

# تجربتي مع القصة

بقلم يوسف الكاروني

بل لقد بدأت مباشرة - على ما أعتقد - بأساليب أكثر معاصرة فسي  
القصة القصيرة ، ذلك لاني كنت مشغولا بالتعبير عن أزمة الانسان  
المعاصر . وقد فرض على هذا المضمون المعاصر الشكل الفني المعاصر  
فيما يبدو . ولا تزال أذكر السؤال الذي وجهه اليّ أحد الانكليز  
المهتمين بالأدب العربي المعاصر بعد أن قرأ إحدى قصصي عام ١٩٤٧  
إذا كنت قد قرأت فرجينيا وولف ، ولم أكن قد قرأتها شيئا بعد  
وان كنت قد سمعت عنها ، فما قرأتها حتى أدركت سر سؤاله . فقد  
كانت طبيعة العصر - وليس عامل التأثير المباشر - هو الذي فرض  
الاسلوب المتقارب :

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

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

وانا كاتب مقل لم انشر خلال أكثر من ربع قرن الا اربع مجموعات  
قصصية ، بمعدل قصتين وأحيانا ثلاث قصص في العام الواحد .  
وترجع هذه الظاهرة الى عدة عوامل أهمها انني لا أكتب القصة فني  
جلسة واحدة كما يفعل كثير من انقصاصين . فبالرغم من ان الفكرة  
العامية قد تكون واضحة لديّ بحيث انني قد أكتب بدايتها ونهايتها  
قبل ان اكتب ما بينهما ، الا ان عملية الكتابة بالنسبة لي هي نفسها  
عملية الابداع الفني ، فمن طريق الكتابة ، والكتابة وحدها ، تتم  
اكتشافاتي التعبيرية . كما أحس انني لا أتعرف على شخصياتي الفنية  
مرة واحدة ، بل تحدث الالفة بيني وبينها شيئا فشيئا ، تماما كما  
تلقي بشخص غريب لأول مرة فانك لا تعرف عنه كل شيء مرة واحدة ،

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

لهذا لم أقف يوما لاتأمل تطسوري الفني ، ذلك لاني لم أبدأ  
- كما بدأ القصاصون من قبلي في بلادنا العربية الذين تطور فنهم  
فيما بعد - بالطريقة التقليدية أينقلوا منها الى مرحلة أكثر معاصرة،

المعبادة والفن الاحتجاج نتيجة لعاناة الفنان وتجربته الفكرية والاجتماعية .

بعد الملاحظة ، والقراءة ، والتجربة ، هناك الموقف وأساسه الاخلاص للحظة الحاضرة ، وعدم السماح لاي شكل أدبي بأن يفرض نفسه على إنتاجي ، فكل قصة لها شكلها التابع من صميمه موضوعها . لاني أعتقد - كما سبق أن قلت - ان الاشكال الادبية كالنجم الذي اذا تكرر استخدامه استنفد ما في هذا النجم من كنوز .

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

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

١ - الاهتمام بالشكل وانضمون على حد سواء ، وعدم التحيز لاحدهما على حساب الآخر ، بل يكون كل منهما في خدمة الآخر ودلالة عليه .

٢ - تحطيم الفواصل بين الشخصي والعام ، الشخصي يتسلسل زمنا ، والعام يمتد مكانيا ويكون بيئة خلفية للحدث الشخصي ، وبذلك يندمج الزمان والمكان ، والشخصي والعام في وحدة عضوية . في قصة « انوباء » مثلا نجد الحدث الشخصي المتحرك في سلسل زمني ، هو قصة اراوي مع البفي نعمات واعتزامها أن تذهب الى الحج لتكفر عن حياتها الملوثة ثم منعها بسبب انتشار الوباء ، ثم التفاوض من جديد بالراوي . هذا هو الحدث الشخصي المتحرك . اما « العام » فهو الذي يتسع في المكان أولا على نطاق محلي يتناول انعكاس انوباء على مختلف الناس وفي مختلف القطاعات ثم على نطاق عالمي ، فيتناول اشارات سريعة الى ما يعنيه العالم من وباء الانفسامات والخلاطات والحروب . ومن ندخل هذين الخطين يتكون نسيج قصة « الوباء » . ووعي الراوي هو الذي يربط بينهما .

٣ - هذه الخلفية المكانيّة العامة تتم معالجتها دراميا عن طريق تناول قطاع عرضي منها . أي تناول أكثر من حدث واحد في اللحظة الواحدة تعبيرا عما تزدهم به لحظتنا الحضارية الراهنة من صخب وصراع . أو ربما معبرة عما جدّ من طرق التحويلات والاتصالات مما أدى الى نزاحم الاحداث وتناقضها في اللحظة الواحدة . فبعد ان كان أفراد يعيش في قرية أو مدينة لا يكاد يصله في اللحظة الواحدة الاحداث واحد يفعل به حزنا أو فرحا أمكن - عن طريق الصحف والاذاعات أن يتلقى عشرات الاخبار والحوادث المتناقضة في اللحظة الواحدة والتي قد يعتبر نفسه مسؤولا عن وقوعها بغض النظر عن مسافتها المكانيّة .

