يوسف الشاروني

اثر التطور الاجتماعي على التطور الفني في القصة المصرية

الاثر المتبادل بين التطور الاجتماعي ـ وافضل ان اتوسع فأسميه التطور الحضاري ـ 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 اديبا يختلف عن اخر في نفس المجتمع ونفس اللحظة الحضارية لعوامل نفسية ووراثية وبيئية خاصة ، فيجعل من هذا شاعرا ومن ذاك قصاصا ومن ثالث كاتبا مسرحيا وهكذا .. ثم تتدرج الفروق بين شاعر وشاعر وقصاص واخر ..الخ.ومع ذلك فان لهذه الفروق حدا تقف عنده بحيث يستطيع الناقد او مؤرخ الادب ان يستلخص 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 النقاد 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 والتغيرات السياسية والاقتصادية كلها تتضافر 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 يماري في هذا القول فليراجع التاريخ وليذكر أمة واحدة نهضت نهضة اجتماعية فلم تكن نهضتها هذه مسبوقة او مقرونة بنهضة عالية في آدابها » وقد ظهرت بدايات شبيهة بذلك في ميدان الرواية متمثلة في قصة زينب (١٩١٢) للدكتور هيكل التي هي من اولى بشائر الشعور بالمصرية الصميمة وحياة الطبقة العاملة في الريف ، وهو الشعور نفسه الذي جاءت رواية عودة الروح (١٩٢٩) لتوفيق الحكيم لتؤكده . (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 النفعية مطلب من مطالب العيش تساق اليه الامم مرغمة مجبرة .. وانما تعرف الامم الحرية حين تأخذ في التفضيل بين شيء جميل وشيء اجمل منه وتتوق الى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب احب واوقع في القلب وادنى الى ارضاء الذوق واعجاب الحس ، ولا يكون ذلك منها الا حين تحب الجمال منظورا او مسموعا (مطالعات في الكتب والحياة ص ٥٤) .

التطور الاجتماعي وتأثيره المباشر على المضمون وغير المباشر على الشكل :

وتطور المجتمع يؤثر على تطور الادب بطريقة 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 والعامة . 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 تتوهم النظرة السطحية التي اساسها ان الشعر مقيد بالوزن والقافية ، بينما النثر لا قيد فيه ، ومن ثم فالنثر ايسر 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 تكد تتحضر تسبق الى الشعر « ولا تهتدي الى النثر ولا تظفر به الا بعد زمن طويل ، وجد غير قليل ، ورقي في 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 لغة العقل والشعر لغة 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 نأخذ 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

في قنديل ام هاشم ليحي حقي وعصفور من الشرق لتوفيق الحكيم والخيط الابيض لمفيد الشوباشي والحي اللاتيني لسهيل 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 المقامة 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 الايجاز والاسلوب التصوير لا التقرير على نحو ما نجد عند كاتب مثل المنفلوطي في عبراته ونظراته . كما نجد المصالحة بين الشرق والغرب في المنهج 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 طور 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 تضخم العواطف ويضفي الشاب على الفتاة صورة غير واقعية بحيث تصبح اما ملاكا واما بغيا قديسة لانها سقطت بالرغم منها او ضحية 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 العوامل المساعدة على ازدهار الاتجاه الرومانسي في ادبنا المصري خلال العشرينات والثلاثينات من هذا القرن . وبخروج المرأة الى المدرسة والعمل ورؤية الرجل لها عن قرب ، انقشعت هذه الهالة من حول المرأة واضحت نظرة الرجل الى المرأة اكثر واقعية فلا يوغل في تقديسها ولا في تلطيخها ، بل يعرفها كائنا له جوانب قوته وضعفه ، بل ان المرأة شاركت في الحركة الادبية مشاركة اكثر جرأة واوسع نطاقا فعرف الرجل من خلال هذه المشاركة مشاعر بنات جنسها .

وهكذا ساعد هذا التطور الاجتماعي في العلاقات بين المرأة والرجل ـ مع مجموعة اتعلاقات الاجتماعية الاخرى ـ على انحسار موجة المد الرومانسي واشتداد عود الاتجاه الواقعي في الادب .

لكن ينبغي علينا الا 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 ضمانا لشرفها .

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

انحسار السيطرة العثمانية والاحتكاك بالحضارة الغربية :

وكلنا يعرف ان التطور الكبير في ادبنا العربي الحديث بدأ مع بداية القرن التاسع عشر اثر احتكاك العالم العربي سلميا وحربيا بالحضارة الاوروبية التي اخذت يوما عن الحضارة 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 المفتوحة الشهية لكل شعب متخلف . وكان ابرز 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 لنستوعب علومهم ومعارفهم ، والخبراء الذين استقدمناهم لنتعلم عنهم ونتدرب على ايديهم ، وحركات الترجمة التي نشطت بعد ان انقنا لغاتهم 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 ناحية وبعث كتب التراث من ناحية اخرى لخلق توازن مع التيار الذي خلقه ترجمة الكتب الاجنبية وارسال البعثات واستقدام الخبراء .

وهكذا نستطيع القول ان براعم التطور الذي حدث لادبنا العربي عامة وفي مصر خاصة في نهاية القرن التاسع عشر واوائل 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 ابرز المجالات التي بدأ فيها هذا التطور ، وقد تفاوتت قنوات 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 ابرز ادبائنا في النصف الاول من هذا القرن مثل العقاد والمازني وعبدالرحمن شكري ممن كانوا اكثر تأثرا بالثقافة الانجلوسكسونية كما كانوا يطلقون عليها في ذلك الوقت ، ومثل حسين هيكل وطه حسين وتلاميذه ممن كانوا اكثر تأثرا بالثقافة الفرنسية ومثل اعضاء المدرسة الحديثة وعلى رأسهم الاخوين محمد ومحمود تيمور والاخوين شحاته وعيسى عبيد ومحمود طاهر لاشين وحسين فوزي وغيرهم ، وكانوا ـ الى جانب اطلاعهم على الادبين الفرنسي والانجليزي ـ قد تأثروا اشد التأثر بكتابات اعلام الادب الروسي .

اختلاف اثر التطور الاجتماعي على الحياة الثقافية :

أ ـ على الدول العربية

ولم يكن اثر التطور الاجتماعي بطريقة متشابهة على مختلف الدول العربية ، ولا بنسب متساوية على الفنون المختلفة لادبنا العربي الحديث ، لاسباب تتصل بهذه الفنون وبالمشتغلين 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 ، فانت 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 ـ 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 اتاحة الفرصة لفنون الادب من الذيوع وسط جمهور القراء . وقد تضافر ظهور الحركة الوطنية في مصر في بداية القرن العشرين ـ وبعد الاحتلال الانجليزي لمصر بسنوات ـ مع الثورة التي شبت في

القسطنطينية واعلان الدستور العثماني ورد الحريـة الى الاقطار العربية العثمانية مع نشوب الحرب العالمية الاولى وما نتج عنهـا من ثورات في العالم العربي . كل هذا اثر في الادب عامة وفي النثر بنوع خاص .

ب ـ على الفنون الادبية

فالنثر ـ والكلام للدكتور طه حسين ـ كان اسبق الى التاثر بتلك التطورات السياسية والاجتماعية من الشعر حتى ان الكتاب المحدثين قـد استطاعوا ان يتمايزوا باساليبهم وشخصياتهم وارائهم تمايزا لـم يقع على نحو مشابه في ميدان الشعر . ويرد الدكتور طه حسين ذلـك الى سبب قـد نعيد النظر فيه اليوم ، فهو يرمي الشعراء في ذلك الوقت بمرض الكسل العقلي حيث يصفهم بانهم يزدرون العلم والعلماء ولا يكبرون الا انفسهم فهم منصرفون عن القـــراءة والدرس والبحث والتفكير ، لانهم اصحاب خيال ، والعقل عدو الخيال ، فهـــو اذن عدو الشعر . اما الكتاب فيقرأون ويتعلمـون ويتـزيدون من القراءة بالعلم ، فيضطرهم العلم الى البحث، وتنشأ من هذا شخصية قوية ملاكهـا العقل والخيال والابتكار معا .

ثم يشير الدكتور طه حسين الى قانون من قوانين التفاعل بيـن الاديب وقرائه . فمن المعروف ان المستوى الثقافي للجمهور يتدخل في المستوى الابداعي لاديبائه ، فالاديب يستمد قضاياه من جمهوره ، وهو يعـود فيرد مـا اخذه الى هذا الجمهور الذي توقع منه الاستجابة الى ما ابدع . فاذا وجـد انصرافا عنه ، اعاد النظـر فيمـا قدم اليـه موضوعا واسلوبـا لكن هناك حالات اقل نجـــد فيهـا الكاتب وقـد استطاع ان يرتفع بذوق جمهوره ،قد تكـون البداية عـددا محدودا ما يلبث ان يتسع يوما بعد يوم ، فهنـاك تفاعل دائم اذن بين الاديـــب وجمهوره ، وشد وشذب بين الطرفين كل منهمـا يحاول ان يشد الاخر اليه . وهكذا يتطور التاريخ الادبي وهكذا يتطور الذوق العام .

ويرى الدكتور طه حسين ان ظاهرة الكسل العقلي عنـد الشعراء تنتقل منهم بطريق العدوى الى القراء فيصيبهم الكسل هم ايضا ،فيكلفون بما يقدمه لهم الشعراء من شعـر بعـد ان افسدوا ذوقهم الادبي ،حتى ليعجزون عن ان يسيغوا اي شعر اخر . مثلهم مثل الرجل الذي عود معدته لونـا من الوان الطعام اليسير السهل الذي لا يغذي ولا يجهـد فاذا اضطـر الى لون اخـر من الوان الطعام فيه شيء من دسم او غذاء لم يسغه ، فان اساغه لم يهضمه .ويستثني الدكتور طه حسين من هؤلاء الشعراء خليل مطران والعقاد في مصر ومعروف الرصافي وجميل صدقي الزهاوي في العراق (المرجع السابق ١٢٤ ـ ١٣٠) .

