المقدمـــــة

ـ ١ ـ

إن نظرة على المشهد النقدى المعاصر المتصل بالقصة المصرية القصيرة تكشـــف عن هيمنة مجموعة من التيارات تكون جوانب هذا المشهد وتشكل ملامحه . فمن ناحيـة نرى اتجاها ينهض على ربط النص ، على نحـــو آلى ميكانيكى ، بواقع خارج عنـــه ، ويدرس تطور القص باعتباره انعكاساً حتمياً لمتغيرات خارجية .

وخطورة هذا المنهج تكمن فى انصراف الناقد عن درس الأدب باعتباره تعبيراً لغوياً إلى الاهتمام برصد صورة المجتمع كما تبـــدّت فيه .

نلمح هذا فى تلك الدراسة التى قام بها د . عبدالحميد ابراهيم وعنوانها : القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث من أوائل القرن العشرين إلى قيام الحرب العالميـــة الثانية "[1] ، وهى دراسة قوامها النظر إلى النص القصصى على أساس كونه انعكاســـاً مباشرا للواقع ، وتلخيص عطاء النص فى تقديمه " صورة " لهذا الواقع .

وعلى هذا النحو فإن العمل الأدبى يتحول إلى " وثيقة " ، تُدرس من خلالهـــا الظواهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فيما يذهب اليه الدكتور سيد حامد النساج ، وهو أحد المشايعين لهذا المنهج :

"نربط فى هذه الدراسة بين القصة القصيرة والمجتمع ، ونضع نصب أعيننـــا هدف البحث عما إذا كانت القصة القصيرة قد صورت مجتمعنا فى المراحل السابقة التى مر بهـــا أم لا ، مما جعلنا نعتبر القصة القصيرة بمثابة الوثيقة الاجتماعية الكبيرة لتلقى المؤثرات الخارجيـة ، وامتصـــاصها "[2]

ومن ثم يرتبط نجاح القصة القصيرة بمقدار قدرتها على أن تكون " صدى " لحـــدث خارجى :

---

(١) صدر عن دار المعارف ، ط أولى ، ١٩٧٣ .

(٢) اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، د . سيد حامد النساج ، ص ٢٥ ، دار المعارف ، ١٩٧٨ ـ وتمييز الكلمات هنا ، وفى الدراسة ، من عندى .

" إن الأحداث الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التى سادت مجتمعنا منذ صدور قرارات يوليو الاشتراكية فى ١٩٦١ حتى الآن قد وجدت فى القصة القصيرة خير صدى "(١).

وقد ترتب على هذا ربط التطور الذى يطرأ على بنية القص ، على نحو حتمى ، بتغيرات خارجية ، بوصفه انعكاساً مباشراً لهذه التغيرات . ولهذا كان السبب الرئيسى الذى جعل د . النساج يتوقف فى دراسته عند عام ١٩٦١ هو أن هذا العام شهد صدور قوانين يوليو الاشتراكية التى أحدثت ، فى منظوره ، تغييرات فى الشكل الفنى للقص .

ومن هذا المنظور فإن باحثاً آخر يذهب إلى أن " العوامل السياسية والاقتصادية والعسكرية التى أعقبت هزيمة ١٩٦٧ .. أثرت فى البناء القصصى لدى الكتاب ، وكان تأثيرها واضحا من خلال الظواهر المستحدثة فى البناء "(٢)

وهكذا فإن ثمة علاقة لازمة حتمية بين التغيير الذى لحق بالوزارات والتنظيمات السياسية المتعاقبة فى مصر بعد ثورة ١٩٥٢ ، وتغييرات مماثلة على مستوى الشكل الفنى : " كل هذه الوضعات والتقلبات تنم عن عدم الاستقرار السياسى فى شتى المجالات الحياتية ، والتى كانت ملائمة لتكوين بذور جنينية لخلق الإبداع القصصى ، الذى يهتم بعناصر الواقع الاجتماعى ، ويحاول خلق شبكة من العلاقات والعناصر الخارجية ، التى تتفاعل مع النص الأدبى ، وتنعكس على مراياه "(٣) .

إن مثل هذه الرؤية ، فضلا عن انصرافها عن قراءة العمل الأدبى ، توقع فى مزلق يمكن تسميته النقد على طريقة الشئ بالشئ يذكر ، فلقد رأينا الباحث السابق يُعنّى نفسه بتعقب تلك التعديلات الوزارية وتغيير التنظيمات السياسية(٤) . كما نرى د . النساج وقد طرح النص جانبا للحديث عن أمور أخرى مثل : حياة الكاتب ، أو " فائض القيمة " كما يعرض لها الفكر الماركسى ، كما نراه يتناول مشاكل الفلاح المصرى وتطور قوانين الإصلاح الزراعى ، لأن النص الذى يعرض له يدور فى الريف ، ويمثل أحد الفلاحين الشخصية

---

(١) اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، د . سيد حامد النساج ، ص ٢٦

(٢) الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة فى مصر (١٩٦٧ ــ ١٩٨٤) ، د . مراد عبد الرحمن مبروك ، ص ٥٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩

(٣) السابق ص ١٧ (٤) الظواهر الفنية فى القصة القصيرة المعاصرة ، ص ١٦ ــ ١٧ ــ وانظر تتبعه للاستيطان الصهيونى فى فلسطين ، السابق ص ٢٢٤

الرئيسية فيه "(١).

