٨
٩
١٨

آثر جى دى موبسان
فى القصة المصرية القصيرة

دكتور
سعد أبو الرضا
كلية الآداب - جامعة بنها

الناشر مكتبة الرضا
القاهرة – المعادى

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة

من ظواهر الأدب المقارن ، أثر جى دى موبسان الكاتب الفرنسى (١٨٥٠ – ١٨٩٣ م) فى القصة القصيرة كرائد من روادها ، فى مرحلة من مراحل تطورها التاريخى ، على المستوى العالمى ، تميزت فيه هذه القصة بوحدة الانطباع التى ترتبط بفكرة واحدة فقط ، تحقق نهايتها المنطقية بتفرد كامل ، توضحه لحظة التنوير الكاشفة عن رؤية الكاتب ، سواء كانت هذه النهاية مركزة أم ممتدة(١) .

وبرغم أن ذلك يمثل مرحلة تاريخية تطورية ، بحيث يمكن أن يقال إن القصة القصيرة اليوم قد تجاوزت هذه السمات ، لكننا قد نجد صدى لها فى كثير من النماذج القصصية على اختلاف فى مستوى تجليها ، تبعا لتقنية الكاتب ورقى وسائله ، وكشفه عن أصالته ، وتمثله لما يقرأ وما يتصل به من نماذج قصصية فى هذا المجال ، وذلك الصدى نتيجة الاتصال المعرفى وتواصل الخبرات والثقافات والفنون بين البشر .

وبرغم أن هناك من يشارك جى دى موبسان فى هذا التوجه مثل هوثورن (١٨٠٤ – ١٩٦٤م)، وإدجار آلان بو (١٨٠٩ – ١٨٤٩ م) الأمريكيان وغيرهما ، لكن جى دى موبسان طبع هذه الأسس بطابعه ، بحيث يمكن أن تكشف لغته عن ذلك خلال دراسة قصصه .

---

(١) انظر William Henry Hudson An introduction to the study of Literature Kalyani Publishers Ludhiana New Delhi P. 379-340.

وتضح أهمية تأثير جى دى موبسان فى القصة المصرية القصيرة ، نظرا لتأثر روادها بهذا الكاتب، واتصالهم بنتاجه، وإعجابهم به، مثل محمد تيمور ومحمود تيمور وشحاته عبيد وعيسى عبيد ومحمود عزى وغيرهم ، وقد تنوعت أشكال اتصالهم بأدبه، سواء منهم من زار فرنسا وقرأه فى لغته الأصلية، أو من قرأه مترجما إلى العربية أو غيرها من اللغات الأجنبية ، وهؤلاء الرواد قد أثروا فيمن جاء بعدهم .

بل تضحأهمية تأثير جى دى موبسان ، إذا عرفنا أن الاقتباس من الآداب الأجنبية خاصة الفرنسية ، يمثل بدايات ظهور القصة القصيرة بمفهومها الحديث فى أدبنا العربى ، كما كان جى دى موبسان نفسه من أوائل من أخذنا عنهم ، كما سوف يتضح .

وثمة تأثير يتجاوز الاقتباس والتمصير – وهو المستوى الأول –، وذلك عندما يصبح هذا التأثير عاملا فاعلا فى العمل الفنى ، دون وعى من الكاتب ، بعد أن تمثله وأصبح جزءا من تراكماته وخبراته التى تسهم فى تشكيل أطره الفنية – وهو المستوى الثانى –، ويمكن أن نجد نماذج لمثل هذا التأثير خاصة عند كتاب المرحلة المتوسطة ، وهى المرحلة التى تلت جيل الرواد كما سنبين .

وبرغم أن مثل هذا البحث يتطلب الشمول لكل النتاج ، لكن النموذج يمكن أن يغنى عن الحصر ، فى الكشف عن هذا التأثير ، بمستوييه ، ليتجلى دور هذا الكاتب فى نشأة القصة القصيرة وتطورها فى مصر . ولا أتصور أن هذا العمل كاف فى جلاء هذا الدور ، لما يكتنف ذلك من صعوبة الحصر والتقصى ودقتهما ، بالإضافة إلى قلة الوسائل المعينة على ذلك ، فعلى سبيل المثال لقد أخذت أبحث عن أعداد مجلة « السفور » لسنة ١٩١٧ م ، التى يمكن أن تضىء جانبا من جهود محمد تيمور فى هذا المجال ، فلم أجدها حتى فى دار الكتب المصرية ، لكننى أعتقد أن ما قدمته فى هذا البحث يمكن أن يقدم إضاءة للقارىء للجوانب

التاريخية التى تم فى ضوئها هذا التأثير ، كما يعين فى الكشف عن مستوياته خلال تناوله لبعض النماذج التى يتضح فيها ذلك .

كما يمكن أن يكون بداية صالحة لتعميق البحث وإثرائه لتتسع مساحته الفكرية والزمنية ، بتناول نماذج أكثر لشخصيات أخرى .

ويمكن أن تتم هذه الدراسة بطريقة « رأسية »؛ عندما نتناول نتاج رائد من رواد القصة القصيرة فى مصر ، لنبحث فى مواطن التلاقى بينه وبين جى دى موبسان ، التى تكشف عن تأثره به ، لكن هذه الدراسة سوف يعوزها الكشف عن جوانب أخرى مما تتجلى عند غيره من الكتاب ..

ويمكن أن تتم الدراسة بطريقة « أفقية »؛ تشمل نماذج لعدد من الكتاب الذين يمثلون هذه الظاهرة، وبالتالى تتكشف نواحى تأثر أكثر نظرا لتعدد الكتاب.

ومن مزايا الطريقة الأفقية ، أنها يمكن أن تكشف عن جوانب أكثر لنواحى الأصالة لدى الكتاب المتأثرين ، وتلك مزية من المزايا التى يمكن أن يحققها مثل هذا البحث، بالنسبة لأدبنا وأدبائنا، بجانب قيمته التاريخية فى الكشف عن أوجه التلاقى بين نتاج أدبائنا فى مجال القصة القصيرة ونتاج جى دى موبسان ، وفى كلتا الحالتين فإن مما يسفر عنه البحث ، إبراز جهود أدبائنا وهم يحاولون إثراء أدبنا بفن مستحدث ، كما يكشف عن إخلاصهم وهم يستنبتون هذا اللون الأدبى في تربتنا ...

ويحاول هذا البحث الاستفادة من وجهتى النظر الفرنسية والأمريكية في مجال الأدب المقارن ، إذ لا يهمل الجوانب التاريخية ، كما يهتم بالجوانب الفنية ، التى هى من صميم الأدب ، وذلك بالتركيز على النصوص القصصية ، سواء لموبسان ، أو للكتاب المصريين الذين تأثروا به ، وذلك مما يتيح لنا التركيز على البنية الفنية وجلاء عناصرها القصصية ، فى محاولة لتقديم تفسير لرؤية هؤلاء الكتاب فيما يلتقون به مع موبسان ، وما يختلفون عنه فيه . لكن الشيء الذى

أحب أن ألفت الأنظار إليه ، أن موبسان قد أصبح رائدا بعد أن قطع شوطا فى الكتابة والممارسة ، وقبل ذلك فى التلمذة على فلوبير وبلزاك وزولا ، حتى تمرس بهذا الفن ، وعد رائدا من رواد القصة القصيرة ، ليس فى فرنسا فحسب ، ولكن على مستوى العالم ، بينما كان رواد هذا الفن لدينا المتأثرون به ، يحاولون تأصيله فى أدبنا الحديث ، بهدى من قراءاتهم لنتاجه ، وما يتبادلونه من نصائح وتوجيهات وتأثير فيما بينهم .

حقا قد اتصل هؤلاء الرواد بتراثنا العربى ، الذى ظهر أثره فى معالجاتهم وصياغاتهم، لكن شكل القصة القصيرة فى أدبنا الحديث، ينتمى إلى الغرب، أما ما لدينا من أشكال تراثية تتصل بالقصة مثل كليلة ودمنة ، وألف ليلة وليلة وغيرها ، فلم تستثمر بطريقة تصلنا بتراثنا ، وتوظفه فى التأصيل لفنوننا بدرجة تحقق التواصل السوى بين الأمس واليوم .

وأرجو أن تتاح لى فى القريب إن شاء الله فرصة تتبع أثر جى دى موبسان بصورة أوسع ، على مستوى أدبنا العربى الحديث ، أو على الأقل تقديم تخطيط تصورى لهذا الطموح .

هذا وبالله التوفيق منه العون وعليه التوكل .

الحضور الفرنسى فى القصة المصرية :

من أهم روافد النهضة الأدبية الحديثة الاتصال بالتراث ، والافادة من الأدبين الفرنسى والانجليزى ، حتى يمكن أن يقال « إن النهضة الأدبية العربية جاءت تعبيرا عن جدلية تفاعل وتقابل بين الموروث الأدبى العربى ، والصراع الثقافى الفرنسى الأنجلو سكسونى »[1] .

ولقد وضح الأتصال بالثقافة الفرنسية منذ حملة نابليون على مصر سنة ١٧٩٨ م، وما لبث أن توثق هذا الاتصال بتولى محمد على حكم مصر سنة ١٨٠٥ م ، وإرساله البعثات العلمية إلى فرنسا ، التى كانت فى مقدمتها بعثة رفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١ م- ١٨٧٣ م) ، وقد أخذ أعضاؤها يثرون الثقافة العربية بثمار اتصالهم بالثقافة الفرنسية ، لا سيما الشيخ رفاعه نفسه ، الذى جعل جهده للجوانب الفكرية والأدبية واللغوية ، وما لبث هذا الجهد أن نما أثره بفضل جهود تلاميذه من خريجى مدرسة الألسن التى أنشأها فى مصر .

كما كان للبنانيين والسوريين المهاجرين إلى مصر دور واضح فى إثراء الترجمة من اللغة الفرنسية ، خاصة وقد قوى اتصال اللبنانيين بالثقافة الفرنسية ، حتى أصبح اللبنانى يباهى بأنه يفكر بالفرنسية ويكتب بالعربية ، وليس إحساس المصريين والسوريين بمختلف عن ذلك كثيرا فى هذا المجال[2] .

وفى هذه الأثناء كان أثر الثقافة الانجليزية قد أخذ يحتل مكانه بفاعلية في ثقافتنا ، منذ بداية الاستعمار البريطانى ١٨٨٢م ، ثم تعددت مجالات البعثات إلى

---

(١) د. مناف منصور بودلير والقصيدة العربية بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبى الثالث بجامعة اليرموك إربد الأردن من ٢١-٢٣ من ذى الحجة سنة ١٤٠٩ هـ الموافق ٢٤-٢٦ من تموز سنة ١٩٨٩ م صفحة ١ .

(٢) السابق نفسه .

انجلترا ، يضاف إلى ذلك سيطرة الاستعمار الانجليزى نفسه ، وفرض لغته في المدارس المصرية ، وغير ذلك مما أسهم فى تكوين من يجيد الانجليزية ويترجم منها إلى العربية ، خاصة بعد أن تعددت المدارس والإرساليات والبعثات التبشيرية الانجليزية ، وتضمنت الترجمات العربية من الانجليزية ، بعض ما ترجم من الفرسنية إلى الانجليزية نفسها .

ويوضح تحليل الذوق المصرى فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، أن الحياة الاجتماعية والثقافية المصرية كانت تتجه نحو التغيير ، وتستجيب لنداءاته ، لا سيما فيما يتعلق بالاتصال بالفنون الجديدة ، والاهتمام بالكتب الأجنبية ، وقد اقترن كل ما سبق بصحوة عامة سرت فى مختلف جوانب الحياة ، وكانت القصة القصيرة الواقعية خاتمة المطاف فى الطريق الطويل الذى سلكه كتابنا فى البحث عن شكل أدبى ، يلائم ما يهدفون إليه من التعبير الأصيل عن واقع الحياة المصرية[1] ، فى أدب مصرى أصيل ينبع من البيئة المصرية ويعبر عنها تعبيرا لا محاكاة فيه ، ويصور الشخصية المصرية ، ويبرز كيانها الذى تجلى أروع ما يكون فى ثورة ١٩١٩ م[2] .

وهكذا أصبح الاتصال بالأدبين الانجليزى والفرنسى استجابة لهذه المتغيرات ، خاصة وقد انتقلت حركة الترجمة ، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وأوائل القرن العشرين نقلة هامه فى هذا المجال ، تمثلت فى الإكثار من ترجمة الفنون والفلسفة والاجتماع، بعد أن كانت توجهات الترجمة إلى العلوم

---

(١) عباس خضر القصة القصيرة فى مصر « المكتبة العربية » ، وزارة الثقافة والإرشاد القومى نشر الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة ١٣٨٥ هـ ، ١٩٦٦ م ص ١٠٤، ١٠٥ .

(٢) عباس خضر مقدمته لمجموعة شحاتة عبيد درس مؤلم المكتبة العربية وزارة الثقافة والإرشاد القومى – الدار القومية للطباعة والنشر سنة ١٣٨٤ هـ ١٩٦٤ م ص ٥ .

التطبيقية[1] ، وكان من الفنون التى حظيت بالترجمة القصة القصيرة . هـذا وقد تجاوزت الاستفادة من الآداب الأجنبية الآداب الأوربية إلى الأدب الروسى أيضا .

ومما ساعد على ترجمة القصة القصيرة ، الصحافة التى تتلاءم طبيعتها ، مع طبيعة القصة القصيرة[2] ، إذ تقدم للقارىء مادة يمكن قراءتها فى أقصر وقت ، كما أن ظهور المسرحيات قد هيأ الذوق العام للاقبال على هذه القصص المترجمة والمؤلفة ، يضاف إلى ذلك انتشار التعليم وإنشاء الجامعة المصرية سنة ١٩٠٨ م ، مما أسهم فى ترقية الوعى والاتصال بهذه الفنون الجديدة ، التى وجدت فى المتغيرات مادة خصبة لتوظيفها ، كما استفادت هذه المتغيرات نفسها من هذا الفن الجديد فى الدعوة إليها ، والإرهاص بنتائجها .

وإذا كانت نشأة القصة القصيرة قد اعتمدت على الأدب الغربى بصفة عامة ، ترجمة واستلهاما ، حتى إن هناك من يرى أن الترجمة فى هذا المجال قد اتجهت « اتجاهين متوازيين ، الاتجاه الأول نحو القصة القصيرة الانجليزية ، والثانى أخذ ينهل من القصة الفرنسية »[3] ، فإن رواد هذا الفن كانوا على صلة وثيقة بالأدب الفرنسى وقصاصيه ، لا سيما الكاتب الفرنسى جى دى موبسان ، فى « واقعيته الصادقة ، واتجاهه إلى الأحداث العادية و المشكلات اليومية ، واهتمامه بالبسطاء »[4]، وذلك لأن النهضة فى مطلعها قد اتجهت إلى فرنسا بقوة ونشاط واضحين فى المجال التطبيقى العملى أولا ، والنظرى ثانيا ، كما اجتذب اتجاه الواقعية الذى كان سائدا فى فرنسا فى قصص بلزاك وزولا هؤلاء الرواد[5] ، وأصبحت النزعة إلى اللون المحلى ظاهرة جلية فى القصص المترجم والمؤلف .

---

(١) د. سيد النساج تطور فن القصة القصيرة فى مصر ط ٤ سنة ١٩٨٤ صفحة ٦٦ .

(٢) Short Story Masterpieces selected with An Introduction By Rshad Rushdy p;i

(٣) السابق نفسه ص ٦٧ .

(٤) د. أحمد هيكل تطور الأدب الحديث فى مصر ط ٤ دار المعارف القاهرة ص ٢٠٦ – وكذلك انظر عباس خضر القصة القصيرة فى مصر ص ١٠٥، ٨٠ .

(٥) د. أحمد هيكل الأدب القصصى والمسرحى فى مصر ط ٢ سنة ١٩٧١ دار المعارف القاهرة ص ٣٣ وص ٣٥ وكذلك انظر تطور فن القصة القصيرة فى مصر ص ٦٩ .

النزعة إلى اللون المحلى ظاهرة جلية فى القصص المترجم والمؤلف خاصة بعد ثورة سنة ١٩١٩ م التى أسهمت فى تجلى الطابع المصرى متألقا فى مختلف مناحى الحياة ، وقد استجابت القصة الفنية الحديثة لذلك الطابع ، فتناولت بالوصف والتصوير والتحليل تلك الشخصيات الشعبية الأصيلة التى صنعت الثورة وارتبطت بها[١]

وإذا كانت مجلة البيان التى صدر عددها الأول فى ١٤ أغسطس سنة ١٩١١ م ، كان يصدرها الشيخ عبد الرحمن البرقوقى ، قد عرضت كثيرا مما ترجم من قصص عن اللغة الانجليزية ، فى مجال الأدب ، فإن صحيفة السفور التى صدرت فى ٢١ يوليو سنة ١٩١٥ م قد ظهر فيها كثير مما ترجم عن اللغة الفرنسية فى المجال نفسه ، خاصة بعض القصص لجى دى موبسان ، بل إن هذه الصحيفة نفسها ، قد عرضت فى باب خاص بها هو « باب القصص » نتاج كثير من الكتاب المصريين الذين تأثروا بالقصص الفرنسية ، وبجى دى موبسان خاصة ، كما رعت هؤلاء الكتاب مثل محمد تيمور ، ومحمود تيمور ، وعيسى عبيد ، وشحاته عبيد ، وحسن محمود ومحمود عزى[٢] ، هذا بالاضافة إلى أن المجلتين كلتيهما قد نشرتا قصصا ودراسات نقدية من الإنجليزية والفرنسية .

ومما يدل على أهمية الحضور الفرنسى والموبسانى خاصة فى مجال القصة القصيرة ، أن هذه الصحيفة « السفور » كان لها دور بارز فى رعاية وتطور هذا الفن ، حتى ليقال إنها الصحيفة الوحيدة التى أسهمت بطريقة مباشرة فى تطور فن القصة القصيرة فى مصر[٣] ، ليس فقط بنشرها لما يترجم عن الفرنسية ، ورعايتها لهؤلاء الرواد ، الذين تأثروا بالثقافة الفرنسية وقصاصيها ، ولكنها كانت حريصة على أن تقدم من المترجمات ما يقترب من الأصل ، كما كانت المدرسة الفرنسية فى الترجمة بصفة عامة – تحفل بالدقة فى التعريب ، والمحافظة على الروح الأصلى للنص ، ولا تغفل ذكر صاحبه ، وهذه الملاحظات تؤكد أهمية الأثر الفرنسى فى

(١) فتحى الإبيارى : عالم تيمور القصصى . الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة سنة ١٩٧٦ م ، ص ١١٨ .

(٢) المرجعين السابقين نفسيهما .

(٣) تطور فن القصة القصيرة فى مصر ص ٧٠ .

نشأة وتطور القصة القصيرة فى مصر ، وأهمية أثر كاتبنا جى دى موبسان فى هذا المجال .

ويتجسد هذا الأثر بصورة أقوى وأعمق من اعتراف بعض هؤلاء الكتاب أنفسهم بتأثرهم بموبسان ، مثل محمد تيمور (١٨٩٢ – ١٩٢١ م) ومحمود تيمور (١٨٩٤ – ١٩٦٤ م) ، لا سيما وأولهما ينسب إليه نشأ القصة القصيرة فى مصر ، بشكلها الفنى الحديث الذى ترتبط به[١] ، يقول محمود تيمور « ولم تقف مطالعاتى عند الأدب العربى قديمه وحديثه ، ما ألف فيه ، وما ترجم إليه ، فقد كانت معرفتى بالانجليزية والفرنسية قد نمت نموا يمكننى من أن أقرأ الأدب الغربى فى هاتين اللغتين ، وأرشدنى شقيقى إلى قراءة ما كتب « موبسان » الفرنسى و« تشيخوف » الروسى فى مجموعاتهما القصصية ، فقرأت لهما ، أو قل عببت من أقاصيصهما عبا ، فأما « موبسان » فقد راقتنى منه قدرة على تصوير قطاعات كثيرة من الحياة مختلفة الألوان ، فيها بساطة وفيها صدق ، وفيها امتلاك لناصية الصياغة القصصية ، وفيها مهارة جمع الأطراف التى يبنى عليها العمل القصصى من أحداث وشخصيات ..»[٢] ، كما أن محمد ومحمود تيمور قد أشرفا على صحيفة « السفور » فى وقت من الأوقات ليواصلا جهودها فى نشر الثقافة وتطور الأدب[٣] .