اما نحن فنضيف سببا ثانيا لعدم تشابه اثر التطور الاجتماعي على تطور كل من الشعر والنثر في ادبنا العربي الحديث . فكلمـة تطـور ليست ـ كما كان يعتقد البعض ـ مرادفة للنمو او التقدم ، انما التطور يعني التغيير بما يتخلله من مراحل ازدهار وانتكاس 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 لاننـا اذا طبقناها على الادب العربي شعره ونثره نجد اختلافا واضحا بين الفنين فبينما نجـد ان الشعـر العربي قد تطور ـ بمعنى تغير ـ عبر آلاف السنين، ومر بمراحل ازدهار عظيمة ومراحل انتكاس مؤسفـة ، وان ذلك كان مرتبطا بمراحل ازدهار ومراحل انتكاس حضارية ، وان ما دخل علـى الشعر العربي الحديث من قوالب ادبية كالشعر الملحمـي والشعـــر المسرحي اولا ثم المسرح الشعري فيمـا بعـد وكذلك ما يعرف بالشعـر الحر انمـا هـو تعدد في الاجناس وليس تقدمـا يدفعنـا ان نجرا فنقول ان الشعر العربي في القرن العشريـن انضج من الشعر العباسي او حتى الجاهلي ، او ان شعر المعري او المتنبي ساذج بدائي اذا قيس بشعـر شوقي او الجواهري . اما النثر العربي فقد نشات فيه اشكال ادبيـة يمكننا ان نعلن ـ ونحن مطمئنون ـ انها تطورت بمعنى انها نمت في ادبنا الحديث عمـا كانت عليه في التراث ،هذه الاشكال الفنية هي القصة قصيرهـا وطويلها .

فلسنا نستطيع ان نفاضل بين الشعر العربي الذي عرفته اللغة العربيـة الاف السنين قبل ظهور المطبعـة وبين الشعر الحر الـــذي تخفف من بعض القيود الموسيقية لانه للقراءة قبل ان يكون للالقاء ، فاذا ألقي فانما يلقى في مسرحية شعرية تتطلب هذا التخفف حتى يمكـن تطويع الشعـر للضرورات الدرامية التي لم يعرفهـا الشعر العربي من قبل ، ولا شـك ان انتشار الاذاعة والتلفزيون ، وهي اجهزة سمعية او سمعية ـ بصرية ، سيتيح فرصة المصالحـة بيـن الشعرين العمودي والحر ، او سيجعل الشعر الغنائي على الاقل اكثر التزامـا بالقيـود الموسيقية لانه اصبح مرة اخرى ـ وعلى نطاق جماهيـري ـ للالقاء لا للقـراءة .

اما القصة طويلها وقصيرها بالمعنى الغربي الذي اصلناه فـــي بيئتنا العربيـة منذ لا يزيـد عن قرن فانه واكب نهضتنا الحضارية التي بدات ـ كما قلنا ـ في القرن التاسع عشر ، وبتطور مجتمعاتنا العربية من البساطه الى التعقيد تطور الفن القصصي مما اسميه البدائية الادبيه الى النضج الفني ـ وهمـا ما لا يمكـن تطبيقه على الشعر العربي .

وعندمـا نتحدث عن التقدم فاننا يجب الا نحتج باستمرار وجـود النماذج الرديئة مبرهنين على عدم حدوث التقدم ، فالنماذج الرديئة او المكررة لمـا سبقهـا موجودة في كل زمـان ولعلها هي التي تكـون دائمـا 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 واضاف اليه . انها قد تكون كالبرعم الذي يحمـل اكثر من بذرة للمستقبل ، وفي احيان مؤسفة قد تكون كالشهاب الذي توهج لحظـة ثم ما يلبث ان يخبو ، فيتوقف التقدم الى حين وربما تماما ليصبح ما يقع من تغيرات تاليـة مجرد تطور لا يعود يتصف بصفة النمو او التقـدم .

ومن الملاحظ ان الكثيرين ممن يتناولون العلاقة بيـن التطـــور الاجتماعي والتطور الفني لادبنا المعاصر لا يتتبعون الا مضمون الاعمـال الادبية كانما هي لون من الوان المقالات التي تتضمن معلومات وافكارا ، ولا يتلفتون الى تطور الشكل الذي اضفى عليهـا صفة الفـن الادبي ، وكانما هذا الشكل يتخلق بالصدفة ، ولا علاقة بينه وبيـن التطـور الاجتماعي ، وبالتالي فلا دلالة له في هذا المجال مثل دلالة المضمون . ولهذا حفلت معظم مؤلفاتنا التي ارخت لفنوننا الادبية المعاصرة بالربط بيـن مـا وقع من تطورات اجتماعية وتطورات في ادبنا العربي الحديث من حيث المضمون . وكذلك سايرهم المستشرقون ولعلهـم هم الذيـن سايروا المستشرقين في ذلك ، ولم تلتفت الا قلـة ضئيلة الـى علاقـة التطور الاجتمـاعي بتطور الشكل الادبي .

والمعروف ان رفاعـة رافع الطهطاوي الذي اقام في باريس من عام ١٨٢٨ حتى عام ١٨٣٢ يعتبر اول من ترجم قصة من الادب الغربي الى اللغـة العربية ، تلـك هي قصة تليماك لفنلون وذلك عام ١٨٦٧ ، كما قام افضل تلاميذه محمد عثمـان جلال بترجمة روايـة بول وفرجينـي للكاتب الفرنسي برنار دي سانت بيير وجعل عنوانها « قبول وردحنه » بينمـا قام بالمحاولات الاولى في التاليف الروائي السوريون وعلى رأسهم جورجي زيدان (١٨٦١ ـ ١٩١٤) الذي الف عشرين رواية تاريخية عربية واسلامية ، وهـو ـ وان كان هدفه تجاريا ـ الا انه لا شك قد الف هذه السلسلة الروائية لجمهور متعطش الى البحث عن ذاته والتعرف على تاريخه والتشبث بجذوره في وجه محاولات اقتلاعها ، ولئن كانت هذه الروايات من ناحيـة اخرى تفتقـر الى النضج الفني كان لهـا 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 النقاط 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 دمجه ضمن هذا الاتجاه لان زيادة التركيز على نواحي التشابه قد يستهوي النقاد ويجرهم الى نوع من الاقلال من تفرد العمل الفني وتميز الفنان. فكون أ يشبه ب بعض الشيء او انه متأثر به الى حد ما قد يدفع الى افتراض ان أ 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 المعالم الاتية :

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

ينقسم الادب القصصي في تراثنا العربي ـ كما ينقسم عند معظم شعوب العالم ـ 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 تشترى به هذا الادب المدون ، فقد كان هذا الادب ـ كما يقول فاروق خورشيد « تجربة تكاد تقرب ـ فيما وضع لها من قيود شكلية ـ من طبيعة الشعر في حاجته الى استعداد خاص عند المتلقي والمنتج ، وليس هو النثر الذي يمكن ان يتداوله الناس تداولهم الفن الذي يعبر عن حياتهم تعبيرا 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 اثرا 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 بالنوادر (وهو طور مبكر من اطوار القصة القصيرة) وفيما عرف بالسير كسيرة عنترة والظاهر بيبرس وسيف بن ذي يزن والهلالية وعلي الزيبق (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 جمعا غفيرا من القصاص المحترفين الى الهجرة الى مصر ، ولا ريب ان فترة التدوين قد سبقتها مراحل انشاء تلك الاثار الادبية واستعمالها بالرواية الشفاهية ، الامر الذي انضجها وارساها في شكلها الاخير المقبول (احمد رشدي صالح ، فنون الادب الشعبي ، ج ١، ص ٤١ ـ ٤٢) .

وحتى بعد ان اصبحت هذه السير مخطوطات فان تداولها ظل بين محترفي الادب وهواته ، ونصوصها يتم نقلها بالرواية الشفاهية ، ذلك لان التدوين بالكتابة ـ على خلاف الطبع ـ لا يكفي حاجة جمهور الادب على الاقل لانه يلازم انتشار الامية بين جمهور الادب ، وتفرغ عدد قليل من المتعلمين والقارئين 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 والتتار للعالم الاسلامي .

ثم اخذت مطبعة بولاق والمطابع الاهلية في مصر في الثلث الاخير من القرن الماضي واوائل القرن الحالي تخرج للناس اجزاء من تلك الاثار . ويرى الاستاذ احمد رشدي صالح أن طبع تلك الاثار 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 الاثار لا على مزيد من حياتها فالسيرة عمل ينبغي ان يؤدى وليس هو رواية تقرأ .. او قل ان السيرة تسمع في القاء درامي له تقاليده ومجالسه الامر الذي لا تتيحه حياة المدينة (فنون الادب الشعبي ، جـ ٢ ، ص ٦٥) .

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

١ ـ تسلسل الحوادث في ترتيب زمني الا في حالات قليلة .

٢ ـ اللغة خليط من الفصحى والعامية المسجوعة تتخللها ابيات شعر لتيسير حفظها وروايتها . وغالبا ما يكون الشعر حين يحتدم الموقف .

٣ ـ عدم حياد المؤلف فهو يتدخل احيانا مناصرا شخصية على اخرى واحيانا اخرى للتنبيه او الشرح .

٤ ـ 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 والبنج لتخدير الاعداء وضد البنج لابطال تاثيره واستخدام النفط الذي يثير ظلام الليل ، نجد السحر والاماكن المرصودة والحيوانات الخرافية وتحول الناس الى حيوانات والاستعانة بالجن .

كذلك تتمثل الفانتازيا في تجاوز الحدود الزمانية والمكانية . فمثلا في سيرة علي الزيبق 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 الزيبق يتردد في طفولته على الازهر وهو الذي انشيء ايام الفاطميين بعد حكم ابن طولون بسنوات . اما تجاوز الحدود المكانية فتتمثل في قدرة البطل على التنقل بسرعة الى اماكن نائية 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 يحرص مؤلفوها على ايهام القارىء بانها وقعت فعلا ويستندون الى سلسلة من العنعنة احيانا زيادة في ذلك الايهام ، 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) .

