دراسات يوسف الشاروني

بقلم محمد محمود عبد الرازق

فضلا عن كون الفنان اكثر حدبا على الجهد الفني ، واعمق تقديرا لآلام المخاض ، فتأتي نظراته الى اعمال الاخرين رقيقة لا تدمي ، هادئة لا تضر .. فان السبب الاول للغبطة التي تعتريني عند ظهور دراسة نقدية لفنان ، هو المتعة التي آمني بها نفسي من متابعة ما وراء النظر والتطبيق من توافق او انفصام . هذا بالاضافة الى ان التأثير المتبادل بين نتاج الكاتب الفني وادواته النقدية امر جدير بالدراسة المتأنية ، فقد يفتح كثيرا من المغالق سواء في الفن او النقد . وكتاب « دراسات في الرواية والقصة القصيرة » (١) هو الكتاب الرابع من « دراسات» يوسف الشاروني . وسيكون لهذا الكتاب أهمية خاصة عند المهتمين بادبه ، لانه عرف كاتبا للقصة القصيرة ، وهذا اول كتاب من كتبه يتعرض بالدراسة لمجموعة طيبة من القصص القصيرة وبعض الكتب التي اخرجت عنها او عن رجالها ، مما يتيح فرصة اكبر لدراسة التأثر المتبادل والوقوف على نظرته للقصة القصيرة .

كما ان صدور اربع مجموعات من المقالات والدراسات لكاتب واحد يزيد من حيوية الحاسة الناقدة الباحثة عن منهج الكاتب الخاص .

- ١ -

والذي يقرأ كتاب يوسف الاول « دراسات ادبية (٢) » يجد انه عندما اراد ان يعرف « كيف يتخلص البطل » من الغوايات والاهوال التي تعترض طريقه الى الهدف ، قام بدراسة ثلاثة اعمال من التراث الانساني رحلة « اوليس » في « الاوديا » و « رحلة المسيحي » لجون بانيان و « علي الزيبق المصري بن حسن رأس الغول » ، فستعينا في بعض الاحيان برحلات السندباد ليصل الى ان الخلاص كان يأتي : اما بمساعدة قوى خارجية كالآلهة والمعجزة والجن ، واما بالقوة الجسدية الهائلة « وفي هاتين الحالتين لا نشعر بتعاطف انساني مباشر مع البطل لان طرق التخلص هنا بمنأى عن قدراتنا الانسانية » (ص ١٩) ولهذا السبب نراه يعود من جديد الى هذه الاعمال ليبحث عن الوسائل الانسانية فيجدها : العقل .. الايمان .. الحب .. الصدفة .

وكانت قصة « سياحة الحاج » او « رحلة المسيحي » هي النموذج الذي قدمه لكيفية التخلص عن طريق : الايمان . وهذه القصة كتبها جون بانيان في القرن السابع عشر عن الانسان الذي يترك « مدينة الظلام » في رحلة طويلة الى « المدينة السماوية » مخلفا وراءه حتى زوجته واولاده ، ملاقيا في طريقه صنوفا من الاهوال والمغريات انتصر عليها واحدة بعد اخرى حتى وقع وصديقه « الراعي » في قبضة « الجبار المؤنس » الذي سجنهما في « قلعة الشك » فخرجا منها ايضا بعد ان فتحا باب السجن « بمفتاح الوعد » .. وليس مفتاح الوعد سوى رمز للايمان .

ولا يقف الكاتب عند هذا الحد ، بل يقوم بدراسة « اوليس » لجيمس جويس و « القلعة » لكافكا لمعرفة مدى امكانية التخلص بالوسائل السابق استنباطها في عصرنا الحديث . وينتهي من دراسته لقلعة كافكا وبطلها الذي يقضي شهورا طويلة لاثبات انه الموظف الجديد المطلوب للقلعة ، حتى يتمكن من دخولها والحصول على مرتب الوظيفة ليعينه على العيش والزواج من حبيبته .. ينتهي الى ان الكفاح « لم يعد يتخذ الرحلة رمزا له .. بل هو تنقل ـ اشبه بالتخبط ـ في مكان محدود ، ولم يعد هناك كهوف وجبابرة بل تعقيدات روتينية لا نهاية لها . ولم يعد البطل قادرا على الوصول الى هدفه سواء عن طريق العقل او الايمان او المحبة او حتى بمجرد الصدفة » (ص ٣٣)

ونحن نشعر بعد قراءة هذه الدراسة ان النتيجة التي توصل اليها نتيجة يقينية عنده . وانها لا بد ان تطفو في يوم من الايام خارج فكره لتنفذ من جديد الى اعماق فنه . وهذا ما حدث فعلا في قصة « سياحة البطل » احدى قصص مجموعة « العشاق الخمسة » ويكفينا الكاتب مؤونة التعليق على هذه القصة ويقوم بالتعليق عليها في كتابه الرابع ضمن ملاحظاته على مجموعتي قصص العشاق الخمسة ورسالة الى امرأة ، فيقول : اما قصة « سياحة البطل » فهي تتفق في الخطوط العامة وقصة سياحة الحاج ... تقول ان ما كان يبذله المؤمن في القرون الوسطى من مجهود من اجل الوصول الى المدينة السماوية اصبح يبذله الرجل العادي في حضارة القرن العشرين من اجل الوصول الى اوليات الحياة : العمل والحب والمسكن . ومن هنا كان اسم البطل : مؤمن عبد السلام عيد ، ومن هنا كان قيامه ببحثه يوم الجمعة . (تدور حوادث القصة حول البحث عن شقة) حقيقة ان يوم الجمعة هو يوم اجازته ، لكنه ايضا يوم الصلاة الجماعية ، ولهذا جاء في بداية القصة القول بانه : ذاهب كانما ليؤدي واجبا دينيا . (ص ٢٩٧) ولئن كان الحاج في رواية جون بانيان قد استطاع ان يصل فعلا الى المدينة السماوية ، بل وان تلحق به زوجته واطفاله ، فان مؤمن عبد السلام لم يعثر في سياحته على هدفه ، ومع ذلك فانه سيواصل رحلته

---

(١) نشر مكتبة الانجلو المصرية عام ١٩٦٧ .
(٢) النهضة المصرية عام ١٩٦٤ .

لانه ليس امامه ان يختار » (ص ٩٩)

وما من شك في انه لم يصل الى نتيجته هذه الا بعد المقارنة التي عقدها بين « سياحة الحاج » و « القلعة » . وهو لم يتاثر بكافكا من حيث الموضوع فقط ، بل ومن حيث الاداء ايضا حينما حاول ـ في بعض المواقف ـ تصوير الجو غير الواقعي بطريقة تبدو واقعية للغاية .

