الفصل الأول
مستويات نقد السرد القصصي

المبحث الأول / المستوى التاريخي.

ـ مدخل.
ـ مرحلة البدايات.
ـ مرحلة التطور.

المبحث الثاني / المستوى الموضوعاتي.

ـ مدخل.
ـ القضايا الاجتماعية.
ـ القضايا الوطنية.
ـ القضايا القومية.

المبحث الثالث / المستوى التقاني.

ـ مدخل.
ـ الصلة بالتراث / التأصيل.
ـ مراحل التقانات وتطوراتها.
ـ جماليات القص.
ـ أشكال السرد.

تقانات السرد الاستعاري.
تقانات السرد السريالي.
تقانات السرد الواقعي.

المبحث الأول
المستوى التاريخي

مدخل

تعد القصة أكثر الأجناس الأدبية التي نالت اهتمام أبو هيف لسببين، الأول لصلتها الوثائقية بالحياة وارتباطها وتصويرها الدقيق للطبيعة البشرية، والثاني كونه قاصاً يعرف أسرار الكتابة الإبداعية حيث جرّبها ميدانياً، أي انه يحرص على دراسة القصة بشغف وعمق معرفي كبيرين، ولا تقتصر دراسته عند الحدود المصطنعة لقطر عربي ما، بل تمتد لتشمل مختلف الأقطار العربية بلا تحيز أو تمييز، فالنفس القومي هو المسيطر والطاغي على شخصيته ولعله من أكثر النقاد الذين اهتموا بالدراسات الأدبية العربية عامة والقصصية خاصة في الساحة العربية.

فمرة يكتب عن الأدب الجزائري إذ يقول: " يناقش هذا المقال عددا من القصص القصيرة العربية في الجزائر على أنها مثال لظاهرة مستحكمة في القصة القصيرة العربية، هي وطأة التفكير الأدبي بالموضوع وتأثيره المتنامي على بناء القصة القصيرة "[1]، ثم يفرد كتاباً خاصاً بالإبداع السردي الجزائري قائلاً " اعتنيت بهذا النقد السردي القصصي والروائي الجزائي منذ مطلع ثمانينيات القرن العشرين "[2].

وفي انتقالة أخرى يهتم بدراسة القصة الأردنية ونقدها على أنها تمثّل إشكالية قومية مرت بمراحل منذ إطلاق المصطلح ونشأته إلى اندماجها في الحياة العربية الأدبية، بحيث أصبحت جزءاً منها حالها حال القصة في مختلف الأقطار العربية التي تحمل هموم الهوية، إذ " تبع ذلك حيرة فكرية وفنية مبكرة لدى القصاصين الأردنيين ونقادهم القليلين "[3]، على النحو الذي "عانت القصة الأردنية القصيرة، مثل القصة العربية القصيرة عموماً من فوضى المصطلح، ومن ضعف حركة النقد القصصي بعد ذلك "[4].

أما القصة في الخليج فلها وقفة متأنية في دراستها عند أبو هيف وفي مقاربتها للحداثة إزاء جنس القصة عربياً من خلال إشكالية وقع فيها كتاب هذا الفن، إذ "وإلى وقت قريب، مازال رواد القصة القصيرة ومرتادوها يعالجون الكتابة القصصية على أنها تجريب قولي سارد أو قول مسرود دون الانشغال بأعراف هذا الفن وتقليده...، فهي تتباين ولا تختلف، في مواجهتها لحداثة القصة القصيرة عن مثيلاتها في أقطار

---

(1) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 49.
(2) الإبداع السردي الجزائري: 9.
(3) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 118.
(4) م. ن: 119.

الوطن العربي الأخرى "[1]، أي أن القصة الخليجية لم تُول الأهمية المثلى لأعراف وأطر فن الكتابة الإبداعية القصصية والتقاليد المألوفة السائدة , لكن هذا لا يعني أنها غير مؤتمنة على التجربة التي خاضتها سواء في تطور الموضوع، أم الغرض أم الأسلوب أم الالتزام الواقعي لها، بل على العكس من ذلك، فهي تنم عن تطور نوعي للأجناس الأدبية السائدة بصورة عامة وللقصة بصورة خاصة في أقطار الخليج، التي يتربع على عرش تجربتها الإبداعية المتفردة كتاب القصة العراقية الذين كتبوا معظم نتاجهم القصصي في بداياته " بروح الحكاية والتسجيل الوثائقي"[2].

أما القصة السورية فقد نالت الحيز الأكبر من قبل أبوهيف اهتماماً بالإبداع السردي القصصي، فألف في ذلك عدداً من الكتب التي اهتمت بهذا الفن منها (الأدب والتغير الاجتماعي في سورية)، والسبب " إن الأدب في سورية جزء من حركة الأدب العربي... وقد مرت سورية منذ الثلاثينيات بتطورات سياسية...، انعكست بشكل جلي على الأدب والحياة الأدبية "[3]، فضلاً على أنّ مؤلفه الآخر في هذا الخصوص (القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحادثة) يهتم بالتطور القصصي السوري منذ مطلع الثلاثينيات من القرن الماضي، إذ إن القصة السورية هي الفن الأكثر رواجاً من بقية الفنون الأدبية الأخرى، إذ " تعد فنون النثر القصصي ولا سيما القصة القصيرة والرواية، الإنجاز الأكبر للأدب الحديث في سورية "[4].