٥ ـ الشخصيات :

بطل السيرة الشعبية تطور عن البطل الاسطوري ، ونتيجة لهذا فاننا لا نحصل على الصورة الداخلية لبطل السيرة ، كما ان السيرة تزدحم 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 ويقترب من البطل الملحمي الذي يعرف هدفه ويتجه 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 تحذر شرا جديدا بسبب شر مماثل وقعت فيهمن قبل كأنما لا ذاكرة لها ، ولهذا تتكرر القصص المتشابهة على نحو ما نجد في قصص السندباد .

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

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

وعلى يد هؤلاء الافراد المعلومين تخلصت القصة شيئا فشيئا من هذه البدائية الفنية ، فهي مثلا في الوقت الذي تخففت فيه من المبالغات الفانتازية ـ وان لم تتخلص منها نهائيا على نحو ما نرى في بعث الباشا في حديث عيسى بن هشام للمويلحي والانتقال بحرية بين عالمي الحياة والسماء او الحاضر والماضي او الواقع والحلم او الارض والفضاء عند يوسف السباعي ـ نقول انه في الوقت الذي تخففت فيه من المبالغات الفانتازية كي تصبح اكثر اقترابا من الواقع ، بعدت عن الواقع فلم تعد قريبة من الخبر او التاريخ وتركت للصحافة تلك المهمة ـ فالصحافة تنقل ما وقع من حوادث أو تروي اخبار السياسة التي تصنع التاريخ بعد ان تحذف وتضيف بما يؤدي الى اثارة القراء وجذب انتباه ، بينما بحث الفن القصصي عن ميادين اخرى فظهرت القصة النفسية مثل رواية السراب لنجيب محفوظ وما يعرف باسلوب المونولوج كما فعل نجيب محفوظ ايضا في أكثر من رواية مثل اللص والكلاب ،وهكذا فان كثيرا مما يكتب من قصص لا يمكن تلخيصه لسامع في أكثر من كلمات قلائل لانه مرتبط بكلماته المكتوبة اكثر بكثير مما هو مرتبط بما يتبقى من كلمات تروى. اماالبطل فقد اصبح الشخص العادي في حضارتنا او افراد الطبقة الوسطى على وجه الخصوص ، كما لم يعد الكتاب يلتزمون الترتيب 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 ـ وان كان بطريقة مختلفة ـ 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 الان بالنسبة لكل عمل قصصي يعرض عن طريق هذه الوسائل الثلاث ، ذلك ان كاتب السيناريو يحذف ويضيف الى القصة بما يتفق والاذاعه المسموعه او المرئية، كذلكيتدخل المخرج بما يوفق بينرؤيته الفنية وما يتخيل انهيرضي اذواق الجماهير، حتى الممثل ، فان اداءه ، يضفي على ما انجزه نصافر كاتب السيناريو والمخرج والمصور ومصمم الديكور ومصمم الازياء .. الخ . يضفي طابعه الخاص ، حتى ان العمل السينمائي او التلفزيوني الواحد يختلف اذا اختلف المخرج أو الممثل . ومعنى هذا ان القصاص اصبح فردا من مجموعته ، حقا انه لا يزال يكتب القصه منفردا ، وقد يقرأها 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 أذا قيس بالجماهير العريضة التي لن تتذوقه كما كتب عمله القصصي مباشرة ، لكنها ستتعرف عليه من خلال هذه الوسائل الجماهيرية الجديدة بعد ان حذف من عمله الاصلي واضيف اليه ، بما يتفق وتفسير المجموعة التي تناولت عمله ومدى عبقريتها وبما يتفق وتحويل الكلمة المقروءة الى كلمة مسموعة أو مرئية .

ولعل اهم اختلاف بين العمل القصصي المقروء والعمل القصصي المصور او المسموع ، هو أن الاول قد يدخل فيه الوصف والسرد بينما ينعدم ذلك تماما بل يستحيل في العمل المرئي او المذاع ، لاننا ـ كما يحدث في الحلم ـ لا نرى امامنا (او لا نسمع) الا اشياء واحداثا واشخاصا ، ومن تصرفات هؤلاء الاشخاص وتطور الاحداث نستنتج نحن المشاهدين او المستمعين طبائعهم وخبايا نفوسهم ومصيرهم . فالحركة هنا هي الاساس . وذلك اشبه ـ مرة أخرى ـ بالقصة المروية قبل عصر الطباعة عندما كان الحدث هو اساسها ـ نتيجة اخرى تترتبعلى توصيل الاعمال القصصية الى الجمهور عن طريق هذه الوسائلالجديدة لا سيما المرئية منها اي السينما والتلفزيون ، ذلك هو الحد من خيال القاريء ، ذلك ان الكلمة المطبوعة عندما تصف شخصا او مكانا او حدثا فانها تترك للقاريء حرية تخيل هذا الشخص او المكان او الحدث وتجسيدها بصريا واحيانا سمعيا ولمسيا وشمسيا ، بعد ان يستدعي خبراته الخاصة وذكرياته مما يجعل الصورة النهائية تختلف من شخص الى اخر بقدر ما تختلف خبرات الافراد وذكرياتهم . 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 يحد من ملكة تخيلنا .

ثانيا : من تضخم الذات الى الموضوعية الفنية .

يقول ت . س . اليوت « 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 المتواصلةبالذات، 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 الالتحامبواقعه 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 ومشفقا عليها ومبررا لسلوكها متعاطفا معها ، فاذا واجه هذا الاديب الواقع فهو يقف موقف الواعظ او المرشد او القاضي ، وقد يتمد ظل الذات ويتضخم ليغطي عالم الرواية بأسره ، وليس غريبا بعد ذلك ان نلمح في انتاج المراحل الاولى على الاقل لاغلب الروائيين العرب ظاهرتين

بارزتين 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 تتصل بأحداث حياتهم ، وهم بعدها اما ان يتوقفوا عن الانتاج واما ان يقدموا اعمالا تقل في قيمتها الفنية عن اعمالهم الاولى على عكس ما كان متوقعا . ويمكننا ان نسرد في هذا المجال قائمة طويلة تمتد من زينب لهيكل الى سارة للعقاد الى 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 سطيح 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 ـ ٥٤) .

ويمكن ان نضيف الى هذه القائمة عددا اخر من الروايات مثل ثلاثية سهيل ادريس : 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 ذواتهم في هذا اللون الروائي ، وعندما يفشلون فان رواياتهم تستحيل الى مونولوج طويل تتحدث فيه الشخصية الرئيسية باسلوب ـ تغلب عليه الصفة التقريرية ـ عن نفسها وعن علاقتها بالاحداث والشخصيات الاخرى من وجهة نظرها ، وقد يصل بها الامر ان تبرر سلوكها وتدين 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 ويحيلها اشباحا باهتة تتصارع في معركة لا تكافؤ فيها . ووجود الديالوج او الحوار او تبرير كل شخصية وجودها باسلوب تصويري هو الذي يعطي العمل الروائي عمقه او بعده الثالث. انه يبرهن على ان الكاتب قد استطاع ان يخلق مسافة بينه وبين ابطاله ، وانه لا يتحيز لشخصية على حساب الشخصيات الاخرى ، وانه استوعب ابطاله بدلا من ان يستوعبه بطل واحد . لهذا فوظيفة الشخصيات الاخرى في الروايات التي تنضخم فيها ذات المؤلف ان تكون في خدمته ، فتكشف عن بعض جوانبه وتخفي بعضها الاخر.اما في الرواية الموضوعية فالشخصية تتطور وتتكامل وتفصح عن دوافعها الداخلية في ضوء موضوع روائي هو وحده الذي يحدد وجودها الفني (انظر : يوسف الشاروني ، دراسات في القصة القصيرة ، مكتبة الانجلو ، القاهرة ، ١٩٦٧ ، ص ٤٤ ـ ٤٥) .

ولئن كانت اسباب هذا التضخم في الذات على حساب الواقع الموضوعي ترتد الى اكثر من سبب منها ما هو خاص بالاديب نفسه كأن يكون قد انتوى ان يكتب سيرة ذاتية لكن تقاليدنا الاجتماعية لا تأذن لادب الاعترافات ان يتجاوز في جرأته حدودا معينة ، لهذا يفضل المؤلف ان يكتب سيرته الذاتية في زي روائي 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 القصاصون فيها يتلمسون طريقهم ويعبدونه ويرسون التقاليد الادبية ، ومنها ما قد يكون رد فعل لمرحلة سابقة كما حدث في الغرب حين جاءت الرومانسية تضخم من شان الذات كرد فعل الكلاسيكية التي من قواعدها اخفاء الذات ان لم يكن محاولة الغائها تماما . ومنها ما قد يتصل بمجتمع لم ينضج افراده بعد بحيث يتحكمون في عواطفهم ويرتدي فيه ادباؤه قناع الفن كما يرتدي افراده قناع الاداب الاجتماعية والتقاليد الحضارية . كما ان علينا ان ندرس الفرقة 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 فيلا ليلتقط انفاسه ويجرد حساباته ثم يستأنف السير ، واحيانا يكون ذلك بمثابة حسابه الختامي حتى انه قد لا يتمكن من نشر سيرته في حياته فتنشر بعد وفاته .

ويكفي ان تقارن ادباءنا الرواد الذين ذكرناهم بأدبائنا المعاصرين، فانتاج ادبائنا الرواد كان تضخم الذات واضحا فيه احيانا وكان التأرجح بين تضخم الذات والموضوعية الفنية واضحا في احيان اخرى ولطالما شغلني التطور الروائي عند رائد ادبي كالدكتور طه حسين كنموذج مثالي لهذا التأرجح . فالجزء الاول من الايام هو اول عمل ابداعي له ، وهو اعظم هذه الاعمال جميعا لاسباب ذكرها النقاد ولا نريد ان نكررها هنا . ولكن نعل اهمها انه كتبها بعد ازمة كتابه للشعر الجاهلي وما حدث من هجوم عليه آلمه وآذى نفسه فارتد الى ذاته ليؤكدها ويصور عظمة كفاحه ويعرض صفحات من جلده وثباته رغم اقسى الظروف ، كما انه من ناحية اخرى كأنما اراد ان يكشف عن جذور جهل البيئة الثقافية التي تعرضت له ، وادانة التخلف الفكري الذي فاوم اراءه الجريئة المتفتحة (د . عبدالمحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية ،دار المعارف ١٩٦٣ ، ص ٣٠٤) .