***

واذا كان ادجار الان بو لم يكتب القصائد الطوال ولم يكتب في حياته سوى قصة واحدة طويلة ، بينما كتب حوالي سبعين قصة قصيرة فقد كان لحياته الفنية اثر كبير في نظريته النقدية ـ كما لاحظ بعض النقاد بحق ـ حيث كان يعترض على القصائد الطوال والقصص الطويلة فان يوسف الشاروني ينهج نفس المنهج فيكتب القصة القصيرة والدراسة الادبية الموجزة . وقد لاحظنا ذلك عند دراستنا لكتابة « دراسات في الحب » (١) حين قلنا « اذا كان كتاب « دراسات في الحب » يتفق مع « لغة الحوار .. » من حيث المنهج التجميعي فانه ـ من جهة اخرى ـ اقرب الى « دراسات في الادب العربي ... » لكونهما مجموعتين من المقالات يجمع بين كل مجموعة وحدة الموضوع في غير تكامل .. الاول في الحب ، والثاني في الرواية ... وقد حرص المؤلف على تاكيد هذا المعنى ، حين ضم الى الكتاب مقالا له بعنوان « الكفاح من اجل الحب » كتب عام ١٩٤٨ وليس له دخل بالتراث . وكذلك حين قدم كتاب « ذم الهوى » لابن الجوزي المتوفى سنة ٥٩٧ هـ قبل كتاب « طوق الحمامة » لابن حزم المتوفي سنة ٤٥٦ هـ .. فحتى الترتيب الزمني لم يشا الكاتب ان يلتزم به » (٢) فالموقف هنا كان عن عمد مع ملاحظة ان بامكان الباحث ـ مع بعض الوقت ـ ان يخرج لنا من مادة هذا الكتاب دراسة متكاملة تقدم « نظرة كاملة » او « نظرية عامة » في الحب مستقاة من تراثنا العربي .

غير اننا نود ان نشير الى ان للمؤلف دراسة طويلة نسبيا عن « لغة الحوار .. » اذ بلغ عدد صفحاتها ١٧٠ صفحة فاستحوذت على اكثر من نصف حجم « دراسات ادبية » التي ضمت اليه ، او ان شئنا الدقة ، ضمت بقية دراسات الكتاب اليها (الكتاب ٢٥٧ ص) كذلك فانه لم يهاجم الاعمال الفنية الطويلة ـ كما فعل بو ـ بل اننا نجده اكثر اهتماما بدراسة الرواية من القصة القصيرة . فكتابة « دراسات في الادب العربي المعاصر » (٣) دراسة تطبيقية لاحدى عشرة رواية مضافا اليها « توفيق الحكيم ودوره في الادب العربي الحديث » و « كامل كيلاني ودوره في تثقيف اطفالنا وامتاعهم » . ويضم كتابه الاخير دراسات عن سبع روايات فضلا عن «التطور الروائي عند نجيب محفوظ» في حين انه لم يتعرض لغير ثلاث عشرة مجموعة من القصص الى جانب « ملاحظات على مجموعتي قصص العشاق الخمسة ورسالة الى امراة » و « فنية القصة القصيرة عند صلاح ذهني » . وكتابين من كتب الدراسات الادبية يتعلق احدهما بالقصة القصيرة ، وهو « القصة القصيرة في مصر منذ نشاتها حتى سنة ١٩٣٠ » « لعباس خضر ، والاخر باحد رجالها وهو « ادجار الان بو : دراسة ونماذج من قصصه » للدكتور امين روفائيل .

ولا نؤيد رأينا في اهتمام الكاتب بالرواية بالكم « المتقارب » فقط بل وبالزمن ايضا ، فقد بدا اهتمامه بالدراسات الادبية عام ١٩٤٨ حين كتب « سيكولوجية التعبير الفني » و « الكفاح من اجل الحب » ثم انتقل الى الرواية عام ١٩٥٠ فكتب دراسته عن « السراب » لنجيب محفوظ ، في حين انه لم يكتب « فنية القصة القصيرة عند صلاح ذهني » سوى عام ١٩٥٧ ولم يبدأ في دراسة مجموعات القصص الا في ديسمبر ١٩٥٩ بمقاله عن مجموعة « حيطان عالية » لادوار الخراط ، اي بعد مرور حوالي احد عشر عاما على بدء اهتمامه بالدراسة الادبية ، وحوالي تسعة اعوام على بدء اهتمامه بدراسة الرواية .

وبعد عام ١٩٦٣ عام القصة القصيرة عنده اذ قام خلاله بدراسة ست مجموعات من القصص ، في حين اننا لا نجد له في مجال الرواية سوى دراسة مقارنة من حيث الموضوع بين « الحي اللاتيني » لسهيل ادريس و « الخيط الابيض » لمفيد الشوباشي . وهذا العام هو اخصب اعوام دراساته الادبية حيث كتب دراسته القيمة عن « لغة الحوار .. » اما عام الرواية فهو عام ١٩٦٢ حيث ظهرت له ست دراسات عنها : اربع يختص كل منها بعمل واحد ، والخامسة دراسة مقارنة من حيث الفن الروائي بين « اللص والكلاب » و « الرجل الذي فقد ظله » والاخيرة عن « التطور الروائي عند نجيب محفوظ » . اما عام ١٩٦٤ فهو عام مشترك بين الرواية والقصة فنجد له ثلاث دراسات عن الرواية ومثلها عن مجموعات القصص ، وواحدة عن كتاب ادجار آلان بو المشار اليه . وهذه الاعوام الثلاثة ـ ١٩٦٢ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ ـ تعد اخصب الاعوام طرا من حيث دراساته الادبية .

فاذا عرفنا انه لا يقدم على دراسة كتاب لا يميل اليه ـ كما صرح بذلك مرة ـ واضفنا الى ذلك اهتمامه بدراسة الرواية ، ادركنا سبب عدم اعتراضه على الاعمال الفنية الطويلة كما فعل بو بحجة ان «الطول» يشتت وحدة الاثر ويدمره ويحرمه القوة التي تنشأ من دراسة متصلة تتيح تمثل العمل الفني في مجموعه كلا غير متجزىء . ولكنه ـ في الطرف المقابل ـ ياخذ عن بو ميله الى « التركيز » ويرجع اليه تفضيله الدراسة الموجزة والقصة القصيرة على السواء . (ص ٢٩٣) .