(١) د. أحمد هيكل « تطور الأدب الحديث فى مصر » ط ٤ دار المعارف القاهرة ص ٢٠٤، ٢٠٧ وكذلك انظر محمود تيمور « أدب وأدباء » ط دار الكاتب العربى للطباعة والنشر القاهرة ص ١٤٠–١٤٥، وكذلك انظر عباس خضر « القصة القصيرة فى مصر » ص ١٠٩، ص ١٧٤ .
وله أيضا اتجاهات الأدب العربى ص ١٩٧ – ١٩٨ . وكذلك انظر : عباس خضر « القصة القصيرة فى مصر » ص ١٠٩ ، ص ١٧٤ .

(٢) محمود تيمور « اتجاهات الأدب العربى فى السنين المائة الأخيرة » ط مكتبة الآداب – المطبعة النموذجية القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ١٩٧–١٩٨ .

(٣) تشير مقدمة مجلة السفور فى عددها الأول من السنة الخامسة (١٣/٢/١٣٣٨ هـ ٦/١١/١٩١٩م) إلى ذلك ، وقد كتب هذه المقدمة محمد ومحمود تيمور : « كلنا يعلم الغاية التى من أجلها ظهرت السفور فى عالم الصحافة ، وما هذه الغاية غير السفور فى كل شىء ، فى الآراء والأفكار ، فى الاجتماع والآداب ، بل فى كل ما يكون من شأنه التمسك بكل شىء مفيد ، والإقلاع عن كل شىء قديم قليل

ولقد وجدت مجلات أخرى جعلت الاهتمام بالقصة من أولى مهامها كمجلتى « الفجر » ، و « الرواية » وقد أنشئت أولاهما سنة ١٩٢٥ م وواصلت النشر حتى سنة ١٩٣٩م[١] ، أما ثانيتهما : فقد كان لها اهتمام متميز بالثقافة الفرنسية خاصة القصة القصيرة ، بما يزيد عن اهتمام صحيفة السفور فقد اختصت بالقصة ، مما يجعل دورها رائدا أيضا فى هذا المجال ، فقد حرص صاحبها ومديرها أحمد حسن الزيات على نشر كثير من القصص المترجم خاصة لموبسان ، وذلك خلال سنة ١٩٣٧ ، ١٩٣٨ ، ١٩٣٩ م ، كما نشرت نفس هذه المجلة كثيرا من النتاج القصصى لكتاب مصريين كالمازنى ونجيب محفوظ وجميلة العلايلى وعبد الحميد جودة السحار وغيرهم ، كما أنشئت أيضا مجلة « كوكب الشرق » التى كان لها اهتمام ظاهر أيضا بالقصة[٢] ، وهكذا تعددت وسائل النشر لا سيما بعد تعدد المطابع التى أخذت تصدر المجموعات القصصية ، مما مكن للقصة القصيرة نشأة وتطورا .

الفائدة .. نبشر الجمهور بنزعة جديدة للسفور لا تراها فى جريدة مصرية أخرى ألا وهى نزعة الفنون الجميلة (التمثيل - التصوير ، والموسيقى ، فسوف نكتب فى هذه الأبواب دون أن نهمل باب الاجتماع والأدب من شعر ونثر .. » .

(١) د. أحمد هيكل الأدب القصصى والمسرحى ط ٢ سنة ١٩٧١ م ص ٣٣ .

(٢) عباس خضر القصة القصيرة فى مصر ص ٢٧ .

جى دى موبسان
ملامح من حياته وفنه

ولد جى دى موبسان فى سنة ١٨٥٠ م قريبا من دييب من أسرة تزعم النبالة ، لكنها قليلة الثروة ، وقد أصبح موظفا فى المكاتب الحكومية فى باريس؛فى البحرية والتعليم[١] .

ولقد نشأ طفلا من أب إباحى ، لكن أمه وجدت فى أخيها الشاعر الرجل الكامل ، الذى يعوضها عن افتقادها مثالية الزوج ، آملةأن تجد فى ابنها ، النموذج الذى تتطلع إليه ، وقد دفعه هذا التناقض الذى أحس به إلى أنه كثيرا ما كان يذهب إلى البحر ، ليجد فى وجهه كل سرور الخلق ووحشيته ، كما اصطحبه الصيادون فى بحثهم عن السمك فى ضوء القمر ، « وكان يرسم الخطط الواسعة مع قدامى البحارة على التلال ويشرف معهم من خلال مناظيرهم المقربة على حافة المجهول»[٢]، أضف إلى ذلك تعلقه بنهر السين عندما كان موظفا ، وتردده كثيرا عليه ، ورحلاته المتعددة فى البحر المتوسط ، وقد شكل ضوء القمر والبحر كثيرا من آرائه القصصية ، وخلفياتها الفنية ، كما يتضح فى قصصه القصيرة مثل « فى ضوء القمر » ، و« صديقان » ، وغيرهما .

وبرغم أنه اتصل بدراسة القانون ، لكنه لم يستمر ، لا سيما عندما وقع الغزو البروسى لفرنسا عام ١٨٧٠ م ، والتحق موبسان بالجيش[٣] ، وقد شغله الثأر من الألمان ، وعلاقتهم بقومه ، كما جسد فنيا كثيرا من مشاعر البغض للبروسيين

---

(١) Cazamain Ahistory of frensh literature Oxford University Press 1960 P. 362.

(٢) هنرى توماس ، دانالى توماس « أعلام الفن القصصى » ترجمة عثمان نويه مراجعة محمد بدران المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر دار الكاتب العربي للطباعة والنشر ص ٢١٤، ٢١٦ .

(٣) Guy De Maupassant Francis steegmuller Laurel Reader First Printing 1959 USA P.8.

خلال قصصه ، منزلا بهم أحط الصفات ، ومبرزا من السلوك الوطنى لقومه شبابا وشيوخا ما يرفع من مكانتهم تجاه هذا الغازي ، ويكشف عن بطولتهم التى ران عليها بطش الغزاة ، وقد وضح ذلك فى مجموعته القصصية « كتلة الشحم وقصص أخرى سنة ١٨٨٥ م » ، وهى المجموعة التى أسهمت فى إذاعة صيته ، وإبراز مكانته بين الأدباء ، فى منتديات باريس[١] ، وقد كشفت عن كثير من سماته الفنية فى رسم الشخصية ، ومعالجة الواقع بطبقاته البشرية ، وتجسيد العلاقات الفنية بين عناصر قصصه القصيرة .

لكن اتصاله بجستاف فلوبير مؤلف « مدام بوڤارى » ، كان مهما في تشكيل حياته ، لا سيما أنه كان صديقا لأسرة جى دى موبسان ، تربطه بهم علاقة وثيقة ، فتتلمذ عليه ، وتلقى نصائحه ، وعرض عليه قصائده ، ومسرحياته وقصصه ، فتبناه ، وغمره برعايته، يصحح له أخطاءه ، ويرشده إلى مصادر ثقافته[٢] ، وكذلك فقد كان من أهم العوامل الفاعلة فى توجهاته ، والكشف عن عبقريته ، لا سيما وقد أكد له فلوبير على أهمية الملاحظة ، « لاحظ ، لاحظ ، ثم لاحظ »[٣] ، وهى نصيحة أسهمت فى توجيهه وإيقافه على دقائق الواقع والحياة ، فأدرك أهم التفاصيل التى شكلت كثيرا من قصصه ، سواء فى إبراز ملامح شخصياته ، أو تجسيد جزئيات أحداثه فى مختلف قصصه ، وسواء فيما يتعلق بحياة الفلاحين النورمنديين الذين اتصل بهم ، وعاش بينهم ، أو الجنود الذين خالطهم ، أو عامة الناس الذين يحملون هموم الحياة والواقع ، وينوؤون بها فى قلق وسخرية ،

---

(١) جى دى موبسان كتلة الشحم وقصص أخرى ترجمة وتقديم إحسان سركيس منشورات وزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية دمشق سنة ١٩٨٨م : التقديم .

(٢) السابق نفسه ص ٩ وانظر A History of Frensh litemature P. 363 وكذلك د. الطاهر أحمد مكى : القصة القصيرة دراسة ومختارات ط ٤ دار المعارف القاهرة سنة ١٩٨٥ م ص ٦٥ .

لذلك فأشخاصه « جميعا لا ينعمون براحة دينية أو روحية ، ومع ذلك فهو شاعر متنكر فى زى ساخر قاسى الفؤاد ، فتشاؤمه ودقته العلمية وأسلوبه المشرق البسيط الذى ينحو فيه منحى الأدباء الأقدمين إنما هو مستعار من مظاهر جيل الشبان الذين يعيشون حوله »[1] ، وقد وضح اهتمامه بدقة التفاصيل وعمق ملاحظته ، وقلق شخصياته التى تجلى التشاؤم والسخرية ، حتى « لقد صار الرسام الأكبر للعبوس البشري » ، وهو يرسم وليس به حب ولا كراهية ، ولا غضب ولا عطف ، فهو يعرض علينا كل الأرواح الغريبة العجيبة ، وكل منكودى الطالع عرضا واضحا بحيث نراهم بأعيننا نحن، فنجدهم أحق من الطبيعة نفسها ، إنه يبعث إلى الحياة دون أن يصدر حكما ... وإنه ليعدل الطبيعة في حياده وعدم اكتراثه »[2] ويتضح ذلك في قصصه التى منها : بيت تيليه ، والآنسة فيفي ، والحبل .

ولقد حاولت المدرسة الطبيعية بزعامة زولا دراسة الإنسانية على طريقة العلوم ، واجتذبت عددا من الأتباع ، من بينهم موبسان نفسه ، وشكلوا « مجموعة أصحاب النزعة الطبيعية » ، التى مثلتها مجموعة قصصية هى « أمسيات ميدان » سنة ١٨٨٠ م ، ولكن ما لبث أن انفصل عنها ، وبتأثير هذه المدرسة وتوجيهات فلوبير انتهى إلى الواقعية ، لكنه شكل من الملامح ما تفردت به قصصه وشخصيته وأثر بها فى تطور تاريخ القصة القصيرة .

ولقد توفى سنة ١٨٩٣ م ، بعد حياة حافلة بالإخلاص الفنى ، والمعاناة من أجل الإنسانية ، ومشاكلها فى أدق نبضاتها ، وقد تعاون عليه القلق والعلل النفسية ، ومات دون أن يكون له مبدأ فلسفى يعيش عليه :

« إن هناك من الحقائق ما يساوى الناس عدا ، فكل منا يكون لنفسه صورة خادعة للعالم . وهو خداع شعرى أو عاطفى أو بهيج أو مقبض أو قذر أو كئيب حسبما تكون طبيعته .. كخداع الجمال وهو تقليد إنسانى .. وخداع الدمامة وهو فكرة متغيرة .. وخداع النذالة الذى يستهوى الكثيرين . وكبار الفنانين هم أولئك الذين يسعهم حمل الإنسانية على قبول انخداعاتهم الخاصة »[1]، لكنه مات مخلفا من الملامح الفنية ما أسهم فى تشكيل تطور القصة القصيرة ، واقترن بميلادها وتعدد صورها ، محددا هويتها كفن حديث .

ولعل من أهم سمات القصة لديه التى أثر بها فى كتابها لدينا أنه يوجه عنايته للتعبير عن حالات النفس الإنسانية وتوتراتها ، والأحاسيس التى تضطرب فيها ، والعمق والتركيز فى تقديم الأشخاص العاديين ، الذين هم فى الوقت نفسه من عامة الواقع الذى يرصده .

ويتجلى هذا الأثر فى :

أولا : بنية القصة القصيرة بصفة عامة ، حتى أصبحت بعض قصصه القصيرة نموذجا لها من حيث ما تمثله من « وحدة الانطباع » الذى يعد أساسا من أسس القصة القصيرة ، كقصته « القلادة »[2] ، وهو بمثل ذلك يعد من رواد القصة القصيرة على مستوى العالم[3] .

وترتبط وحدة الانطباع فى قصص جى دى موبسان بتركيز اهتمامه على شخصية واحدة فى حدث واحد ، قد تمر بها لحظة يحدث فيها تغيير حاسم فاصل لها

---

(١) أعلام الفن القصصى ص ٢٢٣ .

(٢) William Henry Hudson An Interoduction To the study of Literature 9th Indian Edition 1979 P. 339.

(٣) السابق نفسه ص ٣٤٣ .

فى موقفها من الحياة أو فهمها لها[1] ، وهو ما يسمى « بلحظة التنوير » ، كما حدث لشخصية أنى مارينيان فى قصة « فى ضوء القمر » ، و « كتلة الشحم » فى القصة التى تحمل نفس الاسم .

وهناك أساس ثالث يرتبط به الأساسان السابقان هو : « تناسق الخطة الروائية أو الحبكة » ، حيث يقوم بناء القصة القصيرة على الصراع بين الشخصيات ، والأجزاء المتتالية للحدث والنهاية[2] التى تمثل نتيجة لهذا التتابع .

وبرغم أن الأسس السابقة تعتبر أسسا عامة بالنسبة للقصة القصيرة ، لكن تشكيل موبسان لها فى قصصه ، بلغته الخاصة ، جعلها من مميزاته فى الوقت نفسه ، وطبعها بطابعه .

ثانيا : فى رسمه للشخصية من الخارج والداخل ، والاهتمام بدقة تفاصيلها وملامحها ، المستمدة من الواقع ، لكنها مصنوعة ببراعة ، تكشف عن سريان سخريته فيها ، وفى حركتها ، تلك السخرية القائمة على التناقض والمبالغة الكاريكاتورية ، وذلك للكشف عن موقفه من الحياة ، كما يبين التغير فى هذه الشخصية عن نمو الحدث نفسه وتطوره ، خلال حبكة قصصية فنية ومنطقية فى أحيان كثيرة – كما سبق أن أوضحت –، وهو يوظف كل المعلومات المعطاة فى تشكيل حبكة القصة ، التى يجليها حركة الشخصية الوحيدة ، وليست الشخصية المحورية ، إذ برغم وجود شخصيات أخرى ، لكنها امتداد يسهم فى قصة هذه الشخصية الوحيدة[3] .

وهذه التقنية جلية فى كثير من قصص موبسان ، كما تبرزها قصته « فى ضوء القمر » التى سوف نقدم ترجمة لها ، وكذلك فى مجموعة « كتلة الشحم »

---

(١) انظر آيان رايد القصة القصيرة ترجمة د. منى مؤنس الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٩٠ ص ١١٠ .

(٢) السابق نفسه ص ١١٥–١١٦ .

(٣) انظر Robert Scholes Elements of fiction New York Oxford University Press 1981 P.60

التى صدرت ترجمتها عن وزارة الثقافة فى سوريا سنة ١٩٨٨ م ، أى بعد مائة عام تقريبا من تأليفه لها ، تلك المجموعة .. « التى أكسبته الشهرة وحددت اتجاهه كقصاص »[١] ، لكن خلال هذه المدة صدرت ترجمات كثيرة لقصصه ، فى مختلف أرجاء العالم العربى والتى كان منها أيضا « الحبل » و« القلادة » و« توين » وجبان ، والخبز المعلون ، ومجنون،واللص ، والاعتراف[٢]وغيرها وقد اتصل بها أيضا من اتصل فى فرنسا فى لغتها الأصلية .

ثالثا : وهو يعتنى بلغته اعتناء شديدا ، برغم سهولتها ، كما يتضح فيها أثر التصوير ، مما يكشف عن قدرته كشاعر أيضا ، فقد مارس كتابة الشعر ما بين عامى ١٨٧١ ، ١٨٨٠ م ، إذ يوظف هذه اللغة السهلة الجميلة المتأنقة المتآلفة فى الإيحاء بجو قصصه ، عندما تمتزج الشخصية بالطبيعة ويتفاعلان كما وضح مثلا فى وصفه للجو الذى التقت فيه ابنة أختهم بحبيبها فى قصته « فى ضوء القمر » ، عندما أبرز تآزر جمال الطبيعة : أضواء وأشجار ، وأصوات الكائنات ، وغير ذلك من مظاهر الطبيعة المتناسقة المتآلفة التى شكلت منظرا إلاَهيا آسرا ، كأنه إطار مقدس يلتقى فيه المحبون ..

وهو خلال ذلك يكشف عن حب شخصياته للحياة ، و« الفناء فيما هو محبوب » ؛ و« أسلوب موبسان يؤكد هذا الانطباع عن السلاسة التعبيرية فالكاتب لا يمتح فعلا من إيقاعية الكلمات أو من تجانسها فى الجملة ، وإنما يتبع الطريق الأبسط ، ومع ذلك فوراء البساطة المألوفة، والصفاء المنبه، تقنية ذات اطمئنان مدهش ، فهى السهل الممتنع »[٣] .

---

(١) جى دى موبسان كتلة الشحم وقصص أخرى ترجمة إحسان سركيس وزارة الثقافة دمشق سنة ١٩٨٨ م .

(٢) انظر : مجلة الرواية . الأعداد : ٨ ، ١٦ سنة ١٩٣٧ م – العدد ٢٣ سنة ١٩٣٨ م ، العددان ٤٨ ، ٦٧ سنة ١٩٣٩ م (القاهرة) .

(٣) السابق نفسه ص ١٩ .

ولقد انتهت به التجربة إلى أن الملامح العابرة ، والأحداث البسيطة ، والأفراد المغمورين ، لا تصلح الرواية للتعبير عنهم فى الواقعية الجديدة ، وأن القصة القصيرة وهى تجىء منفصلة ، وتعبيرا عن لحظة محددة ، أفضل قالب يصب فيه انطباعه عنهم . وكان هذا اكتشافا خطيرا، ومن أهم الاكتشافات الأدبية فى العصر الحديث فى الوقت نفسه ، لأن القصة التى ارتضاها موبسان ولاءمت مزاجه ، وافقت روح العصر ، وكانت وسيلة طيعة للتعبير عن الواقعية الجديدة ، وغايتها اكتشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العامة المألوفة ...

كان يتصور الحياة قبيحة ، ويركز التفاته فى نقطة صغيرة منها ، وهى عادة نقطة كئيبة رثة غير شائقة ، ويأخذ هذا الجزء الصغير فيضغطه إلى أن يعبس أو يدمى ، ولكن أتعس قصصه يومض فى روايتها بريق الشهوة ...

وأشخاصه لا ينعمون براحة دينية أو روحية ، وهو شاعر فى زى ساخر ، متشائم وقاسى القلب .... فهو يعرض علينا كل الأرواح الغريبة ، وكل منكودى الطالع ، عرضا واضحا بحيث نراهم بأعيننا فنجدهم أروع من الحقيقة نفسها »[1] .

فى ضـــوء القمـــر[2]

ولقد تعددت النماذج القصصية المترجمة التى أثرت فى القصة المصرية ، وكان من بينها نماذج الكاتب الفرنسى جى دى موبسان ، الذى سوف نحاول تتبع بعض مظاهر تأثير قصصه فى القصة القصيرة فى مصر لا سيما قصته « فى ضوء

---

(١) د. الطاهر مكى القصة القصيرة دراسات ومختارات ط ٤ دار المعارف سنة ١٩٨٥ ص ٦٤، ٦٥ .