كذلك فإن مثل هذه الرؤية تهمل دور المبادرة الإبداعية الذاتية ، وتحجر على قدرة المبدع وحريته في أن يخلق شكله الخاص الناتج من تفاعله الدؤوب مع رؤيته للواقع والوجود ، واستشرافه للمستقبل، وتجربته مع تقاليد الكتابة ، فضلا عن إنكارها قدرة الكاتب على أن يؤثر في الواقع ، وأن يغيره ، حين تجعل منه مجرد صدى ، وجعلها الكتاب قوالب جامدة لا تتحرك ولا تطور أدواتها إلا بفعل حدث خارجي سياسي أو اقتصادي أو اجتماعي .

ويرتبط بهذا المنهج القائم على درس النص وفق معايير خارجة عنه منهج آخر قائم على جعل هذا الدرس تطبيقاً حرفياً لمدارس أو مذاهب أدبية ، أو وفقاً لمقولات نقدية جاهزة، بغية إثبات الفرضية أو النظرية ، أو الدعوة إليها والدعاية لها . إن النظرية قد تسهم في إضاءة النص والكشف عن عناصره الفاعلة(٢) ، لكنها تغدو مركباً خطراً إذا عاملت النص معاملة المتبوع للتابع ، واعتبرته مجرد ميدان لتجريب نظرية ، أو مذهب أدبي ، وفرضت عليه رؤية متعالية مسبقة خارجية . وربما أدى هذا ، في بعض الأحيان ، إلى أن يغدو النقد معوضاً للرسوم البيانية والرموز الجبرية والإحصائية ، التي قد لا تفيد النص في شيء ، بل تقف موقف التعالي من القارئ والمبدع ، وتؤدي إلى فصم صلتهما بالعمل الأدبي . كما أن القائمين على هذا المنهج قد ينشغلون بالتنظير . وهو، مهما تكن أهميته ، لا يغني بحال عن النظر التطبيقي للنصوص .

كذلك فإن ربط النص الأدبي بمدرسة أدبية بعينها ، ودراسة تطوره وفق التتابع التاريخي لهذه المدارس ، يخلق ، من ناحية ، علاقة قائمة على التحكم ، إذ تجعل من تطور الشكل الأدبي تابعاً لتتابع هذه المدارس : (الرومانسية ـ الواقعية ـ مابعد الواقعية) ، كما أنه يجعل من النص مجرد تطبيق آلي لمقولات هذه المدرسة أو تلك ، وقسر النصوص لتماثل نموذجاً من وضع الناقد ، وسجن النص داخل أنماط أو قوالب، واستنزاف جهد الباحث في تقصي أصول المدرسة الأدبية ورصد تطورها ، ويؤدي كذلك إلى فوضى المصطلح النقدي ؛ ذلك أننا إذا اتخذنا دراسة النص طبقا

---

(١) راجع اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، ص١٠٨ ومابعدها ، ص١٢٥ ـ ١٢٦ ، ١٣٣ ، ١٤٤ ومابعدها ، ٢٢٤ ـ على سبيل المثال .

(٢) لعل من أهم الدراسات التي استفادت بطريقة واعية من المقولات النظرية على نحو يضيء النص ويكشف جوانبه دراسة د . سيزا قاسم عن " بناء الرواية " ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ ـ حيث أفادت دراستها من مقولات البنيوية وإن تكن دراستها متصلة بالرواية .

للاتجاه الواقعى مثالا على هذا ، وجدنا د . النساج يدرس كتاب الواقعية تحت هذه العناوين : الواقعية الانطباعية ، الواقعية الانحيازية ، الواقعية الشمولية . ويصنف د . محمود الحسينى اتجاهات الواقعية على هذا النحو : الواقعية التسجيلية ، الواقعية التحليلية ، الواقعية الاشتراكية ، الاتجاه الفكرى[1] . وتبلغ فوضى المصطلح مداها لدى د . السعيد الورقى ، إذ نراه ، بعد الإشارة إلى ما أسماه " واقعية المضمون " ، يقسم اتجاهات الواقعية عند كتاب آخرين إلى : الواقعية الاجتماعية ، الواقعية المتفائلة ، الواقعية الفلسفية ، الواقعية التحليلية ، تيار الوعى والواقعية الفردية[2] .

ويتبادل الكتاب مواقعهم من ناقد لآخر تحت اللافتة ذاتها ، إذ يدخل يوسف إدريس فى دراسة د . النساج ضمن إطار الواقعية الشمولية ، ويدخل فى دراسة د . الورقى فى إطار الواقعية المتفائلة ، وداخل الواقعية الاشتراكية عند د . الحسينى . أما مصطفى محمود فيمثل الواقعية الفلسفية عند د . الورقى ، ويجعله د . الحسينى مثلا للاتجاه الفكرى ـ الواقعى ـ ، ويضعه د . النساج تحت نفس العنوان ، لكنه يجعله مثلا لاتجاه آخر غير واقعى .

