباب فضلاً عن فتاة الخدر »، ويرى ناقد آخر ضرورة نأى القاص عن « المواضيع التافهة والأقاصيص الفارغة والروايات السقيمة التي ليس تحتها كبير أمر، ولا يستفيد مطالعها أي فائدة، بل بعكس ذلك يضيع وقتاً ثميناً في قراءتها لو صرفه في مطالعة الكتب الجليلة لجني فائدة عظيمة »، ودفعت هذه الدعوات إلى رفض القصص المترجمة التي تنطوي على الحب الجسدي لأن « أغلبها مفسدة للآداب والعقول ».

يمثل التراث عند الناقد التقليدي قيمة مطلقة يرتكز عليها العقل لتمكين القيم الفكرية من الثبات والإسهام في إنهاض الأمة، ولذلك فإنَّ دعوته إلى التراث لتثبيت تصوراتها الفكرية وقيمه الاجتماعية، ولكنه على الرغم من ذلك يلتقي بأشكال قصصية في الحاضر لم يألفها تراثه، ولذلك فإنه يعمد إلى التوفيق بين الأشكال القصصية الحديثة وما يشتمل عليه التراث العربي من حكايات. ولذلك يمثل الماضي أصلاً لا يمكن الخروج عليه، ولذلك فهو يؤكد وجود الأشكال القصصية في التراث القومي وفي تراث الأمم الأخرى كالإغريق مثلاً، ويصل الأمر حداً أن تكون القصة عرفت بوعي الإنسان وجوده.

وفي ضوء هذا يعد جعفر الخليلي كل ما ينطوي على حكاية قصة، كالملاحمة والمسرحية . عند الإغريق . وكالحكايات التي يرويها المؤرخون عن أيام العرب، وكذلك ما يرد في القرآن الكريم والمقامات وألف ليلة وليلة وغيرها، إنَّ القصة في تصور جعفر الخليلي قديمة قدم التاريخ، وإن الأدب العربي لم يخل منها، وبهذا يكون عنصر القصص . وليس الحكمة . الحد الحاسم في تحديد الأشكال القصصية، وليس التباين بين القصة في القديم والحديث كائناً في حبيكتها، قدر ما هو حاصل في « سبك القصة وصورتها وأغراضها »، وبهذا يفصل جعفر الخليلي بين شكل القصة القصيرة ومضمونها من ناحية، ويرى أنَّ التغيرات الاجتماعية والفكرية لم تترك آثارها على تغيير ماهية هذا الشكل إن صح ما ذهب إليه من ناحية أخرى، وفي ضوء هذا تكون المقامة قصة كاملة أو قريبة من الكمال، غير أنه يستدرك بأن الأدب العربي لم يعرف من الأشكال القصصية سوى القصة القصيرة، أما الرواية والمسرحية فلم يعرف الأدب العربي عنها إلا النزر اليسير.

وإذا كان التباين في البناء والأداة لا يؤثران في تحديد ماهية الأشكال الأدبية في الماضي والحاضر، كما يرى ذلك جعفر الخليلي، فإنَّ الفرق في تصور عبد الغني شوقي لا

يكن في الشكل الفني قديماً وحديثاً، وإنما يكمن في وظيفة هذا الشكل الذي يتجه لمجرد « التسلية والفكاهة أو لإثارة الحماس في صدور الجند » قديماً، وهو يسعى إلى تغيير وظيفتها متأثراً بالغربيين من أجل « إصلاح الفاسد وإقامة المعوج وانتقاد شائن العادات وضارها والحث على مفيدها ونافعها ».

ومهما قيل فإنَّ النقاد متفقون على أنَّ القصة موجودة في التراث العربي، ويتفقون أيضاً على أنَّ الحكاية تمثل ماهيتها، أما العناصر الأخرى فلا يمكنها أن تغير من هذه الماهية شيئاً، وينصب الخلاف على أدائها وأغراضها مرة وعلى وظيفتها مرة أخرى، أما محمود أحمد السيد فإنه يؤكد معرفة العرب للقصة، ولكنه ينفي عنهم قدرتهم على إتقانها فنياً، وليس لدى العرب إلا ألف ليلة وليلة، وهي تتسم لديه بالنقص والقصور والفجاجة.

#### ( ٤ )

إنَّ رؤية الناقد التقليدي تقوده إلى نظرة شمولية تعلي من أهمية المجتمع، وتقلل كثيراً من دور الفرد، ولذلك نجد النصوص النقدية تغفل دور الفرد وأهميته، وتتجه في الغالب إلى الجماعة والمجتمع، ويوظف الناقد التقليدي القصة القصيرة في هذا الإطار، وتكون « خير أنواع القصص ما كان أنفعها لغالبية المجتمع »، وبما أنَّ الذات الفردية تفرز الخاص والمتغير، وهي تغاير الوعي الجماعي الذي يرسى العام والثابت، فإنَّ الناقد يسعى إلى إلغاء الذات الفردية، أو يحاول إحكامها بالعقل، ويقلل من دورها في الكشف المعرفي وإسهامها في العمل الفني، وتتحول الذات من حيث كونها أداة تمكن القاص والمتلقي من الإدراك الشخصي إلى ذات عامة تشمل النوع الإنساني، وتعبر عن روح الجماعة، وينطوي تحتها جميع أفرادها.

ولما كان الإنسان في المفهوم التقليدي كائناً اجتماعياً عاقلاً مندمجاً بالجماعة وليس منفصلاً عنها، فإنَّ الناقد التقليدي يسعى إلى إيجاد مجتمع متماسك تحكمه وحدة الفكر، وتتحقق هذه الوحدة عبر المعطيات العقلية التي يتبناها، وليس من خلال « الأنا »، لأنَّ

الأخيرة تعرض مستويات فكرية متغايرة، تنأى عن الثبات من ناحية، وغير قادرة على التواصل بين المستويات الفكرية المتغايرة من ناحية أخرى، إنَّ الناقد التقليدي يسعى إلى إرساء الثابت، بعيداً عن نسبية «الأنا» وتغايرها.

ويتحقق التواصل في المجتمع من خلال ثقافة محكومة بالعقل، وصياغة الشخصية الفردية في ضوئها ويمحو هذا الفوارق الفردية بين الأفراد، بحيث تصبح الشخصية نسخة مكررة لأصل مثالي ثابت، أو هي حصيلة متوسط الشخصيات، وتصبح الثقافة موحدة، وتنطوي على نسيج فكري يكون العقل محوره وغايته في آن، ويتبنى الناقد التقليدي مفاهيم الوعي الجماعي متمثلاً بأفكار الأمة مرة، وأفكار الصفوة التي هي خلاصة تجارب السلف مرة أخرى، ويرفض الوعي الفردي، لأنَّ الأول يعبر عن الثابت والعام، ويعبر الثاني عن الفردي والمتغير والشاذ أحياناً.

( ٥ )

ويربط بعض النقاد التقليديين أسباب تخلف الأشكال القصصية بتخلف المجتمع، ويقرنون تطور هذه الأشكال بتغيره، ولا يمثل هذا الاقتراح سوى شكل سطحي في الوعي، فالناقد ممتاز أكرم العمري يقرن تخلف القصة القصيرة بمجمل التخلف الاجتماعي، ولكنه يحدد لذلك أسباباً: كشيوع الجهل وتفشي الأمية، ويشاطره هذا الرأي يوسف عجاج الذي يرجع السبب إلى «قلة الطبقة المثقفة»، وإذا كانت الأبعاد الفكرية - هنا - سبباً في التخلف الاجتماعي والأدبي على السواء فإنَّ العمري يرجع التخلف الأدبي إلى مشكلة اجتماعية محددة تتصل بعدم اختلاط الجنسين في المجتمع العراقي، مما يترك - في تصوره - آثاراً سلبية على تطور الأشكال الأدبية بعامه والقصة القصيرة بخاصة.

إنَّ النقاد التقليديين يقرون . هنا . بوعي بسيط بين تخلف الأشكال القصصية وتختلف الواقع الاجتماعي، ولكن شالوم درويش يرجع التخلف الاجتماعي : إلى بعد اقتصادي، وهو ما يعاينه المجتمع من فقر، وإلى بعد في الوعي بسبب الجهل المتفشي في المجتمع، ولكنهما ليسا السببين اللذين قادا إلى تخلف الأشكال القصصية، لأنَّ تخلف القصة ليس مرده إلى « حياتنا الاجتماعية أو إلى عزلة المرأة » ولأنَّ النبوغ غير مقترن بتخلف المجتمع أو تطوره . دائماً . ولذلك فإنَّ « تولستوي لو كان عراقياً لما كان غير تولستوي الذي نعرفه، والذي يمجده عالم اليوم كقصاص أعظم، هذا لو فسح الجهل والفقر لنبوغه مجال الظهور والتفوق ».

وإذا كان العمري ودرويش يعرضان بعض أسباب تخلف القصة فإنَّ يوسف عجاج يتحدث عما يتعرض له الأدباء والكتاب من ضغوط سياسية، ويتفق معه عبد الحق فاضل، الذي يستشهد بما يعاينه القاص ذو النون أيوب لوصفه « التفسخ الأخلاقي والسياسي الذي منى به العراق في مجتمعه وفي جهاز حكومته » ولكنه يبرر ذلك بأن ذا النون أيوب قاص « مخلص شريف الغرض لا يدعو لحزب ولا يعارض حكومة... بل أنَّ المتأمل ليجد دنون أيوب يؤيد الحكومة ويمهد لها سبيل الإصلاح الذي اضطلعت به ».

ويتبنى الناقد التقليدي التغيير المرحلي المقنن، وهو مفهوم إصلاحي، ولذلك فإنَّ عبد المجيد لطفي يرى ضرورة تغذية « الحركة الأدبية، لا القيام بالثورة، وإنما القيام بإصلاح اجتماعي هادئ » وترى سعاد الهاشمي أنه « يمكن أن يتم شيء من هذا بواسطة القصص والروايات »، وفي ضوء هذا كله يوظف الناقد التقليدي القصة القصيرة من أجل إحداث هذا الإصلاح، فجاسم مُجدِّ الرجب يدرك أنَّ القصة القصيرة يمكن توظيفها في اتجاهين متضادين، إذ يمكن أن يوظفها « أصحاب المبادئ الإصلاحية » و « أصحاب المبادئ الافسادية » أيضاً، لأنهم جميعاً . في تصور الناقد . وجدوا في القصة « مجالاً جذاباً واسعاً لبث أفكارهم ونشر أغراضهم »، ولذلك فهو يقصد توظيف القصة القصيرة في مجال واحد فقط، هو ما يعود بالنفع على غالبية المجتمع.

ولما كان الناقد التقليدي يهدف إلى تثبيت المجتمع وقيمه فإنه يعارض أنصار « المبادئ الافسادية » لأنهم يشجعون كل ما هو متغير، والمتغير يقود إلى تفكيك المجتمع، أما القاص التقليدي فإنه يوظف النافع، وحين تعرض القصة القصيرة « التيارات السياسية والاجتماعية والأخلاقية والمذاهب الاقتصادية » إنما تعرض لما هو إيجابي، وبهذا نستطيع تفسير رفض الناقد التقليدي « الروايات الخلاقية والأقاصيص الغرامية » وكذلك الروايات المترجمة لأنَّ أغلبها « مفسدة للآداب والعقول واللغة » ولأنها لا تنطوي على أية فائدة، فضلا عن دورها في إفساد المجتمع وتفكيكه، وفي ضوء هذا فإنَّ الناقد يهدف إلى إصلاح الواقع، أي « تحسينه مع الاحتفاظ به، أي تغيير ما يبدو فيه من خلل، دون تغيير الكل، أو استبداله، وهذا يعني ضمنا صحة الواقع في أساسه، والإصلاح بهذا المعنى، هو الإبقاء على الواقع كأساس، مع إجراء تعديلات عليه يتمكن بها من الاستمرار والبقاء».

إنَّ الوعي بتخلف الواقع الاجتماعي حدا ببعض النقاد التقليديين إلى رفض توظيف القصة القصيرة لمجرد التسلية لاهتمامهم بفاعلية الأشكال القصصية ودورها في الحياة، ولأنها تمثل « وسيلة » يمكنها أن تسهم في نهضة الشعوب عبر تزويد القراء بالمعرفة لأنها « تزيد من علمهم وترفع من مكانهم »، إذ يؤكد رفائيل بطي أنَّ القصة « وسيلة » يسعى من خلالها إلى « نشر الآراء والمبادئ » و « نشر النظريات الاجتماعية والخلاقية على الجمهور » أو أنها - على حد تعبير سعاد الهاشمي . « أداة تعليمية قوية يتم بها نقل وشرح الآراء والنظريات والمكتشفات العلمية »، وفي ضوء هذا فالقصة « وسيلة » القاص التعليمية، فهي أدوات في الإصلاح، وليست الحكاية فيها سوى إطار خارجي يشوق المتلقي لمتابعة القراءة، ولذلك تلمح سعاد الهاشمي إلى أن يعرض القاص قصصه « بصورة شيقة » لتؤثر في المتلقي، ما دام هدف الناقد، هنا، ليس القصص، وإنما السعي نحو تثقيف المجتمع والنهوض به.



وتسهم القصة في إصلاح المجتمع، وتكون وظيفة القاص ماثلة ومشابهة لدور الطبيب الذي يتزود بأدوات قادرة على الكشف عما في المريض « المجتمع » من أمراض « خلل أو نقص »، ولذلك فإنَّ القاص يتزود أولاً بمعرفة فكرية تسبق الممارسة، ثم ينتقل إلى الواقع، وإذا كان المشروط أو الدواء أداة الطبيب فإنَّ القصة واحدة من أدوات الناقد التي تمثل «الدواء الناجح لأدوائنا الاجتماعية»، ولذلك فإنَّ الناقد التقليدي يسعى إلى الكشف عن السليبي ويوظف القصة القصيرة من أجل اجتثاثه من خلال انتقاد « المساوئ الاجتماعية »، ويتحقق هذا كله من خلال موقف القاص « الذي يدين بدين الريالست » عبر أداة لغوية يسلط فيها القاص بقوة بيانه « نورا على دياجير الظلام » ليتحقق الكشف عما في الواقع أو « ما في أعماقه من حقائق » غير أنَّ هذه الأداة على الرغم من خطورتها يرافقها من حيث الأهمية « انتقاء الحوادث » من الواقع فتتوأكب الأداة وجمال بيانها وانتقاء حوادث القصة في الإصلاح.

وفي ضوء هذا يتمكن القاص من الكشف عن المشاكل الاجتماعية الغامضة لتمكن المتلقي من وعيها ووضع الحلول لها، وهذا يعني أنَّ الكشف عن الواقع ومشاكله لا يتأتى لكل فرد، وإنما لصنف خاص من الناس يكون القاص أحدهم، فيعمد إلى معالجة «المساوئ الاجتماعية... بجرأة نادرة»، وهذا يقتضي بالضرورة قدرة في الوعي، ولذلك يشترط الناقد أن يكون المصلح والمفكر كالطبيب، وعلى الرغم من أنَّ الناقد يدرك خطورة الأمراض المزمنة التي تحيق بالشرق ولكنه يفتقر . في الحقيقة . إلى أطباء حاذقين وهم نفر قليل، والقليل كالعدم.

ويعمد محمود أحمد السيد إلى « تصوير الحياة الشعبية » موحياً أنها غاية الأشكال القصصية لديه، غير أنَّ التصوير لديه ليست غاية مقصودة لذاتها وإنما من أجل أن يظهر «الجوانب الكاملة والناقصة التي يسعى إلى إصلاحها»، وبذلك يكون «التصوير» وسيلة لغاية أخرى يقصد منها الناقد الكشف عن السلب والإيجاب في الواقع، وتحدد أهمية القصة

عند رفائيل بطي « لأنها تصور الحياة الاجتماعية التي تهيأها الجماعة صورة حية بأشخاصها وبيئتها، وهي تكشف كثيراً من خبايا النفوس فتظهرها عارية واضحة أما الأنظار » ويتبنى رفائيل بطي المذهب الواقعي «الريالست» أو التحقيقي . كما يطلق عليه أحياناً . الذي يرى أنصاره ضرورة عرض الرذيلة «بقذارتها والفضيلة يجب أن لا يغالي في تنميقها » لأنّ القاص . والحالة هذه . يكشف عن الواقع الاجتماعي ويبحث عن النمط الفكري فيه عبر تصويره، ولأنّ القاص من ناحية أخرى يكتب عن « حقائق موجودة لا عن أمور خيالية ليست موجودة إلا في مخيلته ».

إنّ القصة القصيرة التي يبدعها القاص أو تلك التي يعمد إلى ترجمتها إنما تقود إلى غاية محددة « لأجل العبرة وكفى » كما يرى ذلك محمود أحمد السيد، كما أنّ «التصوير» الذي يعمد إليه الناقد التقليدي يقود بالنتيجة إلى وظيفة تعليمية تمر عبر «التحسين والتقبيح» الذي يتجلى من خلال عرض الجوانب الإيجابية والسلبية، ويتحقق هذان البعدان من خلال تصوير الشخصية الخيرة والشريرة، وما تتركاه من آثار في المتلقي ترغيباً وترهيباً، فحين يصور القاص الشخصية الخيرة «يحملك لأن تتعشق تلك المناقب وتسعى لتلك المزايا الكاملة» وحين يصور الشخصية الشريرة « يحملك على الاشمئزاز والنفور منها ويولد فيك الميل إلى تجنبها ».

ويتحدد تصوير الحسن والقبح في مستويين : مستوى تصوير الحسن والقبح كما هما عليه أو تحسين الحسن وتقبيح القبح لتترك آثارهما في المتلقي معرفياً وأخلاقياً، إن الناقد لا يسعى . والحالة هذه . إلى التغير الجذري للواقع، وإنما إضفاء سمات الرضا على مواطن الحسن ومحاولته إصلاح الجوانب السطحية للقبح، ولذلك فإنّ القصة في تصور الناقد . ما دامت تحقق هذين البعدين . « خير مثقف للأخلاق والعادات ».

وتتركز الوظيفة التعليمية . هنا . في جانب أخلاقي يرجع في الحقيقة إلى جذر معرفي يلح عليه الناقد وهو « تهذيب النفوس ودفعها إلى مراقبي العمران وأبعد مطارح الآداب الصادقة »، إنّ الناقد لا يملك الأدوات المعرفية الكافية التي تمكنه من التوغل عميقاً في

الواقع، ولذا فهو يعالج جانبا من أعراض المرض لا المرض ذاته، كما أنه يعي طرفاً واحداً من الظاهرة وليس وعياً كلياً للظاهرة بأكملها، ويرى الخطأ في جزئية منفصلة عن كليتها، ولهذا انصبت أغلب معالجاته على الزاوية التعليمية دون وعي محدد لمسبباتها وتشابكها مع غيرها في الفكر والواقع على السواء.

تحتل الوظيفة التعليمية القسط الأكبر من تفكير الناقد التقليدي، ولكنه من ناحية أخرى يدرك أنّ غزارة الموضوعية في القصة مدعاة للنفور منها لفقدانها التشويق والتأثير معاً، ولهذا يشيد الكرملى بالنتائج القصصية التي يبدعها الغربيون لأنها تحقق في تصوره « فائدة أدبية ومغزى لطيفا يعود بالنفع على الألفة «الهيئة الاجتماعية»، فيحث على الوظيفة التعليمية في « تشرب حب الآداب والمناقب والمآثر » كما أنه يدعو من ناحية أخرى إلى « تسلية القارئ ». ويمتزج في ضوء هذا بعدا التعليم والتسلية لدى الكرملى لتمكين المتلقي من ممارسة دوره في تحقيق « المنفعة » التي تعود بالأساس على المجتمع بالفائدة، وينطوي تفكير الكرملى على تحديد نمط الحسن في المآثر والمناقب التي تتحول إلى غاية يسعى إلى تحقيقها في الواقع.

وتبنى جريدة « صدى بابل » في أول عدد من أعدادها « نشر المقالات السياسية والخطب الأدبية والمباحث العلمية»، ولكنها لم تقتصر على هذه الأبعاد، بل تسعى إلى « إمتاع القارئ » بنشر « ما يلذ سمعه وتلذذ مطالعته » من الروايات الفكاهية، ويتحدد هذا الإمتاع في ضوء شروط يتوقف عليها « صلاح شؤون الجامعة الإنسانية في الحالتين السياسية والمدنية»، إنّ الفكاهة . هنا . تمثل لوناً من ألوان المتعة والتسلية، ولكنها توظف لدى الناقد لتكون « وسيلة » تقود إلى هدف تعليمي، ويتضح هذا من خلال إشادة محمود أحمد السيد بالقصة القصيرة لأنها « فكاهة الناقد ببصره وبصيرته إلى صميم الحياة وصميم الناس»، أو أنّ قصص جعفر الخليلي كما يرى عبد الحق فاضل «تغلب عليها روح الفكاهة والتسلية وإن كانت لا تخلو من نقدات منها اللاذع ومنها الرقيق»، فليست التسلية . والحالة هذه . جذراً أساسياً يوازي التعليم قدر ما هي واسطة يتوسل بها الناقد لتحقيق وظيفته التعليمية.

ويتردد الناقد التقليدي في توظيف القصة بين بعدين متميزين : التعليم أو التسلية، ولذلك فإنه يُعرّف القصة بأنها « حادثة خيالية يقصد بها شرح نظرية علمية أو فلسفية أو اجتماعية أو أخلاقية أو نفسية أو مجرد التسلية»، ليجاور بين التعليم والتسلية، غير أنّ «الحادثة» الخيالية التي يشترطها الناقد لا تبعد تماماً عن العقل، وإنما يشترط فيها أن تكون «كاملة من النواقص والشوائب وقريبة من العقل والمنطق»، وبهذا يتحكم العقل بالتسلية، شأنها شأن العواطف التي ينبغي أن يكون وصفها هادئاً رزيناً.



# الفصل الثاني

## طبيعة القصة القصيرة

( ١ )

يلح الناقد التقليدي على استخدام مصطلح « التصوير » ويتوسل به لتحقيق مهمته التعليمية، ونلاحظ هذا الإلحاح في تعريفات القصة، أو إشادة النقاد التقليديين بالقصص التي رأوا فيها إبداعاً، فالقصة لدى رفائيل بطي « تصور الحياة الاجتماعية »، وتتحدد واقعيتها عند يوسف عجاج لأنها « تصور نواحي الحياة كما هي دون إبهام »، ويحدد الناقد . هنا . بعدي « التصوير » و « الوضوح » معاً، في حين يؤكد رفائيل بطي « التصوير » الذي يعالج الواقع وحده، ويركز الناقدان . هنا . على تصوير الحياة الاجتماعية أو

جوانب منها، غير أنّ «التصوير» يخرج لدى ناقد آخر ليشمل الحياة التي نعيش فيها فهي - أي القصة - « صور عن المجتمع والناس»، في حين يضيّق محمود أحمد السيد مجالها في « تصوير الحياة الشعبية»، وبين هذا الاتساع المفرط للتصوير الذي يشمل الحياة، أو الضيق في مجالات الحياة الشعبية، يحصرها شاول حداد في إطار اجتماعي محدد يقتصر على المعدمين والمستضعفين لتصور القصة « الفقير وكيف يتضور جوعاً والمسكين وكيف تحيط به الآلام»، وإذا كانت التحديدات السابقة تؤكد بعداً سطحياً في التصوير - إن جاز التعبير - فإنّ محمود أحمد السيد يرى في القصة - في مكان آخر - « صورة مجسمة من صور الحياة الاجتماعية» وبذلك يسعى إلى «التجسيم» في التصوير ويتسع الواقع لديه من الجوانب الشعبية إلى الحياة الاجتماعية، أو تكون القصة «صوراً ناطقة للحياة الواقعية» كما يرى ضياء الدين سعيد، وفي مقابل «التصوير المجسم» و «التصوير الناطق» لا تقترن الصورة بالوضوح وحده. كما أشار إلى ذلك يوسف عجاج - وإنما بالصدق والوضوح لتكون القصص صوراً « صادقة واضحة من الحياة اليومية المعتادة».

ولم يقتصر الناقد التقليدي على مصطلح «التصوير» ولكنه يتكئ على «الوصف» الذي يشابه التصوير إلى حد كبير، وبخاصة أنّ بعض النقاد استخدموا كلا المصطلحين دون تمييز بينهما، أو تفضيل أحدهما على الآخر، ولذلك فإنّ يوسف عجاج الذي تبني مصطلح «التصوير» يتبنى هنا «الوصف» فهو يشيد بـ «مصير الضعفاء»، رواية محمود أحمد السيد لأنها « وصف واف لمساوي الحكم العثماني»، أما مُجدِّ رضا المظفر فهو يتبنى «المذهب الواقعي» الذي يرى أنّ أنصاره « وصفوا لنا الحياة الاجتماعية على ما هي عليه»، ويفضل ناقد آخر الأدباء الأوربيين على العرب لأنّ الأوربيين «يصفون بيئتهم التي تختلف جد الاختلاف عن البيئة العربية»، ويحث على «إدخال فن القصة في الأدب العربي وذلك لأنّ القصة تصف الحياة الراهنة المحلية»، ويصل الأمر حدّاً لدى عبد الحق فاضل، وهو يشيد بـ «برج بابل» مجموعة ذي النون أيوب القصصية لأنها تتناول « وصف هذا التفسخ الأخلاقي والسياسي الذي منى به العراق في مجتمعه وفي جهاز حكومته».

ويتكئ الناقد من ناحية ثالثة على مصطلح « المرأة » فيرى رفائيل بطي . الذي كان قد تبني مصطلح التصوير . في كتابات محمود تيمور أنها « مرآة صادقة لأشخاص بيئته وحوادثهم »، ولم يكن القاص وحده هو الذي يعتمد « المرأة » أداة في معالجة الواقع بل إن « الشاعر والروائي كلاهما مرآة عصره » كما يرى ذلك عبد الكريم الجبيلي، ويستخدم جعفر الخليلي « المرأة » وانعكاس الأشياء عليها بشكل آلي، لأنّ الإنسان إن كان قد عرف القصة منذ عرف نفسه فهي « مرآة تعكس كل حركاته وسكناته وأفكاره ».

وفي ضوء هذا نرى إلحاحاً على ثلاثة مصطلحات أساسية « التصوير » و« الوصف » و« المرأة » ويتبنى بعض النقاد مصطلحين أو أكثر دون تحديد الفوارق بينها، وتتردد دلالة هذه المصطلحات بين الآلية « التصوير » إذ يحمل القاص « مصورته على منكبته » ، و يشترط جعفر الخليلي أن تكون الإحاطة بالموضوع « كمثل عدسة المصور التي عليها أن تتقن اتجاهها لتلتقط الصورة المطلوبة بحقيقتها » لأنّ القصة في تصوره « ليست إلا صورة الواقع » ولكنه من ناحية أخرى على الرغم من تأكيده أنّ الواقع يمثل « قاعدة أساسية للقصة » فإنه لا يرى لزوماً أن تصور القصة ما يحدث من أحداث فقط بل « تضيف لها وتزيد عليها »، كما أنّ محمود أحمد السيد ينفي أن يكون الكاتب « آلة فوتوغرافية وينقل ما يشهد من وقائع وما يسمع من أحاديث كما هي طبقاً للأصل ».

وفي ضوء هذا تتصل القصة بمعطى خارجي « الواقع » الذي يمثل الأصل، ويتسع هذا الأصل أو يضيق في التحديد فيكون « العصر » أو « الحياة » أو « ناحية منها » أو « الحياة الاجتماعية » أو « الحياة اليومية العامة أو الواقعة » أو « الحياة الشعبية »، وإذا كان الواقع يمثل « الأصل » فإنّ القصة القصيرة تمثل « الصورة » وتحقق العلاقة بينهما عبر « التصوير » و« الوصف » و « المرأة » غير أنّ تحديد الواقع يكشف من ناحية عن أبعاد « التصوير » و« الوصف » و « المرأة »، ويحدد من ثم طبيعة القصة القصيرة، وتتجلى أهمية الواقع . على الرغم من فضفاضية تحديده . في أنه يمثل في أحد جوانبه « الحقيقة » التي يسعى الناقد إلى الكشف عنها وتوظيفها في القصة القصيرة لإيصال أبعاد معرفية إلى المتلقي .



يمثل الواقع أحد طرفي العلاقة في حين تمثل القصة القصيرة الطرف الآخر، وتحكم العلاقة بينهما وسائط متعددة يمكن تقسيمها من حيث أداء وظائفها إلى : محاكاة ما هو كائن، ومحاكاة ما يمكن أن يكون، ويعالج الوسيط : - التصوير، أو الوصف، أو المرأة . الواقع « على ما هو عليه »، كما يرى ذلك مُجدِّ رضا المظفر في أثناء وصفه القصة الواقعية، كما أنَّ ليلي جاسم رغم تبنيتها القصة الحديثة التي لم تستطيع أن تفهم منها إلا أنها « تعتمد على نقل واقعة اجتماعية تنقل كما هي »، ويسعى الناقد التقليدي إلى تأكيد حرفية المحاكاة من خلال « دقة التصوير »، و« صدقه »، أو أنَّ الناقد يحث الأدباء على تصوير « ما يقع تحت أبصارهم »، والدقة . هنا . تعني النقل الحرفي الأمين للواقع، كما أنَّ الصدق لا يعني خصيصة ذاتية تقربنا من التفكير الرومانسي، بقدر ما يعني خصيصة عقلية تسعى إلى تحقيق مشابهة الواقع في جانبه المرئي عبر حاسة البصر، وبنطوي الواقع . في تصور الناقد . على قدر من الحقيقة، ويسعى الناقد والقاص معاً إلى الكشف عنها، وتمثل معالجتها له في ضوء ما يطلق عليه ستولنيتز المحاكاة البسيطة التي تعني « التزديد الحرفي الأمين لموضوعات التجربة المعتادة وحوادثها » لتكون القصة القصيرة صورة أمينة للواقع، أو أنها « مماثل لما نعرفه في الواقع ».

إنَّ النقل الحرفي يجعل الوسيط . التصوير والوصف . مجرد آلة يحملها القاص، فهي « مصورته »، كما يرى عبد الحق فاضل، أو « مرآته »، كما يدعو إلى ذلك عبد الكريم الجبيلي، و يرى فيها رفائيل بطي الصدق لأنه «يظهر على لوحاتها الصقيلة حقائق الحياة مرة كانت أو حلوة»، وتحدد « المرأة » الكيفية التي يتم بها تشكيل القصة القصيرة، وتتميز « المرأة » لدى الناقد التقليدي بأنها جسم مادي مسطح، ولذا فإنها قادرة على عكس الصور من الخارج، وتعتمد إلى تثبيتها دون تمثل لما يحدث فيها من تفاعل، كما أنَّ المرأة من ناحية

أخرى تعني بالجوانب المرئية من الواقع، وليست قادرة على اختراق القشرة الخارجية له، حتى في تعاملها مع العوالم الداخلية للإنسان فإنها تتأملها بوصفها كتلا مادية صامتة تمثل نمطاً مستقلاً، إضافة إلى أن المرأة لا تقدر على تصوير الحياة كلها، وإنما تتجه إلى جانب من جوانبها، ومن أجل هذا يمسك القاص قبضة المرأة ويدورها في جوانب متخيرة من الواقع.

وما دامت « المرأة » جسماً مادياً صقيلاً فإنها لا تلون الواقع الخارجي كما يفعل المنشور الزجاجي عند مرور الضوء فيه، ويوحي وصف « الصقيل » بسمتي «الوضوح » و« الصدق » اللتين أشرنا إليهما، بحيث يقودان إلى مشابحة تامة للواقع الخارجي.

وفي ضوء هذا كله تعكس « المرأة » الواقع كما هو عليه دون حذف منه، أو إضافة، أو تغيير فيه، وأخطر من هذا أنها تنقل الواقع بعشوائيته، لأن الصورة المعكوسة في المرأة لا تعني إلا صورة الواقع المائل أمامها، وتكون هذه الصورة هي القصة القصيرة التي تتسم بعشوائيتها وتنافر عناصرها، وهذا التصور إن كان صحيحاً نظرياً فإن الناقد التقليدي يرفض هذه العشوائية لأن النص القصص ينطوي على قدر من التنظيم على الرغم من أن بعض الأصول النظرية التي يعرضها الناقد التقليدي لا تقود إلى هذه النتيجة؛ ويتحدد تجاوز العشوائية حين يكون القاص « مصوراً هاوياً قد حمل مصورته على منكبيه وراح يتجول، فكلما وقعت عينه على منظر معجب التقط صورته»، وينطوي هذا النص على البعد الآلي الذي تقود إليه الآلة. امرأة أو مصورة. ولكنه من ناحية أخرى يؤكد قدر معيناً من التنظيم، على الرغم من أن القاص لا يعمل شيئاً سوى حمل هذه الآلة وتصوير جوانب متخيرة من الواقع تقود إلى هذا القدر المتجاوز من التنظيم، ولا يوحي «الإعجاب» هنا بخصيصة رومانسية مرتدة إلى الذات، لأن القاص حين يتجول في الواقع إنما يبحث فيه عما يتواءم وتفكيره ويخدم تصورات.

ويقودنا هذا كله إلى قضية مهمة مفادها أن الناقد يخلط القصة بالتاريخ، لأن القاص ما دام يحاكي الواقع كما هو عليه فإن الأعمال القصصية تتحول إلى سجل لحوادث الحياة، ومن ثم إلى وثائق تاريخية للواقع الاجتماعي، ويؤكد الناقد التقليدي هذه الخصيصة

لأنّ كلا من القاص والمؤرخ . في تصور لطفي بكر صدقي . إنما يرصد الوقائع التي تحدث في الحياة ويعمد إلى تسجيلها ومحاكاتها، لأنّ القصة . كما يرى . «فيما تحكى من حوادث النفوس ووقائع الحياة تاريخاً أو ليس التاريخ سجل الأخبار والحوادث العظيمة التي كابدتها الإنسانية في سيرها منذ القدم، وكذلك القصة حكاية التاريخ لإنسان أو لجماعة من الناس»، ويصل الأمر حداً لدى ناقد آخر يرفض فيه «أدب القصة» لأسباب معرفية لأنّ «أدب القصة تشجيع للأقلام على ناحية من الأدب لا تعنى كثيراً بالحقائق» ويتبنى «القصة» التي تعني لديه التاريخ، لأنّ القصة . التاريخ تعني «التحدث عن أمر تاريخي واقع» وهذا الأخير لا يقتضي مواهب معينة لأنه بمقدور أي إنسان أن يضطلع به، ولذلك فإنّ الناقد يميز بين «القصة - الأدب»، و «القصة - التاريخ» بمقدار قربهما من الواقع والحقيقة، ولذا فإنّ «القصة - الأدب» تعني «تنميق عبارة... هي بين أمرين... أن تكون كلها مخترة أو تكون مزيجاً بين بين» في حين تنقل «القصة - التاريخ» الواقع على ما هو عليه محافظة على الواقع والحقيقة معاً.

وفي ضوء هذا يكون التاريخ أكثر قيمة وفائدة من القصة لاقترانه بنقل ما يحدث، في حين تقتزن القصة بالكذب، لأنّ الناقد حين يميز بين التاريخ والقصة يجد «البون الشاسع بين الصدق والكذب»، ويتخلف الناقد التقليدي . هنا . كثيراً عن الوعي الأرسطي الذي يعطي الفن قيمة أكبر لعنايته بالكليات، ويقلل من قيمة التاريخ لعنايته بالجزئيات.

( ٣ )

وفي ضوء ما تقدم تكون القصة القصيرة «صورة» تقود معرفياً إلى الكشف عن «حقائق موجودة» ولا ترجع هذه الحقائق إلى خصائص فردية تتصل بالإنسان الفرد بل تتصل بالنوع أو الجماعة، لأنّ القصة كما يرى رفايل بطي «تصور الحياة الاجتماعية التي تهيأها الجماعة»، فالقصة القصيرة . من هذه الناحية . تكشف عن أبعاد معرفية تتصل

بالأفكار الذهنية المجردة، وهذه الأبعاد حقائق موجودة، يؤكدُها بعدا الحسن والقبح تنظيراً وممارسة، كما أنها تسهم في تمكين المتلقي من وعي واقعه الاجتماعي، لأنّ الأشكال القصصية «تكشف كثيراً عن خبايا النفوس فتظهرها عارية أمام الأنظار»، وهذا الكشف يقود إلى أحد قطبي المدركات الذهنية « القبح » ولذا يصف رفايل بطي هذا النمط من القصص بالواقعية « الريالست » ويطلب من القراء أن يقابلوها بالترحيب، لأنّ أنصار المذهب الواقعي يكشفون عما في الواقع، ولأنّ الرذيلة « في عرفهم يجب أن تعرض بقدراتها والفضيلة يجب أن لا يغالى في تنميقها»، لتقود الأشكال القصصية إلى بعد تعليمي يعي فيه المتلقي عيوب واقعه لأن «العيوب إذا ظلت خافية كبرت واستعصى على الناس استئصالها».

إنّ القصة القصيرة تصور « الجوهر » لا « العرضي » ويتمثل « الجوهر » في المدركات الذهنية التي يتصورها العقل، فالقصة تصور الحسن والقبح لتحبيب الأول للمتلقي وتنفيذه من الثاني، وإذا كان العقل يمثل «الجوهر» فإنّ الذات تمثل « العرضي»، ولذلك يلجم الناقد التقليدي تصرفاتها في ضوء مدركاته الذهنية فيعطل المخيلة ومن ثم الخيال، ويتضح تعطيل دور الذات والخيال من خلال دعوة الناقد رفايل بطي إلى ضرورة كشف القاص عن الحقائق الكائنة في الواقع « لاعتن أمور خيالية ليست إلا في مخيلته » أو من خلال ثناء ناقد آخر على « برج بابل » مجموعة ذي النون أيوب القصصية لأنّ حوادث قصصه « حقيقية لا أثر للخيال أو التعمل فيها»، وفي ضوء هذا يعرض الناقد التقليدي ثنائياته الضدية التي يكون فيها العقل والحقيقة «الجوهر» في جانب، والذات والخيال « العرضي » في جانب آخر، ويعطل الناقد التقليدي المخيلة لارتباطها بالذات والحواس، لأنها أقل رتبة من العقل في الكشف المعرفي من ناحية، و لأنها تكشف عن المتغير لا الثابت من ناحية أخرى، وبهذا يسعى الناقد إلى تحديد دورها أو إلغائها تماماً.

و يدرك الناقد التقليدي سمة في العمل القصصي، ولكنه إدراك أولى بسيط، فهو يعي « التصوير » بشكله الآلي أو المحاكاة ببعدها البسيط ويكون دور القاص . هنا . المراقبة

الكسولة للواقع، وتقدم القصة القصيرة . من هذه الناحية . بعداً سلبياً في الكشف المعرفي يكون فيه النص صورة ثابتة للواقع وليست قادرة على موازاته.

إنَّ القصة القصيرة في مستوى محاكاة ما هو كائن « تشبه » النمط الكائن في الواقع الخارجي الذي لا تتحقق أبعاده مجرد كونه كائناً في الواقع، وإنما لأنَّ الناقد يجد فيه صدقاً للنمط الفكري الذي يتبناه، ولذلك فنحن إزاء بحث عن نمط في الواقع يماثل في حقيقته نمطاً كائناً في الذهن، وتحاكي القصة القصيرة النمط الكائن في الواقع ليقترّب هذا التفكير من المحاكاة الأفلاطونية التي تنأى فيها النتاجات الأدبية عن الحقيقة « المثل » رتبتين، فهناك مثل أعلى « نمط » وصورة له في الواقع، ثم محاولة الأديب محاكاة النمط الكائن في الواقع، ولكن الفرق لدى الناقد التقليدي يكمن في أهمية تصوير النمط الكائن في الواقع، لكونه لا يبتعد . في تصوره . عن الحقيقة رتبتين، لأنه يمكن المتلقي من وعي المدركات الذهنية المجردة الكائنة في الواقع، والتي يتأسس من خلالها تحديد أبعاد تعليمية تسهم في إصلاح المجتمع بالنتيجة.

#### ( ٤ )

تمثل « الحقيقة » المصدر الذي يقتبس منها الأديب التقليدي تشكيله عمله الأدبي، فهو يرى أنَّ المواد الأولية « مقتبسة من الواقع »، وتتحول الحقيقة لديه إلى مدركات ذهنية مجردة تتمثل مرة في قيمة خلقية محكمة بالعقل أو « نظرية علمية أو فلسفية ونحوها »، المهم أنها تمثل جوانب متعددة لظاهرة واحدة هي الحقيقة، إنها « الجوهر » الذي يسعى الناقد إلى إرسائه وضروره الكشف عنه، ولذلك لاحظنا أنَّ الناقد التقليدي في مستوى محاكاة ما هو كائن لا يعنى إلاً بالجوهر، ويرفض من ثم كل « عرضي » لأنَّ الأخير لا يقود . في تصوره . إلى أبعاد معرفية تترك آثارها الفاعلة في الواقع المتخلف.

ويتجاوز محمود أحمد السيد المحاكاة البسيطة رافضاً التصوير الآلي الذي يتحول فيه القاص إلى « آلة فوتوغرافية وينقل ما يشهد من وقائع وما يسمع من أحاديث كما هي طبقاً للأصل » لتكون القصة القصيرة شكلاً يوازي الأشكال الفنية الأخرى ورافضاً أن يكون النقل الحرفي غاية الفن، ويرفض يوسف عجاج النقل الحرفي للوقائع، فليس شرطاً. في تصوره. أن تكون حوادث القصة « قد وقعت فعلاً وإنما تكون قابلة للوقوع فإن لم تكن كذلك خرجت عن نطاق القصة الواقعية »، ويرى جعفر الخليلي أن القصة « لا تلزم نفسها بما يحدث فقط... إنها تضيف لها وتزيد عليها ».

وفي ضوء هذا ينفي محمود أحمد السيد فنية الأشكال القصصية، وينفي يوسف عجاج واقعيتهما إن هي اعتمدت نسخ الوقائع حرفياً، كما يرى جعفر الخليلي ضرورة الحذف من الوقائع والإضافة إليه لتشكيل قصة قصيرة، وبهذا يتجاوز الناقد التقليدي. هنا. محاكاة ما هو كائن إلى محاكاة ما يمكن أن يكون، أي مجاوزة المحاكاة البسيطة إلى أنماط أخرى، قد توحى في ظاهرها تجاوزاً للموقف كله، غير أن إدراكنا الكيفية التي تتم بها تجعلنا ندور في إطار المحاكاة، لأن الناقد التقليدي لا يخرج عن محاكاة الوقائع إلى إسقاط ذاتي عليه، ولا يتأمل واقعه عبر حركة جدلية بين الذات والموضوع.

إن القصة القصيرة على الرغم من أن موادها الأساسية مقتبسة من الوقائع فإن « حوادثها خيالية لا أساس لها من الصحة » أو أنها « حادثة خيالية يقصد بها شرح نظرية علمية أو فلسفية » فالجوهر يتمثل مرة « بالوقائع » ومرة بالأبعاد المعرفية التي تنطوي عليها النظريات العلمية والفلسفية، في حين يتمثل « العرضي » بـ « الخيال » الذي يفتقر إلى الصحة، ويمثل الخيال إطاراً خارجياً يعمد من خلاله القاص إلى ترتيب « جوهره ».

وإذا كان الناقد التقليدي في مستوى محاكاة ما هو كائن لا يعني إلا بالجواهر ويرفض كل عرضي، فإنه. هنا. يجمع بين الجوهر « الحقيقة » والعرضي « الخيال » لا على أساس أن كلا منهما يمثل طرفاً أساسياً في الإدراك المعرفي، وإنما ليحقق « الخيال » الأبعاد الفنية للأشكال القصصية لتجمع القصة في تصور شاكر السعيد « بين الحقيقة والخيال »، أو أن

العمل القصصي . كما يرى جميل علي . « يجمع بين الحقيقة والخيال » أو يصل الأمر حداً في «استساغة الوهم» .