(٢) Short Story Masrerpieces Selected with an intro-duction by Rashad Rushdy Published by Anglo-Egyptian Bookshop 1957 p.1

القمر » ، التى ترجمت إلى اللغة العربية أكثر من مرة ، وكان لها تأثير جلى واسع فى الرواد الأوائل محمد تيمور ومحمود تيمور ومحمود عزى ، وغيرهم ؛ وإليك ترجمة لها :

يجدر بألى مرينيان أن يسمى حقا شرطى الإله ، إنه قسيس طويل رفيع ، متعصب إلى حد ما ، لكنه ذو روح عالية . كل معتقداته جامدة دون أدنى تحول حتى ليظن أنه قد فهم الإله تماما ، وتعمق أهدافه ورغباته وغاياته .

وقد يطرأ على ذهنه سؤال فى تجواله هنا وهناك بمشى حديقة الكنيسة الصغيرة لبلدته : لماذا خلق الله هذا ؟ وهنا يضع نفسه مكان الإله من وجهة نظره ، باحثا دائما وبتصلب ، حتى يكون مقتنعا بأنه اكتشف السبب ، وليس هو بالمتذمر فى ثورة التقى ، ودائما يقول : يا إلهى إنها وسائلك تتكشف ، إننى خادم الإله ، يجب أن أعرف سبب ما يريد ، أو اتنبأ به إذا لم أعرفه .

ويبدو له أن كل شىء فى الطبيعة قد خلق بمنطق كامل عجيب ، حيث يتعادل القبلى والبعدى . فما وجدت الظلال إلا لتبهجك فى السير ، والنهار لإنضاج المحاصيل ، والأمطار للرى ، والمساء لتتهيأ للنوم ، وظلام الليل للراحة .

ولقد وجدت الفصول الأربعة ، لتفى بمتطلبات الزراعة تماما .

من ثم لا يتطرق إليه الشك فى كون الطبيعة لم تخلق عبثا ، وأن مختلف الكائنات تكيف نفسها على النقيض ، فى أشد حالات الأزمنة المختلفة فى المناخ والظروف .

لكنه يكره النساء ، يكرههن بدون وعى ، ويزدريهن بالفطرة ، وغالبا ما يردد قولة المسيح : أيتها المرأة ماذا أفعل معك ؟ وقد يضيف : « إن الإنسان غالبا ما يقول إن الإله نفسه لم يسر خاصة بهذا العمل الذى صنعته يداه » . والمرأة أيضا بالنسبة له كما قال الشاعر : كالطفل غير نظيف أبدا . إنها الفتنة التى أوقعت

الرجل الأول فى الشرك ، وما تزال تواصل أعمالها اللعينة ، وهى الكائن الضعيف الخطير ، واللغز الخفى المزعج ، وبالإضافة إلى جمالها الخطير ، فإنه يكره روحها المحبة للنفس .

وغالبا ما يستشعر هجوم رقة النساء عليه ، ومع ذلك يرى نفسه غير قادر على المهاجمة ، من ثم يتعاظم سخطه فى مواجهة الحاجة إلى الحب التى تهتز دائما فى قلوبهن .

من وجهة نظره يرى أن الإله لم يخلق المرأة إلا لإغراء الرجل واختباره ، وعليه ألا يقترب منها بدون حذر ، للدفاع الذى يجب أن يتخذه ، والمهارة التى يعزز بها موقفه لمواجهة أى ترصد ، لأن المرأة فعلا مثل الشرك ، بذراعيها الممتدتين ، وشفتيها المتعطشتين للرجل .

إنه لا يتسامح فقط إلا مع الراهبات ، نظرا لعدم ضررهن بسبب عهدهن ، لكنه برغم ذلك يعاملهن بقسوة ، ففى أعماق قلوبهن الطاهرة ، كان يدرك حنانهن الأبدى ، الذى يسرى فيه برغم أنه قسيس .

ولقد كانت له ابنة أخت تعيش مع أمها فى منزل صغير قريب منه، وقدعزم على أن يجعلها راهبة ، إنها جذابة ، طائشة ، مثيرة ، تقبله بعنف ، وتضمه إلى قلبها بينما هو يحاول أن يخلص نفسه بقوة من حضنها ، وبرغم ذلك فإنها تدغدغ مشاعره بحيث تخدر أى إنسان .

وغالبا ما يحدثها عن الله ، عن إلهه هو ، وهو يسير بجوارها عبر الممرات خلال الحقول ، وتستمع إليه بصعوبة ، لكنها تنقل نظرها بين السماء ، والعشب ، والأزهار ، بمرح الحياة الذى يتراءى فى عينيها . وقد تندفع أحيانا للأمام ممسكة ببعض المخلوقات الطائرة التى تحضرها صائحة : خالى انظر ما أجملها ، كم أحب أن أقبلها . وهذا الاحتياج إلى « تقبيل الطيور » والأزهار

الحلوة يثيره مزعجا له ، كما ينفر القسيس الذى يرى فى هذا رقة لا يمكن انتزاعها، تفيض دائما من قلوب النساء .

وذات يوم ، بحذر ، أخبرته – زوجة حافظ المقدسات التى ترعى بيته – أن لابنة أخته حبيبا !

وإذا به يعانى انفعالا مخيفا ، ويقف مختنقا والصابون يغطى وجهه أثناء الحلاقة .

وعندما أحس من نفسه القدرة على التفكير والكلام ، صاح مرة : « هذا ليس حقيقيا إنك تكذبين يا ميلانى » .

ولكن المرأة القروية وضعت يدها على قلبها، قائلة : سوف يحاكمنى الرب، إذا كنت أكذب عليك يا سيدى لى كورى ، لقد أخبرتك أنها تذهب إليه كل مساء ، عندما تكون أختك فى السرير ، ويتقابلان عند النهر ، وتستطيع أن تذهب إلى هناك لترى بنفسك بين الساعة العاشرة ومنتصف الليل ، وهنا توقف عن حك ذقنه ، وبدأ يقطع الغرفة سيرا بسرعة ، كعادته فى ساعات تفكيره الخطير ، وعندما حاول بدء حلاقته مرة ثانية جرح نفسه ثلاث مرات من الأنف للأذن .

لقد ظل صامتا طوال يومه ممتلئا غضبا وثورة ، بالنسبة له كقس متحمس ضد وجود قوة الحب ، بالإضافة إلى الغضب الأخلاقى للأب ، والمدرس ، وراعى الأرواح ، فقد خدع وسرق واستغل بواسطة طفل ، واستشعر الأسف الشديد الداخلى الذى يحس به الأبوان ، عندما تعلن ابنتهما أنها قد اختارت زوجا لها بدون رأيهما ، وبرغم نصيحتهما لها .

وبعد تناول عشائه حاول أن يقرأ قليلا ، لكنه لم يستطع ضبط نفسه ، فقد تضاعف غضبه . وما أن دقت الساعة العاشرة حتى أخذ عصاه البلوطية المخيفة ، التى تعود أن يحملها عندما يخرج ليلا ليزور المرضى . وبالابتسام لاحظ هراوته الهائلة وقد أحكم عليها قبضة الفلاح الصلدة ، قاطعا بها دوائر التهديد فى الهواء .

وفجأة علا بها شاحذا أسنانه ، ثم هوى بها على الكرسى الذى انفلق ظهره شطرين ساقطا بثقل إلى الأرض .

وفتح بابه ليخرج ، لكنه توقف أمام عتبته مأخوذا ببهاء ضوء القمر الذى نادرا ما نراه .

وبما وهبه من روح سامية ، كأرواح الشعراء الحالمين خاصة ، وآباء الكنيسة ، أحس فجأة برقة غامرة ، وحرك عواطفه وجه الليل الهادىء ذو الجمال الجليل .

وفى حديقته الصغيرة ، التى تستحم فى البريق الناعم ، وقد رسمت أشجار الفاكهة ظلالها ، على سير أطراف الخشب الرقيقة ، المكسوة بالخضرة ، بينما تتسلق الشجرة العملاقة حائط المنزل ، وتفوح منها أنفاس شهية حلوة تتردد خلال الليل الدافىء كروح عطرة .

أخذ يتنفس بعمق ، ويعب الهواء كما يعب الشاربون الخمر ، ويمشى الهوينا ، مفتونا مأخوذا وقد نسى ابنة أخته غالبا .

وعندما كان يخطو إلى الخلاء ، توقف ليتأمل السهل كله ، مغمورا بهذا البهاء اللطيف ، غارقا فى سحر الليل الناعم المؤسى ، والضفادع تلقى بصورة جماعية فى الفضاء أنغامها القصيرة القوية ، ومع إغراء ضوء القمر تختلط أنغام عنادل بعيدة بهذه الموسيقى المتقطعة ، التى توحى بالأحلام ، ومن ثم يهتز لحن هادىء خفيف مناسب للقبل .

استمر « أبى » فى سيره ، وقد أخذت قوته تتضاءل ، ولكنه لا يعرف السبب .

وأحس بوهن ، وفجأة تعب ، ولديه رغبة شديدة فى الجلوس ، ثم ليتوقف قليلا هناك ، مادحا الله فى كل أفعاله .

وأسفل منه يدور خط عظيم ، من شجر الحور متتبعا انحناءات النهر الصغير ، وعلى الضفاف تعلق ضباب دقيق كبخار أبيض ، تعبره أشعة القمر الفضية مكونة وميضا .

ما زال القس واقفا بعد ، نافذا إلى أعماق روحه بعاطفة قوية متنامية ، وقد استولى عليه شك وقلق غامض ، وأحس أن ثمة سؤالا من تلك الأسئلة التى يضعها لنفسه على وشك أن يولد .

لماذا خلق الإله هذا ؟ منذ أن قدر الليل للنوم ، والسكينة ، والراحة ، ولنسيان كل شيء ، ولماذا جعله أكثر سحرا من النهار ، وأكثر حلاوة من الأسحار والغروب ، وهذا النجم المتأنى المغرى أكثر شاعرية من الشمس ، ويكتم السر أكثر مما يبدو هادفا لإضاءة الأشياء، بنعومة شديدة وخطورة ، أشد من النجم العظيم ، ولماذا جاء يضيىء كل الظلام ؟ لماذا لا يذهب للراحة أحلى المغنين كما يفعل غيرهم ، ولماذا يظل يغنى فى الظلام المضطرب الغريب ؟ ولماذا يغطى الدنيا نصف القناع هذا ؟ ولماذا اهتزازات القلب ، وعواطف الروح ، وخدر الجسم ، ولماذا عرض الإغراءات التى لا يراها الإنسان منذ أن يستحضر الليل النوم ؟ ولماذا وجد هذا المنظر المقدس ؟ وهذا الفيض الشعرى الذى ينصب من السماء للأرض ؟ لم يفهم « أبى » هذا مطلقا .

لكن حينئذ ، هناك – أسفل – على طول حافة المرج ، ظهر شبحان يسيران متجاورين تحت أقواس الأشجار المظللة ، وقد غمرها بريق الضباب ، كان الرجل هو الأطول يلف ذراعه حول عنق عشيقته ، ومن وقت لآخر يطبع قبلة على جبهتها .

لقد أضفيا حياة على المنظر المحيط بهما ، وصنعا إطارا مقدسا ، وكأنه تعبير عنهما ، وظهرا كأنهما مخلوق واحد فريد ، من أجله وجد هذا الهدوء وصمت

الليل ، واقتربا من القس يمثلان إجابة فريدة على سؤاله ، تلك الإجابة التى هى منحة من مولاه على سؤاله .

لقد وقف دون حراك ، وأسقط فى يده ، يخفق قلبه ، وقد شبه ذلك ببعض قصص الكتاب المقدس مثل حب روث وبوز ، وكأنها تحقيق لرغبة الإله فى إحدى مقولات الكتاب المقدس العظيمة ، لقد مرت خلال ذهنه ألوان الأغانى ، وصيحات الغيرة ، ونداءات الجسد ، وكل الشعر العاطفى لهذه القصيدة التى تموج بالرقة والحب ، وقال لنفسه : ربما أوجد الإله بعض الليالى كهذه ، ليليس مثله عشق الناس .

وقد انسحب أمامهما بينما استمرا هما فى سيرهما ، ذراعا فى ذراع ، وقد تحقق من أنها ابنة أخته ، وحينئذ سأل نفسه هل هو على وشك عصيان الإله ، وهل حقيقة لا يسمح الإله بالحب منذ أحاط هذا الموقف ببهاء واضح مثل هذا ؟

واستغرقه الذهول ، والخجل ، وكأنه أدخل فى معبد لاحق له فى دخوله .

مستويات التأثير :

ولقد كان للقصة القصيرة عند جى دى موبسان تأثير واضح فى كثير من كتابها لدينا خاصة الرواد كما أشرت ، وقد تعددت مظاهر هذا التأثير وأشكاله خلال مستويين هما :

١ – الاقتباس والتعريب والتمصير .

٢ – الاستفادة التلقائية من بعض سمات موبسان .

أما أولهما : الاقتباس والتعريب والتمصير ، فهو محاولة تمثل رواد القصة القصيرة لدينا وهم يقتفون أثر روادها على مستوى العالم ، كمرحلة تهيؤ مواهبهم للخلق والإبداع فى هذا المجال ، ولا يعنى ذلك أن هناك تتابعا زمنيا بين هاتين المرحلتين السابقتين فقد تقترنان ، كما توضح ذلك مجموعات قصصية منها مجموعة محمد تيمور ، « ما تراه العيون » حيث يكتب قصة « ربى لمن خلقت هذا النعيم » فى أكتوبر سنة ١٩١٧ م ، وهى مقتبسة عن قصة موبسان « فى ضوء القمر » ، بينما يكتب قصتيه«فى القطار» ، و« عطفة المنزل رقم ٢٢ » فى يونيه من العام نفسه ، لكن الاقتران بين هاتين المرحلتين : الاقتباس والتمصير من ناحية ، ومحاولة الخلق والإبداع من ناحية أخرى ، توضح ما يبذله المبدعون لدينا خاصة الرواد – من جهد فى سبيل إثراء أدبنا الحديث ، باستحداثهم هذا الجنس الأدبى فيه .

وليس هناك صعوبة فى إدراك هذا المستوى وهو الاقتباس والتمصير ، حيث تتضح فيه المتابعة للأصل بمجرد النظر فى العمل المقتبس أو الممصر ، وقد يبين الكاتب نفسه ذلك بين يدى عمله ، كما فعل محمد تيمور سنة ١٩١٧ م[١] ، عندما كتب قصة « ربى لمن خلقت هذا النعيم » التى ظهرت بعد ذلك فى مجموعته

(١) ولد محمد تيمور فى سنة ١٨٩٢م ، وقد نشأ فى بيئة تتميز بالغنى وحب العلم والأدب ، فقد كان والده أحمد تيمور ممن كرسوا حياتهم لخدمة اللغة العربية ، ومعارفها وفنونها ولديه مكتبة عامرة ، كما كانت عمته عائشة التيمورية شاعرة محبة للعلم والفكر والأدب ، فى هذه البيئة نشأ محمد تيمور متأثرًا بوالده

القصصية « ما تراه العيون » التى أصدرتها وزارة الثقافة والإرشاد القومى فى مصر، ضمن سلسلة المكتبة العربية وذلك فى سنة ١٣٨٣ هـ - ١٩٦٤ م ، وهى اقتباس أو تحوير واضح لقصة موبسان « فى ضوء القمر » السالفة الذكر ، التى قدمنا ترجمة لها ، والكاتب نفسه يقرر ذلك بين يدى قصته فيقول : « هذه القصة لموبسان الكاتب الفرنسى الشهير ، بدل المعرب أشخاصها وزمانها ومكانها وموضوعها ، ممصرا كل جزء فيها ، فلم يبق من الأصل إلا روح الكاتب ، واتبع المعرب فى ذلك خطة تولستوى فى قصصه التى نقلها عن موبسان »[٢] .

ومن كان يحضر مجلسه من العلماء والأدباء ، من هنا فقد اتصل بكتب الأدب العربى ودواوين الشعر فيه ، وقد نظم الشعر وهو طالب فى المدرسة الثانوية ، كما كتب بعض المقالات فى جريدة « المؤيد » ، واتصل بفرقة الشيخ سلامة حجازى ، وكون فرقة تمثيلية بالمنزل .

وقد سافر إلى برلين ليدرس الطب بعد انتهاء المرحلة الثانوية ، لكنه غادرها إلى باريس ليتعلم القانون ، وهناك توجه توجهاً كاملاً إلى قراءة الأدب الفرنسى ، خاصة جى دى موبسان ، ومتابعة التمثيل ، وعاد بعد ثلاث سنوات سنة ١٩١٤ م إلى مصر ، دون أن تتاح له فرصة العودة لاستكمال دراسته ، حيث حالت الحرب العالمية الأولى بينه وبين ذلك ، لكنه كان قد أسرته الحياة الديمقراطية ، وما فى الغرب من مظاهر التقدم ، مما ذكى فيه الرغبة فى الإصلاح ، من هنا فقد كان التعبير عن الشخصية المصرية من همومه الدائمة ، وبرغم أنه التحق بعد عودته بمدرسة الزراعة العليا ، لكن اهتماماته الأدبية طغت على كل ما عداها ، وسيطرة عليه فكرة تمصير الآداب ، وقد ساعده على إشباع هذه الاهتمامات والتفرغ للكتابة فى المسرحية والقصة والشعر ، ظروف حياته لاسيما مقدرة أسرته الغنية ، وشبابه المتحمس ، فلم يشغل نفسه بغير الكتابة فى الأدب وفنونه .

وبرغم ارستقراطيته فقد اختلط بمختلف طبقات الشعب ، سواء فى درب سعادة بحى الحمزاوى حيث قصر والده ، أو بضيعتهم حيث كان يختلط بالفلاحين .

وبرغم اتصاله بالقديم ، فلم يخضع نفسه له ، وإن استفاد من نصاعة الأسلوب وجزالته ، كما لم يستهوه الحديث والاتصال بالغرب ، مع إعجابه به ، لكن البحث عن الشخصية المصرية ، وإبرازها فى أدبه ، كان همه الشاغل .

ولذلك فقد أعجب بحديث عيسى بن هشام « للمويلحى » ، وبقصة زينب لمحمد حسنين هيكل ونصح أخاه محمود بقراءتهما ، كما شاركه فى إدارة صحيفة السفور فى سنتها الخامسة ، بجانب كتاباته فى غيرها من الصحف والمجلات ، وممارسته للمسرحية تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً ، وتعاطيه للشعر الذى شغلت قصائده كثيرًا من أعداد صحيفة السفور ، وقد توفى سنة ١٩٢١ م ، بعد أن خلف نتاجاً مسرحياً جمع فى ثلاثة كتب ضخمة ، ومن مسرحياته عبدالستار أفندى والعشرة الطيبة .

(أ) محمد تيمور مجموعة « ما تراه العيون » الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٣٨٣ هـ سنة ١٩٦٤ م صفحة ٥٧ .

لكن مقارنة بسيطة بين ما كتبه محمد تيمور، وما قدمه موبسان، تؤكد أن محاولة تيمور مجرد خطوة على الطريق لاستنبات هذا الفن بمفهومه الحديث فى أدبنا العربى ، وقد أشار عزيز أباظة إلى جهد محمد تيمور فى هذا العمل ، وهو يقدم له هذه المجموعة القصصية قائلا : « ولم يكتف محمد تيمور بالخلق ، بل عمد إلى الأدب الفرنسى فاقتبس منه ما صلح للتمصير ، وإنك لواجد فى هذه المجموعة قصة للكاتب الكبير (جى دى موبسان) مصرها كاتبنا ، ونجح نجاحا ملحوظا فى إضفاء الأجواء القاهرية الصميمة على هذا العمل الفرنسى الجليل »[1] .