ويشترك الاتجاهان ، اتجاه الإحالة إلى واقع خارجى أو إلى مدرسة أو مذهب أدبى ، فى الخصائص ذاتها ، إذ نلمح الدرس النقدى تحت اللافتات السابقة منصرفاً إلى الحديث عن أشياء لا صلة لها بالنص الأدبى . كما أننا نلمح فى ثنايا ذلك كله ، تعليقات ، أو " تحليلات " تثير الدهشة ، كقول د . الورقى عن أبطال أقاصيص محمود السعدنى :

" وهؤلاء الأبطال يمتازون دائما بما يتصف به أولاد البلد عادة من كرم وأريحية . يدخنون الحشيش فى قصة " نهاية الطريق " مجموعة الأفريكى ، ويدخلون السجن فى قصة " جاء الشتاء " ـ مجموعة " السماء السوداء "[3] " .

أو قوله : " نظرت الواقعية الاجتماعية إلى الإنسان على أنه مصدر فساد هذا العالم ومن ثم اتجهت إلى تناول الإفرازات البشرية "[4] .

---

(١) الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة حتى عام ١٩٨٠ ـ دراسة فى المضمون والبناء الفنى ، دار المعارف ، ١٩٨٤ .

(٢) اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (فرع الإسكندرية) ، ط أولى ، ١٩٧٩ .

(٣) اتجاهات القصة القصيرة فى الأدب العربى المعاصر فى مصر ، ص ٢٦٩

وقد أدى غياب التعامل المباشر مع النص ، وتحليله تحليلا داخلياً مستأنياً ـ إلى هيمنة الأحكام المطلقة ، كقول الدكتور الحسيني : إن قصة " الابتسامة الغامضة " وقصة "السباق" من أروع ماكتب أبو المعاطى أبو النجا بل أروع ماكتب فى القصة المصرية الواقعية بوجه عام[1] .

كما أدى إلى دراسة العمل الأدبى وفق ثنائية الشكل والمضمون ، والفصل الحاد بينهما على نحو مزق العمل الأدبى ليجعله معبراً عن " قضية " معروفة محددة الأبعاد سلفا . فلقد سبقت الإشارة إلى حديث د . الورقى عن واقعية المضمون ، كذلك نرى أحمد منصور الزعبى يقسم دراسته لكل من " التيار التعبيرى " و "التيار التجريدى " إلى قسمين منفصلين : " المضمون الفكرى " و "الشكل الفنى " ، وبهذا استهلك البحث فى الحديث عن قضايا مثل تلك التى يقدم بها للمضمون الفكرى فى " التيار التعبيرى " : الهموم الذاتية والمادية الاجتماعية ـ الهموم الفكرية والفلسفية : مشاعر الغربة ، التمزق والقلق (صراع الذات) ، فلسفة الموت . وتلك التى يقدم بها للمضمون الفكرى فى " التيار التجريدى " : قضايا اجتماعية وسياسية : مفهوم الحرية ، الصراع الطبقى والمادى ، الصراع السياسى ، الصراع العاطفى ـ قضايا فكرية وفلسفية : فلسفة الموت ، الوجود والعدم ، صراع الذات"[2] ونلحظ هذا فى العنوان الجانبى الذى وضعه د . الحسينى لبحثه : "الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة ـ دراسة فى المضمون والبناء الفنى "

بالإضافة إلى هذا ثمة دراسات يتضح فيها سمات المتابعات الصحفية السريعة اللاهثة ، وهى دراسات تفتقد المنهج ، إذ هى مجموعة من المقالات التى يضم بعضها إلى بعض ، دون أن تقوم بينها من علاقة سوى علاقة التجاور . ورغم أن هذه المتابعات قد تتخذ من " القراءة " أو " البناء الفنى " عنوانا ، فاننا لا نرى أثرا لذلك على طرائق المعالجة النقدية ، حيث نراها تنهض هى الأخرى على ثنائية الشكل والمضمون ، حين يميز أصحابها بين " الفكر " و"الفن " ، أو " الرؤية الاجتماعية " و " البناء الفنى " ، أو تعمد إلى تلخيص العمل الأدبى ، أو التلخيص المضمونى لتجارب الكتاب[3] .

---

(١) الاتجاهات الواقعية فى القصة المصرية القصيرة ، ص ٤٦٤ .

(٢) التيارات المعاصرة فى القصة القصيرة فى مصر (١٩٦٠ ـ ١٩٧٥) ، أحمد منصور الزعبى ، رسالة ماجستير مخطوطة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٧٦ ـ هذا فضلا عن هيمنة الأحكام المطلقة على بحثه ، وغموض المصطلح النقدى لديه ، كمصطلح التيار التجريدى ، على سبيل المثال .

