وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مطبوعة بيداغوجية

في مادة

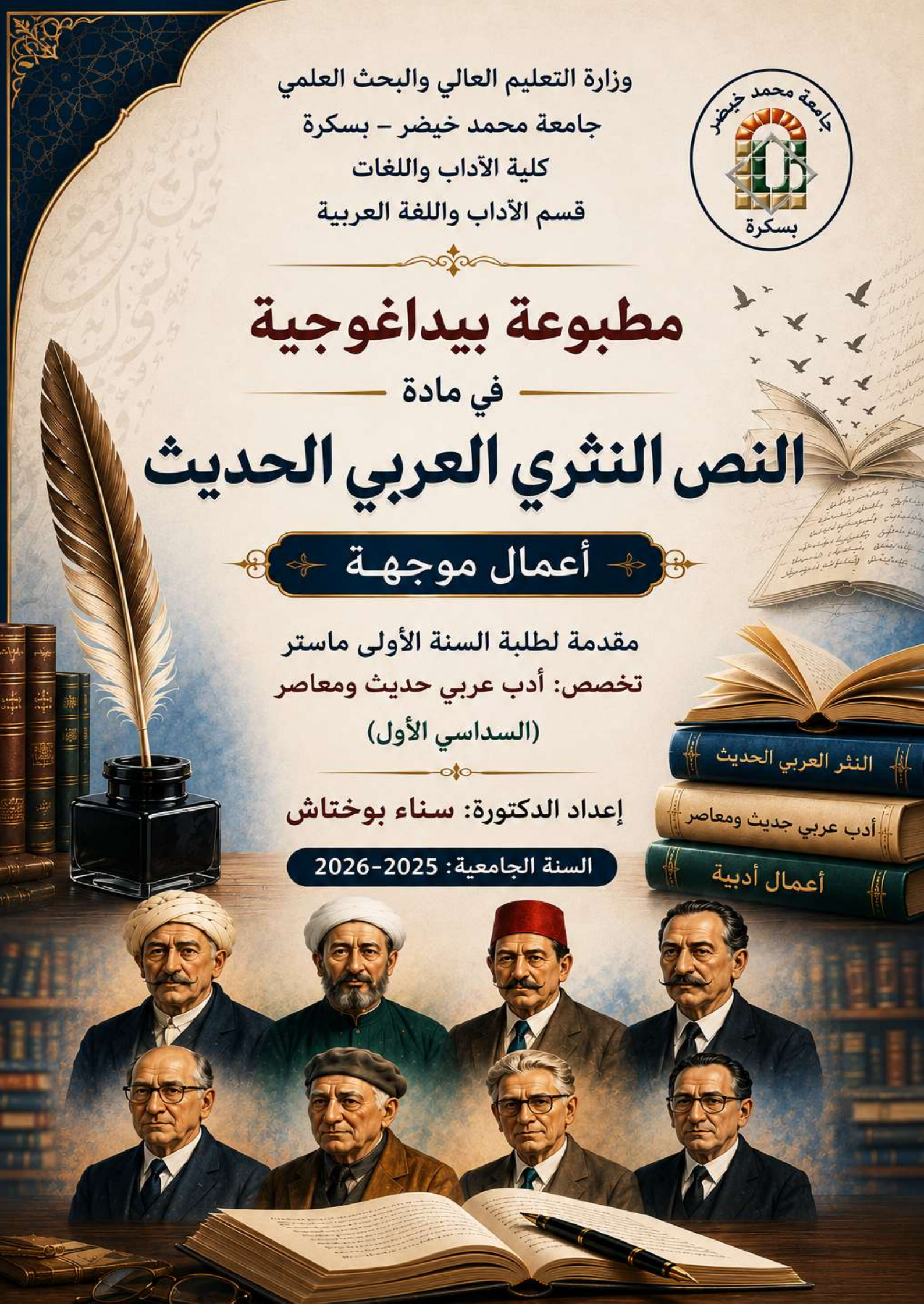
النص النثري العربي الحديث

أعمال موجهـة

مقدمة لطلبة السنة الأولى ماستر
تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر
(السداسي الأول)

إعداد الدكتورة: سناء بوختاش

السنة الجامعية: 2025-2026



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر – بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مطبوعة بيداغوجية

في مادة النص النثري العربي الحديث

- أعمال موجهة-

مقدمة لطلبة السنة أولى ماستر، تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

(السداسي الأول)

إعداد الدكتورة: سناء بوختاش

السنة الجامعية: 2025-2026


بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

يشكّل مقياس النصّ النثري العربي الحديث -أعمال موجهة- أحد المقاييس المحورية في تكوين طلبة السنة الأولى ماستر تخصّص أدب حديث ومعاصر نظام ل.م.د، لما له من أهمية علمية ومنهجية في الكشف عن التحوّلات الكبرى التي عرفها الأدب العربي منذ عصر النهضة إلى العصر الحديث، فقد شهد النثر العربي الحديث تطوّراً ملحوظاً على مستوى اللغة والأسلوب والرؤية الفكرية، متأثّراً بجملة من العوامل الحضارية والثقافية والاجتماعية والسياسية التي ساهمت في بروز أشكال أدبية جديدة، ودفعت بالأدباء والمفكرين إلى إعادة النظر في طبيعة الخطاب الأدبي ووظيفته.

ويأتي إعداد هذه الأعمال الموجّهة على شكل مطبوعة بيداغوجية في إطار دعم التكوين الجامعي ومرافقة الطلبة في الجانب التطبيقي للمقياس، من خلال تقديم نصوص ومحاور تطبيقية تساعدهم على فهم القضايا النظرية المرتبطة بالنثر العربي الحديث، وتحويل المعارف الأكاديمية إلى ممارسة تحليلية نقدية قائمة على القراءة والتأويل والمناقشة، كما روعي في إعداد هذه المطبوعة الانسجام مع البرنامج الوزاري الرسمي المعتمد، بما يحقّق التكامل بين المحاضرة النظرية والتطبيق العملي.

ويهدف هذا المقياس في الأعمال الموجهة إلى تمكين الطلبة من الإحاطة بأهم القضايا التي ارتبطت بالنثر العربي الحديث، والتعرّف على أبرز رواده الذين أسهموا في تأسيس نهضة أدبية وفكرية حديثة، من خلال إنتاج نصوص عبّرت عن هموم المجتمع العربي وتطلعاته الفكرية والثقافية، كما يسعى إلى تدريب الطلبة على قراءة النصوص النثرية قراءة تحليلية نقدية، تقوم على فهم البنية الفنية واللغوية والفكرية للنص، وربطها بسياقاتها التاريخية والحضارية، مع تنمية القدرة على المقارنة والاستنتاج وإبداء الرأي النقدي.

وقد تمّ اعتماد منهجية بيداغوجية واضحة المعالم في إعداد هذه الأعمال الموجّهة، تقوم على:

- ممارسة التطبيق النصّي والتحليل الأدبي .
- اعتماد المقاربة بالكفاءات التي تجعل الطالب محور العملية التعليمية .
- مراعاة المكتسبات القبلية للطالب في مجال تحليل النصوص الأدبية .
- تنظيم المحاور وفق تسلسل معرفي يراعي التدرّج من المفاهيم العامة إلى النماذج التطبيقية .
- تنمية مهارات القراءة النقدية والتحليل والتأويل لدى الطلبة.

وقد تضمّنت هذه المطبوعة ثمانية محاور أساسية تعكس تنوّع الأجناس النثرية الحديثة وتطوّرها، حيث تناول المحور الأول رفاعة رافع الطهطاوي من خلال كتابه "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، باعتباره من أوائل روّاد التحديث الفكري والأدبي في العصر الحديث، بينما خُصّص المحور الثاني لمحمد عبده ومقالاته الإصلاحية التي جمعت بين الفكر والأدب، أمّا المحور الثالث فقد تناول محمد المويلحي و"حديث عيسى بن هشام" والمحاولات الأولى لكتابة الرواية في الأدب العربي، في حين ركّز المحور الرابع على جورج زيدان والرواية التاريخية مع مقارنته بعلي أحمد باكثير.

كما تطرّقت المطبوعة في المحور الخامس إلى تطوّر الفن القصصي من خلال دراسة رواية *"زينب"* لمحمد حسين هيكل، والمحور السادس إلى بدايات القصة القصيرة عند محمد تيمور من خلال قصة "في *القطار*" ، ولم يُغفل هذا العمل فنّ المسرح في المحور السابع حيث تمّ التوقّف عند تجربة توفيق الحكيم في المسرح النثري من

خلال مسرحية "*شهرزاد*" ، إضافة إلى دراسة السيرة الذاتية عند طه حسين من خلال كتاب "*الأيام*" بوصفه نموذجاً رائداً في الأدب السيري العربي الحديث في المحور الثامن.

وتكمن الأهمية البيداغوجية لهذه المطبوعة في كونها وسيلة تعليمية تساعد الطالب على تنظيم المعارف وربط المحاور فيما بينها بطريقة منهجية مبسّطة، ممّا يسهّل عملية الفهم والاستيعاب والمراجعة، كما تُسهم في تنمية مهارات التحليل والنقد والمقارنة، وتساعد الطالب على إدراك طبيعة التحوّلات التي عرفها النثر العربي الحديث من حيث القضايا والأساليب والأشكال الفنية.

ومن هذا المنطلق، فإن دراسة النصّ النثري العربي الحديث لا تقتصر على الجانب المعرفي فحسب، بل تتعدّاه إلى بناء وعي نقدي لدى الطالب، يجعله قادراً على فهم العلاقة بين الأدب والواقع، واستيعاب دور الأدب في التعبير عن قضايا الإنسان والمجتمع، بما ينسجم مع أهداف التكوين الجامعي في مرحلة الماستر، ويؤهله للبحث الأكاديمي والتعامل الواعي مع النصوص الأدبية الحديثة.

عنوان الماستر: الأدب العربي الحديث والمعاصر
السداسي: الأول
اسم الوحدة الأساسية
اسم المادة: النص النثري العربي الحديث
الرصيد: 4
المعامل: 2

محتوى المادة:

المحاضرة	التطبيق
1. نشأة فنون النثر الحديث.	1. رفاعة الطهطاوي وكتابه تخليص الإبريز في تلخيص باريز
2. فنون النثر: قوانين وجودها وتطورها.	2. محمد عبده ومقالاته،
3. اتجاهات فنون النثر الحديث ، وأهم موضوعاتها.	3. محمد المويلحي وحديث عيسى بن هشام والمحاولات الأولى لكتابة الرواية في الأدب العربي
4. فنون النثر: الأعلام والمؤلفات.	4. جورجي زيدان والرواية التاريخية مع مقاربته بعلي أحمد باكثير،
5. قراءة في النثر الفني عبر التاريخ الأدبي العربي .	5. محمد حسين هيكل ورواية زينب
6. أشكال التعبير النثري التقليدي.(المقامة – الحكاية – المقالة).	6. محمد تيمور وبدايات القصة العربية القصيرة – قصة القطار
7. فنون النثر الجديدة بين المكتسب والموروث : (القصة – الرواية – المسرحية).	7. توفيق الحكيم والمسرح النثري – مسرحية شهرزاد
8. معالم عصر النهضة ودوافع النتاج الأدبي الحديث.	8. طه حسين وفن السيرة الذاتية – كتاب الأيام

بطاقة المادّة التّعليمية المقرّرة	
المستوى	أولى ماستر
الشعبة	دراسات أدبية
الاختصاص	أدب حديث ومعاصر
اسم المادّة	النص النثري العربي الحديث
الأرصدة	04
المعامل	02
الحجم الساعي الأسبوعي	ساعة ونص
الحجم الساعي في السداسي	21 ساعة/ 14 أسبوع
الوحدة التّعليمية	أساسية
السداسي	الأول
طبيعة المادّة	أعمال موجهة
مفردات المادّة (أعمال موجهة)	
1) رفاعة رافع الطهطاوي كتاب تخليص الإبريز في تلخيص باريز.	
2) محمد عبده ومقالاته.	
3) محمد المويلحي وحديث عيسى بن هشام والمحاولات الأولى لكتابة الرواية في الأدب العربي.	
4) جورجي زيدان والرواية التاريخية مع مقارنته بعلي أحمد باكثير.	
5) محمد حسين هيكل ورواية زينب.	
6) محمد تيمور وبدايات القصة القصيرة – قصة في القطار.	
7) توفيق الحكيم والمسرح النثري – مسرحية شهرزاد.	
8) طه حسين وفن السيرة الذاتية – كتاب الأيام.	

بطاقة تقنية للمقياس:

خريطة ذهنية في مقياس النص النثري العربي الحديث
موجهة لطلبة السنة أولى ماستر، تخصص أدب حديث ومعاصر

المقياس: النص النثري العربي الحديث
الفئة المستهدفة: أولى ماستر، تخصص: أدب حديث ومعاصر
السداسي: الأول
الوحدة: أساسية
الرصيد:04
المعامل: 02
طريقة التدريس: أعمال موجهة
الحجم الساعي الإجمالي: 21 ساعة
المدة: 14 أسبوع
إعداد: الأستاذة سناء بوختاش.



المحور السابع: توفيق الحكيم والمسرح النثري – مسرحية شهرزاد

المحور الأول: رفاعة رافع الطهطاوي كتاب تخليص الإبريز في تلخيص باريز

المحور الثاني: محمد عبده ومقالاته

المحور الثالث: محمد المويلحي وحديث عيسى بن هشام والمحاولات الأولى لكتابة الرواية في الأدب العربي

المحور الرابع: جورج زيدان والرواية التاريخية مع مقارنته بعلي أحمد باكثير

المحور الخامس: محمد حسين هيكل ورواية زينب

النص النثري العربي الحديث

المحور السادس: محمد تيمور وبدايات القصة القصيرة – قصة القطار

المحور الثامن: طه حسين وفن السيرة الذاتية – كتاب الأيام



كلية: الآداب واللغات
قسم: الآداب واللغة العربية
جامعة محمد خيضر – بسكرة
البريد الإلكتروني:
sana.boukhtache@univ-biskra.dz

يُعدّ النصّ النثري العربي الحديث ثمرةً لتحولات ثقافية وفكرية وحضارية عرفها العالم العربي منذ أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ ارتبط بوعي جديد للذات واللغة، وبحركة إصلاحية نهضوية سعت إلى تجاوز قيود الأسلوب التقليدي الموروث، وقد تأثر ظهوره بالتحولات الفكرية والاجتماعية والسياسية، وبالاحتكاك المباشر بالثقافة الأوروبية، ليُنتج خطابًا نثريًا متحررًا من الصرامة البلاغية والصيغ القائمة على الزخرفة اللفظية والسجع ، إلى أشكال أكثر حيوية وارتباطًا بالواقع والإنسان، ومواكبة التحولات الكبرى في العالم العربي.

جاء هذا النثر بعد قرون من السكون الأدبي النسبي، حيث كانت الأجناس الأدبية المهيمنة هي الشعر، والخطابة بلغة فصحى، لقد كان الأدب السابق للعصر الحديث يقدّر المهارة اللفظية عند كتاب النثر، لكنه لم يكن يسعى للابتكار بل للتمكّن من اللغة بلاغيًا وإتقان الأسلوب.

بدأت إرهاصات النثر الحديث مع **حركة النهضة** التي شهدتها بلاد الشام ومصر في القرن التاسع عشر، حيث ظهرت الدعوات إلى تجديد اللغة والأدب، متأثرة بالثقافة الأوروبية، وأسهمت **الترجمة والصحافة** في تطوير الأساليب التعبيرية وتبسيط اللغة.

ومن أبرز رواد هذه المرحلة:

- **رفاعة رافع الطهطاوي**
- **بطرس البستاني**
- **أحمد فارس الشدياق**

لقد ساهم هؤلاء في تطوير المقالة والرحلة والخطابة والنثر الفكري، كما أدّت ترجمة الروايات والمسرحيات والكتب الفكرية الأوروبية إلى ظهور أشكال نثرية جديدة مثل:

- **الرواية**
- **القصة القصيرة**
- **المقالة الحديثة**
- **المسرحية**

كما ساعدت **المدارس الأجنبية والبعثات التعليمية** على نقل مفاهيم جديدة تتعلق بالفرد والحرية والمجتمع، وشكّلت **الصحافة** العربية فضاءً حيويًا لتطور النثر، إذ ظهرت لغة أكثر مباشرة ووضوحًا، بعيدة عن التعقيد البلاغي القديم، كما ساهمت **المطابع** في انتشار الكتب والصحف والمجلات الأدبية، ومن بين هذه الصحف والمجلات:

- **جريدة الوقائع المصرية لمحمد علي باشا**
- **مجلة الهلال**

هكذا ابتعد النثر الحديث تدريجيًا عن السجع المتكلف والمحسنات البديعية المفرطة واللغة الخطابية الجامدة واتجه نحو البساطة والوضوح والتعبير عن الذات ومعالجة قضايا المجتمع والاهتمام بالبعد النفسي والإنساني، ومن أبرز سماته:

1. تنوع الأجناس الأدبية.

2. الواقعية والتعبير عن الحياة اليومية.
3. حضور الذات والوعي الفردي.
4. توظيف الرمز والتجريب.
5. التداخل بين الشعر والنثر.
6. الانفتاح على الفلسفة وعلم النفس والسرديات الحديثة.

و أبرز أشكال النثر العربي الحديث:

- المقالة الأدبية.
- الرواية.
- القصة القصيرة.
- السيرة الذاتية.
- أدب الرحلة.
- المسرحية.

ومن أبرز الأدباء الذين أسهموا في تطويره:

- رفاعة رافع الطهطاوي.
- محمد عبده.
- محمد المويلحي.
- جورجي زيدان.
- محمد حسين هيكل.
- محمد تيمور.
- توفيق الحكيم.
- طه حسين.

المحور الأول: رفاعة رافع الطهطاوي كتاب "تخليص الإبريز في تلخيص باريز".

تمهيد:



يُعدّ رفاعة رافع الطهطاوي من أبرز روّاد النهضة العربية الحديثة، ومن الأسماء التي كان لها دور كبير في تأسيس الفكر الإصلاحي والنص النثري الحديث في العالم العربي خلال القرن التاسع عشر، فقد ارتبط اسمه بحركة التحديث والانفتاح على الحضارة الغربية، من خلال سعيه إلى نقل مظاهر التقدّم الأوروبي إلى البيئة العربية، مع المحافظة على مقومات الهوية العربية والإسلامية، وقد مثّل نموذجًا للمثقف النهضوي الذي جمع بين الثقافة العربية الإسلامية والمعرفة الغربية الحديثة، فأسهم في تطوير الفكر والأدب والتعليم والترجمة.

وجاء كتابه "***تخليص الإبريز في تلخيص باريز***" نتيجة الرحلة التي قام بها إلى فرنسا ضمن البعثة العلمية



التي أرسلها محمد علي باشا سنة 1826م، حيث أقام هناك عدة سنوات اطّلع خلالها على مظاهر الحياة الأوروبية ونظمها السياسية والاجتماعية والثقافية والعلمية، وبعد عودته إلى مصر، دوّن مشاهداته وانطباعاته في هذا الكتاب الذي يُعدّ من أبرز نصوص أدب الرحلة في العصر الحديث، ومن أوائل النصوص النثرية التي عبّرت عن وعي عربي جديد قائم على الإصلاح والتجديد والانفتاح الحضاري.

ولا تقتصر أهمية هذا الكتاب على كونه وصفًا لرحلة إلى باريس، بل تتجاوز ذلك إلى كونه وثيقة فكرية وحضارية تعكس بدايات الوعي النهضوي العربي، إذ تناول الطهطاوي فيه قضايا التعليم، والحرية، والنظام، والتقدّم العلمي، وأثر الحضارة في بناء المجتمع، كما اتسم أسلوبه بالوضوح والبساطة والابتعاد عن التكلّف اللفظي، وهو ما جعله من النصوص التي أسهمت في تطوير اللغة النثرية العربية الحديثة.

ومن هذا المنطلق، يمثّل هذا الكتاب مرحلة مهمّة في نشأة النص النثري العربي الحديث، لأنه جمع بين أدب الرحلة والفكر الإصلاحي والرؤية الحضارية، وأسهم في نقل النثر العربي من الأسلوب التقليدي إلى أسلوب أكثر واقعية وارتباطًا بقضايا المجتمع والعصر، ولذلك فإن دراسة هذا النص تتيح للطالب فهم طبيعة التحوّلات الفكرية والفنية التي عرفها النثر العربي الحديث في بدايات عصر النهضة.

1/ رفاعة رافع الطهطاوي من الطفولة إلى البعثة:

وُلد رفاعة رافع بن بدوي بن علي الطهطاوي سنة 1216هـ الموافق لـ1801م بمدينة طهطا التابعة لمحافظة سوهاج بصعيد مصر، في بيئة دينية محافظة اهتمت بالعلم والتعليم، وقد حفظ القرآن الكريم في سن مبكرة، وتلقّى مبادئ القراءة والكتابة والعلوم الدينية واللغوية في كُتّاب مدينته، مما ساعد على تكوين شخصيته العلمية

والفكرية منذ الصغر، وقد ظهرت عليه علامات النبوغ مبكرًا، فكان شديد الميل إلى طلب العلم والاطلاع، الأمر الذي دفع أسرته إلى إرساله إلى القاهرة لمواصلة تعليمه بالأزهر الشريف[1]، انتقل إلى القاهرة حوالي سنة 1817م، حيث التحق بالأزهر الشريف الذي كان يُعدّ آنذاك أهم مؤسسة علمية ودينية في العالم الإسلامي، وهناك درس علوم اللغة العربية، والبلاغة، والفقه، والتفسير، والحديث، والمنطق، وغيرها من العلوم الشرعية والعقلية، وتتلمذ على يد عدد من كبار علماء الأزهر، وفي مقدمتهم الشيخ حسن العطار، الذي كان من أبرز دعاة التجديد والإصلاح في الفكر والتعليم، وقد ترك أثرًا واضحًا في تكوينه الفكري، إذ شجّعه على الانفتاح على العلوم الحديثة وعدم الاكتفاء بالمعارف التقليدية، وقد أسهم هذا التوجيه في تشكيل وعيه الإصلاحي المبكر، وجعله أكثر استعدادًا للتفاعل مع معطيات العصر الحديث[2].

وفي إطار مشروع التحديث الذي قاده محمد علي باشا في مصر، تم اختياره سنة 1826م ليكون إمامًا ومرشدًا دينيًا للبعثة التعليمية التي أُرسلت إلى فرنسا، وتحديدًا إلى باريس، بهدف الاطلاع على العلوم الحديثة ونقل الخبرات الأوروبية إلى مصر، وقد مكث هناك قرابة خمس سنوات، تعلّم خلالها اللغة الفرنسية، واطّلع على مظاهر الحضارة الغربية في مختلف المجالات السياسية والاجتماعية والثقافية والعلمية، كما اهتم بدراسة نظم التعليم والإدارة والقوانين والحياة الفكرية في المجتمع الفرنسي، فكوّن رؤية جديدة تقوم على أهمية الإصلاح والتحديث وربط التقدم بالعلم والمعرفة[3].

وخلال إقامته في فرنسا، لم يكتفِ بالملاحظة السطحية، بل سعى إلى فهم طبيعة المجتمع الغربي وتحليل أسباب تقدّمه، فكان يقارن بين ما يراه في باريس وبين واقع المجتمعات العربية آنذاك، وقد تركت هذه التجربة أثرًا عميقًا في فكره، إذ أدرك أهمية التعليم والحرية والتنظيم والعمل في بناء الأمم وتقدّمها، كما اقتنع بضرورة الاستفادة من منجزات الحضارة الغربية دون التفريط في القيم الدينية والثقافية العربية الإسلامية.

وعند عودته إلى مصر سنة 1831م، جاء محمّلًا بأفكار جديدة ورؤية إصلاحية حديثة، فحمل معه كتابه الشهير "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، الذي دوّن فيه مشاهداته وانطباعاته حول المجتمع الفرنسي وحضارته، وقد مثّل هذا الكتاب خطوة مهمّة في نقل مظاهر الحضارة الأوروبية إلى القارئ العربي، كما عكس بدايات تشكّل الوعي النهضوي الحديث القائم على الإصلاح والتجديد والانفتاح على الآخر[4].

ولم يقتصر دوره على التأليف فقط، بل ساهم بعد عودته في مشروع التحديث الذي عرفته مصر في عهد محمد علي باشا، حيث عمل على نشر التعليم وتطوير حركة الترجمة والمعرفة، ومن أبرز إنجازاته تأسيس مدرسة الألسن سنة 1835م بالقاهرة، التي أصبحت مركزًا مهمًا لترجمة العلوم والآداب الغربية إلى اللغة العربية، وتعليم

[1] ينظر، سامي محمد نظار، رفاعة رافع الطهطاوي رائد التنوير العربي المبكر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص9.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص10،11.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص11.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص12.

اللغات الأجنبية، وتكوين جيل من المترجمين والمثقفين الذين ساهموا في نشر الفكر الحديث في العالم العربي، وقد أشرف بنفسه على ترجمة العديد من الكتب في مجالات التاريخ والجغرافيا والقانون والعلوم العسكرية والأدب، مما جعله رائدًا لحركة الترجمة الحديثة في مصر[1]، وقد كان لهذا المشروع العلمي والثقافي أثر كبير في تطوّر النثر العربي الحديث، إذ ساعد على ظهور لغة جديدة أكثر بساطة ووضوحًا، وفتح المجال أمام الأدباء والمفكرين للاطلاع على الأجناس الأدبية الغربية الحديثة، مثل الرواية والمسرحية والمقالة، مما أسهم في تجديد الخطاب النثري العربي وتطوير مضامينه وأساليبه، كما ساعدت حركة الترجمة التي قادها على توسيع آفاق الفكر العربي وربطه بالمعارف الحديثة.

وتولّى خلال مسيرته العلمية والإدارية العديد من المناصب والمهام التعليمية والثقافية، فعمل في الترجمة والتعليم والإشراف على المؤسسات العلمية، وكان من أوائل المفكرين الذين سعوا إلى تحقيق التوازن بين الأصالة والمعاصرة، فلم يكن داعية إلى تقليد الغرب تقليدًا أعمى، ولا منغلقًا رافضًا لكل جديد، بل تبنّى منهجًا نقديًا معتدلًا يقوم على اختيار ما يفيد المجتمع العربي والإسلامي من الحضارة الغربية مع الحفاظ على القيم الدينية والأخلاقية[2]، وقد أكّدفي أفكاره وكتاباته على أهمية التقدّم العلمي والاجتماعي، ورأى أن التعليم هو الأساس الحقيقي لبناء المجتمع وتطويره، كما دعا إلى إصلاح الإدارة، ونشر المعرفة، والاهتمام بتربية الأجيال، وإشراك المرأة في عملية التقدّم ضمن الضوابط الأخلاقية والدينية، وكان يؤمن بأن نهضة الأمم لا تتحقق إلا بالعلم والعمل والتنظيم، وأن الدولة مسؤولة عن توفير أسباب التقدّم والرقي لمواطنيها.

وبفضل جهوده الفكرية والعلمية، يُعدّ رفاعة رافع الطهطاوي من أبرز روّاد النهضة العربية الحديثة، ومن الشخصيات التي أسهمت في تأسيس الفكر الإصلاحي والنثر العربي الحديث، وقد ظلّ تأثيره ممتدًا في ميادين الأدب والفكر والتعليم والترجمة إلى أن توفي بالقاهرة يوم 27 مايو 1873م الموافق لـ1290هـ، بعد أن ترك إرثًا فكريًا وثقافيًا كبيرًا أسهم في تمهيد الطريق أمام حركة النهضة والتحديث في العالم العربي.

2/ بين التخليص والتلخيص: جدلية العنوان والمعنى في كتاب الطهطاوي النهضوي

يُعدّ عنوان كتاب "*تخليص الإبريز في تلخيص باريز*" من العناوين الدالّة والعميقة التي تكشف منذ الوهلة الأولى عن طبيعة المشروع الفكري والحضاري الذي أراده رفاعة رافع الطهطاوي، فالعنوان لم يُصَغْ بصورة عفوية أو اعتباطية، بل جاء محكم البنية، غنيًّا بالإيحاءات الفكرية والدلالات الرمزية التي تعكس رؤية الكاتب إلى الرحلة، وإلى الحضارة الغربية، وإلى عملية نقل المعرفة من مجتمع إلى آخر، ويتكوّن العنوان من أربعة أجزاء أساسية هي: "*تخليص، الإبريز، في تلخيص، باريز*" ، وكل جزء منها يحمل دلالة خاصة تتكامل مع غيرها لتشكّل المعنى الكلي للعنوان.

[1] ينظر، سامي محمد نظار، رفاعة رافع الطهطاوي رائد التنوير العربي المبكر، ص13.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص17.

فكلمة"*تخليص*" في اللغة العربية تدل على التنقية والتصفية والاستخلاص، أي إزالة ما يشوب الشيء من شوائب أو عناصر غير ضرورية للوصول إلى جوهره النقي[1]، وهي توحي بعملية واعية قائمة على الانتقاء والتمييز، لا على النقل العشوائي أو التلقّي السلبي، فمن خلال توظيف الطهطاوي لهذه الكلمة يبدو وكأنه يعلن منذ البداية أنه لا يقدّم مجرد وصف سطحي لما شاهده في باريس، بل يقوم بعملية فكرية نقدية تهدف إلى استخلاص المفيد والنافع من التجربة الغربية وتقديمه للقارئ العربي في صورة واضحة ومنتقاة وهو ما يوضح أن نصوص النهضة العربية انطوت على حس نقدي مبكر اتجاه أوروبا، وكانت واعية بضرورة الاعتدال في الحكم على العالم الغربي وعدم الانسلاخ عن الذات الثقافية العربية[2].

أما كلمة "*الإبريز*" فتعني الذهب الخالص أو المعدن النفيس الذي لا تشوبه شوائب، ويُقال "ذهب إبريز" أي ذهب صافٍ ونقيّ[3]، واختيار الطهطاوي لهذه الكلمة لم يكن اختيارًا لغويًا جماليًا فحسب، بل يحمل دلالة رمزية عميقة؛ فهو يريد أن يقدّم للقارئ "خلاصة الذهب" الذي استخرجه من تجربته في باريس، أي جوهر الحضارة الغربية وما رآه صالحًا للاستفادة والنقل إلى المجتمع العربي، فالإبريز هنا يرمز إلى المعارف والأفكار والنظم التي رأى فيها قيمة حضارية يمكن أن تسهم في نهضة المجتمع العربي وتقدّمه.

ومن خلال الجمع بين كلمتي "*تخليص والإبريز*" ، يتّضح أن الكاتب لا يهدف إلى تمجيد الغرب تمجيدًا أعمى، بل إلى ممارسة نوع من "التصفية الحضارية"، أي اختيار العناصر المفيدة من التجربة الغربية بعد تأملها وفحصها، مع استبعاد ما لا يتوافق مع البيئة العربية الإسلامية أو ما لا يحقّق منفعة حقيقية للمجتمع، وهذا يكشف عن وعي نقدي لدى الكاتب، وعن منهجه الإصلاحي القائم على الانتقاء الواعي لا على التقليد المطلق.

أما عبارة *في "تلخيص"* فتشير إلى الاختصار والتركيز، أي تقديم مضمون مركّز ومكثّف للتجربة دون الإغراق في التفاصيل الثانوية، فهو لا يقدّم سردًا يوميًا دقيقًا لكل ما رآه في باريس، وإنما يسعى إلى عرض أهم المظاهر والأفكار والتجارب التي تستحق النقل والعرض، وكأن الكتاب عبارة عن خلاصة فكرية وثقافية لتجربة حضارية كاملة، يختار منها الكاتب ما يراه نافعًا ومؤثرًا في مشروع الإصلاح والتحديث.

كما أن لفظ *تلخيص* يوحي بوعي الكاتب بطبيعة المتلقي العربي، فهو يدرك أن الهدف من الرحلة ليس الإبهار أو الوصف السياحي، بل تقديم معرفة موجّهة تخدم غاية تعليمية وإصلاحية، لذلك جاء الكتاب في صورة تلخيص واعٍ يركّز على الجوانب الحضارية والعلمية والاجتماعية التي يمكن أن تسهم في نهضة المجتمع العربي.

أما كلمة "*باريز*" فهي الصيغة العربية القديمة لاسم "باريس"، وقد تعمّد الطهطاوي استعمالها بصيغتها المعربة، في محاولة للجمع بين الانفتاح على الآخر والمحافظة على الخصوصية اللغوية العربية، ولا تشير "باريز"

[1] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، ج5، دار صادر، بيروت، لبنان، ص126.

[2] ينظر، عز الدين الخطابي، في النظرية ما بعد الكولونيالية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006، ص126.

[3] ينظر، ابن منظور، مصدر سابق، ج2، ص64.

هنا إلى مدينة جغرافية فحسب، بل ترمز إلى الحضارة الغربية الحديثة بما تحمله من علوم وتنظيم وتقدّم فكري واجتماعي، فباريس في نظر الكاتب تمثل مركز الحداثة الأوروبية، ومجالًا لاكتشاف أسباب التقدّم الغربي وأسرار نهضته.

ومن خلال هذا العنوان المركّب، تتجلّى رؤيته الإصلاحية القائمة على التوازن بين الانفتاح والحفاظ على الهوية، فهو لا يدعو إلى الذوبان في الحضارة الغربية، بل إلى فهمها والاستفادة منها بعقل نقدي واعٍ، ولذلك يمكن القول إن العنوان يكشف منذ البداية عن موقف الكاتب من الغرب: موقف الإعجاب الواعي لا الانبهار الأعمى، وموقف الانتقاء العقلي لا التبعية المطلقة.

كما يوحي العنوان بثنائية أساسية تتمثل في "الجوهر مقابل التفصيل"، فالإبريز يرمز إلى الجوهر النفيس، والتلخيص يرمز إلى الاقتصار على المهم والمفيد، ومن هنا نفهم أنه أراد أن يقدّم للقارئ العربي "الذهب الخالص" من تجربته الفرنسية، أي خلاصة ما يفيد في مجالات العلم والتنظيم والتعليم والحياة الاجتماعية، دون الانشغال بالمظاهر الثانوية أو التفاصيل التي لا تحقق فائدة حقيقية.

ويكشف العنوان أيضًا عن البعد النقدي في الكتاب، إذ إن عملية "التخليص" تعني ضمنيًا وجود عملية فرز وتمييز، وهو ما يدل على أنه لم يكن ناقلًا محايدًا، بل مفكرًا يمارس النقد والمقارنة بين ما يراه في الغرب وما يعرفه في مجتمعه العربي الإسلامي، فهو يختار ما يراه مناسبًا للإصلاح، ويتعامل مع الحضارة الغربية بوصفها تجربة يمكن الإفادة منها لا نموذجًا مقدّسًا يجب تقليده بالكامل.

ومن جهة أخرى، يحمل العنوان دعوة ضمنية إلى الانفتاح على الآخر بعقلية واعية ومتزنة، فباريس هنا ليست مجرد مدينة أجنبية، بل نافذة حضارية يطلّ منها القارئ العربي على عالم جديد من الأفكار والعلوم والتنظيم، غير أن هذا الانفتاح لا يعني التخلي عن الذات أو فقدان الهوية، وإنما الاستفادة من تجارب الأمم الأخرى مع الحفاظ على الخصوصية الثقافية والدينية.

كما يخلق العنوان لدى القارئ نوعًا من التوقّع المعرفي، إذ ينتظر المتلقي أن يجد داخل الكتاب وصفًا لباريس ومظاهر الحياة فيها، إلى جانب ملاحظات نقدية وتحليلات فكرية مرتبطة بالحضارة الغربية، وهي ما يتضح في العديد من المواقف كقوله أن ما وصلت إليه باريس من علم ومعارف كان بفضل الحضارة العربية فمصر كانت أنذلك على نفس المنوال[1]، وفي موضع آخر يثني على ماء النيل فيقول: "ماء النيل لو كانت العادة جرت بترويقه قبل استعماله، كما هو العادة في ماء نهر السين لكان من أعظم الأدواء" [2]، وفي موقف آخر يصف لنا البخل في باريس ويؤكد أن الكرم من صفات العرب[3]، وغيرها من المواقف، ومن ثمّ فإن العنوان يهيّئ القارئ لتلقي نص يجمع بين

[1] ينظر، رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2012، ص142.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص85.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص97.

أدب الرحلة الذي يكون فيه "هاجس الرحالة هو حب الاستطلاع"[1]، والفكر الإصلاحي الذي يدعو إلى التحديث، والنقد الحضاري الذي يقوم على الوعي والتمييز لا على التقليد الأعمى.

وعليه، فإن عنوان "*تخليص الإبريز في تلخيص باريز*" يُعدّ ذا بناء دلالي وفكري متكامل، يعكس بوضوح طبيعة المشروع النهضوي الذي حمله الطهطاوي، فهو عنوان يجمع بين الوصف والتأمل، وبين الرحلة والإصلاح، وبين نقل المعرفة وممارسة النقد، كما يكشف عن رؤية حضارية قائمة على اختيار "الذهب الخالص" من تجارب الآخرين، والاستفادة منه في بناء مشروع نهضوي عربي حديث، يقوم على العلم والمعرفة والانفتاح الواعي على العالم.