هذا يعني أن الناقد اهتم بالأدب السردي العربي على امتداد الساحة العربية الإبداعية ولم يستثن أو يميز قطراً عربياً على غيره، باحثاً في الجذور الأولى لنشأة هذا الفن، ناقداً كل شخصية من شخصياته الإبداعية مهما كان نوعية الإنتاج الذي ألفه كل كاتب منهم، واضعاً لمساته النقدية المقومة في طابعها الأغلب تارة، والمعتمدة على التأصيل تارة أخرى، وبحسب المنهج الذي استعان به فاحصاً ومؤصلاً لتراث امة بأجمعها، مؤسساً لنمط نقدي معين يحمل بصمته ورؤيته.

مرحلة البدايات

ترتبط القصة ارتباطاً وثيقاً ذا صلة موضوعية بمادة التاريخ، ولا يمكن لأي ناقد أن يدرس البدايات الأولى لنشأة القصة بمنأى عن الاستعانة بالتاريخ، كونهما ـ القصة والتاريخ ـ احدهما يكمل الآخر في الإفصاح عن خبايا موضوعية تتيح للمتلقي تفسير أحدهما للآخر، وذلك " أن القصة كيان وظاهرة اجتماعية معاً وهي تتحرك

(1) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 70 - 71.
(2) تحليل النصوص الأدبية ـ قراءات نقدية في السرد والشعر، عبدالله إبراهيم، صالح هويدي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 1998: 53.
(3) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 11.
(4) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 7.

ضمن تراثها بالدرجة الأولى "[1]، وفي هذا إجابة عن السؤال الذي طرحه الكاتب في أننا هل نستطيع أن ننظر إلى نشأة القصة في الأدب العربي بمعزل عن التاريخ الأدبي؟ إذ يأتينا بشاهدين طويلين لكاتبين ظهرا في الخمسينيات من القرن الماضي، لكن الكاتب لا يتوقف عند هذا التاريخ بل يغوص في الجذور معلناً أن التجربة القصصية في الخمسينيات " قد اختمرت "[2]، في إشارة إلى كتابات يحيى حقي ومحمود تيمور، وأن نضجها هذا قد سبق كتابات تعود في جذورها إلى الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، على أساس " إن الأدب في سورية جزء من حركة الأدب العربي،... وتعد الثلاثينيات بداية الحياة الحديثة في القطر العربي السوري...، وانعكست بشكل جلي على الأدب والحياة الأدبية "[3].

إذ إن الأحداث السياسية خلال تلك الفترة المتمثلة بالنضال ضد الاستعمار الفرنسي والممتدة للفترة من مطلع الثلاثينيات حتى منتصف الأربعينيات، شكلت عتبة مهمة لدراسة البدايات الأولى لنشأة الأدب المواكب لتلك الأحداث، ملبياً الدعوات التي تطالب بتوظيف الأدب وتكوينه حسب رغبة الجماهير للنهوض بأهدافه المرجوة إذ " اتجه عدد كبير من الكتاب الجدد وكتاب القصة القصيرة إلى كتابة الرواية، أمثال عبد السلام العجيلي وصدقي إسماعيل وفاضل السباعي ووليد مدفعي وعبد الرحمن الباشا وقمر كيلاني ووليد إخلاصي وجورج سالم وغيرهم "[4]، معلنين بذلك ولادة أجناس أدبية مستحدثة، كقصيدة النثر والكتابة عن المسرح، ليصح القول إن " القصة القصيرة هي التي غدت سيدة الفنون في الخمسينات"[5]، وهذا ما حصل بفعل الوافد بأفكاره من الغرب، سواء أكانت أفكاراً ماركسية أم وجودية أم فرويدية , مما دفع الأدباء إلى "أن يجدوا الحلول المناسبة للعصرنة والتحديث"[6].

وبهذا تشكل عبء جديد على الأدب وهو موضوع الالتزام، وخاصة بعد أن وصل الصراع إلى أوجه بين الاستعمار الغازي والإنسان المدافع عن أرضه ومصيره فأصبح " من باب الخطأ الشنيع الفصل بين الأديب وأدبه "[7]، كون الأدب العربي أصبح أكثر اتصالاً بالرواية والقصة قياساً بسواهما من الفنون الأخرى، بسبب كون القصة تمر بفترة النضج الفني، باعتبار أنها في مرحلة النمو والتطور حيث " يرى

(1) فكرة القصة: 13.
(2) م. ن : 14.
(3) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 11.
(4) م. ن : 17.
(5) م. ن : 12.
(6) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 12.
(7) فكرة القصة: 28.

