فـن القصــة[1]

ترجمة من كتاب: *The Art of Fiction

يستعرض هنري جيمس Henry James في مقالتـه الفـن القصصـي The Art of Fiction أوجه الشبه بين الأدب والرسم بقوله: "إن السـبب الوحيـد لوجـود الروايـة هـو محاولتها أن تمثل الحياة. وحينما تتخلى عن هذه المحاولة - التي تشبه المحاولة التي نراها في لوحة الفنان - فإنها ستصل إلى دربٍ غريب جداً...

إن التشابه بين فن الرسام وفن الروائـي - كمـا أنـا قـادر علـى رؤيتـه - تشـابه كامل، فإن طموحهما وعمليتهما ونجاحهما هو نفس الشيء - مع اعترافنـا بـالاختلاف من حيث نوعية الوسيلة".

ومع أن أي تشابه قد يقود إلى سوء فهـم، فـإن تشـبيه القصـة بالرسـم مفيـد، يستخدمه جيمس لجلب انتباهنا إلى العلاقة بين الفن القصصي والحقيقة وبين الفن والحياة، وأيضـاً لتركيـز انتباهنـا إلـى الصـناعة التـي تشـكل العمـل القصصـي. فكـلا الاعتبارين في غاية الأهمية للكاتب القصصي الذي يخاطبه هنري جيمس في مقالته تلك. ولكن كليهما مبـرر وموضـع اهتمامـات ضـرورية لـدارس القصـة والقـارئ الـذي يسعى إلى تعلم فن فهم القصة والتمتع بها.

كان تشبيه هنري جيمس فن القصة بفن الرسم - كما نرى - للتركيز علـى أن الفن القصصي يتضمن صناعة Craft (أي أدوات وتكنيكات) مثل الرسم. ومع هذا فإن جيمس يقول: "إن قواعد الرسم أكثـر تحديـداً" ومـع ذلـك فـإن هنـاك للقصـة قواعـد أيضاً. توجد هناك قواعـد يجـب اتباعهـا، واسـعة ومرنـة فـي اسـتخدام أدوات القصـة ولغتها، مثلما توجد مبادئ في الرسم على الرسام الفنان اتباعها.

إن فهم القصة يمكن أن يتم مـن خـلال فحـص عناصـر أو خصـائص تكتيكيـة بارزة مثل عنصر الحبكة Plot، الشخصية Character، الفكرة الرئيسية (الثيمة) Theme وزاوية الرؤية Point of View وهي جميعها تشكل من وجهـة نظـر الكاتـب فـن القصـة،

---

[1] * **The Art of Fiction :**

R.F. Dietrich & Roger H. Sundell : **The Art of Fiction :**A Handbook and Anthology. (New York :Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1967)

وهي تمثل من وجهة نظر القارئ أدوات التحليل والفهم، ونحن نفترض بأن القارئ يزداد فهمه للقصة والاستمتاع بها حينما يعرف طريقة كتابتها.

إن فهم عناصر القصة يشجع القارئ على التركيز على عنصر واحد، وهذا لا يعني تركيزه على عنصر واحد ليستبعد العناصر الأخرى، وكما يقول جيمس: "إن الرواية هي شيء حي كل واحد متصل مثل أي كائن عضوي، وفي تناسبه الذي يمكن أن يوجد فإنني أعتقد بأن كل جزء منه يوجد شيئ منه في الأجزاء الأخرى".

ونحن واثقون أن الدارس سيكون قادراً - بشكل أفضل - على تقييم فن القصة كلها، وذلك بتعليمه أولاً قواعد العناصر المفردة لها، ولكن نصر بأن الدارس يكون قد "جهل" رأينا إذا لم يتعلم أيضاً العلاقات المتداخلة بين العناصر تلك، ونحن نعتقد بأنه بمرور الوقت فإن الدارس سيصل إلى فهم القصة كاملة وسيمتلك تدريباً كافياً ومفردات ليتعرف منها على الطريقة التي بها كيف تخلق القصة كاملة من أجزاء الفن القصصي.

وهناك نقطة أخرى لدى هنري جيمس حول العلاقة بين الفن والحياة والفن القصصي والحقيقة وهي نقطة غالباً لا تتحقق. إن الموقف من أن الفن القصصي هو عالم بعيد عن الواقعية شائع اليوم كما كان ذلك عام 1884م حينما كتب هنري جيمس مقالته، وهكذا فإن تلخيصه الساخر لهذا الموقف يكون وثيق الصلة الآن: "فإنه يظل متوقعاً... بأن الإنتاج والذي هو بعد كل شيء هو فقط هذا نحن ما نعتقده" وهل القصة شيء آخر؟ يمكن أن يكون الإنتاج إلى اعتذاري درجة ما، ويمكن أن يدين التظاهر في محاولة حقيقية لتمثيل الحياة.

لم يصل الناس وفي أيام جيمس إلى إعطاء القصة موقعاً مساوياً لأشكال الفنون الأخرى مثل الموسيقى، والرسم والشعر، وقد حصل الكثير منذ ذلك الحين ليتم رفع الفن القصصي إلى منزلة أرفع، ولكن القراء الشبان يجدون أنفسهم مشوشين من حيث رؤيتهم عدم وجود صلة الفن القصصي بحياتهم. وكما نعتقد فإن سبب هذه الحيرة يعود بشكل كبير للتأثير الملحوظ للانطباعات القديمة المحددة حول علم الأدب في المدارس الحديثة. وبينما اليوم فإن العقول في المجتمع الأكاديمي تكافح لإنهاء الصراع بين العلم والأدب الذي أثير لمدة تقترب من قرنين، وهناك العديد في مدارسنا الذين يُلحّون على التمييز الذي عفا عليه الزمن بين

هذين الفرعين. ولا يزال العديد من الباحثين - محافظين في الواقع على عادات القرن التاسع عشر - يشجعون الدارسين للنظر إلى الحقيقة والواقع على اعتبارهما حقل العلم، وباعتبار أن الخيال حقل الفن القصصي. ونتيجة لهذا التوجه الخاطئ لتخصيص الحقيقة والواقع كحقل مسيطر للعلم، فإنه ما زال ينظر إلى قراءة الفن القصصي كوسيلة للهروب من الواقع كما كان ذلك في أيام هنري جيمس.

وإن رأي جيمس - والذي على العلماء اليوم أن يوافقوه عليه - هو أن الفن القصصي وسيلة هامة لا غنى عنها لنقل الحقيقة وتصور الواقع.

ولسوء الحظ فإن التمييز العتيق بين الحقيقة والقصة لا يزال سائداً، وهذا بالتأكيد ثابت حينما نقدم للدارسين الاختيار بين وصف أو تقرير علمي أو وصف أدبي لنفس المادة، فإن الدارسين غالباً ما يفضلون العلمي لأنه يظهر أصدق وأكثر واقعية وأكثر دقة في تمثيل الواقع. وفوق ذلك فإن العديد من الدارسين يحكمون على الفن القصصي على أساس تمسكه بالطرق العلمية في الملاحظة والتدوين. فكلما كان الفن القصصي أكثر شبهاً بالتقرير العلمي لأنهم يظنون أنه أكثر صدقاً، وكلما كان الفن القصصي أكثر قصصية فإنهم يظنون أنه أكثر خطأ.