3/ الهيكل البنائي ومسارات الخطاب النهضوي في الكتاب:

يستهلّ الطهطاوي كتابه بمقدمة يوضّح فيها دوافع الرحلة وأهداف البعثة التعليمية التي أرسلها محمد علي باشا إلى فرنسا سنة 1826م، كما يبيّن الأسباب التي دفعته إلى كتابة هذا العمل، فهو يؤكد منذ البداية أنّ غايته ليست مجرد الإعجاب بالحضارة الأوروبية أو وصف غرائبها، بل السعي إلى التأمل والمقارنة واستخلاص ما يمكن أن يُفيد المجتمع العربي في مجالات التعليم والتنظيم والإدارة والحياة الاجتماعية، ولذلك تبدو المقدمة بمثابة إعلان عن مشروع إصلاحي قائم على المعرفة والانفتاح الواعي على الآخر[2].

ثم ينتقل إلى وصف الرحلة من مصر إلى فرنسا، فيتحدث عن مغادرته مصر في سفينة فرنسية عن الطريق البحر الذي سلكه، ووصوله إلى مدينة مرسيليا، ثم انتقاله إلى باريس، وخلال هذا الجزء، يصف ما شاهده من مظاهر التنظيم والدقة في وسائل النقل والموانئ والحياة اليومية، كما يلفت انتباهه النظام السائد في المدن الأوروبية، والنظافة، وحسن ترتيب الشوارع والأسواق والمرافق العامة، ومن خلال هذه الملاحظات الأولى، يبدأ القارئ في اكتشاف الفوارق الحضارية بين المجتمعين المصري والفرنسي كما رآها الكاتب[3].

ويُعدّ موضوع التعليم من أهم المحاور التي ركّز عليها الكاتب في هذا الكتاب، نظرًا لإيمانه العميق بأن نهضة الأمم لا تتحقق إلا بالعلم والمعرفة، فقد وصف النظام التعليمي الفرنسي وصفًا دقيقًا، متحدثًا عن المدارس والمعاهد، والمراحل التعليمية، وطبيعة المواد الدراسية، وطرق التدريس، وكيفية إجراء الامتحانات، وتنظيم الأقسام الدراسية، واستعمال الكتب والوسائل التعليمية، كما تحدّث عن اهتمام الدولة الفرنسية بالتعليم، وحرصها على إعداد الكفاءات العلمية في مختلف المجالات، ولم يكن هذا الوصف محايدًا، بل كان يحمل في طياته دعوة ضمنية إلى إصلاح التعليم في مصر وتطويره على أسس حديثة[4].

---

[1] سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة قديما وحديثا، دار غريب، القاهرة، دط، دت، ص80.

[2] ينظر، رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ص13 - 33.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص35.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص177 - 194.

كما خصّص حيّزًا مهمًا من كتابه لوصف الحياة الاجتماعية في فرنسا، فاهتم بالعادات والتقاليد، وأنماط اللباس، وطبيعة العلاقات الاجتماعية، وتنظيم الحياة اليومية، واحترام الوقت، والنظافة، والتعامل بين الناس، وقد لفت انتباهه النظام السائد في المجتمع الفرنسي، والتزام الناس بالقوانين، واحترامهم للعمل والوقت، وهو ما جعله يعقد مقارنات متكررة بين ما شاهده في فرنسا وما كان موجودًا في مصر آنذاك[1].

ومن الجوانب التي أثارت اهتمامه أيضًا وضع المرأة في المجتمع الفرنسي، فقال "النساء عند الإفرنج كشفنا عن حالهن الغطاء، وملخص ذلك أيضا: إن وقوع للخبطة (الاختلاط) بالنسبة لعفة النساء لا يأتي من كشفهن أو سترهن، بل التربية الجيدة والحسيسة والتعود على محبة الواحد دون غيره، وعدم التشريك في المحبة والالتئام بين الزوجين ..... وأن العفة تستولي على قلوب النساء المنسوبات إلى التربية الوسطى دون نساء الأعيان فتقع عليهن الشبهة كثيرا"[2]، كما تحدّث عن حضور المرة في الحياة العامة والتعليم وبعض الأنشطة الاجتماعية، ولاحظ ما تتمتع به من حرية مقارنة بالمرأة في المجتمعات الشرقية، غير أنّه لم يكن داعية إلى تقليد الغرب في كل شيء، بل حاول أن يتناول هذه القضايا بروح نقدية معتدلة، تقوم على الاستفادة مما ينسجم مع القيم الإسلامية والاجتماعية للمجتمع العربي.

وبعد هذا العرض الوصفي، ينتقل إلى مستوى أعمق من التحليل والمقارنة، حيث يبدأ في عقد موازنات بين فرنسا ومصر من حيث التعليم، والإدارة، والقوانين، وتنظيم المؤسسات، واحترام النظام، ومستوى الكفاءة في تسيير شؤون الدولة والمجتمع، وفي هذا الجانب تتجلّى النزعة الإصلاحية والنقدية في الكتاب، لأنه لا يكتفي بوصف ما يراه، بل يسعى إلى تحليل أسباب التقدّم الأوروبي، وبيان ما يمكن الاستفادة منه في تطوير المجتمع المصري والعربي.

كما لم يقتصر اهتمامه على الجوانب الاجتماعية والمادية، بل أولى أهمية كبيرة للجانب اللغوي والمعرفي، فقد اهتم بتعلّم اللغة الفرنسية، وحرص على فهم المصطلحات الجديدة وأساليب التعبير الحديثة، كما سعى إلى ترجمة بعض المفاهيم والأفكار إلى اللغة العربية بطريقة تحافظ على المعنى والدقة، وهو ما يكشف عن وعيه بأهمية اللغة في نقل الحضارة والمعرفة، وقد ساهم هذا التوجّه في تطوير لغة النثر العربي الحديث وإغنائها بمصطلحات وأساليب جديدة مرتبطة بالعلوم والفكر الحديث[3].

ويبرز في الكتاب كذلك اهتمامه بالنظام السياسي والإداري في فرنسا، إذ تحدّث عن القوانين، والمؤسسات، وطريقة إدارة الدولة، وعلاقة الحاكم بالمجتمع، وأهمية العدالة واحترام الحقوق، وقد رأى أن قوة الدول وتقدّمها لا يتحققان فقط بالقوة العسكرية، بل بوجود نظام عادل قائم على العلم والتنظيم واحترام القانون، ويختتم كتابه بعرض جملة من النتائج والعبر التي استخلصها من تجربته في فرنسا، حيث يدعو إلى

[1] ينظر، رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ص69 - 176.

[2] المصدر نفسه، ص299.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص84 - 118.

الاستفادة من الجوانب الإيجابية في الحضارة الغربية دون الانسلاخ عن الهوية العربية الإسلامية، كما يؤكد على ضرورة إصلاح التعليم، وتطوير مؤسسات الدولة، ونشر العلم، واحترام النظام، والاهتمام بالعمل والكفاءة، ومن هنا يتّضح أن الكتاب لم يكن مجرد نص رحلي، بل مشروعًا إصلاحيًا يهدف إلى بناء وعي عربي جديد قائم على التقدّم والمعرفة والانفتاح الواعي.

وعليه، فإن كتاب *"تخليص الإبريز في تلخيص باريز"* يُمثّل نصًا تأسيسيًا في النثر العربي الحديث، لأنه جمع بين الوصف الرحلي والتحليل الفكري والنقد الحضاري، وأسهم في نقل الأدب العربي من مرحلة الوصف التقليدي إلى مرحلة الوعي النهضوي والإصلاح الاجتماعي والثقافي.

4/ الوعي الفكري والهدف الإصلاحي:

يُبيّن رفاعة رافع الطهطاوي أن هدفه لا يقتصر على سرد أحداث الرحلة أو تسجيل مشاهداته في فرنسا، بل يتجاوز ذلك إلى نقل التجربة الحضارية الأوروبية إلى المجتمع المصري والعربي بصورة واعية وهادفة، فالكتاب في جوهره دعوة إلى الإصلاح والتحديث، موجّهة إلى محمد علي باشا وإلى المجتمع المصري عمومًا، من أجل الاستفادة من النظم والمؤسسات الغربية التي أسهمت في تقدّم فرنسا وازدهارها.

ومن خلال هذا التصور، تبدو الرحلة عنده وسيلة لاكتشاف أسباب التقدّم الحضاري، لا مجرد نقل الوقائع والأحداث وتجربة شخصية أو وصف لأماكن وعادات غريبة، أي أدب الرحلة عنده ليس هو ذلك النثر الأدبي الذي يتخذ من الرحلة موضوعًا له وأدبًا يصاغ في قالب فني متميّز، يقوم على لغة أدبية خاصة ورؤية جمالية تمنح النص ملامحه وخصائصه المستقلة[1]، بل قيمة النص الرحلي الطهطاوي تكمن في الطريقة التي يعيد بها تشكيل تجربته عبر الوصف والتأمل والسرد والتحليل، بحيث تتحول الرحلة من تجربة واقعية إلى بناء فني يحمل أبعادًا ثقافية وفكرية وجمالية، ولذلك يرتبط أدب الرحلة بقدرة الكاتب على المزج بين المشاهدة والتخييل، وبين الذات الكاتبة والواقع الخارجي، فينتج نصًا يتجاوز التوثيق إلى الإبداع الأدبي، لذلك جاءت صفحات الكتاب قائمة على المقارنة المستمرة بين واقع مصر وواقع فرنسا في مختلف المجالات، مثل التعليم، والتنظيم الإداري، والقوانين، والحياة الاجتماعية، والعمران، واحترام النظام والعمل، وقد حاول الطهطاوي من خلال هذه المقارنات أن يكشف مواطن القوة في المجتمع الفرنسي، وفي المقابل يبرز جوانب الضعف والتأخر في المجتمع المصري التي تحتاج إلى إصلاح وتطوير.

ومع ذلك، لم يكن الكاتب منبهرًا بالحضارة الأوروبية انبهارًا مطلقًا، ولم يتعامل معها باعتبارها نموذجًا كاملًا ينبغي تقليده تقليدًا أعمى، بل اتخذ موقفًا نقديًا معتدلًا يقوم على الانتقاء والتمييز، فهو يختار من الحضارة الغربية ما يراه نافعًا ومناسبًا للمجتمع العربي والإسلامي، ويرفض ما يتعارض مع القيم الدينية والأخلاقية، ومن

[1] ينظر، سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة قديما وحديثا، ص5.

هنا تتجلّى النزعة الإصلاحية الواعية في خطابه، التي تقوم على الإفادة من الآخر دون فقدان الهوية أو الذوبان في ثقافته.

وقد سعى من خلال هذا الكتاب إلى تحقيق مجموعة من الأهداف الفكرية والمعرفية والحضارية، من أبرزها نقل مظاهر التمدّن الأوروبي إلى القارئ العربي في صورة وصفية تحليلية، بهدف تعريفه بالنظم الحديثة وأساليب الحياة المتطورة في أوروبا، فقد أراد أن يفتح أمام القارئ العربي نافذة يطّلع من خلالها على واقع الحضارة الغربية، ويكتشف أسباب تقدّمها في مجالات العلم والتنظيم والإدارة، ومن أمثلة ذلك قوله عن الباريزيين أنهم يتميزون بذكاء العقل ودقة الفهم ومحبي الاطلاع والكشف عن تفاصيل الأمور وعامة الناس عندهم يجيدون القراءة والكتابة[1].

فهو أولى أهمية كبيرة لإصلاح التعليم، باعتباره الأساس الحقيقي لنهضة الأمم وتقدّمها، ولذلك ركّز في كتابه على وصف النظام التعليمي الفرنسي، وبيان تنظيم المدارس والجامعات، وطرق التدريس والامتحانات، وأهمية العلوم الحديثة، ومن خلال ذلك، دعا بصورة ضمنية إلى تجديد التعليم في مصر، وتطوير المناهج بما يواكب روح العصر ويخدم حاجات المجتمع.

ومن الأهداف المهمة التي سعى إليها أيضًا إبراز قيم العدالة والمساواة والحرية، إذ لاحظ احترام القوانين وتنظيم العلاقات الاجتماعية في فرنسا، فاستخلص من ذلك دروسًا أخلاقية وسياسية رأى أنها ضرورية لبناء الدولة الحديثة، وقد ربط بين تقدّم المجتمع وبين احترام النظام والعمل والكفاءة، معتبرًا أن النهضة لا تتحقق إلا في مجتمع تسوده العدالة ويُقدَّر فيه العلم والعمل.

وفي هذا السياق، عمل على ترسيخ وعي حضاري جديد يجعل من العقل والعلم أساسًا لتقدّم المجتمع، حيث آمن بأن النهضة الحقيقية لا تقوم على التقليد أو الجمود، بل على التفكير الواعي، والانفتاح على المعارف الحديثة، وإصلاح الإنسان من خلال التربية والتعليم والعمل.

كما يؤمن بأن الإسلام لا يتعارض مع المدنية الحديثة، بل يرى أن الدين الإسلامي يدعو إلى العلم والعمل والنظام واحترام العقل، وهي القيم نفسها التي قامت عليها الحضارة الأوروبية الحديثة، ولذلك حاول أن يبرهن على إمكانية الجمع بين المرجعية الإسلامية ومبادئ التقدم والحداثة، وهو ما جعل فكره يمثل مرحلة وسطى بين التقليد والانفتاح الحديث.

[1] ينظر، رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ص83.

الخلاصة:

يُعدّ كتاب "تخليص الإبريز في تلخيص باريز" من أول النصوص التي ظهرت في النثر العربي الحديث، إذ جمع بين روح الرحلة ووظيفة الخطاب الإصلاحي، فالطهطاوي لم يقدّم مجرد مشاهدات عن فرنسا، بل استخدم التجربة وسيلة لإعادة النظر في واقع المجتمع المصري والعربي.

فهو قدم رؤية متقدمة في التربية والسياسة والاجتماع تقوم على مبدأ "الأخذ بما لا يتعارض مع الدين"، ولم يكن سرده سطحيًا؛ بل رصد الظواهر وأعاد تأويلها من منظور تربوي وأخلاقي، ودعا إلى التفاعل مع الغرب دون الذوبان فيه، وهو موقف متوازن في زمن الانبهار الكلي، لقد نقل هذا الكتاب النثر العربي من مجال السجع والبلاغة إلى وسيلة للفكر والنقد الاجتماعي، فهو يجسّد انتقال اللغة العربية من السرد التراثي إلى الخطاب النهضوي الحديث.

مع ذلك لا يمكننا نكران هيمنة النظرة الإعجابية على التحليل، في كثير من المقاطع يظهر الطهطاوي مأخوذًا ببهاء الحضارة الفرنسية، ما يقلّل أحيانًا من حدة الرؤية النقدية المقارنة، وغياب التأمل الذاتي العميق، فالكتاب يغلب عليه الطابع الخارجي الوصفي، دون تعميق كافٍ للأسئلة الفلسفية أو الوجودية حول العلاقة بين الذات والآخر، كما نلمس تذبذب بين الخطاب الديني والمدني، إذ يحاول الطهطاوي التوفيق بين المرجعية الإسلامية والقيم الغربية الحديثة، مما يولّد أحيانًا نوعًا من التناقض الخطابي، أيضا تداخل الأجناس الأدبية، فالكتاب يتأرجح بين الرحلة، والسيرة الذاتية، والنص التعليمي، وهو ما يجعل بنيته غير متماسكة فنيًا مقارنة بالكتابات اللاحقة في أدب الرحلة.

على الرغم من هذه الملاحظات، يبقى الكتاب منعطفًا أساسيا في تاريخ الأدب العربي الحديث، لأنه جمع بين متعة الرحلة وجرأة الفكر الإصلاحي، فهو نصّ تأسيسي لوعي جديد بالإنسان والمجتمع، وقد أسهم في فتح الباب أمام الأجناس النثرية الحديثة مثل المقالة، والسيرة، والنقد الاجتماعي.

إنّ القيمة النقدية للكتاب تكمن في كونه شاهدًا على التحوّل من التلقّي إلى الفعل الثقافي، ومن التبعية إلى الوعي بالذات، وبذلك، فهو نصّ نهضوي بامتياز، يستحق أن يُقرأ بمنهجية جديدة تراعي تداخله بين الفكر واللغة والواقع التاريخي.

المحور الثاني: محمد عبده ومقالاته

تمهيد:



يُعَدّ الإمام محمد عبده أحد أبرز روّاد النهضة العربية والإسلامية في العصر الحديث، وهو شخصية جمعت بين عمق التكوين الأزهري، وجرأة المفكر الحر، وحسّ الكاتب الصحفي الملتزم، نشأ في بيئة تقليدية، لكنه تمرّد فكريًا على الجمود والركود الذي خيّم على العالم الإسلامي في القرن التاسع عشر، فتبنّى مشروعًا إصلاحيًا شاملاً هدفه النهوض بالأمة من تخلفها الديني، والاجتماعي، والسياسي.

عُرف بفكره الإصلاحي الذي استند إلى إعادة قراءة النصوص الشرعية بمنهج عقلاني، وبالانفتاح على العلوم الحديثة دون التفريط في ثوابت الدين، لم يكن مفكرًا نظريًا معزولًا عن واقعه، بل كان رجلًا ميدانيًا، سلاحه الكلمة، ومنبره المقالة الصحفية، التي جعل منها أداةً لنقد الفساد، وهدم التقليد، وبناء الوعي الجديد.

لقد أدرك أن الصحافة ليست مجرد وسيلة لنقل الأخبار، بل وسيلة لإعادة تشكيل الرأي العام، ولذلك كتب في جريدة العروة الوثقى، ثم الأهرام والوقائع المصرية، معتمدًا أسلوبًا يجمع بين البيان العربي الرصين والمنطق الحجاجي العميق، فكان لمقالاته أثر بالغ في ترسيخ قيم مثل حرية الفكر، ووجوب الاجتهاد، ونقد الاستبداد، والدعوة إلى التعليم والإصلاح.

وإذا كانت دعوته للتجديد قد أثارت الجدل في زمنه، فإن كتاباته لا تزال اليوم محل دراسة وتحليل، لما تحمله من رؤية إصلاحية سبّاقة، وما تتميز به من لغة فخمة وأسلوب عقلاني وتأثير جماهيري، إن دراسة مقالات محمد عبده ليست مجرد عودة إلى الماضي، بل هي استعادة لصوتٍ تنويري ما زال صداه يتردد في واقع يحتاج إلى ما هو أكثر من الإصلاح، يحتاج إلى إعادة بناء.

1/ شخصية محمد عبده وفكره الإصلاحي:

وُلد الإمام محمد عبده في بقرية "محلة نصر" سنة 1849بمحافظة البحيرة في مصر[1]، في فترة كانت تشهد اضطرابًا شديدًا على الصعيدين المحلي والعالمي، كانت الدولة العثمانية، التي تُعد المرجعية السياسية والدينية الكبرى للمسلمين آنذاك، تعاني من التراجع والانقسام الداخلي، وتنهشها التدخلات الأجنبية من الخارج، بينما دخلت مصر في طور الهيمنة الأوروبية، ثم خضعت رسميًا للاحتلال البريطاني عام 1882، وهو الاحتلال الذي رافقه قمع سياسي، ونهب اقتصادي، وتجفيف لمصادر التعليم والفكر، في هذا السياق المتأزم، كان العالم الإسلامي بأسره يعيش أزمة حضارية مركبة؛ أزمة تمثلت في، تخلف علمي واضح عن أوروبا التي دخلت عصر الثورة الصناعية، وجمود ديني هيمنت فيه المذاهب التقليدية التي أغلقت باب الاجتهاد، وركود فكري فرضته المؤسسات الدينية الرسمية المتصالحة مع الاستبداد، وانسحاب عام للمسلمين من ساحات الإبداع والمعرفة، مقابل انبهار أعمى أو رفض قاطع لكل ما هو غربي وحديث.

[1] ينظر، طاهر الطناحي، مذكرات الإمام محمد عبده، دار الهلال، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص24.

جاء محمد عبده في قلب هذه المرحلة، لا كمتفرج أو ناقم فقط، بل كمثقف عضوي يسعى إلى تغيير الواقع من الداخل، انطلق في البداية من التعليم في مسجد الأحمدي بطنطا والذي قضى فيه سنة ونصف دون فهم فقرر الهروب[1] ثم انتقل إلى الجامع الأزهر التقليدي بتشجيع من خاله، لكنه ما لبث أن شعر بالاختناق من حدود العقل والتفكير في مناهج الأزهر[2]، حتى التقى عام 1287 هـ بجمال الدين الأفغاني، المفكر الثوري الذي سيكون له أعمق الأثر في تشكيل شخصيته الفكرية والسياسية.

في كنف الأفغاني، تعرّف محمد عبده على مفاهيم لم تكن مألوفة في بيئته في طنطا وفي الأزهر، مثل، الفكر النقدي الذي يعيد النظر في المسلّمات حين يقول كان السيد الأفغاني "يشرح معنى المسألة حتى تتجلى للأفهام ثم يقرأ عبارة الكتاب ويطبقها عليها، فإن انطبقت وإلا أبان ما فيها من التقصير، أو يقرأ العبارة ويبحث في دليلها، فيقره أو يفنده ويجزم بغيره. وبهذه الطريقة ارتقى إلى أن يحكم بنفسه في المسائل، ولا يرضى بمجرد فهم المراد مع التسليم لمؤلف الكتاب"[3]. وتعرف معه على الاجتهاد العقلي البرهاني والفكري في فهم الدين والدنيا وهو ما أكده مالك بن نبي في كتابه (وجهة العالم الإسلامي) حين قال بفضل جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده تم تمزيق الصمت الذي خيم على الجامعات العربية الإسلامية[4]، وتعرف معه أيضا على الصحافة كأداة للنضال والإصلاح، والحرية الفكرية والسياسية كضرورة لا كترف.

ومع انخراطه في العمل السياسي والدعوي، بدأت تتضح معالم مشروعه الإصلاحي الذي قام على أسس عقلانية متوازنة، سعت إلى تحرير العقل المسلم من أغلال التقليد، وربط الدين بروح العصر دون مساس بجوهره، لقد آمن أن الإصلاح لا يبدأ من السلطة، بل من الفرد والوعي والتعليم، لذلك ركّز جهوده على:

- تحرير العقل المسلم من الجمود والتقليد، برفضه للاتباع الأعمى للمذاهب، ودعوته لفتح باب الاجتهاد، ووضع العقل في موقع الشريك في فهم النصوص.

- إصلاح التعليم، بانتقاد الأساليب التعليمية القائمة على الحفظ والتلقين، ودعا إلى ربط التعليم بحاجات المجتمع، وإدخال العلوم الحديثة إلى الأزهر، حيث شغل لاحقًا منصب المفتي وسعى جاهدًا لتحديث المؤسسة الدينية.

- تفعيل الاجتهاد الشرعي بما يوافق متغيرات العصر، رأى أن الإسلام دين صالح لكل زمان ومكان، لكنه يحتاج إلى عقول مجتهدة تجدد فهمه، وتُزيل ما علق به من شوائب القرون.

- الدعوة إلى عدالة اجتماعية متوازنة، نادى بإقامة مجتمع يقوم على التكافؤ والعدالة، لا على الاستغلال والطبقية، رافعًا شعار أن الشريعة جاءت لمصلحة الإنسان، لا لتعطيله.

---

[1] ينظر، محمد رشيد رضا، تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، ج1، دار الفضيلة، القاهرة، ط2، 2006، ص20.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص20 ، 21.

[3] المرجع نفسه، ص132.

[4] ينظر، مالك بن نبي، وجهة العالم الإسلامي، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 2002، ص56.

وهكذا، يمكن القول إن شخصية محمد عبده، بكل ما حمله من انكسارات وانفتاحات، شكّل تربة خصبة لنمو مشروع فكري إصلاحي أصيل، حاول أن ينهض بالأمة لا بردّها إلى الماضي، بل بدفعها إلى مصالحة ذكية بين الأصالة والمعاصرة، بين العقل والنقل، وبين القيم الروحية ومتطلبات التقدم.

2/ موضوعات مقالاته الصحفية:

شكّلت المقالة الصحفية عند الإمام محمد عبده نافذة أساسية للتعبير عن أفكاره الإصلاحية، ومنبرًا لتقديم الأوضاع السائدة في عصره، وقد كتب في عدد من الصحف والمجلات البارزة مثل العروة الوثقى التي أسسها مع جمال الدين الأفغاني، والوقائع المصرية، وممرات الفنون، والأهرام التي تعد أول جريدة كتب فيها، لم تكن مقالاته مجرد تعليقات على أحداث وقتية، بل كانت نصوصًا فكرية محورية تشكّل جزءًا لا يتجزأ من مشروعه الإصلاحي، حيث تناولت قضايا عميقة ومتشعبة، تعكس رؤيته للنهضة والتغيير الشامل.

أ. الجمود الديني والدعوة إلى الاجتهاد: لقد انطلق محمد عبده في مشروعه الإصلاحي من قناعة راسخة مفادها أن تراجع الأمة الإسلامية لم يكن ناتجًا عن الدين ذاته، وإنما عن سوء فهمه والخضوع للتقليد الجامد الذي عطّل العقل وأوقف حركة الاجتهاد، لذلك دعا إلى تحرير الفكر من القيود التي فرضتها المذاهب المتأخرة، والعودة إلى روح الإسلام الأولى القائمة على الفهم الواعي للنصوص والانفتاح على العقل[1].

فهو يرى أن الأجيال الأولى من المسلمين استطاعت بناء حضارة مزدهرة لأنها تعاملت مع الدين بوصفه قوة دافعة للتفكير والعمل، لا مجرد مجموعة من الأحكام الجامدة التي تُتبع دون فهم أو تدبر، ومن هنا شدّد على ضرورة الرجوع إلى المصادر الأصلية للدين، واستلهام المقاصد الكبرى للشريعة بدل الوقوف عند ظواهر الأقوال واختلافات المتأخرين، ومن خلال هذا التصور حاول أن يرسّخ فهمًا جديدًا للدين يقوم على التوازن بين الأصالة والتجديد، بحيث يظل الإسلام محافظًا على ثوابته، وفي الوقت نفسه قادرًا على الاستجابة لمتطلبات العصر وتحولاته الفكرية والاجتماعية.

ب. الإصلاح اللغوي وتطوير أساليب الكتابة: اهتم محمد عبده بإصلاح اللغة العربية وأساليب التعبير، لأنه كان يرى أن اللغة أداة أساسية في صناعة الوعي ونهضة المجتمع، وقد انتقد بشدة أساليب التحرير الرسمية والأدبية في عصره، فوصف الكتابات الحكومية بأنها غامضة وغير مفهومة، كما هاجم الإفراط في السجع والزخرفة اللفظية عند الأدباء والأزهريين، لأنها – في نظره – تُضعف المعنى وتبعد اللغة عن وظيفتها الحقيقية، وفي ذلك يقول: «وكانت أساليب الكتابة في مصر تنحصر في نوعين كلاهما يمجه الذوق وتنكره لغة العرب»[2]، وهو ما يعكس سعيه إلى بناء لغة واضحة تجمع بين الفصاحة والسهولة وتستجيب لحاجات العصر الحديث.

ج. الدعوة إلى الإصلاح السياسي ومقاومة الاستبداد: رأى محمد عبده أن الاستبداد السياسي أحد أوجه المرض الحضاري الذي أصاب الأمة، فربط بين انحطاط السلطة الحاكمة وتدهور أوضاع الشعوب الإسلامية، وانتقد الاستبداد العثماني والمصري في آنٍ واحد، واعتبر أن غياب الشورى، وقمع الحريات، وتكميم الأفواه، جميعها

[1] ينظر، عبد اللطيف حمزة، أدب المقالة الصحفية، ج2، دار الفكر العربي، ط3، 1965، ص72.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

ممارسات تتنافى مع روح الإسلام، ويتضح ذلك في مناقشته قضية العلاقة بين الحاكم والمحكوم، ودعا إلى نشر الوعي السياسي بين أفراد المجتمع، مؤكدًا أن للحاكم حدودًا يجب ألا يتجاوزها، وأن للأمة حقًا في العدالة والمحاسبة، وقد رفض فكرة الطاعة المطلقة للحاكم، ورأى أن الأمة ينبغي أن تشارك في إصلاح أوضاعها السياسية والاجتماعية، ويتجلى ذلك في قوله عن الأمة المصرية: «دعوناها إلى الاعتقاد بأن الحاكم وإن وجبت طاعته - فهو من البشر الذين يخطئون»[1]، وهو قول يكشف عن وعيه المبكر بأهمية الحرية السياسية والرقابة الشعبية في مواجهة الاستبداد.

فهو يؤمن بأن الإصلاح الحقيقي لا يتحقق بالعنف والثورات المفاجئة، بل بالتدرج وبناء وعي الأمة عبر الزمن، لذلك اتخذ موقفًا معتدلًا من القضايا السياسية، وفضّل الإصلاح الهادئ القائم على التربية والتثقيف، ويظهر ذلك في قوله: «وأما أمر الحكومة والمحكوم فتركته للقدر يقدره وليدبره الله بعد ذلك، لأنني قد عرفت أنه ثمرة تجنيها الأمة من غراس تغرسه»[2]، حيث يوضح هذا النص إيمانه بأن التغيير السياسي يحتاج إلى إعداد طويل يقوم على التربية الفكرية والاجتماعية.

لم يكن محمد عبده ثوريًا بمعنى العنف، لكنه كان إصلاحيًا يسعى إلى إصلاح الدولة من داخلها، عبر بث الوعي السياسي بين الناس، وتعزيز مبدأ المحاسبة والعدالة، وفي هذا السياق، دعا إلى تطوير نظام الحكم بما يضمن مشاركة الأمة في صناعة القرار، مؤكدًا أن الحكم الرشيد هو شرط ضروري لأي نهضة حقيقية.

د. إصلاح التعليم: احتلت قضية إصلاح التعليم حيّزًا مهمًا في مقالاته، إذ رأى أن النظام التعليمي التقليدي الذي يعتمد على الحفظ والتلقين دون فهم أو تحليل، لا يصنع إلا عقولًا عاجزة عن الإبداع أو التغيير، ووصف المدارس الدينية في عصره بأنها مصانع تنتج نسخًا مكررة من الحفظة، لا من المفكرين، وخاصة مؤسسة الأزهر، لأنه رأى أن النهضة لا يمكن أن تتحقق إلا بتطوير المناهج، وربط التعليم بالفهم والتحليل، وإدخال العلوم الحديثة إلى المؤسسة الدينية، كما عمل على إحياء كتب التراث اللغوي والبلاغي، وأسهم في تطوير التعليم اللغوي والأدبي، ويظهر ذلك في النص الذي يذكر أنه «اعتمد على دروس التفسير في شرح عقائد الدين ومحاربة البدع التي أفسدت هذا الدين، ثم في التوفيق بينه وبين العلم الحديث والمدنية الحديثة»[3]، مما يكشف عن رغبته في بناء تعليم يجمع بين الأصالة والمعاصرة.

فمحمد عبده دعا إلى تعليم متوازن يجمع بين علوم الدين وعلوم العصر، ويُعيد للمدرسة دورها في تشكيل الإنسان لا في تجميده، كما شدّد على ضرورة إدخال العلوم الحديثة واللغات الأجنبية إلى مناهج الأزهر، وهو ما سعى لتحقيقه حين تولّى منصب مفتي الديار المصرية، حيث بدأ بإصلاح محدود للمؤسسة الدينية من الداخل.

5. الدين والعلم: من أهم ثوابت محمد عبده الفكرية، فهو يؤكد على التكامل بينهما، ويرفض الصراع المفتعل بين "العقلانية" و"الإيمانية" الذي ساد الخطابات الغربية وبعض ردود الفعل في الشرق، فهو يشدد على أن الإسلام لا

[1] عبد اللطيف حمزة، أدب المقالة الصحفية، ص73.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] المرجع نفسه، ص78.

يعارض العلم، بل يدعو إليه، لأن العقل هو وسيلة لفهم كل من الدين والكون[1]، إذن يؤكد لنا هنا أن الإسلام في حقيقته لا يتعارض مع العلم ولا يقف ضد العقل، بل يدعو الإنسان إلى التأمل في الكون واكتشاف أسراره، لأن العقل نعمة إلهية ووسيلة لفهم الدين والحياة معًا، ولهذا اعتبر أن تحرير الفكر شرط أساسي لتحقيق النهضة الحضارية، فالأمة التي تُعطل عقول أبنائها وتمنعهم من البحث والنقد لا يمكنها أن تواكب تطورات العصر أو تسهم في بناء الحضارة الإنسانية.

تُظهر موضوعات مقالاته مدى تجذر مشروعه الإصلاحي في هموم عصره، ومدى وعيه العميق بالعلل التي أصابت الأمة، فقد عالج قضايا الدين والسياسة والتعليم والمجتمع والعلم بروح المفكر الذي لا يكتفي بالنقد، بل يطرح بدائل عملية ومقنعة، مقالاته لم تكن ترفًا فكريًا، بل خارطة طريق إصلاحية تشكّل جزءًا من تراث النهضة العربية الإسلامية.

لقد استغل الصحافة لنشر أفكاره الإصلاحية والتأثير في الرأي العام، فحوّل المقال الصحفي إلى وسيلة للتنوير والتغيير الاجتماعي والفكري، وقد ساهم من خلال إشرافه على الوقائع المصرية في تطوير أساليب التحرير واللغة الصحفية، كما دعا إلى تبسيط الكتابة وجعلها أكثر وضوحًا وتأثيرًا، وهو ما يبرز دوره في تطوير الصحافة العربية الحديثة وربطها بقضايا الإصلاح والنهضة.

3/ تحليل لغته وأسلوبه:

تميّزت مقالات محمد عبده بلغتها المتينة وأسلوبها المؤثر، فجمع بين البيان العربي الأصيل والحجاج العقلي الحديث، مما منح كتاباته طابعًا فريدًا يمزج بين التقاليد البلاغية للتراث الإسلامي، وروح النهضة الحديثة، لم تكن لغته ترفًا إنشائيًا، بل كانت أداة فعالة للإقناع، والتحريض على التغيير، وبناء الوعي.

أ. اللغة: بين الأصالة والتجديد

جاءت لغته انعكاسًا لتكوينه الأزهري العميق، واطلاعه الواسع على علوم البلاغة والبيان، ويتضح ذلك حين كتب أولى مقالته في الأهرام أين نجده تبع منوال القدماء يقلد أسلوب الكتاب المفتونين بالسجع في القرن الرابع الهجري ، ومعانى مقالاته كانت غزيرة، لأن أكثرها كان مأخوذاً من السيد جمال الدين الأفغاني، كما وظف ألفاظ لغوية غريبة، وتشبيهات لم يستأنس بها القارئ، كما يصطنع التعبيرات التي حاول فيها الأخذ من العلوم الحديثة، وإن كان لم يحسن بعد هذا الأخذ على الوجه الذي يرضى الذوق، إلا أنه قدم محاولات أولى موفقة لأنها كانت فيها دعوة واضحة إلى التجديد والتغيير وهو ما نلمسه في عدة مقالات من بينها مقالته الأولى التي نشرها في العدد الخامس من مجلة الأهرام في سبتمبر سنة 1876م الموافق 14 شعبان سنة 1293هـ ، وكان موضوعها تقريظ جريدة الأهرام[2]، فقارئها يجدها طغى على بنائها سجع متكلّف من بدايتها إلى نهايتها، كما غلب عليها استعمال التراكيب القديمة.

[1] ينظر، عبد اللطيف حمزة، أدب المقالة الصحفية، ص 72.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 84.

لكن لم تكن أساليبه حبيسة هذه التراكيب القديمة أو الأساليب المتكلّفة، لقد طوّع هذه اللغة لتخدم غاياته الإصلاحية، فجاءت جَزلةً من جهة، وواضحةً من جهة أخرى، تحتفظ برونق البيان العربي دون أن تقع في غموض العصور الماضية، وكان ذلك في جريدة الوقائع المصرية سنة 1880م، حيث نشر أولى مقالاته بعنوان «حكومتنا والجمعيات الخيرية»، ثم أتبعها بمقالات أخرى مثل «احترام قوانين الحكومة وأوامرها من سعادة الأمة»، و«حب الفقر وسفه الفلاح»، إلى أن بلغ عدد مقالاته سبع عشرة مقالة اجتماعية، وبعد اندلاع الثورة العرابية اتجه إلى الكتابة السياسية، فكتب مقالته الثانية والثلاثين بعنوان «الحياة السياسية»، ثم الثالثة والثلاثين بعنوان «الشورى»، قبل أن يُقبض عليه مع عدد من قادة الثورة[1].

وتُظهر هذه المقالات تطورًا واضحًا في أسلوبه؛ إذ ابتعد عن السجع التقليدي، واتجه إلى ما يُعرف بالازدواج أو الترادف الصوتي، وهو أسلوب يحقق الإيقاع دون التزام القافية، كما تخلى عن الألفاظ الغريبة والمعقدة التي كان يستعملها أحيانًا، واستبدلها بألفاظ سهلة واضحة يفهمها عامة القراء دون عناء، كذلك حرص على تبسيط تشبيهاته وتقريبها إلى أذهان الناس، فشبّه المسرف بمن يملأ حوضًا مثقوبًا لا يحتفظ بالماء، كما شبّه محاولة الإنسان تجاوز طبيعته بالدجاجة التي أرادت أن تبيض مثل الإوزة فأرهقت نفسها دون جدوى، ومن خلال هذه الصور سعى إلى تبسيط أفكاره وتقريبها من مختلف فئات المجتمع، ومن أبرز سمات لغته:

- **الجزالة والرصانة:** تأتي عباراته محكمة البناء، متينة التراكيب، ما يعكس تمكنه من اللغة وحرصه على قوة التعبير.
- **الإيقاع القرآني:** يستخدم مفردات وتراكيب ذات طابع قرآني، فتمنح نصوصه بعدًا دينيًا وعاطفيًا يرفع من جاذبيتها وتأثيرها، مثل: "العدل أساس الملك"، "الحق أحق أن يُتبع".
- **توظيف النصوص الشرعية:** يكثر من الاستشهاد بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية، لكن بذكاء، إذ لا يوردها على سبيل الزخرفة البلاغية، بل يدمجها في سياقات عقلانية تدعم حجّته وتخدم معانيه.
- **بساطة واعية:** رغم فصاحته، يتجنّب التعقيد والغموض، فيختار الألفاظ السهلة ذات الدلالات الواضحة، بهدف الوصول إلى جمهور أوسع من القراء.