وبين محاولة « المحافظة على روح العمل الأصلى ، وإضفاء الأجواء القاهرية » عليه ، تقع قصة « ربى لمن خلقت هذا النعيم » ، التى يكشف الجزء الأخير فيها عن مدى تأثير قصص موبسان لاسيما قصته « فى ضوء القمر » على هؤلاء الرواد ، وتعلقهم بهذه القصة ، خاصة هذا الجزء الكاشف عن التحولات فى شخصية أبى مارينيان، بطريقة فنية آسرة، قوامها تكنيك موبسان فى توظيف كل ما يقدم فى القصة من معلومات تتفاعل[2] لتشكيل بنية قصصية ، تجليها لغة بسيطة ، سهلة ، « تتألف من جمل ظاهرة ، مصوغة صياغة موجزة موضوعية ، مجردة من التعليقات العاطفية ، أو تطفل مشاعر الكاتب »[3] ، لكنها تكشف عن التحولات الداخلية فى الشخصية، بناء على استجابتها للبيئة التى يختارها الكاتب لها ، ويشكلها من معطيات الطبيعة ، التى تتآزر مع هذه اللغة على جلاء أبعاد الشخصية خلال رمز أو استعارة تبلغ فيها القصة قمتها ، وتنتهى إلى نهايتها الفنية ، كما وضح فى نهاية الترجمة التى قدمناها لقصة موبسان « فى ضوء القمر »

---

(١) السابق نفسه المقدمة بقلم عزيز أباظة صفحة ط .

(٢) انظر Elements of Fiction P. 60

(٣) انظر Ahistory of Frensh Literature P. 3'2.

(ص ٢٥ : ص ٢٧) ، وإليك ما كتبه محمد تيمور مقابلا لهذا الجزء ، ويتضح منه محاولة المريد تتبع الرائد[١] :

« تمشى البك فى الحديقة ونظر إلى السماء نظرة ابتهال وخضوع ، فوجد القمر لامع الصفحة والنجوم زاهية ، فقال مخاطبا ربه : (ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟) . ثم نظر للأشجار فوجدها تتمايل يمنة ويسرة ، وقد هب نسيم عليل يحمل إليه شذى الورد وعبق الياسمين ، فقال مخاطبا ربه : (ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟) . ونظر للنهر فوجد أشعة القمر الفضية تلاعب أمواج النيل ، ورأى قاربا يحمل قوما يغنون ويضحكون ، وسمع فى تلك الآونة نشيد طائر يغنى فى جوف الليل البهيم ، فقال مخاطبا ربه : (ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟) ثم جلس على كرسى ونظر لكل شىء لهذه الصورة الطبيعية التى رسمتها يد الخالق على صفحة الوجود ، لهذا الجمال الذى يكشف الستار عن عظمة الخالق وقوته وشفقته وحنوه ، لهذه الجنة التى هى مهبط الحب وخلوة اللذة والنعيم ، فقال مخاطبا ربه : (ربى لمن خلقت هذا النعيم ؟) ثم تذكر أيام كان شابا يخفق قلبه لرؤية العيد فأغمض عينيه ورتل بعض آيات القرآن الكريم وأحاديث النبى ﷺ ، ثم فتح أجفانه وقال : (ما تلك إلا جنة الـ ..) . ولم يدر أى كلمة يتم بها جملته ، فوقف وهو حائر الطرف ، وإذا به يرى شبحين يسيران نحوه ، فاختفى وراء شجرة كبيرة تحجب جسمه عن الناظرين ، ودق قلبه دقات متتابعة ، وقال لنفسه : (من هو هذا الغريب الذى يجسر على التنزه فى حديقتى قبل منتصف الليل ؟) .

واقترب الشبحان منه فتفرس فيهما فإذا به يرى ابنته تسير بجوار شاب جميل الصورة ، وقد سندت رأسها على كتفه ، عرف البك الشاب بعد أن تفرس فى

---

(١) محمد تيمور « ما تراه العيون » نشر الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة سنة ١٣٨٣ هـ ١٩٦٤ م ص ٦٠، ٦١ .

وجهه وقال لنفسه : (هذا هو الشاب الفقير الذى كان يسكن بجوارنا أيام كنا نسكن الحمزاوى) ، ووقف الشبحان وتحادثا على مسمع منه ، فقال الفتى :

– أنا مرغم على تركك يا حبيبتى وإنى أقسم لك أنى سأبقى على عهد حبى الطاهر الشريف إلى أن يضم عظامى القبر .

فأجابته الفتاة :

– وأنا أقسم لك على ذلك .

وقبلها الفتى فى جبهتها وسار معها متخذا وجهة السور ليعود أدراجه إلى منزله .

خرج البك من مخبئه وهو ساكن صامت ، ومكث هنيهة يفكر ، ثم نظر للسماء والنهر وللأشجار ، لهذا الجمال الطبيعى ، لهذه الجنة الدنيوية ، لهذا النعيم الحيوى ، وقال لنفسه بعد أن فكر قليلا فيما رآه وفيما سمعه : (ربى إنك خلقت هذا النعيم للمحبين ، ولعمرى ما تلك إلا جنة الحب !!) . ورتل آيات من القرآن ودخل إلى منزله ، وقد علت شفتيه ابتسامة تعبر عن هنائه وغبطته » .

أما المستوى الثانى للتأثير : فيتضح فى محاولة بعض الكتاب الاستفادة من بعض سمات موبسان فى رسم الشخصية ، أو تشكيل بنية القصة القصيرة التى تتجلى فى بساطة الإطار ، والتحليل الواقعى وهو يطرق عيوب المجتمع[1] ، أو تشكيل نهايات قصصه ، أو وحدة الطابع فى القصة القصيرة أو غير ذلك ، وبرغم أن هذه الملامح والسمات ، إنما تتجسد فى البنية القصصية للقصة القصيرة بصفة عامة ، لكن الفصل هنا من أجل إبراز نواحى التأثير .

---

(١) انظر د. محمود حامد شوكت مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر ط دار الفكر العربى القاهرية سنة ١٩٧٤ م صفحة ٢٥٣ .

ومن الطريف فى هذا المجال ملاحظة أن هذا التأثير يقل تدريجيا مع تطور القصة القصيرة ورقيها فى أدبنا الحديث ، بما يكشف عن تجلى موهبة كتابنا فى هذا المجال ، وقد استوت وحققت قدرا ملحوظا من النضج والتفرد ، فجيل التيموريين يتضح فى كتاباته التأثر جليا ، ثم يقل فى جيل يوسف إدريس ومحمد عبد الحليم عبد الله إلى حد كبير ، لتتضح ملامح الخلق والإبداع ، إلى أن تتجلى ظاهرة الإبداع جلية فى نتاج نجيب محفوظ من القصة القصيرة ، لا سيما وقد صاحب ذلك من التطورات ما جعل النموذج الموبسانى ممثلا لشكل من أشكال القصة القصيرة ، مرتبطا بمرحلة من مراحل تطورها ، قد تجاوزتها القصة اليوم ، برغم أهمية ذلك النموذج فى تاريخ القصة القصيرة على مستوى العالم وتطورها .

نموذج لأثر جى دى موبسان فى محمد تيمور :

وتطالعنا أول قصة قصيرة فى مجموعة محمد تيمور السابقة « ما تراه العيون » وهى « فى القطار » ، وربما كانت هى أول قصة قصيرة فى أدبنا الحديث[1] ، وهى متأثرة بقصة « كتلة الشحم » لموبسان ، وهى أول « مجموعته القصصية كتلة الشحم وقصص أخرى » ، حيث نلمح فيهما التقاءهما فى رسم الشخصيات ، والإطار العام للبنية القصصية الذى يكشف عن وجهة نظر الكاتب فى عمله ، ونؤكد هنا على الفارق فى المستوى ، حيث إن مجموعة موبسان هذه لم تكن أولى كتاباته ، وأنها كانت من أسباب شهرته ، وذيوع صيته ، بينما مجموعة محمد تيمور تعتبر الأولى له ، بل هناك من يعتبرها أول قصة قصيرة فى أدبنا الحديث ، ووراء ذلك ما وراءه من فوارق بين الرائد والمريد ، لكن المحاولة كما أشرت تكشف عن الجهد والإخلاص الذى بذله هؤلاء الرواد فى هذا المجال .

ولعل فى مقدمة ما يستلفت النظر إلى فنه ، هى تلك « السخرية » القائمة على التناقض كأسلوب يوظفه فى الكشف عن جوانب الفساد والانحراف فى المجتمع ، من ثم تفيض بهذه السخرية قصص موبسان سواء فى سرده وحواره ، أو رسم شخصياته ، وعقد حبكته ، أو لحظة التنوير لديه ، بل كل عبارة تشكل بنيته القصصية .

ومن حيث الإطار العام « لكتلة الشحم » نجد أن موبسان فيها يتخذ من العربة التى تجرها الخيول « مكانا » يضم شخصياته بما بينها من تناقضات حادة ، للكشف عن النفاق الاجتماعى والأنانية ، عندما يصبحان ديدن بعض الناس ، خاصة البرجوازيين فى مواجهة الأزمات التى لا يشغل الإنسان فيها بغير نفسه

---

(١) انظر عباس خضر القصة القصيرة فى مصر ص ١١٤ .

ومصالحه ، حتى لو أدى به ذلك إلى التضحية بغيره ، ودفعه إلى الجحيم ، كما يتجلى من وراء ذلك تدنى المحتل وبغض الإنسان الشديد له ، حتى ولو كان هذا الإنسان غير سوى ، مما يضاعف من إحساس المتلقى بدناءة المحتل وفساده ، بصورة مطلقة ، من هنا جمع موبسان فى هذا « المكان الضيق » بين تاجر الخمور لوازو وزوجته ، ومن يشتغل بصناعة الغزل ، وذى ميول سياسية ، ومن طبقة أرق وهو السيد كارى لامادون وزوجته ، والكونت والكونتيسة دى بريفيل اللذين ينتميان إلى طبقة النبلاء ، وراهبتين، والسياسى الديمقراطى كور نيدى ، وأخيرا السيدة إليزابث روس التى تحترف البغاء ، وهم يستقلون هذه العربة للسفر من روان إلى الهافر بحثا عن الأمان ، والغازى الألمانى (البروسى) يجتاح فرنسا .

وتتضح « المفارقة » فى بنية القصة بنفور الجميع – فى أنفة واستعلاء – من هذه البغى فور علمهم بامتهانها ، برغم ما بينهم من تناقضات حادة ، لكنهم جميعا سريعا ما يجتمعون ويلتفون حولها ، فى مودة ومحبة وتواضع ، وقد استبد بهم الجوع فى رحلتهم الطويلة الشاقة ، ولا يجدون ما يسد رمقهم ، والثلوج تغطى الطريق ، إذ كانت هذه المرأة هى الوحيدة التى احتاطت للأمر ، واصطحبت معها من الطعام الدسم الجيد والشراب ما يكفى هؤلاء الرفاق المتفارقين .

وتمتد « المفارقة » بحدة عندما احتجز الضابط البروسى هذه القافلة فى أحد الفنادق التى لجأوا إليها فى الطريق ، ريثما يقضى من هذه البغى وطرا ، فقد رفضت فى إباء شديد وتعفف ، وقد استيقظ فيها حس الإباء الوطنى ، أنفة من هذا الغازى البغيض ، لكنهم فى تودد ومحبة أيضا ، يجتمعون متآمرين لإقناعها بقبول ذلك وطنية وتضحية من أجلهم ، و« لإرغام هذه القلعة الحية على استقبال العدو فى ساحتها »[1] مع إبائها الشديد ، خاصة وقد مل هؤلاء الرفاق الانتظار هنا ، وبرغم خضوعها ، واستجابتها لما كانت ترفضه بشدة، حرصا على حل الأزمة ،

---

(١) جى دى موبسان « كتلة الشحم وقصص أخرى » صفحة ٨٣ .

لكنهم إذ يسمح لهم الضابط بالرحيل ، ويستقلون عربتهم حاملين معهم من الطعام – هذه المرة ما يحتاجون إليه ، لا يقدمون لها من هذا الطعام شيئا ؛ برغم التهامهم لما كان فى سلتها فى الطريق ، بينما هى لم تحضر معها شيئا الآن ، فقد شغلتها ملابسات الموقف ومتناقضاته عن الاستعداد لبقية الرحلة ، بل لقد عادوا إلى نفورهم منها واجتنابهم لها ، بعد أن استجابت إلى إلحاحهم ، ونبذوها غارقة فى دموعها .

ونجد نفس « الإطار » و« المفارقة » فى قصة « فى القطار » لمحمد تيمور ، مع اختلاف فى المادة الموظفة ، عندما يتخذ الأخير « العربة » أيضا مكانا يضم فيه شخصياته المتناقضة ، لكنها عربة قطار ، وهكذا يلتقى الكاتبان على « وحدة المكان » حيث تحتك فيه الشخصيات المتناقضة ، وهى عند تيمور الراوى ، والشيخ ، والطالب ، والأفندى الموظف ، والشركسى المسن ، والعمدة ، الذين وظفهم فى معالجته لقضية اجتماعية إنسانية أيضا ، وهى حق الفلاح كإنسان فى الحياة الكريمة والتعليم ومحو أميته ، وهى وجهة النظر التى يتبناها الراوى (المؤلف) والطالب ، وهما بذلك يشكلان طرف « المفارقة » ، بينما يشكل طرفها الآخر الشيخ والموظف والشركسى والعمدة ، عندما لا يرون فى الفلاح الذى تعتمد عليه الأمة ، إلا شخصا متخلفا غير سوى ، لا يستحق إلا الإذلال والضرب ، بينما يرى الطالب والراوى أن سر تخلفه وظلمه ، مصدره سوء المعاملة التى ينقاها من غيره ، ممن يتصورون أنفسهم أفضل منه ، ويتسيدونه بالباطل كهؤلاء : الشيخ والموظف والشركسى والعمدة ، لكن هذا التصور أثار حفيظة الشخصيات الأخرى المقابلة ، التى اتخذت من رأى الطالب المناصر للفلاح دليلا على أن التعليم مفسدة له ، وهكذا تكشف القصة عن فساد التصور الاجتماعى للعلاقة بين الإنسان وأخيه ، لا سيما فلاح مصر المظلوم ممن يخدمهم .

كما يتجلى التأثير أيضا فى التقاء الكاتبين فى طريقة رسم الشخصيات ، بأسلوب يتميز بالدقة والسخرية القائمة على التناقض والمبالغة ، التى تجسد

كاريكاتورية الرسم ، وهى ملامح لا تخطئها عين القارىء ولا عقله ، وهو يتتبع موبسان فى تحديده لأبعاد شخصياته من الخارج والداخل ، ويمكن أن نأخذ نموذجا واحدا يضيء هذه الفكرة ، وهو رسمه لشخصية « البغى »[1] . يقول موبسان :

« (كانت المرأة واحدة من اللائى يسمين بالمستهترات ، وكانت مشهورة ببدانتها التى جعلتها تستحق لقب كتلة الشحم ، كانت صغيرة القد ملتفة من كل جانب ، مكتنزة الشحم ذات أنامل منتفخة تضيق عند السلاميات فتصبح أشبه بمشكاك من المقانق القصيرة ، وكانت لها بشرة لماعة مشدودة ونحر عامر يتدلى فوق ثوبها ، ومع ذلك ، فهى ما زالت مشتهاة يتهافت عليها ما دامت نضارتها ترضى العين ، كان وجهها تفاحة حمراء ، برعم شوفان مقبلا على التفتح ، يتكشف أعلاه عن عينين سوداوين جميلتين ، يظللهما حاجبان كبيران كثيفان يلقيان ظلهما داخل العينين ، ويتكشف أدناه عن فم عذب ملموم ندى المقبل ، تملؤه أسنان براقة ودقيقة .

كانت أيضا ، على ما يقال ، ذات صفات لا تقدر) » .

وإليك نموذجا من الشخصيات التى يقدمها محمد تيمور وهو يحاول أن يقترب من نموذج موبسان وطريقته ، فى الدقة والتناقض والسخرية والمبالغة القرينة بالكاريكاتورية ، وذلك فى رسمه لشخصية الشيخ[2] :

« (وإذا بباب الغرفة قد انفتح ودخل شيخ من المعممين، أسمر اللون ، طويل القامة ، نحيف القوام ، كث اللحية ، له عينان أثقل أجفانهما الكسل ، فكأنه لم يستيقظ من نومه بعد ، وجلس الأستاذ غير بعيد عنى وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على المقعد ، ثم بصق على الأرض ثلاثا ، ماسحا شفتيه بمنديل

---

(١) السابق نفسه صفحة ٥٣ .

(٢) محمد تيمور « ما تراه العيون » صفحة ٥ .

أحمر يصلح أن يكون غطاء لطفل صغير ، ثم أخرج من جيبه مسبحة ذات مائة حبة وحبة ، يردد اسم الله والنبى والصحابة والأولياء والصالحين » .

أما لغة موبسان فهى واضحة سهلة ، لكنها منتقاة بعناية ، متآلفة تكشف بجلاء عن غايات توظيفها ، مصورة ، فتسهم – وذلك هو الأهم – فى نمو حدثه وتفاعل شخصياته واكتمال بنيته القصصية ، خاصة وهو يلائم بينها وبين أجزاء حدثه ، فتبين عنه ، وإليكم لقطة لوصفه لأثر الطعام الذى أبرزته السيدة إليزابيث روسى والجميع يتضورون جوعا ، لكنهم لا يجدون ما يسد رمقهم[1] :

« (توجهت جميع الأنظار إليها ثم انتشرت الرائحة موسعة المناخر ومسيلة اللعاب الغزير فى الأفواه ، مع تشنج مؤلم فى الفك تحت الأذنين ، بلغ احتقار السيدات لهذه الفتاة درجة الوحشية ، واستحال إلى ما يشبه الرغبة فى قتلها أو رميها من العربة على الثلج ، هى وقدحها وسلتها ومؤنها .

بيد أن لوازو كان يلتهم بعينيه الوعاء الذى وضع فيه فرخ الدجاج المطبوخ فقال : « فى بكور هذا اليوم ، كانت السيدة أكثر حيطة منا ، أناس يعرفون دائما كيف يفكرون فى كل شىء » ، فرفعت رأسها نحوه قائلة ... » ، ثم اندفع الجميع دون استثناء فى مشاركتها فى الأكل ، ليقترب الحدث بذلك من نهايته .

وإليك مفتتح قصة محمد تيمور « فى القطار » وهو يحاول ترسم أثر موبسان ، إذ يختار لغة – حقيقة – هى جزء من اللغة الأدبية التى كانت سائدة فى ذلك الوقت ، وهى تقوم على الجزالة والفصاحة ، وتتميز بمنزع بيانى ، كان رائده مصطفى لطفى المنفلوطى فى ذلك الوقت ، لكن محمد تيمور أيضا حاول خلال ذلك أن يوظف هذه اللغة ، وهى تستمد من معطيات الطبيعة ما يكشف

---

(١) جى دى موبسان « كتلة الشحم وقصص أخرى » ص ٥٧ .

عن طريق « التقابل » عن نفس مكتئبة، وهو يبحث عن وسيلة لتسرى عنه شيئا من همومه ، من ثم يصبح السفر بالقطار إلى الضيعة هو تلك الوسيلة ، وهو فى الوقت نفسه بداية تشكيل حدثه فى بنيته القصصية[٢] :

« (صباح ناصع الجبين يجلى عن القلب الحزين ظلماته ، ويرد للشيخ شبابه ، ونسيم عليل ينعش الأفئدة ويسرى عن النفس همومها ، وفى الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح ، والناس تسير فى الطريق وقد دبت فى نفوسهم حرارة العمل ، وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة ، وأسأل نفسى عن سر اكتئابها فلا أهتدى لشىء .