ويبرز هنا دور الخيال الذي يؤثر في تشكيل الأبعاد الفنية للقصة القصيرة، غير أنه في النصوص السابقة غير محدد بأبعاد، ويصفه جعفر الخليلي « الشرارة » « التي تبعث الحياة الحقيقية في الرواية... وهذا الخيال لا يقتصر على الاختراع فقط، بل أنه يدرك الأشياء ويحسها فهو يضاعف الأشياء التي تبدو عادية مألوفة وهكذا فهو يمدّها بقوة جديدة » وقد توحى « الشرارة » بأبعاد رومانسية تقترب من « الحدس » غير أنّ الخليلي في مكان آخر يرفض القصص القائمة على «الخيال المحض الذي لا يمت إلى الحقيقة بشيء»، وبهذا يحكم الناقد الخيال بأبعاد عقلية، ويعمد إلى التمييز بين القصة والأسطورة بأن « القصة صفحة من صفحات الحياة الواقعية والأسطورة رمز من رموز الخيال » ؛ ويؤكد الناقد التقليدي أهمية «الخيال» ودوره في تشكيل القصة القصيرة، ويحكمه الناقد من خلال بعدين أحدهما : يرتبط بـ « الجوهر » وثانيهما : يرتد إلى الواقع، فتكون القصة « صورة » ماثلة للواقع يعتمد فيها القاص على «انتقاء» الحوادث الكائنة فيه، كما أنه ينسج في ضوئها ما يحتل أن يكون واقعاً، ولذلك فالخيال لا يبتعد عن العقل، وإنما هو مرتد إليه، فهو والحالة هذه « خيال متعقل ».

ويرفض الناقد التقليدي توظيف « الخيال » في مستوى « محاكاة ما هو كائن » لارتداده إلى أداة معرفية تغاير العقل وترتبط بالذات والحواس، فيكون الخيال أقل رتبة من العقل في الكشف المعرفي، ولأنه من ناحية أخرى يمثل العرضي الذي ينأى عنه التفكير التقليدي، غير أنّ الناقد في مستوى « محاكاة ما يمكن أن يكون » يوظف الخيال لتحقيق وظائفه التعليمية، محكماً إياه بمقومات عقلية.

ان المحاكاة تعمد . والحالة هذه . إلى تثبيت المشهدين الحسي والنفسي في الواقع، ولهذا يشترط الناقد في المخيلة الصدق والأمانة، وعدم تجاوزها العقل والواقع، وفي ضوء هذا تشتمل المحاكاة على تجربة محكمة بالإدراك العقلي، ويقدم القاص إدراكه عبر هذه التجربة

التي تنطوي على الموضوعات العامة، وبهذا تعجز المحاكاة عن مجاوزة «المشابهة» إلى «التغاير» لأن «المشابهة» تعني تثبيت الواقع الخارجي وكشف الحقائق المستقرة فيه، وليس الكشف عن عالم جديد، وتندمج فيه تجارب الماضي والحاضر والمستقبل، ومن شأن هذا العالم إثراء المتلقي بمزيد من الوعي والمعرفة.



# الفصل الثالث

## البناء والأداة

يوظف الناقد التقليدي الأشكال الأدبية من أجل وظيفته التعليمية، وهو يدرك أنّ هذه الأشكال تتفاوت من حيث التأثير، وجاء اهتمامه بالشعر وتوظيفه إياه سابقاً للأجناس الأدبية الأخرى، لعراقة الشعر أولاً، ولاستقرار الكثير من قيمة ومفاهيمه ثانياً، ثم نشأت أشكال أدبية حديثة ساهمت الصحافة في ظهورها ونموها كالمقالة، أو ساعدت على تطورها كالقصة القصيرة. ويرى الناقد أنّ القصة القصيرة لا تؤثر في المجتمع بشكل مباشر كما تفعل المقالة، ولذا رأينا من يصرح بأهمية المقالة وتفضيلها على القصة القصيرة، بل يعد الأديب مبدعاً لا لكونه يكتب هذا الأدب المتدني . القصة القصيرة . وإنما لأنه يكتب مقالة تترك آثارها الإيجابية في إصلاح المجتمع وتعليمه ؛ وقد وقع الناقد التقليدي تحت وطأة تأثير المقالة لإلحاح الوظيفة التعليمية عليه، ولأنّ المقالة أكثر فائدة وأهمية من القصة، وترك هذا التفكير آثاره في تحديد طبيعة القصة وبنائها، وهو تصور واكب البدايات الأولى للقصة في العراق التي كانت تمثل شكلاً أقرب إلى المقالة، وهذا يعني من جانب آخر أنّ الناقد التقليدي يرى في الأشكال القصصية واسطة يتوسل بها إلى غايته التعليمية، وليست غاية في ذاتها.

ومهما قيل في أنّ المقالة تتناول موضوعاً مركزاً وتعتمد التقرير لا التصوير، وتعرض قضية لها آثارها في المجتمع، فإنّ البعد الجوهرى الذي يلم أجزاءها هو وحدة الموضوع، وقد سيطر هذا الفهم على الناقد التقليدي وهو يحلل الأشكال القصصية، إذ لا فرق بين المقالة والقصة القصيرة، غير أنّ الأولى تكتب بشكل تقريرى مباشر، قد نجد فيه أثراً للحكاية أو لا نجد، وتصاغ الفكرة في القصة القصيرة في قالب قصصي، نجد فيها جوانب من التصوير ممتزجة بتقريبات المقالة، ومؤكدة أفكار القاص، ومن هنا نفسر تأكيدات الناقد التقليدي أنّ تكون القصة مرتكزة على « الفكرة القوية ذات الخطر في حياة الأفراد والجماعات » كما أنّ

عبد الحق فاضل وهو في معرض إشادته بنتاجات ذي النون أيوب مجردة من كونه قاصاً، لأنه لم يعتمد لكتابة قصة قصيرة، بل كان يسعى لعرض أفكاره وتصويراته، وما الأشكال القصصية إلا إحدى الوسائل لتوصيل هذه الأفكار، ولذلك فهو يهيم الأفكار والآراء التي يريد عرضها، ثم تأتي عملية التفكير في صوغ عناصر القصة وكيفية تركيبها « إنَّ ذنون ليس عاشقا للفن القصص لذاته فهو يفكر في تهيئة الأفكار والآراء التي يبني عليها قصصه قبل أن يفكر في هيكل القصة نفسها وعقدتها وحبك حوادثها»، إنَّ هذا التصور يذكرنا ببنية القصيدة في التراث النقدي عند ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر، وهو تصور تحكمه الصنعة التي تعني أنَّ التخطيط يسبق التنفيذ.

وإذا كان الناقد التقليدي يسعى لعرض مفاهيمه الفكرية من خلال القصة فإنه يعرض أفكار صفوة المجتمع، ويعبر عن الوعي الجماعي لا الفردي، بحيث يتحول مفهوم القصة القصيرة عنده إلى صورة للعقل الجماعي، لأنَّ بعض المجتمعات . كما يعرض ذلك مصطفى سويف . تكون على درجة رفيعة من التكامل... وهي التي تقوم على أساس تحقق النحن، وهذه المجتمعات ذات حظ كبير من الثبات وتحقق لأعضائها نوعاً من التوازن السيكلوجي يفقدونه إذا انفصلوا عنها، وبهذا فإنَّ «النحن» أخذت تشكل أفكار « الأنا » وتصورتها لدى الناقد التقليدي، وتحولها من كونها « أنا » فردية تمكن الفرد من الإدراك الشخصي إلى « نحن » جماعية تخدم الجماعة قبل الفرد، وتفكر بالمجتمع قبل تفكيرها بالإنسان الفرد.

وفي ضوء هذا يؤكد الناقد التقليدي ضرورة عيش القاص الحياة الاجتماعية وتعبيره عن مشاكلها ومعضلاتها، لأنَّ القاص لا يمكنه أن يبدع دون تمثل أدواء المجتمع، غير أنَّ الناقد التقليدي شأنه شأن القاص لم يدرك الصراعات الداخلية في المجتمع، إذ كان يرى المجتمع من خلال بعد ظاهري سطحي لم يتجاوز قشرته الخارجية، إنه يتناول ما يحدث وليس تناول الحياة بتساؤل كيف حدث؟ ولماذا حدث؟ ؛ وبقدر ما أدى به ذلك إلى استبعاد الجوانب الذاتية، أدى به التركيز على القصة بوصفها قالباً فكرياً أو وعاءً لمحتويات يراد

توصيلها إلى « النحن » وبقدر ما يفصل هذا بين الشكل والمضمون فإنه يجعل المضمون من قبيل الأفكار الإصلاحية ويجعل الشكل من قبيل الوعاء المزخرف الذي يغري القراء بتقبل هذه الأفكار الإصلاحية والنتيجة هي تفتيت وحدة العمل القصصي والتعامل مع القصة القصيرة بمستويين يتصل أولهما بالأفكار، ويتصل ثانيهما باللغة والأسلوب، ويجمع بين المستويين المجاورة، أما الوحدة فترتد إلى وحدة موضوع ذات طابع شبه منطقي.

إنّ المضمون في تصور الناقد التقليدي فكرة تعالج مشكلة من خلال تصورات القاص الذهنية المجردة فيتأمل الفكرة من خلال بعديها السليبي أو الإيجابي، أو كليهما معاً، غافلاً بذلك الذات وفاسحاً المجال للعقل ليتدخل في تشكيل القصة القصيرة، ويتضح هذا من خلال حرص الناقد أن تكون القصة « مجالاً جذاباً واسعاً » يمكن الأدباء من بث « أفكارهم ونشر أغراضهم » ولأنّ القصة ليست « كلاماً خالياً من الغرض »، ليكون الشكل أداة لغوية « بليغة عالية » وبذلك تنفصم العرى الوثيقة التي تؤدي إلى تشابك الشكل والمضمون، لأنّ الأخير هو صورة الإدراك التي ينشدها الناقد في النتاج القصصي.

ويأتي الفصل بين الشكل والمضمون استجابة طبيعية للفصل بين الذات والموضوع و «الأنا » و « النحن » كما أنّ الوحدة التي يؤمن بها الناقد هي وحدة الموضوع غافلاً بذلك ما تقدمه الذات من مدركات، ويمثل الشكل وعاء يصب فيه القاص مضمونه، ويتأتى هذا بسبب رؤية الناقد التقليدي وما نتج عنها من تحديد وظائف القصة القصيرة وكيفية محاكاة الواقع ؛ إنّ المضمون . عند الناقد التقليدي . إدراك تعقلي للعالم والمجتمع والإنسان يعالج فيه الناقد . ابتداء . تحقيق وظيفته التعليمية، ويصاغ هذا المضمون في قالب أدبي يكون بمثابة الوعاء، وليس بينهما أي تفاعل بحيث لا يمكننا رؤية أحدهما بحضور الآخر.

( ٢ )

يتأمل الناقد التقليدي ( الأداة ) من خلال علاقته الوثيقة بتراثه النقدي ولما كان التراث النقدي منصرفاً لدراسة الشعر، فإنه يتأمل الأداة في ضوء هذا المنظور، لعراقة الشعر واستقرار الكثير من قيمه ومفاهيمه أولاً، ولحدائثة القصة القصيرة ثانياً، ولنلمس آثار هذا واضحة في استعارته مصطلحات نقد الشعر من خلال تأكيده إسباغ روح الشعر على القصة وتغذيتها بالخيال وصبها في قوالب لفظية، كما نلاحظ اهتمامه بتحليل القصة القصيرة من منظور شعري، وذلك بعقد المقارنة بين القصة والقصيدة، محاولاً عرض أوجه الشبه بينهما من خلال انتقائهما المفردة وجمال إيقاعها وفخامة أسلوبها، فضلاً عن تسلسل أحداث القصة وعمق أفكارها، وهو بذلك يجا في التصور الذي تلتقي فيه القصة القصيرة بالقصيدة من خلال اختيار المفردة الموحية، ولجوء القصة إلى التكرار، ومحاولات القاص تشكيل مفردات تؤثر على المتلقي بإيقاعها، ومن خلال تأدية القصة مهمة القصيدة من حيث الصور النفسية والأحاسيس والدقة في انتقاء الألفاظ.

وعلى الرغم من تأكيد الناقد التقليدي أنّ النثر أداة القصة القصيرة فإنه يستشهد بنصوص شعرية يعدها قصصاً كالملاحم والمسرحيات الإغريقية، أو اشتملت فيها الحكاية على الشعر كالحكاية الشعبية والمقامات، أو لم تعتمد الشعر في الغالب كالقصة التاريخية الشعبية والنوادر والحكايات، وهذا يعني أنّ القصة أقرب إلى الفنون القولية، بل أنها فن صوتي يعني في أحد جوانبه بصياغة المفردة وإيقاعها الصوتي.

وإذا جاز لنا أن نصف مستويين للغة : مستوى خارجي يتعامل مع اللغة وتراكيبها ومفرداتها من خلال مدلولاتها المعجمية، ومستوى داخلي يتفاعل مع إحياءات هذه المفردات وظلالها وخلق موحيات جديدة للمفردة من خلال أنساق العبارة وتركيبها، فإنّ الناقد التقليدي يتعامل مع اللغة بمستواها الخارجي الذي يحولها إلى مجرد أداة موضوعية موشاة بزخرفة كتوشية الخطيب خطبته وضرورة تحمّل هذه الخطبة بالفكرة المعززة بالدليل والبرهان.

ويدرك رفائيل بطي خطر السجع والتكلف في التعبير، لأنهما يشوهان لغة القصة ويعيقان القاص من التعبير عن رؤيته، كما أنه ينأى بالقصة عن غايتها الأساسية، ويعني تماماً

بالألفاظ لأنّ القاص . هنا . « يجد كل الجد وراء كلمة ليقيمها إزاء أختها ويقابلها بها » مما يترك آثاره في البحث عن كلمات لا تؤدي المعنى المقصود، ولا تحقق غاية القاص في تأكيد الفكرة، كما أنّ رفائيل بطي إضافة إلى تأكيده أداة القصة الثرية وضرورة نأيها عن السجع لما فيه من قيود فإنه ينبه إلى ضرورة ابتعاد القاص عن كل « كلمة مقعرة أو نافرة قلقة » لما تركه هذه الكلمة من إعاقة الترسل في الأسلوب.

ويتبنى الناقد التقليدي اللغة التفسيرية الشارحة عبر دعوته إلى البساطة والسهولة في الأداء، لا لغاية اقتضتها الضرورات الفنية المرتبطة بطبيعة القصة القصيرة، ولكن من أجل أن تكون آثار القاص في متناول كل شخص كي يستطيع فهمها، وبذلك تكون اللغة أداة تفسيرية تحقق وظيفة القصة التعليمية، كما أنّ سهولتها تمكن المتلقي من إدراك ما يعرضه القاص من أفكار وتصورات.

وفي ضوء هذا يبحث ضياء الدين سعيد على أن يحافظ القاص في نتاجه القصصي على « اللغة العربية الفصيحة الجزلة الجذابة وبلاغة مطبوعة لا تكلف فيها ولا تصنع » مؤكداً جمال الأسلوب وضرورة التواءم في المفردة بين الدال والمدلول، وبتعبير آخر المواءمة بين شرف اللفظة وشرف معناها، وهذا يعني أنه يحدد علاقة وثيقة بين اللغة والفكر، غير أنها علاقة الوعاء للمادة، وتتحول اللغة . والحالة هذه . إلى أداة توصيل تخدم تصورات القاص وأفكاره، وينبغي للغة القصة أن تحافظ على سماتها الجمالية التي تسهم في تزيين جمال الفكرة.

وتردد الناقد التقليدي بين جزالة الألفاظ ورشاققتها ! واهتم بالتشبيهات والاستعارات التي يرى أنها تعطي جمالاً أسلوبياً فريداً، وهو متأثر . هنا . بنقد الشعر الذي يعني بانتخاب المفردة وما يرافقها من تلوينات صوتية، بحيث يكون التعبير اللغوي منسجماً مع ما يريده القاص من فكرة، ويحدد جعفر الخليلي شرطاً أساسياً في اللغة هو « استعمال الكلمات التي تحمل المعنى المطلوب أكثر من غيرها بينما تكون أخف من غيرها على النفوس وتعمل على الجرس أو ما شابه ذلك في الواقع » وهذا يعني تأكيد الناقد اختيار المفردة الدالة على المعنى المقصود مع دقة وإحكام في استخدامها، وضرورة الالتفات إلى جرسها الموسيقي الذي يترك

آثاره في المتلقي ؛ إنَّ عناية الناقد التقليدي البالغة باللغة لا يعني إغفاله المضمون، ولكنه يمثل الوعاء المزخرف الذي يغري به المتلقي في تقبل الأفكار الإصلاحية ومواصلة مطالعتها.

( ٣ )

إنَّ عناية الناقد التقليدي بالمضمون الذي يعني في الغالب الموضوع الذي تشتمل عليه القصة القصيرة، وعنايته بالأداة اللغوية التي تمثل الوعاء الذي يجذب المتلقي ليغريه بمطالعة القصة والتأثر بها لم يصرفاه عن اهتمامه بعناصر القصة القصيرة كالشخصية التي تتحد عنده في نمطين : « الشخصية . الفكرة » و « الشخصية المحلية » ؛ وتتجاوب « الشخصية . الفكرة » مع التفكير العام للناقد التقليدي لأنها تحمل أفكاره وتصوراته، فهي تمثل عقلاً محضاً تفتقر إلى حريتها وقدرتها على التعبير عن ذاتها، ويكون ظهور القاص واضحاً يتحدث عنها وعن أفكارها، ويرى محمود أحمد السيد ضرورة ظهور القاص جنباً إلى جنب شخصياته، وقد أطلق على هذا « ذاتية الأداء » الذي تبناه في مرحلة من مراحل حياته لغاية لم يفصح عنها، ثم لجأ بعد ذلك إلى « الموضوعية » التي تعني اختفاء القاص وراء شخصياته .»

وتحولت « الشخصية . الفكرة » على يد الناقد التقليدي إلى قيمة تجريدية، فالأدباء - في تصور عبد الغني شوقي . إنما « يمثلون في أشخاص رواياتهم الفضائل » من ناحية « ويجسمون الرذائل » من ناحية أخرى، وهذا يعني أنَّ القاص لا يعني بالشخصية بوصفها كائناً إنسانياً، وإنما لكونها وعاء ينطوي على أفكار مجردة لا بد من تمثيلها في العمل الأدبي، لأنَّ الناقد لا يعني . هنا . بالعرضي قدر عنايته بالجوهر، أي القيم التي تحملها الشخصية، ويوزع الناقد هذه القيم على طرفين متضادين من الشخصيات، الشخصيات التي تمثل عنصر الخير وتضادها الشخصيات التي تمثل عنصر الشر، ليؤكد مقولته الفكرية في إرساء بعدي التحسين والتقييح في العمل الأدبي أولاً، وفي الواقع الاجتماعي ثانياً ؛ ويقود التجريد إلى نقل

المتلقي من واقعه الذي يعيش فيه إلى واقع مثالي تتجسد فيه القيم الذهنية ببعديها السلبي والإيجابي لتخدم الأبعاد التعليمية، وإذا كانت « الشخصية . الفكرة » شخصية تجريدية فإنها بهذه السمات شخصية مسطحة تتسم بكما لها وثباتها وفقدانها حريتها وإرادتها، وبهذا يؤكد الناقد . عبر هذه الشخصية . أبعاده المعرفية المتمثلة بالتعليم في النص القصصي .

ولم يقتصر الناقد على هذا، بل أخذ يصنف الشخصيات الحيرة والشريرة على أساس طبقي، فالشخصية الحيرة تمثل طبقة عليا، هي طبقة الأكاابر، والشخصية الشريرة تعبر عن طبقة دنيا، هي طبقة الأصاغر، ويهب الناقد للشخصية الحيرة العواطف السامية والأخلاق الكريمة، ويخلع على الشخصية الشريرة ما يتناسب مع طراز حياتها من سباب وشتم وقذف .

ويدعو الناقد التقليدي من زاوية أخرى إلى الشخصية المحلية محددة بإطارها المكاني والزماني، رافضاً بذلك القصص المتأثرة بالبيئات الأجنبية، إذ يحدد الناقد البيئة العراقية مكاناً يتكئ عليه القاص في بناء عمله القصصي، لإدراكه أنّ تصوير بيئات مكانية أخرى يعني الخروج على الوظيفة التعليمية ؛ ويرافق التأكيد على الأبعاد المكانية أن تحافظ الشخصية على سمات محلية خاصة في ملامحها وأسمائها أيضاً. وتقتصر الملامح المحلية على الوصف الخارجي للشخصية، وبهذا لا تقود الملامح المحلية إلى إثراء الشخصية بما يخلج في أعماقها من مواقف، ووعي ردود فعلها إزاء الواقع الخارجي، ويشير الناقد إلى الزمان وأهميته، ولكنه يحوّل هذين البعدين . الزمان والمكان . إلى ثوابت مستقرة لا يتركان آثارهما في تشكيل الشخصية وخضوعها لهما أو تمردا عليها، بل هما عنصرا تابعا للشخصية، ويستخدمهما الناقد مجرد إبهام المتلقي بحدوث هذه القصة في واقعه الاجتماعي .

وتعكس آثار هذا التفكير على الحدث الذي يشترط فيه محمود أحمد السيد ضرورة انتقائه من الواقع الذي يعيش فيه القاص، وألاً يكون واقعاً في بيئة مكانية أخرى، وأن يكون من « أشباه الحوادث الواقعة إن لم تكن واقعة بذاتها » ويتبنى شاؤل حداد هذه التصورات ويشترط انتقاء الحوادث من شريحة اجتماعية محددة : شريحة المعدمين والمستضعفين .



أما علاقة الحدث ببناء القصة فإنه محكوم بمقومات عقلية لا بد فيها من تسلسل الحوادث وتعاقبها بأسلوب يرضاه المنطق . على حد تعبير رفائيل بطي . كما أنّ محمود أحمد السيد يجعل العقل متحكماً في حوادث القصة وفي تماسك النص القصصي، وتتحوّل حوادث القصة . هنا - إلى أدوات رياضية تجريدية يتحكم فيها العقل، ويفرض فيها الناقد منطقها الخاص دون أن يعي أنّ للقصة منطقها الفني الخاص، ومن اللافت للانتباه أنّ الناقد يعنى بالحدث وكأنه جزئية مستقلة عن غيرها.

#### ( ٤ )

أما الحوار القصصي فينبغي أن يكون عربياً فصيحاً، أما عند من أجاز الحوار بالعامية فإنه يركز إلى دعوى أنّ اللهجة العراقية أقرب إلى لغة كتابتنا، وليس مهماً طبيعة الحوار الذي تستخدمه الشخصيات، وإنما المهم أسلوبه وكيفيته، وقدرته التعبير الفني عن المستويات المتباينة للشخصيات، وإمكانه الإفصاح عن مستوياتها الفكرية والوجدانية المختلفة، وينحاز الناقد التقليدي للحوار بالفصحى لإيمانه بقداصة العربية، ولأنّ الحوار العامي يعجز عن أداء المعاني الدقيقة التي تقدر الفصحى على أدائها، كما أنه يتجاوز في دعوته هذه الأطر الإقليمية إلى أبعاد قومية، لأنّ التعبير العامي يعجز عن إيصال الأفكار إلى المتلقي العربي، يضاف إلى هذا أنّ القصة العراقية لم تلجأ في المرحلة التقليدية إلى الحوار العامي . في الغالب . ومن أجل هذا كله يعيب رفائيل بطي على محمود تيمور «تمسكه بأهداب اللغة العامية آخذاً في ذلك بالرأي المعروف بأنّ الحوار أو « المحادثات » يجب أن تكون بلغة المتكلمين، ولما كانت أكثر قصصه مصرية فالواجب أن يكون حوار أشخاصها باللغة المصرية أو اللغة العامية، لغة الكلام... بمعنى أنّ المؤلف ينزل إلى حضيض التعابير الركيكة والألفاظ المغلوطة أحياناً وأداء أسلوب الدهماء القبيح... أما نحن فلا ندعو له بالنجاح

فيها بل نرى أن يصرف جهده إلى اللغة الفصحى، وبوسع أن يفرغ أقواله أحياناً في قالب من السهولة مما يجعلها قريبة من العامية، ولكنها ليست العامية، وبذلك تتم خدمته للأدب واللغة.»

ويرى رفائيل بطي أنّ للحوار العامي قدرته على إضفاء الواقعية على القصة القصيرة، وهو يرد . والحالة هذه . على أنصار الواقعية اللفظية التي ترى أنّ واقعية القصة تتحقق في إحدى جوانبها بالحوار العامي، ولهذا حاول الناقد أن يحل هذا الأشكال بالموازنة بين قدسية اللغة الفصحى وتأدية الحوار بلغة قصصية التي تتحقق ببساطة الحوار وسهولته وقدرته على التعبير عن الشخصيات، بحيث يكون قريباً من العامية وليس عامياً، وهذا يقتضي انتقاء المفردات العامية ذات الجذور الفصيحة، واستخدامها في الحوار لتحقيق هذه الموازنة الصعبة، ويعد هذا تصوراً مبكراً في هذه المرحلة من التفكير التقليدي.

وإذا كان البناء الفني للقصة القصية يقتضي انسجاماً بين الحوار ومستوى الشخصية الفكرية والوجداني فإنّ أي محاولة لكسر هذا الانسجام تنعكس آثاره على الشخصية من ناحية وعلى البناء الفني للقصة القصيرة من ناحية أخرى، ولما كان القاص التقليدي يعرض نتاجه بأداة بلاغية مقصودة لذاتها فإنه من الطبيعي أن يقود هذا إلى انفصام الحوار عن الشخصية، ويؤدي إلى خلل في بنية القصة، كما أنّ الشخصية نمطية لأنّ القاص يمنح نفسه الحق في التعبير عن جميع الشخصيات، ويقطع السرد في الوقت الذي يشاء، إما لاستعراض معلوماته، أو لتقديم موعظة للمتلقي، أو للتنبه لغرابة الأحداث، وهذا يعني أنّ الحوار مفروض على الشخصية وعلى الحدث، ومنفصل عنهما في الوقت ذاته.

وأدى التهاور في ضوء الغائيتين اللتين دعا إليهما الناقد أن يعرض الحوار بمستوى لغوي واحد، فلا نجد تفاوتاً في المستويات اللغوية للشخصيات المتحاور على الصعيدين الفكري والوجداني، لأنّ الحوار تحول إلى منبر خطابي يعرض فيه القاص أفكاره وتصوراتهِ ويوشيه بألوان البلاغة، وقد تحولت شخصيات القصة والحالة هذه إلى شخصيات نمطية تفتقر إلى السمات الداخلية التي تحدد ملامحها، وتعبّر عن أفكار القاص المثالية المطلقة،

وبالإمكان إعطاء الحوار لأي شخصية من الشخصيات دون أن يترك أثراً في وحدة البناء والنسيج.

( ٥ )

تعد « الحكاية » لدى العديد من النقاد التقليديين محوراً أساسياً تقوم عليه بنية القصة القصيرة، ولذلك لم أجد تمييزاً محددًا في العديد من النصوص النقدية بين القصة القصيرة والرواية . مثلاً . بل إنَّ الناقد التقليدي يعتبر كل ما احتوى عنصراً من الحكاية قصة، ويطلق عليها قصة مرة أو رواية مرة أخرى التي تعنى لدى بعض النقاد «المسرحية» وتتداخل لدى العديد من النقاد كثير من الأشكال الأدبية التي يعتبرها قصصاً كالملمحة والمسرحية ؛ ويحاول رفائيل بطي تحديد بعض المصطلحات النقدية فالقصة القصيرة أو الأقصوصة تقابل « كونت بالأفرنسية وستوري بالانكليزية »، ويرجع ناقدٌ آخر تحديد القصة القصيرة إلى عناصر ذاتية كائنة في النص الأدبي نفسه، فالقصة القصيرة لديه «حكاية مرصوفة لحادثة واحدة في أسطر محدودة» لتكون القصة محددة بعنصر القص والحادثة والحجم بوصفها جميعاً معياراً يحدد ماهية القصة القصيرة، ويحاول محمود أحمد السيد التمييز بين القصة القصيرة والرواية ويرى أنهما تشتركان في عنصرين : أحدهما الحادثة التي تعبر عن موقف سطحي أو عميق، وثانيهما التحليل النفسي الذي ينبغي أن تنطوي عليه الحادثة . ويبدو أنه متأثر . هنا . بالأدب الروسي في القرن التاسع عشر والمدرسة المصرية التحليلية . غير أنَّ القصة تتميز لديه بالفردية المقترنة بالغرابة والشذوذ، ويخطو محمود أحمد السيد خطوة نوعية في تحديد القصة القصيرة لأنها تعبر عن فن الفرد المأزوم وكأنه يلتقي بالتصورات الحديثة التي ترى أنَّ القصة القصيرة « بعيدة عن الجماعة ورماتيكية وفردية ومتأبئة » في حين تختلف الرواية عند محمود أحمد السيد عن القصة القصيرة « بالبطولة والعقدة وبشيء من الغرام وتحيب المثل الأعلى »، وعلى

الرغم ما يوحيه النص من خلو القصة القصيرة من العقدة فإنه يوحى من ناحية أخرى بامتداد الرواية في تناول الشخصية وإبراز جوانبها المتعددة، وإذا كان محمود أحمد السيد يختلف عن بقية النقاد في وعيه وتفصيله الفوارق بين الرواية والقصة القصيرة فإنَّ ناقداً آخر يعتبر العقدة المعيار الأساسي في التمييز بين الأشكال القصصية، فالمقامة لديه ليست قصة لخلوها من العقدة.

وتتحدد نظرة الناقد التقليدي للقصة القصيرة بوصفها بنية متراكبة من خلال مشابقتها إنشاءً بناية أو عمارة، ويبدو التشابه بين كلا البناءين على أساس الصنعة التي بإمكان الإنسان أن يمتلكها من خلال الدربة والممارسة، ويرى الناقد التقليدي أنَّ أولى مستلزمات البناءين وضع تصميم هندسي يحدد فيه الإطار العام الذي يتشكل من خلاله العمل، وتحديد المنفعة المرجوة منه، ولذلك فإنَّ مهندس البناية يلتقي ومنشئ القصة في رسم التصميم الهندسي الذي ينبغي أن ينطوي على ما يؤدي إلى الغاية المطلوبة، ويشترط الناقد لذلك ضرورة توفر المواد الأساسية لكلا البناءين، فالأسمنت والطابوق يقابله في القصة الأخبار والحوادث، ووصف الطابوق بنظام معين يقابله في القصة ربط حادثة أو ترتيب فكرة. إن أوجه المشابهة التي يعقدها الناقد بين بناء المساكن وبناء القصة يعني تأكيد العقل والصنعة من ناحية، وإغفال الذات والأبعاد الفنية في النص القصصي من ناحية أخرى، ويرتبط بهذا كله الوظيفة التي يسعى الناقد إلى تحقيقها في كلا البناءين.

ويظهر الإحكام العقلي واضحاً من خلال الدعوة إلى تصميم هندسي إضافة إلى عقد المقارنة بين القصة القصيرة وبعد مادي يمكن الإنسان تحقيقه من خلال الدربة والممارسة، كما يؤكد تحقيق الأبعاد المترابطة القائمة على التناسب والتناسق في كلا البناءين، وهذا يعني أنَّ البعد الجمالي يتحقق لديه من خلال سمات رياضية قوامها المنطق وأبعادها المسافات والترتيب، وإنَّ الإخلال بهذه القيم معناه الإخلال بقيمة العمل الجمالي.

ومن الآراء النقدية التي تؤكد « الصنعة » في بناء القصة القصيرة ما يراه عبد الحق فاضل في أنَّ القاص « يفكر في تهيئة الأفكار والآراء التي يبني عليها القصة قبل أن يفكر في

هيكل القصة نفسها « كما يظهر الإحكام العقلي، من خلال مشابهة أخرى يعقدها جعفر الخليلي بين القصة القصيرة وأبعاد النحو العربي المنطقية، فهو يرى « أنّ القصة - باختصار - حكاية فنية تبدأ من نقطة معينة « كالمبتدأ » في النحو، وتنتهي في نقطة معينة « كالخبر » تعبر عن فكرة أو حادث ».

وفي ضوء هذا كله تقود الآراء النقدية في بناء القصة إلى مزيد من الإحكام العقلي، يرتد إلى الأساس الفكري الذي يصدر عنه الناقد التقليدي، وهو قائم على تغليب الموضوع على الذات، وتغليب العقل وما ينتج منه، على الجسد وما يصدر عنه.

# الباب الثاني

## الموقف الرومانسي

مدخل :

حين نتأمل لغة الناقد الأدبي في العراق منذ الثلاثينات، ومروراً بالحرب العالمية الثانية، حتى أوائل الخمسينات، نجد جملة من المتغيرات في أنساق اللغة النقدية تغاير طبيعة اللغة في الموقف التقليدي، من حيث مفرداتها التي تعنى بالمشاعر والانفعال والخيال، واهتمامها بالعالم الداخلي للإنسان، وتأكيداتها العفوية والتلقائية في التعبير، فضلاً عن اهتمامها بجرية الإنسان الفرد، ولا ريب أنّ اللغة تمثل نسقاً ينطوي على رؤية تحدد الأخيرة للناقد موقفه من العالم والمجتمع والإنسان، وتنعكس آثارها على تحديد وظائف القصة القصيرة، وطبيعتها، وبنائها، وأدائها، وما التغيير في طبيعة اللغة إلا صورة لتغير الرؤية النقدية، وتغير في محصلة التفكير الذي ينأى عن الثبات إلى النسبية.

ولم يكن التغيير مقتصرًا على الرؤية واللغة فحسب ولكنه شمل جوانب أخرى من الحياة، إذ شهدت الثلاثينات والأربعينات هجرة العديد من الفلاحين من قراهم إلى المدن وبخاصة إلى العاصمة بغداد، هرباً من تردي الأحوال الاقتصادية، وما تفرضه الرأسمالية الزراعية عليهم من جور وظلم، ولتوفر فرص عمل أفضل في المدن، وهذا يعني في أبرز جوانبه نمو بعض القطاعات الصناعية التي وجد فيها الفلاحون وسيلة للكسب المتزن المستمر، مع توفر فرص التعليم لأبنائهم ومحاولتهم الخروج من شريحة اجتماعية إلى أخرى تضمن لهم العيش الكريم.

وقد رافق هذا التغيير اتساع التعليم ونموه، كما شهدت هذه المرحلة نمو وعي يدعو إلى التحرر، فضلاً عن جملة من المتغيرات الفكرية عبرت عن تأزم المجتمع وقلقه من خلال معاينة التغيير في البنية الاجتماعية وانعكاساته على الأدب، إذ يدرك الناقد الأدبي أن تغيير الأدب وتنوعه مرتبط بالتغيرات الاجتماعية والسياسية والفكرية بعام، ويعني من ناحية أخرى طغيان الذات وتدخلها في النتاجات الأدبية، بعد أن كان الواقع الخارجي هو الصورة المثلى لهذه النصوص، وأخطر من هذا أنّ الناقد يدرك أنّ المرحلة التي يمر بها تمثل مرحلة الأدب

الرومانسي، ولذلك رأينا الناقد صفاء خلوصي يربط القصص الرومانسية والذاتية بالظروف الاجتماعية، إذ يرى أنه إن لم يتحقق التغير الاجتماعي فإنه لا يمكن للقصص الرومانسية أن تنجح، ولا بد أن أشير هنا إلى أن هذه المرحلة شهدت ولادة الشعر الحر في العراق على يد رواده الأوائل : بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي.



# الفصل الأول

## الرؤية والوظيفة

( ١ )

إنَّ المتغيرات التي أشرنا إليها تمثل أوجهاً متعددة لظاهرة واحدة هي المطالبة بحرية لا يخضع فيها الإنسان للأخلاق أو العرف، ويمكن أن يتم هذا من خلال نضال يحقق للمجتمع نظاماً سياسياً يضمن للإنسان الفرد حقوقه في ديمقراطية ليبرالية، ويمكنه من ممارسة نشاط اقتصادي تنافسي قائم على المنفعة، ويفسح فيه المجال للذات الفردية في إبداع الأدب

بحرية مطلقة « في كل شيء في طريقة التفكير وفي أسلوب التعبير وفي اختيار الموضوع »، وهذا يعني تأكيد الأهمية الفردية من ناحية، وتمكين قاعدة « البقاء للأصلح » من الثبات من ناحية ثانية، لأنه في « جو هذه الحرية ينمو السامي النبيل ويضعف المنحط الهزيل، فيعيش الأصلح ، ويموت من ليس أهلاً للحياة ».

ويمكننا دراسة الموقف الرومانسي من خلال ثنائية « الداخل » و « الخارج »، إذ يتمثل «الداخل» في أبرز مستوياته وأكثرها شيوعاً بـ «الأنا»، غير أنّ هناك مستويات أخرى للداخل تخرج عن إطار العالم الداخلي للإنسان، ولكنها في جوهرها تمثل « داخل » الظواهر والأشياء، وبذلك يتغير « الداخل » للظاهرة ويتغير في ضوئه مستوى «خارجه» ؛ وإذا كان الموقف الرومانسي يصدر عن « الداخل » ويغلبه على «الخارج» فإننا إزاء موقف أحادي ينظر للظاهرة من زاوية واحدة، ويعني من ثم رفض «الخارج» ورفض كل مستوياته، فعلى الصعيد الطبقي مثلاً نلتقي بطبقتين متميزتين تمثل كل واحدة منهما أحد قطبي الثنائية، حيث تمثل الطبقة الأرستقراطية أفكار الخارج وقيمه، وتتبنى أداة معرفية تتلاءم وطبيعتها، في حين تمثل الطبقة البرجوازية الداخل وتتخذ موقفاً فكرياً خاصاً تستخدم فيه أداة معرفية أخرى في الكشف المعرفي، وتفسر من خلالها العالم والمجتمع والإنسان.

ويتبنى الناقد الرومانسي في العراق الطبقة البرجوازية لأنه انحدر منها، أو لأنه يحمل أفكارها بالتبني، وتمثل في تصوره « جوهر » المجتمع، أو أنها تمثل «الداخل»، في حين تمثل الطبقة الأرستقراطية «الخارج»، ولذلك عاش الناقد الرومانسي معركة على مستويين : على مستوى «الخارج» لتقويضه : طبقياً، وفكرياً، وفتياً، وعلى مستوى «الداخل» لتأصيله : طبقياً، وفكرياً، وفتياً ؛ وفي ضوء هذا نستطيع تفسير الهجوم العنيف الذي وجهته الطبقة البرجوازية للطبقة الأرستقراطية وأفكارها التي أطلقت عليها سمة الرجعية والتخلف، كما أنها رفضت أدواتها في الكشف المعرفي، وبهذا فهي ترفض «الخارج» طبقة، وأداة، وإبداعاً للقصة القصيرة، وتوظيفاً لها.

وصراع التفكير الرومانسي مع الطبقة الأرستقراطية إنما هو صراع من أجل محاربة الجشع والظلم والاستغلال من ناحية، وتثبيت الطبقة البرجوازية وقيمها من ناحية أخرى، ولهذا يخوض الرومانسيون معركتهم ضد الطبقة الأرستقراطية برفض قيمها وأفكارها وتصوراتها، ويتجلى هذا من خلال توظيف الناقد الرومانسي للقصة القصيرة التي يعرض فيها أفكار الطبقة الأرستقراطية وقيمها المتخلفة، ويسعى من ناحية أخرى إلى رفع الظلم عن الطبقتين الوسطى والدينا، وهذا لون من ألوان معركة الرفض والاحتواء، ومن ثم يلتقي هذا التصور مع تصورات الرومانسيين بوجه عام التي تؤكد أنّ الأدب الرومانسي « أدب الفقراء والمظلومين الذين احتلوا موطن القلب في التشكيل الاجتماعي الجديد، ثم هو أدب الثورة على ما تعفن من قيم ومواضع أخلاقية واجتماعية، ثم هو أدب التحرر الفكري والسياسي، وهو بعد ذلك كله أدب الفرد والعبقرية والفردية ».

ويقودنا رفض الطبقة الأرستقراطية ورفض قيمها وأفكارها إلى رفض أداتها المعرفية « العقل » ويعني في الوقت نفسه البحث عن أداة معرفية أخرى تتجاوز الثابت إلى المتغير، بمعنى البحث عن أداة تمكن الإنسان الفرد من التمرد على الإحكام العقلي الذي يهيمن على التفكير من ناحية، ويتحكم في أنساق المجتمع من ناحية أخرى.

( ٢ )

وإذا كان ما سلف تمرداً على أداة التقليديين المعرفية فقد واكب ذلك تمرد على المحاكاة بوصفها الوسيط الفني الذي يستخدمه التقليديون في إبداع الأعمال الأدبية، فالمحاكاة تعني على أحسن الأحوال نسخاً للواقع، أو تدويراً للمرأة في جوانب متخيرة منه، مما يعني المحافظة على ملامحه الخارجية القائمة على التوازن والتناسب الذهنيين، ويدل في الوقت

نفسه، على تماثل تجارب الأدباء، ومن ثم، تماثل النصوص الأدبية، ولذا يصدق القول إنَّ المحاكاة ترديد حربي أمين لموضوعات التجربة الإنسانية المعتادة وحوادثها، وتكون النتيجة : أنَّ القاص يقدم صورة واحدة للواقع، تدل على مشابهة الأعمال القصصية وتماثلها، وعلى الصعيد المعرفي تشتمل على جانب سلبي يعني تأمل هذه الصورة فحسب.

إنَّ العقل . من هذه الناحية . يعجز عن سير أغوار التجربة الإنسانية، ويعجز في الكشف الجوهرى عن حقيقتها لأنه « يظل سلبياً تماماً في حالة الإدراك، أي مجرد مسجل للانطباعات التي ترد إليه من الخارج أو مراقب كسول للعالم الخارجي »، وهذا يعني أنَّ المحاكاة تغفل الذات تماماً، ومن شأن هذا التصور أن يؤثر في تحديد طبيعة الشخصية القصصية التي تتميز ببعدها الأحادي، أي أن تكون شخصية خيرة بإطلاق، أو شريرة بإطلاق، بمعنى أنها شخصية نمطية ذات طبيعة ثابتة، لا تعرف التفاوت ولا التغير، وتؤكد طبيعة الشخصية هذه ملامح التفكير التقليدي القائم على أساس تغليب الموضوع على الذات، والذي يهدف إلى ثبات المجتمع وثبات قيمه.

ويتمرد الناقد الرومانسي على الشخصية النمطية هذه لأنه يصدر عن رؤية تعارض ثبات الفكر وثبات المجتمع وقيمه، ويدعو إلى التعبير عن شخصية إنسانية تنطوي في أعماقها على كل ملامح الإنسان العادي، من قوة وضعف، وخير وشر. ويقود التعارض بين الشخصيتين التقليديتين والرومانسية إلى عقد المقارنة بين التاريخ والقصة لاختلاف الجذور المعرفية في كلا الموقفين، ففي الوقت الذي يتحكم فيه العقل برصد الظاهرة التاريخية ووصفها، وتستمد القصة ملامحها وسماتها من ثبات الحادثة في الموقف التقليدي، تستمد القصة . في المنظور الرومانسي . سماتها وخصائصها من العاطفة والخيال كما يرى ذلك عبد المنعم الدوري، وبذلك يتجلى التمايز بين موضوعية الإبداع عند التقليديين، وذاتيته عند الرومانسيين.

إن الناقد الرومانسي لا يلغي العلاقة القائمة بين الواقع من ناحية، والحدث التاريخي والقصة القصيرة من ناحية ثانية، ولكنه يعي التفاوت في طبيعة العلاقات المكونة لكليهما، ففي حين يسجل التاريخ الحوادث الكائنة في الواقع تسجيلاً يعتمد الملاحظة أو الرصد، وهما

ملمحان عقليان، تتفاعل القصة . عند الرومانسيين . بكيفية فردية خاصة مع الواقع، إذ تدخل المقومات الذاتية متمثلة بالعاطفة والخيال في تحديد طبيعة الواقع في القصة القصيرة، وهو قطعاً ليس الواقع الخارجي.

