مقدمة

مشكلات فى دراسة القصة القصيرة :

تحظى القصة القصيرة بمزيد من اهتمام الناقدين والدارسين ، نتيجة طبيعية لإقبال الكتّاب الجدد عليها ، وممارستهم الإبداع فيها . إذ لا يجد النقاد والدارسون بدًّا من متابعة هذا النتاج الجديد ، وتحليله ، وتقويمه ، ومحاولة وضعه فى موقعه الصحيح من تاريخ هذا الفن فى أدبنا المصرى الحديث .

ولئن كنا نجد لهذه الظاهرة تبريراً معقولاً ، فإنا لا نلقى تفسيراً علميًّا وموضوعيًّا جادًّا لما نلاحظه من إهمال الدراسات والبحوث الأدبية والنقدية ، للمراحل الفنية والتاريخية السابقة على هذه المرحلة التى تمر بها القصة المصرية القصيرة . ذلك أنا لا نستطيع فهم الحاضر ، وضبطه ، وتحديد خصائصه ، وتوضيح أبرز سماته ، إلاّ إذا كانت لدينا الخلفية الكاملة ، والمعرفة الدقيقة ، والإحاطة الشاملة بالماضى ، وما خلّفه من آثار . .

وليس الماضى الذى نقصده بعيداً ، بل إنه الماضى القريب الذى شهده وعاشه أغلب المشتغلين بالنقد والدراسات الأدبية . ومع ذلك فإن المتتبع لما يصدر من دراسات وبحوث أدبية ونقدية لا يظفر بدراسة واحدة حول القصة المصرية القصيرة منذ منتصف الثلاثينات حتى ١٩٦١ . ولو أننا قارنا بين المجهود الخلق الذى قام به كتّاب القصة القصيرة خلال هذه الفترة وحدهم ، وبين جهود النقاد والدارسين فى تقويم ودراسة أعمال كل هؤلاء الكتاب ، وكذا الدراسات التى خرج بها النقاد أو خرجت بها الجامعات فى هذا المجال ، لوجدنا أنها غير متناسبة على الإطلاق . فقد كانت جهود الكتاب فى حاجة شديدة إلى جهود النقاد التى تبذل لتعريف قراء العربية بأدبهم تعريفاً نقديًّا واعياً ، وإلى الدراسات التى تحاول تسجيل الأعمال القصصية وتنسيقها وتحليلها تحليلا موضوعيًّا ، وإلى المقارنات التى تلقى الضوء الصحيح على أدبنا القصصى القصير ، وتجعلنا نعرف مكانة كتاب القصة القصيرة بالنسبة إلى بعضهم وفى حد ذاتهم ، ثم بالقياس إلى ما سبقهم من أعمال قصصية فى أدبنا الحديث .

ونحن هنا نعنى على وجه التحديد الدراسة التى تجعل نصب عينيها الوقوف طويلا إزاء هذه الفترة المحددة ، لتبيان اتجاهات القصة القصيرة فيها ، وربط هذه الاتجاهات بما سبقها ، ومحاولة استشراف لما سيأتى بعدها . ولا ننكر أن ثمة مؤلفات صدرت فى السنوات الأخيرة تناولت فنّ القصة القصيرة من زوايا متباينة . ونذكر هنا على سبيل المثال – تبعاً لتواريخ صدور هذه الكتب – كتاب د . رشاد رشدى (فن القصة القصيرة) ط ١٩٥٩/١ وط ١٩٦٤/٢ ، وكتاب الأستاذ حسين القبانى (فنّ كتابة

القصة) ١٩٦٥ . وكلاهما اهتم بالتقنين والتقعيد والتنظير للفن ، بشكل مدرسى تعليمى بحت . وكذلك فإنهما شغلا بنماذج من القصة القصيرة الغربية ، وقدما بعض قصص مترجمة من الأدب الأوربى . ويبدو هذا أكثر وضوحاً فى كتاب د . رشاد رشدى الذى درس القصة القصيرة من حيث بناؤها العام وتكوينها العضوى ، وعلاقة الخبر بها ، والشخصيات ، والمعنى ، وما سماه لحظة التنوير . ومن هنا تنحصر مهمة هذين الكتابين فى تعريف الناشئين والمتأدبين بهذا الفن .

وهناك كتابان آخران أحدهما للأستاذ فؤاد دوارة (فى القصة القصيرة) ١٩٦٦ ، والآخر للأستاذ يوسف الشارونى (دراسات فى الرواية والقصة القصيرة) ١٩٦٧ . وقد تناول الكاتبان بالنقد والتحليل مجموعات قصصية قصيرة لمؤلفين مصريين . وهذه المجموعات صدر الأغلب الأعم منها بعد ١٩٦١ ، فيما عدا القليل النادر جداً ، والكتابان يساعدان على التعريف – فى إيجاز – بنتاج كتاب القصة القصيرة موضع النقد ، ويشيران – بسرعة – إلى مراحل تطور الكتاب . وإن لم يلتزما بدراسة منهجية موضوعية محددة الإطار الزمنى ، محددة المنهج . والجديد حقًّا فى كتاب الأستاذ يوسف الشارونى هو تعرضه – لأول مرة بشجاعة – لنفسه بالنقد فى الجزء الأخير من الكتاب ، وبالذات تحليله لبعض قصص مجموعتيه (العشاق الخمسة) و(رسالة إلى امرأة) .

أما الكتاب الخامس الذى درس القصة القصيرة بشكل علمى موضوعى ، فإنه كتاب الدكتور شكرى عياد (القصة القصيرة فى مصر – دراسة فى تأصيل فن أدبى) ١٩٦٨ . هذا الكتاب الذى يحدد لنا منذ البداية منهجه فى قوله : (لن يهمنا هنا إذن أن نبسط المهاد التاريخى للبحث ، ولا أن نحمى (كذا) عناوين الكتب ولا أسماء الكتاب ، وكذلك لا نعرض للاتجاهات إلا تفسيراً لتطور البناء الفنى) . فقد استهدفت دراسته تفسير التحولات التى مر بها فن القصة القصيرة متأثراً بالعوامل الفعالة فى مرحلة التغير ، وذلك من خلال دراسة البناء الفنى للقصة القصيرة ، كما عالجها الكتاب المصريون ، وعلاقة هذا البناء بنماذج القصة القصيرة فى الأدب العالمى من ناحية ، وتراثنا الأدبى من ناحية أخرى ، وأوضاعنا الاجتماعية من ناحية ثالثة . ومن ثم فإنه لا ينظر إلى التاريخ ، ولا يحتفل بالموضوعات القصصية ، وإنما يعنى « بالشكل الفنى » معتبراً أن للشكل دلالة معينة لا تقل بل تزيد على دلالة الموضوع .

وهذا جعل أبرز فصول الكتاب وأعظمها الفصل الثالث الخاص بـ (بفن القصة القصيرة) إذ تتجلى فيه قدرة د . شكرى عياد كأستاذ جامعى ، وناقد أدبى ممتاز . فهو يقدم لنا دراسة مركزة ودقيقة عن فنية القصة القصيرة وأسسها البنائية ، وإطارها الفنى ، وكذا يقارن بينها وبين الصورة ، والمقالة القصصية . وهنا يكشف بوضوح عن منهجه فى النقد ، وتمثله للقصة القصيرة عن طريق النماذج التى اختارها لتشيخوف ، تورجنيف ، وبو ، وجوجول . وليت ذلك فقط ، بل إن اختياره وتحليله ونقده

دل على إحساس فنان واع بأبعاد هذا الفن وخفاياه وأسراره ، جاءه من معالجته لهذا الفن ، وإبداعه فيه ، وممارسته الطويلة لنقد آثاره وتحليل أشهر أعمال كتابه .

ولئن كان الكاتب قد آثر ألا يحصر نفسه فى محيط زمنى محدد ، فإنه مع ذلك استغرقته فترة نشأة هذا الفن فى أدبنا ، إذ أن معظم نماذجه التحليلية المنتقاة تكاد تقف عند عام ١٩٣٥ . تدل على ذلك وقفته المستأنية عند محمد تيمور ، ومحمود طاهر لاشين ، وعيسى عبيد ، وشحاته عبيد ، ومن قبلهم محمد المويلحى ، وحافظ إبراهيم ، ومحمد لطفى جمعة ، ومصطفى لطفى المنفلوطى . ولم تشغله الفترة الزمنية المتأخرة إلا بقدر ضئيل جدًّا ، كما يبدو من إشارته إلى محمود كامل ، ويوسف إدريس ، وفتحى غانم . كذلك فإن الحاجة تستدعى – غالباً – دراسة المضمون وتطوره ، بالقدر المتكافئ مع دراسة الشكل والعناية به – وكذا ارتباط الشكل بالمضمون ، وارتباطهما معاً بالمجتمع وظروفه ومراحل نموه .

وعلى هذا النحو فإن هذه المؤلفات والبحوث ، برغم تفاوت قيمتها العلمية ، واختلاف الهدف الذى من أجله قامت لم تؤد بعد ما يجب لهذا الشكل الأدبى من عناية ودراسة ، وخاصة أنه يكاد يطغى على مقام الشعر فى بيئتنا العربية تأليفاً وتأثيراً .

ومن ثم وجدت الدافع إلى هذه الدراسة . ومما يقوى ذلك ويدعمه ، أنى قد سبق لى أن أسهمت فى هذا الميدان بدراسة عن (تطور فن القصة القصيرة فى مصر) : سعيت بها جاهداً فى محاولة للتأريخ لهذا الفن فى أدبنا المصرى الحديث ، ووقفت فيها عند عام ١٩٣٣ .

وكان من بين الأسباب التى جعلتنى أقف عند عام ١٩٣٣ دون غيره ، أن اتجاه القصة القصيرة بعده قد خالف فى كثير اتجاهها قبله . وأن جيلا جديداً من كتاب القصة القصيرة أخذ يظهر . وبدأ يعيد الكرة التى انتهى منها الرواد الأعلام . كما أن الاتجاه الواقعى فى كتابة القصة القصيرة طفق هو الآخر ينتكس شيئاً فشيئاً بعد هذا العام . هذا فضلا عن الإشارة إلى أن الفترة التالية لعام ١٩٣٣ شهدت تيارات متباينة ، منها التيار الرومانسى المفرط فى رومانسيته ، والتيار النفسى المغرق فى تحليله ، ووجد ثمة تيار فلسفى ، وكذا التيار القومى أخذ مرة أخرى يطفو على السطح من جديد .

يضاف إلى هذا كله أنى وعدت بدراسة هذه الاتجاهات فى موضع آخر مستقل . وهكذا يجىء هذا الكتاب « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » استمراراً فى السير على نفس الدرب ، ومواصلة للموضوع الذى قطعت فيه شوطاً ، وسدًّا للفراغ الذى تشكو منه مكتبتنا العربية ، بالنسبة للدراسات المتخصصة التى تتناول هذه الحقبة بالدراسة والتحليل .

* * *

ربما يبدو للوهلة الأولى أن استكمال موضوع بعينه أمر يسير ، وبخاصة على الباحث الذى يكون قد تناول جانباً من جوانبه ، أو فصلا من فصوله ، أو مرحلة تاريخية بذاتها ، إذا كان الموضوع من الممكن

تقسيمه إلى مراحل زمنية ، لكن الواقع العملى الفعلى يثبت عكس ذلك على الأقل فى موضوع بحثنا . فإن ثمة صعوبات ومشكلات متنوعة تصادف الدارس لاتجاهات القصة المصرية القصيرة فى الفترة من ١٩٣٣ حتى ١٩٦١ . نظراً لكثرة عدد كتّاب القصة القصيرة فى هذه الفترة ، وتباين اتجاهاتهم ، وغزارة النتاج القصصى الذى خلفوه ، وتعقد المرحلة الحضارية التى عاشوا فيها ، وغير ذلك كثير .

فإذا كان على الدارس لفترة نشأة هذا الفن حتى عام ١٩٣٣ ، أن يقرأ ما يقرب من مائتى قصة قصيرة ، وضعت بأقلام كتاب مصريين ؛ فإن عليه فى هذه المرة قراءة ما لايقل عن ألفى قصة مصرية قصيرة منشورة بالصحف والمجلات والدوريات المتنوعة ، لايهديه إليها فهرس إحصائى دقيق ؛ يضمن له حصر كل ما نشر من قصص قصار ، مرتبة ترتيباً تاريخيًا ، ثم مصنفة تصنيفاً علميًا .

أما بالنظر إلى المجموعات القصصية ؛ فإن مجموعها فى الحالة الأولى لا يربو على ست عشرة مجموعة ، بينما فى الحالة الثانية نلاحظ أن عدد المجموعات القصصية ، التى يتحتم على دارس «اتجاهات القصة المصرية القصيرة» الاطلاع عليها ، يزيد على أربعمائة مجموعة قصصية . وهو إزاءها مضطر إلى البحث عنها ، ومعرفة مكان وجودها ، ثم جمعها ، وبعدئذ دراستها ، وتحليلها ، ونقدها ، وانتخاب ما يعتبر منها ممثلا للاتجاهات التى يتعرض لها . وقبل هذا وذلك يحتاج الباحث إلى تحديد التاريخ المنضبط الذى صدرت فيه المجموعة القصصية ، حتى يتمكن من وضعها فى مكانها الزمنى الصحيح ، ثم لكى يحكم عليها من خلال المناخ الثقافى والظروف المحيطة بها لحظة صدورها .