* * *

ولا تعتمد القصة القصيرة عند يوسف الشاروني على الوحدة والتركيز فقط ، فاي قصة من قصص السندباد تتسم بالوحدة والتركيز تماما كما تتسم قصة من قصص بوصاحب هذا الراي ، ومع ذلك فثمة فروق بينهما لعل اهمها عدم الاقتصار على رصد الحركة الخارجية ومحاولة التغلغل في نفسية الشخصيات ، الامر الذي قد لا ينعدم في القصص القديم لكنه يضؤل الى حد كبير بحيث لا يكاد يقوم بدور في البناء القصصي ، بينما قد نصل في القصة الحديثة الى الطرف المقابل ، اي الى قصة المنولوج حيث تكاد الحركة الخارجية للشخصيات تنعدم لتحل محلها حركتهم الداخلية (ص ١٣١) ومن هذا الوقف تنبع كل محاولة تقييمية يقوم بها الكاتب لمجموعة من القصص ، والمتفرقة بين قصة واخرى داخل المجموعة الواحدة .

فمجموعة « حكايات صبري موسى » اشبه بالنوادر لانها تتفق مع النادرة بمعناها القديم من عدة جوانب منها الاهتمام بالحوادث الخارجية وعدم اعطاء كبير عناية للشخصيات والتحليل الداخلي (١٨٨) وكان هم الفت الادلبي في مجموعته « وداعا يا دمشق معالجة ما تعرضت له من موضوعات بابسط الاساليب دون ان تحاول اثارة مشاكل في فنية القصة القصيرة او تجدد من شكلها . ولعل « ومضة برق » هي القصة الوحيدة التي ربطت فيها بين الجو النفسي لشخصياتها والجو الذي تضطرم به الطبيعة، اما قصة (كوني حكيمة) فقد اولت فيها عنايتها الى تتبع الخلجات النفسية والمشاعر الدفينة لزوجة ثائر على زوجها (ص ٢٢) وعباس الاسواني في « الضاحك الاخير » يتبع اسلوب ما يسمونه بالمدرسة الواقعية ، أي الاسلوب الذي يكاد يعبر عن الاشياء بابعادها طبقا لقواعد المنظور ، ولا يحاول ان يحطم هذه القواعد حتى في حالات كان من الممكن ان يتمرد فيها على هذا الاسلوب كحالات تعاطي

---

(١) دراسات في الحب ، سلسلة كتاب الهلال ، العدد ١٨٥ اغسطس ١٩٦٦ .

(٢) راجع عدد يناير ١٩٦٧ من مجلة الاداب البيروتية .

(٣) دراسات في الادب العربي المعاصر ، نشر المؤسسة المصرية للتاليف والترجمة والنشر عام ١٩٦٤ .

الحشيش او احتساء الخمر او الجنون (ص٢٢٥) .

وينتقل فاروق منيب من « الديك الاحمر » ـ مجموعته الاولى ـ الى « زائر الصباح » ـ مجموعته الثانية ـ من عالم الواقع الخارجي الى العالم الداخلي للانسان ، من اسلوب الادب الواقعي الى اسلوب هو أقرب الى الشعر ، من بصيص التفاؤل الى كآبة رهيفة وحزن شفاف . (ص ٢٣٦) والاتجاه الغالب على قصص هذه المجموعة الاخيرة هو انفصال العالمين الخارجي والداخلي للانسان فما يقول المرء في سره غير ما يعلن . وشخصيات القصص تعيش في هذا التناقض . وبينما ينفصل عالمها الداخلي عن عالمها الخارجي تعود في ذكرياتها فتصل بين العالمين . وبينما هذه الشخصيات لا تتحرك في العالم الخارجي ، نجد ذكرياتها نشطة سريعة الحركة (٢٤٦) وتتفاوت قصص مجموعة « القاهرة » لعلاء الديب بين اقترابها من جو الاسطورة والرمز .. وبين اتخاذها الواقعية اطارا لها وان كانت جميعها تتجاوز عالم الواقعية ذا الابعاد المنظورة . ذلك لان ابطالها مازومون ، فتنعكس ازمتهم على رؤيتهم الداخلية والخارجية على السواء . (ص ٢٥٦) ويحقق عبد الحليم عبد الله في مجموعته « حافة الجريمة » التوازن بين العالمين الداخلي والخارجي بحيث لا يطغى ـ بل يكمل ـ احدهما الاخر . (ص ١٥١) .

اما : ادوار الخراط في مجموعته « حيطان عالية » فينظر الى ابطاله من الداخل اكثر مما ينظر اليهم من الخارج ، ونفسية هؤلاء الابطال مغلقة داخل حيطان عالية تقف حائلا بينها وبين الاندماج مع الاخرين (ص ٣٦٥) .

والان .. هل نبعث هذه النظرة الى الاعماق من خلال تجربة الكاتب الفنية ، ام انها آراء نظرية لا دخل لها بالتجربة ؟ اننا لسنا هنا في مجال النظر الى اقاصيص يوسف الشاروني ، غير ان مجالنا يتسع لاستضافة شاهدي عدل للادلاء بشهادة سريعة في هذه القضية ، ولبكن اولهما شيخ النقاد التذوقيين في بلادنا، وليكن ثانيهما ناقدا طموحا من شباب هذا الجيل ، اما الشيخ يحيى حقي فيقول : « الشيء الهام في صنعة يوسف الشاروني انه يتقدم ... الى درجة رفيعة في فن القصة اسميها درجة القصة ذات البعدين الاثنين ، اي ان يكون للقصة الواحدة مظهران وعالمان احدهما معنوي باطني والاخر خارجي مادي يعمل عمل الرمز (١) » . ويبحث الشاب صبري حافظ عن بذور اسلوب المنولوج الداخلي في تربة الاقصوصة المصرية فلا يعثر على بذور عميقة له « اذا ما استثنينا مغامرة يوسف الشاروني في الاعماق البشرية التي مهدت ليقدم هذا الاسلوب الجديد » (٢) .

