الفصل الرابع

نظرية التفسير التجريبى والتكامل المنهجى

١ ـ انتهينا من تناول أهم المناهج الشائعة فى الدراسات الأدبية المعاصرة، ووقفنا من ذلك على حقائق معينة، ونريد الآن أن ننظر فى هذه الحقائق ونكشف عما وراءها، أو بعبارة أخرى، نريد أن نكون فكرة منظمة، عن السمات المشتركة التى تجمع بين المنهج السوسيولوجى، والمنهج الشكلى والمنهج التاريخى وغيرها من المناهج المعاصرة فهناك عناصر فكرية تجمع بين تلك المناهج فى إطار فلسفى واحد. ومن مقدمة هذه السمات أعتبار الدراسة الأدبية دراسة علمية، تلتزم بالمبادئ المنطقية وبتعقيل الظاهرة الأدبية تعقيلاً تاماً. ولكن هذه السمة إذا تجاوزناها، سنجد أنفسنا بإزاء إتجاهات منهجية متباينة. فالمنهج الشكلى قد قام فى الأصل لمعارضة تلك النزعة السوسيوتاريخية، التى كانت تسند الأثر إلى الظروف الموضوعية، والمنهج السوسيولوجى الدينامى (التوليدى) قد أستهدف نقد النزعة الشكلية التى كانت تحاول رد الأثر إلى عناصره الشكلية واللغوية وربما كان من المفيد هنا أن نفصل القول فى السمة المشتركة بين تلك المناهج، نظراً لأننا قد تناولنا أوجه الخلاف بينها فى مواضع سابقة من الدراسة.

٢ ـ تتفق آراء الباحثين فى مسألة ضرورة تحديد الباحث لموضوعه تحديداً دقيقاً عن طريق الملاحظة التجريبية وهذه الملاحظة مستمدة أساسا من مشاهد الواقع. ولها دور هام فى تحديد نقطة البدء فى عمل الباحث والملاحظة التجريبية لا تعنى تسجيل الظاهرة الأدبية تسجيلاً سلبياً، إذ لابد للباحث أن يكون قد بذل جهداً عقلياً يتيح له فرصة، التعرف على طبيعتها، وطبيعة الصلة التى قد توجد بينها، وبين غيرها من الظواهر.

وقد يقول قائل بأن ذلك المنطلق، يعد منطلقاً تجريبياً، يقود باحث الأدب نحو

تفاسير علمية صارمة. فهذه الأسس تجد مكانها الحقيقى فى مجال العلوم الطبيعية وربما كان فى ذلك القول، ما يدعو إلى للعجب، ولكن عجبنا لا يلبث أن يتبدد إذا نحن نظرنا فى تاريخ الدراسات الأدبية، فى القرن التاسع عشر، وفى بداية ذلك القرن، فقد خلطت معظم هذه الدراسات بين الظواهر الطبيعية، والظواهر الأدبية كالخلط بين الكائنات الحية، والأنواع الأدبية، كما هو الحال فى دراسات برونتيير فلا عجب أن يسىء الظن بأسس التجريب فى الدراسة الأدبية، ولا عجب أيضاً أن تثار دعوة توجه ضد الأخذ بتطبيق التجريب على الدراسات الأدبية منذ بداية ذلك القرن حتى أيامنا هذه. ومع ذلك فإن هذه الأسس نفسها قد أدت للدراسات الأدبية عامة، أجل الخدمات حتى ولو كنا نرفض بعض نتائج دراستها.

والواقع أن التجريب المنظم أصبح حجر الزاوية فى الدراسات الأدبية الراهنة. فهو الذى يفرق بين الدراسة الأدبية العلمية، والتأملات العابرة. ومن الجلى أن التجريب الذى نقصده هنا، ليس ذلك التجريب فى صورته التقليدية. فذلك النمط من التجريب مرفوض من أساسه، نظراً لأنه ذو أتجاه تحليلى يرد مركب الظاهرة الأدبية إلى عدد من العناصر، ويتخذ منها وسيلة مثلى للتعرف عليها، وعلى القوانين المنظمة لها، وإنما قصدنا بالتجريب هنا، تلك الخطوات التى يحققها الباحث قبل البدء فى عمله معتمداً فى ذلك على فرض عامل يوجه دراسته على ضوءه، وعلى ضوء فلسفته النظرية، من أجل التعرف على الأسس أو العوامل التى تحكم الظاهرة الأدبية، محور أهتمامه.

والأتصال بالواقع فى هذا الصدد، يبدو بمثابة الجسر الذى يحقق هذا الجانب (أعنى الجانب التجريبى). فالباحث هنا لا يكتفى بمشاهدة الظاهرة باعتبارها موجودة، لأن وظيفته الحقيقية لا تتمثل فى تسجيل الظاهرة، وإنما فى فهمها وتفسيرها ـ أى إبراز خصائص عناصرها، ثم تحديد دلالة هذه العناصر، داخل النظام الذى يسيطر عليها. وهذه العناصر لايجب على الباحث أن يعتبرها وحدات تنفصل عن ذلك النظام الذى يسيطر عليها، بل ينبغى أن يعتبرها وحدات فى ذلك النظام، متجهة بإتجاهه، ومكيفة حسب ظروفه، نظراً لأنها تستمد وجودها منه، وتتشكل وفق طبيعة خواصه. والأمثلة على ذلك عديدة سنفصل القول فى واحد منها فيما بعد.

أما الآن فيكفى أن نقول بأن ظاهرة تغير بناء القصيدة العربية الحديثة، ظاهرة موجهة بما يتفق وطبيعة العالم النفسى، الذى يتحدد جانباً منه وفق طبيعة العالم الإجتماعى، فلولا أن طبيعة الفرد المبدع تتميز بحساسية معينة نحو التطور الإجتماعى أو التاريخى، ولولا أن من طبيعة بعض عناصر البنيات الإجتماعية والثقافية، التغير، لما كان ذلك التغير فى بناء القصيدة قد أخذ هذا الشكل، ولما كان الأمر كذلك، فى هذا المثال يجب على الباحث أن يبدأ بالنظر إلى ذلك الكل باعتباره موجوداً فى الواقع، وفى العناصر التى تشكل الظاهرة. ولهذا وجب أن يكون منهجه ديالكتيكياً، ينظر فى الكل أولاً ثم ينتقل إلى الجزء، حيث أنه ذو دلالة معينة فى بنية ذلك الكل.

وهذا يعنى أن ذلك المنهج يتطلب من الباحث حركة إتيان وغدو دائمين من الجزء إلى الكل، أو العكس بالعكس.

والباحث فى ظل هذا المنهج ينبغى أن يكون فى بنائه الذهنى تصوراً إجمالياً عن ذلك الكل، ثم يحاول تشكيل فرض يصلح لتفسير الظاهرة. والفرض هنا يعد عنصراً مكملاً لعنصرى الملاحظة، والتجربة، وهو (أى الفرض) ليس سوى تصورات نابعة من ذهن الباحث، تتكون من بنيات العلاقة العامة بين الظاهرة، وغيرها من الظواهر. ذلك على ضوء الإطار النظرى الذى يحمله الباحث. والخطوة التالية لهذه المرحلة هى محاولة اختبار هذا الفرض، عن طريق التجربة فإذا ثبتت صحة هذا الفرض، أصبح ذلك الفرض قانوناً أو مبدءاً عاماً. وهذا المنهج يتميز بعدة خواص هامة، فهو من جهة ملائم لطبيعة منطق الفكر، ومن جهة ثانية له خواص كلية فى خطواته.

وقد يقول قائل، وما دور الفرض فى الدراسة الأدبية؟ هل يمكنه أن ينشئ لنا المبادئ العامة؟ الواقع أن الفرض يقوم بوظيفتين أساسيتين: فهو من ناحية يحدد هدف الباحث، ويجعله يدفع جهده الذهنى، نحو مسألة أو قضية معينة، ومن جهة أخرى يتيح له التثبت أو التحقق من صحة أفكاره أو تصوراته، النقدية أو الأدبية. ومن البديهى أن الفرض لا يأتى بشكل عشوائى لذهن الباحث بل يأتى أساساً من كافة النشاط الذهنى الذى يمارسه على مستوى المشاهدة أو التجريب.

ولكن هل كل إجابة مؤقتة لمشكلة أو ظاهرة أدبية أو ثقافية، تصلح أن تكون فرضاً؟ هناك، لا شك شروطاً موضوعية تفرض على الباحث نفسها، وتحتم عليه الأخذ بها، كأن يكون هو وحده المفتاح الذى يفتح لنا الباب المغلق وأن يكون هو وحده الذى يستطيع أن يفسر هذه الظاهرة الأدبية، أو تلك القضية الثقافية. وأن يكون أخيراً منبثقاً من الإطار النظرى الذى يتبناه الباحث، من جهة، ومن واقع المشاهدة والتجريب للظاهرة موضع البحث من جهة أخرى وأن يكون أخيراً ذا صياغة واضحة ومقتصدة، أى محاولة وضعه فى قوالب عقلية دقيقة، مؤسسة على المبادئ المنطقية، ونحن نعنى بذلك، أن يحاول الباحث إيجاد النظام الذى يسيطر عليه أكبر عدد ممكن من الظاهرات موضع البحث. وأن يحاول أستخلاص النظام الذى يحكمها من خلال العلاقات القائمة بين الظواهر وبعضها.

ولا يفهم من ذلك أن حدود المبادئ المنطقية صادقة، بصورة مطلقة، بحيث إذا وقف عليها الباحث، كان حتماً على الباحثين الآخرين أن يقبلوها، بل هى نابعة من عدد من المسلمات أو الفروض الشائعة فى ميدان نظرية النقد أو الأدب.

ففى المثال التطبيقى الذى سنتوقف عنده، فيما بعد، نجد أن حدود المبادئ المنطقية التى سنقيم على أساسها فروضنا، متأثرة بهذه المسلمة، التى فحواها أننا فى ميدان الدراسة الأدبية لسنا بصدد ظاهرة أدبية منغلقة بسيطة، وأنما نحن بصدد ظاهرة ذات جوانب متعددة مركبة ومتشابكة. ومن هنا يجب أن نراعى عملية التفاعل الدينامى بين هذه الجوانب التى تدخل فى أختصاص علوم متعددة: كالعلم النفس، والاجتماع، وعلم اللغة والتاريخ، وغيرهم. وهذا يعنى أننا بصدد جوانب عديدة متفاعلة تنبئ عن تغير، وقبول هذه الحدود يستلزم أولاً قبول هذه المسألة أو ذاك الفرض ومن ناحية أخرى، يستلزم إدراكاً شاملاً للأسس التى تقوم عليها نظرية الأدب أو النقد الأدبى.

والواقع أننا فى هذا الجزء من الدراسة، لا نود الوقوع فى خطأ الأكتفاء بعرض رأينا عرضاً مصبوغاً بصبغة تأملية. فيتباعد بيننا وبين واقع الظاهرة الأدبية نفسه، فلنقيم للتجريب العلمى وزناً فى مجال الدراسة الأدبية. كما أقمنا على هذا الأساس رأينا فى الأجزاء السابقة من الدراسة مستندين على تحليل النصوص تارة

وإلى آراء الباحثين من واقع أعمالهم تارة أخرى والآن نكمل الصورة، فنحاول أن نوضح، كيف يتم التجريب فى مجال الظاهرة الأدبية، وكيف تتكون الفروض، وكيف تتعدد المناهج، وكيف يلتقى المنهج التجريبى الحديث، بمناهج النقد الأدبى، أو بعبارة أخرى كيف يتم اللقاء بين مناهج العلوم الإنسانية، ومناهج النقد الأدبى؟ سنحاول الإجابة عن هذه الأسئلة متخذين من ظاهرة شيوع القصة القصيرة مجالاً لتحديد نقاشنا.

والمشكلة التى نريد أن نعالجها فى هذه الدراسة تتلخص فى محاولة إيجاد جواب للسؤال: لماذا يسيطر على ميدان الإبداع الثقافى بعامة، والأدبى بخاصة، شكل فنى معين؟ وما العوامل التى تساهم فى تحديده؟ فالأدباء العرب بوجه عام وفى مصر بوجه خاص، يعالجون عادة شكل القصة القصيرة أكثر من معالجتهم الأشكال الأدبية الأخرى ويتجلى هذا بوضوح فى مرحلة الأزمات الثقافية، والتحولات الإجتماعية غير المحتملة. ففى أواخر الستينيات مثلاً، نجد أغلب الروائيين السابقين لهذه المرحلة، كما نجد أغلب كتاب الجيل الذى لمع بعد هذه المرحلة، يتجهون بصورة أساسية إلى كتابة هذا النوع الأدبى. وفى أستطاعتنا أن نعد تخصيص أهم المجلات الأدبية العربية أعداداً منها لنشر نماذج من القصص القصيرة، وأصدار دور النشر المختلفة أعمالاً قصصية أغلبها ينتمى إلى ذلك النوع الأدبى، شاهداً على ما نقول.

وهذه مشاهدة تجريبية مستمدة من الواقع يمكن أن تسمح لنا بطرح سؤال جديد، يتمثل فى: لماذا نشاهد فى تاريخ الأدب العربى المعاصر شيوعاً تدريجياً واضحاً لشكل أدبى معين، ألا وهو شكل القصة القصيرة؟ هل هذه الظاهرة الأدبية مرتبطة بطبيعة التحولات الثقافية والإجتماعية؟ هناك فرض يمكن أن يقدم إلينا إجابة مؤقتة: نعم هناك أرتباط سببى بين طبيعة هذه التحولات وهيمنة إطار الأقصوصة على وجدان الكاتب. وسؤال آخر هو: ما الدلالة الإجتماعية والتاريخية التى تكمن وراء هذه الظاهرة؟ وفرض آخر يسمح بالقول: أن التحولات السريعة تحدث خللاً فى ميزان القيم، وتجعل الفئة المبدعة تنعزل عن البنى الكلية للمجتمع، وترى العالم من خلال منظور غير متماسك.

وفى ضوء هذه الفروض وتلك التساؤلات يتحدد إتجاه البحث فالمقصود هنا القيام بدراسة سوسيولوجية لظاهرة شيوع شكل القصة القصيرة فى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة. ومعنى ذلك التسليم بأن شيوع شكل أدبى معين فى فترة معينة يعد ظاهرة سوسيولوجية على أساس أن موضوع الصلة بين الشكل الأدبى والمجتمع يدخل فى نطاق السوسيولوجية الحديثة. فالظاهرة موضوع البحث لابد أن تحدث فى بنية إجتماعية معينة. ونقصد بالبنية الإجتماعية هنا مجموع العناصر التى تشكل الواقع الخارجى وتؤثر فى إتجاه الظاهرة وشكلها بصورة معينة. ونحن نفترض أن هذه الظاهرة تتألف من مجموعة من العلاقات الجزئية داخل نظام كلى يتمثل فى البنى العامة للمجتمع.

ولقد ذهب بعض الباحثين إلى القول بأن تخلى الكاتب عن معالجة الشكل الروائى فى أواخر الستينيات، وإتجاهه نحو معالجة القصة القصيرة، أساسه رغبة الكاتب فى إبداع هذا الشكل. وهذه الآراء تجعل الفرد المبدع معزولاً عن مؤثرات الحياة الإجتماعية فالمشاهدة العابرة توضح لنا أن الفرد المبدع لايستطيع أن يمارس حياته خارج نظام معين من العلاقات الإجتماعية والإنسانية، فمقوماته الخاصة تنمو وتتطور عن طريق تلقيه لنوع معين من التجارب والمعرفة، لا يتحقق إلا إذا كان مرتبطاً بصورة معينة بنظام إجتماعى معين. حقاً أن لهذا الفرد أستقلاله عن نظام العلاقات الشائعة فى المجتمع، ولكن أستقلال حياته الشخصية عن حياته الإجتماعية، هو إستقلال نسبى. يضاف إلى ذلك أن الفاصل بين الجانبين ليس فاصلاً جوهرياً، فالجانبان يمثلان قطبين فى حالة معينة من الترابط، برغم المميزات الخاصة التى ينفرد بها كل جانب. وهذا القول لا يعنى أن الفرد المبدع فى حالة أنسجام دائم مع الاتجاهات والأفكار السائدة فى الحياة الاجتماعية، أو مع ما تنشده الجماعة أو الفئة التى يمثل أحد أعضائها إذ يجوز أن يكون هناك تناقض بين ما ينشده الفرد وما تنشده الجماعة أو الفئة التى يرتبط بها بصورة معينة.

هل نفهم من ذلك أن الفرد المبدع ليس له إلا دوره المرتبط بالجماعة والحياة الإجتماعية؟ الواقع أنه يعبر فى آثاره الأدبية عن موقفه الشخصى، ونظرته الخاصة للعالم، دون أن يدرك أن الخلق الأدبى يتضمن فى عناصره مميزات جماعية، كما

يتضمن فى الوقت نفسه مميزات شخصية، فانجازه لرؤية معينة للعالم ليس نابعاً من تجربته الفردية فحسب، لأن هذه الرؤية نتيجة نشاط ذهنى أو نفسى لجماعة من الأفراد، تعيش فى ظروف إجتماعية وتاريخية متشابهة.

أن التحولات التى أعترت البنى العامة للمجتمع فى هذه المرحلة قد صاحبها تحول معين فى القيم، جعل الفرد والجماعة يفقدان الأتزان بصورة معينة، نظراً لأن معالم الأتجاه الجديد لم تتحدد بكيفية واضحة فى البناء الذهنى للكاتب. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نعلل أنعزال فريق من المثقفين بعد التحولات التى أعترت المجتمع المصرى فى عام ١٩٥٢، ونستطيع أن نعلل أيضاً موقف نجيب محفوظ حين توقف عن الكتابة لعدة سنوات إلى حين أستطاع تكوين تصور معين عن طبيعة هذه التحولات وإتجاهاتها، ليتكيف معها تاريخياً وأخلاقياً. هذه التحولات التى طرأت على الواقع الخارجى أضطرت الكاتب إلى أن يجرى نوعاً معيناً من التغير فى بعض عناصر بنائه النفسى جعله يرى العالم من خلال منظور معين.

