القصة القصيرة وأزمات الطبقة الوسطى في مصر في القرن العشرين[١]

د.هيثم الحاج علي
أستاذ مساعد الأدب العربي الحديث والنقد
بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة حلوان

الملخص:

تناول البحث الحالي ظاهرة ارتباط ازدهار القصة القصيرة مع أزمات الطبقة الوسطى مع التطبيق على حالة القصة القصيرة المصرية منذ نشأتها في ارتباطها مع نشأة الطبقة الوسطى المصرية في بدايات القرن العشرين وتعبيرها عن نفسها في ثورة ١٩١٩، وظهور القصة القصيرة بصورتها الحديثة على يد محمد تيمور، وتتبع هذه الظاهرة وسماتها التعبيرية حتى نهاية القرن العشرين.

الكلمات المفتاحية:

القصة القصيرة – الطبقة – الأزمة – المجتمع.

Abstract:

The. The current research dealt with the phenomenon of linking the short story's prosperity with the crises of the middle class with application to the case of the Egyptian short story since its inception in connection with the emergence of the Egyptian middle class at the beginning of the twentieth century and its expression of itself in the revolution of 1919, and the emergence of the short story in its modern form at the hands of Muhammad Taymur, and follows this phenomenon and its expressive features until the end of the twentieth century.

Keywords:

short story - class - crisis - socity.

١ – مدخل: في علاقة نشأة السرد بالطبقة الوسطى:

يربط كثير من دارسي السرد نشأة هذا النوع عموما بعصور النهضة، بل إن بعضهم يربطها مباشرة بوجود المدن، ففي إشارة واضحة لهذا المعني يقرر جابر عصفور أن: "القص بمعناه السردي قد اقترن بنشأة واستقرار المدن العربية القديمة كالبصرة والكوفة وبغداد ودمشق، ففي هذه المدن نشأ فن القص ملبيا حاجات اجتماعية وأدبية، ومرتبطا بتأسيس ما يشبه الطبقة الوسطى من التجار وأصحاب الحرف ومن يماثلهم"[٢]، وهو الأمر الذي يتوسع في تأويله لربط السرد بالمدن وتطوراته بتطوراتها، غير أنه قد ركز في العبارة السابقة على فكرة تستوجب الوقوف حيالها حين يشير إلى ارتباط السرد بتأسيس ما يشبه الطبقة الوسطى.

وهو المعنى الذي يتواتر ذكره بين كثير من النقاد، حيث يؤكد شكري عياد في أكثر من موضع أن جوجول كان "يكتب ليعبر عن الطبقة المتوسطة الروسية في موقفها المطحون بين النظام القيصري والإقطاعي وطبقة أقنان الأرض من ناحية أخرى"[٣]، وهو الأمر الذي لا ينبئ عن تناقض، فالطبقة الوسطى بنت المدينة وحضارتها، وربما يكون وجودها واكتمال تكوينها هو إشارة إلى اكتمال بنية المدينة في شكلها الحديث، وهو ما يمكن أن يؤدي بنا إلى الإقرار معهما (عياد وعصفور) بارتباط نشأة السرد الحديث في تجلياته الروائية والقصصية بالرغبة في التعبير عن بنية هذا المجتمع الجديد الذي تمثل الطبقة الوسطى قوامه الأساسي.

وهو ما يقرره شكري عياد مرة أخرى، مقرنا هذا بالحالة المصرية الخاصة حين يتوقع "ارتباطا بين نمو الأدب القصصي في مصر وبين نمو الطبقة المتوسطة فيها، كما أن لنا أن نتوقع ارتباطا بين القيم الفنية لهذا الأدب في تطورها وبين الدور الذي لعبته الطبقة المتوسطة عبر تاريخنا الحديث"[٤]، غير أنه يتوسع في تعريف هذه الطبقة، بدءا من شيوخ الأزهر وطلاب المدارس والأعيان والوطنيين منذ الحملة الفرنسية، وهو ما يمكن مناقشته بعدم وجود هذه العناصر كلها إلا بعد تنظيم المدارس والدواوين الحكومية في أواخر عهد مُحَمَّد علي، وهي النقطة التي يمكن لنا البدء منها لتعريف الطبقة الوسطى المصرية.

تعتمد بعض تعريفات الطبقة الوسطى لدى علماء الاجتماع على العامل الاقتصادي، حيث يعد معدل الدخل الذي تحققه الأسرة هو المعيار الذي يلحقها بالطبقة التي لا يمكن عدها من الأعيان أو الأثرياء كما لا يمكن عدها من الكادحين، غير أن بعض هؤلاء يرى مرونة شديدة ومخلة في مثل هذا التعريف المقتصر على العامل الاقتصادي، كما يرى عدم الاعتماد عليه في دراسة حالة هذه الطبقة خاصة في مصر، نظرا لأنه يجعلها تجمع بين مواقع طبقية غير متشابهة[٥] .

غير أنه يبرز في هذا المجال عوامل أخرى يمكن عن طريقها تعريف هذه الطبقة في حالتها المصرية بصورة أكثر وضوحا، حيث الاتفاق على أن الطبقة الوسطى المصرية – حسب د. أحمد حسين حسن –: "يستمد أبناؤها مهاراتهم من التعليم الحديث، ويهدفون لتقديم أنفسهم عبر قدراتهم العلمية والمهنية والفنية والإدارية، أو بتعبير آخر، عبر ما يحوزونه من مقومات رأس مال ثقافي أكثر من ملكية الثروة والأصول المادية"[٦]، وهو ما يؤدي بنا إلى الإقرار بتوازي نشأة الطبقة الوسطى المصرية مع تخرج طلاب المدارس النظامية التي أسسها مُحَمَّد علي ليكوّنوا طبقة المتعلمين الأولى في تاريخ مصر المعاصر، الذين تم الاستفادة منهم بتوظيفهم في الدواوين الحكومية التي تم تأسيسها في الفترة ذاتها، ليكوّنوا ما تم تعريفه فيما بعد بطبقة الأفندية، الذين لم يكونوا ببعيدين في الوقت ذاته عن التعريف الاقتصادي من حيث رواتبهم الحكومية التي تجعلهم وسطا بين الأعيان والكادحين، إضافة إلى امتلاكهم لوقت فراغ ناتج عن تحديد مواعيد عملهم، مما جعلهم بالإضافة لتطلعهم للحراك الطبقي، يتطلعون إلى ملء لوقت فراغهم عبر الوسائل المتاحة في ذلك الوقت من حيث المسارح التي نشأت لخدمة الجاليات الأجنبية، إضافة إلى اقتناء الكتب وقراءتها، حيث بدأ إنتاج المطابع المصرية في الانتشار في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر.

٢–النشأة والأزمة الأولى :

إذا كانت التعريفات الأهم للأزمة تتمحور حول كونها تعبيرا عن الفترات الحاسمة التي يقع فيها الفرد أو المجتمع في مفترق طريق يجب تحديد الاتجاه بعدها[٧]، فإن ما يمكن النظر إليه هنا هو مجموعة من الفترات التي ينطبق عليها هذا الوصف، خاصة فيما يتعلق بحراك الطبقة الوسطى في مصر، بعضها يأتي تاليا لنشأة هذه الطبقة مباشرة، وبعضها قد أسهم في تطوير نموها ونضجها.

بدأت النزعة القومية المصرية في التشكل في أعقاب الثورة العرابية، التي كان لها كبير الأثر في تكوين جماعة وطنية مصرية بدأت في بلورة رؤيتها للهوية المصرية الناشئة، ثم جاء إنشاء الجامعة الأهلية المصرية التي أسهمت في زيادة عدد المنتمين إلى هذه الطبقة، خاصة مع تنامي دعوات سياسية لزعماء وطنيين من أمثال مصطفى كامل ومُحَمَّد فريد وسعد زغلول وغيرهم، حيث بدأت في الظهور دعوات الاستقلال عن الدولة العثمانية، وهو الأمر الذي تحقق في الوقت نفسه الذي تم فيه فرض الحماية البريطانية على مصر، تمهيدا لأحداث الحرب العالمية الأولى، لتتحول مصر وقتئذ من دولة محتلة إلى دولة مستقلة تحت الحماية.

لدينا إذن طبقة وسطى مصرية في حالة من حالاتها المثالية، من حيث مستوى التعليم والثقافة، والعامل الاقتصادي المتوسط الذي لا يخلو من معاناة، والطموح الطبقي، ناهيك عن الوطني المكمل لهذه الحالة عبر نزعة قومية ورغبة متصاعدة في تحقيق الاستقلال التام، وكلها عوامل تجعل من عمل هذه الطبقة مؤثرا واضحا في التحولات الاجتماعية والثقافية، بالإضافة إلى السياسية في ذلك الوقت، حيث إن هذه العوامل كلها سيكون لها الأثر الواضح على تكوين الوعي بالواقع بما يمكن اعتباره العامل الأهم في صناعة أزمة سوف تلف هذه الطبقة على وجه التحديد، الأزمة التي ستصبح محفزا مهما للثورة، لتكون ثورة ١٩١٩ التعبير الأول عن اكتمال تكوين الطبقة الوسطى المصرية.

ويرتبط باكتمال تكوين الطبقة ظهور فن جديد بدأ في التكوّن في المرحلة الزمنية نفسها، حيث سيظهر السرد العربي في صورته الفنية الحديثة بظهور رواية زينب لمحمد حسين هيكل عام ١٩١١، ثم من ناحية أخرى تظهر تجارب متعددة في القصة القصيرة تختتم نفسها بظهور النموذج الذي يعتبره كثير من الباحثين النموذج الأكثر اكتمالا في تلك المرحلة من الناحية الفنية للقصة القصيرة على يد مُحَمَّد تيمور، الذي بدأ دعوته لإنشاء أدب قومي مصري فكانت قصته (في القطار؛ المنشورة في جريدة السفور للمرة الأولى في ١٧ يونيو ١٩١٧) هي النص الذي يمكن النظر إليه بوصفه إحدى أهم نقاط انطلاق السرد المصري لا سيما في صورته القصصية، وبداية ما يمكن اعتباره المرحلة الأولى للقصة القصيرة المصرية[٨]، وهي الدعوة التي سوف تلاقي صدى كبيرا لدى مجموعة من الكتاب سوف يبدأون في التنظير لهذه الفكرة تحديدا، فيقررون أن "الشعار الذي وضعه شباب هذه (المدرسة الجديدة) نصب أعينهم هو إيجاد آداب مصرية تكون بمثابة المرآة التي تنعكس عليها بيئتنا"[٩]، مما يوضح الأثر الذي أحدثته دعوة مُحَمَّد تيمور الأولى، وكيف أنها لاقت صدى امتد أثره على مدار العشرينيات من ذلك القرن، وأنتج عديدا من النصوص التي أثرت فيما تلا ذلك من اتجاهات في كتابة القصة القصيرة.

لقد أنتج هذا الجيل تيارا في الكتابة أطلق عليه يحي حقي فجر القصة المصرية، الذي مثل له بكل من عيسى عبيد الذي أخرج في هذه الفترة مجموعة "إحسان هانم" سنة ١٩٢١، وشحاتة عبيد صاحب مجموعة "درس مؤلم" التي نشرت عام ١٩٢٢، ومحمود طاهر لاشين صاحب مجموعتي "سخرية الناي" المنشورة عام ١٩٢٦، و"يحكى أن" التي نشرت عام ١٩٢٩، ومحمود تيمور شقيق مُحَمَّد تيمور، الذي كتب تسع مجموعات قصصية تبدأ بمجموعة "الشيخ جمعة" عام ١٩٢٥، وتنتهي بمجموعة "فرعون الصغير" عام ١٩٣٩، وهو الجيل الذي نجح في تطوير جهود سابقيه من أجل إرساء شكل فني جديد للقصة القصيرة يعتمد على الإنجازات السابقة من كتابات أجنبية وعربية،

ويمزجها برؤيته الخاصة، حيث يظهر بوضوح أن "القصص مدين في استقراره – بجانب جهود الرواد لما كان في الفترة السابقة من محاولات ولد معها هذا الجنس على صورته الفنية في الأدب الحديث، حيث كان ميلاد الرواية على يد الدكتور مُحَمَّد حسين هيكل، كما كان ميلاد القصة القصيرة على يد مُحَمَّد تيمور"[١٠]

يقرن شكري عياد ارتباط السرد بالطبقة الوسطى، غير أنه يتقدم خطوة أخرى أكثر تحديدا، حين يربط حالة الطبقة بالنوع الفني الأكثر ازدهارا وانتشارا، حيث كانت في نظره "القصة القصيرة أصدق تعبيرا عن العزلة الاجتماعية والشعور بالأزمة، وهكذا كانت القصة القصيرة تعبيرا عن البورجوازية المأزومة بقدر ما كانت الرواية تعبيرا عن البورجوازية الصاعدة"[١١]، لكن هذا لا يعني بطبيعة الحال الغياب الكامل لنوع سردي لصالح الآخر، بل يعني أن نوعا منهما يوازي الحالة فيصبح هو الأكثر ظهورا وانتشارا بالمقارنة بالآخر.