وثمة سؤال آخر يطرح نفسه ولا مفر من ارادة النفس باجابته ولو اجابة سريعة : هل انتهت القصة الحديثة الى الاكتفاء برصد الحركة الداخلية . والاجابة الدقيقة في غير صالح انصار القصة النفسية . فما القصة النفسية الحديثة او القصة التحليلية او الانسيابية او القصة تيار الوعي او قصة الحوار الفردي الصامت او قصة المنولوج الداخلي ـ مع توافق بعض هذه المسميات ووجود فروق دقيقة بين بعضها الاخر ـ الا تيار من التيارات العديدة التي تصطرع في بحر القصة الحديثة . واذا كان مارسيل بروست بكتابه « البحث عن الزمن الضائع » البالغ ثمانية اجزاء ، ودوروثي ريتشارد سون بكتابها البالغ اثني عشر جزءا ، وجيمس جويس بقصته « صورة الفنان شابا » وروايته الخالدة « عولس » قد احدثوا ثورة كبرى في عالم القصة الحديثة حينما حاولوا ولاول مرة في تاريخ القصة ان يجدوا ـ كما يقول ليون ايول ـ الكلمات التي تستطيع ان تعبر عن التفكير العابر المراوغ المتداعي ، وليس فقط الكلام الذي يخطر في الذهن ، بل كذلك عالم التخيل الباطني ، الذي يعج بالاصوات والروائح ودنيا التجارب الحسية (٣) ، واضعين بذلك اسس القصة التحليلية الحديثة التي فتحت الطريق امام اجيال متعاقبة من الكتاب نفذوا الى اعمق الاعماق ـ اذا كان هذا هو فضل هؤلاء الثوار .. ففي الطرف المقابل يوجد تيار الرصد الخارجي الذي يعتمد اعتمادا كليا على الواقع الصلب وحده ويعتبره منفذه الوحيد الى الداخل . فمن خلال وصف السلوك الظاهري للشخصية ، من خلال حركاتها المقصودة وغير المقصودة من خلال تسجيل الاحداث كما يمليها الواقع ، وعبر الكلمات والجمل الحوارية البسيطة ، نستطيع ان نكتشف الحقيقة بكافة ابعادها . وعلى قمة اعلى صخرة من صخور هذا الجبل الاصم يقف الكاتب العظيم ارنست همنجواي .. يقف على قمة « جبل الجليد العائم » ـ على حد تعبير له ـ الذي لايظهر منه رغم ضخامته سوى ثمنيه بينما تخفي الاعماق الجزء الاعظم . ولقد كتب همنجواي ما يقرب من خمسين قصة قصيرة آخذا نفسه بصرامة بالغة القسوة ملتزما بالواقع والصدق في نقله التزاما يفوق القدرة حتى اصبح المجدد الاكبر في ميدان القصة القصيرة بعد انطون تشيكوف .

ـ ٢ ـ

ليس غريبا اذن أن يعتمد المؤلف في دراساته على المنهج النفسي ، ولقد شغف يوسف بعلم النفس منذ بدء دراساته الادبية ، فاذا كنا نجد أن مقالا مثل « سيكلوجية التعبير الفني» قد كتب عام ١٩٤٨ ، فانه عندما اراد ان يدخل عالم الرواية اختار « السراب » وهي الرواية النفسية الوحيدة لنجيب محفوظ ، او كما يقول : « اول رواية في الادب العربي تقوم على اساس سيكولوجي ، او هي ـ بمعنى اصح ـ تقيم امامنا بناء سيكلوجيا متماسكا معبرة بذلك عن مدى وعي مجتمعنا بالامراض النفسية والانحرافات الجنسية » (٤) وابرز دراسة تعتمد اساسا على هذا المنهج في كتابه الاخير هي دراسته عن « احزان نوح » لشوقي عبد الحكيم حيث يعتمد على التحليل النفسي في تفسيره لرموزها « فنوح يحس منذ سرقت منه بندقيته بنقص في رجولته ، وان زوجته تستخف به ، وانها تفضل عليه شابا اكثر رجولة لايهاب اللصوص ولا يصطنع النوم ليدعهم يسرقون سلاحه ، بل يعرف كيف يدافع عنه وعن امرأته . واذا تذكرنا الى اي شيء ترمز البندقية في التحليل النفسي ادركنا ان سرقتها ترمز الى العجز الجنسي . وهكذا بدأ الحوار ـ على حد تعبير المؤلف ـ يرتفع بين الزوجين يوما بعد يوم » (ص ٨٦) .

لكننا نظلم الكاتب اذا قلنا انه يعتمد على المنهج النفسي وحده ، فثقافته الخاصة ودراسته الاكاديمية التي جذبته الى هذا المنهج .. او الى اعمال لا يمكن النظر اليها الا من خلاله ،هي التي قادته الى اعمال جديرة بالنظرة الميتافيزيقية . ونحن نلمس ميله الى الفلسفة منذ البدء ايضا ، وخير دليل كتابه الاول«دراسات ادبية » . فاذا كان بحثه عن « لغة الحوار .. » قد استأثر بأكثر

---

١ ـ خطوات في النقد ـ الناشر مكتبة دار العروبة عام ١٩٦١ ص ٢٧٣

٢ ـ مستقبل الاقصوصة المصرية ـ مجلة المجلة العدد ١١٧ الصادر في سبتمبر ١٩٦٦ ص ٨٢ العمود الاول .

٣ ـ القصة السيكولوجية تاليف ليون ايدل وترجمة الدكتور محمود السمرة منشورات المكتبة الاهلية ببيروت ـ لم يذكر تاريخ النشر .

٤ ـ دراسات في الادب العربي المعاصر ص ٥٢

من نصف حجم الكتاب ، فالنصف الاول كله دراسات فلسفية ونفسية لبعض المشاكل الادبية : عالم القراءة السحري .. كيف يتخلص البطل .. الغواية والهداية في الادب .. الملهاة والماساة بين ارسطو وبرجسون .. نظرية تولستوي في الفن .. واخيرا، سيكلوجية التعبير الفني . وفي مجال الرواية نجد في كتابه الثاني مناقشة لرواية « قرية ظالمة » للدكتور محمد كامل حسين من خلال ما اثارته لديه « من مسائل الفكر المسيحي » (ص ٢٤١) وان كان ما يملي عليه هذه النظرة حاليا هي اعمال نجيب محفوظ في مرحلته الاخيرة .. مرحلة الواقعية الجديدة ، كما يبين من دراسته لرواية « الشحاذ » كما املت عليه اعماله في مرحلته الثانية .. مرحلة الواقعية الاجتماعية متضافرة مع اعمال فتحي غانم اهتمامه بالمنهج الاجتماعي ، وان كان هذا المنهج يظهر عنده في بعض الاحيان قبل دراسته « لبين القصرين » او « الجبل » كما هو الحال مع (الحي اللاتيني) ، لكن نجيب وغانم جذباه جذبا شديدا الى هذا المنهج .