(٣) يتضح هذا فى : قراءة فى القصة القصيرة ، محمد قطب ، ص ١٧ ، ٢٣ ، ٤٩ ، ٨٩ ، ١٠٥ ، ١٢١ ومابعدها ، ١٤٧ ـ ١٤٨ ، ١٦١ ومابعدها ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سلسلة "المكتبة الثقافية" (٣٥٨) ، ١٩٨١ ـ وفى : دراسات أدبية فى القصة والرواية ، حسين عيد ، ص ٨٩ ومابعدها ، ١١٣ ومابعدها ، ١١٨ ومابعدها ، مطبوعات الثقافة

— ٢ —

وإذا كانت الدراسات السابقة تنبني طرائق تخرج بالدرس النقدي عن التعامل المباشر مع النص ، فإن هذه الدراسة تسعى ، على الجانب المقابل ، إلى عقد صلة حميمة مع النص ، وتختط لنفسها منهجا ينهض على " قراءة " النص وتحليله والتعامل معه وفقا لقواعده الخاصة وقوانينه الذاتية التي تنبع منه ، ولا تُفرض عليه فرضا خارجيا تحكميا ، وعلى نحو مسبق وآلي .

إن الباحث لا يتعامل مع النص وفي ذهنه مجموعة من الفرضيات أو الأحكام السابقة الجاهزة يحتكم اليها ، ويقاضيه من خلالها ، ولكنه يحتكم إلى بنية العمل القصصي في تفاعل عناصره المكونة لهذه البنية . كما أن هذه الدراسة تتبنى منهج "القراءة" (١) الذي ينهض على تفكيك بنية الخطاب الأدبي لتلمس العناصر الجوهرية الفاعلة في تكوين النص ، وتبيان مناحي الربط فيما بينها ، وكيفية قيام ذلك الترابط ، والسعي إلى ردها إلى مبدأ عام يحكمها ويهيمن عليها . وهذا منهج يفرضه طبيعة البناء القصصي ذاته ، وتغيير النظرة إلى العمل الإبداعي ، ذلك أن هذا العمل لا يقدم رؤى معلنة جاهزة ، ثم الوصول إليها قبل الكتابة ، بل يقوم على السعي الدؤوب لاستكشاف العالم وإعادة تكوينه . ومن ثم فإن القراءة النقدية ، بدورها ، محاولة لاستكشاف بنية خطاب قصصي له سماته المتفردة ، دون فرض إطار خارجي ، أو معيار مسبق عليه . كما يفرض هذا المنهج تغيير مفهوم العلاقة بين المبدع والقارئ ، إذ أن القارئ غدا عنصرا فعالا في تكوين النص ، مشاركا في إبداعه ، ولم يعد مستقبلا سلبياً لما يقدم له .

بالإضافة إلى هذا فإن هذا المنهج لا يعتمد على التحليل المضموني لما يسمى " أفكار " الكاتب ، عن طريق نثرها في لغة أخرى ، فقد فرغ النقد الحديث من البرهان على امتزاج الشكل والمضمون : " .. ولنقم بالتجربة على أي عمل مهم في أدبنا . لنأخذ "الغريب" مثلا . يكفي أن نغير فيه أزمنة الأفعال وأن نضع بدلا من الضمير الأول للماضي المركب (الذي ينتشر استعماله غير العادي في كل الرواية) الضمير الثالث للماضي البسيط .. سيختفي عالم كامو تماما . وتضيع متعة الكتاب تماما .

---

(١) راجع في مفهوم " القراءة " : قراءة الرواية — نماذج من نجيب محفوظ ، د . محمود الربيعي ، دار المعارف ، ط ثانية ، ١٩٧٤ — ومقال " نقاد نجيب محفوظ : ملاحظات أولية " ، د . جابر عصفور ، مجلة فصول ، المجلد الأول ، العدد الثالث ، إبريل ١٩٨١ ، ص ١٦١ — ١٧٩ — حيث يفرق تفرقة مهمة بين "القراءة" و "الاستنطاق" — و : القراءة والتجربة : حول " التجريب " في الخطاب الروائي الجديد بالمغرب ، سعيد يقطين ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط أولى ،

يكفى أن نغير من ترتيب الكلمات فى مدام بوفارى حتى لا يبقى من فلوبير أثر إ "(١).

كما أن قراءتنا للنص ليست ذات بعد أحادى تعزل النص عن سياقه ، لكنها تنطلق من جدلية العلاقة بين النص المقروء ، ونصوص أخرى للكاتب، ولغيره. ومن ثم ينشأ نوع من التحاور والتفاعل يكشف موقع النص من حركة الإبداع .

إننا نؤمن بتفرد النص القصصى واستقلال عالمه واكتفائه بذاته ، غير أننا نؤمن ، كذلك، أن هذا النص ليس مكتوبا فى فراغ إبداعى أو نقدى ، وليس بمعزل عن نصوص أخرى يكتبها القاص نفسه ، أو يكتبها الآخرون .

إن منهجنا ينهض على الطبيعة الحوارية للقراءة ، بالعودة إلى تقاليد الفن ومحاولة التعرف على مكان النص/ النموذج من خريطة الإبداع الأدبى والفنى لدى الكاتب لمعرفة التطور الذى لحق بأدواته الفنية ، ولدى سواه من الكتاب للوقوف على التطور داخل شكل أدبى بعينه ، وتطور الشكل الفنى فى الأقصوصة المصرية بعامة ، وبما يكشف درجات التشابه والتمايز بين هذه النصوص.

