

اثر التطور الاجتماعي على التطور الفني في القصة المصرية

واضع في القلب وادنى الى ارضاء الذوق واعجاب الحس ، ولا يكون ذلك منها الا حين تحب الجمال منظورا او مسموعا (مطالعات فسي الكتب والحياة ص ٥٤) .

التطور الاجتماعي وتأثيره المباشر على المضمون وغير المباشر على الشكل :

وتطور المجتمع يؤثر على تطور الادب بطريقه مباشرة في مضمونه اي فيما يتناوله من قضايا تكون محور العمل الفني سواء كانت تطورات اجتماعية مثل قضايا الاصلاح الاجتماعي او ما يجد من تغيرات حضارية يكون لها تأثيرها في الحياة الخاصة والعامه . وتتبع هذا اللون من العلاقة بين تطور المجتمع وتطور المضمون الادبي هو ما يعرف بعلم الاجتماع الادبي ، كما فعل محمد جبريل في كتابه « مصر في قصص كتابها المعاصرين » حيث تتبع التطورات الاجتماعية والسياسية في تاريخ مصر الحديث من خلال ما كتبه ادباؤنا خلال المائة سنة الاخيرة .

ولئن اثر تطور المجتمع على تطور الادب هذا التأثير الواضح المباشر في مضمونه ، فانه يؤثر تأثيرا غير مباشر على تطور اشكاله ، ومن اوضح الامثلة على ذلك اسبقية الشعر على النثر الفني لدى جميع الشعوب بعكس ما توهم النظرة السطحية التي اساسها ان الشعر مقيد بالوزن والقافية ، بينما النثر لا قيد فيه ، ومن ثم فالنثر اسر منالا وبالتالي اسبق من الشعر . ولئن كان التراث الشعري هو الذي بين ايدينا اليوم فانما يرجع ذلك الى سهولة حفظه فقط . ويفند الدكتور طه حسين هذا الرأي ويرى ان استخدام الشعر والنثر مرتبط بالمستوى الحضاري للامة ، فتلك التي لم تكسب تتحضر تسبق الى الشعر « ولا تهتدي الى النثر ولا تظفر به الا بعد زمن طويل ، وجد غير قليل ، ورقفي فسي الحضارة وتقدم في الحياة العقلية لا بأس بهما . تجد ذلك عند اليونان وتجده عند الرومان وتجده عند العرب وتجده عند الامم الاوروبية الحديثة ، ذلك ان النثر لفة العقل والشعر لفة الخيال ، والخيال اسبق الى النمو في حياة الافراد والجماعات من العقل ، فليس عجبا ان يوجد الشعر قبل ان يوجد النثر » (طه حسين ، حافظ وشوقي ، وزارة التربية والتعليم ، القاهرة ١٩٧٣ ، ص ٦١) .

وهكذا نجد ان التطور الحضاري لدى الشعوب هو الذي يجعلها تضيف النثر الى ما سبق ان ابدعته من شعر .

وفي العصر الحديث يمكننا ان تأخذ مثلا واضحا لذلك في ادبنا الحديث هو قضية الصراع بين الشرق والغرب ، فقد انعكست هذه القضية بشكل مباشر على عديد من ادبنا القصصي على نحو ما نرى

الاثر المتبادل بين التطور الاجتماعي - وافضل ان اتوسع فاسميته التطور الحضاري - وبين التطور الفني في الادب عامة امر مفروغ منه . فكلنا يعرف ان الادب موهبة ابداع فولي ينميها الاكتساب والتقدير الاجتماعي . اما الموهبة فهي الجانب الفردي الذي يجعل ادبيا يختلف عن اخر في نفس المجتمع ونفس اللحظة الحضارية لعوامل نفسية ووراثية وبيئية خاصة ، فيجعل من هذا شاعرا ومن ذلك قصاصا ومن ثالثا كاتب مسرحيا وهكذا .. ثم تندرج الفروق بين شاعر وشاعر وقصاص واخر .. الخ. ومع ذلك فان لهذه الفروق حدا تقف عنده بحيث يستطيع الناقد او مؤرخ الادب ان يستخلص طابعا عاما او خصائص مشتركة لادب حقبة معينة . وهذا هو الذي يجعل ادب مجتمع ما يختلف عن ادب اخر في الحقبة نفسها . وعمالقة الادب الذين يتمردون على التقاليد الادبية السائدة ويضيفون جديدا الى ما ابدعه اسلافهم ويجعلون الناقد يقفون منهم موقف التلمذ يتعلمون منهم اسرارا فنية جديدة ، ما كانوا ليستطيعوا تحقيق هذا التمرد الا بعد ان مهد لهم اسلافهم وعبدوا لهم طرقا ، هيأت لهم ان يحققوا طفرتهم في تاريخ التطور الادبي . والتقاليد الادبية والتيارات الفكرية والتفسيرات السياسية والاقتصادية كلها تتصافر على تطوير الادب .

ومن ناحية اخرى فان نهوض الادب شرط لازم للنهضة القومية وللحرية الوطنية . فلا حرية ولا استقلال لانسان هانت عليه نفسه حتى ليعجز عن الشعور به . يقول العقاد في مقدمة الجزء الاول من الديوان « ومن كان يهاري في هذا القول فليراجع التاريخ وليذكر امة واحدة نهضت نهضة اجتماعية فلم تكن نهضتها هذه مسبوقه او مقرونة بنهضة عالية في آدابها » وقد ظهرت بدايات شبيهة بذلك في ميسدان الرواية متمثلة في قصة زينب (١٩١٢) للدكتور هيكل التي هي من اولي بشائر الشعور بالمصرية الصميحة وحياة الطبقة العاملة فسي الريف ، وهو الشعور نفسه الذي جاءت رواية عودة الروح (١٩٢٩) لتوفيق الحكيم لتؤكدده . (د. زكي نجيب محمود ، وجهة نظر ، الانجلو المصرية ، ١٩٦٧ ص ٨٧) .

ويثور الشعب المصري ثورته عقب انتهاء الحرب العالمية الاولى مطالبا بحقه في الحرية من المستعمر البريطاني .. فيكتب العقاد في فلسفة الحرية وفي علاقتها بالوان الفنون جميعا ويقول ان حب الامم للحرية انما يقاس بحبها للفنون الجميلة « لان الصناعات والعلوم النعنية مطلب من مطالب الميش تساق اليه الامم مرغمة مجبرة .. وانما تعرف الامم الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شيء جيسل وشيء اجمل منه وتتوق الى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب احب

المفتوحة الشهية لكل شعب متخلف . وكان أبرز مظاهر هذا التحدي هو محاولة استيعاب نفس الاسلحة التي تحاربنا بها حتى نستطيع التصدي لهذا الخطر الداهم .

اما الجانب السلمي فقد تمثل في البعثات التي ارسلناها لاستنوعب علومهم ومعارفهم ، والخبراء الذين استخدمناهم لتعلم عنهم وتدريب على ايديهم ، وحركات الترجمة التي نشطت بعد ان انفسنا لفاتهم فترجمنا مؤلفاتهم العلمية والادبية معا ، كما تمثل فيما استوردنا من ادوات حضارية كالآلة البخارية ، وظهور الطبقة الوسطى بشكل مؤثر وبارز ، وادخال الطباعة ، وتعليم الفتاة ثم خروج المرأة الى العمل فيما بعد ، وتخفيف قبضة السلطة بظهور محاولات لارساء نظم حكم اكثر ديمقراطية ، وما ترتب على انتشار الصحافة من تاحية وبعث كتب التراث من ناحية اخرى لتخلق توازن مع التيار الذي خلقه ترجمة الكتب الاجنبية وارسال البعثات واستقدام الخبراء .

وهكذا نستطيع القول ان برامج التطور الذي حدث لادبنا العربي عامة وفي مصر خاصة في نهاية القرن التاسع عشر واول النصف القرن العشرين كان ثمرة من ثمرات التطور الاجتماعي الذي بدأ منذ اول القرن التاسع عشر نتيجة لانحسار نفوذ السيطرة العثمانية على البلاد العربية وتفاعلنا مع الحضارة الغربية الوافدة في شتى مجالات الحياة . وكان المجال الثقافي من أبرز المجالات التي بدأ فيها هذا التطور ، وقد تفاوتت قنوتات هذا التطور ما بين التأثير التام بالاشكال الادبية الوافدة من الغرب قصة وشعرا ومسرحا ومناهج بحث لدى الدارسين والنقاد، وبعث التراث القديم والدعوة اليه والحفاظ عليه والتمسك به ، ثم تيار ثالث حاول ان يلائم بين التيارين ويستفيد من كل منهما باحسن ما فيه فلا يقطع صلته بالماضي ولا يفقد شخصيته في الوافد الجديد . وكان من الطبيعي ان تكون الغلبة لهذا التيار ، وكان اعلامه هم «برز ادبائنا في النصف الاول من هذا القرن مثل العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري ممن كانوا اكثر تأثرا بالثقافة الانجلوسكسونية كما كانوا يطلقون عليها في ذلك الوقت ، ومثل حسين هيكل وطفه حسين وتلاميذه ممن كانوا اكثر تأثرا بالثقافة الفرنسية ومثل اعضاء المدرسة الحديثة وعلى رأسهم الاخوين محمد ومحمود تيمور والاخوان شحاته وعيسى عبيد ومحمود طاهر لاشين وحسين فوزي وغيرهم ، وكانوا - الى جانب اطلاعهم على الادب الفرنسي والانجليزي - قد تأثروا اشد التأثر بكتابات اعلام الادب الروسي .

اختلاف اثر التطور الاجتماعي على الحياة الثقافية :

أ - على الدول العربية

ولم يكن اثر التطور الاجتماعي بطريقة مشابهة على مختلف الدول العربية ، ولا ينسب متساوية على الفنون المختلفة لادبنا العربي الحديث ، لاسباب متصل بهذه الفنون وبالمستقلين بها . فالدكتور طه حسين يرى ان مظهر النهضة كان في مصر علميا وعمليا او اقرب الى العلم والعمل منه الى اي شيء آخر ، بينما كان مظهرها في الشام اقرب الى الادب واللغة ، فأنت تستطيع ان تجد في مصر اثناء القرن الماضي العلماء الذين تفوقوا في الطب والرياضة والطبيعة ، ولكنك لا تكاد تظفر فيها باديب يعدل هؤلاء الادباء الذين كثروا في الشام ... لكنك لا تجد في الشام مثل ما تجد في مصر من العلماء . (طه حسين ، حافظ وشوقي ، ٦٧ - ٦٨) .

ثم تسبب الاضطهاد العثماني لبعض العناصر الشامية في الهجرة الى القاهرة حيث وجد نشاطهم فيها ما لم يجده في الشام ، وكانت الصحافة على رأس هذا النشاط وما استتبع الصحافة من اناحة الفرصة لفنون الادب من الذبوع وسط جمهور القراء . وقد تصافر ظهور الحركة الوطنية في مصر في بداية القرن العشرين - وبمسد الاحتلال الانجليزي لمصر بسنوات - مع الثورة التي شبت في

في قنديل ام هاشم ليحي حقي وعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم والخيوط الابيض لمفيد الشوباشي والحي اللاتيني لسهييل ادريس وموسم الهجرة للشمال للطيب صالح ، وقد حاول كل من هؤلاء الادباء ان يجد حلا لهذه القضية التي لا شك انها كانت تؤرقهم جميعا .

ومن ناحية اخرى انعكس هذا الصراع على الشكل الادبي ، متمثلا في صراع القامة المستمدة من تراثنا العربي مع فن القصة الوافد علينا من الغرب على نحو ما نجد في قصة مثل حديث عيسى بن هشام للمويلحي ، وصراع النثر العربي ذي الاسلوب الجزل الرصين مع شكل القصة القصيرة التي تميل الى الاجاز والاسلوب التصوير لا التقدير على نحو ما نجد عند كاتب مثل المنلوطي في عبراته ونظراته . كما نجد المصالحة بين الشرق والغرب في النهج النقدي عند كاتب مثل طه حسين في كتابه « الشعر الجاهلي » او العقاد والمازني في كتابهما « الديوان » .

مثل اخر من ادبنا الحديث على اثر التطور الاجتماعي على التطور الفني مضمونا وشكلا ذلك هو خروج المرأة الى العمل في مجتمعاتنا العربية اخيرا ، فقد صور ذلك المضمون الادبي نتيجة ما وقع من تطورات في علاقة الرجل بالمرأة قبل الزواج لم تكن متاحة من قبل ونتيجة ما وقع من مشاكل وقضايا بينهما بعد الزواج لم تكن مثارة قبل هذه الاوضاع الجديدة ، لكن هذا التطور الاجتماعي اثر على الجانب الشكلي ايضا ، ففي المجتمع الانفصالي تنضخم العواطف ويضفي الشاب على الفتاة صورة غير واقعية بحيث تصبح اما ملاكا واما بغيرا قديسة لانها سقطت بالرغم منها او ضحيتها بنفسها في سبيل اسرتها الفقيرة مما يمد الاتجاه الرومانسي بموضوع من موضوعاته الاثيرة ، ولئن كان قيام الرومانسية في مصر لا يرجع الى هذا المجتمع المنفصم فقط بل الى عوامل اخرى مشاركة ، فان هذا الانفصام كان احد العواامل المساعدة على ازدهار الاتجاه الرومانسي في ادبنا المصري خلال العشرينات والثلاثينات من هذا القرن . وبخروج المرأة الى المدرسة والعمل ورؤية الرجل لها عن قرب ، انقضت هذه الهالة من حصول المرأة واضحت نظرة الرجل الى المرأة اكثر واقعية فلا يوغل في تقديرها ولا في تليخها ، بل يعرفها كما هي جوانب دوته وضعفه ، بل ان المرأة شاركت في الحركة الادبية مشاركة اكثر جراءة واوسع نطاقا فعرف الرجل من خلال هذه المشاركة مشاعر بنات جنسها .

وهكذا ساعد هذا التطور الاجتماعي في العلاقات بين المرأة والرجل - مع مجموعة اتصالات اجتماعية اخرى - على انحسار موجة المد الرومانسي واشتداد عود الاتجاه الواقعي في الادب .

لكن ينبغي علينا ان ننسى ان الادب بدوره قد ساعد على هذا التطور الاجتماعي ، اي ان الادب لم يكن موقفه مجرد موقف سلبي يتأثر ولا يؤثر ، فكتابات قاسم امين في اول هذا القرن كانت دعوة وتمجيلا لما تلا ذلك من تطورات . وفي قصص كاتب مثل طاهر لاشين في العشرينات من هذا القرن نجد ان فصل المرأة عن الرجل ليس ضامنا لشرفها .

