

ظهور الأجناس الأدبية

الوعي بالرواية العربية بصفتها جنساً أدبياً

د. محسن جاسم الموسوي - العراق -

القاصون متوجسين تارة وغير هيايين تارة أخرى حسب طبائعهم ومقدار ما أرادوه لأنفسهم سمعة أو مكانة أو فائدة، بينما أخلى العارضون أو الدارسون ميدان النقد بشكل أو بآخر منوهين هنا وهناك عن مزاج قلق متململ بين تيارين لم يتوحدا بعد جراء طبيعة «ثقافة» اليقظة في خاتمة القرن الماضي وتوزعها بين البلاغيين وبين المفتحين على الغرب كلاً، أو بين تجمعات لاحقة في مطلع القرن أفصحت في تباينها عن تأكيد لذلك المزاج القلق الذي سيثير اهتمام المستشرق والمستغرب لما فيه من دلالة تغيير وروح انقلاب. وهكذا توجه اسماعيل أدهم وأغناطيوس كراتشوفسكي وجب^(٢) وبعدهم كولين بالي نحو هذا الموضوع ليقدموا تصورات نقدية مجادلة من منظور مقارن أتاح لهم النفاذ إلى ما لم يتحقق أو يتاح للباحثين أو العارضين العرب الذين لم يسكوا بزمام الموضوع ونقده من جراء غياب ذلك المنظور الذي يتيح رؤية موحدة أو شاملة. وحتى عندما نستمع إلى محاضرة محمود تيمور (نشوء القصة وتطورها) المنشورة في آذار ١٩٣٦ فإننا لا نتوصل إلى تصور شامل لموضوع الأدب القصصي، بل نتوقف معه عند تعميم عن مراحل ثلاث باتت متداولة في حينه، نخلص إلى أن المرحلة الثالثة شهدت الأيام لطف حسين وأهل الكهف وعودة الروح للحكيم وأن «القصة اليوم تجاري سائر النهضات الأخرى، فأخذت تتخلص من النفوذ الأوروبي وتظهر لأبناء وطنها مستقلة تنبؤ مكانها في الأدب العالمي»، وواضح أن التخرج المذكور لا يعني كثيراً في الواقع، كما أنه لم يحسم بعد موضوع المصطلح اللازم عند تناول الأدب القصصي^(٣).

ولهذا أرى أن الشروع بدراسة الوعي النقدي العربي اللاحق إزاء الأدب القصصي عامة، والرواية خاصة، لا بد من أن يتبدى بجهد أشمل، شأن الجهد الاستشراقي، ليؤسس عليه متفقا ومختلفاً، ماراً في تعريف الوعي بتلك الشذرات والخطرات النقدية الماثرة هنا وهناك في العقدين الثالث والرابع والتي لم يكتب لها أن تظهر في اتجاهات أو تيارات، أو أن تؤثر فعلياً في الأدب القصصي وتكوينه ولغاية خاتمة العقد الرابع من هذا القرن. فالوعي العام بضرورة الأدب القصصي أو بالحاجة إليه كان مجرد ولع بالمعرفة العامة وميل إلى التسلية ولم يتطور عنه وعي نقدي يمتلك مواصفة التدقيق الفني ومصطلح التعامل مع الفن الروائي إلا لاحقاً في ضوء المسيرة الكلية للكتابة القصصية أولاً بموجب

غالباً ما تثير نهايات العصر إحساساً طاغياً بضرورة المراجعة والتقويم والبحث في واقع الكتابة، كما أنها غالباً ما تفجر نزوعاً نحو التجديد في ضوء تلك المراجعة.

وإذا كان واقع الكتابة القصصية قد شهد مختلف النتائج طيلة هذا القرن وفي مختلف أنحاء الوطن العربي، فإنه أوجد أيضاً كما معينا من النقد الأدبي في الصحف والمجلات والكتب عني بما هو منشور. لكن الأهم من هذا النقد التطبيقي هو ذلك الحس الغامر بضرورة النوع الأدبي الجديد أي الرواية بين الأنواع والفنون الأخرى التي كونت لها شأناً في الوعي العام. إذ كان هذا الحس النقدي يبحث عن كافة المواصفات وسبل المطالبة التي تتيح له إيجاد الرواية كياناً شرعياً بين الأنواع الأدبية، وفي ضوء واقع التيارات الأساس في حركة الثقافة العربية ظل الحس المذكور حاراً متدفقاً بحكم ما تحتمه مجابهة المعارضة المحافظة الأرسخ من استجواب وتشكيك دائمين. واليوم، بعدما انطوت صفحات الصراع المذكور مع العقد السادس يمكن أن نتساءل عن هذا الحس، وعماً إذا كان يشكل وعياً كلياً بأهمية الرواية نوعاً أدبياً بعدما مرت هذه الرواية في دورة تقليدية واضحة قبل أن تأتي نكسة حزيران وغيرها من جانب وطرائق الثقافة الأجنبية وسبل الاتصال من جانب آخر بضمغوطها الجديدة التي حتمت تغييرات ذوقية أخرى لم تنج منها الرواية العربية؟

وشأن أي تساؤل في أمر تعدد سماته ومدخله، لا بد من اعتماد بعض أركان الجدول في الكتابة النقدية، لا سيما تلك التي حازت في حينه على الاعتراف الثقافي، وساهمت في تفجير الوعي العام والنقدي. إذ مرت الآن بضمة عقود على آراء البحاثة المستشرق الدكتور إسماعيل أدهم بشأن نشأة الفن القصصي العربي وتطوره لغاية ١٩٣٨ عندما كتب البحاثة عرضه العام لحركة الأدب القصصي واتجاهاته في الوطن العربي^(١). ويشغل البحث المذكور مكانة رائدة في تاريخ النقد الأدبي العربي المعني بالقصة والرواية لما اعتمده من توثيق علمي ونهج دراسي، وما توخاه من استنتاجات في موضوع ما زال بكرة إزاء قضية كانت مثيرة في حينه لكثير من اللغظ: فأما الموضوع فهو الأدب القصصي، وأما القضية فهي نقد هذا الأدب. والموضوع لم يكن آنذاك غير مشروع يطاه

لاحظها في النقد الأدبي آنذاك. فهو ينتبه إلى أن النقد ما زال معنياً
بالبلاغة، ولم يتجورح العصر بعد:

«فقد كتاب حديث في إنكلترا ينصب على ما فيه من آراء فلسفية،
أو ما فيه من حقائق نفسية، أو على طريقة تكوينه وتأليفه، ولن تجد هذا
النقد دائراً على لغة الكتاب إلا في الدوائر التي تعنى بأمر اللغة في ذاتها،
أما في مصر وفي جميع دوائرها المثقفة فإن أسمى ما يوجه من نقد أي
كتاب، وأبلغ ما يقال في تقييده، يقوم على مدى ما في لغة هذا الكتاب
من (الصحة) و(البلاغة)»^(٧).

هنا يسعى كاتب أجنبي إلى وضع اليد على مشكلة المبالغة الشكلية،
وانفراط القوالب عن المضامين. أي أنه يلمح من بعيد إلى أن هذا
الاسراف يتم على حساب الفكر أو القضايا التي تتلمسها الرواية. كما
أنه يعيد استجواب الأجواء في قضية حاول البحث فيها من قبل كل من
أدهم وجب وكراتشوفيفسكي، تلك هي سر غياب الرواية قبل العقود
الأولى من هذا القرن: وكان الباحثون العرب المصريون والمشاركة قد
كتبوا في هذا الأمر، وعزوا ذلك إلى مختلف الأسباب الاقتصادية
والاجتماعية والسياسية، بشأن ضعف مشاركة المرأة اجتماعياً وتعثر
التصريح في قضايا الحب وإنشغال الجمهور وعدم تفرغ
الكتاب. الخ^(٨). لكن بالي يرى أن الجمهور مختلف اجتماعياً وذوقياً
عن الجمهور الأوروبي الذي اعتاد قراءة الرواية قرب المدفأة، وهو
تخريج لا يقع في سياق العلاقة الأعمق بين الرواية والجمهور والنمو
الاجتماعي. لكنه يعود فيتفق مع أدهم دون إشارة إليه في تأكيد
انحراف الكتاب عن التركيز على العقدة أو الاضطراب، أي أنها
يتهمان ضمناً وعمي الكتاب لا الظروف المحيطة.

وكان الكتاب أنفسهم قد أثاروا هذه المشكلة وتجادلوا فيها: وقدم
جب خلاصة لما قاله محمد حسين هيكل والمازني وإبراهيم المصري
ومحمد عبدالله عنان وزكي مبارك^(٩). وكانت مساعيهم لتلمس أسباب
التعثر في ظهور الرواية بشكلها المتعارف عليه في الغرب تتراوح بين
العرض الاجتماعي للواقع، كما فعل هيكل، وبين اتهام الموروث
الفكري على أنه محدد للموضوع كما فعل عنان، أو يتسع الاهتمام لينال
من الكتاب أنفسهم عند زكي مبارك، وحتى المازني لم يكن موفقاً في
معارضته لما قيل بشأن الحدود التي تواجه الكاتب، فهو إذ يرى سعة
الآفاق المطروحة أمام الروائي يضطر هو الآخر إلى الأخذ نهجاً ومزاجاً
عن الرواية الروسية (سانين) التي ترجمها بعنوان (ابن الطبيعة)، كما
أوضح ذلك الكاتب العراقي محمود أحمد السيد في مجلة الحديث (آذار
١٩٣٢) وبعده جب (الرسالة ١٩٣٣)^(١٠). بل إن ضعف رواية
زينب^(١١) من جانب واضطرار المازني في إبراهيم الكاتب إلى تقليد
شخص الروايات الغربية في عمل يتسم بطابع السيرة الذاتية من
جانب آخر دفعاً جب إلى التصريح بأن:

«القصة المصرية كما تتجلى في كتابة كاتبين من أكبر كتّابها، لا تزال
دون المثل الذي رسمه لها الكتاب. ولا تصل القصة المصرية إلى
كمالها، إلا بالجمع بين المقدرة الفنية التي يمتاز بها كتّاب الغرب وبين
الإلهام المصري».

ومعني بعد ذلك إلى الجمهور نفسه، فهو في تقدير جب جمهور

اعتراف الآخرين بها ثانياً، حتى أن ناقداً معروفاً شأن مارون عبود
اضطر في مراجعته لأهمية الفن إلى الاستشهاد مراراً بـ«جب» في تفنيده
لمعارضتي الفن القصصي في العقدين الرابع والخامس^(١٢). فإذا تخلو
الساحة من أنصار أقوىاء لهذا الفن كانت الاستعانة بالآخرين مفيدة:
فخصوم الرواية من النصف الأول من هذا القرن لا يختلفون عن
أمثالهم في أوروبا في نهاية القرن الثامن عشر في تمسكهم بالانشاء الرفيع
وتخوفهم من كل ما يوحي بالتسلية وتزجية الوقت^(١٣).

ولا بد إثر ذلك من المرور بالمستعربين والمستشرقين دارسي الأدب
القصصي قبل الشروع بتفحص سبل الوعي بالرواية في مرحلتيه الذوقية
العامة والنقدية الخاصة: ولعل الابتداء الفرضي الذي اعتمده
إسماعيل أدهم يستحق العناية والمناقشة في المسار الكلي لهذه اللوحة.
فهو يفسر ظهور الأدب القصصي في القرن العشرين تفسيراً منقطعاً عن
تاريخ الأدب العربي في بنيتي التاريخية (البلاغية أو الاجتماعية)، ويراه
شيئاً جديداً أوجده الاتصال بالغرب وحده، منطلقاً من تخريج صادق
عليه ناشره سامي الكيالي لاحقاً، واتفقت معه في حينه مقولات متأثرة
بالفكر الاستشراقي، شأن ما يبثه الناشر خليل مطران، أو ما يورده
إلياس أبو شبكة في روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة
(بيروت: دار المكشوف، ١٩٤٥). يقول إسماعيل أدهم:

«الذهنية العربية تنقصها الطاقة على التجرد من الذاتية وجعل
الظواهر الموضوعية في طبيعتها الموضوعية، فمن هنا كان الفن العربي
مظهراً لتفتح ذاتية الفنان عن نفسه، ومن هنا كان في أغراضه فردياً،
لأن الفنان يعيش في حاضره، ولا يتجلى (كذا) له الأشياء في تطورها
التاريخي، ولهذا كانت القصة والمسرحية غريبة على فن الأدب».