كما أن الطبيعة الحوارية للقراءة ضرورة يستدعيها ظهور أشكال القص الحداثى نتيجة التحاور أو الاصطدام مع الشكل التقليدى . ويفرضها ، كذلك ، ما لمسناه من انعقاد الصلة بين تقنيات القص وتقنيات الأدوات والأجناس الفنية الأخرى ، ولذلك سيلمح قارئ هذه الدراسة إشارات إلى الصلة بين القص ، والشعر ، والدراما ، والسينما ، والفنون التشكيلية ..

كذلك فإن الطبيعة الحوارية للقراءة تقوم ، من جانب آخر ، على تفاعل قراءتنا وتحاورها مع قراءات الآخرين .

ومجمل القول أن المنهج يسعى ، بمقدار ما يتيحه الجهد ، إلى رصد تفاعل العناصر المسهمة فى تكوين بنية النص ، وتفاعل هذا النص مع غيره من النصوص وأدوات التعبير الأخرى ، ومعرفة موقعه منها ، وبيان موقعه من التراث العربى ، والتراث الإنسانى من ناحية ، وتقاليد الإبداع الحديث والمعاصر من ناحية ثانية ، دون أن يقودنا هذا ، بطبيعة الحال ، إلى محاولة قسر النصوص لتتشابه أو تختلف مع نصوص أخرى . كذلك تقدم الدراسة قراءة على مستوى آخر ، هى قراءة النقد ، بحيث تضفر قراءتنا الخاصة بقراءة الآخرين ، على نحو

---

(١) نحو رواية جديدة ، الان روب - جرييه ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، ص ٤٩ - ٥٠ ، دار المعارف ، د . ت

يقيم حوارا أوتفاعلا بينها وبين هذه القراءات . وليس فى هذا ، فيما نحسب ، انصرافا عن النص المقروء إلى ماهو خارج عنه ، لكنه تعميق للقراءة ، كما أن إدراج النص فى سلسلة من المقابلات من شأنه أن يكشف عن طبيعة العلاقات التى تحدد شكله الفنى ، وسماته المميزة له عن الأشكال الأخرى ، كما أن رصدنا لـ" تطور" الشكل الفنى لا يتأتى إلا بوضع النص الأدبى فى سياقه من الموروث القصصى فى تراثنا القديم ومن حركة الأدب القصصى المصرى ، وموقع القص المصرى من حركة التطور فى قص الحداثة فى الغرب ، والوقوف ، من ثم ، على عناصر الثبات والتغير فى الشكل الفنى للقص ، ومدى التغير الذى حدث فى بنية الأقصوصة ، والضرورات الجمالية التى استدعت حدوث هذا التغير ، وعلى هذا فإن رصدنا لتطور الشكل الفنى ينبع من رصد قوانين التطور الداخلية فى بنية النصوص ، دون فرض قوانين أخرى خارجية ، ذات طبيعة أخرى مختلفة عنها أو متناقضة معها ، كالعوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية .. الخ .

وقد سعت الدراسة انطلاقا من اتخاذ منهج القراءة أسلوبا للتعامل مع النص الأدبى إلى تجنب إصدار الأحكام المطلقة العامة ، كما فعلت الدراسات التى أشرنا إليها ، فعلى سبيل المثال اعتبر على صوت الكاتب وتعاطفه مع الشخوص وكثرة تعليقاته ، فى القص التقليدى ، معيباً لدى كثير من النقاد . غير أن الاستناد إلى تقاليد القص ووضع النص فى سياقه يكشف أن هذا إن هو إلا سمة مميزة للقص التراثى ، لعلها تسللت إلى القص التقليدى بفعل تأثره بقص التراث .

وعلى هذا يختص المهاد الذى يُستهل به كل فصل بدراسة تقاليد الشكل الأدبى انطلاقاً من قراءة نماذجه ، لا باعتبارها حكماً قبْليا ، ومن ثم فإن بعض (الأحكام) التى قد يجدها القارئ فى الدراسة لا تُرد إلى تحول الناقد إلى قاضٍ يحكم بالبراءة أو الاتهام ، بالجمال أو القبح ، وإنما يمليها درس بنية النص وتقاليده ، والعناصر التى أسهمت فى تجليته ، بالاحتكام إلى النص وتقاليد القص ، لا الحكم عليه وفقاً لمعايير مسبقة .

وإذا كان الباحث قد وضع أشكال وتقنيات الحداثة فى موازاة الشكل التقليدى وتقنياته ، فإن الحداثة Modernity لدينا مصطلح وصفى ، وليس ، بالضرورة ، مصطلحاً قيمياً ؛ ذلك أن الباحث انطلق من تحديد منجزات الشكل التقليدى ، دون أن يعمد إلى محاكمته أو الانتقاص من شأنه ، بل كان منهجه فى التعامل مع نصوص هذا الشكل ، وغيرها من النصوص ، منهجاً وصفيا ، يسعى ، من ناحية ، إلى تبين الفلسفة التى ينطلق منها أو يكمن وراءها ، ويسعى ، من ناحية أخرى ، إلى استخراج العناصر الفاعلة فيه أو المؤسسة له ، ثم هو يرصد بعدُ كيفية حدوث تطوير لهذا الشكل عن طريق البحث عن أشكال جديدة .