هذه البداية فى تفسير الظاهرة، قد ألتقى عندها معظم الباحثين فى مجال السوسيولوجيا الحديثة للأدب. أن جولدمان يرى أن الخطوة الأولى نحو تعليل بناء الشكل الروائى، هى محاولة الكشف عن جملة الخصائص العامة للبنى العامة فى الوسط الإجتماعى، الذى ظهرت فيه الرواية. كذلك يرى (جاك لنهاردت) أن تطور البناء الفنى للآثار الروائية عند آلان روب جرييه ناجم عن جملة التحولات التى اعترت البنى العامة للمجتمع الفرنسى المعاصر. ولا يختلف الحال كثيراً عند شارل كاستيلا castella فى بحثه عن الرؤية الإجتماعية عند موبسان، فقد رأى أن فقدان الشخصيات لعنصر الأصالة، وأستعارتها من العالم الخارجى لمقوماتها الأساسية يرجع إلى تطور الأيديولوجية البرجوازية فى أواخر القرن التاسع عشر. ومن ذلك يتبين لنا أن الخطوة الأولى للكشف عن العوامل التى أسهمت فى تكوين ظاهرة شيوع القصة القصيرة، هى محاولة التعرف على جملة الخصائص العامة للمجتمع وعلاقة هذه الخصائص بالجانب النفسى عند الكاتب، وعلاقة الكل بالخصائص الفنية لهذا النوع الأدبى. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفسر كثيراً من الظواهر فى مجال الإبداع الثقافى.

ومن الجلى أن موضوع هذا البحث يمكنه الافادة من الكتابات الشائعة فى سوسيولوجيا الأدب الحديثة بوجه عام، ومن كتابات (لوسيان جولدمان) بوجه خاص، على أساس أنه قد حاول الإجابة عن السؤال: لماذا حدث تحول فى بناء الشكل الروائى (اختفاء البطل الفرد) مع نهاية القرن التاسع عشر حتى عصرنا. وقد عزا هذا التغير إلى تغير فى البنى الاقتصادية فى المجتمع الحديث، فالمؤسسات الاقتصادية فى المجتمع الصناعى قد دفعت الفرد إلى الاهتمام بصفة أساسية بجزئيات الحياة اليومية. وهو بذلك قد استطاع إيجاد علاقة ذات دلالة بين الشكل الروائى ونظام الوسط الاجتماعى. وقد اهتم ـ إلى جانب الإجابة عن السؤال السابق ـ بمحاولة الإجابة عن سؤال أخر مؤداه ما هى وظيفة البنى ذات الدلالة، ودور بنية الأثر الأدبى؟ وقد وجد أن دور هذه البنى يتمثل فى التعبير عن رؤية معينة للعالم، تظهر فى عصر معين، للدلالة على موقف لبعض الفئات أو الجماعات البشرية تجاه حركة التاريخ. وقد اضطر إلى أن يستعين فى هذا السبيل بعدة مفاهيم أهمها أن السلوك الإنسانى فى حركته ينقل إلينا مؤشرات ذات دلالة معينة للتعبير عن موقف غايته السعى نحو تحقيق توازن بين الفرد والعالم. واستعان كذلك بمفهوم النمط البنائى الذى يعد الأثر مجموعة من العناصر تتشكل فى وحدة عضوية واحدة، فى اطار نظام كلى.

وهذا الاتجاه يبحث غالبا فى صلة تحول الشكل الروائى بالبنى الاقتصادية والاجتماعية، فى حين أن دراستنا تبحث فى علة شيوع شكل القصة القصيرة ودلالته، بوصفه ظاهرة من الظواهر الثقافية المتعددة الجوانب، والمتعددة التركيب فهناك البناء النفسى الاجتماعى، وهناك بناء الشكل القصصى، وعلاقة كل هذا بالظروف العامة للمجتمع. ومن الجلى أن هذه الجوانب متداخلة، إلى حد أننا نراها متشابكة ومفضيا بعضها إلى بعض، الأمر الذى يجعلنا لانستطيع أن نغض النظر عن هذا التشابك، الذى يؤكد لنا عملية التفاعل الدينامى بين هذه الجوانب المختلفة التى تشكل الظاهرة. ومعنى هذا أننا نفيد من كتابات جولدمان فى المجال السوسيولوجى كما نفيد من كتابات غيره من الباحثين فى مجالات أخرى، مثل (شامبر دى لوى) و(جان بياجيه) فى المجال النفسى، على أساس أننا لا نفصل المجال الاجتماعى عن ذلك المجال الأخير.

وقد اكتفينا كما هو واضح فى البداية ـ بالملاحظة العابرة شاهدا على أن التحولات غير المحتملة فى بعض عناصر البنى العامة للمجتمع تصيب الفرد بخلل معين فى بعض عناصر بنائه النفسى. ونريد الآن أن نفسر ذلك عن طريق الموازنة بين البناء النفسى للفرد المبدع فى المواقف المختلفة. وأول ما نلاحظه فى هذا الصدد هو وجود تحولات ذات تأثير قوى على الفرد المبدع، وتحولات أخرى ذات تأثير ضعيف، فما سبب ذلك؟ لابد أن تكون التحولات المختلفة ذات دلالات مختلفة فى البناء النفسى للفرد المبدع. وهذا قول بدهى، ولكن الذى حرصنا على توضيحه فى تلك الدراسة هو اختلاف الدلالة الفعالة للتحولات المختلفة فى البناء النفسى للفرد المبدع وغير المبدع، أى علاقة هذه الدلالة بوضعية البنى الكلية للمجتمع، فإن فيها ما يمكن أن يوصف بأنه يؤثر فى أعماق الفرد المبدع بصورة معينة. فالملاحظ أن الفرد المبدع يواجه التغيرات أحيانا دون أن تمتد جذورها إلى أعماقه، وأن أثرها لا يلبث أن يزول، وأنه يواجه فى حالات تغيرات تمتد إلى أعماقه فلا يزول أثرها بمجرد انتهائها. ومعنى هذا أن الحياة الشخصية للفرد ليست وحدها هى التى تشكل واقعه الداخلى. وفى ضوء هذه المسلمة نستطيع أن ننظر إلى آثاره الأدبية، ونستطيع أن نتبين أن الجانب الاجتماعى ـ كما أشرنا سابقا ـ يعد بمثابة بناء مركب مع بناء الجانب الشخصى. أنهما بنيتان تتفاعلان على نحو خاص، على الرغم من اختلاف دلالتهما الفعالة لدى الفرد المبدع، ولدى المجتمع.

فشعور الكاتب أو وعيه بطبيعة التغيرات الاجتماعية والتاريخية يتحدد من داخل بنائه الذهنى، ومن داخل الظروف العامة للمجتمع، من ناحية، ومن داخل اطار البناء الفكرى للفة التى يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا وثقافية، من ناحية أخرى.

أن التغيرا ت التى توصف بأنها تؤثر فى أعماق الكاتب أو الفرد المثقف بوجه عام ترجع إلى فهم دلالة هذه التغيرات فهما معينا غير الفهم الذى يمارسه غير المثقف. وكذلك الشأن فى الأزمات الفردية أو الاجتماعية، فكل شىء تختلف دلالته عند المثقف عنه عند غير المثقف. على أننا بعد قليل ستتبين شيئا أعمق من ذلك، فنستعين بنتائج التحقيق التجريبى الذى وضعناه لإختبار عدد من الفروض التى سبقت الإشارة إليها، معتمدين فى ذلك على بعض وسائل التجريب (كالاستخبار

والاستبار) الذى أجريناه على جماعة الأدباء، إلى جانب تحليل بعض آثارهم القصصية، للكشف ـ بقدر الإمكان ـ عن طبيعة العلاقة بين البنى الفكرية الجماعية والظروف العامة للمجتمع من ناحية أخرى، وعلاقة كل هذه العناصر بتحديد شكل الأثر الفنى أخيرا.

ونحن نقرر فى فرضنا الأساسى وجود علاقة سببية بين التغير غير المحتمل والاندفاع فى الاتجاه الانطوائى والتعبير الفنى المقتصد. ومعنى ذلك أننا نرد جزءا كبيرا من تحول الوعى ـ عند الفرد المبدع أو الأفراد الذين يعيشون معه فى ظروف مشابهة ـ إلى جانب الظروف العامة للمجتمع، وأن كنا لا نقرر ضمنيا وجود مرحلة سابقة كان المجتمع فيها لا يواجه تغيرا، بل نقرر فحسب أن التغير قد ظهر بوضوح فى هذه المرحلة، وكان سريعا نسبيا بالقياس إلى فترات التحول التى عرفها فى النصف الثانى من هذا القرن.

على أن هذه القضية ليست كل شىء فى موضوع هذه الدراسة، وأن كانت هناك مشكلة أخرى مرتبطة بها كل الارتباط، هى مشكلة إيديولوجية الكاتب وعلاقتها بالجماعة التى يمثل أحد أعضائها وهى أن بدت مجرد جانب من جوانب مشكلة تحديد وعى الفرد المبدع، فإنها ـ على كل حال ـ جديرة بأن تبحث، ما دمنا نبحث بصورة جوهرية فى مسألة العلاقة بين شيوع شكل القصة القصيرة من ناحية، ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى. وتختلف النظرة إلى هذه المسألة، فهناك فريق يرى الشكل مجرد وسيلة فى يد الكاتب إلى تحقيق شىء آخر وراءه، إلى الفكر عند «هيجل» وإلى الكشف عن مضمون اللاشعور عند أصحاب التحليل النفسى الحديث، وإلى الكشف عن موقف جماعة معينة من حركة التاريخ عند جولدمان.

ولكن هذه العلاقة، أعنى العلاقة بين الكاتب والشكل الأدبى، ليست علاقة جامدة، وليست علاقة معرفية فحسب، فالكاتب عندما يعالج نمطا من أنماط التعبير الفنى، إنما يمارس فعلا أساسه نمط معين من التوتر النفسى المصاحب لمجموعة من الصور والتخيلات التى ينظمها الشكل الفنى، الذى إذا لم يتوافر لديه فإنه لا يستطيع أن يصوغ نظرته إلى العالم.

والشكل الأدبى ـ بوجه عام ـ له عناصر بنائية قابلة للتغير، وهذا التغير مرتبط بالوضعية التاريخية والاجتماعية من ناحية، وبحساسية الكاتب وخبراته الجمالية من ناحية أخرى. ومعنى ذلك أن تطور وعى الفرد المبدع واستجابته للتحولات التاريخية والحضارية تؤثر على تشكيل البناء الفنى الذى يحمله.

ولننتقل الآن إلى التحقيق التجريبى للفرض الأساسى الذى وضعناه، كى نقيم على هذا الأساس رأينا فى الكل الدينامى فنرى الكاتب فى لحظة انفعاله بالواقع، وكيف يرى ذلك الواقع، وكيف يدفعه اتجاهه النفسى نحو تحديد شكل الأثر. معتمدين فى ذلك على عدد من الاستخبارات، التى وجهناها إلى الكتاب، والتى حددناها على النحو التالى:

١ ـ أترى أن هناك حالة معينة تجعلك تشعر أنك فى حاجة إلى كتابة قصة قصيرة؟

٢ ـ أتشعر بوجود صلة بين أحداث حياتك العملية، وما يرد فى قصصك من أحداث؟

٣ ـ كيف كان وقع تحولات أواخر الستينات عليك؟

٤ ـ كيف رأيت المجتمع حينذاك؟

٥ ـ هل التعبير عن هذه التحولات قد تطلب منك تكنيكا معينا؟

٦ ـ ما مهنتك الأصلية؟

وقد أجاب عن هذا الاستخبار فريقان من الأدباء، الأول يتمثل فى الجيل السابق لهذه المرحلة، وهم نجيب محفوظ، يوسف أدريس، عبدالرحمن الشرقاوى، أحسان عبدالقدوس، عبدالله الطوخى، صلاح حافظ، صبرى موسى، عبدالفتاح رزق، والفريق الثانى من الجيل اللاحق لهذه المرحلة وهم: جمال الغيطانى، مجيد طوبيا، صنع الله إبراهيم، يوسف القعيد، أحمد الشريف، غالب هلسا، شمس الدين موسى.

إجابة نجيب محفوظ:

١ ـ تجيء الفكرة أولا، أو الدفقة الوجدانية. ثم يتقرر الشكل بعد ذلك، فى أثناء ذلك تكون الرواية أو القصة القصيرة ولكن هناك ظروفا خارجية، غير أدبية تدعو إلى كتابة القصة القصيرة، مثل أن أكون قد فرغت من عمل كبير وما زالت لدى طاقة، أو رغبة فى النشر فى الصحف أحيانا. ولكن هذا لا يؤثر على تأثيرا جوهريا وعلى ذلك فأنا لم أنتبه للأسباب النفعية والنفسية التى قد يكون لها الأثر فى تحديد شكل القصة. لقد كتبت قصصا قصيرة فى مطلع حياتى بين ١٩٢٨ ـ ١٩٤٠ ثم عدت إليها بدءا من عام ١٩٦٠.

٢ ـ توجد صلة وثيقة بينى (أنا والحياة الاجتماعية) وبين مضامين قصصى وأحداثها، حتى لو بدت هذه القصص خيالية أو رمزية أو تاريخية. أن العالبية العظمى من قصصى تعالج أشواقا ميتافيزيقية، لعلها أيضا مستلهمة من المجتمع نفسه.

٣ ـ أحداث أواخر الستينيات كانت أفظع أحداث هزت كيانى، فيوم اكتشفت بعض الحقائق حصل لى ذهول شديد، وحزن شبيه بآلام السرطان. فقد كل شىء معقوليته، حتى إننى خرجت عن طريقتى فى التأليف، كنت أشعر أننى منفعل باستمرار، وليس لدى موضوعا محددا فكنت أبدأ من الصفر. لا أدرى هل أنتهى إلى شىء أم لا. لعل همى الأول كان التعبير عن شعورى المضطرب. وأن كانت هناك فكرة فقد كانت تنشأ فى أثناء العمل، ومع هذا فإن الإيديولوجية كانت حاضرة فى قصصى.

٤ ـ لقد أصابت أحداث هذه الفترة الناس جميعا من أحد الجوانب، لكن بعض الرجعيين وبعض مراكز القوة قد استخدمها لصالحه. أما الشعب فقد استنفذ دمه وروحه. هذا بجانب ازدهار طبقة جديدة تتكون من تجار الشنطة والسماسرة والوسطاء.

٥ ـ لا يمكن أن ننكر وجود أزمة فى التعبير فى ذلك الحين، فإنعدام الحرية فى المجتمع خلق لدى الكاتب نوعا من الغموض فى الرؤية. ولعل هذا قد ظهر فى طريقة البناء الفنى.

٦ ـ موظف والآن على المعاش.

إجابة يوسف أدريس:

١ ـ يصعب على تحديد موقفى من الأشكال الأدبية، فأنا أعتقد أنى لاأختارها بل هى التى تختارنى. فالكتابة أحيانا ما أتصورها على أنها لا علاقة لها بالإرادة، فهى نوع من التحقيق اللاإرادى للذات. وبقدر عمق الرغبة اللاإرادية فى تحقيق الذات يكون عمق خصوبة الأثر الأدبى. بناء على هذا فإن كتابة القصة القصيرة لا تأتى إلا إذا شعرت بإمكانيتها. والقصة القصيرة ـ بالنسبة لى ـ هى تعبير عن لحظة اكتشاف لأشياء وعناصر موجودة فعلا فى الواقع. فهى تعبر عن حالتى النفسية من جهة، وعن المجتمع الذى استعمل لغته فى بناء قصصى من جهة أخرى. هى ـ إذا شئت ـ تعبير واع وغير واع فى الوقت نفسه.

٢ ـ لابد أن تكون هذه العلاقة قائمة حتى لو أننى كنت لاأعيها، وكما ذكرت سابقا، فإن حوادث حياتى الخاصة أو العامة تلهمنى، ولكل جانب نتائجه ودوره فى إنفعالى، وأن كنت أرى أن الأحداث العامة تؤثر فى أكثر من الأولى. فمثلا أحداث أواخر الستينيات قد جعلتنى فى حالة اضطراب معين، شعرت وكأنى قد أصبت بمرض نفسى حاد، فالمثقفون هم وحدهم الذين شعروا بما وراء الحدث. لقد نشأ لدى البعض منهم نوع من الأزمات الشخصية التى تحولت عند البعض إلى نوع من المشاكل الفردية. وهذا هو ما حدث لجماعة كتاب القصة الذين أنشأوا مجلة (جاليرى ٦٨).

٣ ـ أنا لا أعتقد أنى أكتب عن الأحداث التاريخية أو الوطنية، لأن ما أكتبه ليس وعظا وطنيا. أنا أكتب بناء على موقف شخصى وأن كنت قد انفعلت رغم إرادتى بهذا الواقع وعبرت عنه بكيفية معينة، كما تجد فى قصة (النداهة).

٤ ـ أما كيف رأيت المجتمع فى تلك الفترة فإن المجتمع المصرى بالنسبة لى يعد مجتمعين، مجتمع القاهرة الذى تفككت فيه عناصر الانتماء، وهو الذى أحس بدلالة الأحداث، والثانى مجتمع الريف الذى لا أعتقد أنه شعر بنفس الدلالة.

٥ ـ لقد شعرت أن المجتمع كان يرفض أن يواجه نفسه صراحة، خوفا من أن يخدش حياءه السياسى أو الاجتماعى أو النفسى. ولكن الفنان كان له دور فى أن يكون

مرآة الحقيقة، ولا يقبل أن يلوذ بالصمت. كل كاتب أصيل كان يعانى أن يقول الحق أو ما يعتقد أنه الحق.

٦ ـ مهنتى السابقة طبيب والحالية كاتب.

إجابة عبدالرحمن الشرقاوى:

١ ـ أنا لا أقرر فى البداية أن أكتب شكلا أدبيا معينا، ولكن الموقف الإنفعالى والموضوع هما اللذان يحددان هذا الشكل. فأنا أكتب القصة القصيرة إذا تهيأت لى فكرة قصة قصيرة، دون الالتفات من جانبى إلى الأحوال النفسية المصاحبة لهذا الوضع.

٢ ـ هناك صلة بلا شك بين الأحداث التى تدور فى قصصى من ناحية، والواقع الاجتماعى من ناحية أخرى، على أساس أنى أعيش حياة الآخرين وأتفاعل معها مباشرة.

٣ ـ لقد أصابنى إحساس بالألم، كما أصاب غيرى من المثقفين. وظهر هذا فى مسرحيتى (وطنى عكا) فكان هناك إحساس باليأس سيطر على لمدة معينة، غير أن هذا الاحساس قد أشعل فى الوقت نفسه فى داخلى روح الرفض والمقاومة. أما الوضع الاجتماعى فقد رأيته يتراجع للخلف، فقد كانت هناك طبقة جديدة تحاول الثراء السريع، مستغلة فى ذلك ظروف الحرب وما تخلفه من إجراءات استثنائية. أما الطبقات الشعبية فقد إزدادت فقرا، وأصابها من خيبة الأمل، على نحو ما ظهر فى الريف. فالاستغلال من قبل الجماعات المالكة للأراضى لم يزل قائما وأن كان يتم بصورة خفية. أضف إلى هذا ظهور فئات طفيلية كثيرة، حققت أرباحا طائلة بلا عائد اقتصادى يذكر.

