مجلة دراسات المجلد 11 العدد02، نوفمبر 2022

اسهام شكري عياد في تأسيس نظرية الأجناس الأدبية (القصة ، الرواية ،المسرح)نماذج

The contribution of Shukri Ayyad in establishing the theory of literary genres (story, novel, theater) models

الدكتورة صليحة لطرش *

جامعة البويرة ،

(الجزائر)

Seg1610@yahoo.com

الاستلام:2022/07/01 القبول:2022/03/03 النشر:2022/11/16

ملخص:

تتعدد دراسات الباحثين في تناولهم لموضوع الأجناس الأدبية (القصة والرواية والمسرحية) حيث تنامت جهودهم مستخلصين بأن هناك ارتباطا جدليا داخليا للإنسان ،قد يكون هذا الجدل في سياق تمييز القصة والرواية والمسرحية ، والناقد شكري محمد عياد يكاد يُصرِّح أن اكتشاف العلاقة بينهم ، هو ارتباط بالواقع أولا ثم البعد عن المخيال السردي ثانيا ، إذ يطرح العديد من الأسئلة والتي يهدف من ورائها إلى استرجاع قوام الأحداث التي تصاحب الجنس الأدبي ،فهو عبر متون أرائه النقدية المتعددة الروافد يريد تأسيس القانون العام للأدب العربي الحديث ، وهو ما تهدف إليه محاور ورقتنا البحثية التي سِيقت بالوقوف على مدى معرفة جزئيات الحكم النقدي وتحليلاته ، فأين إذن نصيب القصة والرواية والمسرحية من التحليل النقدي عند شكري محمد عياد ؟

الكلمات المفتاحية: نقد أدبي . قصة ؛ مسرحية . رواية ؛ تطبيق .

Abstract :

There are many studies by researchers in their approach to the subject of literary genres (story, novel and theatrical) as their efforts have grown, concluding that there is an internal dialectical connection to the human being. Then the distance from the narrative imagination secondly, as it raises many questions, which aims behind it to retrieve the strength of the events that accompany the literary genre. Through the texts of his multi-tributary critical opinions, he wants to establish the general law of modern Arabic literature, which is what aims at the axes of our research paper that was led by standing On the extent of knowledge of the specifics of critical judgment and its analyzes, then where is the share of the story, novel and play in critical analysis according to Shukri Muhammad Ayyad?

KeyWords: Literary criticism ; a story; a play ; a novel ; Application.

*المؤلف المرسل

المقدمة

الحوار النقدي عادة ينطلق من داخل الظاهرة الأدبية، ويعيد قراءتها برفق في كثير من المسلمات– المحليّة والأجنبية– ويراجع تراكمات التجربة الأدبية والنقدية العربية المعاصرة هذا كله لا يكون إلا بحضور الإجراء التحليلي

النقدي القائم على الإبداع والعودة إلى الذوق النقدي، وتحليلات شكري محمد عياد هي دعوة وإشارة معمّقة للعودة بالنقد الأدبي إلى "الذوق" الذي يتضمنه غالبا ذلك التعبير عن اتجاهات التحليل الوصفي الإحصائي القياسي، فضلا عن المناهج التي تقف في آخر المطاف بعيدا عن "القيمة" والتي يجب استخلاصها من "العمل الأدبي هذا المصطلح الذي يفضِّل عليه البنيويون كلمة "النَّص" فالنص كبنية لغوية مغلقة على ذاتها يتطلب القياس الكمي والإحصاء الرِّياضي، مبتعدا عن البحث في القيمة" النقدية".

ومن ثم فشكري محمد عياد لا يرى تناقضا حقيقيا بين علمية النقد وفنيته، أو بين التحليل والتفسير، أو بين المعيار والقيمة "فالذوق عنده هو دراسة جنس" الرواية أو المسرح والقصة" ، يمكن أن يدلنا على طريقة لاختبار الواقع تناظر الطريقة العلمية وإن كانت ذات طابع شخصي ،وبذلك يكون النقد في منزلة متوسطة بين العلم والفن، كما يمكن أن يدل على مرجع ذهني لفهم الجزئيات والحكم عليها، مع الاعتراف بأن قيمة الاختلافات الفردية لا تقل عن قيمة السمات المشتركة ،وبذلك يكون وسطا بين الأحكام العامة والأحكام الجزئية، ويمكن أن يدل أخيرا على نوع من الفهم يشترك فيه الفكر والوجدان ،وبذلك يجمع النقد بين التفسير والتقييم داخل النوع الأدبي .

وعليه ارتأت هذه الدراسة أن تقف على إشكالية رئيسية مفادها البحث في أغوار الإجراء التطبيقي في نظرية شكري محمد عياد لجنس:

1-القصة

2 - الرواية

3 –المسرحية

1- الصورة النقدية للإجراءات التطبيقية

أولا–القصة كفن سردي حديث

تعد القصة من الفنون الأدبية التي ظهرت عند العرب قديما لاهتمامهم بها، وقد اتسم إنتاجهم القصصي– على كثرته وتنوعه – بسيمات متعددة توافرت في أغلبه بنسب متفاوتة وأبرز هذه السيمات "أن القصة القديمة توافرت فيها عناصر القصة من حادثة وأشخاص وحوار لكنها كانت تعرض في سرد بسيط يفتقر إلى الحبكة الفنية، . ثم إن الحادثة تسرد في حركة خارجية آلية لا تتفاعل مع الشخصيات تفاعلا طبيعيا، ولا يرد وصف البيئة التي تحتضنها والشخصيات يتم وصفهم وصفا خارجيا لا يعني بتحليل النوازع النفسية وكشف الدوافع العقلية ، والحوار يكون عاما لا يمكن ربطه بالحادثة، أو الشخصيات ولا يساعد على كشف الخصائص النفسية ، والفكرية ، كما لا يسهم في تصوير تطور الحادثة عبر المكان والزمان، وفي العصر الحديث نجد في المكتبات العربية عددا كبيرا من

القصص توافر لها البناء الفني، الذي ينمو فيه الحدث القصصي متفاعلا طبيعيا مع الشخصية والبيئة حتى يبلغ مداه [1].

وهنا إشارة إلى الكيفية التي تطور فيها الفن القصصي عند العرب قديما ، ومن ثم فهو الشكل المتعارف عليه في الستينات ،و ذلك لأنه بعد فترة خفت صوت الحضارة العربية، إذ بدأت عملية الترجمة عند الغرب على يد رفاعة الطهطاوي فحدث تفاعل نتيجة الاطلاع على هذا المنجز ، ثم ما لبثوا أن تبنوا القصة القصير كأداة للتعبير عن التجارب ووسيلة لتصوير المواقف، وهجروا المقامة بعد ما تبين أنها لا تفي بحاجاتهم إلى التعبير، لأنها وضعت أصلا لتعليم اللغة الفصيحة ، والأساليب المهذبة وهو الأمر نفسه الذي ذهب إليه شكري محمد عياد : " أن كثيرا من المقامات الهمذانية والحريرية لا تحتوي على أكثر من زخرفة لفظية وحشد للألفاظ منتقاة، تشتمل على نسبة كبيرة من الغريب في جمل مرصوفة مسجوعة، وربما كانت العقدة التي تدور حولها المقامة بحثا لغويا أو مسألة أدبية أو حيلة بيانية ، مما يدل دلالة واضحة على أن الغرض الأول لهذه المقامات كان لها دور في اللغة العربية "[2].

