كيف يحاول المهزوم أن يبدو منتصراً في (قنديل أم هاشم) ؟! *

د. غسان إسماعيل عبد الخالق **

* تاريخ التسليم: ٧/ ١١/ ٢٠١٣م، تاريخ القبول: ٢٤/ ١٢/ ٢٠١٣م.
** أستاذ مساعد/ قسم اللغة العربية وآدابها/ جامعة فيلادلفيا/ الأردن.

ملخص:

تطمح هذه القراءة إلى موضعة رواية (**قنديل أم هاشم**) في سياقها التاريخي والحضاري والسردي العربي الحديث من جهة، كما تطمح إلى تفكيك مضامين وتقنيات الرواية ثم إعادة بنائها من منظور واقعي نقدي من جهة ثانية. فقد استمدت (**قنديل أم هاشم**) ، وما زالت تستمد أهميتها من كونها واسطة العقد الروائي المهجوس بالرحلة والواصل بين الشرق والغرب، نظرًا لما سبقها من محاولات ولما أعقبها من محاولات، ولأنها انطوت أيضًا على تشخيص لافت لواقع المجتمع المصري بوصفه ممثلاً للمجتمع العربي المسلم ولواقع المجتمع البريطاني بوصفه ممثلاً للمجتمع الغربي المسيحي. على أن القراءة المتمعنة في هذه الرواية، تسلمنا لجملة من التناقضات الفكرية والفنية التي ترسّخ حقيقة استسلام البطل المثقف لواقعه الاجتماعي المعطوب وتسليمه بتفوُّق الواقع المضاد المتقدّم.

How the Defeated Character Tries to Appear Victorious (Um Hashim's Lantern) Novel.

Abstract:

*This reading aims to situate Yahya Haqqi's novel **Qandeel Om Hashem (Om Hashem's Lantern)** within the context of its modern historical, cultural and Arabic narrative. This study aims to deconstruct the content and narrative techniques of this novel and then to reconstruct it from a critical and realistic perspective. **Om Hashem's Lantern** has derived its importance from being a masterpiece that is obsessed with journeying and serves as a link between the East and the West in the light of previous and subsequent attempts. It also includes a clear diagnosis of the reality of Egyptian society as a representative of an Islamic, Arab society, on the one hand, and the British, Christian, Western society, on the other hand. However, a close reading of the novel shows a number of intellectual and technical contradictions. These contradictions reinforce the educated protagonist's submission to his dysfunctional social reality and his resignation to the superiority of the opposite advanced reality.*

قنديل أم هاشم ويحيى حقّي في عيون النقاد:

تبوّأ القاص والناقد يحيى حقّي منزلة شاهقة في الأدب المصري الحديث بوجه خاص، وفي الأدب العربي الحديث بوجه عام. وقد استأثر مبدعًا وناقدًا، بالمئات من الدراسات والأبحاث والمقالات. ولأن ما كُتب عنه غزير ومتنوع إلى درجة أنه يمكن أن يظلّ منجمًا خصبًا للعديد من رسائل الماجستير والدكتوراه، فسوف نمثّل لهذا الفيض بآراء بعض الباحثين والنقاد المعدودين.

لقد أكد شكري عيّاد أن صورة يحيى حقّي قد رسخت في ذهنه، منذ أن قرأ له (**قنديل أم هاشم**) في عام ١٩٤٤. مع أنه كان قد أعجب به على نحو غامض حينما قرأ له في مستهل الثلاثينيات قصتين فاتنتين على حد تعبيره هما: (قصّة في السجن) و (إزاءة ريحة) ، وقد نشرتا في (المجلة الجديدة) . ومع أن شكري عيّاد لا يعدّ (**قنديل أم هاشم**) أجود أعمال يحيى حقّي، فإنه يراها العمل الأكثر صراحة في التعبير عن آرائه؛ فهي تمثل مزاوجة لافتة بين الفن والدّين، ما فتئ يحيى حقّي يحفر بصبر وأناة لاستخراج عروقها. على أن عيّاد لا يلبث أن يستدرك قائلاً: (إن يحيى حقّي متصوِّف حقًا، ولكنه «متصوِّف علمي» وهذه التركيبة هي التي تجعل التصوّف عنده خفيًّا كما تجعل العلم أبعد شيء عن البال حين يتحدث الناس عن فنِّه) .

وأما على الصعيد الفنّي فيذهب عيّاد إلى القول: (بقدر ما في قلق يحيى حقّي من عنف صوفي، وغموض لا يمكن إحساسه، ترى في أسلوبه التجديد والحتمية والإيجاز والموضوعية) ، ثم يستأنف قائلاً: (هذا هو الجانب العلمي في المركّب. لقد وصف يحيى حقّي موقف الكاتب الفنان من هذين الطرفين بأنه «حيرة في الاهتداء إلى الطريق الوسط بين قلق الفكرة وهدوء الأسلوب». ولو أنصف، وكان من أصحاب الجدليّة، لقال إنه جدل دائم يخلق الفن الحيَّ، وهو جدل قائم في أدبه على أصحّ ما يكون) .

ويرى طه وادي أن (**قنديل أم هاشم**) قد نقلت قضية الصراع بين أنصار الثقافة الإسلامية والثقافة الغربية من إطار الفكر إلى إطار الفن. بل لقد أعطى هذا الانتقال سمة طبقية، عبر جزمه بأن هذه الرواية تعكس أزمة الطبقة المصرية الوسطى وتمزّقها بين الثقافتين العربية والإسلامية، بحثًا عن أسلوب جديد للحياة في مصر . وقد خلص إلى أن الرواية (رمزيّة) تميل إلى التشخيص الواقعي، كما أنها اتسمت بالجرأة في معالجة (نوعية الحضارة المطلوبة) لإحداث التقدّم في مصر .

لكن السعيد الورقي، يقطع بأن البحث عن الذات هو المشكلة الحقيقية لإسماعيل أو بطل (**قنديل أم هاشم**) ، وأن هذه المشكلة تصاعدت لدى إسماعيل في إنجلترا ثم انفجرت على نحو عنيف بعد أن عاد إلى السيدة زينب مدجّجًا بأوهام التفوّق العلمي، لكن وفي ضوء اضطرار إسماعيل للاعتراف بضرورة المزاوجة بين علمية الغرب وروحية المشرق، كما يستنتج الورقي، فإنه يخلص إلى القول بأن إسماعيل قد تصالح مع واقعه وأنهى تناقضه الذاتي والموضوعي معه. ويفصّل الورقي هذا التصالح فرديًا واجتماعيًا، استنادًا إلى قول إسماعيل: «لقد حاولت أن تبقى أنت وتلغي من الوجود سائر الناس، حاولت أن تنفصل وأنت لا تملك إلا الاتصال»، ثم إلى قوله: «فإني قد قبلتكم بكل قذارتكم وجهلكم وانحطاطكم. فأنتم مني وأنا منكم» .!!