٤ ـ التعبير عندى كان بالرمز وعند غيرى أصبح نوعا من الألغاز، ومع هذا كان القارئ يفهم الهدف الذى يقصده الكاتب، لأن القارئ نفسه كان فى وضع كوضع الكاتب يعانى فيه من أزمة حرية التعبير.

٥ ـ كاتب، ورئيس منظمة التضامن الآسيوى الإفريقى.

إجابة أحسان عبدالقدوس:

١ ـ أشعر أنى فى حاجة إلى كتابة قصة قصيرة لا الرواية عندما يطرأ على حياتى نوع من الاضطراب غير المألوف. أوضح لك هذا: عرفت فى حياتى فى هذه الفترة بعض هزات سياسية اجتماعية معينة، جعلتنى أفقد الاطمئنان والهدوء الشخصى، فتوقفت عن كتابة الرواية، ولم أجد غير القصة القصيرة وسيلة فنية للتعبير، وإداة يسهل فيها استعمال الرمز عن الرواية. . لكن هذه الظروف ليست قاعدة فى حياتى فأنا أحيانا أكتب ذلك النوع الأدبى باعتباره فنا مستقلا عن الأحداث أو الظروف المشابهة لها.

٢ ـ هناك صلة قوية بين أحداث قصصى وأحداث حياتى العملية، لأن الصلة قوية بين حياتى الشخصية وحياتى الاجتماعية.

٣، ٤ ـ كنت فى حالة من البهوت الشديد لحظة عرفت حقيقة الموقف، وبدا أثره على أغلب الصحفيين والأدباء، إلا أن الأثر كان أعمق على المسئولين عن الدولة أما المجتمع فكان يواصل تطوره الاشتراكى فى الفترة التالية لتلك الأحداث.

٥ ـ لما كانت طبيعة النظام فى تلك الفترة لاتسمح بحرية التعبير عن الرأى فقد كنت أضطر إلى استعمال الرمز، للافلات من محاسبة السلطة. ويمكنك أن تجد مثالا لهذا فى قصتى (علبة من الصفيح الصدئ) و(لا أستطيع أن أفكر وأنا أرقص).

٦ ـ صحفى.

إجابة صلاح حافظ:

١ ـ اكتب القصة القصيرة عندما أكون منفعلا بقضية ما فى الحياة العامة، فهى تعبير عن موقف فى النهاية. أوضح لك ذلك: فهناك مثلا قضية ما، أريد أن أحدد موقفى منها فى سلوك معين، فأخلق شخصيات وحدثا، وموقفا أجد فيه هذه القضية فى شخص أو عدة أشخاص.

٢ ـ نعم توجد هذه الصلة بصفة جوهرية فى قصصى باعتبار أننى أنطلق فى معظم الأحيان فى عملى من محاولة تحديد موقف تجاه قضية عامة مصدرها الواقع .

٣ ـ كانت تلك الأحداث مفاجأة لم أستطع تصورها ، ولم أكن فى حالة تسمح لى بأن أحللها وأستوعب ما حدث ، فلم أكن أتخيل أن تتم على هذا النحو .

٤ ـ أما تصورى الشخصى للواقع الاجتماعى العام فيتلخص فى : ثراء الطبقة الجديدة التى كانت تستثمر المال العام ، وقد ازداد أصحاب الملايين ، وقل صدور القوانين الاشتراكية . وقد عرف المجتمع فى تلك الفترة بعض المحاولات لدفعه نحو الرأسمالية من جديد فقد حاولت الرأسمالية المصرية أن تستغل الظروف السياسية لكى تحرز مكاسب اجتماعية .

٥ ـ لقد عبرت عن موقفى إزاء هذا الواقع عن طريق استعمالى للرمز الواقعى أن النظام لم يسمح بالنقد المباشر . لقد كنت أعبر عن فكرى بصورة مستترة ، حتى أننى أصبحت أتقن فن التمويه ، معتمدا على ذكاء القارئ فى فهم الدلالات التى وراء النص .

٦ ـ صحفى .

إجابة عبدالله الطوخى :

١ ـ تأتينى الفكرة أولا ، وحينما تأتى هذه الفكرة فهى تأتى مصحوبة بالشكل ، وأن كان ذلك يتم بصورة غامضة . وفى أغلب اللحظات السابقة لكتابتى القصة القصيرة ينتابنى شعور بالتعاسة ، أو شعور بفراغ تعس ، وقد كتبت فى لحظات وأنا مثقل بهذا الاحساس أو الشعور .

٢ ـ الجزء الأعظم من إنفعالاتى منبعه الواقع الاجتماعى ، أو النفسى ، أو التاريخى ومضامين قصصى لاتخرج عن نطاق هذه الجوانب .

٣ ـ لقد شعرت بنوع من فقدان التوازن لا أستطيع تحديده أو وصفه ، كل ما أستطيع ذكره هو أن احساسا باختلاط الأمور والأشياء ظل يلازمنى فترة ليست قصيرة من الزمن ، ولعل حالى هذا لم يختلف كثيرا عن حال المجتمع .

أما الظواهر اللافتة لى فتتلخص فى ظهور طبقة جديدة، أن لم تقف القوة الوطنية فى وجهها فستعود التنافضات للظهور كما كانت من قبل.

٤ ـ الطابع الغالب على قصصى هو الرمز، فالرقابة على الصحف وعلى الكتابة بوجه عام أبعدتنى عن المصارحة. ولعل السبب حسبما أذكر هو موجة الانتماء بين الكتاب، فقد أفقدتهم تلك الأحداث لهب الإيمان بالعقيدة.

٥ ـ محام سابق، والآن صحفى.

إجابة صبرى موسى:

١ ـ أننى أشعر فى أحيان كثيرة أننى أرغب فى كتابة قصة قصيرة، ولكن هذه الرغبة أحيانا ما تجد عدم إستجابة نفسية، وأحيانا أخرى أجدنى مندفعا نحو كتابة قصة قصيرة نتيجة إنفعالى بموقف أو شىء ما فى الحياة.

٢ ـ الصلة موجودة دائما فى أقاصيصى، فأنا أمثل أحد عناصر الواقع الذى لا أستطيع الانفصال عن أحداثه المهمة، أو عن همومه وتقلباته بصورة عامة.

٣ ـ لم أشعر بصدمة ما عندما علمت بحقائق الأحداث والتحولات، برغم دلالتها المفجعة. ولعل ذلك يرجع إلى أننى أعتقد أن المجتمع كان فى حاجة إلى هذه الصدمة كى يستيقظ ويعرف كيف يواجه العصر.

٤ ـ رأيت المجتمع فى هذه المرحلة يواجه انحلالا فى قيمة، وفى أسسه، ويحاول فى الوقت نفسه أن يلتمس الطريق للنهوض.

٥ ـ هذه التحولات قد تطلبت تغيرا أساسيا فى الإنسان، وبالتالى فى طريقة التعبير وفى طريقة تصويرى للعالم.

٦ ـ مهنتى الأول مدرس، ثم تحولت فيما بعد إلى صحفى.

إجابة عبدالفتاح رزق:

١ ـ أشعر أنى فى وضع يتطلب منى كتابة قصة قصيرة إذا انفعلت بموقف معين لا أستطيع تصوير أبعاده المختلفة.

٢ ـ الصلة بين عالم أقاصيصى وعالمى الشخصى أو الاجتماعى موجودة وحاضرة فى أغلب الحالات، لأنى أعتبر القصة القصيرة شكلا فنيا أوضح فيه رأيى أو وجهة نظرى فى قضية معينة لها صلة ما بحياتى الشخصية والاجتماعية فى الوقت نفسه.

٣ ـ كان وقع هذه التحولات على نفسى مؤلما، فلم أكن أتصور أننا كنا بهذا الهوان.

٤ ـ إذا كنت أستطيع أن أتذكر شيئا فإننى أتذكر ما هو معروف لدى جميع المثقفين من أن المجتمع قد أصابته هزات وضربات قوية، استفادت منها الطبقة الجديدة التى ظهرت فى بداية هذه المرحلة.

٥ ـ لا أعتقد، لأن البنى الفنية للقصة مسألة شخصية، لا علاقة لها بالبناء الاجتماعى إلا فى المضمون فقط. وإذا كنت قد استعملت الرمز أو استعمله غيرى فهذا أمر طبيعى فى كل مجتمع تقهر فيه الحريات.

٦ ـ صحفى.

إجابة جمال الغيطانى:

١ ـ أحيانا ما يأتينى نوع من الإنفعال نتيجة تفاعل مع الواقع الخارجى، الذى ينعكس على بدرجة معينة، وهذا الانفعال يكون مصحوبا بفكرة معينة، تجد فى القصة القصيرة الشكل الفنى الملائم لها.

٢ ـ أعتقد أن الصلة وثيقة جدا، فإن ما يجرى من أحداث فى المجتمع يثير لدى إنفعالات مستمرة، يرتبط بحياتى ارتباطا مباشرا، على المستوى الخاص والعام وهذا بدوره ينعكس على قصصى.

٣ ـ عند أحداث هذه الفترة كنت أبلغ من العمر ٢٢ عاما وكنت أعتقد دائما أنه لايمكن أن يكون هناك خلل فى الجيش والبناء السياسى. وعندما وصلت الحقيقة إلى علمى شعرت وكأن هناك كابوسا يلازمنى.

٤ ـ لقد لفت انتباهى على المستوى الاجتماعى بروز طبقة طفيلية من المقاولين ومتعهدى الاغذية. فالطبقة الجديدة التى ظهرت فى الستينيات قد اختفت وحلت محلها طبقة أخرى من الأغنياء الجهلة الذين يفتقرون إلى الثقافة والشعور الوطنى. وكانوا قد بدأوا بعد عام ١٩٦٧ وانتشروا بعد حرب ١٩٧٣.

٥ ـ التكنيك الذى كنت أستعمله دائما هو التكنيك التاريخى، والرمزى. أنى اعتقد أن هناك علاقة بين الظروف الديمقراطية والشكل الفنى، ففى مجتمع تصادر فيه حرية الكلمة، أجدنى مضطرا إلى أن أتحايل على هذا الوضع فأقول كلمتى من خلال أشكال وطرق فنية متنوعة والقصة القصيرة هنا تصبح أداة فنية ناجحة، ذلك لاقترابها من طبيعة الشعر.

٦ ـ فى البداية عملت فى مهنة تصميم السجاد، وبعد ذلك عملت فى الصحافة ومازلت حتى الآن.

إجابة مجيد طوبيا:

١ ـ أكتب القصة القصيرة عادة، فى لحظة معينة يحدث فيها تفاعل ما، بينى من جهة وبين المجتمع من جهة أخرى. وطبيعة هذه العلاقة كما أفهمها جدلية فأنا دائما على خلاف مع المجتمع، لأننى أطمح إلى الأفضل. فمن خلال معاداتى لما أراه معاديا للإنسان وعن طريق حاستى الخاصة، وقدرتى على النظر إلى مدى بعيد تخلق القصة القصيرة.

٢ ـ الصلة بينى وبين الواقع عميقة، وهذا يبدو من إجابتى السابقة.

٣ ـ انتابتنى صدمة وجدانية عندما اكتشفت الحقيقة، فإنا وابناء جيلى نعد من أكثر الأجيال التى قضت معظم سنوات حياتها مع سنوات الثورة.

٤ ـ كنت أحاول التعبير عن ذلك الواقع بأسلوب رمزى، ولعل هذا يرجع إلى محاولتى الافلات من الرقابة التى تفرض على النشر. فالأعمال التى تبدو للرقابة معارضة للاتجاه السياسى كانت تمنع من النشر. أعطيك مثالا لذلك عددا من المجموعات القصصية لكتاب من الجيل الذى ظهر بعد مرحلة أواخر الستينيات لم تنشر بعد.

٥ ـ معيد بالمعهد المسرحى.

إجابة صنع الله إبراهيم:

١ ـ غالبا ما أجدنى فى حاجة إلى كتابة قصة قصيرة حينما تكون هناك أحداث متلاحقة انفعل بها ويكون من الصعب على فى لحظة مرورها القيام بتحليلها بعمق، وتقديم تصور كامل لابعادها.

٢ ـ هذه الصلة قائمة بصفة دائمة، فأنا أعيش داخل المجتمع، وأشعر بقضاياه التى تمثل جانبا من قضايا الكاتب، بوصفه فردا يمارس حياته داخل اطاره.

٣ ـ من خلال مشاهدتى لهذه المرحلة يمكننى القول بأن هناك طبقة جديدة قد ظهرت وتطورت، واستطاعت فى فترة قصيرة أن تحقق أرباحا بصورة خيالية والمجتمع بوجه عام تزداد فيه التناقضات يوما بعد آخر.

٤ ـ عن طريق استعمال الرمز والتعبير السريالى، فالواقع رحب للغاية، والتمثل الفنى له لا يمكن أن يكون بصورة حسابية.

٥ ـ موظف فى دار نشر.

إجابة يوسف القعيد:

١ ـ تنبع كتابة القصة من إحساسى الحاد بعدم التوافق بينى وبين العالم. فإذا لم أشعر بهذا الاحساس لاتنشأ لدى الرغبة للكتابة، التى أعدها محاولة للتعبير عن حالة من القلق، وعدم الرضى، والرفض. وقد تكون الكتابة هنا شكلا لحل الأزمة.

٢ ـ بالتأكيد هناك صلة قوية بين حياتى وواقع المجتمع، وبين ما يدور فى قصصى من أحداث. وهذا يخضع لعدة اختبارات واعتبارات، وأن كان ما يحدث ـ سواء على المستوى الشخصى أو الواقع ـ قد لا يسلح مادة للقصة. وعلى الرغم من هذا فالصلة قائمة فعلا.

٣ ـ كانت تحولات أواخر الستينيات بمثابة هزة عنيفة كشفت عن حقيقة القيم التى كنا نتبناها وعما فيها من سلبيات وإيجابيات فى الوقت نفسه.

٤ ـ فى تلك المرحلة بدت لى الفروق الطبقية بشكل واضح، فقد أثرت فئات طفيلية نتيجة استفادتها من وضع الحرب. وهذه الفئات ليس لها أى دور اجتماعى يذكر، كتجار السوق السوداء مثلا، الذين استغلوا حالة التقشف التى فرضت على البلاد وتلاعبوا بالأسعار بصورة لم تحدث من قبل وكذلك مقاولوا الباطن والسماسرة والوسطاء. لقد تحملت الطبقات الشعبية عبء هذه الظروف إلى جانب جماعات المثقفين الذين عانوا حتى درجة العذاب.

٥ ـ أعتقد أن التعبير عن الرأى بصراحة فى تلك المرحلة كان يمثل مشكلا، فكان اللجوء إلى استعمال الرمز خيرا من الواقعية المباشرة.

٦ ـ صحفى

إجابة أحمد هاشم الشريف:

١ ـ لا تأتى القصة القصيرة إلا فى لحظة فريدة معينة، تكون حافلة بالانفعال، وهذا الانفعال هو محصلة التفاعل بينى وبين المجتمع. وبقدر ما يتعرض المجتمع للأزمات والتغيرات تتوالى هذه اللحظات وتتنوع.

٢ ـ أنا أعى الواقع الاجتماعى ولا أنفصل عنه، فهو يؤثر فى، ومن ثم يؤثر فى مضمون قصصى.

٣ ـ لقد بدت لى الأشياء على نحو غير معقول، فلم أعد أثق فى الأسس المادية أو المعنوية التى يستند إليها المجتمع، كان من الضرورى أن تتم مراجعتها ويعاد فيها النظر من جديد.

٤ ـ فى هذه الظروف، نهضت طبقة طفيلية تتكون من تجار العملة، وتجار السيارات والعمارات والشقق المفروشة وغيرهم. من الذين استغلوا ظروف التحولات لصالحهم الخاص.

٥ ـ أعتقد أن التكنيك الذى أستعمله عادة يميل نحو الرمز والتداعى فى وقت معا.

٦ ـ من قبل موظف فى وزارة الثقافة، والآن صحفى.

إجابة غالب هلسا:

١ ـ أكتب القصة من أجل التعبير عن موقف خاص تجاه قضية معينة، وهذا الموقف تحدده حالتى النفسية.

٢ ـ الصلة قائمة على أساس أن موقفى يتحدد على ضوء الجانب النفسى الذى أعتقد أنه يرتبط بصورة معينة بظروف الواقع الاجتماعى.

٣ ـ عقب تلك التحولات التى ظهرت فى هذه المرحلة أعتقد أن إحساسا بالعبث كان يهيمن على وجدانى، كما هيمن على وجدان أغلب المثقفين. لقد تبين لى أنى أعيش فى عالم مزيف. لقد اعتقدت فى سلامة المعايير التى يعيش بها المجتمع، وعندما تبينت لى الحقيقة شعرت باليأس.

٤ ـ الذى لفت انتباهى فى هذه المرحلة هو ظهور طبقة طفيلية، أخذت تنمو وتزداد ثراء. أما المثقفون فهم بين طرفى الصراع يتروح التزامهم بين مطالب المعيشة وضمائرهم.

٥ ـ قد أدت هذه الظروف إلى عزلتى أنا وغيرى من الكتاب، وكان من نتائج ذلك بروز أساليب التداعى والعبث. وهذا ما دفع الكاتب إلى الغموض فى الرؤية الاجتماعية والسياسية.

٦ ـ كاتب وصحفى.

إجابة شمس الدين موسى:

١ ـ أكتب القصة القصيرة عندما ينتابنى شعور خاص، ينجم عن إنفعالى بالحياة اليومية بكل تناقضاتها المختلفة والمتنوعة. فهى شكل يعبر عن لحظة تكثيف وتركيز للحياة الخارجية والداخلية فى وقت معا.

٢ ـ الصلة بين حياتى العملية وما يدور فى قصصى قائمة، لأن القصة بالنسبة لى تعبير عن لحظة معاشه فى المجتمع بكيفية معينة.

٣ ـ كان الشعور الغالب على فى ذلك الحين هو شعور من فقد الاتجاه.

٤ ـ الظواهر الجديدة التى لحظتها أثر هذه التحولات هى ظهور فئات عديدة من الأثرياء الذين تكونت أموالهم من استغلال الظروف التى فرضت على المجتمع.

٥ ـ أعتقد أن التكنيك الرمزى هو التكنيك الذى يلائم أكثر من غيره التعبير عن هذه المرحلة.

٦ ـ محاسب فى شركة.

انتهت إجابات الأدباء ويلاحظ أنها متفقة كلها، سواء لدى أبناء الجيل السابق أو الجيل اللاحق لهذه المرحلة، على الشهادة بأن هناك إنهيارا فى بعض عناصر البنى الكلية للمجتمع، وأن الفرد ـ كالمجتمع ـ يواجه موقفا مأزوما. وقد استطاع الأدباء القيام بوصف هذه الأزمة وصفا مباشرا.