والواقع أننا حتى الآن نشكو من إغفال الكتاب تسجيل التاريخ الذى أصدروا فيه مجموعاتهم ، ولا نجد لذلك سبباً على الإطلاق . فهم بهذه الإشارة اليسيرة التى لن تكلفهم شيئاً ، سوف يوفرون على الباحث جهداً ووقتاً هو فى أشد الحاجة إليهما .

وبسبيل عملية التأريخ هذه ، كنا نلجأ فى المرتبة الأولى إلى الصحافة . غير أنها لم تكن مصدرنا الوحيد . إذ كانت تعلن عن ظهور مجموعة بعينها ، لكاتب بعينه ، ونظل نتتبع أخبار هذه المجموعة فى كل الصحف والمجلات ، ثم نسأل عنها معاصريها ، والذين نظن أنهم لابد قارئوها من الكتاب ، بعد أن نكون قد قلبنا فهارس المكتبات ، فلا نعثر لها على أثر ، ونفاجأ بأنها لم تصدر لسبب أو لآخر .

وأحياناً كنا نجد إعلاناً عن مجموعة قصصية فى صحف ومجلات عام بذاته ، وإذا ما حصلنا على المجموعة وجدناها مؤرخة بتاريخ سابق . ونذكر هنا على سبيل المثال ، أننا قرأنا إعلاناً فى مجلة (الجامعة) التى كان يصدرها (محمود كامل المحامى) سنة ١٩٣٣ ، عن صدور مجموعة قصصية بعنوان (المغفل) دون أن يشير الإعلان إلى مؤلفها بأى صورة من الصور ، وإنما اكتفى بأن لمح إلى أن بالكتاب مقدمة تحليلية لزعيم المجددين الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد . وبحثنا طويلا عن هذه المجموعة ، وسألنا معاصرى الفترة وعلى رأسهم محمود كامل نفسه صاحب المجلة ورئيس تحريرها ،

ومحمود تيمور ، ومحمود البدوى ، ومحمد على غريب ، وعلى كامل ، بيد أننا لم نجد لديهم جواباً شافياً كافياً يتصل بالمجموعة أو بصاحبها !

وبعد عناء كبير استطعنا الحصول على المجموعة نفسها ، ففوجئنا بأنها للأستاذ « عبد الله حبيب » وقد تضمنت بعض صور من الحياة المصرية ، كان الكاتب قد نشر معظمها فى مجلة (الفكاهة) إبان عام ١٩٣٠ ، كما طالعنا التمهيد الذى صدر به الكاتب مجموعته مؤرخاً فى ١٠ أغسطس سنة ١٩٣٠ هو الآخر ، مما قد يدل من بعض الوجوه على أن المؤلف جمع تلك الصور المنشورة بـ (الفكاهة) ، وأصدرها فى كتاب مستقل واصفاً إياه بأنه (أدب صريح) . وإلى جانب الصحافة بطبيعة الحال كنا نعتمد على فهارس دار الكتب ، ومكتبة جامعة القاهرة ، ومكتبة المعهد العالى للبحوث والدراسات العربية ، وكذا مكتبة البلدية بالإسكندرية ، ومكتبة جامعة عين شمس ، والإسكندرية . وفيما يتعلق بفهارس دار الكتب ، كثيراً ما ألفيناها قاصرة عن إفادتنا فى التأريخ للمجموعات ، مما جعلنا نلتمس فى سبيل ذلك ثلاث وسائل مجتمعة :

الأولى : بواسطة سجل قيد الكتب الواردة إلى دار الكتب ، إمَّا عن طريق الإيداع ، أو الإهداء ، أو الشراء أو التبادل الثقافى . وفى هذه الحالة نستطيع الحصول على تاريخ ورود المجموعة القصصية إلى الدار ، وهو تاريخ فى بعض الأحيان يكون أقرب إلى التاريخ الحقيقى لصدور المجموعة [١] .

إن سجل قيد الكتب بالدار يعطى الباحث تاريخاً تقريبيًّا وليس التاريخ الدقيق المنضبط على أى حال . من ذلك مثلا أن « حبيب توفيق » أصدر أربع مجموعات قصصية ، وكلها غير مؤرخة . المجموعتان الأوليان هما « الربيع » و « مديحة » . وقد ذكرهما « هنرى بيريس » فى فهرست القصص والحكايات والروايات الموضوعة باللغة العربية فى القرنين التاسع عشر والعشرين » تحت رقم ٦٧٩ ، ٦٨٠ ، وأوضح بيريس أنهما بلا تاريخ . وبالبحث فى سجل قيد الكتب الواردة إلى دار الكتب ، نلاحظ أن « الربيع » وردت قبل « مديحة » بقليل « وأنها تأخذ الرقم ٢١٦٧ » ، فى حين يوضع أمام « مديحة » الرقم « ٢١٧٢ » بتاريخ ١٩٣٥/٦/٨ ، وهو التاريخ المدون على الصفحة الأولى من المجموعة بخط يد المؤلف ، ضمن كلمة الإهداء التى كتبها لدار الكتب المصرية . وهذا يرجح صدور المجموعتين بين عامى ١٩٣٤ ، ١٩٣٥ . وعلى هذا النحو فإن مجموعة (قلوب محطمة) لفريد إبراهيم ، وردت إلى مكتبة دار الكتب فى ١٩٣٦ برقم « ٣٢٧٣ » والأمثلة على ذلك كثيرة .

---

(١) فإن ثمة قانوناً ملزماً للناشرين والمؤلفين بإيداع عشر نسخ قبيل أن يظهر الكتاب على عامة القراء ، لم يكن موجوداً آنذاك . ومن ثم فإن كثيراً من الكتاب والمؤلفين لم يذكروا فى إيداع نسخ من مؤلفاتهم بالدار ، وإن حدث شىء من هذا فإنما يأتى متأخراً نسبيًّا عن تاريخ طباعة الكتاب ونشره .

الثانية : الرجوع إلى السجل الثقافى الذى أعدته ونشرته « إدارة التسجيل الثقافى » التى كانت تابعة للإدارة العامة للثقافة ، بوزارة المعارف العمومية لكنه لم يستمر طويلا . فقد صدر الجزء الأول منه عام ١٩٤٩ ، مشتملا على رصد لجوانب النشاط الثقافى فى مصر عن سنة ١٩٤٨ . وقد توقف قليلا بعد صدور الجزء السادس منه سنة ١٩٥٣ ، ثم صدر من جديد عام ١٩٥٩ ، وتعثر بعدها طويلا .

الثالثة : هناك تعليقات القراء على بعض المجموعات القصصية غير المؤرخة ، والساقطة من سجل الوارد بدار الكتب . وجدير بالذكر أن مثل هذه التعليقات كانت تكشف فى بعض الأحيان عن مدى استجابة الجمهور القارئ للكاتب ، والموضوعات التى يقبل على قراءتها ، ورأيه فى القصص القصيرة التى يطالعها ، ونقده لها . وهذه فى حد ذاتها تعطينا صورة للقاسم المشترك الأعظم الذى يلتقى عنده القراء : فهمهم للقصة القصيرة . إدراكهم لخصائصها . معرفتهم بأساليبها . ما يقبلونه من كاتبها ، وما يستهويهم من عناصرها ، وما يشدهم من موضوعاتها .

وتزداد أهمية هذه التعليقات إذا ما عرفنا أصلا أنها صادرة عن قراء اعتادوا التردد على دار الكتب ، والاختلاف إليها بين حين وحين ، فأصبحوا بذلك حريصين على ملاحقة ما يصدر تباعاً من قصص ، بمثل ما غدوا شغوفين بإبداء رأى فى كل ما يقرأون . وكانت نقدات القراء تكتب عادة بعد قراءة كل قصة على حدة ، وأحياناً كنا نجد قارئاً ذكيًّا يجمل تعليقاته على المجموعة ككل ، ليسجلها فى نهاية الكتاب .

ولقد صادفتنا ألوان متعددة من هذه التعليقات ، فى مجموعات « بدايتى » لكامل بركات ١٩٣٧ ، و . . « باكورتى » لعطية صبحى ١٩٣٦ ، و« فى موكب الشيطان » لزكى عبد التواب ١٩٥٠ . وأيضاً فى بعض مجموعات « محمود تيمور » و« محمود كامل » و« إحسان عبد القدوس » و« أمين يوسف غراب » و« يوسف السباعى » و« يوسف جوهر » و« عبد الرحمن الخميسى » . . وغيرهم .

والذى يهمنا فى هذا الصدد ، هو أن القراء كانوا يدونون تاريخ توقيعاتهم على تعليقهم المكتوب ، مما قد يساعد الباحث نوعاً على معرفة التاريخ التقريبى لصدور المجموعة . هذا إذا لم يخرج بنتيجة من فهرس البطاقات الموجود فى دار الكتب ، أو من سجل قيد الكتب الواردة ، أو من السجل الثقافى المشار إليه .

وإن الناظر فى مجموعة (أشواك الورد . وقصص أخرى) لمحمد فهمى عبد المجيد ، سيتأكد له أنها من المجموعات التى لن يسعفه فى التأريخ لها ، إلا تاريخ التوقيعات المسجلة بأقلام القراء عليها . فالقارئ « محمد عباس حلمى » يوقع بتاريخ ١٩٤٩/٢/١٨ ، ثم نقرأ له توقيعاً آخر بتاريخ ١٩٤٩/٢/٢١ . فى حين نفاجأ بأن قارئاً اسمه « جمال » يؤرخ لتوقيعه ١٩٤٤/٨/٣١ . وهذا يجعلنا

نرجح صدورها فى ١٩٤٤ أوقبله بقليل ، وليس فى ١٩٤٩ بأى شكل من الأشكال . ويجب ألا تكون تواريخ توقيعات القراء هى المعول الأساسى فى تحديد الإطار الزمنى أو الفترة التاريخية التى صدرت فيها المجموعة . ذلك أننا لا نضمن أن كل ما يكتب من تواريخ دقيق كل الدقة ، وأنه بالفعل كتب فى حينه وليس متأخراً بزمن طويل ، فالقارئ غير مطالب أبداً ولا هو بمسئول عن إثبات تاريخ قراءته للمجموعة . ولكنها محاولة من المحاولات التى قد يلجأ إليها الباحث إذا تعذّر عليه الوصول إلى معرفة التاريخ الحقيقى بالوسيلتين السابقتين . إنها تعين أن المجموعة صدرت قبل وليس بعد فقط .

هذه وغيرها من الصعوبات تواجه الباحث فى اتجاهات القصة المصرية القصيرة من ١٩٣٣ إلى ١٩٦١ . وهى أساساً مشكلات تتعلق بأحد مصادره فى الدراسة ، ألا وهو المجموعات القصصية التى أصدرها كتاب القصة القصيرة فى هذه المرحلة . مع أننا نضع المجموعات القصصية فى المرتبة الثانية بالنسبة للمصادر التى يعتمد عليها دارس القصة القصيرة .

* * *

وتظل « الصحافة » فى اعتقادنا صامدة كمصدر أساسى من مصادر دراسة اتجاهات هذا الفن فى أدبنا المصرى الحديث بخاصة . وهذا هو المنهج الذى التزمنا به فى بحثنا عن تطور فن القصة القصيرة فى مصر .

وليس من شك فى أن الصحيفة أو المجلة بمثابة الأرض التى تنبت فيها القصة القصيرة ؛ فى أعماق تربتها تبدأ الآثار القصصية حياتها ، كما أنها قد تستمد من هذه الأعماق غذاءها ، وفى نطاقها تتجاور ، وتتآخى ، ويواكب بعضها بعضاً . ومن هنا فإن الاستناد إلى الصحافة ودراستها ، يتيح لنا دراسة القصة القصيرة ، ممثلة فى دراسة كتّابها ، أو فى تحليل قصصهم ، أو فى التعرف إلى اتجاهاتهم . معنى هذا أنها تطلعنا على الأدب القصصى فى تكوينه النهائى الذى ظهر به واضحاً فى شخصية كاتب ، أو مندمجاً فى تيار ، أو ملتزماً بشكل دون آخر .

إنها تتيح لنا أن نتعرف إلى الخطوات الأولى لجملة هذه الآثار القصصية التى يتألف منها أدبنا القصصى القصير الحديث والمعاصر . نظراً لأنها تقف بنا عند أطوار تشكله وظروف نموه . وهى لا تهيئ لنا فهم قصص أديب بذاته فحسب ، أو قصص اتجاه دون غيره من الاتجاهات ، وإنما تضع بين أيدينا كل هذا يوماً بيوم ، وأسبوعاً بعد أسبوع وشهراً فى إثر شهر ، وسنة فى أعقاب سنة . فهى بذلك تجعل النتاج القصصى فى أصل تربته التى نشأ فيها .

وإن دل هذا على شىء فإنما يدل على أن معرفتنا للقصة القصيرة من خلال الصحافة تجعلها ماثلة أمامنا أشد وضوحاً : بكل أبعادها ، وموضوعاتها ، ومختلف أساليبها . بل إنها تقدم لنا كاتب القصة القصيرة وسط موكب كبير من كتّابها ، مما يتيح الفرصة للدارس كى تكون معرفته بالكاتب أكثر عمقاً .

لأنه يستطيع بذلك أن يكتشف لم كتب هذه القصة ؟ ولم شارك فى هذه الفكرة ؟ من هم الذين كتبوا قبله ، ومن هم الذين جاءوا بعده ؟ ولم أخذت قصته هذا الشكل ولم تأخذ ذلك الشكل الآخر ؟ بمعنى أن الباحث فى هذه الحالة يملك الأداة التى تعاونه فى معرفة الدوافع ، وتمييز الأصوات من الأصداء ، لأنه يحيا مع الحياة الأدبية والنقدية والثقافية والسياسية ككل .

