نشأة الرواية العربية بين النقد والايديولوجية

بطرس حلاق

لا يختلف اثنان في أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فناً مقتبساً من الغرب أو - متأثراً به تأثراً شديداً. وربما كان بوسع هذا الفن ان يأخذ منحى آخر لو قدر له اشخاص عكفوا على تطوير الاساليب القصصية العربية، (شأن المويلحي مثلاً) بدل ان يكتفوا بالاخذ من الغرب فقط. غير أن الظروف العامة والرجال هكذا قضوا فليكن. اذا كان هذا شأن الرواية فما شأن نقدها؟ الواقع انه قليلاً ما نظر الى النقد الذي واكب نشأة الرواية. لا شك ان هذا النقد هو أيضاً مقتبس، شأنه موضوعه. فالنهضة هي - كما يبدو - اولاً اقتباس. ولكن ما هو هذا الغرب الذي اقتبس منه هذا الفن؟ فالغرب ككل حضارة متعدد الوجوه، او عديد، كما يقال الآن. فأي من وجوهه اقتبس؟ علام يدل هذا الاختيار في بنية المجتمع الذي تبناه؟ فالنقد موقف ثقافي ويميل الى جوّ ثقافي عام.

هذه بعض من الاسئلة الرئيسية التي تطرح نفسها على من يطلع على ما واكب نشأة الرواية من نقد. اذ يرى ان جميع مؤرخي الرواية في عصر «النهضة» يبدؤون حديثهم عند مؤلف الطهطاوي «تخليص الابريز» فيعتبرونه مطلع الفن القصصي في الادب العربي الحديث ويحثون الخطى نحو نهاية القرن ملقين نظرة على المويلحي واخرى على علي مبارك وثالثة على جرجي زيدان ورابعة على الرواية الاجتماعية وخامسة على المترجمين والمقتبسين ويحطون الرحال عند «زينب» وكأن كل ما سبق لا يتعدى كونه مدخلاً لهذا الحدث الذي يأتي ثورة فلكية في عالم الادب، او «ثورة الادب» نفسه على حسب تعبير مؤلف «زينب» محمد حسين هيكل. ولكنهم لا يبررون حكمهم هذا وان فعلوا فبعبارات مبهمة لا تدخل في باب النقد الصارم وباضفاء هالة من القدسية على هذا العمل الادبي، تحول نقدهم الى ما يشبه الحفل الديني الخاشع، فكأننا امام ولادة عجائبية. هذه الصبغة المراسيمية تثير الشك والفضول في آن: الشك في بواعث هذا النقد وقيمته الفنية، والفضول في البحث عن مقوماته وعن مواقف المتبنين له الثقافية وعن مواقعهم في الجو الثقافي، او الفكري بوجه اشمل، السائد في المجتمع. ولا بد لنا، قبل ان نصل الى هذا فندرس «الموقف الادبي والايديولوجية» ان نتوقف عند «زينب» لنأخذها ببعض التحليل حتى يتضح لنا وجهها الفني.

أولاً: ما هي «زينب»؟

يسميها مؤلفها «مناظر واخلاق ريفية» ويدعوها في الاهداء وفي مقدمة لطبعات لا حقة[1] «رواية او قصة» دون ان ينفي التسمية الاولى. فهل السبب في هذا التأرجح بين التسميتين عدم ثقة المؤلف بفنية مؤلفه الروائية؟ ليس هذا بالمستبعد بالرغم من قول النقاد آنذاك وقول المؤلف من بعدهم بأنه لم يساوره الشك في الفتح الذي يفتحه مؤلفه الجديد في «الادب المصري» وان التسمية تعود لاسباب اجتماعية بحتة. وان كنا نفتقر الآن الى الوثائق التي تخولنا الحسم نهائياً في الموضوع فاننا نعتبر هذا التأرجح على الاقل رمزاً للتخلخل العميق الذي يعتور الرواية والذي لا تخوجنا البرهنة عليه الى أية وثائق سوى نص الرواية نفسه.

والخلل الاساسي فيها هو عدم التمحور. أو لنقل ازدواجية المحور: اولها يمحور بعض النص تاركاً بعضه الآخر جسماً غريباً في الرواية وثانيها يمحور النص باكمله مع المؤلف فتنتفي بذلك استقلالية النص. وفي كلا الحالتين يخرج النص عن كونه رواية فنية.

١) «المحور المكسور» او الذريعة:

زينب قصة فتاة حلوة وديعة تبادلت بعض النظرات والقبل مع حامد ولكنها أحبت ابراهيم الذي بادلها الحب وطلبها حسن من اهلها فيزوجونه اياها. لا تقاوم بل تذوب حسرة فتقضي وفي يدها منديل ابراهيم وتكون وصيتها ان يرافقها هذا المنديل الى مثواها الاخير. ويختفي ابراهيم في اعماق السودان. ويبقى حامد في ضياعه.

زينب هي الشخصية الوحيدة التي تصلح مركزاً لعلاقات الرواية برمتها فلها وحدها علاقات مع كافة الشخصيات الرئيسية: حامد، حسن، ابراهيم فان اختفت اختفى حجر الزاوية وتداعت البنية. فلا

(١) راجع الصفحة ٢٥.

عجب ان تحمل القصة اسمها عنواناً. غير ان الواقع شيء آخر. فزينب لا تتوسط حقيقة الا قسماً من هذه العلاقات: هي وحسن/ هي وابراهيم وما يدور حولها من امور الريف. علاقتها مع الاول علاقة نفور على قرب، ومع الثانى علاقة حبّ على بعد وخلالها تقوم بين ابراهيم وحسن - دون علم من هذا الأخير - علاقة صداقة خارجية وتناقض داخلي في آن. هذا القسم لا يمتد على اكثر من ثلث الرواية. اما القسم الآخر فتحتله احداث حامد المثقف الذي يحاول ان يعشق الريف - وما علاقته الواهية بزينب الا رمز لذلك - لكنه يعيش اسير علاقاته البورجوازية وثقافته المستحدثة فيعشق هذا الريف من خلالها، من خلال نفسه - وما ولعه بالطبيعة الاّ صورة لذلك اذ انها مرآة تعكس له نفسه - ويضيع هو بين هذه التناقضات ثم يختفي واما ما يربطه بزينب فلا يتعدى لقاء وقبلة مختلسة عصر ذات يوم تبعث فيه احياناً بعض الخيالات (بضم الخاء).