وإذا نحن دققنا النظر فى أقوالهم وجدناها تكشف عن مظاهر هذه الأزمة بطرق مختلفة، لكنها متفقة على حقيقة دينامية واحدة. فهناك على الدوام أزمة المثقف والمجتمع، وأن كان هناك اختلاف فى بعض الإجابات، غير أننا لا نستطيع أن نجعل نقطة البدء الاهتمام بتفسير جزئيات الظاهرة. وإلا انتهينا إلى تصنيف الوحدات والعناصر الجزئية، كالقول مثلا بأن نجيب محفوظ ـ حسب النص الذى أوردناه عنه ـ كان همه الأول (هو التعبير عن شعوره المضطرب)، وأن يوسف إدريس كان (فى حالة اضطراب معين)، وأن إحسان عبدالقدوس كان فى (حالة من البهوت الشديد)

وحين نبحث عن مدى التشابه بين بعضهم وبعض، ننتهى إلى التصنيف الذى يقف بنا عند حدود الظاهرة ويعتمد على الوصف دون التفسير الذى ننشده لبحثنا، ثم هناك مشكلة أخرى، تتعلق بذلك التضارب الذى يوجد بين الأقوال. فمثلا يرى صلاح حافظ أن هناك محاولات لدفع المجتمع نحو الرأسمالية، فى حين يرى إحسان عبدالقدوس أن المجتمع يتطور نحو الاشتراكية. ماذا يقال فى الأمر؟ ينبغى علينا قبوله، لأن التضارب بين بعض العناصر أو الجوانب التى تتضمنها الظاهرة هو شىء قائم حقا، يحتم على الباحث النظر فيه لاحذفه وإنكاره.

وعلى أية حال فإن تناقض بعض جزئيات الظاهرة أمر لا يدعونا إلى الحيرة، لأننا نقف أولا وأخيرا على الكل الفعال الذى يشكل جوانب الظاهرة. وهذا الأمر يبدو واضحا فى الطريقة التى وضعنا بها أسئلة الاستخبار، فقد جاءت متضمنة لعدة جوانب فى وقت واحد (الفنى، النفسى، الاجتماعى، التاريخى) لتحقيق هذا الغرض.

ومن الجلى أن اتجاهنا فى هذه الدراسة لا يتفق من بعض النواحى مع اتجاه جولدمان، فهو يرى أن إدراك الأديب لآثاره أمر يجوز أن يرشد الباحث أو الناقد إلى حقيقة معينة، كما يجوز أيضا أن يضلله عن الحقيقة. ووفقا لرأى جولدمان يكون من الواجب على الباحث أو الناقد أن يوجه اهتمامه إلى الأثر الأدبى نفسه لا إلى صاحبه، فالأثر يحمل فى جوانبه المختلفة دلالات حضارية واسعة، تغنى الباحث والناقد عن النظر فى هذا الموضوع.

والواقع أننا لم نفرد فى خطتنا مكانا خاصا للأثر الأدبى، فقد وضعنا الأسئلة وفى ذهننا وظيفة محددة، تتلخص فى محاولة إلقاء بعض الضوء على الكل الفعال تمهيدا لتفسير الظاهرة، أضف إلى ذلك أن إجابات الأدباء لم تقدم لنا سوى صورة جزئية لموقفهم وهى ليست سوى وسيلة إلى الكل الدينامى للظاهرة. ودليل ذلك أننا سنتبع هذا التحليل بتحليل للأثر القصصى نفسه.

تحليل الاستبارات:

ـ من خلال إجابة الأديب على السؤال الخاص بالحالة التى تجعله يكتب قصة،

نلاحظ أن هناك عاملا نفسيا مهما فى الظاهرة، ألا وهو وجود توتر حاد نسبيا، يعد أساسا ديناميا لكتابة هذا النوع الأدبى، حيث يمكن أن نقول أن الأديب يتحرك فى حدوده، وأنه حين ينتهى هذا النوع من التوتر تكون نهاية الحالة، ومن ثم يمكن أن ينشأ لديه شعور آخر، ونظرة أخرى للعالم.

وعلى الرغم من اختلاف الكتاب فى الفكر والتعبير فإنهم يتفقون ضمنيا فى الحقيقة الدينامية التى يعبرون عنها، فنجيب محفوظ يقول: «كنت منفعلا بإستمرار وليس لدى موضوع محدد.. همى الأول هو التعبير عن شعورى المضطرب» وعلى حين يقول إحسان عبدالقدوس: «أشعر أنى فى حاجة إلى كتابة قصة قصيرة.. عندما يطرأ على حياتى نوع من الاضطراب غير المألوف»، أما يوسف القعيد فيقول: «كتابة القصة القصيرة تنبع من إحساسى الحاد بعدم التوافق بينى وبين العالم.. وقد تكون الكتابة هنا شكلا لحل الأزمة، أما صنع الله إبراهيم فقد جاء بوصف دقيق لأثر التغيرات الاجتماعية، ودورها فى تحديد نوع التوتر لدى الأديب فهو يعالج هذا الجنس الأدبى ـ على حسب قوله ـ (حينما يكون هناك أحداث متلاحقة). وصلاح حافظ يتفق فى حديثه مع غالب هلسا، فى حين يتفق جمال الغيطانى مع مجيد طوبيا.

والملاحظ أن الإجابات مختلفة، ومع هذا فهى متفقة فى جوهرها على الأساس الموضوعى. فعبارة محفوظ القائلة: (لعل همى الأول هو تعبير عن شعورى المضطرب) يمكن أن تساعدنا فى كشف نمط هذا التوتر المصاحب لكتابة هذا النوع الأدبى. وهذا النمط المعين من التوتر يبدو كأنه قد فرض عليه فرضا. وهذا المعنى نفسه نستخلصه من إجابة القعيد حين يقول: «اعتبرها محاولة للتعبير عن حالة من القلق» وما دمنا نتحدث عن نمط التوتر وعلاقته بالنوع الأدبى، فيجب علينا أن نزيد من هذه المسألة وضوحا بقدر الإمكان.

أن الشكل عند الكاتب مرتبط دائما بمضمون معين، وكلاهما ينشأ فى البناء الذهنى للكاتب نتيجة عوامل داخلية معينة، مصدرها جوانب النفس الشعورية واللاشعورية فى وقت معا فالكاتب حينما ينشىء بناء معين لا يحدد مسبقا صورة هذا البناء، ولكنه يحمل فى بنائه الذهنى نموذجا أو نماذج فنية سابقة على إنشائه

وهذه النماذج الفنية تختلف من كاتب إلى آخر كما تتغير من فترة إلى أخرى لعوامل شخصية فى بعض الأحيان، أو لعوامل موضوعية فى أحيان أخرى.

والكاتب قد يضطر ـ فى ظروف معينة ـ إلى أن يعالج نموذجا أو نمطا أدبيا معينا، على أساس أن هذا النمط يعد مثاليا فى التعبير عن عالمه النفسى، أو عالم الجماعة التى يرتبط بها، والتى تعيش نفس الظروف التى يعيشها فالتحولات التى اعترت البنى الاجتماعية العامة أحدثت لديه تغيرا فى بعض عناصر بنائه الداخلى بعامة، وفى نوعية توتره بخاصة. ونحن نفترض أن معالجة ذلك النمط الأدبى يتطلب من الكاتب توترا بالغا نسبيا، فنوعية التوتر المصاحب لعملية الكتابة تختلف من شكل أدبى إلى آخر. فكاتب القصة القصيرة مثلا، يجوز أن تنشأ لديه الدفعة الوجدانية أولا، وتبزغ لديه الفكرة ثانيا، أو تبزغ فى أثناء عملية التدفق الوجدانى نفسه، فى حين ترد الفكرة على ثانيا، أو تبزغ فى أثناء عملية التدفق الوجدانى نفسه، فى حين ترد الفكرة على نفس الروائى أولا، وتبقى هى الأساس الذى يتحرك فى حدوده، فتتشكل اللغة وتحول إتجاهها بكيفية معينة وهذا الوضع يجعل جوانب النفس الشعورية تؤدى دورا بارزا فى عملية البناء الفنى أكبر من جوانبها اللاشعورية. وتبدو هذه المسألة أكثر وضوحا فى إجابات السؤال الثالث.

٢ ـ للأحداث الواقعية، التى تحدث فى حياة الأديب صلة بما يكتبه لم ينكرها أحد. لكن هذه الصلة تبدو لهم غير واضحة، فهم يلمسون فى قصصهم آثار واقعهم لكنهم لم يقرروا مصدر صلتهم به أو طبيعة هذه الصلة. نجيب محفوظ يقول: «أن الغالبية العظمى من قصصى تعالج دوافع حاضرة مستلهمة من المجتمع، والقليل منها يعالج أشواقا ميتافيزيقية ولعلها أيضا مستلهمة من المجتمع نفسه». أما يوسف أدريس فيقول: «أن أحداث حياتى الخاصة أو العامة تلهمنى، ولكل جانب نتائجه ودوره فى إنفعالى، وأن كنت أرى الأحداث العامة تؤثر فى أكثر من الأولى» فى حين يقول الغيطانى: «أن ما يجرى من أحداث فى المجتمع يثير لدى إنفعالات مستمرة، ويرتبط بحياتى إرتباطا مباشرا على المستوى الخاص والعام، وهذا بدوره ينعكس على قصصى».

٤ ـ تتفق كل الإجابات على الشهادة بأن التغير غير المحتمل فى بنية الواقع قد

أحدث لدى الكاتب إختلالا يمكن وصفه بأنه كان بالغا نسبيا، وأن كانوا يعبرون عن ذلك بكلمات وجمل مختلفة. محفوظ يقول« أشعر أننى منفعلا بإستمرارا وليس لدى موضوع محدد». وهذه العبارة تفسرها العبارة التالية لها مباشرة، إذ يقول: «لا أدرى هل انتهى إلى شيء أم لا». فهو يواجه حالات فقدان الإتزان غير المعتاد. وهذا المعنى نستخلصه من معظم الإجابات، فإدريس يقول: «شعرت وكأنى أصبت بمرض نفسى حاد». فى حين يقول عبدالقدوس: «كنت فى حالة من البهوت الشديد». أما الطوخى «شعرت وكأن هناك مصيبة قد لحقتنى»، فى حين يلخصها القعيد فى عبارة «هزة عنيفة»، وصبرى فى عبارة «نوع من الانهيار» أما الشريف فيوضح الشعور نفسه بعبارة أخرى فيقول: «لم أعد أثق فى المعايير»، ويصف لنا شمس الدين موسى شعوره بأنه يشبه «شعور من فقد الاتجاه».

٤ ـ تتفق الإجابات على الشهادة بأن هناك تحولات فى بنية الواقع الاجتماعى بحيث يمكن القول بأن الأديب يملك حساسية خاصة نحو التحولات الاجتماعية، والتاريخية، ويملك أيضا درجة عالية من الوعى، تكفل له معرفة طبيعة التحولات ودلالتها وهذا الوعى بالتحولات الاجتماعية أو بدلالة هذه التحولات، مسألة أدركها الأدباء كافة. وهذا يوضح لنا أن الوعى ليس وعيا فرديا، لأن الفرد وحده لا يستطيع إنجاز ذلك الوعى. فإذا تأملنا الإجابات رأيناها تبرز هذه الحقيقة بعبارات مختلفة.

٥ ـ من خلال إجابة الأدباء عن السؤال الخاص بالتكنيك، نكشف عن عامل مهم فى عملية البناء الفنى للقصة، وهو التدخل الإرادى من جانب الأديب لإنشاء بنية فنية ذات طبيعة رمزية، بحيث يمكن القول بأن الأديب ينشئ بنيته على أساس ذلك الرمز، وأن البناء يبدو أنه قد فرض عليه فرضا من الواقع السياسى والاجتماعى. فإذا تأملنا أقوال الكتاب وجدناها تصف لنا هذا الوضع وصفا مباشرا. فعبد القدوس يقول: «كنت أضطر لاستعمال الرمز للإفلات من محاسبة السلطة» فى حين يقول صلاح حافظ «لقد كنت أعبر عن فكرى بصورة مستترة، حتى أصبحت أتقن فن التمويه». أما عبدالله الطوخى فيقول: «كنت أستعين بالرمز فى غالب الأحيان، الأمر الذى أبعدنى عن المصارحة»، أما يوسف القعيد فيقول: «التعبير

عن رأى بصراحة كان يمثل مشكلا، فكان اللجوء إلى استعمال الرمز، خيرا من الواقعية المباشرة»، ونجيب محفوظ يتفق فى قوله مع يوسف إدريس، فى حين يتفق مجيد طوبيا مع جمال الغيطانى وغالب هلسا مع عبد الرحمن الشرقاوى والإجابات الأخرى شبيهة بهذه. وبالجملة فالأديب يقصد إلى إبداع قصته هنا وفى ذهنه تصور فنى من قبل، بحيث يمكن القول بأن هناك جانبا موجها فى عملية إبداعه للقصة.

٦ ـ من خلال إجابة السؤال الخاص بمهنة الأديب نستخلص أن كل الأدباء لهم مهن مختلفة: موظف (نجيب محفوظ، صنع الله إبراهيم)، طبيب (يوسف إدريس)، صحفى (عبدالرحمن الشرقاوى، إحسان عبدالقدوس، عبدالله الطوخى، صبرى موسى، أحمد الشريف، جمال الغيطانى، غالب هلسا، إلخ..) وهم ينتمون اجتماعيا ـ عن طريق هذه المهن ـ إلى الفئة المثقفة من أبناء البرجوازية الصغيرة. وهذا أمر على جانب من الأهمية، سنوضح فيما بعد كيف يمكن الإفادة منه فى بحثنا.

ولننتقل بعد ذلك إلى دراسة الأثر القصصى باعتباره أحد العناصر التى تشكل الظاهرة، لمحاولة استخلاص البنى ذات الدلالة (البنى الخاصة)، ومحاولة دمجها فى بنى كلية واسعة، (البنى الكلية للمجتمع). ونحن نفترض وجود صلة نموذجية بين بنية القصة القصيرة والبناء النفسى للكاتب، ولحظات التوتر التى يرتبط بها اجتماعيا وتاريخيا. فالقيم التى كانت شائعة من قبل لم تعد تمثل القيم التى تنشدها الفئة المثقفة، فصدمة الحرب جعلت الفرد المبدع والفئة المثقفة يجدان فى التفكير العلمى آمالا جديدة لبناء مستقبل ينهض على أساس العلوم، والعقلانية والتكنولوجية. وقد أدى هذا الاتجاه إلى تحول فى معايير القيم، تجلت بعض مظاهره فى سلوك الكاتب وموقفه تجاه وصف العالم بكيفية غامضة، وتجاه دفع اللغة نحو تصوير الواقع الداخلى أكثر من الواقع الخارجى. فالفرد المبدع منذ أواخر الستينيات مندفع بصورة معينة نحو عدم الوعى بالبنى الكلية للمجتمع. وقد انعكس ذلك فى لغة الأثر وبنائه، على نحو يجعل وظيفة هذا النوع الأدبى، تنحصر فى أغلب الأحيان فى التعبير عن الأزمات الفردية والاجتماعية فى وقت

معا. فابتداء من هذه المرحلة لم يعد الكاتب يعالج القصة القصيرة لأغراض فنية صرف فهذا النوع الأدبى أصبح ضرورة ملحة على وجدانه، لصياغة لحظات التوتر الاجتماعى والتاريخى فقد وجد فيه أفضل صياغة ممكنة لرؤية غامضة نسبيا، ونزعة فردية انطوائية، ولم تكن هناك وسيلة تعبير أخرى تعبر عن هذه الوضعية سوى هذا الشكل الأدبى، الذى لابد أن يكون الكاتب قد وجه فكره نحوه عن طريق المعرفة والخبرات الجمالية المتعددة.

وهذا الشكل الأدبى له دلالة معينة فى البناء النفسى للكاتب، ومن ثم فإنه يوجه لغة الأثر نحو اتجاها معينا. فالجمل والعبارات التى يتضمنها النص، تعكس فاعلية واقعه النفسى، وواقعه الاجتماعى، فى وقت معا. وعلى هذا الأساس نستطيع أن نفترض أن ما أحسه الكاتب تجاه التحولات التى أثرت فى معايير القيم ليس إحساسا فرديا، نظرا لأن أغلب الفئة المثقفة قد أحست بذلك الإحساس نفسه. وهذا يعنى أن بناء الأثر لا يعبر عن شخصية الكاتب وحده، بل يعبر أيضا عن الفئة أو الجماعة التى يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا.

ولتحقيق هذا الغرض يجب أولا وقبل كل شىء أن نحاول فهم الكاتب، بمعنى استخلاص البنى ذات الدلالة من نصه، ومحاولة دمجها داخل هذا الإحساس أو الشعور لدى هذه الفئة. ومن البديهى أن هذا الشعور له علاقة معينة بالظروف العامة للمجتمع. وهذا يعنى أن فهم الأثر القصصى يتطلب القيام بإيضاح علاقته بإحساس معين أو رؤية معينة للعالم. أما تفسيرها فيتطلب القيام بإبراز وظيفة هذه الرؤية فى البنى الكلية للمجتمع.

وإذن فمحاولة استخراج البنيات الدلالة فى القصة المصرية القصيرة معناه فهم هذه البنيات الدالة فى إطار التأذم النفسى الإجتماعى لدى الفئة المثقفه، وهو فى نفس الوقت تفسير للقصة المصرية القصيرة، وفهم لطبيعه ووضعية هذه الفئة فى وقت معاً. ودمج وضعية التأذم النفسى الإجتماعى فى الإطار العام للمجتمع معناه تفسير الأولى وفهم الثانية. ويمكن دمج وضعية الفئة المثقفة فى تاريخ الطبقة أو الجماعة الإجتماعية التى ترتبط بهذه الفئة.

وهذا يعنى تفسير الأولى وفهم الثانية ، ويمكن أخيراً أن ندمج تاريخ هذه الجماعة أو الطبقة فى التاريخ العام للمجتمع ، وهذا يعنى تفسير دور هذه الجماعة أو الطبقة بالنسبة لغيرها من الجماعات أو الطبقات ، ومن ثم فهم المجتمع نفسه .

ومجمل القول أن تحليل الأثر القصصى يحتم على الباحث أو الناقد الإجابة عن الأسئلة الآتية :

- هل توجد فى القصص التى ظهرت فى هذه المرحلة بنيات داله أم لا ؟
- هل هذه البنيات الدالة مرتبطة ببناء فكرى أو نفسى معين ؟
- هل هذا البناء الفكرى أو النفسى - إذا وجد - على علاقة وظيفية وفكرية مع فئة أو جماعة إجتماعية معينة .