ب. الأسلوب: عقلانية نقدية وإصلاح اجتماعي

يحمل أسلوب محمد عبده طابعًا جدليًا واضحًا، ينهض على الحوار العقلي والحجاج المنطقي، ويستند إلى فهم دقيق لطبيعة القارئ العربي المسلم في زمنه، فيخاطبه بلغة توازن بين الدين والعقل، والواقع والمثال، وأهم خصائص أسلوبه:

- **حجاجي عقلاني:** يتجلى من خلال اعتماده على بناء الفكرة وفق تسلسل منطقي قائم على البرهنة والإقناع، إذ لا يكتفي بعرض آرائه بصورة مباشرة، بل يسعى إلى تدعيمها بالحجج العقلية ومناقشة ما قد يثار حولها من اعتراضات، ليقود القارئ تدريجيًا نحو النتيجة التي يؤمن بها، ومن أبرز القضايا التي دافع عنها تأكيده

[1] ينظر، عبد اللطيف حمزة، أدب المقالة الصحفية، ص 87.

أن الشريعة الإسلامية لم تقف عائقًا أمام العقل، وإنما جعلت منه أداةً للتأمل والنظر والتفكر في الكون، وفي هذا السياق يقول في رسالة التوحيد :"وإن ذلك الصانع واحد... وأطلق للعقل البشري أن يجري في سبيله الذي سنته له الفطرة، واستنهضه للنظر في الخالق والتأمل فيما في الكون من آيات تدل على قوة الله وحكمته، وأن يتدبر فيها ليصل إلى معرفة الله"[1]، ويكشف هذا القول عن نزعة إصلاحية عقلانية تجعل من التفكير والتدبر أساسًا لفهم الدين وإدراك حقائقه.

➢ **جدلي إصلاحي تحفيزي توعوي**: يقوم خطابه على معالجة القضايا الاجتماعية والدينية معالجة نقدية تقوم على الجدل والتحليل، فهو لا يكتفي بتشخيص مظاهر الخلل أو مهاجمة الواقع، بل يحرص على تقديم حلول عملية وبدائل إصلاحية واضحة، لذلك بدا خطابه خطابًا بنّاءً يسعى إلى التغيير لا إلى الهدم، ويتجلى ذلك في موقفه من الإصلاح السياسي، إذ إن تتبع مسيرته النضالية يكشف أنه خاض غمار السياسة متأثرًا بأفكار أستاذه جمال الدين الأفغاني، غير أنه اقتنع لاحقًا بأن التغيير السياسي الحقيقي لا يمكن أن يتحقق إلا عبر إصلاح المجتمع وتوعيته، فالمجتمع الجاهل الخاضع للتخلف والانحطاط لا يستطيع أن يخوض معركة التحرر أو الثورة[2]، لذلك كرّس جهوده الإصلاحية لبناء مجتمع واعٍ ومثقف يدرك طبيعة التحديات التي تواجهه، مؤمنًا بأن التربية وإعداد الأجيال هما السبيل إلى التخلص من آثار الاستعمار والهيمنة الأجنبية، ومن ثم تحقيق نهضة إصلاحية سياسية واجتماعية شاملة.

➢ **التوازن بين العاطفة والعقل:** يتجلى من خلال اعتماده على البرهنة العقلية المدعومة بالإحساس الوجداني والتجربة الإنسانية، فهو لا يفصل الفكر عن الشعور، بل يجعلهما متكاملين في بناء الحجة والإقناع، ويظهر ذلك في قوله: «الوجدان يشهد والحس يشهد أن الإنسان مختار في بعض أفعاله»[3]، إذ يستند إلى شهادة العقل والتجربة الحسية معًا لإثبات حرية الإنسان ومسؤوليته عن أفعاله، ومن خلال هذا الطرح لا يكتفي بإقامة الدليل العقلي، بل يربط الفكرة بإحساس الإنسان الداخلي ووعيه الذاتي، مما يمنح خطابه بعدًا فكريًا ووجدانيًا متوازنًا، لذلك جاء خطابه قريبًا من المتلقي، قادرًا على إشراكه في همّ الإصلاح والتغيير، ومن ثمّ بدا أسلوبه متدرجًا بين التحذير من مظاهر الانحطاط، والدعوة إلى اليقظة والعمل، وبعث الأمل في إمكانية النهوض، مما منح كتاباته بعدًا إنسانيًا وإقناعيًا يجمع بين حرارة العاطفة وصرامة الفكر.

لقد جعل محمد عبده من لغته وأسلوبه أداة إصلاحية فعالة، لا مجرد وسيلة تعبير، لغته تقف بين التراث والحداثة، وأسلوبه يوازن بين البيان الشرعي والمنطق العقلاني، وبهذا الأسلوب الفريد، استطاع أن يؤسّس لخطاب جديد في الفكر الإسلامي الحديث، خطابٍ يُخاطب العقل دون أن يغفل عن الروح، ويطلب التغيير دون أن يهدم الثوابت.

---

[1] محمد عبده، رسالة التوحيد، تح: محمد عمارة، دار الشروق، بيروت، لبنان، دار الفكر الإسلامي، القاهرة، 1994، ص 20.

[2] ينظر، محمد رشيد رضا، "الشيخ محمد عبده والجامعة الإسلامية"، مجلة المنار، ج1، مج15، 1992، القاهرة، ص133.

[3] المرجع نفسه، ص267.

4/ البنية الخطابية للمقال: من التشخيص إلى العلاج

اتسمت بنية المقال عند محمد عبده بمنهجية واضحة، تقترب أحيانًا من المنهج العلمي في ترتيب الفكرة ومناقشتها، وغالبًا ما تتكرر عنده البنية التالية:

- **الافتتاح بمشهد نقدي أو توصيف للواقع:** يفتتح المقال عادة بإبراز مفارقة أو مأساة، أو يطرح تساؤلًا محوريًا.
- **عرض الفكرة الرئيسة أو المشكلة:** يحدد الموضوع الذي يعالجه بدقة، كقضية التعليم، أو الاستبداد.
- **تفكيك الأفكار الخاطئة ومناقشتها:** يستخدم أسلوبًا جدليًا لعرض الرأي المقابل، ثم يرد عليه بالحجج العقلية والنقلية.
- **عرض البديل أو الحلّ الإصلاحي:** يُنهي مقاله غالبًا برؤية واضحة للحل، أو دعوة للعمل أو اليقظة.

هذه البنية تمنح مقالاته قوة تأثيرية واضحة، لأنها لا تكتفي بالإثارة أو التنظير، بل تُشرك القارئ في رحلة فكرية من السؤال إلى الجواب، ومن الانفعال إلى الفعل.

الخلاصة:

لم يكن محمد عبده مجرّد مفكر ديني أو مصلح اجتماعي، بل كان أيضًا رائدًا من روّاد الصحافة الفكرية العربية، الذين أدركوا مبكرًا أن الكلمة المطبوعة يمكن أن تكون أقوى من السيف في تغيير العقول وتوجيه الشعوب، فبفضل كتاباته الصحفية، أرسى قواعد خطاب جديد، يعتمد على العقلانية والواقعية والجرأة في الطرح، ويبتعد عن الخطاب الوعظي التقليدي أو التقريري الخالي من النقد.

في زمن كانت فيه الصحافة لا تزال في بداياتها، اتخذ محمد عبده من المقال الصحفي وسيلة استراتيجية لبلورة أفكاره الإصلاحية، ونشر رؤيته التنويرية، كتب في صحف ومجلات عدة، من أهمها:

- **جريدة العروة الوثقى (مع جمال الدين الأفغاني):** والتي كانت بمثابة منبر سياسي وفكري ضد الاستعمار والتبعية والتقليد.
- **الأهرام:** حيث نشر مقالات ذات طابع اجتماعي وديني ناقد.
- **الوقائع المصرية:** استخدمها كمنصة لتوجيه الرأي العام المصري نحو الإصلاح والتغيير.

من خلال هذه المنابر، استطاع أن ينقل الفكر الإصلاحي من دوائر النخبة المغلقة إلى فضاء عام يخاطب العقول والضمائر معًا، فكان من أوائل من حوّل الصحافة من أداة ترفيه أو خبر إلى وسيلة للنهضة الثقافية والفكرية.

وبفضل جهوده، وُلد ما يُعرف لاحقًا بـ"الصحافة الإصلاحية"، وهي صحافة لا تكتفي بنقل الأحداث، بل تسعى لتفسيرها ونقدها وربطها بأسبابها الفكرية والاجتماعية والدينية، وقد استلهم منه العديد من المفكرين

والصحفيين هذا النموذج، ولم يكن تأثيره محصورًا في المجال الديني، بل امتد ليشمل الوعي السياسي، من خلال نقده المباشر للاستبداد والدعوة إلى المشاركة والشورى، وساهم في تشكيل المجتمع الحديث في مصر والعالم العربي، في زمن كانت فيه مفاهيم مثل "الدستور" و"الحقوق" لا تزال غريبة على المجتمعات الإسلامية.

وحفّز قرّاءه على التفكير في قضايا مثل العدالة، والتعليم، والفساد، لا من منظور ديني ضيق، بل من منطلق إسلامي عقلاني وإنساني، كما دعا إلى تحريك النخبة المثقفة، فساهمت مقالاته في إشعال جذوة التفكير والجدل داخل الأوساط المتعلمة، وأثّرت في تكوين جيل جديد من النهضويين والمثقفين الذين حملوا راية التغيير في بدايات القرن العشرين.

لا تزال مقالات محمد عبده تُدرّس وتُقرأ بوصفها نصوصًا مؤسسة للخطاب العربي النهضوي، فقد وضع من خلال كتاباته أسسًا لمنهج في التفكير والنقد والإصلاح، ما زال صالحًا لمواجهة التحديات الراهنة في الفكر الديني والسياسي والاجتماعي، ففي الصحافة، مهّد لميلاد الصحافة الفكرية النقدية، وفي الفكر الإسلامي رسّخ قاعدة التوازن بين الثوابت والتجديد، وفي الثقافة العربية الحديثة ساهم في بناء الوعي بضرورة الإصلاح الشامل لا التجزيئي.

المحور الثالث: محمد المويلحي وحديث عيسى بن هشام والمحاولات الأولى لكتابة الرواية في الأدب العربي.

تمهيد:

شكّلت بدايات القرن العشرين لحظة فارقة في مسار الأدب العربي، حيث دخلت الثقافة العربية مرحلة انتقالية من التقليد إلى الحداثة، مدفوعة بالاحتكاك العميق بالغرب، وبالتحولات السياسية والاجتماعية التي شهدها العالم العربي، خصوصًا في مصر والشام، وقد تمثلت إحدى أبرز ملامح هذا التحول في تراجع الأشكال الأدبية التقليدية -كالمقامة، والخطابة، والشعر العمودي- أمام صعود أشكال جديدة مستوردة، أبرزها فن الرواية، الذي جاء محمّلًا بروح التخييل، والتحليل النفسي، والنقد الاجتماعي.

ورغم أن كثيرًا من الدراسات تُرجّح أن رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل التي صدرت سنة (1914) هي أول رواية فنية ناضجة في الأدب العربي، إلا أن هذا التصنيف لا ينبغي أن يُغفل المحاولات التمهيدية السابقة، التي مهدت الطريق لهذا التحوّل، وكان من أبرزها كتاب "حديث عيسى بن هشام" للكاتب المصري محمد المويلحي، هذا العمل الذي نُشر أولًا على شكل مقالات متسلسلة في جريدة مصباح الشرق ثم جُمع في كتاب عام 1907، يُعدّ من أهم النماذج المبكرة للسرد العربي الحديث، حيث تداخلت فيه عناصر المقال الصحفي، والمقامة التراثية، والحوار الاجتماعي، ضمن بناء سردي هجين يقترب كثيرًا من بنية الرواية.

يمثّل "حديث عيسى بن هشام" مرآةً نقدية دقيقة لمجتمع ما بعد الاحتلال البريطاني في مصر، وينطوي على وعي اجتماعي وسياسي متقدم، عبّر عنه المويلحي بأسلوب فني جمع بين السخرية، والتحليل، والتخييل، ومن هنا، تأتي أهمية هذا النص، لا فقط بوصفه وثيقة أدبية انتقالية، بل أيضًا كواحد من البدايات الجادة لتشكّل الرواية العربية الحديثة، حتى وإن لم تتوفر فيه جميع السمات الفنية للرواية كما استقرت لاحقًا.

1/ محمد المويلحي والسياق الثقافي:

وُلد محمد المويلحي (1858–1930) في أسرة مصرية ذات مكانة دينية وسياسية مرموقة، فقد كان والده



إبراهيم المويلحي أحد أبرز الكتّاب والمفكرين في عصره، ومقرّبًا من دوائر الإصلاح والتجديد، نشأ في بيئة ثقافية غنية أتاحت له الاطلاع على التراث العربي والإسلامي، وفي الوقت ذاته الانفتاح على التيارات الفكرية الحديثة، تلقّى تعليمه في مصر ثم في تركيا، حيث تأثر بالأجواء الفكرية والسياسية السائدة في الدولة العثمانية خلال أواخر القرن التاسع عشر، وهي فترة كانت تشهد مخاضًا فكريًا كبيرًا في ظل ضعف الدولة العثمانية وتنامي النزعة القومية والإصلاحية[1].

[1] ينظر، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط10، د.ت، ص234.

ارتبط المويلحي ارتباطًا وثيقًا بأعلام الفكر الإصلاحي في عصره، وعلى رأسهم جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، وهو ما وضعه في قلب الحركة التنويرية التي سعت إلى إعادة قراءة التراث، والنهوض بالعقل المسلم، ومواجهة الاستبداد السياسي والتقليد الديني، وقد انعكس هذا التوجه في كتاباته التي جمعت بين الحس النقدي والبعد الأخلاقي، وسعت إلى بناء وعي جديد يتجاوز الجمود ويواكب متغيرات العصر [1].

عمل في الصحافة، وهو المجال الذي كان يُعد آنذاك منبرًا رئيسًا للتأثير الثقافي والفكري، كتب في عدة صحف ومجلات، من أبرزها جريدة "مصباح الشرق" التي أسسها والده، والتي تحوّلت إلى منصة لنقد الأوضاع السياسية والاجتماعية، وللتعبير عن أفكار الإصلاح، في هذه الجريدة نشر عمله الشهير "حديث عيسى بن هشام" على شكل سلسلة مقالات، قبل أن يجمعها لاحقًا في كتاب واحد[2].

جاء هذا العمل الأدبي في وقت كانت فيه مصر ترزح تحت نير الاحتلال البريطاني (منذ 1882)، وتشهد تحولات كبرى على المستويات الاجتماعية والاقتصادية والفكرية، فقد بدأت تظهر طبقات اجتماعية جديدة، وتغيرت أنماط الحياة في المدن، وبدأت أسئلة النهضة، والتقدم، والهوية، والدين، تحتل الصدارة في النقاش العام، وقد التقط المويلحي هذه التحولات بدقة، وصاغها في عمله بأسلوب يجمع بين السخرية والرمزية والحوار، مستعينًا بالشخصيات التقليدية (مثل عيسى بن هشام والباشا العائد من الموت) لطرح قضايا معاصرة بطريقة مبتكرة.

إن "حديث عيسى بن هشام" لا يمكن فهمه بمعزل عن سياقه الثقافي العام، إذ يعكس صراعًا بين القديم والجديد، بين التقاليد المتوارثة ومظاهر الحداثة الوافدة، بين التنوير والانغلاق، وقد وظف فيه المويلحي التراث وكتب على منوال المقامة بلغة فصيحة ووظف المحسنات البديعية واستشهد بالقرآن الكريم واستحضر التراث من الشعر العربي بأسلوب ساخر[3]، لكنه أيضًا مارس فيه نقدا عميقا، ليعبّر عن أمله في يقظة عربية تقوم على العلم والأخلاق والحرية، وهكذا، فإنه كان ابن عصره بكل ما فيه من تحديات، واستطاع من خلال أدبه أن يعبّر عن نبض المجتمع، ويخوض معركة الوعي ضد الاحتلال والاستبداد والجهل، مسهمًا في تشكيل ملامح النهضة الفكرية الحديثة في العالم العربي.



2/ "حديث عيسى بن هشام": بين المقامة والرواية

ملخص "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي:

"حديث عيسى بن هشام" هو عمل أدبي يجمع بين السرد القصصي والمقامة التقليدية والنقد الاجتماعي، تدور أحداثه حول لقاء تخيّلي بين عيسى بن هشام، الراوي، والباشا أحمد المنيكلي ناظر الجهادية المصرية، وهو

[1] ينظر، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص235.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

[3] ينظر، عبد الملك مرتاض، فن المقامة في الأدب العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص25.

شخصية رمزية لعصر قديم يعود إلى الحياة بعد موته، فيتفاجأ بالتحولات التي طرأت على مصر في أواخر القرن التاسع عشر، ينطلق الاثنان في جولات عبر مجالات مختلفة من الحياة المصرية، مثل التعليم، القضاء، الجيش، المسرح، الأخلاق العامة، والإدارة، الطب وكل ما طرأ على الحياة المصرية في العصر الحديث، وخلال هذه الجولات، يلاحظ الباشا التغيرات الغريبة التي طرأت على البلاد، ويتحاور مع عيسى بن هشام حول أسباب التدهور أو مظاهر الحداثة، فيعرض المويلحي من خلالهما نقدًا ساخرًا وذكيًا لأحوال المجتمع المصري تحت الاحتلال البريطاني، وسط التخلف والفساد والانحراف عن مبادئ الإصلاح[1].

العمل مكتوب بأسلوب مقامي تقليدي يعتمد على السجع واللغة الفصيحة، لكنه يحتوي على عناصر سردية حديثة، مثل وحدة الشخصيات وتسلسل الأحداث، مما يجعله نصًا يجمع بين المقامة والرواية، وينتمي إلى أدب النهضة، الذي هدف إلى توعية القارئ وإثارة التفكير في قضايا الإصلاح والتجديد.

أ. الشكل الفني للعمل:

من الناحية الشكلية، يقوم "حديث عيسى بن هشام" على أسس المقامة الكلاسيكية، وهو شكل أدبي تراثي عرف بخصائص لغوية وجمالية مميزة، مثل السجع، والجناس والمزاوجة وزخرف اللفظ القديم والتكثيف البلاغي، واللغة العالية، والحوار المسرحي، وقد تأثر محمد المويلحي بأسلوب بديع الزمان الهمذاني والحريري[2]، لكنه لم يتوقف عند حدود المحاكاة، بل طوّع هذا القالب الفني ليتسع لمضامين حداثية تتعلق بأوضاع مجتمعه وأفكاره الإصلاحية، وأهم العناصر التي جعلت العمل يتجاوز المقامة التقليدية ويقترب من الفن الروائي الحديث[3]:

- ✓ **وحدة الشخصيات الرئيسية:** بخلاف المقامات الكلاسيكية التي تعتمد على تعدد الشخصيات العابرة في كل مقام، نلاحظ في هذا العمل استمرار الشخصيتين المركزيتين (عيسى بن هشام والباشا)، مما يُضفي على النص تماسكًا سرديًا يُشبه البناء الروائي.
- ✓ **تطور الأحداث:** ينتقل البطلان من موقف إلى آخر، ومن مشهد إلى آخر، في تسلسل يخلق انطباعًا بوجود خط درامي متصل، على الرغم من الطبيعة المشهدية التي تحافظ على روح المقامة.
- ✓ **التعليق الاجتماعي والنقدي:** يحتفظ النص بروح السخرية والتركيز على مفارقات الحياة اليومية، لكنه يستخدم ذلك كأداة لنقد الأحوال السياسية، والقضاء، والأخلاق العامة، وهو ما يجعل من العمل أكثر من مجرد تسلية لغوية، بل وسيلة من وسائل التوعية.

[1] ينظر، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص238.

[2] ينظر، محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1975، ص18.

[3] ينظر، أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الثانية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1994، ص184.

- ✓ **توالي الفصول كوحدة سردية متكاملة**: رغم أن كل فصل يحمل موقفًا مستقلًا، إلا أن جميع الفصول ترتبط برؤية فكرية واحدة، ما يجعل النص أقرب إلى الرواية ذات الفكرة المحورية منه إلى المقامة التي تنتهي بانتهاء الموقف.

ب. العمل كنص هجيني:

يمكن اعتبار "حديث عيسى بن هشام" نموذجًا هجينيًا في الأدب العربي الحديث؛ فهو يجمع بين عناصر من المقامة التراثية، والمقالة الصحفية، والحكاية، والنقد الاجتماعي، ويتجه نحو الفن الروائي الناشئ[1]، هذه الهجنة ليست ضعفًا، بل تشكّل أحد مظاهر التحول الأدبي في مطلع القرن العشرين، حين بدأ الكتّاب العرب في البحث عن أشكال تعبيرية تجمع بين الجماليات التقليدية وحاجات العصر الحديث.

فالعمل من جهةٍ يحافظ على الطابع البلاغي والأدبي الموروث، ومن جهةٍ أخرى ينفتح على تقنيات السرد الحديثة، من خلال العناية برسم الشخصيات وتفصيل أبعادها النفسية والاجتماعية، كما يتجلّى في شخصية العمدة التي أبرز المويلحي ثراءها المادي وسذاجتها حين تنزل إلى القاهرة، فتقع فريسة لبعض السماسرة الذين يستغلون طيبتها ويخدعونها، وقد أبدع كذلك في تصوير شخصية المحامي الشرعي، محلّلًا طباعها القائمة على الجشع والمراوغة والتحايل[2]، وإلى جانب ذلك، وظّف المويلحي تقنيات التتابع الزمني والتعليق الاجتماعي، مما جعل عمله يمثل مرحلة انتقالية بين أدب الوعظ والمحاكاة التقليدية، وأدب الوعي النقدي والرؤية الاجتماعية الحديثة.

ج. الوظيفة الفكرية للنص:

ما يُميز هذا العمل ليس فقط شكله الفني، بل وظيفته الفكرية، فهو يُمثل وثيقة أدبية تعبّر عن رؤية إصلاحية تنويرية، من خلال نقد الواقع المتردي، والسخرية من المظاهر الزائفة، والدعوة إلى التقدم والتحرر من الجهل والاستبداد، ومثال على ذلك نستحضر ملخصا لحديثه عن العمدة في الأهرام أين سخر من الفراعنة المصرين وما شيدوه من أهرامات كانت في أحد الأيام منبرا اعتلاه نابليون[3]، وفي موضع آخر يسخر من الحكام والساسة الظالمين وأشباه رجال الدين اللذين سماهم بالكهنة[4]، وقد استخدم المويلحي شخصية الباشا – العائد من الموت – كشاهد حي على كله هذه التحولات التي طرأت على المجتمع، وهو بذلك يُمارس نوعًا من الصدمة السردية لتسليط الضوء على التناقضات والفجوات بين الماضي والحاضر.

إذن، "حديث عيسى بن هشام" ليس مجرد عمل أدبي يستلهم التراث، بل هو نص يعبر عن مرحلة جديدة في الأدب العربي، تتقاطع فيها الأشكال التقليدية مع طموحات الكتاب في تطوير لغة التعبير النقدي والاجتماعي،

[1] ينظر، أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الثانية، ص 183.

[2] ينظر، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص 238، 239.

[3] ينظر، محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 2013، ص236.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص ن.

ولذلك اعتبره الباحث المصري أحمد أبو بكر إبراهيم "بداية طيبة للقصة المصرية وفتحا جديدا للون جديد من الأدب"[1]، فهو يمثل وواحدًا من النصوص التي مهدت الطريق للأدب الحديث بمضامينه وأساليبه الجديدة.

د. الأسلوب واللغة:

يتّسم أسلوب محمد المويلحي بجماليات لغوية واضحة، تجمع بين بلاغة المقامة وروح السرد الحديث، فهو كاتب بارع في التلاعب بالألفاظ، ويمتلك قدرة عالية على استخدام الأساليب البلاغية، مثل السجع، والازدواج، والجناس، ولكن دون الوقوع في التعقيد أو الإغراب، إذ تبقى لغته سلسلة ومفهومة فهي "وسيلة لتصوير إيقاع الحياة، ونبضها لدى شرائح متباينة من المجتمع"[2]، وهو ما يُميز عمله عن بعض المقامات القديمة التي غلب عليها الزخرف اللفظي على حساب المعنى[3]:

1. المزج بين الفصحى والعامية: يوظف المويلحي اللغة التراثية العالية في السرد والوصف، مستلهمًا أسلوب الكتّاب القدامى، لكنه لا يتردد في إدخال تعابير من العامية المصرية عند الحاجة، خصوصًا في الحوارات اليومية بين الشخصيات، مما يُضفي على النص واقعية وحيوية، ويُقرّبه من القارئ المعاصر، هذا المزج يُظهر وعي الكاتب بضرورة تقريب الأدب من نبض الحياة، دون التخلي عن قيمة اللغة العربية الفصحى.

2. التهكم والسخرية: من أبرز سمات أسلوب المويلحي استخدامه التهكم والسخرية الراقية كأدوات نقد اجتماعي وسياسي، فهو لا يُهاجم الواقع مباشرة، بل يعرضه من خلال مفارقات تُبرز التناقض بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، وتظهر هذه السخرية في:

- المفاجأة التي يُبديها الباشا تجاه مظاهر التغير الزائفة.

- الحوارات التي تُظهر الجهل والتناقض لدى بعض الشخصيات.

- الوصف الساخر للمؤسسات كالمحاكم، والمدارس، والمجالس.

فالسخرية هنا ليست لمجرد الإضحاك، بل هي سخرية هادفة، تكشف الخلل وتدفع القارئ للتفكير، مع الحفاظ على الوقار والبعد الأخلاقي للنص.

3. التوازن بين الطابع الأدبي والبعد الفكري: يحافظ المويلحي على توازن دقيق بين جمالية الأسلوب وعمق المضمون، فالنص لا يغرق في التزويق البلاغي إلى درجة الإبهام، كما أنه لا يتحول إلى خطاب مباشر جاف، بل يظل الأدب لديه وسيلة للتعبير عن الوعي، ومجالًا لممارسة النقد الإصلاحي بأسلوب جذاب وذكي.

---

[1] أحمد أبو بكر إبراهيم، "حديث عيسى بن هشام"، مجلة الرسالة، ع490، 1942، ص 151.

[2] أحمد إبراهيم الهواري، نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام للمويلحي، دار المعارف، مصر، 1981، ص12.

[3] ينظر، أحمد إبراهيم الهواري، نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام للمويلحي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1993، ص 18 - 29.

4. التأثر بالتراث دون الخضوع له: رغم استلهامه لأسلوب المقامة، فإن المويلحي يُجدد في البناء، ويُطوّع اللغة لتخدم غايته، فلا يتقيد بالمأثور على حساب المعنى، بل يستخدم الأسلوب القديم كوسيلة لطرح قضايا جديدة، مثل أزمة التعليم، والفساد، وتدهور القيم، وهذا ما يُبرز حداثة روحه رغم تقليدية الشكل.

إذن يمكن أن نوافق عبد المحسن طه بدر في قوله عن أسلوب محمد المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" أنه "نقل الرواية التعليمية خطوة كبيرة إلى الأمام يقترب بها من الرواية الفنية"[1]، فهو يمثل جسرًا بين بلاغة الماضي وواقعية الحاضر، فقد استطاع أن يُقدّم عملاً لغويًا راقيًا، يجمع بين جمال البيان، وسخرية النقد، وصدق الفكرة، مما يجعل من لغته وسيلة فنية وفكرية في آنٍ واحد، تُعبّر عن مرحلة التحول التي كان يمر بها الأدب العربي والمجتمع المصري في زمنه، كما أنه حين يسرد الحوادث "يلجأ إلى الأسلوب المرسل، ويكاد يقرب من حديث الصحافة حيث لا تعمل ولا تكلف، بل يستخدم أحيانًا بعض الكلمات الدخيلة، وإن كان ذلك للضرورة أو للتندر"[2].

3/ المضمون الاجتماعي والسياسي:

أ. تصوير المجتمع المصري: يقدّم محمد المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" صورة حية وواسعة للمجتمع المصري في نهاية القرن التاسع عشر، في ظل الاحتلال البريطاني، وانحسار سلطة الدولة العثمانية، وتصاعد الدعوات للإصلاح والنهضة، هذه الصورة تأتي عبر رحلة تخيّلية ساخرة، ينهض فيها الباشا من قبره بعد موته، ويصحبه عيسى بن هشام في جولة طويلة عبر القاهرة، ليُريه ما طرأ على البلاد من تحولات.

- **رحلة داخل المجتمع:** هذه الرحلة تُشكّل إطارًا سرديًا يسمح للكاتب بتناول مختلف جوانب الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، من خلال مشاهد مرسومة بعناية، تحمل في طيّاتها نقدًا لاذعًا وسخرية ذكية، ومن أبرز القضايا التي يُسلّط عليها الضوء

- **المحاكم والعدالة:** يتجلى الاختلاط بين القديم والحديث في مشاهد المحكمة، حيث يُلاحظ الباشا الفوضى في الإجراءات، وتضارب القوانين، وسوء الإدارة، فالمحاكم التي من المفترض أن تُحقق العدالة، تحوّلت إلى مسارح للبيروقراطية والظلم، بين قضاة غير مؤهلين[3]، ومحامين متكلفين[4]، وقوانين لا تُفهم، يهدف المويلحي هنا إلى نقد نظام العدالة المختل، وإبراز الحاجة إلى إصلاح جذري يقوم على العدالة الحقيقية، لا مجرد المظاهر الشكلية.
- **البيروقراطية والتفاوت الطبقي:** من خلال مشاهد الدواوين والدوائر الحكومية، يُبرز العمل فساد الجهاز الإداري، وانتشار المحسوبية والرشوة، والركون إلى الألقاب والشكليات، حيث يظهر الموظفون أكثر

[1] عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة، دار المعارف، مصر، ط4، د.ت، ص73.

[2] عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره ، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2007، ص132.

[3] ينظر، محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، ص 41-42.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص 43.

حرصًا على الشكل من الجوهر، والناس منقسمين بين طبقة مستفيدة من الإدارة، وأغلبية مسحوقة، يُدين المويلحي هنا ما سماه بـ"الفساد الإداري الممنهج"، ويُشير إلى أن الاستبداد لا يُمارَس فقط من قبل الحاكم، بل أيضًا من خلال جهاز بيروقراطي فاسد ومتخلف، ويتجلّى ذلك في شخصية النائب الذي صوّره الكاتب بوصفه منشغلًا باللهو والقمار أكثر من انشغاله بأداء مسؤولياته، الأمر الذي انعكس سلبًا على قيامه بواجباته تجاه الناس[1]، فكان إهماله سببًا في تعطّل مصالحهم وفساد تطبيق القانون، هنا نقد واضح للطبقة الإدارية التي استبدلت خدمة المجتمع بتحقيق نزواتها ومصالحها الشخصية.

- **التغريب وفقدان الهوية:** من أكثر مظاهر النقد حضورًا في هذا العمل هو انتشار المظاهر الغربية، من اللباس إلى اللغة والعادات، حيث يحاول بعض أفراد المجتمع تقليد الأوروبيين بشكل سطحي، دون فهم حقيقي للحداثة[2]، فيُظهر الكاتب كيف أن "التمدّن المصطنع" طغى على الأصالة، وأنتج شخصيات ممسوخة، تابعة شكليًا للغرب، لكنها غارقة في التخلف الداخلي، يرفض المويلحي التغريب الأجوف، ويدعو إلى التحديث الواعي، الذي لا يُلغي الهوية الثقافية، بل يُعزّزها من خلال التفاعل النقدي مع العصر.

الرؤية النقدية للمجتمع:

من خلال كل هذه المشاهد، لا يقدّم المويلحي مجرد عرض ساخر، بل يُمارس نقدًا اجتماعيًا ذا بعد إصلاحي، فهو لا يسخر من الشعب المصري، بل من الأوضاع التي أوصلته إلى ما هو عليه، ويُحمّل المسؤولية لكل من:

- السلطات السياسية المستبدة والفاسدة.
- المثقفين المتواطئين أو العاجزين.
- الناس الذين استسلموا للجهل والعادات الفاسدة.

الهدف من هذا التصوير ليس بث اليأس، بل الدعوة إلى يقظة جماعية تنهض بالأمة من خلال الوعي، والتعليم، والحرية، والإصلاح الحقيقي، ففي "حديث عيسى بن هشام"، لا يُقدّم المويلحي مجرد أدب سردي، بل يُنجز خريطة اجتماعية دقيقة لمصر في عصره، من خلال أسلوب أدبي راقٍ، ولغة ساخرة، ورؤية إصلاحية واضحة، وبذلك يتحوّل النص إلى وثيقة أدبية فكرية تُضيء ملامح المجتمع المصري، وتحفّز القارئ على التفكير، لا في تفاصيل الحكاية فقط، بل في واقع أمّته ومصيرها.

ب. نقد الاستعمار والاستبداد: لا يقتصر العمل الأدبي "حديث عيسى بن هشام" على رصد مظاهر الحياة الاجتماعية أو نقد التقاليد، بل يتجاوز ذلك إلى تناول القضايا الكبرى في الواقع المصري آنذاك، وعلى رأسها الاستعمار البريطاني والاستبداد الداخلي، وهما وجهان لمأساة واحدة: غياب الحرية وضياع الكرامة الوطنية.

[1] ينظر، محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، ص 30.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص 260 ، 261.

الاستعمار البريطاني – نقد غير مباشر بلغة الرمز:

رغم أن محمد المويلحي لم يُهاجم الاحتلال البريطاني بشكل مباشر، بسبب القيود الرقابية في ذلك الوقت، إلا أنه اعتمد على الرمزية والتلميح الذكي لنقل رسالته، مثل قوله:

- **الحاكم المتغطرس** الذي يظهر في بعض المشاهد، ويمثل السلطة الأجنبية المتعالية على المصريين.

- **الجهاز الإداري الفاسد** الذي يخدم مصالح المحتل، ويعمل على تثبيت سلطته من خلال التخويف والتهميش لا التنمية.

- استخدام مصطلحات تشير إلى **الخضوع والخنوع** أمام الأجانب، مع مزيج من السخرية والمرارة.

بهذه الرمزية، يُظهر المويلحي أن الاحتلال لم يكن قوة عسكرية فقط، بل منظومة تستند إلى شبكة من العملاء والجهلة والمستفيدين، داخل مؤسسات الدولة نفسها، ويتضح ذلك من خلال العديد من الاستشهادات، من أبرزها الحوار الذي دار بين الباشا والمحامي، حيث عمد هذا الأخير إلى تصحيح تصوّرات الباشا الخاطئة عن واقع مصر، موضحًا أن البلاد لم تعد كما كانت في السابق تحت وطأة الاحتلال والحرمان، بل أصبحت تمتلك خيرات وإمكانات متعددة، وإن كانت هذه الثروات لا يستفيد منها المصريون على النحو المطلوب. ويتجلّى هذا المعنى في قول المحامي مخاطبًا الباشا: "أيها الأمير لا تغبط المصري على نعمته، وتعال فابك معنا من نقمته، فليس له في هذه الجنة من دار يقرّ له فيها من قرار، وكل ما تراه في هذا الجانب هو ملك للأجانب"[1]، وهو قول يكشف البعد النقدي في النص، إذ يفضح هيمنة الأجانب على مقدّرات البلاد، ويبرز التفاوت بين المظاهر الحضارية والواقع الاجتماعي الذي يعانيه أبناء الوطن.

يكشف النص عن جانب آخر من مظاهر الهيمنة الاستعمارية التي لم تقتصر على السيطرة السياسية والاقتصادية، بل امتدت إلى السطو على التراث المصري القديم، في بلد عُرف بعراقته الحضارية وعمق تاريخه الفرعوني، فعلى الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلتها الحكومات المصرية المتعاقبة للحفاظ على هذه الآثار وصيانتها، فإنّ المستعمر جعل الانتفاع بها مقصورًا على الأجانب، سواء عبر زيارتهم لها داخل مصر أو من خلال نقل عدد كبير منها إلى متاحف بلدانهم بعد الاستيلاء عليها، ويعبّر الكاتب عن هذا الواقع بقوله: "الانتفاع بها اليوم قاصر على الأجانب وحدهم، إمّا لمشاهدتهم لها في ديارنا أو بانتقالها مسلوبة إلى ديارهم"[2]، ومن خلال هذا الطرح يندد النص بحرمان أبناء الوطن من تراثهم الحضاري، ويبرز كيف تحوّلت الآثار إلى رمز من رموز الاستغلال والاستلاب الثقافي.

[1] محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، ص 56.

[2] المصدر نفسه، ص 249.