وقد يفصل القسمان دون ان يحدث ذلك خللاً كبيراً في بنيتها «انهما بشكلان عالمين منقطعين: فمن جهة عالم الريف وقصة الحب المستحيل فيه ويتمحور حول زينب. ومن جهة اخرى عالم الفتى البورجوازي المثقف بكل تناقضاته ويتمحور حول حامد. والعلاقة الواهية بين زينب وحامد هي نقطة التماس بين المحورين او - ان شئنا - لكأن المحور عينه ينكسر في نقطة فيمحور في جزئه الاول عالم زينب وفي جزئه الثانى عالم حامد. وهما عالمان يتماسان ولا يتداخلان الا قليلا. فيبدو المحور الوحيد الذي يؤلف بين هذا القسم من المحور وذاك، وبين هذه الاحداث وتلك. «أشياء» أخرى لا تدخل حقيقة في بنية أي من العالمين. فكأن المحورين ذريعة يتوسلها المؤلف لخلق أُطر يملؤها هو باشيائه انطلاقاً من حامد.

٢) المحور الحقيقي أو الرومانسية:

يملأ الراوي - ومن خلاله المؤلف - جوانب الرواية بأسرها. كل شيء يدل عليه. كل جملة او فقرة تكاد تكون كوة يطل منها على القارىء. نكتفي هنا بقفاية اثره في السرد والوصف ورسم الشخصيات. وحسبنا هذا للبرهنة عما نريد.

السرد:

ففي السرد كثيراً ما نرى الراوي يتوقف عن الوصف او الحوار - وكأنه يخرج من الرواية - ليدلى بآراء وتأملات شخصية يلقيها الى القارىء في غفلة عن الشخصيات واحداث الرواية. ففي الفصل الاول. فيما يصف لنا الصبايا يتنافس في العمل في الحقول في الليالي المقمرة. نتوقف فجأة ليتأمل:

«حتى هذه الطوائف الفقيرة احوج الناس الى التعاون تعمل المنافسة في نفوسهم وتسوقهم بذلك للجد والعمل ولكنها الطبيعة تريد ان تستعبد الانسان وتستغله لتزيد الكون حركة وسيراً فتعمى على الفرد وتسحره عن نفسه وتدفعه لاتمام غرضها. فالواحد مهما عمل ومهما جاهدت المدينة لاظهار شخصه مسخر للجماعة يخدمها غير شاعر لخير الجميع. اليس من همه ان يغير نواياه» ص ١٨.

انه حديث مباشر للقارىء لا علاقة له بتطور الشخصيات او احداث الرواية التي تبدو في غنى كامل عنه. انما يؤسس حركة اساسية في الرواية هي اقحام الراوي نفسه فيها ليحورها من الداخل. وهذا الحديث المقحم كثيراً ما يرد في زينب: احياناً يمتد على عدة جمل أو اكثر من فقرة او صفحة. واحياناً يأتي جملة عابرة كتلميحة في معرض الحديث عن والد حامد الى آراء سبنسر في التربية او كما في هذه الجملة العابرة في وصف حامد: وطالت به الآمال التي تجيء الى رؤوس الشباب في أول شبابهم// وراح في احلام...» (ص ٤٦).

انها لحظات يلقي فيها الراوي عبء الرواية ليعبر عن نفسه فكراً او عاطفة بشكل مباشر. فينقطع اذا السرد على مستوى الرواية ويبدأ السرد على مستوى آخر هو مستوى الراوي نفسه مقحماً نفسه في الرواية على غير مبرر فني.

الوصف:

في الوصف يظهر اقحام من نوع آخر لا يتخلل السرد ليقطعه، بل يسيطر على السرد نفسه سيطرة شبه كاملة. ويتمثل في الذاتية في الوصف. وصف المشاهد وخاصة وصف الطبيعة فاذا استثنينا بعض المشاهد التي تبدو مستقلة عن الراوي لتؤلف عالماً متكاملاً في ذاته كمشهد بعض الرواتب مثلاً[٢]، تبدو كافة المشاهد الأخرى المتعلقة بالريف وبالحياة فيه او بالشخصيات، وكأنها انعكاس لذاتية الراوي. ويطالعنا هذا الأمر منذ مطلع الفصل الأول:

«فكانتا (زينب واختها) تذهبان هما والعمال تحت جنح الليل الامين ونامون في الغيط تكلؤهم السماء حتى منتصف الليل.. في هاته الليالي الساهرة. هانه الليالي البديعة يموج في جوها نسيم الصيف البليل... تقوم جماعة الفلاحين فيعتاضون بها عما يناله المسترفون من اسفارهم الى اجمل بقاع الارض. وعن دثرهم الناعمة يستعيضون القمر الساهر يكلأهم بحراستهم. وفي جوف الظلمة الصامت الامين يرسلون لآمالهم وامانيهم ويحمل هواؤها الحلو اغانيهم على جناحه ويملأ بها ما بين السموات والارض. (ص ١٧ - ١٨).

فاذا اعتبرنا بعض الصفات (الليل الامين - الليالي البديعة - نسيم بليل - قمر ساهر - جوف الظلمة الصامت الامين - هواؤها الحلو..) وبعض الصور التشخيصية (تكلأهم السماء - القمر يكلأهم بحراسته. يحمل الهواء... على جناحه..) لبدا لنا هذا الاسلوب محملاً بالانفعالية وهدفه التأكيد على المتكلم وحالاته النفسية اولا[٣] والمتكلم هنا هو الراوي. وتتفاقم هذه الانفعالية حتى لتغطى ليس فقط على الطبيعة بل على اشخاص الرواية انفسهم. اذ لا نرى لهم اية عاطفة شخصية. الراوي يعيرهم عواطفه وانفعالاته الخاصة. فمن الذي يساوي بين الفلاحين في فقرهم والاغنياء في بذخهم بل يميز الاولين عن الآخرين في هذا المشهد المثبت اعلاه (يقوم جماعة الفلاحين فيعتاضون بها (بالليالي الساهرة) عما يناله المترفون من اسفارهم الى اجمل بقاع الارض وعن دثرهم الناعمة يستعيضون القمر الساهر يكلؤهم بحراسته)؟

أليس هو الراوي؟ هل تركهم يتكلمون؟ - لا. هو الذي يتكلم بدلاً منهم. على مستوى الشكل الروائي. ولو فعل أكانوا يتكلمون هكذا؟ وان فعلوا هذا احياناً اما كانوا تكلموا أيضاً في الوقت نفسه عن الآمهم وشقائهم وامراضهم وعبوديتهم؟ ولكن ليس لهم أن يبلغوا عالم الكلمة المستقلة. فالراوي يتكلم بدلاً منهم ويحملهم عواطفه. لا وجود لهم خارج كلمته. انهم ذريعة لها. هذه الانفعالية في المعنى الكامل كما

---

(٢) ص ١٥ - ١٧. راجع ايضا: ص ٨٣ - ٨٧ البحث عن عروس ص ١٢٢ - ١٢٣ طلب العروس من أهلها. ص ٣٢١ وصول الطبيب الى القرية ووقوفه عند العمدة..