و الواضح أنه قد اعتبر القصة القصيرة لونا من ألوان المقامة خصوصا وهو يؤكد هذا في قوله : " يمكننا بغير حرج أن نسميه قصة قصيرة ،هذا اللون هو المقامة التي يرجع أصلها لبديع الزمان الهمذاني ثم جاء الحريري بعده"[3].

ولكن الأمر يختلف عند محمد تيمور حينما قال: "وليس للمقامة أي قيمة قصصية وإن كانت كتاباتهما وُضعت في القالب القصصي، لأنها خلَت من أهم مميزات القصة وهي الحادثة "[4] لكن الأمر الذي ذهب إليه محمد تيمور لا يتفق ورأي شكري محمد عياد، لأن المقامات فيها حادثة كافية لبناء قصة قصيرة بل إن قليلا منها مفعم بالحوادث، وأبرز مثالا لذلك المقامة الأسدية للهمذاني، هذا من جهة ومن جهة أخرى، فقد آثر شكري محمد عياد في خضم نظريته النقدية وفي إطار القصة القصيرة بالتحديد ،مناهضا لمقولة أن العرب لم يعرفوا القصة إلاَّ من خلال الترجمة فعمل حينها على وضع نظرة تأصيلية لها قائلا : "فإذا جئنا للبحث عن منابع الفن القصصي فنجد أن الأدب القصصي يحتل مكان الصدارة في الآداب العالمية منذ أواسط القرن 19 [5].

ثم أن ما يجب أن نشير إليه هنا هو أنه لم يكتف بالأخذ من التراث فقط ؛ أي من المقامات ، ولكنه كان كثير الاطلاع على الثقافات الغربية ،" ك ،بلزاك و دكتر" Balzac – Dickens ، من أجل أن يُضيف للفكر النقدي السائد أفكارا أخرى في ميدان دراسة القصة، كعادته في بقية القضايا النقدية الأدبية .

شكري محمد عياد ، يرى أن القصة القصيرة هي تعبير عن مختلف مناحي الحياة، فإذا كان "بلزاك" بورجوازيا" قد برز انتمائه إلى هذا العالم ،والشيء نفسه عند دكنز ، فالقصة عندهم خطاب موجه للمجتمع كلَّه في ذلك العصر، فهؤلاء وضعوا أصول الفن القصصي الحديث في الأدب العالمي .

ومهما قيل عن القصة القصيرة إلا أنها " قصة تقرأ في جلسة واحدة أو أنها قصة نثرية تقرأ فيما بين نصف ساعة أو ساعتين " [6].

ثانيا –التأصيل الفني لجنس القصة

إن الاشتراك الواقع بين القصة القصيرة والرواية، هو الأمر الذي جعل النقاد يطلقون عليها: اسما جامعا واحدا هو Fiction ، فمقياس الحجم لم يعد هو الفيصل في هذه الحالة "لأننا لا نستطيع أن نضع حدا فاصلا بين الرواية والقصة القصيرة من حيث الطول "[7].

فالقصة القصيرة كجنس أدبي له خصوصية لا تستطيع إلاَّ أن تختار لحظة مأساوية في حياة شخص، يتحول إما داخليا أو خارجيا تحوُّلا ذاتيا عميقا في مناخ بيئي فيه تصوراته و أحلامه ويشاهد فيه لحظات آلامه ، وأحزانه و تأزماته ويؤسس لأفكاره ورؤاه ، ويبحث عن خصائص وجوده في هذا العالم المليء بالقهر والتأزُّم ،وعبر لحظات التوتُّر الجاد التي تمر بها "لحظة التوتر هذه يجسد من خلالها ومضة أو موقفا خاصا أو شيئا يدور داخل ذات الرواية أو المروي عنها من خلال معرفته بالقوانين التي تحرِّك وتحكم الصراع على مستوى الواقع فيستطيع أن يسلط الضوء على هذه اللحظة الفنية –لحظة التوتر – والتي تنتج القصة القصيرة و تميزها في سردها الخاص " [8].

إنه يُوحي إلى المميزات التي تميِّز هذا الجنس الأدبي ، وهذه سمة أخرى أضافها إلى سمات القصة القصيرة ، فهي أيضا تتميز عن الشعر بقدرتها على الوصول إلى الموضوع مباشرة دون التوقف في دائرة الرؤية الذاتية المحدودة وهذا ما جعل شكري محمد عياد، يقول عنها في هذا السياق أثناء مقارنته بين القصة الحديثة و الرواية : "لقد وجَدوا القصة الحديثة القصيرة أصدق تعبيرا عن العزلة الاجتماعية والشعور بالأزمة ، فهي التعبر عن البورجوازية المأزومة المتدنية بقدر ما كانت الرواية تعبر عن البورجوازية الصاعدة "[9].

محاولات كاتب السرد القصصي تكمن في تقديم الكل من الجزء، فيلجأ عبر شفرته السردية إلى عالم مختزن من الأحاسيس التي تحوله إلى مكوِّنات تتحرك وتتفاعل مع مفارقات وتناقضات الذات والمجتمع والعالم ،و بالتالي تمنع القارئ من الاستجابة الفورية لمنابع النهر الحكائي المتدفق ناحيته. وهو ما أدى إلى ملاحظة عدة فروقات عامة أخرى ،تتعلق بما يوجد خارج القصة القصيرة اعتمادا على مقولة" لوسان جولدمان" : "إن إحدى المعايير الأساسية لقيمة النِّتاج هي مقدار تمثيلها لرؤية متناسقة للعالم على مستوى المفهوم وعلى مستوى الصورة اللفظية أو الصورة الحسيَّة[10].

وهو الأمر الذي بدا واضحا بين القصة والرواية ،حيث تتجلى الخطوط الفاصلة و الواضحة حين أشار شكري محمد عياد ،بين شعرية القصة القصيرة وملحمة الرواية فجعل الرواية تعبر عن بورجوازية صاعدة، والقصة القصيرة تعبر عن بورجوازية مأزومة، تعمل على ربط واضح بين فترات ازدهار كلا النوعين بالتطورات الاجتماعية. ولعله كذلك يعُدَّ واحدا من أهم أسباب ازدهار القصة القصيرة في الستينيات. ويتوازي مع ذلك هذا التأكيد الواضح على ذاتية القصة القصيرة ،اعتمادا على ما تحمله من طاقات رومانسية في مقابل تاريخانية الرواية، وما يشحن به من تعددٍ في الرؤى ووجهات النظر، وهو التعدد الذي يجعل من الرواية نوعا قائما على حشد التفاصيل والشخصيات والأحداث حيث تعد نتاجا لإحساس تاريخي بالزمان والمكان" "على العكس من القصة القصيرة التي تعبر بالتقاطها جانبا

صغيرا من جوانب الحياة الاجتماعية فهي تعبر عن اهتمام كاتبها اهتماما خاصا بهذا الجانب الذي يُعد تعبيرا عن موقفه النفسي الخاص "[11]

إنه الشيء الذي يمنح القصة القصيرة نسقا تعبيريا يمتاز بالتكثيف العضوي الشَّديد، وإحكام الشكل بالطريقة التي تجعل منه ،سمة تميز الشكل الفني للقصة القصيرة في مقابل النظرة المنسقة في الرواية "حين يصبح البطل الفرد والقدر حياة أمام المجتمع فيتحول إلى خلفية سوسيولوجية، كما أن الإنشاء يصبح مجرد إطار فتتعقد بذلك علاقاتها المباشرة بالحياة الإنسانية"[12].

