وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في ل م د

الشعبة: دراسات أدبية
التخصص :الأدب المقارن والعالمي

العنوان

أثر الأدب الفرنسي في قصّص محمود تيمور "قراءة في آليات التّناص"

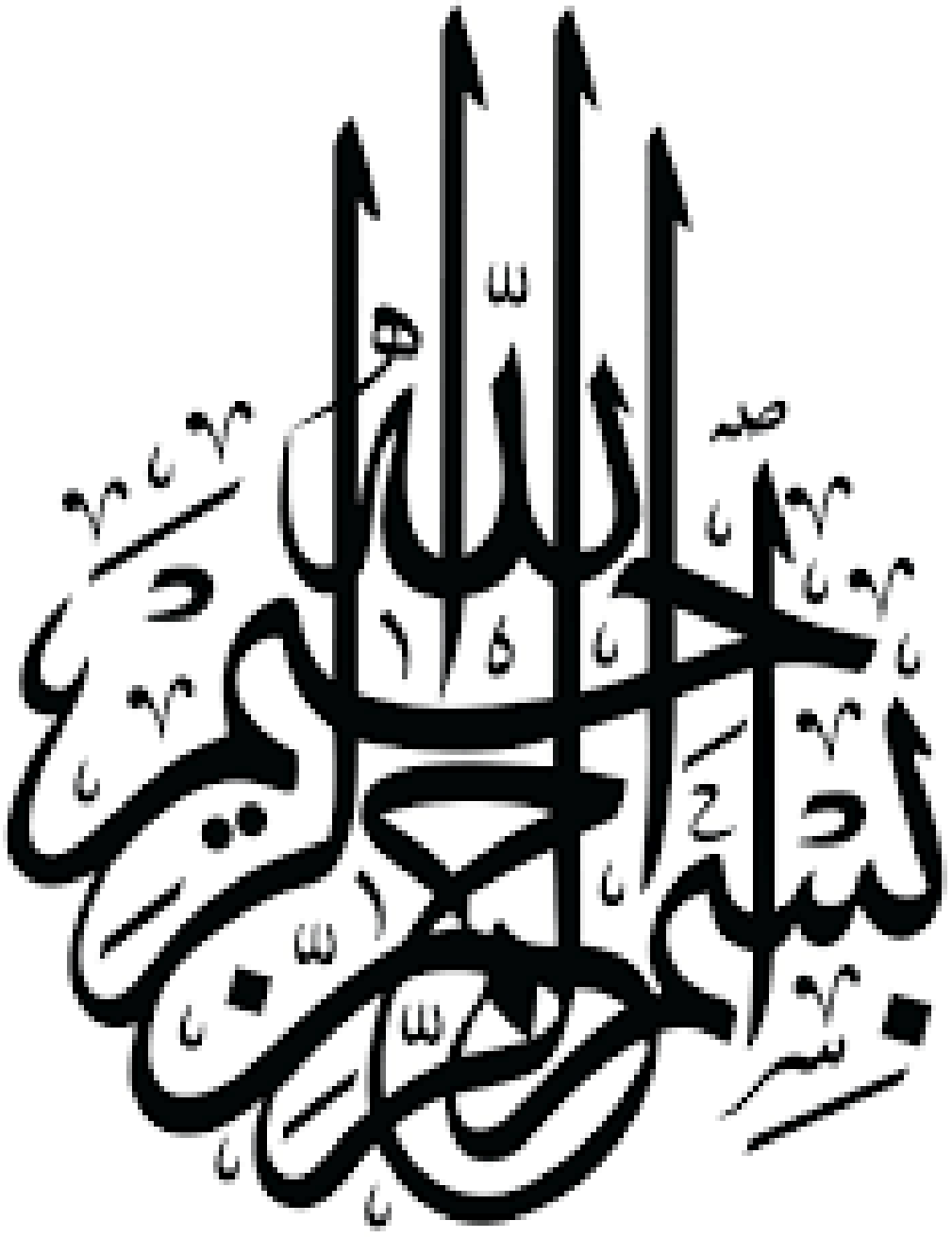
من إعداد
سعاد قمومية

إشراف الأستاذ:
د/ أحمد عراب

المناقشة بتاريخ **2021/07/13** من طرف اللجنة المكونة من:

عبد القادر توزان	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي-الشلف	رئيسا
أحمد عراب	أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف	مقررا
محمود سي أحمد	أستاذ محاضر أ	جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف	مساعد مقرر
نورالدين دحمان	أستاذ التعليم العالي	جامعة حسيبة بن بوعلي- الشلف	ممتحنا
محمد مكاكي	أستاذ محاضر أ	جامعة خميس مليانة	ممتحنا
مولاي مدقم	أستاذ محاضر أ	جامعة يحي فارس-المدية	ممتحنا

الموسم الجامعي: 2020 / 2021


بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهدي ثمرة عملي هذا إلى أغلى ما أملك في هذا الوجود

إلى ينبوع المحبّة والحنان "أمي الحنونة"

إلى الذّي كان دعمًا لي ماديًا ومعنويًا "أبي العزيز"

إلى من وقفوا إلى جانبي في السّراء والضّراء

إلى جميع الإخوة والأصدقاء

إلى كل العائلة

باسم الحبّ والتّقدير إلى كلّ من له الفضل عليّ.

سعاد قمومية

شكر وعرفان

أوّلا وقبل كل شيء نحمد الله سبحانه وتعالى، والذّي لولاه لما تمكّنا من إتمام هذا العمل، إلى شموس العلم في كلّ أرض وفي كلّ زمان، ونخصّ بالذّكر أولئك الكرام الذّين ساهموا في تعليمنا وتزويدنا بكنوز العلم والمعرفة، من البداية إلى لحظة كتابة هذه الكلمات، التّي سنجعلها تحيّة تقدير واحترام وإجلال أمام شوامخ العلم من المعلّم إلى الأستاذ إلى الدّكتور إلى البروفيسور.

نتقدم بالشّكر الجزيل إلى الوالدين الكريمين على دعواتهما ومساعدتهما لي، كما نشكر كذلك الأستاذ المشرف "أحمد عراب" حفظه الله سبحانه وتعالى وأنار دربه على توجيهاته ونصائحه القيّمة وعلى كلّ الجهد والوقت اللّذان بذلهما في متابعة هذا العمل وإشرافه عليه خلال كلّ مراحله.

كما أخص بالشكر أعضاء اللجنة المناقشة الموقرة لما بذلوه من جهد في مراجعة الرسالة، وامتناني الكبير لكل من الأستاذ زغودة إسماعيل ودحمان نور الدين والأستاذ بن عجمية أحمد ومحمود سي أحمد وفاطمة بلهوادية وإلى كل عمال المكتبة وجميع الأصدقاء والأساتذة، وإلى كلّ من اتّسعت لهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكّرتي لكلّ هؤلاء شكرا جزيلا

نطلب ونرجو من الله العظيم لنا ولهم التوفيق

سعاد قمومية

مقدّمة

شكلّت علاقة التأثير والتأثر بين مختلف الآداب العالمية ظاهرة أدبية استقرت مفاهيمها وتبلورت في مجال دراسات الأدب المقارن، وأدب الاستشراق وفي الدراسات النقدية الحديثة والمعاصرة لما تطرحه هذه الظاهرة من أسئلة جوهرية تبحث في سرّ قابلية التّأثير والتّأثر في غيرها وبغيرها، بسبب تلاقي وتلاقح الأفكار وتقاسم الرؤى بين الكتّاب والشعراء في أصقاع المعمورة، وقد يكون ردم الفجوة بين هذه الآداب في تعالقها وتشاركها أمر صعب لشدّة التباس النّصوص فيما بينها وتنافسها على تبني الأثر والفكرة.

وبالرغم من احتكاك الآداب والحضارات والثقافات الأخرى فيما بينها إلا أن الأدب العربي بقيّ يتحيّن فرص اللّقاء مع صدمة الحضارة لينال نصيبه الأوفر من ثمرة هذا التلاقح، ويتهيء الفرص لفرض نماذجه الأدبية باعتبارها نماذج مختارة لهذا اللّقاء، مثلما تحقّق للعرب إبّان نهضتهم العلمية والأدبية بعد الفتح الإسلامي واحتكاكهم بآداب الأمم المجاورة لهم عن طريق قوافل التجارة والصراعات السياسية، ممّا نتج عن هذا التّأثر في العصرين الأموي والعباسي تأثير ايجابي للحضارة العربية في غيرها من بلدان المغرب والأندلس.

عرف العرب في العصر الحديث أشكالاً نثرية متنوعة منها ما كان ذا جذور تراثية، ومنه ما استجدّ لدواعي العصر، اتّسعت الكتابة فيه، فقد فتحت هذه الفنون بابا جديدا في الأدب يعبر الكتّاب من خلاله عما يختلج صدورهم وما يجول في أذهانهم من أفكار تزامناً وتعدّد مناحي حياتهم وتنوع حاجاتهم ، ولعلّ فن القصّ قَلَبَ موازين الأدب وبالخصوص المنثور منه معلنا عن ميلاد عصر جديد عصر توارت فيه القصيدة، وحلّ بدله عصر القصّ، الذي حظيّ بشعبية كبيرة كان الأكثر رواجًا وتأثيرًا على المتلقي لأنّه يعبر عن اهتمامات الإنسان المعاصر ومشاكله، ومن السّهل على أيّ قارئ أن يتعرّف على هذا الجنس النثري ويتأثر بقرّائه.

لقيّ موضوع التّأثير والتّأثر بين الآداب العالمية وبالأخص الآداب الفرنسية اهتماماً كبيراً من طرف النّقاد البّاحثين والأدباء، وفي فترة التقاء الحضارات وتصادمها لما تمتاز به القصّة من خصائص ترتبط بهذا الجنس الأدبي، أكسبها شرعيتها على المستوى العالمي بين القرّاء والمتلقين، وقد عُدّ "**محمود تيمور**" واحداً من الأدباء الذين تأثروا بالأدب القصّصي الفرنسي، عن طريق اطلاعه على كتابات " **موباسان**" الفرنسي، وقد تُرجم هذا التأثير بشكل واضح في كتاباته وأعماله الفنيّة.

استلهم "**محمود تيمور**" مقدرته القصّصية من فنون القصّ الغربي وبرع في اقتباس القصّص من مختلف الثّقافات ليثري بها تجربته القصّصيه القصيرة، ومن تلك القصّص نذكر ما التقطه من

أعمال الكاتب الفرنسي "**جي دي موباسان**" الذي فتح له آفاقاً رحبة في ولوج عالم الفن القصّصي برؤية جديدة لم يعهدها غيره من قبله ولم يسبقه إليها قاص.

الحقيقة أنّ الكثير من القصّص العربية تستنبط خصائصها الفنية من القصّة الأجنبية، والتي باتت تمثل جزءاً منها عن طريق التّأثير والتّأثر، ذلك أنّ الظروف المشكلّة للقصّة القصيرة قد لا تختلف عن ظروف القصّة الأجنبية عموماً، والقصّة الفرنسية على وجه الخصوص، لهذا فإن الدارس للقصّة القصيرة في الوطن العربي، لا يمكن أن يتحدث عن بداياتها وظروف نشأتها، دون أن يتحدث عن ذلك التّأثير الكبير للكاتب الفرنسي "**جي دي موباسان**" في الكاتب المصري "**محمود تيمور**".

تكمن أهمية الموضوع في هذه الدّراسة باعتبار ظاهرة التّأثير والتّأثر ركيزة أساسية من ركائز الدّراسات المقارنة، ذلك أنّ الآداب تتفاعل فيما بينها، في حركة شدّ وجذب وأخذ وعطاء، باعتبار نهضة الأدب العربي في صيرورته كانت نتيجة ذلك التّأثر بالآداب التي احتك بها، مثلما حدث في العصر العباسي وعصر النّهضة.

ليس من المصادفة أن تحقق بعض الأعمال القصّصية إجماعاً حيّال نقاط التّشابك والتّماثل بين أكثر الأعمال شهرة في عالم الإبداع القصّصي، دون أن يكون هذا التّشابك وليد التقاء وتلاقح أفكار وتبادل وجهات نظر واستدعاء لأدوات جديدة في عمل مغاير في لغته وأسلوبه، وعليه فقد تقتضي منا طبيعة البحث الكشف عن مواطن التّشابه والتّقارب بين عالمين من أعلام القصّة "**موباسان Maupassant**" و"**تيمور**"، باعتبار أن لكل قاص عالمه القصّصي ونظرته للأشياء وطريقة بناء قصّصه، وقد وقع الاختيار على إجراء مقارنة بين عدّة نماذج مختلفة لقاصين مختلفين ثقافة وهوّية لرصد وقياس مؤشرات التّأثير الغربي في القصّ العربي.

وفق هذه النّظرة وعلى أساس هذا الطرح انبثقت فكرة البحث موسوماً بـ "**أثر الأدب الفرنسي في قصّص محمود تيمور "قراءة في آليات التّناص"**، ولعلّ الفكرة تغري في حد ذاتها بتقصي منابت ظاهرة التّأثير والتّأثر بين الأدب العربي والآداب العالمية، وتفتح فضول الباحث على أسئلة الإبداع العالمي ومضامينه الإنسانية، وتقيّم نتاج هذا التّأثير والتّأثر بين العرب والغرب في كل بقاع العالم، وتبيان كيف اقتبس كل منهما من الآخر وما دواعي التّأثر.

لقد أبانت ظاهرة التّأثير والتّأثر بين الآداب العالمية عن أفق متخيّل قصّصي منفتح على أشكال الكتابة الإبداعية في تعالقها بآليات وأدوات مستجدّة فرضتها طبيعة العلاقة القائمة بين هذه الآداب

في تلاقحها وتشاركها عدّة خصائص ومزايا، تحاول هذه الدّراسة طرحها ومناقشتها وصياغتها على النحو التالي:

كيف تشكلّت علاقة التّأثير والتّأثر بين مختلف الآداب العالمية؟ وكيف استقرت مفاهيمها وتبلورت في مجال الأدب المقارن؟ وهل نجح الأدب العربي في استقطاب هذه التجارب الرائدة في عالم القصّ كما نجح في استلهامه للمتخيّل القصّصي في نماذج "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة"؟ وكيف تشكلّ الخطاب النّقدي القصّصي في الأدب العربي؟ وما هي أهم المفاهيم التي أصّلت لفن القصّة العربية القصيرة؟ وما هي الاشتراطات الفنيّة التي ميّزته عن غيره من الفنون النثرية القديمة؟ وإلى أي مدى استطاع "تيمور" اقتفاء أثر "موباسان" في تجربة تجمع في ملامحها بين العنصر العربي والغربي؟ وما هي النّماذج القصّصية الأكثر تمثيلا لأشكال التّأثر بين "تيمور" و"موباسان"، وهل حققت في بنيتها هذا التّشابه على مستوى آليات التّناص؟.

تسعى هذه الدراسة بغض النظر عمّا تتوقعه من نتائج إلى الكشف عن مدى تأثر "**محمود تيمور**" بالأدب الفرنسي، وتبيين الأثر الجمالي في القصّة القصيرة للأدبين العربي والغربي.

إن البحث في ظاهرة التّأثير والتّأثر بين الآداب العربية والعالمية قديما وحديثا، مغامرة تستحق العناء الأمر الذي حفزني على البحث في سرّ هذه العلاقة ووطّد علاقة ووعي بأشكال القصّ الحديث وبالخصوص بين عالمين قصّصيين هما "**تيمور**" و"**موباسان**"، من حيث طريقة الطرح والتناول والمنهجية، الأمر الذي تطلب اقتفاء ورصد أهم الدّراسات السابقة التي يمكن للبحث أن ينهض في تصوره عليها ويضيء الكثير من نقاط الظلّ فيها نذكر منها:

- **عبد القادر بوزيدة: "تيمور وموباسان رؤيتان وعالمان".**
- **نزية حكيم: "محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية".**
- **أنور الجندي: "قصّة محمود تيمور".**
- **فتحي الأبياري: "محمود تيمور رائد القصّة العربية".**
- **محمود تيمور: "دراسات في القصّة والمسرح".**
- **محمد بوعزة: "تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم".**

تتطلب مطارحة الموضوع من حيث رسم هيكلته، تصميم خطّة عمل فصّلت على النحو التالي:

مقدمة: تناولت التعريف بالموضوع وذكر أهميته وطرح إشكالياته، وأربعة فصول توزعت على متن الدّراسة كالآتي:

تصدر **الفصل الأول** المعنون بـ: "**إشكالية التّأثير والتّأثر في الآداب العالمية بين الأدب العربي والآداب الأجنبية**" الدّراسة وقد تناول علاقة النّصوص النثرية القديمة والمتمثلة في الحديث عن "كليلة ودمنة" والمركزية التراثية العربية وتعدّد الهوّية والسلطة المرجعية للنّصوص العربية وأوجه التّشابه بين "كليلة ودمنة" و"خرافات لافونتين" والشخصيات وإشكالية الإحالة على البشر والحيوان بين "كليلة ودمنة" و"خرافات لافونتين"، كما تحدثت أيضا عن "ألف ليلة وليلة" وطقس الحكاية الشرقية، وعن طبيعة الكتاب ومحتوياته، وفرضيات البحث في الأصول القصّصية لألف ليلة وليلة، وتحدثت أيضا عن "رسالة الغفران" و"الكوميديا الإلهية" ونقاط التّشابه والاختلاف بين "أبي العلاء" و"دانتي".

أمّا **الفصل الثاني** فقد وسم بـ: "**القصّة العربية مفاهيمها واشتراطاتها الفنية**" تمّ التطرّق في شقه الأول إلى القصّة وإشكالية التّأصيل والتّجنيس، كما تطرّق أيضا إلى القصّة القصيرة بين جدلية التّأصيل وشرف الريادة، وتطور فن القصّة القصيرة (العوامل والمقومات)، وعن اتجاهات القصّة القصيرة،، والأسس التي ارتكزت عليها وأهم خصائصها الفنية.

أما **الفصل الثالث** المعنون بـ: "**الخصوصيات الفنية والشكلية في قصّص "محمود تيمور" و"جي دي موباسان""** وفيه استعرضنا عناصر القصّة كالحدث والشخصيات والمكان والزمان والأسلوب، كما تحدثت عن عالما موباسان وتيمور القصّصيان دراسة مقارنة في الرؤيا والأدوات، وقد حاولنا فيه أن نركز على أقصّوصتين لـ"محمود تيمور" مقارنة بأقصّوصتين لـ"جي دي موباسان"، وتبيين علاقة التّأثير والتّأثر بينهما، وهذه القصص هي: أقصوصة "**Clair de lune**" مع "**كان في غابر الزمان**"، و"**Sauvée**" مع "**مكتوب على الجبين**". وفي هذه القصّص أجرينا المقارنة بينهما إذ استخرجنا رمزية العنوان وأفق القراءة، والشخصيات على مستوى البناء الفني (الجانب النفسي/ الجانب الفيزيولوجي)، والمكان وفتنة الوصف، ووطأة الزمن، والبناء القصّصي، والأسلوب، كما تحدثت أيضا عن التيمات المشتركة بين الأقصّوصات (تيمة الخيانة والغواية/ تيمة المكيدة/ تيمة المقدس "الألهوية" والمدنس "الحب").

أمّا الفصل الرابع فقد عنون بـ: "**ملامح التّأثير والتّأثر في أعمال "محمود تيمور" (قراءة في أشكال التّناص)**" تحدثنا فيه عن أشكال تأثر "محمود تيمور" بـ "جي دي موباسان" تناول بالدرس والمقارنة بين أربعة نماذج موزعة لقاصين مختلفين "محمود تيمور" و"جي دي موباسان"، والأقصّوصات هما أقصّوصة "**الشيطان**" مع أقصّوصة "**الجنازة الحارة**"، **وأقصوصة** "**Le Horla**" مع أقصّوصة "**البومة تنعق**" استظهرنا فيها قضايا التّناص على مستوى الفكرة، وطريقة رسم وتقديم الشخصيات، ورسم الفضاء القصّصي، واللحظة الزمنية الحاسمة، والبناء الفني للحدث القصّصي، واقتباس الأفكار وطريق الطرح (على مستوى فكرة الموت وفكرة حب المال إلى درجة البخل وفكرة زيف العلاقات الإنسانية وفكرة الانتحار وهاجس الخوف)، والبناء الفني والتقنيات الأسلوبية.

وخاتمة للبحث تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها من خلال محاورة إشكالات الموضوع، والإجابة عن فرضياته.

وبديهي أن أي دراسة لا تخلو من صعوبات وعوائق قد تعترض سيرها، نجملها أساسا في قله الدّراسات النّقدية التي تناولت العلاقة بين الكاتبين إبداعيا ما عدا بعض الإشارات والتلميحات في بعض المراجع والبحوث الأكاديمية.

تقتضي منا هذه الدّراسة تحري الأسباب العلمية والموضوعية لبلوغ النتائج المنتظرة وعليه فقد شكل المنهج البنيوي طريقا أو سبيلا إلى تحليل النّصوص لأنّ خاصية الثنائيات في الدّراسة تناسب المقارنة (الأنا والآخر)، وهذا المنهج المقارن يعتمد على رصد الظاهر وإبراز علاقة التّأثير والتّأثر بين الآداب القومية المختلفة بالإضافة إلى ما توفره المقاربة التّناصية من إمكانيات للكشف عن جوانب التّفاعل بين الأدبين، أو من خلال التّأصيل لمفهوم القصّة القصيرة في الجنس الأدبي، خاصة مع التّركيز على عناصر القصّة القصيرة في قصّص "**محمود تيمور**" و"**جي دي موباسان**" وإرهاصاته الأولى.

ولا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف أحمد عراب على ما قدمه لي من نصائح وتوجيهات ساعدتني في إكمال هذا البحث، متمنية أن يبقى موضوع الأطروحة منفتحا على أسئلة جديدة ودراسات تضيء ما لم يبلغه الموضوع.

الشلف 23/ 03/ 2021.

الباحثة: سعاد قمومية

الفصل الأول

إشكالية التأثير والتأثر في الآداب العالمية بين الأدب العربي والآداب الأجنبية

1- كليلة ودمنة والمركزية التراثية العربية

1-1- كتاب كليلة ودمنة وتعدّد الهوية وسلطة المرجعية العربية

1-2- أثر قصّص كليلة ودمنة في خرافات لافونتين

1-3- أوجه التشابه بين كليلة ودمنة لابن المقفع وخرافات لافونتين

1-4- الشخصيات وإشكالية الإحالة على البشر والحيوان بين كليلة ودمنة وخرافات لافونتين

2- ألف ليلة وليلة وطقس الحكاية الشرقية

2-1- طبيعة كتاب ألف ليلة وليلة ومحتوياته

2-2- فرضيات البحث في الأصول القصّصية لألف ليلة وليلة

2-3- قيمة ألف ليلة وليلة في الدراسات الأجنبية

2-4- ألف ليلة وليلة وإشكالية الترجمة

2-5- ألف ليلة وليلة والآداب الأوروبية

2-6- الليالي في الآداب الأوروبية وطقس العبور إلى القصّة

2-7- الغرب والليالي محاكاة المحاكاة

2-8- صدى الليالي في كتابات "فولتير"

3- رسالة الغفران

3-1- الكوميديا الإلهية

3-2- نقاط التشابه والاختلاف بين "دانتي" و"أبي العلاء"

تقديم:

تشكل علاقة التأثير والتأثر بين مختلف الآداب العالمية ظاهرة أدبية استقرت مفاهيمها وتبلورت في مجال دراسات الأدب المقارن* لما تتمتع به الآداب العالمية من قابلية وطاقة على التأثير والتأثر في غيرها وبغيرها، بسبب تلاقي وتلاقح الأفكار وتواردها مما عجّل بميلاد أشكال وأجناس أدبية كالمسرح والقصّة وغيرهما تتشارك فيما بينها وتبادل الفكرة والمضمون، وقد يكون ردم الفجوة بين هذه الآداب في تعالقها وتشاركها أمر صعب لشدّة المنافسة بينها على تبني الأثر والفكرة "فبرغم الأثر الذي خلّفته الحضارة العربية الإسلاميّة في اسبانيا والذي شمل جميع المجالات الأدبيّة والعلميّة، فقد كانت إحدى أكبر مراكز الإشعاع في أوروبا، فبمجرد التّشابه أو التّقارب بين نصّ عربي أو غربي لا يعتبر دليلا على التأثير والتأثر بينهما"[1].

وعليه يمكن تحقيب مدّة التأثير الأدبي الفعلي بالأدب العربي كما توثق له كتب التاريخ مع بداية "أوائل القرن الثاني عشر الميلادي مما يدّل على فترة انتظار وتأمّل للأنماط الأدبيّة العربيّة في اسبانيا وأماكن أخرى في حوض البحر المتوسط"[2].

وبالرغم من احتكاك الآداب والحضارات والثقافات الأخرى إلا أنّ الأدب العربي بقيّ في طور التّطور والنّجاح، ولقد"كانت نهضة العرب في الجاهلية ثمرة اختلاط العرب والتقائهم بالأمم المجاورة لهم عن طريق التّجارة والصّراعات السياسيّة من فرس وروما‌ن. وجاءت نهضّتهم الثانية في العصرين الأموي والعباسي تحمل آثار المزيد من هذا الاحتكاك، مضّافا إليهما شعوبا أخرى في مصر وشمال

***– الأدب المقارن:** يدرس مواطن التلاقي بين الآداب في لغاتها المختلفة، وصلاتها الكثيرة المعقدة، في حاضرها أو في ماضيها، وما لهذه الصلات التاريخية من تأثير وتأثر، أيا كانت مظاهر ذلك التأثير والتأثر: سواء تعلقت بالأصول الفنية العامة للأجناس والمذاهب الأدبية أو التيارات الفكرية، أو اتصلت بطبيعة الموضوعات والمواقف والأشخاص التي تعالج أو تحاكي في الأدب أو كانت تمس مسائل الصياغة الفنية والأفكار الجزئية في العمل الأدبي، أو كانت خاصة بصور البلاد المختلفة كما تنعكس في آداب الأمم الأخرى، بوصفها صلات فنية تربط ما بين الشعوب والدول بروابط إنسانية تختلف باختلاف الصور والكتاب.

[1]– العلاقة مع الغرب من منظور الدراسات الإنسانية، مؤتمر كلية الآداب الأول، 7– 8 تشرين الثاني 2007، كلية الآداب جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، ط1، 1430–2009، ص348.

[2]– داود سلوم: الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 1424هـ–2003م، ص118.

إفريقيا والأندلس. وكانت نهضّتهم الأخيرة التي بدأت في مطلع القرن التاسع عشر ثمرة الاحتكاك بأوروبا"[1].

ومنه فإنّ عملية التأثير والتأثر تتسع وتتشعب من خلال رصد عدد كبير من الكتّاب وذلك بدراستهم في بلدان أخرى بالخارج حيث يتركون لمستهم على مختلف الآداب[2].

وبذلك سنتناول علاقة التأثير والتأثر في نصوص وكتابات **كليلة ودمنة** و**ألف ليلة وليلة** و**رسالة الغفران**، باعتبارها أول النصوص التي وثقت صلات تقارب وتلاقي النصوص المكتوبة بالعربية بغيرها من النصوص في الآداب الأجنبية على المستوى الداخلي أو على المستوى الخارجي.

1-كلية ودمنة والمركزية التراثية العربية

1-1-كتاب كليلة ودمنة وتعدد الهوية وسلطة المرجعية العربية:

تمثّل قضية تحديد المرجعية الأدبية لكتاب "**كليلة ودمنة**" إشكالية هوّياتية باعتبار اللغة التي اشتهر بها وتمّ تداوله عبرها في بقاع العالم، فقد عدّ كتاباً "هندي فارسي، عربي هندي باعتبار أصله فارسي انتقل إلى أيدي الفرس فترّجموه إلى لّغتهم، وزادوا فيها أبوابا عربي لأن التّرجمة العربيّة التي أخذت من الفارسية صارت هي الأصل والمصدر بعد أن ضاعت التّرجمة الفارسيّة"[3].

إنّ العتبة التاريخية التي توثق لميلاد "**كليلة ودمنة**" لا تقف عند طرف ولا تستقر عند مرجعية ما، ذلك أنّ الكتاب الذي " ألف في القرن الثّاني هجري القرن الثّامن ميلادي، من كتب التراث التي نقلت من الآخر وأعطته، حيث لم يقف أثره على أدبنا العربي بل تعدّاه إلى الآداب الأخرى، وتُرجم إلى أكثر من ستين لّغة، وهو من أشهر الكتب وأوسعها انتشارًا في الأدب الإنساني كله، وقد كان هذا الكتاب منهلاً غنيًا لأدباء العرب والغرب"[4].

وبالعودة إلى تمحيص أصول الكتاب وردّه إلى المرجعية العربية التي تبنته بفضل ما أتيح للغة العربية من مقدرة على استقطاب كل ما له علاقة بفنون القصّ خاصة وفنون النثر عامة لما تتمتع به المخيلة العربية من ولع وشغف بفنون القصّص، وما حيك من أساطير وملاحم وخرافات عن عالم

---

[1]- الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، جامعة القاهرة، ط1، 1407- 1987، ط2، 1412- 1991، ط3، 1420- 2000، ط4، 1422- 2002، ص620.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص621.

[3]- طه ندا: الأدب المقارن، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، دط، 1991م، ص136-137.

[4]- آمال حسن: الحكاية على لسان الحيوان في شعر لافونتين، مجلة جامعة البعث، المجلد39، العدد71، 2017، ص81.

الشرق الغارق في أتون الميتافيزقيا والروحانيات، كما تمثلت في "**كليلة ودمنة**" القيمة التربويّة والأخلاقيّة في القصّة العربيّة "التي يعتقد عدد من الباحثين أن ابن المقفع هو مؤلفها الحقيقي، وأنه لم يقم بترجمتها على نحو ما هو شائع، خاصّة وأنّ ابن المقفع قد وضع كتابه هذا أيام خلافة أبي جعفر المنصور العباسي، وما عرف عنه من قسوة وبطش، الأمر الذي يفسّر لنا اتّجاه هذه القصّص إلى تصوير النظم في الحكومات المستبدة، وإلى حشد العديد من الأمثال والحكم في مختلف شؤون الحياة، وإلى سيطرة الطابع الأخلاقي التعليمي عليه، واتخاذ الرمزية القصّصية وسيلة لنقل هذا كله"[1].

وبالإضافة إلى هذه التلميحات حول الكتاب فإن العديد من الكتابات القصّصية تأثرت بقصّص "**كليلة ودمنة**" وبأسلوبها ورؤاها حول قضايا السياسة من متطور أدبي "ككتاب ثغلة وعفراء" لسهل بن هارون*، وكتاب "سلوان المطاع في عدوان الأتباع" لمحمد بن أحمد بن ظفر**، وكتاب فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء لابن عربشاه***. وتباعاً لنمذجة الأثر فقد تأثر عدّد من الكتّاب في العصر الحديث بموضوعات "كليلية ودمنة" وطريقة "لافونتين"[2].

ونتاجاً لذلك ترك كتاب "**كليلة ودمنة**" أثراً في الأدب العربي عبر العديد من الكتّاب منهم "ابن المقفع" وقام به عدّة شعراء، منهم "ابن الهبارية نفسه كتاب سمّاه (نتائج السطنة، في كتاب كليلة ودمنة)، ثم نحا نحوه في كتابه الذي سلف ذكره وقد اتضح كيف أن إخوان الصّفا قد ألّفوا كتابهم الإنسان والحيوان، متأثرين بكليلة ودمنة، ثم جاء ابن عرب شاه المتوفى سنة 901 هجرية فألف كتابه فاكهة الخلفاء، نحا فيه نحو كليلة ودمنة في كثير من قصّصه"[3].

---

[1]– السعيد الورقي: اتجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، 2003م، ص35.

***– سهل بن هارون:** مترجم وفيلسوف وأديب توفي 830م، ولد قرب البصرة في أسرة فارسية الأصل ونشأ فيها وفي بغداد، ثم خدم يحي البرمكي، وخلفه على ديوان بغداد بعد قتله، ولي مكتبة المأمون، ثم بيت الحكمة البغدادية، وهو أديب وقصاص وشاعر، وقد حاول تقليد ابن المقفع في كتابه "كليلة ودمنة" فألف قصّصا كثيرة على غرارها مثل ثغلة وعمراء والنمر والثعلب

****– محمد ابن ظفر الصقلي:** 1104- 1172 هو أديب عربي كان مستشارا لحاكم صقلية العربي أبو القاسم بن علي القرشي أيام حكم العرب للجزيرة، من مؤلفاته (سلوان المطاع في عدوان الأتباع) الذي يعتبر البعض أن ميكيافيللي اعتمد عليه كثيرا في كتابه الشهير (الأمير) المتعلق بأمور الحكم والسياسة.

*****– ابن عربشاه:** هو أديب ومؤرخ ورحالة مسلم، هو أحمد بن محمد بن عبد الله بن إبراهيم، أبو محمد شهاب الدين، وشهرته ابن عربشاه، رحل في عدد من البلاد الإسلامية، عُرف ببراعته في الكتابة والنظم بالعربية والفارسية والتركية، ابنه هو الفقيه عبد الوهاب ابن عربشاه، ومن آثاره (فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء) ألفه على نهج "كليلة ودمنة".

[2]– ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط7، 2006،ص 151- 153- 154.

[3]– السعيد الورقي: اتجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر المرجع السابق، ص35.

وتحصيلا على ذلك عدّ كتاب "**كليلة ودمنة**" من الكتب المأخوذة من الأدب الهندي في تقدير محمود تيمور حيث يصرح في كتابه دراسات في القصّة والمسرح " معترفاً إلى أي حدّ تأثرت قصّصنا العربيّة الموضوعة التي عنيت بالحكمة والفلسفة والعلم بكتاب كليلة ودمنة، وهو من الكتب المنقولة عن الأدب الهندي"[1].

وبالعودة إلى أصول انساب الكتاب إلى الأدب الهندي يكون الكتاب قد تُرجم عن الفارسية من قبل الكاتب "عبد الله بن المقفع"، والكاتب "أصله هندي واضعه بيدبا الفيلسوف رغبة منه في إصلاح الملك دبشليم العاهل المستبد، وجعل أقاصّيصه على ألسنة الطيور والحيوان، لاعتقاد البراهمة* القديمة بتناسخ الأرواح ورمى إلى بث الموعظة والحكمة، والحثّ على الفضيلة، والتنفير من الرّذيلة"[2].

يشمل محتوى هذا الكتاب على مجموعة من القصّص وحوارات على ألسنة الحيوانات، والكتاب "في أصله من وضع علماء الهند بمختلف مشاربهم، من الأمثال والأحاديث التي ألهموا أن يدخلوا فيها ما وجدوا من القول في النحو الذي أرادوا، وتجري وقائع هذا الكتاب على ألسنة الحيوانات بأسلوب ظريف وجذّاب من الفكاهة والمتعة والذّوق أو اللّقطات الفلسفيّة، والمعاني الإنسانيّة، والمثل الأخلاقيّة"[3].

---

[1]– محمود تيمور: فن القصص دراسات في القصّة والمسرح، المطبعة النموذجية، 6 سكة الشابوري بالحلمية الجديدة مستلزم الطبع والنشر، مكتبة الآداب ومطبعتها بالحماميزات، ص16.

*– **البراهمة**: هي طائفة تعد من أكبر الديانات في الهند (برهما)، البراهمة هم قوم ينسبون إلى رجل منهم يقال له: (براهم)، وكانت تسمى من قبل الهندوسية، وهم قبيلة في الهند، فيهم أشراف أعل الهند، وهم فرقة ضالة كانت تقوم بنفي النبوات، وأن وقوعها أمر مستحيل في حكم العقل، ويفضل البراهمة إطلاق مصطلح (البراهمية) عليها بدلا من مصطلح (الهندوسية)، لأن الأول يدل على الأصل، وهو الذي ورد في النصوص المقدسة عندهم، فليس هناك أي ذكر لهندي أو هندوسي، ولأن الأخير يشمل كل ما في الهند الحديثة والقديمة من اليونان.

[2]– محمود تيمور: المرجع السابق، ص19.

[3]– حبّى جكيمة: السياق التداولي في كليلة ودمنة لابن المقفع، شهادة الماجيستر، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، تخصص اللغة والأدب العربي، المقدمة، ص1

1-2-أثر قصّص كليلة ودمنة في خرافات لافونتين:

إنّ أكثر الدّراسات في الأدب المقارن توضح لنا أهم الحكايات التي وردت في نصوص **"كليلة ودمنة"** والتي أبقت فيها أثراً كبيراً في "حكايات لافونتين"، وذلك لكي يتضح فيها أوجه التأثير والتأثر بينهما[1].

لقد ترجم "ابن المقفع" كتاب **"كليلة ودمنة"** في القرن الثّامن ميلادي من اللّغة البهلويّة* إلى اللّغة العربيّة، بينّما في الأدب العربي القديم فقد "كانت تّرجمة عبد الله بن المقفع هذه سببًا في خلق هذا الجنس الأدبي الجديد في اللّغة العربيّة، ذلك أن حكايات الحيوان في الأدب العربي القديم قبل (**كليلة ودمنة**) كانت إمّا شعبيّة فطريّة تشرح ما سار بين العامة من أمثال، وإمّا مقتبسة من كتب العهد القديم، أي ذات طابع ديني يتصل بالعقائد، وأمّا ما عدا هذين فمتأخر عن كليلة ودمنة ومتأثر به، وفي كتاب كليلة ودمنة تتمثل الخصائص الهنديّة السابقة الذِكر"[2].

وبذلك يعتبر كتاب **"كليلة ودمنة"** في الأدب العربي القديم في العصر العباسي ذا أثر قوي، مما جعل "جعفر بن خالد البرمكي "يُكلف "عبد الله بن الأهواني" أن يترّجمه له مرة ثانية[3].

في حين نجد الكاتب "جون دي لافونتين" "jean de la fontaine"* من أبرز الكتّاب المتأثرين بكتاب **"كليلة ودمنة"** لوجود كم كبير من القصّص المتطابقة وبذلك "فقد اقتبس منها نحو عشرين حكاية أدخلها في مقدّمة الجزء الثّاني من حكاياته التي نظمها على لسان الحيوان، فيقول: "ليس من الضروري في ما أرى... أن أذكر المصادر التي أخذت عنها هذه الحكايات الأخيرة، غير

---

[1]- ينظر: مراد عبد الرحمان مبروك: الأدب المقارن النظرية والتطبيق، الناشر خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، ط1، جدّة، 1427هـ-2006م، ص74.

*- **اللغة البهلوية**: اللغة البهلوية أو اللغة الفهلوية أو اللغة الفارسية الوسطى وتطورت عبر عهود مديدة، فاللغة الفهلوية الأشكانية استخدمت في عهد سلالة الأشكانيين من القرن الثالث قبل الميلاد حتى نهاية القرن الثاني بعد الميلاد.

[2]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص151.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص151.

*- **جان دي لافونتين jean de la fontaine**: ولد في 8 يوليو 1921 في شاتوتييري بفرنسا وتوفي في 13 أبريل 1695 في باريس بفرنسا، يعتبر أشهر كاتب قصّص خرافية في تاريخ الأدب الفرنسي، يقول عنه فلوبير أنّه الشاعر الفرنسي الوحيد الذي استطاع أن يفهم تراكيب اللغة الفرنسية ويتمكن من استخدامها قبل عصر هوجو.

أنّي أقول اعترافًا بالجميل إني مدين في أكثرها للحكيم الهندي (بلباي) الذي ترّجم كتابه إلى كلّ اللّغات"[1].

ولهذا فقد نمت الخرافة عند "لافونتين" من أجل إثبات غرضين هما التثقيف والمتعة الفنيّة وبذلك يقول في مقدّمة خرافاته: "إنّ الخرافة تتكون من جزأين يمكن أن نسمي أحدهما جسمًا والآخر روحًا. فالجسم هو الحكاية، أما الروح فهي المعنى الخلقي للحكاية"[2]. بمعنى أنّه "لكي يشف الجسم عن الروح لابد من إجادة تصويره تصويرًا يثير كل ما للروح من خصائص ولذا حرص لافونتين على توافر المتعة الفنيّة في حكاياته"[3]. بمعنى أنّه يصور أفكاره من وراء الحقائق الحسية التي يشعر بها في فنه.

وبهذا فإنّ خرافاته بدأت في الظهور بشّكل كبير من خلال ثلاث مجموعات تضم اثّني عشر كتابًا مابين 1668 وعام 1694[4].

بالإضافة إلى ذلك نجد "لافونتين" قد تأثر بمجموعة من الكتّاب اليونانيين واللاتينيين ممن سبقوه وخاصّةً (ايسوبوس) حيث أنّه يعتبر "من كتّاب اليونان في القرن السّادس قبل الميلاد، وقد لاحظ الأسس الفنيّة العامة التي لحظها كبّار الكتّاب من سابقيه عن ذلك الجنس الأدبي، ثم استكمل هذه القواعد الفنيّة ونبغ فيها حتى صار مثالا لمن حاكوه في الآداب العالمي.وبذلك بدأ ظهور قصّص الحيوان على يد ايسوب في الأدب اليوناني، حين أعتبر الحكيم المبدع والملهم الأوّل للافونتين يلقب بالفيلسوف الأوّل في نظم الخرافات وقد ألّف حكاياته نثرًا"[5].

وعليه نلاحظ أنّ "لافونتين" قد حرص في حكاياته على توفر الرغبة، وقد سعى وراء أفكاره إلى إثبات الحقائق الحسيّة، لكي تستبين الفكرة ليخضع العقل بوضع أفكاره، للوصول إلى أفكار بيّنة ودقيقة.

ويتّضح أنّه في عام 1644م ترّجم لافونتين كتاب "الأنوار" أو "أخلاق الملوك" للحكيم الهندي "بلباي"، فترجمه إلى الفرنسية "داود سهيد الأصفهاني" ترجمة حرّة، لكن مترجمه الحقيقي هو

---

[1]- يوسف بكار: في الأدب المقارن مفاهيم وعلاقات وتطبيقات، https://books.google.dz، 2021/07/14، الساعة: 20:12.

[2]- نفوسة زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مؤسسة الثقافة الجامعية، ص38.

[3]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص155-156.

[4]- ينظر: نفوسة زكريا سعيد: المرجع السابق، ص35.

[5]- ينظر: كليلة ودمنة..أقنعة الكلام- صحيفة الاتحاد، https://www.alittihad.ae، 2021/07/14، الساعة:19:48.

"جيلبير جولمان" " Gilbert Gaulmin" وهذا ما جعل "لافونتين" للاطّلاع عليها والاقتباس منها فيقوم باستلام الفكرة ويصورها بطريقته الخاصّة[1].

وفي الموضوع نفسه عرف العديد من الكتّاب الآخرين الذين تأثروا بترجمة هذا الميدان ومن هذه الترجمات نجد ترجمة"أبي المعالي نصر الله حوالي عام 1144م، وقد سبق الكلام عن طريقته في تّرجمته مرة ثانية إلى الفارسيّة في أواخر القرن الخّامس عشر الميلادي حسين واعظ كاشفي، وسمّي تّرجمته: (أنوار سهيلي)، وبهذه التّرجمة الأخيرة تأثر لافونتين الفرنسي فيما يخص هذا الجنس الأدبي.ويبدو أن الشاعر الفرنسي لافونتين كان قد اطّلع على تّرجمة فرنسيّة لهذه لتّرجمة (أنوار سهيلي) فأعجب بها، وصادفت هوى في نفسه، فقد كان لافونتين شغوفًا بطباع الحيوان ودراسة أحواله وعاداته"[2].

وفي المقابل فإنّ "محمد عثمان جلال" ترجم العديد من حكايات "لافونتين" في أواخر القرن التّاسع عشر من خلال كتابه الموسوم "العيون اليواقظ في الحكم والأمثال والمواعظ" وقام بتّرجمته تّرجمة حرّة لاتتقيّد بالأصل، ولكن "إبراهيم العرب"فقد ألّف بعده كتاب خرافات على لسان الحيوان سمّاه آداب العرب وهو شعر أيضا سعى فيه على طريقة "لافونتين"[3].

وفي نهاية المطاف يمكن اعتبار أنّ هذا الجنس الأدبي قد انتهى في أدبنا الحديث من خلال صورته الغربيّة، حيث أنّ اقتباسنا لبعض موضوعات من الأدب العربي القديم، أو "كليلة ودمنة" إلا أنّ أسّسه ظلت محاكاة لحكايات "لافونتين"[4].

نستطيع القول إنّ عملية التأثير والتأثر في تحصيل الأجناس الأدبيّة تعدّ رافدًا غزيراً من روافد المعرفة الأدبيّة، حيث يتّغي الكشف عن علاقته بالآداب العالمية وبهذا فقد "ينشأ هذا الجنس في الأدب القومي عن طريق تأثر هذا الأدب بالآداب الأخرى، مثل القصّة في معناها الفنيّ في أدبنا العربي، فقد نشأت وتطورت واحتلت في الأدب العربي مكانة ثم تضاءلت فيما بعد"[5].

وتيمنا بهذا الأثر وبما أشاعه من موعظة ومتعة فنية، فإن فن القصّة حظّي هو الآخر بمكانة بارزة في سجل الإبداع القصّصي منذ أقدم العصور، فأصبحت قصّصهم يطلقون عليها حكمًا وأمثالاً،

---

[1]– ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص 156– 157.

[2] - طه ندا: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص152.

[3]– ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص157.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص157.

[5]– محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه الأدب العربي المعاصر، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص45.

ذات مغزى خلقي، بينّما القصّة على لسان الحيوان يطلق عليها اسم "خرافة" وهي ذات طابع خلقي وتعليمي تروى في شّكل أدبي خاص به[1].

وبالرغم من أنّ الكاتب اليوناني "ايسوب"* والهندي "بلباي" الحكيم الهندي يعدّان من أعظم الكتّاب الخرافيين في الجنس الأدبي إلا أنّ صورته اكتملت على يد كاتبين آخرين يعتبران من أوضح الشخصيّات في الأدبين العربي والغربي، حيث أبدعوا في فنّ القصّة على لسان الحيوان وهذان الكاتبان هم "عبد الله بن المقفع" في كتابه "كليلة ودمنة" و"جان دي لافونتين" في كتابه "خرافات لافونتين"، حيث ترك هذان المؤلفان علامة دائمة في مجال التأثير والتأثر.

يبدو التأثر بين هذا الجنس في الأدبين العربي والغربي مختلفين على مستوى اللغة والخصوصيات الفنية ظاهراً من خلال كتابي "كليلة ودمنة""لعبد الله بن المقفع" و"خرافات les fables""لجان دي لافونتين"، حيث سيتوضح من خلال هذين الكتابين طريقة كل منهما في صياغة أسس التّجربة الفنيّة لهذا الجنس واستخلاص عوامل التأثير بينهما.

تقتضي منا هذه المقارنة بسط واستعراض مجموعة من الحكايات المتشابهة بين خرافات "لافونتين" وحكايات "كليلة ودمنة"، حيث يتضح التوافق والتلاقي على مستوى العنوان والمضمون أو على مستوى العنوان واختلاف المضمون، من خلال الإشارة إلى تلك القصّص العربية وما يقابلها بالفرنسية.

1-3-أوجه التشابه بين (كليلة ودمنة لابن المقفع) و(خرافات لافونتين):

	كليلة ودمنة	خرافات لافونتين	المغزى
	المثل بالعربية	ما يقابله بالفرنسية	
	الرجل الهارب من الموت[2]. "إنّ الإنسان إذا انتهت	la mort et le mourant[3]. « La mort ne	المغزى من هذا هو أنّه لا توجد هناك حيلة للفرار من الموت.

[1]- ينظر: كليلة ودمنة..أقنعة الكلام- صحيفة الاتحاد، 2021/07/14، الساعة: 19:55.

*- **ايسوب:** هو كاتب إغريقي أشتهر بكتابة الحكايات التي تنسب إليه المسماة "خرافات إيسوب" وكان معاصر له من كرويسوس وسولون في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد في اليونان القديمة.

[2]- ينظر: عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، باب الأسد والثور، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، الطبعة الأخيرة، بيروت، 2006، ص140.

[3]- Jean de la fontaine: les fables, livre 5-8, p134.

	مدّته، فهو وإن اجتهد في التهرب من الأمور التي يخاف منها على نفسه، فلن يعني ذلك شيئا".	surprend point le sage ; Il est toujours prêt à partir S'étant su lui-même aventir Du temps ou l'on se doit résoudre à ce passage »	
القصّص المتشابهة بين كليلة ودمنة وخرافات لافونتين	"السنّور والجرذ[1]. "فلا يمنعنّ ذا العقل عداوة كانت في نفسه لعدوه من مقاربته والتماس ما عنده، إذ طمع منه دفع مخوف.ومن أمثال ذلك مثل الجرذ والسنّور اللذين اصّطلحا حين كان ذلك الرأي لهما صوابًا، وكان في صلحهما صلاحهما جميعا ونجاتهما من	le chat et le rat[2] « ah ! mon frère, dit-il, viens m'embrasser ; ton soin Me fait in jure ; tu regardes Comme ennemi ton allié . »	المغزى؛ من هذا أنّ العداوة قد ترجع مودة حيث إذا ما صادف للإنسان ذات يوم من مشكلة فإنّه قد يلقى الإنقاذ من أحد أعدائه.

[1]- عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، باب السنور والجرذ، دار الشروق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1401-1981، ص271-272.

[2]- Jean de la fontaine: les fables, livre 5-8, l8, la bibliothèque électronique de québec, collection à tous les vents, volume 365 : version, p191.

الورطة الشدّيدة".		
الأسد وابن آوي[1]. "...وإنّما ضربت لك هذا التّعلم أني لست كذلك، ولكنّك احتلت لي وخدعتني بقولك فكافأتك بمثل ذلك." واستدركت تفريطي وما كنت ضيعت نفسي.	le lion malade et le renard. « pas un ne marque de retour Cela nous met en mé fiance Que sa ma jesté nous dispense* Grand merci de son passeport Je le croi bon : mais dant cet autre Je vois fort bien comme l'on entre, Et ne vois pas comme on en sort. »[2]	المغزى؛ فالمثل بالعربيّة أنّه مهما كانت حيلة فقد تنفع الآخرين ولا تنفع صاحبها.

[1] عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، باب القرد والغيلم، المرجع السابق، ص227-228.

[2] Jean de la fontaine imagerie d'épinal, fables en images d'épinal, édité par les bourlapapey, bibliothèque numérique romande, p24-25.

	التّاجر وامرأته والسارق[1]. "زعموا أنّ تاجر مكثرا كان كبير السنّ، وكانت امرأته شابة، ذات جمال، وكان لها عاشقًا، وكان له في قالية مبغضة لا تمكّنه من نفسها، ولا يزيد ذلك إلا حبّا لها".	le mari, la femme et le voleur[2] « un mari fort amoureux Fort amoureux de sa femme Bien qu'il fut jouissant, se croyait malheureux. »	المغزى؛ أنّه في حال ما إذا تولّد عن العدو خير يمكن العفو عنه.
	النّاسك والفأرة التي تحولت لجاريّة[3]. "فقالت الشّمس: أنا أدلّك على من هو أقوى مني وأشدّ. قال الناسك: ومن هو؟ قالت: السّحاب الذي يسترني ويذهب	le souris métamorphosée en fille[4]. « soleil, s'éria lors le bramin à genoux… C'est toi que	المغزى؛ أنّ نسبك هو نسبك، مهما أراد المرء تجنبهوتجاوزه فإنّه سوف يرجع إليه يوما.

[1] – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، باب البوم والغربان، مثل التاجر وامرأته والسارق، المرجع السابق، ص200.

[2]- Jean de la fontaine: les fables, tv5 monde, la télévision qui aime les livres, www.tv5monde.com/lf, l8, p215.
www.ilivri.com/catalogue/, Jean de la fontaine: les fables, l8, p215

[3] – عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، باب البوم والغربان، مثل الناسك والفأرة التي تحولت لجارية، ص206.

[4]- Jean de la fontaine: les fables, tv5 monde, la télévision qui aime les livres, www.tv5monde.com/lf, l9, p208.

	بضوئي. فأتى الناسك السحاب وسأله تزوج الجاريّة؟ فقال: أنا أدلّك على من هو أقوى مني وأشد: الريح التي تقبل بي وتُدبر.	seras notre gendre* Non, dit-il ce nuage épais. »	
	الحماماتين والحنطة[1]. "وجعل ينقرها ويضربها حتى ماتت، فلما جاءت الأمطار ودخل الشّتاء تندّى الحَبُّ، وامتلأ العشّ كما كان. فلمّا الذَكَرُ ذلك ندم،ثم اضّطجع إلى جانب حمامته وقال: ما ينفعني الحبُّ والعيش إذ طلبتك فلم أجدك، ولم أقدر عليك".	les deux pigeons[2]. « l'air devenu serien, il part tout morfondu,* Sèche du mieux qu'il peut son corps changé de pluie ; Dans un champ à l'écart voit dublé répandu, Voit un pigeon auprès : un cela	المغزى؛ أنّ الحزن واليأس والهم ندم لا ينفعان صاحبهما شيئًا.

[1]– بيدبا الفيلسوف الهندي،،كليلة ودمنة، تر: عبد الله بن المقفع، باب إيلاذ وبلاذ وايراخت، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 1418هـ-1998م، ص200.

[2]- Jean de la fontaine: les fables, tv5 monde, la télévision qui aime les livres, www.tv5monde.com/lf, l9, p202.

		lui donne envie ».	
	تاجر المستودع الحديد[1]. "زعموا أنّه كان بأرض كذا تاجر، فأراد الخروج إلى بعض الوجوه لابتغاء الرزق، وكان له مئة منٍّ حديدًا، فأودعها رجلًا مِن إخوانه".	le dépositaire infédèle[2] « un trafiquant de perse, Chez son voisin, s'en allant en commerce, Mit en dépôt un cent de fer un jour »	المغزى؛الإنسان قام بخداع المصدر الذي كان نعمة وفضل عليه.

1-4-الشخصيات وإشكالية الإحالة على البشر والحيوان بين كليلة ودمنة وخرافات لافونتين:

إنّ نظرة فاحصة في شخصيات "**ابن المقفع**" كما هي في الجدول تسلمنا إلى طبيعتها غير الإنسانية في الأعم ذلك أنّ الشخصيّات الحيوانيّة كانت الأكثر ظهورًا على الشخصيّات الأخرى[3] في "**كليلة ودمنة**" خاصّة منها الإنسانيّة حيث تنوعت وتغيّرت في إنجاز أدوارها التمثيلية والرمزية في كلا المؤلفين (**كليلة ودمنة وخرافات لافونتين**)،إذ يمكن أن ندرج هذه الأخيرة في النماذج التالية:"التّاجر"[4] و"المرأة" و"الرجل" و"اللّص" وغيرها قليل، فغاليا ما يرمز للأسد بالشخصية القوية ولحاكمة، والنمر للوزير الصاحب وغيرها من الشخصيّات.

[1]- عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، باب الأسد والثور، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر،بيروت، 2006، ص219.

[2]- Jean de la fontaine: les fables, tv5 monde, la télévision qui aime les livres, www.tv5monde.com/lf, l9, p200.

[3]- ينظر: عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2010، ص296.

[4]- عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مثل التاجر والضارب الصنج، باب برزويه المتطبب 2، ص98.

بينّما عن الشخصيّات الحيوانيّة فكثيرة ومختلفة من بينّها: "الأسد والثور"[1]، "الحمامة"[2] و"الغراب"[3]، "السلحفاة والبطة"[4]، "الثعلب والجرذ"[5]، وغيرها كثير.

أمّا بالنسبة لجون دي لافونتين الشاعر الفرنسي فهو كذلك قد غيّر في شخصيّاته، وقدّم لها سمّات بشرية متغيّرة، منها الشخصيّات القويّة وذات سلطة: "كالأسد"[6] و"الذئب"[7] و"السنور"[8]، وهناك الشخصيّات الضعيفة: كالجرذ والفيل le rat[9] والفيل l'éléphant والخروف mouton والحمار l'ane[10]، وهناك أيضًا شخصيّات طبيعية نسبة للطبيعة مثل: القمر والشّمس والريح والماء.

أمّا بالنسبة للشخصيّات الإنسانيّة فقد كان بروزها جذابّا للتأمل، حيث عملت على مختلف الطّبقات الاجتماعيّة كالفقير والغني والرعية[11] والأسياد والحكماء[12]، وبهذا أعلنوا كلّهم على ميزات الإنسان الحسنة وعن الشخصيّات السيئة فمنهم البخيل[13] وغير المسؤول والأناني[14] والشرير والعبد البرجوازي، بحثوا عن المجد والغنى والثروة[15]، وغيرها من المطالع الماديّة، أمّا بالنسبة للشخصيّات النسائيّة، قد أعطت أدوارًا كثيرة من زوجة إلى امرأة سيئة[16] إلى نمّامة وغير كتومة، أمّا الشخصيّات المقدسة فتمثلت فيسلطتها على البشر، كالحكام[17] دون أن نغفل عن الفلاسفة[18] منهم.

يتجلى الفرق بين كتابي **"كليلة ودمنة"** و**"خرافات لافونتين"** بالنسبة للشخصيّات الحيوانيّة وغيرها فمنها ما عُرض في المؤلف الأوّل دون الثّاني والعكس، نذكر مثلا ما تبيّن في **"كليلة ودمنة"** فقط "السرطان" في باب "الأسد والثور" و"النّجار" في الباب نفسه و"التنين" في باب "برزويه

[1]– عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، باب الأسد والثور، المرجع السابق، ص79.

[2]– عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مثل الحماماتين باب ابلاد وايراخت وشادرم ملك الهند، المرجع السابق، ص246.

[3]– عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، باب الحمامة المطوقة، ص177.

[4]– عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، مثل البطتين والسلحفاة، باب الأسد والثور، ص118.

[5]– عبد الله بن المقفع، كليلة ودمنة، قصّة الجرذ والناسك، باب الحمامة المطوّقة، ص269.

[6]- le lion et le renard, l6

[7]- Le lion, le loup et le renard, l8, p140.

[8]- Jean de la fontaine: les fables, l6, p132

[9]- Le rat et l'éléphant, l8, p170.

[10]-Le cheval et l'ane, l6,p67.

[11]- Le vieillard et les trois jeunes homme, l 11, p258.

[12]- Les medecins, l 5, p26.

[13]- L'avare qui a perdu son trésor, l 4, p170.

[14]- L'enfuisseur et son compère, l 10, p231.

[15]- L'homme qui court après la fortune, l 7, p111.

[16]- La vieille et les deux servantes, l 5, p16.

[17]- Le juge arbitre, l 12 ,p300.

[18]- Le philosophe scythe, l 12, p289.

المتطبب والصّائغ" في باب "السائح والصّائغ"، أمّا ما ذكر في "خرافات لافونتين" وحدها نذكر: الأيل (الأيل يتراءى في الماء) والمحار (le héron et le rat)والدّب (الدب وهاوي الجنائن) والديك (le cop et le renard) والدجاجة، والبغل (البغلان) والدلفين (القرد والدلفين)، والحصان (الحصان ينتقم من الوعل) وغيرها...

وهناك شخصيّات مشتركة منها: الضفدع والأسد والثعلب والغراب والبوم ومالك الحزين l'heron، وهي في الغالب شخصيّات لعبت أدوارًا أساسية.

وخلاصة القول نستطيع القول بأنّ كل ما جاء به "لافونتين" في كتابه "خرافات لافونتين" و"ابن المقفع" في كتابه "كليلة ودمنة" يوجد فيه تطابق واختلاف بينّهما وقد دلّ على هذا في مقدّمة الجزء الثّاني من خرافاته فقال "ليس من الضروري فيما أرى أن أذكر المصادر التي أخذت عنها هذه الحكايات الأخيرة، غير أني أقول اعترافاً بالجميل: إني مدين في أكثرها للحكيم الهندي بلباي الذي ترجم كتابه إلى كل اللّغات"[1].

2-ألف ليلة وليلة وطقس الحكاية الشرقيّة

تتميز حكايات **"ألف ليلة وليلة"** بعملها العملاق وذلك من خلال أثرها الكبير في مختلف الأجناس الأدبيّة، سواءً كانت شعرًا أو قصّةً أو مسرحًا، حيث أنّ هذا العمل لم يقتصر على الأدب العربي فقط، بل كان ذا تأثير شديد في مختلف الشعوب والحضارات الأخرى[2].

وبذلك فقد كانت طليعة اهتمام الغرب بقصّص **"ألف ليلة وليلة"** ظاهرة، "وذلك منذ أن ترجمها إلى الفرنسيّة أولا، أنطوان جالان Antoine Galland* ترجمة حرّة من العالم 1704 حتى 1717، ومن ثم ترجمت إلى اللّغات الأوروبيّة ترجمات عديدة بعدما أثار فضول أدباء وكتّاب كُثر وعلى رأسهم المستشرقون، الذين وجدوا في عالم هذه القصّص صورة ملائمة للشرق بخليط

[1]- ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص 157.

[2]- ينظر: محمد عبد الرحمان: حكايات ألف ليلة وليلة تتمازج في ثقافات الأمم والشعوب، جميع الحقوق محفوظة لقناة العربية 2019، الحدث، 2018/02/15، ص1.

*- **أنطوان جالان (Antoine Galland)**: هو مستشرق فرنسي، يشتهر بترجمته لكتاب "ألف ليلة وليلة"، ظهرت في اثني عشر مجلداً من 1704 إلى 1717.

ثقافاته الكثيرة التي نتّجت عن تمدّد الفتح الإسلامي شرقا نحو بلاد فارس والهند، وغربا في كل اتّجاه"[1].

يلاحظ المسعودي وأبو فرج بن النديم أنّ "**ألف ليلة وليلة**" كانت مدونة في مختلف العصور حيث يقول: " إنّ الكتاب في أصله مترجم عن الفارسيّة ولكنّ المسعودي يقرّر أن الأدباء في عهده تناولوا هذه الحكايات بتنميق وتهذيب، وصنّفوا في معناها ما يشبهها، فأصل الكتاب كان مدّونا، ثم نزل الأدب الشعبي (الفولكلوري) فغيّر منه وزيد فيه، فلا ينبغي إذن إنكار تأثير الآداب الأخرى في نشأته ونموّه بحجّة أنّه الأدب الشعبي"[2].

وبذلك فإنّ كتاب "**ألف ليلة وليلة**" يعتبر كتاباً تراثياً قصّصياً له جذور عربيّة، ساهمت فيه تقاليد وطقوس القصّ العربي تمّ تناوله من الأدب المقارن، ليدرس من عدّة زوايا.

2-1-طبيعة كتاب ألف ليلة وليلة ومحتوياته:

مهما تتجاذب الرؤى واختلفت وجهات النظر حول كتاب "**ألف ليلة وليلة**"، فإنّ صعوبة تحديد زمانه تضعه في خانة كتب الأدب الشعبي، الذي يشمل مجموعة قصّص أدبيّة ساهم فيها أكثر من حاك، لا يمكن تعيين زمانه بدقة، إذ أنّه احتل درجة بارزة في المكتبة العالميّة، لما يمتاز به من مضامين إنسانيّة وأجواء أسطوريّة[3].

ولعل هذه السمة الغالبة عليه تكسبه خاصية أدبية فنيّة مميزة على مستوى البناء الفني باعتباره كتاب له مجموعة قصّص وحكايات مجهولة المؤلف، بقيت حقبة طويلة من الزمن، قبل أن تقيّد بالكتابة، تتغيّر من جيل لآخر، عن طريق الرواية الشفويّة[4].

وعليه يمكن القول أن الآراء قد تغيّر تحول تسميّة هذا الأثر بألف ليلة وليلة، "فمن الدارسين من ربطها ببعض العادات العربيّة، ومنهم من فسّرها معتمدًا على الآراء التي قامت حول أصول الحكايات وفئة ثالثة راعت في هذه التسميّة الناحيّة البلاغيّة"[5].

---

[1]- محمد عبد الرحمان يونس:حكايات ألف ليلة وليلة تتمازج في ثقافات الأمم والشعوب، المرجع السابق، http://www.alarabiya.net، 2021/01/20، الساعة: 19:35.

[2]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص177-178.

[3]- ينظر: شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، دار الغرب للنشر والتوزيع، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن، ص13.

[4]- ينظر: أحمد حسن الزيات: في أصول الأدب لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 1935م، ص45.

[5]- شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، ص11-12.

2-2-فرضيات البحث في الأصول القصّصية لألف ليلة وليلة:

تعدّ "**ألف ليلة وليلة**" هي مجموعة من القصّص التي بعضها موضوع وبعضها الآخر منقول، وتتشكّل فيها جوانب مختلفة من حياة العرب والفرّس، وتنقل عالما من المدهش، والخارق، والوهمي، بأسلوب تتغيّر قوته وجماله بتغيّر الكاتب، والزمن الذي عاش فيه، والموضوع الذي تعالجه.

فكتاب "**ألف ليلة وليلة**"مجهول المؤلف، والذي كان معروفًا في الأدب العربي قبل منتصف القرن العاشر ميلادي ومترجم عن أصله الفارسي كما يقول المسعودي في "مروج الذهب" قد اغتنى منه العديد من المسرحيّات والقصّص الأوروبي، وخاصّة في أواخر القرن الثامن عشر وعلى وجه الخصوص في فرنسا، حيث "وجهت قصّص ألف ليلة وليلة أنظار المؤلفين الأوروبيين إلى ما كان ينقصهم في أدبهم من الاهتمام بالمغامرات، وعوامل الإثّارة"[1].

وهكذا شاعت قصّص "**ألف ليلة وليلة**" في الأدب الغربي، ووجدت كل الترحيب وخير ما يمكن استخلاصه من تأثير "**ألف ليلة وليلة**" في الأدب الألماني هو ما عبّر عنه "هوجوفون هوفمانستال""Hugo von Hofmannsthal"* في المقدّمة التي صدرت بها ترجمة أنوليتمان، وقد ذكر"طه ندا" هذه المقدّمة التي ورد فيها أنّ " قصّص ألف ليلة وليلة ليست من تلك الأعمال الأدبيّة التي يفرغ من أمرها الإنسان بعد قراءتها مرة واحدة فهذه القصّص تلازم الإنسان في مراحل عمره..."[2].

والحق فإن عدّة قصّص شرقيّه اتّجهت في رحلتها إلى الغرب نذكر منها على سبيل المثال كتاب "**ألف ليلة وليلة**" الذي يرجع في أصله "إلى كتاب فارسي يعرف باسم هزار أفسانة أي الخرافات الألف. عرفه المسلمون ونقلوه إلى العربية في القرن الثالث الهجري،ولكن العرب تصرّفوا فيها، وزادوا عليها أخبارهم، وكانت تتعرّض لإضافات في كلّ مرّة حتى كاد يضيع الأصل"[3].

---

[1]- محمد رمضان الجربي: الأدب المقارن، دار الهدى للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2002م، ص262.

*- **هوجو فون هوفمانستال (Hugo von Hofmannsthal)**: هو روائي وشاعر مسرحي نمساوي كتب بالألمانية، ولد عام 1874 في فيينا، وتوفي عام 1929 في روداون بالنمسا. بدأ هوفماستال الكتابة الإبداعية في سن السادسة عشرة، فكتب أولى قصائده. ودرس الحقوق والأدب الفرنسي. ثم نال درجة الدكتوراه في عام 1898، وقام بالعديد من الرحلات.

[2]- طه ندى: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص257.

[3]- أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، 2005م، ص155 156 168.

فمن خلال هذه التسميّة يلاحظ أنّ هناك أحد ملوك فارس يسمى "شهريار"كان يكره النساء كرها شديدًا، فكان كل يوم يتزوج امرأة ثم يقوم بقتلها في الصّباح إلى أن تزوج بابنة أحد الوزراء، كانت تسمى شهرزاد التي كانت "تقصّ عليه كل ليلة قصّة وتسكت في الصّباح عند نقطة مشوّقة، فكان لا يقتلها، طمعًا بمعرفة تتمّة القصّة أو الحكاية، واستمر الأمر على هذا النحو ألف ليلة وليلة، رزق في خلالها بطفل فأطلعته زوجته على السرّ، فأعجب بحيلتها وعفا عنها وأقلع عن قتل النساء"[1].