ويمكن لنا ملاحظة تحقق هذه القاعدة في حالة الطبقة الوسطى المصرية، خاصة في تلك الفترة من بدايات القرن العشرين حيث يمكن الحديث عن مجموعة من الأزمات التي أصابت هذه الطبقة، وهي أزمات نتجت عن مواقف سياسية كان لها أثر اجتماعي واقتصادي، ومن ثم ثقافي على هذه الطبقة، وذلك حين "أصبحت مصر مسرحا لعمليات عسكرية تخدم مصالح الإمبراطورية البريطانية، ناهيك عن حشد مواردها جميعا لخدمة المجهود الحربي للإمبراطورية وحلفائها، مع ما يعنيه ذلك كله مما أصاب الناس في صميم أرزاقهم وكرامتهم الوطنية"[١٢].

من السهولة إذن ملاحظة أن تلك الطبقة الوسطى المتكونة حديثا في نهايات القرن التاسع عشر قد استطاعت أن تبني لنفسها مجموعة من الطموحات على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، تلك الطموحات التي حركتها فكرة القومية المصرية الناشئة التي تبحث عن استقلالها وصعودها، والتي تسببت الحرب العالمية الأولى وما واكبها من أحداث في إعاقتها، تلك الحرب التي بدأت الطبقة الوسطى في أعقابها مباشرة في الإعلان عن وجودها عبر سلسلة من الأحداث التي كونت ثورة ١٩١٩، التي يمكن اعتبارها الإعلان الأول عن اكتمال بنية هذه الطبقة، وهذه التتابعات هي التي تعزز فكرة أنه "أشبه بحتمية تاريخية أن تكتب الرواية المصرية الكاملة الأولى في سنة ١٩١١ وتنشر في السنة التالية، أي في الوقت الذي كانت البورجوازية الناشئة فيه تستشعر وجودها لكنها لم تختبر قوتها اختبارا كافيا، ثم ينقطع الإنتاج الروائي إلى أن يعود في الثلاثينيات عندما كانت البورجوازية المصرية قد فرغت من قياس قوتها واطمأنت إلى مكانها، وفي هذا الوقت نفسه كانت القصة القصيرة قد أخذت تتحول عن مسارها الأول"[١٣]

كان قوام الثورة إذن يتكون من الأفندية، وهم الموظفون المدنيون وخريجو المدارس العليا والمتوسطة وطلابها، وهؤلاء هم الذين خرج منهم في الوقت ذاته معظم كتّاب هذا النوع الجديد وقرائه على الأقل بسبب معرفة القراءة والكتابة عاملا أوليا، يتجمعون حول الفكرة وتحقيقها، وكما ذكرنا منذ قليل فقد كانت قصة (في القطار) أول نص قصصي مصري معروف لا يعتمد على الترجمة أو التمصير أو التعريب أو التقليد عموما، ويحقق معظم أركان القصة القصيرة، وقد نشرت للمرة الأولى في جريدة السفور في ١٧ يونيو عام ١٩١٧، في تاريخ يوازي تلك الأزمة التي أشرنا إليها سلفا.

كانت السمات التعبيرية لقصص تلك المرحلة متسقة مع طبيعتها، حيث كاتب القصة المنتمي على طبقته، لكنه يتميز بالوعي والثقافة، ويحاول أن يسخرهما من أجل الارتقاء بمجتمعه، مما أسبغ دورا اجتماعيا على معظم النصوص المكتوبة في تلك الفترة على مستوى الخطاب الذي تطرحه، مما يبدو واضحا في عديد من العناوين التي وضعت للقصص، والتي استهدفت نقد سلبيات الطبقة الأرستقراطية، ومن يحاول التشبه بها، مثل عناوين: العاشق المفتون بالرتب والنياشين، ورحلة طرب، وبيت الكرم، والشباب الضائع، وربي لمن خلقت هذا النعيم، من مجموعة ما تراه العيون لمحمد تيمور، أو عناوين مثل: في قرار الهاوية، وبيت الطاعة، من مجموعة سخرية الناي لمحمود طاهر لاشين، وغيرها من أمثال تلك العناوين التي يتضح منها للوهلة الأولى أنها تعالج خطابا اجتماعيا أو أخلاقيا.

وبالنظر إلى قصة في القطار التي استهل بها مُحَمَّد تيمور دعوته وجعلها القصة الأولى في مجموعته الوحيدة التي نشرت في عام وفاته ولم يتم الثلاثين سنة ١٩٢٢، يمكن لنا ملاحظة السمات الفنية والتعبيرية التي اصطبغت بها معظم النصوص التالية لها في الفترة ذاتها، والتي تبدأ من سمات السارد الذي يتم تشخيصه داخل النص ليمثل الكاتب المثقف، وهو يبدو داخل النص متمتعا برؤية شاملة أكثر وعيا كما هي أكثر علما من الشخصيات الأخرى، إنه يبدأ قصته بسماع الموسيقى الكلاسيكية، حيث يشعر بملل يجعله يترك عادة القراءة الصباحية اليومية لكتاب مترجم، ويسوقه إلى أن يقرر التحرك إلى مكان ما لا يفصح عنه إلا بعد الوصول إلى محطة القطار، ليركب القطار متجها إلى الريف بعد أن يبتاع تذكرة ركوب (درجة ثانية).[١٤]

إن الراوي الممثل داخل النص يحكي ذلك الحوار الذي دار في قمرة قطار بين شخصيات خمسة يراها للمرة الأولى بالإضافة إليه، ويستنبط السمات الشخصية لكل واحدة منها بناء على المظاهر الشخصية الشكلية التي يراها هو، فالشيخ المعمم والشركسي والأفندي والشاب المتعلم كلهم نعلم عنهم سماتهم الظاهرية، ويقودنا الراوي إلى استنتاج ما وراء ذلك من سمات، عدا العمدة الذي يقفز لنا

الراوي إلى شخصيته من دون استنتاج كأنه يعرفه من قبل وهو غير صحيح، أو كأنه يقفز إلى شخصيته دون استنتاج كأنه قام بتغيير نمط الراوي ليصبح عليما ببواطن الأمور بعدما كان راويا مشاهدا كما بالنسبة إلى الشخصيات الأخرى، يقول: "وصعد لغرفتنا أحد عمد القليوبية، وهو رجل ضخم الجثة كبير الشارب أفطس الأنف له وجه به آثار الجدري تظهر عليه مظاهر القوة والجهل"[١٥]

تعزز هذه المعرفة الكلية الموقف السردي الذي يقوم به الراوي، ليحكي الحوارات الدائرة بين الشخصيات من وجهة نظره التي يبنيها شيئا فشيئا ليقوم بتوصيل رسالته الاجتماعية، كما يشترك هو بنفسه في بعض هذه الحوارات التي يرصدها تبعا لاستراتيجية سردية واضحة، عبر تتابع خطي متصاعد زمنيا لا مجال فيه لألعاب الزمن (الفلاش باك أو الاستباق)، وهو التصاعد الذي يدعم آلية الإيهام التي يتبناها منذ لحظة ظهور الراوي متجسدا داخل النص، مؤكدا بتجسده للقارئ وقوع هذه الأحداث بالفعل عن طريق تأكيد مشاركته فيها.

وإذا كانت الشخصيات التي تظهر في القصة تتنوع في سماتها لتصبح ممثلة لخمسة قطاعات كلها تنتمي – من الناحية الاقتصادية على الأقل – إلى الطبقة الوسطى، حيث يتجمعون في الدرجة الثانية من القطار، فإنهم في الوقت ذاته تظهر اختلافاتهم وتنوعهم من حيث التكوين الاجتماعي والثقافي، فاثنان منهم يبدو من وصف الراوي لهم أنهما قد حصلا على قسط من التعليم، أحدهما أزهري معمم يناديه الراوي بالأستاذ، والثاني مدني يرتدي ملابس غربية ويدعوه الراوي بالأفندي، وكلاهما يبدو سلبيا إلى حد ما، لا يتكلم إلا إذا دعي للكلام، وكلام كل منهما يبدو مسايرا لمن لديه القوة في الحوار، بل إن الأستاذ يقوم بتأويل النص الديني تأويلا فيه كثير من الخلط ليدعم رأي الآخرين بوجوب عدم نشر التعليم.

ويستكمل الراوي دائرة الشخصيات باثنين يبدو عليهما الجهل والصلف (العمدة والشركسي) وهما اللذان يمسكان بدفة الحديث، ويطرحان ما قد يبدو قيمة اجتماعية يرتكزان عليها في وجوب بقاء الفلاحين جهلاء لأنهم لا يصلح معهم سوي الضرب، ثم الشخصية الأخيرة (الفتى) الشاب الذي يبدو على هيئته أنه مازال تلميذا يحاول أن يستكمل وعيه بالقراءة.

يمثل هذا التنوع الذي يبقى داخل دائرة الطبقة الوسطى بيئة مثالية لمناقشة القضية التي يتم طرحها حول خبر في الصحيفة التي يقرأها الراوي، بل إنه عندما يتوجه إليه الشركسي بالسؤال حول أهم الأخبار في الصحيفة اليوم، يحدد هو بنفسه أن الأخبار ليس بها جديد اللهم إلا تعبير وزارة المعارف عن اهتمامها بنشر التعليم ومحو الأمية، فكأنه هنا يحدد نقطة انطلاق الحوار، ليبدأ الشركسي والعمدة في معارضة الفكرة بصلف لا نستغربه منهما، ويستشهدان بالأستاذ والأفندي، فيسير الأول

على نهجهم، ويبقى الأفندي سلبيا غير مهتم، وعندما يحاول الشاب الدفاع عن فكرة تعليم الفلاحين يتصديان له متهمانه بسوء الأدب نتيجة لتعليمه، في الوقت الذي يبقى فيه الراوي متابعا سلبيا للحوار، كأنه اكتفى بنقله لنا من دون تدخل واضح، حتى أنه لا يستكمل الحوار ولا يعلق عليه، ويتركه حوارا مفتوحا لا حكم فيه، لينزل في محطته حين "وقف القطار في قليوب فقرأت الجميع السلام وغادرتهم، وسرت في طريقي إلى الضيعة، وأنا لا أكاد أسمع دوي القطار وصفيره، وهو يعدو بين المروج الخضراء لكثرة ما يصيح في أذني من صدى الحديث"[١٦]، وربما يكون ذلك من قبيل عدم تفضيل التدخل لكي يصبح النص القصصي مرآة لا يعدل الراوي في صورتها لكي لا يصير مزيفا للواقع أو على الأقل هو يوهم القارئ بذلك.

إن القضية المطروحة في القصة تبدو على درجة عالية من الأهمية في زمنها وهي قضية التعليم، بوصفه أحد العوامل المهمة في تكوين الطبقة الوسطى في حالتها المصرية، كما أن المناقشين هم أركان هذه الطبقة، وللغرابة يبدو الموضوع خلافيا بينهم، ويترك الراوي كلا منهم يعبر عن وجهة نظره الخاصة، لكنه يصوغها هو بلغته الأدبية، تلك اللغة التي تعلو في كثير من الأحيان عن النمط المتوقع من الشخصيات، ليتنافى ذلك مع مبدأ المرآة الذي تحدثنا عنه منذ قليل.

لقد تأثرت لغة السرد في تلك القصة ومثيلاتها في المرحلة ذاتها بالتأثر الشديد بالنمط التراثي من ناحية، وبالمنجز اللغوي الذي تم على يد الإحيائيين من ناحية أخرى على مستوى البنية اللغوية وأنماط المجازات المستخدمة، في محاولة لبث عنصر الجذب الجمالي – من وجهة نظر المرحلة على الأقل – بحيث يمكن لنا بسهولة ملاحظة الإسهاب المتعارض مع فكرة السرد نفسه، وربما تنحو أحيانا إلى النمط النثري الأدبي، أو حتى في بعض الأحيان أسلوب المقامات.