فهي إذن الأمور التي تجعل من كاتب الرواية كاتبا متمتعا بسمات الباحث الاجتماعي أو المؤرخ أو عالم النفس، على العكس من القصة القصيرة التي يتمتع كاتبها بسمات الشاعر الذي تحركه قوة الشعر، وقوة الإحساس الذي يسمح له بخلق تكنيك مستقل .

وانطلاقا من مفهوم مصطلح التكنيك فالأقصوصة أو القصة القصيرة تصوِّر حادثة خاصة أو موقفا معينا أو حالة شعورية ،وقد تكون الأقصوصة حدثا ذي معنى إنساني أو فعلا غريبا من البيئة أو الحياة.

الأشخاص هم أبطال الأقصوصة ، وفي بعض الأحيان يصفهم الكاتب ولقلَّتهم وصفا مباشرا أو غير مباشر، وذلك عن طريق الحوار ،وشكري محمد عياد يري "أن الشخصيات في القصة القصيرة تكون قليلة"[(13)].

بالإضافة إلى ذلك نجده عند وقوفه على قصة قصيرة لتشيكوف بعنوان " فانكا" وجد شخصيتين اثنتين وهما: الجد والحفيد الذي يبلغ من العمر تسع سنوات ،قد وصفهم تشيكوف وصفا مباشرا عن طريق الحوار حينما أصرَّ الجد ارسال حفيده إلى موسكو للعمل في مصنع صناعة الأحذية، ولكن المتأمل لهذه القصة يرى "أن الراوي له دور هام فيها، لا يستطيع حقا أن يعطينا شخصيته من الخارج ولكنه يعطينا إيَّاها من الداخل وبالتالي تظلُّ مبهمة جدا"[(14)]. أما الزمن فنجده عاملا مهما في تحديد نوع الاسترجاع الذي يراه شكري محمد عياد عند تشيكوف للأحداث داخل القصة وإن كانت غير واضحة فهي حكم القوي على الضعيف وهذا ما يوحي به "فانكا" حين يقول: "تعالى وخذني من هذا البلد "موسكو" إنما ظروف اجتماعية القاسية "[(15)].

أليس إذن الاسترجاع الذي أشار إليه شكري محمد عياد من خلال قصة" فانكا" أصبح من أكبر الوسائل الفنية شيوعا لدى كُتاب القصة القصيرة؟ وهو الموقف نفسه الذي نجده عند هيثم الحاج في قوله: "أن الاسترجاع واحد من أهم الآليات السردية التي ظهرت فيها سواء على مستوى استرجاع القصة كلّها دون النظر إلى الإيهام بموازاة الحاضر الزائفة في بعض النصوص أو على مستوى إعادة ترتيب الأحداث الزائفة "[(16)].

يمكن ومن خلال هذا الطَّرح الذي تقدم به هيثم الحاج هو تحديد الفضاء الزماني للنص السردي حيث تتحدَّد نقطة البداية والنهاية فجيرارجنيت يرى " أن لكل استرجاع سعة وأن هذه السعة تتحكم في سعة الحكاية أي، تلك السعة المحدودة ببداية الحكاية الأولى ونهايتها "[(17)].

إنه إذن مونولوج متصل من أول القصة إلى غايتها ففي قصة" فانكا " نرى أن الكاتب قد استخدم وسيلتين فنِّيتين ،ليجعل مونولوج الطفل عملا دراميا يسير في زمن واحد؛ وهو ليلة الميلاد التي اغتنمها الطفل أثناء احتفال سيدته وسيِّده في كتابة الرسالة لجده والمكان وهو موسكو.

أما الحبكة وهي المجرى الذي تندفع فيه الشخصيات والأحداث بكيفية ينشأ منه تعقُّد في حياة أشخاص الأقصوصة ومن ثم يجب أن تكون هذه الأحداث متسلسلة بشكل معقول حتى تصل إلى ذروة التأزم التي يليها حلٌّ للعقدة التي حبكته[18]،

في قصة" فانكا" الحبكة تبدأ من زمن إرسال الجد لحفيده إلى موسكو للعمل في مصنع الأحذية ،وتستمر الأحداث إلى غاية كتابة الحفيد الرسالة لجده، وهنا تتأزم الأحداث أكثر لكن الكاتب يتركها مبهمة ،ليجيء دور القارئ بتخيل مجرى الأحداث وإنما نُعرِّفه بشخصية الحفيد هو إحساس بفقدان السند، ولا يعنينا نحن كقرَّاء أن نعرف متى مات أبوه وأمه؟ ولا كيف مات؟ فالأحداث هنا تستدرج الكاتب ولكنه كما قال: هو الذي يخترع هذه الأحداث ويربط ما يساعده منها لإيجاد التأثير الذي يصوِّره سلفا، على أن نهاية القصة هو تأثير المشهد الواحد[19]

ليترك "تشيكوف "في نهاية قصته "فانكا " بابا مفتوحا أمام القارئ ، إلاَّ أنه يساعده في بعض الإشارات و الرموز التي تُوحي بالطريقة التي تنتهي عندها القصة.

وخاتمة قصة" فانكا" لتشيكوف تومىء بأن الرسالة لم تصل إلى أصحابها ، لأنَّ هذا الطفل البريء لا يعرف العنوان الكامل لجده فيكتفي بوضع كلمة " إلى قرية جدي ويعلِّل شكري محمد عياد على خاتمة هذه القصة بقوله: "أن نهاية هذه القصة تأتي لتحكم تأثير المشهد الواحد وتُبرز فكرة الضياع في صور أخيرة تبعث على شفاهه بسمة مرة ،و كأنَّ الكاتب خشي تخطي فهم معناته فهو يقول لنا ماذا تضنُّون؟ إن هذا وأكثر منه يحدث كل يوم ، ازدروا دموعكم... ماقيمة هذا الحنان الكاذب ؟ إن" فانكا" سيبقى حيث هو" [20].