وحاول فاروق عبد المعطي الولوج إلى جوهر ما قام به يحيى حقي في (**قنديل أم هاشم**) ، فرصد حقيقة عدم اكتفائه بتسجيل ما يقع ويتفاعل، حدثًا وإنسانًا، ومبادرته إلى التعاطف معهما، إلى درجة الاعتقاد بأنه لا يتفرّج على نماذجه أو شخوصه فحسب، ولكنه (ينجذب بكل معاني كلمة «انجذاب» إلى الشخص الذي يتفرّج عليه أو الموقف الذي يسجله؛ يسأل نفسه في امتحان شديد القسوة للذات: أين أنا من هذا الإنسان الذي أكتب عنه؟ أين أنا من هذا الذي أراه من حولي وأسجّله؟) .

وأما غالي شكري فقد قسا كثيرًا على يحيى حقي، حينما توّجه زعيمًا للتيار الانتهازي في الرّواية، وذلك في سياق تصنيفه للتيارات الروائية التي سبقت وواكبت وأعقبت ثورة ١٩٥٢، انطلاقًا من ضيقه برؤاه الصوفية والمثالية المفارقة للعقلانية والقوانين العلمية .!!

لم تستأثر رواية (**قنديل أم هاشم**) –فحسب– بتحليلات وتأويلات النقّاد والباحثين، بل لقد استأثرت آراء يحيى حقّي في الإبداع الروائي عمومًا باعتنائهم أيضًا؛ فهذا أحمد إبراهيم الهوّاري يتوقف بإزاء التعانق بين الخاص والعام في فهم حقّي لعملية الإبداع الروائي، ليؤكد حقيقة أن حقّي ليس ممن يحتفون بالرواية بوصفها معرضًا للتسلية، بل بوصفها بحثًا في القضايا الوجودية للإنسان، وهي خلافًا للعلوم الطبيعية تلج عالم الإنسان بوصفه كلا متكاملاً وليس بوصفه ظواهر جزئية متباعدة، والأهم من ذلك النفاذ إلى حقيقة أن الإنسان (ليس بطاقة أو رقمًا أو ملفًّا أو رسمًا بيانيًا أو نبتًا منتزعًا من جذوره بل كائن ينبض بالحياة، مندس في نسيج معقّد من علاقات متبادلة تجمع بين النقيضين، فهو فذ ومتشابه، متفرّد وملتحم) .

إن هذا الفهم لعملية الإبداع الروائي، يوقف الروائي مع السياسي وعالم النفس على قدم المساواة، من حيث إن الإنسان يغدو لدى الثلاثة موضوع بحث شامل، لكنه يضيف

للروائي أيضًا ميزة التوحّد مع موضوعه وضرورة تقمّص شخوص العمل الروائي حتى تصبح أنا الروائي هي الآخر في الرواية . ولذلك فإن يحيى حقّي يسند لقوة الملاحظة ومراقبة الإيقاع اليومي للحياة وظيفة متقدمة لدى الروائي، الذي يمكن أن نراه ساكنًا وهادئًا في الظاهر، لكنه في الواقع مرصد لكل ما يتحرك ويُسمع ويُشمّ . وربما لهذا السبب لم يجد حقّي ضيرًا في نسبة فني القصة والرواية العربية الحديثة إلى الغرب بفعل التأثر بالأعمال الأدبية الأوروبية المترجمة بوجه خاص، لأنه يدرك جيدًا الفرق الجوهري بين السِّير وقصص ألف ليلة وليلة والمقامات وبين القصة أو الرواية الأوروبية؛ فالأولى وإن انطوت على بعض البذور القصصية أو الروائية هنا أو هناك، إلا أنها دُرست بوصفها معارض لغوية متخمة بالنحو والبديع، وتخلو من الوحدة الفنية والقصد لإبداء الرأي أو إبراز المذهب .

وربما كانت الأحكام النقدية التي أسبغها محمد مندور على يحيى حقي الناقد، هي الأكثر جدارة بالتأمل؛ فقد أكّد أن لديه اتجاهًا أصيلاً خاصًا في النقد يمكن تلخيصه بالتركيز على دراسة أساليب التعبير وضرورة الاهتمام بها في الدرجة الأولى . ولم يفته التنويه باعتناء يحيى حقي البالغ بتحديد اللفظ، لأن هذا التحديد من شأنه أن يحدد طرائق التفكير أيضًا، فالإنسان يفكّر بوساطة الألفاظ. وقد خلص إلى أن يحيى حقي ناقدًا (قد وضع الأسس العامة لعلم جديد يجب أن نعنى به كل العناية وهو علم الأسلوب على أساس من حساسية جمالية ولغوية وعقلية بالغة الرهافة) ، ثم ختم رأيه المدوّي هذا بتمنّيه على واضعي كتب البلاغة والأسلوب، أن يستخلصوا هذه المبادئ ويشرحوها ويفسّروها ويضربوا الأمثلة لها، لأنهم لو فعلوا ذلك (لأحدثوا أكبر ثورة في العقلية العامة، وفي النهضة الثقافية والأدبية والفكرية المرجوّة) !!

وبوجه عام فإن النقاد والباحثين يكادون يجمعون على ما ذهب إليه طه وادي بخصوص فائض (الحركة الفكرية) في (**قنديل أم هاشم**) على حساب (الحركة الدرامية) ، وبخصوص التوظيف الحضاري لرمز المرأة التي غدت قناعًا للغرب اسمه ماري وقناعًا للشرق اسمه فاطمة– علمًا بأن ماري بدت في (**قنديل أم هاشم**) أكثر إقناعًا وتماسكًا من فاطمة– فضلاً عن ملاحظة التكثيف الرمزي في الرواية على حساب الأحداث وربما على حساب اللغة الأدبية. وهي الملاحظة التي دفعت يحيى حقّي إلى التصريح بثورته على الأساليب الزخرفية لأنه متحمس أشدّ التحمس لاصطناع أسلوب جديد، يسمّيه الأسلوب العلمي الذي يهيم أشد الهيام بالدقة والعمل . بل دفعته أيضًا إلى القطع بأن التكثيف الملحوظ في (**قنديل أم هاشم**) لا يمثّل ملمحًا اعتباطياً، بل يمثل فهمه الخاص للعمل

القصصي الطويل، لأنه– أي يحيى حقّي– (ضيِّق الصدر بالسرد وتتابع الحوادث) ويحبّ أن يصل بسرعة إلى (المغزى والدّلالة) .

على أن تحرّي الموضوعية يدفعنا إلى ضرورة الاستدراك على ما تقدّم من آراء لهؤلاء الباحثين والنقاد، فيما كتبه يحيى حقي المبدع والناقد؛ فقول شكري عيّاد بأن يحيى حقي قد كان (متصوّفًا علميًا) يشتمل على قدر من التسوية اللفظية بين متناقضين لا يسندهما الخطاب الروائي أو النقدي لدى يحيى حقي الذي لم يكن متصوّفًا بالمعنى النظري أو السلوكي لمصطلح التصوّف، ولم يكن أيضًا من دعاة النزعة العلمية الوضعية الجافة، وأظن أن (الميل إلى التأمّل) هو الوصف الأكثر دقة لجوهر ما أبدعه يحيى حقي، روائيًا وناقدًا.