إنّ هذه الاستشهادات تكشف عبر لغة رمزية وإيحاءات نقدية غير مباشرة، عن واقعٍ اختلّت فيه علاقة الإنسان بوطنه وثرواته، إذ تحوّلت خيرات البلاد وآثارها الحضارية إلى مجال لهيمنة الأجانب واستئثارهم، بينما بقي أبناء الوطن محرومين من حقهم المادي والرمزي فيها، ومن ثمّ، لا يقتصر الخطاب المويلحي على تصوير الواقع الاجتماعي والسياسي فحسب، بل يتجاوز ذلك إلى مساءلة مظاهر الاستلاب الثقافي والحضاري التي أفقدت الإنسان إحساسه بالانتماء والسيادة داخل وطنه.

الاستبداد الداخلي – الفساد من الداخل:

يرى المويلحي أن الاستعمار ما كان له أن ينجح لولا وجود استبداد داخلي مهّد له الطريق، ويصوّر هذا من خلال:

- الباشاوات والموظفين الكبار، الذين يعيشون في أبراج عاجية، بعيدًا عن هموم الشعب، ويتعاملون بفوقية وجهل.

- رجال الدين التقليديين، الذين تحوّلوا إلى أبواق للسلطة، يباركون الظلم باسم الدين، ويُشرعون الاستسلام والسكوت.

- الجماهير الغافلة التي استسلمت للتقاليد، ورضيت بالتبعية، وفقدت حسّ المقاومة.

ويعبّر المويلحي عن هذا التحوّل القيمي بقوله قد استغنى كبراؤنا وأمراؤنا اليوم عن تزيين مجالسهم بالعلم والأدب، وقصروا هممهم فيها على التفاخر بالمقتنيات المزخرفة والأدوات المصنّعة من عمل الغربيين[1]، فالمويلحي لا يوجّه نقده إلى الغرب وحده، بل يحمّل الذات العربية جانبًا من مسؤولية الاستعباد الغربي والتراجع الحضاري، بسبب تخليها عن القيم الفكرية وانسياقها وراء التقليد الأعمى، في هذا الخطاب، يُعيد المويلحي ترتيب أولويات النقد: فالتحرر من الاستعمار لا يمكن أن يتحقق من دون إصلاح داخلي حقيقي يواجه الاستبداد والجهل والتخلف.

تكامل في الرؤية الإصلاحية – على خطى الأفغاني وعبده:

يتضح من خطاب المويلحي أنه لا يفصل بين الاستعمار والاستبداد، بل يراهما متلازمين، وهو بذلك يلتقي مع فكر جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، اللذين أكدا أن، الاستبداد السياسي يُنتج شعبًا ضعيفًا، لا يستطيع مقاومة الاحتلال، وإصلاح الداخل شرط أساسي للتحرر من الخارج، والنهضة لا تقوم إلا على أساس العقل، والتعليم، والحرية، ولذا، فإنه لا يكتفي بالسخرية أو عرض المشكلات، بل يحمل رؤيته الفكرية الواضحة التي تدعو إلى إصلاح شامل يبدأ من الذات، لا من الخارج، فمن خلال توظيف الرمز الأدبي، والمفارقة الساخرة، والبنية الحوارية، يقدّم محمد المويلحي خطابًا نقديًا مزدوجًا يهاجم فيه القهر الخارجي، والاستبداد المحلي بوصفه القاعدة

[1] ينظر، محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، ص 134.

التي يستند إليها الاستعمار، وهذا ما يجعل العمل ليس فقط وثيقة أدبية، بل أيضًا وثيقة فكرية مقاومة، تتبنى مشروعًا إصلاحيًا متكاملًا يهدف إلى تحرير العقل والمجتمع معًا.

4/ "حديث عيسى بن هشام" وبدايات الرواية العربية

يحتلّ عمل "حديث عيسى بن هشام" لمحمد المويلحي موقعًا فريدًا في مسار تشكُّل الرواية العربية الحديثة، فعلى الرغم من أن النص لا يستوفي كل الخصائص الفنية للرواية بالمعايير الحديثة، إلا أنه يُعدّ من أهم النصوص التأسيسية التي مهّدت الطريق لظهور الرواية الاجتماعية والفكرية في الأدب العربي الحديث، وتبرز ريادة العمل في عدة جوانب:

1. دمج السرد بالحوار الفلسفي والاجتماعي: يعكس العمل المقامة التقليدية التي تركز على الحيلة اللغوية أو المغامرة الطريفة، ويعتمد هذا النص أيضا على سرد منتظم تتخلله حوارات فكرية معمقة بين عيسى بن هشام والباشا، هذه الحوارات ليست فقط لإضفاء الحيوية، بل هي وسيلة لتحليل المجتمع، ومناقشة قضاياه، وتوجيه رسائل فكرية للقارئ.

ج. نص سردي طويل متماسك: يتسم العمل بطول نسبي، مقارنة بالنصوص التي سبقته، كما أنه يحافظ على وحدة الشخصيات وتسلسل الأحداث، بعكس المقامات التي غالبًا ما تكون مستقلة عن بعضها، فالباشا وعيسى بن هشام يظهران طوال الفصول، وتدور حولهما الأحداث، مما يخلق نوعًا من البناء القصصي المتماسك[1]، وإن لم يكن رواية كاملة بمعناها الفني الحديث.

د. الوظيفة المزدوجة (النقد وبناء الوعي): يتجاوز النص التسلية أو الزخرفة البلاغية، ليقوم بوظيفتين مركزيتين، نقد الواقع الاجتماعي والسياسي والديني، من خلال رصد مفارقات الحياة المصرية في ظل الاحتلال، وبناء وعي جماعي عبر طرح قضايا النهضة، والإصلاح، والهوية، وهي سمات نراها لاحقًا في روايات نجيب محفوظ وتوفيق الحكيم وغيرهما.

هـ. التخييل كأداة فنية للتعبير الواقعي: يُعد استخدام الخيال الرمزي (كرحلة الباشا بعد عودته من الموت) أداة سردية ذكية مكّنت المويلحي من طرح قضايا حساسة بطريقة غير مباشرة، وهو ما يمنحه بعدًا فنيًا يُقرّبه من الرواية الرمزية أو الفلسفية في أشكالها المبكرة.

رغم أن "حديث عيسى بن هشام" لا يستكمل كل ملامح الرواية الفنية، إلا أنه يمثل منعطفًا مهمًا في تاريخ السرد العربي الحديث، فهو نص هجيني يجمع بين المقامة والحكاية والرواية، وخطوة جريئة نحو تحويل الأدب إلى أداة وعي اجتماعي وفكري، وعمل مبكر في بناء شخصية عربية مثقفة، تتأمل واقعها وتسعى لتغييره، ولذلك، يُمكن

[1] ينظر، محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي، ص19.

اعتباره بحق من أبرز اللبنات في صرح الرواية العربية الحديثة، بما مهّده من تجربة سردية ووعي نقدي سيجد صداه لاحقًا في تجارب أكثر نضجًا.

الخلاصة:

إن "حديث عيسى بن هشام" ليس مجرد نص أدبي ينتمي إلى لحظة تاريخية محددة، بل هو عملٌ تأسيسي يُمثّل حلقة الوصل بين أدب التراث وملامح السرد العربي الحديث، فقد استطاع محمد المويلحي، من خلال مزجه بين شكل المقامة الكلاسيكي وبين تقنيات السرد القصصي، أن يُنتج نصًا أدبيًا جديدًا في روحه، قديمًا في شكله، لكنه متجاوز لحدودهما معًا، لقد اختبر حدود اللغة، وبنى عوالم رمزية، وأدخل التخييل في صلب النقد الاجتماعي والسياسي، وهو ما جعله يُقارب فكرة الرواية من بوابة المقامة.

وأهمية هذا العمل لا تكمن فقط في كونه من النصوص الأولى التي استثمرت التخييل الأدبي لأغراض فكرية وإصلاحية، بل أيضًا في طريقة تشكيله للوعي، عبر استخدام السخرية والرمز والأسلوب الحواري، فقد استطاع أن يُعبّر عن قلق المرحلة، ويفضح مظاهر الاحتلال والاستبداد والتغريب والفساد الأخلاقي والاجتماعي، دون أن يقع في الخطابة المباشرة أو الوعظ التقليدي، بل عبر بنية أدبية ذكية، تعكس نضجًا فكريًا وجرأة تعبيرية متقدمة على زمانها.

وعلى مستوى الشكل، فإن "حديث عيسى بن هشام" يُعدّ من المحاولات السردية المبكرة التي اقتربت من شكل الرواية، من خلال تماسك الشخصيات، وتسلسل الأحداث، ووحدة الفكرة العامة، واستعمال تقنيات الحوار والسرد والتحليل، مما يجعل العمل يتجاوز التصنيفات التقليدية، ويقف في منطقة هجينة بين المقامة، والرواية، والمقال الاجتماعي.

أما من حيث الوظيفة، فقد أدرك المويلحي — على خطى الأفغاني وعبده — أن الأدب لا يمكن أن يكون ترفًا لغويًا، أو محاكاة فارغة للتراث، بل يجب أن يكون أداة للتنوير والإصلاح، وسلاحًا في وجه التخلف والاستعمار معًا، وهو ما يظهر جليًا في نقده المزدوج لكل من الاحتلال البريطاني وأعوانه من الداخل، ممن كرّسوا الجهل والاستبداد باسم الدين أو العادة أو الوظيفة.

ولذلك، فإن "حديث عيسى بن هشام" يظل نصًا مركزيًا لفهم تحولات العقل العربي الحديث في بدايات القرن العشرين، ويُعدّ من الأعمال التي مهّدت الطريق للرواية العربية بوصفها فنًا ملتزمًا، يتفاعل مع المجتمع، ويُنتج وعيًا نقديًا، ويُعطي للخيال دورًا في تشكيل الواقع، فإذا كان نجيب محفوظ، وهيكل، وممن عاصروهم قد ساهموا لاحقًا في ترسيخ قواعد الرواية العربية، فإن محمد المويلحي كان من أوائل الذين مهدوا الطريق لذلك، بمعمار لغوي تقليدي لكن بروح حداثية فكرية متجاوزة، إنه أحد أبرز من فهموا أن السرد ليس للتسلية أو التجميل البلاغي، بل هو أداة لفهم الذات، وتفكيك الواقع، وصياغة المستقبل.

المحور الرابع: جورجي زيدان والرواية التاريخية مع مقارنته بعلي أحمد باكثير

تمهيد:

تُعدّ الرواية التاريخية من أبرز الأجناس السردية التي أسهمت في بلورة الوعي الأدبي الحديث في العالم العربي، إذ جاءت في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين استجابةً لتحولات فكرية وثقافية كبرى عرفتها المجتمعات العربية آنذاك، فقد مثّل هذا الجنس الروائي جسرًا بين الماضي والحاضر، من خلال استعادة الوقائع التاريخية وصياغتها بأسلوب سردي فني يعكس تطلع الأديب العربي إلى إحياء التراث وإعادة قراءة التاريخ في ضوء النهضة الفكرية الجديدة.

لقد كانت الرواية التاريخية المدخل الفعلي لتطور الفن الروائي العربي، إذ وفّرت للقارئ العربي في زمن لم يكن قد ألف بعد الرواية الفنية، متنًا مألوفًا من أحداث التاريخ وشخصياته، ومن هنا جاء الاهتمام بتوظيف التاريخ الإسلامي والعربي في بناء نصوص سردية تمزج بين المعلومة التاريخية والخيال الأدبي، بهدف التثقيف والترفيه معًا.

وفي هذا الإطار برز جورجي زيدان (1861–1914) بوصفه أحد أوائل من صاغوا التاريخ في قالب روائي،



فحوّل أحداث الماضي العربي والإسلامي إلى حكايات سردية تُقدَّم بلغة مبسطة لجمهور واسع، ولم يكن معنيًا بالجانب الفني الخالص، بقدر ما كان هدفه ترسيخ الوعي القومي، وبعث روح الانتماء إلى التاريخ العربي المجيد، فقد مثّلت رواياته، مثل "فتاة غسان، وصلاح الدين الأيوبي، والعباسة أخت الرشيد"، محاولة لتوظيف الأدب في خدمة المشروع النهضوي والتنويري، غير أنّ الرواية التاريخية لم تتوقف عند هذا البعد التعليمي، إذ تطورت لاحقًا مع جيل جديد من المبدعين الذين أعادوا النظر في العلاقة بين التاريخ والأدب، وفي مقدمتهم علي أحمد باكثير (1910–1969)، فقد انتقل بالرواية التاريخية من مرحلة السرد التوثيقي إلى مرحلة



التأمل الفني والفكري، حيث أصبح التاريخ مادة للتفكير في الحاضر واستنطاق أسئلة الهوية والمصير الإنساني، إنّ رواياته مثل "وا إسلاماه، والثائر الأحمر، وسلامة القس" تقدم التاريخ لا كوقائع ماضية فحسب، بل كمرآة تعكس تحولات الإنسان العربي وقضاياه الراهنة.

ومن هنا يتبين أن الرواية التاريخية في الأدب العربي مرت بمسار تطوري واضح: بدأت مع جورجي زيدان كأداة لتبسيط التاريخ وتعليم القارئ، ثم نضجت مع علي أحمد باكثير لتغدو فضاءً فنيًا وفكريًا يتجاوز التوثيق نحو التأويل والإبداع الجمالي، هذا التحول يعكس في جوهره تطور الوعي الأدبي العربي ذاته، من الانشغال بالماضي بوصفه مادة للحفظ إلى التعامل معه كمجال لإعادة القراءة والتفكير والنقد.

1/ جورجي زيدان والرواية التعليمية التاريخية:

يُعدّ جورجي زيدان واحدًا من أبرز رواد النهضة الأدبية والفكرية في المشرق العربي، ومن المؤسسين الفعليين لفن الرواية التاريخية التعليمية في الأدب العربي الحديث، فقد انطلق من خلفية موسوعية جمعت بين التاريخ والصحافة والفكر القومي، ليحوّل التاريخ العربي والإسلامي إلى مادة سردية تتجاوز جفاف التوثيق إلى أسلوب قصصي مشوّق يهدف إلى تثقيف القارئ العربي وإحياء الذاكرة الجمعية[1].

لقد جاء مشروعه السردي في سياق التحولات الفكرية التي عرفها المشرق العربي أواخر القرن التاسع عشر، زمن الدعوات إلى الإصلاح والنهضة وبروز الحاجة إلى إعادة قراءة التاريخ في ضوء مفاهيم جديدة كالوطنية والعقلانية والعلم، ومن هنا، اختار أن يجعل من الرواية أداة لتنوير المجتمع عبر التاريخ، مستلهمًا النموذج الأوروبي في الرواية التاريخية، خاصة ما كتبه والتر سكوت، لكن ضمن إطار عربي إسلامي يكرّس الهوية الثقافية العربية[2].

كتب أكثر من ثلاثٍ وعشرين رواية تاريخية تحت عنوان جامع هو روايات تاريخ الإسلام، تناولت فترات متعددة من التاريخ الإسلامي منذ ظهور الإسلام حتى العهد العثماني، من أشهرها: العباسة أخت الرشيد، فتاة غسان، صلاح الدين الأيوبي،17 رمضان، أرمانوسة المصرية، وقد اتسمت رواياته بخصائص فنية ومعرفية واضحة يمكن تلخيصها فيما يلي:

- **الوظيفة التعليمية والتثقيفية:**

حرص جورجي زيدان على أن تكون رواياته وسيلة من وسائل التعليم غير النظامي، فحوّل المادة التاريخية الجافة إلى نصوص سردية مبسطة يمكن أن تصل إلى جمهور واسع من القرّاء، في زمن كانت فيه نسبة الأمية مرتفعة، والمعرفة التاريخية محدودة عند العامة، لقد أدرك أن الرواية، بما تمتلكه من عناصر التشويق والحوار والحدث، قادرة على أداء وظيفة التثقيف والتنوير بطريقة أكثر تأثيرًا من الكتب التاريخية التقليدية[3].

انطلاقًا من هذا التصور، صاغ رواياته بأسلوب سلس وواضح، يخلو من الغموض أو التعقيد الفني، ويقوم على تبسيط الوقائع التاريخية وإعادة عرضها في سياق قصصي ممتع، بحيث يتابع القارئ أحداث الماضي وكأنها جزء من حاضره، فالرواية عنده ليست مجرد متعة جمالية، بل أداة لتشكيل الوعي الجمعي وربط الإنسان العربي بماضيه المجيد، في محاولة لبناء وعي قومي وتاريخي موحد في ظل الضعف السياسي والثقافي الذي كانت تعرفه الأمة العربية في أواخر القرن التاسع عشر، ففي رواية **"العباسة أخت الرشيد"**، يجسّد جورجي زيدان

[1] ينظر، سعيد عكاشة، "الرواية التاريخية عند جورجي زيدان بين البعد التاريخي والبعد الجمالي"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج:18، ع1، 2025، ص127.

[2] ينظر، روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1996، ص50.

[3] ينظر، قاسم عبد قاسم وأحمد إبراهيم الهواري، الرواية التاريخية في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1974، ص200 ، 201.

الوظيفة التعليمية والتثقيفية بوضوح؛ إذ يستحضر مرحلةً زاخرة من التاريخ العباسي وهي أيام البرامكة، فيعرض من خلالها حياة القصور وصراعات السلطة بأسلوبٍ مبسّطٍ يربط القارئ بعظمة الماضي العربي[1]، غير أنّ هذا العرض يظلّ أقرب إلى التوثيق التاريخي منه إلى الفن الروائي، فالشخصيات تتحرك كرموزٍ للأخلاق أو السياسة أكثر من كونها كائناتٍ بشريةٍ حقيقية، وهو ما يجعل الرواية مثالًا واضحًا على السرد التوثيقي القائم على الحدث.

لقد جعل الكاتب من نصه السردي مرجعًا تربويًا بالدرجة الأولى، يستهدف من خلاله ترسيخ قيم الانتماء والاعتزاز بالتاريخ العربي والإسلامي، وإحياء النماذج البطولية المشرقة التي تجسد الشجاعة والعدل والعلم والإيمان، ومن هنا، يمكن القول إن رواياته جاءت في خدمة المشروع النهضوي والإصلاحي الذي كانت تنادي به الصحف والمدارس آنذاك، مثل جريدة الهلال ومجلة المنار.

كما أن هذه الوظيفة التعليمية تتجاوز الجانب التاريخي إلى البعد الأخلاقي والاجتماعي، فهو يقدم التاريخ كمدرسة للعبرة، ويربط بين الأحداث الماضية والسلوك الإنساني في الحاضر، فالقارئ يتعلم من خلال الرواية أن القيم التي سادت في العصور الذهبية هي ذاتها التي يجب أن تُستعاد لبناء النهضة الحديثة.

ومن هذا المنظور، يمكن القول إن الرواية التعليمية التاريخية عند جورجي زيدان كانت مشروعًا حضاريًا، يسعى إلى دمقرطة المعرفة، وجعل التاريخ في متناول جميع الفئات الاجتماعية، عبر قالب أدبي يجمع بين الإفادة والمتعة، وهي خطوة أساسية في مسار تطور الرواية العربية، إذ مهّدت الطريق أمام تحوّل الرواية من وسيلة للتعليم إلى فضاء فني للتأمل والابتكار مع الأجيال اللاحقة.

- **السرد التوثيقي القائم على الحدث:**

يقوم البناء السردي في روايات جورجي زيدان على ما يمكن تسميته بـ السرد التوثيقي القائم على الحدث، أي ذلك النوع من السرد الذي يقدّم الوقائع التاريخية بوصفها محورًا رئيسيًا يدور حوله النص، ويمنحها سلطة مركزية تحدد مسار الأحداث وتوجّه حركة الشخصيات، وهذا ما وضحه في مقدمة روايته "الحجاج بن يوسف[2]، فقد كان مؤرخًا قبل أن يكون روائيًا، ينظر إلى المادة التاريخية بعين الباحث الحريص على الدقة والأمانة أكثر من نظرته إلى الجوانب الجمالية أو التحليل النفسي للشخصيات.

لذلك، تركّز رواياته على الوقائع الكبرى في التاريخ العربي والإسلامي: تأسيس الدول، سقوطها، الصراعات السياسية والعسكرية، واللحظات المفصلية التي شكّلت تحوّلات حضارية كبرى، فالرواية عنده ليست فضاء لتجريب الوعي أو تحليل الذات، بل هي مرآة للحدث التاريخي نفسه، فحين يكتب صلاح الدين الأيوبي أو العباسة أخت الرشيد، فإن اهتمامه الأول ينصرف إلى عرض تسلسل الأحداث التاريخية، وتبيان أبطالها وأثرهم في التاريخ،

[1] ينظر، جورجي زيدان، العباسة أخت الرشيد، دار جيل، بيروت، لبنان، ط2، 1988.

[2] ينظر، عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص240.

أكثر من سعيه إلى بناء حبكة معقّدة أو صراع داخلي عميق، كما تظهر الشخصيات في رواياته بوصفها رموزًا أو أدوات لخدمة الحدث التاريخي، فهي نمطية في كثير من الأحيان، تنقسم بوضوح بين الخير والشر، والإيمان والخيانة، والنبل والانحطاط، فالبطل عنده يجسّد الفضيلة والنخوة، والخصم يمثل الخيانة والضعف، في إطار أخلاقي واضح يسهل على القارئ استيعابه[1]، وهذا ما يجعل السرد عنده أقرب إلى التوثيق التاريخي منه إلى التحليل النفسي أو الجمالي الذي سيسود لاحقًا عند الروائيين المحدثين.

كما يعتمد في بنائه السردي على التتابع الزمني الخطي للأحداث، دون استخدام التقنيات الحديثة كالفلاش باك أو تعدد وجهات النظر، لأن غايته الأساسية هي الحفاظ على الوضوح التاريخي وتسلسل الوقائع كما وردت في المصادر الأصلية، وغالبًا ما يبدأ رواياته بمقدمة تاريخية يحدد فيها الزمان والمكان والشخصيات الواقعية، ثم يدخل إلى الأحداث بروح الراوي العالم بكل شيء، مما يجعل النص أقرب إلى السرد التاريخي التقليدي ذي الطابع التعليمي.

ومع أن هذا النمط من السرد قد يبدو محدودًا من الناحية الفنية، إلا أنه يعبّر عن مرحلة تأسيسية في تطور الوعي السردي العربي، فقد كان يسعى من خلال توثيقه الدقيق للأحداث إلى ترسيخ الثقة بالتاريخ العربي والإسلامي، وإثبات أن الأمة تمتلك رصيدًا حضاريًا يمكن البناء عليه، وبذلك، قدّم نموذجًا سرديًا يجمع بين المعلومة التاريخية والبعد القومي، ممهدًا الطريق أمام تحوّل الرواية العربية لاحقًا إلى شكل أكثر حرية وتخييلًا مع رواد القرن العشرين.

- **اللغة والأسلوب:**

تميّز جورجي زيدان في رواياته التاريخية بلغةٍ واضحةٍ ومباشرةٍ بعيدة عن الزخرفة البلاغية أو التعقيد الإنشائي، إذ كانت غايته الرئيسة التبليغ والتثقيف لا الإبهار الجمالي أو التجريب الفني[2]، وقد اختار عن قصدٍ أن يكتب بلغةٍ متوسطة بين الفصحى الكلاسيكية ولغة الحياة الحديثة، ليُقرّب المادة التاريخية إلى القارئ العام، خصوصًا في زمنٍ كان فيه التعليم محدودًا والنفاذ إلى المعرفة مقتصرًا على النخبة، كانت لغته بذلك أداة وظيفية للتنوير ونشر الوعي القومي والتاريخي، أكثر من كونها وسيلة للتجريب الأدبي.

ويتصف أسلوبه بالسرد التقريري الخطي الذي يسير وفق تسلسلٍ زمنيّ للأحداث دون تعقيد في البنية أو كسرٍ للتتابع المنطقي، فهو يقدّم الوقائع التاريخية بروح المؤرخ أكثر من روح الروائي، ما جعل أعماله أقرب إلى الوثيقة السردية التعليمية منها إلى الرواية الفنية بالمعنى الحديث، وغالبًا ما يهيمن في نصوصه الراوي العليم الذي يوجّه القارئ ويفسر الأحداث، ويضيف ملاحظاته الفكرية أو الأخلاقية بصيغةٍ مباشرة، مما يجعل السرد أقرب إلى الخطاب التربوي منه إلى التمثيل الجمالي للحياة.

---

[1] ينظر، عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ط1، 1968، ص104.

[2] ينظر، جورجي زيدان، تاريخ مصر الحديث، مطبعة الهلال، القاهرة، ط1، 1925، ص3.

كما تعتمد رواياته على الحوار التوضيحي الذي يُستخدم كوسيلة لشرح خلفية الأحداث أو تبسيط المعلومات التاريخية، لا كأداةٍ للكشف عن مكنونات الشخصيات أو لتوليد الصراع الدرامي كما هو الحال في الرواية الفنية الحديثة[1]، فالحوار عنده غالبًا ما يُدرج لتقديم المعلومة لا لإثراء البناء الفني، وهو ما ينسجم مع رؤيته للرواية بوصفها وسيلة لتربية الوعي القومي وغرس قيم النهضة.

رغم أن هذا الأسلوب قلّل من القيمة الجمالية والفنية لأعماله، إلا أنه مكّنه من الوصول إلى جمهور واسع وجعل رواياته من أكثر النصوص انتشارًا في عصرها، كما أسهم في تأسيس لغة سردية عربية حديثة، قادرة على نقل المعرفة التاريخية إلى المجال الأدبي دون أن تنفصل عن الفصحى، وبذلك، يمكن القول إن جورجي زيدان أسّس لمرحلة انتقالية في النثر العربي الحديث، جمعت بين التبسيط المعرفي وروح النهضة، ومهّدت الطريق أمام تطوّر اللغة الروائية العربية في العقود اللاحقة، كما نجدها لاحقًا عند الكتاب توفيق الحكيم وطه حسين ونجيب محفوظ الذين طوروا هذا الإرث باتجاهٍ جمالي وفني أعمق.

- **الغاية القومية والنهضوية:**

على الرغم من الطابع التعليمي الواضح في روايات جورجي زيدان، إلا أن مشروعه السردي إضافة إلى اهتمامه بالتثقيف التاريخي اهتم بالبعث القومي والنهضوي، فقد رأى في التاريخ العربي والإسلامي مرجعًا للهوية الجماعية، ومصدرًا لإلهام الأمة العربية في زمنٍ كانت فيه تعاني من الاستعمار والانقسام الثقافي والسياسي، ومن ثمّ، جاءت رواياته لتغرس في الوعي العام فكرة الانتماء إلى حضارةٍ مجيدة، تستحق أن تُستعاد روحها عبر التنوير والمعرفة[2].

إن اختياره لشخصياتٍ وأحداثٍ من عصور الازدهار الإسلامي، مثل الخلافة العباسية أو الفتح الأندلسي أو الحروب الصليبية، لم يكن اختيارًا عشوائيًا، بل اختيارًا رمزيًا يعكس رغبته في استعادة الوعي القومي العربي وتوحيد الذاكرة التاريخية، فرواية **"فتاة غسان"**، من أوائل المحاولات التي عبّر فيها عن الغاية القومية والنهضوية؛ إذ يصوّر من خلالها سقوط دولة الغساسنة قبيل الفتح الإسلامي، في محاولة لإبراز فكرة الوحدة العربية والدفاع عن الهوية أمام الغزو الأجنبي[3]، تكشف الرواية عن اهتمامه بالتاريخ كوسيلةٍ لبناء الوعي الجمعي وإحياء الفخر القومي، لا كمجرد تسجيل للماضي، غير أن البعد الفني فيها ظلّ محدودًا بسبب اعتماد الكاتب على اللغة التعليمية التوضيحية والحوار المباشر الذي يخدم الفكرة لا الجمال الفني.

فقد أراد أن يُقدّم من خلال الرواية نموذجًا للمجد العربي المفقود، وأن يربط القارئ الحديث بجذوره الحضارية في مواجهة التيارات الاستعمارية والفكر الغربي المتعالي على الشرق.

---

[1] ينظر، أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في عصر النهضة الحديثة، دار العلميين، د ب، ط5، 1990، ص516.

[2] ينظر، روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، ص50.

[3] ينظر، جورجي زيدان، فتاة غسان، دار جيل، بيروت، لبنان، ط2، 1988.

كما يتجلى في خطابه السردي بعدٌ إصلاحيٌّ تنويريٌّ واضح؛ إذ يدعو إلى العلم، والتسامح، والعقلانية، ويعارض الخرافة والانغلاق، فالتاريخ عنده ليس مجرد سجل للماضي، بل هو أداة لبناء الحاضر والمستقبل، وهكذا تتحول الرواية عنده إلى مشروع فكري يسعى إلى تأسيس وعيٍ عربيّ حديث، يجمع بين الهوية والنهضة، ويوازن بين الاعتزاز بالماضي والانفتاح على الحداثة.

إن الغاية القومية والنهضوية هذه تُعدّ من أبرز ملامح الريادة عنده، إذ جعل من الرواية وسيلةً للتنوير والتربية الوطنية، وهو ما يفسّر تأثيره الواسع في جيله من المفكرين والقراء، فقد كان يسعى إلى بناء أمةٍ تعرف تاريخها لتستعيد فاعليتها الحضارية، وهذا ما جعل مشروعه الروائي جزءًا من الخطاب النهضوي العربي العام الذي حمل لواءه مثقفو المشرق في مطلع القرن العشرين.

- **تأثره بالمناهج الغربية:**

لقد تأثر جورجي زيدان بالنموذج الغربي للرواية التاريخية، وبخاصة روايات والتر سكوت في إنكلترا وألكسندر دوما في فرنسا[1]، وهما من أبرز من أسّسوا لفن الرواية التاريخية في أوروبا القرن التاسع عشر، فقد رأى في هذا النمط السردي وسيلةً تجمع بين المتعة والفائدة، وتتيح للكاتب أن يُقدّم التاريخ في صورةٍ حيةٍ قريبةٍ من الناس، بدل أن يبقى حبيس الكتب المدرسية أو السجلات الرسمية.

إلا أنّه لم يقتبس هذا النموذج على نحوٍ آلي، بل أعاد تشكيله في سياق عربي وإسلامي، مستبدلًا البيئة الأوروبية بسياقاتٍ من التاريخ الإسلامي والعربي الوسيط، مثل الفتح الإسلامي، والحروب الصليبية، والدولة الأموية والعباسية، وغيرها من المحطات التي أراد من خلالها أن يعيد وصل القارئ العربي بماضيه المجيد، وبذلك، تحوّلت الرواية التاريخية في يده إلى أداة لإحياء الوعي القومي والنهضوي أكثر من كونها مجرد محاكاة شكلية للنموذج الغربي.

لكن من أبرز ما أُخذ عليه من قبل النقاد والمفكرين العرب هو تأثره المفرط بالنموذج الأوروبي في النظر إلى التاريخ، بحيث تحوّل التاريخ عنده من فضاءٍ إيمانيّ متجذر في الوعي الإسلامي إلى موضوع ثقافي وعقلي بحت، يُتناول بروح المؤرخ الغربي لا بروح المسلم المتأمل في مقاصد التاريخ وحركته الحضارية، فقد حاول أن يطبّق منهج التاريخ الوضعي الأوروبي القائم على تحليل الوقائع والأحداث بمعزل عن بعدها الديني أو القيمي، وهو ما جعل رؤيته للتاريخ الإسلامي أقرب إلى الرؤية التاريخانية العلمانية التي تفصل بين الدين والحضارة.

وقد لاحظ عدد من النقاد، مثل عبد المحسن طه بدر ومحمد يوسف نجم، أنّ جورجي زيدان نظر إلى التاريخ الإسلامي من الخارج لا من الداخل؛ أي من منظور ثقافي يستلهم النموذج الغربي في فهم التطور الاجتماعي والسياسي، دون أن يستبطن روح الرسالة الإسلامية التي شكّلت جوهر الحضارة العربية، فهو في معالجته

[1] ينظر، غنيمي هلال، الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط4، 1970، ص246.

للحوادث التاريخية – كما في فتح الأندلس أو العباسة أخت الرشيد – يتعامل مع التاريخ كموضوع ثقافي يهدف إلى التنوير والمعرفة، لا ككيانٍ روحيٍّ يستمد معناه من الإيمان والتجربة الدينية.

ومن هنا جاء النقد الذي يرى أن جورجي زيدان – رغم نواياه النهضوية – أضعف البعد الروحي في التاريخ الإسلامي، وحوّل السرد إلى أداة تعليمية محايدة، تخلو من الحسّ الديني الذي يربط الإنسان بالمطلق، وهو ما جعل بعض المفكرين المعاصرين، مثل مالك بن نبي لاحقًا، يرون أن النهضة العربية لم تكن حقيقية لأنها تبنّت أدوات الغرب دون جوهره الروحي، وهو ما يمكن إسقاطه جزئيًا على تجربة جورجي زيدان الأدبية.

ورغم ذلك، ينبغي الإنصاف بالقول إنّ جورجي زيدان لم يكن معاديًا للدين، بل حاول أن يقدّم الإسلام في صورةٍ حضاريةٍ عقلانيةٍ منفتحة، لكنه اختزل التجربة الإسلامية في بعدها الثقافي متأثرًا بالمنهج التاريخي الأوروبي الذي كان سائدًا في الجامعات والمجلات الفكرية بمصر في عصره، مثل الهلال والمقتطف، وبذلك، مثّل حلقةً انتقالية بين الفكر الإسلامي النهضوي والفكر التاريخي التنويري، بحدوده ومكاسبه معًا.

لقد كان هدفه الأساسي هو أن يجعل من التاريخ مادةً حية تُلهم الحاضر، كما فعل سكوت ودوما مع التاريخ الأوروبي، لكنه سعى من خلالها إلى إعادة بناء الذات العربية وإبراز قدرتها على الإبداع والنهضة، ومن هنا تأتي أهمية تجربته، فهي تزاوج بين المنهج الفني الغربي والغاية الفكرية النهضوية في إطارٍ سرديٍّ عربيٍّ خالص.

في المحصلة، يظهر أن جورجي زيدان كان يسعى إلى إحياء التاريخ لا إلى إعادة تخييله، وأن غايته الأساسية كانت تعليمية ونهضوية، بينما ظلّ الجانب الجمالي الفني محدودًا، فمشروعه يندرج ضمن مرحلة التأسيس والتنوير التي سبقت النضج الفني للرواية العربية، ومع ذلك، تبقى أعماله بمثابة اللبنة الأولى التي مهدت الطريق لظهور الرواية التاريخية الحديثة عند كتّاب أكثر عمقًا في البنية الفنية والفكرية مثل علي أحمد باكثير ونجيب محفوظ.

2/ علي أحمد باكثير والرواية التاريخية:

يُعدّ علي أحمد باكثير من أبرز المجدّدين في فنّ الرواية التاريخية العربية، إذ أحدث نقلة نوعية في هذا اللون الأدبي، بعد أن كانت عند جورج زيدان أقرب إلى التوثيق التعليمي والسرد المباشر للأحداث، فقد تجاوز باكثير هذا النمط إلى الرؤية الفنية والفكرية العميقة التي جعلت من التاريخ مرآةً للواقع ومجالاً للتأمل في قضايا الإنسان والمجتمع والحضارة.

لم يتعامل مع الماضي بوصفه مادة جافة تُروى أو تُستعاد، بل نظر إليه بوصفه أداة لبناء الوعي، ووسيلة لفهم الحاضر واستشراف المستقبل، ومن خلال أعماله الروائية، خاصة "وا إسلاماه" و"الثائر الأحمر" و"سيرة شجاع"، استطاع أن يُعيد إلى الرواية التاريخية روحها الإسلامية ورسالتها الحضارية، مقدّمًا التاريخ في صيغة أدبية راقية تجمع بين التحليل النفسي، والبعد الرمزي، والرسالة الأخلاقية والفكرية.

لقد أصبح التاريخ عنده حوارًا بين الأزمنة، يُستحضر فيه الماضي لا للحنين إليه، بل لاستخلاص العبر وتجديد الإيمان بقيم العدل والحرية والكرامة الإنسانية، وهكذا تحوّلت الرواية التاريخية على يده إلى فنّ تعبيري ناضج يربط بين الأصالة والمعاصرة، بين الفكرة والإبداع، وبين الواقع والرسالة.

- **الرؤية الفكرية والفنية:**

لم يتعامل علي أحمد باكثير مع التاريخ تعاملاً نقلياً تقليدياً، بل نظر إليه بوصفه فضاءً فكرياً خصباً لإعادة قراءة الحاضر من خلال الماضي، فالتاريخ عنده ليس سلسلة من الوقائع والأسماء، وإنما تجربة إنسانية متجددة تعبّر عن صراع القيم والمبادئ عبر الزمن، ومن هذا المنطلق، تحوّل التاريخ في رواياته إلى منصة للتفكير والنقد، وإلى مرآة يرى فيها القارئ هموم عصره وتحدياته من خلال شخصيات وأحداث الماضي[1].

كان يسعى عبر رواياته إلى نقد الواقع السياسي والاجتماعي الذي يعيشه العالم العربي والإسلامي، مبرزاً مظاهر الاستبداد، والانحراف الفكري، والضعف الأخلاقي الذي يقود الأمم إلى السقوط، كما حدث في التاريخ، لذلك، جاءت رواياته محمّلة بروح الإصلاح والتنوير الإسلامي، حيث دعا إلى استعادة القيم الأصيلة التي شكّلت جوهر الحضارة الإسلامية، مثل العدل، والإيمان، والحرية، والوحدة.