(٣) فالتأكيد على القارىء هو تأكيد على الراوي فالاثنان متلازمان. (راجع ما يقوله) والتأكيد على الراوي أو الـ «انا» هو تأكيد على الوظيفة الانفعالية كما يقول باكسون الأنف الذكر.

يعرفها ياكبسون: تمحور النص حول المتكلم وظيفتها التأكيد على ذاتية المتكلم فلا يكون الكلام - في درجات متفاوتة - الا ذريعة لها. والانفعالية هنا تتحكم في النص. اذ يتكرر هذا الاسلوب عدة مرات احياناً في كل قسم من الفصل الواحد. ولا شك ان هذه الذاتية المهيمنة على الوصف جعلت من الوصف وخاصة وصف الطبيعة مرآة تعكس الراوي، ومن الشخصيات ظلالاً له.

الشخصيات:

من خلالها يستمر اقتحام الراوي لروايته. نقتصر على الاهم منها أي زينب وحامد: اما زينب فهي الحب في ارض مصر. جمالها ما هو الا صورة لجماله، احلامها عنه ما هي الا صورة لما يبعثه في النفس. نفس الراوي احلام. سعادتها القليلة به، وعذابها المميت بفقدانه. ما هما الا تعبير عن رؤية الراوي الى الحب في المجتمع المصري: ريف رائع يموت الحب فيه ويميت - دون ان ندري ما السبب - الحب الرائع المميت. هذه هي زينب لا نرى من شخصيتها اية جوانب أخرى. انها آحادية الجانب، تختفي كل جوانبها لتفسح المجال لهذا الجانب الوحيد، كي يبرز الراوي من خلاله كما أشرنا. والحقيقة انه قدر لهذا الحب ان يكون مميتاً لكي يتفق والنموذج الاوروبي للجو الرومانسي الذي اسست عليه الرواية. والذي يتجلى أكثر ما يتجلى في شخصية حامد. نموذج البطل الرومانسي.

يبدو حامد وكأنه الشخصية الاكثر تكاملاً في القصة لان ملامحه متعددة، غنية ومعمقة نسبياً. فهو ليس مجرد عاطفة حب واحساس بالطبيعة او مجرد ناقد اجتماعي او ثائر على التقاليد الاجتماعية. انه مجمل هذه المواقف. غير ان هذه المواقف تجتمع فيه دونما انسجام ودون ان ترتكز على محور داخلي. انها، على المستوى الروائي. شخصية متقلقلة غير مركزية داخلياً. فليس لها روائياً «أنا» توحدها. انها في الواقع مجموعة جوانب لا يوحد بينها الا مرجع خارجي هو الراوي، الذي بفعله هذا يقتحم روايته مرة أخرى اقتحاماً يقلص فيها الجوهر الروائي ايما تقليص.

(٣) ص ١٥ - ١٧. راجع ايضاً: ص ٨٣ - ٨٧ البحث عن عروس ص ١٢٢ - ١٢٣ طلب العروس من أهلها. ص ٣٢١ وصول الطبيب الى القرية وتوقفه عند العمدة...

هذا المرجع الخارجي يوجه شخصية حامد في مختلف الميادين، منها ما يبدو مباشرة ومنها ما لا يبدو الا بتوسل نموذج ذهني. اما ما يبدو مباشرة فهو الميدان الانفعالي ويعبر عنه الاحساس بالطبيعة على اكمل وجه. فحامد لا يختلف مطلقاً في اسلوب تعلقه بالطبيعة عن الراوي عندما يصف الطبيعة في اماكن من الرواية لا تدخل فيها شخصية حامد. فما الفرق مثلاً بين تذكر حامد للطبيعة (ص ٣٥) ووصف الراوي لها (ص ١٨). انها يضفيان عليها الصفات نفسها وتبعث فيها الشعور نفسه. فالراوي ينحل حامد عواطفه واحساسه وحتى اسلوب تعبيره.

واما ما لا يبدو الا مداورة فهو تلك الجوانب التي تقترب من المواقف الفكرية ولا يوحد بينها الا انها مستوحاة من نموذج واحد هو البطل الرومانسي. فها حامد يتأمل في ما وراء الطبيعة عن معنى الوجود وعظمته (ص ١٧٤ - ١٧٦) وفي الحب وعلاقته بالموسيقى (ص ١٧٧ - ١٧٨) ثم يتأمل في التقاليد وخاصة المتعلقة بالزواج منها، (ص ١٩٥ - ١٩٨). وفي هذا كله لا ينعتق مطلقاً من نفسه. انه لا يراها الا من خلال نفسه وتأثره بها. انه يضفي ذاته عليها كلها: فالقمر «ناحل» مسكون «بعشاق مغرمين» مثله والموسيقى «جوى العاشق «اباه، وشكواه. والحب تعاسة لان المجتمع يحول بين المحب ووصله. وفي هذا كله لا نرى اي اثر حقيقي للريف المصري، للمجتمع المصري، للعقلية المصرية وثقافتها وتعاملها مع امور الدنيا. هو البطل الرومانسي لا يرى الا نفسه. وهو البطل الرومانسي الاوروبي يزرع في ارض مصر ولا يخرج منها ويترعرع.

وتتضح معالم هذا النموذج في ثورة حامد المطلقة الذهنية التي لا تمت الى الواقع بصلة. انه يثور على مجتمع لا يسمح له بتحقيق حبه. ولكن لا نرى في الرواية من يحول دون ذلك فعلاً. ان كان يحب زينب فلماذا لا يصل إليها وهو في مثل هذا المركز؟ وان كان يحب عزيزة فما السبب في عدم تجرئه على البوح ثم عدم ابداء اية محاولة جادة لاسترجاعها؟.. الا ما أراده الراوي من اضفاء مسحة مأسوية عليه. لا يكون البطل رومانسياً بدونها.

وتتم معالم هذا النموذج في مغامرة البطل ومأساته الاخيرة ونهايته الغريبة. تستفحل المأساة فيه - وما اسهل حلها! فيلجأ الى الحلول المأساوية والغريبة في أرض مصر رغم محاولة الراوي ان يجد لها شكلاً خارجياً يتفق والمجتمع المصري، الالتجاء الى الشيخ مسعود ودروشته (ص ٢٥٨) ثم الهرب الى غير رجعة. في هذا الموقف النهائي تجتمع كافة عناصر شخصية البطل الرومانسي: التأمل الماورائي والثورة المطلقة، الحب المعذب دونما سبب، الانشغال الدائم بالنفس والنهاية المأسوية التي لا تزيد البطل الا احساساً بنفسه (لا يرى الشيخ مسعود الا ليكلمه عنها ولا يكتب لاهله رسائله الاخيرة الا لينظر اليها من جديد).