يقول مثلا في افتتاحية القصة (في القطار): "صباح ناصع الجبين، يجلي عن القلب الحزين ظلماته، ويرد الشيخ إلى شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة ويسري عن النفس همومها، وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح، والناس تسير في الطريق وقد دبت في نفوسهم حرارة العمل، وأنا مكتئب النفس، أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهتدي لشيء"[١٧]، ونلاحظ في تلك الفقرة تلك الفجوة بين ما يصفه الراوي وما يبدو أنه انعكاس لما يصفه على نفسه، حيث تعتمد اللغة على الوصف التزييني الذي ينجرف إليه، فيصف ما يجب أن يجعله سعيدا، في سطور متعددة مسهبة تثقل افتتاحية القصة، إضافة إلى ما تصنعه تلك الفقرة للتناقض الواضح بين الحالة المحتملة من الموصوف والحالة التي يقرها الراوي بنفسه دون أي

تعليل، وكأنه فقط يحاول أن يهيء لنفسه تلك الحال التي تنتهي إلى كونه مكتئب النفس دونما سبب، لكي تكون هذه الحال نفسها مسوغا له ليتخذ قراره بالتحرك راحلا إلى الضيعة، فالصباح ناصع الجبين، والأشجار ترقص، لكنه يظل في حال الاكتئاب، تلك الحال التي لن تظهر ثانية، ولن يكون لها أثرا ذا بال في أحداث القصة التالية، لكننا يمكن لنا اعتبارها على جانب آخر نوعا من المبالغة في الإيهام بحقائقية الأحداث، حيث كان مهما للقاص في تلك المرحلة أن يؤكد أن الأحداث التي يرويها قد حدثت بالفعل، حدثت أمامه ورآها بنفسه، أو اشترك فيها، أو حتى وردت إليه في رسالة.[١٨]

وهو الأمر الذي يرتبط بالدور الاجتماعي الذي يحاول القاص أداءه، ليقوي من أثر العبرة النهائية، أو الخلاصة الاجتماعية التي يحاول توجيه النص إليها، وهو ما يتضافر مع التركيز على المظاهر الخارجية للشخصيات، والاعتماد على أشكال الأماكن النمطية، وعلى مستوى آخر فإن الخطاب في هذه النصوص يبدو منحازا في جملته إلى الطبقات الدنيا أو الكادحة أو المهمشة في مجال التعبير عن أزمة الإحساس بافتقاد العدالة الاجتماعية، ليمكننا في النهاية الإقرار بأهمية النظر إلى الدور الاجتماعي الذي اهتم به هذا الجيل بالنسبة إلى الأدب الذي حمل عبء الإصلاح الاجتماعي والدعوة إليه، في محاولة للتخلص من الأزمة التي وقع فيها منذ بداية المرحلة.

٣–فجوة بين أزمتين:

يمكن القول إذن إن فترة العشرينيات قد شهدت المرحلة الأولى لانطلاق القصة القصيرة المصرية توازيا مع أزمة الطبقة الوسطى الخارجة للتو من ثورة ١٩١٩ دون أن تحقق أهدافها وطموحاتها، غير أن هذه الطبقة ذاتها قد تحولت منذ منتصف الثلاثينيات إلى حالة الثورة مرة أخرى، أو ربما مصداقا لمقولة شكري عياد المشار إليها منذ قليل أنها قد اختبرت قوتها وعرفت مكانتها، وذلك في أعقاب الإعلان عن توقيع معاهدة ١٩٣٦، وفوران الحالة الثورية اعتمادا على الصراعات الحزبية، وانتشار الجماعات السرية المستقلة عن الأحزاب أو التابعة لها، وهو الأمر الذي توازى مع صعود الرواية وازدهارها، بوصفها الفن الجديد الأكثر تعبيرا عن المرحلة، ولا نغالي إذا ربطنا تلك الحال بظهور كتاب للرواية في أواخر الثلاثينيات وأهمهم نجيب محفوظ الذي بدأ مشروعه بالبحث عن الجذور الثقافية المصرية ابتداء بالجذر الفرعوني، ويتوازى معه عدد كبير من كتاب الرواية أمثال مُحَمَّد عبد الحليم عبد الله، وعبد الحميد جودة السحار ومُحَمَّد فريد أبو حديد وغيرهم.

وإذا كانت تلك الحال التي صارت عليها الطبقة الوسطى المصرية من القوة والتعبير عن طموحاتها، بل والتحرك نحو تحقيق هذه الطموحات بوسائل عدة، خاصة في خضم أحداث الحرب

العالمية الثانية التي كان لها كبير الأثر على تلك الطبقة، فإن الأزمات الناتجة عن الرعب الشديد الذي غلّف الإحساس العالمي خاصة بعد إسقاط القنبلة الذرية، كل هذا كان له أثر واضح في استمرار القصة القصيرة معبرة عن الأزمات الفردية والنفسية الناتجة عن هذا الرعب، فظهرت أسماء مثل يوسف الشاروني، ويوسف جوهر، ويوسف إدريس، ثم إدوار الخراط إلى جوار الأسماء التي استكملت مشروع العشرينيات مثل يحي حقي، أو تحولت عنه لتكتب ما يمكن تسميته بالاتجاه الوجداني مثل محمود تيمور.

غير أن الرواية تبقى هي الإنجاز الأكبر في تلك الفترة خاصة مع صعود الطبقة وتوسع رقعتها واحتلال أبنائها لمواقع تغذي طموحهم وتطلعهم الطبقي، ولعل المثال الأبرز على ذلك هو ما نتج عن معاهدة ١٩٣٦ من السماح للمصريين ربما للمرة الأولى بالالتحاق بالمدرسة الحربية ومدرسة البوليس، ليصبح الطريق مفتوحا أمامهم ليشاركوا في صناعة القرار، وتلك الدفعة الأولى على وجه التحديد التي التحقت بالمدرسة الحربية في أعقاب ١٩٣٦، هي نفسها الدفعة التي تخرجت وحاربت في فلسطين، ثم عادت لتكون تنظيم الضباط الأحرار الذي سيقوم بعد سنين قليلة بثورة يوليو عام ١٩٥٢.

كانت ثورة يوليو – خاصة بعد استقرار نظامها – معبرة عن طموحات الطبقة الوسطى التي ينتمي من قاموا بها إليها، وربما يكون خير دليل على ذلك تلك الأهداف الستة التي أعلنتها الثورة، والتي أهمها ما يشير إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، والقضاء على الإقطاع والاستعمار، وإقامة حياة نيابية، وهي الأهداف التي توازت مع إجراءات اقتصادية مثل قوانين الإصلاح الزراعي، وأخرى ثقافية مثل التوسع في التعليم المجاني وتعليم العمال عن طريق الجامعة العمالية، وهي الإجراءات التي كان من شأنها توسيع دائرة الطبقة الوسطى، وهو الأمر الذي يمكن ملاحظة آثاره التي استمرت على مدار الخمسينيات.

غير أنه يمكن النظر إلى بعض الأحداث التي وقعت في فترة الخمسينيات على اعتبار أنها إرهاص لأزمة جديدة تصنع فجوة بين الطبقة الوسطى والنظام المعبر عنها، مثل حادثة خميس والبقري والحكم بإعدامهما، وحملة اعتقالات طالت قضاة وأساتذة جامعات وكتاب ومثقفين في نهاية الخمسينيات، غير أن انهيار الوحدة مع سوريا – بوصفها المشروع القومي الأكبر في تلك الفترة – عام ١٩٦١ يعد الإرهاص الأكبر لأزمة جديدة.

٤– الستينيات عقد الأزمات والقصة القصيرة:

يعد عقد الستينيات عقد القصة القصيرة المصرية في كثير من دراسات تاريخ الأدب المصري الحديث، وهو ما يمكن النظر إليه بوصفه تعبيرا عن تعدد تيارات الكتابة القصصية المصرية، وربما تكون البداية الحقيقية لهذا العقد مجموعة عيش وملح، التي أصدرتها الدار القومية للنشر، وقدم لها يحي حقي، وكتبها ستة من الكتاب الشباب في ذلك الوقت هم: عز الدين نجيب، ومُحَمَّد حافظ رجب، وسيد خميس، ومُحَمَّد جاد، وعباس مُحَمَّد عباس، والدسوقي فهمي، وهي المجموعة القصصية التي رأى فيها يحي حقي : "هذه المجموعة ما أحبها إليّ، إنها تنطق بمعان حلوة جمة، عطر الربيع، وندى الزهر، وهبة النسيم تنشط له النفس، يبدد خمولها ويجدد الأحلام، لم تستأثر بها أنانية فرد، يظل يصحبنا _ارتفع أو هبط_ من أولها إلى آخرها، إنما هي عمل جماعي، إن صدور هذه المجموعة ينبئ على وثوق بالنفس وشجاعة"[١٩].

كانت هذه المجموعة إذن الإرهاص الأول لعقد جديد للقصة القصيرة أحس فيه أبناء الطبقة الوسطى بأزمتها الجديدة، وبدأوا في التعبير عنها، فكان جيل الستينيات المتميز في كتابة القصة القصيرة تحديدا، والذي أسهم في تاريخها بمئات الأسماء صار كثير منهم نجوم هذه الكتابة.

وقد درسنا من قبل في أطروحة الدكتوراه المعنونة "آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات"[٢٠] أهم الظواهر الفنية في القصة القصيرة في تلك الفترة، والتي عبرت عن محاولة هذا الجيل موازاة التطور الاجتماعي عن طريق إضافة أشكال تعبيرية جديدة على هذا الفن، أشكال يخرج معظمها من رحم الرمزية والفانتازيا والكابوسية، ربما لطرح محتوى سياسي انتقادي غير مباشر وقابل للتأويل في معظم أحواله، وهي المحاولات التي يمكن النظر إليها بوصفها أشكالا تسعى إلى التوصيف التعبيري لأزمات المجتمع دون الوصول إلى صدام مع المؤسسة الرسمية، حيث "بدأ الشعراء والكتاب يعبرون عن تململهم منذ الستينيات، فقد كانوا يتجنبون الوضوح، دون أن تكون لديهم المهارة التي تمكنهم من التعبير الرمزي الفعال"[٢١].

ولذلك ستظهر أسماء مثل بهاء طاهر، ومجيد طوبيا، ومُحَمَّد حافظ رجب، وإدوار الخراط، وغيرهم ممن بدأوا الكتابة في فترة الخمسينيات بالإضافة إلى عدد كبير من الشباب الذين بدأوا مشوارهم في الستينيات، في موازاة للأزمات المتعاقبة في تلك الفترة، التي انتهت بما يمكن اعتباره الأزمة الكبرى التي طالت الطبقة الوسطى العربية في عام ١٩٦٧، حيث يمكن اعتبار هزيمة يونيو هي ذروة الأزمات في ذلك العقد، تلك التي يعتبرها د. شكري عياد العامل الأهم لتطوير الأداء الأدبي العربي، حيث ما بعد الهزيمة " كان هذا المناخ المرضي الكئيب تربة صالحة جدا لانتعاش الحداثة التي لن تصبح مقصورة على فئة صغيرة من الأدباء والفنانين.. بل الوسيلة الوحيدة لدى جيل كامل من الأدباء الشبان الذين

نشأوا في ظل ثورة ٥٢ للتعبير عن إحباطهم ورفضهم المطلق للماضي، وشكهم في الحاضر، ويأسهم من المستقبل"[٢٢]، وربما كان ذلك داعيا لكي يحاول بعض أدباء ذلك الجيل الاستقلال نسبيا عن المؤسسة الرسمية بتكوين جماعة أدبية فنية تستقطب الكتابات الشابة هي جماعة أدباء ٦٨، التي يمكن لنا عدها نتيجة مباشرة للسخط على أوضاع راهنة أدت إلى الهزيمة، وأصدرت هذه الجماعة العدد الأول من مجلة جاليري في مايو ٦٨ (أيمكن النظر إلى مصادفة صدور أحكام قضية الطيران المخففة في الشهر ذاته، وقيام شباب الجامعات بتنظيم تظاهرات معارضة في إثر هذه الأحكام، ربما للمرة الأولى بهذا الشكل بعد ثورة يوليو)، وتبدو المجلة محاولة لاستقطاب الكتاب الشباب والتنفيس عن غضبهم كما ذكر د. شكري عياد ملمحا إلى الدور الذي قام به يوسف السباعي في دعم التجربة عن طريق إدوار الخراط[٢٣]، وهو الأمر الذي يمكن تأكيده عند النظر لتصدير العدد الأول من المجلة، الذي كتبه الشاعر والفنان التشكيلي أحمد مرسي بوصفه رئيس تحرير المجلة حين قال: "وعلى الرغم من أن مجلة ٦٨ ليست مجلة سياسية، فهي تؤمن بأنها لو نجحت في الكشف عن حقيقة ما يختلج في جوانب الكتاب والشعراء والفنانين من أبناء جيل اليوم تكون قد أوفت بالعهد الذي قطعته على نفسها بالمشاركة في معركة التحرير والبناء".[٢٤]

كان العدد الأول من جاليري واعدا بأن المجلة سوف تحقق اسمها في موضوعاتها، حيث ستصبح جامعة لكل الفنون والآداب، غير أنها بعد ذلك جعلت اهتمامها الأول منصبا على القصة القصيرة والشعر وبعض الإسهامات النقدية، ثم تحولت فيما بعد لتصبح معبرة عن جيل كامل من كتاب القصة القصيرة، فكانت مهادا لأسماء صارت رواد هذا الجيل، بداية من إدوار الخراط، وإبراهيم أصلان، وجمال الغيطاني، وعبد الحكيم قاسم، ويحي الطاهر عبد الله، ومجيد طوبيا، وإبراهيم عبد العاطي، ومُحَمَّد إبراهيم مبروك، ومُحَمَّد المنسي قنديل، وجميل عطية إبراهيم، وغيرهم ممن كانوا يمثلون جيل الستينيات في القصة القصيرة المصرية.

