بين القصة الأدبية والقصة الصحفية

إبراهيم الطائي – بغداد

أول تنظير أكاديمي لفن القصة الصحفية

اصل الكتاب دراسة بعنوان

عناصر القصة القصيرة وتطبيقاتها في القصة الصحفية

القصص الصحفية الفلسطينية أنموذجاً

رسالة تقدم بها الطالب

إبراهيم شهاب احمد

إلى مجلس كلية الآداب – الجامعة العراقية

وهي جزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص (أدب حديث)

بإشراف

أ . د . منذر محمد جاسم

٢٠١٢

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

الحمد لله وكفى، والصلاة والسلام على المصطفى، وعلى آله وأصحابه أهل الوفا.

قد تكلم الدارسون كثيراً عن علاقة الأدب بالصحافة وتأثير وتأثّر أحدهما بالآخر، وخاصّة القصّة فقد نشأتا معاً، ثم انفصلتا – إلى حدّ ما – مما تسبب في انزواء الأدب من جهة، وجفاف أسلوب الصحافة من أخرى.

وقد ظهرت في السنوات المتأخّرة محاولات عديدة في الصحف العربية وفي وسائل الإعلام المختلفة، لإيجاد صيغ وأشكال جديدة في نقل الأحداث تبنى على مفهوم القصة، ومن المعروف أن الأخبار كانت منذ أقدم العصور تروى على شكل قصص إخبارية بدائية، ثم تحوّلت بعد تطوّر وسائل نقل الأخبار إلى صيغ خاصة سريعة ومركّزة ومختصرة، توفيراً للوقت والمال، ومع السنوات وتطوّر آليات نقل المعلومات أكثر، والإحساس بضرورة مراعاة الجانب الإنساني في نقل الأخبار، ظهرت هذه المحاولات للرجوع إلى طريقة عرض الأخبار والتقارير على شكل قصص صحفية.

هذه المحاولات أصبحت في الغرب مدرسة عريضة وظّفت القصة في عرض الأخبار والتقارير والتحقيقات، وأصبح لهذه الطريقة في العرض انتشار واسع في الصحافة الغربية، فقد تصل في بعض الصحف الأميركية إلى ٥٠%، حتى أن معظم الأخبار اليوم في الصحافة الأجنبية تسمى news stories أي قصص خبرية، فهم – غالباً- يركّزون على الجانب الإنساني للحدث، وينطلقون من قصة شخص إلى الحالة التي يريدون تناولها، ولكن استخدام القصة الصحفية - مع الأسف - محدود جداً في الصحافة العربية، وإلى الآن لم تكتمل صورة هذا الفن (الأدبي الصحفي) ولم يبرز فيه كتّاب مميّزون يشار إليهم - كما في الغرب، وهذه القلّة لا تنفي وجود مئات القصص الصحفية الناجحة المبثوثة في الصحف والمجلات العربية التي شارك في كتابتها عشرات الصحفيين المبدعين.

وقد سبق الصحفيون والأدباء الفلسطينيون بقيّة العرب في هذا المجال، إذ إن فن القصة الصحفية منتشر في معظم صحفهم، ولهم مسابقات متعددة في هذا الاتجاه، حتى أن بعضهم حصل على جوائز عالمية في كتابة القصة الصحفية، وقد تكون الأوضاع التي يعيشونها دافعاً في هذا الاتجاه، فالقصة الصحفية هي الأقدر على عرض المعاناة الإنسانية بشكل يعطي الأبعاد الحقيقية لما يجري.

ولذلك ارتأى الباحث أن يجعل من القصص الصحفية الفلسطينية نموذجاً للدراسة، واخترت ثلاث مجاميع قصصية لهذا الغرض تضمّ تسعاً وعشرين قصة صحفية لسببين:

الأول: هذه المجاميع تمثل القصص الفائزة لثلاث سنوات متتالية (٢٠٠٩، ٢٠١٠،٢٠١١) في مسابقة العودة التي يقيمها مركز البديل في رام الله وهي من أوسع المسابقات الفلسطينية في مجال القصة الصحفية، وهذا يضمن جودة الانتقاء - إلى حد ما - ابتداء.

الثاني: بعد البحث والتنقيب لم أجد مجاميع قصصية صحفية مطبوعة سوى هذه المجاميع الثلاثة، أمّا بقيّة القصص الصحفية فهي مبثوثة في الصحف والمجلات ومواقع الانترنت.

ولعلّ عملي في الصحافة العراقية طوال عشر سنوات من المعاناة المركّبة دفعني لاختيار هذا العنوان، آملاً أن استطيع فتح هذا الباب للصحافة العراقية أيضا عسى أن نستطيع أن ننقل الصور الحقيقية لما يعانيه هذا الشعب المصابر، فإذا ما رجعنا إلى ما ينشر الآن عن الوضع العراقي من أخبار نجدها لا تعبّر حقيقة عمّا يحدث، فمثلا نقرأ خبر:(انفجار في بغداد يخلّف ثلاثين قتيلاً ومائة جريح ويحدث أضراراً في المحلّات والعجلات والبنى التحتية المحيطة). إن مثل هذه الصيغة لا تعطي حقيقة ما جرى، فهناك عشرات القصص ليتامى، وعشرات القصص الأخرى لمعوّقين ومجروحين ومرضى، ومئات القصص لأناس فقدوا أعمالهم وسيارات نقلهم، مع آلاف قطعت عنهم بعض الخدمات، وإذا أردنا أن نفصّل في هذا الخبر لوحده قد نصل إلى مئات القصص المؤثّرة التي ترسم صورة الأحداث بعمق لا تستطيع الطريقة التقليدية للأخبار استيعابه.

وبشكل عام فان المتتبع للقصص الصحفية المنشورة، يجد أن هذه القصص لم تستنتد – حسب ظنّي – إلى ما توصلت له القصة القصيرة من تطوّر كبير على أيدي روّادها ومجدديها ونقّادها، بل اكتفت باجتهادات الكتّاب الصحفيين المبدعين في توظيف الشخصية، أو وصف البيئة، أو في طرق بناء الحبكة واستعمال الحوار أو السرد فيها، فكأنّهم ابتدأوا من حيث بدأت القصة

القصيرة، وكان الأجدر بهم ان يبدؤوا من حيث انتهت، أو – على اقل تقدير – تبدأ باستثمار ما مرّت به القصة القصيرة عبر مسيرتها من تطورات وأفكار وإبداعات.

ومن هنا تأتي أهمية هذه الدراسة، إذ إنها تقدّم ما توصلت له القصة القصيرة- بشكلها الكلاسيكي- لكتّاب الصحافة، لينطلقوا بها ويبنوا عليها في إبداعاتهم الجديدة، فضلاً عن كونها مساهمة في تطوير الكتابة الصحفية، فالدراسة أيضا تسهم – كما آمل- في تنبيه الأدباء وكتّاب القصة ونقّادها على نفاسة ما بأيديهم وحاجة الناس – كل الناس – للمساتهم الإنسانية والوجدانية، وضرورة استثمار وسائل الإعلام المختلفة في نشر إبداعاتهم، وهذا لا يعني نزولهم لأذواق العامة، ولكن بتفكيرهم بطرق مبتكرة وصيغ جديدة في عرضهم لنتاجهم.

إن هذه الدراسة في موازنتها بين القصص الصحفية والقصص القصيرة والكشف عمّا بينهما من تشابه واختلاف، وما يمكن إنتاجه من أشكال كتابية جديدة، لم تكن الأولى، إذ سبقتها دراستان، الأولى كانت للدكتور محمد سيد محمد بعنوان "بين القصة الأدبية والقصة الخبرية"، والأخرى للدكتور نبيل حداد بعنوان "القصة الإخبارية والقصة الفنية – دراسة في بعض المفاهيم المشتركة"، ولكن كلا الباحثين تناولا الموضوع من وجهة نظر صحفية ولم ينطلقا من المفاهيم الأدبية لعناصر القصة، وكان أساس المقارنة لديهما مبني – غالبا - على أشكال العرض وطرق توزيع المعلومات داخل النوعين، مع تقارب أكثر للموازنة في الدراسة الثانية.

فضلاً عن أن كلا الدراستين تحدّثت عن **القصة الخبرية بصورة عامة**، وهي نوع أكثر انتشاراً وله قواعده الصحفية الواضحة، وتعدّ **القصة الصحفية** جزءاً منها وتطوّراً عنها، إلى جانب أن الدراستين لم تجريا موازنة تطبيقية بين قصص من الجانبين، ومع هذه الفروقات فان هذه الدراسات هي التي أرشدت الباحث لهذا الموضوع ومهّدت له الطريق إليه.

قامت الدراسة على أربعة فصول، كان الفصل الأول حول القصة في الأدب والصحافة، وجاء في مبحثين، تناول المبحث الأول الأدب والصحافة والعلاقة بينهما، وتكلمت عن المفهومين وأوجه التقارب والاختلاف والتأثّر والتأثير بينهما. بينما جاء المبحث الثاني ليبين مفهوم القصة القصيرة والقصة الصحفية، مع نبذة عن تاريخ نشأتهما.

أما الفصل الثاني فتحدثت فيه عن عناصر العمل القصصي في القصة القصيرة وتطبيقاتها في القصة الصحفية، وكان على مبحثين أيضاً، تناولت في الأول عناصر العمل القصصي من حدث وموضوع ومعنى وحبكة وزمان ومكان، ثم انتقلت الأطروحة لدراسة تطبيقات هذه العناصر في القصص الصحفية في المبحث الثاني.

بينما اختصّ الفصل الثالث بدراسة الشخصية القصصية وتطبيقاتها في القصة الصحفية، فكان المبحث الأول حول الشخصية في القصة القصيرة وأنواعها وأبعادها وطرق عرضها، ثم تناولت في المبحث الثاني تطبيقات الشخصية في القصص الصحفية.

وتكلمت في الفصل الرابع عن عناصر التعبير الفني في القصة القصيرة وتطبيقاتها في القصة الصحفية، وكان في مبحثين أيضاً، تناول المبحث الأول عناصر التعبير الفني من لغة وسرد ووصف وحوار، ثم تعرّضت لعنوان القصة وحجمها، أما المبحث الثاني فكان لدراسة تطبيقات هذه العناصر في القصص الصحفية موطن الدراسة.

ثم ختمت الدراسة بالنتائج والتوصيات، وألحقتها بأسماء القصص الصحفية وأسماء كتّابها- إذ إني لم اذكر كتّابها داخل الرسالة واكتفيت باسمها- ثم كان ثبت المصادر والمراجع.

وقد صاحب الدراسة العديد من الصعوبات، فهي تحاول المقارنة والتقريب بين عالمين مختلفين (الأدب والصحافة)، والاختلاف بينهما جعل لكل عالم مفاهيمه ومقاييسه، وتطبيق عناصر أحدهما على الآخر لا يخلو من مخاطر الالتباس وخلط المفاهيم والتجاوز على خصوصيات كلّ منهما.

ومن الصعوبات التي واجهتها الدراسة أيضا، هي المفارقة بين عدد ما كتب حول القصة القصيرة من دراسات وبحوث ومقالات، وندرة المصادر التي تناولت القصة الصحفية، فلقد تعاملت مع عشرات الكتب والدراسات، ومئات المقالات التي تناولت القصة من جميع جوانبها، وأصبحت الصعوبة الكبرى؛ هي كيفية التعامل مع هذا الكمّ الكبير من المفاهيم والآراء والتقريب بينها وانتقاء ما يفيد الدراسة منها؟ ولاسيما فيما كتبه المعاصرون حول القصة الجديدة وتيار الوعي والتجريب بصورة عامة.

وفي المقابل تصفّحت كثيراً من الكتب والمقالات الصحفية لأبحث عمّا كتب حول القصة الصحفية، فلم أجد إلا بعض الدراسات المحدودة – من حيث العدد وطريقة التناول – واكتشفت أن

مصادر هذا الموضوع محدودة جداً ، وهي مترجمة غالباً، ويجري استنساخها وإعادة صياغتها في كل كتاب أو دراسة تتناول فنون التحرير الصحفي دونما إضافة تذكر.

فبحثت عن كتّابها ومدرّبيها، وكان لي لقاء بالعديد منهم داخل العراق وخارجه، ولكنّي تفاجأت أنهم هم أيضا يعتمدون –في الغالب- على محاكاة بعض النماذج القصصية العربية والأجنبية المتميزة، باستثناء ما أفادني به الأستاذ بسّام الكعبي[1]، من دراسة له بعنوان (الكتابة المرئية: القصة الصحفية والريبورتاج) وقد اعتمد فيها على دراسات أجنبية وخبرة متراكمة في كتابة القصة الصحفية والتدريب على كتابتها لعدة سنوات.

ولعل من القصور في هذه الدراسة عدم استنادها إلى بعض المصادر الأجنبية التي تتناول الموضوع نفسه، ولقد حاولت مراراً الحصول على مثل هذه المصادر لترجمتها، لكن حال دون ذلك ضعفي في اللغات الأجنبية من جهة، وحاجة هذه المواضيع لمترجمين ذوي خبرة في الصحافة والأدب لم استطع الوصول إليهم من جهة أخرى.

واعتمدت في دراستي على مواقع الانترنت، لأنها الأوفر بما احتاجه من مصادر حديثة وكتابات متجددة، وقد لا تشير بعض المواقع لكتّاب مواضيعها كما تفعل بعض الصحف، ولذلك حرصت على الإشارة لعنوان الموقع الرئيس مع اسم المقالة أو الدراسة واسم كاتبها إن وجد. وقد ترجمت للأعلام في الدراسة مستخدماً الموسوعة العالمية (الويكيبيديا) في هذه الترجمات غالباً.

وأخيراً لا بدّ لي من تقديم الشكر والامتنان لكلّ من أرشدني أو أعانني في انجاز بحثي هذا، واخصّ منهم الأستاذ الدكتور منذر محمد جاسم، فلولا تشجيعه لي ما أقدمت على مثل هذا الموضوع الشائك، والشكر موصول لأساتذتي في كلية الآداب، وشكري وتقديري للأخوة الصحفيين الفضلاء من مصر وفلسطين والسعودية وقطر والأردن وسوريا فضلاً عن العراقيين، ولله الشكر من قبل ومن بعد.

(١) كاتب وقاص ومؤلف فلسطيني مقيم في رام الله، له عشرات القصص الصحفية، وله كتب ومحاضرات ودورات تدريبية في هذا المجال.

الفصل الأول

القصة في الأدب والصحافة

المبحث الأول:
بين الأدب والصحافة

المبحث الثاني:
القصة القصيرة والقصة الصحفية

المبحث الأول: الأدب والصحافة

لعل من المناسب أن تبدأ هذه الدراسة ببيان أواصر الارتباط والافتراق، والتاريخ والمستقبل، والتأثر والتأثير بين الأدب والصحافة، إذ إن موضوعها هو جزء من استكشاف هذه العلاقة ودفعها للأمام، باستثمار ما لدى الطرفين من عوامل تميز وتفرد من حيث الشكل أو المضمون .

تطور المدلول اللغوي لكلمة (أدب)، فانتقل من تهذيب النفس إلى تعليمها، ومن مرادف للثقافة والمعارف الإنسانية جمعاء إلى لفظ يستوعب علوم اللغة بكل صنوفها، وانتهى به المطاف في الدراسات الحديثة بمدلول محدد يتضمن الكلام الجيد من الشعر أو النثر يثير القارئ أو السامع ويحدث فيه لذة ، فلا بدّ أن يكون فيه معان تثير العواطف، وصياغة جميلة تؤدى بها هذه المعاني[1].

أما الصحافة فهي: عملية نقل الأخبار وتفسيرها والتعليق عليها، وأول من استعمل لفظة (الصحافة) بمعناها الحالي هو نجيب حداد♦ منشئ جريدة (لسان العرب) في الإسكندرية، أما لفظة (جريدة) فأول من استعملها أحمد فارس الشدياق♦ صاحب (الجوائب) في القسطنطينية[2]. والصحافة قديما كانت مرادفة لكلمة الإعلام، إذ كانت وسيلته الرئيسة، وفي دراستنا هذه سنستخدمها للدلالة على الإعلام المكتوب في الصحف الورقية والالكترونية حصراً .

والصحافة لم يعرفها الناس – بشكلها الحالي - إلا في العصور الحديثة، وكان ظهورها مقروناً بظهور المطابع، فهي ثمرة من ثمرات المطبعة، بالرغم من وجود بعض أنواع الصحف منذ ما قبل الميلاد[3].

وقد كان الأدب بفنونه المختلفة يؤدي بعض وظائفها قديماً، إذ إن الشعراء قديماً- مثلا - كانوا يقومون بتدوين الحوادث والأخبار في قصائدهم كما يفعل الصحفيون اليوم في صحفهم[1] .

---

[1] ينظر : التفسير الإعلامي للأدب العربي ، محمد عبد المنعم خفاجي و عبد العزيز شرف، دار الفكر الحديث، ١٩٨٠، ص٧ وما بعدها.

♦ نجيب سليمان الحداد (١٨٦٧-١٨٩٩): شاعر ومسرحي وصحفي ومؤلف ومترجم لبناني، نشأ في مصر وتعلم الفرنسية وعمل في صحيفة الأهرام، واصدر بعض الصحف اليومية والأسبوعية.

♦ احمد فارس الشدياق: كاتب وصحفي ولغوي ومترجم (١٨٠٤-١٨٨٧)، اصدر أول صحيفة عربية مستقلة بعنوان الجوائب (١٨٨١-١٨٨٤م)، وهو من المع الرحالة العرب الذين سافروا إلى أوربا خلال القرن التاسع عشر.

[2] ينظر : أشكال المواد الإخبارية في الصحف اليومية ، الأمير صحصاح، www.elaphblog.com/posts.aspx.

[3] صدرت أول صحيفة في العالم في روما عام ٥٨ ق.م باسم (الأعمال الرسمية) أو(الوقائع الرسمية) أسسها الإمبراطور يوليوس وأمر كبار موظفي دولته أن يدونوا جميع أعمالهم اليومية على لوح يعلق في الميادين العامة،كذلك صدرت في روما صحيفة أخرى غير رسمية انتشرت انتشاراً واسعاً لكونها منوعة تأخذ أخبار الخاصة والعامة .

ومنذ نشأة الصحافة بشكلها المعروف اليوم اقترنت نشأتها بالأدب، فكانت – كما قيل –بنت الأدب وأحد آثاره، إذ اعتمدت منذ نشأتها بشكل كبير على الأدب بمختلف أنواعه، و ظلّت الصحافة العالمية تعدّ فرعاً من فروع الأدب حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر[٢]، فهي حقاً بنت الأدب والأدباء، إذ نتجت عن عقولهم وتطوّرت بأقلامهم، فقد تعهدها هؤلاء الأدباء والكتاب والشعراء – منذ بدايتها- بالرعاية والدأب والحرص على لغتها...فارتفعوا بها إلى مصاف الفنون الأدبية في بداية نشأتها ، إلى أن استقلّت وصارت فنّاً صحفياً له تقاليده وأسسه[٣].

لقد قامت الصحافة في مراحلها الأولى على أكتاف الأدباء، حتى الحرب العالمية الثانية إذ بدأت الجامعات الحديثة تقذف بالخرّيجين الذين أحبوا العمل في الصحافة لتتحول بعد ذلك إلى مهنة لها قواعدها وأصولها[١].

إن ارتباط الأدباء والشعراء بالصحافة منذ نشأتها الأولى في الوطن العربي قد رسّخ الصفة الأدبية للصحيفة أو المجلة، إذ لم يكن ثمّة فرق كبير بين لفظة الصحفي ولفظة الأديب أو الكاتب، وذلك أن الصحيفة الأولى كانت تقوم على الكتابة وليس على الأخبار، في وقت لم يكن فيها مراسلون أو وكالات لنقل الأنباء إلا نادراً. فكانت المقالة هي الأسلوب الأساس في الكتابة الصحفية. ففي العراق مثلاً كانت الأخبار في مطلع القرن العشرين تكتب على شكل مقالات، إلى حدّ يمكن تسميته بالخبر المقالي أو المقال الإخباري، وهو في حقيقته خبر اعتيادي موجز يعمد المحرر، الذي غالباً ما يكون أديباً أو كاتباً، إلى التوسع فيه وصياغته على شكل مقال[٤].

وكما يقول أحد الأدباء "بدأت الصحافة عندنا كاهنة في محراب الأدب تستمد منه وجودها وبقاءها.. كتّاب الأدب والنقد هم العمد الأساسية في بناء أي صحيفة وقارئ الأدب والنقد هو المستهلك الأول للصحيفة، وكانت الصحف تضطر إلى احتكار أكبر عدد من أصحاب الأسماء اللامعة في دنيا الأدب تفرد لهم أهم صفحاتها "[٥].

---

[١] ينظر : نظرات في الأدب والإعلام قديما وحديثا ، منير بكر التكريتي، مطبعة الجامعة، بغداد ، ١٩٧٨، ص٨٤ .

[٢] وقد كانت دراسة الإعلام في العراق ومعظم أقطار الوطن العربي تكون ضمن أقسام تعود لكليات الآداب ولم تنفصل عنها إلا قريبا .

[٣] ينظر : النقد الصحفي، عبد الستار جواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٩، ص٧ – ٨.

[٤] ينظر: نفسه، ص٢٣ – ٢٤.

[٥] بين الأدب والصحافة ، فاروق خورشيد، منشورات اقرأ ، بيروت، ١٩٧٢ ، ص١٨.

وجدت الصحافة الوليدة في الأدب، أداة متميزة من الممكن أن توصله لوجدان القارئ والتأثير فيه، فضلاً عن استعماله وسيلة تحقق المزيد من الرواج والانتشار في أوساط الطبقة الوسطى الوليدة والمتعلمة والحيوية، ووجد الأدب، بشخصيته الجديدة، في الصحافة وسيلة هامة للخروج من حدود الجمهور النخبوي المحدود، والوصول إلى الجمهور الواسع[١].

حتى إذا ما شبّت الصحافة وتطورت ونمت بسرعة أصبح من المتعارف عليه أن الأدب عنصر من عناصر الصحافة، وصار من البديهيات أن مفهوم الصحافة أوسع بكثير من مفهوم الأدب، فهي تستوعب الأدب وتستوعب معه السياسة والاقتصاد والفن وعلم النفس وغيرها من العلوم والفنون، فهي قد أصبحت موسوعة شاملة تضع الحياة – كل الحياة - بين دفّتيها.[٢]

وكما أن للأدب فضلاً على الصحافة، فقد أفاد هو منها أيضا، إذ استطاع عن طريقها الوصول إلى ملايين الناس بعد أن كان حكراً على نخب محددة، والصحافة هي الأخرى قد رعت الأدب واحتضنته منذ نشأتها، حتى قيل إن الصحافة هي التي صنعت الأدب الحديث، ففي مصر مثلاً يذكر د.عبد اللطيف حمزة إن الصحافة هي صانعة الأدب المصري، ويضع كتاباً كاملاً لإثبات هذه الفرضية[٣]، أما زكي مبارك فيقول: "لا أظنني مسرفاً إذا قلت إن تسعة أعشار الأدب المصري يكتب مقالات في الصحف"[٤] ، فمنذ نشأة الصحافة بشكلها المعروف اليوم اقترنت بالأدب وصارت أحدى أهم وسائل توثيقه وتقديمه للقراء وتقويمه، وكثير من الأدباء كانت إرهاصاتهم الأولى على يد هذه الصحيفة أو تلك.

عوامل كثيرة هي التي جعلت مثل هذا التقارب بين الصحافة والأدب الحديث، أهمها ظهور المطابع من جهة، وظهور الطبقة الوسطى في أوربا خلال القرون الثلاثة الأخيرة من أخرى، إذ أصبح للأدب والصحافة جمهور مشترك تقريباً يقابله جهة كتابة وتأليف ونشر مشتركة أيضاً، مما

---

[١] ينظر : الصحافة الأدبية المتخصصة ، أديب خضّور ، www.lisanarabi.com/vb.

[٢] ومما يذكر في هذا المجال أن اللورد بولوير ليتون قال مخاطباً النواب في البرلمان البريطاني :" أيها السادة إذا كان علي أن أقدم للأجيال القادمة دليلاً على مدى ما بلغته الحضارة الانجليزية من تقدم القرن التاسع عشر ، فاني لن اختار لذلك موانئنا ولا طرقنا الحديدية ولا مؤسساتنا العامة ولا هذا البرلمان العظيم الذي أتواجد فيه ، بل يكفي لتقديم هذا الدليل عدد واحد من جريدة ذي تايمز" بين الصحافة والأدب، منير بكر التكريتي، مجلة كلية الآداب١٩٧٤.

[٣] ينظر: الصحافة والأدب في مصر، عبد اللطيف حمزة، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٥٤.

[٤] النقد الصحفي، ص٧.

أدّى إلى تقارب في لغة الخطاب ومضمونه، وحال وصول الصحافة والأدب الحديث إلينا، وصلنا معهما أسلوبهما في التعبير والأداء شكلاً ومضموناً.

إن هذا التداخل والتكامل بين الأدب والصحافة في بداية نشأتها أدّى إلى التباس في الأذهان بينهما، فلم تكن المفاصلة واضحة، وظلّ الكثير يكتب الأدب على انه صحافة، ويكتب الصحافة على أنها أدب، وقيل إن الأدب هو الصحافة والصحافة هي الأدب، وأصبح بعض القائمين عليها يتعاملون على أنهما شيء واحد[١].

وان كان هذا الأمر مقبولاً في بداية النشأة إلا انه منقصة للطرفين بعد التطور الكبير الذي حصل فيهما، فلكل منهما توجهه ووظيفته وشروطه وأشكاله وأسلوبه، وان كنا ندعو إلى تقارب وتمازج أكثر بينهما – في هذه الدراسة وفي غيرها - إلا أننا ندرك تماما ضرورة احتفاظ كل مجال ببعض خصائصه المميزة.

فمن أبرز الحقائق كما يقول أديب خضّور: "أن الأدب شيء آخر غير الصحافة، صحيح أن كليهما يعتمد على القلم في أداء رسالته، وعلى النشر في إبلاغها وإخراجها، ولكن باتت واضحة حقيقة أن الصحافة هي أساساً مهنة، وأن الإبداع فيها مشروط بظروف ممارسة هذه المهنة، في حين أن الأدب فن، والفرق بين المهنة والفن هو الفرق بين الصحافة والأدب"[٢].

فالوظائف المختلفة لكل منهما تستوجب بروز أكثر من نقطة افتراق، فالأدب يهدف إلى إرواء العواطف حيناً و التسلية حيناً، وتطهير النفس البشرية مرّة، وتهذيب الخلق مرّة، وإشباع الغرائز الإنسانية ثالثة، وهكذا الأدب على هذا غاية في نفسه وليس وسيلة إلى غيره إلا في حالات قليلة، أما الصحافة فإنها وظيفة إعلامية خالصة غايتها الأولى والأخيرة تزويد الناس بالأخبار والقيام بتفسير هذه الأخبار والتعليق عليها، فهي أداة من أدوات المجتمع وليست غاية بنفسها[٣].

والصحافة تهدف للوصول إلى اكبر عدد ممكن من الناس - أي ناس - حتى إن أدى ذلك إلى تغيير أشكال العرض وتنويعها وتحديثها دائما، فهي صناعة قبل أن تكون أي شيء آخر، أما الأدب

---

[١] ينظر : العلاقة بين الأدب والصحافة تاريخية.. وازدهار أحدهما مرتبط بالآخر ، محمد القصبي، www.alkaheranews.com.

[٢] الصحافة الأدبية المتخصصة .

[٣] ينظر : مستقبل الصحافة، عبد اللطيف حمزة ، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣، ص١٢.

فهو ابتداء يفترض وجود نخبة مثقفة - كبرت أم صغرت حسب المدرسة الأدبية - يكتب لها، بل إن بعضهم تطرّف وألغى أهمية وجود المتلقي في ذهن الأديب حين إنشاء النص، وعدّه من المحددات السلبية لإبداعه[١].

والفن الصحفي تعبير موضوعي، وابتعاد تام عن الذاتية التي يتصف بها الأديب.. فالأديب يعنى بنفسه، ويقدم لنا ما يجول بخاطره، ويسجل ما يراه وفقاً لرؤيته الخاصة، وبرموز تنمّ عن ثقافته وعقليته، وهو في هذا الصنيع إنما يصف النفس الإنسانية، أو يتعمّق أسرارها، ويكشف عن صفاتها، ويكون لأوصافه صدى في نفوس القرّاء من كل جنس، والأديب حرّ في اختيار ما يقول، والقرّاء أحرار في قراءة ما يكتبه الأديب.

"ويتميّز العمل الأدبي بكونه فردانياً، أي يصدر عن مرسل واحد هو الكاتب، الذي لا يفكر كثيراً وهو ينهمك في إبداع عمله... فالرسالة – في الأغلب الأعمّ – جمالية قبل أي شيء آخر، حتى لو حملت أو أضمرت ميولاً أيديولوجية، وانسجام مع أعمق أطروحات الحداثة في أن قضية الأدب لم تعد قضية (ماذا؟) أي المضمون، وإنما مسألة (كيف؟) أي الشكل، بينما في الإعلام تصدر الرسالة عن إرادة مؤسساتية - أجندة خفية أو معلنة - تمثل اتجاهاً سائداً، والرسالة الإعلامية بطبيعتها قصدية وموجّهة وتضمر خطاباً ايدولوجياً"[٢].

وعن العلاقة بين الأدب والصحافة يقول أمين الخولي: "إن الأدب فن التعبير، والصحافة صناعة الاتجار بالخبر.. ولن يصل الأدب في يوم من الأيام إلى مرتبة الحرفة إلا إذا تنازل عن حريته ومسؤوليته ليخضع لعبودية أصحاب الحرف.. ولذلك فالصحافة خبر وموضوع.. والصحافة توزيع وإعلان.. والصحافة وسيلة إعلام ونشر.. والصحافة لهذا عمل له أصوله وقواعده وله ارتباطه بعوامل أخرى .. ولا علاقة للأدب بكل هذه المؤثرات الخارجية. .. وإنما ينبع المؤثّر في الكتابة من داخل نفس الكاتب لا من خارجها.. وحتى مؤثرات المجتمع والثقافة وتيارات الحياة لا تؤثر إلا بعد أن تصبح حقائق ثابتة"[٣].

---

[١] ينظر : هل أنت كاتب قصة أم حَـكَّاء سَـمِج ؟، عبد الجواد خفاجي، www.hmselklob.com.
[٢] اللغة وعلائقياتها ، علي ناصر كنانة ، منشورات الجمل ، بغداد - بيروت ، ٢٠٠٩ ، ص٦٠ .
[٣] الأدب والصحافة.. ارتباط وثيق أم خلط مفاهيم، www.dynamic.77forum.com.

ويمكن تمييز أربعة فروق بارزة من حيث الوظيفة بين الأدب والصحافة، تدور حولها مجمل التباينات الأخرى، وهي:

١- الهدف الرئيس من الإعلام هو (الإعلام) أي الإخبار، ولذلك كانت الوظيفة الأولى للصحافة هي نقل الخبر وتفسيره والتعليق عليه، وكلما كان النقل دقيقاً عدّت هذه الصحيفة أكثر جودة، بينما تعدّ مثل هذه الدقّة عيباً في حق الأدب، "فأول أسس الفن والأدب أيضاً انه تعبير عن الشعور لا رواية لحادثة"[١]، لان النقل وحده لم يكن يوماً غاية الفن والأدب، "فالأدب هو الأسلوب الجميل الذي يصور الحقائق والعواطف الإنسانية – كما يقول الناقد الفرنسي سانت بيف♦"[٢].

٢- والصحافة في أصل نشأتها الحديثة هي أحد أنواع الصناعات[٣]، فالربح المادي أحد أهدافها، وهذا يعني أنها تخضع لمعطيات السوق بالبحث عن منافذ تسويق جديدة ومنوعة، وتوسيع دائرة توزيعها عن طريق إرضاء عموم المستهلكين، وهذا يتطلّب انفتاحاً أكثر على كل طبقات المجتمع والكلام عما يحبون وما يستهويهم، وبالعموم فان العقل الجمعي هو عقل سطحي، يحب الإثارة والتسلية، فضلاً عن حاجته للأخبار السياسية والاقتصادية والمجتمعية التي يقيم بها حياته اليومية. وهذه المعطيات لا تتناسب مع معطيات الأدب الراقي بوصفه فناً إنسانياً يعمل للارتفاع بالذوق العام، وليس النزول له لإرضائه، وهذا طبعا لا يتعارض مع تكسب الأديب بأدبه كما كان يفعل المتنبي أو برناردشو♦ أو

---

[١] بين الأدب والصحافة ، خورشيد ، ص١١٩ .

♦ سانت بيف (١٨٠٤م _ ١٨٦٩م): من ابرز النقاد الفرنسيين، دعا إلى العناية بالشخصيات الأدبية وإلى دراستهم دراسة عضوية واجتماعية .. وهو أول من دعا إلى تأسيس تاريخ طبيعي للأدب.

[٢] التفسير الإعلامي للأدب ، ص٧ .

[٣] انتشر الخبر المنسوخ في معظم أوربا قبيل عصر النهضة، فقد ظهر في القرن الرابع عشر في ايطاليا لون من الصحف المخطوطة ، يطلق عليها الكراسات الإخبارية، كان يكتبها تجار الأخبار تلبية لرغبة الشخصيات الكبيرة، ذات النفوذ الواسع المتعطشة لمعرفة أخبار العالم، وكان لهؤلاء التجار مكاتب إخبارية حسنة التنظيم ، ظلت تعمل لحسابهم خلال القرن الخامس عشر و السادس عشر،ذلك لان الصحافة لم تفد من المطبعة إلا في القرن السابع عشر.عندما بدأت الصحف بمعناها المعاصر، الصحف التي تعتمد على الإعلانات والتوزيع لتغطي نفقاتها وتحقق ربحا .

♦ جورج برنارد شو(١٨٥٦-١٩٥٠): مؤلف ايرلندي، يعدّ من أشهر الكتاب المسرحيين في العالم، حاز على جائزة نوبل والاوسكار، كتب أكثر من ستين مسرحية.

دستوفسكي♦، وأيضا لا يتعارض مع رغبة الأديب بالحصول على اكبر عدد من القراء، لكنه بكل الأحوال يبحث عن عينة متميزة تستطيع فهم أدبه وتتذوقه.

٣- إن الصحافة مؤسسة جماعية، فهي أولا: كصحيفة أو مجلة أو أي وسيلة إعلامية أخرى عبارة عن مؤسسة تذوب داخلها معظم الإبداعات الفردية، إذ إن لها أسلوباً خاصاً وتوجهاً خاصاً يلتزم به جميع العاملين، وثانيا: هي تتوجه برسالتها للناس كمجموع، تخاطب فيهم العقل الجمعي، مع معرفتها بأهمية الأبعاد الفردية (السيكولوجية) للمخاطبين، فهي تعدّ نفسها المتحدث باسم المجتمع والمدافعة عنه والمؤثرة فيه[١]، لان الإعلام يشتغل على منطقة الوعي الجماعي ويولي الاهتمام الكبير لعلم النفس الاجتماعي الذي يتصل إلى حدّ كبير بمفهوم (الرأي العام)، أما الأدب فهو فردي من حيث الإنشاء[٢]، وفردي من حيث التأثير، فيؤثر بالمجتمع عن طريق تأثيره بأفراد ذلك المجتمع.

٤- إن الأدب يبحث عن الخلود والبقاء ولذلك فهو يتعامل مع الحقائق الإنسانية الخالدة، التي لا تتغير ولا تتبدل، بينما تعلم الصحافة أن وظيفتها قد لا تتجاوز اليوم في الصحف اليومية، والأسبوع في الصحف والمجلات الأسبوعية، لأنها تتعامل مع المجتمع بكل تغيّراته وتبدّلاته اليومية.

ولعلّه من الطرافة هنا أن نذكر المحاورة التي عقدها أحد المفكرين الفرنسيين بين كتاب وجريدة.

"قال فيها الكتاب للجريدة: انك تنعمين بمائة ألف قارئ، ولكنك لا تمكثين إلا ساعة أو بعض ساعة في يد القارئ..ثم تتعرضين للتمزيق والتلف، وإذ ذاك يلقى بك في سلة المهملات.. وهكذا تأتين سريعاَ وتموتين سريعاً ولا تتركين أثراً في نفوس القراء.

فأجابت الجريدة: نعم أيها الكتاب، انك لتفضلني بطول العمر، وبسطة الأجل، ولكن لا تنس انك تعيش أعماراً طويلة في عالم الظلام ودنيا النسيان، وعندي أن حياة يوم واحد بالمعنى الصحيح

♦ دستوفسكي، فيودور ميخايلوفيتش(١٨٢١-١٨٨١): أحد اكبر الكتاب الروس ومن أفضل الكتاب العالميين، وأعماله كان لها أثر عميق ودائم على أدب القرن العشرين.

[١] ينظر : اللغة وعلائقياتها، ص٦٤.

[٢] في عصرنا هذا بدأت بعض الفنون الأدبية تكتب من قبل أكثر من شخص إذ يعاد عليها وتنقح وتبدل كما في الأفلام والمسلسلات التي يشارك فيها المخرج والسناريست مع الكاتب، وكأننا أمام عصر يصادم الفردية في كل ساحاتها .

أفضل بإشراقه وحركته من حياة مائة عام تقضيها أنت مجهولاً من أكثر الناس، مهملاً فوق الرفوف التي يعلوها التراب"[1].

وعلى وفق هذه الاختلافات الجوهرية كان لزاماً أن تبقى الفروق واضحة في الأداء في كلا الاتجاهين.

بين الأديب والصحفي

قبل الحديث عن علاقة الأديب بالصحافة والصحفيين، وعلاقة الصحفي بالأدب والأدباء، نعرض إشكال تعريف وتحديد كل منهما في زمن نشأة الصحافة العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

فلفظ الأديب كان يطلق إذ ذاك على من يستخدم القلم في نقل أفكاره ورؤاه، فلا تكاد تميز بين عالم الاجتماع، والفيلسوف، وعالم النفس، والتاريخي، والسياسي وغيره، فكان القدماء يقولون: من أراد أن يكون عالماً فليطلب فناً واحداً، ومن أراد أن يكون أديباً فليتسع في العلوم، وقالوا: الأدب هو الأخذ من كل شيء بطرف[2].

وفي المقابل إذا كان الطبيب هو من يتخرج من كلية الطب، وكذا المهندس والمدرّس وغيرهما، فانه لم تكن حتى بداية القرن الماضي دراسة يتخرج فيها الصحفي، وهذا الحال ليس في الوطن العربي بل حتى في عموم العالم ، فنرى مثلا ميكايلسن يذكر أن الدراسة الجامعية الأولى للصحافة في بريطانيا كانت بعد الحرب العالمية الأولى - أي بعد أكثر من مائتي سنة من انتشار الصحف هناك- إذ إن جامعة لندن أنشأت دراسة صحفية تستغرق عامين في كلياتها المختلفة..وفي السنوات الأول لم تكن تلك الدراسة منهجاً صحفياً خالصاً، بل قصد منها تزويد الصحفي بثقافة في الأدب والتاريخ والاقتصاديات والجغرافيا والعلوم وهكذا[3].

---

[1] مستقبل الصحافة، ص٧ .
[2] ينظر : الصحافة والأدب في مصر، ص٧.
[3] ينظر : الصحافة بين الهواية والاحتراف ، ج.م ميكايلسن ، تعريب محمد كامل احمد جمعة ، مطبعة مصر الجديدة ، ١٩٥١ ، ص٩ .

ومن هذا نرى أن الصحافة حين أنشئت في بلداننا لم يكن لها من يقوم بحقها ويؤدي وظيفتها سوى الرجال الموسوعيين الذين كان يطلق عليهم لفظ (الأدباء)[1]، فهم أخبر الناس باستخدام القلم والتأثير في الجمهور، فقد ظهرت الصحافة وتحوَّلت إلى مهنة دون أن تمتلك ملاكاً خاصاً بها، بل استعارت ملاكها أساساً من الأدب.

وهذا يشكّل أحد الاختلافات البارزة بين الإعلام العربي والإعلام الغربي من حيث النشأة، فالصحافة الغربية بدأت كصحافة خبر، إذ إنها تأسست على أيدي بائعي الأخبار والتي كانت مهنة رائجة جداً في تلك العصور – وإلى الآن - وكانت وظيفتها اطلاع القرّاء على أخبار العالم، وقد استثمر الكتّاب والفلاسفة والمفكرون والأدباء الغربيون هذه الوسيلة لنشر أفكارهم، وبالمقابل أفادت منهم الصحف في تمتين أدائها وجعلها أكثر جاذبية وأكثر إنقرائية[2] - وهذا هدف رئيس للصحف سابقاً وحالياً - وقد تكونت وكالات أنباء خاصة على أيدي بائعي الأخبار، واوجدوا لهم آليات توصيل مختلفة من وإلى جميع أنحاء العالم .

أما في العالم العربي فإن الأمر كان مختلفاً، فبالرغم من نشوء صحف الخبر في أول الأمر على يد الولاة العثمانيين لنقل أخبارهم، إلا أن البداية الحقيقية للصحافة لم تكن هذه، بل صحافة الرأي التي أسسها الأدباء، لأن الأولى كانت تمثل نظرة السلطة – وهي عادة غير مرحب بها –، ولأن مهنة بيع الأخبار ووكالات الأنباء لم تكن قد وصلت إلى ديارنا في هذه المرحلة إلا بصورة محدودة[3].

فتولّى الأدباء إصدار الصحف والكتابة فيها، وكسوها بأسلوبهم، فارتفعت لغتها، وتوجهت مواضيعها نحو العمق، واتّكأت على المقال وابتعدت عن الخبر، إلى أن ظهر بعد عشرات السنين جيل من الصحفيين المتخصصين مالوا إلى التخفيف من اللغة، ونزلوا بمواضيعهم لأخبار الناس

---

[1] "فكان الصحفي أديباً وقائداً سياسياً وشاعراً ومفكراً وزعيم حزب، ولم تكن هناك حدود واضحة، ومن الملاحظ أن معظم قادة الأحزاب في عصر النهضة وأيام الجمعيات الوطنية، أواخر الحكم العثماني، وفي مطالع القرن كانوا أدباء ومفكرين وصحفيين معاً (الكواكبي والزهراوي وقاسم أمين مثلاً". الصحافة والنقد الأدبي، جريدة الأسبوع الأدبي السورية - العدد ٧٤٣ تاريخ ٢٠٠١/١/٢٠

[2] الانقرائية: مصطلح يكثر استعماله في الصحافة، يعني عدد قرّاء الصحيفة أو المجلة، ويعود لطبيعة الكتابة وجاذبيتها.

[3] ينظر : تطور الخبر في الصحافة المصرية ، رمزي ميخائيل جيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٨٥ . وينظر أيضا : تطور الخبر وأساليب تحريره في الصحافة العراقية منذ نشأتها حتى سنة ١٩١٧ ، عدنان عبد المنعم أبو السعد ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ، ١٩٨٣ .

اليومية وأفكارهم وأذواقهم، ودخلت الفنون الصحفية بكل أشكالها، وأزاحت المقال عن صدارته، وأزاحت عن الصدارة كتّابه الذين كان لهم الفضل في تأسيس الصحافة العربية وتطويرها.

وجد الأدباء في الصحافة وسيلة فاعلة لمخاطبة جمهورهم ونشر نتاجهم، فأغنوها بكتاباتهم، وأغنتوا من تجاربهم الصحفية واكتسبوا المهارة والتجربة، مما أعانهم كثيراً على شقّ طريقهم إلى عالم الإبداع[١]. وأكثر كتّابنا الأعلام يدينون بشهرتهم الواسعة للصحافة قبل كل شيء، فان معظم نتاجاتهم كانت تجميعاً لأعمال سبق أن نشروها في الصحف والمجلات... والإزدهار الذي حظي به ذلك الأدب يعود بالدرجة الأولى إلى اهتمام الصحافة به وتقديرها لمكانته[٢].

وبمرور السنوات وتطور الصحافة، أصبح لها صنّاعها ممن تخصص في أساليبها ودرس أدواتها، وبدأ يتمايز من الأديب بالكثير من الصفات، وهذا التمايز شعر به الأديب أيضاً، وصار واضحاً أن "الأديب رجل ذاتي يعنى بنفسه وبمشاعره وعواطفه، فيصف ما يجول في نفسه، أو يتردد في جنباتها... ومن ثم كان الأدباء أكثر الناس حرية... أما الصحفي فرجل غير ذاتي لا يستطيع العناية بنفسه، ولا يجوز له ذلك لأنه مسؤول عن قضايا المجتمع من حوله، يصوّر ما يجري فيه من الأحداث والأفكار والتطورات"[٣].

فالأدب يمثل - منذ ظهوره - لسان حال الفرد في أكثر مظاهره ولسان حال الجماعة أحيانا، أو بعبارة أخرى"كان الأدب يعبر عن حاجة الجماعة في العصور القديمة، حين كان الفرد يذوب ويفنى في هذه الجماعة... ولكن منذ ظهرت ذاتية الفرد، أو منذ أصبح الفرد يشعر بأن له كياناً خاصاً به تحول الأدب نفسه هذا التحول، فأصبح صورة من عواطف هذا الفرد أكثر منه صورة من عواطف الجماعة"[٤].

فالصحافة مرآة تنعكس عليها مشاعر الجماعة وآراؤها وخواطرها، أما الأدب فمرآة تنعكس عليها مشاعر الأديب وآراؤه وخواطره، فبينما الصحفي مقيّد، إذ بالأديب طليق من كل قيد، وهذا هو الفرق بين الفن وبين مهنة لها شروطها وضوابطها وتبعاتها.

---

[١] ينظر : النقد الصحفي ، ص٢٨ .
[٢] ينظر : بين الصحافة والأدب ، التكريتي .
[٣] الصحافة والأدب في مصر، ص٤ .
[٤] مستقبل الصحافة، ص١٠.

وكذلك فإن الأديب فرد مستقل بذاته وبأفكاره، والصحيفة - أو أي وسيلة إعلامية - مؤسسة والصحفي بداخلها مجرد أداة لتحقيق أهداف هذه المؤسسة مهما كان له من الحرية أو الاستقلالية، ولذلك هناك فرق كبير بين الطرفين، وهذه المؤسسة قد تستخدم أيضا الآخرين من (أدباء، وعلماء لغة، وعلماء نفس، وسياسيين، ....) لتحقيق التأثير المطلوب في المجتمعات وبما لا يتعارض مع توجهاتها.

إن المساحات الكثيرة المشتركة بين الأديب والصحفي– بالرغم مما ذكرنا من التباين – أبقت على التعاون الوثيق بين الطرفين، لأن كل طرف يعلم بحاجته للطرف الآخر، ونرى أن الكثير من الأدباء فضّلوا العمل في الصحافة بوصفها اقرب المهن للأدب، ولاسيما أن أسباب التفرغ للنتاج الأدبي غير متيسّرة بصورة عامة للأدباء العرب، فان ما يقال بان الصحافة تستهلك الأديب ليس صحيحاً بإطلاقه، بل على العكس فإنها قد تفتح أمامه آفاقاً واسعة ليغني تجربته الأدبية، من خلال معايشة طموح الناس و تطلعاتهم من جهة، وانكسار أحلامهم من جهة أخرى، أو من خلال الاستطلاعات الميدانية التي يقوم بها الأديب[1].

وقد عمل كبار الأدباء في الصحافة سنين طويلة وأنتجوا أعمالاً إبداعية متميزة، وفي الوقت نفسه كانوا يتابعون الكتابة الآنية في الصحافة.. فعالمياً عمل الروائي الكبير آرنست همنغواي مراسلاً لعدد من الصحف والمجلات، وقد حصل على جائزة نوبل للآداب وكذلك جائزة بولتزر للصحافة، كذلك أفاد دانيال ديفو♦ في روايته "روبنسون كروزو"من عمله الصحفي في مجلته review التي أصدرها عام ١٧٠٢ حتى قيل فيه : ديفو الروائي خرج من ديفو الصحفي. وبعضهم ظلّ مخلصاً لأدبه ولكنه استثمر الصحافة في إمداده بأفكار جديدة مثلما كان يفعل ديكنز مثلا، إذ كان ينشر بعض رواياته مسلسلة، فكان يتلقّى آراء القرّاء ونقودهم لفصول روايته ثم يجري بعض التعديلات أو التغييرات في فصول لاحقة[2]. أما عربياً فان الأمثلة أكثر من أن تحصر، ويكفي أن نذكر أبرزهم أمثال العقاد والمازني وإحسان عبد القدوس، وغيرهم كثير ممن كانت الصحافة هي الساحة الرئيسة في عملهم.

---

[1] ينظر: الأدب والصحافة.. ارتباط وثيق أم خلط مفاهيم؟.

♦ دانييل ديفو (١٦٦٠-١٧٣١): كاتب وروائي بريطاني، تنقل في معظم أوربا، واهتم بالسياسة وسجن عدّة مرات.

[2] ينظر: النقد الصحفي، ص٢٣، ٧١.

التأثّر والتأثير بين الصحافة والأدب

إن هذه العلاقة المتشابكة بين الأدب والصحافة من جهة ، والأديب والصحفي من جهة أخرى، أدت إلى تأثير وتأثر كل طرف بالطرف الآخر . ومن الممكن رصد عدة مواطن لهذا التأثير، نذكر منها:

أولا: التأثير من حيث اللغة

عرّف الأدب بأنه فن التعبير بالكلمة، وفي الوقت نفسه وظّفت الصحافة اللغة وسيلة رئيسة للتعامل مع الجمهور(مع استخدامها لوسائل أخرى كالصور والرسوم)، ولذلك فأول ما تشمله الدراسة هو تأثير الأدب الحديث والصحافة في اللغة وانعكاس هذا التأثير فيهما. ولا شك في "أن الأدباء الأوائل الذين نشأت على أيديهم الصحافة، كان لهم دورهم في تخليص اللغة العربية من قيود التكلف والتزويق اللفظي والعبارات المسجوعة، لتكون بعد ذلك لغة عصرية تجسّد التجربة الإبداعية وتعبر عن فنون الأدب بأسلوب مشرق دقيق العبارة، لطيف الإشارة، بل هو السهل الممتنع حقا"[1].

فالأدب القديم كان يكتب للخاصة، وكان الأديب يتوخّى أن يكتبه بلغة عالية وأسلوب رفيع يلائم هذه الطبقة الخاصة وما تصبو إليه وتحبّذه، أما بعد ظهور الصحافة، فقد بدأ الأدب ينشر في الصحف، فأصبح يكتب للناس جميعاً ولمختلف الطبقات، سواء أكانت مثقفة ثقافة عالية أم ثقافة متوسطة، لذلك توخّى الأديب في كتابته لغة فيها كثير من الإيناس في التعبير والألفة واختيار الألفاظ، كما توخّى الأساليب السهلة بحيث أصبح هذا الأدب مفهوماً لدى أكثر عدد من القراء[2].

وقد رافق نشر الأدب في الصحف الكثير من الدعوات لتيسير اللغة وأساليبها واستخدام الأدب الشعبي – كما يسميه سلامة موسى♦ -، حتى إن بعضهم دعا لاستخدام اللغة العامية، وبعضهم اكتفى بالدعوة للغة وسطى (لغة بين الفصحى والعامية)، وآخرين رضوا بالتسهيل من حيث

[1] النقد الصحفي، ص٩.
[2] ينظر : بين الصحافة والأدب.
♦ سلامة موسى (١٨٨٧-١٩٥٨): كاتب ومفكر وصحفي مصري، هو رائد الاشتراكية المصرية ومن أول المروّجين لأفكارها، وهو من دعاة استعمال العامية في الكتابة.

الفكرة– منهم د. طه حسين والعقاد والمازني ومحمود شاكر والرافعي - ولكن اشترطوا أن تكون للأديب لغته الموحية المعبّرة التي لا تشابه لغة الصحافة[1]، إذ إن هناك "إجماعاً على أن الشاعر والأديب يستخدمان اللغة استخداماً خاصاً"[2] ، بل أن الأدب نوع من الكتابة "يمثل ـ كما يقول الناقد الروسي (رومان ياكبسون)♦ ـ عنفاً منظماً يمارس ضد لغة الحديث العادي، فيغيّرها ويميّزها عن هذا الحديث"[3].

وهذه الدعوات بمختلف درجاتها أجمعت على ضرورة ترك الاستخدام المتعسّف لفنون البلاغة، والتي كانت لزمن قريب هي لغة الأدباء، وكان التقعّر والتعقيد فيها دلالة على الحذق والتميز.

إن هذه التوجهات وما دار بينها من مساجلات ونقاشات، كانت إحدى نتائج نشر الأدب بمختلف أنواعه في الصحف لملايين الناس، فبعد إن كان الأديب والشاعر يلقي أدبه بين الخاصة من أمراء وعلماء وبلغاء فيرتفع بلغته، ويتفنن في الغريب من الألفاظ والمعاني والأساليب، أصبح – بفعل الصحافة – يتحدث مع عموم الناس وبمختلف طبقاتهم، فلزمه ذلك التبسيط في لغته والبحث عن المألوف من الألفاظ والمعاني والأساليب، كي يفهمها المتلقي ويتأثر بها.

أما الصحافة فقد بدت متأثرة بلغة الأدب – بمختلف مستوياتها السابقة – عند نشأتها، وقد يكون السبب في ذلك أن اغلب كتابها حينذاك كانوا من الأدباء، فكانت ترتفع لتصل إلى فنّ المقامة في العصور الوسطى، أو تسفل للغة الحديث العامي، ولكن لم تلبث طويلاً لتصنع لها لغة خاصة، بألفاظ وأساليب تناسب وظيفتها، ومن ثمّ بدأت تؤثر بعموم اللغة وتطورها وبضمنها لغة الأدب والفن[4].

وليس من المبالغة في شيء إذا ما قلنا إن الصحافة - بحكم صلتها الوثيقة بالأدب - مهّدت إلى تبسيط اللغة والقضاء على غوامضها وطلاسمها بحيث يفهمها القرّاء بمختلف مستوياتهم الثقافية،

---

١ ينظر : التذوق الفني والفن الصحفي الحديث – تحليل تطبيقي على الصحافة الفنية ١٩٢٤-١٩٥٢ ، احمد المغازي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص٢٢٠ .

٢ التفسير الإعلامي للأدب ، ص١١٨ .

♦ رومان ياكوبسون (١٨٩٦-١٩٨٢): عالم لغوي، وناقد أدبي روسي من رواد المدرسة الشكلية الروسية.

٣ هل أنت كاتب قصة أم حَكَّاء سَمِج ؟

٤ ينظر : إنتاج اللغة في النصوص الإعلامية، محمود خليل، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩، ص٢٥.

ورققت الألفاظ وألانت المعاني، كما أن الصحافة زودت اللغة بالحيوية والطاقات الهائلة للتعبير عن كل ما هو جديد ومستحدث سواء أكان ذلك أدباً أم علماً[1] .

إن الأدب أمدّ الصحافة العربية – خاصة – في نشأتها بلغته الموحية وجمالياته في استعمال اللغة، بينما كانت لغة (التلغراف) هي الأشهر في الصحف الإخبارية العالمية، ولكن لم يمرّ زمن طويل حتى استقلت الصحافة بلغة خاصة بها، صنعتها من تمازج اللغة الأدبية، باللغة العامية من جهة، وبالترجمة من اللغات المختلفة من جهة أخرى، فضلا عن تأثّرها بسرعة الأداء والاختصار الشديد واختلاف مستويات القرّاء، وفوق ذلك كله المستويات المتفاوتة للصحفيين أنفسهم، ثم تقدّمت الصحافة أكثر لتصنع لها أساليبها المبتكرة الخاصة باعتمادها على دراسات علم النفس وسيكولوجية الجماهير، لتوفق بين أهدافها ووسائلها للوصول لهذه الأهداف[2].

"ومن الواضح أن كينونة لغوية خاصة بالإعلام نشأت وتأصلت مع تعاقب الأزمان وتراكم الخبرات والمعارف، مختلفة إلى حدّ كبير عن اللغة الأدبية التي بدأ بها الكتّاب كتاباتهم الصحفية الأولى، ومختلفة عما يقال انه لغة وسطى تخاطب جميع الفئات الاجتماعية، فقد أصبح لهذه اللغة نظامها في التعبير عن الأفكار، ومصطلحاتها الخاصة وتجاوزاتها المشروعة إعلامياً على نحو اللغة، والأهم من كلّ هذه الخصائص ما تمتلكه اللغة الإعلامية من دهاء ومخادعة في استخدام المجازات اللغوية التي يراد لها أن تعبر عن فكر المؤسسة"[3].

وبعد أن توفّرت الفرصة لانطلاق صناعة الإعلام التي تستند على القدرة في مخاطبة الجموع والتأثير فيها، كان لا بد وقتها من إدراك أن آليات التأثير في فئة معينة متجانسة الفكر والتوجهات والأصول الطبقية هي غير الآليات التي يشترطها التأثير في جمهور عريض غير متجانس وغير مرئي إلا بصفته جمعاً.

وكان لا بدّ من استحداث لغة جديدة تختلف عن لغة الأدب والفلسفة من جهة، وعن لغة العوام من جهة أخرى، وقد أريد لها أن تكون لغة صحفية (عندما كانت الصحيفة هي الشكل الإعلامي الوحيد السائد ولكنها اليوم تسمى اللغة الإعلامية بسبب تعدد الوسائل) بخصائص محددة: تكون

[1] ينظر: الصحافة الأدبية المتخصصة. وينظر أيضا : بين الصحافة والأدب ، التكريتي .
[2] ينظر : إنتاج اللغة في النصوص الإعلامية، ص٣٧ .
[3] اللغة وعلائقياتها ، ص٧٥ .

توصيلية تستطيع حمل الأفكار والرسائل، وعلى قدر كاف من المناورة البلاغية لتمرير الرسائل الحساسة، تفيد من الموروث الثقافي، وسليمة من الأخطاء اللغوية والنحوية.

كل هذه العناصر هيّأت للغة الإعلام قبولاً جماهيرياً لدى غالبية أفراد المجتمع، وعلى اثر ذلك أصبح للغة الإعلامية حضور طاغ ينتشر في حياة الناس ويصدر عن ألسنتهم، فكثير من الناس يتبنون أسلوب الحديث الذي يسمعونه من التلفزيون... ويتبنون طرق الكتابة التي يقرؤونها في الصحف، فبعضهم يسمع كلام الإعلام أكثر من سماعه للحديث العادي، ويقرؤون الصحف أكثر من قراءتهم لأي مطبوع آخر، ما يعني أن اللغة الإعلامية اخترقت فضاء التخاطب لتمسي لغته، وكما يقول داني شيتشتر♦: اللغة الخبرية لها أسلوب في الانصهار مع لغتنا الخاصة بالطريقة نفسها التي يمتصّ بها الأطفال، اللغة، واللهجة، وتعبيرات الوالدين: ما نسمعه مرّة وثانية في الإعلام يندمج في الصوت الداخلي، نحن نعيد ما يتكرر[١].

وكي نتعرّف إلى حجم الإنتاج اللغوي للمؤسسات الإعلامية، ومدى قدرة هذا الكم على تغيير اللغة وخلق عولمة خاصة بها، ننظر – مثلاً - إنتاج يوم واحد لوكالات الأنباء الأربع الكبرى (رويتر، اسوشييتد برس، يونايتد برس انترناشنال، وكالة الصحافة الفرنسية)التي تبثّ غالبية الأخبار للعالم، نلاحظ أن مجموع إنتاجها الإخباري يقدّر بحوالي ٣٣ مليون كلمة، وهذا يظهر الحجم الهائل للغة الإعلامية التي يتم إنتاجها يومياً بواسطة عملية معقّدة تقود في النهاية إلى قناعة مفادها أن ما ينتج هنا هي اللغة وليس الخبر[٢].

فنحن – لهذا – أمام لغة عالمية جديدة، لها أساليبها ودلالاتها، ألفاظها عربية – في صحفنا وإعلامنا –، استطاعت أن تبسط سيطرتها على اللغة الصحفية ولغة الناس ومن ثم التأثير بلغة الأدب أيضا، وهذا لا يعني أنها قطعت تماماً عن اللغة الأم – العربية في بلداننا – فهي قد استعملت ألفاظها وبعض أساليبها، وهذا لا يعني – أيضا – استسلام الأدب لهذه اللغة وخضوعه لها تماماً، بل استطاع الأدب أن يحافظ على لغته الخاصة مع تأثّره بلغة الإعلام طبعاً.

♦ داني شيتشتر: إعلامي وناقد ومؤلف أميركي، من أشهر كتبه (جريمة عصرنا).
[١] ينظر : اللغة وعلائقياتها، ص٦٢ – ٦٣ .
[٢] ينظر : اللغة وعلائقياتها، ص٥٤.

ومن الفروقات التي حافظت عليها لغة الأدب توظيفها للخيال والصورة أو ما يسمى (بتجسيم المعاني)، أما الصحافة فوسيلتها لغة الحياة الواقعية تتخذها أساسا للتعبير والإبانة، وتحرص على أن تكون معانيها هي ما تدل عليه ألفاظها... وإذا أردنا أن نحدد الفرق بين الأديب والصحفي في استخدام الأصباغ الفنية المعروفة، فسنرى انه كالفرق بين الصورة ذات الألوان الكثيرة وتلك صورة الأدب – والصورة ذات اللونين الأبيض والأسود فقط – وهذه صورة الصحافة[1].

ثانيا : التأثير في فنون الكتابة الصحفية

ومن مجالات تأثير الأدب في الصحافة أيضاً، استعارة الصحافة لفنون الكتابة فيها من الأنواع الأدبية المعروفة:

فالخبر كان معروفاً قبل الصحافة، ولكن الأدباء لم يعنوا بغير الأخبار الهامة النادرة، وكانوا إذا وصفوا واحداً منها عوّلوا في ذلك على التهويل والمبالغة، وظهرت الصحافة وبدأ اهتمام الناس بالواقع من حيث هو، وأصبح الخبر يكتب بطريقة سهلة لا تكلّف فيها، ولم يعد من الضروري أن يكون هذا الخبر زلزالاً في مكان ما أو معركة حربية دامية ونحو ذلك، بل أخذت الأخبار العادية اليومية تحتل مكانها في الصحف... وهكذا أصبحت الصحافة قائمة على الحقائق الثابتة، والواقع المشاهد، وتخلّصت نهائيا من المبالغات التي اتسم بها الأدب القديم[2].

والمقال وهو أشهر الفنون الصحفية كان يكتب قبل ظهور الصحافة بلغة فيها الكثير من الوقار والتكلف، ثم أصبح بعد ظهور الصحافة يكتب بلغة فيها قدر كبير من الإيناس والحيوية والتظرّف، أما موضوع المقال الصحفي فقد أصبح مخالفاً كل المخالفة لموضوع المقال الأدبي. كان موضوع الأدب في العصور القديمة يمتاز بالفخامة، ويدور حول أشخاص الملوك والأمراء والسادة، فأصبح موضوع المقال الصحفي يمتاز بالوضوح والبساطة، ويشترط فيه أن يكون لصيقاً بالمجتمع ذاته، بل غدا كل شيء – مهما كان تافهاً– يصلح لان يكون موضوعا للكتابة في الصحف.

[1] ينظر : الصحافة والأدب في مصر، ص١٤ .
[2] ينظر : فن الخبر الصحفي، د.عبد الجواد سعيد ربيع، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩، ص٥٢ وما بعدها.

والتحقيق الصحفي وهو فن يعتمد اعتماداً كاملاً على الدقّة التامة وعلى وصف الواقع الملموس، وعلى إيراد الشواهد التي يشتقّها الكاتب من الحوادث التي تجري أمامه... ولعلنا نجد أصل هذا الفن – أو بعض أنواعه - في أدب المناظرة وأدب الرحلة – حسب نوعه -، اللذين عرفهما العرب منذ مئات السنين.

والحديث الصحفي هو نوع متقدّم من كتابة السيرة، فبدلاً من كتابة المؤرخ لسيرة الرجال وتتبع آرائهم ومواقفهم، أصبح الفن الصحفي يجالس هذه الشخصيات ويسألهم عن أحوالهم ومواقفهم وآرائهم في شتى مجالات الحياة.[١]

والبيان الصحفي: هو امتداد – بصورة ما – لفن الخطابة، وقد رأى بعضهم أن الكاريكاتير – أيضا - إنما هو امتداد للنوادر والطرف التي كانت معروفة ومنتشرة في أدبنا القديم، حتى أنهم عدّوا الجاحظ رائد الفن الكاريكاتيري ومورداً ثرّاً لكتّاب الكاريكاتير[٢] فضلاً عما عرف عن ابن الرومي من كونه من أفضل الذين رسموا الكاريكاتير بالكلمات من خلال التصوير في شعره[٣].

وبالنسبة للفنون الصحفية الإبداعية التي سنتكلم عنها في دراستنا هذه (القصة الصحفية والريبورتاج) فإنما هي من التأثيرات الحديثة للفنون السردية الأدبية بأشكال الكتابة الصحفية.

أما التقرير الصحفي والحقائق المجردة وبعض أنواع التحقيق الصحفي فهي أشكال اقرب للكتابة العلمية منها للكتابة الأدبية.

ثالثا : التأثير في الأنواع الأدبية الحديثة

وكما اثّر الأدب في أشكال الفنون الصحفية، تأثرت أشكاله هو الآخر بالصحافة إذ "إن تطور الصحافة إلى وسيلة إعلام جماهيرية لها تأثيرها الكبير في الفكر والمزاج والعاطفة قد وضع الأنواع الأدبية وفنون الكتابة أمام مهمة كبيرة وهي التكيف مع الصحافة الحديثة واستثمار وسائلها

[١] ينظر: الفن الصحفي في عصر المعلومات... تحرير وكتابة التحقيقات والأحاديث الصحفية، حسني محمد نصر و سناء عبد الرحمن، دار الكتاب الجامعي، العين، ٢٠٠٥. وينظر أيضاً : بعض من الأنواع الإعلامية، جمال الجاسم المحمود، مطبعة اليازجي، دمشق ٢٠٠٩.

[٢] ينظر : نظرات في الأدب والإعلام قديما وحديثا، منير بكر التكريتي ، مطبعة الجامعة، بغداد ، ١٩٧٨، ص٨٦.

[٣] ينظر : ابن الرومي.. فنّه ونفسيته من خلال شعره، إيليا حاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٦٨. ص٧٩.

بهدف الوصول إلى أوسع جمهور من القراء، وهذه غاية كل كاتب أو فنان جاد، ولكن عملية التكيّف هذه قد أحدثت بعض التحولات في طبيعة الأنواع الأدبية بما يتناسب مع طبيعة الصحافة ومتطلباتها من وقت محدد ومساحة معينة على الأديب أن يتناسب معها"[1].