و الملاحظ أنّ هذا الكتاب قد انتقل في البلاد العربيّة، وقد التمس الطابع الهندي الفارسي العربي عند مجموعة من القصّص كقصّص هارون الرشيد، وأبي النواس وأسماء البلاد العربيّة كبغداد والبصرة...، بينما في طابعه المصري فقد كان يكتسب منها الأسماء المتواجدة بها وكذلك اللغة، وهذا الطابع المصري أخذ في عهد المماليك.

أمّا عند الغربيين، فقد نال عناية عظيمة، دون مراعاة التّرجمات أو الدراسات أو الطبعات[2].

يحتوي كتاب "ألف ليلة وليلة" على ثلاث مجموعات مختلفة:"

المجموعة الأولى: كتاب "ألف خرافة" الفارسي المسمى "هزار أفسانة" وهو مجموعة قصّص خرافيّة فارسيّة وهنديّة، وهذه المجموعة لحقها كثير من التغيّير، على يد النقلة والرواة فخرجت عن أصلها.

المجموعة الثانية: قصّص كتبها على نمط القصّص السابقة، مؤلفون من العرب بعضهم من بغداد والآخرون من مصر وقد اشترك بعض اليهود في تأليف هذه المجموعة.

المجموعة الثالثة: ما جمعه أبو عبد الله محمد بن عبدوس الجهشياري صاحب كتاب "الوزراء والكتّاب"، من حكايات ونوادر العرب والفرس والروم، وكانت تروى في حفلات السمر والمنادمة"[3].

فهذه المجموعات قد اندمجت فيما بينها على يد الرواة حتى وصلت إلينا في كتاب واحد، وهو كتاب "ألف ليلة"، ولكن الناقد يستطيع أن يرجع كل قصّة في الكتاب إلى أصلها ولدينا، وهكذا نستطيع القول أنّ كتاب **"ألف ليلة وليلة"** قد نال شهرة عالميّة، قد ترجم إلى مختلف اللّغات العالميّة، خاصّة عند الغربين والمستشرقين[4].

---

[1]- أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المرجع السابق، ص155 156 168.

[2]- ينظر: طه ندى: الأدب المقارن، المرجع السابق،ص160.

[3]- محمود تيمور: فن القصّص دراسات في القصّة والمسرح، المطبعة النموذجية 6 سكة الشابوري بالحلمية الجديدة مستلزم الطبع والنشر، مكتبة الآداب ومطبعتها بالحماميز، ص18.

[4]- ينظر: أنطونيوس بطرس: المرجع السابق، ص169.

2-3-قيمة ألف ليلة وليلة في الدراسات الأجنبية

لقيت ""**ألف ليلة وليلة**"اهتمام الأمم والشعوب وفنونها العديدة، وخاصّة في الآداب العربيّة والهنديّة والفارسيّة التي تتداخل في ثقافاتها وفنونها، حتى تنازعت هذه الثقافات الثلاث في نسب هذا الكتاب. ولكن تأثيره تجاوز هذه الثقافات المتجاورة، لينتقل إلى معظّم أنحاء العالم، كما لو أنّه ينقل سحره فوق بساط الريح لخلق عوالم الأحلام لدى سائر الشعوب"[1].

وقد تُرجم كتاب ""**ألف ليلة وليلة**" إلى معظّم لّغات العالم، وتأثر به كبّار رجال الفكر والأدب، واستلهموا منه أجمل ما كتبوه من نصّوص إبداعيّة، ففي فرنسا وحدها على سبيل المثال: أكد "فولتير" على أهمية كتاب "**ألف ليلة وليلة**" حين قال: "لم أصبح قاصّا إلا بعد أن قرأت ألف ليلة وليلة أربع عشر مرة". أما الناقد الفرنسي "ستندال" فقد أعجب به إعجابًا شديدًا وأحبّ أن يصاب بفقدان الذاكرة حتى يرجع قراءة قصّص ألف ليلة وليلة، ويستلذّ بها كما استلذّ في البداية، أمّا "أناتول فرانس" يؤكد على أنّه قبل أن يصبح أديبًا فإنّه تتلّمذ على حكايات "ألف ليلة وليلة""[2].

2-4-ألف ليلة وليلة وإشكالية الترجمة:

يدين القارئ الأوروبي في معرفته "لليالي" للمستشرق الفرنسي "أنطوان جالان Antoine Galland "*، في القرن الثّامن عشر. وهو أول من قام بترجمة الكتاب إلى اللغة الفرنسية، بغية منه في أن يدرك العالم والمستشرقون قيمة هذا الكتاب[3].

وقد كسبت هذه التّرجمة نجاحًا واسعًا في كافة أنحاء فرنسا، فبقيت مدّة قرن التّرجمة الوحيدة التي عرفها العالم الغربي بليالي شهرزاد[4].

---

[1]- محمد عبد الرحمان يونس: حكايات ألف ليلة وليلة تتمازج في ثقافات الأمم والشعوب، المرجع السابق، http://www.alarabiya.net، 2021/03/23، الساعة: 15:00..

[2]- محمد عبد الرحمان يونس: حكايات ألف ليلة وليلة تتمازج في ثقافات الأمم والشعوب، المرجع نفسه، 2021/03/23، الساعة: 16:00.

*- **أنطوان جالان Antoine Gall1and**: (1645-1715)، مستشرق فرنسي مشهور، درس في كلية باريس الملكية وتقلب في عدّة مناصب دبلوماسية، له ترجمة للقرآن الكريم، وكلمات مأثورة عن الشرقيين.

[3]- ينظر: خليدة كحلي: أثر ألف ليلة وليلة في الشعر العربي المعاصر، شهادة ماجستر، إشراف د/: محمد برونة، 2012-2013،ص41.

[4]- ينظر: www.startimes.com 2020/12/12، الساعة: 21:00.

وعليه يمكن القول أنّ القارئ الفرنسي قد تلقى نجاحاً باهراً في التّرجمة ويعود ذلك إلى سببين اثنين هما:

فالسّبب الأول هو "أن جالان نفسه كان قصّاصًا موهوبًا، وأديبًا فذًا بصيرًا بفنّ القصّة، بارع يتّسم بالوضوح والرشاقة، ولّغة ناصعة يتداولها القارئ وكأنّه أمام نصّ كتب بالفرنسيّة أصلاً، ولم يترجم إليها ذلك أن الأعمال المترّجمة تظّل بعيدة عن الجمهور المتلقي، ما لم يمتلك المترّجم الكفاية العلميّة والفهم الواعي لنفسيات قرائه"[1].

أمّا بالنسبة للسّبب الثاني "هو ظهورها في الوقت المناسب، إذ سئم القرّاء في أوائل هذا القرن من الأدب الكلاسيكي الذي جمدّته قوالب فنيّة لا تقبل التّطور، وذهبوا يبحثون عن أدب جديد يتيح لهم سبيل الهروب إلى عوالم جديدة وأفاق مجهولة، وقد وجدوا في اللّيالي ضالتهم المنشودة لما تمتاز به من غنى لا حدود له بالمواد والأفكار والشخصيّات وجو أسطوري فاتن ومناخ شرقي باهر"[2].

بينّما في نهاية القرن السابع عشر فإن "أنطوان جالان" قد عثر على مخطوطة عربية مجهولة الأصل، وهي حكايات السّندباد البحري،"فبدأ بترّجمتها إلى اللّغة الفرنسيّة سنة 1701، جاهلاً في بداية الأمر أن هذه الحكايات جزء من مجموعة "ألف ليلة وليلة" ولم ينتهي من ترّجمة المخطوطة حتى أدرك الحقيقة أي أنّ حكايات السّندباد البحري من كل، فشرع يبحث عن المجموعة القصّصية فراسل أصدقاءه في الشّرق واتّصل بهواة التّحقيق والمخطوطات الشّرقية، وقد ساعده الحظّ في ذلك بأن أرسلت إليه من الشام مخطوطة للكتاب"تشمل أجواء أصول الكتاب وألطفها"[3].

وبذلك فقد قدّم "جالان" لقرائه ترّجمة رائعة تتميز بالوضوح والبساطة، ولهذا تعدّ "ترّجمة متقنة وأصيلة أكثر من كونها ترّجمة بالمعنى الضيق للكلمة، ترّجمة رائدة تضمنت أعظم وأهم القصّص المعروفة في نسخ الكتاب الأصلي، ولها اليد الطولي في التعريف باللّيالي والتنويه باسمها والدلالة على فضله"[4].

أمّا بالنسبة عن انقطاعه عن التّرجمة يرجع لعدم حصوله على مادة أخرى جديدة يكمل بها عمله "إلى أن التقى في باريس بقصّاص حلبي يدعى "ماروني" فوجد فيه ضالتّه فقد كان يحفظ على ظهر قلب حكاياته كثيرة من ألف ليلة وليلة، وكانت له القدرة الكاملة على روايتها، فتمكّن جالان

[1]- شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثّامن عشر، المرجع السابق، ص54.

[2]- المرجع نفسه، ص54.

[3]- خليدة كحلي: أثر ألف ليلة وليلة في الشعر العربي المعاصر، المرجع السابق، ص41.

[4]- شريفي عبد الواحد:المرجع السابق، ص60.

من أن يتم نشر المجلدات المتبقيّة من ترجمة ألف ليلة وليلة"[1]. ومما يمكن قوله إنّ "أنطوان جالان" قد ترجم ما وجد مكتوبا والبعض روي له ما هو مكتوب وما هو مسموع.

2-5-ألف ليلة وليلة والآداب الأوروبية:

لقد حظيّ تراثنا الأدبي بالعديد من المؤلفات التي امتازت أهميّتها الإقليميّة والمحليّة والعالميّة، ومن بينها مؤلف ألف ليلة وليلة الذي يعدّ فناً نثرياً ينتمي إلى فن القصّة، حيث أنّ التأثر بها تجاوز النثر إلى الفنون الأخرى ليحدث تداخل مع سائر الفنون العربيّة والأجنبيّة، وهذا التأثير لم يكن ليحصل لو لم تكن اللّيالي على مرتبة عاليّة من فن التأليف والسبك[2].

ويظل كتاب ""**ألف ليلة وليلة**" الكتاب الشعبي الذي جمع محفوظات الشعب العربي من الأسماء والخرافات، أو من القصّص وهذه المحفوظات إمّا من موروثهم القديم في العصر الجاهلي وما سبقه، وإمّا من كل ما حمل إليهم من مأثورات الشعوب التي عرفوها واحتكوا بها، كشعوب الهند وفارس واليونان ومصر وغيرها"[3].

وقد ترجم كتاب "ألف ليلة وليلة" إلى الانجليزية في تاريخ غير معروف، في حين كثر الاهتمام بتاريخ هذه القصص وبهذا عرف الأدب الأوروبي "ألف ليلة وليلة".وبذلك فقد أدى ذلك إلى استحداث جزء من مخطوطات الكتاب وترجمها الدارسون الألمان والانكليز، ومن هنا تركت هذه القصّص العربيّة أثراً عميقاً في الآداب الغربيّة[4].

إلا أن هذا المترجم لم يترجم إلا جزء من الكتاب، وقد أضاف إليها جزء من القصص الأخرى كالعربية والفارسية والتركية التي كان على دراية بها، كما قام بتعديل قسم من هذه القصص وأراد استبدالها بما يلائم الذوق الغربي، مما أدى إلى تغيير الآثار الأدبية وطبيعتها.

2-6-الليالي في الآداب الأوروبية وطقس العبور إلى القصّة:

تعزى بداية ترجمة اللّيالي إلى الكاتب الفرنسي جالان في عام 1704-1713 الذي حمل النص العربي إل الفرنسيّة، في حين أن الدراسات العربية لم تول الاهتمام الكافي بألف ليلة وليلة إلا

---

[1]- شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثّامن عشر، المرجع السابق، ص54.

[2]-ينظر: محمد القاسمي والحسن السعيدي: الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر، فاس، 19-20-21 أبريل 2011، عالم الكتب الحديث، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس، الأردن ص 435.

[3]- المرجع نفسه، ص436.

[4] ينظر: عبد الجبار السامرائي: ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، http://al-adab.com، ص70، 2021/06/07، الساعة: 21:37.

حين انتقلت إلى الغرب الذي استخدم إبداعاتهم الأدبية والفضل يعود إلى الكاتب الفرنسي الذي لخصها وأعطاها الصبغة العالمية حينما ترجمها إلى اللغة الفرنسية.

فكانت تّرجمت جالان لألف ليلة وليلة بداية العبور إلى العالم الأوروبي، فقد سيطرت بدرجة بارزة على القرن الثّامن عشر، لا تكاد تصّل إليها الإلياذة والأوديسة، وبهذا ظهر اهتمام الغرب باللّيالي من رؤيتهم للشرق الأسطوري، وتدفقهم عليه، كونه مهد الحضارات، ومهبط الوحي على شهرزاد، وقياسا على ما سلف فإنّ الأدب الفرنسي كان متأثراً بالليالي تأثراً كبيراً مقارنة بالآداب الأوروبية الأخرى. وذلك من خلال إثبات جزء من العناصر المشوقة، كروح المخاطرة وغيرها التي تصنّف الأشخاص التلقائيين الذين ينتمون إلى طبيعتهم ويتمتعون بالحياة. في حين يبدو أنّ "ألف ليلة وليلة" قد نقلت أغلب القضايا الرّومانتيكية كالرحيل من حقيقة الحياة في عالم خيالي، كالاستهزاء بالحكام، وترجيح العاطفة على العقل في الاهتداء إلى الحقائق الكبرى[1].

وفضلا عن ذلك فإنّ "أنطوان جالان" بالرغم من المشاكل التي واجهته، قد تمكّن من أن يعطي لجمهوره تّرجمة جميلة الأسلوب وباهرة السبك فلم "يتوقع قبل نشره تّرجمته أنّ الجان الشرقية التي علمها كيف تتحدث بلّغة باريس أنّها أخذت اسمه إلى الأبد، حيث أنّه سوف سيسهم بشكل مباشر في تحرير الخيال الفرنسي من قيود الكلاسيكيّة وتوجيهه إلى مرحلة جديدة من الخلق والابتكار"[2].

يمكن القول إنّ حكايات "شهرزاد" قد أشعلت خيال الدّارسين الفرنسيّين، وأثرت في الأوساط الثقافية الأوروبية. وإنّ هناك شهادات تؤكد أنّ "اللّيالي" احتلت منزلة الصدارة في المكتبات الفرنسيّة في عصر التنوير، فأصبحت لا تقل أهمية عن ملاحم اليونان والرومان...ويكفي التّأمل على الموسوعات المتخصصة للإعلان عن عدّد المفكرين والأدباء الذين أعجبوا بهذه، والحق لقد تجاوزت "ألف ليلة وليلة" الصدى والأفق الإبداعي الذي أسهمت في رواجه الترجمة المبدعة لجالان عبر كامل التراب الفرنسي وهيأت الشعور والإحساس والذوق الفرنسي، بل وحملته على الاعتراف بأن تأثيرات "اللّيالي" في الأدب الفرنسي في القرن الثّامن عشر لم تبقى على نوع أدبي معيّن، بل احتوت على مختلف الأجناس الأدبيّة[3].

---

[1]- ينظر: محمد القاسمي والحسن السعيدي: الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر، المرجع السابق، ص 436-437.

[2]- شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، المرجع السابق، ص97.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص97.

2-7-الغرب والليالي محاكاة المحاكاة:

أثارت "**ألف ليلة وليلة**" عند الغربيين شغفاً كبيراً في دراسة موضوعات الأدب الشعبي في وقت لم يكونوا متواصلين معه أو مندفعين نحوه، مما ولد في نفوسهم حب معرفة سر إبداعهم لهذا الأثر"وقد كانت ألف ليلة وليلة في عدّد الحوافز التي دفعت الغرب إلى زيادة اهتمامه بالشرق إضافة إلى النواحي الاستعماريّة والتجاريّة والسياسيّة وكان لها تأثيرها في حركة الاستشراف وتوق الأدباء إلى زيادة البلاد الشّرقية، ويمثل هذا المستشرق "لين" الذي زار الشرق ثم أقام في مصر"[1].

عرف الفن الروائي الفرنسي انجذاباً محموما نحو تقليد "**الليالي**" بفعل تأثيراتها العجيبة وخوارقها السحرية المنغمسة في أجواء الخرافة، حيث أسفرت هذه التأثيرات في أوّل الأمر إلى استبيان سلسلة من الأعمال المقلدة لقصّص "شهرزاد"، فسعى معظمهم على تقليد المجموعة العربيّة تقليدًا مباشرًا، مثابرًا الكتابة على نمطها، حيث كان مرجعه التماس الفرنسيين إل هذا الأدب الجديد، على أنّ ما جاء من مغامرات خارقة وأجواء أسطوريّة ومناخ شرقي زاهر، لم يدركوا ضمأه[2].

وفي المقابل لم يكن من السهل حصر عدّد الكتّاب الفرنسيين الذين أرادوا تقليد "**اللّيالي** بسلاسة، حيث استلهم معظمهم من عنوان المجموعة العربيّة أسماء لكتبهم مثل "ألف ربع ساعة وربع ساعة" و"ألف ساعة وساعة" و"ألف سهرة وسهرة"... وبهذا توحد الكتّاب على إعطاء تسميّة لهذه القصّص والروايات المقلدة ب"ملحقات ألف ليلة وليلة"[3].

وعليه فإنّ معظم موضوعات القصّص التي أنشأها الأدباء الفرنسيّون وأرادوا محاكاة "**اللّيالي**" فيها مدعين مرة أنّهم ترّجموها من مخطوطات شّرقية، ومقررين مرة أخرى، أنّها من تدوينهم ووحي خيالهم كسلطانة فارس وألف يوم ويوم، وبالتالي فقد كان المستشرق "بيتي دولاكروا" أوّل من أراد تقليد "**اللّيالي**" وبذلك انضم أوّل الأمر إلى صف "جالان"، وقد أبدى عناية قويّة بالقصّص الشّرقية وبهذا "ألف هذا الأديب في بداية الأمر، قصّة "سلطانة فارس والوزراء" عام 1707، ثم مجموعة

---

[1]- زهيرة بوزيان: أثر ألف ليلة وليلة في السرد الفرنسي، إشراف: حمودي محمد، تخصص الأدب المقارن، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، 2016-2017، ص09.

[2]- ينظر: شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثّامن عشر، المرجع السابق، ص98.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص98.

"ألف يوم ويوم" التي ادّعى أنّه ترجمها من مخطوط فارسي، كان قد التقى بصاحبه الدرويش مخلص في أصفهان عام 1665"[1].

وقد كانت "سلطانة فارس والوزراء" تشتمل على مجموعة من القصّص تتحدث عن الخيانة الزوجية، تكاد تشبه في سردها قصّص اللّيالي، وبالأخص قصّص "الأسعد والأمجد"و"الوزراء السبعة"، لكن بالنسبة إلى مجموعة "ألف يوم ويوم" 1710 فهي مماثلة بقصّص **"ألف ليلة وليلة"** سواءًا من ناحية الشّكل أو المضمون فلم يتوقع الدّارسون ، وعلى رأسهم "فون ماهر" أن يكون قد أتى بها من خياله متظاهرًا أنّه ترجمها من مخطوط فارسي مجهول[2].

وبهذا فقد اصّطفى "بيتي Beattie" إطار مطابقًا بإطار **"اللّيالي"**، وهو الإطار الذي امتطى جميع القصّص التي يوصل بين أجزائها، فعندما كان "شهريار" في **"ألف ليلة وليلة"** عزّم معاقبة المرأة هزّته خيانتها، فإنّ الأميرة "فارينكار" في "ألف يوم ويوم" هي التي عهدت أو قرّرت هذه المرة على قتل الرجال بعد أن تحقّقت من خيانة الذّكر في حلم مقلق[3].

ومنه يمكن القول أنّ"بيتي Beattie" لم يجد في **"اللّيالي"** "فكرة أخلاقيّة ظاهرة حيث قال: "كل شيء خارق وعجيب، والهدف فيها هو إثارة عجب القارئ ودهشته"[4]

وعليه نستخلص أنّ الفرنسيّين الذين قاموا بالمحاكاة فقد برعوا في شرح الغزلية الشّرقية، واعتنوا بمغامرات الحبّ والغرام، حيث اتّضح عندهم الحبّ الشّرقي على أنّه حبّا فوريًّا متصلاً بالغيرة والانتقام، كما أنّ المقلدين كذلك قد اهتموا بتصوير القصور الجيدة الغنيّة بالجواري الجميلة، وكذلك فقد أتقنوا في تبيّين الحدائق والبيوت المفروشة ذهبا، وجلسات الطرب التي ينشأها الأمّراء والتّجار، وبهذا أتت أعمالهم كأنّها جزء من اللّيالي الشائعة، بل كأنّها نسخة مشابهة للأصل[5].

2-8-صدى الليالي في كتابات فولتير:

بديهي جداً أن يكون "لألف ليلة وليلة" هذا الإشراق والدفء في استقبال أساطير الشرق وأحلامهم عبر سرد شهرزاد، مما سمح لعدد كبير من الأدباء الغربيين الاطلاع عليها وبالأخص

[1]- شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثّامن عشر، المرجع السابق، ص98-100.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص101.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص102.

[4]- محسن جاسم الموسوي: ألف ليلة وليلة في الغرب، دار الجاحظ للنشر، بغداد، مارس 1981، ص36.

[5]- ينظر: شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثّامن عشر، المرجع السابق، ص107.

"فولتير" الذي اعترف بنفسه على أنّه لم يصبح قاصًّا إلا بعد قراءته ترجمة "جالان" عدّة مرات، قراءة بطيئة وواعية[1].

يقول "طه حسين" في هذا الصدد في مقدمة ترجمته لقصّة "زديج أو القدر": "مرّ بفولتير طور من أطوار حياته الأدبية، قرأ فيها ترجمة "ألف ليلة وليلة" فشاقته وراقته ووجهته إلى دراسة أمور الشرق، فغرق في هذه الدّراسة إلى أذنيه، وأخرج للناس قصّصا شرقية بارعة"[2]. من هنا يتضح أنّ اللّيالي شكّلت مصدرًا رئيسيًا لفولتير وتطوره على المستويين المضمون والشكل.

يعدّ "فولتير" من الأدباء الذين أبهجوا بسحر "شهرزاد" وتأثيرها "فلقد اطّلع هذا المفكر على عدّة ترجمات للمستشرقين واتّصل بالعالم العربي أبي زيد، صاحب الشارع المعروف باسمه في جنيف، فتأثر بالشرق في أكثر مصنفاته الأدبيّة، مثل زاييز، والأبيض والأسود، وأميرة بابل، أكثر قصّصه مستوحى من **"ألف ليلة وليلة"**، بذوق خاص عرف به فولتير"[3].فلا غرابة أن تكون قصّة ألف ليلة وليلة ألهمت فولتير وأثّرت طرق السرد في الأدب الفرنسي عن طريقه، وغيرت مجرى الكتابة عنده من المسرح والشعر إلى القصّة.

والحق إنّ مستوى التأثير لدى فولتير لم يبق حبيس الانبهار والإدهاش بالليالي على مستوى الطرح الفني والمضموني، بل يبدو أنه قد استعان باللّيالي لنشر أفكاره ودروسه، فكان "اهتمام فولتير بهذه المجموعة لم ينصبّ على عالم الأحلام مثلما انصبّ اهتمام جوته، بل تركز على الجانب الأسطوري، بوصفه رداء شاع استعماله آنذاك في الحكايات التربويّة. لقد كان الرجل يعمل من أجل برنامجه الفلسفي. وكان غرضه من الاستعانة بشهرزاد هو تجسيد تعاليمه الأخلاقيّة بواسطة الحكايات. وبهذه النظرة كان رائدا في فنّ القصّة"[4].إذن أخذ جوته من ألف ليلة وليلة القيم الأخلاقية.

وبهذا نرى أنّ **"اللّيالي"** قد حازت قدم الصدارة في عين "فولتير" وبذلك فقد "أعجب بها إعجابًا فائقًا وتأثر بأجوائها ومضامينها في أكثر مصنفاته الفنيّة. ومن الملاحظ أنّه استعان بها حتى في مؤلفاته التاريخية والعلمية: وردت في أكثر من موضع في كتابه "مقالات في العادات"ووظفها في

[1]- ينظر: شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثّامن عشر، المرجع السابق، ص 179.

[2]- المرجع نفسه، ص 179.

[3]- المرجع نفسه، ص 180.

[4]- المرجع نفسه، ص180.

"القاموس الفلسفي" في شرح مصطلح "الخيال" واستعان بها في العديد من المقالات، لا سيما أثناء تحدّثه عن السحر والمسخ والتناسخ في البلاد الشّرقية"[1].

إذن يمكن القول أنّ **"ألف ليلة وليلة"** قد أثّرت في الأدب الفرنسي كما في الأدب الألماني، فقد أثرت في فولتير وكتب القصّة بعد أن كان يكتب في المسرح والشعر أمّا غوته فقد تأثر بالجانب الفلسفي والأخلاقي.

3-رسالة الغفران

تعد **"رسالة الغفران"**من أبرز أثار أبو العلاء* وأكثر عناية الباحثين واهتمام بها ولذلك نستطيع القول "إنّها رسالة أدبيّة أجاب بها أبو العلاء ابن القارح عما أثار في رسالته إليه من مسائل وقضايا أدبيّة وفلسفيّة ودينيّة متعدّدة"[2].

حيث سجّل رسالته جوابًا عن رسالة أتت إليه من صديق له هو ابن القارح (351هـ-423هـ)، وهو أديب حلبي الأصل، فكان يسأله فيها عن أخطاء الناس و"يرى أنّهم ببعض ما قالوا أو فعلوا من إهمال ببعض الفروض الدينيّة أو شرب الخمرة، وقول الغزل، صائرون إلى جهنم"[3].

وبذلك تعدّ **"رسالة الغفران"**"كتاب أدبي نقدي عرض عرضًا خياليًا، معتمدًا في ذلك على النّاحية الدينيّة، مستلهمًا إسراء النبي صلى الله عليه وسلم إلى السّماء في عرض موضوعه، وتعدّ هذه الرسالة من الكتب الناجحة في العرض وكيفيّة الأداء"[4].

بينّما الدكتور "غنيمي هلال" يرى أنّ : " الرسالة التي ألّفها أبو العلاء المعري، المتوفى عام 449هـ-1059م، فهي رحلة تخيلها أبو العلاء المعري في الجنّة، وفي الموقف والنّار، كي يحل في عالم خياله مسائل ومشاكل ضاق بها في عالم واقعه، من العقاب والثواب وتناسخ الأرواح، والغفران مع

---

[1]- شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثّامن عشر، المرجع السابق، ص 181.

*- **أبو العلاء المعري**: هو أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي المعري: شاعر وفيلسوف ولد سنة 973م/363هـ، في معرة النعمان، بين حمص وحلب، حيث قسا عليه الدهر فأصيب في السنة الرّابعة من عمره "بفقد البصر، وضعف الجسم، وموت الأهل واضّطراب الأحوال في عصره، فلم يكن غريبًا أن نرى في نتاجه قلقًا وتشاؤمًا ونقمة ومرارة وشكوى، ولم يكن غريبًا أن ينصرف عن كل شيء في الحياة، إلى النقد والتهكم واليأس من كل محاولة للإصّلاح".

[2]- صلاح رزق: نثر أبي العلاء المعري دراسة فنية، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م، ص133-134.

[3]- محمد القاسمي- الحسن السعيدي: مؤتمر الآداب العالمية بين التأثير والتأثر، المرجع السابق، ص426.

[4] -المرجع نفسه، ص 427.

كثير من المسائل الأدبيّة واللّغوية، يوردها مورد السّاخر تارة، والناقد اللّغوي المتبحر تارة أخرى، وقد لعب خيال أبي العلاء في العالم الغيبي دورًا فريدًا في الأدب العربي"[1].

وبالتالي نستطيع القول إنّ **"رسالة الغفران"** تنقسم إلى قسمين رئيسيين: الأولى تضم الرحلة إلى جنّة الغفران وجحيمه، أمّا الثانية تضم الرد على رسالة ابن القارح، وهكذا "بدت الرحلة الخياليّة في الأدب العربي مبنيّة على التصور الشعبي الأسطوري، لأسطورة شيطان الشعر*، لتحمل قضايا الأديب في عصره، ولتعكس الوجه الاجتماعي لبيئة تعنى بالفنّ والأدب، وتقيم وزنا عظيما للأديب، كما حملت الرحلة تصور بعض الشعراء الأدبي والفكري للجنّة والنّار، وإن كان هذا التصور متأثرًا بالثقافة القرآنيّة والنبويّة، فهو يحفظ للأديب خصوصية الرّؤية والتّصور"[2].

ولا يفوتنا حين نستخلص هذه النتيجة، أن نبيّن إعجابنا بمدّى التّفاهم، وصدق النظر وجدّته فيما ذهب إليه أحد الدّارسين حين قال: "رسالة الغفران مجموعة من أصداء محنة أبي العلاء، وأن ندرك نتائجها الخطيرة في إحساسه وتفكيره. وفهم تلك التّجربة على وجهها الصحيح هو أهم عمل للناقد، وذلك لأنّ التّفسير والبّحث عن العوامل التي أثرت في حياة الكاتب أو الشاعر لا يمكن أن ينتهي إلى شيء نهائي، فقد يبصرنا العلماء بما في حياة أبي العلاء من مؤثرات ومع ذلك يظل دائما شيء لا يمكن تفسيره هو أصالة الأديب التي تتخلص في كيفيّة انفعاله بتلك المؤثرات"[3].

وعليه يمكن القول أنّه عند كتابة **"رسالة الغفران"** قد تأثرت بعدّة أشياء نستطيع أن نذكر منها مايلي:"

- اشتملت رسالة ابن القارح على مسائل عديدة ومتنوعة، قد لا تربطها في بعض الأحيان روابط واضحة، تحتاج كل واحدة منها إلى إجابة وفيّة.
- أثارت رسالة ابن القارح في نفس أبي العلاء لواعج وخواطر طال كتمانها، كما نكأت جروحا طال احتمالها، وكشفت عن أماني ورغبات طال انتظارها، فكان على الغفران أن تتّسع لهذا كله.

---

[1]– محمد القاسمي– الحسن السعيدي: مؤتمر الآداب العالمية بين التأثير والتأثر، المرجع السابق، ص428.

***شيطان الشعر**: هناك من اعتقد بمقولة شيطان الشعر أو النفث الجني، وهو ما يفهم بالإلهام الخفي الذي يلقى في روع الشاعر، ويواطن أحاسيسه، مستندا إلى عدة شواهد تربط نشأة القصيدة بذلك.

[2]– محمد القاسمي– الحسن السعيدي: مؤتمر الآداب العالمية بين التأثير والتأثر، المرجع نفسه، ص427.

[3]– محمد مندور: مقال (أبي العلاء ورسالة الغفران)، الثقافة/ 176، مايو 1942، حلقة 3، ص17.

- أنّ روح العصر كانت تقضي بأن تحمل الرسائل الأدبيّة سمّة صاحبها، وتكون دليلاً على مكانته العلميّة والأدبيّة.
- أنّ أبا العلاء كان حريصًا بطبعه على إثبات التّفوق، وإحراز السّبق، وإظهار سعة المعارف وتنوعها، وإحساس الآخرين بالقصور، وانتزاع إعجابهم وتقديرهم.
- يبدو أنّ أبا العلاء كان وفيًّا لمهمته التي شغل بها دهرًا طويلاً، وهي التّعليم والمدارسة، فلم يستطيع إغفال هذه الغاية التّعليمية حين أملى هذه الرسالة.
- يظهر أنّ أبا العلاء كان صادق الانفعال بالمؤثرات الداخلية والخارجية المختلفة التي أحاطت به وصاحبت إملاء هذه الرسالة، ثم أطلق لبيانه العنان في التعبير عن أثر كل ذلك على نفسه، في تلقائية لا ينال منها قيد شّكلي أو موضوعي"[1].

ومما يمكن استخلاصه أنّ "**رسالة الغفران**" كانت تحمل طابعا تعليميا، كما كانت تعبر عن روح العصر، وخصائصه ومآسيه وقد كانت أيضا صورة لصاحبها وقد أبرزت تفوق ونبوغ "**أبا العلاء المعري**" على أقرانه.

3-1-الكوميديا الإلهية:

يمكن التّكلم عن "**الكوميديا الإلهيّة**" على أنّها قصّة للشاعر الايطالي "دانتي"* التي أبلغ فيها عن رحلته للعالم الآخر"حيث يمر بالجنّة والنّار وما بينّهما، ويرى صنوفًا من البشر يتأمل إخوانهم، ويقف على سبب ما هم فيه من نعيم أو خفاء، وذلك من خلال أسلوب قصّصي مليء بالحركة والانفعال الحقيقي. ولقد كان تعرض هذه القصّة أوصف الجنّة والنّار وعرض أحوال الأشقياء"[2].

بينّما هناك باحث آخر من الباحثين العرب نشر بدمشق في مجلة المجمع العلمي العربي أقام فيها بدراسة متأنية، وأحضر فيها إثباتات علمية جمّة على أنّ "دانتي" قد اكتسب (**الكوميديا الإلهيّة**)، من المعري في (الغفران) ثم واصل هذه الأدّلة بقوله:

"فإذا نظر الناقد المنصف بعين لا يطرفها ثوب العصبية، وروح تجردت من دون الشعوبية فيما بسطناه في هذه الموازنة من البراهين، وأجملناه من الأدّلة النّاصعة، حكم معناه حكمًا لا مردود له أنّ الألعوبة

---

[1]- صلاح رزق: نثر أبي العلاء المعري دراسة فنية، المرجع السابق، ص139.

*- **دانتي أليفييري**: ولد "دانتي" عام 1265م في مدينى فيرنتسه. وتوفي عام 1321م، بعد عودته من البندقية، وقد بعث إليها رسولاً، بعد مرض ألم به.

[2]- صلاح رزق: المرجع نفسه، ص144-145.

الإلهيّة هي بنت رسالة الغفران، لا يسترها ما ألقاه عليها دانتي من جلابيب الظلمات، وما لحقها به من السحب الكثاف المدلهمات ولا يواريها عن الأعين النقادة كثرة المنخفضات والمنعرجات، ولا الأقواس الهندسية، والإشّارات الفلكية، ولا ما أدمجه فيها من كثرة الأسماء الأعجمية والآلهة اليونانية، ولا الحلة الشعرية"[1].

وهناك أيضا شهادة قس اسباني تثبت بأن المعري يسبق دانتي في بعض تخيلاته إذ نجده يقول: "ونخلص من أمر ملتن عل عجل، فيلقانا "دانتي" متهما بالأخذ عن الغفران. وأمره هنا أشق وأعسر وأدعى إلى الاهتمام، وليس المهم من هذا الموضوع، قول "البستاني". إن المعري سبق دانتي إلى بعض تخيلاته ولا قول "زيدان" باقتباس دانتي فكرة الكوميديا من الغفران. ولا قول "كرد علي": إن شاعرنا كان معلماً لنابغة إيطاليا في الشعر والخيال. ولا قول "الميمني": وما ملتن ودانتي إلا من الأتباع لشاعر المعرة"[2].

تأتي شهادة القس الكاثوليكي بعد البحث الطويل في هذه الدراسة حول التراث الفكر الإسلامي للعصور الوسطى، موضحاً "أن أصول إسلامية- من بينها الغفران- قد كوّنت أسس الكوميديا الإلهية، تلك القصيدة التي طبعت كل الثقافة الأوربية المسيحية في العصور الوسطى"[3].

يتضح بأنّ دانتي قد أضاف الكثير إلى **"رسالة الغفران"**، من الثقافة الايطالية عن طريق (الأسماء الأعجمية والآلهة اليونانية والأقواس الهندسية والإشارات الفلكية)، وهي خصائص تميّز الكوميديا الإلهية عن رسالة الغفران.

وبذلك "فلا شك أنّ المتأمل في هذا العمل يرى تلك الصور المتعدّدة التي تداولتها الآثار الدينية المسيحيّة، كما يلمس صورًا عديدة مما زخر به التراث الأدبي اليوناني القديم، الذي ألم به دانتي، خاصّة في الإلياذة والأوديسا لهوميروس كما يلحظ أثر (فرجيل) الواضح الذي اتّخذه (دانتي) قائده في رحلته هذه وأقر له الفضل، واعترف بأستاذيته وسبقه، كما يظهر بها تأثره بقصّيدة (الكنز الصغير) لأستاذه (برونيتولاتيني)"[4].

---

[1]- صلاح رزق: نثر أبي العلاء المعري دراسة فنية، المرجع السابق، ص145.

[2]- عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ: الغفران دراسة نقدية، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط4، القاهرة، ص312.

[3]- المرجع نفسه، ص312.

[4]- صلاح رزق: المرجع نفسه، ص146-147.

وبهذا نستطيع القول أنّ طريقة العرض بين "المعري" و"دانتي" قد قدّمت لنا عملاً مستقلاً من خلال قدرته الفنيّة والخيال الشعري.

وفي الأخير لا يمكن إلا القول أنّ هناك فكرة واحدة ثابتة من خلال هذه الأبحاث والأفكار على أنّ "(الغفران) عمل أدبي إنساني خالد، إن لم نجد له أثرًا مباشرًا في مختلف الآداب على مرّ الأزمان، فسنجد له صدّى إنسانيًّا عامًا في كل لّغة وفي كل زمان، والسر في هذا يكمن من غير شك في ذلك الإطار الإنساني الفريد، وفيما وقفنا عليه من خصائص أدبيّة وفنيّة توفرت لها، وفيما منحها أبو العلاء من نفسه في صدق ورحابة وتلقائيّة"[1].

بينّما "دانتي" قد احتل في المرحلة الأخيرة من حياته بالاستقرار، حيث "تعدّ الكوميديا الإلهيّة موسوعة هائلة لجميع علوم العصر الوسيط، واستعارتها التّطبيقية، هي في الوقت نفسه مجاز خلقي وسياسي وديني، وبهذا فهي رسالة جامعة تتعرض لتاريخها البشرية عمومًا، ولما كانت عليه إيطالية والإمبراطورية المسيحية في القرن الثّالث عشر على وجه الخصّوص، وهي ملحمة من نسج رؤى مؤلفها الخاصّة، يصور الآخر من خلالها فهي رحلة كتب دانتي كوميدياه باللّغة الإيطالية، لّغة العامة، ولم يكتبها باللّغة اللاتينية لّغة خاصّة المتعلمين"[2].

لذلك يمكن القول أنّ تأثر الغرب لم يتضمن الثقافة الإسلاميّة فقط بل هناك كتّاب آخرون "كفردوس ملتون المفقود" في انجلترا ليغدو معراج نبينا الكريم أروع روائع الأدب العالمي، وعليه فإنّ رحلة "دانتي" الخياليّة تقف على عرض هذا العالم حيث تنقسم إلى ثلاثة عناصر وهي الجحيم والمطهر والجنّة، وكل عنصر من هذه العناصر له ثّلاثة وثّلاثين نشيدًا، بينّما لهم نشيد واحد في مقدّمتهم[3].

3-2-نقاط التشابه والاختلاف بين دانتي وبين أبي العلاء:

تقول "د. فاطمة الحبابي" في كتابها "تحليل مفردات أبي العلاء"، الواردة في الرّسالة: "قد علم الجبر الذي نسب إليه جبرائيل"[4].

---

[1]- صلاح رزق: نثر أبي العلاء المعري دراسة فنية، المرجع السابق، ص148.

[2]- محمد القاسمي- الحسن السعيدي: مؤتمر الآداب العالمية بين التأثير والتأثر، المرجع السابق، ص428.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص428.

[4]- المرجع نفسه، ص429.

ويرى "د. عبد الصبور شاهين" أنّ كلمة جبريل: "كانت جديدة على ألسنة العرب، ولذا تعرضت للتغيّير أكثر من غيرها، ولا سيّما إذا لاحظنا أن العرب استعملوا هذه الأعلام وحدة قائمة بذّاتها، دون نظر إلى معاني أجزائها"[1].

أمّا "أبو العلاء" فيذكرها في رسالة الغفران:

"من الله علي بعدما صرت من جهنّم على شفير"[2]. وقول الله عزوجل: "إن جهنّم كانت مرصادا"[3]. هذا وتوجد كلمات مشتركة كثيرة منها السندس الذي سينا له الفائزون من الفردوس، فهذا ورد عند أبي العلاء في رسالته:"ويتكئ على مفرش من السندس"[4].

وعندما تناول "دانتي" في مطالع هذا القرن في إظهار مراتب الجحيم عنده برسوم هندسية، وقعت مفاجأة كبيرة عندما تبيّن التّماثل الشّديد بينه وبين ابن عربي مع فارق واحد، وهو أنّ"درجات الجحيم عند الشاعر الإيطالي عشّرة، بينّما هي سّبع درجات في التراث الإسلامي، إلا أنّها دوائر متداخلة بنفس الطريقة التي تضيف بها كل دائرة كما سبقتها وتعمق عنها، كما أن نظام الإسكان في هذه الدوائر يشبه إلى حدّ كبير ما وجدناه عند ابن عربي من قبل"[5].

أما "د. التونجي" أستاذ بجامعة حلب، يوضّح قبل احتساب نقاط التّشابه، يذكر الدواعي التي دعت البّاحثين المعتدلين إلى النظر في صّلات دانتي بالثقافة العربية، والتحري عن تلك القنوات.

1-"أنّه أثنى، في إحدى رسائله، على اللّغة العربيّة، وعلى خدمتها للعلماء.

2-أنّه ذكر علي بن أبي طالب، مؤكدا على صلته برسول الله صلى الله عليه وسلم، وهذا دليل تعمقه.

3-أنّه وضع بعض الفلاسفة المسلمين في مرتبة عاليّة كابن سينا، وابن رشد تقديرًا لحكمهم، وأثرهم في الغرب.

4-أن كثيرًا من نقاط التّشابه برزت بين المعراج والكوميديا، ومن ذلك:

أ- الدليل لرسول الله كان جبريل، ولدانتي دليل أيضًا هو فرجيل.

---

[1]- محمد القاسمي- الحسن السعيدي: مؤتمر الآداب العالمية بين التأثير والتأثر، المرجع السابق، ص429.

[2]- المرجع نفسه، ص430.

[3]- سورة النبأ، آية 21.

[4]- محمد القاسمي- الحسن السعيدي: المرجع نفسه، ص430.

[5]- المرجع نفسه، ص431.

ب- التّشابه الكبير في المشاهد، والفكر، والجنّة بعد الحساب، وترتيب الجحيم، والمرور على الصّراط، ومساحة الجنّة، والمسافات بين السموات والأرضين.

ت- التّشابه الكبير بين الأعراف في الإسلام، والأعراف عند دانتي إلى درجة الاتفاق التّام فيهما أو ابن عربي في (الفتوحات المكية).

ث- التفسيرات الرمزية في كتاب المعراج والكوميديا.

ج- وصف مقام الشّيطان .

ح- نوع العذاب للوشاة والساعين في الفتنة"[1].

بينّما نقاط الاختلاف يبنها التونجي فيما يلي:"

1. بدأ المعري بوصف الجنّة، ثم انتقل إلى النّار، أمّا دانتي فقد باشر بالجحيم، وبعد ذلك انتقل إلى الجنّة.
2. لم يرحل المعري في معراجه، بل أرسل صديقه في خياله، وأجرى على لسانه تلك اللّقاءات، في حين أنّ دانتي هو الذي تصور رحيله بنفسه، لعدم وجود صديق له في أثناء نفيه عن بلاده.
3. لم يكثر المعري من وصف الجحيم، في حين أنّ دانتي أطال في وصف الجحيم وأطلق لخياله العنان، وفصل في مشاهداته، ولعّل وضعه الاجتماعي والسياسي جعله سوداوي التفكير، فعكف على الجحيم يصبّ فيه جام غضبه.
4. اتخذ دانتي رحلته إمعانًا في تقواه وورعه، ولم يفهم مغزى رحيل ابن القارح.
5. اتخذ المعري أسبابًا مبررة لدخول بعضهم إلى الجنّة، أو إلى جهنّم من غير سبب شخصي، في حين أنّ دانتي طرح في الجحيم من شاء من أعاديه وخصومه، ثم من خالفه في مذهبه السياسي وأدانه في الدين.
6. اتّخذ دانتي من كوميدياه سلما لافتخاره في شاعريته وفي لّغته الإيقاعية، في حين أنّ المعري لم يكن بحاجة إلى وضع نفسه في باب الافتخار، وكان هدفه هو الأداء الفنيّ والعرض النقدي.

[1]- محمد القاسمي- الحسن السعيدي: مؤتمر الآداب العالمية بين التأثير والتأثر، المرجع السابق، ص431.

7. كان إطار المعري واسعًا في عدّد من الأشخاص ومواطنيهم، أمّا دانتي فإنّه نادرًا ما كنّا نراه يخرج عن مدينته أو ما حولها من قرى، وسبب هذا الاختلاف آراء دانتي نحو قضية سياسية تقض مضجعه.
8. إلحاد وشك دانتي من المجتمع بكافة طبقاته، أمّا عند المعري فكتاب وشعراء.
9. الكوميديا شعرية، وكل ما فيها من شعر صاحبها، ورسالة الغفران نثرية وأغلب الشعر مبثوث فيما لمن يلقاهم"[1].

ومما يمكن قوله أيضا أنّ البعض قد رأى بأنّ "دانتي" تأثر "بأبي العلاء المعري" وقد أوضحنا نقاط التشابه والاختلاف، بينما ينفي البعض الآخر ذلك فيقول "وقد دفع هذا التّشابه بعض البّاحثين بأنّ "أبا العلاء" أثر في "دانتي"، هذا خطأ، إذ لا يوجد أي دليل على اطّلاع دانتي على رسالة أبي العلاء، وقد سبق أن بينا مصدر دانتي العربي الإسلامي كما كشفت عنه البحوث الحديثة، ولا مجال الآن لخلق آراء أخرى لا تستقيم مع البحث العلمي"[2].

وهذا التّشابه بين رسالة "أبي العلاء" وكوميديا "دانتي"، قد اكتسب من حكاية "الإسراء والمعراج" كما وردت في الأحاديث الإسلاميّة غير الموثوق بها، وفي هذه الميزّة يكون لأبي العلاء فضل لإفادة أدبيًا من التراث الإسلامي قبل "دانتي"[3]، أي أنّ "أبا العلاء المعري" قد أفاد من التراث الإسلامي قبل "دانتي"، فيما اتخذ "دانتي" من التراث المسيحي رافداً للكوميديا.

النتيجة:

أما النتيجة التي توصلنا إليها من خلال هذه المقارنة بين "أبا العلاء" و"دانتي" أشبه بما توصلت إليه الكاتبة "عائشة عبد الرحمان" بنت الشاطئ إذ قالت "إذا نظرنا إلى رسالة الغفران والكوميديا الإلهية، وجدناهما تلتقيان عند: فكرة "الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر"، لكن من الذي يجرؤ على الادعاء بأن أبا العلاء صاحب هذه الفكرة؟ إنها فكرة إنسانية مشتركة، فمنذ سمعت البشرية أن هناك عالما آخر، راحت تتمثل ذلك العالم وتتصوره، وتمضي مع أحلامها ورؤاها في رحلات خيالية إليه"[4].

[1]- محمد القاسمي- الحسن السعيدي: مؤتمر الآداب العالمية بين التأثير والتأثر، المرجع السابق، ص434.
[2]- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، المرجع السابق، ص185.
[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص185.
[4]- عائشة عبد الرحمان بنت الشاطئ: الغفران دراسة نقدية، المرجع السابق، ص316.

الفصل الثاني

القصّة العربية مفاهيمها واشتراطاتها الفنية

1- في نقد القصّة

2- محدّدات أوّلية في مفهوم القصّة: لغة / اصطلاحا

3- مفهوم القصّة القصيرة: عند العرب / عند العرب

4- القصّة القصيرة وإشكالية التأصيل والتجنيس: عند الغربيين / بواكير القصّة القصيرة عند العرب

5- القصة والنزعة المحلية

6- القصّة القصيرة بين جدلية التأصيل وشرف الريادة

7- تطور فن القصّة القصيرة (العوامل والمقومات)

8- الأسس الفنية في بناء القصّة القصيرة: التمهيد/ السياق/ الذروة/ الحل

9- اتجاهات القصّة القصيرة: الكلاسيكية/ الرومانسية/ الواقعية

10- الخصائص الفنية في القصّة القصيرة: الوحدة/ التكثيف/ الدراما

1-في نقد القصّة:

تقديم:

مارس العرب في العصر الحديث أشكال نثرية متنوعة منها ما كان قديما في تراثهم، ومنه ما استجد لدواعي العصر، اتسعت الكتابة فيه، فقد فتحت هذه الفنون بابا جديدا في الأدب يعبرون من خلاله عما يختلج في صدورهم وما يجول في أذهانهم من أفكار تزامنا وتعدد مناحي حياتهم وتنوع حاجاتهم ، ولعل أغرب فن قلب موازين الأدب وبالخصوص المنظوم منه هو فن القصّص لينبئ بعصر جديد عصر توارت فيه القصيدة، وحلّ بدله عصر القصّ، الذي حظي بشعبية كبيرة والأكثر رواجًا وتأثيرًا على المتلقي لأنّها تعبر عن اهتمامات الإنسان المعاصر ومشاكله، ومن السّهل على أيّ قارئ عادي أن يتعرف على هذا الجنس النثري[1].

تجدر الإشارة إلى أن إقبال الناس وتهافتهم على قراءة القصّص كان من أهم الأسباب التي شجعت الكتّاب على العناية بفن القصّة، وكذلك كان لترحيب النقاد بظهور هذا اللون في الأدب العربي الحديث، عاملا من أبرز العوامل في قوته ومحاولة دفعه إلى الأمام ومن أمثلته ما كتبه الدكتور "طه حسين" في الإشادة بالأستاذ "توفيق الحكيم" أثرى كتابته مسرحية "أهل الكهف" التي يقول فيها:

"أما قصّة أهل الكهف فحادث ذو خطر، لا أقول في الأدب العربي العصري وحده بل أقول في الأدب العربي كله، وأقول هذا في غير تحفظ ولا احتياط وأقول هذا مغتبطا به مبتهجا له، وأي محب للأدب العربي لا يغتبط ولا يبتهج حين يستطيع أن يقول وهو واثق بما يقول أن فنا جديدا قد نشأ فيه وأضيف إليه، وأن بابا جديدا قد فتح للكتاب وأصبحوا قادرين على أن يلجوه وينتهوا منه إلى آماد بعيدة دقيقة ما كنا نقدر أنهم يستطيعون أن يفكروا فيه الآن"[2].

والثابت أن القصّة العربية الحديثة شهدت ميلادها في منتصف القرن التّاسع عشر حينما بدأت في صورة المقامات، ولم يلبث أن دخلت مرحلة التعريب (مرحلة المثاقفة الانفتاح على الآداب الغربية) إذ عرف الأدب العربي ميلاد الرواية التاريخية والاجتماعية والأقصوصة والمسرحية الشعرية والنثرية،

[1]- ينظر: محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ص44.

[2]- علي نجيب عطوي: تطور فن القصّة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1402- 1982، ص42.

تسمى هذه الفترة أي فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى من مرحلة التمهيد لظهور القصّة ذات الطابع الفني في الأدب العربي الحديث.

وفي هذه المرحلة 1850- 1914 كانت مصر والشام تحملان لواء هذا الفن، فقد امتزج كتاب مصر الشامية في عملية ويتفوق كتّاب القصّة والأقصوصة من أبناء الشام على غيرهم، وكانوا قد أقاموا في مصر وأخرجوا فيها انتاجهم ومن رواد القصّة في هذه المرحلة سليم البستاني، جميل نخلة، فرح أنطوان، نقولا الحداد، يعقوب صروف، أمين الريحاني، جورجي زيدان، لطفي جمعة، محمد حسين هيكل[1].

1-1-نظرة إلى نشأة نقد القصّة والرواية:

تعزز النظرة إلى نشأة نقد القصّة والرواية في الأدب العربي الحديث، إلى أن النقد تال للأدب إذ ظهرت أعمال قصّصية وروائية وكان النقد عاجزا عن بلوغ شأوها الفكري والفني وبالخصوص في المرحلة الأولى، ذلك لأن نقد القصّة والرواية كان الأصعب مخاضا لغلبة نقد الشعر على بداية النقد الحديث، وعلى هذا فإن النظرة إلى نشوء نقد القصّة والرواية في الأدب العربي الحديث ظهر في بدايات السبعينات 1970 البداية الحقيقية لنقد القصّة والرواية[2].

1-2-المرحلة الأولى: حتى 1945:

في هذا الصدد يرى عز الدين الأمين أن من المستحيل قبل هذه الفترة الوقوع على نقد يتصل بالقصّة والرواية لدى رواد هذا النقد في هذه المرحلة، وهم ينحصرون حسب تصنيفه بـ "مصطفى صادق الرافعي المستشرق الإيطالي كارلو نلينو وعباس محمود العقاد إبراهيم المازني طه حسين محمد حسين هيكل زكي مبارك أحمد ضيف"[3].

وبقيت حالة نقد القصّة والرواية على هذا الحال ولم يكن هناك أي محاولات تشير إلى هذا النقد، أي بمعنى غياب شخصية واضحة لنقد القصّة والرواية، وبقي الحال كما هو إلى أن ظهر عبد العزيز الدسوقي وكشف عن شخصية مجهولة في حركة النقد آنذاك وهو محمد سعيد في كتابه "ارتياد السمر في انتقاد الشعر"، وكان أحمد فارس الشدياق ومحمد عبده وحسين المرصفي (الوسيلة الأدبية)

[1]- ينظر: علي نجيب عطوي: تطور فن القصّة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، المرجع السابق، ص43.

[2]- ينظر: عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصّة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص22.

[3]- المرجع نفسه، ص23.

الأهم بين نقاد زمنهم وإلى جانب هؤلاء برز قسطاكي الحمصي في كتابه "منهل الوارد في علم الانتقاد" الذي يعد من علامات تطور النقد الحديث وذلك بسبب تأثره بالنقد الأوروبي، ولأول مرة أبدى عناية بالنقد التطبيقي وبتقسيم الفنون الأدبية تقسيماً جديداً يهتم بالمسرحية والملحمة والقصّة والرواية والمقالة أي أن جنس القصّة ورد ذكرها باسمها الضرع لأول مرة.

وقد ذكر في الكتاب نفسه أن الشعر التمثيلي باب لم يُؤلَف به العرب شيئا بل لم يكتب به إلا أفراد من المعاصرين كالشيخ خليل اليازجي وأديب إسحاق والشيخ نجيب الحداد، والثلاثة كانوا من نوابغ الكتاب المعاصرين، وقد نسجوا على منوال الإفرنج" وفي الكتاب أيضا عناية بالفنون الجميلة كالرسم والتصوير والحفر وغيرها من الفنون[1].

والحاصل أن نقد القصّة باستثناء هذه الإشارات العابرة السطحية لم يتوغل بالدراسة في شرح هذه المصطلحات أو التعمق فيها، واتضح أن غالبية النقد اتجه إلى الأعمال الشعرية والدليل على ذلك أن اهتمامات الكثير من الرواد البعث والتجديد في النقد، انصبت حول قضايا الشعر مثل (موسيقا الشعر والتجديد فيها)، ولم يأخذ الاهتمام بقضايا القصّة والرواية والمسرحية يظهر إلا في مراحل متأخرة، أي أن نقد القصّة والرواية كان نادراً وأن مواكبة النقد (في سوريا مثلا) للنقد المتطور في مصر وفي المهجر لم تكن مرضية فما "كان في قدرة النقاد السوريين تجنب عيوب المرحلة من اهتمام بالنظرات الجزئية، وبعد عن النظرية النقدية وإغراق في النقد الانطباعي، خلط بين النقد اللغوي والنقد البياني وانصراف إلى المقالة النقدية دون الدراسة والبحث، واهتمام بالنقد الفرنسي أكثر من النقد العربي القديم وضمور في الخلقية الفلسفية التي تستجيب لتطلعات الشعب الثقافية"[2].

وخلاصة القول أن النقد التنظيري الذي ساد تلك الفترة من المرحلة الأولى ،كان في أمس الحاجة إلى أن يتسلح بالروح العلمية الهادئة في معالجة قضايا نظرية الرواية من حيث مهمتها وطبيعتها، وقد انجدت من تاريخ ظهور العمل الروائي نواة تدور حولها الرؤى النقدية المتعاقبة مما يتحيم أمام القارئ من أن ينظر من خلال الثابت إلى المتغير بما يوافق للمنحى التاريخي للفكر النقدي هذه هي بدايات النقد القصصي والروائي ومنها انطلقت الجهود النقدية الواسعة حاليا.

[1]- ينظر: عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصّة والرواية والسرد، المرجع السابق، ص23-24.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

1-3-المرحلة الثانية 1945- 1970:

تطورت الكتابة القصّصية والروائية في هذه المرحلة، بالاتجاه تأصيل جنس أدبي هو القصّة كما عبر عن ذلك شكري محمد عياد في كتابه "القصّة القصيرة في مصر-دراسة في تأصيل جنس أدبي (1969)، وباتجاه تحول الرواية إلى جنس أدبي مكتمل، بل غدت الأولى والأهم كونها حازت ولأول مرّة بكل تقدير واستحقاق على جائزة نوبل سنة 1988، وهو اعتراف بقيمة الرواية العربية ورسوخها واندراجها في تقاليد السرد العربي، ويمكننا أن نحدّد ملامح نقد القصّة والرواية فيما يلي:

1-3-1- التعريف بنشأة القصّة والرواية:

مضى النقد في التعريف على نشأة القصّة أولا وبالرواية ثانيا، وبإثبات تاريخيتها وتحديد نشأتها وخصائصها في كل قطب عربي، كما هو الحال في مؤلفات شاكر مصطفى (محاضرات في القصّة في سورية في الحرب العالمية الثانية)، ومحمد يوسف نجم (القصّة في الأدب العربي الحديث في لبنان حتى الحرب العظمى)، ويحي حقي (فجر القصّة المصرية)، وعباس خضر (القصّة القصيرة في مصر منذ نشأتها من عام 1930 حتى 1966)، وعبد الله الركيبي (القصّة القصيرة في الأدب الجزائري المعاصر)، ومحمد زغلول سلام (القصّة في الأدب السوداني الحديث)، غير أن كتاب محمد يوسف نجم كان الأسبق في التأليف النقدي، ولذلك حمل مواصفات الدراسات الأولى من ما اضطره إلى إجراء تعديلات كبيرة في طبعته الثالثة 1966، من الحذف إلى الإيجاز إلاّ أنها لا تمثله اليوم "وإن كنت راضيا كل الرضى عن أكثر ما جاء فيها وعن الجهد الذي بذلته في إعداد مادتها وتيسيرها للقراء والباحثين"[1].

ومما يمكن ملاحظته من تلك النقود السائدة في تلك الفترة والتي لا تزال في رأينا راهنة إلى وقتنا:

1-3-1-1-قلق التعليل في تفسير نشأة القصّة العربية الحديثة:

فهو يرى ظهورها من فن مدرسة المقامات التي تطورت إلى المقالة القصّصية في حين يرى أن القصّة التاريخية هي امتداد للغرب وليس كما يزعم غيره لعنترة والسيرة الهلالية، كما يعتقد أن النهضة الحقيقية للقصّة العربية كانت في القرن 19؛ ويسجل بعض الملاحظات في تناوله لقضايا القصّة وخاصة ما تعلق منها بشقها الفني منطلقا من بعض الأعمال الإبداعية.

[1]- عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصّة والرواية والسرد، المرجع السابق، ص29.

أما أسلوبها "فهو خليط من النثر البسيط والنثر المسجع، وهي تستعين بالسجع وهو شعر النثر في تصوير العواطف المتأججة أو الحوادث المثيرة، و تكثر من التمثيل بالأشعار، على طريقة الرومانطقيين (الرومانسيين) الذين نشأ في ظلهم سليم البستاني، زينب الفواز العاملية، ونشأت هي في ظلهم وأسلوبها يشبه أسلوبه من حيث الركاكة وضعف التركيب وانعدام الشاعرية وضآلة الأوصاف الجميلة الملهمة، وهي تمتاز عنه بقلة الحشو والاستطراد (في كلام مضاف) والتخلخل (أحكام نقدية)

ومن المهم أن نقف أمام هذه الأحكام النقدية (لنستقسي) لنتمحص طريقة الناقد في وصوله إلى هذه الأحكام والتي يمكن أن نجملها في النقاط التالية:

1-إن أدوات "يوسف نجم" النقدية أقرب إلى النقد اللغوي منه إلى معاينة الفن القصّصي

2-ارتباك "نجم" في استخدام المصطلح واستيعاب حدوده (تعريفاته) ونلمس هذه الحيرة بين التأثير الأجنبي ومقايسة الموروث ففي حديثه عن "جبران خليل جبران" يذكر مثلا أنه حاول أن يكتب رواية ويشرح فيه الهامش أنه يعني بها قصّة، ويعني بالقصّة أقصوصة.

والحاصل أن هذه الملاحظات تكاد تكون ملازمة لنقد القصّة والرواية في هذه المرحلة، وأولها الإلحاح على تعبير القصّة الفنية والقصّة غير الفنية للكتابات القصّصية التي لا تحوز على مستوى جيّد، وثانيها الإلحاح على معالجة المضمون بالدرجة الأولى (الثوري، الاجتماعي، العاطفي، موجة التحرر...)، وثالثها الحيرة الناجمة بتأثير الملاحظتين السابقتين من التقليد الموروث أو التقليد الغربي في فهم القصّة، ويبدو هذا جليّ في كتاب "عباس خضر" في كتابه "القصّة القصيرة في مصر منذ نشأتها 1930 حتى سنة 1966.

وحملت الدراسات اللاحقة تطوراً باتجاه النقد القصّصي والروائي في مصطلحاته ولغته ومنهجه، كما هو الحال مع دراستي "عبد الله الركيبي" و"محمد زغلول سلام"، فقد اهتدى ركيبي إلى مصطلحات نقدية تقارب هذا البزوغ القصّصي الجديد في عصر النهضة مستفيداً من الموروث النقدي ومن الصحافة ومن التأثير الأجنبي، فصنف الكتابات القصّصية إلى البدايات حيث النشأة والمؤثرات والمقال الصحفي والصورة القصّصية والقصّة الفنية، وعلل المقال القصّصي بأنه:

"الشكل البدائي الأول الذي بدأت به القصّة الجزائرية القصيرة، وقد تطور المقال القصّصي عن المقال الأدبي بل تطور إلى المقال الاصطلاحي بالدرجة الأولى، ذلك أن الوظيفة التي وُجد من أجلها المقال القصّصي هي الوظيفة التي قام بها المقال الأدبي والمقال الديني الإصلاحي، وارتباط الحياة الأدبية بالحركة الإصلاحية هو الذي جعل المقال القصّصي يسير في خطها، فلم يكن الدافع إلى كتابته دافع

فنّيا أدبيا بقدر ما كان الدافع خدمة الفكرة والدعوة الإصلاحية أو التبشير، أما الصورة القصّصية فقد قامت بدور واضح لملأ الفراغ الذي أحس به الأدباء والكتاب لانعدام هذا اللون من الأدب.

ولكن دورها الأساسي كان معالجة موضوعات قد تبدو الآن جاهزة وعادية، ولكن في تلك الظروف التي مرّ بها الشعب كانت موضوعات الساعة التي شغلت أذهان الناس، فوثقتها الصورة القصّصية كنقد للواقع في مرحلة معينة ومعالجة له، وإن لم تعتمد على المعالجة الفنية التي تتطلبها القصّة القصيرة، وعلى كلّ حال فإنها شكل من أشكالها وإن تكن شكلا لم ينضج بعد.

يبدو أن محمد زغلول سلام من الأوائل الذين عمدوا إلى التحليل الفني، لقصّص بعينها في دراسته عناية بالشكل والموضوع والوصف والحوار وبعض التقنيات الفنية مثل: المفارقة (مكانية، زمانية، نصية)، والسخرية (الحدث، الحوار)، واللون المحلي، مثل المفارقة والسخرية واللون المحلي، ولعل أيضا من أوائل النقاد الذين حللوا (أدب الطيب صالح)، فضم كتابه القصّصي "عرس الزين" 1967، ويلفت النظر تدقيقه للمصطلح حين حديثه عن "عرس الزين" فهي قصّة برأيه وليس أقصوصة ولا رواية، وتلمس أيضا هذا التدقيق في مناقشته لرواية "النبع المر" 1967 لأبي بكر خالد[1].

2-محدّدات أوّلية في مفهوم القصّة:

2-1- لغة:

يعدّ لفظ قصص من الألفاظ الأكثر تداولا في معاجمنا العربية التراثية منها والحديثة، لما تثيره اللفظة في ملفوظنا اليومي الشعبي والرسمي من أخبار وأنباء تطرق لها الأسماع وتهتز لها الأنفس فرحا أو طرحا، كان القصّ البدء والمنتهى هو النقطة التي يبدأ منها الخبر وينتهي إليها، ولذلك تعرف مادة (ق ص ص) في لسان العرب"بتتبّع أثر الشيء، شيئا بعد شيء، وإيراد الخبر ونقله للغير. وتعني أيضا الجملة من الكلام"[2].بمعنى تتبع الأثر والحديث عنه.

[1]- ينظر: عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصّة والرواية والسرد، المرجع السابق، ص 28- 29- 30- 31- 32.

[2]- جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار العرب، بيروت، دت، مادة قصص.

وقال ابن سيدة: "قصّ آثارهم يقصّها قصّا وقصصّا وتقصصّها تتبعها بالليل، وقيل هو تتبع الأثر أي وقت كان"[1].ويقصد هنا بالقصّ تتبّع الأثر، وتقصّها هو تتبع أثرها بالليل.

وفي "القاموس المحيط" للفيروز أبادي وردت معاني كثيرة لكلمة قصّة متفقة في معظمها مع ما ورد في لسان العرب ومنها: "قصّ أثره قصّا وقصيصا: تتبعه، والخبر: أعلمه. وبذلك قوله تعالى: فارتدا عَلَىٰٓ ءَاثَارِهِمَا قَصَصًا[2] أي رجعا من الطريق الذي سلكاه"[3].

أما في المعجم العربي الأساسي: "قصّ القصّة أي رواها وقصّ عليه الخبر أي أخبره به"[4]. يقصد بها هنا الإخبار.

كما ورد في المختار الصحاح للرازي تعريف القصّة في باب (ق ص ص) "قصّ أثره تتبّعه من باب ردّ وقصصّا أيضا، وكذا اقتصّ أثره وتقصّص أثره والقصّة الأمر والحديث وقد اقتصّ الحديث رواه على وجهه وقصّ عليه الخبر قصصّا والاسم أيضا القَصَصُ بالفتح وُضِعَ موضع المصدر حتى صار أغلب عليه والقِصَصُ بالكسر جمع القصّة التي تكتب"[5]. بمعنى تتبع الأثر والحديث والإخبار.

والقصّة جمع قصصّ: حكاية نثرية طويلة تستمد من الخيال أو الواقع أو منهما معا وتبنى على قواعد معينة من الفن الكتابي[6].

ويتبين لنا من هنا أنّ القصة هي بمعنى الحكاية، حيث تأخذ من الخيال أو الواقع وبذلك تقوم على قواعد محددة، وعليه يقصد بالقصّ في اللغة العربية من خلال هذه المعاجم المختلفة قصّ الأثر أي تتبع مساره ورصد حركة أصحابه والإخبار عنهم ونقله للغير.