ولا يقف دور الصحافة بالنسبة للباحث فى القصة القصيرة عند هذا الحد ، وإنما يتعداه إلى أبعد من ذلك بكثير . ولعل أهميتها تنبع من كونها فن تسجيل الوقائع اليومية بدقة وانتظام وذوق ، مع استجابتها لرغبات الرأى العام وتوجيهه ، والاهتمام بالجماعات البشرية ، وتناقل أخبارها ، ووصف نشاطها ، بشكل يجعلها أشبه بالمرآة تنعكس عليها صورة الجماعة وآراؤها وخواطرها . فالصحافة أداة هامة فى تكوين الرأى العام الداخلى والخارجى ، وهى مسئولة أصلا عن كيفية تكوينه . وقد عرفها المرحوم الدكتور « محمود عزمى » بقوله (إنها وظيفة اجتماعية مهمتها توجيه الرأى العام عن طريق نشر المعلومات والأفكار الخيرة الناضجة ، مفعمة ومنسابة إلى مشاعر القراء فى خلال صحف دورية) (١).

وهكذا تعاون الصحافة الباحث فى القصة القصيرة المصرية بشكل أو بآخر . من ذلك أنها تحيطه علماً بكل ما يدور فى جوانب المجتمع : السياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية . وهى التى تصور له سلوك الأفراد ، ونزعاتهم ، وميولهم ، ومشكلاتهم الرئيسية . وتعطيه صورة عن اتجاهاتهم أولا بأول ، ومواقفهم النفسية والفكرية إزاء القضايا التى كانت تعترض طريق حياتهم . وهذه كلها تشكل فى مجموعها الجو العام أو المناخ الطبيعى الذى ولدت وتولد فيه القصة القصيرة . وبالتالى فإنها تخدم الباحث فى القصة القصيرة إذا ما قام بعملية الشرح والتفسير والتحليل .

وثمة دافع آخر يضطر الباحث إلى الاعتماد على الصحافة فى هذه الفترة . فقد تأثرت اتجاهات القصة المصرية القصيرة إلى حدما باتجاهات الصحف آنذاك .

يتضح لنا ذلك إذا عرفنا أن دارسى الصحافة يقسمونها إلى قسمين : صحافة رأى ، وصحافة خبر . أو كما يذهب « كارل بيمر » Karl Bamer : صحف الجماعات ، وصحف الجماهير (٢) .

وإذا ما عرفنا ذلك استطعنا أن نتبين ملامح اتجاهات القصة القصيرة ، وتتبعنا نشأة كل اتجاه ، وبواعثه وأبرز أعلامه ، وخصائص كتابه ، والعوامل التى أدت إلى ظهوره ، من خلال الصحيفة أو المجلة . وقد عرفت صحافتنا النوعين السابقين معاً ، وضمت إليهما نوعاً ثالثاً لا إلى صحافة الرأى يحنو ، ولا إلى صحافة الخبر يميل ، وإنما يصطبغ بصبغة أدبية أو فنية أو فكرية .

ففى الفترة بين ١٩٣٦ و ١٩٤٠ صدرت عدة صحف جديدة بمصر ، كانت معظمها ذات سياسة

---

(١) « الصحافة العربية » - أديب مروة - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٦١ - ص ١٧

(٢) « الصحافة كمصدر للتاريخ » - دكتور حسين عبد القادر - الطبعة الأولى - ١٩٥٨ - ص ٦٠ .

حزبية معينة تنطق بلسان بعض الأحزاب ، وقد اشتد ساعدها ، وساعدتها الحكومات التى كانت تمثل هذه الأحزاب على الانتشار ، حتى وصل عدد الصحف اليومية الصادرة فى مصر عام ١٩٤٠ ما يزيد على العشرين صحيفة ؛ منها « الأهرام » ، « المقطم » ، « البلاغ » ، « الوفد المصرى » ، « الدستور » ، « مصر » ، « الوادى » ، « الدفاع » ، « المساء » ، « أبو الهول اليومى » ، « الاتحاد » ، « مصر الفتاة » ، « الحال » ، « مسامرات الشعب » ، « الثغر » ، « اللواء القومى » . عدا الصحف التى كانت تصدر مرتين فى الأسبوع وعددها عشر ، بيد أن الصحف والمجلات الأسبوعية بلغ عددها أكثر من سبعين صحيفة ومجلة .

وبرغم توقف عدد كبير من هذه الصحف خلال الحرب العالمية الثانية ؛ بسبب غلاء الورق ، وفرض الرقابة على الصحف بشكل صارم ، فقد بدأت تظهر صحف جديدة بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وتكشفت اتجاهات جديدة لم تكن معروفة من قبل . ولم تتخلف الفترة التى أعقبت ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ فى هذا المجال ؛ وشهدت هى الأخرى صدور مجموعة من الصحف والمجلات كانت تبرز بين حين وآخر اتجاهات كتابها ، ودعواتهم ، وأفكارهم ، وما يؤمنون به من قيم فنية وفكرية .

وبإمعان النظر فى القصص القصار التى كانت تنشرها تلك الصحف والمجلات ، سنلاحظ أن كتاب القصص الرومانسية كانت لهم صحفهم ومجلاتهم . وكذلك الكتاب الواقعيون لم يكونوا ينشرون قصصهم إلا فى مجلات وصحف بعينها . ويزداد الأمر جلاءً بالنسبة للكتاب التقدميين الذين كانت قصصهم تصدر عن التزام معين . فلم نصادف كاتباً رومانسيًّا ينشر فى صحيفة أو مجلة أكثر كتّاب القصة القصيرة ، فيها واقعيون أو اشتراكيون مثلا . وعلى العكس من ذلك لم نجد كاتباً تقدميًّا يكتب قصصاً قصيرة فى مجلة أو صحيفة اصطبغت قصصها بصبغة تختلف عن عقيدته وثقافته ومنحاه الفكرى والأدبى معاً .

فاتجاه القصص القصيرة المنشورة فى « شهر زاد » و« الصاعقة » و« ياهوه » و« الكشكول » و« أنا وأنت » و« بابا صادق » يختلف عن اتجاه القصص القصار الموجودة فى مجلات « الجامعة » و« الـ ١٠ قصص » و« الـ ٢٠ قصة » وبعدها « الاثنين والدنيا » و« آخر ساعة المصورة » و« المصور » و« الراديو المصرى » و« أخبار اليوم » و« حواء الجديدة » و« الجيل الجديد » ، وهو بكل تأكيد يتباين كلية مع ماكانت تنشره « الفجر الجديد » و« التطور » و« الأديب المصرى » ثم « النداء » و« المصرى » و« الجمهورية » و« الشعب » و« الهدف » و« الثورة » . بيد أن المجلات الأدبية ، أو المجلات التى لم يكن خطها السياسى والفكرى والاجتماعى واضحاً ، أو تلك المجلات المحافظة ، كثيراً ماكنا نصادف بها قصصاً قصيرة تمثل اتجاهات متعددة . ففيها القصص ذات الاتجاه الرومانسى ، والقصص التى تنحو منحى فكريًّا ، وأخرى تلتزم بالواقعية الاشتراكية . مثال

ذلك « الرسالة » و« الثقافة » و« الرواية » و« الهلال » و« روز اليوسف » . وقد نجد لهذه الظاهرة تبريراً اقتصاديًّا يتعلق بمصلحة الجريدة ، ومستقبلها ، ونسبة توزيعها . ذلك أن رئيس التحرير ، أو المشرف على صفحة القصة بالصحيفة أو المجلة ، يسعى فى المقام الأول إلى اختيار القصص التى تجذب قارئ صحيفته أو مجلته ، والتى تربط قارئه بها قبل أى إنسان آخر . لأن قارئه تعود منه نمطاً معيناً فى الفكر ، والسياسة ، والاقتصاد ، والتحليل ، والنقد ، بله والكتب التى يقدمها له ، والأحداث التى يعرضها عليه ، والشخصيات التى يعرفه بها . فأولى به إذن أن ينتخب له القصة القصيرة التى تواكب فكر الصحيفة واتجاهها السياسى ، وأسلوبها الفنى على حد سواء . أما إذا حاول تقديم قصص لا تنبع من مناخ المجلة أو الصحيفة . فإن قارئه سوف يهرب باحثاً عن القصة فى مكان آخر ، وهذا لا يفيد الصحيفة أو المجلة ماديًّا بطبيعة الحال .

فليس بعجيب بعدئذ أن يكون « لآخر ساعة » و« المصور » و« حواء الجديدة » و« الفكاهة » و« الراديو المصرى » و« الاثنين » قراؤها من فئات وطبقات وأفراد ذوى ثقافات وتطلعات معينة . وأن يصبح لـ « المصرى » و« الجمهورية » و« الشعب » و« القصة » و« قصص للجميع » قراؤها المعينون أيضاً ، لأنهم يجدون عند كتّاب القصة القصيرة فى هذه الصحف والمجلات مالا يظفرون بمثله فى غيرها من الصحف والمجلات والدوريات .

فقد احتفلت مجلات النوع الأول بالطبقة البورجوازية ، وحاولت تصوير حياتها اللاهية العابثة ، والتعبير عن قيم أفرادها ، وسلوكهم ، وآمالهم . وحظيت المرأة ، والعلاقات العاطفية والجنسية ، بنصيب موفور . وبلغ بها الانحصار داخل حدود بوتقة الطبقة البورجوازية حدًّا يشعر معه قارئ هذه القصص فى تلك المجلات أن ليس بالمجتمع إلا الفتيات المدللات المترفات غاية الترف ، والفنانون الحالمون ، ومشكلات القلب والعاطفة والوجدان والجنس وما شابه ذلك .

على حين اهتمت مجلات النوع الثانى بالطبقات الكادحة ، من الفلاحين والعمال والحرفيين والبائعين الجائلين ، وأصحاب الحرف اليدوية البسيطة ، وكشفت بوعى عن مأساتهم الحقيقية ، ووجودهم الواقعى غير المزيف ، وعوامل تعاستهم ، وعلاقتهم بالمالكين إن فى الأرض أو فى المتجر . ونظرت إليهم نظرة كلية شاملة من خلال واقع حياتهم اليومى ، وعلاقاتهم بوسائل الإنتاج وأدواته ، ثم علاقتهم بأجهزة الدولة ومؤسساتها .

ومن ناحية الشكل ، والبناء الفنى ، فإن القصص القصيرة التى كانت تقدم لقارئ النوع الأول ، لم تكن تحفل بأصول الفن القصصى ، وأسسه ، وتقنياته ، لأنها أولا وقبل كل شىء تستهدف تزجية وقت فراغ أبناء وبنات الطبقة البرجوازية الكبيرة ، وتسليتهم ، وترفيههم .

ويدل على هذا من بعض الوجوه أن مجلة (الاثنين) فى أواخر عام ١٩٤٦ وأوائل عام ١٩٤٧

أخذت تنشر نوعاً من القصص تنقصه النهاية أو الخاتمة أو ذروة الحدث . ثم تعقد بين القراء استفتاءً حول هذه الخاتمة ، وتسألهم عمّ تكون ، أو عمّ يكون موقفهم لو أنهم كانوا فى مكان البطل ؟ ، وهكذا . وقد فعل شيئاً من هذا « محمود كامل » فى مجلة « الجامعة » من قبل .

وقد تلجأ إلى أسلوب الرسائل المتبادلة ، أو الاعترافات ، أو سرد الذكريات ، أو القصة الحوارية التى تستند إلى عنصر الحوار وحده ، بين البطل والبطلة ، كما تلجأ إلى المفاجآت المفتعلة ، والخواتيم غير المعقولة وغير المتوقعة .

لكن قصص النوع الثانى من المجلات ، كان يبدو عليها أنها تحترم قارئها احتراماً كبيراً ، فحرصت على أن تقدم له واقعه مضافاً إليه شىء ما يدفعه إلى تغيير هذا الواقع . لذلك لم تعبث بوقته ، وأعطته فى كل قصة قصيرة جرعة تساعده على فهم الواقع ، والإحاطة بكل تفصيلاته . وحاولت أن يكون هذا عن طريق القصة الفنية مكتملة العناصر إلى حد ما ، حتى تقنعه ، وتضيف إليه جديداً .

هذه هى الأسباب التى تلزم دارس اتجاهات القصة المصرية القصيرة بالاعتماد على « الصحافة » أساساً : مضافاً إليها ما سبق أن ذكرناه فى دراستنا لتطوير فن القصة القصيرة فى مصر [١] ، لأننا لم نجد حتى الآن ما يرقى مصدراً إلى مستوى الصحافة فى دراسة تاريخ القصة المصرية القصيرة ، واتجاهات كتابها ، ومراحل تطورها ونموها وازدهارها ، والعوامل التى ساعدت على ذلك كله .

يؤكد ذلك أيضاً أن الدوافع إلى الاعتماد على « الصحافة » لا تزال باقية كما هى لم تتغير . فعلى الرغم من كثرة المجموعات القصصية ، وانتشارالطباعة ورقيها ، وازدياد عدد الناشرين ، فإننا وجدنا كتّاباً للقصة القصيرة لم يجمعوا بعد ما كانوا قد نشروه مسبقاً فى الصحف والمجلات من قصص قصار . مثل « محمود عزت موسى » و « محمد يسرى أحمد » و « محمد أحمد شكرى » و « حسين مؤنس » و « محمد حسين هيكل » و « مصطفى مشعل » و « محمود صبحى » و « على الدالى » و « فؤاد فهمى » و « إبراهيم ناجى » . وهؤلاء جميعاً أسهموا فى ميدان القصة القصيرة ، وكتبوا كثيراً من القصص القصار التى نشرتها لهم صحف ومجلات الفترة التى ندرسها ولكنهم حتى الآن لم يطبعوها فى كتب مستقلة .