* * *

كذلك يهتم اهتماما ملحوظا بالمقارنة او الموازنة الادبية بين عملين او اكثر داخل نطاق الادب القومي كموازنات بين اللص والكلاب والرجل الذي فقد ظله ، وبين الحي اللاتيني والخيط الابيض ، وبين الجبل ويوميات نائب فى الارياف . ويلجا احيانا الى الموازنة داخل نطاق الادب العالمي كالموازنة السابق الاشارة اليها بين اوليس وبعض الاعمال الادبية الاخرى المستقاة من اعصر وبلدان مختلفة لبيان كيفية تخلص البطل . وقد تعقد المقارنة ـ ثالثا ـ بين مؤلفات الكاتب الواحد لبيان « موضع العمل الفني من التاريخ الادبي للمؤلف .. » كما حدث في دراسته القيمة عن « الرجل الذي فقد ظله » . وان كنا نخالفه في كثير من الاراء التي استخلصها من مقارنة هذه الرواية بغيرها من روايات فتحي غانم واقاصيصه . وتكثر هذه الموازنات بين نتاج المؤلفين او المؤلف الواحد في كتابه الثاني ، ولا نكاد نضع ايدينا عليها في كتابه الرابع . وقد خدعته هذه الظاهرة فكتب يقول في مقدمة هذا الكتاب : اغلب الدراسات .. تدور حول الاعمال المبكرة للجيل الجديد في ميدان الكتابة القصصية ، ولهذا فقد كان من المتعذر استخدام المنهج المقارن على النحو المطبق في كتابي السابق «دراسات في الادب العربي المعاصر » حيث تناول كتابا لهم تاريخهم الادبي الطويل . اما العمل القصصي هنا فهو بداية يكاد ينحصر مجال الدراسة فيه ، اذ لا مجال لمقارنته باعمال سابقة للكاتب نفسه..»

ويبين من هذا انه يقصر مفهوم « المقارنة على « الموازنة » بين عملين او اكثر سواء أكانت هذه الاعمال لكاتب واحد كما هو واضح من حديثه هذا ، او لاكثر من كاتب كما هو موضح بمقدمة كتابه الثاني . وهذا ـ كما لا يخفى ـ فهم خاطيء لاداة المقارنة التي تستوعب عديدا من الاساليب كدراسة الموضوعات والمواقف والصور الفنية والاساليب والاجناس الادبية دراسة مقارنة سواء فيمجال الادب القومي او العالمي . فنحن لا نقصد هنا « الادب المقارن » اي ذلك العلم الذي يوضح سير الاداب المختلفة فيعلاقاتها بعضهابعض مبينا التاثيرات المتبادلة او المشابهات الواضحة او الخفية ليؤكد وحدانية الانسان ويلقن الشعوب دروسا عميقة في التعاطف والتلاقي والتواضع، وانما نقصد المقارنة كاساس من اسس الدراسةالنقدية. وهذا الفهم الخاطيء يجعلنا نميل الى تخصيص اصطلاح «الموازنة» للدلالة على « المقارنة » بين عملين او كاتبين ـ ايا كان الزمان وايا كان المكان ـ وقصره عليها . ويشجعنا على هذا التخصيص او هذا القصر استعمال كلمة (الموازنة) بهذا المعنى في التراث العربي كما هو شأن الآمدي في كتابه (الموازنة) .

واذا عدنا الى النظر في كتابه الرابع فسنجد انه قام بدراسة بعض الاجناس او الانواع الادبية عند تعرضه لعمل من الاعمال التي تتدرج تحت هذا الجنس او النوع الادبي . وعرضه من تتبع اي نوع من هذه الانواع وبيان تطوره ، القاء الضوء على الجو المحيط بالكاتب عند الكتابة حتى نستطيع ان نقيم الكاتب على هدى آخر مراحل التطور الفني ، فنرى ما اذا كان قد توقف عندمرحلة معينة ، او ساير التطور حتى غايته ، او اضاف جديدا الى تاريخ هذا الفن ، كما حدث عندما قام بدراسة خط سير الروايةالتاريخية في الادب العربي منذ أن استخدم التاريخ في السيرة الشعبية كسيرة الظاهر بيبرس حتى نشاة الروايات التاريخية بمعناها الحديث عندنا تعبيرا عن الاحساس بالقوميات الناشئة والتنبيه الى تاريخها وامجادها ،وذلك عند دراسته لقصة «ثمن الحرية» لعلي شلش . وعلى هذا المنوال ايضا يسير في دراسته للسيرةالذاتية عند تعرضه لكتاب « قصة نفس » ودراسته لتطور الاقصوصة وذكره للدراسات التي كتبت عنها عند تعرضه لكتاب « القصة القصيرة في مصر » .

وبهذا يكون الكاتب على عكس ما جاء بمقدمته قد استخدم جانبا هاما من جوانب « المقارنة » في عدد من دراسات هذا الكتاب.

* * *

كما نلحظ بسهولة اهتمامه بالبعد الجمالي وخاصة الاداة التعبيرية . ويخيل لنا ان اهتمامه باللغة لم يظهر بوضوح في دراساته الادبية الا بعد ان نبهه يحيى حقي الى خلو مجموعة قصصه « رسالة الى امراة» من « التشبيه المباشر » . فنراه يرد الضربة باخرى اشد منها عندما تعرض لمجموعة (عنتر وجولييت) في مقاله الذي حمل اسم المجموعة وان جاء دراسة لاسلوب يحيى حقي عامة وليس دراسة للمجموعة .. يرد الضربة قائلا : هو اسلوب يتسم بكثرة التشبيهات المستمدة من صميم حياتنا . وان كانت كثيرا ما ترد كغاية مستقلة ، بينما التشبيه يجب ان يكون نابعا من العمل الفني نفسه وليس تدخلا من الكاتب (ص ١٤٠) وبعدها ينطلق باحثا عن التشبيهات في اعمال الكاتب حتى يصل الى عبد الحليم عبدالله فيجد ان أسلوبه يتميز بخاصتين اساسيتين: التشبيه كعنصر اساسي من عناصر الاسلوب ، ثم استخلاص العام من الخاص (ص ١٦٢) .