تكشف هذه الروايات عن تعدّد مستويات القراءة والدلالات التي أراد الكاتب تمريرها عبر أعماله، إذ لا تقف عند حدود الحكي التاريخي المباشر، بل تنفتح على أبعاد رمزية وفكرية متنوعة، فرواية "*وا إسلاماه*" تستعيد مرحلة تاريخية إسلامية بهدف استحضار القيم التي ارتبطت بها، وفي مقدمتها وحدة المسلمين، وقوة الأمة الإسلامية، وإبراز مكانة مصر والشام وروح التلاحم بينهما في مواجهة الأخطار، إلى جانب تمجيد قيمة الجهاد والدفاع عن الأمة.

وفي رواية "*سيرة شجاع*" تتداخل الرؤية التاريخية مع الواقع المعاصر، إذ تبدو الرواية وكأنها ذات مستويين؛ مستوى يستعيد الماضي ويبعث أحداثه وشخصياته أين انتقل الحكم من الفاطميين إلى الأيوبيين، ومستوى آخر يحيل بصورة غير مباشرة إلى قضايا الحاضر وإشكالاته، مما يجعل التاريخ فيها مرآةً للواقع الراهن، أما رواية "*الثائر الأحمر*" فتقوم أساسًا على البعد الرمزي، حيث تتجاوز الأحداث معناها الظاهر الذي يحكي عن نشأة فرقة القرامطة الباطنية ومؤسسها حمدان القرمطي، وكيف ثار على الدولة العباسية لتصبح إشارات ودلالات تعبر عن قضايا أعمق من الحكاية المباشرة وهي تجسد الحروب القائمة بين أصحاب النفوذ والبسطاء[2].

إن الرؤية الفكرية عند علي أحمد باكثير تتجاوز مجرّد السرد الفني إلى رسالة ثقافية وروحية تهدف إلى بناء وعي حضاري جديد، يجعل من العودة إلى التاريخ انطلاقة نحو المستقبل لا مجرد حنين إلى الماضي، ومن ثمّ، فإن

[1] ينظر، أحمد عبد الله السومحي، الرواية التاريخية عند باكثير ومقالات أخرى، تقد: عبد الحكيم الزبيدي، دار الوفاق الحديثة للنشر والتوزيع، ط1، 2022، ص24.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص58، 59.

رواياته تمثل امتزاجاً خلاقاً بين الفكر والفن، وبين الموقف الإنساني والرؤية الجمالية، في إطار إيمان عميق برسالة الأدب وقدرته على التغيير.

- **البناء السردي:**

تميّزت روايات علي أحمد باكثير ببناء سردي متماسك يجمع بين البعد الدرامي والبعد الفكري، وهو ما يعكس خلفيته المسرحية العميقة التي انعكست بوضوح في أعماله الروائية، فقد كان يدرك أن السرد ليس مجرد وسيلة لنقل الحكاية، بل فضاء للحوار الجدلي بين الشخصيات والأفكار، ولذلك جاءت رواياته قائمة على التفاعل الدرامي، حيث تتصارع القيم والمواقف في حوارات مكثفة تفتح المجال أمام القارئ للتأمل والمساءلة.

إن الدرامية في نصوصه لا تقتصر على الصراع الخارجي بين الشخصيات، بل تمتد إلى الصراع الداخلي النفسي والفكري، إذ تتحول الشخصيات إلى رموز للصراع الإنساني الأزلي بين الخير والشر، الإيمان والضلال، الحرية والاستبداد، وقد منح هذا الطابع الجدلي نصوصه طاقة فكرية كبيرة جعلتها تتجاوز حدود السرد التاريخي إلى مستوى الرواية الفلسفية ذات البعد الأخلاقي والروحي.

يتّضح من هذا الطرح أنّ البناء السردي عند باكثير لم يكن قائمًا على العفوية أو السرد المباشر، بل كان يعتمد تخطيطًا دقيقًا يراعي مختلف مكوّنات العمل الروائي، فحين تتشكل الفكرة في ذهنه يبدأ بالتفكير في القالب الفني الذي ستظهر من خلاله، عبر اختيار الزمان والمكان المناسبين، بما يسمح بتمرير القضايا المعاصرة في إطار تاريخي أو رمزي، وقد مكّنه هذا الأسلوب من إخفاء الواقع الحاضر خلف أحداث ماضية، بحيث تصبح الرواية حاملة لدلالات غير مباشرة تتجاوز ظاهر الحكاية[1].

كما يتجلّى البناء السردي في حرصه على جمع الأحداث التاريخية من مصادر متعددة، ثم إعادة تشكيلها داخل نسيج روائي متماسك، وهو ما يمنح النص عمقًا ويبعده عن التناول السطحي المباشر، ولم يقتصر اهتمامه على الأحداث فقط، بل امتد إلى بناء الشخصيات بناءً دقيقًا، من حيث ملامحها الجسدية والنفسية وحتى أسمائها، بحيث تصبح كل شخصية جزءًا فاعلًا في تشكيل الرؤية الفكرية والرمزية للرواية، وبهذا استطاع باكثير أن يشيّد عالمًا سرديًا متكاملًا تتداخل فيه الرمزية بالتاريخ، والواقع بالخيال، ضمن بناء فني محكم ومترابط[2].

كما استفاد من التقنيات الحديثة في السرد، فوظّف تعدد وجهات النظر، بحيث لا يقدّم الحقيقة من زاوية واحدة، بل يترك المجال لتعدد الأصوات والرؤى، واستعمل الرمز والتناصّ الديني والتاريخي كآليات فنية تُثري المعنى وتعمّق الرؤية، ففي رواية "وا إسلاماه"، على سبيل المثال، يتحول التاريخ إلى رمز لنهضة الأمة من جديد، وتتحول الشخصيات إلى صور دلالية تعبّر عن قيم المقاومة والإيمان والصمود.

[1] ينظر، أحمد عبد الله السومحي، الرواية التاريخية عند باكثير ومقالات أخرى، ص77.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص ن.

بهذا الشكل، قدّم باكثير بناءً سردياً يجمع بين التقنية الفنية والرسالة الفكرية، فكان السرد عنده وعياً بالكتابة وبالوظيفة الحضارية للأدب، لا مجرد حكاية عن الماضي.

- **الشخصيات:**

تتجلّى في رواياته براعة فنية في بناء الشخصيات وأسمائها وتطويرها، إذ تخرج شخصياته من الإطار النمطي أو التبسيطي الذي طبع الرواية التاريخية التقليدية إلى مستوى العمق الإنساني والفكري، فهي ليست مجرد أدوات لخدمة الحدث التاريخي، بل كائنات حية تنبض بالفكر والصراع والوجدان، تعبّر عن رؤية الكاتب للإنسان والتاريخ والمصير.

حيث تتحرك شخصياته في فضاء جدليّ يتجاوز حدود الزمان والمكان، فكلّ شخصية لديه تحمل دلالة رمزية وتجسّد موقفًا فكريًا أو أخلاقيًا، ف قطز في رواية «وا إسلاماه» ليس بطلاً تاريخياً فحسب، بل رمز للنهضة والإيمان والانبعاث من الهزيمة، بينما يمثّل محمود بن منقذ صورة المثقف الواعي الملتزم بقضايا الأمة، في مقابل شخصيات أخرى ترمز إلى الخذلان، والجمود، والانهيار الأخلاقي، أما في رواية "الثائر الأحمر"، فتتجلى شخصية كريم الدين بوصفها رمزا للمثقف المسلم الذي يواجه انحراف الفكر الماركسي، فيكشف باكثير من خلالها التناقض بين الإيمان والإلحاد، وفي رواية "سيرة شجاع"، تتجاوز الشخصية التاريخ لتصبح رمزًا للشجاعة الإيمانية التي تواجه الظلم بالعدل، وتربط القوة بالفضيلة لا بالعنف.

إن الشخصيات في رواياته تتطور مع تطور الحدث، في مسار درامي يعكس نضج الوعي وتحوّل الموقف، فهي شخصيات فاعلة، تتأمل وتختار وتقاوم، وليست محكومة بسرد خارجي يملي عليها مصيرها، ومن هنا، تبدو الشخصيات في عالمه أقرب إلى الرموز الإنسانية العالمية التي تعبّر عن قيم تتجاوز حدود اللحظة التاريخية إلى الأبعاد الكونية الكبرى: الإيمان، الحرية، الكرامة، والعدل[1].

وتتميّز هذه الشخصيات كذلك بأنها تعيش صراعات داخلية بين الواجب والهوى، الإيمان والشك، مما يمنحها بعداً نفسياً غنياً قلّ أن نجده في الرواية التاريخية التعليمية، لهذا، استطاع أن يمزج بين التاريخ والإنسان، فحوّل الأبطال من مجرد أسماء ماضية إلى نماذج دائمة الحضور في ضمير الأمة وذاكرتها.

- **اللغة والأسلوب:**

تُعدّ اللغة عند علي أحمد باكثير أحد أبرز مكونات مشروعه الفني والفكري، إذ تتجاوز كونها أداة للتعبير إلى كونها عنصرًا جمالياً ورمزياً يعكس عمق رؤيته الحضارية والدينية، فقد تميزت لغته بكونها شعرية الإيقاع وقرآنية النَفَس، تستمد جمالها من روح البلاغة العربية القديمة، لكنها في الوقت نفسه تجدد في البنية والتعبير لتواكب حساسية العصر.

[1] ينظر، أحمد عبد الله السومحي، الرواية التاريخية عند باكثير ومقالات أخرى، ص81.

كما تمتاز لغته بالصفاء والدقة، ومزج بين الفصحى التراثية في السرد والوصف، واللغة الحوارية المعاصرة في المواقف الدرامية، مما جعل أسلوبه قريباً من المتلقي، متنوع الإيقاع، وحيّاً بالحركة والحسّ، ويبدو هذا الأمر جليًّا عند قراءة هذه الأعمال الروائية ومقارنة مستوياتها اللغوية، فرواية *"الثائر الأحمر"* تتميّز بلغة متينة وأسلوب محكم يذكّر القارئ بجزالة التعبير عند كبار الكتّاب القدامى كالجاحظ والصاحب بن عباد، حيث تبدو العبارات مشحونة بالقوة والرصانة والدقة الفنية، أمّا في روايتي *"وا إسلاماه"* و*"سيرة شجاع"* ، فتظهر اللغة أكثر بساطة وأقل تماسكًا من الناحية الأسلوبية، مما يبرز الفارق الواضح بين هذه الأعمال في بنائها اللغوي والتعبيري[1].

كما اتّسم أسلوبه بـ الاقتصاد اللغوي والكثافة الدلالية، خصوصاً في الحوارات التي تجمع بين العمق الفكري والإيحاء الجمالي، فالحوار عند باكثير ليس مجرد تبادل كلامي بين الشخصيات، بل وسيلة لعرض الأفكار والصراعات الفكرية والنفسية في إطار فنيّ مشوّق، وغالباً ما تتخلل نصوصه عبارات ذات طابع تأملي أو خطابي تستمد قوتها من الحكمة العربية، فتضفي على السرد بعدًا روحياً وفلسفياً مميزاً[2].

وبفضل هذا التوازن بين الجزالة والوضوح، استطاع أن يجعل لغته جسرًا بين التراث والحداثة، وأن يخلق أسلوبًا خاصًا به يميّزه عن غيره من الروائيين العرب، حيث تبدو لغته في آنٍ واحد مقدّسة الجذر وحديثة الروح، تعبّر عن فكر متجذر في الإسلام، ومنفتح على قضايا الإنسان الكونية.

- **البعد الديني والروحي:**

يشكل البعد الديني والروحي محوراً أساسياً في تجربة علي أحمد باكثير الروائية، إذ أعاد من خلاله إلى الرواية التاريخية العربية روحها الإسلامية المفقودة التي غابت عند كثير من الرواد الأوائل مثل جورج زيدان، الذي تعامل مع التاريخ بوصفه مادة معرفية وثقافية أكثر من كونه رؤية إيمانية، أما باكثير، فقد جعل من التاريخ منطلقاً لفهم السنن الإلهية في قيام الأمم وسقوطها، ومن الأدب وسيلة للتربية الروحية والفكرية معًا.

وفي رواياته يتجلى هذا البعد بوضوح؛ إذ لا يكتفي الكاتب بسرد الأحداث، بل يغوص في المعنى القيمي والإيماني الكامن وراءها، ليبرز أن الانحراف عن مبادئ الإسلام يؤدي حتماً إلى الهزيمة والانكسار، وأن النهوض الحقيقي يبدأ من إحياء العقيدة وتجديد الوعي الروحي.

لقد قدّم من خلال شخصياته رموزاً تمثل القوة المستمدة من الإيمان في مواجهة الطغيان والمادية والانقسام، فالتاريخ لديه ليس سردًا لأبطال أو ملوك، بل رحلة إنسانية للبحث عن الحقيقة واستعادة المعنى، ومن هنا، يتخذ السرد عنده بعداً وعظياً عميقاً، دون أن يتحول إلى خطاب مباشر، بل يُصاغ في نسيج فني يجمع بين الجمال الروائي والتأمل الفلسفي، ويؤمن أن الرسالة الأدبية لا تنفصل عن الرسالة الدينية، وأن الفن

[1] ينظر، أحمد عبد الله السومحي، الرواية التاريخية عند باكثير ومقالات أخرى، ص 35، 36.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص 36.

الإسلامي ليس وعظاً جافاً، بل جمالٌ يحمل الإيمان في عمقه، لذلك جاءت أعماله متشبعة بروح القرآن والسنة، معبرة عن رؤية حضارية تؤكد أن الإسلام ليس تراثاً ماضوياً، بل مشروعاً أخلاقياً وإنسانياً متجدداً.

وبهذا، يمكن القول إن باكثير قد وحّد بين الفن والإيمان، فصاغ تجربة روائية تجمع بين السمو الروحي والدقة الفنية، لتكون أعماله نموذجاً للرواية التاريخية ذات الرسالة الإنسانية العميقة، التي ترى في الدين قوة حياةٍ لا ماضٍ منسيّاً.

إذن حظيت أعمال علي أحمد باكثير باهتمام نقدي واسع لما قدّمته من تحوّل نوعي في بنية الرواية التاريخية العربية، إذ تمكّن من المزاوجة بين الوعي الفني العميق والرسالة الفكرية الملتزمة، وعليه يمكننا النظر إليه باعتباره حلقة الوصل بين الرواية التاريخية التعليمية في القرن التاسع عشر، والرواية الفنية الناضجة في القرن العشرين، لما أضافه من تجديد في اللغة، والبناء، والرؤية، فهو حرّر الرواية التاريخية من التبسيط التعليمي إلى الفن الواعي، واستطاع أن يرفع هذا اللون من الأدب إلى مستوى التعبير الجمالي والفكري الراقي، كما مثّل نموذج الكاتب الملتزم بقضايا أمته دون أن يفقد الحسّ الفني، إذ جعل من الأدب أداة لبناء الوعي الحضاري والإيماني.

وتتجلى مكانته أيضًا في تأثيره على أجيال لاحقة من الكتّاب، وهكذا استقرّ اسمه في تاريخ الأدب العربي الحديث باعتباره رائد الوعي الجمالي في الرواية التاريخية الإسلامية، وصوتًا مميزًا في مسار تطور السرد العربي، فهو نقل الرواية التاريخية من مرحلة السرد التوثيقي عند جورج زيدان إلى مرحلة الإبداع الفني والفكر الإصلاحي الإسلامي، فحوّل التاريخ من مادة تُروى إلى رؤية حضارية حية تستلهم الماضي لتبني المستقبل.

الخلاصة: المقارنة بين جورجي زيدان وعلي أحمد باكثير في الرواية التاريخية

العنصر	جورجي زيدان(1861–1914)	علي أحمد باكثير(1910–1969)
الرؤية الفكرية	ركّز على **تبسيط التاريخ العربي والإسلامي** لجمهور القراء، بهدف نشر الثقافة والوعي التاريخي، وكان هدفه الأساسي **تعليميًا وقوميًا تنويريًا**، لا فنيًا بحتًا، ينظر إلى التاريخ بوصفه **مادة للمعرفة**.	جعل التاريخ **وسيلة للتفكير في الحاضر** لا غاية في ذاته، فالتاريخ عنده وعيٌ حضاري ورسالة إيمانية، وتناول الماضي من أجل **نقد الواقع وبناء الوعي**.
المنهج الفني والسردي	اعتمد السرد الخطي البسيط، القائم على **تتابع الأحداث التاريخية**، مع شخصيات نمطية وظيفية تخدم الحكاية، والسرد عنده توثيقي، أقرب إلى التأريخ منه إلى الفن.	اعتمد **البناء الدرامي والحوار الجدلي**، متأثرًا بالمسرح، واستعمل التناصّ القرآني والرمز والتعدد الصوتي، والسرد عنده فنيّ متشعّب ومؤوّل للتاريخ.

الشخصيات	شخصياته ثابتة نمطية (بطولية، خيّرة أو شريرة)، تخدم الحدث التاريخي فقط، لا عمق نفسي أو تطوّر داخلي.	شخصياته حية متطورة ذات **أبعاد فكرية وروحية**، تعبّر عن أزمة الإنسان العربي والمسلم، تحمل رموزًا دلالية ومعاني وجودية.
اللغة والأسلوب	لغة بسيطة، تعليمية، أقرب إلى لغة الصحافة والمقال التاريخي، تهدف إلى **الإيضاح لا الجمال**.	لغة شعرية قرآنية الإيقاع، تمتاز **بالجمال الفني والتكثيف البلاغي**، الحوار فيها عميق ومحمّل بالفكر والمعنى.
الغاية والرسالة	نشر الوعي القومي والعلمي، وربط القارئ بالماضي المجيد للعرب والمسلمين، لإحياء الاعتزاز بالهوية.	إحياء الروح الإسلامية في الوعي الحديث، والنهوض بالأمة من خلال **القيم الإيمانية** لا عبر تمجيد الماضي فقط.
التأثر بالغرب	تأثر بالرواية التاريخية الأوروبية، خصوصًا بوالتر سكوت وألكسندر دوما، وحاول نقل النموذج الغربي إلى البيئة العربية.	تأثر جزئيًا بالغرب في التقنية، لكنه **أسلم النموذج الفني** وأعاده إلى السياق الإسلامي والعربي.
القيمة النقدية والمكانة	يُعدّ رائد الرواية التاريخية العربية الأولى، وممهّد الطريق للفن الروائي الحديث، ونال تقديرًا لجهده التعليمي لا لعمقه الفني.	يُعدّ من **المؤسسين الجماليين للرواية التاريخية العربية**، جمع بين الفن والفكر، وأعاد للتاريخ بعده الإنساني والروحي.

من خلال هذه المقارنة، يمكن القول إن جورجي زيدان مثّل المرحلة التأسيسية التنويرية للرواية التاريخية، حيث كان هدفه تثقيف القارئ العربي وربطه بماضيه بطريقة مبسطة، أما علي أحمد باكثير، فقد مثّل مرحلة النضج الفني والفكري، إذ تجاوز التوثيق التاريخي إلى التأويل الحضاري.

المحور الخامس: محمد حسين هيكل ورواية "زينب"

تمهيد:

تُعدّ رواية "زينب" للكاتب المصري محمد حسين هيكل من أبرز الأعمال التي أسهمت في تأسيس الرواية العربية الحديثة، إذ مثّلت مرحلة انتقالية مهمّة في تطوّر الفن السردي العربي من المحاولات الحكائية التقليدية إلى الرواية الفنية القائمة على البناء المحكم، وتصوير الواقع، وتحليل الشخصيات والبيئة الاجتماعية، وقد جاءت الرواية في سياق النهضة الأدبية والفكرية التي عرفها العالم العربي مطلع القرن العشرين، متأثرة بالتيارات الواقعية والرومانسية التي اطّلع عليها الكاتب خلال إقامته في أوروبا .





وتبرز أهمية الرواية في كونها من أوائل الأعمال التي صورت الحياة الريفية المصرية تصويرًا فنيًا دقيقًا في فضاء السرد الروائي، حيث قدّمت صورة واقعية لعلاقات المجتمع الريفي، وما يعتريه من تفاوت اجتماعي وهيمنة للتقاليد والعادات، كما كشفت عن الصراع النفسي الذي تعيشه الشخصيات بين العاطفة والقيود الاجتماعية، وهو ما منحها بعدًا إنسانيًا عميقًا.

ولا تقتصر قيمة رواية *"زينب"* على بعدها الموضوعاتي فقط، بل تمتد إلى بنيتها الفنية، إذ اعتمد الكاتب على الوصف التفصيلي للطبيعة، والتحليل النفسي، وتسلسل الأحداث في إطار سردي متماسك نسبيًا قياسًا إلى المرحلة التي كُتبت فيها، ولهذا ظلّت الرواية تحظى بمكانة خاصة في تاريخ الأدب العربي، بوصفها خطوة أساسية في تشكّل الوعي الروائي الحديث.

1. ظروف التأليف والأهمية التأسيسية:

كتب محمد حسين هيكل رواية "زينب -مناظر وأخلاق ريفية" بين عامي 1910-1911 أثناء وجوده في باريس وجنيف ولندن[1]، حيث كان يتابع دراسته القانونية ويتأثر في الوقت نفسه بالآداب الغربية، خاصة الرواية الواقعية والرومانسية الفرنسية التي تركت أثرًا واضحًا في رؤيته الفنية وأساليب بنائه السردي.

ونُشِرت أول طباعة لها عام 1914 بتأكيد من مؤلفها في مقدمة الرواية المنشورة في طبعة سنة1963[2]، وبالرغم من كونها مؤلّفًا قديرًا ولا تزال إلى اليوم تعتبر أفضل القصص في وصف الريف وصفا شاملا[3]، إلا أن كاتبها استخدم توقيعًا غير اسمه في البداية «بقلم مصري فلاح» وهو أمر يكشف طبيعة المرحلة الثقافية والاجتماعية

[1] ينظر، يحي حقي، فجر القصة المصرية مع دراسات أخرى في نفس المرحلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1987، ص43.

[2] ينظر، محمد حسين عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1991، ص113.

[3] ينظر، يحي حقي، فجر القصة المصرية مع دراسات أخرى في نفس المرحلة، ص84.

التي كُتبت فيها الرواية، فقد كان المجتمع آنذاك لا ينظر إلى كتابة الرواية بوصفها نشاطًا أدبيًا رفيعًا، بل كان بعض المثقفين يعدّونها لونًا من التسلية التي قد لا تليق برجل قانون أو شخصية تنتمي إلى الطبقة المتعلمة المحافظة، لذلك خشي أن يؤثر نشر الرواية في صورته المهنية كمحامٍ ومثقف شاب، فاختار إخفاء اسمه الحقيقي، ولم يظهر اسمه الصريح على غلاف الرواية إلا في طبعة لاحقة سنة 1929، بعد أن بدأت الرواية العربية تفرض حضورها وتحظى باعتراف نقدي وأدبي أوسع.

ويقول يحي حقي "كانت القصة في وقته مسخرة للترويح عن النفس مقتصرة على التسلية، فأنف أن يأخذ الناس قصته هذه بهذا الحمل الوضيع، ويغيب عليهم الغرض الأول وهو تقديم دراسة جادة لحياة المجتمع الريفي بصفة خاصة مع الإشادة بجماله"[1]، وأيضا إدراجه لموضوع الحب باعتباره من المواضيع التي يعاب عنها آنذاك وهو ما سيجعل من عمله غير مقبول في المجتمع، وهو ما سيؤدي حتما إلى الإساءة لسمعته.

كما أن توقيع رواية "زينب" باسم «مصري فلاح» لم يكن اختيارًا عابرًا، بل كان يحمل أبعادًا فكرية ووطنية واضحة، فقد أراد محمد حسين هيكل أن يعبّر من خلال هذا التوقيع عن اعتزازه بالهوية المصرية وبالفلاح الذي كان يمثل الأغلبية المهمشة داخل المجتمع المصري آنذاك، لذلك تعمّد أن يقدّم صفة «مصري» على «فلاح» ليجعل الانتماء الوطني في المرتبة الأولى، وكأنه يعلن أن الفلاح جزء أصيل من الوطن، يستحق التقدير والاحترام مثل غيره من الفئات الاجتماعية[2].

غير أن هذا التفسير لم يُقنع يحيى حقي، إذ رأى أن هيكل لم يكن فلاحًا في الأصل، بل مثقفًا وسياسيًا ينتمي إلى طبقة مختلفة، ولذلك اعتبر أن استعماله لهذه الصفة يخفي نوعًا من التصنع والمبالغة[3]، ومن هنا يظهر اختلاف النظرة بين الكاتبين؛ فبينما حاول محمد حسين هيكل أن يتماهى مع الفلاحين ويدافع عنهم، شدّد يحيى حقي على ضرورة التمييز بين الانتماء الحقيقي والانتماء الرمزي.

ومن جهة أخرى، يرى سيد البحراوي أن هذا التقديم اللغوي يحمل دلالة قومية، لأن الكاتب منح الأولوية للوطن على الانتماء الاجتماعي أو المهني[4]، وهو ما يعكس تأثره بأفكار أحمد لطفي السيد التي كانت تدعو إلى إبراز الشخصية المصرية والاهتمام بخصوصية البيئة المحلية، كما أن الإهداء الموجه إلى مصر قبل أي شخص آخر يعزز حضور الحس الوطني داخل الرواية[5].

وعليه رواية "زينب -مناظر وأخلاق ريفية" تستحق أن تلقّب برواية التأسيس في الأدب العربي الحديث، فبُنيتها، وعالمها الريفي، وموضوعاتها الاجتماعية، طوت مرحلة من القصص من المقامة إلى الرواية كمجال فني

[1] ينظر، يحى حقي، فجر القصة المصرية مع دراسات أخرى في نفس المرحلة، ص47.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص8.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص48

[4] ينظر، سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1996، ص117.

[5] ينظر، محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، ص115.

متماسك، كما أن الربط بين البيئة الطبيعية والمجتمع التقليدي في الرواية يُعدّ من السمات التي ميزتها وأعطتها قيمة فنية وفكرية مميزة.

2. البنية السردية للرواية:

أ. مضمون الرواية:

يتمحور مضمون رواية "زينب" حول تصوير الحياة الريفية المصرية في مطلع القرن العشرين، من خلال قصة إنسانية تتداخل فيها مشاعر الحب والمعاناة مع سلطة العادات والتقاليد الاجتماعية، وقد جعل محمد حسين هيكل من الريف فضاءً رئيسيًا للأحداث، ليس بوصفه مجرد خلفية مكانية، بل باعتباره عالمًا اجتماعيًا متكاملًا يكشف طبيعة العلاقات الإنسانية، وهيمنة الأعراف، والفوارق الطبقية، وما يرافقها من صراعات نفسية وعاطفية.

تدور الرواية أساسًا حول شخصية زينب، الفتاة الريفية البسيطة التي تعمل في الحقول وتعيش حياة يغلب عليها الهدوء والبراءة، لكنها تجد نفسها واقعة بين مشاعر الحب والقيود الاجتماعية، تحب الشاب إبراهيم، وهو فلاح يعمل في مزرعة، وتنشأ بينهما علاقة عاطفية صادقة تعبّر عن عفوية الإنسان الريفي ونقاء مشاعره، غير أنّ هذه العلاقة تصطدم بسلطة المجتمع والتقاليد التي لا تعترف بحرية الاختيار العاطفي، إذ يُجبر إبراهيم على الالتحاق بالجيش، بينما تُرغم زينب على الزواج من رجل آخر لا تحبه، هو حسن.

ومن خلال هذه الحبكة يكشف الكاتب المأساة التي يعيشها الفرد حين يُسلب حقه في تقرير مصيره العاطفي والاجتماعي، فتصبح الشخصيات ضحية لسلطة الأسرة والعادات أكثر من كونها ضحية لرغباتها الخاصة، ولذلك تنتهي الرواية نهاية حزينة، حيث تذبل زينب نفسيًا وجسديًا بسبب القهر العاطفي والحرمان، ثم تمرض وتموت وهي تستحضر حبها الضائع، في مشهد يحمل أبعادًا رومانسية وإنسانية مؤثرة.

ولا تقتصر الرواية على قصة الحب وحدها، بل تتجاوزها إلى تقديم لوحة واسعة للحياة الريفية المصرية، فقد اهتم الكاتب بوصف الحقول، ومواسم الزراعة والحصاد، وحياة الفلاحين اليومية، وعلاقاتهم الاجتماعية، وعاداتهم في الزواج والعمل والاحتفال، كما أبرز التفاوت الطبقي بين ملاك الأراضي والفلاحين البسطاء، وأشار بصورة غير مباشرة إلى معاناة الطبقة الريفية من الفقر والجهل والخضوع للسلطة الاجتماعية.

ومن الجوانب اللافتة في مضمون الرواية حضور الطبيعة بوصفها عنصرًا فنيًا فاعلًا، إذ لم يكن وصف الريف مجرد وصف خارجي، بل ارتبط بالحالة النفسية للشخصيات، فالحقول الخضراء، والليل الريفي، وصفاء النيل، وأصوات الطيور، كلها عناصر ساعدت في خلق جو شاعري يعكس مشاعر الحب والحنين والحزن، مما أكسب الرواية بعدًا رومانسيًا واضحًا.

كما تعكس الرواية صراعًا بين القديم والجديد؛ بين مجتمع تحكمه التقاليد الصارمة، ورغبة الفرد في تحقيق ذاته واختيار مصيره، ومن هنا يمكن النظر إلى رواية "*زينب*" باعتبارها رواية اجتماعية وإنسانية في آن واحد، لأنها لا تكتفي بتصوير الواقع، بل تكشف أزماته النفسية والاجتماعية، وتنتقد بصورة ضمنية القيود التي تكبل الإنسان وتحول دون تحقيق حريته وسعادته.

ب. الشخصيات:

1. زينب: الشخصية المحورية ورمز المعاناة الإنسانية

تُعد زينب الشخصية المركزية في الرواية، ومن خلالها صوّر محمد حسين هيكل واقع المرأة الريفية المصرية في بداية القرن العشرين، فهي فتاةً بسيطة تتميز بجمالها الطبيعي وعفويتها[1]، إذ يرسمها الكاتب وسط الحقول والبيئة الزراعية في صورة تنسجم مع طبيعة الريف الهادئة، وقد ارتبط حضورها دائمًا بمظاهر الطبيعة؛ فهي تظهر بين الزرع وأشجار القطن والترع[2]، وكأنها جزء من هذا العالم الريفي الخصب، ومن خلال وصفه لها، يجعلها نموذجًا للمرأة القروية التي تجمع بين البراءة والجمال الداخلي.

أما من الناحية النفسية، فتبدو زينب شخصية مرهفة الإحساس، كثيرة التأمل، تميل إلى الحلم والحب الصادق، ويتجلى ذلك في علاقتها بإبراهيم، إذ كانت ترى فيه الأمل الوحيد لتحقيق ذاتها العاطفية[3]، غير أن هذا الحب يصطدم بقسوة التقاليد الاجتماعية التي تفرض عليها زواجًا لا تريده، فتدخل في صراع داخلي بين رغبتها الشخصية وواجبها الاجتماعي، ويظهر هذا التمزق النفسي في كثير من المواقف التي بدت فيها زينب شاردة حزينة، تستسلم للبكاء، عاجزة عن مواجهة مصيرها، إلى أن فقدت الحياة بصمت[4].

وتتجاوز زينب حدود الشخصية الفردية لتصبح رمزًا اجتماعيًا وإنسانيًا؛ فهي تمثل المرأة المقهورة التي تُسلب حريتها باسم العادات والأعراف، كما ترمز، في بعد آخر، إلى مصر ذاتها أرض معطاءة لكنها خاضعة للقهر والاستغلال، ولذلك جاءت نهايتها المأساوية تعبيرًا عن انهيار الحلم الإنساني أمام سلطة المجتمع، حيث ينتهي بها الأمر إلى المرض والانطفاء النفسي بعد فقدان الحب والحرية.

2. إبراهيم: صورة الحب البسيط والإنسان الطبيعي

يمثل إبراهيم في الرواية نموذج الفلاح البسيط المرتبط بالأرض والعمل الزراعي، وقد جعله الكاتب صورة للحب الصادق النابع من الفطرة والطبيعة، فهو شاب يعمل في الحقول ويعيش حياة بسيطة، لكن قلبه مملوء بالمشاعر النقية تجاه زينب، ومن خلال شخصيته يبرز محمد حسين هيكل العلاقة العضوية بين الإنسان الريفي

[1] ينظر، محمد حسين هيكل، زينب، دار النفيس، القبة، الجزائر، ط1، 2002، ص20.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص14.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص21، 22.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص288.

والطبيعة؛ فإبراهيم لا ينفصل عن الأرض التي يعمل فيها، بل يبدو جزءًا من إيقاعها اليومي، وتكشف تصرفاته عن شخصية طيبة، غير أنه يفتقر إلى القوة اللازمة لمواجهة المجتمع، فعندما يجد نفسه عاجزًا عن الارتباط بزينب بسبب التقاليد وسلطة العائلة، يختار الاستسلام بدل المقاومة، ويتوجه إلى العسكرية في السودان[1]، ومن هنا تتحول شخصيته إلى رمز للفلاح المصري الضعيف أمام البنية الاجتماعية والاقتصادية التي تتحكم في مصيره، فهو يحب، لكنه لا يستطيع الدفاع عن حبه، ويحلم، لكنه لا يملك الوسائل لتحقيق حلمه.

ويعيش إبراهيم طوال الرواية صراعًا نفسيًا بين الرغبة في التمسك بزينب والخضوع للأعراف المفروضة عليه، لذلك تبدو نهايته التراجيدية موازية لمأساة زينب، فكلاهما ضحية مجتمع يقمع حرية الإنسان ويجعل الحب خاضعًا لمصالح الجماعة.

3. حسن: تجسيد السلطة الاجتماعية التقليدية

يظهر حسن بوصفه الزوج الذي تُجبر زينب على الارتباط به، وهو يمثل صورة الفلاح التقليدي المحافظ الذي يخضع للأعراف دون أن يفكر في مناقشتها أو تجاوزها، فهو ليس شخصية شريرة بالمعنى المباشر، بل إن الكاتب يقدمه إنسانًا مستقيمًا يؤدي ما يفرضه عليه المجتمع، لكنه ينظر إلى الزواج باعتباره واجبًا اجتماعيًا أكثر منه علاقة قائمة على التفاهم العاطفي.

ومن خلال هذه الشخصية يكشف الكاتب كيف تتحول التقاليد إلى سلطة تتحكم في مصائر الأفراد، فحسن يتزوج زينب لأنه يرى في ذلك أمرًا طبيعيًا ينسجم مع أعراف القرية، غير مدرك لحقيقة مشاعرها أو لمعاناتها النفسية، ولذلك يبدو في الرواية أداة من أدوات النظام الاجتماعي الذي يفرض سلطته باسم الأخلاق والعادات.

كما تعكس شخصيته حالة من الاغتراب الداخلي؛ فيبدو حسن حائرًا أمام مشاعر لا يستطيع تفسيرها، هو يعيش مع زوجة لا تبادله الحب، لكنه عاجز عن فهم أسباب هذا النفور، ومن هنا تنشأ مأساة صامتة داخل البيت الريفي، حيث يتحول الزواج إلى علاقة خالية من الانسجام الروحي، ويبرز السارد هذا التوتر حين يصف صمت زينب وبرودها بعد الزواج فهي تقوم بواجبتها الزوجية غير مبالية بمشاعر زوجها.

4. حامد: المثقف المراقب وضمير الرواية

تُعد شخصية حامد من أكثر الشخصيات ارتباطًا بالمؤلف نفسه، إذ يمثل الطالب المثقف العائد من المدينة إلى الريف، والمتأمل لحياة الفلاحين وعلاقاتهم الاجتماعية، ومن خلاله ينقل الكاتب رؤيته الفكرية والإصلاحية، لذلك اعتبره النقاد «الراوي الضمني» أو «ضمير الرواية»، فهو يقف بين عالمين مختلفين، عالم المدينة المتعلمة بما يحمله من أفكار حديثة، وعالم الريف التقليدي الذي تحكمه الأعراف القديمة، يمتلك الوعي النقدي تجاه المجتمع، لكنه يبقى عاجزًا عن التدخل الفعلي لتغيير الواقع، فهو يلاحظ معاناة الفلاحين والمرأة الريفية،

[1] ينظر، محمد حسين هيكل، زينب، ص104.

ويتأمل قسوة التقاليد، غير أنه يظل في موقع المتفرج أكثر منه في موقع الفاعل، ومن هنا تبرز رمزية الشخصية باعتبارها تعبيرًا عن أزمة النخبة المثقفة التي تدرك مشكلات المجتمع لكنها لا تمتلك القدرة أو الجرأة الكافية لإحداث التحول الحقيقي، كما ترتبط شخصيه بالتأمل الفلسفي والطبيعة، إذ كثيرًا ما ينشغل بوصف الحقول والليل والهدوء الريفي، وهو ما يمنح الرواية بعدًا وجدانيًا وتأمليًا.

ج. الزمان والمكان:

يشكّل الزمان والمكان في رواية "زينب" عنصرين أساسيين في بناء العالم الروائي، إذ لم يكن الريف مجرد خلفية للأحداث، بل تحوّل إلى فضاء حيّ تتفاعل داخله الشخصيات وتعكس من خلاله أزماتها النفسية والاجتماعية.