٤ - ولان منهجي لم يكن منهجا واقفيا ، فقد كان من ملامحه تحطيم قواعد المنظور بالنسبة للأشياء والامكان ، وتحطيم قواعد المعقول بالنسبة للعلاقات . ذلك اننا لو جلسنا على أفراد وفكرنا فيما يحدث في العالم اليوم ، لوجدنا انه بجانب كل تفكير معقول أو منطقي سليم ، ورغم هذا فانه يحدث غير عابئ بدهشتنا أو استنكارنا أو فرغنا ، ولا حتى بشنؤنا بمصير هذه التصرفات مهما أثبتت الأيام صحة هذه الشنؤات .

وهكذا لم يعد من الممكن ان تبدو الأشياء والحركات والعلاقات في حجمها الطبيعي . وأظن ان هذا ليس موفقي وحده لكنه موقف كثير من أدباء العالم ، وان كان لكل أسلوبه في التعبير عن هذا .

٥ - ولهذا كان من الملامح الرئيسية في بعض القصص تصوير الجو غير الواقعي بطريقة تبدو واقعية للغاية وذلك عن طريق اعطاء

ولكن الالتقاء به يوما بعد يوم هو وحده الذي يزيل الكلفة بينك وبينه ، حتى تفد يأتي يوم تعرف فيه عنه أدق تفاصيل حياته . هكذا أمر بعلاقة بيني وبين شخصياتي ، فاني ما ألبث ان أعرف عليها شيئا فشيئا حتى لا عرف من اسرارها أكثر مما أعلنه للقراء ، لانها اسرار قد لا تصل بالقصة ، واحتفظ بها بيني وبين تلك الشخصية . لهذا كله فاني اكتب القصة مرة بعد أخرى وتستغرق كتابتها نحو ثلاثة اشهر ، ويكون النشر هو طريق الخلاص الوحيد منها .

وأنا لا أبدأ في كتابة القصة بمجرد انبثاق الفكرة عندي ، بل أركها نختمر ويلج علي بقوة ، وقد يستغرق اختمار الفكرة سنوات . وبدأ كتابة القصة عندي كما يبدأ الحب - بالارادة ، أي غالبا ما تكون كتابتها في البداية عملا اراديا . لكن ما أن أندمج في العمل الإبداعي حتى يصبح - كما يصبح الحب فيما بعد أيضا - عملا لا اراديا ، تبدو محاوله التخلص منه تنبه مستحيلة ، فيلج علي ويلج ولا يستطيع ان ادعه حتى انه . فالعمل الفني ندي قد تكون له الام سبه بالأم المخاض ، حتى اذا خرج الجنين أصبحت صلة الحب بين الام وطفلها أقوى من أن تنفصم .

وعندما أنتهي من كتابة قصة فاني أفرؤها بمد ان أصبحت كلا متكامل . ومعنى هذا انني أول قارئ لاعمال الادبية ، وفي هذه الحالة أخذ موقف الناقد . ففي داخل كل فنان جانبان ، جانب المنتج وجانب الناقد ، وانعنان أول ناقد لعمله ، بل ان عملية النقد تتجاوز سي كل لحظة عملية الإبداع في عملية خفية دقيقة معقدة للغاية . وفي اتخاذي موقف الناقد من عملي أحاول أن أتبين اذا كنت قد نجحت في نقل ما قصدت اليه الى القارئ .

وقد سئلت ذات مرة عن الأدوات التي استخدمها في عملي الفني ، فكتشفت أثناء الإجابة انها خمس أدوات :

أولا الملاحظة ، والملاحظة غير المتعمدة والمتعمدة في بعض الاحيان . ذلك انني أفضل انحدث الذي يوحى لي بالدلالة التي يمكن استخلاصها منه ، بحيث يصلح أن يكون موضوعا لعمل فني وليس العكس ، أي الدلالة التي تبحث عن حدث يجسدها . وفي الحالة الاخيرة - أي الدلالة التي تبحث عن حدث يجسدها - فاني ، تجنباً للوقوع في مآزق التجريد ، قد أقوم بزبارة المكان الذي يوحى لي بأحداث تجسد هذه الدلالة ، أو بالسماع ربما الى اثره بعض اسيدات ذات الخبرات المتعددة . كل هذا قد يعطينا مادة لا يمكن الحصول عليها عن طريق الخيال المحض ، انما يأتي دور الخيال في عملية المزج والتركيب بين مختلف هذه المواد المقدمة من عالم الواقع .

أما ثاني هذه الأدوات فهو القراءة ، ربما قراءة خير صغير في صحيفة قد يوحى الي بقصة ، كما ان قراءة الاعمال الادبية ، وخصوصا القصص والروايات وربما الدراسات النقدية يكون لها اثرها على ما أقدمه شكلا وموضوعا .