أي أن الفنان العربي أسير للحظة ورهينها مقطوعة عن سياقها
التاريخي أو الفلسفي، وهو قول يتصارع مع آخر مختلف عنه شاع بين
المستشرقين قوامه أن الفنان العربي أسير ماضيه أو بعض تشكيلاته
القيمة، وكلاهما إطلاقان يخضعان للمناقشة. ولولا هذا التعميم لكان
تخريج أدهم بشأن الفن القصصي العربي الحديث أكثر تماسكاً
وانسجاماً: فمعروف أن لكل نوع أدبي سياقه في نموه وله دورته
المنسجمة أو المتجاوبة مع مجمل ظروفه. فالنوع الأدبي له نشأة مرهونة
بواقعه، وهو لا يمتلك العصمة خارج السياق. ولهذا كان كولين بالي
أكثر تماسكاً عندما وفق بين أسلوب المعالجة والاستنتاج: فهو إذ يعترض
على «المحاولات التي تبذل لإلباس (القصة) المصرية ثوباً قديماً» يميز أولاً
بين ما يطمئن إليه وما لا يرتضيه. فالأدب القصصي حديث في
تكوينه الجديد، منقطع عن تكوين سابق مضت على نشأته وذيبوعه
قرون لم تشهد غير سلسلة من الانكفاءات لا التطور. أما المسعى لربط
الجديد بالتكوينات التراثية (المخطوطة المتداولة أو المنقولة شفاهاً) فهو
«دليل واضح على هذا الروح الذي يؤثر القديم لقدمه فحسب». فهو
يناقش قائلاً «إذا ذكرنا أن عصور الأدب العربي القديم لم تنتج فن
(القصة) فكيف نصيب القصة الحديثة بصيغة قديمة؟». إنه يسمي هذا
الميل «بالأحياء القوطي» معتمداً مقارنة مبالغة بما حصل في إنكلترا في
نهاية القرن الثامن عشر عندما شاعت العودة إلى الفن القوطي شيوعاً
مظهرياً غير منسجم مع روح العصر.

لكن كولين بالي بالغ هنا دون أن يبالي في القضية الأخرى التي

يحتاج إلى التسلية والترضية والمجادلة الذهنية. أي أن جب بحث في الوعي الاجتماعي للجمهور، وكذلك في وعيه الوطني والقومي، مشاركاً في مناظرات العصر التي توزعت في عدة تيارات بين مشرق الوطن ومغرب، لكنه يرى تحديداً ظهور جمهور جديد في مصر لا يجد ضالته في (الأدب القديم):

«فإنك إذا وجهت اهتمامه مثلاً إلى العقد الفريد أو إلى غيره من آثار (العصر الذهبي) فكأنك بذلك تعطيه حجراً بدل الرغيف الذي يطلبه ويصر عليه. وإذا وقف الكاتب دون إمداده بما يطلب فإنه يتجه إلى استيراده من الخارج.»

ويشير الكاتب في مكان آخر إلى أن هذا الميل سيضطر المترجم إلى التوريد، والمؤلف إلى التقليد: «ولن يقف تيار الأدب الأوربي إلا إذا تسنى للمصريين أن يخلقوا فناً جديداً من فنون الكتابة بواسطته تظهر القصة المصرية في معناها الحقيقي»^(١٢).

وتمننا الاشارتان في تحديد سياق الوعي بالرواية وتبويب هذا السياق. فهناك أولاً تغيرات فعلية في البنية الكلية للمجتمع العربي حتمت الاستجابة الأدبية لتجديء هذه الاستجابة متعددة السمات والأهواء ومتباينة الحجم والاداء، كما يتأكد ذلك في المجالات الأساسية وهواياتها ومسببات انقطاعها أو ديمومتها. وهناك ثانياً ظهور التجمعات الأدبية وتبلور بعض اتجاهاتها في مدارس لاحقة لها فعلها في الحركة الأدبية. أما السياق الثالث الذي لا بد من معالجته ودراسته فيخص الكتاب أنفسهم: إذ لم يأخذ الوعي النقدي بالرواية مداه الفعلي قبل ظهور الآثار الأدبية، كما أنه لم يبتدئ رحلته في تكوين - ما أسماه جب - (فن إصطلاحي حديث) أي «تمثيل الحياة الاجتماعية الراهنة تمثيلاً صحيحاً في الألفاظ وطريقة التعبير عما في النفس وعلى الأخص في الحوار» إلا عندما توطدت طرائق عرض الكتب في المجالات التي يشرف عليها كتاب مطلعون على فن الرواية.

وعند العودة إلى المجالات التي استجابت للقصص المحرف أو المنقول أو المختصر تشخص أمام مطالع التاريخ الأدبي بعض المجالات المعروفة في حينه كالجنان والمقتطف واللطائف والهلال والمشرق والضياء والجامعة والراوي وأخرى معنية بالروايات كـ (منتخبات الروايات) و (الروايات الجديدة) و (الروايات الكبرى) و (مسامرات النديم) و (حديقة الروايات) وغيرها عشرات ظهرت في مطلع القرن الجديد^(١٣). وإذا كان أغلب المشرفين على هذه المجالات ومؤسسيها من كتاب الرواية والسرد القصصي والمترجمين كان لا بد من أن نبحت عن تفسير مناسب لسر ظهور هذه المجالات. ولعل المدخل المقارن الذي أتاح للمستشرقين رؤية شاملة يمكن أن يتيح لنا تبين ملامح العصر. فمعروف أن الغرب شهد انجهاً ماثلاً في منتصف القرن الثامن عشر، وظهرت مجالات مختلفة، بعضها يصطلح على تسميته بالمجلات الصغيرة المعنية بتيسير المتعة أو إعلان رسالة ما، ورافقت هذه المجالات تحولات في بنية المجتمع: من بينها توسع المجتمع الديني وازدياد التعليم واتساع نطاقه وظهور فئات ميالة إلى صفوف أخرى من المادة المقروءة غير المقالة والقصيدة والمسرحية. ولعل التغير الذي طرأ على مجلة جادة كالمقتطف يفضح عن طبيعة الاستجابة الماثلة التي ارتسمت معالمها على صحافة العقود الأخيرة من القرن، لا سيما الصحافة التي استمرت رائجة في

مطلع القرن العشرين^(١٤). كما يكفي أن تصفح مجلة بطرس البستاني الجنان مجالها واسعاً أمام القصص لينشر فيها سليم البستاني وغيره ما لديهم من سرد قصصي، بينما كانت مجلة جرجي زيدان الهلال تتخذ مسار صاحبها التاريخي، وولعت مجلة فرح أنطون (الجامعة) بالقصص المترجم. أما طانيوس عبده الذي ذاع مترجماً منتشراً فقد أطلق على مجلته تسمية الراوي في العقد الأول من القرن. وسوف تستمر الهلال والمقتطف والمشرق والثقافة وغيرها في الاستجابة لرغبات القراء وتقديم المادة القصصية، كما ستستمر دور النشر في تغذية هذه الرغبات بنصوص مترجمة تتفاوت في قيمتها الأدبية والفنية ما دام شيخ مترجمي المرحلة طانيوس عبده لا يقيم وزناً للعبارة المصقولة أو المزاج الأصل رாகضاً وراء ما تتيحه الترجمة مكسباً وما تستلزمه الاجابة للذوق العام من تيسير وتحريف، كما يشير كرم ملحم كرم^(١٥). ويرى إلياس أبو شبكة في تقييمه لطرائق الاستجابة أن أواخر القرن التاسع عشر لم تشهد إسفافاً في الترجمة، إذ «كان أدباؤنا ينتقون متخير القصص والمسرحيات الفرنجية فينقلونها أو يقتبسونها عنها». ويختلف هؤلاء عن مترجمي مطلع القرن الحالي أمثال طانيوس عبده الذي «لم يكن يجد أية غضاضة في أن يصرف أيامه ولياليه في تعريب قصص تلائم أذواق الجمهور»، مشيراً إلى مجلته الراوي ومجلة نقسولا رزق الله المجلة الأسبوعية ومجلة الجيب على أنها تنقل إلى القراء «سقط المتاع من صادرات الغرب». وإذ يأتي هؤلاء بقصص «امتازت بالخيال الرحب دون الانشاء الأدبي الرفيع»، كان فرح أنطون والمنفلوطي وزيدان يعمدون إلى التثقيف.

لكن إلياس أبو شبكة لم يغمط جهد طانيوس عبده ونقولا رزق الله وأضرابها فاعتترف بما «لهذه القصص المستهية من أثر كبير في حمل الجمهور على القراءة وفي إثارة جوانب نفسه بما تنطوي عليه من الأغراض الاجتماعية والسياسية»، مشيراً رغم ذلك إلى أن بعضها الآخر أساء إلى «الملوك ورجال الكنيسة... الخ»^(١٦).

وإذا كانت المجالات المذكورة قد تمكنت من احتواء أذواق الجمهور والاستجابة للتغير، فإن أثرها الفعلي في «تثقيف» الجمهور الأدبي لا يتأكد دون مشيئة أصحابها الفعلية في إحداث الوعي اللازم: فإذا كانت المقتطف قد غيرت من خطها لتحتوي الرغبات الجديدة، فإن الرسالة التي أسسها أحمد حسن الزيات والتي احتضنت مقالات جب وغيره حول الأدب القصصي اتفقت مع الاتجاه الذي يرى في القصة استجابة للأوهام والخداع وتفريطاً بما هو جاد وتجاوزاً على الفنون الأخرى، فيقول عن مجلته في عدد كانون الثاني ١٩٣٧:

«ستظل تنقل خطاها الوثيدة السديدة المتزنة على ما مارسته لها كرامة الجنس وطبيعة البيئة وحاجة الثقافة، لا تتخذ هو الحديث، ولا تصطنع خوادع الحس، ولا تتملق شهوات الأنفس. وأصدقائها - والحمد لله والشكر لهم - لبسوها على هذه الخشونة، فلا يريدون أن تحظر في وشي، ولا أن تطرى في كلام، ولا أن تميل إلى هوى العامة، حتى أبوا كل الإباء أن يتسع فيها مجال القصص، والقصص في الأدب الحديث فرع يكاد يختصر كل فروعه ويطنغي على جميع نواحيه - ص ٢»^(١٧).

أي أن الزيات لم يكتف بالمعارضة الأخلاقية المعروفة للجنس الأدبي نفسه باعتباره استجابة هوى العامة، وإنما إلى قدم الأدب القصصي

مستوى الأدب القصصي العالمي، وهكذا صدرت مجموعة (سخرية النسي) لمحمود طاهر لاشين وصدرت بعض كتابات محمود تيمور وإبراهيم المصري . الخ .

يقول يحيى حقي :

«لم نفكر أول الأمر في نشر قصص مصرية مؤلفة، كنا نؤمن بالترجمة، لتفوق القصص العبقري الأجنبي بحيث من العيب أو الحق مباراته، لكننا عدنا فقلنا اننا نأمل أن نخلق أدباً جديداً، فلماذا نترك هذا الشرف لغيرنا»^(٢١)؟

وظهرت روايات قصيرة وبعض القصص الطويلة لمحمود تيمور وطه حسين والملازمي ولاشين وعيسى عبيد، وحملت هذه نبضاً مختلفاً عن النصوص السائدة حينئذ. فرغم سطوة الأدب الأجنبي الذي سنأتي اليه لاحقاً، إلا أن نزعة واقعية أخذت تبرز في كتابات هذه المرحلة وكذلك في شعارات كتابها، وهذه النزعة هي التي ستتلور في كتابات مؤثرة شأن كتابات نجيب محفوظ. كما أن هذه النزعة هي التي ستأخذ بالظهور أيضاً في مختلف أنحاء الوطن العربي، كما هو الأمر عند محمود أحمد السيد في (جلال خالد) وفي كتابات مجلة المكشوف لاحقاً عندما انتظمت ندوة الاثني عشر التي ضمت توفيق يوسف عواد وكرم ملحم كرم وخليل تقي الدين . الخ .

لكن هذه النزعة ستواجه تحديات من نوع آخر عندما تستخدم المجادلة حول معنى الأدب القصصي ومكائنه: فالسذنين يؤمنون بالمهمة الاجتماعية للأدب يعولون كثيراً على (الواقعية) واتجاهاتها، بينما سيميل رهنط آخر شأن العقاد وطه حسين وتوفيق الحكيم خاصة الى (روايات الأفكار) في سياق تصور لا يطمئن كثيراً الى جدوى الكتابة الاجتماعية الواقعية، كما سيتبدى بعد حين .