وإن أكثر الأمثلة جذرية، على هذا الموقف التقليدي هو ما يمكن أن نجده في ردود فعل الدارسين للنماذج الأقدم والأكثر خرافية من القصة، تلك الردود التي تنتقد الخرافة أو الأسطورة. وإذا أعطينا معظم الدارسين أسطورة يونانية أو اسكندنافية فإنهم لن يترددوا في ازدرائها؛ لأنهم يعتقدون بأنها تمثيل طفولي سيء للواقع. وإذا أعطيناهم قصة من الإنجيل فإن العديد من الدارسين سيتجاوزون الشك الديني لهذه الأحداث المدهشة لروايات محددة في العهد القديم. ولمَ ؟ لقد تعلموا في دروس العلوم على سبيل المثال - بأن الإنسان تطور من أشكال متدنية من الحياة وقد خلق خلال عملية طويلة من التطور. إذ انبثق ترتيب التطور انبثق بعناية عن الأميبيا Precumbrian ومن Paleozoic trilobiles إلى Pleistocene ape - men. أي معنى بعد هذا يمكن للدارس أن يأتي به حول قصة الخلق التي جاءت في سفر التكوين التي ترى بأن نظام التطور خاطئ وتلح على خلق العالم في ستة أيام، وتقدم مخلوقات خرافية مثل الشيطان "الحية" التي تتحدث، والإنسان الكامل، والإله الذي يتمتع بالمشي في يوم معتدل؟؟ وفوق هذا وكما أخبر الطلاب فإن اتجاه التطور

يسير ويسير، فإن فكرة سفر التكوين بأن الإنسان قد سقط من الكمال وهو في طريقه إلى الحضيض يظن بأنه تناقض مباشر مع الحقيقة. إن دليل الملاحظة العلمية يشير إلى التطور من سلفنا القرد وهو الذي أقل كمالاً منا، وليس مستغرباً إذن بأن يرى دارسو قصة التكوين للخلق على أنها مجرد قصة ومن ثم فهي خاطئة.

وتبرز المشكلة من سوء الفهم حول طبيعة اللغة واستخدامها. وإذا أدرك الدارس بأن لغة القصة مختلفة عن العلم في النوع والطريقة والهدف، فإنه بعد ذلك لن يقع في خطأ الحكم على الأدب بمقياس يستخدم لإصدار الأحكام على العلم، مثلما أنه لن يقع أبداً في إدانة القانون الثاني للميكانيكية الحرارية لأن الحبكة تنقصه.

ويقول هنري جيمس كما أن اللوحة واقع فإن الرواية تاريخ، ويعني جيمس بأن القصة هي حقيقية وواقعية مثل التاريخ، ولكنه أيضاً يقول بأن القصة واقعية بطريقة مختلفة.

إن لغة القصة ليست مثل اللغة العلمية للملاحظة والتقرير، فهي لغة كلية. إنها تستخدم أدوات مثل الاستعارة، الخيال، الرمز، الحبكة، الشخصية، المشهد - جو القصة Setting، الأسلوب - النبرة Tone، وزاوية الرؤية (من بين عناصر أخرى) لنقل المشاعر والتعبير عن الأفكار التي تخاطب الإنسان كله؛ حواسه، عواطفه، الخيال والعقل. إن لغة العلم في حالتها النقية، تتوجه كلياً إلى العقل السببي. وهذه العبارة يجب ألا تتضمن بأن العلماء أنفسهم بدون خيال وبدون مشاعر، لأن الحدس والخيال أساسيان لوظيفة العالم. كان ألبرت اينشتاين شخصياً يمتلك الخيال والابتكار مثل فولكنر إن لم يكن أكثر منه. وعلى أي حال فإن خياليهما تحولاً لاستخدامات مختلفة، وعبرا عن نفسيهما - في أكبر جانب منه - عن طريق لغة مختلفة، وحينما يعمل العالم كعالم بحت فإنه يريد - لهدف الوضوح والموضوعية - استخدام لغة دقيقة ومحايدة بقدر الإمكان، ولهذا فإنه يفضل الرموز الرياضية، والآن فإن لغة العالم لغة السبب المنطقي هي مفيدة جداً، وهي لغة ضرورية، ولكن بسبب محدوديتها الكبيرة بالمصطلحات المنطقية فإنها لا تستطيع نقل المدى الكامل للتجربة الإنسانية.

وبينما تسعى اللغة العلمية إلى وصف الدلائل عن الأحداث الخارجية للتجربة الإنسانية وتعميمها بقوانين عالمية، فإن الفن القصصي يحاول التمثيل أو إعادة خلق

تجربة إنسانية راسخة بطريقة تجلب معاني ملحوظة للمراقب العلمي الحازم، ويسعى مؤلف القصة أن ينقل إلى قرائه ليس فقط أحوالاً قادرة على التوضيح؛ بل يسعى إلى نقل العالم الكلي غير المرئي والمتخيل لعالم الدوافع الإنسانية، والاستجابات، والرغبات، والطاقات. ومثل هذه البيانات غير قابلة للقياس من قبل أي أداة علمية، ولكن يمكن إدراكها بالخيال والحدس، ومن ثم فإن توصيلها إلى الآخرين يعتمد على المهارة والخيال في استخدام اللغة.

ومثلاً يمكن أن يصف العالم عملية التطور، ولكنه لا يستطيع أن يظهر لنا كيف شعر الإنسان القديم حول البشر إذا حصر نفسه باللغة العقلانية والكمية، لأن مثل هذه المشاعر لا يمكن وزنها وقياسها بأي طريقة علمية.

وفي المقابل فإن كاتب القصة - ولأنه سيستعمل لغة ذات قدرة خيالية وعاطفية عالية يمكن أن يعطينا صورة واضحة جداً ومقنعة حول شعور الإنسان البدائي حول تجربته كونه بشراً. فإن الراوي لقصة آدم وحواء (سفر التكوين 2-3) بالتأكيد أعطى العالم أداءً قوياً دقيقاً لهذه التجربة. ويبدو أن الراوي القديم أراد أن يقول أن اكتشاف آدم وحواء تجربتهما الإنسانية الفريدة كان مقابل ثمن فقدانهم برائتهم السابقة.

وهل هناك من لا يريد أن ينظر إلى فقدان البراءة كسقوط من النعمة الإلهية كما يمكن أن ننظر اليوم إلى فقداننا براءة طفولتنا كسقوط من النعمة؟ و بعد ذلك من المحتمل، أن الراوي لهذه القصة كان يعبر بخيال عن مشاعره ويفهم العبء الذي وقع على كاهل الإنسان لكونه المخلوق الوحيد المدرك للخير والشر. وهكذا فإن السقوط يعمل كمركز للإحساس بسوء الحظ الذي يشعر به الراوي لفقدان البراءة وفقدان الأيام القديمة الطيبة حينما كان كل شيء كاملاً - غير معقد - من حيث الاعتبارات المعنوية، ومن ثم فإنه ليس من شيء في هذه القصة لا يستطيع العالم الموافقة عليه لأنه أيضاً يعتقد بأن الأشكال الدنيا من الحياة التي من المفترض أن الإنسان تطور منها كانت بريئة من المعرفة الأخلاقية، وهو يستطيع إدراك كم يمكن لمثل الجهل هذا بالمعرفة الأخلاقية أن يكون مباركاً أو فردوساً. وإذا كنا نعتقد بأن جنة عدن تخدم كصورة ممتازة وصادقة لحقيقة بَرَكة الإنسان التي سبقت الوعي الأخلاقي في تطوره، ومن ثم فإن الراوي القديم الذي عَبّر عن مشاعر سوء الحظ

لفقدان البراءة وتحمّل عبء الوعي الأخلاقي كان واقعياً وصحيحاً تماماً كما يفعل العالم الحديث الذي يُدّون بلغة منطقية نتائج تحقيقاته الأمبريقية لأصل الإنسان، وببساطة فإن الراوي يدرك واقعية مختلفة بلغة مختلفة مستهدفاً صدقاً مختلفاً.

ونعترف بأن المثال السابق مثال متطرف، ومعظم القصص وخاصة القصص الحديثة لا تشارك بحرية في الخرافة كما فعلت القصص القديمة. وإن قصة آدم وحواء تبالغ في حالتنا هذه. ولكن المسألة سواءً تم المبالغة فيها أم لا فإنها تبقى كما هي، سواء كانت القصة موضع الدراسة واقعية أم خرافية. وكانت القصة لا تملك ولاء إلا للواقع الذي يسعى الكاتب لتمثيله، وإذا كان عليه ترتيب مجرد الحقائق السطحية لوجود الإنسان المشوش في نظام ذي معنى، وذلك من أجل كشف حقائق من الحياة تحدث تحت السطح، ومن ثم فإن على القارئ ألا يدين الراوي بتجاوز الواقع بل عليه أن يشكره، لأنه جعله ينظر ويعرف بأن هناك واقعاً أكثر أهمية غير مرئي للعين العادية.