( ٣ )

كانت الرؤية التقليدية تحافظ على ثبات الواقع وثبات قيمه، كما أسلفنا، وتتفاعل معه عبر معطين : حسي وذهني، ولذلك فهي لا تتجاوز وصف قشرته الخارجية في أثناء عملية الإبداع، وتعتمد إلى تأمله وتفسير ما يضطرب فيه من معضلات عبر مقومات ذهنية عقلية. ويتجاوز المنظور الرومانسي ذلك لتعارض الزاوية التي يصدر عنها لإدراكه عجز المعطين الحسي والذهني اللذين يصدر عنهما التقليديون، لأن الحاسة لا تتجاوز في وصفها المظاهر السطحية للواقع، ولأن العقل لا يبحث إلا عن الثابت، وكان لا بد إذن من تجاوز هذين المعطين إلى أداة أخرى تتجاوز الحسي والذهني، أي تتجاوز البحث عن الحقيقة في الخارج إلى البحث عنها في الداخل، ومن ثم توجهت رؤية الناقد نحو معرفة ذاته، ولأن معرفة الإنسان نفسه ومعرفة انفعاله تعني معرفة عالمه.

ويرتبط « الحدس » . أداة الناقد الرومانسي في الكشف المعرفي . بالذات ارتباط المعلول بعلمته، فالحدس يحمل خصائص الذات وسماتها، وما دامت الذوات تتميز بتفردتها وتغايرها، فإن أداتها المعرفية ستكون متغايرة بالضرورة ؛ ويقترن « الحدس » في ضوء هذا بالحرية، وإذا كانت «الخصوصية» و« التغاير » و« الحرية » تمثل أركان الحدس فإنه سيكون، والحالة هذه، أداة تتجاوز التجارب المحدودة، إلى أبعاد مطلقة، فالحدس يمكن القاص من وعي ذاته أولاً، ومن وعي عالمه ثانياً.

ويعنى الناقد بالعالم الداخلي للمبدع، وبالخصائص المحلية التي ينبغي أن تتسم بها القصة القصيرة، وبالأثر النفسي الفاعل بالمتلقي، وعلى الرغم من أن الناقد الرومانسي لا يلغي العلاقة بين الأديب وواقعه فإنه لا يرجع علة الإبداع للواقع وانعكاساته على الذات، وإنما ترجع علة الإبداع لديه إلى خاصية كائنة في المبدع، ولذلك فإن « الشاعر لا يستطيع أن يبلغ أوج الفن ما لم يكن صادقاً في شعوره..... فكذلك القاص لا بد من أن يكون عميقاً في شعوره صادقاً في التعبير عنه»، إن الحديث عن الصدق في الشعور والصدق في التعبير يعني أن التجربة والانفعال أخذاً يسهمان بشكل فاعل في إبداع النص، ومن ثم أخذ القاص الرومانسي يتميز بسمات، لم يعرفها سلفه التقليدي، كقدرته على « التحليل والتغلغل في أعماق النفس البشرية وما يحدث في العواطف من ثورات مكبوتة وبراعته في تصوير الشخصيات»، أو أن تكون « القصة أقرب فن من فنون الأدب إلى القلب وأشدّها امتزاجاً بالروح ولعباً بالعواطف والأخيلة وأدناها إلى فهم الحياة بظلالها وألوانها وسعادتها وألمها وتصويرها جميع المشاكل والحوادث»، أو أن القصة تتميز « بحرارة العاطفة وصدق التعبير وحسن الذوق والتحليل العميق للنفسيات» أو كونها تعبر عن «خلجات النفس المعذبة»، ومن الجدير بالذكر أن الناقد الرومانسي أخذ يعنى بالعالم الداخلي للشخصيات، ولذلك تحدث عن «تحليل عواطف بطل القصة» أو أن القاص يعبر عن الشخصيات «أصدق تعبير ويرسمها أدق رسم».

ويؤكد الناقد الرومانسي خصوصية الإبداع الفردي، فالقصة عند لطفي بكر صدقي تتصل بأعمق احساسات الأديب وعواطفه ومشاعره وأفكاره، أو أنها من « من الفنون التي تعتمد على الجهود الفردية كالرسم والشعر والموسيقى، وإن كانت في موضوعها تتصل بالجماعات أكثر مما تتصل بنزعة الفرد الواحد، وهي حكاية صادقة لنفس الإنسان الحي، وسيلتها التعبير القوي والرسم البارع، وموضوعها الحياة في كل ألوانها وصورها، فهي تاريخ حياة النفس في أعنف مظاهرها وأثمن تجاربها».

ومن الجدير بالإشارة أن تتجاوز المفاهيم الرومانسية والتقليدية في أحيان كثيرة، ففي الوقت الذي يكثر فيه الحديث عن النفس والعالم الداخلي عند بكر صدقي، تتجاوز بإزائها مفردات تقليدية تدل على المحاكاة كالتاريخ، فالقصة « تاريخ حياة النفس في أعنف مظاهرها وأثمن تجاربها » ، أو أنها «تصوير دقيق شامل لحياة النفس الإنسانية والعواطف والميول والأفكار»، صحيح أنّ التأكيد على الذات يترجح على الموضوع، غير أنّ الأخير لا يزال منسرباً، وظاهراً متجلياً في الحديث عن التاريخي الذي يعني نقلاً أو وصفاً، ولذلك يقرر الناقد حقيقة مفادها : أنّ « الفن القصصي على هذا «فردى» في عنصره، وإن كان « جماعياً » من حيث مخاطبته الإنسانية، وتوسله إلى الإصلاح الاجتماعي عن طريق التأثير النفسي والتصوير البارع وعرض النماذج المختلفة في تآلف واتساق ونظام، كما هو الشأن في الحياة ».

إنّ القاص الرومانسي . والحالة هذه . لا يحاكي الواقع الخارجي، ولا يتلقى انعكاساته على الذات وإنما « يغمس قلمه من فيض الشعور»، لأنّ العالم الداخلي يمثل الحقيقة الجوهرية التي بإمكانها اكتشاف ظواهر الأشياء، وهو القادر على تشكيل القصة القصيرة وإعطائها قيمتها الفنية، وينطوي هذا التفكير على إيمان الناقد الرومانسي بقيمة ما يصدره «الداخل» وما يكتشفه من حقائق من جهتي الذات والخارج معاً.

#### (٤)

يرتبط الابتكار بالإلهام عند أفلاطون ارتباط المعلوم بعلته، فالشاعر سواء أكان ملحمياً أم درامياً أم غنائياً لا يبدع عمله الأدبي إلا تحت وطأة تأثير قوة غيبية تفقد الشاعر وعيه وصوابه، ومن أجل أن يبين أفلاطون عن تصويره بجلاء عقد مقارنة بين الشاعر من

ناحية وبين كهنة «كوبيلا» الذين لا يؤدون طقوسهم في الرقص إلا إذا فقدوا صوابهم من ناحية ثانية، ويستخلص أفلاطون من هذا أنّ الشعراء بعامّة والغنائيين بخاصة «لا ينظمون أشعارهم وهم متبهون، إذ حينما يبدأون اللحن والتوقيع يأخذهم هيام عنيف وينزل عليهم الوحي الإلهي»، ويكرر هذا المعنى حين يؤكد أنّ «الشاعر كائن أثيري مقدس ذو جناحين لا يمكن أن يبتكر قبل أن يلهم فيفقد صوابه وعقله»، إذن فالشاعر في تصور أفلاطون لا يختلف عن غيره من الناس سوى أنّ الآلهة اختصت به، فتفقدته وعيه وصوابه حين يتجلى له إبداع الشعر عبر الوحي والإلهام، وإن قدرة الشاعر كائنة في نقل ما تلهمه إياه ربة الشعر.

ولم يكن الأمر مقتصرًا على أفلاطون في الحضارة الإغريقية فإنّ العرب في الجاهلية كانوا يعتقدون أنّ الجن هم الذين يلهمون الشعراء قصائدهم، ولذلك كان الشاعر يحس بتدفق الشعر عليه معتقدًا أنه هبة من قوة خفية تقع خارج ذاته، ولذلك كانوا ينسبون شعرهم إلى أفراد معينين من الجن، فالجني هبيد هو الذي يلهم عبيد بن الأبرص الشعر، وأن هادر هو جني النابغة، وأن لافظ بن لاحظ هو جني امرئ القيس.

وإذا كان أفلاطون وشعراء العرب يرجعون الإبداع الشعري إلى قوة خفية تقع خارج الذات المدركة، فإنّ النقاد الرومانسيين أرجعوا الإبداع إلى خاصية كائنة في الذات المبدعة، وأطلقوا عليها الملكة أو الموهبة، إنّ الموهبة عند الرومانسيين لا تحدها حدود، ولذلك فهي تتمتع بخاصيتين جوهريتين، وهما: الفردية، والحرية؛ فهي، والحالة هذه، لا يحدّها الحس، ولا يتحكم بها العقل، بل تتدفق بشكل طبيعي بحرية لا متناهية، ومن ثم تتمرد على كل تقنين، ما عدا تقنين الذات، ولما كانت قواعد الذات وتقنياتها فردية وخاصة، ألفينا الملكة وقوانينها متغيرة ومتطورة.

وعلى الرغم من إيمان الناقد الرومانسي بالقواعد التي تحدد طبيعة الأجناس الأدبية، ومنها القصة القصيرة، فإنه يرفض أن تكون هذه القوانين محددة للملامح الفنية للقصة الجيدة، لأن هناك العديد من القصص التي اشتملت على شرائط القصة وعناصرها، ولكنها خالية من الملامح الفنية، لأن هذه القصص تفتقر إلى الملامح الذاتية، ولأن الناقد لا يفتش



عن عناصر القصة وقواعدها ، ولكنه يبحث عن « روح الكاتب وأسلوبه ودقته في التعبير»، ومن ثم يرفض عبد المجيد لطفي القصة الملتزمة بشرائط الجنس الأدبي إذا كانت مفتقرة إلى خصوصية القاص وتعبيره الذاتي، ولذلك فإنه يعد القصص قيمة وراقية على الرغم من أنها قد « انعدمت فيها الشرائط الفنية ».

وفي ضوء هذا يطرح الناقد الرومانسي القواعد جانباً لتخلق كل موهبة وعبقرية قواعددا الخاصة، لأنّ القواعد التي اكتشفها الناقد كانت نتاج عبقریات ومواهب فردية سابقة، ويميز عبد الجبار الخليلي بين معرفة « القواعد » من ناحية وإبداع قصة قصيرة من ناحية ثانية، لأنّ إبداع العمل الأدبي مرتبط أساساً بما يمتلك القاص من موهبة، كما أنّ قواعد القصة نابعة من ذات الأديب وترتكز على موهبته قبل كل شيء، ولذلك فإنّ معرفة « القواعد » لا تجعل من الإنسان قاصاً، وبحسب تعبير عبد الجبار الخليلي فإنّ كثيراً من الناس « من عرفها حق المعرفة ودرسها حق الدرس لم يوفق في كتابة قصة واحدة، وكثير من جهلها فاز بالنجاح الباهر وكتب القصص الخالدة ».

## ( ٥ )

إن تـمرد الناقد الرومانسي على القواعد جزء من تـمرد كلي على العقل، وما ينتج عنه، وعلى ثبات المجتمع، وثبات قيمه، ولم يقتصر الناقد على ذلك، بل راح يتـمرد على كل ما له صلة بالعقل، كالتراث الذي ناصبه العداة مرة، أو قـلل من قدسيته مرة، أو نظر إليه من منظور يخالف المنظور التقليدي مرة، وإذا كان الناقد التقليدي وثيق الصلة بتراثه بحيث يعد القصة الحديثة امتداداً لحكايات التاريخ وألف ليلة وليلة والمقامات، فإنّ الناقد الرومانسي يـجرد التراث من هذه المزية، ومن ثم يؤكد حداثة هذا الجنس الأدبي وأنه «دخيل على الأدب العربي، بل فن جديد لم يعالجه العرب قديماً»، ومن ثم يقلل من أهمية المقامات وألف ليلة ودورها في الإبداع القصصي الحديث.

وتأسيساً على ما سلف فإنَّ هناك طريقاً وحيدة لإبداع القصة القصيرة، تنحصر في متابعة الآخر . الغرب . والتلمذة على مدارسه الفنية العديدة، غير أنَّ الناقد الرومانسي يستدرك في أنَّ هذه المتابعة لا تعني محاكاة الآخر في التفكير والإبداع، لأنَّ القصة العربية لو أصبحت نسخة من القصة الغربية فإنَّ هذا يعني « تخلي القاص العربي عن طابعه الخاص ». إنَّ تلمذ الناقد الرومانسي على التراث له ما يبرره في ضوء تصوره الفكري، لأنَّه يسعى إلى بناء الإنسان الفرد بناءً حديثاً، وتمكينه من امتلاك حريته. إنَّ الناقد الرومانسي . في ضوء هذا . يرفض النظرة المتخلفة للتراث ويراها عائقاً دون تطور الفن القصصي، ولذلك فهو لا يعاني من محاولة المصالحة بين المجتمع والتراث، وإنما يحاول أن يستقي من الغرب جزءاً من تفكيره ويلونه بطابعه المحلي والخاص، ولا يعني هذا رفضاً مطلقاً للتراث ولكنه رفض للطريقة التقليدية في تأمله، كما أنه لا يعني أنَّ القاص الرومانسي لا يستوحى إبداعه من الماضي والتاريخ، غير أنَّ الفرق الجوهرى يكمن في رؤيته لهما، لأنَّه يطوع الماضي والتاريخ ويجعلهما معاصرين، إنَّ تحويل الماضي إلى واقع معاصر يعني أنَّ القاص الرومانسي يسقط انفعالاته الذاتية عليه، ويتفاوت التراث في ضوء النظرة إليه، ومن ثمَّ في كيفية توظيفه.

ويتغاير الموقفان التقليدي والرومانسي . في كيفية التفاعل مع النصوص القديمة ؛ فالقاص التقليدي يعمد إلى محاكاة النص ومحاكاة قيمه الفكرية والفنية، في حين يعمد القاص الرومانسي إلى تحطيم هذه القيم، ويسعى إلى تشكيلها من جديد، فتكون القصة القصيرة تشكيلاً وإبداعاً جديدين من حيث الرؤية والتشكيل الفني، وهي تغاير الحقائق التاريخية وإنَّ اعتمدت عليها.

لقد أوضحنا أنّ الرؤية التقليدية تحاكي الواقع وتنقل صورته بحياذ، وتجعل العقل مراقباً كسولاً لأحداثه، وتكون المادة الخام التي يتفاعل معها الأدباء واحدة، وتصبح النتائج متشابهة، إنّ الأدب التقليدي . في تصور الناقد عبد الله نيازي . أدب وصفي يعني بالمظاهر الشكلية للعالم الخارجي، دون سبر أعماقها، ولذلك فهو أدب موضوعي، وليس أدباً ذاتياً، ومن ثم يفتقر إلى الخصائص الفنية، ويخلو من الوحدة الموسيقية، لأنّ الأب الذاتي يتمرد على الموضوعية عبر تمرده على المحاكاة، وتتحدد قيمته الفنية بمدى التحامه بالذات، وإذا افتقر الفن إلى الذاتية فإنّ هذا يعني افتقاره إلى الفن وإلى الموسيقى، وتعد الموسيقى . عند الناقد . أبرز الخصائص النفسية المرتبطة بالذات.

ويسعى الناقد الرومانسي إلى تجاوز هذه الرؤية عبر « إسقاطه الذاتي » على الواقع، ومن الطبيعي أن يكون « الإسقاط الذاتي » لكل أديب خاصاً لتغاير الأدباء واختلاف الزاوية التي يصدر عنها في عملية الإدراك، ولذلك فإنّ المادة الخام التي يعالجها القاص الرومانسي متغايرة تبعاً لتغاير الاسقاطات الذاتية عليها، وتؤدي . من ثم . إلى تغاير النتائج القصصية.

وينطوي « الإسقاط الذاتي » على تجربة وانفعال، إذ تشكل أبعاد التجربة من خلال «الإسقاط » وتتميز بأنها معبرة عن أعماق الظواهر والأشياء، وتمثل المادة الأولية للعمل الفني، ويبدع القاص عمله الأدبي من خلال التجربة المباشرة التي يعيشها الأديب في الواقع المادي، والتي يعمد إلى نسج أمثالها وإضفاء بعض السمات الذاتية عليها، ومحاولته التعبير عنها فنياً، وبدونها لا تتم عملية الإبداع، ولذلك فإنّ من لم يعيش التجربة المباشرة كما يرى حسين مردان سيعجز عن التعبير عنها وإدراك أبعادها الفنية، غير أنّ هذه التجربة تبقى سطحية وشكلية، ومن ثم يكون العمل الفني فقيراً من الناحيتين الفنية والمعرفية، غير أنّ هناك تجربة تقدم « فناً خالصاً »، في تصور عبد القادر حسن أمين، وتتميز بارتباطها بالانفعال، وتعيد للواقع نقاءه وسموه، وهذا يعني أنّ الانفعال بالتجربة يغير الواقع، أو يعمد إلى تغريبه.

ويتم خلق العمل الفني، عبر تفاعل التجربة في أعماق الذات، وبعد نضجها الشعوري . على حد تعبير عبد القادر أمين . يمكنها أن تولّد عملاً فنياً، وإلا فإنها تؤدي إلى نتاج آخر لا نطلق عليه صفة الفنية، وعلى الرغم من أنّ التجربة والانفعال يمثلان مرحلة ما قبل الإبداع فإنّ النص الأدبي للقصة القصيرة لا يتحقق بدونهما، ومن ثمّ يسهم الخيال بوصفه قوة خلاقة تسهم في إضاءة التجربة والانفعال معاً، ويقود إلى تجسيدهما عبر اللغة في النص القصصي، غير أنّ وظيفة الخيال في المفهوم الرومانسي ليست تصويراً مماثلاً للواقع، وإنما خلق جديد مرتبط بالعالم الخاص الذي يشكله القاص الرومانسي، بحيث يغيّر الواقع الموضوعي الذي يعيش فيه، لأنه في عملية الإبداع لا يحاكي الواقع، وإنما يعيد خلقه من جديد، ويؤدي الخيال . هنا . دوراً معرفياً للقاص والمتلقي معاً، لأنه يلي جانباً كبيراً من رغباتهما التي تعذر تحققها في الواقع، فيخلقان بالخيال لتحقيق أكبر قدر ممكن من الإمتاع النفسي . وفي تحقيق الرغبات . كما تحصل في النوم أو في أحلام اليقظة.

## ( ٧ )

اتضح لنا فيما سلف أنّ رؤية الناقد الرومانسي تحدد له طبيعة الواقع عبر إسقاطاته الذاتية عليه، وتحول الواقع من وجوده الخارجي المستقل عن الذات إلى ظاهرة ذاتية، ولذلك فإنّ الواقع . في تصور علي الخاقاني . « كله ألم وحزن وضيق، وكله مسطور بالدماء القانية والدموع السافحة »، كما أنّ الإدراك هو الآخر مقتزن بهذه الرؤية، إذ يعي عبد الله نيازي الفوارق بين الإدراك العادي والإدراك الأدبي الذي يتميز الأخير بالموهبة إن لم تتوقد إلى عبقرية فذة، وتأسيساً على هذا يكون القاص أقدر من غيره على وعي الحياة وما يضطرب فيها من أحداث، وما دام القاص الرومانسي منكفئاً على ذاته، وعاجزاً عن مواجهة الواقع،

فإنَّ ما يحدث في الواقع يؤزمه ويؤرقه ويسهم في توتره، ويجعله يعيش حالة من القلق والتمزق الداخليين، ولا بد أن ينعكس هذا كله على نتاجه الفني ؛ ومن ثم تتحدد وظائف القصة القصيرة لديه في الاتجاه إلى الإنسان، وإلى عالمه الداخلي على وجه التحديد، وتكون وظيفة القصة القصيرة من حيث البدء الغوص « في أعماق النفس الإنسانية وأغوار القلوب البشرية المختلفة »، وقد استخدم عبد الحافظ القباني مصطلح « الغوص » الذي يدل على تكبد ومعاناة وجهد في اكتشاف النفس الإنسانية، كما أنه يدل من جانب آخر على الاتجاه إلى الداخل أكثر وفي ميادين اللاشعور.

ويرى الناقد الرومانسي . كما أوضحنا من قبل . أنَّ الأدب تجربة نفسية كاملة تتوقد في أعماق الإنسان، وترتبط بخلجات النفس البشرية وانفعالاتها، ويعمد القاص . والحالة هذه . إلى تصوير هذه الخلجات أو الصدور عنها بتعبير، غير أنَّ هذه التجربة لا يمكن أن يتم تشكيلها من الخارج، إذ لا بد أن يعيشها القاص أولاً، ويقدر على نقلها كما عاش هو فيها ثانياً، وتتخلل التجربة هذه أصداء وقع العالم الخارجي على الذات، الذي حددت الاسقاطات الذاتية طبيعته، فغلبت على التفكير الرومانسي ظواهر الحزن والبكاء والتشاؤم .

وحين يبدع القاص الرومانسي نتاجه القصصي يجد نفسه بين ضغوط الواقع وانفعال يتشكل في أعماقه بسببها، وما دام موقف القاص سلبياً إزاء الواقع، بهروبه منه وليست مواجهته وتغييره، فقد انعكست هذه الرؤية على تحديد وظيفة القصة القصيرة من المواجهة إلى الهروب، أي من مواجهة الواقع الخارجي وتغييره إلى التحليق في أجواء الخيال، وفي ضوء هذا فنحن إزاء مستويات متعددة لتحديد وظيفي واحد، فعلى صعيد الرؤية : هروب من الواقع إلى تحليق في أجواء الخيال، وعلى صعيد الوظيفة توظف القصة القصيرة لا لتغيير الواقع، وإنما الهروب إلى الذات للتفريغ عنها فحسب، وقد يكون التفريغ مباشراً عن انفعال المبدع لما يعانيه من حزن وما يحيطه من حرمان، فهو يسعى لتحقيق ارتياح خاص لذاته، وتخفيف ما تعانيه من حرمان وألم، وليست هناك أية دوافع اجتماعية تفرض نفسها عليه في تحقيق هذه الوظيفة، إنَّ «التفريغ» المباشر عن انفعال المبدع لا يتم بالتحدث عنه، إذ لا بد

من وصفه أو التعبير عنه أدبياً، لينتقل انفعال القاص من الداخل إلى الخارج، ويبقى صورة لظاهرة ذاتية خاصة.

ويشكل إبداع القصة القصيرة لدى القاص حالة تشبه البكاء التي تخفف من انفعاله وتوتره، وتحقق له جزءاً من الاستقرار، ليعود من جديد إلى انفعال وتوتر آخر، به حاجة إلى تفريغ عنه، إنَّ وظيفة القصة القصيرة . والحالة هذه . مرتبطة بالقاص نفسه، فهو يعنى بذاته، لأنها مرآته وغايته، ولذلك فالقصة . كما ترى لميعة العسكري . لا تصور إلا موضوعاً واحداً هو النفس البشرية، وأن صراع الشخصيات في القصة صراع من أجل البحث عن الذات .

ويكون القاص الرومانسي في مرحلة الانفعال هذه في حالة لا وعي، كما أن «التفريغ» لا يتم دون جهد ومعاناة لأنَّ القاص يمر في « شبه غيبوبة عن عالم الوعي، قليل الكلام، ضعيف الشهية للطعام، يتصبب عرقاً فهو مخاض عسير»، ويؤكد الناقد أنَّ القاص « ينتزع» القصة من أحاسيسه وانفعالاته، وفي ضوء هذا فإنَّ « التفريغ» لا يتم إلا بعد تجربة انفعالية حادة يفقد فيها القاص شطراً من وعيه، ثم تأتي مرحلة الوعي بعد أن ينتزع القاص ما يتوقد في أعماقه، أي أنه يبدع نصاً أدبياً.

ويمثل « التفريغ» بحثاً عن شيء ما، وإنَّ وعي القاص لانفعاله المتوقد في ذاته لا يتحقق إلا بعد انتزاعه من الأعماق والتعبير عنه، ومن الجدير بالإشارة أنَّ نقل هذا الانفعال إلى المتلقي معناه توقد وجدان المتلقي وتوتره بالمستوى نفسه الذي عاناه المبدع أو أقل منه في الدرجة، ولذلك فنحن إزاء تشكيل جديد للتوقد الوجداني، ومن ثم يعيش المتلقي تجربة تمثل بالنسبة إليه تجربة الذاتية الخاصة، وإن كانت تجربة القاص أساساً، وتحقق له كما حققت للقاص تفريجاً عما يعاناه من انفعال.

ويعمد القاص إلى « إثارة مشاعر الإنسان الفرد ونوازع الوجدانية ويفجر دموعه»، وهذا يعني أنَّ المبدع يتجه في عمله القصصي إلى الإنسان الفرد، ويشير عالمه الداخلي، ويؤثر فيه، وتتجلى الإثارة بطابعها الانفعالي في شدة الحزن والتفريغ عنه بالبكاء، إنَّ القصة

القصيرة تصبح مجرد تفريج للانفعالات، ولا تتجاوز كونها وسيطا ينقل للمتلقي انفعالا ناضجا داخل المبدع.

ولقد شغلت الناقد الرومانسي النفس الإنسانية بوصفها عالما متشابكا ومعقدا، وإن ما كشف عنها أقل القليل وما تبقى مجاهيل كثيفة الغموض، ولذلك اتجه الناقد إلى النفس الإنسانية يدرسها مرة، ويعبر عنها فنيا مرة؛ ومن الجدير بالإشارة أن الناقد يؤكد أحيانا ضرورة أن يؤدي النص الأدبي وظيفة العلم. علم النفس بخاصة. ولما كانت النفس الإنسانية على هذه الدرجة من الغموض والتعقيد أصبح من الصعوبة دراستها، أو التعبير عنها فنيا، ولذلك اشترط الناقد عبد المجيد لطفي في القاص قدرة خلاقية، ولم يقتصر التحليل النفسي على دراسة الإنسان الفرد والكشف عن خفاياه، وإنما اتجه إلى تصوير عواطف الشعب والتحليل العميق لنفسية الطبقتين الوسطى والكادحة والاهتمام بالحيط الشعبي لا الأرستقراطي.

## ( ٨ )

وتثير وظائف القصة القصيرة قضية نقدية بالغة الأهمية تتصل بـ « التعبير » من ناحية، وبـ « التوصيل » من ناحية أخرى، والسؤال الذي نطرحه هو : هل يعمد القاص الرومانسي إلى « التفريج » عن ذاته ولا يُعنى بالمتلقي، أو أنه يعمد إلى التفريج عن المتلقي أيضا ؟ ومن خلال رؤيتنا لمفاهيم « التفريج » و « التحليل النفسي » نرى بوضوح أهمية « التوصيل » لدى الناقد الرومانسي، إنَّ النص الأدبي للقصة القصيرة يفارق النتاج التقليدي الذي يعمد بشكل مباشر لتحقيق وظائف تعليمية، ولكنه في الموقف الرومانسي من أجل تحقيق الكشف والتفريج أيضاً، ويتضح الأمر جلياً إذا أدركنا أن القاص الرومانسي يصدر عن رؤية محددة تخدم في أظهر تجلياتها طبقة اجتماعية معينة، ومن الطبيعي أن يقدم القاص نتاجه

الفني في ضوء منظوره الفلسفي لخدمة هذه الرؤية، ومن ثم خدمة طبقته الاجتماعية التي انحدر منها بالانتماء أو التبنى .

ويصف القاص نتاجه القصصي بالإنسانية، ولا تتحقق له سماته الإنسانية إلا من خلال جوانبه الفنية، وإذا كانت الأبعاد الفنية كائنة في القصة القصيرة ذاتها، فهي نابعة أساساً من طبيعة التجربة الانفعالية، ومرتبطة بها أيضاً بما تركه من آثار على المتلقي، إنَّ التأثير من خلال إثارة عواطف المتلقي وتوترها أكثر فاعلية في الكشف المعرفي من الوعظ المباشر، لأنَّ القصة في حالة الوعظ تخاطب العقل، ولا تنفذ إلى الذات التي تمثل في تصور الناقد الرومانسي جوهر الإنسان، ولذلك فإنَّ القصة تنفذ إلى «الداخل» لمخاطبة العواطف والمشاعر وسيكون لها « طابع خاص في قلوب قرائها... يتأثر به صاحبه غاية الأثر مما وقف عليه من المآسي الدامية التي يتفتت لها قلب الجماد »<sup>١</sup>، وتترك هذا المآسي آثارها في تزويد المتلقي بوعي خاص يبقى عالماً في ذاته، ويكون النص الأدبي للقصة القصيرة بمثابة « الصدمة » التي توقظ المتلقي على الرغم من أنها تنقله إلى أجواء الخيال.

إنَّ عالم القصة . كما ترى سعاد الجبوري . يتحول إلى عالم المتلقي الخاص، لازدحام القصة بالعواطف والرؤى والآمال الإنسانية، ولذلك فإنَّ عالم القصة هو عالمي أنا الخاص «فنكون نحن أبطال القصة، ونحن شخوصها... تمتزج أحزانهم بأحزاننا، وتلاشى أحلامهم بأحلامنا، وتتفاعل خواطرهم بما يجول في أعماقنا.. فإذا نحن كل شيء في القصة، نستشف من خلال سطورها وجودنا، ونلتقط من بين انسيابها أنغامنا التي نبحت عنها منذ الأزل»، وفي ضوء هذا تنتقل القصة من كونها فكرة في أعماق القاص إلى كيان يتشكل في ذات المتلقي، وواقعه الاجتماعي أيضاً، ويرى الناقد صالح سلمان أنَّ القصة « كائن حي... تولد فكرة في ذهن الكاتب وتتغذى من تفكيره وتجاربه وانطباعاته... وتخرج من ذهنه كاملة لتعيش معنا في المجتمع»، ومن ثم تتغلغل القصة « إلى نفس القارئ متجاوبة مع أحاسيسه».

---

١ - زينب أحمد حسن البصري، أقباس الغرام، م المؤرخ ع ٧ و ٨ / ك١، ك٢ / ١٩٣٨ - ١٩٣٩



ويتميز المتلقي . في الموقف الرومانسي . بخصوصية وتفرد، ومن الطبيعي أن تنعكس آثار هذه الخصوصية والتفرد على القصة القصيرة، ولذلك فإنَّ القصة القصيرة التي يقدمها القاص تتحول إلى العديد من القصص القصيرة بفعل الرؤى المتغايرة التي تتفاعل معها، وتتميز كل قصة بأبعادها الخاصة في ضوء تشكيل التجربة الانفعالية في ذات المتلقي وانعكاسات رؤيته عليها، وهذا يعني أنَّ المتلقي لا يقف متأملاً العالم الذي أرساه القاص، وإنما يتفاعل معه فيضيف إليه، ويشكله بالطريقة التي يراها.

الفصل الثاني  
طبيعة القصة القصيرة

( ١ )

يعبر الناقد الرومانسي عن تجربة القاص الانفعالية بصفات تتضمن دلالة «التعبير» على نحو من الأنحاء، ولذلك فإنَّ القصة القصيرة «صدور طبيعي» عن الذات، وليس وصفا لها، ويتسم الصدور الطبيعي هذا بسمات «الدفق» و«الحرارة» و«الإشراق»، وهذه الصفات الثلاث صفات طبيعية حسية، أضفاها الناقد على ظاهرة لا مادية، فالدفق يعني الصدور على هيئة جرعات متتالية، ويحمل من ثم سمات المادة المتدفقة، بمعنى أنَّ التعبير ينطوي على سمات التجربة الانفعالية كلها، أما الحرارة فتعني صدق التعبير والأداء، وكأنَّ الإشراق يأتي متمما لصورة التعبير الطبيعية.

إن صفات «الدفق» و«الحرارة» و«الإشراق» صفات طبيعية لو تأملناها في محاولة لاستنطاق النص لرأينا أنَّ: «الإشراق» و«الحرارة» يرتبطان بمصدر إشعاع طبيعي . كالشمس مثلاً . وإنَّ «الدفق» ظاهرة طبيعية تنبع من الداخل . كالأرض . ولو ذهبنا مع الناقد على أنَّ القلب يمثل مصدر التجربة الانفعالية فإنَّ هذه الصفات الثلاث تمثل سر تدفق الدم من القلب، فتحتوي ماهية الدم وصفاته من الدفق والحرارة والإشراق ولم

يقتصر الناقد الرومانسي على ذلك بل حاول تجلية مفهوم التعبير من خلال توصيفات أخرى، إذ يتمثل التعبير على هيئة التدفق الجارف، أو السيل المنحدر من عل، أو على شكل فيض الشعور، وهذه جميعا تدل على صدور عن غامض، ولا ريب أنّ العالم الداخلي يمثل وجودا غامضا، وهو وجود لا مادي، ولذلك لجأ الناقد الرومانسي إلى توصيفه عبر عدد من الصفات الحسية المستقاة من الطبيعة، كالتدفق والسيل والنبع، ومن الجدير بالذكر أنّ هذه الأوصاف تنطوي في أبرز جوانبها على سمات داخلية، أي ضغط أو عصر من الداخل إلى الخارج، أو عنف صاحب من أعلى غامض ومجهول؛ إنّ التعبير . في هذه الحالة . صدور طبيعي يتضمن سمات الداخل وخصائصه، فالنبع والتدفق، والشكوى والتفريج، على الرغم من أنّها تتضمن سمات الداخل وخصائصه فإنها تتميز بعفوية ظهورها وتلقائية بروزها، ومن ثم فهي بعيدة عن التصنع والتكلف.

إن الصدق خاصة داخلية، ولذا فهو يرتبط بتجربة القاص الانفعالية، وليس غريبا أن يجعل الناقد الصدق منحصرا في التجربة الشخصية، أي في مدى عيش الأحداث ومعرفة أبعادها، ولا يستقل صدق التجربة عن معاناة تخليقها، فالناقد عبد القادر حسن أمين يؤكد أهمية المعاناة قبل التعبير وفي أثنائه، ولذلك فإنّ القاص يمر بحالة من التأزم في وعي ذاته وانفعاله، ووعي تجربته الجمالية أيضا، ويصل الأمر حدا في أن يعيش القاص شبه غيبوبة، وكأنها تمثل مرحلة التمخض.

ويتعرض الناقد إلى الحديث عن مراحل التطور الجنيني للإبداع الأدبي، إذ تتمثل التجربة أولا بمرحلة غموض يعيش فيها الأديب هواجس مضببة، ولا يعرف ماهياتها، وتمثل لديه حالة لا وعي يفقد فيها قدرته على التفكير الواعي، ثم تأتي المرحلة التالية التي تمثل « ومضة من ومضات النفس البشرية »، وبعد مرحلة نضج هذه الومضة في أعماق الشاعر . وهي تشبه إلى حد كبير مرحلة الحمل . ينتقل المبدع إلى حالة التفريج عن الانفعال . وهي تشبه مرحلة المخاض والولادة . ليكون التعبير تدفقا، أو سيلا، أو نبعًا، وتفتزن بهذه الأوصاف

سمتا العفوية والتلقائية اللتين أشرنا إليهما، ومن ثم ينساب التعبير . بحسب تعبير الناقد . «  
كما ينساب الغدير بين المروج والأزاهير» .

وإذا كان الناقد فيما سلف لم يصرح بمرحلة الحمل والولادة فإنَّ صالح سلمان يؤكد أنَّ العمل الأدبي يشبه الكائن الحي الذي لا بد له أن يمر بهاتين المرحلتين، إذ تمثل مرحلة الحمل بذر الفكرة في أعماق القاص وتغذيتها عبر تجاربه وإدراكه ووعيه، وتعني مرحلة الولادة خروج الكائن الحي كاملاً ومحافظاً على وحدته، وما دامت القصة تشبه الكائن الحي فلا بد أن يتخلق أصلاً في رحم امرأة واحدة، أي أن يبدعها كاتب واحد، ولذلك يرفض صالح سلمان أن يبدع القصة القصيرة أكثر من قاص، لأنها ستفتقر إلى الوحدة العضوية، تماماً، كما أنَّ الإنسان «لن يولد مجزئاً من عدة بطون... فكذلك... القصة لا يمكن أن يكتبها اثنان أو ثلاثة أو أكثر... وإلا فمن الممكن أن تلد ثلاث نساء طفلاً واحداً!!» .

إن الناقد يؤكد خصوصية التجربة الانفعالية، وخصوصية الخلق الأدبي، اللذين يقودان إلى تفرّد الأساليب الأدبية وتغايرها، بحسب تغاير الأدباء والمبدعين، ويبعث هذا التصور على تحديد التمايز بين الصورة الفوتوغرافية واللوحة الزيتية، إذ يرى عبد المجيد لطفي أنَّ الصورة الفوتوغرافية تقدم شكلاً مماثلاً للحياة، ومن شأنه أن يكون مألوفاً ومتكرراً، أما اللوحة الزيتية فإنها تستمد خصوصيتها من معطيات ذاتية، ومن ثم تتجاوز المألوف وصوره المتكررة، ومن هنا يكمن الفرق بين طبيعة الحوادث في الواقع، وطبيعتها في القصة القصيرة.

وما دام التحويل الذاتي يسهم في تحديد الملامح الفنية للقصة القصيرة، فهي من هذه الزاوية تشبه اللوحة الزيتية، وهي بخلاف التصوير الفوتوغرافي الذي يتطابق مع الواقع تماماً، ومن شأن هذا التصور أن يقود إلى عقد مقارنة أخرى بين القصة القصيرة والتاريخ، فالتاريخ يشبه التصوير الفوتوغرافي لأنه يعتمد إلى وصف الأحداث الكائنة في الواقع الخارجي وصفاً محايداً، أما القصة القصيرة فإنها تصور العالم الداخلي للإنسان، ومن هنا جاءت العناية البالغة للناقد بتحليل الانفعالات الداخلية للشخصيات القصصية.

وبهذا تكون الذات الطرف الفاعل في العملية الإبداعية، وتتحدد لدى زيد الفلاحي بالروح التي « تفيض بالرحمة والحنان » والتي تلقي ظلها على الواقع فتشكله وتلونه بالقيم النبيلة التي يتبناها القاص ؛ أو تتحدد . لدى نزار عباس . بالروح العراقية القلقة المعذبة، بمعنى التأكيد على الخصوصية المحلية من ناحية والتوغل في أعماق الذات الإنسانية من ناحية أخرى، وبذلك تكون القصة « صادرة من الأعماق »؛ أو أن تكون صادرة عن ذات القاص أو على وجه الدقة من « قلبه الرقيق الذي يعيش معاني الفضيلة والخير »، وما دام الأمر كذلك تفصل القصة القصيرة عن الواقع، فهي «موضوعات عاطفية خيالية لا تعالج مشكلة ولا توضع حلاً لموضوع اجتماعي»، وإذا كانت القصة القصيرة تتصل بمعطيات ذاتية وتتجاوز الفوتوغرافية فإنها ستعكس آثارها على المتلقي الذي يتجاوز هو الآخر التأمل الذهني للمشاهد الثابتة إلى انفعال بتجربة خاصة تنتقل آثارها إليه من النص.

## ( ٢ )

ويعمد الناقد الرومانسي من ناحية أخرى إلى تجليه طبيعة القصة القصيرة من خلال مرآة الداخل التي يصفها علي الخاقاني بأنها « مرآة المجتمع »، وحين تقتزن بالصدق تقدم صورة حقيقية للواقع الاجتماعي، وحين تكون مزيفة . على حد تعبيره . فلا تقدم إلا صورة مشوهة لهذا الواقع، والمرآة . هنا . جسم مادي مسطح له القدرة على عكس صور الواقع الاجتماعي، ويوحى عنصر الصدق والكذب بخصائص رومانسية، ولكنه في الوقت نفسه يمكن تفسيره بمشاهدة الواقع الاجتماعي، وبذا نكون إزاء الرؤية التقليدية، فتعمد المرآة، وصدقها . الذي يعني مشاهدة الواقع . إلى نسخ حرفي للواقع الاجتماعي، غير أنّ علي الخاقاني يلح على ضرورة فهم الجسم المرئي الموضوع أمام المرآة . أي المجتمع، لأنه بوعي هذا تنكشف

رؤية الناقد من ناحية، وتتضح صورة الواقع الاجتماعي، وتتجلى طبيعة الأداة التي تتفاعل معه من ناحية ثانية.

إنّ الواقع الذي تعكسه المرأة محدد لدى الخاقاني بأنه « كله ألم وحزن وضيق وكله مسطور بالدماء القانية والدموع السافحة »، وهذا يعني أنه واقع آخر غير الواقع التقليدي، لأنّ تحديده بهذه السمات التشاؤمية « الألم والحزن والدماء والدموع »، يعني أنّ الإسقاطات الذاتية هي التي حددته وشكلته ولونته بهذه الكيفية، فهو . والحالة هذه . الواقع الذي تمثلته الذات بعد إسقاطاتها عليه، وبهذا يغيّر الواقع التقليدي الثابت، وتتغير من أجل ذلك الصورة التي تعكسها المرأة التي يستخدمها الناقد الرومانسي .

إنّ القصة القصيرة في حالة المرأة التقليدية تُنقل من الواقع بشكل مباشر، ولكنها في المرأة الرومانسية تمر عبر الإسقاط الذاتي عليه، وبذلك تبرز خصوصية القاص في تلوين الواقع، لتتغير القصص القصيرة من قاص لآخر، في حين بقيت في الموقف التقليدي صوراً مكررة للواقع، وتتشابه فيها النصوص الأدبية لدى الأدباء ؛ وإذا أردنا أن نقارن بين المرأتين التقليدية والرومانسية . بغض النظر عن الإسقاط الذاتي في الموقف الرومانسي . فإنّ المرأة التقليدية مسطحة وتعكس الأشياء والظواهر كما هي عليه، وبشكل آلي، ولكنها في الموقف الرومانسي مرآة مقعرة أو محدبة وملونة تعكس الظواهر والأشياء بعد تشكيلها وتلوينها.

( ٣ )

اتضح مما سلف أنّ الناقد الرومانسي يوجه عنايته إلى العالم الداخلي ويراه المصدر الحقيقي المعرفي والفني، وإذا كان قد عني بالصدور الطبيعي مرة، ومرآة الداخل مرة، فإنه عني هنا بمحاكاة الداخل، وإذا كان الناقد التقليدي يعمد إلى محاكاة الواقع الخارجي فإنّ الناقد الرومانسي يعمد إلى محاكاة العالم الداخلي، وعبر عن هذا المستوى بمصطلحات تردت بين «الوصف، والإفصاح، والتصوير، والانتزاع، والنقل» .

إنَّ « الوصف » و « النقل » و « التصوير » أقرب المصطلحات لجوهر المحاكاة لأنها تعني مشابهة القصة القصيرة للواقع، وإذا كانت هذه المصطلحات تُعنى في الموقف التقليدي بمشابهة الواقع الخارجي، فإنها في الموقف الرومانسي تُعنى بوصف العالم الداخلي، ولذلك يؤكد الناقد الرومانسي أنَّ القصة تعمد إلى « نقل الحياة بما فيها من أحاسيس ومشاعر»، وأنَّ القاص يهتم « بتصوير العواطف في صور شعرية خيالية» والإشارة إلى « نقل الحياة » تقودنا إلى المحاكاة ولكنها . هذه المرة . محاكاة منعكسة، يحكي فيها القاص ما هو في الداخل، أي ما في حياة الفرد « من أحاسيس ومشاعر » فالقصة القصيرة . من هذه الزاوية . شأنها شأن العمل الأدبي « صورة خيالية » تصور العواطف والمشاعر، وهي صورة خيالية لأنها لا تلتزم حرفياً بهذه العواطف والمشاعر، وإنما تحاكيها عن طريق تقديم « تجربة نفسية كاملة ».