وقد كان للصحافة في بداية نشأتها تأثير كبير في الأدب بكل فنونه، ففي الشعر: أصبح الشاعر لا ينشر شعره في حضرة الأمير وحاشيته، وإنما ينشره بين الجماهير، فعليه أن يراعي عواطف العامة وينسى نفسه في شعره بعض الشيء.

فمن حيث الأسلوب فان لغة القصيدة قربت من لغة المقالة، فقد اوجب الشاعر على نفسه أن تكون ألفاظه سهلة ومعانيه غير مستغلقة، وان لا تشتمل قصيدته على ألفاظ غريبة.

ثم أن القصيدة أصبحت توجه إلى الجماهير وكأنها خطبة من الخطب، فبدت عليها خصائص الخطابة: من إيراد لضمائر الخطاب، وأحرف النداء، والإكثار من أفعال الأمر وأسماء الإشارة ونحو ذلك.

أما من حيث الموضوع فقد أصبح الشاعر يصور عواطف الأمة قبل أن يصور عواطفه الخاصة، واشتركت القصيدة مع المقال في التعبير عما يسمى (بالرأي العام)، ووجدنا أن من أهم مواضيعها الإصلاح الاجتماعي والحركة الوطنية، فضلا عن شعر المناسبات وهو أشبه ما يكون بالمقالات التي يتطلبها هذا الظرف أو ذاك.

وأكثر من هذا وذاك، إن الشعر الحديث – مجاراة منه للصحافة – اتّجه إلى القصة الشعرية القصيرة – فضلا عن المسرحية الكبيرة –، وكذلك استطاع التخفف من بحوره، و أوزانه أحياناً، ليجد مكاناً له في الصحف والمجلات[2].

ولم تستمر كل هذه التأثيرات إلى عصرنا الحالي فقد استطاع الشعر – إلى حدّ ما – أن يخطّ لنفسه مساراً خاصا، ينأى به قليلاً عن تأثير الصحافة، فرجع إلى لغته الموحية التصويرية الخاصة، وظهرت الفرديّة بتميّزها في معظم الشعر المعاصر.

---

[1] النقد الصحفي، ص١٤.
[2] ينظر: مستقبل الصحافة، ص٧٧ وما بعدها. وانظر أيضا : الصحافة والأدب في مصر ، ص١٥٧ .

وعموماً "فان الشعر يعد من اقل الأنواع الأدبية تأثرا بالصحافة، لان الشعر فن من طبيعته أن يحافظ على خواصه الأساسية، ومادته الكلمات التي توحي وتثير وتغني أينما نشرت. ولكن الصحافة الحديثة استقبلت القصائد الشعرية القصيرة دون المطولات والقصائد الدرامية"[١].

وهناك رأي يقول "إن الإعلام يعتمد على النثر ولا يمكن أن يكون الشعر وسيلة من وسائل الإعلام"[٢]، ولعلّ هذا هو السبب الرئيس في تطوّر النثر في العصر الحديث وتراجع الشعر عن صدارته التي تمتع بها لأكثر من ألف عام.

أما المقالة فكانت بالفعل أكثر الأجناس الأدبية تأثيراً في الصحافة وتأثّراً بها، فقد لانت ألفاظها، وتوسّعت معانيها لتستوعب كل مجالات الحياة المنوعة. وقد اتخذها الأدباء فنّاً رئيساً لكتاباتهم في الصحف والمجلات، فكانت الصحافة العربية الأولى صحافة مقال بامتياز، وكانت المركب الذي عبرت من خلاله الأفكار والآراء والتوجهات، فعمدت إلى تسهيل عباراتها، وتركت التكلّف في الصنعة البديعية، وتفنن بها كتّابها، لتنتج لنا نماذج مبدعة ومتميزة أصبح معها من الصعب تحديد شكل واضح وثابت يشمل فن المقالة كنوع أدبي مستقل.

والقصة القصيرة في الآداب الحديثة تعدّ أثراً من آثار الصحافة... ونلحظ فيها عناية القاص بخلق الجوّ الاجتماعي للقصة دائما، وهو أثر من آثار المقال الصحفي والتقرير الصحفي والتحقيق الصحفي... "ولقد اجمع النقاد على أن أهم تأثير للصحافة في الأدب هو خلق هذا الفن الجديد من فنونه، وهو فن الرواية والقصة بمعناها الحديث... وإذا كانت الصحافة هي التي خلقت الرواية الواقعية بأحداثها وأشخاصها وموضوعاتها وأجوائها فقد كانت ذات اثر كبير في قوالبها الفنية كذلك"[٣].

---

١ النقد الصحفي، ص١٩.
٢ نظرات في الأدب والإعلام ، ص٦١ .
٣ الصحافة والأدب في مصر ، ص١٥٧ .

ويؤكّد النقاد الانكليز أن فن التحقيق الصحفي هو السبب الأول في ظهور الروايات الواقعية التي كتبها أمثال : ديفو - وهو أول من ابتكر فن التحقيق الصحفي- ، وديكنز♦، وثاكاري♦ ، واميل زولا♦ وغيرهم من كتّاب الرواية الواقعية في كل من بريطانيا وفرنسا وروسيا[1].

أما في المسرح فيعترف برنارد شو – ونحن نعرف من سيرته انه كان صحفياً وناقداً اجتماعياً وفنياً – بأن للصحافة أثراً في فنه وأسلوبه، فقد علّمته الصحافة أن يكتب بالأسلوب الصحفي، وعلّمته كيف تدور الواحدة من رواياته المسرحية غالباً حول مشكلة من المشكلات الاجتماعية والنفسية ...حتى أن الباحث ليحار حقاً في فن برنارد شو، أهو صحافة أم أدب مسرحي؟[2].

وكذلك بالنسبة للنقد والدراسات الأدبية، "فقد كان للصحافة أثرها في إذكاء روح النقد الجاد وإشاعة روح المتابعة والسرد والنقاش وترسيخ القيم النقدية، فنقلت للقارئ العديد من المفاهيم والمذاهب الأدبية والفنية التي كان لها أن تعزز النهضة الأدبية الحديثة وتقيمها على ركائز راسخة من المعرفة الواسعة والاطلاع الكبير على آداب الأمم الأخرى، وقد أصبحت هذه المهمة مهنة لشريحة معينة من الصحفيين يطلق عليهم (النقاد الصحفيين)"[3].

إن التأثّر والتأثير كبير جداً بين فنون الصحافة وفنون الأدب، لان منابعها واحدة، بل إن كتّابها ابتداء كانوا هم أنفسم – مع وجود بعض الاستثناءات في الأخبار البرقية – فأدب الرحلة مثلاً (فن أدبي) يعد أساساً للاستطلاع (فن صحفي)، والذي يعدّ من أهم موارد القصة الواقعية الحديثة (فن أدبي).

ويذهب مولتن♦ "إلى أن تطور الفنون الأدبية يناسب التطور الطبيعي للمجتمع، فهو يذهب في كتابه (الدراسة الحديثة للأدب) الذي صدرت طبعته الأولى عام ١٩١٥ إلى أن الملحمة قد دخلت

♦ تشارلز ديكنز(١٨١٢-١٨٧٠): يُعدّ بإجماع النُّقّاد أعظم الروائيين الإنكليز في العصر الفكتوري، ولا يزال كثيرٌ من أعماله يحتفظ بشعبيّته حتى اليوم. تميَّز أسلوبه بالدُّعابة البارعة والسخرية اللاذعة.

♦ وليم ثاكري(١٨١١-١٨٦٣): روائي وصحفي إنكليزي ، يعدّ ندّا لديكنز، عمل في الصحافة واصدر مجلة ادبية، وهناك من يعدّه مجددا اجتماعيا.

♦ إميل فرانسوا زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢): كاتب فرنسي مؤثر، وكان مساهما هاما في تطوير المسرحية الطبيعية، وشخصية هامة في المجالات السياسية وبخاصة في تحرير فرنسا.

[1] ينظر : نفسه ، ص١٥٦ .

[2] ينظر : نفسه ، ص١٥٩ .

[3] النقد الصحفي ، ص١٩ .

♦ رتشارد مولتن: كاتب وناقد ومؤلف بريطاني، عاش في أوائل القرن العشرين.

الصحافة على شكل قصة مسلسلة، وان الشعر الغنائي كيّف نفسه مع الصحافة على شكل (زاوية شعر) التي شاعت في الصحف والمجلات، وان الدراما دخلت الصحافة على شكل(كارتون) مصحوب بحوار في اغلب الأحيان أو بتعليق قصير، ودخلت الفلسفة على شكل افتتاحيات أو مقالات صحفية ذات رأي، أما الخطابة فقد تحولت في الصحافة عند هذا الباحث إلى (رسائل إلى المحرر) فأصبح جمهور المستمعين هو جمهور القرّاء وهذه إحدى فضائل الصحافة"[1].

والخلاصة أن الأدب بجميع فنونه تأثّر تأثراً عميقاً بالصحافة، من حيث شكله وأساليبه، ومن حيث مضمونه ومعانيه.

رابعا: التأثيرات السلبية

إن ما ذكرناه من تأثيرات ايجابية متبادلة بين الصحافة والأدب لا ينفي وجود تأثيرات أخرى سلبية. فإن الصحافة بدأت تحتكر القارئ وتقدّم له الفنون والآداب والعلوم على وفق شروطها التي تذيب من خلالها خصائص هذه المجالات غالباً، فان الطبيعة التجارية للصحف أوجبت عليها تتبع رضا القارئ، وبدل أن ترتفع بمستواه نزلت هي إليه، وبدأت تجبر الأدباء – تصريحاً وتلميحاً – على مجاراتها في ذلك.

ويذكر ذلك المازني بوضوح فيقول :"إن الصحافة قد تدفع الأديب إلى توخّي مرضاة القارئ العادي فيحرص على ذلك حرصاً قد يفسد عليه أدبه، ويضيع مزيته، ويفقده قيمته"[2]

بل أن طه حسين يطالب الأديب أن يرجع للكتاب في نشر إبداعاته ليحافظ على استقلاليته ويتخلص من احتكار الصحف، إذ يقول: فمن أراد أن يكتب للصحافة على شرطها فليفعل، ومن أبى إلا أن يكتب على شرط الأدب فليلتمس لنفسه مذهباً آخر من مذاهب النشر... فالنزول إلى

[1] نفسه، ص٢١ – ٢٢ .
[2] النقد الصحفي، ص٧ .

مستوى القرّاء دائماً معناه تدهور الأذواق أولاً، وإرضاء الجماهير على حساب الفن ثانياً، والفكر ثالثاً، والمجتمع في نهاية الأمر[١].

وعندما حاول الأدباء التمرّد على إملاءات الصحافة، أوجدت الصحافة لنفسها أدباً خاصاً، يكتبه لها صحفيون يسيرون على وفق متطلباتها، ونشأ ما يعرف (بالأدب الصحفي)، فظهرت أنواع رديئة من القصص والمقالات وحتى الشعر مسّه هذا الأمر.

وهذا الكلام – طبعاً – لا يشمل كل الصحف، بل يستوعب بعضاً منها، فبعض الصحف حافظت على احترام الأدب وحمايته من الهبوط وظلّت تفتح صفحاتها للأعمال الراقية، بينما ضيّقت الأخرى على كل عمل أصيل، وأصبحت تتثاقل منه واستبدلته بما يخدم التسويق وإن كان على حساب الفن والذوق العام[٢].

إن أبرز السمات التي تطبعها الصحافة على معظم الأعمال الفكرية والأدبية هي السطحية، إذ إنها تستهدف مستوى مختلفاً من القرّاء أولاً، وان قارئ الصحيفة إنما يقرؤها لساعة من النهار ثانياً، بينما يمتاز الفكر والأدب الأصيل بالعمق، الذي يحتاج قارئاً مميزاً يقرؤه على مهل وروية.

ولذلك فالكتاب قد يكون هو المحلّ الطبيعي الصالح للفكر والأدب، أو الصحافة المتخصصة التي تكتب لشريحة محددة، أما عموم الصحف فلها وسائلها الصحفية المباشرة، التي قد تستخدم معطيات الفكر والأدب ولكن بعد أن تصبغها بصبغتها، فهناك "فرق كبير بين الكتاب والجريدة، فأنت مع الأول أمام معلم يعلمك ما لم تكن تعلم، أو يثبّت في ذهنك ما كنت تعلم، ولكنك مع الثانية مع صديق ينقل لك الأخبار ويساعدك في فهمها... وصلت الصحيفة إلى كل يد، ودخلت كل بيت، ووضعت على كل مائدة، وذلك بخلاف الكتاب الذي احتفظ لنفسه بصفة التميّز والاختصاص في جميع الظروف والأحوال، ومن ثم كانت الصحافة نعمة على الجماهير وسواد الناس، ولكنها أوشكت أن تكون في الوقت نفسه نقمة على الأدب الخالص، والعلم الخالص، والفن في عليا مراتبه"[٣].

---

[١] ينظر : الصحافة والأدب في مصر ، ص١٦٩ .
[٢] ينظر : بين الصحافة والأدب، www.lisanarabi.com/vb.
[٣] الصحافة والأدب في مصر ، ص١٨ .

الصحافة الأدبية

هي الصحافة المتخصصة بنشر المواد الأدبية والتعليق عليها، يشرف عليها الأدباء عادة، ويكون كتّابها وجمهورها من النخبة، وقد تكون هذه الصحافة على شكل صحيفة أو مجلة أدبية متخصصة، أو تكون على شكل ملاحق أو صفحات خاصة في صحف ومجلات عامة.

وقد استطاعت بعض هذه الصحف أو المجلات أن تكون مُعَبِّرة عن تيارات ومدارس واتجاهات إبداعية، أو صانعة لها، تماماً كما هو الحال في الحياة السياسية أو الحزبية، حين يظهر اتجاه أدبي معيَّن يجد في المجلة الأدبية المنبر المناسب لتقديم نفسه، ولبلورة مواقفه ورؤاه ونظراته، كما أن نخبة من اتجاه أدبي معيَّن، تلجأ لإصدار مجلة أدبية متخصِّصة كي تكون معبِّراً عن آرائها ومواقفها، ووسيلة لجمع المؤيدين والمناصرين وحشدهم ونشر نتاجهم. يشرف على إعدادها عادة ما يطلق عليه (المحرر الأدبي)، إذ إنه من الضروري أن يكون له معرفة بالصناعة الصحفية كمعرفته بالأدب وفنونه، لتحقيق النجاح لمثل هذه الوسيلة (الصحفية)[1].

وقد كان لهذه الصحافة بكل أشكالها أثر كبير في رسم مسار الأدب الحديث والمعاصر، وكان لمعظم التيارات الأدبية صحافتها الخاصة، بل أصبح لكل نوع أدبي صحافته، فظهرت صحف أو مجلات خاصة بالقصة وأخرى بالشعر وثالثة بالمسرح وهكذا.

لقد تمتّعت معظم الصحف والمجلات الأدبية المتخصصة بحرّيتها في عرض موادها بالطريقة التي تحددها، وتمليها دواعي العمل الأدبي والفني، ولكن مثل هذه الاستقلالية لم تكن بالدرجة نفسها في الملحقات والصفحات الأدبية داخل الصحافة العامة، إذ إن المحرر الأدبي في هذه الصحف هو تابع لسياسة صحيفته ومدى اهتمامها بالعمل الأدبي، وطبيعة توجهها الذي يحكم ما ينشر وما لا ينشر غالباً.

ولعل إصدار المجلات الأدبية هو نوع من ردّ الاعتبار للأدب والأدباء، ومحاولة منهم للتخلص من ضغط صنّاع الصحافة ومحدداتهم، وهي خطوة جيدة، لكن الملاحظ أن مثل هذه

[1] ينظر: الصحافة الأدبية المتخصصة.

المجلات ظلت محدودة الانتشار، وقد توقف معظمها ولم يصمد منها إلا اقل القليل، ممن وجد بعض الجهات الداعمة له.

وقد يكون تأويل أصحاب هذه المجلات لهذه النتيجة، الضعف الثقافي العام الذي يعاني منه الجمهور العربي، وقد يكون لهم بعض الحق في ذلك، لكن – في رأي الدارس –هناك سبباً آخر أكثر أهمية، وهو الذاتية المفرطة التي يتعلق بها الكثير من الأدباء، فمنهم من لا يعير القارئ عموماً أي اهتمام، ويكون المهم بالنسبة لهم أن (يبدعوا) حتى إن لم يفهم المتلقي، فالمهم أن يقرأها النقّاد وبعض الأدباء، وكأنه انتقال من ارستقراطية الأمراء والملوك والإقطاعيين إلى ارستقراطية الأدباء والنقاد، وهذا الأمر – لا محالة – سيؤدي إلى عزل الأدب أكثر وأكثر عن الحياة بصورة عامة.

مستقبل العلاقة بين الأدب والصحافة

بات مؤكّداً أن الفراق بين الصحافة والأدب أصبح اتجاهاً لا رجعة فيه، على الرغم من أن وتيرة حدوثه تختلف من مجتمع إلى آخر، ويعود ذلك لأسباب موضوعية.

ومن المؤكد أن هذا الفراق، وبالرغم من إيجابياته الكثيرة التي يتحدث عنها البعض، فإنه أخذ يحرم الصحافة من لمسات إنسانية وجمالية وفنية ووجدانية، كانت تمثّل واحات للقارئ المعاصر المتعب، كما أن هذا الفراق حرم الأدب من توظيف الصحافة، بوصفها وسيلة إعلامية جماهيرية، لتحقيق المزيد من الانتشار والتأثير.

ومع ذلك، ما زلنا نرى الكثير من الظواهر والممارسات التي تجسّد حنين كل من الصحافة والأدب إلى العلاقة الوثيقة التي كانت تربطهما في البدايات الأولى[1].

[1] ينظر : الصحافة الأدبية المتخصصة.

عند ظهور الطباعة وجد الأدب نفسه أمام واقع جديد ولاسيما بعد ظهور الصحافة، إذ كان عليه أن يتعامل مع حقيقة انتقاله من أدب ارستقراطي يتعامل مع النخبة إلى أدب يتعامل مع عموم الناس، وبالطبع فان مثل هذا التغيير الاستراتيجي يستلزم التغيير في الأساليب واللغة والمضمون والمواضيع وكل مكونات العمل الأدبي.

ولعل من ضمن هذه التغيرات ما حصل من تقارب بين الأدب الشعبي (وهو موجود في معظم الأمم) والأدب الراقي، وظهرت آداب تجمع بين الاثنين.

ثم ما لبث الأدب أن كوّن لنفسه شكلاً جديداً يتماشى مع هذا الواقع الجديد، ولعل ما يحصل الآن من ثورة جديدة في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والالكترونية، لا تقل بانعكاساتها عن الأدب عمّا حصل سابقاً.

إن التغيرات التي تطرأ الآن على الأدب في كل أنواعه، وما ستطرأ عليه مستقبلاً تحتاج دراسات معاصرة تستكشف هذه التغييرات، وقد يكون عالم الصورة هو المنافس الجديد لعالم الكلمة الذي تربع على عرش الأدب والصحافة والحوار والعلم لآلاف السنين.

وفي ما يخصّ الصحافة – موضوع الدراسة – فان عصر تراجع الإعلام المكتوب أمام الإعلام المرئي والمسموع الذي استمر لعقود، بدأ بالأفول، وبدأت الكلمة المكتوبة تتقدم من جديد بعد انتشار الانترنت ووسائل الإعلام الالكترونية الأخرى، وإذا افترضنا بقاء الكلمة كعمود فقري للفنون الأدبية فإنها هي أيضاً سيشملها هذا التغيير، خصوصاً إذا استطاعت أن تطوّر تقنيات عرضها لتجد لها مكاناً ضمن هذا التنافس المحموم.

إن الصحافة والأدب باعتمادهما على الكلمة –غالباً- كأداة للتعبير مدعوّان للتضافر والتعاون أكثر لمواجهة المد الصوري هذا أولاً، وأيضا فان الأدب مطالب أن يدخل الإعلام ليعيد إليه اللمسة الإنسانية بعد تغوّل الجانب الاقتصادي والسياسي فيه ثانياً.

إن ظهور بعض الفنون الصحفية التي تناغم الأنواع الأدبية لهي خطوة جيدة في اتجاه تحقيق هذا التقارب المنشود، ولعل هذه الدراسة وأمثالها تميط اللثام عن طرق كتابة جديدة، تحافظ على الحقائق الإعلامية ولكن باستعمال جماليات الأدب وفنونه.

القصة القصيرة والصحافة

تكلمنا فيما سبق عن علاقة الصحافة بالأدب بصورة عامة، وسنتحدث هنا عن علاقة الصحافة بالقصة تحديداً، وكيف تأثّرت وأثّرت إحداهما بالأخرى.

في الواقع "ليس هناك لون من ألوان الإنتاج الأدبي يدين للصحافة في انتشاره ورواجه مثل القصة القصيرة، بل ليس هناك لون من ألوان الإنتاج الأدبي تقبل عليه الصحافة وتتهافت على نشره مثل القصة القصيرة.. ولعل هذا يرجع إلى حجم القصة وموضوعها وطبيعتها.. كما لعله يرجع إلى تزامل في النشأة والارتقاء، فالقصة القصيرة تدين منذ النشأة للصحافة التي أفسحت لها صدرها، وجعلتها بما توليها من تشجيع دائم تأخذ مكان الصدارة في عصر ازدهار الصحافة وسيطرتها"[١].

إن القصة العربية في أدبنا الحديث إنما نشأت في أحضان الصحافة، ثم مضى عليها وقت غير قصير حتى شبّت هذه القصة نفسها عن الطوق، وظهرت مستقلة عن الصحافة، فبدأت مترجمة على صفحات الجريدة، وبعد مدة –ليست بالقليلة- بدأت القصة المؤلّفة تظهر إلى جانب المترجمة ولم تأخذ محلها، وبقيتا تشغلان حيزاً لا يستهان به في العديد من الصحف لسنوات طويلة[٢].

إن هذا التقارب والتمازج بين القصة والصحافة في بداية نشأتهما له ما يبرره، "وأول ما يمكن أن نلاحظه أن الظواهر التي جعلت القصة فناً أدبياً حتمي الظهور هي نفسها التي جعلت الصحافة اليومية أداة إعلام رئيسة حتمية الانتشار"[٣].

فالقصة – في شكلها الحديث – وليدة عهد ما بعد الثورة الصناعية في أوربا، هذه الثورة التي كان من معطياتها ظهور الطبقة الوسطى وتفكك الإقطاعيات الكبيرة، وهو نفس زمن تطوّر

[١] بين الأدب والصحافة ، خورشيد ، ص١٠٦ – ١٠٧ .
[٢] ينظر: مستقبل الصحافة ، ص٤٢ – ٤٥ .
[٣] بين الأدب والصحافة ، خورشيد ، ص١٠٧.

الصحافة وازدهارها – مع أن الصحافة عموما سبقتها بالظهور -، إذ رافق هذه الفترة نشوء طبقة وسطى واسعة و متعلمة، وفي الوقت نفسه تبحث عن ذاتها وكينونتها ضمن عالم المادة الجديد، فكانت الصحافة تلبية لهذه الحاجة وكذلك كانت القصة القصيرة من بعد.

ولا يعني هذا أن الفن القصصي فن مستحدث تماماً، وإنما معناه أن مثل هذه البيئة جعلت من الأدباء والمفكرين يتجهون نحو الفلاحين والعمال وعموم الناس في قصصهم، وقد أدّى هذا إلى تطور فن القصة والعناية به، ذلك أن القصص هو فن الجماهير منذ عرفوا الأساطير .. وارتبط هذا الفن بروح الجماهير ولغتها وظلّ في كثير من الآداب لا قيمة له من الناحية الفنية ولا يعترف به في محافل الأدب الرسمية، وكان يميل للمشافهة أكثر من التدوين لأنه الأقرب لروح الجماهير.

ولكن بعد أن تقدّمت هذه الطبقة ووجدت من يتحدث بلسانها ويدافع عنها، تقدّم بتقدّمها فن القصّ وبدأ الأدباء ينشطون فيه ويبدعون، وبدأ الفن القصصي ذو الطابع الجماهيري (الحكاية بكل صنوفها) يميل إلى التعبير عن الفرد، عن طموحه وأحلامه، عن صراعه من أجل تحقيق ذاته، انعكاساً لما بدأت تعيشه المجتمعات من إعلاء قيمة الإنسان وفرديته.

ووسط هذا كله لعبت الصحافة -التي بدأت تأخذ مكانها تدريجياً كوسيلة من اخطر الوسائل التي حصل عليها الإنسان بفضل تطور الآلة- دورها الكبير في إبراز مجالات الصراع هذه، وتحديد الميادين الجديدة التي يدخلها الفرد بعقله وعاطفته فتعكس قلقه وتبلور تناقضه وتردده.

فالتقت الصحافة والقصة برسالتيهما، ففتحت الصحافة صدرها لأدب القصة تستعين به على أداء جزء من رسالتها، وتعينه ليشقّ طريقه كفن جديد يأخذ مكانه على حساب ألوان أخرى من فنون الكلمة، ولا سيما بعد ازدياد رقعة المتطلعين للإنتاج الأدبي وذوقهم اللغوي الذي بدأ يبلور لغة الكلام العادية ليجعل منها لغة فن وثقافة[1].

ولم يكن تقارب الجمهور والرسالة هما السببين الوحيدين لهذه العلاقة المتميزة بين القصة والصحافة، فحجم القصة هو الآخر ساعد في هذا الاتجاه، إذ إن القصة بأحجامها القصيرة التي

[1] ينظر : بين الأدب والصحافة ، خورشيد، ص١٠٦ وما بعدها.

ممكن أن تسد عموداً واحداً أو نصف عمود أو اقل في الصحيفة، أدى إلى تقديمها كجزء رئيس في فراغات الصحف، بعدّها مادة مقروءة وجذابة ويمكن التحكم في مكان نشرها.

ومن ناحية الموضوع "تأخذ القصة القصيرة لنفسها موضوعاً الإنسان العادي من حيث هو إنسان بمشاكله المعاصرة المعاشة، بمشاكل حياته اليومية المتجددة، وهذا الموضوع بالذات هو موضوع الصحافة، وان كانت الصحافة تتبع الإنسان في حياته خطوة خطوة، فان القصة ترسم الإنسان في خطوة، في لحظة زمنية ، في قطاع من الحدث ..وان كان من حق الصحافة أن تنشر مئات الأخبار يومياً، فمن حق القصة القصيرة أن تختار خبراً منها لتبرر وتعلل وتحلل موقف الإنسان الذي يدور حوله الخبر"[١] .

وكما قيل إن الصحافة بنت الأدب، فقد قيل أيضا "إن القصة بنت الصحافة"[٢]، إذ إنها وجدت منذ نشأتها سكناً مريحاً في أحضان الصحف والمجلات، وقد وفّر لها السكن الجديد فرصة التعرض لألوف القراء ثم ملايين القراء، مما جعلها أبرز الأنواع الأدبية في العصر الحديث، وساعد ذلك في توجّه الكثير من الأدباء إلى كتابتها، إذ نقلتها إلى مصافّ الأدب الرفيع بعد أن كانت تنسب إلى الأدب الشعبي، وظلّت تمكّن لنفسها فترة طويلة من الزمن حتى استقرت فناً مستقلاً يعرف بأصوله وقواعده وخصائصه[٣].

وهذا لا يعني أن الصحافة – هي الأخرى – لم تفد من القصة القصيرة أيضاً، فقد كان للقصة دورها في زيادة رقعة انتشار الصحف، مما اكسبها جمهوراً جديداً وهذا عادة ما تبحث عنه الصحف.

وظلّ هذا التعاون والتبادل في المنفعة إلى فترة متأخرة من القرن العشرين، ولكن ظهور الوسائل السمعية والبصرية في الإعلام أدّى إلى ضعف الصحافة الورقية عموماً، وهذا، من ثمّ، انعكس على ضعف انتشار القصة القصيرة أيضاً، فضلاً عن التغيير الكبير الذي حصل في بناء القصص القصيرة الحداثية ومضمونها، مما أدّى إلى تباعد اكبر بين فن القصة المعاصرة وعموم الناس عن الصحافة.

---

[١] نفسه، ص١١٤.
٣ النقد الصحفي ، ص١٦ .
[٣] ينظر : فن القصة القصيرة في أدبنا الحديث، عبد الحميد يونس، دار المعرفة، القاهرة، ص٤٣.

تأثّر القصة بالصحافة

كما هو حال الأدب عموماً، تأثرت القصة بلغة الصحافة، فالقاص ينشر قصته في مطبوع جماهيري يخاطب مختلف العقول والثقافات والمستويات، ولذلك يتعين عليه أن يختار لغة وسطى تصلح للخطاب الجماهيري، مبتعداً قدر الإمكان عن اللغة الأدبية العالية، ولهذا بالتأكيد أثره في مستوى الأداء التعبيري في فن كالقصة[١]. "فلم يمكن للقصة القصيرة أن تأخذ مجالاً أوسع وحضوراً أمكن في الساحة الثقافية، وعلى صفحات الدوريات الصحفية، إلاّ بعد أن وقع التخلي عن الاهتمام اللغوي المقترن بالمقامة الأدبية السابقة"[٢].

أما من حيث الشكل فقد فرضت الصحافة على القصة حجماً محدداً، وظلّت تنحت فيه إلى أن تحول إلى شكل قزمي في بعض النماذج، فمسألة الحجم هي أحد العوامل الرئيسة في الالتقاء ابتداء بين القصة والصحيفة، إذ إن من أسباب تغلّب القصة القصيرة على الرواية في بداية نشأتها، إن الجرائد اليومية كانت تمثّل الطريق الوحيد للنشر، إذ لم تبدأ مطابع كثيرة في نشر مجاميع قصصية قصيرة، كما أن الجرائد تفضّل نشر قصة كاملة مستوعبة الموضوع من أن تنشر قصة مطوّلة، فالقصة الطويلة (الرواية) حين يتم نشرها على أجزاء عديدة، سيجد القارئ صعوبة في متابعتها، ناهيك أنه التزام قد لا تستطيع الجريدة الوفاء به بشكل منتظم[٣].

إن الحجم الصغير الذي بدأت تفرضه الصحافة على القصة ألزمت الكاتب القصصي باختزال الحوار والاستطرادات والمشاهد التزاماً منه بالمساحة المخصصة له، وهذا يفرض اختزالاً لغوياً أيضاً يلجأ إليه القاص وهو يضغط عباراته وجمله في اقل قدر من الكلمات المعبّرة، بل أن هذا الحجم دفع القاص أن يفكر ابتداءً بالموضوع الذي يمكن أن يعالج في هذه المساحة.

وأصبحت القصة القصيرة التي تنشر في الصحف والمجلات تخضع لعدة مؤثّرات جعلتها تختلف عن القصة الأدبية السابقة من حيث الحجم والموضوع واللغة وحتى التقنية أو البناء الفني،

---

[١] ينظر : النقد الصحفي ، ص١٧ .
[٢] مفاهيم الكتابة السردية من خلال القصة القصيرة التونسية، أحمد ممّو، www.kissas.org.
[٣] ينظر: ما هي القصة القصيرة ؟، عبد العزيز السبيل، www. forum.stop55.com

ولذلك ذهب بعض النقاد إلى عدّ القصة التي تنشر في الصحافة جنساً خاصاً بخلاف القصة الأدبية الفنية[1].

أما من حيث المضمون فقد نشأت القصة القصيرة في أحضان الصحافة، واتخذت لنفسها منذ البداية الوجهة الاجتماعية التي اختارتها الصحافة لنفسها، فكانت فناً واقعياً بامتياز – ولاسيما في بدايتها -، وتأثير الصحافة في مضمون القصة كان باتجاهين :

الأول: مسايرة الصحافة من حيث المضمون وطريقة العرض، تتابع أذواق القرّاء، وتتكيّف حسب رغباتهم، وظهرت القصص التسجيلية والقصص السطحية، فضلاً عن بعض القصص التي حافظت على بعض سماتها الفنية وواكبت متطلبات الصحافة، ودخلت القصة معترك السياسة والصراع الاجتماعي والديني وأصبحت مناضلة ومرشدة، وأصبحت أداة تغيير وليست أداة تعبير فقط، فهي في هذا الاتجاه معبرة عن روح المجتمع وحاجاته، عن طريق اكتشاف حاجات الفرد ومشاعره وأحاسيسه، وهذا ما تريده الصحافة من القصة تماماً، وهذا ما درجت عليه عموم القصص لعقود بعد نشأتها[2] .

الثاني : أخذت القصة لنفسها ساحات أداء جديدة، بعد أن استحوذت المواضيع الصحفية على ساحة الحكاية القديمة، بسرد الأحداث بطريقة مباشرة لإيصال معنى واضح، أوجدت القصة لنفسها وظيفة جديدة تغوص فيها داخل ذات الإنسان وتستكشف أفكاره ومشاعره وتوجهاته أمام الأحداث المختلفة، وهذا الشيء نفسه الذي جرى على الرسم بعد أن اكتشفت الكاميرا ونافسته في التصوير الحرفي، فاخذ الرسم ينحى باتجاه التجريد، بل أصبح الفن التشكيلي في النصف الثاني من القرن العشرين علاقة بين المساحات والخطوط والألوان[3]. إذ نحت القصة في هذا الاتجاه إلى الفردية، وبدأت تتناول قضايا الفرد كفرد، وليس بوصفه جزءاً من مجموع، وشاع فيها المونولوج وحديث النفس وتيار الوعي، وطبعا مثل هذا التوجّه – بالرغم انه بتأثير الصحافة العكسي – أبعدها عن

[1] ينظر : النقد الصحفي، ص١٧.

[2] ينظر: الأدب القصصي في العراق منذ الحرب العالمية الثانية - اتجاهاته الفكرية وقيمه الفنية، عبد الإله احمد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١. وينظر أيضا : القصة القصيرة الحديثة في العراق ، عمر محمد الطالب ، جامعة الموصل ، ١٩٧٩ . وأيضا : القصة القصيرة في الخليج العربي (الكويت – البحرين) دراسة نقدية تحليلية، إبراهيم عبد الله غلوم، مطبعة الإرشاد، بغداد، ١٩٨١ .

[3] ينظر : دراسات في القصة القصيرة ، يوسف الشاروني ، دار طلاس، دمشق ١٩٨٩، ص١٦ - ١٧.

الصحف وحجّم أثرها في صفحات نائية داخل الصحف والمجلات، أو ضمن مجاميع قصصية محدودة التوزيع.

تأثر الصحافة بالقصة

أثّرت القصة بالصحافة كما تأثرت بها، ففضلاً عن دورها في توسيع جمهور القراء للصحف، فقد أثرت بصورة مباشرة في الكتابة الصحفية، وبمعظم فنونها المعروفة.

كما أن الأدب ينقسم إلى قسمين رئيسين: هما الشعر والنثر، فالكتابة الصحفية تنقسم إلى خبر ورأي، ومثلما نرى أن الشعر والنثر يتفرعان إلى أنماط أدبية عديدة، فالخبر والرأي بالمقابل يضمّان فنوناً صحفية متعددة، وقد ظهرت العديد من الفنون الصحفية التي تجمع بينهما.

وفنون الخبر هي التقرير والحديث الصحفي والريبورتاج والقصة الصحفية، وفنون الرأي هي المقال والتحليل والبيان الصحفي، وقد مزج التحقيق بين النوعين، وتضمّن الخبر والرأي معاً إلى حد ما، وهناك أنواع تحريرية أخرى كالصور والكاريكاتير والرسوم والتسالي والتعليقات وما إلى ذلك.

ففي الخبر- وهو من أهم الفنون الصحفية وأقدمها نشأةً وأكثرها انتشاراً - لعبت القصة دورها في تكوين فن القصة الخبرية، وهو ما أصبح الآن يمثل أكثر من نصف الأشكال الخبرية المنشورة في الصحف، فضلاً عن ظهور فن القصة الصحفية التي هي موضوع بحثنا.

والعلاقة بين القصة والخبر علاقة أصيلة، فالقصة تروي حكاية تنطوي على خبر ما، أي أن فن القصة في الأصل هو شكل من أشكال الإخبار أو الإنباء، ولكن في قالب حكائي، خبر متسلسل يبدأ وينتهي بانتهاء الحكاية، على أن هذا لا يعني أن القصة القصيرة هي مجرد إخبار، أيًّا يكن شكل هذه الإخبار، إنها خبر يتدخل في صوغه وطريقة نقله الخيال الإبداعي، أي أن القصة الفنية لا تكتفي بنقل خبر كما حدث، وكما تسلسلت وقائعه، لكنها تذهب إلى ما هو أبعد من ذلك وأعمق[1]، "فالخبر ليس إلا تسجيلاً لمجموعة من الحوادث المتتالية بأسلوب تقريري مباشر دون دلالة، أما

[1] ينظر : القصة القصيرة لم تمت... وقديمها هو الجديد ، يوسف ضمرة ، صحيفة الحياة اللندنية ، ١٧ آب ٢٠٠٩.

القصة القصيرة فتقدم حدثاً أو مجموعة أحداث يتسبب كل منها في حدوث الآخر، بأسلوب تصويري ذي دلالة"[1].

وبالرغم من الاختلاف الكبير بين وظيفة الخبر (وهي نقل المعلومة بدقة) ووظيفة القصة ومضمونها الذي يعتمد على الخيال، إلا أن الخبر استثمر شكل القصة ووصفها وطرق صياغتها ليجد له فنوناً تشابهها إلى حدّ ما، وظهر حديثاً ما يعرف بتشخيص الأخبار، وهو من تقنيات القصة الصحفية، واستخدم أيضاً في التقرير والتحقيق.

وإذا رجعنا إلى تاريخ الخبر، وجدنا انه كان ينقل سابقاً على شكل حكاية، وقد أثّرت فيه عوامل النسخ والطباعة والتلغراف، فإحالته إلى مختصرات لفظية بالكاد توصل المعلومة، ولكن حال انبساط طرق النشر وتطورها، انتقل الخبر إلى القصة الخبرية، ومن ثم انتقل جزء منه إلى الحكاية من جديد عن طريق القصة الصحفية.

ولم يكن تأثّر الخبر بالقصة من حيث الشكل فقط، بل أن الخبر بدأ يميل إلى استعمال الجانب الإنساني للأحداث، والبعد الإنساني للخبر كان ولا يزال يحمل التأثير الأكبر في المتلقي، فيضم بين ثناياه حجم تأثير أكبر في الرأي العام، وبذلك يعمل موجهاً له، وتجد مثل هذه الأخبار قبولاً أوسع من حيث القراء، وتستطيع من خلالها صبغ الأحداث بأهمية أكبر من قيمتها الخبرية[2].

وما يقال في الخبر يقال في التقرير، والتقرير الصحفي هو فن يقع بين الخبر والتحقيق، ويقدّم مجموعة من المعارف والمعلومات حول الوقائع في سيرها وحركتها، وبالرغم من تقارب أسلوب التقرير مع الأسلوب العلمي، إلا أننا نجده في الصحافة الحديثة لم يعد يقتصر على نقل المعلومات، فقد أصبحت للتقرير بصمة خاصة بكل مراسل، وهي بصمة تنتجها اللغة، فضلاً عمّا يقوم به المراسل من ربط محكم بين الخبر ونصوص أخرى، سواء كانت أدبية أم أسطورية أم تاريخية[3].

وان ما يميّز التقرير عن الخبر انه من الممكن كتابته على وفق قالب الهرم المعتدل[4]، وهذا ما يعطيه فرصة التقارب مع القصة في التدرج للوصول إلى النهاية المهمة، وكذلك أن طول التقرير

---

[1] دراسات في القصة القصيرة ، ص٥٠ .
[2] ينظر : حول الجانب الإنساني في التغطية الإعلامية، جبار بجاوي وآمنة عبد العزيز، www.almadapaper.net
[3] ينظر: القصة القصيرة لم تمت.
[4] قوالب الهرم المقلوب أو المعتدل طرق كتابة صحفية، سنتناولها في هذه الدراسة ص٧٤،٧٥.

بالمقارنة مع الخبر فسح له المجال واسعاً أن ينتقي له مقدمة خاصة، ويفضل الكثير من كتاب التقارير استخدام المقدمة القصصية (وتكون باستجلاب قصة قصيرة جداً أو طرفة أو نادرة ومن ثم ربطها بمحور التقرير) أو الحوارية (بين شخصيات افتراضية أو حقيقية حول محور التقرير) في مقدمات تقاريرهم، وكل هذه الأساليب متأثرة بالقصة وقدرتها على التأثير في المتلقي .

والحديث الصحفي هو فن يقوم على أساس الحوار الحي والمباشر بين الصحفي وشخصية أو أكثر، اجتماعية أو سياسية أو دينية أو فنية حول موضوع معين للحصول على معلومات أو شرح وجهات نظر أو تصوير جوانب غير معروفة ذات أهمية اجتماعية أو اقتصادية أو سياسية... بهدف الحصول على المعلومات ، أي فن التحاور مع مصدر المعلومات[1].

ومن هذا التعريف يتضح أن هذا الفن يستند على الحوار والشخصية بصورة أساسية، والحوار والشخصية كما هو معلوم من أهم أدوات الفنون السردية عامة ، فكان من الطبيعي أن يكون أصل وجود هذا الفن متأثراً بالقصة ، وكان هذا الاشتراك سبباً في التقارب الكبير بين الفنين.

فقد اخذ الحديث الصحفي من القصة وصفها للشخصية وانفعالاتها، وطريقة جلستها ، بل حتى هيأتها ولم يعد الحديث – غالباً- يقتصر على السؤال والجواب – كما تعارف عليه سابقاً -، بل تتقدمه مساحة لوصف المكان والزمان (تهيئة المسرح كما هو معروف في القصة) ومن ثم تتضمن الأسئلة نقل الأجواء للبيئة وللشخصية معاً.

وقد استحدث الحديث الصحفي شكلاً جديداً للعرض يعتمد السرد القصصي، لا يشترط فيه بالتتابع الزمني، فبعد أن يقوم الصحفي بإجراء الحوار، يعيد صياغة هذا الحوار على شكل قصة، يتولى هو والشخصية رواية الأحداث، ويصلح مثل هذا الشكل للحوارات الشخصية وحوارات الكشف عن الحقائق، ولا تستخدم في حوارات الكشف عن الآراء[2].

والاستطلاع فن صحفي أساسي إذ يتضمن نقل الأحداث والوقائع والمشاهدات من الميدان، وكثيرا ما يستخدم في نقل المؤتمرات والندوات، وكذلك يستخدمه المراسلون المحترفون في نقل

[1] ينظر : الحديث الصحفي، أديب خضّور، المكتبة الإعلامية، دمشق ٢٠٠٣، ص٧.
[2] ينظر: الحديث الصحفي، ص١٩٣ وما بعدها.

وقائع الحروب والكوارث الإنسانية كالزلازل والفيضانات والأوبئة، وفضلاً عن ذلك كلّه فهو يستخدم في وصف المناطق والأماكن الأثرية والسياحية وما إلى ذلك.

ولقد اقترن تاريخ ظهور الاستطلاع بنصوص الكتّاب الذين وصفوا الطبيعة المحيطة بهم، و الناس الذين كانوا يقاسمونهم الحياة.. ومن أجل ذلك، هناك من يدمج الرحّالين ضمن كتّاب الاستطلاع، لكونهم قد طافوا عبر عدد من البلاد والأماكن، ورجعوا بوصف لما رأوه، وما لبسوا من أثواب وذاقوا من الأطعمة. والاستطلاع المعاصر ليس مجرّد تسجيل سطحي للواقع الحي ولكنه جواب لجملة من الاستفسارات المعقّدة المتعلقة بحياتنا، وفي هذه الحالة، فإن تجربة الكاتب الحياتية، ومؤهلاته المهنية، وزاده اللغوي، وإلمامه بالموضوعات المعالجة، تلعب دوراً مهمّاً في إنتاج استطلاع ناجح[1].

أما الريبورتاج فان معظم الصحفيين على مستوى العالم يعترف أن (الريبورتاج) بلغته الأدبية الرفيعة شَكّل جنساً كتابياً متميّزاً في الصحافة المطبوعة وإن لم يكن واسع الانتشار قياساً بالإخبار المجرد، وأصطفّ كتّابه في السنوات القليلة الأخيرة تحت فئة متجانسة أُطلق عليهم اسم (رواة المدن) وهم الرواة الصحفيون المنتشرون في أرجاء العالم، الذين يثيرون نهم القارئ في استطلاعاتهم المتميزة عن القصص المجهولة والحكايات المنسية، وهم يشكّلون حضوراً لافتاً في صحف بلادهم، لكنهم لا زالوا غائبين كفئة مبدعة عن صحفنا المحلية.

ويمكن تعريف الريبورتاج بأنه إنتاج كتابي إبداعي في حقل الصحافة المطبوعة في أعقاب فعل ميداني بزيارة موقع أو أماكن عدّة، تستهدف إجراء مقابلات مع مصدر للمعلومات في حقل الاستطلاع أو مراقبين للأحداث وشهود للوقائع أو مختصين وذوي شأن تشكل أقوالهم وشهادتهم مصادر هامّة وتسند معلوماتهم النص الصحفي، ويكتب متداخلاً مع قدرة الصحفي على توظيف جميع حواسه لالتقاط كل ما يدور حوله بفاعلية في الميدان، وذلك لضمان تدوين انطباعات

[1] ينظر: الارتقاء بالعربية في وسائل الإعلام، نور الدين بليبل، سلسلة كتاب الأمة، مركز البحوث والدراسات في وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، قطر. نقلاً عن موقع www.islamweb.net.

شخصية تضفي متعة على النص، وتمنح القارئ مشهداً صورياً منسوجاً بلغة رفيعة ورشيقة، ولهذا عدّ الريبورتاج فناً إبداعياً صحفياً بامتياز[1].

ويمكن تعريفه أيضاً بأنه نوع صحفي، مهمته الأساسية تصوير الحياة ، وإلقاء الضوء على العلاقات الإنسانية، مع ربط ذلك كله بشكل غير مباشر و بأسلوب يتمتع بقدر من الجمالية و الاعتماد على الصور بمجمل الشروط الاجتماعية التي يصورها الريبورتاج، فهو نوع صحفي يتمتع بقدر كبير من جمالية الأسلوب و شفافيته وقدرته في التأثير، ومن خلال هذه التعاريف يتّضح قرب هذا الفن من الأدب عموماً وفن القصة خصوصاً، ولهذا عدّه بعضهم حلقة وصل بين الأدب والصحافة[2].

فإذا ما جئنا نرصد مدى تأثر هذا الفن الصحفي بفن القصة، وجدنا انه عبارة عن قصص واقعية بالكامل، تستخدم الحوار والسرد والوصف، وتحوي عناصر القصة المختلفة من شخصيات وبيئة وأحداث ووصف وسرد، مع انه يبتعد عن الخيال ويكون عقب فعل ميداني، ويتضمن معلومات بطريقة تقريرية أو ضمنية .

أما القصة الصحفية فسيأتي الحديث عنها لاحقاً بالتفصيل.

وفيما يتعلق بفنون الرأي فمعظمها تدخل تحت مسمى المقال، وهو أنواع عديدة منها:

(الافتتاحية، العمود، التحليل، التعليق، البيان...)، وبالعموم فالمقال هو إنشاء كتابي معتدل الطول، في موضوع ما، يتناول فيه كاتبه بيان أفكاره وآرائه حول حدث أو قضية ما، والمقال أيضاً هو أحد الفنون الأدبية إلّا أنه غالبا ما يختلف عن المقال الصحفي بأسلوب كتابته، وبطبيعة مواضيعه التي يتناولها.

[1] ينظر : الكتابة المرئية: القصة الصحفية والريبورتاج، بسّام الكعبي، شبكة أمين الإعلامية ، ط٢ ، رام الله ، ٢٠٠٧. (نسخة الكترونية مفتوحة –غير مرقمة- وصلتني من الكاتب)

[2] ينظر : مدخل عام للتعريف بالريبورتاج، مركز الجزيرة الإعلامي للتدريب والتطوير، www.aljazeeratf.net.

إن فن المقال الصحفي يعبر عن آراء كتّابه، وفيه جانب كبير من الحرية في طريقة صياغته، وقد اختلط مع القصة أحياناً في بداية نشأة الصحافة، إذ إن المقال – الأدبي والصحفي- والقصة استحوذا على معظم صفحات النشر في المجلّات والصحف الأولى[١].

ولان كاتب المقال الصحفي له الحريّة في طريقة الصياغة الخاصة بمقاله، فقد اختار بعض الكتاب الأسلوب القصصي للتعبير عن أفكارهم، وظهرت نماذج متميزة في هذا المجال، وأصبح يعرف هذا النوع من المقالات بـ(المقال القصصي) و يركز فيه كاتبه على الفكرة بالدرجة الأولى، ويبدأ بمقدّمة لفكرته، وتكون أحداث القصة برهاناً أو تمثيلاً للفكرة،أو تكون آراؤه في ختام القصة، وقد يستغني عن عرض الآراء بصورة مباشرة ويضمنها بصورة واضحة داخل القصة، ويمكن تمييزه من القصة الفنية بوضوح، من خلال الجمل التقريرية والإشارات التوجيهية التي تملؤه[٢].

وقد اكتفى بعض الكتّاب باستعمال جزء من عناصر القصة على وفق تنسيق يختاره هو لكتابته، والمتتبع للمقال المنشورة في صحف اليوم، يراها لا تخلو من أحد هذه العناصر كالحوار، أو السرد، أو الشخصية، أو البيئة وهكذا.

أما التحقيق الصحفي الذي جمع بين الرأي والخبر فله أنواع متعددة، بعضها اقرب للاستطلاع وبعضها الآخر اقرب للدراسة العلمية، وبينهما أنواع أخرى، ويمكن تعريف التحقيق الصحفي بأنه عبارة عن بحث وتحرّ حول قضية معينة أو ظاهرة أو فكرة تشغل اهتمام الناس أو تسليهم في وقت ما، ويدور حولها سلسلة من التساؤلات والإستفهامات التي تحتاج لإجابة، فيكون التحقيق وسيلة لتوفير هذه الإجابة عن طريق الاستقصاء واللقاءات والزيارات والمشاهدة والوثائق[٣] .

وبالرغم من الاختلاف الكبير بين غرضي التحقيق الصحفي والقصة القصيرة، إلا أنهما يشتركان في إيصال رسالة محددة للمتلقي، وهذا التشابه ساعد التحقيق في استثمار بعض عناصر القصة ليستخدمها في بنائه، فنجد أن بعض هذه التحقيقات استعارت الشكل الفني للقصة بصورة

---

[١] ينظر : بعض الأنواع الإعلامية، ص٦٨ وما بعدها.
[٢] ينظر: مصطلحات تراثيّة للقصَّة العربيّة، عبد الله أبو هيف، majdah.maktoob.com/vb.
[٣] ينظر : فن التحرير الصحفي ، محمود علم الدين وليلى عبد المجيد، الدار العربية للنشر والتوزيع ، القاهرة، ٢٠٠٩.، ص١٨٦. وينظر أيضاً : تقنيات العمل الميداني الصحافي: المقابلة والتحقيق، عماد بشير، دراسات عراقية، بغداد ٢٠٠٩، ص٢٧.

كبيرة، مع تضمينها للمعلومات والحوارات والحقائق والآراء المختلفة، فتكون شكلاً يطلق عليه التحقيق القصصي[1] .

ولعل من المهم أن نعرج هنا على وظيفة خاصة في الصحافة لا يوجد مثلها في الأدب ، وهي وظيفة التحرير الصحفي وتعني: فن تحويل الأحداث والأفكار والخبرات والقضايا إلى مادة صحفية مطبوعة ومفهومة، لكل القراء مهما اختلف مستواهم الثقافي، فالأساس في فن التحرير الصحفي هو الإفهام أولاً والتعريف بما يجري حول القارئ ثانياً، وهو جذب القارئ وتشويقه للقراءة ثالثاً، ثم التأثير والإقناع والإرشاد والتوجيه رابعاً. ويعد التحرير الركن الأول في تكوين الصحيفة وإخراجها، والأساس في نجاحها ورواجها، فالصحيفة هي التحرير أولاً وكل نجاح تحققه إنما هو نتيجة لجودة التحرير ونجاحه[2] .

والتحرير هي عملية تلي الكتابة الصحفية، ففي كل صحيفة محرر أو أكثر، تمرّ عليه كل المواد الصحفية ليعيد صياغتها وتنسيقها، والمحرر له صلاحيات واسعة في التعديل بما يتلاءم مع سياسة الصحيفة في الجانبين الأسلوبي والفكري.

وهذا يعني أننا لا نتعامل – كقرّاء – مع ما يكتب الصحفي مباشرة، بالرغم من وجود اسمه على مادته الصحيفة، إلا أن هذه المادة قد خضعت للتحوير والتغيير والتبديل والتصحيح قبل أن تصل إلى صفحات الجريدة، ويعمل إلى جانب المحرر سكرتير التحرير، وعادة تكون صلاحياته أوسع من المحررين ويعمل بالتعاون معهم، وتكون عادة أحجام المواضيع وعناوينها وتوزيعها في المجلة أو الصحيفة من صلاحياته، ولذلك فان المواضيع الصحفية بصورة عامة ليس لها من الاستقلالية ما للكتابات الأدبية، إذ إن الكتابة الأدبية لا تدخل وسيطاً بين الكاتب والقارئ، بل تمرّ كما أرادها مبدعها.

مستقبل العلاقة بين القصة والصحافة

إن التنافس الكبير بين الصحافة المطبوعة والإعلام المرئي والمسموع اوجب على الصحف أن تبحث عمّا يميزها من غيرها من حيث المضمون ومن حيث الأسلوب، فمن حيث المضمون بدأت

[1] ينظر: التحقيق الصحفي والقصة القصيرة مشتركات في الشكل والمضمون، علاء شاكر، www. kitabat.com
[2] ينظر : اتجاهات حديثة في فن التحرير الصحفي، إجلال خليفة، مكتبة الانجلو المصرية، ط٢، ١٩٨١، ص١٣ .

الصحافة تتنازل عن السبق الصحفي وتميل للاستيعاب الموسع للأخبار وتفسيرها، أما فيما يخص الأسلوب، فنرى أن الصحافة بدأت تعود لسابق علاقتها مع الأدب وفنونه من جديد، وتستخدم هذه الفنون في إيصال معلوماتها وتفسير هذه المعلومات.

وفي الاتجاه الآخر فان ميل القصة الحديثة للقصر سيسهل دخول هذه القصة من جديد للصحافة المطبوعة، لاسيما إذا عاودت تناول المواضيع التي تمسّ المجتمعات، حتى إن كان على مستوى أفراده.

أما على مستوى الصحافة الالكترونية، فان الأمر مختلف بعض الشيء، إذ أصبح للقصة مواقعها المنوعة، وأصبحت جزءاً رئيساً في معظم المنتديات والصحف الالكترونية، إلا أن اختلاف وتفاوت شريحة القراء من جهة، وقلّة ضوابط النشر من أخرى أدّى إلى فوضى عارمة فيما يمكن أن نطلق عليه قصة، و مالا يمكن أن نطلق عليه ذلك.

وقد تكون مثل هذه الفوضى وما سبّبتها من سهولة النشر، وكثرة الكتّاب، عاملاً ايجابياً لظهور صحف ومجلات الكترونية خاصة بالقصة، تضع لنفسها معايير خاصة، وتكون مدارات واتجاهات خاصة تعيد التنافس الايجابي بين الفنون الأدبية الذي خلقته الصحافة المطبوعة في بداية نشأتها[1].

وإن من الايجابيات التي يحملها المستقبل لعالم القصة في علاقتها مع الصحافة، هو الانتشار المطّرد للصحافة المحلية والداخلية، وهي الصحافة محدودة التوزيع التي تختصّ بمناطق محددة أو شرائح محددة، ومثل هذا النوع من الصحافة سيكوّن شرائح متقاربة من القرّاء، يمكن للقصة أن تجد فيهم جمهورها المستقل عن عموميات الصحف الكبرى.

ولعل الإعلام التفاعلي الذي بدأ يتسيّد وسائل الإعلام في المرحلة الراهنة، وفي المستقبل القريب، هو الآخر سيكون ذا أثر ايجابي في القصة القصيرة، وخاصة المتعلّق فيه بالمقاطع الفيلمية والوثائقية الصغيرة، إذ أصبح لهذا الإعلام ملايين المستخدمين والمنتجين في آن واحد، وبدأت الأفلام والتقارير الوثائقية تنتج بكاميرات الهواتف النقالة، ومثل هذه الأفلام ستحتاج

[1] ينظر : علاقة القصة بالصحافة والإعلام الالكتروني، أحمد فضل شبلول، www.arab-ewriters.com.

بالضرورة إلى نصوص مكتوبة، ولن يكون غير القصة القصيرة بطابعها الدرامي وحبكتها المميزة هدفاً لمثل هذه الإنتاجات.

فبعد عقود من تسيّد الرواية على الإنتاج التلفزيوني أدى ظهور الإعلام التفاعلي– وسيؤدي في المستقبل بصورة أوسع - للرجوع إلى القصة القصيرة والقصة الصحفية لتكون الأساس الذي تبنى عليه هذه الأفلام القصيرة، والتي تعدّ بساعات أو أيام قليلة ثم لا تلبث أن تجد مئات الآلاف أو الملايين من المشاهدين.

المبحث الثاني: القصة القصيرة والقصة الصحفية

إن القصّ بكلّ أنواعه خصّيصة إنسانية، نشأت وتطورت معه، فكما يتعلم الطفل النطق والمشي والغناء، فانه يتعلم إلى جنبها الحكي، وكانت القصة تمثل حاجة الإنسان في نقل ما رآه إلى الآخرين ليشاركهم الإحساس فيه، ولذلك لا يستطيع الباحث أن يقرّ بالموطن الذي نشأت فيه القصة على وجه التحديد، فالقصة الأدبية وإن كانت من أحدث الأجناس الأدبية ظهوراً – بشكلها الحالي – إلا أنها اعرق ألوان الأدب تاريخاً.[1]

"والقصة هي أصل الأجناس السردية كلها، وربما تشهد على ذلك نشأة الخرافة والحكاية الشعبية، ومن يقرأ كتاب بروب♦ الشهير "مورفولوجيا الحكاية الشعبية" يلحظ هذا القاسم المشترك بين خرافات الشعوب وحكاياتها، ما يوحي بنشأة أممية للقصة القصيرة، التي هي في الأصل حكاية تخبر عن شيء".[2]

وعلى ذلك يرى الدارس أن القصة القصيرة، والقصة الخبرية بصورة عامة والقصة الصحفية بصورة خاصة تنبعان من مصدر تاريخي واحد، مثلها مثل كل الفنون السردية، ولذا سنقوم بتتبع جذورهما التاريخية، منذ نشأتهما إلى أن افترقا فنين ينتميان لعالمين مختلفين: الأدب، والصحافة.

[1] ينظر : القصة القصيرة دراسة ومختارات ، الطاهر احمد مكي ، دار المعارف ، ط٤ ، القاهرة ، ص١١ .

♦ بروب، فلاديمير (١٨٩٥- ١٩٧٢م): عالم موروثات شعبية (فولكلور) روسي اشتهر بدراسته الشكلانية للحكاية الشعبية على نحو أسهم في تطوير المنهج البنيوي الشكلاني.

[2] القصة القصيرة لم تمت.

الجذور التاريخية للقصتين

القصة جنس أدبي عريق وتليد في التراث العربي والإنساني، وقد تكون قصة آدم (عليه السلام) وخروجه من الجنة، وقتل قابيل لأخيه هابيل من أولى القصص التي عرفتها البشرية، فمنذ وعى الإنسان ذاته، واحتاج إلى الاتصال بغيره، سرد وروى، وأشرك غيره في معرفة ما جرى له ولغيره من بني جنسه. والإنسان منذ اكتشف قدراته على الابتكار الأدبي "أنشأ القصة، وأبدع الحكايات، فنقل الوقائع، وحوّر فيها، واختلق الأحداث وأحكم نسجها، متفنناً في حوار الناس الذين صنعوها، واقعيين كانوا أم غير واقعيين".[١]

ومنذ العصور القديمة اتجهت القصة في اتجاهين متوازيين، فمنها ما حرص على نقل الوقائع – وان زاد عليها أو انقص منها -، ومنها ما كان يجنح للخيال كالأسطورة والخرافة لتحاول تفسير وقائع الحياة، وكثيراً ما يختلط النوعان فلا نكاد نميز بينهما، وينتج عن النوع الأول ما يشبه النوع الثاني، فكثيراً ما يقع الدارسون في حيرة بين الواقع والخيال في النصوص القديمة، بل يقولون: إننا حين نقرأ (هيردوت) – أول من كتب التاريخ – لا ندري إن كان يكتب تاريخاً أو أسطورة !.[٢]

وعندما تذكر الحضارات القديمة في القصص تذكر الحضارة الهندية بوصفها الموطن لأقدم القصص التي وصلتنا، ولكن مع تطوّر الاكتشافات وجدت بعض القصص مدوّنة على أوراق البردي في مصر تعود إلى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر قبل الميلاد، وعدّت – مما وصلنا - هي الأقدم على الإطلاق، وقد دوّنت الكثير من الأخبار بجوار هذه القصص، وذكرت هذه الآثار قصص الحروب والأعمال العظيمة التي قام بها الفراعنة.[٣]

---

[١] النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية (مجموعات وكتاب)، عادل الفريجات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص٧ .

[٢] ينظر : بين القصة الأدبية والقصة الخبرية ، محمد سيد محمد ، المجلة العربية للعلوم الإنسانية ، جامعة الكويت ، المجلد الثالث، العدد ١٢ ، خريف ١٩٨٣ .

[٣] ينظر : نفسه .

وفي وقت مقارب لهذه الاكتشافات ، وصلتنا الكتب السماوية (التوراة ومن ثم الإنجيل) مع ما تحتويه من مئات القصص المتنوعة، التي جاءت لغرض العظة والاعتبار، وكانت أقرب ما تكون للقصص الإخبارية، إذ إنها تروي قصصاً حقيقية لأنبياء وأقوام ورجال ومعجزات حصلت، وقصّ الله نبأها للناس، ليسترشدوا بها ويتّعظوا منها.

أمّا في الحضارة اليونانية فقد شاعت الأساطير والملاحم، وتطورت إلى نوع من المسرح التمثيلي، رافق ذلك انتشار كتابة الأخبار بكل أنواعها الرسمية والمجتمعية، وغالباً ما كانت تأخذ شكل الحكايات.

والعرب لم يكونوا بعيدين عن القصة، فقد عرف الجاهليون أصنافاً متعددة من القصص، فعرفوا الأمثال والنوادر وقصصها، وتسامروا بقصص الشعر الجاهلي، وشاع بينهم قصص الآباء والبطولة والحروب، ووصلتهم العديد من قصص الأقوام السابقة، كقصة إسماعيل وإبراهيم (عليهما السلام) وقصة الفيل وقصة الجنتين وما إلى ذلك، ولم تخل آثارهم من بعض المبالغة.

وعلى مرّ السنين تجمعت في ذاكرة الرواة قصص البطولات وما يرافقها عادة من روعة الاستشهاد في سبيل القبيلة، وما يواكبها في الطرف الآخر من مرارة الهزيمة وذلّ الانكسار، وما يصاحب السبايا من فخر المنتصر ولوعة المندحر، فتلك الحوادث لا يمكن إقصاؤها بعيداً عن مسار الفن القصصي في أدبنا العربي ...وهذه القصص وأمثالها صلحت مادة لمن ألّف كتباً في أيام العرب، إذ صارت علماً يبحث فيه عن الوقائع العظيمة، والأهوال الشديدة بين قبائل العرب.

وممن صنف فيه أبو عبيدة معمّر بن المثنى البصري (ت ٢١٠) كبيراً وصغيراً، ذكر في الكبير ألفاً ومائتي يوم، وفي الصغير خمسة وسبعين، وألّف فيه أيضاً أبو الفرج علي بن الحسين الأصبهاني (ت ٣٥٦) وزاد عليه، وجعله ألفاً وسبعمائة يوم[١]. ولعل قصص أيام العرب

[١] ينظر : فن المقامة بين الأصالة العربية والتطور القصصي ، عباس مصطفى الصالحي ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد، ١٩٨٤ ، ص٢٧-٢٨ .

العرب هي اقرب ما يكون لعمل المراسل الحربي اليوم، الذي يعمل على وصف مجريات الحرب وتأثيراتها.

وتميّز العرب في جاهليتهم بالبساطة والوضوح، ولذلك لم يعرف عنهم اختلاق القصص إلا نادراً، بالرغم من انتشار القصص بصورة كبيرة في مجالسهم، وقد كانت مكة تعدّ مركزاً إعلامياً كبيراً لتداول هذه القصص وتناقلها، عن طريق الشعر حيناً، وعن طريق السرد آخر، فكانت القصص المتداولة عبارة عن قصص خبرية حربية أو غرامية أو اجتماعية، وقد تستخدم بعض هذه القصص للوعظ والإرشاد أو لتجييش المشاعر وطلب النصرة.

وكان ظهور الإسلام نقلة كبرى في حياة العرب على كل المستويات، وأصبحت قصص المسلمين وقصص القرآن هي حديث الساعة في معظم الجزيرة العربية. شكّلت قصص القرآن نقلة كبيرة لفن القصص عند العرب، إذ وردت فيه عدد من القصص وبطرق عرض مختلفة، توزّعت بين المشاهد والقصة المكتملة، وتنقّلت بين الحوار والوصف والسرد، وامتازت بالحبكة المتقنة والصراع بأنواعه، وتضمّنت الكلام على لسان الحيوانات وتقنيات قصصية أخرى، كانت بمعظمها جديدة على العرب.[1]

وقصص القرآن هي قصص إخبارية عن حقائق حدثت كما قال تعالى (لَقَدْ كَانَ فِي قَصَصِهِمْ عِبْرَةٌ لِأُوْلِي الأَلْبَابِ مَا كَانَ حَدِيثًا يُفْتَرَى وَلَكِنْ تَصْدِيقَ الَّذِي بَيْنَ يَدَيْهِ وَتَفْصِيلَ كُلِّ شَيْءٍ وَهُدًى وَرَحْمَةً لِقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ)[2] وقوله تعالى (نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ نَبَأَهُم بِالْحَقِّ..)[3]، خلافاً لما ذكره بعض النقّاد في مطلع القرن العشرين، بأنها قصص فنية لا تتقيد بصدق الواقعة والخبر التاريخي، وقيست على القصص الأدبي، وهذه كانت الخطيئة في منهجيات هذه الدراسات، إذ إن القرآن هو القرآن وليس شيئاً آخر، ويذكر الله انه صدق وانه لا ريب فيه وهو كذلك.[4]

رافق قصص القرآن الكريم العشرات من القصص النبوي، فكان المصطفى صلى الله عليه وسلم يستعمل القصص في عظته وتذكيره، فيخبر أصحابه عن قصص الأقوام السابقة،

[1] ينظر : التقاء الأدوات الفنية بين القص القرآني والقصة الحديثة ، نجاح سراج ، مجلة القصب ، العدد١٢، ١٩٩٨ .
[2] يوسف ١١١
[3] الكهف ١٣
[4] ينظر : بين القصة الأدبية والقصة الخبرية .