وإذا كان هذا العقد قد تميز بالعدد الكبير من كتاب القصة والنصوص المنشورة، فإن هذه القاعدة الكبيرة من الكتاب قد أفرزت أشكالا تعبيرية جديدة حاولت أن تطور من نفسها، فمنها الواقعي الذي كان امتدادا لتيارات سابقة، ومنها ما حاول استغلال تقنيات جديدة اعتمدت على تداخل الفنون مثل السينما والفنون التشكيلية، وما عرفه الكتاب من نظريات علم النفس، وما اطلعوا عليه من كتابات تيار الوعي والفانتازيا واللامعقول، ومنهم من حاول مزج أكثر من شكل ليظهر تيارا تعبيريا جديدا.

غير أن كل هذه التيارات وآليات الكتابة ربما تكون قد اتفقت كلها على التعبير عن رفض الواقع الضاغط الذي مثّل تلك الأزمة العميقة الخانقة التي أعقبت هزيمة يونيو، وقد حاولت بعض الأصوات مجابهة هذه الأزمة بالتحدي خاصة مع بدء عمليات حرب الاستنزاف التي مثلت إحياءً جديدا لتلك الطبقة، كما راحت بعض الأصوات ترفض واقعها متجهة إلى الغرب تحاول التوحد به، غير أن الأهم هو أن هذه الأمواج جميعها قد استمرت لسنوات – ربما حتى حرب أكتوبر – في إمداد المشهد القصصي بأسماء وتيارات وطرائق كتابة جديدة.

٥– السبعينيات وما بعدها: أزمة التحولات الكبرى:

لم يجد د. شكري عياد ما يضيفه عند إعادة طبع كتابه القصة القصيرة في مصر، الذي أصدره للمرة الأولى عام ١٩٦٩، وصدّر طبعته الثانية عام ١٩٧٩ بمقدمة قصيرة قال فيها: "أجرؤ على القول إن القصة القصيرة في مصر لم تعرف خلال هذه الأعوام العشرة جديدا ذا بال، فحين فكرت في إعادة طبع هذا الكتاب وجدت أنه لا يحتاج إلى إضافة ما.. ولكني أؤمن أن القصة القصيرة وقد انسحبت إلى الظل في السنوات الأخيرة تتهيأ الآن لوثبة أعظم، فليتسلح كتابها بالشجاعة والصبر"[٢٥]، وهو الأمر الذي يمكن رده إلى مجموعة من التغيرات القيمية التي بدأت في الظهور على الطبقة الوسطى في السبعينيات، خاصة في مواجهة قيم الانفتاح الاقتصادي حيث طغت القيم السلبية التي سعت إلى تفتيت تلك الطبقة، أو على الأقل إلى تهميشها، تلك القيم التي تحكمت في ما يمكن تسميته سياسات إفقار الطبقة الوسطى، ليس فقط على المستوى الاقتصادي بل على كافة الأصعدة كذلك، مما أدى إلى هيمنة نمط قيمي غريب على هذه الطبقة تحديدا، وهو ما يسميه د. عبد الباسط عبد المعطي الانشغال بالاسترزاق[٢٦]، الأمر الذي استمر لفترة طويلة تتعدى العقدين من الزمن حتى نهايات الثمانينيات، غير أن ذلك لا يمكنه أن يدحض وجود محاولات كثيرة من مبدعين على مستويات متعددة لمقاومة تلك القيم، غير أنها ظلت محاولات ذات أثر محدود ربما لطغيان النمط الاستهلاكي، وربما لانتشار صورة سلبية عن المثقف أو المبدع بسبب من هذا النمط من ناحية، أو بسبب انفصال هؤلاء عن مجتمعهم ورفضهم له وسعيا وراء نمط الحداثة الغربي، مما عمّق الانفصال بين المثقف ومجتمعه.

أيا كان الأمر فقد كانت تلك الفترة فقيرة إلى حد بعيد – ربما مقارنة بما سبقها من فترات – لكنها حملت أسماء مثل إبراهيم عبد المجيد، ومُحَمَّد المخزنجي، وسيد الوكيل، وإبراهيم فهمي، ومُحَمَّد البساطي، وغيرهم من كتاب القصة القصيرة في تلك الفترة، وقد كانوا وغيرهم من أبناء الأجيال

السابقة عليهم، يقومون بمحاولات يمكن وصفها أنها فردية وإن اجتمعوا من أجل البقاء، لكنها كانت محاولات ذات أثر محدود ربما لأن المجتمع عموما قد بدأ في تحويل اهتماماته لمناح أخرى، وربما لزيادة الهوة بين المبدعين ومجتمعهم، وفقدان الثقة في جدوى ما يقولون، وأيا كان الأمر فإن الوصف الذي أطلقه د. شكري عياد على فترة السبعينيات في القصة القصيرة يمكنه أن ينسحب على فترة الثمانينيات، كما قد يصدق على عدد آخر من الفنون التي لم تجد من ينتج فيها جديدا ذا بال على المستوى الإبداعي ويؤثر في مشهده، والحقيقة أن هذا الرأي – وإن كان على جانب كبير من الصواب – فإنه يحوي ما يجعلنا ننظر إلى القصة القصيرة بوصفها فنا وقع في أزمة، خاصة بعد انتشار قيم المجتمع الاستهلاكي في أعقاب الانفتاح الاقتصادي، وهو الأمر الذي جعل معظم نقاد الأدب ومؤرخيه ينظرون إلى الأمر بالطريقة نفسها التي كانت عند شكري عياد، وهو من كان واحدًا من أكبر المهتمين بالقصة القصيرة نقديا وإبداعيا.

هناك إذن تراخ في التطور شهدته هذه الفترة، لكن الحقيقة أن هناك كذلك مبدعين أفرادا اهتموا بالقصة القصيرة، وبدأوا طريقهم في كتابتها في أثناء هذه الفترة، ولعل من أهمهم: مُحَمَّد جبريل، ويوسف أبو رية، ومُحَمَّد المنسي قنديل، ويوسف القعيد، وإبراهيم عبد المجيد، الذين – وإن كانوا قد بدأوا النشر في أواخر الستينيات – فإنهم سيظلون محسوبين ضمن من كان لهم إنجازهم الأهم في السبعينيات.

وعلى ذلك فإن التيارات العامة الكبرى للكتابة القصصية في الثمانينيات تتشكل في صور يمكن أن تندرج تحت عناوين جامعة يمكن تلخيصها في:

٦– أولا: تيارات قصصية تمثل استمرارا للأجيال السابقة:

وقد ضمت تلك الفترة إلى جانب الأصوات الجديدة إبداعات مستمرة لكتاب ينتمون إلى أجيال سابقة، ربما بدأ بعضهم الكتابة منذ العشرينيات، مثل يحي حقي، وبعضهم منذ الثلاثينيات مثل نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم، وبعضهم بدأ منذ الأربعينيات مثل يوسف الشاروني وإحسان عبد القدوس، والخمسينيات مثل إدوار الخراط ويوسف إدريس، والكثير منهم بدأ الكتابة في الستينيات مثل بهاء طاهر، وعز الدين نجيب، ويوسف القعيد، ويحي الطاهر عبد الله – الذي توفي في العام ١٩٨٣ – وجمال الغيطاني، ومُحَمَّد مستجاب، وصنع الله إبراهيم، وإبراهيم أصلان، وغيرهم الكثيرون من الجيل الذي تمت تسميته بجيل الستينيات[٢٧]، وكان هؤلاء يمثلون الجانب الأعظم – على المستوى العددي ومستوى التأثير – في فترة الثمانينيات، حيث كان معظمهم قد عملوا بالصحافة الأدبية

محررين لصفحات الأدب في الجرائد والمجلات الحكومية مما أتاح لهم فرص النشر والترويج لاتجاههم الإبداعي.

كما يضاف إلى هؤلاء بعض الأسماء التي بدأت في التحقق في فترة السبعينيات، غير أنهم كانوا امتدادا للمشروع الستيني في كتابة القصة القصيرة على وجه التحديد، ومن هؤلاء يوسف القعيد، وفؤاد قنديل، ويوسف أبو رية، ومحمد جبريل، ومن الكاتبات كذلك سكينة فؤاد، وإقبال بركة، وهالة البدري، ونعمات البحيري، وسلوى بكر، وغيرهن ممن كن امتدادا على المستوى الفني والأيديولوجي للمشروع الستيني مع نشاط كبير في الكتابة والنشر، ومع إضافة اعتمدت على تغير الوعي المستمر في تلك الفترة.

وتتميز هذه الأسماء في العموم بالتركيز على جانب الحبكة في القصة القصيرة في مستواها البنائي، والتركيز على الشخصيات بوصفها بنيات نفسية معقدة، بحيث تعتمد القصة القصيرة لدى معظمهم على معرفتهم بعلم النفس التحليلي، وبالجملة فإن الحكاية هي السمة الرئيسية لمعظم كتابات هذه الأجيال، والأزمات النفسية هي المكون الأصلي لهذه الحكايات، مع الاختلاف في درجة الاعتماد على التحليل النفسي بوصفه آلية اشتغال داخل النص القصصي بالطبع.

ويضاف إلى هذه الجوانب التركيز على الأزمات الاجتماعية، خاصة التي يمكن أن يعاني منها المهمشون، وبالطبع فإن هذه الاتجاهات كانت ناتجا واضحا لوجود الوعي الستيني في المشهد القصصي مع تطويره ليلائم تطورات الواقع، خاصة أن أبواب النشر كانت مفتوحة أمام هؤلاء المبدعين في صفحات الأدب القومية وكذلك في صورة كتب، حيث كانت السلاسل الإبداعية قد بدأت في الظهور في الهيئات الحكومية مثل سلسلتي (إشراقات) و(مختارات فصول) في الهيئة المصرية العامة للكتاب، وسلسلتي (إبداعات) و(أصوات) الصادرتين عن هيئة قصور الثقافة؛ التي بدأت في أواخر ذلك العقد مشروع نشر اهتم بالاتجاهات الإبداعية الجديدة، بالإضافة إلى النشر لكبار الكتاب في ذلك الحين.

ومن هنا فقد ظهرت كتابات متعددة في تلك الفترة يمكن عدها بداية وجود مشهد إبداعي يضيف إلى المشاهد السابقة بعد فترة ركود السبعينيات، وهو ما شهد حراكا مهما لأسماء تضاف إلى الأسماء السابقة، غير أن الفصل هاهنا يبقى مجرد فصل تاريخي لا يؤكد انفصال الوعي الجمالي والإبداعي في تلك الفترة عن ما قبله، وإن أضاف إليه من رؤيته ومشروعه، غير أن أهم الإضافات سوف تتمثل في بدء الاهتمام بالاتجاهات التجريبية في الإبداع الأدبي، وهو المصطلح الذي بدأ في

الانتشار في تلك الفترة – الثمانينيات – بديلا عن التجديد، وامتدادا لتيارات الحداثة في الوعي الكتابة والأدبيين، والبنيوية في النقد الأدبي.