أما ثالث هذه الأدوات فهو التجربة أو المعاناة . ولا شك ان احتكاك الفنان في حياته العملية بالمجتمع وبغير المجتمع كعالم الحيوان والطبيعة ، منبع ثروة لا تنفذ بالنسبة له . والتجربة لا تهه المادة فقط كما تفعل الملاحظة ولا تظلمه على الاساليب المختلفة كما تفعل القراءة ، لكنها تهه الدافع الى الإبداع . فالفن اما أن يكون عبادة واما ان يكون احتجاجا . النوع الاول نجد مثلا له في الفن الذي نشأ في احضان الدين ، كالموسيقى والتصوير وأعمال النحت وفي المعابد ، والنوع الثاني هو نتاج الاعتقاد انه مهما وصلت البشرية الى أي مستوى ، فما يزال هناك امامها مستويات أفضل ، وان كماليات الامس تصبح ضرورات اليوم ، كما ان كماليات اليوم ستصبح ضرورات الغد . ولهذا فان كل جيل ينطلق الى حياة أفضل في الغد . وفنان هذا النوع هو المحتج على بقاء الاوضاع دون تطور ، ولهذا فهو يرى ما فيها من نقص ، ويدعو الى تغييرها وصولا الى ما هو أفضل . وكل من الفن

تفصيلات دقيقة . وهذا أشبه بما يحدث في الكابوس حيث نصاني  
أحداثا ونرى أشياء لا يمكن حملها لرابنتها ونقلها ومع ذلك تبدو وكأنها  
تقع فعلا ، وهذا الجمع بين التناقضين هو ما يتميز به الكابوس .

٦ - استخدام جميع الحواس لتتعرف على البيئة المحيطة ،  
فتختلط المرئيات بالسمعيات بالشميات باللمسيات وحتى بما يتصل  
بحاسة التذوق . كذلك الانتقال في حريسة بين العالمين الخارجي  
والداخلي للإنسان ابتداء بالحديث غير المنطوق الذي نرتبه ونحسن  
نهم بأن نتكلم حتى الحلم والكابوس والهديان . والانتقال كذلك في  
حرية بين الماضي والحاضر . وكذلك بين الضمائر الثلاثة المتكلم  
والمخاطب والغائب ، وان كان الضميران الاخيران ما يزالان ملاصقين  
لضمير المتكلم معبرين عن وجهة نظره وتيس عن وجهة نظر المؤلف للعالم  
بكل شيء . كل ما هناك انها وسيلة لالتقاط الحدث من أكثر من  
زاوية .

٧ - الاغتراب ، وتتم معالجته دراميا عن طريق شعور الشخصيات  
بعدم ضمانيتها ، وبالطردة ، وبالأحباط المستمر الذي تواجه به ،  
وهذا يتفق وجو الكابوس الذي يسود كثيرا من القصص .

٨ - نهذا فالعمل الفني لم يعد كما كان عند افلاطون وكما فلت  
تقليدا للتقليد ، وبالتالي تم يعد فأبلا للتفسير بمعنى قياس نجاحه  
بمدى مطابقته لواقع خارج عنه .

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

ثم وجود ذهني خالص ، كان تخيل جبلا من انذهب ، وهذا  
الوجود متوقف على وجود الإنسان ويزول بزوانه . وهذا الوجود هو  
الذي نادى الفلاسفة المثاليون اننا لسنا على يقين من وجود آخر  
غيره .

ثم الوجود الفني ، وهو محصلة الصراع أو الالتحام بين الوجود  
الذهني والوجود الواقعي ، ولكنه ليس ابهما ... بل له قوانينه

الخاصة به ، كان أمني أن أفبّل شخصا أو أضربه ، فهذا ينتمي الى  
الوجود الذهني . أما أن أفبّل الشخص فعلا أو أضربه ، فهذا ينتمي  
الى الوجود الواقعي . فاذا صورت لوحة أو أفمت تمثالا يعطيني انطباع  
الحب أو الكره ، فهذا هو الوجود الفني ، وهو التحام الفكرة التي  
تنتمي الى الوجود الذهني بالألوان أو الحجر الذي ينتمي الى الوجود  
الواقعي بهدف اعطاء انطباع أو أحداث تأثير على المتلقي . لهذا كانت  
الموسيقى - كما قال أكثر من فيلسوف وناقذ حين تعرضه لعالم  
الجمال - هي المثل الأعلى تلفنون ، لانها لا تقلد شيئا خارجها ، ولا  
تهدف الا الى أحداث تأثير أو انطباع معين لدى متلقيها .

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

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

يوسف الشاروني

القاهرة

## هيل المرابي القديمة

مجموعة قصص لـ

غادة السمان

رؤى عجيبة لعالم واقعي واسطوري تختل فيه  
ماساة الهزيمة الحزيرية حجازاوية، بذلك الاسلوب  
التوتر واللغة الحية اللذين أصبحت فيهما غادة السمان  
نسيج وحدها في القصة العربية القصيرة

ل . ق . ل

صدر حديثا