أما من أصدر منهم مجموعات قصصية ، فالغالب أنهم لم يضمنوا هذه المجموعات كل القصص التى نشرتها لهم الصحف والمجلات ، إذ أن عملية الاختيار لديهم تخضع لعوامل كثيرة بعضها يتصل بالفن ، وبعضها يتعلق بالظروف السياسية ، وبعضها الآخر يرتبط بمزاج الكاتب وهواه الخاص ، أو ربما لأنه لا يجد الناشر الذى يقبل طبع ونشر وتوزيع مجموعته القصصية ؛ فليس كل ما كتب « يوسف جوهر » و « يوسف حلمى » و « زكريا الحجاوى » و « محمد صدقى » و « إبراهيم حسين العقاد » قد جمع

(١) انظر « تطور فن القصة القصيرة فى مصر » - سيد حامد النساج - دار الكاتب العربى ١٩٦٨ ص ١١ و ١٢ .

وضم وطبع فى مجموعة قصصية .

يضاف إلى هذا أن من كتّاب القصة القصيرة فى الثلاثينيات والأربعينيات ، من أغفلوا عامدين كثيراً من القصص التى كتبوها آنذاك ، حينما بدءوا فى الخمسينيات – وبالذات بعد قيام ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ – يجمعون قصصهم لينشروها فى كتب مستقلة . ذلك أنهم ووجهوا بتغير المجتمع سياسيًّا واجتماعيًّا واقتصاديًّا وفكريًّا ، مما يجعل قصصهم بعيدة عن المناخ الذى سوف يعاد نشرها فيه ، وبالتالى تكشف حقيقة الكاتب ، وتفقده الجمهرة القارئة . فالقصة التى كتبت فى ١٩٣٣ أو ١٩٣٥ أو ١٩٣٨ أو ١٩٣٩ معبرة عن التمايز الطبقى ، ومستهدفة إعلاء شأن الطبقة البورجوازية ، وتسليط الأضواء على قيمها وكل ما تعتبره مثاليات أخلاقية خاصة بها ، لن تقبل من قارئ ما بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ والمناخ الثقافى والفكرى ، والأرضية الاجتماعية ذاتها بسبيلها إلى أن تهتز ، لذا فإن الكاتب يضطر إلى إغفال مثل هذه القصص وتجاهلها تجاهلاً تامًّا ، واختيار غيرها لكى تقدم إلى قارئ الخمسينيات والستينيات الذى يختلف نوعاً عن قارئ الثلاثينيات والأربعينيات وفقاً لتغير الظروف والعوامل المحيطة ، لكن الباحث المنصف والدارس الجاد عليه ألا يكتفى بما اختاره الكاتب وانتقاه . خاصة إذا كان مهتمًّا بالبحث عما إذا كانت القصة القصيرة قد استطاعت أن تعطينا صورة لمجتمعنا أم لا ؟ ! . . فالقصة القصيرة – دون شك – ترتبط بالمجتمع ارتباطاً قويًّا ، ولا يمكن لها أن تنفصل عنه ؛ فهى النبض الخفاق لكل ما يعتمل فى أعماقه .

ولعل من أسباب الاعتماد على « الصحافة » كذلك أننا كنا نلاحظ أن بعض كتّاب القصة القصيرة كانوا يصدرون قصصهم فى الصحيفة بكلمة قصيرة تعبر أحياناً عن موقفهم الاجتماعى ، وأحياناً أخرى عن تمثلهم لقضايا الإنسان المصرى ، وأحياناً ثالثة عن الأسباب التى دفعتهم إلى كتابة القصة . وإذا ما رحنا نقرأ فى مجموعاتهم القصصية وجدناهم يحذفون هذه المقدمات القصيرة على الرغم من أهميتها العظيمة بالنسبة للدارس أو الباحث فى هذا الميدان ويتضح ذلك من دراستنا لقصص كل من « إبراهيم المصرى » و « سعد مكاوى » و « عبد الرحمن الخميسى » و « محمود كامل » المنشورة فى الصحف والمجلات .

وفوق ذلك كله فإن مما يلزم دارس القصة القصيرة بحتمية الاستناد إلى « الصحافة » ، أننا ما زلنا حتى الآن نجد كتّاب القصة القصيرة ينشرون مجموعات قصصية ، تحوى قصصاً سبق لهم نشرها فى أعوام متقدمة جدًّا . وقد نعجب إذ نقرأ لمحمود كامل فى مجموعتيه « أرواح بين السحب » و « لوحات وظلال » اللتين صدرتا فى ١٩٦٠ و ١٩٦١ قصصاً قصيرة نشرها قبل ذلك بنحو ثلاثين عاماً فى ١٩٣٣ و ١٩٣٤ و ١٩٣٧ ، دون أية إشارة إلى ذلك .

ثم إن « إبراهيم المصرى » فى مجموعته (الباب الذهبى) الصادرة عن الدار القومية للطباعة والنشر

١٩٦٣ نراه يختار كثيراً من قصصه القصيرة التى كان قد أذاعها ونشرها على الجمهور القارئ منذ عشرين عاماً ، وبالتحديد فى ١٩٤٣ و ١٩٤٤ و ١٩٤٥ . ونفس الحكم ينطبق على مجموعاته الأخرى السابقة زمنيًّا على هذه المجموعة . وهو لا يذكر على الإطلاق إن كانت هذه القصص قد نشرت من قبل أم لا !

كذلك فإن « يحيى حقى » حينما أصدر (قنديل أم هاشم) ١٩٥٤ ضمنها بعض القصص القصار التى نشرت قبل ذلك بأعوام طويلة . مثل قصة « السلحفاة تطير » التى نشرت فى « السياسة الأسبوعية » بتاريخ ١٩٣٩/١٢/١٦ – العدد ١٥٠ – ص ٢٠ . وقصة « كنا ثلاثة أيتام » – « الثقافة » – ١٩٤٢/٩/١ – العدد ١٩٢ – ص ١٢ . وقصة « القديس لا يحار » – « الرسالة – ١٩٤٠/٩/١٦ – العدد ٣٧٦ – ص ١٤٦٦ .وبالنسبة لمجموعته (دماء وطين) الصادرة فى سبتمبر ١٩٥٥ فإنها تضم إلى جانب قصة « البوسطجى » التى نشرت عام ١٩٣٤ ؛ قصة « قصة فى سجن » وهى التى سبق نشرها فى « المجلة الجديدة » الأسبوعية – ١٩٣٥/٥/٨ – العدد ٤٦ – ص ١٠ – وقصة « أبو فودة » – « السياسة الأسبوعية » – ١٩٣٣/٢/٣ .

كما أن « يوسف جوهر » يصدر مجموعته القصصية (نار ورماد) عن دار المعارف عام ١٩٦٦ ، وإذا بها هى الأخرى تحوى قصصاً يرجع تاريخها الفنى إلى أعوام ١٩٤٢ و١٩٤٤ و١٩٤٨ و١٩٥٢ .

وعلى هذا النحو يصدر « عبد الرحمن فهمى » مجموعة (العود والزمان) ١٩٦٩ ، وتشهد قصصها أن الغالبية العظمى منها قد ولد قبل هذا التاريخ بكثير فى ١٩٥١ و١٩٥٣ و١٩٥٤ و١٩٥٥ و١٩٥٧ عدا قصتين اثنتين نشرتا عام ١٩٦٦ .

وإذا كانت قلة قليلة من الكتّاب فى هذه الأيام يحرصون على تسجيل تاريخ كتابة القصة أو تاريخ نشرها لأول مرة ، فإن هذا لا يمنع من ضرورة الأخذ بالصحيفة أو المجلة ، والاعتماد عليها كمصدر رئيسى وهام ، دون إغفال مطلق للمجموعة القصصية ؛ ولكنها – فى رأينا – تحتل المرتبة الثانية من حيث إنها وثيقة دراسية ما دام صاحبها كان قد سبق له أن نشر إنتاجه القصصى الذى تضمه هى بين صفحاتها فى الصحف والمجلات مسبقاً . غير أنها تصبح المصدر الوحيد إذا كانت هى وحدها الأثر الباقى للكاتب الذى يشهد بأنه كتب وأبدع فى القصة القصيرة . فالرجوع إليها فى الحالة الثانية أمر لازم ولا مفر منه ، أما الاعتماد عليها فى الحالة الأولى ، فإنه يغنى ويكفى فقط من يريد أن يكتب مقالاً أو بحثاً قصيراً يعرف فيه بالكاتب أو المجموعة لا أكثر.

* * *

وإذا كان على الباحث فى « اتجاهات القصة المصرية القصيرة » أن يتحمل وحده عبء مواجهة

المشكلات والصعوبات الآنفة ؛ فإن الدراسة تلزمه كذلك بضرورة النظر إلى نتاج كتّاب القصة القصيرة نظرة كلية شاملة .

ذلك أن كل لون أدبى يمارسه الكاتب الواحد ، يؤثر فى الألوان الأخرى التى ينتجها ، ويتأثر بها أيضاً . ومعروف أن كثيراً من كتاب القصة المصرية القصيرة لم يتخصصوا فيها وحدها ، بمعنى أنهم لم يحصروا جهودهم كلها فى محاولة كتابة القصة القصيرة ليس غير . بل إنا نراهم يعالجون الرواية ، والمسرحية ، أو يكتبون فى النقد ، وتاريخ الأدب ، والدراسات السيكولوجية ، والعلمية ، والفنية ، وغيرها من ألوان النشاط الفكرى والعقلى والوجدانى .

ومن هنا يتحتم على الباحث فى القصة القصيرة أن يتعرف على إنتاج الكاتب وآثاره ككل ، وأن يضع يده على ما أبدعه كتّابها فى مجالات الخلق الأخرى . وما دامت كلها قد صدرت عن كاتب واحد ، فإنها فى مجموعها تشكل فى النهاية « اتجاهاً » واضحاً له . والقصة القصيرة حينئذ تكون شريحة من الكاتب ، ونتاج تفاعل مثل هذه الجوانب عنده ، بقدر ما إن الكاتب نتاج تفاعل مجموعة من الظروف والملابسات والعوامل السياسية والاقتصادية والفكرية والثقافية والدينية داخل المجتمع .

بمعنى أنه لا يمكن النظر إلى القصة القصيرة منفصلة عن الكاتب من جهة ، ولا مبتورة الصلة عن نتاجه المتنوع من جهة ثانية ؛ اعتقاداً بأن ثمة عملية أخذ وعطاء لا تنقطع بين هذه الأجناس بعضها والبعض الآخر ، عند الكاتب الفرد . وقلما نجد كاتباً للقصة القصيرة لم يتأثر فى فنه القصير بما يمارسه فى غيرها من الفنون الأدبية . ولن يصل الباحث إلى مثل هذه النتيجة إلا بعد معايشة طويلة لإنتاج الكاتب كله .

« فإبراهيم المصرى » فى قصصه القصيرة التحليلية متأثر بكتاباته الغزيرة فى الحب : والعواطف ، وتحليل المشكلات والأزمات القلبية والنفسية . وبالمثل نجده متأثراً بمقالاته التحليلية التى تناول فيها الحياة الخاصة لكبار الفنانين والأدباء والفلاسفة والمفكرين ، وكذلك رواياته التى تعرض فيها لنفس الموضوع ، ومسرحياته التى كتبها معالجاً بعض الغرائز ، ومظاهر السلوك ، والحب ، والغيرة والأنانية .

ولا تعدو روايات « محمود كامل » عن أن تكون قصصاً قصيرة ممطوطة بأحداثها ، وشخوصها ، وموضوعاتها والحوار الذى يتفوه به أبطالها ، وكأنه ينهل للفنّين من منهل واحد .

و « محمد عبد الحليم عبد الله » لا يختلف فى رواياته الطويلة عنه فى قصصه القصيرة . إن الأسلوب ، والموضوع ، وانتخاب الألفاظ ، وتقديم الشخوص ، لا افتراق بينها فى كثير أو قليل . فقصصه القصيرة لا تبعد عن أن تكون روايات مضغوطة بصورة أو بأخرى .

على حين يتأثر كل من « يوسف جوهر » و « أحمد جلال » المخرج السينمائى ، فى قصصها القصيرة ، بما كانا يمدان به السينما المصرية من قصص ، وسيناريو ، وحوار . مما يضطر الباحث أحياناً

إلى الرجوع إلى الأفلام التى أسهم فيها كل منهما ، وبخاصة « أحمد جلال » الذى أخرج عدداً من الأفلام السينمائية ، وألف إلى جانب ذلك قصتها ، وكتب لها السيناريو والحوار فى آن معاً .

ويبدو « عبد الرحمن الشرقاوى » فى قصصه القصيرة متأثراً بأسلوبه الشعرى الرقيق العذب من ناحية ، وبموضوعاته الاجتماعية ، وآرائه التقدمية والاشتراكية من ناحية أخرى . وتكاد تكون قضايا الإنسان فى القصة عنده ، هى بعينها قضاياه فى رواياته الطويلة ، وكتاباته النثرية المتنوعة .

ويجمع « عبد الرحمن الخميسى » بين رومانسيته فى شعره ، وثوريته فى مقالاته الاجتماعية التى تناصر العمال والفلاحين ، وتطالب بالتغيير الثورى والجذرى .