عبد السلام العجيلي أن الأدب العربي قد لحق بآداب الأمم الأخرى... إذ اتخذ من القصة وسيلة للتعبير بعدما انفرد به الشعر طويلاً "[1].

كانت هذه البدايات لنشأة القص السوري والبواكير الأولى التي ارتكز عليها الكاتب في توثيق المستوى التاريخي، بوصفه الركيزة المهمة والأبرز في القص العربي الذي لم يغفله الكاتب بالدراسة والتحليل والاهتمام والنقد، وشهدت الساحة الثقافية صدور مجاميع قصصية مثلت البدايات الأولى لتنامي معالم الفن القصصي الذي وصل إلى مستوى من الرقي والبناء الفني الرفيع أمثال قصص الكاتب علي خلقي من سورية، الذي أسهم معه مجموعة من القصاصين في نمذجة نمط معين من القصص الاجتماعية التي نهج على تقليدها الجيل الأول من الكتاب، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهي تمثل الرعيل الأول من النماذج القصصية الأولى لهذا الجنس الأدبي السردي، ومثلت البدايات الأولى لجيل رواد القصة الأوائل " حالات نماذج إنسانية تعاني من وطأة التغيرات الاجتماعية وخلخلة القيم "[2].

إن استعراض البدايات على هذا النحو وما نشر من قصص تخص عقدي الثلاثينيات والأربعينيات تقودنا مع الناقد أبو هيف إلى وصف هذا الجيل بـ " جيل البناة أو المؤسسين "[3]، هذا الجيل الذي كون تيارات مختلفة جعلت القصة القصيرة الجنس الأدبي الأهم والأبرز في الساحة الأدبية متفوقاً على غيره من الأجناس الأدبية الأخرى " عبر كتابات الواقعيين الكبار"[4]، أمثال علي خلقي وعبدالله يوركي خلاق وخليل هنداوي ومحمد النجار ومراد السباعي وعبد الوهاب حقي وعبد السلام العجيلي [5].

إذ صورت كتاباتهم حياة جيل بأكمله عانى ما عاناه من وطأة الهيمنة الاستعمارية حيث " كانت الواقعية اختياراً أدبياً أساسيا في مواجهة التأثير الثقافي ـ الغربي ـ الاستعماري، وذلك ما حدد توجها إلى الواقع بما فيه، ومعنى هذا أن اهتمام القصة بالواقع إنما جاء من الدوافع الواقعية "[6]، ذلك أنّ تنوع القصص بعتبات عناوينها المختلفة وأغراضها المرسومة جعلت منها قصصاً " توجه اهتمامها نحو الحياة... وتكرسه نحو مناسبة بعينها، "[7]، ومن أمثلة المجاميع القصصية لتلك المدة

---

(1) عبدالسلام العجيلي حكواتي من الفرات، نبيل سليمان، إصدار الأمانة العامة لاحتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية، دمشق، 2008: 29.
(2) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 24.
(3) م. ن: 58.
(4) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 58.
(5) ينظر، م. ن: 58.
(6) سلطة الواقعية مقالات تطبيقية في الرواية والقصة، عبد القادر الشاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981: 10.
(7) أدب الأطفال نظريا وتطبيقياً، عبدالله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983: 216.

(الثلاثينيات والأربعينيات) مجموعة (تاريخ جرح) لفؤاد الشايب الذي عده أبو هيف "من أصحاب الريادة الأولى في الإبداع القصصي" [1]، وقد كُتبت عام 1944، وقصة (مذكرات ممثل بائس) لعلي خلقي التي أصدرها عام 1931، وقصة (صراع) لعبد الوهاب حقي التي كتبها عام 1945، و(الدرس المشئوم) لمراد السباعي، و(بنت الساحرة) لعبد السلام العجيلي وقد صدرتا عام 1948.

إذن كل ما صدر من مجاميع قصصية في فترة النشأة المتمثلة بعقدي الثلاثينيات والأربعينيات لا يتجاوز سبع عشرة مجموعة قصصية حسب ما أثبتته لجنة القصة والرواية في إتحاد الكتاب العرب في عام 1981، وعمل أبو هيف على إنجاز ذلك المشروع الذي رصد فترة النشأة بدقة في عامين[2]، لنستخلص من هذا أن بدايات التكوين القصصي السوري كانت تتسم بالنزر القليل من النتاج القصصي الذي لا يتعدى أصابع اليد الواحدة، في عدد كتابه وعدد القصص المنتجة التي كانت تعبر عن معاناة حقيقية ومثلى لشعب عاش حقبة مظلمة، لكن هذه القصص فضلاً على ذلك امتازت بنماذجها المعبرة عن مكوّن قومي بموضوع مركزي واحد هو مقاومة المحتل، إذ رقى السرد القصصي في تلك الفترة إلى معطيات إنسانية عليا في تصوير الحياة، وتطورت تقاناته وأساليب تعبيره بما يناسب هذه الرؤية.