تناولت ديوان « موسيه » وحاولت القراءة فلم أفلح ، فألقيت به على الخوان ، وجلست على مقعد ، واستسلمت للتفكير كأنى فريسة بين مخالب الدهر .

مكثت حينا أفكر ، ثم نهضت واقفا ، وتناولت عصاى وغادرت منزلى ، وسرت وأنا لا أعلم إلى أى مكان تقودنى قدماى ، إلى أن وصلت إلى محطة باب الحديد ، وهناك وقفت مفكرا ، ثم اهتديت للسفر ترويحا للنفس ، وابتعت تذكرة درجة ثانية – وركبت القطار للضيعة لأقضى فيها نهارى بأكلمه) » .

بل قد نجد الملمح نفسه بدقائقه التى وظفها موبسان فى رسم الصورة ، نجده عند محمد تيمور فى المجال نفسه ، ولكن بدرجة أقل ، إذ يصور موبسان وجه إحدى الراهبتين وبه آثار الجدرى ، وصفا كاريكاتوريا ساخرا فيقول :

« كانت إحداهما مسنة ، ذات وجه أنكش من تأثير الجدرى ، كما لو أنها تلقت بوجهها ، عن كثب ، وابلا من الطلقات »[١] بينما محمد تيمور يعرض

---

(٢) محمد تيمور « ما تراه العيون » ص ٥ .

(١) كتلة الشحم وقصص أخرى ص ٥٢ .

لنفس الملمح فى وجه شخصية العمدة ، لكنه يقدمه بصورة أقرب إلى المباشرة ، لكنها فى الإطار العام لرسم الشخصية ذات دلالة ساخرة إذ تتآزر مع غيرها فى الإبانة عن ذلك ، يقول :

« وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا ، وصعد منها لغرفتنا أحد عمد القليوبية ، وهو رجل ضخم الجثة ، كبير الشارب ، أفطس الأنف ، له وجه به آثار الجدرى ، تظهر عليه مظاهر القوة والجهل »[٢] .

ولعل ما سبق على مستوى البنية ورسم الشخصية واللغة الموظفة يوضح لنا أثر جى دى موبسان الواضح فى رائد القصة القصيرة المصرية محمد تيمور ، كما يتضح من وراء ذلك أثر جى دى موبسان نفسه فى القصة القصيرة فى مصر ، فقد أثر محمد تيمور فيمن عاصروه أو جاءوا بعده ، الذين التفتوا إلى فن موبسان نتيجة نصيحة محمد تيمور لهم ، خاصة أخاه محمود كما أشرنا سابقا .

---

(٢) ما تراه العيون ص ٧ .

نموذج لأثر جى دى موبسان فى محمود تيمور :

ويستمر أثر جى دى موبسان فى القصة المصرية القصيرة لدى محمود تيمور[1] ، الذى وجهه أخوه محمد تيمور إلى هذه الوجهة ، ويقرر ذلك محمود قائلا : « وامتدح لى شقيقى غير مرة ، موبسان ، الكاتب الأقصوصى الفرنسى فبدأت أطالعه ، وما كدت أقرأ له مجموعة حتى فتنت به ، وتابعت قراءاتى إياه فى شغف عظيم ، واتسعت مطالعاتى فيما بعد فى القصص الأوروبى وتشعبت ،

---

(١) ولد محمود تيمور سنة ١٨٩٤ م ونشأ بدرب سعادة بحى الحمزاوى بالقاهرة فى أسرة ثرية تتميز باهتمامها بالعلم والأدب . وقد التحق بمدرسة الزراعة العليا بعد المرحلة الثانوية ولكنه لم يتمها لمرضه فتركها ، وازداد اهتمامه بالأدب واقباله عليه بانتظام وشغف .

وقد نمى فيه أبوه أحمد تيمور باشا حب المطالعة والتأليف ، كما هيأ بمكتبته له سبل الاتصال بالمصادر والمراجع التى أسهمت فى تكوينه ، وكانت عمته عائشة التيمورية الشاعرة التى رآها وقرأ لها ، تحمسه إلى ذلك .

وإذا كانت الأسرة قد انتقلت إلى عين شمس ، فقد كان منزلها بالحمزاوى ودرب سعادة قبل ذلك مهبطا لكثير من العلماء والأدباء ، كالشيخ محمد عبده ، والشيخ الشنقيطى وغيرهما .

كتب محمود الشعر صغيرا ، كأخيه محمد ، وإن كان الأخير يحافظ على الوزن والقافية ، وقد كان محمود رومانسيا مغرقا فى الخيال ، ولذلك أعجب بنزعة المنفلوطى فى هذا الصدد ، وقرأ له وسحره أسلوبه ، كما اتصل بكثير من الشعر العربى والأجنبى ، خاصة شعر المعاصرين .

قدم له والده ألف ليلة وليلة ، كما قرأ زينب لهيكل ، وقبلها حديث عيسى بن هشام للمويلحى .

ولقد كان لأفكار أخيه محمد ونصائحه بعد عودته من فرنسا أثر عظيم فى توجيهه ، تحول من الرومانسية إلى الواقعية ، كما لفت نظره إلى موبسان ، الذى أعجب به إعجابا شديدا ، وقرأ له كثيرا ، وما أن كتب أخوه محمد « ما تراه العيون » ، حتى أعجب بها ، مما دعاه إلى كتابة باكورته « الشيخ جمعه » ، وهو تلك الشخصية التى كان يلتقى بها فى الضيعة ، عندما يذهب إلى هناك ، ويتصل بالفلاحين ويعايشهم ، وبتأثير أخيه أيضا كان يهتم بتصوير ، الواقع واللون المحلى اهتماما كبيرا فكتب بعد « الشيخ جمعة » ، « عم متولى » سنة ١٩٢٥ ، «والشيخ سيد العبيط» سنة ١٩٢٦م ، و«رجب أفندى» سنة ١٩٢٨م ، وهى مجموعات قصصية ، لكنه بعد زيادة اتصاله وفهمه لنظريات الأدب العالمى أخذ يتجه إلى الجوانب الإنسانية ، ويهتم بالنفس البشرية ، والتقدم فى تصويرها ، وهو ما سماه « الأدب الكبير » كما عنى بقضية الفقر والغنى ، التى شغل بها كبار الكتاب مثل تولستوى ، وبذلك شمل اهتمامه القرية والمدينة وقضايا الإنسان فيهما .

ولكننى حتى اليوم ما زلت محتفظا (لموبسان) بالمكان الأول فى نفسى ، فهو عندى زعيم الأقصوصة الأكبر ، وفن موبسان فى نظرى فن كامل توافرت فيه كل العناصر اللازمة لبناء قصة قوية ، من حيث عرض الموضوع ومعالجته ، وتحليل شخصياته ، وتسلسل الحوادث وخواتمها ، كل ذلك فى وضوح واتزان ، ولا أذكر أنى قرأت له قطعة لم تهزنى ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى القصص الروسى ، وقرأت لتشيخوف و« تورجنيف » ، ومن ماثلهما ، فرأيت تأثير موبسان واضحا فى بعض انتاجهم »[1] ، وهكذا يكشف محمود تيمور عن إعجابه الشديد بموبسان مما مكن لتأثره به ، واتصاله به اتصالا قويا عن طريق القراءة باللغة الفرنسية .

كما يعترف بريادة موبسان له قائلا : « وكان لابد لى أن أتخير رائدا يخط لى الطريق ، ويضىء لى جوانبه ، رائدا يحسن التودد إلى نفسى بحديثه ، فأحسن الإصغاء إليه ولا أمل الوعى لما يقول ..... إنك لتتحدث حديثا عجبا ، يقطر عذوبة وصفاء ، وإنك لتتخذ أسلوبا لا يروع بما فيه من تنميق العبارة وإحكام الصوغ ، وإنما يروع بما يسرى فيه من حيوية وحمية »[2] .

ويتضح تأثير موبسان فى قصص محمود تيمور فى ضوء السمات التى أشرنا إليها ؛ **أولا : من حيث البنية القصصية والإطار العام** : نجد فى قصة محمود تيمور « سر المصابيح الزرق » أن ظلم الحياة التى يسيطر عليها المستعمر ، يدفع بشخصية « نواعم » إلى مسلك غير سوى ، فتفتح بيتها عند الميناء الشرقى فى الإسكندرية لجنود الاحتلال ، كى تحقق مستوى ماديا من الحياة لأبيها المتهدم وابنها الصغير ، ولكن فى بيت آخر ، بميدان المحطة ، بعيدا عن منزلها الآخر بفساده وانحرافه ، وهكذا تجمع بين الانحراف والفساد ، والأمومة والبنوة المثالية فى نظرها ، حتى قتل ابنها فى مظاهرة ضد الإنجليز ، وإذا ما جد الجد ، وخرجت

---

(١) القصة القصيرة فى مصر ص ٧٤ .

(٢) محمود تيمور أدب وأدباء دار الكاتب العربى القاهرة ص ١٤٠ .

المظاهرات لتمجيد ذكرى الشهيد ، خرجت الأم تحمل الراية وتتصدر الجميع ، فتقتل ويمتزج « دمها بدم ولدها على ديباجة الراية الحمراء راية الوطن »[1] .

وبرغم هذا الملمح الرومانسى ، لكنه لا يخفى ما فى القصة من واقعية مردها هذه البنية القائمة على التناقض ، وعلى الشخصية المتفردة ، المتذبذبة بين السمو والإسفاف ، وانقسامها بين السوية والانحراف ، مما يتصل بالمأساة فى طبع الإنسان ، ويكشف عن « محنة الحياة الاجتماعية التى تحفل فى احتدامها بألوان النقائص والمفارقات »[2] ، وهى تقريبا نفس الملامح التى كشف عنها موبسان فى قصصه التى أشرنا إليها والتى منها « كتلة الشحم » ، و« فى ضوء القمر » .

هذا برغم أن « سر المصابيح الزرق » ليست قصة قصيرة ، لكنها تكشف عن مدى تأثير جى دى موبسان فى محمود تيمور .

وفى قصة أخرى لمحمود تيمور « هى البديل » ، نجد فيها بنية قصصية ذات خطة وحبكة تترسم خطوات موبسان فى ضوء القمر ، إذ نجد الشخصية بتناقضها عماد هذه البنية ، وتنتهى القصة بنهاية لا تختلف كثيرا عن نهاية قصة « فى ضوء القمر » لموبسان ، إلا من حيث الفارق فى المستوى بين الرائد والمريد ، وتصبح « البديل » عنوانا للقصة ، وفى الوقت نفسه كاشفة عن أبعاد بنيتها الفنية ، كما يتجلى التناقض فى الشخصية التى تعد عماد هذه البنية ، وهو رب الأسرة الذى يحذر أسرته من الاتصال بالساكنة الجديدة فى البيت المقابل لهم ، بينما هو يحاول ذلك خفية ، دون أن ينجح .

بينما ينجح ابن أخيه اليتيم الذى يعيش معه فى نفس المنزل ، فى توطيد علاقته بهذه السيدة ، التى يجد فيها « بديلا » عن الحرمان فى بيت عمه ، و« بديلا » عن فقد والديه ، بل إنها تروى مشاعر الحب لديه برعايتها وعطفها

---

(١) السابق نفسه ص ٢٨ .

(٢) السابق نفسه ص ٣٠ .

عليه ، كما تجد هذه السيدة فى ذلك الابن عوضا و« بديلا » عن وحيدها الذى افتقدته ، بل شاغلا لحياتها العاطفية فى الوقت نفسه .

وعندما تقود العم قدماه إلى دخول البيت الذى حذر أهله من الاتصال بساكنته ، يجد ابن أخيه داخله مع هذه السيدة التى تدلله ، بصورة تكشف عما بينهما من مشاعر متبادلة ، وحب لا يتسع لغيرهما ، فلا يملك إلا الانسحاب وقد غمره الخجل ، يصف ذلك الموقف تيمور على لسان الصبى قائلا :

« وقف عمى يدير عينيه أمامه فى حيرة واضطراب ، ولكنه لم يرفع بصره إليها ، ظل كذلك وقتا يحاول الكلام فلا يستطيع ، ثم استدار على نفسه وخرج ... »[1] .

وهنا نقترب من نهاية « فى ضوء القمر » ، مع فارق هام هو خبرة الرائد وطول ممارسته فى إحكام صنعته ، ومحاولة المريد المتابعة والتعلم ؛ ففى ضوء القمر ، نجد القس شرطى الإله الذى يقف ضد الحب بعنف وصلابة ، يرى ابنة أخته التى يهيؤها لتكون راهبة ، يراها مع حبيبها الذى يقبلها فى الحديقة ، ويغمرهما ضوء القمر الفضى ، وسط جمال الطبيعة الساحر ، فيؤخذ بهذا المنظر الذى تشكله الطبيعة والإنسان فى الوقت نفسه ، ولا يملك إلا الانسحاب دون أن ينطق بكلمة ، وقد أخذ يتساءل هو نفسه عن مدى سلامة موقفه ، وإن كانت الطبيعة من حوله تؤكد له ضرورة الحب – الذى هو ضده – للحياة ، ومباركة المولى تعالى له .

---

(١) محمود تيمور أقاصيص (قصة البديل) مكتبة مصر القاهرة ص ٤٢ .

نموذج لتأثير جى دى موبسان فى محمود عزى :

وثمة كاتب آخر عاصر الرائدين السابقين هو محمود عزى ، وكتب معهما فى صحيفة السفور ، كما كتب إحدى مقدمات مؤلفات محمد تيمور ، ومارس كتابة القصة القصيرة ، بعد أن اتصل أيضا بالثقافة الفرنسية وبموبسان خاصة ، كما تدل على ذلك أحاديث التيموريين فى « السفور » وغيرها .

وفى قصة « فى الطريق »[1] لمحمود عزى نجد نفس الطريقة فى رسم الشخصية لجى دى موبسان وهو يعنى بدقة التفاصيل من الخارج والداخل ، لا سيما أن بعض هذه التفاصيل العادية الخارجية ، يكشف بجلاء عما هو دفين داخل هذه الشخصية ، ثم من خلال حركة هذه الشخصية تتجلى بنية فنية تحمل إلى القارىء « إحساسا واحدا » هو سيطرة الفشل على الشخصية ، وهذا مما يمثل تحقق « وحدة الانطباع» فى قصته « فى الطريق » : ففؤاد الشاب الذى فشل فى الدراسة ، ويتميز بقصر قامته ، ويحاول تعويض ذلك بحذائه الذى ترتفع مؤخرته ، وطربوشه الطويل ، وعصاه الطويلة ، يقضى يومه فى تتبع السيدات يشاغلهن ، دون أن يشغل نفسه بما يعود عليه بالنفع ، حتى تكون إحدى هؤلاء السيدات التى تتبعها ، إلى أن تصل قرب مسكنه ، وتكشف وجهها فإذا بها من أهله ، فينسحب وقد غمره الخجل ، لكن « المفارقة » هنا عميقة الدلالة ، يشهد بها « المكان » فهو لا يعرف أهل منزله ومن يعايشهم ، ومن بينهم هذه المرأة إلا عندما كشفت عن وجهها أمام « منزلهم » ، وبذلك يتأكد فشله على المستويين الفردى والاجتماعى ، الفردى إذ فشل فى حياته المدرسية ، والاجتماعى عندما لم يدرك أن هذه المرأة إحدى قريباته اللائى يتصل بهن ، والمفروض أن معرفته بهن وثيقة ، بحيث لايجهلهن أو تخفى عليه معرفتهن أو سلوكهن أو تحركاتهن ، وهكذا يتجلى الفشل « إحساسا فريدا » تبرزه هذه القصة

(١) محمود عزى «فى الطريق» صحيفة السفور العدد ١٥٠ السنة الثالثة ١٣٦٦/٦/٢٢هـ-١٩١٨/٤/٤ م.

القصيرة ، داعية إلى تغيير هذا النمط من الحياة الذى يضيع بعض الشباب وقته فيه آنذاك .

لكن « المفارقة » التى تجلت فى نهاية القصة ، مرتبطة « بالمكان » ، إنما هى أثر من موبسان فى قصته « فى ضوء القمر » ، مع اختلاف فى درجة تقنية تشكيل هذه النهاية ، إذ يصوغها جى دى موبسان بطريقة استعارية رمزية[1] ، قوامها إحساس أبى مارينيان القس المتعصب جندى الإله الذى يتنكر للحب وينكره ، إحساسه عندما شاهد ابنة أخته مع حبيبها « فى ضوء القمر » ، وسط المروج وكأنه « أدخل معبدا لا حق له فى دخوله » ، مما يكشف عن شدة المفارقة ، وعمق السخرية فى تحول هذه الشخصية من كافر بالحب إلى مؤمن به ، ومن منكر له إلى معترف به ، ومن معارض إلى مؤيد له، وتلك تحولات مرتبطة بالمعبد كصورة ذهنية تجسيد للحالة النفسية، مما يكشف عن جمالية وروعة فنية موبسان ، لكن « المنزل » فى قصة « فى الطريق » كيان مادى حسى ، غير مرتبط بصورة رمزية يمكن أن تعادل تصوير موبسان ، برغم أننا يمكن فى الوقت نفسه أن نعتبر « المنزل » شاهدا على الفشل ، لكنه لا يصوره ، وإن كان يعمق من رؤيتنا له ، وإحساسنا بوجوب تغيير الشخصية لمسلكها المشين .

أضف إلى ما سبق ما توحى به الصياغة اللغوية عند موبسان لا سيما فى كلمة « أدخل » التى تكشف عن عمق السخرية من القس ومعتقداته التى شكلت جسم الحدث منذ بداية القصة ، وذلك جزء من البناء الاستعارى على

---

(٢) Elements of Fiction P. 62

مستوى بنية هذا العمل[1] ، بينما لم نجد عند محمود عزى ما يمكن أن يناظر ذلك ، وإن كان يحاول أن يقترب منه .

وإليك وصف الكاتب محمود عزى للشخصية ، فى جمل قصيرة متتابعة ، يشكل تتابعها صورة الشخصية ، وإذا كان موبسان لا يتدخل بطريقة مباشرة فى مثل هذا التتابع ، فإن محمود عزى يتدخل معلقا فى بعض الأحيان :

« فؤاد شاب فى العشرين ، أسمر الوجه ، أسود العينين قرض من شاربه ما قرض فلم يبق غير ما وقع عليه ظل أنف طويل ، قصير القامة حاول أن يطيلها بارتفاع مؤخر حذائه ، وإطالة طربوشه ، فلم يجده هذا نفعا ، يحمل عصا تكاد تبلغ كتفيه ، تنقل فى أكثر من عشر من المدارس الأهلية ، فلم ينل من العلم أكثر مما رفعه فوق مقام الأمى بقليل ، يحصر أعمال نهاره فى متابعة السيدات من حى السيدة زينب إلى بيوتهن ، والعودة إلى محطة الترام ، فالركوب مع الذاهبات إلى المحال التجارية حتى مقاصدهن ... »[2] .

وهذا الفارق فى التعليق الذى به قد يخرج محمود عزى على حياد جى دى موبسان وهو يبرز ملامح شخصياته ، يكشف عن الفارق بين صنعة موبسان التى ارتبطت به ، ومحاولة محمود عزى الاستفادة من طريقته فى رسم ملامح الشخصية[3] وهكذا ، كما كشف تشكيل النهاية القصصية الذى أشرت إليه عن الفارق فى مستوى التقنية القصصية ، وهو فارق بين الرائد والمريد ، لكن الذى لا شك فيه أن محاولة محمود عزى فى الوقت نفسه تضعه على طريق ريادة القصة القصيرة فى أدبنا العربى الحديث مع محمد ومحمود تيمور ، على اختلاف أيضا فى مستواهم الفنى .