لتبقى في الأخير قصة" فانكا" لتشيكوف هي الشخصية ،وهي الحدث في الوقت نفسه ، وإذا بحثنا عن الحدث الفني فيها فلن تجده بصورته المحدَّدة ، فشخصية "فانكا" كانت البداية والوسط و النهاية ،وكانت في الوقت نفسه الذَّروة في التجربة الفنية ومن هنا يقول شاكر النابلسي :" لم يجد تشيكوف حِيال هذه التَّجربة التي كان وَجهُهَا شخصية" فانكا"[21]

بيد أن الإشارة إلى الدور الهام الذي لعبه "تشيسكوف "في تطوُّر القصة القصيرة ، إنه دون شك الهدف الرئيسي عند كل قاصٍ، وهو الموقف نفسه الذي نجده عند شكري محمد عياد في قوله : "لقد وجدت أعماله صدى إيجابيا في الساحة الأدبية ، الذي دلَّ على نجاح القصة و على عبقرية صاحبها المتميزة[22]. فشكري محمد عياد يشير بعبقرية "تشيكوف" في الإعلاء من القصة القصيرة ،الذي اتخذ بدوره منعرَجا جديدا في الأدب الروسي.

فالكاتب المجيد في القصة القصيرة وفق رؤية شكري محمد عياد،لا يحذف ولا يختصر ليصل إلى حد معين من القصر بل يعرف في اللحظة التي يتصوَّر فيها موضوعه، مقدار الطول الذي يحتاج إليه ، وهكذا نلاحظ كيف أن شكري محمد عياد، كان يتتبع الجنس الأدبي من أصله عند العرب وكيف كان يتطور من مرحلة زمنية إلى مرحلة زمنية أخرى ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى من أجل أن يسبر أغوار هذا الفن ، ويضيف إليه أفكارا نقدية جديدة لم يكن الفكر النقدي قد اهتدى إليها ثم حاول أن يؤسس ضمن "نظريته" دراسة خاصة بالقصة القصيرة اعتمادا على خصوصية هذا الفن السردي الحديث،وانطلاقا من التداخل الشديد في " النظرية النقدية "بين معالجة الرواية ومعالجة القصة القصيرة، هذا التداخل الذي يعطي للبعض نظرة القصة القصيرة بوصفها تلخيصا للرواية .

2-1 الرواية وجدلية الصراع الحضاري

إذا كانت القصة القصيرة قد عبرت عن انفعالات شخصياتها ، فالرواية أيضا تعد نوعا من أنواع السرد القصصي تحتوي على العديد من الشخصيات، لكلٍ منها اختلاجاتها وانفعالاتهما الخاصة وتعتبر الرواية من أجمل أنواع الأدب النثري، والأكثر تطورا وتعبيرا في الشكل والمضمون. ونظرا لهذه المكانة التي تحتلها الرواية ، فقد آثر شكري محمد عياد ضمن إجراءاته النقدية أن يقف على جسرها من بابها الحضاري، فالعمل الروائي عنده "يقوم على تصوير الأحداث والشخصيات أي على تصوُّر أمثلة من السلوك الإنساني الذي يعبر بدوره عن قيم اجتماعية معينة سواء أكان هذا التعبير إيجابيا أم سلبيا"[23] والاهتمام بالشكل الروائي راجع إلى أسباب حضارية والحيل الفنية التي تستخدمها الرؤية المعاصرة، لا يمكن فهمها ولا إدراك قيمتها إلا بنسبتها إلى وعي الإنساني المعاصر ولهذا رأى "أن انشغال بعض النقاد عندنا بتحول الرواية العربية من الشكل التقليدي إلى الشكل المعاصر،قبل النظر إلى الأسباب الحضارية التي تدعوا إلى هذا التعبير هو بمثابة القفز إلى النتائج قبل فحص الأسباب ومن المؤكد أن يظهر للدارس الموضوعي أن هذا الانشغال هو نفسه مظهرا من مظاهر اللحظة الحضارية التي نعيشها"[24].

إنه هنا لم يعط اهتماما كبيرا لشكل أسلوب الرواية الذي يجده ضروريا للتقويم الفني أي نجاح العمل الأدبي ، والأمر نفسه نجده عند طه حسين، من خلال كتابه "الأيام "بجزأيه، فهو يتألف من صورة عادية من حياة القرية المصرية والبيئية الأزهرية، ولا شك أن للتجربة الخاصة القاسية التي عاناها طه حسين، تُضفي مسحة مؤثرة على بعض أجزاء هذا الكتاب، فلم يكن موقفه هو الأسلوب أو الشكل، بل كان موقفا معيَّنا اتخذه الكاتب،و هو موقف الكاتب المصري المثقف الذي اجتذبته حضارة أوربا ولكنه ظل يختزن في أعماقه وأحاسيسه الصَّبيُّ الريفي ،في قرية من قرى" المنية "وهذا ما حدَّده في آخر أجزاء كتابه[25].

ويشير شكري محمد عياد، إلى أن الشكل الروائي الذي جاء به طه حسين، في كشفه عن ذكرياته العائلية والشخصية ، فهو غير مألوف في الكتابة الغربية وحتى في البيئة العربية نفسها، ومن جهة أخرى، نجده قد أبدى موقفا مضادا في كتابه أديب موقف المثقف المصري الذي لفت حوله الحضارة الغربية فلا يستطيع العودة، إنه سبب آخر يجعله يركز أكثر على قراءة الرواية المعاصرة ابتداء من اللحظة الحضارية فهذه اللحظة مستمدة من الأعمال

نفسها ،ولذلك نجده وقف على بعض الأعمال الروائية التي يراها مناسبة لمعالجة جميع الجوانب المهمة في هذه الأزمة لكنه لا يجزم أن هذه الأعمال دون غيرها هي التي تعبر عن الأزمة ،فقد يكون هناك ما يساويها وهناك ما يفوقها وهذا ما جسَّده عند قراءته لرواية يحي حقي " قنديل أم هاشم أزمة الحضارة التي أثَّرت على شخصية البطل" إسماعيل الذي يذهب إلى إنجلترا ليدرس طب العيون ،وهناك يتعلم طب العيون و يتعلم الحب، ليعود بعد سبع سنوات فيجد التأخر والجهل والفقر، وبنت عمه اليتيمة فاطمة التي كان قد قرأ فاتحتها معه أبيه قبل أن يسافر،في هذه الفترة كانت فاطمة تعالج عيناها المريضتان بزيت قنديل أم هاشم، فيثور ويغضب ويحطم ذلك القنديل وقد أصابه ما يشبه الصَّرع وبعد أن يُشفى يأخذ في علاج بنت عمه معتمدا على العقاقير الطبية ولكنها تفقد البصيص الذي بقي لها من النور، فأصبح إسماعيل لا يُطيق البقاء في بيت الأسرة فهجره وعاد إلى انجلترا ولكنه لا زال يحوم حول ضريح السيدة زينب ويجيء رمضان وليلة القدر، وظلَّ يحاول معها في العلاج ولكنها شُفيت في النهاية على كل حال[26].