أما ما يخص نشأة القصة في الأدب الجزائري حيث أولاها أبو هيف أهمية خاصة فهي لا تختلف في النشأة عن مثيلاتها في أقطار الوطن العربي الأخرى، فالقصة في الجزائر " تحمل الخصائص نفسها في تطور القصة القصيرة في الأقطار العربية الأخرى "[3]، واشتغل كاتبتا على دراسات عدة تحدثت عن بداية القصة الجزائرية، إذ يراها الدكتور عبدالله ركيبي[4]، أنها تتمثل بالمقال القصصي والصورة القصصية، فعد الأول النموذج الشكلي البدائي الذي نشأت عليه القصة القصيرة الجزائرية، ثم تطور ذلك النموذج المتمثل بالمقال القصصي إذ أضحى يشكل مجموعة محاور تدور في فضاءاتها القصة الجزائرية في مرحلة تأسيسها، أولها نقد المجتمع والعادات التي أحاطت به مثلما نقدت الاستعمار وما خلفه، وثانيها الاتجاه الرومانسي في وصف الطبيعة والحب , وثالثها التركيز على الشخصية الكاريكاتورية[5].

إن القصة القصيرة في الجزائر أصبحت " مثالاً لظاهرة مستحكمة في القصة القصيرة العربية، هي وطأة التفكير الأدبي بالموضوع وتأثيره المتنامي على بناء

(1) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 27.
(2) ينظر م. ن: 313 وما بعدها.
(3) فكرة القصة: 16.
(4) ينظر، م، ن: 16.
(5) ينظر م، ن: 18 - 19، وينظر القصة العربية الحديثة والغرب: 91.

القصة القصيرة، مما يؤدي إلى مفارقة واضحة في سيرورة التقاليد القصصية "[1]. ومن أشهر الكتاب من الرعيل الأول عبدالله ركيبي ومحمد الصالح حرز الله وعبد الحميد بن هدوقة وموسى بن جدو ومصطفى نطور وعمار يزلي وجميلة زنير لتتسم قصص هؤلاء بأنها " جميعها تتفق في التعبير عن القيم الاجتماعية المحاصرة "[2].

إن القصة الجزائرية ومن خلال استجابتها وتعاطيها ومجاراتها للأحداث كانت تحمل في ثناياها تناغيم قصصية تكاد تكون جديدة على المجتمع الجزائري من حيث أنها " تلتزم أسلوبها الانطباعي أو التعبيري بوساطة استحضار عناصر بيئية، ووصف واضح للطبيعة، والمأثورات الشعبية، ونبض التاريخ القريب "[3]، وهذه هي خواص القصة الجزائرية في مرحلة النشأة والتكوين، تلك الخواص التي لا تختلف في موضوعها ووظيفتها وقصديتها عن القصة العربية.

أما عن القص العراقي فقد تحدثت مقدمة كتاب (فكرة القصة) في إشارة بسيطة عن تاريخ نشأة القصة العراقية، وأن " سليمان فيضي كان أول قاص عراقي حاول أن ينحو منحى جديداً في القصة "[4]، وأن القصة القصيرة في العراق نشأت وترعرعت في العقد الثاني من القرن العشرين وتحديداً " على يد محمود احمد السيد (1901-1937) الملقب برائد القصة في العراق "[5]، في مرحلتها الأولى.

وقد استمرت القصة في الاكتمال والنضج الفني في مرحلة تأسيسها وما بعد التأسيس على يد مجموعة من رواد القصة العراقية أمثال عبد الملك نوري الذي عدّ رائدها في المرحلة الثانية، وفؤاد التكرلي رائد القصة العراقية الحديثة[6]، وعبد الحق فاضل إذ اعتمدت كتاباتهم " على التقليد القصصي العربي "[7]، إن الكتابات الأولى للأدب القصصي وعلى الرغم من كونها " بدايات ساذجة في ميدان الأدب القصصي،... إلا أنها من ناحية ذوقية تُؤرخ واقعاً ثقافياً تشتد فيه الدعوة للتنوير، من خلال المقارنة بين واقع تعيس وماضٍ تليد "[8].

---

(1) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 49.
(2) م، ن: 50.
(3) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 28، وينظر، تاريخ الأدب الجزائري، محمد الطمار، تقديم أ.د. عبد الجليل مرتاض، سلسلة الدراسات الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر 2006: 524.
(4) فكرة القصة: 9.
(5) في النقد الأدبي الحديث منطلقات وتطبيقات، د. فائق مصطفى، د. عبد الرضا علي، دار الكتب للطباعة والنشر، ط 2، الموصل، العراق، 2000: 139.
(6) ينظر، وجوه مرت، عبد الرحمن مجيد الربيعي، قصص، دار الفرقد للطباعة والنشر، سورية، دمشق، 2008: 117.
(7) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 78.
(8) نزعة الحداثة في القصة العراقية، د. محسن جاسم الموسوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1984: 13.