وفيما تلا ذلك من رواياته حاول ان يلغي ذاته بحيث توارت 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 تطغى عليها شخصية طه حسين بخصائصه الاسلوبية المعروفة حتى في الحديث الذي يجري على السنة شخصيات من شأنها ان تتحدث بأسلوب اقل رونقا لكي يعتبر احد ابعاد هذه الشخصيات ، كما ان الحوار يغلب عليه ايضا اسلوب طه حسين (د. احمد هيكل ، الادب القصصي والمسرحي في مصر ، دار المعارف القاهرة ١٩٦٨ ، ص ٢٢٣) . كما انه يعبر عن رؤيته لاهل الريف في كلمات مجرده عامة وهذا كله من آثار اضفاء ذاتية الكاتب على عمله الفني . لكن فيما عدا ذلك فان الموضوعية الفنية تتمثل في تآزر البناء الفني بتسلسل الاحداث تسلسلا منطقيا ونمو الشخصيات الرئيسية نموا مطردا وفاعلية البيئة في مسار الاحداث ونمو الشخصيات ، وعدم الاعتماد في تقديم الشخصيات على الاسلوب السردي المباشر بل على مواقفها وتصرفاتها واحاديثها ، مع العناية بالشخصيات الثانوية ذات الاثر الفعال في احداث الرواية ، وتوجيه مصير الابطال ، 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 « اديب » ، (١٩٣٥) وهي سيرة حياة احد اصدقائه فعاد يدور في نطاق التجربة الشخصية ، انه لا يكتب سيرة عظيم من عظماء السياسة او الفن ، بل سيرة صديق وان كان قد حذف منها واضاف اليها مما اضفى عليها طابعا روائيا ، وذلك باعترافه في حديث له عن شخصية هذا الاديب باجابته على سؤال وجه

ـ التتمة على الصفحة ٦٦ ـ

أثر التطور الاجتماعي على التطـور الفني

تابع المنشور على الصفحـة ٤٧ ـ

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

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

وهكذا فان التطور الروائي لدى اديب مثل الدكتور طه حسين يوضح الى اي حد كان التأرجح لدى جيل الرواد بين الذات والواقع والموضوعي . فاذا قارنا ذلك بادبائنا المعاصرين ولنتخذ نجيب محفوظ ويوسف السباعي نموذجين لذلك ، فاننا لا نكاد نعثر فيما كتبه نجيب محفوظ من روايات بلغت حوالي العشرين الا على شخصية كمال مـن الجزء الثالث بالثلاثية التي تشف من ورائها شخصيه نجيب محفوظ . ويوسف السباعي وان كان قد تحدث عن نفسه في كتابه « من حياتي » (١٩٥٨) الا انه فيما يتعلق بأعماله القصصية فقد سئل في حديث له « اي أعمالك الفنية تعتبره اقرب الى ان يكون ترجمة ذاتية لـك او على الاقل وضعت فيه جزءا من سيرتك الذاتية ؟ » فاجاب : اعتقد ان كل اعمالي خليط من سيرتي الذاتية ، ولا أستطيع أن أسكت صوتي من أن ينطق بلسان أحد الأبطال في أي زمان أو أي مكان سواء علـى لسان السقا أو لسان الصبي ابن السقا أو على لسان شحاته افندي (يشير بذلك الى شخصيات روايته « السقامات ») أو حتى على لسان حيوان (مجلة آخر ساعة ، القاهرة ، ١٤ فبراير ١٩٧٣) . وربما كانت مشكلة الموت والموت الفجائي بوجه خاص التي تلح وتتكرر في أكثر من عمل أدبي ليوسف السباعي هي أثر من آثار حادث شخصي وهو وفاة والده وفاة شبه فجائية وابنه في الرابعة عشر من عمره . وهو ان كان قد ذكر هذه الحادثة بطريق شبه مباشر حين يحدثنا عن ذكرياته في « البحث عن جسد » (١٩٥٣) فانه استطاع ان يجعـل بينه وبينها مسافة بحيث يحقق الموضوعية الفنية وذلك بأكثر من طريقة من بينها سخريته من الموت واذابته الفواصل بين عالمي الأرض والسماء ثم مواجهته بالأسلوب الفكاهي الذي يخلق توازنا مع قتامة الموت .

هذان مجرد نموذجين يوضحان ما تطور اليه ادبنا المعاصر ـ ربما من خلال التقاليد الأدبية التي تكونت خلال قرن من الزمان ـ بحيث يحقق ما قاله اليوت من ان تقدم الفنـان تضحيـة مستمـرة بالنفس والفاء مستمر لشخصيته .

ثالثا : من الشخصيات المسطحة الى الشخصيات المعقدة .

لقد سبق أن رأينا كيف أن الشخصيات في السير الشعبيـة العربية شخصيات مسطحة بمعنى اما انها خيرة واما انها شريرة لا تعرف الصراع الداخلي حتى لو كان الموقف يتطلب منها ذلك ، فمثلا فـي « سيرة على الزيبق » نجد أن صاحب السيرة يمثل الخير دائما حتى وهو يقتل اعداءه وان دليلة المحتالة تمثل الشر دائما ،وكل منهما يظل على عداوته للآخر حتى بعد أن تزوج علي الزيبق ابنتها زينب ، فلـم يكن هناك أقل صراع داخلي أو تساؤل . هل تستمر عداوتهما أو يتغير موقفهمـا على ضوء ما جد فـي علاقتهما ؟ ويمكننا ان نلخص صفـات الشخصيات المسطحة فيما يلي :

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

٢ ـ تجمد الشخصيات حتى كأنما لا ذاكرة لها فهي لا تستفيد من أي خبرة سابقة في مواجهة موقف جديد ، فرحلات السندباد مثـلا تقوم على اساس أنه لا يتعظ من تجربته في رحلته السابقة ولا يتخـذ أية حيطة لرحلته المقبلة ولذلك فانه ما يلبث أن يلقى مخاطر مشابهة لما لقيه في رحلاته السابقة ومع ذلك فهو يعود الى ما كان مصدر خطر عليه .

٣ ـ أنها شخصية لا تتطور حتى أن العمر لا يتقدم بها بل نجدها فجأة تشيخ مع أنها كانتقبل ذلك بفترة وجيزة تصول وتجول في حرب أو معركـة وتخرج منتصرة .

٤ ـ ليس هناك تفاعل داخل الشخصيات ولا بيان انفعالاتها ، فالحركة دائما خارجية .

ويقول الدكتور شكري عياد « انه من الصحيح أن النفوس البشرية ـ حتى نفوس الاطفال المتوحشين ـ لا تكون ساذجـة ابدا ، ولكننا لكي نراها بكل تعقيدها يجب أن نكون نحن أنفسنا على قدر من التعقيد ، ثم يجب أن تكون قادرين على أن نصور ما فيها من الأضداد بطريقـه مقنعة . وهذان الشرطان لا يتحققان الا حين تبلغ الحضارة درجة من الرقي والفن درجة من التطور . ولذلك فقد كانت الشخصيات التـي قدمها كتاب القصة القصيرة في عهدها الأول اغلبها 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 الـ ... منزل رقم ٢٢ » لمحمد تيمور . ويقول أنك لا تشم في احدى هـذه الشخصيات رائحة صراع داخلي أو نزعات متعارضة أو انفجارات غير متوقعة .

ثم يستطرد الدكتور شكري عياد قائلا لكننا لا نلبث أن نتبين ميلا الى تحسس النزاعات المخبوءة ،وان ذلك الميل يتفـق مع بدء انحسار الموجة الواقعيـة او اخلاد اصحابهـا الى الصمت التام .

والواقع أن تطور الشخصيات الفنية في ادبنا العربي المعاصر هو واحد من تطورات مشابهه وقعت على مر التاريخ الادبي لعل من ابرزها واقدمها تحول البطل الملحمي في الأساطير الاغريقية الى بطل درامي على المسرح الاغريقي . فابطال الملاحم الهوميرية يؤمنون بفكرة ـ مثـل يوليسيس ـ ويعملون على تحقيقها مهما لاقوا من صعاب . وعندما زادت الحضارة الاغريقية تعقيدا نشأ المسرح الاغريقي لكي يستمد من هذه الملاحم نفسها شخصياته المسرحية التي اصبحت تعاني الصراع الداخلي وتعرف التردد بين الأقدام والاحجام ، وهكذا تحولت الشخصيات البسيطة في الأسطورة اليونانية الى شخصيات معقدة 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 خلو شخصياتها من الصراع الداخلي) عند اسفل السلم لم تتجاوزه الى ما فوقه ، فقد اقتصر اغلب انتاجها على الوصف الفوتوغرافـي .. الاشخاص مرسومة من الخارج لا من الداخل ، لم تبد منها محاولة

جادة تدل على ثقافة ذهنية وروحية لاعطاء تفسير او مغزى فلسفي للحادثة ، انها سريعة في التقاط 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 نار حامية ، لا عجب ان شاطت الطبخة احيانا كثيرة » . (يحي حقي ، عطر الاحباب ، مطابع الاهرام ، القاهرة ، ١٩٧١ ، ص ١٣٠ . ١٣١) .

ولا شك ان اهم تطورين حدثا للمجتمعات الحديثة قد زادا من تعقد الشخصيات وهما : سرعة المواصلات مما ادى الى سرعة تناقل البشر والانباء والبضائع والاسلحة والموضات حتى سرعة تناقل اخطار 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 المكانية .

اما التطور الثاني فهو زيادة السكان زيادة رهيبة 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 المسكن وحتى القوت لان غيره يزاحمونه فيهما . وعليه اما ان يتركها لهم شاعرا بالعجز والغربة واما ان يبذل جهدا نفسيا وربما عضليا ووقتا ومالا من اجل الحصول على بعض ـ وليس كل ـ ما يتصور انه الحد الادنى لما يحفظ كرامته الانسانية .