وقبل البدء فى البحث عن إجابة لهذه الأسئلة، نود أن نشير إلى مشكلة على جانب من الأهمية، تتعلق بمسألة الآثار القصصية الواجب دراستها . فالآثار التى ظهرت فى هذه المرحلة كثيرة ومتنوعة، ونحن لن نتمكن من إجراء تحليل لها جميعا، فإن لبحثنا حدودا معينة لن نستطيع تجاوزها لذلك رأينا أن يقتصر التحليل على بعض الآثار القصصية التى نعتقد أنها تمثل الملامح العامة التى تتميز بها القصة العربية فى هذه المرحلة، كآثار نجيب محفوظ، ويوسف إدريس مثلا . ذلك أننا فى المجتمع العربى المعاصر بعامة، وفى مصر بخاصة، إذا تحدثنا عن القصة القصيرة، فلابد من الحديث عن آثار محفوظ، وآثار إدريس على أساس أن آثارهما تستطيع أن تبرز أكثر من آثار غيرهما رؤية العالم المتعلقة بالفئة المثقفة فى هذه المرحلة .

إذا ألقينا نظرة على مجمل الآثار القصصية لمحفوظ نلاحظ أن كتاباته الأولى (همس الجنون، ودنيا الله) وكتاباته الثانية (تحت المظلة، أو خمارة القط الأسود مثلا) لا تحمل إختلافا فى المضمون فحسب، بل أن هذا الاختلاف يشمل الشكل أيضا؟ فأغلب كتاباته الأولى تعبر عن أزمة الفرد فى لحظات مواجهته للعالم؟ أما كتاباته الثانية فتعبر عن رؤية للعالم تتعلق بفئة معينة تواجه نمطا من أنماط التصدع فى قيمها، وفى أيديولوجيتها، نتيجة لتحولات اجتماعية وتاريخية معينة .

والآثار الأولى يتميز بناؤها بالواقعية الاجتماعية، فطريقة السرد، وتصوير الشخصيات، يترابطان مع الواقع الخارجى، فى حين أن الآثار الثانية يبدو وكأنها مقطوعة الصلة بهذا الواقع، أو بعبارة أخرى هناك تحول فى البناء القصصى من الواقعية إلى الرمزية والعبث.

والظاهر لنا أن طبيعة الكتابات الثانية تطرح أشكالا يتعلق بمسألة تفسير الأثر، فالرمز يثير مشكلة المعنى المزدوج، أو تعدد المعانى. هذا فيما لو أن الكاتب قد استعمل الرمز بكيفية واضحة، أما حين يوظفه على نحو غامض، فإنه يضع القارئ أمام عالم مغلق، يجعله يشعر وكأنه أمام حالة نفسية تتطلب منه ـ فى بعض الأحيان ـ الاستعانة بطرائق التحليل النفسى للكشف عن نوع الخبرات اللاشعورية للشخصية، وهذا الأمر لا يمكننا من تحقيق عمليتى الفهم والتفسير، لأننا لا نستطيع استنباط البنى ذات الدلالة.

كيف نفسر هذا النمط من الأقاصيص؟ إن الدراسة السوسيولوجية للأدب تعتمد أساسا على الأثر الأدبى الواقعى، لأنه يشكل مع بنية الواقع التاريخى والاجتماعى علاقة معينة تسمح للباحث باكتشاف البنى ذات الدلالة من أجل دمجها فى البنى الكلية للمجتمع.

لقد أخفق بعض نقاد الأدب عندما أرادوا أن يفسروا بعض هذه الآثار القصصية نتيجة لاعتمادهم على منهج ناقص لم يتجاوز حدود وصف الأثر الأدبى، كقولهم أن «هذه الأعمال تبدو للقارئ وكأنها أشبه بلغز يطلب الحل»، أو كقولهم: «أن نجيب محفوظ لم يكتب فى «تحت المظلة» عملا لا معقولا وإنما الفوضى المخيفة». وهذا القول أو ذاك، وما أشبههما، لا يحقق ما ينشده التفسير وربما وجدت هذه الآراء أو غيرها ما ينصفها من النقاد، لأنهم قد يفيدون منها فائدة مباشرة، أما المتخصصون فى سوسيولوجيا الأدب فلا يجدون فيها فائدة تذكر. ومن الحق أن هذه الآراء لا تدعى أنها سوسيولوجية، ولكنها مع ذلك قد وعدت دراستها بأن تقدم لنا تفسيرا سوسيولوجيا وعلى هذا الأساس كانت إشارتنا إلى منهجها الناقص. ولعل هذا يرجع فى أساسه إلى أن الباحث لم يحاول الكشف عن

النظام الذى تتكون منه الظاهرة الأدبية، إذ لم يحاول فهمها على أنها بنية جزئية تحدث داخل بنية كلية مشروطة بأوضاع معينة تحتم على الباحث النظر إليها فى ضوء بعض المفاهيم الشائعة فى مجال العلوم الإنسانية الحديثة، من ناحية، وفى مجال النقد الأدبى من ناحية أخرى.

ولكن كيف تعالج هذه المشكلة؟ فى البدء يجب أن ننظر فى جملة العوامل التى تجعل الكاتب يعدل عن مساره الواقعى ويمضى نحو الرمز أو العبث. ويمكن القول بإيجاز أن هناك عوامل معينة، بعضها يرجع إلى شخص الكاتب، وبعضها يرجع إلى الواقع نفسه. فالكاتب يمكن أن يواجه موقفا معينا يترتب عليه زيادة درجة توتره النفسى، تجعله يرى المجال بكيفية تجاوز الحواس العادية، أو بعبارة أخرى تجعله يرى الواقع الخارجى بصورة مغايرة لأشكاله المألوفة، بحيث ينقل إليه دلالات جديدة تمليها عليه فاعليات الموقف. وبناء على هذا يصبح الواقع الخارجى تابعا للمجال الذهنى على نحو يجعل الكاتب يرى فى أداة الرمز الأداة الوحيدة التى تستطيع التعبير عن نظرته للعالم. والكاتب قد يضطر فى أحيان أخرى إلى أن يوظف الرمز للتعبير عن وجهة نظر معينة لا يريد التعبير عنها بأسلوب مباشر فقد تتعارض مثلا آراؤه مع أيديولوجية الطبقة الحاكمة، أو مع بعض القيم السائدة فى عصره.

وحين يقدم إلينا الكاتب نظرة معينة للعالم عن طريق البناء الرمزى فإننا نستطيع بشىء من التفكير أن نكتشف دلالة هذا البناء لأنه بمثابة البديل عن الواقع، وليس هناك من سبيل أمامنا سوى أن نرده إلى أصله الواقعى.

أما التبرم بالواقع الاجتماعى، وتخلى الكاتب عن الاطار العام للمجتمع، عن طريق وصف نمط من الأنماط الشعورية واللاشعورية التى تشبه أسلوب التداعى الحر، فترجع فى أساسها إلى نوع من الانطواء الناجم عن تحطيم إطار التآزر القائم بينه وبين الواقع الاجتماعى، فهذا الوضع يدفعه إلى تصوير العلاقات الداخلية، بدلا من تصويره علاقات الواقع الخارجى. ويظهر هذا بصفة خاصة فى طريقة رسمه للشخصيات التى تبدو ـ فى كثير من الحالات ـ منقطعة الصلة بالبنى الكلية للمجتمع. فهى ـ كما سنرى فى بعض آثار محفوظ ـ مسلوبة الإرادة، يعتريها

شعور بالإخفاق، أو الخوف، أو المطاردة. فالقارئ يجد نفسه فى نهاية الأمر أمام حالة نفسية اجتماعية، وبنى تعبيرية تتميز بالتجريد والغموض.

فى أواخر الستينيات كتب محفوظ «تحت المظلة»، وهى أول أثر قصصى يعبر عن الإحساس بعبث الوجود الإنسانى وقد شاع هذا الإحساس فى أغلب آثاره القصصية، وبوجه خاص فى «خمارة القط الأسود» وفى «شهر العسل»، وفى «الجريمة» فالشخصيات تواجه مواقف غير إنسانية، حافلة بالرعب والتهديد والمطاردة، ووعيها لا يظهر إلا فى لحظات نادرة، والسرد موجه نحو وصف الواقع الداخلى، وزمن الأفعال موجه نحو خدمة هذا الغرض، والأحداث أحيانا ما تتوالى دون التسلسل، على نحو يجعلنا نرى أن العبث أصبح موضوعا ملحا على شعور الكاتب، جعله يكتشف قيما جمالية معينة تتفق وطبيعة هذا الشعور. فالتغير الذى اعترى عناصر المجال الاجتماعى ترتب عليه تغير مماثل فى بعض عناصر المجال الفنى، يمكن أن يعد تخليه عن الواقعية الاجتماعية، وتخليه عن معالجة إطاره الفنى المعتاد (الرواية) مظهرا من مظاهره فالبناء النفسى والذهنى للكاتب أصبح يتفق مع خصائص الإطار الفنى القصير وبخاصة الأقصوصة التى تصبح قصة النموذج المثالى ideal type للتعبير عن نظرته إلى العالم فى هذه المرحلة.

فى قصة: (الرجل الذى فقد ذاكرته مرتين) نجد رجلا يجهل ماضيه كما يجهل شخصه الحقيقى، فهو فى الأصل كان غلاما ضالا ليس لديه فكرة عن والديه. وهاهو ذا يجد نفسه فى حديثة صغيرة لفندق قديم، فيسأله صاحب الفندق:

ـ كيف تواجدت فى حديقة فندقنا؟

فيجيبه:

ـ وجدت نفسى فى الخلاء، الجيل ورائى: ومبنى وحيد أمامى هو الفندق.

ـ . . لابد أنك تتذكر من أين أتيت.

ـ لا أدرى.

ـ أين كنت ذاهبا؟

ـ لا أدرى.

ـ أسرتك؟

ـ لا أدرى.

ـ عملك؟

ـ لا أدرى.

ـ . . وماذا تنوى أن تفعل؟

ـ لا فكرة لى بعد.

ـ . . ترى بم تشعر؟

ـ «بأننى لا شىء، ينحدر من لا شىء، ماض إلى لا شىء لا أعرف لى أصلا ولا هوية ولا اسما».

الشخصية هنا لا تعلم من أمرها شيئا، فهى لا تعلم ما الذى جاء بها إلى هنا، ولا ما ستؤول إليه. فإذا سألناها عن الحاضر «ماذا تنوى أن تفعل» أجابت «لا فكرة لى بعد»، وإذا سألناها عن الماضى لا نجد سوى شيئا ثابتا لا يتغير، يتمثل فى عبارة «لا أعرف»، فهى تبدو غير متيقنة من أى شىء، حتى غير متيقنة من ذاتها، كما يبدو فى هذا الجملة: «لا أعرف لى أصلا ولا هوية».

إنها غير قادرة على التفكير والتأمل، وذاكرتها تبدو وكأنها خليط من انعكاسات واسعة مجردة. وهذا الأمر يجعلنا نشعر أننا نعيش العبث نفسه، لأننا لا نرى الشخصية إلا فى حالة اختلال أو تدهور، مجسدة فى عدة تصرفات أو عبارات وجمل وهكذا يصبح العبث موضوعا يأخذ قيمة جمالية فى آثار محفوظ، ويخلق بناءا قصصيا يتميز بعدة خصائص يمكن إجمالها فى النقاط التالية:

ـ الفرد فى هذا العالم يبدو وكأنه لا يمثل سوى علامة أو إشارة، فهو قد أسند كل الدلالات إلى العالم الداخلى.

obeikandl.com

ـ العالم الخارجى يظهر للفرد فى صورة محتوى مجزأ من أنساق منفصلة وليس له شكل أو خصائص معينة.

ـ العبث الذى يواجه الفرد فى كثير من الاحيان ليس من نوع العبث الذى يخلو من معنى. فهو ناجم عن شعور بالإكراه لقبول أحداث أو تصرفات غامضة.

ـ العناصر التى تشكل وجود الفرد تظهر لنا فى صورة لحظات متتالية لهذا نجد عنصر الزمن منعدما فى القصة فى أغلب الأحيان. وهذا يدلنا على وجود هوة تفصل بين الفرد وبين كل العناصر التى تجعله على علاقة مع إطاره الاجتماعى العام.

ـ نتيجة لهذا يبدو العالم فى حالة من اللامسؤولية، فالشخصية تشعر عادة بوجود نظام عام غير متماسك. لهذا لا نستطيع فهم الأسباب الحقيقية وراء الأحداث أو التصرفات التى تقوم بها.

ـ شعور الفرد باختفاء شخصيته، بحيث تبدو عديمة الفاعلية، فهى لا تتخذ موقفا معينا، إزاء التطورات التى تحدث فى العالم، الذى لا تلعب فيه دورا إيجابيا.

والملاحظ أن هذه الخصائص التى تشكل البنية القصصية عند محفوظ فى هذه الفترة تجعل القارئ فى أغلب الحالات يبذل جهدا ذهنيا معينا ليحاول الوصول إلى المعنى الذى يقصده وهذا من شأنه أن لا يحقق وحدة الانطباع التى تتطلبها فنية القصة القصيرة لهذا يمكننا القول بأن هناك آثارا قصصية قد فحصناها. لا تعد قصة قصيرة حسب المفهوم الدقيق للكلمة.

فى نفس الفترة يكتب يوسف إدريس عدة آثار قصصية معظمها يتجه نحو إبراز الواقع الداخلى أكثر من اتجاهه إلى الحياة فى الواقع الخارجى، على نحو يشبه الكتابات السريالية حينا، والواقعية الرمزية حينا آخر.

فى قصة «النداهة» نجد الواقع فى شكل قالب رمزى. ذلك أن بطلتها «فتحية» تعيش داخل نسق اجتماعى ذى طابع تقليدى. وقد رأت أن تغير هذه الحياة التقليدية إلى حياة أخرى حديثة. وهذا التغير لم يكن مجرد رغبة أو تطلع نحو المستقبل، بل

ظهر لها على أنه أمر محتوم. فالهاتف الذى أتاها أكد لها «أنه حتما سيكون.. برضاها أو بعدم رضاها سيكون»، هذا التغيير المحتوم على حياة بطلتنا «فتحية» لم تصاحبه مظاهر خوف أو قلق من جانبها منذ البداية، حين هتف بها «الهاتف» وأكد لها أن «مقامها سيكون فى القاهرة». حتى نهاية القصة، نجدها تعود إليها وتواجهها مرة أخرى: (بإرادتها.. وليس أبدا تلبية لهتاف الهاتف) وهذا يعنى أنها أرادت التكيف مع الحداثة، ولم تتشبث بالماضى، بل أرادت أن تغير وسيلة تكيفها القديمة كى تتلاءم مع الحياة الحديثة. وهى بذلك تصبح جزءا من هذا الحديث.

إن فتحية لم يعترها القلق الناجم عن انتقالها من حياة بسيطة إلى حياة أخرى معقدة، وما يصاحبه من تغير فى عناصر المجال النفسى والاجتماعى، أو ربما يضطرها إلى إحداث انقلاب فى حياتها كلها، ولعل ذلك يرجع إلى طبيعة المعنى الذى يريد الكاتب أن يبرزه لنا عن طريق الرمز بين النسق التقليدى الذى تقدمه حياة «فتحية» والنسق الحديث الذى تقدمه حياة «المدنية».

يضاف إلى ذلك ضرورة تحول النسق الأول إلى النسق الثانى. وهذا يعنى أن القصة تتضمن بنى ذات دلالة، وأن هذه البنى مندمجة فى بنية أيديولوجية معينة تعبر عن رؤية معينة للعالم. فالأحداث قد نسقت، والشخصيات قد رسمت على نحو معين، يهدف إلى إبراز هذه الرؤية. فبطلتنا «فتحية» تظهر منذ البداية «والهاتف يهتف بها.. إنه سيحدث، لهذا فهى تعيش هذا الحادث وكأنه معاد..» وتتحقق نبوءة الهاتف، وتخفق فى مقاومة الحياة الحديثة، فهى قد وجدت نفسها تقاوم المدينة بأكملها، وتتسرب إليها بالرغم منها، تتسلل إلى كل خاف فيها ومستتر». ويخبرنا الراوى أخيرا بأنه (كان لابد فى النهاية أن تكف عن المقاومة). ولكى تؤدى البنية الرمزية وظيفتها الفنية. وتعطيها دلالات ذات خصائص واسعة. جعل الكاتب بطلتنا تحس بأشياء غريبة وعجيبة، تنفذ إلى ذاتها وجسدها: (أشياء أحست معها كما لو أن كل النيون الأحمر والأزرق والبنفسجى ومهرجان الأضواء والألوان، كل الوجوه الحلوة الحليقة والملابس الغالية الأنيقة، كل الروائح العطرة المنعشة المخدرة، والشوارع الواسعة المزدحمة النظيفة، والمتنزهات والأشجار، كل الترمايات والعربات الفاخرة والسينمات والوجوه الخارجة من السينمات

والكباريهات والراقصات، كل الأطفال الأصحاء النظيفين والأمهات والأجزخانات والارتستات، كلها تتجمع وتتسرب إليها).

ليست هذه الأشياء إلا بعض مظاهر الحياة الحديثة التى حدثها عنها الهاتف الذى نكتشف أنه: (لم يكن من خارجها.. وإنما من داخل نفسها ذاتها. كان يوسوس ويهتف). ولكن من يكون هذا الهاتف الذى يتنبأ بالمستقبل، ويرى الأحداث قبل وقوعها ويعرف مسبقا مصير بطلتنا، بل يعرف العالم والعناصر التى يتكون منها. أنه ليس إلا صوت الكاتب نفسه الذى يحاول أن يصنع لنا توازنا بين بناء الأثر القصصى من ناحية، ورؤية معينة للعالم من ناحية أخرى. فقضية الوعى بضرورة تحول نمط الحياة المصرية نحو نمط أكثر حداثة، لم تكن فى هذه الفترة قضية فردية لأن أغلب الفئة المثقفة كانت على وعى بضرورة الأخذ بهذا الاتجاه الذى كان يمثل السبيل الوحيد لتجاوز أزمة الشعور بالتخلف الحضارى الذى ظهر لديهم بعد الحرب (١٩٦٧).

والملاحظ أن الكاتب لم يحاول أن يقدم إلينا هذه الرؤية بشكل مباشر، أو بأسلوب يتنافى مع الخصائص الفنية لهذا الشكل الفنى. فإلى جانب استعماله الرمز نجد أنه قد استعمل كثيرا من الوسائل الفنية الأخرى، مثل الاسترجاع والمونولوج الداخلى والتقابل، إلخ، فهذه الوسائل الفنية وغيرها تقوم بعملية نقل الانطباع الذى ينشده الكاتب، أما البنية القصصية نفسها فتتميز بالانكماش فى التعبير، فالأحداث والشخصيات، لم يحاول الكاتب أن يعطينا عنها صورة كاملة. فهو منذ البداية يتجه نحو تصوير موقف معين، يتمثل فى ضرورة تحول حياة «فتحية» نحو الحياة الحديثة. فالذى يعنيه هو أن يوضح لنا هذا الموقف، أى أن يجعلنا نستخلص منه معنى معينا يريد إبرازه.