أما المدرسة الأوضح ملمحاً وأسلوباً فهي التي قامت في المهجر في ظل جبران خليل جبران: ف «الأجنحة المتكسرة» صدرت في عام ١٩١٢، وحملت روحاً جديدة تخرج بين الفلسفة والمجادلة الذهنية واللمحة الصوفية بلغة تحمل نبضاً آخر لم يهدمه الاستهلاك اليومي بعد. وكانت جريدة (السائح) منبراً لهذا الاتجاه. وإذا كان جبران قد استمر في غمط الكتابة المذكورة في سياق (رومانسية) فلسفية، فإن ميخائيل نعيمة حاور الواقع وتصدى لبعض مشكلاته في نتاجاته النقدية والإبداعية. ولهذا تراه يعترض أحياناً على جبران، مشيراً إلى انسجام مزاجه مع مقطوعة الشعر المنثور «فقد كانت الأقرب إلى ذوقه ومزاجه وفطرته الفنية من كل ما عداها من ضروب الأدب». أما مزاجه هذا فيختصره عند الحديث عن الأجنحة المتكسرة قائلاً:

«إن في هذه القصة - مثلها في كل قصص جبران - شحوباً مرده إلى طغيان الحديث على الحركة والخيال على الواقع. وهذا الشحوب هو في آن مع مصدر الضعف والقوة فيها، ففي الحديث بريق من الفن والفلسفة ينسبك ما فيه من تصنع ويعوض عن قلة الحركة الى حد بعيد. وفي الخيال نواتج عالية من الجمال تكفر عن استهتاره بالواقع. ومن ثم فجبران ما دان يوماً بقوة الواقع وحقيقته، ودان كل حياته بحقيقة الخيال وسلطانه»^(٢٢).

بصفته تهديداً للفنون الأخرى، كما فعل الرافي حينئذ، معترضاً ضمناً بقدرة هذا النوع الأدبي الجديد على الاستجابة والتغير. وهذه النظرة ليست قليلة الشأن عندما نعرض لموضوع معارضة المحافظين للأدب القصصي. لكن المأزق الذي سنقع فيه عندما نتمسك بالأساء والمواقف يوجد التغير الدائم الذي يفرض على كتاب من شاكله الزيادات نفسه الاستجابة لروح العصر، إذ لم يمض شهر واحد على هذا القول حتى شرع الزيادات بإصدار مجلة اسمها الرواية (شباط ١٩٣٧) مصححاً ذلك الخلط الدارج بين القصة والأقصوصة والرواية الذي لم يسلم منه إسماعيل أدهم وجب وآخرون^(٢٣). وبدأ العدد الأول بأقاصيص وروايات عربية وعاطفية ساهم فيها تأليفاً وترجمة الزيادات نفسه والملازمي وعبدالرحمن صدقي ومحمود تيمور ومحمود الخفيف ومحمد فريد أبو حديد وأحمد فتحي مرسي وتوفيق الحكيم وفيلكس فارس ودريني خشبة وغيرهم، ومضى كرم ملحم كرم قبله بسنوات (١٩٢٧) في هبة مجلته ألف ليلة وليلة لغرض نشر القصص والروايات. وعندما تناولت المقتطف موضوع بعض القصص لمحمود كامل المحامي في شباط ١٩٣٢ قالت ان «الأدب العربي لا مندوحة له عن أدب القصة طويلة وقصيرة - لأنها سبيل الأديب إلى التوليد والوصف البارع والنقد الاجتماعي الحصيف والتسامي بالنزعات العادية - وهي أمور لا يكون الأدب حياً ولا كاملاً إن لم يحتويها - ص ٢٣٣ - المتمردون . . .»: أي أن المجالات مثلت بشكل وبأخر الاستجابة الأدبية لروح العصر مهما كانت متفاوتة في أثرها ومهما تباينت مسيرة القائمين عليها.

وتأكد هذه المكائنة بوضوح عندما يتوضح تاريخ المجالات في سياق الأشمل، أي التجمعات الأدبية: فالتجمعات تعني ضمناً وعياً متميزاً أو خاصاً، كما تعني وجود قضية تستدعي هذا التجمع، كما أنها تصبح دافعاً في بعض الأحيان للتغيير، وإذا كانت بعض الأساء الكبيرة كالمفلوطي قد أوجدت لنفسها ما يشبه المدرسة، فإنها كونت ما يشبه التجمع مكانة وأداءً من خلال اعتراف الجمهور نفسه. وما قاله أدهم وغيره بشأن كتابة المفلوطي التي يخفق لها قلب جمهور واسع من مشرق الوطن ومغربه أمر لا جدال فيه^(٢٤). لكننا هنا إزاء التجمعات الأدبية التي اقترنت بذيوع بعض الاتجاهات الأساسية وتبلور سماتها الفلسفية، أي تلك السمات المقتربة بالتغيير وبمسبباته. فجماعة أحمد لطفي السيد في مطبوعة الجريدة مثلت استجابة معينة هي انتقال من التطلع الرومانسي إلى رؤية الواقع. أي أنها يمكن أن تشبه تطلعات الزيادات في العقد الثاني، ورغم أنها لم تفرز شيئاً واضحاً في النتاج القصصي إلا أن امتدادها بدا واضحاً في السياسة الأسبوعية لمحمد حسين هيكل، كما بدا واضحاً من قبل في روايته (زينب). ويصف إسماعيل أدهم هذا الامتداد لما أسماه تجاوزاً بالمدرسة (التحليلية الواقعية) بقوله «لما انتهت الحرب العظمى عادت الجماعة وانتظمت واتخذت جريدة (السياسة) منبر الاعلان عن أغراضها والدعوة لغاياتها»^(٢٥).

وأوضح من هذا التجمع هو ذلك الذي قاد إلى ظهور (الفجر) ١٩٢٥: إذ يروي يحيى حقي قصة امتدادها الأول في جريدة (السفور) لعبدالحاميد حمدي (١٩١٧) قبل أن تظهر بصورتها المعروفة التي حكى عنها في (فجر القصة المصرية)، وأهم ما في هذا التجمع أنه كان يعي ضرورة الشروع بكتابة قصة عربية رغم اعترافه بأنه ما زال دون

«لقد مل الناس المقالات والقصائد... إن الشرقي يميل طبعاً الى سرد الحكايات بل وهو الذي ابتدع هذا الفن. ولكن الشرقي في أيامنا هذه لا يتحول الى كاتب أو شاعر حتى ينسى أفضل مواهبه. إن الحكايات أو الروايات هي التي سببت الانقلابات الاجتماعية أو السياسية في أوروبا وأميركا. وعندني أنه يجب علينا إيقاظ هذا الميل وهو وضعي في الشرقيين لأنه أفضل وسيلة لإبراز ما تكنه الغريزة الفنية... فالحياة القومية لا ولن تصير ذات شأن إلا بواسطة الاختلاق الفني وليس هناك شيء ادعى للاختلاق الفني من الحكاية»^(٢٥).

وتتكرر الاشارات طيلة العقود الثلاثة الى أهمية الرواية، عند عيسى عبيد ومحمود أحمد السيد وآخرين: فصدرت إحسان هانم لعيسى عبيد عام ١٩٢١ مع توطئة تتوزع في اهتمامين، أولها وطني استقلالاً والثاني ثقافي يقوم في سياق الاهتمام الأول. فثمة ثورة لازمة في الثقافة، تنطلق من (الصدق الفني والواقعية). وشأن آخرين اطلعوا على الثقافة الأجنبية رافقه شيوع الواقعية كما وردت عند الافرنج. (رياليزم)، وسيكرها آخرون في العراق في المعنى ذاته. فالمثالية اقترنت في أذهان بعض كتّاب الأدب القصصي بذلك الإسراف البلاغي والاهتمام الفوقي وتحميد الموروث عن الواقع والنزوع المدرسي المحض. واهتمت المجالات التي صادفها هؤلاء بهذا الموضوع أيضاً اي التحرر الوطني والثورة الثقافية. وهكذا تقرأ في الحديث العراقية في عام ١٩٢٧ موضوعاً عن رواية محمود أحمد السيد جلال خالد، يصف هذه الرواية المعنية بحرية المرأة والاخلاص للوطن... الخ (فتحاً جديداً في الأدب العراقي).

ولنقرأ مثلاً مقالة يحيى حقي «تطور القصة» المنشورة في مجلة سلامة موسى المجلد الجديدة (١ تشرين الثاني ١٩٣٠ ص ٤٧-٤٨): فهو لا يعرض للواقع الثقافي العربي، بل يولج بما يدور في الخارج حول مرونة القصة - ويعني مصطلحاً فنون الأدب القصصي كافة - مشيراً الى أنها «بفضل مرونتها - الأداة الوحيدة التي تتمثل فيها أذواق الجماهير وميوهم الأدبية» وبعدها يتبدى هذه الاشارة للنوع الأدبي يربط بين ظهور هذا النوع والذوق العام، فعصرنا سوف لن يشهد قمماً في هذا الميدان ما دامت روح العصر تعتمد الجماعة والقوانين لا الأفراد والمقاييس القاصة. وعند مقارنة محصول هذه السنوات بما تحقق سابقاً وجعلنا «مقياس المقارنة محصول الجماعة» لـ «وجدنا أن الفن القصصي في العصر الحديث قد بلغ درجة من الاتقان والاحاطة لم تعرفه العصور السابقة»^(٢٦).

ومثل هاتان الاشارتان لروح العصر تمهدان لجدل لاحق في العقد الخامس، كما أنها تشيران ضمناً الى مستقبل الحوار بين الأوساط الثقافية في هذا الموضوع. ولا يمكن أن نتبين هذه المرحلة المبكرة في الوعي النقدي دون تناسبها مع استيعاب تطبيقي لمعنى السياق الاجتماعي - السياسي في نمو الأدب القصصي. ولهذا تعد كتابة صلاح الدين دهنى مفيدة في هذا التأطير، فهو يضع جهده في كتاب صغير صدر عام ١٩٣٩ بعدما عرضه على المستشرق جب. ويمر على ما كتبه محمود تيمور عن مراحل الأدب القصصي الحديث، ثم يناقش حديث عيسى بن هشام للمويلحي بصفته مرآة لعصر سابق قبل الثورة، ثم يناقش روح الثورة في عودة الروح (١٩٣٣)، وأهم ما فيه عرضه

ورغم الذبوع الذي حققه جبران خليل جبران في الثقافة العربية إلا أن أثره قام في الأساليب والأشكال لا في الاتجاهات الفعلية للرواية العربية، فبحكم العلاقة المتداخلة بين هذا النوع الأدبي والواقع لا تكتسب المسحة الصوفية والرؤية الرمزية مداها الفعلي وامتزاجها مع روح النص الأدبي دون غمط آخر من العلاقة يحتمه الواقع نفسه. وغالباً ما تصبح هذه النتائج نمطاً من الأفكار والأساليب التي تقوم بمعزل عن الظهور الفني للرواية^(٢٣)، شأنها شأن التنظير النقدي الذي لا يعتمد التطبيقات الفعلية لكنه يمكن أن يعين في خلق الأجواء الميسرة للابداع.

ولعل السبيل الذي يقودنا الى السياق الثالث هو ما يتعلق بالقضية الأخيرة نفسها: أي مدى علاقة التنظير النقدي بالنصوص الإبداعية. ولتأخذ مثلاً على ذلك ما طرحه فرح انطون في مجلته الجامعة في بواكير الكتابة النقدية الواعية، فقد كتب في العقدين الأولين من هذا القرن في (إنشاء الروايات العربية) و(الروايات وانفعها لنا)، لكنه كتب بقصد الايضاح والتصحيح ما دام يرى أن المكتوب من أعمال قصصية ينافي معنى الرواية ومغزاها. فالمشكلة التي أمامه هي إقدام «كل من أمسك قلماً في هذ الأيام» على الكتابة ما دامت تعني «قص قصة وسرد حوادث يتصورها». وهو لا يرى المشكلة محصورة بهذا النمط من التأليف بل تعداه الى «الروايات الموضوعية تعريفاً» إذ يتناول المعرب «قلمه ويغير على تلك الرواية فيتصرف فيها حذفاً وإضافة». ولهذا يقترح «الصفات اللازمة للروائي ليصبح أن يكون ما يكتبه معدوداً في جملة الروايات الحقيقية أي عوالم خيالية تنطبق صفاتها وأخلاقيها على العوالم الحقيقية انطباقاً كلياً كأنها صورة لها وكان أشخاصها مع زيادة في الصبغة الايديالستية فيها ليكون غرضها رفع النفوس بدل أسخاطها». ويمضي في تعداد هذه، وهي (قوة الاختراع وقوة الحركة ووحدة السياق وتنوع الموضوع وقوة البسيكولوجيا - كذا - والسوسيوولوجيا جمال الموضوع والسبك ودراسة فن الرواية) يعني «مطالعة روايات أكابر المؤلفين... ومطالعة كتابات مشاهير نقاد الروايات».

كما أنه يمضي في مقاله الثاني لتحديد الموضوع المناسب للروايات، أي «الاصلاح الاجتماعي» ويدين الروايات التاريخية ويدعو الى الروايات «الاجتماعية الفلسفية» التي تعنى بالأفكار والمبادئ والتي دأبت مجلته على متابعتها. ورغم هذه الإشارة الى ما يظهر في (الجامعة) إلا أن السياق العام للموضوع يثير قضية اختفاء الآثار البارزة بين مجموع كبير قاصر من النتاجات الموضوعية والمؤلفة والمعدة، كما أنه يوضح بواكير الاهتمام الجاد بموضوع الرواية والوعي بمكانتها في الأدب الحديث.