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

١ ـ 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 (ففيه شيء من المنطق والترتيب ، وفيه شيء من عدم الترتيب وعدم التماسك) .. الى المونولوج .

لنستمع الى فهمي احد ابطال بين القصرين لنجيب محفوظ وهو يموت صريعا اثناء مظاهرة 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 الحديقة اليس كذلك ؟ يتحرك حركة نموذجية سائلة ، يذوب رويدا ، الشجرة السامقة ترقص في هوادة . السماء ؟ منبسطة عالية لا شيء الا السماء باسمة يقطر منها السلام .

٢ ـ استخدام الضمائر الثلاثة ، الغائب والمخاطب والمتكلم ، وغالبا ما يكون الضميران الاولان ملاصقين لضمير المتكلم ،فالضمائر هنا مجرد زوايا مختلفة لرؤية الشخصية في تعقدها . ان استخدام الضمير الواحد كان امرا منطقيا مع الشخصية المسطحة التي لا ابعاد لها . اما الشخصية التي عقدتها حضارتنا فانها تستخدم ضمير المتكلم حينما تريد ان تعترف وتقضي للآخرين شأن كل شخصية مأزومة ، وحينا آخر تتحدث الى نفسها كأنما لتحاسبها وتحذرها فتستخدم ضمير المخاطب ، ومرة ثالثة يكون ضمير الغائب معبرا عن شيئيتها . واللص والكلاب لنجيب محفوظ ، والجزء الثالث من رباعية الرجل الذي فقد ظله لفتحي غانم والمعنون باسم « ناجي » نموذجان لذلك .

٣ ـ التنقل بحرية بين الزمانين الماضي والحاضر .الماضي يعبر عن العالم الداخلي للشخصية لانه ذكرياتها ، والحاضر هو احساسها بالعالم الخارجي ، فالتنقل بين الزمنين الماضي والحاضر انما هو تنقل بالشخصية بين العالمين الداخلي والخارجي لها ، عالم الذكريات حينا والواقع حينا ، ويعتبر محمد عبد الحليم عبدالله من ابرز الذين استخدموا هذا التنقل في شخصياته الروائية .

٤ ـ استخدام الالفاظ التي تدل على ظلال المعاني لرهافة العالم الداخلي للشخصيات ، بل استخدام اللفظ وضده للحصول على معنى جديد من هذا التجاوز بين الايجاب والنفي ، 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 المتميزة . 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 فبدا كأنه اسمي وليس اسمي : موجود عبدالموجود .. جرأتها تخيفني وتغريني تقصيني ، وتدنيني ، تهمة لها اساس وبلا اساس .. وانا ارجو دعونها واخشاها ، والناس ... كلما رأوني ـ وبدون ان يروني ـ يتقولون ويتهامسون . وعندما اطمأن ذات يوم ثم اكتشف أن طمأنينته في غير مكانها اعترف قائلا « من يومها اذا اطمأننت خفت واذا خفت اطمأننت ، اذا اطمأننت تشاءمت 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 « الاسس الجمالية في النقد العربي » انه كانت هناك تقاليد اجتماعية للعرب في الجاهلية تصنع لهم اساسا روحيا مثاليا كالمروءة التي تعتمد على الشجاعة والكرم مما يلزم المجتمع البدوي وبيئته الصحراوية ، ثم تجمدت هذه التقاليد لتكون الرصيد الخلقي لقصيدة المدح العربية لا في العصر الجاهلي وحده بل في كل عصور الادب العربي ، لم تتغير بمضي الزمن ، ولا باختلاف المجتمعات . وثبات هذه المثل وتكرارها افقدها حيويتها ووقعها الذي كان الشاعر الجاهلي ينفعل به ، وانتقل الامر الى الالية التي تفقد كل حيوية وجمال ، وتوفيرا لهذا الجمال اضطر الشاعر الى ان ينسج لهذا المثال او ذاك احسن ثوب 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 مبتذلة ملقاة في الطريق يعرفها كل انسان ، واصبحت الصورة الجميلة هي التي تجعل من اي خشب ـ كما يقول جعفر بن قدامة ـ عملا فنيا رائعا .. ولهذا كان على الشعراء ان يجددوا فقط في صورة المعاني اذا ارادوا الا يكرروا سابقيهم (د. عزالدين اسماعيل ، الاسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٥٥ ، ص ٢٠٩ ـ 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 كترصيعه بالمحسنات اللفظية ، وكان قد اشتد عوده في الواقع عندما وصلت الحضارة العربية الى قمة الترف واذنت ببداية انحلالها في نهاية الدولة العباسية . والنثر المسجوع لم يكن من النادر استخدامه قبل الاسلام ، ولكن منذ القرن الرابع الهجري اخذت تظهر الخطوات الاولى لذلك التطور الذي جعل النثر المسجوع تلاعبا لا طائل وراءه

بالالفاظ الجوفاء (يوهان فك ، العربية ، دراسات في اللغة واللهجات والاساليب ، ترجمة عبد الحليم النجار ، مطبعة دار الكتاب العربي ، القاهرة ، ١٩٥١ ، ص ١٤٦) .

وبهذا صار التعبير اللاشعوري الذي كان يوحي بسه التاثير النفسي العميق تعبيرا ارابيا محضا . (المرجع السابق ، ص ١٥٢) .

اما الاتجاه الاخر فقد جاء متاخرا عن الاتجاه الاول على صورة ركاكة الاسلوب لكثرة تجاهله قواعد الصرف والنحو مما جعله قريبا من العامية ، وذلك على نحو ما نرى في تاريخ ابن اياس المؤرخ المصري الذي ارخ لنهاية حكم المماليك وبداية الحكم العثماني في مصر ، وفي اسلوب مثل اسلوب الجبرتي الذي ارخ للحملة الفرنسية على مصر ولحكم محمد علي ، وما بقيت مؤلفاته الا لقيمتها التاريخية .

ويربط توفيق الحكيم بين تدهور اللغة وتدهور الوضع السياسي فيقول : ان لغة الجبرتي في ذاتها ، وقد كان من خيرة علماء الازهر وقتئذ ، لاتصح دليل على ان اللغة العربية نفسها قد سقطت فيما سقطت تحت سنابك جياد اولئك البرابره المغول . (توفيق الحكيم ، زهرة العمر ، كتاب الهلال ، ١٩٧١ ، ص ١٩٨) .

ولا تعارض بين الاتجاهين فهما نتاج بيئة واحدة ، فالدكتور عبد اللطيف حمزه يصف اسلوب الجبرتي بانه لم يكن جاريا على نمط واحد فهو مرة بليغ غير مسجوع ، واخرى مسجوع ، وفي ثالثة يبدو قريبا من العامية ، (د . عبداللطيف حمزة ، الادب المصري من قيام الدولة الايوبية الى مجيء الحملة الفرنسية ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ص ٢٥١) .

كما يصف اسلوب الف ليلة وليلة بانه ادنى الى العامية والى كثرة الحشو وكثرة التضمين ، والى التصريح دون التلميح ، وذلك فضلا عن جريه مجرى السجع على طريقة ابن العميد والقاضي الفاضل. (المرجع السابق ، ص ٢٦٣) ومعنى هذا انه في عصور الانحطاط ينحط الادب .

وفي بداية نهضتنا الادبية كانت هذه الاثار المدمرة ما تزال لها جيوب في حياتنا الادبية التي تحاول ان تنفض عنها ما تراكم عليها من تدهور ، وان كان النقد يحاول ان يكشف اوجه الضعف ليمنع العملة الرديئة من التداول .فوجد النقد نحو كثرة العناية بالصياغة والافراط في الجانب البياني وعدم الاكتراث بالمضمون او المعنى بحيث اوشك ان يتحول الشعر مثلا الى مجرد صياغات جميلة وموسيقى تملأ الاذان ، وبحيث اصبح كل الشعراء المحافظين سواء ، يقولون تقريبا نفس الافكار ويرسمون نفس الصور ، ويوشكون ان يحسوا نفس الاحاسيس ، حتى لا يستطاع تمييز واحد عن الاخر ،او معرفة بعضهم عن بعض ، اللهم الا ما يكون من جودة صناعة اسلوبية يتفوق بها واحد احيانا عن واحد آخر (د. احمد هيكل ، تطور الادب الحديث في مصر ، دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٦٨ ، ص ١٥٠) .

وقد استطاع النثر ان يتخلص من هذه العيوب اسرع من الشعر ، وذلك لاستخدامه قوالب جديدة مثل القصة قصيرها وطويلها والمسرحية مما يؤدي بالضرورة الى تمايز كتابها في الفاظهم واساليبهم وادائهم وشخصياتهم . وقد حدث شيء مشابه للشعر لا سيما عندما بدا شوقي يكتب الشعر المسرحي وتخلص الشعر تماما عن هذه العيوب عندما بدا الجيل التالي لشوقي يكتب المسرح الشعري .

اما النثر فقد كانت القصة ابرز وسائله لهذا التخلص من التقليد الذي تم شيئا فشيئا ، اذ نجدها في البداية تتارجح بين التقليد والتجديد ، وابرز نموذجين لذلك في تاريخ الادب المصري هما عيسى بن هشام المويلحي وكتابات المنفلوطي . فالمويلحي يتبنى شكل المقامة ، ومن هنا يمكن اطلاق اسم « الرواية ـ المقامة » على قصته عيسى بن هشام التي نشرت عام ١٩٠٧ ، فهو لا يستلهم فقط في بعض الفقرات اسلوب المقامات الذي يتميز بالنثر المسجوع ، بل ان روايته تعتمد على شخصيتين اساسيتين هما الراوية والباشا الذي بعث من الموت ليجد الدنيا تغيرت من حوله فماتت قيم جميله كان ينبغي لها ـ في نظره ـ ان تظل حية ، وقامت قيم جديدة يشك كثيرا في استحقاقها للبقاء ، ومن التصادم بين عقلية الباشا الجديد وعقلية معاصريه الجدد يقدم المويلحي نقده الاجتماعي لعصره . وفي المقامة ايضا نجد شخصيتين دائما هما الراوية ثم اديب متصعلك ، ولكن النقد ليس هدفها بقدر ما هو الموعظة او النكته او اظهار البراعة اللغوية . ومما هو جدير بالملاحظة ان عيسى بن هشام هو نفس اسم الراوية في مقامات بديع الزمان الهمذاني التي دونت قبل ذلك بنحو عشرة قرون ، كما يلاحظ من ناحية اخرى ان التاثير الغربي واضح في تنويع 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 الى وجوب الابقاء على الصالح القديم والاقتباس المفيد من نظم الغرب محاولا بذلك ايجاد حل للقضية التي كانت تشغل الاذهان وقتئذ ولعلها تشغلنا حتى الان .