ويغلب ميل « يوسف الشارونى » إلى البحث والتنقيب والاستقصاء ، وفرض الفروض ، ثم الانتهاء إلى نتيجة منطقية ، فى دراساته ومقالاته وأبحاثه الأدبية . كل هذا يظهر له تأثير مباشر فى قصته القصيرة ، حيث يجمع لها المعلومات ، ويملؤها بالمعارف الجديدة ، ويتصل من أجلها بأقاربه ، يناقشهم ، ويسألهم ، ويستمع إليهم ، ويدون الملاحظات ، ويسجل الانطباعات ، ولا يغفل تعليقاتهم بأى حال من الأحوال ، ثم لا يلبث أن يقرأ ويقرأ ، ويكتب حصيلة هذا كله فى قصة قصيرة تدور حول « فكرة » معينة .

أما « شكرى عياد » فى نظراته النقدية ، وتحليله الموضوعى للقصة القصيرة ، ووقوفه عند خصائص ومميزات هذا الفن ، ووعيه بأساليب كتّاب القصة القصيرة العالميين ، وإحاطته بتراثها العربى والغربى ، فقد أدى به هذا إلى أن تأتى قصته القصيرة مكتملة فنيًّا وفقاً للشكل المتعارف عليه عالميًّا .

ولا تفلت قصة « توفيق الحكيم » القصيرة من أسر مذهب « التعادلية » فى الفن والحياة ، وهو ما نادى به توفيق الحكيم فترة طويلة من الزمن . كما يترك « المسرح الذهنى » بعض بصماته على موضوعاتها ، وكذا اختياره للشخوص غير الواقعين ، والحوار الفلسفى الميتافيزيقى البحت .

وعلى هذا النحو يمكن فهم وتحليل ودراسة اتجاهات القصة القصيرة عند الكتّاب الذين لم يقصدوا القصة القصيرة لذاتها ، ولم يتوفروا على الإبداع فيها وحدها دون غيرها من الألوان والأجناس الأدبية الأخرى : « مصطفى محمود » ، « أمين يوسف غراب » ، « محمود السعدنى » ، « يوسف السباعى » ، « نعمان عاشور » ، « سعد الدين وهبه » ، « سعد مكاوى » ، إبراهيم ناجى » ، « عبد الحميد جودة السحار » ، « نجيب محفوظ » ، « عبد الرحمن فهمى » ، « صلاح حافظ » ، « لطفى الخولى » ، « فاروق خورشيد » ، أحمد كمال زكى » ، « سهير القلماوى » ، « جاذبية صدقى » ، « يحيى حقى » ، وغيرهم وغيرهم .

وربما يكون ذكر هذه الأمثلة ، والاستطراد فى سرد عدد كبير من النماذج ، أدعى إلى تبيان ما هو مطالب به دارس اتجاهات القصة المصرية القصيرة فى هذه الفترة ، من إلمام تام بكل ما خلفه كتّابها

من آثار قصصية وغير قصصية ، حتى يأتى حكمه على اتجاه القصة القصيرة عند الكاتب ، نابعاً من دراسة شاملة لاتجاهاته فى الميادين الأخرى .

وهذه فى الحقيقة مشكلة جد خطيرة تضاف إلى المشكلات التى يتحتم عليه أن يصادفها أثناء بحثه وأن يتغلب عليها . وهى أيضاً فى النهاية ترتبط ارتباطاً قويًّا بما يمكن أن يعتبر أحد مصادره فى الدراسة ، إلى جانب الصحف والمجلات والدوريات ، وكذا المجموعات القصصية .

* * *

ليس معنى هذا أن تقف مراجع الدارس لاتجاهات القصة المصرية القصيرة عند هذا الحد من الاكتفاء بالرجوع إلى ما أبدعه كتابها فى غيرها من مجالات الخلق والإبداع والابتكار . بل إن البحث فى ذاته يستلزم اعتماد الباحث على ما قد يتوافر لديه من مراجع متعددة ، تدرس مجتمعنا فى هذا الإطار الزمنى من شتى جوانبه . بمعنى أنه يصبح فى حاجة ماسة إلى الاطلاع على كتابات المتخصصين والدارسين والباحثين ، لا فى مجال الأدب وفنونه ، أو النقد الأدبى ومدارسه ، ولكن أيضاً ، وبنفس الدرجة من الأهمية ، الاعتماد على مؤلفات المتخصصين فى الاقتصاد ، والسياسة ، والتاريخ ، والفلسفة ، والمذاهب السياسية والاجتماعية ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، والسينما ، والفنون التشكيلية .

والواقع أن أى دارس للقصة القصيرة بخاصة ، وللأدب الحديث بعامة ، لن تكون لنتائجه القيمة المرجوة إن لم تستند دراسته إلى معرفة تامة ، ووعى عميق ، بتلك العلوم والمعارف الإنسانية . فكما أننا لا نستطيع النظر إلى القصة القصيرة منفصلة عن الكاتب وإنتاجه المتنوع ، فإنا لا نملك الفصل بين القصة القصيرة والمجتمع بما يعتمل فى جنباته ، وما يضطرب فى أنحائه المتشعبة والمعقدة . ولعل القصة القصيرة هى ذلك النوع من الكتابة الفنية الذى يتأثر أكثر ما يتأثر بالأحداث اليومية فى المجتمع ، إذ تلتقط لحظة من اللحظات العابرة فى حياتنا ، وتعمقها ، ثم تسير بها فى مجرى واحد ينتهى باستكشاف معانيها وإلقاء الضوء على مغزاها . والفن عموماً فى مجاليه الإبداعى والنقدى ، مرتبط بالمجتمع ارتباطاً وثيقاً . فالصلة بين الأدب والمجتمع قوية لا يمكن لها أن تنفصل ، والارتباط بينهما ارتباط عضوى . وهذا يجعل فهم القصة القصيرة فهماً صحيحاً ، وتفسيرها وتحليلها ، وإدراك أبعادها ومراميها ، ثم بعدئذ تقويمها ، لا يتم بصورة دقيقة ومكتملة دون أن يتسلح الباحث بأدوات ومعارف أساسية يقف فى مقدمتها وعى عميق بالظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفكرية فى المجتمع ، حتى يستطيع الناقد أو الباحث أو الدارس ربط القصة القصيرة بالمجتمع ، وبتطور حركته فى مدارها التصاعدى .

وكما أن التطور الداخلى لدراسة ما يتأثر بالحركات الفكرية التى تحيط بها ، وبالثقافات التى

تعاصرها ؛ فكذلك نلاحظ أن القصة المصرية القصيرة قد تأثرت إلى حد كبير جدًّا بكل هذا مجتمعاً . خاصة أن الفترة من ١٩٣٣ – ١٩٦١ قد شهدت تغيراً ملحوظاً ، وتطوراً ظاهراً على الصعيد المحلى ، بمثل ما حفلت بعدد من التيارات السياسية ، والفكرية ، والحركات الاجتماعية ، والتقدم العلمى ، على المستوى العالمى ، مما كان له تأثير غير منكور على تطور الفنون والآداب بعامة ؛ وفن القصة القصيرة بخاصة .

وما أكثر ما يكون بين الظواهر من ترابط وتشابك وتبادل فى التأثير ، لا سيما إذا كانت هذه الظواهر تتعلق أول ما تتعلق بحياة الإنسان وتفكيره ومشاعره وأحاسيسه . فالتطور العلمى للفرد وللمجتمع على السواء ، لا يلغى حساسية الإنسان ، ولا يطفئ عاطفته ، ولا ينفى ثقافته الوجدانية العميقة ، بل إنه ينميها ويطورها ويعمل على تهذيبها وتنقيتها . وليس ثمة تناقض على الإطلاق بين العقل والقلب ، بين الفكر والوجدان ، بين النظرية والتطبيق . بين العلم والفنون والآداب ، أو بين التقدم الآلى والقيم الثقافية والأخلاقية للإنسان . ولقد يخطئون كثيراً من يأخذون الفصل السطحى بين هذه الدراسات على علاته ، فيضعون بين بعضها والآخر حواجز وحوائل ، ناسين أن الإنسان وحدة متماسكة فى تاريخه ، وذوقه ، ونفسه ، وأدبه ، واجتماعه ؛ وأنه من الضرورى أن تتعاون الدراسات فى هذه الميادين تعاوناً علمياً مثمراً خصباً .

ومن ثم تبرز قيمة هذه الدراسات فى تلك المجالات بالنسبة لدارس القصة المصرية القصيرة . إذ عليه أن يطلع على مئات المراجع والمصادر والمؤلفات التى صدرت فى كل الميادين التى ترتبط بمجتمعنا ارتباطاً مباشراً أو غير مباشر ، لأنها تفيده فى التفسير والتحليل ، وتحديد الاتجاهات الموضوعية والفنية لكتّاب القصة القصيرة ، وتعاونه بصفة دائمة على معرفة الأسباب والدوافع ، والتعمق فيما وراء القصة القصيرة ، والإحاطة بأبعاد كل اتجاه وملابساته .

بهذا نضيف مصدراً جديداً من مصادر الدراسة ومراجعها ، بقدر ما نضع أمام الباحث صعوبة لاتقل عن الصعوبات السابقة ، والتى تحتاج منه إلى أن يقوم وحده بجهد مضاعف حتى تكون لديه إحاطة شاملة بالمعارف والعلوم التى حددناها ، وكان الأولى أن تسبقه فى هذه الميادين جهود جماعية مشتركة لمجموعة من الباحثين والدارسين والمتخصصين ، كل فى فرع تخصصه ومجال بحثه .

* * *

وما دمنا بصدد الحديث عن المراجع والمصادر التى يعول عليها الباحث فى مثل هذا الموضوع ، فإنه يبقى علينا أن نشير إلى أننا كنا حريصين دائماً على الاختلاف إلى الكتّاب أنفسهم ، والتردد عليهم بين الحين والحين ، سواء فى ذلك من كتبوا القصة القصيرة ، أو من عاصروا الفترة وكان لهم اتصالهم

المباشر بالحياة الأدبية والثقافية فيها ، أو ممن أسهموا فى نقد الآثار القصصية وتوجيه كتّاب القصة القصيرة بشكل أو بآخر .

ولا يخفى أن «المقابلة» فضلا عن أنها الأسلوب الوحيد فى كثيرمن الميادين مثل الطب والصحافة والمحاماة والخدمة النفسية والاجتماعية ، وإدارة الأعمال ؛ فإنها أداة هامة للبحث مشتركة بين كل العلوم الاجتماعية.إذ يلجأ إليها علماء الأنثروبولوجيا والاجتماع فى جمع البيانات ، كما أنها طريقة أساسية للحصول على المعلومات فى بحوث الرأى العام ، وفى الدعاية ، والعلاقات العامة ، والعلاقات الصناعية . وفيها يحاول القائم بالمقابلة الحصول من الشخص الآخر أو من الأشخاص الآخرين على معلوماتهم أو تعبيرهم عن آراء أو اتجاهات أو إدراكات أو مشاعر أو دوافع أو سلوك عام أو خاص ، فى الماضى أو فى الحاضر .

وجدير بالذكر أن اتصالنا بالكاتب كان يأتى فى مرحلة زمنية لا حقة لمسحنا الصحف والمجلات ، وإعدادنا « فهرست » بإنتاجه المتناثر هنا وهناك ، ومجموعاته القصصية ، وبعد تفهم وتحليل دقيقين لأسلوبه الفنى فى القصة القصيرة ، واتجاهه فى كتاباته الأخرى إن كان له نشاط إبداعى آخر فى غير القصة القصيرة . وتعد هذه المعرفة المسبقة لإنتاج الكاتب ، وفكره ، ومنحاه ، بمثابة الأسلحة التى يتسلح بها الباحث إزاء مواجهته للكاتب ، ومجادلته معه ، وحواره الموضوعى حول فنه . وهى تمكنه بشكل فعال من أن يقف على الحقائق ، ويستخلص النتائج ، ويحدد الاتجاهات بموضوعية وحيادية .

فعلى الرغم من أن « المقابلة » تكاد تكون خطوة واقعية وإيجابية بالنسبة للباحث الذى يتعرض فى دراسته لكثير من كتاب القصة القصيرة الأحياء ، فإنها من ناحية أخرى قد تتعرض لتحريف وتزييف كبيرين . وعلى الباحث إذن أن يأخذ أقوال الكتاب ، وملاحظاتهم ، ووجهات نظرهم ، ونقدهم لغيرهم ، وما يتصل بهذا كله من قريب أو من بعيد ، بحذر شديد وحيطة جادة .

ولا يعنى هذا بطبيعة الحال أن « المقابلة » غير ذات جدوى أو نفع ، ولكنها يجب ألا تصبح هى المصدر الوحيد ، والمورد الرئيسى الذى ينهل منه الباحث معلوماته وبياناته ، فهى مصدر لا غنى عنه لدارس أدبنا الحديث والمعاصر ، للأسباب التى ذكرناها ، بيد أنها ترد فى آخر قائمة المصادر والمراجع .

استناداً إلى ما سبق ذكره متعلقاً بمصادر البحث ومراجعه الأساسية ، يتحدد مدى الجهد والعناء بالنسبة للباحث الفرد ، والجهد الذاتى الخاص ، الذى قد لا تتهيأ له الظروف المادية والصحية والنفسية والفكرية ، حتى تتوفر لديه القدرة والإمكانيات لاحتمال كل هذا مجتمعاً . وهو مطلب فى غاية الصعوبة والمشقة . إذ يصبح على دارس اتجاهات القصة المصرية القصيرة أن يقوم وحده بالخطوات التالية قبل البدء فى تقويمه للقصة القصيرة ، وتحديد اتجاهاتها فى الفترة بين ١٩٣٣ – ١٩٦١ :

• تقسيم تاريخ القصة المصرية القصيرة إلى مراحل زمنية . على أن يوضع فى الاعتبار عامل

الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية التى مر بها مجتمعنا خلال هذه المراحل التى أثرت فى مسار القصة .