وتتشابه المحاكاتان في الموقفين التقليدي والرومانسي، ففي الموقف التقليدي يتحكم العقل بما لتقديم صورة محايدة ومماثلة للواقع، وفي الموقف الرومانسي تقدم صوراً تتغير بتغير الذوات، وما دامت الفوارق موجودة في التجارب النفسية المختلفة فمن الطبيعي أن تتغير في ضوئها محاكاتها، غير أنَّ كلا المحاكاتين تمثلان بعداً واحداً هو التصور الثابت للواقع الخارجي عند التقليديين، أو محاكاة الداخل ووصفه عند الرومانسيين، وما يؤكد التقارب بين المحاكاتين المحافظة التامة والدقيقة لأبعاد التجربة النفسية ونقلها ثابتة إلى المتلقي، أي تثبيت مشاهد التجربة النفسية، وليس تخليقها، ولذلك دعا فيصل السامر إلى ضرورة عيش القاص التجربة النفسية، ومعاينة أبعادها بدقة، ومن ثم نقلها إلى المتلقي كما عاش هو فيها.

ومن أجل تحقيق هذا كله يؤكد فيصل السامر شروطاً ينبغي الالتزام بها كالملاحظة الدقيقة والنظرة الواسعة . وهما شرطان تقليديان . إضافة إلى شروط أخرى تصدر عن رؤية رومانسية كالإحساس والشعور، وهذا يعني أنَّ الناقد الرومانسي لم يستطيع بعد تجاوز التفكير التقليدي، وما زالت رواسبه ماثلة في ثنايا تفكيره، ونلمس آثار هذه الرواسب في دعوة الناقد إلى وصف وتصوير الداخلي، وليس التعبير عنه، إذ مازال يدعو إلى « تصوير خلجات



النفس»، وإذا كانت خلجات النفس متغايرة فإنَّ وصفها يضطر القاص إلى التحدث عنها، أي تقديم صورة خارجية للانفعال، وليس تعبيراً عنه.

وإذا كانت مصطلحات « النقل » و « التصوير » و « الوصف » تقترب كثيراً من جوهر المحاكاة فإنَّ مصطلحي « الإفصاح » و « الانتزاع » يبعدان عنها قليلاً ليقتربا من التعبير، ويمثل « الإفصاح » إظهار ما يضطرب في أعماق القاص من أحاسيس وانفعالات ؛ ويستطيع القاص عبر « الإفصاح » أن يعبر عن « صور الحياة وما يعتلج في نفسه من خلجات وأحاسيس»، وبينه الناقد . هنا . إلى أنَّ صور الحياة هذه «مماثلة ينبوع غزير يستمد منه الفنان والأديب فنه وأدبه»، وهذا يعني أنَّ هناك بعدين يتركان أثرهما في إبداع القصة القصيرة : الحياة بوصفها المادة الخام للقاص، وذاته التي تشكل هذه المادة، وقد توحى هذه بأبعاد واقعية غير أنَّ مفهوم الإفصاح عن خلجات النفس وأحاسيسها يعني أنَّ الإسقاط الذاتي قد أسهم في تشكيل الواقع وتلوينه، وبهذا تكون القصة القصيرة صورة لما في الذات من أحاسيس وانفعالات، وتنعكس فيها صور الحزن والفرح التي أكد الناقد ضرورة التعبير عنها. ويبدو أنَّ الناقد الرومانسي في تبنيه مفهوم الإفصاح متأثر بميخائيل نعيمة في حديثه عن حاجتنا « إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية : من رجاء وأأس، وفوز وفشل، وإيمان وشك، وحب وكره، ولذة وألم، وحزن وفرح، وخوف وطمأنينة، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثرات».

ويمثل « الانتزاع » صورة أخرى من صور تجاوز محاكاة الداخل، لأنَّ الانتزاع ينطوي على معاناة وجهد يكابدهما القاص في أثناء انتزاعه صوره الفنية من الحياة من ناحية ولأنه . من ناحية أخرى . أكثر توصيفاً لعلاقة القصة القصيرة بالواقع .

وتنطوي هذه المصطلحات المختلفة على مفهوم المحاكاة، فهي أدوات تقليدية يصور بها الرومانسيون عالمهم الداخلي، فهم يحاكون هذه المرة الداخل، ومن ثم تحول هذه الأدوات النتاجات القصصية إلى صور ثابتة للعالم الداخلي، وبذا نكون إزاء نتاج قصصي هو مزيج من التفكيرين التقليدي والرومانسي، وإزاء بعد سلمي في الكشف المعرفي بسبب الأداة

التقليدية، وعلى الرغم من هذا كله فإنَّ هذه تمثل خطوة حاول فيها الناقد كسر المعالجة الخارجية للواقع إلى معالجة داخلية، وأن حافظ فيها على أداة تقليدية ؛ وتنعكس آثار هذا على المتلقي، إذ إنه لا يزال أمام صورة ثابتة يحاول القاص أن ينقلها محايداً، ويبقى المتلقي سلبياً في تلقي القصة القصيرة، لأنه إزاء تلقٍ تام لم يفسح المجال له فيه بالإضافة إليه أو التغيير فيه، ويعمد إلى تأمله والكشف عن أبعاده المعرفية الثابتة، وإذن فليست هناك حقائق جديدة مكتشفة إلا بقدر من التجاوز.

## الفصل الثالث

### البناء والأداة

( ١ )

على الرغم من أنّ الناقد الرومانسي يؤكد دور الموهبة وأهميتها في إبداع القصة القصيرة، وانها متمردة على القواعد، فإننا نلتقي بنصوص نقدية تعنى بقواعد القصة القصيرة، وتتحدث عن أهميتها، غير أنّ حديث الناقد الرومانسي عن قواعد القصة ليس مستقلاً عن عالم القاص الداخلي، إذ يؤكد دور موهبته في خلق قواعده الخاصة، وقد يؤكد الناقد عنصراً أو عنصرين من عناصر القصة، كما فعل عبد الوهاب الأمين الذي حدد نجاح القصة ببدايتها ونهايتها، وقد يؤكد ناقد آخر - عبد الجبار الخليلي - قواعد عديدة للقصة لا تستقل عن عالم المبدع الداخلي، بل تمثل القواعد جسم القصة، وتمثل الموهبة روحها، وعلى الرغم من أنّ الناقد يستعير تشبيهاً تراثياً للعلاقة بين اللفظ والمعنى، والروح والجسد، فإنه يؤكد تقاطع قواعد القصة بموهبة القاص، ولذلك يمثل التمهيد «بداية القصة أو الأساس الذي يقوم عليه

هيكليها، وهو أول ما يسترعي انتباه القارئ ويثير شعوره «، بمعنى أنّ المعطيات الذاتية تحدد من ناحية قواعد القصة، وتؤثر في المتلقي توصيلاً وتشويقاً.

وأضاف عبد الجبار الخليلي جملة من القواعد كالسياق الذي يرى فيه « ترتيب حوادث القصة ترتيباً منطقياً يهدف إلى إثارة مؤثر واحد في نفس القارئ والسير به إلى قمة القصة أو ذروتها «، ونلمس في هذا بعض رواسب التفكير التقليدي التي تتخذ تسلسل الحوادث وضرورة تعاقبها المنطقي وسيلة للتأثير في المتلقي، وبذلك يتبدى بناء القصة القصيرة في خطوتين أوليتين - البداية والسياق - ما زالتا تمثلان امتداداً أفقياً في البناء، وهو الآخر جزء من رواسب التفكير التقليدي.

ويحاول الناقد تجاوز البنية الأفقية لتشكيل بنية هرمية متراكبة للقصة القصيرة، تتأزم في ذروة حيث « تضطرب عواطف القارئ ويزداد تلهفه لمعرفة النتيجة، وفيها تبرز معرفة القاص لنفسية القراء ومقدرته الفنية في إهاجة عواطفهم وتشوقهم لمعرفة الغاية أو الحل «، ثم يأتي «الحل» الذي يخفت فيه « اضطرام العواطف ويزول ما قد نشأ من مؤثرات ليبقى أثر واحد وإحساس واحد يرسخ في نفس القارئ ويثبت في ذهنه «.

ويظهر من خلال هذه اننا ما زلنا في دائرة التفكير التقليدي، بسبب التأكيد على تقنين القواعد، وكل الذي تغير طبيعة البناء من امتداد أفقي إلى شكل هرمي متراكب، ولو عدنا إلى الدلالات المرافقة للقواعد التي أرساها الناقد الرومانسي لوجدنا تغييراً في التحليل والتركيب في أثناء عرضه هذه القواعد.

إنّ القواعد الأربع التي أرساها الناقد عبد الجبار الخليلي وأكبها في « التمهيد « ضرورة « التوصيل « من خلال إثارة المشاعر وتشويق المتلقي لمواصلة القراءة، ويرافق «السياق» توتر يصل بالمتلقي إلى ذروة القصة، ويرافق « العقدة « تأزم الانفعال، ويرافق « الحل « التفريغ عن هذا الانفعال.

إنّ قواعد القصة التي أرساها الناقد متداخلة مع التجربة الانفعالية، ومتدرجة معها، وتمر بالمستويات ذاتها فهي على صعيد البناء:

## تمهيد - سياق - عقدة - حل

وعلى صعيد الانفعال :

أوليات الانفعال - نمو الانفعال - تأزم الانفعال - التفرج

ولا يلغي الناقد . هنا . قواعد القصة القصيرة وإنما يقرب هذه القواعد بعالم المبدع الداخلي، في حين ترتبط قواعد القصة لدى عبد المجيد لطفي، بالموهبة والعبقرية، أي أن القاص يولد بناء قصصه متغياً من قصة لأخرى مؤكداً علاقة هذا التغير بتجربة القاص الانفعالية، وبهذا يتجاوز الناقد القواعد والقوانين التي يرسبها الموقف التقليدي، وهذا يعني أن عبد الجبار لطفي يسعى إلى بنية جديدة للقصة القصيرة تتجاوز البنائين الإفقوي والهرمي، وإذا كان هذان البنائان يحددان قواعد القصص القصيرة بتسلسل وتعاقب معروفين فإن مضمين القصص وشخصياتها وحوادثها مرتبطة بهذا البناء، إذ يتوقع المتلقي نهاية القصة من البداية، ومن أجل أن يتجاوز عبد المجيد لطفي ذلك قرن النهاية بالغرابة، أو عدم توقعها على وجه الدقة.

ويتحدد بناء القصة القصيرة . لدى صالح سلمان بـ « الوحدة » التي تشبه في أحد مستوياتها وحدة الكائن الإنساني الحي، ومحاولة تتبع هذا « الكائن » ابتداء من تكونه حتى ولادته، وتمر القصة القصيرة بمرحلتين : مرحلة البذرة والنمو، ومرحلة الولادة التي تخرج بها القصة متكاملة لتعيش في الواقع.

وتتشكل « الوحدة » بذرة في أعماق القاص، ولا يمكن لهذه البذرة أن تلد فجأة، إذ لابد من تغذيتها ونموها، وتتم تغذيتها من خلال تفكير القاص وتجاربه وانطباعاته الخاصة، ولذلك فإن الفكرة تعيش في أعماق الذات منذ كونها « بذرة » إلى أن تصل درجة النضج

لتحقق من ثم تكاملها، وفي ضوء هذا نستطيع تفسير إلحاح الناقد فيصل السامر على أن القصة القصيرة « تجربة نفسية كاملة تنقل إلى القارئ كاملة ».

إن خصوصية البنية القصصية تعني، في الوقت نفسه، خصوصية الشخصية والحدث، وتعني أيضاً معرفة القاص شخصياته وحوادث قصصه معرفة دقيقة، وفي ضوء ذلك يرفض الناقد صالح سلمان أن يبدع قصة قصيرة واحدة أكثر من قاص، لأنه يستحيل أن يتحقق هذا كما يستحيل « أن تلد ثلاث نساء طفلاً واحداً !! ».

و يرفض عبد الله نيازي الشروط التقليدية التي لا تتجاوز . في تصوره . شرطين أساسيين وهما العقدة والحل، وكوئهما يشكلان القصة القصيرة بطريقة السرد المنطقي، ويستبدلهما بوحدين متداخلتي التأثير في القصة القصيرة، إحداهما تتصل بالتجربة الانفعالية في الذات، أطلق عليها « الوحدة الشعورية »، والثانية . تبدو في ظاهرها كائنة في العالم الخارجي وهي « الوحدة الزمانية » ، وترتبط « الوحدة الشعورية » بالذات ارتباطاً وثيقاً وهي تعني عناية دقيقة بالتجربة الانفعالية، وما يضطرب في النفس من أحاسيس وخلجات ؛ وتنطوي « الوحدة الشعورية » على « وحدة زمنية » لأنه لا يتأتى للوحدة الشعورية أن تعمد إلى تركيب عمل فني منفصلاً عن وحدته الزمنية، ويعي الناقد الرومانسي مستويين من مستويات الوحدة الزمنية : مستوى الوحدة الزمنية المتداخلة في الوحدة الشعورية، التي يعمد فيها القاص إلى « تتبع دقيق لما يعتمل في النفس من أحاسيس وخلجات لفترة معينة من الزمن قد تستغرق نفس الفترة الزمنية التي تنتهي بها القصة » ومستوى آخر يعني « الوقت » فحسب.

كانت ملامح الشخصيات القصصية في الموقف التقليدي متماثلة، لأن ماهية الشخصية ذات طبيعة نمطية ممثلة لأحد بعدي الخير أو الشر، ويتجاوز الناقد الرومانسي ذلك إلى شخصية إنسانية عادية، فالقاص « يتجه أول ما يتجه إلى الإنسان يضيق فيه مداه ويركز فيه انتباهه... فغرضه بحث سيكولوجي محض يقصد به الوقوف على جميع ما يفتعل في أعماقه، ويضطرب في سرائره فليس الإنسان بسيطاً يتأرجح بين كفتي الخير والشر»، ولهذا كان التأكيد على سمتين تحددان للشخصية القصصية طبيعتها ووظيفتها، تتصل الأولى: بالملاح المحلية، أي أن تكون معبرة عن واقع اجتماعي عراقي، بمعنى أن يعبر القاص عن « الروح العراقية القلقة المعذبة»، وتتصل الثانية بعالم الشخصية الداخلي، وما تشتمل عليه من قلق ومعاناة، أي بما تنطوي عليه الشخصية من تمزق وانفصام « من القرارة، من قرارة الروح من الداخل».

وتتميز الشخصية الرومانسية بوحدين جسدية وداخلية، ولذلك يؤكد صفاء خلوصي أهمية تناسق الشخصية الجسدي، بحيث لا يكون رأسها من إنسان، وجسدها من إنسان ثان، وأن يكون عالمها الداخلي معبراً عنها، وعن سلوكها، وتفتن وحدة الشخصية بوحدة التجربة الانفعالية للقاص، أو بتجارب حياته النفسية وتطورها، ولذلك فالقصة وحوادثها وشخصياتها إنما هي أجزاء متفرقة من تاريخ حياة القاص النفسية، إذن فالشخصية القصصية هنا صورة وصدى لحياة القاص النفسية، وتعبير عن تصوراته وتجاربه الشخصية، ولا يدل هذا على تعارض معرفي، لأن كلا من القاص وشخصيته القصصية يسعيان لتجاوز المألوف وكسر القواعد والقوانين، بمعنى أن القاص حين يختفي خلف شخصياته في العمل الأدبي إنما يهب شخصياته حريتها، وهي في الوقت نفسه تعبر عن رؤية القاص، ومشبعة بأفكاره وتصورات، مما يدفع إلى « تغلغل الأديب في ما يدور في عقول الأبطال وبواطنهم».

وتنعكس آثار ذلك على المتلقي الذي يتجاوز التعامل الذهني مع الشخصيات النمطية إلى تفاعل وجداني مع شخصيات إنسانية عادية، تعبر عن هواجسها وقلقها وحبها وكرهها، ومن ثم تمكن القصة الرومانسية المتلقي من البحث عن نفسه واكتشافها، ومن هنا

يظهر نزار عباس صلة المبدع بالمتلقي، إذ يتم من خلال ذلك نفاذ الشخصية القصصية إلى ذات المتلقي لتثير أحاسيسه وانفعالاته وتتجاوب معها وتتوحد بها.

ويدرك الناقد الرومانسي أهمية حرية الشخصية القصصية في عالمها الفني، كي تندفق بعفوية وتلقائية، ويعقد الناقد لذلك مقارنة بين الشخصيتين التقليديتين والرومانسية في إطار بنائيهما الفنيين، فالقاص التقليدي . وفقاً لمفهوم الصنعة الذي يجعل التخطيط سابقاً والتنفيذ لاحقاً . يرسى قواعد القصة وعقدتها أولاً، ثم يصوغ شخصيات تناسب طبيعة هذه القواعد وعقدتها، وبهذا تكون الشخصية مقحمة على بناء القصة، ويحكمها العقل، ويحدد أبعادها التسلسل والتناسب المنطقيين، أما الشخصية الرومانسية فإنَّ خلقها يتزامن وخلق بناء القصة وقواعدها، وتتميز بحريتها وخصوصيتها، ولذلك يشترط الناقد أولاً خلق الشخصيات القصصية، ومنحها حريتها، ومن ثم تتخلق عقدة القصة من تلقاء نفسها.

وتشكل البنية التقليدية شخصياتها، وتحدد بناءها في ذهن القاص قبل شروعه في أداء عمله القصصي، وتتحول الشخصية والحالة هذه إلى دمية تحركها أصابع القاص، غير أنَّ الشخصية الرومانسية هي التي تشكل بنية القصة القصيرة، لأنَّ القاص يعمد إلى «خلق» بطله ثم يتركه يواجه مصيره في الحياة، ليشكل عبر ذلك بناء القصة القصيرة بشكل عفوي وتلقائي، وبذلك تتحقق وحدة القصة القصيرة من خلال التزاوج بين وحدة الشخصية « الحرة » ووحدة البناء.

وإذا كانت الشخصية التقليدية نمطية تمثل أحد عنصري الخير أو الشر، فإنها في الوقت نفسه تتميز بخصائص طبقية معينة، إذ يجعل الناقد التقليدي شخصياته الخيرة قرينة الطبقة الأرستقراطية، ويجعل الشخصيات الشريرة معبرة عن الطبقات المسحوقة، غير أنَّ الناقد الرومانسي يعنى بالطبقتين الوسطى والكادحة، ولذا جاءت عنايته بالشحاذين والكناسين وموزعي البريد، ولم يقتصر على ذلك، بل راح يفتش عن الشاذ والغريب، من جهتي الملامح الجسدية والنفسية، ويتجه شاكر خصباك لدراسة الشخصية في إطار بنائها الاجتماعي والاقتصادي، ويعقد مقارنة بين ما تفرزه الطبقة الأرستقراطية التي تعيش الترف



والبدخ، وما تفرزه الطبقتان الوسطى والكادحة من تعبير عن الإنسان العادي بكل همومه ومشاكله.

ولا تستقل « الطبيعة » عن بناء القصة وبناء شخصياتها، بل تسهم في إضفاء سمات إيجابية تتناغم مع ذات الشخصية القصصية، وبما تنطوي عليه من معاناة وقلق وتأزم، وبهذا يكشف وصف الطبيعة عن جوانب من عالم الشخصية الداخلي، كما أنها تكشف للشخصية جانبا خافيا عنها، وكأن الطبيعة أصبحت مظهراً من مظاهر اللاشعور الذي تحاول الشخصية القصصية الكشف عنه والتفاعل مع تجلياته ومعطياته.

وإذا كانت الشخصية القصصية تتميز بوحدتها الجسدية والنفسية وكونها تعبر عن ملامح محلية منحصرة في طبقتين وسطى وكادحة، فإنَّ المكان يسهم هو الآخر في تجلية ذلك، عبر تناغمه مع الشخصية وعناصر القصة الأخرى، ولذلك فالبيئة العراقية تضفي سمات محلية على الشخصية، وتمكنها من التعبير عن عالمها الداخلي بعفوية وتلقائية، وتكون أكثر تأثيراً وفاعلية بالمتلقي.

وتنعكس آثار هذا على الحدث وعلاقته بالشخصية، فنرى أنَّ الشخصية والحدث منفصلان تمام الانفصال في الموقف التقليدي في حين يندمج الحدث بالشخصية ليكون معبراً عن الشخصية ذاتها في الموقف الرومانسي، غير أنَّ الناقد لم يشير إلى الحدث إلا نادراً، ويعنى بالشخصية عناية بالغة، ويعمد إلى تأكيد التصوير على هيئة صور مستقلة تشدها وحدة الموضوع، ووحدة الهدف، أو تصور قائم على أساس « التداعي » المنظم في الذات، ويحدده القاص من خلال تداعيات البطل، وليس من خلال تداعيات ذات المبدع.

( ٤ )

لا ريب أنّ الذات . عند الناقد الرومانسي . تخلق قواعدها الخاصة، وتنفر من القيود الخارجية المفروضة عليها، ولذلك فإنّ كل شيء في القصة القصيرة ينبع من الذات الفاعلة، بناءً، وعقدة، وشخصية، وأداة، ولعل أبرز ما يتمرد عليه الناقد الرومانسي تلك القيود العقلية الصارمة التي تمنح بالأداء نحو التقريرية مرة، أو نحو فرض قواعد صارمة كالوزن والقافية . في الشعر . مرة أخرى ؛ وفي ضوء هذا يعني حسين مردان عناية فائقة بالمفردة من ناحية، وبالتركيب اللغوي للقصة القصيرة من ناحية أخرى، ويرى أنّ التقريرية . وهي نتاج عملية ذهنية واعية . تقود إلى وصف سطحي للحدث والسرد، ووصف خارجي للشخصية القصصية، ومن شأن هذا أن تتجاوز مكونات القصة، بمعنى تفكك وحدة الشخصية القصصية، ومن ثم تفكك العمل الفني، وافتقاره إلى وحدته العضوية.

وإذا كانت التقريرية نتاج عملية ذهنية واعية فإنّ قواعد القصة والوزن والقافية بمفهومهما المعياري في الشعر نتاج العميلة نفسها، ولذا فالقواعد لا تعبر عن الذات، بل هي مفروضة عليها، وتمثل قيداً « والقيد يجور على الفن في أكثر من ناحية، والشاعر إذ تعتمل في ذهنه فكرة معينة ويحاول أن يصبها في قالب لفظي تقتضيه القافية أن يحوم حول فكرته دون أن ينفذ إلى لبائها، وكثيراً ما يساق إلى معان ما كان قد ارتضاها واطمأن إليها، ومعنى هذا أنّ الشعر غير مؤتمن على أفكار الشاعر وعواطفه الأمانة المنشودة في الفن كوسيلة معبرة، وبتعبير أصح أنّ الشعر فن لا ينقل أحاسيس صاحبه وانطباعاته العاطفية والفكرية كما تحتمر في ذهنه وتعمل في أعماقه، بل كما ترتضيه لها القافية من صورة وهيكل»، وهذا يعني أنّ الوزن والقافية يؤثران في طبيعة التعبير عن الذات، لكونهما مفروضين عليها، وليس صادريين عنها، ومن ثم يكون الأداء اللغوي محكوما بضوابط ذهنية خارجية.

إن هذا الأداء يجور على الفن ويعيق الأديب عن التعبير عن توتره وانفعاله، ويقود . على أحسن الأحوال . إلى وصف الانفعال، وليس التعبير عنه، كما أنه يمنع الأديب من التعبير التلقائي عن الانفعالات المختلفة، ويتبنى الناقد مستوى متحرراً من الأداء، يتجاوز فيه القواعد الخارجية، لتكون قواعد القصة وأداؤها نابعا من الذات، ويسهم الأداء اللغوي في

الإفصاح عن أحاسيس الأديب وأفكاره ومشاعره، وهذا يعني دعوة إلى لغة نثرية مرنة تتبع من الذات أولاً، وتعبر عنها بصدق ثانياً.

ولا يعني رفض الناقد الرومانسي للقيود الخارجية للشعر متمثلة في الوزن والقافية رفضاً للخصائص الفنية للشعر، وإنما كان رفضه لهما لكونهما يمثلان قيدين خارجيين، ولكنه يقارب بين القصيدة والقصة من حيث خصائصهما الفنية متجسدة بشعريتهما، ولذلك يؤكد أن تكون القصة القصيرة معبرة عن تجربة القاص الانفعالية « بروح شعرية ملؤها عنف العاطفة وحرارة التعبير »، وإن الذات هي الأساس الذي يحدد شاعرية القصة والقصيدة، ولذلك يشترط الناقد الرومانسي في القاص أن يكون « قصصياً يسبح في أجواء شعرية ».

( ٥ )

ولما كانت الشخصية القصصية محلية وتتسم بخصوصيتها ووحدتها وحريتها، فإنه من الطبيعي أن تعبر عن نفسها بلغتها الخاصة، مما يثير الحديث عن الحوار بوصفه أحد المقومات الفنية للقصة القصيرة، ولذلك اشترط بعض النقاد في الحوار أن يكون عامياً، لأنه يمثل ملمحاً فنياً، ويعبر عن الدوافع الداخلية للشخصية القصصية، ويوحى بواقعية الشخصيات ومحليتها، ويشترط عبد المنعم إبراهيم إضافة إلى ذلك أن يتطابق الحوار مع المستويات الطباقية والفكرية للشخصيات القصصية.

إن الناقد الرومانسي يؤكد ضرورة استخدام الحوار العامي لإرساء الملامح المحلية لشخصياته، وتحقيق الإيهام بواقعيتهما، كما أنه يدرك أيضاً أنَّ الحوار يشكل جزءاً مهماً من الشخصية، إذ يصور دوافع الشخصية ويجعلها أكثر تجسداً وحضوراً بحيث نسمع أفكارها وتصوراتها، ويكون الحوار العامي . في تصور الناقد . أكثر تحقيقاً للدوافع الداخلية ولأداء واقعية اللفظ.

وتعني « واقعية » الحوار العامي تعبيراً طبيعياً عن الذات، ولذلك فهي تحقق لدى الناقد الرومانسي غاية فنية تسهم في إرساء ملامح الشخصية المحلية، وتعبّر عن عالمها الداخلي، فضلاً عن كون الحوار جزءاً أساسياً من الشخصية، في تصور الناقد حسين مردان، فكما أنّ القاص الرومانسي « يخلق » شخصياته فإنّ « خلق » تحاورها يصدر بتلقائية وعفوية من خلال تحديد طبيعتها، وبذلك يتحدد « خلق » الشخصية لغاية فنية، ويكون حوارها تابعاً لهذا « الخلق » ليحقق غاية فنية، إنّ الحوار بالعامية يخرج من كونه تحقيقاً لواقعية لفظية إلى غاية فنية تنسجم وطبيعة بناء القصة القصيرة، ويصل تدقيق الناقد الرومانسي حداً في تحقيق وظيفة الحوار الفنية.

ويتبنى حسين مردان « الحوار المتجانس » الذي يحافظ فيه على التحوار بالعامية ويرفض الحوار اللامتجانس الذي « يتناوب بين اللغة العامية والفصحى »، ويتأني رفضه هذا المستوى لأنه يبعد المتلقي عن إيhamه بواقعية الشخصية وتحديد سماتها المحلية، ويؤدي من ثم إلى تفكك القصة القصيرة، ويحافظ الحوار المتجانس على الدوافع الداخلية للشخصية، ولأنه يمثل من جانب آخر جزءاً مهماً من الشخصية، ويسهم في تحقيق تماسك الشخصية وخصوصيتها إضافة إلى تجسيدها وحضورها في القصة القصيرة، وعلى الرغم من أنّ الناقد الرومانسي يتبنى الحوار العامي لقدرته التعبير عن الدوافع الداخلية فإنه يلمح إلى عدم رفضه الحوار بالفصحى، غير أنه أميل إلى العامية وبهذا يكون هذا التفكير قد خطا خطوة نحو لغة قصصية في الحوار.

## الباب الثالث

# الانفلات من الرومانسية

## مدخل:

شهد العراق في أوائل الخمسينات ومروراً بثورة ١٤ تموز ١٩٥٨م حتى سنة ١٩٦٧م تغييراً واضحاً في البنية الاجتماعية والسياسية، ويظهر هذا التغيير في « فئة المثقفين ... الذين نما عددهم وتزايد نتيجة التوسع المطرد في التعليم»، كما أسهمت هجرة العديد من الفلاحين إلى المدن في نمو شرائح اجتماعية جديدة، كما تغير - نسبياً - تعامل الفلاح المهاجر الجديد بنوع آخر من العلائق، وإن حافظ بشكل عام لفترة طويلة من الزمن على أغلب القيم التي يحملها، ولا أريد المغالاة في نوع هذا التغيير، ولكن احتكاك الفلاحين بمجتمع يغير المجتمع الريفي يترك آثاره دون شك في نوع العلائق التي يمارسونها والأفكار التي يتبنونها.

ورافق التغيير الاجتماعي تغيير في البنية السياسية، وتتضح آثار ذلك بشكل واضح في الحركات والمنظمات السياسية بمختلف أنواعها واتجاهاتها، وقد أسهمت هذه الحركات في بلورة الوعي، كما يبدو في المظاهرات الصاخبة التي قادتها هذه الحركات في العهدين الملكي والجمهوري رفضاً أو تأييداً.

ومن الطبيعي أن تنعكس آثار هذا التغيير على الحركة النقدية، إضافة إلى التأثير بالوافد من الأفكار عن طريق الأقطار العربية كمصر ولبنان، أو الاطلاع على الوافد بشكل مباشر، ولذلك رأينا أوائل الخمسينات صوتاً ينادي بالتفكير الوجودي، وهناك دعوات للواقعية النقدية، وأخرى واضحة المعالم للواقعية الاشتراكية.

وقد أسهمت هذه المستويات المختلفة في النشاط النقدي لأنها وجدت واقعاً تنمو فيه، ولا يعني هذا إغفال مواقف فكرية وسياسية أخرى وجدت هي الأخرى في المجتمع واقعاً تنمو فيه لكنها لم تسهم في النشاط النقدي، وأن أسهمت في نتاجات أدبية محدودة.

ويمثل النقد الوجودي والواقعي النقدي حلاً لمشكلة الانتماء لبعض الاتجاهات الفكرية التي تريد تحقيق هويتها بعيداً عن المستويات التقليدية والواقعية الاشتراكية، فالواقعية النقدية - مثلاً - تحاول حل هذه الإشكالية وعرض الحلول لها، فهي من ناحية تمثل شكلاً من أشكال الانفلات من الرومانسية فضلاً عن أنها تتجاوز الموقف التقليدي، ولكنها لا تنجذب إلى الواقعية الاشتراكية، ولكنها تتأمل الواقع وتحاول حل مشكلاته وتسعى إلى تغييره، كما أنها هي الأخرى تؤمن بالالتزام، وكأن ناقد الواقعية النقدية ينافس غيره من النقاد في رؤية الواقع والسعي إلى تغييره، غير أن الفرق - لديه - يكمن في الأهداف الإنسانية التي يدعو إليها.

ومهما يكن من أمر هذه المواقف فإنها جميعاً حاولت التوفيق بين الذات والموضوع، وقد تعايشت فترة من الزمن تعرض لحلول فكرية ونقدية في ضوء حركتها في واقعها الاجتماعي، وسيعنى البحث بالتفكير الوجودي والواقعي النقدي في الصفحات التالية، محاولاً إلقاء الضوء على أفكارهما، ثم يعني بالواقعية الاشتراكية في ثلاثة فصول.

## الوجودية

( ١ )

كان الناقد التقليدي يصدر عن رؤية تغلب الموضوع على الذات، ويعارضه الناقد الرومانسي الذي يغلب في رؤيته الذات على الموضوع، أما الناقد الوجودي فإنه يصدر عن رؤية ترى ضرورة التفاعل بين الذات والموضوع معا، بحيث يحيل كل منهما على الآخر، ويحاول نهاد التكرلي حل مشكلة نظرية المعرفة التي تحببت فيها النظريات السابقة إلى طرفين متناقضين : الذات إلى الموضوع أو العكس، ويتابع الناقد نهاد التكرلي انجازات الفلاسفة : هايدجر وميرلوبونتي وسارتر التي ترى أنه « لا وجود للموضوع إلا من حيث هو محيل إلى



ذات، فإنَّ وجوده « من أجل » هذه الذات ولا وجود للذات إلا من حيث أنها دالة على موضوع.»

ويتحدد في ضوء هذا موقف الناقد الوجودي من خلال وصف نوع من المركب بين الذات والموضوع، غير أنَّ كفة الذات تترجح على الموضوع، لأنَّ الناقد الوجودي يعلي من شأن الذات، ومن شأن الوعي الفردي، ويؤكد أنَّ القيمة كائنة في ذات الإنسان الموجود، بمعنى أنَّ الذات تمثل مركزاً تستقطب نحوها عالماً مخصوصاً، بل يمكن القول مع الناقد التكرلي : « لا وجود للذات الشاعرة إلا إذا تركز حولها عالم مخصوص، ولا وجود لهذه الذات إلا » مع « هذا العالم»، كما أنَّ العالم هو الآخر لا وجود له يستقل عن الذات، وإنما يتحقق وجوده وصيرورته من أجل هذه الذات.

إن الناقد الوجودي يعلي من الذات ومن الوعي الفردي . كما أشرنا . ومن ثم تتحدد علاقة الذات بموضوعها في حالة « ارتقاء في العالم الخارجي مع الشعور بالذات بأقوى صورة ممكنة»، وتأسيساً على ذلك تتبدى طبيعة العالم والمعرفة التي يكشف عنها، فالعالم في صيرورته وتغيره عالم نسبي، والحقائق التي تتخلق من تفاعل الذات بالعالم حقائق نسبية، وليست أزلية ثابتة، ولذلك كان التكرلي يؤكد في مواطن عديدة أنَّ النص الأدبي كشف عن شيء معين للآخرين والكشف بطبيعته يتركز على ذات تميظ اللثام عن نمط من المعرفة في أثناء تفاعلها مع موضوعها، وتحاول تقديمه للآخرين.

ويرى التكرلي أنَّ الأديب ينبغي أن يقدم شيئاً جديداً لمجتمعه، ويحاول توصيف مشاكل العصر، واتخاذ موقف محدد منها، لأنَّ هذا جزء من مسؤوليته بصفته إنساناً حراً يكتب إلى بشر أحرار، أو يفترض بهم أن يكونوا أحراراً، ويدعو التكرلي إلى أن يؤدي الأديب دوره في مسؤوليته إزاء عصره، فهو « مسؤول عما يكتب وهو في موقف بالنسبة لعصره، ولن يستطيع مهما فعل أن يهرب من هذا الموقف، لأنه حتى لو كتب من دون أن يقول شيئاً معيناً فسيمنح صمته هذا معنى معيناً»، ومن ثم ينبغي أن يسأل نفسه، ماذا فعل ؟ وهو يصطدم « بأزمة إنسانيته وكيفية ترقيتها والعلو بها والكشف عن أوجها».

إن المشاركة الفاعلة في الحياة تعني إسهام القاص بوعي العالم والعيش فيه، والإسهام في تغييره، بمعنى « أن تجد نفسك قرب هذه الجماعة التي تكافح معها، وأن تشعر بالخطر قرب لحم تلك المرأة التي تحبها، وأن تشعر بالارتياح عندما تساهم في حل هذه المشاكل التي تقلق بني قومك »، إنَّ إبداع القصة لا ينفك . في الحقيقة . عن وعي ديناميكية الحياة هذه، من ناحية، وضرورة « التعبير عن مشاكلنا وبيئتنا بصورة فنية إنسانية » من ناحية ثانية، وإن هذا التفاعل الواعي . بين ديناميكية الحياة، وضرورة التعبير عنها فنياً . هو الذي يقود إلى خلق القصة القصيرة، ولذلك فليست القصة عملية ذهنية يقوم فيها القاص بدور الوسيط الذي يصف الواقع ويسرد الحوادث، كما أنَّ ليس كل حادثة يمكن أن ترتب وتسرد على شكل قصة، ولا كل وصف وتحليل يمكن أن يخلق شخصية حية، إنَّ القصة لا تقلد الواقع، بل « هي خلق فني قبل كل شيء، فليست كل حادثة يمكن أن ترتب وتسرد على شكل أقصوصة، ولا كل وصف وتحليل يمكن أن يخلق شخصية قصصية حية، بل إنَّ المهمة أخطر وأشق من هذا بكثير، إنَّ الأمر يتعلق بخلق عالم خاص وخلق شخصيات « حية » تعيش في هذا العالم ويستطيع القارئ أن يشاركها حياتها وعواطفها وأهواءها وينتظر الحوادث معها ».

وفي ضوء هذا ينقد الناقد الوجودي الأديب الرومانسي الذي ينكفئ على ذاته مجترأً عواطفه بصورة ذاتية، وغير شاعر بما يجري حوله في الواقع، وينقد الأديب التقليدي الذي يرمي نفسه في العالم الخارجي، ويضيع نفسه فيه، لأنه يرى أنَّ الفن تسجيل للحوادث الواقعية كما تجري، وينقد أيضاً من يهرب من واقعه ومسئوليته محتتماً بالماضي، ولائذاً بتاريخه وتراثه، إذ ينقب في كتب التاريخ عن موضوع مندثر يقدمه على هيئة قصة أو مسرحية أو كتاب أدبي، إنَّ التاريخ عند نهاد التكرلي في حركة مستمرة، وإنه لا يعيد نفسه، وإن محاولة تثبيته أمر مستحيل، والعودة الآلية إليه غير صحيحة، بمعنى نقل أحداثه كما هي عليه، «دون محاولة خلقها من جديد وجعلها رمزاً لمواقفنا الحاضرة.

وينقد أخيراً كاتبين، أحدهما : يتملق السلطة ويعبر عن ثقافتها، على الرغم من علمه بجورها واستبدادها، فهو يمارس قدراً كبيراً من الخيانة لنفسه ولجتمعه، لتحقيق كسب

قريب رخيص، وثانيهما كاتب شغلته الصياغة وفق المقولات البلاغية فراح ينمق صياغة العبارات بوصفها غاية، فبقي يكتب دون أن يقول شيئاً، على حد تعبير الناقد.

إن هؤلاء جميعاً يغفلون . في تصور التكربي . أنّ الأدب خلق وحرية قبل كل شيء، وبهذا يرجع إلى تصوره السابق الذي تحدد بكيفية معينة إزاء الذات وموضوعها، فضلاً عن نسبية العالم ونسبية الحقائق.

وتعني الحرية دور الذات الفاعل إزاء موضوعها، وتعني القدرة على فعل الأشياء، وهي جزء من الوعي، وأن الخلق يعني توظيف اللغة بوصفها مادة الأديب، وهي محددة بجمل وكلمات، ليخلق منها « عالماً حياً سريع الحركة تعيش فيه مخلوقات حية تؤثر في المتلقي وتفرض عليه نفسها بالرغم من قصر المدة التي تعيش فيها أمامه»، إنّ هذا العالم الذي يخلقه القاص ليس صورة للواقع، وإنما هو عالم يتوازي معه، وقد أكد التكربي ذلك بقوله إنّ « الأقبوصة ليست « تقليداً » للحياة بل خلق لها، خلق تتركز فيه الحياة الإنسانية إلى أقصى حد، وهذا هو جوهر الخلق القصصي فلا خلق بدون خيال وبدون فن».

ولا يعرف الواقع عند الناقد الوجودي الاستقرار، فهو في حالة صيرورة مستمرة، وتحدد دائم، وينبغي أن يواكب القاص تطوره وتغييره، ومحاولة تطويره ونموه نحو مستقبل أفضل، وحين يستمد القاص أعماله الأدبية من الواقع فإنه لا يحاكي الواقع، أو ينسخ أحداثه، إنه يحدف منه، ويضيف إليه، ويغير فيه، باختصار « إنّ القصة هي غير الواقع، وهي لا تصف حياة معينة كما تحدث كل يوم، بل إنّ المؤلف يرتب الحوادث ويخلق الشخصيات بصورة تختلف عما يجري في عالم الواقع»، إنّ القاص يخلق واقعاً فنياً جديداً، يختلف عن الواقع، وإن اعتمد عليه، ولكنه يظل في وجوده موازياً للواقع، ولعله أكثر تأثيراً منه، وفي ضوء هذا يقدم معرفة جديدة للمتلقي، ويحاول فيها حل أزمة الإنسان المعاصر.

وما دام الناقد الوجودي يخلق واقعاً فنياً جديداً يوازي الواقع ويتجاوزه، فإنه من الطبيعي أن يوهم المتلقي بواقعية عمله الفني، ولذلك ينبغي أن تكون شخصياته وحوادثها

منتزعة من الواقع، أي احتمالية هذه الشخصيات في الواقع الفعلي، فضلاً عن إمكان حدوث حركتها وفعلها فيه.

وتخضع القصة لقوانينها الخاصة بها، أي قوانين خلقها، وخلق شخصياتها وأحداثها، وليست احتمالية وقوعها أو مماثلتها للواقع، إنها تقليد للحياة، بل هي خلق لها، وفي ضوء هذا لا تكون القصة وصفاً محايداً للواقع، بل هي خلق فني، إذ « ليست كل حادثة يمكن أن ترتب وتسرد على شكل أقصوصة، ولا كل وصف وتحليل أن يخلق شخصية قصصية »، وإنما يتم ذلك من خلال « خلق عالم خاص تترك فيه شخصيات «حية» ترتبط بهذا العالم أوثق ارتباط «.

## (٢)

ويحدد الناقد الوجودي لغته بوصفها أداة للإبداع الأدبي، فكما أنّ الألمان تمثل المادة الخام للموسيقي، والألوان مادة الرسام، فإنّ الأديب يعبر عما يريد بواسطة الكلمات، ويتحقق الكشف عن شيء يقع وراء هذه الكلمات، إذن فاللغة وسيلة لخلق عالم فني تتحرك فيه شخصيات، « فالكلمات كلما اختفت من أمامنا وأصبحت تشف بصورة أوضح عن العالم الذي يقع خلقها كلما كانت أقدر على التعبير وعلى إظهار هذا العالم وكلما كان القصصي متمكناً من فنه، وكلما كانت كلماته تقف حجر عثرة في سبيل الوصول إلى عالمه كلما كانت أقصوصته قاصرة عن التعبير وكلما كان أسلوبه جافاً سقيماً، فالأمر لا يتعلق باختيار الكلمات البليغة التي يحسن وقعها في الأذن بل باختيار كلمات لها قدرة إيحائية هائلة في التعبير، كلمات لا تكاد عينك تستقر عليها حتى تنفذ إلى وراءها، إلى ذلك العالم الذي ينتظرك «.

وبهذا يؤكد نهاد التكرلي أنّ القصة القصيرة فن مقروء وليس فناً قولياً، لأنّ تفاعل القاص بكيفية معينة مع لغته يحدد طبيعة العالم الذي يخلقه القاص، ولا ريب أنّ هذا «يحتاج إلى مهارة فنية كبيرة، والسبب في ذلك هو أنّ مؤلف الأفضوصة مطلوب إليه أن يخلق من مادة محدودة جداً من الجمل والكلمات عالماً حياً سريع الحركة تعيش فيه مخلوقات حية تؤثر في المتلقي وتفرض عليه نفسها بالرغم من قصر المدة التي تعيش فيها أمامه».

وتسهم الكلمة بفاعلية في تخيل عالم القصة الذي خلقه القاص، ومن ثم فإنّ العناية بالكلمة بمدى تأديتها خلق هذا العالم، بمعنى التأكيد على قدرتها على التصوير والإيحاء، وليس التنعيم والإيقاع، وبهذا تتحدد إشارية اللغة من ناحية، وكونها رمزاً متفقاً عليها بين القاص والمتلقي، بحيث لا تدل هذه التراكيب على دلالات مباشرة لأبعاد معرفية، وإنما تخلق صورة لعالم نسبي خاص ينطوي بكيفية مخصوصة على كشف معرني خاص ومحدد.