ولا شك ان يحيى حقي من اشد كتابنا عناية بالاسلوب ودعوة الى تجديده بتخليصه من شوائبه المتوارثة حتى تسهل ترجمته فترقى لغتنا الى مصاف اللغات العالمية ، وقد اعلن ذات يوم تبرمه بروابط الجمل وحروف السببية لانها « تزج بنفسها لشرح موقف ينبغي ان لا يحتاج الى شرح » . ويلتقط يوسف هذا المعنى وما يدور حوله لخدمة اهتمامه بالاعماق . فتراه يأخذ على اسلوب عباس الاسواني عنايته « بالروابط المنطقية الكثيرة بين الجمل لانها تردنا الى عالم الوعي ولو انها اسقطت لجاء الاسلوب اقرب الى التعبير عما تتضمنه الكلمات » (ص ٢٢٥) في حين نجد ان ابطال قصص علاء الديب مازومون « فتنعكس ازمتهم على رؤيتهم الداخلية والخارجية على السواء . هذه الرؤية تتدرج بدورها ما بين ذكرياتهم يركزون عليها انتباههم ، والاشياء المحيطة بهم على هامش الشعور يمرون بها مرا سريعا ، فتتوارى حروف العطفواسماء الوصل عند سردها » (ص ٢٥٦) اي انهم يقومون « بكسر مطالب السرد » على حد تعبير ليحيى حقي . ويلح هذا المعنى عليه منتقلا

من النقد الى القصص ، ففي قصة « الزحام » (١) نرى فتحي عبد الرسول الكمساري والشاعر والعاشق والمجنون يؤلف اغنيـــة عن الزحمة .. اغنية عاقلة جدا ، لا يصدق طبيبه انـــه مؤلفهـــا ، ونحن اذ ننقل بعض ابياتها هنا ننقل الكلمات للمقابلة اللغويـــة وليس لمعناها الفلسفي الواضح الذي يطول الحديث عنـه عنـدما نضعه في مكانه من القصة :

في الزحمة تتلاصق الاجساد ، تتلاصق الكلمات،
يختفـي العطف ، تختفي حروف العطف .
يتـــلاشى الوصـــل ، تتلاشى اسماء الوصل.

* * *

ولعل اطرف ادوات الكاتب النقدية عدم الاعتراف بالسهـو او الخطأ المطبعي . فاذا كان وليم امبسون ينعي دارسي شكسبيرارجاع الكلمات الشكسبيرية الغريبة الى تحريفات المطبعة « لانهم بـــذلك يحيلون كثرة المعنى عنده والغموض فيـــه الى معنى واحد بسيط ويتضاءل بذلك شكسبير » فان كاتبنا ينهج ذات المنهج عند دراسته لكتاب « قصة نفس » فابطاله الثلاثة ليسوا سوى جوانب مختلفة لشخص واحد هو الدكتور زكي نجيب محمود نفسه صاحب هـــذه السيرة الذاتية . ونحن « نكتشف اكثر من فلتة ـ ولا اقول خطأ ـ فيما يتعلق باعمار تلك الشخصيات ، من ذلك ان المؤلف ذكـر في موضع ان الاحدب في الخمسين من عمره بينما ذكر في اكثـر من موضع انه في الخامسة والاربعين وان الراوي في الخمسين ، بل حدد الفارق بينهما بخمس سنوات . وليست لهذه الفلتة الا دلالة واحدة هي ان الاحدب والراوي شخصية واحدة فرق المؤلف بينهما ولجا ـ فيما لجا ـ الى فارق العمر ، وان فاته ذلك مرة فكشف عن حقيقة التفرقة بينهما ، (ص ٤٩) . ويأتي اسم الدكتورمصطفى مختار احدى الشخصيات الثلاث خطأ في صفحة ٢٣٩ باسم : مصطفى عبد الباري ، ولا يترك الكاتب هذه الفرصة دون تعليق فيقـول: « ولم استطع ان اجد تعليلا لتلك الفلتة التي لا يمكن ان تكون مجرد خطأ مطبعي » (هامش ص ٦٦) . وهذه الملاحظات ـ من جهـة اخرى ـ تندرج تحت ما سبق ان لاحظناه على الكاتب من عنايـة بالمنهج النفسي سواء في تفسير العمل كما سبق ان ذكرنا من امثلة، او في كشف حالة الكاتب النفسية اثناء وضع العمل كما هو شـان هذه الامثلة .

وما دمنا في مجال البحث عن ادوات الكاتب النقدية فلا يجب ان ننسى عنايته بالضمائر وخاصة الضمير الاول باعتباره الضمير الملازم لقصة الاعماق . فهو مفتاح ذهبي يمكن بواسطته فتح عـديد من المغالف ، وقد خرجت كثير من تفسيراته واحكامه من خـلال هذه الضمائر ، وتبدو هذه الظاهرة كظاهرة شبه عامة في كتـابه الثاني ، وارجو ان يسمح لي بالاكتفاء بشواهده ، وقد اطيـل قليلا ولكني اجد العذر في كون الضمير الاول ضميرا متجددا استرد فتوته بعد طغيان تيار الحوار الفردي فالسراب اشبه بالاعتـراف لانها صيغت بضمير المتكلم ، وقد استطاع كاتبها بهذا الضمير ان يحدثنا عن العالم الانساني الداخلي بعد ان كان يقف من قبل في رواياته السابقة موقفا لا يتيح فيه لشخصياته فرصة كبيرة للتحليل الذي ساد الادب الاوربي الحديث . (ص٥١) .

وليس معنى كتابه « الرجل الذي فقد ظله » بضمير المتكلم ان اسلوبها الفني واحد ، فالتعبير بضمير المتكلم يخضع احيـانا ـ كما في الادب التقليدي ـ لقواعـــد المنظور . فروبنسن كروزو ورحلات جالفر والسراب مكتوبة بضمير المتكلم ، لكنها لا تختلف من حيث الرؤيا الفنية عما لو كانت مكتوبة بضمير الغائب سوى اننـا لا نرى الامور الا من خلال وجهة نظر احدى الشخصيات ،فالاحداث يتم سردها في ترتيبها الزمني ، والمعاني تتتابع تتابعا منطقيا (ص ١٢٥) وحبذا لو لم تتقيد الاحداث بالتعاقب الزمني ولا المعـاني بالتتابع المنطقي اذن لاستفدنا من ضمير المتكلم فائدة كبيرة ، كمـا في الجزء الثالث الذي يرويه محمد ناجي ، حيث تتداعى المعـاني طبقا لما يثيره الماضي ، وبغض النظر عن ترتيب وقوعها الزمنـي، حتى ان سرد احداث ليلة واحدة استغرق نصف حجم هذا الجزء فجاء اقصر وامتع اجزاء الكتاب .