وبكلمات هنري جيمس: (الرواية في تعريفها العام انطباع شخصي مباشر للحياة وبها يبدأ تكوين قيمها وبناء على كثافة الانطباع في الرواية يتجدد عظمتها أو ضآلتها). ولذا فإننا نأمل بأن تختلف القصص وتتنوع درجات كثافة التعبير عن الحياة، مما يجعل المرء واعياً لتحقيق العالم من حولنا.

Subjecect & Theme

الموضوع والثيمة (الفكرة الرئيسة)

يبتدئ فهم القصة بأهم جوانبها وهما الموضوع والفكرة الرئيسة - الثيمة. والابتداء بفهم عام للفكرة الرئيسة "الثيمة" والموضوع شبيه بعملية تشكيل فرضية قبل فحص التفصيلات التي تثبت الفكرة العامة أو لاتثبتها. وتصبح للفكرة العامة للقصة أو الفكرة المسيطرة فيها مهما كان ذلك ابتدائياً.

إن موضوع العمل القصصي غالباً ما يكون مكاناً أو شخصية أو موقفاً. فإذا كان موضوع القصة - لنقل - نيويورك أو ماري جونز أو حب السيد سميث للآنسة لافوم، فإن الثيمة (أو الفرضية) ستكون هي ما سوف يقوله المؤلف عنهم. فنيويورك مدينة نمطية إذهي مكان متنوع ومثير للعيش به؟ أو "ماري جونز مثل الآخرين أضاعت

حياتها في أحلام الماضي". أو نوع "حب سيد سميث للآنسة لافوم يقود فقط إلى التدمير الذاتي". هذه العبارات الثلاث للفكرة الرئيسة - للثيمة هي حول نيويورك وماري جونز وحب السيد سميث.

وهكذا فإن الموضوع هو بؤرة القصة، والفكرة الرئيسة - الثيمة هي ملاحظة عامة حول هذا الموضوع من التجربة الإنسانية انتقلت عبر بعض العناصر المحددة مثل الحبكة، والتشخيص، والأسلوب "النبرة (Tone) وزاوية الرؤية والتخبيل، والرمزية.

وتستسلم بعض القصص لعبارات محددة للفكرة الرئيسة وبعضها لا يفعل ذلك وتفسد بعض القصص بتشخيصها للحياة بحيث يتجاوز ذلك ما يمكن أن تذهب إليه الثيمة. وبعض القصص قد تقترح بشكل واسع مثلاً "الحياة لا جدوى منها" أو "الحياة ذات معنى" ولكنها لا تسلم نفسها بسهولة إلى عبارات أكثر تحديداً. وتقوم قصص أخرى بتطوير أفكار رئيسة "ثيمات" أكثر تحديداً مثل (إن عبث الحياة يمكن أن نراه بشكل أفضل في النمط المتكرر أشكال الملكية والديكتاتورية) أو (الحياة يصبح لها معنى عن طريق الإحسان). والخطر من مثل هذه العبارات من الفكرة الرئيسية (الثيمة) بأن تؤخذ على أنها (تعاليم أخلاقية أو مغزى القصة). وتوضح بعض القصص قراءها كيف يعيشون حياتهم، وذلك بأن تحثهم على سلوك محدد، فهي تحتوي على مغزى، ومع أن المغزى للقصص كان ذا شعبية كبيرة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، إلا أنه لم يعد كذلك في القرن العشرين. ويسعى الكُاتّب المعاصر غالباً إلى أن يضيف شيئاً إلى فهمنا للحياة تاركاً لنا أن نستنتج قوانين السلوك على مسؤوليتنا. ويهدف الكتّاب الحديثون بشكل رئيس إلى جعل جوانب محددة من حياتنا أكثر حيوية، وذلك لزيادة حِدّة وعي القارئ بالحياة، ونادراً ما يحاول أن يُحسِّن قيمه الأخلاقية.

الفكرة الرئيسة (الثيمة) بالطبع مشتقة من التأثير الكلي لجميع عناصر القصة - الشخصية، الأسلوب (النبرة) Tone، الحبكة، وباقي العناصر - ولكن في العديد من القصص فإن عبء الفكرة الرئيسة يتم نقله عن طريق وسيلة خاصة أو شخصية، فقد يجعل المؤلف الثيمة واضحة عن طريق الكشف أو الخاتمة، وذلك بأن يكون الكاتب متحدثاً إما بلسانه أو بلسان شخصياته. وإذا تحدث عن طريق حوار إحدى

شخصياته أو المناجاة فإن هذه الشخصية تعرف باسم الناطق الرسمي Spokesman . وغالباً ما تصل الفكرة الرئيسة (الثيمة) بطريق غير مباشر كنتيجة للمواجهات بين الشخصيات والأفكار، وحيث لا يمكن مطلقاً أن تعرف بأنها هي المؤلف. يجب أن يكون القراء عديمو الخبرة حذرين من الشخصيات التي عولجت بسخرية. فعلى سبيل المثال إذا كان الموضوع هو "شخصية" فقد يتحدث المؤلف حول موضوعه، على العكس تماماً مما يمكن أن يقوله الموضوع حول نفسه.

وبينما تمتلك القصة عادة فكرة مسيطرة واحدة التي نسميها الفكرة الرئيسة (الثيمة)، إلا أن هذا لا يعني بأن القصة ليس فيها كذلك أفكاراً (ثيمات) أخرى. ويتم وصف القصص الطويلة خصوصاً بأنها ذات ثيمات فرعية عديدة، والتي من أجل التمييز سوف نسميها موتيفات (Motifs). والموتيفات هي شخصيات أو أفكار تكرر نفسها في التصميم الكلي للقصة، وهي ذات صلة بالتيمة الرئيسة بحيث تكون تنويعات أو أوجهاً متعددة لها. فإذا كانت الثيمة الرئيسة للقصة هي فساد السلطة فإن هذا يمكن تعزيزه وتوضيحه من خلال موتيفات مثل "فساد السلطة في السياسة" فساد السلطة في الحب" "فساد السلطة في الدين" وهذه ثلاث موتيفات مختلفة يمكن التعبير عنها من خلال ثلاث شخصيات مختلفة: سياسي، ومحب، ورجل دين، الذين من خلال استخدامهم السيء للسلطة يصبحون طغاة في السياسة والحب والروح بالترتيب. ولكن على القارئ أن يكون حذراً لفرض موتيفة بدل مركز ثيمة رئيسة. وتحدث سوء القراءة عندما يُصعَّد القارئ ثيمة فرعية إلى مركز رئيس. وهناك ثمة خطأ آخر يقترفه القراء عديمو الخبرة عندما يخطئون في معرفة العنصر المسيطر في القصة. ومعظم القصص تهيمن عليها الثيمة، أو الشخصية أو الحبكة. فإذا كانت القصة قد كتبت وهدفها الرئيس خلق شخصية حيوية، فمن غير المنصف أن يقوم القارئ بانتقادها لنقص الحبكة، أو الفكرة، وأيضاً فإن القصة التي تؤكد بشكل مدروس على الحبكة يجب ألا تنتقد لنقصها في التشخيص أو الفكر، وكذلك يجب ألا ندين قصة الفكرة لنقصها في التشخيص أو الحبكة.

ولعل أفضل القصص تلك التي تندمج فيها الحبكة بالفكرة بالشخصية لمنفعة متبادلة بينها، ولكن هذا لا يعني بأن قصة الحبكة أو قصة الشخصية أو قصة

الفكرة لا تستطيع أن تكون ناجحة على الرغم أو بسبب تركيزها الخاص على عنصر محدد.