وهكذا كان التأثير المتبادل الذي بدأ في مضمون الادب كما بدأ في شكله ، اذ ساعدت الاوضاع الاجتماعية وتطورها على ازدهار مذهب ادبي ثم ازوائه ليبرز مكانه مذهب ادبي آخر .

انحسار اسيطرة العثمانية والاحتكاك بالتحضارة الغربية :

وكنا يعرف ان التطور الكبير في ادبنا العربي الحديث بدأ مع بداية القرن التاسع عشر اثر احتكاك العالم العربي سلميا وحربيا بالتحضارة الاوروبية التي اخذت يوما عن انحسار العربية الاسلامية ثم عاد لتسد الدين .

اما الجانب العسكري فهو الذي ايقظ في الامة العربية روح التحدي من اجل المحافظة على وجودها وعدم الذوبان في تلك الحضارة

القسطونية وعلان الدستور العثماني ورد العربية الى الافطار العربية العثمانية مع نشوب الحرب العالمية الاولى وما نتج عنها من ثورات في العالم العربي . كل هذا اثر في الادب عامة وفي النثر بنوع خاص .

ب - على الفنون الادبية

فالنثر - والكلام للدكتور طه حسين - كان اسبق الى النثر بتلك التطورات السياسية والاجتماعية من الشعر حتى ان الكتاب المحدثين قد استطاعوا ان يمتازوا باساليبهم وشخصياتهم وارائهم تمايزا لم يقع على نحو مشابه في ميدان الشعر . ويرد الدكتور طه حسين ذلك الى سبب قد نعيد النظر فيه اليوم ، فهو يرمي الشعراء في ذلك الوقت بمرض الكسل العقلي حيث يصفهم بانهم يزدنون العلم والطماء ولا يكبرون الا انفسهم فهم منصرفون عن القراءة والدرس والبحث والتفكير ، لانهم اصحاب خيال ، والعقل عبو الخيال ، فهو اذن عبو الشعر . اما الكتاب فيقرأون ويتعلمون ويتزيدون من القراءة بالعلم ، فيضطرمهم العلم الى البحث، وتنشأ من هذا شخصية قوية ملاكها العقل والخيال والابتكار معا .

ثم يشير الدكتور طه حسين الى قانون من قوانين التفاعل بين الاديب وقرائه . فمن المعروف ان المستوى الثقافي للجمهور يندخل في المستوى الابداعي لادبائه ، فالاديب يستمد قضاياها من جمهوره ، وهو يصود فيرد ما اخذه الى هذا الجمهور الذي توقع منه الاستجابة الى ما ابدع . فاذا وجد انصرافا عنه ، اعاد النظر فيما قدم اليه موضوعا واسلوبا لكن هناك حالات اقل نجد فيها الكاتب وقد استطاع ان يرتفع بذوق جمهوره ، قد تكون البداية عندنا محدودة ما يلبث ان يتسع يوما بعد يوم ، فهناك تفاعل دائم اذن بين الاديب وجمهوره ، وشد وشذب بين الطرفين كل منهما يحاول ان يشد الاخر اليه . وهكذا ينظور التاريخ الادبي وهكذا ينظور النوق العام .

ويرى الدكتور طه حسين ان ظاهرة الكسل العقلي عند الشعراء تنتقل منهم بطريق العدوى الى القراء فيصيبهم الكسل هم ايضا ، فيكلفون بما يقنعهم لهم الشعراء من شعر بعد ان افسدوا ذوقهم الادبي ، حتى ليمجزون عن ان يسيقوا اي شعر اخر . مثلهم مثل الرجل الذي عود معدته لونا من الوان الطعام اليسير السهل الذي لا يفذي ولا يجهد فاذا اضطر الى لون اخر من الوان الطعام فيه شيء من دسم او غداء لم يسغه ، فان اسأفه لم يهضمه . ويستثني الدكتور طه حسين من هؤلاء الشعراء خليل مطران والعماد في مصر ومعروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي في العراق (المرجع السابق ١٢٤ - ١٣٠) .

اما نحن فنضيف سببا نانيا لعدم تشابه اثر التطور الاجتماعي على تطور كل من الشعر والنثر في ادبنا العربي الحديث . فكلمة تطور ليست - كما كان يعتقد البعض - مرادفة للنمو او التقدم ، انما التطور يعني التغيير بما يتخلله من مراحل ازدهار وانكاس على السواء ، بناء على ذلك فان كل نمو او تقدم يمكن ان يكون تطورا ولكن العكس ليس صحيحا ، اي ليس كل تطور هو نمو او تقدم حتمي .

ونحن نحرص على تحديد معنى هذه المصطلحات لاننا اذا طبقناها على الادب العربي شعره ونثره نجد اختلافا واضحا بين الفئتين فيبينما نجد ان الشعر العربي قد تطور - بمعنى تغير - عبر آلاف السنين، ومر بمراحل ازدهار عظيمة ومراحل انكاس مؤسفة ، وان ذلك كان مرتبطا بمراحل ازدهار ومراحل انكاس حضارية ، وان ما دخل على الشعر العربي الحديث من قوالب ادبية كالشعر الملحمي والشعر المسرحي اولا ثم المسرح الشعري فيما بعد وكذلك ما يعرف بالشعر الحر انما هو تعدد في الاجناس وليس تقدما يدفعنا ان نجرأ فنقول ان الشعر العربي في القرن العشرين انضج من الشعر العباسي او حتى الجاهلي ، او ان شعر المعري او المتنبي ساذج بدائي اذا قيس بشعر شوقي او الجواهري . اما النثر العربي فقد نشأت فيه اشكال

ادبية يمكننا ان نعلن - ونحن مطمئنون - انها تطورت بمعنى انها نمت في ادبنا الحديث عما كانت عليه في التراث ، هذه الاشكال الفنية هي القصة قصيرها وطويلها .

فلنستطيع ان نفاضل بين الشعر العربي الذي عرفته اللغة العربية الاف السنين قبل ظهور المطبعة وبين الشعر الحر الذي تخفف من بعض القيود الموسيقية لانه للقراءة قبل ان يكون للالقاء ، فاذا ألقى فانما يلقي في مسرحية شعرية تتطلب هذا التخفف حتى يمكن تطويع الشعر للضرورات الدرامية التي لم يعرفها الشعر العربي من قبل ، ولا شك ان النشاز الاذاعة والتلفزيون ، وهي اجهزة سمعية او سمعية - بصرية ، ستيح فرصة المصالحة بين الشعرين العمودي والحر ، او سيجعل الشعر الغنائي على الاقل اكثر التزاما بالقيود الموسيقية لانه اصبح مرة اخرى - وعلى نطاق جماهيري - للالقاء لا للقراءة .

اما القصة طويلها وقصيرها بالمعنى القوي الذي اصلناه فسي بيئتنا العربية منذ لا يزيد عن قرن فانه واكب نهضتنا الحضارية التي بدأت - كما قلنا - في القرن التاسع عشر ، وبتطور مجتمعاتنا العربية من البساطة الى التعقيد تطور الفن القصصي مما اسماه البدائية الادبية الى النضج الفني - وهما ما لا يمكن تطبيقه على الشعر العربي .

وعندما نتحدث عن التقدم فاننا يجب ان نحتج باستمرار وجود النماذج الرديئة مبرهنين على عدم حدوث التقدم ، فالنماذج الرديئة او المكررة لما سبقها موجودة في كل زمان ولعلها هي التي تكون دائما القاعدة العريضة السفلية . لكننا حين نتحدث عن التقدم فاننا نضع نصب اعيننا تلك النماذج المتميزة والفريدة باعتبارها علامات على الطريق ، لان مجرد ظهورها دلالة على ما حدث من نمو ، وربما من طفرة ، استفاد مما سبقه وازداد اليه . انها قد تكون كالبرعم الذي يحمل اكثر من بلرة للمستقبل ، وفي احيان مؤسفة قد تكون كالشهاب الذي توجه لحظة ثم ما يلبث ان يخبو ، فيتوقف التقدم الى حين وربما تماما ليصبح ما يقع من تغيرات تالية مجرد تطور لا يعود يتصف بصفة النمو او التقدم .

ومن الملاحظ ان الكثيرين ممن يتناولون العلاقة بين التطور الاجتماعي والتطور الفني لادبنا المعاصر لا يتشبعون الا مضمون الاعمال الادبية كأنما هي لون من الوان المقالات التي تتضمن معلومات وافكارا ، ولا يتلفون الى تطور الشكل الذي اضيف عليها صفة الفن الادبي ، وكأنما هذا الشكل يتخلق بالصدفة ، ولا علاقة بينه وبين التطور الاجتماعي ، وبالتالي فلا دلالة له في هذا المجال مثل دلالة المضمون . ولهذا حفلت معظم مؤلفاتنا التي ادرخت لفنوننا الادبية المعاصرة بالربط بين ما وقع من تطورات اجتماعية وتطورات في ادبنا العربي الحديث من حيث المضمون . وكذلك سايرهم المستشرقون ولعلمهم هم الذين سايروا المستشرقين في ذلك ، ولم تلتفت الا قلة ضئيلة الى علاقة التطور الاجتماعي بتطور الشكل الادبي .

والمعروف ان رفاعة رافع الطهطاوي الذي اقام في باريس من عام ١٨٢٨ حتى عام ١٨٢٢ يعتبر اول من ترجم قصة من الادب الغربي الى اللغة العربية ، تلك هي قصة تيلماك لفولون وذلك عام ١٨٦٧ ، كما قام افضل تلاميذه محمد عثمان جلال بترجمة رواية بول وفرجينسي للكاتب الفرنسي برنار دي سانت بيير وجعل عنوانها « قبول وردحته » بينما قام بالمحاولات الاولى في التأليف الروائي السوريون وعلى راسهم جورج زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤) الذي ألف عشرين رواية تاريخية عربية واسلامية ، وهو - وان كان هدفة تجاريا - الا انه لا شك قد ألف هذه السلسلة الروائية لجمهور منعش الى البحث عن ذاته والتعرف على تاريخه والتشبت بجذوره في وجه محاولات اقتلاعها ، ولئن كانت هذه الروايات من ناحية اخرى تنقصر الى النضج الفني كان لها فضل زيادة محاولة وضع الموضوع العربي الاسلامي في قالب ادبي غربي معبرا

بذلك عن اتجاه المجتمع العربي في ذلك الوقت الى ان يشتمل في بيئته حضارة الدول التي تقدمته حتى يلحق بالركب دون أن يفقد ذاته ولا جوهره .

ويمكننا متابعة اثر التطور الاجتماعي على تطور الفن القصصي في النفاط التالية مع مراعاة التنبيه الى ان العمل الفني معناه الابتكار، انه تقديم كل ما هو متميز عما قبله وعما بعده ، ليس بالنسبة لاديب واخر بل حتى بالنسبة لاعمال الاديب الواحد ، ولهذا فان المتابعة العلمية للادب واكتشاف معالم عامة لتطوره يجب ان تتوخى عدم التقليل من قيمة ما يتميز به كل عمل فني بارجاعه الى اتجاه عام او دمجها ضمن هذا الاتجاه لان زيادة التركيز على نواحي التشابه قد يستهوي النقاد ويجرهم الى نوع من الاقلال من تفرد العمل الفني وتميز الفنان . فكونه يشبه بعض الشيء او انه متأثر به الى حد ما قد يدفع الى افتراض ان ليس الا حالة من حالات ب. (توماس مونر، التطور في الفنون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ج ٢ ، ١٩٧٢ ، ص ٤٠).

اثر التطور الاجتماعي على تطور الشكل القصصي

بهذا التحذير نستطيع ان نحدد اثر التطور الاجتماعي على تطور الفن القصصي في العالم الاتية :

اولا : من العمل الادبي الجماعي الى العمل الادبي الفردي الى العمل الفني الجماعي مرة اخرى .

ينقسم الادب القصصي في تراثنا العربي - كما ينقسم عند معظم شعوب العالم - الى قسمين ، احدهما كتب بالفصحى ليدون وتقرأه القلة المتعلمة ، ولما كانت هذه القلة في ذلك الوقت لا بد أن تكون ميسرة حتى يتاح لها ان تتعلم وان يكون لديها من المال ما تشتري به هذا الادب المدون ، فقد كان هذا الادب - كما يقول فاروق خورشيد « تجربة تكاد تقرب - فيما وضع لها من قيود شكلية - من طبيعة الشعر في حاجته الى استعداد خاص عند المتلقي والمنتج ، وليس هو النثر الذي يمكن ان يتداوله الناس وتداولهم الفن الذي يعبر عن حياتهم نمبريا حقيقيا ، وهو في هدفه وغايته يكاد ان يكون اداة في خدمة طبقة بعينها من المثقفين ومن العاملين في الحياة السياسية والاجتماعية . (فاروق خورشيد ، في الرواية العربية ، الدار المصرية للطباعة والنشر ، القاهرة د . ت ص ١٣) .

وهذا الادب المدون معروف المؤلف ، بينما الادب الشفاهي مجهول المؤلف « لا لان دور الفرد في انشائه معدوم . بل لان العمل الادبي الشعبي يستوي اثره فنيا بتوافق ذوق الجماعة ، وجريا على عرفهم من حيث موضوعه وشكله ، ولانه لا يتحدد شكله النهائي قبلما يصل جمهوره ، عكس ادب المطبعة وادب الفصحى عامة ، بل يتم له الشكل الاخير خلال الاستعمال والتداول . ثم ان وسيلة اذاعته وهي النقل الشفاهي لا تلزمه حدودا جامدة بحيث يكون انتقاله من موطن الى اخر . (احمد رشدي صالح ، الادب الشعبي ، دار المعرفة ، القاهرة ١٩٥٤ ص ١٥) .

وقد كان النصيب الاكبر من الادب القصصي في تراثنا العربي من نصيب هذا الادب الشفاهي ، فيما عرف بال نوادر (وهو طور مبكر من اطوار القصة القصيرة) وفيما عرف بالسير كسيرة عنتره والظاهرة ببيرس وسيف بن ذي يزن والهلالية وعلي الزبيق (وهو طور مبكر من اطوار الرواية) . وهذه السير لم تمر بمرحلة التدوين الا في الفترة الممتدة من القرن الحادي عشر الى السادس عشر الميلادي ، وهذا التقدير بني على ملاحظة تاريخ تدوين السير الكبرى ، وتقدير اثر الحوادث السياسية التي جرت في الدولة الاسلامية ، والجات جمعها غفيرا من القصص المحترمين الى الهجرة الى مصر ، ولا ريب ان فترة التدوين قد سبقتها مراحل انشاء تلك الانار الادبية واستعمالها بالرواية الشفاهية ، الامر الذي انفضجها وارساها في شكلها الاخير المقبول (احمد رشدي صالح ، فنون الادب الشعبي ، ج ١ ، ص ٤١ - ٤٢) .