حامد هذا، صورة عن البطل الرومانسي. انه زميل رينه بطل لامارتين (٤) وصنو جان جاك روسو في بعض مواقفه وتأملاته. ولكن بينما تأتي صورة هذا البطل متكاملة في جو الرواية العام، في الادب الاوروبي، لا نرى أي تكامل في شخصية حامد او اي ارتباط حقيقي لها مع جو الرواية العام، اذ لا وجود لمثل هذه القيم وهذا السلوك في داخلها. انها لا تدخل في جو الرواية (وفي المجتمع المصري على مستوى آخر) الا عبر ثقافة المؤلف التي منها يستقي هذا النموذج الروائي.

والحقيقة انه اذا كانت مواقف حامد الفكرية لا ترتبط مع الرواية الا عن طريق ثقافة الراوي او المؤلف فان الموقف الانفعالي كذلك هو في الحقيقة جزء من هذه الثقافة. فرؤيا حامد للطبيعة هي في الواقع رؤيا كل بطل رومانسي: انها الاندماج بالطبيعة كلياً وتحليلها عواطف النفس. اذ ان شخصية حامد باكملها لا ترتبط بالرواية الا عبر ثقافة المؤلف. المؤلف، انه المقتحم الدائم لروايته حتى في شخصياتها الرئيسية.

فالراوي اذا يقتحم روايته في السرد كما في الوصف كما في رسم الشخصيات. ولعل هذا وحده يبرر استعماله الكثير لصيغة المتكلم وان احتال احياناً على هذا المتكلم فلم يأت به بصيغة «أنا» بل بصيغ اخرى تحيل الى الـ «انا» في نهايتها. فهو يكثر مثلاً من استعمال ضمير الجمع المتكلم. وهل يحيل هذا الا الى الراوي والقارىء. هذا القارىء الذي لا يستدعيه الا وجود الراوي فهو رهن به واستعماله لصيغة المخاطب المفرد اكثر ولكن هذا الضمير في الحقيقة لا يحيل الا الى «انا». انه مرآة يعكس هذا الـ «انا».

بهذا كله يتضح لنا ان المحور الحقيقي الذي يحور الرواية باجمعها ويلملم شتاتها واجزاءها المتباعدة لا يوجد في داخلها فهو ليس شخصية ولا حركة معينة.

انه المؤلف نفسه الذي يملؤها بذاتيته. وهذا ما اتفق النقاد العرب على تسميته بالرومانسية. وهذه الكلمة على ما فيها من غموض وتقريب، وسوف نعود اليها في دراسات أخرى، توضح المرجع الاساسي لهذا الاسلوب، اعني تيار الرومنتيكية. فهل هذا هو الاكتمال الفني الذي حدا بالنقاد الى اعتبار زينب طليعة الرواية الفنية؟

(٤) نتفق في هذا الحكم كافة الدراسات عن الرواية التي وسعنا الاطلاع عليها.

ثانياً: الموقف الادبي والايديولوجية.

١) موقف النقاد:

« زينب » هي إذا الرواية التي يعتبرها النقاد بالاجماع - أو يكاد - باكورة الرواية العربية الفنية. فما هي المعايير التي ارتكزوا اليها لاصدار مثل هذا الحكم؟

الواقع اني لم اقع عند أي من هؤلاء النقاد على أي معيار فني دقيق او شبهه[٥]. فهم اما ان يطلقوا الحكم جزافاً ويؤكدوا على نقض ما سبق معتبرين زينب المنعطف الاساسي بل نقطة الانقطاع التي خلق بدءاً منها، تيار جديد في فن الرواية. فكل شيء يؤرخ انطلاقاً منها. ما قبلها وما بعدها على السواء. فيأتي حكمهم اشبه ما يكون بفعل ايمان او قبول مسلمة رياضية، لا تبرهن ولا يستقيم البناء بدونها.

واما ان يعتمدوا في حكمهم، على معايير لا علاقة لها بفنية الرواية. وليكن كتاب طه بدر « تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ١٨٧٠ - ١٩٣٨ » مثالاً على ذلك. فهو يقسم روايات تلك الفترة الى عدة اصناف: الرواية التعليمية، رواية ما بين التعليم والتسلية والترفيه ومنها الرواية التاريخية، رواية التسلية والترفيه واخيراً الرواية الفنية. ففي المطلق لا نرى اي تناقض بين هذه الاصناف: لماذا لا تكون الرواية التاريخية او رواية التسلية مثلاً فنية؟ ولماذا لا تكون الرواية الفنية للتعليم؟ وهل قصدت بعض الروايات الفنية التي يذكرها (محمود تيمور مثلاً) الا الى التعليم، وذلك باعتراف المؤلف نفسه؟ بل نحن نرى التناقض كله في اسس هذه المعايير التي اعتمدها في التصنيف. فالتسمية « رواية تعليمية، او رواية تسلية » تشير الى قصد المؤلف بينما التسمية « رواية فنية » تشير إلى بناء العمل الروائي نفسه. فالناقد ينتقل من صعيد الى آخر مما يجعل ميزانه النقدي متخلخلاً كل التخلخل.

اما في الواقع فلا نرى أي تبرير فني لتصنيفه. فما الذي دفعه الى اعتبار روايات سعيد البستاني ومحمود خيرت للتسلية وروابة « جهاد المحبين » لجرجي زيدان او بعض روايات فرح انطون للتعليم والتسلية في آن بينما يضعها ناقد آخر، هو محمد يوسف نجم[٦] في صنف واحد هو الرواية الاجتماعية؟ الحقيقة اننا لا نرى المعيار الذي اعتمده المؤلف.

واذا اعتبرنا المعايير الجزئية التي يستعملها في كل من اصنافه فانا نرى بعضها يتسم بالفنية وبعضها الآخر وربما كان الغالب - لا علاقة له بها. فهل التأثر بالادب الشعبي وبالروايات الغربية (حديثه عن العقدة في رواية التسلية) او اعتماد شخصيات غير مصرية وتحميل الكاتب الشخصيات الخيرة والشريرة على السواء بعض افكاره وعواطفه (حديثه عن رسم الشخصيات في الرواية نفسها) او السرد التقريري والاقلال من الحوار (في حديثه عن السرد في الرواية نفسها) يخرج الرواية عن الفنية لا سيما عندما نلمح هذه الظواهر نفسها في الرواية التي ينعم عليها بلقب « فنية ».