لقد كانت الاتجاهات السائدة للأدب القصصي العراقي في بداياتها تسودها نزعة المفارقة الاجتماعية والحياتية العامة، حيث كتب الرصافي " مقالاً تصدى فيه للاتجاهات الخيالية المتطرفة وتلك المسرفة في العواطف "[1]، ومن النماذج الأخرى التي كان لها وجود في الساحة الثقافية داخل فضاء السرد القصصي والكتابات والمقالات التي أشبه ما تكون بالحكايات الشعبية قصص جعفر الخليلي وعبد المجيد لطفي ومحمد صالح بحر العلوم ويوسف غنيمة وميخائيل الياس وأنور شاؤول وخلف شوقي وآخرين ممن كانت لهم بصمات في ذاكرة الكتابة القصصية[2]، فامتازت كتابات أغلب كتاب القص العراقي في هذا المضمار بأنها كانت ذات " نبرة شجية دافئة لموضوعات حيوية تلامس وجدان المتلقي على نحوٍ دالٍ من خلل الاسترسال حيناً والإيجاز حيناً آخر "[3].

أما عن القصة في الأدب السوداني فقد وضع الناقد عبدالله أبوهيف مجموعة من اللمسات النقدية التقييمية للأدب السوداني، إذ بين مجموعة من السقطات والعيوب التي حصرها بالآتي " غلبة أسلوب السرد السطحي غير المتعمق، مع فقر في التعبير باللفظ والصورة أولاً، وميل بعض الكتاب إلى أسلوب الوعظ واستخراج العبرة ثانياً، والإسراف في اجترار التجارب الذاتية دون تعميق لجوانبها والخروج بها عن نطاق الذات إلى الآفاق الإنسانية العريضة ثالثاً، وكثرة المفاجآت وافتعال المصادفات الكثيرة دون مبرر مقنع وبلا تمهيد رابعاً "[4].

إن دراسة أبوهيف للنماذج القصصية السودانية اعتمدت في جزء كبير منها على دراسة الدكتور محمد زغلول سلام، التي عرضت مجموعة من الآفات أو الهفوات التي أصابت كتاب القصة السودانية في مرحلة التكوين، إذ بالغوا في تصوير الأحداث، أو أخلوا بنظم سرد الأحداث، أو اعتمدوا الأسلوب الإنشائي الأجوف، أو المبالغة في إطلاق العبارات السردية، لكن هذا لا يعني أن القصة السودانية القصيرة لم تكن لها نماذج زاهية تحمل أفكاراً ذات صياغة فنية جيدة خطط لها كتابها بوعي تام صوّر الواقع وأثّر في المتلقي أمثال الطيب رزوق وعلي المك وأبي بكر خالد ومختار إبراهيم[5].

وبخصوص القصة الأردنية فقد استعرض الكاتب أبوهيف مجموعة من المحاور أشار في المقدمات التمهيدية إلى البدايات الأولى لنشأة هذه القصة التي خضعت لمراجعته النقدية، فيقول " لقد عانت القصة الأردنية القصيرة، مثل القصة

---

(1) نزعة الحداثة في القصة العراقية: 15.
(2) ينظر نزعة الحداثة في القصة العراقية: 17 - 19.
(3)عن التقاليد والتحديث في القصة القصيرة: 218.
(4) فكرة القصة: 23- 24.
(5) ينظر م. ن: 23.

العربية القصيرة عموماً، من فوضى المصطلح ومن ضعف حركة النقد القصصي بعد ذلك "[1]، إذ إن القصة الأردنية سادتها الحيرة والارتباك الفكري مع تقصير في الناحية الفنية التي كانت تنهجها القصة القصيرة في مسيرة تطورها، وبرز اعتراضه على كتاب القصة في اتجاهات عدة، الأول جانب الأصالة، والثاني جانب الخصائص الفنية [2]، والثالث الجانب القطري والقومي لحركة الأدب فيها.

مثلت البدايات الأولى لنشأة القصة القصيرة الأردنية كتابات صبحي أبو غنيمة القصصية التي بدأها بقصة (أغاني الليل) عام 1920، وكذلك من جاء بعده من الكتاب أمثال تيسير سبول وغالب هلسا وهاشم غرايبة وغيرهم من الكتاب الذين أسهموا بتطور الفن القصصي الحديث في أقطار الوطن العربي، وكذلك سعوا إلى جعل هذا الفن شديد الاتصال بقوميته، ويظهر ذلك في " إندغامه الجلي بتطور القصة العربية فنياً وفكرياً "[3].

خلاصة القول إن الإنجاز القصصي الأردني في مرحلة النشأة ينكشف حضوره الجلي ويفصح عن سرد قصصي تقليدي يعبّر عن تفاصيل ذاتية مبالغ فيها في بعض الأحيان، فضلاً عن عاطفة مستغرق فيها كثيراً، وهي بهذا ـ أي القصة ـ تُصبح ذات مستويات متعددة تسير " باتجاه متن حكائي متراكب تتعدد فيه الأنساق والدلالات "[4]، أي أنها تحرر نفسها من القواعد والضوابط المتعارف عليها في لعبة السرد معتمدة على قدرتها الحكائية في الإنتاج السردي.