ولو أردنا البحث في اتجاهات هذا الوعي النقدي وطرائق نموه لاستوقفنا بعض المقالات التي ظهرت في هذا الميدان وكذلك بعض التوطئات للآثار القصصية المنشورة. كما قد تستوقفنا حالة الحس بأهمية الرواية وجدواها في الحياة الثقافية. فهذا هو جبران يكتب في رسالة موجهة الى صاحب مجلة الهلال في عام ١٩١٩ يعلن فيها ثقته بأهمية الرواية في الوعي الاجتماعي والقومي، ويعلن عن استعداده لدفع قيمة جائزة لأحسن (حكاية) تظهر في مسابقة الهلال. يقول:

لعلاقة العملين بالمجتمع العربي المصري، أي أنه يمثل بعضاً من ذلك الوعي بالمهمة الاجتماعية للرواية، وهو الوعي الذي سيرسك لاحقاً دعاء (العمل الرفيع) ويدعوهم لمناقشة مكانة الرواية بين الأنواع الأدبية^(٢٧).

لكن هذه الشذرات تفقد قيمتها خارج الحركة الكلية للكتابة؛ فهل تنسجم مع النزعات الأخرى في الشعر والمسرحية؟ وكيف تبصر علاقتها بظهور رواية التعلم المتداخلة بأنماط السير الذاتية كجلال خالد لمحمود أحمد السيد (١٩٢٧) وإبراهيم الكاتب للمازني، ثم الأيام لطف حسين رغم وقوعها في منحنى المذكرات؟ وكيف تتصور الوعي المذكور ضمن مواصفات تنامي حركة الترجمة؟ ولماذا يرتد رواد القصص الذهني على الرواية؟ وهل لنا أن نتفق مع يحيى حقي في تحديده فجر القصة المصرية «بعشرين سنة أي الفترة ما بين تأليف زينب ١٩١٤ وبين رأي النقاد في توفيق الحكيم ١٩٣٤ بعد ظهور أهل الكهف وعودة الروح»^(٢٨).

ومرة أخرى يتيح المنهج المقارن سبيلاً لتلمس الأجوبة المناسبة: فمخاض التغيير يجد سبيله في الخرق المتكرر لما هو دارج أو تقليدي، ولكل ما هو قائم خارج الواقع. وحتى الولع بالغامض والسري والغرائز يأتي ضمن نزعة الخرق هذه، وهي نزعة رومانسية تقود في جذوتها الحاسمة إلى المنظور الواقعي عبر الاقتراب المتدرج للفرد وموموه ومشكلاته وغرائزه، وللطبيعة وسماتها وملاحظاتها وعلاقة الفرد الأنيه بها. كما أن هذه النزعة ذاتها تقود روايات الطبايع والأخلاق إلى المشاهد المنزلية والعواطف، كما أنها تجذب ضالتها في تكوينات الغموض والرعب القوطي لمعادلة إحساس الفرد المتكرر بالغرابة إزاء الخارج أو لتقريب علاقته بهذا الخارج من خلال الإسقاط اللازم لموموه وغرائزه في أشكال وتهيؤات يجسدها له هذا الفن، وعندما يشعر الفرد بتحرره النسبي من التحريم والمنع يستطيع البوح، فتأتي السير الذاتية بمثابة الاعتراف العلني، لازمة الخلاص من أزمة التحول أو الانتقال العنيفة، كما تؤكد ذلك مثلاً عند روسو وجون ستوارت مل وسيرة نيومان Apologia وتلك التي أصبحت وثيقة حياة كارلايل وفلسفة سارتر زارتس، وغيرها من السير الثرية والشعرية المطولة.

ويستنكر المجتمع المفضل أو المحتشم من الخارج ظاهرة البوح العاطفي: ولهذا نحا أرنولد باللامنة على جون كيتس المتوفى في حينه بعدما ظهرت رسائله لفاني براون الغارقة في لذة العاطفة الرقيقة. ولهذا يضطر الروائي إلى وضع البوح أو الاعتراف في سياق رواية التعلم التي تتيح التعريف بمسيرته محققاً لنفسه بقدر من التجرد. لكن سير التعلم لا تعد نموذجاً صعباً ما دامت تعتمد المادة الخام وترتيبها في منحنى تاريخي، وما دامت تعيد ترتيب المادة مضغوطة أو خالية من البوح الكلي. وحتى عندما يصبح امتحان التجربة فلسفياً هو جوهر هذه السير أو روايات التعلم، كما هو الأمر في صورة فنان في شبابه، فإن التسلسل الزمني وطرائق خرقه الأرشاقية تساعد كثيراً في تذليل صنعة الرواية.

أي أننا عندما نعرض لجلال خالد والأيام وإبراهيم الكاتب نحتاج إلى أن نتأمل المسار الاجتماعي الجمالي للرواية العربية في السياق الأوسع لتطور الأنواع الأدبية، فهي تفصح أولاً عن حاجة ذهنية أو فكرية قائمة، وتنبه إلى وجود مشكلة ضاغطة شخصية أو اجتماعية.

لكنها أيسر شكلاً أيضاً من غيرها وأقرب إلى مزاج كاتبها ما دام السرد عمودها الأساس. ولهذا فهي خارج سياقها الفلسفي أو الاجتماعي - القومي شكل ميسر، لكنها أيضاً في إطار نتاجات كتابها تشكل الملمح الأبرز الذي لم يتجاوزونه فنياً في أعمالهم اللاحقة. وهكذا جاءت جلال خالد لمحمود السيد إشارة إلى وجهي هذه القضية، أي إلى وجود مشكلة قائمة في ذهن الكاتب يتيسر طرحها من خلال السيرة الفعلية للكاتب. كما أنها بصفتها اعترافاً منظماً تشي لا بما يعده الكاتب مهماً يستحق التوصيل حسب، بل تفصح أيضاً عما أعده قليل الشأن قياساً بالمشهور، أي الموموم الذهنية والاجتماعية - السياسية؛ فرحلة الحياة أو مقطع منها مشروع حاصل أو قائم في الذهن على أساس أنه درجة وعي الكاتب بالمسؤولية في بواكير حركة اليقظة الكلية إزاء الواقع. ويقال الشيء نفسه عن إبراهيم الكاتب التي جاءت لتعني بسيرة كاتبها وبعض معالم حياته الاجتماعية ونزاعه مع الواقع مشوبة بقراءاته أو إسقاطاته المتكونة في ظل هذه القراءات، لتتسم أيضاً باستسهال سردي لروي الواقع وبدائله حتى أن محمد مندور قرأ فيها لاحقاً هواجس كاتبها ومشكلاته في المواضيع التي عدها الآخرون افتراضاً بين الروائي وبين شخصية الرواية المركزية^(٢٩).

ورغم أن الأيام كتبت بمثابة مذكرات، إلا أن سياقها العام قصصي، كتبه طه حسين بانتقائية عالية في الانشاء، والبناء لدرجة أنها بزت ما أعده الكاتب نفسه روايات من تأليفه^(٣٠).

وأضافة إلى ما تعرب عنه السير من استجابة للواقع الحياتي واعتراف بأهمية ضغوطه على الكاتب، إلا أنها تؤكد ضمناً قدرماً من الاطمئنان الذاتي والاستقلال. عن التيارات الثقافية المؤثرة. ويمكن لهذا الاستنتاج أن يتعزز عندما نبصره في تاريخ حركة الترجمة ذاتها: فالآثار الأولى التي جعلت العديدين يصفون القرن التاسع عشر بأنه عصر ترجمة كانت عبارة عن قصص وروايات ومسرحيات وآثار شعرية معربة^(٣١). ولا يمكن لهذه أن تكون مؤثرة آنية في أرض بكر ما زال التنافس الفكري فيها ينحصر في قضايا المحافظة على السمات الأساسية للوحدة العربية والرابطة الإسلامية. ولم تتأكد نزعة الاستجابة الواعية للتغيير والتغير إلا عند من امتلكوا همماً ورسالة، بينما كانت الاستجابة الأوسع تجارية تغذي الطلب القائم في مجتمع متغير. وكما يذكر الياس أبو شبكة ويحيى حقي فإن السمة الغالبة لهذه الحركة انصبحت على النقل عن الآثار الفرنسية ذات النزعة الترويحوية أو العاطفية. ويعقد الياس أبو شبكة مقارنة بين أدباء فرنسا في القرنين السابع عشر والثامن عشر وبين مترجمي نهاية القرن التاسع عشر شأن نجيب حداد وأديب اسحق، فهما أيضاً قاما بالنقل والاقتباس، معتبرين (النقل والتأليف واحداً)^(٣٢).

أما الهامش الأهم في إطار الاستجابة الذاتية لحركة التغيير ومسؤولية التغيير فهو الاحساس الذاتي بالتمائل مع شخوص الآثار الأدبية الأجنبية. هنا تبرز قيمة النصوص المترجمة أو المعدة أو المكتسبة عند جماعة الديوان، كما تبرز قيمة ترجمة الزيات لـ (الأم فترت). وإذا كان طه حسين قد نبه إلى المزاج العام الذي حتم ظهور مثل هذه الترجمة فإن الزيات نفسه كتب مقالة لاحقة في الرسالة يشرح فيها الأسباب التي دعت إلى هذه الترجمة؛ ففي ذلك النص الذي توجه به إلى صديق

عراقي سجين أوضح أن آلام فترته هي آلامه، وهمومه هي هموم الزيات، وصراعه مع الواقع تماثل أحاسيس المترجم، أي أن الإقدام على الترجمة حتمه هذا التداخل بين هوية شخصية العمل الأدبي وبين شخصية الزيات نفسه. ومرة أخرى يتألف مثل هذا العمل مع الاتجاه الأساسي للسيرة الذاتية، كما أنه يمهد نهجاً ومزاجاً إلى اتجاهات لاحقة في النزعات الوجودية خلال العقدين الخامس والسادس عندما جرى على الفرد نفسه متصارعاً مع الخارج قبل أن ينقلب على نفسه أيضاً عندما انبعث الوعي بدستوفيسكي مجدداً بين المثقفين العرب ليجدوا ضالته في عوالمه السرية وشخصها الصغار أو المغترين أو العباقر في إطار استيعاب جديد له يتناسب لا مع مرحلة الوعي الوجودي السائدة في الخمسينات حسب، بل مع حس عام بمحنة المثقفين ليس معزولاً عن المخاض الكلي لحركة الثورة في الوطن العربي اثر الحرب الثانية والتحديات السياسية المستجدة فيه. ولا يمكن أن نستوعب معنى هذه الإشارة إلا عند تخصيص دراسة منفردة لتغيرات الذوق إزاء الأدب الأجنبي.

وعندما يشعر الكاتب - المترجم بمط من العلاقة الذاتية الخاصة مع النص الأجنبي فإنه يعلن ضمناً عن تداخل الأمزجة وكذلك عن شيوع روح انتقائية لها حالتها المميزة وكيانها المحدد. ولم يكن مستغرباً أن تعاش هذه الروح نزعة أخرى تدعو إلى إيجاد اتجاهات مستقلة في الكتابة تتسجم مع طبيعة الظرف المحلي. لكن الدعوة هذه شأن حالة الاسقاط أو التقمص السابقة هي الأخرى حالة مخاض رومانسي لم يتطور بعد في وعي فعلي ينتج الاستقلال ويتمكن منه. وحتى عندما تم التصدي في العقود الأولى للدعوة لمجاراة كل ما هو أوروبي، لم يكتب للدعوة النجاح الآني. إذ إن «الأقلام القوية» كما يكتب ابو شبكة، «لم تحمل هذه المزاعم على محمل الجد، ولم يسع الأقلام الضعيفة تطبيقها، فبقي التيار الأدبي جارياً مجراه الرومنطقي حتى في أشد الأدباء تحمساً للنظريات الحديثة»^(٣٣). وفي مثل هذا المزاج القلق كان الانكباب على موبوسان وشكسبير وتاكيري وكارلايل وسكوت ودكنز ومولير وراسين. لكنه ذلك الانكباب العام على معرفة عامة واتجاهات عامة لم تتحدد بعد.