* مسح شامل لكل الصحف والمجلات والدوريات التى صدرت فى مصر وفقاً للتقسيم الزمنى المسبق .

* تصنيف الصحف والمجلات والدوريات حسب اتجاهاتها السياسية والفكرية ، وتبعاً لدورات صدورها .

* عمل ببليوجرافى للقصة القصيرة ، يشير إلى مكان النشر ، وتاريخه ، ورقم العدد ، والصفحة .

* إعداد إحصاء دقيق للمجموعات القصصية التى صدرت ، والتأكد من تواريخ صدورها ، وترتيبها ترتيباً تاريخيًّا دقيقاً .

بعدئذ يأتى جانب الدراسة ، والتحليل ، والنقد . وكذا تحديد مفهوم القصة القصيرة فى كل مرحلة . والوقوف عند الاتجاهات التى تتضح معالمها ، وممثلى هذه الاتجاهات . وأيضاً ربط القصة القصيرة بالمجتمع ، من خلال دراسة قصص كل اتجاه . وتؤكد هذه الدراسة التى آلينا على أنفسنا القيام بها ، أنا تحملنا كل هذه الصعوبات ، وقمنا بهذا الجهد ، على ضوء الخطوات التى حددناها .

* * *

وعلينا بعد عرضنا لأسباب اختيارنا موضوع هذا البحث ، والمشكلات التى تصادف الباحث فيه ، أن نشير إلى المبررات التى جعلتنا نقف به عند عام ١٩٦١ . ونستطيع أن نحدد الدوافع إلى هذه الوقفة فيما يلى :

أولاً : لما كنا نربط فى هذه الدراسة بين القصة القصيرة والمجتمع ، ونضع نصب أعيننا هدف البحث عما إذا كانت القصة القصيرة قد صورت مجتمعنا فى المراحل السابقة التى مر بها أم لا ، مما جعلنا نعتبر القصة القصيرة بمثابة الوثيقة الاجتماعية ذات القابلية الكبيرة لتلقى المؤثرات الخارجية ، وامتصاصها .

وبما أن مجتمعنا المصرى فى ١٩٦١ قد شهد بداية مرحلة جديدة كل الجدة ، تناولت بالتغيير كثيراً من الدعائم والركائز التى كان يستند إليها ، ونقلته من محيط الثورة السياسية ذات الأهداف المحددة والمركزة إلى عالم الثورة الاجتماعية والاقتصادية التى لا يقف تأثيرها عند حد معين ، وإنما يمتد فيشمل العلاقات التى تسود ، والقيم الأخلاقية والاجتماعية ، والنظم والقوانين الدستورية ، والمؤسسات الإنتاجية ، وأساليب ممارسة الحياة ، والثقافة ، والفكر ، والبناء الطبقى ، والتنظيم السياسى الشعبى . بمعنى أن دور الثورة الاجتماعية قد بدأ بالفعل بعد تراجع الاستعمار وهزيمة الحصار الاقتصادى . وبعد ذلك انفسح المجال أمام معركة العدالة الاجتماعية ، وأخذ الرئيس الراحل جمال عبد الناصر يدعو للثورة

الاجتماعية الاشتراكية ، وحدد بالفعل عام ١٩٦١ نقطة البدء فى تحقيق الثورة الاجتماعية ، بعد أن انتهى دور ثورة ١٩٥٢ من الناحية السياسية . وفى السنة التى أتمت فيها الثورة كل ما يرتبط بجوانبها السياسية . أخذ الطابع الاجتماعى العميق لهذه الثورة يبرز وتتضح معالمه . ولكى تستطيع الثورة أن تندفع فى طريقها الثورى من الناحية الاجتماعية ، كان لزاماً عليها أن تبنى دولة جديدة بنظام اجتماعى جديد ، ونظام اقتصادى جديد ، وذلك حتى تكون عملية البناء شاملة فى الاقتصاد ، فى العمل ، فى الأجور ، فى ساعات العمل ، فى العلاقات بين أفراد المجتمع ، فى الصحة ، فى التعليم ، فى التأمين الاجتماعى ، فى الثقافة .

لذا فإن البحث فيما عبرت عنه القصة القصيرة وصورته من ملامح مرحلة الانتقال هذه ، بما ينتظمها ، وما يطفو على سطحها من قضايا ، وما يعتورها من نواحى قصور ، أو يتسرب إليها من أسباب الضعف ، يتطلب فترة من الوقت ، حتى تثبت الأوضاع ، وتستقر القيم ، وتختفى معالم المجتمع القديم كلية .

فضلا عن أن الأحداث الاجتماعية والاقتصادية والفكرية التى سادت مجتمعنا منذ صدور قرارات يوليو الاشتراكية فى ١٩٦١ حتى الآن ، قد وجدت فى القصة القصيرة خير صدى ، بما لهذا الفن من مرونة وطواعية وقدرة على مسايرة المجتمع فى تطوره ونموه ، وفى محاولاته الثورية المتلاحقة . وهو ما يوجب ضرورة التوفر على دراسة هذه المرحلة دراسة مستقلة تتناولها من مختلف الزوايا ، ومتباين الأوضاع ، ليكون ذلك مدخلا لتحليل وتفسير وتقويم النتاج الفنى فى القصة القصيرة فى فترة ما بعد تطبيق قرارات يوليو فى ١٩٦١ .

ومعروف أن الثورة الاجتماعية لا تتم بمجرد إصدار تشريع ، أو إجراء تعديل فى شكل السلطة السياسية ، إنما هى صراع باق فى جسم المجتمع ، يتخذ مظاهر متنوعة . فهو صراع بين قيم قديمة وأخرى جديدة . وهو صراع فى الثقافة ، والأخلاق . كما أنه صراع من أجل الرزق ، والعمل ، والحب ، والسعادة والاستقرار ، والتقدم . والقصة القصيرة تصور لنا أبعاد هذا الصراع ، وبواعثه الحقيقية ، وما قد يترتب عليه من نتائج . إذ كان عليها أن تتجه إلى الواقع الجديد ، وإبراز الجوانب الإيجابية والسلبية فيه . وتحليل إنسانه الجديد ، وأحاسيسه ، ومشاعره ، ومشكلاته ، وتطلعاته الجديدة ، وأحلامه ، ومن ثم يرجع «يحيى حقى» أسباب قلة إنتاجه فى القصة القصيرة بخاصة بعد ١٩٦١ إلى أنه بسبيل الانتظار قليلا حتى تتم الإنجازات ، وتتأصل العلاقات الجديدة ، والقيم والأخلاقيات الجديدة : (قلة كتابتى للقصة راجع إلى التحول الجذرى الذى شمل مجتمعنا . فجميع الآمال التى كانت تشغل خيالنا قد تحققت . أصبحنا فى مجتمع جديد ما زال الإنسان يتحسسه ليرى من أين يقبض على ناصيته . وأنا ضيق الصدر بكل القصص التى تعالج مساوئ العهد القديم . أريد

قصة تصور فلاحاً تسلم خمسة فدادين من الإصلاح الزراعى ، وتأثير ذلك عليه ، وكيف حمل المسئولية .. كيف تغيرت حياته ...) . (١) ويؤكد ذلك من بعض الوجوه ما يقوله الرئيس الراحل جمال عبد الناصر فى معرض حديثه عن التطور الذى أصاب الفكر والثقافة والإعلام بعد عملية التحول الاشتراكى ، وكيف أنه بعدها بدأت تظهر طلائع جديدة من الأدباء والفنانين الذين أخذوا يعبرون عن هذه الحياة الجديدة : (تقدمت الجهود إلى مدى يبعث على الرضا تحت شعار الثقافة للشعب ، ولقد ظهرت خلال السنوات الماضية طلائع كبيرة بدأت تصوغ فنًّا جديداً للشعب يعكس حياته الجديدة ، ويرفع قيمتها . وليس من شك فى أن الثورة الثقافية تستحق أعظم الجهود وأكثرها عمقاً)(٢) .

ثانياً : ولئن كنا قد عولنا فى دراستنا لاتجاهات القصة المصرية القصيرة على « الصحافة » ؛ ونظراً لتنوع اتجاهات الصحف ، وتأثر القصة القصيرة بهذه الاتجاهات إلى حدما ؛ فإن الملاحظة الجديرة بالاعتبار هى أنه فى عام ١٩٦١ كانت الصحافة ، ودور الصحف ، قد أجرى عليها هى الأخرى شىء من التغيير الذى أصاب المجتمع كله . ففى ٢٦ مايو ١٩٦٠ أصدر الرئيس الراحل جمال عبد الناصر قراراً بتحويل ملكية صحف دار « الأهرام » ودار « أخبار اليوم » ودار « رزاليوسف » ودار « الهلال » إلى الاتحاد القومى . على أساس أن ملكية الشعب لوسائل التوجيه الاجتماعى والسياسى أمر لا بد منه فى مجتمع تحددت صورته ؛ ولاعتباره مجتمعاً ديمقراطيًّا اشتراكيًّا تعاونيًّا ، يجب ألا تكون لرأس المال فيه سيطرة على وسائل التوجيه ، حتى لا تجنح بالصحافة إلى انحرافات قد يكون لها أثرها الخطير على سلامة أبناء المجتمع . وبذلك خضعت الصحافة لرقابة الأجهزة الشعبية ، والاتحاد القومى ، وتوحدت اتجاهاتها ، ضماناً لأن تكون هناك وحدة فى الفكر والمفاهيم ، وحرصاً على نقاء الرأى العام من أن تشوبه أية شائبة من انحراف مقصود أو غير مقصود .

وبالتالى فإن كتابات الكتاب فى الأغلب الأعم سارت فى قنوات محددة ، واتخذت لنفسها مسارات معينة . يبرز هذا بوضوح أن موضوعات القصة القصيرة أخذ يكرر بعضهابعضاً لفترة ليست بالقصيرة . ولو أننا أضفنا إلى ما سبق إحساس الكاتب المصرى بوجود طبقات جديدة أخذت تنشأ وتتشكل خلال عمليات التحول الاجتماعى والاقتصادى ، وتضم العناصر الإدارية والفنية والعسكرية التى تحتل مراكز القيادة فى الدولة وفى الإنتاج ، وتتمتع بدخل مرتفع بالنسبة لمجموع العاملين . ومن عناصر الطبقات الجديدة من حاول بشكل أو بآخر أن يعوق تقدم المجتمع واستمراره ، بل أن يحول دون تجدد الثورة وتقدمها ، مما شكل فى النهاية ما سمى بمراكز القوى التى سيطرت سياسيًّا وعسكريًّا

---

(١) « عشرة أدباء يتحدثون » - فؤاد دواره - كتاب الهلال - العدد ١٧٢ - يوليو ١٩٦٥ - ص ١١٨ .

(٢) من بيان للرئيس الراحل جمال عبد الناصر فى افتتاح مجلس الأمة - دور الانعقاد العادى الأولى ٢٦ مارس ١٩٦٤ .

واقتصادياً . وكان لمثل هذه العناصر غير المؤمنة بالاشتراكية ، والثورة الاجتماعية ، والقيم الديموقراطية الشعبية نفوذ واسع وخطير فى كل مكان . وبدافع من عدائهم للاشتراكية ، أو خوفهم منها حاولوا من مواقعهم استغلال مراكزهم وسلطاتهم ونفوذهم ومكانتهم ، وحولوها إلى مراكز للضغط ، ووقفوا عائقاً أمام حرية التفكير والتعبير .

إزاء تلك الأوضاع والضغوط ، أدرك الكتاب والفنانون كثيراً من التناقض بين ما يعلن من شعارات وما يطبق فى الواقع التجريبى العملى ، مما أصابهم بشىء من الإحساس بالقلق ، والغربة ، والتمزق . وهو ما حاولت القصة القصيرة أن تعبر عنه بطرق متفاوتة فيما بعد ١٩٦١ .

ثالثاً : ونتيجة طبيعية لما سبق ، وجدنا أن كثيراً من كتاب القصة القصيرة بدأوا يتحولون عنها إلى غيرها من ألوان الأدب ووسائل التعبير الأخرى . وقد اجتذب المسرح عدداً لا بأس به من كتابها . اعتقاداً منهم بأن المسرح يفسح المجال بصورة أكثر إيجابية للتفاعل الحر والخلاق بين الكاتب والجمهور . وعلى خشبته يجد الكاتب الأرض رحبة للجدل والحوار الفكرى والمناقشة الهادفة . كما أن المسرح يساعد الكاتب على أن يدعم فكره ووجهة نظره ، ويمكنه من توصيلها إلى الجماهير دون أى حائل أو فاصل . وفوق ذلك كله فإن المكافأة المادية التى يتقاضاها الكاتب نظير المسرحية المؤلفة توازى أضعاف ما يعود عليه من كتابة القصة القصيرة . فالفائدة هنا مادية ومعنوية . ويفسر هذا أسباب تحول كل من « نعمان عاشور » و « سعد الدين وهبة » و « يوسف إدريس » لفترة ، و « الفريد فرج » و « عبد الرحمن الشرقاوى » إلى المسرح . وقريباً من نفس الدوافع استغرقت « مصطفى محمود » الرواية العلمية والسيكلوجية . كما اتجه « سعد مكاوى » نحو الرواية وكتابة المقالات عن أشهر الموسيقيين ، والموسيقى ، ومعالجة القصة المسرحية . وينتهى المطاف بمحمود عزت موسى إلى الترجمة ، وبإبراهيم حسين العقاد إلى التمثيلية الإذاعية ، و « يوسف جوهر » إلى الرواية ، ويخلص « عبد الرحمن فهمى » للإذاعة والتليفزيون إخلاصاً يجعل فترة غيابه عن القصة القصيرة تطول وتطول . ويضرب « محمود السعدنى » بقلمه فى كل هذه الميادين . كما ينحو « عبد الرحمن الخميسى » نحو التمثيل حيناً ، والإخراج حيناً ، والتلحين حيناً ثالثاً .