Plot & Theme

الحبكة والثيمة (الفكرة الرئيسية)

من المحتمل أن أحسن فهم للحبكة هو أنها عامل الفكرة الرئيسة (الثيمة). ويمكن تعريف الحبكة بشكل عام على أنها ترتيب الأحداث والأفعال في القصة لنقل الثيمة (الفكرة الرئيسية). ففي السرد التالي للأحداث (أو القصة) فإن ثيمة غير طبيعية يمكن أن ينبثق عنها حبكة غير طبيعية "مات قط آل سميث وبعد ذلك ماتت السيدة سميث وأخيراً مات السيد سميث" وحيث أنه لا يظهر أن هناك أي علاقة سببية بين الميتات الثلاث، فإن الفكرة في هذه القصة إذا كان لها فكرة، قد تكون هي أن الحياة بلا معنى. وقد تكون "الحياة بلا معنى" ثيمة تربط بين الأحداث معاً في الحبكة. وبدون رابطة الفكرة (الثيمة) هذه لن يكون هناك حبكة كما عرّفناها.

وتقليدياً، تم تعريف الحبكة بطريقة أضيق. وحتى وقت قريب كانت رابطة الثيمة بين الأحداث دائماً رابطة سببية، وحينما تسرد الأحداث بدون رابطة سببية فإنه كان يقال بأن القصة تتكون من قصة بلا حبكة. ومثلاً، فإن التقليديين لن يُسلِّموا بأن القصة حول آل سميث لها حبكة. وسيلحون بأن على السرد أن يُقيم دليلاً على السبب العام لموت الثلاثة قبل أن يمكن القول بأن لها حبكة. فالحبكة بالمعنى التقليدي يمكن إضافتها إلى سرد الأحداث، التي بلا معنى، وذلك بإدخال رابطة ثيمية أو علاقة سببية بين الأشياء: "حينما مات قط آل سميث فإن السيدة سميث التي كانت مغرمة به بشكل غير اعتيادي ماتت أسى عليه. وبعد وقت قصير فإن السيد سميث والذي كان يُكِّن لها كثيراً من المشاعر كالتي كانت تشعر بها نحو قطها، مات أيضاً حزناً عليها. "هذا الأسى الذي سبب الموت قد يكون هو ثيمة هذه الحكاية، والثيمة لا يمكن أن تصبح واضحة بدون القوى التوضيحية في الحبكة بالمعنى التقليدي. ومن المحتمل أن تكون الغالبية الكبرى من القصص التي كتبت قبل عام 1940م قد استعملت الحبكة التقليدية، ولكن تغييراً جذرياً في تصوير الحياة من قبل كتاب الرواية الجديدة قد جلبوا معهم ضرورة توسيع تعريف الحبكة، لتشمل تلك القصص التي لا تشرح أو لا تتضمن علاقات سببية بين أحداثها. وتفترض الحبكة التقليدية أن

الحياة ليست بغير معنى، ذلك أن الكون أساساً عقلاني وسببي. إن ما يسمى باللامعقول "absurdist" في حبكة بعض الدراما الحديثة لا تفترض ذلك، وتقدم شكاً حول عقلانية الكون تجبرنا على الاعتراف في تعريفنا بتلك الحبكات التي تعكس هذا الشك.

ومن ثم فالحبكة هي ترتيب الحدث لنقل الثيمة (الفكرة). ولكن هناك حاجة للتمييز بين الحدث المفرد الرئيس الذي يُوحّد العمل القصصي والأحداث الفرعية التي أدتها الشخصيات أو تقوم بها. وبناء على النظرية الكلاسيكية فلكي تكون القصة موحدة يجب أن تشمل حدثاً رئيساً واحداً. في قصة "استخدام القوة" فإن الحدث هو البحث لإثبات وجود المرض. وتدعيماً للحدث المفرد للقصة فإن هناك أحداثاً مادية ثانوية مثل البكاء والآلام بسبب العار، وحمل الأب لابنته المكافحة، ونقر البنت على زجاج الطبيب وإجبار الطبيب على إدخال الملعقة في فم البنت. إن البحث عن المرض هو الحدث الواسع الذي يربط جميع الأحداث الأصغر معاً، وهذا يعطي القصة وحدة الحدث وكذلك وحدة الثيمة.

والعنصر الأساسي في الحبكة التقليدية هو الصراع، وهو أكثر أنواع الحدث أهمية. و قد يتعدد الصراع فقد يكون منافسة بدنية بين شخصيات أو مجموعات من الشخصيات المتخاصمة، وقد يكون منافسة معنوية أو سيكولوجية بين بطل القصة أو قوى الخصم (وقد يكون شخصاً أو مجتمعاً أو قوى طبيعية أو قادراً، أو البيئة، وقد يكون الصراع أخلاقياً أو نفسياً أو روحياً خلال الشخصية ذاتها ضد أحد جوانبها مثل: زيادة الرذيلة أو الفضيلة) وفي بعض الأحيان تكون الصراعات الخارجية هي مجرد إظهار للصراعات الداخلية.

ومهما كان نوع الصراع المستخدم فإن وظيفته دائماً واحدة، وهي توضيح الثيمة والشخصية والحبكة. وتظهر الشخصيات أنفسها بوضوح في لحظات صراعها العظيم، ويتم الكشف عن الحبكة من خلال أكثر أحداثها أهمية وتصبح الثيمة أكثر وضوحاً. ونحن نعرف كثيراً حول شخصية الطبيب في قصة "استخدام القوة" بعد صراعه مع الفتاة أكثر مما كنا نعرف سابقاً، ونعرف بشكل أفضل معنى الأحداث بعد الصراع أكثر مما كنا نعرفه قبله، ونعرف بشكل أفضل الثيمة - الفكرة الرئيسية للقصة بعد انكشافها في الصراع.

وغالباً ما تعرّف الحبكة أيضاً بأنها عنصر القصة الذي يجهز الصراع وينميه ويحل أزمته بهدف نقل الثيمة (الفكرة الرئيسة). وفي القصص الأكثر تقليدية يمكن أن تقسم القصة بوضوح إلى مراحل محددة. ومثل هذه القصص تبدأ في حالة توازن. وهذه الاستقرارية الابتدائية يتم تعكيرها بحدث يحض على الصراع. ويتم تكثيف الصراع من خلال مرحلة انبثاق الحدث وحتى حدوث الأزمة، وهذه المرحلة يكون حظ البطل فيها متجهاً نحو اتخاذ قرار حول حياته أو رفضه له. وحينما يصبح مشهد الأزمة في ذروته، فإن حدة الصراع تتلاشى من خلال تداعي انهيار الحدث مما يؤدي إلى حل أو فك عقدة. ومن الملائم تماماً لهذا النوع من الحبكة أن يتم ذلك – غالباً – بربط العقدة وثم حلها وعلى أية حال فإن غياب مثل هذه التكتيكات التقليدية يجب ألا نعتبره خللاً. فهناك كتاب حديثون - مثلاً - يعكسون فهماً مختلفاً للحياة، ويميلون إلى حجب الحبكة التقليدية بالتركيز على اهتمامهم بالحالات السيكولوجية. وفي مثل هذه القصص فإن الحدث ونمو ثيمته (فكرة) خاضعان لفحص الوعي الإنساني وتحليله. إن النمط الاعتيادي للكشف والنمو والذروة والحل قد تكون غير ملائمة كحبكة لقصة ترى الحياة كمنطقة ضباب، وحيث أن شخصيات أشياء غامضة تتلمس طريقها نحو علاقات ذات معنى. ولا يمكن أن يتم حل أي شيء في مثل هذه القصة لأن البطل وغريمه فعلياً غير قابلين للتمييز. وإذا تم رؤية الحياة على أنها أقل باعتبار أنها حالة صراع حاد وحل واضح، وعلى اعتبارها أكثر من حيث أنها غير حاسمة في تلمس الطريق في الظلام، ومن ثم فإن المؤلف الذي يشعر بهذه الطريقة لن ينقل بنجاح ثيمته (فكرته) باستخدام الحبكة التقليدية. وهكذا فإن أنماط الحبكة الشاملة ليست متوقعة بل وإنها غير مرغوبة في جميع القصص.