ويخبرهم أيضاً عن قصص الجنة والنار، وقصص ما قبل يوم القيامة (القصّ عن المستقبل وهي تقنية قصصية جديدة في ذلك الوقت) كقصّة يأجوج ومأجوج وقصة الأعور الدجّال وقصة نزول المسيح عليه السلام، وغيرها كثير. وامتازت هذه القصص أيضاً ببناء قصصي يحاكي القرآن في عرضه، فتضمن الوصف والحوار والسرد، وانتقال المشاهد، والإضمار والإظهار بما يخلق جوّاً قصصياً يلعب فيه الخيال تأويل الكثير ممّا اضمر[١].

وقد حاول المشركون مجابهة التأثير القصصي للقرآن، فنرى النضر بن الحارث وهو من كبار القصّاصين المشركين، يجلس ليقصّ القصص عقب مجالس الرسول صلى الله عليه وسلم، ويقول: هلمّوا يا معشر قريش أحدّثكم بأحسن من حديثه، ثم يحدّثهم أقاصيص فارسية عن رستم♦ واسفنديار♦ وما شابه ذلك[٢].

أما أهل الكتاب (واليهود منهم خصوصاً) فقد وجدوا في القرآن الكريم وما جاء فيه، وما يتكلّم به المصطفى صلى الله عليه وسلم، تحدّياً لهم ومزاحمة، إذ كانوا يتفاخرون على المشركين بعلمهم بأخبار السابقين، عن طريق ما جاءهم في التوراة أو الإنجيل، فإذا بالقرآن يخبرهم بهذه القصص كما حصلت، من غير تحريف اليهود والنصارى، بل أن قصص القران قد فضحتهم وأظهرت حقيقتهم، وأظهرت ما أضافوه أو حذفوه من قصص من كان قبلهم. ولذلك بدؤوا يشوّشون على المسلمين في نشر قصصهم وافتراءاتهم مرة، وتشكيكهم بما عند المسلمين أخرى[٣].

وإلى هذه المرحلة يعدّ اختلاق القصص أمراً مرفوضاً ويوصم أهله بالافتراء، ولاسيما إن كانت هذه القصص تتعلق بالأنبياء أو القضايا الدينية بصورة عامة، ولكن نلحظ أن هناك إشارة من النبي صلى الله عليه وسلم بعدم التشدّد في صدق المعلومة إن كانت القصة تؤدي دورها في الإرشاد والتوجيه، إذ يقول المصطفى صلى الله عليه وسلم (حَدِّثُوا عَنْ بَنِى إِسْرَائِيلَ وَلَا

[١] ينظر: القصة النبوية.. المضامين والفن، قيصر عبد السلام ، www.iraqv.net.

♦ رستم: بطل اسطوري فارسي، وفارس مغامر تغنى به الفردوسي في ملحمته (الشاهنامة).
♦ اسفنديار: من اهم شخصيات (الشاهنامة).

[٢] ينظر : الرحيق المختوم، صفي الرحمن المباركفوري، سلسلة إحياء التراث، بغداد ٢٠٠٣، ص٨٠.
[٣] ينظر : السيرة النبوية، علي محمد الصلابي، دار التوزيع والنشر الاسلامية، ط٢، ٢٠٠٣، ج١، ص٤٠٧،٢١٥.

حَرَجَ)[1] مع علمه صلى الله عليه وسلم، أنهم كثيراً ما كانوا يكذبون ويلفّقون، ولكن بعد نزول القرآن وتمام السنة، أصبح أمر الدين واضحاً والإيمان مستقرّاً ومستقيماً في النفوس، وهو كفيل أن يأخذ بما فيه الخير من هذه القصص ويدع ما دون ذلك.

ثم جاء عصر الراشدين محمّلاً بفتوحات كبيرة، دخلت فيها العديد من الأقوام إلى الإسلام، ورافق ذلك أيضا حركة علمية واسعة لحفظ تراث الإسلام ونصوصه، وكذلك شملت نقل ما وقع للنبي صلى الله عليه وسلم وصحبه من أحداث وغزوات وفتوحات.

وفي عهد الراشدين أيضاً شاعت عملية القصّ في المساجد من اجل التذكرة والعبرة، ويذهب جمهور المؤرخين إلى القول بان أول من قصّ في مسجد الرسول صلى الله عليه وسلم كان الصحابي تميم الداريّ الذي أسلم في العام التاسع للهجرة، وكانت له دراية من قبل بعلم أهل الكتاب، فقد كان نصرانياً قبل إسلامه، وقد أراد أن يقصّ في عهد أبي بكر(رضي الله عنه) فلم يأذن له، كما أبى عليه عمر(رضي الله عنه) ذلك في أول الأمر، ثم أذن له في آخر ولايته أن يذكّر الناس في يوم الجمعة قبل أن يخرج للخطبة، وفي خلافة عثمان (رضي الله عنه) استأذن تميم في القصّ في المسجد فأذن له بذلك. ومن ثمّ انتشرت القصص ودخل عليها الكذب، وشاعت بين الناس وفي المساجد، مما اضطرّ علي بن أبي طالب (رضي الله عنه) إلى طرد المشتغلين بالقصص من المساجد، واستثنى منهم الحسن البصري لتحرّيه الصدق في القول[2].

أما العهد الأموي فقد تطوّرت فيه القصة بأكثر من اتجاه، فقد استخدمت القصة ابتداء كوسيلة دعائية في أثناء الفتن والحروب الداخلية التي سبقت العهد الأموي، وفي جانب آخر تطورت مهنة القصّ في المساجد، إذ علا شأن القصاصين في عهد معاوية بن أبي سفيان (رضي الله عنه) حتى استقدمهم إلى قصره، وأمر بتدوين قصصهم، وولّى أحداً من قبله على القصص، وتطورت هذه القصص حتى أصبحت بما يشبه الأدب الشعبي واسع الانتشار، وهذا أدّى إلى دخول العديد من الكذّابين والوضّاعين الذي كان لهم أثر كبير في إفساد عقائد الدين من جهة، وإفساد حقائق التاريخ من أخرى، وانتشرت عن طريقهم الكثير من القصص المختلقة إلى

[1] أخرجه الإمام البخاري في صحيحه، والإمام أحمد في مسنده، والإمام الترمذي وأبو داود في سننيهما.
[2] ينظر : بين القصة الادبية والقصة الخبرية .

التفسير والسيرة والتاريخ واللغة، ولعلهم أهم أسباب ظهور علم الجرح والتعديل الذي عني به أهل الحديث أي عناية[1].

وفي الدولة الأموية نشأ قصاصون آخرون، يروون أخبار الأمم الماضية في القصور وعلى أسماع الخلفاء، ومن هؤلاء عبيد بن شريه الجرهمي♦ الذي قيل انه روى أخبار الملوك العرب من لخم وغسان في قصور الخلافة في الشام وله كتاب (أخبار ملوك اليمن)، ومن هؤلاء من انطلق من التاريخ أو الحقيقة أو الواقع، ثم تداخلت الوقائع مع التخيّل، ومن أوائل التأليف في هذا المجال القصصي ما جاء في "كتاب التيجان في ملوك حمير" المنسوب لوهب بن منبه♦، وهو كتاب يجمع بين الحادثة التاريخية والقصص الديني، والخرافة والأسطورة[2].

وكذلك بدأ التدوين في هذا العصر وممّا دوّن الحديث النبوي الشريف، وبعض التفسيرات لآيات القران الكريم، وأيضا ظهر فن السيرة النبوية، على يد عروة بن الزبير ومن ثم دوّن على يد ابن اسحق، وشملت السيرة مئات القصص الفرعية، وكلها قصص إخبارية حصلت بالفعل، بالرغم من اختلاطها بشيء من التبديل أو المبالغة، وفن السيرة تطوّر بمرور الأيام ليشمل سير الخلفاء والأمراء، وسير الأبطال وما إلى ذلك.

وأيضا ظهر في هذا العهد نوع آخر من القصص الغرامي، العفيف والحسي، فكانت قصص عمر بن أبي ربيعة وتعرّضه للنساء وتعرّض النساء له تجوب الأرجاء، يقابلها قصص جميل بثينة وكثير عزّة وليلى الاخيلية وتوبة وغيرهم كثير، وقد كانت هذه القصص تنقل مزيجاً بين السرد والشعر، وقد زيد عليها وأضيف لها من الأحداث والشخصيات لتلبّي رغبات المستمع.

ثم جاء العصر العباسي وانتقلت معه القصة انتقالات واسعة جداً، إذ امتاز هذا العصر بامتداده الزمني من جهة وانفتاحه على الحضارات والأمم السابقة وترجمة نتاجها من جهة

---

[1] ينظر : مصطلحات تراثيّة للقصَّة العربيّة .

♦ عبيد بن شَريَّة الجُرهمي(؟-٦٧٩م): مؤرخ وعالم مخضرم عاش في الجاهلية والإسلام، ورغم أنه يماني، إلا أنه كان أساس مدرسة الشام في التاريخ.

♦ الإمام وهب بن منبه (٣٤ هـ - ١١٤ هـ): تابعي جليل، له معرفة بكتب الأوائل وإخباري قصصي يُعد أقدم من كتب في الإسلام. وكان وهب من أبناء فارس، خرج منها أيام كسرى وأسلم على عهد النبي فحسُن إسلامه وسكن اليمن.

[2] ينظر : مصطلحات تراثيّة للقصَّة العربيّة .

أخرى، كما أن هذا العصر امتدّ فيه التدوين ليشمل كل العلوم والفنون، وكان العصر الذهبي من حيث الإنتاج الأدبي والعلمي بكل أنواعه.

ففي مجال القصص الديني والوعظي، انتشرت طبقة القصّاص، لتدخل معظم المساجد، وتلتقي في الكثير من المجالس والطرقات، وقد زاد تأثيرهم السلبي – مع وجود بعض الآثار الايجابية لهم – حتى اضطر الخليفة العباسي أن يصدر أمراً بأن لا يقعد في الطريق ولا في المسجد قاصّ ولا منجّم ولا عرّاف، وخلال هذا العصر ألّفت العديد من المجاميع القصصية كان أولها (الفرج بعد الشدة) لأبي بكر بن يحيى الصولي♦ وفيه قصص محكمة النسج، قويّة العقدة، سعيدة الخاتمة، متنوّعة الأغراض[1]. و خلال هذه المرحلة دخلت القصص في جميع الفنون والعلوم ، فتجدها في كتب التفسير وكتب السير و التاريخ والأدب.

وفي هذا العصر نفسه ظهر الجاحظ بكتاباته المتميزة، "فكتب في الحيوان، وفي المحاسن والأضداد وفي البيان والتبيين روائع من فن القصة، لا نجد لها شبيهاً فيما كتب العرب قبله من ألوان القصص، فكتب قصصاً عربية وعرّب قصصاً هندية وفارسية، وصاغ كلّ ذلك بأسلوبه الرائع، وصوّر فيها شتى عناصر القصة، من الحادثة والسرد والبناء والشخصية والزمان والمكان والفكرة تصويراً جديداً ساحراً، وكتب كذلك على لسان الحيوان .. وقصص البخلاء كثيرة ومشهورة"[2].

وأيضاً، أصبح الخبر فناً أدبياً يملأ كتب الأدب واللغة، كما في البيان والتبيين للجاحظ وأدب الكاتب لابن قتيبة، والكامل للمبرّد والنوادر للقالي، فضلاً عمّا جاء مطولاً في كتاب الأغاني لأبي فرج الأصفهاني، وهو اكبر مدونة للأخبار في الأدب العربي، وقد تتبع هذا الفن الدكتور محمد القاضي في كتابه "الخبر في الأدب العربي" ولاحظ اختلاف صيغ الكثير من الأخبار بين كتاب وآخر، وعدّ ذلك دليلاً على إدراك هؤلاء الكتّاب دورهم في نقل الخبر وتجويده وعدم

♦ أبو بكر الصولي محمد بن يحيى (ت٣٣٥هـ): أحد العلماء بفنون الأدب ، حسن المعرفة بأخبار الملوك وأيام الخلفاء ومآثر الأشراف وطبقات الشعراء . توفي في البصرة.

[1] ينظر : بين القصة الادبية والقصة الخبرية.

[2] التفسير الاعلامي للادب العربي، ص٣١٣ .

ضرورة الالتزام الحرفي بصيغه، بل انه ذكر أن بعض هذه الأخبار اختلقت لتنقل فكرة أو معنى يبغيهما الكاتب[1].

وهنا أحب أن أذكر أن كل ما تكلمنا به سابقاً عن القصة في الأدب العربي كان قريباً من القصة الخبرية، إذ يشترط فيها صحة الحادثة، ولا يعد فيها الخيال مزية، بل هو كذب واختلاق وافتراء يرمى أصحابه بأشد العبارات، مع التأكيد أن معظمها قد اختلط فيه الحق بالخيال أو المبالغة، أو قد يكون الدسّ أحياناً لأغراض سياسية أو دينية أو قبلية، فإذا كانت القصة عن أخبار القتال والغزو والمآثر سميت أيام العرب، وإذا كانت الوقائع لشخصيات معروفة سمّيت سيراً، وإذا كانت مدهشة وفيها مفارقات سميت نوادر، وإذا كانت حول قضايا أدبية أو لغوية سميت خبراً، وإذا كانت حول الوعظ سميت قصة أو مثلاً، وكان يضاف وينقص من هذه القصص الخبرية لتتلاءم مع المعنى من جهة، ومع المتلقي من جهة أخرى، ولهذا نرى اهتمامهم الكبير لذكر الرواة في بعض هذه الفنون .

ويعدّ ابن المقفّع من أوائل الذين ترجموا القصص من الآداب الأجنبية، في كتابيه (كليلة ودمنة) و(الأدب الكبير والأدب الصغير)، وتعدّ هذه الترجمة نقلة نوعية جديدة في فن القصة العربية، إذ إنها جاءت كقصص منسوجة من الخيال بالكامل، مع أن لها أهدافاً توجيهية أيضاً، ولذا يعدّ بعض النقّاد أن مجموعة قصص كليلة ودمنة هي أولى القصص في الأدب العربي بمعناها الحديث[2].

وعلى طريقة قصص ابن المقفّع واعتمادها إلى الخيال، ابتكر بديع الزمان فنّ المقامة ، إذ كتب أربعمائة مقامة في الكدية، ولهذه المقامات بطل واحد وراو واحد، ثم جاء بعده الحريري والجزري وغيرهما وساروا على منواله. إن اعتماد المقامة على الخيال أيضاً جعل بعض النقّاد يعدّها أولى النماذج للقصة العربية، " فهي صور للقصة القصيرة ونموذج لها، ففيها من القصة القصيرة العقدة وتحليل الشخصيات... ولولا انصراف الكتّاب إلى الصناعة اللفظية لخطت المقامات خطوات واسعة في سبيل النثر القصصي الذي يصور حياة النفوس والمجتمع"[3]، مع

[1] ينظر : الخبر في الأدب العربي – دراسة في السردية العربية ، محمد القاضي ، منشورات كلية الاداب منوبة ، تونس ، ٩٩٨ .
[2] ينظر : فن المقامة، ص٣٨-٣٩.
[3] التفسير الإعلامي للأدب، ص١١١.

أن بعض المقامات اعتمد على الحقائق – كما يدّعي كاتبها الحسن بن صافي الملقب بملك النحاة– وعدّ النماذج السابقة كذباً وهزلاً[1].

وظهر أيضاً كتاب "ألف ليلة وليلة" وهو مجموعة من الحكايات والأسمار في موضوعات شتّى يتكون من ٢٦٤ حكاية، وما تسميته بالألف إلا للتكثير لا التحديد، وهو من أصل هندي، نقل إلى الفهلوية، ومنها إلى العربية، في القرن الثالث الهجري، وأضيفت إليه حكايات عربية ذات صيغ بغدادية ومصرية، ولم تستقر حكاياته بوضعها المتداول إلا في النصف الأول من القرن العاشر الهجري[2].

ومن ثم ظهرت الرسائل القصصية من قبيل "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعرّي، والقصة الفلسفية من قبيل "حيّ بن يقظان" لابن طفيل، إلى جانب استمرار المقامة بأنواعها، والقصص الديني والقصص الغرامي، وكذلك السير والنوادر والأخبار والأمثال، وظلّ هذا حال فن القصة طيلة القرون التي خلفت العصر العباسي بعهديه.

والمتتبع لكلّ هذه النماذج يرى أن معظمها يمكن أن يمثل جذوراً واضحة للقصة القصيرة أو القصة الخبرية والصحفية، إذ إنها – غالباً – محدودة الشخصيات والحوادث، فضلاً عن حجمها الصغير، وقد تتخللها معلومات أو مواعظ، باستثناء السيرة التي قد تكون جذراً معتمداً لفن الرواية لكثرة أحداثها وأشخاصها وتداخلهما.

ومن هذه الروافد للقصة العربية ترجم ما ترجم للغات الأوربية، واسهم – فضلاً عن تراثهم الإغريقي والروماني و اليوناني - في بروز القصة الأوربية بمعناها المعاصر، التي جاءت إلى العرب عبر أوربا من جديد.

فقد انتقلت القصة إلى أوربا عبر اسبانيا وكان أول لون من القصة، بمفهومها الحديث عرفته أوروبا في العصر الوسيط، كتاب (التربية الدينية) ليهودي أندلسي يدعى (موسى سفردي) اعتنق الكاثوليكية ١١٠٦م وسَمَّى نفسه (بدرو ألفونسو)، وأغلب الظنّ أنه كتبها بالعربية ثم ترجمها وهي خليط من كليلة ودمنة والسندباد البحري وغيرهما، وكان هذا هو مَعْبَر أوروبا

[1] ينظر : فن المقامة، ص٧٠.
[2] ينظر : فن المقامة، ص ٣٤ – ٣٩.

إلى القصة، وهو جسر عربي واضح المعالم باعتراف نقّاد الغرب أنفسهم، وباقتصار القَصّ الأسباني على الوعظ والتربية، نما القصّ الإيطالي في القرن الرابع عشر داخل حجرة فسيحة في الفاتيكان أطلقوا عليها: "مَصْنع الأكاذيب"، اعتاد أن يتردد عليها العاملون في الفاتيكان للَّهو والتسلية وإطلاق القصص المختلفة عن رجال الفاتيكان ونسائه حتى دوَّن أحدهم (بوتشيو) هذه القصص وسمّاها "الفاشيتيا".. ومن ثم جاء (بوكاتشيو) بحكاياته التي جمعها في كتاب اسمه (الديكاميرون) أي (المائة قصة) وقد تكون معارضة (لألف ليلة وليلة).

وفي القرن السادس عشر انتشرت في أسبانيا وإيطاليا وفرنسا قصص الرعاة، وهي قصص تمجِّد الحب العذري وأخلاق الفرسان وحياة البداوة متأثرة بوضوح بقصص العرب، حتى خبا وهج القصة القديمة في القرن الثامن عشر الميلادي وكادت تندثر بتأثير إهمال الأدب في العالم كله والاهتمام بما هو مادي ملموس فحسب[1].

وقد ظهر أكثر من كتاب يعرّف بالقصة القصيرة والرواية[2] يعدّ أن خصائص هذين الفنّين بوضعهما الحالي هي الخصائص الوحيدة التي يمكن الاعتراف بها، إما ما قبل ذلك فلا يدخل في القصة، وما بعد ذلك فانه موضوع غير وارد على البال، كأنما لا ماضي للقصة ولا مستقبل لها، وهكذا نستمع دائما إلى أن العرب القدامى، مثلاً، لم يعرفوا القصة لمجرّد أن خصائص القصة الحالية لا تنطبق على القصص كما عرفها العرب. وهذا شبيه بقولنا تماماً إن الأقدمين لم يعرفوا البيوت، لمجرّد أنهم لم يسكنوا العمارات أو الدور التي نسكنها اليوم، فكما أن تحديد المأوى هو كل ما يحمي الإنسان من أخطار الطبيعة: بردها، وحرّها، وعواصفها... بحيث ينطبق هذا المعنى على الكهف والكوخ كما يطلق على العمارة والدار، وكل ما بينهما هي مراحل تطور المأوى، كذلك الأمر في عالم القصة، فهي كل فن قولي درامي، يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراع، يحتمل أن يقع.....المهم أن تعريف القصة تعريفاً حقيقياً لا يتم إلا

[1] ينظر : بين القصة الأدبية والقصة الخبرية.
[2] ينظر : فن القصة ، محمد يوسف نجم ، دار الثقافة ، ط٤ ، بيروت ، ١٩٦٣ ، وأيضا : فن القصة القصيرة ، رشاد رشدي ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط٢ ، القاهرة ، ١٩٦٤ .

من خلال تطورها، اما التعريف السكوني المرحلي المؤقت فهو تعريف قاصر ينبع من قصر نظر الناقد الذي لا يرى أبعد من حاضره[1].

وقد تعرضت القصة إلى تغييرات كبيرة منذ عهد التأصيل قبل أكثر من قرن إلى الآن، قد يكون أحياناً أكثر من التغيير الذي أصابها من قبل، ولعلنا نستطيع أن نلحظ أربع مراحل في الآداب بصورة عامة، هي مرحلة ما قبل التدوين، ومرحلة ما قبل الطباعة، ومرحلة ما بعد الطباعة، ومرحلة ما بعد السمعي والبصري والالكتروني، ولكل مرحلة خصائصها وسماتها التي قد تختلف إلى حد بعيد، لكن هي مراحل تطور، وليس ولادات جديدة كما يحلو للبعض أن يصوّرها[2].

"ويكاد ينعقد الإجماع على أن إدجار ألان بو♦ هو أبو القصة القصيرة"[3]، وفي الوقت نفسه يعدّ النقاد أن القصة القصيرة تدين لموباسان♦ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، إذ إنه كان يرى أن الرواية لا تصلح للتعبير عن الواقعية الجديدة واهتدى موباسان إلى الحل .. فان اللحظات العابرة القصيرة المنفصلة لا يمكن أن تعبّر عنها إلا القصة القصيرة..وكان هذا اكتشافاً خطيراً بل هو أهم الاكتشافات الأدبية في العصر الحديث لا لأنها تلائم مزاج موباسان وعبقريته، بل لان القصة القصيرة تلائم روح العصر كله، فهي الوسيلة الطبيعية للتعبير عن الواقعية الجديدة التي لا تهتم بشيء أكثر من اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة[4].

وإذا كان النقّاد قد عثروا على أب شرعي للقصة القصيرة، فان مؤرخي الإعلام لا يستطيعون نسبة القصة الخبرية إلى أب أو –إذا شئت – إلى أب واحد. وذلك لان القصة الخبرية تعد تطوراً مركّباً للخبر من جهة وللنماذج القصصية القديمة من جهة أخرى، ولكن

---

[1] ينظر : دراسات في القصة القصيرة ، ص٩ – ١٠ .

[2] ينظر : دراسات في القصة القصيرة، ص١١

♦ إدجار آلان بو (١٨٠٩ -٧ ١٨٤٩ م): شاعر وكاتب قصص قصيرة وناقد أمريكي، وأحد رواد الرومانسية الأمريكية. كما يعزى إليه مساهماته في أدب الخيال العلمي.

[3] التقنيات الفنية و الجمالية المتطورة فى القصة القصيرة، حسن غريب احمد ،www.aklaam.net

♦ غي دو موباسان (١٨٩٣-١٨٥٠) كاتب وروائي فرنسي وأحد آباء القصة القصيرة الحديثة، ويعدّه بعضهم مؤسس الطريقة الحديثة في كتابتها، تتلمذ على يد الروائي الفرنسي المشهور فلوبير.

[4] ينظر : فن القصة القصيرة ، ص٩.

يمكن القول بأنها من مواليد القرن التاسع عشر الميلادي، شأنها في ذلك شأن القصة القصيرة. وقد أخذت القصة الخبرية لنفسها شكلاً مستقلاً، يهدف إلى إيصال أكبر قدر من المعلومات بأقل وقت ممكن، فأصبحت القصة الخبرية جزءاً من عالم الأخبار الإعلامي وابتعدت عن القصة كثيراً، وبعد عدّة عقود، بدأت تظهر طرق جديدة لكتابة القصة الخبرية بالاعتماد على الأسلوب القصصي، وهذا ما سمّي لاحقاً بـ(القصة الصحفية).

ففي الثلث الأول من القرن العشرين ظهر هذا النوع من الكتابة في الإعلام الغربي، وانتقل من الراديو إلى التلفزيون ثم إلى الصحافة المكتوبة، وقد استعمل اصطلاح (فيتشر) Feature من قبل هيئة الإذاعة البريطانية منذ العام ١٩٣٩ وذلك لوصف بعض تقارير B.B.C الإذاعية الخاصة بالموضوعات الثقافية والاجتماعية والسياسية التي تسرد على شكل قصة، ويدخل فيها الحوار والوصف، ومن ثم انتقل هذا النوع من التقارير إلى التلفزيون والصحافة[١].

دخلت القصة القصيرة إلى الجمهور العربي عن طريق الترجمة، والمعروف إن رفاعة رافع الطهطاوي♦ يعدّ أوّل من ترجم قصة من الأدب الغربي إلى اللغة العربية، تلك هي قصة تليماك لفنلون عام ١٨٦٧[٢]، وانتشرت الترجمة لهذه القصص في معظم الصحف والمجلات، حتى شاعت وانتشرت مع مطلع القرن العشرين، وبدأت محاولات عربية لتقليدها والنسج على منوالها.

وتذهب بعض الآراء إلى أن أول قصة قصيرة عربية بالشكل المتعارف عليه كانت قصة "في القطار" لمحمد تيمور، والتي نشرت في جريدة السفور سنة ١٩١٧، بينما هناك آراء أخرى تقول بأن أول قصة قصيرة عربية ظهرت في العصر الحديث كانت لميخائيل نعيمة، وهي قصة "سنّتها الجديدة" التي نشرت في بيروت عام ١٩١٤.[٣]

وكان أحد أسباب تأخر كتابتها عربياً، أن بعض النقاد عدّوا القصة عامة، والقصة القصيرة خاصة شيئاً يتلهّى به الإنسان في أوقات الفراغ كما كانوا يعدونّ كاتب القصة متطفّلاً على

---

[١] ينظر : الكتابة المرئية: القصة الصحفية والريبورتاج .

♦ رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١ - ١٨٧٣): من قادة النهضة العلمية في مصر في عهد محمد علي باشا. وهو عالم وكاتب ومترجم مصري.

[٢] ينظر : دراسات في القصة القصيرة ، ص١١٧ .

[٣] ينظر : ما هي القصة القصيرة ؟ .

موائد الأدب لا يستحق أكثر من الإهمال والاحتقار[1]، مما جعل كتّابها ينشرونها في الصحف والمجلات تحت عنوان "فكاهات"، كما دفع هذا الموقف بعض القصّاص إلى عدم ذكر أسمائهم على رواياتهم التي يبدعونها على نحو ما صنع محمد حسين هيكل♦ في رواية "زينب" عندما مهرها بـ "فلاح مصري"[2].

وقد مرّت القصة القصيرة في مراحل متتالية، إذ ابتدأت اقرب ما تكون للمقالة القصصية، ثم تحوّلت إلى الحكي والتسجيل وبعدها انتقلت لطور الاحتراف، ثم ما لبثت رياح التجريب تعصف بها حتى يومنا هذا.

"راحت القصة القصيرة تطوّر تقنيات قديمة وتستلهم تقنيات المونتاج السينمائي والمشهد السينمائي، والمشهد المسرحي، والحواريات، والرسائل، والحكاية الشعبية، وتوغّلت في الغرائبي، واختلطت بالبوح الذي راح يلغي المسافة بين الذات الكاتبة وما تكتبه...وقد وصلت بعض هذه الأساليب إلى أبواب مقفلة حين ظنّت أن الذهن يمكن أن يكون البديل المطلق للحياة، في حين استطاعت أخرى الخروج من حدودها بالتجدد حين أوجدت مساحات جديدة أوسع"[3].

أما القصص الصحفية (الفيتشر) (Feature news) فبعد انتشارها الواسع في الصحف الأجنبية، بدأت بعض نماذجها تترجم للصحف العربية خاصة عن طريق وكالات الأنباء، ولم تكتب النماذج البارزة منها إلا قبل عدة سنوات، وكانت الصحافة الفلسطينية هي الأكثر تفاعلاً مع هذا النموذج من الكتابة، ولعل ذلك يعود لطبيعة الأحداث هناك، إذ إن فن القصة الصحفية هو الأجدر في نقل المعاناة الإنسانية المتكررة بصور متجددة، وهذا ما لا تستطيعه القوالب الأخرى للكتابة الإخبارية.

ثم شهدت السنوات الأخيرة انتشاراً واسعاً لهذا الفن الصحفي في الكثير من الصحف العربية، ومنها الصحافة المصرية و اللبنانية والسعودية، وبدأت الدورات الصحفية –وهي الطرق المعتادة لنشر الفنون الصحفية خلافاً للفنون الأدبية التي تنقل عن طريق الكتب والنقّاد

---

[1] ينظر : تطور القصة القصيرة في مصر ، سيد حامد النساج ، مكتبة غريب ١٩٩٠ ، ص٣١ - ٣٢

♦ محمد حسين هيكل(١٨٨٨ - ١٩٥٦م) شاعر وأديب وسياسي مصري كبير ، عمل بالصحافة، وحصل على درجة الدكتوراه في الحقوق من جامعة السوربون.

[2] ينظر : فنّ القصة القصيرة وإشكالية البناء، خليل أبو ذياب، www.ruowaa.com.

[3] أفق التحولات في القصة القصيرة – شهادات ونصوص ، إبراهيم صموئيل وآخرون، دارة الفنون ، عمّان ، ٢٠٠١ ، ص٩ .

والمبدعين غالباً – والندوات الصحفية تحتفي بهذا الفن وتحاول نشره، إلا انه وبسبب جدّته لم يحفل بجهد نقدي وتنظيري كاف إلى يومنا هذا.

ومن هذه المراجعة يظهر لنا الجذور المشتركة للقصتين، وان ارتباط القصة الصحفية بالجذور العربية قد يكون هو الأكثر وضوحاً، وأنهما سارا معاً لقرون طويلة، ولم يفترقا – بصورة كبيرة – إلا خلال القرنين السابقين، ولذا فإن إمكان إعادة النظر في التقريب بينهما – في بعض الجوانب - واردة ولها ما يبررها.

القصة القصيرة

حاول كثير من النقاد – قديماً وحديثاً – تعريف القصة تعريفاً محدداً يستوعب عناصرها وأشكالها ومن هذه التعريفات:

- "سرد مكتوب أو شفوي، يدور حول أحداث محدودة" و "ممارسة فنية محدودة في الزمان والفضاء والكتابة"[1].
- "أنها فن قولي أو كتابي يقوم على حدث، ويتخلّله وصف يطول أو يقصر، وقد يشوبه حوار أو لا يشوبه، ويبرز فيه شخصية أو أكثر، محورية أو ثانوية، تنهض بالحدث أو ينهض بها الحدث، والحدث له بيئة خاصة، وله سياق ثقافي واجتماعي وسياسي، لا مناص للكاتب من أن يعيه ويستوعب تفاصيله وآدابه وتقاليده. ويرمي ذلك كله إلى ترك انطباع واحد في نفس السامع أو القارئ، دونما شَطْح إلى ما يشتت أو يبعثر"[2].
- "هي نص أدبي يصوّر شخصية أو أكثر تمرّ بموقف (قصصي)، وتتحرك على خلفية محددة نسميها (البيئة القصصية)"[3].
- "القصة القصيرة/ الأقصوصة وهما مصطلحان لنوع أدبي واحد ينبغي أن يقوم على أقل ما يمكن من الأحداث/ حدث واحد يتنامى عبر شخصيات محدودة أو شخصية واحدة حاسمة، وفى إطار محدود جداً من الزمان والمكان حتى يبلغ الصراع ذروته عند تأزّم الموقف

[1] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص ١٨١.
[2] النقد التطبيقي، ص٨ .
[3] البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجاً، ثائر عبد المجيد ناجي العذاري، رسالة دكتوراه ، كلية ابن رشد بجامعة بغداد ، ص١٨.

وتعقيده لتأتى من ثمّ لحظة التنوير المناسبة معزولة عن المصادفة والافتعال دون اشتراط الحجم أو الطول الذي ينبغي أن يكون محدوداً بطبيعة الحال"[١].

- "نموذج فني يتصل بكثير مما يهمّ الناس مما قد يضمّنه الفنان عمله.. تجمع الفن إلى شيء آخر هام، فهي تعطي اللذة الفنية والمتعة الجمالية التي يعطيها كل عمل فني إلى جانب ما لها هي من خاصيّة أخرى تتصل بما يشغل الناس ويهمهم في الحياة"[٢].
- "هي عبارة عن سرد نثري موجز يعتمد على خيال قصّاص فرد، برغم ما قد يعتمد عليه الخيال من أرض الواقع، فالحدث الذي يقوم به الإنسان، أو الحيوان الذي يتم إلباسه صفات إنسانية، أو الجمادات، يتألف من سلسلة من الوقائع المتشابكة في حبكة، حيث نجد التوتر والاسترخاء في إيقاعهما التدريجي من أجل الإبقاء على يقظة القارئ، ثم تكون النهاية مرضيّة من الناحية الجمالية"[٣].
- أما الكاتب الإنجليزي هـ. ج. ويلز♦ فيرى أن " القصة القصيرة هي حكاية تجمع بين الحقيقة والخيال ويمكن قراءتها في مدة تتراوح بين ربع ساعة وثلاثة أرباع الساعة، وأن تكون على جانب من التشويق والإمتاع "[٤].

وهناك العشرات من التعريفات الأخرى لهذا الفن الأدبي[٥]، مما جعل الكثير من النقّاد يرون صعوبة التعريف أو استحالته أو عدم جدواه.

"فبعضهم رأى أن عدم القدرة على حصر القصة القصيرة بتعريف محدد هو دلالة على تميز هذا الفن، فهذا الاختلاف يؤكّد مكانتها وتفرّدها بين صنوف الإبداع المختلفة، فهي عصيّة على التعريف صعبة المراس لأنّها تتبدى دائماً بمظهر مختلف، ولكنّه ثرّ الإيحاء، مع كل كاتب ماهر ومدرسة كتابة، وهذا ما أغوى عشرات الكتّاب في أنحاء العالم المختلفة، على محاولات الاقتراب

---

[١] فنّ القصة القصيرة وإشكالية البناء .

[٢] دراسات في القصة العربية الحديثة: أصولها- اتجاهاتها- أعلامها ،محمد زغلول سلام، دار المعارف ١٩٨٧، ص٥.

[٣] القصة القصيرة- النظرية والتقنية، لانريكي اندرسون امبرت، ترجمة علي إبراهيم علي منوفي، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٥٢ ، نقلا عن النقد التطبيقي ، ص٩.

♦ هربرت جورج ويلز (١٨٦٦ - ١٩٤٦) أديب ومفكر و صحفي وعالم اجتماع ومؤرخ إنجليزي. يعدّ من مؤسسي أدب الخيال العلمي، وقد اكتسب شهرته بفضل رواياته التي تنتمي لذاك الصنف الأدبي.

٤ العناصر الفنية في القصة القصيرة، محمد أيوب، www.ahewar.org.

٥ انظر : القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين ، أحمد جاسم الحسين ، منشورات اتحاد الكتّاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠١ ، ص٣ – ٤ .
وأيضا : تعاريف للقصّة القصيرة ، محمّد محيي الدّين مينو،www.syrianstory.com .

منها والتعريف بها، ثمّ ما لبثوا أن اعترفوا بصعوبة مهمتهم، وهذا ما حدا بكاتب مثل شكولوفسكي♦ حسبما نقل عنه د. شاكر عبد الحميد في كتابه "التفضيل الجمالي" إلى القول بصعوبة تعريف القصة، وبصعوبة تحديد الخواص المميزة للقصة"[١].

ويؤكد عبد الرحيم جيران هذا الرأي فيشير إلى أن القصة القصيرة من أكثر الأشكال الإبداعية السردية تمنّعاً على التصنيف القارّ والثابت لما تتميز به من تجدّد في أساليبها، ومن ثمّ عدّها فنّاً مفتوحاً لم يستكمل بعد دائرته، وبالتالي فهي قابلة لأن تعرف مزيداً من التنوّع في شكلها والتعبير عن موضوعاتها.[٢]

فئة أخرى من النقاد عدّ التعريف – أصلاً – مخالفاً لطبيعة القصة لكونها فناً، "فأنه من الخطأ محاولة تعريفها لأن أي تعريف لا يحيط بها فهي نص سردي موجز قائم على موضوع مختصر، سريع، مكثف ومحكي. ويقول محمد الشنطي :(إن القصة القصيرة من أكثر الفنون استعصاء على التنظير والتأطير الشكليين، إلى الحد الذي أدّى إلى شيوع القول بأن كل قصة هي تجربة جديدة في التكنيك). فالوصول لتعريف شامل للقصة العربية يعدّ محاولة غير ذات جدوى، مثلما أن حصر الأشكال الناجحة منها يفوت كل محاولة. فقد أثبتت الأيام أن هذا اللون الأدبي في تطور مستمر"[٣].

فالقصة القصيرة – كفن أدبي حديث وكمصطلح فني – "لا يمكن أن تحدّد أو تعرّف بشكل قسري نهائي، لان التحديد أو التعريف غالباً ما يسقط ألواناً من النماذج ليشمل ألواناً أخرى، كما انه يتأثر باختلاف وجهات النظر، ومن ثمّ فان أي تعريف لا يأتي ملائماً كل القصص.. فان البداية والنهاية لا تهمّان في نظر تشيخوف♦ ، على حين سيد كويك يعدّهما كل شيء. ومع ذلك فالكاتبان على حق. وتعريف هادفيلد قد يلائم ألف قصة مثلاً لكنه يفشل في تعريف قصص أخرى ... وما دام الأمر كذلك فان تقريب مفهوم الشكل وتقاليده لأذهان القرّاء عن طريق مقارنته بغيره من الأشكال

♦ شكولوفسكي، فيكتور بوريسوفيتش (١٨٩٣-١٩٨٤): كاتب وأديب روسي، وقدم مساهماته العديدة الى الشكلية الروسية، وله أعمال فنية ذات طابع تقليدي.

[١] القصة القصيرة وآلياتها ، عدي مدانات، www.alrai.com.

[٢] في ندوة في المغرب حول "أسئلة القصة القصيرة الجمالية في المغرب"، عبد الرحيم جيران ، www.alarab.co.uk

[٣] القصة العربية – أجيال وآفاق ، كتاب العربي، الكويت ، ١٩٨٩ ، ص٨ .

♦ تشيخوف، أنطون بافلوفيتش (١٨٦٠-١٩٠٤): طبيب وكاتب مسرحي ومؤلف، يعد من كبار الادباء الروس، كتب المئات من القصص القصيرة ويعدّ من ابرز من قعّد قواعدها.

الأدبية الأخرى التي قد تشاركه في بعض الملامح والقسمات – يصبح في هذه الحالة أكثر إقناعاً وتيسيراً لنقل خصائصه ومميزاته، من محاولات السعي من اجل التحديد والتعريف"[١].

ويستوقفنا رأي أكثر مباشرة، بأن تقديم تعريف محدد للقصة القصيرة أمر مستحيل، فان جميع التعريفات تشترك في مسألة واحدة، وهي أنها جميعاً لا تقود إلى نهاية مقنعة فلا يوجد من بينها ما يمكن أن يشمل جميع القصص القصيرة.

وحين نصل إلى هذه المرحلة من عدم القدرة على تحديد مفهوم واضح لفن القصة القصيرة نجد بعض النقّاد يلجأ إلى طريقة معاكسة من أجل الخروج من مأزق التعريف، فيرون أنه من الممكن إعطاء وصف للقصة القصيرة من خلال الإشارة إلى مالا يمكن أن يكون قصة قصيرة وبهذه الطريقة ستكون هناك مرونة في تحديدها.

فالمقال ليس قصة قصيرة، ووصف إحدى الشخصيات ليس قصة قصيرة، بل إن الوصف ليس قصة قصيرة، كما أن الحوار ليس بالضرورة أن يكون قصة قصيرة، وتسجيل أحداث كالمذكرات اليومية أو وصف تفصيلي لسفينة غارقة، لا يكون قصة قصيرة[٢].

والقصة القصيرة – أيضا - "ليست نقلاً مسخاً للواقع ولا محاكاة ساذجة له، وليست تركيباً ميكانيكياً لأجزائه، هي إعادة صياغة خلاّقة له، على نحو إبداعي، من شأنه أن يحمل القارئ على إكتشاف سرّها ودلالاتها ومراميها، فيقف بعد الانتهاء منها في حال دهشة"[٣].

بينما عدّ بعض النقاد أن عدم الوصول لتعريف محدد هو إحدى الإشكاليات التي واجهتها القصة القصيرة، "لعلنا لا نجاوز الحقيقة عندما نزعم أن عدم وجود تعريف محدد لمصطلح (القصة القصيرة) هو أهم الأسباب التي أوجدت الاختلاط بين القصة القصيرة وغيرها من الأنماط الأدبية مما يدفعنا إلى ضرورة تحديد مفهومها، أو تعريفها تعريفاً محدداً يجعلها فنّاً أدبياً خاصاً متميزاً من غيره من فنون الأدب"[٤]. ويرون "أن النقاد لم ينجزوا واجبهم: إذ لم يشكلوا نظرية موحّدة للقصة

[١] القصة القصيرة ، سيد حامد النساج ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ ، ص١٤ .
[٢] ينظر : ما هي القصة القصيرة ؟.
[٣] القصة القصيرة وآلياتها.
[٤] فن القصة وإشكالية البناء .

القصيرة والتي يمكن أن تساعد على فهم الخاصية الفريدة للتجربة التي تتطرق إليها القصة القصيرة والطريقة الفريدة التي تقلّد بها القصة تلك التجربة وتخلقها"[١].

وبرغم اختلاف الكتاب والنقاد حول وضع تعريف ما للقصة القصيرة، فإنهم تلاقوا على أنها نص أدبي نثري تناول بالسرد حدثًا وقع أو يمكن أن يقع، أو هي حكاية خيالية لها معنى، ممتعة بحيث تجذب انتباه القارئ، وعميقة بحيث تعبّر عن الطبيعة البشرية. "فالقصة القصيرة إذن فن سردي حكائي، يخبرنا بقصة، عند هذه النقطة هناك اتفاق عام، أما الاختلاف فيحدث فيما يتعلق بما تتكون منه هذه القصة"[٢].

وهذه الاختلافات الكبيرة في وضع تعريف محدد للقصة وجدوى هذا التعريف، والأسس والطرق التي يعتمد عليها، نراها تعود لعدة أسباب وجيهة، منها:

- إن القصة فنّ حديث الولادة فمصطلح (القصة القصيرة) لم يتحدد كمفهوم أدبي إلا عام ١٩٣٣ في قاموس أكسفورد مثلاً[٣]. وكانت ولادته في زمن متسارع كثير المتغيرات لا يكاد يستقر على حال.
- القصة القصيرة مثلها مثل بقية الفنون، لم يسبقها التنظير، بل جاءت نماذج المبدعين الأوائل، ثم حاول النقاد بعد ذلك حصرها وتقعيد أسسها، وكثرة هؤلاء المبدعين وكثرة إنتاجهم وتنوّعه ولّد مثل هذا الأشكال في التعريف.
- مرونة هذا الفن أدى إلى دخول التجريب بقوة عليه، وتيار التجريب – في أصله – يأبى التقعيد، بل أن منهم من رفض التجنيس الأدبي مطلقاً، ودعا إلى التعامل مع النص على انه نص وحسب[٤].
- إن الكثير من الاختلافات في التعريف لم يكن سببها التضاد، وإنما أخذ كل تعريف أحد الجوانب البارزة في القصة.

---

[١] نقد القصة القصيرة في الولايات المتحدة الأميركية ، محمد نجيب السعد ، www.alwatan.com
[٢] الأسس النفسية للإبداع الأدبي (في القصة القصيرة خاصة)، شاكر عبد الحميد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص٢٥.
[٣] ينظر : فن القصة وإشكالية البناء.
[٤] ينظر : شعرية القصة قصيرة جدا، جاسم خلف إلياس، دار نينوى ، دمشق ، ٢٠١٠ ، ص٧١ .

يبقى أن نقول إن عدم الالتزام بتعريف محدد، أو على الأقل بسمات محددة من (حبكة وشخصية ووحدة انطباع وتأثير ولغة وبيئة ونغمة وتكثيف وما إلى ذلك) أدّى إلى تمييع هذا الفن ومن ثم إهماله وعدم العناية به، لأنه أصبح مركباً للجميع ويختلط فيه الأصيل بالوضيع، فنجد القصة القصيرة من أكثر الفنون الأدبية التي يتجرّأ عليها الهواة بمختلف مستوياتهم، وأصبحت حرفة من لا حرفة له من الكتّاب، خاصة لمن له وسيلة للنشر كالصحف والمجلات ودور النشر، حتى بدأت نداءات بعض محبّي القصة ونقّادها تنذر بموت القصة وتكفينها، ويستدلون على ذلك بعزوف دور النشر عن طباعتها ووقف بعض المسابقات العربية الخاصة بها[1]، والأهم من ذلك عزوف القارئ عنها..ومن هذا نعلم أن إيجاد تعريف محدد لها، وتحديد عناصر وخصائص مميزة لها ليس من الترف بل هو من أولويات الحفاظ عليها والانطلاق بها.

وقد تختار الدراسة تعريف الدكتور الطاهر مكي إذ تراه أكثر استيعاباً لسمات القصة، ونكتبه بالطريقة نفسها التي كتبها، فالقصة القصيرة عنده "هي :

حكاية أدبية.

تدرك لتقصّ.

قصيرة نسبيا.

ذات خطة بسيطة.

وحدث محدد.

حول جانب من الحياة.

لا في واقعها العادي المنطقي.

وإنما طبقا لنظرة مثالية رمزية.

لا تنمي أحداثا وبيئات وشخوصاً.

[1] ينظر : موت القصة القصيرة، خالد منتصر، www.almasry-alyoum.com.

وإنما توجز في لحظة واحدة، حدثا ذا معنى كبير"[1].

مميزات القصة القصيرة

وبعد الحديث عن القصة القصيرة وتعريفاتها، نذكر أبرز مميزاتها:

١- تستطيع أن تستوعب كل مواضيع الحياة، سياسية أو اجتماعية أو فكرية، وهي واقعية إلى حد بعيد.
٢- تستطيع اصطياد اللحظة العابرة وتصوّرها بعمق، ولها إمكانية عزل هذه اللحظة عن تاريخها وعن مستقبلها.
٣- حجمها الصغير ولغتها السهلة ساعدت في انتشارها الواسع، ولاسيما عندما عدّتها الصحافة إحدى أبوابها الثابتة.
٤- لها قابلية كبيرة للنمو والتطور السريع، واستثمار كل الفنون الأدبية الأخرى.

عناصر القصة القصيرة

أما من حيث العناصر، فكما اختلف النقّاد ومنظّرو القصة القصيرة في التعريف، فقد اختلفوا بصورة أوسع حول عناصر القصة وأركانها – فهي عنصر الخلاف الرئيس داخل التعريف نفسه– ولكن بعد الاطلاع على عشرات الكتب والدراسات والمقالات، يمكن القول إن هناك تقارباً بين الكثير من النقاد على أن القصة القصيرة يمكن دراستها عن طريق تقسيمها إلى:

[1] القصة القصيرة دراسة ومختارات ، ص٧٧-٧٨.

أولا : بناء القصة (العمل القصصي) ويشمل:

١- الحدث وما يتعلق به من معنى أو فكرة ومغزى.
٢- الحبكة وعناصرها من مقدمة وعقدة أو صراع ولحظة تنوير أو نهاية .
٣- البيئة القصصية وتتضمن الزمان والمكان.
٤- الشخصية.

ثانيا : نسيج القصة (التعبير الفني) ويشمل:

١- اللغة.
٢- السرد بأنواعه.
٣- الحوار بأنواعه.
٤- الوصف بأنواعه.

ولقد اعتمدت في دراستي على هذا التصنيف، فكان الفصل الثاني حول العمل القصصي، ولكن اقتطعت منه الشخصية لتكون موضوع الفصل الثالث لما لها من أهمية في موضوع البحث، بوصفها الفيصل في جعل المادة المكتوبة قصة أو شيئاً آخر، فلذا كان لزاماً أن تنال مزيداً من البحث، ومن ثم جاء الفصل الأخير ليتكلم عن التعبير الفني، وسنأخذ في تفصيل هذه العناصر بما يتلاءم مع دراستنا ويحقق الهدف منها، مع التأكيد على "أن العناصر المشتركة في تكوين البناء الفني للقصة القصيرة ترتبط ترابطاً وثيقاً لا سبيل إلى فصله، إلا على سبيل البحث النظري، لسبب رئيس هو أن مكونات العنصر الفني تستمد وجودها من مكونات العناصر الأخرى، ويتم هذا التداخل بين العناصر في المرحلة الجنينية من عملية الإبداع، يرتبط كل عنصر فني بوظيفة محددة"[١].

حدود القصة القصيرة

من حيث الاسم يطلق على القصة القصيرة أحياناً (أقصوصة) أو (قصة) فقط، كما في كتاب (فن القصة)، وأحياناً أخرى تكون لكل هذه الأسماء دلالات خاصة، فالقصة هي ما دون الرواية

[١] البناء الفني للقصة القصيرة في العراق من سنة (١٩٩٠-٢٠٠٠)م، حسنين غازي لطيف الجميلي، رسالة دكتوراه، كلية ابن رشد بجامعة بغداد، ٢٠٠١، ص٢٦٠.

وما فوق القصة القصيرة وتسمى أيضاً (نوفلا novel)، أما الأقصوصة فيعدّها بعضهم "شكلاً فنّياً اصغر من القصة القصيرة وله أصوله وقواعده الخاصة"[١] وتكون مرادفة أيضاً لما يعرف بالقصة القصيرة جدا، وهناك من يجعلها وسطاً بين هذه وتلك[٢].

وكثيراً ما يطلق (الأقصوصة) ويراد بها (القصة القصيرة)، وهناك من يرى أن لفظ (الأقصوصة) هو الأصوب للاستخدام في التعبير عن القصة القصيرة لإمكانية اشتقاق صفة أقصوصي منه. فضلاً عن أن مصطلح القصة القصيرة، يحمل ميسم الترجمة الواضحة من الإنجليزية التي تفتقر إلى صيغ التصغير. ومن هنا تحتاج إلى كلمتين حيث تكتفي العربية بكلمة واحدة. وان هذا المصطلح كلمة واحدة في الفرنسية وأخرى في الألمانية Kurzgeschichten وإن كانت مركبة[٣].

إما من حيث الشكل فان مشكلة الأجناس هي أحد أقدم مشاكل الأدب، ومنذ القدم حتى يومنا هذا، أثارت الأجناس والأنواع الفنية وعددها وشكلها وتداخلها والعلاقات المشتركة بينها العديد من النقاشات، بل أنها محور حديث النقاد غالباً، ولكن بالعموم فالنوع الأدبي مهما اكتنف مفهومه من تعقيد أو تشابك فهو لا يخرج عن كونه محاولة لتصنيف الإبداعات الأدبية التي تنطوي على تحوّلات الأنواع وتداخلها مع بعضها[٤].

والقصة القصيرة بسبب أشكالها المتنوعة وتطوّرها المستمر واستثمارها لبقية الفنون، اختلطت بأشكال أخرى من الفنون الأدبية، فكثيراً ما تقارن بالرواية لاشتراكها معها بالكثير من العناصر حتى أن بعضهم يجزم انه لا فرق بينهما سوى في الحجم. وعدّها آخرون الوليد الشرعي للرواية أو أنها شقيقتها الصغرى.

إلا أن العديد من الدارسين يرصد بعض الفروقات بينها وبين الرواية، ويرفض رفضاً قاطعاً فكرة أن تكون القصة القصيرة عبارة عن رواية مختصرة. فالقصة القصيرة تتعامل مع عدد اقل من الشخصيات والأحداث، وهي عكس الرواية فلا تمتد لأزمان طويلة وأماكن شاسعة، وأنها لا

[١] فن كتابة الأقصوصة، ترنتوبل وايت ميسيون وآخرون، ترجمة كاظم سعد الدين ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، ١٩٧٨ ، ص٣ .
[٢] ينظر : شعرية القصة قصيرة جداً، ص٧٣ وما بعدها. وأيضا ينظر : ما هي القصة القصيرة ؟
[٣] ينظر : ما هي القصة القصيرة ؟
[٤] ينظر : شعرية القصة قصيرة جداً، ص٢٠٠.

ترتكز على الحوار مع أنها تستخدمه، و يشترط فيها لحظة التنوير، ووحدة الانطباع والتركيز والتكثيف، فضلا عن الطول[١].

وحديثاً ظهر شكل فني آخر يختلف عن القصة القصيرة من حيث الحجم أيضاً، أطلق عليه القصة القصيرة جداً، "وهي شكل فني أصغر من القصة القصيرة، ولهذا الشكل أصوله وقواعده... وعادة لا تتجاوز القصة القصيرة جداً صفحة واحدة، وقد يكون طولها في الحالات المتطرّفة سطرين أو سطراً واحداً... ولدت في بداية الثلاثينات عندما كتبت ناتالي ساروت♦ انفعالاتها بين عامي ١٩٣٢-١٩٣٣"[٢].

لا ينكر الدارسون تأثّر انتشار القصة القصيرة بهذين الفنين (الرواية والقصة القصيرة جداً)، فبالرغم من أن القصة اقرب لروح العصر من الرواية – كما يرى رشاد رشدي[٣] - إلا أننا نلاحظ أن تفوق الرواية من حيث التوزيع كان واضحاً (عن طريق الكتب مباشرة أو عن طريق تحويلها إلى أفلام ومسلسلات) ويبرر ذلك بعض النقاد بالطبيعة الاجتماعية للرواية والطبيعة الفردية للقصة القصيرة، ولاسيما بعد تيارات الحداثة التي وجدت فيها ميداناً خصباً لأفكارهم[٤].

وفي الوقت نفسه ساهم التركيز الشديد والاختصار والتكثيف إلى انتشار القصة القصيرة جداً في آفاق الصحافة (والصحافة الالكترونية خاصة)، فضلاً عن نشرها عبر رسائل الهاتف النقال، ورسائل الـ I bad، حتى أن بعضهم بدأ يخبر بمرحلة نهاية القصة القصيرة أو تحوّلها لأنواع أخرى، من ضمنها القصة القصيرة جدا[٥].

وعلى الرغم من ارتباط القصة القصيرة الوثيق الصلة بالفنون السردية الأخرى من رواية ومسرح وقصة قصيرة جداً، من حيث اشتراكهم في مجموعة من التقنيات، فإنها في فترة متأخرة أصبحت تقترب من الشعر أيضا، وأصبح هناك سؤال مطروح يتمثل في (القصة القصيرة أقرب إلى الشعر أم إلى الرواية؟) وهذا السؤال لم يتم طرحه من قبل النقاد بدءاً ،بل إنه جاء نتيجة لنتاج

---

[١] ينظر : ما القصة القصيرة ؟ وما الرواية والفرق بينها؟ ، فتحى حسان محمد ، www.almolltaqa.com

♦ ناتالي ساروت (١٩٠٠-١٩٩٩) روائية وكاتبة مسرحية فرنسية من أصل روسي.

[٢] مدخل لدراسة القصة القصيرة جداً في العراق، حمدي مخلف الحديثي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٥ ، ص١٧.

[٣] ينظر : فن القصة القصيرة ، ص٩

[٤] ينظر : القصة القصيرة وصحوة الرواية ، يوسف ضمرة ، www.sahafi.jo.

[٥] ينظر : من (القصة القصيرة)إلى (القصة القصيرة جدا) ، حسن اليملاحي ، www.ahewar.org

المبدعين الذين أرغموا النقاد على تحويل أنظارهم، من ارتباط القصة بالرواية، إلى ارتباطها بالشعر، الأمر الذي جعل الناقد يرى أن معظم كتّاب القصة القصيرة المحدثين يتفقون على أن القصة القصيرة أقرب إلى الشعر منها إلى الرواية[1].

والقصة القصيرة أيضاً تعد شكلاً من أشكال الفنون السردية القديمة، كالمقامة والخبر والنادرة والمثل والطرفة وغيرها، إلا أنها امتازت عنها بخصائص أبرزها وحدة التأثير والانطباع، وتعاملها مع الخيال وامتازت عن المقال باتجاهها نحو التصوير بدل التقرير.

وهي أيضاً: "فن يجمع كل الفنون، ففيها من القصيد بناؤه وتماسكه، ومن الرواية الحدث والشخوص، ومن المسرح الحوار ودقة اللفظ واللغة، ومن المقال منطقية السرد ودقّته، وهي بذلك تأخذ من كل فن أدق وأجمل ما فيه، لتقدم لنا إمتاعاً فنياً راقياً"[2].

أنواع القصة القصيرة

لقد تعارف الدارسون على تصنيف القصص القصيرة على أساس العنصر البنائي الغالب، فيقال قصة شخصية أو قصة حدث أو غير ذلك، وعلى هذا يمكن أن تصنف القصة أربعة أصناف:

١- **قصة الحدث:** وهو الشكل التقليدي للقصة، فثمّة حكاية تمثل العمود الفقري للقصة، فتكون هي العنصر البنائي الغالب.
٢- **قصة الشخصية:** وتكون الشخصية فيها هي العنصر البنائي الغالب، ويكون هدف القصة رسم صورة واضحة لها، ولسلوكها تجاه المواقف المعروضة وتبيان دوافعها.
٣- **قصة المشاهد:** وفيها يقسّم القاص قصته إلى عدد من المقاطع المستقلة نسبياً.
٤- **القصة الفراغية:** ويكون فيها عنصر البيئة القصصية هو العنصر الغالب، إذ يوجّه القاص فيها اهتمامه إلى توصيف البيئة، وقد يبلغ هذا التوصيف من الفاعلية حدّ أن ينسب كثير من الفعل القصصي إلى الأشياء بدلا من الشخوص[1].

[1] ينظر : ما هي القصة القصيرة ؟
[2] القصة العربية – أجيال وآفاق ، ص٦ .

إن اغلب القصص لا بد أن يتميز فيها عنصر معين أو أن يسود على بقية العناصر، فلا بدّ من أن يخرج القارئ من القصة الناجحة، وقد غلب على نفسه عنصر من هذه العناصر[٢].

القصة الصحفية

القصة الصحفية هي أحد أنواع القصة الخبرية تستخدم الأسلوب القصصي في العرض، والقصة الخبرية هي صيغة متقدمة لكتابة الأخبار، تتضمن الإجابة عن أسئلة الخبر الستة (من؟، ماذا؟، متى؟، أين؟، لماذا؟، كيف؟)، وتكتب القصة الإخبارية عادة على وفق قالب الهرم المقلوب، أي أن تكون المعلومات الأكثر أهمية في بداية القصة الخبرية، ثم الأقل أهمية وهكذا، وقد أصبحت القصة الخبرية هي العنصر الرئيس في معظم الصحف العالمية والعربية،المطبوعة والالكترونية[٣].

ومن الممكن أن نطلق على الأسلوب القصصي الذي تكتب به القصة الصحفية كلمة شكل عوضا عن قالب (المتعارف عليها في الأنواع الأخرى للقصص الخبرية)، لما تتيحه كلمة شكل من إمكانية لإبراز الطابع الفردي للقصة وأسلوب كتابتها[٤].

تعريف القصة الصحفية

لم يتفق المتخصصون الأكاديميون حتى الآن على تعريف جامع للقصة الصحفية، ومع ذلك تبلورت رؤية تعريفية مشتركة وهي أن: القصة الصحفية إنتاج ذهني إبداعي، يأتي في أعقاب فعل ميداني وإجراء مقابلات مع مختصين وذوي شأن للحصول على معلومات إسناد وقوة للقصة اعتماداً على توظيف جميع حواس الكاتب وإبداعه في صياغتها بلغة جميلة على الورق[٥].

---

[١] ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة ، ص٢٠ – ٢٣ .
[٢] ينظر : فن القصة ، ص٧ .
[٣] ينظر : صناعة القصة الخبرية ، إياد عطية الخالدي ، بغداد ، ٢٠٠٩ ، ص٧.
[٤] ينظر : في الكتابة الصحفية (السمات – المهارات – الأشكال – القضايا) ، نبيل حداد ، دار الكندي ، ٢٠٠٢ ، ص٥٧ .
[٥] ينظر : الكتابة المرئية .

"هناك عشرات التعريفات للـ(الفيتشر) (feature) الذي بات يعرف في اللغة العربية بـ(القصة الصحفية)، وتعني هذه الكلمة حسب قاموس إلياس العصري (وصفاً مميزاً)، وهناك أيضا كلمة(feature-film) أي الفيلم الروائي. وعندما نقول(featureless) فان ذلك يشير إلى شيء يفتقد الطعم والرائحة والخصوصية، ويمكن القول عموماً أن الفيتشر/القصة: هو تقرير أو قصة يرتكز على فكرة رئيسة حول قضية، جماعة أو فرد يقوم على إيصال المعلومة بأسلوب درامي يعتمد على التأثير"[1].

والقصص الصحفية هي التي يتم من خلالها توظيف حياة الناس بشكل جيد، فهي ليست كتابة لمقابلة في عدّة دقائق، وليست تقرير حقائق ومعلومات عن قضية ما، وليست تلخيصات ميتة لحدث كبير، إنها قصص صغيرة تكتب بصوت حيوي متدفّق وتتضمّن خط اتجاه قصة وشخصيات وتتكون من مقدمة وجسم وخاتمة. وتركز على الجانب الإنساني في الخبر، إذ تظهر الدراسات إن قرّاء اليوم قد بدأوا يسأمون من الأخبار البعيدة عن الحيوية واللمسات الإنسانية[2].

وهي –أيضاً- نوع من أنواع الكتابة الصحفية الإبداعية غير التقليدية، يستخدم خلالها الصحفي مهاراته المختلفة وحواسه المتعددة في عرض مادته ونقل القارئ إلى موقع الأحداث من خلال تقديم صورة حيّة عن الحدث تتسم بالحيوية والديناميكية وإحياء الطابع الإنساني للقضايا المطروحة أو ما يعرف ب(الأنسنة).

ولسنوات طويلة خلت، كانت الكتابة الصحفية جامدة ولا يمكنها مجاراة الوسائل الإعلامية الأخرى، واقتضت التطورات المتتالية البحث عن طريقة وآلية لتفعيل هذه الكتابة وإضفاء عناصر الصوت والحركة عليها.

وأثبتت الدراسات أنه كلما اقتربت الموضوعات الصحفية بكلماتها وجملها ومصطلحاتها من الإنسان واهتماماته زادت من نسبة قراءتها عند الجمهور، إذ إن الاهتمام الإنساني مسألة بالغة الأهمية للناس، وهو ما تحاول القصة الصحفية أن تؤديه[3].

---

[1] القصة /الفيتشر الإذاعي، www.elearning.najah.edu

[2] ينظر : الكتابة المرئية .

[3] ينظر : القصة الصحفية الإخبارية ،www.ijschool.net

والقصة الصحفية كذلك هي قصة الحادثة، وهي القصة التي تشبه الموضوع الصحفي من حيث هو مادة استهلاكية ومن حيث هو عمل يومي مؤقت بزمن حدوثه، وهي تقتضي اتقاناً حرفياً بذاته، وقدرة على صياغة الحدث واستئثار الانتباه إليه. وتحقق في الوقت نفسه الأغراض الصحفية الأخرى غير الجذب والاستثارة، وهي خدمة المواضيع العامة والدعاية وتنبيه الرأي العام وتدعيمه.. فهي من حيث الهدف واضحة، هي موضوعية تماماً، هادفة بلا شك حتى إن كان هدفها الاستثارة والإمتاع والتسلية، وهي استهلاكية بمعنى خضوعها لذوق العصر ورغبات القرّاء المختلفين في المستوى الثقافي والاجتماعي[1].

تتقاسم القصة مع الخبر البحث عن الإجابات المقنعة للأسئلة الستة، إلا أنها تحمل في كينونتها روح الكاتب ورؤيته والزاوية التي ينظر فيها للحدث، وإذا قارنّا هذه الأسئلة بما يقابلها من اصطلاحات فنية في القصة القصيرة الفنية، فمن السهل الافتراض أن (من) الإخبارية هي الشخصية في الفنية، و(ماذا) يعادلها الحدث، أما (كيف ولماذا؟) فتكوّنان في القصة الفنية الحبكة، والأداتان الباقيتان أين ومتى يقاربان المكان والزمان.

ومن الطبيعي أن تختلف كل أداة من الأدوات الست مع العنصر الذي يقابلها باختلاف أفق كل من القصتين الإخبارية والفنية عن الآخر، وباختلاف الخطاب اللغوي في كل منهما[2]، وهذا ما سنفصّله في الدراسة لاحقا.

وذكر الصحفي الأمريكي بروس جارسيون أن القصة الصحفية تتجاوز مستوى الخبر في الإجابة عن أسئلته الستة إلى أن تكون خاصة، ذلك أن كتّاب القصة يبحثون عن قصة شخص ربما لا يكون بالضرورة صانع أخبار، إنها الإبداع عينه، إنها مادة موضوعية صمّمت من أجل توفير معلومات للقارئ وتسليته، ويعتمد فيها على ثلاث قواعد للقصة الصحفية:

١- ضع الناس في قلب القصة.

٢- ارو القصة.

٣- دع القارئ يرى ويسمع نفسه عندما يعيد القراءة.[1]

---

[1] ينظر : بين الأدب والصحافة ، ص١٢٢ – ١٢٣ . ويطلق فاروق خورشيد مصطلح (القصة الصحفية) على القصص المنشورة في الصحف، ويقصد ما يكتبه الصحفيون من قصص، أو ما يكتبه القصاصون نزولا عند رغبة الصحف وبأسلوبها.

[2] ينظر : في الكتابة الصحفية، ص٦١ .

القصة الصحفية لا تخرج في دلالتها الحديثة عن محاولة قصّ النبأ بالحق، ومن هنا كان الفرق كبيراً بينها وبين القصة الأدبية الخالصة، فالقصة الأدبية ليست مقيدة بقصّ الحقيقة، لان مجال الخيال أمامها طلق فسيح والوصف فيها أدبي من حيث الحياة والأشخاص ومجال الأحداث وصراع الأشخاص النفسي، تختلط فيها الحقائق الإنسانية بالأمور الخيالية فتبتعد كثيراً عن حقيقة الواقع، لما يتميّز به الأدب من ذاتية يستبعدها التحرير الصحفي الموضوعي من خصائصه. وليست القصة الأدبية الحديثة تقريراً عن التجربة كما نجد في القصة الصحفية.