إن رصدنا للتطور لا يعنى ، بالضرورة ، الانحياز إلى شكله بعينه ، بل هو يعنى ، فى الأساس ، وصفاً لطرائق بعينها ماثلة فى التشكيل الفنى ، واستقراء نصوص اعتمدت على تقاليد سابقة جاهزة ، وأخرى تخرج عن هذه التقاليد سعياً إلى البحث عن أشكال جديدة .

ولعل هذا أثر من آثار استخدامنا لمنهج القراءة الذى لا ينطلق من عقيدة أو مجموعة من العقائد الجامدة التى يُحتكم إليها مسبقا ، ويُنظر من خلالها إلى العمل لمحاكمته وفقا لها ، بل يسعى إلى أن يسلم نفسه لمجريات العمل ذاته ، ليستخرج ، منه ، مقوماته الخاصة به . إن رؤية القارئ الناقد - إذن - لاحقة للقراءة ، وليست ، بحال ، سابقة عليها .

كذلك فإن الحداثة فى مفهومنا لا تعنى الحديث ، بالمقياس الزمنى ، وليست مصطلحا تاريخيا ينتسب لفترة زمنية بعينها ، بحيث تعد نقطة فاصلة بين قديم وحديث . ولذلك فقد عمدنا إلى درس نصوص إبراهيم المصرى ، الذى اتخذنا كتاباته ، نموذجا للقص التقليدى ، والذى يعد ، بحسب الزمن ، معاصراً لكثير من كتاب القص الحداثى الذين شملتهم الدراسة ، إن نصوصه حديثه بالمقياس التاريخى وحده ، لكنها خارجة عن نطاق الحداثة .

كما أن من آثار استخدامنا لمنهج القراءة أن الباحث لم يدرس ، كغيره من الباحثين السابقين ، نتاج فترة زمنية تبتدئ بحدث سياسى بعينه ، وتنتهى بحدث سياسى آخر ، ذلك أنه ليس من المسلم به ، بحال ، أن يظل الكاتب رهين شكل بعينه يأخذ فى اجتراره منتظراً وقوع حدث حتى يتنهه إلى أن من الضرورى أن يعدل عن هذا الشكل إلى غيره ، إذ أن النتيجة المترتبة على مثل هذه الرؤية أن يتغير الشكل الفنى للأقصوصة ، وغيرها ، فى أعوام ١٩٥٢ ، ١٩٥٦ ، ١٩٦١ ، ١٩٦٧ ، ١٩٧٠ ، ١٩٧٥ ، ١٩٨١ .. الخ . كما أنه قد يترتب على هذا القصد السبق اختلاق لون أو ألوان من صور التطور ليس لها وجود فعلىّ فى نصوص الكتاب .

وعلى هذا فإن الباحث لم يشأ أن تبدأ دراسته أو تتوقف عند عام ١٩٦٧ - على سبيل المثال - ذلك أن " قراءة " نصوص كثير من كتاب الحداثة ، مثل إدوار الخراط وإبراهيم أصلان ومحمد حافظ رجب ، تكشف نضج أدواتهم ، وتطور الشكل الفنى لديهم قبل هذا التاريخ ، واستمرارهم فى التجريب من بعده . كما أن قراءة نصوص القصة المصرية القصيرة تكشف عن أنه قد حدث تغير جوهرى فى جماليات الشكل الفنى وتقنياته قبل هذا التاريخ ، وهو تغير وجد إرهاصه المبكر منذ الأربعينيات فى كتابات بدر الديب ثم كتابات

أحمد عباس صالح وعباس أحمد وإدوار الخراط ، ويوسف الشارونى ، غير أن هـــذه المحاولات ، التى تحتاج لدراسة خاصة ، ظلت محاولات فردية ، ولم تشكل ظاهرة أو تياراً عاماً إلا منذ بداية الستينيات . ولهذا كان اختيارنا عام ١٩٦٠ بداية للدراسة ، هذا فضلا عن أن القصة القصيرة المصرية منذ هذا التاريخ لم تنل بعدُ ماتستحـــق من درس نقدى يكشف منجزاتها الجماليـــة .

ومن ناحية أخرى فان التوقف بالبحث لدى عام ١٩٨٦ ليس يعنى بداية شروع الباحث زمنياً ، وعلى نحو فعلى ، فى درسه النقدى ، بل يعنى كذلك أن قص الحداثة ليـــس قالبا معبـــوبا جاهزا مستقرا ، ذلك أن نصوصه لا تزال تكتب ، ولا يزال البحث عـــن أشكال جديدة قائماً ومستمرا .