وأما اتجاه طه وادي إلى قصر طموح المجتمع المصري لامتلاك أسلوب جديد في الحياة على الطبقة المصرية الوسطى، فهو أيضًا انتقاص من طموح يحيى حقي لبعث مجتمع مصري مضاد لنمط التفكير اللاعقلاني، ويستوي لديه في هذا الطموح الفلاّح مع العامل، والإقطاعي مع الطّالب، والبرجوازي الغني مع المتوسط الحال أو البسيط.

ولا نحتاج إلى جهد كبير لإثبات خطل ما خلص إليه السعيد الورقي بخصوص تصالح إسماعيل مع واقعه؛ فرغم أننا نتفق معه بخصوص تمحور أزمته حول البحث عن الذات، إلاّ أنّ مضمون الاقتباس الثاني الذي استند إليه ليثبت لنا هذا التصالح مع الواقع، هو أبعد ما يكون عن هذا التصالح، بل هو يمور بالغضب والنقمة والاحتقار المضمر لهذا الواقع.

ولا يخلو رأي فاروق عبد المعطي من مجازفة كبيرة مؤداها إمكانية القول بأن يحيى حقي لم يكن يدرك ضرورة المحافظة على مسافة محدّدة بينه وبين شخوصه بسبب المبالغة في تأكيد اندماجه بشخوصه. علمًا بأن اتجاه يحيى حقي لتنصيب سارد خفي في (**قنديل أم هاشم**) يخفّف إلى حد بعيد من وطأة اتهامه بهذا الاندماج. لكننا لن نتردد –في الوقت نفسه– في المسارعة لدفع صفة (زعامة التيار الانتهازي) التي وصمه بها غالي شكري في سياق تصنيفه لاتجاهات الخطاب الروائي في مصر، قبل وأثناء وبعد ثورة ١٩٥٢، لأنه وصف أخلاقي مبني على موقف أيديولوجي بحت، وليس توصيفًا نقديًا مستمدًا من جوهر ما كتبه يحيى حقي، روائيًا أو ناقدًا.

ولا ريب في أن الحماسة هي التي دفعت أحمد الهواري إلى القطع بأن يحيى حقي روائي مهجوس بالقضايا الوجودية الكبرى للإنسان في معرض تدليله على أنه ليس روائيًا معنيًا بالتسلية؛ فمع أننا لا نماري في اشتمال (**قنديل أم هاشم**) وغيرها من أعمال يحيى حقي على شواغل فكرية بارزة، إلا أن علينا الاعتراف بأن هذه الشواغل لم ترتق إلى مستوى التفلسف العميق الذي يمكن أن يضع يحيى حقي في منزلة الفيلسوف الوجودي، بل

إنها لم تصل به إلى مستوى الهواجس الفلسفية الناضجة التي يمكن أن نقع عليها لدى طه حسين أو توفيق الحكيم في (أديب) ثم في (عصفور من الشرق) .

وبالرغم من الأهمية البالغة التي انطوت عليها أحكام محمد مندور بخصوص ريادة يحيى حقي على صعيد تأسيس علم الأسلوب، إلا أن داعي الدقة يدفعنا إلى القول بأنه كان ناقدًا انطباعيًا جريئًا ولم يدّخر وسعًا في التأشير على ما يجب الاتجاه إليه من مناهج نقدية جديدة، وهو ما أكّده يحيى حقي نفسه من باب الحرص على أن لا تحمّل آراؤه النقدية أكثر مما تحتمل.

وخلاصة ما سوف نعمد إلى إبرازه في هذه القراءة الجديدة ل (**قنديل أم هاشم**) ، والتي دفعنا إلى القيام بها هذا الترافع المأساوي في المشهد السياسي المصري بين تيّار التقليد وتيّار الحداثة: ريادة يحيى حقي على صعيد رصد التنازع الفكري المؤلم في عمق وجدان المجتمع المصري بوصفه نموذجًا للمجتمعات العربية المسلمة، وقصوره النسبي عن ترجمة هذا التنازع فنيًا، وذلك من خلال التأشير على الانكسارات التي اعترت عملية الإنماء القصصي لشخصية إسماعيل بطل (**قنديل أم هاشم**) ، والتدليل نصيًا على أن هذا البطل قد انتهى به الحال مهزومًا أمام الواقع ومستسلمًا له، وليس متصالحًا معه أو منتصرًا على سلبياته.

في البدء كانت الرحلة:

مثَّل أدب الرحلات، أبرز أشكال استيعاء الذات والآخر في الثقافة العربية؛ فقد أسهم هذا الأدب في تشكيل صورة العربي المسلم عن ذاته الحضارية في حقبة صعودها وفي حقبة أفولها، كما أسهم في تشكيل صورة العربي المسلم عن خصمه الحضاري في حقبة أفوله وفي حقبة صعوده. وإذا كانت رحلة ابن جبير ثم رحلة ابن بطوطة تنهضان بوصفهما النموذجين المثاليين لمتوالية الصعود فالأفول العربي والأفول فالصعود الغربي في العصر الوسيط ، فإن رحلة الطهطاوي إلى باريس، أسهمت إلى حد بعيد، في بعث رواية الرحلة الوجودية العربية الحديثة، ورفدها بالعديد من التساؤلات الفلسفية والتاريخية والسياسية والإنسانية . وليس لنا أن نستغرب ذلك ف (الرحلة) كانت وما زالت و– ربما– ستظل، رمزًا للبحث المخلص والشاق عن جوهر الذات الفردية والجمعية، إلى الحد الذي دفع (تودورف) إلى إفرادها بالعديد من الخصائص في الرواية الفلسفية .

فتّش عن المرأة!:

تقع (**قنديل أم هاشم**) في منتصف طريق الحوار بين الشرق والغرب عبر أسلوب الرحلة

الروائية، والذي بدأه طه حسين في عام ١٩٣٤م برواية (أديب) ، وتلاه توفيق الحكيم في عام ١٩٣٨م برواية (عصفور من الشرق) . ثم مهّده سهيل إدريس في عام ١٩٥٣م برواية (الحي اللاتيني) ، وكاد يتمّه الطيب صالح في عام ١٩٦٨م برواية (موسم الهجرة إلى الشمال) ، ثم ألحق به نجيب محفوظ إزاحة كادت تكون حاسمة في عام ١٩٨٣م عبر روايته (رحلة ابن فطّومة) ، لكن علاء الأسواني أعاد تمهيده في عام ٢٠٠٧م عبر روايته (شيكاغو) . ويمكننا الزعم بأن يحيى حقّي قد كان راصدًا نابهاً لهذا الحوار حتى عام ١٩٦٨، بدليل اشتباكه نقديًا مع توفيق الحكيم من جهة، وثبوت متابعته لإبداعات الشباب وأبرزهم في حينه الطيب صالح الذي استرعى انتباه النقاد عبر روايته (موسم الهجرة إلى الشمال) من جهة ثانية .