وهذا يمكن لنا أن نتفق مع يحيى حقي في تحليله للمرحلة اللاحقة في طبيعة الوعي الأدبي، تلك التي أسماها بمرحلة «الغذاء الروحي» إزاء الكتاب المترجم. إذ لم تعد الكتب الروسية، تخصيصاً، سبيلاً للترفيه، بل هي صور من الواقع بثقله وجوره. وهكذا نقرأ عن أصدائها عند محمود أحمد السيد وشوقي الداودي وذو النون ايوب في العراق وعند المازني وطاهر لاشين ومحمود تيمور في مصر وتوفيق يوسف عواد وكرم ملحم كرم في لبنان والشام، وما قاله يحيى حقي عن الكتاب المصريين عندما فجرت فيها روحاً جديدة «وحركت نفوسهم وألهبت عواطفهم ودفعتهم للكتابة بحرارة الشباب»^(٣٤) يمكن أن يصدق على الجميع. إذ كانت كتابات غوغول وبوشكين ودستوفيسكي وتولستوي وغوركي تثير الانتباه إلى إمكانية التعامل مع الواقع برمته دون انتقائية تتوخى الرفيع وحده. كما أن هذه الكتب نهت إلى معنى بناء الشخص في ظروف تؤكد فيها للمواطن أيام حركات الاستقلال وفجر الوعي الوطني الحديث أن البشر كلهم يصنعون التاريخ ويفجرون الأحداث. ولهذا تحقق الانسجام بين القراءة وبين الظرف الموضوعي، فكانت هيباً مس

الذهن الإبداعي وساهم في بقطته. ولا يمكن اغفال هذا الأثر عند مناقشة الوعي الإبداعي، فما كان بعيداً غائباً في الكتابات الفرنسية والانكليزية عامة حل بديله اهتمام بالإنسان في اصطراعه الفعلي مع الواقع أو حتى مع نفسه، كما أن هذا النمط من القراءة وجه الانتباه ثانية إلى أشداء الواقعيين الأوروبيين ومتطرفهم من الطبيعيين شأن بلزاك ودكنز وتاكيري وزولا... الخ.

ومثل هذا الانتباه رافق غمطين من الكتابة لم يكتب لها بعد أن ينضجا فنياً أو يتكاملا نظرة هما الرواية الاجتماعية والفلسفية في الثلاثينات والأربعينات: هذه ساره للعقاد مثلاً والدكتور ابراهيم ثم اليد والأرض والماء لـ (ذو النون أيوب) وغيرها من الأعمال التي ظهرت في حينه، كيف نراها حتى في إطار عودتها الاجتماعية؟ إنها تكشف النقاب عن استيعاب محدود للصراع ومعنى الشخصية، كما أنها تؤكد غلبة الموضوع على الصنعة في انفرط واضح. وهذه الأعمال بمثابة بواكير اعتيادية لم يمسه ذلك الوهج الذي أشير إليه آنفاً بعد. ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن عودة الروح عالمياً، لكن مشكلته الأساس هي تغليب الفكرة على الشكل، أو إخضاعه بناء الرواية لأفكاره، ولم يكن أدهم مبالغاً عندما وجد هذا التنافر، وهو أمر سيعود له يحيى حقي لاحقاً^(٣٤). وحتى في الأثر المشترك مع طه حسين، أي القصر المسحور، يميل الحكيم إلى سوق الأفكار في قالب سردي ضمن محاوره فلسفية تمتد في الحكاية الفلسفية الأوروبية في القرن الثامن عشر وإفادتها الفعلية من الجهد السردي الفلسفي العربي أي أن جهد الحكيم شأن السرد الإصلاحي الاجتماعي لا يضيف إلى فن الرواية شيئاً مميزاً. ولهذا تراني أميل إلى ما بلغه اسماعيل أدهم في أن الحكيم في مجال الأدب القصصي «لا يتميز... بشيء كثير على كتاب القصة في مصر وسوريا ولبنان والمهجر»^(٣٥).

والقضية التي يثيرها هذا الرأي تضعنا مرة أخرى في سياق الوعي أو انعدامه بالرواية: فلماذا يتم تغليب الفكر؟ ولماذا يظهر الانفرط في بواكير النشأة وهل لهذا الأمر علاقته بموضوع ظهور الأنواع وعلاقتها بالواقع؟ إذ يمكن أن نقول إن روايات الأفكار أو الرسائل أو رواية القضية هي حالة متكررة في الآداب العالمية وأنها ليست وثيقة العلاقة بنمو الأنواع، بل تقترن بمراحل المخاض والتغير قبيل اندحار شكل الانشاء الرفيع امام أدب الجمهور، لكنها في سياقها العربي كانت أحد الاتجاهين، التعبير الاجتماعي الساذج والمجادلة الفكرية، وهي لهذا السبب تدعونا إلى تأملها في ضوء النظرة الثقافية القائمة إزاء الأنواع الأدبية. إذ شهد العقد الثالث مخاض التغير الفعلي لا القلق المرتاب الذي تكرر في مطلع القرن، بينما بقيت الرواية نوعاً أدبياً عالمياً لم يترسخ بعد في الوطن العربي. ولم يعرب النقاد الواعون لهذا الفن عن فرح طاع لما يظهر من نتاجات، بينما أكدوا ذلك عند عرضهم لما يظهر أو عندما يكتبون في مجلة الرواية، وتشير الروايات المنشورة في هذه المجلة إلى أن الوعي بالرواية بلغ شوطاً جعل الأطراف المعنية تتجادل لا بشأن الاعتراف بها، بل بشأن مكانتها بين الأنواع الأدبية، رغم أن هذا الجدل يحتوي ضمناً على إحساس يضعف النوع بين أنماط الأدب وفنونه الأخرى في الثقافة العربية. ويعني هذا الوعي المتقدم الذي اكتسب مواصفات واضحة في مقالة مجلة البلاغ (١٩٣٧) وغيرها

لحركات الاحياء ونوازع النفوس» و«النقد اللاذع لأوضاع المجتمع» و«الحديث اللذ الرفيع عن المشاكل السياسية والاجتماعية في أسلوب قوي أخاذ»^(٣٧). أي أن هذه المداخلات تحتوي وعياً نقدياً بالرواية على أنها مختلفة عن غيرها في فنها واهتماماتها.

لكن القول الفصل الذي يشكل نقلة واضحة في الوعي بالرواية ويكمل الاشارات السابقة الواردة عند محمود أحمد السيد وفرح انطون وعيسى عبيد و- لاحقاً- يحيى حقي هو ذلك الذي أورده نجيب محفوظ في معرض الرد على العقاد. إذ بدأ محفوظ في الرسالة (٦٣٥، ٣ أيلول ١٩٤٥، ص٩٥٢-٩٥٤) بنسف مبادئ العقاد وشروطه في الكتابة. ويوضح محفوظ بدءاً معنى الأنواع الأدبية، لاغياً ذلك الترتيب الطبقي الذي اعتمده العقاد، مشيراً إلى أن «الفنون جميعاً تتفق في الغاية وتتساوى في السيادة كل بحسب مجاله»، ولهذا فحتى ميزان الأداة والمحصول الذي اعتمده العقاد يصلح «للتمييز بين الجيد والرديء من آيات الفن الواحد، لا للموازنة بين الفنون المختلفة».

لكن الأهم من ذلك هو وعيه بعلاقة الرواية بالتفاصيل في إطار التحولات الاجتماعية والعلمية وانسحابها على الرؤية الابداعية: فبعد أن يستبعد رفض العقاد للرواية بسبب عنايتها بالتفاصيل، يوضح محفوظ أن ظهور الرواية مقرون بظهور العلوم الحديثة وحركة النهضة:

«العلم هو الذي وجه الانتباه للأجزاء والتفاصيل، بعد أن ركزته الفلسفة طويلاً في الكليات اكتشف العلم لكل جزء من أجزاء المادة - حتى الذرة - حياة وأهمية، وبدت آثار هذه النزعة العلمية في عالم الآداب في عملية الرواية بالتفاصيل».

أما الاستجابة الواسعة للرواية فلها علاقة بروح العصر نفسه، هذه الروح التي تجمع بين الخيال والعلم ويقول في ذلك:

ولعله توجد أسباب أخرى تفسر لنا هذا الانتشار الذي جعل لها - أي للرواية - السيادة المطلقة على جميع الفنون الجميلة، ولعل أهم هذه الأسباب ما يعرف بروح العصر. لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير، أما هذا العصر، عصر العلم والصناعة والحقائق، فيحتاج حتماً لفن جديد، يوفق على قدر الطاقة بين شغف الانسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم الى الخيال، وقد وجد العصر بغيته في القصة».

إذ إن القصة، كما يقول هي «شعر الدنيا الحديثة» بحكم «اتساعها لجميع الأغراض» و«شمول التعبير فيها». ولهذا يستغرب ربط العقاد بين انتشارها وبين طبيعتها. واستنتاجه بأنها دون المستوى الرفيع. فماذا يقول العقاد عن انتشار الموسيقى؟ ولماذا يخلط بين قصص المغامرات وبين الأدب القصصي الرفيع؟ وما هو رأيه في فهم الرواية الانسانية وقدرتها على تصدير الشخص و تحليلهم وعرض المعاني والآراء الفلسفية والاجتماعية؟ بل ماذا يقول العقاد عن تسييرها «المتنوع من عزيز للفن للفهم جميعاً؟». ويضيف ساخراً «إذا كان العقاد لا يقرأ القصة إلا مضطراً فقه حسين والمازني والحكيم يقرأونها بغير اضطراب ص٩٥٤».

وكان هذا قولاً فصلاً لأنه وضع الاجابة في إطار علاقة النوع الأدبي بروح العصر. لا سيما انه جاء من روائي يعي منه كما يعي علاقته بالمجتمع وبالفنون الأدبية الأخرى. لهذا يمثل رأي محفوظ علامة بارزة

إمكانية إيجاد الأجواء القادرة على تصفية الخجل عند الجيل القديم عندما يهم أفراده بكتابة الرواية، كما أنه يعني ظهور جراً أخرى تنسف الضوابط التي أقرها أفراد ذلك الجيل إزاء الانشاء الرفيع والأنماط الأدبية. وهذا ما يتأكد لاحقاً عندما أصدر العقاد كتابه في بيتي الذي جمع فيه مقالات بعضها عالج الرواية بصفتها جنساً أدبياً. وأصبحت الرسالة التي يكتب فيها العقاد منبراً لمناقشات واسعة طيلة عام ١٩٤٥، وهي مناقشات كانت لها أصدائها في الوطن العربي وفي مجالات كالمكشوف وغيرها. والأهم في هذه المجادلة أنها وضعت الوعي بالرواية في سياق نمو الأنماط الأدبية ضمن علاقتها بالمجتمع: أي أنها ذات علاقة وثيقة بالاطار الفلسفي للتفكير الأدبي والذي يشتمل على تفسير تاريخي لقضية الأنواع.

ولنبداً متابعتنا بما أثاره سيد قطب في رده على العقاد: فبعد الاعتراف بريادته ناقشه في العدد ٦٣٢ (١٣ آب ١٩٤٥) بشأن ميزاني التقييم المعتمدين لديه. وكان العقاد يقول في تقدير مكانة النوع الأدبي «كلما قلت الأداة وزاد المحصول، ارتفعت طبقة الفن والأدب، وكلما زادت الأداة وقل المحصول مال الى النزول والاسفاف». أي أن رأي العقاد هو سليل الاتباعيين الأوائل الذين أكدوا الترابط بين (الانشاء) وأدائه وبين مكانة النص الاجتماعية والاخلاقية. ولما كانت الرواية مكثرة لا مقلدة في المادة أعدها العقاد أوطاً وأدنى من غيرها. ويرد قطب قائلاً «إن التركيز ليس في كل الحالات خير ما في الأدب» موضحاً أن «القصة دراسة نفسية لا غنى عنها في فهم سرائر النفوس». وليضمن مكانتها بين الأنواع يضيف أنها (كالشعر الجيد والفنون الأخرى ضرورية لتلك الاستزادة المعرفية. ص ٨٧٩-٨٨٠).

ورغم ما في الرد من اعتراض على العقاد فإنه مشوب بنبرة اعتذار نياية عن الفن الروائي وصحبه ودعائه، ولهذا عاد العقاد الى هذا الرأي في العدد ٦٣٥ (أيلول ١٩٤٥) مؤكداً أن ما قيل لا يدحض رأيه لـ «أن القصص قد يرجح الشاعر في الملكة الذهنية والقرينة الفنية، ولكننا لا نفضل القصة على الشعر من أجل ذلك». وحتى عندما تصبح القصة «معرضاً للتحليل النفسي او للإصلاح الاجتماعي» فذلك لا يجعلها لازمة. ويعود ثانية الى ربط الرواج الاجتماعي بيسر النص وسهولته وقربه من ذوق العامة. مشيراً الى «أن الروايات إنما تروج لأن تحصيل لذتها أسهل وأقرب من تحصيل لذة الدواوين. وليس لارتفاعها عليها في طبقة الفن وملكة التأليف - ص٩٣٩-٩٤١». ولعل مفردة «طبقة» هي التي تدلنا على نهج العقاد الفكري، أي ربطه بين رفيع الانشاء وطبقة الجمهور المستقبل. ويمكن أن نخلص بموجب هذا التفكير الى ان العقاد وغيره لم يروا في الرواية غير نتاج اعتيادي يليق للذوق العام ولا يرتفع الى مقام غيره من الفنون المألوفة في الكتابة العربية.