وفيما يخص القصة المغربية ونشأتها فلا يرى أبوهيف أنها تختلف عن بدايات القصة العربية خاصة والأجناس الأدبية الأخرى عامة، إلا أنه يمكن وصفها عنده بمرحلتين، الأولى مرحلة جيل الرواد في مطلع الثلاثينيات والأربعينيات، والثاني جيل البناة في مطلع الخمسينيات والستينيات، إذ إن القصة في تلك الفترة مثلت تطلعات القوى الوطنية الرافضة والمقاومة للاستعمار من جهة " ومجابهة مخططات الإبادة "[5]، من جهة أخرى.

وقد مثلت تلك الحقبة مجموعة من الكتاب الذين نقلوا القصة من نمط إلى آخر، مثّل الأول الأنماط التقليدية المتعارف عليها كالقصة المرثية والغزلية التي ذهبت بعد ذلك إلى نمط جديد يمثل الكفاح المسلح، ومن هؤلاء عبد الخالق الطريسي ومليكة الفاسي وعبدالله إبراهيم ومحمد خضر الريسوني وعبد المجيد بن جلون وأحمد زياد

(1) عن التقاليد والتحديث في القصة: 119.
(2) ينظر م. ن: 118.
(3) م. ن: 120.
(4) م. ن: 123.
(5) اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987: 27.

وعبد الرحمن الفاسي ومحمد احمد شماعو إلى آخره من الأسماء [1]، إذ رسمت القصة عند هؤلاء أنماط الحياة الإنسانية وأصبحت تمثل " العلاقة بين الواقع ورمزه... وتثميره لصالح العلم وحرية الإنسان في توليف متوازٍ بين الواقع والإحساس به "[2].

إن قصص تلك الحقبة امتازت بكتاباتها ذات الوصف السردي التقليدي متأثرة بالمأثور الشعبي لتمثل ركنين مهمين من أركان البناء السردي القصصي هما الواقعية والرمزية، ليصل هؤلاء الكتاب فيما بعد بالقصة " إلى حد الإدهاش أحيانا "[3]، وهي بهذا تصل إلى قصديتها المبتغاة، ولتكتمل تقاناتها معتمدة على عناصر الإيجاز والكثافة والتلميح أحيانا أخرى، وبهذا تكون القصة قد وصلت مرحلة جيدة في تطورها على هذا الأساس.

يؤرخ عبدالله أبوهيف أيضاً لنشأة القصة القصيرة في مصر، إذ يرى أنها لم تكن معروفة قبل مطلع القرن العشرين، إذ " ما كان للقصة من مدلول في الأذهان إلا أنها: أحدوثة أو طرفة أو سمر "[4]، وسار على نهجه في هذا السياق بعض النقاد الذين وصفوا القصة المكتملة فنياً والمتمثلة بقصة (في القطار) لمحمد تيمور المروية عام 1917، هي القصة الأولى التي كانت ناضجة فنياً " إذ مثلت البداية الحقيقية للقصة القصيرة في مصر "[5].

وما أن حل عهد جديد على الحياة السياسية في مصر حتى انعكس على الاتجاه السردي فيها، وأصبح يسير موازياً لخطى الثورة مشتغلاً على الإحساس القومي للثورة وقادتها، وقد مثل هذا التيار ـ المتجدد ـ بعد تفجير ثورة 1919 ظهور " المدرسة الحديثة التي دعت إلى إيجاد فنون وآداب واقعية وصادقة "[6]، وقد برز في هذه الاتجاهات كل من: احمد خيري ومحمود عزمي وحبيب زحلاوي وآخرون، كذلك وحسب نذير جعفر " تكونت أولى بذور الوعي الوطني والسياسي "[7]في هذا السياق.

إن القصة العربية في مراحلها الأولى المتمثلة بمرحلة النشوء والخلق كما سماها الناقد أبوهيف سعت وفي أغلب نتاجها إلى " تقليد التراث أو تقليد الغرب، ولكن الاستعراض التاريخي والنقدي يشي بفوران المعاناة الأدبية في ممارسة القصة "[8].

---

(1) ينظر م. ن: 27 - 35.
(2) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 230.
(3) م. ن: 233.
(4) القصة العربية الحديثة والغرب: 67.
(5) القصة المصرية النشأة والتطور، عبد الفتاح صبري، مجلة الرافد، عدد 109، سيتمر 2006: 43.
(6) القصة المصرية النشأة والتطور: 43.
(7) نجيب محفوظ بعيون سورية، إعداد وتحرير د. عبدالله أبوهيف، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2007: 456.
(8) القصة العربية الحديثة والغرب: 72.