---

(١) السابق نفسه والصفحة نفسها .

(٢) محمود عزى فى الطريق مجلة السفور العدد ١٤٠ السنة الثالثة ١٣٣٦/٦/٢٢ ١٩١٨/٤/٤ م القاهرة .

(٣) Ahistory of Frensh Literature P.362.

وهكذا توضح الإشارة إلى القصص السابقة لهؤلاء الرواد ، اتصالهم بالكاتب الفرنسى جى دى موبسان ، وتأثيره فيهم ، وليس معنى ذلك أن كل قصص كتابنا تشابه قصص موبسان ، ولكن ذلك يعنى أن هناك تأثيرا لموبسان فى كتابنا الرواد ، يمكن أن يمثل أثرا لموبسان فى نشأة القصة القصيرة لدينا ، وهو تأثير واع هادف ، يكشف عن جهود الواعين من أدبائنا الرواد وهم يثرون أدبنا الحديث بالفنون الجديدة ، وهو أثر يكشف فى الوقت نفسه عن الاتصال بين أدبنا القومى وغيره من آداب اللغات الأخرى .

أثر جى دى موبسان فى جيل المرحلة المتوسطة :

أصبح الاتصال بالآداب الأجنبية عملية تملأ على القارىء سمعه وبصره ، بعد ما حققه العصر من تقدم خطير فى مجالات الاتصالات بوسائلها المتطورة المختلفة ، وما على الراغب إلا أن يسعى فى البحث عن هذا الأثر أو ذاك ، حتى يجده فى لغته إن شاء ، أو بلغة أخرى إذا أراد ، ذلك أن الترجمة أيضا قد أصبحت علما وفنا ، يثريان الحياة ، وقد أكسبتها قوة الاتصالات انتشارا واسعا عظيما ، كما أصبح عصرنا عصر « القراءة » ، لا يترك فرصة لأديب أو مثقف راغب فيه ، دون أن يتيح له فرص الاتصال بمتغيراته ، وثقافته ، حتى يعيش هذا العصر ، علما وأدبا وفكرا ، متى أراد .

إذا كان محمد تيمور وأخوه محمود وعيسى عبيد وأخوه شحاته ومحمود عزى وأضرابهم ممن يمثلون جيل الريادة فى مجال القصة القصيرة ، قد وضح تأثير جى دى موبسان فى بعض نماذجهم القصصية ، فإن الجيل التالى لهم من أمثال محمد عبد الحليم عبد الله ويوسف إدريس وغيرهما قد تأثروا أيضا به ، ولكنهم كما أشرت سابقا بدرجة أقل ، نتيجة تجلى ملكاتهم الإبداعية واستفادتهم ممن سبقهم ، وزيادة اتصالهم بنماذج أكثر للقصة على مستوى العالم كنموذج تشيخوف وتولستوى ، وبلزاك وزولا وغيرهم ، كما تطورت وتقدمت وسائل الاتصال ، وتعددت وسائل النشر ، وكان لثورة سنة ١٩٥٢ م وما أحدثته من متغيرات اجتماعية وسياسية مهيئة لانتشار القصة القصيرة ، كوسيلة تعبيرية تسهم فى سرعة الاستجابة لهذه المتغيرات والكشف عنها ، كما تتلاءم بحجمها وتكنيكها مع وسائل النشر من صحف ومجلات وإذاعة .

من ثم فإن اتصال الأدباء الواعدين بنماذج الأدب فى لغتها أو بلغة أخرى عربية أو غير عربية ، أصبح أمرا ميسورا وعاديا ، ولم تعد الجوانب التاريخية فى

اتصال أديب بآخر أجنبى عنه ، مسألة صعبة التحقق أو تخفى جوانبها ، بل ربما صار ذلك أمرا بديهيا ، وأدباؤنا فى هذا المجال ليسوا بدعا بين البشر فى عصر يتسارع إيقاع الفكر والأدب فيه ، وتتصل أطرافه ، مرددة الآراء ، ومجلية التوجهات ، وما أكثر اتصالات الأدباء المباشرة وغير المباشرة ، فى رحلات ، أو مؤتمرات ، أو دراسات ، أو ندوات وغير ذلك ، من هنا فقد تعددت مستويات التأثير بين أصالة وتجديد ، واقتباس وتقليد ، وتعلم واعى وتحول تلقائى ، وتشابهات وتوازيات[1] ، وذلك مما يعلى من وجهة النظر الجمالية الفنية فى مجال الأدب المقارن ، وهى تلك الوجهة التى لا تهمل الجوانب التاريخية التى تهتم بها وجهة النظر الفرنسية ، لكنها تولى اهتمامها لمواطن التلاقى بين النصوص الأدبية فى اللغات المختلفة ، ودراستها دراسة فنية ، وهو توجه يثرى النقد الأدبى فى الوقت نفسه .

---

(١) انظر للمؤلف : البنية الفنية والعلاقات التاريخية منشأة المعارف الاسكندرية سنة ١٩٩٠ م ص ٨٥ وما بعدها .

نموذج يوضح تأثير موبسان فى محمد عبد الحليم عبد الله[1]

وقد تكون بعد هؤلاء الرواد جيل طور وسائله، واتصل بالمستجدات فى هذا المجال ، مواكبا أهم المتغيرات الفنية فى مجال القصة ، مستفيدا مما حققته فى الآداب الأخرى ، ومتمثلا هذا التطور ، مع اختلاف فى طبيعة التأثير ، ومستوى تمثله ، فلم يعد موبسان وحده أو نماذجه فقط هى مصدر التأثير ، وإن كان له دور فى هذا المجال .

ويمكننا أن نشير إلى نموذج لمحمد عبد الحليم عبد الله يوضح هذا التأثير ومستواه ، وذلك فى قصته « جولييت فوق سطح القمر » ، التى برغم ما فيها من لمسات رومانسية عديدة ، لكننا نستطيع أن نلتمس خلال هذا العمل واقعية موبسان فى بساطتها ، واعتماده على السخرية القائمة على التناقض ، وتوظيف الطبيعة بمعطياتها خاصة « القمر » فى الكشف عن داخل الشخصية ، وقد تمتزج بها ..

لكن هذه القصة بعد ذلك من القصص التى يمكن أن تتجاوز مرحلة جى دى موبسان لتتصل بأحدث تيارات القصة القصيرة .

وأول ما يطالعنا فى هذه القصة استدعاء محمد عبد الحليم عبد الله « لروميو وجولييت » فى قصتهما المعروفة ، واتخاذها إطارا لمعالجة الواقع ، ويتأكد هذا التوجه ، عندما يتعامل معهما « كروحين » ، فهما ما زالا « يعيشان فى

---

(١) ولد محمد عبد الحليم عبد الله فى سنة ١٩١٣ م بقرية كفر بولين مركز كوم حماده بمحافظة البحيرة ، فى أسرة فقيرة الحال ، وقد أتم دراسته بمدرسة دار العلوم ، ثم عمل بالمجمع اللغوى بالقاهرة ، وقد ظهرت بوادر شخصيته الأدبية منذ تميزه فى دراسته للغة العربية بالمرحلة الثانوية بالأزهر .

وقد قرأ لكثير من أدباء العربية كجبران والمنفلوطى وعلى الجارم والبارودى وشوقى وطه حسين كما أعجب أيما إعجاب بمحمود تيمور واعتبر نفسه تلميذا وزميلا وصديقا له ، كما قرأ له بشوق وحب طالبا وموظفا . قرأ كثيرا من الروايات الأجنبية لتولستوى وفلوبير وتوماس هاردى وجوركى وغيرهم ، مما أثر فى نتاجه القصصى .

وقد توفى سنة ١٩٧٠ م مخلفا لنا كثيرا من المقالات النقدية بالصحف والمجلات وثلاث عشرة رواية ، منها : شجرة اللبلاب وغصن الزيتون ، وللزمن بقية ، وتسع مجموعة قصصية منها الضفيرة السوداء وجولييت فوق سطح القمر » د . يوسف نوفل : محمد عبد الحليم عبد الله حياته وأدبه » .

حبات الندى وقطرات الدموع ، وهمس القبلات ، وحرارة التنهدات ، وأرق مشاعر الحب ، ولوعة الفراق ، وعروق الشجر التى عراها الخريف »[1] ، وهكذا يتجلى ملمح رومانسى ، لا يلبث أن يتأكد بمغادرتهما للأرض واتصال هذين الروحين « بالقمر » واتخاذه مكانا يرصدان منه العالم من حولهما ، بمتغيراته ومتقلباته فى موقف نقدى ، فتتجلى فى الوقت نفسه واقعية الكاتب ، خاصة وهو يلتصق بالقمر « كمكان وبيئة للحدث » ، ويعيش « الزمان » وهو عصرنا الذى نحياه بمشاكله وقضاياه ...

كما تتضح السخرية القائمة على التناقض ، إذ برغم نيل المرأة اليوم لكثير من الحقوق خاصة « حق الاختيار وصوت فى صناديق الانتخاب ولآلىء كثيرة ... زائفة »[2] ، لكن جولييت غير راضية عن هذا العصر ، هل لأن هذه اللآلىء زائفة ؟ أو ربما لأن المرأة لم تحسن استثمار حق الاختيار وحق التصويت ؟ ومن ثم يغطى الزيف كل شىء ، فاقتران هذه الحقوق بزيف اللآلىء ربما يوحى بذلك وهنا يمكن أن تتراءى « مفارقة » عمادها اللغة ، فالجمع بين هذه الحقوق واللآلىء إعلاء لهذه الحقوق ، فكلاهما شىء عظيم غال ، لكن وصف اللآلىء بالزيف فى الوقت نفسه قد يوحى باشتمال الزيف لكل جوانب الحياة ماديها ومعنويها؛ اللآلىء والحقوق ، على حد سواء ، وذلك موقف نقدى واقعى برغم ما قد يرتبط به من رمز .

وإذا كان الناس قديما فى « فيرونا » بلد روميو وجولييت تسكن حياتهم ليلا، إلا من « المتبارزين » الذين يهددون أمن الناس برياضتهم ، فقد تبدل الحال اليوم وأصبح مقدم الغروب ، ينتظره الناس بلهفة ، ليخرجوا ويتمتعوا بهذا الليل الجميل ، لكن « المتبارزين » ما زالوا هم كما كانوا يهددون أمن الناس ، وإذا كانت « المبارزة » فى الماضى مبارزة حقيقية ، ورياضة فعلية ، فهى اليوم يمكن أن

---

(١) محمد عبدالحليم عبدالله محمودعة « جولييت فوق سطح القمر » مكتبة مصر ص ٥٨ .
(٢) ص ٥٩ .

تتجاوز ذلك لتصبح « رمزا للشر » والاختلاف والتشاجر ماديا ومعنويا ، ويصبح اجتماع الليل والتمتع به مقترنا بهذا التشاجر والتبارز ، صورة من صور التناقض فى الحياة التى يحاول الكاتب الكشف عنها فى سخرية قائمة على اجتماع الأضداد ، مما يذكرنا بتوجهات موبسان فى أية قصة من قصصه مثل « جبان »[1] و« مغامرة ولتر شناف »، أو الأم « سوفاج »[2] مثلا التى برغم وداعتها وهدوء حياتها ، واستقبالها لأربعة من أعدائها الألمان يعايشونها فى مسكنها ، وتؤاكلهم ، لكنها عندما يقتل ابنها فى الحرب ، تنتقم من هؤلاء الرفاق الأربعة شر انتقام ، بأن تحرق البيت بهم ، وتعترف لقائد المحتلين بذلك ، وبرغم أن موقف الأم سوفاج قد يبدو منطقيا فى سياسة الحرب والعداء ، لكن الذى يعنينا هو هذا « التناقض » الذى تتشكل على أساسه بنية القصة لدى الكاتبين ، وإن كان عماده بصورة جلية تحولات الشخصية عند موبسان ، وتحولات الحدث نفسه عند محمد عبد الحليم عبد الله ، وإن تراءت صورة جولييت على نحو ما « مشابهة الأم سوفاج » ، فجولييت تعيش عصرنا لكنها فى الوقت نفسه متضايقة منه ، رافضة له ، كما قدمها الكاتب ، وإن توازيا فى كون المتغيرات التى تعمل ضد الإنسان واستمرار حياته هادئة وادعة، هى سبب ضيق كل منهما ، ورفضه لهذا الواقع .

ويبدو أن نصيحة فلوبير لتلميذه جى دى موبسان « لاحظ ثم لاحظ ثم لاحظ » قد جعلت معطيات الطبيعة هامة بالنسبة لفنه ولغته ، خاصة « القمر » الذى يوظف موبسان علاقته به وبأشعته فى تشكيل جوانب الحدث فى بعض قصصه توظيفا يكشف عن تحولات الشخصية ، إيذانا بلحظة التنوير فيها ، كما فعل فى قصته « فى ضوء القمر »[3] ، وقصته فى « العائلة »[4] ، فى الأولى قدمت

---

(١) مجلة الرواية العدد ١٦ السنة الأولى ١٣٥٦/٥/١٠ هـ - ١٩٣٧/٩/١٦ م ص ٩٨٧ .

(٢) انظر « كتلة الشحم وقصص أخرى » قصة « الأم سوفاج » من ص ١٢٩: ص ١٣٨ .

(٣) انظر ص ٢٢ من هذه الدراسة .

(٤) انظر كتلة الشحم وقصص أخرى ص ١٥٧ .

الطبيعة بجمالها الآسر: أشجارا وطيورا ومياها وقمرا إطارا مقدسا، لتأكيد حاجة الحياة للحب ، واتصاله بحكمة الخالق فيما خلق ، برغم رفض أمى مارينيان له ، وتصلبه فى موقفه من المرأة بسبب هذه المشاعر ، وفى القصة الثانية قامت الطبيعة الجميلة بمعطياتها بانتشال كرفان من سيطرة مشاعر الحزن عليه لموت أمه – الظاهرى – ليعود إلى المنزل ، ثم ليختلط بالناس محاولا أن يستدر عطفهم ، ويحتل بؤرة اهتمامهم ، وتتجلى السخرية بصورة حادة ، عندما يصبح جذب اهتمام الآخرين وسيلته موت أمه ، وهنا يبرز التناقض حادا أيضا فى كون الموت وهو « عدم » وسيلة لتأكيد أهمية كرافان ، وتلك « حيوية وحياة » ، مما يستلفت النظر إلى تغيير كثير من المواضعات فى هذا المجال .

وهنا أيضا فى « جولييت فوق سطح القمر » يوظف محمد عبد الحليم عبد الله القمر نفسه ، بعد أن اتخذه « مكانا » لحدثه ، تراه يوظف جماله وأشعته للكشف عن تقلب الشخصية وتحولها مازجا بينهما ، إذ بينما نرى روميو يلفت نظره ضوء القمر مجليا وجه صاحبته ، مقترنا بإراء مشاعرهما معا ، وبدا وصفه على لسان روميو : « كأنه يلقى بنوره كله على وجهك وحده ، كأنما ترك بقية الأشياء فى الظلام .. كنا وقتها فى أولى غمرات الحب »[٣] ثم يقسم لها عليه مؤكدا حبه لها ، لكنها تربط بين تغير القمر وعدم ثباته على حال ، وتغير المشاعر ، مما يخيفها من تقلب حبه .

وهكذا فإن القمر وما يرتبط به من مشاعر ظلت أبد السنين معيارا للجمال والحب الصادقين ، لكنها قد تصبح دليلا على التحول والتغير والخيانة ، مما يستثير السخرية بالنسبة لكثير من الأعراف فى هذا المجال ويستوجب إعادة النظر فيها .

---

(١) جولييت فوق سطح القمر ص ٥٩ .

ويستمر الكاتب فى استدعاء روميو وجولييت « كروحين » لتشكيل جوانب حدثه ، راصدا من خلال ذلك متغيرا آخر من أهم متغيرات العصر ، ألا وهو الصعود إلى القمر ، لتأكيد رؤيته فى أهمية العلاقات السوية بين البشر ، يدعمها الحب والتآلف ، من ثم يؤكد على صعود روميو وجولييت فى عيون وقلوب ومشاعر الإنسان وهو يرتاد هذا الكوكب ، وتلك أمنية طالما راودت هذين الحبيبين ، عندما كان القمر يطل عليهما فى أرض « فيرونا » ويريانه ، كما يصفه روميو قائلا : « يرمى بخيوطه البنفسجية على النوافذ والحدائق والحقول ، ويعصر من أشجار العنب نبيذ المحبين ، وتمنينا أن لو كنا أنا وأنت فيه وحدنا ، ثم تخيلنا أن روحنا ستتخذ الطريق إلى ملكوته يوم نموت على وسائد الريش»[1].

وهكذا يوظف الكاتب القمر وأشعته وجماله وبهاءه لتحقيق هذا التحول فى الحدث والانتقال بالشخصيتين من الأرض إلى السماء ، إلى القمر ، لكنه لا يفقد الاتصال بالواقع وانتقاده له والسخرية من متناقضاته ، فمن خلالهما على سطح القمر ، يستمر الكاتب ساخرا فى الكشف عن هذه المتناقضات على وجه الأرض ، « تلك الأرض الجدباء العاجزة عن (الجذب) الكامل ، المشوهة البشرة كفتحة البركان »[2] ، وسواء كان هذا « الجذب » ظاهرة علمية طبيعية مادية ، تتصل بعلاقة الأرض بالأجسام ، أو ظاهرة إنسانية وجدانية تتصل بعلاقة الإنسان بالمكان ، فالعجز عن « الجذب الكامل » فى الحالتين يشعر بما فى الواقع من تنافر ، ويمكن أن يكشف فى الحالة الثانية عن فقر شديد فى علاقات المودة والمحبة ، ونفور الإنسان من الأرض برغم أنها مكانه الذى قضى عليه آلاف السنين ، لكنه ها هو ذا لا يجد فيها أنسا ولا مودة ، ولا جمالا ولا دفئا ، ويضاعف من هذا

---

(١) السابق نفسه ص ٦٠ .

(٢) السابق نفسه ص ٦١ .

الإحساس ، ما بالأرض من « صحارى وغابات »[1] حالت بين البشر وبين السكنى فيها .

وإذا كان روميو وجولييت قد تمنيا تركها قديما من أجل افتقاد الحب والمودة الإنسانيين فيها، أملا فى الصعود إلى القمر ، فها هما ذان اليوم أيضا يلوذان بالقمر ، فهل يجد الإنسان بمفرده وهو معزول بغيته ، وما يأمله من حياة سعيدة مستقرة هادئة ، يسودها الحب والأمن والأمان على سطح القمر ، وهو ما يعوزه على سطح الأرض ، لكن شيئا ينقص هذا المكان قد جعل القلق يستبد بهما ، فليس هو مهيئا للحب ، فجباله « مسامير جهنمية ، وأفواه كهوفه تعوزها اللغة »[2] ومن على سطح القمر من رواد يحنون لأحبائهم على الأرض ، من ثم فقد استشعر روميو وجولييت العزلة والقلق والضيق، وغمرهما الحنين إلى أرض « فيرونا » ، فالإنسان اجتماعى بطبعه ، والحياة الحقيقية لا تكون إلا فى ظل الحب ولكن أى حب ؟ إنه الحب الإنسانى الذى يتسع لكل البشر فى مودة وسلام ، على أرض الواقع المعيش: « إن العطر الحقيقى لكل مكان هو أنفاس البشر، والحديقة التى يصخب فيها الناس هى وحدها التى تجعل أزهارها تتضوع[3] ، إنه الحب الكبير الذى يدعم ما بين البشر من تواد وتراحم ، فيما يسعون فيه من عيش وعمل وحياة .