تتألف جميع القصص الصحفية من حقائق وملاحظات واقتباسات وتفاصيل بجانب القصة المركزية. وبما أن الصحفيين يجمعون دائماً أكثر مما يمكنهم استخدامه من المعلومات، وبما أنهم يبذلون مجهوداً كبيراً في جمع كل تلك المعلومات فإنهم ينزعون بشكل طبيعي نحو استخدام أكبر قدر منها في قصصهم. إلا أن حشد جميع الحقائق التي يمكن حشدها يندر أن يؤدي إلى قصة صحفية جيدة الصياغة تستحوذ على اهتمام الجمهور. إن قرار التركيز على صورة واحدة ومتابعتها داخل القصة وعرض تفاصيل الخبر ضمناً يؤدي إلى التنازل عن ذكر الكثير من المعلومات المجموعة، وهذا ليس بالقرار السهل. فانتقاء المعلومات المهمّة وتوظيفها ضمن السرد والوصف والحوار هو من أصعب المهام على الصحفي[٢].

يكون الكاتب الصحفي في القصة الصحفية جزءاً منها يسجّل فيها انطباعاته وما ترصده حواسه ليضيف إليها نكهة تحررها من المعلومات الجافة بحيث ينقل القارئ إلى عالم يمتلئ بالمشاعر والأحاسيس، ويتحرك فيه المكان على الورق كأنه فيلم سينمائي. وتكمن شدّة منافسة القصة الصحفية مع الإعلام المرئي والمسموع بقدرتها على تحويل النص المكتوب إلى صوت وصورة بالمعنى المجازي[٣].

والقصة الصحفية تختص بها عادة المجلات والصحف الأسبوعية. ومن المعروف أن مثل هذه الدوريات لا تستطيع أن تدخل في منافسة مع الصحف اليومية، لقدرة النوع الأخير على تقديم الأخبار وهي طازجة، ومن ثم تضطرّ المجلات والصحف غير اليومية لتقديم الخبر المتميز أو

---

[١] ينظر : الكتابة المرئية .
[٢] ينظر : دليل الصحافة المستقلة ، ديبرا بوتر ، مكتبة برامج الإعلام الخارجي – وزارة الخارجية الأمريكية . www.usinfo.state.gov .
[٣] ينظر : الكتابة المرئية.

الموسّع الذي تحصل عليه عادة بجهود مندوبيها ومحرّريها لا بفضل وكالات الأنباء، ولكن بعد انتشار هذا النوع من الكتابة، وصناعته لجمهوره الخاص بدأت الصحف اليومية تخصص له بعض المساحات على صفحاتها[1].

مميزات القصة الصحفية

باتت القصة الصحفية كفن مكتوب، ركناً أساسياً من أركان العمل الإعلامي "فعلى سبيل المثال، في أمريكا أكثر من ٧٠% من الأخبار تتابع من خلال الصحف الأمريكية ومعظمها تعتمد على نظام القصة الخبرية والقصة الصحفية.. فهي أكثر الفنون جذباً للقارئ[2]،بما تحمله من ألوان الوصف والانسياب في التعبير الذي يغني عن الصورة في أحيان كثيرة.. وإن كانت تطلبها برفقة النص توثيقاً له، وهي تحتاج إلى الكثير من المهارات، وتحتاج إلى إحساس عال يوازي إحساس الأدباء في الكتابة"[3].

ويمكن إجمال أبرز مميزاتها:

- نمط لعمل صحفي يجمع الإخباري بالإبداعي (إخباري في قالب إبداعي).
- يصنعها الصحفي المجرّب وليس القاصّ، وكذلك ليس الصحفي المبتدئ.
- تتميز عن أنماط العمل الصحفي الأخرى باستقطاب قرّاء كثير، ومن شرائح مختلفة.
- العنصر الإنساني هو ناظمها وعمودها، بينما الأنماط الأخرى تحكى عن الإنسان في هذا الإطار أو ذاك.
- القصة تظهر الحدث من خلالها، وقد تغنى عن الخبر، ولكن الخبر لا يغنى عنها.
- الأسئلة الستة على مدار القصة وليس في بدايتها كالخبر.

---

١ ينظر : في الكتابة الصحفية ، ص٥٧ .

٢ هذه النسبة تختلف بصورة كبيرة في الصحف العربية، ففي إحدى الدراسات في صحيفتي الأهرام والحياة، لم تتجاوز القصة الخبرية والصحفية الـ٤% وتوزعت النسبة الباقية للتقارير والأخبار المباشرة. ينظر: القصة الخبرية والتقرير الخبري في الطبعات الدولية لجريدتي الحياة والأهرام، دراسة مقارنة في شؤون العراق لعامي (٢٠٠٤م و٢٠٠٥ م)، خلود كاظم العامري، رسالة ماجستير مقدمة لكلية الإعلام جامعة بغداد – قسم الصحافة، ٢٠٠٧.

٣ القصة الصحفية.. صورةٌ يرسمها القلم لأبعاد ما وراء الخبر، www.felesteen.ps

- أفضل محرر للقصة صانعها، أما المواد الأخرى فيمكن أن يحرّرها (يعيد صياغتها) المحرر.
- تستطيع أن تجسّد الأحداث وتصوّرها، بدلا من نقلها بصياغة تقريرية.
- الوصف يحتل فيها مساحة اكبر من الأجناس الصحفية الأخرى، مع تضمّنها للسرد والحوار أحياناً.
- بناؤها لا يعتمد على الهرم المقلوب، بل تكون ضمن الهرم المعتدل أو الهرم المزدوج (الساعة الرملية)[1].[2]

حدود القصة الصحفية

طالما نتكلم عن شكل إبداعي فيه مجال واسع من الحرية، فبالتأكيد انه سيختلط مع غيره من الأشكال الصحفية والأدبية القريبة إليه، وأصل موضوع الدراسة هو مقاربة هذا الشكل مع القصة القصيرة وسنتطرق –لاحقاً- إلى نقاط التقارب والاختلاف بينهما.

أما علاقة القصة الصحفية ببقية الفنون الصحفية، فهي ابتداء قد نشأت من الخبر وتطوّرت عنه، فهي أحد أنواع صياغته المتقدمة، فإنما هي أسلوب من أساليب كتابة القصة الخبرية، ولكن يمكن ذكر بعض الفروق بينها وبين الخبر، منها:

- أنها تبحث عن تفاصيل إضافية للخبر ولا تكتفي بالإجابة عن الأسئلة الستة، فضلاً عن أنها تجيب بشيء من التفصيل عن هذه الأسئلة نفسها، إذ إنها تصف المكان بينما يكون المكان مجرداً في الخبر، وتنوّع الزمان، وتدخل في التشخيص وقد تنقل العواطف والأحاسيس، فضلاً عن تعاملها المميز مع (ماذا ؟ ولماذا؟ وكيف؟) عن طريق العرض القصصي.
- تدخل فيها انطباعات الكاتب، ويوظّف فيها خبراته وتجاربه إلى جانب المعلومات الرئيسة، وهذه أمور غير مقبولة في الخبر الاعتيادي.

[1] ينظر : الدراسة، ص ٧٤، ٧٥.

[2] ينظر : كيف تكتب قصة صحفية مميزه؟ ، www.wessam.allgoo.us
ينظر أيضا : الكتابة المرئية ، والقصة الصحفية الإخبارية .

- تنأى بنفسها عن قالب الهرم المقلوب المعتمد في الأخبار والقصص الإخبارية، وتستعيض عنه بقالب الهرم المعتدل أو المزدوج.
- يختلط فيها الأسلوب الأدبي بالأسلوب الصحفي وتستخدم فيها ألفاظ أدبية وبعض الألفاظ الدارجة، في الوقت الذي يلتزم الخبر بالأسلوب الصحفي المجرد. وتهدف القصة الخبرية إلى إبراز تأثير الأخبار الجادّة المنشورة، والمتصلة بها، ومغزاها، وإضافة بعد إنساني ومعلومات حيوية وخلفيات وردود فعل من الصعب تضمينها في الخبر أو التقرير الإخباري.

أما عن علاقتها ببقية الفنون الصحفية، فهي تقترب من التقرير والتحقيق باستفاضتها بالمعلومات وعدم اكتفائها بالإجابات المقتضبة، إلا أنها تختلف عنهما بطابعها القصصي أولاً، واستخدامها التصوير بدل التقرير ثانياً، واستخدامها للشخصيات الثانوية لتجسيم المعاني ثالثاً. فضلاً عن اختلافها في طبيعة الموضوع المتناول، فهي ليست رصفاً للمعلومات كالتقرير، وليست بحثاً عن حل لمشكلة مثل التحقيق، بل هي رواية لخبر بطريقة الدراما.

والمقال يختلف عنها بنزوعه نحو الرأي، وهي بعيدة جداً عن البيان الصحفي والحقائق المجردة، وقد تشابه الحديث الصحفي من حيث الحوار، إلا أنها تختلف عنه بروايتها للخبر.

أجزاء القصة الصحفية

تتكون القصة الصحفية من أربعة أجزاء رئيسة تشكل معاً المكونات الأساسية: العنوان، والمقدمة، والجسم، والخاتمة، وبدون هذه المكوّنات تفقد القصة الصحفية هيكلها العظمي وتصبح تركيبة هشة قابلة للانكسار .

١- **العنوان الرئيس:** هو أول تماس بين النص الصحفي والقارئ، وهو مدخل هام لدفع المتلقي لمتابعة النص، والعنوان الرئيس للقصة الصحفية قد لا يكون كافياً بالرغم من أهميته الأساسية، وقد يتطلب الأمر وضع عناوين فرعية داخل النص تحمل دلالة على التباين والتنوع.

٢- **المقدمة:** إن قوة المقدّمة وتماسكها يفرضان على القارئ جوّاً خاصاً، فهي تشكل بداية لمجرى القصة كما أنها الركيزة الأولى التي ينطلق منها قطار القصة الصحافية. ومن الضروري أن تكون المقدمة مثيرة وقوية، على أن تتضمن مواصفاتها أيضاً الموضوعية بحيث تحمل حقائق غير قابلة للشك.

٣- **الجسم:** يشكل معظم القصة الصحفية ويتغذى من المعلومات والحقائق والانطباعات التي يحصل عليها الكاتب استناداً إلى مقابلاته وحواراته ولقاءاته ومشاهداته، مدعوماً بالوثائق والبحث الذي يجريه بموضوعية لضمان معلومات صحيحة.

٤- **الخاتمة:** وتكمن أهمية الخاتمة في أنها الكلمات الأخيرة ومشهد الوداع الأخير لمغادرة القارئ لنص القصة الصحافية، وكلما كانت الخاتمة أو القفلة أكثر إثارة كانت أجمل، وتفتح الرغبة لإعادة قراءة النص من جديد[١].

عناصر القصة الصحفية

ثمّة عناصر لابد من توافرها في القصة الصحفية حتى تكتمل حلقاتها ويمتد تأثيرها إلى القراء وتحقق هدفها، ويمكن إجمال هذه العناصر في:

- المعاينة والمعايشة للحدث أو القضية وعدم الاعتماد على مجرد السماع تحرّياً للدقة وتجسيداً للمصداقية وتقليلاً للأخطاء ما أمكن.
- الحيوية والديناميكية التي تتوافر من خلال تقديم الوصف المرتبط بالزمان والمكان والأشخاص والأحداث المختلفة، مما يضفي جوّاً من التفاعل مع القصة ويزيل عنها الجمود والرتابة.
- العنصر الإنساني والاجتماعي، وهو العنصر الذي يجذب القارئ أكثر ويجعله أكثر قرباً من موضوع القصة ويشترك فيها ويستثير اهتماماته وعواطفه، وتبحث دائماً عن قضايا الصراع الإنساني .

[١] ينظر : الكتابة المرئية. وينظر أيضا : القصة الصحفية الإخبارية .

- الانطباعات، ويمكن تجسيدها من خلال تقديم أفكار القصة ومحاورها، ولكاتب القصة الصحفية الحق في تسجيل انطباعاته الخاصة حول موضوعها وإبراز رأيه ولكن يفضّل أن يتم ذلك بصورة وطرق غير مباشرة حتى لا يرفضها القارئ ويشعر بأنها مفروضة عليه.
- الشمولية أو دوائر القصة، فلكل قصة صحفية عدّة دوائر ترتبط بها من قريب أو بعيد وهنا تظهر مقدرة الكاتب على الربط والاستنتاج فيما بينها وصولاً إلى موضوع متكامل الأجزاء والأركان.
- المعلوماتية والاعتماد على الحقائق لا مجرد الوصف والإنشاء والتعبيرات الجمالية والأدبية الخالصة حتى لا تتحول إلى قصة أدبية أو خاطرة، وتتمثل المعلوماتية في المصادر الحية والمصادر غير الحية[1].

قالب الصياغة الفني أو شكل الكتابة

كانت القصة الصحفية تكتب عادة على وفق قالب الهرم المعتدل، إلا انه أصبح من المعتاد أن نرى القصص الصحفية الآن تكتب على وفق قالب **الساعة الرملية**، وقالب الصياغة (الساعة الرملية) هو الذي يناسب القصة الصحفية، ذلك أن هذا القالب يتضمن مقدّمة قوية وجسماً متماسكاً يستند إلى المعلومات والحقائق وخاتمة مثيرة.

ضمن هذه الصيغة للقالب الفني تكون القصة الصحفية قد وقعت بين مقدمة قوية وخاتمة متماسكة وجسم منتظم من المعلومات المهمة ثم الأقل أهمية، ثم تبدأ مرة أخرى من الأقل أهمية حتى الأكثر أهمية قبل أن تصل إلى الخاتمة، وهذا يعني أن نقطة ضعف المعلومات في القصة الصحافية تقع في المنطقة الفاصلة بين الهرمين المتعاكسين في خاصرة النص، ومن هذا المكان بالتحديد يمكن اختصار النص عند الحاجة[2].

[1] ينظر : القصة الصحفية الإخبارية .
[2] ينظر : الكتابة المرئية .

ومن المفيد أن نعلم أن الأشكال الصحفية (من خبر وتقرير وتحقيق ومقالة...) تحكمها قوالب عرض محددة فالصحف، وهذه القوالب هي أشكال هندسية وهمية، تساعد الصحفي والمحرر على صبّ معلوماتهم حسب أهميتها وفق هذه القوالب. وأشهر القوالب هي:

الهرم المعتدل: وتكون فيه أهمية المعلومات متدرجة من **الأقل** أهمية إلى **الأكثر** أهمية وعادة تكتب فيه المقالات والخواطر وبعض التحقيقات والحوارات.

الهرم المقلوب: وتكون فيه أهمية المعلومات متدرجة من **الأكثر** أهمية إلى **الأقل** أهمية وغالباً تكتب فيه الأخبار والتقارير، وبعض التحقيقات والحوارات.

وظهر حديثا قالب ثالث يسمى (**الساعة الرملية**) وهو ناتج من تركيب الهرم المقلوب على الهرم المعتدل، أي أن يبدأ الموضوع بمعلومات مهمة ثم بالأقل أهمية، حتى إذا وصلنا منتصف الجسم، بدأنا نكشف عن معلومات أخرى مهمة وهكذا نتدرج بالأكثر أهمية حتى نصل للخاتمة[1].

ولعلنا نذكر بعض المعلومات المهمة في هذا المجال :

- في بداية نشأة الصحف كانت تكتب الأخبار على وفق تسلسل حصولها الزمني، ولم تكن تعتمد مفهوم الأهمية بالتقديم والتأخير، ولكن مع زيادة عدد الصحف وزيادة صفحاتها، أصبح من البديهي عجز القارئ عن متابعة كل ما مكتوب، ولذا بدأت الصحف تتفنن في جذبه للقراءة من جهة، وفي تقديم أهم ما لديها بصورة مباشرة من جهة أخرى، ولذا بدأ العمل بهذه القوالب وأمثالها، والتي تعتمد في توزيع موادها على الأهمية الإخبارية ليس إلا.
- إن استخدام لفظ القالب قد يكون مرفوضا البتّة من قبل الأدباء عند استعماله مع إبداعاتهم المكتوبة، ولكنه مستساغ في الكتابة الصحفية، لعدة أسباب منها:

- إن الكثير من الصحفيين ليسوا كتّاباً مبدعين، "إن الكتابة الصحفية لا تحتاج إلى قدر من الاستعداد الفني الذي تحتاج إليه القصة الفنية، بل تحتاج إلى مهارة اقرب إلى الانجاز الصناعي ذي الهدف الوظيفي"[2].

[1] انظر : صناعة الأخبار، عبد الستار جواد، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ٢٠٠٠، ص١٩٥ وما بعدها.
[2] في الكتابة الصحفية ، ص٥٦ .

- هناك حاجة للكتابة المستمرة وبصورة كبيرة، وان تحديد الشكل يسهّل على الصحفي أن يفكر في المعلومات وطرق إستحصالها بصورة أكبر.
- إن المحررين بحاجة لمعرفة مواطن الأهمية ومواقعها من الموضوع كي يتحاشوا حذفها عند احتياجهم للحذف.
- إن الأديب ذاتي يملك قراره غالباً إما الصحفي فهو موظف في مؤسسة لها سياساتها وشروطها.
- إن الشكل في الصحافة – غالباً – ما يكون وسيلة لنقل مضمون ما، ولذا وضوح هذه الأشكال يسهّل على القارئ الوصول إلى المضمون بسهولة على عكس الكتابة الأدبية التي يعدّ الشكل ركناً أساسياً فيها، وتقييده بالقوالب يحجّم نصف الإبداع أو أكثر.

- ضمن هذا التقسيم للقوالب من واجب الصحفي أن يدوّن كل المعلومات التي يمتلكها عن الموضوع المراد كتابته، ثم يصنّفها من حيث الأهمية بتسلسل رقمي، وينشرها داخل جسم الموضوع حسب القالب الذي اختاره لعمله.
- إن ما نذكره من الحاجة لأساليب فنية جديدة في العرض (القصة الصحفية) وضرورة اعتمادها على الإبداع والتنوّع، لا يعني بحال إمكانية مشابهة الأديب بحرّيته المطلقة في الشكل والمضمون[1].

صفات القصة الصحفية الجيدة

- مولودة في الميدان، تعكس الحواس وإدراكاتها (الحواس الخمس والخيال).
- لها غرض (معلوماتي –تعبيري- فكرى –إبداعي)، ولها مضمون.

[1] ينظر : نفسه ، ص٥٦

- معدّ لها جيداً (معلومات تحضيرية –معلومات ميدانية- انطباعات –وصف –مصادر متوازنة) وبدقة.
- لها شكل وهيكل واضح (عنوان – مدخل- سرد انسيابي- نهاية منطقية) ترابط البداية والنهاية.
- لغة واضحة معبّرة (اللغة الإعلامية) مع استخدام الأساليب والألفاظ الأدبية الموحية.
- فيها استفزاز جاذب وليس عدائياً، غير مملة تعكس شغفاً لدى صانعها، ولكنها ليست طويلة.
- حكاية الإنسان وليس حكاية الحدث .
- يكون الكاتب جزءاً منها دون تورّط يجعله أحد أبطالها[1].

[1] انظر : كيف تكتب قصة صحفية متميزة ؟ .

الفصل الثاني

عناصر العمل القصصي وتطبيقاتها في القصة الصحفية

المبحث الأول:

عناصر العمل القصصي في القصة القصيرة

المبحث الثاني:

تطبيقات عناصر العمل القصصي في القصة الصحفية

المبحث الأول: عناصر العمل القصصي في القصة القصيرة

إن من المشاكل الرئيسة التي واجهت الدراسة، هي كثرة المصطلحات ذات المعاني المتقاربة أو المترادفة التي يستخدمها النقاد والدارسون لفن القصة، ولم يكن انتقاء هذه المصطلحات وتحديد معانيها بالأمر اليسير، ومالت الدراسة إلى تصنيف مبسّط يحاكي أكثر الدارسين ويخالف بعضهم، تصنيف يحاول استيعاب مكونات القصة الرئيسة، من غير تكلّف أو توسّع لا يخدم غاية البحث الرئيسة.

ويمكن ضمّ مجمل عناصر القصة ومكوناتها في محورين رئيسين:

الأول: العمل القصصي، وهو ما يطلق عليه أيضاً بناء القصة، ويشمل الشخصيات والأحداث والحبكة والبيئة.

والثاني: التعبير الفني، ويطلق عليه كذلك نسيج القصة، ويشمل لغتها فضلاً عن السرد والوصف والحوار، وأضفت له في هذه الدراسة العناوين والحجم.

وستشمل الدراسة في هذا الفصل مكونات العمل القصصي باستثناء الشخصية التي أفردت لها فصلاً خاصاً، لأهميتها البارزة في موضوع الدراسة.

أولا: الحدث

عند دراسة الحدث تقابل الدارس بعض المصطلحات المتقاربة، كالخبر القصصي والموضوع، والمعنى أو الفكرة أو الفحوى، وكذلك مصطلح المغزى أو الهدف.

وبعد بحث هذه المصطلحات ومعانيها عند الدارسين يمكن القول: إن الحدث يرادف الخبر القصصي– بشيء من التجوّز- ويشمل الأفعال التي تدور حولها

الحكاية في القصة، ولكنه يختلف عن الموضوع، فالحدث هو عنصر من عناصر القصة، بينما الموضوع هو حصيلة مجموعة هذه العناصر، أما المعنى فهو مرادف للفكرة والفحوى ويمثل المفهوم أو الرؤية التي يودّ الكاتب إيصالها للقارئ، ويمكن عدّ المغزى والهدف مترادفين أيضاً ويدلّان على موعظة وإرشاد قد تقدّمهما القصة للقارئ.

الحدث (الخبر القصصي)

هو الفعل الذي تدور حوله القصة، ويتألف من مجموعة من الوقائع الجزئية المرتبطة بعضها ببعض ارتباطاً منظماً. ويعدّ الحدث من أهم عناصر القصة القصيرة، ففيه تنمو المواقف، وتتحرك الشخصيات. والقصة – في جوهرها – رواية لسياق من الحوادث. فإن نقصّ أو نحكي يعني أن لدينا خبراً أو حدثاً نهمّ بتوصيله إلى الآخرين. "وقصة الحدث هو الشكل التقليدي للقصة الذي يعتمد على الحبكة الأرسطية، فثمّة حكاية تمثّل العمود الفقري للقصة فتكون هي العنصر البنائي الغالب"[1].

إن الفرق بين الخبر العادي و القصة القصيرة التي تذكر الخبر ذاته يكمن في طريقة التناول، فالخبر العادي يروى بطريقة النشرات الإخبارية و بطريقة الحكي، أما القصة فلها ما يقيّدها بحباله و يحدد لها المسار فيكون هذا هو الفرق بين الفن واللّا فن.

فالقصة تروي خبراً، ولكن لا يمكن أن نعدّ كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة، فالحدث أو الخبر يمثّل المادة الخام التي تصنع منها القصة، وكي يؤدّي دوره كعنصر رئيس في القصة يجب:

- أن يكون ذا أثر وانطباع كلّي.

[1] البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا ، ص٢٠ .

- أن يكون مشوّقاً.

- أن تتصل تفاصيله، وأجزاؤه وتتماسك تماسكاً عضوياً، فنياً لتوفّر الوحدة الفنية في العمل القصصي.

- أن يكون ذا بداية، ووسط أو عقدة، ونهاية أو لحظة تنوير[١].

ترتكز القصة في الأصل على حدث أو مجموعة أحداث تتآزر كل عناصر القصة الأخرى في خدمته وتصويره، ويأتي الحدث في القصة القصيرة مركّزاً، يعبّر عنه بلغة محكمة لا تحتمل الاستطراد.

وبفعل حجم القصة القصيرة وطبيعتها فإنها لا تحتمل غير حدث واحد – غالباً- بل أنها لم تعد تحتمل حدثا كبيراً يحتل مساحة زمانية ومكانية كبيرة، وأصبحت تكتفي بجزء من الحدث يستقطب حوله مجموعة من العناصر تتآلف فيما بينها لتكوّن القصة، "وربما تكتفي بتصوير لحظة شعورية واحدة نتجت من حدث تمّ بالفعل أو متوقع حدوثه"[٢].

وعلى كاتب القصة القصيرة أيضاً أن "ينظر إلى الحدث من زاوية معينة لا من عدّة زوايا، ويلقي عليه ضوءاً معينا لا عدّة أضواء، وهو يهتم بتصوير موقف معين في حياة فرد أو أكثر لا بتصوير الحياة بأكملها، فالذي يعنيه أن يجلو هذا الموقف، أي أن يستشفّ منه معنى معيناً يريد إبرازه للقارئ"[٣].

وفي المقابل فقد ظهر من النقّاد من يرفض أن يكون الحدث أساساً لبناء القصة الحديثة، "واتّجه نحو خلق حركة درامية تربط العالم الخارجي بمشاعر الشخصية وتلوّنها بها، وتتكئ على عنصر التصوير"[٤]. ولكن مثل هذه الدعوات لتجاهل الحدث أو تهميشه تؤدي "إلى وجود فراغ في بناء القصة، هذا الفراغ لا يمكن أن يسدّ بمادة

---

[١] ينظر : فن القصة القصيرة ، ص٢ .
[٢] ما هي القصة القصيرة ؟ .
[٣] فن القصة القصيرة ، ص٩٥ .
[٤] القصة القصيرة في العراق ، ص١٦٠ .

أخرى بحجّة التجريب، وبحجّة أن القصة من أكثر الفنون الأدبية قابلية للتطوير، وهنا لابد أن نفرق بين التطوير الواعي، والتجريب العشوائي"[١].

الـموضوع

وهو مجمل ما تتحدث عنه القصة، وهو الذي يوصلنا للفكرة أو المعنى المقصود[٢]. ويعدّ الخطوة الأولى في الكتابة، وتطوير الموضوع إلى قصة صالحة للنشر ليس له طريق واحد معترف به، وإنما له قواعد رئيسة، وخطوط عامة تؤدّي في مجموعها إلى اقصر الطرق وأفضلها للوصول إلى هذا الهدف.

وقد كان للدكتور رشاد رشدي رأي خاص حول الموضوع، إذ يرى أنه "لا يمكننا الفصل بين الموضوع والشكل، بل انه من الخطأ أن نقول إن لقصة ما موضوعاً ما لأنه لا وجود للموضوع إلا في الأعمال غير الفنية... فلا يمكنك أن تقول إن هذه القصة تعالج موضوع كذا.. لان القصة – مثل أي عمل فني آخر – لها كيان ذاتي وهذا الكيان لا يمكن تجزئته إلى شكل وموضوع، أي إلى أسلوب ومضمون، لان كليهما يحقق أثره ويستمد معناه من كونه كلا لا يتجزأ"[٣]

مصادر الـحدث

إن الأحداث والأخبار والمواضيع في القصة لها مصدران بالنسبة للقاص هما:

الأول: من الحياة مباشرة، ومن التجارب الشخصية، وبشكل غير مباشر من تجربة الآخرين من خلال ما يرون أو يسمعون أو يقرؤون.

الثاني : من الخيال الذي يبدع أحوالا وأحداثا على شاكلة ما يحدث في الحياة، بشرط أن يكون ما يبدعه من مجال تجربته، فلا يتخيل أشياء لا تلائم المكان أو الزمان أو الأشخاص.

---

[١] القصة القصيرة.. عناصرها وشروطها، خليل الفزيع ، www.qassimy.com/vb

[٢] ينظر : نفسه .

[٣] فن القصة القصيرة ، ١٦٢ .

وهكذا تمزج القصة الخيال بالواقع، ولكن الخيال هنا لا يناقض الواقع بل يلتصق به ويطابقه، لان الخيال في القصة إذ يبدع إنما يخلق على شاكلة ما يكون في الحياة والواقع. فالنقل الدقيق هي مهمة الصحفي، والقصة القصيرة لا تقلّد الواقع، بل هي خلق فني[١].

والفن ليس تقليدا للعالم الواقع، ولا نسخة أمينة عن الأشياء وإنما هو رؤية روحية تعيد خلق الواقع من جديد بغناء أكثر أو تخلق واقعاً جديداً، أعمق من الواقع المباشر وأعظم ثراء، ويسلك الفن للوصول إلى هذه المواقع طريق الاختيار وطريق الصنعة[٢].

ولكن في الوقت نفسه ليس من المقبول أن يعتمد الكاتب على الخيال وحده، مبتعداً عن الواقعية التي هي من أهم أسس الفنون السردية الحديثة، والواقعية في القصة لا تعني أنها وقعت بالفعل، ولكن أنها ممكن أن تقع فهي أحداث مفهومة ومقبولة واقعاً[٣].

وهذا ما يدفعنا للحديث عن الصدق والصدق الفني، فالصدق هو نقل الحقيقة كما هي، أما الصدق الفني فهو التعبير الصادق عما يعتلج في النفس بالنسبة للشعر، وفي القصة فيعني أنها تكون صادقة مع الواقع الذي تقدم إليه، أي أن تكون كل عناصرها وأجزائها وتفصيلاتها مقنعة عند اختيارها، بمعنى ألا تكون الأحداث مفبركة، أو متّسمة بالسذاجة، أو متناقضة، أو مجافية طبيعة الشخوص وواقعها[٤]. ولذلك كان اختيار القاص لمواضيعه وأحداثه من وحي واقعه وخبرته هو الأولى ليستطيع أن يتمثّلها تمثّلاً فنياً صحيحاً.

فالصدق المطلوب في القصة هو إمكانية تحقق أحداثها وشخصياتها، وإلّا فإن الخيال هو من مميزات القاص الناجح، والقصة القصيرة في أصل نشأتها الحديثة هي

---

[١] القصة القصيرة لا تقلد الواقع، بل هي خلق فني ، أحمد البياتي ، www.iraqicp.com.
[٢] ينظر : القصة القصيرة في العراق ، ص١٥٧ .
[٣] ينظر : فن كتابة القصة ، ص٢٣ وما بعدها.
[٤] ينظر : هل أنت كاتب قصة أم حَـكَّاء سَـمِج ؟

"كذبة متّفق عليها بين القاص والمتلقي" كما يقول تشيخوف أحد أبرز كتابها[1]، أو كما قال وليم فوكنر♦ «إن الكاتب لا يستطيع أن يحكي الحقيقة ولهذا نسمّي ما نكتبه قصة!»[2] فإن كان أعذب الشعر أكذبه فليس من الضروري أن يكون أمتع القصّ أصدقه.

المعنى

هو المفهوم أو الرؤية التي يودّ الكاتب أن يحرّك عقل القارئ باتجاهها. ويرى بعض الدارسين أن المعنى هو العنصر الأول من عناصر القصة، وهو الخطوة الأولى التي يقدم عليها، بل هو الدافع الرئيس للكتابة أصلاً[3].

للمعنى في القصة القصيرة، أهمية كبرى، فهو عنصر أساسي، بل يعدّه بعض الدارسين أساس القصة، وجزءاً لا ينفصل عن الحدث، ولذلك فإن الفعل والفاعل، أو الحوادث والشخصيات يجب أن تعمل على خدمة المعنى من أول القصة إلى آخرها، فإن لم تفعل ذلك، كان المعنى دخيلاً على الحدث ووحدته[4].

ووحدة الحدث لا تتحقق إلا بتصوير الشخصية وهي تعمل عملاً له معنى، وهذا المعنى ليس مستقلاً عن الحدث، يمكن أن نضيفه إليه أو نفصله عنه، وإنما ينشأ من الحدث نفسه، وجزء لا يتجزأ منه، وبدون المعنى يبقى الحدث ناقصاً، وقد يبرع القصاص في رسم شخصيات قصته، ويبدع في تصوير ما يقوم به من أفعال، ومع

---

[1] ينظر : ما هي القصة القصيرة ؟.

♦ ويليام فوكنر (١٨٩٧ - ١٩٦٢): روائي أمريكي وشاعر يعدّ من أكثر الكتاب تأثيراً في القرن العشرين، حصل على جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٤٩.

[2] القصة القصيرة اقتصاد وتكثيف. إياد نصار، حوار معه في صحيفة القبس الأردنية العدد١٣٢٨٤ في ٢٣ حزيران ٢٠١٠ .

[3] ينظر: أسس الدراما الإذاعية – راديو وتلفزيون، سامية احمد علي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠٠٩، ص١٢٤ .

[4] ينظر : فن القصة القصيرة ، ص٥٦-٥٧.

ذلك تظل قصته ناقصة، لان الحدث لم يكتمل، جاء دون معنى، وتكون القصة في هذا أقرب للتاريخ، ويسمّى هذا اللون منها القصص التسجيلي[١].

إن المعنى هو التجربة التي عاشها الكاتب في حياته، ثم أزال عنها متعلقاتها الحقيقية، واختزنها بفكره إلى أن قرّر أن يخرجها للواقع من جديد، بعد أن أوجد لها أحداثاً وشخوصاً وبيئة جديدة ، قد تقترب أو تبتعد عن أصلها الأول.

وفي بعض القصص القصيرة يوجد ما هو اخصّ من المعنى، وهو ما يطلق عليه (المغزى)، وهو المعنى الخاص الذي قد يصرّح به الكاتب أو يضمره، ويتضمن موعظة أو توجيها لفكرة أو عمل ما.

ويعدّ بعض النقاد وجود مغزى واضح من القصة عيباً في بنيتها الحديثة، خاصة إذا تذكرنا أن القصة في بداية نشأتها – عربيا- كانت ملأى بالوعظ والإرشاد والدعوة إلى الإصلاح، ويعدّون مثل هذه النماذج كتابة دعائية وكما يقال:" لا علاقة للفن بالدعاية" بالرغم من أن آخرين يردّون عليهم بمقولة جورج اورويل♦: "كل الفن دعاية بعض الشيء"[٢].

[١] ينظر : القصة القصيرة .. دراسة ومختارات ، ص٧٩ .

♦ جورج أورويل (١٩٠٣-١٩٥٠): اسم مستعار لكاتب وروائي بريطاني اسمه الحقيقي إريك آرثر بلير، ولد في الهند ثم انتقل إلى بريطانيا وفرنسا وعاش عيش الفقراء وتنقل بأعمال عديدة أكسبته خبرة واسعة عكسها في رواياته.

[٢] ينظر: الأدب والدعاية، أ.ب فولكيس، ترجمة موفق الحمداني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،١٩٨٦،ص٩

ثانيا : الحبكة

الحبكة في أصلها اللغوي، تشير إلى الشدّ والتوثيق والإحكام والإجادة[1]، وهي أمور تتطلبها كتابة القصة الفنية، إذ تحتوي على مجموعة من الأحداث والشخصيات والأماكن التي يجب أن يربطها ببعض رابط معين، فلا تكون مجرد حكاية.

وعرفت اصطلاحا بأنها: "سياق الأحداث والأعمال وترابطها ، لتؤدي إلى خاتمة، وقد ترتكز الحبكة على تصادم الأهواء والمشاعر، أو على أحداث خارجية"[2]، وعليه فان الحبكة ليست مجرد سرد الحوادث المتتالية زمنياً فقط، وإنما سرد الحوادث المترابطة عادة برباط السببية[3].

والحبكة هي المجرى العام الذي تجري فيه القصة وتتسلسل بأحداثها على هيئة متنامية، متسارعة، ويتم هذا بتضافر عناصر القصة جميعاً، فالأحداث يجب أن تكون مرتبطة بمبدأ السببية بالرغم من أن بعض القاصين يعتمدون على عناصر أخرى في رسم الأحداث المفاجئة، كاستلهام تدخلات عامل الصدفة، وهذه وسائل يمجها الذوق الفني الرفيع، ويلجأ إليها القاصون السطحيون ذوو الضعف الفني، والمصادفة في العمل الفني معناها عدم وجود مبرر، أو عدم التمهيد لما سيقع[4].

فالحبكة هي طريقة المعالجة الفنية التي يجريها الكاتب، على الأخبار والأحداث والمواضيع التي انتقاها لتحقق له المعنى المقصود، بأسلوب قصصي مشوق ومترابط، لا يكتفي بتتابع الأحداث وإنما يربط بعضها ببعض برابط السببية، لتثير في القارئ الدهشة على عكس الخبر أو الحكاية المجردة التي تثير في القارئ حب

---

[1] ينظر : لسان العرب، أبو الفضل جمال الدين بن منظور، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٩، مادة (حبك) .

[2] المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، ص٩١.

[3] ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، هيفاء بنت محمد الفريح، النادي الأدبي بالرياض، ٢٠٠٩، ص٣٤٤.

[4] دراسات في القصة القصيرة، ص١٣ .

الاستطلاع فقط. "والحبكة تحول دون وجود تصدّعات أو نقاط ضعف أو غموض، إنها عملية انتقاء التفاصيل ذات المغزى، بطريقة ماهرة"[١].

وينتج عن الحبكة في القصة القصيرة ما يعرف بالشكل القصصي، والذي: هو ترتيب مختلف العناصر في العمل الأدبي، وتنظيم مواده المختلفة (من أفكار وصور وشخصيات وبيئة قصصية وما أشبهها) لإعطاء اثر موحد، ويمكن القول إن قصة ما نجحت في إبراز شكل معين عندما يكون كل عنصر في خدمة العناصر الأخرى[٢].

وحبكة القصة القديمة تبدأ عادة بالأحداث بطريقة التسلسل من أولها إلى آخرها، فيتعرّف القارئ على البطل والأجواء التي تدور فيها القصة، ثم تبدأ الأحداث بالتوتّر والتعقيد إثر حادث غير عادي يشكل انعطافاً في حياة البطل أو الأبطال حتى يصل إلى الأزمة. بعدها تبدأ الأحداث بالتراخي حتى تصل إلى النهاية أو ما يشبه الحل. يخرج بعدها الأبطال وهم ينظرون إلى الحياة والأمور بطريقة أخرى مختلفة.

والتسلسل الترتيبي القديم هذا لم يعد حتمياً، فقد يعمد المؤلف إلى خلق ترتيب جديد، فتبدأ القصة من القمّة أو من النهاية أو من أي موضع آخر، وعندها على القارئ أن يعيد هذا الترتيب في ذهنه لفهم القصة فهماً جيداً، وأصبح هناك أشكال عديدة ومتداخلة، والى الآن يبدع القصّاصون أشكالاً جديدة تثير الإعجاب، وتفتح أبواباً جديدة لمبدعين آخرين.

ويكاد يتفق دارسو القصة "على أنه ليس هناك شكل أو مجموعة أشكال مثالية للقصة القصيرة، بل هناك مبادئ معينة، قد يصبح المرء أكثر حساسية لها إذا درس القصة"[٣].

وقد عمد الدكتور ثائر العذاري إلى مقاربة مميزة مع علم اللغة لتشكيل صورة مقبولة للعلاقة بين الأسس والعناصر والأشكال القصصية، والإبداعات الفردية

---

[١] تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٣٤٥ .
[٢] انظر : البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا ، ص٩ .
[٣] البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا، ص١٣ .

اللامتناهية، فذكر إن دي سوسير♦ يفرّق بين اللغة بوصفها مؤسسة اجتماعية ذات وجود نموذجي، والكلام بوصفه نشاطاً فردياً، فالأول جانب محدود، يتكوّن من عدد من النماذج الممكنة الإحصاء، ومن ثم الدراسة والتصنيف تحت مصطلحات علم اللغة، أما الثاني الذي استبعده من دراسته، فهو عملية استخدام تلك النماذج في إنتاج أشكال لا نهائية خاضعة لإرادة الفرد (المتكلم وقابلياته).

إن هذا التفريق، يمكن أن يصاغ بنظرية عامة تنطبق على أي إنشاء إبداعي ولا سيما القصة القصيرة، فان أي نشاط من هذا النوع يمكن النظر إليه، كما نظر سوسير إلى اللغة، من زاويتين هما:

١- كيان رياضي، أو على الأدق جبري، يمثّل القواعد العامة لشكل الفن المدروس، وهي قواعد محدودة قابلة للإحصاء والدراسة.
٢- النشاط الفردي الخاص، وهو العمل الإبداعي ذاته، الذي يمثّل القدرة على إنتاج عدد غير متناه من الأشكال بناء على القواعد الجبرية السابقة.

ولكي نكون أكثر وضوحاً، يمكن أن نشبّه هذا التمييز بلعبة المكعبات التي يلعبها الأطفال، فهذه اللعبة تحتوي عدداً محدوداً من القطع الخشبية أو البلاستيكية ذات أشكال هندسية مختلفة وألوان متعددة، لكن الطفل يستطيع إنتاج عدد هائل، أو غير متناه من الأشكال بتركيب هذه القطع مع بعضها حسب ما تسمح به قابلياته[1].

طريقة بناء الحبكة

♦ فرديناند دي سوسير(١٨٥٧-١٩١٣): عالم لغويات سويسري، ويعد الأب والمؤسس لمدرسة البنيوية في اللسانيات. ومن اوائل من انتقل بالدراسات اللغوية من المنهجية التاريخية إلى المنهجية الوصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية.

١ ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا ، ص١٧ . ونقل عن علم اللغة العام، فرديناند دي سوسير ، ترجمة د. يوئيل يوسف، بغداد، ص٣٢-٣٨ .

يستعمل معظم كتّاب القصة القصيرة ثلاث طرق لبناء أحداث قصصهم، ولاسيما كتّاب القصة التقليدية، وهي:

١- الطريقة التقليدية:

وهي أقدم الطرق، وتمتاز بإتباعها التطوّر السببي المنطقي، حيث يتدرج القاص بحدثه من المقدمة إلى العقدة فالنهاية.

٢- الطريقة الحديثة:

يشرع القاص فيها بعرض حدث قصته من لحظة التأزّم أو (العقدة)، ثم يعود إلى الماضي أو إلى الخلف ليروي بداية حدث قصته، مستعيناً في ذلك ببعض الفنيات والأساليب كتيّار اللاشعور والمناجاة والذكريات.

٣- طريقة الارتجاع الفني (الخطف خلفاً):

يبدأ الكاتب فيها بعرض الحدث في نهايته، ثم يرجع إلى الماضي ليسرد القصة كاملة، وقد استعملت هذه الطريقة قبل أن تنتقل إلى الأدب القصصي في مجالات تعبيرية أخرى كالسينما، وهي اليوم موجودة في الرواية(البوليسية) أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية[١].

عناصر الحبكة

شكّل النقاد عناصر خاصة بالحبكة، تمثّلت في البداية المناسبة المثيرة، ثم الأحداث المتطوّرة، الجاري فيها الصراع لتصل إلى العقدة التي تتأزم فيها المواقف، ثم النهاية المنطقية المقنعة والمتّفقة مع منطق الأحداث وما تفضي إليه[٢]، وسنتناول العناصر الثلاثة لأهميتها بالنسبة للدراسة.

١- البداية (الاستهلال)

[١] ينظر : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ١٩٤٧-١٩٨٥، شريبط احمد شريبط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٨، ص١٨ .
[٢] ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٣٤٥ .

إن البداية[1] في القصة هي بداية لثلاثة خطوط متوازية، "فهي أولاً البداية الفيزياوية للنص بوصفه وجوداً مادياً، وهي بداية من نقطة ما في الحكاية التي بنيت عليها القصة ثانياً، وهي بين هذا وذاك بداية للمستوى الإيحائي الذي يسرّب شعوراً أو جواً سيكولوجياً محدداً إلى ذهن القارئ"[2].

ويتّفق نقّاد القصة القصيرة في معظمهم على أهمية المقدمة، وأنها لا بد من أن تكون شيقة تثير اهتمام القارئ وتشده إلى القصة، " وإذا لم تتوفر لها قوة الصياغة، وجودة الترابط والهدف قد تؤثر في جوانب أخرى، بحيث تأتي جوانب الضعف في البناء المعماري للقصة القصيرة، ممهدة لتدميره"[3].

ووظيفة البداية التعريف بالشخصيات والتحضير لما سيحدث، والتعريف بالحالة الأساسية، ويركّز عدد من الدارسين في حديثهم عن البداية على كثافتها، ويشترطون فيها أن تقدّم اكبر كميّة ممكنة من المعلومات بأقل ما يمكن من الكلمات، ويفضّل بعضهم أن تبدأ بالحركة ولا تبدأ بالوصف، لان البداية الوصفية قد تقتل عنصر التشويق، أي أن تبدأ بالأحداث مباشرة بلا مقدمات قد تصرف القارئ عن متابعة قراءته. حتى أن تشيكوف قد وصف القصة الجيدة بأنها قصة محذوفة مقدمتها أي أنها تبدأ مباشرة قريبا من الذروة[4].

ولا ينبغي للمقدمة أن تطول، فحجم العمل الأدبي لا يحتمل المقدمات الطوال، ولا كثرة التفاصيل، وما يحدد طول البداية – في الحقيقة – هو نوع القصة.

علاقة المقدّمة بالحكاية

إن علاقة البداية بالحكاية علاقة زمنية، تتحدد بالنقطة التي تبدأ منها القصة على الخط التاريخي للحكاية، ويمكن أن تبدأ القصة في احد الاحتمالات الأربعة الآتية:

[1] وبالرغم من أن الباحث يرى أن القصة تبدأ – فيما يتعلق بالقارئ على الأقل – من العنوان وليس من الفقرة الأولى للقصة ، ولكن ستكون دراسة العنوان مع فصل التعبير الفني (لأن الحديث الآن عن الحبكة) .
[2] البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية القصيرة نموذجا ، ص٢٩ .
[3] الصورة والقصة - بحث في الأركان والعلاقات ، نادر أحمد عبد الخالق، www.arabicstory.net
[4] ينظر : دراسات في القصة القصيرة ، ص٥٤ .

أ- في بداية الحكاية .

ب- في وسط الحكاية .

ت- في نهاية الحكاية .

ث- بعد انتهاء الحكاية بمدة .

فهم البداية على أنها بداية الحدث لم تعد ملائمة للشكل القصصي الحديث، وإلا فان الكثير من القصص القصيرة اليوم لا تحوي بداية لان بعضها لا يحوي حدثاً أصلاً[1].

العقدة

وتعرف بأنها"تشابك الحدث وتتابعه حتى يبلغ الذروة"[2]، وهي مرحلة التأزّم التي يدفع الكاتب باتجاهها ويشدّ لها الأنفاس، ويوصلنا لها بتتابع زمني تحكمه السببية، ويذكر يوسف الشاروني♦ أن عقدة القصة الجيدة، يجب أن تجيب عن هذين السؤالين: وماذا بعد؟، ولماذا؟ فالفرق بين الحكاية القصصية البسيطة، والقصة القصيرة، أن الأولى تكتفي بالإجابة عن السؤال، وماذا بعد؟ في حين أن عقدة القصة القصيرة تجيب عن السؤالين معاً وماذا بعد؟ ولماذا؟ ويشترط في العقدة أن تتضمن صراعاً[3]، فالصراع يعدّ بمثابة العمود الفقري في بعض القصص القصيرة، وهو لبّ العمل القصصي والحبكة، " فإذا قلنا إن الدراما هي روح القصة فأننا نقول إن الصراع هو روح الدراما"[4].

---

[1] ينظر : دراسات في القصة القصيرة، ص٣٨ .

[2] تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٢ .

♦ يوسف الشاروني (١٩٢٤-؟): كاتب قصة وناقد مصري، كان وكيلاً لوزير الثقافة، ورئيساً لنادي القصة في القاهرة.

[3] ينظر : القصة القصيرة نظرياً وتطبيقياً ، يوسف الشاروني ، سلسلة الهلال عدد ٣١٦ ، القاهرة ١٩٧٧ ، ص٦٧ – ٦٨ .

[4] فن كتابة القصة ، ص٤٣ .

وقد يكون الصراع (**خارجيا**): أي يدور خارج الشخصية في البيئة المحيطة ضد الظروف والأقدار أو ضد شخصيات أخرى... وقد يكون الصراع (**داخليا**): أي يعتمل في أعماق الشخصية من الداخل... وهو في الحالين لا بد أن يكون ذا قيمة، وغير مفتعل، حتى يمكن تقبّله، وليبلغ تأثيره في النفس[١].

٢- النهاية (لحظة التنوير)

ليست النهاية عملية ختم لأحداث القصة فحسب، بل إن فيها التنوير النهائي للعمل القصصي الواحد المتماسك، ومن خلالها يقع الكشف النهائي عن أدوار الشخصيات، ويطلب إلى الكاتب الابتعاد عن النهايات المفاجئة، أو النهايات المقحمة غير المقنعة، أو التي تشبه جسماً غريباً ألصق بالعمل القصصي، لأن الإقناع يعدّ من العناصر الأساسية في أي عمل فني.

والنهاية الجيدة، هي التي تستوعب كل عناصر القصة، من بداية وحدث، وشخصيات، إنها كالبحيرة التي تتجمع فيها مياه الوديان والجداول والشعاب[٢]. "إن ختام القصة أمر خطير حقاً، ذلك لأنه يمثل الغاية التي كان الجهد السابق كله يتجه نحوها، وهو فوق ذلك، يلمّ خيوط القصة المتباينة بطريقة تجعل مغزى القصة كلها كاملا ومقنعا"[٣]. ولذلك تسمى أيضاً (لحظة التنوير)، "فان خلت نهاية القصة القصيرة من لحظة التنوير كان ذلك دليلاً على أن كاتبها لا يكتب قصة قصيرة بل انه قد يختصر رواية طويلة في صفحات قليلة"[٤].

والقصة القصيرة هي أكثر الأشكال الأدبية وعياً بالنهاية، فحقيقة القصة تكمن في حشدها لكل ثقلها في اتجاه النهاية، ويستعمل المؤلف – أحيانا- النهاية المفاجئة

---

[١] ينظر : فن كتابة القصة ، ص٤٤ .
[٢] ينظر : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٢ .
[٣] الوجيز في دراسة القصص ، لين أولتبنيرند وليزي لويس ، ترجمة عبد الجبار المطلبي ، دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، بغداد ١٩٨٣، ص١٦٣.
[٤] فن القصة القصيرة ، ص١١٣ .

لينهي القصة سريعاً، ولا تجد المفاجئة– أحيانا- ما يسوّغها، لأنها تعتمد على معلومات آخر دقيقة، تلك التي تخيّب توقعات القارئ، وتخون كل المبادئ التي طوّرتها الأجزاء السابقة من القصة، ولكن النهاية المفاجئة المشروعة، مع ذلك، ممكنة أيضاً، حينما تنفّذ معلومات الدقيقة الأخيرة توجّهات أجزاء القصة السابقة، وتنطوي المفاجأة في تقديم المعلومات التي قد يكون القارئ قد المّ بها إن كان له إدراك كاف، ويتحقق النمو في الإدراك، في واقع الأمر، بالكشف نفسه، ومن هنا لا يشعر القارئ انه خدع، بل اكتسب نفاذ بصيرة[١]. فاذا "اجتمع عنصر المفاجأة مع التسلسل المنطقي المعقول، لكان أفضل وأروع، وعندما يصل الكاتب إلى مثل هذه النهاية ينبغي أن يتوقف فورا"[٢].

ويمكن أن تكون النهاية مفتوحة تستدعي من المتلقي الاشتراك في العمل بعد نهايته بأن يسرح هو بخياله مع العمل ليتمّه أو ليتناقش معه... والبعض يختار النهاية الدائرية بأن ينهي بجملة هي ذاتها التي بدأ بها، ربما ليدلل على تكرار الحدث مرّات ومرّات، ويمكن أن نختم بما قاله أحد الكتاب "خبّئ للقارئ دائماً في خاتمة القصة قطعة مُرّة أو حلوى.. قبلة أو صفعة، خبّئ له مفاجأة ـ ولو صغيرة ـ تكون آخر هداياك له"[٣].

علاقة النهاية بالقفل

من الضروري أن نميّز بين مصطلح نهاية الحكاية في القصة وهو ما نسمّيه (النهاية) أو(لحظة التنوير) والنهاية الفيزياوية للقصة (أقفال) بوصفها نصاً أدبياً مادياً، وبالرغم من تمازجهما كثيراً إلا إنهما يفترقان كثيراً أيضاً، وعلى وفق هذا التمييز يمكن رؤية عدّة أنواع من العلاقة بين الأقفال والنهايات منها:

[١] ينظر : الوجيز في دراسة القصص ، ص١٦٤ .
[٢] فن كتابة القصة ، ص٥٥ .
[٣] ست خطوات لكتابة القصة ، www.aqsaa.com.

- القفل التام الإخباري: وتكون نهاية الحكاية مع نهاية القصة.
- القفل التام التصويري: وتكون بإضافة مقطع صوري أو مشهد بعد نهاية الحكاية.
- القفل التدويري: يرجع فيها القاص الى مشهد البداية ويختم به أو بما يتعلق به[1].

ثالثا : البيئة

البيئة هي المجال أو الوسط الطبيعي والاجتماعي الذي يعيش فيه أشخاص القصة وتجري عليهم أحداثها، فهي التي تحتضن الشخصيات والحدث، وتعطي المعنى للقصة، فلا الشخصية بمفردها، ولا الحدث بمفرده يمكن أن يعطي المعنى للقصة، فكلاهما بحاجة إلى ذلك الوعاء الذي يحتضنها وهذا الوعاء هو البيئة ـ زماناً ومكاناً ـ وهنا تتحقق الوحدة العضوية. ويمكن تعريفها أيضاً بأنها "مجموعة العوامل المكانية والاجتماعية التي تؤثّر في حياة الإنسان وعاطفته وفكره وموقفه"[2].

فالبيئة بهذا المعنى هي نقطة الارتكاز التي تتمحور حولها كل العناصر لتعطي القارئ المعنى، وتصل به إلى (لحظة التنوير) عندما يتضح له الهدف الذي استطاع الوصول إليه، مع ملاحظة أن حجم القصة القصيرة يستوجب بالضرورة المحافظة على وحدة الزمان والمكان[3].

والبيئة من أهم المؤثرات في الأعمال الأدبية عموماً، وفي الأعمال السردية خصوصاً، إذ إن العمل الأدبي أما أن يكون عاكساً لبيئته، أو متمرّداً عليها، أو موائماً بينها وبين خياله، وفي كل الأحوال فهي مؤثّر رئيس فيه.

المكان

[1] ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية القصيرة نموذجا ، ص١٦٣ ـ ١٧٥ .
[2] المعجم الأدبي، ص٥٣.
[3] ينظر : القصة القصيرة.. عناصرها وشروطها .

لا بدّ في القصة من مكان تقع فيه أحداثها، ويراد بالمكان في العمل السردي "الموضع اللفظي المتخيّل، الذي تقع فيه الأحداث، وتتحرك فيه الشخصيات القصصية، تصنعه اللغة، لتوازي به مكاناً موجوداً في الواقع أو الخيال"[١]. ويسمّى أيضاً الموضع أو مسرح الأحداث[٢].

وبرغم ندرة الإنجازات النقدية المتعلقة بالمكان، "فإنها تركّز على أهمية هذا العنصر وتعتبره عنصراً شكلياً وتشكيلياً من عناصر العمل الفني، وليس فقط مجرد خلفية تقع فيها الأحداث المروية"[٣].

فالمكان عنصر مركزي، ترتبط به العناصر البنائية الأخرى، فالشخصيات تحتاج مكاناً لحركتها تؤثّر فيه وتتأثر به، والأحداث لا تحدث في الفراغ، وسردها يستحيل إذا تمّ اقتطاعها وعزلها عن الأمكنة، والزمان يحتاج مكاناً يحلّ فيه ويسير منه وإليه، بل أن الزمان كامن في المكان وأشيائه المشكلّة لجغرافيته[٤].

فهو الوعاء الذي يحتوي الحدث القصصي، ففي المكان تولد الشخوص وتتحرك نحو النمو القصصي، وتتدافع الأحداث نحو التعقيد والذروة، وبحسبك أن تتصور أشخاصاً يولدون في اللّامكان، يتحركون في فراغ، وبحسبك كذلك أن تتصور أحداثاً تتم فضلاً عن أن تتشابك وتتنامى في اللّا شيء، ثم عليك أن تحكم بعد تصور هذا، ما يمثله المكان من أهمية[٥].

يجب أن يهتمّ الكاتب القصصي بتحديد المكان اهتماماً كبيراً ليعطي الحدث القصصي قدراً من المنطق والمعقولية، "كذلك ينبغي أن يعنى الكاتب بتصوير مفردات المكان الذي تتحرّك فيه الشخصيات، لان القارئ قد يستشفّ من هذا التصوير دلالات كثيرة، تفسّر أو تعمّق أموراً تتصل بالحدث أو بالشخصيات أو بهما

---

[١] تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص١٢٢ .
[٢] ينظر : الوجيز في دراسة القصص ، ص١٦٧ .
[٣] المكان في العمل الفني: دراسة في المصطلح، احمد زنيبر، www.arab-ewriters.com.
[٤] ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص١٢٢ .
[٥] ينظر : تجليات المكان فى السرد ، محمد محمود أبوعلي، www.maamri-ilm2010.yoo7.com

معا"[1]. وهذا لا يعني أن الروائي مجرد كاميرا تجول في أنحاء المكان مجرّداً النص من الحيوية أو معتمدًا على الواقعية الصرفة، إنه يصوّر المكان من خياله وتصوراته، فالمكان في العمل القصصي هو المكان اللفظي المتخيّل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لأغراض التخيّل الروائي وحاجاته[2].

والعالم السردي في مجمله، هو عالم يزخر بالعلاقة بالمكان، على اعتبار أن هذا المكان هو الكينونة المركزية في الكشف عن علاقة الشخصية السردية بفضائها، أو عن حساسيتها تجاه الحيّز الذي تعيش فيه أو تتخيله، ليغدو هذا المكان أو الفضاء أو الحيّز هو العتبة أو المفتتح الذي يكتبه القاص أو السارد في بداية نصّه في أحيان كثيرة[3].

وبينما نجد المكان في الرواية التقليدية مجرد خلفية تتحرك أمامها الشخصيات، نراه في الأعمال الإبداعية الحديثة بوصفه بطلاً من الأبطال، ومحوراً محرّكاً للشخوص والأحداث، فلم يعد أحجاراً وتراباً وكومة غبار، إنه الكائن الذي نألفه، نحبّه، ندافع عنه، ثم نشعر بالأسى لفقده. على أن الإفراط في وصف الأمكنة يضر بالعمل لاشك، ويعمل على التوقف السردي، خاصة إن كان غير خادم للنص[4].

إما فيما يخص العلاقة بين الواقع والمكان، فهناك من يرى أن المكان في الفن يجب أن يعكس بالضرورة ما هو موجود في العالم الخارجي، وهناك من يرى أن ما يجب أن يحتويه المكان هو فقط درجة من المتشابهات مع المكان على الأرض؛ بل ثمّة من نحا نحواً آخر حين جعل من حق الفنان أن يبتعد عن المتشابهات وعن كل ما يشير إلى مصدر مكاني خارجي[5].

---

[1] جمالية المكان في الرواية والقصة القصيرة ، حسين علي محمد ، مدونته الخاصة http://hamohd99.maktoobblog.com

[2] ينظر : تجليات المكان في السرد .

[3] ينظر : السردية الكابوسية والمكان في القصة القصيرة ، حسين المناصرة ، www.knol.google.com

[4] ينظر : أبعاد المكان فى مجموعة عود ثقاب واحد، محمد عبد الحميد خليفة، www.hani.maktoobblog.com

[5] ينظر : المكان في العمل الفني: دراسة في المصطلح .

أنـواع الـمكـان

يميّز بعض النقاد بين نوعين من المكان وهما:

١- **المكان الحقيقي،** ويمكن تقسيمه إلى:

أ- **المجازي**: وهو الذي نجده في رواية الأحداث وهو محض ساحة لوقوع الأحداث لا يتجاوز دوره التوضيح، ولا يعبّر عن تفاعل الشخصيات والحوادث.

ب- **المكان الهندسي:** وهو الذي تصوّره القصة بدقّة محايدة، تنقل أبعاده البصرية ، فتعيش مسافاته، وتنقل جزئياته، من غير أن تعيش فيه.

٢- **المكان الذاتي:** وهو المكان بوصفه تجربة تحمل معاناة الشخصيات وأفكارها ورؤيتها للمكان وتثير خيال المتلقي فيستحضره بوصفه مكانًا خاصًا متميزًا[١].

ويقسّم غاستون باشلار♦ المكان الذاتي إلى نوعين هما:

أ- **المكان الأليف:** أي المكان الذي نحبّه ونميل إليه وندافع عنه.

ب-**المكان المعادي:** وهو المكان الذي تتجسّد فيه الكراهية والصراع والألم[٢].

الـزمـن

يعرّف الزمن بأنه "العلامة الدالة على مرور الوقائع اليومية"[١]، وهو تلك المسافة الفاصلة بين الأحداث المختلفة، وهو في ابسط تعريفاته "علامة نمو الأشياء الموصوفة أو انكماشها"[٢].

---

١ ينظر : تجليات المكان فى السرد .

♦ غاستون باشلار (١٨٨٤ – ١٩٦٢): من أهم الفلاسفة الفرنسيين ، وهناك من يقول إنه أعظم فيلسوف ظاهري. دعا إلى التخلص من جميع القيود التي تحدّ من تذوقنا للإبداع عموماً وللشعر خصوصاً.

٢ ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة في العراق ، ص٢٥٥ .

ولا بد للقصة أن تروى في زمن معين: ماض أو حاضر أو مستقبل، حتى ليمكن القول: إن الزمن هو القصة وهي تتشكّل، وهو الإيقاع في نموّها، فاذا كان الأدب يعدّ فناً زمنياً -إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية- فان القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن[٣].

ويمكن تصنيف الزمان إلى :

١- **الزمن الطبيعي:** وهو المسافة الزمنية للأحداث، وهناك من يصنّفه إلى:

أ- **الزمن الفلكي** (الليل- الصباح- الفجر- الظهيرة...)
ب-**الزمن الفيزيقي** (الواحدة، العاشرة...)
ت-**زمن الأفعال النحوي** (الماضي، الحاضر، المضارع)

٢- **الزمن الذاتي:** وهو الزمن الذي يقاس في مستوى إحساس الشخصية به على نحو مخصوص ، ويطلق عليه كذلك الزمن النفسي والوجداني، لأنه يستمدّ كنهه من انفعال الإنسان به أو من تجربته، فبعض الأزمنة تطول وتقصر بحسب النفسية ، كزمان الانتظار وزمان الأمل[٤] .

وهناك صعوبة عادة في دراسة الزمن، لعل من أسبابها انه ليس له وجود مستقل يستطيع أن يستخرجه الباحث من النص يتمثّله تمثّلاً ملموساً، مثل المكان أو الشخصيات، وكذلك لتعدد الأزمنة داخل النص، فهناك زمن الواقعة وأحداثها، وزمن الرواية والحكاية، وكذلك زمن قراءة النص[٥].

---

[١] التجريب في القصة العراقية القصيرة (حقبة الستينات) ، حسين عيال عبد علي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ٢٠٠٨ ، ص١٩٩ .
[٢] تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٣٥٥ .
[٣] ينظر : التجريب في القصة العراقية القصيرة ، ص٢٠٢ .
[٤] ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٣٦٥ .
[٥] ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، ص٣٥٥ – ٣٦٢ .

التداخل الزمني في القصة

أن زمن السرد ثابت لأنه يمثّل زمن كتابة القصة، أما زمن القصة فهو أكثر مطاطية وحركة، وهو زمن وقوع الحادثة، لذا تولّد من تداخلهما تقنيات متعددة تساعد القاص على بناء نصّه بشكل محكم، فبإمكانه أن يعتمد على حادثة ماضوية في بناء ثيمة قصته على وفق حالات الاستذكار والاسترجاع، فيما يكون زمن القص سابقاً زمن السرد، ويمكن أن ينبّئ بحادثة تقع في المستقبل تكون ثيمة قصته، باستخدام تقنية الاستباق (الإشراف) يكون فيها زمن السرد سابقاً زمن القصّ، ويمكن أن يجعل الزمنين مندمجين أي زمن السرد هو زمن القصّ، على وفق تقنية التوازي، وغالباً ما يكون الزمن النفسي في تواز مع الحالتين الأوليين[1].

إن القاص في القصة القصيرة غالباً ما يستعمل نوعين من صيغ تركيب الحدث في الزمن، هما:

١- **البناء المتتابع:** ويقصد به تتابع الوقائع في الزمان، ويمكن تعريفه بأنه البناء الذي يبدأ سرد الحدث فيه (من نقطة محددة، ويتابع وصولاً إلى نهاية معينة، دون ارتداد أو عودة إلى الخلف).

٢- **البناء المتداخل:** وهو البناء الذي تتداخل الأحداث فيه دون اهتمام بتسلسل الزمن، بل يجري فيه التلاعب بتوزيع الأحداث على زمن السرد، فقد تبدأ القصة بآخر أحداثها زمناً، أو من منتصفها، أو من أي نقطة فيها، ثم تتقدم أو تتراجع حسب التقنيات التي يستخدمها القاص[2]. والتداخل الزمني في القصة القصيرة يشمل:

أ- **الاسترجاع** (الارتداد، الخطف خلفاً، النكوص الزمني).

ب-**الاستباق** (الاستشراف).

ت-وهناك من يضيف **البناء المتوازي**: ويعتمد هذا البناء تقسيم حدث القصة إلى عدّة محاور، تتوازى في زمن وقوعها، ولكن أماكن وقوعها تكون متباعدة

[1] ينظر : التقاء الأدوات الفنية بين القص القرآني والقصة الحديثة .
[2] ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة في العراق ، ص٣٠٢ .

نسبياً، وتظلّ تلك المحاور بشخصياتها الخاصة بها، تنمو وتتطوّر، إلى أن تلتقي في خاتمة القصة، أو قد تظل معلقة[1].

في السابق كان الكاتب يتقيد بسيرورة الزمن وفقاً لأبعاده الثلاثة (ماض- حاضر- مستقبل)، ولا يحيد عن هذا الخط وهذا الترتيب، وكأنه شيء مقدّس يجب ألا يحيد عنه، ولكن هذه التقسيمات التقليدية لم ترق كثيراً للكاتب الحداثي، فبدأ يتمرّد على بنية الزمن بتكسير قيوده المعتادة؛ ليخرج القارئ من النمطية التي تعوّد عليها، ويدخله في شبكة زمنية تقفز به إلى الخلف حيناً وتعيده إلى الأمام حيناً آخر، ثم ترجعه إلى آنية اللحظة، وإن كان هذا التداخل الزمني يعدّ تشويشاً – كما أطلق عليه تودوروف♦ - إلاّ أنه تشويش قد يضفي أبعاداً جمالية إلى النص القصصي[2].

علاقة الزمان بالمكان

لا شك أن مسألة ارتباط الزمان والمكان وارد لا سبيل لإنكاره أو تجاهله، "فلا مكان بدون زمانه، لذا فالإحساس بفعالية المكان رهين بالإحساس بفعالية الزمان، هما بعبارة: وجهان لعملة واحدة، ومهما اختلفا أو تقاطعا، فهما يشكّلان –مع باقي المكونات الأخرى- بنية قصصية تعكس رؤية المؤلف لعالمه"[3]، وهما يمثّلان معاً بيئة القصة، "لكن يختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمان، فالمكان يمثّل الأدلة الخلفية التي تقع فيها الأحداث، بينما يمثل الزمان الأحداث نفسها وتطوّرها... فالزمان يرتبط بالإدراك النفسي، والمكان يرتبط بالإدراك الحسي"[4].