تدور أحداث الرواية في قرية مصرية بسيطة تحيط بها الحقول والترع والبساتين، حيث يكثر وصف الطبيعة الزراعية بما تحمله من جمال وهدوء، وقد حرص محمد حسين هيكل على تصوير تفاصيل البيئة الريفية تصويرًا دقيقًا؛ فنجده يصف مواسم الزراعة، وحركة الفلاحين في الحقول، وصفاء السماء وقت الغروب، وأصوات الطيور[1]، مما جعل المكان يبدو نابضًا بالحياة وقريبًا من الواقع، ومن خلال هذا الوصف تتجلى علاقة الإنسان الريفي بالأرض، إذ تبدو الأرض مصدر العيش والحياة، وفي الوقت نفسه مصدر المعاناة والتعب اليومي.

غير أن هذا الريف الجميل يخفي وراءه واقعًا اجتماعيًا قاسيًا، حيث تتحكم العادات والتقاليد في مصائر الأفراد، خاصة النساء والفلاحين البسطاء، فالقرية في الرواية ليست فضاءً للطمأنينة فقط، بل هي أيضًا مجال للقيود الاجتماعية والسلطة العائلية[2]، لذلك تحوّل المكان إلى عنصر ضاغط يساهم في تعميق مأساة الشخصيات، وخصوصًا زينب التي لم تستطع التحرر من الأعراف المفروضة عليها، كما يوحي وصف الفقر والتعب اليومي وهيمنة كبار الملاك بوجود اختلالات اجتماعية مرتبطة بواقع الريف المصري في تلك المرحلة.

أما من الناحية الزمنية، فإن الرواية تنتمي إلى مطلع القرن العشرين، وهي فترة شهدت تحولات فكرية واجتماعية مهمة في مصر، رغم أن الكاتب لا يحدد التاريخ بشكل مباشر داخل النص، ويمكن استنتاج الإطار الزمني من طبيعة العلاقات الاجتماعية السائدة، ومن حضور بعض مظاهر التغيير المرتبطة بالتعليم وظهور فئة المثقفين مثل شخصية حامد، كما أن الرواية تعكس واقع مصر في ظل الاحتلال الأجنبي وما خلّفه من تفاوت اجتماعي وهيمنة اقتصادية أثّرت في الفلاحين وحياتهم اليومية.

ويكتسب الزمن في الرواية بعدًا نفسيًا أيضًا، إذ يرتبط بتطور مشاعر الشخصيات وتحولات حياتها، فالانتقال من أجواء الحب والبراءة إلى الحزن والانكسار يعكس مرور الزمن وتحولاته القاسية، وكأن الزمن نفسه يسير بالشخصيات نحو مصير تراجيدي محتوم، لذلك لا يظهر الزمن بوصفه إطارًا خارجيًا فحسب، بل بوصفه

[1] ينظر، محمد حسين هيكل، زينب، ص13.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص130

قوة تؤثر في مصائر الأفراد وتكشف هشاشة أحلامهم أمام واقع اجتماعي جامد، لقد اعتمد محمد حسين هيكل على زمن خطّي متسلسل في الغالب، حيث تتقدّم الأحداث بصورة تدريجية من بداية التعارف والحب إلى لحظة الفراق ثم النهاية المأساوية، مما منح الرواية طابعًا واقعيًا قريبًا من حركة الحياة اليومية في الريف المصري.

كما يتجلّى الزمن في الرواية من خلال تعاقب الفصول الزراعية ومواسم الحصاد والعمل في الحقول، وهو ما جعل الزمن الطبيعي جزءًا من الإيقاع السردي، فالكاتب يربط مشاعر الشخصيات بحركة الطبيعة؛ إذ تبدو لحظات الحب والهدوء مرتبطة بأجواء الريف وصفائه، بينما يتصاعد الإحساس بالحزن والانكسار مع تغيّر الزمن وتحوّل الأحوال، وبهذا يصبح الزمن ليس مجرد إطار خارجي للأحداث، بل عنصرًا فاعلًا يكشف التحولات النفسية والاجتماعية داخل الرواية.

ويظهر الزمن النفسي بوضوح في تجربة زينب العاطفية، خاصة بعد زواجها القسري من حسن، حيث يتحوّل الزمن بالنسبة إليها إلى عبء ثقيل مليء بالانتظار والألم، فالأيام لم تعد تحمل معنى للحياة أو الأمل، بل أصبحت تقودها تدريجيًا نحو الذبول والموت، وهو ما يضفي على الرواية بعدًا تراجيديًا عميقًا[1].

ومن جهة أخرى، يعكس الزمن في الرواية طبيعة المجتمع الريفي المحافظ الذي تسير حياته وفق نسق تقليدي ثابت، تتحكم فيه العادات والتقاليد أكثر مما تتحكم فيه إرادة الأفراد، لذلك جاء الزمن السردي هادئًا ومتدرجًا، منسجمًا مع بساطة الحياة الريفية وإيقاعها الطبيعي، الأمر الذي أسهم في تعزيز الطابع الواقعي والفني للرواية.

3. ملامح اللغة والأسلوب في رو اية زينب:

أ. اللغة:

تميّزت لغة رواية "زينب" بخصوصية فنية جعلتها مختلفة عن الأساليب السائدة في بدايات الرواية العربية، إذ حاول محمد حسين هيكل أن يقرّب اللغة من الواقع الاجتماعي والنفسي للشخصيات، مبتعدًا عن التكلّف البلاغي والزخرفة اللفظية التي كانت شائعة لدى كثير من كتّاب عصره، وقد جاءت اللغة في الرواية أداة للتصوير والكشف عن العالم الريفي، لا مجرد وسيلة للبيان الخطابي، لذلك ارتبطت ببساطة الحياة اليومية وبالطبيعة المصرية التي شكّلت روح العمل كله.

ومن أبرز سمات اللغة في الرواية المزج بين الفصحى والعامية المصرية، فقد استخدم هيكل اللغة العربية الفصحى في السرد والوصف والتأملات الفكرية، بينما لجأ إلى العامية في الحوارات التي تدور بين الشخصيات الريفية، خاصة الفلاحين، وكان هذا الاختيار خطوة فنية جريئة في ذلك الوقت، لأنه منح الحوار قدرًا من الواقعية والصدق، وجعل الشخصيات تتحدث بلغتها الطبيعية القريبة من بيئتها الاجتماعية، وهكذا تشكل في الرواية

[1] ينظر، محمد حسين هيكل، زينب، ص100.

مستويان لغويان متداخلان؛ مستوى فصيح يعبر عن وعي الراوي المثقف وتأملاته، ومستوى عامي يعكس نبض الحياة الشعبية وعفوية الفلاحين، وقد ساهم هذا التنوع في تقريب الرواية من الواقع وإضفاء حيوية على المشاهد الحوارية[1].

كما كان يسعى الكاتب إلى نقل التجربة الإنسانية بصدق وشفافية، ولهذا بدت عباراته قصيرة نسبيًا، واضحة الإيقاع، بعيدة عن التعقيد، وهذا ما نلمسه في براءة الحب الأول بين زينب وإبراهيم، لقد اعتمد الكاتب على الأفعال الحسية والحركات الصغيرة مثل: "احمرّ وجهها... رمت ببصرها إلى الأرض.... تنهدت"[2]، وهي تعابير تكشف الحالة النفسية للشخصية دون تصريح مباشر، ويختلف هذا الأسلوب عن النزعة الإنشائية العاطفية التي ميّزت بعض أدباء عصره، حيث جعل اللغة خادمة للحياة اليومية ولتجربة الإنسان الريفي، لا وسيلة للتفاخر البلاغي أو الخطابة.

ومن الجوانب البارزة أيضًا كثرة الصور الحسية والطبيعية في الرواية، فقد امتلأت اللغة بوصف الحقول والزرع والنسيم والغروب وصوت الطيور ورائحة الأرض، ولم يكن هذا الوصف مجرد تزيين لغوي، بل كان يحمل دلالات نفسية وشعورية، إذ ترتبط الطبيعة غالبًا بحالة الشخصيات الداخلية، فعندما تعيش زينب لحظات الحب والأمل، تبدو الطبيعة مشرقة وهادئة، بينما يتحول المشهد الطبيعي إلى فضاء حزين كلما اشتد الألم والانكسار، وهكذا أصبحت اللغة التصويرية وسيلة للتعبير غير المباشر عن مشاعر الشخصيات وأزماتها النفسية، وهذا الأسلوب يقترب من التصوير السينمائي، لأن الكاتب يعتمد على المشهد البصري الدقيق في نقل الأحداث، فيبدو القارئ كأنه يشاهد صورًا متحركة للحقول والبيوت الريفية وحياة الفلاحين اليومية.

أما من الناحية الإيقاعية، فتتميز لغة الرواية بقدر من الموسيقى الداخلية الهادئة الناتجة عن تكرار مفردات الطبيعة والريف، مثل: الحقل، النخيل، الفجر، النسيم، الطيور، النور، وهذا التكرار يمنح النص نغمة شعرية رقيقة تنسجم مع الجو الوجداني للرواية، دون أن تفقد اللغة طابعها الواقعي، وقد استطاع الكاتب أن يجعل الطبيعة تبدو وكأنها تشارك الشخصيات مشاعرها، فتغدو الكلمات نفسها محملة بإحساس شعري ينبع من الانسجام بين الإنسان والأرض، كما أن تكرار العبارة: "من نهارها أنا أحبك"[3]، ضمن الحوار الذي جرى بين زينب وإبراهيم منح النص نغمة موسيقية وإيقاعًا وجدانيًا، فكأن الكلمات تتحول إلى اعتراف عاطفي متردد وممتد في الزمن، وهذا التكرار لا يؤدي وظيفة لغوية فقط، بل يعكس أيضًا إلحاح الشعور وهيمنة العاطفة على وعي الشخصيتين، وبذلك يمكن القول إن لغة رواية "زينب" تمثل مرحلة انتقالية مهمة في تطور الرواية العربية، لأنها جمعت بين البساطة والواقعية والتصوير الشعري، وأسهمت في تأسيس أسلوب روائي جديد يقترب من الحياة اليومية ويعبّر عن الإنسان العادي بلغة صادقة وحية.

---

[1] ينظر، محمد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، ص91.

[2] محمد حسين هيكل، زينب، ص98.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

ب. الأسلوب الفني:

تميّز الأسلوب الفني في رواية "زينب" بقدر كبير من التجديد مقارنة بالبدايات الروائية العربية، إذ استطاع محمد حسين هيكل أن يبتعد عن الأسلوب الخطابي التقليدي، ويقترب من بناء فني يقوم على تصوير الواقع النفسي والاجتماعي للشخصيات، وقد جمع في أسلوبه بين النزعة الواقعية التي تهتم بتفاصيل الحياة اليومية، والنزعة التأملية التي تتجاوز ظاهر الأحداث إلى تحليل أبعادها الإنسانية والأخلاقية، مما منح الرواية طابعًا فنيًا مميزًا.

ومن أبرز سمات هذا الأسلوب اعتماده على الواقعية التأملية، حيث لا يكتفي الكاتب بوصف البيئة الريفية أو نقل الأحداث كما تقع، بل يتوقف عند مشاعر الشخصيات وتأزمها النفسي، إذ يصبح الحب موضوعًا للتساؤل والتحليل، فالراوي لا يصف الحب بين زينب وإبراهيم بوصفه إحساسًا ثابتًا، بل يحاول فهم طبيعته وتقلباته، لذلك تتكرر كلمة «الحب» في سياقات مختلفة تكشف الحيرة والشك والقلق الداخلي، ومن خلال هذه التساؤلات المتتابعة: "فلِمَ انحلت عراه اليوم؟... لو أنه كان حبًا حقيقيًا ومتينا"[1]، تظهر اللغة وكأنها حوار داخلي مع النفس، وهو ما يمنح النص بعدًا نفسيًا عميقًا.

فالحدث في الرواية ليس غاية في ذاته، وإنما وسيلة للكشف عن العالم الداخلي للإنسان، لذلك ركّز على تصوير معاناة زينب النفسية وحيرتها العاطفية أكثر من تركيزه على تطور الوقائع الخارجية، فعندما تتعرض زينب للضغط الاجتماعي والزواج القسري، وضرورة التخلي عن حبها، لا يهتم السارد بوصف الأحدث وحدها، بل يغوص في اضطرابها الداخلي، فيصف صمتها الطويل، ونظراتها الحزينة، وانكسارها النفسي، مما يجعل القارئ يعيش التجربة الشعورية للشخصية لا مجرد متابعتها من الخارج.

كما يتجلى البعد الفني في طريقة السرد، إذ يعتمد الكاتب أساسًا على ضمير الغائب، لكنه يجعل صوت الراوي قريبًا أحيانًا من ضمير المتكلم، خاصة من خلال شخصية حامد التي تمثل رؤية المؤلف الفكرية، وهذا المزج بين السرد الموضوعي والتأمل الذاتي يمنح النص طابعًا وجدانيًا حميميًا، ويجعل الراوي يبدو مشاركًا في معاناة الشخصيات لا مجرد ناقل للأحداث، فكثيرًا ما تتخلل الرواية عبارات تأملية ذات نزعة فلسفية تكشف موقف الكاتب من الحياة والمجتمع، مثل تأمله في قسوة الواقع على الفلاحين والبسطاء، أو حديثه عن هشاشة الأحلام الإنسانية أمام سلطة التقاليد، وبهذا يتحول السرد من مجرد حكاية إلى رؤية فكرية وإنسانية عميقة.

ويظهر التأثير الرومانسي الأوروبي كذلك في الأسلوب الوجداني الذي يعتمده محمد حسين هيكل، خاصة من خلال التعبير العاطفي الحزين، يستحضر الألفاظ والعبارات المرتبطة بالبكاء والحزن والحنين ليعمّق الإحساس بالمأساة النفسية التي تعيشها الشخصيات، فقد استخدم ألفاظًا ذات طابع سمعي وإيقاعي مثل:

[1] محمد حسين هيكل، زينب، ص236.

"نغمة... رنة... صوت رخيم"[1]، وهي كلمات توحي بالموسيقى والعذوبة، مما يمنح العبارة إيقاعًا هادئًا قريبًا من اللغة الشعرية، وتؤدي هذه العبارات وظيفة شعورية، لأنها تجعل الانفعال يبدو متواصلًا ومتراكمًا داخل النفس، وعندما وصف الكاتب حزن زينب، صور الدموع والصمت والانكسار، وكأن اللغة نفسها تشارك الشخصية آلامها الداخلية، وهذا الأسلوب يكشف تأثر الكاتب بالأدب الرومانسي الذي كان يميل إلى إبراز العاطفة والتأمل الحزين في مصير الإنسان.

كما يتجلى الأسلوب التصويري في تشخيص الطبيعة وإضفاء الحياة عليها، إذ تبدو النغمة وكأنها "تشق الهواء... وتسري مع النسيم لتملأ... الخليقة النائمة أحلامًا"[2]، هنا تتحول الأصوات إلى كائن حي يتحرك وينتشر في الفضاء، وهو ما يعكس خيالًا رومانسيًا يجعل الطبيعة متفاعلة مع المشاعر الإنسانية، فالنسيم لم يعد مجرد عنصر طبيعي، بل أصبح وسيلة تحمل الحزن والعاطفة إلى السامع، لذلك يمكن القول إن الأسلوب هنا أسلوب رومانسي تصويري، يجمع بين الموسيقى اللفظية والصورة الشعرية والبعد الوجداني، ويجعل اللغة تتجاوز وظيفتها السردية لتصبح أداة لإثارة الإحساس وبناء عالم جمالي حالم.

أما الحوار في الرواية، فعلى الرغم من قلته، فإنه جاء طبيعيًا وقريبًا من الواقع، بعيدًا عن الصنعة البلاغية والمبالغة الخطابية، وقد استخدم الكاتب بعض التعابير العامية الريفية بحذر، ليحافظ على صدق الشخصيات وانتمائها الاجتماعي، دون أن يفقد النص فصاحته الأدبية، ويساهم الحوار في الكشف عن الفروق الفكرية والاجتماعية بين الشخصيات، فحديث الفلاحين يتميز بالبساطة والعفوية، بينما تبدو لغة حامد أكثر ثقافة وتأملًا، مما يعكس التفاوت بين عالم الريف التقليدي وعالم المثقف المتعلم.

الخلاصة:

رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل لم تكن فقط خطوة فنية، بل أيضًا مشروعًا ثقافيًا واجتماعيًا في وقت كانت فيه مصر تشهد تغيّرات وطنية وفكرية، رغم أنها لم تركز حصراً على قضايا المرأة كما في الروايات النسوية المعاصرة، إلا أن شخصية زينب تجسد حالة المرأة الريفية التي تحبّ ولا تختار، تعيش في إطار تقليدي، وتواجه زواجًا مفروضًا، ما يجعلها رمزًا للجهد الفردي في مواجهة الأعراف.

كما تقدم الرواية صورة لحياة الفلاح المصري في الريف، وفي الخلفية الاحتلال أو التبعية التي تُثقل كاهل الفلاحين، ومن أبرز معالم النص الصراع بين رغبة الفرد في أن يكون فاعلاً (في الحب، اتخاذ القرار) وبين المجتمع الذي يفرض الأدوار، والتقاليد التي تسلب الحُرّية، هذا الصراع يُعدّ محورًا فنيًّا وأخلاقيًّا في الرواية، فهذه الرواية عمل مركّب يجمع بين الحبّ، المجتمع، التقاليد، الطبيعة، والهوية الريفية المصرية في فترة حرجة من تاريخ مصر، وعليه يمكن القول إنها:

[1] محمد حسين هيكل، زينب، ص150.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

- قدّمت نموذجًا للرواية العربية الحديثة.
- كشفت بوعيٍ فنيّ عن معاناة الفرد، وبخاصة المرأة، في سياق اجتماعي-تاريخي تقليدي.
- استخدمت البيئة الريفية ليس مجرد خلفية، بل كعنصر فعّال في السرد والدلالة.
- فتحت آفاقًا للنقد متعدد الاتجاهات: البنيوي، البيئي، التراثي، الاجتماعي، الجندري.

كما تُعدّ من أوائل الأعمال التي دشّنت مرحلة الانتقال من **الرواية التعليمية أو الوعظية** إلى **الرواية الواقعية الحديثة** في الأدب العربي، غير أنّها لم تخلُ من إشكالات نقدية أثارها النقّاد قديمًا وحديثًا، حيث رأى بعض النقاد أنّ الرواية ما زالت تحمل آثار المقال الاجتماعي أكثر من تقنيات الرواية المتكاملة، بسبب هيمنة الراوي العليم الذي يعلّق ويُوجّه القارئ، وغياب التماسك السردي في بعض المقاطع، كما اعتُبر استخدام الكاتب للمنولوج الداخلي محدودًا، ولم يتطور بعدُ إلى الوعي الذاتي الذي سيظهر لاحقًا في الرواية العربية الحديثة.

وأيضا من أبرز مظاهر الجدل النقدي حول رواية "*زينب*" أنّ الكاتب صوّر البطلة (زينب) **كأنها فتاة أوروبية في رؤيتها للحب وممارستها له**، فهي تحب بحرية وتعبّر عن مشاعرها دون قيود، رغم انتمائها إلى الريف المصري المحافظ، وهذا ويكشف عن تأثّر الكاتب بـ **المدرسة الواقعية الفرنسية** (خاصة فلوبير وزولا) ومحاولته نقل النموذج الغربي إلى بيئة مصرية لم تكن مستعدة بعد لتقبّل هذا التصوّر للحب، ومن هذا المنظور، فإنّ زينب لا تمثّل الفتاة المصرية الحقيقية بقدر ما تمثل **صورة مثالية للحب كما تخيّله الكاتب المتأثر بالثقافة الأوروبية**.

رغم بساطة اللغة وجمالها، لاحظ النقّاد أيضا أنّ الأسلوب يميل إلى **الرومانسية الخطابية** أكثر من الواقعية الدقيقة، فمحمد حسين هيكل يوظف لغة شاعرية متأثرة بالترجمة عن الفرنسية، ويستخدم الجمل الطويلة والوصف الوجداني المكثّف، ومع ذلك، تبقى هذه اللغة خطوة متقدمة نحو الرواية العربية الحديثة، إذ نجحت في تقريب لغة الأدب من الحياة اليومية دون إسفاف، وعليه يُجمع النقّاد على أنّ رواية "*زينب*" ، رغم هناتها الفنية، **أسّست لمرحلة جديدة في الأدب العربي**، وعبّرت عن الذات والوجدان الإنساني، مع محاولة الجمع بين القيم الشرقية والتأثر بالثقافة الغربية.

المحور السادس: محمد تيمور وبدايات القصة القصيرة – قصة "في القطار"

تمهيد:

يُعدّ الأديب **محمد تيمور (1892–1921)** أول من وضع الأسس الفنية لفنّ **القصة القصيرة العربية الحديثة**، إذ انتقل بهذا الفن من مرحلة الترجمة والاقتباس إلى مرحلة الإبداع الأصيل، مثّلت قصته الشهيرة **"في القطار"** (1917م) نقطة التحول في تاريخ السرد العربي، حيث التزم فيها بالبناء الفني القصصي وفق النمط الواقعي الذي يعالج قضايا المجتمع المصري بعيدًا عن الوعظ أو الخطابة الأدبية.





لقد نشأت القصة العربية في بيئة مثقفة متأثرة بالغرب، حيث أسهمت **الترجمة عن الأدب الفرنسي والروسي** في تكوين ذائقة جديدة لدى الأدباء المصريين في مطلع القرن العشرين، لكن محمد تيمور استطاع أن يخلّص القصة من طابع "النقل" إلى طابع "الخلق"، جاعلًا منها أداة نقد اجتماعي وفني معًا.

1. محمد تيمور وريادة القصة العربية[1]:

وُلد محمد تيمور في القاهرة سنة 1892م في أسرة عُرفت باهتمامها بالثقافة والأدب، فقد كان والده أحمد تيمور باشا من أبرز العلماء والمثقفين في مصر، كما ينتمي إلى عائلة أدبية أنجبت لاحقًا الأديب محمود تيمور الذي أصبح من رواد القصة العربية الحديثة، تلقّى جانبًا من تعليمه في أوروبا، فدرس في كل من برلين وباريس، الأمر الذي أتاح له الاطلاع المباشر على الآداب الغربية الحديثة والتعرف إلى الاتجاهات الفنية السائدة آنذاك، ولا سيما الواقعية والرمزية، فترك ذلك أثرًا واضحًا في رؤيته الأدبية وأسلوبه الفني.

وعقب عودته إلى مصر سنة 1914م، اتجه إلى الكتابة الأدبية، وبدأ ينشر إنتاجه القصصي في عدد من الصحف والمجلات الثقافية، مثل «السفور» و«الجريدة»، حيث لفت الأنظار بقدرته على تصوير الحياة اليومية والاقتراب من الواقع الاجتماعي بأسلوب فني جديد، ويُعدّ من أوائل الكتّاب الذين أسهموا في ترسيخ فن القصة القصيرة العربية وإخراجها من مرحلة المحاكاة إلى مرحلة الإبداع الفني الناضج.

ومن أشهر أعماله قصة "في القطار" التي نشرها سنة (1917م)، والتي تُعد نموذجًا مبكرًا للقصة القصيرة الحديثة في الأدب العربي، لما تميزت به من وحدة الحدث والتركيز على الشخصيات والاهتمام بالتحليل النفسي والاجتماعي، ورغم قِصر حياته، إذ توفي سنة 1921م، فقد ترك أثرًا بارزًا في مسيرة السرد العربي الحديث، وكان من الرواد الذين مهدوا الطريق لتطور القصة القصيرة في مصر والعالم العربي.

[1] ينظر، مسعود عمشوش، "محمد تيمور وأول قصة عربية قصيرة"، 26 مارس 2011، موقع مهارات، https://www.mahaarat.com/?p=175، السبت 30 ماي 2026، 01:41سا.

2. مضمون قصة "في القطار":

نُشرت قصة "في القطار" لمحمد تيمور لأول مرة في مجلة «السفور»، وتُعدّ في نظر كثير من النقاد البداية الحقيقية لفن القصة القصيرة العربية الحديثة، لما حققته من تماسك فني ووحدة في الحدث والشخصيات والزمان والمكان، وقد جاءت القصة انعكاسًا للتحولات الاجتماعية والفكرية التي كانت تعيشها مصر في مطلع القرن العشرين، فاستطاع الكاتب أن يقدم صورة مكثفة للمجتمع المصري من خلال موقف يومي بسيط يتمثل في رحلة بالقطار.

تبدأ القصة براوٍ شاب يستقل القطار من القاهرة متجهًا إلى الريف، وهو يعيش حالة من الضيق النفسي والملل، وأثناء الرحلة يجد نفسه وسط مجموعة من الركاب الذين ينتمون إلى فئات اجتماعية وثقافية مختلفة، فتتحول عربة القطار إلى فضاء مصغر يعكس واقع المجتمع المصري بكل تناقضاته، فهناك **الطالب المثقف** الذي يتذمر من الأوضاع العامة والجهل الذي سيطر على عقول الطبقة المخملية، **والأستاذ/ الشيخ المعمم** الذي يتحدث في أمور الدين والأخلاق، **والراوي** الذي يعبر عن عقلية عامة الناس، **والأفندي** الذي يحاول الظهور بمظهر المثقف المتحضر رغم محدودية ثقافته، **والشركسي** المتغطرس، **والعمدة** الجاهل.

ويشكل الحوار بين هذه الشخصيات العمود الفقري للقصة، إذ لا يعتمد الكاتب على الأحداث الخارجية بقدر اعتماده على تبادل الآراء والمواقف، ومن خلال هذا الحوار تتكشف الفوارق الطبقية والفكرية بين أبناء المجتمع، كما تظهر مظاهر التناقض بين القول والفعل، وبين الثقافة الحقيقية والثقافة الزائفة، وبين المحافظة والتجديد، وقد نجح محمد تيمور في جعل كل شخصية تتحدث بما يتناسب مع مستواها الاجتماعي والفكري، الأمر الذي منح الحوار قدرًا كبيرًا من الواقعية والصدق الفني.

وتكتسب القصة أهميتها من قدرتها على تصوير المجتمع المصري قبيل ثورة 1919 تصويرًا نقديًا واعيًا، حيث تكشف حالة القلق الفكري والاجتماعي التي كانت تسود تلك المرحلة، فالقطار لا يمثل مجرد وسيلة نقل، بل يتحول إلى رمز لمجتمع يتحرك نحو التغيير، بينما تعكس الشخصيات المختلفة تعدد الرؤى والمواقف داخل هذا المجتمع، وهكذا استطاع محمد تيمور أن يحول موقفًا عابرًا من الحياة اليومية إلى لوحة اجتماعية نابضة بالحياة، تجمع بين البساطة الفنية وعمق الدلالة.

3. البنية السردية:

تقوم قصة "في القطار" على بناء سردي محكم يستجيب لمقومات القصة القصيرة الحديثة، حيث تتدرج الأحداث عبر مراحل متتابعة تبدأ بتقديم الوضعية الأولية، ثم تتطور نحو الصراع فالتأزم فالانفراج، وقد مكّن هذا البناء الكاتب من تحويل حادثة يومية عابرة إلى نص يعكس قضايا اجتماعية وفكرية عميقة كانت تشغل المجتمع المصري في مطلع القرن العشرين.

تبدأ القصة بمرحلة عرض الوضعية أو الحالة الابتدائية، حيث يقدم الراوي نفسه في حالة نفسية مضطربة تتسم بالضجر والاكتئاب، فعلى الرغم من جمال الطبيعة وهدوء الصباح، يشعر الراوي بفراغ داخلي يجعله عاجزًا عن الاستمتاع بما يحيط به من مظاهر الجمال، ويحاول التخلص من هذا الشعور بالقراءة، غير أن محاولته تفشل، فيقرر مغادرة منزله دون هدف واضح حتى يجد نفسه في محطة باب الحديد، فيختار السفر إلى الريف بحثًا عن الراحة النفسية[1]، ومن خلال هذا التمهيد يهيئ الكاتب القارئ للدخول في عالم القصة ويقدم الشخصية الرئيسة قبل أن تبدأ الأحداث الفعلية، ثم يشرع في إدخال الشخصيات الأخرى التي ستؤدي أدوارًا أساسية في تطور الصراع، وفي مقدمتها الشيخ المعمم والشركسي والعمدة.

أما مرحلة ظهور الصراع فتبدأ عندما يثير أحد الركاب موضوع التعليم ومحو الأمية بين الفلاحين، ويبدو الصراع منذ البداية صراعًا فكريًا واجتماعيًا أكثر منه صراعًا شخصيًا، إذ تتواجه رؤيتان متناقضتان: رؤية تؤمن بحق الفلاح في التعلم والارتقاء الاجتماعي، وأخرى ترى أن الجهل وسيلة للحفاظ على النظام الاجتماعي القائم، ويتجسد هذا الموقف الأخير في شخصية الشركسي الذي يعارض تعميم التعليم بحجة أنه يهدد سلطة الطبقات المالكة ويجعل الفلاحين أكثر وعيًا بحقوقهم[2].

ويتصاعد الصراع تدريجيًا عندما يبدأ النقاش يحتد بين الركاب، فتتعدد الآراء وتظهر المواقف الحقيقية للشخصيات، ويبرز هنا موقف الشركسي والعمدة اللذين يدافعان عن فكرة إخضاع الفلاحين بالقوة والضرب بدل تعليمهم، معتبرين أن الفلاح لا يستجيب إلا للعقاب[3]، وفي المقابل يمثل الراوي والطالب الذي ثارت ثائرته على المعارضين صوت الفكر التنويري الذي يرى أن التعليم حق إنساني وأداة أساسية لإصلاح المجتمع، وهكذا ينتقل الحوار من مجرد تبادل للآراء إلى مواجهة فكرية تعكس الصراع بين المحافظة والتجديد، وبين الذهنية الإقطاعية والفكر الإصلاحي الحديث.

وتبلغ الأحداث ذروتها عندما يعلن الراوي والطالب موقفهم بوضوح، مؤكدين أن الفلاح إنسان مثل غيره ويستحق المعاملة الكريمة والتعليم[4]، عند هذه النقطة يصبح النقاش أكثر حدة، لأن القضية لم تعد مرتبطة بوسائل التربية فقط، بل بمفهوم الإنسان ذاته ومكانته داخل المجتمع، وتكشف هذه الذروة عن التناقض العميق بين رؤية تنظر إلى الفلاح بوصفه تابعًا يجب إخضاعه، وأخرى تنظر إليه بوصفه مواطنًا كامل الحقوق.

أما مرحلة الانفراج أو الحل فتبدأ عندما يتدخل الأستاذ للفصل بين المتناقشين بعد أن طلب منه العمدة إبداء رأيه، ويحاول الأستاذ أن يمنح النقاش بعدًا دينيًا وأخلاقيًا مستندًا إلى النصوص الدينية والأمثال المتداولة[5]،

[1] ينظر، محمد تيمور، ما تراه العيون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2015، ص9.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص11.

[3] ينظر، ا المصدر نفسه، ص ن.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص11، 12.

[5] ينظر، المصدر نفسه، ص12.

غير أن تدخله لا يحسم القضية حسمًا نهائيًا بقدر ما يخفف حدة التوتر بين الأطراف المتحاورة، وفي النهاية يعود الهدوء إلى عربة القطار مع اقتراب الرحلة من نهايتها، وينتهي النص بانتهاء السفر نفسه.

تكشف هذه البنية السردية عن قدرة محمد تيمور على توظيف حوار قصير داخل فضاء محدود ليعكس إشكالات اجتماعية وفكرية واسعة، فالقطار يتحول إلى صورة مصغرة للمجتمع المصري، بينما تمثل الشخصيات المختلفة اتجاهات فكرية متباينة، ومن ثم لا تقتصر أهمية القصة على أحداثها البسيطة، بل تكمن في ما تحمله من نقد اجتماعي ودعوة ضمنية إلى التغيير والإصلاح من خلال التعليم والوعي.

4. تقنيات السرد:

أ. الراوي:

يؤدي الراوي دورًا محوريًا في بناء قصة "في القطار"، إذ اختار محمد تيمور أن يروي الأحداث بضمير المتكلم، مما يجعل الراوي شخصية مشاركة في الوقائع لا مجرد ناقل لها من الخارج، ومنذ بداية القصة يظهر الراوي بوصفه شابًا مثقفًا يعيش حالة من الضيق النفسي والاكتئاب والتأمل الذاتي، ويتضح ذلك في قوله "وأنا مكتئب النفس أنظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فال أهتدي بشيء"[1]، فيصف مشاعره وأفكاره وانطباعاته الخاصة عن العالم المحيط به، الأمر الذي يضفي على السرد طابعًا ذاتيًا ووجدانيًا واضحًا.

ولا يقتصر دور الراوي على تسجيل ما يحدث داخل عربة القطار، بل يتجاوز ذلك إلى تفسير الأحداث والتعليق عليها وإبراز دلالاتها الاجتماعية والفكرية، فهو يراقب الشخصيات الأخرى بدقة، ويتابع حواراتها، ثم يكشف من خلال ملاحظاته ما تحمله من أفكار ومواقف متعارضة، ولذلك يبدو الراوي مثقفًا واعيًا يمتلك رؤية نقدية تجاه المجتمع، إذ لا يتعامل مع الوقائع بوصفها أحداثًا عابرة، بل ينظر إليها باعتبارها مؤشرات على مشكلات أعمق تتعلق بالجهل والتفاوت الطبقي والصراع بين المحافظة والتجديد.

وقد أسهم استخدام ضمير المتكلم في تقريب القارئ من التجربة السردية، لأن الأحداث تُروى من داخل الوعي الفردي للراوي، مما يمنح النص قدرًا كبيرًا من الصدق والإقناع، كما يسمح هذا الأسلوب بنقل الانفعالات النفسية مباشرة، فيشعر القارئ بحيرة الراوي ودهشته واستنكاره لبعض الآراء التي طرحت أثناء الرحلة خاصة موقف الشركسي والعمدة من قضية التعليم للفلاح، وهكذا تصبح الذات الراوية وسيطًا بين القارئ والعالم القصصي، تنقل الوقائع وتفسرها في الوقت نفسه.

ومن الناحية الفنية، يمثل هذا الاختيار السردي إحدى علامات التجديد في القصة القصيرة العربية الحديثة، لأنه يبتعد عن نموذج الراوي العليم التقليدي الذي يعرف كل شيء ويتحكم في مجريات الأحداث من

[1] محمد تيمور، ما تراه العيون، ص9.

موقع خارجي، أما في قصة "في القطار" فإن الراوي يشارك في الحدث ويتفاعل معه، وتظل معرفته محدودة بما يراه ويسمعه ويختبره بنفسه، وهذا ما يمنح السرد حيوية وواقعية أكبر، ويجعل القارئ شريكًا في اكتشاف الشخصيات والأفكار المطروحة داخل النص.

كما يمكن النظر إلى الراوي بوصفه ممثلًا لصوت المثقف الإصلاحي في المجتمع المصري آنذاك، فهو يدافع عن التعليم وحق الفلاحين في المعرفة، ويرفض النظرة الاستعلائية التي تتبناها بعض الشخصيات تجاه الطبقات الشعبية ويقول ردا عليهم "إن الفلاح إنسان مثلنا، وحرام أن لا يحسن الإنسان معاملة أخيه الإنسان"[1]، ومن خلال هذا الموقف يصبح الراوي حاملًا لرؤية الكاتب الفكرية، ومعبّرًا عن تطلعات الجيل المتعلم الذي كان يسعى إلى بناء مجتمع أكثر عدلًا وتقدمًا.

وبذلك يتجاوز الراوي وظيفته السردية التقليدية ليصبح عنصرًا فاعلًا في تشكيل المعنى، حيث يجمع بين دور الشاهد والمشارك والناقد، ويمنح القصة بعدًا إنسانيًا وفكريًا ينسجم مع أهداف محمد تيمور في تصوير المجتمع المصري والكشف عن تناقضاته.

ب. الشخصيات:

تقوم الشخصيات في قصة "في القطار" على مبدأ الواقعية الاجتماعية، إذ حرص محمد تيمور على تقديم نماذج بشرية مستمدة من الواقع المصري في مطلع القرن العشرين، بعيدًا عن المبالغة أو التهويل الدرامي، فالشخصيات ليست أبطالًا استثنائيين، ولا تحمل صفات رمزية مجردة، وإنما تمثل فئات اجتماعية وفكرية حقيقية كانت حاضرة في المجتمع آنذاك، ومن خلال جمع هذه النماذج المختلفة داخل فضاء واحد هو عربة القطار، استطاع الكاتب أن يرسم لوحة مصغرة للمجتمع المصري.

ويبرز **الراوي** بوصفه شخصية المثقف الواعي الذي يمتلك حسًا نقديًا تجاه الواقع الاجتماعي، فهو يراقب ما يدور حوله من نقاشات ويعترض على الأفكار التي تنتقص من قيمة الإنسان وحقه في التعلم، لذلك يمثل صوت الإصلاح والتنوير داخل القصة، وفي المقابل تظهر **شخصية الشركسي** ممثلة للطبقة الإقطاعية التي ترى في الجهل وسيلة للحفاظ على نفوذها ومصالحها، ويتضح ذلك في قوله "يريدون تعميم التعليم ومحاربة الأمية حيت يرتقي الفلاح إلى مصاف أسياده، وقد جهلوا أنهم يجنون جناية كبرى"[2]، فهو يخشى أن يؤدي التعليم إلى وعي الفلاحين بحقوقهم ومكانتهم الاجتماعية.