من ثم يكتشف روميو وجولييت أن حياتهما على سطح القمر منعزلين عن البشر مستحيلة ، لأن الإنسان لا يعيش إلا فى جماعات ، ولو عاش فى هذا المكان وجاء رجل ثالث لتكررت قصة قابيل وهابيل ، أو كان القادم الثالث أنثى

---

(١) السابق نفسه ص ٦٢ .

(٢) السابق نفسه ص ٦١ .

(٣) السابق نفسه والصفحة نفسها .

لأفسدت الغيرة حياتهما ، من ثم يصبح استيطان القمر ضربا من ضروب الحياة الآثمة على سطح الأرض ، التى سوف تصبح فى هذه الحالة ، أمل ومتجه قاطنى القمر ، وهكذا وفى سخرية كاشفة عمادها التناقض تعود هاتين الروحين مرة أخرى إلى الأرض ، بعد أن بدأت القصة بمغادرتهما لها ، ونفورهما منها كما تكتمل جوانب الحدث ، وتتجلى تحولاته ، كاشفة عن رؤية الكاتب فى حياة سوية يسودها الحب والتآلف على سطح الأرض ، تضم البشر جميعا ، وقد أعادوا النظر فى كثير من قيمهم بما يعود بالخير عليهم .

وهكذا يلتقى موبسان ومحمد عبد الحليم عبد الله فى الكشف عن حاجة حياتنا للحب ، لكنه عند موبسان حب على المستوى الثنائى ، تدعمه حكمة الله التى هيأت الطبيعة له ، بيد أنه عند محمد عبد الحليم عبد الله حب إنسانى يتسع للبشر واحتكاكاتهم ، ويكفر عن خطاياهم ، وهو حب لازم كى تستقيم الحياة وتستمر .

كما التقيا فى الاعتماد على السخرية القائمة على التناقض لتشكيل جوانب الحدث ، وتوظيف معطيات الطبيعة خاصة القمر ، فى جلاء تحولات الشخصية عند موبسان ، وتحولات الحدث نفسه عند محمد عبد الحليم عبد الله .

وإذا كان موبسان يتميز بالحبكة وخطة القصة المحكمة التى تؤدى إلى لحظة التنوير ، فتتجلى وحدة الطابع للقصة ، فإن محمد عبد الحليم عبد الله قد وظف من الوسائل الفنية ما يتجاوز ذلك تاريخيا ، حيث قد تطورت القصة على مستوى العالم بعد موبسان متجاوزة تكنيكه ونموذجه القصصى ، وإن ظل له آثاره المتباينة فيما يجد من تشكيلات قصصية ، لذلك وجدنا محمد عبد الحليم عبد الله يعتمد « الاستدعاء » والربط بين الماضى والحاضر ، ويستثمر قصة روميو وجولييت بإيحاءاتها خلال مفارقة شكلت بناءه ، تجلت فى النفور من الأرض والعودة إليها فى ظل الأمل فى قيم جديدة ومواضعات إنسانية خيرة ..

وما زالت لغة جى دى موبسان المشرقة التى تستمد من معطيات الطبيعة بهاءها ، كما قد تمتزج بها كاشفة عن نبضها فى تشكيل بنية القصة ونحوها على مستوى الحدث والشخصيات ، ما زالت هذه اللغة تتجلى آثارها فى القصة القصيرة عند محمد عبد الحليم عبد الله وغيره ، بل ربما ظل هذا الأثر باقيا إلى اليوم عند كاتب كنجيب محفوظ ، ذلك لأن هذه اللغة تساير ما يحاوله كل مبدع من إجادة وفنية ، وبتلقائية فيها قسط جلى من الدربة والممارسة .

نموذج لأثر جي دى موبسان فى يوسف إدريس :

وهذا نموذج ثان لكاتب آخر من المرحلة المتوسطة التى ينتمى إليها النص السابق ، إنه « حمال الكراسى »[1] ليوسف إدريس ، قد نجد فيه بعض السمات التى تلتقى مع سمات جي دى موبسان ، منها واقعيته البسيطة ، والسخرية القائمة على التناقض ، والحبكة ، والنهاية الممتدة ، ذلك برغم تجاوزها لهذه المرحلة باتخاذها بعدا رمزيا ، ولغة بسيطة واضحة ، تتجاوز بتلقائيتها ما عرف عن موبسان من إشراق وبهاء واستثمار للطبيعة ، وهى فى الوقت نفسه تكشف عما أشرت إليه من أن كتاب هذا الجيل يتأثرون ، لكن دون ترسم أو متابعة ، بل يكشف عن مستوى من الأصالة يتجاوز فى مداه ما حققه جيل الرواد ، كما يبين عن الجهد المبذول من كتاب جيل الوسط لإبراز شخصيتهم القصصية فى هذه المجال .

أما قصة موبسان التى تلتقى معها قصة « حمال الكراسى » ليوسف إدريس فى كثير من جوانبها الفنية فهى قصة « الحبل »[2] لكنه التقاء الأصالة والتفرد لكليهما .

فمن حيث البناء لقصة « الحبل » لموبسان ، نجده يقيم هذا البناء على مفارقة بين حرص « هوشكورن » الشديد وفعله عندما يلتقط قطعة حبل غير نظيفة ملقاة فى الطريق ، ويدسها فى جيبه ليستفيد بها وقت الحاجة إليها ، وبين ما يترتب على ذلك من خطر يهدد حياته وكرامته . وقد فعل ذلك ظنا منه أن أحدا لم يره ،

---

(١) كتابات معاصرة قصص قصيرة المجموعة الثانية ط ١ دار الطباعة الحديثة القاهرة سنة ١٩٦٩ ص ١٩٢: ص ١٩٩ .

(٢) د. الطاهر أحمد مكى القصة القصيرة دراسات ومختارات ط ٤ سنة ١٩٨٥ دار المعارف القاهرة ص ٣٣٠: ص ٣٣٨ .

لكن ما أهون الحبل ، وما أهون التقاطه ، وما أهون الاحتفاظ به ، فقد أوقعه هذا الحرص الشديد فى ورطة أشد .

وتمتد « المفارقة » عندما يوجد الكاتب علاقة زمنية بين هذا الفعل ، وضياع محفظة هولبريك ، وبرغم أن العمدة كلف من يقوم بالإعلان عن ضياع هذه المحفظة ، لكن أحدا لم يخبره بوجودها لديه أو يردها إليه .

وهنا يقوم مالاندان – الذى سبق أن اختلف مع « هوشكورن » على حبل أيضاً، بإبلاغ العمدة أنه رأى « هوشكورن » يلتقطها من الأرض، وفى يوم السوق الذى يضم أكثر الناس فى هذه القرية ، ومن مطعمها الذى يحتشد فيه كثير منهم ، يتم استدعاء « هوشكورن » من قبل العمدة ، ليوجه إليه تهمة السرقة لهذه المحفظة ، مستشهدًا على ذلك برؤية مالاندان له .

وبرغم أن « هوشكورن » يدفع التهمة بكل ما يستطيع ، إذ يخرج من جيبه قطعة الحبل ، ليؤكد بها براءته أمام العمدة ، ويرد بها على الشاهد الذى أثبت التهمة ، كما فتشوه بناء على طلبه ، ولم يجدوا شيئاً معه ، لكن دون جدوى ، فما كان « لقطعة حبل هينة » أن ترد تهمة تمس الشرف ، أو تدفع ظلماً يهدد الكرامة ، فما كان هينا فى البداية لن يكون ذا قيمة فى النهاية .

لكن « هوشكورن » أخذ يذيع فى الناس الحادثة بتفصيلاتها التى تبرىء ساحته ، فقد أدهش المحتشدين فى المطعم وأثار فضولهم استدعاء العمدة المفاجىء له ، عقب إعلان ضياع المحفظة وافتقادها ، وكأن هذا « الحبل » برغم تفاهته رباط وثيق قد أحكم اتصال التهمة بهوشكورن ، وعدم انفكاكها عنه .

وهكذا أصبح هوشكورن فى نظر الجميع متهماً بتهمة صوبت نحوه نظرات الشك والريبة ، وأحاطته بالخذلان والمهانة ، وبذلك يبلغ الحدث قمته المؤذنة بنهايته .

وهى « نهاية ممتدة » ، فبرغم أن العمدة أرسل مناد يعلن أن المحفظة المفقودة قد أعيدت إلى صاحبها هولبريك ، بواسطة ماريوس بومبل الذى وجدها فى الطريق ، وبرغم ذيوع الخبر لكن همز وغمز الآخرين قد ضاعف من الموقف ، وتجلت خطورته، وأصبحت التهمة سياطاً تلهب مشاعر «هوشكورن» برغم دفاعه عن نفسه ، واستشهاده بنداء العمدة الذى أعلن ظهور المحفظة عند غيره .

ويستمر موبسان فى جمع دقائق الموقف البسيطة من الواقع المحيط بها ، لكنها تزيد « المفارقة » حدة ، كما تزيد التهمة وخطرها اشتعالاً ، فقد أخذ الأطفال يعيرون « هوشكورن » بالسرقة ، كما استولى عليه فعل التهمة ومحاولته تبرئة نفسه منها ، فى يقظته ونومه ، وفى عزلته واختلاطه بغيره ، ومازال يتضاعف أثرها النفسى ضاغطاً عليه ، حتى مات الرجل دون أن تموت التهمة أو تفارقه .

وتقترب « حمال الكراسى » ليوسف إدريس من القصة السابقة لكنها فى الوقت نفسه تباينها ، برغم أنها تتضمن بعض سمات جى دى موبسان ، التى سوف تتضح خلال عرضها ، فبناؤها يقوم على « مفارقة » عمادها السخرية القائمة على التناقض فى الواقع ، « إنسان يحمل كرسياً ضخماً » ، والمفروض أن الكرسى هو الذى يحمل الإنسان لا العكس ، ويمكن أن يشير هذا الحمل إلى المسئولية ، والقصة بذلك تحاول أن تناقش « علاقة الإنسان بالمسئولية » فأيهما الذى يحمل الآخر ؟ وما أبعاد هذا الحمل ؟ لكن هذه المسئولية فى الوقت نفسه من أجل خدمة الإنسان لغيره ، ممن يرتبطون به فى هذه الحدود ، دون أن يكون ذلك قيداً على حريته ، وتحقيق جوهر هذه المسئولية فى إنجاز الغاية منها ، وذلك بعد رمزى تكشف عنه القصة ، وبه تخالف قصص موبسان ، وإن كانت تلتقى معها فى معالجتها لقضايا الواقع المعيش ، الذى يتمثل هنا فى التصاق القصة بالواقع العادى البسيط أيما التصاق ، ذلك الواقع الذى يجسده الكاتب بطريقة تلقائية آسرة فى مفتتح القصة ، وقد أدهشه الموقف :

« صدقوا أو لا تصدقوا فمعذرة ، لا يهمنى أبداً رأيكم ، يكفى أنى رأيته وحادثته ، وقابلته وشاهدت الكرسى فاعتبرت أنى رأيت معجزة »[1] .

وتمثل الأفعال الموظفة فى الاستشهاد السابق (رأيته – حادثته – قابلته – شاهدت ...) تأكيداً لهذا الالتصاق بالواقع المعيش فى أدق خصائصه ، بل إن هذا المفتتح الذى تسيطر عليه مادة (صدق) نفياً وإثباتاً تأكيد آخر يحمل القارىء على الدخول مباشرة فى هذا الواقع الذى تجسده القصة ، فتضاعف من إحساس القارىء بتلقائية الكاتب ، وواقعية الحدث ، وهو ما نلمسه عند موبسان فى وصفه للبيئة أو الشخصية ، ونجاح الكاتبين معاً كل بلغته تأكيد لتفردهما وأصالتهما التى تدعم التأثر والتحول التلقائى الواعد عند يوسف إدريس .

وتمتد « المفارقة » بصورة حادة متخذة من الإيهام بالواقع سبيلاً لاستمراريتها ، إذ يعرف الراوى (الكاتب) بعد أن تحدث إلى هذا الحمال ، أنه ينوء بهذا العبء منذ آلاف السنين، بحثاً عن (بتاح رع) الذى كلفه بحمل هذا الكرسى الضخم العجيب الغريب ، حتى إن حامله يبدو « كساق خامسة » من سيقان هذا الكرسى ، وقد ناء هذا الرجل به ، فأخذه اللهث ، وتصبب عرقاً دون أن يتخلى عن حمله ، والبحث عن صاحبه ، أو من يمكن أن يكون من طرفه ، وفاء للأمانة ، والتزاماً بها ، فهل المسئولية هى التى تحكم الإنسان ، أم أن الإنسان هو الذى يوجهها التوجيه السوى ، لتحقيق أبعادها الواجبة .

ويمكن أن توحى « بتاح رع » بالواقع المصرى ، برغم أن ذلك لا يتنافى مع الكشف عن الواقع الإنسانى نفسه، فى مناقشة أبعاد العلاقة بين الإنسان والمسئولية ، فالرمز من الاتساع والشمول بحيث يمكن أن يتضمن ذلك ، برغم أن القضية نفسها وقت كتابة القصة فى أواخر الستينيات كانت مثار نقاش وجدل ، بغية ترشيد الواقع المصرى ، وتحديد مسئولية المواطن فى ذلك الوقت ، ويصبح

---

(١) كتابات معاصرة . قصص قصيرة – المجموعة الثانية ص ١٩٢ .

اليوم امتداداً للأمس ، من حيث ولاء الإنسان المصرى للواجب والمسئولية تجاه أرضه ووطنه ، وهو ولاء تاريخى قديم ، عرف به الفلاح المصرى منذ آلاف السنين .

وبرغم ضخامة الكرسى (المسئولية) وغرابته ، فهو لم يلفت نظر أحد لا فى الشارع ، ولا فى القاهرة كلها ، بل ولا فى العالم كله أيضاً سوى الراوى (الكاتب) ، الذى دفعه ما بالرجل الحامل للكرسى من تعب ولهث وعرق يتصبب ، إلى أن يلح عليه فى الراحة ، أو حتى التخلص من الكرسى تماماً ، طالماً أنه لم يجد صاحبه ، أو من ينوب عنه ، لكنه يرفض بشدة وإباء ، إذ يعتبر هذا الحمل مسئولية وأمانة وهو ملتزم بها ، فهل يعنى ذلك أن علاقة الإنسان المصرى بالمسئولية علاقة خاصة فريدة ؟ وما قيمة ذلك على المستوى القومى والفنى ؟ هل يبغى الكاتب حث المواطن على الالتزام الواعى بالمسئولية ، وتوظيف هذا الالتزام لإثراء جانب « التشويق » كعنصر فنى فى هذا العمل القصصى ؟

لكن « المفارقة » تتجلى بصورة أكثر حدة ، كما تضىء « لحظة التنوير » ، عندما يكتشف الراوى ، أن هذا الكرسى يحمل فى مقدمته أمراً من بتاح رع نفسه لحامله ، يعرب فيه عن تقديره لتعبه ، وإهدائه هذا الكرسى له ، وذلك فى قطعة من جلد الغزال كان عليها كتابة قديمة ، وكأنها النسخ الأولى للكتب المنزلة ، وبصعوبة طالعها : وهى : « ياحمال الكرسى ، لقد حملت ما فيه الكفاية ، وآن لك أن يحملك كرسى ، هذا الكرسى العظيم الذى لم يصنع مثله ، لك أنت وحدك ، احمله ، وخذه إلى بيتك ، وضعه فى الصدر ، وتربع فوقه طول عمرك ، وحين تموت ، يكون لأبنائك »[1] .

والاشارة إلى « قدم » هذه الرسالة استمرار « لعنصر الإيهام » بالواقع، لكنه الواقع المصرى القديم، وهو فى الوقت نفسه وثيق الصلة بالواقع المصرى المعيش ،

---

(١) السابق نفسه ص ١٩٤، ص ١٩٥ .

بل وعلى مستوى القيادات العليا التى كانت تتحمل مسئولية توجيه الحياة ، فى الستينيات ، والصراع دائر بين الحرية والمسئولية وأبعادهما ، لكن الذى يلفت النظر أيضاً الصياغة التى تمت بها هذه الرسالة القديمة، وعلاقتها ببناء القصة، إذ يختار الكاتب جملاً قصيرة يضع كل واحدة منها مستقلة فى سطر خاص بها ، وهى تضع الأمر فى نصابه الصحيح بأن « تجعل الكرسى حاملاً للإنسان وليس العكس »، مما يوحى بأثرها فى تشكيل حدة « المفارقة »، ومضاعفة أثرها فى المتلقى، وكشفها عن « لحظة التنوير » ، إيذاناً بالنهاية، وبرغم أن هذه الرسالة ملتصقة بالكرسى لكن حامله لم يرها لأنه أمى ، وكان يمكن أن يكون فيها خلاصه من هذا العبء منذ بداية حمله للكرسى ، وبرغم قراءة الراوى لها ، وتوضيحها للرجل ملحاً عليه، لكنه لم يستجب للإلحاح بالركون إلى الراحة، وترك هذا العبء ، مما استثار غيظ الراوى وحيرته ، هل يجبره على الترك ويسقط الكرسى بقوة حفاظاً على حياته ؟ أم يتركه مكتفياً بالرثاء له ، صاباً اللوم على نفسه ، لأنه لا يحمل أية « أمارة » أو علامة ، تجعل هذا الرجل المأزوم يثق به ، بل إنه يختم القصة كما بدأها ، محاولاً الإيهام بالواقع بصورة أشد، ملامساً لأغوار الفنس، عندما يسأل القارىء إن كان يعرف هذه « الأمارة » أو العلامة حتى يريح هذا الرجل .

وهكذا ينتهى يوسف إدريس إلى نفس « النهاية الممتدة » التى اتضحت فى قصة جى موبسان « الحبل » ، دون أن يحدث تحول فى الشخصية ، برغم أن كلا منهما يعالج قضية اجتماعية مختلفة ، حيث يسخر موبسان من الحرص وانحراف الرأى العام ، وضلال توجهاته فى بعض الأحيان ، بينما يسخر يوسف إدريس من الفهم غير السوى للعلاقة بين الإنسان والمسئولية .

كما نجد التقاء بين موبسان ويوسف إدريس فى رسم الشخصية ، وربما يظن أن ذلك نتيجة الاتجاه الواقعى الذى يكتب الأديبان فى ظله ، إذ يهتمان بدقة التفاصيل وإبراز الملامح التى تشكل الشخصية، بحيث تبدو جزءاً من الواقع المعالج ، تكشف عنه ، وتتفاعل معه ، كما تنبىء عن تحولات الحدث فى القصة ، انظر مثلاً

إلى وصف موبسان لشخصية « هوشكورن » بعد أن وجه العمدة التهمة له : « ومضى السيد هوشكورن فى طريقه ، وجعل يستوقف كل من يصادفه من أصدقائه ، ومعارفه يقص عليهم القصة فى حديث طويل لا نهاية له ، ويروى على أسماعهم ما ساقه من الاحتجاجات وهو يقلب جيوبه أمامهم بطنا لظهر ، كى يبرهن لهم على أنها خالية تماماً ، فكانوا لا يصدقونه ، ويقولون له : « اذهب أيها الماكر ! » فأغضبه ذلك ، واشتد غيظه وتضاعف حزنه ، وأحس بأن قلبه يوشك أن ينفجر ! ولم يدر ماذا يفعل »[1] .