2-2- اصطلاحا:

تعدّ القصّة إحدى أهم الفنون الأدبية ريادة في عالم القصّ لما امتازت به على مستوى التشكيل الفني من سمات وخصائص، وهي تقترب من كونها "عرض لفكرة مرت بخاطر الكاتب أو تسجيل

---

[1]- ابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم، دار الكتب العلمية، ج6، 2000، ص101.

[2]- سورة الكهف: الآية 64.

[3]- مجد الدين محمد بن يعقوب فيروز آبادي: معجم القاموس المحيط، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط5، 1432هـ-2011م، مادة قصّ، ص1063.

[4]- أحمد الغايد وآخرون: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للثقافة والترقية والعلوم، 1989، مادة قصص.

[5]- محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1421هـ-2001، ص223.

[6]- المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط1، 2000، ص1160.

صورة تأثرت بها مخيلته، أو بسط لعاطفة احتلجت في صدره، أو كل أولئك مجتمعين، فأراد أن يعبر عنها بالكلام، ليصل بها إلى أذهان القرّاء، محاولاً أن يكون أثرها في نفوسهم مثل أثرها في نفسه"[1].

ويعرفها محفوظ كحوال بأنّها: "فن من فنون التعبير الأدبي، تعالج قضية معينة من قضايا العالم الاجتماعي أو السياسي أو الديني أو الفلسفي بأسلوب جمالي أنيق عن طريق السرد والوصف والحوار، وهي الشكل الجديد الذي تطوّرت إليه ومنه أصبحت قصّة فنية تعالج هموم الإنسان وقضاياه"[2]. بمعنى أنها فن من فنون التعبير الأدبي تعالج هموم الناس عن طريق الحوار أو الوصف.

ويقول فؤاد قنديل أيضا: "القصّة هي لغة التخاطب المناسبة التي تتسق وروح الإنسان، والله خلق الإنسان ويعلم ملكاته ومواهبه وإمكاناته وفضّله على جميع ما خلَّق"[3].فيقصد هنا بالقصّة بأنّها اللغة المناسبة للتخاطب بين الناس في مختلف الأجناس للوصول إلى شيء معين.

ويقدمها عبد المنعم خفاجي على أنّها: "عمل أدبي يصور حادثة من حوادث الحياة، أو عدّة حوادث مترابطة، يشغف القاصّ في بيان تقصّيها والنظر إليها، ومن جوانب عدّة فيها قيم إنسانية خاصّة مع مصاعب وعقبات على أن تكون بطريقة مشوقة تنتهي إلى غاية معينة"[4]. بمعنى أنّها مجموعة من الحوادث من عدة جوانب إنسانية تصل إلى غاية معينة.

3-مفهوم القصّة القصيرة:

3-1-عند العرب:

تعد القصّة القصيرة عند العرب فناً شديد التعقيد و الجمال في وقت واحد، وبذلك يقول رشاد رشدي إنّ: "القصّة القصيرة فن حديث العهد، تعد من أحدث الفنون الأدبية إذ لا يزيد عمرها عن قرن ونصف قرن من الزمان تقريبا، وهي ليست مجرد قصّة تقع في صفحات قلائل بل هي لون من ألوان الأدب الحديث ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، وله خصائص ومميزات شكلية معينة"[5].

عرفت القصّة كنوع أدبي قائم بحد ذاته، حديثة سواء في الآداب الغربية أو في الآداب العربية، فرضت جنسها إلى جانب الأجناس الأدبية الأخرى في مدّة وجيزة لتتربع على عرش الريادة والمقروئية

[1]- عبد العزيز شرف: كيف تكتب القصّة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص11.

[2]- محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، دط، 2007، ص51-52.

[3]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصّة، الدار المصرية اللبنانية، دط، 2008، ص22.

[4]- محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي الحديث، مكتبة الكليات الأزهرية، ج4، القاهرة، 1985، ص125.

[5]- رشاد رشدي: فن القصّة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1 فبراير 1959- ط2 يناير 1964، ص1.

لذلك عدّها عز الدين إسماعيل مناصرة "صورة من صور التعبير الأدبي التي نشأت في الآداب الأوروبية، ثم انتقلت إلى الأدب العربي الحديث، وبالرغم من حداثة نشأتها إلا أنّها استطاعت أن تكوّن جمهورًا واسعا من الكتّاب والقُراء"[1].

والقصّة في المفهوم الاصطلاحي قد ينحاز بها التداول الواسع بين النقاد عبر الأقطار الواسعة عن مفهوم قار يحدّد لها مدلولها في نقاط مخصوصة، ذلك أن المنظور النقدي نفسه يخضع لرؤى ومناهج ومرجعيات متعدّدة، لا تستقر بالمفهوم عند حدّ معين، فقد تعرف باعتبارها عملا " يتناول قطاعا عرضيا من الخيال تحاول إضاءة جوانبه، أو تعالج لحظة وموقفا تستشف أغوارهما، تاركة أثرًا واحدًا وانطباعا محددًا في نفس القارئ، وهذا بنوع من التركّيز والاقتصاد في التعبير، وغيرها من الوسائل الفنية التي تعتمدها القصّة القصّيرة في بناءها العالم، والتي تعدّ فيها الوحدة الفنية شرطا لا معيد عنه"[2].

وفي سياق آخر تقدم القصّة بالنظر إلى علاقتها بمكون الشخصية، وبالتالي تلخص في كونها تجربة أدبية متخيّلة لشخصيّة مأزومة أو مجموعة شخصيّات تعاني من مشكلة لا تستطيع حلّها خلال فترة زمنية محدّدة، وفي بيئة مكانيّة معروفة، تستخدم النثر أداة للتعبير السّردي[3].

أما القصّة عند محمد يوسف نجم فهي لا تعدو أن تكون: "مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدّة تتعلق بشخصيّات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفاتها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصّة متفاوتا من حيث التأثير والتأثر[4]. ومنه نستطيع القول أنّ أحداث القصّة القصّيرة تختلف شخصياتها من خلال طرق عيشها مع الحياة.

وعلى خطى محمد يوسف نجم يعرف محفوظ كحوال القصّة القصيرة باعتبارها تمثيل "لحدث واحد في وقت واحد، وتتناول شخصية مفردة أو حادثة مفردة أو عاطفة مفردة، أو مجموعة من العواطف التي أثارها موقف موحد، والقصّة القصّيرة يتراوح طولها بين ألف وخمس مائة وعشرة آلاف

[1]- علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مجلد 1، ط2، 1988، ص252.

[2]- أحمد المديني: فن القصّة القصيرة بالمغرب النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت لبنان، دط، دت، ص34.

[3]- ينظر: طه الوادي: القصّة ديوان العرب قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1 ، 2001، ص163-164.

[4]- محمد يوسف نجم: فن القصّة، الجامعة الأمريكية، دار الثقافة للنشر والتوزيع،بيروت، ط5، ص9.

كلمة وإذا نقصّت من هذا الطول وزادت عن خمس مائة كلمة سميّت أقصّوصة، وإذا نقصّت عن خمس مائة كلمة سميّت اسكاتش، وإذا زادت عن عشرة آلاف كلمة سميّت قصّصية"[1].

تلخيص لما سلف فالقصّة القصيرة ترّتكز على حدث واحد في وقت واحد كما أنّها تتناول شخصيّة في موقف واحد في لحظة واحدة حيث أنّها لا يتجاوز طولها ألف وخمس مائة وعشرة آلاف كلمة.

ومن تعريفها أيضا: "هي مجموعة من الأحداث المتخيّلة المستّمدة من واقع الحياة التي مرّ بها الكاتب، يقوم بها شخص معيّن وفي مكان أو زمان معيّنين، تترابط أحداثهما وتتصاعد إلى ذروة التأزم، ثم تبدأ في التحلل إلى النهاية"[2]. بمعنى أنّ القصّة القصيرة يقوم بها شخص محدّد وذلك في زمان أو مكان محدّدين كما أنّ الراوي أو الكاتب فيها يمر بأحداث وقعت بالفعل في الحياة حيث تقوم بالتحلل إلى النهاية.

وعرف الدكتور سيّد النساج أنّ القصّة القصّيرة فن أدبي يشمل على ألوان مختلفة لم تتحدد بينما تتأثر عن طريق وجهات النظر فقال: "القصّة القصّيرة كفن أدبي لا يمكن أن تحدّد أو تعرف بشكل قصري نهائي لأن التحديد أو التعريف غالبا ما يسقط ألوانا من النماذج ليشمل ألوانًا أخرى كما أنّه يتأثر باختلاف وجهات النظر"[3].كما يقول أيضا عن القصّة هي: "الفن الذي يعطينا الواقع في نسيجه الدقيق"[4].

نستنتج خلال هذه التعاريف إنّ القاصّ يحاول أن يبيّن لنا تصوير الواقع وقضاياه ومشاكله وذلك باقتراح حلول معينة لها.

كما تعرف أيضا على أنها "نصّ أدبي نثري يصور موقفًا أو شعورًا إنسانيًا تصويرًا مكثفًا له أثر ومغزى"[5]. نقصد من هذا أنّ القصّة تعتبر أدباً نثرياً له مبتغى.

ومن هنا تصبح القصّة القصّيرة قطعة من النثر الخيالي قصيرة بكثير من الرّواية، إذ تركز على حدث واحد أو موقف واحد، وغالبا ما تكون شخصياتها قليلة[6]، ولهذا يتضّح لنا من خلال تعريف

[1]– محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، المرجع السابق، ص52.

[2]– عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2009، ص90.

[3]– سيد حامد النساج: القصّة القصيرة، دار المعارف، ط2، 1977، ص13.

[4]– سيد حامد النساج: اتجاهات القصّة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص32.

[5]– فؤاد قنديل: فن كتابة القصّة، المرجع السابق، ص24.

[6]– ينظر: نواف نصار: المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص20-21.

القصّة القصّيرة أنّ القصّة الغربية قد ركّزت على ملامح فنيّة للوصول إلى شكل نهائي لهذا الفن حيث أنّ جميع محاولاتها قد باءت بالفشل.

3-2-عند الغرب:

ذاع مفهوم القصّة في الدراسات الغربية على مستوى التناول المصطلحي والنقدي إلى حد الإتخام، فقد اعتمده فوستر في تقابل عجيب إذ مثله في "حلقات كحلقات تسلسل فقرات الإنسان تتمكّن من جذب القارئ إلى عالمها، فتبسّط له الحياة أمامه"[1]. بمعنى أنّه يبيّن لنا هنا أنّ أحداث القصّة تشبه تسلسل حلقات الظهر حين لا يمكن الانفصال عنها وذلك لجذب القارئ إلى عالمها.

وقد تحدد القصّة بعيداً عن المعطى البنائي أو التشكيلي اللغوي والأسلوبي وفق منطق استغراق فعل القراءة أو عدد صفحات القصّة التي تتوزع على أديمها أطوار أحداثها، وشخصياتها، لتأخذ شكل قطعة "نثرية تقرأ فيما بين نصف ساعة أو ساعة أو ساعتين"[2].

كما أنّه يؤكد أيضا على أنّ القصّة القصّيرة ترتكز على أسس معينة لنجاحها من خلال تميزها بوحدة الانطباع وأحادية الحدث والزّمن والشخصيّة، أما القاصّ الانجليزي "سومرست موم" فقد عرف القصّة على أنّها قطعة من الخيال لها وحدة في التأثير وتقرأ في جلسة واحدة[3]. بمعنى أنّ القصّة القصّيرة تقرأ في وقت قصير لا يتعدى بضع ساعات.

ويقول "هيدسون" بأنّ ما يجعل عمل الفنان قصّة قصيرة هو الوحدة الفنية[4].

أما ماري "لويز برات" يعرّفها بأنّها "بنية فنية تنقل سلسلة معددة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف وفق نسق متوافق يخلف إدراكًا كليًا خاصًا به"[5]. أي أنّ القصّة القصّيرة تنتقل من خلال أحداث كثيرة حيث يكون ذلك وفق نسق متوافق.

تُرسّم القصّة القصّيرة في المصطلح الفرنسي conte الذي يعالج من خلاله الكاتب "جانبا أو قطاعا من الحياة ويقتصر فيها على حادث أو بضع حوادث يتألف منها موضوع مستقل بشخصياته ومقوماته على أنّ الموضوع مع قصّره ينبغي أن يكون تامّا من وجهة التحليل والمعالجة، وهنا تتجلى

---

[1]- محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة أصولها واتجاهاتها وأعلامها، فنون الأدب منشأ المعارف، الإسكندرية، دط، 1973، ص3.

[2]- رشاد رشدي: القصّة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط2، 1975، ص7.

[3]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1979-1985، ص19.

[4]- ينظر: مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص28.

[5]- روبرت شولز: عناصر القصّة، تر: محمود منقد الهاشمي، دار طلاس، دمشق، ط1، ص13.

براعة الكاتب، فالمجال أمامه ضيق محدود يتطلب التركيز"[1]. نلاحظ هنا أنّ conte تطلق على القصّة القصيرة حيث يجب أن يكون فيها الموضوع مستقل شخصياته من خلال التحليل والمعالجة.

يقرّ بعض النقاد "أنّ كلمة القصّة بالانجليزيةstory ترتبط ارتباطا اشتقاقيا واضحا بكلمة تاريخ History في اللغة ذاتها ومثل ذلك في اللغة اليونانية وهكذا فإنها تعني في مجمل المقصود منها تتبّع أثار الأشخاص وسيرهم خلال فترة زمنية محددة"[2] بمعنى أن كلمة story ترتبط بكلمة History ارتباطا اشتقاقيا في اللغة تقصد بها تتبع أثارهم من خلال فترة معينة.

والمحصل أن تعدد المحدّدات الممحضة لمفهوم القصّة القصيرة ومعايير التصنيف المعتمدة في ذلك جرّت النقاد الغربيين إلى أن يقيمو تعارضات حول طولها وقصرها والمدة الزمنية التي يجب أن تقرأ حولها. وبذلك يحدد الناقد الانجليزي ويلز بأن زمن قراءة القصّة يكون في نصف ساعة فقط، أما القاصّ الأمريكي أدجار آلان بو فيحدد زمن القراءة بساعتين[3].

4-القصّة القصيرة وإشكالية التأصيل والتجنيس :

4-1-عند الغربين

تقيّد النشأة التكوينية للقصّة القصيرة في الأدب الغربي في مراحل حدّدها الباحثون ووثقوها زمنياً فمنّهم من يرى "أنّ زاوية الأحداث وحكايتها غريزة في الإنسان منذ القدم، وبهذا يعللون ظهور القصّة بأنّه راجع إلى عصور موغلة في القدم حيث نشأت مع الإنسان وتطورت بتطوره"[4]. ولعلّ النُّقاد والباحثين ينسبون ظهور القصّة إلى العصور القديمة بيد أن هذا الجنس الأدبي ظهر وتطور مع الإنسان، والبعض يصرّ على أنّ "ميلاد القصّة القصيرة ارتبط ارتباطًا جوهريًا بميلاد الصحافة، ويعود فضل انتشار القصّة القصيرة إلى الطبقة الوسطى، لأنّها هي التي تساعد على عرض صفحات الصحف، والمجلات، وبذلك كان أكثر قرائها من أبناء هذه الطبقة"[5].

إن الفصل تاريخيا في شروق الإطلالات الأولى لفن القصّة القصيرة لم يعد يشكل عائقا معرفيا ما دام الإجماع حولها ضيق احتمالات الاختلاف والتباين، وقد حسم يوسف الشاروني الأمر حين

[1]- محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة أصولها واتجاهاتها وأعلامها، المرجع السابق، ص5.

[2]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصّة، المرجع السابق، ص27.

[3]- ينظر: شريبط أحمد شريبط:تطور البنية الفنية في القصّة القصيرة 1979- 1985، المرجع السابق، ص20.

[4]- عبد الله ركيبي: القصّة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العرب، ص125.

[5]- علي نجيب عطوي: تطور فن القصّة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982، ص52.

أشار في كتابه (دراسات في القصّة القصيرة) أن "القصّة القصيرة ولدت في الغرب عندما قدم أدجار ألان بو الأمريكي أفضل محاولاتها المبكرة في المنتصف الأول من القرن التاسع عشر، ثم أرسى دعائمها وطورها جي دي موباسان الفرنسي في النصف الثاني من ذلك القرن نفسه"[1].

تعد شهادات العديد من الكتّاب الغربيين أكثر صراحةً وحسمًا في تحديد النشأة الأولى للقصّة القصيرة إلى أرض العرب تستمد بشكل عام وخاص من خلال أصول وملامح القصّة الأجنبية فيقول: "والغريب في الأمر أنّه بينما تستمد القصّة القصيرة العربية بشكل عام والسورية بشكل خاص، أصولها وملامحها من القصّة الأجنبية، التي رسخ دعائمها كل من آلان بو، غوغول، موباسان، تشيخوف، فإن أوّل ميلاد للأدب القصصي في العالم كان من أرض العرب"[2].

ويضيف الباحث نفسه في موضع آخر : "إن نوادر جحا كانت إذن البدايات الحقيقية لفن القصّة القصيرة"[3]

يعمق التقارب الحاصل بين مصطلحات المفهوم الواحد القصّة والقصّة القصيرة في المعجمات الأدبية والسردية الغربية ما بين Nouvilia الايطالية و Nouvellen الألمانية و News الانجليزية، والتي تشير صراحة أو تقدير إلى الأخبار الحديثة التي لم يمر عليها زمن طويل، وإذا كانت "Nouvelle في اللغة الفرنسية قصّة، فإذا علمنا أن هذه المصطلحات: كلمة (حكاية العربية)، وكلمة Conte الفرنسية وكلمة Tale الانجليزية تعني جميعها سرد مغامرات لا تستند على الواقع الحياتي للإنسان، وإنّما على الخيال والأساطير وتهدف إلى التسلية"[4]، يحقق الإجماع النقدي أن "مصّطلح القصّة القصيرة، نقل عن المصّطلح الانجليزي (Short Story)، وعن المصّطلح الفرنسي Nouvelle وهما في رأينا اسمان لمصّطلح واحد ومدلول واحد"[5].

[1]- يوسف الشاروني: دراسات في القصّة القصيرة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989، ص57.

[2]- عصمت رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السورية الحديثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، مارس 1979، ص11.

[3]- المرجع نفسه، ص12.

[4]- أحمد شريبط: الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر "الشكل الفني" 1947- 1985، رسالة لنيل شهادة الماجستر، إشراف الدكتور: نسيب نشاوي، 1986-1987، ص15.

[5]- أحمد المديني: فن القصّة القصيرة بالمغرب في النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت، ص32.

وفصل الخطاب أن النّقاد الغربيين يرجعون أصول القصّة القصيرة في الأدب الغربي الحديث إلى النماذج القصّصية الأولى التي ظهرت في القرن الرابع عشر بعنوان الديكامرون Decameron على يد الكاتب الايطالي بوكاشيو جيوفاني IGio van Bauccion 1313-1375[1].

أشار معظم الباحثون ممن تناولوا تاريخ القصّة القصيرة إلى المحاولات التي ألّفها (بوكاشيو) في القرن الرابع عشر باعتبارها الإرهاصات الأولى في كتابة القصّة القصيرة (ربى جودن) أن بوكاشيو استّطاع بتأليفه المائة قصّة قصيرة في فترة ما بين 1350-1355 أن يجذب إليه جمهور القرّاء، كما أنّه نجح في التأثير في عدد كبير من الكُتّاب من الجيل الذي حذا حذوه[2].

ويذكر أنّ بدايات القصّة القصيرة على مستوى الحجم لا من حيث الشكل الفني المكتمل في تاريخ الآداب الغربية ظهرت: "في القرن الرابع عشر في روما داخل حجرة فسيحة من حجرات قصر الفاتيكان، كانوا يطلقون عليها اسم "مصنع الأكاذيب" اعتاد أن يتردد عليها في المساء نفر من سكرتيري البابا وأصدقائهم للهو والتسلية وتبادل الأخبار.. وفي مصنع الأكاذيب هذا كانت تخترع أو تقص كثير من النوادر الطريفة عن رجال ونساء ايطاليا بل وعن البابا نفسه مما دعا الكثيرين من الأهالي إلى التردد على هذه الندوات حتى لا يهزأ بهم في غيبتهم"[3].

وخلاف ما سبق يرى بعض النقاد أنّ شكل القصّة القصيرة قد ظهر في العصور الوسطى من طرف كتّاب غربيين بعد عدّة محاولات تعود: "إلى العصور الوسطى حيث ظهرت محاولات لأشخاص أمثال بوتشيو في الفاشيتيا وبوكاتشيو في قصص الديكاميرون وتشوسر في حكايات كانتربري"[4]، وتباعاً لذلك انتشرت في اسبانيا وإيطاليا وفرنسا في القرن السادس عشر قصّصاً تمجد حياة الموضة في العالم آنذاك، وقصص تمجد الحب العذري، وقد وجد هناك أيضا خُبّار من القصّة القديمة في القرن الثامن عشر.

والواضح أنّه شهدت القصّة القصيرة تطوراً واضحا في القرن التّاسع عشر، مع ظهور رواد روائيين وصلوا في نشأتها إلى مرحلة عالية ومستوى فني كبير ومن هؤلاء الكاتب الروسي "جوجول"

---

[1]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، ص18.

[2]- ينظر: أحمد طالب: الالتزام في القصّة القصيرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، دط، ص199.

[3]- رشاد رشدي: فن القصّة القصيرة، المرجع السابق، ص1.

[4]- عبد الله خليفة الركيبي: القصّة الجزائرية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، ط3، ص142

(1809- 1852)، والكاتب الأمريكي "أدجار آلان بو" (1809- 1840)، الذي فرق لأول مرة بين بناء القصّة القصيرة وبين بناء الرواية الطويلة، ووحده بأسلوب نقدي ووعي فني الاختلافات الجوهرية بين نوعين[1].

ظلت هذه المعايير السائدة تمثل ملامح للقصّة القصيرة إلى أن جاء الكاتب الفرنسي "جي دي موباسان" Guy de Maupassant 1850-1893، في المنتصف الثاني من القرن التاسع عشر، أعطاها مفهوماً أدبياً يغاير الواقع الحياتي الذي اهتمت القصّة قبله بتصويره[2]، ويعطي انطباعاً يُردّد مقولة "القصّة القصيرة هي موباسان وموباسان هو القصّة القصيرة"، وغير هؤلاء كثيرون ممن أسهموا في اكتمال البناء الفنّي للقصّة القصيرة وأسهموا في ترسيخ أسسه وقواعده[3].

4-2-بواكير القصّة القصيرة عند العرب:

تداولت معاجم اللغة العربية منذ العصر الجاهلي مجموعة مصطلحات تحيل في معناها ودلالتها إلى مفاهيم قريبة من مفهوم القصّة في مدلولها الحديث كالأسطورة والخرافة وسير الأبطال، فقد مارس العرب في جاهليتهم فنوناً من القصّ في حكايتهم التي تناولوها في أحاديث التي كانوا يتبادلون فيها نقل الخبر والنادرة وحكايات الأمثال، كما كان لدى العرب أيضا أبطاله وبطلاته، ونسج حولهم قصّصاً وأساطير مثل عنترة وكليلة ودمنة وألف ليلة وليلة ورسالة الغفران وحي بن يقظان[4].

وبالرغم من أنّ هذه البدايات كانت غير فنيّة في أدواتها ولغتها تمثلت في حكايات الحياة اليوميّة والغيبيّة الخارقة، بسبب اهتمامها أساسًا بعنصر الخبر أو الحدث في حد ذاته، إذ نرى في أخبار الأمثال عند العرب وأقاصيص كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة اهتمامها ببعض الأبعاد المحدودة كالتسلية أو التعليم، ولعل هذا ما يؤكد ارتباط هذا الجنس الأدبي الفني تاريخيا وأدبيا ببدايات تاريخ الحياة البشرية على الأرض[5].

وتجاوزا لهذه الفترة المبكرة للإرهاص القصّصي في الأدب العربي يقف النقاد والدارسون لفن القصّة عند أعتاب العصر الحديث، وما رافقه من سباقات تاريخية وسياسية وفكرية، لعلّ "أبرزها

[1]- ينظر: علي عبد الجليل: فن كتابة القصّة القصيرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2005م، ص18- 19.

[2]- ينظر: رشاد رشدي: فن القصّة القصيرة، المرجع السابق، ص12-13.

[3]- ينظر: علي عبد الجليل: المرجع السابق، ص19.

[4]- ينظر: سعيد الورقي: اتجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، 2003، ص33- 34- 35-36- 38.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص13.

الحملة الفرنسيّة التي بقيت لمدة ثلاث سنوات في أواخر القرن الثّامن عشر، ثم لأنّ محمد علي قد توجه إلى فرنسا من خلال مشروعه الحضاري وليس إلى انجلترا. فقد أرسل البعثات الأولى، خاصّة ما يرتبط منها بالتعليم والثقافة إلى فرنسا"[1].

وعليه فقد قام نابليون بونابرت بإنشاء معهد مصر عام 1798، وقام بإغلاقه عام 1801 عند رحيل الفرنسيين، وأعاد فتحه عام 1898 باسم المعهد المصري وقام بإرجاع الاسم الأول في عام 1918، حيث اهتم بدراسة مجتمعه المصري فالعاملون بهذا المعهد قد آمنوا أنّ مصر هي نافذة العالم، وقد تم إنشاء المعهد الفرنسي عام 1880 للآثار الشرقية، فكانت مهمته ولا تزال تدرس مصر القديمة حيث أصدر المعهد مطبوعات شبه دورية[2].

ولا شك أنّ عصر نهضتنا الحديثة قد بدأ في القرن التّاسع عشر، وأنّ أوروبا عرفت القصّص في عصر النهضة وقد عدنا للأخذ من الغرب ما أخذوه وأضافوا إليه وطوروه، وأن دورة الإبداع القصّصي "في الأدب العربي الحديث وليدة الاحتكاك بنظيرها في الأدب الغربي، وبخاصّة القصّة القصيرة والرواية، وكان لزاما على الأدباء العرب في تلك المرحلة النقل عن الأدب الغربي وتقليده، بيد أن التأثر في البداية كان عشوائيًا، من خلال ظهور أوّل رواية عربية لرفاعة الطهطاوي الموسومة "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" (القاهرة 1834) الجانب التعليمي، الذي توخاه المؤلف اعتقادًا منه بضرورة الاعتماد على هذا النوع الأدبي الجديد في الجانب الإيجابي من الحياة"[3].

استهوى الفن القصّصي في الأدب العربي فريقين من الكتّاب انقسموا إلى اتجاهين اثنين متباينين في النظرة إلى هذا الفن على الإبداعي حاول "اتّجاه حاول أن يوفق أو يجمع بين الأشكال الغربية الحديثة والشكل القصصي كما عرفه التراث العربي، أما التيار الآخر فلم يلتفت كثيرا إلى هذا التراث، ولم يدرس كثيرا لا علم له بالقصّة القصيرة العربية لإهمالها في الدراسة التقليدية". فقد مثل "التيار الأول المويلحي والمنفلوطي، وهما يتفقان في الشكل والموضوع من ناحية ويختلفان فيهما من ناحية أخرى.

[1]– محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية، 1993، ص19.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص21.

[3]– بغداد بلية: النص القصصي بين الحقيقة وتأثير الحقيقة، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص73.

فكلاهما متميز بالشكل اللغوي والأسلوب العربي وكلاهما متأثر بدعوة الإصلاح التي أثارت جمال الدين الأفغاني وحمل رسالته تلاميذه من بعده"[1].

بينما "التيار الآخر المتأثر بالغرب فقد انتظم فيه صف طويل يبدأ بمحمّد تيمور وأخيه محمود تيمور والأخوين عيسى وشحاتة عبيد ثم محمود طاهر لاشين، وقد تأثر هؤلاء بالآداب الأجنبيّة مباشرة يقرؤونها في لغاتها"[2].

انبثقت طلائع كتّاب القصّة مع مطلع القرن العشرين، تحاكي أنماط نثرية تراثية متخذة من القوالب القديمة سَمْتَها في بناء محاولاتها القصّصية، نذكر منها "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي عام 1905، الذي قام باختيار نمط قصّصي قديم حيث بنى عليه بناءه الروائي وهو المقامات[3]، وعلى خطى المويلحي سار حافظ إبراهيم ينهج سبيل القصّة متأثرا بطريقة شنحه محمد المويلحي، وقد أورد محمود تيمور رأيه فيهما مشيرا أن "المويلحي يحاول الارتفاع بكتابة عن المقامة، والدنو من القصّة الفنيّة، بما يرسمه من شخصيات ناضجة، ويصوره من وقائع شائقة، نرى حافظا متمسكا بالمقامة لا يخرج عن إطارها، فهو لا يعني في قصّته بالناحية الفنيّة، عنايته بالناحية الخطابية والوعظية وكان لعائشة التيمورية محاولات أقل توفيقا منهما"[4].

وبعد ذلك نشط الشعور القومي العربي مندفعاً بقوة العزيمة والإصرار على بناء مشروع نهضوي في شتى مجالات الحياة الفكرية والأدبية تغذيه نزعة التخلص من الاستعمار والانتقالات من أغلال التبعية، وبالخصوص مع انفجار ثورة 1919 ضد الاحتلال البريطاني، ومساوماته، وفي تلك الأثناء برزت ملامح القصّة الفنية عند كتّاب مصريين في العصر الحديث تصوب نظرتها وتركيزها على أشكال قصّصية جديدة وربطها مع أعماق أصولها الإبداعية عند كل مؤلف حيث كان "كل من طاهر لاشين بروايته "حواء بلا أدم" 1934 وقصّصه القصيرة "سخرية الناي" ويحكى أن.." وعيسى عبيد بثريا 1922 ومجموعته القصّصية "إحسان هانم" 1922، ومحمود تيمور مع "رجب أفندي" 1928 والأطلال 1934، كانت محاولة للتركيز على أشكال قصّصية جديدة وربطها مع أعماق أصولها

[1]- يوسف الشاروني: دراسات في القصّة القصيرة، المرجع السابق، ص71- 72.

[2]- المرجع نفسه، ص73.

[3]- ينظر: بغداد بلية: النص القصصي بين الحقيقة وتأثير الحقيقة، المرجع السابق، ص73.

[4]- المرجع نفسه، ص109.

الإبداعية لدى كل مؤلف. وتطور هذا النوع إلى القصّة النقدية عند كل من عادل كامل (مليم الأكبر 1944) ونجيب محفوظ (القاهرة الجديدة 1945- خان الخليلي 1946)"[1].

5-القصّة والنزعة المحلية

عرف العالم العربي في تاريخه الحديث انتكاسات حادة ضعضعت بناءه، ورهنت تماسكه، وقطعت عليه الطريق في سبيل إقامة وطن واحد، مما أفرز عن ردات فعل غير منتظرة نادى أصحابها باستبدال الوحدة القومية العربية بقوميات محلية، والشأن يتكرر بإلحاح في مجال فنون الأدب والنقد والمسرح وغيرهم.

فقد ظهرت مدرسة حديثة كوّنها جماعة من الكتّاب المصريين خلال الحرب العالمية الأولى في مجال القصّة القصيرة تحث على إيجاد فنّ مصري صادق وأدب واقعي متحرر من التقليد غايتها بعث خير للتراث العربي واستيعاب منجزات الحضارة الحديثة، وكان الكاتب "محمد تيمور" هو الذي حث لهذه المدرسة حيث كان زعيمها يدعى "أحمد خيري سعيد" وكان من أعضائها "محمود طاهر لاشين، وإبراهيم المصري، وحسن محمود، ومحمود عزمي، وحبيب زحلاوي، والدكتور حسين فوزي، وقد أصدروا عام 1925 صحيفة الفجر، صحيفة الهدم والبناء، فهذا كان شعارنا"[2].

ونتيجة لهذا الطموح نشطت حركة التأليف القصّصي، مخلفة في هذا الفن رصيد كبير من الأعمال القصّصية، كان النصيب الأوفر فيها للقاصّ "محمود تيمور" الذي عدّ من أبرز القصّاصين الذين ظهروا في تلك الفترة عام 1920 حتى وفاته عام 1973 حيث أصدر أكثر من خمسين كتابا، منها عشرون مجموعة قصصية، تضم أكثر من ثلاث مائة قصّة وعلى الرغم من تنوع إنتاجه، فإن القصّة القصيرة هي تخصصه الأول، كتبها متأثراً بالأخوين "عيسى وشحاتة عبيد" باعتبارها نتاج أدب مصري جديد استقاه من خلال مختلف البيئات التي نشأ فيها كما أنّه يؤمن بتتبعه للحقيقة، بأنّ الحياة مليئة بصنوف الخير والشر، والفضّيلة والرذّيلة، والسعادة والشقاء[3].

[1]- بغداد بلية: النص القصصي بين الحقيقة وتأثير الحقيقة، المرجع السابق، ص78.

[2]- يوسف الشاروني: دراسات في القصّة القصيرة، المرجع نفسه، ص75.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص75-76-77.

وما أن شهد العالم أزمة الحرب العالمية الثّانية حتى غيّرت القصّة المصرية نظرتها صوب قضايا الواقع المختلف في الحربين العالميتين بسبب حركة المجتمع وتتمثل تلك الحركة في كتابات الاقتصاديين والاجتماعيين وإضرابات العمال وتحركات الفلاحين ومظاهر الطلبة[1].

6-القصّة القصيرة بين جدلية التأصيل وشرف الريادة

يذهب بعض الباحثين والمهتمين بتاريخ الأدب العربي الحديث إلى أن جذور القصّة العربية الحديثة لا ترجع إلى التراث العربي القديم وإنّما تعود إلى الأدب القصّصي الغربي الحديث، وبهذا يؤكد هذه الصلة طه الحاجري معتقداً أنّ: "القصّة في الأدب العربي الحديث عند هؤلاء النّقاد أمر بدع، لا ميزات له يمت إليه ولا أصل له في الأدب العربي القديم يمكن أن ينسب إليه بصورة ما، وإنّما هو تقليد محض لذلك الفن عند الأوروبيين صدرنا به عنهم، كما صدرنا بكثير من عملهم، وأنماط فنونهم"[2].

ويؤكد هذا الإدعاء نفاد كبار وقصّاصون كان لهم الفضل والسبق في تطور فن القصّة "كمحمود تيمور" و"محمّد طاهر لاشين" والدكتور "محمّد حسين هيكل" والدكتور "طه حسين" والدكتور "محمّد زغلول سلام"، الذين أخذوا فنيات هذا الشكل من الغرب عبر مراحل، وبهذا يتبين أنّ القصّة في العصر الحديث هي نتاج تقليد حرفي نمطي للغربيين، والشاهد على ذلك كثرة الأعمال القصّصية مما يدل على أنّ القصّة العربية في موضوعاتها ومضامينها ترجع بأصول ثابتة إلى الأدب العربي، أمّا كشكل أدبي محدّد المعالم واضح القسمات لديه منهجه وأصوله فإنها تعود إلى التراث الغربي الحديث[3].

نشأت القصّة بمعناها الفني في العصر الحديث بتأثر من أدب الغرب، متأثرة بالأدب الفرنسي أكثر من الآداب الأوروبية الأخرى. فكانت حرّة التصرف تجاه الأصل وبذلك قامت بتغيير العديد من نواحي بنائها الفنية وفي الأسلوب، كما استعانت بالترجمة الفنية التي تعود إلى العقد الثاني من هذا القرن[4].

---

[1]- ينظر: يوسف الشاروني: دراسات في القصّة القصيرة، المرجع السابق، ص79.

[2]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985،ص13-14.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[4]- ينظر: علي نجيب عطوي: تطور فن القصّة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، المرجع السابق، ص42.

يسوغ الكثير من النقاد لهذه الفكرة بوجود قائمة عريضة من الرواد القصّاصين في الأدب العربي الحديث، والذين اتخذت القصّة على أيديهم طابعاً عربيًا متميزًا في محتواها وفي معالجتها للواقع العربي ولمشاكل الإنسان،نذكر منهم محمّد ومحمود تيمور وشحاتة وعيسى عبيد ومحمود طاهر لاشين وإبراهيم المصري وحسن محمود وتوفيق الحكيم وغيرهم، إلا أنّ أرائهم قد اختلفت حول أوّل منشأ للقصّة القصيرة في الأدب العربي الحديث "فقد رأى المستشرق الروسي كروتشوفسكي والألماني بروكلمان والفرنسي هنري بيرس، أنّ قصّة "في القطار" التي نشرت عام 1917م في جريدة السفور لمحمد تيمور هي أول قصّة فنية متكاملة ظهرت في اللغة العربية، وهو رأي قال به كذلك عباس خضر"[1].

أمّا "عبد العزيز عبد المجيد فهو "يرى أنّ قصّة "سنتها الجديدة" لميخائيل نعيمة التي نشرت عام 1914 هي أوّل قصّة فنيّة في الأدب العربي الحديث، وقد أيده في ذلك محمّد يوسف نجم ولكنّه ذهب إلى أن قصّة "العاقر" التي نشرت عام 1915م هي أوّل قصّة فنيّة عربيّة[2].

وتحقيقا لهذه المفاهيم نستّطيع القول إنّ محمّد تيمور هو الرائد الحقيقي للقصّة القصيرة في الأدب العربي الحديث من خلال قصّصه في مجموعته "ما تراه العيون" 1917 التي اتّسمت بالواقعية في القرن العشرين المنصرم، وبذلك أثبت جدارته الريادية وساعدته في ذلك الثقافة الفرنسية بعد أن سافر إلى فرنسا لإكمال دراسته[3].

وبديهي جداً أنّ أي تحديد دقيق لظهور فن القصّة القصيرة لن يقطع وهم الشك نظراً لاطراد ظهور العديد من المحاولات القصّصية لدى كتّاب آخرون مجهولين أو مغمورين لم تتح لهم الفرصة لنشر أعمالهم، مما أذكى حمى التنافس حول أحقية الريادة والسبق في تبني نموذج هذا الفن.

نستّطيع الخروج من هذا الإشكال باعتبار أنّ "نعيمة هو أوّل من كتب القصّة القصيرة وأنّ محمّد تيمور هو رائد فنّ القصّة القصيرة في الأدب العربي الحديث، ويظهر ذلك واضحا من خلال مجموعته القصّصية (ما تراه العيون) فقد برع في رسم شخصيّاتها وتصوير أحداثها، كما أولى اهتمامًا

[1]- علي نجيب عطوي: تطور فن القصّة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، المرجع السابق، ص52.

[2]- المرجع نفسه، ص53.

[3]- ينظر: غلام رضا كلجين راد- فرشته افضلي- حسين شمس آبادي: نشأة القصّة القصيرة وميزاتها في مصر، السنة الثالثة، العدد 11، تاريخ الوصول 1390/06/12، تاريخ القبول 1390/06/29، ص.75.

كبيرًا ببقية العناصر الفنيّة كالمقدمة والعقدة والنهاية والأسلوب والحوار والتشويق خصوصًا في قصّته (في القطار)"[1].

ولعلّ الواقع من هذا "الاختلاف دليل على أنّ القصّة القصيرة الفنيّة قد اكتملت بالمعنى الغربي في الأدب العربي في العقد الثاني من القرن العشرين، أمّا تحديد قصّة معينة فأمر تعسفي لأنّه من الممكن جدا في مثل هذه الفترات أن يبدع كاتب قصّة قبل آخر، ثم لا يتاح له نشرها إلا بعد نشر قصّة زميله التي أبدعها بعده، ثم يأتي المؤرخ الأدبي ويتخذ قراراته في ضوء الظاهر، ولهذا فأهم من ذلك هو تحديد الفترة التي ولدت فيها القصّة القصيرة في أدبنا العربي بالمعنى الغربي وليس مهم الشخص"[2].

يبدو أنّ هذه الفترة هي نفسها التي ظهرت فيها رواية زينب لمحمّد حسين هيكل في أدبنا العربي بالمعنى الغربي عام 1912، أي في العقد الثاني من هذا القرن[3]، وعليه نستخلص أنّ القصّة القصيرة حديثة في الأدب العربي وأنّ الأدب العربي القديم قد عرف نماذجاً من القِصّص لكنّها لم تتوافق مع المفهوم الفني للقصّة الحديثة[4].

7- تطور فن القصّة القصيرة (العوامل والمقومات):

7-1-عامل الاتصال المباشر

مرّ تطور القصّة القصيرة بعدّة مراحل وتحت إلحاحات أدبية وغير أدبية، فكل ينظر إلى هذا الفنّ من خلال نظرته التأويلية له إذ "يجمع النّقاد ومؤرخو الأدب على أنّ القصّة القصيرة شكل حديث في أوروبا وأمريكا استكمل شكله في القرن التّاسع عشر بل في نصفه الثاني، أمّا في الوطن العربي فإنّنا نستّطيع أن نحدّد بداياته بمحاولات محمود تيمور ومحمّد تيمور وعيسى عبيد وطاهر لاشين مع بداية هذا القرن، وبالتحديد بعد عام 1910 أمّا قبل ذلك، فلا نستّطيع أن نعدّ

[1]- شريبط أحمد شريبط:تطور البنية الفنية في القصّة القصيرة 1979- 1985، المرجع السابق، ص15.

[2]- يوسف الشاروني: القصّة تطورا وتمردا، المرجع السابق، ص74.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص74.

[4]- ينظر: السعيد الورقي: اتجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، المرجع السابق، ص33.

الأشكال السابقة كالحكايات والحواديث الأسطورية أو المقامات التي تطورت عند المويلحي وعبد الله النديم نوعا من القصّة القصيرة بمفهومها الفني"[1].

نادى معظم الكتّاب إلى إتّباع مذهب من الحقائق خال من الخيال وحرصوا على الاهتمام بأحكام الصنعة والعناية بالشكل القصّصي بتقديم صورة صادقة لفنّ القصّة القصيرة، أما القصّة القصيرة في مصر فقد ساعدت في ظهورها اتّساع حركة تّرجمتها وظهور عدد من المتمرسين بالثقافة الغربية والعربية حققت تقدماً ملحوظاً بذلك في الصحف والمجالات التي وجهت عنايتها إلى هذا اللون القصّصي من الأدب مثل السفور والفجر والسياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعي وغيرها[2].

غدا واضحا أنّ القصّة المصرية القصيرة قد اعتمدت على المنبع الذي يمثل تيار الأخذ بأسباب الحضارة الغربية، بمعنى أنّ اتّصال العرب بالغرب في العصر الحديث كان منذ الحملة الفرنسية وإحساسهم بمدى تأثرهم بالغرب خلال مواجهتهم لها، ممّا عجل بنهضة مصر واتجاهها إلى التّقدم والأخذ بأسباب الحضارة الغربية بين إشفاق المشفقين من الداعين للعودة إلى القديم كأساس للإصلاح، وبين تشجيع المشجعين من المنبهرين بأسباب المدنية الغربية[3]، وعلى هذا فقد "بدا اتّصال العرب بالعقلية الغربية في العصر الحديث منذ الحملة الفرنسية، حيث أحس العرب مدى تأخرهم حضاريًا وفكريًا عن دول الغرب خلال مواجهتهم للحملة الفرنسية، وانبهارهم بكل ما جاء به الفرنسيون من مظاهر تقدم علمي وفكري"[4].

تدعّم الاتصال المباشر بين مصر والغرب بانتعاش حركة البعثات العلمية وبدخول كل من الطّباعة والصّحافة والتّرجمة عملت على فعملت نقل الوافد وإشاعته وعرضه على أكبر عدد من الدارسين والراغبين بنفقات متوفرة، كما عملت البعثات على نقل الفكر الغربي نقلاً مباشرًا بأسباب التقدم المادي والفكري في الغرب[5]، إذ أسهمت جملة من العوامل الموضوعية في توصيل الفن القصصي الغربي إلى بيئاتنا الأدبية، نحاول فيما يلي أن نعرض أهمها بإيجاز:

---

[1]- أحمد الزعبي: التيارات المعاصرة في القصّة القصيرة في مصر، ط1، 1415/ 1995، ص7.

[2]- ينظر: السعيد الورقي: اتجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، المرجع السابق، ص71.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص40.

[4]- المرجع نفسه، ص40.

[5]- ينظر: أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، المرجع السابق، ص40- 41.

7-1-1 دور الصحافة:

تعتبر الصّحافة بريد الأخبار التي يتلقاها الإنسان في حياته اليومية وقد ظهرت في العالم العربي في القرن التّاسع عشر عبر مصر التي سبقت الكثير من الأقطار العربية في هذا الميدان، ومن بين ما صدر في ذلك العهد صحيفاتان* أصدرهما الفرنسيون باللغة الفرنسية كما صدرت أيضا نشرة باللغة العربية اسمها (التنبيه).

كما ظهرت العديد من الصحف صدرت في مصر عام 1828 حتى 1869 من خلال مجموعة من الكتّاب المصريين كمحمّد علي وإبراهيم المويلحي ومحمّد عثمان جلال ورفاعة الطهطاوي وعلي مبارك، فأصدر عام 1828 "محمّد علي" "صحيفة (الوقائع المصرية)، وكانت تهتم في بداية حياتها بأحوال المجتمع تاريخا وأدبا"[1]. كما صدرت مجلة طبية باسم (اليعسوب) سنة 1865 ثم أصدر إبراهيم المويلحي ومحمّد عثمان جلال جريدة أسبوعية اسمها (نزهة الأفكار) وذلك عام 1869 وقد توقفت هذه الجريدة، وحل محلها جريدة (روضة المدارس) كتب فيها رفاعة الطهطاوي، وعلي مبارك، وعبد الله باشا فكري، وبدر بك الحكيم، واسماعيل باشا الفلكي، وقدري بك[2].

شاركت الأحزاب السياسية بصدور عدّة مجالات وصحف حيث أسهم السوريون في مصر في تأسيس الصحف والمجلات وكان أهمها جريدة (الكوكب الشرقي) للمرحوم سليم باشا حموي عام 1873، ثم صدرت (الأهرام) التي أنشأها الأخوان بشارة وسليم تقلا عام 1876 وصدر لهؤلاء بعد ذلك جريدة (المحروسة) التي أصدرها أديب إسحاق وسليم نقاش عام 1880، وتلا هذه الصحف صحف سياسية صدرت لتعبّر عن الأحزاب السياسية، ومنها صحيفة (اللواء) لمصطفى كامل[3].

---

*- الجريدتان هما (الأعشور المصري) La Décade Egyptienne وسميت بذلك لأنها كانت تصدر كل أسبوع، والأسبوع في اصطلاح التقويم الجمهوري الفرنسي كان عشرة أيام، ثم بريد مصر Le cour :erd, Egypte فقد كانوا ينشرون بالعربية (التنبيه) لإذاعة المهم مما يجري في ديوان القضايا.

[1]- بحث حول اضبارة عوامل النهضة العربية ومظاهرها وأهم أعمالها –منتديات الشروق أونلاين- https://montada.echoroukonline.com. 2021/03/27.

[2]- ينظر: تاريخ آداب اللغة العربية، الصحافة العربية، مؤسسة الهنداوي، http://www.hindawi.org، 2021/03/22، الساعة: 19.00.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، http://www.hindawi.org، 2021/03/22، الساعة: 19:00.

شكلت الصحافة حلقة وصل بين الكتّاب والقرّاء في شتى نواحي الحياة، اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، وعاملاً هاماً في إيقاظ روح المنافسة بين الزعماء والسياسيين والدينيين، والكتّاب على اختلاف اتجاهاتهم الأدبية، لذلك عُدت "الصّحافة من أهم العوامل التي ساعدت على نمو الأدب وارتقائه ذلك أنّها الميدان الذي يمارس فيه أرباب الأقلام فنّهم، كذلك ما للصحيفة من رواج لأسباب أهمها رخص الثمن، ونحو ذلك، لهذا كانت الصّحافة من أهم العوامل في نهضة الأمم في كافة جوانب حياتها، وبخاصة الأدب"[1].

وتحقيقا لهذا المطلب تخصّصت مجلات عبر مختلف البيئات الأدبية العربية منذ ظهورها حيث كان هناك عدّة مجالات تدين لهذا الفن القصّصي في نموه وذيوعه"مجلة الجنان بلبنان، وكذلك الصحف والدوريات المصرية التي ظهرت منذ أواخر القرن التاسع عشر كالهلال والمقتطف واللطائف والأهرام والضياء والمشرق حيث خصصت هذه المنابر في أعدادها أبوابا ثابتة للقصّة"[2].

وبالرغم من أنّها قد لعبت دوراً كبيراً في رواج هذا الفن وقراءته ، فقد كان هناك الكثير من الأجهزة الأخرى التي أسّهمت في التطور الثقافي الذي شهدته البلاد في تلك السنين سواء كانت أجهزة تعليمية رسمية أو غير رسمية وقد كانت الصّحافة أهم الأجهزة، وقد طغى عليها الصراع الحزبي الذي كان سمة السياسة في تلك الفترة، وقد أنشأ كل حزب صحيفة أو أكثر، وكان هدفها خدمة أغراض الحزب، غير أن ملء الصحف بحديث السياسة وحدها لا يلفت أنظار القراء، ولا يجلب كثيرا من الأنصار، ومن هنا اهتمت الصحف الحزبية بالنواحي الثقافية التي لا صلة لها بالسياسة[3].

ظهر أكثر كتّاب صحف الأحرار متأثرين بالثقافة الفرنسية ومن جهة أخرى كانوا هناك كتّاب صحف الوفد متأثرين بالثقافة الانجليزية فنذكر من هذه الصحف "مجلة الرسالة والرواية والمجلة الجديدة وأبولو والفجر والثقافة"، وبذلك كان لهذه الصحف والمجلات جميعا أثر واضح في الحياة الأدبية وبخاصة القصصية ، حيث كانت مجالا لنشر القصص المؤلفة والمترجمة[4].

وبناءاً على ذلك استفاد قرّاء القصّة وكتّابها في التواصل مع هذا الفن، باعتبار أنّ بداية ترّجمة القصّة القصيرة كانت مع ظهور الصّحافة وتطورها حيث أنّ هذه الصحف قد عمدت على ترّجمة

---

[1]- https://montada.echoroukonline.com.

[2]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، ص16.

[3]- ينظر: أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1983، ص19.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص20- 21.

قِصّصها سواء كانت طويلة أو قصيرة في شكل قصير ونذكر من هذه الصحف والمجلات "(الرواية الاسكندرية 1888) المؤيد (القاهرة 1989) الهلال (القاهرة 1892) الضياء (القاهرة 1898) وفتاة الشرق (القاهرة 1906)"[1].

7-1-2 حركة التّرجمة:

كانت بداية التّرجمة على يد السلطان العثماني "محمّد علي" الذي صمّم على إيصال علوم الغرب إلى أبناء أمته وفي أيامه ترجمت عدّة كتب في مختلف المجالات مثل (روح الاجتماع) و(جوامع الكلم) ونحوها، وبهذا استّطاعت التّرجمة أن تتسع في كل مكان وخاصة في عهد إسماعيل كترجمة الكتب الأدبية وبخاصة القِصّص والروايات[2].

كثرت التّرجمات من الكتّاب المصريين الذي ساهموا فيها نذكر من بينهم المنفلوطي الذي كان يترجم أعماله عند أصدقائه ثم يصوغها إلى العربية ومنها "ماجدولين" و"الفضّيلة" و"الشاعر" و"في سبيل التاج"، واستمروا الكتّاب في التّرجمة عدّة مرات مثل ماجدولين والبؤساء[3].

ومن هنا "شاعت القصّة الطويلة أو الرواية في هذا العهد كما شاعت الأقاصّيص وكان لاتّصال الشرق بالغرب يد قويّة في بعث هذا اللون من الفنّ الأدبي، وقد حرّر ذلك الاتّصال شعور الشرقيين وعقليتهم وطوّر شخصياتهم في عالمي الفكر والاجتماع، وأخذ يؤتي ثماره في النصف الثاني من القرن التّاسع عشر"[4].

يتّضح لنا أنّ نشر القِصّص الغربية والمحاولات الشرقية كانت للصّحافة والمجالات كما كانت للطّباعة إذ ظهرت عدّة مجالات فتحت للقصّة بابًا خاصًا مثل "الجنان لبطرس البستاني (1870)، وقد نشر فيها سليم البستاني كلّ قِصّصه وأقاصيصه، والمقتطف التي ترجمت الرّوايات وزعمت إحداها وهي (قلب الأسد) على المشتركين الذين سدّدوا بل اشتراكهم في يناير (كانون الثاني) سنة 1887، والهلال وقد اشتهرت بسلسلتها التاريخية لجرجي زيدان"[5].

---

[1]- سعيد الورقي: اتجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، المرجع السابق، ص42.

[2]- https://montada.echoroukonline.com.

[3]- https://montada.echoroukonline.com.

[4]- حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، المجلد الرابع، دار الجيل، بيروت، ط3، 1424- 2003، ص 20.

[5]- المرجع نفسه، ص21.

ولاشك أنّ هناك مجالات أخرى انحصرت مجملها في الفنّ القصّصي منها"(سلسلة الفكاهات) لنخلة قلفاط (بيروت 1884)، و(ديوان الفكاهة) لسليم شحادة وسليم طراد (بيروت 1885) وكان يترجم قصصها شاكر شقير، و(منتخبات الروايات) لاسكندر كركود (القاهرة 1894)"[1].

تعد الصحافة والترجمة الساعد القوي الذي بفضلها انتشرت في العالم العربي مواصلة مشروعها الفني، وقد ترجم إلى العربية قصّص غربية منها: "(بعد العاصفة) لهنري بوردو Henri Brodeaux نقلها إلى العربية أسعد داغر القاهرة، والباريزية الحسناء، للكونتس داش contessedash ترجمها أديب إسحق (بيروت 1884)، والفرسان الثلاثة لاسكندر دوماس الأب Alexandre Dumas père ترجمها نجيب الحداد القاهرة، وروكمبوللبونسون دي تيراي ترجمها طانيوس عبده القاهرة 1906 خمسة أجزاء"[2].

عملت التّرجمة باعتبارها وسيلة اتصال بين الشرق والغرب وقد شهد لها بالفضل الكبير على الأدب العربي في مختلف الأجناس الأدبية وبالخصوص القصّة والرواية والمسرحية، وعلى إثرها "فتحت في القاهرة مدرسة الألسن ودار الترجمة، وأقيمت المطبعة المصرية على أنقاض المطبعة الأهلية التي جاء بها الفرنسيون إلى مصر وذهبت بذهابهم"[3].

ولعلّ أوّل اتّصال للترجمة في الوطن العربي يعود إلى جهود المصريين واللبنانيين والسوريين الذين هاجروا إلى مصر التي كانت تستجيب لهجرتهم وكان في طلائعهم أدباء منفتحين على ثقافة الغرب كالأديب إسحاق وسليم نقاش ونجيب حداد وخليل مطران وفرح أنطوان، والعديد من المصريين قد أسهموا معهم كرفاعة الطهطاوي وزغلول عثمان ولطفي جمعة ثم لحقهم آخرون كالعقاد وشكري والمازني وغيرهم[4]، وبذلك "قدمت حركة التّرجمة فضلا كبيرا للنثر والنهضة وخلصته من قيود الصنعة

[1]– حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، المرجع السابق، ص21.

[2]– المرجع نفسه، ص21.

[3]– أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية والعليا، الطبعة الرابعة والعشرون، ص417.

[4]– ينظر: محمد أحمد ربيع ود/ سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، 2003، ص17.

وطغيان البديع ودفعت إلى العناية بالمضمون بدلا من الاقتصار على الاهتمام بالشكل الذي كان يرهق الأدب ويثقله"[1].

وعليه فقد وقف الكثير من الأدباء العرب على المذاهب الأدبية والنقدية وطبقوها على الأدب العربي الحديث، واستّطاعوا التعرف على التراث الأدبي والنقدي في الغرب منذ أقدم العصور، وبذلك ترجموا الملاحم والمسرحيات وكتب اليونان والرومان مما لم يترجم من قبل، وبهذا "تعدّ التّرجمة من أهم القنوات الفنيّة التي وصلت من خلالها عناصر الفنّ القصّصي الغربي إلى الأدب العربي الحديث"[2].

ارتبط فن القصّة القصيرة بظهور التّرجمة وازدهارها، ممّا أقوى دافع القراءة وغريزة الاستماع بها، وقد عرف كتّاب وأعلام في التّرجمة، كان لهم نشاط ملحوظ في حركة الترجمة القصصية مثل: أحمد حاف عوض، عباس حافظ، وعبد القادر حمزة، وإبراهيم المازني، ومحمد عبد الله عنان[3]، فبفضل هؤلاء المترجمين قد نضج الوعي الأدبي ونهض الجمهور ثقافيا، بفضل جهود الرعيل الثّاني من صناع هذا الفن.

وفي الأخير نستخلص بأنّ القصّة القصيرة بصورتها الفنية في الأدب الحديث قد نقلت عن أدب الغرب ولكنّها لم تتطور عن فن عربي مشابه[4]، وإنّ السبب قد يعود إلى الرواد أو إلى الجيل الأول من هذا الفن منهم "محمّد تيمور، محمود تيمور، شحاتة وعيسى عبيد، ومحمود طاهر لاشين، وحسن محمود وإبراهيم المصري، وتوفيق الحكيم"[5].

7-1-3 دور الطباعة:

تعتبر الطّباعة من الوسائل المهمة في ظهور فن القصّة القصيرة في العصر الحديث وقد ظهرت الكثير منها في الغرب وبدأت تتطور حيث أنّهم استفادوا منها كثيرا، ولكن العرب لم يعرفوا هذه المطابع إلا بعد دخول الحملة الفرنسية في مصر عام 1213، حيث أنّ محمّد علي قد استولى على مطبعة تطبع عربية وفرنسية وطورها فسميت بالمطبعة الأميرية.

[1]- محمد أحمد ربيع ود/ سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص18.

[2]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق، ص15.

[3]- ينظر: أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، المرجع السابق، ص 27.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص34.

[5]- عبد الله خليل هيلات: الموسوعة الأدبية القصصية، دار الكتاب الثقافي، ص514.

اجتهد العديد من العلماء الذين قاموا بالعمل فيها وتطويرها إلى أن ضمت إلى دار الكتب، وبهذا طبعت أعداداً من الكتب التراثية النفيسة ككتاب (العقد الفريد) لابن عبد ربه، ومقدمة تاريخ "ابن خلدون"، وكتاب "الأغاني" لأبي الفرج الأصفهاني، بالإضافة إلى هذه المطابع كانت مطبعة لبنان هي المتقدمة في ذلك حتى أرهقتها الحروب الأهلية والغزو اليهودي، فأحرقت وخرجت العديد من المطابع، فكان هذا هو الأمر الذي ترك أثرا واضحا في تجارة الكتب[1].

تأسست في مصر مطبعة بولاق على يد محمّد علي، التي كانت بديلا لمطبعة نابليون التي رافقتها معه إلى فرنسا بعد أن طرده المصريون، وبهذا لم تكن في العالم العربي، إذ ظهرت أول مطبعة عربية في القرن الثّامن عشر وبعدها ظهرت الكثير من المطابع في سوريا ولبنان، غير أن الظروف السياسية أجبرت بعضها على التوقف وحدّت من تأثيرها.

ومن ناحية أخرى فقد تأسست إلى جانب مطبعة بولاق مطابع أخرى منها المطبعة القيطية ومطبعة وادي النيل ومطبعة المعارف، كما تأسست مطابع أخرى في الإسكندرية وبور سعيد وغيرها،وتأسست الكثير من المطابع في العراق كالدونميكان في الموصل، ومطبعة الزوراء في بغداد.

أسهمت هذه المطابع بقسط كبير في إشعاع روح المقروئية بين جموع المتلقين العرب في هذه الأقطار، وأرست قواعد نهضة فكرية فتية لما لعبته من دور كبير "في نشر المخطوطات العربية وتزويد الناس بالكتب والوقوف على مظاهر الحضارة للأمة، كل ذلك أسهم إسهامًا مباشرًا وفاعلاً في تقويم أساليب الكتّاب والوقوف على الأنماط المختلفة التي ارتبطت بأعلام الكتّاب من مثل ابن المقفع والجاحظ وعبد الحميد الكاتب والقاضي الفاضل وابن العميد وابن الأثير وغيرهم"[2].

وبهذا نستخلص من خلال ما ذكر بأنّه منذ بدايات الحركات الأدبية في الغرب كانت عملية التأثر الأدبي فيه مستمرة ولم تنقطع في أي مرحلة من المراحل حتى في يومنا هذا وقد أسهمت هذه العوامل مجتمعة في إرساء تقاليد كتابة نثرية حديثة فتحت المطابع أعين الكتّاب والقرّاء على مصنفات التراث الأدبي العربي وقربت مناهله من محبيه ومعجبيه، كما تأثر رواد القصّة القصيرة بالأدب الغربي، عن طريق التّرجمة وخاصة بعد ثورة 1919، فكانت قِصّصهم متأثرة بالقصّة الأوروبية من ناحية

[1]- ينظر: https://montada.echoroukonline.com.

[2]- محمد أحمد ربيع ود/ سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص14.

والحكايات الشعبية والملاحم والسير في التراث العربي القديم من ناحية أخرى، كما أنّ تأثر القصّة العربية بالقصّة العالمية لا يعيبها ولا ينقص من قيمتها شيئا ولكن العيب يكمن في الادعاء الذي يفتقد المنطق والموضوعية[1].

كما نرى أنّ بداية التأثر بالغرب منذ فجر النهضة، من خلال الاتصالات الثقافية وحركة الترجمة، وغدت محاولات في التأليف الأدبي متأثرة بالأدب الغربي، لكن بدخول القصّة القصيرة في أدبنا العربي من الفنون الحديثة وانتشارها، قد احتلت مكانا بارزا بين مختلف فنونها الأدبية التي دخلت في أدبنا العربي حتى أصبحت أكثر الفنون نموًا ورواجًا[2].

وبهذا فقد أثر في القصّة المصرية مدرستان كانت لهم شهرة واسعة في العالم ومع العديد من الكتّاب الذي كانوا لهم أثر كبير في القصّة القصيرة في مصر وهما مدرسة موباسان في فرنسا وتشيخوف في روسيا؛ ويقول الشاروني في هذا المجال: "تتلمذت على كبار كتاب القصّة القصيرة أمثال: موباسان وتشيخوف وأدجار ألان بو وهو أقربهم إلى من حيث جو الفزع الذي تتحرك فيه شخصيات قصصه، وتجاوز المعقول.وقد قرأت لكبار الروائيين ولعل دوستويفسكي أكثر من نال إعجابي لقدرته على الاقتحامات الفنية، وأخذت القدرة على تجاوز الأساليب التقليدية في الفن من جيمس جويس وفرجينيا وولف وكافكا"[3].

8-الأسس الفنية في بناء القصّة القصيرة:

تستقيم القصّة القصيرة على ركائز وقواعد عدّها المنظرون في دراساتهم الأدبية أدوات لابد منها في بناء نص قصّصي مكتمل فنياً ذلك أنّ "القصّة تتطلب موهبة من القاص كما تتطلب فيه الفكر الواسع الذي يلم بأحوال الناس ويعرف معادن نفوسهم، والقلب الكبير الذي يضم أشكالهم وأجناسهم وأصنافهم ويتوقف نجاحه من الناحية الفنية على ما له من هذه الموهبة وعلى ما له من سعة الفكر وكبر القلب"[4].

---

[1]- ينظر: أحمد الزعبي: التيارات المعاصرة في القصّة القصيرة في مصر، المرجع السابق، ص7.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص8.

[3]- المرجع نفسه، ص8.

[4]- كريم الوائلي: مصادر نقد القصّة القصيرة والرواية في العراق، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2009، ص47.

ومن هنا يمكن القول بأن هناك العديد من أصول وقواعد القصّة في العصر الحديث بدأ من موهبة القاص إذ يقول: "للقصّة في العصر الحاضر أصول وقواعد تستند على هذه الموهبة وترتكز عليها قبل كل شيء، ولكن ليس كل من عرفها قد برع في القصّة وتمكّن منها فكثيرا من عرفها حق المعرفة ودرسها حق الدرس لم يوفق في كتابة قصّة واحدة، وكثير من جهلها فاز النجاح الباهر وكتب القصص الخالدة، إذ ما هي في الحقيقة إلا عماد تلك الموهبة وشرح وتفصيل لسرها وسحرها"[1].

يتوقف نجاح بناء نص قصّصي فني على ما يخططه الكاتب لنصه من بدايته إلى نهايته، وإلى اختيار القالب الذي يصب فيه مادته الخام وقد أجمع النّقاد والدّارسون على تسمية هذه القوالب بـ: التمهيد والسياق والذروة والحل، حتى تخرج القصّة مكتملة الجوانب تامة المعنى لا ينقصها أسٌّ بعينه، وهي على النحو التالي:"

8-1-التمهيد: وهو بداية القصّة أو الأساس الذي يقوم عليه هيكلها، وهو أول ما يسترعي إنتباه القارئ ويثير شعوره بأسلوبه البليغ المؤثر الذي يبتغي امتاع القارئ واستدراجه للمضي في القراءة بما يجد من لذة وابتكار، ويتوقف عليه نجاح القصّة، فإما أن يجذب القارئ فهو مرتاح ملتذ إلى القراءة، وإما أن يمله فيتركها ضاجرا ونافرا.

8-2-السياق: وهو ترتيب حوادث القصّة ترتيبا منطقيا الهدف إلى إثارة مؤثر واحد في نفس القارئ والسير إلى قمة القصّة أو ذروتها، ثم خاتمتها بتشويقه وزيادة لذته في مواصلة القراءة.

8-3-الذروة: وهي قمة القصّة أو عقدتها عندما تضطرم عواطف القارئ ويزداد تلهفه لمعرفة النتيجة، وفيها تبرز معرفة القاص لنفسية القراء ومقدرته الفنية في تهييج عواطفهم وعقولهم لمعرفة الغاية أو الحل.

8-4- الحل: وهو خاتمة القصّة أو نتيجة عقدتها، وعنده يخفت اضطرام العواطف، ويزول ما قد نشأ من مؤثرات ليبقى أثر واحد وإحساس واحد يرسخ في نفس القارئ ويثبت في ذهنه"[2].

[1]- كريم الوائلي: مصادر نقد القصّة القصيرة والرواية في العراق، المرجع السابق، ص47.

[2]- المرجع نفسه، ص47.

وفي الأخير نلاحظ أنّ هذه الأسس المتضافرة هي التي تؤدي إلى نجاح القصّة وإعجاب القرّاء بها حينما تتوفر فيها لذة الابتكار والتشويق في إكمال القصّة والتلهف لمعرفة المزيد، لتنتهي بحل يؤدي في الأخير إلى نتيجة.

9- اتجاهات القصّة القصيرة:

تعددت الاتجاهات و اختلفت آليات تحليل النّصوص الأدبيّة، وكان هذا الاختلاف نابعا من مرجعيات تفرضها الوقائع الآنية والظروف الاجتماعية التي تسود كل مرحلة، فتبعا لهذه الأخيرة نجد أن الاتجاهات قامت بعضها على أنقاض البعض الآخر، واتكأ بعضها على مخلّفات الاتجاه الذي سبقه ونظرا لهذا التباين بين طروحات الاتجاهات تفرعت المدارس الأدبية إلى مدارس شتى ترتب عنها ثلاثة اتجاهات سايرت تطور القصّة القصيرة، ورسمت مناهجها نحاول أن نسلط الضوء على أهمها:

9-1- الكلاسيكية:

إنّ الأعمال الفنية والأدبية التي ينطبق عليها مفهوم الكلاسيكية في عصر النهضة هي الأعمال اليونانية والرومانية فقط ولهذا فقد "انفصل المفهوم الأصلي للكلاسيكية عن الكلاسيكية العالمية السائدة لأنّه لم يعد مرتبطا بطبقة اجتماعية معينة رغم أنّ بعض النقاد المعاصرين من أمثال ارفنج بابيت مازال يعتقد أنّ الكلاسيكية معناها التصنيف والانتماء إلى اتّجاه معين"[1].