وحتى بعد ان اصبحت هذه السير مخطوطات فان تداولها ظل بين محترفي الادب وهوانه ، ونصوصها يتم نقلها بالرواية الشفاهية ، ذلك لان التدوين بالكتابة - على خلاف الطبع - لا يكفي حاجة جمهور الادب على الاقل لانه يلازم انتشار الامية بين جمهور الادب ، وتفرغ عدد قليل من المتعلمين والقارئيين وامتيازهم بمعرفته . (المرجع السابق صفحة ٤٣) . وقد كانت هذه السير توكيدا للشخصية العربية والعبقرية الشعبية في مواجهة التحديات التي دفعت هذه السير الى الظهور والانتشار والتداول كالحروب الصليبية وغزوات المغول والتنازل للعالم الاسلامي .

ثم اخذت مطبعة بولاق والمطابع الاهلية في مصر في الثلث الاخير من القرن الماضي واولال القرن الحالي تخرج للناس اجزاء من تلك الانار . ويرى الاستاذ احمد رشدي صالح ان طبع تلك الانار قد جنى عليها لانه ساعد على انزوائها وان لم يكن هو علة هذا الانزواء . ذلك انه بتطور الحياة العامة اصبح السوق الحديث في المدينة ليس هو سوق المدينة الاقطاعية واصبحت مشاغل الناس واهتمامهم اكثر واوسع من تلك الاهتمامات العامة التي تثيرها السير المدونة، وساعد الطبع على قتل هذه الانار لا على مزيد من حياتها فالسيرة عمل ينبغي ان يؤدي وليس هو رواية تقرا . . او قل ان السيرة تسمع في القاء درامي له تقاليده ومجالسه الامر الذي لا تتيح حياة المدينة (فنون الادب الشعبي ، ج ٢ ، ص ٦٥) .

وإذا نحن حاولنا ان نتعرف على خصائص عامة للفن القصصي الشعبي العربي فيما قبل القرن التاسع عشر فانه يمكن اجمالها على النحو التالي :

- ١ - تسلسل الحوادث في ترتيب زمني الا في حالات قليلة .
- ٢ - اللغة خليط من الفصحى والعامية المسجوعة تتخللها ابيات شعر لتيسير حفظها وروايتها . وغالبا ما يكون الشعر حين يحتدم الموقف .
- ٣ - عدم حياد المؤلف فهو يتدخل احيانا مناصرا شخصية على اخرى وحيانا اخرى للتنبيه او التشرح .
- ٤ - بعضها قريب من الفانتازيا وفي مقابل ذلك فان البعض الاخر قريب من الخبر او التاريخ .

وتتمثل الفانتازيا في تدخل القوى غير الانسانية ، فالى جانب اصطناع الحيلة الشجاعة والقوة الجسدية واستخدام السلاح والتنكر والبسج لتخدير الاعداء وضد البسج لابطال تأثيره واستخدام النقط الذي يشير ظلام الليل ، تجسد السححر والاماكسن المرصودة والحيوانات الخرافية وتحويل الناس الى حيوانات والاستمانة بالجن .

كذلك تتمثل الفانتازيا في تجاوز الحدود الزمانية والمكانية . فمثلا في سيرة علي الزبيق نجد ان حوادثها وقعت عندما كان احمد بن طولون يحكم مصر وهارون الرشيد على رأس الخلافة في بغداد ، ونحن نعرف ان بين نهاية حكم هارون الرشيد وبداية حكم ابن طولون ستين عاما . كما كان علي الزبيق يتردد في طفولته على الازهر وهو الذي انشبه ايام الفاطميين بعد حكم ابن طولون بسنوات . اما تجاوز الحدود المكانية فتتمثل في قدرة البطل على التنقل بسرعة الى اماكن تائية والعودة منها بالسرعة نفسها .

كذلك تتكرر الصدفة ، والصدفة في العمل الفني معناها عدم وجود المبرر او عدم التمهيد لما سيقع .

وفي مقابل هذا النوع من القصص نجد قصصا اخرى يعرض مؤلفوها على ايهام القارئ بانها وقعت فعلا ويستندون الى سلسلة من العننة احيانا زيادة في ذلك ايهام ، وهذه القصص كانت قريبة من الخبر او التاريخ ، بمعنى ان القصصي كان ينقل عن الواقع بعد ان يحدث منه او يضيف اليه بما يشوق السامع ، وبذلك فانه ينتقل مما وقع (التاريخ) الى ما يحتمل ان يقع (الفن) .

يعرض عن طريق هذه الوسائل الثلاث ، ذلك ان كاتب السيناريو يحذف ويضيف اى القصة بما يتفق والاذاعة المسموعة او المرئية ، كذلك يتدخل المخرج بما يوفق بين رؤيته الفنية وما ينبغي ان يرضى اذواق الجماهير ، حتى الممثل ، فان اداءه ، يضفي على ما انجزه نضائر كاتب السيناريو والمخرج والمصور ومصمم الديكور ومصمم الازياء . الخ . يضفي طابعه الخاص ، حتى ان انعمل السينمائي او التلفزيوني الواحد يختلف اذا اختلف المخرج أو الممثل . ومعنى هذا ان القصص اصبح فردا من مجموعته ، حقا أنه لا يزال يكتب القصة منفردا ، وقد يراها الخاصة كما كتبها ، وهم في الاغلب المجموعة التي تريد ان تتعلم منه لكي يصبح افرادها قصصيين في المستقبل مثله ، فهو يكتب اذا مباشرة لجمهور خاص محدود اذا فيس بالجماهير العريضة التي ان تناوقه كما كتب عمله القصصي مباشرة ، لكنها ستعرف عليه من خلال هذه الوسائل الجماهيرية الجديدة بعد ان حذف من عمله الاصلي واضيف اليه ، بما يتفق وتفسير المجموعة التي تناولت عمله ومدى عبقرتها وبما ينطق وتحويل الكلمة المقروءة الى كلمة مسموعة أو مرئية .

ولعل اهم اختلاف بين انعمل انقصمي المقروء والعمل القصصي المصور او المسموع ، هو أن الأول قد يدخل فيه الوصف والسردي بينما ينعدم ذلك تماما بل يسحيل في العمل المرئي او المذاع ، لانا - كما يحدث في الحلم - لا نرى امامنا (او لا نسمع) الا اشياء واحدا واشخاصا ، ومن تصرفات هؤلاء الاشخاص وتطور الاحداث نستنتج نحن المشاهدين او المستمعين طابعهم وخبيا تفوسهم ومصيرهم . فالحركة هنا هي الاساس . وذلك اشبه - مرة أخرى - بالقصة الروية قبل عصر الطباعة عندما كان يحدث هو اساسها - نتيجة أخرى ترتب على توصيل الاعمال القصصية الى الجمهور عن طريق هذه الوسائل الجديدة لا سيما المرئية منها اي السينما والتلفزيون ، ذلك هو الحد من خيال القارئ ، ذلك ان الكلمة المطبوعة عندما تصف شخصا او مكانا او حدثا فانها تترك للقارئ حرية تخيل هذا الشخص او المكان او الحدث وتجسيدها بصريا وحيانا سمعيا ولسيا وشمسيا ، بعد ان يستدعي خيالاته الخاصة وذكراياته مما يجعل الصورة النهائية تختلف من شخص الى اخر بقدر ما تختلف خبرات الافراد وذكراياتهم . اما في الصورة المرئية فان المخرج يقوم بدلا عنا بهذا التخيل ويجسد لنا رؤيته عن طريق توجيهاته للممثل والمصور ومصمم الديكور والازياء . . فهؤلاء كلماته التي تتكون منها لغته المرئية . وبذلك فهو يعد من ملوك تخيلنا .

ثانيا : من تضخم الذات الى الموضوعية الفنية .

يقول ت . س . البيوت (« المسألة تنازل دائم من جانب الفنان ، فهو يتنازل عن نفسه كما هي في تلك اللحظة المعينة لشيء اقيم منه ، والطريق الذي يتقدم فيه الفنان هو طريق التضحية المتواصلة بالذات ، الاستبعاد الدائم للذات ») .

T.S. Eliot , selected Prose , London , 1965 , P : 25

وترجمتها الدكتورة لطيفة الزيات في كتاب (مقالات في النقد الادبي ، مكتبة الانجلو ، د . ت . ص ١٢) . ويرى الدكتور عبدالمحسن طه بدر ان كثيرا من رواياتنا الاولى عانت من مشكلة تضخم الذات التي تجعل الاديب عاجزا عن الانحيازواقعه والاقتراب منه ، وهو لذلك يبدو مشغولا بحياته الخاصة ومشاكله الذاتية في عمله الروائي ، وانشغاله بهذا الجانب الشخصي يجعله حريصا على أن يحتفظ للذات باستقلالها داخل العمل الروائي ، وهو في تصويره لها يبدو حريصا ومشغقا عليها ومبررا لسلوكها متعاطفا معها ، فاذا واجه هذا الاديب الواقع فهو يقف موقف الواعظ او المرشد او القاضي ، وقد يتمد ظل الذاتي ويتضخم ليطغى عالم الرواية بأسره ، وليس غريبا بعد ذلك أن نلمح في اتاج المراحل الاولى على الاقل لاغلب الروائيين العرب ظاهرتين

بطل السيرة التعسبية تطور عن البطل الاسطوري ، ونتيجة لهذا فاننا لا نحصل على الصورة الداخلية لبطل السيرة ، كما ان السيرة تزدهم بالحركة المستمرة ، لا تنتهي من واقعة الا لتبدأ اخرى ، ولا تنتقل من مكان الا لتبدأ الاحداث في مكان اخر ، فلا مجال للتأمل في النفس او الكون لهذا ينعدم الجانب الدرامي في بطل السيرة ويقتررب من البطل الملحمي الذي يعرف هدفه وينتجه نحوه لا يعوقه تردد ولاصراع داخلي . ونتيجة لذلك فالشخصيات مسطحة اما خيرة او شريرة ، لا تعاني من صراع حتى في مواقف تتطلب ذلك . ونتيجة لذلك ايضا فالشخصيات جامدة لا تتطور ، حتى العمر لا يتقدم بها ، بل انها تشيخ فجأة . وجمود الشخصيات يسلبها اي خبرات فلا تحسن شرا جديدا بسبب شر مماثل وقعت فيه من قبل كانها لا ذاكرة لها ، ولهذا تكرر القصص المتشابهة على نحو ما نجد في قصص السندياد .

وابطال القصص شخصيات اما في السلطة كالنبلاء والملوك (كما في مقدمة الف ليلة وليلة ومقدمة كليله ودمنة) واما ابطال شعبيون يمثلون اخلام الجماهير والمثل الاعلى للبطولة الذي يتوفون اما السى تحقيقه واما الى ظهوره لتخليصهم مما يعانون منه .

ولئن ادى ظهور المطبعة الى انزواء هذه الانار فوق رفوف المكاتب لتكون مرجعا لمؤرخي الادب او لمن يريدون أن يستلهموا منها ادبا يقدمونه بطريقة معاصرة ، فان المطبعة من ناحية اخرى اتاحت الفرصة لظهور هذا الادب انذي ينشئه افراد معلومون ، وفي مقدمته فن القصة بشكلها الحديث قصيرا وطويلا .

وعلى يد هؤلاء الافراد المعلومين تخلصت القصة شيئا فشيئا من هذه البدايات الفنية ، فهي مثلا في الوقت الذي تخفتت فيه مسن المبالغات الفانتازية - وان لم تتخلص منها نهائيا على نحو ما نرى في بعث الياشا في حديث عيسى بن هشام للمولحي والانتقال بحرية بين عالمي الحياة والسماء او الحاضر والماضي او الواقع والحلم او الارض والفضاء عند يوسف السباعي - نقول انه في الوقت الذي تخفتت فيه من المبالغات الفانتازية كي تصبح اكثر اقترابا من الواقع ، بعدت عن الواقع فلم تعد قريبة من الخبر او التاريخ وتركت للصحافة تلك المهمة - فالصحافة تنقل ما وقع من حوادث او تروي اخبار السياسة التي تصنع التاريخ بعد ان تحذف وتضيف بما يؤدي الى انارة القراء وجذب انتباه ، بينما بحث الفن القصصي عن ميادين اخرى فظهرت القصة النفسية مثل رواية السراب لنجيب محفوظ وما يعرف بأسلوب اوتونولوج كما فعل نجيب محفوظ ايضا في اكثر من رواية مثل اللص والكلاب ، وهكذا فان كثيرا مما يكتب من قصص لا يمكن تلخيصه لسامع في اكثر من كلمات قلائل لانه مرتبط بكلماته المكتوبة اكثر بكثير مما هو مرتبط بما يتبقى من كلمات تروى . اما البطل فقد اصبح الشخص العادي في حضارتنا او افراد الطبقة الوسطى على وجه الخصوص ، كما لم يعد الكتاب يلتزمون بالترتيب الزمني للاحداث مثلما يحدث في حالة ما يعرف باسم الفلاش باك .

ثم حدث اهم تطور ثان في تاريخ البشرية بالنسبة للادب بعد اختراع الطباعة وهو اختراع الاذاعة والسينما والتلفزيون ، واصبحت هذه الاجهزة هي الوسيلة الرئيسية للجماهير العريضة للحصول على المتعة الفنية لا سيما في بلاد مثل بلادنا ترتفع فيها نسبة الامية . واخذت صلة الاديب بجمهوره تصبح شيئا فشيئا عن طريق غير مباشر هو تلك الوسائل الوسيطة . وواضح ان هذه الوسائل تقدم اعمالها الفنية على اساس جماعي . وهو شبيه - وان كان بطريقة مختلفة - بما كان يحدث للعمل القصصي فيما قبل عصر انتشار الطباعة حيث كان كل راو يدخل من حصيلة عصره ومفاهيمه على العمل القصصي الذي يحفظه عن السلف ويرويه لجمهور مستمعيه ما يجعله عملا معاصرا يجب الانتباه . ان امرا مماثلا يحدث الآن بالنسبة لكل عمل قصصي

بارذتين اولاهما تتمثل في عجز مخيلة الاديب عن تصور عالم الاخرين ،
ولذلك فهو يلجأ الى احداث حياته الخاصة ويجعلها موضوعا لروايته .
اما الظاهرة الثانية فانها تتمثل في ان افضل اعمالهم هي الاعمال
التي تنصل بأحداث حياتهم ، وهم بعدها اما ان يتوقفوا عن الاناج
واما ان يقدموا اعمالا تقل في قيمتها الفنية عن اعمالهم الاولى على
عكس ما كان متوقفا . ويمكننا ان نسرده في هذا المجال قائمة طويلة
نمتد من زينب تهيكال الى سارة للفساد السيسى ابراهيم الكاتب
لابراهيم المازني الى عودة الروح ويوميات نائب في الارياف والرباط
المقدس وعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم .. الخ (د . عبدالمحسن
طه بدر الروائي والارض ، دار المعارف القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٩) .