وكان علي العماري (المدرس في الأزهر) أكثر جراً من سيد قطب في التصدي لمقولات العقاد واجتهاداته، عندما عرض للأخيرة في الرسالة (٦٣٣، ٢٠ آب ١٩٤٥، ص٩٠٦-٩٠٧) ويرى العماري أن الرخيص رخيص أيضاً حل وتنقل غير ذي شأن بعلاقة النوع الأدبي أو انعدامها بفئة دون أخرى. ولهذا يلوم شروط العقاد (الأداة قياساً للمحصول) و«طبقة» النوع اجتماعياً، ثم يتساءل عما اذا كان العقاد يشترط القول البليغ على حساب «التصوير الرائع والوصف الدقيق

في سياقات الوعي التي نبحت عنها. إذ يمكن هنا أن نتوقف قليلاً عند معركة أدبية طرحت فيها بعض مشاريع النقد الروائي رداً على النزعة المحافظة التي واكبت مفهوم حركة الاحياء والنهضة وتأثرت بها. أخذة من التيار العالمي المحافظ بعض ما يسند تقييمها للأشكال الأدبية. وإذا كان المحافظون، أو الشيوخ كما أسماهم مارون عبود لاحقاً، يربطون بليغ الكلام برفعة مكانته، ويتقدون العرض التفصيلي في ضوء ذلك فإن منطلقهم الأساس لا يتجاوز النزعة المعروفة لدى الاتباعين. أي نزعة القبول بالتقاليد المتوارثة ومواصفات الانشاء الرفيع ورفض كل ما يعد خروجاً عليها. ورغم ان العقاد لم يكن متمزماً في مسيرته الكلية، وفي مقالاته الأخرى، إلا أنه وقت المعركة في مرحلة لم تعد تتقبل مثل هذا التخريج. وعندما جاءت إجابة محفوظ في معرض الرد كانت تحتوي نبض انصر مقروناً بما تشهده الرواية العربية حينئذ من مكنة في إطار الدورة التقليدية اللازمة لنمو هذا النوع الأدبي.

لكن هذا النبت لا يعني انعدام الرأي المتجاوب مع العقاد، بل ان العقاد يقبل بالرواية نوعاً أدبياً. لكنه يضعها بين الأنواع الأدبية على أساس انها أقل شأنًا، وهو ما يذهب اليه توفيق الحكيم أيضاً في جريدة أخبار اليوم (٢٧ آذار ١٩٤٨):

«الفرق بين الأدب وبين القصة كالفارق بين المناطق العليا في الإنسان، والمناطق الأخرى، وإذا كانت القصة تصور الانسان في حياته فإن الأدب يصور الفكر في حياة انسان، ذلك لأن الانسان ليس مجرد شخصية تتحرك في محيط البيئة المادية. . مما درج القصاصون على تسميته بالحياة الواقعية، ولكن الانسان ايضا فوق كل ذلك وأكثر من ذلك. عقل يتحرك في عوالم فكرية مرتفعة»^(٣٨).

وكلما ظهرت مثل هذه الآراء أثارت زوبعة وردا. فالمرحلة لم تعد تستسيغ مثل هذا الكلام، وهكذا نرى مارون عبود يفسر مقالات يهاجم فيها مثل هذه النظرة. وهو إذ يقتبس عن العقاد اعتباره القصة «نوعاً من انواع الأدب التي يكثر فيها الاسفاف ويقبل السمو، وهي غير مطلوبة لذاتها، بل مطلوبة في الأكثر لأنها أيسر منالاً عند الجماهير التي لم تألف دراسة الآداب الرفيعة. . . ويتساءل عبود «لن كتب تولستوي ودوستفسكي وتورغنيف، ووغوته. وملتون، وفلوبير. ودانت، وبو، وفرانسن، وماريم، وكبلنج، وشو؟». كما رد على ما كتبه الرافي في الرسالة (العدد ٤٠). وكان الرافي يرفض القصص لأنها عن «دواب الأرض ودواب الناس». وكلما قرأ «الرواية الزائفة» يتتابه شعور داخلي «بأشياء بدأت تسفل» على خلاف «الرواية الصحيحة» التي تدفع الى العلو والسمو^(٣٩).

ويستغل عبود هذا التخطيضيعة في إطار النزاع بين المجددين والقدامى، داعياً الصحافة الى تفحص هذه الكتابات حتى عندما تأتي من لدن من في عنقهم «رقبة الشهرة» والذين استعصوا على النقد. ولم يكتف مارون عبود بذلك، بل استغرب كيف أن التلامذة يخلطون عن أساتذتهم المستشرقين الذين اعترفوا بالرواية وبالروائي على انه «خالق مبدع ومصور مشال وشاعر كلي الخيال». فالروائي «الموهوب يخلق أشخاصاً تنقصها الروح ولا تنقصها. فهي تتمص روح قارئها فتحيا حينما عاشت زمناً مع من أنشأها وأبدعها. . .».

وعدا مقالات عبود في المكشوف ثم الطريق وغيرها فإن مختلف الكتابات الأخذة بالظهور منذ نهاية العقد الرابع كانت متقدمة على

النص الروائي. ولم يتحقق التوازن إلا بعد ظهور نصوص أثارت انتباه الناقد وأوجدت لديه حساً بانسجام قائم بين البنية وزاوية النظرة والموضوع في اطار الاستيعاب الدارج في الكتابة النقدية لقضية الرواية ذات الشكل التقليدي (أي الشكل المتلزم بالمواصفات السردية المقررة). ويمكن أن نعترف لرواية مجنونان (١٩٣٩) التي كتبها عبدالحق فاضل بقيمة فنية حسنة، لكن نشرها في الموصل حال دون إشارتها للانتباه النقدي. ولهذا تصلح زقاق المدق التي ظهرت بعدها بسنوات مثلاً في تأكيد تناغم النص الجيد مع النقد التطبيقي في ثنائية الوعي الإبداعي - النقدي بالرواية العربية. وكتب عن زقاق المدق عديدون، من بينهم محمد فهمي (المقتطف، كانون الأول ١٩٤٧) وسيد قطب (الفكر الجديد، شباط ١٩٤٨): والذي يلفت انتباه الناقد الأول هو أسلوب التمثيل، الذي لا يكون الكاتب بموجه سارداً بل يجعلك «تشاهد وتعاشر وتشارك أشخاصاً وكأنهم في عالم الحقيقة أمامك يضطربون». وهذا ما جعل الناقد يعقد المقارنة بين الرواية المذكورة وبين الأدب الروسي «الذي استرعى أنظار العالم بفضل دستوفسكي وتشيكوف وترجينيف»^(٤٠). بينما يطرح سيد قطب وعياً آخر بالتطور الحاصل في شكل الرواية وزاوية النظرة فيها، فيربط بين اهتمام القاص بالتكوين الكلي لمجتمعه وشخصه وبين أفول البطل في الرواية الواقعية؛ فالبطل البديل في زقاق المدق هو «الزقاق ذاته، فروح الزقاق وخصائصه بارزة أبداً في كل صفحة وطابعه بارز أبداً في كل شخصية، وروحه أبداً مع الجميع تسير الجميع». وإذا كان الفرد هو الأساس في تكوين البطولة، فإن «النزعة التي تنكر البطولة الفردية أو تقلل من قيمتها» فاليوم هي الغالبة، وهي التي تتأكد في «فن الرواية العرضية أو الاستعراضية التي تعرض الأفراد جميعاً بقوة واحدة، وتسلط عليهم أشعة واحدة. . .». وبعدما يعرض لحياة جمهور الزقاق «السارب في مساربه كالدود، المحجوب عن أضواء المدينة» الذي كان جديداً في التأليف خلص الكاتب إلى أن زقاق المدق تستحق وقفة: إذ «عندنا اليوم رواية. . . هذه حقيقة نستطيع أن نجهر بها دون خجل. . . ودون ادعاء!».

وعندما نبحت هذا الاستنتاج في ضوء الروايات التي ظهرت من قبل وطبيعة المكتوب عنها مارين بشكيب الجابري وتوفيق يوسف عواد وذو السنون أيوب والمازني والعقاد والحكيم وغيرهم فإننا لا نجد رواية امتلكت وعياً كلياً بشخصها ومجتمعها وبزاوية النظرة فيها وبأسلوبها شأن رواية محفوظ. وما كان الناقد مبالغاً: فالرواية الفنية لم تتحقق عند ظهور زينب (١٩١٤) أو الأجنحة المتكسرة (١٩١٢) أو عودة الروح (١٩٣٣)، فهذه الأعمال وغيرها مثلت محاضراً لا بد منه قبل أن يلتقي الوعي بالرواية باليقظة الكلية في المجتمع النشيط، أي مجتمع المدن الأخذة بالتوسع. وهذا الوعي المتداخل هو الذي يتيح لنا الحديث عما أطلق عليه الرؤية التقليدية للرواية، قبل أن تحمل مرحلة جديدة تكثر فيها الضغوط وتتعدد. لكن الدورة التقليدية التي بدأت قوية نشطة في الأربعينات لم تتوسط في مشروع أو مشاريع محددة، بل أخذت بالاستمرار، لترقد بتساجات محفوظ وحنا مينه وتوفيق يوسف عواد وغائب طعمة فرمان وغيرهم، أخذة بالتكامل حتى يومنا هذا في نتاجات فؤاد التكريلي ويوسف القعيد، لتضم في مواصفاتها الأعم جهد مبدعين آخرين انشقوا عن طرائق السرد التقليدية نسبياً دون أن يتمردوا كلياً على أهمهم الرؤوم، كما أنها أخذت تثير مجادلات طاغية يساهم فيها

سيد قطب ومحمد مندور وعمر فاخوري وعبدالعظيم أنيس ومحمود أمين العالم وغالي شكري وجبرا إبراهيم جبرا ولويس عوض وشكري محمد عياد وغيرهم طيلة العقدين الخمسين والستين قبل أن تظهر اتجاهات نقدية أخرى غير المدخل الاجتماعي أو الواقعي (النفسي وغيره) أو ذلك المدخل التأثري أو الأيديولوجي الذي ساد في حينه.

ولتلا نضع في التفاصيل لا بد لهذه اللمحة من أن نتحدد أنفسنا بأسئلة لاحقة مكملة: فآية مجادلات في الخمسينات تستحق التأثير؟ وما هو اتجاهها الأساس ومقوماتها وسبله المكتملة لاحقاً؟ وكيف نصر التيار الوجودي الضاغط الذي سار موازياً للاتجاه النقدي الواقعي؟ وهل جاء هذا التيار بوعي جديد بالنصوص المترجمة وبطرائق الكتابة الروائية؟ وهل يستمر الانسجام بين الروائي والناقد في ضوء ضغوط الواقع نفسه وطبيعة المتغيرات الجديدة في (الرواية) العالمية؟

توزع الوعي النقدي بالرواية في تيارين أساسيين استمرتا قوين حتى نهاية العقد السابع تقريباً: فالنفضة الوجودية التي بدأت بالنتسرب إلى الساحة الثقافية العربية بعد الحرب الثانية استمالت المفكرين أولاً في إطار الظرف القلق الذي ساد آنذاك، وظهرت ترجمات متعددة لأعمال سارتر وكامو قبل أن تفتح الآداب في مطلع الخمسينات أبوابها أمام المجادلات في هذا المجال علاوة على اهتمامها الآخر بظواهر التمرد الثوري والوعي القومي، وأزرت الأديب قبل ذلك مختلف الاتجاهات، كما أن المجالات اللاحقة التي ظهرت في أنحاء الوطن العربي في الخمسينيات يسرت سبلاً جديدة أمام الوعي بالرواية، قبل أن تظهر مجالات متخصصة كالنقد والقصة لاحقاً لتفرد مجالاً متميزاً للأدب الروائي. وفنون نقده. لكن الذي يهنا هو سياق الأثر الوجودي. فعدا التقاء نفحة الاهتمام بالفرد وقضية الحرية باهتمامات سياسية ضاغطة في مواجهة حضارات السلطات السياسية، فجر الفكر الوجودي اهتماماً آخر بالرجل الصغير والغريب والمأزوم. وشغل هذا الاهتمام بال المثقفين الذين اكتشفوا دستوفسكي من جديد في إطار هذه النظرة، فكثرت الدراسات عنه، بينما حملت قصص عبدالمملك نوري وروايات مطاع صفدي وسهيل إدريس وغيرهم بعضاً من النبض الوجودي والمجادلة الفكرية. ويمكن أن نلاحظ أصدقاء هذا الفكر في روايات الاحباط السياسي اللاحقة وكذلك في الرواية النسوية التي نشطت في سوريا ولبنان نشاطاً بيناً قياساً بما هو عليه الأمر في الانحاء الأخرى للوطن العربي.