وعليه يعتمد مصّطلح الكلاسيكية على العقل والواقع وارتبط ظهورها للتحليل وعدم الجنوح للخيال "وقد ظهر هذا المذهب في الآداب الأوروبية وخاصة في فرنسا في القرن السّابع عشر الميلادي، وقد عاد فيه الكتّاب إلى الأساطير اليونانية والرومانية القديمة إلى التاريخ الأسطوري لهذين الشعبين، ليستمدوا موضوعاتهم، أي تجاربهم الأسطورية لما كتبوا"[2]

ومنه فإنّ "كلمة كلاسيكية وكلاسيكي مشتقة من الكلمة اللاتينية classis وأصل معناها وحدة في الأسطول، ومن هذا المعنى أصبحت هذه اللفظة تفيد معنى الوحدة الدراسية أي الفصل الدراسي"[3]

---

[1]- نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، المكتبة الثقافية، دط، دت، ص13

[2]- علي نجيب عطوي: تطور فن القصّة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، المرجع السابق، ص22.

[3]- محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص9.

أما لفظ كلاسيك فهو مصّطلح عائم المعنى، قليل التحديد، وعلى الرغم من شيوعه لا يمكن ربطه بزمن دقيق ومكان معين وخصائص حاسمة، لكنه يعني بشكل عام كل عمل عظيم وجميل، خضع للتطوير والتكامل سنين طويلة حتى بلغ غاية الإتقان، ولم يظهر هذا الاصّطلاح إلاّ في القرن التاسع عشر، فأوّل ما ظهر في إيطاليا عام 1818 ثم ما لبث أن شاع في أقطار أوربا خلال مدة لا تزيد عن عشرين عاما، أما اشتقاق المصّطلح فيعود إلى لفظ كلاس class ويعني الصنف، أو الصف في المدرسة[1]

ولعلّ التعريف الأنسب الذي يحدّد لهذا المذهب دلالته في حقل الأعمال الأدبية يفيد أنّ "الكلاسيكية هي التعبير عن الأفكار العالية والعواطف الخالدة بأسلوب فني متقن روعي، فيه النظام والدقة والابتعاد عن كل ما هو غريزي وبدائي وغير منضبط بقواعد وقوانين"[2].

يعود أوّل استعمال لهذا المفهوم إلى "الكاتب اللاتيني أولوس جيليوس في القرن الثاني الميلادي في (ليالي أثينا) عندما صك تعبير الكاتب الكلاسيكي كاصطلاح مضاد للكاتب الشعبي أي أنّه كان يقصد به الكاتب الارستقراطي الذي يكتب من أجل الصفوة المثقفة والموسرة"[3].

أمّا في الأدب العربي الحديث فقد عرف "مصطلح الكلاسيكية classicism خلال القرن الثامن عشر عندما ظهرت الاتجاهات المذهبية كنتيجة مباشرة لمتغيرات الواقع الحضاري الغربي، وهي تسمية حديثة لم تصحب الإنتاج الكلاسيكي بطبيعة الحال"[4].

اتخذت الكلاسيكية في فرنسا وبالخصوص في القرن الثّامن عشر تسمي التنوير والنهضة الكلاسيكية، لأنّه "القرن الذي أنهمك فيه معظم الباحثين في تأليف دائرة المعارف الشهيرة، بحيث صرف النظر عن التجديد في الفن الذي تحول إلى مجرد قوالب كلاسيكية معروفة تصب فيها جميع المضامين دون استثناء"[5].

وفي انجلترا مثّل هذا الاتجاه "الكسندر بوب" و"جون درايدن" ومحاولاتهما "لإطفاء الشعلة التي أشعلها شكسبير وميلتون، ونفس الأسلوب اتبع بطريقة أقل نضجا، إن لم تكن خالية من النضج

[1]- ينظر: محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، المرجع السابق، 10- 11.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص10.

[3]- نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، المرجع السابق، ص13.

[4]- حلمي بدير: الأدب المقارن بحوث ودراسات، ص39.

[5]- نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، المرجع السابق، ص20.

على الإطلاق في كل من ايطاليا وألمانيا، وكان النموذج المفضل لكل الدارسين هو كتاب (فن الشعر) للشاعر اللاتيني هوراس"[1].

وبعد أن تحدثنا عن نشأة الكلاسيكية الآن سنتحدث عن أهم خصائصها:

9-1-1- خصائص الكلاسيكية:

9-1-1-1- محاكاة القديم:

تتميز الكلاسيكية بمحاكاة الآداب القديمة كالإغريقية والرومانية، ولذلك ترجمت الكلاسيكية بالاتباعية، باعتبار نظرة الأدباء الذين كانوا ينظرون نظرة احترام وتقديس إلى القدماء اليونان واللاتين ويعتبرونهم الأساتذة الشرعيين في كل الأجناس الأدبية، وقد أكد على ذلك كل من ماليرب وبلزاك وكتّاب المأساة الكبار، وبلغ تقديس القدماء أعلى درجاته عند راسين ولافونتين وبوالو. أمّا موليير فقد بقي أكثر استقلالا منهم.

9-1-1-1-1- العقلانية: إن العقل هو الشيء الوحيد الذي يستطيع التمييز بين الحقيقي والمزيف، والخاص والعام، والمطلق والنسبي، كما أنّه يمنعنا من استعمال الأمور الغير الواقعية والخيال، ومن هنا عابت الغنائية المعتمدة على الخيال والأحلام والعواطف القوية[2].

9-1-1-1-2- الوضوح: يقول الناقد بوالو في فن الشعر "إن ما يدرك بوضوح يمكن التعبير عنه بوضوح"[3]، وأنّ الكلاسيكيون يرون الغموض في الأدب هو الغموض في العقل.

9-1-1-1-3- جزالة التعبير: إنّ هذه الخاصية تطلق على اللغات الأوروبية ثم "أنّ المذهب الكلاسيكي يحرص أكبر الحرص على جزالة التعبير اللغوي ونصاعته"[4]

9-2-الرومانسية:

فبعد الاتجاه الكلاسيكي ظهر الاتجاه الرومانسي، الذي اعتبر فيه القصّة مجالا للتعبير عن قضاياهم ونظرتهم للفرد، من حيث تأثير المجتمع الذي يكمن فيه ويؤثر عليه ويغرس فيه تلك المبادئ والانحرافات، وبذلك كانت الرومانسية فعلاً مضاداً للكلاسيكية، اتخذت طريقاً مناهضاً لها سلطانها

[1]- نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، المرجع السابق، ص20- 21.

[2]- عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص18- 19.

[3]- محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، المرجع السابق، ص16.

[4]- المرجع نفسه، ص18.

العقل والغاية الخلقية في الإبداع والرجوع إلى الوثنية، وبذلك فإنّ الرومانسية كانت تهتم بالعاطفة والبطل فيها يرتبط بيئته ووسطه وتنهل من المصادر المعاصرة لها[1].

تعتمد الرومانسية في نظرتها إلى العالم على الخيال الحزين والحوار الذاتي ورفض الواقع واللجوء إلى الطبيعة لمدارة الأشجان والهروب من مواجهة الحتميات وبذلك يرجع أصلها "إلى الكلمة الفرنسية (رومانس)، ومعناها قصّة أو رواية سواء كانت واقعية أو خيالية، ولكن الكلمة دخلت الأدب الانجليزي فمفهومها الخيالي فقط في القرن السابع عشر وأصبحت تعني كل الأشياء المرتبطة بالخيال الجامح والغراميات الملتهبة، ولكن في القرن الثامن عشر بدأ الناس في أوروبا ينظرون إلى الرومانسية نظرة أكثر احتراما بحيث أصبحت مرتبطة بالتأمل الفلسفي العميق في الكون والحياة والطبيعة والتفكير، الذي تشوبه مسحة عن الحزن لإدراك الإنسان وأن القدر يتربص بكل شيء جميل حتى بفنيه"[2].

ومما عجّل بتطور منظورها الفني ابتعادها عن التعقيد "في نهاية القرن الثّامن عشر أصبحت الكلمة شائعة لدرجة أن الأكاديمية الفرنسية أو ما يقابل المجتمع اللغوي في مصر اعترفت بالكلمة وأدخلتها القاموس، وتطور مفهوم الكلمة في الأدب الانجليزي في القرن التّاسع عشر إلى التغني بجمال الطبيعة والبعد عن كل مظاهر التعقيد الصناعي والتوتر الحضاري الذي أتى في أعقاب الانقلاب الصناعي"[3]، وتباعا لهذا الموقف فإنّ المفهوم قد انتقل إلى الأدب الألماني، مع الناقد "فردريك شليجل"، الذي "كان أول من وضع الرومانسية كنقيض للكلاسيكية ثم تبعته الأدبية الفرنسية، مدام دي ستال التي زارت شليجل مرتين في ألمانيا وكتبت دراسات عن الشعر الألماني وكانت أول ناقدة تفرق بين الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانسي"[4].

عرفت بداية الرومانسية في فرنسا "بداية القرن التّاسع عشر على أيدي كبار الأدباء الفرنسيين، أمثال مدام دوستايل، وشاتوبريان الذي هاجر إلى انجلترا وتأثر بآدابها، بل وترجم إلى الفرنسية أثرا

[1]- ينظر: أحمد الهيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، المرجع السابق، ص53.

[2]- نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، المرجع السابق، ص24.

[3]- المرجع نفسه، ص25.

[4]- المرجع نفسه، ص25.

أدبيا ضخما هو "الفردوس المفقود" لملتون"[1]، وكان لمدام دوستايل Mme. De Stael 1766- 1817 إسهامٌ هامٌ ومبكرٌ في الدراسات الأدبية والنقدية التي شجعت الاتجاه نحو الرومانسية[2].

وبالرغم من أنّ الرومانسيين قد قصدوا اختيارهم هذا "اللفظ عنوانا لمذهبهم إلى المعارضة بين تاريخهم وأدبهم وثقافتهم القومية، أي الرومانسية، وبين التاريخ والأدب والثقافة الإغريقية واللاتينية القديمة، التي سيطرت على الكلاسيكية وقيّدت أدبها، بما استنبط منها من أصول وقواعد"[3].

ولهذا كان هناك عنصران أساسيان يؤثران في الروح الرومانسية هما: "حب الاستطلاع وعشق الجمال، ومن دلائل هاتين الخاصيتين الرجوع إلى القرون الوسطى وبعثها فكرا وحياة، ففي جوها المشحون ينابيع غير مستغلة ذات تأثير رومانسي حافل بالجمال الغريب الذي يستطيع الخيال القوي الحصول عليه من أشياء معينة أو غير مألوفة"[4].

والحق لقد ظهر هذا المصّطلح أولا في ألمانيا خلال القرن الثاني عشر ولم يكن واضح الحدود ": فأحيانا كان يعني القصص الخيالي، وأحيانا التصوير المثير للانفعال، وتارة ما يتصل بالفروسية والمغامرة والحب وتارة أخرى المنحنى العفوي أو الشعبي أو الخروج عن القواعد والمعايير المتعارف عليها، أو الأدب المكتوب بلغات محليّة غير اللغات القديمة، كالفرنسية والإيطالية والبرتغالية والإسبانية"[5].

9-2-1-خصائص الأدب الرومانسي:

لا شك أنّ لكلّ أدب له خصائصه والتي تميّزه عن غيره من الآداب الأخرى والذي تمنحه مزيدا من التفرد وهي كالآتي:

9-2-1-1-في الروح والمجالات:"

1-الاحتجاج على سلطان العقل

[1]- محمد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص93.

[2]- ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص59.

[3]- محمد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص92.

[4]- أحمد الهيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، المرجع السابق، ص52.

[5]- عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص55.

2- العودة إلى المصادر الوطنية والقومية والأجواء الشعبية المحلية وإعادة الاعتبار إلى العصر الوسيط المسيحي، عصر الإقطاع والكنيسة والبطولة وما يتصل به من حكايات وأساطير وملاحم

3- التمرد والبناء: فقد تمرد الرومانسيون على جميع الأنظمة والقواعد والقوانين والمواضعات الاجتماعية والأحكام المسبقة وراحوا ينشدون الحرية الفكرية والأخلاقية والانعتاق اللانهائي.

4- العزوف عن الأساطير اليونانية والرومانية والاعتراف من معين الدين ومصادره كالتوراة والانجيل وما فيها من شخصيات ونماذج وسمو وشاعرية.

5- العودة إلى الطبيعة واتخاذها إطارا للمشاهد القصصية وموضوعا موحيا أثيرا.

6- الولع بالتغرب والغريب: إنّه القرار إلى عوالم جديدة والترحال في البلاد البعيدة، واكتشاف الجديد من الأفاق والغريب من الأقوام والعجيب والطريف من الأمور، سواءا ضمن أوروبا أو في الشرق والقارات الأخرى.

7- البطل الرومانسي:حين عرفت الرومانسية عن تصوير خوارق اليونان والرومان كالمردة والعمالقة والآلهة وانصاف الآلهة والأبطال الخارقين للعادة خلقت لنفسها أبطالا بشريين استمدت منهم شخصياتهم وملامحها من التاريخ الوسيط أو الوطني المعاصر أو الحياة الاجتماعية.

8- المرأة اللغز: اتجه أدباء الرومانسية صوب المرأة فأعطوها منزلتها وأعادوا إليها اعتبارها الاجتماعي.

9- الفكر الجريء اللماح المدرك للمفارقات والتناقضات.

10- إطلاق العنان للمواهب المبدعة خلف التصورات والخيالات التي تصل إلى حدّ أحلام اليقظة والأوهام والفانتازيا والشخصيات الغريبة كملهمات الشعر والجنّ وملاك الحب والعفاريت والأشباح.

11- غلبة الكآبة ومشاعر الحزن والصراع النفسي الدرامي وشيوع نغمات البكاء واليأس والانفصام عن المجتمع والشعور بهشاشة الحياة ودنو شبح الموت لكنه الموت الحنون المخلص لا الموت المخيف"[1].

[1]- عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص61، 62، 63، 64.

9-2-1-2-في الأساليب

يمكن إجمال السّمات الأدب الرومانسي فيما يلي:على نطاقين الأول على العام والثاني على الخاص بالأجناس فالعام يحرص الأديب في حريته على الإبداع والتعبير، لذلك كانت آثار الرومانسية متنوعة الألوان ضمن إطار الوحدة، وكذلك الجزالة والترفع والدقة والاختصار عن طريق العزوف عن اللغة الكلاسيكية[1].

9-3-الواقعية:

ظهر الاتجاه الواقعي بعد الاتجاه الرومانسي الذي يرجع مصطلح الواقعية إلى الواقع وهو نوعان: "حقيقي وفني، والأول ما إذا وصفه الإنسان كان صادقا وأمينا لموافقته ماهو موجود وكائن، والثاني: وهو المعول عليه في الأدب يقوم على خلق إيداعي لواقع لا يشترط أن يكون حقيقيا بحذافيره"[2].

عرفت الواقعية مدرسة واضحة السّمات بعد منتصف القرن التّاسع عشر ، بدأت معالمها بالظهور في عام 1826 أي إبان الفترة الرومانسية، في وقت لم يكن اصّطلاح الواقعية فيها قد ظهر بعد[3].

تعدّ الأسباب التي أدت إلى ظهور الواقعية هي نفسها التي ظهرت في الرومانسية وبالخصوص " الثورة الاجتماعية التي قامت بها الطبقة البرجوازية على طبقات النبلاء والأرستقراطية، وفي سبيل حياة أكثر صدقا وتمثيلا للواقع الفردي والاجتماعي على السواء"[4]،ولهذا ف"الواقعية لم تظهر في سماء الأدب الأوروبي، إلا في منتصف القرن التاسع عشر، أي بعد الرومانسية، وقد ظهرت في سلسلة من الأعمال الروائية البارزة التي قدّمها كتّاب كبار، أمثال: ميريميه (1803- 1870)، الذي أغدق على كتاباته مسحة رومانسية، من حيث اختيار موضوعاته"[5].

---

[1]- ينظر: عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص65،66.

[2]- المرجع نفسه، ص133.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص135.

[4]- محمد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص96.

[5]- المرجع نفسه، ص95- 96.

احتفت الرومانسية في فرنسا بأسماء لأدباء حملوا لواء الواقعية، ورافعوا عن شعارها ومبادئها، ولعلّ بلزاك أو الأب الروحي للواقعية كما يلقب في فرنسا كان رائد هذا المذهب خلال القرن التّاسع عشر (1799- 1850)، والذي كتب بأسلوبه المميز أكثر من تسعين رواية كما يقول بودلير، يبين فيها المجتمع الفرنسي بمختلف الأساليب الفكرية، أمّا "موباسان" فقد كان اتجاهه إلى الطبيعة وقد كان أشد واقعية من إيميل زولا حيث صور في واقعيته حدود الإسفاف والمبالغة أو brutal vulgarité كما يحلو (لكرونج Granges) أن يطلق عليها من خلال تصويره لقطاعات من الطبقة الوسطى الفقيرة ومن الفلاحين[1].

ومن خلال ما سلف يمكن القول إنّ الممثلون الحقيقيون للاتجاه الواقعي في فرنسا هم جوستاف فلوبير وموباسان، من الأدباء، وهيوبلت تين وأوغست من النقاد[2].

9-3-1-خصائص الواقعية:"

1-الأدب الواقعي، هو الأدب الذي يقوم على ملاحظة الواقع وتسجيله، بعيداً عن صور الخيال وتهاويله، وهم بهذا يعارضون الأدب الرومانسي.

2- الأدب الواقعي، هو الأدب الذي يستقي مادته وموضوعاته من حياة عامة الشعب ومشاكله، وهم بذلك يعارضون أدب الأبراج العاجية، أي أدب أرستقراطية الفكر والخيال.

3- الأدب الواقعي، يفهم منه أحيانا بأنّه الأدب الموضوعي، وكأن واقع النفس الفردية لا يصلح مادة للأدب الواقعي.

4- الأدب الواقعي الاشتراكي، وهو الأدب الذي يتناول مشاكل المجتمع ومظاهر البؤس والفاقة التي ترزح تحتها طبقات الشعب العاملة، وذلك لإيقاظ وعي الجماهير ودفعها إلى حل تلك المشاكل بطريقة أو بأخرى.

5- الواقعية، تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره، وإظهار خفاياه، ولكنها ترى الواقع العميق شرا بجوهره، وأن ما يبدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا، أو قشرة ظاهرية. فالشجاعة والاستهانة بالموت لو نقبنا عن حقيقتهما لوجدناهما يأسا من الحياة أو ضرورة لا مفرّ منها. والكرم أثرة تأخذ مظهر المباهاة، وهكذا سائر القيم التي يفتخر بها الناس. وما القيم

[1]- ينظر: محمد أحمد ربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص96.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص96.

الأخلاقية، والمواصفات الاجتماعية إلا أغفلة أقنعة نحيلة لا تكاد تخفي الوحش الكامن في الإنسان، ويقول هوبز: "إن الإنسان ذئب ضار"

6- الواقعية، فلسفة خاصة في فهم الحياة والأحياء وتفسيرها، أو هي وجهة نظر خاصة ترى الحياة من خلال منظار أسود، وترى أن الشر هو الأصل في الحياة، وأن التشاؤم والحذر هما الأجدر ببني البشر، لا المثالية والتفاؤل.

7- تميل الواقعية إلى القصّة والمسرحية أكثر من ميلها إلى الشعر، فإذا كان الشعر الغنائي سمة الرومانسيين، فإن النثر، وبشكل خاص القصّة والمسرحية، وهما المجال الذي خلف الواقعيون لنا فيهما أدبا ضخما مثل قصص بلزاك، وأقاصيص جي دي موباسان، هذا علاوة على الأدب التمثيلي الرائع، وقد ترجم إلى اللغة العربية الكثيرة من إنتاج هذا المذهب في العصر الحديث[1].

وتقديراً لجهود هؤلاء المنظرين من فلاسفة وكتّاب وأدباء عدّت الواقعية المذهب الذي يتوسطه المذهبين اعتدالا وحضورا في الكثير من الطروحات الفلسفية والأدبية إذ يعتبر الباحثون الواقعية مذهباً متكاملاً العناصر ويعدونه ثالث ثلاثة بين المذاهب الأدبية وهي الكلاسيكية والرومانسية والواقعية[2]، "إذا كانت الكلاسيكية تعتمد على تقليد الأقدمين واحترام القاعدة وعبادة العقل وقاعدة الوحدات، وتعتمد الرومانسية على احترام الذات وجعلها محور الحركة والسكون في الكون والنظر إلى الطبيعة من منظور العاشق لجمالها واستخدام الأسلوب الذي يناسب الذات والطبيعة في آن واحد. فإن الواقعية تعتمد على العلم بالحقيقة"[3].

10-الخصائص الفنية في القصّة القصيرة

تعتبر خصائص القصّة العربية القصيرة من أهم الخصائص المتأثرة بالغرب في غياب مرجعية فنية تأسس لها ما عدا ما عرفه العرب القدامى كألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة وغيرها من خلال الشكل

[1]- محمد أحمد الربيع: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص98- 99.

[2]- ينظر: حلمي بدير: الأدب المقارن بحوث ودراسات، المرجع السابق، ص12.

[3]- المرجع نفسه، ص13.

والموضوعات وطريقة التناول وبناء على هذا الطرح يبدو أنّ "القصّة القصيرة بصورتها الفنية في الأدب الحديث قد أخذت عن أدب الغرب، ولم تنحدر من التراث أو تتطور عن عربي مشابه"[1].

وبذلك فإنّ أغلب الكتّاب المصريين كمحمّد تيمور وعيسى وشحاتة عبيد ومحمود تيمور، قد كانوا من ذوي الثقافة الأدبية الأوروبية، كما أنهم كانوا على صلة قوية بالأدب القصصي الفرنسي استلهم متجها لهم مثل موباسان، وبهذا كانت الواقعية التي اشتهر بها الفرنسيون مثل بلزاك وزولا، هي أول اتجاهات سار عليها هؤلاء الرواد الأوائل[2].

إنّ "بعض هؤلاء الرواد الأوائل ورفاقهم التالين كانوا على صلة بالأدب الانجليزي. ثم الأدب الروسي عن طريق المترجمات، بل ربما كان تأثرهم بأدب كاتب مثل تشيكوف الروسي أعظم بكثير من تأثرهم بالقصاصين الإنجليز أو الأمركيين، وذلك لاتجاه تشيكوف إلى اللون المحلي الواضح، الذي كانت له دعوة حارة في الأدب المصري الحديث في تلك السنوات. ويعتبر محمود طاهر لاشين من أبرز كتاب القصّة الرواد، الذين اتضح في نتائجهم تأثر تشيكوف"[3].

وعليه فقد "أكد هذه الحقائق بعض ما سطرت أقلام هذا الجيل الرائد، فيما كتبوا عن أنفسهم، مثل محمود تيمور الذي صرح بتأثره بموباسان، يقول فيه: وامتدح لي شقيقي غير مرة موباسان الكاتب الأقصوصي الفرنسي، فبدأت أطالعه، وما كدت أقرأ له حتى فتنت به، وتابعت قراءاتي إياه في شغف عظيم. واتسعت مطالعاتي فيما بعد في القصص الأوروبي وتشعبت، ولكني حتى اليوم ما زلت محتفظا لموباسان بالمكان الأول في نفسي، فهو عندي زعيم الأقصوصة الأكبر"[4].

بينما يقول في مقدمة الشيخ جمعة: "لم ترض فئة من القراء عن بعض أقاصيص لي اتبعت في كتابتها المذهب الواقعي... فواجبنا أن نفسح الطريق لهذا المذهب وما أحسن ما قاله الكاتب الفرنسي الشهير إميل زولا حينما عاب عليه بعضهم شدة تمسكه في كتابته بالمذهب الواقعي حيث قال: نظفوا نفوسكم فأنظف قلمي"[5].

---

[1]- أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، المرجع السابق، ص33- 34.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص34.

[3]- المرجع نفسه ، ص34.

[4]- المرجع نفسه، ص35.

[5]- المرجع نفسه، ص35.

وبهذا نستخلص أنّ مفهوم القصّة القصيرة كان له صعوبة كبيرة في إبراز كيانها الخاص كفن قائم بذاته، وذلك من خلال تتبع مختلف أنواعها القصّصية، فعدت من أصعب الأشكال الأدبية في تحديد الخصائص الأساسية لها التي أبدعها كبّار الكتّاب وبذلك أرادوا التأكيد عليها ووضع مجموعة من المبادئ شكّل خصائص بنائية لها.

إنّ افتقاد أي قصّة لأحد من هذه الخصائص قد يحول من اعتبارها كقصّة، وينظر لها كشيء آخر، والخصائص كما سنوضح غير العناصر التي هي الأجزاء التي تتكون منها القصّة، من شخصيات وأحداث وبناء ولغة...الخ، على أنّ جميع هذه العناصر لابد أن تشترك في تشكيل الخصائص المميزة لها، وعجز أي عنصر عن الإسهام في رسم ملامح القصّة الفنيّة سوف يقلل قطعاً من نجاحها وأثرها، وقد يبالغ البعض في تعداد الخصائص الأساسية للقصّة القصيرة، لكنّنا لا نحتسب إلا ثلاثة خصائص فقط وهي:

10-1-الوحدة:

تعد الوحدة أساساً جوهرياً من أسس بناء القصّة القصيرة فنيا، فالقصّة القصيرة يجب أن تشمل فكرة واحدة تعالج حتى نهايتها المنطقية بهدف واحد، وطريقة واحدة. وهذا المبدأ هو الذي يميز كل قصّة قصيرة جيدة عن غيرها، إذ إن طبيعة القصّة القصيرة لا تسمح بعناصر مختلفة تدخل في نسيجها[1].

كما أن مبدأ الوحدة يعني الواحدية، أي أنّ كل شيء فيها يكاد يكون واحدًا، فهي تشمل على فكرة واحدة تتضمن حدثا واحدا، وشخصية رئيسية واحدة، ولها هدف واحد، ونخلص إلى نهاية منطقية واحدة، وتستخدم في الأغلب تقنية واحدة، وتخلق لدى المتلقي أثرا أو انطباعا واحدا، وسيكتبها الكاتب على الورق في طرحة واحدة، ويطالعها القارئ في جلسة واحدة، وهذا يعني أنّ الكاتب عليه أن يتوجه نيرانه الإبداعية صوب هدف واحد، وألا يزج بأي فكرة مغايرة لفكرته أو عبارة شعرية أعجبته ولا يسمح بذلك سواء بوعي أو بدون وعي، وبذلك تعد القصّة القصيرة من

[1]- ينظر: عبد العاطي شلبي: فن النثر الحديث (تحليل مقالات وقصص قصيرة)، المكتب الجامعي الحديث، ج1،الإسكندرية، ط1، 2004، ص117.

أهم خصائص على الإطلاق وقد اهتدى إليها الكتّاب مبكرين، وألح عليها "أدجارآلان بو"، والتزمها بحذافيرها "تشيخوف" و"موباسان"[1].

وعليه فإن "معالجة لحظة من الزمن في حياة الفرد منفصلة عما قبلها وما بعدها، لا يتحقق لها الأثر الكلي الشامل إلا إذا توفرت فيها هذه الوحدة التي اعتبرها (آلان بو) الخاصية الأساسية في كتابه القصّة القصيرة"[2]، وبهذا ينبغي القول أنّ القصّة القصيرة يجب أن تتوفر فيها وحدة الفعل والزمان والمكان، وهذه الوحدة هي التي تكون ما يعبر عنه (بالأثر الكلي) أو (وحدة الإنطباع)[3].

9-2-التكثيف:

ما دامت القصّة القصيرة هي الفن الأدبي الشديد التكثيف والتركيز والموضوعية فإنّها تعالج موضوعا واحدا، أو فكرة واحدة، أو موقفا محددا، أو جزئية من جزئيات حياة شخصية ما، ويتلقى القارئ أثرها ككل وفي الحال وبسرعة أيضا، فإنّ عنصر التركيز يلزم أن يكون مقوّما من مقومات الإيجابية الخاصّة بها[4].

ولاشك أنّ القصّة القصيرة بحكم أنها قصيرة، فإنّها تحتاج إلى ضغط في التغيير وحذف الزوائد لأن اللفظة لها قيمتها وإن أي كلمة زائدة تؤثر في بناء القصّة[5].

ومن خلال هذا فإن عنصر التكثيف مطلوب لتحقيق أعلى قدر لنجاح القصّة القصيرة[6].

9-3-الدراما:

يقصّد بالدراما في القصّة القصيرة خلق الإحساس بالحيوية والديناميكية والحرارة، حتى لو لم يكن هناك صراع خارجي، ولم تكن هناك غير شخصية واحدة[7].

ومن خلال ما سلف يمكن القول أنّه إذ لم يحظ كتّاب القصّة باهتمام القرّاء والكتّاب فذلك راجع لعدم وجود تشويق ودراما في القصّة، إذ يجب أن تثير القصّة في القارئ منذ بدايتها ومعرفة ما يحدث فيها اللهفة، وأن يتشوق القارئ لقراءة السطور الموالية لاكتشاف جديد هذا العالم القصصي،

---

[1]- ينظر: فؤاد قنديل:فن كتابة القصّة، المرجع السابق، ص56-57.

[2]- عبد الله الركيبي: القصّة الجزائرية المعاصرة، المرجع السابق، ص129.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص129.

[4]- ينظر: عبد العاطي شلبي: المرجع السابق، ص117-118.

[5]- ينظر: عبد الله الركيبي: القصّة الجزائرية المعاصرة، المرجع السابق، ص130.

[6]- ينظر: فؤاد قنديل: فن كتابة القصّة، المرجع السابق ، ص57.

[7]- ينظر: المرجع نفسه، ص59.

ولعل أساليب التشويق التي يستعملها الكاتب هي التي تحقق للقارئ المتعة الفنيّة ويحس القاص بالرضا في عمله، ومن هنا لا يقصد بالتشويق مجرد التسلية والإثارة المفتعلة فقط، وبهذا يمكن القول أنّه لا يوجد أي قصّة جيدة بدون دراما، ولا يوجد كاتب قصصي في كتابة القصّة لا يوجد له إحساس درامي.

ومما يمكن استخلاصه أن النشأة الأولى للقصّة القصيرة ظهرت في الغرب عند مجموعة من الكتّاب نذكر منهم: "أدجار آلان بو" في الأدب الأمريكي، و"جي دي موباسان" في الأدب الفرنسي، و"أنطوان تشيخوف" في الأدب الروسي. ثم انتقلت إلى الوطن العربي بفضل عدّة عوامل تاريخية كوصول حملة نابليون بونابرت وانتشار الطباعة والصحافة وذيوع الترجمة. أما بداياتها الأولى كانت في مصر عند مجموعة من الكتّاب منهم "المويلحي" و"حافظ إبراهيم" "ورفاعة الطهطاوي" و"محمود طاهر لاشين" و"ميخائيل نعيمة" و"جبران خليل جبران".

ويبنى الحدث القصصي في القصّة القصيرة على التمهيد، والسياق، والذروة، ثم الحل وهذه الأسس هي التي تؤدي إلى نجاح القصّة. كما تتميز بعدّة خصائص فنية أهمها: الوحدة والتكثيف والدراما وعند غياب أي خاصية من هذه الخصائص قد يغير مجراها كقصّة.

وقد اختلفت اتجاهاتها باختلاف آلياتها في تحليل النصوص من خلال الظروف الاجتماعية التي تسود كل مرحلة ولكننا اعتمدنا على ثلاثة اتجاهات مهمة فقط وهي: الكلاسيكية والرومانسية والواقعية.

الفصل الثالث

الخصوصيات الفنّية والشكلية في قصّص "محمود تيمور" و"جي دي موباسان"

1-عناصر القصّة القصيرة

2-عالما موباسان وتيمور القصصيان دراسة مقارنة في الرؤيا والأدوات

2-1- Clair de lune / كان في غابر الزمان

2-1-1- ملخص الأقصوصتين

2-1-2- على مستوى العنوان

2-1-3- الشخصيات على مستوى البناء الفني: الجانب النفسي/ الجانب الفيزيولوجي

2-1-4- المكان وفتنة الوصف

2-1-5- وطأة الزمن

2-1-6- البناء القصّصي: الحدث

2-1-7- التيمات المشتركة بين الأقصوصتين (ثنائية تيمتي المقدس (الألوهية) والمدنس (الحب))

2-2- أقصوصة Sauvée / مكتوب على الجبين

2-2-1- ملخص الأقصوصتين

2-2-2- دلالة العنوان

2-2-3- الشخصيات: أنواع الشخصية: الشخصية الرئيسية: الجانب السيكولوجي

2-2-4- تمصير المكان

2-2-5- القرينة الزمنية

2-2-6- البناء القصّصي

2-2-7- التيمات المشتركة بين الأقصوصتين: ثنائية تيمتي الغواية والخيانة / تيمة المكيدة .

1-عناصر القصّة القصيرة:

تمثل القصّة القصيرة في المتعارف عليه حدثًا صغيرًا يدور في زمن محدّد ومكان ضيق وأشخاص معدودة، وهذا الحدث لابد أن يكون متكاملاً له بداية ووسط ونهاية، يرتبط بعضها ببعض تقوم بينها علاقة عضويّة، وهي أكثر الأنواع الأدبيّة رواجًا وشيوعًا، فهي تقوم على خصائص فنيّة تمتزج فيما بينها لتصنع مشهدا فنيّاً يُضاف كقيمة أدبيّة لتصنع مكانتها ضمن الفن الحكائي القصّصي.

تنهض القصّة القصيرة في تشكيلها لعوالمها المتخيلة على صنعة أقرتها تجارب قصّصية تعاقبت عليها الأقلام وتمحصتها النقود لتجعل منها قوالب يفرغ فيها القاص مادة إبداعه وفق عناصر مشكلة اللّبنة الأساسية للعنصر القصّصي وكل عنصر منها يؤدي وظيفة فنيّة عضويّة ليشكّل بها وحدة العمل الفنيّ القصّصي[1]، تسلك القصّة القصيرة طرقاً ومناهج شتى يتم التخطيط لها حسب طبيعة العمل وخصوصية التجربة القصّصية التي تملي على القاص اختبارات وبدائل فنية، وعناصر قصّصية تساهم "في تضافر وانسجام لتشكيله على أفضل صورة حسب موهبة وخبرة واجتهاد صاحب العمل"[2].

تتطلب الدّراسة لهذا المكون القصّصي أو ذاك فصل كل عنصر على حدّة لدواعي التحليل، ذلك أن القصّة كيان واحد لا يمكن عزل عنصر عن غيره "ولا تنفصل هذه العناصر بطبيعة الحال بعضها عن بعض إنّما يمكن عند الحديث عنها مفردة تحليل كل واحد على حدّة وتتفاوت أهمية كل عنصر منها طبيعة القصّة ولونها الفنيّ"[3].

1-1-الحدث:

يعتبر الحدّث من أهم العناصر الفنية المشكلة لبنية القصّة القصيرة باعتبارها المادة التي تغذي أشكال الصراع يحتلقها المؤلف من محض خياله أو مما وقع على ذلك المؤلف في الحياة، وهو العنصر الأساسي فيها، إذ يعتمد عليه في تنميّة المواقف وتحريك الشخصيّات، ثم يبدأ في تنسيق وعرض هذه الأحدّاث عرضًا يصور الغاية المحدّدة منها بحيث تبدأ بزمن ما وتنتهي في زمن آخر محدّد، وعليه شكّل الحدث "اقتران فعل بزمن، وهو لازم في القصّة لأنّها تقوم إلا به، ويستطيع القاصّ إذا أراد أن يكتفي

---

[1]- ينظر: محمد أحمد ربيع - سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر ناشرون وموزعون، ط2، عمان الأردن، 2006- 1426هـ، ص59.

[2]- فؤاد قنديل: فنّ كتابة القصّة، منتدى سور الأزبكية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002 ص84.

[3]- محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة أصولها اتجاهاتها أعلامها، منشأ المعارف، الإسكندرية، ص6.

بعرض الحدث نفسه دون مقدّماته أو نتائجه كما في القصّة القصيرة، أو يعرض هذا الحدث متطورًا مفصلاً مثلا في القصّة الطويلة أو الروايّة"[1].

تجمع أغلب التحديدات الممحضة لعنصر الحدث في القصّة، والقصّة القصيرة، أو في أجناس السرد الأخرى الرسمية والشعبية على أنه يتعلق أساسا بـ " فعل الشخصيّة وحركتها داخل القصّة وهو يرتبط بوشائج قويّة مع بقية الأدوات الفنيّة الأخرى ولا سيما الشخصية، وهو مصدر يختلف فعله في رسم حروفه عن مصدره، أمّا في داخل العمل القصّصي لا يطابق الحدث في واقع الحياة، صحيح أنه يشبهه في خطوطه العامة ولكن عنصر الخيال يدخل طرفًا مهمًا في عملية الخلق الفنيّ والحدث يدل على حصول فعل في جذره الأوروبي"[2].

وتأسيسا على ذلك يتبيّن أنّ الحدث مرتبط "بمحورين أحدهما زمان حصول الفعل أو لنقل السقف الزماني للحدث الآخر الأرضية المكانية التي لا يمكن لحدث أن يتحقق إلا على مهادها، والعنصران كلاهما لا ينفصلان عن الحدث بأي شكل من الأشكال"[3].

لقد تمخضت ملامح الحدث القصّصي على يد الكاتب الفرنسي "**موباسان**" بتأثير من الاتّجاه الواقعي الجديد والذي يرى أنّ الحياة تتشكّل من لحظات منفصلة ومن هنا كانت القصّة عنده تصور حدثًا واحدًا وفي زمن واحد لا ينفصل فيما قبله، أو فيما بعده ومنذ دعوة "**موباسان**" سار كل الكتّاب على نهجه ويعدّ ركن الحدث أساسيًا مميزًا للقصّة وعلى المستوى الفني لا ينبغي تجاوزه ومن أشهر كتّاب القصّة الذين تنصح في كتاباتهم هذه الخاصية "أنطوان تشيخوف" و"توشتي براندلوا"، لذا عدّ الحدث القصّصي من أهم العناصر التي يجب توفيرها في القصّة زيادة في عنصر التشويق لإثارة المتلقي وشدّه من بداية العمل القصّصي إلى نهايته وبه تسري في القصّة روح نابضة بالحياة والعاطفة[4].

---

[1]- محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة أصولها اتجاهاتها أعلامها، المرجع السابق، ص11

[2]- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصّطلح السّردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجيستر، إشراف: قيس حمزة فالح الخفاجي، جامعة بابل، 1423- 2003، ص5.

[3]- المرجع نفسه، ص7.

[4]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنيّة الفنيّة الجزائرية المعاصرة 1947- 1985، من منشورات إتحاد كتاب العرب، 1998، ص22.

1-1-1-مقومات الحدث وعناصره:

1-1-1-1-المعنى:

يعتبر المعنى جزءًا لا ينفصل عن الحدث فهو العنصر الأساسي في القصّة القصيرة إلا أنّ بعض البّاحثين يعدونه أساس القصّة، بفضل وجد مؤشرات تعمل على خدمة المعنى في بداية القصّة إلى نهايتها كالحوادث والشخصيّات، وإذا تعذرت أعتبر فيها المعنى دخيلاً على الحدث وكانت القصّة بالتالي مهلهلة هزيلة، وبذلك فا "القصّة الفنيّة تكتمل بالمعنى الجيد الذي يخدم الإنسان ويطوره"[1].

1-1-1-2-الحبكة:

تعتبر الحبكة مجموعة من الأحداث في القصّة تكون مرتبطة بعضها ببعض، تؤدي إلى نتيجة إمّا عن طريق الصراع بين الشخصيّات وإمّا بتأثير الأحداث الخارجية، حيث تكون وظيفتها إثارة الدهشة لدى القرّاء، فإنّ "حبكة القصّة هي سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية، وهي لا تفصل عن الشخصيّات إلا فصلاً صناعيًّا موقتًا، وذلك لتسهيل الدّراسة، فالقاصّ علينا شخصيّاته دائما، وهي متفاعلة مع الحوادث، متأثرة بها ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه، وعندما تتقدّم إلى الحديث عن حبكة القصّة، يجب أن ننظر أوّلا إلى المواد الأوّلية التي تستمد منها، وإلى قيمة هذه المواد، عندما تعارض بالحياة نفسها"[2].

وبذلك تكون "الحبكة هي المجرى العام الذي تجري فيه القصّة وتتسلسل بأحداثها على هيئة متّنامية متّسارعة، ويتم هذا بتظافر كل عناصر القصّة جميعًا"[3]، حيث أنّ مبدأ السببية* في القصّة يجب أن يكون مرتبطًا، على عكس بعض النّقاد الذين يعتمدون على عناصر أخرى في رسم الأحداث المفاجئة كإدخال عامل الصدفة والحبكة نوعان إمّا عن طريق اعتمادها على تسلسل الأحداث وإمّا على الشخصيّات[4].

---

[1]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنيّة الفنيّة الجزائرية المعاصرة 1947- 1985، المرجع السابق، ص24.

[2]- محمد يوسف نجم: فن القصّة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955 ص59.

[3]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنيّة الفنيّة الجزائرية المعاصرة 1947- 1985، المرجع السابق، ص25.

*- **مبدأ السببية**: إن معنى هذه العبارة عند أرسطو "ما ينبغي أن يكون" حسب قانون الضرورة والاحتمال في ترتيب الأفعال. للدكتور محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1968، ص41.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص25.

1-2-الخبر القصصي:

يعد الخبر القصّصي في القصّة نقل المعنى وله وسائل كثيرة حيث بدأت في التطوّر منذ طفولة الإنسان الأولى، إلى أن بلغت أفاقًا واسعة بواسطة وسائل الاتّصال الحديثة؛ ومن هذا المنطلق نستطيع القول أنّ الأخبار التي نسمعها يوميًا أو نقرؤها ليست أخبارًا فنيّة حيث أنّ الخبر الفنيّ القصّصي له عدّة شروط يكون له أثر كليًا ولتحقيق هذا الأثر لابد من تصوير حدثًا متّناميا من خلال المقدّمة والعقدة والخاتمة[1]، فمن شروطه نذكر:"

- أن يكون ذا أثر وانطباع كلّي.
- أن تتصل تفاصيله، وأجزاؤه وتتماسك تماسكًا عضويًا، فنيًّا لتوافر الوحدة الفنيّة في العمل القصّصي.
- أن يكون ذا بداية ووسط ونهاية أو لحظة التنوير"[2].

1-2-1-البداية:

تعتبر البداية في القصّة القصيرة عملية بالغة الأهمية لأنّها تحدّد منذ بدء الحركة في القصّة، حيث تعدّ "أحد الفنّون الرّفيعة ويجب أن نتعامل معها جميعا على هذا الأساس، وتبدأ مهمة الكاتب لخدمة هذا الفنّ الرفيع مع أوّل كلمة يخطها في قصّته"[3]، لأنّها هي التي تبيّن المرحلة التي يتوقف عليها الكاتب وتحدّد نجاح القصّة أو فشلها.

لا تتوقف البداية عند مستوى أو مؤشر نجاح القصّة أو فشلها، وإنما تعني للكاتب أكثر من ذلك أنّ "من جماليات القصّة أن تكون البداية ساخنة ومشوقة وذات نبض سريع نسبيًّا، وليس ذلك إلا تعبيرًا عن روح العصر وظروف الإنسان الذي يعيش هذا العصر الذي يبدو كما لو يسقط من فوق قمة عالية متدحرجًا فوق رأسه، وكل شيء حوله يلهث"[4].

---

[1]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنيّة الفنيّة الجزائرية المعاصرة 1947- 1985، المرجع السابق، ص25.

[2]- المرجع نفسه، ص26.

[3]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصّة، المرجع السابق، ص240.

[4]- المرجع نفسه، ص241.

1-2-2-العقدة:

يذهب معظم الدّارسين إلى أنّ العقدة لم تعدّ من العناصر المهمة في القصّة لكنها لا تزال أداة قويّة لتشكيل لحظة تأزم داخل النصّ يتابعونها القرّاء بشوق وتحمس لبلوغ النّهاية التي توصل إليها وذلك من أجل تحقيق لذّة جمالية، وهو مطلب فني يراه عبد الله خليفة الركيبي في العقدة كونها "تشابكا لحدث وتتابعه حتى يبلغ الذروة، أمّا يوسف الشاروني فيرى إنها تتابع زمني، يربط بينه معنى السببية"[1].

1-2-3-النّهاية:

تعدّ النّهاية العنصر الأخير في القصّة وهي الوصول إلى نهاية جميلة تؤشر لحالة من الاستقرار حيث "تحتل موقفًا حاسمًا بسبب الضوء الذي تسلطه (أو الذي يمكن أن تسلطه)، على معاني الأحداث التي تؤدي إليها"[2].

ولأهميتها صارت أشبه بالحن الختامي، بل إن نسيج القصّة يرتبط ارتباطًا عضويًا ببدايتها لأنّها تعدّ جزءًا أساسيًا فيها، حيث تقوم بوظيفة القوة الممغنطة وبذلك يعتبر "تطور الحدث ضروري في دفع مجراها إلى هذه النّهاية التي تحدّد معنى الحدث، وتكشف عن دوافعه وحوافزه. ولأنّها تكون مجمعًا للحدث القصّصي يتحدّد من خلاله المعنى الذي أراد الكاتب أن يعبر عنه"[3].

ولا يستقيم الحديث عن النّهاية في القصّة، باعتباره ختماً لأحداثها فقط وإنّما في "التنوير النهائي للعمل القصّصي الواحد المتماسك، ومن خلالها يقع الكشف النّهائي عند أدوار الشخصيّات، ويطلب إلى الكاتب الابتعاد عن النّهايات المفاجئة، أو النّهايات المقحمة غير المقنعة، أو التي تشبه جسمًا غريبًا ألصق بالعمل القصّصي لأنّ الإقناع يعدّ من العناصر الأساسية في أي عامل فنيّ"، والنّهاية الجيّدة للقصّة يجب أن تتوفر فيها جميع العناصر كالبداية وحدث وشخصيّات والبيئة حيث تعدّ "كالبحيرة التي تتجمع فيها مياه الوديان والجداول والشعاب"[4].

---

[1]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق ص27.

[2]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص58.

[3]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق، ص28.

[4]- المرجع نفسه، ص28.

1-3-النسيج القصصي:

1-3-1-بنية السرد:

يعد السرد عرضاً للأحداث التي تقوم بها شخصيّات القصّة يستعرضها الكاتب بلّغته الخاصّة التي تناسب عمله الفنيّ، وهو في نظر "جوزيف ميشال شريم": "كناية عن مجموع الكلام الذي يؤلف نصّا يتيح للكاتب أن يتصل بالقارئ"[1]، بمعنى أنّ كل كلام يتكلم عنه الكاتب لابد أن يصل إلى القرّاء من أجل نجاح قصّته.

بينما "حميد لحمداني" يرى أنّ القصّة "يمكن أنّ تحكى بطرق متعدّدة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[2].

وبذلك فلسرد طريقتان غير مباشرة ومباشرة فالأولى "يتم بلسان بطل من أبطالها ويستخدم عندئذ ضمير المتكلم، ويعتمد فيها على تصوير الشخصيّات التي يتحدث عنها من خلال وجهة نظره الخاصّة، فيحللها تحليلاً نفسيًّا متقمصًا شخصيّة البطل، وبذلك يطلق على هذه الطريقة (الترجمة الذاتية) ويكثر هذا الأسلوب في قصّص محمود تيمور وميخائيل نعيمة"[3]. بمعنى أن الكاتب فيها يقوم بالكتابة على لسان أحد الشخصيّات في القصّة.

يقص الكاتب في الطريقة المباشرة على "الأحداث ويحلل الشخصيّات تحليلاً عميقًا فيعرض لتصرفاتها ويصف بالدّقة إحساساتها وعواطفها، وينفذ إلى أعماق تفكيرها ويكشف عن صراعها ويعدّ محمود تيمور من أكثر الكتّاب استخدامًا لهذه الطريقة"[4]، بمعنى أنّ الكاتب فيها يتخذ لنفسه موقفًا خارج أحداث القصّة.

---

[1]- آسيا قرين: تقنّيات السّرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" دراسة بنيويّة تطبيقية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط2015، ص24.

[2]- حميد لحمداني: بنية النصّ السّردي –من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991، ص45.

[3]- محمد أحمد ربيع - سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص68.

[4]- المرجع نفسه، ص69.

يعتبر السرد أحد الأركان الأساسية للنّسيج القصّصي، حيث يقوم بالربط بين أجزاء القصّة وتتابعها، تتابعًا فنيًّا متينًا، سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال[1].

1-3-2-الوصف:

يعدّ الوصف تشخيص الأعمال والأحداث والشخصيّات، انطلاقا من "تصوير العالم الخارجي أو العالم الداخلي من خلال الألفاظ والعبارات، وتقوم فيه التّشابيه والاستعارات مقام الألوان لدى الرسام، والنغم لدى الموسيقى"[2].

تترسخ وظائف الوصف في العمل بحسب المقاصد التي يسندها الكاتب للوصف وعادة ما تستقر وظيفته في "خلق البيئة التي تجري أحداث القصّة فيها وتكوين نسيجها، ولا يحق للقاصّ أن يتخذ من الوصف مادة للزينة وإنّما يوظفه في تأدية دور ما في بناء الحدث، ومن المتفق عليه أنّ على الكاتب أن يقدم الأشياء الموصوفة، ليس كما يراها هو، بل كما تراها شخصياته"[3].

لا تتحقق للوصف الوظيفة الفنية بعيدا عن الوظائف النصية الأخرى، إلا إذا نظر إليه على قدم المساواة مع باقي العناصر الفنية، بالإضافة إلى توفر بعض الشروط الفنية كأن تكون لّغته قريبة من لّغة الشخصيّة، لأنّ الشخصيّة هي التي ترى الشيء وتصفه وتتأثر به[4].

1-3-3-الحوار:

يعتبر الحوار عرضاً دراماتيكياً في طبيعته بين شخصين أو أكثر في حدث ما لا شأن للقاصّ في مجراه ولا في كلماته لأنّه لّغة الشخصيّة ذاتها، وبذلك يحرك أحداث القصّة ووقائعها، حيث يقدم كلام الشخصيّات كما هو مفترض أن يكون بدون لاحقات استفهامية[5]، "ويعتمد أساسًا على ظهور

[1]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق، ص29.

[2]- المرجع نفسه، ص30.

[3]- المرجع نفسه، ص30.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص30.

[5]- ينظر: جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم السرديات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003، ص59.

أصوات أو صوتين على أقل تقدير، لأشخاص مختلفين، وهذا ما يجعل الكلام، ينسجم بطريقة تثير الاهتمام والإعجاب"[1].

ومنه فالحوار يعتبر رسم صورة مثلى للشخصيّة القصّصية في مختلف ظروفها الفكرية والنفسية والاجتماعية وبهذا يعدّ "تعبيرا فكريا وفنيّا معًا، وأداة من أدوات التعبير، يلجأ إليها الأديب، للتعبير عن فكرته، بطريقة مثيرة، ففن الحوار، هو صورة طبق الأصل، لفن المنافرة والمفاخرة"[2].

شكل الحوار وسيلة تبادل الكلام بين الشخصيّات في القصّة، وظيفته إعطاء روح حيوية في الشخصيّة، وبذلك فهو"جزء هام من الأسلوب التعبيري في القصّة، وهو صّفة من الصّفات العقلية، التي لا تنفصل عن الشخصيّة بوجه من الوجوه، ولهذا كان من أهم الوسائل التي يعتمد عليها الكاتب في رسم الشخصيّات"[3]، بمعنى أنّ المؤلف يختفي خلف الشخصيّات ويتركها تتحرك وتعبر عن نفسها بالتحدث والحوار بينهما ولا دخل للمؤلف فيها، أمّا من شروطه الفنيّة هي التكثيف والإيجاز والسرعة في التعبير عما في ذهن الشخصية من أفكار حيوية، بينما طول الحوار فإنّه يضر بالبناء الفنيّ للقصّة القصيرة[4].

1-4-الشخصية

ارتبط مصّطلح الشخصيّة بقضايا السرد القصّصي ومقارباته المنهجية التي اشتغل عليها تحليل النقاد والبّاحثين وقد جدّ الكثير منهم في الوصول إلى تعريف محدّد لها. ولذلك تعدّدت مفاهيمها، حيث تعتبر من العناصر الهامة في القصّة وهي بمثابة النقطة الأساسية التي يرتكز عليها السرد، فلا يمكن تصور قصّة بدون أفعال، ولا وجود لهذه الأفعال بدون شخصيّات فهي عنصرا محوريا في كل سرد.[5]

يتحدد أصل المفهوم "من الناحية الاصّطلاحية personality في الاتينية من persona، ومعناها القناع أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه من أجل التنكر وعدم معرفته من قبل

[1]- محمد عبيد الحمزاوي: فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث دراسة مقارنة، ص3.

[2]- المرجع نفسه، ص3.

[3]- محمد يوسف نجم: فن القصّة، المرجع السابق، ص112.

[4]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق، ص30.

[5]- ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431- 2010، ص39.

الآخرين ولكي يمثل دوره المطلوب في المسرحية فيما بعد، أمّا الشخصيّة عند علماء النفس "جملة الصّفات الجسمية والعقلية والمزاجية والخلقية التي تميّز الشخص عن غيره، تميزًا واضحًا"[1].

تتعدّد الشخصيّات في القصّة، وغالبا ما تكون في الإنسان، وقد تكون من الحيوان وذلك حين تكون رمزًا تختفي وراءه شخصيّة، إنسانية من مثل ما نجده في قصّص كليلة ودمنة وقصّص الحيوان عند أحمد شوقي وقصّص الشاعر الفرنسي لافونتين والشخصيّة في القصّة رئيسية وثانوية"[2].

والشخصيّة طبقا لأرسطو هي إلى جانب الفكر dianoia، إحدى خاصيتين يمتلكها الفاعل agent (البطل pratton)، أمّا باعتبارها مصّطلحا سرديًا فإن مفهومها خضع لتغيّرات عديدة منذ عهد أرسطو، فتعدّ " ثانوية بالنسبة إلى باقي عناصر العمل التخيّلي، وتكون خاضعة تمامًا لمفهوم الحدث، وقد انتقل هذا التصور إلى التنظير الكلاسيكي الذي لم يعد يرى في الشخصيّة سوى اسم البطل أو وصفه"[3].

إنّ الشخصية (الأخلاق ethos) هي العنصر الذي يمكن على أساسه القول بأن الفاعلين agents يمثلون نمطًا أو نموذجًا ما. إنّها عنصر ثانوي، يتألف من سمّات النمط (النموذج) المضافة للفاعل والتي تمكننا من تحديد خصائصه"[4].

ففي معاجمنا العربية يترجم مصّطلح " character" ب: "الشخصية" وهي "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذي تدور حولهم أحداث القصّة "[5]، ولا يمكن الفصل بينهما وبين الحدث، لأن الشخصيّة هي التي تقوم بهذه الأحداث[6].

يؤكد كثير من البّاحثين على هذه الصّلة إذ يقول رشاد رشدي:"من الخطأ الفصل أو التّفرقة بين الشخصيّة وبين الحدث، لأنّ الحدث هو الشخصيّة، وهي تعمل، أو هو الفاعل وهو يفعل"[7].

---

[1]- علي عبد الرحمان فتاح: تقنّيات بناء الشخصيّة في رواية (ثرثرة فوق النيل)، مجلة كلية الآداب، العدد 102، جامعة صلاح الدين، ص46.

[2]- محمد أحمد ربيع – سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص61.

[3]- صلاح أحمد الدوش: الشخصيّة القصّصية بين الماهية وتقنّيات الإبداع، مجلة علمية محكمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، أماراباك، المجلد 7، العدد 20، 2016، ص123.

[4]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، المرجع السابق، ص30.

[5]- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص117.

[6]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق، ص31.

[7]- المرجع نفسه، ص31.

تتقمّص الشخصية أدواراً تساعد الكاتب على بناء فضاء قصّته باعتبارها المحور الذي تتحرك في فلكه كل العناصر وتتخذ إثر ذلك تشخيصا فنيا وفق ثلاثة أبعاد مشروطة هي:"البعد الجسمي، فيرسم أوصاف الشخصيّة من الخارج طولاً أو قصرًا بداية أو نحافة، كما يصف لون البشرة وملامح الوجه، وما إلى ذلك من خصائص خلقية مميّزة، أمّا البعد الاجتماعي، فيصورها من حيث ثقافتها وعقيدتها وهوايتها وبيئتها، والمجتمع الخارجي المحيط بها، أمّا البعد النفسي الذي قد يكون حصيلة البعدين السالفين، ويعني الكاتب فيه بتصوير عواطف الشخصيّة وطباعها وطريقة تفكيرها وتصرفاتها"[1].

1-4-1-أنواع الشخصية:

تعتبر الشخصيّة عنصراً مهماً في كل عمل فهي التي تشكّل بتفاعلها ملامح العمل وتتكّون بها أحداثه لذا على الكاتب أن ينتقي شخوصه بحكمة ومن هذه الشخصيّات نذكر:

1-4-1-1-الشخصية الرئيسية:

تعدّ الشخصيّة الرئيسية مدار الأحداث، وهي صاحبة الدور الأكبر في صنع الأحداث والاندماج بها وتطويرها وبذلك "تبدو الشخصيّة الجوهرية محورًا تدور من حوله وتتبع من داخله أحداث القصّة وشخوصها، بل يبدو الكاتب القصّصي نفسه ملتحما بها بصورة توحد كليهما بغية عرض الفكرة القصّصية المستهدفة"[2].

تحتل الشخصيّة الرئيسية مكانة الشخصيّة الفنيّة التي يصطفيها الراوي لتمثل ما أراد تصويره والتعبير عنه من أفكار وأحاسيس حيث "تكون هذه الشخصيّة قوية ذات فاعلية كلما منحها القاصّ حرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينّما يختفي هو بعيدًا يراقب صراعها، وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه"[3].

1-4-1-2-الشخصية الثانوية أو المساعدة:

تأتي الشخصيّة الثانوية مساندة للشخصيّة الرئيسية فلا تظهر الشخصيّة الثانوية في كل قصّة إلا إذا كان لها غرض معيّن لبنية القصّة ولذلك يعدّ "يوسف نجم هذا النوع من الشخصيّات يضحي أداة

[1]- محمد أحمد ربيع - سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص62.

[2]- صلاح أحمد الدوش: الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع، المرجع السابق، ص127.

[3]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق، ص32.

مهمة في يد الكاتب ليستكمل بها أبعادًا في رؤيته الفنيّة، أو استبطانها من خلال مشاركتها لها في صنع الأحداث، وإبراز المواقف"[1].

ولكي تكون القصّة واضحة يجب أن تلعب الشخصيّة الثانوية دورًا هامًا على أنّها هي التي تقود القارئ في مجاهل العمل القصّصي لأنّها تعدّ ضوءًا كاشفًا على الشخصيّات الرئيسية[2].

ولأهميتها في العمل القصّصي فقد حظيت بعناية كبيرة من لدن كتّابها "محفوظ نجيب يعني بشخصيّاته الثانوية عناية عظيمة، ويقدّمها لنا جذابة مقبولة دائمًا، شأنه شأن دكنز، وقارئ قصّصه قد ينسى الكثير من الشخصيّات الكبيرة، ولكنه لن ينسى بحال شخصيّات، زبطة أستاذ الشحاذين، وحسنيه الفرانة"[3].

وبالرغم مما تقدمه هذه الشخصية من أدوار مساندة للشخصية الرئيسية ومرافقة لها في الكثير من الأحداث ومشاركتها " في نمو الحدث القصّصي، وبلورة معناه، والإسهام في تصوير الحدث، ويلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصيّة الرئيسية، رغم أنّها تقوم بأدوار مصيرية أحيانًا في حياة الشخصيّة الرئيسية"[4].

ومن هذا يمكن أن نقول أنّ الشخصيّة الثانوية تمثل العمود الفقري للعمل الفنيّ، وبذلك أداة فنيّة يبدعها القاصّ.

1-5-الأسلوب:

يعتبر أسلوب القصّة هو الصّياغة اللّفظية التي تختلف من كاتب لآخر، ويميل الأسلوب القصّصي للبساطة والسهولة والوضوح شريطة ألا يطغى التأنق اللفظي على الاهتمام بالعمل القصّصي، وهو الأسلوب الذي يستطيع به الكاتب أن يصّطنع الوسائل بين يديه لتحقيق هدفه الذي يرمي إليه، وهو السبيل الذي يعتمده الكاتب لنقل ما في نفسه من معانٍ في عبارات لّغوية، وهو المنوال الذي ينسج فيه الكاتب تراكيبه وتتضح سمّاته التي يتجلى طابعها على الأديب في منهجه.

---

[1]- صلاح أحمد الدوش: الشخصيّة القصّصية بين الماهية وتقنّيات الإبداع، المرجع السابق، ص128.

[2]- محمد يوسف نجم: فن القصّة، المرجع السابق، ص42.

[3]- صلاح أحمد الدوش: الشخصيّة القصّصية بين الماهية وتقنّيات الإبداع، المرجع السابق، ص128- 129.

[4]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنيّة في القصّة الجزائرية المعاصرة، المرجع السابق، ص32- 33.

وهو بتعبير أدق "الصورة التعبيرية التي يصوغ بها الكاتب قصّته متضمنة اللّغة والعبارات، والصور البيانية والحوار وما إليها من عناصر الصّياغة، وفي هذا الأسلوب تتجلى براعة القاصّ في العرض، وفي التأثير"[1].

يتعسّر التحديد اللّغوي والأدبي لكلمة الأسلوب، ويرجع ذلك لتعدّد تعاريفه نظرًا لاختلاف البيئات الثقافية، وخبرات الكتّاب والنّقاد وآرائهم في الإبداع وأساليبه فالأسلوب عند "خرابيشينكو" الروسي هو: "ذلك التمييز في كاتب أو مجموعة من الكتّاب" ويضم الأسلوب الفنيّ الاستيعاب العام للواقع الذي يتميز به الكاتب، وكذلك الطريقة الفنيّة التي يضعها الكاتب أمامه"[2].

وقد يتحول الأسلوب إلى دعامة فنية حين "يضيف إلى فكرة ما، الظروف الملائمة لإنتاج أثر من المفروض أن تحدثه هذه الفكرة"[3].

أما "فلوبير" يقول: "الأسلوب وحده طريقة مطلقة لرؤية الأشياء"[4]

ومنه يعتبر الأسلوب الطريقة التي يتم بها تصوير الحدث حيث أنّ الكاتب فيها يحتاج إلى عدّة وسائل تتعاون في التصوير والتعبير، وبهذا يعدّ "الطريقة المعالجة، ووسيلة التناول وفيه يكمن سر عبقرية القصّة وبراعة القاصّ وحساسيته وموهبته وثروته اللّغوية وثقافته وسيطرته على أدواته"[5].

وفي الأخير يمكن القول أنّ "الأسلوب يعدّ روح العمل الأدبي، ولذلك ينبغي على الأدباء أن يهتموا بتحسين أساليبهم الفنيّة، وأن يسعوا دومًا نحو الأسلوب الجيد الرصين"[6].

1-6-الوسط أو البيئة:

تعتبر البيئة الوسط الطبيعي الذي تجري فيه أحداث القصّة وما يؤثر فيها، حيث يعتبر عنصرها " ركنًا أساسيًا في القصّة، فهو الحيز الطبيعي الذي يقع الحدث فيه وتتحرك الشخصيّات في مجاله،

[1]- محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة أصولها اتجاهاتها أعلامها، المرجع السابق، ص32.

[2]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق، ص36.

[3]- منذر عياشي: الأسلوب ةحليل الخطاب، دار تيتوى للدراسات والنشر والتوزيع، مكتبة طريق العلم، ط1، 1436-2015، سوريا دمشق، ص31.

[4]- المرجع نفسه، ص31.

[5]- فؤاد قنديل: فنّ كتابة القصّة، المرجع السابق، ص280.

[6]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق، ص36.

ولذلك فإنّ صّفاته تختلف من نوع قصّصي لآخر، من حيث الاتساع والضيق، وذلك بحسب طاقة كل جنس وقدراته الفنيّة"[1].

فالبيئة هي مجموعة العوامل الثابتة التي تحيط بالفرد وتؤثر فيه،وتتفاعل بهم أسباب الحياة إذ يقومون بأعمال تتأثر بظروف هذا الوسط، فمن غير المعقول أن نتصور قصّة خارج الإطار الزماني والمكاني للحوادث لتعيش فيه، والمتمثلة في "البيئة المكانية أو البيئة الزمانية أو الجو العام المحيط بهما، كالمجتمع والقيم والعادات وما يتصّل بها من أجواء نفسية وعاطفية وإنسانية. "[2]. وبهذا فإنّ بيئة القصّة في حقيقتها الزمانية والمكانية هي كل ما يتصّل بوسطها الطبيعي، وبأخلاق الشخصيّات وشمائلهم وأساليبهم في الحياة.

ومن أهم خصائصها يجب أن تكون مركزة قدر الإمكان وتصوير حدثه ورسم شخصيّته، فكثرة الشخصيّات فيه ليست من صّفات القصّة القصيرة التي تعني أساسًا بتصوير اللّحظات المنفصلة التي تتكوّن الحياة منها[3]، وبذلك "تلعب البيئة دورها في تطور الأحداث والحبكة القصّصية، وفي حياة الأبطال وصراعهم مع القِوى المختلفة لهذه البيئة، أو الظروف التي تمليها عليهم، وتكون العنصر السائد عند الواقعيين"[4]، بمعنى أنّ قصّصها تتفاوت بتفاوت نظرة واهتمام الكاتب لها، وعليه يمكن القول أنّه مهما يكن فإن الكاتب لابد له أن يعي بالبيئة وعيًا.

1-6-1-فضاء المكان:

يقدم المكان ذو دور قوي في تكوين حياة الناس وترسيخ كيانهم وتثبيت هويتهم، وتحديد تصرفاتهم وإدراكهم للأشياء ولهذا تعدّدت تعريفاته واختلفت حيث نجد "غاستون باشلر" يعرّفه بقوله هو: "ما عيش فيه لا بشكل موضوعي، بل بكل ما للخيال من حيّز، وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم"[5].

---

[1]- شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق، ص38.

[2]- محمد أحمد ربيع - سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، المرجع السابق، ص63.

[3]- ينظر: شريبط أحمد شريبط: تطور البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة 1947-1985، المرجع السابق، ص38.

[4]- محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة أصولها واتجاهاتها أعلامها، المرجع السابق، ص7.

[5]- أحمد مولاي لكبير : العناصر المكانية والتأثيثات المشهدية في الرواية المغاربية "فضاء الصحراء أنموذجا"، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: أ-د- مصطفى منصوري، 2016- 2017، ص44.

كما أنّه يعتبر أيضا مكونًا أساسيًا يشكّل عنصرًا مهمًا في البناء وهو أيضا مجموعة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تنسجم وتترابط فيما بينها[1].

1-6-2-الزّمن:

يقتضي الحديث عن عنصر المكان الإشارة إلى فضاء الزمان؛ لأن كل واحد فيهما يكمل الآخر، فهما عنصران يتداخلان تداخلا مباشرا في أحداث وشخصيّات القصّة وبذلك يعتبر "الزّمن عنصرًا هامًا من العناصر التي تدخل في تحديد مفهوم القصّة القصيرة والتمييز بينها وبين أجناس أدبيّة أخرى تقع على حدودها أو تتوازى أو تتقابل معها"[2].

وبما أنّ الزّمن يكتسب عدّة معاني نفسية واجتماعية وعلمية وغيرها، فإنّه يمكن أن يأخذ شتى أبعاد في مختلف الفلسفات[3]، وهو "ضابط الفعل، وبه يتم وعلى نبضاته يسجّل الحدث وقائعه، ونحن وإن كنّا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزّمن إلا أنّنا نتبيّن أثر الزّمن عاملاً فعالاً في كثير من القصّص الطويلة"[4].