( ٣ )

وإذا كان التأثير بالمتلقي يتم من خلال مشاهدة الزمانين النفسيين لكل من المبدع والمتلقي، ومن خلال قدرة المتلقي على التأمل والحلم لتشكيل الصورة، فإنّ الشخصية القصصية تتحول من كونها شخصية تتحرك في الخارج إلى شخصيتي أنا الخاصة تتحرك وتتفاعل في الداخل، إنّ الشخصية التي أتخيلها تتحول إلى شخصيتي أنا بالذات، أعيرها للشخصية في العمل القصصي، وبذلك تتحول الشخصية من كونها تحمل كيانها وخصوصيتها المستقلين إلى حقيقة موجودة تمثل إدراكي ووعي أنا الشخصي، فليس للشخصية استقلال تنفرد به، بل تتحول إلى شخصيات متعددة تمثل عدد شخصيات القراء،

ولذلك فإنَّ القصة لا يمكنها أن تحقق قيمتها الفنية أو ، على تعبير الناقد ، « لا تمتلئ وتنتفخ بهذا العالم النابض بالحياة إلا بعد أن تتغذى بزمني النفسي ».

ويؤكد الناقد على قدرة الشخصية النابضة بالحركة والحياة، ويشترط لأجل ذلك حريتها التي تمثل - بالنتيجة - حرية التفكير الوجودي، غير أنَّ هذه الحرية لا تحدد لنا سلفاً ما سيحدث في القصة، بل يحاول أن يجعلنا « ننتظر » لأنَّ القصصي الحقيقي « يقدم أهواء وأفعالاً لا يمكن التنبؤ بنتائجها ».

إنَّ حرية الشخصية ومجهولية مستقبلها تمثلان ما أطلق عليهما نهاد التكرلي «خصائص الزمانية» ويشترط من جانب آخر أن يكون لشخصياته ديمومة أو زمن نفسي تحيا به، وبذلك يرفض الأدب التقليدي الذي يجعل من القاص إلهاً في خلق أبطاله وتحريكها في الجهة التي يريد، ويقحم المتلقي ليكون هو الآخر إلهاً، وهذا يعني أنَّ القاص التقليدي يعني بالشخصية لا من حيث وجودها، وإنما يحدد ماهيتها من حيث البدء ؛ إنَّ تحديد ماهية الشخصية قبل وجودها يقيد الشخصية ويفقد حريتها وذلك بتحديدتها في أحد المستويين المتضادين الخير أو الشر، ولذلك فإنَّ القاص «الكلاسيكي» في تصور نهاد التكرلي « يضع شخصيته كلها منذ البداية ويضع ماهيتها ولا يكون تسلسل القصة إلا نتيجة لا مناص منها للصفحات الأولى منها ».

ويفصل التفكير « الكلاسيكي » بين الشخصية وعالمها، وينصرف الأديب «الكلاسيكي» إلى وصف العوالم الداخلية للشخصية بحيث تفتقر الشخصية إلى الحركة والحياة، وحتى لو وجدت العلاقة بين الشخصية وعالمها فإنها على درجة من الارتخاء «يشعر معها القارئ باستقلال كل منهما عن الآخر»؛ ويشترط الناقد الوجودي تقديم وجود الشخصية، وأن هذا الوجود يحدد ماهيتها، وليس العكس، وهذا يعني أنَّ الشخصية تصنع نفسها وأفكارها والأحداث التي تخدمها أمام المتلقي، كما أنه ليس بالإمكان التنبؤ بمستقبلها.

ولا تستقل الشخصية القصصية عن البيئة المحلية التي يعبر عنها القاص، فهي جزء جوهري من تكوين القصة، التي يشترط فيها الناقد أن تكون « منتزعة من الحياة اليومية » ولا يعني هذا أن تكون « أن تكون مناظرها غريبة أو تكون شخصياتها شاذة، بل المهم هو أن تصف بيئة معينة مهما يكن من الخطاطها، وترسم شخصيات من مكان مخصوص بصدق وإخلاص ».

وتسهم مخيلة المتلقي في خلق عالم القصة، ومن ضمنه الشخصية القصصية، ومن ثم لا يهمله كثيراً الحادثة الكائنة في الواقع أصلاً، لأنه « لا يتناول شخصية « واقعية » يصفها في أقصوصته، ولا يسرد حوادث واقعية « حدثت » في عالم الواقع مهما تكن من غرابتها وشذوذها، بل هو يستعين بخياله على خلق شخصية « يمكن » أن توجد في هذا العالم الواقعي ويمكن أن تحدث لها هذه الحوادث، فهو من الجائز أن يكون قد رأى شخصية واقعية أثارت اهتمامه وأراد أن يجعلها موضوعاً لأقصوصته، ومن المحتمل أن يكون قد شهد أو جرّب بعض التجارب في عالم الواقع وأراد أن يصفها في أقصوصته، ولكنه لا يصف تلك الشخصية التي رآها بخدافيرها، ولا يسرد تلك الحوادث كما رآها، بل يعيد خلق الشخصية والحوادث والتجارب من جديد، ويخلق من جميع هذا عالماً خاصاً هو عالم أقصوصته، عالم يزخر بالحياة والشخصيات الحية تتجسد فيها الإنسانية، فالأقصوصة ليست « تقليداً » للحياة بل خلق لها، خلق تتركز فيه الحياة الإنسانية إلى أقصى حد، وهذا هو جوهر الخلق القصصي فلا خلق بدون خيال وبدون فن ».

ولا يمكن فهم الحوار إلا في إطار رؤية الناقد للغة ووظيفتها، إذ يرى بعض النقاد أن اللغة غاية بحد ذاتها، ويتأسس على هذا ضرورة أن يكون الحوار باللغة العربية الفصحى، وينبذون الحوار العامية « بحجة أنها لا يمكن أن تفهم إلا من قبل الأقلية، هذا الفريق يفهم دور اللغة في القصة فهماً بعيداً عن الفهم القصصي للغة، فاللغة القصصية في نظر هذا الفريق ليست أداة من أجل خلق عالم معين، بل هي غاية بحد ذاتها، ومن ثم فإن من

الواجب أن تخضع هذه اللغة للبلاغة العربية وتتحدى بالبيان والبديع وبقوة التركيب... ولذلك فهو يخاف من اللهجة العامية ويحمل عليها ويدعو إلى نبذها»

ويتبنى الناقد الوجودي تصوراً معارضاً، إذ يرى أنّ «اللغة في الفن القصصي وسيلة لخلق عالم زاخر بالحياة يكون هو الغاية التي يسعى إليها القصصي، ومن ثم فإذا وجد القصصي أنّ اللهجة العامية تكمل بناء شخصياته وتسبغ عليها طابعاً قريباً من الحياة، بينما على العكس ستكون اللغة الفصحى في لسان هذه الشخصية أداة مصطنعة تسيء إلى وجودها، فلماذا لا يسمح له باستعمالها؟ من رأينا أنّ «الكلام» باعتباره وجوداً من أجل الغير لا يمكن فصله عن الشخصية بدون تصنع لأنه مظهر قوي من مظاهر الكشف عن وجود هذه الشخصية، لذلك فلا جناح على القصصي من استعمال اللهجة المحلية في الظروف التي يقدر أنها ضرورية لبعض الشخصيات على أن يقتصر في استعمالها على الحوار فقط.»

ولا يفصل نهاد التكرلي بين الحدث والشخصية، لأنّ الحدث يصور الشخصية وهي تتحرك، ويعبر من ثم عن رؤيتها وموقفها من العالم، ومادامت رؤية الناقد الوجودي معبرة عن حاضر الإنسان، أو ماضيه في ضوء الحاضر، فإنّ الحدث الذي يعنى به القاص ينبغي أن «يجري في الزمان الحاضر وأن يكون أثره منصباً على العالم الواقعي.»

إنّ نقل الحدث من واقع القصة إلى ذهن الشخصية يؤدي إلى ثبات حركة الواقع، ولا يدع مجالاً لتثير المتلقي وتشده إلى الأعمال القصصية، وإذا كان هذا الأسلوب يصلح في تصور الناقد للرواية، فإنه يقلل من قيمة الأثر الفني والكشف المعرفي الذي يعرضه في القصة القصيرة، وفي ضوء هذا فإنّ نقل الحدث إلى الماضي والتعبير عنه من خلال إحدى الشخصيات يفسد الآثار المرجوة من القصة القصيرة لأنّ هذا ارتداد إلى النزعة الموباسانية التي انتهى زمانها على حد تعبير الناقد، وبذلك يعرض الناقد أسلوبه الذي يعتمد الحدث الحاضر، كما تعتمد حضور الشخصية لتترك آثارها في المتلقي بشكل مباشر، إنّ توظيف



الحدث وفق هذا المنظور يساعد القاص على تشكيل قصة قصيرة متماسكة يكون فيها الحدث جزءاً معبراً عن الشخصية وبتفاعلاً مع عناصر القصة.

#### ( ٤ )

وتتحدد العلاقة بين الشكل والمضمون في ضوء التفاعل بين الذات والموضوع، وتندرج قضية الشكل والمضمون في إطار هذه الوحدة الفكرية، ولذلك يرفض نهج التكرلي المحاولات التي تفصل المضمون الذي أطلق عليه الفكرة أو الموضوع **Subject** عن الشكل الذي أطلق عليه التقنية الفنية، أو الأسلوب **Technique**؛ ويرى الناقد أنّ القاص التقليدي يحدد أولاً أفكاره ثم يعمد ثانياً إلى إلباسها « ثوباً فنياً فيصبها على هيئة شخصيات وحوادث معينة تسرد بكيفية معينة»، وهذا يعني من جانب آخر تقديم ماهية الشخصية على وجودها الذي يعكسه الناقد الوجودي ليقدم وجود الشخصية على ماهيتها، ويرفض الناقد الأحكام التي تنظر إلى القصة القصيرة مجزأة عبر منظار واحد إما إلى شكلها أو مضمونها، بحيث تكثر الأحكام التي تنفي وجود قيمة فنية لهذا الشكل الأدبي رغم كونه ينطوي على مضمون عظيم أو العكس !.

وفي ضوء هذا لا يمكن الفصل بين الشكل والمضمون، ولا يمكن رؤية أحدهما إلا من خلال الآخر، لأنّ « مشاكل التقنية في الفن القصصي مشاكل «موضوعية»... ولأنّ « بناء « القصة يستقر دائماً على نوع من التصور الأخلاقي أو النفسي... فلا يمكن أن يوجد « تصور « من جهة و« تقنية « من جهة أخرى يمكن فصلها أو إقامة علاقة بينهما « من الخارج « بل الصحيح هو أنّ كل تقنية لا بد أن تمتلك معنى أي أن تكون ذات دلالة».

وعلى الرغم من انسجام تفكير الناقد الوجودي مع تصوراته الفلسفية في تحليل الشكل والمضمون، وعلى الرغم من كون هذا التفكير يمثل نقلة نوعية في التفكير النقدي أفادت منه الواقعية الاشتراكية، فإنَّ الناقد يفصل بين الشكل والمضمون، ويرى أنَّ الشكل أكثر أهمية من المضمون، وهو الذي يشكله ويحدد أبعاده لأنَّ « التقنية والقيمة الفنية... هي التي تخلق الموضوع... فالكيفية هنا موحدة للموضوع والموضوع هنا مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالكيفية ».

( ٥ )

ويمثل التفكير الوجودي في العراق في أبرز جوانبه حلاً لمشكلة الانتماء لبعض النقاد من ناحية، ويمثل من ناحية أخرى تأثير الناقد بالوفاد الذي يصل حد الترجمة الحرفية، مما يجعلنا نحذر كثيراً في إعطاء هذا التفكير قيمة أكثر، وبخاصة أنه لم يترك آثار واضحة على نقاد آخرين، ولكنها رغم ذلك تمثل ظاهرة إيجابية يفسح فيها المجال للتأثر بالوفاد وإمكان هذا الوفاة العيش أو الزوال.

ومن أمثلة الترجمة الحرفية أو ترجمة مضامين الأفكار ما أشرت إليه في هوامش الصفحات السابقة، وأنقل هنا نموذجاً أوضح فيه تأثير نهاد التكرلي حين يتحدث عن اللغة إذ يرى أنَّ « الكلمات بمثابة علامات تشير إلى الأشخاص والأشياء فالقصة لا تعطي القارئ الأشياء بل علامتها، ولكن كيف يمكن خلق عالم من هذه العلامات وهذه الكلمات بحيث يخيل إلى . أنا القارئ . بأني أعيش في هذا العالم وأصاحب أبطاله ؟ كيف يتسنى لراسكولينكوف أن يحيا هذه الحياة القوية أمامي ؟ قد يعتقد البعض بأن الفضل في ذلك يعود لمخيلتي وأنه إنما يستمد حياته من خيالي، غير أنَّ هذا اعتقاد خاطئ، لأنَّ الكلمات لا تشكل صوراً إلا عندما نتأمل ونحلم بها إنني في الحقيقة لا أتخيل راسكولينكوف بل انتظر

أفعاله ونهاية مغامراته وما هذه المادة التي أحرکها عندما أقرأ «الجريمة والعقاب» إلا حياتي الخاصة وزمني الخاص اللذين أعيرهما لراسكولينكوف أنّ الكاتب في حقيقته المادية ليس كمية من الورق والحبر الجاف، أما هذا العالم المتحرك الذي أراه وأحيا فيه فإنه لا يوجد إلا نتيجة قراءتي، وعليه فماذا يجب أن يكون قصد المؤلف القصصي إذن؟ إنها بالضبط هذه «الحركة» فهي التي سيحتال للحصول عليها وأحداثها لدي لكي يقودها ويعطفها بعد أن يجعل منها جوهر شخصياته، فالقصة لا تمتلئ وتنتفخ بهذا العالم النابض بالحياة إلا بعد أن تتغذى بزمني النفسي، ومن ثم فيكون من الواجب على القصصي أن يعرف كيف يجتذب ديمومتي في فخه لكي يجعل منها لحم هذه المخلوقات التي يبتدعها، وهذه العملية السحرية لا تتحقق وتتم إلا إذا رسم المؤلف - بواسطة العلامات التي يهيئها - زمناً مشابهاً لزمني الخاص يكون فيه المستقبل غير مصنوع بعد».

ان هذا النص الذي اقتبسناه يكاد يكون ترجمة حرفية لمقال سارتر عن فرانسوا مورياك والحربة الذي يقول فيه «الرواية لا تعطي الأشياء بل رموزها فكيف يمكن أن نجعل عالماً كاملاً يقف على قدمه بهذه الرموز وحدها، أعني الكلمات التي تدل في الفراغ من أنى لسترافوغين أن يعيش؟ اني أخطيء إذ اعتقد أنه يستمد حياته من مخيلتي: فالكلمات تولد صوراً حين نحلّم بها لكني حين أقرأ لا أحلم بل أفك ألعازاً كلاً أي لا أتخيل سترافوغين بل انتظر أفعاله، نهاية مغامراته، إنّ تلك المادة الكثيفة التي أحضنها حين أقرأ «الأبالسة» هي انتظاري الخاص، هي زمني ذلك أنّ الكاتب أما أن يكون حفنة صغيرة من الأوراق اليابسة، وأما أن يكون شكلاً كبيراً متحركاً: القراءة، وهذه الحركة يلتقطها الروائي ويوجهها، ويحرف مسارها ويجعل منها جوهر شخصياته، إنّ الرواية التي هي تتابع من القراءات من الحيوية الطفيلية الصغيرة التي لا تدوم الوحدة منها أكثر مما تدوم الرقصة، تنتفخ وتتغذى بزمن قرائها، لكن حتى يمكن للرواية أن تأسر زمن جزعي وجهلي وتكيفه وتقدمه لي في النهاية كجسد لتلك المخلوقات المتخيلة لا بد أن يعرف الروائي كيف يجذبه إلى فخه ولا بد أن يبني داخل كتابه، وبواسطة الرموز التي هي تحت متناوله زمناً شبيهاً بزمني، المستقبل غير مصنوع».

## الواقعية النقدية

( ١ )

لو حاولنا أن نرد أفكار الواقعية النقدية لتأثيرات المواقف النقدية السابقة لقادنا هذا التفكير بشكل ساذج إلى تمزيق التفكير الواقعي النقدي وتشتيته في إطار الموقفين التقليدي والرومانسي، وبذلك ننسف ادعاءنا في أنَّ الواقعية النقدية محاولة للانفلات من الرومانسية، وحين نعمد إلى هذه المعالجة السطحية سنرد الرؤية الواقعية النقدية في تأملها الواقع إلى الرؤية التقليدية المتمثلة في عنايتها بـ«تصوير» الواقع الخارجي و«تاريخيته»، وإلى الرؤية الرومانسية بعنايتها بالذات وتضخيم دورها، ويؤدي هذا إلى تعسف في دراسته النصوص النقدية، وتحميلها أفكاراً ما كانت لتحتويها، فضلاً عن الدراسة السطحية لمستوياتها.

ان « التصوير » الذي دعت إليه الواقعية النقدية يرجع بجذوره إلى مقولات تقليدية، يحاول فيها القاص تصوير الواقع الاجتماعي وعرض مشكلاته، وتعبير أدق، نقل محايد لمشكلات التجربة اليومية المعتادة، ويكون فيها العقل مراقباً كسولاً يرصد العلاقات الاجتماعية، ويقدم منها العبرة والعظة لا غير، ويثير « التاريخ » الإشكالية ذاتها التي تجعل للعقل مكانته المهمة في رصد الواقع الاجتماعي، وضرورة تأمله عبر تثبيت المشاهد الحسية والمرئية، وتقديمها للمتلقي في ضوء كشف معرفي يعني بالثابت لا المتغير، وبالنموذج لا الفردي، وقد يتعزز لنا الدليل من خلال تصورات الواقعية النقدية الملحة على معالجة الواقع الاجتماعي والنأي عن التحليق في الخيال والأحلام والأساطير وذكر الخوارق.

إن الآراء السابقة على الرغم من إيجائها بأفكار تقليدية فإنها تعني الاتجاه إلى الواقع الذي يهب القصة القصيرة سماتها الواقعية، ويؤكد الناقد أن علاقة القاص بالواقع من خلال « احتمالية » وقوع الحوادث والشخصيات في الواقع الاجتماعي، وتعني معالجة الواقع عبر رؤية تمكن القاص من الحذف منه، أو التغيير فيه، أو الإضافة إليه، لتشكيل فني يختلف عن الواقع الاجتماعي وإن استقى مادته الأساسية منه.

وينطوي رأي على جواد الطاهر على مقولتي الممكن والمحتمل اللتين نادى بهما أرسطو، ويضعنا - من ثم - في إطار ما ندعى نفيه، غير أن دعوة الواقعية النقدية إلى استيحاء الحوادث والشخصيات من الواقع الاجتماعي ومحاولة تشكيلها في القصة القصيرة، يجعلنا نؤكد دور التحويل الذاتي وإسهاماته في العمل الأدبي.

وتؤكد الواقعية النقدية أهمية الذات ودورها الفاعل في تشكيل القصة القصيرة، ولذلك فإن القاص يعبر عن « روحه الأدبية ووجدانه الاجتماعي »، وإن تحليل الفن القصصي من خلال « الفردية » و « الوجدان » الاجتماعي يضيفان بعض السمات الرومانسية على الواقعية النقدية ويؤديان - من ثم - إلى تأكيد « المعاناة » في إبداع القصة القصيرة، فالقاص يتألم « بعمق لظاهرة من ظواهر حياتنا الكثيرة »، ويتحقق الجمال الفني للعمل القصصي عبر « الذات » و « المعاناة » اللتين تضيفان على القصة القصيرة سماتها

الفنية، وبذلك تعرض الواقعية النقدية « الصدق » خصيصة ذاتية تسهم في تشكيل القصة القصيرة، وتعني من جانب آخر إعطاء الذات قدراً أكبر من الأهمية.

إنَّ عناية الواقعية النقدية بالذات لا يعني إغفالها الجانب الموضوعي إذ يشترط جميل سعيد في القاص أن « يعمد إلى صور المجتمع فيعرضها عرض الشاعر الفنان »، وفي ضوء هذا يؤكد الناقد دور الذات التي تتسلل فتلون صور المجتمع، فهو يؤكد ضرورة « عرض » صور المجتمع من خلال تفاعلها مع الذات، غير أنه لم يحدد مساهمة هذا التفاعل في إيجاد وعي معرفي يترك آثاره في تغيير الواقع بشكل محدد.

إنَّ الإدراك المعرفي يتحقق في الواقعية النقدية من خلال العلاقة الفاعلة بين الذات والموضوع، فليست الذات المصدر الرئيسي للمعرفة، وليس الواقع هو الذي يحقق لنا الكشف المعرفي من خلال تأكيدات عقلية نبحت عنها في الواقع ذاته، وإنما يتحقق الكشف المعرفي عبر هذه العلاقة الفاعلة المترددة بين الذات والموضوع، إنَّ الواقعية النقدية من هذه الزاوية تحاول السيطرة على الانفعالات « من خلال تجربة هي نتاج لتفاعل عالمين هما العالم الخارجي والداخلي للمبدع ».

وانعكست آثار هذا الإدراك على توظيف القصة القصيرة التي يتجاذبها بعدان أساسيان : هما الذات والموضوع، ويعبر عنهما الناقد من خلال أزمتين : الأزمة المادية والأزمة النفسية، ولذلك فإنه يقع في إشكاليتين خطيرتين، إحداها تقع في الخارج، والثانية في الذات، ولو كانت الإشكالية كائنة في الإطار الخارجي أو في مجال الأزمة المادية لكانت القصة القصيرة أقرب إلى المقال الاجتماعي أو الفلسفي منها إلى الفن، وإذا كانت في إطار الذات أو في مجال الأزمة النفسية لكانت القصة القصيرة تهيئات خيالية تعبر عن الغريب والشاذ، ولكن القصة القصيرة « أزمة مادية وأزمة نفسية، بل إنَّ الأزمة النفسية لتكون الصفحة الأكثر إشراقاً والأكثر تأثيراً ».

وفي ضوء هذا يمنح الناقد الواقعي النقدي الذات قدراً أكبر من العناية والاهتمام، وينطوي هذا التفكير على تأكيد « الفردية » وما ينتج عنهما من تأكيد دور الخيال في إنتاج قصة قصيرة وضرورة توافر ضرب من الحرية على صعيدي التفكير والإبداع الفني.

## ( ٢ )

وتسعى الواقعية النقدية إلى التغيير من خلال القصة القصيرة ولا يمكننا إدراك تصوراتها هذه إلا إذا فهمنا أنها تنأى عن التفكير التقليدي من ناحية، وتحاول الانفلات من الرومانسية من ناحية ثانية، كما أنها تنأى من ناحية ثالثة عن الواقعية الاشتراكية، ويتحدد التغيير الذي تسعى إليه الواقعية النقدية من خلال موقفها من الالتزام. إذ يوازن داود سلوم بين الأديب « الذي يخلص لفنه الفردي الذاتي » والأديب الملتزم، ويرى أن الأول « يؤدي واجباً أدبياً وسياسياً، ويكون أدبه أكثر جودة لأنه خلاصة تجارب إنسانية عامة باقية، أما من يعالج الأدب الملتزم فهو عارف مقدماً أن يعالج موضوعات سوف تفقد قيمتها في يوم من الأيام »، ويخلص داود سلوم من هذا كله إلى ضرورة « تصوير » القاص مجتمعاً، دون أن « يدعو إلى فكرة أو حزب، الأديب ينقل حقائق الحياة المؤلمة ويصور الفقراء والمعدمين والمرضى ».

أما مفهوم الالتزام عند علي جواد الطاهر فإنه يدور في إطار فكرة أو عقيدة، غير أن الفكرة عامة والعقيدة إنسانية ولم يحدد الناقد أبعادها، فهو يريد من القاص أن يربط نفسه « بالركب الإنساني وينذر نفسه لمحاربة استغلال الإنسان أخاه الإنسان ».

ونخلص من هذا كله إلى أن الناقد الواقعي النقدي يعارض التفكير التقليدي والرومانسي من ناحية، ويعارض الواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى، وكان من الطبيعي أن يشارك الواقعيون النقاد الوجوديين في الإيمان بمحتوي إنساني عام، يصبح بمثابة معيار

و غاية للأديب، وهو بخلاف الواقعية الاشتراكية التي تركز على محتوى طبقي كغاية ومعيار، وفي ضوء هذا يمكن للواقعي النقدي وللوجودي . معاً . أن يحدثانا عن الالتزام، ولكن بالإنسانية والمثل الأعلى، ونقد كل ما يعوق حركة الإنسان، في حين يؤمن الناقد الواقعي الاشتراكي بالالتزام ولكن من خلال قضية طبقة معينة هي الطبقة العاملة.

وتسعى الواقعية النقدية إلى تغيير الواقع، غير أنّ الفرق يتمثل في شكل التغيير غير المحدد الذي تسعى وراءه، إنه تغيير يقوم على الإصلاح وليس الثورة، ويكون جوهر التغيير وجوهر الالتزام أيضاً السعي إلى تحقيق « تجارب إنسانية عامة باقية » . كما يحدد ذلك علي جواد الطاهر . أي بعد عام يتجاوز الطبقات جميعاً، وليس إلى بعد طبقي محدد كما تذهب الواقعية الاشتراكية.

( ٣ )

ترى الواقعية النقدية على الصعيد المعرفي ضرورة الحركة الفاعلة بين الذات والموضوع التي انعكست آثارها على طبيعة الإبداع الفني، كما عنيت بالذات وقدرتها الخلاقية على تشكيل القصة القصيرة، غير أنّ الواقعية النقدية لا يتأتى لها تكاملها من خلال « واقع » يعرض فيه القاص الموضوعات المراد تأملها، أو من خلال « ذات » تمكن القاص من إعطاء نتاجه القصصي سماته الفنية، وإنما يتحقق ذلك . بالإضافة إليهما . من خلال « النقد » الذي تدعو إليه الواقعية النقدية.

ويحدد « النقد » علاقة ذات حدين، إحداهما ترتبط بالواقع والأخرى بالمتلقي، ويكون القاص متجهاً . حينئذ . إلى الجوانب السلبية في الواقع الاجتماعي، ملقياً عليها الأضواء ومحاولاً إظهارها أمام المتلقي، ويتحدد في ضوء هذا الكشف المعرفي الذي تسعى



الواقعية النقدية إلى إرسائه، فهي تسعى إلى تثبيت الجوانب الإيجابية في الواقع دون تنبيه لها وتأكيد لدورها الفاعل في الواقع، ولكنها على الرغم من هذا تدرك أهمية التطور في المجتمع والتغير الذي يفرز مشكلاته، وبذلك تحاول التنبيه إلى المساوئ ليعي المجتمع مشكلاته، ويوجه القاص النقد المباشر لها، وتكمن معالجة الواقع في إطار الجوانب السلبية ونقد مظاهرها فحسب.

وتصور الواقعية النقدية الجانب السوداوي المنهار من العالم، وبذلك تعرض أبعاداً تشاؤمية تقيد حركة المبدع والمتلقي معاً، وإذا كانت الواقعية النقدية تكشف عن الجانب المظلم من العالم فإنها تخفي تماماً الجانب المشرق فيه، وبذلك تقدم وعياً سلبياً في إدراك العلاقة بين الإنسان وعالمه، وتكبل - من ثم - حركة الإنسان من المساهمة في تغيير هذه العلاقة نحو الأفضل.

ويصور القاص الجانب المنهار من العالم، أي أنه يقوم بعرضه أمام المتلقي، وينطوي التصوير والعرض على النقد ضمناً، أو يعمد القاص إلى نقده بشكل مباشر، ويتوقف عند هذا ولا يتجاوزه. أما كيف يتم تغيير الجانب المنهار من العالم؟ فإن الناقد لم يعنه ذلك، وإن ألمح إليه أحياناً، دون تحديد الكيفية التي يتم بها التغيير.

وإذا كانت الواقعية النقدية تدرك أن الإنسان موجود في هذا العالم المنهار فإنها لم تحدد كيف جاء؟ وما هو دوره فيه؟ وكيف يمكنه أن يعيش فيه بشكل فاعل؟ وكل الذي تفعله نقد هذا العالم ومحاولة تغييره بشكل غير محدد، وفي ضوء هذا يكون التفكير الواقعي النقدي سلبياً إزاء المشكلات الاجتماعية لمعالجته إياها من خلال التصوير والعرض والنقد، وليس من خلال المساهمة في التغيير المحدد، وتنعكس آثار هذا التفكير على القاص والمتلقي، ليصبحا مجرد أدوات تنقل الواقع وانفعالاتهما به، وتلقى المشكلات الاجتماعية معانية في تلقيها، وبصور القاص هذه المشكلات وبتلقاها المتلقي دون تخليق وعي جديد يسهم في تحديد أسبابها ونتائجها.

وعلى الرغم من إيمان الواقعية النقدية بتجدد الواقع الاجتماعي وتغييره فإنَّ وظيفة القصة القصيرة ليست الكشف عن مسببات هذه المشكلات أو المساهمة في تشكيل وعي وعالم جديدين، ولكنها تُعنى بعيش الإنسان في هذا الواقع، وليس بمقدورها أن تزود المتلقي بكشف ووعي ومعرفة إيجابية تمكنه من النهوض، ويتحقق هذا عبر مستويين : مستوى الإمتاع الفردي للمتلقي، ومستوى النقد الذي يتميز بطابع السخرية والنكته أحياناً، وينبه إلى المشكلات دون معالجتها، كما أنَّ مساهمة القاص في إمتاع المتلقي لا على نحو التغيير، وإنما في امتصاص وعيه إلى مجرد الإمتاع فحسب.

وتلمح الواقعية النقدية أحياناً إلى نظريات مستقبلية، أو تعليقات توحى بالتغيير نحو هدف محدد، وهي في كلا الحالتين إما أن تسخر من الواقعية الاشتراكية كما يعتمد إلى ذلك داود سلوم، أو أنها تمثل بذور الواقعية الاشتراكية في بعدها الآلي على أحسن الأحوال كما هو الحال عند علي جواد الطاهر.

#### ( ٤ )

على الرغم من أنَّ الناقد الواقعي النقدي يحدد سمات خارجية تحدد ملامح الشخصية، فإنه يعنى أيضاً بعالمها الداخلي، ولقد تحددت الملامح بالتعبير عن محلية الشخصية وخصوصيتها، بمعنى أن تكون معبرة عن واقع اجتماعي معين، ومن ثم لا بد من تحركها في زمان ومكان محددين ؛ أما الملامح الداخلية للشخصية فإنها تتحدد بعالمها الداخلي وما يضطرب فيه من هواجس وانفعالات ؛ ولم يكن الأمر مقتصرًا على خصوصية

الشخصية والعناية بعالمها الداخلي بل يصل الأمر حدّاً إلى معالجة الأمراض النفسية، وضرورة عقد المواقف النفسية للشخصية القصصية وانسجام الشخصية وحالتها النفسية، وأن يخدم الحدث الشخصية القصصية ذاتها.

ويدعو داود سلوم إلى تبني « تيار الوعي » بوصفه أسلوباً فنياً يمكن القاص من المشاركة الذاتية في الإبداع، فضلاً عن كونه وسيلة تمكن أيضاً من معالجة المشكلات الاجتماعية بعيداً عن قيود الالتزام الذي تفرضه الوجودية والواقعية الاشتراكية، ويرى علي جواد الطاهر أنّ الإغراق في استخدام « تيار الوعي » يشوه معالم الشخصية العراقية ويبعدها عن خصوصيتها ومحليتها، لأنّ تيار الوعي أسلوب فني غربي، ويعبر عن حالة اجتماعية خاصة يعيشها المجتمع الأوربي، وإنّ إقحام هذا الأسلوب بإفراط يؤدي إلى الإحساس بغربة الشخصية وشدوذها.

وتفقد المواءمة بين الشخصية القصصية وواقعها الاجتماعي إلى ضرورة التواء بين الشكل والمضمون الذي يؤكده الناقد الواقعي النقدي على صعيد التنظير، ولكنه في التطبيق يفصل بينهما لحد يتعرض فيه لدقة المضمون وأصالته لعنايته بالمشكلة الاجتماعية، والتفاتة إلى رداءة الشكل الذي لم يستطع القاص تحقيقه لافتقاره إلى القدرات الفنية المرتبطة بالذات ؛ إنّ الفصل بين الشكل والمضمون يعني أنّ العلاقة بين الذات والموضوع لم تكن قائمة على أساس متفاعل على الرغم من تأكيدات الواقعية النقدية تفاعلها - نظرياً في بعض الأحيان - غير أنّ ترجيح الذات على الموضوع، أو العكس، يؤدي إلى الفصل بين الشكل والمضمون، وعلى الرغم من ذلك فإنّ الواقعية النقدية تحاول تأكيد التفاعل بين الشكل والمضمون من خلال نقدها الرؤية التقليدية للفن التي تعنى بالمضمون، وتحول القصة القصيرة إلى مقالة دون العناية بالمشاعر الإنسانية التي تمثل جانباً مهماً في الواقع الاجتماعي والفني، وبذلك تحاول الواقعية النقدية تحقيق تفاعل الذات والموضوع ومن ثم شكل القصة القصيرة ومضمونها.

وتترك هذه التصورات آثارها على نسيج القصة القصيرة التي تتجاوز الصيغ المحفوظة وأساليب البديع والبيان إلى لغة موحية تعمد فيها إلى الهمس بحيث تتدفق فيها غزارة العاطفة وقدرتها على تحويل القصص النثرية إلى قصائد عاطفية تكثر فيها الموحيات الشعرية. وعلى الرغم من هذا كله فإنّ الواقعية النقدية ما تزال ترى . لدى علي جواد الطاهر . جمال النسيج اللغوي بمقدار متانة الجمل وانسياب تراكيبها، كما يدرك الناقد الواقعي النقدي أهمية الحوار وضرورة استخدام العمومية لتحقيق واقعية الشخصية، ولكنه يدرك أيضاً أنّ الإيغال بالحوار العامي يضر نسيج القصة القصيرة ويؤثر . من ثم . على بنائها وأفكارها.

( ٥ )

وتمثل الواقعية النقدية محاولة للانفلات من الرومانسية بعرضها العلاقة الفاعلة بين الذات والموضوع، وعلى الرغم من الكم الوفير الذي عرضته الواقعية النقدية، فإنها وقعت في جوانب كثيرة من تفكيرها في تعميم مسرف، يظهر في إصدار الأحكام الانطباعية، وكون نقادها يعمدون إلى تلخيص القصص وإصدار الأحكام عليها، وعلى الرغم من ذلك فإنها تمثل وعياً نوعياً بالقياس إلى المواقف النقدية السابقة، بحيث تترك آثاراً في التفكير الفردي والجماعي نحو التغيير لهدف محدد.

وسأورد نماذج للأحكام الانطباعية وتلخيص القصص القصيرة لنستكمل الصورة عن طبيعة النصوص النقدية التي تعرضها الواقعية النقدية، إذ يرى جميل سعيد في قصة «أبطال الخمرة» لمحمود أحمد السيد و« خلاصتها أنّ موظفاً كان لا يجب الخمرة ولا يقامر، وكان دائم الوعظ لأصحابه الموظفين، وقد سبب هذا أن نفروا منه وسموه «الوحشي» وصار ثقيلاً على أصحابه فطرد من وظيفته.. وغنى عن القول أنّ الكاتب كان عليه أن ينصر الحق على الباطل ليرغب الناس في الدعوة إليه.»

ويرى داود سلوم في مجموعة باسم عبد الحميد حمودي القصصية « أنا عاطل  
وقصص أخرى » إنَّ القاص لم يستطع إثارتنا رغم المفارقات العديدة التي يسببها النقاب  
والعباءة التي تجعل المرء لا يفرق بين امرأته التي تسير معه وامرأة أخرى تسير في زحام الشارع  
!! « ؛ ويقول داود سلوم « إنَّ قصة الخطيئة للسيد رضا الدين الحيدري ظهرت في بغداد  
عام ١٩٥٥ تقوم على تمحل واستحالة الحدوث، وينقصها شيء من الذوق والأدب.. تقوم  
حوادثها على علاقة شاب سكران بأخته، وتكون بعد ذلك راقصة، وبعد عشرين سنة يلتقي  
بها، وكأنه يعرفها فيتزوجها فتظهر أنها أخته !! موضوع لا يمس الحياة ولا يمت لها بسبب إلا  
في ذهن الحيدري المريض المتناقض ».

# الواقعية الاشتراكية

# الفصل الأول الرؤية والوظيفة

حين نطالع النصوص النقدية التي تعرضها الواقعية الاشتراكية نلتقي بـ « كم » وفير من الآراء تلتقي أحياناً وتتغير مستوياتها أحياناً أخرى، ونلاحظ فيها تغليب الموضوع على الذات مرة، ووحدة جدلية بينهما مرة أخرى، ولو قمنا بدراسة الموقف النقدي بوصفه كلا متماسكاً لوقعنا في خلط تنعكس آثاره على تحديد وظائف القصة القصيرة وكيفية تفاعل القاص بواقعه، ومن ثم تحديد بناء القصة القصيرة وأدائها، كما أننا نشوه رؤيتنا في دراسة تميل إلى تعميم التفكير لا خصوصيته، وتناهى عن تعميق رأينا في وعي جذور التفكير الذي يرجع في الحقيقة إلى تغير نسبي في الرؤية وإن كان للتفكير فلسفي محدد.

وإذا كانت الماركسية تمثل تفكيراً محدداً فإنَّ قراءتها وتناولها من زوايا مختلفة وفي ضوء رواسب فكرية مختلفة يؤدي إلى تغير في المفاهيم تلتقي أحياناً، وتتغير في أحيان أخرى عن الأسس العريضة للماركسية ذاتها، وفي ضوء هذا رأينا تغيراً في الرؤية لطبيعة الماركسية بوصفها تصوراً مادياً للعالم والإنسان، ويتحدد هذا التغير في مستويين : مستوى يعمد إلى تغليب الموضوع على الذات وهو ما يمكننا تسميته بـ « الواقعية الآلية »، ومستوى يعمد إلى وحدة جدلية بين الذات والموضوع وهو ما يمكننا تسميته بـ « الواقعية المتجاوزة ».

ولا نلتقي بإشكاليات نقدية مهمة ونحن نتأمل « الواقعية المتجاوزة »، ولكن دراستنا للواقعية الآلية تجعلنا نصطدم بإشكالية جوهرية تلتقي فيها الواقعية الآلية بالتفكير التقليدي بتغليب الموضوع على الذات، غير أنَّ التفكير التقليدي يصدر عن مقولات مثالية تجعل العقل محور التفكير، ويحاول من خلال الإحكام العقلي تحليل الواقع الاجتماعي والعمل الفني معاً، في حين ترفض الواقعية الآلية مستويات الثبات هذه، وترتد في تفكيرها إلى مادية الوعي وتأثيرات البنية التحتية في تشكيل الواقع الاجتماعي، وصدور الأدب متأثراً بالمستويين السابقين البنية التحتية والطبقة الاجتماعية.



وليس هذا تبريراً لأنّ تغليب الموضوع على الذات في الواقعية الآلية جاء في مرحلة زمنية متأخرة بالقياس إلى ظهور التفكير التقليدي، وإذا كنا نعلم إلى ذلك في كون المرحلة الزمنية تحدد مستويات الوعي بإطلاق فإننا ندل على سداجة في تمثل الموقف وإدراكه، لأنّ الفرق في المرحلة التاريخية لا يعني فاصلاً حاداً حتى في التفكير الماركسي، إذ يصح أن يتأخر الوعي عن التطور الحضاري أو يسبقه، ولكن الفرق أننا نلتقي بتصور يغيّر التفكير التقليدي من حيث الجذور، وإن التقى معه ببعض السمات على صعيد تغليب الموضوع على الذات.

( ٢ )

وتتحدد رؤية الواقعية الآلية من خلال العلاقة بين المادة والفكر التي أرست دعائمها الماركسية، وحددت من ثم موقف الإنسان من العالم والمجتمع والتاريخ في إطار الوعي المادي الموضوعي، مدركة أنّ العمليات الإنتاجية تحكم وجود الإنسان الاجتماعي، وتحدد نوعية تفكيره في الأطوار الحضارية المتعاقبة، ولذلك فإنّ مجمل العلاقات الإنتاجية تمثل الأساس في تشكيل التغيرات في المجتمع . أي مجتمع . وتنعكس آثارها عليه، وتسهم في تشكيل وعي الإنسان وتطور أذواقه، ولذلك فإنّ وعي الإنسان وأذواقه ليست مفروضة عبر تصورات مثالية ثابتة، وإنما مرتبطة بطبيعة حركة الواقع المادي، فهي متغيرة تبعاً لتغييره، وإذن فليست هناك أذواق أزلية، ولا طبيعة ثابتة متكررة، كما أنّ التاريخ لا يعيد نفسه، وإنما يمر بحركة مصعدة نحو الأرقى، إذ يرى ماركس «أنّ البشر خلال الإنتاج المادي لحياتهم، يدخلون في علاقات محددة لا بد منها، مستقلة عن إرادتهم هي علاقات الإنتاج، التي تستجيب لمرحلة محددة من تطور قوى إنتاجهم المادية، ويؤسس مجموع هذه العلاقات البنية الاقتصادية للمجتمع، أي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه البنية الفوقية السياسية والتشريعية، والذي تستجيب له أشكال محددة من الوعي الاجتماعي، أنّ نمط الحياة المادية يحدد عملية الحياة

الاجتماعية والسياسية والفكرية عموماً، وليس وعي البشر هو يحدد وجودهم، بل العكس إنَّ وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم.»

وفي ضوء هذا تحددت ملامح البنيتين التحتية والفوقية، وعلى هذا الأساس تتبنى الواقعية الآلية التفسير المادي الذي يخضع فيه الأدب إلى قوانين التطور الاجتماعي، وتدرك التاريخ والمجتمع والإنسان من خلاله، وهو نتيجة طبيعية لانعكاسات مادية، تمثلها أدوات الإنتاج ومجمل العلاقات الإنتاجية، وتنعكس آثار التغيرات الطارئة على البنية الفوقية بشكل حتمي ومباشر، لتشكيل الطبقات الاجتماعية وفقاً لحتمية الشرط التاريخي، ويتحدد في ضوئها طبيعة الوعي بوصفه إفرازا طبيعيا تشكل أساساً لانعكاسات البنية التحتية في المجتمع، ولذلك فإنَّ البنية التحتية تشكل الطبقات الاجتماعية وتحدد. من ثم . طراز عيشها وأساليبها في التفكير ومصالحها الخاصة ونوعية أهدافها.

وفي ضوء هذا ترى الواقعية الآلية أنَّ هناك قانوناً يتحكم في الظاهرتين الطبيعية والاجتماعية، ويتحكم في النص الأدبي أيضاً، وإذا كان المجتمع يمثل الكل والأدب يمثل الجزء فإنَّ « القانون الذي يسري على الكل » المجتمع « إنما هو نفس القانون الذي يسري على الجزء » الأدب «، وهو هنا قانون تفاعل النقااض الدايلكتي»، ويؤكد هذا التصور أنَّ الإنسان الفرد، على الرغم من استقلالته وخصوصيته فإنه « محكوم بأوضاع المجتمع الذي يعيش فيه ولا سبيل إلى ترقيته وإصلاحه إلا بترقية وإصلاح هذه الأوضاع التي تسيره وتستبد به وتكيف حياته المادية وحياته المعنوية على السواء»، مما يؤكد المقولة الشهيرة لغوركي «إن الإنسان لا يمكن إدراكه خارج الواقع.»