إن ترتيب الأحداث التي تكون في غاية الأهمية في صنع الحكبة - بطبيعة الحال-أبسطها الترتيب الزمني، وهو ترتيب تكون الأحداث فيه مترابطة كما تحدث تماماً في وقتها، وذلك من أجل جعل القارئ يتشوق لمعرفة ماذا سيحدث فيما بعد، وعلى كل حال إذا أراد المؤلف أن يقلل من التأكيد على مجرد الأحداث، والتأكيد أكثر على قيم الأحداث فإن عليه ألا يقلب الترتيب الطبيعي للبداية والنهاية. وبإذاعة حصيلة القصة في البداية فإن الترتيب المعكوس للأحداث يجبر القارئ لتحويل اهتمامه مما يحدث إلى لماذا وكيف حدث. وإن أداة الارتجاع (الفلاش باك "Flashback") أداة فعالة خصوصاً لوضع الأحداث في ترتيب حسب الأهمية. ومن

خلال الارتجاع - الفلاش باك يستحضر المؤلف الماضي متى كان ذا صلة بالحاضر. ومثلاً حينما نشير إلى أحداث ماضية فهي أساسية للتحرك أساساً نحو الحدث في الحاضر. وأن أداة الإنذار لها نفس الأهمية حيث تكون الأحداث غير المهمة أو تفصيلات الحاضر تأخذ قيمة لكونها مؤشرات لأحداث مستقبلية وبمثل هذه الأدوات، الترتيب المعكوس، والفلاش باك، والإنذار يسيطر المؤلف على نقل فكرته خلال الحبكة.

الشخصية والفكرة الرئيسة (الثيمة)

إن الشخصية هي أهم ناقل للفكرة الرئيسة (الثيمة) وأهم عامل للحبكة. وتقريباً تستخدم جميع القصص ما يمثل البشر لتخرج لنا الحبكة وتعبر عن الثيمة.

وغالباً ما تكون القصص معنية بما يحدث للناس، ويكون له معنى "الحبكة"، وتكون معنية بماذا يمكن أن تشكل هذه الحوادث ذات المعنى من ملاحظات على جوانب محددة من حياتنا.

ولفهم الشخصية من الضروري اكتشاف أي نوع من الشخصيات قد ابتكر المؤلف، هل هي شخصية مسطحة أم مستديرة؟، نمطية أم خاصة؟، جامدة أم نامية؟؛ بطل أو مهزوم؟؛ زعيم أم خصم؟ إن نمط الشخصية مشروط بالثيمة وظروف الحبكة.

ونجاح الشخصية ذات البعدين (مسطحة وبسيطة)، أو بثلاثة أبعاد (مستديرة ومركبة) فإنه يتحدد من خلال تركيز المؤلف على الحبكة والثيمة، والشخصية. فإذا أراد المؤلف أن يسبر غور شخصية محددة (كما فعل شتيابنك في قصة الأقحوان) فواضح أنه سيكافح من أجل شخصية ذات أبعاد ثلاثة. ولكن إذا أراد المؤلف كما في قصة "استخدام القصة" أن يعبر - بقدر استطاعته- عن فكرة واحدة بوضوح وقوة، فإنه قد يفضل استخدام الشخصية المسطحة والشخصيات غير المركبة والتي لن تحجب فكرته، وللسبب ذاته فإن مؤلف قصة "مسابقة ضفدع ترونسين" لا يُعقّد حكاية حبكة القصة بالإسهاب في التشخيص. وربما كان مؤلف آخر يريد أن يسجل بأن شخصية محددة ينقصها العمق. ومن السهل أن ترى الشخصية الضحلة

والتشخيص المسطح يميلان لإكمال بعضهما (أنظر السيد بونس Mr. Bons) في قصة The celestial Omnibus .

تميل الشخصيات المسطحة لأن تكون نمطية، وتميل الشخصيات المستديرة لأن تكون خاصة استثنائية، ولكن ليس هناك قانون للقصة يقول بأن الشخصية المستديرة لا يمكن أن تكون نمطية. وفي الحقيقة قد يشعر المؤلف بأن نمطية الشخصية من الأفضل أن تتحقق من خلال تشخيص عميق لشخص محدد يمثل النمط موضع البحث.

إن قصة "استخدام القوة" هي مثال للقصة التي تقدم الشخصية المسطحة بشكل مدروس، ونسجت شخصيات فارغة وذلك لاقتراح أنماط عالمية. وقصة "الشيء الحقيقي "The Real Thing هي مثال للقصة التي تحقق العالمية من خلال التشخيص بتطوير شخصيات معقدة. وقد يخدم تسطيح الشخصية هدف التأكيد على مجهولية وعدم أهمية البشر في خضم عالم غامر (انظر قصة القارب المفتوح لمؤلفها كرين Crane).

وبحسب أي نظرية للقصة يمكن أن يسترشد المرء بها فإن معظم الشخصيات يجب أن تكون إما جامدة أو نامية. كانت الأنماط الأقدم من القصة مغرمة في تصوير الشخصيات التي تحدث تغييرات واسعة في محيطها، ولكن يحدث تغيير قليل أو لا يحدث أي تغيير، هذا ما كان في حالة أبطال الملحمة. ولعل النقطة الرئيسة في التشخيص الملحمي هي في ثبات البطل - وما يجعله ثميناً كقائد للناس ومؤسس للأمم - هو أنه لا يتغير نحو الضعف عند مواجهة الضغوط الكبيرة. ويزودنا الحدث الملحمي في الغالب باختبار لقوة البطل وميزاته، وبغض النظر عن مثل هذه الاختبارات، يزودنا الحدث كذلك بمعرفة ما إذا كان هذا البطل دائماً. وإذا كان البطل يتغير فإن ذلك في اتجاه تضخيم خصائصه، مثل: القوة والفضيلة وهما من خصائص طبيعته.

وتلح الرواية الأكثر حداثة على أن موضوعها الأكمل يكمن في تغيير العلاقات الإنسانية. وغالباً ما يتم تقديم شخصية واحدة - على الأقل - يحدث لها تغييرات عاطفية وعقلية في عملية الصراع. وبينما نجد في القصص الحديثة شخصية نامية واحدة على الأقل، فغالباً ما تكون الشخصيات الثانوية جامدة ومسطحة، وذلك من

أجل تحقيق التناقض مع الشخصية الرئيسة. ويمكن للقارئ قياس تطور واستدارة الشخصية الرئيسة عن طريق تقابلها مع الشخصيات الجامدة والثانوية. وإذا كانت الشخصيات الثانوية توجد بشكل رئيس لتبرز لنا بعض ميزات أو جوانب الشخصية الرئيسة من خلال التناقض، فإن الشخصية الثانوية تسمى الشخصية المغايرة.

إحدى وظائف الشخصيات هي التأثير في تعاطف القارئ. ففي قصة بسيطة جداً مثل قصة "منافسة ضفدع ترونسين" يتوجه تعاطف القارئ - بدون موارية - نحو البطل. والبطل هو من نوع البطل الرئيس Protagonist، يمكن تحديده كشخصية محبوبة تمتلك مُثلاً إنسانية محددة. ومع هذا فإن معظم القصص ذات التعقيد تتضمن عواطف القارئ على صورة من التماهي أو التقمص بشخصية أو أخرى في القصة ولذا تسمى البطل Protagonist والشخصية ليست دائماً محبوبة. وقد يتماهى القارئ مع شخصية البطل لا لشيء سوى أنها تمر في تجربة صعبة تكسب تعاطف القارئ أو لأن شخصية الخصم Antagonist هي أقل إنسانية أو أنها ذات ظلال أكثر قتامة في اللون الأخلاقي. في قصة "حريق الحظيرة. المخزن" لفولكندر Faulkner فإن سارتي Sarty خائن لأبيه، ومع ذلك فإننا نتعاطف مع قضيته، وذلك لأن خصمه الخارجي (أباه) نسبياً غير إنساني.