والمتتبع لطرحه يجد فكره "الولي" وكرامته الخارقة تأخذ ذيوعا وانتشارا في محاولته تتبع المسارات التي قطعتها الرواية عند الروائيين العرب و كيف كانوا يعيشون الأحداث التي تقع في المجتمع وتناقلتها الأجيال ، ثم كيف تتصارع القيم و الحضارات هذا المضمون الجديد يحتاج إلى فكر نقدي جديد يضاف إلى الأفكار النقدية السائدة، ومن هنا كان له دور كبير في تطوير الدراسة الأدبية في ميدان الرواية. فجاءت فكرة الولاية ،في دراسات متعددة تضمنتها الرواية إذ ظهرت قدرات خارقة وكرامات متعددة تتناقلها الأجيال وتضخمت صفاتهما في الوجدان الشعبي وتصبح" للولي عادة قيمة كبرى بعد وفاته ويتحول قبره إلى ضريح يَؤُمُّه الزائرون، يتبركون بالمكان، وينتظرون منه تحقيق المعجزة في تلبية دعواتم[27].

ففكرة الولاية كما جاء به كريم الوائلي ،هو مفهوم تخلعه الجماعة على الإنسان الفرد والذي تُضخمه له بمرور الزمن بسيمات أسطورية خارقة ، فهو الإنسان الكامل الخارق، المنقذ الذي تخلقه الجماعة بسبب إحباطها في حركة الواقع القاسية لذلك يرى شكري محمد عياد "أن ضريح السيدة زينب بالنسبة لأسرة البطل إسماعيل مركز الحياة، فالأسرة كلُّها تعيش في رحاب السيدة زينب وفي حِمَاها ،وإن أعياد السيدة زينب ؛إنما هي أعياد الأسر ومواسمها، فحركة الحياة في البيت تابعة للضريح والمسجد، ومؤذن المسجد ساعة الأسرة "[28].

إذن ضريح السيدة زينب أصبح المنقذ الروحي الذي تلوذ به هذه الأسرة خصوصا وأن إسماعيل بطل القصة نشأ كما يقول يحي حقي : " في حراسة الله ثم أم هاشم[29]. لذلك يرى "أن رواية "قنديل أم هاشم" تمثل واحدة من النتَاجات التي تعرضت لأزمة اللقاء الحضاري بين الشرق والغرب ويظهر أن التأكيد على الجانب الروحي متمثلا في الولاية والضريح فهو ليس غريبا أو بعيدا عن هذا الصراع الحضاري"[30].

ويتكرَّر الأمر نفسه وإن كان بشكل مختلف نسبيا، مع الطيِّب صالح في روايته" موسم الهجرة إلى الشمال" وهي ترصد قضية الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، إذ يضفي الطيِّب صالح على شخصية جد الراوي بعض

الخصائص الخارقة الغامضة وهذا ما لمسناه في قوله : " وتمهلت عند باب الغرفة وأنا استمري ذلك الإحساس العذب ، الذي يسبق لحظة لقائي مع جدي كلَّما عُدتُ من السَّفر، إحساس صافٍ بالعجب من أن ذلك الكيَان العتيق ما يزال موجودا أصلا على ظاهر الأرض وحين أُعانقه أستنشق رائحته الفريدة التي هي خليط من رائحة الضريح الكبير ورائحة الطفل الرضيع"[31].

تتجسد هنا الملامح التي تَشِي بحالة من الضعف كما يراها الطيَّب صالح وهي كلها تدل على استسلام مطلق للقدر ،حتى وإن كان ذلك الشخص يتوفر على قدر عالٍ من الثقافة وهذا ما يراه شكري محمد عياد ،في شخصية البطل إسماعيل في رحلة بحثه إلى عالم العلم الحديث في الغرب بقوله : " إن هذا التَّحول جعله ينظر إلى الحياة بمنظار آخر ولكن هذا لم يمنعه من حب وطنه شوق العودة إليه وكان لا بد من العودة إلى أهله"[32].

وفي هذا تأكيد على الهدف الذي يصبو إليه إسماعيل أثناء رجوعه من الغرب ، وهو دون شك تحطيم مركز الخرافة و الجهل، المتمثل في القنديل الأسطوري و بالأخص وهو يعمد إلى إنقاذ مريضته فاطمة ابنة عمه ، التي كانت كل يوم تفقد بصرها، لذلك أراد أن يوازن بين بعدي العلم والإيمان كي تتحقق المعجزة في قوله : "لأن خُرافة زيت قنديل لم تحل معضلة العَمَى كما أن العلم وحده لم يشف المريضة من عاهتها ،ولذلك لا بد من الجمع بين العلم والإيمان ،غير أن "يحي حقي" قد جمع بين العلم و الخرافة متمثلة في صورة زيت القنديل وقد عاد البصر إلى عيناي فاطمة النبوية ،أثناء جمعه بين العلم الحديث وزيت القنديل"، وهو الرأي نفسه نجده عند "سهيل إدريس" في قوله : "وهذا يعني أن العلم من غير إيمان لا قيمة له ولأنه أراد أن يشفي فاطمة فتعلَّمه وحده ،ولم تستعد بصرها إلاَّ حين استعاد إيمانه"[33].

إنما يتفقان على أن رواية "قنديل أم هاشم" تقيم فعلا تعارضا بين روحية الشرق وعلمية الغرب، وهنا يكمن التصادم الحضاري الذي جاء به شكري محمد عياد في منهجه النقدي المطبق أثناء قراءته لهذه الرواية، تلك إذن أهم المبادئ التي أضافها إلى ميدان الدراسة الأدبية بعامة والرواية بخاصة، فكان بذاك البعد الدلالي ظاهرا ،في هذه الرواية والذي كان له أهميته الإبستمولوجية النقدية.

3-1-المسرح والفكر النقدي التصادمي (الشرق، الغرب)

إذا كانت القصة و الرواية عند شكري محمد عياد يعبران عن معضلات الإنسان المعاصر فهل كان فن المسرح ومضمونه يعبران أيضا عن أزمته، إذ نجد شكري محمد عياد يتساءل : هل استطاع هذا الفن أن يلُبي طلبات الجماهير العربية ؟[34].

لأن هذا الفن يعُد من أهم الفنون الأدبية التي اعتنى بها الإنسان فهو يعتبر النوع الأول الذي اكتمل فنيا في العصر اليوناني القديم ، فمحمد الدالي يقول "هذا الفن نجده وافدا على أبناء العرب، فنحن لم نتوارثه عن الفراعنة ولا عن الغرب لأن المسرحية ليس لها أصول في أدبنا العربي نتيجة لعدم وجود مسرح قديم[35].

رؤية محمد الدالي لعدمية وجود فن مسرحي عند العرب قديما، يتفق مع رؤية شكري محمد عياد في قوله : "فإذا كانت مصر قد عرفت بعض الفنون الشعبية كخيال الظل، فإننا لا نستطيع أن نزعم بأن هذه الفنون قد خلقت لنا أدبا مسرحيا خالصا حقا"[36].

إنه تتبع لجنس المسرح عند العرب ،و كيف تطوَّر بعد ذلك ، حتى يضطلع بالأسس والمبادئ التي كانت سائدة ،هذه المبادئ التي تغافل عنها السابقون ليطبِّقها شكري محمد عياد في ميدان الدراسة الأدبية.