إن الهدف المرجو من كل ذلك سواء أكان بالتأصيل للتراث أم التقليد للغرب، هو إنتاج قصة مهمومة بغرضها ووظيفتها واتجاهها، إذ " إن المتتبع لنشأة القصة القصيرة في الأدب العربي الحديث وتطورها يلاحظ أشكالا متعددة من التضييق على الممارسة الفنية بحيث لا تعدو كونها مباشرة للوظيفة "[1]، فوظيفة القصة تتداخل مع الاتجاه لتشكل صوراً مختلفة لهذا التداخل، أولها ارتباط القصة بالتاريخ، وثانيها تصويرها للواقع، وثالثها الأمانة لفكرة القصة أو معتقدها[2]، وبهذا تصبح مهمة الإبداع القصصي مواكبة " منظور الخارج مما هو موجود في الطبيعة والحياة "[3]، فمتى ما تآلفت القصة مع محيطها الخارجي ونتج عن هذا التآلف تفاعل وتبادل بينها وبين ذلك المحيط، فإنها تكون قد اكتملت فنياً ووصلت إلى الغاية المرجوة بحيث لا يؤدي إلى هدر في طاقتها الفنية الكامنة، وبالتالي نجاح عملية الإيصال للمتلقي.

(1) فكرة القصة: 21.
(2) ينظر فكرة القصة: 21.
(3) الفصول ـ دراسة في القصة القصيرة، احمد المعلم، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، 2004: 5.

مرحلة التطور

اشتملت دراستنا السابقة لموضوع بدايات (نشأة القصة القصيرة) في مختلف أرجاء الوطن العربي على إشارة تاريخية مهمة وثق لها عبدالله أبوهيف، مثّلت تلك النشأة البسيطة التي لا تخلو من ارتباك، إذ تم التركيز على عقدين من الزمن هما العقد الثلاثيني والأربعيني، إذ نجد في نظرة إحصائية بسيطة أن أغلب الكتاب لم ينجز سوى مجموعة قصصية واحدة، هي حكايات بدائية تراثية في أغلب الأحيان، أو قصص لواقع سائد في تلك الحقبة، منها قصص مناهضة للهيمنة والطغيان آنذاك، لكن النقلة الحقيقية لتطور فن القصة والنهوض به بوصفه جنساً أدبياً مهيمناً وطاغياً بدأت تتمظهر تدريجياً منذ منتصف الخمسينيات " حتى عدها الكثيرون سيدة الفنون النثرية آنذاك "[1]، وذلك لأن فن القصة مرتبط ارتباطاً تفصيلياً ساخناً وآنياً بحياة الشعوب وتجاربها في الحياة ولا يمكن الفصل بينهما، ولهذا تتغير طريقة ونمط الإنتاج القصصي بحسب تغير وتطور حياة الشعوب، فاستوجب ذلك توصيف عبدالله أبوهيف " بأن فن القصة قومي في أساسة إذ يرافق حياة الإنسان منذ نشأته ولا تخلو منه حياة شعب من الشعوب مدونة كانت أم شفهية "[2].

ويربط الناقد عبدالله أبوهيف قضية التطور بمسائل عدة، منها الطبيعة التي يتطور بها الفن نفسه ويرتبط ذلك بـ " قضية التبادل الثقافي بين الأمم والشعوب "[3]، والأخرى تواصل الأديب مع تراثه وتقاليده وعدم التخلي عنها، وتمسكه بالأصالة المتوارثة والمنقولة من جيل إلى آخر فيكون " من العبث في هذا المجال أن نجد قصة أو رواية عربية تتصف بالأصالة هي تقليد لكاتب غربي بعينه "[4].

القضية الأخرى التي أشرنا إليها سالفاً في هذا السياق هي أن القصة من " أكثر الفنون التصاقاً بالفنون القومية، بحكم استناده إلى التاريخ وحضور المتلقي وتطوره المستمر عن أعراف أدبية في غنى التراث الشفاهي وطبيعة تشكل الحكاية مما يدخل في تشكيل القصة الحديثة من أوسع الأبواب "[5]، وعدّ أبوهيف مرحلة ما بعد الأربعينيات بأنها مرحلة تشكّل القصة العربية الحديثة التي كُتبت لتفي بغرضها الشعبي أو وظيفتها الفنية.

إذ من المعلوم أن وظيفة القصة التثقيفية والتنويرية هي المحور الرئيس لفن الإبداع القصصي، حيث يرى أغلب النقاد ومنهم كاتبنا أن القصة لابد أن تتمتع بالقصدية، وقد " طبعت نتاج قرن من الزمن بصراحتها المؤذية غالباً، إذ حولت

---

(1) القصة العربية الحديثة والغرب: 69.
(2) م. ن: 70.
(3) م. ن: 70.
(4) م. ن: 71.
(5) م. ن: 71.

القصة إلى منبر للوعظ والإرشاد بالدرجة الأولى، مما أثر على تطور التقنية والشكل وتطور معالجة الموضوعات والأفكار داخل هذه التقنيات والأشكال، وأعاق إلى حد كبير تطور الجنس القصصي نفسه "[1].