ثانيا: تيارات قصصية تجريبية:

شهدت فترة الثمانينات محاولات لتطوير الكتابة القصصية، وهي المحاولات التي تأثرت في الغالب بدخول مصر إلى مرحلة تاريخية جديدة، مع بداية جيل جديد من الحكام، حيث مثل اغتيال السادات في صورة ما نهاية لفترة حكم تتعلق بثورة يوليو ودخولا في مرحلة جديدة تستمد وجودها من مشروع ما بعد حرب أكتوبر على المستوى السياسي، وتعتمد على التعددية المذهبية والأيديولوجية متمثلة في التعددية الحزبية – حتى لو كانت على مستوى شكلي – وهو الأمر الذي مثّل نقلة نوعية في الوعي السياسي، ومن ثم الجمالي للمرة الأولى منذ قيام الجمهورية في مصر.

وفي الوقت ذاته كان اغتيال السادات معبرا عن نوع من الإحباط الذي أصاب المبدعين، خاصة من عارضه بصراحة في توجهاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية، مما جعلهم يفرطون في الأمل من القادم الجديد الواعد بمرحلة جديدة من المصالحة بين السلطة والشعب سرعان ما انقلبت إلى حرب جديدة بين السلطة والجماعات الدينية.

استغل بعض المثقفين الأكاديميين والنخبويين تلك المساحة الجديدة التي سمحت بها السلطة في مجال تعاملها مع المبدعين والمثقفين، في محاولة منها لاستمالتهم في حربها الجديدة، وكان أهم نواتج هذا الاستغلال هو فتح الباب أمام جيل جديد من الشباب المبدع الذي بدأ في الكتابة بصورة تجريبية استهدفت تطوير الحالة القصصية العربية، فكانت مجلة إبداع التي رأس تحريرها عبد القادر القط [٢٨] تخصص بابا ثابتا للكتابات التي تخرج عن التقاليد الكتابية سواء في الشعر أو النثر، وهو الباب الذي أسمته المجلة: تجارب، ونشرت فيه نصوصا قصصية لكثير من الكتاب الذين يهتمون بهذا النوع من الكتابة ومنهم: سعيد الكفراوي، ومُحَمَّد حافظ رجب، وغيرهم ممن كتبوا أشكالا جديدة على القصة القصيرة العربية اعتمدت على كسر الصورة التقليدية للقصة، والتركيز على المشهد بوصفه عنصرا بنائيا داخل النص القصصي، بل يمكنه أن يكوّن وحده قصة كاملة تختزل رؤية الكاتب في مشهد واحد، وتجعل من الحركة النفسية وحركة الوعي نموذجا جديدا للحركة السردية داخل النص، وربما كانت كتابات يوسف إدريس المتأخرة في مجموعته العتب على النظر[٢٩] مثالا جيدا على هذه الطريقة.

ويضاف إلى ذلك الاعتماد على تفجير طاقات اللغة أو طاقات الأحداث النفسية التي قد لا يوجد معها مكافئ له مظهر مادي يمكن ظهوره داخل النص القصصي، وإنما هي تجليات لتداعي الأفكار في عقول الشخصيات التي غالبا ما تكون شخصية واحدة يتم التركيز على أزماتها النفسية.

لقد مثل التجريب – بمعنى البحث عن أشكال إبداعية جديدة – همًّا أثيرا لدى كثير من كتاب تلك الفترة، وهو الأمر الذي وسم بعضهم بالمحلية الشديدة التي ربما يعبر عنها أمثال إدريس على، ويحي مختار، وحجاج أدول من النوبة، وربما وسم البعض الآخر بالغموض من أمثال إبراهيم فهمي، وبدر الديب، وضياء الشرقاوي، والبعض الآخر بالعبثية أو الإغراق في التغريب أو تحويل النصوص السردية إلى نصوص أقرب إلى الشعر ردا على استغلال قصيدة النثر العربية الحديثة لآليات السرد في تعبيرها عن اليومي والمألوف، وحساسيتها الجديدة التي تمثلت أبرز منتجاتها في تيار عبر النوعية المعتمد على تداخل الخطابات داخل النص الواحد، وهو ما مثله بوضوح إدوار الخراط الذي كتب مقالاته (الكتابة عبر النوعية)[٣٠] ولاقى لدى عديد من المبدعين – خاصة الشباب منهم – صدى واسعا في تلك الفترة وما تلاها، ومثل ركنا مهما من أركان المشهد القصصي المصري في ذلك الحين.

ويضاف إلى هذه الاتجاهات الاعتماد على اللغة وحركتها بوصفها بديلا عن حركة الأفعال في السرد التقليدي، وهو الأمر الذي بدأ في الظهور في أواخر الثمانينيات بوصفه اتجاها جديدا في الكتابة القصصية كان أقرب على المستوى النقدي إلى التصنيف بوصفه كتابة للقصة الشعرية، وهو التيار الذي دشنه كتاب شباب من أمثال ناصر الحلواني ومنتصر القفاش.

ثالثا: جماعات قصصية جديدة :

كانت فترة الثمانينيات صدى واضحا لظهور مجموعة من الجماعات الأدبية المهتمة بالشعر في الأساس وبالحداثة الشعرية على وجه الخصوص، غير أن هذا الصدى قد أثمر في تلك الفترة حراكا مستمرا على مستوى الكتابة الشعرية، ومعارك كتابها بين رفض الحديث والتحمس له، وهي المعارك التي ملأت فراغات الساحة الأدبية بالقدر نفسه التي وجهت به الأنظار مرة أخرى إلى فكرة الجماعة أو المجموعة الأدبية، ولعل المثل الأهم على ذلك كان جماعة إضاءة ٧٧.

يضاف إلى ذلك افتقاد كثير من شباب الكتاب والمبدعين في تلك الفترة إلى فرص حقيقية للنشر حيث فقر النشر الحكومي الذي لا ينشر الإبداع إلا فيما ندر ولكتاب مشهورين.

ومن ناحية أخرى، فإن النشر الخاص لم يكن قد عرف طريقه إلى مجال الأدب بصورة واسعة، وهو الأمر الذي أسهم فيه وجود رقابة ولو جزئية على الكتب الإبداعية، بما يجعل من الدخول في تجربة نشر إبداعي مغامرة غير مأمونة العواقب بالنسبة إلى الناشر على أقل تقدير.

في تلك الظروف ستبدو فكرة النشر المشترك ونشرات الماستر فكرة ملائمة تماما لطبيعة المرحلة، كما سيبدو للأدباء الشباب أن هذه الوسيلة هي الأكثر أمانا في هذا المجال، وتظهر فكرة التجمع حول هدف أدبي – وليس بالضرورة أن يكون المشروع جماليا أو إبداعيا – قد يتجلى في نشر الأعمال وقد يتعدى ذلك إلى التجمع حول تيار جديد، وهو الأمر الذي يمكن لنا أن نلمسه في جماعة نصوص ٩٠ [٣١].

يمكن لنا ملاحظة أن الأدباء الذين تجمعوا في تلك الفترة حول فكرة القصة القصيرة قد كانت لهم رؤاهم الخاصة التي واجهوا بها مجالهم الإبداعي، حيث نستطيع ببساطة أن نلمح أن هذه الجماعة قد أفرزت رؤاها الجديدة بمعزل عن المقولات الكبرى، راغبة في استحداث مفاهيم جديدة للرؤية الأدبية، وإن انتهوا سريعا باتفاقهم، لكن نصوص ٩٠ كانت الجماعة التي تصدرها أسماء مثل: سيد الوكيل، ومجدي توفيق، ومصطفى الضبع، وغيرهم محاولين الانطلاق إلى أفق أكثر رحابة من التعبير القصصي؛ معتمدين في ذلك على المنجز الحداثي العربي في الشعر، وإن كان الاختلاف بينهم وبين الحداثيين قد ظل واضحا على مستوى الرؤية وعلى مستوى تقنيات الإبداع التي انتهجوها محاولين الاعتماد على الرؤية الفردية من ناحية، وعلى علمية التفكير من ناحية أخرى، ومعتمدين في الوقت ذاته على كسر حدود المألوف كما يبدو واضحا فيمن استمر منهم في الإبداع السردي (قصة ورواية) مثل سيد الوكيل، حيث اتجه الاسمان الآخران إلى العمل النقدي الأكاديمي كما سبق وحدث مع كثيرين من كتاب القصة القصيرة.

وهكذا سيبدو لنا أن وجود هذه التجربة كان رد فعل طبيعي على الأحوال المتدهورة التي عانى منها الأدب في تلك المرحلة، لاسيما في مجالات السرد الحديث، كما أن التجربة لم تقف عند حد استنساخ أو تقليد الجماعات السابقة عليها في مجالات أخرى متنوعة، وإن كانت الجماعة بهذا الشكل قد اجتمعت على محاولة خلق وعي جمالي جديد يساير مستجدات العصر، من حيث محاولة التركيز على التعبير عن الأزمات الوجودية للفرد المعاصر بديلا عن المشروعات والأيديولوجيات

الكبرى، وهو الأمر الذي بدأ ينحو بالكتابة إلى بعد إنساني يخرج بها عن أطرها الاجتماعية التقليدية والمتعارف عليها.

وقد كانت تلك الجماعة الأدبية معبرة عن تحولات السرد عموما والقصة القصيرة خصوصا في تلك الفترة، خاصة مع تشكل مشروعات أفرادها فيما بعد جماليا، سواء في مجال النقد أو مجال الرواية أو حتى مع بقاء بعض كتابها – أحيانا – داخل مجال الإبداع القصصي.

التسعينيات: الدخول إلى أزمة جديدة:

شهدت نهاية الثمانينيات على المستوى الأدبي العربي ازدهارا كبيرا للسرد في نتيجة مباشرة لفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل، التي وجهت الأنظار إلى الأدب عموما والسرد خصوصا؛ بوصفه منتجا عربيا يستحق الاهتمام، الأمر الذي وسع دائرة المهتمين بهذا المجال قراءة وإبداعا.

وعلى مستوى آخر فقد شهدت بداية هذا العقد منعطفا تاريخيا مهما تمثل في احتلال العراق للكويت، وتدشين مجموعة من التحالفات العسكرية بين دول عربية وأجنبية لطرد القوات العراقية من الكويت، وهو ما آذن بعهد جديد سقطت فيه المشروعات الكبرى والأيديولوجيات الكبرى، وبدء عالم جديد يمثل فيه القطب الواحد القوة المهيمنة على مقدرات العالم[٣٢]، مما يمكن اعتباره ضغطا مضافا على الطبقة الوسطى المصرية ومن ثم العربية، حيث زادت مؤشرات تحلل هذه الطبقة من ناحية، وبات الحديث عن الأزمة الاجتماعية في ظل التحولات السياسية المصرية داخليا وسيطرة مجموعات رجال الأعمال على توجهاتها، بات هذا الحديث هو المحدد الأهم في تلك الفترة، مع وجود هوامش حرية تعبير من خلال السماح بإصدار الصحف الخاصة التي دشنت بداية جديدة في تعامل جمهور الأدب مع نصوصه الجديدة، وهو ما ظهر واضحا في مستوى القصة القصيرة على محاور ثلاثة:

أولا: ما يمكن أن يعد امتدادا لتيارات سابقة:

كان هذا العقد مجالا خصبا لحركة كتاب القصة القصيرة من أجيال سابقة حاول البعض منها أن يجارى مستحدثات الكتابة الجديدة، فيبدأ جمال الغيطاني مثلا في نشر متون الأهرام نصوصا مفردة في جريدة أخبار الأدب (التي بدأت في الظهور عام ١٩٩٣ واهتمت بالقصة القصيرة منذ بدايتها، وكان هو نفسه قائما منذ بداية إصدارها على رئاسة تحريرها)، وهي النصوص التي مزجت بين الشكل التقليدي لكتابة القصة من ناحية، والتركيز على الطاقات اللغوية بوصفها عنصرا سرديا جديدا من ناحية أخرى.