مع (أديب) يمكننا أن نلاحظ اتجاه السارد إلى إغفال اسم البطل الميكافيلي النبيل وتفعيل أسلوب الرسائل لنقل أفكار وعواطف وتجارب السارد والبطل. ومع (عصفور من الشرق) ثمة اتجاه لإبراز باريس وتغييب القاهرة تمامًا رغم الإهداء الموجّه إلى السيّدة زينب. وفي (الحي اللاتيني) هناك تكرار طريف لواقعة إغفال اسم البطل العروبي الملتزم وتركيز واضح على إبراز الصراع العربي الصهيوني رغم الأجواء البوهيمية التي تمور بها الرواية. وفي (موسم الهجرة إلى الشمال) تصعيد مطلق لذلك التقابل التراجيدي بين الشرق والغرب من منظور وجودي بحت. أما الجامع المشترك بين هذه النماذج كلها –بما في ذلك (**قنديل أم هاشم**) – فهو المرأة الغربية بوصفها بوابة العبور الأولى إلى الحضارة المنافسة، وبوصفها اللحظة التي تلخص تجربة الارتطام الأول مع الآخر المتفوّق؛ فكأن الشرق ذكر ووتر مشدود على الدوام، وكأن أوروبا أنثى وشاطئ مستلق بلا حدود! ولم يشذ عن هذا الإجماع إلا (رحلة ابن فطّومة) التي أبحرت في محيط التساؤلات الفلسفية المطلقة، و (شيكاغو) التي تفرّدت باستضافة الرجل والمرأة العربيين في الغرب الأقصى، وهما يكابدان نداءات الجسد وألاعيب مخبري السلطة.

ريشة في مهب الريح:

(**قنديل أم هاشم**) باكورة مجموعات القاص والروائي والناقد المصري يحيى حقّي، أصدرها في عام ١٩٤٤م ، وكان قد بلغ عامًا. وإذا نظرنا بعين الاعتبار إلى حقيقة أن المؤلف كان قد درس الحقوق وامتهن العمل الديبلوماسي، صار في مقدورنا القول إن يحيى حقّي أراد من خلال هذه المجموعة أن يكثف أبرز هموم المثقف المصري وهواجسه في ضوء ما كادت تتمخض عنه الحرب العالمية الثانية من نتائج سياسية وفكرية وحضارية بالغة الخطر.

وكالعديد من الأقطار العربية وغير العربية المستعمَرة، مثّلت مصر أحد مسارح وجبهات الحرب العالمية الثانية بين دول المحور (ألمانيا، وإيطاليا، واليابان) ودول الحلفاء (أمريكا، بريطانيا، فرنسا، روسيا) دون أن يكون لها أي رأي أو مصلحة في هذه الحرب. بل إن كل مواردها الاقتصادية والبشرية، فضلاً عن ذلك، سُخِّرت لخدمة أهداف ومصالح بريطانيا وحلفائها. وما إن كادت الحرب تضع أوزارها، وتسفر عن انتصار مؤزّر للرأسمالية والاشتراكية من جهة، وهزيمة منكرة للنازية والفاشية من جهة ثانية، حتى كانت مصر تترنح حضاريًا وفكريًا واقتصاديًا وسياسيًا؛ فلا هي فرعونية ولا هي عربية إسلامية ولا هي رأسمالية ولا هي اشتراكية، رغم كل وزنها التاريخي، وموقعها الاستراتيجي، وعمقها البشري. لقد كانت تستعد للخروج من هذه الحرب– فعلاً وليس مجازًا– ريشة في مهب الريح، بعد أن أرهقتها الحروب والحملات العسكرية، وأنانية العثمانيين، وعنجهية إدارات الاستعمار الفرنسي ثم البريطاني، وتبَعية الأسرة الحاكمة، وسلطة الإقطاع، وسطوة رجال الدين، وهيمنة الخرافة، وضراوة الفقر.

عتبة الحريّة:

خرجت مصر إذن، وهي تبحث عن هوية راسخة، وعن شخصية مستقلة، وعن ثوابت تركن إليها، فهل عثرت عليها أم أنها ظلت تبحث عنها؟ هذا ما حاول يحيى حقّي أن يقوله بوجه خاص عبر قصته الطويلة (**قنديل أم هاشم**) التي آثر أن يطلق عنوانها على مجموعته القصصية الأولى، والتي اشتملت أيضًا على خمس قصص هي على التوالي: السلحفاة تطير، كنا ثلاثة أيتام، كُنْ كان، القديس لا يحار، بيني وبينك. وقد تدرّج يحيى حقّي في هذه القصص الست الطويلة نسبيًا، من سؤال الهويّة، إلى سؤال التحوّل الطبقي، إلى سؤال الميتافيزيقا، إلى سؤال التجريد والرمز، إلى سؤال البوح والتجريب .

وما يسترعي نظر الناقد في هذه القصص تلك الجرأة الفكرية، وخاصة على صعيد نقض التفسيرات الشعبية الراسخة للإسلام، فضلاً عن مساءلة المواضعات الأخلاقية للمجتمع المصري. وقد بلغت هذه الجرأة حدًا يمكننا الزعم معه بأنها لو طرحت الآن لجوبهت بكثير من الاستنكار!

ولا ريب في أن يحيى حقّي، قد أفاد إلى أبعد حد ممكن، من المناخ الليبرالي الذي كان يهيمن على مصر في الأربعينيات، جرّاء التعددية الحزبية التي كانت مصر ترفل بها، والتي استأثرت بتشجيع الاستعمار البريطاني الذي رأى في هذه الليبرالية السياسية والفكرية، آلية مواتية لزعزعة القناعات الحضارية والقومية الكليّة في مصر تحت شعار (الحرية الفكرية والسياسية) . ومن البديهي القول إن هذه الحرية كانت تتوقف عند عتبة مساءلة واقع

الاستعمار، فعند هذا الحد كانت حرية المصريين تنتهي لتبدأ حرية بريطانيا! وربما لهذا السبب كادت هذه المجموعة القصصية الجريئة تخلو من الإشارة إلى الاستعمار البريطاني إلا عرضًا في موضعين: الأول في قصة (**قنديل أم هاشم**) وقد تضمن إشارة خاطفة لا تخلو من السخرية والتعريض في سياق وصف لحظة وصول باخرة العودة لميناء الإسكندرية (جنود وضباط وإخواننا المحتلون ولو أنهم أخلاط مطربشون، وحمّالون وصيارفة وزوّار) . والثاني في قصة (بيني وبينك) ، وقد تضمّن إشارة إلى الملاجئ التي كان المصريون يلوذون بها، احتماء من غارات الألمان على معسكرات البريطانيين في القاهرة .