أما **العمدة** فيمثل السلطة المحلية التقليدية التي اكتسبت أفكارها من واقع الريف وعلاقاته الاجتماعية السائدة، فهو يؤيد موقف الشركسي ويؤمن بأن الشدة والعقاب أكثر فاعلية من التعليم في التعامل مع الفلاحين فيقول "صدقت يا بيه صدقت، ولو كنت تسكن الضياع مثلنا لقلت أكثر من ذلك. إننا نعاني مع الفلاح ما نعاني،

[1] محمد تيمور، ما تراه العيون، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص11.

لنكبح جماحه، ونمنعه عن ارتكاب الجرائم"[1]، وهو بذلك يجسد ذهنية محافظة ترفض التغيير وتتمسك بالأساليب القديمة في إدارة المجتمع، وفي الجهة المقابلة نجد **شخصية الأستاذ/الشيخ المعمم** التي تحاول الظهور بمظهر الحكمة والاعتدال، مستندة إلى المرجعية الدينية في معالجة القضايا المطروحة، مما يجعلها تمثل جانبًا من الفكر التقليدي الذي يسعى إلى المحافظة على التوازن الاجتماعي دون الدخول في مواجهة مباشرة مع الواقع.

تكشف هذه الشخصيات من خلال حواراتها عن تعدد الرؤى تجاه قضايا النهضة والتقدم والإصلاح، فالصراع داخل القطار ليس صراعًا فرديًا بين أشخاص، بل هو صراع بين أفكار واتجاهات اجتماعية متباينة: بين دعاة التغيير ودعاة المحافظة، وبين الوعي الجديد والذهنيات التقليدية، وبين من يؤمن بحق الجميع في التعليم ومن يرى المعرفة امتيازًا لفئة دون أخرى، ولهذا تتحول عربة القطار إلى فضاء حواري يعكس الحركة الفكرية التي كانت تشهدها مصر في تلك المرحلة.

واللافت أن محمد تيمور لا يفرض حكمًا مباشرًا على شخصياته، بل يتركها تعبّر عن نفسها بحرية من خلال الحوار، فيمنح القارئ فرصة تأمل المواقف المختلفة واستخلاص دلالاتها، وبهذا الأسلوب تصبح الشخصيات مرآة للفئات الاجتماعية التي تنتمي إليها، كما يتحول القطار إلى نموذج مصغر للمجتمع المصري، حيث تتجاور الأصوات المختلفة وتتواجه الرؤى المتعارضة في رحلة واحدة ترمز إلى مسيرة المجتمع نحو مستقبل لم تتحدد ملامحه بعد.

ج. الزمان والمكان:

يؤدي الزمان في قصة "في القطار" دورًا يتجاوز كونه إطارًا خارجيًا للأحداث، إذ يوظفه محمد تيمور بوصفه عنصرًا فنيًا دالًا يكشف من خلاله تحولات المجتمع المصري في مرحلة تاريخية دقيقة، فالأحداث كلها تجري خلال رحلة قصيرة بالقطار، وهي مدة زمنية محدودة لا تتجاوز بضع ساعات ويتضح ذلك في قوله "صباح ناصع الجبين يجلي عن القلب الحزين ظلماته، ويرد للشيخ شبابه، ونسيم عليل ينعش الأفئدة، ويسري عن النفس همومها، وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمنة ويسرة كأنها ترقص لقدوم الصباح"[2]، فالزمن السردي المكثف يسمح بعرض مجموعة من الآراء والمواقف المتعارضة التي كانت تشغل المجتمع المصري، ولا سيما قضايا التعليم والوعي الاجتماعي والعلاقة بين الطبقات المختلفة، ومن ثم لا يعود زمن الرحلة مجرد مدة عابرة، بل يصبح رمزًا لمرحلة انتقالية تعيشها مصر بين واقع تقليدي موروث وطموح متزايد نحو الإصلاح والتحديث، وهو ما طمحت إليه مصر وكل الدول العربية في نهاية القرن 19 وبداية القرن 20.

كما يحمل الزمن بعدًا رمزيًا يرتبط بحركة القطار نفسها، فالانتقال من المدينة إلى الريف يوحي بحركة المجتمع المصري بين عالمين مختلفين: عالم المدينة بما يمثله من تعليم وثقافة وأفكار حديثة، وعالم الريف بما

[1] محمد تيمور، ما تراه العيون، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص9.

يحمله من عادات وتقاليد راسخة، وبذلك يغدو الزمن زمنًا تاريخيًا يعكس مسار التغيير الذي كانت تعرفه البلاد، ويجعل من الرحلة صورة مصغرة لرحلة المجتمع نحو النهضة والتقدم.

أما المكان، فيتمثل أساسًا في عربة القطار التي تدور داخلها معظم أحداث القصة، "جلست في إحدى غرف عربات القطار بجوار النافذة"[1]، "وبعد قليل وصل القطار محطة شبرا"[2]، "ووقف القطار في قليوب، فقرأت الجميع السلام وغادرتهم"[3]، وعلى الرغم من محدودية هذا الفضاء المكاني، فإنه يكتسب دلالة رمزية واسعة، إذ يتحول إلى نموذج مصغر للمجتمع المصري بأطيافه المختلفة، ففي هذه العربة يجتمع المثقف والشيخ والعمدة والشركسي وغيرهم من الشخصيات التي تنتمي إلى طبقات اجتماعية واتجاهات فكرية متباينة، فتتجاور داخل مكان واحد كما تتجاور داخل المجتمع الحقيقي، ومن خلال هذا التعايش المكاني تنشأ الحوارات والنقاشات التي تكشف اختلاف الرؤى والمواقف تجاه قضايا التعليم والإصلاح والتقدم.

ولا يُقدَّم المكان في القصة بوصفه خلفية جامدة للأحداث، بل بوصفه فضاءً حيويًا تتفاعل داخله الشخصيات وتتواجه الأفكار، فالقطار، بحركته المستمرة، يعكس دينامية المجتمع وتحولاته، كما أن ضيق العربة يجبر الشخصيات على الاحتكاك المباشر وتبادل الآراء، مما يجعل الحوار أكثر كثافة وفاعلية، ولهذا يمكن اعتبار القطار رمزًا للوطن المصري نفسه، حيث تتعايش فئات متعددة داخل إطار واحد، وتدخل في صراعات فكرية واجتماعية تعكس طبيعة الواقع المصري في تلك المرحلة.

وهكذا نجح محمد تيمور في استثمار عنصري الزمان والمكان استثمارًا فنيًا عميقًا، فجعل من رحلة قصيرة في قطار فضاءً رمزيًا واسع الدلالة، ومن عربة محدودة المساحة صورة مكثفة لمجتمع كامل يعيش مخاض التغيير والبحث عن طريق النهضة.

د. اللغة والأسلوب:

تميّزت لغة محمد تيمور في قصة "في القطار" بالبساطة والوضوح، وهي لغة تنسجم مع طبيعة القصة القصيرة الحديثة التي تقوم على التكثيف والتركيز والابتعاد عن الزخرفة اللفظية، فقد حرص الكاتب على أن تكون اللغة قريبة من الواقع الاجتماعي الذي يصوره، فجاءت سلسة ومباشرة، قادرة على نقل الأفكار والمشاعر دون تعقيد أو إطناب، وتُعد هذه السمة من أبرز مظاهر التجديد في أسلوب محمد تيمور، إذ ابتعد عن اللغة الإنشائية والخطابية التي كانت شائعة في بعض الكتابات الأدبية في عصره، واتجه نحو لغة فنية تعكس الحياة كما هي.

[1] محمد تيمور، ما تراه العيون، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص13.

ومن أهم خصائص هذه اللغة الاقتصاد في السرد، حيث يعتمد الكاتب على عبارات قصيرة ودقيقة تؤدي المعنى بأقل قدر من الكلمات، فلا نجد أوصافًا مطولة أو استطرادات زائدة، بل يتقدم الحدث من خلال مواقف وحوارات مختصرة تحمل دلالات واسعة، وقد مكّن هذا التكثيف اللغوي القصة من الحفاظ على وحدتها الفنية وإيقاعها السريع، بما يتناسب مع طبيعة القصة القصيرة التي تقوم على التركيز والاختزال.

كما تتجلى الواقعية اللغوية في الحوار الذي يدور بين الشخصيات، إذ تبدو الألفاظ والتعابير قريبة من لغة الحياة اليومية ومن طبيعة المتحدثين أنفسهم، فكل شخصية تتكلم بما يتلاءم مع مستواها الاجتماعي والثقافي، الأمر الذي يمنح النص صدقًا فنيًا ويجعل الشخصيات أكثر حيوية وإقناعًا، والحوار هنا لا يؤدي وظيفة تواصلية فحسب، بل يصبح أداة للكشف عن الأفكار والمواقف والصراعات الاجتماعية الكامنة داخل المجتمع المصري.

ومن الملامح البارزة أيضًا اعتماد الكاتب على التصوير النفسي غير المباشر، فهو لا يلجأ إلى الشرح المطول لمشاعر الشخصيات أو تحليلها بصورة مباشرة، وإنما يكشف حالاتها النفسية من خلال أقوالها وتصرفاتها وردود أفعالها، فالقارئ يدرك شخصية الشركسي من خلال آرائه المتعالية، ويتعرف إلى طبيعة العمدة من خلال طريقة دفاعه عن أفكاره، ويفهم موقف الراوي من خلال اعتراضاته ومداخلاته كقوله "وفي الحديقة تتمايل الأشجار يمينًا ويسرا كأنها ترقص لقدوم الصباح"[1]، حيث شبّه حركة الأشجار بالرقص، مما أضفى على المشهد طابعًا حركيًا وجماليًا، كما عبّر عن حالته النفسية بقوله "واستسلمت للتفكير كأني فريسة بين مخالب الدهر"[2]، وهو تشبيه يصور شعوره بالعجز والضيق تصويرًا مؤثرًا، وقد أسهم هذا التصور في إثراء النص بالصور الفنية التي تقرّب المعنى إلى القارئ وتمنحه بعدًا جماليًا، وبهذا تتحول اللغة إلى أداة للكشف النفسي دون الحاجة إلى الوصف المباشر.

وتحضر المفارقة بوصفها تقنية أسلوبية مهمة في القصة، حيث يكشف الكاتب التناقض بين ما تقوله بعض الشخصيات وما يكشفه الواقع من حقائق، فالشخصيات التي تدّعي الحرص على مصلحة الفلاحين هي نفسها التي ترفض تعليمهم وتتمسك بجهلهم، وهو ما يخلق مفارقة دلالية تسهم في تعميق البعد النقدي للنص، ومن خلال هذه المفارقات يفضح محمد تيمور بعض المواقف الاجتماعية السائدة، ويجعل القارئ أكثر وعيًا بالتناقضات التي تحكم الواقع.

لقد استطاع محمد تيمور أن يطوّر لغة قصصية جديدة تقوم على البساطة والواقعية والتكثيف، وتمنح الحوار دورًا أساسيًا في بناء الحدث وكشف الشخصيات، وهي لغة أسهمت في ترسيخ أسس القصة القصيرة العربية الحديثة، وجعلت من القصة "في القطار" نموذجًا مبكرًا للنضج الفني في السرد العربي.

---

[1] محمد تيمور، ما تراه العيون، ص9.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

الخلاصة:

لقد مثّلت قصة **"في القطار"** لـ: محمد تيمور محطةً بارزة في مسار تطور القصة العربية الحديثة، إذ لم يكتفِ الكاتب بسرد حادثة عابرة وقعت أثناء رحلة بالقطار، بل حوّلها إلى فضاء فني يكشف من خلاله قضايا المجتمع المصري وتناقضاته الفكرية والاجتماعية، وقد تجلت براعته في قدرته على استثمار حدث يومي بسيط ليحمله دلالات إنسانية واجتماعية عميقة، معتمدًا على بناء سردي متماسك، وحوار حيوي، وشخصيات واقعية تمثل شرائح المجتمع المختلفة.

كما كشفت القصة عن وعي فني متقدم لدى محمد تيمور، تجلى في توظيفه وحدة الحدث والزمان والمكان، وفي اعتماده الراوي المشارك الذي ينقل الأحداث من منظور ذاتي ناقد، وقد جعل من القطار رمزًا للمجتمع المصري في مرحلة انتقالية بين التقاليد الراسخة ومتطلبات الحداثة، فغدا فضاءً تتقاطع داخله الأفكار والمواقف والاتجاهات المتباينة، في صورة مصغرة للوطن بأسره.

وتبرز أهمية القصة كذلك في نزعتها الواقعية التي ابتعدت عن المبالغة والافتعال، واقتربت من هموم الإنسان العادي وقضاياه اليومية، مما أسهم في ترسيخ أسس فن القصة القصيرة، ومن خلال لغته السلسة وحواره الطبيعي وتصويره الدقيق للشخصيات، نجح في الانتقال بالسرد العربي من الوصف التقليدي إلى التحليل الاجتماعي والنفسي، مؤسسًا لرؤية فنية جديدة جعلت من القصة أداة للتعبير عن تحولات المجتمع وطموحاته.

المحور السابع: توفيق الحكيم والمسرح النثري – مسرحية "شهرزاد"

تمهيد:

يُعد **توفيق الحكيم (1898-1987)** من أبرز رواد الأدب والمسرح العربي الحديث، ومن أكثر الكتّاب إسهامًا



في تطوير الفن المسرحي وإغنائه بالأبعاد الفكرية والفلسفية، فقد استطاع أن يرسّخ مكانة المسرح بوصفه وسيلة للتأمل في قضايا الإنسان والوجود، وليس مجرد أداة للترفيه أو عرض الأحداث، وتميّزت أعماله بقدرته على المزج بين التراث العربي والإسلامي من جهة، والفكر الإنساني الحديث من جهة أخرى، مما أكسبها طابعًا خاصًا يجمع بين الأصالة والتجديد.

ومن بين أبرز أعماله المسرحية مسرحية **"شهرزاد"** التي استلهمها من عالم **ألف ليلة وليلة**، غير أنه لم



يقتصر على إعادة سرد الحكاية التراثية، بل أعاد توظيف شخصياتها وأحداثها في إطار رمزي وفلسفي عميق، ففي هذه المسرحية تتحول شهرزاد من مجرد راوية للحكايات إلى رمز للحكمة والمعرفة، بينما يصبح شهريار رمزًا للإنسان الذي يسعى إلى كشف أسرار الوجود والحقيقة المطلقة، ومن خلال هذا التوظيف الرمزي يطرح توفيق الحكيم مجموعة من القضايا الفكرية المرتبطة بالصراع بين العقل والغريزة، وبين المعرفة والجهل، وبين الإنسان وحدود قدرته على إدراك حقيقة الأشياء.

ولذلك تُعدّ هذه المسرحية من أهم نماذج المسرح الذهني في الأدب العربي الحديث، إذ تقوم على الحوار الفكري العميق أكثر من اعتمادها على الحدث الخارجي، وتكشف عن رؤية فلسفية تجعل من الأدب وسيلة لطرح الأسئلة الوجودية الكبرى والتأمل في مصير الإنسان وعلاقته بالحقيقة والمعرفة.

1/ توفيق الحكيم والمسرح النثري:

أ. تعريف المسرح النثري:

يُقصد بالمسرح النثري ذلك النوع من المسرح الذي يعتمد على **النثر** وسيلةً للتعبير الفني بدل الشعر، حيث تُبنى الحوارات والمواقف الدرامية بلغة قريبة من الاستعمال اليومي وأكثر قدرة على نقل الأفكار والمشاعر بصورة طبيعية، وقد ظهر هذا الاتجاه استجابةً للتطورات الفكرية والاجتماعية الحديثة التي تطلبت أشكالًا فنية أكثر مرونة وواقعية من المسرح الشعري التقليدي.

وقد وجد هذا النوع من المسرح في الأدب العربي الحديث مناخًا ملائمًا للازدهار على يد عدد من الرواد، وفي مقدمتهم توفيق الحكيم، الذي جعل من الحوار النثري أداةً للتأمل الفلسفي وطرح القضايا الفكرية العميقة، كما يتجلى ذلك في مسرحياته الذهنية، ومنها مسرحية **شهرزاد** التي تُعدّ نموذجًا بارزًا للمسرح النثري الرمزي في الأدب

العربي الحديث[1]، ويتميز المسرح النثري بتركيزه على الحوار الواقعي الذي يكشف أبعاد الشخصيات النفسية والفكرية، ويُبرز الصراعات الداخلية والخارجية التي تعيشها، كما يمنح الكاتب حرية أوسع في بناء الأحداث وتطوير الحبكة الدرامية بعيدًا عن قيود الوزن والقافية التي يفرضها الشعر، الأمر الذي يجعله أكثر قدرة على معالجة قضايا الحياة المعاصرة ومشكلاتها المتنوعة.

ولا يقتصر هدف المسرح النثري على تحقيق المتعة الفنية والجمالية فحسب، بل يسعى إلى إثارة الفكر ودفع المتلقي إلى التأمل في القضايا الإنسانية والاجتماعية والفلسفية التي يطرحها العمل المسرحي، لذلك ارتبط هذا النوع من المسرح بالاتجاهات الفكرية الحديثة، وأصبح وسيلة فعالة للتعبير عن هموم الإنسان وأسئلته الوجودية.

ب. ميزات المسرح عند توفيق الحكيم:

من أبرز سمات مسرح توفيق الحكيم[2]:

اعتماده على الشخصيات الرمزية التي تتجاوز حدود الفرد العادي لتجسد معاني وأفكارًا إنسانية عامة؛ فالشخصية عنده لا تؤدي دورًا دراميًا فحسب، بل تصبح رمزًا لقيمة أو موقف فكري معين، كالحرية أو الحكمة أو الشهوة أو السلطة، وهذا ما يمنح أعماله بعدًا فلسفيًا يجعل القارئ أو المتلقي يتجاوز ظاهر الأحداث إلى البحث عن دلالاتها العميقة، كما يتميز أسلوبه بالبساطة والوضوح في الحوار، إذ يبتعد عن الزخرفة اللغوية والتعقيد اللفظي، ويعتمد لغة نثرية سهلة قريبة من المتلقي، لكنها في الوقت نفسه مشحونة بالمعاني والدلالات الفكرية، فالحوار عنده ليس مجرد تبادل للكلام بين الشخصيات، وإنما وسيلة للكشف عن الأفكار والصراعات النفسية والوجودية التي تشغل الإنسان.

ولعل أبرز ما يميز مسرح توفيق الحكيم أيضًا توظيفه للرمز والأسطورة، حيث يستلهم الشخصيات والحكايات التراثية ليعبر من خلالها عن قضايا معاصرة، فهو يستثمر الموروث الثقافي العربي والإنساني ليمنحه أبعادًا جديدة تتصل بواقع الإنسان الحديث، وقد تجلى ذلك بوضوح في مسرحية شهرزاد، التي استلهم فيها شخصية شهرزاد من حكايات ألف ليلة وليلة، وجعلها رمزًا للمعرفة والحكمة، في مقابل شهريار الذي يمثل الإنسان الباحث عن الحقيقة، وهكذا تتحول الأسطورة في مسرحه إلى أداة فنية وفكرية لتجسيد الصراع.

ومن ثمّ، فإن مسرح توفيق الحكيم يجمع بين بساطة الشكل وعمق المضمون، ويقوم على مزج الفكر بالفن، مما جعله أحد أهم المجددين في تاريخ المسرح العربي الحديث، وأكسب أعماله قيمة أدبية وفلسفية مازالت حاضرة في الدراسات النقدية إلى اليوم.

---

[1] ينظر، محمد حسين الدالي، عملاق الأدب توفيق الحكيم، دار المعارف، القاهرة، 1119، ص12 - 15.

[2] ينظر، أدهم إسماعيل وناجي إبراهيم، توفيق الحكيم، طبعة بدار الزعيم للطباعة الحديثة، 1998، ص92.

2. ثيمة الرواية:

تُعدّ مسرحية "شهرزاد"[1] من أشهر الأعمال المسرحية التي ألّفها توفيق الحكيم سنة 1934م، ضمن مرحلة نضجه الفكري والفني، وهي مسرحية نثرية رمزية ذات طابع فلسفي عميق، استلهم فيها الكاتب أجواء تراثية، لكنه لم يلتزم بالسرد التراثي التقليدي، بل أعاد صياغة الأحداث والشخصيات ليجعلها وسيلة للتعبير عن رؤيته الفكرية للإنسان والحياة.

وتدور المسرحية حول الصراع الدائم الذي يعيشه الإنسان بين العقل والجسد، وبين الرغبة والمعرفة، وبين الحقيقة والوهم، فشخصية شهريار لم تعد مجرد ملك يسعى إلى الانتقام من النساء، وإنما أصبحت رمزًا للإنسان الباحث عن الحقيقة المطلقة، بينما تجسد شهرزاد الحكمة والمعرفة والقدرة على النفاذ إلى أعماق النفس البشرية، ومن خلال العلاقة بين الشخصيتين، يعالج الكاتب قضية التحول الإنساني وكيف يمكن للمعرفة والحب أن يغيّرا الإنسان ويقوداه إلى اكتشاف ذاته.

وتنتمي المسرحية إلى المسرح الرمزي الفلسفي، إذ تقوم أحداثها وشخصياتها على دلالات تتجاوز المعنى الظاهر، فكل شخصية تمثل فكرة أو قيمة إنسانية معينة، كما يعتمد الكاتب الحوار وسيلة للكشف عن الأفكار الفلسفية أكثر من اعتماده على الحركة والأحداث الخارجية، ولهذا تُعدّ نموذجًا بارزًا للمسرح الذهني الذي اشتهر به توفيق الحكيم، حيث يمتزج الفن بالتأمل الفكري في قالب أدبي راقٍ، وبذلك يمكن القول إن موضوع المسرحية يتمثل في التحول الإنساني عبر الحكمة والحب، وفي تصوير الصراع الأبدي بين مطالب الجسد وتطلعات العقل، وبين الشهوة والمعرفة، وهو ما منحها مكانة متميزة في تاريخ المسرح العربي الحديث.

3. البنية الدرامية للمسرحية:

أ. الشخصيات:

اعتمد توفيق الحكيم في مسرحية "شهرزاد" على مجموعة من الشخصيات التي تؤدي أدوارًا فكرية ورمزية إلى جانب دورها الدرامي، إذ لم يجعلها مجرد أدوات لتحريك الأحداث، بل حمّلها دلالات فلسفية تعكس رؤيته للصراع، حيث يعدّ **شهريار** الشخصية الرئيسية في المسرحية، وهو الملك الذي يبدأ الأحداث حاكمًا قاسيًا تملؤه الشكوك والأحقاد نتيجة خيانة زوجته الأولى، فيندفع إلى الانتقام من النساء، غير أن شخصيته تشهد تحولًا عميقًا بفعل تأثير شهرزاد وقصصها، فينتقل من مرحلة الانفعال والغريزة إلى مرحلة التأمل والبحث عن المعرفة والحقيقة، ويظهر ذلك في العديد من الاستشهادات منها قوله " إني براء من الآدمية، براء من القلب، لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف"[2]، يعبّر قول شهريار عن ذروة التحول النفسي والفكري الذي يعيشه، فبعد أن كان أسير العاطفة والانفعال، أصبح مهووسًا بالبحث عن الحقيقة والمعرفة، إلى درجة رفض المشاعر الإنسانية التي يراها

[1] ينظر، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص294-299.

[2] توفيق الحكيم، شهرزاد، مكتبة مصر، مصر، 1934، ص45.

عائقًا أمام الوصول إلى اليقين، حيث يقدّم المعرفة على الشعور، والفكر على العاطفة، ومن ثم يمثل الإنسان في رحلته الوجودية نحو الوعي واكتشاف الذات.

أما **شهرزاد** فهي الشخصية المحورية الثانية، وتجسد الحكمة والعقل والبصيرة، استطاعت بذكائها وفصاحتها أن تنقذ نفسها من الموت، وأن تغيّر نفسية الملك وسلوكه عبر قوة الكلمة والحوار، ولذلك تعد رمزًا للعقل الأنثوي القادر على الإصلاح والتوجيه، كما تمثل المعرفة التي تنتصر على العنف والجهل، ويقول عنها شهريار "أنت تعرفين، تعرفين كل شيء... ما أنت إلا عقل عظيم!"[1]، وهو قول يكشف عن المكانة الفكرية التي بلغتها شهرزاد في نظره، حتى أصبحت رمزًا للمعرفة التي يسعى إلى إدراكها.

ويظهر **قمر (الوزير)** بوصفه شخصية مساعدة تؤدي دور الناصح الأمين الذي لا يفارق شهريار فهو معه في السراء والضراء[2] وصوت الضمير والعقل العملي، فهو يسعى إلى توجيه الأحداث نحو الاعتدال، ويقدم رؤى متزنة تساعد على فهم المواقف المختلفة، مما يجعله عنصرًا مهمًا في البناء الفكري للمسرحية.

إلى جانب هذه الشخصيات الرئيسة، تضم المسرحية عددًا من الشخصيات الثانوية ذات الأبعاد الرمزية، فيظهر **الجلاد** بوصفه شخصية مرتبطة بعالم السلطة والقوة، فهو أداة تنفيذ الأوامر وممثل للعنف الذي ارتبط بحكم شهريار، غير أن الحوار الذي يدور بينه وبين الشخصيات الأخرى يكشف جانبًا من المكر والتجسس، إذ يسعى إلى تتبع أخبار العبد ومعرفة تحركاته، مما يجعله عنصرًا محركًا لبعض الأحداث[3]، ومن خلال هذه الشخصية يبرز توفيق الحكيم جانبًا من آليات السلطة القائمة على المراقبة والخوف.

أما **العبد** فيمثل عنصرًا محوريًا في تأزم العلاقة بين شهريار وشهرزاد، فهو الشخصية التي تستعين بها شهرزاد لاختبار مشاعر الملك وردود أفعاله، ويبدو العبد في حواراته مترددًا وخائفًا من المصير الذي قد يلقاه[4]، الأمر الذي يعكس هشاشة الإنسان أمام سلطة الحاكم، كما أن وجوده يثير الشكوك في نفس شهريار ويدفع الأحداث نحو تعقيد أكبر، مما يجعله رمزًا للغريزة الإنسانية وللقوة التي تهدد استقرار العقل.

وتبرز شخصية **الساحر** بوصفها شخصية غامضة تمتلك قدرًا من الحكمة والمعرفة، فهو يراقب ما يجري حوله ويبدو أكثر وعيًا بخفايا الأحداث من غيره[5]، كما أن تصرفاته الحذرة تكشف عن شخصيته المتبصرة التي تدرك المخاطر المحيطة بها، وقد وظف الكاتب هذه الشخصية لإضفاء جو من الرمزية والتأمل الفلسفي على المسرحية.

---

[1] توفيق الحكيم، شهرزاد، ص71.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص 88.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 28، 29.

[4] ينظر، المصدر نفسه، ص 78.

[5] ينظر، المصدر نفسه، ص 23.

أما **أبو ميسور**، صاحب الخان، فيمثل الإنسان العملي المرتبط بالحياة اليومية، ويتجلى من خلال حواراته أنه شخص حازم وصريح لا يتردد في التعبير عن رأيه أو رفضه لما يراه غير مناسب[1]، وتضفي هذه الشخصية بعدًا واقعيًا على المسرحية، إذ تنقل جانبًا من الحياة الاجتماعية بعيدًا عن أجواء القصر والصراعات الفكرية.

وتظهر **العذراء** في المسرحية بوصفها شخصية تحمل قيم الرحمة والإنسانية، إذ تسعى إلى حماية العبد وتحذيره من خطر الملك[2]، ويكشف موقفها عن نزعة أخلاقية تقوم على التعاطف مع الضعفاء ومساعدتهم، مما يجعلها رمزًا للخير والبراءة في مقابل عالم السلطة والخداع الذي يحيط بها.

أما **الجارية** فتؤدي دورًا مساعدًا في نقل الأخبار وكشف بعض الجوانب الخفية للأحداث، ومن خلال حوارها مع الساحر تتضح علاقتها بالعالم المحيط بها[3]، كما تسهم في تقديم معلومات تساعد المتلقي على فهم تطور الوقائع، وعلى الرغم من محدودية دورها، فإنها تشارك في بناء المشهد الدرامي وإضفاء الحيوية على مجريات المسرحية.

وهكذا يتبين أن هذه الشخصيات ليست مجرد شخصيات هامشية، بل تمثل قوى ورؤى مختلفة داخل البناء الدرامي، وتسهم في تعميق الدلالات الرمزية والفلسفية للمسرحية، مما يجعلها جزءًا أساسيًا من الرؤية الفنية التي أراد توفيق الحكيم تقديمها.

النوع	الاسم	الدور
رئيسية	**شهريار**	الملك القاسي الذي تغيّره الحكمة والحب.
	شهرزاد	الزوجة الذكية الحكيمة رمز العقل الأنثوي والوعي.
	قمر (الوزير)	الصديق الناصح وصوت الضمير.
ثانوية	الجلاد، العبد، الساحر، أبو ميسور، العذراء، الجارية	شخصيات رمزية تمثل طبقات المجتمع والسلطة والخداع.

ب. الحبكة (الأحداث):

تقوم الحبكة في مسرحية *"شهرزاد"* على تطور نفسي وفكري أكثر من اعتمادها على الأحداث الخارجية، وهو ما ينسجم مع طبيعة المسرح الذهني الذي اشتهر به توفيق الحكيم، فقد بنى الكاتب أحداث المسرحية حول

[1] ينظر، توفيق الحكيم، شهرزاد، ص92، 93.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص24.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 16.

رحلة شهريار من عالم الغريزة والانتقام إلى عالم المعرفة والتأمل، فجاءت الحبكة متدرجة ومترابطة، تبدأ بالتحول النفسي، ثم تتصاعد نحو الصراع، لتنتهي بنهاية مفتوحة ذات أبعاد فلسفية عميقة.

في بداية المسرحية تتجلى ملامح التحول الذي طرأ على شخصية شهريار بعد لقائه بشهرزاد، فبعد أن كان ملكًا مستبدًا لا يعرف سوى القتل والانتقام، أصبح إنسانًا كثير التفكير والتأمل، منشغلًا بالبحث عن الحقيقة وأسرار الوجود، ويؤكد الوزير قمر هذا التحول حين يصف شهريار بأنه أصبح يسير مفكرًا ومنقبًا عن المجهول[1]، وكأن شهرزاد قد أعادت خلقه من جديد، وتمثل هذه المرحلة المقدمة التي يهيئ بها الكاتب المتلقي لفهم طبيعة الصراع القادم، حيث ينتقل اهتمام البطل من عالم المادة والقوة إلى عالم الفكر والمعرفة.

أما المرحلة الوسطى من الحبكة فتتمثل في الصراع الذي يشكل جوهر المسرحية، فقد أرادت شهرزاد أن تختبر حقيقة التغير الذي حدث في شخصية شهريار، فاستعانت بالعبد وأوجدت موقفًا يثير غيرته وشكوكه، وتتأزم الأحداث عندما يسمع قمر والملك حديث الجلاد عن علاقة مزعومة بين شهرزاد والعبد، فيثور الوزير ويطالب بالانتقام، وهنا يبلغ الصراع ذروته عندما يحث قمر شهريار على قتل شهرزاد والعبد كما فعل بزوجته الأولى[2]، غير أن شهريار لم يعد ذلك الملك القديم، بل أصبح ينظر إلى الأمور بعين مختلفة، مما يكشف عن الصراع الداخلي بين ماضيه الدموي وحاضره القائم على البحث عن الحقيقة.

وتبلغ الحبكة ذروتها ونهايتها عندما يواجه شهريار الحقيقة بوجود العبد خلف الستار في غرفة شهرزاد، وكان المتوقع أن يعود إلى طبيعته الأولى فينتقم ويقتل، إلا أن المفاجأة تتمثل في رفضه اللجوء إلى العنف وإطلاقه سراح العبد[3]، ويكشف هذا الموقف عن اكتمال التحول النفسي الذي طرأ عليه، إذ لم يعد أسير الغيرة أو الانتقام، وتنتهي المسرحية برحيل شهريار عن شهرزاد بعدما أدرك أن المعرفة التي كان يبحث عنها لا يمكن أن تتحقق من خلال التعلق بالأشخاص أو الرغبات الدنيوية، وهكذا جاءت النهاية حزينة من الناحية العاطفية، لكنها عميقة من الناحية الفكرية، إذ تبرز انتصار العقل والتأمل على الغريزة والعنف.

ومن ثمّ، فإن حبكة مسرحية "*شهرزاد*" لا تقوم على الإثارة التقليدية أو كثرة الأحداث، بل تعتمد على الصراع الفكري والنفسي الذي يعيشه البطل، وقد نجح الكاتب في توظيف هذا البناء الدرامي ليجعل من المسرحية رحلة فلسفية تبحث في قضايا المعرفة والحقيقة والوجود، مما منحها مكانة متميزة في المسرح العربي الحديث.

---

[1] ينظر، توفيق الحكيم، شهرزاد، ص35 -37.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ص97.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ص 108، 109.

الخلاصة:

تكشف مسرحية **"شهرزاد"** عن رؤية فكرية وفلسفية عميقة تتجاوز حدود الحكاية التراثية، إذ يجعلها توفيق الحكيم وسيلة للتأمل في طبيعة الإنسان والعلاقة بين العقل والعاطفة والسلطة والمعرفة، ومن خلال تطور الأحداث والشخصيات، يطرح الكاتب مجموعة من القيم الإنسانية والفكرية التي تشكل جوهر العمل المسرحي.

فأول ما تبرزه المسرحية هو أن **الكلمة أقوى من السيف، وأن الحكمة قادرة على هزيمة القسوة والعنف**، فشهرزاد لم تواجه شهريار بالقوة أو الانتقام، بل واجهته بالعقل والحوار وسعة المعرفة، حتى تمكنت من تغيير شخصيته وإخراجه من دائرة القتل والبطش إلى دائرة التفكير والتأمل، وهكذا يؤكد توفيق الحكيم أن الإصلاح الحقيقي يبدأ من تغيير الأفكار لا من فرض القوة.

كما تقدم المسرحية صورة مغايرة للمرأة، إذ لا تظهر شهرزاد بوصفها مجرد زوجة أو موضوعًا للرغبة، بل **كائنًا مفكرًا يمتلك الوعي والقدرة على التأثير وصناعة التحول**، فهي الشخصية الأكثر إدراكًا لحقيقة الصراع، والأقدر على توجيه الأحداث، مما يعكس رؤية تقدمية لدور المرأة في المجتمع بوصفها شريكًا في بناء الفكر والحضارة.

ومن جهة أخرى، تؤكد المسرحية أن **الفن المسرحي ليس وسيلة للترفيه فحسب، بل أداة لتربية الفكر والوجدان**، فقد اعتمد الكاتب على الحوار الفلسفي والرمزية العميقة لإثارة أسئلة تتعلق بالحقيقة والمعرفة والوجود الإنساني، وهو ما يجعل المتلقي مشاركًا في التفكير والتأمل بدل الاكتفاء بمتابعة الأحداث.

وتنتهي المسرحية إلى فكرة إنسانية أساسية مفادها أن **الإنسان لا يُصلح بالعنف والانتقام، و إنما بالحب والفهم والحكمة**، فشهريار الذي فشلت القوة في تهذيب سلوكه استطاعت شهرزاد أن تغيّره بالكلمة والمعرفة، مما يبرز إيمان الكاتب بقيمة الحوار والتسامح في بناء الإنسان والمجتمع.

وبذلك تمثل مسرحية *"شهرزاد"* دعوة إلى انتصار العقل على الغريزة، والحكمة على القوة، والمحبة على الكراهية، وهي قيم إنسانية جعلت المسرحية تتجاوز إطارها الزماني والمكاني لتظل عملًا أدبيًا حيًا يحمل دلالات فكرية متجددة.

المحور الثامن: طه حسين وفن السيرة الذاتية كتاب "الأيام"

تمهيد:

يُعدّ فنّ السيرة الذاتية من أبرز الفنون النثرية الحديثة التي تحتل مكانة متميزة في الأدب العالمي والعربي، لما يتيحه للكاتب من فرصة للتعبير عن ذاته واستعادة محطات حياته وتجاربها المختلفة في إطار فني يجمع بين الصدق الواقعي والجمال الأدبي، ويقوم هذا الفن على استرجاع الماضي من خلال الذاكرة، حيث يعيد الكاتب بناء أحداث حياته وشخصيته من منظور الحاضر، فيمزج بين السرد والتأمل والتحليل، ليقدّم صورة متكاملة عن مسيرته الإنسانية والفكرية، وترتكز السيرة الذاتية على عنصرين أساسيين: أولهما **الذات الكاتبة** التي تستحضر تجاربها الماضية وتعيد تفسيرها في ضوء ما اكتسبته من خبرة ونضج، وثانيهما **الزمن الماضي** الذي يُستعاد عبر الذاكرة ليصبح مادة للسرد والتأمل والنقد، لذلك لا تقتصر السيرة الذاتية على مجرد تسجيل الوقائع، بل تتجاوز ذلك إلى الكشف عن تطور الشخصية وتحولاتها النفسية والفكرية والاجتماعية.

وقد عرف الأدب الغربي هذا الفن منذ وقت مبكر، وازدهر مع أعمال كبار الكتّاب الذين سعوا إلى تصوير ذواتهم بجرأة وصدق، ومن أشهر النماذج كتاب **"اعتر افات"** للفيلسوف والكاتب جان جاك روسو، الذي أسّس لمبدأ الاعتراف الذاتي والكشف الصريح عن التجربة الإنسانية، ومع بدايات النهضة العربية الحديثة وانتشار حركة الترجمة والاحتكاك بالثقافة الغربية، انتقل هذا الفن إلى الأدب العربي، حيث وجده الأدباء وسيلة مناسبة للتعبير عن تجاربهم الشخصية والفكرية في ظل التحولات الاجتماعية والثقافية التي شهدها العالم العربي.