رابعاً : ولا نغالى إذا قلنا إن الفترة التى أعقبت ١٩٦١ - ١٩٦٧ ، جعلت ميدان القصة القصيرة يحتشد بعدد كبير من الكتاب الجدد ، أو الجيل الشاب الذى تبلورت لديه أزمات المجتمع وتناقضاته ؛ لأنه عاش تجارب الثورة ، واطلع على إنجازاتها ، وعانى مأساة التعبير ، وأدرك التناقض الاجتماعى الذى بدأ فى الظهور رويداً رويداً . وبدأ هذا الجيل الوليد يسعى نحو الإفلات من أسر القيود التى تصور أنها محيطة به ، وحاول محاكاة التجارب الجديدة فى البيئات الأوربية . فاتجهت القصة القصيرة عند كتاب هذا الجيل نحو العقل الباطن ، والهذيان ، والإشارة ، والرمز ، والتعقيد ، والغموض وبرغم

النماذج الطيبة التى قد يجهد فى تقديمها بعض الموهوبين من شباب القصة القصيرة فى فترة ما بعد ١٩٦١ – ١٩٦٧ ؛ فإنها كلها لم تزل فى دور التجربة التى قد تنتهى بهم وبالقصة القصيرة إلى مسالك وأشكال واتجاهات جديدة ، بحيث تتاح لها الفرصة ، وتكتمل لها القدرة على أن تخلف الآثار القصصية التى تركها الرواد والأعلام والموهوبون من الكتاب . وحين تتهيأ للقصة القصيرة الملكات الكبيرة المخلصة ، والثقافة الفنية العميقة ، والوعى بالبيئة والعصر معاً ، سوف تصبح أداة تعبير صادق ، بعد أن تقطع طريقاً طويلا شاقًّا ، لا بد أن تجتازه قبل أن تتأصل مقوماتها ، وتنضج أساليبها ، وتتبلور معالمها ، وتتحدد اتجاهاتها ، وتصبح الإطار الأول لقصتنا القصيرة المعاصرة ، أو لقصة جيل ما بعد ١٩٦١ – ١٩٦٧ . عندئذ يستطيع الباحث أن يقف طويلا إزاء ما يثبت أصالته وبقاءه من هذه التجارب والمحاولات ، محللا ومفسراً وناقداً . ونحن نعد بتقديم الجزء الثالث من دراساتنا حول فن القصة القصيرة فى فرصة قريبة ، ويتناول هذا الفن من ١٩٦١ – ١٩٧٥ .

خامساً : ولا يختلف الأمر كثيراً بالنظر إلى بعض كتاب القصة القصيرة الذين كانوا يكتبونها قبل ١٩٦١ ، وظلوا يمارسون الإبداع فيها بعد هذا التاريخ . فإن المتتبع لإنتاجهم الأخير سوف يلاحظ أنه يتجه هو الآخر اتجاهاً يخالف الاتجاه الذى كان يسير عليه الكاتب قبلا ، مما يوحى بأن قصتهم القصيرة قد تمكنت من تتبع التغيرات العلمية والسيكلوجية والاجتماعية والفكرية فى المجتمع المصرى . إذ مع بداية مرحلة التحول الاجتماعى الاشتراكى ، تبدأ مرحلة جديدة فى القصة القصيرة عندهم . ولعل قراءة ماكتبه « نجيب محفوظ » من قصص قصار كان يواصل نشرها فى الملحق الأدبى لصحيفة « الأهرام » ، ثم ما لبث أن جمعها فى مجموعات قصصية (دنيا الله) و (بيت سيئ السمعة) و (خمارة القط الأسود) و (تحت المظلة) تؤكد ذلك . كما أن إمعان النظر بدقة فى كل ما نشره « يوسف إدريس » بعدئذ من قصص قصيرة فى (لغة الآى آى) و« روزاليوسف » و« صباح الخير » ثم (النداهة) يؤكد ما نذهب إليه من أن إنتاجهم بعد ١٩٦١ قد اختلف فى كثير عن اتجاههم قبله . وهو ما يستوجب الوقوف عند عام ١٩٦١ لدراسة هذه الاتجاهات الجديدة بكل دقة ووعى وتفهم ، ومدى ارتباطها باتجاهات القصة القصيرة قبل هذا التاريخ وبعده ، لا على المستوى المحلى وحده ، وإنما بالقياس إلى مستوى تطور القصة القصيرة عالميًّا . فإن الاتجاهات الجديدة فى فن القصة القصيرة ليست إلا محصلة المرحلة الحضارية الجديدة فى هذين الصعيدين .

ومهما يكن من شىء فإن العوامل الخمسة السابقة ، يتداخل بعضها فى البعض ، كما يعد بعضها سبب البعض الآخر أو نتيجته ؛ لكنها فى النهاية تؤدى بالباحث إلى التسليم بأن مجتمعنا المصرى فيما بعد مرحلة الثورة الاجتماعية وبداية التطبيق الاشتراكى الفعلى ، وفيما بعد التقنين العلمى لنظريتنا فى الاشتراكية ، قد تغير تغيراً ملحوظاً فى كل شىء ، مما استلزم فكراً جديداً ، وفنًّا جديداً ، وأدباً

جديداً . ومما كان له أثره فى اتجاهات القصة المصرية القصيرة ، فتوقف البعض عن كتابتها ، وتحولوا إلى فنون أخرى ، وظهر جيل جديد هو ابن المرحلة ونبت الحاضر ، كما واكب البعض المجتمع فى خط سيره الجديد ، ولم تقعد به إمكانياته الفنية وطاقاته الإبداعية عن ملاحقة التطور ، فأثبت بذلك أن القصة القصيرة هى « الترمومتر » الصادق التأثر والبالغ الحساسية التى تستطيع أن تسجل الواقع ، وتصور المجتمع ، وعلاقات الناس فيه ، وحركته الصاعدة إلى الأمام .

* * *

لعلنا نكون قد ألمحنا إلى شىء من خطتنا فى هذه الدراسة ، وذلك إبان عرضنا للقضايا سواء منها ما كان متعلقاً بالمصادر والمراجع ، أو بأسباب اختيارنا لموضوع هذا البحث ، أو بالمبررات التى أوردناها للدفاع عن وجهة نظرنا فى الوقوف بالبحث عند عام ١٩٦١ وحده دون غيره . ونحاول الآن التركيز على بعض الملامح الرئيسية لمنهجنا الذى نسير عليه فى دراسة اتجاهات القصة المصرية القصيرة .

ونحن وإن كنا فى بحثنا السابق عن « تطور فن القصة القصيرة فى مصر » قد التزمنا المنهج التاريخى والنقدى معاً ؛ فإنا نرى أن طبيعة موضوعنا هذا تقتضى عدم الانغلاق فى بوتقة التاريخ ، أو الوقوف عند كل كاتب على حدة ، وتتبع الخطوات والمراحل الفنية التى مر بها ، وتسجيل أسماء كل كتاب القصة القصيرة ، وأعمالهم ، وأبرز خصائصهم الفنية ؛ وكل ما يتصل بهم ككتاب للقصة القصيرة من قريب أو من بعيد . وليس معنى هذا أننا نلغى التاريخ تماماً ، لسبب بسيط هو أننا ندرس القصة القصيرة من خلال دراستنا لفترة زمنية معينة ، اعتملت فيها عوامل متعددة فى الاقتصاد ، والسياسة ، والفكر ، والاجتماع ، وغيرها . لكن هذه الدراسة ترفض التزام المنهج التاريخى الذى يعتمد على الرصد والتتبع والتسجيل بشكل آنىّ ، لحظة بلحظة ، ويوماً بعد يوم ، وشهراً فى أعقاب شهر ، ومجموعة قصصية بعد أخرى ؛ وذلك حسب تاريخ ميلاد الكتاب – كل الكتاب – وتاريخ ميلاد المجموعات القصصية – كل المجموعات القصصية – دون إغفال لأى منهم مهما كانت درجته من الفجاجة الفنية ، أو اللاوعى الاجتماعى ، فهو يدرس ويسجل لمجرد أنه عاش فقط فى هذه الفترة .

ومن ثم فإن الدراسة الاجتماعية ، أو التفسير الاجتماعى للقصة القصيرة* – إذا صح هذا التعبير – تصبح البديل عن المنهج التاريخى ، خاصة وأن اتجاه كل كاتب من كتاب القصة القصيرة كان نتاجاً لتفاعل مجموعة كبيرة من العوامل ، يعود معظمها إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية

(*) جدير بالملاحظة أن المدرسة الاجتماعية فى دراسة الأدب والفن دأبت على تطوير مناهجها وتعميق أفكارها ومفاهيمها ، مستفيدة من تطور العلوم الإنسانية الأخرى فى هذا العصر وتقدمت لإرساء مبادئ علوم اجتماعية حديثة ، تدرس الظواهر الثقافية والأعمال الأدبية والفنية على ضوء المناهج العلمية المنضبطة ، ومن ثم ظهرت فى شجرة علم الاجتماع فروع أخرى مثل : علم اجتماع الثقافة – علم اجتماع الأدب – علم اجتماع الفن . وتفرعت عنها أغصان جديدة أشد تخصصاً مثل : علم اجتماع الرواية – علم اجتماع المسرح . .

والفكرية للكاتب وللمجتمع على حد سواء . وأن الاتجاه بعد اكتماله ووضوح أبعاده عند الكاتب الفرد أو المجموعة من الكتاب يظل باقياً كما هو دون أن يتحول الكتاب عنه إلى غيره من الاتجاهات الأخرى . فإبراهيم المصرى منذ الثلاثينيات وهو يلجأ إلى التحليل النفسى ، ويظل على ولائه للتحليل فى قصصه القصيرة حتى الستينيات . وكذلك «توفيق الحكيم» فى قصصه الفكرية ، و«يوسف إدريس» بدأ واقعيًا وظل واقعيًا ، و«محمود كامل» رومانسى فى الثلاثينيات والسينيات ، و«إبراهيم ناجى» أيضاً ، وهكذا .

وإذا كان التزام المنهج التاريخى ضروريًا ونحن بصدد التأريخ لظهور فن القصة فى أدبنا المصرى الحديث ، فإنه يغدو من غير المنطق ونحن إزاء دراسة اتجاهات القصة المصرية القصيرة ١٩٣٣ – ١٩٦١ . وربما كان طبيعيًا إذ ذاك أن نقف عند كل كاتب ممن عالجوا هذا الفن ، لأنهم وحدهم – وعددهم لا يتجاوز العشرين كاتباً – الذين كانوا يبدعون الفن ويبتكرون فيه ، بمعنى أن أحداً غيرهم لم يكن موجوداً . وكانوا هم الأعلام فى ذلك الحين ، أو الرواد الأول ، الذين ارتادوا هذا المجال ، وخلفوا لنا آثاراً فيه . فواقع القصة القصيرة إذن هو الذى فرض أن يكون المنهج فى دراستها على النحو الذى اتخذ .

بيد أن القصة القصيرة فيما بعد ١٩٣٣ وحتى ١٩٦١ يجب أن ينظر إليها بمنظار آخر . وتبدو معقولية ذلك إذا عرف الباحث أن عدد الكتاب لا يقل مطلقاً عن مائتى كاتب ، وأن عدد المجموعات القصصية – كما سبق القول – يزيد على أربعمائة مجموعة قصصية ، كما أن عدد القصص المتناثرة فى الصحف والمجلات يبلغ ألفى قصة قصيرة . ومن ثم فإن المطالبة بالإشارة إلى كل كاتب قصة قصيرة ، وتحليل كل مجموعة قصصية ، على اختلاف أو اتفاق فيما بينها ، تصبح عبئاً لا طائل من ورائه ، وعبئا لا قدرة على احتماله . بالإضافة إلى أنها قد تنتهى بالبحث إلى ما يشبه البيليوجرافى أو دائرة المعارف المبتسرة ، التى تكتفى بكلمة عن نشأة الكاتب ، وحياته ، وثقافته ، وعدد القصص التى كتبها ، وما إلى ذلك .

وما دمنا لن نؤرخ للقصة المصرية القصيرة ، بكل ما تحمل كلمة «التأريخ» من دلالات ، فلا مناص هنا من أن يكون منهجنا فى البحث متمشيا مع طبيعة الموضوع من ناحية ، ومتفقاً مع وجهة النظر الشمولية التى أشرنا إلى ضرورة الأخذ بها فى دراسة كهذه من ناحية أخرى .

ويمنح لنا هذا المنهج الاجتماعى حرية انتخاب كتاب القصة القصيرة الذين نعتقد أن قصصهم إن هى إلا تجسيد للاتجاهات التى نرصدها . لهذا فإن الاهتمام بـ «المجموع «لا» الفرد» ،واختيار «الكل» لا «الجزء» أمر واجب ، وهو ينبع أساساً من التزامنا بادئ ذى بدء بالنظرة الكلية الشاملة لإنتاج الأدباء ككل ، وللأعمال القصصية ، والظواهر الاجتماعية على حد سواء .