وبالطبع، فإن القصص التي تركز على سيكولوجية الشخصيات تكون قوى البطولة والخصومة فيها جوانب لنفس الشخصية. وتمثل شخصية سارتي أيضاً مثل هذا الصراع الداخلي. وبشكل كبير فإن تحليل الشخصية هو حالة تحديد نوعيتها، ووظيفتها، وطريقة تشخيصها. وعموماً يتم تصنيف وسائل التشخيص على أنها إفشائية expository أو درامية dramatic وإذا أخبرنا المؤلف بصوت الراوي مباشرة هول الشخصية فإنه حينئذ يستخدم الطريقة الإفشائية، وإذا سمح للتشخيص أن ينبثق عن طريق غير مباشر من الحدث والكلام، آنئذ يستخدم الطريقة الدرامية، وبشكل أكثر تحديداً فإنه يتم تقديم الشخصية عن طريق التناقض أو التماهي مع الظرف setting، وذلك بوصف الحضور المادي، وبتحليل الدوافع أو الحالة العملية أو بتقييم شخصيات أخرى. ومن حيث القيمة الفنية للشخصية ليست هناك طريقة أفضل من الأخرى. ولكن ما يمكن احتسابه هو مدى فعالية المؤلف في إعطاء القارئ تشخيصاً أكبر يسد الحاجة لنقل الثيمة (الفكرة) والتحرك في الحبكة.

زاوية الرؤية واللهجة (الأسلوب)

Point of View and Tone

يجب التمييز بعناية بين استخدام مصطلح زاوية الرؤية كما هو مستخدم في التقييم الأدبي وبين استخدامه الأكثر شعبية الاستخدام غير الأدبي. ونتحدث عادة في المناقشات غير الأدبية عن الاتجاهات والأفكار حول القضايا المختلفة على اعتبار أنها وجهات نظر. فإذا سألنا شخص عن وجهة نظرنا نحو الزواج فقد نجيبه بأن الزواج هو من اختراع الشيطان الذي يجب القضاء عليه. ومن الصائب جداً أن نسمي هذا الرأي وجهة نظر، ولكن إذا فعلنا ذلك يجب أن نكون واعين بأن مناقشات وجهة النظر في الأدب تعني شيئاً أكثر فنية في طبيعتها من مجرد الرأي.

وتشير زاوية الرؤية في تحليل القصة في الموقع الذي يرى منه الراوي الحدث سواء أكان منفضاً عنه أو منغمساً فيه، من الداخل أو من الخارج، بعيداً أو قريباً، أو أي موقع بينها. وعموماً نقسم زاوية الرؤية إلى شريحتين من حيث الشخص: زاوية الرؤية ضمير المتكلم، زاوية الرؤية ضمير الغائب. وتقسم إلى شريحتين من حيث الموقع: كلية ومحدودة. ولفهم زاوية الرؤية القصة، يجب أن يعي القارئ من هو الراوي وأين يقف في علاقته مع الأحداث التي يرويها. فهل يتحدث الراوي بضمير المتكلم - وإذا كان كذلك هل يشارك كشخصية رئيسية في الحدث؟ أو هل أنه ببساطة يلاحظه، ويربط الحدث الذي يشمل الشخصيات الرئيسية؟ وإذا كان الراوي يتحدث بمضير الغائب هل هو كلي وشمولي المعرفة، أو هل معرفته محدودة - مثلاً - لأفكار وأحداث شخصية واحدة؟ أو هل تتحول زاوية الرؤية من جانب آخر؟.

إن زاوية الرؤية الكلية التي يظهر فيها الراوي أنه يعرف كل شيء يستخدمها المؤلفون الذين يشعرون بالحاجة للتحرك بحرية في مجال خلقهم القصص كله. ومع ذلك فإن بعض المؤلفين - أحياناً - ما يقحمون أنفسهم بصيغة ضمير المتكلم، زاوية الرؤية الكلية تُرَوى بضمير الغائب، وتسمح للراوي وصف المظاهر الخارجية والكلمات والأحداث، وكذلك وصف الأفكار والمشاعر الداخلية للشخصيات. ومثل هذا الراوي يمكنه أن ينأى بنفسه عن الشخصيات. وبإمكانه أن يسلخ نفسه عن الشخصيات، أو بإمكانه أن يضع نفسه في موضع تكون بينه وبين الشخصيات مسافة هي تقريباً غير مدركة بناء على رغبات المؤلف.

ومهما كان موقع المؤلف في علاقته بالشخصيات، فإنه قد يقدمها بطريقة موضوعية أو ذاتية، ومصدراً الأحكام عليها أو مؤجلها، وناقلاً تعاطفه معها أو لا.

وإذا كان الراوي الكلي والشمولي يُعلق مباشرة على الشخصيات فإن زاوية الرؤية في القصة تسمى "كلية التحرير Editorial Ommiscient".

وتوضح الفقرة التالية من قصة تولستوي (موت إيفان إيليش) زاوية الرؤية "كلية التحرير" حيث أن الراوي لا يذيع فقط ماذا يحدث في عقل إيفان. ولكنه أيضاً يصدر الأحكام السلبية حول عملية تفكير إيفان: "لعلني لم أعش كما كان يجب أن أفعل. وحدث ذلك فجأة له: ولكن كيف كان ذلك، حينما فعلت كل شيء بالتمام؟ وأجاب ذلك وطرد فوراً من رأسه هذا، الحل الوحيد لجميع ألغاز الحياة والموت باعتبارها شيئاً مستحيلاً تماماً". ومن ناحية أخرى حينما يسمح الراوي الكلي لأن تنبثق تقييمات القارئ طبيعياً من التقديم غير المباشر والدرامي للشخصيات، آنئذ تسمى زاوية الرؤية بأنها الكلية الموضوعية. وتوضح قصة تشيكوف أعناب الثعلب Gooseberries زاوية الرؤية هذه، إذ يسمح الراوي لنا باختلاس لمحات خاطفة في عقول شخصياته، ولكنها تجبرنا دائماً للوصول إلى أحكامنا على قاعدة الأوصاف، والأفكار والأحداث والكلام التي تشكل القصة.

ومهما كانت زاوية الرؤية تحريرية أو موضوعية، فإن كلية الراوي يجب أن تقبل ببساطة باعتبارها عقيدة أدبية، تمكن الراوي من معرفة الأفكار الخاصة وأحداث شخصياته وربطها معاً. ويوجه الراوي الكلي اتجاهاً نحو السرد القصصي مثل الخلق الإلهي ومع أنه من المستحيل أن تكون مثل هذه الكلية في البشر إلا أنه على القارئ أن يقبل بهذه العقيدة إذا أراد أن يستمتع بالقصة.

ويعتبر سؤال المصداقية أقل إلحاحاً حينما تستخدم زاوية الرؤية محدودة. فقد يزيد المؤلف من تضليل مظهر الواقعية وذلك بالسرد عن طريق ضمير المتكلم أو عن طريق ضمير الغائب ذي زاوية الرؤية المحدودة. وقد يقيد المؤلف نفسه في زاوية الرؤية المحدودة لضمير الغائب إلى أفكار شخصية واحدة وتصوراتها. وسوف يخبرنا ماذا تفكر الشخصية وماذا تعرف، ولكن لا يخبرنا ماذا تفكر الشخصيات الأخرى وماذا تعرف، ما عدا ما باحت به زاوية الرؤية من أفكار إلى شخصيته أو ما استنتج من قبلها.