لهذا نجد الراوى يصف لنا الأشياء من الداخل، وبالتحديد من الزاوية التى يتناول منها الكاتب نظرته المعينة للعالم. وحين ننظر إلى الراوى نلاحظ شيئا مشتركا بينه وبين شخصية «فتحية» ألا وهو الرغبة القوية للحياة الحديثة التى نستشف من ورائها أفكار الكاتب نفسه والشعور الذى نحصل عليه من القصة بعيد الغور ومعقد فقد جعل الكاتب يستعمل المقدمات الوصفية فى شكل لمحات، وإذ بنا

نعرف من الراوى مثلا أن فتحية فتاة ريفية تتطلع إلى حياة أفضل ويلح عليها خاطر بأنها على يقين أن حياتها فى الريف محدودة. وعن طريق مثل هذه الإشارات السريعة استطاع أن يمهد للموقف الحاسم فى حياة فتحية فيعدنا بذلك لرؤية القصة من زاويتها.

وعن طريق المونولوج الداخلى نعرف من فتحية أنها أصبحت تسكن المدينة، وأنه مضى عليها خمس سنوات، وذلك حين نراها تقول: «إما أن تحدث معجزة..» وتعود الحياة إلى مثل ما كانت عليه من خمسة أعوام مضت «هذه الإشارة التى تجعلنا نحس الزمن وبتحول النص من مرحلة الوصف إلى الحركة الدرامية، فالملاحظ أن إدريس لم يهتم بإلقاء الضوء على زوايا متعددة من حياة بطلتنا، ولم يهتم أيضا بتصوير المكان والزمان بشكل يعتمد على السرد التفصيلى، بل أنه لم يحد عن النظر إلى العالم من زاوية معينة، تعبر عن موقف معين تجاه قضية الحداثة التى استطاع أن يبرزها بصورة واضحة فى نهاية القصة. وقد اكتسب الرمز المعنى والدلالة التى يريد الكاتب الإبانة عنها، حين عرفنا من الراوى أن «فتحية» قد غافلت زوجها فى إزدحام القادمين والراحلين فى باب الحديد وهربت.. عادت إلى مصر بإرادتها هذه المرة، وليس أبدا تلبية لهتاف هاتف أو نداء نداهة. واختيار بطلتنا هذا السبيل لايعنى أنه كان خيرا كله، فالحياة الحديثة لا يمكن أن تكون خيرا مطلقا ولا يمكن أن تكون شرا مطلقا. هذه الحقيقة كانت فتحية على وعى بها، فما عاشته وشاهدته فى المدينة من سلبيات لم يجعلها تتراجع عن هذا الطريق. فهى قد رأت أشياء لم تتصور مطلقا أن تجدها فى مدينة الحلم (بل رأت فقراء وجوعى وشحاذين وحرامية) ولكن لم تفسد هذه الأشياء ـ حسب قول الراوى ـ الحلم فى عقل فتحية تماما. صحيح نالت منه كثيرا ولكنها لم تضيعه أبدا، بقيت مصر العظيمة هى مصر العظيمة فى نظرها، (والشر فى كل مكان). هذا الوعى الذى نراه عند بطلتنا لا يوجد فى هذا الجزء من القصة فحسب بل نجده قائما منذ بداية القصة حين فضلت الزواج من «حامد» على «مصطفى» لأن الأول يعيش فى مصر والثانى يعيش فى القرية وأنها على يقين دائم أن حياتها فى بلدهم محدودة. ونجده أيضا متمثلا فى عودتها إلى المدينة فى نهاية القصة.

فى قصة (العملية الكبرى): يواجه بطلنا الطبيب شعور بالتمزق والاغتراب وفقدان الألفة مع العالم. فبعد أن أخفق هو وأستاذه فى استئصال «ورم خبيث» لامرأة معينة جاءه الأمر.. أن ينتظر بجوارها حتى تموت، وفى لحظة الانتظار هذه، يكتشف أن الأشياء التى توجد فى المكان، أو التى تكون عالمه، تبدو غريبة عنه، فحجرة العمليات التى كانت ـ حسب وصف الراوى ـ (مهبط الوحى عنده وقدس الأقداس)، تبدو له الآن وكأنها (مكان مرعب، كئيب، لم يره من قبل) لقد انتابته دهشة (كدهشة الإفاقة من الحلم) جعلته ينكر هذا العالم (لا ليست هذه حجرة العمليات أبدا) هذه الحجرة التى هى فى الأصل المكان الذى يمارس فيه عمله، يشعر أنها غريبة عنه. كل ما حوله أصبح يشكل فى داخله نمطا من الشعور بالخوف والوحشة فهناك (دم يلوث كل مكان، الأحذية، الأرض، زجاج الأضواء الكاشفة، وجسد المرأة ممدا أمامه يصدر منه شهيق متباعد، وينتظم حتى يصبح كنبض الموت) هذا التداخل والترابط الخفى بين شعور البطل بالعبث وبين دلالة الأشياء التى توجد فى المكان، وبين العبارات والصور التى توجد فى البنى الجزئية كعبارة (نبض الموت) أو عبارة (مكان مرعب كئيب)، أو كغيرها من العبارات المماثلة، التى نجدها شائعة فى البنى الكلية للقصة، تعد مظهرا من مظاهر الشعور بفقدان التوازن بين الأنا والعالم فى وقت معا. وهذا الشعور يشف من البناء الأساسى للقصة بوجه عام، ومن الجزء الأخير بوجه خاص، وبالتحديد عندما يعلن لنا الراوى أن بطلنا: (أصبح وكأنما كلما أمعن فى انتظار لحظة النهاية أقشعر بدنه مخافة أن تأتى معها بنهايته هو الآخر)، فالشعور بالاغتراب قد جعله فريسة للشعور بالخواء والعدم، وانقطاع السبل عن المضى فى مسار معين، وبذلك يصبح كمن تساوت لديه أبعاد الأشياء فليس هناك ما يدفعه أو يجذبه فى العالم، وهذا الشعور يدلنا على انفراد الأنا أو عزلتها.

فى نهاية القصة يحاول بطلنا أن يسترد ذاته ويقضى على ذلك الشعور فى صورة إقامة ألفة مع الذات والعالم. ولكن هذه المحاولة تتعثر، فانشراح «الممرضة» التى تنتظر معه فى الحجرة منكبة على (عمل التريكو) حتى أن الحديث الذى كان يود أن يديره معها توقف منذ بدايته سألها: (سمعت آخر نكتة)، لم تقل شيئا، لكنها قد (وقفت أصابعها المكوكية. وجحظت عيناها). مالسبيل إذن؟ الجواب يتحدد عندما

يعلن لنا الراوى الشيء الوحيد الذى غاب عن عينيه انشراح الأنثى هذا السبيل بدا له (كالأستغاثة الأخيرة) أو الأمل الباقى لإنتزاع الذات من عالم الوحشة والتمزق، يعبر عنه الكاتب بهذه الصورة الخيالية (تفتحت أذرع أربعة لتضم الجسدين. وكأنما هو مسوق بها، وهى مسوقة به).

الجنس هنا له دلالة نفسية، واجتماعية، وميتافيزيقية فى وقت معا. فهو غير متماسك مع المنطق العام للقصة، فالبطل لاتربطه بالممرضة صداقة أو ماض سابق يبرر حدوث هذا الفعل، فمصدره هنا ليست العلاقة المنطقية لبنية القصة، وإنما مصدره كما يبدو لنا هو الواقع الباطنى، أو جوانب النفس اللاشعورية عند الكاتب. ومع هذا يمثل هذا الفعل بالنسبة للبطل شكلا من أشكال الرغبة فى الوجود والقضاء على الشعور بالخواء والعدم، فهكذا تنتهى الفقرة الأخيرة من النص:

(وكأن نبض الحياة قد اتحد بنبض الموت.. وتوحد كل شيء واشتبكت اغماءة النهاية باغماء البداية).

فى قصة (حلاوة الروح) صراع بين الحياة والموت. لا شيء يفصل الوجود عن العدم سوى خيوط من الأمل. البطل يقاوم قوة هائلة تتمثل فى موج البحر (استدعيت إلى الوجود قوتى الأقوى. استدعيت القوة الأكبر. الشاطىء أصبح مجرد خط، هذا ماء غريب من كون آخر. بحر لا أعرفه أبدا، البحر استحال إلى تمرد كونى.

تمرد موجه إلى وحدى.

أنى أغطس،

أتنفس ماءا، الماء يملأ جوفى.

الوحش البحرى يريد أن يحولنى ماء).

هذا الصراع تصوره البنية القصصية، وهو يعتمد على زمن يشبه زمن الحلم على نحو يجعل العالم الداخلى تيارا من التدفق يصور لنا مخبآت اللاشعور. وهذا

النمط من الأقاصيص يمكن أن ينمى معرفتنا بالمجال النفسى للشخصية .

فى قصة (العصفور والسلك) تعبر البنية عن مجموعة من العلاقات ذات طابع تجريدى فكرى عام، تكشف عن دلالة عامة لموقف الكاتب . فالحركة القصصية تختلط بتصورات واقعية تعتمد على شىء من الإبهام وإشاعة الشعور بالعبث (الصراحة كالنفاق . . كلمة الحب لها نفس شحنة البغض) . إن هذا الشعور يعد فى الواقع أحد معانى الاغتراب الذى يحاول الكاتب التعبير عنه هنا، وفى قصته السابقة .

لكن هل تعد أزمة الكاتب ظاهرة فردية؟

كلا، لأن الشعور بالإغتراب كان ظاهرة شائعة لدى الغالبية العظمى من المثقفين فى هذه المرحلة .

فى قصة (الخدعة) يشاهد البطل الراوى فى أغلب لحظات حياته اليومية رأس جمل تلاحقه أينما ذهب . (يراه عندما يستحم تحت العروش يداعب الستارة النيلون المزركشة، ثم يزيحها وتظهر الشفتان الضخمتان . حتى عندما يقرأ الجريدة، يراه يخترق صفحاتها ويطل عليه من خلالها) . وهو يلاحقه فى الأماكن المزدحمة، فى داخل السيارة العامة، وفى الأماكن الخاوية، فى داخل غرفة النوم المغلقة، (ولا شىء هناك سوى الحب والرغبة) . ويصل به الحال إلى أن يراه كلما تلفت، وأينما ذهب حتى أصبح يراه فى داخله . وعندما حار فى أمره سأل عما يجب عليه أن يفعل (قالوا افعل مثلما يفعل الناس!) ولكنه يكتشف أن الناس لا تفعل شيئا . وتنتهى بنا القصة وقد أصبح رأس الجمل هذا جزءا من حياة البطل، تعود عليه، وتعود على وجوده، فهو يعلن لنا أنه (الآن وبلا ذرة دهشة أو غرابة . . رأس الجمل يطل . . لا يفعل شيئا أبدا إلا أن يطل، مجرد يطل) .

العالم هنا يبدو لنا كأنه قد قطع الأوشاج التى تصل بينه وبين العالم الخارجى . وليس هذا إلا دليلا على الانطواء . والميل نحو الحياة فى الواقع الباطنى . فالكاتب منصرف إلى إبراز معالم الخبرة اللاشعورية، فنحن لا نعلم لماذا يلاحقه هذا الجمل، وكيف أنه يخترق الأماكن ويتخللها بلا صعوبة وهذا يعنى أنه جمل وهى .

ومع هذا فإنه يمثل عنصرا مهما فى البناء الأساسى للقصة. ولكنه لا يؤدى وظيفة معينة تجاه الدلالة أو المعنى الكلى للقصة، وهذا يترتب عليه أنه ليس سوى إشارات نفسية تساهم فى إبراز جانب شخصى فى مجال العلاقات النفسية الاجتماعية والشكل الجمالى.

فى قصة (هى) يمزج الكاتب بين بناء الأسطورة وبناء القصة، فقبل أن يستيقظ البطل يأتيه صوت يخبره أن لديه موعدا فى العتبة، فيمضى إلى هناك دون أن يعلم متى يكون اللقاء، وبمن يلتقى ولماذا. ويبقى هناك إلى أن (أقبلت عربة بويك زرقاء، مصنوعة من الذهب، وطلب منه قائدها أن يركب، فسأله فين؟ قال: هى عايزاك). وبعد أن يرحل معه إلى (صحراء قاحلة ممتدة) يكتشف قصرا كبيرا فيدخل فيه ثم (ينام على أقرب مقعد ثم يستيقظ على مشهد امرأة عارية) فيحاول الالتحام بها لكنه يكتشف أن هذه الأنثى مؤخرة رجل فاجر الشذوذ. ويتوقف هذا العالم الغريب عند البطل وهو يبحث عن باب المخدع للهرب، لكنه يخفق ويعلن قائلا: (أجرى ولاباب وأتعثر فى غثيانى ولا باب).

الكاتب هنا يحاول التعبير عن شىء غامض، عن طريق مزج الواقع الخارجى والواقع الباطنى، لهذا نراه يفسح مكانا كبيرا للنوم واليقظة، واليقظة غير التامة فالأحلام والرموز ذات الدلالة الجنسية يمكن أن تمثل مصدرا أساسيا لهذا النمط من الأقاصيص أما عنصر الزمان فلا يمكن رده إلى زمن معين، ولانستطيع تخيله، انطلاقا من سلوك الشخصية وميولها. ذلك أن الكاتب قد وضعها فى إطار يحظم علاقتها بالواقع الخارجى نهائيا، بحيث يمكن القول ـ وفقا لعبارة لوكاتش ـ أن هذا النوع من الأقاصيص يتميز بغيبة المنظور ومن ثم يمكننا أن نرى لها هنا أهمية خاصة فى المجال النفسى الفردى، لأنه من الجائز أن تكون هذه الرموز ذوات دلالات تعبر عن مخبآت اللاشعور التى يهتم بها المحللون النفسيون غير أن هذا لا يمنع ـ من بعض النواحى ـ التفسير الاجتماعى أن يساهم فى إلقاء بعض الضوء على هذا الموضوع باعتبار أن المجال الاجتماعى يساهم إلى حد بعيد فى تشكيل الحياة النفسية للفرد.

فالشعور بالاغتراب، أو الاتجاه نحو الانطواء، يعد مظهرا من مظاهر انهيار

بعض القيم الثقافية الناتجة عن تغييرات جديدة فى البناء الاجتماعى خاصة والبناء الحضارى عامة.

إن أهم العناصر البنائية التى استخلصناها من الآثار القصصية لنجيب محفوظ تتميز بعدة خصائص أهمها: أن العالم الخارجى يظهر صورة محتوى مجزأ وغير متماسك. ومن ناحية أخرى فإن الراوى والشخصيات والأحداث لاتنتمى إلى زمان أو مكان معين، وأخيرا تواجه الشخصية ـ فى أغلب الأحيان ـ مواقف غير إنسانية تجعلها تشعر بالخوف، أو المطاردة، أو الرعب أما الآثار القصصية لإدريس فأهم خصائصها: أن الشخصية تواجه فى أغلب الأحيان ـ مواقف تجعلها تشعر بالاغتراب. يضاف إلى ذلك أن الطابع التجريدى يهيمن على طبيعة العلاقات الداخلية فى الأثر، ويجعلها خالية من المنظور ونلاحظ أيضا اختفاء معنى القيم، والميل نحو تصوير مخبآت اللاشعور.

والواقع أن العبث الذى تعيشه أغلب شخصيات محفوظ هو أحد مظاهر الشعور بالاغتراب الذى تواجهه شخصيات إدريس. هذا الشعور ـ نجم عن جملة من عوامل اجتماعية وتاريخية ونفسية معينة ـ قد قام بدور مهم فى تحديد الشكل الجمالى، الذى لا نستطيع تفسيره عن طريق الحياة الشخصية للكاتب، لأن حياة هذا الأخير تعجز وحدها عن أن تقدم إلينا شرحا موضوعيا للتغيرات التى اعترت القيم الجمالية فى هذه الفترة، مثل طريقة السرد، وتغير النسق اللغوى نفسه، وتعجز أيضا عن إعطائنا نظرة معينة للعالم.

إن القصص التى تناولها بالدراسة هنا، تعبر عن نظرة معينه للعالم، فشعور الكاتب بالاغتراب والعبث فى هذه المرحلة لا يمكن القول بأنه شعور فردى، لأن هذا الشعور كان سائدا عند أغلب أعضاء الجماعة المثقفة فى هذه المرحلة، نتيجة التغيرات السريعة وغير المحتملة فى البنى العامة للمجتمع.

إن شيوع شكل القصة القصيرة فى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة لم يكن إذن محض اختيار من الكاتب، أو مجرد صدفة عابرة، فإن جزءا كبيرا من العوامل الموضوعية قد قام بعملية تشكيل وجدان الفرد المبدع بصورة معينة، خلقت لديه

نوعا من التوتر النفسى، جعله يعبر بوسيلة فنية معينة، تتلاءم مع طبيعة هذا التوتر، وطبيعة ذلك الشكل الأدبى.

فالمجال الاجتماعى ومتغيراته تسهم بكيفية معينة فى تكوين الحياة النفسية للفرد المبدع. فالحرب قد خلقت ظروفا اقتصادية وسياسة معينة، جعلت الكاتب يشعر أنه غريب فى عالم غريب، فالتغير السريع لبنية الواقع، كحدوث نمط من الحراك الاجتماعى، ونقل ثروات المجتمع إلى طبقات جديدة، جعل الموقف يفقد التوازن. وكان لابد أن توجد حالة توازن تحتوى الفرد والجماعة. ولم يكن من سبيل إلى تحقيق ذلك إلا عن طريق نوع معين من الخلق الأدبى.

ومن البديهى أن طبيعة التغيرات التى اعترت بنية الواقع لم تحدث كما هو واضح لنا ـ بشكل مباشر ـ لأن الرابطة بين الكاتب والحياة الاجتماعية تبدو فى صورة خفية، تتخذ أشكالا مختلفة بإختلاف شتى الظروف البالغة التعقيد، إلا أن دلالتها الفعالة تبقى كما هى، لأن فقد التوازن النفسى، أو زيادة حدة الانفعال نتيجة للتغيرات التى تطرأ على المجال الاجتماعى، أو نتيجة لعوامل شخصية، أو نتيجة لكلا العاملين تخفى فى الأعماق والكامنة وراد الكاتب يمكن أن نكتشف نوعيتها فى بعض الأحيان عن طريق الشكل الأدبى، الذى يجد الكاتب فيه استجابة معينة أكثر من أى شكل أدبى آخر ويمكننا فى هذا الصدد أن نفترض أن درجة التوتر المصاحبة لكتابة القصة القصيرة تكون أكثر من تلك التى تصاحب الكاتب فى كتابة الرواية. وتختلف درجة التوتر فى كلا النوعين عن كتابة الشعر.