إن ارتباط عنصري الزمان والمكان معاً في النص الأدبي ارتباط له خصوصية، ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر، على خلاف الفنون الأخرى "حيث يسهل العثور على عنصر الزمان في فن الموسيقى مثلاً، وكذا يسهل العثور على عنصر

[1] ينظر : التجريب في القصة العراقية القصيرة ، ص٢٢٧ .

♦ تزفيتان تودوروف: ناقد وكاتب وفيلسوف، ولد في بلغاريا عام ١٩٣٩، يسكن في باريس وله عشرات الكتب النقدية والتاريخية والفلسفية.

[2] ينظر : فن كتابة الأقصوصة ، ص١٥ .

[3] المكان في العمل الفني: دراسة في المصطلح .

[4] تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص١٢٣ .

المكان في التصوير، بينما في القصة فالعلاقة بينهما علاقة ارتباطية لا يمكن تصوّر أحد طرفيها بمعزل عن الآخر، فالمكان عند أحدهم (جسد للزمان)، وبتعبير آخر إن الزمان مغروس في المكان"[1].

المبحث الثاني: تطبيقات عناصر العمل القصصي في القصة الصحفية

عناصر العمل القصصي من حدث وحبكة وبيئة تدخل في كل شكل من أشكال القصة، ولكن طريقة استعمال هذه العناصر هي التي ستعطي القصة تصنيفها الخاص، ونوعها المميّز عن بقية أنواع القصّ، ولذا سنقوم في هذا المبحث بدراسة تطبيقات هذه العناصر في المجاميع القصصية الثلاث الخاصّة بالقصص الصحفية الفلسطينية الفائزة بمسابقة العودة للسنوات ٢٠٠٨، و٢٠٠٩، و٢٠١٠، التي يقيمها مركز البديل في رام الله .

تطبيقات الحدث في القصة الصحفية

[1] أبعاد المكان في مجموعة عود ثقاب واحد .

إذا كان الحدث في القصة القصيرة يعدّ من أهمّ عناصرها، فهو في القصة الصحفية أهمّها على الإطلاق، فالقصة الصحفية ما هي إلّا وسيلة لنقل الحدث إلى القارئ بطريقة جذابة ومؤثّرة، ولذا هي أشبه بما يعرف بالقصة التقليدية، التي يكون فيها الحدث محورها الرئيس، وتكون بقيّة العناصر في خدمته، بتوضيحه وتسليط الأضواء عليه.

ومصدر الحدث في القصة الصحفية، هو الواقع المعاش وليس شيئاً آخر، فدخول الخيال إلى الحدث في القصة الصحفية يحرف هذه القصة عن وظيفتها الرئيسة، ويغيّر انتماءها من الصحافة إلى الأدب، ولذلك نرى بعض كتّابها يؤكدون هذا المعنى – مع أنه بديهي - بتذييل قصصهم بعبارة "القصة من وحي الواقع"[١] أو "مضمون القصة ليس من نسج الخيال"[٢].

فكاتب القصة الأدبية يستعمل مبدأ العزل والاختيار- من الواقع أو الخيال- لتتجلّى الفكرة العامة التي تقوم عليها القصة، أما كاتب القصة الصحفية فهو ملزم بالاكتفاء بما جمعه من معلومات وملاحظات خلال تتبّعه للحدث، ومثل هذا الأمر يرتّب على كاتب القصة الصحفية أعباء كثيرة في تقصّيه للخبر، فهو لن يأتي بالحدث وأشخاصه وما يجيب به عن الأسئلة الستّة فقط (من؟، ماذا؟، متى؟، أين؟، لماذا؟، كيف؟) من موقع الحدث بل عليه أن يسجّل كل ما يحيط به من مشاهد، وانطباعات، وأقوال، وأوصاف، ومن ثمّ يستعمل مبدأ العزل والاختيار الذي سيعطي قصته الجدارة الصحفية[٣]، ولذلك نرى أن بعض القصص الصحفية قد يستغرق أياما أو أشهر أو حتى سنوات.[٤]

والحدث أو الخبر القصصي هو المادة الخام التي تصنع منها القصة، ولكن اشترط نقّاد القصة القصيرة –كما ذكرنا في المبحث الأول-، عدّة شروط ليكون الحدث

---

[١] نحن نحب الحياة ما استطعنا إليها سبيلاً... قصص صحفية، مجموعة كتّاب، جائزة العودة٢٠٠٩، مركز البديل – رام الله – فلسطين، ص٩.
[٢] نفسه، ص١٥.
[٣] ينظر : في الكتابة الصحفية، ص٥٥.
[٤] ينظر : نظرة، جمال عبد الجواد، صحيفة الأهرام المسائي، ٢٦ تموز ٢٠١٠ السنة ٢٠ العدد ٧٠٢٩.

صالحاً لان تتشكّل منه قصة أهمّها (أن يكون ذا اثر كلي ومشوق وله بداية ووسط ونهاية، وأن تتصل تفاصيله وأجزاؤه ببعضها البعض) .

وفي المقابل فإن للإعلام شروطه الخاصة في اختيار الأحداث الصالحة لأن تكون خبراً ينشر، إذ إنه حدّد قيماً تقاس عن طريقها أهميّة الخبر، وأبرز هذه القيم: (الجدّة أو الآنية، وقرب أو أهمّية المكان، والشخصيات البارزة، وأهمّيته للناس، والصراع والإثارة و التشويق، والغرابة أو الطرافة، وتضمّنه لجانب إنساني) وتسلسل هذه القيم وحجم الاهتمام بها يمثّل أحد مكونات السياسة التحريرية لكل مؤسسة إعلامية[1].. والمقارنة بين الشروط والقيم في الاتجاهين تبيّن أن أساس الاختلاف هو اختلاف الوظيفة، فنقّاد القصة اشترطوا ما يحقق لهم البناء الفني المؤثّر، ومنظّرو الإعلام وضعوا من الشروط ما يحقق لهم أعلى درجات الإنقرائية لأخبارهم.

وكاتب القصة الصحفية كان عليه لزاماً أن يراعي التوفيق بين هذين النوعين من الشروط عند اختياره للحدث الذي يبني عليه قصته ، إذ إن الإخلال بشروط القصة يضعف من بنائها الفني، أما الإخلال بمراعاة قيم الأخبار فقد تحرمه من نشر عمله أصلاً. ولعلّ العوامل المشتركة كالصراع والإثارة والتشويق، والجانب الإنساني، تسهّل مهمّة الكاتب للقصة الصحفية .

إن هذه المقدّمة تمكننا من فهم بعض عوامل الاتفاق والاختلاف الدقيقة بين القصتين، وضرورة بقاء مسافة من التميّز بينهما .

وفي الدراسة لنماذج القصص الصحفية نجد أن معظم هذه القصص قد حوت على أكثر من حدث، ففي قصة (فوزية الضريرة رسمت خارطة بلدنا)[2] تتسلسل الأحداث كذكريات منوّعة، ففيها أحاديث المخيّم، وكرت (بطاقة) التموين، ثم حكايات فوزية، وبعدها تأتي السفرة المدرسيّة، وتختم بحادثة المشاركة في المسابقة ومحاولة

[1] ينظر: دليل الصحافة ص٥ ، وينظر أيضا : صناعة الأخبار، ص٦٧.
[2] قرنفل الذكرى وطريق العودة .. قصص صحفية، مجموعة كتّاب، جائزة العودة٢٠٠٨، مركز البديل – رام الله – فلسطين، ص٢٩.

رسم خارطة البلد، وهذا ما نراه أيضاً، في قصة (التهجير بعيون بدويّة)[1] و (حلم من تراب)[2] وغيرها.

وقد يختلط هدف التوثيق في ذهن الكاتب مع هدفه في بناء قصته، ففي قصة (عشرة أيام عودة)[3] نرى الكاتب يخرج عن محور قصته لعدّة مرّات ليوثّق بعض مشاهداته في أثناء رحلته لإسرائيل، فهو يتكلّم أحياناً عن لغتهم مثلاً " وإن كنت سأكتشف فيما بعد أن اليهود الأوروبيين سيلغون عمليّاً كل الألفاظ المشتركة مع العربية كالعين مثلاً، لأنها صعبة عليهم؛ أي أنهم سيحوّلون العبرية إلى شيء (لا سامي) من ناحية اللفظ على الأقل"، وأحيانا عن معابدهم " سألت تومر عن المعابد اليهودية التي لم أر أيّاً منها في تل أبيب؛ فأخبرني أن المرء لا يستطيع تمييزها عن البيوت العادية، لكن هذه البيوت نفسها تكاد تكون بيروتية، أو هنغارية، أو ربما روسية."

وأحياناً عن معاناة العرب في الداخل "كان يجلس إلى جانبي في (الميكرو-باص) من القدس إلى تل أبيب عامل فلسطيني من نابلس؛ حدّثني عن معاناة أهل الضفّة الذين يبحثون عن عمل في إسرائيل. حدّثني عن تلك الليلة التي رافق فيها مهرّباً يعرف جيّداً الأماكن التي يمكن فيها القفز من فوق الجدار، وهي أماكن نادرة ولا يعرفها إلا خبير، كان الوقت ليلاً فلم ينتبه المسكين إلى شظايا الزجاج أو المعدن المسنن في حافة الجدار والتي انغرزت في اليد مسببة جرحاً عميقاً جعل الرجل ينتهي في المستشفى؛ ثم في السجن بدلاً من العمل. رأيت الندبة العميقة في راحة يده" مبتعداً عن الحدث الرئيس في زيارته للقبّاعة♦ .

---

[1] سلام على الذين مضوا .. وللحلم بقية .. قصص صحفية،ص٤١، مجموعة كتّاب، جائزة العودة٢٠١٠، مركز البديل – رام الله – فلسطين.

[2] نفسه، ٢٧.

[3] نحن نحب الحياة ، ص١٥.

♦ القبّاعة: قرية فلسطينية تابعة لقضاء صفد في فلسطين المحتلة، وهي موقع أثري.

وقد يجمع القاص بين حدثين مستقلّين يربط بينها عامل معين، كما في قصة (شتلة عنب ودواليا ومخيّم)[١] فهو يروي قصتين لعائلتين مختلفتين تجمع بينهما الزراعة في المخيّم، وكذا الحال في قصة (تراب عفا أغلى من الذهب)[٢].

والمجيء بأحداث متعدّدة، مترابطة أو غير مترابطة، تكرّر كثيراً في هذه القصص، ولعل ذلك يعود لغلبة المعايير الصحفية التي تدفع باتجاه زيادة كمّ المعلومات المنقولة للقارئ[٣]، على معايير القصة التي تدفع باتجاه التركيز والتكثيف، وتوحيد الحدث وأثره الكلي.

ولكن هذا لا يعني عدم وجود قصص حافظت على وحدة الحدث أو الأحداث لتحقق الأثر الكلي، كما في قصة (الطريق إلى جفعات حبيبا)[٤] وقصة (من ريحة البلاد)[٥].

ويلاحظ أيضاً تكرار بعض الأحداث في أكثر من قصة ، ولا نقصد بذلك الحوادث الرئيسة من تهجير ومعاناة – إذ إنها موضوع المسابقة - ، ولكن نقصد بعض الحوادث الجزئية ، مثل حدث نسيان شيء (الطاحونة) أو (المذياع) مثلاً عند التهجير، بل إنه تكرّر نسيان الطاحونة أيضاً في قصة (التهجير بعيون بدويّة)[٦]، أو اللقاء بين لاجئ فلسطيني يعيش في مخيمات لبنان يبيع الشاي أو القهوة مع فلسطيني آخر من خارجها، على شواطئ بيروت، وفي (الروشة)♦ تحديداً ، كما في قصتي (من ريحة البلاد)[٧] و(كأس شاي)[٨]، ولا أدري هل هي توارد خواطر أملتها وحدة

---

[١] سلام على الذين مضوا، ص٩.
[٢] قرنفل الذكرى، ص٣٥.
[٣] ينظر : دليل الصحافة ، ص٣.
[٤] نحن نحب الحياة، ص٩.
[٥] قرنفل الذكرى، ص٢٣.
[٦] سلام على الذين مضوا، ص٤١
♦ صخرة الروشة: معلم سياحي لبناني عبارة عن صخرتين كبيرتين قريبة من منطقة الروشة في بحر بيروت الغربي.
[٧] قرنفل الذكرى، ص٢٣.
[٨] سلام على الذين مضوا، ص٤٧.

الموضوع، أم أنها تكرار للأحداث نفسها بعد إجراء بعض التغييرات والتحسينات الجزئية.

إن الأحداث التي تصلح أن تكون قصصاً صحفية كثيرة، بعدد ما يجري من أحداث على هذه المعمورة – طبعاً مع مراعاة لما ذكر سابقاً من شروط وقيم -، ولكن قد يكون تحديد الموضوع هو الذي ضيّق دائرة الاختيار.

أما فيما يخصّ موضوع القصة، فإن مواضيع هذه القصص متشابهة غالباً، ولعل ذلك يعود إلى أنها جاءت في سياق مسابقة، حدّدت سلفاً موضوع القصص، إذ إنها اشترطت أن تكون مواضيعها حول"تعزيز مفاهيم ثقافة العودة إلى الديار الأصلية"[١]، ولكن تميّزت بعض هذه القصص في طريقة تناول هذه المواضيع.

تقاربت المعاني والأفكار داخل هذه القصص أيضاً، لتقارب مواضيعها، وغالباً ما كان يصرّح القاص بالمعنى الذي أراده، ولم يضمره إلّا قليلاً، ولعلّ ذلك يتناسب مع نوع الجمهور الذي يقصده كاتب القصة الصحفية، على عكس القصة القصيرة التي يعدّ فيها التصريح بالمعنى علامة ضعف، وقد يكون هذا التصريح عن طريق العنوان مباشرة، أو بمقدمات أو نهايات، وقد يكون على لسان بعض الشخصيات في القصة، وبعض القصص صرّحت عن المعنى المراد لأكثر من مرّة.

فقد صرّح الكاتب بما يريد من معنى من خلال العنوان في قصة (كنّا وما زلنا)، وكرّر هذا المعنى في مقدمة قصته، ومن ثمّ انطلق يسرد قصته ليثبت لنا ما قرّره ابتداء، وهو المعنى نفسه الذي دارت حوله قصة (حفنة تراب وغصن جمّيز)[٢]، إلّا أنها أجّلت التصريح به إلى النهاية، وعلى لسان إحدى شخصياتها "وفي تلك اللحظة أعيش وكأنني اسمع وأرى أبا أحمد يقول لي ولكلّ العالم: الصهاينة مرّوا من هنا.. ونحن باقون.. لتبقى فلسطين".

[١] ينظر : شروط مسابقة العودة، www.badil.org.
[٢] نحن نحب الحياة، ص٧١.

ومن المفيد أن نذكر هنا، أن المعنى في القصة القصيرة هو الغاية الرئيسة في عمل القاص، ولذا يستعمل كل عناصر القصة من حدث أو شخصية أو بيئة للوصول إليه، ولكنه في القصة الصحفية احد العناصر وحسب، وقد يكون الحدث وتفاصيله أكثر أهمية منه أحياناً.

تطبيقات الحبكة في القصة الصحفية

قد تكون الحبكة من أهم نقاط الاختلاف والتمايز بين القصة الصحفية والقصة القصيرة، فإذا كان اختيار الحدث المناسب قد يشكّل جزءاً من الاختلاف، فإن عملية صياغته هي التي تحدد طبيعة ما نكتب.

فحبكة القصة القصيرة هي التي تربط الشخصيات والأحداث والبيئة بشبكة من العلاقات المنطقية، التي تحقق المعنى، وتحافظ على سببية التنقل في المشاهد، وتعمل على إزاحة كل ما لا يؤدي لذلك، لتحقيق وحدة الانطباع الذي هو أحد شروط القصة القصيرة، ولكن مثل هذا التعريف قد يتصادم مع طبيعة العمل الصحفي ومتطلباته في نقل المعلومات وتوثيق الأحداث، حتى لو كان ذلك على حساب الترابط السببي للأحداث.

فوظائف المقدمة والعقدة والنهاية ضمن الحبكة القصصية، قد تختلف عن وظائفها في العمل الصحفي، ولذلك قد ينبغي على الكاتب أن يحدّد وجهته، أما أن يلتزم بحبكة القصة فيكون عمله اقرب ما يكون للقصة الأدبية كما في قصة (من ريحة البلاد) و(قالت لي امرأة وغابت) و(سرّ اللون الأزرق)، أو يكون حرّا فيما يضع وما يرفع من معلومات وتفاصيل تخدم عمله الصحفي، فيتحوّل موضوعه لما يشبه التقرير الصحفي، كما في قصة (ثلاثة إجتياحات والقاتل واحد) وقصة (مصطفى).

وقد لا يكون الأمر بهذا الاستقطاب، فان للحبكة مكونات رئيسة من مقدمة وعقدة ولحظة تنوير، ولها أنواع منها ما هو تقليدي يبدأ بالمقدمة وينتهي بلحظة التنوير، ومنها ما هو حديث يبدأ من العقدة، ومنها ما يبدأ بلحظة التنوير أو النهاية – كما ذكرنا في المبحث السابق-، وبهذا المفهوم الواسع للحبكة أمكن لبعض الكتاب أن يستثمروا منها ما يلائم قصصهم الصحفية مع مراعاتهم لما تريده الصحافة منهم من معلومات إضافية وتعليقات ضرورية عندما تستدعي الحاجة.

ففي قصة (تذكار من الأثمد)[1] يستعمل الكاتب تقنية الحبكة التقليدية في عرض أحداث قصته، فيبدأ بمقدمة ترسم ملامح الشخصية الرئيسة (جميلة) " قرابة ثلاثة عقود وهي تدور من بيت لبيت، وتجوب أحياناً بعض القرى المجاورة، تحمل عبوات الأثمد (الكحل) وتروِّج بضاعتها بكلامها الدافئ: من أجل عيونكم يا صبايا ومن أجل أطفالكم الصغار..." ثم تتسلسل الأحداث حتى تصل للعقدة، في زيارة للأرض التي ولدت فيها ، ثم يكون الشوق ومحاولة تكرار الزيارة، إلى أن تصل القصة إلى نهايتها بوفاة (جميلة) وهي تحلم بالعودة كل يوم، ولكن هذه الحبكة لم تمنع الكاتب من الاستطراد بمشاهد منوعة من ذكريات الشخصية الرئيسة، والتي قد لا يكون لها دور كبير في دفع عجلة القصة إلى الأمام، كما تطلب منه الحبكة القصصية.

والطريقة التقليدية في بناء الحبكة تكرّرت في عدد من القصص، خاصّة ما يتعلق بسرد الذكريات، كما في قصة (العتبة) و (حلم من تراب) و (تهجير بعيون بدويّة)، إذ تبدأ هذه القصص بمشهد يصف راوي الحدث، ثم يتركه ليسرد الأحداث بتسلسل زمني طبيعي، تتخلله بعض المقاطع المتنقلة في الزمن، ما يمثّل التداعي الحر في الذاكرة.

أما في قصة (ساعة أمي) فقد اعتمدت الكاتبة في حبكتها على طريقة الارتجاع الفني، إذ انطلقت من مشهد في نهاية الحدث "أخبّئها كجوهرة نادرة، أخاف من ضياعها، فأهرع في لحظات عديدة لتفقّدها، أتفحّصها ثم أعيدها ثانية؛ إنها ساعة أمّي

[1] سلام على الذين مضوا، ص٦٥.

الأثريّة. الساعة هي الأهم والأكثر رمزية ضمن مجموعة مقتنياتها القليلة، التي احتفظ بها بعد وفاتها منذ ست سنوات خلت" ثم تعود لتروي قصة أمّها وطفولتها ومن ثمّ مرضها، ولا تنسى أن تنهي قصتها بالمشهد نفسه الذي بدأت به (القفل التدويري) "وبقيت ساعتها الماسية واقفة عند جدران ذاكرتها، وبقيت أنا أنظر إلى الساعة وأخبّئها وأنتظر..."

وطريقة الارتجاع الفني تكرّرت في أكثر من قصة، ففي قصة (ثلاثة إجتياحات والقاتل واحد)[١] تبدأ القصة بمشهد المدرسة وما تعرّضت له من اقتحام وإطلاق رصاص ، ومن ثم تعود لتروي المشهد بالتفصيل، والأمر نفسه في قصة (لم الشمل والنوم على حلم العودة)[٢]، إذ إن القصة تبدأ بخبر وصول إذن لمّ الشمل، ثم يرجع الكاتب ليتحدث عما عانته (صبحة) وزوجها (عبد الله) من ألم لفراقهما الإجباري الذي دام ١٣ سنة، مع عرض فقرات كاملة من المعلومات الصحفية في أثناء روايته لمعاناتهما.

لم يكن العائق المعلوماتي هو الوحيد في ضعف حبكة بعض القصص الصحفية، ولكن قد يكون ضعف الخبرة والمهارة أيضاً سبباً في ذلك، فقد جاءت بعض القصص غير مدركة لأهمية البداية مثلاً، كما في قصة (سجّل ذاك هو الفلسطيني)[٣] إذ إنها تبدأ بمقدمة إنشائية طويلة، كان من الممكن الاستغناء عنها.

وكذا الحال في قصة (كنا وما زلنا)[٤] إذ تبدأ بـ" كم ستبدو كلُ تلك القياسات الزمنية ضخمة، كم ستتمطى وتفرد ضفائرها على مساحة الصفحة، وكم ستغري أعينا على رفع ما يعلوها من حواجب، لكنها ستظلّ صغيرة، تنمو تحت سقف اعتبارات أكثر دقة، و أبعد أثراً، واشد نقاءً. وتظل "نحن" في الجملة أعلاه، أطول مسافة زمنية يمكن لها أن تعدو، أن تسبق عقارب الساعة، ودقّات الحقيقة... وكان لنا منه ماء، وبيت، وهواء يزرع في رئتينا حنيناً سرمدياً للعودة"، وبعد هذه المقدمة

[١] قرنفل الذكرى، ص٥١.
[٢] نفسه، ص١٧.
[٣] سلام على الذين مضوا، ص٥٣.
[٤] نحن نحب الحياة، ص٢٥.

الإنشائية تأتي البداية الحقيقية للقصة " ثلاثة أخوه... كنا، وكان لنا أبٌ وأمّ، وجدّة تسير بظل زيتونة."

وهذا الكلام ينطبق على النهايات أيضاً، ففي قصة (ساعة أمي) وبعد أن ينهي الحكاية، يرجع الكاتب ليضيف مقتبسات، لا تتناسب مع بناء القصة، ولا تعطي معلومات تحتاجها الصحافة "وكما يقول ادوارد سعيد♦: (إن التاريخ، وبخاصّة تاريخ الضحايا، يستمر في الوجود ولا يمحى بسهولة، وهو يستطيع أن يستعيد الحياة بفضل نماذج من الشهادات الشخصية.)

(ويظلّ المحكي الجامعي عن الماضي المكتوب من لدن المؤرخين والسيوسيولوجين هو ناقصاً، أو على الأقل مفصولاً عن الواقع الممتلئ والمحسوس الذي يدين بالكثير للحياة والإدراك النسائيين، أصوات وروائح، صور، ملابس، مشاهد منزلية، حدائق، كلها مظاهر غائبة عن المحكيات الأكاديمية ومضحّى بها لصالح سرد أكثر تجريداً للماضي...)، كما تقول جين سعيد مقدسي♦ في كتاب ذكريات من القدس."[1]

هذه النماذج لا تنافي وجود نماذج أخرى من القصص الصحفية، تميّزت في توظيفها للبدايات، كما في قصة (عشرة أيام عودة) و(المذياع)، وأخرى تميّزت في نهاياتها، فقصة (يا شمس يا شمّوسة) ختمت بمفارقة جميلة، فبعد حديث السارة الطويل عن فقر جدّتها، وشربها الشاي بدون سكّر لعدم استطاعتها شرائه، تفاجأت بعد عودتها من المدرسة في نهاية القصة " أقترب أكثر فأرى جسد جدّتي بلا حراك، جدتي ماتت! نوبة سكّر أودت بحياتها في لحظات! أبكي في ركن منزو، ولا أحد

♦ ادوارد سعيد (١٩٣٥-٢٠٠٣): كاتب وناقد وأكاديمي فلسطيني- أميركي، أستاذ الأدب المقارن في جامعة كولومبيا.

♦ كاتبة مقيمة في بيروت من أصل فلسطيني، ماجستير في الأدب الانكليزي من جامعة جورج واشنطن.

١ سلام على الذين مضوا، ص٢٤-٢٥.

يلتفت إليّ. كيف تموت جدتي من ارتفاع السكّر وعلبتها المعدنية فارغة من السكّر؟"[1].

وقد جاءت النهاية في قصة (كنا وما زلنا) مفاجئة بموت والده، بجملة في غاية التكثيف والتركيز والإيحاء "بعد اثنين وعشرين يوماً؛ خمسمائة وثماني وعشرين ساعة، ثلاثة إخوة كنّا، وكان لنا أمّ، وجدة تدفن ابنها، وتزرع أمام البيت زيتونة" ، وقد أحسن في التلميح لهذه النهاية قبل مدة، ففي زيارته لجدّته وأبيه قبل يوم من إنتهاء الحرب " كانت تضمّه، رأيت والدي في حضنها طفلاً صغيراً، ينقش على كل حجارته حق العودة"[2].

ومما قد يعيق استعمال عناصر الحبكة أيضاً في مجال القصة الصحفية، هو تدخّل المحرّرين الصحفيين في الصياغة النهائية لها. إن القصة القصيرة والأعمال الأدبية عموماً لا تجيز لأي شخص – باستثناء كاتبها – التغيير والتبديل أو القطع والحذف، وهذا غير موجود في القصة الصحفية، فإنها تكتب غالباً من قبل موظف في مؤسسة صحفية لها قواعدها الخاصة، وفيها من المسؤولين – سكرتير التحرير مثلاً – من له الحقّ في القصّ والتغيير، وهذا ممّا يؤثّر في ترابطها وتماسكها (حبكتها)، ولعل هناك ما يبرّر ذلك في الصحف من سياسة تحريرية أو ضعف الكاتب، أو محدودية المكان، وما إلى ذلك.

ولذلك قد لا يكون تطبيق الحبكة القصصية بكل شروطها ممكناً في معظم القصص الصحفية، إلّا أنّه من الممكن دائماً استثمار بعض عناصرها (المقدمة، والعقدة، والنهاية) بصورة متميّزة وفعّالة، تعطي للقصة الصحفية رونقها وجاذبيتها، وكذلك يمكن استعمال طرائقها المتعدّدة في عرض الأحداث، وهذا أيضا يجعل من القصص الصحفية أكثر تنوعاً وإمتاعاً .

[1] نفسه، ص٣٩.
[2] نحن نحب الحياة، ص٢٨،٢٧.

تطبيقات المكان في القصة الصحفية

يعدّ المكان من العناصر الأساسية في العمل القصصي، وهو أيضاً عنصر أساسي من مكونات العمل الصحفي، إذ إنه الجواب عن سؤال (أين؟)، ولذا حافظ على هذه الأهمية في القصة الصحفية، فلا نكاد نجد قصة إلّا والمكان يتصدر فيها اهتمام الكاتب، لا سيما القصص الصحفية موطن الدراسة، إذ إنها جاءت في سياق مسابقة حول مفهوم العودة، والعودة بمفهومها البسيط، هي رجوع الفلسطينيين أهل الديار الأصليين إلى ديارهم التي هجّروا منها واستوطنها المحتل الإسرائيلي.

لذلك نرى أن كثيراً من هذه القصص هي قصص مكان بامتياز، إذ إنها تدور حول ذكريات تربط الشخصية الرئيسة بمكان ولد ونشأ فيه، وله معه ذكريات وحنين، بعضهم يعود ليراه وبعضهم يشيخ أو يموت وهو يأمل العودة .

ولعلّ من نافلة القول التذكير بأن المكان في القصة الصحفية هو مكان حقيقي ولا يدخل فيه الخيال إلّا في أضيق الحدود، ولذلك يتطلب التصوير المناسب له ملاحظة دقيقة لمكان الحدث من قبل الكاتب وتسجيله كل صغيرة وكبيرة، كي يستطيع بعدها استخدام هذه الوفرة من الملاحظات في تكوين الصورة المطلوبة للمكان، ولذلك كان من أحد شروط كتابة القصة الصحفية الوجود في مكان الحدث[1].

وفي المبحث الأول، تكلمنا عن نوعين للمكان (حقيقي وهو يشمل المجازي والهندسي، وذاتي يشمل الأليف والمعادي)، وسنقوم بدراسة هذه التقسيمات في القصة الصحفية فيما يأتي:

فقد جاء في كثير من القصص ذكر لأماكن حقيقة جرت فيها الأحداث، وكانت مسرحاً تحرّكت فيه الشخوص، ونقلت بصورة إخبارية غير ذاتية، ففي قصة (مصطفى)[2] يذكر الكاتب "ولد مصطفى لعائلة فقيرة ومحافظة تعيش في مخيّم عين الحلوة يبعد حوالي ١٠٠ كلم عن مخيّم نهر البارد شمال لبنان"، ويتكلّم عن انتقاله

[1] ينظر : الكتابة المرئية.
[2] نحن نحب الحياة، ص٥٣.

بعد ذلك " حضر مصطفى إلى بيت خاله في مخيم نهر البارد بهدف تدريسه بعد أن حصل على درجات متدنية في المدرسة "، فهي مجرد أماكن جرت فيها بعض الأحداث بوصف مجازي سريع، ومثل هذه الإشارات لبعض الأماكن قد لا تخلو منها قصة إلا نادراً.

ولكن أحياناً يأتي ذكر مفصّل للمكان (حقيقي هندسي) من دون دخول الجانب الذاتي من حبّ أو كره لذلك المكان، فقصة (ثلاثة اجتياحات والقاتل واحد) تبدأ برسم صورة متكاملة لمسرح الأحداث "كان مسرح الجريمة مروعاً ومذهلاً في صباح يوم ١٨تشرين الأول ٢٠٠١ بمدينة جنين، وبالتحديد في مدرسة الإبراهيميين الأساسية للبنات. دماء، وحقائب، وكتب مدرسية، وأحذية طالبات كانت مبعثرة بين مقاعد الصف الأول ب التي كانت مقلوبة رأساً على عقب وملطخة بالدماء. كل ذلك كان تحت سبورة الصف التي كتب عليها أحرف من درس اللغة الانكليزية (a,o,u,p,s)، وكذلك أعداد من الرقم صفر حتى الرقم ٩ من درس الحساب. وشاهدت ثقوب رصاص الرشاشات الثقيلة الذي اخترق الصف منتشراً بين هذه الحروف والأعداد على سبورة الصف"[١] هذا الوصف الدقيق لمشهد مؤلم لم ينعكس على حبّ أو كره هذا المكان، بالتأكيد نحن نتكلم عن استنكار من أجرم بهذه الطريقة، لكن الكره للجرم لا لمسرح الحدث.

وفي قصة (الأرصفة)[٢] لعب الرصيف مثل هذا الدور، فبعد أن دمّر الاحتلال منازل عدّة عوائل كانوا يسكنون في حي الشيخ جرّاح في القدس المحتلّة وطالبهم بالرحيل، اعتصمت هذه العوائل على الأرصفة على بعد أمتار من بيوتهم المهدّمة وقرروا البقاء، فهذه العوائل " تفترش الأرض ... تحت شجرة كبيرة كثيفة، يلفّ ساقها بشادر ليشكل مسكنا مؤقتا (خربوش)"، فتكون هذه الأرصفة والمساكن المؤقتة مسرحاً لقصة تمتد لشهور طويلة.

[١] قرنفل الذكرى، ص٥١.
[٢] نحن نحب الحياة، ص٥٩.

إن وجود المكان بصورته الحقيقية في هذه القصص يعدّ ثانوياً مقارنة بما يسمّى بالمكان الذاتي، بنوعيه الأليف والمعادي، فجزء كبير من هذه القصص جاءت – بفعل موضوع المسابقة – تتحدث عن مكان أليف أجبرتهم النكبة على تركه، ومكان معاد ألجأتهم الظروف إليه.

تواجهنا قصة (فوزية الضريرة رسمت لنا خارطة بلدنا)[1] بشخصية تعلّقت بأرض شرّدت منها منذ كانت طفلة، ومع أنها فقدت بصرها في أثناء صباها، إلّا أنها اختزنت في ذاكرتها وفي قلبها صورة تلك البلدة (المجدل) التي كانت آخر ما رأته عينها، تحكي لابن أختها عن هذه البلدة "حكت لي عن جوامع البلدة، ومقاماتها، وأسواقها، بيّاراتها، بيادرها، مطاحنها، مدارسها، ...ومحاكمها، وأفران الخبز، وعن مقبرة أهل البلدة القديمة، والخرب القديمة تحت الأرض، وبئر رومانيا، حتى غرست عميقا فيّ ثقافتهم، قصصهم الشعبية، وأمثالهم، وثمار التين، والبرتقال... وتصف كيف كانت حين تتكسر أشعة الشمس على عناقيد العنب، وعلى سنابل القمح والشعير كحلّة من ذهب، وأشجار البرتقال المتباهية بنضارة خضرتها..." .

استطاعت فوزية غرس محبة بلدتها في عقل ابن أختها وقلبه، فبدأ يسعى لزيارة هذه البلدة، وبالفعل كان ذلك عن طريق سفرة مدرسيّة مرّت من خلالها حافلتهم بهذه البلدة "وما أن وصلت عجلات الحافلة إلى بلدتي القريبة من غزة، حتى شاهدت شارعها، كنت أتمنى النزول مشياً على الأقدام، أن تطول وقفة الحافلة كي أتفحّص الحصن المتقدم بلدة المجدل – عسقلان. أشمّ رائحة البحر، رائحة أزهار الليمون والبرتقال، كانت تنطلق بداخلي رغبة جامحة، غصّة وألم، وكنت أشعر برغبة بأن اصرخ بوجه العابرين على مسالك الطرقات بأسلحتهم ، هذه ديارنا .. أرضنا .. بلادنا، اخرجوا منها أيها الأوغاد" وكبر ابن أخيها ومحبة المجدل تكبر في نفسه – مع انه لم يعش فيها – وقرّر أن يرسم لبلدته خارطة بالاستعانة بالمصادر والوثائق،

[1] ينظر : قرنفل الذكرى، ص٢٩-٣٣.

ولكنّه تفاجأ أن خير من سيعينه على هذه المهمّة هي خالته الكفيفة فقد انطبعت خارطة بلدتها في أعماقها.

وفي قصة (الطريق إلى جفعات حبيبا)[1] نرى ألفة من نوع آخر، نرى ألفة لمكان لم يره من قبل، لم يعرفه، فعندما قرّر (غسّان زيارة) المركز الإسرائيلي للسلام في قرية (أمّ القطف)، لم تلتفت عينه للمركز وأقسامه، بل تعلّقت عينه "بأزهار متنوّعة الألوان، تخفي ابتسامتها ماضياً يئنّ بالذكريات.. إن أكوام الحجارة خارج سور المركز، وألواح الصبّار المطلّة من زحمة الأعشاب، وشموخ الأقحوان سرعان ما تقلب الصورة. يتبدّل الشعور بجمال المكان، وتسرح الذاكرة إلى أفواج من المهجّرين محملة ظهورهم وأكتافهم أطفالا وأمتعة.." يرجع بعدها إلى بيته "شارد الذهن يسترجع شريط اليوم .. الحجارة، وأزهار الحنّون، وشجرات الكينا، وألواح الصبّار هي كل ما تجمّع في ذاكرته" يسأل أبيه :

- "هل تعرف مركز جفعات حبيبا "يابا" ؟
- آه ... أنا إللي بعرفه أكثر من غيري. هناك جنب (أم القطف)، كنا نسكن قبل أن نترك بيتنا ونقعد في (برطعة). ومن هناك طلعنا مع سيدك وستّك وقت الحرب، وهذا المركز إللّي بتحكي عنّه تحته أو جنبه كان بيتنا.

الآن أدرك غسان حقيقة الشعور الذي تملّكه حين قال في نفسه: "لا بدّ أنّ علاقة ما تربطني بهذا المكان".

- اليوم كنا هناك... والله أوّل ما شفت الحجار وألواح الصبّار وأشجار الكينا صابني شعور إنه كأني بعرف هالمكان وفي إشي بربطني فيه."[2]

وفي قصة (تذكار من الأثمد)[3] كانت لحظة زيارة (أم محمد) لموطنها الأولي بعد عشرات السنين من الغياب لحظة تحول في كل حياتها القادمة " كنت معها عندما

[1] نحن نحب الحياة، ص٩.
[2] نحن نحب الحياة، ص١١-١٢.
[3] سلام على الذين مضوا، ص٦٥.

اصطحبنا أخوالي وحسب رغبة والدتي، بجولة إلى أراضي السنديانة. هناك أخذت تصيح، هذي أرض أبوي اطلعوا منها يا كلاب، وحاولت النزول من السيارة لمهاجمتهم، مما اضطرّ الجميع العودة دون إكمال الرحلة." هذه الزيارة القصيرة " نكأت الجراح وألزمتها البيت فترة طويلة، ولم تفارق الدمعة عينيها أشهراً بعد تلك الحادثة. أم محمد التي كانت تكتحل بالأثمد كانت عندما تبكي ينزل دمعها أسود من عينها. كانت تمسح الدموع بطرف خرقتها البيضاء التي صبغت بالسواد من كثرة البكاء."

وظلّت على حالتها هذه وحاولت زيارة بلدتها مرّة أخرى ولكن طلب منها ابنها العودة وترك هذا الأمر لحين عودة أخيه ورجوعهم جميعا إلى بلدتهم، فوافقته " لزمت أم محمد باب المنزل وبشكل شبه يومي طيلة أشهر عديدة منتظرة عودة ابنها وتسأل المارّة ممن تعرفهم، صحيح الغُيّاب بدهم يعودوا؟ كان الجميع يشفق على حالها. و يجيبونها: «نعم سوف يعودون يا حاجة.» بقيت أم محمد بانتظار على أحرٍّ من الجمر على أمل رؤية ابنها الغائب والعودة لموطنها، حتى أسلمت الروح."

وفي قصة (عشرة أيام عودة)[1] تصل دعوة للاجئ الفلسطيني الألماني لزيارة رام الله لعشرة أيام، للقراءة من أحد كتبه في أمسية لمعهد غوته♦، هذه الدعوة تغيّر مجرى حياته، فهي دعوة لزيارة بلده الذي ولد وعاش بعيداً عنه، فيقضي أياماً طويلة يبحث في الانترنت عما سيرشده إلى بلدته (القبّاعة)، بلدته التي لم يرها ولكنه طالما سمع عنها من أهله "فأنا لا أكاد أتذكر يوماً واحداً من أيام طفولتي لم تكن القبّاعة فيه موضوعاً لحلم رآه أبي أو رأته أمّي في الليلة السابقة... حتى كدنا – نحن الصغار- نكاد نسبح في «عين المقلّد »، أو نملأ بطوننا من تين ورمّان «خلة العين»، أو وادي

[1] نحن نحب الحياة، ص١٥.

♦ يوهان غوته (١٧٤٩ - ١٨٣٢) هو أحد أشهر أدباء ألمانيا المتميزين، والذي ترك إرثاً أدبيا وثقافياً ضخماً، ونظراً للمكانة الأدبية التي مثلها تم إطلاق اسمه على أشهر معهد لنشر الثقافة الألمانية في شتى أنحاء العالم وهو "معهد غوته" والذي يعد المركز الثقافي الوحيد لجمهورية ألمانيا الاتحادية الذي يمتد نشاطه على مستوى العالم.

اللوز؛ هذا إذا لم ينهرنا جدّي «حمادة » الذي كان يخافه الكبير والصغير... كلّ ذلك كنا نراه بعيونهم ".

يجري زيارته لرام الله ومن ثم يقرّر زيارة بلدته بعد أن قرأ وسمع عنها، وتعرّف إلى من سيوصله إليها، لم يستطع النوم في الليلة التي سبقت هذه الزيارة، ووصل إليها أخيراً " بدءاً من هذه التلّة يمكن أن يكون أي حجر قبّاعياً. استبدلت السيارة بالقلب، والخريطة الورقيّة بخريطة الطفولة السمعيّة. عيناي عمرهما الآن دقيقتين. أحسست بجوعهما الجبّار.... كانتا تلتهمان كل ورقة زيتون وترسلانها فورا إلى أرشيف الذاكرة." غرق في هذه البقعة من الأرض، انفجر بالبكاء، مطرت السماء وبدأ يشعر بالعداء للسماء لأنها أمطرت الآن وستجبره على ترك محبوبته .

وأختم دراسة المكان الأليف مع (أبي عائد) وهو يروي حكايته في زيارة قريته (يبنا) هو وأخيه في قصة (حفنة تراب وغصن جمّيز)، ففيها يشعر وكأن البيوت والأبواب والمآذن تحاكيه "أول ما رأيناه عندما دخلنا القرية ذلك الباب العتيق الصدئ، عندما رآه أخي الأكبر قال: «هذا بيت الشيخ عبد الكريم... أستاذي.»

عندما نظرت إلى الباب العتيق أحسست بقلبي، وكأنه يقول لنا: لقد طال غيابكم عني!

ألا تَروْن كيف أصبح حالي؟! ولكنني رغم الغياب فأنا في انتظاركم.

يأتيني أخي الأكبر ويقول لي: محمد، أُنظر: هناك كانت دار السيلاوي... وهناك دار أبو البيض... وهناك دار المختار عوض الله أحمد عوض الله... ثم يصمت فجأة، وعندما نظرت إليه فإذا بالدموع تطفح من عينيه.

وبعد أن سكتت الأصوات فتحت حقيبتي الصغيرة وأخرجت منها كيساً من البلاستيك وضعت فيه بكل حنان حفنة من تراب قريتي، حفنة تراب غالية جداً... وضعتها في الحقيبة وهي في الحقيقة متربعة في قلبي.

ثم حانت منّي التفاتة إلى المئذنة القديمة وخيِّل إليَّ أنها تقول لي: أما آن للآذان أن يُرفع منّي ليسمعه أهل القرية ويأتوا للصلاة؟ وتستطرد قائلة: منذ أن هُجّرتم عنّي وتركتموني وحيدة؛ لم يُرفع الآذان منّي أبداً، ولكن لابدّ أن تعودوا إليَّ."[١]

وفي مقابل ذلك يمثّل المخيّم أبرز الأماكن المعادية، وقد لا يكون ذلك عائد للمخيم نفسه بقدر ارتباطه بالتهجير وترك الأموال والأهل والذكريات، والبدء بحياة ملؤها الفقر والعوز والتشرّد.

في قصة (حلم من تراب)[٢] يسأل ابن الأخ خاله بعد أن تهدّم داره في مخيم عين الحلوة في الحرب اللبنانية ١٩٨٢:

- " ما بك يا خال؟
- أفكّر فيما سأفعله حين أعود إلى المخيم، هل أبني بيتاً مكان بيتنا الذي هدّم بسبب الحرب الأخيرة، أم أبني خيمة؟

يجيب الرجل ثم يضيف:

- لعنة الله على حياة المخيم، لماذا ابني بيتاً في لبنان، قبور آبائنا وأجدادنا هنا في فلسطين وليست في عين الحلوة. سأبني خيمة... لا بدّ أنني سأعود لكي أموت في بيتي وفي تربتي.

تضيف الأخت خديجة:

- إنها ليست عين الحلوة، إنها عين المرّة. حتى أفراحنا تعتصرها المرارة."

وفي قصة (العتبة)[٣] يروي (محمود) مرارة حياة المخيّم، ويذكر كيف كان يعيّره الأردنيون من قبيلة العدوان: «عَشَرَه عَشَرَه عشرين... باع اللاجئ فلسطين، وكمان عشره عشرين... بسمنة وعلبة سردين... »

[١] نحن نحب الحياة، ص٧٤.
[٢] سلام على الذين مضوا، ص٢٧.
[٣] سلام على الذين مضوا، ص٥٩.

وللوعظ والإرشاد نصيب، لماذا خرجتم من أوطانكم يا...؟ هل بعتم فلسطين لليهود وجئتم تقاسموننا عيشنا ورزقنا؟ عودوا وأرحلوا..."

وهو لا يستغرب ذلك، بل يذكر كيف كان الوطنيون الفلسطينيون، عندما يريدون أن ينهروا حميرهم يقولون "«حِي وجهك زي وجه اللاجي »" تبكيتاً بمن يترك بلاده بلا مواجهة ويدعها للمحتل.

ثم يذكر الصعوبات والمخاطر التي واجهته وهو يترك هذا المكان المعادي متجها لما ألفه من حياة في الداخل الفلسطيني .

إن المكان بكل أنواعه من المجالات الخصبة التي من الممكن أن تستخدمها القصص الصحفية، وفي العينة التي درسناها محاولات جيّدة في هذا المجال، مع وجود قصور في بعض القصص في استعمال هذا العنصر، أو استثماره وتوظيفه[1].

تطبيقات الزمان في القصة الصحفية

للزمان دور مشابه لدور المكان في أهميته بالنسبة للبناء القصصي والعمل الصحفي معاً، ولذلك جاءت القصص الصحفية مليئة بالإشارات الكثيرة والمتنوّعة للزمان وبأنواعه الطبيعية والذاتية، مع الإشارة لوجود فرق زماني كبير بين القصة القصيرة والقصة الصحفية، فالقصة القصيرة قد ينطبق عليها قول موبوسان " إنها لحظة بلا ماض ولا مستقبل"، بينما القصة الصحفية هي واقعة لها تاريخ ولها مستقبل يعرفه القارئ، ولكنها قد تركّز على لحظة أو شخص أو حدث ضمن هذا التسلسل الزمني.

[1] مثل قصة شتلة عنب ودواليا ومخيم ، وقصة سجّل ذاك هو الفلسطيني ، وقصة زياد على مقعد الدراسة في الجلزون.

وفي المبحث السابق تكلّمنا عن تقسيمات الزمن إلى طبيعي وذاتي، وعن تسلسل الأحداث عبر الزمن، وهنا سنكتفي بدراسة تطبيقات التقسيمات الزمنية، إذ إننا تكلمنا عن تسلسل الأحداث عند دراستنا لتطبيقات الحبكة في القصة الصحفية.

فبالنسبة للزمن الطبيعي فإننا لا نكاد نجد قصة، إلّا وفيها إشارة أو أكثر له، ففي قصة (العتبة)[١] يتحدث محمود عن ذكرياته "في صباح أحد أيام حزيران لعام ١٩٦٧، يقف أبي بالباب.. ويقول يجب ان نذهب للغور" وفي اليوم الثالث ذكر انه قد زرع شجرته الصغيرة عام ١٩٩٤، وفي قصة (ثلاثة اجتياحات والقاتل واحد)[٢] كانت الأزمان تذكر بدقّة أكثر لأنّ الذي يروي الحدث ضابط عسكري وهو والد (الضحية رهام) "عند الساعة الثانية بعد منتصف الليل قبل الاستشهاد، علمنا بحركة جنود الاحتلال... وعند الساعة الثانية والنصف فجر يوم الاستشهاد بدأت الدبابات الإسرائيلية باقتحام موقعنا في جنين، وعند الساعة السابعة والنصف وصلت أول دبابة ..."

وقد لا يكون تحديد الزمن باستخدام التواريخ والساعات فقط، بل قد يكون بدلالة زمانية أخرى تشير إليه، ففي قصة (التهجير بعيون بدوية)[٣] لم تكن (صبحة) تعرف التواريخ الهجرية والميلادية لتحديد يوم نزوحها من أرضها بعد نكبة ١٩٤٨، لكنها تصف الوقت بدلالة الزرع "عندما تركنا بيوتنا كان الحصّادون يذرّون القمح، وكانت النساء يضعن التين على أسطح المنازل في أشكال مرتبة ليصبح فيما بعد قطيناً "، وان مثل هذه الأفعال لها وقتها المحدد التي تعيه بطبيعتها البدوية.

إن المواضيع الصحفية بمختلف فنونها وأنواعها تراعي الزمن لأنه الإجابة عن السؤال (متى؟)، ولكن تناولها لهذا العنصر عادة ما يشمل الجانب الطبيعي منه فقط (الساعات والأيام والتواريخ وأقسام اليوم وما إلى ذلك) ونادراً ما نراها تراعي الزمن النفسي الوجداني الذي يقاس بمستوى إحساس الشخص له، وهو ما يطلق عليه

[١] سلام على الذين مضوا، ص٥٩.
[٢] قرنفل الذكرى، ص٥١.
[٣] سلام على الذين مضوا، ص٤١.

أيضا الزمن الذاتي، ولكن نماذج القصص الصحفية التي درسناها كانت تحوي على مساحات جيدة من الإحساس بهذا الزمن.

نبدأ مع قصة (عشرة ايام عودة)[١] والعنوان يتكلّم عن زمن محدد بعشرة أيام، لكن هذه الأيام لم تكن بطول واحد بالنسبة للشخصية الرئيسة، فمع أنها حافظت على كونها ٢٤ ساعة لليوم الواحد، إلا أن انعكاساتها على نفسية البطل – وهو الراوي أيضاً - كانت تختلف كثيراً، فقد مرّ مروراً سريعاً على ثمانية أيام مع أنها كانت مليئة باللقاءات والأحداث، وتوقفت الساعة في ذهنه على ليلة وصباحها. "في الخامسة من صباح اليوم التالي جفاني النوم، وما كنت انتظر منه غير ذلك، خرجت إلى المطبخ وصنعت لنفسي قهوة " ثم تأخذه الأفكار بعيداً لأكثر من صفحة، وكأن الوقت قد توقف، وبعد ساعات تنطلق السيارة إلى (القبّاعة) وتأخذه الأفكار من جديد، وبعد أن يصل وترى عيناه بلدته، ينسى ما مضى ولم يعد يذكر من أرشيفه الصوري سوى " دقيقتين فقط" هي أول ما رأى فيها هذا المكان. وما أن يترك بلدته حتى يعود الوقت إلى طبيعته في تسارعه، ويأتي اليوم الثاني مباشرة وهو يعدّ حقيبته للرجوع.

وفي قصة (إعلان النكبة على يد أبو حسن)[٢] يجلس (عودة) على عتبة باب منزله، ويحدّث من ذاكرته، فيسرع حيناً ويقف حيناً، فسرعة الزمن في نفسه ترتبط بما رافقتها من أحداث، لا بما قضاه من أيام أو ساعات، فعندما يصل إلى دخوله للمغارة مع أمه بعد النكبة يقول "مرّت لحظات هادئة ومخيفة لدرجة أننا ظننا أننا متنا، وننتظر الخلاص لنحاكم، لحظات تمرّ بهدوء قاتل يقطعها علينا جسد عابر يركض في العتمة من خارج المغارة... عدنا ولا أذكر التتابع الذي مرّ".

وتستمر الحكاية "واستمرت حكايتنا بالرحيل مع عقارب الساعة كل يوم من بدايتها حتى نهايتها، وتعود ترحل ونستمر معها، إلى أن وصلنا إلى مخيمات عمّان... ومرّت سنوات، وتحوّلت جدران الخيام إلى جدران من التبن والطين، وتحوّلت في مرحلة متقدّمة أكثر إلى طوب واسمنت. وكبرنا مع نمو الجدران وتوالدنا، وبدأ

[١] نحن نحب الحياة، ص١٥.
[٢] قرنفل الذكرى، ص٤٧.

الشعر الأبيض يأخذ مكانه في حيّزه بين أطراف الشعر الأسود، حتى صبغ معظم الاتجاهات، وصرت أنادى بالحاج عودة. وبعد مرور زمن طويل، أبعد من الزمن الذي مرّ بين دموعنا وابتساماتنا القديمة التي اختفت فما عدنا نراها، كبرنا ونسينا بأننا نكبر بعيداً لكننا لم ننس العودة".

وبعد هذا الكلام عن الزمن وحكايته فيهم وليس العكس، يكمل قصته "ومع مرور الوقت لم ننتظر أي مرسال بأي رسالة إلا أنني فوجئت بأني لم أتفاجأ لمّا وصلني بريد سريع مع ساعي البريد الذي اعتاد طوال عمره التأخر عن موعده، ولكن هذه المرّة تأخر طويلا بمقدار عمري عن تسليمي إعلان لم شملي على وطني وإعطائي (الحق في العودة)".

والحال نفسها في قصة (كأس شاي)[1] إذ يروي بائع الشاي قصته التي تستغرق عشرات السنين من التهجير والتشرّد والعوز والألم، ولكنه يقف طويلاً للأيام التي سبقت خروجهم "يمرّ يومان لم نخرج أبداً من البيت، نسمع صوت الرصاص في كل مكان. في صباح اليوم الثالث، استيقظنا على أزيز رصاص شديد، ثلاثة أيام لم ننم فيها إلّا ساعات قليلة ... تمرّ الدقائق ببطء شديد".

ومن التعبيرات المميّزة التي تصف طول الوقت ما جاء في قصة (الطاحونة)[2]، تصف طول الطريق على (شاهر) وعائلته وهم يذهبون للمجهول بعد تهجيرهم "في الطريق من البرج إلى عين عريك مسافة لا تنتهي وشمس تأبى الأفول".

إن من خواص القصة القصيرة أنها قادرة على اختزان اللحظة وتكثيفها، ولذلك يفضّل لها زمن محدود، ومكان محدود، إلّا أن طبيعة هذه القصص، وما تتناوله من مواضيع النكبة والنكسة والتهجير والنزوح، جعلها تسبح بعقود من الذكريات، وبمساحات واسعة من المكان، ولذا نرى بعضها قد تحول إلى حكاية تاريخية، أو لقاء توثيقي تسجيلي، لعدم قدرة الكاتب التكثيف والتركيز في مثل هذا الامتداد الزماني

[1] سلام على الذين مضوا، ص٤٧.
[2] نحن نحب الحياة، ص٦٥.

والمكاني، إلا أننا نرى صنفاً آخر من الكتّاب استطاع أن يلتقط لقطة واحدة من هذا التاريخ الطويل ويسلّط عليه الأضواء، ويستعمل لها كلّ ما ينمّيها من لغة موحية ووصف دقيق وتشخيص عميق كما مثّلنا فيما سبق.

إن الاستعمال الأمثل للزمان ببعده الذاتي في عالم الصحافة – كما فصّله نقّاد القصة القصيرة - ولاسيما في القصة الصحفية سيفتح آفاقاً جديدة للتعامل مع السؤال (أين؟) الذي لم يعرف له الخبر سوى الإجابات المحددة من ساعات وأيام وتواريخ.

الفصل الثالث

الشخصية وتطبيقاتها في القصة الصحفية

المبحث الأول:

الشخصية في القصة القصيرة

المبحث الثاني:

تطبيقات الشخصية في القصة الصحفية

المبحث الأول: الشخصية في القصة القصيرة

الشخصية هي إحدى مكونات العمل القصصي (البناء القصصي)، وقد أفردنا لها فصلاً مستقلّاً لأهميتها بالنسبة للدراسة، فالشخصية من أهم أركان الأدب القصصي، بل "هي الفيصل بين ما هو قصصي وما هو ليس بذلك"[١]. فهي العنصر الذي تتميز به الأعمال السردية من أجناس الأدب الأخرى، فلو ألغينا الشخصية من أي قصة قصيرة لصنّفت – ربّما – في جنس المقالة، ثم أنها العنصر المشترك بين جميع الأنواع القصصية، لذا قيل : القصة فن الشخصية[٢]، واستخدامها في الخبر هو الذي يحيله إلى قصة صحفية غالباً.

ويمكن تعريف الشخصية في ابسط صورة بأنها " مجموعة الصفات الاجتماعية، والخلقية، والمزاجية، والعقلية، والجسمية التي يتميز بها الشخص، والتي تبدو بصورة واضحة، متميزة في علاقته مع الناس"[٣]، أو "هي أحد الأفراد الخياليين، أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة "[٤]، فهي ليست إلا "خلقاً لغوياً محدوداً برؤية القاص وحدود تجربته، فضلاً عن كونها أجزاء مصغّرة جداً مبتسرة من الزمكان الواقعي ركّبت بطريقة مخادعة لكي توهم بأنها أنموذج تام"[٥].

وهي المحور الذي تدور حوله القصة كلها.. ومن ثم فان أهميتها لا تحتاج إلى توضيح، فأنه لا معنى ولا وجود لأية قصة إلا بما فيها من شخصية أو أكثر، "فالكتابة القصصية ممارسة للحكي، ولا يمكن للحكي أن يوجد خارج دائرة الأفعال، ولا يمكن للأفعال أن تتحقق دون وجود من يفعلها. هذا الـ (من) هو ما يصطلح عليه في الدراسات الأدبية بالشخصية"[٦]. وبمعنى آخر "فلكي يستكمل الحدث وحدته، أي

---

١ البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجاً، ص١٠٠ .
٢ ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٤٥ .
٣ البناء الفني للقصة القصيرة في العراق ، ٩٧ .
٤ تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٤ .
٥ البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا ، ص١٠١
٦ بناء الشخصية في القصة القصيرة ، خليفة بباهواري ، www.laghtiri1965.jeeran.com

لكي يصبح حدثاً كاملاً، يجب أن لا يقتصر الخبر على الإجابة عن الأسئلة الثلاثة المعروفة وهي كيف وقع وأين ومتى؟ بل يجب أن يجيب عن سؤال رابع مهم وهو لم وقع؟، والإجابة عن هذا السؤال يتطلّب البحث عن الدافع أو الدوافع التي أدّت إلى وقوع الحدث بالكيفية التي وقع بها، والبحث عن الدوافع يتطلّب بدوره التعرّف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثّروا به "[1].

تعد الشخصية الإنسانية مصدر إمتاع وتشويق في القصة لعوامل كثيرة، منها أن هناك ميلاً طبيعياً عند كل إنسان إلى التحليل النفسي، ودراسة الشخصية، ولعل هذه المتعة للقارئ ناتجة عن تلك الأواصر التي تنعقد بينهما، وهو ربما تعاطف مع الشخصية أو مال إليها، لأنه يجد فيها مشابهة منه، وهكذا تكون قراءة القصة بالنسبة إليه عملية بوح واعتراف... فضلاً عن لذة التعرّف إلى شخصيات جديدة، ولا سيما إن كانت من النوع الذي يعكس بعض الصفات والمثل التي تلقى هوى في نفس القارئ، وكثيراً ما يتشبّه القارئ ببعض الشخصيات التي يقابلها في القصة، دون أن يشعر[2].

إن الشخصية هي الجانب الأكثر إثارة والأكثر أهمية في البنائية الفنية للقصة القصيرة، وخاصة الشخصيات البشرية التي يمكن للكاتب أن يقدمها برؤية عميقة ووعي أكثر وانضج لأنه يعرف الكثير عن هذه الشخصية... ويستطيع أن يكشف لنا الحياة الخفية لها.. أي يخبرنا أكثر مما نعرف فإننا من خلال الشخصية نستطيع أن نتعرف على المكان ومن ثم الزمان وعلى أشياء أخرى كثيرة داخل إطار القصّ فالكاتب ينتزع الشخصية من الحياة ليضعها بين السطور، وهناك إمكانية انتزاعها من بين السطور لتجلس أو تمشي بيننا في الشارع و(تلك مهمة القارئ).[3]

وكذلك فالشخصية عنصر مؤثّر في جميع العناصر الأخرى من فكرة وحدث وبيئة، إذ تعدّ الشخصية بمثابة العمود الفقري للقصة، أو هي المشجب الذي تعلّق

---

[1] فن القصة القصيرة ، ص٢٩ .
[2] ينظر : فن القصة ، ص٥١ - ٥٣ .
[3] ينظر : الشخصية في القصة القصيرة ، عبد الرحيم مؤذن ، www.almihlaj.net.

عليه كل تفاصيل العناصر الأخرى فالفكرة لا تجسّد إلا من خلال الشخصية، والحدث لا يتحرّك أو يتولّد إلا عبرها، وعنصرا الزمان والمكان بما لهما من دلالات تاريخية وسياسية واجتماعية يتخذان قيمتهما الحقيقية من خلال علاقتهما بالشخصية عامة[1].

وبالرغم من هذه الأهمية الكبيرة لعنصر الشخصية في القصة القصيرة إلا أنها لم تنل حظها الوافر من الدراسات النقدية، على العكس من الشخصية في الرواية التي كان التنظير لها واسعاً، وتكاد الدراسات التي تخصّ الشخصية في القصة القصيرة تستعير معظم ألفاظها وتعاريفها وتقسيماتها مما كتب في مجال الرواية[2].

الشخصية بين الواقع والخيال

هناك من يفرّق بين الشخص و الشخصية، بين الكائن المصنوع من لحم ودم، والكائن المصنوع من ورق ومتخيّل، بين الكائن (التاريخي) المنتمي إلى مرجع متداول من سجلات ومدوّنات و تقييدات، والكائن النابع من فضاء نصّي يمنحه وجوده الشرعي، غير أن ذلك لا يمنع من وجود علاقات التواصل بين الشخص والشخصية، فالشخصية قد تأخذ القليل أو الكثير من الشخص، والعكس صحيح، ولكنها في الوقت ذاته تتجاوز ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون[3].

فسواء كانت القصة واقعية أو لا فالشخصية هي نتاج بشكل أو بآخر لواقع القاص ولمحيطه القريب أو البعيد، "فالقاص عادة يكتب عمّا يعرفه، فمارسيل بروست♦ كتب عن المجتمع الراقي وتشيكوف كتب عن الأطباء والمدرسين، ودي

[1] ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٤٦ .
[2] ينظر : شخصية البطل في القصة العراقية القصيرة، د.شجاع مسلم العاني، www.awu-dam.org
[3] ينظر : الشخصية في القصة القصيرة .

♦ مارسيل بروست : روائي فرنسي ، (١٨٧١-١٩٢٢م) عاش في باريس. تستعرض كتاباته تأثير الماضي على الحاضر. وكان أيضاً ناقداً ومترجماً واجتماعياً أيضاً.

موباسان كتب عن نساء الليل، وهوجو♦ كتب عن البؤساء، وكتب جوجول♦ عن صغار الموظفين "[1].

إن كل شخصيات القصّ لها علاقة ما بالواقع الحقيقي وغالباً ما نعتقد أننا نعرفها ونفهمها، أو فشلنا في فهمها ونأمل بعملية الكتابة أن نعرفها أفضل، ومن الطبيعي أننا نكتب بشكل أفضل إذا كتبنا عن محيط أو بيئة نألفها بشكل كبير.. هكذا تخبرنا هالي برنت♦ مؤلفة كتاب (كتابة القصة القصيرة). ويوافقها الرأي فرانسوا مورياك♦، ويتحدّث هذا الأخير عن الروائيين- وندمج معهم القصاصين- قائلاً: الشخصيات التي يخترعونها ليست بتاتاً مخلوقة، إذ الخلق إيجاد شيء من لا شيء، فمخلوقاتنا المزعومة مكوّنة من عناصر مأخوذة من الواقع ونحن نرتّب، بنوع من الدقة، ما تقدّمه لنا ملاحظة الآخرين ومعرفتنا بأنفسنا[2].

وكثير من الناس يظنون أن الكاتب يتخيل الشخصية الدرامية.. أو يخترعها.. هذا ظن خاطئ، فالخيال والاختراع لا يؤدّيان إلّا إلى خلق شخصيات ميكانيكية غير حقيقية، فالنحات أو الرسام مثلاً يأخذ نماذجه من الطبيعة.. وهذا ما يفعله الكاتب الدرامي، ولكن هذا لا يعني أن الكاتب يستعمل في قصته أشخاصاً يعرفهم.. تماماً كما هم .. فالكاتب عندئذ يصبح مصوراً فوتوغرافياً.

فالفن لا ينقل لنا الواقع، بل يعطينا مظهراً أو شكلاً للواقع، وهذا ينطبق على الفارق الذي نلاحظه بين الأشخاص الذين نراهم في الحياة العادية والأشخاص الذين يبعثهم الكاتب إلى الحياة في قصصه، فالشخصية الحيّة الحقيقية لن تبدو حقيقية لو وضعت في قصة، ذلك أن الإنسان العادي كثير العقد، متعدد الصفات، مليء

♦ فيكتور هوجو (١٨٠٢م - ١٨٨٥): أديب وشاعر ورسام فرنسي، من أبرز أدباء فرنسا في الحقبة الرومانسية، ترجمت أعماله إلى أغلب اللغات المنطوقة.

♦ جوجول (١٨٠٩-١٨٥٢) من أشهر الأدباء والروائيين الروس ، اشتهر بأعماله الأدبية الواقعية ذات التصوير الفني البليغ، والذي عكس الصدق الإنساني، ورفض قبح الواقع ومكره المقنع

١ الشخصية في القصة القصيرة .

♦ هالي بيرنت: كاتبة ومشرفة على مجلة القصة الاميركية (story) لمدة تقارب اربعين عاماً، نشرت خلالها آلاف القصص القصيرة، واكتشفت عدداً من كبار الكتّاب.

♦ فرانسوا مورياك (١٨٨٥-١٩٧٠): روائي و كاتب مسرحي فرنسي كبير، ويعدّ بوجه عام من أعظم الروائيين في فترة مابين الحرب العالمية الاولى والثانية. أخذ جائزة نوبل فى الآداب سنة ١٩٥٢.

٢ ينظر : بناء الشخصية في القصة القصيرة .

بالمتناقضات، بحيث تبدو خواصه غير مترابطة وغير مقنعة لو جرى استعراضها جميعاً من خلال الفترة الزمنية المحدودة التي تستغرقها مشاهدة العمل الدرامي[١].

تـطوّر الـشخصيـة

وفق مفاهيم الشعرية الأرسطيّة للقصة تعدّ الشخصية ثانوية بالقياس إلى باقي عناصر العمل التخيّلي، وتكون خاضعة تماماً لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصوّر إلى التنظير الكلاسيكي الذي لم يعد يرى في الشخصية سوى اسم البطل أو وصفه[٢].

ولكن بعد تطور فن القصة، ونزوعها نحو الدخول أكثر في عالم النفس والمشاعر والعواطف في نهاية القرن التاسع عشر احتلّت الشخصية مكاناً بارزاً في الأعمال الروائية والقصصية وأصبح لها وجودها المستقل عن الحدث، واكتسبت الشخصية - التي لم تكن سوى اسماً قائماً بالحدث - مكوّناً أو محتوى نفسياً فصارت فرداً إنسانياً، باختصار صارت كياناً منحوتاً بصلابة، حتى إن لم تقم بعد بعمل ما، بل حتى إن لم تفعل شيئاً، إن هذا التحول من العالم الخارجي، إلى الشخصية القصصية، من الخارج إلى الداخل ومن الاستنساخ إلى الإبداع، لم يكن ليتم بدون مؤثّرات ثقافية وفنية خارجية لعل أهمها إحساس الفرد باستقلاله وفرديته الذي رافق تطوّر علم النفس بصورة عامة[٣].