إن الأساس المعرفي الذي تتبناه الواقعية الآلية لا يمكن إدراكه إلا في ضوء وعينا رؤيتها للطبقة الاجتماعية وكيفية تطورها، ولما كانت الطبقة الاجتماعية . كما عرضنا . تتطور بحسب تطور وسائل الإنتاج، وإنَّ الفن والفكر مرتبطان بتطورها بشكل حتمي، فإنَّ هذا يعني أنَّ رؤيتها من حيث الجذر تتحدد بأن أي اهتزاز في البنية التحتية تنعكس آثاره بشكل

مباشر على تغير العلاقات الاجتماعية، ومن ثم في تشكيل الطبقة الاجتماعية، كما أنّ تغير الطبقة يؤدي . بشكل حاسم . إلى التأثير في نوعية التفكير .

اهتزاز البنية التحتية = تغير طبقي .

التغير الطبقي = وعي يتغير وأدب يتغير .

إنّ المرحلة التاريخية التي يمر بها أي مجتمع تنطوي بذاتها على وعي خاص للعالم والإنسان، وتمر المراحل التاريخية بتطور تصاعدي وليست مرتدة إلى الوراء، وبذلك ترتقي معها نوعية الوعي الذي تفرزه، والذي كان في مرحلة من المراحل يشوبه الغموض، ليتجه في مرحلة أخرى إلى الواقع لإدراك العالم والإنسان من خلال الوعي المادي للحقائق الموضوعية، ويرتبط الفن والوعي الفكري بحتمية الشرط التاريخي الذي يحدد وظائف الأدب وبناءه وأدواته تبعاً لسيادة الطبقة الاجتماعية والكيفية التي يصدر من خلالها الأديب، ولذلك تقسم الواقعية الآلية المجتمع إلى طبقات، وتؤدي كل طبقة وظيفة محددة في مرحلتها التاريخية المعينة، وتكون فيها مسيطرة على وسائل الإنتاج الفكري، لأنها مسيطرة . أساساً . على وسائل الإنتاج المادي، ففي حالة سيادة الطبقة الإقطاعية في العراق . مثلاً . يعنى الأدب بمصالح هذه الطبقة، ويوظف من أجل الترف والتسلية، وتحقق هذه الوظيفة طموحات الطبقة المرتبطة بمصالح الاستعمار، ولذلك فإنها ترسي وعياً يعرقل تطور المجتمع في منعها إدخال أدوات الإنتاج الحديثة التي تسهم في خلق طبقة عاملة ووعي ماركسي يصدر عنها ليساهم في التغيير الاجتماعي نحو الأفضل.

إنّ تركيبة المجتمع في العراق تقاسمته في أحد أدواره الحضارية طبقتان متميزتان، هما : الإقطاع والفلاحون، ويدرك عبد العزيز خانقاه الفوارق في تحديد مفهوم الإقطاع الأوربي بشكله المعروف والنظام شبه الإقطاعي الذي كان سائداً في العراق، ولذلك وصف المجتمع بأنه « شبه إقطاعي يتصف بوجود التمايز الطبقي »، ويدرك الناقد أنّ لكل طبقة مصالحها

الاقتصادية التي تحدد لها وعيها وطموحاتها وأهدافها، ولذلك فإنّ الإقطاع يسعى على الصعيد المعرفي إلى تثبيت المجتمع من خلال فرض قيمه الفكرية، ويعتمد إلى توظيف الفن من أجل وظيفتين هما : التعليم والتسلية، في حين يحاول الفلاحون ترقية حياتهم، ومن هنا تولد الصراع الحتمي بين طبقتين متغايرتين مختلفان في امتلاكهما وسائل الإنتاج، ولذلك اتجه الأدب ومنه القصة القصيرة إلى تصوير هذا الصراع، صراع الطبقة الكادحة والطبقة المستغلة. وفي ضوء هذا لا يمكن أن يكون الأدب الذي تقدمه هذه الطبقة الرجعية . على حد تعبير يحيى عبد المجيد . أدباً ذا جودة، لأنّ الشرط التاريخي يتحكم بشكل آلي في تحديد مفهوم الأدب وتحديد وظيفته في ضوء الطبقة الاجتماعية التي تنتجه وتصبغه وتلونه بتفكيرها، ولذلك رأينا الطبقة الإقطاعية تسخر الأدب لمصالحها وتحدده في إطار التسلية والترفيه، إنّ هذا اللون من الأدب يرتبط بهذه الطبقة ويزول بزوالها، وحين يجد الناقد أدباً يسعى للتسلية فإنه يرتبط حتماً ببقايا الإقطاع الذي يسنده الاستعمار.

ولم تكن حتمية التطور الحضاري مقتصرة على طبقة بعينها بل إنها مطردة على مستويات طبقية أخرى، وتؤكد الواقعية الآلية أنّ ازدهار الأدب الرومانسي مشروط حتماً بالثورة الصناعية، وبظهور الطبقة البرجوازية، وقاد هذا التطور إلى العناية بالإنسان الفرد وبذاتيته خدمة لمصالح هذه الطبقة، ولذلك فإنّ الأدب يوظف لخدمة التفكير الرومانسي لتحقيق الحرية المطلقة وإعلاء شأن الذات والفردية لاستمرار هذه الطبقة في البقاء والعطاء. وتذكر الواقعية الآلية أنّ أيديولوجية أي طبقة إنما هي انعكاس لوضعها الاقتصادي، وتعبير عن مصالحها الخاصة، وتنعكس هذه الأيديولوجية على نوعية الأدب الذي تنتجه، ولذلك فإنّ مضامين الأدب البرجوازي تعبر عن « عالم هذه الطبقة بالذات : الجنس والفراغ والضجر، على أنّها مآثر الحضارة الراهنة : ذلك أنّ الطبقة الوسطى يائسة ضجرة من الحياة عديمة المستقبل»، إنّ الأيديولوجية البرجوازية تصدر عن وضع الطبقة ذاتها، فهي لا تتأمل الواقع من أجل تغييره نحو الأفضل، كما أنّها لا تدرك القوانين التي تتحكم فيه، وإنما تتجه إليه

لتصوره بالشكل الذي يتلاءم مع مصالحتها الطبقيّة، لأنّها تصوّره انطلاقاً من أخلاقيّة تعتمد الاستغلال أسلوباً.

وتصدر الطبقتان الإقطاعية والبرجوازية صدوراً طبيعياً عن وضعهما الاجتماعي وبذلك يرتد الأدب . ومنه القصة القصيرة . إلى المجتمع، ويمثل ظاهرة اجتماعية تعبر عن وضع الطبقة الاجتماعية التي حددها البنية التحتية، وهذا يعني أنّ القاص حين يصدر عن طبقة اجتماعية معينة فإنه يخدم أيديولوجيتها، ولذلك فإنّ جميع الأشكال الأدبية تعبر عن روح طبقيّة وتخدم أيديولوجية هذه الطبقات.

وتدرك الواقعية الآلية التطور الحتمي الحاصل في أنساق المجتمع، وكيف تتواكب الأشكال الفنية مع طبيعة هذا التطور ولذلك يرى الناقد أنّ «القصة والرواية في الغرب... تمثل التطور الطبيعي والحتمي الذي حدث في أوروبا»، مما أدى إلى أن يترك الشرط التاريخي آثاره في تلوين الأدب وتنويعه، فكان الأدب الوجودي وأدب اللامعقول، ويرى الناقد أنّ هذه المستويات الأدبية تعبر بصدق لأنّها في الحقيقة انعكاس لطور حضاري تعاني فيه الطبقات الاجتماعية المتصارعة وهذا يعبر عن الانهيار الحتمي الذي يحيق بطبيعة التفكير الرأسمالي الذي أفرز هذه المستويات الأدبية، وفي ضوء هذا تعنى الواقعية الآلية بمضامين القصص القصيرة وتعبيرها عن مصالح الطبقات المسحوقة، وأن أيّ تعبير عن طبقة أخرى فإنه لا يزود المتلقي بوعي وكشف ومعرفة، لذلك تتحكم الآلية في تحليل الواقع مغفلة بذلك الوعي الماركسي القائم على أساس « إنّ عصور الازدهار الفني لا تتوافق على الدوام وعصور الازدهار الاقتصادي، وإنّ الروائع الفنية تحافظ على قيمة دائمة وعلى سحر مستديم حتى بعد زوال الحضارات التي أنجبتها ».

وإذا كانت الواقعية الآلية تلمح إلى وجود صراع طبقي بين طبقتين متميزتين فإنّها تدرك أنّ الطبقة الواحدة تخضع هي الأخرى للصراع نفسه لتحمل نقيضها معها، وتفرض التناقضات في الطبقة الاجتماعية أزمات فكرية ونفسية في الطبقة الواحدة، ويعكس الأديب هذه الأزمات الناجمة بسبب التناقض الحتمي في حركة الطبقة ذاتها.

وليس غريباً أن نلتقي بهذه التصورات أحياناً لدى بعض النقاد الذين يتجاوزون الواقعية الآلية، ويؤكدون أنّ هناك قانوناً جدلياً يحكم الظاهرتين الطبيعية والإنسانية معاً، ويسير هذا القانون في إطار حركة ما أطلق عليه عبد الملك نوري « الخط الحلزوني في سيره نحو الأعلى والأرقى كما يقتضي المنطق الدايلكتي»، وعلى الرغم مما يوحيه هذا التصور من جدلية التفاعل بين الذات والموضوع فإنّ الناقد يصدر أحكامه النقدية بحسب المقولات الآلية، ولذلك فإنّ أدب الطبقة البرجوازية ليس تقدماً لأنه يمثل أدب الأبراج العاجية، ولأنه غير قادر على عكس « التطور الحلزوني فإذن، هو أدب رجعي وانعزالي وغير معبر عن طبيعة الواقع والحياة».

وفي ضوء هذا تصنف الأعمال الأدبية بحسب الطبقات الاجتماعية التي أبدعتها، وتصنف تبعاً لذلك القيم الفنية والمعرفية التي تشتمل عليها، فالأدبان الإقطاعي والرومانسي أدبان رجعيان انعزاليان، لأنهما يصدران عن طبقتين رجعيتين، كما أنّ الأدب الذي ينتجه الأديب الغربي هو الآخر أدب متخلف، لأنه أدب يميني، أو بحسب تعبير الناقد « إنّ المثقف اليميني لا يستطيع أن ينتج أدباً جيداً لأنه ربط نفسه بالقوى المنهارة والميتة في المجتمع»، أما أدب الواقعية الاشتراكية فهو يمثل « الانعكاس الحي لأيدولوجية الطبقة العاملة في الأدب وعنايتها بالمضمون لا يعني تفریطاً بالناحية الشكلية، فلا توجد مدرسة أدبية لا تعالج موضوعاً اجتماعياً... إذ أنّها تعالج القضايا الاجتماعية من وجهة نظر اشتراكية».

( ٣ )

أما الواقعية المتجاوزة فإنّها تدرك أنّ الواقع يشكل طبيعة الوعي ويحدد مسار التفكير والإبداع، وذلك عبر فاعلية البشر في صنع تاريخهم، وتحدد الواقعية المتجاوزة استقلال المادة عن الوعي، وأن العالم يمتاز بوجود مستقل عن وعينا الخاص، غير أنّ هذا العالم على الرغم

من كونه يشكل وعي الإنسان فإنَّ الإنسان بدوره يسهم في تغييره، وبذلك يصنع ذاته وتاريخه، ويحقق مستقبله عبر حركة فاعلة يكون فيها لليد والآلة دور حاسم في تغيير الواقع والإنسان.

وإذا كانت الواقعية المتجاوزة تدرك أنَّ الواقع يشكل الوعي فإنها تتجاوز الواقعية الآلية، مستندة إلى مقولة ماركس الشهيرة « ليس وعي البشر هو الذي يحدد وجودهم بل، العكس أنَّ وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم »، وفي ضوء هذا فإنَّ الواقعية المتجاوزة ترى أنَّ البنية التحتية تؤثر في الظاهرة الأدبية « بصورة غير مباشرة وعلى نحو بالغ التعقيد »، ولذلك جاء اهتمامها منصباً على علاقة التأثير المزدوج بين المجتمع والأدب، وتحدد الواقعية المتجاوزة أنَّ طبيعة الوعي لا تتم بشكل آلي . كما تدركه الواقعية الآلية . لأنَّ معالجة الواقع السطحية دون النفاذ من قشرته الخارجية لا يؤدي إلى وعي عميق للأنشطة الداخلية التي تحدد مساره، ولذلك فلا بد من تمكين الناقد من النفاذ بعمق إلى الواقع لتعميق وعيه بحيث يتمكن من تهذيب وعيه دون الانفصال من الواقع، لأنَّ الانفصال عنه يعني العودة إلى المطلق واللا نهائي اللذين يتبناهما التفكير الرومانسي، ولذلك تتبنى الواقعية المتجاوزة الواقع بوصفه الجذر الرئيسي لصدور تفكير علمي، وتنعكس آثار هذا على النتاج الفني، فإنَّ لم يعتمد على الواقع من حيث البدء فإنَّ هذا يؤدي إلى غربة النتاج الفني عن واقعه، وتترك الغربة آثارها في المتلقي الذي ينأى عن الأعمال الأدبية التي هي صورة لواقع آخر غير واقعه. وترفض الواقعية المتجاوزة آلية تطور الإنسان الفرد في إطار طبقته الاجتماعية، لأنه من الممكن ألاَّ يتلاءم الإنسان وواقعه الاجتماعي وانحداره الطبقي ليعبر عن مستويات الغربة الاجتماعية، فيهرب من واقعه لأنه . على سبيل المثال . يمثل موقفاً يائساً لا يقوى فيه على الوقوف أمام مشكلات الحياة وصعابها، فيحلق في أجواء الخيال، ولأنَّ الانحدار الطبقي لا يعني بالضرورة اتخاذ موقف محدد تبعاً للطبقة التي ينحدر منها الإنسان الفرد، بل يمكن أن يخضع لها أو يتمرد عليها.

ولم تصنف الواقعية المتجاوزة الطبقات إلى رجعية وتقدمية بإطلاق، بشكل آلي، ولكنها تصنفها بمقدار ما تسهم في التحول الاجتماعي، وبمقدار ما يسهم الأدباء المنحدرون منها في تزويد المجتمع بالوعي، ولذلك فإنَّ الطبقة البرجوازية ليست متخلفة دوماً. كما ترى الواقعية الآلية . بل أنها تمارس دوراً إيجابياً، ولكنها في مرحلة من المراحل تتحول إلى عائق يحاول إيقاف تطور المجتمع، فتفقد حينئذ دورها الإيجابي من جهتي الفكر والممارسة.

#### ( ٤ )

ويمثل الواقع وجوداً موضوعياً مستقلاً عن الوعي الإنساني، وإنه ليس به حاجة للإنسان أو وعيه لكي يكون موجوداً ويتحدد وعي الإنسان، بعالمه وبذاته، من خلال حركة فاعلة بين الذات وموضوعها، بحيث يؤثر كل منهما في الآخر، ولذا فإنَّ الوعي يتحقق « بانعكاس مؤثر متأثر للحقائق الموضوعية في هذه الحياة »، إنَّ مفهوم الانعكاس المؤثر المتأثر يتجاوز الانعكاس الآلي الذي يجعل الحقائق الموضوعية فاعلة، والذات منفعة، ولذلك تتجلى فاعلية الانعكاس عند فيصل القاضي « في اندفاعاته وتعرجاته بين نفس الفنان وبين مشاكل الواقع » بمعنى أنَّ هناك جدلاً يتم بين بعدي الذات وموضوعها ، وقد أكد ذلك أحمد عبد الكريم الذي تحدث عن « دائرة التأثيرات المتعكسة بين أحداث العالم الخارجي وعالم الأحاسيس والشعور »، إذن هناك وحدة جدلية بين الذات والموضوع تنعكس آثارها على الإبداع الأدبي، ليشبه العمل الأدبي « شغل عامل الطين » ، أو أن يمثل انعكاساً لتناقضات المجتمع، وهذا يعني أنَّ القصة القصيرة مزيج من إدراك الذات لواقعها الاجتماعي وقوانينه الفاعل، أو على حد تعبير الناقد « صورة مجسدة لإدراك الفنان لواقع مجتمعه ».

وإذا كان الإبداع يتولد من تجادل الذات مع موضوعها فإنَّ وظيفته تتأثر هي الأخرى بهذا التجادل، بمعنى أنها تمثل شكلاً من أشكال إدراك الواقع الاجتماعي، والإسهام



في تغييره، ولذلك أكد موفق خضر أهمية القصة لأنها « تؤثر في الواقع فتغيره »، وعلى الرغم من ذلك فإن الناقد لم يحدد الكيفية التي يتم بها تغييره، وإن المح إلى أهمية ذلك وخطورته.

إن التجربة وليدة تفاعل مثمر بين رؤية الأديب من ناحية، وواقعه الاجتماعي من ناحية ثانية، وذاته المدركة من ناحية ثالثة، بمعنى أن الرؤية تحدد للتجربة أبعادها الأيديولوجية، وتحدد الزاوية التي يطل منها الأديب على واقعه، وكيفية تفاعله معه، كما أنها . أخيراً . لا تنفصل عن الأبعاد الذاتية التي تخلع على القصة القصيرة خصوصيتها الفنية المنفردة، وتدفع هذه التصورات الأديب ليكون مسئولاً إزاء واقعه الاجتماعي، لأن الأديب « لا يكتب إلا ليعبر عن تلك الحاجة الاجتماعية الضرورية والتي تعكس ليس ظروف الحياة الراهنة وحسب، وإنما ترسم خطوط المستقبل وتسعى إلى حياة أفضل ».

وتبدو الوظيفة الاجتماعية غائمة الملامح، لأن ثمة تصوراً يعد كل تعبير يشتمل على موقف اجتماعي ملتزماً، فالأدب الرومانسي . على هذا الأساس . أدب ملتزم بمفاهيم طبقة اجتماعية معينة، فهو بالضرورة يعبر عن وظيفة اجتماعية، إلى الحد الذي يذهب فيه الناقد إلى القول بأن « من ينكر غاية الفن الاجتماعي إنما يغالط نفسه »، كما أن « أدب الذات مهما كان ذاتياً.. فهو يتصل بجذور اجتماعية قوية وظاهرة... أنه جزء من مأساة مجتمع يتخبط بين تيارات متناقضة تحمل في داخلها مبررات انتفائها وزوالها الحتمي ».

إن الوظيفة الاجتماعية تتحدد في إطار الرؤية التي تصدر عنها الواقعية الاشتراكية و « في طريقة تناول الموضوع وفقاً للأيديولوجية الطبقيّة التي تبناها »، ولذلك فهي ترفض الأدب الرومانسي لأن القاص يهرب فيه عن واقعه الاجتماعي، ويفرض على نفسه عزلة معينة، ولذلك مهما قيل عنه بأنه يصدر عن وعي طبقة اجتماعية معينة فإنه لا يتجاوز الانفعال إلى المساهمة في تغيير الواقع، بمعنى أن الأدب الذي ينتجه يحافظ على مصالح طبقية معينة، ومن ثم « لا يستطيع أن ينتج أدباً جيداً لأنه ربط نفسه بالقوى المنهارة والميتة في المجتمع ».

وإذا كانت الواقعية الاشتراكية تتجاوز هذا الفهم الفضفاض للوظيفة الاجتماعية، فإنها تتجاوز في الوقت نفسه مفهوم الالتزام لدى الوجوديين إلى التزام ماركسي، لأنّ الالتزام الوجودي، يتحدد وفقاً « لفكرة الموقف ووجهة النظر في الإنتاج الأدبي والفني » فهو التزام يصدر عن نظرة ذاتية ووعي فردي، ويتجاوزه الالتزام الماركسي في وعي الإنسان أصلاً بوصفه كائناً اجتماعياً طبقياً، ولذلك فإنه يفسر « الأدب والفن تفسيراً اجتماعياً طبقياً يهدف إلى قيادة المجتمع نحو هدف معين ».

وقد تزامنت مع هذه التصورات المتقدمة تصورات أخرى يمتزج فيها الالتزام بمقولات أخلاقية، ولذلك فرضت على الأديب ألا « يتحدث في كل شيء كالجنس والخرافات والتجارب الشخصية والفردية التافهة »، ويحث الناقد على خوض « مجالات الحياة الأكثر اتساعاً كالسياسة وقضايا الشعب التي هي أهم من أي شيء آخر »، ويرى أنّ ذلك تعبير عن مشكلات ذاتية فردية، وهي ترويج لأفكار الطبقات البرجوازية والرأسمالية التي تهدف إلى إبعاد الأديب عن واقعه الاجتماعي كما أنها « ترغب في احتكار العمل السياسي وصرف عامة الشعب عن الخوض في مشكلاته السياسية وكأن السياسة وقف على طبقة ممتازة » ؛ وترجعنا هذه التصورات إلى مفاهيم الواقعية الآلية التي تهدف إلى توظيف السياسة بشكل مباشر في العمل الأدبي، وكأن الجنس وتوظيفه لا يمثل وسيلة من وسائل القاص التي يمكن أن يفجر من خلالها قضية سياسية!!.

وفي ضوء هذا يمكننا تفسير العناية الفائقة بالمضمون، لأنّ جودة العمل الأدبي وتقدميته مرتبطة به، ويمكننا إدراك التوصيف القيمي الذي يقرن أدب الطبقة العاملة بالثورية والتقدمية، ويقرن آداب الطبقات الأخرى بالرجعية والتخلف، إنّ النصوص الأدبية عند الواقعية الآلية أقرب إلى المقالات السياسية والاجتماعية، والمعرفة التي تنطوي عليها مباشرة وسطحية، وتختلف عنها الواقعية المتجاوزة التي يمثل فيها التحويل الذاتي عنصراً أساسياً في تشكيل العمل الأدبي، وبذلك تكون القصة القصية مشتملة على المعرفة بذاتها.

إنَّ توظيف المشكلات الاجتماعية والسياسية في الواقعية الآلية يتم من خلال وصفها الخارجي، دون تحويل ذاتي لها، فهي أقرب إلى التصوير الفوتوغرافي، ولذلك فإنَّ القصة القصيرة لم تستطع التوغل في أعماق الواقع لاكتشاف القوانين المتحركة فيه، كما أنها غير قادرة على التأثير الفاعل في المتلقي بسبب الأبعاد المعرفية الوعظية، في حين تتحول الطاقة الاجتماعية والسياسية في الواقعية المتجاوزة . في الأقل على الصعيد النظري . لتكون كامنة في الفن نفسه.

( ٥ )

إنَّ الوظيفة المعرفية للقصة القصيرة تمثل الوظيفة الجوهرية في الواقعية الاشتراكية، مع تفاوت نوعي في تحديد مستوياتها على صعيدي الواقعية الآلية، والمتجاوزة، فالواقعية الآلية تصدر عن رؤية آلية، وتمثل القصة القصيرة إلزاماً مفروضاً على القاص، فهي تدرك أنَّ التغيير الاجتماعي يحصل بقوة ليس بإمكان الإنسان التدخل فيها، بمعنى أنه يتم بشكل حتمي تحدده حركة البنية التحتية، ويحكم القصة القصيرة في ضوء هذا طرف فاعل هو: الواقع الموضوعي ، وطرف متلق : الذات المدركة التي افتقرت إلى حريتها وخصوصيتها الفردية، وقد قاد هذا كله إلى تحديد مستويات الوظيفة المعرفية للقصة القصيرة في إطار مراقبة الواقع الخارجي وتفسيره، وحتى في عودتها إلى الماضي فإنها لا ترجع إليه على أنه خصيصة مكنت الحاضر من الوجود لأنها . في الحقيقة . ترفض الماضي وإن كان يمثل مرحلة من مراحل التطور الحتمي .

إنَّ الواقعية الآلية تؤمن بالإنسان الفرد بوصفه مجرد متلق للنص الأدبي، ومتأمل لما يحصل في البنية الاجتماعية، يعي ما يطرأ في الواقع دون محاولة للمساهمة في تغييره، وتكون الأبعاد المعرفية التي تقدمها في القصة القصيرة أقرب إلى المقالات الفكرية، لأنها مفتقرة أساساً

إلى التحويل الذاتي، ولذلك فإنها تقدم بعداً معرفياً سلبياً، ولا تسعى الواقعية الآلية إلى تغيير الإنسان الفرد وواقعه الاجتماعي إلا في إطار حركة البنية الاجتماعية التي هي ارتداد طبيعي للبنية التحتية، وليس بالإمكان تجاوز هذا، ولذلك فهي تسلب الإنسان قدراته في الإبداع والتغيير، ومن ثم تعمد فنياً إلى تفسير الواقع وليس المساهمة في تغييره.

أما الواقعية المتجاوزة فإنها تدرك أنّ الأدب شكل من أشكال المعرفة، وترفض في ضوءه مستويات الكشف عن الحقيقة المنطقية التي يتبناها التفكير التقليدي، وترفض أيضاً الكشف عن لانهاية الحقيقة التي يتبناها التفكير الرومانسي، لأنّ الماركسية تعطي الذات قدراً من العناية تتحدد في ضوء الوحدة الجدلية الفاعلة بين الذات والموضوع، إنّ الوظيفة المعرفية للواقعية المتجاوزة مرتبطة بالواقع الاجتماعي المتغير وبوحدة الذات والموضوع وتشابك العلائق بينهما، وتحقق الوظيفة المعرفية . والحالة هذه . كشفاً معرفياً للواقع ينطوي على تغييره، وكشف الجوانب الخفية الفاعلة فيه ودور الإنسان إزاءها.

ان أدب الواقعية المتجاوزة لا يقدم الأبعاد المعرفية بحيث توازي المعارف الأخرى كالفلسفة والتاريخ، وإنما بما يمتاز به العمل الأدبي بخصوصيته المعرفية المتفردة التي يساهم فيها التحويل الذاتي في الكشف المعرفي، ويشتمل الأدب على المعرفة بطريقة خاصة ليست موضوعية كالفلسفة، ولا هي ذاتية صرفة كالأدب الرومانسي، وإنما عبر امتزاج متشابك من الذاتية والموضوعية لا يمكن الفصل بينهما، ويتأتى هذا عبر الوحدة الجدلية بين الذات والموضوع.

وإن كانت الأبعاد المعرفية في الفلسفة تعرض بشكل مباشر ومركز يعمد فيه المفكر إلى عرض أفكاره عبر مصطلحات محددة وتصورات خاصة، فإنّ الأبعاد المعرفية التي تقدمها القصة القصيرة وإن كانت تلتقي في النتيجة أو تتغاير مع الكشف المعرفي الذي تقدمه الفلسفة فإنها تعرض أبعادها المعرفية بطريقة خاصة غير مباشرة لتكون المعرفة حينئذ كامنة في القصة القصيرة.

إنّ الوظيفة المعرفية في الواقعية المتجاوزة تمكن الإنسان من وعي ذاته وعالمه معاً، فهي تعتمد إلى تشكيل الإنسان من جديد وتمكنه من تفسير العالم من ناحية، و إدراك القوانين المتحكمة فيه، ومحاولة تغييره من ناحية ثانية، ويعتمد فيها الإنسان إلى صنع ذاته وصنع تاريخه بنفسه، وتغيير واقعه.

وفي ضوء هذا نجد تعاميراً في تحديد الوظيفة المعرفية التي تبناها الواقعتان الآلية والمتجاوزة، فالأولى تنظر إلى الحاضر وتعتمد إلى تفسير الواقع الاجتماعي والتطور الحاصل فيه بشكل حتمي، مما يفقدها النظرة المستقبلية التي يكون فيها الحاضر تجاوزاً للماضي، وإنّ المستقبل لا يصنع إلا في ضوء الحاضر ذاته، وتعتمد الواقعية المتجاوزة إلى وعي الماضي للإفادة منه في الحاضر، ووعي الحاضر لتشكيل نظرة مستقبلية، مما يمكن للقاص أن يتنبأ من خلالها بما سيحصل مستقبلاً داعياً له ومبشراً بحدوثه، ولكي يتمكن المتلقي . من ثم . من وعي الماضي والحاضر والمستقبل، ليسهم . أخيراً . في تغيير ذاته وعالمه معاً.

وتتميز الواقعية المتجاوزة بنظرتها المتفائلة وثقتها بالمستقبل الذي يمكن التنبؤ به في ضوء الحاضر، ولذلك أضحى التفاوض والثقة بالمستقبل أبرز خصوصياتها، لأنها تعتمد من حيث البدء إلى تأمل الواقع الاجتماعي في ضوء رؤية طبقية تعيش صراعها مع رؤى طبقية أخرى، غير أن رؤيتها تتم في ضوء تحديد وعي يدرك احتضار طبقة ونمو أخرى.

إن أدب الواقعية الاشتراكية يحدد للأديب والمتلقي رؤيتهما الواعية في تبني مفاهيم الطبقة العاملة النامية، ويدحض مفاهيم البرجوازية الآفلة، وبذلك يخدم الأدب «التقدمي» القيمة المعرفية لأفكار الطبقة النامية رافضاً تهويمات الفن للفن، والأبراج العاجية التي يتبناها البرجوازيون، ويتحقق في ضوء ذلك الكشف المعرفي عن مستقبل العالم والإنسان من خلال الحاضر، ويكشف أيضاً عن تحليل الواقع المحلي لتحقيق إنسانية الأدب التي لا تتحقق عبر تجاوز المحلي إلى العالمي، وإنما عالميته تتحقق عبر معالجته الصادقة محلياً.

## الفصل الثاني

### طبيعة القصة القصيرة

( ١ )

ترى الواقعية الاشتراكية أنّ تغير الواقع مرتد أساساً إلى البنية التحتية، غير أنّ هناك تفاوتاً في إدراك الواقع والكيفية التي يتم فيها تغييره، فالواقعية الآلية على الرغم من تبنيها الأصول الماركسية فإنها لا تدرك من هذه الأصول إلا جانبها الآلي في التنظير والممارسة، ولذلك حكّمت حتمية التطور في الواقع ذاته، فهي . والحالة هذه . لا تدرك من الواقع إلا قشرته الخارجية، وإلا الجانب المرئي منه، وهي غير قادرة على التوغل في أعماقه، وتفتقر إلى إدراك العوامل الخفية الفاعلة فيه.

إنّ المعرفة هي الواقع . في تصور الواقعية الآلية . وبمقدار وعي الواقع وإدراك القوانين المتحركة فيه حتمياً، يتمكن الإنسان من تحقيق الكشف المعرفي والمساهمة في إيصاله إلى الآخرين، ولذلك تحددت جماليات القصة القصيرة بمدى مشابقتها للواقع المادي، لأنّ الواقع المادي يحدد أبعاد المعرفة، وكلما كانت الأشكال الأدبية ومنها القصة القصيرة « تعكس الواقع المادي » تحققت تقدميتها، وحققت من ثم نجاحها الفني، وفي ضوء هذا يحدد الانعكاس مستويات المعرفة والفن معاً، وفي ضوء هذا يغفل الناقد الجوانب الخفية المؤثرة في تغيير الواقع، ومعطلاً إسهامات التحويل الذاتي في تأمله، فتكون النتيجة . حينئذ . قائمة على أساس الطرف الفاعل « الواقع » الذي يحدد المعرفة والفن، والطرف المنفعل « الذات » التي تنسج الواقع وتصوره، وتنقل ما يحدث فيه من تغيير، كما أنّ وظيفة القاص ليست تشكيلاً جديداً للواقع، وإنما تحقيق هذا الانعكاس الصادق للواقع المادي فحسب.

ويقودنا هذا إلى مفهوم « الانعكاس » الذي تحدده الواقعية الآلية مرة بالمفردة ذاتها، ومرة أخرى باقترانه بتحديدات تقليدية كـ « التصوير » و « النقل »، كما أنّ مصطلح « الانعكاس » يوحي بأبعاد مرآوية تتوازي ومفهوم المحاكاة، غير أنّ إدراك مفهوم الانعكاس لا يتم دون إدراك الأساس الفلسفي للواقعية الآلية الذي يقوم على أساس تغليب الموضوع على الذات، والذي حدد أنّ المعرفة كائنة في الواقع الاجتماعي، مع محاولة الحد من دور الذات وتعطيل دور المخيلة.

إنّ الانعكاس له دلالاته الواضحة في تحديد البعد المرآوي الذي يقتضي وجود شيء مادي مدرك وأداة مادية تعكسه، غير أنّ هذه الأداة لها القدرة الشفافة على عكس الصور، وما دامت الأداة مادية فليس بإمكانها أن تعكس إلا الجوانب الحسية من الواقع المادي، والجوانب المرئية منها فحسب، ولذلك فإنها « مرآة » مسطحة ليست قادرة على تلوين الصور أو تغييرها، أو حتى تشويهها، وذلك لاعتقاد الناقد أنّ المعرفة كائنة في الواقع، وأنّ تغيير الواقع يعني بالضرورة تلوين المعرفة التي يريد توصيلها للمتلقي، إنّ الناقد يحد من دور الذات في تشكيل الواقع، وبذلك يختفي الأديب وراء « المرآة »، ويمسك قبضتها ليحركها في الجوانب المتخيرة التي يريد تصويرها.

وفي ضوء هذا فإنّ « المرآة » تصور القشرة الخارجية المادية المرئية للواقع، وغير قادرة على التغلغل في أعماقه، وبذلك يفتقر القاص إلى القدرة على البحث عن الدوافع الخفية التي تحرك هذه القشرة اللهم إلا في جانبها الآلي، كما أنّ النص الأدبي للقصة القصيرة، يفتقر هو الآخر إلى العمق في تحليل الواقع وفي وعي دوافع حركة الإنسان فيه.

ويشابه « الانعكاس » « المرآة » التقليدية من حيث كونهما أداتين تعالجان الواقع المادي، وضرورة تصويره من خلال تخير جوانب معينة منه، وتكون معالجتها للجوانب المرئية من التجربة الحسية دون تجاوزها إلى أعماق الواقع وإدراك الدوافع المؤثرة فيه والمساهمة في تغييره، ولكن الجذور الفكرية تتغير . في الحقيقة . وتتغير في ضوئها الكيفيات التي يتم بها تأمل الواقع، على الرغم من كون الأداة واحدة مهما تغيرت المسميات، فالناقد التقليدي لا



يعنى بالواقع الاجتماعي كما هو عليه عبر المرآة التقليدية إلا بقدر من التجاوز، ولكنه يبحث في الواقع الاجتماعي عما يتلاءم وتفكيره، وتكون المرآة التقليدية أدواته في تصوير الواقع الذي يتلاءم والتفكير المثالي، ويعمد . والحالة هذه . إلى تصوير الواقع في ضوء رؤيته، أما الناقد الواقعي الآلي فإنه يعنى بالواقع على أنه الحقيقة المعرفية الخاضعة للتطور والتغيير، بعيداً عن القبلية الفكرية، ويكون الانعكاس والحالة هذه تصويراً آلياً دقيقاً للواقع، وليس بحثاً في الواقع عما يتلاءم والفكر.

إنّ الانعكاس الآلي في تصور الواقعية الآلية يتم عفويّاً لا تكلف فيه ولا إجهاد، لأنّ الحس البصري هو الذي يوجه التجربة ويعرض مشكلاتها، وتتأتى عفوية المعالجة لافتقارها إلى المعاناة، وعدم تدخل الذات بفعاليتها في تشكيل الواقع، ولذلك يكون تحديد الواقع فضفاضاً لاشتماله الحياة، وتكون وظيفة القاص وصف الحوادث الواقعية فيها مهما كانت، ويتسم نشاط القاص بالآلية في إطار « ربط » الحوادث وتوصيلها إلى المتلقي عبر الكلمة. إنّ القاص . والحالة هذه . حتى إذا كان يدرك التناقضات الكائنة في البنية الاجتماعية، ويعي جذورها ودوافعها الأساسية فإنّ نقل هذه التناقضات سيقودنا حتماً إلى الانعكاس الآلي، لأنّ الواقع ينطوي بطبيعته على نظامه الخاص الذي يتسم بالعشوائية، ولذلك فإنّ القاص الذي يعمد إلى تصوير هذه العشوائية يقود إلى مماثلة الواقع ومشابته تماماً، بحيث تتحول العلاقة إلى مجاورة الواقع، لا التفاعل معه للتأثير فيه.

و يتأمل القاص الواقع وأحداثه عبر آلية الإدراك الحسي المباشر، وعبر الوصف في تجميع الحوادث وربطها، ويأتي إتقان النص الأدبي للقصة القصيرة من خلال معالجة لغوية لا تسعى لغير المعالجة المباشرة للحادثة وعرض أبعادها الحسية، وتكون القصة القصيرة في ضوء هذا صورة للواقع الاجتماعي، ويكمن دور القاص في تدوير المرآة وتحريكها في جوانب متخيرة من الواقع، وتكون وظيفة الانعكاس تقديم التجربة المألوفة التي تقدم . من ثم . بعداً سلبياً في المعرفة، بحيث يؤدي كل بعد فيه دوره الفاعل في تشابك بنائه ودلالاته.

وتنطوي القصة القصيرة على تصوير الواقع اليومي المعتاد، وما دام الأدباء يتأملون واقعاً محدداً، فإنه من الطبيعي أن تتشابه النتاجات القصصية في الأقل على صعيد تصوير الحوادث المتكررة في الحياة، أما الفرق في « الروابط » التي تحدث عنها أنيس زكي فإنها لا تترك آثاراً واضحة بحيث تشكل أعمالاً أدبية متغايرة.

وإذا كان الوعي المباشر للواقع يحدد الوظيفة المعرفية للواقعية الآلية فإن آثار هذا الوعي تنعكس على كيفية تحليل الواقع، وتكون وظيفة الانعكاس اكتشاف الواقع المادي وتبسيط الأضواء عليه، ولذلك فإن تصوير الواقع لا يحقق غير تكراره، ويفتقر - من ثم - إلى تقديم كشف معرفي يثري تفكير المتلقي، ويمكنه من تغيير ذاته، وتغيير عالمه أيضاً، إنَّ الانعكاس الأدبي صورة من صور الانعكاس المعرفي، وليس تجاوراً له، ويمتاز من حيث البدء بسلبته في رؤية الواقع القائمة على أساس مرآوي، ويعتمد فيها الناقد على نقل الحقائق المادية من الحياة دون محاولة للإضافة لها أو الحذف منها، إنها معالجة آلية للواقع وليس خلقاً جديداً له.

إنَّ الواقعية الآلية تسعى إلى جعل الانعكاس عملاً موضوعياً يقوم على أساس علمي، سعياً إلى تقنين كل ظاهرة في إطار العلم، وما دام القاص يعنى بالواقع الاجتماعي فإنَّ الانعكاس هو أدواته، ويقتضي هذا - في ضوء هذا التصور - أن يكون الانعكاس قائماً على أساس آلي موضوعي معاً، وينطوي على النسخ الخارجي للواقع، كما يبرز فيه إحكام عقلي يقود الظاهرة لتحقيق أبعادها العلمية المنشودة، وتعتمد الواقعية الآلية من أجل تحقيق هذا كله إلى معاينة الواقع، ورصد ظواهره وأحداثه، ونقله إلى العمل الأدبي، كما حدثت في الواقع دون محاولة للتدخل الذاتي في تحويله إلى واقع جديد، فالواقعية الآلية عاجزة إذن عن تغيير الواقع حتى على صعيد العمل الفني للقصة القصيرة، كما أنها عاجزة أساساً عن تغييره فعلاً، لأنها تؤمن بتطوره الحتمي، وليس بمقدور الإنسان الفرد تحقيق التغيير، ولذلك تساوقت نظرة الناقد على صعيد الرؤية، ومن ثم من جهة الانعكاسين المعرفي والفني.

ويشترط ناظم توفيق « الصدق » في الانعكاس لتمثيل المراحل المتغيرة في الواقع، ولذلك فالقصة تصور الجانب السوداوي من الحياة في العهد الملكي، وهذا من شأنه أن يقدم صورة حية وواقعية عنه، ويبدع القاص نتاجه في ضوء مستويين : مستوى الفكرة التي تحدد له « قتامة » الحياة في المرحلة الملكية، ومستوى كيفية الإبداع التي يحددها بـ « عمق التصوير »، وتتأكد هنا مسؤولية القاص بتصوير الواقع الاجتماعي، كما أنّ الصدق ينحصر في دقة التصوير ليس غير.

ولا تنطوي « التجربة » في الانعكاس الآلي على أبعاد ذاتية واضحة التأثير، لأنها تعني الارتقاء في الواقع الاجتماعي وفي جانب محدد منه ومحاولة الانحياز له، إنها تعني « وصف التجربة بنجاح »، وما دامت التجربة تتحدد في ضوء الارتقاء في الواقع فإنّ الإدراك الحسي هو الطرف الفاعل الذي يسهم في تشكيلها عبر رصد الظاهرة الاجتماعية ووصفها، وليس في البحث عن جذورها والدوافع التي أدت إلى ظهورها.

( ٢ )

ويمثل الواقع عند الواقعية المتجاوزة المادة الخام التي يتأثر بها ويؤثر فيها، وينطوي الواقع على صراع وتناقضات داخلية، وأن الأديب يعبر عن طبيعة هذا الصراع في الواقع، فهو انعكاس له، أو هو بحسب تعبير فيصل القاضي « الأساس القاعدي للفكر وكافة إبداعات الإنسان »، ولا يعني الواقع الحياة بكل أبعادها ومكوناتها، وإنما يدل على إطار اجتماعي ينحصر غالباً في الطبقات الفقيرة، وكيفية كفاحها، وإحساسها بالظلمين الاقتصادي والاجتماعي، ويعكس الأديب في عمله الأدبي هذا الواقع الذي يعيش فيه، وليس وصفاً لواقع آخر، سواء أكان وصفاً تاريخياً لأحداث تاريخية قديمة، أم وصفاً لواقع اجتماعي يغير واقعه كالواقع الأوربي، ولذلك يرفض باسم عبد الحميد حمودي أن تكون القصة تصويراً لما

كان، لأنَّ القاص . في هذه الحالة . يشبه المؤرخ الذي ينقب في المصادر التاريخية ليصف أحداث واقع قديم.

ولا يستقل الانعكاس الفني للواقع . المادة الخام . عن تجربة الأديب الخاصة، لأنَّ مجرد نقل الواقع يعني وعياً سطحياً للصراع الداخلي فيه، ولذلك تسهم التجربة في تمكين القاص من الانفعال بالواقع، ومن ثم التعبير عنه فنياً. ولا يعني هذا أنَّ التجربة والصدق في التعبير يعودان إلى أبعاد رومانسية، لأنَّ الناقد يعد هذا جزءاً من « تصوير غير الممكن »، لأنَّ التجربة تخضع في أحد جوانبها للرؤية، ولذلك تخفي التجربة وراءها موقفاً خاصاً « بالنسبة للحياة ومشاكلها، وبالنسبة للإنسان وأزماته »، وإذا كان الانعكاس الآلي يعني تصويراً فوتوغرافياً للواقع، فإنَّ الانعكاس الفني يتجاوز ذلك، لأنَّ الفنان يضفي على العمل الأدبي « لمسات من فنه وطابعه وروحه »، بمعنى أنَّ الانعكاس الفني يعتمد التجربة التي هي مزيج من التفاعل المثمر بين الرؤية والذات من ناحية، والواقع من ناحية أخرى، وينبغي أن ندرك أن الذات ليست كياناً مستقلاً عن الرؤية والواقع، لأنَّ الذات ومعاناتها قد تشكلت في إطار الرؤية، ولذلك فإنَّ الذاتية والمعاناة لا يمكن فصلها عن الموقف الأيديولوجي..، وما دام التأثير متبادلاً بين الواقع والذات فإنَّ النص الأدبي للقصة القصيرة ليس صورة للواقع . كما هو الحال في الانعكاس الآلي . وإنما هو انعكاس في لمزيج من التأثير والتأثير بين الواقع والذات.