لا يستوي العمل القصّصي ولا يكتمل ملمحه إلا إذا توفرت كل العناصر المكونة له دون الفصل عن بعضها البعض، بحيث كل عنصر من هذه العناصر لا يمكن أن يصّاغ وحده، ومنه يعتبر "الزّمن tense مجموعة العلاقات الزّمنية- السرعة speed، الترتيب الزّمني order، المسافة distance، الخ- القائمة بين الموقف والأحداث المروية وسّردها، بين القصّة story والخطاب discourse، المروي narrated والسّرد narrating "[5].

---

[1]- ينظر: آسيا قرين، تقنيات السرد في رواية نجيب محفوظ، المرجع السابق، ص59.

[2]- أحمد درويش: تقنّيات الفنّ القصّصي عبر الراوي والحاكي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1998، ص294.

[3]- ينظر: أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2004، ص16.

[4]- محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة أصولها واتجاهاتها أعلامها، المرجع السابق، ص13- 14.

[5]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، المرجع السابق، ص198.

2-عالما "جي دي موباسان (Guy de Maupassant) ومحمود تيمور" القصصيان دراسة مقارنة في الرؤيا والأدوات:

ليس من المصادفة أن تحقق بعض الأعمال القصّصية إجماعاً حيال نقاط التشابك والتماثل بين أكثر الأعمال شهرة في عالم الإبداع القصّصي دون أن يكون هذا التشابك وليد التقاء وتلاقح أفكار وتبادل وجهات نظر واستدعاء لأدوات جديدة في عمل مغاير في لغته وأسلوبه، وعليه فقد تقتضي منا طبيعة البحث الكشف عن مواطن التشابه والتقارب بين علمين من أعلام القصّة "**موباسان Maupassant**" و"**تيمور**"، باعتبار أن لكل قاص عالمه القصّصي ونظرته للأشياء وطريقة بناء قصصه، وقد وقع الاختيار على إجراء مقارنة بين أربع قصّص مختلفة لقاصين مختلفين ثقافة وهوية لرصد مؤاشرات التأثير الغربي في القصّ العربي.

2-1-أقصّوصة [1]"Clair de lune" وأقصّوصة "كان في غابر الزمان"[2]

2-1-1-ملخص الأقصوصتين:

Clair de lune-1-1-1-2

يتلخص مضمون هذه الأقصوصة في الحديث عن القس "**الأب مارينيان**" الذي يكره النساء كرها شديدا لتمسكه بالدين لأنّهم في نظره رمزا لغواية الرجال. وهذا ما جعله يفكر بإدخال ابنة أخته راهبة خوفا من دخولها عالم الحب، لكن عند اكتشافه من طرف الخادمة بأنّها قد دخلت في مجال العشق، يشتد غضبه ويحاول الخروج للقبض عليها متلبسة في ليلة مقمرة وبذلك يكتشف جمال الطبيعة الخلاب الذي كان لم يشاهده من قبل وتبدأ تدخله العديد من التساؤلات عن سبب وجود هذه الليلة من أجل الحصول على إجابة مقنعة ولكنّه يكتشف في الأخير الحقيقة ويشعر بالخجل والندم لما كان يقوم به، لأنّه كان ضد هذا الحب.

2-1-1-2-كان في غابر الزمان:

إن مضمون هذه الأقصوصة يتلخص في الحديث عن "**تايا**" الفنان وهو رجل شاذ الطباع، لا يؤمن بمعتقدات عصره، يتولى إمداد المعابد بتماثيله الرائعة، الذي كان ينحتها في الجبل. وعند إنهاء عمله يعود إلى بيته ويبدأ عيشة جديدة، فكان يعيش حياة اللهو غير مبال لما يدور حوله، حيث

[1]- Guy de Maupassant: Clair de lune; nouvelle librairie de France, diffusion SGED. Société Générale d'Edition et de diffusion, paris, 1999, p8.

[2]- محمود تيمور: كان في غابر الزمان، مج: مكتوب على الجبين، ط2، 1947، ص3.

ذهب في ليلة من الليالي بالتجوال خارجا مفتونا بالقمر ، فيلتقي بامرأة ويقع في حبها، فيقوم برسمها تحت ضوء القمر، وفي الأخير يعود إلى الإيمان حيث يبدأ في فلسفة هذا الوجود وحكمة في هذا الكون لينتهي به الحال داخل معبد مستلقي على الأرض بجوار التمثال الذي رسمه، واستغرق بسبات عميق.

2-1-2-على مستوى دلالة العنوان:

يعد العنوان نافذة على النص إذ يعطينا لمحة عنه، فمثلا عنوان "**في ضوء القمر**" يدل على أنّ الإنسان يهتدي إلى الله عن طريق الجمال الكامن بداخله، وفي الطبيعة أيضا وهذا ما حدث للأب "**مارينيان**" لذلك يركز "**موباسان**" على جمال المناظر الطبيعية، بينما دلالة العنوان في أقصوصة "**كان في غابر الزمان**" فهي عبارة عن صيغة للحكي، يدعو فيها إلى تشويق القارئ لما ينتظره في القصّة كما يدعونا إلى العودة إلى الماضي.

2-1-3-الشخصيّات على مستوى البناء الفني:

يعد مفهوم الشخصية عند "**فؤاد قنديل**" في كتابه "**فن كتابة القصّة**" بأنّها هي " **صاحبة الفعل والدافعة إلى الحدث وهي مصدر المشاعر التي تمثل لباب القصّة الأساسي**"[1].

2-1-3-1-الجانب النفسي:

يحاكي "**موباسان**" الجانب النفسي في أقصوصة "**Clair de lune**" عبر سرد يوميات " **Abbé Marignan**" القس يؤمن بالقضاء والقدر، كما أنّه يمتلك روحا تواقة إلى المعرفة والمتعة ولكن ينشدهما عبر الاستقامة؛ كما أنّ إيمانه بالله ثابت لا يتزعزع مدرك لحكمة الله وإرادته. ولكن يخالجه أحيانا بعض الشعور المختلف ويخالجه بعض الشك فيتساءل لماذا جعل الله الأمور على هذا النحو.

بينما يحاكي الجانب النفسي في أقصّوصة "**كان في غابر الزمان**" لـ"**محمود تيمور**" فإنّ "**تايا**" شاذ الطباع مختلف عن المجتمع. إذ أنّه لا يؤمن لمعتقدات المجتمع الفرعوني المصري، كما أنّه في ضاحية المدينة وكان أيضا ملحدا لا يؤمن بالدين، حيث أنّه كان ينحت التماثيل الفرعونية في المعابد ولكن لا يؤمن بها.

[1]- فؤاد قنديل: فن كتابة القصّة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002، ص 210.

وبالتالي نلاحظ أنّ كلا من "**Guy de Maupassant** " و"**محمود تيمور**" يشتركان في حبهما للفن حيث كان "**Abbé Marignan**" يكره المرأة ويعتبرها رمز للإغواء لأنّها أخرجت آدم من الجنّة، كما أنّه كان يقاوم هذا الشعور اتجاه المرأة بعنف. في قوله:

« Il la sentait dans leurs regards plus mouillés de piété que les regards des moines, dans leurs extases où leur sexe se mêlait, dans leurs élans d'amour vers le christ, qui l'indignaient parce que c'était de l'amour de femme, de l'amour charnel ; il la sentait, cette tendresse maudite, dans leur docilité même, dans la douceur de leur voix en lui parlant, dans leurs yeux baissés »[1].

والمقصود أنه عبر عن شعوره (بنظرتهن المطعمة بالشفقة أكثر من نظرات الرهبان، وبنشوتهن المختلط وبتطلعهن بالحب نحو المسيح، الذي كان ينزعج من ذلك لأنّه حب من امرأة، وحب غير روحي، فلقد كان يحس بذلك، بهذا الحنان الملعون وفي رقتهن أيضا وفي حلاوة أصواتهن حينما يكلمهن، وفي خفض أعينهن وفي دموعهن حينما يعاملهن بفظاظة وقوة). (ترجمة شخصية).

فلم يكن يشعر بالشفقة إلا اتجاه الراهبات ورغم ذلك كان يقاوم هذا الشعور لأنّه يشعر أنّه بداخلهن مشاعر العطف الأنثوية مازالت قائمة، وحتى أنّ حبهن للمسيح ممزوج بهذا الحب الحسي الذي يمقته، وكان يشعر بغرائزهن وأحاسيسهن في نظرتهن الصامتة والمذعنة والكثير من حركات جسدهن تفضحهن، حيث نجده يقول:

« Mais il haïssait la femme, il la haïssait inconsciemment, et la méprisait par instinct. Il répétait souvent la parole du christ : « femme, qu'y a-t-il de commun entre vous et moi ? » et il ajoutait : « On dirait que dieu lui-même se sentait mécontent de cette œuvre-là. » la femme était bien pour lui l'enfant douze fois impure dont parle le poète. Elle était le tentateur qui avait entraîné le premier homme et qui continuait toujours son œuvre de damnation, l'être faible, dangereux, mystérieusement troublant. Et plus encore que leur corps de perdition, il haïssait leur âme aimante »[2].

المقصود خلف هذا الشعور (لكنّه كان يمقت المرأة، لقد كان يكرهها بطريقة لا شعورية ويحتقرها بطريقة غريزية، كان يردد دوما مقولة المسيح: "أيتها المرأة، ما الذي يجمع بيني وبينك؟" ثم يضيف: "كأن الرب نفسه كان منزعجا من هذا المخلوق". المرأة بالنسبة له حقا كانت بمثابة الطفل الذي للمرة الثانية عشر كان دنسا الذي تحدث عنه الشاعر. لقد كانت المغري الذي أوقع الرجل الأول.

[1]- Guy de Maupassant: Clair de lune, p12.
[2]- Clair de lune, p 11- 12.

ولا تزال تواصل عملها اللعين، إنّها كائن ضعيف، خطير، ومضطرب بطريقة غريبة، وإضافة إلى أجسادهن الساقطة كان يكره أنفسهن العاشقة).

2-1-3-2-الجانب الفيزيولوجي:

إنّ الشخصيّة عند "**Guy de Maupassant**" في أقصوصته "**Clair de lune**" هو "**L'abbé Marignan**" حيث ترتكز الأبعاد الشخصية عنده من خلال طول قامته ونحافته. في قوله:

« Il portait bien son nom de bataille, l'abbé Marignan. C'était un grand prêtre maigre, fanatique, d'âme toujours exaltée, mais droite »[1].

(لقد كان يحمل اسمه الحربي، أبي مرينيان، لقد كان كبيرا نحيلا، متشدّدا بروح متعالية، ولكنّه كان حركيا. كما تحدث أيضا عن الجمال الجسدي).

أمّا بالنسبة إلى الشخصيّة عند "**محمود تيمور**" في أقصّوصته "**كان في غابر الزمان**" هو "**تايا**" حيث ترتكز هي أيضا أبعادها الشخصية في الجمال الجسدي والقامة والوجه حيث يقول: **"له قامة مستوية، ووجه نحيف يفيض بالبشاشة، عيناه حالمتان بعيدتا الغور"[2]**.

ولهذا نجد أنّ "**موباسان**" لم يذكر الكثير من التفاصيل الجسدية ل "**Abbé Marignan**" غير طول القامة ونحافة الجسد، في حين أنّ "**تيمور**" قد أفاض في رسم "**تايا**" وجماله وذكر الكثير من التفاصيل كالعيون وبشاشة الوجه ونحافته، لتقريب الصورة إلى القارئ وهي صفات جسدية مشتركة بين كل من "**Abbé Marignan**" و"**تايا**".

نستخلص أنّ كلا من "**Abbé Marignan**" و"**تايا**" تحدثا عن الجانب الروحي الذي يعتبر أكثر أهمية بالنسبة لإطار القصّة كلها حيث أنّ "**موباسان**" يهتم بالجانب الروحي والوجودي أكثر عماقة من "**تيمور**".

ولهذا فإنّ الشخصيات في أقصوصة "**Clair de lune**" ترتكز على شخصيّة رئيسية وهو "**Abbé Marignan**"، في حين نجد الشخصيّة في أقصّوصة "**كان في غابر الزمان**" كان لي "**تايا**".

[1]- Guy de Maupassant : Clair de lune, p11.

[2]- محمود تيمور: كان في غابر الزمان، المصدر السابق، ص3.

أمّا بالنسبة للشخصيّات الثانوية فإنّها تلعب دورا مهما في القصّة حيث "تقود القارئ في مجاهل العمل القصّصي وتوجه الحبكة والأحداث، بحيث تلقى ضوءا كاشفا على الشخصيات الرئيسية"[1]. ففي "**Clair de lune**" هناك الخادمة وابنة أخته بينما في أقصوصة "**كان في غابر الزمان**" فهي "**ميريس**". وعليه يمكن أن نقول أنّ كلا الأقصوصتين يتشابهان في شخصيّة الخادمة حيث نرى في أقصّوصة "**Clair de lune**" أنّها تكشف له عن حب ابنة أخته في قولها:

« Puis' voilà qu'un jour l'épouse du sacristain, qui faisait le ménage de l'abbé .Marignan, lui apprit avec précaution que sa nièce avait un amoureux »[2].

(ثم في يوم من الأيام، زوجة خادم الكنيسة التي كانت تنظف بيت القس أبي مارينيان أعلمته بحذر أنّ ابنة أخته كان لها عشيق).

إنّما في أقصّوصة "**كان في غابر الزمان**" فنرى المربية العجوز "**ميريس**" تقف إلى جانبه في المحنة في قوله: **"فاستدعى ميريس وقال لها وهو يرسل بصره في سقف الحجرة:**

ميريس... أيتها الأم الطيبة القلب، اجلسي بالقرب مني، ولا تبرحي مكانك حتى أنام...

ما بك يا تايا العزيز؟

بي شيء يقلقني ويعييني، لا أكتنهه، ولا أستطيع التعبير عنه...

هاتي يدك، أريد أن أتيقن وجودك !

وارتمى تايا على صدر ميريس واندفع يبكي في حرارة، فضمته المرأة إلى صدرها، كما كانت تضمه في عهد طفولته، وجعلت تربت ظهره، وتلاطف شعره الغزير...

[1] – محمد يوسف نجم: فن القصّة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955، ص42.

[2]- Guy de Maupassant : Clair de lune, p13.

وما أن انقطعت عن تايا نوبة بكائه، حتى دهمه تخاذل شديد، فأرقدته ميريس على فراشه، ثم طفقت تنشد له نشيد ايزيس في صوت حنون، ذلك النشيد الذي طالما أنشدته إياه في إبان الطفولة"[1].

ونتيجة لذلك فإنّ دور كلا الخادمتين كان مختلف ففي"**Clair de lune**" تخبر " **Abbé Marignan** " عن ابنة أخته و تتسبب في غضبه وقلقه، بينما في أقصوصة "**كان في غابر الزمان**" فإن الخادمة كانت تساعد "**تايا**" في مشاكله ومحنته.

وبذلك تعد الشخصية العنصر المهيمن في أقصوصة **"Clair de lune "** إذ يركز "**موباسان**" على الجانب النفسي للشخصية بالمقارنة مع العناصر الأخرى مضيفا إليها بعض الأبعاد الجسدية لتكتمل الصورة عند القارئ، حيث أنّ الإيمان بالقضية الوجودية متعلقة بالجانب النفسي للشخصية إذ أنّ شخصية "**الأب مارينيان**" أكثر عمقا من شخصية "**تايا**" وبذلك يعتبر "**موباسان**" متفوقا أكثر من "**تيمور**".

	Clair de lune	كان في غابر الزمان
الشخصيّة الرئيسية:	Abbé Marignan	تايا
الشخصيّة الثانوية:	الخادمة	ميريس
	ابنة أخته	

2-1-4-المكان وفتنة الوصف:

يعتبر المكان عند "**مهدي عبيدي**" في كتابه "**جماليات المكان في ثلاثية حنامية**" بأنّه هو "**الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك فيه الشخصيات**"[2].

يقدم المكان وفق تقنية الوصف المباشر حيث تدور أحداث الأقصوصتين ضمن الريف وجماله الخلاب وهو يؤثر في مشاعر كليهما ففي أقصّوصة **"موباسان"** "**Clair de lune**" تدور أحداثها في الريف الفرنسي. حيث يقول:

[1]- محمود تيمور: كان في غابر الزمان، المصدر السابق، ص9- 10.

[2]- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامية، دمشق، دط، 2011، ص26.

« quand il se promenait à grand pas dans l'allée de son petit presbytère de campagne »[1].

(حينما كان يتجول بخطى ثقيلة في مدخل الأسقفية بالريف).

في حين تدور أحداث أقصّوصة "**كان في غابر الزمان**" في مدينة منف حاضرة الدولة ولكنّها محاطة بجمال النيل والمعابد في قوله: **"كان يحكم مصر في غابر الزمان فرعون عظيم يدعى أمينوفيس يؤازره في تدبير شؤون المملكة رئيس كهنته الجليل رحيو وهما يقيمان معا في منف الجميلة حاضرة الدولة، وأزهى مدينة مرفوعة الذكر في ذلك الوقت. الأول يسكن قصره المنيف المطل على النيل، بحدائقه المظللة بالنخيل، والآخر يقيم في معبده الشامخ ذى الأعمدة الضخمة، والأبهاء الرحبة الزاخرة بتماثيل الأرباب"[2].**

إذن فإنّ كلا الأقصوصتين محاطان بجمال الطبيعة من خلال مناظرها الخلابة بحيث أنّ الليل يعطي منظر رائع تحت القمر ويبدو أجمل بكثير من النهار.

الفضاء المكاني	Clair de lune	كان في غابر الزمان
	الريف الفرنسي	منف

2-1-5-وطأة الزمن:

يعد الزمن عند "**حميد لحمداني**" في كتابه "**بنية النصّ السردي**" بأنه "**يخضع بالضرورة للتتّابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتّابع المنطقي**"[3].

ولهذا فإنّ الزمن في الأقصوصتين مختلف ففي " **Clair de lune** " يرتبط الزمن بمعركة مارينيان وفي أقصّوصة "**كان في غابر الزمان**" فإنّ "**تايا**" يرجع الزمان إلى الماضي في العصر الفرعوني وقام بالحذف وذلك من خلال النقاط المتتالية، إلا أنهم يشتركان في وقت محدّد ألا وهو الليل وإعجابهما بالقمر وبجمال الطبيعة.

[1]- Guy de Maupassant : Clair de lune, 11.

[2]- محمود تيمور: كان في غابر الزمان، المصدر السابق، ص3.

[3]- حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 73.

الزمن	Clair de lune	كان في غابر الزمان
	معركة مارينيان	العصر الفرعوني

2-1-6-البناء القصّصي:

2-1-6-1-الحدث

لكل حدث قصّصي في القصّة يرتكز على بداية ووسط ونهاية فنجد في أقصّوصة " **Clair de lune**" أنّه في بدايتها يقوم بوصف الشخصية "**Abbé Marignan**"ثم يتوصل إلى العقدة أو الوسط فيبدأ بطرح مجموعة من التساؤلات في الوجود عن حب المرأة وعن الراهبات والجسد. ومحاولته إدخال ابنة أخته راهبة وذلك لكرهه للمرأة، لكنّه يكتشف من طرف الخادمة أن ابنة أخته قد دخلت في مجال العشق وأنّها تحب أحدا حيث يفور غضبا ويخرج في ليلة مقمرة. وبذلك يكتشف جمال الطبيعة الخلاب، وبهذا نتوصل إلى لحظة الانعطاف، فيشاهد "**Abbé Marignan**" الزوج العاشق ويبدأ يتساءل أيضا عن دوافع هذه الليلة، وفي النهاية يكتشف الحقيقة ويشعر بالخجل والندم لأنّه كان ضد هذا الحب.

بينما في أقصّوصة "**كان في غابر الزمان**"[1] فإن "**تايا**" في البداية يتحدث عن المكان وعن جمال القصّة فيبدأ يصف منف ثم يصف الشخصية فيتوصل إلى العقدة فيصف عمل "**تايا**" الفنان وكيف كان يتمتع بحياة اللهو غير مبال لما يدور حوله، ثم تأتي لحظة الانعطاف بأنّه في ليلة مقمرة في تجواله يلتقي بالمرأة فيقع في حبها ورسمها تحت ضوء القمر ثم تأتي الخاتمة وهي لحظة الانفراج فيعود إلى الإيمان حيث بدأ "**تايا**" يفكر في فلسفة هذا الوجود وحكمة هذا الكون.

	الوحدات	Clair de lune	كان في غابر الزمان
	البداية	وصف الشخصية	وصف المكان والشخصية
		تساؤل Abbé Marignan عن الوجود	يصف عمل تايا الفنان

[1]- محمود تيمور: كان في غابر الزمان، المصدر السابق، ص 3.

البناء القصّصي	الوسط	تساؤلات حول حب المرأة والراهبات والجسد	يصف حياة اللهو لتايا
		محاولة Abbé Marignan أن يجعل إبنة أخته راهبة	التقاء تايا بالمرأة
		إخبار الخادمة Abbé Marignan عن حب ابنة أخته	اكتشاف حبه للمرأة
		غضب وقلق Abbé Marignan	رسم المرأة تحت ضوء القمر
		يشاهد الزوج العاشق	
	النهاية	ندم وخجل Abbé Marignan على أنّه كان ضد حب المرأة	رجوع تايا بإيمانه وأن الله موجود

2-1-7-التيمات المشتركة في كلا الأقصوصتين:

2-1-7-1-ثنائية تيمتي المقدس (الدين) والمدنس (الحب):

يناقش كل من "**تيمور**" و"**موباسان**" الكثير من الموضوعات أو التيمات الوجودية (الحب، الإيمان والدين وغيرها مما يؤثر في علاقات الناس ببعضهم البعض واختلاف التأثيرات في مجتمعين مختلفين دينيا وثقافيا.

ففي الحقيقة أنّ كل من "**Abbé Marignan**" و"**تايا**" يتمتعان بنفس المظهر الفيزيولوجي (النحافة والطول) وجمال الجسد، ونفس الجانب الروحي الشغف والمعرفة (البشاشة والحب للفن) لأنّ "**تايا**" كان نحاتا، بينما "**Abbé Marignan**" كان يمتلك حس الفن ككل القساوسة الممتلئين بالمعرفة وحب الفن. كقوله:

« Et comme il était doué d'un esprit exalté, en de ces esprits que devaient avoir les pères de l'Eglise, ces poètes rêveurs, il se sentit soudain distrait, ému par la .grandiose et sereine beauté de la nuit pâle »[1].

(وبما أنّه كان ذا طبيعة متعالية، وبهذه الروح التي يملكها آباء الكنيسة، وهؤلاء الشعراء الحالمون، كان يشعر بأنّه شارد الذهن، متأثرا بالعظمة وبجمال الليل الصافي والشاحب).

في حين أنّ "**تايا**" كان حبه للتماثيل حيث قال: **"وتايا هذا أكبر مثال في مصر يتولى امداد المعابد بتماثيله الرائعة، يشتغل بنحتها في قلب الجبل، فيمكث فيه الشهور الطوال"[2].**

كما نجد "**محمود تيمور**" في كتابه "**فن القصّص**" يقول: " **على أنّ الفن يمكن أن يكون مجنداً في خدمة المجتمع دون عدوان على حريته، ودون تصفيد لخطاه، وذلك باستخدام ما تجود به القرائح الطليقة فيما تصلح له من أغراض وغايات، وإننا لنشهد التماثيل والأنصاب والصور تزيد المعابد والمعاهد والقصور، وقد جند فنانون لصنعها خاصة فلم يكن في هذا التجنيد ما يحد من حرية أولئك الفنانين في إعداد عملهم الفني على الطريقة المثلى"[3].**

إذن فإنّ الموضوع الذي يناقشه كل من "**جي ذي موباسان**" و"**تيمور**" هو الدين ومعرفة الله والطرق المؤدية إلى ذلك؛ حيث كان يحاول أن يجعل من ابنة أخته راهبة ولكنّها كانت مراهقة في ريعان شبابها مملوءة بالجمال والمراهقة، فكان يحاول أن يقنعها بذلك في جولاته معها في الطبيعة ولكنّها كانت مأخوذة بجمال الطبيعة. حيث يقول:

« Il avait une nièce qui vivait avec sa mère dans une petite maison voisine. Il s'acharnait à en faire une sœur de charité »[4] .

(كانت له ابنة أخت تعيش مع أمها في بيت صغير مجاور كان يحرص على أن يجعلها راهبة).

ولكن ذات يوم أخبرته الخادمة بأنّها تحب أحدا، حيث شعر بالغضب ولم يصدقها إلا بعد أن أقسمت. وبذلك قام بجولة ليلية متكأ عصاه كما العادة، حيث صادق خروجه ليلة مقمرة عجيبة، فكان القس محاطا بالجمال في كل شيء جمال الخالق وقد أدرك ذلك بحسه الشاعري فجمال الطبيعة هدأ من روعه، حيث خرج "**Abbé Marignan**" إلى الطبيعة يتساءل عن دوافع الخلق. في قوله:

« Pourquoi dieu avait-il fait cela »[5].

---

[1]- Guy de Maupassant: Clair de lune, p15.

[2]– محمود تيمور: كان في غابر الزمان، المصدر السابق، ص3.

[3]– محمود تيمور: فن القصص، المرجع السابق، ص106.

[4]- Guy de Maupassant : Clair de lune, p13.

[5]- Clair de lune, p16.

(لماذا الرب فعل ذلك؟).

فسرعان ما تبين لزوج من العشاق في الغابة يتبادلان الحب تحت ضوء ليلة مقمرة. فمشهد الحب هذا كان جزءا من هذا المجال الليلي الذي أهل "**Abbé Marignan**"، بالرغم من أنّه قس إلا أنّ الشك يساوره حين يطرح مشكلة الوجود والأسباب من وراء الخلق. ولكنّه يشعر بالخجل من هذه الأسئلة التي تراوده، بينما "**تايا**" متصالح مع نفسه في البداية لأنّه ملحدا ولا يثيره الشك. كقوله: **"ولم يكن الناس يخفون تعجبهم من تايا الذي يخدم الدين، على الرغم من الحادة، أصدق خدمة بما يصنع من برح التماثيل"**[1].

وبذلك كان "**تايا**" يقضي حياته في نحت التماثيل الفرعونية في المعابد وما بقي منها بقضية في جلسات اللهو والمدح وشرب الخمر مع أصدقائه في قوله:

"لم تكن حياة تايا في المحاجر إلا حياة عمل ونشاط مقرونين بتقشف وشظف... ولكنّه حين يتم عمله، ويعود إلى المدينة، ويستقر في بيته، يبدأ عيشة جديدة: عيشة بوهيمي يحيا ليومه، غير معني بما يأتي به غده، فيقضي لياليه مع رهط من أصدقائه وصويحباته في مسامرة ومنادمة ومخاصرة، حتى إذا طلع الفجر عاد إلى داره، وارتمى على فراشه بلا حراك، فلا يستيقظ إلا في الظهيرة... وإذا دنا وقت الأصيل، خرج أمام داره مصطحبا مزماره، وأخذ يداعبه هازلا مرة وجادا مرة أخرى "[2].

فكان يقضي حياته في العمل الجاد ولكنه كان يسخر من الدين في قوله: **"ويزوره بعض أصدقائه، فيتبادلون الحديث مليا، فان انساق الحوار إلى شأن ديني، ضج تايا بضحكة طويلة وقال: أيها الأغبياء المساكين، أما زلتم تحنون رؤوسكم لأصنام نحتها لكم بيدي هاتين؟.. فلم لا تحنون الرؤوس لي، وتتخذونني من دونها ربا؟"**[3].

بينما **"Abbé Marignan"** في حياته كقس كانت أكثر جدية والتزاما في قوله:

« souvent il lui parlait de dieu de son dieu, en marchant à coté d'elle par les chemins des champs » [4].

(كان يتحدث عن إلهه، بينما كان يسير بجنبها عبر دروب الحقول).

[1]- محمود تيمور، كان في غابر الزمان، المصدر السابق، ص3-4.

[2]- المصدر نفسه، ص5.

[3]- المصدر نفسه، ص5.

[4]- Guy de Maupassant , Clair de lune, p13.

بالرغم من أنّ حياة "**Abbé Marignan**" تختلف تماما عن حياة "**تايا**"، فالأول ملتزم بمبادئ الدين المسيحي، في حين أنّ "**تايا**" غارق في الجانب المادي للحياة، وبذلك فإنّ كليهما يجمعهما حبهما للفن في قوله: **"وتايا هذا أكبر مثال في مصر يتولى إمداد المعابد بتماثيله الرائعة، يشتغل في قلب الجبل، فيمكث فيه الشهور الطوال منفردا لا يؤنسه غير ازميله، مستعذبا ما يسمع من ضرباته الرنانة على الحجر الصلد، كأنّها توقيع موسيقى على أوتار قيتار"**[1].

وهذا ما نجده عند "**أنور الجندي**" في كتابه "**قصة محمود تيمور**" حينما كان يتحدث عن الفن فيقول: **" فالفن إذن يرمي إلى الخير. ولا يكون الفن فناً إلا إذا كان الخير وجهته، والفنان لا يكون فناناً إلا إذا كان الخير وحي فنه وغايته"**[2].

بينما "**Abbé Marignan**" فإنه يجمعهما للهو والتجوال ضمن الطبيعة حيث الهدوء والسكينة والجمال في قوله:

« Il ouvrit sa porte pour sortir ; mais il s'arrête sur le seuil, surpris par une splendeur de clair de lune telle qu'on n'en voyait presque jamais »[3].

يقول هنا أنّه (فتح الباب ليخرج، لكن توقف عند العتبة متفاجئا من روعة البدر وكأنّه لم يره من قبل).

فبالرغم من أنّ "**Abbé Marignan**" هنا مأخوذ بجمال ليلة مقمرة و"**تايا**" أيضا في قوله: **"وألم به ذات ليلة فتور، فاعتزم أن يعتكف في منزله، يستمع إلى خرافات (ميريس) ويستعيد معها أحلام الطفولة اللاهية، ولكن الليلة كانت مقمرة، و(تايا) مفتون بالقمر، لا يشبع من النظر إليه، ولا يمل التجوال في الربوع المغمورة بنوره. وكان يقول دائما (ميريس) وهو ناظر إلى ذلك الرفيق العلوي: ميريس إني لأشعر برغبة ملحة في الخروج إلى هذا الخضم العظيم، متجردا أرمى بنفسه فيه، فأحس لحجه تصارع جسدي"**[4].

[1]– محمود تيمور: كان في غابر الزمان، المصدر السابق، ص3.

[2]– أنور الجندي: قصّة محمود تيمور، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1951، ص 112.

[3]- Guy de Maupassant, Clair de lune, p15.

[4]– محمود تيمور: المصدر نفسه، ص5-6.

يبدو هنا أنّ منظر القمر والتجوال لكل من "**Abbé Marignan**" و"**تايا**" قد غيّر مجرى حياتهما إلى الأبد ومجرى القصّة أيضا ليكشف بأن الله ليس ضد الحب.

فخلال ليلة مقمرة وأثناء التجوال "**Abbé Marignan**" يكتشف العلاقة السرية لابنة أخته أي علاقة الحب. ولكن هذا المنظر الإنساني الراقي (منظر الحب) تحت ضوء القمر جعل " **Abbé Marignan**" يهتدي إلى الحقيقة الكونية بأنّ الله ليس ضد الحب، وأنّ الحب طريق إلى الله وإلا لماذا أوجد هذه الليلة المقمرة لرعاية هذا الزوج من العشاق. في قوله:

« Pourquoi le plus habile des oiseaux chanteurs ne se reposait-il pas comme les autres et se mettait-il à vocaliser dans l'ombre troublante ? pourquoi ce demi-voile jeté sur le monde ? pourquoi ces frissons de cœur, cette émotion de l'âme, cet alanguissement de la chair ? Pourquoi ce déploiement de séductions que les hommes ne voyaient point, puisqu'ils étaient couchés en leurs lits ? a qui étaient destinés ce spectacle .sublime, cette abondance de poésie jetée du ciel sur la terre ?» [1].

(لماذا أكثر الطيور الصادحة حيلة لا ترتاح مثل الآخرين وتبدأ في الصداح في الظل المتمايل؟ لماذا هذا الحاجب الملقى على العالم؟ لماذا اضطراب القلب هذا، ولماذا أشواق الروح هذه، ولماذا ارتجاف الجسد؟ لماذا هذا الفيضان من المشاعر الذي لا يراه الرجال، وهم نائمون في أسِرّتهم؟ لمن هو موجه هذا المشهد الرائع؟ هذه الوفرة من الشعر الملقاة من السماء على الأرض؟).

وهذه الليلة المقمرة أيضا بين ضفاف النيل نجد أنّ "**تايا**" يلتقي بالمرأة التي سيفتن بجمالها ثم ينحت لها تمثال من أجمل منحوتاته مأخوذا بحبها وسماها "**ايزيس**".

وصفوة القول في هذا أنّ البداية في أقصوصة "**Clair de lune**" مشابهة في أقصّوصة "**كان في غابر الزمان**". حيث كل منهما يقوم بوصف الشخصية، كما نلاحظ أنّ الأقصّوصتين يشتركان في لحظة الانعطاف من خلال اكتشافهما للحب، أمّا النهاية فكانت مختلفة تماما عند كليهما فأصبح "**تايا**" عابدا لإيزيس يؤمن بالدين وبأنّ الله موجود واكتشف "**Abbé Marignan**" حقيقة الإيمان الحقيقي عن طريق الحب، إلا أنّ "**موباسان**" يعطي بعدا أكثر للشخصية عن "**محمود تيمور**"، وبذلك فإنّ كلا الكاتبين يعالجان مشكلات الوجود الإيمان والخلق، وبهذا نلاحظ أنّ السرد كان يبدأ لنا من العنوان، حيث أنّ البطل في القصّة كان يحكي الحدث القصّصي من خلال العنوان.

[1]- Guy de Maupassant, Clair de lune, p16- 17.

وهذا ما تحدث عنه أيضا "**عبد القادر بوزيدة**" في كتابه "**تيمور وموباسان رؤيتان وعالمان**" حينما قال "**هكذا تنطلق أقصوصة موباسان من وضع نشهد فيه قسّاً متعصباً، يخضع كل شيء لتصوره هو عن الإرادة الإلهية، ويشن حرباً على كل ما يظهر له أنه خروج عن هذه الإرادة، وخاصة الحب، ثم نصل إلى النهاية فإذا بها تنتصر للحب، وتجعل الله نفسه يباركه ويكرس له أجمل ما في الكون ليشمله به، أما أقصوصة تيمور فتبدأ على العكس بصورة فنان بوهيمي يكرس جزءاً كبيراً من وقته لممارسة الحب، ملحداً لا يؤمن بالآلهة ويسخر منها، ثم نصل إلى النهاية فإذا بها تكرس الألوهية وتجعل الفنان يسّخر فنه خدمة لها**"[1].

إذن فتيمة الحب ترتبط بالجمال عند "**تيمور**" في أقصوصته "**كان في غابر الزمان**" فنحن لا نكتشف حقيقة الله إلا في حضن الجمال والحب بينما الكاهن يعتبر الحب خطيئة، كما هو الحال في الديانة المسيحية ولكن في النهاية فطرة الإنسان الخيّر تهدي في كلا الحالتين إلى الحقيقة.

2-2-أقصوصة Sauvée / أقصوصة مكتوب على الجبين

2-2-1-ملخص الأقصوصتين:

2-2-1-1-"Sauvée"[2] (الناجية):

يتلخص مضمون أقصوصة "**Sauvée**" لـ"**موباسان**" في الحديث عن ذهاب السيدة أنت إلى صديقتها لإخبارها بطلاقها من زوجها "**Rennedon**" وذلك من خلال استعانتها من أخيها من أجل إحضار صورة لعشيقة زوجها المسماة "**كراليس**"، وذهاب "**آنت**" للبحث عن وكالة لإحضار خادمة تشبه كثيرا عشيقة زوجها.

وهذا ما حصلت عليه عندما التقت "**آنت**" مع الخادمة "**روز**" واتفقت معها من أجل إغواء زوجها، حيث هذه الخطة كانت ناجحة عندما قام الزوج بخيانة زوجته "**آنت**" مع "**روز**" في غرفة نومهما وتستعين "**آنت**" بشهود للقبض على زوجها متلبسا مع "**روز**" في غرفة النوم وحصولها في الأخير على الطلاق دون فقدان حقها من إرث زوجها.

[1] – عبد القادر بوزيدة: تيمور وموباسان رؤيتان وعالمان، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، 2000، ص22.

[2]- Guy de Maupassant, Sauvée, la petite Roque, la Bibliothèque électronique du Québe, p177.

2-2-1-2-"مكتوب على الجبين"[1]:

يتلخص مضمون هذه الأقصّوصة في الحديث عن زوجة "**الشيخ غيث**" التي كانت تستمع إلى كلام صديقتها "**أم وحيد**" لما يقوم به الرجال من خداع مما جعلها تدبر لزوجها خطة تجعل فيها زوجها يخونها مع امرأة أخرى عن طريق إحضار خادمة إلى منزلها وتركها في بيتها معه ومغادرتها إلى منزل أهلها في الريف. وهذا ما جعل "**الشيخ غيث**" يتمسك بالخادمة "**جليلة**" ويقترب منها. وبهذا كانت الخطة التي دبرتها "**أم حسن**" ناجحة لاقتراف زوجها معصية في حق زوجته تخرجه من توبته. حيث تتمنى له الشر والأذى ليدخل نار جهنم في الآخرة وذلك كله من شدّة غيرتها وخوفها من دخوله الجنة و يتزوج بحور حسان كما قالت لها صديقتها بأنّهم يتزوجون في الدنيا بأبع ولهم في الآخرة ما يشتهون من حور حسان.

2-2-2-رمزية العنوان وأفق القراءة:

ففي أقصّوصة "**sauvée**" هو "**الناجية**"، بينما في أقصّوصة "**مكتوب على الجبين**" فهو "**القدر**"، حيث يفهم من قراءة أقصّوصة "**موباسان**" أنّ الزوجة "**Annette**" قد أنقذت نفسها من زواج فاشل وزوج كريه، أمّا في أقصّوصة "**تيمور**" فإنّ القدر سينقذ "**الشيخ غيث**" من زوجة كريهة كانت تعامله معاملة سيئة ولكنّه يتحملها.

ففي "**الناجية**" تعاني الزوجة وترفض تقاليد المجتمع الفرنسي الراقي، فتخونه انتقاما منه، وحين يرفض الزوج أن يطلقها تدير له مكيدة تنتهي بأن يقع في فخها، وتنتهي معاناة الزوجة. أمّا في أقصّوصة "**مكتوب على الجبين**" فالزوج "**الشيخ غيث**" يعاني في صمت ولا يفكر في موضوع الطلاق؛ وحتى زوجته "**أم حسن**" فإنّها تحبه حبًا لا يطاق؛ حب ينغص عليه حياته لكن الغيرة العمياء تقوده إلى ما لا تشتهي.

[1]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، ط2، 1947، ص 34.

2-2-3-دقة الوصف في الشخصيات

2-2-3-1-الشخصيّة الرئيسية:

إن الحديث عن بنية الشخصية لابد أن يركز الناقد على مظاهر الشخصية والتي تقوم على المواصفات السيكولوجية، والتي تكون أفكار الشخصية وعواطفها ومشاعرها، والمواصفات الخارجية (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس...[1]، وهذا ما نجده في أقصوصة "**مكتوب على الجبين**" إذ يقول: "**والشيخ غيث، مقرئ يمارس تجويد القرآن لطلابه، في العقد الرابع من عمره وافي القامة، مفتول العضل، له وجه صبيح، ولحية مستديرة، ينبعث منها الوقار والصلاح، وعينان واسعتان تتضوءان طيبة وعفافا، يكن له الجميع الحب والاحترام**"[2].

بينما الزوجة "**Annette**" تنتمي إلى المجتمع الفرنسي الراقي لذلك تحمل لقب الماركيز، إنّه زوج الماركيز في قوله:

« Elle entra comme une balle qui crève une vitre, la petite marquise de rennedon »[3].

(دخلت كأنّها رصاصة تخترق زجاجا إنّها المركيزة الصغيرة لرينيدون). فالقاص (موباسان) قد يشير إلى صغر حجمها.

إذن تبدو "**Annette** " امرأة حادة الذكاء لأنّها تتمتع بأحكام دون أن تخطأ في تفصيل واحد. فكل خيوط المكيدة محكمة للغاية مما يؤدي في الأخير إلى أن يقع زوجها في الفخ، بداية من التخطيط إلى الاختيار.

2-2-3-1-1-الجانب السيكولوجي:

تعتبر شخصية "**محمود تيمور**" شخصية محبوبة يضفي عليها الكثير من الصفات الرائعة يتمتع بحب جيرانه واحترامهم حيث يقول في ذلك: "**وكانت للشيخ في قلوب الجيران منزلة رفيعة، فلما**

[1]- ينظر: محمد بوعزة: تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، المرجع السابق، ص 40.

[2]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 35.

[3]- Guy de Maupassant : Sauvée, p 178.

رأته النسوة مقبلا عليهن يمشي مشيته المتمهلة الرزينة، خففن من حدتهن، وأوسعن له الطريق ليصل إلى منزله بسلام"[1].

كما كان يتمتع بالصبر في مواجهة طباع زوجته الكريهة والحادة. فيقول: **"فأحمر وجه المرأة، ووضعت يديها على خاصرها، وقالت محتدة تريد مني أن أكون طيبة مع الأوباش؟ أي كلام هذا يا رجل؟ وانبرت تسفه رأيه، وتكيل له الشتائم ألوانا، وهي تطول وتقص، وتقصر وتطول، والرجل ينظر إليها صامتا...وأخيرا أدار لها ظهره ودخل حجرته بخطوات رفيقة، وافترش سجادة الصلاة، ومضى يصلي فرض المغرب. وما كاد ينتهي حتى سمع زوجته تبكي وتندب سوء بختها معه، فخرج إليها وقال لها وهو يلاطف كتفها: لا تبكي يا أم حسن. لا تبكي... حقك علي"**[2].

وكان يتمتع بالمرح أيضا حيث يقول: **"وأين هذا الطاجن المبارك؟ إن ريقي يجري في فمي...فتدللت المرأة، وأجابته: لن تصيب شيئا منه عقابا لك، كل شيء محتمل إلا أن تمنعيني طاجن السمك، أنا في عرضك يا أم حسن"**[3].

في حين نجد "**Annette**" تتمتع بالذكاء وذلك من خلال ما دبرته من مكيدة كما أنّها تتمتع بمكانة اجتماعية هامة فهي زوجة الماكيز. وخاصة الذكاء النفسي وذلك بمعرفة خصائص النفس البشرية وما يخص العلاقات بين الرجل والمرأة. إذ نجحت في إيجاد امرأة تشبه عشيقة زوجها في كل الصفات من الملامح الجسدية، ولم تهمل أي تفصيل دقيق حتى الملابس الداخلية التي تريدها هذه العشيقة والعطر الذي تضعه. حيث يقول:

« Oh ! tu ne devinerais jamais. J'ai prié mon frère de me procurer une photographie de cette fille »[4].

(أوه ! إنّك لا تتصور ذلك أبدًا. لقد توسلت إلى أخي ليعطيني صورة لهذه الفتاة).

[1]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص34- 35.

[3]- المصدر نفسه، ص 35.

[4]- Guy de Maupassant : Sauvée, p180.

بينما في أقصوصة "**تيمور**" نجد "**الشيخ غيث**" فهو في مستواه الاجتماعي مقرئ قرآن يتمتع بمكانة هامة في الوسط الذي يحيط به. فيقول: "... **يكن له الجميع الحب والاحترام... يقرأ الراتب في المنازل والجبانات. ويقوم بتنظيم الختمات**"[1].

فتعتبر شخصية "**الشيخ غيث**" شخصية متكاملة من كل جوانبها الجسدية والنفسية، ولكن الله رزقه زوجة شرسة الطباع وبذيئة اللسان. وذلك في قوله: "**وهو ميسور الحال، يعيش عيشة راضية، لا يعكر صفوها إلا زوجته الحمقاء السليطة اللسان**"[2].

2-2-3-2-الشخصية الثانوية:

"**روز**" هي المرأة التي اختارتها "**Annette**" لتنفذ معها المكيدة. حيث تتمتع بكثير من الصفات النفسية الجميلة، الذكاء الحاد فبمجرد لقاءها الزوجة أدركت بأنّ سريرة الزوج وأنّه زير نساء وكم تكفي المدة الزمنية للإيقاع. إذ يقول:

« le soir même, rose me disait : je puis maintenant promettre à madame, que ça ne durera pas plus de quinze jours. Monsieur est très facile ! »[3].

(في ذلك المساء قالت لي روز أستطيع الآن أن أعِد السيدة أنّ هذا لن يدوم أكثر من خمسة عشر يوم. سيدي هذا شيء سهل).

بالإضافة إلى ما تتمتع به من جمال جسدي في قوله:

« trois jours plus tard, je vis arriver chez moi une grande fille brune, très belle, avec l'air modeste et hardi en même temps, un singulier air de rouée »[4].

(ثلاثة أيام بعد ذلك لقد رأيت حضور عندي امرأة سمراء، طويلة جميلة جدًا، بحس متواضع وبجرأة في نفس الوقت ولكّنها على عجلة من أمرها).

[1]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 35.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

[3]- Guy de Maupassant : Sauvée, p186.

[4]- Sauvée, p183.

كذلك إلى أنّها امرأة تحمل جمال الجسد وحدّة الذكاء تعتبر هدفا جميلا لزير نساء. أمّا الماركيز زوج "**Annette**" فلم يعطينا "**موباسان**" الكثير من ملامحه عدا قسوته وغروره وخيانته. فنجده يقول:

« Alors, j'ai tâché de savoir s'il avait une maîtresse. Oui, il en avait une, mais il prenait mille précautions pour aller chez elle. Ils étaient imprenables ensemble. Alors, devine ce que j'ai fait ?

Je ne devine pas.

Oh ! tu ne devinerais jamais. J'ai prié mon frère de me procurer une photographie de cette fille.

De la maîtresse de ton mari ?

Oui. Ça a coûté quinze louis à jacques, le prix d'un soir, de sept heures à minuit, dîner compris, trois louis l'heure. Il a obtenu la photographie par-dessus le marché »[1].

(إذن، لقد جهدت أن أعرف إن كانت له عشيقة. نعم، لقد كانت له واحدة، ولكن كان يأخذ آلاف الاحتياطات للذهاب إليها. لقد كان ممتنعًا وهكذا تخيّل ماذا فعلت؟ لا أستطيع أن أتخيل ذلك. أوه ! إنّك لا تتخيّل إطلاقا ذلك. لقد توسلت لأخي أن يعطيني صورة لتلك الفتاة. لعشيقة صديقك؟ نعم. أنفقت خمسة عشر قطعة لجاك، كان ذلك ثمن ليلة من السابعة إلى منتصف الليل، عشاء متضمن، أي بمعدل ثلاث قطع للساعة الواحدة. ثم تحصل فوق ذلك على الصورة).

بالإضافة إلى الوسامة والذكاء تتمتع روز بتجربة كبيرة في الزواج والعلاقات في قوله:

« Oh ! madame, c'est le huitième divorce que je fais ; j'y suis habituée »[2].

(أوه ! يا سيدتي إنّه الطلاق الثامن الذي أجربه؛ أصبحت متعودة).

في حين الفتاة "**جليلة**" بالمقارنة مع "**روز**" هي الأخرى يافعة وتملك بعض الخبرة كما أنّها تتمتع بالذكاء والحيلة والجمال والشباب. في قوله: " ...**وكان في المنزل خادمة على شيء من الملاحة تدعى جليلة، جاوزت السادسة عشرة من عمرها، وكانت تحوم حولها إشاعات غامضة، وقد**

[1]- Guy de Maupassant : Sauvée, p180.
[2]- Sauvée, p184.

أبغضتها أم حسن واعتزمت أن تطردها، ولكنّها لأمر ما أبقت عليها، وحبتها بعطفها، وأسدت إليها كثيرا من المنح، وأكثرت من الخلوة بها..."[1].

فذكاؤها يكمن في الطريقة التي اختارتها للاقتراب من "**الشيخ غيث**" والإيقاع به. وبذلك نجده يقول: **"فبدا عليه التعجب من جرأتها، ولكنّه لم يشأ أن يردها خائبة، فقال لها وعيناه لا تفارقان السبحة: إنّ الرقية الصالحة يا بنية تشفي النفوس وتصلح الأجسام... اقتربي ! واقتربت جليلة من الشيخ حتى كاد رأسها يلامس صدره، وبدأ الشيخ رقيته في جد واهتمام"**[2].

بالإضافة إلى أنّها واسعة الحيلة إذ تحاول إغراء "**الشيخ غيث**" وذلك في مشهده التالي: "... **وبعد فترة شرعت جليلة تتكلم فأخذت تحدث الشيخ أحاديث فيها متعة وسلوى، تتخللّها ضحكات لينة، وحركات فاتنة، والرجل مصغ إليها يبادلها الكلام، وهو متحير من أمر نفسه، لا يدري أمتضايق هو أم مسرور. ولكن موجة لطيفة أخذت تطفو على شعوره، وأحس يقظة غريبة بدأت تتفتح لها أغوار نفسه، فنظر إلى جليلة مبتسما، وقال: ألا تعرفين يا جليلة أنّ النبي عليه الصلاة والسلام كان يمزح ولا يقول إلا حقا؟**

فأجابته في دلال: وهل يوجد في الدنيا أحسن من الإنس والمباسطة يا سيدي الشيخ؟ يقولون إنّ الجنّة نفسها لا تخلو من الحظ !"[3].

وبهذا تدرك بذكائها نقاط ضعف "**الشيخ غيث**"؛ في حين تتقاضى "**Rose**" المال مقابل أن تكون طرفا في الخيانة. فإنّ "**جليلة**" هي الأخرى تسدي إليها "**أم حسن**" الكثير من المنح من أجل أن تقوم بالمهمة.

بينما الشخصية الثانوية عند "**تيمور**" هي الزوجة "**أم حسن**" زوجة كريهة سليطة اللسان. في قوله: **"لا يعكر صفوها إلا زوجته الحمقاء السليطة اللسان"**[4].

---

[1]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 39.

[2]- المصدر نفسه، ص 39.

[3]- المصدر نفسه، ص 40.

[4]- المصدر نفسه، ص 35.

إضافة إلى أنّها تحمل عدّة صفات سلبية الغيرة الشديدة دون داع. فزوجها رجل طيب ويتحملها، أمّا هي فكانت حادة الطباع. في قوله: **"ما كاد الشيخ غيث يدخل الحارة التي فيها منزله، حتى طرق سمعه صوت نساء تتشاجر، وكانت الأصوات تزداد وضوحا كلما اقترب من المنزل. وعرف من بينها صوت زوجته الخشن الممتلئ فتأكد لديه أنّها هي وجاراتها يتشاحن، كما هي العادة كل يوم، فتنهد مغمغما وهو مطرق"**[1].

بالإضافة إلى ذلك أيضا فإنها حمقاء لأنّها تنصت إلى "**أم وحيد**" جارتها التي **"تصب على الرجال أقبح النعوت ولا فرق عندها بين الصالح والطالح"**[2]. فقد ملأت "**أم وحيد**" رأس "**أم حسن**" بكثير من الحماقات.

وبالتالي فإنّ "**Annette**" قد دبرت المكيدة للإيقاع بزوجها، باستخدام ذكاءها الحاد، وكذلك "**أم حسن**"؛ ولكن "**Annette**" تتفوق على "**أم حسن**" بأنّها كانت تعلم النتيجة مسبقا، في حين "**أم حسن**" كانت حمقاء لم تدرك ما وقعت فيه.

وبذلك يناقش "**موباسان**" فشل مؤسسة الزواج في المجتمع الفرنسي الراقي، إذ تضطر "**Annette**" إلى طرق ملتوية لطلب الطلاق. بينما يناقش "**تيمور**" مدى استهتار بالدين واستغلاله كوسيلة لتبرير أفعالنا، فـ"**الشيخ غيث**" على الرغم من استقامته فهو يُسّخِر الأحاديث النبوية لتبرير ما ارتكبه من خطيئة في قوله: **"ودخل الشيخ غيث ذات مرة إلى داره فألقى امرأته وجليلة تتشاتمان وتتضاربان، فهاجم على الفور أم حسن، ودفعها دفعة شديدة طرحتها على الأرض، ثم قال بصوت عال: أليس في قلبك رحمة؟.. أما سمعت قوله تعالى: فأما اليتيم فلا تقهر؟"**[3].

كما أنّ "**الشيخ غيث**" حين يضم "**جليلة**" إليه وذلك عند وقوعه في حبها، يفعل ذلك بطريقة لئيمة إذ يزعم أنّه سيرقيها، وذلك في قوله: **"أمّا جليلة فرفعت وجهها نحو الشيخ غيث،**

[1]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 34.

[2]- المصدر نفسه، ص 36.

[3]- المصدر نفسه، ص 43.

وقد أشرقت على فمها ابتسامة الرضا وعرفان الجميل، فتقدم الرجل منها مضطرب الحواس، وتناول رأسها بين يديه المرتجفتين ووسده صدره، وأخذ يتلو رقيته"[1].

يتقارب النموذجان في أقصّوصتي "**موباسان**" و"**تيمور**" اختيارهما نموذج الإغراء فـ"**روز**" تشبه "**جليلة**" في الإغراء. فالجمال الجسدي لكليهما ضروري للجذب بالإضافة إلى تيمة المكر، فلا يكفي للمرأة أن تكون جميلة فقط، لكنها تحتاج الذكاء من أجل أن تكتمل المهمة ويبدو أنّ استخدام العطر كوسيلة للإغراء حاسما في القصّتين. وذلك في قوله:

« Une belle personne, une fausse maigre. Et quel parfum ?

Je ne comprenais pas ; je répétai : comment quel parfum ?

Il sourit : oui, madame, le parfum est essentiel pour séduire un homme ; car cela lui donne des ressouvenirs inconscients qui le disposent à l'action ; le parfum établit des confusions obscures dans son esprit, le trouble et l'énerve en lui rappelant ses plaisirs »[2].

(شخصية جميلة جدًا ذات قوام نحيف. ما أجمل العطر؟ لم أكن أفهم؛ وكنت أردد: ما أجمل العطر؟ كان يبتسم: نعم، سيدتي، العطر ضروري جدًا لإغراء أي رجل؛ لأنّها تثير لديه ذكريات لا شعورية تحضره لما يفعله؛ العطر يثير في نفسه ارتباك عميقًا يهزه ويجعله عصبيًا باستدعاء لذاته).

فتستخدم "**جليلة**" شهوة العطر هي كذلك لإغراء "**الشيخ غيث**" في قوله: "**وجلس الشيخ على السجادة وجليلة أمامه، غير بعيدة عنه وصبت له القهوة، وناولته القدح صامتة، وكان العطر ينفح من شعرها المسدل على كتيفيها. ورفع الشيخ رأسه فاستقبلته عينها– عينها الفوارة بحرارة الشباب وإغراءه، فنحى بصره عنها مضطربا"**[3].

والحقيقة أنّ "**موباسان**" في وصف شخصية الماركيزة "**Annette**" خاصة من الجانب النفسي يشعرنا بالمرح والمتعة في تفوق الماركيزة على الزوج. والقصّة كلها من بدايتها إلى نهايتها ممتعة في حبك خيوط المكيدة، خاصة حينما تقبض الزوجة **"Annette**" على زوجها متلبسا، تراه من كان يخدع

[1]– محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 43.

[2]- Guy de Maupassant, Sauvée, p182- 183.

[3]– محمود تيمور: المصدر نفسه، ص 40.

الآخر بذكائه. بينما في أقصّوصة "**تيمور**" تشعر بالمتعة في الحوارات بين "**الشيخ غيث**" و"**أم حسن**" فيها كثير من السخرية والمرح، خاصة حينما يكشف "**تيمور**" عن حمق المرأة وسلاطة لسانها.

	Sauvée	مكتوب على الجبين
الشخصيّة الرئيسية	Annette	الشيخ غيث
الشخصية الثانوية	Rose	أم حسن
	Rennedon	جليلة
		أم يحي

2-2-4-تمصير المكان:

تبدو أحداث أقصّوصة "**sauvée**" في عائلة "**Annette**" ذات مستوى معين من المعيشة يدل على الثراء، فألقاب الماركيز. فيقول:

« Elle entra comme une balle qui crève une vitre, la petite marquise de rennedon »[1].

(دخلت كأنّها رصاصة تخترق زجاجًا، إنّها المركيزة الصغيرة لرينيدون).

وكذا صديقة "**Annette**" الملقبة بالبارونة في قوله:

« la petite baronne de Grangerie avait jeté sur son canapé le livre qu'elle lisait et elle regardait Annette avec curiosité, riant déjà elle-même »[2].

(البارونة الصغيرة ل دي جرانجيري رمت على سريرها الكتاب التي كانت تقرأه ثم نظرت إلى آنت بفضول وهي تضحك في أثناء ذلك).

فألقاب الماركيز والبارون لا تمنح إلا للعائلات الثرية والمؤثرة في المجتمع الفرنسي الراقي. وكذا المبلغ الذي تقدمه "**Annette**" لأخيها في المكيدة الذي ساعدها في قوله:

« j'ai prié mon frère de me procurer une photographie de cette fille.

De la maîtresse de ton mari ?

[1]- Guy de Maupassant : Sauvée, p178.
[2]- Sauvée, p178.

Oui. Ça a coûté quinze louis à jacques, le prix d'un soir, de sept heure à minuit, dîner compris, trois louis l'heure. Il a obtenu la photographie par-dessus le marché »[1].

(لقد توسلت لأخي أن يعطيني صورة لتلك الفتاة. لعشيقة صديقك؟ نعم. أنفقت خمسة عشر قطعة لجاك، كان ذلك ثمن ليلة من السابعة إلى منتصف الليل، عشاء متضمن، أي بمعدل ثلاث قطع للساعة الواحدة. ثم تحصل فوق ذلك على الصورة).

تقع أحداث أقصّوصة "**مكتوب على الجبين**" في الريف، ويتبين ذلك عبر العادات والتقاليد التي تسود الحارات الشعبية. حيث يقول: **"ما كاد الشيخ غيث يدخل الحارة التي فيها منزله حتى طرق سمعه صوت نساء تتشاجر، وكانت الأصوات تزداد وضوحا كلما اقترب من المنزل. وعرف من بينها صوت زوجته الخشن الممتلئ فتأكد لديه أنّها هي وجاراتها يتشاحن، كما هي العادة كل يوم، فتنهد مغمغما وهو مطرق"**[2].

وكثيرا ما تسود الحارة المشاجرة بسبب اختلاط الحيوان، غير أنّ "**الشيخ غيث**" يتمتع بنوع من الثراء لاستأجره خادمة في البيت تساعد "**أم حسن**". وقد ذكر ذلك "**تيمور**" فقال: **"وكان في المنزل خادمة على شيء من الملاحة تدعى جليلة، جاوزت السادس عشرة من عمرها، وكانت تحوم حولها إشاعات غامضة، وقد أبغضتها أم حسن، واعتزمت أن تطردها، ولكنّها لأمر ما أبقت عليها، وحبتها بعطفها، وأسدت إليها كثيرا من المنح، وأكثرت من الخلوة بها..."**[3].

والفارق فإنّ شخصيات "**موباسان**" تنتمي للمجتمع الفرنسي الراقي، وما فيه من انحرافات. أمّا شخصيات "**تيمور**" فتنتمي إلى عامة الناس "**الشيخ غيث**"، "**أم حسن**"، "**أم وحيد**"، وما يحيط به في بيئته من البسطاء. غير أنّ أماكن القصّة تدور كلها في منزل الماركيز وخاصة في غرفة النوم، وكذا الحال بالنسبة لأقصّوصة "**تيمور**" فأحداث القصّة تدور كلها في منزل **"الشيخ غيث"** وفي الغرفة أيضا.

[1]- Guy de Maupassant : Sauvée, p180.

[2]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 34.

[3]- المصدر نفسه، ص 39.

الفضاء المكاني	Sauvée	مكتوب على الجبين
	الريف الفرنسي في غرفة Annette	الريف المصري في غرفة أم حسن

2-2-5-القرينة الزمنية:

بالإمكان تبيّن عبر ما يصطلح عليه بقرائن الزمن وما يدل عليه، وتقدير الحقبة التاريخية التي تعود إلى القرن التاسع عشر بين (1848- 1859) من العملة الذهبية (louis) وكذا ألقاب الماركيز والبارون تعود إلى حقبة تاريخية فرنسية معينة. في حين الزمن داخل القصّة فيرتبط بأحداثها من وصول "**Annette**" إلى منزل صديقتها لتخبرها بطلاقها السعيد، لتبدأ الحكاية من حيث انتهت فنهاية القصّة هي بدايتها، أي الرجوع إلى الخلف (flash back) في طريقة سرد القصّة.

تمضي أحداث القصّة بعدما تنسج "**Annette**" خيوط المكيدة، وهناك قرائن أخرى "huit Jour "، وهي المدّة التي تلتزم بها الوكالة لإحضار "**روز**" للإيقاع بالزوج وهي مدّة قصيرة بالنسبة لها لأن الماركيز زير نساء وسهل الإيقاع. في قوله:

« …son regard qu'il m'avait rendu son estime. Il me trouvait même très forte. J'aurais bien parié qu'à ce moment- là il avait envie de me serrer la main. Il me dit : Dans huit jour, madame, j'aurai votre affaire. Et nous changerons de sujet s'il le faut. Je réponds du succès. Vous ne me paierez qu'après réussite »[1].

(…هذه النظرة التي أعادت إلي اعتباري. لقد وجدني قوية جدا. أراهن أنّه في هذا الوقت كان يود لو يأخذ بيدي. قال لي: في غضون ثمانية أيام، يا سيدتي، سأقوم بالمهمة. ثم غيرنا في الموضوع وأجبته عن النجاح. لن تعطيني أجري إلا بعد النجاح في المهمة).

حدّد "**موباسان**" قدوم "**روز**" في ثلاثة أيام إلى بيت الماركيز في قوله:

« trois jours plus tard, je vis arriver chez moi une grande fille brune, très belle, avec l'air modeste et hardi en même temps, un singulier air de rouée »[2].

[1]- Guy de Maupassant, Sauvée, p182.
[2]- Sauvée, p183.

(ثلاثة أيام بعد ذلك لقد رأيت حضور عندي امرأة سمراء، طويلة جميلة جدًا، بحس متواضع وبجرأة في نفس الوقت ولكّنها على عجلة من أمرها).

ثم يحدّد "**موباسان**" الأوقات التي تجتمع فيها "**Annette**" والماركيز "**Rennedon**" والخادمة منذ لقائه الأول معها. في قوله:

« Une heure plus tard, mon mari rentrait. Rose ne leva même pas les yeux sur lui, mais il leva les yeux sur elle, lui. Elle sentait déjà la verveine à plein nez. Au bout de cinq minutes elle sortit.

Il me demanda aussitôt :

Qu'est-ce que c'est que cette fille-là ?

Mais… ma nouvelle femme de chambre.

Où l'avez-vous trouvée ? »[1].

(ساعة بعد ذلك، زوجي عاد إلى البيت. روز لم ترفع حتى عينيها إليه، ولكنه نظر إليها، لقد أحست في أنفها برائحة الويز. وغضون خمس دقائق خرجت ثم طلب بعد ذلك: من تكون هذه الفتاة؟ لكن... هل هي خادمة الغرفة الجديدة. أين وجدتيها؟).

وحتى الزمن القصر(8 أيام) الكفيلة بإنجاز مهمة "**Rose**" في قوله:

« Au bout de huit jour, mon mari ne sortait presque plus. Je le voyais rôder tout l'après-midi par la maison ; et ce qu'il y avait de plus significatif dans son affaire, c'est qu'il ne m'empêchait plus de sortir. Et moi j'étais dehors toute la journée… pour… pour le laisser libre »[2].

(في غضون ثمانية أيام كان زوجي لا يخرج بتاتا، كنت أنظر إليه يرتاد البيت بعد منتصف النهار والشيء المثير في قضيته أنّه لم يكن يمنعني من الخروج وأنا كنت في غالب الوقت خارج المنزل... لأجل... لأجل أن أتركه حرا).

ثم تأتي اللحظة الحاسمة وهي اليوم المنشود يوم الخيانة، وقد اتفقت مع الخادمة على ذلك الموعد وذلك في اليوم التاسع في قوله:

[1]- Guy de Maupassant : Sauvée, p185.
[2]- Sauvée, p187.

« le neuvième jour, comme Rose me déshabillait, elle me dit d'un air timide : c'est fait, madame, de ce matin »[1].

(في اليوم التاسع بينما روز كانت تنزع عني ثيابي قالت لي ببرودة لقد انتهى يا سيدتي في هذا الصباح).

ثم تحددان بعد ذلك الساعة الخامسة مساءًا لضبطه متلبسا مع الخادمة:

« prenons cinq heures, ma bonne Rose »[2].

(هيا نأخذ خمس ساعات يا حبيبتي روز).

تدور مسببات الأزمة داخل القصّة حول المكيدة منذ بداية لقاء الزوج مع الخادمة حتى نهايتها، متلبسا معها في غرفة نومهما.

تبدو معالم الزمن غير واضحة عند "**تيمور**" في أقصّوصته "**مكتوب على الجبين**". حيث إنّها لا تمنحنا الكثير للعودة إلى حقبة تاريخية معينة، لأنّها بكل بساطة قد تحدث في أي زمان، ولكن الزمن يتوزع بين النهار، وهو الوقت الذي تقضيه "**أم حسن**" في انشغالاتها اليومية من الطبخ وحتى الشجار مع جاراتها. وذلك في قوله: "...**وكانت الأصوات تزداد وضوحا كلما اقترب من المنزل. وعرف من بينها صوت زوجته الخشن الممتلئ، فتأكد لديه أنّها هي وجاراتها يتشاجرون، كما هي العادة كل يوم**"[3].

وفي مقام آخر تقول "**أم حسن**": "**أيصح أن تعاملني هذه المعاملة يا شيخ غيث، وأنا التي قضيت نهاري أهيئ لك طاجنا من السمك تشتهي أن تأكله الملوك**"[4].

وبين المساءات التي يقضيها "**الشيخ غيث**" في تجويد القرآن وذلك في قوله: "**وفي المساء عاد الشيخ غيث إلى داره قبل موعد رجوعه، وقد نهكه الجوع، وهد قواه، فما كاد يتخطى عتبة**

[1]- Guy de Maupassant : Sauvée, p187.

[2]- Sauvée, p188.

[3]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 34.

[4]- المصدر نفسه، ص 35.

الباب حتى استقبلته صياح امرأته وهي تناقش خادمتها الحساب، واتجه صوب الدّكة وجلس عليها متربعا، وأخرج سبحته، وجعل يقرأ أوراده منتظرا هدوء العاصفة"[1].

وهي أوقات تعبر عن الحياة الزوجية وما فيها من رتابة كما تعبر عن ازدياد سخط "**أم حسن**" بعد سماع قصّة "**أم وحيد**" وحديثها عن حور حسان في قوله: **"وتوالت الأيام والمرأة على حالها ثائرة، والرجل مدهوش حيران لا يعرف وجها لهذه الزوبعة التي لا تنتهي حتى تبدأ، وتقاربت زيارات أم وحيد فازدادت المسألة تعقدا، والثورة اضطراما.. وتعدّدت بينهما الجلسات السرية، ذوات الهمس والتلميح"**[2].

تعد تيمة اللقاء والرحيل جزئية فنية لازمة في قصّة "**تيمور**" سمحت بتغير مجرى الأحداث وإبعاد عنصر المصادفة في القصّة وهناك حدث مرتبط برحيل **"أم حسن"** وغيابها لمدة أسبوع عن المنزل وذهابها إلى الريف سيغير مجرى القصّة وحياة "**الشيخ غيث**" من الملل والسخط إلى وقوعه في حب الخادمة. وبذلك نجده يقول: **"وسافرت أم حسن صباح يوم إلى أقاربها في الريف لتقضي أسبوعا، وخرج الشيخ غيث كعادته إلى عمله اليومي. وقبل الغروب عاد إلى داره وهو عاكف على سبحته يتلو أورده، ودق الباب، وبعد قليل ظهرت جليلة خلفه تفتحه"**[3].