فخلو الأدب العربي القديم من الفن المسرحي وفق تصوره هو ندرة العقلية التحليلية مثلما كانت موجودة عند اليونان ،ولذلك فعندما نقرأ قطعة من الأدب العربي سواء كانت شعرا أم نثرا حق ولو كان في العصر الإسلامي فالأفكار نجدها غير متسلسلة ولا ترتبط بعضها ببعض، ولربما قد نجد لمحة هنا وهناك.

هذا وقد أشار شكري محمد عياد إلى سبب آخر وهو السبب الاجتماعي الذي يُفضي ندرة الفن المسرحي عند العرب في قوله : " فنرى أيضا أن التمثيل يحتاج إلى حياة مدنية مستقرة وجمهور يجتمع له، ودُور تُقام من أجله والشاعر العربي في الجاهلية، لم يكن يعرف إلاَّ حياة الصحراء ولم يكن له وطن إلاَّ ظهر راحلته ، فكان الشعر هو الذي يناسب حياته، لذا ترتب على صفة البداوة هو النظام القبلي، الذي كان سائدا في المجتمع وهو نظام يطغى على ذاتية الفرد، ويذيبها في كيان العقلية و بدون شخصيات متميزة لا يمكن أن يوجد أدب تمثيلي "[37].

أما عن السبب الديني فوثنية العرب في العصر الجاهلية، كانت وثنية ساذجة لم تتطور ولم تتمخض عن طقوس و مراسم تؤدي إلى نشوء فن التمثيل كما نشأ عند اليونان، أما بعد أن جاء الإسلام فقد وجد العرب في عقيدته السَّمحاء وضوحا لا يحتاج إلى تأويل ومن أجل ذلك أعرضوا عن ترجمة أدب اليونان، من ملاحم ومسرحيات وإذا جئنا إلى السبب التاريخي فالعرب حين دخلوا في دور الحضارة أصبح في مقدورهم أن يطلعوا على أدب اليونان التمثيلي، ثم أن الدولة البيزنطية في العصر المسيحي أهملت فن التمثيل وأرجعته من مخلفاته الوثنية، وهكذا كان الأدب التمثيلي بالنسبة إليهم غير موجود، أما عن السبب اللغوي فكما نعلم أن الفن المسرحي يعيش بين الجماهير والشعراء حيث كانوا يعيشون في كنف الملوك وبذلك وُجَدَتْ ألوانا من الأدب التمثيلي الشعبي المكتوب باللغة العامية[38].

وأمام هذه التفسيرات التي تقدم بها ،والتي تدور حول خلو الأدب العربي من المسرح، ذلك أن وجود ظاهرة أدبية أو غيابها لا بد أن يكون راجعا إلى سبب طبيعي من العقلية الفردية أو الجمالية وحتى الدينية واللغوية ومن ثم فإذا كان لليونان فضل السبق إلى هذا الفن فإنه لم يظهر عندنا إلا في القرن 19 على إثر اتصالنا بالغرب. وفضلا عن محاولته عند تفسيره لأسباب هذا التأخر فقد سعى عبد الرحمان محمد إبراهيم إلى إبداء رأيه في أسباب هذا التأخر قائلا : "إن العرب يعتبرون شعر البداوة والصحراء مثَلُهم الأعلى الذي يُحتذى به وينظرون إلى الشعر الجاهلي أنه النموذج الأكمل الذي يُتبع[39].

بمعنى أنهم أحسُّوا بمقدرتهم الشعرية ومكانتهم فيها، فلم يحسُّوا فقرهم بقدر ما أحسُّوا به في العلوم الأخرى بينما يرجع عز الدين إسماعيل هذا التأخر إلى فقدان الحس الدرامي عند العربي يقول : " إن العقلية العربية نزاعة إلى التجريد ومن ثم لم يتح لشعراء العرب القدامى الاهتداء إلى التعبير الدرامي واصطناعه"[40].

وبالتالي " فالقدرة المبتكرة عند جماعة ما وفي وقت ما ،يمكن أن ينتج عملا ميكانيكيا تتساوى فيه النتائج إذا تساوت الأسباب "[41].

شكري محمد عياد تصوَّر فترة مهمة من تاريخ مصر وهي فترة التي فقدت استقلالها لتقع تحت حكم الروم بقوله : "لقد اختار شوقي موقفا حافلا بشتى أنواع الصراع العسكري، والسياسي على المستوى الشخصي بين أكتافيوس ومارك أنطونيوس والصراع العسكري، على المستوى القومي بين روما ومصر، والصراع الوجداني بين الحب والعاطفة الوطنية في نفس أنطونيوس والصراع الوجداني بين الحب والكبرياء و الطموح في نفس كليوبتر"[42].

إذن فلا يتسنى لأيِّ عمل درامي أن يقوم دون صراع ، ولفظة الدراما ذاتها تعني الصراع الذي يحدث بين قوتين متناقضتين لا يمكن لإحداهما أن توجد بوجود الأخرى في نفس الزمان والمكان وهو ما يراه مندور حين صرح " أن شوقي قد أجرى الصراع داخل النفس البشرية على غرار المسرحيات الكلاسيكية المبنية أساسا على أزمة تتصارع فيه قوى نفسية و أخلاقية متعارضة"[43].

فالتأثير الإيجابي عند الشعراء الكلاسيكيين، كما يراها شوقي " أنه لم يخصص للصراع النفسي من اهتمام ذلك الصراع الداخلي الذي يمكنه أن ينشب في أعماق "كليوباترا" قبل أن تقرر الانسحاب من معركة أكتيوم "[44].

إذن الصراع هو حدث بين قوتين متعارضتين أو متناقضتين أو بالأحرى بين مجموعة من المتناقضات ، و هو في الأخير يهدف إلى التَّخلص من الرِّق و العبودية ، والمحافظة على الشرق هو تفطن إلى المبدأ الكلاسيكي القائل أن المسرحية تقوم على الصراع، ولعل العامل الحاسم كلُّه في ذلك هو شخصية كليوباترا نفسها لذلك فقد اعتبرها شكري محمد عياد الشخصية المحورية أو بعبارة أخرى الرئيسية في المسرحية، لأنها أهم عنصر من عناصر المسرحية أو على حد تعبير عبد القادر القط "أن كل حدث يقترن لزاما بشخصية ما ذلك لأنه الوجود الملموس الذي يراه – المشاهدون"[45].

وإن كان شكري محمد عياد يرى في شخصية كليوباترا شوقي،أنها ضعيفة و بالأخص في قولها " أنا أنطونيوس و أنطونيوس أنا"، ففي جمعها بين هاتين النزعتين المتعارضتين تبدو أقرب إلى أن تكون فريسته عاجزة عوض أن تكون شخصية ذات إرادة ،ولا شك أن هذه السلبية تجهض إمكانيات الصراع الدرامي في المسرحية ، وربما هذه السلبية هي تمهيد للوصول إلى الطريق السَّوي للشكل المسرحي، وهذا بدوره يُبدي لنا تصوره في الفصل الثاني من المشهد الأخير حيث يجرى الحوار بين أنطونيوس و كليوباترا،لذلك فمشكلة الحوار دون مشكلة الصراع في

التأثر بعوامل حضارية عميقة تمسُّ حياة الإنسان العربي، في مختلف جوانبه ثم هناك أمر آخر هو أن الحوار في المسرحية يختلف عن الحوار الذي يجري بين الناس في حياتهم العادية بمقدار اختلاف النثر الفني[46].