كما يتيح لنا المنهج النقدى غير التأريخى ، فرصة تفسير الأعمال القصصية القصيرة ، وتحليلها ، وتقويمها ، وتبين مصادرها وأهدافها ووظائفها ، مرتكزين على منطق العصر ، وحاجات البيئة ، ومطالب الإنسان المصرى ؛ مستهدفين من وراء ذلك كله معرفة دور القصة القصيرة المصرية فى تصوير المجتمع المصرى ، وحاجاته ، وقيمه ، مع اعتبار أن المجتمع متغير ، متطور ، متحرك ، وهو فى حركته وتغيره وصيرورته ، فى حاجة إلى فن القصة القصيرة الذى يحتضن أدق جزيئات حياة الفرد داخل المجتمع ، ويبرز الواقع كحقيقة متحركة ومتطورة ، ويكون نتاج فاعلية الإنسان ، وردود الفعل التى تنعكس فى وجدانه . فالقصة القصيرة هى الفن الذى يعطينا الواقع فى نسيجه الدقيق ، وفى تعقد اللحظة الزمنية ، وفى تفتيتها ، فى وقت واحد .

وقد دفعنا هذا التصور لماهية العمل الفنى إلى استبعاد كثير من الكتابات النثرية ، لكثير من الكتاب الذين وصفوا كتاباتهم بأنها قصص قصيرة ، وإن كانت الحقيقة الموضوعية تثبت أنها أبعد ما تكون عن القصة القصيرة الفنية كما عرفها النقاد ، وكما اصطلح على أسسها ومبادئها وخصائصها الدارسون .

وكان الأولى – والحالة هذه – أن نصدر البحث بدراسة نظرية نقنن فيها للقصة القصيرة ، والشروط الواجب توافرها فى العمل الفنى الذى لا يمكن أن يكون شيئاً إلا قصة قصيرة ، وأوجه الاختلاف بينها وبين غيرها من الألوان الأدبية الأخرى التى قد تدخل فى دائرة « العمل القصصى » بمفهومه العام ؛ كالرواية ، والمقال القصصى ، والصورة القصصية ، وما إلى ذلك كله مما يتعلق بالتقعيد للفن أولا وقبل كل شىء .

يضاف إلى هذا ، أن معظم الدراسات التى تناولت فن القصة القصيرة ، بدأت بالتنظير والتقعيد والتقنين ، مما ساعد على تقريب مفهوم القصة القصيرة ، وتوسيع رقعة انتشاره ، لدى المتأدبين والقراء . ونحن لا نريد أن يكرر الباحثون بعضهم بعضاً ، ولا أن تتخذ الدراسات الأدبية والنقدية كلها نمطاً واحداً فى التقسيم والتبويب ، ولقد كانت تلك هى خطتنا وأسلوبنا فى دراستنا لتطور فن القصة القصيرة فى مصر : أن لا نصدّر البحث بفصل نظرى بحت ، ثم بعدها نسعى فى محاولة للكشف عن النماذج الفنية التى تتوفر فيها الشروط ، وتكون مثالا لتطبيق القاعدة . وإنما كانت الخصائص والملامح تستخلص من دراسة الواقع الفنى الموجود بالفعل ، ثم من مقارنة الآثار القصصية بعضها بالبعض الآخر .

ولما كنا فى هذه الدراسة نبحث عما إذا كانت القصة القصيرة قد عبرت عن مجتمعنا المصرى ، وأعطتنا صورة دقيقة له . فى حركته ونموه وتصاعده وتطوره ، خلال هذه المرحلة ، مستندين فى تفسيرنا وتحليلنا إلى الدراسات الاجتماعية ، فإن مفهومنا للاتجاه جاء هو الآخر مستفيداً من الدراسات النفسية والسيكلوجية ، وبالذات الدراسات المتعلقة بعلم النفس الاجتماعى . ذلك أن علماء الاجتماع

يغالون فيقصرون ميدان علم النفس الاجتماعى على الاتجاهات ويستندون فى ذلك إلى أن جميع مظاهر الحياة النفسية ، بسيطة كانت أو معقدة ، خاصة أو عامة ، تخضع فى جوهرها للاتجاهات النفسية . وينتهون إلى التأكيد على أهمية الاتجاهات فى توجيه السلوك ، وكذا أهميتها فى مباحث ودراسات علم النفس الاجتماعى المعاصر.ولقد أحصى «فورد» R.N. Ford الأبحاث الحديثة التى تدور حول الاتجاهات وقياسها ، فألفاها تربو على ألفى بحث .

أما عن تعريف «الاتجاه» ، فلم يوجد تعريف واحد تتفق عليه آراء علماء النفس والمتخصصين فى ميدان علم النفس الاجتماعى . ولقد كان هناك شبه اتفاق حول ما يشبه أن يكون نواة مركزية لمعنى هذا الاصطلاح . لكن أثيرت حوله خلافات متعددة تمس تحديد طبيعة الاتجاه وعوامله . وليس أدل على ذلك من القائمة التى نشرها «نلسون» E. Nelson سنة ١٩٣٩ وأحصى فيها ما يزيد على عشرين وجهة نظر مختلفة فى تحديد طبيعة الاتجاه ، وبالمثل أورد «البورت» ستة عشر تعريفا مختلفاً للاتجاه ذكرها علماء من أمثال «وارن» H.G. Warren ، و«تشيف» E.G. Chave ، و«كانترل» H. cantril ، و«لندبرج» G.A. Lundburg ويعرف «بوجاردس» L.S. Bogardus «الاتجاه» بأنه الميل الذى ينحو بالسلوك قريباً من بعض عوامل البيئة أو بعيداً عنها . ويصفى عليها معايير موجهة أو سالبة تبعاً لانجذابه منها أو نفوره عنها . ويعرفه «توماس» W.I. Thomas بأنه الموقف النفسى للفرد حيال إحدى القيم والمعايير . فموقف المواطن الصالح من السرقة فى مجتمع يعاقب السارق ويدعو إلى الأمانة ، اتجاه نفسى تحدده المعايير الاجتماعية القائمة . ويذكر «جرين» ١٩٥٤ أنه ينبغى النظر إلى «الاتجاه» على أنه مفهوم يخلعه الإنسان ليصف به ترابط الاستجابات المتعددة للفرد الواحد إزاء مشكلة أو موضوع معين .

وربما يكون أدق وأشمل تعريف للاتجاه هو تعريف «جوردون ألبورت» الذى ذاع أكثر من غيره ، ولا يزال يحوز القبول لدى غالبية المتخصصين . ويذهب هذا التعريف إلى أن «الاتجاه حالة من الاستعداد أو التأهب العصبى والنفسى ، تنتظم من خلال خبرة الشخص ، وتكون ذات تأثير توجيهى أو دينامى على استجابة الفرد لجميع الموضوعات والمواقف التى تستثير هذه الاستجابة .» ، فالاتجاه ميل عام مكتسب ، ما يكاد يثبت حتى يمضى مؤثراً فى الدوافع النوعية ، وموجهاً لسلوك الأفراد ، أو الفرد ، واستجابته للأشياء والمواقف المختلطة ، فهو إذن ديناميكى عام * .

ويتكون الاتجاه نتيجة لتأثر الفرد بمثيرات مختلفة تنبعث من اتصاله بالبيئة المادية والاجتماعية

(*) انظر فى تفصيل ذلك :

١ - مقدمة لعلم النفس الاجتماعى» - د. مصطفى سويف - مكتبة الأنجلو المصرية ط ٢/١٩٦٦ .

٢ - «علم النفس الاجتماعى» - د. فؤاد البهى السيد - دار الفكر العربى ط ١ سنة ١٩٥٤ .

٣ - «الدراسة العلمية للسلوك الاجتماعى» - د. نجيب اسكندر. د. رشدى فام .

ومعايير الثقافة ، ويمر بمرحلتى «الإدراك» و«النمو» ، ثم لا يلبث أن يثبت ليكتسب مقوماته وأركانه وذاتيته ، فالثبوت هو المرحلة الأخيرة فى تكوين الاتجاه . ومن عوامل وشروط تكوين «الاتجاه» كما يراها علماء النفس الاجتماعى «التكامل» عندما تتكامل الخبرات الفردية المتشابهة فى وحدة كلية ، تنحو إلى تعميم هذه الخبرات . وبذلك تصبح هذه الوحدة إطاراً ومقياساً تصدر عنه أحكامنا واستجاباتنا للمواقف الشبيهة بمواقف تلك الخبرات الماضية . ففشل الطالب فى فهم كتاب ما لمؤلف ما ، وتكرار هذا الفشل مرات متعددة ، يسلك بالطالب مسلكاً خاصًا ، فينفره من كل كتب هذا المؤلف . ويصدر مثل هذا السلوك عن اتجاه معين ينشأ من تكامل الخبرات الفردية المتشابهة . وقد ينحو هذا الاتجاه بالفرد منحى عامًا يبدو فى محاولته إقناع أصدقائه بهجر جميع كتب ذلك المؤلف . وهكذا يسلك الاتجاه مسلكاً عقليًا اجتماعيًا مؤثراً فى الآخرين [1] . ويؤدى تعميم الخبرات الفردية المتتالية إلى تحديد الاتجاه تحديداً واضحاً قويًا . وهذا خليق بأن ينحو بالاتجاه نحو النضج واكتمال النمو ، «فيتميز» عن بقية الاتجاهات الأخرى ، ويكتسب بذلك ذاتيته التى تؤكد معالمه . ويعتبر «التقليد» عاملا قويًا فى تكوين الاتجاهات ، بل إنه أهم العوامل وأسبقها .

ويمكن القول بأن كل شخص منا يحمل نوعين من الاتجاهات : اتجاهات خاصة أو شخصية ، وهذه هى مجموعة اتجاهاته نحو أحداث حياته الخاصة وظروفها من حيث هى خاصة به . واتجاهات عامة أو اجتماعية ، وهى مجموعة اتجاهاته نحو الأحداث والموضوعات العامة فى الحياة الاجتماعية .

وتأتى استفادتنا من مفهوم «الاتجاه» لدى علماء النفس الاجتماعى ، من حيث كوننا سوف نقف عند مجموعة من الاتجاهات المكتسبة ، العامة أو الاجتماعية ، بعد تكاملها وتمايزها وثبوتها ، لدى كتاب القصة القصيرة ، وهم بصدد تصويرهم للمجتمع المصرى . لنتعرف إلى اتجاهاتهم التى تبلورت فيها نظرتهم إلى الأشياء ، والعلاقات ، والأحداث ، والقيم ، داخل المجتمع ، ومعاييرهم الموجبة أو السالبة تبعاً لانجذابهم نحو البيئة أو نفورهم منها متوسلين فى ذلك بدراسة البيئة المادية والمعنوية ، التى ساعدت على تكوين الاتجاهات ، ومحاولين الربط بين هذه الاتجاهات وبين عدد من المتغيرات ، كالطبقة الاجتماعية والاقتصادية ، ومستوى التعليم ، وغيرها . بمعنى ربط الاتجاه بالأرض الحقيقية التى أنبتته ، لأنه عصارة المكان والزمان اللذين ولد فيهما .

وأخيراً جاء تقسيمنا للبحث إلى أربعة فصول لم نشأ أن نجعلها أبواباً ، امتداداً لدراستنا السابقة التى تشكل جزءاً مستقلا يدرس فى ثنايا فصوله الخمسة ، القصة القصيرة فى الفترة بين ١٩١٠ ـ ١٩٣٣ ؛ ثم يأتى هذا الجزء الثانى ليستكمل الموضوع ، ويمتد بالمحيط الزمنى حتى يصل به إلى ١٩٦١ .

---

(١) «علم النفس الاجتماعى» ـ د . فؤاد البهى السيد . دار الفكر العربى ـ ط ١ / ١٩٥٤ ص ٢٤٦ .

يقف «الفصل الأول» عند كتاب القصة القصيرة الذين استخدموا فى آثارهم القصصية بعض القيم والمعايير الفنية التى لا تختلف فى كثير عن أسلوب الرومانسيين فى تناولهم للموضوعات ، وفى تعبيرهم عن الأشياء ، وفى تصويرهم لأنفسهم وذواتهم وطبقتهم الاجتماعية . فى حين يتناول «الفصل الثانى» : «الاتجاه التحليلى» وكيف أن ممثليه صوروا جانباً من مجتمعنا من زاوية نفسية تحليلية ، تأثرت إلى حد بعيد بعلم النفس ، وكتابات «فرويد» و«أدلر» و«يونج» وغيرهم.بينما يستغرق «الاتجاه الواقعى» الفصل الثالث برمته . أما الفصل الرابع ، فإنه يناقش اتجاها آخر تبلور لدى جماعة من الكتاب ، نظروا إلى المجتمع بمنظار فكرى ، وصوروا مشكلاته وقضاياه فى قصصهم القصار من وجهة نظر فلسفية ، كانوا فيها متأثرين بطبقاتهم الاجتماعية ، وقراءاتهم فى الفلسفة ، وتطلعاتهم الخاصة . ثم تأتى خاتمة البحث فتحاول الإشارة إلى مجموعة أخرى من الاتجاهات التى شهدتها القصة القصيرة فى هذه الفترة . منها «الاتجاه الإنسانى» كما تمثل فى قصص محمود تيمور ، و«الاتجاه التاريخى» عند إبراهيم المصرى وحبيب جاماتى وسعيد العريان ، و«الاتجاه نحو الجنس» عند إحسان عبد القدوس وأمين يوسف غراب وغيرهما ، و«الاتجاه الصحفى» فى القصة القصيرة عند «أحمد جلال» ، و«محمد على غريب» ، و«فجر» ، و«إبراهيم الوردانى» وغيرهم .