ونبلغ في حديثه عن الرواية الفنية فصلاً عنوانه « طبيعة الرواية الفنية وعوامل ظهورها » فاذا به يتكلم عن المعايير بصورة نظرية بالاعتماد الى امثلة مستقاة من الادب العربي. وعندما يبدأ بالحديث عن الرواية العربية يغادر المستوى الفني ليتحدث عن « عوامل ظهور الرواية الاجتماعية ». وعبثاً نحاول في فصله عن « زينب » ان نبحث عن معايير فنية. فهو يرى في حامد وزينب انعكاساً لشخصية المؤلف. وهذا ما كان قد نعاه على مؤلفي رواية التسلية ويؤكد على منابع الرواية: حب المؤلف لمصر والتأثر بالرواية الغربية. وهذان امران يتكرران كثيراً على لسان الناقد في حديثه عن الرواية الفنية. والعنصر الأول لا علاقة له بما يسمى النزول الى الواقع. اذ ان كثيرا من الروايات التي صنفها الناقد في غير باب - منها بعض روايات محمود خيرت وسعيد البستاني - اقرب الى الواقع من زينب. ولا نرى حقيقة العنصر الاساسي الذي يدفعه الى تكريس زينب الرواية الاولى.

ان فقدان المعيار الفني الخالص في حكم النقاد - فقداناً « كلياً او جزئياً - والتأكيد على عنصرين لا يدخلان في باب الفن - وهما حب الراوي لمصر وتأثره بالرواية الغربية[٧] - قد يفتحان امامنا بعض الآفاق ويخولانا ان نتساءل بكل مشروعية أكان هذا النقد فنياً ام عقائدياً؟ وفي المستوى الفني لهذه الروايات ما يدعم هذا التساؤل.

٢) الموقف الفني:

قلنا ان السمة الرئيسية في « زينب » انما هي الرومانسية وقد برهنا كيف تجلت هذه الرومانسية في بنية الرواية اقتحاماً مستمراً للراوي في بنية روايته. لا شيء فيها يتمتع باستقلالية ناجزة: لا الطبيعة، اذ انها اولاً ذريعة « للتعبير عن احساس خاص، او لنقل غنائية فردية، ولا الريف اذ انه غالباً ما يرى - الا في بعض المقاطع القليلة - من خلال الطبيعة والاحساس بها او من خلال نظرية ذهنية - استحالة الحب فيه -، ولا الشخصيات اذ انها باهتة مجردة (الشخصيات الثانوية) او هي ظلٌ للمؤلف في نظريته (زينب) او في نموذجه المستقي من الخارج (حامد. البطل الرومانسي). فما الاحداث والشخصيات والحركة الا ذريعة لغنائية المؤلف. فما هو الجديد الذي اضافته هذه الرواية على المستوى الفني. الى الرواية العربية اذا ما قورنت بروايات اخرى سبقتها مثل روايات جرجي زيدان التاريخية او « حديث عيسى بن هشام » للمويلحي او روايات من امثال « عذراء دنشواي » لمحمود طاهر حقي. و « الفتى الريفي ». لمحمود خيرت. و « جهاد المحبين » لجرجي زيدان. و « قلب امرأة » للبيبة هاشم، و « حواء الجديدة » لنقولا حداد. « وسمو الامير » لسعيد البستاني وغيرها... او روايات جبران خليل جبران « الاجنحة المتكسرة »؟ لن نتطرق الى الروايات المترجمة او المقتبسة لانها لا تدخل في باب الابداع الروائي الشخصي.

لا شك ان هناك فروقات بين هذه الروايات. - او ما اطلعنا عليه منها - وبين زينب. كما انها تختلف فيما بينها. لكن هذه الفروقات - اللهم اذا استثنينا « حديث عيسى بن هشام » - لا تبلغ حد القطيعة النوعية التي تجعل من زينب بدءاً لتاريخ جديد. فلا تمتاز زينب قطعاً لا باستقلالية عالم الرواية ولا ببناء الشخصيات ولا بتكامل مختلف العناصر ولا بالعقدة والحركية. هناك تفاوت احياناً لا انقطاع. والحقيقة انا لا نستثني من هذا الوصف حتى « حديث عيسى بن هشام ». فهو

(٥) اذكر بعض النقاد: يحي حقي في « فجر القصة المصرية، ثم هيكل نفسه في « ثورة الأدب » وطه بدر في « تطور الرواية العربية » ومن أتى بعده ونقل عنه مثل جورج سالم.. وغيرهم:

(٦) في كتابه « تاريخ القصة في الادب العربي الحديث ١٨٧٠ - ١٩١٤ ».

(٧) على ما يتسم هذين العنصرين اكد رواد القصة القصيرة وكافة المتنفين في العشرينات وخاصة اصحاب « المدرسة الحديثة ».

طبعاً يختلف عن باقي الروايات. اذ انه ينحو نحواً خاصاً باستيحائه اساليب معروفة في الادب العربي بينما تستوحي هذه الروايات نموذجاً غربياً قد بلغ القمة عن طريق الترجمة او الاطلاع المباشر. ولكني اتساءل: هل حضور المؤلف في «حديث عيسى بن هشام» هو اشد بكثير من حضوره في «زينب»؟ الحقيقة انى لا استطيع مطلقاً ان اجزم بالايجاب، بل اميل الى العكس. ويبدو لي ان اختلاف المصدر المستوحى منه هو الفرق الحقيقي بين الروايتين- غير ان هذا الاختلاف يتعدى المستوى الفني - اذ ان المصدر لا اعتبار له في منظور فني - الى المستوى العقائدي: يجب ان تنطبق على الرواية المعايير الاوروبية. واكثر النقاد عبروا عن هذا الموقف العقائدي برد «حديث عيسى بن هشام» الى عالم المقامة، ببيان سريع. وكأن هذا كاف للحكم المبرم عليها.

واذا اعتبرنا روايات زيدان التاريخية- وقد تبز «زينب» في احكام البنية وفي الحركة والوصف- فنرى ان الفارق الاساسي بينها وبين زينب هو في الموضوع.

الاولى تحيل الى التاريخ العربي والاسلامي. وان كان هذا التاريخ يطابق تاريخ مصر القديم احيانا، والثانية تتخذ من مصر الحديثة موضوعاً لها. ولكن التأكيد على الموضوع ايضاً موقف عقائدي.