الحوار إذن هو أساس المسرحية وعمودها الفقري وهو وسيلة تفاعل الأحداث مع الشخصيات لذلك يتطلب وجود شخصية تتَّسم بالحيوية الفكرية الموحية ، وهو الأمر نفسه يتكرر مع موقف محمد زكي العشماوي إذ يرى "أن أرقى الحوار و أصله هو ما جاء مضغوطا و موحيا في الوقت ذاته فالتركيز واللمحة الدالة، التي تكشف عن الطبائع فهي العناصر الأساسية للحوار الجيِّد[47].

فهناك اتفاق على أن الحوار الجيِّد يجب أن تتوفر فيه صفة التركيز واللمحة السريعة، ذلك أن جو المسرحية غير جو القصة فلا يسمح بالإطالة المفرطة ولا بالشرح المستفيض بل باللَّمحة الدالة الموحية والقصيرة، وذلك أن التحاور أو الحوار كما يراه شكري محمد عياد " في الحياة العادية يخلو من النظام، فأحيانا يندفع بسرعة متلاحقة وأحيانا أخرى يتوقف وقفات طويلة، وإذا كان الكلام بين جماعة فقلَّما يشتركون في المحاورة بل غالبا ما تنفرد مجموعات صغيرة كل منها يجري حواره الخاص "[48].

بيد أن الكاتب المسرحي ليست لديه أداة يعبر بها عن نفسه سوى الحوار ،هذا الأخير الذي يحمل العقدة و الشخصيات والأفكار ،وهو شرط من شروط نجاح المسرحية ،لأنه يساعد على تطوُّر الأحداث لما يكشفه من معلومات وأن يكون مناسبا لشخصيات المتكلمين ومعبرا عن أفعالهم وهذا ما يساعدنا على الاندماج مع ما يجري على الخشبة ومن ثم فهو "الفكرة التي تعطي للمسرحية وللكاتب هدفه الأول "[49].

إذن فالكاتب أثناء كتابة مسرحيته تتكون في ذهنه فكرة واضحة ،عن الحدث الذي سَيبني عليه مسرحيته، ولذلك فأثناء الكتابة يبقى يدور في فلك ذلك الحدث ولا يتعدَّاه حتى لا تفقد المسرحية توازنها و تبقى متماسكة ككتلة واحدة. ليختم شكري محمد عياد دراسته لهذه المسرحية بالوقوف على الحلول والنهايات قائلا: "ليس العبرة بالخاتمة التي تنتهي كالمسرحية و إنما العبرة بالأحداث. "[50]

وفي هذا يُوحي إلى الطريقة التي ماتت بما "كليوباترا "وإن كانت حزينة إلا أنها تحمل في طياتهما نوعا من القوة وهي القوة التي ترجمها شوقي في ضخامة مصر . كما نجد محمد مندور يرجع سبب عدم التزام شوقي بالنهايات الحزينة في مآسيه" إلى الرغبة في التخفيف من حدَّة الحزن والأسى الذي تخلقه النهايات التعيسة " [51]. إنما دون شك صورة انتقال حياة البطل من السعادة إلى الشقاء.

ثم إن المسرح عند شكري محمد عياد ،هو تعبير عن تصادم حضاري بين عالمين عالم الشرق والغرب كما تبيَّن ذلك من خلال مسرحية أحمد شوقي في دفاعه عن امرأة الشرق كليوباترا رامِزا لها بامرأة الشرق مصر المخادعة.

الخاتمة

تلعب الأجناس الأدبية دورا كبيرا في التعبير عن كثير من التجارب التي تصادف كاتبها طيلة حياته، بمرها وحلوها، بإيجابياتها وسلبياتها. لذا حاول شكري عياد قدر المستطاع استبطان شخصه والمحيط الذي يعيش فيه، لتصبح ذاتا واضحة المعالم .وللسيرة أهمية خاصة لأنها تستند إلى مرجعية نقدية.وسيرة النقد لا تخرج عن هذا الإطار حيث تحاول الإفصاح عن واقع مصر خلال القرن الماضي، سواء على المستوى الاجتماعي أو الاقتصادي أو السياسي أو الثقافي. وهي قبل ذلك تفصح عن ذاتية الكاتب وتعريها، محاولة تأريخ طفولته، وتبيان العوامل المؤثرة فيها سلبا أو إيجابا، ورحلة شيقة في شبابه، وصولا إلى شيخوخته.

وبهذا التصور النقدي لشكري محمد عياد النابع من أبعاد سوسيو نفسية ، ندرك تماما من خلالها كل تلك الأسباب الكامنة والفعالة للتحليل النقدي للقصة والرواية والمسرحية ، وهو الأمر الذي جعلنا نخرج بتوصيات نرسمها على النحو التالي :

– أن هناك أجناسا لم يكن له وجود سابق، وبعضها يختفي بعد أن كان له حضور قوي، وبعضها يتغير ويظل حاضرا.

–تغيير بنيات التحليل النقدي للمسرحية والقصة والرواية هو مجاراة لواقع بعلاقاته وتطلعاته الجديدة وثقافته.

–الأجناس الأدبية لها جامعا مشتركا يتجلى في تطورها من طابع ميتافيزيقي إلى طابع واقعي.

– إن الأجناس الأدبية لها وجود مستقل بحيث ينفرد كل جنس بمميزات خاصة مع وجود تشابه بين بعضها أحيانا مثل ما يوجد بين الأجناس الحيوانية.

– إن لكل جنس زمانه الخاص به يولد فيه وينمو ثم يموت، ثم ينشأ عن ذلك جنس آخر.

–الأجناس الأدبية ليس لها وجود مستقل عن واقع المجتمع وكل ما يتميز به من تطلعات وتقاليد أدبية نقدية تتجاوب معه.

ومهما يكن فإن جنس "الرواية والقصة والمسرحية "تظل تجربة ذاتية، ورؤية شخصية مفعمة بالحيوية والرغبة في البوح النقدي، يحاول من خلالها القارئ مشاركة الآخر ، والكشف عن مواطن الذات بأسلوب إجرائي، ومعاني عميقة وتعابير رزينة.

فمن الشعر ، والقصة القصيرة والرواية و المسرح تتَّضح لنا وعبر سطور هذه الورقة البحثية الصورة النقدية للإجراءات التطبيقية، عند شكري محمد عياد.

المصادر والمراجع

1-(المختار في الأدب والقراءة للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، الفرع الأدبي2006).

2-سميرة شبال. (1993-1992). رسالة ماجستير. تأليف *أحمد شوقي و المسرح الكلاسيكي الفرنسي دراسة مقارنة* (الصفحات 203-204). جامعة الجزائر: معهد اللغة والأدب العربي.

3-سهيل إدريس. (1995). *مواقف وقضايا*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

4-شاكر النابلسي. (1985). *النهايات المفتوحة* . لبنان: بيروت المؤسسة العربية للدراسات و النشر .