لكن التيار الأهم هو ذلك الذي كونت مقالات محفوظ ومارون عبود وسيد قطب أساساته النظرية. وهو نفسه الذي رافق الدورة التقليدية في الرواية عند محفوظ وتوفيق يوسف عواد والسباعي ومن ثم يوسف ادريس وحنا مينه وغائب طعمة، وسائر الفروع التي حادت قليلاً عن هذه الدورة عند أولئك الروائيين أنفسهم (عند محفوظ في مرامار مثلاً، وعند عواد في طواحين بيروت وحنا مينه في الصراع والعاصفة وغائب طعمة في خمسة أصوات... الخ) أو عند روائي آخرين في جيل لاحق شأن جمال الغيطاني والقعيد واميل حبيبي وعبدالرحمن منيف... الخ.

وإذ يبحث النقد عن علامات في التدليل على الوعي بتقاليد ومهامه يحق لنا أن نتوقف قليلاً ليس عند نقد المجالات، وهو كثير، بل

عند بعض الكتب التي كانت حصيلة جهد أصحابها في صراعات حركة الثقافة: إذ غالباً ما تشكل مجموعة المقالات هاجساً أو قضية في حينه، وعندما يسعى كاتبها إلى جمعها وترويجها ثانية فلأن إحساسه الذاتي بجداولها في الصراع وإدارته وشعوره بحرارة الموقف يدفعه إلى هذا الجمع والترويج.

ولهذا يستحق كتاب في الثقافة المصرية لمحمود أمين العالم وعبدالعظيم أنيس ملاحظة خاصة، لا لتلك الحرارة الآنية التي طفح بها حسب، بل لأنه يشكل أيضاً واحدة من علامات النقد (الأيديولوجي) والاجتماعي الذي استمر قوياً وتزايد أثراً طيلة العقود التالية^(١٢). فالكتاب الذي ظهر عام ١٩٥٥ (بيروت: دار الفكر الحديدي) وقدم له حسين مروة كان بمثابة بيان متأثر بفكر المدرسة الروسية الواقعية الاجتماعية أو الاشتراكية، متمثلة بأدب غوركي، لكنه في المقالات المشتركة للكاتبين انتبه للجانب الآخر غير الوظيفي المحض للأدب. كما أنه توجه نحو الرموز المقبولة ثقافياً، العقاد وطه حسين، وناقشها، كما ناقش الروائيين الذائعين في حينه كالحكيم و محفوظ، دون إهمال لإحسان عبد القدوس ومحمد عبد الحليم عبد الله والشرقاوي.

أما النهج الأساس في الكتاب فهو مجادلة (الشيوخ) في إطار اهتماماتهم البلاغية وهواهم الأدبي المحض. أي أن الكتاب نقل معالجة محفوظ للعقاد نقلة أخرى، مبلوراً معركة جديدة تحمل مزاج العصر وتسعى لتثويره في إطار معركة يفسرها حسين مروة على أنها قائمة «بين ثقافة تنعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تسند مصالح فئة من المجتمع يكاد يتلاشى دورها التاريخي وينقضي وبين ثقافة تنعكس فيها آراء وأفكار ومفاهيم وقيم تريد أن تدل على مكانة فئة تلد في المجتمع جديداً، لكي تنقل هذا المجتمع إلى دور تاريخي جديد».

ويختصر حسين مروة منطلقات هذه الثقافة من خلال ما جاء في الكتاب بما يلي من آراء:

(١) انها ضد العزل الجامد بين الصياغة والمضمون وبين الصورة والمادة لأنها تعتمد العلاقة الحية المتفاعلة.

(٢) انها تحتفي بالجانب الاجتماعي على أساس «المدرسة الواقعية الجديدة» و«مقومات الأدب الابداعي نفسه»، لا على أساس عزل هذا الاهتمام في ثنائية الشكل والمضمون.

(٣) انها مع اتخاذ التعبير «الفني أو الأدبي» «طابع الحركة التفاعلية في المجتمع، ص ٨ - ١١».

أي أن المبادئ المذكورة تدين النهج البلاغي السائد في نقد الشيوخ، وعزلة الموروث أسلوباً ومادة عن الواقع كما تدين ربطهم بين رفعة الانشاء وجمهور النوع الأدبي - لكنها تريد أيضاً استيعاب النهج الاجتماعي - الجمالي لحركة الأنواع الأدبية ضمن ما أطلقا عليه بالحركة التفاعلية. ورغم أن الكاتبين ينجحان في ذلك عندما يتوحدان صوتاً، إلا أن انهماك أنيس بالجانب الوظيفي للأدب يطغى على هذا النهج ويجعله داعية وظيفياً لا غير في مقالاته التي كتبها لوحده.

ولتبيين هذين الجانبين في كتابها المشترك: فعندما يبحث العالم

يصبح الكاتب البورجوازي الذي «يجتر تجارب مرحلة تاريخية في مصر تميزت بالهدوء النسبي والقلق والشك»، ولأنه كذلك تنكر للبطولة عاجزاً «عن أن يرى جنين هذا الثوري ممثلاً في العامل المصري - ص ١٧٤». بطل هذا العصر، كما يضيف، ومثل هذه الفكرة تتناقض مع طرح أدق ما جاء به سيد قطب في معالجته لمعنى الحركة الأوسع للمجتمع وعلاقة البطولة الفردية بهذا الأمر.

وسوف يستمر مثل هذا التناقض والتداخل في التفسير في ضوء اهتمامات النقاد، كما أنه سيكون ركيزة النقد الاجتماعي الطاغوي في الحركة الأدبية طيلة العقود التالية، وقد يواجه الروائي حرجاً فعلياً إزاء سطوة مثل هذا النقد فيضطر إلى تقديم تفسيره الخاص لأعماله ضمن البناء الداخلي للرواية. وهكذا نقرأ جبرا ابراهيم جبرا وهو يبيلور بناءه الخاص في صراخ في ليل طويل، طارحاً التناقض بين المنظورين القديم والجديد من خلال رصد الناطق باسمه أو بديله أمين، بينما سي طرح نجيب محفوظ رأيه في الكتابة الروائية في اللص والكلاب وغيرها، وبعده يأتي منيف ليفسر معنى الرواية في شرق المتوسط، بينما يعيد جمال غيطاني صياغة الواقع في ضوء أوراق التاريخ طارحاً هذا الواقع على أنه مجرد حلقة متكررة في حياة قائمة عمرها قرون وقرون وخلاصتها اصطراع الخير والشر، الطيبة والجشع، الحرية والاستبداد، ويأتي القعيد ليلسلط نظرة الصحفي على التفاصيل، كاشفاً تحت مجهر المحقق المتجرد الأكاذيب واللعب التي لا يههما مصير الانسان وحرية الوطن أمام أطماعها وأنانيتها في الحرب في بر مصر.

وعندما يقرر آخرون خرق التزاماتهم إزاء السرد وتقاليد، ويعلنون بشدة ضغط الواقع عليهم، فانهم يظهرون للقارئ من خلال كتابات الاعتراف، مشيرين إلى أن القالب السردى لم يعد يهمهم كثيراً ما داموا غير معنيين بإعلان أنفسهم روائيين. وهكذا يكتب المسديني في ورده للوقت المغربي.

أنا لا يهمني بتاتا أن أسرد عليكم ما حدث ويحدث، وليس في نيتي أن أطوكم بحبال التشويق والتسويق، حتى تعترفوا لي بمهارة ما، المهارات احترقت، وابتذلت، ويمكنكم أن تجدوا بغيتكم عند بعض المتمرنين المحدثين الذين يكتبون بقلم كاميرائي، ويجدون متعة خاصة في سرد الواقع وتلفيق الأحداث بطريقة ميكانيكية ليظهروا «واقعيين» جداً، وليخفوا عجزهم عن عدم امتلاك أي كلمة حقيقية».

واستمرت الروايات العربية بالظهور، ولم يخنف النمط التقليدي، كما لم تسفر التيارات الجديدة بعد عن مكانة نفسها خارج سياق الاعتراف والسيرة الذاتية العائمة والثمر الحاد، لكنها تضيف شيئاً جديداً لقضية الوعي بالرواية بصفتها جنساً أدبياً: فعندما يتبدى الروائيون بمناقشة أنفسهم وتفحص الواقع نكون قد مضينا شوطاً بعيداً لا في نقل الواقع بل في ملاحظته ومناقشته وفرض رؤيتنا عليه.

وأليس: دهاء الكروان لطفه حسين يريان أن المؤلف قاصر إزاء الواقع وتفصيله (ص ٢٥)، بينما يحقق تجاوباً حيوياً مع هذا الواقع في الأيام. كما أنها يلومان العقاد (ص ٦٤) لأن سارة توضح «افتقاد الوحدة الفنية تماماً، وافتقاد النمو الداخلي لحوادث لقصة فلا تطوير للبطل ولا تطور للحوادث، بل هي أشبه بالمقالات التحليلية والأفكار المفروضة من الخارج، لا الأحداث المتطورة داخلياً». كما يلومان إحسان عبد القدوس (ص ٣٠) لأنه ينتقي «أبطال قصصه أفراداً في طريق الهاوية إلى الانحلال الخلقي والتعفن النفسي، وتدهور الضمير». كما يلومان المازني لأنه يطرح «ابراهيم الكاتب» يائساً متهرباً يفكر بالموت (ص ٧٤). ومثل هذا الرأي الأخير هو الذي يطفئ على أغلب كتابه أنيس عندما يعرض للرواية العربية في مصر. ورغم أنه يبدي تفهماً حسناً لمعنى روح العصر عندما يمتدح في طه حسين استجابته لروح العصر، وهي إستجابة واضحة في ضوء اهتمام الجمهور بكتابات على خلاف المازني، فطفه حسين يمثل التطلع نحو الحياة والتغيير لا الانسحاب واستقبال الموت (ص ١٤٩ - ١٥٠). كما أنه يتخذ نهجاً مماثلاً عند حديثه عن محفوظ الذي «جاءت رواياته تعبيراً عن مأساة البورجوازية الصغيرة المصرية في وضعها الجديد». أما مشكلة الإفراط في هذا النهج فسرعان ما تتضح عندما يسقط هذا التفسير على شخصية الكاتب الذي يبدو لديه فرداً لا روائياً، فحاصره بما أسقطه عليه على أساس أنه يمثل هذه الفئة ويحيا همومها:

«إنه حين يعبر عن مأساة البورجوازية الصغيرة، فإنه يعبر بالدرجة الأولى عن مأساته هو، وحدود فهمه هو، وهو موقف عام بالنسبة لكل كاتب - ص ١٦٥».

ويقود هذا النهج إلى المزيد من المشكلات، فالكاتب لم يعد مبدعاً بل مصوراً واقعاً في مصيدة تصورات وصوره، وهو لذلك سرعان ما يصبح عرضة للادانة. وهكذا يلومه أنيس لأنه «يريد أن يقول لنا أن القاهرة الجديدة هي قاهرة الأفاقين والقوادين والمناققين والوزراء المرتشين - ص ١٦٨».

ومثل هذا المدخل له مآزقه العديدة: فهو يضطر إلى التنكر للوحدة الفنية للعمل الأدبي ويحيله إلى وثيقة اجتماعية، كما أنه لا بد من أن يشترك، كما هو حاصل فعلاً، مع تخريج آخر إزاء أعمال محفوظ. وهكذا نقرأ على صفحة لاحقة (ص ١٧٠).

«لكن نجيب محفوظ يتقدم من ناحية التماسك الفني والفهم الروائي تقدماً واضحاً في رواية (زقاق المدق) وفي (بداية ونهاية) يصل إلى قمة روعته الفنية، فالحوار متماسك، والشخصيات في كلتا الروايتين، بشكل عام، شخصيات روائية مقنعة، أي تقنع كل من يعرف مصر، إنها شخصية حية، لا قوالب زائفة ميتة».