ويقول د . محمود حامد شوكت عن ليالي سطيج لحافظ ابراهيم
ان القصة وشخصياتها امتداد لشخصية الكاتب ، وكأنها صدى نفسه
بسطه في الصورة والحوار وفي الشخصيات ، وهي وسائل لبسط
آرائه الاجتماعية والسياسية والادبية (د . محمود حامد شوكت ، الفن
القصصي في الادب المصري الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ،
١٩٥٦ ص ٥٣ - ٥٤) .

ويمكن ان نضيف الى هذه القائمة عددا اخر من الروايات مثل
ثلاثية سهيل اديس : الحي اللاتيني ، الخندق العميق ، اصابعنا
التي تحترق ، ورواية زكي نجيب محمود قصة نفس .. الخ . مما اطلق
عليه اسم « رواية السيرة الذاتية » .

ويتفاوت كتابنا في مدى نجاحهم او فشلهم في اخفاء ذاتهم في
هذا اللون الروائي ، وعندما يفشلون فان رواياتهم تستحيل الى مونولوج
طويل تتحدث فيه الشخصية الرئيسية بأسلوب - تغلب عليه الصفة
التقريبية - عن نفسها وعن علاقتها بالاحداث والشخصيات الاخرى
من وجهة نظرها ، وقد يصل بها الامر ان تبرز سلوكها وندبين
الاخرين من غير ان يتاح لهم حق الدفاع عن انفسهم او بيان وجهات
نظرهم . اما في العمل الروائي الناضج فلكل شخصية كيانها المستقل ،
وما يبرر وجودها وتصرفاتها ووجهة نظرها والحجج المتعارضة
هي التي تمنح كل شخصية وجودها ، وانعدام هذه الحجج يسلب
تلك الشخصيات وجودها ويجعلها اشيا باهتة تتصارع في معركة
لا تكافؤ فيها . ووجود الدIALOG او الحوار او تبرير كل شخصية وجودها
بأسلوب تصويري هو الذي يعطي العمل الروائي عمقه او بعده الثالث .
انه يبرهن على ان الكاتب قد أستطاع ان يخلق مسافة بينه وبين
ابطاله ، وانه لا يتحيز لشخصية على حساب الشخصيات الاخرى ،
وانه استوعب ابطاله بدلا من ان يسوعبه بطل واحد . لهذا فوظيفة
الشخصيات الاخرى في الروايات التي ننضمخ فيها ذات المؤلف ان
تكون في خدمته ، فتكشف عن بعض جوانبه وتخفي بعضها الاخر . اما
في الرواية الموضوعية فالشخصية تتطور وتكامل وتفضح عن دوافعها
الداخلية في ضوء موضوع روايتها هو وحده الذي يحدد وجودها الفني
(انظر : يوسف الشاروني ، دراسات في القصة القصيرة ، مكتبة
الانجلو ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٤٤ - ٤٥) .

ولئن كانت اسباب هذا التضخم في الذات على حساب الواقع
الموضوعي ترتد الى اكثر من سبب منها ما هو خاص بالاديب نفسه
كان يكون قد اتوى ان يكتب سيرة ذاتية لكن تقاليدنا الاجتماعية
لا تأذن لادب الاعترافات ان يتجاوز في جرائه حدودا معينة ، لهذا
يفضل المؤلف ان يكتب سيرته الذاتية في زي روايات مستفيدا من هذه
الحرية ، فيجرؤ على ان يدلي بما لم يكن في استطاعته ان يدلي به
لو انه كتب اعترافا مباشرا سواء بالنسبة لنفسه او لمن يتناولهم من
نساء ورجال . ومنها ما هو خاص بمرحلة من مراحل تاريخنا الادبي
ما زال الناصون فيها يتلهسون طريقهم ويمدون ويرسون التقاليد
الادبية ، ومنها ما قد يكون رد فعل لمرحلة سابقة كما حدث في
الغرب حين جاءت الرومانسية تضخم من شان الذات كرد فصل

الكلاسيكية التي من فواعدها اخفاء الذات ان لم يكن محاولة الغائها
تماما . ومنها ما قد يتصل بمجتمع لم ينضج افراده بعد بحيث
يتحكمون في عواطفهم ويرتدي فيه ادبؤه فناع الفن كما يرتدي افراده
فناع الادب الاجتماعية والتقاليد الحضارية . كما ان علينا ان
ندرس المفارقة بين من يكتب سيرته الذاتية او رواية من روايات
السيرة الذاتية في مطلع شبابه بحيث تكون اول اعماله الادبية ،
وربما اخرها ايضا ، وبين من يكتب سيرته الذاتية وله تاريخه
الادبي وخبراته وكأنما يتوقف فليلا ليلتقط انفاسه ويجرد حساباته
ثم يستأنف السير ، وحيانا يكون ذلك بمثابة حساب الختام حتى
انه قد لا يتمكن من نشر سيرته في حياته فتتشر بعد وفاته .

ويكفي ان تقارن ادبائنا الرواد الذين ذكرناهم بادبائنا المعاصرين ،
فانتاج ادبائنا الرواد كان تضخم الذات واضحا فيه احيانا وكان التراجع
بين تضخم الذات والموضوعية الفنية واضحا في احيان اخرى ولطالما
شغلني التطور الروائي عند رائد ادبي كالدكتور طه حسين كنموذج
مثالي لهذا التراجع . فالجزء الاول من الايام هو اول عمل ابداعي له ،
وهو اعظم هذه الاعمال جميعا لاسباب ذكرها النقاد ولا نريد ان نكرها
هنا . ولكن نعل اهمها انه كتبها بعد ازمة كتابه للشعر الجاهلي وما
حدث من هجوم عليه آله وآذى نفسه فارتد الى ذاته ليؤكد لها ويصور
عظمة كفاحه ويعرض صفحات من جلده وثباته رغم افسى الظروف ،
كما انه من ناحية اخرى كأنما اراد ان يكشف عن جذور جهل البيئة
الثقافية التي تعرضت له ، وادانة التخلف الفكري الذي قاوم آراءه
الجريئة المتفتحة (د . عبدالمحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية ، دار
المعارف ١٩٦٢ ، ص ٢٠٤) .

وفيما تلا ذلك من رواياته حاول ان يلقي ذاته بحيث سوارت
تماما احيانا وشفت احيانا اخرى ، وان كان يرجع الى ذاته من حين
لاخر فيما تلا ذلك من الاجزاء الاخرى لسيرته الذاتية « الايام » . فقد
نشر رواية دعاء الكروان (١٩٣٤) بعد خمس سنوات من نشره الجزء
الاول من الايام وكأنما كانت رد فعل لترجمته الذاتية ، اذ وصل فيها طه
حسين الى اقصى موضوعية الفنية التي وصل اليها في رواية من
رواياته ، فهي لا تمس تجربة خاصة في حياة طه حسين اللهم الا ان
حوادثها تقع في الاقليم الذي نشأ فيه ولا بد انه سمع في صباه امثال
هذه القصص (قتل البنات غسلا للعار) وهو الموضوع الذي تدور حوله
رواية « دعاء الكروان » ، وان كان يؤخذ على الرواية ان لغتها تطفئ
عليها شخصية طه حسين بخصائصه الاسلوبية المعروفة حتى في الحديث
الذي يجري على السنة شخصيات من شأنها ان تتحدث بأسلوب افضل
رونقا لكي يعتبر احد ابعاد هذه الشخصيات ، كما ان الحوار يغلب عليه
ايضا اسلوب طه حسين (د . أحمد هيكل ، الادب القصصي والمسرحي
في مصر ، دار المعارف القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢٢٢) . كما انه يعبر عن
رؤيته لاهل الريف في كلمات مجردة عامة وهذا كله من آثار اعضاء
ذاتية الكاتب على عمله الفني . لكن فيما عدا ذلك فان الموضوعية الفنية
تتمثل في تأزر البناء الفني بتسلسل الاحداث تسلسلا منطقيا ونمو
الشخصيات الرئيسية نمو مطردا وفاعلية البيئة في مسار الاحداث
ونمو الشخصيات ، وعدم الاعتماد في تقديم الشخصيات على الاسلوب
السردى المباشر بل على موافقها وتصرفاتها واحاديثها ، مع العناية
بالشخصيات الثانوية ذات الاثر الفعال في احداث الرواية ، وتوجيه
مسير ابطال ، وكذلك استبطان العالم النفسي للابطال وتصويره
تصويرا كاشفا يجسم ما فيه من انفعالات وصراعات وتحولات .

(المرجع السابق ، ص ٢١٩ ، ٢٢٠) .
ثم نشر الدكتور طه حسين روايته « ادب » (١٩٢٥) وهي
سيرة حياة احد اصدقائه فهاد يدور في نطاق التجربة الشخصية ، انه
لا يكتب سيرة عظيم من عظماء السياسة او الفن ، بل سيرة صديق وان
كان قد حذف منها وازداد اليها مما اضفى عليها طابعا روائيا ، وذلك
باعترافه في حديث له عن شخصية هذا الاديب باجابته على سؤال وجه
- التمه على الصفحة ٦٦ -

أثر التطور الاجتماعي على التطور الفني

تابع المنشور على الصفحة ٤٧ -

الصراع الداخلي حتى لو نان الموقف يتطلب منها ذلك ، فمثلا في « سيرة على الزبيق » نجد أن صاحب السيرة يمثل الخير دائما حتى وهو يقتل أعداءه وان دليلا المخالفة تمثل الشر دائما ، وكل منهما يظل على عداوته للآخر حتى بعد أن تزوج علي الزبيق ابنتها زينب ، فلم يكن هناك أقل صراع داخلي أو تساؤل . هل تستمر عداوتها أو يتغير موقفهما على ضوء ما جد في علاقتهما ؟ وبمكنا ان نلخص صفات الشخصيات المسطحة فيما يلي :

١ - العلاقة بينها لا تعرف الا احدى عاطفتين الكره أو الحب ولا وسط بينهما .

٢ - تجرد الشخصيات حتى كأنها لا ذاكرة لها فهي لا تستفيد من أي خبرة سابقة في مواجهة موقف جديد ، فرحلات الاستنباد مثلا تقوم على أساس أنه لا يتعظ من تجربته في رحلته السابقة ولا يتخذ أية حيلة لرحلته المقبلة ولذلك فاتته ما يلبث أن يلقى مخاطر مشابهة لما لقيه في رحلته السابقة ومع ذلك فهو يعود الى ما كان مصدر خطر عليه .

٣ - انها شخصية لا تتطور حتى أن العمر لا يتقدم بها بل نجدنا فجأة تشيخ مع أنها كانت قبل ذلك بفترة وجيزة تصول وتجول في حرب أو معركة وتخرج منتصرة .

٤ - ليس هناك تطفل داخل الشخصيات ولا بيان انفعالاتها ، فالحركة دائما خارجية .

ويقول الدكتور شكري عياد « انه من الصحيح ان النفوس البشرية - حتى نفوس الاطفال التوحشين - لا تكون ساذجة أبدا ، ولكننا لكي نراها بكل تعقدها يجب أن نكون نحن أنفسنا على قدر من التعقيد ، ثم يجب أن تكون قادرين على أن تصور ما فيها من الاضداد بطريقه مقنعة . وهذان الشرطان لا يتحققان الا حين تبلغ الحضارة درجة من الرقي والفن درجة من التطور . ولذلك فقد كانت الشخصيات التي قدمها كتاب القصة القصيرة في عهدها الأول أغلبها شخصيات مسطحة ضحلة . » (د. شكري عياد ، القصة القصيرة في مصر ، معهد البحوث والدراسات العربية ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ١٥٤) ويضرب مثلا على ذلك بشخصيات الصديق والزوج والزوجة في قصة « عطفة ال ... منزل رقم ٢٢ » لمحمد تيمور . ويقول أنك لا تشم في احدى هذه الشخصيات رائحة صراع داخلي أو نزعات متعارضة أو انفجارات غير متوقعة .

ثم يستطرد الدكتور شكري عياد قائلا لكننا لا نلبث ان ننبين ميلا الى تحسس النزاعات المخبوءة ، وان ذلك آليل يتفق مع بدء انحسار الموجة الواقعية او اخلاذ اصحابها الى الصمت التام .

والواقع أن تطور الشخصيات الفنية في ادبنا العربي المعاصر هو واحد من تطورات مشابهه وقعت على مر التاريخ الادبي لعل من أبرزها واقفها تحول البطل الملحمي في الاساطير الاغريقية الى بطل درامي على المسرح الاغريقي . فابطل الملاحم الهوميروية يؤمنون بفكرة - مثل يولييسيس - ويعملون على تحقيقها مهما لاقوا من صعاب . وعندما زادت الحضارة الاغريقية تعقيدا نشأ المسرح الاغريقي لكي يستمد من هذه الملاحم نفسها شخصياته المسرحية التي أصبحت تعاني الصراع الداخلي وتعرف التردد بين الأقدام والاحجام ، وهكذا تحولت الشخصيات البسيطة في الاسطورة اليونانية الى شخصيات مقنعة على المسرح اليوناني . وهكذا نجد كيف ان تطور المجتمع يؤثر على تطور الشخصيات الفنية .

بهذا الفهم نفسه يقول يحيى حقي انه « كما ان ثورة ١٩١٩ فقدت سريعا قدرتها على التحول من الانقلاب السياسي الى الانقلاب الاجتماعي ، كذلك بقيت المدرسة الحديثة (وهي التي ينتمي اليها محمد تيمور . في تلك الفترة والتي ضرب الدكتور شكري عياد بقصته مثلا على خطو شخصياتها من الصراع الداخلي) عند أسفل السلم لم تتجاوزها الى ما فوقه ، فقد اقتصر اغلب انتاجها على الوصف الفوتوغرافي .. الاشخاص مرسومة من الخارج لا من الداخل ، لم تبد منها محاولة

اليه : كتابك « ادبي » اقرب للترجمة الذاتية منه للقصة المتخيرة . فاجاب : هذا صحيح ، وصاحبي في الكتاب شخصية حقيقية ... فلما سئل عما جاء في خاتمة الكتاب ان صديقه صاحبه ارسلت حقيبة ضخمة مملوءة باوراق فيها ادب رافع حزين صريح ، وانه يرجو ان تسمح ظروف الحياة الادبية المصرية باذاعة هذه الاثار يوما ، كان جوابه ان هذه الاثار وهية « وهي تشير الى اشياء كنت احب ان اكتبها انا واصيها الى هذا الصديق الكريم رحمه الله » (فؤاد دواره ، عشرة ادباء يتحدثون ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، القاهرة ١٩٦٥ ، ص ٢٠ . ٢١) ومعنى هذا الكلام ان طه حسين قد ابتعد خطوتين في « ادبي » عن السيرة الذاتية مرة في انه تناول صديقا ولم يتناول ذاته ، ومرة اخرى بانه غير من حياة هذا الصديق .