اما المنفلوطي فيتفق مع المويلحي في الشكل والموضوع من ناحية ويختلف معه فيهما من ناحية اخرى ، فكلاهما معتز بالشكل اللغوي والاسلوب العربي ، وكلاهما متاثر بدعوة الاصلاح الاجتماعي التي اثارها جمال الدين الافغاني وحمل رسالته تلاميذه من بعده . وهما يختلفان بعد ذلك : المويلحي تاخذ كتابته شكل المقامة كما قلنا ، اما المنفلوطي فيسترسل من قيود السجع وان كانت قصصه اقرب الى المقال ومن هنا يمكن ان نطلق عليها اسم « القصة ـ المقال » على نحو ما نجد في كتابيه « العبرات » ، و « النظرات » ، وقد وجدت كتابات المنفلوطي رواجا لانها تجاوبت مع جمهور القراء الذين كان معظمهم يتكون من الموظفين وصغار التجار واصحاب الحرف الذين طحنتهم الظروف الاقتصادية بعد الحرب العالمية الاولى وكبتتهم سلطات الاستعمار الاجنبي ، فوجدوا متنفسهم في تلك المسحة العاطفية المفرطة وقد اوغل صاحبها في رومانسية العصر الاتية من الغرب ، بينما سلك المويلحي طريق الدعوة الاصلاحية بنقد المجتمع مغلبا جانب العقل على جانب العاطفة فكان اقرب الى الواقعية من حيث المضمون .

ويلاحظ ان الصراع بين التراث القديم والشكل الفني الجديد في حديث عيسى بن هشام لا يتمثل في صراع المقامة والرواية فحسب، بل وفي الشكل الذي يجمع بين الرواية والقصة القصيرة في تراثنا العربي كما هو في الف ليلة وليلة وكليلة ودمنة بل والسير الشعبية حيث تتجاوز مجموعة من القصص يربطها خيط في اولها كان يكون قصه تبرر تجاور هذه القصص مما ، مثل قصة الملك شهريار مع شهرزاد . او بطل السيرة نفسها . وهذا الخيط في حديث عيسى بن هشام هو يقظة الباشا من قبره وتجوله مع راوية القصة عيسى بن هشام مسجلا دهشته او نقده لما يرى ، ويتعرض لمشاكل نتيجة لما وقع من تطور وتغير منذ وفاته حتى بعثه . وقد حاول المويلحي ان يتخلص من عنصر القصة القصيرة مغلبا العنصر الروائي في اول كتابه حين يقع الباشا في سلسلة من المشكلات بسبب جهله بالنظم الحديثة . غير ان هذا الخيط الروائي ما يلبث ان ينقطع قبل ان يتم ثلث الكتاب . ثم تمضي الرحلة مع عمدة من عمد الارياف فاحش الثراء شديد الجهل يتابعانه في مغامراته الخائبة ، غير ان هذا الخيط ما يلبث ان ينقطع ايضا لنجد انفسنا في باريس دون خيط قصصي ، ومعنى هذا ان حديث عيسى بن هشام لا تمثل صراع القصة ـ المقامة فقط ، بل تمثل صراع القصة ـ الرواية ايضا ، وهي بشكلها هذا ومضمونها نموذج صادق للمرحلة التاريخية التي كتبت فيها : ادبيا واجتماعيا .

وتشبه ليالي سطيح لحافظ ابراهيم عيسى بن هشام في

اكثر من وجه وان اختلفت معها في وجوه اخرى . فالليالي السبع التي يحتويها الكتاب تستمد شكلها القصصي من الف ليلة وليلة ، وسطيح 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 المقامة الذي انبعث عند المويلحي قد تفتت عند حافظ ، فهو لم يكتف باهمال الطفة القائمة على حيلة بارعة او لغز عسير الحل ، ولا بحشو الفصل بفقرات من النقد الاجتماعي او السياسي المباشر (حتى انه ينقل في ليلته السابعة مقالة كاملة من صحيفة المؤيد) بل انه لم يلتزم وحدة الموضوع في الفصل الواحد كما التزم المويلحي ، وحتى الناحية اللغوية نراه وان حرص على جزالة اللفة والتزام السجع في اكثر الاحيان فقد مال الى اسلوب المقامات الذي يعتمد على الفواصل القصيرة ، ولا غرابة بعد هذا اذا قلنا ان ليالي سطيح تتخلى عن معظم المقومات الفنية للمقامة التقليدية حتى المقومات القصصية منها ، ولا تهتم باطالة العقدة او تنويعها ، ولا بخلق عدد كبير من الشخصيات المحيطة المستمدة من بيئات مختلفة كما فعل المويلحي ، ولكنها تضفي على هذا اللون من الكتابة حرارة الانفعال فتمهد لظهور القصة الرومانسية . (فن القصة القصيرة ص ٨٨ ـ ٨٩) . ومن ثمة كان كتاب حافظ « ليالي سطيح وسطا بين القصة والمقامة والمقالة » (عبد الرحمن صدقي ، مقدمة ليالي سطيح ، 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 الآس » و « لادسياس » لاحمد شوقي ـ وهما قصتان خياليتان وضعهما في اول حياته الفنية ـ نجد سمات الفن القصصي لالف ليلة مادة وشكلا وسمات فن المقامة ... فالاسلوب يقوم في كل منهما على السجع والبديع ويذكرنا باسلوب المقامة في اظهار براعة الصناعة اللفظية . وتتطور حوادث القصص كما تطورت حوادث قصص الف ليلة تطورا خارجيا تحركه الصدف وتصف شخصياته من الخارج ، وتقدم صورة زاخرة بالوان الصراع الحي لتسلية القارىء .. وتعكس القصتان آثار حياة الترف التي عاشها شوقي ، كما تصور الوانا من حياة البلاط (د. محمود حامد شوكت ، الفن القصصي في الادب المصري الحديث ، القاهرة ، ١٩٥٦ ، ص ٥٤ ـ 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 وتعرقل خطاها . وقد بدات تباشير هذا الاتجاه متواضعة ساذجة ، لعل من ابرزها « عذراء دنشواى » لمحمود طاهر حقي التي صدرت عام ١٩٠٩ ومؤلفها في الحادية والعشرين اذ ذاك . وهذه الرواية تقدم نموذجا لتجاوب الادب مع الاحداث السياسية والاوضاع الاجتماعية ، فهي تتناول احدى الجرائم الوحشية التي ارتكبها الاحتلال الانجليزي في حق شعب مصر في ذلك الوقت . ويرى فيها يحيى حقي ـ وهو ابن اخ المؤلف ـ 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 عذراء دنشواي هي التي مهدت لمحمد حسين هيكل ان يكتب روايته زينب عام ١٩١٢ أي بعد ذلك بثلاث سنوات ، ويجعل حوادثها تجري في ريف مصر وبعض ابطالها من الفلاحين الا ان عذراء دنشواي تمسكت باطراف الواقعية بينما غرقت زينب في رومانسية شاعرة .

والروايتان تعالجان علاقة المثقف ابن الريف بمجتمع الفلاحين . فبطل زينب مثال لهذا الريفي المثقف المنقسم على نفسه من نشأته الريفية وما تلقى من علم حديث في المدينة ، شعر ـ رغم حبه لهذا الريف واهله ـ انه غريب عنه .. فالروايتان تعكسان مشكلة واحدة لا بد وانها كانت تؤرق المثقفين في ذلك الوقت ، تلك هي خشيتهم من خطر انعزالهم عن المجتمع وانعزال المجتمع عنهم . ونحن نجد في عذراء دنشواي ، ـ رغم سذاجتها ـ بوادر احساس غريزي بمقومات الفن القصصي بمفهومه الحديث ، وتنوع اساليب المعالجة كالتنقل بين الوصف والحوار والمونولوج (يحي حقي ، المقدمة التي كتبها لرواية عذراء دنشواي ، الدار القومية ، القاهرة ، ١٩٦٤) .

لكن جمهرة النقاد في مصر يعتبرون ان رواية زينب لهيكل التي كتبها مؤلفها او بدأ كتابتها وهو في باريس يدرس الاقتصاد السياسي عام ١٩١٠ رغم ما بها من عيوب بمقاييسنا المعاصرة ـ 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 باعمال خاصة بها في مقدمتها تعليم الفتيات نفسه ، فنحن نلاحظ في هذه الرواية أثر القضية الاجتماعية التي سبق أن اثارها قاسم امين عن تحرير المرأة ، واثر الثقافة الغربية للمؤلف في ادخال مواقف غريبة عن البيئة المصرية في الرواية ، واثر 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 المعونة لهذا الرقيق حتى يكون أكثر نفعا له . ومع ذلك فان البعض يرى ان الصورة الجميلة التي قدمها هيكل عن الريف المصري انما جاءت نتيجة لكتابته 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 ـ 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 السفور عام ١٩١٧ ، ام قصة سنتها الجديدة لميخائيل نعيمة التي نشرت عام ١٩١٤ ، فان تحديد تاريخ نشر هذه القصة او تلك امر تعسفي لانه من الممكن في مثل هذه الفترات ان يبدع كاتب قصة قبل اخر ثم لا يتاح نشرها الا بعد نشر قصة زميله التي ربما قد يكون قد ابدعها بعده . فالمهم هو تحديد الفترة ـ بوجه عام ـ 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 . ويعلل الدكتور شكري عياد ذلك بأن الرواية تعبر عن ازدهار الطبقةالوسطى. بينما القصة القصيرة تعبر عن تأزم افراد هذه الطبقة ، وقد كتبت رواية زينب حين اخذت الطبقة الوسطى تستشعر وجودها في مصر قبيل الحرب العالمية الاولى ، غير ان احداث الحرب وما تلاها أصابها بالتأزم فاختفت من المسرح الادبي بينما ازدهرت القصة القصيرة .