وفي الأدب العربي الحديث، اكتسبت السيرة الذاتية بعدًا حضاريًا وثقافيًا، إذ أصبحت وسيلة لتصوير رحلة الإنسان العربي في مواجهة الجهل والفقر والقيود الاجتماعية، والسعي نحو المعرفة والتحرر والتنوير، ومن أبرز رواد هذا الفن الأديب والمفكر طه حسين، الذي قدّم في كتابه "الأيام" نموذجًا رائدًا للسيرة الذاتية العربية، جمع فيه بين الصدق الإنساني والمهارة الفنية، وصوّر من خلال تجربته الخاصة معاناة المثقف العربي وكفاحه في سبيل العلم والحرية، حتى أصبحت سيرته وثيقة أدبية وإنسانية تعكس جانبًا مهمًا من تاريخ النهضة العربية الحديثة.

1. طه حسين – رائد السيرة الذاتية العربية:

يُعدّ **طه حسين** (1889–1973)من أبرز أعلام النهضة العربية الحديثة، وقد شكّل نموذجًا فريدًا للمثقف الذي تحدّى ظروفه القاسية ليصنع مجدًا علميًا وأدبيًا استثنائيًا، وُلد في إحدى قرى صعيد مصر، وفقد بصره في طفولته المبكرة، إلا أنّ هذا الحرمان لم يمنعه من مواصلة طلب العلم، بل زاد من إصراره على المعرفة والتفوق[1]. وقد استحق عن جدارة لقب *عميد الأدب العربي* لما قدّمه من إسهامات كبيرة في الأدب والنقد والفكر.

[1] ينظر، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص277.

بدأ مسيرته التعليمية في الكتّاب بحفظ القرآن الكريم، ثم التحق بالأزهر الشريف، حيث لمس محدودية أساليب التعليم التقليدية القائمة على الحفظ والتلقين، وقد ولّد هذا الواقع لديه نزعة نقدية دفعته إلى البحث عن آفاق معرفية أكثر انفتاحًا، فانتقل إلى الجامعة الأهلية سنة 1908، وهناك تعرّف إلى المناهج العلمية الجديدة وتأثر بعدد من الأساتذة والمفكرين الذين أسهموا في تشكيل شخصيته الفكرية، ثم سافر إلى فرنسا



في بعثة علمية، فدرس في جامعة السوربون وحصل على الدكتوراه، وعاد إلى مصر حاملًا مشروعًا تنويريًا يدعو إلى الحرية الفكرية وتجديد الثقافة العربية[1].

مثّل أحد أبرز دعاة العقلانية والتجديد في العالم العربي، إذ آمن بأن النهضة لا تتحقق إلا بالعلم والتعليم وإعمال العقل، وقد تجسدت هذه الرؤية في مؤلفاته المختلفة، خاصة كتابه *في "الشعر الجاهلي"* الذي أثار نقاشًا واسعًا حول حرية البحث العلمي وضرورة إخضاع التراث للدراسة النقدية[2]، كما كان يرى أن الأدب وسيلة لفهم الإنسان والمجتمع، وليس مجرد وسيلة للمتعة الفنية، ولذلك جاءت أعماله الأدبية والفكرية مرتبطة بقضايا التقدم والتنوير.

وتتجلى مكانته الأدبية بوضوح في كتابه "**الأيام**" الذي صدر سنة 1929، والذي يُعدّ من أهم نماذج السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث[3]، ففي هذا العمل لم يكتفِ بسرد ذكريات طفولته وشبابه، بل قدّم تجربة إنسانية عميقة جسّدت معاناة الفرد في مواجهة الجهل والحرمان وسعيه إلى المعرفة والتحرر، ويتضح ذلك في قوله في مقدمة كتابه "إنما أمليته لأتخلص من بعض الهموم الثقال، والخواطر المحزنة التي كثيرا ما تعتري الناس من حين إلى حين"[4]،



فقد استطاع أن يحوّل سيرته الشخصية إلى صورة رمزية تعبّر عن تجربة جيل كامل عاش تحولات المجتمع المصري بين التقليد والحداثة، كما أسهم في تطوير فن السيرة الذاتية العربية، حيث انتقل به من مجرد تسجيل للأحداث والذكريات إلى عمل أدبي يقوم على التحليل النفسي والتأمل الفكري والبناء الفني المتماسك[5]، وقد انعكس تأثيره على أجيال لاحقة من الأدباء الذين استلهموا تجربته في كتابة الذات، مثل توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وميخائيل نعيمة، مما جعله رائدًا حقيقيًا لهذا الفن في الأدب العربي الحديث.

ومن الجوانب المهمة في فكره سعيه الدائم إلى تحقيق التوازن بين الأصالة والمعاصرة، فقد جمع بين انتمائه إلى البيئة العربية الإسلامية وبين انفتاحه على الثقافة الأوروبية الحديثة، مؤمنًا بأن التقدم لا يعني التخلي عن الهوية، بل الاستفادة من منجزات الحضارات الأخرى مع الحفاظ على الجذور الثقافية، ولهذا ظل يدعو إلى تعميم

---

[1] ينظر، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص278 ، 279.

[2] ينظر، المرجع نفسه، ص280.

[3] ينظر، المرجع نفسه، ص281.

[4] طه حسين، الأيام، ج1، دار المعارف، مصر، ط1، 2009، ص7.

[5] ينظر، محمد البادري، عندما تتكلم الذات في السيرة الذاتية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص 4.

التعليم ونشر المعرفة، معتبرًا أن العلم حق أساسي لكل إنسان وطريق ضروري لتحقيق الحرية والكرامة الإنسانية، وبذلك يظل شخصية استثنائية في تاريخ الثقافة العربية الحديثة، جمع بين الأديب والمفكر والمصلح الاجتماعي، وجعل من تجربته الشخصية رسالة إنسانية تدعو إلى الإرادة والعلم والتنوير، وقد خلّد اسمه من خلال مؤلفاته ومواقفه الفكرية التي أسهمت في بناء الوعي العربي الحديث، وجعلت منه رمزًا للنضال من أجل المعرفة والحرية.

1. البناء العام للكتاب:

يتألف كتاب **الأيام** من ثلاثة أجزاء مترابطة تمثل مراحل أساسية في حياة طه حسين وتطوره الفكري والإنساني[1]: ففي **الجزء الأول** صدرت ترجمة إنجليزية في لندن تحت عنوان "طفولة مصرية"، والتي عرّفت الغرب على شخصية هذا الرجل الطموح الذي فاز في كل معاركه الشخصية والفكرية والتي وصلت إلى تكفيره ومحاكمته، في هذا الجزء يستعيد الكاتب ذكريات طفولته في الريف المصري، حيث نشأ في بيئة تقليدية تحكمها العادات والمعتقدات الشعبية، ويصور معاناته المبكرة بعد فقدان بصره، وما ترتب على ذلك من شعوره بالعزلة والحرمان مقارنة بأقرانه، كما يتناول تجربته في الكتّاب وحفظه القرآن الكريم، وهي المرحلة التي أسهمت في تشكيل شخصيته الأولى وتنمية قدراته الذهنية واللغوية.

أما **الجزء الثاني** فى عام 1932 صدرت ترجمته تحت عنوان "بحيرة الأيام" انتقل فيه السرد إلى القاهرة، حيث التحق بالأزهر الشريف لمواصلة طلب العلم، وفي هذه المرحلة تتجلى ملامح شخصيته الناقدة؛ إذ يصطدم بأساليب التعليم التقليدية القائمة على الحفظ والتلقين، ويشعر بالحاجة إلى منهج أكثر حرية وانفتاحًا، ومن خلال هذه التجربة تتسع آفاقه الفكرية، ويبدأ وعيه النقدي في التشكل، فتظهر رغبته في التحرر من الجمود الفكري والسعي إلى المعرفة القائمة على الفهم والتحليل.

وفي **الجزء الثالث** فى عام 1967 صدرت ترجمته تحت عنوان "طريق إلى فرنسا" والذي يعتبر في أوروبا الجزء الأخير لسيرته الذاتية، يروي فيه رحلته العلمية إلى فرنسا، التي تمثل نقطة تحول حاسمة في حياته، فقد انفتح هناك على الثقافة الغربية الحديثة، ودرس في جامعة السوربون، واكتسب معارف ومناهج جديدة أسهمت في صقل شخصيته الفكرية، كما يتحدث عن زواجه من سوزان التي كانت سندًا له ورفيقة دربه، حتى أصبحت رمزًا للنور والأمل في حياته، ومع نهاية هذه المرحلة يعود إلى مصر مفكرًا مستنيرًا يحمل مشروعًا ثقافيًا يدعو إلى الإصلاح والتجديد،

وتجدر الإشارة إلى أن بعض الدراسات العربية تتعامل مع الكتاب بوصفه مكوَّنًا من جزأين رئيسيين؛ إذ تُدمج مرحلتا القاهرة وفرنسا ضمن قسم واحد يمثل مرحلة التكوين العلمي والفكري، في حين تفصل الطبعات

[1] ينظر، محمد عباس محمد عرابي، "كتاب الأيام للدكتور طه حسين بين الآراء النقدية والدراسات الأكاديمية"، 27 جانفي 2024، موقع الأنطولوجيا، https://alantologia.com/blogs/74329/، 31 ماي 2026، 05:13 سا.

المترجمة بين المرحلتين، فتجعل الكتاب ثلاثة أجزاء مستقلة، وهكذا لا يقتصر كتاب **"الأيام"** على كونه سيرة ذاتية تسجل محطات من حياة صاحبه، بل يمثل رحلة إنسانية وفكرية متكاملة تنتقل بالإنسان من الجهل إلى المعرفة، ومن القيود إلى الحرية، ومن ظلام الإعاقة والمعاناة إلى نور العلم والتنوير، مما جعل هذا العمل واحدًا من أبرز نماذج السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث.

2. ضمير السرد:

يُعدّ ضمير السرد من أبرز الخصائص الفنية التي ميّزت كتاب **الأيام**، فقد اختار طه حسين أن يروي سيرته الذاتية بضمير الغائب، مستخدمًا كلمة **"الفتى أو الصبي أو صاحبنا أو الطفل"** للإشارة إلى نفسه بدلًا من ضمير المتكلم "أنا" الذي يُعدّ الأكثر شيوعًا في هذا الفن، وقد شكّل هذا الاختيار خروجًا عن المألوف في كتابة السيرة الذاتية، إذ أضفى على النص طابعًا فنيًا خاصًا وجعله يتجاوز حدود الاعتراف الشخصي المباشر إلى فضاء أوسع من التأمل والتحليل.

وقد مكّن هذا الأسلوب الكاتب من إقامة مسافة نفسية وزمنية بين ذاته الراهنة وذاته الماضية، فأصبح ينظر إلى الطفل الذي كانه بعين المراقب والناقد في آن واحد ويقول عن هذا الطفل أن حياته في باريس كانت "حلوة مرة ويسرة عسيرة، لم يعرف فيها سعة ولا دعة، ولكنه ذاق فيها من نعمة النفس وراحة القلب ورضا الضمير ما لم يعرفه"[1]، ومن خلال هذه المسافة الفنية استطاع أن يعيد بناء أحداث طفولته وشبابه وعلمه بقدر كبير من الموضوعية، فيصف مشاعره وتجاربَه ومعاناته دون أن يقع في المبالغة أو التمجيد الذاتي ويتجلى ذلك في قوله أيضا "لبث الصبي في فراشه ضيقا بهذا السكون عاجزا عن الحركة، مشفقا أن يوقظ أخاه"[2]، فالقارئ يشعر أن الكاتب لا يتحدث عن نفسه فحسب، بل يقدّم شخصية أدبية يدرسها ويحللها كما لو كانت شخصية في رواية.

كما أسهم استخدام ضمير الغائب في منح النص بعدًا إنسانيًا عامًا، إذ تحوّل "الصبي" من شخص محدد إلى رمز للإنسان الباحث عن المعرفة في مواجهة الجهل، وللإرادة التي تتحدى الإعاقة والظروف الاجتماعية الصعبة، ويتجلى ذلك في قوله "صبينا لم يلبث أن أضاف إلى هذه الألوان من العلم لونا جديدا، وهو علم السحر والطلاسم"[3]، وبذلك أصبحت تجربة طه حسين الفردية تجربةً إنسانيةً مشتركة يستطيع القارئ أن يتفاعل ويتماهى معها بغضّ النظر عن اختلاف الزمان والمكان.

ومن الناحية الفنية، أضفى هذا الأسلوب على السرد نوعًا من الحيوية والتشويق، وجعل القارئ يتابع مسيرة "الصبي" كما يتابع بطلًا روائيًا تتطور شخصيته عبر الأحداث والتجارب المختلفة، كما أتاح للكاتب فرصة المزج بين السرد والوصف والتحليل النفسي، فكان ينتقل من رواية الحدث إلى تفسير أثره في تكوين الشخصية

[1] طه حسين، الأيام، ج1، ص381.

[2] المصدر نفسه، ج1، ص152.

[3] المصدر نفسه، ج1، ص61.

ونمو وعيها الفكري والوجداني، لذلك يُنظر إلى استعمال ضمير الغائب في كتاب "**الأيام**" بوصفه تقنية فنية مبتكرة أسهمت في تجديد فن السيرة الذاتية العربية، وجعلت العمل يتجاوز حدود التوثيق الشخصي ليصبح نصًا أدبيًا متكاملًا يجمع بين صدق التجربة وجمال البناء الفني وعمق الرؤية الفكرية.

3. اللغة والأسلوب:

تُعدّ اللغة والأسلوب في كتاب "الأيام" من أهم عناصر جماله الفني، فقد نجح طه حسين في توظيف لغة تجمع بين البساطة والعمق، وبين الوضوح والأدبية الرفيعة، فهي لغة سهلة قريبة من القارئ، تخلو من الغموض والتكلّف، لكنها في الوقت نفسه تتميز بثراء دلالي وعمق فكري يجعلها قادرة على التعبير عن أدق المشاعر الإنسانية وأعمق التأملات النفسية والفلسفية، وقد استمدت هذه اللغة جمالها من انسجامها مع طبيعة السيرة الذاتية، إذ جاءت صادقة وعفوية، تعكس تجربة الكاتب الحياتية وتكشف رؤيته للعالم والإنسان[1].

كما تتسم لغة الأيام بنبرة وجدانية واضحة، حيث تمتزج الذكريات بالمشاعر والتأملات، فيشعر القارئ أنه يعيش التجربة مع صاحبها لحظة بلحظة، وقد أكثر طه حسين من الوصف الدقيق للمشاهد والأشخاص والأماكن، خاصة وضعه مع عائلته مستعينًا بالصور البلاغية والتشبيهات والإيقاع الهادئ الذي يضفي على النص مسحة من الجمال الشعري، وعلى الرغم من أن العمل نثري، فإن أسلوبه يحمل قدرًا كبيرًا من الموسيقى اللفظية الناتجة عن التكرار والتوازن في الجمل وحسن اختيار الألفاظ.

ومن الخصائص الأسلوبية البارزة في الكتاب اعتماد الكاتب على الإيحاء والتلميح وفي بعض الأحيان التصريح المباشر، فهو يقدّم أفكاره ومواقفه بصورة واضحة، ويترك للقارئ فرصة الاستنتاج من خلال الأحداث والمواقف والتعليقات الضمنية، ولذلك جاءت آراؤه في التعليم والأزهر والمجتمع والتقاليد معبَّرًا عنها بأسلوب فني رقيق يجمع بين النقد والموضوعية، ويبتعد عن الخطابة والمباشرة، ومثال على ذلك نقمته على عائلته التي أهملته مما أدى إلى فقدانه بصره، فيقول "وأهل الريف والأطفال في القرى ومدن الأقاليم معرضون لهذا النوع من الإهمال، فلسفة آثمة وعلم ليس أقل منها إثما، إذ يشكو الطفل وقلما تعنى به أمه، وعلى هذا النحو فقد صبينا عينيه، أصابه الرمد فأهمل يوما ثم دعي الحلاق فعالجه علاجا ذهب بعينيه"[2].

تتسم لغة المقطع بالوضوح والبساطة، إذ يستخدم طه حسين ألفاظًا مألوفة قريبة من الواقع اليومي، مما يعكس طبيعة البيئة الريفية التي يتحدث عنها، كما يغلب على الأسلوب الطابع السردي الوصفي، حيث يعرض الكاتب تسلسل الأحداث التي أدت إلى فقدان بصر الطفل بدءًا من الإهمال، ثم الإصابة بالرمد، وصولًا إلى العلاج الخاطئ الذي تسبب في العمى.

---

[1] ينظر، شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، ص286 – 296.

[2] طه حسين، الأيام، ج1، ص120.

ويظهر في المقطع أيضًا الأسلوب النقدي؛ فالكاتب لا يكتفي بسرد الواقعة، بل يوجه نقدًا ضمنيًا للعادات السائدة في الريف وللجهل الذي كان يحيط بالرعاية الصحية، ويتجلى ذلك في عبارتي: "فلسفة آثمة وعلم ليس أقل منها إثما"، وهما تعبيران يحملان دلالة استنكارية تكشف موقف الكاتب الرافض لهذه الممارسات.

كما اعتمد طه حسين على التدرج السردي في عرض الحدث، فرتب الوقائع ترتيبًا منطقيًا متسلسلًا أدى إلى إبراز الأثر المأساوي للحادثة، مما يثير تعاطف القارئ مع الطفل، وتتميز الجمل بطابعها التقريري المباشر الذي يعزز صدق التجربة وواقعيتها، في حين تضفي الألفاظ ذات الحمولة الشعورية مثل: "*الإهمال، آثمة، الرمد، ذهب بعينيه*" ، جوًا من الحزن والأسى يعكس معاناة الكاتب في طفولته، لذلك يمكن القول إن لغته تجمع بين البساطة والواقعية والنقد الاجتماعي، بينما يقوم أسلوبه على السرد الوصفي والتعبير المؤثر الذي يكشف مأساة فردية ويجعلها صورة لمعاناة اجتماعية أوسع.

أما من حيث البناء الفني، فإن كتاب "الأيام" لا يقتصر على تسجيل الوقائع كما حدثت في الواقع، بل يعيد الكاتب تشكيلها وصياغتها فنيًا بما يخدم رؤيته الفكرية والإنسانية، فهو ينتقي الأحداث ذات الدلالة، ويرتبها بطريقة تُبرز تطور الشخصية ونمو الوعي عبر الزمن، كما يستخدم التكرار المقصود لبعض العبارات والمواقف من أجل تعميق أثرها النفسي في نفس القارئ وإبراز أهميتها في تكوين تجربته الشخصية، ويتجلى ذلك في قوله "من ذلك الوقت تقيدت حركاته بشيء من الرزانة والإشفاق والحياء لا حد له، ومن ذلك الوقت عرف لنفسه إرادة قوية، ومن ذلك الوقت حرم على نفسه ألوانا من الطعام لم تبح له إلا بعد أن جاوز الخامسة والعشرين"[1] يبدو النص أقرب إلى العمل الأدبي المتكامل منه إلى مجرد مذكرات أو تسجيل للذكريات، في هذا المقطع تتجلى خصائص لغة طه حسين وأسلوبه بوضوح، إذ اعتمد على **التكرار** في عبارة **"من ذلك الوقت"** التي وردت ثلاث مرات متتالية، وهو تكرار مقصود يبرز أهمية اللحظة التي يتحدث عنها ويؤكد أثرها العميق في حياة الفتى وتحول شخصيته، كما أسهم هذا التكرار في إضفاء إيقاع موسيقي على النص وترسيخ المعنى في ذهن القارئ.

وتتسم اللغة بالبساطة والوضوح، لكنها تحمل دلالات نفسية عميقة، حيث تكشف الألفاظ مثل **"الرزانة"**، **"الإشفاق"**، **"الحياء"**، **"إرادة قوية"** عن التحول الداخلي الذي طرأ على شخصية الفتى بعد محنته، كما اعتمد الكاتب أسلوب السرد التأملي الذي لا يكتفي بوصف الحدث، بل يركز على آثاره النفسية والسلوكية.

ويظهر كذلك **الإطناب** من خلال تعداد التغيرات التي طرأت على الفتى، فذكر الرزانة والحياء وقوة الإرادة والحرمان من بعض الأطعمة، وهو تعداد يهدف إلى إبراز عمق التحول الذي أحدثته التجربة في حياته، لذلك يجمع المقطع بين السرد والتحليل النفسي، ويعكس قدرة طه حسين على تحويل التجربة الشخصية إلى تجربة إنسانية مؤثرة ذات أبعاد فكرية ونفسية.

[1] طه حسين، الأيام، ج1، ص19.

ويحتل الرمز مكانة مهمة في البناء الفني للكتاب، إذ تتجاوز العناصر الواقعية معانيها المباشرة لتكتسب أبعادًا فكرية وإنسانية أوسع، فالعمى، على سبيل المثال، لا يمثل مجرد فقدانٍ للبصر، بل يتحول إلى رمز لمعاناة الإنسان في مواجهة القيود والصعوبات كخوفه من العفاريت والجن في الليل الطويل الذي لا يجئه فيه النوم إلا قليلا[1]، وفي الوقت نفسه يصبح مصدرًا للبصيرة الداخلية والوعي العقلي حين يدخل الجامعة الأهلية ويحصل منها على الدكتوراه[2]، كما ترمز سوزان إلى النور والأمل والدعم الإنساني الذي ساعد الكاتب على تجاوز محنه[3]، بينما ترمز القرية إلى عالم التقاليد والجمود الفكري، وتمثل القاهرة مرحلة الانتقال والتكوين، في حين ترمز باريس إلى الانفتاح والعقل والحرية الفكرية.

ومن خلال هذه اللغة الراقية والأسلوب الفني المتميز استطاع الكاتب أن يحوّل تجربته الشخصية إلى تجربة إنسانية عامة، وأن يجعل من كتاب الأيام عملًا أدبيًا خالدًا يجمع بين صدق السيرة الذاتية وجمال الفن السردي، فغدا نموذجًا بارزًا للسيرة الذاتية الحديثة في الأدب العربي.

الخلاصة:

يُعدّ كتاب *"الأيام"* من أهم الأعمال الأدبية في الأدب العربي الحديث، لما يحمله من قيم أدبية وفكرية وإنسانية جعلته يتجاوز حدود السيرة الذاتية التقليدية ليصبح وثيقة ثقافية وحضارية تعكس تجربة فردية تحولت إلى تجربة إنسانية عامة، وقد استطاع طه حسين أن يجعل من حياته الخاصة مادة فنية وفكرية غنية، تجمع بين جمال التعبير وعمق الرؤية.

فعلى المستوى الأدبي، أسهم *هذا الكتاب* في تجديد فن السيرة الذاتية العربية، إذ لم تقتصر "الأيام" على تسجيل الذكريات والأحداث، بل ارتقت إلى مستوى العمل الأدبي المتكامل، فقد مزج الكاتب بين الواقع والتخييل الفني، وبين السرد والتحليل النفسي، مما منح النص بعدًا جماليًا مميزًا، كما اتسمت لغته بالوضوح والجزالة، واعتمد أساليب فنية متنوعة كالتكرار والإيقاع الموسيقي والوصف الدقيق، الأمر الذي أكسب النص حيوية وتأثيرًا كبيرين، وإلى جانب ذلك، وظف مجموعة من الرموز والدلالات العميقة؛ فالعمى لم يكن مجرد عاهة جسدية، بل أصبح رمزًا للبصيرة الداخلية، كما تحولت القرية إلى رمز للجمود والتقاليد، في حين مثلت باريس وسوزان آفاق المعرفة والتحرر والانفتاح.

أما من الناحية الفكرية، فإن كتاب *"الأيام"* يجسد رحلة الإنسان في البحث عن المعرفة وتحرير العقل من القيود، فقد عرض الكاتب تجربته التعليمية والفكرية بوصفها مسارًا متدرجًا من الجهل إلى العلم، ومن التقليد إلى التفكير النقدي، كما وجّه نقدًا واضحًا للمناهج التعليمية الجامدة وللعادات الاجتماعية التي تعوق التقدم،

[1] ينظر، طه حسين، ج1، الأيام، ص9.

[2] ينظر، المصدر نفسه، ج3، ص61.

[3] ينظر، المصدر نفسه، ج3، ص85.

مؤكدًا أن النهضة الحقيقية لا تقوم إلا على العلم والحرية وإعمال العقل، ويبرز في الكتاب أيضًا وعي الكاتب بأهمية التفاعل الحضاري بين الشرق والغرب، حيث دعا إلى الاستفادة من منجزات الحضارة الحديثة مع الحفاظ على الهوية الثقافية العربية.

وتتجلى القيمة الإنسانية للكتاب في تصويره لمعاناة الإنسان وقدرته على مواجهة الصعوبات والتغلب عليها، فقد حوّل طه حسين تجربة فقدان البصر وما صاحبها من مشقات نفسية واجتماعية إلى نموذج إنساني ملهم يعكس قوة الإرادة والإصرار على النجاح، كما أبرز أهمية قيم الصبر والمثابرة والتعاطف والحرية الفكرية، مؤكدًا أن الإنسان قادر على تجاوز إعاقاته وظروفه مهما كانت قاسية إذا امتلك الإرادة والعزيمة.

وقد ترك كتاب *"الأيام"* أثرًا بالغًا في الأدب العربي الحديث، إذ فتح آفاقًا جديدة أمام الكتّاب لتوظيف التجربة الذاتية في الإبداع الأدبي والفكري، فاستلهم منه عدد من الأدباء أساليب جديدة في كتابة السيرة الذاتية، وأصبح نموذجًا يُحتذى به في الجمع بين الصدق الفني والعمق الفكري، كما تحوّل إلى مرجع أساسي في دراسة السيرة الذاتية العربية الحديثة، لما يتضمنه من قيم جمالية وإنسانية وفكرية رفيعة.

وهكذا يظل كتاب *"الأيام"* أكثر من مجرد سيرة ذاتية؛ فهو شهادة على انتصار الإرادة الإنسانية على العوائق، ورحلة فكرية تكشف تطور الوعي الفردي والجماعي، كما يمثل دعوة دائمة إلى الإيمان بالعلم والحرية وقدرة الإنسان على صناعة مصيره رغم كل التحديات.

الخاتمة:

وفي ختام هذه المطبوعة التي تناولت مجموعة من أبرز رواد النثر العربي الحديث وأهم إبداعاتهم، يتضح أن النثر العربي في العصر الحديث لم يكن مجرد امتداد للتراث الأدبي القديم، بل كان مشروعًا نهضويًا متكاملًا ارتبط ارتباطًا وثيقًا بالتحولات الفكرية والاجتماعية والثقافية التي شهدها العالم العربي منذ القرن التاسع عشر، فقد أدرك الأدباء والمفكرون أن النهضة الحقيقية لا تقوم إلا على تجديد الفكر واللغة والأدب، فجعلوا من الكتابة وسيلة للإصلاح والتنوير وبناء الإنسان الجديد.

وقد مثّل رفاعة رافع الطهطاوي البداية الفعلية لهذا التحول من خلال كتابه "*تخليص الإبريز في تلخيص باريز*" ، الذي نقل للقارئ العربي صورة عن الحضارة الأوروبية الحديثة، وساهم في ترسيخ فكرة الانفتاح على الآخر والاستفادة من منجزاته العلمية والثقافية دون التخلي عن الهوية العربية والإسلامية، ثم جاء محمد عبده ليواصل مشروع الإصلاح من خلال مقالاته الفكرية والاجتماعية التي دعت إلى تحرير العقل من الجمود والتقليد، وجعلت من العلم والمعرفة أساسًا للنهوض بالمجتمع.

ومع تطور النثر العربي ظهرت محاولات جديدة لتجديد السرد الأدبي، فكان محمد المويلحي من أوائل الذين أسهموا في تمهيد الطريق أمام الرواية العربية الحديثة من خلال عمله "*حديث عيسى بن هشام*" ، حيث جمع بين روح المقامة التراثية والنقد الاجتماعي الحديث، مقدمًا صورة ساخرة وناقدة لواقع المجتمع المصري في عصره، كما برز جورجي زيدان بوصفه رائد الرواية التاريخية العربية، إذ وظف التاريخ وسيلة لإحياء الوعي بالماضي العربي والإسلامي، بينما منح علي أحمد باكثير لهذا اللون الروائي بعدًا فنيًا وفكريًا أكثر عمقًا واتساعًا.

وشهد فن الرواية العربية نقلة نوعية مع محمد حسين هيكل في رواية "*زينب*" التي تُعد من أوائل الروايات الفنية العربية، حيث نجح في تصوير البيئة الريفية المصرية وما تحمله من قيم وعادات وصراعات إنسانية، فاتحًا الباب أمام الواقعية الاجتماعية التي ستصبح لاحقًا من أهم الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين.

أما فن القصة القصيرة، فقد كانت بداياته الفنية الحقيقية مع محمد تيمور الذي استطاع من خلال قصته "*في القطار*" أن يقدم نموذجًا متكاملًا لهذا الفن الجديد، معتمدًا على وحدة الحدث، والتركيز على الشخصيات، والاهتمام بالبعد النفسي والاجتماعي، وقد جعل من القطار رمزًا للحركة والتغيير والتحول، معبرًا بذلك عن روح العصر وتطلعات المجتمع نحو التقدم والتجديد.

واستطاع توفيق الحكيم أن يؤسس للمسرح النثري العربي الحديث، وأن يمنحه مكانة أدبية وفكرية رفيعة، وتعد مسرحية "*شهرزاد*" نموذجًا بارزًا لهذا الاتجاه، إذ تجاوزت حدود الحكاية التراثية لتصبح نصًا فلسفيًا عميقًا يناقش قضايا المعرفة والسلطة والحقيقة والإنسان، ومن خلال الرمزية والحوار الفكري، أثبت أن المسرح ليس مجرد وسيلة للتسلية، بل أداة للتفكير والتأمل وإثارة الأسئلة الوجودية الكبرى.

وفي مجال السيرة الذاتية، قدّم طه حسين في كتابه *"الأيام"* نموذجًا فريدًا جمع بين الصدق الإنساني والبناء الفني المتقن، فقد استطاع أن يحول تجربته الشخصية، بما فيها من معاناة مع العمى والفقر وصعوبات التعلم، إلى تجربة إنسانية عامة تجسد إرادة الإنسان في مواجهة التحديات والتمسك بحق المعرفة والحرية، ولم يكن كتابه مجرد تسجيل للذكريات، بل كان نصًا أدبيًا وفكريًا يعكس رحلة الوعي من الجهل إلى العلم، ومن الظلام إلى النور، ومن الانغلاق إلى الانفتاح على العالم.

ومن خلال هذه النماذج الأدبية المتنوعة يتبين أن النثر العربي الحديث قد تطور عبر مسار طويل من التجريب والتجديد، وأن كل كاتب من هؤلاء الرواد أسهم بطريقته الخاصة في بناء صرح الأدب العربي الحديث، فقد تضافرت جهودهم لتأسيس أجناس أدبية جديدة، وإثراء اللغة العربية بأساليب تعبير حديثة، وربط الأدب بقضايا المجتمع والإنسان، حتى أصبح الأدب مرآةً صادقةً للتحولات الفكرية والحضارية التي عاشتها الأمة العربية.

وعليه، فإن دراسة هذه الأعمال لا تقتصر على التعرف إلى قيمتها الفنية فحسب، بل تكشف أيضًا عن تاريخ الفكر العربي الحديث ومسيرته في البحث عن النهضة والتقدم، وهي أعمال ما تزال تحتفظ بحيويتها وأهميتها إلى اليوم، لأنها تعالج قضايا إنسانية خالدة تتصل بالحرية والمعرفة والهوية والعدالة والتغيير، ولهذا ظل أصحابها يحتلون مكانة مرموقة في تاريخ الأدب العربي، وظلت مؤلفاتهم شاهدة على مرحلة مفصلية من مراحل تطور الثقافة العربية الحديثة، ومصدرًا غنيًا للباحثين والدارسين والأجيال المتعاقبة التي تسعى إلى فهم الماضي واستشراف المستقبل.

قائمة المصادروالمراجع:

أولا: المصادر

1. توفيق الحكيم، شهرزاد، مكتبة مصر، مصر، 1934.
2. جورجي زيدان، العباسة أخت الرشيد، دار جيل، بيروت، لبنان، ط2، 1988.
3. جورجي زيدان، فتاة غسان، دار جيل، بيروت، لبنان، ط2، 1988.
4. رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ط1، 2012.
5. طه حسين، الأيام، ج1، دار المعارف، مصر، ط1، 2009.
6. محمد تيمور، ما تراه العيون، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2015.
7. محمد حسين هيكل، زينب، دار النفيس، القبة، الجزائر، ط1، 2002.
8. محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 2013.

ثانيا: المراجع بالعربية والمترجمة:

1/ العربية:

9. أحمد إبراهيم الهواري، نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام للمويلحي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1993.
10. أحمد عبد الله السومحي، الرواية التاريخية عند باكثير ومقالات أخرى، تقد: عبد الحكيم الزبيدي، دار الوفاق الحديثة للنشر والتوزيع، ط1، 2022.
11. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الثانية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1994.
12. أدهم إسماعيل وناجي إبراهيم، توفيق الحكيم، طبعة بدار الزعيم للطباعة الحديثة، 1998.
13. أنيس المقدسي، الفنون الأدبية وأعلامها في عصر النهضة الحديثة، دار العلميين، د ب، ط5، 1990.
14. جورجي زيدان، تاريخ مصر الحديث، مطبعة الهلال، القاهرة، ط1، 1925.
15. سامي محمد نظار، رفاعة رافع الطهطاوي رائد التنوير العربي المبكر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2014.
16. سيد البحراوي، محتوى الشكل في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1996.
17. سيد حامد النساج، مشوار كتب الرحلة قديما وحديثا، دار غريب، القاهرة، دط، دت.
18. شوقي ضيف، الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، مصر، ط10، د.ت.
19. طاهر الطناحي، مذكرات الإمام محمد عبده، دار الهلال، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
20. عز الدين الخطابي، في النظرية ما بعد الكولونيالية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2006.
21. عمر الدسوقي، نشأة النثر الحديث وتطوره، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 2007.

22. غنيمي هلال، الأدب المقارن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط4، 1970.
23. قاسم عبد قاسم وأحمد إبراهيم الهواري، الرواية التاريخية في الأدب الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1974.
24. عبد اللطيف حمزة، أدب المقالة الصحفية، ج2، دار الفكر العربي، ط3، 1965.
25. عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة (تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.
26. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ط1، 1968.
27. محمد البادري، عندما تتكلم الذات في السيرة الذاتية، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.
28. محمد حسين الدالي، عملاق الأدب توفيق الحكيم، دار المعارف، القاهرة، 1119.
29. محمد حسين عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1991.
30. محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1، 1975.
31. محمد رشيد رضا، تاريخ الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده، ج1، دار الفضيلة، القاهرة، ط2، 2006.
32. محمد عبده، رسالة التوحيد، تح: محمد عمارة، دار الشروق، بيروت، لبنان، دار الفكر الإسلامي، القاهرة، 1994.
33. عبد الملك مرتاض، فن المقامة في الأدب العربي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
34. يحي حقي، فجر القصة المصرية مع دراسات أخرى في نفس المرحلة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1987.

2/ المترجمة:

35. روجر آلن، الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 1996.
36. مالك بن نبي، وجهة العالم الإسلامي، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط2، 2002.

ثالثا: المعاجم:

37. ابن منظور، لسان العرب، ج2 وج5، دار صادر، بيروت، لبنان.

رابعا: المجلات والدوريات:

38. أحمد أبو بكر إبراهيم، "حديث عيسى بن هشام"، مجلة الرسالة، ع490، 1942.
39. سعيد عكاشة، "الرواية التاريخية عند جورجي زيدان بين البعد التاريخي والبعد الجمالي"، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، مج:18، ع1، 2025.
40. محمد رشيد رضا، "الشيخ محمد عبده والجامعة الإسلامية"، مجلة المنار، ج1، مج15، 1992، القاهرة.

خامسا: المو اقع الالكترونية

41. محمد عباس محمد عرابي، "كتاب الأيام للدكتور طه حسين بين الآراء النقدية والدراسات الأكاديمية"، 27 جانفي 2024، موقع الأنطولوجيا، https://alantologia.com/blogs/74329/.

42. مسعود عمشوش، "محمد تيمور وأول قصة عربية قصيرة"، 26 مارس 2011، موقع مهارات، https://www.mahaarat.com/?p=175،

فهرس المحتويات

مقدمة.....4.

المحور الأول: رفاعة رافع الطهطاوي كتاب تخليص الإبريز في تلخيص باريز.....10,

المحور الثاني: محمد عبده ومقالاته.....20,

المحور الثالث: محمد المويلحي وحديث عيسى بن هشام والمحاولات الأولى لكتابة الرواية في الأدب العربي.....29.

المحور الرابع: جورجي زيدان والرواية التاريخية مع مقارنته بعلي أحمد باكثير.....40.

المحور الخامس: محمد حسين هيكل ورواية زينب.....53.

المحور السادس: محمد تيمور وبدايات القصة القصيرة – قصة في القطار.....64.

المحور السابع: توفيق الحكيم والمسرح النثري – مسرحية شهرزاد.....73.

المحور الثامن: طه حسين وفن السيرة الذاتية – كتاب الأيام.....81.

الخاتمة.....88.

قائمة المصادر والمراجع.....90.