موجز القنديل:

في حي السيدة زينب تبدأ قصة (**قنديل أم هاشم**) وفيه تنتهي، وذلك على لسان سارد خفي، نكتشف فيما بعد أنه ابن شقيق (إسماعيل) بطل القصة. ويبدو أن والد إسماعيل كان أحد آلاف الفلاحين المصريين الذين هجروا الريف المصري في أواخر القرن التاسع عشر ويمّموا شطر القاهرة بغية تحسين أحوالهم المعيشية. وقد اختار السكن والعمل في حي السيدة زينب من باب التبرّك بالمقام، ولأنه المكان الوحيد الذي سبق له أن زاره طفلاً مع العائلة التي كانت تقصده للتبرك أيضًا. فعمل وتزوج وأنجب وكبر أبناؤه الثلاثة ومعهم ابنة أخيه فاطمة التي تربَّت في كنفه. واختار ابناه الأول والثاني الاكتفاء بما تيسَّر من القراءة والكتابة ثم اتجها إلى العمل، فيما اختار الابن الثالث (إسماعيل) متابعة التعليم حتى أنهى دراسته الثانوية بمعدل منخفض على نحو فاجأ الأب الذي قرر بعد طول بحث وتفكير أن يرسل به إلى إنجلترا لدراسة طب العيون.

يسافر إسماعيل ويلتحق بإحدى الجامعات البريطانية ويلمع ويتفوّق، وأثناء ذلك يلتقي طالبة الطب البريطانية (ماري) ، وتتوطّد علاقتهما ويخوضان حوارات محتدمة، تمثل هي خلال هذه الحوارات منطق الحضارة الغربيّة الواقعيّة العقلانيّة الوضعيّة العلميّة العمليّة الواثقة، ويحاول هو من خلالها أن يمثل منطق حواشي وهوامش الحضارة العربيّة الإسلاميّة الحالمة والخرافيّة والمهزوزة. ولا يلبث أن ينهار عصبيًا وذهنيًا جرّاء تمزقه بين صوت عقله وصوت عاطفته، أو جرّاء شعوره بالضآلة أمام جرأة ماري وتصالحها مع ذاتها، فتهرع لإنقاذه من اكتئابه، وتصطحبه للاستجمام في الريف الإنجليزي، ولا تبخل عليه بكلامها وجسدها حتى يبرأ فينهض من جديد، وقد صار أشد حماسة منها لمنطق المادة والعقل والجسد، وأكثر احتقارًا منها لمنطق الروح والخيال والعاطفة. بل إنه لا يدّخر وسعًا لتحديها وتجاوزها ولا يتردّد في أن يدعوها قبل عودته إلى مصر لقضاء ليلة وداعية

جامحة، فتلبّي دعوته دون تردّد رغم ارتباطها بصديق بعده، ولسان حالها يقول: هذا هو التطبيق العملي لفلسفة الغرب الواقعي!

لم يتأخَّر إسماعيل في إعلان تمرّده التّام على ثقافة الشرق فيعمد منذ أول ليلة يقضيها في منزل والده، بعد غياب امتد سبع سنوات، إلى الاحتجاج على معالجة عيني خطيبته –ابنة عمه– بالزيت المجلوب من مقام السيدة زينب (أم هاشم) ، وأمام إنكار أمه وأبيه لا يتردد في اختطاف زجاجة الزيت والتطويح بها من خلال الشبّاك، بل إنه يختطف عصا والده ويندفع بها هائجًا باتجاه المقام، ويحطّم قناديله المضاءة، فيهجم عليه الزوّار والمريدون ويكادون يفتكون به لولا تدخل خادم المقام الذي عرفه وأكّد للناس أنه قد مُسّ. ورغم انهياره العصبي المفاجئ والمذهل يصرّ إسماعيل على معالجة ابنة عمه وفقًا لقواعد وتقنيات طب العيون الذي أتقنه في بريطانيا فتفقد بصرها تمامًا، وينهار ثانية ويغادر المنزل ويتشرّد، فيتيح له هذا التشرّد فرصة التعرّف –عن قرب– إلى ما تعانيه مصر من فقر ومرض وجهل، وكأن كل ما تعرّض له من مهانة وإذلال قد تكفل بتحريره من شعوره العميق بالذنب، فراح يتقرّب من المقام تدريجيًا حتى عاد إلى منزله مصطحبًا زجاجة زيت (أم هاشم) ، وواظب على معالجة عيني خطيبته وابنة عمه بها، حتى تحسنتا وأبصرت بهما! ثم افتتح عيادة لطبّ العيون في حي شعبي، وخصّ الفقراء والفلاحين بعنايته لقاء أجر رمزيّ زهيد، وتزوَّج ابنة عمه وأنجب منها عشرة أولاد وبنات!! وعاش حياة رتيبة عادية حتى مات.

ملامح وسمات:

هذا التلخيص المكثّف لقصة (**قنديل أم هاشم**) التي شغلت نحو خمسين صفحة من القطع الصغير، والذي خلا من عشرات التفاصيل الجزئية والثانوية الدّالة التي يصعب حشدها للقارئ مرة أخرى، يهدف إلى إشراك القارئ في الجوّ العام للقصة، كما يهدف إلى توفير منصة يمكن الانطلاق منها لتسجيل أبرز الملامح الفنيّة والفكريّة التي يمكن رصدها في قصة (**قنديل أم هاشم**) .

ولعل مسألة التباس التجنيس تقف على رأس هذه الملامح، إذ لا يخفى على الناقد والقارئ البصير أن (**قنديل أم هاشم**) كتبت خلال حقبة تداخلت فيها معايير القصة الطويلة مع الرواية، وجاءت من حيث زمن السرد الداخلي (٥٠ سنة تقريبًا) أقرب إلى الرواية. وهي –دون ريب– أكثر قصص المجموعة اشتمالاً على هذا الالتباس التجنيسي. وعلى الرغم من أن يحيى حقّي قد بذل جهدًا لافتًا على صعيد إنماء شخصية إسماعيل وإكسابها مصداقية واقعيّة وفكريّة ونفسيّة، إلا أن هذا الإنماء قد اعترته انكسارات درامية مفاجئة، وليست

مقنعة، مع ضرورة التذكير بأن سائر الشخصيات الثانوية قد بدت أدوارها الإسنادية للشخصية الرئيسة مكتملة النّماء ومنطقية ومبرّرة. **ويمكن إجمال هذه الانكسارات فيما يأتي**:

- **أولاً**- إخفاقه المفاجئ في الحصول على معدل يؤهله للالتحاق بالجامعات المصرية لأن امتحان الثانوية العامة صادف بلوغه مرحلة المراهقة، وكأن غيره ممن أحرزوا معدّلات مرتفعة لم يبلغوا هذه المرحلة! فبدا هذا العذر الذي تعلّل به المؤلف مسوّغًا هشًا لتبرير سفر إسماعيل إلى بريطانيا.

- **ثانياً**- ثورته العارمة وانهياره الشّديد بعد وصوله مباشرة إلى المنزل، دون تمهيد أو مقدمات.