واما معظم باقي الروايات المذكورة فتتفق مع زينب في مصدر الاستيحاء وفي الموضوع، دون ان تكون بينها قطيعة فنية. بل نؤكد ان بعضاً منها- «الفتى الريفي» مثلاً- اشد تصويراً للواقع من زينب، والواقعية معيار اساسي للرواية عند نقادنا[٨]. اذا هناك عامل آخر يدخل في التقويم ولا علاقة له بالمستوى الفني.

فلا شك اذا بعد هذه المقارنة السريعة- والتي يجب ان نعود اليها للتعمق في دراسات اخرى- ان المستوى الفني لم يكن الحاسم في تقويم الرواية. فما نلحظه من تفاوت فني احياناً لا يصل بزينب الى حدّ القطيعة وما نراه من تفاوت في الموقف الفكري هو الذي يظهر بجلاء كبير. فلا بد اذا ان تكريس «زينب» انطلق من موقف ايديولوجي.

٣) الموقف العقائدي:

نرى ان المميز الحقيقي لزينب امران يعودان الى واحد هما الشعور بالمصرية والصفة الرومانسية. وهما الامران اللذان يذكرهما طه بدر بطريقة اخرى: اذ يقول: «ان المنابع التي نبع منها هذا العمل يمكن تلخيصها في منبعين: اما المنبع الاول فيمثل في احساس هيكل بالواقع المصري وعلاقته به وهو يكشف في تعلقه بهذا الواقع عن محبة شديدة لكل ما هو مصري وتعلق به... واما المنبع الثاني فيتعلق بتأثره بالثقافة الغربية عامة، والفرنسية منها بصورة خاصة... وكان اكثر تعلقاً بالرومانسيين لما تحفل به اعمالهم من سيطرة النزعة الذاتية وتمرد على المجتمع وتعلق بالطبيعة وبالشرق الغامض الساحر[٩]».

اما الشعور بالمصرية فيكتشفه النقاد عادة في اهتمام هيكل بالريف المصري وفي اتخاذ هذا الريف مسرحاً لمعظم احداث روايته. لكن هذا القول يبدو واهياً اذ ان اكثر الروايات السابقة اتخذت الريف مسرحاً لها او تحدثت عن مشاكله بصدق اكبر شأن «الفتى الريفي» و«عذراء دنشواي» التي تصف الواقع بموضوعية كبيرة بينما نرى الواقع في زينب- ما خلا بعض المشاهد- مبتسراً بل ذريعة لتغذية احساس الراوي. فالطبيعة رائعة الا ان الفلاح الذي يسقط ضحيّتها يتعذب ويموت وكأنه مسرور بعذابه. هذا الفلاح الذي يقاسي الامرين من الفقر والجهل والمرض والاستغلال والقمع على يد المستعمر واعوانه لا يبدو الا راضياً، او متارضاً من الحب وحده حتى الموت. ايسمح له وضعه ان يقضي الحب عليه؟ او ليس موجعاً انه ان عذبه فقدان الحبيب قتل حبه قبل ان يقتله واستعاض عنه بآخر او بالكدح لتأمين المعيشة؟

الواقع ان المهم في زينب ليس وصف الواقع الريفي بل التغني بطبيعة مصر بشيء من النزعة «القومية المصرية كما كان يقال عندئذ دون ان تحمل هذه العبارة معنى عدائياً تجاه القومية العربية التي لم تكن مصر قد اكتشفتها بعد». ولقد لفت المؤلف الانتباه الى هذا منذ الاهداء: «اليك يا مصر... اهدي هذه الرواية-.. ولمصر نفسي ووجودي».

وهذا ما اتى جديداً فعلاً بالنسبة للروايات الاخرى التي كانت تؤكد على ناحية اجتماعية شبه صرفة او أقله لا تبلغ هذا المبلغ من الشعور القومي الطافح. ولعل في هذا بعض سر تجاهلهم لجبران خليل جبران. فروايته «الاجنحة المتكسرة» طافحة بالشعور الفردي ولكنه يتغنى بطبيعة لبنان لا بطبيعة مصر وجمال مصر.

يبدو، اذاك، الاحساس بالمصرية وكأنه يحيل هو أيضاً على الاقل في شطر كبير من كيانه، الى القيم الغربية، وهنا يلتقي بالنموذج المقتبس من الغرب: البطل الرومانسي، المؤسس على الفردية والذاتية. فيكون اذاك الموقف العقائدي الذي تأسس عليه الموقف الادبي: اقتباس القيم الغربية الفردية.

قيم الغرب الفردية تحملها رواية زينب الى ارض مصر فيعتبرها النقاد - على المستوى الفني - الرواية الاولى. لا نشك ولا نظنهم كانوا يشكون ان الروايات الاخرى هي ايضاً تحمل قيما غربية فاكثرها مترجم وبعضها مقتبس وقليلها مؤلف على نمط غربي وان استقى مواضيعه من الواقع المحلي غير انهم اعتبروا «زينب» قفزة نوعية في الاقتباس، كما لو ان المحاولات الاولى لم تكن سوى نقل للمضمون (القصص المترجمة) او (المنقولة بتصرف) او لبعض الاسلوب، فاذا بزينب تنقل الاداة كاملة لتخلق نتاجاً محلياً مطابقاً الى حد كبير، نتاج هذه الآلة في بلاد المصدر. انها لا تنقل النتاج او بعض الآلة، بل تنقل الآلة نفسها، اداة الانتاج هذه هي «الثورة في الادب»، ان شئنا معارضة عنوان كتاب محمد حسين هيكل مؤلف «زينب» الشهير. الروائي العربي اصبح ندا للروائي الاوروبي. اذ تشابها في الجوهر. فكأن النقاد توجوا هيكل اول خبير محلي يضارع الخبير الاجنبي عندما نصبوا «زينب» الرواية الاولى.

ولا شك ان هذا يعكس موقفاً من الغرب وآخر من الواقع- الشعب- يتعدى المجال الادبي الى المجال الثقافي بشكل عام.

الموقف الثقافي:

الناقد - او الروائي - لا يرى من الغرب الا القيم الفردية ولا يرى صورته الفردية الا في قيم الغرب في مرآة الغرب، فهو لا يرى صورته في الشعب مطلقاً ولم ير في القيم الغربية الا صورة الفرد الثائر على المجتمع او - اقله - المنفصل عن المجتمع، عن الشعب. فهو والحالة هذه البؤرة الوحيدة التي ينطلق منها كل شيء. انه جزيرة في محيطه - يستمد قوته من الغرب ويعكسها على الشعب لتربيته، او لتوعيته - كما يقال - وفي الحقيقة لجعله صورة متقاربة من صورته الشخصية الفردية.