كما يوجد كذلك جلسات السمر والمؤانسة في العشاء بين **"الشيخ غيث"** والخادمة "**جليلة**" التي ستغير عاداته. في قوله: **"وطالت بينهما المؤانسة والسمر، وصاح الشيخ دهشا، وقد طرق سمعه الأذان:**

الله ! هذا أذان العشاء، لقد نسيت أن أصلي المغرب.

فابتسمت جليلة وقالت:

صلِ المغرب والعشاء معا يا سيدي الشيخ !

فابتسم لها وأجاب:

[1]– محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 37.

[2]– المصدر نفسه، ص 38.

[3]– المصدر نفسه، ص 39.

الدين يسر لا عسر يا بنية

والآن سأحضر لك العشاء. إنّه من صنع يدي !.. سأرى كيف تستطيبه؟

إذن أسرعي يا جليلة، إنّي جائع

وخرجت الفتاة في عجلة، والشيخ يتبعها بنظره، وبعد حين عادت بصينية الطعام ووضعتها أمامه"[1].

بالإضافة إلى ذلك تحدثه عن الأوقات السعيدة التي ستنسيه أيام "**أم حسن**" المليئة بالنكد في قوله: **"وأمضى الشيخ مع جليلة، وقتا من أشهى أوقاته وأطيبها: فكاهات ونوادر، ومباسطات وضحك... ولما حان ميعاد النوم وتهيأت جليلة لمغادرة الحجرة قالت له: أأستطيع أن أطلب منك شيئا يا سيدي الشيخ؟ طلبك مجاب يا بنية !، أن ترقيني مرة أخرى قبل النوم، إنّ رقيتك الأولى فعلت بي فعل السحر، فابتسم الرجل ابتسامة عريضة، وقال: تعالي يا جليلة !، ودنت منه الفتاة، وألقت رأسها إلى صدره، واستقبلته بوجهها، ثم أغمضت عينيها في استسلام... وبدأ الشيخ رقيته"**[2].

يستغرق الزمن في سرد تفاصيل يوميات أسبوع من الزمن وما يمر به هذا الزوج من رتابة، وملل ونكد وسخط، من واجبات يومية تؤديها "**أم حسن**" من طبخ وشجارات مع الجيران، وثرثرتها اليومية مع "**أم وحيد**"، وما يقوم به "**الشيخ غيث**" في عمله اليومي، وعودته مساءا كأي زوج، يتناول العشاء ويقرأ القرآن كل يوم إلا أنّ أيامه ستتغيّر بغياب زوجته وذهابها إلى الريف فتتغيّر طباعه، وتدخل "**جليلة**" البهجة على أيامه حتى أنّه لا يشعر بغياب الزوجة.

ونستخلص أنّ جوهر الأزمة في الأقصّوصتين يتمحور حول أطوار الحياة الزوجية عن مضي الحياة الزوجية لـ"**الشيخ غيث**" و"**Annette** " زوجة الماركيز.

الزمان	Sauvée	مكتوب على الجبين
	النهار	النهار

[1]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 41.

[2]- المصدر نفسه، ص 41- 42.

2-2-6-البناء القصّصي:

2-2-6-1-الوحدات الأساسية

نلاحظ أنّ من الجوانب التي يقوم بإجرائها المجتمع المصري تبدو ساطعة ومشرقة في أقصوصة "**موباسان**" في مجتمعه الفرنسي، وذلك من خلال حدود المتغيرات التي أدخلها "**تيمور**" على قصّصه.

لكن "**محمود تيمور**" حاول إسقاط قصّص "**موباسان**" على المجتمع المصري مراعيا في ذلك القيم المختلفة لكلا المجتمعين من خلال أقصوصة "**Sauvée**"[1] التي استنبط منها أقصوصة "**مكتوب على الجبين**"[2]، والحادثة هي التي جمعت بينهما.

يتوزع الحدث في أقصوصة "**مكتوب على الجبين**" لـ"**تيمور**" على خمس وحدات، فيتحدث في بدايتها عن دخول "**الشيخ غيث**" إلى الحارة حيث يصطدف المشاجرة التي تقوم بها زوجته يوميا مع الجيران، أمّا في وسط القصّة نلاحظ أنّه يوجد عنصران يرتكز عليهما، فالعنصر الأول يكمن في شجار "**أم حسن**" مع زوجها حيث تكل له جميع الشتائم والسبان، بينما العنصر الثاني يتحدث فيه عن تجمع "**أم حسن**" مع صديقتها "**أم وحيد**" التي كانت تحشو رأسها بكثير من الأفكار السلبية والحماقات.

وهكذا تأتي اللحظة الحاسمة حيث تكتشف "**أم حسن**" من طرف صديقتها "**أم وحيد**" التي كانت تمعن رأسها بالأخبار المزيفة حيث تخبرها بما يتمتعون به الرجال من نساء في الدنيا والآخرة، أمّا المكيدة في القصّة كانت عند سفر "**أم حسن**" إلى الريف واتفاقها مع الخادمة لتبقى وحيدة مع زوجها لكي تتمكّن من إغرائه.

وفي الوحدة الخامسة والأخير تأتي لحظة النهاية ولها عنصران ففي العنصر الأول نجد بداية النهاية تكمن في وقوع "**الشيخ غيث**" في حب "**جليلة**"، أمّا العنصر الآخر كان عند عودة "**أم حسن**" إلى البيت واكتشافها الحقيقة ومغادرتها.

---

[1]- Guy de Maupassant, Sauvée, P177.

[2]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 34.

يتجه "**تيمور**" في هذا البناء القصّصي إلى تقنية الأحداث بشكل متسلسل، بينّما البناء القصّصي عند "**موباسان**" في أقصوصته "**Sauvée**"[1] هو كذلك له أربع وحدات، فالوحدة الأولى هي البداية حيث نجد دخول "**Annette**" إلى منزل صديقتها تخبرها بطلاقها.

أمّا الوحدة الثانية هي الوسط وتنقسم إلى ثلاث عناصر، فالعنصر الأول يكمن في استعانة "**Annette**" بأخيها من أجل الحصول على صورة عشيقة زوجها "**كراليس**"، بينما العنصر الثاني فكان عند استعانة "**Annette**" بوكالة خاصة بالخادمات وتشترط أن تكون الخادمة تشبه العشيقة في كل شيء، أمّا العنصر الأخير يكون عند حضور "**Rose**" إلى بيت الماركيز.

ثم تأتي الوحدة الثالثة وهي لحظة الانعطاف وذلك عند التقاء الماركيز "**Rennedon**" مع "**Rose**" وإعجابه بها.

بينما الوحدة الرابعة والأخيرة هي النهاية حيث تنقسم إلى ثلاث عناصر، فالعنصر الأول هو بداية النهاية ويكمن في خيانة الزوج لزوجته "**Annette**" في غرفة نومهما، ثم يعقبه العنصر الثاني فحين تحضر "**Annette**" الشهود من أجل أن يقبض على زوجها متلبسا مع الخادمة في غرفة النوم، أمّا العنصر الأخير وهو لحظة الانفراج ويكون عند طلاق "**Annette**" من زوجها.

يلاحظ أنّ بداية القصّة عند "**موباسان**" هي نهايتها أي العود إلى الخلف.

	الوحدات	Sauvée	مكتوب على الجبين
	البداية	دخول Annette إلى منزل صديقتها تخبرها بطلاقها.	دخول الشيخ غيث إلى الحارة ويصادف ذلك مشاجرة زوجته اليومية مع الجيران.
		استعانة Annette بأخيها من أجل الحصول على صورة عشيقة زوجها كراليس.	مشاجرة أم حسن مع زوجها ومشاتمته.

[1]- Guy de Maupassant, Sauvée, P177.

البناء القصّصي	الوسط	استعانة Annette بوكالة خاصة بالخادمات وتشترط أن تشبه الخادمة العشيقة في كل شيء.	اجتماع أم حسن مع صديقتها أم وحيد التي تحشو رأسها بكثير من الحماقات.
		حضور Rose إلى بيت الماركيز.	
	الأزمة	التقاء الماركيز مع Rose وإعجابه بها.	اكتشاف أم حسن بأن الرجال يتمتعون بالنساء في الدنيا والآخرة
	المكيدة		اتفاق أم حسن مع الخادمة وسفرها إلى الريف لتركها في البيت مع زوجها لكي تتمكّن من إغرائه.
	النهاية	خيانة الزوج Annette في غرفة نومهما.	وقوع الشيخ غيث في حب جليلة
		إحضار Annette الشهود لتقبض على زوجها متلبسا مع الخادمة في غرفة النوم.	عودة أم حسن إلى البيت واكتشافها الحقيقة ومغادرتها.
		طلاق Annette من زوجها.	

وعلى العموم يمكن القول أنّ البناء القصّصي فكلا الأقصوصتين يكمن لنا في الخيانة والخداع التي وقع فيهما كليهما ففي أقصوصة "**Sauvée**" نجد كل من "**Annette**" و"**Rose**" يشتركان في

إغراء الماركيز "**Rennedon**" وذلك كله من أجل الاستخلاص منه، وهذا ما نلاحظه كذلك في أقصوصة "**مكتوب على الجبين**"[1] حيث نرى أنّ كلا من "**أم حسن**" و"**جليلة**" يريدان توقيع "**الشيخ غيث**" في الخطأ.

2-2-7-التيمات المشتركة بين الأقصّوصتين:

2-2-7-1-ثنائية تيمتي الغواية والخيانة:

عالجت القصّة الحديثة قضايا المرأة وتوغلت في البحث في الكثير من التيمات عنها كالحب، والكراهية، والغيرة والشك، إذ تعد دائما هي الوسيلة للإطاحة بالآخر في آداة الغواية، فتيمة الخيانة هي الموضوع المشترك بين هذين الأقصّوصتين، فإنّ الدافع فيهما مختلف تماما. فالدافعان الأساسيان هو محاولة الزوجة "**Annette**" التخلص من هذا الزواج، والطلاق في أقصّوصة "**Sauvée**" كان بسبب واقع الزواج الرهيب الذي كانت تعيشه. وزوج يخونها ويعاملها بقسوة؛ حيث نجده يقول:

« Depuis trois mois il était devenu odieux, tout à fait odieux, brutal, grossier, despote, ignoble enfin »[2].

(منذ ثلاثة أصبح فضا جدا وعنيفا وخشنا ومتجبرًا وحقيرا) ترجمة شخصية.

بينما الدافع في أقصّوصة "**تيمور**" مختلف وغريب جدا، إنّها الغيرة حيث تغار "**أم حسن**" من زوجها "**الشيخ غيث**" الذي سيخونها في الجنة مع حور حسان فيقول: "**يتزوجون في الدنيا أربعا، ولهم في الجنة ما يشتهون من حور حسان**"[3].

فإذا كان الدافع للخيانة هي تلك المعاملة السيئة التي تتلقاها الزوجة "**Annette**" من زوجها الشرس حتى أنّه كان يخونها. وذلك في قوله:

« Alors, j'ai tâche de savoir s'il avait une maîtresse, oui, il en avait une, mais il prenait mille précautions pour aller chez elle »[4].

---

[1]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 34.

[2]- Guy de Maupassant, Sauvée, p179.

[3]- محمود تيمور: المصدر نفسه، ص36.

[4]- Sauvée, p 180.

(لقد جهدت أن أعلم إن كانت له عشيقة، نعم، لقد كانت له واحدة، ولكن كان يأخذ آلاف الاحتياطات للذهاب إليها).

2-2-7-2-تيمة المكيدة:

تنسج "**أم حسن**" خيوط المكيدة لوحدها من أجل الإيقاع بزوجها. فخيوط المكيدة لي "Annette" تشبه مكيدة "**أم حسن**"، ولكن الدافع مختلف كما سبق وذكرنا، فـ"**أم حسن**" تأتي بخادمة شابة وصغيرة في السن حتى تغري زوجها في غيابها وبذلك تفسد أخلاقه لكي يحرمه الله من الجنّة، فلا يستطيع أن يتزوج من حور حسان بعد موته.

وهو رأي يشبه رأي "**عبد القادر بوزيدة**" عندما قام بالمقارنة بين الأقصوصتين فقال " فلما عرفت "**أم حسن**" ذلك أشفقت من أن يكون مصير زوجها "**الشيخ غيث**"، الإمام الصالح الجنة فيفلت منها ويزور عنها ليتمتع بالحور حسان، ففكرت في طريقة تستبقيه لها فسلطت عليه خادمتها حتى توقعه في المعصية فيكون مآله النار، ولا تأخذه حور الجنة الحسان"[1].

وبالتالي فإنّ كلا الأقصوصتين تتشابهان في نسج خيوط المكيدة فتكيد "**Annette**" لزوجها، وكذا الأمر بالنسبة لـ"**أم حسن**". وخيوط المكيدة تنسجها "**Annette**" مع أحدهم ونجد ذلك في قوله:

« Tu vas voir. Quand j'ai connu tout ce que je voulais savoir, je me suis rendue chez un… comment dirais- Je … chez un homme d'affaires… tu sais… de ces homme qui font des affaires de toute… de toute nature… des agents de… de… de publicité et de complicité… de ces homme… enfin tu comprends »[2].

(سترى، حينما أردت أن أعرف شيئا توجهت لدى رجل ماذا أقول عنه إنّه رجل أعمال إنّك تعرف نوعية رجال الأعمال هؤلاء الذين يقومون بكل شيء وبكل الأعمال إنّهم وكلاء لي... لي... للإشهار وللتواطؤ هذه النوعية من الرجال إنّك تعرفها).

[1]- عبد القادر بوزيدة: تيمور وموباسان رؤيتان وعالمان، المرجع السابق، ص27.

[2]- Guy de Maupassant : Sauvée, p 181.

فالمكيدة عنصر مشترك بينهما إذ تقبل "**Annette**" على اختيار امرأة في غاية الجمال والجاذبية كخادمة في منزلها حتى تتمكّن من إغراء زوجها في غيابها، إذ تدفع لها مبلغا من المال مقابل ذلك، وبذلك تقبض عليه الزوجة بالجرم المشهود مما يسرع عملية الطلاق حتى تأتي بالشهود.

وعليه يمكن القول أنّ "**الشيخ غيث**" لا يخون "**أم حسن**" ولكن زوجته تتصور أنّه سوف يخونها بعد وفاته مع حور حسان، في حين "**Annette**" تكتشف خيانة زوجها وتخونه هي أيضا انتقاما منه.

ونهاية الأقصّوصتين متشابهتين، وذلك بسعادة الزوجة بعد حصولها على الطلاق وذلك في قوله:

« Et me voici…je suis venue tout de suite te raconter la chose… tout de suite. Je suis libre. Vive le divorce !... Et elle se mit à danser au milieu du salon, tandis que la petite baronne, songeuse et contrariée, murmurait : pourquoi ne m'as-tu pas invitées à voir ça »[1].

(وها أنا ذا أقبلت سريعا لأروي لكِ ما حصل في نفس الحين أنا حرّة يحيا الطلاق !.. وابتدأت ترقص في وسط الصالون في الوقت الذي كانت البارونة الصغيرة حالمة ومتضايقة تهمس: لماذا لم يتم دعوتي لرؤية كل هذا؟).

بينما ينتهي زواج "**أم حسن**" بحسرة كبيرة وذلك في قوله: " **فصوبت أم حسن إليه نظرة تجلي فيها الحنق والازدراء، وتركت المكان تتحامل على نفسها وهي تبرطم**"[2].

وباختصار يمكن القول أنّ النهاية في كلا الأقصوصتين هي نفسها ولكن شعور الزوجتين مختلف، بحيث أنّ "**Annette**" سعيدة بنهاية زواجها بينما "**أم حسن**" تشعر بالغثيان.

وفي الأخير نتوصل إلى أنّ عالم "**تيمور**" مختلف عن عالم "**موباسان**"، إذ أن "**موباسان**" كان يمقت فكرة الزواج الذي يربط نفسيهما بامرأة واحدة أو رجل واحد، فلذلك نجد في قصصه كثرة الخيانة، بينما كان "**تيمور**" عكس "**موباسان**" يؤمن بمؤسسة الزواج حتى وإن راودته بين الحين والآخر نوازع التحلل من بعض مواضعات المجتمع[3].

---

[1]- Guy de Maupassant : Sauvée, p 189.

[2]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص43.

[3]- ينظر: عبد القادر بوزيدة، تيمور وموباسان رؤيتان وعالمان، المرجع السابق، ص 14.

الفصل الرابع

ملامح التأثير والتأثر في أعمال "محمود تيمور" (قراءة في أشكال التناص)

1- أشكال تأثر محمود تيمور بغي دي موباسان

2- أقصوصة الشيطان و "**Le Horla**" لـ "جي دي موباسان" / أقصوصة "الجنازة الحارة" و"البومة تنعق" لـ "محمود تيمور"

2-1- ملخص الأقصوصات

2-2- التّناص عل مستوى طريقة رسم وتقديم الشخصيات

2-3- الفضاء القصّصي

2-4- بنية الزمن

2-5-البناء الفني للحدث القصّصي

2-6-اقتباس الأفكار وطريقة الطرح

2-7-البناء الفني والتقنيات الأسلوبية

1-أشكال تأثر "محمود تيمور" بـ"جي دي موباسان":

يتحدث "**محمود تيمور**" عن مرضه وإصابته بتفوئيد وسفره إلى فرنسا وكيف كان مطلع على الآداب الغربية إذ يقول: "وسافرت في تلك الفترة إلى أوروبا فتفرغت للقراءة، واتصلت بالأدب الأوروبي الحديث أقرب اتصال، وطالعتني أثناء إقامتي هناك مرئيات ومناظر هزّت نفسي، وتغلغلت في صميم قلبي. كما أنّ خبرتي بالحياة ومعرفتي لها قد اتسعت وتنوعت"[1]. فرحلته إلى فرنسا، كانت سببا في اطلاعه على الأدب الأوروبي، بما فيها الأدب الفرنسي.

ثم إن "**موباسان**" كان له الفضل والريادة في كتابة القصّة القصيرة فنجد (رشاد رشدي) في كتابه فن القصّة القصيرة يقول: "ولقد جاءت قصص (موباسان) مختلفة عن كل ما سبقها من قصص حتى أنّ الناس رفضوا أن يعترفوا بها في بادئ الأمر، ولكن الأيام ما لبثت أن غيرت هذا الرأي حيث نجد أن أحد كبار النقاد يكتب بعد موت (موباسان) بأعوام قليلة فيقول: إنّ القصّة القصيرة هي موباسان، وموباسان هو القصّة القصيرة"[2].

فالطريقة التي سلكها الدكتور (رشاد رشدي) في جعل البناء القصّصي لـ"**موباسان**" النموذج المعياري إذ يقول: "القصّة عند موباسان تصور حدثا معينا لا يهتم الكاتب بما قبله أو ما بعده، وهذا هو الشكل الذي اتخذته القصّة القصيرة، وأكّده وأبرزه جميع من أتو بعد موباسان من كبار كتّاب القصّة القصيرة أمثال أنطوان تشيخوف وكاثرين مانسفيلد وأرنست همنجواي ولويجي براندللو"[3].

نلاحظ من هذا أنّ الكاتب الفرنسي "**جي دي موباسان**" أعطى اسم للقصّة القصيرة باسمه وذلك عن طريق الشكل الذي رسمه لها.

وبالتالي فتأثر "**محمود تيمور**" بالكثير من الكتّاب الغربيين وخاصة الكاتب الروسي تشيخوف، وذلك من خلال تطوره بفنه، بينما تأثره بالكاتب الفرنسي "**Maupassant**" وإعجابه به بقي طوال حياته الأدبية، وبذلك استلم عدّة أشكال في مختلف مراحل حياته، وهذا ما يبين الأعمال التي قام بها إذ نجده كتب في مقدمة مجموعته القصّصية فرعون الصغير عن "**موباسان**" وكيف كثرت قراءاته أو

[1]- محمود تيمور: فرعون الصغير، المقدمة، منشورات المكتبة العصرية، صيد بيروت، ص 30.

[2]- رشاد رشدي: فن القصّة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1، فبراير 1909، ط2، يناير 1964، ص10.

[3]- عبد الكريم الكردي: البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 1426- مارس 2005، ص 70- 71.

دراساته له فيقول: "وتابعت قراءاتي إياه بشغف عظيم، واتسعت مطالعاتي فيما بعد في القصص الأوروبي وتشعبت، ولكني حتى اليوم مازلت محتفظا لموباسان بالمكان الأول من نفسي"[1].

كما نجده أيضا تحدث في قصّته "**فرعون الصغير**" التي تحمل عنوان "المصادر التي ألهمتني الكتابة" من خلال محاضرة له ألقاها سنة 1938 بالجامعة الأمريكية ونشرها في قصّته هذه وتحدثه عن إعجابه الشديد بـ"**موباسان**" فيقول: "وامتدح لي شقيقي غير مرة موباسان الكاتب الأقصوصي الفرنسي، وما كدت أقرأ له مجموعته حتى فتنت به، وتابعت قراءتي إياه في شغف عظيم"[2]، فمن خلال هذا الرأي نلاحظ أنّ "**محمود تيمور**" اعترف اعترافاً صريحاً بما تركه "**موباسان**" في نفسه وهذا ما تؤكده أعماله القصّصية.

كما يتحدث أيضا عن تأثره بأخيه "**محمد تيمور**" وإعجابه بقصّته "**ما تراه العيون**" إعجابا كبيرا، هذا جعلني أكتب مثيلها فكتبت باكورتي في قصّة "**الشيخ جمعة**"[3]، فمن خلال هذا نلاحظ أنّ "**محمود تيمور**" تأثر بأخيه حيث اقتبس منه في نشاطه الأدبي ورعرع في نفسه كتابة القصّة القصيرة والمسرحية، فقصّصه انسجمت بين فن مبدع جديد وأسلوب بارع.

كما نجده يقول أيضا: "ولم تقف مطالعاتي عن الأدب العربي قديمه وحديثه ما ألف فيه، وما ترجم إليه، فقد كانت معرفتي بالانجليزية والفرنسية قد نمت نموا يمكنني من أن أقرأ الأدب الغربي في هاتين اللغتين"[4].

كما أنّه يتحدث أيضا عن توجيهه من طرف شقيقه "**محمد**" لقراءة للكتّاب الغرب كـ"**موباسان**" و"**تشيخوف**" في مجموعاتهما القصّصية حيث يقول: "فقرأت لهما أو قل عببت من أقاصيصهما عبا"[5].

---

[1]- محمود تيمور: نداء المجهول، مكتبة الآداب ومطبعتها بالحمامير، المطبعة النموذجية، الهيئة العامة لمكتبة الأسكندرية، ص 05.

[2]- محمود تيمور: فرعون الصغير، المقدمة، المصدر السابق، ص 24- 25.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، ص 28.

[4]- محمود بن الشريف: أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ، مطبعة الكيلاني الصغير، القاهرة، ص 23.

[5]- المرجع نفسه، ص 23.

وتحدث أيضا عن العوامل التي جعلته كاتبا في قوله: "وعندما التفت خلفي مكتشفا ماضي حياتي أرى أربعة عوامل أساسية قد عملت في تكويني كاتبا الأول والدي أحمد تيمور، والثاني محمد أخي، والثالث حوادث خاصة كان لها تأثير في تحويل مجرى حياتي، والرابع والأخير مطالعتي"[1].

إنّ تجربة كتابة القصّة لدى "**محمود تيمور**" ساهمت فيها عوامل عدّة نذكر من بينها: نشأته الثقافية وكان تأثير الوالد كبير، والأخ أيضا يعد منبعاً ثرياً لقصّصه، كما أنّ تجربته في الحياة وسعت أفق الكتابة، بالإضافة إلى المطالعة في الثقافة الفرنسية والانجليزية، وقد ساعدته هذين اللغتين في ذلك كثيراً.

فنجد من الرواد أو كتّاب القصّة العربية الأوائل: "**جرجي زيدان**" رائد القصّة التاريخية، و"**جبران خليل جبران**" رائد الأقصوصة، و"**ميخائيل نعيمة**" الذي تكتمل عنده عناصر الأقصوصة الفنيّة والصفة الغالبة على الأستاذ "**محمود تيمور**" وهو كاتب القصّة القصيرة[2]، وبهذا نستطيع القول أنّ الكتّاب الأوائل للقصّة القصيرة قد تأثروا بصفة كبيرة بالقصص الأوروبية وذلك عن طريق اللغتين الفرنسية والانجليزية، ويعد الكاتب الفرنسي "**جي دي موباسان**" هو النموذج الأول لنهج القصّة العربية.

أما عن فن "**محمود تيمور**" في القصّة يشبه إلى حد كبير ما كتبه الكتّاب الغرب أمثال "**تشيخوف**" و"**موباسان**" و"**مكسيم جوركي**" والشيء نفسه يقال في مسرحياته القصيرة، ولقد زاوج أيضا في كتابة القصّة، بين اللغة العربية واللغة الدارجة أي العامية المصرية، فكان أسلوبه بسيط وسهل وممتع للغاية، يناسب الشخصيات المصرية البسيطة كالفلاحين مثلا أو الخدم خاصة في الحوار[3].

إنّ الكاتب "**محمود تيمور**" قد تأثر بالكاتب "**Guy de Maupassant**"، وهذا ما أثبته أو حققه العديد من الكتّاب أو الدارسين، فنجده متأثرا أكثر بالكاتب الفرنسي "**موباسان**"، فيقول "**نزية حكيم**" في كتابه "**محمود تيمور رائد القصّة العربية**" متحدثاً عن أدب "**محمود تيمور**"

---

[1]- فتحي الأبياري: محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1420- 2000، ص 9.

[2]- غلام رضا كلجين- فرشتة أفضلي- حسين شمس آبادي: نشأة القصّة القصيرة وميزاتها في مصر، السنة الثالثة، العدد الحادي عشر، ص 77.

[3]- ينظر: أحمد تيمور باشا: تاريخ الأسرة التيمورية، هنداوي، 26- 01- 2017، ص 27- 28.

والعوامل التي أثرت فيه: "أما العامل الثاني تلمذته لكتّاب القصّة الواقعية من الغربيين، فتيمور تلميذ لموباسان وزولا وتشيخوف، على درجات متفاوتة"[1]، وشوقي ضيف أيضا يوافقه في ذلك فتكلم عن دراسات "**محمود تيمور**" في الأدب الغربي وبالخصوص أدب الكاتب الفرنسي "**جي دي موباسان**"، وكيف كان شديد الإعجاب به[2].

فبالرغم من دراسات "**محمود تيمور**" للعديد من الكتّاب الغرب أمثال "**تشيخوف**" و"**تورجنيف**" إلا أنّه بقي متأثر بالكاتب الفرنسي "**موباسان**" إذ يقول: "وانتقلت بعد ذلك إلى القصص الروسي، وقرأت لتشيخوف وتورجنيف ومن ماثلهما، فرأيت تأثير موباسان واضحا في بعض إنتاجهم"[3].

وبهذا فإنّ "**محمود تيمور**" لم يتأثر بالكتّاب الغرب فقط بينما نجده أيضا متأثر بالكتاب العرب وبالخصوص بكتابات "**المنفلوطي**" فيقول في ذلك: "ولما تهذب ذوقي في المطالعة أقبل بشغف على قراءة المنفلوطي، فكانت نزعته الرومانتيكية الحلوة تملك عليه مشاعره، وأسلوبه السلس يسحره"[4].

ويقول أيضا: "...وكل إنسان في أوج شبابه تطغى عليه النزعة الرومانسية والموسيقى، فيصبح شاعرا ولو بغير قافية، وقد يكون أيضا شاعرا بلا لسان"[5].

و"**مصطفى المنفلوطي**" بدوره ترجم قصّصه من الكتّاب الغرب فقد ترجم قصّة "**بول وفرجيني**" لـ"**برناردين سان بيير**" وسماها "**الفضيلة**"، بينما "**محمد عثمان جلال**" فقد ترجم نفس القصّة وسماها بعنوان "**الأماني والمنة**"، أمّا الشاعر "**حافظ إبراهيم**" فقد ترجم للروائي "**هوجو**" وسماها "**البؤساء**" وقد غيّر فيها كما يريد، وبذلك لم يبق أثر الكاتب "**محمود تيمور**" على "**المنفلوطي**" فقط بينما هناك كاتب آخر تحدث عنه وهو "**رفاعة الطهطاوي**" الذي قام هو أيضا

[1]- نزية حكيم: محمود تيمور رائد القصّة العربيّة، مطبعة النيل، 1944، ص 48.

[2]- ينظر: شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة، 1961، ص 300.

[3]- المرجع نفسه، ص 05.

[4]- أحمد تيمور باشا: تاريخ الأسرة التيمورية، المرجع السابق، ص 25.

[5]- فتحي الأبياري: محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، المرجع السابق، ص 09.

بترجمة قصّصه للكاتب الفرنسي "**فتلون**" وهي "**مغامرات تليماك**" وسماها بعنوان "**وقائع الأفلاك في حوادث تليماك**"[1].

كما أنّه متأثر بكتاب "**ألف ليلة وليلة**" لأنّه وجد فيه ما يدعم القاص أو الكاتب على نمو خياله، فلولا وجود الخيال في القصّة لم يتمكن الكاتب من استخراج ابتكاراته أو مواهبه فيقول على هذا النحو: "وقد زكا ميله إلى المطالعة، فأقبل على الروايات يشبع منها رغبته، وخصوصا ألف ليلة وليلة التي قد تكون من أهم البواعث في اتجاهه القصّصي فيما بعد"[2].

لتوفر كل عناصر القصّة لـ"**موباسان**" من أحداث وشخصيات وموضوعات إذ يقول: "ولا أذكر أني قرأت له قطعة لم تهزني"[3].

كما نجده أيضا مطلعا للكاتب "**المويلحي**" و"**الهيكل**" وذلك من خلال أخيه "**محمد**" الذي أخبره بأن يقرأ لهما إذ يقول: "وفي ذلك الوقت كنت أستنير في مطالعاتي بهدى شقيقي، فنصح لي فيما نصح بأن أطالع حديث عيسى بن هشام للأديب العربي الصميم محمد المويلحي، وقصّة زينب للكاتب الاجتماعي المفكر محمد حسين هيكل"[4].

وبهذا احتلت قصّة "**حديث بن هشام**" المرتبة الثانية بعد "**ألف ليلة وليلة**"، بينما رواية "**زينب**" فقد اعتبرها أول عمل أو اجتهاد، جراء صنع في القصّة المصرية[5].

بينما قراءته للشعر عند العديد من الكتّاب الغرب كـ"**جبران خليل جبران**" و"**ميخائيل نعيمة**" وغيرهم فيقول: "وكانت المدرسة الأمريكية التي أنشأها إخواننا اللبنانيون والسوريون في المهجر، قد بسطت نفوذها على الأدب المصري، فأخذت بها، وشغفت كبير الشغف بزعيمها جبران، ذلك

---

[1]- ينظر: أحمد محمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009، ص 05-06.

[2]- أحمد تيمور باشا: تاريخ الأسرة التيمورية، المرجع السابق، ص 24.

[3]- محمود تيمور: فرعون الصغير، المصدر السابق، ص 25.

[4]- محمود بن الشريف: أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ، المرجع السابق، ص 20.

[5]- ينظر: محمود تيمور: فرعون الصغير، المصدر السابق، ص 24.

الشاعر الرمزي المغرق في الرمزية. وكانت الأجنحة المتكسرة أول كتاب حظي مني بأوفى حب وتقدير، فتأثرت به أولى كتاباتي"[1].

ومما يمكن استخلاصه أنّ القراءات الأولى تعد مصدر ثراء لمخزون الكتابة، ومصدر إلهام أيضا، لقد تأثر "**محمود تيمور**" بالقراءات في الثقافة العربية الإسلامية والثقافة الغربية، أما قراءاته في التراث فبدأت بألف ليلة وليلة لغناها بالخيال، فقد غذت مواهب القاص وابتكاراته.

كما قرأ لمجموعة من كتّاب القصّة في الوطن العربي، نذكر من بينهم "**محمد المويلحي**"، و"**رفاعة الطهطاوي**"، و"**محمود حسين هيكل**"، و"**ميخائيل نعيمة**"، كما قرأ لـ"**جبران خليل جبران**" في الأقصوصة، وتأثر بالنزعة الرومانتيكية لـ"**المنفلوطي**"، تأثر أيضا بـ"**جرجي زيدان**" باعتباره رائداً من رواد القصّة التاريخية وفي محيط أسرته تأثر بقراءات أخيه "**محمد تيمور**" في "**ما تراه العيون**". فقد قرأ في الأدب العربي القديم والحديث، وساهمت تجربته في الحياة في توسيع رؤياه في الكتابة.

أما الرافد الغربي فقد تمثل في قراءاته في الأدب الروسي ونذكر: "**أنطوان تشيخوف**"، "**ماكسيم جوركي**"، "**تورجنيف**"، وفي الأدب الفرنسي قرأ لـ"**موباسان**" و"**اميل زولا**" غير أنّ "**موباسان**" قد ترك فيه الأثر الطيب والكبير، وقد ساعدته في ذلك اللغة الانجليزية والفرنسية لينهل من الأدب الغربي.

هذه القراءات كلها تعد عوامل تضافرت فيما بينها لتحقق إبداع الكاتب في القصّة وليترك "**محمود تيمور**" بصمته في القصّة.

عُرف "**محمود تيمور**" بمقدرته وبراعته في اقتباس القصّص من مختلف الثّقافات ليثري بها تجربته القصّصيه القصيرة، ومن تلك القصّص نذكر ما استلهمه من أعمال الكاتب الفرنسي "**جي دي موباسان**" الذي فتح له آفاقاً رحبة في ولوج عالم الفن القصّصي برؤية جديدة لم يعهدها غيره من قبله ولم يسبقه إليها قاص.

[1]– محمود بن الشريف: أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ، المرجع السابق، ص 31.

ومن هذا المنطلق تعقد هذه الدراسة فصلاً يقتفي آثار "**موباسان**" ونشير في إطارها عن ما اقتبسه "**محمود تيمور**" من بعض تلك القصّص المتشابهة بقصّص "**موباسان**"؛ علماً أنّ ذلك التشابه إمّا أن يكون في العنوان واختلاف في المضمون أو تشابه في المضمون واختلاف في العنوان. وهذا ما سنشير إليه من خلال الأقصوصتين المنتخبتين لهذا الفصل لـ"**محمود تيمور**" الموسومتان "**الجنازة الحارة**" و"**البومة تنعق**" مقارنة بأقصوصتين لـ"**جي دي موباسان**" "**الشيطان Diable** " و" **Le horla**". لتبيين أشكال تأثر "**محمود تيمور**" بـ"**موباسان**" الفرنسي.

2-أقصوصة "الشيطان" و "Le Horla" لـ"جي دي موباسان"/ أقصوصة "الجنازة الحارة" و"البومة تنعق" لـ"محمود تيمور":

يتناول هذا المبحث أهم الارتباطات بين الأقصوصات باعتبارهم نماذج تحقق شكلاً من التعالق أو التناص بينهم، حيث تطرقنا فيها إلى أقصّوصة "**الشيطان**" لـ"**جي دي موباسان**" مع أقصوصة "**الجنازة الحارة**" لـ"**محمود تيمور**" وأقصوصة " **Le Horla** " لـ"**موباسان**" مع أقصوصة "**البومة تنعق**" لـ"**تيمور**" باعتبارهم قصّص متداولة ومعروفة في أنحاء العالم استلهم منهم "**تيمور**" الكثير من التقنات الفنية في قصّصه "**الجنازة الحارة**" و"**البومة تنعق**".

2-1-ملخص الأقصوصات:

2-1-1-"الشيطان"[1]:

إنّ موضوع هذه الأقصّوصة يتحدّث عن المرأة العجوز التي كانت في سن الثانيّة وتسعين من عمرها مسجاة على الفراش وهي تعالج سكرات الموت، كانت هادئة ساكنة مستسلمة للواقع الملموس رغم ثقتها بأنّها سوف تموت. وكان لها ابن وحيد يدعى "**أونور**" لكنّه لم يهتم بأمه وكان اهتمامه الوفير بحصاد الحنطة رغم مرض أمه. حيث قام طبيب القرية بتهديده بأنّه إذا لم يهتم بأمه أو يدعى لها المرأة "**لاربيب**" بالاعتناء بها سوف يتركه يموت كالكلب إذا ما افترسه المرض فاستجاب أونور لطلب الطبيب.

وذهب ليأتي بـ"**لاربيب**" لكنها لم توافق على الاعتناء بها قبل رؤيتها فوافق "**أونور**" وذهبا معاً إلى البيت لرؤية العجوز وعندما قامت بفحصها غادرت الغرفة وقالت لـ"**أونور**" إنّها لا يمكن أن

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، تر: محمد السباعي، مئة قصّة فرنسية، مكتبة مصر، العاجلة، دت، ص 68.

تستمر على قيد الحياة حتى المساء. حيث أنّ العجوز لم تمت واستمرت بذلك الحال إلى أن فقدت "**لاربيب**" صبرها وأحست بانقضاض يسود نفسها وحقد هائل على "**أونور**" الذي خدعها بأمه التي لا تريد أن تموت.

فكادت أن تفقد شعورها على الزمن الذي يمر منها ومن حقها أن تتقاضى عليه أجر. فراودتها فكرة على إلقاء قصص خرافية مخيفة على مسامعها عن "**الشيطان**" وعدّدت لها عن أسماء الذين قد ظهر لهم قبل موتهم فبدت مضطربة حائرة لا يستقر رأسها على الوسادة في مكان واحد. فاختفت "**لاربيب**" وراء الستار وألقت فوق رأسها ملاءة بيضاء فحجبها من أقدم رأسها إلى أخمص القدم ثم وضعت على رأسها قدراً بدت أرجلها الحديدية كثلاثة قرون مدبّبة وأمسكت بيدها مكنسة بسيطة وفجأة رفعت الستار وبدأت بهيئتها أمام المريضة، حيث مرّت لحظة فزع ورعب على المرأة المسكينة أدّت إلى إنهاء حياتها.

2-1-2-"الجنازة الحارة"[1]:

هي أقصوصة كتبها "**محمود تيمور**" في قضية الجشع والطمع حيث كان "**مصطفى حسن**" أحد خدم القصر شديد التقعير على نفسه. كان مملوكا للباشا رب القصر، حيث اشتراه وهو في الثامنة من عمر، وقام بتعليمه وتدريبه على أعمال الزراعية، حيث بيّن أنّه ليس أهل للثقة فاضطر الباشا إلى تحويله لحراسة باب القصر القديم. فقام "**مصطفى حسن**" بحراسة باب القصر حتى أصيب بذات الرئة وكان أمله في الشفاء ضئيلا.

وعندما انتشر خبر مرضه وأنّه يسلم الروح، فانقضى الخدم من كل مكان على تركته، فحميت معركة حامية بينهم، حيث يسعى كل واحد منهم إلى أخذ أقصى ما يستطيع من التركة. فأصدر "**الأغا**" أمره بنقل الخزانة إلى الخارج، فتقدّم الخدم يتقاسمون جوانبها لنقلها لكنّها أفلتت من أيديهم وسقطت على الأرض متحطمة، فحاول البعض أخذ شيئا منها خلسة فلمحه الآخرون، وبذلك حميت معركة النهب فاختلط بعضهم ببعض يقتتلون ويتنافسون على ما يوجد في الخزانة، ويتخاطفون على ما فيها فتشابكت الأيدي وارتفعت الأصوات تحمل كل ألفاظ الشتائم والسباب والضرب. دون رعاية لموت صديقهم.

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، مج: شباب وغانيات وأقاصيص أخرى، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1951، ص 195.

2-1-3-Le Horla:

إنّ مضمون هذه الأقصّوصة يتمثّل في الحديث عن الكائن الخفي أو المجهول الذي يطارد صاحب البيت في كل مكان وشعوره بوجوده وتهديده دون أن يدرك ماهيته وهذا الكائن كان له حضور قوي في تأرق ليالي البطل، فاضطر إلى إحراق بيته دون رعاية لما يوجد بدخله من الخدم، ظنا منه بأنّه هو الذي يستحوذ على المكان لأنّه تحاصره الكثير من الكوابيس في جميع الليالي، مما دفعه في الأخير الاستيعاب بما فعل مما أدى به إلى الجنون والانتحار.

2-1-4-"البومة تنعق"[1]:

إنّ موضوع الأقصّوصة يتمثّل في الحديث عن بطل القصّة الذي طلب منه الأطباء الذهاب إلى الريف من أجل أخذ قسط من الراحة والهدوء لكن عند وصوله يجد هناك البومة التي تسبب له بهاجس التطيّر كنذير شؤم التي كانت تطارده منذ وصوله إلى الريف ممّا سببت له القلق والانزعاج أكثر فجعله يقوم بقتلها وتحنيطها داخل غرفته انتقاماً منها على الرغم من رائحتها الكريهة التي كانت تعم الغرفة، وهذا ما جعله في الأخير بعدم قدرته على تحمل الألم ويقوم بتناول قارورة السم الذي وجدها في حقيبته والتي قد أدت بحياته.

2-2-التّناص على مستوى الفكرة:

إنّ العنوان في أقصوصة "**الجنازة الحارة**" لـ "**محمود تيمور**" له قراءة مباشرة، إذ يتحدث عن الموت ولكن لا يتحدث عن فظاعته؛ حين يتحول الموت إلى موقف ساخر ويحاول الورثة بل ويفلح الورثة في اقتسام إرث الخادم الذي ورث سيده، بل يتشاجر خدم القصر على أخذ ممتلكاته فيما بينهم من (لباس وأحذية وحتى الذهب) وهو يحتضر.

وبالمقابل فإن في أقصوصة "**الشيطان**" يتجسد في شخصيّة الفلاح "**أونور بونتام**" إذ أخذ يساوم الخادمة التي سترعى أمه المحتضرة، التي ستتوفى بعد يومين في الأجرة التي يدفعها لها، فقامرها في ذلك. في قوله: **"اسمعي يا هذه...إني أوثر أن نجعل الاتفاق على المدّة جميعا، ومن حسن حظك أنّ الطبيب هدّد أنّ الوفاة قد تحصل من دقيقة لأخرى، وفي هذه الحالة تكونين أنت**

[1]- محمود تيمور: البومة تنعق، مج: شفاه غليظة، ط3، سبتمبر 1959، ص 206.

الرابحة وأنا الخاسر، إنّ مد الله في أجلها قليلا فيكون لي الغنم وعليك الغرم،.. فاندهشت العجوز من هذا الاقتراح، لا سيما أنّها لم يسبق لها قط المقامرة على أرواح العباد"[1].

بالإضافة إلى أنّه يرفض جلب الخادمة لولا إلحاح الطبيب. في قوله: **"اسمع يا أونور ينبغي لك ألا تترك أمك وحدها على هذه الحال، فإنّها عرضة للوفاة، وقد تموت في أية لحظة.**

فأجابه الفلاح بعناد وإصرار:

ولكن لابد لي من تفقد أحوال زراعتي، إني أترك أمي المحتضرة وحدها... على أنى علم الله قد أهملته طويلا وحسبي ذلك وكفى"[2].

إذن فالأقصوصتان حكايتهما مدعاة للسخرية من مواقف الناس، اتجاه المال وخاصة الإرث. والأصح أنّ كلا من "**الشيطان**" و"**الجنازة الحارة**" تدوران حول حقارة الإنسان، حينما يتملكه الجشع والبخل وحينما يصبح عبدا للمال آنذاك يفقد إنسانيته حتى أمام الموت. والأغرب من ذلك أنّ الذين يحتضرون كالخادم "**مصطفى حسن**" في أقصوصة "**محمود تيمور**" والعجوز "**أم أونور**" يتمسكون بالمال قبل رحيلهم بساعات من الدنيا. فالخادم "**مصطفى حسن**" يرفض تقديم مفتاح خزانته، التي يحتفظ فيها بالذهب الذي جمعه دون أن يصرفه للأغا خوفا من أن يستولي عليه الورثة، والعجوز المحتضرة ترفض قدوم الخادمة لرعايتها حتى لا تموت وحيدة وهي تحتضر خشية بتبذير المال.

بينما تحيل الأقصوصتين **"Le Horla"** و**"البومة تنعق"** من حيث العنوان المنتخب للعمل القصّصي إلى رمزية شفافة معادلة لمعنى الموت فأقصوصة **"Le Horla"** وإن شئنا كترجمة شخصية بالكائن الخفي لأنّنا لا نشعر بوجوده إلا عن الكاتب، وهذا يدفعه إلى الجنون والانتحار أخيرا لأنّه لا يتمكن من العثور عليه إلا عبر آثاره، بينما دلالة العنوان في "**البومة تنعق**" في أقصوصة "**موباسان**" لا نتمكن من معرفة هذا الكائن الخفي "**Le Horla**"، الذي يهدد حياة البطل، غير أنّنا في أقصوصة "**البومة تنعق**" فإنّ "البومة" حاضرة كنذير شؤم لموت البطل الذي يخدم على قتلها وتحنيطها انتقاما منها.

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 70.

[2]- المصدر نفسه، ص 68.

2-3-التّناص على مستوى طريقة رسم وتقديم الشخصيات

من السهل التعرف على الشخصيّة من خلال الانجازات والأحاديث المستوردة في القصّة، حيث تعتبر جزءاً مهماً فيها، وعليه فإن العمل القصّصي يرتكز على شخصية رئيسية مهيمنة على مجريات الأحداث في كلا الأقصّوصات.

يركز "**موباسان**" في أقصوصة "**الشيطان**" من خلال الفلاح "**أونور**" على الجانب النفسي للفلاح، دون أن يقدم صورة أو فكرة عن ملامحه الجسدية، ذلك أن "**موباسان**" يؤكد على سرائر النفوس وطبائعها، لذلك انصب اهتمامه على الجانب النفسي لـ"**أونور**". ومن بين الصفات التي تميز "**أونور**" هي القسوة بل منتهى القسوة، إذ يرفض مجالسة أمه في ساعاتها الأخيرة قبل الموت بحجة عمله في الزراعة وفي ذلك يقول: **"اسمع يا أونور ينبغي لك ألا تترك أمك وحدها على هذه الحال، فإنّها عرضة للوفاة، وقد تموت في أية لحظة.**

فأجابه الفلاح بعناد وإصرار:

ولكن لابد لي من تفقد أحوال زراعتي، إني أترك أمي المحتضرة وحدها،.. على أنى علم الله قد أهملته

طويلا وحسبي ذلك وكفى"[1].

وبهذا نلاحظ أن "**موباسان**" اعتمد على تقديم الشخصية تقديماً مباشراً من خلال حديث الشخصية عن نفسها بضمير الأنا المتكلم.

في حين ترفض شخصية "**أونور**" في قصّة الشيطان لـ "**جي دي موباسان**" جلب خادمة تجالسها بحجة عدم إهدار المال، لولا غضب الطبيب وهو ما أكده في المشهد التالي: **"كيف تبلغ بك القسوة هذا المبلغ؟ إذ كان لابد لك من جمع قمحك اليوم فامض لذلك، ولكن استحضر**

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 68.

المرأة المسماة لاربيب للعناية بوالدتك. أسامع أنت؟ وتالله لئن لم تفعل ذلك لأتركنك تموت وحدك كالكلب الضائع إذا جاء دورك"[1].

ويبدو أنّ "**أونور**" قد بلغت القسوة منه مبلغا كبيرا، إذ أصبح دون مشاعر وعواطف في قوله: **"وجاء القسيس يسبقه غلام له يدق جرسه إيذانا بمصعد بعض الأرواح إلى عرش الله، وفي أثناء مروره بالحقول والمزارع جعل الفلاحون يخرون سجدا إلى الأذقان. وشاهد ذلك الفلاح أونور وهو يجمع القمح في حقله، فأدرك الأمر، ولكنّه لم يبد أقل دهشة ولا أدنى عاطفة"**[2].

وهناك صفات ذميمة أخرى رافقت القسوة وهي البخل، حين يقامر من أجل روح أمه، أنّه يجسد الشيطان بكل صورة في قوله: **"اسمعي يا هذه.. إني أوثر أن نجعل الاتفاق على المدّة جميعا، ومن حسن حظك أنّ الطبيب هدّد أن الوفاة قد تحصل من دقيقة لأخرى، وفي هذه الحالة تكونين أنت الرابحة وأنا الخاسر، وأما إنّ مد الله في أجلها قليلا فيكون لي الغنم وعليك الغرم،.. فاندهشت العجوز من هذا الاقتراح، لا سيما أنّها لم يسبق لها قط المقامرة على أرواح العباد"**[3].

بمعنى أنّ صفة البخل صفة مشتركة بين "**مصطفى حسن**" والفلاح "**أونور**" فمصطفى حسن يبخل على نفسه والفلاح "**أونور**" يبخل على أمه، وكلاهما يرفضان إنفاق المال في مواجهة الموت فإذا كان "**مصطفى حسن**" يرفض تقسيم تركته بعد موته، فإن الفلاح "**أونور**" من الغرابة أنّه يرفض إنفاق المال على أمه المحتضرة. وإن كانت الأم هي الأخرى تجسد قيم المجتمع الريفي النورماندي المهترئة والمفلسة في قوله: **"وكانت الأم كسائر أهل جنسها من فلاحات (نورماندي) شديدة البخل والجشع، فأومأت إلى ابنها بما يفيد أن استمر في حصاد القمح ودعني أمت وحدي"**[4].

فلا عجب أنّ صفة البخل كانت صفة ذلك المجتمع الذي يهتم للمال على حساب العلاقات الإنسانية كالأمومة.

---

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 68- 69.

[2]- المصدر نفسه، ص 72.

[3]- المصدر نفسه، ص 70.

[4]- المصدر نفسه، ص 68.

بينما الشخصية الرئيسية عند "**محمود تيمور**" هو "**مصطفى حسن**" حيث يتحدث عن موته وكل الأحداث المتبقية متعلقة بتركته غير أنّ محمود تيمور ركز على أهم الخصائص النفسية.

2-3-1-الطباع النفسية

2-3-1-1-البخل: وهي الصفة التي تميز "**مصطفى حسن**" في قوله: **"لقد كان مصطفى حسن شحيح اليد، صبورا على الحرمان، ما إن يقع في حوزته قدر من المال، أوشى من ضروب المتاع، إلا أودعه خزانته الأمينة، وراض نفسه على حراسته لا يمسّه بسوء"**[1].

ومما يدل على بخله أنّه كان يحتضر ولكنّه رفض تقسيم تركته في قوله: **"فأحاطوا بمضجع المريض المحتضر، فندّت عنه اختلاجه طارئة وأمسك بيد بشير أغا وهو يضغط عليها جهد ما يستطيع، ثم قال متقطع الأنفاس: ماذا قال الطبيب؟ ماذا في الأمر؟ سمعت حديثا في شأن تركتي"**[2].

بل يرفض بحجة أنّه ليس مريضا وأنّه يرفض تسليم مفتاح خزانته للشيخ البستاني في قوله: **"وبينا هو يتحسّس، انفرجت أجفان المريض، فبهت الشيخ أول وهلة، ثم ما لبث أن قال في وداعة وتحنّن: هات المفتاح يا مصطفى أخرج لك الدثّار الصّوني فإني أجدك مقرورا.**

فاختلجت شفتا المريض بقوله:

دعو الدثار مصونا... لا ضرورة لابتذاله... سأحتاج إليه في قابل الأيام !

وبدا وجهه متقلصا، كأنّه في اجهاشة بكاء، وشدّ على يد الشيخ البستاني، وحدقتاه تدوران، وصوته يخونه في إبلاغ قوله:

لا أريد أن أموت... صحتي تتحسن... أؤكد لك أنّ صحتّي تتحسن"[3].

---

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 195.

[2]- المصدر نفسه، ص 201.

[3]- المصدر نفسه، ص 202- 203.

2-3-1-2-المستوى الاجتماعي:

يتمتع "**مصطفى حسن**" بمكانة راقية في القصر إذ كان مملوكا للباشا وقد حظي منه باهتمام خاص في قوله: "**وانساقت الذكريات تعرض له حياة ذلك المريض منذ كان صبيّا جلبه المرحوم الباشا ربُّ القصر، وعني بتربيته واتخذه خادما لشأنه الخاص، فنزل من سيده منزلا حسنا عظُم به جاهه، وقويت كلمته... فلما قضى الباشا نحبه تحدرت به الحال، وتعاورته العلل، فتهاوى من كرسيّه، حتى أصبح في القصر ممن يرزقون لوجه الله**"[1].

ولقد ورث عن الباشا تركة مهمة وعلى الرغم مما ورثه "**مصطفى حسن**" إلا أنّ بخله حال دون أن ينفق ماله على نفسه والآخرين في قوله: "... **فأولا: الحذاء الأسود الذي كان للمرحوم الباشا من قبل، ولم يلبسه مصطفى حسن حتى اليوم... وثانيا: الطربوش الجديد الذي اشتراه مصطفى حسن للعيد الماضي ولم يضعه على رأسه بعد. وثالثا: القُطنيّة المعصفرة التي بقيت مصونة لم تمسسها يد الخياط...ورابعا...**"[2].

ومما يمكن قوله أنّ نموذج البخيل هذا نجده أيضا في أقصوصة "**الشيطان**"، والمتمثلة في الفلاح "**أونور**" وأمه فهما يمثلان البخل بعينه.

2-3-1-3-دور الشخصيات الثانوية:

لا شك أنّ كل من "**موباسان**" و"**تيمور**" قد استعان بالشخصيات في استكمال المشهد ورسم الإطار العام للقصّة، ففي أقصوصة "**الشيطان**" لـ "**موباسان**" نجد الخادمة "**لاربيب**" تجسد الشر في أشد صورة قسّوة، إذ تقبل على تسريع وفاة المرأة المحتضرة من أجل أن تربح الرهان في قوله: "**واختفت لاربيب فذهبت إلى حجرة أونور فطفقت تفتش في خزانة ثيابه، ثم ذهبت إلى المطبخ فتناولت حلّة صغيرة فلبستها على رأسها، وهنالك برزت أرجل الحلّة فوق جبهتها كأنّها قرون إبليس اللعين حذوك النعل بالنعل، وتناولت بعد ذلك مكنسة، وأخذت يد الهاون فقذفت بها الوجاء فأحدثت ضجة هائلة لتوهم المرأة المسكينة أنّ إبليس قد هبط المنزل.**

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 197- 198.

[2]- المصدر نفسه، ص 200- 201.

ثم إنّها مضت إلى حجرة المريضة فأماطت ستار الباب، وظهرت للمرأة المحتضرة على تلك الصورة الشنعاء، وأقبلت تصيح وتعول، وتضج وتولول، وتنطوي وتنتشر، وتلتوي وتتمطى، وتهز رأسها وتلوح بيديها،.. وهنا طار عقل المرأة المحتضرة وجن جنونها، فبذلت مجهودا هائلا للنهوض من فراشها والهرب.

ولكن ذاك المجهود كان فوق ما تطيق وتتحمل، فسقطت على الوسادة جثة هامدة وقد لفظت آخر أنفاسها"[1].

وتشترك مع "**البشير أغا**" في القبح أيضا وليس سوء الخلق وحده في قوله: "**وكانت لاربيب هذه عجوزا تستأجر للقيام بالأعمال السخيفة المضجرة المسئومة، كانت تخيط أكفان الموتى، وتغسل ملابس الأحياء، وكانت مغضنة البشرة مشنجة الأديم كأنّها تفاحة العام الفائت، سيئة الخلق ضجورا برمة، حسودا حقودا، تمشي مقوسة القناة يكاد ذقنها يضرب أطراف قدميها، وكانت تكتسب رزقها من شتى أساليب مدهشة وطرق عجيب.**

وكانت لا تكاد تتكلم إلا عن الموتى ومن هم في سكرات الموتى، وتروي قصص الوفيات والدفنات وتشييع الجنازات، كما يروي الصياد حكايات مصايدة ومقانصة"[2].

إنّها تحمل صفات القبح كلها بالإضافة إلى قبح أخلاقها من اللؤم، إذ تسعد لسماع خبر الموت في قوله: "**ما خطبها؟**

إنّها تحتضر.

فبرقت في مقلتيها الهرمتين المائيتين بارقة سرور، وقالت:

وقد بلغ بها الأمر ذاك؟ عجبا"[3].

[1] جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 74.

[2] المصدر نفسه، ص 69.

[3] المصدر نفسه، ص 70.

وتتميز بالجشع، كما يتميز به "**البشير أغا**" حين قبلت الاتفاق مع "**أونور**" في قوله: **"فاندهشت العجوز من هذا الاقتراح، لا سيما أنّها لم يسبق لها قط المقامرة على أرواح العباد،.. على روح سيدة طيبة، ووالدة رجل طيب، ولكن تلك المساومة أثارت في نفسها غريزة الجشع فقالت: إنّه على كل حال لا يأتي الاتفاق إلا بعد أن أرى حالة المريضة"**[1].

وهي أيضا زائفة ومنافقة كالبشير أغا، إذ كانت تتمنى موت العجوز قبل الأوان لتربح الرهان في قوله: **"... ولكن العجوز لاربيب جعلت ترى أن كل دقيقة تمكثها إنما كانت خسارة عليها في الزمن وفي الأجر، فكانت تتمنى في أعماق قلبها لو استطاعت أن تقصف رقبة العجوز"**[2].

ولكنها أحضرت لها القسيس في قوله: **"هل جاءوك بالقسيس يا سيدتي؟**

فهزت رأسها نفيا.

عند ذلك نهضت لاربيب مسرعة.

الله أكبر ! كيف يهملون مثل هذا الأمر العظيم؟ إذن لابد لي من الذهاب لاستحضار القسيس"[3].

وقد تكون الخادمة هي من تمثل "**الشيطان**" في قوله: **"هل رأيت الشيطان قط؟**

فنسبت العجوز قائلة:

كلا.

وأنبرت لاربيب تقص عليها أخوف القصص وأروع الأحاديث عن الشيطان الرجيم، لتستطير لب العجوز المسكينة وتنخب فؤادها، فمما حدثت أن إبليس عليه لعنة الله إلى يوم الدين ربما ظهر لعباد الله وهم على فراش الموت في آخر لحظاتهم، ثم يبدو لهم مقنع الرأس بحلّة سوداء حديثة عهد بالكوائين وفي يده مكنسة طويلة ويصيح أنكر الصيحات وأهول الصرخات،

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 70.

[2]- المصدر نفسه، ص 73.

[3]- المصدر نفسه، ص 71- 72.

ومن رآه لفظ النفس الأخير وفارق الحياة للتو واللحظة، لا يعيش بعد ذلك ثانية. وشرعت تتلو حكايات خاصة عما حدث من هذا القبيل لمساء بأعينهن كن من أترابهن فيما سلف"[1].

إنها تستخدم حكايات الشيطان لإخافة المرأة المحتضرة وتعجيل موتها ربما أراد أن يقول "**موباسان**" بكل بساطة أنّ الشيطان يسكنّنا حينما تتخلى الإنسانية ساعتها نجسد الشيطان في كل صورة قبيحة، وبذلك نجد الجشع هو الذي قتل السيدة "**بونتام**".

بينما في أقصوصة "**محمود تيمور**" "**الجنازة الحارة**" تظهر شخصياتها الثانوية فنجد "**البشير أغا**" يقدمه "**تيمور**" في وصف ساخر إذ أن جسمه البدين ممتلئ من اللحم والشحم في قوله: "**وما كاد الطبيب يبارح الدار حتى سارع بشير أغا إلى الطبقة العليا من القصر، ليلقى مولاته، وهو يعاني جهدا كبيرا في حثّ خطاه، إذ كان بدينا تخاله غرارة قد حشيت من لحم وشحم**"[2].

فهو إلى بدانة جسمه تضاف إليه صفة اللؤم والخبث في قوله: "**سيموت مصطفى حسن في الساعة الثانية عشر تماما... حين ينطلق مدفع الظّهر دعا يترجّح مقتلعا قدميه إلى حجرة المريض فاتخذ مجلسه على كرسي بالباب، وجلس تخفر الحجرة، ويحمي خزانتها من يد السّطو والعبث**"[3].

بل يبلغ منه الجشع وحب المال مبلغا فيشترك في معركة مع الخدم ليفوز بصرّة النقود في قوله: "**ووقع في روع الأغا أنّ صرّة النقود في خطر فانبرى يرسل من حلقة صيحة الإمرة، راغبا إلى الجمع في أن يكفّوا عن السلب والاغتصاب، فلم يعره أحد من الرفاق جانب انتباه... وهل أبقت الفريسة لهذه الذئاب الجياع سمعا يعي؟ لقد كان الرّفاق في شغل بما بين أيديهم من غنيمة مستباحة من ظَفِرَ منها بشيء فهو له متاع.**

وجن جنون الأغا فلم يجد مندوحة عن الأقدام والاقتحام.

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 73.

[2]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 196.

[3]- المصدر نفسه، ص 197.

فهجم مستبسلا مستيئسا يخوض المعركة بكل ما وهبته الطبيعة من جوارح تارة يزحم بمنكِبيه، وطورا يدفع بساعديه، ومرة يكسح برجليه، حتى إنّه لم يُعفِ أسنانه من أداء واجبها في هذا العراك.

وتاح له بهذه الوسائل أن يشُقَّ طريقه إلى الخزانة فلما اقترب منها ترامى عليها بجسمانه الضخم، يحجبها عن الجمع، وشرع يُعمل أصابعه في جنباتها يَنبُش ويتفقّد، فلما عثر على ضالّته المنشودة، أسرع إليها يدسُّها في جيبه، ونهض عن الخزانة وقد خفّت جدّته، وبطلت صولته، وانصرف يمُطُّ شفتيه للرفاق، وينعى عليهم ما طبعت عليه نفوسهم من ضعف الوفاء، وقلّة المروعة، وسوء الأخلاق"[1].

فشخصية "**البشير أغا**" تمثل الزيف الذي يمثله المجتمع إذ كان يتظاهر بالحزن لوفاة "**مصطفى حسن**" في قوله: "**فأخذ يجفّف ما تفصّد من عرقه ويحاول أن يضبط أنفاسه المكروبة. ثم قال حزين اللهجة، ناكس الرأس: أبقى الله حياة مولاتي"[2].**

ولكنّه حضر الجنازة بعد أن سرق تركة الميت وهو يصطنع الحزن في قوله: "**وتصدّر المشيّعين خُدّام القصر، على رأسهم الأغا وهو يسير وَزِينَ الخُطا، رزين السمت، يتوكأ على عصاه كأنما هو قائد يقفوه الجيش في ساحة عرض مَهيب...وقد أبى خُدّام القصر إلا أن يُشَيّعوا رفيقهم الراحل بما يليق، تكريما له في يوم وداعه الأبديَّ، فلم يجدوا خيرًا من ملابسه وأشيائه ومقتنياته يرتدونها ويتحلّون بها. فظهرت الجنازة بهيّة الشارة، أنيقة المظهر، كأنّها عروس يُحمل معها جهازها حين الزّفاف"[3].**

يمثل هذا المشهد قمة الزيف والنفاق الاجتماعي، موكب الجنازة يمثل تفسخ العلاقات الإنسانية، تصل إلى درجة عدم احترام الموتى. نموذج الجشع يمثلهم الخدم كلهم إذ يتنازع على تركة الميت.

بينما نجد في أقصوصة "**Le Horla**" لـ "**موباسان**"، أنه يترك للقارئ الحرية في رسم الشخصية ولكنّه يركز على الحالات النفسية المرضية التي تعتري الشخصية، لهذا نلمح الجانب النفسي للبطل في

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 204.

[2]- المصدر نفسه، ص 196.

[3]- المصدر نفسه، ص 205- 206.

هذه الأقصوصة هو الطاغي في بناء الشخصية إذ يتغير مزاج البطل من السعادة إلى الحزن المفاجئ وذلك في قوله:

« D'où viennent ces influences mystérieuses qui changent en découragement notre bonheur et notre confiance en détresse ? On dirait que l'air, l'air invisible est plein d'inconnaissables puissances, dont nous subissons les voisinages mystérieux. Je m'éveille plein de gaieté, avec des envies de chanter dans la gorge.- Pourquoi ? Je descends le long de l'eau ; et soudain, après une courte promenade, je rentre désolé, comme si quelque malheur m'attendait chez moi.-Pourquoi ? Est-ce un frisson de froid qui, frôlant ma peau, a ébranlé mes nerfs et assombri mon âme ? Est-ce la forme des nuages, ou la couleur du jour, la couleur des choses, si variable, qui, passant par mes yeux, a troublé ma pensée ? sait-on ? Tout ce qui nous entoure, tout ce que nous voyons sans le regarder, tout ce que nous frôlons sans le connaître, tout ce que nous touchons sans le palper, tout ce que nous rencontrons sans le distinguer, a sur nous, sur nos organes et, par eux, sur nos idées, sur notre cœur lui-même, des effets rapides, surprenants et inexplicables ? »[1].

(من أين تأتي هذه التأثيرات الغريبة التي تُغيّر بيأس سعادتنا وثقتنا نحو القنوط. يبدو أن الهواء، هذا الهواء غير المرئي يمتلئ بالقوى المجهولة التي تؤثر علينا بجيران غرباء، نهضت مرحا وبرغبة شديدة في حنجرتي للغناء، لماذا؟ هبطت نزولا إلى النهر وفجأة بعد نزهة قصيرة، عدت أدراجي متأسفاً كأن شرّاً ما ينتظرني في البيت، لماذا؟ هل هو الإحساس بالبرد الذي لامس جسدي هو الذي هزّا أعصابي وخيّمَ على روحي؟ هل هو شكل الغيوم أو لون النهار، أو هي ألوان الأشياء المتنوعة جدّاً التي تمر بين ناظري هي ما شوّش عليّ تفكيري؟ من يدري؟ كل ما نراه بدون أن نبصره، كل ما يخدشنا بدون أن نعرفه، كل ما نلمسه بدون أن نفحصه، كل ما نلتقيه بدون أن نستبينه. كل ذلك له علينا وعلى أعضائنا وعلى أفكارنا وعلى قلوبنا تأثيرات سريعة، رائعة وغير معروفة).

غير أنّ بطل "**موباسان**" في أقصّوصته "**Le Horla**" يطرح الكثير من الأسئلة حول الوجود الخفي للأشياء l'invisible الذي قد نسميه المجهول كما هو الحال في أقصّوصة ضوء القمر للكاتب نفسه ونجد ذلك في قوله:

« Comme il est profond, ce mystère de l'Invisible ! Nous ne le pouvons sonder avec nos sens misérables, avec nos yeux qui ne savent apercevoir ni

[1]- Guy de Maupassant : Le Horla,Edition de reference: paris, paul ollendorff, Editeur, 1887, p7.

le trop petit, ni le trop grand, ni le trop près, ni le trop loin, ni les habitants d'une étoile, ni les habitants d'une goutte d'eau… avec nos oreilles qui nous trompent, car elle nous transmettent les vibrations de l'air en notes sonores. Elle sont des fées qui font ce miracle de changer en bruit ce mouvement et par cette métamorphose donnent naissance à la musique, qui rend chantante l'agitation muette de la nature… avec notre odorat, plus faible que celui du chien. avec notre goût, qui peut à peine discerner l'âge d'un vin »[1].

(كم هو عميق، هذا السر المجهول، لا نستطيع سبره بواسطة حواسنا البائسة، ولو بأعيننا التي لا تقدر على تمييز الصغير جدّاً من الكبير جدّاً.ولا سكان قطرة من ماء. ولا سكاني نحمة ما. لا بآذاننا التي تخدعنا فتنقل لنا ذبذبات الهواء على أنها نوتات موسيقية. إنّها جنيات تلك التي تصنع هذه المعجزة بتحويل إلى صوت هذه الحركة وهذا التحول الذي يعطي ولادة للموسيقى، إنّها تحيل الاضطراب الساكن للطبيعة إلى غناء.ولا حاسة شم الكلب.ولا بذوقنا الذي لا يقدر على تحديد عمر الخمر).