ثم كتب « الحب الضائع » (١٩٥١) وقد حاول ان يضع بينه وبين احداثها مسافة مكثية وحضارية اذ جعل مسرح احداثها فرنسا التي تلقى فيها تعليمه الجامعي ومر بتجربتي الحب والزواج . ثم « احلام شهرزاد » (١٩٤٣) وهي قصة رمزية تستمد مادتها من الف ليلة وليلة ولكنها تعالج قضايا في السياسة والحكم مفاصرة لطه حسين ، فاذا كانت « شجرة اليوس » (١٩٤٤) عاد طه حسين يتناول اسرة بدلا من ان يتناول شخصا ، فلئن كان محور الايام ذاته الفرضية فان محور « شجرة اليوس » هو افراد اسرته .

وهكذا فان التطور الروائي لدى ادبي مثل الدكتور طه حسين يوضح الى اي حد كان التراجع لدى جيل الرواد بين الذات والواقع والموضوعي . فاذا قارنا ذلك بادبائنا المعاصرين ولنتخذ نجيب محفوظ ويوسف السباعي نموذجين لذلك ، فاننا لا نكاد نشر فيما كتبه نجيب محفوظ من روايات بلغت حوالي العشرين الا على شخصية كمال من الجزء الثالث بالثلاثية التي تشف من ورائها شخصيه نجيب محفوظ . ويوسف السباعي وان كان قد تحدث عن نفسه في كتابه « من حياتي » (١٩٥٨) الا أنه فيما يتعلق بأعماله القصصية فقد سئل في حديث له « أي أعمالك الفنية تعتبره اقرب الى ان يكون ترجمة ذاتية لك او على الأقل وضعت فيه جزءا من سيرتك الذاتية ؟ » فاجاب : اعتقد ان كل اعماله خليط من سيرتي الذاتية ، ولا أستطيع ان اسكت صوتي من ان ينطق بلسان أحد الأبطال في أي زمان أو أي مكان سواء على لسان السقا او لسان الصبي ابن السقا أو على لسان شحاته افندي (يشير بذلك الى شخصيات روايته « السقامات ») او حتى على لسان حيوان (مجلة آخر ساعة ، القاهرة ، ١٤ فبراير ١٩٧٢) . وربما كانت مشكلة الموت والموت الفجائي بوجه خاص التي تلح وتكرر في أكثر من عمل أدبي ليوسف السباعي هي أثر من آثار حادث شخصي وهو وفاة والده وفاة شبه فجائية وابته في الرابعة عشر من عمره . وهو ان كان قد ذكر هذه الحادثة بطريق شبه مباشر حين يحدثنا عن ذكرياته في « البحث عن جسد » (١٩٥٢) فانه استطاع ان يجعل بينه وبينها مسافة بحيث يحقق الموضوعية الفنية وذلك باكثر من طريقة من بينها سخريته من الموت واذابته الفواصل بين عالمي الارض والسماء ثم مواجهته بالأسلوب الفكاهي الذي يخلق توازنا مع قتامة الموت .

هذان مجرد نموذجين يوضحان ما تطور اليه ادبنا المعاصر - ربما من خلال التقاليد الادبية التي تكونت خلال قرن من الزمان - بحيث يحقق ما قاله اليون من ان تقدم الفنان تضحية مستمرة بالنفس والقاء مستمر لشخصيته .

ثالثا : من الشخصيات المسطحة الى الشخصيات المعقدة .

لقد سبق أن رأينا كيف أن الشخصيات في السير الشعبية العربية شخصيات مسطحة بمعنى اما انها خيرة واما انها شريرة لا تعرف

جادة تدل على ثقافة ذهنية وروحانية لاعطاء تفسير او مفزى فلسفي للحادثة ، انها سريعة في النقاط الحادثة سريعة في تسجيلها على الورق في شكل قصة قصيرة تكتب في جلسة واحدة ، انها لا تعرف الاجترار ثم التخزين ثم التعبير ، بل النضج على تار حامية ، لا عجب ان شاطت الطبخة احيانا كثيرة» . (يحي حقي ، عطر الاحباب ، مطابع الاهرام ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٢٠ ، ١٢١) .

ولا شك ان اهم تطورين حدثا للمجتمعات الحديثة قد زادا من تعقد الشخصيات وهما : سرعة المواصلات مما ادى الى سرعة تناقل البشر والابناء والبضائع والاسلحة والموضات حتى سرعة تناقل اخبار الحروب ، وهكذا بعد ان كان الفرد يعيش في قرية او حتى مدينة لا يكاد يصله في اللحظة الواحدة الا حدث واحد ينفعل به حزنا او فرحا ، امكن عن طريق الصحف والاذاعات مثلا ان يتلقى عشرات الاخبار والحوادث المتناقضة في اللحظة الواحدة والتي قد يعتبر نفسه مسؤولا عن وقوعها بغض النظر عن مسافتها المكانيه .

اما التطور الثاني فهو زيادة السكان زيادة رهيبه بحيث ازدحمت المدن بل حتى القرى ، وما نتج عن هذا الزحام من اخلاقيات بل لا اخلاقيات جديدة في مقدمتها التنافس الذي قد يبلغ حد الجريمة ، وقيد حرية الانسان في اوليات حياته كاختيار السكن وحتى القوت لان غيره يزاحمونه فيهما . وعليه اما ان يتركها لهم شاعرا بالعجز والقرية واما ان يبذل جهدا نفسيا وربما عضليا وقتا ومالا من اجل الحصول على بعض - وليس كل - ما يتصور انه الحد الادنى لما يحفظ كرامته الانسانية .

هذه التطورات الحضارية والاجتماعية خلقت شخصيات اكثر تقيدا من مجرد نشوب صراع داخلي فيها ، ونستطيع ان نوجز بعض السمات التي تتسم بها الشخصية المعقدة في ادبنا الحديث .

١ - التنقل بين مختلف مستويات الشعور ابتداء من حلم اليقظة حتى الكابوس والهذيان والتنقل بين مختلف مستويات الحديث ، من الحديث المنطوق المرتب المنطقي الى الحديث الذي نعده قبل ان نهم بالكلام (فيه شيء من المنطق والترتيب ، وفيه شيء من عدم الترتيب وعدم التماسك) .. الى المونولوج .

لنستمع الى فهمي احد اباطل بين القصرين لنجيب محفوظ وهو يموت صريحا اثناء مظاهره سلمية قامت للاحتفال بعودة سعد : ما اشد الضوضاء .. ولكن بما علا صراخها ؟ هل تذكر ؟ اهو نداء فحسب ؟ .. من في باطنك يتكلم . هل تسمع ؟ هل ترى ؟ ولكن اين ؟ لا شيء .. لا شيء . ظلام في ظلام ، حركة لطيفة تطرد بانتظام ، كدقات الساعة ينساب معها القلب ، تصاحبها وشوشة ، باب الحديدية اليس كذلك ؟ يتحرك حركة نموذجية سائلة ، يتوب رويدا ، الشجرة السامقة ترقص في هواده . السماء ؟ منبسطة عالية لا شيء الا السماء باسمه يقطر منها السلام .

٢ - استخدام الضمائر الثلاثة ، الغائب والمخاطب والمتكلم ، وغالبا ما يكون الضميران الاولان ملاصقين تضمير المتكلم ، فالضمائر هنا مجرد زوايا مختلفة لرؤية الشخصية في تفقدها . ان استخدام الضمير الواحد كان امرا منطقيًا مع الشخصية المسطحة التي لا ابعاد لها . اما الشخصية التي عقدها حضارتنا فانها تستخدم ضمير المتكلم حينما تريد ان تعترف وتقضي للآخرين شأن كل شخصية مازومة ، وحينما آخر تتحدث الى نفسها كأنها لتحاسنها وتحذرنا فتنستخدم ضمير المخاطب ، ومرة ثالثة يكون ضمير الغائب معبرا عن شئيتها . واللص والكلاب لنجيب محفوظ ، والجزء الثالث من رباعية الرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم والمضون باسم « ناجي » نموذجان لذلك .

٣ - التنقل بحرية بين الزمانين الماضي والحاضر . الماضي يعبر عن العالم الداخلي للشخصية لانه ذكرياتها ، والحاضر هو احساسها بالعالم الخارجي ، فالتنقل بين الزمانين الماضي والحاضر انما هو

تنقل بالشخصية بين العالمين الداخلي والخارجي لها ، عالم الذكريات حينما والواقع حينما ، ويعتبر محمد عبد الحليم عبدالله من ابرز الذين استخدموا هذا التنقل في شخصياته الروائية .

٤ - استخدام الالفاظ التي تدل على ظلال المعاني لرهافة العالم الداخلي للشخصيات ، بل استخدام اللفظ وضده للحصول على معنى جديد من هذا التجاوز بين الايجاب والسفي ، معنى ليس له مقابل لفظي في القاموس اللغوي لكن يتم خلقه من هذا اللقاء ، وذلك للتعبير عن عدم الثقة وعن الشك والتردد . يقول يحي حقي « نحن لا نستعمل في عالم الماديات او عالم العواطف الا الابيض او الاسود ، اما حظ الظلال فضئيل جدا . وليس من المفارقات القول بان الظلال هي التي تثير المعالم وتحدد لها شخصياتها المميزة . والاقتصار على الابيض والاسود دليل الفقر ومدعاة الى السطحية (خطوات في النقد ، مكتبة دار العروبة ، القاهرة ، د . ت . ، ص ٢٢٦) .

ويمكن ان نوضح ذلك بمثال مما جاء في قصة موجود عبد الموجود حين يعبر عن خوفه قائلا « وثمة شر يوشك ان يقع ولا يقع لكنه سيقع » وقوله « سمعتها تلوك اسمي لاول مرة على لسانها فيدا كأنه اسمي وليس اسمي : موجود عبدالموجود .. جرائتها تخيفني وتفريني تقصيني ، وتذيني ، تهمة لها اساس وبلا اساس .. وانا ارجو دعوتها واخشائها ، والناس ... كلما رأوني - وبدون ان يروني - يتقولون ويتهمسون . وعندما اطمأن ذات يوم ثم اكتشف ان طمأنينه في غير مكانها اعترف قائلا « من يومها اذا اطمأنتت خفت واذا خفت اطمأنتت ، اذا اطمأنتت تشامت واذا خفت احتميت وحميت . من يومها يقلقني الا اجد ما يقلقني » (يوسف الشاروني ، مطاردة منتصف الليل ، اقرا ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٣) .

رابعا : من التقليد الى الابتكار .

لنشأة الصنعة في الادب العربي اسبابها الاجتماعية . فكما يرى الدكتور عز الدين اسماعيل في كتابه « الالاسس الجمالية في النقد العربي » انه كانت هناك تقاليد اجتماعية للعرب في الجاهلية تصنع لهم اساسا روحيا مثاليا كالروءة التي تعتمد على الشجاعة والكرم مما يلزم المجتمع ابندوي وبيئته الصحراوية ، ثم تجمدت هذه التقاليد لتكون الرصيد الخلفي لقصيدة المدح العربية لا في العصر الجاهني وحده بل في كل عصور الادب العربي ، لم تتغير بمضي الزمن ، ولا باختلاف المجتمعات . ونيات هذه المثل وتكرارها افقدها حيويتها ووقعها الذي كان الشاعر الجاهلي ينفعل به ، وانتقل الامر الى الالية التي تفقد كل حيوية وجمال ، وبوفيرا لهذا الجدال اضطر الشاعر الى ان ينسج لهذا المثل او ذاك احسن توب وان يعرضه في احسن معرض كما كانوا يقولون ، ومن هنا كان التحول من الجوهر ، من المحتوى الفني في الشعر الى العرض ، الى الشكل . ومن هنا رأى النقد العربي القديم ان المعاني اصبحت مبنذلة لمقاة في الطريق يعرفها كل انسان ، واصبحت الصورة الجميلة هي التي تجعل من اي خشب - كما يقول جعفر بن قدامة - عملا فنيا رائعا .. ولهذا كان على الشعراء ان يجددوا فقط في صورة المعاني اذا ارادوا الا يكرروا سابقيهم (د . عزالدين اسماعيل ، الالاسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٢٠٩ - ٢١٢) .

ويقول المستشرق يوهان فك ان التدهور وقع للغة العربية الفصحى كاداة للكتابة والادب وكان هذا التدهور في اتجاهين ، كان اولهما على صورة اهتمام مبالغ فيه باللغة نفسها او بالاسلوب على حساب المضمون كترصيصه بالمحسنات اللفظية ، وكان قد اشتد عوده في الواقع عندما وصلت الحضارة العربية الى قمة الترف واذنت ببداية انحلالها هي نهاية الدولة العباسية . والنشر المسجوع لم يكن من النادر استخدامه قبل الاسلام ، ولكن منذ القرن الرابع الهجري اخذت تظهر الخطوات الاولى لذلك التطور الذي جعل النشر المسجوع تلعبا لا طائل وراه

بالألفاظ الجوفاء (يوهان فك ، العربية ، دراسات في اللفظ واللهاجات والأساليب ، ترجمة عبد الحليم النجار ، مطبعة دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٥١ ، ص ١٤٦) .

وبهذا صار التعبير اللاشعوري الذي كان يوحي به التأثير النفسي العميق تعبيراً إرادي محضاً . (المرجع السابق ، ص ١٥٢) .
أما الاتجاه الآخر فقد جاء متأخراً عن الاتجاه الأول على صورة ركافة الأسلوب لكثرة تجاهله قواعد الصرف والنحو مما جعله قريباً من العامية ، وذلك على نحو ما نرى في تاريخ ابن أياس المؤرخ المصري الذي أرخ لنهاية حكم الماليك وبداية الحكم العثماني في مصر ، وفي أسلوب مثل أسلوب الجبرتي الذي أرخ للحملة الفرنسية على مصر ولحكم محمد علي ، وما بقيت مؤلفاته إلا لقيمتها التاريخية .