وعلى جانب آخر استمر يوسف الشاروني – أحد أبناء جيل الثلاثينيات – في التجريب القصصي، فنشر قصصه الجديدة التي تستلهم رموزا تعبيرية وكابوسية مثل قصته "الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم"[٣٣]، وعلى مقربة منه عاد مُحَمَّد حافظ رجب، صاحب أهم معارك القصة القصيرة في بدايات الستينيات، التي تعرف بمعركة صيحة "نحن جيل بلا أساتذة" – عاد للظهور مرة أخرى بعد انقطاع عن الكتابة والنشر لمدة تقارب العشرين عاما[٣٤]، وهو صاحب مدرسة تعبيرية أقرب إلى الفانتازيا الكابوسية، حيث كانت عودته مؤشرا مهما على بداية نشاط جديد لنوع القصة القصيرة، خاصة تلك التي تركز على رؤية الفرد بوصفه المحرك الأساسي للوعي الجمالي، وهو ما ظهر في مجموعاته حماصة وقهقهات الحمير الذكية ١٩٩٢، واشتعال رأس الميت ١٩٩٢، وطارق ليل الظلمات ١٩٩٥ [٣٥].

بالإضافة إلى كثير من الجهود التي بدأت تظهر على المشهد القصصي في ذلك الوقت، خاصة تلك التي مثلها أسماء مثل مُحَمَّد المخزنجي في مجموعاته: سفر، ورشق السكين، والموت يضحك[٣٦] الذي مثل انطلاقا للتركيز على المكونات النفسية للشخصيات، وإن بصورة أشد علمية وتركيزا على التفصيلات.

ويمكن أن نضيف إلى هؤلاء كثيرا من الأسماء التي ثبت أصحابها من كتاب القصة القصيرة على فنه، ولم يتحول تحولا دائما إلى الرواية من أمثال: رفقي بدوي وعبد العال الحمامصي وسعيد الكفراوي.

غير أن الأهم في هذه الفترة هو العودة إلى شكل المعالجة التي تستهدف المجتمع وقيمه، وهو الأمر الذي ينم عن الوعي بإشكاليات المجتمع الاستهلاكي الذي وقعت الطبقة الوسطى في براثنها، مما أعاد القصة القصيرة إلى خطابها الأول المعتمد على الحكاية، وإن بصورة أكثر انفتاحا على أشكال متعددة من الفنون الأخرى مثل الشعر، كما اتضح في ظهور اتجاه لدى مجموعة من الشباب الذين حاولوا استغلال طاقات اللغة الشعرية في كتابة شكل جديد للقصة القصيرة، ومنهم ناصر الحلواني وطارق إمام وعزة سلطان، ليبدو التداخل واضحا بين القصة والقصيدة[٣٧].

كما شهدت تلك الفترة خاصة في بدايتها صعود أسماء جديدة كانت قد بدأت الكتابة والنشر في العقد السابق، خاصة مع ظهور مجموعة من المطبوعات الحكومية وغيرها، التي اهتمت بالنشر في مجال الأدب، ومن هذه المطبوعات مجلة الثقافة الجديدة، وجريدة أخبار الأدب، ومجلة القاهرة، بالإضافة إلى مجموعة من سلاسل الكتب الأدبية مثل إبداعات وأصوات ومختارات فصول التي وسعت

من دائرة اختيار كتابها، خاصة من أبناء الأقاليم، فظهرت أسماء كثيرة مثل جار النبي الحلو، وإيهاب الورداني، وقاسم مسعد عليوة، ويوسف فاخوري بجوار أسماء مثل يوسف القعيد، وإبراهيم عبد المجيد، ومصطفى نصر، وسعيد سالم وغيرهم.

وهو ما ينضاف كذلك إلى دور مهم قامت به دار النشر التي أنشأتها الشاعرة الكويتية سعاد الصباح التي كان فرع القاهرة هو الأكثر نشاطا بالنسبة إليها، فكان مجال القصة القصيرة بالنسبة إليها نشيطا، استوعب معظم أسماء مبدعي القصة القصيرة المصريين، وهو ما أدى إلى التوسع في مجال التوزيع على مستوى الوطن العربي بكامله، الأمر الذي حفز كتاب القصة القصيرة من أجل التعبير عن روح الأزمة الجديدة في صورة سردية تلتزم بالشكل المعروف للقصة القصيرة، وإن حاولت التجديد في تقنياته.

إن هذه الظروف الجديدة قد ساعدت في أن تعد القصة القصيرة فن العصر الحديث، على الرغم من عوامل أخرى أدت إلى اتجاه الكتاب الشباب الثائرين إلى كتابة الرواية بسبب من حصول نجيب محفوظ على نوبل الرواية، ودعوة الناقد د. جابر عصفور التي أطلقها في مجلة فصول على مدار عام كامل، والتي عنوانها (هذا زمن الرواية)[٣٨]، ما شجع كثيرا من الناشرين على التوجه لنشر الرواية، لكن رواية الشباب خرجت أقرب – على المستوى الفني إلى روح القصة القصيرة من حيث الطول والتركيز على وجهة النظر الفردية. طارق إمام وخالد السروجي مثلا ورواية المتواليات القصصية. [٣٩]

ثانيا: التجمعات الأدبية ودورها في المشهد القصصي:

في بدايات عقد التسعينيات تكونت حركات شبابية إبداعية جديدة كان لها أثر كبير في المشهد القصصي، وكان أهم المؤثرات في نشأة هذه الحركات يتمثل في تلك الحرب شبه العالمية التي تم شنها على أرض الشرق الأوسط تأكيدا لوجود أجنبي متعدد عليها، إضافة إلى فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل وبدء عصر السماوات المفتوحة ودخول مصر فيه مع إطلاق القمر الصناعي المصري.

وقد أثرت هذه العوامل على رؤية وتكوين ذلك الجيل الذي بدأ الإعلان عن نفسه من خلال مجموعة من الخطوات، من أهمها تجمع خمسة من شباب الكتّاب لإصدار كتاب قصصي مجمع، وهؤلاء هم: نورا أمين وهيثم الورداني ونادين شمس وعلاء البربري ووائل رجب، الذين أصدروا المجموعة القصصية (خيوط على دوائر) عام ١٩٩٣ [٤٠]، في مواجهة واضحة منهم لشروط النشر التي تجحف دور الشباب، والتي كانت – وقد ظلت إلى أمد بعيد – لا تعترف بإنجازهم الإبداعي.

من ناحية أخرى كان ظهور جريدة أخبار الأدب الأسبوعية الصادرة عن دار أخبار اليوم – يمثل حدثا مهما وفارقا خاصة أن هذه الجريدة قد اهتمت بفنون السرد، ونظمت أول مسابقة لها، تلك التي خصصتها لفن القصة القصيرة، وهي تلك المسابقة التي دشنت لوجود جيل جديد؛ بأن فاز في المسابقة أسماء مثل: أمينة زيدان، وأحمد أبو خنيجر، وأشرف الخمايسي، وغيرهم من أولئك الشباب الذين بدأ بعضهم في الظهور على استحياء منذ العقد السابق، وبعضهم الآخر لم يعرف طريق الكتابة – بالأحرى النشر – سوى قريبا من تلك الفترة التي أقيمت المسابقة فيها.

لقد تأثر هذا الجيل بعوامل متعددة ربما يكون من أهمها –كما أشرنا– حصول نجيب محفوظ في نهاية الثمانينيات على نوبل الأدب، مما جدد الثقة لدى هذا الجيل في السرد العربي، فكان الانفجار الروائي في بداية التسعينيات، وكانت المقولة النقدية التي أطلقها جابر عصفور في مجلة فصول في أوائل التسعينيات: "هذا زمن الرواية" فأسهمت في تحول كثير من المبدعين الشباب إلى كتابة الرواية، خاصة من كتب القصة القصيرة منهم.

بدأ كتّاب القصة في تلك الفترة يتجمعون في ورش نقدية حافظت على انتظام نشاطها، خاصة في القاهرة والإسكندرية، مثل ورشة الفجر التي قام عليها د. يسري العزب، وندوة المساء التي قام عليها الروائي مُحَمَّد جبريل، وورشة الزيتون التي نظمها الشاعر شعبان يوسف، وندوة الإثنين التي أشرف عليها القاص عبد الله هاشم، وتأصيل والأربعائيون بالإسكندرية، وكلها تجمعات كانت تعقد بصورة دورية لمناقشة أعمال الكتاب والمبدعين بشكل شفاهي، وهو أمر ساعد كثيرا في استكشاف وتشجيع عدد كبير من الأدباء الشباب في ذلك الوقت.

ويضاف إلى ذلك المشروع الذي بدأت هيئة قصور الثقافة في تطويره في تلك الفترة، وهو مشروع نوادي الأدب الذي انتشرت فروعه على امتداد الأقاليم المصرية، ووصل عددها في بدايات التسعينيات إلى ما يزيد عن ستين تجمعا منتشرة في المحافظات، وكانت تقوم بعمل الندوات الشعرية والأمسيات وتقوم بعمل نشرات دورية، وهي النوادي التي كان لها الأثر الكبير في اكتشاف ودعم عدد ضخم من كتاب القصة القصيرة المصريين الذين بدأوا في التحقق في ذلك العقد على وجه التحديد، وغيرها من التجمعات التي أسهمت في تكوين مجموعات إبداعية، وإن لم تتطور إلى شكل الجماعات الأدبية، فقد أفرزت جيلا من الكتاب استطاع أن يكون رؤية متقاربة وإن اختلفت الرؤى الإبداعية لديه.

إن هذه التجمعات قد عملت على أن تكون الأصوات الإبداعية سائرة داخل نسق واحد يتبع رؤية المؤسسة، وهو الأمر الذي جعل من كل هذه التجمعات بأنواعها المختلفة وسيطا ورقيبا يحاول أن يتوسط بين رؤية المجتمع القارئ ورؤية المبدع، خاصة بعد أن ثارت في تلك الفترة مجموعة من القضايا التي تعلقت بحرية الفكر والإبداع، منها ما بقي مجرد معركة على صفحات الجرائد والمجلات، ومنها ما تحول إلى ساحات القضاء مثل قضايا كتب د.نصر حامد أبو زيد، وفيلم المهاجر ليوسف شاهين، وديوان آية جيم لحسن طلب، ومنها ما تسبب في أزمات حكومية مثل نشر رواية وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر، ومنها ما تسبب في محاولات قتل مثل أولاد حارتنا لنجيب محفوظ.

كل هذه المشكلات التي تجمعت في عقد التسعينيات جعلت من التجمعات الإبداعية في أحيان كثيرة بمثابة التصفية الاجتماعية لعمل المبدع منعا لتعرضه لما قد ينجم عن سوء التلقي، وهو الأمر الذي أعاد إلى القصة القصيرة دورها الاجتماعي في ذلك الوقت بقوة، لتصبح تعبيرا عن حركة الطبقة الوسطى التي بدأت وقتها في التآكل فعليا.

ثالثا: وعي سردي جديد.. وتيارات تجريبية:

شهد عقد التسعينيات منذ بدايته أو قبلها قليلا مجموعة من العوامل التي أثرت في الوعي الإبداعي عموما ربما تمثل بعضها عالميا في سقوط حائط برلين والاتحاد السوفيتي وثورة طلاب الصين، أدت إلى ظهور نظرية القطب الواحد ثم العولمة، وهي أمور ربما تجلت في ثورة الاتصالات التي أثرت على هذا الوعي، من حيث اكتمال سقوط المشروعات الكبرى وسقوط الإنسان داخل بئر أزماته الوجودية والنفسية، خاصة بعد المرة الأولى التي يتم فيها نقل حرب – غير متكافئة بالطبع – على الهواء مباشرة، وهو التطور الذي "لا يقتصر على مجرد نقل الصورة والخبر إلى غرفة نوم الفرد العادي، لكنه يجعل هذا الفرد مشاركا مباشرة في القضية والخبر المطروح من حيث تشكل وجهة النظر أو السلوك"[٤١]، وهو ما انطبع على الفرد العربي في تلك الحرب تحديدا بأزمة أنه مستهدف إن عاجلا أو آجلا، وأن التجربة المعروضة يمكنها أن تطبق عليه نفسه، مما عمق أزمته الخاصة.