- **ثالثاً**- عودته إلى المقام واقتناعه بإمكانية مداواة عيني ابنة عمه بزيت أم هاشم وتصالحه مع الواقع المصري المرير، بوجه عام.

وقد بدا هذا كله ضربًا من التسليم التّام بالأمر الواقع، أكثر منه تفهمًا لخارطة التناقضات والصراعات والثنائيّات التي تحكم الواقع: «**ما هذا الصخب الحيواني؟ وما هذا الأكل الوضيع الذي تلتهمه الأفواه؟ يتطلّع إلى الوجوه فلا يرى إلا آثار استغراق في النوم كأنهم جميعًا صرعى أفيون. لم ينطق له وجه واحد بمعنى إنساني. هؤلاء المصريون: جنس سمج ثرثار، أقرع أرمد، عار حافٍ، بوله دم، وبرازه ديدان، يتلقى الصفعة على قفاه الطويل بابتسامة ذليلة تطفح على وجهه. ومصر قطعة (مبرطشة) من الطين أسِنَت في الصحراء، تطنّ عليها أسراب من الذباب والبعوض، ويغوص فيها إلى قوائمه قطيع من جاموس نحيل**» !!

هذا المقطع القاسي الذي اقتبسناه قصدًا، لم يفت النقاد والباحثين، فهو ينطوي على جلد مفرط للذات، وقد يصل حدود التحقير الشديد لها، ومما يزيد من وقعه وتأثيره حقيقة أن يحيى حقّي يتحدّر من أصول تركية أرستقراطية، طالما استفزت الوجدان المصري الوطني والشعبي الذي اكتوى طويلاً بعنجهية الأقليّة التركيّة النافذة في مصر وتحكّمها في العديد من مفاصل الحياة المصريّة، فضلاً عن أن يحيى حقّي قضى مدة من الزمن في تركيا بحكم عمله في حقل الديبلوماسيّة المصريّة الخارجيّة، ولا بد أن تكون العلمانيّة الأتاتوركيّة التي غيّرت وجه تركيا العثمانيّة قد استرعت انتباهه ودفعته مرارًا إلى المقارنة بين واقع ومستقبل تركيا من جهة وواقع ومستقبل مصر من جهة أخرى. على أن وطنيّة يحيى حقّي ومصريّته الفاقعة هي معتقد الأغلبية الغالبة من قرّائه ونقّاده الذين حملوا

هذا المقطع على محمل جرأته وصدقه الشديد في نقد مجتمعه المصري، فكان أشبه بالجرّاح الذي يمتشق مبضعًا ماضيًا، يجرح ويشقّ ما يعترضه من دمامل وأورام، أملاً في الإبراء والإشفاء، مهما تسبّب به هذا التجريح من آلام وصرخات .

وإذا نظرنا بعين الاعتبار الشديد إلى معجم السرد القصصي السائد في الأربعينات، وإلى مستوى الوعي الفكري السائد أيضًا آنذاك، فيمكننا القول إن يحيى حقّي قد صاغ هذه القصة بلغة رشيقة تكاد تخلو من أية فوائض أو زيادات، ولا تنقصها خفة الظل، وتتخللها العاميّة المصرية التي أضفت عليها نكهة محلية أكسبت شخصياتها واقعية ومصداقية خاصة في المواقف الحوارية. كما أن يحيى حقّي لم يبالغ في التثاقف على القارئ، رغم أن أطروحة القصة (حوار الشرق مع الغرب) تتطلب بعض الشواهد الفكرية والثقافية لتعزيز أبعادها الحضارية والفلسفية. فها هو ينقل لنا بحرارة بالغة مشهد زائرات المقام، وقد انتفش ريش خادم المقام إعجابًا بنفسه واستشعارًا لأهميته، بينهن، على هذا النحو: (بدأ يشعر بلذّة غريبة في أن يندسّ بين متردّدات على المسجد، ولا سيما يوم الزيارة، في هذا الزحام كان معنى اللباس عنده أنه فواصل بين الأجساد العارية، يحس بها من صدمة هيّنة أو احتكاك وامض، في وسط هذه الأجساد كان يشعر بلذة المستحم في تيّار جار لا يبالي نقاء الماء... روائح العرق والعطر لا تكربه بل يتشمّمها بخيشوم الكلاب... يبتسم إسماعيل عندما يرى الشيخ دردير -خادم المقام- وسطهن كالديك بين دجاج... ومع ذلك لا تظهر عليه آثار النعمة. فجلبابه القذر هو هو، ولمحاته الغبراء هي هي. وماذا يفعل بنقوده؟ هل يكتنزها تحت بلاطة؟ يتهمه زملاؤه بأنه يحرقها في الحشيش بدليل سعاله الذي لا ينقطع، وبدليل ما في طبعه من ميل للقفش والتنكيت. والحقيقة أنه مزواج لا يمر العام إلا ويبني ببكر جديدة) ! .

وفيما نجح يحيى حقّي في تنصيب المكان (حي مقام السيدة زينب) بطلاً رئيسًا، فنافس وكاد يحجب أحيانًا ملامح إسماعيل نفسه، عبر الاستفاضة في ترسيم ملامح شوارع الحيّ ودكاكينه ونبض الحياة العامة فيه، فقد بدا المكان المضاد (بريطانيا، الجامعة، الريف الإنجليزي) مستحضرًا ذهنيًا، رغم دقة الوصف العام الذي يمكن إنجازه اعتمادًا على نشرة سياحية. ولم نلمح في هذا المكان المضاد سوى ماري التي احتكرت دور المعلّم والصديق والعشيق والنقيض التاريخي والحضاري لإسماعيل. ومما يؤكد هذا الاستحضار الذهني أن يحيى حقّي احتال على القارئ وحاول أن يرشوه -على طريقة الأفلام الكلاسيكية- بعنوان فرعي بارز نصه (ومرّت سبع سنوات، وعادت الباخرة) ! .

وذلك بعد أن فرغ السارد مباشرة من وصف انطلاق الباخرة من الإسكندرية: (**أقسم لي عمّي إسماعيل فيما بعد أنه كان يحمل في أمتعته قبقابًا، فقد سمع والده الشيخ رجب أن الوضوء في أوروبا متعذّر لاعتياد الناس لبس الأحذية في البيوت. كما وصف لي وهو يبتسم سراويله وطولها وعرضها وتكّتها المحلاّوي. كان معه أيضًا سلة ملأى بالكعك.. من عمل أمه وفاطمة النبوية. وسافرت الباخرة**) ! .