وخلاصة القول أن تأثير الحياة الاجتماعية على الفرد المبدع يمكن أن يتم بصورة غير مباشرة، والقول بتأثير الحياة الاجتماعية على الكاتب لا يعنى ـ كما يعتقد أصحاب دعوة النقد الشكلى ـ أننا ننطلق من مجموعة أفكار مسبقة، لأننا فى الواقع ومنذ البداية ونحن نعتمد فى دراستنا على مشاهدة الواقع الاجتماعى والثقافى بوجه عام، الذى سمح لنا بتكوين فكرة عامة عن الظاهرة موضع البحث، ثم حاولنا تكوين فرض أساسى إلى جانب مجموعة من الفروض العامة، وأخيرا حاولنا اختبار الفرض الأساسى عن طريق التجربة، وهذا كله يعنى أننا نسلك سبيل المنهج العلمى، الذى ينأى بنا عن الأفكار المسبقة. والقول بتأثير الحياة الاجتماعية

على الفرد المبدع لا يعنى أيضا أننا ننكر الجانب الفردى فى عملية الخلق الأدبى . أو نقلل من قيمة الأثر الأدبى أو نقضى على وحدة تماسكه الداخلى .

لقد نظرنا إلى الظاهرة الثقافية موضع البحث من الداخل ، فى أعماق الكاتب ، وفى بنية الوسط الاجتماعى ، وفى الأثر الأدبى ، وهذا يبين لنا أهمية الفرض الأساسى ، الذى وضعناه سابقا .

وقد تساءلنا فى نهاية الدراسة عن السبب فى اعتبار شكل القصة القصيرة نموذجا للتعبير عن نظرة الكاتب للعالم فى هذه الفترة . هناك عدة جوانب موضوعية متداخلة أدت إلى خلق علاقة مثالية بين طبيعة الانفعال عند الكاتب من ناحية وطبيعة شكل القصة القصيرة من ناحية أخرى وطبيعة ظروف المجتمع من ناحية ثالثة . ذلك أن شعور الكاتب بأن العالم ـ الذى يمثل أحد عناصره ـ يعتريه تغير يمضى فى سبيل مجهول ، جعله ينفصل عنه لحظة ليتأمله ، ويتأمل عالمه الداخلى وكان هذا الوضع عاملا جوهريا فى خلق نوع من التوتر البالغ نسبيا . وهذا النوع من التوتر يتوافق بصفة خاصة مع الشكل الجمالى القصير ، وقد ساعد على تحقيق هذا التوافق النفسى والجمالى جملة الخصائص الفنية التى يتميز بها هذا الشكل الأدبى ، الذى يعتمد على تصوير موقف معين من زاوية معينة ، بطريقة تميل إلى الانكماش ، وتعتمد على الجمل الوصفية الدقيقة ، التى يقع أغلبها فى الزمن المضارع ليصور لنا الواقع الداخلى والخارجى بطريقة تهمل عنصر الزمن وتسلسل الحوادث . والكاتب يصور لنا هذا الموقف بلغة الشاعر المرهف ، ليحاول التعبير عن انطباع معين عن عالم يراه غامضا ، غير متماسك فى نظامه العام .

ويمكن أن يشف من شيوع ذلك الشكل الأدبى دلالات معينة أهمها أزمة الفرد والجماعة التى ينتمى إليها ، فرؤية العالم التى استنبطناها من بنية الأثر القصصى ، كتدهور الوضع الإنسانى ، والإحساس بالاغتراب والعبث . ذلك الإحساس كان شائعا عند أغلب الفئة المثقفة ، التى تنتمى إلى جماعة البرجوازية الصغيرة فالكتاب الذين أجابوا على الاستخبار لهم مهن معينة (مثلا محفوظ موظف ، إدريس طبيب ، الشرقاوى صحفى ، إلخ . .) تجعلهم يرتبطون بوضعية هذه الجماعة ، التى واجهت تدهورا فى أيديولوجيتها منذ بداية هذه المرحلة . فالتغيرات الاقتصادية

والاجتماعية التى نجمت عن ظروف الحرب قد جعلت هذه الجماعة تفقد سلطتها السياسية والاجتماعية نتيجة لظهور أيديولوجيا جماعة أخرى جديدة، ليس لها نفس النظرة السابقة للعالم. وهذا يعنى ـ من بعض الجوانب ـ أن شيوع شكل القصة القصيرة فى تاريخ الثقافة العربية المعاصرة يعد محاولة لبناء أيديولوجية أدبية على نحو محسوس به، وغير محسوس به من الكاتب. فالبرجوازية الصغيرة التى ينتمى إليها الكاتب قد فقدت سلطتها السياسية والتاريخية التى كانت قائمة قبل هذه المرحلة (١٩٦٧) وأصبحت تواجه أزمة بالغة وصراع حاد مع الطبقة الجديدة التى فرضت أفكارها وقيمها على المجتمع على ضوء قوتها الاقتصادية ذات النزعة الرأسمالية الفردية النفعية. وهذا يعنى أن شيوع القصة القصيرة تعبيرا عن أزمة الفرد المبدع وأزمة الجماعة التى يرتبط بها تاريخيا واجتماعيا واقتصاديا وتعبيرا فى الوقت نفسه عن أزمة المجتمع.

لقد جاءت هذه الفترة عقب مرحلة أمتلات بمحاولات البرجوازية الصغيرة الإنتصار على الاقطاع والرأسمالية الفردية اللذان كانا يقفان فى سبيلها كحاجز يحول بينها وبين إتمام حركتها نحو أهدافها الخاصة. وتحققت مطالبها بعد ثورة ١٩٥٢ فاستولت على الحكم وتحكمت فى موارد الانتاج وفى أدوات التثقيف (٣٩) لكن منذ أواخر الستينات وبالتحديد فى السنوات التى تلت الحرب، بدأت الطبقة الجديدة تبحث قيمها وتتدرج فى مدارج الرقى المادى والمعنوى وتتجه بصورة غير مباشرة نحو محاولة تغير شكل الحياة الاقتصادية والسياسية فى مصر (٤٠) برز بوضوح فى منتصف سبعينات هذا القرن. هذا يعنى أن شيوع شكل القصة القصرة فى تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة ليس فقط محاولة لبناء أيديولوجية أدبية بل أيضاً مظهراً من مظاهر أزمة الفرد المبدع وأزمة الجماعة التى يرتبط بها تاريخياً وإجتماعياً واقتصادياً. فالتغيرات الغير محتملة فى إتجاه القيم أثر بشكل سلبى على قيم الفئة المثقفة خاصة وعلى قيم البرجوازية الصغيرة عامة. تجلت مظاهرة فى شعور الكاتب أو المثقف بالاغتراب أو العبث والاندفاع نحو التعبير عن هذا الشعور بواسطة شكل جمالى قصير، إستطاع عن طريق خصائصه اللغوية والفنية أن يصور عالماً أحياناً بلا معنى وأحياناً أخرى بمعنى رمزى معين. لتصبح مهمة التعبير الفنى المقتصد تصوير

لحظات الخبرات الوجدانية من خلال تصويره للواقع الباطنى لا من خلال تصويره للواقع الخارجى . لقد أراد الكاتب أن يضيغ رؤيته للعالم فى لحظة نفسية متناقضة تجمع بين الرغبة فى الارتباط بالواقع الخارجى وبين الرغبة فى العزلة عنه . واستطاعت مقومات الشكل الأدبى القصير تحقيق وصياغة هذه الرغبة وتلك اللحظة . فهو (الشكل الأدبى) يرتبط بهذا الواقع الخارجى بمعنى ما لأن لغته بمثابة بنية وسيطة بين نصه وبين المجتمع من جهة وأن العالم الذى يصوره هذا النص يبدو مقطوع الصلة بهذا المجتمع من جهة أخرى وهذا يعنى أن الدعوة التى أرادها الكاتب هى دعوة لرفض هذا الواقع بالأنصراف عنه ، لأنه واقعاً يؤدى إلى الشعور بالاغتراب والعبث فى ظل لحظات تاريخية وإجتماعية اتسعت بنوع من عدم الثبات وتفتت بعض القيم وتحطيم بعض أسس المفاهيم الفكرية والحضارية . وهو وجه من أوجه القلقلة التى تسود فى الأزمات الثقافية .

ومن الجلى أننا قد عقدنا فى هذه الدراسة النظر فى ظاهرة شيوع القصة القصيرة. وقد ذهب الباحثون فى تفسيرها مذاهب عدة، تعرضنا لأهمها، وهى القول برغبة المبدع فى معالجة ذلك الشكل الأدبى. وقد فندنا هذه الأقوال، وبينا عجزها عن أن تستوعب جوانب الظاهرة كلها ـ وأرجعنا ذلك فى النهاية، إلى أن الباحثين لم يعتمدوا على التجريب فى دراساتهم، بقدر ما اعتمدوا على بعض آراء استبطانية عابرة، ثم قدمنا معالجتنا للموضوع على أساس تجريبى دقيق. فبدأنا بالاستخبار الذى وضعناه على أساس خطة دينامية تكاملية، وعرضنا للإجابات الواردة من الكتاب، واستخلصنا مبدئيا أهم ما تدل عليه هذه الإجابات فيما يتعلق بديناميات الظاهرة، واكتفينا بذلك مؤقتا، وانتقلنا إلى تحليل الشكل الأدبى نفسه، وأبرزنا خواص بنائه الداخلية وحاولنا الربط بينها وبين بناء البنيات النفسية والاجتماعية التى يمثلها الكاتب.

بعد ذلك حاولنا أن نفسر شيوع القصة على أساس ما اهتدينا إليه من ملاحظاتنا التجريبية وفكرتنا عن تعدد وتشابك جوانب الظاهرة الأدبية، وعن تفاعل هذه الجوانب على نحو يجعلنا نرى ضرورة الاستعانة بنظرية المعرفه ونظرية النقد الأدبى، فى وقت معا، باعتبار أن العناصر المكونة للظاهرة، تبدو فى شكل ثالوث

غير منفصل : الفرد ـ الأثر ـ المجتمع . بحيث يمكن القول بأن ثمة لقاء تكاملى بين النقد الأدبى والعلوم الإنسانية خاصة والابستمولوجيا عامة . نظرا لأن الظاهرة من حيث هى كل متكامل تتألف من عدة عناصر لا من عنصر واحد . ومن ثم فقد جعلنا ننظر فى موقف الكاتب من القصة ، وبينا الطريق ، لمعالجة هذا الشكل ودلالاته فى بنياته النفسية ودلالة هذا فى البناء الفكرى والثقافى للجماعة البشرية التى ينتمى إليها

obeikandl.com

المراجـــع

- كوكب خير ، منهج البحث العلمى ، القاهرة بدون تاريخ .
- عبدالرحمن بدوى ، مناهج البحث العلمى ، القاهرة ، ١٩٦٣ .
- سمير حجازى ، الاشكال المنهجى لدراسة الأدب العربى المعاصر ، مجلة الآداب ، بيروت ، عددى ١ ، ٢ ، ١٩٨١ .
- سمير حجازى ، التفسير السوسيولوجى لشيوع القصة القصيرة ، مجلة فصول ، عدد أغسطس ، ١٩٨٢ .

obeikandl.com

ملحق المصطلحات

أشكال اللغة Forme de langue

اقتران أصوات اللغة بالدلالات، أما فى صورة ينطق بصورة مستقلة عن غيرها وإما فى صورة مقيدة لا تنطق وحدها.

فوكو Foucault

فيلسوف فرنسى معاصر (٢٧ ـ ١٩٨٤) كرس جهده فى الحمل على الفلسفات التقليدية التى تنطلق من المبادئ التاريخية. أراد اعلان نهاية الفلسفة من حيث اعتبارها نشاط تأملى يستند إلى سيادة الذات. وهو يترك جانبا التاريخ حين يشرح الظاهرة الثقافية أو الفكرية أو السلوكية ويستعيض عنه بتحليل البنيات التى هى وحدها السبيل للبحث العلمى. وهو يدرس التاريخ الثقافى على ضوء تجريده من كل مظاهر الاتصال، ويحيله إلى حديث أو مقال علمى أهم مؤلفاته: تاريخ العبارة ١٩٦٣، الألفاظ والأشياء ١٩٦٦، نظام المقال عام ١٩٧٠.

تعميم Generalisation

مرحلة يصل إليها الناقد بعد إكتشاف وحدات التشابه فى الآثار الأدبية ويحقق الفروض التى حددها فى بداية أو فى نهاية عمله.

أجيال أدبية Generation

جماعة من الكتاب يعيشون ظروف موضوعية متشابهة ويعالجون الآثار الأدبية وفق مفاهيم ومعايير شائعة فى فترة حياتهم الثقافية والأدبية.

جولدمان Goldmann

فيلسوف، ناقد وعالم اجتماعى، وأحد مؤسسى السوسيولوجيا الحديثة للأدب جمع فى أعماله بين علم الاجتماع والنقد الأدبى واعتبر الأثر الأدبى نمط بنائى يتغير بتغير بنية البيئة أو الوسط الاجتماعى. الأمر الذى جعل منه رائد من رواد النقد الجديد. والجديد لدى جولدمان أنه أعطى الصدارة للبنية على الواقع الاجتماعى وحاول أن يكتشف العلاقة بين بنية الأثر وبنية فكر الكاتب والجماعة التى يرتبط بها اقتصاديا واجتماعيا وتاريخيا. انطلاقا من مفهوم البنيوية التوليدية (الدينامية). أهم مؤلفاته: بحوث ديالكتيكية ١٩٤٩ نحو سوسيولوجيا الرواية عام ١٩٦٤.

بطل اشكالى Heros Problematique

ظهر هذا المصطلح فى دراسات لوكاتش ودراسات جولدمان للدلالة على الشخصية الرئيسية فى الأثر الأدبى، التى تثير تساؤلات وتطرح قضايا ترتبط بقيم المجتمع والحضارة وتبرر وجود تناقض قائم بين الشخصية والعالم.

التاريخ الأدبى Histoire litteraire

الماضى الفنى والنقدى كما يظهر فى فنون التعبير اللغوى الشائعة فى حياة أو حياة المجتمع. باعتبارها (فنون التعبير) ظاهرة تتغير وتتطور مع مرور الزمن.

المذهب الإنسانى Humanisme

اتجاه ظهر فى عصر النهضة الأوربية ينظر إلى التجارب البشرية من خلال العقل وحده، ويرغب فى خلق ثقافة حديثة وفهم المؤلفات الأدبية والثقافية على ضوء العقل.

أديب Homme de Lettre

شخص يعالج فن من فنون التعبير الأدبى وفق معايير أدبية أو نقدية معينة سبق له نشر مؤلف أو أكثر. ويتميز هذا الشخص بالوعى والحساسية المرهفة وحصوله على قسط وافر من الثقافة بوجه عام، والثقافة الفنية بوجه خاص.

فرضى Hypothese

مسألة ذات بعد دلالى إحتمالى. يقوم الناقد بصياغتها عندما يكتشف العلاقة بين الظاهرة الأدبية وبين اطاره النظرى. أو بين الظاهرة الأدبية وغيرها من الظواهر ويحاول (الناقد) اخضاعها للأختبار التجريبى.

تقمص شعورى Identification

إندماج الشخصية فى أحداث الرواية أو القصة والقيام بدورها بصورة تبرز توحدها مع باقى شخصيات الرواية أو القصة.

صورة Image

تصور حسى فى البناء الفكرى للناقد أو الأديب يكتشف عن طريق الدلالات اللغوية، والنفسية والفنية. أو تصور ذهنى يتم عن طريق التشبية أو الاستعارة. وظيفتها إحياء كل ماله علاقة بالاستعمال للكلمات المدرجة فى النص الأدبى.

خيال Imagination

عنصر من عناصر الإبداع الفنى. يظهر لدى الكاتب بصورة تلقائية عندما يتجاوز مرحلة تصوير الواقع العينى بصورة موضوعية. أو استعراض الأفكار والصور، وإعادة تنظيمها وتركيبها لتكوين نماذج أو بنيات جديدة.

صورة شعرية Image Poetique

مصطلح يستعمله الناقد الشكلى للدلالة على خلق رؤية خاصة ينحصر دورها فى أداء وظيفة فنية تتفق وطبيعة الخصائص العامة للنص الشعرى. وأبرز هذه الخصائص الفنية هى التقابل والتكرار والاستعارة والصورة.

صورة ذهنية Image mentale

تكوين خاص فى ذهن الناقد أو الأديب له دلالة نفسية خاصة، معبرة عن اتجاه أو فكرة ذات جوهر معين وتقوم اللغة بدور خاص فى تركيب هذا التكوين.

انطباع Impression

شعور ما ينشأ لدى الناقد أو القارئ نتيجة قراءة أثر أدبى أو مشاهدة أثر فنى، ويكون القارئ أو المشاهد هذا الانطباع من القراءة أو المشاهدة. ونطلق كذلك لفظة انطباع على تأثر المبدع لما يشهده أو يعيشه من تجارب فى حياة الأخرين.

استقراء Induction

عملية عقلية يقوم بها الناقد عندما يكتشف الوحدات المتشابهة فى النص. التى عن طريقها يستطيع الوصول إلى حكم عام عن النص. فعن طريقة (الاستقراء) يستطيع الانتقال من الحكم على الأثر الأدبى إلى المبادئ العامة التى تحكم مجموعة من الآثار الأدبية العامة.

الفردية Indvidualisme

سلوك لدى الشخصية فى الرواية أو فى القصة أو فى الواقع يبرز اهتمام خاص بالقيم والأفكار التى تشير إلى مظاهر العزلة والميل إلى تمجيد سلوك الأفراد. الذين يظهرون فى صورة تفتقر إلى مشاعر الولاء أو الانتماء إلى الجماعة.

تكامل أدبى Integration litteraire

خصائص بارزة فى أدب أمة أو عدة أمم تعبر عن وجود تباين أو اختلاف فى مفاهيم، أو فى أسس تتعلق بالنظرية الأدبية وهذا التباين يذوب أو يختفى فى فترة ما. ويصبح سمة فى النظرية الأدبية.

مثقف ntellectuel

فرد ذو منهج علمى يفسر جوانب الحياة تفسيرا موضوعيا. ويسعى إلى تطوير المفاهيم والقيم الثقافية ويمثل قلة من الفئة المتعلمة.