لهذا لم ير الناقد في الواقع منطلقاً لعمل فني مصباً له. لذا لم يهتم في حكمه الفني، ولا بالقارىء واحتياجاته وردود فعله. فالظروف

---

(٨) راجع كتاب طه بدر ص ١٩٢ - ١٩٣.

(٩) راجع كتاب طه بدر ص ٣٢٠ - ٣٢١.

الاجتماعية غائبة من حكمه، كما رأينا، واما القارىء فلا حديث عنه مطلقاً. وان حصل فللتعالي. طبعاً لا تقاس فنية الرواية بعدد قرائها ولكن التفات النقاد الى هذا الامر، او عدمه امر ذو بال. ولنذكر، على سبيل المثال ان زينب التي نشرت اول مرة عام ١٩١٤ ولم يعد نشرها الا بعد ١٥ سنة ١٩٢٩ قد قرىء منها عدد ضئيل من النسخ اذا ما قيست برواية مثل «عذراء دنشواي» التي شهدت كما يبدو اقبالاً شديداً. افلا يتطلب ذلك وقفة من الناقد؟

الحقيقة ان هذا الواقع هو بالنسبة للناقد ما يجب تكوينه او تشكيله (أي اعطاؤه الشكل المناسب) وتثقيفه، او بعبارة اخرى تجارية هو المستهلك الذي ينبغي تكيفه بالسلعة التي تسوق اليه. وهذا الموقف من الواقع - ومن الغرب - هو الذي دفع بكثير من روائي العشرينات الى الصمت لانهم فقدو الامل في انجاز «رسالتهم». اذ ان الشعب في الواقع لم يتجاوب معهم. تعجبوا، نقموا على الجاهل الذي لا يعرف قدر النعمة ولاذو بالصمت، وباليأس. الى ان اتى بعدهم من شعر اكثر بالواقع وبالجمهور بعد ان اطلق من فرديته كما يقال وبالحقيقة بدءا لموقف عقائدي جديد.

واذا اعتبرنا الادب رسالة - وهذه حقيقة مفروغ منها في عصر النهضة، تبدو لنا هذه الرسالة، من خلال الروائي والناقد، عملية القاء وفرض لا عملية حوار وتوليد على حدّ التعبير السقراطي. فرض للقيم الغربية عامة. او لما يتعاطف معه «هذا الرسول» من القيم الغربية، على واقع هو مادة للتشكيل.

ولكن هذا الرسول ليس فريداً من نوعه. انه عنصر من فئة اشمل هي فئة المثقفين واغلبهم مارس هذه «الرسالة» والمثقف ينحدر من فئة اجتماعية ذات امتيازات او يصب فيها وينتمي فيها طوعاً. هذه الفئة الاجتماعية مؤلفة عادة من قدامى الارستقراطيين - واغلبهم دخيل - ومن البورجوازيين الكبار او من متوسطي الحال.

وعليهم عادة - او اقله على بعض منهم - قامت السلطة تصمياً او تنفيذاً، منذ ايام محمد علي. ولا نعني هنا بالسلطة المدنية منها فقط بل كافة وجوهها وخاصة الفكري والاجتماعي منها. ولقد اثبتت بعض الدراسات القيمة. ان هذه السلطة التي بنت النهضة، بنت من نفسها بالفعل معبراً سلكته الحضارة الغربية للتغلغل في بنية المجتمع العربي ومؤسساته التقليدية القائمة عفوياً او قانونياً، بعقليته الخاصة ونظريته العامة الى مختلف الامور وقلبها رأساً على عقب واعادة تركيبها بما يتلاءم وهذه الحضارة الوافدة. وقامت السلطة - على مختلف مستوياتها - بترويض الشعب لفرض الوافد المعقلن عليه. والشعب اما راضخ واما ثائر واما بين بين متأكر. وتأتي نتائج هذه الدراسة لتوكد ان «الرسول» الادبي لم يتعد كونه هذا المعبر. فممارسته الفكرية تلتقي وممارسات السلطة على المستوى السياسي والاجتماعي وان كانت الرواية قد تطورت فيما بعد لتتفتّق في مجتمعها وبيئتها الطبيعيتين على يد بعض اعلامها، فانها في بعض وجوهها لا تزال تذكرنا بـ «زينب»: انها تقتبس من الغرب اداته لتنتج في ارض العرب النتاج نفسه الذي ينتج في الغرب. واما النقاد فاغلبهم أيضاً على ندرتهم يتخذون المسار نفسه.

واما الصبغة الرومانسية فيراها النقاد عادة في الغنائية الطافحة وفي تصرف حامد وخاصة في نهايته المأسوية. وقلما انتهزوا - او أشاروا - الى ان رمز «البطل الرومانسي» قد يكون هو الاساسي لانه يشمل هذه الغنائية وتلك النهاية المأساوية ويتعداها ليخلق «وهما» او هالة حول هذه الرواية ترتكز الى عالمين مجتمعين غاية في الاهمية هما النموذج الاوروبي المتقن - او الذي يبدو كذلك - والفردية - ويجب ان نعتبر هذين العاملين مجتمعين. اذ ان نقل النموذج الاوروبي ليس بالجديد في الرواية، كافة الروائيين نقلوه او اقتبسوه او استوحوه. فهو ابداً حاضر في الرواية العربية الحديثة. والنقاد لا يجهلون ذلك بل يؤكدون عليه في كل مناسبة. قد يكون قد أتى هنا على شكل اكمل. غير ان الاهم من ذلك بكثير انه هنا تزيا بزي الرومانسية أي هذه النزعة الفردية، المغرقة في الفردية، حيث ينظر الفرد الى العالم المحيط به فيتغنى به او يثور عليه انطلاقاً من نفسه ومن قيمه الداخلية التي تصبح بالنسبة اليه المرجع الوحيد والزخم الوحيد، والحب الوحيد... العذاب الوحيد كذلك... ولا ادل على هذا من شخصية حامد. انه يعيش في عالمه الخاص ويضفي «انا» الفردية بكل تناقضاتها على كل ما حوله فلا يرى العالم الا من خلالها. ويتخذ من كل عامل وحتى مما يعذبه وسيلة لممارسة احساس فردي واحياناً نظرية اجتماعية لا ترقى الا الى التأكيد على الذات تجاه هذا المجتمع وبالتالي الى احساس خاص: «وسمح بعد ذلك لنفسه ان يقبلها مرة ومرة من غير أن يهزه احساس وهو يقول لنفسه: أليس طبيعياً ان يقبل شاب ابنة اعجبه جمالها»[١٠]؟ من يتحدى؟ ولماذا؟ اليست الذات دائماً الغاية القصوى؟ ولذلك لا نرى حامد يقيم اية علاقة حقيقية مع أي من شخصيات الرواية. كلهم عنده ذريعة، شأن زينب وهو يقبلها. حتى عزيزة لا نعتقد انه يلتقيها فعلاً. وحتى ثورته تبدو وكأنها ثورة ضد اشباح. انه حفيد «دون كيشوت». وهذا النموذج الاوروبي المبني على الفردية الذي يميز - الى جانب الاحساس بالمصرية - رواية زينب عن غيرها من الروايات والميزتان لا تجمعها بالفن علاقة مباشرة. انهما اولاً موقف عقائدي بالمعنى الواسع. فما هي دلالاتها؟ انهما يدلان على موقف ادبي يحيل الى موقف ثقافي