غير أن قراءتنا ورصدنا للقص التقليدى والحداثى لا يعنى تعادل كفتى الميزان ، أو القسمة الثنائية المنطقية التى لا مفر منها لتوصيف وتصنيف النص المقروء فى إحدى طرفيها ، فقد اهتمت الدراسة برصد تباين درجات الخروج من إطار الشكل التقليدى ورصد تنـوع أشكال الحداثة . كذلك حرصنا على تأكيد أن مفهوم الحداثة لا يعنى أن القص المصرى منبت الصلة بجذوره التراثية ، بل إن حداثته ، فى بعض تبدياتها ، تمثلت فى العودة إلـــى هذه الجذور ، وإقامة نوع من التفاعل والتحاور الجدلى معها . وبالإضافة إلى هذا فـإن تقسيم الأشكال الفنية ، داخل فصول الدراسة ، تقسيم إجرائى ، وليس تقسيما تحكميـــا جامعاً مانعا ، إذ يتداخل الرمز على سبيل المثال ، مع غيره من الأشكال الفنية الحداثية الأخرى ، ولعل فى تخصيصه بالبحث احتكاما إلى تغليب العنصـــر المهيمن على بنيـــة القص .

— ٣ —

عمد الباحث إلى استقراء شامل لنصوص فترة الدراسة ، ولقد استدعت كثرة النصوص اللجوء إلى اختيار النماذج الدالة . ولما كنا نُواجَه بأحادية ونمطية الشكل الفنى فى القـــص التقليدى ، فإننا نلمح ، فى المقابل ، قدراً من التعدد والمغامرة فى إنتاج الحداثيين . ولهذا فقد عمدنا إلى اختيار نصوص كاتب واحد جعلناه ممثلا للشكل التقليدى لتبيـــان منجزات هذا الشكل من خلال نماذجه القصصية ، مع وضعه فى سياق تقاليد هذا الشـــكل ، ورصد العلاقات التى تربط نصوصه بنصوص أخرى ، كلما دعت الضرورة . كما راعينا تنـــوع النماذج الممثلة لقص الحداثة انطلاقا من تنوع أشكال هذا القص . وقد عمدنا إلى قـــراءة نصوص كتاب بأعيانهم باعتبار الحداثة ، فى الأساس ، سعياً ذاتيا ، دءوباً ومتصلا ، للخروج من نمطية الشكل التقليدى ، وباعتبار هؤلاء الكتاب ممثلين لطرائق جديدة فى التشكيـــل الفنى . كذلك فإننا قد نلمح فى هذه التجارب الذاتية مجموعة من الظواهر المشتركة التى

تصل بين هذه التجارب ، أو تخلق فيما بينها قدراً من التواصل والتشابه الذى لا يقوم على النقل والاحتذاء ، بقدر استناده إلى تماثل فى الحساسية ، أو إلى التقارب ، العفوى ، فى المنطلقات الجمالية لمجموعة بعينها من الكتاب . وقد أدى هذا إلى إلقاء الضوء على كتاب لم تنل نصوصهم العناية الجديرة بإنتاجهم كخيرى عبدالجواد واعتدال عثمان وصلاح عبدالسيد وسعد الدين حسن ورفقى بدوى وابتهال سالم وجمال فاضل ورمسيس لبيب ، وتسليط أضواء جديدة على كتاب آخرين كإدوار الخراط وإبراهيم أصلان ومجيد طوبيا وشكرى عياد .

وقد كان المصدر الأول الذى اعتمدت عليه الدراسة للحصول على النصوص هو الدوريات ، حتى نعرف ، على وجه اليقين ، متى ظهر النص أول مرة . فقد ينشر نص فى إحدى دوريات الثلاثينيات أو الأربعينيات ، ثم يعاد نشره فى فترات زمنية لاحقة ، وبعد انقضاء عشرات السنين ، كما فعل إبراهيم المصرى على سبيل المثال .

من ذلك أنه نشر أقصوصته " الخريف" فى "الأدب الحديث"[1] ١٩٣٢ ، ثم نشرها فى مجلة الأسبوع (العدد ١٤ ــ ٢٨ فبراير ١٩٣٤) ، وأعاد نشرها فى مجموعة "خريف امرأة"[2] ١٩٤٤ بعنوان " خريف امرأة" ، ثم نشرها فى مجموعته " أغلال الجسد "[3] بعنوان "الخريف" ١٩٧٦ ،

كذلك نُشرت أقصوصته " سناء واعتدال " فى مجلة " الاثنين والدنيا " (العدد ٤٨١ ــ ٣٠ أغسطس ١٩٤٣) ، ثم نشرها فى مجموعة " خريف امرأة "(ص٥٥ ــ ٦٦)، ومجموعة " الأنثى الخالدة "[4] ١٩٥٧ ، ومجموعة " الباب الذهبى "[5] ١٩٦٣ ، ومجموعة " الوجه والقناع "[6] ١٩٧٣ بعنوان " عندما يستيقظ الماضى " .