5-شكري محمد عياد. (1978). *الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب* . مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب .

6-شكري محمد عياد. (2009). *القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني أدبي"* . مصر: المجلس الأعلى للثقافة .

7-شكري محمد عياد. (دت). *المذاهب النقدية عند العرب والغربيين* . الكويت: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب -الكويت-عالم المعرفة.

8-صلاح السروي. (2002). *الذات و العالم، دراسات في القصة والرواية* . مصر: الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

9صلاح منصور "(1969) ساعة جاليري 1968 القاهرة أبريل "

10-طه حسين. (دت،دط). *الأيام*. مصر: دار المعارف .

11-عبد الرحمان محمد إبراهيم. (1999). *الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق*. لبنان: دار العودة بيروت، لبنان.

12-عبد القادر القط. (1992). *من فنون الأدب المسرحية*. لبنان: دار العودة، بيروت.

13-عز الدين إسماعيل. (1985). *الأدب وفنونه*. مصر: دار النشر المصرية.

14-كريم الوائلي. (العراق العدد3، 2005). موسم الهجرة إلى الشمال . *مجلة الجامعة الموصل* ، صفحة جامعة الموصل .

15-حمد الدالي. (1999). *الأدب المسرحي المعاصر*. مصر: عالم الكتب .

16-محمد زكي العشماوي. (1994). *النقد المسرحي*. مصر: الدار القومية ، مصر ، القاهرة.

17-محمد مندور. (1970). *محمد مندور: مسرحيات شوقي طه*. مصر: دار نهظة مصر للطبع و النشر الفجالة القاهرة .

18-*مقدمة مجموعة الشيخ سيد العبيط وأقاصيص أخرى*. (1926). مصر: المطبعة السلفية .

19-هيثم الحاج. (2002). مميزات نوعية للقصة القصيرة، . *مجلة أمواج الإسكندرية، فرع ثقافة الإسكندرية* ،

20-يحي حقي. (1989). *قنديل أم هاشم* . مصر: دار المعارف.

الهوامش

[1]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني أدبي"، ص28.

[2]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني ادبي"، ص 28.

[3]- مقدمة مجموعة الشيخ سيد العبيط وأقاصيص أخرى ، القاهرة، 1926، دط،، ص 31.

[4]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني أدبي"، ص 11.

[5]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني أدبي"، ص28.

[6]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني أدبي"، ص 32.

[7]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني أدبي"،ص 32.

[8]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني أدبي"، ص 150

[9]- شكري محمد عياد : المذاهب النقدية عند العرب والغربيين، ص51.

[10]- صلاح السروي : الذات و العالم، دراسات في القصة والرواية ، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر 2002، ص 126.

[11]- شكري محمد عياد : المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، ص177.

[12]- صلاح السروي : الذات و العالم ، دراسات في القصة والرواية ، ، ص 126.

[13]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فن أدبي"، ص 37.

[14]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فن أدبي"، ص 37.

*- وهو معالجة أحداث تنتظم في سلسلة سردية تبدأ و تنتهي فجرار جنيت يعرفه على أنه إكمال الحكاية الأولى وهو نوعان : داخلي وخارجي وهما اللذان يهدفان إلى تنوير الشخصية منصور "اليوم 24 ساعة جاليري 1968 القاهرة أبريل 1969"، ص18.

[15]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فن أدبي"، ص 39.

[16]- (الحاج، 2002)

[17]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني أدبي"، ص 34 .

[18]- ينظر المختار في الأدب والقراءة للسنة الثالثة من التعليم الثانوي، الفرع الأدبي، ص122.

[19]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني أدبي"، ص 17.

[20]- شكري محمد عياد : القصة القصيرة في مصر "دراسة في تأصيل فني أدبي"، ص 25-26

[21]- شاكر النابلسي : النهايات المفتوحة ، دراسة نقدية في فن انطون تشيكوف القصصي ط2 ، بيروت المؤسسة العربية للدراسات و النشر 1985 ص 116-117.

[22]- شكري محمد عياد القصة القصيرة في مصر : دراسة في تأصيل فن أدبي " ص 27- 28.

[23]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص108.

[24]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص108.

[25]- ينظر طه حسين : الأيام، ج 1+ ج2، دار المعارف ، مصر دت دط.

*- صدرت هذه الرواية ليحي حقي سنة 1944، و هو كاتب مصري وقد أخذ هذه الرواية أكبر مخرجي السنيما المصرية في ذلك الوقت، كمال عطية وأخرجها على شكل فيلم وكان التمثيل لكل من شكري سرحان، ماجدة الخطيب، سميرة أحمد، عزة العلايلي، صلاح منصور، أمينة رزق.

**- إسماعيل بك هو أول سفير مصري في الهند وقد نزل باسمه الأول كما جاء به يحي حقي، وقد التقى به يحي حقي عندما عمل معه في السلك الدبلوماسي في الاستنبول .

[26]- ينظر شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص 110-111.

[27]- ينظر كريم الوائلي، موسم الهجرة إلى الشمال ، مجلة الجامعة الموصل، العدد 3، 2005، ص 65.

[28]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص110-110.

[29]- يحي حقي : قنديل أم هاشم ، دار المعارف مصر 1989، ص10.

[30]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص 110.

[31]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص 111.

[32]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص 111.

[33]- سهيل إدريس : مواقف وقضايا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1995، ص 125.

[34]- ينظر شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للادب، ص32.

[35]- محمد الدالي : الأدب المسرحي المعاصر، ط1، 1419 هـ -1999م، عالم الكتب ، ص10.

[36]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص34.

[37]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص34.

[38]- ينظر شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للادب، ص34.

[39]- عبد الرحمان محمد إبراهيم : الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، دار العودة بيروت، لبنان، 1989، ص121.

[40]- عز الدين إسماعيل : الأدب وفنونه، ط 2، دار النشر المصرية، 1985، ص 46.

[41]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص34.

[42]- سميرة شبال : أحمد شوقي و المسرح الكلاسيكي الفرنسي دراسة مقارنة، وهي في الأصل رسالة ماجستير في جامعة الجزائر - معهد اللغة والأدب العربي 1992- 1993 ص 203 - 204.

[43]- محمد مندور: مسرحيات شوقي طه دار نهظة مصر للطبع و النشر الفجالة القاهرة 1970 ص 24.

[44]- شكري محمد عياد الرؤيا المقيدة دراسات في التفسير الحضاري للأدب ص 49.

[45]- عبد القادر القط : من فنون الأدب المسرحية، دار العودة، بيروت، لبنان، 1992، ط3، ص 21

[46]- ينظر: شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص 43.

[47]- محمد زكي العشماوي : النقد المسرحي ، الدار القومية ، مصر ، القاهرة، 1994، ص 54.

[48]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص 45.

[49]- عبد الرحمان محمد إبراهيم ، الأدب المقارن بين النظرية والتطبيق، ص 134.

[50]- شكري محمد عياد : الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، ص 51.

[51]- محمد مندور : مسرحيات شوقي ،ص 27.