الموقف الادبي:

ان هاتين الميزتين تفضحان موقفاً ادبياً - لا نتوقف عنده كثيراً - طالما شكا منه قديماً اصحاب العلم في المغرب العربي والاندلس عندما اصحاب العلم في المغرب العربي والاندلس عندما كانوا يتهمون المشرقين بالاعراض عن نتاجهم العلمي، عنينا النزعة الاقليمية في الادب. وهي هنا بادية بوضوح في موقف بعض الادباء المصريين، كتاباً ونقاداً. فهم لا يعتبرون الا النتاج المصري، على أرض مصر وكأنما كل ما ينتج خارجها صدى لا غير. فنحن لا نرى فرقاً ذا بال بين «زينب» وبين رواية جبران خليل جبران «الاجنحة المتكسرة» فهي تشارك الاولى حتى في هاتين الميزتين الاساسيتين (اذا اعتبرنا الشعور باللبنانية مقابلاً للشعور بالمصرية)، ونشرت قبلها باكثر من عامين. ولم يكن جبران من المغمورين اذ بدأ يعرف منذ ١٩٠٨. فلم لم ينوه اليه؟ هذا تساؤل حول موقف الادب العربي: هل ينبغي ان يتحلى بنظرة قومية - او اقله علمية شاملة - ام ان يبقى اقليمياً فنخرج اذاك على الوحدة وعلى الشمولية في العلم[١١]؟

غير ان هاتين الميزتين تفضحان موقفاً ادبياً اخطر بكثير من هذه النظرة الاقليمية الضيقة. لا نشك ان للموقف الادبي صلة بالموقف العقائدي، تتوثق او تضعف من شخص لآخر وهي هنا تبدو وثيقة شديدة كما بيّنّا والسؤال الآن هو ما هو الموقف العقائدي الذي يتحكم بالموقف الادبي؟ او عن أي موقف عقائدي تنم هاتان الميزتان؟ لماذا هما وحدهما لاقتا هذا الهوى في نفوس النقاد فاجمعوا على تبوئة «زينب» المنصب الاول؟

---

(١٠) راجع الرواية صفحة ٣٤

(١١) الا يعادل هذا الموقف في منطقة على الصعيد الادبي موقف الرئيس السادات على الصعيد السياسي حالياً؟

الاحساس بالمصرية والنزعة الرومانسية عنصران يبدوان للوهلة الاولى مستقلين ولكنهما في الواقع يلتقيان في بؤرة واحدة يرتدان اليها. فالعنصر الاول ليس برأينا. عفوياً. ليس احساساً مصرياً صرفاً نابعاً من البيئة المصرية وتطوراتها الداخلية. لا نشك في ان الصراع الاجتماعي والسياسي الدائر منذ ثورة عرابي باشا كان لا يزال يعتمل في المجتمع المصري ويدفعه لمقاومة المستعمر. بل ان هذا الصراع قد احتدم في مطلع هذا القرن. مما ساعد على بلورة شعور عام بالانتماء الواحد. غير ان هذا الشعور كان يأخذ عادة. في الاوساط العامة خاصة. شكل الانتماء الديني واحياناً - وبنسبة أقل - شكل الانتماء الاجتماعي الواحد. بل ان الانتماء الديني كان يسيطر على شطر كبير من الخاصة (المثقفون. الموظفون...) فدعوة جمال الدين الافغاني مثلاً التي لاقت رواجاً كبيراً في نهاية القرن بين المثقفين لم تكن بعيدة أو غائبة عن الاذهان. اما هذا الشعور الحاد بالانتماء القومي المصري فيبدو متأثراً الى حد كبير بالثقافة الاوروبية وبالناحية الرومانسية منها بشكل خاص. وقد لا يكون ادل على هذا من الغنائية الفردية التي تسكن هذا الاحساس القومي. فهي لا تنطلق من المجتمع ومن القوم الذين بهم تقوم القومية، بل من الذات. من الفرد. حجر الاساس في الرومانسيه الاوروبية. انها رومانسية غربية مسقطة على واقع مصري. فالنظرة الاساسية في زينب هي نظرة اي كاتب رومانسي اوروبي الى بلاده. رغم الفوارق الاساسية في القرائن الاجتماعية والسياسية والفكرية. ولعل ما يدعم هذا المذهب اعتراف مؤلف زينب في مقدمته لطبعة لاحقة، بأنه لا يكتشف الريف المصري - حيث يتجلى اكثر ما يتجلى هذا الاحساس القومي - من خلال الطبعة الاوروبية فرنسية كانت او سويسرية.

دار الآداب تقدم

مؤلفات الدكتورة
نوال السعداوي

- امرأتان في امرأة
- موت الرجل الوحيد على الارض
- امرأة عند نقطة الصفر
- أغنية الاطفال الدائرية
- موت معالي الوزير سابقا
- الخيط وعين الحياة
- الغائب
- كانت هي الاضعف

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

تلة الخياط ـ برج شهاب ـ ت ٣٠٦٢٨٣
برقيا: موكيالي ـ ص . ب ٥١١٩ / ١٤

*

من منشوراتنا الروائية والقصصية:

- طارق الذي لم يفتح الأندلس (قصص)
مصطفى المسناوي
- سباق المسافات الطويلة (رواية)
عبد الرحمن منيف
- الرحيل (رواية)
حليم بركات
- التموجات (قصتان)
حيدر حيدر
- حكاية الولد والبنت (قصص)
سعد البزاز
- رقيق القرن العشرين (قصص)
نجوى قلعجي
- الرواية في الأدب الفلسطيني
أحمد أبو مطر
- شخصية البغي في الأدب التقدمي
خالد قشطيني
- ألم الكتابة عن أحزان المنفى (قصص)
الأعرج واسيني
- نجمة (رواية)
مالك حداد
- الخيول (قصص)
عبد الرحمن الربيعي

*