وقد اشار كاتب من كتاب القصة القصيرة وقتئذ ـ هو عيسى عبيد ـ الى علاقة القصة القصيرة بالاوضاع الاجتماعية والسياسية والظروف البيئية وذلك حين اهدى مجموعته الاولى « احسان هانم » (١٩٢١) الى سعد زغلول وربط بين انتفاضة الامة عام ١٩١٩،وبعث انتفاضة مماثلة في الاداب والفنون فيقول بأن مجموعته القصصية هدية صغيرة يقدمها كاتب مبتدىء مجهول له امال عظيمة بأن تستقل

بلاده الاستقلال التام ويستقل معها الفن المصري . ويرد تعثر الفن القصصي وقتئذ الى جملة اسباب منها حرارة الطقس والتقاليد التي تحول دون الاختلاط بين الجنسين مما يجعل الكاتب يجهل ما يحدث من أزمات نتيجة هذا الاختلاف فيعجز بطبيعة الحال عن تصويرها في اشخاصه حتى يقول : ان الثورة الفكرية التي تسري بقوة هائلة في دمائنا حملتنا على محاربة كل شيء قديم تجعلنا نستبشر بحدوث نهضة عامة في مصر ، لان النهضة تتبع عادة الثورة وتكون نتيجة 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 تهيج الثورة جهازنا العصبي ، رأينا كتاب الناشئة الجديدة قاموا ينددون بما كنا نقدسه بالامس متطاولين بجرأة متناهية على الرؤوس الكبيرة التي تمثل ادب الامس وادب اليوم . ثم يطالب بادب مصري لا يخضع للادب العربي الجامد المتشابه القديم ولا يتاثر بالادب الاجنبي الذي اضطررنا الى درسه لنتعلم منه اسرار الفن الصحيح الراقي ونأخذ عنه قواعده وقوانينه واسلوبه .

ولكن عيسى عبيد في مجموعته الثانية « ثريا » يعلن ان مجموعته الاولى « احسان هانم » لم تلق رواجا ،ويعلل ذلك بانها ظهرت في وقت مضطرب مكفهر وقد قبض على سعد زغلول وكانت الصحف مشغولة بهذا الحادث فلم تنوه بكلمة واحدة عن كتابه ، ويلوم الصحافة كما يلوم القراء لجهلهم بفن القصة لانهم تعودوا 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 ـ جمال المرأة لم يعد جمال الجسد بل جمال الروح . انتهى عهد وصف المرأة الجميلة بالفشدة والمهلبية والبالوظة . وكذلك شرف المرأة ، هو وليد ارادتها لا نتيجة حبسها في دار مغلقة الابواب والنوافذ (قصة بين الطاقة «من مجموعة سخرية الناي » لمحمود طاهر لاشين) ومن حيث الشكل والمضمون ـ وهنا مربط الفرس ـ نجد آثار التملص من ادب المقالة او المقالة سواء في صورتها الموروثة عن الحريري وبديع الزمان او في صورتها المستحدثة عن المويلحي في حديث عيسى بن هشام ، الى فن القصة القصيرة » (يحيى حقي ، عطر الاحباب 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 اجرى تغييرا حاسما في الموسيقى الشرقية بعد ان كانت تعتمد على الطرب والتكرار فعمل على ايقاظ الشعب باغان استحدث معانيها واستلهمت موسيقاها من حياة الطبقات الشعبية ـ وفي حال الرواية كانت عودة الروح لتوفيق الحكيم هي ابرز رواية ظهرت في الادب المصري بعد رواية « زينب » قد انعكست فيها اثار ١٩١٩ والاحساس بالقومية المصرية . ولا شك ان عودة الروح كانت خطوة اكثر تقدما بعد زينب نحو الفن الروائي الناضج ، كما كانت زينب خطوة اكثر نضجا من حديث عيسى بن هشام لتخلصها من اسر التقليد تماما ، فالعلاقة بين المرأة والرجل في عودة الروح اصبحت اكثر تقاربا مما هي في زينب ، وربما كان ذلك لان مسرح الاحداث في زينب في الريف اما مسرح الاحداث في عودة الروح فهو المدينة ، ولم تعد الافكار تعرض هذا العرض المباشر الذي نراه في زينب بل بطريقة درامية من خلال محاورات توظف توظيفا فنيا ، كما نجد تلوينا في الاسلوب ابرزه الاسلوب الفكاهي الذي استخدم لاهداف متعددة في مقدمتها النقد الاجتماعي الذي ظهر في صورة اوضح عندما نشر توفيق الحكيم روايته التالية « يوميات نائب في الارياف » .

وقد تنوعت بعد ذلك روافد 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 الأدب القصصي العربي .

وقد واصلت محاولة التجديد دعوتها حتى طالبت لا بالتخلي عن السجع اللفظي فحسب بل عن السجع الذهني ايضا كما اسماه يحي 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 اصبحت مثل الكليشهات في ادبنا العربي ، فعلى الاديب ان يبتكر اسلوبه كما يبتكر موضوعه ، ودعا الى الانتقال من حروف العطف لان سير الذهن في الادب ليس خطوا متتابعا رتيبا ، بل هو توثب يفرض على ذهن القارىء توثبا مثله» يخرجه من سكون الى حركة . (يحيي حقي ، خطوات في النقد ، مكتبة دار العروبة ، القاهرة ص ٢١٨ ـ ٢١٩).

وقد وصل التجديد الى الطرف الاقصى ، فظهرت في الستينات موجة اطلق عليها ـ نقلا عن الغرب ـ وجه اللامعقول او العبث. والواقع اننا لم نعرف ادب العبث بمعناه المعاصر حيث يتضافر الشكل مع المضمون في اعلان عدم وجود معنى للحياة ، انما الذي عرفه ادبنا في تلك الفترة اما محاولات في الشكل تهدف الى تحطيم المتعارف عليه من الاشكال الادبية دون ان ترتبط بالتعبير عن عبث الوجود ـ كما فعل توفيق الحكيم في مسرحيتيه « يا طالع الشجرة » و « الطعام لكل فم » ـ وهذا هو الغالب الاعم ـ واما مضمون قد يعلن ان الحياة لا معنى لها ولكن في اسلوب مفهوم وشكل ادبي مألوف . كما في رواية الظلال في الجانب الاخر لمحمود دياب وتلك محاولات اقل .

وعلى العموم فان تلك المحاولات لم تتخذ يوما 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 تنم الا بالتاثر المؤقت بالمذاهب الفنية في الغرب من ناحية وبتاثير الاحداث العالمية التي تمس كل انسان من ناحية اخرى دون ان يكون لها جذور عميقة في تربتنا . ولعل هذا راجع الى ان ظروفنا الحضارية تختلف عن ظروف اوروبا الحضارية التي انتجت هذه الاتجاهات الادبية . فنحن ما نزال في مرحلة مكافحة الاستعمار بشتى اشكاله وتنكراته 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 فزعا مقبلة (يوسف الشاروني، اللامعقول في الادب المعاصر ، الهيئة العامة للتاليف والنشر ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٨٧ ـ ٨٨) .

خامسا : من التقرير الى التصوير

يكاد يجمع النقاد على ان الاتجاه التعليمي الذي التزمه ادباؤنا

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 دائما انهم اصحاب راي في القضايا الاجتماعية ، وان الاسلوب القصصي ـ وليس القصة ـ وسيلة اكثر اثارة لجمهور القراء لما يدعون اليه ، وكان لا بد ان تمر فترة حتى تتضح الحدود بين الفنين ويستقل كل منهما عن الاخر .

والاسلوب التقريري لم يكن منفصلا عما شاب القصة في بدائيتها الفنية من عناصر اخرى كان عليها ان تتخلص منها جميعا من اجل ان تصل الى مرحلة النضج . فارتفاع صوت الكاتب ـ وهو ما يتسم به الاسلوب التقريري ـ لون من الوان تضخم الذات، فقاصونا لم يكونوا قد تعلموا بعد كيف يكبحون جماح ارائهم . ويرتدون قناع الفن . بل كانوا حريصين على ان يسفروا عن ارائهم وان كانوا يعلمون ان سريان العنصر القصصي فيما يدلون به من راي اكثر جذبا للقاريء واكثر ايضاحا وتجسيدا لما يدعون اليه .