لكن هذا الاهتمام بالشخصية بدأ يتضاءل تدريجياً أثر ظهور رواد الرواية الجديدة.. بل وصل الأمر إلى أنهم أعلنوا موت الشخصية، وسعوا إلى تحقيق ذلك في أعمالهم، مقدمين شخصيات بلا أسماء ولا ملامح ولا صفات ولا أعماق، وحاولوا حذف الشخصية أصلا من أعمالهم[٤]، ولكن يبقى السؤال: هل يمكن أن تكون هناك قصة بدون أحداث وبدون شخصيات تصنع هذه الأحداث؟ بالطبع لا، وإلّا فما كانت

---

[١] ينظر : أسس الدراما الإذاعية ، ص١٢٧ – ١٢٨ .
[٢] ينظر : بناء الشخصية في القصة القصيرة.
[٣] ينظر : شخصية البطل في القصة العراقية القصيرة .
[٤] ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٤٧ .

هناك قصة، من قصّ يقصّ أي يحكي. ولا يمكن للحكي أن يكون إلا إذا وقع واقع، ولا يقع الواقع، إلا إذا أوقعه شخص ما أو شيء ما.

هذا الاختفاء ليس سوى مواربة أو تغييراً للملامح..وبذلك فمع غياب الشخصية فإننا نكون أمام احتمالين: إما أننا نقوم بتشخيص الأشياء ونرجع إلى تحليل فلادمير بروب لشخصية الحكاية الروسية حيث تصبح الحيوانات والأشياء عبارة عن فواعل وبالتالي عبارة عن شخصيات، وإما يصبح السارد –الفوقي هو الشخصية الرئيسة دون أن يشير إلى ذلك ويكون فعله هو المشاهدة فقط[1].

فالشخصية الرئيسة أو البطل في القصة أو الرواية لا يشترط أن يكون إنساناً، فقد يكون الزمان، أو المكان، أو الطبيعة، أو أحد المخلوقات التي يستصغرها الإنسان، فإذا هي تقوم بأعمال خارقة تبعث على الحيرة والتأمّل في ملكوت الخالق، ونحن عندما نتحدث عن المكان ـ مثلا ـ فنحن لا نتحدث عن ماهية المكان، ولا عن المكان بمعناه الهندسي، بل بوصفه بعداً مادياً للواقع، أي الحيّز الذي تجرى فيه ـ لا عليه ـ الأحداث، والمساحة التي تتحرك فيها ـ لا عليها ـ الشخصيات، بمعنى أن تأثيره يصل إلى حد التحكم في مسار تلك الأحداث والشخصيات[2].

أنـواع الـشخصيـة

هناك تقسيمات عدّة للشخصيات، يمكن الاعتماد على طريقتين منها، لانتشارها في كتب فن القصة، وكذلك لعلاقتها المباشرة بهذه الدراسة.

فالتصنيف الأول هو حسب دورها داخل العمل الأدبي، إذ إن الشخصيات تختلف أدوارها بحسب ما أراده القاصّ لها، ويمكن تصنيفها إلى صنفين رئيسين، هما:

١- الـشخصيـة الـرئـيسة

[1] انظر : بناء الشخصية في القصة القصيرة .
[2] انظر : القصة القصيرة.. عناصرها وشروطها .

وهي الشخصية المحورية التي يعبر عن طريقها القاص عن موضوعه وأفكاره وهي التي تقود مجرى القصة العام، أو "هي الشخصية التي يتمحور عليها الأحداث والسرد"[١] وتكون بقيّة الشخصيات المبثوثة في القصة - إن كان هناك أكثر من شخصية – مساندة ومؤيدة لها أو في صراع معها، وأحياناً توضع الشخصيات الأخرى لمجرد الكشف عن أبعاد الشخصية الرئيسة والتقدم بالحبكة نحو الحل.

وتسمّى هذه الشخصية أيضاً بالبطل، وهي الشخصية الفنية التي"تستحوذ على اهتمام القاص، وتمثل المكانة الرئيسة في القصة، وقد تكون سلبية، كما تكون إيجابية، أو متذبذبة بين هذه القصة وتلك، قد تكون محبوبة، أو منبوذة من طرف القارئ، المهم أنها تمثل المحور الرئيس في القصة والقطب الذي يجذب إليه كل العناصر الأخرى ويؤثر فيها"[٢].

وقد شرعت بعض الدراسات الحديثة تبتعد عن تسمية (البطل) ورأت فيها بطولة طوباوية، لأنها مقترنة بظهور الأدب الخيالي الذي نشأ في العصور الوسطى، وترى استخدام مصطلح (الشخصية الرئيسة)، لأنها في رأي أصحاب هذه الدراسات أنسب، كما أنها تتلاءم مع الدور الفني الذي يسند إليها[٣].

ويقرر يوسف الشاروني أن القصة القصيرة لا تدور أحداثها إلا حول شخصية واحدة رئيسة، أما الشخصيات الأخرى فتكون في خدمتها فنياً، والى جانب الشخصية الرئيسة قد توجد شخصية الراوي وهو قد يكون محايداً كما انه قد يبيح لنفسه التدخّل في الأحداث... ولقد كان من المألوف أن يستعمل ضميراً واحداً من أول القصة إلى آخرها، أما الآن فمن الممكن استخدام أكثر من ضمير[٤].

٢- الشخصية الثانوية

١ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص١٢٦.
٢ تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٥ .
٣ ينظر : نفسه ، ص٢٥ .
٤ ينظر : دراسات في القصة القصيرة ، ص٥٣ - ٥٤ .

وهي التي تشارك في نمو الحدث القصصي، وبلورة معناه والإسهام في تصويره، وتعدّ وظيفتها اقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسة، مع أنها تقوم بأدوار مصيرية في حياة الشخصية الرئيسة. "وقد يجري تصوير شخصية ثانوية غير متميزة وجامدة لكي يمكن تصوير السمات المتميزة للشخصية الأولى، تصويراً واضحاً، بطريقة المقابلة، ونمو الشخصية المتطوّرة قد يقاس بالثبات الذي يمثله الشخص الجامد"[١].

ومن وظائفها :

- أنها تساعد البطل على إظهار شخصيته.
- تعطي الفرصة للبطل لكي يوضّح القرارات التي يتخذها.
- تساعد الجمهور على معرفة الكثير من تفصيلات الصراع[٢].

ومن الشخصيات الثانوية :

الشخصية المعارضة: وهي شخصية تمثل القوى المعارضة في النص القصصي، وتقف في طريق الشخصية الرئيسة أو الشخصية المساعدة، وتحاول قدر جهدها عرقلة مساعيها، وتعد أيضاً شخصية قوية، ذات فعالية في القصة، وفي بنية حدثها، الذي يعظم شأنه كلما اشتدّ الصراع فيه بين الشخصية الرئيسة، والقوى المعارضة، وتظهر هنا قدرة الكاتب الفنية في الوصف وتصوير المشاهد التي تمثل هذا الصراع[٣].

وهناك أيضا **الشخصية النموذجية:** وهي الشخصية التي لا تتميز بفرديتها إلا تميّزاً ضئيلاً... ودون أن يظهر شيء آخر من سماتها الفردية، كأن يكون عاملاً من بين عمال، أو جندياً من بين جنود وهكذا[٤].

---

[١] الوجيز في دراسة القصص ، ص١٤١ .
[٢] ينظر : أسس الدراما الإذاعية ، ص١٤٥.
[٣] ينظر : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٦ .
[٤] ينظر : الوجيز في دراسة القصص ، ص١٤١ .

وبشكل عام يذكر النقاد أنه "كلما قلّ عدد الشخصيات -في القصة القصيرة- كان ذلك أفضل، فبسبب محدودية المكان لا تستطيع استعمال معظمها، وبتقليل عدد الشخصيات تستطيع أن تبلغ أثراً أكثر إحكاماً وتكاملاً"[١].

أما التصنيف الآخر لأنواع الشخصيات فيدور حول نموّ هذه الشخصيات وثباتها خلال القصة، إذ تصنف إلى:

١- الشخصية البسيطة (المسطحة)

وهي الشخصية الثابتة التي تبقى على حالها من بداية القصة إلى نهايتها فلا تتطور، إذ "تولد مكتملة على الورق لا تغيّر الأحداث طبائعها، أو ملامحها، ولا تزيد ولا تنقص من مكوناتها الشخصية، وهي تقام عادة حول فكرة، أو صفة"[٢]. وتظهر غالباً دون أن يحدث في تكوينها أي تغيير، وإنما يحدث التغيير في علاقتها بالشخصيات الأخرى فحسب، أما تصرفاتها فلها دائماً طابع واحد"[٣].

ومن مميزاتها: أنها تدور حول فكرة واحدة، أو صفة واحدة، ويمكن أن نعبّر عنها بجملة واحدة، ولا نحتاج إلى تقديمها لأكثر من مرّة، ولا تحتاج لرعاية لتتطور، ويمكن معرفتها بسهولة.

"وبسبب محدودية المجال فان شخصيات الأقصوصة هي من النوع الثابت غالبا.. أي أن الكاتب نادراً ما يحاول أن يعرض أكثر من صفة شخصية واحدة سائدة حتى في الأبطال الرئيسيين، إن كاتب الأقاصيص يستعمل شخصيات نمطية تقدم في الأغلب بمميزات فردية قليلة أو قد تخلو منها "[٤].

٢- الشخصية النامية (المستديرة)

[١] فن الأقصوصة ، ص٧٦ .
[٢] تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٦ .
[٣] ينظر : بناء الشخصية في القصة القصيرة .
[٤] فن الأقصوصة ، ص٢٨ – ٢٩ .

وهي الشخصية التي تتطوّر من موقف إلى موقف- بحسب تطوّر الأحداث، ولا يكتمل تكوينها حتى تكتمل القصة، بحيث تتكشّف ملامحها شيئاً فشيئاً خلال الرواية أو السرد، أو الوصف، وتتطور تدريجياً خلال تطور القصة وتأثير الأحداث فيها، "ويتم تكوينها بتمام القصة فتتطور من موقف لموقف، ويظهر لها في كل موقف تصرّف جديد يكشف لنا عن جانب منها"[1] .

وليس بخفي أن مصطلحي الشخصية المسطّحة والشخصية المستديرة وضعا ، أصلاً لدراسة الشخصية الروائية تحديداً، وان فورستر♦ هو الذي نفخ فيهما الروح في كتابه عن الرواية، غير أن تطبيقهما في دراسة القصة القصيرة لا يمكن أن يكون بالدرجة نفسها من النجاح الذي لقياه في الرواية، ذلك لان الشخصية المسطحة – كما يراها فورستر– تشبه الصورة الفوتوغرافية، ثنائية الأبعاد، أي أننا نملك وصفاً مسطّحاً لشكلها الخارجي مع ثبات مواقفها، أما المستديرة فهي شخصية فاعلة ذات لحم ودم، مجسّمة متغيرة حسب التجربة التي تمرّ بها عبر الرواية.

ويثير مصطلح (تنمية الشخصية) إلى مقدار التغيّر الذي يطرأ على أفكارها ومواقفها، إذا ما قابلنا صورتها في البداية بصورتها في النهاية، وما دامت القصة القصيرة في أشيع صورها، ليست إلا اقتطاعاً للحظة قصيرة من الزمن أو اجتزاء موقف إنساني صغير، فإننا من النادر أن نجد شخصية قصصية يمكن أن توصف بأنها نامية، وقد جعل هذا بعض الدارسين يقرّر أن شخصيات القصة القصيرة مسطحة أو ثابتة دائماً، في مقابل الشخصيات النامية في الرواية[2].

---

١ بناء الشخصية في القصة القصيرة .

♦ فورستر، إدوارد مورغان (١٨٧٩-١٩٧٠) روائي وقاص وكاتب مقالات بريطاني. تُظهر رواياته اهتمامه بالعلاقات الشخصية والعقبات الاجتماعية والنفسية والعرقية التي تقف في طريق مثل هذه العلاقات. وكتب المقالات والتراجم والنقد أيضاً بأسلوب أدبي متميز.

٢ ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا ، ص١٠٤ – ١٠٥ .

وهذا التصنيف يكون أوضح في الرواية منه في القصة القصيرة، ومع ذلك فالقصة القصيرة غالباً ما تتناول لحظة من اللحظات الحاسمة في حياة الشخصية، أي وهي في حالة تأزّم، مما قد يؤدي إلى نمو أو تغيّر في مواقفها[1].

أبعاد رسم الشخصية

إن رسم الشخصية القصصية بصورة تجعلها واضحة المعالم من ابرز سمات القصة الناجحة، وعادة يتمّ تناول الشخصية ووصفها من ثلاثة أبعاد هي[2]:

١- **البعد الجسمي – الخارجي** -: وهو البعد الذي يرسم النواحي المظهرية للشخصية وأثرها في البعدين الآخرين.. ويبيّن الشخصية من الخارج من حيث الطول والقصر، والنحافة والبدانة، هل الشخصية رجل أو امرأة.. صغير أو كبير.. صحيح الجسم أو عاجز مريض... جميل أو قبيح... تبدو عليه مظاهر الثراء أو الفاقة... ريفي أو حضري... وكل ما يتعلق بمظاهر الشخصية .

ولهذه الأبعاد تأثير كبير في سلوك الشخصيات وتصرفاتها ، لذلك فعلى الكاتب المبتدئ أن يحذر تماما من التناقض بين مظهر الشخصية وتصرفاتها من غير إيجاد مبررات منطقية لها.

٢- **البعد النفسي - الداخلي -:** وهو البعد الذي يرسم أوصاف الشخصية من الداخل، إذ يعنى الكاتب بتصوير عواطف الشخصية وانفعالاتها ومشاعرها وطباعها وطريقة تفكيرها وتصرفاتها وانعكاسات ذلك في حياتها وسلوكها. هل هي شخصية رجل سويّ النفس، خال من العقد، سليم التفكير مرتّب الذهن كثير القراءة والاطلاع.. أم شخصية رجل انطوائي، معقّد النفس، أو متشائم،

[1] ينظر : دراسات في القصة القصيرة ، ص٥٣ .
[2] ينظر : فن كتابة القصة ، ص٧٠ ، وينظر أيضاً : الشخصية في القصة القصيرة ، ودراسات في القصة القصيرة ، ص٥١ ، وتطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٧ .

أو منحرف أو جاهل أو مضطرب الفكر.. الخ، كل هذا بطبيعة الحال له أهميته البالغة كذلك في سلوك وتصرفات شخصية القصة .

٣- **البعد الاجتماعي:** يشمل ظروف الشخصية الاجتماعية من حيث مركزها ومستواها المادي وبيئتها التي تنتمي إليها، واثر ذلك في سلوكها، هل الشخصية لشاب موظف أو عامل، أو فلاح، أو طالب.. هل هي لرجل له نفوذ واسع، ثري أو فقير، خادم أو عامل.. الخ، وكما يلعب البعد الخارجي والداخلي أهمية في سلوك وتصرفات الشخصية في القصة، فإن البعد الاجتماعي لا تنقصه هذه الأهمية. وهناك من يضيف بعداً رابعاً هو البعد الفكري[١].

ولا تقتصر هذه الأبعاد على الشخصية البشرية فحسب، وإنما تنسحب أيضا على كل (شخصية) تدور حولها القصة، ولو كانت حيواناً أو نباتاً أو جماداً[٢].

وبالرغم من أهمية هذه الأبعاد في التصوير الدقيق للشخصية الموصوفة، فإن توافرها جميعاً في شخصيات القصة القصيرة ليست من الضرورة بمكان... بل يركّز القاص على البعد الذي يخدم فكرة القصة، وبالطبع هذا لا يمنع من وصف الشخصية جسميّاً ونفسيّاً واجتماعيّاً[٣]، فيمكنه أن يكتفي ببعد واحد، فهذا يتوقف على المدرسة الأدبية التي ينتمي إليها، أو نوع القصة التي يكتبها، "وعلى القاص أن يسأل نفسه: أيّة صفة شخصية ضرورية لأقصوصته ومدى ضرورتها ؟"[٤].

ففي القصة الطويلة يستطيع الكاتب أن يطوّر نواحي متعددة لشخصية البطل، مع مراعاة مبدأ الخواص السائدة، أما في القصة القصيرة فالخواص يجب أن تقتصر على خاصيتين أو ثلاث على أكثر تقدير، وفي القصص القصيرة جداً يكون البطل

---

[١] ينظر : دراسات في القصة القصيرة، ص٥١ . وينظر أيضا : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، ص٥٠ .
[٢] ينظر : دراسات في القصة القصيرة ، ص٧١ .
[٣] ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٥١ .
[٤] فن الأقصوصة ، ص٣٣ .

خاليا من العيوب، ويكون الشرير اسود القلب تماماً، ونحن في واقع الحياة لا يتوافر لنا إدراك الخواص البارزة لشخص، ما لم نختلط بهذا الشخص مدة كافية.. أما عندما نتقابل مع شخص مقابلة قصيرة فإننا لا نرى فيه إلا شخصية ذات بعد واحد[1].

ليس هناك وصفة ثابتة عما يذكر وما لا يذكر من صفات الشخصية وأبعادها، وإنما يعتمد ذلك على حاجتنا لهذه الأبعاد لاستكمال بناء القصة، فالقصص التي تعتمد على الحدث مثلاً قد لا تحتاج منا سوى وصف نمط الشخصية، أما إذا تطلّبت الحبكة بروز صفة محددة فيجب التركيز عليها وتناول جوانبها، أما في القصص التي يكون محورها الشخصية واكتشاف جوانبها فبالطبع سيحتاج الأمر إيضاحاً أكثر وتناولاً لصفات هذه الشخصية من بعد واحد أو أكثر.

ولكن بصورة عامة يجب أن تكون أبعاد الشخصية واضحة- بقدر ما تحتاجه القصة طبعا، وتكون منطقية في تصرّفاتها وسلوكها مع أبعادها الثلاثة (الخارجية والداخلية والاجتماعية)، وأن لا يتناقض فعلها مع وصفها، وإذا أراد الكاتب أن ينحرف بالقصة إلى هدف معين يجعل الشخصية تتخذ موقفاً متناقضاً مع أبعادها فعليه أن يقدّم المبررات المنطقية التي تقنع القارئ بوجهة نظره.

طرق عرض الشخصيات

إن رسم الشخصية في القصة القصيرة يستلزم مزيداً من الجهد والبراعة والخبرة والحذر، ذلك لان القصة القصيرة لا تحتمل الإسهاب في رسم شخصياتها لأسباب كثيرة، أهمها قصر القصة، والتزام الكاتب بزمان ومكان محددين، ولكي تكون الشخصية القصصية عنصراً مقنعاً في القصة، يجب أن تكون متطورة وذات أبعاد تحددها، كالحوافز والدوافع التي تدفعها للقيام بعمل ما، وتتحدد الشخصية أيضاً بملامحها وتصرفاتها التي تزيدها عمقاً ومتانة، ويجب أن تكون شديدة الارتباط

[1] ينظر : أسس الدراما الإذاعية ، ص١٣٠ .

بالحدث مؤثّرة فيه، ومتأثرة به، وهناك من ينطلق بوصف الشخصية، ولا يدع الأحداث تبدأ حتى تبرز الشخصية فتقوم هي – بعد ذلك – بالكشف عن الأحداث الواحدة تلو الأخرى[١].

ورغم ضيق المكان، على القاص أن يصف بضربات موجزة رشيقة شخصياته وصفاً وافياً وإلا فلن ترى الحياة. ويجب أن تؤدّى الكلمات المنتقاة لرسم شخوص الأقصوصة بسرعة ووضوح، فأقصوصة الألف كلمة يمكن رسم شخصيتها بمجرد وضع البطل على الجانب (الصحيح) ووضع الشرير على الجانب المغلوط، وان هذا الاقتضاب في وصف الشخصية يمكن مداراته بانتقاء شخصيات فردية غير سائدة[٢].

إن تقنيات التشخيص في القصة القصيرة تختلف بصورة جوهرية عن التشخيص في الرواية، ففي الرواية تكون عملية التشخيص بأخذ شريحة تمثل مقطعاً طولياً بموازاة عمر الشخصية، أما في القصة القصيرة فيكون التشخيص عبارة عن مقطع عرضي في الشخصية يصوّر مكوناتها في لحظة ما من الزمن[٣].

وتوجد طريقتان أساسيتان لعرض شخصيات القصة هما:

١- الطريقة التقريرية (المباشرة)

وهي طريقة يعنى القاص في رسمها من الخارج، إذ يذكر تصرّفاتها، ويشرح عواطفها وأحاسيسها بأسلوب صريح تتكشّف فيه شخصيته وتوجيهه لشخصياته وأفكارها على وفق حاجته والهدف الذي رسمه كما ترد ملامحها الخارجية على لسانه[٤].

ويكون هذا الوصف عن طريق الراوي، ويكون على أحد مستويين:

---

[١] ينظر : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٧ .
[٢] ينظر : فن الأقصوصة ، ص٢٩ .
[٣] ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا ، ص١٠٥ .
[٤] ينظر : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٧ .

أ- **الرؤية من الداخل:** فيكون الراوي يعرف كل شيء عن الشخصية، فيقدّم الشخصية بأي بعد يريده من الأبعاد الثلاثة (خارجي، داخلي، اجتماعي).

ب-**الوصف من الخارج:** الراوي فيها لا يعرف عن الشخصية إلا القليل جداً، وهو يقتصر في روايته على وصف حركة الشخصية ونقل أقوالها[١].

٢- الطريقة التصويرية (غير المباشرة)

يمنح القاص فيها للشخصية حرية أكثر للتعبير عن نفسها وعن كل ما يختلج بداخلها من أفكار وعواطف وميول مستخدماً ضمير المتكلم، كما أن شخصيّة القاص تتنحى جانباً لتفسح المجال للشخصية الأدبية لتقوم بوظيفتها الفنية بعيداً عن أية تأثيرات خارجية[٢]. او هي الطريقة التي"يتنحى فيها الراوي جانبا ، ليرينا شخصياته وهي تتكلم وتتحرك وتفكر ، فتقع مسؤولية وصف الشخصية على القارئ"[٣].

ووسائل التصوير غير المباشر هي:

أ- **الوصف:** ويكون موجزاً.

ب- **المكان:** فالمكان يساعد على توصيف الشخصية.

ت- **الفعل:** وهو الوسيلة الرئيسة في كشف صفات الشخصية.

ث- **الحوار:** من خلاله نتعرف على الشخصية.

مع إمكانية استخدام أدوات أخرى كالاسم والمهنة والملابس وتعابير الوجه والإيماءات وما إلى ذلك[٤].

ويختلف تقييم استخدام هاتين الطريقتين عند دارسي القصة، فهناك من يرى أن القصة القصيرة لا يناسبها إلا الطريقة التقريرية (المباشرة)، لتركيز نظر القارئ

[١] ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة في العراق ، ص١٧ .
[٢] ينظر : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٧ .
[٣] وتقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٥٢.
[٤] ينظر : أسس الدراما الإذاعية ، ص١٣٢ .

على الصفة المركزية التي يتطلبها التفاعل مع العمل القصصي[١]. ويقللون من قيمة الفرق بين الطريقتين، إذ إن التشخيص التصويري (غير المباشر) ليس أكثر حيادية في العرض من التشخيص المباشر، "فالمؤلف – بعد كل شيء – لا يزال يسيطر على سلوك شخوصه، السلوك الذي يكشف عنها "[٢]. بينما معظم النقاد يميلون إلى الطريقة التصويرية (غير المباشرة)، فمع أن التشخيص المباشر يوفّر كثيراً من طول القصة، بيد انه اضعف وسيلة للتشخيص، وقد شبّهه احد الدارسين بأنه يجعلنا نعاني الشعور الذي قد نشعر به لو أننا ذهبنا إلى السينما لنشاهد فلماً، فإذا أحد أصحاب السينما يصعد على المسرح قبل العرض ويلقي خطاباً يصف فيه بطل الرواية بأنه شرير ويرجع شروره لعوامل معينة[٣].

ويؤكد يوسف الشاروني أن أسلوب التقرير من الأخطاء التي تصيب النسيج بعيب شديد، لان التقرير تدخّل من الكاتب في تطور الحديث، ومعناه أن يخبرنا بالحدث بدلاً من أن يصوّره لنا، فلا يجوز أن يقرّر لنا الكاتب أو القصاص أن شخصاً ما ذكياً، أو ماكراً، أو شريراً، بل عليه أن يقنعنا بذلك من خلال سلوكه وأفعاله بحيث نحبّه أو نكرهه، تماماً كما نعرف أخلاق الناس وطبائعهم في حياتنا العادية من تصرفاتهم، دون أن يكون مكتوباً على جباههم أنهم أشرار، أو طيبون، أذكياء، أو ماكرون.

إن كاتب القصة القصيرة – العصرية – ملزم من الناحية الفنية برسم شخصيات قصصه من (الداخل) أي من خلال تفكيرها، وسلوكها، وتجاربها للظروف المحيطة بها، ومن طريقتها في الحديث، بل وفي حركة الجسد أيضاً، كالسير أو التلويح باليدين، أو الابتسام والضحك ..

وهذا اللون من رسم الشخصية يأتي على نحو لمسات خفيفة سريعة في أثناء السرد والحوار والصياغة الفنية بوجه عام، ومن مجموع هذه اللمسات يتبيّن القارئ

[١] انظر : فن الأقصوصة ، ص٣٣ – ٣٤ .
[٢] الوجيز في دراسة القصص ، ص١٣٤ .
[٣] انظر : البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا ، ص١٠٦ .

الأبعاد الثلاثة للشخصية[1]. ولكن التشخيص غير المباشر يحتاج إلى حيّز كبير لأنه مبني على تقديم عدد من المقدمات التصويرية التي تتيح للقارئ أن يركّب منها السمات الخاصة بالشخصية المرادة، ولهذا فان تقنيات التشخيص غير المباشر غالباً ما تبدو غير مناسبة لبناء الشخصيات الثانوية أو المعارضة، وهي أكثر ملاءمة للشخصيات الرئيسة[2].

ولعل التمايز والتفاضل في طرق التعبير لا تعتمد على الطريقة فقط (تحليلية أم تمثيلية)، وإنما تعتمد أيضا على كيفية التعامل مع كل طريقة ووقت استخدامها بما يتلاءم مع بنية القصة، فقد يكون الوصف المباشر أعمق واقرب للتأثير وقد يكون التصوير هو الأولى، أو قد يكون الدمج بينهما الأبلغ في الوصول إلى الرسم الواضح للشخصية بما تتطلبه القصة، كما هو الحال في الحياة، نعم أن الإنسان ليس مكتوباً على جبينه شرير أو طيب –كما يذكر الشاروني-، ولكن بمراجعة ذاكرتنا لما رسمناه من صور للناس، تجد أن بعضها قد بني على تعليقات الناس ووصفهم لهذه الشخصيات، وليس فقط على أفعال هذه الشخصيات، وقد تكون الصورة في أذهاننا مزيجاً بين ما سمعنا وما رأينا.

المبحث الثاني: الشخصية القصصية وتطبيقاتها في القصة الصحفية

لم تخل أي قصة من قصص الدراسة من عنصر الشخصية، بل إنها لم تنفرد في شخصية واحدة، بل كانت تأتي مع الشخصية الرئيسة – إن وجدت – شخصيات

[1] انظر : فن كتابة القصة ، ص٧٠ .
[2] ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا ، ص١١٩ .

أخرى ثانوية، مساعدة أو معارضة أو نموذجية، ولعل ذلك يعود إلى أن التشخيص – في ذهن الصحفيين في اقل حدّ – هو الذي ينقل الخبر أو التقرير أو التحقيق إلى قصة صحفية، ومن ليس في موضوعه شخصية لم يكن ليشارك في مسابقة القصص الصحفية أصلاً .

ولكن وجود الشخصية لا يعني بالضرورة أن القصص الصحفية المدروسة قد استوفت هذا العنصر الرئيس من عناصر القصة القصيرة، ولعل ذلك سيتّضح في دراستنا لهذه المجاميع.

إن استعمال الشخصية في الموضوع الصحفي هو المدخل الرئيس فيما ندعو إليه من أنسنة الأخبار، لا سيما في الأخبار ذات التأثير الإنساني في مثل بلدنا العراق أو فلسطين أو سوريا أو غيرها من البلدان التي تتعرض للأذى والاضطهاد، فليس من المعقول أن تبقى أخبار القتل والاعتقال والتهجير والتعذيب تروى بطريقة خبرية جامدة لا تنقل المعنى الحقيقي لمثل هذه الأحداث.

فالمتتبع لمثل هذه الأحداث، يرى أن القتلى أصبحوا مجرّد أرقام، والاعتقال والتعذيب والتهجير أمر طبيعي معتاد عليه، دون الإشارة لما تعني هذه الألفاظ من معاناة لعوائل وأطفال ونساء، لتحطيم آمال وطموحات الكثير، لما تعنيه من حاجة وذلّ وألم لأجيال ونفوس ستبقى حاملة لها لسنوات أو عقود.

إن الدعوة لإعادة النظر في طريقة عرض الأخبار باستخدام الشخصية هي ليست مجرّد دعوة لتطوير فنون الكتابة الصحفية، أو دعوة لإنزال ما توصّل إليه الأدب لعموم الناس، وإنما هو دعوة لإعادة النظر لما يجري من حولنا ببعد إنساني ينعشه الأدب وتنشره الصحافة.[1]

ولكن من الضروري أن ندرك أن من أهمّ الفروق في تشكيل الشخصية داخل القصة القصيرة عن مثيلتها في القصة الصحفية، إمكان اعتماد كاتب القصة القصيرة

[1] ينظر : الجانب الإنساني في التغطية الإعلامية.

على خياله في اختيار الشخصيات المثالية لقصصه، أو استكمال ما يريد من أبعاد لشخصياته، فمعظم ما نرى من شخصيات في القصص والروايات، هي شخصيات متخيّلة كلها أو في بعض جوانبها، وهذا ما لا يحقّ- غالباً – لكاتب القصة الصحفية التي من أهم شروطها – كي تبقى صحفية – أن تكون حقيقية، وهذا ما يشكّل عبئاً مضافاً على الكاتب، إذ إن مثل هذا الشرط يستلزم منه مجهوداً أكبر في استكشاف شخصياته ومتابعتهم وتسجيل أوسع لملاحظاته عنهم.

وقد يكون من المقبول – فيما أرى – استكمال بعض الجوانب المخفية المهمة من شخصية القصة، لاستكمال مستلزمات العمل القصصي إن تعذّر الحصول عليها طبعاً، شريطة أن تكون هذه الجوانب غير مؤثّرة في توجّه المعنى أو المعلومة، وقد يكون من المناسب – أحياناً - التنبيه على ذلك في نهاية القصة، كما فعل أصحاب بعض القصص الصحفية موطن الدراسة.

وسنتناول في هذا المبحث دراسة الشخصية في مجاميع القصص الصحفية من محورين رئيسين، سيكون الأول حول الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية، إما المحور الثاني فسيكون عن أبعاد هذه الشخصيات وطرق رسمها.

أولاً: الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية

شكلت الشخصية الرئيسة العنصر الأساسي في أكثر من قصة، ففي قصة (قالت لي امرأة وغابت)[1] كانت صاحبة المصنع هي الشخصية الرئيسة، شخصية غريبة،

[1] نحن نحب الحياة ، ص ٣١.

تجمع بين الجمال الساحر والقسوة المفرطة، "لم تكن تعرف هذه المرأة كيف تبتسم... ولم تعرف كيف تبكي، فقد أحاطت نفسها بذاتها وتقوقعت فيها " ولكنها وفي لحظة مواجهة تنفجر عندها الذكريات وتحكي سبب هذا التناقض، تقول "خرجت طفلة لم أتعرّف من الدنيا إلّا على ساحة منزلنا وبيّارتنا، في يافا الجميلة، طفلة مدلّلة ذات حظوة بين أب مقتدر وأم حنون وأخوان محبين، إلى جوع وتشرّد وقهر وانقلاب الحال" فأورثها هذا التحوّل خوفاً عميقاً من المستقبل "ما حل بنا أورثني قسوة جعلتني حاقدة على نفسي قبل الآخرين، أخاف من جور الدنيا مرّة أخرى عليّ وعلى أبنائي، فاحميهم بطريقتي"، ويمكن أن نعدّ هذه القصة (قصة شخصية) بامتياز، واستطاعت الكاتبة أن تصف هذه الشخصية بصورة تفصيلية وجّهت الأنظار لها، وجعلت القارئ يطالع ويستغرب ثم يتعاطف ويشفق عليها .

وكذلك الحال في قصة (من ريحة البلاد)[1]، فبائع القهوة كان هو محور القصة، ذلك الشاب الأسمر المليء حيوية ومرح – في الظاهر-، يبيع القهوة، يصوّر، وممكن أن يقوم بأي خدمة للسيّاح على شواطئ بيروت مقابل أن يتكسّب ما يكفيه ويكفي عائلته في المخيم، يحتمل الاعتقالات والتعذيب المتكرّر من (الدرك) اللبناني، ولكن ليس من بدّ، يدخل معه راوي القصة (الفلسطيني) في حوار مباشر، يفهم من خلاله ما يعانيه اللاجئون في الغربة، يرى لوعة هذا الشاب وحنينه لكل ما يذكّره ببلاده، فهو يبحث عن (ريحة البلاد).

وفي قصة (الطريق إلى جفعات حبيبا)[2] تبدأ القصة بوصف حالة (غسّان) معلنة انه سيكون الشخصية الرئيسة " لم يكن يتوقع تصاريف القدر سترحل به إلى حيث حنين الماضي وسنيّ الحرمان، شدّه إلى المكان شعور لم يعهده من قبل .." والمشاهد في هذه القصة أنّ شخصية غسّان ستنمو مع الحدث، فهو في أول الحكاية يرى بداية جديدة للعلاقة مع الصهاينة تبنى على الحوار والتعايش "وغرقوا بالحديث عن ماضي الصراع وعملية السلام، ومستقبل الشعبين، وسبل تعزيز الحوار

[1] قرنفل الذكرى، ص ٢٣
[2] نحن نحب الحياة ، ص ٩.

والتعايش بين الأجيال وبنوا في حديثهم أحلاماً لمستقبل ورديّ .." إلا أنه وبعد عودته من زيارة المركز وعلمه أنه مقام على أرضه وارض آبائه، عاد من هذا الوهم وبدأ يتمنّى أن يرى مسؤول المركز الإسرائيلي ليخبره أن السلام يبدأ من بعد إرجاع الأراضي لأصحابها، وليس قبل ذلك.

في قصة (كنا وما زلنا)[١] تلعب الشخصية الرئيسة فيها دور الراوي، ويتكلم عن أمّه وأبيه وأخته وجدته، يتكلم كشاهد في قصة تتكرر مرّات ومرّات، يتكلم عن جرائم الاحتلال الإسرائيلي في حربهم الأخيرة على غزّة، فلم يكن هو بطل القصة وإنما هو شاهد عليها فقط.

تلعب الجدّة دور الشخصية الرئيسة في قصة (جدّتي: ما بين شظايا المعاناة وحلم العودة)[٢]، ولذلك جاء العنوان باسمها، عمر طويل قضته هذه الجدّة وهي تحمل معها حلم العودة لديارها التي هجّرت منها، ولكن تفاجئها الأقدار، بمشروع تهجير جديد من غزّة في حربها الأخيرة، ولكن هذه المرّة قرّرت أن لا تعيد الخطأ القديم، ستبقى في دارها لا تغادره، وليترك الأبناء البيت فهم في مرمى النار الإسرائيلية، "أنا عجوز يمّا مش ضايل في عمري كثير معلش لو متت" هكذا تقول لابنها وهو يحاول إخراجها عندما وصل العدو الإسرائيلي بالقرب من الدار، وينطلق بها من مكان لمكان، والقصف والموت يحيط بهم من كل جانب، ولكن تنجو وينجو أبناؤها وأحفادها، فترجع لتحكي القصة الطويلة من يوم تهجيرهم في النكبة الأولى وإلى يومها هذا، وتمرّ الأيام فينتهي هذا الصوت بعيداً عن موطنها القديم الذي كانت تتمنى أن تموت فيه.

في قصة (شحنة من أمل)[٣] توجد أكثر من شخصية رئيسة، لأنها تحوي على أكثر من قصة، فبعد أن تكون القصة حول (العم صالح) وعمله ومعاونته لأخوته، ومن ثمّ هجرته من بلد إلى بلد، ينقل القاص موت العم صالح في عرض الكلام،

[١] نفسه، ص٢٥.
[٢] نفسه ، ص٣٧.
[٣] نحن نحب الحياة، ص٤٥.

بصورة لا تتناسب ومحورية هذه الشخصية داخل القصة "فيما هو يرافق احد أبنائه إلى المطار، أصيب بحادث طرق أودى بحياته" ومن ثم ينتقل لشخصية يجعلها محور الجزء الثاني من القصة، وهي شخصية (هنيّة) زوجة العم صالح، ولكنه تخلّص منها قبل نهاية القصة بهدوء أيضاً "أصابها بنوبة قلبية أودت بحياتها، فدفنها ابنها بهدوء تام تحت جنح الظلام " ولعل هذه الطريقة في التعامل مع الشخصيات الرئيسة ينبّئ عن قلّة الوعي بأهمية هذا العنصر وطريقة التعامل معه في العمل القصصي.

إن تعدد الشخصيات الرئيسة في القصة القصيرة يضعفها ويقلل التركيز والتأثير فيها، لكن مثل هذه الحالة نجدها تتكرر في المجموعات القصصية موطن الدراسة، لان الكثير من كتّاب هذه القصص هم صحفيون لا يعيرون – أو بالأحرى – قد لا يعون فنون بناء القصة، ووحدة الانطباع اللازم توافرها في قصصهم.

وان كانت الشخصيتان بينهما رابط الزواج في تلك القصة، فان الشخصيتين الرئيستين في قصة (تراب بيت عفا أغلى من الذهب)[1] لم أجد لهما أي رابط، بل نحسّ ونحن نقرأ بأن هناك قصتين، فما أن تكتمل حكاية (أم محمد) ومعاناتها المستمرة منذ النكبة ١٩٤٨ ، نواجه قصة أخرى بطلها (الحاج محمود عبد الفتاح)، لا يربطها بسابقتها سوى تشابه المعاناة، وجملة رابطة قصيرة " وإذا كان هذا حال أم محمد، فان الحاج محمود عبد الفتاح ..."، بل إن عنوان القصة يدور حول أم محمد وحكايتها، وليس له أيّ علاقة بالشخصية الثانية وحكايتها.

(مصطفى)[2] الشخصية الرئيسة والعنوان في قصة أخرى، اختصر الكاتب العنوان بهذا الاسم، إذ إن هدفه من كتابة هذه القصة التعريف بالحالة الإنسانية لهذا الفتى، الذي اعتقل وعذّب مع جماعة (فتح الإسلام) في لبنان، ولم يكن سوى ضحية واقع ومجتمع وبيئة تهمل هذه الشريحة وتدفعها للمجهول، يقدّم الكاتب أرقاماً وحقائق وأدلّة تدافع عن هذا الفتى ويدعو للإفراج عنه.

[1] قرنفل الذكرى، ص٣٥.
[2] نحن نحب الحياة ، ص٥٣.

إن هذه الشخصية وطريقة عرضها تختلف عمّا ألفناه في القصص القصيرة، ولكن في دراستنا هذه نتكلم عن قصص صحفية، تكتب لتعرّف عن معلومة أو تسلّط الضوء على مغمور، فطبيعة الوظيفة تجعل مثل هذه الكتابات مقبولة عرفاً – في الصحافة كأقل حد -.

يقتل الصهاينة الطفلة رهام نبيل وهي في مدرستها في قصة (ثلاثة إجتياحات والقاتل واحد)[1] ، فتصبح هي الشخصية الرئيسة في القصة، ويبدأ الكاتب في تسليط الضوء عليها، فيتحدّث عنها أبوها " قبل استشهاد رهام بأربعة أيام، طلبت مني أن أشتري لها لوحة للرسم، فاشتريت.. ثم طلبت ثانية، فسألتها ما الذي تريدين فعله؟ فأجابت: "بدّي اعملها مفاجأة لك يا بابا"، وفي يوم الاستشهاد الذي وافق الخميس قالت لوالدتها: "اليوم الخميس، أريد أن أصوم واهدي هذه الكرتونة التي رسمت عليها للمدرسة" وبعدها علمت أنها رسمت المسجد الأقصى مع ورد" ومن ثم تتحدث عنها مديرة المدرسة، وتتكلم أختها وهي تصف اللحظات الأخيرة "رهام تطلّعت عليّ وضحكت، ثم خرجت دماؤها من فمها وصدرها لتختلط مع دماء زميلتها في الصف، ولم تعرف أن روحها الطاهرة قد انتقلت إلى الله".

ومن ثمّ تأتي قصة (الأرصفة)[2] فتظهر لنا طريقة أخرى في التشخيص، إذ إننا لا نكاد نجد شخصية رئيسة محددة، بل مجموعة شخصيات تواجه التهجير الجديد من القدس، يدمّر الاحتلال منزلهم ويأمرهم بترك القدس، فيضعوا خيامهم قرب بيوتهم المهدّمة ويسكنوا فيها، وتجري الحوارات بينهم وبين الجندي الإسرائيلي الذي يأمرهم بالخروج، وبينهم وبين أبنائهم وعوائلهم.

وفي المقابل لا نكاد نجد شخصية أو شخصيات رئيسة في قصة (شتلة عنب ودواليا ومخيم)[3] فسامر الذي يتمنى زراعة شتلة العنب يستشهد في بداية القصة، ويكمل أهله زراعة هذه الشتلة، وبعد كلام طويل عن معاناة المخيمات، واغتصاب

[1] قرنفل الذكرى ، ص٥١.
[2] نحن نحب الحياة، ص٥٩.
[3] سلام على الذين مضوا، ص١٥.

الاحتلال لأراضي الفلسطينيين، تنتقل القصة لجمال الرومي وزراعته لداليا عنب أيضاً، ولكن هذه المرّة ليس في مقدمة البيت ولكن في السطح.

إمّا بالنسبة للشخصيات الثانوية، فهي أيضاً منتشرة بشكل واسع داخل هذه المجموعة من القصص، ففي قصة (كأس شاي)[١] تتولى الشخصية الثانوية (الفلسطيني من عمّان) مهمة الراوي للقصة، فبعد أن يصوّر نفسه وهو جالس قرب الروشة في لبنان، يرى عجوزاً يبيع الشاي (الشخصية الرئيسة) فيكون سبباً في تفعيل القصة واستنطاق هذا العجوز ليروي ما يكتنزه من ذكريات وآلام يحملها منذ عشرات السنين، ويومئ لأصدقائه بالانصراف كي يكمل العجوز قصته " يقاطعه صوت أصدقائي الذين اقتربوا يلقون علينا السلام، أحاول جاهداً الابتسام، يفهم أصدقائي منّي أن يتركونا قليلاً. أوقفهم واسألهم يشاركونا الشاي، يصبّ أبو محمد الشاي ويقدّمه، يشكرونه ويبتعدون عنّا" ومن ثم يكمل القصة.

وفي قصة (ساعة أمّي)[٢] تلعب البنت (الشخصية الثانوية) معظم الأدوار التي تساعد الأم في أزمتها، فبعد أن أصاب أمّها مرض الزهايمر أصبحت تعيش خارج الزمان، فقد توقّفت ذاكرتها عند أيام طفولتها، كانت تعايش أمّها وتحاورها في ماضيها، تجد لها الأسباب المقنعة وغير المقنعة لترضيها، بل أنها قرّرت أن تذهب لمكان طفولة أمّها (حيفا) لتجلب لها أي شيء من ذلك الماضي الجميل الذي تعيش فيه، واستثمرت أول فرصة تتاح لها عن طريق تجمّع نسوي في حيفا دعيت إليه، "وبعد انتهاء اللقاء مع نساء حيفاويات، طلبت منهنّ بخجل المرور إلى بيت جدّي.. شرحت لهنّ بكلمات مقتضبة تعيقها دموعي. وافقن بلا تردد، ومع اقترابي من المكان استسلمت للبكاء.. حاولنا الدخول للبيت ولكن لم نستطع" رجعت إلى أمّها وظلت ترافقها إلى يومها الأخير في هذه الدنيا" وقضيت معها أيامها الأخيرة وهي تتكلم مع أبيها ومع أمّها في حيفا".

[١] نفسه، ص٤٧.
[٢] نفسه، ص٢١.

تمثل العائلة (تومر وزوجته ميكة) الشخصيات الثانوية المساعدة في قصة (عشرة أيام عودة)[١]، ولعلّه من المفارقة أن تكون هذه العائلة اليهودية من تل أبيب، هي من سيساعد اللاجئ الفلسطيني في ألمانيا (الشخصية الرئيسة في القصة) بالتعرّف على مكان منزله بالضبط في مدينته السابقة (القبّاعة)، تعرّف عليهما عن طريق الانترنت عندما كان يبحث عمّن يعينه في التعرّف بدياره التي لم يرها وهو ينوي الآن الرجوع لها لمدّة أيام قليلة، يعمل تومر في منظمة (زوخروت) وهي منظمة داخل إسرائيل تعمل على "نبش التاريخ العربي لفلسطين"، ولعل معاونتهم له من جهة، وكونهم إسرائيليين من أخرى منعه من مدحهم أو ذمّهم.

أحيانا يأتي الكاتب بشخصيات ثانوية ليس لها أيّ دور في قصته، فلا تساعد الشخصية الرئيسة ولا تعارضها، ولا تعطي معلومة ولا تضيف صورة، ومثل هذه الاقحامات تسيء للبناء القصصي ولا تنفعه، ومن أمثلة ذلك دور (مالك رباح) في قصة (زياد على مقعد الدراسة في الجلزون)[٢] فبعد أن تكلّم زياد وأسهب في حقّ العودة، يضيف الكاتب "ليس زياد وحده من يحمل قصص أجداده عن رحلة العذاب يوم التهجير قبل ستين عاما، بل هناك مالك رباح (١٥ عاما)، الذي وقف جانب زياد يستمع لحديثه، ويقول: "لا يوجد إنسان في العالم ليس من حقّه العودة إلى بلده الأصلي سوى نحن اللاجئين الفلسطينيين" ثم يعود لزياد ليكمل قصته. وإذا كانت القصة القصيرة ترفض الزيادات غير المفيدة، فمن باب الأولى أن ترفض مثل هذه الزيادات في القصص الصحفية، خاصة إذا علمنا حساسية الفنون الصحفية عامّة من أي إضافة غير مفيدة.

ومما يسيء للبناء القصصي أيضاً الإكثار من الشخصيات الثانوية في القصة، فان مثل هذه الكثرة تشوّش القارئ، وتبعده عن التركيز والتأثّر، وممكن أن نرى مثل هذه الحالة في قصة (حلم من تراب)[٣] فإنها تبدأ بشخصية (أم رشيد) وبعدها تنتقل إلى

---

[١] نحن نحب الحياة، ص١٥.
[٢] قرنفل الذكرى، ص٤٣.
[٣] سلام على الذين مضوا ، ص٢٧.

(الحاجة آمنة) الشخصية الرئيسة، ومن ثم تذكر والد آمنة وأخاها الأكبر والأصغر، وما أن يحفظ القارئ هذه الأدوار، يأتي ذكر أختها خديجة، وأخت أم رشيد (رابعة)، ولكلّ قصته ومواقفه.

ومما يلاحظ في هذه المجاميع القصصية قلّة وجود الشخصيات الثانوية المعارضة، مع أنها قصص من ارض محتلّة، فلم يجد الدارس شخصيات فلسطينية أو عربية معارضة، وإنما هناك مشهدان خاطفان لشخصيتين إسرائيليتين فقط لعبت دور المعارضة، المشهد الأول في قصة (حلم من تراب) عندما تتذكر أم رشيد زيارتها لبيتها لأخذ شهادة أختها منه، بعد سنوات طويلة من تهجيرهم فـ"يوقفها قائد الكتيبة ويحدثها بعربية مكسّرة: - ماذا تريدين؟

- أريد أن أتناول غرضاً من هذا البيت، إنه بيت والدي.

تردّه أم رشيد بحزم، يرمقها الضابط بنظرات تفحّص ويطرق مفكّراً للحظات تمضي بثقل سنين على أم رشيد، ثم يقول:

- ادخلي ، لكن لا تتأخري."[1]

والمشهد الثاني في قصة (الأرصفة) إذ "يأتي شرطي إسرائيلي مخاطباً المواطن ماهر حنّون:

- يجب أن تغادر، احمل أثاثك وارحل ..

وحنّون معتاد على مثل هذه الحوارات، ولديه قناعات بحجم ما يمثّلهُ هذا العسكري من تنفيذ للأوامر فقط؛ فيصرخ في وجهه قائلاً:

- ولكن إلى أين؟ قل لمن أمرك أن يرجع من حيث أتى، إلى روسيا إلى إثيوبيا أو... أمّا أنا، فهنا ولدت، وأقدام أجدادي مغروسة في طينة زهرة المدائن، وتنساب جذورهم بين مصاطب الأقصى وحارات القدس العتيقة.

[1] نفسه، ص٣١.

يُطيّر الشرطي الهواء متأففاً.

- لا تكثر الكلام، هيّا أسرع، فليس عندي وقت"[1].

ولعل عنوان المسابقة التي شاركت فيها هذه القصص (العودة) لم يدع مكاناً لرواية أحداث أيّ صراع – مهما كان حجمه – بين الفلسطينيين أنفسهم، فضلاً عن أن عنوان العودة والتهجير والنكبة والاقتحام وما إلى ذلك تجعل كلّ إسرائيل في دور الشخصية المعارضة، وليس جزءاً منهم، إذ إنها جرائم اشترك فيها جميعهم.

ومما يلاحظ أيضاً في هذه القصص إقتصار شخصياتها الرئيسة والثانوية على الشخصيات الإنسانية، إذ إنها لم تستخدم شخصيات (حيوانية أو نباتية أو جماد) مع أنها قد اهتمّت أحياناً ببعض منها كما في (ساعة أمي، والمذياع، والطاحونة، وشتلة عنب ودواليا ومخيم) إلا أنها لم تستعملها كشخصيات توضّح أبعادها، ولعل مثل هذه الملاحظة في هذه القصص أمر طبيعي، إذ إننا نتكلم عن قصص تنتمي لعالم الصحافة وما يتطلّبه ذلك من عرض الحقائق والابتعاد عن الخيال غالباً.

ثانياً: أبعاد الشخصية وطرق عرضها

كما ذكرنا في المبحث السابق، إن كتّاب القصة غالباً ما يرسمون شخصياتهم من ثلاثة أبعاد (البعد الجسمي- الخارجي، والنفسي– الداخلي، والاجتماعي) ويوظّفون لذلك الطريقة التقريرية المباشرة، أو الطريقة التصويرية غير المباشرة، وسنقوم فيما يأتي بدراسة شخصيات القصص الصحفية على وفق هذا السياق.

[1] نحن نحب الحياة ، ص٥٩.

نبدأ أيضاً بقصة (قالت لي امرأة وغابت)[1] ففيها أحسنت الكاتبة رسم شخصية بطلتها (صاحبة المصنع) إذ صوّرتها في أبعادها الثلاثة بوضوح، ففي الجانب الجسمي ذكرت بصورة مباشرة أنها "امرأة بجمال ساحر على الرغم من أنها كانت تغادر الأربعين بخطى غزال. كانت صاحبة عز وجاه، وقسوة لا تغتفر"، وتضيف "امرأة ذات سطوة تفرضها عيناها الواسعتان كبحر من حشائش، بين الزرقة والخضرة، بين البيّارات والبحر، عينان تحملان خارطة ووطن" وفي الجانب الاجتماعي تذكر أيضا" كانت صاحبة المصنع الذي اعمل فيه كمديرة مكتب" ومن خلال التصوير تخبرنا عن عائلتها " قسوتها وخوف زوجها منها، والرعب الذي تعانيه بناتها الثلاث الشابات وطفلاها الصغيران".

أمّا بقية القصة فكانت – في معظمها – لتصوير أبعادها النفسية وخاصّة قسوتها، "امرأة فولاذية، مستبدّة... لم يستطع قلبي... أن يفهم قدرة هذه المرأة على المناكفة من اجل (شواقل)♦ معدودات... كل شيء ينبغي أن يمرّ تحت قلمها لتوقّعه مهما كان صغيراً، فهي لا تترك مجالاً للثقة بأيّ أحد حتى مع أطفالها "أرى الرعب يسكن عيني طفليها إذا جاءا طالبين منها بعض النقود لمصروف طرأ فجأة، أو شيء اشتهوه بهوس الأطفال لما يريدون" والموظفون يقولون عنها "إن هذه المرأة لا تشبه البشر... فهي امرأة بلا مشاعر، إنها جبّارة".

وفي قصة (من ريحة البلاد)[2] كان الكاتب موفّقا أيضاً في رسمه لشخصية بائع القهوة، ففي البعد الجسمي– الخارجي "شدّني هذا الشاب بلطفه وخفّة روحه، وسمرة بشرته، وحدّة عيونه العسلية" ووصف مجيئه "جاء حاملاً في يده اليسرى كاميرا، وفي الأخرى حمل كوباً من القهوة، اقترب ببطء، وقرأت في عينيه الخجل، أحسست أن وراء هذا الرجل حكاية" ومن ثمّ يصوّر الكاتب ألم هذه الشخصية وشوقها لفلسطين، فعندما يجيبه:

---

[1] نحن نحب الحياة، ص٣١.

♦ الشواقل: مفردها شيقل أو شيكل، وهي عملة اسرائيلية تم تداولها عام ١٩٨٥.

[2] قرنفل الذكرى، ص٢٣.

- "أنا فلسطيني من رام الله.

لم يكمل سكب فنجانه، أسقطه على الفور من يديه، وقال بدهشة واستهجان:

- رام الله ؟

سقط فنجان القهوة أرضاً فتطايرت قطراته على بنطالي، وبسرعة وخفّة عاد إلى عربته واحضر قطعة قماش مبلولة، وبدأ يمسح بقع القهوة إلى أن أمسكت بيده:

- لا تكترث حصل خير

نظر الرجل إليّ مستغرباً .

حيّرتني ردّة فعله ... ولم افهم لماذا اعتراه هذا الاندهاش"[1] وفي الحقيقة أوقفتني ردّة فعله أنا أيضا، فالقصة تتكلم عن شاب يعمل لخدمة السيّاح في أشهر مكان من شواطئ بيروت (الروشة)، وفي بيروت لا يعدّ رؤية الفلسطينيين– من أهل الداخل– شيئاً غريباً، لاسيما في مثل هذا المكان، ولعلّ الألم والحالة النفسية التي كان يمرّ بها في تلك اللحظة تبرّر له ذلك، فعندما سأله كيف تعمل وأنت من أهل المخيّمات (ومعظم أهل المخيّمات ممنوعين من العمل في لبنان)؟، ألا تخشى من الشرطة اللبنانية ؟

" ضحك الأسمر قليلاً، ثم رفع (كنزة) بالية يرتديها، وكشف لي جسمه

- أترى هذه الخطوط؟ إنها آثار جلد، لقد جلدوني مراراً، وضربوني، ورغم ذلك ليس أمامي سوى المغامرة، أريد نقوداً لإعالة أهلي.

صعقت من المشهد، لقد كانت الجروح عميقة، وأحسست بكمية الألم الذي سببّته."

مثل هذه المعاناة هي التي تدفع مثل هذا الشاب إلى تقبيل يد ذلك الرجل وقدمه، فإن فيه (ريحة البلاد) "وبعد صمت، قال :

[1] نفسه، ص٢٤.

- استحلفك بالله، أن تبقى معي، دعنا نتحدث، قل لي، كيف هي رام الله؟ وكيف هي فلسطين؟ هل ذهبت يوماً للقدس؟ وكيف يافا، وحيفا، وعكا؟ هل تعرف صفد؟ هل تعرفها؟ أنا من هناك، لقد خرجت من هناك، ليس أنا من خرج، كان أبي رحمه الله، مازال مفتاح منزلنا معي... بدأ الرجل يتحدّث مع نفسه، يسأل ويجيب، دون أن انطق بكلمة واحدة. ظللت صامتاً طيلة فترة تواجدي أمامه، وكنت أفكر في تلك الكلمة القاتلة الموجعة (من ريحة البلاد).

نظرت في عينيه مرّة أخيرة، احتضنته، ثم أجهشت أنا الآخر بالبكاء، وأدرت ظهري وانصرفت مهرولاً إلى الفندق، وهناك تواصل بكائي سراً داخل الغرفة، ثم غبت في سبات عميق."[1]

وإذا غضضنا الطرف عمّا يمكن عدّه عدم تناسب بين هذه الشخصية وفعلها، فإننا لا نكاد نجد فيما درسنا من قصص تناقضات بين الأبعاد الجسمية أو النفسية وما تقوم به هذه الشخصيات من تصرّفات وأفعال، بالرغم من شيوع هذه الأخطاء في بعض القصص القصيرة – خاصة للكتّاب المبتدئين-، وقد يعود ذلك إلى أن معظم هذه الشخصيات، هي شخصيات حقيقية، كما هي في الواقع، وليست متخيّلة يمكن حدوث التناقض فيها.

إن مثل هذا التشخيص الطويل والمنوّع، ليس في كل القصص بل هو مقتصر على القليل منها، لأنه ابتداء لا تحتاج كل القصص لمثل هذا التفصيل في وصف الشخصية، فهناك من القصص ما يكون محورها الحدث أو البيئة ويكون التركيز عليهما، ولان قصة الشخصية ليست مفضّلة في عالم الصحافة، وخاصة إذا كانت الشخصية مغمورة، ولعل ذلك – في جانب منه – سبب تأخّر تسلسل هاتين القصتين في مسابقة العودة، مع ما فيهما من جودة وتكامل في عناصر بناء القصة، إذ إنهما اقرب لعالم القصة القصيرة منهما للقصة الصحفية .

١ قرنفل الذكرى، ص٢٦.

ولم تخل معظم القصص من رسم شخصياتها الرئيسة والثانوية، ففي قصة (سرّ اللون الأزرق)[1] يصف الكاتب على لسان الراوية من كان يزور المدرسة من فرق المراقبة التابعة للأونروا♦ "رجال حسنو الهندام، ونسوة أنيقات، يختلفن كثيراً عن النساء اللواتي أراهن في طريقي للمدرسة، وحتى عن أمّي المعلمة، والتي كنت اعتبرها مختلفة بملابسها النظيفة المهندمة، ولكن هؤلاء النسوة يختلفن، فهن مكشوفات الرؤوس أكثر مما ينبغي، وثيابهن قصيرة حيث تبرز ركبهن، وأحياناً أعلى الركبة".

لكن الملاحظ أن رسم الأبعاد الجسمية كان محدوداً جداُ داخل هذه المجموعة من القصص، وكان التركيز كلّه على الأبعاد الاجتماعية والنفسية، وكان هذا التشخيص يأتي تقريراً حيناً، وتصويراً في أحيان أخرى، وقد يكون هذا مفهوماً لقصص تتحدث عن موضوع النكبة والتهجير واللجوء والمعاناة، وما تفعل مثل هذه المعاناة في النفوس وفي العلاقات والأحوال وتبدّلاتها .

ولا تكاد تخلو قصة – من القصص موطن الدرس- من التطرّق للوضع الاجتماعي، لمعظم شخصيات القصة الرئيسة والثانوية، فمثلاً في قصة (ساعة أمي)[2] يجري التوسّع في وصف البعد الاجتماعي لعبلة زكي (الأم) "تزوّجت ابن عمها نزولاً عند رغبة جدي أمين التميمي، الذي قضى بقية عمره في المنفى (روديسيا). كانت رغبة جدي ووصيته أقوى من أية معارضة أبدتها «دلّوعة أبوها»، كما أسموها وكما كانت تكرر ذلك بفرح.

عبلة زكي، البنت التي تنافس أخواتها وتحتل مكاناً مرموقاً في العائلة، لم تأبه من المنافسة مع إخوتها الذكور أيضاً، فعندما ارتدى أخوها هشام الذي يصغرها بعامين الطربوش الأحمر، بكت وأصّرت على ارتداء الطربوش مثله. اعتادت الذهاب

[1] قرنفل الذكرى، ص١١.
♦ وكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين، وكالة تابعة للأمم المتحدة.
[2] سلام على الذين مضوا، ص٢١.

صبيحة كل يوم إلى المدرسة الانجليزية في حيفا، وهي تعتلي درّاجتها الهوائية،يواكبها أحياناً كلبها الأليف".

وبعد هذا الوصف لها ولعائلتها قبل النكبة، يأتي الوصف الآخر بعد النكبة ليبرّر عدم مقدرتها على احتمال الواقع الجديد وانهيارها " شكّل التهجير في وعيها كارثة كبرى كما كانت لكل الفلسطينيين، فقد أخرجت مع أهلها وهي تحمل أخي وعمره أربعون يوماً ويعاني من (سعال ديكي) أو (السعلة الشهّاقة) كما تسمّيها أمي. أما أخي الكبير، وكان عمره أربع سنوات، فقد كان يبكي مذعوراً طوال الطريق ممسكاً بفستانها محاولاً جذبه بقوة من شدّة خوفه، وانضمّ أبي وأعمامي للمدافعين عن مدينة القدس وفلسطين.

لم تستطع أمي استيعاب انقسام الأسرة وبقاء أبي في القدس، كان هذا الموقف أكبر من قدرتها على الاستيعاب وهي الأم الصغيرة المشرّدة المسؤولة عن طفلين. جعلها هذا الموقف أكثر حزناً وضعفاً، فلم تستطع حتى بعد تلك السنوات الطويلة استيعاب ما جرى."[1]

أما في تصوير الأبعاد النفسية للشخصيات، فالأمثلة كثيرة جداً، ففي قصة (يا شمس يا شمّوسة)[2] نجحت الكاتبة في تصوير عزّة النفس والتعفف للعائلة الفقيرة التي تدور حولها القصة " جدّي وجدّتي يعيشان في فقر مدقع، لا أعرف من أين ينفقون! أمي تعمل معلمة ولها راتب، ولكنها تمنحهم مبلغاً صغيراً... لم أتجرأ وأسأل أمّي لماذا تقتّر على والديها، ولكني حين كبرت وبدأت أمي تحكي، اكتشفت أن أمّي كانت تدين بالولاء التام لوالدي الذي هو زوجها، فهو الذي يتسلم راتبها من البنك، ولم يكن يمنحها والدي سوى مصروفاً شهرياً وأجرة مواصلاتها، ولكنها كانت تذهب للمدرسة سيراً على الأقدام، وتوفر أجرة المواصلات لتعطيها لجدتي.لم يكن أبي يتخيّل أن جدّيَّ في عوز وحاجة؛ لأنهما دائماً يتفاخران أمامه بالمبالغ التي يرسلها لهما أولادهما من مصر والأردن".

[1] نفسه، ص٢٢-٢٣.
[2] سلام على الذين مضوا ، ص٣٥.

بل أن جدّها كان "يقسم أمام الجيران أن جيبه مليء بالمال الذي أرسله ابنه من مصر، وفي الحقيقة أن جيب جدّي فارغ؛ إلا من أعواد الكبريت المطفأة والتي يحتفظ بها لينظف بها أسنانه!."، فالأجداد يتظاهرون بالاكتفاء، ويدّعون أن أبناءهم يرسلون لهم المال، والأم توفّر المال عن طريق ذهابها للمدرسة مشياً كي لا تحرج والداها وتأخذ لهما المال من زوجها، بل حتى حفيدتهم تعلّمت منهم أيضا، فهي تطلب لهم من الشمس وليس من الناس كما اخبرها جدها "وأريد لهما الكثير من السكّر لأنهما يعدّان الشاي بلا سكّر، وجدّتي تتعلل بأنها مصابة بمرض السكّر.... كنت أشرب الشاي بلا سكّر؛ لأني أعرف أن العلبة المعدنية الصغيرة التي تضع بها جدّتي السكّر فارغة إلا من بعض السكّر الذي تحول إلى حبيبات صلبة على جوانب العلبة. لم أطلب يوماً شاياً بسكّر رأفة بهذين العجوزين، بل إني قد اعتدت حتى اللحظة أن أشربه هكذا"[1].

وفي قصة (تذكار من الأثمد أو الدمع الأسود)[2] يصوّر القاص شخصية (أم محمد) بأنها امرأة مكافحة، مرّت بها رياح السنين العاتية، وهي تصبر وتعمل وتزرع الأمل في النفوس، منذ كان عمرها ١٢ سنة علّمها أبوها ركوب الخيل وكان يقول "جميلة هذه ست البنات ، أخت رجال"، أجبرت على الرحيل هي وعائلتها عن حيفا، فمات أبوها قهراً، وازدادت معاناة أسرتها "تزوجت جميلة من رجل يكبرها بخمسة وعشرين سنة، ولم يكن عمرها آنذاك يتجاوز ثمانية عشر عاماً، كان زوجها رجلاً فقيراً، إلا أنه عرف بشهامته"، ولذلك اعتمدت على نفسها "قرابة ثلاثة عقود وهي تدور من بيت لبيت، وتجوب أحياناً بعض القرى المجاورة، تحمل عبوات الأثمد (الكحل) وتروّج بضاعتها بكلامها الدافئ: من اجل عيونكم يا صبايا " وفضلاً عن بيعها الأثمد فهي تزرع البقوليات في دارها لتنفق على زوجها المريض وأبنائها العشرة.

[1] نفسه ، ص٣٧-٣٨.
[2] نفسه، ص٦٥.

وفي قصة (الطاحونة)[1] جاء وصف البعد النفسي لبراءة الطفل كي يعزّز المعنى المقصود من القصة، فقد أراد الكاتب أن يعبّر عن ظلم الاحتلال وهمجيّته ووحشيّته، ويعبّر عن مظلومية آلاف العوائل والنساء والأطفال الذين هجّروا وأوذوا دون أدنى سبب، يصف الكاتب الطفل شاهر وهو خائف من عقوبة والديه لأنه نسي أن يدخل الطاحونة والقمح إلى داخل المنزل قبل أن يخرج مهجّرا مع أهله، ثم يعمّق هذا التصوير أكثر "وخارج نطاق سيطرة ذهن الصغير، غاص في غمار الأحداث التي انهارت في ذهنه دفعة واحدة؛ تذكّر تلك الأصوات الغريبة في القرية، والأخبار التي تناقلها أهلها، والتي لم يقرأ فيها سوى رؤياه لنظرات غريبة في عيون الكبار، لم يجد تحليلاً لها.