وأخبرنا شتاينبك في قصة "الأقحوان" كثيراً عما يجري في عقل أليزا، ولكننا نعرف زوجها، وهنري ولاسمكري الزائر، فقط من خلال رؤيتها لهم. وهكذا فإن تجاوز فهمنا فهمها فإن ذلك يحدث فقط من خلال ما نستنتجه من معلومات إضافية من خلال استجاباتها للشخصيات الأخرى، ومن خلال ما نعتبره حدود تصورها. وأخيراً فإن معرفة الراوي بضمير الغائب في بعض القصص قد تكون مقيدة كلية بالملاحظة البشرية الاعتيادية وتدوينها وهي متناقضة مع المعرفة الكلية للراوي الكلي.

ويستطيع المؤلفون الذين يرغبون في التعبير عن الإحساس الأعظم بالآنية، أن يرووا قصصهم عن طريق زاوية الرؤية ضمير المتكلم. وإذا كان الراوي شخصية رئيسية في قصته، مثل شخصية الطبيب في قصة ويليماز "استخدام القوة"، فإن زاوية الرؤية تدعى زاوية الرؤية المتكلم المركزي أو المشارك. وعلى أي حال إذا كان الراوي يلعب دوراً صغيراً فقط في الحدث الذي يصفه، فإن زاوية الرؤية تسمى المتكلم "الشخص الأول" الثانوي أو الملاحظ.

إن الصفحات الأولى والفقرة الختامية في قصة كونارد Conard قلب الظلام Heart of Darkness تم روايتها عن طريق شخصية حول شخص نعرف عنه كل شيء تقريباً، إنه يصف المشهد حيث أن مارلو Marlow الشخصية الرئيسية تخبرنا قصته، إنه يصف مارلو نفسه، وبعدئذ يربط المؤلف القارئ بسرد طويل على لسان مارلو. وهكذا فإن زاوية الرؤية الأولية في قصة "قلب الظلام" - هي المتكلم الملاحظ - وهي تحتوي أو تشكل قصة مارلو التي من خلال حدودها تُرَوى عن طريق زاوية الرؤية المتكلم المشارك.

إنه أساسي بالطبع الأخذ في الاعتبار حدود وحساسية الشخصية في دراسة مثل ر المحدودة، حيث أن القارئ يحصل على المعلومات مباشرة من عقل قد يكون إلى حد ما غير موثوق. وبينما تضيف زاوية الرؤية المحدودة المصداقية ومشابهة الحياة إلى القصة، فإن زاوية رؤياها الضيقة غالباً ما تفرض على الكاتب صعوبة ومشكلة إيجاد أدوات يمكنها أن توسع مدى معرفة وجهة نظر الشخصية. ومثل هذه المشاكل أحياناً هي السبب للتحولات الدقيقة في وجهة النظر، مثل عندما يشعر المؤلف بضرورة تزويد القارئ بمعلومات أكثر من المعرفة في زاوية الرؤية الشخصية. ومثل هذه المشاكل أحياناً هي السبب للتحولات الدقيقة في زاوية الرؤية ، مثل عندما يشعر المؤلف بضرورة تزويد القارئ بمعلومات أكثر من المعرفة في زاوية الرؤية الشخصية (لاحظ التحول الضروري في زاوية الرؤية عندما تموت شخصية زاوية الرؤية قبل ختام قصة من الصعب العثور على أنساب طيب (A Good Man Is Hard to Find). إن ما يمكن أن تكسبه زاوية الرؤية المحدودة في مقدرتها على افتراض المعرفة الواسعة وعدم التحيز والتي هي من خصائص الراوي الشمولي (الكلي).

الأسلوب - النبرة

هناك مفهوم قيّم وصعب ذو صلة بزاوية الرؤية وهو الأسلوب - النبرة Tone وفي الأدب فإن اتجاه المؤلف نحو الشخصيات والأحداث في القصة عادة ما يميز بكلمة الأسلوب - النبرة Tone وإذ يشعر المؤلف بأن شخصياته محبوبة أو مكروهة سخيفة أو نبيلة، مشفقة أو مأساوية، فإن جميعها مؤشرات مثلها مثل زاوية الرؤية القصة. فقد يخبرنا المؤلف مباشرة بأن شخصية محددة سخيفة، وفي مثل هذه الحالة سيستخدم أسلوب النبرة Tone ملائمة للسخف من خلال زاوية الرؤية التحريرية، وببساطة فقد يجعل الشخصية تقول أشياء سخيفة، وهذا يتضمن نبرة للسخف من خلال سرد موضوعي، وقد يصف أيضاً بسخرية شخصيته على أنها نبيلة أو بطلة، بينما يتصف أداء الشخصية بنذالة وجين. قد يصبح الأسلوب - النبرة (Tone) باعتباره موقف المؤلف مرة أخرى سخيفاً بينما كان من الممكن رواية القصة عن طريق أي زاوية الرؤية أخرى مما وصف أعلاه.

إن أصعب نوع من أنواع القصة التي يمكن أن تحدد فيها النبرة - الأسلوب تلك التي تستخدم زاوية الرؤية الكلية الموضوعية، والتي تقود القارئ إلى الاعتقاد بأن الراوي مهتم فحسب في تدوين الحقائق. وفي مثل هذه القصص وفي أنواع سرد ضمير المتكلم، فإن مواقف المؤلف قد تكون مغمورة بالكامل ذلك أنها ستكون غير مميزة و/ أو غير ذات صلة.

وسيصبح بإمكان القارئ الخبير التحقق - على كل حال - من أن العديد من القصص الموضوعية تختار ترتب تفصيلات الحبكة والشخصية للتحكم في مشاعر القارئ مثلها مثل القصص التحريرية "Feditorial Stories" ففي القصص الموضوعية فقط، تكون أيدي التحكم التلاعب هي الأقل ملاحظة، وعلى سبيل المثال في فرصة "الطين Clay" فإن موقف جويس Joyce تجاه ماريا يظهر حيادياً. فإن المكر الخفيف، والنبرة المتعاطفة في القصة يمكن إدراكها فقط من خلال فحص مركز وحساس لطريقة السرد، وخصوصاً المعجم الذي يستخدمه الراوي.

وهناك تطبيق أكثر دقة لمفهوم النبرة - الأسلوب يمكن عمله لتلخيص فقرات القصة إذا تم تحويل الأسلوب من موقف الكاتب إلى الشخص المتحدث في القصة تجاه الشخص الذي يخاطبه أو الموضوع الذي يتعامل معه، ويمكن للمرء في هذه الحالة أن يتحدث عن نبرة - أسلوب السرد أو القطعة الوصفية أو كلام الشخصية على اعتبار أنها متعاطفة، قانعة، بائسة، مبتهجة... وهكذا. (ومثلاً في خاتمة قصة "الاقحوان" لشتاينبك، ترى اليسا Elisa" في الشارع عرضاً الزهور التي غرستها ورعتها بكد وأعطتها إلى "السمكري". ويخبرنا الراوي ذلك بكلماتها بلهجة حزينة، وعلى كل فإن السياق يخبرنا بأن الكلمات قيلت بنبرة (بأسلوب) خيبة أمل كثيفة، وتؤكد بقوة تبعثر آمال اليزا حتى تصرح: "إذ أنه قد ألقى بها على الطريق، وهذا لن يسبب مشكلة كبيرة، ليست مشكلة كبيرة جداً" وكما أن موقف المتحدث في سياق محدود فإن النبرة - الأسلوب هي خصائص عاطفية أو مؤثرة للغة يتم تحديدها باختيار الكلمات، واختيار التفصيلات واستخدام اللغة المجازية واستخدام السياق نفسه.

وباستخدام مصطلح الأسلوب - النبرة يكون المرء على أرض صلبة يتحدث عنها بصراحة عن نبرة - أسلوب المؤلف أو نبرة - أسلوب المتحدث، وذلك للتمييز بين الموقف التأليفي العام والموقف الأكثر تحديداً أو الموقف المحدود في سياق معيّن.

الصورة والرمز

اللغة المجازية هي أهم عنصر في الكتابة الوصفية حيث أنها تجعل الاتصال لما يراه المرء ويسمعه ويشعر به ويشمه ويتذوقه ممكناً.