ويؤكد الناقد أهمية « التجربة الانفعالية » لأنه يرى أنَّ القصة « أقرب الفنون إلى الحياة لأنها تعيش التجربة منفصلة بها بشكل يجعل تسجيلها تسجيل قطاع اجتزأ من الواقع»، إن الحد من التحويل الذاتي في إبداع العمل الأدبي يجعل الانعكاس آلياً، ويجعل الفنان « مجرد مصور ينقل ما يحدث في الواقع بصورة حوادث جامدة »، بمعنى أنَّ النص الأدبي يفتقر إلى الخصائص الفنية، لأنه لا يعدو أن يكون وصفاً تاريخياً لواقع اجتماعي، ويصبح الأديب ناقلاً للخبر وليس مبدعاً لنص أدبي، وفي ضوء هذا تكون القصة القصيرة صورة فوتوغرافية للواقع، ويدل هذا على إغراق في الواقعية . كما يرى ذلك عبدالرحمن الدايني . وتمثل في الوقت نفسه نوعاً من التطرف الفكري.

وإذا كان الانعكاس الآلي يحد من التحويل الذاتي، ويحافظ على ثبات الواقع، فإنّ الانعكاس الفني يصبح « فعلاً لمشاكل الواقع»، ويهدف إلى تغييره، لأنّ « قيمة القصة الكبرى كفن أن تؤثر في الواقع فتغيره أو على الأقل تعمل على تغييره».

إنّ الانعكاس الآلي يسير وفق خط رتيب يكون فيه الواقع طرفاً فاعلاً والذات متلقياً سلبياً، غير أنّ الانعكاس الفني يتجاوز هذا الوعي إلى تردد حركة الخط عمقاً واندفاعاً وتأثراً بين « نفس الأديب وبين مشاكل الواقع»، ويدرك صلاح خالص أنّ الحقائق الموضوعية موجودة في الواقع، غير أنّ توظيفها فنياً لا يتم بتصويرها آلياً وإنما في التعبير عنها بشكل ذاتي، أي أنّ الفنان يعبر عن الحقائق الموضوعية، لا كما هي موجودة في الحياة، وإنما كما يشعر بها ويحس، ولذا فالعمل الفني هو نتاج للتفاعل بين نفس الأديب ومؤثرات الحياة، ولا يعني هذا أننا إزاء ذات رومانسية، لأنّ الذات عند صلاح خالص «نتاج معقد لمجموعة من المؤثرات مصدرها المحيط الخارجي».

إن العلاقة بين الذات والموضوع ما زالت قائمة على أساس تبادلية التأثير، ولم يستطع أن يحدد العلاقة الجدلية بينهما، لأنّ نظرتيه ما تزال تميل إلى التعميم في وعيه الواقع، دون إدراك ما يضطرب فيه من تناقضات، وتتضح الوحدة بين الذات والموضوع عبر حركة خط يندفع في تعرجاته واندفاعاته بين نفس الفنان والواقع، وبذلك ينطوي الواقع أساساً، على نوع من الحركة، وينطوي أيضاً على تناقضات في ذاته، وإنّ حركة تبادل التأثير تترك آثارها في وعي الواقع وتشكيله، كما أنّ الواقع هو الآخر يترك آثاره في تشكيل وعي الذات وكيفية معالجتها إياه، هذه الحركة المترددة بين الذات والموضوع تحدد بشكل أو بآخر جانباً مهماً من الوحدة الجدلية بينهما.

وتتحدد وظيفة الانعكاس في وعي تناقضات الواقع والتغلغل في ثناياه والبحث عن الدوافع الخفية الفاعلة فيه، أو « فعل النفاذ إلى الواقع بصورة مبدعة»، وتحقق هذه الوظيفة قوة وضعفاً في ضوء الوحدة الجدلية بين الذات والموضوع أو ما أطلق عليه أحمد عبد الكريم بـ « دائرة التأثيرات المتعكسة بين العالم الخارجي وعالم الأحاسيس والشعور»، وكلما

أعطيت هذه الوحدة أهميتها، واتسعت تأثيراتها، تماسك العمل الأدبي فنياً، وازداد قرباً من الواقع، وينطوي من ثم على كشف ووعي ومعرفة، حيث يعمق النص القصصي فهمنا بالحياة.

(٣)

إن القصة القصيرة لا تنقل الواقع كما هو عليه، لأنها أساساً عمل منظم يتجاوز عشوائية الواقع، كما أنها لا تشابه الواقع أو تماثله، لأنَّ القاص يهدف إلى تجاوزه، كما أنَّ التحويل الذاتي يسهم هو الآخر في تجاوز النقل الآلي له، وهذا يعني إسهام كل من الذات وموضوعها في عملية الإبداع، ومن ثم فإنَّ التجربة ليست ذاتية، وليست موضوعية، وإنما هي ذاتية وموضوعية معاً.

وتسهم الوحدة الجدلية بين الذات والموضوع في تزويد القصة القصيرة بأبعاد معرفية تتغير مع أنماط المعرفة الأخرى، كالتاريخ والفلسفة، كما تتغير طبيعة العمل الأدبي مع الواقع، لأنَّ القاص « يفكك الواقع، ويختار منه، ثم يعيد تأليفه من جديد بروح جديدة تعكس إيمانه ومقدرته على تحسس الواقع ووعيه، وبذلك يخلق عوامله ويكون أهلاً لأن يدعى قاصاً»، وهذا يعني أنَّ الأديب في الانعكاس الفني يتجادل مع الواقع « مع إعادة خلق ذاتي له، وهناك يقوم الموقف الشخصي وأحاسيس الكاتب بإظهار وفرز كل الاختلافات»، ويقود الانعكاس الفني إلى خلق فني تتوازي فيه القصة القصيرة مع الواقع، وتتوازي مع أنماط المعرفة الأخرى، كالفلسفة والتاريخ والعلوم، غير أنَّ القصة القصيرة تتميز بعالمها الخاص المنظم، وتتضمن معرفتها الخاصة بها، وهي تختلف دون شك عن أنماط المعرفة الأخرى.

وعلى الرغم من أنَّ القصة القصيرة تستقي مادتها من الواقع فإنها تعيد تخليقه من جديد، وتتجاوزه بمعرفتها الخاصة، وتوهم المتلقي بمماثلته عبر احتمالية وقوع أحداثه، وبهذا يتمكن القاص من سرد قصة «لم تجر في الواقع ولكن حذاقة الكاتب تستطيع أن تقنع القارئ بأنَّ هذا الحادث قد جرى بالواقع»، وفي ضوء هذا فإنَّ الواقع الفني للقصة القصيرة «عالم خيالي متصور وهمي، والوهم في العمل الأدبي سيكون ذا علاقة معقدة لذلك القطاع من الواقع الذي يعكسه..» «وإنَّ» خلق مجال للاحتمال هو... جزء «من» الانعكاس الفني.

وتسهم احتمالية وقوع الحوادث باقتناع المتلقي بواقعية القصة، أما إذا اعتمدت القصة على الصدفة فإنَّ المتلقي «لا يستسيغها ولا يمكن إقناعه بأنها واقعية»، ويتأتى هذا في تصور الناقد من ضعف القاص، أو «عدم قدرته على خلق الجو الملائم مما جعلها قصة غير واقعية».

وتؤثر القصة في المتلقي عبر اقتناعه باحتمالية وقوع الحوادث، ويشعر بأنها «منتزعة من الحياة»، ولأنَّ القارئ يجد فيها نفسه وظروفه ومجتمعه»، وبهذا يكون عالم القصة عالم المتلقي الخاص، ما دام يعبر عن مشكلاته الخاصة، فهو أقرب إلى ذاته وواقعه، ومن شأن هذا أن يدفع إلى تأمل الواقع الاجتماعي والإسهام في تغييره.

إن المتلقي في أثناء قراءته للقصة القصيرة يسهم في تشكيل واقعها الفني بتحويل ذاتي آخر، يشبه إلى حد ما حالة الإبداع التي قام بها القاص، ويحدث تفاعل جدلي بين المتلقي وعالم القصة الفني من ناحية، وبين المتلقي والواقع الاجتماعي من ناحية ثانية، إنَّ هذا التواصل بين المتلقي والقصة يختلف عن التواصل الفكري الذي تهدف إليه أنماط المعرفة الأخرى، لأنَّ الواقع الفني للقصة القصيرة يصبح واقع المتلقي الشخصي، ويصبح عالمها عالمه الخاص، بحيث تغدو الشخصيات القصصية جزءا من وعي المتلقي وإدراكه، وفي ضوء هذا تسهم القصة في تغيير رؤية المتلقي، وتغير من ثم علاقاته بواقعه، ولذلك فإنَّ تحليلات الواقع الفني تحول المتلقي إلى طرف فاعل في كيفية تفاعله مع واقعه الاجتماعي.

وتتجاوز الواقعية المتجاوزة نمطين سلبيين من أنماط العلاقة بالواقع، نمط « تصوير ما هو كائن»، ونمط تصوير « ما هو غير ممكن»، وتلمح بالنمط الأول إلى التصوير الفوتوغرافي للواقع، الذي يعنى بنقل الحوادث ونسخها، والحد من التحويل الذاتي في الإبداع، وتشير في النمط الثاني إلى النأي عن الواقع الاجتماعي الذي يعيشه القاص، وتصوير المتخيل والفردى، وهي إشارة إلى الأدب الرومانسي، وتبنى الواقعية المتجاوزة « ما يجب أن يكون بالاستناد إلى ما هو كائن»، وبهذا يدرك الناقد أنّ الواقع وجود موضوعي مستقل عن وعي الإنسان، ويدرك أيضاً أنّ المعرفة ليست كائنة في الواقع، بحيث يتحول العمل الأدبي إلى مجرد انعكاس آلي له، وإنما تتولد المعرفة من تفاعل الذات مع واقعها، ويعي القاص القوانين المتحكمة فيه، وطبيعة الصراع الحاصل في أنساقه، ثم يعمد إلى تشكيله من جديد، أي أنّ جدلاً بين الذات المدركة والواقع المدرك يشكل واقعا فنياً جديداً، هو « ما يجب أن يكون»، وليست العلاقة بين « ما يجب أن يكون» منفصلة «عن ما هو كائن» وإنما يعتمد القاص على ما هو كائن، ولكنه يضيف إليه، ويحذف منه، ويغير فيه، إنه باختصار يعيد خلقه من جديد، إنّ الواقع الجديد الذي يشكله القاص لا تنقطع جذوره عن الواقع الأول، غير أنّ الواقع الجديد يمتاز بتنظيمه، إننا إزاء عالم جديد هو « أكثر اكتمالاً من الواقع الاعتيادي»، وأكثر تأثيراً منه في المتلقي.

وعلى الرغم من أنّ الواقع الاجتماعي . ما هو كائن . يشتمل على جوانب قائمة معتمة، فإنّ القاص لا يصور . فقط . هذا الجانب السوداوي والمنهار من العالم، وإنما « يصور ما هو قائم مظلم وما هو منير مشرق»، وبهذا ينبئ عن نظرة مستقبلية متفائلة، ومن ثم تكون الواقعية المتجاوزة، بحسب تصور الناقد « فعالة ومنفعلة في آن واحد».



# الفصل الثالث البناء والأداة

( ١ )

تتميز الشخصية التقليدية بانها شخصية سطحية، وتؤدي وظائف أخلاقية معينة،  
وتعبر عن أحد عنصري الخير أو الشر، فهي مجرد فكرة، ولا تعبر عن واقع اجتماعي معين،  
وتماثلها الشخصية الرومانسية بتعبيرها عن عالم المبدع الداخلي، فهي صورة مثالية لشخصية  
حاملة أو شاذة ؛ أما الواقعية الاشتراكية فإنها تدرك الإنسان في إطار واقعه الاجتماعي، ومن  
ثم فهي تعنى بشخصية الإنسان العادي، أو على حد تعبير الناقد، تعنى بـ ( الإنسان الموجود  
في المدى الحضاري )، وهذا يعني أنّ الناقد يتبنى شخصية الإنسان العادي الذي يماثلنا تماماً،  
وأنّ الشخصيات القصصية لا بد أن تعيش واقعاً يماثل واقعنا وأن تتنفس هذه الشخصيات  
الهواء الذي نتنفسه.»

ولم يقتصر الناقد على ذلك بل يرى أن تعبير الشخصية عن أبعاد فكرية وطبقية محددة، ومن ثم لا تعيش الشخصية حياتها، أو تعبر عن عالمها الداخلي بعيداً عن واقعها الاجتماعي المحدد، فليس غريباً، والحالة هذه، أن يلح الناقد على ضرورة تعبير الشخصية عن « الإنسان الحديث بجذوره الفكرية والطبقية »، ولا يعني هذا أن الشخصية تصوير فوتوغرافي للواقع، وإنما هي « انعكاس لواقع اجتماعي معين ».

ويميز الناقد بين نمطين للشخصية، أحدهما النمط السلبي، والآخر النمط الإيجابي، ويعبر النمط السلبي عن الطبقة البرجوازية، إذ تبدو فيه الشخصية فردية قلقة لا تتجاوز في رؤيتها وسلوكها المصالح الذاتية الخاصة، فهي، والحالة هذه، شخصية سلبية قلقة. كما يرى الناقد. وأنَّ خصائصها هذه انعكاس لواقع الطبقة البرجوازية، بوضعها الطبقي، وقلقها المعاش، واقتصادها المضطرب، بمعنى أنها لم تستقر على وضع اقتصادي ثابت، ولا ينفي الناقد حيوية هذه الشخصية على الرغم من سلبيتها إزاء الواقع، فهي شخصية : تكد، وتحب، وتموت، وتدفعها حوافز الواقع وعقده واضطراب المشاكل الحاصلة فيه، وتتميز بآسها وقلقها وحيرتها، ولذلك فهي تعبير حقيقي عن الطبقة البرجوازية.

أما النموذج الإيجابي الذي تبناه الواقعية الاشتراكية فهو يتجاوز أساساً الشخصية المثالية الحاملة بالأفكار الميتافيزيقية والمعطيات الأخلاقية، وتحدد بالإنسان العادي الذي يعبر عن قوة الإنسان وضعفه وتناقضاته، ولكنه يتميز بتفاعله مع واقعه، ومحاولته السيطرة عليه، بمعنى أنه يدرك الواقع ويسهم في تغييره، ولذا فإنه يزود المتلقي بالوعي والمعرفة من ناحية، ويمتعه ويثير إعجابه من ناحية ثانية.

ويتحدد النمط الإيجابي عند باسم عبد الحميد حمودي في إطار الطبقة العاملة في الغالب، وبذلك يعنى الناقد بالحس الطبقي للشخصية، ويصنف مُجدَّ خضير الشخصية العمالية إلى نمطين : الشخصية العمالية الواقعية الانتقادية، والشخصية العمالية الواقعية الفعالة المتفتحة، ويرى أن كلتا الشخصيتين إيجابيتان، إلا أنَّ الفرق بينهما في الالتزام والقدرة على معالجة مشاكل الطبقة العاملة وأمانها.

إن الشخصية العمالية الانتقادية تنفعل بالواقع، وينطوي عالمها الداخلي على نظرة سوداوية للعالم والإنسان، ويقودها هذا إلى اليأس في تغيير العالم، ومن ثم يتحول ذلك إلى إحباط يترك آثاره على عالم الشخصية الداخلي المشتمل على القلق والشقاء من ناحية، ويؤثر على وحدة الشخصية وتماسكها من ناحية ثانية. ومن الغريب أن يعد الناقد هذه الشخصية إيجابية، ويبدو أن ذلك يعود إلى أنها شخصية عمالية فحسب. أما الشخصية العمالية الفعالة فإنها تتجاوز الشخصية الانتقادية، وذلك بخروجها من دائرة اليأس إلى المساهمة الفاعلة في تغيير الواقع، فالشخصية الفعالة تستمد رؤيتها وممارستها من واقعها اليومي، أي الكفاح الطبقي على صعيد الإنتاج، وتوظيف ذلك عبر ممارسة سياسية، كما أنها تمتاز بوعيها الصراع الحاصل في الواقع، وهو صراع طبقي.

وعلى الرغم من أن النمط الإيجابي انعكاس لواقع اجتماعي متخلف فإنه ليس صورة فوتوغرافية له، بمعنى أن الشخصية تعي الواقع وتتجاوزه، وتكون الشخصية أكثر ثراء وغنى من الواقع، وتسهم في تشكيل وعي المتلقي، وتمكنه من فهم العالم والإنسان، إن النمط الإيجابي يعيش معنا في عالمنا الخاص، ويحفر في أعماقنا، ويؤثر فينا.

( ٢ )

إن النقل الفوتوغرافي من الواقع يجعل القصة القصيرة « هيكلًا عظيمًا لحوادث وشخصيات وأفكار بسيطة »، وتصبح فيه الشخصيات نسخاً مكررة سواء في ملامحها الخارجية أو عالمها النفسي، وتتميز الشخصية الواقعية بحريتها واستقلالها عن مبدعها، أو على حد تعبير أحمد عبد الكريم إن الشخصية « تعيش حياة مستقلة خارجة عن دائرة إرادة خالقها »، إن حرية الشخصية لا تعني تعبيرها عن واقع اجتماعي آخر، بل على العكس، إن

حريتها تتحدد في واقعها الاجتماعي المحدد، أو بحسب تعبير الناقد أن «للشخصيات حرية ضمن الجو المحيط بها».

إنَّ «خلق» الشخصية وامتلاكها حريتها وحياتها يقود إلى تماسكها وتكاملها، بمعنى «أنَّ القاص يجب أن يخلقها ناضجة مكتملة»، وهذا يدل على أنَّ للشخصية بعدين جوهريين: فرديتها واجتماعيتها، وتنطوي فرديتها على تأكيد ملاحظتها الخارجية وعالمها الداخلي، وتنطوي اجتماعيتها على موقفها الطبقي، وكونها شخصية تعيش صراعاً في واقع اجتماعي محدد، ومن شأن هذا أن يهب الشخصية أبعادها الفكرية ويحدد أبعادها المحلية أيضاً، لأنَّ «الأدب لا يعرض لنا الإنسان بشكل مجرد، ولكن يعرضه لنا في ثوب حي كشخص موجود في الواقع.. بنفسيته بشهواته بنجاحه في الحياة أو فشله بأفراحه وأفراحه».

وفي ضوء هذا تستقل الشخصية القصصية تماماً عن مبدعها، وتعبّر عن تجربتها الخاصة في واقعها، ومن ثمَّ تحدد رؤيتها ومصيرها، وحين يعتمد القاص إلى تحميل الشخصية تجربته الخاصة فإنَّ شخصياته ستكون ضامرة ومفككة في إيحاءها ودلالاتها، كما أنها لا تترك آثارها الفاعلة في المتلقي، وإذا تمكن القاص من النجاح في تقديم شخصيته في قصة قصيرة فإنه ليس من الممكن أن يزود المتلقي بنصوص أدبية أخرى إلا بوجه واحد وصور متكررة لتجربة واحدة، وحين يعتمد القاص إلى مزج تجاربه بتجارب شخصياته يعني هذا تشويه عالم الشخصية ذاتها، ولا يعني هذا تعطيل تجربة القاص، ولكن لا يمكن أن تكون هذه التجربة هي المنبع الوحيد للشخصيات وعالمها الداخلي.

إنَّ الشخصيات الواقعية تتميز بأنها شخصيات حية تعبّر عن رؤاها وتعيش صراعاها في الواقع، وتؤدي معرفياً إلى تزويد المتلقي بالوعي، وتقود فنياً إلى تماسك العمل الفني، غير أنَّ القاص حين يطبع شخصياته بطابعه الخاص يحولها كما يرى عامر رشيد إلى «تماثيل جامدة ينسب إليها المؤلف أفكاره.. ويحاول جاهداً أن يبيث فيها الحياة والحركة فلا يعني إلا بالفشل».

ولا تنفصل الحادثة عن الشخصية، ففي الوقت الذي يختار فيه « القاص موضوعه وأشخاصه، يختار الحوادث الملائمة لها»، وليست الحادثة نقلاً فوتوغرافياً لحوادث الواقع، وإنما هي جزء من بناء القصة الفني، كما أنّ الإسهاب في تصوير الحدث . لدى باسم عبد الحميد حمودي . يخرج القصة عن أبعادها الفنية، إذ يرى ضرورة تكثيف الحدث وتحديدته في زمان ومكان معينين، لأن إغراق الحدث بتفاصيل كثيرة يقيد حركة الشخصية ويمنعها من التعبير عن عالمها الداخلي، ولا يفصل الناقد . في الحقيقة . بين الشخصية والحدث، لأنّ الحدث هو الشخصية في أثناء تحركها وأداء فعلها، وإنّ فصلهما عن بعض يعني فقدان الشخصية حياتها وحريتها، وتصل العناية بالحدث لدرجة . لدى فؤاد التكرلي . في أن يعتبرها « الهيكل العظمي للأقصوصة، وما لم تبدأ وقائع الحادثة بشكل سليم وتسير حسب منطق البداية حتى تنتهي النهاية المقنعة، فلن تكون حادثة قصصية ».

( ٣ )

ويمثل الحوار أحد أركان النسيج اللغوي، وهو « جزء لا يتجزأ من الشخصية » ويوظفه القاص من أجل استكمال ملامح الشخصية لجعلها أكثر تجسيداً وحضوراً، ويسهم في دفع حركة الحدث وتماسكه، ولما كانت الشخصية واقعية فإن حوارها ينبغي أن يكون معبراً عنها، فهل تعبر الشخصية عن دوافعها وانفعالاتها ومخاوفها وتناقضاتها باللهجة المحلية التي تؤديها في الواقع الاجتماعي، أم تتحاور بلغة أخرى ؟. وأفرزت هذه القضية دعوة إلى حوار عامي، أو ما أطلق عليه الواقعية اللفظية.

وينبه دعاة « الواقعية اللفظية » إلى الفوارق بين لغة الحوار الفصيح في القصة ولغة الشخصية في الواقع، مما يؤثر في تشكيل الشخصية، بحيث يؤدي إلى تنافرها بين الفن

والواقع، إذ ليس من الممكن تصوير الشخصية الواقعية مع إغفال لغتها التي تتكلم بها، ومن أجل تجاوز هذا المشكل يلجأ عبد الله الخطيب إلى ضرورة « تناسب » أو « تطابق » الحوار مع مستوى الشخصية الفكري والطبقي والسيكولوجي، لأنّ الفصحى . في تصوره . عاجزة عن أداء هذا الدور.

وحين يحافظ القاص على لغة الشخصية التي تتكلم فيها في الواقع فإنه يضيف عليها سمات الحياة، فتغدو أكثر تجسيدا وحضوراً أمام المتلقي، لأنّ المتلقي يتأمل حياتها وحريتها، ويسمع صوتها بلغتها، ولا تتحقق حياة الشخصية وحريتها . في تصورهم . إلا عبر الحوار العامي الذي يمكن من عرض شخصية كاملة تكشف عن أيديولوجيتها، كما أنّ إجبار الشخصية على التحوار بالفصحى يقود إلى « تشويهاها »، وذلك بسبب تحاورها بغير لغتها، يضاف لهذا أنها لا يمكنها التعبير عن عالمها الداخلي إلا بالحوار العامي، لأنه في تصور عبد الله الخطيب مرآة صافية لأيديولوجية الشخصية ولسيكولوجيتها.

ويخلص من هذا كله إلى أنّ الحوار العامي هو « اللغة الوحيدة التي تكشف عن أحاسيس وأفكار هؤلاء الناس بصورة واضحة وجليّة لأنها لغتهم وهي المرآة الصافية لسيكولوجيتهم »، وفي ضوء هذا يترك الحوار العامي آثاره في « حياة » الشخصية و« حرّيتها » من ناحية، ويترك آثاره في تحديد « خصوصية » الشخصية من حيث مستواها الفكري والأيدولوجي والطبقي من ناحية أخرى، ويسهم الحوار العامي بالإضافة إلى ذلك في تحديد الملامح المحلية للشخصية لأنه يساهم في تحديد الواقع الذي تعيش فيه الشخصية، أو ما أطلق عليه عبد الملك نوري بـ « الجو المحيط بها ».

وتتميز العامية عند عبد الله الخطيب بأنها « تلقائية، تلد فجأة، وتنفجر فجأة، ناثرة أدق الأحاسيس والمشاعر العميقة، إنها لغة آنية لا تخضع للفلسفة ولا للتدابير العقلية والنقلية، إنها لغة الأحاسيس والمشاعر الصادقة عند السواد من الشعب، إنها روح الشعب»، وتلقائية الحوار تعني صدوره الطبيعي بعيداً عن الفصحى الذي تخضع فيه الأخيرة للفلسفة،

كما أنّ الفصحى لغة المنطق والسلبية والتفكير الهادي، أو أنها كما يرى عبد الملك نوري « لغة قريش الفخمة ».

وتمتاز العامية عن الفصحى في أنّ الأخيرة تقتضي التكثيف كشرط من شروط إبداع القصة القصيرة، في حين أنّ العامية « مكثفة تكثيفاً رائعاً، إنها لغة سريعة بعكس اللغة الفصحى »، وبالإضافة إلى تلقائية العامية وتكثيفها يرى عبد الملك نوري في العامية أثرها الإيقاعي في الذات بشكل يتجاوز الفصحى فيما لو عمد الأديب إلى تحويل الحوار العامي إلى الفصحى، كما تمتاز العامية ببساطة أدائها وسهولة إدراكها؛ ويؤدي الحوار العامي وظيفة « توصيلية » تيسر إيصال النص إلى المتلقي، وإذا كان الحوار يحقق وظيفة توصيلية، تمكن المتلقي من الإدراك والوعي فإنّ الحوار العامي - في تصور فائق بطي - يحقق هذه الوظيفة بدقة أكثر لبساطة لغته وسهولتها؛ وفي ضوء هذا تحقق اللغة العامية وظيفة فنية لإضفاء سمات واقعية على الشخصية والحدث، وعلى القصة القصيرة أيضاً، كما أنها تمكن المتلقي من إدراك القصة القصيرة عبر « التوصيل » الذي يمكنه من التأثير في المتلقي.

إنّ الحوار العامي يؤدي إلى تناسب الحوار وتطابقه مع مستوى الشخصية الفكري والطبقي في حين يعجز الحوار الفصيح عن أداء هذا كله، فضلاً عن انعكاساته على المتلقي الذي يشعر أنّ الشخصية غير واقعية، ويجعله من ناحية أخرى يعني باللغة كغاية مقصودة لذاتها، وليست وسيلة فيهم بمفرداتها دون العناية بمضمونها، ويدرك عبد الله الخطيب صعوبة فهم وإدراك الحوار العامي العراقي في الأقطار العربية الأخرى، غير أنّ هذا ليس عسيراً، وبخاصة أنّ لهجات عربية أخرى كالمصرية والسورية أمكن فهمهما الأقطار العربية، ولذلك فإنّ الحاجز الذي يفصل بين اللهجات العربية ليس صعباً وبالإمكان تجاوزه، ويتحمس النقاد للحوار العامي لتحقيق وظيفتين أساسيتين، تتصل الأولى بواقعية الشخصية، وتتصل الثانية بالوظيفة التوصيلية

وإذا كانت الدعوة إلى الواقعية قد أخذت حيزاً من التفكير النقدي فإنّ هناك دعوة أخرى لا تعني بالحوار سواء أكان عامياً أم فصيحاً، وإنما تعرض القضية على أساس فني،



بمقدار ما يخدم الشخصية والعمل الفني معاً، وتميز هذه الدعوة بين اللغة الفصحى بوصفها أداة للتوصيل وبين عملية خلق جديد متميزة في القصة تكون اللغة إحدى أدواتها، ولأنّ الفصحى لا يمكنها في كل الأحوال أن تقدم نصاً إبداعياً خصوصاً حين يعالجها من يفتقر إلى أدواته إذ تتحول لديه إلى تراكيب « كسيحة هزيلة شاحبة ».

ويسعى عبد الجبار عباس إلى تحويل حوار القصة العامية من العامية المبتدلة إلى «عامية فنية نابضة»، في حين يتردد بعض النقاد في الدعوة إلى الحوار العامي أو الفصيح، ويشترط بعضهم « الحوار المتجانس » الذي ينبغي أن يلتزم مستوى لغوياً واحداً عاماً أو فصيحاً، بسبب ما يحدث الحوار الذي يمزج العامية بالفصحى من نشاز في واقعية الشخصية، وتنعكس آثاره من ثم على بناء القصة القصيرة، ويتحقق في ضوء هذا كله ما كان يدعو إليه عبد الجبار عباس في أن تكون القصة « فصيحة المفردة عامية الروح والدلالة»، ويمثل هذا التصور نقله من واقعية الألفاظ إلى أبعاد فنية، هي . من ثم . خطوة نحو اللغة القصصية في الحوار.

ويدرك النقاد الداعون إلى الحوار باللغة القصصية « الثالثة»، خطورة الدعوة إلى الحوار العامي، بحجة صلاحية العامية ودقتها في التعبير عن الشخصية، وبسبب الفرق بين مستوى الشخصية في الواقع وتجاوزها في القصة القصيرة، وبذلك ينطوي تفكير الواقعية اللفظية على تأكيد عجز الفصحى عن أداء دورها الفاعل، وإن كان هناك من يذهب إلى أهمية « العامية في أثناء السرد ».

إنّ الواقعية اللفظية تترك آثارها السلبية على وعي اللغة من ناحية وعلى الكيفية التي يتم فيها توظيفها من ناحية أخرى، ومن أجل معالجة هذا الخلط يعمد إلى تحديد اللغة بوصفها وسيلة وليست غاية مقصودة لذاتها، وبإمكانها تصوير الشخصية والتعبير عنها، وما تأكيدات الواقعية اللفظية على الحوار بالعامية إلا عناية بالعامية من حيث كونها غاية وليست وسيلة.

وإذا كانت الواقعية اللفظية تسعى من أجل « تناسب » الحوار ومستوى الشخصية الفكرية والطبقي، وتعتمد إلى حل المشكلة بالعامية، فإنّ هذا انزلاق على سطح المشكلة وليس توغلاً في أعماقها، لأنّ الحوار باللغة القصصية « الثالثة » لا يغفل هذه الحقيقة، بل يؤكد أهميتها وفعاليتها، وإنّ بإمكان الفصحى أداء هذا الدور بحيث يناسب الحوار مستوى الشخصية الفكرية والطبقي معاً عبر مفردة فصيحة تنطوي بذاتها على دلالتها العامية، وبإمكانها التعبير عن المستويات المتفاوتة للشخصيات.

ويدرك الناقد أنّ « قطع الحوار الجيدة وحدها لا تكفي ما لم تواكب أفكار القصة حوارها، والصحيح أن يواكب شخوصها »، وبذلك يكون الحوار في خدمة الشخصية وضرورة مواكبة مستواها الفكري والطبقي، فاللغة القصصية والحالة هذه، تحل المشكلة بالمحافظة على واقعية الشخصية وتناسب الحوار ومستواها، لا بالحوار العامي وإنما عبر لغة ليست عامية، ولكنها فصيحة في مفرداتها، عامية في روحها ودلالاتها.

وفي ضوء هذا تعاني العامية بسبب قلة مفرداتها من التعبير عن كثير من الأخيلا والمعاني « وحين تريد التعبير عن المعاني الدقيقة تلجأ إلى استعارة المفردات من الفصيحة»، فضلاً عن أنّ « أكثر الألفاظ العامية عربية أصابها التحريف في النطق للتخفيف واليسير »، وتترك العامية في تصور مولود جابر الدوري آثارها السلبية في زيادة تفكك الأمة وبذلك فهي تلعب دوراً سياسياً غير مباشر، لأنّ الدعوة إلى الحوار العامي إنما هي تشجيع لنوع من الأدب الإقليمي لا يمكنه أن يخرج عن حدود القطر العربي الواحد، وإنما يكون مجرد بضاعة للاستهلاك المحلي على حد تعبيره، وتفقد العامية أثرها في التأثير الفاعل في المتلقي لأنها تحقق غاية مؤداها توصيل القصة القصيرة إلى المتلقي، محاولة الحفاظ على واقعية الشخصية وضرورة تناسب حوارها ومستواها الفكري والطبقي، وهي والحالة هذه لا تصلح للتعبير إلا عن المعاني الشائعة في حين يكون الحوار باللغة القصصية أكثر ثراء وتأثيراً وإيجازاً.

ويدرك بعض النقاد أنّ المفردة العربية تختلف في دلالاتها وموحياتها في إطارها السياقي بعيداً عن معناها المحدد في المعجم، ويرى الناقد أنّ « المؤلف هو الذي يهب الحياة

لتلك الألفاظ باختيارها مع مشتقاتها بحسه المرهف وشعوره، بما توحيه معانيها من ظلال واستعماله في المحل المناسب ثم أنّ لكل لفظة درجة من الإيحاء الموسيقية التي يعبرون عنها بهارمونيكا الألفاظ».

وإذا كانت الواقعية اللفظية تحقق عبر الحوار العامي القدرة على توصيل القصة القصيرة، فهي تقع في تناقض بين السرد الفصيح والحوار العامي، مما يؤدي إلى تغاير المستويات اللغوية في القصة القصيرة، وتستطيع اللغة القصصية في الحوار من تذويب هذا التغاير في مستوى لغوي واحد، وتحافظ على تناسب الحوار ومستوى الشخصية الفكري والطبقي معاً.

#### ( ٤ )

إنّ لغة القصة القصيرة تشكيل جديد في نظام اللغة، وبذلك تتجاوز التعامل العام للغة إلى استخدام له خصوصيته يمتاز بتغاير مستويات الأساليب بين الأدباء، ويدرك الناقد الواقعي أنّ اللغة وسيلة وليست غاية مقصودة لذاتها من أجل البلاغة، وتحقق اللغة في تصور الناقد الواقعي غايتين جوهريتين : إحداهما تتصل بالنص الأدبي للقصة القصيرة والأخرى بالمتلقي، إذ تمكن اللغة القاص من تشكيل صور تتلاحق في النص، ويتميز التلاحق بسرعته أو إبطائه بحسب الظروف الفنية المصاحبة للإبداع، وبذلك تكون اللغة وسيلة للتعبير عن الشخصيات وكيفية تصويرها، وليست غاية القصة والحالة هذه تسجيل الواقع ومحاكاته كما يرد في الذهن، وإنما تتحدد في الكيفية الخاصة « لتقديم نوع معين من الحقائق»، وفي ضوء هذا توظف من أجل أبعاد معرفية تترك آثارها على المتلقي لتمكنه من إدراك واقعه ومساهمته الفاعلة في تغييره، ويدرك أهمية اللغة ودورها في توصيل القصة القصيرة، لأنّ القاص يتمكن

من خلالها من تشكيل القصة القصيرة وأفكارها، ومن ثم التأثير في مخيلة المتلقي لتحقيق الأبعاد المعرفية التي يريجوها الناقد الواقعي.

إنَّ اللغة بحد ذاتها لا تؤدي وظيفتي « التوصيل » و « التأثير بالمتلقي » بل أنَّ مجمل النص الأدبي للقصة القصيرة هو الذي يحقق ذلك ويحدده فؤاد التكريلي : بالحادثَة والصورة « التي أوصلتها إلى القارئ لغة دقيقة ملائمة »، ويعني فؤاد التكريلي بـ«الكلمة» عناية خاصة من حيث اختيارها وكيفية تركيبها مع غيرها في تشكيل نسيج لغوي متميز، فهو يرى ضرورة الاقتصاد في الكلمات، لأنه إزاء شكل فني مضغوط و مساحة محددة، ويرى أنَّ الكلمات في القصة القصيرة « أحجار يجب أن تتساوى في قيمتها »، وعلى الرغم من التشبيه البالغ الرداء لما يوحيه من الجمود بين الوحدات، فإنَّ الناقد يؤكد تفاعلية الكلمات في ضوء سياقها، بحيث يخدم نسيج القصة القصيرة.

ويتحقق توصيل القصة القصيرة عبر الكلمة التي تسعى إلى « خلق حركة بواسطة الصور المتتابعة » وضرورة حضور هذه الصور وتأثيرها في مخيلة المتلقي، واختفاء الكلمات وراءها، ولذلك يشترط الناقد ضرورة اختيار المفردة وتأديتها وظيفتها بأقصر السبل معتمداً الاقتصاد في التعبير.

ومن أجل هذه كله يؤكد عبد الصمد خانقاه أن تؤدي اللغة وظيفتها بالإيجاء<sup>١</sup>، الذي يتأتى دوره في الاقتصاد في الكلمات، واللجوء إلى الجمل القصيرة المتتابعة السريعة<sup>٢</sup>، ويرى عامر رشيد السامرائي أنَّ الإيجاء يتحقق مرة بدقة انتقاء المفردة، وأخرى بالرمز، ومرة ثالثة بحركة ما في تقنية القصة القصيرة ذاتها<sup>٣</sup>.

---

١ - يُنظر : عبد الصمد خانقاه، مُجد روزنامجي والقصة، م السينما ع ٥١ / ١٢ أيلول / ١٩٥٦

ص ١٤.

٢ - يُنظر : فؤاد التكريلي، دماء خضر، م الاديب العراقي، ع ٤ / تموز - آب / ١٩٦١ ص ٧١٠٧٠

٣ - يُنظر : عامر رشيد السامرائي، أعياد، م الآداب ع ٥ / ايار / ١٩٦٤، ص ٥٢

وفي ضوء هذا يميز الناقد بين لغة الرواية والقصة القصيرة، ففي حين تعتمد الرواية في الغالب إلى التفصيل في تصوير الحدث والشخصية، تعتمد القصة القصيرة إلى الإيجاز والاقتصاد في الكلمة، وتعتمد جملاً قصيرة تؤدي فيها كل كلمة دورها الفاعل في الأداء، يقودنا هذا من ثم إلى أنّ القصة القصيرة فن مضغوط لا يستقيم فيه الأداء بالإسهاب، وإنما ببراء الكلمة، وتركيز العبارة، وبالإيجاء الذي تنطوي عليه الصور المتتابعة، فضلاً عن كثافة الحوار<sup>١</sup>.

وإذا كان محمود العبطة يؤكد أنّ القصة القصيرة لا تتناول حياة الشخصية من الميلاد إلى الممات لأنها مقيدة من حيث البدء بالقصر. وإن كان هذا تحديداً ساذجاً للقصة القصيرة. ولذلك فالقصة تعتمد إلى معالجة لحظة أو موقف في حياة الإنسان، وتسهم اللغة في تصوير هذه اللحظة وتنأى عن التعميم والتقرير من أجل التجسيم والتفصيل<sup>٢</sup>، إنّ التعميم والتقرير يقودان وظيفياً: إلى بعد تعليمي، وظيفياً: إلى ضرب من ضروب المقالة، غير أنّ التجسيم والتفصيل يتناولان جزئيات صغيرة في الشخصية والحدث، ويعمدان إلى تجسيمها وتفصيلها من خلال التصوير.

ومن أجل تحقيق هذا يسعى الناقد إلى نظام خاص في معالجة اللغة ينتقي فيها مفرداته، ويضع كل كلمة في موضعها لتؤدي وظيفتها في البناء العام للقصة، وأن نأى القاص عن هذا المستوى من الأداء يرتد به إلى مقولات تقليدية توقعه من ثم في التقريرية والوعظية والخطابية<sup>٣</sup>.

---

١ - يُنظر: ياسين النصير، قرأت العدد الماضي من الكلمة، م الكلمة، ع ٥ / ايلول / ١٩٦٧، ص ١١٠.

٢ - يُنظر: محمود العبطة، القصص القصيرة في العراق وأفاصيح حسب الله يحيى. مقدمة «الغضب» المجموعة القصصية لحسب الله يحيى ١ ص: ح. ط.

٣ - نفسه.

ويضفي الناقد على القصة القصيرة سمات شعرية، دفعته أن يقرن بينهما وبين القصيدة ولذلك يرى أنّ القصة تمتاز بـ « نزوعها الشعري ليس الكلمة وحدها شعرية فحسب، بل الأخيلة والصور والموضوع كذلك، أنها بالأحرى قصيدة تحكي قصة »<sup>١</sup>، وتشترك القصة القصيرة والقصيدة في التعبير عن « لحظات شعورية قصيرة »<sup>٢</sup>، غير أنّ القصة القصيرة لها مجالها الأرحب، لأنّ القصيدة تعتمد الإيحاء في التأثير بالمتلقي، غير أنّ القصة القصيرة تعتمد الإيحاء من ناحية، والتأثير على مخيلة المتلقي في التصوير، عبر تلاحق الصور المتتابعة من ناحية أخرى، غير أنّ هذا لا يعني أن تتحول القصة القصيرة إلى قصيدة، أو أن يضع القاص « كلاماً شعرياً تجريدياً على لسان أحد العمال البسطاء »<sup>٣</sup>، إذ لا بد أن تتواكب لغة الشخصية بما توحيه من روح شعرية ومستواها الفكري والطبقي، وفي ضوء هذا يرفض فؤاد التكريلي أن تتحول اللغة إلى ضرب مقصود من الغموض أو انتفاء الدلالة، كما يرفض أن تسف اللغة لتتحول إلى لغة صحفية<sup>٤</sup>.

( ٥ )

- 
- ١- شجاع مسلم العاني، قرأت العدد الماضي من الكلمة، م الكلمة ع ٣ / مايس / ١٩٦٧ ص ٨٦.
  - ٢- حسب الله يحيى، الربيعي والسيف والسفينة، ج الجمهورية ع ٨٢٠ / ٢١ نيسان / ١٩٦٦.
  - ٣- عبد الملك نوري، ملاحظات في « حصيد الرحي » ج صوت الأهالي ع ١٦١ / ١٤ نيسان / ١٩٥٤.
  - ٤- يُنظر: فؤاد التكريلي، دماء خضر، م الأديب العراقي، ع ٤ / تموز - آب / ١٩٦١ ص ٧٠.

تعنى الواقعية الاشتراكية عناية فائقة بالمضمون، إذ يمثل عند موسى الشيخ علي «اللب الذي بدونه لا تساوي القصة شيئاً»<sup>١</sup>، إنَّ «قيمة» العمل الأدبي «يقرها المضمون الفكري»<sup>٢</sup>، كما يرى ذلك شجاع العاني، يميز موسى الشيخ علي بين مستويين من مستويات المضمون : المضمون «المفيد» القادر على عكس الواقع، والمضمون «الفاقد» الذي ينقله القاص من الخيال<sup>٣</sup>، وبذلك ترند الجودة والرداءة في ضوء المنفعة وعدمها، وهو شكل من أشكال الارتداد إلى المقولات التقليدية التي تجعل من التعليم غايتها المثلى، وتوظف النصوص الأدبية للقصة القصيرة من أجلها، ويحاول الناقد الواقعي أن يخطو خطوات نحو وعي أدق لعلاقة الشكل بالمضمون في ضوء «توافقيتهما» أو «التوازن بينهما» أو «تلازمهما» أو «الانسجام التام بينهما»، غير أنَّ هذه المستويات ما زالت تفصل بينهما. ومن الجدير بالإشارة أنَّ الشكل والمضمون لا يزالان غامضين عند النقاد، إذ يتحدد المضمون عند مُجدِّ روزنامجي وعبد الصمد خانقاه . في الغالب . بالموضوع الاجتماعي<sup>٤</sup>، ويتحدد الشكل لديهما بالأداء أو الصياغة اللغوية<sup>٥</sup>، ويقابل فؤاد الوندادي بين الشكل والمضمون على أساس «المضمون الرصين» و «الشكل أو التعبير»<sup>٦</sup> وفي ضوء هذا يتحدد المضمون في الغالب بالموضوعات الاجتماعية التي يعالجها النقاد، ويتحدد الشكل بالأداء

١ - موسى الشيخ علي، أضواء على أدب القصة في العالم، ج الثقافة الإسلامية ع ١٣ / ٣ حزيران / ١٩٦١

٢ - شجاع مسلم العاني، قرأت العدد الماضي من الكلمة، م الكلمة، ع ٣ / مايس / ١٩٦٧ ص ٨١.

٣ - موسى الشيخ علي، أضواء على أدب القصة في العالم، ج الثقافة الإسلامية ع ١٣ / ٣ حزيران / ١٩٦١

٤ - يُنظر : عبد الصمد خانقاه، مُجدِّ روزنامجي والقصة، م السينما ع ٥١ / ١٢ أيلول / ١٩٥٦ ص ١٥..