لكن هذا التناقض لا يشكل إلا بعضاً يسيراً من الورطة التي تسوقه إليها فكرته المسبقة عن طبيعة المضمون الروائي: فمحفوظ سرعان ما

- (١) يقول سامي الكيالبي في إعداده للنسخة المنشورة في عام ١٩٤٥: «كانت هذه الدراسة قد كتبت في سنة ١٩٣٨، وكان الأستاذ الحكيم قد انتج أكثر من عشرين قصة في موضوعات مختلفة...». وظهرت الدراسة بعنوان توفيق الحكيم (القاهرة: دار سعد مصر للطباعة والنشر، ١٩٤٥)، وتحمل اسم مؤلفها د. اسماعيل ادهم ود. ابراهيم ناجي بالنسبة لإضافاته إزاء ما يخص الحكيم. ولغاية ص ٥٣ يركز د. ادهم على نشأة الأدب القصصي واتجاهاته في الوطن العربي، وكتبت في عام ١٩٣٨ لـمجلة الحديث أصلاً.
- (٢) ظهر بحث أغناطيوس كراتشوفسكي بعنوان (في الأدب العربي الحديث)، الرسالة الأعداد ١٧٠ - ١٧١، ١٧٤، ١٨١ (١٩٣٦)، ص ١٦٢٥ - ١٦٢٧، ١٦٦٧ - ١٦٦٩، ١٨٠٨ - ١٨٠٩، ٢٠٨٦ - ٢٠٨٧ تبعاً، وذكرها ادهم في هوامثه، أما مقالات جب فلم يعرض لها ادهم، وظهرت في الرسالة، بعنوان (القصة المصرية) الأعداد ٦ - ٨، من ١٥ - ١٩، ١٦ - ١٨، ١٧ - ٢٠ تبعاً. أما مقالة كولين بالي (رأي انجليزي في القصة المصرية). فقد ظهرت في مجلة (الهلال) مايس ١٩٤٣، ص ٢٠٨ - ٢١٢، والاشارة إليها في هوامش ادهم لاحقة كما يبدو.
- (٣) ظهرت المحاضرة مطبوعة أيضاً (القاهرة: المطبعة السلفية ١٩٣٦). ويستمر تيمور في التعميم آزاء المصطلح اللازم، ويعتمد (ادبنا القصصي) عامة في محاضراته التالية: محاضرات في القصص في ادب العرب (القاهرة: معهد الدراسات العربية ١٩٥٨). وتبقى مشكلة المصطلح الدقيق قائمة في أغلب الكتابات حتى مرحلة متأخرة، وبحث فيها عدنان بن ذريل في الآداب (آذار ١٩٦٣) بعنوان «مصطلح (الرواية) وتطور مفهومه العربي» ص ٨١ - ٨٣.
- (٤) تراجع مثلاً مقالة (روادنا والقصة) التي وضعها لاحقاً في كتابه رواد النهضة الحديثة (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٥٢).
- (٥) هكذا كان نهج مصطفى صادق الرافعي والرصافي وغيرهما مثلاً، تراجع الرسالة (فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها!)، العدد ٤٨، حزيران ١٩٣٤، ص ٥٦٩. وكذلك كتابي: (نزعة الحدائث في القصة العراقية) بغداد: المؤسسة العربية للدراسات ١٩٨٤.
- (٦) ادهم، ص ١٢، وأكد ذلك لاحقاً (ص ١٦) قائلاً (لم تنشأ القصة الأقصوصة في الأدب العربي الحديث من أصل عربي قديم كالتقامات والقصص الحماسية كما يظن البعض إنما نشأ فن القصص مترعاً في الأدب العربي الحديث تحت تأثير الآداب الأوربية مباشرة). وأشار إلى ذلك كراتشوفسكي أيضاً، مرجع سابق، ويتفق معها في هذا الأمر أغلب من كتبوا في هذا المجال.
- (٧) «رأي انجليزي في القصة المصرية»، ص ٢٠٨.
- (٨) المصدر السابق، من ٢١٠ - ٢١١، وكذلك د. أحمد ابراهيم الهواري، مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر (القاهرة دار المعارف: ١٩٧٩)، مقالة محمد عبدالله عنان في السياسة الأسبوعية (آذار ١٩٣٠) عن (أدب القصة والرواية وسبب ضعفه في الآداب العربية) وكان هيكل قد كتب مقالة في الموضوع نشرها في السياسة الأسبوعية في ١٥ حزيران ١٩٢٩، وأشار إليها الكاتب الانكليزي وغيرها في أعلاه.
- (٩) (القصة المصرية)، العدد السابع ١٩٣٣، ص ١٧ - ١٨، وكذلك العدد الثامن، ص ١٧. وأعاد هواري نشر عدد من المقالات في مصادر... وتطرق جب تخصيصاً إلى ثلاثة من هؤلاء.
- (١٠) أعاد هواري نشر المقالة في مصادر...، ص ١٠٤ - ١١١.
- (١١) كان اسماعيل ادهم قد انكر وجود أية أهمية فعلية أو تأثير فعلي لرواية زينب في طبعها الأولى، مشيراً إلى أن الضجة التي رافقت طبعها الثانية مردها مكانة المؤلف الرسمية والاجتماعية وليس أهمية الرواية، ص ٣٦، هامش ٢.
- (١٢) الرسالة، ع ٧، ص ١٧ و ٢٠.
- (١٣) عرض لهذه د. محمد يوسف نجم في كتابه القصة في الأدب العربي الحديث. (ط ١، ١٩٥٢)، ط ٢ (بيروت: المكتبة الأهلية ١٩٦١)، ويراجع جاك التاجر
- في ثبته للقصص والروايات المترجمة، حركة الترجمة بمصر، وكذلك أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث (بيروت، ١٩٦٠، ط ٢)، ص ٣٧١.
- (١٤) المصدر نفسه، ص ٩.
- (١٥) أوردها أصلاً د. محمد يوسف نجم عن مناهل الأدب العربي، ص ٢٢ - ٢٣. وتراجع عنده أيضاً قائمة الكتب والقصص المترجمة، وأغلبها عن الفرنسية، التي كانت نافذة تأثير أساسية كما يقول الياس أبو شبكة في روابط الفكر والروح بين العرب والفرنجة (بيروت، دار المكشوف ١٩٤٥، ط ٢).
- (١٦) مرجع سابق، ص ١١٣ - ١١٥، أما المعالجة الأشمل لحركة الترجمة منذ منتصف القرن التاسع عشر فتوجد في بحث الدكتور محمود حامد شوكت الفن القصصي في الأدب العربي الحديث (القاهرة: دار الفكر العربي ١٩٦٣)، إضافة إلى جاك التاجر، مرجع سابق وآخرين.
- (١٧) أشار إلى ذلك أيضاً د. محمد يوسف نجم، المصدر نفسه، ص ٢٥، الهامش.
- (١٨) كان الخلط ينطلق من إصرار لا جهل عند ادهم الذي أصر على استخدام القصة بديلاً للرواية على أساس أن الأقصوصة تعني القصة القصيرة، ص ١٦ هامش، ويقدم فرح انطون اعتراضاً آخر على مصطلح الرواية، ويتبنى (القصة) بديلاً، يراجع فرح انطون (بيروت: مكتبة صادر، مناهل الأدب العربي)، ص ٤٥.
- ويستمر هذا الإصرار عند الكتاب المحدثين أمثال محمد يوسف نجم الذي يصحح لميخائيل نعيمة استخدامه مفردة (رواية)، فيقول «يعني بها قصة Novel ويعني بالقصة: أقصوصة Short Story» - القصة في الأدب العربي الحديث، ص ١٣١، هامش ١. وسيتم التطرق إلى الموضوع لاحقاً.
- (١٩) يقول ادهم (إن آثار المنفلوطي تركت تأثيراً فوق المتصور في العالم العربي - كذا - حتى لقد خفق قلب جبل كامل من دمشق بالشام إلى فاس بالغرب مع خفقات قلب ماجدولين - ص ٣٥).
- (٢٠) المصدر نفسه، ص ٣٦.
- (٢١) القاهرة: وزارة الثقافة والارشاد، المكتبة الثقافية، ص ٧٤، ٧٩.
- (٢٢) ورد ذلك في تقديمه لمؤلفات جبران خليل جبران المجموعة الكاملة، الجزء الأول (بيروت: المناهل، ١٩٤٩)، ص ٢٨، وكان محمد يوسف نجم قد أورد الإشارة أعلاه في كتابه المذكور آنفاً، ص ١٣١-١٣٢.
- (٢٣) ويختلف هذا الرأي مع ادهم الذي اعتبر نتاجات جبران (الأجنحة المتكسرة ١٩١٢) و(العواصف) والنموذج الفني الأول للقصة العربية» ص ٣٠.
- (٢٤) أعيد نشرها في سلسلة مناهل الأدب العربي، فرح انطون (بيروت: مكتبة صادر)، و(العواصف ١٩١٠)، «النموذج الفني الأول للقصة العربية»، ص ٣٠.
- (٢٥) عثر على الرسالة ونشرها د. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص ٢٦٣. وواضح أن اختلاق هي بديلة Invention لا Creation. في استخدامها أعلاه، وهي تفصح ضمناً عن طبيعة هوى جبران في الكتابة.
- (٢٦) يلاحظ مثلاً أن بعض عارضي الكتب اعتمدوا معايير مماثلة، فعندما اشارات الرابطة العربية مثلاً إلى ثمار القرائح لمحمود تيمور أكدت على ما فيها من تماسك وبناء يتيحان الترجمة، بما يعني وجود وعي فني متفاوت لم يتكامل بعد، حزيران ١٩٣٧، ٢٠٠ - ٢٠٢، كما أن مصطلح المقياس سيتكرر هو الآخر عند العقاد «في بيتي».
- (٢٧) ظهرت دراسة دهني بعنوان مصر بين الاحتلال والثورة (القاهرة: مطبعة الشرق الاسلامية، ١٩٣٣).
- (٢٨) فجر القصة المصرية، ص ١٣٩.
- (٢٩) محمد مندور، نماذج بشرية (دار المعرفة، ١٩٦١)، ص ١٩٥.
- (٣٠) والانتقائية في السرد هي التي تبرر هذا الاستنتاج في الاطار التاريخي لمسيرته الشخصية، كما أن استرجاعه لما كان يتخيله من أصوات وصور يمنح هذه المذكرات نبضاً آخر هو نبض الرواية لا التاريخ. وهكذا نقراً «وكان كثيراً ما

(٣٧) كان السيد عبده حسن الزيات قد نشر في عددين من الرسالة (٦٣٤ - ٦٣٥ ،
اللائين ٢٧ آب واللائين ٣ أيلول ١٩٤٥) مقالاً حول الموضوع معالجاً العقد كله
في مقالاته المذكورة دون رأي حاسم في موضوع الرواية .
(٣٨) مقتبس عن د. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص ٢٥ .
(٣٩) أعيد نشرها في كتابه: في المختير، تحليل ونقد لأثار الكتاب المعاصرين (دار
مارون عبود ١٩٧٠) ص ١٧ و ٢٠ ، و ٢٨ بالتعاقب .
(٤٠) وردت هذه الاشارات اللاحقة في مصادر نقد الرواية . . في ص ١٩٨ ، ٢٠١ -
٢٠٤ .
(٤١) حول الأثر الوجودي يراجع د. حسام الخطيب عن المؤثرات الأجنبية . . . د .
شاكرو مصطفى في جهده الرائد عن القصة السورية .
(٤٢) النقد (الايديولوجي) عند محمد مندور (يختلف عما كان يسمى في أواخر القرن
الماضي بالمهج الاعتقادي) بل (يسمى إلى تبين مصادر الأدب والفن من جهة،
وأهدافها أو وظائفها من جهة أخرى). يراجع النقد والتقاد المعاصرون
(بيروت: دار العلم)، ص ١٨٠ - ١٨١ .
(٤٣) (بيروت: دار الكلمة، ط ٢ ، ١٩٨٣)، ص ٨٠ .

يستيقظ فسمع تجاوب الديكة وتصايح الدجاج، ويجتهد في أن يميز بين هذه
الأصوات المختلفة. فاما بعضها فكانت أصوات ديكة حقاً، وأما بعضها الآخر
فكانت أصوات غفاريث تتشكل بأشكال الديكة وتقلدها عبثاً وكيداً. كما أنه لم
يتوقف عند السرد والتخيل، بل كان يحاور آخرين من عائلته تاركاً صوت
المتحدث ليتدخل بصوته محاوراً ومستفسراً.
(٣١) نقلاً عن محمد عبدالله عنان في الهلال، وأورده أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية
في العالم العربي الحديث (بيروت ١٩٦٠، ط ٢)، ص ٣٧١ .
(٣٢) مصدر سابق، ص ٩٤ .
(٣٣) روابط الفكر . . . ص ١٣٠ - ١٣١ .
(٣٤) فجر القصة المصرية، ص ٨١ - ٨٣ .
(٣٥) توفيق الحكيم، ص ١٢٦، إذ يقول «هذا الظاهر الذي يجلبه فن الحكيم في
القصة لا يتوازن مع الباطن حيث تقوم فكرة الرمز». ويعيد مجيئاً حقي الفكرة
عندما يقول «ليس في القصة توازن بين الباطل والظاهر»، فجر القصة المصرية
ص ١٣٣ .
(٣٦) المصدر السابق، ص ٥٢ .

دار الآداب تقدم مؤلفات الدكتور عبدالعزيز المقالح

- من البيت إلى القصيدة
- عمالقة عند مطلع القرن
- (دراسة عن: طه حسين، أحمد شوقي، حافظ إبراهيم)
- عباس العقاد، أبو القاسم الشابي، مصطفى
الرافعي)
- أوليات النقد الأدبي في اليمن
- أحمد الحورش (الشهيد المربي)
- زيد الموشكي (شاعراً وشهيداً)
- بالاشتراك مع عبدالله البردوني وآخرين
- أزمة القصيدة العربية
- (مشروع تساؤل)
- أوراق الجسد العائد من الموت (شعر)