وهي أيضا نفس الأسئلة التي تطارد بطل أقصوصة "**تيمور**" حيث يقول: "**بي رغبة ملحة في الصمت وفي التفكير، لقد أمرتهم ألا يقربوني وأمضيت اليوم كله وأنا كالتمثال أحدق في الأفق البعيد، وأناجي بين وقت ووقت بومتي المحنطة، وأستلهم منها وحي أفكاري، ولما بدأ الليل يرخي ستاره قامت بي رغبة مستعرة لأن أزور المستنقعات… هنالك وقفت طويلا أمام الجيف المبعثرة… إنّ الكلاب تتألب عليها وتفنيها في سرعة غريبة، ولكن لا يلوح الصباح حتى يأتي الجديد منها…هناك حركة مستمرة على ضفاف هذه المستنقعات، حركة نشيطة حقا… أي دنيا هذه التي نعيش فيها؟…إنّها لشديدة الشبه بهذه المستنقعات الملأى بالجيف والكلاب !.. والعجب أني أرى أناسا يتكالبون عليها… يا للمساكين !.. لقد خلا المنزل من جميع قاطنيه، ولم يبق فيه سواي وبومتي المحنطة، إنّها مثبتة على المائدة تحدّق فيها بعيونها الفارغة… إنّها فارغة ولكنّها عميقة ملأى بالأسرار…**"[2].

فمن خلال هذه التساؤلات التي أصدرت بين هذين الأقصوصتين غير أنّنا نلاحظ أن تساؤلات بطل "**موباسان**" تبدوا أكثر عمقا من بطل "**تيمور**" لتأخذ حيزا كبيرا من مساحة القصّة في قوله:

[1]- Guy de Maupassant : Le Horla, p8.

[2]- محمود تيمور: البومة تنعق، مج: شفاه غليظة، ط3، سبتمبر 1959، ص 217- 218.

« Je vivais, sans le savoir, de cette double vie mystérieuse qui fait douter s'il ya deux êtres en nous, ou si un être étranger, inconnaissable et invisible, anime, par moment, quand notre âme est engourdie, notre corps captif qui obéit à cet autre, comme à nous-mêmes, plus qu'à nous-mêmes »[1]

(كنت أعيش بدون أن أعلم حياة مزدوجة غريبة، تبعث على الشك الغرباء المجهولين والمخفيين، حينما تكون أرواحنا فاقدة للإحساس، حينما أجسادنا التي تستجيب لهذا الآخر، كأنّها هي ذواتنا أكثر من ذواتنا).

والقارئ يشعر بتعاطف أكبر مع بطل "**موباسان**" ووجعه بالمقارنة مع بطل "**تيمور**" الذي يشعر بالمرارة مما يؤدي به إلى قتل البومة وتحنيطها فيقول في ذلك:

« Ah ! qui comprendra mon angoisse abominable ? Qui comprendra l'émotion d'un homme, sain d'esprit, bien éveillé, plein de raison et qui regarde épouvanté, à travers le verre d'une carafe, un peu d'eau disparue pendant qu'il a dormi ! Et je restai là jusqu'au jour, sans oser regagner mon lit »[2]**.**

(أوه، من يفهم عني قلقي البغيض من يفهم مشاعر هذا الرجل، المنشرح واليقظ والعاقل الذي ينظر برهبة من خلال إبريق زجاجي لقليل من الماء ينفذ وهو نائم. وبقيت هناك إلى طلوع النهار بدون أن أتجرأ على ملازمة السرير).

فبطل "**موباسان**" يحمل الكثير من الخصائص الإنسانية كحبه للطبيعة المسرح فهو مثقف وعلى دراية بالطب النفسي حيث يتحدث عن الطبيعة في قوله:

« Dés l'aurore, j'allai vers lui- la mer était basse, comme la veille au soir, et je regardais se dresser devant moi, à mesure que j'approchais d'elle, la surprenante abbaye. Après plusieurs heures de marche, j'atteignis l'énorme bloc de pierres qui porte la petite cité dominée par la grande église. Ayant gravi la rue étroite et rapide, j'entrai dans la plus admirable demeure gothique construite pour Dieu sur la terre vaste comme une ville, pleine de salles basses écrasées sous des voûtes et de hautes galeries que soutiennent de frêles colonnes. J'entrai dans ce gigantesque bijou de granit, aussi léger qu'une dentelle, couvert de tours, de sveltes clochetons, où montent des escaliers tordus, et qui lancent dans le ciel bleu des jours, dans le ciel noir des nuits, leurs têtes bizarres hérissées de chimères de diables, de bêtes

[1]- Guy de Maupassant: Le Horla, p19.
[2]- Le Horla, p19- 20.

fantastiques, de fleurs monstrueuses, et reliés l'un à l'autre par de fines arches ouvragées »[1].

(منذ الفجر، ذهبت إليه، كان البحر هادئا كالليلة السابقة مساءاً ورأيت أمامي شاخصاً هذا الدير الرائع بمجرد أن اقتربتُ منها. وبعد ساعات من المشي وصلت إلى مدخل الكنيسة الكبيرة. وبمجرد صعودي لطريق ضيق ومختصر دخلت إلى مسكن قوطي من أروع ما يكون بُني للرب في الأرض واسع كأنه مدينة، مليء بغرف منخفضة وسقوط وأورقة عالية وبأعمدة ضعيفة. دخلت إلى هذه الجوهرة الضخمة من الغرانيت، ولكنها أخف من الخيوط مغطاة بأبراج نحيفة وعلى سلالم ملتوية وكأنها ترمي في السماء الأزرق بسماء أسود لليالي وبهذه الرؤوس الغريبة الشائكة لكائنات خرافية وبوحوش عجيبة وبورود ضخمة ومرتبطة بعضها ببعض بأقواس حادة).

بينما في تحدثه عن المسرح نجده يقول:

« Hier, après des courses et des visites, qui m'ont fait passer dans l'âme de l'air nouveau et vivifiant, j'ai fini ma soirée au Théâtre- français. On y jouait une pièce d'Alexandre Dumas fils ; et cet esprit alerte et puissant a achevé de me guérir »[2].

(بالأمس بعد سباقات وزيارات التي ذكرتني بنفس جديد ومنعش أكملت سهرتي في المسرح الفرنسي كانت هناك تمثيلية لألكسندر دوماس، وهذه الروح المتوثبة والقوية استطاعت أن تشفيني).

بينما عن الطب النفسي نجده يقول:

« 19 aout- je sais… je sais… je sais tout ! je viens de lire ceci dans la Revue du Monde scientifique : « Une nouvelle assez curieuse nous arrive de Rio de Janeiro, une folie, une épidémie de folie, comparable aux démences contagieuses qui atteignirent les peuples d'Europe au Moyen âge, sévit en ce moment dans la province de San-Paulo. Les habitants éperdus quittent leurs maisons, désertent leurs villages, abandonnent leurs cultures, se disant poursuivis, possédés, gouvernés comme un bétail humain par des êtres invisibles bien que tangibles, des sortes de vampires qui se nourrissent de leur vie, pendant leur sommeil, et qui boivent en outre de l'eau et du lait sans paraître toucher à aucun autre aliment »[3].

[1]- Guy de Maupassant: Le Horla, p14.
[2]- Le Horla, p22.
[3] -Le Horla, p45- 46.

(في 19 من أوت كنت أعرف... كنت أعرف... كنت أعرف كل شيء فقد قرأت الآتي في مجلة علمية: "خبر غريب جاء من ريو وجنيرو وباء مجنون شبيه بذلك الجنون المعدي الذي أصاب شعوب أوروبا في القرون الوسطى ظهر في هذا الوقت في ضواحي سان باولو. السكان المذعورون غادروا منازلهم وهجروا قراهم وتخلو عن زراعاتهم. كانوا يظنون أنهم متابعون ومسكنون ومتحكم فيهم كأنّهم قطيع بشري من طرف كائنات غريبة لكن مرئية فإنّها أشكال من مصاصيه الدماء التي تتغذى على حياتهم أثناء نومها وتشرب أيضا من مائهم ومن حليبهم ولا تلبس أيا غذاء آخر).

وبهذا نلاحظ أنّ بطل (موباسان) يشعر بالوحدة، وهذا الشعور يتزايد مع حدّة المرض فيقول:

« Et soudain, je m'éveille, affolé, couvert de sueur. J'allume une bougie. Je suis seul »[1].

(فجأة نهضت مذعورا يملئني العرق وقمت بإشعال شمعة إنني وحيد).

وفي مقام أخر يشعر بأنّ هذه الوحدة هناك ما يهدده بوجود كائن تبعه فيقول:

« Un frisson me saisit soudain, non pas un frisson de froid, mais un étrange frisson d'angoisse. Je hâtai le pas, inquiet d'être seul dans ce bois, apeuré sans raison, stupidement, par la profonde solitude. Tout à coup, il me sembla que j'étais suivi, qu'on marchait sur mes talons, tout près, à me toucher »[2].

(رعشة انتابتني فجأة ليست رعشة برد لكن رعشة غريبة من القلق. أسرعت كنت قلقا أن أكون وحيد في هذه الغابة مرعوبا بدون سبب وبغباء كنت أحس بالوحدة من حولي. كنت أشعر أنّ هناك من يتبعني ويسير خلف خطواتي قريبا مني يريد أن يلمسني).

فهذه الوحدة تفزعه كثيرا لأنّه بكل بساطة يشعر بخطر يهدده فيقول:

« Je me retournai brusquement. J'étais seul. Je ne vis derrière moi que la droite et large allée, vide, haute, redoutablement vide ; et de l'autre côté elle s'étendait aussi à perte de vue, toute pareille, effrayante »[3].

[1]- Guy de Maupassant: Le Horla, p11.
[2] - Le Horla, p12.
[3] - Le Horla, p12.

(التفت فجأة إلى الوراء. كنت وحيدا لم أرَ خلفي ولا عن يميني إلا هذه الهضبة الواسعة الفارغة العالية وساكنة بشكل غريب وفي الجانب الآخر كانت تمتد أيضا على امتداد البصر بطريقة متشابهة ومرعبة).

بينما بطل "**تيمور**" يرفض تواجده وحيدا، فيأتي إلى الريف مع زوجته التي تقاسمه وحدته حيث يقول: "**الأيام مجدّة في السير، وحالتي تزداد سوءا... أصبحت أخلاقي لا تطاق، وتصرفاتي عجيبة إلى درجة الشذوذ... بهذا سمعتهم يهمسون... لا أنكر أني أكلف زوجتي بعض الأحيان أمورا مرهقة؛ أقول بعض الأحيان. لا على الدوام.. ولكن علام التذمر؟... إنّها زوجتي ويجب أن تشاطرني آلامي... أتريد مني أن أقضي الليل وحيدا أتقلب على فراشي وليس بجانبي أحد يسهر على راحتي؟... إني أكره الظلام ولا أستطيع النوم والمصباح مطفأ... أريدها دائما بجواري فإذا شعرت بالوحدة مددت يدي أتحسسها...**"[1].

فمن خلال هذه الشخصيات عند كلا الأقصوصتين تبدو لنا الصراعات أعمق عند بطل "**موباسان**" حين يتساءل عن صحته العقلية، وهل هناك من يقاسمون على هذا الكوكب، بينما هناك الكثير من التساؤل عند بطل "**تيمور**" لا نشعر فيه إلا بسطحية الشخصية.

2-4-رسم الفضاء القصّصي:

يعتبر الفضاء المكاني من أبرز العناصر القصّصية المهيمنة في القصّة حيث تدور أحداث أقصوصة "**الشيطان**" في نورماندي شمال فرنسا وفي منطقة ريفية في قوله: "**وكانت الأم كسائر أهل جنسها من فلاحات نورماندي شديدة البخل والجشع، فأومأت إلى ابنها بما يفيد أن يستمر في حصاد القمح ودعني أمت وحدي**"[2].

لم يعط "**موباسان**" الكثير من ملامح الأمكنة إلا القليل، ذلك في مساحة الوصف في القصّة، يكون مركزا لذلك نلمح بعض إشارات للأماكن حجرة السيدة "**بونتام**" في قوله: "**وقف الرجل الفلاح أمام الطبيب، وإلى جانب فراش المرأة المحتضرة التي كانت عجوزا متهدمة محطمة،**

[1]- محمود تيمور: البومة تنعق، المصدر السابق، ص207- 208.

[2]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 68.

ولكنّها هادئة مستسلمة للقاء حتفها تصغي إلى حديث الرجلين، وكانت في الثانية والتسعين من عمرها"[1].

كما أشار إلى حقل "**أونور**"، حيث يجمع محصوله وذلك في قوله: "**وشاهد ذلك الفلاح أونور وهو يجمع القمح في حقله، فأدرك الأمر، ولكنه لم يبد أقل دهشة ولا أدنى عاطفة**"[2].

بينما في أقصوصة "**تيمور**" "**الجنازة الحارة**" تدور أحداثها في القصر في قوله: "**وما كاد الطبيب يبارح الدار، حتى سارع بشير أغا إلى الطبقة العليا من القصر**"[3].

والقصر يدل على الثروة والجاه فهناك الخدم في قوله: "**واستدار الأغا يزحم الباب بجِرمه الضخم، ودخل يقفو أثره بعض خُدّام القصر وحاشيته**"[4].

وهناك هذه التركة التي خلّفها "**مصطفى حسن**" من ذهب وغيره في قوله: "... **وعاد الأغا إلى حجرته، فأحكم إغلاق بابها، وبسط الصّرة أمامه، فتناثرت النقود الذهبية متوهَّجة رنّانة، فطفق يتوسّمُها ويُعدُّها، فإذا هي مائة كاملة، فأقبل يكرّر عدَّها مثنى وثلاث ورُباع، وهو واجفُ القلب من فرحة واغتباط...**"[5].

على الرغم من أنّ قذارة حجرة "**مصطفى حسن**" تدل على الفقر بل تدل على البخل نجده يقول: "... **ومازال يتعرّج معه طوايا الدّهليز، حتى أوفى به على حجرة مغبرّة تتناثر فيها المقاذر، يتسلل إليها ضوء الشمس مهزولا من كوة ضيقة في أعلى الحائط. فأما أثاثها فليس إلا حُطاما يُفصح عن قسوة الأيام. وكان أبرز ما حوت الحجرة من أثاث عتيق خزانة كالحة نخرة لا يناسب مظهرها ما طويت عليه جوانحها من مال ومتاع**"[6].

---

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 68.

[2]- المصدر نفسه، ص 72.

[3]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 196.

[4]- المصدر نفسه، ص 201.

[5]- المصدر نفسه، ص 205.

[6]- المصدر نفسه، ص 196.

فبخل "**مصطفى حسن**" هو من حوّل هذه الغرفة إلى هذه الحال في قوله: **"لقد كان مصطفى حسن شحيح اليد، صبورا على الحرمان، ما إن يقع في حوزته قدر من المال، أو شيء من ضروب المتاع، إلا أودعه خزانته الأمينة، وراض نفسه على حراسته لا يمسّه بسوء"**[1].

فإذا كانت كل الأحداث في القصر فإن نهاية القصّة المقبرة موكب الجنازة وكأنه عرس يعكس النفاق الاجتماعي، حين لبس الخدم مقتنياته وأرادوا تكريمه بهذا الفعل الدنيء في قوله: **"وفي أصيل ذلك اليوم خرجت من باب القصر جنازة مصطفى حسن مكتملة علائم الأُبَّهة، مُشعِرَةً بعظيم الإعزاز، يتقدمها حَمَلة القماقم والمباخر، وهم رَتَلٌ في سِمْطَيْنِ كأنهما صَفَّان من الجند... ومن خلفهم النَّعْش تُجَلِّلُهُ المطارف المزخْرَفة، وهو يتمايل على الأكتاف، كأنه يتخطَّر في خُيَلاء...ومن حوله القرّاء تنطلق من حناجرهم الأدعية والصلوات، كأنهم يَزُفُّون الراحلَ إلى مقرَّهِ الأخير"**[2].

فإذا كان القصر يدل على الرفاهية فإن "**مصطفى حسن**" عاش فقيرا لتمسكه بالبخل وبذلك عاشت مدام "**بونتام**" فقيرة لأنّها بخيلة.

بينما يذهب كل من البطلين في أقصوصتين **"Le Horla"** و"**البومة تنعق**" إلى الريف بحثا عن الهدوء والراحة للتعافي في حين يجد بطل "**موباسان**" الراحة في الريف الفرنسي ويشعر بجمال المكان حيث نجده يقول:

« 8 mai- Quelle journée admirable ! j'ai passé toute la matinée étendu sur l'herbe, devant ma maison, sous l'énorme platane qui la couvre, l'abrite et l'ombrage tout entière. J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locution locales, aux intonation des paysans, aux odeurs, du sol, des villages et de l'air lui-même.

J'aime ma maison où grandi de mes fenêtres, je vois la seine qui coule, le long de mon jardin, derrière la route, presque chez moi, la grande et large seine, qui va de Rouen au Havre, couverte de bateaux qui passent.[3]**.**

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 195.

[2]- المصدر نفسه، ص 205.

[3]- Guy de Maupassant : Le Horla, p5.

(في الثامن ماي، ما هذا اليوم الرائع أمضيت يومي مستلقيا على العشب، أمام بيتي، وتحت ظلال شجرة الدُّلب العملاقة، التي تستر وتظل كل ما تحتها. أحب هذا البلد، وأحب أن أعيش فيه لأنه يضم جذوري بكل إحساس وعمق كل ما يربط رجلا بالأرض التي ولد فيها ومات فيها أسلافه، ما يربطه بكل ما نفكر فيه، وما نتناوله بالعادات وبالأغذية، وبالتعابير المحلية، وبنبرات الفلاحين، وبالروائح، وبالتربة، وبالقرى وبالهواء نفسه. أحب البيت الذي ترعرعت فيه، من خلال نافذتي أنظر إلى نهر السين الذي ينساب عبر حديقتي، وخلف الطريق، فتقريبا من أمام بيتي، فإن نهر السين الكبير الواسع ينساب من لوهافر إلى روان).

يذكر "**موباسان**" الريف الفرنسي (Rouen) في شمال فرنسا المعروفة بجمالها الطبيعي بتفاصيله الدقيقة وذلك في قوله:

« A gauche, là-bas, Rouen, la vaste ville aux toits bleus, sous le peuple pointu des clochers gothiques. Ils sont innombrables, frêles ou larges, dominés par la flèche de fonte de la cathédrale, et pleins de cloches qui sonnent dans l'air bleu des belles matinées, jetant jusqu'à moi leur doux et lointain bourdonnement de fer, leur chant d'airain que la brise m'apporte, tantôt plus fort et tantôt plus affaibli, suivant qu'elle s'éveille ou s'assoupit.

Comme il faisait bon ce matin ! »[1].

(هناك على اليسار، المدينة الواسعة ذات السقوف الزرقاء، وخلف هذا الشعب المتشبث بالأجراس القوطية. إنّها متعددة عريضة ومتهاوية يهيمن عليها سهم فولاذي، وتحوي أجراسا تدقُّ في الهواء الأزرق في صباحيات جميلة، ترمي حتى تصل إلى تلك بطنينها الحديدي الهادئ الآتي من بعيد.

وبتلك الأغاني النحاسية التي تصل مرة قوية ومرة أخرى ضعيفة على حسب يقظتها أو غفوتها،كم هو جميل هذا الصباح !).

وبالمقابل يشعر بطل أقصوصة "**تيمور**" "**البومة تنعق**" بكراهيته للريف في قوله: **"والهواء الطلق أين هو؟... لقد مررت وأنا آت بالعربة من المحطة إلى الدار، على برك ومناقع ملأي بالجيف المنتفخة، تتصاعد منها أبخرة حارة كريهة... لن أنسى مطلقا منظر إحداها... كانت جثة طافية**

[1]- Guy de Maupassant : Le Horla, p6.

على سطح الماء... أتكون حقا جثة لحيوان؟.. إنّها شديدة الشبه بامرأة حبلى منتفخة السيقان، امرأة بلا رأس...أشعر بضيق تنفسي... يخيّل إليّ أنّ حول الدار جيفا شبيهة بتلك... متراصة بعضها فوق بعض، تحيط بها وتحاصرها... ما أقبح رائحتها؟"[1].

فمن خلال هذا الفضاء المكاني بين الأقصوصتين نلاحظ أنّ "**موباسان**" له حضور الكائن الحي "**Le Horla**" يؤرق ليالي بطل القصّة فيضطر إلى إحراق بيته لأنّه يظن بأنّه هو الذي يستحوذ على المكان وذلك في قوله:

« Je regardais ma maison, et j'attendais comme ce fut long ! je croyais déjà que le feu s'était éteint tout seul, ou qu'il l'avait éteint ,Lui, quand une des fenêtres d'en bas creva sous la poussée de l'incendie, et une flamme, une grande flamme rouge et jaune, longue, molle, caressante, monta le long du mur blanc et le baisa jusqu'au toit. Une lueur courut dans les arbres, dans les branches, dans les feuilles, et un frisson, un frisson de peur aussi les oiseaux se réveillaient ; un chien se mit à hurles ; il me sembla que le jour se levait ! Deux autres fenêtres éclatèrent aussitôt, et je vis que tout le bas de ma demeure n'était plus qu'un effrayant brasier. Mais un cri, un cri horrible, suraigu, déchirant, un cri de femme passa dans la nuit, et deux mansardes s'ouvrirent ! J'avais oublié mes domestique ! Je vis leurs faces affolées, et leurs bras qui s'agitaient ! »[2].

(كنت أنظر لي منزلي، وانتظرت طويلاً، واعتقدت أن النار قد ضبا لهيبها لوحدها، أو أطفئت من أحدهم. عندما تساقطت إحدى النوافذ السفلية بفعل اندفاع اللهب، وهناك شُعلة كانت هناك شعلة كبيرة حمراء وصفراء وطويلة وناعمة، ومتراقصة تصعد عبر الحائط الأبيض وصولاً إلى السقف بينما كان الوهج يتسابق في الغابة وفي الأغصان وفي الأوراق كان هناك رعب ورعب مخيف أيضا، استيقظت العصافير، بينما كان الكلب ينبح تراءى لي أن النهار يطلع. وقد انفجرت نافذتان أخريتان ولاحظتُ أن الطابق السفلي كله لم يبق منه غير الجمر. غير أن هناك صراخاً وصُراخاً مرعباً وحاداً جدّاً مزّقهُ أيضاً صُراخ امرأة كانت تمرُ ليلاً في الوقت الذي انفتحت فيه شرفتان. كنت قد نسيت أمر الخادمات وقد رأيت وجوههن يعلوها الاضطراب وسواعدهن المهزوزة).

[1] – محمود تيمور: البومة تنعق، المصدر السابق، ص 206– 207.

[2]- Guy de Maupassant: Le Horla, p 56.

أمّا عند بطل "**محمود تيمور**" نلاحظ أنّ نعيق البومة يؤرق ليالي إلا أنّه اضطر إلى قتلها وتحنيطها فيما بعد وذلك في قوله: "**بدأت البومة تنعق... ولكن الخفير نفَّذ إرادتي، فعاجلها بطلقة أردتها قتيلة... أشعر بشيء من الراحة... لقد مرّت ساعتان على قتلها، فازداد الليل صمتا وكآبة... أشعر بحنين غريب لسماع صوتها... وكلّما فكرت فيها، وهي الآن ملقاة تحت نافذتي وعيناها مفتوحتان أحس برودة في بدني... متى يلقونها بعيداً عن المنزل؟.. لقد اضطرت إلى أن أضيف لحافاً آخر فوق غِطائي... أأكون محموماً أم بدأ جو الليل يبرد؟.. قضيت اليوم كلّه وأنا منتظر ما فعله الخادم بالبومة... ها قد حضر... لقد أذعن لما طلبته منه... أحضرها لي محنّطة وقد وقفها على حاجز الشرفة وثبّتها عليه**"[1]

وبذلك نستطيع القول أنّ "**موباسان**" يجعله أكثر واقعية وتعدّد الأماكن عنده بين (روان) (Saint Michel) و(باريس) بحثا عن الهدوء والراحة فحين نرى "**تيمور**" لا يركز على المكان إنّما يقدمه جزافا.

	Le Horla	البومة تنعق
المكان	روان	الريف المصري
	سانت ميشال	
	باريس	

2-5-اللحظة الزمنية الحاسمة:

هناك بعض قرائن الزمن في أقصوصة "**الشيطان**" وهو شهر يوليو في قوله: "**ومن خلال النافذة والباب المفتوح كانت أشعة شمس يوليو تتدفق وتنهمر، ورائحة الحشيش الدافئ والبرسيم المحترف في الشمس تفد على أجنحة النسيم العليل، وكنت تسمع دوى النحل وطنين اليعاسيب وصرير الفراش والصراصير**"[2].

[1]- محمود تيمور: البومة تنعق، المصدر السابق، ص 212- 213.

[2]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 68.

وهو موسم الحصاد في قوله: **"وشاهد ذلك الفلاح أونور وهو يجمع القمح في حقله، فأدرك الأمر، ولكنه لم يبد أقل دهشة ولا أدنى عاطفة"**[1].

ويسترسل "**موباسان**" في وصف دفء ذلك اليوم الذي قدم فيه الطبيب لرؤية العجوز "**بونتام**" في قوله: **"ومن خلال النافذة والباب المفتوح كانت أشعة شمس يوليو تتدفق وتنهمر، ورائحة الحشيش الدافئ والبرسيم المحترف في الشمس تفد على أجنحة النسيم العليل، وكنت تسمع دوى النحل وطنين اليعاسيب وصرير الفراش والصراصير"**[2].

هناك أزمنة داخل الأقصوصة وهو زمن احتضار السيدة "**بونتام**" ولم يحدّده الطبيب فقد ربط وفاتها بأي لحظة وذلك في قوله: **"اسمع يا أونور ينبغي لك ألا تترك أمك وحدها على هذه الحال، فإنها عرضة للوفاة، وقد تموت في أية لحظة"**[3].

بينما الخادمة "**لاربيب**" فقد حدّدته بيومين وذلك في قوله: **"وبعد إعادة الفحص على المرأة المحتضرة والكشف الدقيق المستقصي، غادرت الحجرة يتبعها الفلاح، وكانت قد عملت حسابها بما لا يحتمل مراجعة ولا مناقشة، ثم قررت أنه لن تكون وفاة في تلك الليلة على أية حال.**

وقال المسيو: أنور:

خيرا

قالت العجوز:

سيستغرق الأمر يومين، وأجرتي ستة فرنكات (مكفى)"[4].

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 72.

[2]- المصدر نفسه، ص 68.

[3]- المصدر نفسه، ص 68.

[4]- المصدر نفسه، ص 71.

وزمن الاحتضار هذا للسيدة "**بونتام**" هو الذي سيتنازعه كل من الخادمة "**لاربيب**" والفلاح "**أونور**" من أجل الفوز بالرهان وذلك حينما قال: "**وجعلت لاربيب تعجب للعجوز كم من الزمن تستغرق في النزع وكم يمضي عليها قبل أن تموت، لقد ولى النهار وأقبل الغسق تتسلل من خلال النوافذ ظلاله. كل ذلك والسيدة الهرمة مدام بونتام مضطجعة على فراشها هادئة ساكنة وادعة مطمئنة**"[1].

ولهذا يجيب "**أونور**" بلؤم على السيدة "**لاربيب**" في قوله: "**كيف حال أمك اليوم يا أونور**

قال الفلاح بسوء نية ولؤم

حالها أحسن والحمد لله"[2].

وهو الزمن الذي تترقبه "**لاربيب**" لوفاة السيدة "**بونتام**" في قوله: "**... بقيت يومين آخرين، بل أربعة، بل ربما استمرت أسبوعا، فثارت غريزة الجشع فيها ضد هذه الفكرة، فكرهت الفلاح أونور من أعماق قلبها لأنه خدعها وغبنها، بل لقد حقدت على العجوز أشد الحقد لإصرارها على البقاء وعنادها بلا أدنى مبرر لذلك**"[3].

ثم يأتي زمن تدبير المكيدة للتخلص من السيدة "**بونتام**" في قوله: "**ولكن في اليوم التالي حضرتها فكرة بديعة، فأقبلت تضحك لنفسها وتقهقه وكأنها نسيت أنها في حضرة امرأة محتضرة**"[4].

وهو الذي سيمكن الخادمة "**لاربيب**" أن تربح الرهان قبل الموعد المحدّد وذلك في قوله: "**ولما عاد الفلاح بونتام وألقى أمه ميتة أدرك في الحال أن المرأة لاربيب قد غبنته في المساومة بما لا يقل عن عشرة بنسات، لأن وفاة أمه جاءت مبكرة عن الموعد المحدّد بمقدار نهار**"[5].

---

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 72.

[2]- المصدر نفسه، ص 72.

[3]- المصدر نفسه، ص 73.

[4]- المصدر نفسه، ص 73.

[5]- المصدر نفسه، ص 74.

إنه زمن القسّوة وهو زمن تنسج فيه الخادمة "**لاربيب**" خيوط مكيدتها للتخلص من العجوز "**بونتام**" وتتغلب على الفلاح "**أونور**" من أجل فقط عشرة بنسات الثمن الذي دفعته العجوز "**بونتام**" لحياتها، عشر بنسات تبدو حياة الإنسان رخيصة في قوله: "**ولما عاد الفلاح بونتام وألقى أمه ميتة أدرك في الحال أن المرأة (لاربيب) قد غبنته في المساومة بما لا يقل عن عشرة بنسات، لأن وفاة أمه جاءت مبكرة عن الموعد المحدّد بمقدار نهار**"[1]. إنّها حقا حياة رخيصة.

بينما في أقصوصة "**الجنازة الحارة**" نلاحظ فيها قرائن الزمن قليلة إذ تبدأ القصّة بحضور الطبيب إلى الخادم "**مصطفى حسن**" بعد ذلك أعلن الطبيب بأن المريض يحتضر ولم يبق لوفاته إلا ساعتان في قوله: "**أقبل الطبيب على المريض تَجُسُّ نبضه، ويكشف عن صدره، ويتسمّع إلى شهيقه وزفيره، وما أسرع أن سجّاه، وأخذ بيد بشير أغا، فلما غادر الباب أنهى إليه المريض قد حان حَيْنُه، وأنه لم يبق له في هذه الدنيا الفانية إلا ساعتان**"[2].

وهناك زمن يترقبه "**البشير أغا**" ليرث الخادم المريض ويحسبه بدقة في قوله: "**... واشترك الثلاثة يقرءون الفاتحة في ضراعة وتخشّع، ثم نظر بشير أغا في ساعته، فتبيّن أنها العاشرة، فناجى نفسه بقوله:**

سيموت مصطفى حسن في الساعة الثانية عشرة تماما... حين ينطلق مِدفع الظهر"[3].

بل أنّ الجميع يترقب وفاة "**مصطفى حسن**" في قوله: "**وسرعان ما علمت حاشية القصر بنبإ المريض الذي يسلم الروح...فتقاطر الخدم والحشم من مختلف الأرجاء يتبيّنون جليّة الخبر، فاعترضهم بشير أغا راصدا للباب، يضرب بعصاه الأرض، إرهابا لمن تحدّثه نفسه بالاقتراب**"[4].

والحقيقة أن هناك زمنين زمن الاحتضار ثم الوفاة وما يعقبه من أحداث ويوم الجنازة في قوله: "**وفي أصيل ذلك اليوم خرجت من باب القصر جنازة مصطفى حسن مكتملة علائم الأُبَّهة،**

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 74.

[2]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 196.

[3]- المصدر نفسه، ص 197.

[4]- المصدر نفسه، ص 198.

مُشعِرَةً بعظيم الإعزاز، يتقدمها حَمَلة القماقم والمباخر، وهم رَتَلٌ في سِمْطَيْنِ كأنهما صَفَّان من الجند... ومن خلفهم النَّعْش تُجَلِّلُهُ المطارف المزخْرَفة، وهو يتمايل على الأكتاف، كأنه يتخطَّر في خُيَلاء...ومن حوله القرّاء تنطلق من حناجرهم الأدعية والصلوات، كأنهم يَزُفُّون الراحلَ إلى مقرَّهِ الأخير"[1].

ومما يمكن قوله إن تشييع جنازة "**مصطفى حسن**" تعد النهاية المتوقعة للقصّة ولكنها تعبر عن انهيار القيم الإنسانية وزيفها أمام الموت.

بينما يظهر لنا الزمن في الأقصوصتين "**Le Horla**" و"**البومة تنعق**" من خلال زيادة معاناة البطلين مع ليالي الأرق الطويلة فبطل "**Le horla** " تحاصره الكوابيس حيث يقول:

« 4 juillet- Décidément, je suis repris. Mes cauchemars anciens reviennent. Cette nuit, j'ai senti quelqu'un accroupi sur moi, et qui, sa bouche sur la mienne, buvait ma vie entre mes lèvres. Oui, il la puisait dans ma gorge, comme aurait fait une Sangsue. puis il s'est levé, repu, et moi je me suis réveille, tellement meurtri, brisé, anéanti, que je ne pouvais plus remuer. Si cela continue encore quelques jours, je repartirai certainement »[2].

(في الرابع من جويلية: بالتأكيد، لقد تعافيت. غير أن الكوابيس القديمة رجعت فقد كنت أحسُّ أن هناك في الليلة ما يجثُم على صدري بل وأن شفته ملاصقة لشفتي ويشرب من حياتي.

نعم كان يجذبُها من أعماقي كما تفعل العلقة. ثم بعد ذلك نهض متخماً وقد استيقظتُ بعدها مُتهالكاً محطماً، بدون أن أقدر على الحركة. إذ بقيَّ الحال أياما أخرى هكذا فبالتأكيد سوف أغادر هذا المكان).

نشعر بحدّة الزمن وآلامه على جسد بطل **"موباسان"** حين يكتب مذكراته بداية من 8 ماي فهناك الكثير من التواريخ (القرائن الزمنية) التي تؤرخ لحالة المريض الجنسية وكلما تقدمنا في الزمن تدهورت حالته العقلية والنفسية والجسدية معا. من 8 ماي- سبتمبر، فهذه التواريخ دقيقة تسجل معاناة البطل اليومية لمدّة خمسة أشهر كاملة من ماي إلى سبتمبر مذكرات ملأى بالعذاب والحزن والأرق.

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 205.

[2]- Guy de Maupassant: Le Horla, p17- 18.

بينما يشعر بطل "**تيمور**" في أقصوصته "**البومة تنعق**" بكراهيته لهذه الليالي حيث يقول: " **إنّها ليلة كريهة لا أستطيع أن أغمض فيها عيني لحظة.. لقد أمضيت قبلها ثلاث ليال متواليات وأنا قلق، أتقلب على فراشي والنوم بعيد عني، وفي القاهرة قضيت أيضا ليالي بأسرها وعيناي مفتوحتان أدور بهما في الظلام أطلب الهدوء لروحي والراحة لجسمي، ولكن هيهات... أمّا هذه الليلة فيخيل لي أنّها أشد ليالي هولا**"[1].

يبدو لنا أنّ حضور الزمن هو الطاغي في " **Le Horla** " ذلك أنّ آلام البطل تزداد مع مرور الزمن نظرا لوجود 37 تاريخ لتسجيل يوميات المريض، أي أنّ بناء القصّة لدى "**موباسان**" عبارة عن مذكرات حزينة علاقة مع بناء الحدث القصّصي بالمقارنة مع عناصر القصّص الأخرى، فالشخصية تترك لخيال القارئ إلا أنّه ركز على الجانب النفسي للشخصية كالقلق، والهواجس والخوف حتى يصل لدرجة الجنون، على عكس تيمور.

الزمن	Le Horla	البومة تنعق
	من 8 ماي إلى 10 سبتمبر	الليل

2-6-البناء الفني للحدث القصّصي:

إنّ الحدث القصّصي في الأقصوصة يرتكز على بداية ووسط ونهاية حيث نلاحظ في أقصوصة "**الشيطان**" أنها تعطينا انطباع لبداية الحدث فتقوم على الإرهاص في وصف المرأة المحتضرة وتحديد عمرها فذكر ذلك في المقطع التالي: "**وقف الرجل الفلاح أمام الطبيب، وإلى جانب فراش المرأة المحتضرة التي كانت عجوزا متهدمة محطمة، ولكنها هادئة مستسلمة للقاء حتفها تصغي إلى حديث الرجلين وكانت في الثانية والتسعين من عمرها**"[2].

بينما في أقصوصة "**الجنازة الحارة**" يتمثل البناء القصّصي فيها من خلال دخول الطبيب على المريض "**مصطفى حسن**" في قوله: "**تقدّم بشير أغا يهدي الطبيب إلى مضجع الخادم المريض**

[1]- محمود تيمور: البومة تنعق، المصدر السابق، ص 212.

[2]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 68.

مصطفى حسن، ومازال يتعرّج معه في طوايا الدّهليز، حتى أوفى به على حجرة مغبرّة تتناثر فيها المقاذر، يتسلل إليها ضوء الشمس مهزولا من كوّة ضيقة في أعلى الحائط"[1].

الوحدات	الشيطان	الجنازة الحارة
البداية	دخول الطبيب على العجوز بونتام وإعلان زمن الوفاة	دخول الطبيب مع بشير على مصطفى حسن ويحدّد وفاته بساعتين
الوسط	قدوم الخادمة والاتفاق على المقامرة	انتقال خبر احتضار مصطفى حسن وإقبال الخدم على القصر يريدون اقتسام التركة
	حضور القسيس للاعتراف	وفاة مصطفى حسن واحتدم الشجار بين الخدم على خزانة المتوفي وما تحويه من مقتنيات وتحوّل المشهد إلى معركة
الأزمة	تكتشف الخادمة لاريب بأن العجوز تستغرق مدّة أطول للوفاة فتشعر بالخديعة	
النهاية	تخطط الخادمة لإخافة العجوز لتسرع وفاتها بالحكايات عن الموتى	حصول الأغا على الصرّة الذهبية بعد خوضه معركة حامية الوطيس مع الخدم
	تجسد دور الشيطان فتموت العجوز ويخسر أونور في المغامرة	تشييع جنازة مصطفى حسن في موكب مهيب والخدم يرتدون ملابس الميت كأنه موكب يشير إلى عرس

[1]– محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 195.

من خلال هذا الجدول نلاحظ أن البناء القصصي في كلا أقصوصتين ينقسم إلى وحدات ففي أقصوصة "**الشيطان**"[1] له أربع وحدات ففي البداية نجد تحدثه عن مجيء الطبيب لفحص العجوزة أما الوسط فتحدث عن اتفاق الخادمة "**لاربيب**" واتفاقها مع "**أنور**" على المقامرة ثم نلاحظ قدوم الطبيب لأخذ اعتراف العجوز بينما لحظة الأزمة كانت عند اكتشاف الخادمة "**لاربيب**" بأن العجوز مازالت تستغرق مدّة أطول للوفاة فتشعر بالخداع، وفي النهاية فأولا نجد أنّ الخادمة لإخافة العجوز لتسرع وفاتها بالحكايات عن الموتى، وثانيا نلاحظ تجسد دور الشيطان فتموت العجوز ويخسر "**أونور**" في المقامرة.

وهذا ما نلمسه كذلك في أقصوصة "**الجنازة الحارة**"[2] لـ"**محمود تيمور**" حيث تناول في بنائه لأحداث القصّة عدّة طرق وهي على النحو التالي: ففي البداية دخول "**الطبيب**" مع "**بشير أغا**" عند "**مصطفى حسن**" ويحدّد وفاته بساعتين، وفي الوسط نجد انتقال خبر احتضار "**مصطفى حسن**" وإقبال الخدم والخشم على القصر يريدون اقتسام تركته، ووفاة "**مصطفى حسن**" واقتحام الشجار بين الخدم على خزانة المتوفي وما تحويه من مقتنيات وتحول المشهد إلى المعركة، بينما في النهاية نجده يتحدث أولا عن حصول الأغا على الصرّة الذهبية بعد خوضه معركة حامية الوطن مع الخدم وثانيا عند تشييع جنازة "**مصطفى حسن**" في موكب مهيب والخدم يرتدون ملابس الميت كأنه موكب بشير العرس.

بينما يتمثل الحدث القصّصي في هذين الأقصوصتين "**Le Horla**" و"**البومة تنعق**" على عدّة وحدات حيث يبدأ "**موباسان**" في أقصوصته بوصفه لجمالية المكان، ولكن يضبط هذا الوصف بالزمن (ماي) ولهذا يمكن أن أضع جدولا يبين لنا كيف كان بناء كل من أقصوصة " **Le Horla** " وأقصوصة "**البومة تنعق**".

	الوحدات	Le horla	البومة تنعق
	البداية	وصف موباسان لمنطقة روان	تذمر بطل تيمور من الريف طلبا للراحة

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 68.

[2]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 195.

البناء القصّصي			والعلم
	الوسط	ينتابه شعور غريب بالمجهول يعكر صفوة حياته	حالته تزداد سوءا ويرتبط ذلك بنعيق البومة كنذير شؤم
		بداية المرض	يقرر بطل تيمور قتل البومة
		حالته تزداد سوءا	تحنيط البومة
	الأزمة	اكتشاف اختفاء السوائل (الماء- الحليب) الموضوعين على منضدته قرب السرير	العثور صدفة على زجاجة السم السفراء
		ظهور الشبح Le Horla في غرفته	يريد أن ينهي حياته
	النهاية	عزمه على قتل الشبح وحرق الدار	يقتل نفسه بالسم
		يحرق الدار ويقتل نفسه ظنا منه أنّ الشبح استحوذ عليه	

إذاً فالحدث القصّصي أكثر طولا بالمقارنة مع أقصوصة "**البومة تنعق**"[1] غير أنّ "**محمود تيمور**" في هذه الأقصوصة يشعر بالمتعة وبنوع من السخرية الممتعة خاصة حين قتل البومة وحنطها، كما اعتمد "**محمود تيمور**" الجمل القصيرة، لاختزال الأحداث وهناك الكثير من الفراغات (...) المتروكة للقارئ ومخيلته، في حين تعتبر أقصوصة "**تيمور**" "**البومة تنعق**" أقصر طولا، فهي بمجملها تتكون من ثلاث وحدات.

[1]- محمود تيمور: البومة تنعق، المصدر السابق، ص 206.

وصفوة القول نلاحظ أنّ "**موباسان**" كان يعد القارئ للحظة الأزمة ذلك عبر عدّة مراحل اختفاء السوائل في المنضدة وإحساسه المشتت بشيء يتبعه الغابة كلها تشد القارئ لهذا السؤال من هو هذا الذي يتبع بطل "**موباسان**" في كل تحركاته الغرفة الغابة هل هو حقيقي أم من نسيج خيال البطل، في حين أنّنا حين نقرأ أقصوصة "**البومة تنعق**" فالأحداث تتوالى في رتابة وإذ يفاجئنا "**محمود تيمور**" بعثور بطله فجأة على زجاجة السم الصفراء، ولكنّنا على نشعر بالإثارة.

2-7-اقتباس الأفكار وطريقة الطرح:

لا يمكننا أن نرصد مواطن التشابه والاختلاف بين "**موباسان**" و"**تيمور**"، ولا يمكننا أن نضع اليد على أسباب تأثير القصّص الفرنسي من خلال نموذجين فقط فكان علينا أن نختار لكل قاص نموذجين حتى نتحسّس ونتمحّص هذه الفوارق أو هذه نقاط التشابه بين الأقصوصات.

2-7-1-التناص على مستوى فكرة الموت:

أو بالأحرى الساعات الأخيرة قبل الموت "الاحتضار"؛ وهي اللحظات الفاصلة بين الموت والحياة، كيف يتصرف بعض الناس في هذه الظروف. ونحن نشهد احتضار الخادم "**مصطفى حسن**" في أقصوصة (محمود تيمور) واحتضار العجوز "**أم أونور**". ولكن الموقف يبدو أكثر قسوة في أقصوصة "**موباسان**" فالابن يرفض أن يجالس أمه ويتركها تموت وحيدة متعذرا بانشغاله في الزراعة ويقامر في الزمن الذي تبقى لها من الحياة كي يربح المال من الخادمة، حيث أنّه يجسد الشيطان في خبثه.

في حين أنّ "**الجنازة الحارة**" تتحدث عن جشع الأغا وحقه في الاستيلاء على خزانة "**مصطفى حسن**" إذ أعتبر نفسه وريثا على أملاكه، دون وجه حق في قوله: "**وحانت منه نظرة إلى سرير المريض، فوجده قد أخذته غيبوبة، فهمهم يقول: الدّوام لله يا مصطفى حسن**"[1].

وليس الأغا وحده، بل إنّ كل خدم القصر يريدون أن يستولوا على ما تركه من ملابس وأحذية في قوله: "**وسرعان ما علمت حاشية القصر بنبإ المريض الذي يسلم الروح... فتقاطر الخدم**

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 197.

والحشم من مختلف الأرجاء، يتبيّنون جليّة الخبر، فاعترضهم (بشير أغا) راصدا للباب، يضرب بعصاه الأرض، إرهابا لمن نحدّثه نفسه بالاقتراب"[1].

بالإضافة إلى أنّهم يلبسون ثيابه حينما يشيعون جنازة المتوفي في قوله: **"وقد أبى خدّام القصر إلا أنّ يشيّعو رفيقهم الرحيل بما يليق، تكريما له في يوم وداعه الأبديّ، فلم يجدوا خيرا من ملابسه وأشيائه ومقتنياته يرتدونها ويتحلّون بها، فظهرت الجنازة بهيّة الشارة، أنيقة المظهر، كأنّها عروس يحمل معها جهازها حين الزفاف"[2].**

وبالتالي فإذا كانت كل شخصيات **"تيمور"** في **"الجنازة الحارة"** يملؤهم الطمع. فإن الشخصيتين الشريرتين في **"الشيطان"** كانت الخادمة **"لارابيب"** والابن **"أونور"**. غير أنّ أقصوصة **"الجنازة الحارة"** لتيمور كانت أكثر سخرية ومتاعا لبراعة **"تيمور"** في وصف النماذج الإنسانية الزائفة وخاصة في مشهد الجنازة وقبل ذلك في مشاجرة الخدم في القصر، نظراً لما تتمتع به البيئة المصرية من ميل إلى التفكه والسخرية المبالغ فيها على عكس البيئة الأوروبية التي تتسم بالجدية في التعاطي مع المواقف ويعبر عن هذا الموقف الساخر في المقطع القصّصي التالي:

"وأصدر الأغا أمره فورا بنقل الخزانة خارج الحجرة، فتجمّع الرجال يتقاسمون جوانبها حملا ونقلا، ولكنها أفلتت من أيديهم، فهوت على الأرض متحطّمة، فانكشف فيها بعض ما حوت من ضروب المتاع...فمدّ أحد الرّفاق يده خلسة يجتذب منها شيئا، فلمحه آخر، وحذا حذوه، وما هي إلا أنّ ترامى الجمع على الخزانة يتخاطفون ما فيها، وحميت معركة التناهب، فاختلط الرفاق بعضهم ببعض يتنافسون، وتشابكت الأيدي تتدافع وتتنازع، وتعالت الأصوات تحمل ألفاظ المشاتمة والسّباب.

ووقع في روع الأغا أنّ صرّة النقود في خطر، فانبرى يرسل من حلقه صيحة الإمرة، راغبا إلى الجمع في أن يكفّوا عن السلب والاغتصاب، فلم يُعرهُ أحد من الرفاق جانب انتباه... وهل أبقت الفريسة لهذه الذئاب الجياع سمعا يعي؟ لقد كان الرفاق في شغل بما بين أيديهم من غنيمة مستباحة من ظفر منها بشيء فهو له متاع.

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 198.

[2]- المصدر نفسه، ص 206.

وجنّ جنون الأغا فلم يجد مندوحة عن الإقدام والاقتحام. فهجم مستبسلا مستيئسا يخوض المعركة بكل ما وهبته الطبيعة من جوارح، تارة يزحم بمنكبيه، وطورا يدفع بساعديه، ومرة يكسع برجليه، حتى إنّه لم يُعفِ أسنانه من أداء واجبها في هذا العراك.

وتاح له بهذه الوسائل أن يشُقّ طريقه إلى الخزانة فلما اقترب منها ترامى عليها بجسمانه الضخم، يحجبها عن الجمع وشرع يعمل أصابعه في جنباتها ينبش ويتفقّد، فلما عثر ضالّته المنشودة، أسرع إليها يدُسُّها في جيبه، ونهض عن الخزانة وقد خفّت حِدّته، وبطلت صولته وانصرف يمُطُّ شفتيه للرفاق، وينعى عليهم ما طبعت عليه نفوسهم من ضعف الوفاء، وقلة المروءة، وسوء الأخلاق"[1].

فمشهد الجنازة وحزن الأغا المصطنع على وفاة "**مصطفى حسن**" كلها تدل على النفاق في قوله:

"إنا لله وإنا إليه راجعون

فتبعتها (الشيخة حفيظة) تجهر بصوتها الأجشّ:

الفاتحة لروحك يا مصطفى حسن

واشترك الثلاثة يقرؤون الفاتحة في ضراعة وتخشّع، ثم نظر (بشير أغا) في ساعته، فتبيّن أنّها العاشرة، فناجى نفسه بقوله:

سيموت مصطفى حسن في الساعة الثانية عشر تماما... حين ينطلق مدفع الظهر

وعاد يترجّح، مقتلعا قدميه إلى حجرة المريض، فاتخذ مجلسه على كرسي بالباب، وجعل يخفر الحجرة، ويحمي خزانتها من يد السّطو والعبث"[2].

إنّما في أقصوصة "**الشيطان**" فيعرض لنا موقفا ساخرا يشبه ما قام به الخدم في "**الجنازة الحارة**" إذ تقدم الخادمة على إخافة العجوز حتى تلقى حتفها وتكسب الرهان. في قوله: "**واختفت لاربيب**

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 206.

[2]- المصدر نفسه، ص 197.

فذهبت إلى حجرة أونور فطفقت تفتش في خزانة ثيابه، ثم ذهبت إلى المطبخ فتناولت حلّة صغيرة فلبستها على رأسها، وهنالك برزت أرجل الحلّة فوق جبهتها كأنّها قرون إبليس اللعين حذوك النعل بالنعل، وتناولت بعد ذلك مكنسة، وأخذت يد الهاون فقذفت بها الوجاء فأحدثت ضجة هائلة لتوهم المرأة المسكينة أنّ إبليس قد هبط المنزل.

ثم إنّها مضت إلى حجرة المريضة فأماطت ستار الباب، وظهرت للمرأة المحتضرة على تلك الصورة الشنعاء، وأقبلت تصيح وتعول، وتضج وتولول، وتنطوي وتنتشر، وتلتوي وتتمطى، وتهز رأسها وتلوح بيديها،.. وهنا طار عقل المرأة المحتضرة وجن جنونها، فبذلت مجهودا هائلا للنهوض من فراشها والهرب.

ولكن ذاك المجهود كان فوق ما تطيق وتتحمل، فسقطت على الوسادة جثة هامدة وقد لفظت آخر أنفاسها"[1].

2-7-2-التّناص على مستوى فكرة حب المال إلى درجة البخل:

حينما نطرح السؤال الكبير لماذا لا تحترم شخصيات "**تيمور**" و"**موباسان**" الموت؟ فإنّ الإجابة بكل بساطة هي حبهم للمال إلى درجة العبادة والتقدّس، وإن المال لا ينفع الميت في شيء وقد يبقيه في نفس الوقت متأملاً الحياة عمراً طويلاً، ففي أقصّوصة "**الشيطان**" إنّ الشخصيات الثلاث العجوز التي تحتضر والابن والخادمة كلهم نماذج لعبادة المال، والأصح ليس الابن وحده من يجسد الشر أو الشيطان، فحتى الأم البخيلة ترفض جلب الخادمة خوفا من إنفاق المال. في قوله: "**وكانت الأم كسائر أهل جنسها من فلاحات (نورماندي) شديدة البخل والجشع، فأومأت إلى ابنها بما يفيد أن استمر في حصاد القمح ودعني أمت وحدي**"[2].

والابن لا يقبل قدوم الخادمة إلا تحت تهديد الطبيب في قوله: "**ولكن الطبيب استشاط غضبا وقال للفلاح:"كيف تبلغ بك القسوة هذا المبلغ؟ إذا كان لابد لك من جمع قمحك اليوم**

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 74.

[2]- المصدر نفسه، ص 68.

فامض لذلك، ولكن استحضر المرأة المسماة لاربيب للعناية بوالدتك. أسامع أنت؟ وتالله لئن لم تفعل ذلك لأتركنك تموت وحدك كالكلب الضائع إذا جاء دورك"[1].

ليس هذا فقط بل هناك الابن "**أونور**" الذي يقامر في وفاة أمه حتى لا يخسر المال. في قوله: **"فأقبل الفلاح يتروى ويتدبر، لقد كان يعلم أنّ أمه صلبة العود متينة قوية، وأنّها على رغم ما زعم الطبيب ربما استغرقت حالة النزع معها أسبوعا كاملا، وعلى ذلك التفت إلى العجوز وقال لها مساوما:**

اسمعي يا هذه... إني أوثر أن نجعل الاتفاق على المدّة جميعا، ومن حسن حظك أنّ الطبيب هدّد أنّ الوفاة قد تحصل من دقيقة لأخرى، وفي هذه الحالة تكونين أنت الرابحة وأنا الخاسر، وأمّا إن مدّ الله في أجلها قليلا فيكون لي الغنم وعليك الغرم"[2].

بالإضافة إلى الخادمة "**لاربيب**" فهي الأكثر شرورا من الابن "**أونور**"، إذ تقبل على إخافة المرأة المحتضرة حتى تسلم الروح قبل الأوان، فتكسب الرهان في قوله:

"واختفت لاربيب فذهبت إلى حجرة أونور فطفقت تفتش في خزانة ثيابه، ثم ذهبت إلى المطبخ فتناولت حلّة صغيرة فلبستها على رأسها، وهنالك برزت أرجل الحلّة فوق جبهتها كأنّها قرون إبليس اللعين حذوك النعل بالنعل، وتناولت بعد ذلك مكنسة، وأخذت يد الهاون فقذفت بها الوجاء فأحدثت ضجة هائلة لتوهم المرأة المسكينة أنّ إبليس قد هبط المنزل.

ثم إنّها مضت إلى حجرة المريضة فأماطت ستار الباب، وظهرت للمرأة المحتضرة على تلك الصورة الشنعاء، وأقبلت تصيح وتعول، وتضج وتولول، وتنطوي وتنتشر، وتلتوي وتتمطى، وتهز رأسها وتلوح بيديها،.. وهنا طار عقل المرأة المحتضرة وجن جنونها، فبذلت مجهودا هائلا للنهوض من فراشها والهرب.

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 68- 69.

[2]- المصدر نفسه، ص 70.

ولكن ذاك المجهود كان فوق ما تطيق وتتحمل، فسقطت على الوسادة جثة هامدة وقد لفظت آخر أنفاسها"[1].

إذن ففكرة الموت في المجتمع الإقطاعي تعتبر نوعاً من التشفي لأنهم لا ينظرون إلى الموت كما ننظر لها نحن، فهو دائماً بالنسبة لنا له عبرة، وذلك لقلة الوازع الديني عند النصارى أو في الفكر الديني المسيحي.

والبخل أيضا يجسده المحتضر "**مصطفى حسن**" الذي جمع كل ماله ولم ينفقه في حياته. فالغرفة القذرة التي كان يعيش فيها على الرغم مما يملكه من مال تدل على ذلك. في قوله: "**... حتى أوفى به على حجرة مغبّرة تتناثر فيها المقاذر يتسلل إليها ضوء الشمس مهزولا من كوة ضيقة في أعلى الحائط. فأما أثاثها فليس إلا حطاما يفصح عن قسوة الأيام، وكان أبرز ما حوت الحجرة من أثاث عتيق خزانة كالحة نخرة لا يناسب مظهرها ما طويت عليه جوانحها من مال ومتاع... لقد كان مصطفى حسن شحيح اليد، صبورا على الحرمان، ما إن يقع في حوزته قدر من المال، أوشى من ضروب المتاع. إلا أودعه خزانته الأمينة، وراض نفسه على حراسته لا يمسه بسوء**"[2].

في حين أنّ "**مصطفى حسن**" يمثل نموذج البخيل ، فإن "**البشير أغا**" يمثل الجشع والخدم كلهم إذ يحرصون على أملاك المريض وهو يحتضر؛ والخادمة أيضا في أقصوصة "**الشيطان**" تمثل الجشع بعينه حيث قال: "**فاندهشت العجوز من هذا الاقتراح لا سيما أنّها لم يسبق لها قط المغامرة على أرواح العباد، على روح سيدة طيبة ووالدة رجل طيب، ولكن تلك المساومة أثارت في نفسها غريزة الجشع فقالت: إنّه على كل حال لا يأتي الاتفاق إلا بعد أن رأى حالة المريضة**"[3].

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 74.

[2]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 195.

[3]- جي دي موباسان: المصدر نفسه، ص 70.

والأمر من ذلك كلّه أنّ الفلاح "**أونور**" تبلغ به درجة الجشع لأنه يغير طباع الناس حتى أمام مصير الموت وقد استهل ذلك في المشهد القصّصي التالي: "**ما أقدر الله أن يكون قد أماتها الآن وأراحنا من دفع هذا المبلغ**"[1].

2-7-3-التناص على مستوى فكرة زيف العلاقات الإنسانية:

يبدو أنّ "**محمود تيمور**" قد برع في وصف نماذج معينة من الشخصيات الزائفة لأنّه عاش في تلك الحارة وفي ذلك الجو على عكس "**موباسان**" ويمثل "**البشير أغا**" نموذجا رائعا لذلك، إذ يسعد لوفاة "**مصطفى حسن**" لأنّه نصب نفسه وريثا شرعيا له، ويتظاهر بالحزن أمام صاحبة القصر في قوله: "**فأخذ يجفّف ما تفصّد من عرقه، ويحاول أن يضبط أنفاسه المكروبة، ثم قال حزين اللهجة، ناكس الرأس: أبقى الله حياة مولاتي، فعلا صوت السيدة بقولها في اهتياج: أمات؟**"[2].

والخدم كلهم من "**عم مدبولي**" الذي يريد أن يأخذ مفتاح الخزنة، الموجود تحت الوسادة. في قوله: "**وبعد فترة شخصت أبصارهم إلى الأغا ففطن إلى ما يعنون، فدنا من الشيخ البستاني وأسرّ إليه كلمات، فاقترب الرجل مرعش الأصابع، يبحث تحت وسادة المريض عن مفتاح الخزانة**"[3].

وفي مشهد ساخر يتحدث "**تيمور**" عن هذه المأساة الإنسانية في مشهد الجنازة هو أقصى ما وصلت إليه شخصيات "**تيمور**" من الزيف والنفاق الاجتماعي، إذ بعد أن تشاجر الخدم في معركة حامية الوطيس بالأيدي، ولكنّهم حضروا جميعا مرتدين ما نهبوه منه من لباس وأحذية، وهو يحتضر في خشوع وخوف. وفي مشهد مماثل تبدو الخادمة "**لاربيب**" أكثر لؤما وخبثا من الفلاح "**أونور**" إذ بعد أن وافقت على المقامرة معه، استقدمت القس من أجل المرأة المحتضرة كبادرة خير وعطف. في قوله:

"...**ثم إنّها التفتت فجأة إلى المرأة المحتضرة وقالت:**

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 71.

[2]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 196.

[3]- المصدر نفسه، ص 202.

هل جاءوك بالقسيس يا سيدتي؟

فهزت العجوز رأسها نفيا

عند ذلك نهضت لاربيب مسرعة

الله أكبر ! كيف يهملون مثل هذا الأمر العظيم؟ إذن لابد لي من الذهاب لاستحضار القسيس"[1].

غير أنّ في أعماقها تتمنى موت العجوز في قوله: "**وأجرت العجوز عملية فحص دقيق أسفرت لها على أن المرأة المحتضرة ربما بقيت يومين آخرين، بل أربعة، بل ربما استمرت أسبوعا، فثارت غريزة الجشع فيها ضد هذه الفكرة، فكرهت الفلاح أونور من أعماق قلبها لأنّه خدعها وغبنها، بل لقد حقدت على العجوز أشد الحقد لإصرارها على البقاء وعنادها بلا أدنى مبرر لذلك، ولكنها على الرغم من كل ذلك جلست إلى شغلها وبذلت أقصى جهدها في سبيل التصبر للخطب والتجلد لحر المصيبة"**[2].

والأدهى من ذلك، أنّها كانت السبب في تسريع وفاة المرأة، بعد إخافتها شرعت بعد ذلك تتلو صلاة الوفاة بعد أن فازت بالرهان. في قوله: "**ونزعت لاربيب الحلّة عن رأسها، وأعادت المكنسة إلى مكانها بكل تؤدة وسكون كأن لم يحصل شيء البتة، ثم سجت المرأة المتوفاة وأغمضت أجفانها بمهارة فنيّة، وركعت عند أسفل الفراش وشرعت تتلو صلاة الوفاة التي كانت تحفظها ظهريا"**[3].

وبذلك نجد "**موباسان**" يحتقر الأوساط الزائفة في المجتمع من خلال العادات والتقاليد والمعتقدات فانضوت الأستار على تلك الغرائز البشرية التي تعمل في السرائر وتقوم على الخداع والزور[4].

---

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 72.

[2]- المصدر نفسه، ص 72- 73.

[3]- المصدر نفسه، ص 74.

[4]- ينظر: محمود بن شريف: أدب محمود تيمور للحقيقة التاريخ، المرجع السابق، ص107-108.

وبالتالي تظهر شخصيات كل من "**تيمور**" و"**موباسان**" وما تحمله من صفات وطبائع كالجشع وبخل وقسوة ناتجة عن حب المال؛ إنّه الشيطان الذي يسيطر على الفلاح "**أونور**" ليراهن على روح أمه من أجل ربح المال مع العجوز "**لاربيب**"؛ وهو نفسه الشيطان الذي يدفع لهذه الأخيرة أي العجوز "**لاربيب**" إلى إخافة المرأة المحتضرة لتموت قبل وقتها من أجل أن تربح الرهان؛ وهو الذي يحوّل الموت إلى سخرية حين يتشاجر الخدم على تركة المريض وهو يحتضر وينهبون تركته، ويوم الجنازة يرتدون ما نهبوه من أحذية وملابس في جنازة مهيبة يعمها الخشوع والحزن، إنّه المال الذي يغير طباع الناس وحتى الأبناء.

غير أنّنا نلخص براعة "**تيمور**" في "**الجنازة الحارة**" في وصف شخصياته إذ صبر أغوارهم النفسية، فهي أكثر زيفا ونفاقا من شخصيات "**موباسان**" فنحن لا نندهشوا من ردود فعل الفلاح "**أونور**" إذ منذ البداية رفض قدوم الخادمة متحججا بعمله، فبخله يمنعه من جلبها ولولا إصرار الطبيب وتهديده له لما قبل ذلك. في قوله: **"كيف تبلغ بك القسوة هذا المبلغ؟ إذ كان لابد لك من جمع قمحك اليوم فامض لذلك، ولكن استحضر المرأة المسماة لاربيب للعناية بوالدتك. أسامع أنت؟ وتالله لئن لم تفعل ذلك لأتركنك تموت وحدك كالكلب الضائع إذا جاء دورك"**[1].

والعجوز "**لاربيب**" أيضا يمكن التنبؤ بأفعالها الشريرة في قوله: **"وكانت لاربيب هذه عجوزا تستأجر للقيام بالأعمال السخيفة المضجرة المسؤمة، كانت تخيط أكفان الموتى، وتغسل ملابس الأحياء وكانت مغضنة البشرة مشنجة الأديم كأنّها تفاحة العام الفائت، سيئة الخلق ضجورا برمة، حسودا حقودا، تمشي مقوسة القناة يكاد ذقنها يضرب أطراف قدميها، وكانت تكتسب رزقها من شتى أساليب مدهشة وطرق عجيبة"**[2].

ولعل القارئ سيشعر بالمتعة حين يقرأ أقصّوصة "**تيمور**"، لما فيها من مواقف إنسانية ساخرة على الرغم من قصر مساحة السرد، استطاع "**تيمور**" أن يجسد المأساة الإنسانية الساخرة في أروع مشاهدها (مشهد الشجار والجنازة) وموقف "**مصطفى حسن**" وهو يسر على التمسك بالحياة وهو يحتضر رافضا أن توزع تركته بعد مماته.

[1]- جي دي موباسان: الشيطان، المصدر السابق، ص 68- 69.

[2]- المصدر نفسه، ص 69.

2-7-4-التناص على مستوى فكرة الانتحار:

إن بطل أقصوصة "**موباسان**" **"Le Horla"** ينتحر بدافع الجنون لأنّه يحرق بيته وفي الأخير ينتحر حيث يقول:

« La destruction prématurée ? toute l'épouvante humaine vient d'elle ! Après l'homme, le Horla.

Après celui qui peut mourir tous les jours, à toutes les heures, à toutes les minutes, par tous les accidents, est venu celui qui ne doit mourir qu'à son jour, à son heure, à sa minute, parce qu'il a touché la limite de son existence !

Non..non..sans aucun doute, sans aucun doute… il n'est pas mort… Alors…alors… il va donc falloir que je me tue, moi !.. »[1].

(التدمير المسبق؟ كل هذا الاضطراب الإنساني يأتي من عندها ! يعد الإنسان الشبح بعد من يستطيع أن يموت كل يوم، كل ساعة، كل دقيقة، بواسطة كل الحوادث، حضر ذلك الذي لا يجب أن يموت إلا في وقته، في دقيقته، لأنّه لمس حدود وجوده !

لا.. لا.. بلا شك ليست ميتا؟.. إذن.. إذن.. يجب أن أنتحر أنا !).

بينما بطل أقصوصة "**محمود تيمور**" "**البومة تنعق**" ينتحر لأن المرض ينهش جسده، ويشعر بعدم قدرته على تحمل الألم، لذلك ينهي حياته بتناول دواء مسموم وذلك في قوله:

"نقطتان فقط... لا أكثر من نقطتين... أريد أن أتمدد على الفراش بحيث يكون وجهي مقابلا لوجه...البومة إنّها آخر شيء أرغب أن يقع عليه نظري... تلك هي النقطة الثانية... إني لأرى الأبخرة التي كانت تتصاعد من لسان الكلب الأجرب تتصاعد من جسمي كله، كأني سامج وسط الغمام... إنّي أحترق...ولكن في هدوء غريب... هدوء لذيذ...مازلت أرى البومة وحدها أو بالأحرى عينيها الفارغتين... ها قد أصبحت يا صديقي رائدا من جملة الرواد العظماء... الدنيا الجديدة تنتظر قدومي... الدنيا الجديدة بكنوزها العظيمة...نبضي يضعف...الغيوم تتكاثف !.."[2].

---

[1]- Guy de Maupassant : Le Horla, , p57- 58.

[2]- محمود تيمور: البومة تنعق، المصدر السابق، ص218- 219.

فمن خلال هذه النصوص نجد أنّ الموضوع المشترك بينهما هو الموت ينتهي بطل كل من "**Le Horla**" و"**البومة تنعق**" نهاية مأساوية إذ ينتحر كل منهما في القصّة.

2-7-5-التّناص على مستوى فكرة هاجس الخوف من المجهول:

نلمح في كلا الأقصوصتين "**Le Horla**" لـ "**موباسان**" و"**البومة تنعق**" لـ "**تيمور**" هاجس الخوف من المجهول في آن واحد هاجس يطارد بطل "**موباسان**" بوجود كائن خفي يسميه (**Le Horla**) يطارده في كل مكان، ويشعر بوجوده وبتهديده، دون أن يدرك ماهيته، حتى أنّ بطل أقصّوصة "**Le Horla**" يكتب مذكراته، منذ أن أصيب بمرض لازمه الفراش، دون أن يجد الأدباء له علّة حيث يقول:

« S'il n'était pas mort ?.. seul peut-être le temps a prise sur l'Etre invisible et redoutable. Pourquoi ce corps transparent, ce corps inconnaissable, ce corps d'Esprit, s'il devait craindre, lui aussi, les maux, les blessures, les infirmités, la destruction prématurée ? »[1].