تفسير Interpretation

ربط الناقد بين النص الأدبى والظواهر الثقافية الخارجية بصورة موصوعية. وهو الغاية النهائية فى النقد الأدبى الاجتماعى، يتم عن طريق ربط البنية الخاصة بالبنية العامة للمجتمع.

لغة أدبية langage litteraire

بناء عام ذو عناصر متشابكة يتكون من لغة مقننة . تبرز أو توضح معنى أو فكرة محددة فى نص أو فى قصة أو فى رواية .

اللغة Language

مصطلح يستعمله الناقد أو اللسانى للدلالة عن رموز متعارف عليها صوتيا ، ودلاليا داخل المجتمع ، وهى تتكون وتتشكل بعيدا عن إرادة الفرد .

قراءة تشخيصية Lecture symptomatique

معرفة معنى النص من خلال بنائه أو من خلال نسقه أو نظامه العام عن طريق اكتشاف عناصره البنائية المجملة .

ليفى شتراوس Levi - Strauss

فيلسوف وعالم اجتماعى فرنسى (١٩٠٨ ـ ؟) أدخل مفهوم البنية إلى مجال الانثروبولوجيا . وأجرى تغيرا هائلا فى مجال العلوم الإنسانية التى اعتبرها نظريات وضعية ونقدية . وعن طريق ذلك الجهد أكد دور العقلانية العلمية فى تأسيس الظواهر الاجتماعية والثقافية باعتبارها وقائع تقبل التحليل والصياغة المنطقية الدقيقة . ويعتمد فى أعماله على منهج التحليل البنيوى سواء كانت هذه الأعمال دراسة فى تحليل الوقائع الاجتماعية أو الوقائع الثقافية . ويعتبر البنية الاجتماعية بنية ترتبط بالنماذج النظرية لا بالواقع التجريبى أهم مؤلفاته :

ـ البنيات الأولية ، عام ١٩٤٩ .

ـ الاستوائية الجزئية عام ١٩٥٥ .

ـ الفكر المتوحش عام ١٩٦٣ .

ـ الانثربولوجيا والبنية عام ١٩٧٣ .

علم اللغة Linguistique

مجال دراسى يتخذ من موضوع اللغة الإنسانية مجالا لاهتماماته الخاصة. ويدرس أصول اللغة، ومقارنتها ببعضها، كما يدرس الصوتيات والألفاظ، والقواعد وتشكيل عناصر التعبير (كالعبارات والكلمات).

أدب Litterature

فن من فنون الإبداع، يعتمد على اللغة الأدبية فى صياغة أحدى التجارب البشرية أو التاريخية داخل إطار فنى معين يرتبط بمعايير معينة على صلة مباشرة بالنظرية الأدبية السائدة فى العصر الذى يتم فيه عملية الإبداع.

الأدب المقارن Litterature Comparee

مجال دراسى يهتم بموضوع المؤثرات الأدبية على أدب آخر، أو دراسة تأثره به، ويدرس كذلك هذا المجال تاريخ الآداب القومية، ويكمل وينسق بعضها بعض وفق اطار تاريخى عام.

أدبيات مقنعة Litteratures implieites

التغيرات الأدبية والثقافية التى يدركها جماعة من الأدباء والنقاد ويدركون الأسباب والعوامل التى تكمن ورائها.

كتاب Livre

عمل فكرى، منثور، أو منظوم يطالعه جماعة معينة من القراء فى مرحلة تاريخية محددة.

لوكاتش Locoks

أحد رواد النقد والفلسفة المعاصرة. وضع عدة مؤلفات أساسية فى سوسيولوجيا الفكر عامة والرواية خاصة. ووضع عدة مفاهيم سوسيولوجية أدبية اعتمد عليها جولدن فى تطوير بحوثه، كمفهوم البطل الإشكالى ومفهوم البنية التوليدية (الدينامية) من أهم مؤلفاته:

ـ نظرية الرواية ١٩٥٤ .

ـ معنى الواقعية ١٩٦٠ .

رسالة شعرية Message Poetique

ظاهرة توصيلية ذات بنية خاصة ، تربط أساسا بين الظاهرة الشعرية والظاهرة الإعلامية ، انطلاقا من الدلالة العامة للغة . والدلالة الفنية والشكلية للنص .

مورون Mauron

أحد رواد النقد النفس المعاصر (١٨٩٩ ـ ١٩٦٦) أجرى دراسات هامة على أعمال راسين وبودلير ، وفاليرى ومالارميه . استطاع الجمع فى منهجه بين المبحث النفسى ، والمبحث الجمالى . اعتبر النص عالم حافل بالصور والرموز والاستعارات التى تعبر عن عالم الكاتب بشكل مباشر . وأن لغته ومعانيه الكامنه ، أو الظاهرة ، قادرة على تحديد مايسميه (بأسطورة الكاتب) من أهم مؤلفاته فيدر (١٩٦٦) «مالارمية» عام (١٩٤١) .

ميتا ـ لغة (ما وراء اللغة) Meta - langage

مصطلح يشير إلى وجود لغة خاصة تتضمن خصائص معينة لشرح أكبر قدر من الظواهر الإنسانية والاجتماعية والحضارية .

الميتافيزيقا (ما وراء الطبيعة) Metha - Physique

فرع من فروع الفلسفة ينهض على أساس دراسية الحقائق النهائية . فى النقد يعد التفسير الميتافيزيقى تفسيرا يواجه حملات شديدة من الرفض رغم ما يقوم به من اضفاء بعض الثراء للنقد ومفاهيمه .

ما وراء التاريخ Meta - histoire

كل اهتمام فكرى موجه إلى مبادئ التاريخ المسبوقة بتوفر إنماط خاصة من التحليل لفترات تتميز بالتطور والتعاقب .

منهج بنائى Methode Structurale

طريقة يعالج بها الناقد الأثر الأدبى معالجة لغوية وشكلية، تتمثل فى البحث عن العناصر أو الوحدات اللغوية الدالة وعلاقتها بمجموع نظام الأثر، ويعطى لها الأولوية فى التحليل وفى انشاء النماذج المستقاة من ذهن الناقد ومن الوحدة المنطقية القائمة فى بنية الأثر.

منهج علوم الطبيعة Methode de Seience naturelle

جميع الطرق التى تحلل الوقائع الأدبية أو الثقافية بالطرق الموضوعية. تأثر بهذا المنهج تين، وبرونتيير حاول الأول أن يربط بين الوقائع الأدبية والبيئة، والعنصر والزمن، وحاول الأخير الربط بين الوقائع الطبيعية وبين الأجناس الأدبية.

منهج تاريخى Methode historique

إطار معين من المعرفة يسمح للناقد أو الباحث أن يحدد الماضى التاريخى ويحدد أصله، ويكتشف صحته وتحليل مصادره عن طريق مجموعة من البيانات لمرحلة أو عصر درس عن طريق عدد من الباحثين ذلك مثل الوثائق الشخصية للمؤلف أو مراسلاته أو الصحف التى كتبت عنه.

منهج بروب Methode du propp

إطار نظرى وتطبيقى وضعه الناقد الشكلى الروسى فلاديمير بروب، وهو ينهض على أساس تحليل شكل الأثر، فى صورة تحليل عناصره تحليلا شكليا يسمح له بمقارنة الهياكل المختلفة وحل أجزائها، واكتشاف العلاقة بين الأجزاء والكل.

وعلاقة هذه الأجزاء بالبنية العامة للأثر (الحكاية) مع عزل بعض العناصر عن بعضها ليكتشف القانون الذى يحكم شكل الأثر (الحكاية) بوجه عام. طبق هذا المنهج على الحكاية الشعبية الروسية عام ١٩٢٢.

منهج علمى Methode Seientifique

مجموعة من المفاهيم والقواعد تستند إلى الملاحظة والاستقراء والتعميم

والملاحظة يستعين بها الناقد أو الباحث لتعيين أو تحديد الظواهر الأدبية والثقافية والفكرية ويقوم على تأكيد أن المعرفة تتكون من ما تختبره الحواس.

منهج الأدب المقارن Methode de la litterature comparee

إطار محدد من الأسس النظرية تسمح للناقد أن يتعرف على خصائص آداب الأمم المختلفة بما فى ذلك من عناصر تشابهه أو اختلاف فى مرحلة زمنية محددة.

منهج تجريبى Methode experimentale

بنيات عامة، يهدف الناقد أو الباحث من ورائها إلى التعميم الذى يرتبط بفرض أو بعدد من الفروض إلى جانب ارتباطه بالملاحظة المباشرة. يعتمد عليه الناقد المعاصر إلى جانب المنهج البنائى لاعطاء عمله صبغة علمية صارمة.

نموذج رمزى Modele Symbolique

جملة أبنية من المفاهيم المنطقية والنظرية، يتحرك الناقد على ضوئها عند تحليله نص معين يستنبط منه مجموعة من الدلالات الظاهرة أو الخفية.

شكل الحكاية Morphologie du eonte

العناصر التى تتضمن وحدات أو أحزاء بنيات الحكاية، ويتجمع حولها النظام أو النسق الذى يحكم الأجزاء أو الوحدات بمكوناتها.

نموذج متماثل Modele analogue

نمط خاص ينهض على أساس التشابه بين عدد من الخصائص لظاهرة أدبية أو فكرية أو ثقافية. وعدد من خصائص مماثلة لها فى ظاهرة أخرى مختلفة.

نموذج تحليل Modele d'analyse

مصطلح يشير إلى فك صورة أو فك عدد من الرمز اللغوية فى نص أدبى ومحاولة تحديد خصائصه العامة. ووضعها فى علاقة تقابل أو تشابه مع جزء من عناصر النص للوصول إلى نمط من محاور التقابل وتحديده بصورة تحليلة.

نموذج فنى Modele artistigue

إطار لغوى وشكلى يخضع لشروط الإنتاج الأدبى السائدة فى العصر الذى ظهر فيه، يرتبط وجوده بعدة قواعد معينة تحددها المبادئ أو الأسس العامة للنظرية الأدبية وهو يتكون لدى الفرد المبدع نتيجة معرفته الفنية ومعرفته الثقافية وممارسته الفعلية.

نموذج تصورى Modele conceptuel

بناء من المفاهيم المنطقية والشكلية يستخدمها الناقد البنائى فى تحليل الرواية أو القصة على نحو منطقى يرتبط باللغة على المستوى الكمى أو الكيفى أو كلاهما فى وقت معا.

عالم الأدب Monde de la litterature

مصطلح يستعمل للدلالة على جماعات الأدباء بكافة إتجاهاتهم وجمهور القراء وإنماط الكتابات الأدبية وتذوقها فى خلال الزمن.

نموذج بنائى Modele struetural

تصور معين يسمح للناقد أن ينشأ نماذج من علاقات معينة جاءت نتيجة ملاحظاته، ونتيجة تكوين اطاره النظرى وأساس هذا التصور هو عملية انشائية تشكيلية ولغوية، يستطيع عن طريقها تبسيط شكل الأثر، أو احداث تغييرات فيه. والتصور الإنشائى بهذا المعنى لا يوجد إلا فى ذهن الناقد ويشترط لهذا النموذج أن يعتمد على المنطق لفهم التصورات الشكلية.

حركة أدبية Mouvement litteraire

جهد بارز تقوم به جماعة من الأدباء أو النقاد من أجل تحقيق غاية أو هدف مشترك يتجه نحو تعديل أو تغيير عدد من المواقف الأدبية النقدية أو الثقافية.

أسطورة Mythe

حكاية أو رواية شعبية أو إنسانية متصلة بحياة أحدى الأمم وتهدف إلى التعبير عن بطولة أو قيمة ذات أثر هام فى نفوس الناس أو الأمة.

نقد أسطورى Mythoeritique

مجال دراسى يبحث فى موضوع العلاقة بين الشعور الجمعى، وتصورات الجنس البشرى البدائية. ويجمع بين الدرس الانثربولوجى والنقدى، والباحث فى هذا المجال يتناول بوجه خاص نماذج الصور البدائية الناجمة عن جملة الرواسب فى النفس الإنسانية المنحدرة عن الأسلاف البدائين.

الراوى Narrateur

شخص يقوم بوصف الأحداث الرئيسية للقصة أو الرواية ويشكل رؤية الشخصيات للعالم، ويلم بكل الأشياء والعناصر التى تحكم حياة الشخصيات سواء كانت مادية أو معنوية دون حاجة إلى الظهور على مسرح الأحداث.

معيار نقدى Norme eritique

مصطلح يستعمله الناقد للدلالة على وجود قاعدة أو مستوى فنى معين يحدده التوقعات المشتركة لعدد معين من النقاد استنادا إلى القواعد أو المستوى الفنى الذى يعتبر ملائما من وجهة نظر غالبية النقاد. والمعيار النقدى يعتبر كخطوط موجهة إلى مستوى فنى يكفى الأخذ به واعتباره حكم عام.

قصة قصيرة Nouvelle

جنس أدبى، يتميز بالاقتصاد فى التعبير وتصوير الحدث أو اللحظة الزمنية العابرة، بلغة وصفية درامية. وهذا الجنس الأدبى يكشف القارئ عن وجود حدث أو شخصية ذات دلالة نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو سياسية، تعبر عن موقف خاص، أو رؤية خاصة للعالم.

النقد الجديد Nouvelle eritique

حركة نقدية تدعو إلى التخلى عن البحث عن المعايير الجمالية فى الآثار الأدبية وتعتبر أن وظيفة النقد الحقيقية هى فهم وتفسير المؤلفات الأدبية عن طريق تحليلها وفق المعايير الشكلية واللغوية والاجتماعية.

ملحق المراجع

الباب الأول

إشكالية نظريات التفسير

الفصل الأول

الموقف النظرى فى تفسير الأدب

- Escarpit, R., la litteraire et social, Paris, 1970.
- Goldmann, L., Sciencesbhumaines et philosophie, Paris, 1964.
- Machry, P., pour une theorie de production litteraire, Paris, 1964.
- Wellek, R., theorie de la litterature, Paris, 1960.

الفصل الثانى

الطابع العام لنظريات تفسير الأدب

- Brunetiere, F., Revolution des genres, Paris, 1890.
- Monrot, P., la critique litteraire en france, Paris, 1960.
- Spitzer, M., Method of interpretion literature northampton, 1955.

obeikandl.com

ain, H., Histoire de la litterature anglaise, Paris, 1940.

aint- beuve, chateaubriand et son groupe litteraire, 1940.

aint- beuve, Portraits litteraire, Paris, 1839.

aint- beuve, Portraits litteraire, Paris, 1839.

الباب الثانى

نظريات معاصرة فى تفسير الأدب

الفصل الأول

نظرية التفسير الاجتماعى

oldmann, L., Sructuralisme genetique, en sociologie de la terature, in litterature et societe, bruxel, 1966.

olemann, L., pour une sociologie du roman, Paris, 1964.

oldmann, L., Recherches dialectiques, Paris, 1959.

astella, C., Structures romanesques et vision sociale chez guy : manupassant, Paris, 1972.

- سمير حجازى، التفسير السيولوجى لشيوع القصة، فصول، القاهرة، يونيه، أغسطس، ١٩٨٢ .

- السيد ياسين، التحليل الاجتماعى للأدب، القاهرة، ١٩٧٠ .

egazy, S., les methods en Sociologie de la litterature, in terature et societe en egypte, Paris, 1979.

aby, e., pourquoi ecrit, Paris, 1974.

- جابر عصفور، البنيوية التوليدية، فصول، القاهرة، عدد ٢، ١٩٨١ .
- نجيب محفوظ، رأيت فيما يرى النائم، القاهرة، ١٩٧٥ .
- نجيب محفوظ، تخت المظلة، القاهرة، ١٩٦٧ .
- نجيب محفوظ، الجريمة، القاهرة، ١٩٧٣ .

الفصل الثانى

نظرية التفسير الشكلى

- propp, L., Morphologie du conte, Paris, 1954.
- Todorov, t., les genre du discovrs, Paris, 1968.
- Todorov, t., Rech se mantique, dans langage, Paris, l mars 1966
- goden, R., la nouvelle francaise, Paris, 1970.
- عبدالحميد يونس، القصة القصيرة الحديثة، القاهرة، ١٩٦٥ .
- شكرى عباد، القصة القصيرة فى مصر، القاهرة ١٩٦٧ .
- شكرى عياد، النقد التفسيرى، مجلة المجلة، القاهرة، عدد مايو، ١٩٧٠ .
- سيد النساج، تطور القصة القصيرة فى مصر، القاهرة ١٩٦٧ .
- عبدالحميد إبراهيم، القصة وصورة المجتمع الحديث، القاهرة ١٩٧٠ .
مجلة الآداب، بيروت، عدد فبراير، ١٩٧٥ .
- محمد جبريل، مصر فى قصص كتابها المعاصرين، القاهرة ١٩٧٧ .
- محمود شوكت، الفن القصصى فى الأدب المصرى الحديث، القاهرة ١٩٦٠ .
- Barthes, R., Analyse du recit, in commnication, Paris, 1966.
- Todorov, t., Theorie de la litterature, Paris, 1965.

الفصل الثالث

نظرية التفسير التاريخى

- Spiller, A., literary History, in: the aims and methods of scholarship, in modern languges and literatures, London, 1960.
- Thorpe, R., Modern language association of america, New-York, 1963.
- Pellat, C., langue et litterature arabe, Paris, 1970.
- Miquel, A., la litterature arabe, Paris, 1969.
- Miquel, A., une conte des mille et une nits, Paris, 1979.
- Tomiche, n., L'histoire de la litterature romancque en egypte, Paris, 1981.
- Soubole, G., Histoire de la litterature, Paris, 1960.
- Lanson, G., Method de L'histoire, Paris, 1935.
- Blachir, A., Histoire de litterature arabe, Paris, 1950.

الفصل الرابع

نظرية التفسير التجريبى والتكامل المنهجى

- كوكب خير، منهج البحث العلمى، القاهرة بدون تاريخ.
- عبدالرحمن بدوى، مناهج البحث العلمى، القاهرة، ١٩٦٣.
- سمير حجازى، الاشكال المنهجى لدراسة الأدب العربى المعاصر، مجلة الآداب، بيروت، عددى ١، ٢، ١٩٨١.

- سمير حجازى، التفسير السوسيولوجى لشيوع القصة القصيرة، مجلة فصول، عدد أغسطس، ١٩٨٢ .

- غالى شكرى، المنتمى فى أدب نجيب محفوظ، القاهرة ١٩٧٠ .

- شكرى عياد، الرؤية المقيدة، القاهرة ١٩٧٠ .

- مصطفى سويف، الأسس النفسية للأبداع، القاهرة ١٩٦٩ .

- Chamber de low, culture et pouvoir, Paris, 1975.

- Laaroui, A., L'ideologie arabe contemporaine, Paris, 1970.

- Etimble, R., les condition de l'esprit scientifiques Paris, 1967.

obeikandl.com