٥ - يُنظر : عبد الصمد خانقاه، الحصان الأخضر، م الأديب ع ٩ / سبتمبر / ١٩٥٧ ص ٥٢.

٦ - فؤاد الوندادي، القصص ومقاييس المفاضلة بينهما، ج الحرية ع ٣٣٢ / ١٤ تموز / ١٩٥٥.

والصياغة اللغوية، ويرفض عبد الرحمن الدايني أن يكون المضمون منفصلاً عن الواقع، أو كونه فكرة في ذهن القاص، لأنه يؤدي إلى « تزيف الواقع »<sup>١</sup>، على حد تعبيره، ولأنّ المفكر والفنان . كما يرى جليل كمال الدين . يخضع لواقعه ويتلقى تأثيراته منه ويتشكل وعيه ولا شعوره في ضوءه<sup>٢</sup>، ولذلك فإنّ المضمون يعبر عن هذا الواقع وانعكاساته في ذات القاص، ويمكن أن تتولد واقعية القصة القصيرة في ضوء العلاقة بين الواقع والمضمون، ويرفض جليل كمال عناية القاص البالغة بالشكل<sup>٣</sup>، وهو يحلل المجموعة القصصية « دمي وأطفال وقصص أخرى » لسافرة جميل حافظ وبذلك يرفض تقديم الشكل على المضمون، بل العكس في تصوره هو الصحيح.

وتتجاوز الواقعية المتجاوزة التصورات النقدية السالفة، إذ يرفض فؤاد الوندواوي التصور الخاطيء الذي يرى « أنّ المضمون الرصين كفيلاً بأن يضمن التفوق للعمل الفني، وأنّ الشكل أو التعبير الذي يبرز هذا المضمون للوجود لا يعدو أن يكون عاملاً ثانوياً »<sup>٤</sup>، وبذلك يرفض صلاح خالص الفصل بين الشكل والمضمون، ويحاول حل إشكالية العمل الأدبي في إطار الوحدة بينهما<sup>٥</sup>، ويحدد على الرغم من تأكيده الوحدة الفاعلة بين الشكل والمضمون أنّ « المضمون أسبق من الشكل »<sup>٦</sup> غير أنّ هذا لا يعني الفصل بينهما، لأنّ المضمون يمثل . كما يرى صلاح خالص . الجانب النامي المتطور في العمل الأدبي، وأنّ تطور

---

١ - عبد الرحمن الدايني، الإغراق في الواقعية في الأدب والفن، ج البيان ع ١١٨ / ٢٢ أيلول / ١٩٦٠

٢ - يُنظر : جليل كمال الدين، حول « دمي وأطفال وقصص أخرى » م الأديب ع ٨ / أغسطس / ١٩٥٧ ص ٦٩.

٣ - يُنظر : جليل كمال الدين، حول « دمي وأطفال وقصص أخرى » م الأديب ع ٨ / أغسطس / ١٩٥٧ ص ٦٩.

٤ - فؤاد الوندواوي، القصة ومقاييس المفاضلة بينهما، ج الحرية ع ٣٣٢ / ١٤ تموز / ١٩٥٥.

٥ - يُنظر : صلاح خالص، عناصر العمل الفني ص ٨٧.

٦ - نفسه.



المضمون تنعكس آثاره من ثم على الشكل الذي يتطور هو الآخر وينمو بتطور ونمو الأول<sup>١</sup>، إنَّ عملية التطور والنمو لا تتم إلا بنفي العلاقة الآلية، ليخلص من ذلك إلى وحدة جدلية بينهما، وترجع هذه الوحدة إلى الوحدة الجدلية الفاعلة بين الذات والموضوع التي أرساها أساساً فلسفياً لرؤيته. إنَّ تشكيل الوحدة الفنية للعمل الأدبي تتم في إطار الوحدة الجدلية للشكل والمضمون، وهي بشكل أو بآخر مرتدة إلى الواقع لأنَّ الأديب لا ينتج عمله الأدبي إلا في ضوء وعي «قوانين تطور مجتمعه وطبيعة تركيبه الطبقي»<sup>٢</sup>.

وعلى الرغم من دعوة الناقد إلى الوحدة الجدلية بين الشكل والمضمون فإنه يرى أنَّ «الشكل لا يتطور بالسرعة التي يتطور بها المضمون، فالمضمون الجديد يبحث دائماً في الأشكال القديمة عن مظهر يتخذه»<sup>٣</sup>، وبذلك يرتد ليفصل بينهما، كما أنَّ دعوته إلى أنَّ المضمون أسبق من الشكل هي شكل آخر من أشكال الفصل بينهما على الرغم من أنه يرفض «خروج المضمون إلى الوجود ثم مجيء الشكل»<sup>٤</sup>، ان المضمون الجديد لا يمكنه أن يوجد إلا بشكل جديد وإلا انتفت جدته، وإلا كيف يمكن أن يتأتى للشكل القديم أن يحتوي مضموناً جديداً.

إنَّ دراستنا للشكل والمضمون في ضوء ما سلف رغم كل ما يدعيه النقاد من الوحدة التي تشملهما تقود في تصوري المتواضع إلى الفصل بينهما، ويبدو أنه من الضروري تجاوز دراسة النص الأدبي على أساس الشكل والمضمون لنعمد إلى دراسة جزئيات النص الأدبي المتعددة، بحيث تتم دراسة كل جزء في ضوء العناصر الأخرى، وقد يثار أننا ما زلنا نفصل، غير أنَّ الفرق أننا حين ندرس الجزئية في ضوء بقية الأجزاء، وعندما نتقل إلى دراسة جزئية

---

١ - نفسه.

٢ - حكمت الدراجي، الأدب والواقع الاجتماعي

٣ - صلاح خالص، عناصر العمل الفني ص ٨٧.

٤ - نفسه ص ٨٨.

أخرى، نكون قد درسنا الجزئية ذاتها أكثر من مرة في ضوء العناصر الأخرى ومن زوايا مختلفة.

( ٦ )

إنَّ القصة القصيرة بنية متماسكة تمثل « وحدة » لا يمكن التفريط بمكوناتها<sup>١</sup> وتتحول هذه « الوحدة » لدى موسى جعفر إلى كائن حي متكامل لا يتجزأ<sup>٢</sup>، وفي ضوء هذا يدرك أنَّ العناصر والجزئيات المكونة للقصة القصيرة تؤدي بعداً معرفياً وفنياً في الوقت نفسه، وأن تقديم العناصر أو تأخيرها يؤثر في تماسك البناء أو تخلخله، وبذلك تؤدي هذه العناصر وظيفتها الفاعلة في إطار حركة جدلية داخل البناء ذاته.

ويتأمل الناقد قواعد القصة القصيرة في ضوء منظوره لوحدة العمل الفني، لأنه يدرك أنَّ قواعد القصة القصيرة ليست مفروضة على القاص، بل هي مستقاة من النصوص الأدبية الرائعة، فهي تمثل لوناً من الضوابط، وإن إلغائها يقود إلى فوضى يحق فيها لكل إنسان الادعاء أنه يبدع قصة قصيرة<sup>٣</sup>، ومن الجدير بالذكر أنَّ دراستها لا تمكن الإنسان الفرد من إبداع قصة قصيرة، لأنَّ هناك الكثير ممن يعي هذه القواعد ويدركها، ولكنه غير قادر على إبداع نص أدبي لقصة قصيرة، ويمكن للقاص أن يستنير بهذه القواعد ويفيد منها ويتجاوزها<sup>٤</sup>.

---

١- يُنظر: موسى جعفر، دمي وأطفال وقصص أخرى، م الأديب ع ٦ / يونيو / ١٩٥٧ ص ٥٠.

٢- يُنظر: ناظم توفيق، لنكتب نقداً أفضل، م المنقف ع ١٨ / تموز-آب / ١٩٦١.

٣- يُنظر: ناظم توفيق، قواعد القصة وقوانينها، م الأديب ع ١٢ / ديسمبر / ١٩٥٤ ص ١٤.

٤- نفسه.

ويهاجم باسم عبد الحميد حمودي<sup>١</sup> قواعد القصة التي يتبناها الموقف التقليدي التي تعتمد البداية والنهاية التي يطلق عليها «المعالجات الموبسانية»، كما ينقد إحدى القصص القصيرة التي يعتمد فيها القاص لحظة التنوير التي تحولت لدى القاص، ويرفض فؤاد التكرلي العقدة القصصية لضرورتين فنينين إحداهما تتصل بالمفاجأة، والثانية تتصل بالتشويق، ولذلك فهو ليس منحازاً للعقدة، بل رافض لتصورات النقاد الذين لا يدركون من العقدة إلا المفاجأة.

وفي ضوء هذا تثير العقدة قضية التشويق التي تجعل المتلقي متلهفاً لمعرفة الحل، ويكثر هذا في القصة البوليسية التي يصبح فيها التشويق غاية مقصودة لذاتها، ويؤدي هذا إلى إغفال العناصر الأخرى المكونة للقصة القصيرة، ولذلك يرى ناظم توفيق أن العقدة ليست عنصراً أساسياً في القصة، وليس من الضروري أن يضع القاص عقدة قصته أولاً، ثم يحاول أن ينسج في ضوئها شخصياته وأحداثها، فهو يرفض العقدة المقصودة لذاتها، ويدعو إلى نوع من تشابك الأحداث تبرز مشكلة يمكن أن يصل القاص إلى حلها عن طريق الإيجاء<sup>٢</sup>.

ويثير فؤاد التكرلي قضية المونولوج الداخلي وتيار الوعي وأثرهما في تماسك القصة القصيرة أو تفككها، فهو يدعو والحالة هذه إلى التقنيات الفنية الحديثة، لأنَّ القصة القصيرة شكل أدبي حديث مرن ولأننا نستقي . في تصوره . أصوله الفنية من الغرب<sup>٣</sup> ، غير أنَّ المونولوج الداخلي وتيار الوعي . في تصور صالح جواد الطعمة . لهما مزالقهما الخطيرة إذ يؤديان إلى ظهور القاص في عمله الأدبي، وتحميل شخصياته تصورات وأفكاره، بحيث يبدو التنافر واضحاً بين الشخصية وعالمها الداخلي<sup>٤</sup> ، ويثير المونولوج الداخلي خطورة التسجيل

---

١ . باسم عبد الحميد حمودي، الفردية والعقدة، ج صوت الأحرار، ع ٧٣١ / ٢٦ حزيران / ١٩٦١ .

٢ . يُنظر : ناظم توفيق، قواعد القصة وقوانينها، م الأديب ع ١٢ / ديسمبر / ١٩٥٤ ص ١٣ و ١٤ .

٣ - وهذا يخالف امكانية تطوير أشكال خاصة يمكن أن تتأثر بالتراث كما هو الحال لدى زكريا ثامر والغيطاني.

٤ . يُنظر : صالح جواد الطعمة، الوجه الآخر، أماسي الاتحاد ع ٣ / ك ٢ / ١٩٦٠ ص ٤٥-٤٦ .

الحرفي لعالم الشخصية الداخلي<sup>١</sup>، وبذلك يصبح المتلقي إزاء محاكاة من نوع آخر، لا تختلف كثيراً عن المحاكاة التقليدية، إلا إنها تتجه إلى العالم الداخلي وبذلك تنطوي القصة القصيرة « على واقعية من النوع الحرفي أو التسجيلي »<sup>٢</sup>.

و يرى محمود العبطة أنّ القصة القصيرة « بطبيعتها لا تتحمل التعدد »<sup>٣</sup>، ولذلك فإنها . في تصوره . تعرض موقفاً واحداً، أو فكرة واحدة لشخصية معينة، وبعبارة أخرى الفرق بين القصة القصيرة والرواية لا يحدده الحجم وإنما يكمن في تقنية الشكل الأدبي ذاته، ويحدد ذلك بسمات تقليدية، فالرواية تتسم بالإسهاب في عرض الجزئيات وتصويرها، وتعدد الشخصيات وتعدد أحداثها، وتمتد الرواية امتداداً أفقياً، ولا تكتفي فيه من الواقع بموقف أو فكرة محددة، ويتحول تصور الشخصية أحياناً إلى غاية بذاتها، أما القصة القصيرة فإنها تعني بموقف أو فكرة محددة في حياة شخص، إنها . والحالة هذه . تمثل قطعاً قصيراً في مجرى الحياة<sup>٤</sup>، إنّ الرواية بحكم تركيبها الفني تقتضي « الإسهاب » في وصف الشخصيات وأحداثها، أما القصة القصيرة فتعني بالتركيز على اللحظة العابرة والتفصيل في وصف أحداثها<sup>٥</sup>.

وتعكس آثار هذه الفوارق على النوعين الأدبيين إذ تعمد الرواية موضوعياً التحليل والتوضيح، في حين تعتمد القصة القصيرة « الإيجاز وبكلمات برفية ومركزة وصورة مركبة »<sup>٦</sup>،

---

١- يُنظر : شجاع مسلم العاني، قرأت العدد الماضي من الكلمة، م الكلمة، ع ٣ / مايس / ١٩٦٧ ،

ص ٧٨

٢- نفسه.

٣- محمود العبطة، القصة القصيرة في العراق مقدمة « رفقاً بالإنسان » ص ٧

٤- نفسه.

٥- يُنظر : مُجد العبطة، القصة القصيرة في العراق، وأفاصيص حسب الله... ص ح . ط.

«<sup>١</sup>، وأن يضع القاص الكلمة في إطار السياق الخاص بها لتؤدي وظيفتها المحددة في عمله الأدبي<sup>٢</sup> .

## المصادر والمراجع

- 
- ١- ياسين النصير، رماد الليل، م الأقلام ع ٢ / ت ١ / ١٩٦٧، ص ١٤٥.
  - ٢- يُنظر : محمود العبطة، القصة القصيرة في العراق وأقاصيص حسب الله ص ح . ط.

## أولاً . المصادر :

### الكتب :

. باسم عبد الحميد حمودي:

في القصة العراقية، مطبعة اتحاد الأدباء بغداد، ١٩٦١.

. جعفر الخليلي:

القصة العراقية قديماً وحديثاً، مطبعة الإنصاف، بيروت، ١٩٦٢.

. جميل سعيد:

نظرات في التيارات الأدبية الحديثة في العراق، معهد الدراسات العربية، القاهرة،

.١٩٥٤

. داود سلوم:

الأدب المعاصر في العراق، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٢.

تطور الفكرة والأسلوب في الأدب العراقي في القرنين التاسع عشر والعشرين، مطبعة

المعارف، بغداد، ١٩٥٥.

. علي جواد الطاهر:

في القصص العراقي المعاصر، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٧.

مقالات، اتحاد الأدباء، بغداد، ١٩٦٢.

. محمود العبطة:

( محمود أحمد السيد )، مطبعة الأمة، بغداد، ١٩٦١.

. يوسف عجاج:

أطوار الفن القصصي، مطبعة دار السلام، بغداد ١٩٥٣.

## المقالات: ١

أحمد حسن الرحيم:

القصة العراقية قديما وحديثا، ج البلد، ٣٦٣، ٣٠ تموز، ١٩٦٥.

أحمد عبد الكريم:

مهمة الأدب الواقعي، م السينما، ٤١، ١ تموز، ١٩٥٦.

أحمد فياض المفرجي:

---

١ . ولمعرفة المزيد من المقالات ، ينظر : كتابنا المخطوط « مصادر نقد القصة في العراق » الذي ينطوي على نماذج منتقاة لنقد القصة في العراق ، وعمل بيبلوجرافي للمقالات النقدية كلها في الصحف والمجلات العراقية والعربية في الفترة الزمنية موضوع الدرس.

- مُجدُّ أحمد السيد رائد القصة الأول في العراق، ج الصياد، ١٦، ١٧ تموز، ١٩٥٤  
 أنا عاطل وقصص أخرى، م الأديب، ١، يناير، ١٩٥٨.  
 أحمد مطلوب:
- إلى السيد أحمد فياض المفرجي، م الأديب، ١، ك ٢، ١٩٥٦.  
 أسعد مُجدُّ جعفر:
- أنا عاطل.. وقصص أخرى، ج الحرية، ١٠٢٢، ٤ ت ٢، ١٩٥٧.  
 يا كتاب القصة اين اختفيتم؟!، ج البلاد، ٥٦٣٨، ١٨ ت ١، ١٩٥٩  
 أمجد حسين:
- عباس أفندي، م المثقف، ١٤، ك ١، ١٩٥٩.  
 غضب المدينة، م المثقف، ١٦، آذار - نيسان، ١٩٦٠.  
 إبراهيم المدرس:
- عرض وتحليل صديقي ذنون أيوب، ج الأخبار، ٣٦، ١٩٣٨.  
 إسماعيل فهد إسماعيل:
- نقد قصة وجبة حنان، ج صوت البصرة، ٦١، ١٣ ت ٢، ١٩٦٥.  
 أنور الغساني:
- تقييم للعدد الماضي من الملحق الأدبي، ج الجمهورية، ٧٣٥، ٢٠ ك ٢، ١٩٦٦.  
 أنيس زكي حسن:
- القصة، م صوت العراق، ٣٥، ١٣ نيسان، ١٩٥١.  
 باسم عبد الحميد حمودي:
- غضب المدينة، م الفكر، ٧ و ٨، شباط، ١٩٦٠.  
 موقف، م الأديب، ٨، أغسطس، ١٩٥٧.  
 نفوس جديدة، م الأديب، ٨، أغسطس، ١٩٥٧.  
 أنا عاطل.. وقصص أخرى، ج الحرية، ١٠٢٨، ١٢ ت ٢، ١٩٥٧.



- عباس أفندي، م الفكر، ٥ و٦، ت ٢. ك ١، ١٩٥٩.
- ملاحظات حول السيف والسفينة، ج المنار، ٣٣٥٩، ١٤ نيسان، ١٩٦٦.
- باسم مصطفى:
- التكرلي والقنديل المنطفيء، ج الأخبار، ٥٩٧٤، ٤ نيسان، ١٩٦٢.
- بدر شاكر السياب:
- مهدي عيسى الصقر والمجرمون الطيبون، ج الشعب، ٣٨٦٩، ٢٩ حزيران، ١٩٥٧.
- عبقرية لم تعرف حقها من التقدير، ج الشعب، ٣٨٧٦، ٦ تموز، ١٩٥٧.
- بلند الحيدري:
- نقد العدد الماضي، م المثقف، ٢٤، ت ٢، ١٩٦١.
- فيض، م الاديب، ٨، أغسطس، ١٩٥٢.
- آراء في القصة العراقية، م أهل النفط، ٥٨، ايار، ١٩٥٦.
- ثامر فرحان البشير:
- ما هي القصة، ج البصرة، ١٢٤، ٢٠ ميس، ١٩٥٦.
- جعفر الخليلي:
- فن القصة، م الجزيرة، ٣٣، ١ ك ٢، ١٩٤٩.
- القصة العربية، ج العهد الجديد، ٥١١، ٢٨ آب، ١٩٦٢.
- سافرة جميل في «دمى وأطفال»، ج البلاد، ٤٩٣٨، ٢١ نيسان، ١٩٥٧.
- بريد القصة، م النشاط الثقافي، ٧٦، ٨ تموز، ١٩٥٨.
- محمود أحمد السيد، ج العهد الجديد، ٤٩٢، ٦ آب، ١٩٦٢.
- أنور شاول، ج الأخبار، ٦٠٧٣، ٧ آب، ١٩٦٢.
- القصة الحديثة في العراق، ج البلد، ٢١٦، ٢١ أيار، ١٩٦٤.
- جلال الخياط:

- شجن طائر، ج الاتحاد الدستوري، ١٣٨، ١٩ أيلول، ١٩٥٠.
- بقايا ضباب، ج الاتحاد الدستوري، ٥٠٧، ١١ ك، ١٩٥١.
- جليل كمال الدين:
- حول " دمی وأطفال " وقصص أخرى، م الأديب، ٨، أغسطس، ١٩٥٧.
- جمال الخياط:
- مع عبد الحق فاضل في " حائرون "، ج الرائد، ١٩، ١٣ أيلول، ١٩٥٨.
- جميل جاسم الشبيبي:
- حول مجموعة البقعة الداكنة، ج صوت البصرة، ٦١، ١٣ ت ٢، ١٩٦٥.
- جوامير:
- حول القصة الكردية، ج التآخي، ١١١، ٢٠ آب، ١٩٦٧.
- حازم نبهان:
- رجال وظلال، م الآداب، ٢، شباط، ١٩٥٦.
- حسب الله يحيى:
- عقاب الخطيئة، ج فتى العرب، ١٠٦، ٢١ ك، ١٩٦٤.
- حسن أحمد العاني:
- بين الأدب والقصة، ج العرب، ١٠٨، ٩ ت ١، ١٩٦٣.
- حسن سعيد زكريا:
- ثورة الفن : الى الفنان الثائر ذنون أيوب، م المجلة، ١٢، ١٦ آذار، ١٩٣٩.
- حمزة عبد الباقي:
- أناهد، ج الصياد، ٦، ١ ميس، ١٩٤٥.
- خضير عبد الأمير:
- النافذة مجموعة قصص لمحمود الظاهر، ج الثورة، ٩٥٩، ٢ آب، ١٩٦٢.

مولود آخر مجموعة قصصية لغائب طعمة فرمان، ج الاستقلال، ٣٨٨، ٤ آذار،  
١٩٦٠.

داود سلوم:

القصة العراقية بدأت شعرا، ج البلاد، ٤٥١٧، ١١ ك، ١٩٥٥.

قصاصون من العراق، ج البلاد، ٤٥٤٧، ١٥ ك، ١٩٥٦.

ذنون النون أيوب:

مزاح وما أشبه من منشورات المجلة، ج الرأي العام، ٤٢٨، ٢٢ ت، ١٩٤٠.

أدب القصة في العراق، م الرابطة، ٢٣ ٢٤، ٢٨ نيسان، ١٩٤٥.

زهير غانم:

بوادر طيبة في آفاق القصة، ج الهدف، ٣٦٧، ١٣ ك، ١٩٦٤.

مراحل القصة، ج فتى العرب، ٢٩١٩، ٢٥ تموز، ١٩٦٦.

سامي داود:

المرأة في القصص، ج العصور، ٩، ١٨ آذار، ١٩٤٨.

سامي طه الحافظ:

لمحات عابرة، ج أنباء الساعة، ٩، ١٨ تموز، ١٩٥٤.

سامي مهدي:

القصة العراقية في وضعها الراهن، ج البيان، ١٨٣، ٨ ك، ١٩٦٠.

قرأت العدد الماضي من الكلمة ( الأبحاث )، م الكلمة، ٣، مايس، ١٩٦٧.

سعاد الجبوري:

أدب القصة، ج الأنباء الجديدة، ١٦، ٢٦ ايلول، ١٩٦٤.

شاكر خصباك:

السجن الكبير، م الثقافة الجديدة، ١، نيسان، ١٩٥٤.

شرقية عزيز:

القصة والواقع، ج فتى العرب، ٧٣، ٢٧ آب، ١٩٦٤.

صالح الشماع:

تنثية الأقاويص، ج الاتحاد الدستوري، ٦١٣، ١٤ نيسان، ١٩٥٢.

صالح جواد:

الوجه الآخر، اماسي الاتحاد، ٣، ك٢، ١٩٦٠.

القصة القصيرة، م المعلم الجديد، ٣٢، آذار. نيسان، ١٩٥٨.

صالح سلمان:

الحصان الأخضر، م السينما، ٥٠، ٥ أيلول، ١٩٥٦.

صفاء الحيدري:

تعقيب، م الأديب، ١، يناير، ١٩٥٤.

آراء في القصة العراقية، م أهل النفط، ٥٨، أيار، ١٩٥٦.

صفاء خلوصي:

القصة الحديثة وكيف تكتب، م الزهراء، ٣٧، ١٥ آذار، ١٩٤٤.

فن القصة في العراق، م الأديب، ١، يناير، ١٩٥٤.

أدب القصة في العراق، دليل الجمهورية العراقية، ١٧ ك١، ١٩٦٠.

صلاح حمدي:

ذو النون وقصصه، ج الحرية، ١١٧١، ٦ أيار، ١٩٥٨.

طلال حسن:

البطل في أقاصيص الدم ومعركة المصير، ج فتى العرب، ٨٧، ١٥ ت١، ١٩٦٤.

طلال مجيد:

دراسة ونقد لقصة الزجاجاة والكلاب، ج فتى العرب، ٨٤، ٥ ت١، ١٩٦٤.

عباس العنبر:

نفوس جديدة، ج المجتمع، ٤٠، ١٦ شباط، ١٩٥٧.

عبد الجبار الحلفي:

آراء في قصة القلب الكبير، ج صوت البصرة، ٥٧، ١٧ ت ١، ١٩٦٥.

عبد الجبار الخليلي:

القصة، م الجزيرة، ٢٠، ١ ك ١، ١٩٤٧.

عبد الجبار داود البصري:

ماذا في القطار؟، ج البصرة، ٣٣، ٢٤ أيلول، ١٩٥٥.

درب المراهقات، م الآداب، ٦ و٧ و٨، حزيران وتموز وآب، ١٩٥٨.

عبد الجبار عباس:

دراسات أدبية، م الآداب، ١، ٢ ك ٢، ١٩٦٥.

قرأت العدد الماضي ( القصص )، م الكلمة، ٢، مار ت، ١٩٦٧.

عبد الحق فاضل:

برج بابل، م المجلة، ١٦، ١٦ أيار، ١٩٣٩.

الكادحون، م المجلة، ٣، ١٦ ك ١، ١٩٣٩.

عبد الرحمن الدايني:

الإغراق في الواقعية في الأدب والفن، ج البيان، ١١٨، ٢٢ أيلول، ١٩٦٠.

عبد الرحمن الربيعي:

الإعصار، ج المستقبل، ٥١٧، ١٢ ت ١، ١٩٦٢.

عبد الرحمن صالح المديهم:

على هامش آمال في مهب الريح، ج الجامعة، ٣١، ٢٤ نيسان، ١٩٦٥.

عبد الستار ناصر:

شباب ضائع، ج الأنباء الجديدة، ١٦، ٢٦ أيلول، ١٩٦٤.

قرات العدد الماضي، ج الأنباء الجديدة، ١٨، ١٠ ت ١، ١٩٦٤.

عبد الصمد خانقاه:

الصورة والأقصوصة، ج الأخبار، ٥٦٧٩، ٥ نيسان، ١٩٦١.

الشقاء والقصة العراقية، ج الأخبار، ٥٦٩١، ١٩ نيسان، ١٩٦١.

عبد القادر حسن أمين:

آراء في القصة العراقية، م أهل النفط، ٥٨، ايار، ١٩٥٦.

عبد اللطيف الربيعي:

وفاء البؤساء وبعض النقاد، ج البصرة، ١٦٦، ١٦ ايلول، ١٩٥٦.

عبد الله الخطيب:

استعمال اللغة العامية في الحوار القصصي، م الأديب، ١٠، أكتوبر، ١٩٥٦.

عبد الله حلمي:

مستقبل القصة العراقية، ج الهاتف، ٣٩٢، ١٩ ت ١، ١٩٤٥.

عبد الله نيازي:

قلوب ظمأى، ج الاتحاد الدستوري، ٩٢، ٢٧ تموز، ١٩٥٠.

عبد المجيد الوندانوي:

القصة العراقية ومجموعة " حصيد الرحي "، ج صوت الأهالي، ١٦٧، ٢١ نيسان،

١٩٥٤.

عبد المجيد لطفي:

فن القصص العربي، م الجزيرة، ١٦، ١ آب، ١٩٤٧.

فن القصص العربي، م الجزيرة، ٣٣، ١ ك ٢، ١٩٤٩.

أزهار وأشواك، ج الهاتف، ٥٩٩، ١٤ ت ٢، ١٩٤٩.

آراء في القصة العراقية، م أهل النفط، ٥٨، ايار، ١٩٥٦.

عبد الملك نوري:

أشياء تافهة، م الأديب، ٦، يونيو، ١٩٥٠.

- رد على فاضل خلف، م الأديب، ٢، فبراير، ١٩٥٢.
- إلى الأخ الكويتي فاضل خلف، م الأديب، ٣، مارس، ١٩٥٢.
- دفاع عن اللهجة العامية، م الأسبوع، ١٩، ١٥ نيسان، ١٩٥٣.
- عبد المنعم رؤف الدوري:
- اختلاق الحوادث وتزييف الواقع في القصة العراقية، ج أخبار المساء، ١٥١، ٣١  
ك١، ١٩٥٣.
- عبد الوهاب الأمين:
- فن القصص العربي، م الجزيرة، ٣٣، ١ ك٢، ١٩٤٩.
- تعقيب على قصة الضياع، ج فتى العرب، ٢٨٨٧، ٢٤ آذار، ١٩٦٦.
- عدنان المبارك:
- العلاقة بين الأدب والسينما، أماسي الاتحاد، ٢، ١٩٦٠.
- عزة حسين كبة:
- قرأت العدد الماضي، ج الأنباء الجديدة، ٢٢، ٧ ت٢، ١٩٦٤.
- علي الشوك:
- مع الأديب العراقي، ج ١٤ تموز، ٤٨، ٦ ت٢، ١٩٦١.
- أقاصيص قرأتها بشغف، م المثقف، ٢٧، مايس، ١٩٦٢.
- علي جواد الطاهر:
- صراع، م الغري، ١١ ١٢، آذار، ١٩٤٩.
- مولود آخر، م المعلم الجديد، ٥، مايس، ١٩٦٠.
- الشخص الثاني مجموعة أقاصيص، م الأديب العراقي، ٤، تموز. آب، ١٩٦١.
- أمسية اتحاد الأدباء ( القصة )، أماسي الاتحاد، ٥، آب، ١٩٦١.
- غائب طعمة فرمان:
- نشيد الأرض، ج صوت الأهالي، ٢٢٤، ٣ حزيران، ١٩٥٤.

عباس أفندي لعبد الرزاق الشيخ علي، ج اتحاد الشعب، ١١، ٥ شباط، ١٩٦٠.  
غازي العبيدي:

مع غائب طعمة فرمان في "مولود آخر"، ج البلاد، ٥٧٣٦، ١٣ شباط، ١٩٦٠.  
فؤاد التكريلي

نشيد الأرض، م الأديب، ١٠، أكتوبر، ١٩٥٤.

عباس أفندي وفن القصة القصيرة، أماسي الاتحاد، ١، تموز، ١٩٦٠.

دماء خضر، م الأديب العراقي، ٤، تموز - آب، ١٩٦١.

فؤاد الوندواوي:

القصة والشعر، ج العالم العربي، ٦٨٦٩، ١٥ ت ٢، ١٩٤٩.

فائق رفائيل بطي:

لغة الأدب عند الأديب، ج البلاد، ٤٨٤٤، ٣٠ ك ١، ١٩٥٦.

مفهوم الأدب الشعبي واستعمال العامية في الآداب العربية، ج البلاد، ٤٧١٠، ٢٩

تموز، ١٩٥٦.

الواقعية في القصة، ج البلاد، ٤٧٤٠، ٢ ايلول، ١٩٥٦.

كريم مناحي الصيرفي:

القصة وأصولها، ج صوت العمال، ١٦، ٢٣ ك ٢، ١٩٦٥.

لطفي بكر صدقي:

فن القصة، ج الاستقلال، ١٧٣٦، ٩ ت ٢، ١٩٣٢.

القصة العراقية في سبيل الخلق والتكوين، ج الاستقلال، ١٧٤٨، ٢٣ ت ٢،

١٩٣٢.

مُجَّد خضير:

في بناء الشخصية القصصية العمالية، ج صوت الأحرار، ١٢١٠، ١٦ ت ١،

١٩٦٢.



مُحَمَّد رضا كاظم:

قرأت العدد الماضي، ج الأنباء الجديدة، ١٨، ١٠ ت ١، ١٩٦٤.

مُحَمَّد روزنامجي:

حصيد الرحي، م الكاتب العربي، ٢، حزيران، ١٩٥٤.

مُحَمَّد كامل عارف:

دراسة نقدية لـ "الرسائل المنسية"، م الفنون، ٢٥، شباط، ١٩٥٨.

محمود أحمد السيد:

هيكل الماضي على مسرح الحياة، ج العراق، ١٠٠٨، ٨ أيلول، ١٩٢٣.

قصصنا العراقية الشعبية، م الحديث، ٧، مايس، ١٩٢٨.

كلمة موجزة في الحصاد الأول، ج البلاد، ٦٥، ٢٤ ك ٢، ١٩٣٠.

فجر القصة في العراق، ج البلاد، ١٧٠، ٢ حزيران، ١٩٣٠.

الذاتية والموضوعية في الأدب، ج السياسة الأسبوعية، ١٧٧، ٢٧ يوليو، ١٩٢٩.

محمود العبطة:

همس الأيام، ج الإنقاذ، ١١٧، ٤ آذار، ١٩٥٠.

السجن الكبير، ج الحارس، ٦٣، ٦ شباط، ١٩٥٤.

منير امير:

صالح سلمان والحصان الأخضر، م السينما، ٥١، ١٢ أيلول، ١٩٥٦.

مهدي القزاز:

القصة في الأدب العراقي، م الأديب، ١٢، ١ ك ١، ١٩٤٤.

موسى كريدي:

حول القصة العراقية، ج الأنباء الجديدة، ٥٠، ١٧ تموز، ١٩٦٥.

موفق جميل الجنابي:

سراب وأسطورة الأعمدة الأربعة، ج الأنباء الجديدة، ١٦، ٢٦ أيلول، ١٩٦٤.

موفق خضر:

حول القصة العراقية، م الكلمة، ٢، مارت، ١٩٦٧.

حول " حين يجف البحر "، م الكلمة، ٤، تموز، ١٩٦٧.

مولود أحمد الصالح:

الأدباء ولغة الأدب، ج الأهالي، ٦٠٤، ١٨ ك، ١٩٦٠.

نزار عباس:

نظرات في الأوراق الملونة، ج الحرية، ٩٧٠، ٣ أيلول، ١٩٥٧.

نهاد التكريلي:

العيون الخضر وفن الأقصوصة، م الأسبوع، ٢٠، ١٥ مائس، ١٩٥٣.

وحيد الدين بهاء الدين:

حصيد الرحي، ج الصياد، ١٢، ١٩ حزيران، ١٩٥٤.

ياسين النصير:

حين يجف البحر، م العلوم، ٩، أيلول، ١٩٦٧.

يحيى عبد المجيد:

المضمون والمنظور في القصة، ج صوت الأحرار، ١١٨٠، ١١ أيلول، ١٩٦٢.

يوسف يعقوب حداد:

مع الذين أساءوا الى الأدب بالأدب، م صوت العراق، ٢٧، ١٧ شباط، ١٩٥١

لقاء مع يوسف يعقوب حداد، ج الخليج العربي، ٢١٠، ٢٤ نيسان، ١٩٦٦.

يوسف يعقوب مسكوني:

فن القصص العربي، م الجزيرة، ١٦، ١ آب، ١٩٤٧.

ثانياً . أهم المراجع :

( أ ) المراجع العربية :

. إبراهيم عبد القادر المازني:

الشعر غاياته، ووسائطه، مطبعة البوسفور، القاهرة، ١٩٢٥ .

البطل المعاصر في الرواية المصرية، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٦ .

نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨ .

. أحمد مطلوب:

النقد الأدبي الحديث في العراق، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة،  
١٩٦٨.

. جابر عصفور:

الخيال المتعقل، دراسة في النقد الإحيائي، م الأقسام ع ١١ / آب / ١٩٨٠.  
نقد الشعر عند مُجَّد مندور، م الكاتب، ع ١٨٦ - ١٨٩، ١٩٧٦.

. رشاد رشدي:

فن القصة القصيرة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٥.

. سيد حامد النساج:

اتجاهات القصة المصرية القصيرة، دار المعارف بمصر، ١٩٧٨.

القصة القصيرة، سلسلة « كتابك » دار المعارف بمصر، ١٩٧٧.

. شكري مُجَّد عياد:

الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١.

. صلاح فضل:

منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨.

. عباس توفيق:

نقد الشعر العربي الحديث في العراق من ١٩٢٠ - ١٩٥٨، دار الرسالة، بغداد

. ١٩٧٨.

. عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني:

الديوان، دار الشعب القاهرة، د. ت.

. عبد الإله أحمد:

نشأة القصة وتطورها في العراق، ١٩٠٨ - ١٩٣٩، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٦٩.

- النقد القصصي في العراق دراسة في نشأته وتطوره م الجامعة المستنصرية ع ١ السنة الأولى / ١٩٧٠ .
- . عبد الرحمن البزاز:
- محاضرات عن العراق من الاحتلال حتى الاستقلال، معهد الدراسات العربية، القاهرة، ١٩٦٠ .
- . عبد الرحمن أبو عوف:
- البحث عن طريق جديد القصة القصيرة المصرية، الهيئة العامة للتأليف والنشر، مصر، ١٩٧٠ .
- . عبد الرازق الحسيني:
- العراق في دوري الاحتلال والانتداب، مطبعة العرفان صيدا، سوريا، ١٩٣٥ .
- . عبد الرازق مطلق الفهد:
- تاريخ الأحزاب السياسية في العراق، ١٩٤٦ - ١٩٥٨، رسالة ماجستير، مطبعة بالرونو، جامعة القاهرة، ١٩٧٠ .
- . عبد الرازق الهلالي:
- معجم العراق، مطبعة النجاح، بغداد، ١٩٥٣ .
- . عبد القادر حسن أمين:
- القصص في الأدب العراقي الحديث، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٥٥ .
- . عبد الكاظم عيسى:
- الواقعية الاشتراكية في النقد العراقي المعاصر، م الآداب ع ٦ / حزيران / ١٩٧٢ .
- . عبد الله خليفة ركيبي:
- القصة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ .
- . عبد الله الفياض:

- الثورة العراقية الكبرى، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٦٣.
- . عبد المحسن طه بدر:
- تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨ دار المعارف بمصر، ١٩٧٧.
- الروائي والأرض، دار المعارف بمصر، ١٩٧٩.
- نجيب محفوظ، الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.
- . عبد المنعم تليمة :
- نظرية الشعر في النقد العربي الحديث، رسالة دكتوراه مطبعة بالآلة الكاتبة، جامعة القاهرة، ١٩٦٦.
- . علا مصطفى أنور:
- علاقة الفلسفة بالعلوم الإنسانية، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤.
- . علي عباس علوان:
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق، وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٥.
- . مُجَّد غنيمي هلال:
- الرومانتيكية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د. ت.
- . مصطفى سويف:
- الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٩.
- . ميخائيل نعيمة:
- الغربال، المطبعة العصرية بمصر، ١٩٢٣.
- . يحيى العيد:
- الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومنطقي في لبنان، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨٨.
- . يوسف الشاروني:

القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً، سلسلة كتاب الهلال، القاهرة، ١٩٧٧.

. يوسف عز الدين:

الشعر العراقي الحديث وأثر التيارات السياسية والاجتماعية فيه، الدار القومية

للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥.

( ب ) المراجع المترجمة :

. أرسطو:

كتاب أرسطو طاليس في الشعر، نقل أبي بشر متى بن يونس القنائي، حققه مع

ترجمة حديثه : شكري عياد، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

. أرنست فيشر:

ضرورة الفن، ترجمة أسعد حلیم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة،

.١٩٧١

- . آي فينوغرادوف:
- مشكلات المضمون في العمل الأدبي، ترجمة هشام الدجاني، د. ت. م.
- . جان بول سارتر:
- أدباء معاصرون، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.
- الأدب الملتزم، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٧.
- . جورج بليخانوف:
- الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٧.
- . جورج لوكاتش:
- دراسات في الواقعية الأوربية، ترجمة أمير اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.
- معنى الواقعية، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف بمصر، ١٩٧١.
- . جيروم ستولنتز:
- النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس القاهرة، ١٩٧٤.
- . رمان سلدن:
- النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩١.
- . روبرت همفري:
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة محمود الربيعي، دار المعارف بمصر، ١٩٧٥.
- . روبين جورج كولنجوود:
- مبادئ الفن، ترجمة أحمد حمدي محمود، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦.



- روجيه غارودي:  
ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٢.
- فرانك أوكونور:  
الصوت المنفرد، ترجمة محمود الربيعي، دار الكاتب العربي، ١٩٦٩.
- م. أوفسيانيكوف، سمير نوبا:  
موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٥.
- مجموعة من علماء الاجتماع السوفيت :  
مشكلات علم الجمال الحديث، قضايا وآفاق، ترجمة فريق من دار الثقافة الجديدة،  
دار الثقافة الجديدة القاهرة، ١٩٧٩.
- مجموع من الكتاب:  
الواقعية الاشتراكية في الأدب والفن، ترجمة مُجَّد مستجير مصطفى، دار الثقافة  
الجديدة، القاهرة، ١٩٧٦.
- مكسيم غوركي:  
الأدب ونضال الطبقات في كتاب « آفاق الفكر المعاصر » لغايتان بيكون، ترجمة  
لجنة من الأساتذة الجامعيين، منشورات عويدات بيروت، ١٩٦٥.
- موريس بورا:  
الخيال الرومانسي، ترجمة إبراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧
- هربرت ماركوز:  
البعد الجمالي، ترجمة جورج طرايشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩.
- هورست ريديكر:

الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني، ترجمة فؤاد مرعي، دار  
الفارابي، بيروت، ١٩٧٧.

( ج ) المراجع الإنجليزية :

- *Leroy , Geyiord :*  
*Marxism and modern literature , New york , ١٩٦٧.*
- *Marx ^ Engels,:*  
*On literature and art , Moscow, ١٩٧٦ .*

فهرست

.....المقدمة.....  
٦.....

## الباب الأول الموقف التقليدي

.....مدخل

١٠ .

- - الفصل الأول : الرؤية والوظيفة - تأسيس الأصول النقدية . الناقد التقليدي والواقع الاجتماعي . الناقد التقليدي والتراث . الناقد التقليدي بين الجماعة والفرد . وظيفة القصة القصيرة، نشر العلوم . وظيفة القصة القصيرة، الإصلاح الاجتماعي . وظيفة القصة القصيرة، التعليم والتسلية ..... ١٣

- - الفصل الثاني : طبيعة القصة القصيرة : - القصة القصيرة والواقع . المحاكاة البسيطة . الأبعاد المعرفية للمحاكاة البسيطة . تجاوز المحاكاة البسيطة.....٣٧

- - الفصل الثالث : البناء والأداة . الشكل والمضمون . اللغة . الشخصية القصصية . الحوار ..... الأشكال القصصية وقواعد القصص ..... ٥١

## الباب الثاني الموقف الرومانسي

. مدخل :

٦٨.....

- **الفصل الأول : الرؤية والوظيفة** . تأسيس الأصول النقدية. نقد التفكير التقليدي . أدوات الناقد في الكشف المعرفي . الموهبة والإبداع . الانفصال من الماضي والتراث . علاقة القاص بالواقع ( التجربة )- دور الخيال في تشكيل النص القصصي . وظيفة القصة القصيرة - لتفريج . وظيفة القصة القصيرة ( التحليل النفسي ) . تحقيق الوظائف والتوصيل.....٧١

- **الفصل الثاني : طبيعة القصة القصيرة** - الصدور الطبيعي . مرآة الداخل . محاكاة الداخل.....٨٧

- **الفصل الثالث : البناء والأداة** - التمرد على القواعد . الشكل والمضمون . الشخصية القصصية . اللغة . الحوار.....٩٥

## الباب الثالث

### الانفلات من الرومانسية

دخول.....

١٠٦.....

- **الوجودية** : الكشف المعرفي.. الذات والموضوع . اللغة . الشخصية القصصية . الشخصية والحدث الحوار . الشكل والمضمون . مشكلات الوجودية.....١٠٩
- **الواقعية النقدية** : الواقعية النقدية بين التقليديين والرومانسيين . الذات والموضوع . التغير والالتزام تصوير الجانب السوداوي من العالم . الشخصية القصصية . الشكل والمضمون .





..... فهرست

۱۸۷.