ومعلوم أن الاحتيال المشار إليه أعلاه، هو تكنيك سينمائي يلجأ إليه كتّاب ومخرجو السينما لاختصار زمن السرد ومنح المُشاهِد فرصة تخيّل كل الأحداث والتفاصيل التي يمكن تخيّلها خلال المدة التي تم ضغطها عبر عبارة مثل (ومرّت عشر سنوات) ! وقد كرر هذا الاحتيال مرة ثانية، فعنون المقطع الثامن من القصة على هذا النحو (يا إسماعيل ما أقساك! وما أجهل الشباب!) . لكن غايته من تكرار هذا الاحتيال تمثلت في المبادرة لامتصاص أية نقمة يمكن أن يشعر بها القرّاء، بسبب الجرأة الزائدة التي اشتمل عليها هذا المقطع الذي حفل بالعديد من سخريات إسماعيل من التديّن الشعبوي، فبدا العنوان إدانة مسبقة لهذه الهرطقات، من شأنها التخفيف من هول الصدمة التي سيشعر بها القارئ العادي. وأيًا كان الأمر، فإن يحيى حقّي لم يلجأ لمثل هذا الاحتيال إلا في المقطعين الرابع والثامن، فيما اكتفى بترقيم سائر المقاطع، علمًا بأن القصة اشتملت على ١٣ مقطعًا.

لقد نجح يحيى حقّي في زجّنا بسلاسة متناهية في عالم (أم هاشم) ، عبر ذلك الاستهلال البسيط لقصته بلسان سارد خفيّ: (**كان جدي الشيخ رجب عبد الله إذا قدم القاهرة وهو صبيّ مع رجال الأسرة ونسائها للتبرك بزيارة أهل البيت دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل مسجد السيدة زينب –وغريزة التقليد تغني عن الدفع– فيهوي معهم على عتبته الرخاميّة يرشفها بقبلاته، وأقدام الداخلين والخارجين تكاد تصدم رأسه**) . كما نجح في إقفال قصته بلسان السارد –الذي تبين لنا أنه ابن شقيق إسماعيل– على نحو درامي وشاعري مؤثِّر: (**إلى الآن يذكره أهل حي السيّدة بالجميل والخير، ثم يسألون الله له المغفرة... ممّ؟ لم يفض إليّ أحد بشيء، وذلك من فرط إعزازهم له. غير أنني فهمت من اللحظات والابتسامات أن عمّي ظل طول عمره يحب النساء، كأن حبّه لهن مظهر من تفانيه وحبه للناس جميعًا. رحمه الله..**) .

ولكن، هل نجح يحيى حقّي في إقناعنا بالخيار الذي اطمأن إليه إسماعيل أو الذي لم يطمئن إليه؟ وهل هذا هو الخيار المطلوب فعلاً في مواجهة حضارة الغرب؟ دعونا نقرأ ما كتبه يحيى حقّي على لسان السارد وهو يصف إسماعيل قبل أن يلبي نداء ربه: (**وكان**

في آخر أيامه ضخم الجثة، أكرش، أكولاً نهمًا، كثير الضحك والمزاح والمرح، ملابسه مهملة، تتبعثر على أكمامه وبنطلونه آثار رماد سجائره التي لا ينفك يشعل جديدة من منتهية، وأصيب بالربو فاحتقن وجهه، وتندّى العرق على جبينه، وانقلب تنفسه إلى نوع من الموسيقى، وأصبح من يشاهده لا يدري أهو متعب أم مستريح؟) ! ألا تشتمل هذه الصورة على كل مواصفات البطل المحبط المهزوم الذي حاول الرّاوي عبثًا أن يظهره بمظهر البطل المنتصر؟! بلى، إنه بطل مهزوم مكابر، يحاول عبثًا أن يدفن ركام خيباته تحت ركام ضحكاته، إنه ديك جريح يرقص من شدّة الألم! وما إهماله لهندامه وصحته إلا مظهر خادع يخفي تحت طيات من اللامبالاة والعبث قدرًا كبيرًا من احتقار الذات وانعدام تقديرها. ولو قيّض لطبيب نفسي أن يعاين كل هذه الأعراض (إدمان الأكل وكثرة الضحك ورثاثة الهندام وشراهة التدخين) لقطع بأنها تمثل وصفة نموذجية لإنسان مصاب باكتئاب مزمن. ومن تراه لا يمنى بكل هذا الاكتئاب لو أنه أصيب بكل تلك الانهيارات الذهنية والعصبية التي أصيب بها إسماعيل؟!

خلاصة القنديل:

إذا نظرنا بعين الاعتبار الشديد إلى حقيقة أن الرحلة مثّلت أقدم وأبرز أشكال التواصل والاتصال بين العرب والمسلمين من جهة وبين العرب والمسلمين وغيرهم من الأقوام من جهة أخرى ، وإذا نظرنا بعين الاعتبار الشديد أيضًا لما ران على المشهد السياسي المصري الآن، من انقسام مؤلم في الرأي العام والشارع الثقافي والسياسي، إلى درجة أن الناس انشطروا إلى فسطاطين؛ فسطاط ميدان رابعة العدوية المؤيد للموروث الإسلامي بكل تداخلاته والتباساته وتعقيداته... وفسطاط ميدان التحرير المؤيد للحداثة الغربية بكل تحدّياتها وتساؤلاتها وغموضها، فإننا سندرك خطورة الأطروحة التي اشتملت عليها قصة (**قنديل أم هاشم**) ، كما سندرك أن إشكاليات هذه الإطروحة ما زالت ماثلة بقوة في واقع المجتمع المصري، وسائر المجتمعات العربية ووعيها ووجدانها.

كيف يمكن للإنسان العربي الحديث أن يكون مسلمًا وأن يكون حداثيًا في آن، دون أن يجور التفسير الخرافي للإسلام على مواضعات وحقائق الحداثة؛ ودون أن يجور التفسير الوضعي المادي البحت للحداثة على روحانية الإسلام وشفافيته؟! هذه هي الشاخصة التي ما زالت تنتصب في وجه كل المفكرين والأدباء والمثقفين العرب في مصر وسائر الأقطار العربية. ومع أن يحيى حقّي نجح في مقاربة كثير من أوجه وملامح هذه المعضلة الحضارية، وتشخيصها عبر قصة اتخذت من الرحلة إلى الغرب وسيلة لعرض مساوئ الشرق

العربي المسلم ومحاسن الغرب المسيحي، إلا أن تجريداته الفنية لهذه المقابلة الحضارية لم تكن بالمستوى المأمول أو المتوقع، وبوجه خاص تجسيده لشخصية (إسماعيل) الذي اضطلع في قصة (**قنديل أم هاشم**) بدور الجسر الواصل بين الشرق والغرب، فقد بدت هذه الشخصية ذهنية ومهزوزة ومهزومة ومسلّمة بالأمر الواقع أكثر من كونها حقيقية ونامية ومتماسكة ومعنية بالتغيير الدؤوب لسلبيات الواقع.