ورغم كتابه « اللص والكلاب » بضمير المتكلم فقد استخـدم كاتبها ضمير المخاطب والغائب في بعض الاحيان ، كما استخـدم فتحي غانم ضمير المخاطب في فاقد ظله . لكن هذه الضمائر لاتزال ملاصقة لضمير المتكلم . والشخصية ما تزال اما انها تخـاطب نفسها واما انها تتكلم عن نفسها (ص ١٦٤) وان كان استخـدام ضمير الغائب في « اللص والكلاب » قد اتاح للمؤلف حرية التدخل حين يريد ، بصفته العالم بكل شيء ، ولو انه اباح لنفسه هذا التدخل في اضيق الحدود . فان فتحي غانم لم يعط لنفسه هـذه الحرية ، ولكنه استعاض عن ضمير الغائب بالشكل الرباعيللرواية (ص ١٦٥ « ، وقد جاء اسلوب « اللص والكلاب » على نهج الجزء الثالث الذي يرويه محمد ناجي ، نوع من المنولوج الذي يفتـرض ان له سامعا ، فهو وان لم يتتابع تتابعا منطقيا الا انه لم يبعـد البعد كله عن المنطق ، بل هو اقرب حديث غير منطوق للحـديث المنطوق . انه اشبه بتلك الكلمات التي نعدها قبل ان نهم بالكتابة او الكلام مع الآخرين ، ويتخلله من حين لآخر كلام منطوق علىشكـل حوار يقع في الماضي او في صورة تذكر لهذا الحوار (ص ١٦٦).

ويعثر الكاتب في « الحي اللاتيني » على طلائع الاسلوب الفني لثلاثية سهيل ادريس (الخندق الغميق ـ الحي اللاتيني ـ اصابعنا التي تحترق) باعتبارها اول اجزائها كتابة . واهم خصائص هـذا الاسلوب انه يتارجح بين العمل الروائي والسيرة الذاتية . وان كانت الشخصية الرئيسية تتنقل بين اكثر من ضمير ، فالدلالـة الفنية هنا للانتقال من ضمير المتكلم الى ضمير الغائب هو التارجح بين محاولة كتابة سيرة ذاتية ومحاولة كتابة عمل روائي (ص١٩٥).

* * *

وفي نهاية المطاف .. لا نغفل ولوع الكاتب بتلخيص العمـل الفني . فرغم الحملة الكبرى التي قادها النقاد علـى التلخيص .. ورغم هجر كثير من هواته له ، كما حدث ليحيى حقي الذي اعلـن هجره عام ١٩٥٥ : « انني لا احب هذا التلخيص .. فكل تلخيـص تشويه » . فان الشاروني يحتفي به ايما احتفاء ، ولا نحسب انـه سيتخلى عنه بسهولة ، لانه لصيق بموهبة القص عنده . ولان هـذه الموهبة ـ من زاوية اخرى ـ ما زال لها الغلبة في نفسه ، علـى عكس ما حدث ليحيى حقي الذى مارس النقد معتمدا على العـرض في احايين كثيرة منذ عام ١٩٢٧ ، ثم نراه يسأل نفسه عام ١٩٥٥ : « لمن يكتب التلخيص ؟؟... » وتأتي الاجابة في غير صالحهفيهجره « لمن قرأ القصة ؟؟.. فماذا نقدمه له .. ان لم يقراها .. افيجمل بنا ان نفسد عليه متعة التتبع والمفاجأة ؟ قد يقال انه يعين علـى ترويج الكتاب .. اذ يجذب اليه من لا يحب من القصص الا نوعـا معينا .. فيدله هذا التلخيص عليه .. وايا كان مبلغ الصدق فـي هذه الحجة ، فاني لا احب ان اشتغل دلالا لهذا الصنف المتزمـت من القراء ! انى ساتهرب ما امكن من التخليص فى مقالاتى القـادمة وساقتصر على ذكر وقع القصة فىنفس ومقدار معزتها عندي » (٢) .

---

١ ـ تاليف يوسف الشاروني ـ الاهرام ـ العدد ٧٨٢٥ ، الصادر يوم الجمعة ١٥ فبراير ١٩٦٣

٢ ـ خطوات في النقد . ص ١٤٦

وليس معنى ذلك اننا نرجع موقفا على اخر ، فلكل مجاله ، بحاجة الى العروض حاجتنا الى الدراسات . ولولا العروض العظيمة التي قدمها لنا جيل الرواد لتعريفنا بآثار الغرب لفاتنا الكثير مما لا نجد وقتا أو ضرورة ملحة لترجمة نصوصه الكاملة في وقت معين. واذا كنا نتقبل كتب الدراسات بالرضا واللهفة فاننا بنفس الرضا وذات اللهفة نتقبل كتبا قيمة للعروض مثل « قصص تمثيلية » و « من ادب التمثيل الغربي» للدكتور طه حسين ، و «المسرح العالمي» للدكتور لويس عوض . وكتبا مشابهة تعتمد على العرض اكثر من اعتمادها على النقد مثل « نقد واصلاح و « من ادبنا المعاصر»للدكتور طه حسين و (يسقط الحائط الرابع) لانيس منصور .

وقد هدتنا دراستنا لكتابه « دراسات في الحب » الى ان التلخيص ـ كما سبق أن ذكرنا في مقالنا المشار اليه آنفا ـ كان « البذرة الاولى لاهتمامه بالتجميع فيما بعد . و « لغة الحوار..» اكتملت صورة المنهج التجميعي عنده حين قام بعرض المشكلة ... دون تدخل منه برأيه . وقد كنا نظن ان الذي الجأه الى هذا المنهج هو طبيعة المشكلة التي تتأبى على الحل الحاسم ، فمن الخير عرضها دون تدخل الباحث ليستخلص كل طريقته ويشق طريقه. لكن صدور « دراسات في الحب » ... البس ظنا آخر مسوح اليقين . وهو ان مرانه في عالم القصة حبب اليه الحيدة وعدم الزج بشخصه في العمل » وبالحيدة نرتفع بالنقد الى مستوى الاثر الفني .. فالنقد فن .. أو يجب ان يكون فنا كما هو علم.والشاروني بحيدته يعطل الحكم ، ويترك للقارىء وحده أحقية النطق به ، كما هو الشان مع الفن تماما .

ولهذا السبب .. لمحاولة عدم الزج بشخصه في العمل ، يرجع اهتمامه (بالنصوص) في جميع دراساته .. لا في دراساته التجميعية وحدها . فهو لا يورد هذه النصوص لشرحها كما هو شان « مدرسة الشرح على المتون » وانما للاستشهاد بها . والنصوص هنا شواهد لا شهود ، فهو لا يأتي بشهود من خارج العمل وانما بشواهد من داخله .

نحن اذن .. قد استخرجنا من حبه لفن القصة عشقه للتخليص، ومن عشقه للتلخيص عنايته بالتجميع . ونستطيع الآن ان نخرج من عنايته بالتجميع والتلخيص اهتمامه باستحضار « الشواهد » من « النصوص » دون أن ينطق بكلمة واحدة .