وما هي إلا دقائق معدودة حتى ارتطم بخوف طفولي أشبه بكابوس يفوق في رعبه وقع (الرحيل من البلاد)... تذكّر أنه لم يحفظ سورة (الفلق)، التي كان قد طلبها منهم شيخ الكتّاب، ما جعل عينيه تفيضان بالدموع. ولم يفق شاهر من تفكيره إلا على صوت أمّه مؤنّباً إيّاه لإفلاته طرف ثوبها، فعاد الكرّة ممسكاً، ولكن أشدّ مما قبل، بثوبها وبحبل (المعزة)، كي لا يكرر خطأ اقترفه قبل سويعات."[2]

وأمام هذه النماذج الجيدة في التشخيص، تصادفنا نماذج ضعيفة كثيرة أيضا، فان بعض القصص تكاد تخلو – تقريبا- من وصف شخصياتها الرئيسة فضلاً عن الثانوية، فنحن نكاد لا نتعرّف على أبعاد شخصية (أم محمد) في قصة (تراب بيت عفا أغلى من الذهب)[3] إلاّ مما يفهم من السياق عن عائلتها واسمها، فالكاتب قد أوجد الشخصية داخل قصته ليستنطقها عن الأحداث فقط، دون أن يعيرها أيّ اهتمام من حيث تشخيصها ورسم أبعادها المختلفة، وما يقال في شخصية (أم محمد) يقال أيضاً في شخصية (الحاجة فاطمة سلامة) في قصة (لمّ الشمل والنوم على حلم العودة)[4].

---

[1] نحن نحب الحياة، ص٦٥.
[2] نحن نحب الحياة، ص٦٧.
[3] قرنفل الذكرى، ص٣٥.
[4] نفسه ، ص١٧.

وعلى العكس من ذلك، نجد بعض الكتّاب قد يحاول رسم بعد أو أكثر لشخصية ما، دون فهم الحاجة لمثل هذا الوصف، وما هو دور هذا البعد في دفع حدث القصة إلى الأمام، أو دوره في تجلية المعنى المقصود من القصة، ففي قصة (شحنة من الأمل)[١] مثلاً، بعد وفاة (هنيّة)، يصوّر الكاتب البعد النفسي لابنها، مع أنّه لم يذكر ابنها في قصته سابقاً ولم يذكره بعد هذا المشهد أيضاً " فدفنها ابنها بهدوء تام تحت جنح الظلام، ولم يكن بجانبه أخ أو قريب، والهواجس تمزّقه. وزاد شعوره بمدى عجزه في مواجهة الويلات المحتملة والوقوع في أيّ مكروه على وجه العموم...ثم بكى بمرارة، عندما تذكر أن والده دفن في القاهرة وأمّه في بيروت، ولا يعرف أين سيكون مصير باقي أفراد العائلة."

وفي بعض القصص يأتي تصوير الشخصية بارداً، لا يستطيع أن يوصل المعنى المطلوب، ففي قصة (سجّل، ذاك هو الفلسطيني)[٢] يصل الكاتب إلى لحظة مهمّة يصف فيها شيئاً جديداً اكتشفه في بطل قصته (أبو محمد) له علاقة مباشرة بمعنى القصة في بيان جرائم المحتل، هو أن قدم (أبو محمد) قد قطعت بقذيفة عشوائية أطلقها الاحتلال بعد أن تجاوز السبعين من عمره، مثل هذه المعلومة قد قرّرها الكاتب بالصورة الآتية "قبل أن ينفضّ مجلسي معه تحت خيمته، أخرج أبو محمد قدمه من تحت (الجلابية) التي يلبسها، وإذا بها قدماً اصطناعية، كان وقع المفاجأة عليّ كالصاعقة." ولا تشعر من طريقة الوصف والنغمة العامة للمشهد أن هناك صاعقة أو مفاجأة حتى.

وبعد هذه الجولة في استكشاف عنصر الشخصية في القصص الصحفية يمكن القول: إن التشخيص في الكثير من هذه القصص قد استعمل ما تعارف عليه كتّاب القصة القصيرة من أنواع للشخصيات، ورسم الأبعاد نفسها التي ذكروها وبطرق مشابهة لطرقهم، لكن هناك فرقاً كبيراً من حيث الجودة – خاصة إذا ما قارنّاها

[١] نحن نحب الحياة، ص٤٥.
[٢] سلام على الذين مضوا، ص٥٣.

بالنماذج المتقدمة-، ولعل ذلك يعود إلى مدى قناعتهم بضرورة ذلك، أو إلى مستوى الكتّاب أو مدى معرفتهم بفنون استعمال الشخصية ورسمها في قصصهم.

إن عنصر الشخصية عنصر أساسي يمكن توظيفه في القصص الصحفية، باستثمار كل ما توصّل إليه منظّرو القصة القصيرة ونقّادها عموماً، إذ إنه لا يصطدم مع التوجهات الإعلامية للقصة الصحفية، بل يتفق معها ويعينها على أداء مهمّتها بصورة أفضل، فان إدخال الشخصية بأبعادها الحيوية الحقيقية تعطي الدفقة الإنسانية للموضوع المكتوب، وهو ما تحتاجه المواضيع الصحفية في كثير من مواضيعها .

الفصل الرابع

عناصر التعبير الفنـي
وتطبيقاتها فـي القصة الصحفية

الـمبحث الأول:
عناصر التعبير الفنـي
فـي القصة القصيرة

الـمبحث الثانـي:
تطبيقات عناصر التعبير الفنـي
فـي القصة الصحفية

المبحث الأول: عناصر التعبير الفني في القصة القصيرة

التعبير الفني أو ما يطلق عليه بنسيج القصة، هو الأداة اللغوية التي تشمل: اللغة ـ السرد ـ الوصف ـ الحوار، فالسرد حكاية الأعمال، والوصف حكاية السمات والأحوال، والحوار حكاية الأقوال[1]، واللغة هي وسيلتهم لذلك، ومن هذه الأدوات يتكون النسيج العام للقصة، وهي أدوات لا تستخدم استخداماً عشوائياً، بل لابد من توظيفها لتوضيح ملامح الشخصية وتطوير الحدث، وإبراز البيئة القصصية، لتكون هذه العناصر حاضرة أمام المتلقي بدرجات متساوية قدر الإمكان، ولن يتحقق ذلك، ما لم تكن الأدوات المتاحة في نسيج القصة مرتبطة بتلك العناصر ارتباطاً وثيقاً[2].

إن أي جزء من هذه الأجزاء لا يمكن أن ينفصل أو يستقل عن غيره فنسيج القصة وحدة واحدة، كل جزء فيه له وظيفته المعينة التي يؤديها بالاشتراك مع غيره من الأجزاء اشتراكا بالضرورة الحتمية. وهذه الوظيفة في النسيج كما هي في البناء تصوير حدث متكامل له وحدة. وهذه الأجزاء تتضافر فيما بينها لتؤدي دورها، جنباً إلى جنب مع عناصر العمل القصصي، ولا يمكن فصل نسيج القصة عن بنائها إلا للدراسة، وإلا فهما كيان واحد اسمه القصة القصيرة[3].

وبعض النقاد يرى أن طريقة مناقشة مواضيع العمل الأدبي أهم من المواضيع نفسها، بل ويعد ذلك من المسلمات في عالم الأدب[4]، وعلى هذا فان ما يعرف بالتعبير الفني هو مهمّة الأديب الرئيسة وعامل تميّزه وليس شيئا آخر.

ولقد أضفنا لهذا الفصل موضوعي العنوان والحجم، إذ هما اقرب إلى التعبير منهما إلى العمل القصصي.

---

[1] ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص٣٢٨ .
[2] ينظر: القصة القصيرة.. عناصرها وشروطها. .
[3] ينظر : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٢ . وينظر أيضا : فن القصة القصيرة، ص١٤٩ .
[4] ينظر : هل أنت كاتب قصيرة أم حَكَّاء سَمِج ؟ .

أولا: اللغة

اللغة هي الوسيلة الوحيدة التي يعبّر بها الأدب عن نفسه، فعن طريقها تتم عملية التأثير أو الإيصال لدى المتلقي التي يرمي إليها النص الأدبي مهما كان جنسه.. فانتخاب المؤلف للجملة، التراكيب (سواء كان جارياً على العرف أم غير جار) وجهورية صيغة الجملة أو انخفاضها ، وما يومئ به أسلوبه من سلاسة أو تكلّف، هذه كلها عناصر اللغة التي تعين على صوغ أهمية القصة[1]. "وعندما نقول لغة جميلة، نعني بها لغة قادرة على إيصال المعنى المطلوب بأيسر الطرق وأوضحها وربما في مجال القصة القصيرة بأفضل الكلمات إثارة للوحي والإلهام"[2].

فاللغة تشكل الوعاء المادي الذي يكتسب فيه البناء القصصي وجوداً واقعياً، "ولغة القصة ليست خارجها وليست أداة اتصال وإنما أداة إنتاج، والنسيج الداخلي الذي يتحدد بجميع العناصر الأخرى ويحددها في آن واحد"[3].

سمات لغة القصة

لكل فن لغته المناسبة، وطرائقه التعبيرية، والقصة فن أدبي له لغته الخاصة التي تناسبه، ولغة القصّ تجمع بين التكثيف والإيحاء، والسلاسة والوضوح.

فلغة القصّ تختلف عن لغة الأخبار والمقالات بالرغم من استخدامها المفردات نفسها غالبا، ولكنها توضع بسياق آخر يخلق هذا الفرق، وفي الوقت نفسه هي ابعد ما تكون عن الفذلكة اللغوية والديباجة والإطناب، والنحت في المفردات. ولذا فعلى الكاتب "أن يولي أهمية كبرى لاستخدام اللغة ومستوياتها وقدرتها على التصوير

[1] ينظر : الوجيز في دراسة القصص ، ص٧٢ .
[2] القصة القصيرة اقتصاد وتكثيف .
[3] شعرية القصة القصيرة جدا ، ص١٢٩ .

بحيث تكون بالغة التكييف والتركيز والاقتصاد بحيث توحي كل لفظة بالمعني المطلوب، ولا تكون هناك أي مفردة لا ضرورة لها"[١].

ولغة القصّ هي الثوب الذي يكتسي به العمل القصصي، وكما هو الحال عند البشر، قد يصنع الثوب من قماش مرتفع السعر باهظ التكاليف، ومع ذلك قد تنفر منه العين ولا تتقبله، بل إن الذوق الرفيع يستهجنه، وقد يكون الثوب بسيطاً غير مزركش ولكنه يكون مقبولاً ترتاح له ويسرّ الخاطر، واللغة المثقلة بالتزويق اللفظي تنفّر القارئ وتضيع منه المعنى، وبالمقابل قد يؤدي الأسلوب الركيك إلى إفساد القصة والمعنى مهما كان موضوع القصة قوياً وجاداً[٢].

ومن ابرز سمات لغة القصة:

١- انتقاء اللفظة المناسبة وكما "يقول فلوبير♦: انه مهما كان الشيء الذي يسعى الإنسان إلى التعبير عنه، فان هناك كلمة واحدة تعبر عنه، وفعلاً واحداً يوحي به، وصفة واحدة تحدده. ولهذا يترتّب على الكاتب أن يطيل البحث والتنقيب، حتى يعثر على هذه الكلمة وذاك الفعل وتلك الصفة"[٣]. إن الأسلوب العصري السهل لكتابة القصة يحتاج إلى معاناة في اختيار الألفاظ العربية الصحيحة المعبّرة بوضوح، وإلى وضع هذه الألفاظ في عبارات قصيرة، نابضة، جذّابة، إذا توافرت هذه العناصر في الأسلوب صار من نوع (السهل الممتنع)[٤].

٢- استخدام الجمل الفعلية، فانه يلبس القصة جوّاً حركياً[٥]، ويفضّل النقاد استخدام الصياغة المضارعة وإلّا ابتعد القاص كثيراً عن مواجهة الحدث، والشخصية، ويوقعه في إيراد تفاصيل وجزئيات كثيرة[٦].

---

[١] التقنيات الفنية و الجمالية المتطورة في القصة القصيرة .
[٢] ينظر : العناصر الفنية في القصة القصيرة .
♦ جوستاف فلوبير(١٨٢١- ١٨٨٠): روائي فرنسي ، درس الحقوق، ولكنه عكف على التأليف الأدبي. امتاز بكتابته الموضوعية وأسلوبه الدقيق في اختيار الألفاظ والعبارات المناسبة.
[٣] فن القصة ، ص١١٤ .
[٤] ينظر : فن كتابة القصة ،ص٨٦-٨٧.
[٥] انظر : القصة القصيرة ، سيدي علي بلعمش، www.mauricri.com
[٦] انظر : الصورة والقصة - بحث في الأركان والعلاقات .

٣- والتكثيف أحد أبرز سمات اللغة في العمل القصصي، والتكثيف الدلالي من الفنّيات الهامة في القصة القصيرة، فهو يعطي جرعة مكثفة للقاريء في جملة واحدة وكذلك يخدم العمل فيعطي دلالات جديدة وترميزات تختلف من متلقّ لآخر، فيكون هناك تأويلات خاصة لكل متلقّ ومساحات أكبر لإعمال العقل عند التلقّي الأدبي والبحث عما وراء النص.

وعندما نقول لغة مكثّفة، بمعنى محمّلة بأكبر قدر من الطاقة الإيحائية والرمزية والدلالية والنفسية والرؤيوية في آن، وليس بمعنى الاختزال والرشاقة والنحول ـ كما يفهم البعض ـ فذاك وإن كان مطلوباً إلا أنه ليس أكثر من مظهر خارجي للغة المكثفة. غير أن البعض يعي التكثيف في القصة على أنه الاختزال، والاختصار، والتلخيص[١].

٤- استخدام الرمز، إذ يمكن للكاتب الذكي اللمّاح أن يثري عمله إذا اعتمد على الرمز أيضاً، وتحولت مفردات العمل إلى (حمّالة أوجه) تحمل وجهاً ظاهراً للجميع، وآخر أعمق لا يدركه إلا المتذوق الجيد، وهو ما يمكن أن نطلق عليه: تعدد مستويات النص.

وشاع أيضاً استخدام اللغة الشعرية في القصص الحديثة حتى كادت اللغة أن تصبح "هي مادة القصّ وغايته بدلاً من أن تكون وسيلته، وكان النقّاد يعبّرون عن اللغة المقصودة لذاتها في الشعر بالزجاج الملون، واللغة الوسيلة بالزجاج الشفاف في القصة، وفي السرد الحديث تداخلت اللغتان معاً، فليس ثمّة تقرير بل تشكيل"[٢].

٥- التركيز في لغة القصة القصيرة، وإذا كان التكثيف له دوره في إعطاء دلالات أخرى وتأويلات جمالية إضافية – ضمن وحدة التأثير والانطباع - في القصة القصيرة، فالتركيز يهدف إلى توجيه القارئ نحو المعنى الرئيس للقصة دون معوقات أو التفافات تؤخر وتعرقل.

---

[١] انظر : هل أنت كاتب قصة أم حَـكَّاء سَـمِج ؟ .
[٢] التقنيات الفنية و الجمالية المتطورة في القصة القصيرة .

والتركيز قد يرادف الإيجاز، فهو يعني إلغاء الزوائد التي تضرّ بالعمل الأدبي، إذ الكلمة في القصة القصيرة لا يقلّ أثرها، وأهميتها عن وجودها في القصيدة الشعرية. "ويبلغ التركيز حدّه حين لا يمكن الاستغناء عن أي لفظة مستخدمة، أو يمكن أن يستبدل بها غيرها، إن كلّ لفظة في القصة القصيرة يجب أن تكون موحية ولها دورها، تماماً، كما هو الحال في الشعر"[١].

وإلحاح النقّاد على عنصر التركيز في لغة القصة القصيرة يرجع إلى طبيعة هذا الفن وحجمه، ولعل التركيز والتكثيف (في اللغة وفي عناصر العمل القصصي) هو ما يميّز القصة القصيرة عن الرواية، وهما في الوقت نفسه يقرّبان القصة القصيرة من الشعر .

٦- ومما يميّز لغة القصة أيضاً، هو أن التفاوت – النسبي - فيها لا يعد عيباً، إذ إنها تعبّر عن شخصيات مختلفة من بيئات مختلفة، وهذا يبرّر استخدام مستويات متفاوتة من اللغة تتناسب مع هذه الاختلافات، حتى أن بعض النقاد مال إلى استخدام اللغة العامية خاصة في الحوار – كما سنوضّحه في الدراسة هذه لاحقا.

إن هذه السمات تحتاج من الكاتب إعادة النظر وإعادة الكتابة أيضاً، "ولعل أكثر الأخطاء تدميراً هو عدم التقيد بإعادة الكتابة. وكما يقال بأن الكتابة ما هي إلا إعادة الكتابة التي تمكننا من إزاحة الإضافات غير الضرورية وتشذيب اللغة"[٢].

ولعل هذه السمات وغيرها عملت – مجتمعة – لخلق أسلوب خاص بالقصة القصيرة يميزها من غيرها، فكما أن لكل كاتب أسلوبه، ولكل لغة أسلوبها، فان لكل فن أدبي أسلوبه، بل أن كل موضوع له أسلوبه. ومن المعروف أن الأسلوب في القصة – على مستوى النوع الأدبي أو مستوى الكاتب المحدد - لا يعتمد على اللغة فقط ، بل يتضمن طريقة استخدام كل مكوناتها البنائية والتعبيرية[٣].

---

[١] ما هي القصة القصيرة ؟ .
[٢] أخطاء القصة القصيرة ، جوليس آرشر، www.khairyabdelaziz.blogspot.com
[٣] ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة في العراق ، ص٢٢٧ .

النغمة (الإيقاع)

إن الاستخدامات الخاصة للغة وألفاظها وتراكيبها يولّد إيقاعاً خاصاً في القصة، يكون أحد أهم العوامل في خلق جوّ يؤثّر في القارئ وانطباعاته، فقد تستخدم الأفعال والجمل القصيرة لتثير السرعة والشدّ، أو تستخدم الجمل الاسمية والأوصاف الطويلة لتعطي حالة من الاسترخاء والتأمّل، وقد يكون استخدام ألفاظ وألوان معينة لخلق انطباع محدد، وكذلك الأصوات داخل الألفاظ فان لها تأثيرها المميز أيضاً.

إن التراكيب النحوية والمفردات التي تكوّن الجملة في قصة ما تمثّل – في كل الأحوال– موقفاً فكرياً ونفسياً للمؤلف أو إحدى شخصياته، وهذا التمثيل هو ما نسمّيه (النغمة القصصية)، وهي عنصر بنائي أساسي مهم في كل قصة. ولا يمكن أن تخلو منه بغض النظر عن قيمتها، إذ لا يمكن أن نتصوّر أن انتقاء التراكيب والمفردات قد تمّ دون أساس محدد سواء أكان على مستوى الوعي أم اللاوعي. وتأتي أهمية هذا العنصر من انه يبني مواقف شعورية لدى القارئ ويدعمها بشكل خفيّ غير ملحوظ في كثير من الأحيان وذلك لان طريقة عرض أي حدث تمثل عاملاً حاسماً في مواقف القارئ مما يروى له[1].

ثانياً: السرد

عرّف السرد في المعاجم والكتب النقدية تعاريف مختلفة، ينطلق معظمها من الاصل اللغوي لهذه المادة، الذي يعني التتابع في الحديث والموالاة، كما يعني المهارة في النسج والسبك[2]. ومن هذه التعريفات :" السرد يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال"[3].

---

[1] انظر : البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا ، ص٩٣ – ٩٤ .
[2] ينظر :تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، ص٣١٢.
[3] معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت١٩٧٩، ص١١٢.

وهو أيضاً "نقل الحدث من صورته الواقعية إلى صورة فنية تكسب السرد حيوية، ويساعد السرد على تنظيم وعي القارئ بحيث يستطيع أن يدرك المضمون الجميل بالدرجة نفسها التي يريدها الكاتب، كما يقوم السرد بمتابعة الأحداث والأشخاص والتذكير بالمراحل القصصية المقطوعة"[١]، ويسهم في الربط بين أجزاء القصة وتتابعها، تتابعاً فنياً متيناً.

والسرد "هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق مؤثّرات يتعلّق بعضها بالرّاوي والمرويّ له والبعض الآخر بمقومات الأحداث المروية ذاتها"[٢]. وهو يعتني بالأفعال والأحداث المتعاقبة، ولذلك غالباً يكون في جمل فعلية مادتها إيراد الأعمال، ويكون ذا طبيعة زمنية حركية، وهو خاضع لمبدأ السببية.

والسرد يطلق في الأعمال القصصية – غالباً- على كل ما خالف الحوار إذ إن كثيراً من النقاد يعد الوصف جزءاً منه، ثم لم يلبث أن تطوّر مفهوم السرد في أيّامنا هذه في الغرب إلى معنى اصطلاحي أهم، وأشمل بحيث أصبح يطلق على النصّ الحكائي، أو الروائي أو القصصي برمّته، فكأنه الطريقة التي يختارها الراوي أو القاص، أو حتى المبدع الشعبي ليقدّم بها الحدث إلى المتلقّي، فكان السرد إذن نسيج الكلام، ولكن في صورة حكي[٣].

وظائف السرد

١- وظيفة تنسيق و إبلاغ.

٢- وظيفة انتباهية و استشهادية.

---

[١] العناصر الفنية في القصة القصيرة .

[٢] مفاهيم الكتابة السردية من خلال القصة القصيرة التونسية .

[٣] ينظر: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، عبد القادر بن سالم، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص١٧.

٣- وظيفة ايدولوجية أو تعليقية.

٤- وظيفة افهامية أو تأثيرية.

٥- وظيفة انطباعية تأثيرية.[١]

السارد وعلاقته بالقاص والأحداث والشخصيات

قد يرغب أحدنا بأن يحكي للآخرين ما حدث له أو أمامه، وبهذا سيكون راوية (سارد) للقصة، ولكن هل سيكون له هدف خاص من نقل القصة؟ وهل سينقل الأحداث فقط أم سيتعقّب ويفسّر ويعلّق؟ وهل ينظر للحدث من الخارج أم أنه مشارك فيه؟ وهل سينقل القصة في نفس تسلسل حصولها أم يضع لها سياقا آخر للتشويق أو التفسير؟ وهل سينقل بلغة قصصية أم بلغة عادية؟

هذه الأسئلة وأمثالها تمهد للوصول لدور السارد (الراوية) ووضعه، فالسارد (الراوية) في القصة هو شخصية وهمية مخترعة لأداء دور معين، مثله مثل الكاميرا أحيانا في يد المصوّر عليه أن ينقل الأحداث بحيادية، إذن هو في النهاية أداة من أدوات القاص (المؤلف) وله مستوى لا يتخطاه[٢]، فهو"وسيط بين الأحداث ومتلقّيها"[٣].

السارد في القصة

دور السارد في تقديم الأحداث يتّخذ أشكالاً منوّعة فقد يكون على النحو الآتي:

١- **بالضمير المتكلم (الراوي الـ أنا)**

---

[١] ينظر : مدخل لدراسة القصة القصيرة جدا في العراق ، ص١٠٤ – ١٠٦ .
[٢] ينظر : هل أنت كاتب قصة أم حَكَّاء سَمِج ؟ .
[٣] معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص١١١.

كان النقّاد يرون قديماً بأن استعمال الراوي الـ(أنا) يعدّ نقطة ضعف في القصة القصيرة، لأنه يقيّد الكاتب بعدم التعبير عن مشاعر الأبطال الآخرين، ويجعلنا نرى أحداث القصة من عين البطل ممّا يضيّق الرؤية. وهذا الرأي للنقاد المفضّلين (للراوي الـ هو) ظلّ موجوداً، ولكن في المقابل، وحديثاً، أصبح استعمال الراوي الـ(أنا) هو أسلوب القص الحديث، ولأسباب منها: توحيد القارئ مع بطل القصة، ولأنها تعبّر عن مشاعر البطل وأفكاره بشكل سهل. والراوي الـ(أنا) يجعل القصة عامة تنطبق على الجميع عن طريق توحيد القارئ مع القصة. وقد يجعلها خاصة لأنها تعبّر عن وجهة نظر البطل.. المتفردة عن الجميع.

٢- **بالضمير الغائب (الراوي الـ هو)**

أما الراوي الـ هو (الضمير الغائب) فينقسم إلى نوعين :

أ- **محايد:** وهو الذي يسرد القصة دون فرض وجهة نظره للحدث، ويحاول أن يكون محايداً قدر الإمكان، ولا يتدخّل كثيراً في مشاعر أبطاله، فيكتفي بوصف التصرفات بشكل مجرّد، وكأنه يصوّر الحدث بكاميرا.

ب-**فضولي:** وهو الذي يعلم كل شيء، ويفرض وجهة نظره، ويشرح ما هو مجهول للقارئ، فهو العليم بكل شيء.

٣- **بالضمير المخاطب**

وتقابلنا قصص قليلة يستعمل فيها الكاتب الراوي الذي يخاطب أما بطله أو قارئه.

وقديماً كانت تسير القصة على وفق طريقة واحدة في السرد، أما حديثاً فهناك من يستخدم الضمائر الثلاثة أو اثنين منها في قصصهم ويتنقّل بينها، على أن يكون هناك سبب لهذا الانتقال، فاستخدام أحد هذه الضمائر داخل النص لا يكون عبثاً، وإنما هو وسيلة للتعبير بالصورة الأمثل. ولا يتم كتابة الكلمة الأولى في القصة

القصيرة دون أن يكون معلوماً لدى الكاتب نوع الراوي الذي سيسرد الأحداث في هذه القصة مع مراعاة أن يكون الراوي مناسبًا لنوعية الأحداث والفكرة[1].

ويميّز توماتشفسكي♦ بين نمطين من السّرد هما: **السرد الموضوعي** الذي يسعى لتقديم الأحداث من وجهة نظر راو غير معني بالأحداث **والسرد الذّاتي** الذي يقوم على تقديم الأحداث من وجهة نظر الراوي المعني بالأحداث[2].

وقد لا يعتمد السارد الطريقة المباشرة فقط لعرض الحوادث وتطورها، وإنما يستخدم طرقاً أخرى كالترجمة الذاتية، أو طريقة الوثائق والرسائل المتبادلة، ويمكن عن طريق المنولوج الداخلي وتيار الوعي[3].

ثالثا: الوصف

هناك تعريفات كثيرة للوصف في الاصطلاح ولكنها – بمعظمها – تصب في بحر واحد، وان اختلفت في مجراها اللفظي، ففي المعجم الأدبي جاء "والوصف أدبياً: نقل صورة العالم الخارجي، أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ، والعبارات، والتشابيه، والاستعارات التي تقوم لدى الأديب مقام الألوان لدى الرسام، والنغم لدى الموسيقي"[4].

الوصف في المصطلح الأدبي أيضاً "هو تمثيل الطبيعة الخارجية لوحات ومشاهد وظلال وتلاوين، وتمثيل الطبيعة الداخلية انفعالا وميولا وأحاسيس . وهو

---

[1] ينظر : مدخل إلى نظرية القصة ـ تحليلا وتطبيقا، سمير المرزوقي وجميل شاكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، ١٩٨٦ ، ص١٠٢ . وينظر أيضا : فنون القصة القصيرة ، مصطفى الشيمي ، www.dvd4arab.maktoob.com

♦ توماتشفسكي: كاتب وناقد روسي، ويعدّ عملاق الشكلانية الروسية، نشر أعماله في بداية القرن العشرين.

[2] ينظر : مفاهيم الكتابة السردية من خلال القصة القصيرة التونسية .

[3] ينظر : فن القصة، ص٧٧ .

[4] المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم، بيروت ١٩٧٩، ص٢٩٢،٢٩٣.

يتناول كل الأغراض والفنون الأدبية ، فالمدح وصف محاسن الناس،والفخر وصف مآثر الذات، والهجاء وصف مساوئ الآخرين"[١].

ويعرّف الوصف أيضاً بأنه إنشاء يراد به إعطاء صورة ذهنية عن مشهد أو شخص أو إحساس أو زمان للقارئ في العمل الأدبي، ويخلق الوصف البيئة التي تجري فيها أحداث القصص، فهو هام للغاية في القصة القصيرة نظراً لما تتميز به القصة من تكثيف على عكس إسهاب الرواية، لذا ينبغي أن يكون بميزانٍ دقيق. فلابد أن يقتصر على ما تفرضه العناصر الأساسية للقصة، حتى لا يطغى على هذه العناصر أو يربك إيقاع القصة المتناغم وانسجامها التام[٢]. وكثرة الوصف قد تطغي على سير القصة مما يبطئ من إيقاعها، ويقلّل تشويقها، فكل وصف للطبيعة أو الأشياء أو الأشخاص يجئ حشواً ولا يخدم العمل الفني يمزّق الانسجام، لأنه ينحرف باهتمام القارئ، ويزعجه، ويبعده عن محور القصة، والاهتمام به[٣].

والوصف فعل مكاني "انه توقيف لزمان السرد لمعانقة ثبات المكان. إن السرد والوصف صيغتان من صيغ الخطاب السردي، وبينهما تفاعل وجدل، فهما يتناوبان في مجرى الحكي"[٤].

وتبرز أهمية الوصف من خلال تأثيره المخصوص في المتقبّل، لكونه أداة التخييل والتمثيل الرئيسة المؤدية إلى الإيهام بالواقعية. فلا يمكن أن تستغني القصص عن الوصف وان قلّ، وذلك لوصف ما فيها من شخصيات وأشياء وأجواء. وعن طريق الوصف "يفتتح القاص آفاقاً من خياله الخصب بهدف بناء ديكورات، أو رسم حبكة، أو نحت هيكلية الشخصية الرئيسة في القصة والربط بين هذه العوامل"[٥]، ويرسم المشاهد للمواقف وجوانب البيئة التي تجري فيها، ويصف الحالات النفسية

---

[١] تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية، ص٣٠، نقلا عن قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، د.أميل يعقوب وآخرون، ص٤٠٧ .
[٢] ينظر : القصة القصيرة.. عناصرها وشروطها. .
[٣] ينظر : القصة القصيرة دراسة ومختارات ، ص٧٦ .
[٤] البناء الفني للقصة القصيرة في العراق ، ص٧٢ .
[٥] البناء الفني للقصة القصيرة في العراق، ص٧٢ .

التي تعتري الشخصيات، ويصوّر هيأتهم وهم يصطرعون. فهو يأتي لغرض وفي مجاله المناسب ويكون مركّزاً ومعبّراً ومنتشراً وشاملاً يستوعب جميع مكونات القصة، ويهيّئ الجو لحركة الأحداث ويوضّح أبعادها النفسية[١].

ويمكن تصنيف الوصف من تدفّق القصة، إلى وصف **خامل** وهو ما يوقف سير القصة، وآخر **فعّال**، لا يكون في بؤرة الجملة ويسير مع أحداثها، ويمكن تصنيفه من حيث الموصوف، فمنه ما يصف الأشياء في **حالة الاستقرار**، ومنه ما يصف الأشياء في **حالة الحركة**[٢]. "ومن المتفق عليه أن على الكاتب أن يقدّم الأشياء الموصوفة، ليس كما يراها هو، بل كما تراها شخصياته"[٣].

أما لغة الوصف فتكون قريبة من لغة الشخصية، لكي تحقق شيئاً من المنطقية الفنية، لأن الشخصية هي التي ترى الشيء وتصفه وتتأثر به، وأن تكون ملوّنة خصبة ترسم ملامح المشاهد والهيئات والحالات النفسية وان تكون سهلة وواضحة أيضاً[٤].

وعلى القاص أن يراعي - عند الوصف - الآتي:

- اللغة المستخدمة من حيث سرعة الإيقاع ومناسبتها للحدث.
- اللغة المستخدمة بأن تكون دلالاتها في محلها من حيث الوصف.
- استخدام الوصف على وفق ميزان دقيق عن طريق التفكير مسبقًا في دور الوصف بالضبط في هذه القصة[٥].

وظائف الوصف

إن أهمية الوصف في النصّ القصصي متأتية مما يقوم به هذا الوصف من وظائف متعددة داخل النصّ، ويمكن إجمال هذه الوظائف بالآتي:

---

[١] ينظر : فنون القصة القصيرة .
[٢] ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا ، ص٧٠ .
[٣] تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٣ .
[٤] ينظر : فنون القصة القصيرة. وينظر أيضا : القصة القصيرة الحديثة في العراق، ص٢٠١ .
[٥] ينظر : فنون القصة القصيرة .

١- **الوظيفة التزيينية أو التجميلية**: هو مجرد التلذذ بالوصف دون أن يكون له ضرورة بالنسبة إلى دلالة الحكي، والكاتب في هذا الوصف يركز على زخرف القول، وعلى المحسنات اللفظية والبلاغية.

٢- **الوظيفة التفسيرية:** وصف الشخصيات والأماكن والأشياء، وهذه وظيفة مهمة، بحيث تفسّر السلوك الإنساني، أو تكشف عن المستوى الاجتماعي، أو تبيّن البعد النفسي.

٣- **وظيفة الإيهام بالواقع:** هي التي يقوم القاص فيها بإدخال القارئ إلى عالم قصته التخيلي، موهماً إياه بواقعية وحقيقة ما يصفه من شخصيات وأحداث قصصية، لذا يخلو هذا الوصف – على الأغلب – من الانطباعية، ويلتزم الواصف فيه الحياد والموضوعية.

والإيهام بالواقعية يكون عن طريق:

أ- الوقوف على التفاصيل في الوصف.

ب- نقل أسماء المدن والشوارع على حقيقتها.

ت- رسم حدود المكان وأبعاده.

ث- اختلاط الصور البصرية بالصور السمعية.

٤- **الوظيفة الفنية:** يعد الوصف عنصراً بنائياً، يساهم في تنظيم هيكل القصة، وهو كذلك عنصر وظيفي، يساعد في صنع الحبكة وتوجيه دفتها. انه ينقل الأحداث ويطورها، ويكشف عن أبعاد الشخصية ويجلّيها، يحدد إطار القصة بزمانها ومكانها، يعبّر عن المعاني ويصوّر الانفعالات ويرسم الخلفيات، بل ينازع السرد دوره في توصيل المعنى وتطوير الحدث.

٥- **الوظائف الخارجية للوصف:** وهي وظائف متصلة برغبة الكاتب، لا بمقتضيات العمل القصصي ذاته، ومن أشهر هذه الوظائف (الوظيفة التعليمية، الوظيفة المعرفية، الوظيفة الأيدلوجية)[١].

الصورة في القصة

أصبحت الصورة تحتل حيّزاً كبيراً في حياة الإنسان فهي تحيطه وتحاصره في كل مكان سواء في المنزل أو في الشارع أو في العمل. إن الحياة المعاصرة تشهد مرحلة صعود وتنام غير مسبوقين لحضور الصورة في حياتنا بحيث أصبحت ذات تأثير ملموس في مجمل ممارسات حياتنا.

وتشكيل الصور بالكلمات ليس بالأمر الجديد كما انه ليس باليسير، ولكنه يعطي للنص حيوية أكبر، إذ إن الصور ستنقلك إلى خضمّ الحياة، وتجعلك في مواجهتها. والتصوير بالكلمات عرفه الشعر القديم منذ بداياته، وتطورت هذه التقنية، ولا سيما بعد ظهور فنون الإعلام المرئي والمسموع، فاستعارت القصة القصيرة العديد من التقنيات التصويرية من السينما أيضاً ولم تعتمد على ارثها الأدبي فقط، ومن هذه التقنيات المستفادة من السينما: التصوير السريع والبطيء، والكاميرا الثابتة والمتحركة، والمونتاج الزماني والمكاني، والقطع والاختفاء التدريجي وما إلى ذلك، ودخول التراث كعنصر جمالي، وترميزه والمزج بينه وبين العناصر المعاصرة، ودخوله في التشكيل البنائي، ويتصل بذلك مسألة إعادة إنتاج الدلالة من خلال الرمز الذي يتولد من التشكيل الصوري[٢] .

---

[١] ينظر : تقنيات الوصف في القصة القصيرة السعودية ، ص١٩٣ - ٢٤٤ . وينظر أيضا : البناء الفني للقصة القصيرة في العراق ، ص٧٢ – ٧٣ .

[٢] ينظر : توظيف اللّغة السينمائية في القصّة القصيرة ، نبيل درغوث ، www.almolltaqa.com/vb. وينظر أيضا : التقنيات الفنية و الجمالية المتطورة في القصة القصيرة .

وإذا نجحت السينما بالوصول إلى البعد الثلاثي للصورة (3D) فالقصة قد تصل لأبعاد أعمق وأكثر، من عواطف وأحاسيس ومشاعر، فضلاً عن هذه الأبعاد الثلاثة[١].

وتتكئ الصورة المتكونة على موهبة الكاتب إلى حد كبير، وقدرته على تكوين الصور المناسبة وضبطها، واختيارها، وعرضها بما يحقق المتعة والفائدة لدى القارئ، ولعل هذا يظهر بشكل خاص ، خلال إبداع القصة القصيرة ، إذ يحتاج الكاتب إلى الانتقاء والتحكم وصياغة الصور الأساسية وعرضها فقط دون غيرها، حتى يكون التأثير مؤثّراً وفعالاً[٢].

"وأكثر الصور المتخيلة بصرية فهي تشير إلى صورة ذهنية بتسمية أشياء مرئية أو وصفها أو الإشارة إليها. وكثير من الصور سمعية واقل من ذلك ما تستقبلها الحواس الأخرى. وتعير الصورة الكتابة حيوية – ضرباً مما يشبه الحياة – وما هو أكثر أهمية هنا، قدرة الصورة على أن تتضمن أحكاماً ومقارنات، فقد تكون مفتاحاً لنغمة، أو قد تقيم علائق بين شخوص في القصة وأشياء أو أشخاص خارج القصة"[٣].

وظهر في تاريخ القصة العراقية ما عرف بالقصة الصورة، وهي التي يصوّر كاتبها الواقع الخارجي تصويراً حرفياً أو يقدّم القاص قصة قوامها تسجيل عادات إقليم معين وتقاليده، وتكاد تعتمد الوصف وتخلو من الحبكة[٤].

رابعا: الحوار

الحوار في اللغة مأخوذ من الحور، وهو بمعنى الرجوع عن الشئ وإليه، والمحاورة: هي مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة.[١]

---

[١] ينظر : عالم الأبعاد في الخلق القصصي ، محمد سامي البوهي ، http://www.alwarsha.com .
[٢] ينظر : الصورة والقصة - بحث في الأركان والعلاقات.
[٣] الوجيز في دراسة القصص ، ص١٧٤ – ١٧٥ .
[٤] ينظر : القصة في العراق ، ص١٧٤ .

وفي الاصطلاح هو"حديث يدور بين اثنين على الأقل، ويتناول شتى الموضوعات، أو هو كلام بين الأديب ونفسه أو من ينزله مقام نفسه"[٢]، أو هو تبادل الحديث بين الشخصيات في قصّة ما. وقد يكون خارجياً مع شخصية ثانية أو أكثر، وقد يكون داخلياً بين الشخصية ونفسها، والحوار، في تعريفه العام شكل من أشكال التواصل يجري فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر.

فالحوار في حقيقته "ليس الأسلوب الفردي المختص بالسارد، وإنما هو أحد الأساليب التي يتقمّصها الراوي أو شخصياته للتعبير عن واقعية الحياة"[٣]. وإذا كان السرد من خصوصيات القاص، فالحوار من خصوصيات البطل بكل مكتسباته، وحين يبتدئ الحوار بين شخصين يتخلّى الراوي عن الحضور، لان المتكلّم يتكلم مباشرة إلى متلقّ مباشر ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي[٤].

إن اللغة أداة الحوار، ويجب أن تكون مناسبة وموافقة للشخصية من حيث مبناها ومعناها، إذ لا يعقل أن يورد الكاتب حواراً فلسفياً عميقاً على لسان شخصية أمّية، غير مثقفة، وأيضاً يجب أن يرتبط الحوار بالشخصيات والمواقف ارتباطاً عضوياً فلا يفرض عليها فرضاً، وينجح الكاتب في ذلك حين يتقمّص نفوس أبطاله في مجرى العمل القصصي فيفكّر بعقولهم وينطق بألسنتهم ومنطقهم.

ومن الضروري جداً أن يكون الحوار قصيراً، موجزاً، محكماً، بلا فضول، وينبّه تشارلس مورجان♦ إلى هذه النقطة فيشير إلى (إن الحوار تقطير لا تقرير)[٥]، وقد يلعب الحوار دوراً رئيساً كعنصر قصصي، وهناك قصص تقوم في مجملها على الحوار،وقد تجئ على العكس فتخلو منه تماماً[٦].

---

[١] ينظر : لسان العرب، مادة (حور).
[٢] المعجم الأدبي، ص١٠٠.
[٣] البناء الفني للقصة القصيرة في العراق ، ص١٨٩.
[٤] ينظر : شعرية القصة القصيرة جدا ، ص١٠٦ .
♦ تشارلس مورجان: كاتب وناقد بريطاني، توفي في ١٩٦٤.
[٥] ينظر: سمات الحوار القصصي، حسن غريب احمد، www.aklaam.net.
[٦] ينظر : القصة القصيرة دراسة ومختارات ، ص٧٥ .

إن الحوار السلس المتقن من أهم مصادر المتعة في القصة، وبواسطته تتصل الشخصيات ببعضها اتصالاً صريحاً مباشراً، وبهذه الوسيلة، تبدو لنا، وكأنها تضطلع حقّاً بتمثيل مسرحية الحياة. والحوار المعبّر الرشيق، سبب من أسباب حيوية السرد وتدفقه... وعلى الكاتب المحايد أن لا يقحم نفسه بتعليق أو بتعقيب، بل يؤثر أن يدع الشخصية تتكلم وتبثّ عواطفها وأحاسيسها، ومما لا شك فيه، إن هذه الوسيلة أوثق صلة بالحياة، واصدق تعبيرا عن النفس الإنسانية[1].

وليس من الواقعية في شيء أن ينقل الكاتب أحاديث الناس في حياتهم العامة كما هي تماماً في قصصه؛ وإنما عليه أن يهذّبها وينقّيها وينسّقها ويصبّها في الخط الأساسي الذي تجري فيه أحداث القصة، فعلى المبدع "توجيه الحوار باتجاه التكثيف والاكتناز بغية نقل الحوار من مستوى المحادثة اليومية العادية التي تحدث بين الناس، إلى مستوى جديد يتوافر على انتقائية المفردة، والتركيب، والموضوع والإيحاء انسجاماً مع روح الإيحائية التي تنبع من أي عمل فني"[2]، كل هذا دون أن يجعل القارئ يحسّ أن الحوار دخيل عليها، أو زائد فيها، أو غير مطابق للشخصية التي يجري على لسانها.

أغراض الحوار

إن رسم صورة الحياة اليومية داخل القصة تستلزم استعمال أدواتها الحقيقية نفسها، من سرد وحوار وصور ومشاهد ومحسوسات، فكل عنصر من هذه العناصر له وظائفه في الحياة، وفي المقابل له وظائفه داخل النص الأدبي، **ومن وظائف الحوار في القصة القصيرة:**

[1] ينظر : فن القصة ، ص١١٧ – ١١٨ .
[2] سمات الحوار القصصي .

- رسم الشخصية وإظهار خواصها، فالشخصية لا يمكن أن تبدو كاملة الوضوح والحيوية إلّا إذا سمعها القارئ وهي تتحدث.. "ففي أحاديث الناس تتجلّى سماتهم، و طبائعهم، وأفكارهم و يكشفون أحياناً عن جزء من نواياهم"[١].
- إراحة القارئ من متابعة السرد، وإبعاد الشعور بالملل والتخفيف من رتابة السرد.
- تعزيز بناء القصة، وتطوير موضوعها للوصول بها إلى النهاية المنشودة.
- توصيل المعلومات المطلوبة، فالحوار أدقّ وسائل القاص وأكثرها مزايا، وهو أكثر الطرائق مناسبة لتزويد المشهد القصصي بالمساعدات الوصفية والتحليلية والإخبارية التي يتطلبها.
- إبراز الحالة العاطفية للمتحدّث، والكشف عن أفكار الشخصيات وعواطفها وطبائعها الأساسية وعالمها الروحي ومستواها الفكري.
- إن الحوار يبثّ الحركة في المشهد، ويعطي القصة تلك اللمسة الحيّة التي تجعلها تبدو أكثر واقعية في نظر القارئ.
- للحوار قابلية الموازنة بين ما يقال وما يستنتج ضمناً، فهو وسيلة مباشرة لتوجيه القارئ إلى الدراية والعلم، أو إدراك ما يرمي إليه القاص، وهو وسيلة مباشرة لتحليل أكثر ما في المضمون[٢].

أنـواع الـحوار

ويمكن رصد ثلاثة أنواع من الحوار داخل العمل القصصي، هي:

١- **الحوار غير المباشر الحر (المنولوج الداخلي):** وهو حديث شخصية معينة، الغرض منه أن ينقلنا إلى الحياة الداخلية لتلك الشخصية دون تدخّله بالشرح أو التعليق. وهو حديث سابق إلى تنظيم منطقي، ذلك لأنه يعبّر عن الخاطر في مرحلته الأولى لحظة وروده إلى الذهن.

---

[١] سمات الحوار.

[٢] ينظر : فن كتابة القصة ، ص٩٤-٩٥. وينظر أيضا : أسس الدراما الإذاعية ، ص١٤٢ ، و البناء الفني للقصة القصيرة في العراق ، ص١٩٠ - ١٩١ .

ويمكن تقسيمه إلى: **مونولوج داخلي مباشر** ويكون بضمير المتكلم، **ومونولوج داخلي غير مباشر** ويكون بضميري المخاطب أو الغائب[١]. "ولقد أتاح المنولوج للقاصّين حلّ مشكلات عديدة، قد تكون إشكالية الزمن أولاها، إذْ إنّ الذاكرة كحامل حرّ يستطيع الارتحال نحو الماضي أو المُستقبَل بمُنتهى الحريّة"[٢]، وبصورة عامة فان المونولوج قد أعطى واقعية أكبر للعمل القصصي، إذ لو تتبع أحدنا حياته اليومية، يرى أن معظمها تكون في حديث الشخص لنفسه، ولا يستخدم الكلام مع الآخرين – غالباً - إلّا لحاجة.

٢- **الحوار غير المباشر(السردي):** لا يتقيد فيه القاصّ بالنقل الحرفي لما تقوله الشخصيات، بل يقوم السارد بتلخيص أقوالها، فيؤدي وظيفة سردية تدفع بالأحداث إلي الأمام، وتمكّن القاص من ضغط الأحداث الكبيرة، واختصار ما يراه غير ذي فائدة نوعية عند إيراده داخل النص، لأن غرض القاص، في أساس فعله الإبداعي الفني، ليس (حكاية محادثة بل توصيل جوهرها). والقصة القصيرة هي الجنس السردي الأكثر استقبالاً لهذا الأسلوب في الحوار لأنه ينسجم مع خواصها[٣].

٣- **الحوار المباشر:** هو ذلك الحوار الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل النص القصصي بطريقة مباشرة.

بين العامية والفصحى

يثار عادة – عند الحديث عن الحوار في القصة – موضوع استخدام الفصحى والعامية في كتابة الحوار، ويجمع النقاد بصورة عامة على استخدام لغة سلسة

[١] ينظر: جماليات اللغة في القصة القصيرة – قراءة لتيار الوعي في القصة السعودية ١٩٧٠ – ١٩٩٥م، أحلام حادي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٤، ص٤٠.
[٢] القصة القصيرة واقع وآفاق - القصة السورية نموذجا، محمد باقي محمد، www.doroob.com.
[٣] ينظر: البناء الفني للقصة القصيرة في العراق، ص١٩٢ - ١٩٣.

وواضحة وواقعية في الحوار، تعبر عن الطبيعة السائدة بين الناس، إلا أنهم ينقسمون إلى فريقين في فهمهم لهذه اللغة السلسة الطبيعية الواقعية، هما:

أولاً: فريق ينادي بضرورة استخدام اللغة العامية، فيرى رشاد رشدي – مثلاً - أنه من غير المعقول على الإطلاق أن يجعل الكاتب شخوصه تتكلم بمستوى لغوي واحد، وخاصة إن كانت اللغة المستعملة غير اللغة التي تتكلّم وتفكّر بها في الحياة، كما يفعل الكثير من كتّاب القصة عندنا مع أشخاص قصصهم فيجعلونها تفكّر وتتكلّم باللغة العربية الفصحى، وليست المسألة عامية وفصحى كما يفهمها الناس أو كما يناظرون حولها في النوادي والندوات، ولكن المسألة عندما تتعلق بكتابة القصة مسألة خطيرة للغاية، وقد آن لكتّابنا ممن يفعل ذلك أن يدركوا هذه الحقيقة، وهي أنهم ليسوا أحراراً في أن يجعلوا شخوص قصصهم تتكلم أو تفكر بالعربية الفصحى كما يتراءى لهؤلاء الكتاب[١].

ويرى هذا الفريق: "إن الحوار العامي يؤدي إلى تناسب الحوار وتطابقه مع مستوى الشخصية الفكرية والطبقي في حين يعجز الحوار الفصيح عن أداء هذا كله، فضلاً عن انعكاساته على المتلقّي الذي يشعره أن الشخصية غير واقعية"[٢].

ويرى صاحب كتاب فن القصة "انه ليس من مبرر فني، يمنع من استعمال اللغة العامية في الحوار، بل أن طبيعة رسم الشخصية في القصة، تتطلب ذلك وتعتمد عليه اعتماداً كبيراً"[٣].

ومنهم من يرى إمكان الجمع بين الفصحى والعامية في الحوار حسب ما يقتضيه السياق، فيذكر حسين القباني، النقاش الدائر بين الفريقين، ويبدي برأيه "إن على الكاتب المبتدئ أن يحاول بقدر الإمكان أن يجعل الحوار في قصصه بلغة عربية سليمة سهلة تجمع بين رصانة الفصحى ومرونة العامية وهي اللغة التي يسمّونها

---

[١] ينظر : فن القصة القصيرة ، ص١١٩ .
[٢] المواقف النقدية – قراءة في نقد القصة القصيرة في العراق، كريم الوائلي ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦ ، ص٢١٤ .
[٣] فن القصة ، ص١٢٢.

الآن – اللغة الوسط. ولكن لا مندوحة في بعض الحالات من استخدام اللغة العامية إذا كانت شخصية القصة الأساسية – رجلاً أو امرأة – من أولاد البلد – مثلا - الذين لا يمكن أن يتصوّر القارئ أن تجري على لسان أحدهم كلمة عربية فصيحة. وفيما عدا هذه الحالات الخاصة فإني أميل إلى استخدام اللغة العربية البسيطة في الحوار ولاسيما أن أدبنا العربي ينتشر في جميع الدول العربية التي تربطنا بها أساساً اللغة العربية الفصحى"[1].

ثانياً: فريق ينادي بالتزام اللغة الفصحى مع تسهيلها لتكون في متناول الجميع، من غير تكلّف ممكن أن يودي بواقعية الحوار التي هي إحدى أهم أشراطه، وقد ادّعى بعضهم إجماع جلّ النقاد والدارسين على ضرورة استخدام العربية الفصحى[2]، لان اللهجات المحلية العربية تقلل من جماهيرية النص الأدبي وتجعله منحصراً في بيئة واحدة من الصعوبة اجتيازها لشدة خصوصيات بعض هذه اللهجات.

أما الطاهر المكّي♦ فيرى أن الفصحى لا تقف عائقاً، وهي بالتأكيد أكثر نفعاً إذا أردنا لأدبنا أن يتجاوز المحلية وينطلق نحو العالمية، والقول بان الفصحى لا تساعد على ظهور ملامح الشخصية بواقعية فهذا الكلام يمكن أن نردّه بما لدينا من ترجمة باللغة الفصحى لروائع القصص العالمي، ولم يؤثّر ذلك على عكس الشخصية بصورة واضحة، ولذا وجب أن نستخدم العربية في كتابة القصة جميعها، سردها ووصفها وحوارها، ونستخدم في الحوار لغة سلسة بسيطة ولا مانع من استخدام كلمة أو جملة عامية إن كان هناك ضرورة[3]. بل أن يوسف الشاروني يعدّ استخدام العامية

---

[1] فن كتابة القصة ، ص١١٢.

[2] ينظر : تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ، ص٢٤ .

♦ د. الطاهر المكي: علّامة مصري في مجال الدراسات الأدبية بصفة عامة والأندلسية بصفة خاصة، درّس في كلية دار العلوم- جامعة القاهرة لعقود، وله مؤلفات كثيرة.

[3] ينظر : القصة القصيرة دراسة ومختارات ، ص٨٢ – ٨٣ .

للدلالة على الشخصية وسيلة بدائية[1]، حتى أن بعضهم يعدّها من ابرز أخطاء القصة القصيرة[2].

ويرى كريم الوائلي♦ "إن القصة فصيحة المفردة عامية الروح والدلالة... فالعامية تعاني – بسبب قلّة مفرداتها- من التعبير عن كثير من الأخيلة والمعاني وحين تريد التعبير عن المعاني الدقيقة تلجأ إلى استعارة مفردات فصيحة"[3] .

وان جاز للدارس أن يعطي رأيه ويقف مع أحد الفريقين، فانه يميل للفريق الثاني، ويمكن تعليل ذلك بالاتي:

- إن القارئ يدرك تماماً انه يقرأ، ولغة الكتابة التي يقرؤها هي الفصحى - وان كانت بأبسط صورها - فالفصحى لن تكون عائقاً عن إحساسه بالواقعية، هذا على عكس ما قد نشعره مع الأعمال المشاهدة في المسرح والسينما، والقارئ للقصص العالمي لا يلمس أيّ تكلّف في الحوار، ولا بعداً عن الواقعية بالرغم من أنها مترجمة للفصحى.
- إن الفهم والوضوح في لغة القصة قد تفوق بأهميتها مقداراً معيناً من الواقعية التي قد تكسبها إياها اللغة العامية، وهذا الوضوح من الطبيعي لن يكون متحققاً لعموم القراء، فاللهجات العامية متفاوتة بين بلد وآخر، وبين محافظة وأخرى، بل حتى بين منطقة وأخرى، وإذا ما كان لزاماً الاعتماد على مستوى معيّن مفهوم من اللغة العامية، فالاعتماد على الفصحى البسيطة أولى وأنفع.
- واللغة في الأعمال الفنية مقصودة لذاتها أيضاً، وليست مجرّد وسيلة لنقل الأفكار أو الأجواء، ولذا فإن انتقاءها وتهذيبها وتجويدها بما يخدم البناء

[1] ينظر : دراسات في القصة القصيرة ، ص٤٧ .
[2] ينظر : أخطاء القصة القصيرة .
♦ د. كريم الوائلي: ناقد وأكاديمي عراقي، له عدّة مؤلفات.
[3] المواقف النقدية ، ص٢١٧ .

القصصي من جهة ويرسم جمالية هذا العمل من جهة أخرى، من أهم واجبات القاص.

العنوان في القصة القصيرة

العنوان هو خطّ التماس الأول بين القارئ والقصة، وقد يكون هو الوسيلة الأولى لجذب القارئ ودفعه لمتابعة القراءة، فيكون بمثابة استهلال للقصة حيث تبدأ القصة به لا بالسطر الأول، فيكون دوره تمهيدياً لأنه يهيّئ الخيال لدى القارئ لاستقبال ما يأتي.. ويكون الخيط الأول الذي يستخدمه القاص لنسيج قصته، والعنوان يبقى في ذهن القارئ فيحاول ربط كل ما هو آت من أحداث به[١].

ويشكل العنوان أقصى اقتصاد لغوي في النصّ الأدبي، "وهو يظلّ علامة لغوية تختزن مكونات النصّ وتحرّك المتلقّي باتجاه توريطه في دخول تلك المكونات مع دلالاتها"[٢].

ويمثل العنوان عنصراً هاماً من عناصر تشكيل الدلالة في القصة، وجزءاً من أجزاء إستراتيجية أي نص أدبي. وتتنوع العناوين، من حيث وظيفتها في القصة، فثمة عناوين تحيل إلى مضمون القصة، أو تُسْتَمَدّ من مغزاها، وعناوين لها طبيعة إيحائية، وعناوين لها وظيفة تناصّية، وعناوين لها طبيعة استعارية، وعناوين يؤتى بها لتشوّش الأفكار.

وهناك من يصنف عناوين القصة القصيرة إلى أنواع لا تتجاوزها غالباً هي:

أ- **العنوان الموضوعي:** أن يكون العنوان دال على الثيمة الرئيسة في القصة.

---

[١] ينظر : التوظيف الفني للعنوان في القصة القصيرة ، عبد الخالق سلطان، www.gulan- media.com/arabic

[٢] شعرية القصة القصيرة جدا ، ص١٦٧ .

ب- **العنوان الإيحائي:** وهو عنوان فيه شيء من الغموض الذي يبدأ يتكشّف عند القراءة.

ت- **العنوان الرابط :** عنوان يربط بين عنصرين أو أكثر من عناصر القصة.

ث- **العنوان التشخيصي:** يأتي باسم الشخصية الرئيسة.

ج- **العنوان المنبّئ بالنهاية:** وكأنه تلميح لما ستؤول إليه القصة.

ح- **العنوان التنويري (المفتاح):** عنوان يؤدي إلى إضاءة القصة.[1]

وكذلك تختلف العناوين من ناحية البناء اللغوي، فبعضها يأتي كلمة واحدة، وبعضها كلمتين أو ثلاثة. ومن القصّاص من يعوّل على أسماء الأمكنة، فيتوّج بها هامة قصته، ومنهم من يركّز على الأزمنة، ومنهم من يختار جملة اسمية، ومنهم من يختار جملة فعلية، ومنهم من يلجأ إلى أساليب لغوية أخرى كالاستفهام أو التعجب أو التوكيد أو النداء أو غير ذلك... ولكل قاص غرض في اختياره. والعنوان قراءة من المؤلف لنصّه، وقد يكون هويّة له، أو بؤرة من بؤره، أو مفتاحاً من مفاتيحه[2].

وقد يتجاهل البعض العنوان ظناً منهم بعدم أهميته. بينما قد يظنّ البعض الأخر أن أي عنوان يفي بالغرض. وربما يكون لأحد الكتّاب عادة معينة في اختيار ذات الشكل من العناوين دوماً، بعيداً عن كون هذا الشكل الدائم يناسب القصة أم لا؛ وقد يناسب قصة ويضعف أخرى[3] .

حجم القصة القصيرة

إن حجم القصة القصيرة من المواضيع التي اختلف فيها النقّاد كثيراً بحسب ما وصلهم من إبداعات من جهة، ولمحافظتهم على صفتها اللازمة (القصيرة) من جهة أخرى. ومع أني مع من يقول انه ليس الحجم وحده هو ما يحدد القصة القصيرة عن

[1] ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة – القصة العراقية نموذجا، ص٣١-٣٧.
[2] ينظر: النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية ، ص١١ .
[3] ينظر : فنون القصة القصيرة .

غيرها سواء من حيث عدد الكلمات، أو الزمن اللازم لقراءتها، إلا أن ذلك لا يمنع دراسة حجمها بوصفه أحد مكوّنات القصة أو محدداتها.

قد لا يكون الكلام عن حجم العمل الفني في الرواية أو المقالة أو الشعر ذا أهمية كبيرة كما هو عليه في القصة القصيرة، إذ إن القصة القصيرة أنشئت منذ بدايتها لتمسك باللحظة القصيرة وبالأحداث المحدودة، وكانت وحدة الانطباع والتأثير من أولى مميزاتها، وكذلك التركيز والتكثيف في البناء أو النسيج، وفضلاً عن ذلك فإن الحديث عن حجمها هو جزء من تحديد هويتها وتمايزها من غيرها من الفنون السردية الأخرى التي تشابهها في الكثير من عناصرها كالرواية والقصة والقصة القصيرة جداً. وفوق ذلك كله إن وسائل النشر الأولى من صحف ومجلات كان لها دور كبير في فتح مثل هذه النقاشات.

ويمكن إجمال الحديث عن حجم القصة بطرق قياس هذا الحجم، وهو على نوعين:

أولا: قياس زمني

ويكون بقياس مدّة قراءة النص، إذ إن إدجار آلان بو القاص الأمريكي الذي يعدّ مبتكر القصة القصيرة، عدّ وحدة الانطباع والتأثير من أهم خصائص القصة القصيرة، ولتحقيق هذه الوحدة يجب أن تقرأ القصة القصيرة في جلسة واحدة، إذ إن الانقطاع في قراءتها – حسب رأيه – يخلّ بهذه الخصيصة، ولذلك حدد لها وقتاً قياسياً للقراءة يتراوح بين نصف ساعة وساعتين، ومتابعة لآلان بو تكلّم الكثير من النقاد حول هذه المسافة الزمنية، فبعضهم رجع بها إلى ربع ساعة أو أن لا تزيد على ساعة، ومنهم من حصرها بجلسة واحدة دون تحديد[1].

[1] ينظر : حجم القصة القصيرة (قمة الجبل العائم)،خالد جوده ،www.aklaam.net.

ثانيا: قياس كمي

قد يكون مثل هذا القياس هو اقرب للشروط الصحفية منه للشروط الفنية، وقد يكون انتقل إلى نقاد القصة من المحررين ورؤساء التحرير، فمنهم من حددها بعدد الصفحات، ابتداء من صفحة واحدة إلى ما لا يزيد على ثلاثين، ومنهم من قاسها بعدد الكلمات، وتراوحت تقديراتهم بين الألف والخمسة عشر ألف كلمة.

ويبقى قصر القصة القصيرة من أهم مميزاتها ومشاكلها أيضا[1]. ومهما اختلفت الآراء فيبقى "القياس النموذجي للقصة القصيرة هو ما يفي بالضبط بما تتطلبه، لا أطول ولا أقصر، بكلمة أخرى، تتضمن فقط عدد الكلمات التي تحتاجها من أجل أن تروي القصة بطريقة مؤثرة"[2].فقد تصبح القصة إذا تجاوزت ذلك قصيرة من حيث الحجم فقط وليس من حيث الشكل[3] .

المبحث الثاني: تطبيقات عناصر التعبير الفني في القصة الصحفية

يمثّل التعبير الفني أداة التعبير، وأداة التعبير- بالتأكيد- لها علاقة بنوعية ما تعبّر عنه، ولذا نراها تختلف من عمل لآخر، وسنحاول في هذا المبحث دراسة طرائق استعمال عناصر التعبير الفني من لغة وسرد ووصف وحوار في القصة الصحفية.

تطبيقات اللغة في القصة الصحفية

[1] ينظر : نقد القصة القصيرة في الولايات المتحدة الأميركية.
[2] القصة القصيرة: تجارب واتجاهات وتطبيقات في مهارات الكتابة، مرغريت لوك، ترجمة طاهر عبد مسلم، جريدة (الزمان)، العدد ١٥٢٦، بتاريخ ٩-٦-٢٠٠٣ .
[3] ينظر : القصة القصيرة الحديثة في العراق ، ص٤٥ .

تكلمنا في الفصل الأول من هذه الدراسة، عن تأثّر لغة الأدب وتأثيرها بلغة الصحافة وبالعكس، وقررت الدراسة أنه على الرغم من التمازج والتقارب، حافظت كل لغة بسمات تميّزها من الأخرى، والقصة القصيرة بوصفها أحد الفنون الأدبية طوّرت لنفسها لغتها الخاصة التي تناسب طبيعتها، وتحدثت في المبحث الأول من هذا الفصل عن بعض سمات هذه اللغة.

ولعل من أبرز الفروق بين لغة القصة ولغة الصحافة، هي أن الأولى تميل لتجسيم المعاني عبر اللغة الموحية والرمز والتكثيف والنغمة وتكثر فيها التشبيهات والصور، بينما تميل لغة الصحافة للواقعية والدقّة، وتكثر فيها الأرقام والأسماء والحقائق.

ومن الفروقات البارزة أيضا بين اللغتين، هي أن لغة القصة فرديّة، فهي ملك للكاتب يأتي بما يراه مناسباً من الألفاظ والتراكيب التي تخدم بناءه الفني، بينما لغة الصحافة لغة جمعية، حدّدت لنفسها عبر السنين ألفاظاً وتراكيب واستعمالات خاصة بها تتناسب مع توجهات وسياسات وسائلها الإعلامية، وأصبح لبعض المؤسسات الصحفية الكبيرة ما يسمّى بكتب الأسلوب الخاصة بها، والتي تتضمن أساليب اللغة المستعملة ودلالات ألفاظها، فضلاً عن بعض الترجمات والاختصارات واستعمالات علامات الترقيم وما إلى ذلك.

ولغة الصحافة جمعية أيضاً لأنها تمرّ بعدّة أماكن وتجري عليها عدّة تعديلات قبل أن تصل للقارئ، وينقل صاحب كتاب اللغة وعلائقياتها عن رصد أحد المتابعين لقصة خبرية صدرت عن وكالة اسوشييتد برس لتمرّ من تحت أيدي سبعة من موظفي الأخبار بالوكالة، عالجها كلّ بأسلوبه، وبذلك تكون القصة الخبرية قد أخذت خلال هذه الرحلة من عشر إلى عشرين صيغة أو رؤية.[1]

[1] ينظر : اللغة وعلائقياتها، علي ناصر كنانة، ص٥٣.

ومع هذا الاختلاف بين اللغتين فقد امتزجت في بعض القصص الصحفية أحياناً، بينما ظهرت غلبة إحداهما على الأخرى في قصص أخرى.

تعدّ اللغة الشعرية إحدى سمات اللغة القصصية، ولكن نادراً ما جاءت في النماذج المدروسة، كما في وصف المكان الذي أقيم عليه مركز (جفعات حبيبا):

" أشجار الكينا تسدل عباءتها كأنها كهل أثقلته السنين،

تناجي عروق الصبّار،

وأكوام الحجارة المتناثرة يحتضنها مرج

يوحي ينوعه وجسده المطرّز بالأقحوان والحنّون بزيف ابتسامة تخفي جبلا من الأنين".

لكن هذه القصة لم تحافظ على هذا السياق من اللغة، إذ أعقب هذا المقطع لغة تقريرية مباشرة تتكلم عن "غسّان واحد من ثلاثة شبّان قادتهم مرحلة شبه الانفراج والبحث عن سبل تعزيز لغة التفاهم والحوار وتوطيد العلاقات ما بين الشعبين بعد اتفاق (أوسلو) إلى مركز السلام العربي الإسرائيلي المسمى (جفعات حبيبا)" [١] ثم تأتي إشارة لهامش فوق (جفعات حبيبا) ليعرّفه في نهاية القصة تعريفاً معلوماتياً متكاملاً، وكأننا أمام موضوع صحفي بامتياز.