وقد وصفه قبل ذلك بقوله فى بداية القصة : « وكان الرجل على جانب كبير من الحرص ككل نورماندى صميم ، يرى أن كل ما يفيد يجب أن يلتقط ، فقد ينتفع به ، فأحنى قامته فى جهد ظاهر ، على الرغم مما كان يكشوه من آلام الروماتيزم، وأخذ يلف الحبل فى تؤده وعناية »[2] وكل هذه الأوصاف كاشفة عن ملامح شخصيته « هوشكورن » ، مبينة لأسباب تورطه ، مضيئة لعلاقته بمن حوله ، متصلة أوثق اتصال بحبكة قصته . وأحب أن ألفت النظر إلى ما تمتع به قصص موبسان من كشف عن مقدرة متميزة برغم أنه يشكل قصصه القصيرة ، وفقاً لمعاييرها المعترف بها من حبكة وخطة ولحظة تنوير ، ونهاية ، لكنها تبدو وكأنها خاصة به ، إذ تكسبها لغته من الخصوصية ما عد به رائداً من رواد القصة القصيرة .

هذه الملامح فى رسم الشخصية وتصويرها ، وتفاعلها مع بنية القصة كجزء عضوى فيها ، نجد صدى لها عند يوسف إدريس فى قصته حمال الكراسى ، وكما أشرت بما لا يمس تفرده وأصالته ، وإليك رسماً لشخصية الرجل حامل الكرسى ، تنبىء عن طبيعة هذه الشخصية ، وعلاقتها بالواقع الذى يحاول الإيهام به ، ومحوريتها فى تحريك الحدث ونموه :

---

(١) القصة القصيرة دراسات ومختارات ص ٣٣٥ .

(١) السابق نفسه ص ٣٣٠ .

« .. وفى تلك اللحظة كان الرجل بحمله قد أصبح على قيد خطوة منى ، وأصبحت أرى وجهه الطيب ، رغم كثرة ما فيه من تجاعيد ، ومع هذا لا تستطيع أن تحدد له عمراً ، ورأيت ما هو أكثر ، فقد كان عارى الجسد لا يغطيه إلا حزام وسط متين ، يتدلى منه ساتر أمامى وخلفى من قماش كقلوع المراكب ، ولكنك لابد أن تتوقف ، وتحس بعقلك قد بدأ ، كالغرفة الخالية يصنع صدى ، إنه يبدو فى لباسه غريباً ليس على القاهرة وإنما على العصر كله ، تحس أنك رأيت له شبهاً فى كتب التاريخ أو الحفريات »[1] .

ويلاحظ أن هذا الرسم لدى موبسان ويوسف إدريس معاً لا يقدم من التفصيلات ما يحدد ملامح الشخصية فحسب ، لكنه ربما كان أوفى فى بيان وإضاءة أبعاد « الحدث » نفسه ، وكشفه عن « خطة » القصة ، وتجسيده « لوحدة الطابع » ، وذلك بحكم موقع الشخصية المركزى فى مثل هذه القصص[2] ، وتختلف هذه « المركزية » عن « المحورية » ، فالأولى تعنى سيطرة الشخصية على الحدث وتحريكها لجزئياته ، برغم وجود شخصية أخرى فاعلة ، أو أكثر تحتك بها ، وتسهم فى إضاءة جوانبها ، كشخصية العمدة أو مالاندان فى قصة الحبل لموبسان ، وشخصية الراوى فى « حمال الكراسى » ليوسف إدريس ، أما الشخصية المحورية فى القصة القصيرة فقد تكون بمفردها عماداً لها ، أو قد تستحوذ على عناية الكاتب ، بحيث يطغى الاهتمام بها على الاهتمام بالحدث نفسه ، برغم وجود شخصيات أخرى .

---

(١) كتابات معاصرة قصص قصيرة المجموعة الثانية ص ١٩٤ .

(٢) The Elements of Fiction P. 60

نموذج لتأثير جى دى موبسان فى نجيب محفوظ :

ويمكن أن نصل إلى نهاية التصور الذى به تتصل أطرافه كاشفة عن أبعاد تأثير جى دى موبسان فى القصة المصرية القصيرة ، بالإشارة إلى قصة « يوم الوداع » لنجيب محفوظ ، وبرغم أن هذا التأثير يدخل ضمن « المستوى الثانى » الذى يقوم على أساس الاستفادة من بعض سمات موبسان ، لكنه يكشف بجلاء عن فاعلية أدبائنا ، إذ يصبح هذا التأثير داعما للأصالة والتفرد ، وهو ما أسميناه بالتحول التلقائى ، إذ يمثل غذاء للكاتب ، به تنمو أصالته ، ويتجلى تفرده ، وتتضح عبقريته ، مشكلة لدوره وأثره على الفن ذاته ، كما يكشف هذا النموذج عن تعدد مصادر التأثير وتجاوزها لموبسان ، ذلك أننا يمكن أن نلمح أثرا لجيمس جويس فيما يسمى « بتيار الوعى » ، وهو ما يؤكد فاعلية أدبائنا فى محاولتهم الاستفادة من كل جديد ، وتشكيل ذواتهم وشخصياتهم القصصية على المستويين المحلى والعالمى .

يـــوم الـــوداع

يحاول نجيب محفوظ فى هذه القصة أن يوظف الزمن بأبعاده الثلاثة للكشف عن حدثه وتطوره ، وخلال ذلك يعمق من الجوانب النفسية لشخصيته المحورية ، بغية إيجاد قدر من التواصل بينه وبين المتلقى حول عديد من القضايا التى تحمل هذه القصة رؤاه عنها ، وهى رؤى تتصل بالعلاقات الأسرية ، الزوج والزوجة والأبناء ، والعلاقات على مستوى المجتمع نفسه ككل ؛ وهو يعتمد على « تيار الوعى » فى تشكيل ذلك .

والكاتب يتخذ من اللحظة الآنية منطلقا له ، لكنها من الخصوبة بحيث تشمل فى إيجاز وتركيز حيوات كثيرة ، حياة بطل القصة ، وحياة مناظريه ممن يخفون بداخلهم كثيرا من الجرائم التى ترتكب أو يمكن أن ترتكب .

« كل مخلوق ينطوى على سره ، وينفرد به ، لا يمكن أن أكون الوحيد . لو تجسدت خواطر الباطن لنشرت جرائم وبطولات .. بالنسبة لى انتهت التجربة .. »[1] .

وهو يقدم هذه اللقطة للحياة – بمظهريها الخارجى بجلبته ، والداخلى الخفى الذى تعمر به النفوس ، وربما يكون أكثر خطورة وجلبة ، وهذه المقارنة البسيطة تشير إلى الجريمة التى ارتكبتها الشخصية الرئيسة ، والتى تشكل أهم معطيات الحاضر ، وهى قتله لزوجته ، من ثم تصبح العبارة المحورية « انظر وتمل وانتقل من مكان إلى مكان » التى تأخذ صورة مناجاة داخلية بالنسبة للشخصية الرئيسة وسيلة الكاتب للربط بين أبعاد الزمن الثلاثة ، وبالتالى إثراء الحدث ذاته ، لا سيما عندما ينتقل من موقف إلى آخر من أجزاء الحدث ، اتكاء على هذه العبارة التى تربط اللحظة الآنية بالماضى ، أو بالمستقبل والانتقال بينهما باستمرار لتنمية الحدث وتطوره ، وبالتقابل بين متغيرات هذه الشخصية الرئيسة وتكثيفها فى الأزمنة المختلفة تتكشف سعادته فى الماضى قبيل الزواج وأثناء فترة الخطوبة ، ثم تعاسته بعد ذلك ، تلك التعاسة التى مردها إلى عدم التفاهم بين الزوجين مصطفى وسهام، وأن كلا منهما يريد كل شىء ولا يتنازل عن أى شىء ، والكاتب حريص على المواجهة والاحتكاك بين الماضى والحاضر ، الماضى بمراحله خطوبة وزواج وأمومة ، حيث تمثل الخطوبة قمة السعادة .. « يوم سرنا فى السوق لنبتاع الدبلتين ، ويشعر من يمتلك العروس أنه يتخفز لامتلاك الدنيا » ، ثم الحاضر والمواجهة عندما يقول : « يشعر بأن السعادة قد تكون أى شىء إلا أن تكون كالكحول » فالاختفاء السريع للسعادة بعد الزواج يستثير لدى المتلقى البحث فى كيفية إقامة حياة زوجية سعيدة مستقرة ، وما أكثر المواجهات التى يحشدها الكاتب لمواقف السعادة والتعاسة لتحقيق هدفه .

(١) نجيب محفوظ : « يوم الوداع » ، مجلة الدوحة القطرية – العدد ١٢٣ – جمادى الثانية سنة ١٤٠٦ هـ – مارس سنة ١٩٨٦ م ، ص ٥٣ .

ويوظف الكاتب علاقة أساسية فى القصة بين الوالدين والأبناء سميرة وجمال تساهم فى الكشف عن أبعاد الشخصية الرئيسة وهو الأب ، وبالتالى تدفع الحدث خطوة نحو نهايته كما تدعم الرؤية فى نفس المتلقى ، ومن ثم يصبح « الاسترجاع » وسيلة للكشف عن جوانب هذه العلاقة ، التى تشكلها بوضوح معطيات اللحظة الآنية ، والأب مقدم على نهايته ، من هنا تكون زيارته لأخته ليوصيها بهما ، وتفكيره فى زيارتهما بكليتهما حيث لم يرهما صباح اليوم كعادته ، بل تفكيره فى وقع جريمته عليهما ، وما سوف تخلفه من آثار نفسية ، وخلال ذلك يلمح إلى طفولتهما السعيدة .. « سميرة وجمال مبهوران بِعَدِّ قوارب الصيد الراسية فوق شعاع القمر » ، كما يلمس قمة السعادة القرينة بهذا الموقف هو وزوجته ... فى حوار غنائى بين قلبين يقظين ، وقد تكرر توظيفه للأغنية على هذا النحو للكشف عن سعادته فى الماضى .

كما يحتكم إلى هذه العلاقة بأبنائه ، وقد شهدت مواقف الخلاف مع الأم ، لتصل بالحدث إلى نهايته ، وإذا كان ما يقلقه هو مستقبل سميرة وجمال ، لكنه لم يجد لديهما ما يزكى هذا الإحساس ، ومن ثم لم تعد الدنيا ولا الذكريات تستحق أن يحتفظ بشىء منهما ، وها هو ذا يستقبل نهايته بانتظار لحظات القبض عليه ، كما يوظف هذا الاحتكام ليكشف فى لمسة خاطفة واعية عن طبيعة العلاقات على مستوى المجتمع كله وموقفه من قضية الانتماء ، مازجا بين المناجاة والحوار « وانتهزت فرصة انفرادى بسميرة وجمال وسألت عن رأيهما بما يشهدان من أحوالنا ، قال جمال : حالكما لا يسر يا بابا ، كحال بلدنا أو أسوأ لذلك فإنى سأهاجر فى أول فرصة » .

والنهاية القصصية التى وصلت إليها الشخصية كانت ثرية فنيا ، فهى النهاية التى تمثل قمة نمو الحدث فنيا ومنطقيا؛ جريمة قتل تنتهى بصاحبها إلى القبض عليه ، خلال ذلك تثور ذكرياته ، ثم يستسلم ، « الموت يتبعه ليواجهه اليأس بوجهه الثلجى الأبكم » ، كما يوظف الطبيعة لتتآزر فى رسم مشاعر النهاية

وتكشف عن خطوطها المادية والمعنوية ، وذلك عندما جعل هذه النهاية قرينة « بهبوط المساء » وما يوحى به من إظلام وانتهاء وزوال ، ويلاحظ هنا ثراء هذه النهاية فى حشد الكاتب للصور المادية ذات اللغة المتعددة الأبعاد ، الثرية بالدلالات المعنوية .

ويكفى أن نشير إلى التقاء نجيب محفوظ فيما سبق ، وجى دى موبسان فى توظيف الطبيعة ، الذى يمكن أن يتضح فى كثير من قصص موبسان التى أشرنا إليها سابقا ، مثل « فى ضوء القمر » ، أو أية قصة من مجموعته « كتلة الشحم وقصص أخرى » ، ويتضح هذا التأثير عند نجيب محفوظ فى قصته « يوم الوداع » فى نهايتها المركزة التى يكشف عنها المساء ، وهو تأثير يحمل بصمات موبسان ، لكن القصة تتجاوز ذلك بكشفها عن فاعلية نجيب محفوظ ، وجعله لقطة « المساء » زمانا ومكانا موحية بنهاية حدثه وقصته القصيرة ، بصورة متميزة فريدة .

خاتمـــة

وهذا الالتقاء يكشف عن أثر جى دى موبسان ، وهو إن لم يكن من قبيل التأثير المباشر ، فربما يكون من قبيل التوازى والتشابه ، وعلى أى الأحوال فهو يكشف عن اتصال أدبائنا وأدبنا القومى ، بقصص جى دى موبسان ، ذلك الاتصال الذى يدل على وعى أدبائنا ، خاصة وهم يكشفون عن أصالتهم ، ويثرون فى الوقت نفسه أدبنا القومى بهذا اللون القصصى الجديد فى الأدب الحديث .

وهذا الأثر يتراوح بين مستويين :

١ – الاقتباس والتمصير والتعريب .

٢ – محاولة الاستفادة من بعض السمات عند موبسان ، وتحولها إلى لمسات خاصة بالمستفيد ، بما يكشف عن قدرة أدبائنا على التمثل والإبداع والكشف عن ذواتهم ، وذلك تأثر إيجابى ، يمكن أن يكون إضافة إلى تاريخ الفن نفسه .

وليس معنى ذلك أن أدباءنا لم يتصلوا إلا بجى دى موبسان ، لأن الاتصال كان قوياً وشاملاً لكل جديد فى مجالات الفكر ، والفن ، سواء فى الشرق أو الغرب ، مما أثرى الفنون لدينا ، ومن بينها القصة القصيرة ، فهناك تأثيرات تشيكوف ، وإدجار آلان بو ، وهوثرون وتورجنيف ، وغيرهم ممن اتصل بهم أدباؤنا فى هذه الفترة التى تأثروا فيها بجى دى موبسان .

وكم أرجو أن تتاح لى فرصة جلاء هذا التأثير عمقا واتساعا على مساحة القصة القصيرة المصرية والعربية بصفة عامة ، انطلاقا من التخطيط أو التصور الذى قدمته فى هذا البحث .

أهم المصادر والمراجع

أولا : باللغة العربية :

آيان رايد :

- القصة القصيرة ترجمة د . منى مؤنس - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة سنة ١٩٩٠ م .

أحمد هيكل (دكتور) :

- الأدب القصصى والمسرحى فى مصر ، ط ٢ - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٧١ م .
- تطور الأدب الحديث فى مصر ، ط ٤ - دار المعارف - القاهرة .

جى دى موبسان :

- كتلة الشحم وقصص أخرى : ترجمة وتقديم إحسان سركيس - منشورات وزارة الثقافة فى الجمهورية العربية السورية - دمشق سنة ١٩٨٨ م .

سيد حامد النساج (دكتور) :

- تطور فن القصة القصيرة فى مصر - ط ٤ - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٨٤ م .

شحاته عبيد :

- درس مؤلم: مجموعة قصصية. - المكتبة العربية - وزارة الثقافة والإرشاد القومى - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٤ م .

الطاهر أحمد مكى (دكتور) :

- القصة القصيرة دراسة ومختارات - ط ٤ - دار المعارف - القاهرة سنة ١٩٨٥ م .

عباس خضر :

- القصة القصيرة فى مصر - المكتبة العربية - وزارة الثقافة والإرشاد القومى - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٣٨٥ هـ - ١٩٦٦ م .

فتحى الإبيارى :

- عالم تيمور القصصى . الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ط سنة ١٩٧٦ م .

محمد تيمور :

- مجموعة « ما تراه العيون » - الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٣٨٣ هـ - ١٩٦٤ م .

محمد عبد الحليم عبد الله :

- مجموعة « جولييت فوق سطح القمر » - مكتبة مصر - القاهرة ص ٥٨ .

محمود تيمور :

- أدب وأدباء . ط دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة .

- اتجاهات الأدب العربى فى السنين المائة الأخيرة - مكتبة الآداب - القاهرة سنة ١٩٧٠ م .

- أقاصيص : مجموعة قصصية له فيها قصة « البديل » - مكتبة مصر - القاهرة .

محمود حامد شوكت (دكتور) :

- مقومات القصة العربية الحديثة فى مصر - ط دار الفكر العربى - القاهرة - ١٩٧٤ م .

مناف منصور (دكتور) :

- بودلير والقصيدة العربية . بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبى الثالث بجامعة اليرموك - إربد - الأردن فى الفترة من ٢١ - ٢٣ من ذى الحجة سنة ١٤٠٩ هـ - الموافق ٢٤ - ٢٦ من تموز (يوليو) سنة ١٩٨٩ م .

هنرى توماس ، ودانالى توماس :

- أعلام الفن القصصى . ترجمة عثمان نوية . مراجعة : محمد بدران . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر - دار الكاتب العربى للطباعة والنشر - القاهرة سنة ١٩٥٦ م .

يوسف إدريس :

- كتابات معاصرة . قصص قصيرة - المجموعة الثانية (يوجد فيها قصة واحدة ليوسف إدريس هى : حمال الكراسى) - ط ١ - دار الطباعة الحديثة - القاهرة سنة ١٩٦٩ .

يوسف نوفل (دكتور) :

- محمد عبد الحليم عبد الله حياته وأدبه - عمادة شئون المكتبات - جامعة الرياض سنة ١٤٠١ هـ - ١٩٨١ م .

الدوريات :

- السفور :

العدد ١٥٠ : السنة الثالثة - ١٣٦٦/٦/٢٢ هـ - ١٩١٨/٤/٤ م (القاهرة) .

العدد الأول : السنة الخامسة - ١٣٣٨/٢/١٣ هـ - ١٩١٩/١١/٦ م (القاهرة) .

- الرواية :

العددان ٨ ، ١٦ سنة ١٩٣٧ ، العدد ٢٣ سنة ١٩٣٨ م ، العددان ٤٨ ، ٦٧ سنة ١٩٣٩ م (القاهرة) .

- الدوحة :

العدد ١٢٣ . جمادى الثانية سنة ١٤٠٦ هـ - مارس سنة ١٩٨٦ م (قطر) .

ثانيا : باللغة الإنجليزية :

- A History of French Literature L.CazamainOxford University Press 1960.

- An introduction to the study of literature William Henry Hudson Kalyani Publishers Lu: dhiana New Delhi 9th Indian Edition 1979.

- Elements of Fiction Robert Scholes New York Oxford University Press 1981.

- Guy De Maupassant Francis steegmuller Laurel Reader First Printing 1959 USA.

- Short Story Master pieces Selected with An Introduction By Rshad Rushdy Anglo-Egyptian Book Shop Cairo 1957.

الفهـــرس

الموضـــوع	الصفحة
مقدمة	٣
الحضور الفرنسى فى القصة المصرية	٧
جى دى موبسان : ملامح من حياته وفنه	١٣
فى ضوء القمر	١٩
مستويات التأثير	٢٦
نموذج لتأثير موبسان فى محمد تيمور فى قصة « فى القطار »	٣٢
نموذج لتأثير موبسان فى محمود تيمور فى قصة « البديل »	٣٩
نموذج لتأثير موبسان فى محمود عزى فى قصة « فى الطريق »	٤٣
تطور أثر جى دى موبسان فى جيل المرحلة المتوسطة	٤٧
نموذج لتأثير موبسان فى محمد عبد الحليم عبد الله فى قصة « جولييت فوق سطح القمر »	٤٩
نموذج لتأثير موبسان فى يوسف إدريس فى قصة « حمال الكراسى »	٥٧
تطور التأثير ونموذج له عند نجيب محفوظ فى قصة « يوم الوداع »	٦٥
خاتمـة	٦٩
أهم المصادر والمراجع	٧١
الفهـرس	٧٥

رقم الإيداع

٩٧١٩ - ١٩٩٠ م