ويربط توفيق الحكيم بين تدهور اللفظ وتدهور الوضع السياسي فيقول : أن لغة الجبرتي في ذاتها ، وقد كان من خيرة علماء الأزهر وقتئذ ، لانصح دليل على أن اللغة العربية نفسها قد سقطت فيما سقطت تحت سنانك جياد أولئك البرابرة المغول . (توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، كتاب الهلال ، ١٩٧١ ، ص ١٩٨) .

ولا نعارض بين الاتجاهين فهما نتاج بيئة واحدة ، فالدكتور عبد اللطيف حمزة يصف أسلوب الجبرتي بأنه لم يكن جارياً على نمط واحد فهو مرة بليغ غير مسجوع ، وأخرى مسجوع ، وفي ثالثة يبدو قريباً من العامية ، (د . د . عبداللطيف حمزة ، الأدب المصري من قيام الدولة الأيوبية إلى مجيء الحملة الفرنسية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ص ٢٥١) .

كما يصف أسلوب الف ليلة وليلة بأنه أدنى إلى العامية وإلى كثرة الحشو وكثرة التضمن ، وإلى التصريح دون التلميح ، وذلك بفصل عن جريه مجرى السجع على طريقة ابن العميد والقاضي الفاضل . (المرجع السابق ، ص ٢٦٢) ومعنى هذا أنه في عصور الانحطاط ينحط الأدب .

وفي بداية نهضتنا الأدبية كانت هذه الآثار المدعومة ما تزال لها جيوب في حياتنا الأدبية التي تحاول أن تنفض عنها ما تراكم عليها من تدهور ، وإن كان النقد يحاول أن يكشف أوجه الضعف ليمنع العملة الرديئة من التداول . فوجد النقد نحو كثرة النائية بالصياغة والأفراط في الجانب البياني وعدم الاكتراث بالمضمون أو المعنى بحيث أوشك أن يتحول الشعر مثلاً إلى مجرد صياغات جميلة وموسيقى تملأ الأذان ، ويحيت أصبح كل الشعراء المحافظين سواء ، يقولون تقريباً نفس الأفكار ويرومون نفس الصور ، ويوشكون أن يحسوا نفس الأحاسيس ، حتى لا يستطيع تمييز واحد عن الآخر ، أو معرفة بعضهم عن بعض ، اللهم إلا ما يكون من جودة صناعة أسلوبية يتفوق بها واحد أحياناً عن واحد آخر (د . أحمد هيكل ، تطور الأدب الحديث في مصر ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٦٨ ، ص ١٥) .

وقد استطاع النثر أن يتخلص من هذه العيوب أسرع من الشعر ، وذلك لاستخدامه قوالب جديدة مثل القصة قصيرة وطويلة والمسرحية مما يؤدي بالضرورة إلى تمايز كتابها في الفاعل والأساليب وإرائهم وشخصياتهم . وقد حدث شيء مشابه للشعر لا سيما عندما بدأ شوقي يكتب الشعر المسرحي وتخلص الشعر تماماً عن هذه العيوب عندما بدأ الجيل التالي لشوقي يكتب المسرح الشعري .

أما النثر فقد كانت القصة أبرز وسائله لهذا التخلص من التقليد الذي تم شيئاً فشيئاً ، إذ نجدها في البداية تتراجع بين التقليد والتجديد ، وأبرز نموذجين لذلك في تاريخ الأدب المصري هما عيسى بن هشام المولحي وكتابات المنفلوطي . فالمولحي يتبنى شكل المقامة ، ومن هنا يمكن إطلاق اسم « الرواية - المقامة » على قصته عيسى بن هشام التي نشرت عام ١٩٠٧ ، فهو لا يستلهم فقط في

بعض الفقرات أسلوب المقامات الذي يتميز بالنثر المسجوع ، بل إن روايته تعتمد على شخصيتين أساسيتين هما الراوية والباشا الذي بحث من الموت ليجد الدنيا فقيرت من حوله فهانت قيم جميله كيان ينفي لها - في نظره - أن تظل حية ، وقامت قيم جديدة يشك كثيراً في استحفاظها للقاء ، ومن التصادم بين عقلية الباشا الجديد وعقلية معاصريه الجدد يقدم المولحي تقده الاجتماعي لعصره . وفي المقامة أيضاً نجد شخصيتين دائماً هما الراوية ثم أديب متصلك ، ولكن النقد ليس هدفها بقدر ما هو الموعظة أو النكته أو اظهار البراعة اللغوية . ومما هو جدير بالملاحظة أن عيسى بن هشام هو نفس اسم الراوية في مقامات بدیع الزمان الهمداني التي دونت قبل ذلك بنحو عشرة قرون ، كما يلاحظ من ناحية أخرى أن التأثير الغربي واضح في تنوع المناظر وتسلسل الحوادث وفي لمحات من التحليل النفسي وفي صراع الشخصيات مع الحوادث ، وفي النقد الاجتماعي لعهد جديد تصطرع فيه القيم التقليدية مع الوعي الاجتماعي الوليد . وينتهي الكاتب إلى وجوب الإبقاء على الصالح القديم والاقتباس المفيد من نظم الغرب محاولاً بذلك إيجاد حل للقضية التي كانت تشغل الأذهان وقتئذ ولعلها تشغلنا حتى الآن .

أما المنفلوطي فيتفق مع المولحي في الشكل والموضوع من ناحية ويختلف معه فيهما من ناحية أخرى ، فكلاهما معتز بالشكل اللغوي والأسلوب العربي ، وكلاهما متأثر بدعوة الإصلاح الاجتماعي التي أثارها جمال الدين الأفقاني وحمل رسالته تلايذه من بعده . وهما يختلفان بعد ذلك : المولحي تأخذ كتابته شكل المقامة كما قلنا ، أما المنفلوطي فيسترسل من قيود السجع وإن كانت قصصه أقرب إلى المقال ومن هنا يمكن أن نطلق عليها اسم « القصة - المقال » على نحو ما نجد في كتابيه « العبرات » ، و « النظرات » ، وقد وجدت كتابات المنفلوطي رواجاً لأنها تتجاوزت مع جمهور القراء الذين كان معظمهم يتكون من الموظفين وصغار التجار وأصحاب الحرف الذين فطحهم الظروف الاقتصادية بعد الحرب العالمية الأولى وكتبهم سلطات الاستعمار الأجنبي ، فوجدوا متنفسهم في تلك الساحة الطافية المفرطة وقد أوغل صاحبها في رومانسية العصر الآتية من الغرب ، بينما سلك المولحي طريق الدعوة الإصلاحية بنقد المجتمع مغلباً جانب العقل على جانب العاطفة فكان أقرب إلى الواقعية من حيث المضمون .

ويلاحظ أن الصراع بين التراث القديم والشكل الفني الجديد في حديث عيسى بن هشام لا يمثل في صراع المقامة والرواية فحسب ، بل وفي الشكل الذي يجمع بين الرواية والقصة القصيرة في تراثنا العربي كما هو في الف ليلة وليلة وكليية وعمنة بل والسير الشعبية حيث تتجاوز مجموعة من القصص يربطها خيط في أولها كان يكون قصة تبرر تجاوز هذه القصص معاً ، مثل قصة الملك شهريار مع شهريار . أو بطل السيرة نفسها . وهذا الخيط في حديث عيسى بن هشام هو يقظة الباشا من قبره وتجوله مع رواية القصة عيسى بن هشام مسجلاً دهشته أو نقده لما يرى ، ويتعرض لمشاكل نتيجة لما وقع من تطور وتغير منذ وفاته حتى بعثه . وقد حاول المولحي أن يتخلص من عنصر القصة القصيرة مغلباً العنصر الروائي في أول كتابه حين يقع الباشا عسي سلسلة من المشكلات بسبب جهله بالنظم الحديثة . غير أن هذا الخيط الروائي ما يلبث أن ينقطع قبيل ان يتم ثلث الكتاب . ثم تمضي الرحلة مع عمدة من عمد الأرياف فاحش الثراء شديد الجهل يتابعه في مفارقاته الخائبة ، غير أن هذا الخيط ما يلبث أن ينقطع أيضاً لنجد أنفسنا في باريس دون خيط قصصي ، ومعنى هذا أن حديث عيسى بن هشام لا تمثل صراع القصة - المقامة فقط ، بل تمثل صراع القصة - الرواية أيضاً ، وهي بشكلها هذا ومضمونها نموذج صادق للرحلة التاريخية التي كتبت فيها : أدبياً واجتماعياً .

وتشبه ليالسي سطيج لحافظ إبراهيم عيسى بن هشام في

والروايات تعالجان علاقة المثقف ابن الريف بمجتمع الفلاحين .
 ففضل زينب مثال لهذا الريفي المثقف المنقسم على نفسه من نشأته
 الريفية وما تلقى من علم حديث في المدينة ، شعر - رغم حبه لهذا
 الريف وأهله - انه غريب عنه . فالروايات تعكسان مشكلة واحدة لا
 بد وانها كانت تؤرق المثقفين في ذلك الوقت ، تلك هي خشيته من
 خطر انزوالهم عن المجتمع وانزوال المجتمع عنهم . ونحن نجد في علماء
 دنشواي ، - رغم سداجتها - بواد احاسي غريزي بمقومات الفن
 القصصي بمفهومه الحديث ، وتنوع اساليب المألجة كالنقل بين
 الوصف والحوار والمونولوج (يحي حقي ، المقدمة التي كتبها لرواية
 علماء دنشواي ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٤) .

لكن جمهوره النقاد في مصر يعتبرون ان رواية زينب هيكل التي
 كتبها مؤلفها او بنا كتابتها وهو في باريس يدرس الاقتصاد السياسي
 عام ١٩١٠ رغم ما بها من عيوب بمقاييسنا المعاصرة - اول رواية فنية
 بالمعنى الغربي في تاريخ الادب العربي الحديث . وفيها نجد معالجة
 لقضية حرية المرأة التي بدأت تشغل اذهان المثقفين وقتئذ نتيجة
 ما وقع من تطورات اجتماعية تطلبت خروج المرأة للتعليم ثم الاشتغال
 بأعمال خاصة بها في مقدمتها تعليم الفتيات نفسه ، فنحن نلاحظ في
 هذه الرواية اثر القضية الاجتماعية التي سبق ان اثارها قاسم امين
 عن تحرير المرأة ، واثار الثقافة الغربية للمؤلف في ادخال مواعف غريبة
 عن البيئة المصرية في الرواية ، واثار الموقف الطبقي في نظرته الى
 الفلاحين حيث يعترف باستغلال كبار الملاك لهم الا انه يرى انهم لا
 يشكون من ذلك ، وان كان يعيب على السيد انه لا يمد يد العونة لهذا
 الرقيق حتى يكون اكثر نفعا له . ومع ذلك فان البعض يرى ان الصورة
 الجميلة التي قدمها هيكل عن الريف المصري انما جاءت نتيجة لكتابتته
 روايته وهو في باريس بعيدا عن ريف مصر ، مما جعل الحنين يلون
 ريف الوطن بهذه الالوان الجميلة .

ومما يلاحظ انه كما ولدت الرواية ، بالمعنى الغربي في مصر
 وبالتالي في الادب العربي - في العقد الثاني من هذا القرن ، فان
 القصة القصيرة ولدت كذلك بالمعنى الغربي في هذا العقد نفسه .
 ولئن اختلف مؤرخو الادب على تاريخ نشر اول قصة متكاملة بالمعنى
 الغربي في ادبنا الحديث ، وهل هي قصة في القطار لمحمد تيمور
 التي نشرت في جريدة السطور عام ١٩١٧ ، ام قصة سنتها الجديدة
 لميخائيل نعيمة التي نشرت عام ١٩١٤ ، فان تحديد تاريخ نشر هذه
 القصة او تلك امر تصفي لانه من الممكن في مثل هذه الفترات ان
 يبدع كاتب قصة قبل اخر ثم لا يتاح نشرها الا بعد نشر قصته زميله
 التي ربما قد يكون قد ابدعها بعده . فالهم هو تحديد الفترة -
 بوجه عام - التي ولدت فيها القصة القصيرة بالمعنى الغربي في
 ادبنا العربي .

وهنا نلاحظ ان القصة القصيرة ازدهرت بعد ثورة ١٩١٩ بينما
 توقف مسار الرواية ولم يعد الى الازدهار الا في الثلاثينات . ويعمل
 الدكتور شكري عياد ذلك بان الرواية تعبر عن ازدهار الطبقة الوسطى .
 بينما القصة القصيرة تعبر عن تآزم افراد هذه الطبقة ، وقد
 كتبت رواية زينب حين اخذت الطبقة الوسطى تستشعر وجودها
 في مصر قبيل الحرب العالمية الاولى ، غير ان أحداث الحرب وما
 تلاها اصابها بالتآزم فاخذت من المسرح الادبي بينما ازدهرت
 القصة القصيرة .

وقد اشار كاتب من كتاب القصة القصيرة وقتئذ - هو عيسى
 عبيد - الى علاقة القصة القصيرة بالاضع الاجتماعية والسياسية
 والظروف البيئية وذلك حين اهدى مجموعته الاولى « احسان هاتم »
 (١٩٢١) الى سعد زغلول وربط بين انتفاضة الامة عام ١٩١٩، وبث
 انتفاضة مماثلة في الادب والفنون فيقول بان مجموعته القصصية
 هدية صغيرة يقدمها كاتب مبتدى مجهول له امال عظيمة بان تستل

اكثر من وجه وان اختلفت معها في وجوه اخرى . فالليالي السبع
 التي يحتويها الكتاب تستمد شكلها القصصي من الف ليلة وليلة ،
 وسطح الذي تنسب اليه هذه الليالي هو كاهن وعراف عاش في العصر
 الجاهلي ، كما التزم المؤلف اسلوب السجع في كثير من فقرات الكتاب
 وان تخلص منه في اخرى . يقول الدكتور شكري عياد ان شكل القامة
 الذي اُتبع عند الويلحي قد تفتت عند حافظ ، فهو لم يكتب باهمال
 العظمة القائمة على حيلة بارعة او لقر عسير الحل ، ولا بحشو الفصل
 بفقرات من النقد الاجتماعي او السياسي المباشر (حتى انه ينقل في
 ليلته السابعة مقالة كاملة من صحيفة الؤيد) بل انه لم يلتزم وحدة
 الموضوع في الفصل الواحد كما التزم الويلحي ، وحتى الناحية
 اللغوية نراه وان حرص على جزالة اللفظ والتزام السجع في اكثر
 الاحيان فقد مال الى اسلوب القامات الذي يعتمد على الفواصل
 القصيرة ، ولا غرابة بعد هذا اذا قلنا ان ليالي سطح تنخل عن
 معظم القوامات الفنية للقائمة التقليدية حتى القوامات القصصية منها ،
 ولا تهتم باقالة المقدمة او تلويعها ، ولا بخلق عدد كبير من الشخصيات
 المحيطة المستمدة من بيئات مختلفة كما فعل الويلحي ، ولكنها تصني
 على هذا اللون من الكتابة حرارة الانفصال فتهدد لظهور القصة
 الرومانسية . (فن القصة القصيرة ص ٨٨ - ٨٩) . ومن ثمة كان
 كتاب حافظ « ليالي سطح وسطا بين القصة والقامة والمقالة » (عبد
 الرحمن صدقي ، مقدمة ليالي سطح ، الدار القومية ، القاهرة ،
 ١٩٦٤ ، ص ١٧٠) .