وقد أثرت طبيعة هذا الوعي على الجيل الجديد – وقتها – من كتاب القصة القصيرة، بحيث يتم التعامل مع طبيعة الأزمة الجديدة عن طريق الرجوع إلى ما يمكن أن يعد تبسيطا لبناء القصة من حيث التركيز على المشاهد اليومية والمألوفة والمعيشة، وهو ما يمكن ملاحظته في قصص كتاب خاصة من الأقاليم البعيدة عن القاهرة مثل: أحمد أبو خنيجر من أسوان، ومنير عتيبة وخالد السروجي من الإسكندرية، وأمينة زيدان المهاجرة من السويس إلى بني سويف، ومرفت العزوني وإيهاب الورداني من

المحلة، ومُحَمَّد نصر من كفر الزيات، وحسين منصور وهاني القط من المنوفية، وطارق إمام من دمنهور، وغيرهم عدد كبير من الأسماء التي استطاعت أن تجد لنفسها مكانا على خريطة النشر سواء على مستوى القصص المفردة المنشورة في الصحف والمجلات أو على مستوى نشر المجموعات القصصية في كتب، مما أدى إلى ظهور كتابات تحاول التركيز على المحليات والهوامش بوصفها حاملة لقيم سردية جديدة يمكن الخروج بها من ظل النصوص القاهرية، مما مثل تيارا جديدا ساعد على انتشاره نشاط النشر المكثف في ذلك العقد الذي قامت به هيئة قصور الثقافة وهيئة الكتاب، إضافة إلى ازدياد واضح سوق النشر الخاص، والتي ركزت على السرد عموما بوصفه الأكثر مبيعا، وعلى القصة القصيرة بوصفها الأكثر تماشيا مع روح العصر السريعة.

ويمكن أن نضيف إلى ذلك الظهور الواضح لتيار نسوي في الكتابة، وهو التيار الذي حاول التعبير عن قضاياه الإنسانية في شكل أشد وضوحا وأقل دعائية، مثلما نجد عند سحر الموجي، وعزة رشاد، ومي خالد، وهويدا صالح، وعفاف السيد، وصفاء عبد المنعم، وصفاء النجار، بالإضافة إلى الأسماء النسوية التي استمرت منذ عقود سابقة في الإبداع القصصي مثل هالة البدري، ونعمات البحيري، وسلوى بكر، واعتدال عثمان.

لقد حاول هذا الجيل مواجهة الأزمة عن طريق العودة إلى ما يمكن اعتباره دورا اجتماعيا للمثقف، فقصص أفراده ورواياتهم على الرغم من كونها بسيطة في ظاهرها، تبدو عميقة في محتواها، تعتمد – مرة أخرى – على شكل الحدوتة، أو التسلسل التاريخي المتراتب للأحداث، حيث تبدو الشخصيات واضحة وضوح أزماتها التي يمكن اعتبارها فردية من حيث تحققها في شخوصهم، ويمكن عدها عامة باعتبار إمكانية وجودها داخل كل فرد من أفراد المجتمع الذي يتوجهون إليه ويعبرون عنه.

وعلى جانب آخر يمكن ملاحظة وجود مجموعة من التيارات التجريبية التي حاول إرساء تقنياتها الكتابية بعض من الكتاب الذين ينتمون لأجيال سابقة، ومن ذلك مثلا التيار التغريبي الذي يتعامل مع المتلقي مباشرة بوصفه مخاطبا داخل النص، وذلك من أجل كسر حدة الإيهام والتعامل مع النص بوصفه مؤلفا لا واقعا منقولا، وهو ما فعله يوسف الشاروني في عدد من قصصه الحديثة التي نشرها في تلك الفترة خاصة في مجلة العربي الكويتية، ثم أعاد نشرها عدة مرات في أعماله الكاملة، أو في مختاراته القصصية، مثل قصة الضحك حتى البكاء، أو قصة الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم، التي ركزت على الوعي الفانتازي لتصبح القصة أقرب إلى شكل أفلام الكارتون في تعاملها مع شخصياتها،

خاصة في مشهد النهاية الذي ينفصل فيه الرأس عن الجسد ويجلس الجسد عليه في محاولة لإنهاء سيطرة العقل على الغرائز[٤٢].

وفي شكل آخر من أشكال التطوير نشر عادل كامل – وهو قاص ينتمي لجيل نجيب محفوظ – قصته ويك تحتمس في مجلة إبداع ، وهي القصة التي أعادت مرة أخرى حساسية كتابة الكتابة، حيث تنبني القصة على حكاية مؤلف يكتب رواية عن تحتمس، ويدخل في صراع مع بطل روايته حول مواقف يضع المؤلف فيها بطله ويرفضها هذا البطل، حيث تبدأ القصة بتساؤل:" هل يخلق الكاتب أبطاله ويسيطر على أقدارهم أم ينتزع هولاء الأبطال زمام أمرهم أول ما تنفث فيهم الروح"[٤٣]، وهو ما يمثل شكلا تغريبيا تجريبيا يناقش الطريقة التي تتم بها صناعة القصة، وتضع المتلقي داخل دائرة هذه الصناعة مباشرة، وهو التيار الذي وإن كان غريبا على الوعي العربي، فإنه من ناحية أخرى يتوازى مع ذلك التكوين الجديد لوعي انفتح بصورة أكبر على الإبداع وعلى كتابته مما يحول المتلقي بصورة أكبر إلى نمط التلقي الإيجابي بديلا عن الشكل السلبي التوجيهي في الأنماط التقليدية.

يمكننا إذن النظر إلى القصة القصيرة بوصفها النوع الأدبي الذي طرح هذا الجيل عن طريقه تساؤلاته الخاصة بجدوى وجوده، ودوره في مواجهة عالم جديد مضطرب المعايير، وكيف يستطيع الوقوف ضد موجات العولمة، أو على الأقل فهمها بصورة دقيقة، كما أنها هي الفن الذي حاول هذا الجيل عن طريقه التعبير عن انشطار ذواتهم كصورة لانشطار مشروعاتهم.

على سبيل الختام:

حاولت هذه الدراسة اختبار فرضية ارتباط القصة القصيرة وتطورها بالأزمات الكبرى التي أصابت الطبقة الوسطى المصرية منذ نشأتهما، وكان ذلك من خلال استعراض تاريخي بدأ منذ ظهور قصة في القطار لمحمد تيمور بوصفها نقطة التأريخ الأهم للقصة القصيرة العربية، توازيا مع ثورة ١٩١٩ ومقدماتها بوصفها الإعلان الأول عن اكتمال تشكل الطبقة الوسطى المصرية، وإذا كان هذا التأريخ قد توقف عند بداية الألفية الثالثة فإن ذلك يدعو لطرح التساؤلات نفسها عما تلا هذا التاريخ من تطورات كانت في ذاتها امتدادا لما طرح في هذه الصفحات، وأغلب الظن أن رؤية المشهد القصصي المصري والعربي يجب أن يبدأ من التأريخ للتحولات الكبرى التي تعرض لها هذا المشهد، تمهيدا للوقوف مليا على التطورات الفنية الدقيقة التي أضافتها القصة العربية إلى مشهد السرد العالمي.

ثبت المصادر والمراجع:

١- أحمد حسين حسن(د): الطبقة الوسطى والتغير الاجتماعي في مصر – تحليل سوسيو تاريخي – الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، سلسلة علوم اجتماعية، القاهرة، ٢٠١٧.

٢- أحمد حسين حسن(د): الطبقةالوسطى في المجتمع،قراءة نقدية في الأعمال الفكرية المعاصرة، الهيئة المصرية العاملة للكتاب، مكتبة الأسرة، سلسلة علوم اجتماعية، القاهرة – ٢٠١٧.

٣- أحمد زكريا الشلق(د):الأحرار الدستوريون(١٩٢٢-١٩٥٣)،دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.

٤- أحمد مرسي: تصدير، مجلة أدباء٦٨ العدد الأول، السنة الأولى، القاهرة، أبريل/مايو ١٩٦٨ – ص٣.

٥- أحمد هيكل (د): تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية – دار المعارف – الطبعة السادسة – ١٩٩٤.

٦- إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية – مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة – دار شرقيات – القاهرة – ١٩٩٤.

٧- أمجد ريان: الجماعات الأدبية.. تكوينها ودورها التاريخي – منشور بتاريخ يونيو ٢٠٢١ على موقع الأنطولوجيا https://alantologia.com/blogs/46842/

٨- تركي الحمد: الثقافة العربية في عصر العولمة، دار الساقي، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.

٩- جابر عصفور(د): زمن القص، شعر الدنيا الحديثة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، القاهرة ٢٠١٩ .

١٠- سامي خشبة: جيل الستينيات في الرواية المصرية: تحقيق في الأصول الثقافية – مجلة فصول – الهيئة المصرية العامة للكتاب – م٢ ع٢ – القاهرة – يناير ١٩٨٢.

١١- السعيد الورقي(د):اتجاهات القصةالقصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة – ط٢ – ١٩٨٤.

١٢- شكري عياد(د): القصةالقصيرة في مصر – دراسة في تأصيل فن أدبي– المجلس الأعلى للثقافة – ط٢ – القاهرة – ٢٠٠٩ .

١٣- شكري عياد(د): المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، رقم١٧٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – سبتمبر ١٩٩٣.

١٤- عادل كامل: ويك تحتمس،مجلة إبداع، ع٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يونيو١٩٩٣.

١٥- عبد الباسط عبد المعطي(د): الطبقة الوسطى المصرية من التقصير إلى التحرير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مشروع مكتبة الأسرة، سلسلة العلوم الاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠٦.
١٦- عز الدين نجيب وآخرون: عيش وملح، الدار القومية العربية للثقافة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠.
١٧- محمد البساطي: صخب البحيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة أصوات أدبية، رقم ١٩٨، مارس ١٩٩٧.
١٨- محمد تيمور: ما تراه العيون، قطع قصصية مصرية مؤسسة هنداوي، لندن، عام ٢٠١٥، قصة في القطار.
١٩- هيثم الحاج علي(د): آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات، رسالة دكتوراة، جامعة حلوان، كلية الآداب، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٥، وتم نشرها بعنوان: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، دار الانتشار، بيروت، ٢٠٠٨.
٢٠- هيثم الورداني وآخرون: خيوط على دوائر – (هيثم الورداني ووائل رجب وعلاء البربري ونادين شمس ونورا أمين) – دار شرقيات – القاهرة – ١٩٩٤.
٢١- يوسف إدريس: العتب على النظر، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة – ١٩٨٧.
٢٢- يوسف الشاروني: الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم وملاحظتان – مجلة العربي – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – سبتمبر – ١٩٩٤

الهوامش :

[١]– اعتمدت هذه الدراسة على بعض عناصر التقرير الذي أعده الباحث ضمن أعمال المسح الاجتماعي الشامل للمجتمع المصري– المرحلة الثانية ٢٠١٠:١٩٨٠ إصدار المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ٢٠١٦.

[٢]– جابر عصفور: زمن القص، شعر الدنيا الحديثة، الدار المصرية اللبنانية، ط١، القاهرة – ٢٠١٩ – ص ٨

[٣]– شكري عياد:القصةالقصيرة في مصر،دراسة في تأصيل فن أدبي، المجلس الأعلى للثقافة،ط٢، القاهرة،٢٠٠٩،ص١٣

[٤]– شكري عياد – المرجع السابق – ص ٢١

[٥]– راجع في ذلك: د. أحمد حسين حسن: الطبقة الوسطى والتغير الاجتماعي في مصر، تحليل سوسيو تاريخي، الهيئةالمصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، سلسلة علوم اجتماعية – القاهرة – ٢٠١٧ – من ص ٣٢ حتى ص ٣٦، حيث يورد هذه التعريفات المتعددة ويحللها وصولا إلى كونها تتسم بالمرونة والمطاطية.

[٦]– د.أحمد حسين حسن: الطبقةالوسطى في المجتمع، قراءة نقدية في الأعمال الفكرية المعاصرة، الهيئة المصرية العاملة للكتاب، مكتبة الأسرة، سلسلة علوم اجتماعية، القاهرة، ٢٠١٧ – ص ٢١

[٧]– راجع في ذلك: تركي الحمد: الثقافة العربية في عصر العولمة – دار الساقي – بيروت – لبنان – الطبعة الأولى – ١٩٩٩ – ص١٦١ وما بعدها.

[٨]–كانت هناك بالطبع مرحلة سابقة من محاولات الكتابة الروائية والقصصية بدأت منذ منتصف القرن التاسع عشر على يد علي مبارك ورفاعة الطهطاوي ثم أحمد حمدي عطية والمنفلوطي والمازني وغيرهم ممن تميزت كتاباتهم بمحاولة تأسي الكتابة التراثيةالنثريةأو التعريب والتمصير لما وقعت عليه أيديهم من كتابات غربية يحاولون نقلها أو تقليدها دون وعي كامل بجوانبها الفنية.