ـ ٣ ـ

واذا كانت مجموعات اربع من المقالات والدراسات تزيد من حيوية الحاسة الناقدة ، فاننا ننبه هواة البحث عن ادوات الكاتب النقدية الى الحذر من مقدمات المؤلف لهذه المجموعات ، فانها رغم اهميتها تطمس الرؤيا في احايين كثيرة . فانه لم تكن امام الكاتب حين كتابتها .. وعلى مائدة واحدة ، اربع مجموعات ، بل مجموعة واحدة من مقالات متجانسة يريد ان يضعها بين دفتي كتاب ، ناظرا الى الاثر الذي تحدثه في نفسه ، كاتبا مقدمته عن هذا الاثر .. اثرها وحده ، ولهذا السبب نرجع تراجعاته في مقدمات تالية ، وتوضيحه لهذا التراجع باسباب مقبولة واخرى تقبل الجدل ، ومن امثلة ذلك اصراره على أداة معينة التقطها من مجموعة ، وخلو مجموعة تالية منها ، وتبريره لهذا الخلو تبريرات تحتمل الجدل ، كما حدث بالنسبة لاداة المقارنة مثلا ، وايا كان الامر .. فاننا نضع يوسف الشاروني داخل اطار المذهب التكاملي ، رغم قوله في مقدمة كتابه الرابع انه لم يطبقه وان كان يؤمن به . على ان نفرق بين طائفتين من النقاد المنضوين تحت هذا اللواء .

ان تحقيق التكامل الامثل دونه عمر الانسان وقدرته المحدودة. وقد لجا النقاد الى تحقيق قدر من التكامل بقدر ما يسمح به عالمنا الواقعي . فطريقة الناقد المثالي طويل العمر ذي القدرة غير المحدودة ـ الذي تخيله ستانلي هايمن ـ١ـ هي تركيب لمخلوق سوي لا تشويه فيه ، من كل الطرق والاساليب العلمية التي استغلها رفاقه ـ وليس معنى ذلك أن نضع العناصر الجيدة ـ بعد تشذيبها وتخليصها من الشوائب ـ في قدر واحدة ، ونخلطها كيفما اتفق ، ولكن معناها ان نقوم بتشييد بناء شاهق وفق خطة منظمة ، ذات اساس او هيكل مرسوم . ولا يعتمد هذا البناء على الطرق المثمرة في النقد الحديث فقط ، ولكنه يعتمد على القدرة ، وكل ضروب الكفاءة الكامنة وراء تلك الطرق . فيجب أن يكون لدى ناقدنا المثالي كفاءة ذاتية فذة ، وعلم واسع في كافة الميادين ، وقدرة على انتحال الوضع الملائم كلما تغير الموقف ، مع ملاحظة ان كل الطرق التي طورها نقادنا المحدثون لا تزال في مرحلة اولية من الكشف ، ولا بد لمنشئي هذه الطرق ان يتبينوا يوما انهم لم يفعلوا شيئا اكثر من خدش السطح الخارجي ، وان كل طريقة يمكن امتدادها الى ما لا نهاية . وليس على ناقدنا المثالي ان يستعمل كل الطرق فحسب ، بل عليه ان ينمي كل واحدة منها تنمية بالغة فيحل مشكلات كل طريقة ويسوي بينها وبين نتائجها . وبهذا .. يؤدي في الاثر الادبي كل ما يمكن تأديته ، فاذا ما تحدث عن قصيدة غنائية قصيرة كتب عدة مجلدات ، واذا تناول اثرا طويلا كالقصيدة المطولة او المسرحية أو القصة انفق في ذلك عمرا .

غير ان صورة ناقدنا المثالي هذه ليست سوى شقشقة لسانية ـ كما يقول ستانلي هايمن نفسه ـ لكنها شقشقة مفيدة فيها سمو المثل الافلاطونية واستحالتها معا .

فاذا ما عدنا الى العالم الواقعي ، فسنجد ان بمكنة الناقد استعمال عدد من المناهج والطرق بقدر ما تسمح به طاقته . فاذا ما استعصى علينا ـ بحكم الطبيعة الانسانية ـ اقامة « مجمع نقدي» او « ناطحة سحاب » فاننا لم نحرم من امكانية اقامة « فيلات» صغيرة انيقة ، وقد اقام بعض النقاد كثيرا من الفيلات الخاصة، وانتقلوا من واحدة الى اخرى عند الاقتضاء ، بل ربما استعملوا بعض مواد الفيلا الاولى في اقامة الثانية ، وبعض مواد الثانية او الاولى في اقامة الثالثة ، وهكذا .. وارتضى البعض الاخر من نقاد هذا المذهب معايشة العمل في حجرة واحدة ينتقلون منها الى غيرها وفق مقتضيات العمل التالي .

ونستطيع ان نضع يوسف الشاروني مع هؤلاء المهاجرين رواد الفنادق ، الباحثين عن الحجرات الملائمة لاداء شيء واحد في وقت واحد حسبما يتطلب الاثر الفني الذي يتعرضون له ، على ان نضع في اعتبارنا ان رواد الفنادق هؤلاء كهواة الفيلات تماما ، فهم ان اشتركوا في عدم الاستقرار في مكان واحد ـ حتى أن بعضهم كان بيرك ادى بين الحين والحين كل « الادوار التي يشملها النقد الحديث كما ادى الى جانبها عددا من الاشياء الاخرى المتصلة بها ـ فان بين مناهجهم اختلافات عدة تتعدد مع طبيعة كل شخص وثقافته. وقد بدأ يوسف الشاروني بالمنهج النفسي ثم انتقل الى مذاهب وطرق اوضحناها لكنه مع هذه المذاهب وتلك الطرق لا ينسى علم النفس في كثير من الاحيان حتى اصبح المنهج النفسي هو اللبنة الاولى في صرح منهجه الخاص . وعلى اية حال . فان اصحاب المذهب التكاملي ـ حتى في صورته الاخيرة ـ نادرا ما يرتضون بمذهب او طريقة واحدة مع العمل الواحد ، فهم يطلون كثيرا من الشرفات على الحجرات الاخرى .. ولو للحظة فاذا لم نجد يوسف الشاروني مرة في حجرة المنهج النفسي ، فكثيرا ما نجد له طلة عليها من شرفة الحجرة الاخرى التي دخلها .

القاهرة — محمد محمود عبد الرازق

---

١ ـ النقد الادبي ومدارسه الحديثه ، تأليف ستانلي هايمن وترجمة الدكتورين احسان عباس ومحمد يوسف نجم ، الجزء الثالث، طبعة ١٩٦٠ من ص ٢٤٥ الى ص ٢٥٤ .