والمقال القصصي وان كان تعبيرا مباشرا عن فكر كاتبه . الا انه « يتميز عن انواع المقالة الكثيرة الاخرى بخاصتين : الاولى انه اميل الى الذاتية ، فكاتبه يطلق العنان لخواطره ومشاعره وكانه شاعرينظم قصيدة غنائية ، والثانية انه يمزج التعبير عن الخواطر والمشاعر بالسرد والوصف فيحدث في الاسلوب ضربا من التنويع ويخفف من الطابع الذاتي الذي يغلب على هذا الضرب من المقالات . والتعبير البياني في هذا الضرب من المقالات يحتل المكان الاول قبل التعبير من خلال الشخصيات (القصة القصيرة في مصر ، ص ٦٣) ،ففي حديث عيسى بن هشام ـ باكورة المحاولات الروائية في ادبنا العربي ـ تغلب المقالة على فقرات النقد الاجتماعي ، كما تجد في رواية زينب صراعا بين الرواية والنثر الفني .. مؤلفها جلس ليكتبها وفي ذهنه انه حتم عليه الى جانب الراوي ان يثبت ايضا براعة في كتابة النثر الفني . لذلك يدور في زينب ذلك الصراع بين الرواية والمقالة وان كان ينتهي لحسن الحظ بانتصار الرواية على المقالة .. وابرز امثلة على ذلك الصراع نجده في ذلك الوصف الدائم المتكرر للطبيعة ومظاهر الطبيعة وكثيرا ما يقطع الكاتب خيط الاحداث عامدا ليدعونا الى ان نشاركه وليمة من الافكار والاحساسات طعامها كله محفوظ . ففي الرواية اشكال من الكتابة لا تنسجم في كثير مع فن الرواية ،ضمنها المؤلف عمله حرصا على فكرة او مجموعة افكار ولم يبذل جهدا في ترجمة هذه الافكار الى اشكال فنية تلتحم مع نسيج الرواية واحيانا تخذ هذه الافكار شكل موضوع انشائي تقليدي . واحيانا اخرى يلجا المؤلف الى حيلة اقل سذاجة لبث ارائه والكشف عن افكار شخصياته فروقت واحد وذلك باستخدامه الرسائل ليس لتطور القصة والكشف عن الشخصيات ولكن لترويج اراء اكثر بكثير واكبر جدا مما تحتمله طبيعة الموقف . كما انه في احيان ثالثة يلجا الى اسلوب الندوة والمحاورات الافلاطونية لبث الاراء واتخاذ المواقف (د . علي الراعي ، دراسات في الرواية المصرية ، المؤسسة المصريةالعامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر ، ١٩٦٤ ص ٦٤) .

كما نجد هذا النوع المهجن من الفن لدى كل من المنفلوطي في نظراته (الجزء الاول سنة ١٩١٠ والجزء الثاني سنة ١٩١٢) وعبراته (١٩١٥)والمازني في مجموعاته صندوق الدنيا (١٩٢٩) وخيوط العنكبوت (١٩٣٥) وفي الطريق (١٩٣٦) وع الماشي وهي تحتوي على عدد كبير من القصص القصيرة جنبا الى جنب مع المقالات القصصية .

اما طه حسين فكتابه المعذبون في الارض (١٩٥١) مجموعة من القصص القصيرة ادخل فيها عن عمد فقرات من الحديث المباشر بين الكاتب وقارئه ، بل الحق بها مقالات صريحة تاكيدا لغرضه من هذه القصص . فقد كان يريد التعبير عن اغلبية الشعب التيخرجت بعد الحرب العالمية الثانية مطحونة مقهورة . ويعلل الدكتور شكري عياد عدم التزام طه حسين بقواعد القصة القصيرة بانه اراد ان يجعل ابطاله ومشكلات اولئك الابطال اشد اقناعا . لقد كان طه حسين يدرك تمام الادراك ان في المصريين جميعا اشياء من اولئك المساكين ،لكنه كان يعلم ان القشرة الصلبة التي صنعناها حول انفسنا تمنعنا من ان تجد انفسنا فيهم ، فكان عليه أن يحطم هذه القشرة باسلوبهالساخر الملفوف (فن القصة القصيرة ،ص ١٣٧ ـ ١٣٨).

وقد ظل يحيي حقي هو التيار المستمر الذي يمثل انتاجه صراع المقال الادبي مع القصة القصيرة . فكانت محصلة هذا الصراع لديه هي غلبة ما يعرف في النقد الادبي بالصورة القصصية ، ولعل مجموعته « عنتر وجولييت » هي انصع دليل على هذا الصراع ، فقد قسمها قسمين : القسم الاول تسع قصص ، والقسم الثاني احدى عشرةلوحة كما سماها . وهو يصف هذه اللوحات بانها شيء متردد بينالانتساب القريب الى المقال والانتساب من بعيد الى القصة القصيرة ، وهذه اللوحات لم تولد منفصلة عن القصص ، بل ان يحيي حقي يدلنا بنفسه على كيفية ولادتها اثناء صراع القصة والمقال في لحظة ابداعه الفني . كما تدلنا هذه المعاناة على وضوح التمييز بين الفنين وبداية انفصالهما عن بعضهما البعض ، فهو يردد قول تشيكوف ان القصة القصيرة الجيدة هيالتي لها مقدمة محذوفة ،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 بانها فن بين بين ، ويعلن انه يكاد يستقل بأغلب الانتاج المبكر لمحمد ومحمود تيمور وطاهر 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 للعقاد، حتى ان التفاصيل التي لا غنى عنها لرسم الشخصية وتطوير حوادث الرواية تختزل اختزالا غريبا عن طريق التعميم . كما انه يلجا الى اسلوب المقالة التقريرية ، واوضح ما تكون هذه الظاهرة في الفصل الذي يحمل عنوان « وجوه » فان الصفحات الثلاث الاولى في الفصل هيفي الواقع مقاله صريحة عن النفاق وتعدد صور المنافق . 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 أجزاء من كتابات له سبق نشرها بنصها في كتاب « قبض الريح » . ومعنى هذه التضمينات من ناحية التكنيك انالمازني كان ينظر الى روايته على انها ـ في المحل الاول ـ وعاء لحمل اراء وافكار لعواطف معينة بدلا من ان تكون كائنا عضويا يبدا صغيرا ولا يزال ينمو ويتطور » (المرجع السابق ص ٩٤) .

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

واذا كانت التقاليد الادبية من ناحية وهي التي تتمثل في انتشار المقال كفن ادبي معترف به وبصدارته على الفنونالقولية الاخرى والظروف الاجتماعية من ناحية اخرى التي كانت تغري الادباء بان يتخذوا موقف الواعظ أو المعلم هي التي اوجدت المقال القصصي ـ فان الذي جعل القصة الفنية تتخلص من اسلوب التقرير هو تطور التقاليد الادبية من ناحية متمثلة في نمو الفن القصصي وادراكالادباء

ان عليهم أن ينقلوا انطباعهم الى قرائهم بالحدث وتفاصيل الحدث وليس بالوصف ولا بالاسلوب الانشائي ، وتطور الظروف الاجتماعيةمن ناحية أخرى ، تلك الظروف التي جعلت روائيا مثل نجيب محفوظ يذكر على لسان احدى شخصياته في « السكرية » (الجزء الثالث من ثلاثيته) ان « القالة صريحة ومباشرة ولذلك فهي خطيرة ، خاصة وان الاعين محملقة فينا » اما القصة فذات حيل لا حصر لها . انها فن ماكر ، وقد غدت 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 شروره الا انه بمثابة النار التي تنضج العمل الادبي لانه يرغم القصاص على ألا يكون مباشرا ،فيناى تماما عن الاسلوب التقريري الذي لا علاقة له بالقصة ، وان كان الخلط بينهما يحدث دائما في طفولة هذا الفن . ولهذا فاننا نجد فيثلاثية نجيب محفوظ مثلا ان كل ما يذكر في الرواية من أفكار وعادات وملامح للشخصيات يؤدي وظيفة معينة خاصة به ، وهذه الوظائف الصغيرة مهندسة كلها بحيث تخدم الهدف العام للرواية في نفس الوقت الذي تؤدي فيه وظيفتها المادية بالنسبة للحادثة او المناسبةالتي ذكرت فيها .

تطور مشابه للقصة الجزائرية :

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

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

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

٢ ـ شخصية الكاتب هي التي تظهر لا الشخصية القصصية فكما وجد الحديث بضمير الغائب وجد الحديث بضمير المتكلم بصورة اوضح .

٣ ـ السرد يتسم بالتقريرية ويميل الى الخطابية ، ونادرا ما يوجد سرد فيه ايحاء او تلميح بالفكرة او الهدف . ولم يساعد هذا السرد حوار معبر عن افكار الشخصية وارائها بل ان الكثير منه يأتي طويلا تقريبا هو الاخر يعبر عن افكار الكاتب وارائه . ويمكن التمييز بين انواع ثلاثة من استعمال اللغة : استعمال يقصد تعليم اللغة وتعريب بعض المفردات الفرنسية ونوع اخر يميل الى استعمال اللغة الكلاسيكية كما يكثر فيه تضمين بعض المفردات التي وردتفي القرآن الكريم ، وهناك نوع ثالث من اللغة تكثر فيه المفرداتالدارجة وهذه الانواع الثلاثة كلها بعيدة عن اللغة كاداة للتصوير والتعبير.

٤ ـ والبداية لا تعتمد على اسلوب التشويق غالبا انما تعتمد على التعميم وكشف الهدف من اول الامر . او على الوصف الانشائي الطويل الذي لا يصور جوا قصصيا وانما ينقل واقعا مباشرا . اما النهاية فيصرح فيها الكاتب ـ غالبا ـ بغرضه وهدفه من كتابة الصورة القصصية فيعلق فيها بخطبة قصيرة موضحا اوداعيا الى فكرة او رافضا لها .

٥ ـ ان الوصف ـ وخاصة فيالصورالتي 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 الكاتب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٦٧ ،ص ١٣٨).

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 التأثر بالمحاولات السابقة التي ارست قواعد الفن القصصي في الدول العربيةالاخرى، والى الثورة الجزائرية وما نتج عنها من تطور اجتماعي انعكساثره بالضرورة على تطور الادب الجزائري شكلا ومضمونا .

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

١ ـ اقتصرنا على دراسة هذه الظاهرة في الادب المصري المعاصر لاننا اكثر دراية به من غيره .

٢ ـ كما اقتصرت الدراسة على تطور الفن القصصي لانه الفن الذي نما من البدائية الفنية الى النضج الفني ولم يكن مجرد تطور كما هو شأن الشعر .

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

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

٥ ـ 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 والدعوة الى الاهتمام به اهتماما بمضمون الاعمال الفنية .

٦ ـ واخيرا فاننا عنينا بمتابعة الملامح العامة للتطور ولم يكن مقصدنا متابعة الادباء ولا انتاجهم ، ولهذا فلم ترد في البحث الا اسماء اعمال ادبية قليلة واسماء ادباء اقل كمجرد نماذج على هذه المعالم . فليس البحث حصرا لاسماء ولا حصرا لانتاج .

مكتبة النوري

دمشق ـ تجاه البريد العام

وكيلة منشورات دار الآداب وكبرى

دور النشر اللبنانية والعربية في

القطر السوري .