ويمكننا تعريف الصورة Image بأنها التعبير بالكلمات عن تجربة حسية مثل (أحمر، حلو، أنين، ناعم). ويتم وصف المناظر حيث تأخذ القصة مسرحها، ووضع الشخصيات، والأحداث كلها تتم بتعبيرات لفظية لصور حسية. وسواء ظهرت الأوصاف في طرق سردية أم حوارية، فإنه من الواضح أنها تشكل جزءاً كبيراً من أي قصة، ومن ثم فإن وعي وفهم استخدامات الكاتب للصور (الخيال) جزء أساسي من عملية فهم الفن القصصي. تخدم الصور أكثر من كونها - ببساطة - ذات وظيفة وصفية، وعلاوة على أنها تجعل المشهد أو الشخصية، أو الحدث ذات حيوية وبارزة، فإن الصور غالبة ما تخدم كوسائل لنقل المشاعر للقارئ، وخلق جو ملائم لمعظم عناصر القصة - الحبكة والشخصية والثيمة. وحينما يصف شتاينبك المشهد في قصته "الأقحوان"، فإنه ينقل مشاعر الكبح والإحباط والتوتر من خلال صورة (ضباب بغلالة رمادية، والتي عزلت وادي ساليناس عن السماء وعن بقية العالم)، وكان الضباب (جلس مثل غطاء على الجبال وجعل من الوادي العظيم إناءً مغلقاً).

وبشكل مساوٍ فإن فعالية وكشف الشخصية والثيمة هي مشاعر قوية من الثيمة - من النشوة النفسية والحسية - والتي تتدفق من صور تشيكوف Chekhov للحركة واللمس والبصر والصوت في قصة "أعناب الثعلب Goseseberrics" فهو يصف سباحة إيفان Ivan بقوله: "إيفان... غاص في الماء مطلقاً رشاشاً عالياً، وسبح في المطر ودفع بذراعيه واسعاً. لقد حرك الماء في موجات جعلت زنابق الماء تحرك أعلى وأسفل، سبح إلى منتصف بركة المصنع ثم غطس، وخرج بعد دقيقة من مكان آخر، وتابع السباحة والغوص محاولاً لمس القاع" مثل هذه الصور تنقل إلينا بقوة المشاعر وتخلق في آن واحد الجو الذي يصف لنا بحيوية المشهد والأحداث والشخصيات.

ولعل أفضل مدخل لتحليل الخيال هو من خلال ملاحظة تكرار المؤلف لصور محددة أو أنماط من الصور، وحالما يتم اكتشاف مثل هذا التكرار، فإن صور اللون أو صورة الحيوان - على سبيل المثال - تصبح واضحة بشكل اعتيادي.

فقد يكرر المؤلف استخدام الألوان الداكنة لنقل مشاعر الموت أو الخطر، أو قد يكرر استخدام الإشارة إلى إيذاء الطيور لوصف شخصية عديمة الضمير، وهذا يقودنا بالترتيب إلى إحساس أكثر وضوحاً بجو القصة وبطبيعة الشخصية، وحينما يواجهنا مثل هذا التكرار للصور الملفت للانتباه، يجب أن نكون واعين لوظيفة أخرى للخيال "التصوير" وهي وظيفة المعنى الإضافي أو الوظيفة الرمزية.

إن أكثر أنواع الرمز شيوعاً في القصة هي الصورة التي لا تخدم فقط كجزء هام من الوصف بل أيضاً تلعب كإشارة إلى شيء آخر. فقد تخدم الصورة البصرية للوردة الحمراء في نفس الوقت كجزء من وصف حديقة وإشارات إلى الجمال أو العاطفة. وقد يستخدم كاتب الظلمة كحقيقة حرفية في القصة، ويستخدمها في أن للتعبير عن الشر أو الجهل. ومثل هذه المعاني الرمزية أصبحت دليلاً من قبل معظم الكتاب من خلال تكرار الصور التي ارتبطت تقليدياً في الأدب والحياة بأفكار محددة: الأحمر ارتبط بالعاطفة وارتبط بالسرعة، والحركة غير الاعتيادية بالعنف، وارتبطت الحلاوة بالسعادة، وارتبط الماء والحرارة بالخصوبة، وارتبط الجفاف والبرد بالموت. وطبيعياً يمكن للصورة أن ترمز إلى أكثر من شيء واحد فالبرد مثلاً يمكن أن يرمز للحيوية والطزاجة كما يمكن أن يرمز للموت، والسياق هو الذي يحدد المعنى أو المعاني. وغالباً ما يخلق المؤلفون رموزهم المتفردة وهي عملية يمكن ملاحظتها في القصة عندما نلاحظ العلاقات المكررة والوثيقة بين الصورة والفكرة المحددة. ومثلاً فإن لعبة البريدج في قصة تولستوي Tolstoy موت إيفان اليتش غالباً ما يتم ربطها بعالم مريح منظم خال من متطلبات الواقع، ولذا تصبح رمزاً واضحاً للهروب.

وقد تخدم الشخصيات نفسها أو حتى الأحداث وظائف رمزية بحيث تلعب دورها الحرفي في أحداث القصة ولكنها تطرح وبوضوح معاني أخرى إضافية، فالطبيب في قصة "استخدام القوة" هو رمز واضح للإنسان الواضح العقلاني، وفي الوقت نفسه يخدم وظيفة حرفية باعتباره إحدى الشخصيات المركزيتين في القصة.

وكذلك فإن عمل غرس الأزهار ورعايتها في قصة الأقحوان لشتاينبك عمل رمزي لتحقيق غرائز الأمومة وتحقيق الذات.

إن الاعتراف بالرمز وتفسير هو من أهم قواعد العمل الأدبي، لأن ذلك يتضمن فهماً عقلانياً للقيمة الأدبية للصورة، وكذلك المقدرة على جعل صلات تصورية. ذات معنى بين الصورة والفكرة - بين المعنى الأدبي وبين النهاية الإدراكية (المتصورة) للقصة ومن ثم يتطلب تفسير الرموز قدراً كبيراً من الحس الجيد، والحكم الصائب وفوق هذا الحذر من جهة القارئ. يجب أن يكون هناك دليل واضح خلال القصة للقيمة الرمزية للصور من أجل تبرير قراآتها على أنها رمز.

القصة كاملة

حينما يلتقط القراء القصة للمرة الأولى فإنهم لا يركزون انتباههم على عنصر واحد، فإنهم يقرأونها - بدرجة أو بأخرى - باهتمام بالقصة كاملة والحبكة والشخصيات والأفكار، وزاوية الرؤية، والصور والرموز وهكذا. وباستدعاء الانتباه إلى عنصر هام واحد بارز خصوصاً في القصص السابقة، فإننا نأمل بأننا استعرضنا قيمة الوعي بأهمية مثل هذه العناصر البارزة. وفوق ذلك فعلى المرء أن يتذكر الحقيقة بأن القصص لا يمكن فهمها وتذوقها إلى ككل. ومن ثم فإن القارئ الذي سيملك أفضل فهم وأكثر تمتع بالقصة التي يقرأها هو القارئ الذي تعلم الوصول إلى القصة بشمولية. وهذا القارئ قادر على الإدراك سريعاً بها هي عناصر القصة الأكثر تجلياً في قصة محددة، وهو في آن واحد يعي الطرق التي بها تعمل معاً عناصر العمل القصصي المتعددة لتنتج لنا تجربة كاملة مثيرة، وممتعة.

وحتى القصص الأكثر طولاً مثل تلك الروايات القصيرة فإنها تستلزم كذلك نفس نوع التحليل الذي شجعناه. وسيقود الوعي بأهم العناصر بروزاً في القصص التالية إلى زيادة فهمها، وكذلك الوعي بالعناصر الأقل أهمية ولكنها موجودة وقصصية. ونحن نشجع هنا الاقتراب من القصص الباقية بانتباه إلى جميع خصائصها التكتيكية (الفنية) والموضوعية، التي تكون في فن القصة.