راجع في ذلك د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية، دار المعارف، الطبعة السادسة،١٩٩٤، ص٣٧٤ وما بعدها.

[٩]–د. شكري عياد: القصة القصيرة في مصر–مرجع سبق– ص١٤٤، وفيه ينقل مقولات متكررة بالمعنى نفسه من مقدمة الشيخ سيد العبيط لمحمود تيمور المطبوعة في المطبعة

السلفية بالقاهرة سنة١٩٢٦، ومن مقدمة مجموعة إحسان هانم لعيسى عبيد والمعاد طبعها بالمكتبة العربية بالقاهرة سنة١٩٦٤، والتي منها العبارة المذكورة في المقتبس.

[١٠]–د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر – المرجع السابق – ص ٤١٣.

[١١]–د. شكري عياد: القصة القصيرة في مصر – مرجع سبق – ص ٤٩.

[١٢]– د.أحمد زكريا الشلق:الأحرار الدستوريون (١٩٢٢–١٩٥٣)،دار الشروق،القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩ ص١٤.

[١٣]–د. شكري عياد: القصة القصيرة في مصر – مرجع سبق – ص ١٤٣.

[١٤]–راجع: محمد تيمور: ما تراه العيون، قطع قصصية مصرية، نشرت للمرة الأولى عام١٩٢٢، واعتمدنا على الطبعة الرقمية، مؤسسة هنداوي، لندن، عام٢٠١٥، قصة في القطار ص٩، ولاحظ هما دلالة كون تذكرة الركوب من الدرجة الثانية في إشارة إلى الوضع الاقتصادي المتوسط لركاب هذه الدرجة ومنهم الراوي، وكذا الشخصيات، بما يعد توطئة للقارئ لمعرفة أن كل الشخصيات التي سوف يقابلها الراوي في قصته هم من أبناء تلك الطبقة، وهو ما يتم تأكيده عبر الأحداث.

[١٥]–محمد تيمور: ما تراه العيون – سبق – قصة في القطار – ص ١٠.

[١٦]–محمد تيمور: ما تراه العيون – سبق – قصة في القطار – ص ١٣.

[١٧]– محمد تيمور: ما تراه العيون – سبق – افتتاحية قصة في القطار – ص ٩ .

[١٨]– راجع في ذلك د. السعيد الورقي: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر – دار المعارف – القاهرة – ط٢ – ١٩٨٤ – ص٤٦، ص٤٧، حيث يؤكد فكرة الاعتماد على هذه الآلية من أجل إقناع القارئ بوقوع الأحداث فعليا في نوع من أنواع الإيهام الذي انتشر عبر هذه الآلية في المراحل الأولى من كتابة القصة القصيرة، وذلك في نوع من أنواع محاولة إسباغ الأثر الاجتماعي والأخلاقي في نهاية النص.

[١٩]–عز الدين نجيب وآخرون: عيش وملح – الدار القومية العربية للثقافة والنشر، القاهرة، ١٩٦٠ مقدمة يحي حقي.

[٢٠]–هيثم الحاج علي: آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات – رسالة دكتوراة – جامعة حلوان – كلية الآداب – قسم اللغة العربية وآدابها – ٢٠٠٥ – وتم نشرها بعنوان: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي – دار الانتشار – بيروت – ٢٠٠٨.

[٢١]–د. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، رقم١٧٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، سبتمبر ١٩٩٣، ص٤٤، ٤٥.

[٢٢]– د. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين – سبق – ص٤٥.

[٢٣]– راجع في ذلك د. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية – السابق – ص٥١.

[٢٤]–أحمد مرسي: تصدير، مجلة أدباء٦٨،ع١،السنة الأولى، القاهرة، أبريل/مايو١٩٦٨ص٣.

[٢٥]– د. شكري عياد: القصة القصيرة في مصر – سبق – مقدمة الطبعة الثانية.

[٢٦]– راجع في ذلك: د.عبدالباسط عبدالمعطي: الطبقة الوسطى المصرية من التقصير إلى التحرير، الهيئةالمصرية العامةللكتاب،مشروع مكتبة الأسرة، سلسلة العلوم الاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠٦، ص١١٣ وما بعدها حيث يفرد فصلا كاملا للقيم الميكيافيلية التي سادت أوساط المتعلمين والمثقفين والمعلمين مثل التدليس العلمي والانشغال بالاسترزاق وأثر ذلك على المشهد الثقافي والفني والأدبي، وهو الفصل الذي يمكنه أن يفسر التراجع الكبير في أنماط الإنتاج في تلك المجالات بوصفها الأثر الأهم الذي يمكن أن تتركه هذه الطبقة، وهو ما يمكن أن يفسر مقولة د. شكري عياد السابقة، كما يفسر العديد من الظواهر السلبية التي انتشرت في ذلك الوقت مثل أفلام المقاولات وأغنيات الكاسيت وإعادة إنتاج الكتب في مقالات والعكس.

[٢٧]– يعد إسهام جيل الستينيات في السرد العربي كبيرا ويمكن النظر إليه بوصفه أحد أهم منعطفات تاريخ السرد العربي، وهو ما يجعل من هذا الاصطلاح عنصرا مهما في مجال دراسة تاريخ القصة القصيرة والرواية العربية، وقد استحوذ عدد كبير من أبناء هذا الجيل على مجال العمل الثقافي والأدبي منذ نهاية السبعينيات ولفترة طويلة بعد هذا التاريخ، راجع في ذلك: سامي خشبة: جيل الستينيات في الرواية المصرية: تحقيق في الأصول الثقافية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م٢ ع٢، القاهرة، يناير١٩٨٢ ص١١٧ وما بعدها.

[٢٨]– تعد الفترة التي رأس فيها عبد القادر القط تحرير مجلة إبداع التي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب والتي استمرت منذ ١٩٨٣ حتى ١٩٩٢ واحدة من أكثر الفترات ثراء في تاريخ المجلة ويمكن أيضا اعتبارها فترة احتضان التجارب الجديدة في الإبداع عموما حيث كانت المجلة حاضنة لأصوات كثير من الشباب بمنهجية واضحة جعلتها نقطة انطلاق لكثير من التيارات الإبداعية في مصر وربما الوطن العربي.

[٢٩]– راجع: يوسف إدريس: العتب على النظر، مركز الأهرام للترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٨٧.

[٣٠]– إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، مقالات في ظاهرة القصة القصيدة ونصوص مختارة، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤.

[٣١]– جماعة نصوص٩٠ جماعة أدبية نشأت في بدايات التسعينيات ولم تهتم بالتوجه الأيديولوجي بقدر اهتمامها بالإبداع، أنشأها مجموعة من الأصدقاء منهم سعيد عبدالفتاح،

وربيع الصبروت، والسيد نجم، وسيد الوكيل، ومصطفى الضبع، وأمين ريان، ورمضان بسطاويسي، ومجدى توفيق، وقد قرروا التحلق حول مشروع ثقافي ينظم إصدار أعمالهم وأعمال آخرين، فأنشأوا سلسلة من المطبوعات للأعمال الأدبية، واحتوى أول إصداراتهم، وهو رواية "أيام يوسف المنسي" للقاص السيد نجم على البيان الأول للسلسلة تحت عنوان: مفتتح، أعلن فيه المؤسسون أنهم مجموعة من الكتاب تطورت رؤاهم عبر ورشة عمل ثقافية استمرت لسنوات من خلال اللقاء المنتظم الذى كانوا يعقدونه في أحد مقاهي وسط القاهرة. راجع في ذلك: أمجد ريان: الجماعات الأدبية.. تكوينها ودورها التاريخي – منشور بتاريخ يونيو ٢٠٢١ على موقع الأنطولوجيا https://alantologia.com/blogs/46842/

[٣٢]–راجع في ذلك تركي الحمد: الثقافة العربية في عصر العولمة، مرجع سبق، حيث يشير إلى "أن كل ما عرفه الإنسان ومارسه في مجال السياسة هو في طريقه إلى الزوال خلال سنوات معدودة فالأيديولوجيات الصرفة..والدولة القومية بصفتها الشكل الأكمل للتنظيم السياسي.. ومبدأ السيادة بصفته جوهر الدولة المستقلة، كل هذه المفاهيم والممارسات يبدو أنها سوف تصبح جزءا من التاريخ"، بتصرف ص ٣٠.

[٣٣]–يوسف الشاروني: الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم وملاحظتان – مجلة العربي – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – سبتمبر – ١٩٩٤.

[٣٤]–يمكن النظر إلى محمد حافظ رجب بوصفه حالة فريدة، حيث كان واحدا من كتاب فترة الستينيات، وله عديد من القصص المنشورة في تلك الفترة، وسبقت الإشارة على اعتبار مجموعته عيش وملح بالاشتراك مع آخرين بوصفها تدشينا لحقبة الستينيات، انقطع عن النشر منذ عام ١٩٧٢ بعد نشره مجموعة مخلوقات براد الشاي المغلي، دار أتون، القاهرة، ١٩٧٢، ثم عاد للنشر مرة أخرى بعد عشرين عاما متصلة حين نشر حماصة وقهقهات الحمير الذكية كتاب الأربعائيون، الإسكندرية، ١٩٩٢

[٣٥]–ولمحمد حافظ رجب في تلك الفترة عديد من الإصدارات مثل: طارق ليل الظلمات – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٥، ومقاطع من جولة ميم المملة – هيئة قصور الثقافة – ١٩٩٨، وعشق كوب عصير الجوافة – سلسلة مرجان سكندري – الإسكندرية – ٢٠٠٣.

[٣٦]– راجع مجموعات محمد المخزنجي التي بدا فيها تأثره بعمله طبيبا نفسيا مثل: رشق السكين، مختارات فصول، الهيئةالمصرية العامة للكتاب،١٩٨٤ سفر،مختارات فصول١٩٩٠، الموت يضحك، دار الفكر، القاهرة، ١٩٩٨.

[٣٧]–يمكن لنا أن نعزو هذا النوع من الكتابة إلى الأثر البالغ الذي أحدثة إدوار الخراط وكتابه الكتابة عبر النوعية في الشباب في ذلك الوقت، والتي أسهمت في تداخل أنواع الكتابة بدرجة كبيرة أسهمت في خلق تيار مؤثر حاول التجديد بطريقته الخاصة وظهر أثره في كتابات هذا الجيل الذي كان يرى أن طريق التجديد يبدأ بهدم الأشكال القديمة المتكلسة.

[٣٨]–خصصت مجلة فصول برئاسة تحرير د جابر عصفور ثلاثة أعداد للرواية منها عددان بعنوان زمن الرواية (م١١ ع٤ شتاء ١٩٩٣، م١٢ ع١ ربيع ١٩٩٣) والثالث بعنوان دراسة الرواية (م١٢ ع٢ صيف ١٩٩٣)، وكان لهذه الأعداد أثر كبير في المشهد الإبداعي المصري خاصة بين الشباب الذين تحول كثير منهم – كتاب قصة وشعراء ونقاد – إلى كتابة الرواية.

[٣٩]–يمكن النظر إلى عدد من النصوص التي تم نشرها في تلك الفترة بوصفها ممثلة لتلك الحالة بين الرواية والقصة القصيرة، حيث مجموعة القصص التي تدور حول بؤرة واحدة أو لبطل واحد، ويمكن النظر إلى رواية صخب البحيرة لمحمد البساطي بوصفها مثالا على فكرة المتوالية القصصية، حيث الرواية عبارة عن أربعة فصول تحكي كل منها حكاية منفصلة عن الباقين ولا رابط بينها غير البحيرة. راجع: محمد البساطي: صخب البحيرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سلسلة أصوات أدبية، رقم ١٩٨، مارس ١٩٩٧.

[٤٠]–هيثم الورداني وآخرون: خيوط على دوائر – (هيثم الورداني ووائل رجب وعلاء البربري ونادين شمس ونورا أمين) – دار شرقيات – القاهرة – ١٩٩٤.

[٤١]– تركي الحمد: الثقافة العربية في عصر العولمة – مرجع سبق – ص ٣٧.

[٤٢]–يوسف الشاروني: الوقائع الغريبة لانفصال رأس ميم وملاحظتان – مجلة العربي – سبق.

[٤٣]– عادل كامل: ويك تحتمس، مجلة إبداع، ع٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، يونيو، ١٩٩٣.