وقد تناول المؤلف في كتابه هذا ما يشغل معاصريه من الموضوعات
 الاجتماعية والادبية وبخاصة الموضوعات السياسية ، وعلى الاخص
 الاحتلال الانجليزي لمصر .

وفي قصتي « ورقة الاس » و « لادسياس » لاحمد شوقي - وهما
 قصتان خياليتان وضمهما في اول حياته الفنية - نجد سمات الفن
 القصصي لالف ليلة مادة وشكلا وسمات فن القامة ... فالاسلوب يقوم
 في كل منهما على السجع والبديع ويذكرنا بأسلوب القامة في اظهار
 براعة الصناعة اللفظية . وتتطور حوادث القصص كما تطورت حوادث
 قصص الف ليلة تطورا خارجيا تحركه الصدف وتصنف شخصياته من
 الخارج ، وتقدم صورة زاخرة بالوان الصراع الحي لتسلية القارئ ..
 وتعكس القصتان آثار حياة الترف التي عاشها شوقي ، كما تسعور
 الوانا من حياة البلاط (د. محمود حامد شوكت ، الفن القصصي
 في الادب المصري الحديث ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ٥٤ - ٥٥) .

في مقابل هذا الاتجاه الاصلاحي الذي حاول ان يوفق بين حضارة
 الغرب الوافدة وتراثنا العربي على نحو ما وصل اليه في مرحلة
 الصنعة ، نجد اتجاها ثوريا رأى ان يتخلص من هذه القيود التقليدية
 التي تثقل كاهل الحركة الادبية وتعزل خطاها . وقد بدأت تباشير هذا
 الاتجاه متواضعة ساذجة ، لعل من أبرزها « علماء دنشواي » لمحمود
 طاهر حقي التي صدرت عام ١٩٠٩ ومؤلفها في الحادية والعشرين اذ
 ذاك . وهذه الرواية تقدم نموذجا لتجاوب الادب مع الاحداث السياسية
 والاضع الاجتماعية ، فهي تتناول إحدى الجرائم الوحشية التي
 ارتكبتها الاحتلال الانجليزي في حق شعب مصر في ذلك الوقت . ويرى
 فيها يحيى حقي - وهو ابن اخ المؤلف - ان هذه الرواية هي التي هيأت
 اذهان عامة القراء لتقبل الفن القصصي بالمعنى الغربي ، وكانت اول
 رواية مصرية تتحدث عن الفلاحين فتصف حياتهم ومشاكلهم وتنقل لنا
 لغتهم كما ينطقونها بلهجتهم واسلوبهم ودعابتهم .. حتى يقول انه
 لا يعدو الحقيقة كثيرا اذا قال ان علماء دنشواي هي التي مهدت لمحمد
 حسين هيكل ان يكتب روايته زينب عام ١٩١٢ اي بعد ذلك بثلاث
 سنوات ، ويجعل حوادثها تجري في ريف مصر وبعض ابطالها من
 الفلاحين الا ان علماء دنشواي تمسكت باطراف الواقعية بينما غرقت
 زينب في رومانسية شاعرة .

بلاد الاستقلال التام ويستقل معها الفن المصري . ويرد تشر الفن القصصي وقتئذ الى جملة اسباب منها حرارة الطقس والتقاليد التي تحول دون الاختلاط بين الجنسين مما يجعل الكاتب يجهل ما يحدث من ازمات نتيجة هذا الاختلاف فيعجز بطريقة الحال عن تصويرها في اشخاصه حتى يقول : ان الثورة الفكرية التي تسري بقوة هائلة في دماغنا حملتنا على محاربة كل شيء قديم تجعلنا نستشعر بحدوث نهضة عامة في مصر ، لان النهضة تتبع عادة الثورة وتكون نتيجتها طبيعية لها ، وستتناول تلك النهضة كل شيء في احوالنا السياسية والاجتماعية والادبية . فبعد ان راينا المرأة المصرية المخدرة المحجبة تنزل الى ميدان العمل متظاهرة جنب الرجل مطالبة بشجاعة وجرأة بحقوق بلادها ، الامر الذي لم تكن تستطيعه قبل ان تهبج الثورة جهازنا العصبي ، راينا كتاب الناشئة الجديدة قاموا يتحدون بما كنا نكناه بالامس متطولين بجرأة متناهية على الرؤوس الكبيرة التي تمثل ادب الامس وادب اليوم . ثم يطالب بآداب مصري لا يخضع للادب العربي الجامد المتشابه القديم ولا يتأثر بالادب الاجنبي الذي اضطررنا الى درسه لتعلم منه اسرار الفن الصحيح الرافي وناخذ منه قواعده وقوانينه واسلوبه .

ولكن عيسى عبيد في مجموعته الثانية « ثريا » يعلن ان مجموعته الاولى « احسان هانم » لم تلق رواجاً ، ويعطل ذلك بانها ظهرت في وقت مضطرب مكفهر وقد قبض على سعد زغلول وكانت الصحف مشغولة بهذا الحادث فلم تنوه بكلمة واحدة عن كتابه ، ويلبوم الصحافة كما يلوم القراء لجهلهم بفن القصة لانهم تصدقوا قراءة الروايات المفعمة بالحوادث المدهشة الزائفة والمفاجآت الغريبة البعيدة عن الحقيقة .

وكان عيسى عبيد ينتمي الى ما عرف بالمدرسة الحديثة التي ظهرت بعد ثورة ١٩١٩ ، والتي كانت تدعو الى ادب مصري كما راينا يتخلص من اسر التقليد سواء تقليد التراث او تقليد الادب الغربي وفي ذلك يقول يحيى حقي عنهم « وفي ميدان الافكار سنجد التخلص من مفاهيم قديمة الى مفاهيم جديدة - جمال المرأة لم يعد جمال الجسد بل جمال الروح . انتهى عهد وصف المرأة الجميلة بالقسوة والمهلبية والبالوظة . وكذلك شرف المرأة ، هو وليد ارادتها لا نتيجة حبسها في تار مغلقة الابواب والنوافذ (قصة بين الطاقه) من مجموعة سخرية الناي » لمحمود طاهر لاشين) ومن حيث الشكل والمضمون - وهنا مريبط الفرس - نجد آثار التلمص من ادب المقالة او المقالة سواء في صورتها المورثة عن الحريري وبتدع الزمان او في صورتها المستحدثة عن الموليحي في حديث عيسى بن هشام ، الى فن القصة القصيرة « (يحيى حقي ، عطر الاجاب ص ١٢٦) .

على اية حال فاننا نرى كيف تركت ثورة ١٩١٩ بصماتها واهمها ايقاظ الشعور بالقومية المصرية ، وقد طبع هذا الشعور آثاره على مختلف مجالات الفنون والاداب . فظهر مختار في الفن التشكيلي يستلهم مصر الفرعونية ومصر الحديثة في تماثيله ، وظهر في الموسيقى سيد درويش الذي اجري تغييراً حاسماً في الموسيقى الشرقية بعد ان كانت تعتمد على الطرب والتكرار فعمل على ايقاظ الشعب بأغان استحدثت معانيها واستلهمت موسيقاها من حياة الطبقات الشعبية - وفي حال الرواية كانت عودة الروح لتوفيق الحكيم هي أبرز رواية ظهرت في الادب المصري بصدر رواية « زينب » قد انعكست فيها آثار ١٩١٩ والاحساس بالقومية المصرية . ولا شك ان عودة الروح كانت خطوة اكثر تقدماً بعد زينب نحو الفن الروائي الناضج ، كما كانت زينب خطوة اكثر نضجاً من حديث عيسى بن هشام لتخلصها من اسر التقليد تماماً ، فالعلاقة بين المرأة والرجل في عودة الروح أصبحت اكثر تقارباً مما هي في زينب ، وربما كان ذلك لان مسرح الأحداث في زينب في الريف اما مسرح الأحداث في

عودة الروح فهو المدينة ، ولم تعد الافكار تعرض هذا العرض المباشر الذي نراه في زينب بل بطريقة درامية من خلال محاورات توظف توظيفاً فنياً ، كما نجد توليفاً في الاسلوب أبرزه الاسلوب الفكاهي الذي استخدم لاهداف متعددة في مقدمتها النقد الاجتماعي الذي ظهر في صورة اوضح عندما نشر توفيق الحكيم روايته التالية « يوميات نائب في الاريف » .

وقد تنوعت بعد ذلك روايد القصة المصرية قصيرها وطويلها ومستوياتها ، فمن روايات الترفيه والتسلية حتى الروايات الفنية الناضجة ، ومن روايات تاريخية الى أخرى اجتماعية الى ثالثة نفسية حتى اكتملت لدينا فرقة كاملة من القصصيين بعد الحرب العالمية الثانية ، كل منهم يعزف لحنه لكنهم يساهمون بدورهم في سمفونية الادب القصصي العربي .

وقد واصلت محاولة التجديد دعوتها حتى طالبت لا بالتخلي عن السجع اللفظي فحسب بل عن السجع الذهني ايضا كما اسماه يحيى حقي الذي دعا الى استخدام الاسلوب العلمي في الادب اي ان يكون للمعنى الواحد لفظ واحد ، فلا استطراد ولا حشو ، ودعا الى طرح الجمل التي أصبحت مثل الكليشيهات في ادبنا العربي ، فإلى الاديبي ان يتكسر اسلوبه كما يتكسر موضوعه ، ودعا الى الابدال من حروف العطف لان سيرر الذهن في الادب ليس خطأ متتابعاً رتبياً ، بل هو توثب يفرض على ذهن القارئ توثباً مثله) يخرج من سكنون الى حركة . (يحيى حقي ، خطوات في النقد ، مكتبة دار العروبة ، القاهرة ص ٢١٨ - ٢١٩) .

وقد وصل التجديد الى الطرف الاقصى ، فظهرت في الستينات موجة أطلق عليها - نقلاً عن الغرب - وجه اللامعقول او العبث. والواقع اننا لم نعرف ادب العبث بمعناه المصاصر حيث يتصافر الشكل مع المضمون في إعلان علم وجود معنى للحياة ، انما الذي عرفه ادبنا في تلك الفترة اما محاسنات في الشكل تهدف الى تعظيم المعارف عليه من الاشكال الادبية دون ان ترتبط بالتعبير عن عبث الوجود - كما فعل توفيق الحكيم في مسرحيته « يا طالع الشجرة » و « الطمام لكل فم » - وهذا هو الغالب الامم - واما مضمون قد يعطى ان الحياة لا معنى لها ولكن في اسلوب مفهوم وشكل ادبي مألوف . كما في رواية الظلال في الجانب الاخر لمحمود ديب وتلك محاولات اقل .

وعلى العموم فان تلك المحاولات لم تتخذ يوماً شكل الدعوة التي يواصل اصحابها الدفاع عنها والعمل على نشرها على نحو ما حدث في المحاولات المماثلة في الغرب . ذلك ان معظم اصحابها في ادبنا تخلوا عنها فيما بعد حتى بدت مجرد مرحلة شخصية في تاريخ تطورهم الادبي لم تتم الا بالآثار المؤقتة بالمذاهب الفنية في الغرب من ناحية وبتأثير الأحداث العالمية التي تمس كل انسان من ناحية اخرى دون ان يكون لها جنود عميقة في تربتنا . ولعل هذا راجع الى ان ظروفنا الحضارية تختلف عن ظروف اوروبا الحضارية التي أنتجت هذه الاتجاهات الادبية . فنحن ما نزال في مرحلة مكافحة الاستعمار بشتى اشكاله وتكراته اما مثقفو الغرب فكانوا قد اشرفوا على مرحلة يعانون فيها ملل الترف ، انهم ابناء حضارة حققت كل ما تحلم به من نظم واستخدمت اخر ما وصل اليه الانسان من اختراعات لتجد نفسها في نهاية الامر محصورة بين ذكريات حرب مفزعة مضت وهلع من حرب اشد فزاعاً مقبلة (يوسف الشاروني ، اللامعقول في الادب المعاصر ، الهيئة العامة للتأليف والنشر ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٨٧ - ٨٨) .

خامساً : من التقرير الى التصوير

يكاد يجمع النقاد على ان الاتجاه التعليمي الذي التزمه ادباؤنا

ياد عدم التزام طه حسين بقواعد القصة القصيرة بأنه أراد أن يجعل أبطاله ومشكلاته واثق الإبطل اشد اقشاعا . لقد كان طه حسين يدرك تمام الإدراك ان في المصريين جميعاً اشياء من اولئك المساكين ، ولكنه كان يعلم ان القشرة الصلبة التي صنعناها حول انفسنا تمنعنا من ان نجد انفسنا فيهم ، فكان عليه أن يعطهم هذه القشرة بأسلوبه الساهر الملفوف (فن القصة القصيرة ، ص ١٢٧ - ١٢٨) .

وقد ظل يحيي حفي هو التيار المستمر الذي يمثل انتاجه صراع المقال الادبي مع القصة القصيرة . فكانت محصلة هذا الصراع لديه هي قلبه ما يعرف في النقد الادبي بالصورة القصصية ، ولعل مجموعته « عشير وجوليت » هي انصع دليل على هذا الصراع ، فقد قسمها قسمين : القسم الاول تسع قصص ، والقسم الثاني احدى عشرة لوحة كما سماها . وهو يصف هذه اللوحات بأنها شيء متردد بين الانتساب القريب الى المقال والانتساب من بعيد الى القصة القصيرة ، وهذه اللوحات لم تولد منفصلة عن القصص ، بل ان يحيي حفي بدلنا بنفسه على كيفية ولادتها انشاء صراع القصة والمقال في لحظة ابداعه الفني . كما بدلنا هذه المعاناة على وضوح التمييز بين الفنين وبداية انفصالهما عن بعضهما البعض ، فهو يردد قول تشيكوف ان القصة القصيرة الجيدة هي التي لها مقدمة محدوفة ، وان المقدمات التي كتبها لقصصه بلغ حدا يفوق القصة ذاتها احيانا ، فحذفها من قصصه وان ابقاها في الكتاب بين لوحاته .