(إذا لم يكن ميتا؟.. لماذا هذا الجسد الشفاف، هذا الجسد المجهول، هذا الجسد الروحاني، إذا كان يخشى شيئا هو الآخر، كل الآلام، كل الجروح، كل الالتهابات، كل تدمير مسبق).

بينما يشعر في أقصوصة "**محمود تيمور**" بهاجس التطير والمتمثل في نعيق البومة، وتنذير الشؤم فهي تطارده منذ حلوله بالريف للتعافي في قوله: **"البومة مازالت تنعق في إصرار عجيب !.. إنّها تقطع على سلسلة أفكاري...ألا يوجد في الدار بندقية تقضي على ما بقي في حياة هذه البومة من أيام؟"[2].**

غير أنّ نعيق البومة يلازمه طيلة مرضه ويحول حياته جحيما، وفي النهاية يقبل بطل القصّة على قتلها وتحنيطها.

تدهور الحالة الصحية لكل من بطل "**موباسان**" و"**محمود تيمور**"، فكلما تقدمنا في القراءة شعرنا بآلامهم الجسدية والنفسية التي تقودها إلى إنهاء هذه المعاناة بالانتحار، فهناك الأرق والألم واضطراب المزاج، حتى إنّ آلامهم النفسية أصعب من حالاتهم الجسدية وهذا ما جعل "**موباسان**"

[1]- Guy de Maupassant: Le Horla, p57.

[2]- محمود تيمور: البومة تنعق، المصدر السابق، ص207.

يشعر بالمعاناة النفسية بأنّ وجود كائن خفي "**Le Horla**" يستحوذ على جسده وهذا ما يقوده إلى الجنون، حيث يقول:

« 12 juillet. Paris j'avais donc perdu la tête les jours derniers ! j'ai dû être le jouet de mon imagination énervée, à mois que je ne sois vraiment somnambule, ou que j'aie subi une de ces influences constatées, mais inexplicables jusqu'ici, qu'on appelle suggestions. En tout cas, mon affolement touchait à la démence, et vingt quatre heures de paris ont suffi pour me remettre d'aplomb »[1].

(في 12 جويلية، بباريس فقدت عقلي في الأيام الأخيرة، لقد كنت ألعوبة في يد خيال العصبية أو على الأقل كنت كمن يسير وهو نائم، أو أنني كنت تحت تأثير معين، ولقد غير مفهوم لحد الساعة، ما يمكن أن نسميه افتراضات. على كل حال فإن فزعي قارب الجنون، وطيلة 24 ساعة بباريس كانت كافية لإعادتي إلى الجادة).

أمّا "**محمود تيمور**" فيقول: "... **فالذي أشكوا منه ليس إلاّ ضعفا عصبيا نتيجة للحمى الشديدة التي انتابتني وكادت تقضي عليّ، فالراحة والرياضة الهينة في الشمس والهواء الطلق... والأيام مجدّة في السير، وحالتي تزداد سوءًا... أصبحت أخلاقي لا تطاق، وتصرفاتي عجيبة إلى درجة الشذوذ...**"[2].

وهذا ما وجدته أيضا عند "**عبد القادر بوزيدة**" في كتابه "**تيمور وموباسان رؤيتان وعالمان**" حينما قام بالمقارنة بين هاتين الأقصوصتين من اضطراب ورعب والكائن المجهول إذ نجده يقول "فالرعب في أقاصيص موباسان رعب داخلي يعبر عن ذاتية المؤلف نفسه المسكون برعب الحياة، أما في أقاصيص تيمور فإنه يعود إلى مصدر خارجي، وهو يبدو أشبه بنوع من الترف العقلي والفضول الفكري الذي يسعى من خلاله تيمور إلى محاكاة بعض النماذج الطريفة من الأدب الموباساني والعالمي، أو تجسيد بعض الأفكار التي تتضمنها دراسات في علم النفس والأمراض النفسية والتواصل الروحي التي يكون المؤلف قد اطلع عليها"[3].

ومن خلال هذا نلاحظ أنّه من نقاط التشابه في كلا الأقصوصتين هما كالنحو التالي:

---

[1]- Guy de Maupassant : Le Horla, p21.

[2]– محمود تيمور: البومة تنعق، المصدر السابق، ص 206– 207.

[3]– عبد القادر بوزيدة: تيمور وموباسان رؤيتان وعالمان، المصدر السابق، ص 55.

2-7-5-1-عدم الثقة في الأطباء:

إذا كان بطل "**موباسان**" في أقصّوصة "**Le Horla**" يشد في مصداقية التنويم المغناطيسي، وهو من أحد اكتشافات الطب النفسي وذكر ذلك في المشهد التالي:

« 15 août. certes, voilà comment était possédée et dominée ma pauvre cousine, quand elle est venue m'emprunter cinq mille francs. Elle subissait un vouloir étranger entré en elle, comme une autres âme, comme une autre âme parasite et dominatrice. Est-ce que le monde va finir ? »[1].

(في 15 أوت، حقيقة هكذا أصبحت قريبتي ممسوسة ومتلبسة، حينما أقبلت تقترض 5000 فرنكا، كانت تحت تأثير إرادة غريبة كامنة فيها، كأن هناك روحا أخرى، أو أن هناك نفسا أخرى طفيلية ومتحكمة فيها. هل هي نهاية العالم).

بينما بطل "**محمود تيمور**" في أقصّوصته "**البومة تنعق**" يكره الأطباء وذلك في قوله: **"لا أدري لماذا عملت بنصيحة هؤلاء الأطباء الأغبياء، وجئت هنا في الريف، كنت أحسن حالا حينما كنت في مصر"[2].**

2-8-البناء الفني والتقنيات الأسلوبية:

2-8-1- يتميز أسلوب "**محمود تيمور**" بالسخرية الهادفة في الصراع بين الخدم على خزانة المتوفى ووصف الكاتب للتشابك بين الأيدي عن أجمل المواقف في القصّة إنها تثير فينا الضحك والسخرية في قوله: **"وأصدر الأغا أمره فورا بنقل الخزانة خارج الحجرة، فتجمّع الرجال يتقاسمون جوانبها حملا ونقلا، ولكنها أفلتت من بين أيديهم، فهوت على الأرض متحطّمة، فانكشف فيها بعض ما حوت من ضروب المتاع... فمدّ أحد الرّفاق يده خلسة يجتذب منها شيئا، فلمحه آخر، فحذا حذوه، وما هي إلا أن ترامى الجمع على الخزانة يتخاطفون ما فيها. وحميت معركة التناهب، فاختلط الرّفاق بعضهم ببعض يتنافسون، وتشابكت الأيدي تتدافع وتتنازع، وتعالت الأصوات تحمل ألفاظ المشاتمة والسّباب"[3].**

---

[1]- Guy de Maupassant : Le Horla, p40- 41.

[2]- محمود تيمور: البومة تنعق، المصدر السابق، ص206.

[3]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 203- 204.

وعلى الرغم من أن القصّة القصيرة تتكون من صفحات قليلة، وما يعرف عن القصّة القصيرة بأنّها مركز بالمقارنة مع الرواية فإن "**محمود تيمور**" نجح في أن يصوّر هذه المأساة الإنسانية وترك لمخيلتنا عنان التفكير في شخوصها وخاصة نموذج "**البشير أغا**" الذي يمثل نموذج النفاق الاجتماعي بامتياز، أما المشهد فهو موكب الجنازة وكيف وقف في تصويره ببراعة.

2-8-2- نماذج شخصيات "**محمود تيمور**" مستمدة من بيئته المصرية، أو بالأحرى من البيئة التي تحيط به (خدم القصر- البشير أغا- الشيخ البستاني).

2-8-3- نجاح "**تيمور**" في صبر أغوار النفس الإنسانية وما يشوبها من نقائص (البخل- النفاق- الجشع)

فيثور "**محمود تيمور**" ضد الذين يستخدمون الدين لأغراضهم ومنافعهم الدنيوية فالشيخ البستاني وهو رجل الدين أول من يقبل تقسيم تركة المريض وهو يحتضر في قوله: "**كان الأغا يطمئن إلى صحبة ذلك الشيخ ويأنس بمجاذبته الحديث، فلم يضق بمقدمه عليه الساعة، بل لقد أمال إليه رأسه يقول في همس: سيموت مصطفى حسن بعد قليل... ترى ماذا نفعل بتركته؟ ألا يحسن أن نوزعها على الخدم بالعدل والإنصاف.**

فما إن سمع الشيخ كلمة التّركة حتى التمعت عينه، وأخذ يخلّل لحيته بأصابعه، وقال مسبلا جفنيه:

افعل ما تراه خيرا يا سيدي..."[1].

فالحقيقة أن موقفه يخالف مظهره التقي: "**وأخيرا نمى الخبر إلى عم مدبولي البستاني، وهو شيخ علت به السنّ، لا تترك السّبحة يده، ولا فتور لثغره عن التمتمة بالأدعية والابتهالات. فجاء إلى الحجرة يتعرّف ويستطلع، وسوّى له مكانا على أديم الأرض، بجوار كرسيّ الأغا، وجلس القرفصاء...وما أسرع أن اهتزّ منخرطا في أدعيته وتسبيحاته**"[2].

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، المصدر السابق، ص 198- 199.

[2]- المصدر نفسه، ص 198.

فالدين بالنسبة لـ "**محمود تيمور**" هو سلوك لا مظاهر و"الشيخ البستاني" و"البشير أغا" هما وجهان لعملة واحدة هو النفاق.

الاستنتاج:

لم يقف "**محمود تيمور**" عند التأثير بل تجاوزه إلى وضع بصمته على القصّة المصرية والعربية عموما، بل كان "**محمود تيمور**" رائدا للقصّة القصيرة في الوطن العربي، ذلك أنّ الكثير من نماذج شخصياته، إن لم نقل كل شخصياته تابعة من البيئة المصرية بتنوعها، الريف المصري، المدينة معا، من كل طبقات المجتمع المصري "الفقراء والأثرياء"، كما في المجموعة القصّصية "**الوثبة الأولى**" هم نماذج تشبهنا إلى حد كبير، منهم الفقير كما هو الحال في شخصية "**عم متولي**"[1]، و"التقي الورع" كما هي في شخصية "**الشيخ جمعة**"[2]، بما فيها من بساطة وحب ومعرفة.

وأيضا نماذج الأغنياء المدللين كما هي في شخصية "كامل" في أقصوصة "**يحفظ في البوسطة**"[3]، إذ يتحدث فيها عن سوء التربية وما يخلفه في المجتمع المصري، فالدلال يفسد الأبناء. إذ يقدم "الابن" على قتل أبيه لأنّه يرفض تزويجه من "فايقة" التي يحبها. كما تعبر أقصوصة "**أب وابن**"[4]، على تلك الفجوة بين الأجيال فالآباء مختلفون كثيرا عن الأبناء، وانعدام الحوار بينهم يزيد الفجوة اتساعا.

كما تعد قصص "**تيمور**" نافذة أيضا على طبائع المجتمع المصري وعاداته وتقاليده "اللبس"، الحوار بالعامية وحتى الشتائم والسب "ابن الكلب- الغازية".

كما تحدث عن أخلاق الريف والمدينة (تعلم القرآن في الأرياف مثلا) في أقصوصة "**الشيخ جمعة**"[5]؛ بساطة الشخصيات تجذبنا إليها، لأنها تناسب المكان الذي تملأه (بساطة سكان الريف مثلا)، كما أنّ أسلوب السخرية الهادفة في كثير من قصّصه تحملنا على الإعجاب بما يكتبه، كما هو

[1]- محمود تيمور: عم متولي، مج: الوثبة الأولى، دار النشر الحديث، 1937، ص 31.

[2]- محمود تيمور: الشيخ جمعة، مج: الوثبة الأولى، ص 71

[3]- محمود تيمور: يحفظ في البوسطة، مج: الوثبة الأولى، ص155.

[4]- محمود تيمور: أب وابن، مج: الوثبة الأولى، ص 135.

[5]- محمود تيمور: الشيخ جمعة، المرجع السابق، ص 71.

الحال في أقصوصة "**الجنازة الحارة**"[1]، "**مكتوب على الجبين**"[2]، تعبر عن مواقف الكاتب اتجاه الدين، إذ يرفض النفاق الاجتماعي باسم الدين فالدين بالنسبة لـ"**تيمور**" سلوك كما هي شخصية "الشيخ جمعة الطيبة" إلى قلب الكاتب، وشخصية الابن "عبد الخالق" في أقصوصة "**أب وابن**"[3].

والحقيقة أنّ "**تيمور**" مطلع على طبائع النفس البشرية من محبة وصدق وكره وزيف والبخل...وغيرها، تجعلها قريبة من القارئ، وهو مطلع حتى على التاريخ المصري القديم كما هو الحال في "**كان في غابر الزمان**"[4]، في شخصية "**تايا**"، إذ يعبر على أنّ الدين فطرة الإنسان الذي ولد عليها وأنّه مهما ظل سيهتدي إلى الدين عن طريق قيم الجمال والفن.

وعبر المقارنة التي عقدناها بين "**موباسان**" و"**محمود تيمور**" نلاحظ في كثير من الأحيان تفوق "**تيمور**" على "**موباسان**" وذلك من خلال الموضوعات المشتركة بينهم، ثم إنّنا نشعر بأن "**تيمور**" قد تفوق في كثير من الأحيان على "**موباسان**" في رسم الشخصيات، كما هو الحال في "**جنازة الحارة**"[5]. على الرغم من تأثره به في أقصوصة "**الشيطان**"؛ إلا أنّ "**تيمور**" أبدع في وصف مشهد "الجنازة" كما فيه سخرية المعركة التي أقيمت بين الخدم على الخزنة، يدعو القارئ إلى الإعجاب بسلاسة السرد وبساطته.

في حين أنّنا قد نلمح أيضا تفوق "**موباسان**" على "**تيمور**" في أقصوصة "**Clair de lune**" إذ تبدو شخصية "**الأب مارينيوم**" أكثر عمقا وغنى، حينما يناقش "**موباسان**" قضية الدين والحب فحين تبدو شخصية "**تايا**" في أقصوصة "**كان في غابر الزمان**" أقل عمقا في الموضوع نفسه، ذلك أنّ "**محمود تيمور**" كان في بداياته الأولى من كتابة القصّة.

إذن يمكن القول من خلال ما سلف أنه لو اعتمد تيمور على "**موباسان**" كل الاهتمام لكل ما له علاقة بالبناء الفني للأقصوصة، لما استطاعت قصّصه أن تلقى هذا الرواج ولا استطاع أن يتربع على عرش القصّة القصيرة العربية، ذلك أنه استلهم هذه التقنيات ثم حاول أن يضيف إليها اللمحة

[1]- محمود تيمور: الجنازة الحارة، مج: شباب وغانيات، المرجع السابق، ص 195.

[2]- محمود تيمور: مكتوب على الجبين، ط2، 1947، ص 34.

[3]- محمود تيمور:أب وابن، مج: الوثبة الأولى، ص 135.

[4]- محمود تيمور: كان في غابر الزمان، مج: مكتوب على الجبين، المصدر السابق، ص 3.

[5]- محمود تيمور: جنازة الحارة، مج: شباب وغانيات، المصدر السابق، ص 195.

العربية وخاصة اللمحة المشرقية أو الطابع المشرقي في لغة الحوار وفي الإيغال ودقة الوصف وفي رسم طبائع البشر كما هي مرتسمة في المجتمع العربي وليس كما هي مرتسمة في المجتمع الغربي.

خاتمة

لقد توّجت رحلة هذا البحث الموسوم **بأثر الأدب الفرنسي في قصّص محمود تيمور "قراءة في آليات التّناص"** بجملة من النتائج، كان البحث قد أثارها في إشكالية المقدمة، ندرجها على النحو التالي:

– تمثل قضية تحديد المرجعية الأدبية لكتاب "**كليلة ودمنة**" إشكالية هوّياتية باعتبار اللغة التي اشتهر بها وتمّ تداوله عبرها في بقاع العالم، فقد عدّ كتاباً هندياً فارسياً، عربياً هندياً باعتبار أصله فارسي انتقل إلى أيدي الفرس فترّجموه إلى لّغتهم، وزادوا فيها أبوابا عربي لأن التّرجمة العربيّة التي أخذت من الفارسية صارت هي الأصل والمصدر بعد أن ضاعت التّرجمة الفارسيّة.

– إنّ العتبة التاريخية التي توثق لميلاد "**كليلة ودمنة**" لا تقف عند طرف ولا تستقر عند مرجعية ما، ذلك أنّ الكتاب الذي ألف في القرن الثّاني هجري القرن الثّامن ميلادي، من كتب التراث التي نقلت من الآخر وأعطته، حيث لم يقف أثره على أدبنا العربي بل تعدّاه إلى الآداب الأخرى، وتُّرجم إلى أكثر من ستين لّغة، وهو من أشهر الكتب وأوسعها انتشارًا في الأدب الإنساني كله، وقد كان هذا الكتاب منهلاً غنيًا لأدباء العرب والغرب.

– إن الكثير من الكتابات القصّصية تأثرت بقصّص "**كليلة ودمنة**" وبأسلوبها ورؤاها حول قضايا السياسة من متطور أدبي ككتاب "ثغلة وعفراء" لسهل بن هارون، وكتاب "سلوان المطاع في عدوان الأتباع" لمحمد بن أحمد بن ظفر، وكتاب "فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء" لإبن عربشاه، وتباعاً لنمذجة الأثر فقد تأثر عدّد من الكتّاب في العصر الحديث بموضوعات "كليلية ودمنة" وطريقة "لافونتين".

– تميّزت حكايات "**ألف ليلة وليلة**" بعملها العملاق وذلك من خلال أثرها الكبير في مختلف الأجناس الأدبيّة، سواءً كانت شعرًا أو قصّةً أو مسرحًا، حيث أنّ هذا العمل لم يقتصر على الأدب العربي فقط، بل كان ذا تأثير شديد في مختلف الشعوب والحضارات الأخرى.

– عدّت "**ألف ليلة وليلة**" مجموعة من القصّص التي بعضها موضوع وبعضها الآخر منقول، وتتشكّل فيها جوانب مختلفة من حياة العرب والفرّس، وتنقل عالما من المدهش، والخارق، والوهمي، بأسلوب تتغيّر قوته وجماله بتغيّر الكاتب، والزمن الذي عاش فيه، والموضوع الذي تعالجه.

– الآداب تنهض إذا اتصلت ببعضها البعض، فلقد أثر الأدب العربي في الآداب الغربية، حيث أثرت "**ألف ليلة وليلة**" في الأدب الفرنسي والانجليزي، كما أثرت أيضا "**كليلة ودمنة**" في الأدب الفرنسي

من خلال حكايات لافونتين، وأثرت أيضا "**رسالة الغفران**" في "دانتي" عبر استطاعته الفنيّة وخياله الشعري.

– شهدت القصّة العربية الحديثة ميلادها في منتصف القرن التّاسع عشر حينما بدأت في صورة المقامات، ولم يلبث أن دخلت مرحلة التعريب (مرحلة المثاقفة الانفتاح على الآداب الغربية) إذ عرف الأدب العربي ميلاد الرواية التاريخية والاجتماعية والأقصوصة والمسرحية الشعرية والنثرية، تسمى هذه الفترة أي فترة ما قبل الحرب العالمية الأولى من مرحلة التمهيد لظهور القصّة ذات الطابع الفني في الأدب العربي الحديث.

– عزّزت النظرة إلى نشأة نقد القصّة والرواية في الأدب العربي الحديث إلى أن النقد تال للأدب إذ ظهرت أعمال قصّصية وروائية وكان النقد عاجزا عن بلوغ شأوها الفكري والفني وبالخصوص في المرحلة الأولى ذلك لأن نقد القصّة والرواية كان الأصعب مخاضا لغلبة نقد الشعر على بداية النقد الحديث وعلى هذا فإن النظرة إلى نشوء نقد القصّة والرواية في الأدب العربي الحديث ظهر في بدايات السبعينات 1970 البداية الحقيقية لنقد القصّة والرواية.

– القصّة فن من فنون التّعبير الأدبي، تعالج هموم الإنسان وقضاياه ولها أصول وقواعد تستند على موهبة قاصّها.

– ساهمت عدّة عوامل في وصول القصّة القصيرة من الأدب الفرنسي إلى الأدب العربي وهي (الصحافة، الترجمة، الطباعة).

– تبنى القصّة القصيرة على عدّة خصائص مهمة هي (الوحدة، التكثيف، الدراما)، وعند افتقاد أي خاصية من هذه الخصائص قد يغير مجراها كقصّة.

– يبنى الحدث القصّصي على التمهيد، السياق، الذروة، الحل، وهذه الأسس هي التي تؤدي إلى نجاح القصّة.

– تعدّدت الاتجاهات في القصّة القصيرة واختلفت آلياتها في تحليل النصوص من خلال الظروف الاجتماعية التي تسود كل مرحلة ولكّننا اعتمدنا على ثلاثة اتجاهات مهمة وهي (الكلاسيكية، الرومانسية، الواقعية).

– وظف "**محمود تيمور**" في قصّصه عناصر القصّة في بناء عالمه القصّصي على نمط الحوار، وهذا ما نلمحه أيضا عند الكاتب الفرنسي "**جي دي موباسان**".

– تحقق بعض الأعمال القصّصية إجماعاً حيال نقاط التشابك والتماثل بين أكثر الأعمال شهرة في عالم الإبداع القصّصي دون أن يكون هذا التشابك وليد التقاء وتلاقح أفكار وتبادل وجهات نظر واستدعاء لأدوات جديدة في عمل مغاير في لغته وأسلوبه.

– التشابه على مستوى الخصائص الفنية بين "**موباسان**" و"**تيمور**" ليس كلها واردة المشابهة والمشاركة والتقارب، يعود الفضل فيه إلى "**موباسان**" مؤثراً و"**تيمور**" متأثراً بسبب انفتاح قراءات "**تيمور**" على القصّ الغربي، وريادة "**موباسان**" في هذا الجانب وذلك على مستوى يقترب "**تيمور**" من "**موباسان**" في خاصية الوصف وقد يتجاوز في بعض المقاطع مثل أقصوصة "مكتوب على الجبين" وأقصوصة "Sauvée".

– إنّ تأثر "**محمود تيمور**" بـ"**موباسان**" جزء من ظاهرة عامة وتعبير عن حاجة كان يستشعرها المجتمع المصري، دفعت إلى استقدام أساليب ومدارس أجنبية.

– إنّ الكاتب في قصّصه لم يكثر من توظيف الشخصيات نظراً لطبيعة القصّة لأنّ القصّة بطبيعتها قصيرة، وهذا ما نلاحظه عند "**موباسان**" أيضاً.

– بيّن "**تيمور**" أنّه لم يركز بـ"**موباسان**" في لحظة بعينها، كما ذهب إلى ذلك بعض الدارسين بل كان تأثراً عميقاً وممتداً في زمن استغرق الجزء الأكبر من حياته الأدبية، كما تأثر أيضا بالكاتب الروسي "أنطوان تشيخوف" من خلال قراءاته الأخرى.

– أقمنا المقارنة بين قصّص "**محمود تيمور**" و"**جي دي موباسان**" على أساس التيمات المشتركة، وعناصر القصّة القصيرة (العنوان، الشخصيات، الزمن، المكان، البناء القصّصي). حيث يتعدى تأثير غي دي "**موباسان**" في "**تيمور**" التقليد والاقتباس، فلقد وضع تيمور بصمته على القصّة المصرية، إذ استلهم شخصياته من المجتمع المصري الأصيل وعاداته وتقاليده، حتى أننا نجد تفوق "**تيمور**" على "**موباسان**" في كثير من الأوقات نذكر منها:

– تفوق "**تيمور**" عن "**موباسان**" في أقصوصة الجنازة الحارة وذلك في رسم الشخصيات حيث أنّه أبدع في وصف المشهد من خلال السخرية والمعركة مما يجعل القارئ بالإعجاب بسلاسة السرد وبساطته.

– تفوق "**موباسان**" عن "**تيمور**" في أقصوصة « **Clair de Lune** » حيث أنّ شخصية الأب "مارينيان" تبدو أكثر عمقا وغنى حين يناقش "**موباسان**" قضية الدين والحب.

– إنّ علاقة التأثير والتأثر بين "**موباسان**" و"**تيمور**" في أقصوصة **"Le Horla** " و"**البومة تنعق**"، نجد "**موباسان**" متفوقا فيها بحجة رسم الفضاء.

– تهدف قصّص "**محمود تيمور**" النابعة من المجتمع المصري، سواءاً في المدينة أو الريف إلى انتقاء بعض الظواهر الإنسانية الدخيلة على المجتمع المصري استغلال الدين للمصلحة الشخصية (مكتوب على الجبين، الجنازة الحارة)، بالنسبة لـ"**محمود تيمور**" أنّ الإنسان قد يهتدي إلى الحقيقة الموجودة بداخله أصلاً عن طريق الفن والجمال (كان في غابر الزمان).

– إنّ الكثير من الشخصيات "**محمود تيمور**" تتمتع بالبساطة والعفوية لأنّها تمثل عامة الشعب المصري (الشيخ غيث، أم حسن، أم وحيد، جليلة)، مما يدل على تلك التجربة الإنسانية التي يتمتع بها "**محمود تيمور**" غير أنّه قد يعود إلى التاريخ المصري لما فيه من كنوز كما هو الحال في أقصوصة (كان في غابر الزمان)، وهي أقصوصة مليئة بالحب والجمال.

كانت هذه هي النتائج التي توصلنا إليها في نهاية بحثنا حيث أنّ تأثير "**موباسان**" في "**تيمور**" كان كبيراً وقوياً في حياته الأدبية وهذا ما ترجمته أعماله القصّصية.

وأخيراً لا ندعي أنّ البحث أجاب عن كل هذه الانشغالات ويبقى البحث بعد بأسئلة مستجدّة قد تشكل أفق دراسات آتية نتمنى أن تضيء ما أعتم عنّا في هذه الأطروحة.

الملحق

تيمور والإرهاص القصّصي:

محمود تيمور أحد الرواد الأوائل لفن القصّة العربية، وهو واحد من القلائل الذين نهضوا بهذا الفن الذي شهد نضوجا مبكرا على يديه، واستطاع أن يقدم ألوانا مختلفة من القصص الواقعية والرومانسية والتاريخية والاجتماعية، كما برع في فنون القصّة المختلفة، سواء كانت القصّة القصيرة أو الرواية[1]

حياته الأولى ونشأته:

هو أصغر أنجال العلامة اللغوية المشهور أحمد باشا تيمور، عضو مجلس الشيوخ وصاحب الخزانة التيمورية المشهورة[2]، ولد محمود تيمور في 16 يونيو 1894 في درب سعادة بالقاهرة، وقضى تيمور في هذا الحي عهد الطفولة وجانبا من عهد الصّبا، ثم انتقلت أسرته إلى ضاحية عين شمس فعاش هناك حياة ريفية بكل ما للريف من أوضاع ونظم، وبعد ذلك عادت الأسرة إلى القاهرة، فسكنت حي الحلمية وهو حي وطني. وفي هذا يقول محمود تيمور:

والحق أني لو تصورت أولئك الذين رسمت صورهم في كتبي القصّصية، وقد مسّتهم نفحة الحياة، لانطلقوا يتلمسون طريقهم إلى مواطنهم:هذا يخطر إلى درب سعادة، وهذه نسأل عن أهلها في عين شمس، وذلك يطرق بيته في حي الحلمية[3].

وتلقى محمود تيمور تعليمه الابتدائي والثانوي ثم التحق بمدرسة الزراعة العليا، لكنّه لم يتم دراسته بها لمرضه.ولما كان ميل محمود منذ الصغر متجها نحو "الدراسة الأدبية" فقد وجدالفرصّة ساذجة بعد تركه نهائيا الدراسة في المدارس العليا لينقطع للأدب فيتفرغ له[4].ومنأكبر العوامل التي ولدت في نفسه الاتجاه نحو الدراسة الأدبية، وأنمت فيه تلك السجية بعد ذلك أمران:

[1]- S.//sama-reed.ahlamontada.com ، 2020/11/13، الساعة: 21:00.

[2] -كريم الوائلي: مصادر نقد القصّة القصيرة في العراق، دار الوائل للنشر، ط1، 2009، ص 13.

[3]- محمود تيمور: فرعون الصغير، ص 5.

[4]- كريم الوائلي: المرجع نفسه، ص 13.

- "بيئة المنزل" فقد ولد في حجر رجل علم وأدب فتأثر بأفكار والده وآرائه واحتذى سنته وتطبع بطبعه، ووالده معروف بشغفه العظيم بجمع الكتب القديمة والحديثة ومواصلة المطالعة والدروس والتأليف في اللغة والتاريخ العربيين.
- عشرته لشقيقه محمد تيمور (فقيد الأدب والمسرح) فقد صاحبه المترجم عنه وتأثر بأفكاره وآرائه الحديثة، وأصغى لإرشاداته في المطالعة والتأليف، وقد كان الشقيق مشبعا بها بعد عودته من أوروبا من أوروبا حيث تلقى الآداب والحقوق.

نهجه في الكتابة:

اقتفى محمود تيمور أثر أخيه محمد في الأدب الجديد والفن القصصي، فهو يدأب اليوم لإيجاد أدب مصري قومي بحث يعبر عن نفسية القوم بأخلاقهم وعاداتهم وبكلمة يعبر عن (البيئة المصرية)، ويتجافى المترجم عنه التصنع والتكلف، ويرغب في السهولة في تعبيره لتكون أثاره في متناول كل شخص فيستطيع أن يفهمها. وهو يجيد في التحليل فترى حوادث أقاصيصه متسلسلة الواحدة تلوى الأخرى بأسلوب يرضاه المنطق ويجذب انتباه القارئ قسرا، لا سيما لما فيها من دقة الملاحظة وتشخيص أمراض المجتمع المصري[1].

عالم محمود تيمور القصّصي:

- عالم حافل بالتجريب القصّصي وارتياد عوالم قصّصية بعيدة عن تلك الممارسات التراثية المتوارثة عن كتابات كتّاب المقامة، والخرافة، والقصّة.
- عالم تيمور هو عالم يتطلّع إلى الوصول بالقصّة إلى مصف العالمية نظرا لما تتمتع به من مؤهلات تجمع بين التراثي والحداثي العربي والغربي.
- تيمور حلقة رصينة في عالم تشكيل الفن القصّصي وجرأة على كسر المعتاد والمألوف من تلك الصيغ والأساليب في الكتابة القصّصية.
- عالم الأساطير الذي استحوذ على قلب تيمور فترة من الزمن لم يجذبه كلية إلى القاع، فقد استيقظ تيمور من تلك الأحلام اللذيذة التي حلّق فيها خياله مع الشياطين.

[1]- كريم الوائلي: مصادر نقد القصّة في العراق، المرجع السابق، ص 13- 14.

تواريخ هامة في حياة محمود تيمور وأدبه 1893–1973

- 1893 ولد محمود بن أحمد تيمور الباشا المتوفى 1930 ابن إسماعيل باشا تيمور، ابن السيد محمد تيمور كاشف "والسيد محمد تيمور كاشف من أسرة كردية كانت تسكن ب (قره جولان)، وهي بلدة بكردستان من ولاية الموصل".

ولد محمود تيمور في السادس عشر من شهر يونيو. ووالده هو العالم اللغوي أحمد تيمور: عضو مجلس الشيوخ، والمعروف بشغفه الكبير بجمع الكتب، وأحد المثقفين في آداب اللغتين العربية والتركية، ومكتبته معروفة بالخزانة التيمورية.

- 1914 أصيب بمرض التيفوئيد، وقد حوّل هذا المرض حياته إلى الوجهة الأدبية.
- 1920 تزوج محمود تيمور زينب ابنة ذو الفقار باشا. وأنجبت له نازلي، وحورية، وابنه الوحيد سعيد.
- 1921 في الرابع والعشرين من شهر فبراير مات شقيقه "محمد" وهو في ميعة الشباب. وشعر محمود تيمور بانهيار أمله الكبير في انشاء أدب مصري جديد، وكان محمود تيمور متأثرا جدّا بأخيه محمد.
- 1922 أصدر محمود تيمور كتاب شقيقه المرحوم محمد تيمور "وميض الروح"، وكتب مقدمة عن سيرة شقيقه، وتحليلا لبعض أعماله الأدبية.
- 1925 طبع محمود تيمور كتاب "الشيخ جمعة، وقصص أخرى" ثم توالت المجموعات.
- 1943 صُدم محمود تيمور صدمة عنيفة بوفاة ابنه سعيد، الذي كان في العشرين من عمره، عندما أُصيب بأزمة مفاجئة في الزائدة الدودية، فمات بين يدي والده في لحظات.
- 1947 في الخامس من شهر أبريل أقيم تكريم لإهدائه جائزة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، تتويجا لإنتاجه القصصي باللغة العربية الفصحى.
- 1949 اختاره مجمع اللغة العربية عضوا فيه، واستقبله الدكتور طه حسين.
- 1950 فاز بجائزة الدولة للآداب عن كتابيه: "إحسان لله" و"كل عام وأنتم بخير". كما اختاره المجمع العراقي عضوا فيه، وكذلك المجمع اللغوي المجرى
- 1951 في الثامن والعشرين من أبريل أُقيم احتفال في الجامعة لتسليمه جائزة "الملك فؤاد الأول" في الأدب، وفي نفس العام قررت هيئة التحكيم في جمعية (فرنسا–مصر) بباريس

ومنحه جائزة "واصف غالي" لعام 1951 على كتابه الذي تُرجم إلى الفرنسية: "عزرائيل القرية، وقصص أخرى"، وهي مجموعة من القصص نشرت بالفرنسية في باريس.

- 1962 منحته الدولة وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى تكريما لأدبه، وتقديرا لفنه.
- 1963 كرمته الدولة، ومنحته جائزتها التقديرية في الآداب.
- 1973 في الخامس والعشرين من أغسطس لفظ محمود تيمور أنفاسه وهو في سويسرا[1].

مؤلفات محمود تيمور:

يتميز إنتاج محمود تيمور بالغزارة والتنوع، فقد شمل القصّة والمسرحية والقصّة القصيرة والبحوث الأدبية والدراسات اللغوية ومن أهم مؤلفاته: ثلاث مجموعات ضمنها ما ألف من الأقاصيص الأولى "الشيخ جمعة وأقاصيص أخرى" والثانية "عم متولي وأقاصيص أخرى" والثالثة "الشيخ سيد العبيط وأقاصيص أخرى". وقد قدم المجموعة الثالثة بمقدمة في كتاب قائم برأسه في تاريخ البلاغة القصّصية وتطورها في الغرب والشرق. ونشر آثار شقيقه في ثلاث مجلدات أثبت في المجلد الأول منها بحثا تحليليا مع ترجمة وافية يصح أن يكون كتابا مستقلا[2].

وعليه أوّل ما يمكن ملاحظته على أعمال تيمور القصّصية القصيرة، هو أنّها قصّص تطرح قضايا ومشكلات اجتماعية، تناولت عالم القرية بهمومه وأحزانه. حيث تناول محمود هذه القضايا الاجتماعية، وغيرها من خلال تقديمه للشخصيات النمطية التي تكون مثالا أكثر من كونها تمثلا للواقع، وربما كان هذا نتيجة استيعاب للأدب الكلاسيكي الذي يعطي أهمية لا بأس بها للشخصيات النمطية[3].

آثاره:

المجموعات القصصية:

- كل عام وأنتم بخير
- إحسان لله
- مكتوب على الجبين

[1]- فتحي الأبياري: محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، الدر المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1420- 2000، ص91- 92- 93.

[2]- كريم الوائلي: مصادر نقد القصّة في العراق، المرجع السابق، ص 17.

[3]- السعيد الورقي: اتجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر بمصر، دار المعرفة الجامعية، 2003، ص 161.

- شفاه غليظة
- شباب وغانيات
- فرعون الصغير
- أبو الشوارب
- أبو علي الفنان
- زامر الحي
- قلب غانية
- ثائرون
- دنيا جديدة
- نبوت الخفير
- تمر حنا عجب
- أنا القاتل
- انتصار الحياة[1].
- الشيخ جمعة وقصص أخرى
- عم متولي وقصص أخرى
- الشيخ سيد العبيط
- ما تراه العيون
- الحاج شلبي
- أبو علي عامل أرتيست
- الأطلال
- الشيخ عفا الله
- الوثبة الأولى حورية البحر
- قال الراوي
- الجنتلمان

[1]- محمود بن الشريف: أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ، مطبعة الكيلاني الصغير، القاهرة، ص151- 152- 153.

- بنت الشيطان
- خلف اللثام
- البارونة أم أحمد[1].

قصّص مطوّلة:

- كليوباترا في خان الخليلي
- سلوى في مهب الريح
- نداء المجهول
- شمروخ
- إلى اللقاء أيّها الحب
- المصابيح الزرق
- معبود من طين.

صور وخواطر:

- ملامح وغضون أو (صور وشخصيات)
- النبي الإنسان
- شفاء الروح
- عطر ودخان[2].

أدب رحلات:

- أبو الهول يطير
- شمس وليل
- جزيرة الجيب
- خطوات على الشلال
- الأيام المائة[3].

[1]- فتحي الأبياري: محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، المرجع السابق، ص94-95- 96.

[2]- محمود بن الشريف: أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ، المرجع السابق، ص153- 154.

[3]- فتحي الأبياري: المرجع نفسه، ص98.

دراسات لغوية وأدبية:

- نشوء القصّة وتطورها
- فن القصص
- ملامح وغصون
- مشكلات اللغة العربية
- الأدب الهادف
- معجم الحضارة
- مناجيات للكتب والكتاب
- ظلال مضيئة
- طلائع المسرح العربي
- أدب وأدباء
- بين المطرقة والسندان
- اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة
- القصّة في الأدب العربي[1].

دراسات في القصّة والمسرح

- قضايا أدبية
- أنا والمسرح
- أفانين[2].

أدب الطفل:

- قنفدة وأمورة وما جرى لهما في الجنينة المسحورة[3]

المسرحيات:

- ثلاث مسرحيات (الصعلوك، أبو شوشة، الموكب)
- عروس النيل

[1]- فتحي الأبياري: محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، المرجع السابق، ص99- 100.

[2]- محمود بن الشريف: أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ، المرجع السابق،157- 158.

[3]- فتحي الأبياري: المرجع نفسه، ص98.

- عوالي
- سهاد أو اللحن التائه
- المخبأ رقم 13
- المنقذة أو حفلة شاي
- قنابل
- حواء الخالدة
- اليوم خمر
- ابن جلا
- المزيفون
- كدب في كدب
- أشطر من ابليس
- صقر قريش
- طارق الأندلس
- خمسة وخميسة[1]

كتب محمود تيمور:

- رائد القصّة العربية "محمود تيمور" تأليف نزية حكيم
- قصّة محمود تيمور تأليف أنور الجندي
- محمود تيمور وفن الأقصوصة تأليف فتحي حسين الأبياري
- أدب "محمود تيمور" للحقيقة والتاريخ تأليف محمود بن الشريف[2].
- الشخصية الروائية عند تيمور تأليف حمدي حسين
- محمود تيمور ناقدا تأليف حمدي حسين
- محمود تيمور الأديب الإنسان تأليف صلاح الدين أبو سالم
- سلوى في مهب الريح تأليف فتحي الأبياري
- عالم تيمور القصصي تأليف فتحي الأبياري

[1]- فتحي الأبياري: محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، المرجع السابق، ص97- 98.

[2]- محمود بن الشريف: أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ، مطبعة الكيلاني الصغير، ص161.

- محمود تيمور موجها أدبيا تأليف محمد خلف الله[1].

[1]- فتحي الأبياري: محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، المرجع السابق، ص101.

المصادر والمراجع

1-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع:

المصادر بالعربية:

1-أحمد الغايد وآخرون: المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للثقافة والترقية والعلوم، 1989، مادة قصص.

2-جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار العرب، بيروت، دت، مادة قصص.

3-ابن سيده: المحكم والمحيط الأعظم، دار الكتب العلمية، ج6، 2000.

4-عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979، مادة قصّ

5-مجد الدين محمد بن يعقوب فيروز آبادي: معجم القاموس المحيط، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط5، 1432هـ-2011م، مادة قصّ.

6-محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1421هـ-2001.

7-محمود تيمور: البومة تنعق، مج: شفاه غليظة، ط3، سبتمبر 1959.

8-محمود تيمور: الجنازة الحارة، مج: شباب وغانيات وأقاصيص أخرى، دار إحياء الكتب العربية، ط1، 1951.

10-محمود تيمور: عم متولي، مج: الوثبة الأولى، دار النشر الحديث، 1937.

11-محمود تيمور: فرعون الصغير، المقدمة، منشورات المكتبة العصرية، صيد بيروت.

13-محمود تيمور: مكتوب على الجبين، ط2، 1947.

14-محمود تيمور: نداء المجهول، مكتبة الآداب ومطبعتها بالحمامير، المطبعة النموذجية، الهيئة العامة لمكتبة الإسكندرية.

16-المنجد في اللغة العربية المعاصرة، دار المشرق، بيروت، ط1، 2000.

17-نواف نصار: المعجم الأدبي، دار ورد للنشر والتوزيع، ط1، 2007.

المصادر بالأجنبية:

1-Guy de Maupassant : Le Horla,Edition de reference: paris, paulollendorff, Editeur, 1887.

2- Guy de Maupassant, Sauvée, la petite Roque, la Bibliothèque électronique du Québec.

3- Guy de Maupassant: Clair de lune; nouvelle librairie de France, diffusion SGED. Société Générale d'Edition et de diffusion, paris, 1999.

المراجع بالعربية:

1-أحمد الزعبي: التيارات المعاصرة في القصّة القصيرة في مصر، ط1، 1415/ 1995.

2-أحمد المديني: فن القصّة القصيرة بالمغرب النشأة والتطور والاتجاهات، دار العودة، بيروت لبنان، دط، دت.

3-أحمد تيمور باشا: تاريخ الأسرة التيمورية، هنداوي، 26- 01- 2017.

4-أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي للمدارس الثانوية، الطبعة الرّابعة والعشرون.

5-أحمد حسن الزيات: في أصول الأدب لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 1935م.

6-أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2004.

7-أحمد درويش: تقنّيات الفنّ القصّصي عبر الراوي والحاكي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، 1998.

8-أحمد محمد عوين: دراسات في السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2009.

9-أحمد هيكل: الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، ط4، القاهرة، 1983.

10-آسيا قرين: تقنّيات السّرد في رواية نجيب محفوظ "القاهرة الجديدة" دراسة بنيويّة تطبيقية، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2015.

11-أنطونيوس بطرس: الأدب تعريفه أنواعه مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان، 2005م.

12-أنور الجندي: قصّة محمود تيمور، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط1، 1951.

13-بغداد بلية: النص القصصي بين الحقيقة وتأثير الحقيقة، دار الغرب للنشر والتوزيع.

14-حلمي بدير: الأدب المقارن بحوث ودراسات، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية.

15-حميد لحمداني: بنية النصّ السّردي —من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1991.

16-حنا الفاخوري: الموجز في الأدب العربي وتاريخه، المجلد الرابع، دار الجيل، بيروت، ط3، 1424- 2003.

17-خليل هيلات: الموسوعة الأدبية القصصية، دار الكتاب الثقافي.

18-داود سلوم: الأدب المقارن في الدراسات المقارنة التطبيقية، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1424هـ-2003م.

19-رشاد رشدي: القصّة القصيرة، دار العودة، بيروت، ط2، 1975.

21-رشاد رشدي: فن القصّة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1 فبراير 1959- ط2 يناير 1964، القاهرة.

22-سعيد الورقي: اتجاهات القصّة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعرفة الجامعية، 2003.

23-سيد حامد النساج: اتجاهات القصّة المصرية القصيرة، دار المعارف، القاهرة، 1978.

24-سيد حامد النساج: القصّة القصيرة، دار المعارف، ط2، 1977.

25-شريبط أحمد شريبط: تطور البنيّة الفنيّة الجزائرية المعاصرة 1947- 1985، من منشورات إتحاد كتاب العرب، 1998.

26-شريفي عبد الواحد: ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، دار الغرب للنشر والتوزيع، مخبر تعليمية الترجمة وتعدد الألسن.

27-شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، الطبعة العاشرة، 1961.

28-صلاح رزق: نثر أبي العلاء المعري دراسة فنية، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2006م.

29-الطاهر أحمد مكي: الأدب المقارن أصوله وتطوره ومناهجه، جامعة القاهرة، ط1، 1407- 1987، ط2، 1412- 1991، ط3، 1420- 2000، ط4، 1422- 2002.

30-طه الوادي: القصّة ديوان العرب قضايا ونماذج، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط1 ، 2001.

31-طه ندى، الأدب المقارن: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، دط، 1991.

32-عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، من منشورات لإتحاد الكتّاب العرب، 1999.

33-عبد العاطي شلبي: فن النثر الحديث (تحليل مقالات وقصص قصيرة)، المكتب الجامعي الحديث، ج1،الإسكندرية، ط1، 2004.

34-عبد العزيز شرف: كيف تكتب القصّة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، 2001.

35-عبد القادر بوزيدة: تيمور وموباسان رؤيتان وعالمان، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، 2000.

36-عبد الله أبو هيف: النقد الأدبي العربي الجديد في القصّة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000م.

37-عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، باب الأسد والثور، دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، الطبعة الأخيرة، بيروت، 2006.

38-عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، باب السنور والجرذ، دار الشروق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1401- 1981.

39-عبد الله بن المقفع: كليلة ودمنة، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2010.

40-عبد الله خليفة الركيبي: القصّة الجزائرية المعاصرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس، ط3.

41-عبد الله خليفة الركيبي: القصّة الجزائرية القصيرة، دار الكتاب العرب.

42-عصمت رياض: الصوت والصدى، دراسة في القصّة السورية الحديثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، مارس 1979.

43- العلاقة مع الغرب من منظور الدراسات الإنسانية، مؤتمر كلية الآداب الأول، 7- 8 تشرين الثاني 2007، كلية الآداب جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، ط1، 1430-2009.

44-علي جواد الطاهر: مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، مجلد 1، ط2، 1988.

45-علي عبد الجليل: فن كتابة القصّة القصيرة، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2005م.

46-علي نجيب عطوي: تطور فن القصّة اللبنانية العربية بعد الحرب العالمية الثانية، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1982.

47-عماد علي سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2009.

48-فتحي الأبياري: محمود تيمور رائد الأقصوصة العربية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1420-2000.

49-فؤاد قنديل: فن كتابة القصّة، الدار المصرية اللبنانية، دط، 2008.

50-فؤاد قنديل: فنّ كتابة القصّة، منتدى سور الأزبكية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو 2002.

51-كريم الكردي: البنية السردية للقصّة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، 1426- مارس 2005.

52-كريم الوائلي: مصادر نقد القصّة القصيرة والرواية في العراق، دار وائل للنشر، عمان، ط1، 2009.

53-محسن جاسم الموسوي: ألف ليلة وليلة في الغرب، دار الجاحظ للنشر، بغداد، مارس 1981.

54-محفوظ كحوال: الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع، دط، 2007.

55-محمد أحمد ربيع ود/ سالم أحمد الحمداني: دراسات في الأدب العربي الحديث (النثر)، دار الكندي للنشر والتوزيع، اربد، 2003.

56- محمد القاضي، الخبر في الأدب العربي، دار الغرب الاسلامي، بيروت، ط1، 1998.

57-محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431-2010.

58-محمد رمضان الجربي: الأدب المقارن، دار الهدى للطباعة النشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2002م.

59-محمد زغلول سلام: دراسات في القصّة العربية الحديثة أصولها واتجاهاتها وأعلامها، فنون الأدب منشأ المعارف، الإسكندرية، دط، 1973.

60-محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب العربي الحديث، مكتبة الكليات الأزهرية، ج4، القاهرة، 1985.

61-محمد عبيد الحمزاوي: فن الحوار والمناظرة في الأدبين الفارسي والعربي في العصر الحديث دراسة مقارنة.

62-محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط7، يوليو 2006.

63-محمد غنيمي هلال: دور الأدب المقارن في توجيه الأدب العربي المعاصر،نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.

64-محمد مندور: الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

65-محمد يوسف نجم: فن القصّة، الجامعة الأمريكية، دار الثقافة للنشر والتوزيع،بيروت، ط5.

66-محمد يوسف نجم: فن القصّة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955.

67-محمود بن الشريف: أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ، مطبعة الكيلاني الصغير، القاهرة.

68-محمود تيمور: فن القصص دراسات في القصّة والمسرح، المطبعة النموذجية، 6 سكة الشابوري بالحلمية الجديدة مستلزم الطبع والنشر، مكتبة الآداب ومطبعتها بالحماميزات.

69-محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب باللغة الفرنسية، 1993.

70-مخلوف عامر: مظاهر التجديد في القصّة القصيرة بالجزائر، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

71-مراد عبد الرحمان مبروك: الأدب المقارن النظرية والتطبيق، الناشر خوارزم العلمية للنشر والتوزيع، ط1، جدّة، 1427هـ-2006م.

72-منذر عياشي: الأسلوب وتحليل الخطاب، دار تيتوى للدّراسات والنشر والتوزيع، مكتبة طريق العلم، ط1، 1436- 2015، سوريا دمشق.

73-مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنامية، وزارة الثقافة البيئية العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، 2011.

74-نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكية إلى العبثية، المكتبة الثقافية، دط، دت.

75-نزية حكيم: محمود تيمور رائد القصّة العربية، مطبعة النيل، 1944.

76-يوسف الشاروني: القصّة تطورا وتمردا، مركز الحضارة العربية، الطبعة العربية الثانية، القاهرة، 2001.

77-يوسف الشاروني: دراسات في القصّة القصيرة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، 1989.

الكتب المترجمة:

1-بيدبا الفيلسوف الهندي،،كليلة ودمنة، تر: عبد الله بن المقفع، باب إيلاذ وبلاذ وايراخت، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت لبنان، 1418هـ-1998م.

2-جي دي موباسان: الشيطان، تر: محمد السباعي، مئة قصّة فرنسية، مكتبة مصر، العاجلة، دت.

3-جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم السرديات)، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، 2003.

4-جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

5-روبرت شولز: عناصر القصّة، تر: محمود منقد الهاشمي، دار طلاس، دمشق، ط1.

المراجع الأجنبية:

1-Jean de la fontaineimageried'épinal, fables en images d'épinal, édité par les bourlapapey, bibliothèquenumériqueromande.

2-Jean de la fontaine: les fables, livre 5-8, la bibliothèque électronique de québec.

3-Jean de la fontaine, les fables, livre 1-4, la Bibliothèque électronique du Québec.

المجلات والدوريات:

1-آمال حسن: الحكاية على لسان الحيوان في شعر لافونتين، اشراف يعقوب البيطار، مجلة جامعة البعث، المجلد 39، العدد 71، عام 2017.

2-صلاح أحمد الدوش: الشخصيّة القصّصية بين الماهية وتقنّيات الإبداع، مجلة علمية محكمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، أمارباك، المجلد 7، العدد 20، 2016.

3-علي عبد الرحمان فتاح: تقنّيات بناء الشخصيّة في رواية (ثرثرة فوق النيل)،مجلة كلية الآداب، العدد 102، جامعة صلاح الدين.

4-غلام رضا كلجين راد-فرشته افضلي- حسين شمس آبادي: نشأة القصّة القصيرة وميزاتها في مصر، السنة الثالثة، العدد 11، تاريخ الوصول 1390/06/12، تاريخ القبول 1390/06/29.

5-محمد عبد الرحمان يونس: حكايات ألف ليلة وليلة تتمازج في ثقافات الأمم والشعوب، جميع الحقوق محفوظة لقناة العربية 2019، الحدث، 2018/02/15.

6-ملفوف صالح الدين: بيبلوغرافيا القصّة الجزائرية القصيرة، مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، العدد 7، ماي 2008.

7-محمد مندور: مقال (أبي العلاء ورسالة الغفران)، الثقافة/ 176، مايو 1942، حلقة 3.

الرسائل الجامعية:

1-أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصّطلح السّردي في النقد الأدبي العربي الحديث، رسالة ماجيستر، إشراف: قيس حمزة فالح الخفاجي، جامعة بابل، 1423- 2003.

2- أحمد طالب: الالتزام في القصّة القصيرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، دط.

3- أحمد مولاي الكبير، العناصر المكانية والتأثينات المشهدية في الرواية المغاربية فضاء الصحراء أنموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف: مصطفى منصوري، 2016- 2017.

4- حبّى جكيمة: السياق التداولي في كليلة ودمنة لابن المقفع، شهادة الماجيستر، جامعة مولود معمري بتيزي وزو، تخصص اللغة والأدب العربي، المقدمة.

5- خليدة كحلي: أثر ألف ليلة وليلة في الشعر العربي المعاصر، شهادة ماجستر، إشراف د/: محمد برونة، 2012-2013

6- زهيرة بوزيان: أثر ألف ليلة وليلة في السرد الفرنسي، إشراف: حمودي محمد، تخصص الأدب المقارن، جامعة عبد الحميد ابن باديس، مستغانم، 2016-2017.

7- شريبط أحمد شريبط: الفن القصصي في الأدب الجزائري المعاصر، رسالة لنيل شهادة الماجستر، إشراف الدكتور: نسيب نشاوي1986-1987.

8- محمد القاسمي والحسن السعيدي: الأدب العربي والآداب العالمية بين التأثير والتأثر، فاس، 19-20-21 أبريل 2011، عالم الكتب الحديث، جامعة سيدي محمد بن عبد الله فاس، الأردن.

9- نفوسة زكريا سعيد: خرافات لافونتين في الأدب العربي، كلية الآداب، جامعة الإسكندرية، مؤسسة الثقافة الجامعية.

المواقع الإلكترونية:

1-Jean de la fontaine: les fables, tv5 monde, la télévision qui aime les livres, www.tv5monde.com/lf, l9.

2-Jean de la fontaine: les fables, tv5 monde, la télévision qui aime les livres, www.tv5monde.com/lf, l8.

3-Jean de la fontaine: les fables, l8.www.ilivri.com/catalogue/,

4-www.startimes.com

5-بحث حول اضبارة عوامل النهضة العربية ومظاهرها وأهم أعمالها، منتديات الشروق أونلاين، https://montada.echoroukonline.com.

6-تاريخ آداب اللغة العربية، الصحافة العربية، مؤسسة الهنداوي، http://www.hindawi.org

7-عبد الجبار السامرائي: ألف ليلة وليلة في الآداب الأوروبية، http://al-adab.com .

8- كليلة ودمنة ..أقنعة الكلام، https:// www.alittihad.ae.

9-يوسف بكار: في الأدب المقارن مفاهيم وتطبيقات، https://books.google.dz .

.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الإهداء

الشكر وعرفان

المقدمة.....أ - ج

الفصل الأول: إشكالية التأثير والتأثر في الآداب العالمية بين الأدب العربي والآداب الأجنبية.....01

تقديم.....02

1-كليلة ودمنة والمركزية التراثية العربية.....03

1-1-كتاب كليلة ودمة وتعدّد الهوّية وسلطة المرجعية العربية.....03

1-2-أثر قصّص كليلة في خرافات لافونتين.....05

1-3-أوجه التشابه بين كليلة ودمنة لابن المقفع وخرافات لافونتين.....09

1-4-الشخصيات وإشكالية الإحالة على البشر والحيوان بين كليلة ودمنة وخرافات لافونتين...14

2-ألف ليلة وليلة وطقس الحكاية الشرقية.....16

2-1-طبيعة كتاب ألف ليلة وليلة ومحتوياته.....17

2-2-فرضيات البحث في الأصول القصّصية لألف ليلة وليلة.....18

2-3-قيمة ألف ليلة وليلة في الدراسات الأجنبية.....20

2-4-ألف ليلة وليلة وإشكالية الترجمة الكتاب.....20

2-5-ألف ليلة وليلة والآداب الأوروبية.....22

2-6-الليالي في الآداب الأوروبية وطقس العبور إلى القصّة.....22

2-7-الغرب والليالي محاكاة المحاكاة.....24

2-8-صدى الليالي في كتابات فولتير.....25

3-رسالة الغفران.....27

3-1-الكوميديا الإلهية.....29

3-2-نقاط التشابه والاختلاف بين دانتي وبين أبو العلاء 31

النتيجة.....34

الفصل الثاني: القصّة العربية مفاهيمها واشتراطاتها.....35

1- في نقد القصّة.....36

1-1-نظرة إلى نشأة نقد القصّة والرواية.....37
1-2-المرحلة الأولى حتى 1945 37
1-3-المرحلة الثانية 1945- 1970.....39
1-3-1-التعريف بنشأة القصّة والرواية.....39
1-3-1-1-قلق التعليل في تفسير نشأة القصّة العربية الحديثة.....39
2-محددات أولية في مفهوم القصّة.....41
2-1-لغة.....41
2-2-اصطلاحا.....42
3-مفهوم القصّة القصيرة.....43
3-1-عند العرب.....43
3-2-عند الغرب.....46
4-القصّة القصيرة وإشكالية التأصيل والتجنيس.....47
4-1-عند الغربيين.....47
4-2-بواكير القصّة القصيرة عند العرب.....50
5-القصّة والنزعة المحلية.....53
6-القصّة القصيرة بين جدلية التأصيل وشرف الريادة 54
7-تطور فن القصّة القصيرة (العوامل والمقومات).....56
7-1-عامل الاتصال المباشر.....56
7-1-1-دور الصحافة.....58
7-1-2-حركة التّرجمة.....60
7-1-3-دور الطباعة.....62
8-الأسس الفنية في بناء القصّة القصيرة.....64
8-1-التمهيد.....65
8-2-السياق.....65
8-3-الذروة.....65

8-4-الحل.....65
9-اتجاهات القصّة القصيرة.....66
9-1-الكلاسيكية.....66
9-1-1-خصائص الكلاسيكية.....68
9-1-1-1-محاكاة القديم.....68
9-1-1-1-1-العقلانية.....68
9-1-1-1-2-الوضوح.....68
9-1-1-1-3-جزالة التعبير.....68
9-2-الرومانسية.....68
9-2-1-خصائص الأدب الرومانسي.....70
9-2-1-1-في الروح والمجالات.....70
9-2-1-2-في الأساليب.....72
9-3-الواقعية.....72
9-3-1-خصائص الواقعية.....73
10-الخصائص الفنية في القصّة القصيرة.....74
10-1-الوحدة.....76
10-2-التكثيف.....77
10-3-الدراما.....77
الفصل الثالث: الخصوصيات الفنية والشكلية في قصّص محمود تيمور وجي دي موباسان.....79
1-عناصر القصّة القصيرة.....80
1-1-الحدث.....80
1-1-1-مقومات الحدث وعناصره 82
1-1-1-1-المعنى.....82
1-1-1-2-الحبكة.....82
1-2-الخبر القصّصي.....83

1-2-1-البداية.....83
1-2-2-العقدة.....84
1-2-3-النهاية.....84
1-3-النسيج القصّصي.....85
1-3-1-بنية السرد.....85
1-3-2-الوصف.....86
1-3-3-الحوار.....86
1-4-الشخصيّة.....87
1-4-1-أنواع الشخصية.....89
1-4-1-1-الشخصية الرئيسية.....89
1-4-1-2-الشخصية الثانوية أو المساعدة.....89
1-5-الأسلوب.....90
1-6-الوسط أو البيئة.....91
1-6-1-فضاء المكان.....92
1-6-2-الزمن.....93
2-عالما "جي دي موباسان" و"محمود تيمور" القصّصيان دراسة في الرؤيا والأدوات 94
2-1-أقصوصة "Clair de lune" / أقصوصة "كان في غابر الزمان".....94
2-1-1-ملخص الأقصوصتين.....94
2-1-1-1-أقصّوصة "Clair de Lune".....94
2-1-1-2-أقصّوصة "كان في غابر الزمان".....94
2-1-2-على مستوى دلالة العنوان.....95
2-1-3-الشخصيات على مستوى البناء الفني.....95
2-1-3-1-الجانب النفسي.....95
2-1-3-2-الجانب الفيزيولوجي.....97
2-1-4-المكان وفتنة الوصف.....99

2-1-5-وطأة الزمن.....100
2-1-6-البناء القصّصي.....101
2-1-6-1-الحدث.....101
2-1-7-التيمات المشتركة في كلا الأقصوصتين.....102
2-1-7-1-ثنائية تيمتي المقدس (الدين) والمدنس (الحب).....102
2-2-أقصوصة "Sauvée"/ أقصوصة "مكتوب على الجبين".....107
2-2-1-ملخص الأقصّوصتين.....107
2-2-1-1-"Sauvée" (الناجية).....107
2-2-1-2-"مكتوب على الجبين".....108
2-2-2-دلالة العنوان 108
2-2-3-دقة الوصف في الشخصيات.....109
2-2-3-1-الشخصية الرئيسية.....109
2-2-3-1-1-الجانب السيكولوجي.....109
2-2-3-2-الشخصية الثانوية.....111
2-2-4-تمصير المكان.....116
2-2-5-القرينة الزّمنية.....118
2-2-6-البناء القصّصي.....123
2-2-6-1-الوحدات الأساسية.....123
2-2-7-التيمات المشتركة بين الأقصوصتين.....126
2-2-7-1-ثنائية تيمتي الغواية والخيانة.....126
2-2-7-2-تيمة المكيدة.....127
الفصل الرابع: ملامح التأثير والتأثر في أعمال "محمود تيمور" (قراءة في أشكال التّناص).....129
1-أشكال تأثر "محمود تيمور" بـ"جي دي موباسان".....130
2-أقصّوصة "الشيطان" و"Le Horla" لـ"ج يدي موباسان"/ أقصّوصة"الجنازة الحارة" و"البومة تنعق" لـ"محمود تيمور".....136

2-1-ملخص الأقصوصات.....136
2-1-1-"الشيطان".....136
2-1-2-"الجنازة الحارة".....137
2-1-3-"Le Horla".....138
2-1-4-"البومة تنعق".....138
2-2-التّناص على مستوى الفكرة.....138
2-3-التّناص على مستوى رسم الشخصيات.....140
2-3-1-الطباع النفسية.....142
2-3-1-1-البخل.....142
2-3-1-2-المستوى الاجتماعي.....143
2-3-1-3-دور الشخصيات الثانوية.....143
2-4-رسم الفضاء القصّصي.....153
2-5-اللحظة الزّمنية الحاسمة.....158
2-6-البناء الفني للحدث القصّصي.....163
2-7-اقتباس الأفكار وطريقة الطرح.....167
2-7-1-التّناص على مستوى فكرة الموت.....167
2-7-2-التّناص على مستوى فكرة حب المال إلى درجة البخل.....170
2-7-3-التّناص على مستوى فكرة زيف العلاقات الإنسانية.....173
2-7-4-التّناص على مستوى فكرة الانتحار.....176
2-7-5-التّناص على مستوى فكرة هاجس الخوف من المجهول (التطير).....177
2-7-5-1-عدم الثقة في الأطباء.....179
2-8-البناء الفني والتقنيات الأسلوبية.....179
الاستنتاج.....181
الخاتمة.....184
الملحق.....189

1-تيمور والإرهاص القصّصي.....190
2-حياته الأولى ونشأته.....190
3-نهجه في الكتابة.....191
4-عالم محمود تيمور القصّصي.....191
5-تواريخ هامة في حياة محمود تيمور وأدبه1893 - 1973.....192
6-مؤلفات محمود تيمور 193
7-آثاره.....193
7-1-المجموعات القصّصية.....193
7-2-قصّص مطولة.....195
7-3-صور وخواطر.....195
7-4-أدب الرحلات.....195
7-5-دراسات لغوية وأدبية.....196
7-6-دراسات في القصّة والمسرح.....196
7-7-أدب الطفل.....196
7-8-المسرحيات.....196
7-9-كتب محمود تيمور.....197
قائمة المصادر والمراجع.....199
فهرس الموضوعات.....210
ملخصات الدراسة.....217
ملخص باللغة العربية.....218
ملخص باللغة الانجليزية.....219
ملخص باللغة الفرنسية.....220

ملخصات الدراسة

الملخص:

تندرج هذه الدراسة الموسومة بأثر الأدب الفرنسي في قصّص محمود تيمور "قراءة في آليات التناص" ضمن حقل الأدب المقارن، باعتبار أن الأدب الفرنسي شكلّ رافداً قوياً استلهم منه القصّ العربي الحديث فنياته وآلياته التشكيلية، والتي أسهمت بشكل مباشر في منح القصّة العربية شكلها الفني مع رواد هذا الفن في القصّ الفرنسي.

تبدو مظاهر التأثير والتأثر في القصّة الفنية العربية ظاهرة المعالم في إبداع "محمود تيمور" الذي استلهم من "جي دي موباسان" ورح الإبداع الغربي مع المحافظة على السمة الشرقية في الكثير من المواضع التي تناولها.

تهدف هذه الدراسة إلى رصد مقومات هذا الفن وعزل أهم النقاط التي يلتقي فيها "محمود تيمور" مع "غي دي موباسان" في الكثير من النماذج القصّصية، وعليه تفتح هذه الدراسة مجال النقاش في قضايا التأثير والتأثر الحاصل بين الفنون العالمية واستخلاص أهم الآليات التي تتجلى من خلالها الجماليات الفنية ما بين "تيمور" و"موباسان" وهذه النماذج هي:

- Clair de lune /كان في غابر الزمان
- Sauvée / مكتوب على الجبين
- الشيطان / الجنازة الحارة
- Le Horla / البومة تنعق

الكلمات المفتاحية:

التأثير والتأثر/ محمود تيمور/ غي دي موباسان/ التناص/ القصّة العربيّة/ القصّة الغربيّة.

Abstract :

This study, entitled the impact of French literature in Mahmoud Taymûr's novels – a reading on the mechanisms of intertextuality – is part of the field of comparative literature, because French literature was a trait reference that Arab narration had inspired techniques and aesthetic mechanisms, and who had contributed in a direct way to give the Arabic novel its artistic form through the leaders of this art of French narration

The manifestations of the impact and influence in the Arab art novel are very apparent in the works of "Mahmoud Taymûr" who was inspired by "Guy de Maupassant",spirit of Western invention by preserving the Eastern aspect in the various subjects that treated them.

This study aims to explore the characteristics of this art, and reveal the main points that Taymûr joins Maupassant in novelist models, Thus, this studyopens the debateon the impact andinfluence that existsbetween universal literatures and draws conclusionson these mechanisms thatreflect artistic aestheticsbetween Maupassant and Taymûr.

Key words :

Impact and infleunce- Mahmoud Taymur- Guy de Maupassant- intertextuality- The Arabic novel- western novel

Le résumé :

Cette étude, intitulée *l'impact de la littérature française dans les romans de Mahmoud Taymûr – une lecture dans les mécanismes de l'intertextualité,* s'inscrit dans le champ de la littérature comparée, parce que la littérature française a constitué une forte référence que la narration arabe avait inspiré les techniques et les mécanismes esthétiques, et qui avait contribué d'une façon directe à donner au roman arabe sa forme artistique par le biais des leaders de cet art de la narration française.

Les manifestations de l'impact et de l'influence dans le roman artistique arabe est très apparent dans les œuvres de « Mahmoud Taymûr » qui s'inspirait de « Guy de Maupassant » esprit de l'invention occidentale en préservant l'aspect oriental dans les divers sujets qui les a traité.

Cette étude vise à explorer les caractéristiques de cet art, et dévoiler les principaux points que Taymûr rejoint Maupassant dans les modèles romanciers, Donc, cette étude ouvre le débat sur l'impact et l'influence qui existe entre les littératures universelles et tire des conclusions sur ces mécanismes qui reflètent des esthétiques artistiques entre Maupassant et Taymûr.

Mots clés :

impact et influence- Mahmoud Taymûr- Guy de Maupassant- intertextualité- le roman arabe- le roman occidental