هذا التمازج لم يكن بالدرجة نفسها من القوّة في قصة (قالت امرأة وغابت)[٢]، إذ إنها، كانت مليئة بالعبارات الموحية، والتشبيهات والصور المعبّرة وبعيدة عن لغة الصحافة وأرقامها وتحديداتها، كانت لغة قصصية تماماً، تصف المرأة نفسها "لم أكن أكثر من حلم يعيش ليكبر، فتحوّلت لجرح مزروع في قلب كل من يتعامل معي"، ابتدأت القصة وانتهت بعبارات مكثّفة ورمزية، وكأنها تعلن بأنها قصة وليس غير

[١] نحن نحب الحياة، ص٩.
[٢] نحن نحب الحياة ، ص٣١.

ذلك، ابتدأت "لا تفقدي نفسك قبل أن تستنفدي الأسلحة" وانتهت " لم تبتسم ولكن اللوز أزهر أكثر".

وفي المقابل كانت قصة (مصطفى) مليئة بلغة صحفية رقمية معلوماتية، بعيدة عن التجسيد والإيحاء، وكأنك تقرأ في تقرير صحفي، ابتدأت القصة بمقدّمة حول أوضاع الفلسطينيين في لبنان ومعاناتهم، وما تقوله التقارير الدولية عن ذلك، ثم تأتي مقاطع متتالية مليئة بالأرقام، فينقل لنا إحصاءات وزارة الداخلية اللبنانية " أن نسبة الأحداث الفلسطينيين المخالفين للقانون اللبناني آخذة بالارتفاع من ٧.٢ % في العام ٢٠٠٦ إلى ٨.٤ % في العام ٢٠٠٧ و ١٠.٢% في العام ٢٠٠٨. وتتركز هذه الظاهرة في جنوب لبنان، حيث ما نسبته ٥٠% من مجمل الأحداث الفلسطينيين المخالفين للقانون في الأعوام الثلاثة (٢٠٠٦ ، ٢٠٠٧ ، ٢٠٠٨)."

وبعد هذه المقدمات الطويلة يأتي لذكر قصة مصطفى، ولكنه يذكرها باللغة التقريرية الصحفية نفسها، فعندما يحاول رسم أبعاد شخصية مصطفى، ينقلها بهذه الطريقة "والجدير ذكره أن الطفل يعاني ضعفاً حاداً في النظر، وعاهة مستديمة في اليد اليمنى منذ أن كان عمره ٥ سنوات"[١].

وهذه الحالة تتكرّر في قصة (ثلاثة إجتياحات والقاتل واحد) ، فبعد أن ينتهي المقطع الأول، الذي يصف المدرسة بعد الهجوم (مسرح الجريمة)، ينتقل الكاتب لتقرير المعلومات التفصيلية عن الحدث "كانت تلك دماء الشهيدة رهام نبيل يونس ورد♦ البالغة من العمر ١٠ سنوات وسبعة شهور، بالإضافة إلى دماء خمس طالبات أخريات ومعلمة أصبن معها"[٢]، ويستمرّ في وصف الحادث موظفاً لذلك بعض الحوارات مع أبيها ومديرة مدرستها، مستعملاً في تنقّله بالحديث بعض الألفاظ التي

---

[١] نفسه، ص٥٤.

♦ رهام نبيل: طالبة في الصف الخامس الابتدائي في مدرسة الابراهيميين بمحافظة جنين، استشهدت بتاريخ ١٧-١٠-٢٠٠١، برصاصة في الصدر وهي في غرفة الصف وعلى مقعد الدراسة.

[٢] قرنفل الذكرى، ص٥١.

غالباً ما تستخدم في الصحافة، مثل (قال، وأضاف، وأعود إلى، وتتابع، وتضيف..)، مثل هذه الألفاظ جاءت أيضا في قصة (تراب بيت عفا أغلى من الذهب).

ولعله من المفيد أن نذكر أن قصة (بين تناقض المساحة ونموهم الطبيعي) وقصة (شتلة عنب وداليا ومخيم) اللتين فازتا بالجائزة الأولى والثانية على التوالي، قد كتبتا بلغة صحفية، تكاد تخلو من معظم سمات اللغة القصصية، وهذا ما يدفعنا للقول إن القصة الصحفية – على الأقل في نظر اللجنة المقيّمة للمسابقة – عليها أن لا تفقد حقيقتها الصحفية، وأن تحافظ لغتها على جانب كبير من الدقّة والواقعية والرقمية.

إن طبيعة لغة الكتابة بين القصة القصيرة والقصة الصحفية تعدّ من نقاط الاختلاف البارزة التي تحدد نوع القصة (قصيرة أدبية أم صحفية)، ولعل هذا الاختلاف نابع من اختلاف الوظيفة التي تقوم به كل واحدة منهما، فالأولى تعمد لنقل المعاني والأفكار بصورة عميقة موحية، والثانية قد تنقل هذه المعاني أيضاً ولكن تنقل معها الأحداث والمعلومات فهي فنّ صحفي بكل حال، وقد يكون هذا الاختلاف نابعاً أيضاً من اختلاف الشريحة المستهدفة، فالأديب يكتب لنخبة معيّنة - مهما يكن حجمها-، أمّا الصحفي فهو يكتب لينشر لعموم الناس .

ولكن بالرغم من ذلك، فان إكساب لغة القصة الصحفية بعض سمات اللغة القصصية أمر جيد، وفيما درسنا نماذج موفقة في هذا الاتجاه ، ومنها قصة (الطريق إلى جفعات حبيبا) وقصة (عشرة أيام عودة) اللتان فازتا بالجائزة والأولى والجائزة الثانية على التوالي في مسابقة السنة اللاحقة.

وبعض القصص قد امتلأت بلغة خطابيّة إلى جانب بعض الحقائق والمعلومات والأرقام الصحفية، فخرجت بتركيبتها هذه عن اللغة الأدبية واللغة الصحفية معا، كما في قصة (الأرصفة)[1].

[1] ينظر : نحن نحب الحياة، ص٥٩.

وأمّا فيما يخصّ النغمة، فقد حوت بعض القصص نماذج مناسبة منها، ومنها وصف طلب الخروج من صفورية بعد النكبة في قصة (حلم من تراب) "انجوا بأنفسكم، اهربوا شمالا ..شرقا، جنوبا..غربا، ستعودون، أوصدوا أبوابكم، ستعودون."[1] ففيه نغمة متسارعة يملؤها الذعر، ومشهد مشابه ونغمة مشابهة في قصة (جدتي:ما بين شظايا المعاناة وحلم العودة) "وفجأة سمعنا صوتاً قوياً واهتزت الجدران من حولنا، وبدأ الرصاص يخترق المنزل، فخرج جمال وعاد مسرعاً وبدأ يدفعني إلى خارج الغرفة، شعرت وقتها أن الموت بدأ يقترب منا، فصرخت في وجهه قائلة : روح يمّا... سيبني في الدار واطلع، اشرد يمّا ..."[2].

صورة أخرى بنغمة أخرى، صورة محاولة العبور إلى فلسطين وليس الهروب منها، صورة فيها شيء من الخوف وشيء من التحدي وشيء من التشجيع، وقد استطاعت لغة المشهد أن تولّد نغمة تدلّ على هذه المعاني معاً – حسب تصوري – " أمسكت الحبل وأغمضت عيني، لمست قدماي الماء فارتعشت من شدة برودة الماء ومن الخوف. يداي ترتجفان، أكاد أنزلق إلى...؟ وأسناني تصطكّ، يتوارى جسمي شيئاً فشيئاً حتى ترقوتي، الرجال يستحثّونني، هيّا... لحظات وتنجو أو... يسحبك النهر إلى البحر الميت... هيّا.. من يطلب الحسناء لم يغله المهر، فلسطين تساوي الكثير... دقيقتان وبضعة أمتار تبعدك عن فلسطين..."[3]

وعلى العكس من ذلك لم يستطع بعض الكتاب أن يولّدوا النغمة المناسبة للمشاهد التي يصوّرونها، فجاءت ثقيلة باردة، ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصة (سجل: ذاك هو الفلسطيني) "أسير مع أبي محمد في الشارع المؤدّي إلى المكان الذي كان فيه بيته، والذي أصبح فيما بعد ركاماً، وفجأة يخرج من جيبه مفتاحين: الأول منهما من الطراز القديم والآخر مفتاحاً يبدو أنه حديث فيقول لي ممسكاً بالمفتاحين: هذا مفتاح بيتي في بلدتنا يافا التي هجّرنا منها وهذا الآخر هو مفتاح بيتي الذي كنت تشاهده

[1] سلام على الذين مضوا، ص٢٨.
[2] نحن نحب الحياة، ص٣٩.
[3] سلام على الذين مضوا، ص٥٩.

وقصف حديثاً في حرب غزة. وهنا يكمل لي بأن الاختلاف الوحيد هو في شكل المفتاحين فقط"[1]، فالنغمة التي صاحبت المشهد بعيدة كل البعد عن الشعور بالمفاجأة.

إن مهارة توظيف بعض سمات اللغة القصصية والنغمة في إبداع قصص صحفية متميزة، سيجعل لقراءة الصحف والمجلّات طعماً آخر .

تطبيقات السرد في القصة القصيرة

السرد يطلق في الأعمال القصصية – عادة- على كل ما خالف الحوار، فهو يشمل الوصف، بل إن الحوار غير المباشر بنوعيه: الداخلي والسردي، يعدّ من ضمن السرد أيضاً، ولكن سنتناول في الدراسة لهذه الصفحات السرد بمعناه الخاص (لا يشمل الوصف والحوار، إذ إننا سندرسهما لاحقاً) فضلا عن نوع السارد (راوي القصة).

يعدّ السرد من أقرب فنون التعبير القصصي للصحافة، فإن الكثير من الفنون الصحفية تستعمل السرد وسيلة رئيسة في توصيل المعاني والمعلومات، فلا غرابة أن يشكّل السرد معظم البناء في القصص الصحفية موطن الدراسة، ولم تخل منه أي قصة منها.

قد يجئ السرد في بعض القصص من دون حوار كما في قصّة (سرّ اللون الأزرق)[2]، إذ تأتي المشاهد تباعاً برواية السارد فتحرّك القصة إلى الأمام. وقد يأتي معها الحوار على لسان السارد نفسه (حوار غير مباشر سردي) كما في قصة (ساعة أمّي)، إذ جاءت معظم القصة سرداً برواية البنت، ولكنها تضمّنت حوارات قصيرة مع أمّها، قامت هي أيضا بروايتها " قالت لي: في كل ليلة كنت ارتدي فستاناً. ليلة الحنّاء ارتديت الفستان الأحمر، وليلة الصديقات أذكر أنني ارتديت الفستان الأزرق.

[1] سلام على الذين مضوا، ص٥٥.
[2] قرنفل الذكرى، ص١١.

عندما اشتد عليها المرض، طلبت أمّي الفساتين، كنت أجد صعوبة في الإجابة، كيف لي أن أتصرف؟

وماذا أقول لها؟ كانت تريد إعطاء تلك الفساتين إلى حفيداتها... كنت أراوغ وأتهرّب من هذا الموضوع، ونجحت في استدراجي لاختراع أسباب مقنعة وغير مقنعة.

«الفساتين معلقة في خزانة في الطابق العلوي من بيتنا في حيفا، في الغرفة الصغيرة التي كنت أنام فيها مع عمتي... »، كانت تسترسل في وصف المكان وتبدو واثقة من كلامها، تنتظر ردّي حول مصير فساتينها وهي على أحرّ من الجمر."[1]

امتزج السرد بالحوار في الجزء الأكبر من القصص، ولكن بنسب مختلفة، كانت الغلبة فيها للسرد دائما، تبدأ القصص – غالباً - بالسرد ثم تنتقل للحوار، كما في قصة (المذياع) "لم ينس أبو سمير أن يتشاجر مع أم سمير وهما في الطريق من عكا إلى رام الله بعدما أخبرته بأنها نسيت المذياع مفتوحاً .

- كيف فاتك هذا؟ كم سيستهلك من الطاقة يا أم سمير؟ كم سندفع دون أن نستفيد؟"[2]، وقد يكون العكس فيأتي الحوار في بداية القصة ومن ثمّ تعود للسرد وهو قليل، كما في قصة (يا شمس يا شمّوسة) وقصة (قالت لي امرأة وغابت).

ذكرنا في المبحث الأول أن السارد يكون أحد ثلاثة، أمّا سارد بضمير المتكلم، أو بضمير الغائب، وأمّا بضمير المخاطب، والنوع الثالث لم يكن موجوداً في عينة الدراسة، ولذا سنقتصر على النوعين الأولين في تطبيقاتنا.

كان استعمال السارد المتكلم **(الراوي الـ أنا)** والسارد الغائب **(الراوي الـ هو)** مناصفة تقريبا (١٤ مقابل ١٥ قصة على التوالي)، وقد يحصل التناوب بينهما في

[1] سلام على الذين مضوا، ص٢٣.
[2] قرنفل الذكرى، ص٧.

بعض القصص، ففي قصة (العتبة)[1] مثلاً، يبدأ السارد بضمير الغائب ليروي قصة (الحاج عودة) ومن ثمّ يدع الحاج عودة يسرد الأحداث من ذاكرته بضمير المتكلم، ولا يعود السارد الأول في أثناء سير القصة إلا قليلاً، وهذا نفسه حصل في قصة (إعلان النكبة على يد أبو حسن)، وكذلك في قصة (حفنة تراب وغصن جمّيز) ولكن بتعاقب عكسي.

قد يكون السارد **بضمير المتكلم** هو الشخصية الرئيسة نفسها، كما في قصة (عشرة أيام عودة) ، فقد كان اللاجئ الفلسطيني في ألمانيا هو من يروي قصة زيارته لفلسطين "بدأ كل شيء بإيميل: "يسرُّ معهد غوته في رام الله أن يدعوكم للقراءة من كتابكم..."نكصت فوراً إلى طفل في العاشرة يتفاجأ برؤية أمّه بعد غياب سنتين على الأقل. أحسست بأن هذه الدعوة قد حسمت قراراً ما زلت أتردّد في اتخاذه منذ سنوات؛ أي منذ أن حصلت على جواز السفر الألماني وأصبحت بذلك زيارة فلسطين ممكنة."[2] توحّد السارد مع الشخصية الرئيسة ساعدته في نقل مشاهداته و أفكاره بسهولة وانسيابية. وهذا ما حصل أيضاً في قصة (سرّ اللون الأزرق).

وقد يكون السارد **بضمير المتكلم** هو الشخصية المساعدة التي تجلي الشخصية الرئيسة ومواقفها وأفكارها، ومن النماذج المميّزة في هذا المجال، دور البنت التي سردت قصة أمّها ومعاناتها في قصة (ساعة أمي)، وكذلك دور الزائر الفلسطيني في قصتي (من ريحة البلاد) و(كأس شاي) وأيضا من الشخصيات المساعدة التي سردت القصة بضمير المتكلم وساهمت في كشف جوانب الشخصية الرئيسة، هي شخصية الموظفة في قصة (قالت لي امرأة وغابت)، إذ استطاعت أن تفجّر صمت المرأة الفولاذية لتتدفق في ذكرياتها وتتكشف أسباب قسوتها.

[1] ينظر : سلام على الذين مضوا، ص٥٩.
[2] نحن نحب الحياة، ص١٥.

ومن الاستعمالات المضطربة للسارد المتكلم، ما جاء في قصة (يا شمس يا شمّوسة)، إذ إن ضمير المتكلم في القصة كان يعود مرّة للبنت ومرّة لامها، ممّا ولّد خلطاً بالفهم للقارئ، ففي مقطعين متتالين يأتي الضمير المتكلم نفسه ليعبّر عن شخصين مختلفين:

"تهرب من أمامي وأنا أحاول أن أمدّ يدي لأخلع لها السن وأرتاح من التأوهات المستمرة، والأسئلة التي لا تنقطع: «متى سينخلع؟ لو نمت وانخلع وبلعته ماذا سيحدث؟ غادة صديقتي تقول: لو انخلع وأنا نايمة راح ينزل في بطني ويكبر ويكبر ويكبر ليصير زي أنياب الفيل وأموت...

في المساء، اجلس أنتظر شروق شمس شتاء عزيزة، أدعو الله وأنا أنام إلى جوار جدتي وقد وضعت السن في ورقة صغيرة اقتطعتها من دفتري، أدعوه أن يكون الغد يوماً مشمساً حتى أرى الشمس وألقي لها بسنّي وأمنيتي، ولكني ماذا سأطلب من الشمس؟ سأتمنّى الكثير من الأشياء لجدّيَ العجوزين اللذين أحبّهما كلّ الحب. "[1] ويتكرّر مثل هذا الخلط لأكثر من مرّة في القصّة، ولم استطع إيجاد مبرر لهذه الحالة سوى ضعف المكنة القصصية للكاتبة.

قد يكون السارد **بالضمير الغائب محايداً**، يكتفي برواية الأحداث دون التدخل بها، فهو لا يعلم إلا بما يجري أمامه، وعندما ينقل مشاعر شخصيات القصة وأفكارها يعتمد في ذلك على أقوالهم ومواقفهم، ولعلّ مثل هذه الطريقة هي الأقرب للعمل الصحفي، ونراها في العديد من القصص مثل (بين تناقص المساحة ونموهم الطبيعي) وقصة (شتلة عنب ودواليا ومخيم) وقصة (ثلاثة إجتياحات والقاتل واحد).

ولكن في أمثلة أخرى نجد (الراوي الـ هو) يعلم كلّ شيء، حتى ما في نفوس شخصيات القصة، فهو يعلم بما يفكّر ويتمنّى (غسّان) في أثناء صمته في نهاية

١ سلام على الذين مضوا، ص٣٦-٣٧.

قصة (الطريق إلى جفعات حبيبا) " لحظات الغفلة والتأمل بذاك المكان تكررت في نفس غسان مرة ثانية. وتمنى أن تتاح له الفرصة أن يجتمع بإدارة المركز من جديد ليتقمص دور المذيع وهم يتولون دور وزير خارجية دولتهم؛ ليقول لهم: إنّ مركزكم الذي تسعون من خلاله إلى تعزيز التفاهم والتعايش ويحمل اسماً فيه كلمة (السلام) هو أكذوبة قامت على أنقاض بيتنا..." [1] وهو ما تكرر أيضاً في قصة (تذكار من الأثمد).

قد يكون السرد مألوفاً في استعمالاته الصحفية، ولكن هذا التنوع في التوظيف، ومزجه مع أنواع الحوار المختلفة، والانتقاء الأمثل لنوع السارد، كلها مهارات جديدة انتقلت من عالم القصة القصيرة، لتفتح آفاقاً جديدة في كتابة القصة الصحفية وتميّزها.

تطبيقات الوصف في القصة الصحفية

يعدّ الوصف من مميزات العمل الأدبي بصورة عامة، لا سيما عند توظيف لغة موحية، وصور معبّرة، وهذا لا يعني أن الكتابة الصحفية والعلمية والتاريخية تخلو منه، ولا حتى الحديث اليومي، ولكنه يأتي في هذه الكتابات والأحاديث لينقل لنا المعلومات والتفاصيل عمّا نتكلم عنه من مكان أو شخصية أو حدث، أما في العمل الأدبي فوظيفته – فضلا عن نقل المعلومات – هي خلق رابط وجداني بين القارئ وما يقرأ، والقصة القصيرة أحد الفنون الأدبية التي لا تستغني عن الوصف ويعدّ من أهم عناصرها التعبيرية.

والقصة الصحفية قد استعارت الاستعمال الأدبي للوصف في صياغتها، وقد تكلمنا في فصول سابقة عن استعمالات الوصف في رسم أبعاد الشخصية والمكان

[1] نحن نحب الحياة، ص١٣.

والزمان والأحداث في القصة القصيرة، أما في هذا المبحث فسنتكلم عن دور الوصف في رسم الصور داخل سياق هذه القصص.

تبتدئ قصة (العتبة) برسم صورة سريعة للشخصية التي ستتولى سرد الذكريات "يجلس محمود على عتبة بيته الخارجية على كرسيٍّ ضامر، ينقل حبّات المسبحة بين يديه، وكم هي المرّات التي عضّ سيجارته بحنق، أو نسيها تموت وحدها على حافة المنفضة."[١] فيشعرك من خلال هذه الصورة انك ستسمع ذكريات محزنة يملؤها الألم .

صورة أخرى نراها في قصة (كأس شاي) " عروسان كانا أمامي يلتقطان الصور التذكارية بعد حفل عرسهم مباشرة. كانت العروس لا تزال تلبس ثوبها الأبيض... كانا بكل معاني الجمال جميلين... وهبوني من الإلهام ما يكفي لأن أكمل قصيدتي." [٢] صورة قد تكون بعيدة عما سيأتي في موضوع القصة من نكبة وتهجير، لكنها صوّرت الحالة النفسية الوادعة الهادئة التي يعيشها السارد في تلك اللحظة، ليشعرنا بالألم والصدمة التي سينتقل إليها بعد تعرّفه إلى بائع الشاي وسماع قصته.

أما قصة (سرّ اللون الأزرق) فقد حشدت صوراً متسلسلة لتعميق مغزى القصة التي صرّحت به في بدايتها ،"من الصعب على نفس الإنسان أن يكتشف انه كان على خطأ، وهو يعتقد العكس، والأصعب أن يعتقد انه محظوظ مميّز وهو على العكس تماما"، فتتكلم عن يومها الأول في المدرسة " وأنا تلميذة في المرحلة الدنيا، كان قلبي يتراقص فرحاً والمعلمة توزع علينا القرطاسية والكتب، ونحن جالسات كأصص صغيرة من الفلّ الأبيض ... كنت انتظر بلهفة أن يصلني الدور، ... كنت أسعد كثيراً بالدفاتر، خصوصاً، ذات الرائحة المميزة واللون الأزرق المائل للخضرة، والتي تحمل في أعلاها شعار وكالة الغوث (الأنروا)، وكان الشعار في نظري رسماً فنياً يزيّن الدفتر لا أكثر" ثمّ ترسم صورة مكمّلة "كانت تسأل المعلّمة

[١] سلام على الذين مضوا، ص٥٩.
[٢] نفسه، ص٤٧.

كل تلميذة بالدور حسب الترتيب الأبجدي للأسماء: لاجئة أم مواطنة؟ والإجابة طبعاً من الجميع، ما عدا تلميذة واحدة: لاجئة. التلميذة الوحيدة كانت تردّ بلهجة تختلف عن لهجاتنا: مواطنة، فتدور رقابنا الصغيرة نحوها في لحظة واحدة، وكأنها تلميذ ضبط متلبساً في مدرسة بنات... كنّا نشعر نحوها بالفخر والاستعلاء، ولم نكن نعرف الحقيقة المعكوسة، إنها بنت المدينة ونحن عليها دخلاء."[١]

وفي قصة (يا شمس يا شمّوسة) استطاعت صورة البنت وهي (تتنطط) في مقدّمتها أن تخلق جوّا من الحركة والحيوية استمرّ لنهاية القصة

"- ماما سني بده ينخلع...عم بيتخلخل...

ابنتي تلاحقني بهذه العبارة منذ أسبوع، تتقافز مثل برغوث يشعر بالحر من مكان لآخر في أنحاء البيت، تتنطط من مرآة لأخرى، من مرآة غرفة النوم إلى مرآة الحمام، ثم تمسك بمرآتي الصغيرة الملتصقة بعلبة الماكياج التي لا أستخدمها إلا في المناسبات وتنظر لفمها الصغير المفتوح والذي يسيل منه اللعاب..."[٢].

وقد جاءت بعض الصور المتقابلة في عدد من القصص، ففي قصة (إعلان النكبة على يد أبو حسن)[٣] يرسم (عودة) صورته عندما كان صغيراً وأمّه تجرّه بعد النكبة " اذكر لحظة أمسكتني أمي فيها من يدي اليمنى، اللحظة التي ما زالت شدّة قبضة أمّي عليها تطبق لغاية اليوم على رسغي الأيمن... فقد شدّتني كأني جزء من جسدها، وجرّتني كما تجرّ القطة أطفالها" ثم يرجع لهذه الصورة في نهاية قصته وقد سمح له أن يرجع لفلسطين "لكن الفرق هو أنّي الآن أنا من عانق رسغ أمه وحملها بين ذراعيه وعاد يركض إليها".

[١] قرنفل الذكرى، ص١١.
[٢] سلام على الذين مضوا، ص٣٥.
[٣] قرنفل الذكرى، ص٤٧

ومع ما كان من جودة في رسم بعض الصور، فإنها لم تخل أحياناً من اضطراب وعدم وضوح كما في مغادرة (عودة) للمخيم ورجوعه لفلسطين في قصة (العتبة)[١]، أو يكون الوصف مطولاً أو مكرراً، كما في وصف شاهر عندما ترك الطاحونة في يوم التهجير في قصة (الطاحونة)[٢]، وكذلك التشبيهات المتكررة المتشابهة لوصف الأرض التي أقيم عليها مركز جفعات حبيبا في قصة (الطريق إلى جفعات حبيبا)[٣] .

ومع أننا لم نستطع الحصول على الصحف والمجلات التي نشرت فيها هذه القصص –إن نشرت- لكننا لاحظنا، إن الصورة الفوتوغرافية (وليس الوصفية فقط) قد رافقتها حتى في كتب المجاميع القصصية. إن استخدام الصور الفوتوغرافية مع المواضيع الصحفية هي أحد الثوابت في العمل الصحفي، ومع أن بعض القصص القصيرة قد ترافقها رسوم أو مخططات إلّا أنه في الأعمّ الأغلب تخلو هذه القصص من الصور بكل أنواعها.

إن توظيف الصور الوصفية ومعها الصور الفوتوغرافية في القصة الصحفية قد تساعد بصورة كبيرة في نقل القارئ إلى بيئة الحدث، ومن الممكن أن تكون خصّيصة تميزها من القصة القصيرة إذا ما استخدمت بالطريقة الصحيحة.

تطبيقات الحوار في القصة الصحفية

في المبحث الأول تناولت الدراسة الحوار ووظائفه، وطريقة النقّاد في تقسيمه لثلاثة أنواع، (الحوار المباشر، والحوار غير المباشر السردي، والحوار غير المباشر الحر (المنولوج الداخلي)) وسندرس الحوار في القصص الصحفية ضمن هذا التقسيم .

[١] ينظر : سلام على الذين مضوا، ص٥٩.
[٢] ينظر: نحن نحب الحياة، ص٦٥.
[٣] ينظر: نفسه، ص٩.

يعدّ الحوار من ابرز وسائل القصة في تحقيق واقعيتها، فضلاً عما يضفيه من حركة وحيوية للقصة، وهو في عالم الصحافة فنّ مستقلّ له قواعده وقوالبه الخاصة، إلا انه قليلاً ما يأتي ضمن الفنون الصحفية الأخرى، فقد نرى الحوار غير المباشر السردي في بعض الأخبار والتقارير والتحقيقات، إلا أننا نادراً ما نرى فيها الحوار المباشر، فضلاً عن المنولوج الداخلي الذي قد لا يكون مناسباً للعمل الصحفي إلا في حدود ضيقة.

ومن الأمثلة الموفّقة للحوار المباشر، ما جاء في قصة (من ريحة البلاد) إذ استطاع الكاتب أن يدير حواراً رشيقاً، بين راوي القصة والشخصية الرئيسة فيها،

"- يبدو من لهجتك انك من بلد عربي شقيق ، دعني أحزر، أنت أردني؟

تبسّمت في وجهه وقلت له :

- كلا، لست كذلك، أنا فلسطيني من رام الله "

وقد اتخذ الكاتب الحوار المباشر وسيلة لعرض المعلومات، "أخذنا الحديث، فسألته:

- من أيّ مخيّم أنت ؟
- من عين الحلوة"[1]

وفي قصة (يا شمس يا شمّوسة)[2] هناك انتقالات متعددة بين الحوار المباشر والسرد

"- ماما لمّا ينخلع سنّي بدّي أرميه للشمس علشان تبعت لي سن أحسن منّه.

- يا ماما هاي خرافات وكلام فاضي، لمّا ينخلع ارميه في سلة القمامة في المطبخ.
- لا بدّي أرميه للشمس "

وفي قصة (كأس شاي)[1] حوار مباشر قصير يشبه سابقه

[1] قرنفل الذكرى، ص٢٤،٢٥.
[2] سلام على الذين مضوا، ص٣٥.

"- فلسطيني أنت؟

- نعم، أنا فلسطيني وأقطن في العاصمة عمّان.

أظن أن علامات الحيرة بدت على وجهي حين سألت:

- وكيف عرفت أني فلسطيني؟
- عرفتك من لهجتك." ويستمرّ الحوار المباشر قليلاً وبعدها ينتقل أبو محمد ليروي قصته الطويلة دون تدخل الفلسطيني المقيم في عمان. وكأن هذا الحوار القصير وضعه القاص لتحقيق التعارف بين الشخصيتين فقط، ومن ثمّ يرجع لسرد قصته.

وفي قصة (الأرصفة) استخدام غير موفق للحوار المباشر، فهو يمثّل كاتب القصة ولا يمثل الشخصيات المتحاورة أولاً، إذ إنه لا يتناسب مع المخاطب، وهو أيضاً إقحام الخطابات والكلام الإنشائي على الحوار وتحميله ما لا يحتمل ثانياً، فمثلا عندما يسأل (الطفل) أباه:

"- هل كلمة مخيم يا أبي تعني فلسطيني؟

يضحك الأب ضحكة منكسرة، ويجيب:

- كلا، فالحكاية تبدأ حين نصب الاسكندر الأكبر خياماً لجنده المنتصرين، وتبدو في زمن من الخسّة العربية الجاهلية التي مارسها "جسّاس بن مرّة" في بيوت الشعر البدويّة ضد النساء التغلبيات، إلى أن تنتهي بالخيمة التي ينصبها المستوطنون احتفاء بالاستيلاء على بيوتنا، وبعدها بخيام المشردين وتخييم المضطهدين، ومخيمات اللجوء.

يتدخّل الطفل:

- وهذا معناه عسكر وظلم واستيطان...

ولكن خبير الخيام الدولي يسعفه قائلاً:

---

[1] سلام على الذين مضوا، ص٤٧.

- في الوطن العربي الواسع، تنصب خيمة لمن يترشح في الانتخابات، وفي زمن الردّة العربية الحديثة ينُشأ مخيّم السلّوم على الحدود المصرية الليبية، وفي مشعر (منى) خيام للحجّاج لرجم ذكرى إبليس اللعين، وخيمة تضامنية مع الأسرى والمعلمين والمظلومين."[١] ومعظم حوارات القصة تجري بمثل هذه الطريقة.

وبصورة عامّة فان استخدام الحوار المباشر في القصص المدروسة كان محدوداً جداً، ولم يمثل شكلاً كاملاً لقصة باستثناء ما كان من قصة (من ريحة البلاد)[٢] التي كان الحوار المباشر غالباً فيها. ولعل ذلك يعود لما ذكرنا سابقاً من ندرة استعمال هذه الطريقة في الصحافة، فضلاً عن أن استعمال الحوار المباشر بصورة كبيرة يقلل على الكاتب عرض كمّ أكبر من المعلومات التي من الواجب عرضها في القصص الصحفية.

إن توظيف الحوار المباشر بصورة محدودة داخل القصص الصحفية أمر محمود، وقد استعملته العديد من القصص موطن الدراسة، إلا أن التوسّع فيه انسب للقصة القصيرة التي تعدّ الوصول إلى جلاء الفكرة هدفها الأول، دون التقيّد بحجم محدد أو بكم من المعلومات من المفترض أن توصلها.

أمّا فيما يخص الحوار غير المباشر الحر(المنولوج الداخلي) فنرى أن استخدامه كان محدوداً أيضاً، ففي قصة (العتبة) ، كثيراً ما يحدّث محمود نفسه بأن يترك حياة المخيّم ويرجع إلى بلاده "أجلس مع نفسي... من أنا؟ أنا مشرّد بلا عنوان... أنا ذرّات تراب طارت مع الريح وكل التراب بقي، وأمّي... أمّي كل الشجر تجذّر في أصله، وأنا حجارة تحنّطت وتخطاها الزمن. يجب أن أكسّر الوهم المسمّى حدوداً. قرّرت، ضد إرادة أبي، ألا أكون ابناً للخيمة، أن أصير مواطناً تحت حكم الاحتلال، خير من أن أعين أميراً لبئر نفط عربية."[٣]

---

[١] نحن نحب الحياة، ص٦٠.
[٢] قرنفل الذكرى، ص٢٣.
[٣] سلام على الذين مضوا، ص٦١.

وفي قصة (عشرة أيام عودة) كان المنولوج الداخلي شكلاً واضحاً فيها، ومن خلاله استطاع الكاتب أن ينقل كثيراً من تساؤلاته الحائرة " لكن (إسرائيل) كانت شديدة اليقظة في رأسي. سألت نفسي إن كان يوجد في هذه الأرض من يفهم هؤلاء الناس. في الغرفة المجاورة ينام رجل عبريّ، إسرائيليّ ويهوديّ ملحد! يتكّلم الإنكليزية مع زوجته ويفكّر بالاستقرار في ألمانيا؛ فيما لو لم يعد عمله هنا ذا رسالة ما. إلى جانبه تنام امرأة من برلين تعمل في مؤسسة ألمانية يسارية تحاول مساعدة الفلسطينيين في (إسرائيل)، تعلّمت العبريّة هنا لكنّها تفضل التحدّث بالإنكليزية وتخلط كل اللغات عند اللزوم دون أن تدري."

وأيضا استطاع من خلال هذا النوع من الحوار الداخلي نقل رؤيته وفلسفته لبعض الأحداث "هل جاءت كل البلدان إلى تل أبيب معاً وتخلّت كلها عن هويتها معاً... كي لا يغضب أحد؟ هل هذا هو السبب بالذات لكون كل إسرائيلي لا يطيق جاره؟ ...لعل السبب هو أنهم قبروا عاطفة الحنين، ومع الحنين قبروا كل العواطف "الحنونة" الأخرى كما فعل أبو "تومر"، وكل الجيل الصهيوني الأول الذي يبدو أنه قرّر أن يشطب من ذاكرته كل ما كان يعرفه قبل دخوله إلى تل أبيب، بما فيه اللغة، لقد بدأ يتعلم العبريّة ويتحدثها في الوقت نفسه، ولأنه حرّم على نفسه لغته الأصلية، فقد ضيّع معها المقدرة على التعبير عن عواطفه المرتبطة بها؛ فشطب هذه العواطف أيضاً."[1]

أمّا الحوار غير المباشر السردي فهو الأوسع والأكثر انتشاراً في القصة القصيرة عموماً فضلاً عن القصة الصحفية، لسهولة توظيفه لتحقيق أغراض الكاتب، وللمساحة الصغيرة التي من الممكن أن يشغلها مقارنة بما يقدّمه للعمل القصصي، وفوق ذلك أنّه يستعمل متى ما يريد الكاتب وبالطريقة التي يريد.

فقصة (حلم من تراب) هي إحدى القصص التي يشكّل الحوار السردي عمودها الفقريّ، إذ إن السارد في القصة، يتولّى رواية ما تقوله شخصيات القصة، ويدخل

[1] نحن نحب الحياة، ص١٨،١٩.

ممهّداً أو معلّقاً، أو واصفاً "تقول أم رشيد وهي تلتقط الأحجار الصغيرة من بين حبّات العدس وترميها: ما زلت اطبخ العدس في أول يوم من رمضان منذ أيام صفوريّة .

فترد الحاجة آمنة:

- وأنا أيضاً، بالرغم من أنني لا أصوم منذ سنين بسبب مرض السكري اللعين، إلا أنني أحافظ على هذه العادة، فقد كانوا يقولون في صفوريّة أن العدس في أول يوم من رمضان يحافظ على البيت متماسكاً." ويمضي السارد في نقله لما يقال من جميع الأطراف "

- «عودي معه يا آمنة »، قال والدها بصوته المنهك.

- «سنلحق بك حتما ،» قال أخوها الأكبر.

«هل تظنين أننا سنقضي عمرنا كله لاجئين في لبنان، اسبقينا إلى فلسطين »، قال أخوها الأصغر"[1].

وأحيانا يكون الحوار بين الكاتب (الصحفي) والشخصية الرئيسة، ولكن في الصياغة النهائية يحذف الكاتب أقواله وأسئلته وينقل ما قالته الشخصية الرئيسة فقط، ومثل هذه الطريقة نجدها في قصة (العتبة)[2] فبعد أن يصف الكاتب (محمود) وهو يجلس على عتبة داره ينتقل لحديثه مباشرة " تنهّد عميقاً ثم قال:عملت في العطلة الصيفية سلاّلا (حمّال) في مدينة عمّان، فمن أسواقها أحمل الأغراض إلى جبالها المعلّقة والنكدة؛ مثل الويبدة والحسين، أو أسير في شعابها؛ مثل وادي عبدون الممتد. كنت حمّالا اعمل بقروشٍ معدودة وثمنٍ بخس." وهكذا تسير القصة وتعترض بعض مقاطعها إشارات لمن يحاوره ويستنطقه " توقف عن الحديث لأنه تعب؟ وفي اليوم

[1] سلام على الذين مضوا، ص٢٧،٢٨.
[2] ينظر : نفسه، ص٥٩.

التالي، جلسنا على عتبة البيت الداخلية، فأكمل محمود حديثه قائلاً: هربت من المخيّم وللأبد".

وبعد عدّة مقاطع يظهر المحاور مرّة أخرى "في اليوم الثالث جلسنا تحت شجرة اسكدنيا صغيرة، فقال محمود:" وقبل الختام يظهر المحاور أيضاً " سألته هلّا حدّثتنا عن أيام خوال في الوطن الكبير؟ فأجاب محمود: غداً إن شاء الله، وكأنه يريد أن يستذكر أكثر الصور إيلاماً...وفي اليوم الأخير من اللقاء المتجدّد، بينما كان الكهل يمرّر أصابعه بين شعيرات ذقنه قال: هذا هو الوطن الذي تعجز رواية أو أسطورة عن احتوائه." ولعل هذه الطريقة هي أقرب لعالم الصحافة منها لعالم القصة القصيرة، فإن هذه الطريقة هي إحدى صيغ كتابة الحوار الصحفي.

وفي قصة (زياد على مقاعد الدراسة في الجلزون)[١] نموذج آخر لتوظيف الحوار السردي في عمل أقرب ما يكون للعمل الصحفي، إذ إن الكاتب يتناول بناء المدرسة ومكانها وحال طلبتها، ولكن يجعل من زياد محوراً لحديثه، وينقل فقرات محدودة من كلامه، ولعل هذا النموذج وسابقه يمثل ما تعارف عليه – صحفيا – بالقصة الصحفية لمدّة طويلة من الزمن، قبل أن تدخل على هذا الفن لمسات أدبية أخرى عن طريق التأثر بصورة أكبر بالقصة القصيرة وعناصرها.

وفيما يخص استعمال العامية والفصحى في الحوار، فقد وجدت الدراسة أن القصص تنوعت في هذا الاتجاه، فمنها ما اقتصر على اللغة الفصيحة كما في قصص (من ريحة البلاد) و (حلم من تراب) و(عشرة أيام عودة) وغيرها، وفي المقابل جاء الحوار كلّه بالعامية في قصة (الطاحونة) فقط، ومنها ما زاوج بين العاميّة والفصحى، ففي قصة (يا شمس يا شمّوسة)[٢] كان الحديث بالعاميّة عندما يكون للطفلة، ولكنّه يرجع إلى الفصحى في أجوبة الأم،

" - ماما بس شوي وينخلع، يا دوب ماسك ...

[١] قرنفل الذكرى، ص٤٣.
[٢] سلام على الذين مضوا، ص٣٥.

- إياك أن تلمسيه أو تحاولي خلعه عنوة"

" - ماما هاتي لي ورق (فاين) لأمسح الدم، خلص انكسر السن...

- اذهبي وتمضمضي بماء وملح حتى لا ينزف دماً أكثر"

ولم تكن هذه قاعدة عامة في كل القصة فقد استعملت الأم اللغة العامية في أحد أجوبتها لابنتها "يا ماما هاي خرافات وكلام فاضي" ومثل هذا الاستعمال المزدوج للعاميّة والفصحى وللشخصية نفسها تتكرر لأكثر من مرة، ففي قصة (المذياع)[1] يسير الحوار في معظم القصة باللغة الفصيحة على لسان أبي سمير وغيره، وما أن نصل لنهايتها يتحدث أبو سمير واصفاً اليوم الذي غيّر مسرى حياته "شو بدي احكيلكو تااحكيلكو، بلاد ضاعت في هذا اليوم المنحوس، دخلوا علينا البلد بلمح البصر، كتلوا اللي قدروا يكتلو، واللي هرب هرب، وأنا هربت يا سيدي، أنا وستكو وأبوكو ... أنا مخفتش من الموت، بس اللي خوّفني إنهم يعملوا مع ستكو (إشي) قدّام عيني .. آه .. آه .. شو بدي احكيلو تاحكيلكو" ومثل هذا المزج حصل أيضاً في قصة (جدتي: ما بين شظايا المعاناة وحلم العودة) وفي غيرها.

في المبحث الأول من هذا الفصل جرى الحديث عن استعمال اللغة الفصيحة والعاميّة، وأدلّة الطرفين والترجيح بينهما، إلّا أن ما موجود من تنقل بين الفصحى والعامية داخل القصة نفسها قد لا نراه مبرراً، ولاسيما عندما يكون هذا التنقل في حوار الشخصية نفسها، وتعليلي لذلك هو تأرجح الكاتب في موقفه من استعمال الفصحى أو العامية في حوار شخصياته، فيقدّم مرّة الفصحى ثم يعود للعامية أو بالعكس، وقد يكون حلّ هذا الاضطراب بتحديد الموقف أولاً ثم استعماله فيما نكتب.

إن الحوار بكل أنواعه وسيلة عرض جميلة تزيد من حيوية النص، وتخفف عن القارئ، وان إشاعة استعماله في القصص الصحفية – مع العناية بصياغته وتوظيفه– من الممكن أن يشكّل إضافة نوعية للكتابة الصحفية تقرّبها أكثر للوجدان.

[1] قرنفل الذكرى، ص٧.

تطبيقات العنوان في القصة الصحفية

يعدّ العنوان هو نقطة الالتقاء الأولى بين النص وقارئه، ولذلك يصبح الاهتمام به، وتجويد صياغته أمراً ملحّاً للعمل القصصي، ومع ذلك لم نجد من عني بدراسته من نقّاد القصة إلا القليل[1]، ولكن هذا الأمر مختلف في عالم الصحافة، فلا نكاد نجد كتاب يتكلم عن الفنون الصحفية أو التحرير الصحفي إلّا وقد خصّص للعنوان حيزاً وافراً، إذ يشكّل العنوان أهمية مضافة في عالم الصحافة، فإن له علاقة مباشرة بإنقرائية الموضوع من اتجاهين:

الأول: أن يغري القارئ بمتابعة قراءة الموضوع، وهذا يتطلب صياغة فيها نوع من الإثارة.

الثاني: أن تشمل العناوين معظم ما يريد الكاتب إيصاله من معلومات وآراء، وهذا يتطلّب تلخيص الموضوع في العنوان من جهة، وزيادة حجم العناوين أو أعدادها من جهة أخرى. لذا فمن المتعارف عليه في عالم الصحافة أربعة أنواع من العناوين، وقد جاءت لها نماذج في بعض القصص الصحفية موطن الدراسة.

١- **العنوان الرئيس:** لا يخلو منه أي موضوع فهو هويّته التي يعرف بها، ومن أمثلته في القصص الصحفية (ساعة أمي) و (التهجير بعيون بدوية) وهكذا.

٢- **العنوان التمهيدي:** ويأتي تمهيداً للعنوان الرئيسي ويسبقه، كما في:

بين تناقض المساحة ونموهم الطبيعي

اللاجئون: هجّروا بضغط السلاح... وضيق المكان يعزّز تمسّكم بالعودة.

٣- **العنوان الثانوي:** وهو عبارة عن فواصل داخل جسم القصة، يسهل قراءتها، مثل ما جاء في قصة (فوزية الضريرة رسمت خارطة بلدتنا) وتضمّنت هذه

[1] ينظر : البناء الفني للقصة القصيرة-القصة العراقية نموذجا، ص٢٥.

القصة عدّة عناوين ثانوية هي (طال الانتظار، كرت(بطاقة) التموين، خالتي فوزية، رحلة مدرسيّة، خارطة بلدنا)

٤- **العنوان الفرعي:** وهو عبارات مستلّة من داخل النص تبرّز، لتضمّنها أهم المعلومات والأفكار الموجودة (ما يريد الكاتب أن يبرّزه) كما جاء في قصة (التهجير بعيون بدويّة) وجاء تحت العنوان "ارتداء الثوب المطرّز حلم أجّلته النكبة وبعثرت خيوطه الملونة".

ولو استطعنا الوصول إلى الصحف التي نشرت فيها هذه القصص لاستطعنا تمييز نماذج اكبر من هذه العناوين، إذ إن الفروقات بين عالمي الأدب والصحافة، أنه في الصحافة يحقّ لسكرتير التحرير إضافة عناوين أخرى أو تبديلها.

بينما لا يشكّل العنوان في القصص القصيرة هذه الأهمية، إذ إن معظمها –الآن– يصدر على شكل مجموعات قصصية مستقلّة، فيقتنى الكتاب ممّن يعرف الكاتب أو ممّن أثاره عنوان المجموعة الرئيسي، وفي كل الأحوال فان القاص سيتعامل مع قارئ أكثر وعياً، ولن يدخل موضوعه في منافسات محمومة على وقت القارئ كما هو الحال في الصحف والمجلات، فضلاً عن ضعف هاجس الإنقرائية لدى معظم الأدباء، فالأدب ليس تجارة أو صناعة كما هو حال الصحافة.

وبصورة عامّة يمكن القول إن العنوان في القصة الصحفية قد يكون متقدّماً عن مثيله في القصة القصيرة – بسبب وظيفته -، ولكنه قد يحتاج الخروج قليلاً عن التقريرية المباشرة، وهذا أمر مقبول في القصة الصحفية.

حجم القصة الصحفية

قد يكون موضوع الحجم مسألة ثانوية في الأدب عموماً، ولكنه ليس كذلك بالنسبة للصحافة، وبمقارنة القصص الصحفية المدروسة مع القصص القصيرة عامّة، نجدها تقف عند الحد الأدنى منها، إذا أخذنا التحديد القائل إن القصة القصيرة تقع بين (١٠٠٠ إلى ١٥٠٠٠ كلمة)، ومع ذلك فالقصة القصيرة تنتمي إلى الأحجام

الصغيرة في عالم الأدب، وبالمقابل فان القصة الصحفية تنتمي لأكبر الأحجام في عالم الصحافة، ولعل طبيعة القارئ هي التي حدّدت مثل هذه المقاييس.

وقد تراوح حجم القصص الصحفية من ٨٠٠ كلمة في قصة (كنّا وما زلنا) إلى ٢١٥٠ كلمة في قصة (عشرة أيام عودة)، وجاءت معظم القصص بحدود ١٢٠٠ كلمة، وقد يمثّل هذا الحجم المثالي لها، أي بما يعادل صفحتين في المجلة وعموداً واحداً في الصحيفة، لأنها إذا زادت عن ذلك قد لا يكون مرحباً بها في الصحافة عموماً.

هنا تنتهي هذه الجولة الطويلة التي حاولت فيها استكشاف ما وظّفته القصة الصحفية وما يمكنها توظيفه من عناصر القصة القصيرة، وقد بذلت جهدي في الوصول إلى إتقان هذه الدراسة، فإن وفّقت فبفضل الله، ومن ثمّ بفضل من أعانني، وان كانت الأخرى فمن نفسي ومن الشيطان.

والحمد لله رب العالمين

النتائج والتوصيات

بعد هذه الرحلة الطويلة في فصول الدراسة ومباحثها، آن لنا أن نحطّ رحالنا، لنستخرج ما توصلنا إليه، ونقطف ثمار ما زرعنا، على شكل نتائج نقدّمها للدارسين من بعدنا.

فأهم النتائج التي توصل إليها البحث، يمكن إجمالها بالآتي:

- كانت الصحافة بنت الأدب، ولكنها نمت وكبرت بسرعة، حتى أصبح الأدب أحد عناصرها.
- افترق الأدب عن الصحافة لاختلاف الوظيفة بينهما، فالصحافة وظيفتها الإعلام ونقل المعلومات، وهي صناعة تبحث عن سوق ومستهلكين، وموادها غير خالدة عموماً، فضلاً عن كونها مؤسسة جماعية، من حيث السياسات والأساليب والأفكار بعكس الأدب الذي حافظ على فرديته.
- النشأة المشتركة عملت على خلق حالة من التأثّر والتأثير بين الأدب والصحافة، فقد تأثرت لغة الصحافة وارتفعت، وتأثرت لغة الأدب وتخلّصت مما كان يثقلها، وهذا لا يمنع من بقاء خصائص مميّزة لكل لغة.
- وأيضاً كان التأثّر والتأثير من حيث شكل الكتابة، فقد تأثّرت الفنون الصحفية بالأدب عامّة وبالقصة خاصّة، وبالمقابل فقد تأثّرت الأنواع الأدبية بالفنون الصحفية، ولعل نشوء القصة القصيرة أصلاً كان بفعل هذا التأثّر.
- ومن التأثيرات السلبية محاولة الصحافة إجبار الأدب أن يتكيّف مع خصائصها، وقد استجاب بعض الأدباء لهذه الضغوط، واستقلّ بعضهم بصحافة أدبية خاصة، لم يكتب لها الاستمرار غالباً.
- خلال العقود الأخيرة تسيّدت الصورة، وأخذت مكان الكلمة في التعبير، ولعلّ ذلك يستوجب تعاوناً بين الصحافة والأدب للحفاظ على دور الكلمة، وخاصّة بعد ظهور الإعلام الأليكتروني.

- كذلك فان ظهور الإعلام الالكتروني التفاعلي، وخاصة الأفلام القصيرة في (الفيسبوك، واليوتيوب، وأمثالها) قد يكون سبباً في تقدّم القصة القصيرة والقصة الصحفية على الرواية في تحويلها إلى مثل هذه الأفلام.
- هناك علاقة تمازج بين القصة والخبر عبر التاريخ، ولم تنفصل إلّا قبل قرنين من الزمان.
- الشكل الرئيس للخبر هو القصّ عبر التاريخ، إلّا أنه لم يستفد من الثروة النقدية الكبيرة التي تمتّعت بها القصة القصيرة، لكن بدأت أخيراً العديد من الصحف باستخدام أسلوب القصة الصحفية في نقل بعض أخبارها، وبدأت هذه القصص شيئاً فشيئاً تستعير ملامح فنّ القصة القصيرة في كتابتها.
- لم يتوصّل نقّاد القصة القصيرة إلى تعريف محدد لها إلى الآن، ولعل ذلك أدّى إلى اضطراب وهلامية في شكل بعض نماذجها، جرّأت الهواة والمبتدئين على كتابتها.
- عناصر القصّ من حدث وحبكة وبيئة وشخصية وسرد ووصف وحوار تدخل في كل الفنون السردية، ولكن طبيعة توظيفها هي التي تحدّد نوع ما نكتب.
- وإذا كان الحدث من العناصر المهمّة في القصة القصيرة، فهو أهمّها على الإطلاق – غالباً – في القصة الصحفية، ولكنه يجب أن يكون حقيقياً، فالخيال يعدّ كذباً في الصحافة.
- وشروط الحدث الصالح للقصة القصيرة قد تختلف عن شروطه للقصّة الصحفية، إذ إن للصحافة معاييرها الخاصة لانتقاء ما تنشر.
- وقد تعددت الأحداث، وافتقدت وحدة الانطباع في معظم القصص المدروسة.
- وإذا كان التصريح بالمعنى احد عيوب القصة القصيرة، فهو ليس كذلك في القصة الصحفية، ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة المتلقّي.
- تعدّ الحبكة أبرز نقاط الاختلاف بين القصة القصيرة والقصة الصحفية، إذ يتعذّر الالتزام بها غالباً في الصحافة، ولكن من الممكن الاستفادة من طريقة توظيف عناصرها (المقدّمة، العقدة، النهاية).

- للمكان أهمية مضافة في القصة الصحفية، ولكنه مكان حقيقي أيضا، ولذا فان وصفه وتوظيفه داخل القصة يستلزم وجود الصحفي في مكان الحدث، كي يستطيع استيعاب تفاصيله ليستطيع تصويره فيما بعد.
- هناك استخدام موفّق للمكان الذاتي في بعض القصص المدروسة، ولعلّ ذلك يرجع إلى موضوع هذه القصص (العودة). وبشكل عام فالمكان بكل أنواعه من المجالات الخصبة التي من الممكن أن تستخدمها القصص الصحفية.
- وللزمان دوره الرئيسي أيضاً في القصص الصحفية، وبالرغم أن الصحافة عموماً تركّز على الزمن الحقيقي، لكن وجد الباحث بعض المحاولات في توظيف الزمن الذاتي، وقد امتدّ الزمن طويلاً في معظم هذه القصص مما اضعف الحبكة فيها.
- هناك فرق زماني رئيسي بين القصة القصيرة والقصة الصحفية، فالقصة القصيرة ممكن أن تكون لحظة بلا ماض ولا مستقبل، بينما القصة الصحفية هي واقعة لها تاريخ ولها مستقبل يعرفه القارئ، ولكنها قد تركّز على لحظة أو شخص أو حدث ضمن هذا التسلسل الزمني.
- إن الاستعمال الأمثل للزمان ببعده الذاتي في عالم الصحافة – كما فصّله نقّاد القصة القصيرة - ولاسيما في القصة الصحفية سيفتح آفاقاً جديدة للتعامل مع السؤال (أين؟) الذي لم يعرف له الخبر سوى الإجابات المحددة من ساعات وأيام وتواريخ.
- لم تخل أي قصة من قصص الدراسة من عنصر الشخصية، بل إنها لم تنفرد في شخصية واحدة، بل كانت تأتي مع الشخصية الرئيسة – إن وجدت – شخصيات أخرى ثانوية، مساعدة أو معارضة أو نموذجية، ولعلّ ذلك يعود إلى أن التشخيص – في ذهن الصحفيين في اقل حدّ – هو الذي ينقل الخبر أو التقرير أو التحقيق إلى قصة صحفية.
- إن الدعوة لإعادة النظر في طريقة عرض الأخبار باستخدام الشخصية هي ليست مجرّد دعوة لتطوير فنون الكتابة الصحفية، أو دعوة لإنزال ما توصّل إليه الأدب لعموم الناس، وإنما هو دعوة لإعادة النظر لما يجري من حولنا ببعد إنساني ينعشه الأدب وتنشره الصحافة.

- لا يوجد تحديد واضح لشكل أو أشكال القصة الصحفية، ولذلك نرى تفاوتاً كبيراً بينها، فتقترب إحداها من القصة القصيرة، حتى نكاد نقول أنها قصة أدبية بامتياز، وتبتعد أخرى عن عناصر القصة واستخداماتها وتكون اقرب ما يكون لتقرير صحفي، حتى نقول ليس لها من القصة سوى الاسم.
- من أهمّ الفروق في تشكيل الشخصية داخل القصة القصيرة عن مثيلتها في القصة الصحفية، إمكانية اعتماد كاتب القصة القصيرة على خياله في اختيار الشخصيات المثالية لقصصه، أو استكمال ما يريد من أبعاد لشخصياته، وهذا ما لا يحقّ- غالباً – لكاتب القصة الصحفية التي من أهمّ شروطها – كي تبقى صحفية – أن تكون حقيقية، وهذا ما يشكّل عبئاً مضافاً على الكاتب، إذ إن مثل هذا الشرط يستلزم منه مجهوداً أكبر في استكشاف شخصياته ومتابعتهم وتسجيل أوسع لملاحظاته عنهم.
- إن التشخيص في الكثير من هذه القصص قد استعمل ما تعارف عليه كتّاب القصة القصيرة من أنواع للشخصيات، ورسم الأبعاد نفسها التي ذكروها وبطرق مشابهة لطرقهم، لكن هناك فرقاً كبيراً من حيث الجودة – خاصة إذا ما قارنّاها بالنماذج المتقدمة-، ولعل ذلك يعود إلى مدى قناعة كتاب القصة الصحفية بضرورة ذلك، أو إلى مستوى الكتّاب أو مدى معرفتهم بفنون استعمال الشخصية ورسمها في قصصهم.
- إن عنصر الشخصية عنصر أساسي يمكن توظيفه في القصص الصحفية، باستثمار كل ما توصّل إليه منظّرو القصة القصيرة ونقّادها عموماً، إذ إنه لا يصطدم مع التوجّهات الإعلامية للقصة الصحفية، بل يتّفق معها ويعينها على أداء مهمّتها بصورة أفضل.
- لم تكن لغة القصص المدروسة بمستوى واحد، إذ إنها امتدّت من اللغة الشاعرية التي تستخدمها القصة الحديثة، إلى اللغة الرقمية التي تستخدمها التقارير الصحفية.
- من الفروقات البارزة بين اللغتين، هي أن اللغة في القصة أداة تجسيم للمعاني وهي مقصودة لذاتها، بينما هي وسيلة نقل معلومات وأفكار في الصحافة، ولغة القصة

فرديّة، فهي ملك للكاتب يأتي بما يراه مناسباً من الألفاظ والتراكيب التي تخدم بناءه الفني، بينما لغة الصحافة لغة جمعية، فقد حدّدت لنفسها عبر السنين ألفاظاً وتراكيب واستعمالات خاصة بها تتناسب مع توجهات وسياسات وسائلها الإعلامية، ولغة الصحافة جمعيّة أيضاً لأنها تمرّ بعدّة أماكن وتجري عليها عدّة تعديلات قبل أن تصل للقارئ.

- يعدّ السرد من اقرب فنون التعبير القصصي للعمل الصحفي، ولقد كان الغالب في القصص الصحفية، وقد جاء بمفرده أحياناً، وجاء مع الحوار في أحيان أخرى، وقد جاء بضمير المتكلم وبضمير الغائب بصورة متساوية تقريبا، وتنقل بين الصيغتين في قصص محدودة، ولم يأت بضمير المخاطب.
- إن توظيف الصور الوصفية ومعها الصور الفوتوغرافية في القصة الصحفية قد تساعد بصورة كبيرة في نقل القارئ إلى بيئة الحدث، ومن الممكن أن تكون خصّيصة تميزها من القصة القصيرة إذا ما استخدمت بالطريقة الصحيحة.
- بالرغم أن الحوار المباشر احد الفنون الصحفية المستقلة، إلّا انه من النادر أن يأتي مع الفنون الصحفية الأخرى، ولكنه جاء بصور متعددة في القصص الصحفية، ولعلّ هذا من تأثيرات القصة الأدبية المباشرة بهذا الفن.
- الحوار السردي هو الغالب في القصص المدروسة، وبعده الحوار المباشر، واقلّها الحوار الذاتي (المنولوج) ولعل هذا مبرر في العمل الصحفي.
- تنقّل الكتّاب بين استعمال الفصحى والعامية في الحوار داخل قصصهم، وأحياناً استخدموا اللغتين مع نفس الشخصية، وهذا أحد جوانب الضعف التي قد يكون من أسبابها عدم تحديدهم مسبقاً لطريقة تعاملهم مع هذه المسألة في قصصهم.
- إن الحوار بكل أنواعه وسيلة عرض جميلة تزيد من حيوية النص، وتخفف عن القارئ، وان إشاعة استعماله في القصص الصحفية – مع العناية بصياغته وتوظيفه– من الممكن أن يشكّل إضافة نوعية للكتابة الصحفية تقرّبها أكثر للوجدان.
- يشكّل العنوان أهمية مضافة في عالم الصحافة، فان له علاقة مباشرة بإنقرائية الموضوع، فان كان للعمل السردي عنوان واحد في العادة، فالمواضيع

الصحفية قد تستخدم أربعة أنواع من العناوين (رئيسية، وتمهيدية، وثانوية، وفرعية) وقد جاءت لها نماذج في بعض القصص الصحفية موطن الدراسة.

- قد يكون موضوع الحجم مسألة ثانوية في الأدب عموماً، ولكنه ليس كذلك بالنسبة للصحافة، والقصة القصيرة تنتمي إلى الأحجام الصغيرة في عالم الأدب، وبالمقابل فان القصة الصحفية تنتمي لأكبر الأحجام في عالم الصحافة، ولعل طبيعة القارئ هي التي حدّدت مثل هذه المقاييس.

التوصيات:

- فتح المجال من جديد لدراسات موسّعة حول علاقة الأدب بالإعلام على وفق المتغيرات المتسارعة في عالم اليوم، وعدم التسليم والاكتفاء بما كتب سابقاً، فالمتغيرات المتتابعة وهيمنة الصورة، وظهور الإعلام الالكتروني والتفاعلي كلها أمور قد تؤثّر في أصل البديهيات التي حكمت العلاقة بينهما لعقود طويلة.
- التوسّع في استعمال فن القصة القصيرة في الصحافة العربية عموماً وفي الصحافة العراقية خصوصاً، مع تطويرها بالاستفادة مما وصلت له القصة الأدبية مما عرضناه في دراستنا هذه، لأنها الأقدر على نقل ما يجري في الساحة من أحداث جسام، لا تستطيع الطريقة الخبرية المعتادة أن تغطّيها.
- من الضرورة بمكان إدخال فنّ القصة كمنهج دراسي في كليات الإعلام، ومحاولة استثمارها في تفعيل الفنون الصحفية المنوعة. ولعلّي اقترح جعل هذه الدراسة بعد تعديلها وتطويرها من قبل أساتذة الأدب والإعلام الأفاضل منهجاً في قسم الصحافة لكلية الإعلام، على مستوى جامعتنا في اقل حد.
- إدخال بعض المناهج الإعلامية في كليات الآداب، ومحاولة استثمار أدوات الإعلام في نشر الفنون الأدبية وتطويرها، وعدم التسليم بالفصام الموجود اليوم، فقد ساعدت الصحافة في بداية نشأتها على تطوير الأدب ونشره، والإعلام اليوم بوسائله الحديثة يستطيع أن يلعب الدور نفسه إذا وجد من الأدباء من يتقدّم.

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
المقدمة	(أ،ب،ت،ث،ج)
الفصل الأول: القصة في الأدب والصحافة	١
المبحث الأول: بين الأدب والصحافة	٢
بين الأديب والصحفي	٨
التأثر والتأثير بين الصحافة والأدب	١١
أولا: التأثير من حيث اللغة	١١
ثانيا : التأثير في فنون الكتابة الصحفية	١٤
ثالثا : التأثير في الأنواع الأدبية الحديثة	١٥
رابعا: التأثيرات السلبية	١٨
الصحافة الأدبية	٢٠
مستقبل العلاقة بين الأدب والصحافة	٢١
القصة القصيرة والصحافة	٢٢
تأثر القصة بالصحافة	٢٤
تأثر الصحافة بالقصة	٢٦
مستقبل العلاقة بين القصة والصحافة	٣٢
المبحث الثاني: القصة القصيرة والقصة الصحفية	٣٤
الجذور التاريخية للقصتين	٣٤
القصة القصيرة	٤٥
مميزات القصة القصيرة	٥٠
عناصر القصة القصيرة	٥٠
حدود القصة القصيرة	٥١
أنواع القصة القصيرة	٥٣
القصة الصحفية	٥٤
تعريف القصة الصحفية	٥٤
مميزات القصة الصحفية	٥٧
حدود القصة الصحفية	٥٨
أجزاء القصة الصحفية	٥٩
عناصر القصة الصحفية	٦٠
قالب الصياغة الفني أو شكل الكتابة	٦١
صفات القصة الصحفية الجيدة	٦٣
الفصل الثاني: عناصر العمل القصصي وتطبيقاتها في القصة الصحفية	٦٤
المبحث الأول: عناصر العمل القصصي في القصة القصيرة	٦٥
أولا: الحدث	٦٥

الحدث (الخبر القصصي)	٦٦
الموضوع	٦٧
مصادر الحدث	٦٨
المعنى	٦٩
ثانيا : الحبكة	٧٠
طريقة بناء الحبكة	٧٣
عناصر الحبكة	٧٣
١- البداية (الاستهلال)	٧٤
علاقة المقدّمة بالحكاية	٧٤
٢- العقدة	٧٥
٣- النهاية (لحظة التنوير)	٧٦
علاقة النهاية بالقفل	٧٧
ثالثا : البيئة	٧٧
المكان	٧٨
أنواع المكان	٨٠
الزمن	٨٠
التداخل الزمني في القصة	٨١
علاقة الزمان بالمكان	٨٣
المبحث الثاني: تطبيقات عناصر العمل القصصي في القصة الصحفية	٨٤
تطبيقات الحدث في القصة الصحفية	٨٤
تطبيقات الحبكة في القصة الصحفية	٨٨
تطبيقات المكان في القصة الصحفية	٩٢
تطبيقات الزمان في القصة الصحفية	٩٨
الفصل الثالث : الشخصية القصصية وتطبيقاتها في القصة الصحفية	١٠٢
المبحث الأول: الشخصية القصصية في القصة القصيرة	١٠٣
الشخصية بين الواقع والخيال	١٠٥
تطور الشخصية	١٠٦
أنواع الشخصية	١٠٧
١- الشخصية الرئيسة	١٠٨
٢- الشخصية الثانوية	١٠٨
الشخصية البسيطة (المسطحة)	١٠٩
الشخصية النامية (المستديرة)	١١٠
أبعاد وجوانب رسم الشخصية	١١١
طرق عرض الشخصيات	١١٣

المبحث الثاني: تطبيقات الشخصية القصصية في القصة الصحفية	١١٧
أولاً: الشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية	١١٨
ثانياً: أبعاد الشخصية وطرق عرضها	١٢٥
الفصل الرابع : عناصر التعبير الفني وتطبيقاتها في القصة الصحفية	١٣٢
المبحث الأول: عناصر التعبير الفني في القصة القصيرة	١٣٣
أولا: اللغة	١٣٤
سمات لغة القصة	١٣٤
النغمة (الإيقاع)	١٣٧
ثانيا: السرد	١٣٨
وظائف السرد	١٣٩
السارد وعلاقته بالقاص والأحداث والشخصيات	١٣٩
دور السارد في القصة	١٣٩
ثالثا: الوصف	١٤١
وظائف الوصف	١٤٣
الصورة في القصة	١٤٤
رابعا: الحوار	١٤٥
أغراض الحوار	١٤٧
أنواع الحوار	١٤٧
بين العامية والفصحى	١٤٨
العنوان في القصة القصيرة	١٥١
حجم القصة القصيرة	١٥٢
المبحث الثاني: تطبيقات عناصر التعبير الفني في القصة الصحفية	١٥٤
تطبيقات اللغة في القصة الصحفية	١٥٤
تطبيقات السرد في القصة القصيرة	١٥٨
تطبيقات الوصف في القصة الصحفية	١٦٢
تطبيقات الحوار في القصة الصحفية	١٦٤
تطبيقات العنوان في القصة الصحفية	١٧٠
حجم القصة الصحفية	١٧٢
النتائج والتوصيات	١٧٣
القصص عينة البحث	١٧٨
المصادر والمراجع	١٨٠