وفي مقال له عما سماه باللوحات القلمية للشيخ مصطفى عبد الرازق يصف الصورة القصصية بأنها فن بين بين ، ويعان انه يكاد يستقل بأغلب الانتاج المبكر لمحمود تيمور وظاهر لاشين وبقية اعضاء المدرسة الحديثة ، لانها كانت بمثابة الخطوات الاولى والتجارب الميدانية في فن القصة القصيرة .

واذا واصلنا متابعة الرواية بعد « حديث عيسى بن هشام » وزينب « نجد ان التجريد يكثر في رواية سارة للفقاد ، حتى ان التفاصيل التي لا غنى عنها لرسم الشخصية وتطويع حوادث الرواية تختزل اختزالاً غريباً عن طريق التمهيم . كما انه يلجأ الى اسلوب المقالة التقريرية ، وواضح ما تكون هذه الظاهرة في الفصل الذي يحمل عنوان « وجوه » فان الصفحات الثلاث الاولى في الفصل هي في الواقع مقاله صريحة عن التفاهة وتعدد صور النفاق . ذلك ان رغبة الكاتب في التعبير العقلي عن نفسه تغلب الفنان فيه ، فيصر على ان يورد في عمل فني معلومات وافكارا غير متمثلة فنيا تضر ولا تنفع » (د . علي الراعي ، دراسات في الرواية المصرية ، ص ٧١) .

اما المازني فانه في روايته .. ابراهيم الكاتب « لا يتردد في تضمين روايته اجزاء من كتابات نه سبق نشرها بنصها في كتاب « قبض الريح » . ومعنى هذه التضمينات من ناحية التكنيك ان المازني كان ينظر الى روايته على انها - في المحل الاول - وعاء لحمل آراء وافكار لعواطف معينة بدلا من ان تكون كائنا عضواً ببناء صغيراً ولا يزال ينمو ويتطور » (المرجع السابق ص ٩٤) .

فاذا وصلنا الى عودة الروح وجدنا ان ما بها من محاورات لم تعد مجرد أفكار تلقى دون ان يكون لها وظيفة فنية بل هي افكار حية محركة توشك ان تكون - الى جوار ابطال القصة المعروفين - ابطلاً اخرى . ويختفي توفيق الحكيم اختفاء كبيراً خلف هذه المحاورات بين ممثلي فكراته ونقيضها (المرجع السابق ص ١١٨ - ١١٩) .

واذا كانت التقاليد الادبية من ناحية وهي التي تمثل فلسفي انتشار المقال كفن ادبي معترف به وبصداقته على الفنون القولية الاخرى والظروف الاجتماعية من ناحية اخرى التي كانت تقري الادباء بان يتخذوا موقف الواعظ أو المعلم هي التي اوجدت المقال القصصي - فان الذي جعل القصة الفنية تتخلص من اسلوب التقرير هو تطسور التقاليد الادبية من ناحية متمثلة في نمو الفن القصصي وادراك الادباء

في الفترة التي كان فيها ادبنا القصصي ما زال يتخلق هي التي جعلت الفن القصصي يتارجح بين المقال والقصة ، فقد كان ادباؤنا في تلك الفترة المبكرة يحسون دائماً انهم اصحاب رأي في القضايا الاجتماعية ، وان الاسلوب القصصي - وليس القصة - وسيلة اكثر اثاراً لجمهور القراء لا ينعون اليه ، وكان لا بد ان تمر فترة حتى تنفصح الحدود بين الفنين ويستقل كل منهما عن الاخر .

والاسلوب التقريري لم يكن منفصلاً عما شاب القصة في بدايتها الفنية من عناصر اخرى كان عليها ان تتخلص منها جميعاً من اجل ان تصل الى مرحلة النضج . فارتفع صوت الكاتب - وهو ما يتسم به الاسلوب التقريري - لون من الوان تضخم الذات ، فقصاصونا لم يكونوا قد تعلموا بعد كيف يكبحون جماح ارانهم . ويرتدون قناع الفن . بل كانوا حريصين على ان يسفروا عن ارانهم وان كانوا ينعون ان سريان المنصر القصصي فيما يدلون به من رأي اكثر جلباً للقاريء واكثر ايضاحاً وتجسيداً لا ينعون اليه .

والمقال القصصي وان كان تعبيراً مباشراً عن فكر كاتبه . الا انه « يتميز عن انواع المقالة الكثيرة الاخرى بخاصتين : الاولى انه اميل الى الذاتية ، فكاتبه يطلق الصان لخواطره ومشاعره وكأنه شاعر ينظم قصيدة غنائية ، والثانية انه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف فيحدث في الاسلوب ضرباً من التنوع ويخفف من الطابع الذاتي الذي يغلب على هذا الضرب عن المقالات . والتعبير البياني في هذا الضرب من المقالات يحتل المكان الاول قبل التعبير من خلال الشخصيات (القصة القصيرة في مصر ، ص ٦٢) ، ففي حديث عيسى بن هشام - باكورة المحاولات الروائية في ادبنا العربي - تغلب المقالة على فقرات النقد الاجتماعي ، كما تجد في رواية زينب صراعاً بين الرواية والنثر الفني .. مؤلفها جلس ليكتبها وفي ذهنه انه حتم عليه الى جانب الراوي ان يثبت ايضاً براعة في كتابة النثر الفني . لذلك يدور في زينب ذلك الصراع بين الرواية والمقالة وان كان ينتهي لحسن الحظ بانتصار الرواية على المقالة .. وبرز امثلة على ذلك الصراع نجده في ذلك ، الوصف الدائم المتكرر للطبيعة ومظاهر الطبيعة وكثيراً ما يقطع الكاتب خيط الاحداث عامداً ليدعونا الى ان نشاكره ولبمة من الافكار والاحساسات طعامها كله محفوظ . ففي الرواية اشكال من الكتابة لا تسجم في كثير مع فن الرواية ، ضمنها المؤلف عمله حرصاً على فكرة او مجموعة افكار ولم يبذل جهداً في ترجمة هذه الافكار الى اشكال فنية تلتحم مع نسج الرواية وحيانا تتخذ هذه الافكار شكل موضوع انشائي تقليدي . وحيانا اخرى يلجأ المؤلف الى حيلة اقل سذاجة لبث آرائه والكشف عن افكار شخصياته في وقت واحد وذلك باستخدامه الرسائل ليس لتطور القصة والكشف عن الشخصيات ولكن لترويج آراء اكثر بكثير واكبر جداً مما تختمله طبيعة الموقف . كما انه في احيان نالتة يلجأ الى اسلوب الندوة والمحاورات الافلاطونية لبث الآراء واتخاذ المواقف (د . علي الراعي ، دراسات في الرواية المصرية ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ص ٦٤) .

كما نجد هذا النوع المهجن من الفن لدى كل من المنلوطي في نظراته (الجزء الاول سنة ١٩١٠ والجزء الثاني سنة ١٩١٢) وعيراته (١٩١٥) المازني في مجموعاته صندوق الدنيا (١٩٢٩) وخبوط الصنكوت (١٩٢٥) وفي الطريق (١٩٣٦) وع الماشي وهي تحتوي على عدد كبير من القصص القصيرة جنباً الى جنب مع المقالات القصصية .

اما طه حسين فكاتبه المعذبون في الارض (١٩٥١) مجموعة من القصص القصيرة ادخل فيها عن عمد فقرات من الحديث المباشر بين الكاتب وقارنه ، بل الحق بها مقالات صريحة تأكيداً لقرضه من هذه القصص . فقد كان يريد التعبير عن اغلبية الشعب التي خرجت بعد الحرب العالمية الثانية مطحونة مهورة . ويطل الدكتور شكري

الصورة القصصية فيخلق فيها بخطبة قصيرة موضعا اوداعيا الى فكرة او رافضا لها .

ه - ان الموصف - وخاصة في الصور التي تنزع نزوع الرومانسية جامد يعتمد على الصور اللفظية البيانية القديمة المحفوظة .

ويقول ان القليل النادر هو الذي استطاع ان يتخلص من بعض هذه العناصر البدائية (عبدالله خليفة ركيبي) ، القصة القصيرة في الادب الجزائري المعاصر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ١٢٨ .

فلما تطورت القصة القصيرة الفنية في الجزائر ظهرت فيها محاولات جادة للبحث عن جديد في الاشكال والطرق والاساليب لمعالجة الحدث ورسم الشخصية وكان ذلك راجعا الى التأثير بالمحاولات السابقة التي درست قواعد الفن القصصي في النول العربية الاخرى ، والتي الثورة الجزائرية وما نتج عنها من تطور اجتماعي انعكس اثره بالضرورة على تطور الادب الجزائري شكلا ومضمونا .

ان موضوع الاثر المتبادل بين التطور الاجتماعي والتطور الفني في الادب العربي المعاصر موضوع يحتاج الى مؤلفات ، لهذا رأينا ان تكون دراستنا في الحدود الآتية :

١ - التمرنا على دراسة هذه الظاهرة في الادب العربي المعاصر لاننا اكثر دراية به من غيره .

٢ - كما اقتصرنا الدراسة على تطور الفن القصصي لانه الفن السلي نسا من البدائية الفنية الى النضج الفني ولم يكن مجرد تطور كما هو شأن الشعر .

٣ - وحتى يمكننا رصد التطور ومتابعته كان لا بد من الرجوع الى فترة ما قبل الادب المعاصر .

٤ - كما تناولنا اثر التطور الاجتماعي على التطور الفني اكثر مما تناولنا العكس لانه هو الذي كان اكثر وضوحا وتأثيرا .

٥ - كما حرصنا على ان نتابع ما حدث من تطور في الشكل دون المضمون لان تطور المضمون قام به اكثر من دارس . بينما تطور الشكل لم يدرس دراسة منظمة . وهذا ما نرجو ان نكون قد نجحنا في اثارة الانتباه اليه والمحاولة الى الاهتمام به اهتماما بمضمون الاعمال الفنية .

٦ - واخيرا فاننا عطينا بمتابعة الملامح العامة للتطور ولم يكن مقصدنا متابعة الابداء ولا اتناجهم ، ولهذا فلم ترد في البحث الا اسماء اعمال ادبية قليلة واسماء ابداء اقل كمجرد نماذج على هذه المعالم . فليس البحث حصرا لاسماء ولا حصرا لانتاج .

ان عليهم ان ينقلوا انطباعهم الى قرائهم بالحدث وتفصيل الحدث وليس بالوصف ولا بالاسلوب الانشائي ، وتطور الظروف الاجتماعية من ناحية اخرى ، تلك الظروف التي جعلت روائيا مثل نجيب محفوظ يذكر على لسان احدي شخصياته في « السكرية » (الجزء الثالث من ثلاثيته) ان « القالة صريحة ومباشرة ولذلك فهي خليرة ، خاصة وان الاعين محملة فينا » اما القصة فذات حيل لا حصر لها . انها فن ماهر ، وقد عدت شكلا ادبيا شائعا سوف ينتزع الامامة في عالم الادب في وقت قصير » (نجيب محفوظ ، السكرية ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ١٩٨) .

فالقهر السياسي وان كانت له شروبه الا انه بمثابة النار التي تنضج العمل الادبي لانه يرغم القصص على ألا يكون مباشرا ، فينأى تماما عن الاسلوب التقريري الذي لا علاقة له بالقصة ، وان كان الخطف بينهما يحدث دائما في طفولة هذا الفن . ولذا فاننا نجد في ثلاثية نجيب محفوظ مثلا ان كل ما يذكر في الرواية من افكار وعادات وملاحق للشخصيات يؤدي وظيفة معينة خاصة به ، وهذه الوظائف الصغيرة مهندسة كلها بحيث تخدم الهدف العام للرواية في نفس الوقت الذي تؤدي فيه وظيفتها العادية بالنسبة للعاداة او المناسبة التي ذكرت فيها .

تطور مشابه للقصة الجزائرية :

ويمكن اجمال بدائية الفن القصصي في اولى المحاولات بما قاله محمود تيمور عن « ليالي سطوح » لحافظ ابراهيم حيث يرى مؤلفها متمسكا بالقامة لا يخرج عن اطرافها (الاسلوب التقليدي) فهو لا يعني في قصته بالناحية الفنية عنائه بالناحية الخطابية والوعظية (الاسلوب التقريري) والكتاب على الجملة صدى لنفسية حافظ (نضج الذات) (ملاحم وفنون ، القاهرة ، سنة ١٩٥٠ ، ص ٢١٥) .

وهذه البدائية عانها الفن القصصي في بداياته في كل النول العربية وتطور بتطورها الاجتماعي ، ويكفي ان نضرب لذلك مثلا بالادب الجزائري . ففي كتاب القصة القصيرة في الادب الجزائري المعاصر للاستاذ عبدالله خليفة ركيبي نجد خصائص المحاولات القصصية قبل الحرب العالمية الثانية فيما يلي :

١ - الشخصيات نمطية ثابتة غير واقعية خيرة كل الخير او شريرة كل الشر ، فهي تخضع للمفهوم المطلق للانسان الذي لا يعتزج فيه الخير بالشر . ومن هنا يقتصد الصراع بين الشخصية القصصية ويبين ما تعيش فيه ووسطه من احداث .

٢ - شخصية الكاتب هي التي تظهر لا الشخصية القصصية لكما وجد الحديث بضمير الغائب وجد الحديث بضمير التكلم بصورة اوضح .

٣ - السرد يتسم بالتقريرية ويميل الى الخطابية ، ونادرا ما يوجد سرد فيه ايحاء او تلميح بالفكرة او الهدف . ولم يساعد هذا السرد حوار مثير عن افكار الشخصية وادائها بل ان الكثير منه يأتي قويا تقريبا هو الاخر يعبر عن افكار الكاتب وادائه . ويمكن التمييز بين انواع ثلاثة من استعمال اللفظة : استعمال يقصد تطبيق اللفظة وتعريب بعض المفردات الفرنسية ونوع اخر يميل الى استعمال اللفظة الكلاسيكية كما يكثر فيه تسمين بعض المفردات التي وردت في القرآن الكريم ، وهناك نوع ثالث من اللفظة تكثر فيه المفردات الدارجة وهذه الانواع الثلاثة كلها بعيدة عن اللفظة كاداة للتصوير والتعبير .

٤ - والبداية لا تعتمد على اسلوب التشويق غالبا انما تعتمد على التعميم وكشف الهدف من اول الامر . او على الوصف الانشائي القوي الذي لا يصور جوا فعليا وانما ينقل والعا مباشرا . اما النهاية فيمرح فيها الكاتب - غالبا - بفرسه وهدفه من كتابة

مكتبة النوري

دمشق - تجاه البريد العام

وكية منشورات دار الآداب وكبرى

دور النشر اللبنانية والعربية في

القطر السوري .