وأعاد نشر أقصوصته " دولت هانم " التى نشرت أول مرة فى مجلة العصور (العدد ١٠٣٢ ــ ٢٠ يوليو ١٩٤٤) ، فى مجموعة " كأس الحياة "[7] ، ثم نشرت بعنوان

---

(١) ص٥٦ ــ ٧٠ ، مطبعة المجله الجديدة ، القاهرة ، ١٩٣٢
(٢) ص٣ ــ ٢٢ ، إصدار لجنة النشر للجامعيين ، مكتبة مصر ومطبعتها ، سبتمبر ١٩٤٤
(٣) ط دار المعارف ، سلسلة "اقرأ" (٤٢٣) ، ١٩٧٦
(٤) دار الهنا للطباعة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٧ .
(٥) الدار القومية للطباعة والنشر ، سلسلة " الكتاب الماسى "(٨٥) ، ١٩٦٣
(٦) مؤسسة أخبار اليوم ، سلسلة كتاب اليوم (٦١) ، يناير ١٩٧٣
(٧) ص٢٠ ــ ٣٢ ، دار المعارف ، ١٩٤٧

" الكهلة المفتونة " بمجلة نادى القصة (أغسطس ١٩٦٨) ، وأعيد نشرها فى مجموعة " الإنسان والشيطان "[1] ١٩٧٦ تحت عنوان ثالث هو " شيطان الكهولة " .

ولهذا فقد يلحظ القارئ أن الدراسة تناولت مجموعات قصصية صدرت بعد عام ١٩٨٦ ، لأنها تتضمن نصوصا نشرت كلها أو بعضها ، فى دوريات تتصل زمنيا بفترة الدراسة .

وقد أدى ارتكاز البحث على الدوريات وتعدد وجهات النشر إلى الرجوع إلى تلك الدوريات المطبوعة بطريقة " الماستر " ، وتلك التى صدرت فى الأقطار العربية ، أو خارج هذه الأقطار ، بعد أن لم تعد القاهرة ، أو مصر ، وحدها ، مركزا لنشر إنتاج الكتاب .

كذلك فإن تواصل الفنون وتداخل أجناسها ، وتنوع مصادر الكتاب قد أدى إلى قراءات متعددة فى الدراما والسينما والفنون التشكيلية وكتب التصوف والسير والتراجم والحوليات ، فضلا عن القص التراثى والقص الغربى ، دون أن يطغى ذلك بطبيعة الحال ، على تناولنا بالدرس للنص القصصى ، أو طرحه جانبا ، وبحيث لا يصبح العمل النقدى استعراضا للمعلومات ، أو مجرد دليل على ثقافة الباحث ، أو شاهداً عليها ، بل راعينا أن توظف الخبرة المعرفية ، التى تكونت ، فى المقام الأول ، عبر تراكم القراءات ، فى المواطن التى تتطلبها ، على النحو الذى يخدم الدراسة ، ويسهم فى إضاءة النص ، ويكشف عن جمالياته ، ويضعه فى سياق من حركة القص المصرى المعاصر .

ـ ٤ ـ

إن الأمانة العلمية تستوجب الإشارة إلى أن الدراسة قد أفادت من منهج "القراءة" الذى وضع أسسه وأقام أصوله الأستاذ الدكتور محمود الربيعى . وإذا كان الدكتور طه حسين قد صدّر روايته "دعاء الكروان" ، بهذا الإهداء للأستاذ العقاد : " أنت أقمت للكروان ديوانا فخما فى الشعر العربى الحديث ، فهل تأذن لى فى أن أتخذ له عشاً متواضعا فى النثر العربى الحديث" ـ فإننى ـ وفاء لحق التلمذة واعترافا بعطاء الأستاذ ـ أقدم تلك الدراسة للأستاذ الدكتور محمود الربيعى قائلا : " أنت أقمت لقراءة الرواية وقراءة الشعر سفرين فخمين فى النقد العربى الحديث ، فهل تأذن لى فى أن أتخذ لقراءة القصة القصيرة هذه الأطروحة المتواضعة "

---

(١) مؤسسة أخبار اليوم ، سلسلة " كتاب اليوم " ١٩٧٦

ويقتضينى داعى الوفاء أن أتقدم بجزيل الشكر للأستاذ الدكتور محمد رجاء عيد فقد كان له فضل القيام على صقل أدوات الباحث من لدن تفضله بالإشراف على رسالته للماجستير ، كما واكب مولد هذه الرسالة وأشرف على بداياتها ، وبذل قصارى فى وضعها على الطريق الصحيح .

كما أتوجه بخالص شكرى للأستاذ الدكتور سعد أبو الرضا الذى سعدت بصحبته إنسانا فاضلا وعالما جليلا ، كما أسعد الآن بفحصه لرسالتى وتسديد خطاها .

أما دينى للناقد المستنير الأستاذ الدكتور السيد فضل فدين لا تفى به يد الشكر . لقد أفسح لى صدره ووقته ومكتبته ، وأفاء على من علمه الغزير وثقافته الواسعة وحسه النقدى المرهف المثقف ، وبذل غاية جهده فى ضبط المنهج وتقويم الرسالة .

كذلك يسعدنى أن أقدم عظيم امتنانى للأستاذ الدكتور نبيل نوفل الذى أفدت كثير الافادة من توجيهاته وملاحظاته العلمية .

* * * *

والحمد لله فى البدء والختام ،

محمد مهدى فالى