قد يشفع ليحيى حقّي على هذا الصعيد، القول بأن إشكالية التقابل بين الشرق والغرب، كانت ما زالت في طور التبلور والتشكل في أذهان المفكرين والأدباء والمثقفين ولم تستو على سوقها الفكرية والحضارية والفنية بعد. وقد يشفع له أيضًا القول بأن هذا التشرّخ الفكري والنفسي الذي بدا مهيمنًا على شخصية إسماعيل هو خلاصة ما كان يحيى حقّي مقتنعًا به فعلاً! أي أنه كان مقتنعًا بانعدام أية إمكانية لتجاوز هذا الانفصام الحضاري أو هذا التسليم السلبي بجبروت الواقع. لكنه يظل رغم كل ما يمكن أن يوجّه من ملاحظات وانتقادات لـ (**قنديل أم هاشم**) رائدًا من روّاد القصة الطويلة أو الرواية العربية بوجه خاص، ورائدًا من روّاد التساؤل عن وجهة وماهية الهوية العربية الحديثة والمعاصرة بوجه عام.

الهوامش:

١. الرؤيا المقيّدة، د. شكري عيّاد، ص١٩٩.

٢. المرجع السابق، ص١٩٧.

٣. المرجع السابق، ص١٩٨.

٤. صورة المرأة، د. طه وادي، ص١١٦.

٥. المرجع السابق، ص١١٩.

٦. اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد الورقي، ص٨٣– ٨٥.

٧. يحيى حقي الأديب صاحب القنديل، د. فاروق عبد المعطي، ص١٦١– ١٦٢.

٨. معنى المأساة في الرواية العربية، د. غالي شكري، ص١٢٩.

٩. نقد الرواية، د. أحمد الهوّاري، ص١٣٤.

١٠. المرجع السابق، ص١٣٤.

١١. المرجع السابق، ص١٦٢.

١٢. المرجع السابق، ص١٣٦.

١٣. النقد والنقاد المعاصرون، د. محمد مندور، ص٢١٩.

١٤. المرجع السابق، ص٢٢١.

١٥. المرجع السابق، ص٢٢٧.

١٦. صورة المرأة، د. طه وادي، ص١١٩.

١٧. المرجع السابق، ص١١٩.

١٨. المرجع السابق، ص١١٩.

١٩. انظر ترجمتهما في: تاريخ الأدب الجغرافي عند العرب، كراتشكوفسكي، ١/ ٢٩٩– ٣٠١، ٤٢١– ٤٢٦.

٢٠. رفاعة الطهطاوي، د. محمد عمارة، ص١٤٥ وما بعدها.

٢١. الرحلة في القصة الفلسفية، د. جنات غازي، ص١٣٥.

٢٢. يمثّل هذا الترتيب زمنيًا ومضمونيًا، خلاصة فهم الباحث، لمتوالية حوار الشرق مع الغرب، عبر الرواية العربية، كما سيتضح تاليًا. ومن الضرورة بمكان الإشارة إلى أن

طبعات الروايات التي تم الاستناد إليها في إبراز هذا الترتيب، ليست الطبعات الأولى بل الطبعات المتأخرة.

٢٣. الرؤيا المقيدة، د. شكري عيّاد، ص١٩٨، ١٩٦.

٢٤. أديب، طه حسين، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨١.

٢٥. عصفور من الشرق، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، القاهرة.

٢٦. الحي اللاتيني، سهيل إدريس، دار الآداب، ط٩، بيروت، ١٩٨٦.

٢٧. موسم الهجرة إلى الشمال، الطيب صالح، دار العودة، ط١، بيروت، ١٩٦٨.

٢٨. رحلة ابن فطّومة، نجيب محفوظ، مكتبة مصر، ط١، القاهرة، ١٩٨٣.

٢٩. شيكاغو، علاء الأسواني، دار الشروق، ط١٧، القاهرة، ٢٠٠٩.

٣٠. نظرًا للتضارب بين الباحثين في عام صدور (قنديل أم هاشم) فقد اعتمدنا ما أورده الدكتور شكري عيّاد في: الرؤيا المقيّدة، ص ١٩٩.

٣١. قنديل أم هاشم، يحيى حقي، دار الجيل، بيروت، القاهرة.

٣٢. المرجع السابق، ص٢٢.

٣٣. المرجع السابق، ص١٠٧– ١٠٨.

٣٤. المرجع السابق، ص٣٥.

٣٥. http:// ar. wikipedia. org/ wiki/ %D9%8A%D8%AD%D9%8A%D9%89_%D8%AD%D9%82%D9%8A

٣٦. قنديل أم هاشم، يحيى حقّي، ص١٢.

٣٧. المرجع السابق، ص٢٠.

٣٨. المرجع السابق، ص٢٠.

٣٩. المرجع السابق، ص٣٠.

٤٠. المرجع السابق، ص٣.

٤١. المرجع السابق، ص٤٨.

٤٢. المرجع السابق، ص٤٧.

٤٣. انظر مقدمة (أدب الرحلات) في مؤتمر (ثقافة التواصل) ، د. محمد عبيد الله، ص١٩– ٢٤.

المصادر والمراجع:

١. اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، د. السعيد الورقي، الهيئة العامة للكتاب، الاسكندرية، ط١، ١٩٨٢.

٢. أديب، د. طه حسين، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت، ١٩٨١.

٣. ثقافة التواصل (أدب الرحلات) ، أوراق مؤتمر فيلادلفيا الدولي الرابع عشر، مراجعة وتحرير: صالح أبو أصبع، محمد عبيد الله، يوسف ربابعة، منشورات جامعة فيلادلفيا، عمّان، ٢٠١٠.

٤. الحي اللاتيني، سهيل إدريس، بيروت، ط٩، ١٩٨٦.

٥. رحلة ابن فطّومة، نجيب محفوظ، مكتبة مصر، ط١، القاهرة، ١٩٨٣.

٦. الرحلة في القصة الفلسفية خلال القرن الثامن عشر، د. جنّات غازي، مجلة عالم الفكر، م١٣، ع ع، الكويت، ١٩٨٣.

٧. رفاعة الطهطاوي، رائد التنوير في العصر الحديث، د. محمد عمارة، دار الوحدة، ط١، بيروت، ١٩٨٤.

٨. الرؤيا المقيّدة: دراسات في التفسير الحضاري للأدب، د. شكري عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة، ١٩٧٨.

٩. شيكاغو، علاء الأسواني، دار الشروق، ط١٧، القاهرة، ٢٠٠٩.

١٠. صورة المرأة في الرواية المعاصرة، د. طه وادي، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٢.

١١. عصفور من الشرق، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، القاهرة.

١٢. قنديل أم هاشم، يحيى حقي، دار الجيل، بيروت، القاهرة.

١٣. معنى المأساة في الرواية العربية (رحلة العذاب) ، د. غالي شكري، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

١٤. موسم الهجرة إلى الشمال، الطيّب صالح، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٦٩.

١٥. نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، د. أحمد الهواري، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٨٣.

١٦. النقد والنقاد المعاصرون، د. محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، القاهرة.

١٧. يحيى حقي: الأديب صاحب القنديل، د. فاروق عبد المعطي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٤.

١٨. http:// ar. wikipedia. org/ wiki/ %D9%8A%D8%AD%D9%8A%D9%89_%D8%AD%D9%82%D9%8A