إلا أن القصة العربية وعلى الرغم من كل ما ذكر حول قصديتها وكيف تحولت إلى منبر للوعظ، إلا أنها لم تتخلَ عن قيمها القومية التي صاحبت تطور المجتمع العربي الجديد المتأثر نسبياً بالغرب، وبالتالي إنتاج نماذج قصصية مهمة عبّرت عن قصديتها ووظيفتها المبتغاة.

عندما ننتقل إلى مجال تطور الفن القصصي في الأدب السوري مثلاً سنجد أنه حقق نقلة نوعية في تطور هذا الجنس الأدبي في الستينيات والسبعينيات، عند مجموعة من الأدباء الشباب أمثال حيدر حيدر وخليل النعيمي وعبدالنبي حجازي وغيرهم[2]، من الذين خاضوا التجربة بحماسة وجرأة والتي كشفت عن " تجلياتها في نتاجهم وإبداعهم "[3]، إذ " صار هناك نوع من الشعور بأن الأديب أسلم نفسه للتيارات العامة الاجتماعية والسياسية بشكل قضى فيه على خصوصيته أو ذاتيته "[4]، وفي هذا ما يشير إلى أن الأديب أصبح ذا نظرة قومية ذات عمق وبعد شموليين، وخاصة بعد اكتشاف القصاصين أن الأدب تأثر كثيراً في الحقبة التي تلت مرحلة التأسيس وهي مرحلة الخمسينيات التي غمرتها الشعارات السياسية والاجتماعية.

إلا أن ما تلا تلك المرحلة اندرج في سياق وعي الذات، أي أنها " اعتبرت فترة ما بعد عام 1967 فترة صحوة لما حدث في السابق، ليست فترة مناهضة للأفكار العامة القومية والاجتماعية، أو انقلاب عليها لكنها فترة صحوة فردية ذاتية "[5]، أي أن فترة الستينيات نهضت بالممارسة الإبداعية القصصية وجعلتها تخطو بثبات أكثر في مراحل تطورها وعلاقتها بواقعها، ويأتي ذلك من خلال اهتمام الأدباء في سورية بأقرانهم من أدباء مصر وخاصة بعد تشكيل وحدة بين البلدين، هذا من جهة، وحرص الأدباء وتطلعهم إلى تأصيل اتجاه الفن القصصي بحيث يصبح فعالاً من اتجاهين، الاتجاه القومي والاتجاه الوطني من جهة أخرى.

ونلحظ عند تتبعنا لعملية إنتاج القصص وحسب الجدول الذي وضعته لجنة القصة والرواية ووثقه أبوهيف، أن نشاط كتاب القصة السورية يسير بخط بياني هرمي فضلاً عن تزايد شخصياته الإبداعية، فمثلا يتكرر اسم القاص اسكندر لوقا على مدار عقدين من الزمن بإبداع قصصي جديد في كل عام تقريباً، فأنتج مثلا في عام

---

(1) القصة العربية الحديثة والغرب: 72.
(2) ينظر الشباب والأدب، عبدالله أبوهيف، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، اللاذقية، ط1، 1989: 35.
(3) م. ن : 35.
(4) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 15.
(5) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 15.

1952 (حب في كنيسة) وفي عام 1953 (العامل المجهول) وتكرر له في العام نفسه (في ليلة قمراء) وفي عام 1955 له (أنصاف المخلوقات)، ليستمر إنتاجه الإبداعي الذي أصدره " عن فهم للقصة منسجم مع ممارسته لكتابتها، فهو حريص على اتباعية تستحضر تقاليد القص الكلاسيكي "[1].

من الأسماء الأخرى التي شهدت لها الساحة القصصية بأفق واسع لتطور الفن القصصي وكانت تكتب بجمالية فنية ناضجة، وتنهض كتابتها على جملة من العناصر المنهجية في السياق التعبيري كالواقعية والمحاكاة والأسلوبية والجمالية النصية، منمذجةً أفكارها على وفق تقانات سردية جديدة مهدت لنهضة قصة قصيرة سورية ذات مستوى فني تقبله الذائقة النقدية عموماً، عبد السلام العجيلي وحسيب كيالي ومراد السباعي وخليل هنداوي وألفة الأدلبي وشوقي بغدادي وسعيد حورانيه وجان الّكسان وعادل أبو شنب وفاضل السباعي وسعيد كامل كوسا وكوليت خوري، وغيرهم من الأسماء التي كتبت خلال فترة نضج القصة واكتمالها مئات القصص التي امتازت بـ " مقدرة عالية على صوغ المتن الحكائي ضمن رؤى فنية وفكرية باعثة لمنظومة قيم عامرة بالتعاطف الإنساني والاجتماعي والقومي "[2].

إذ شكل الفضاء القصصي في تلك الفترة حضوراً متميزاً، ونلحظ ذلك من طبيعة المجاميع القصصية التي صدرت في تلك الحقبة والتي مثلت نماذج لتجارب حكائية جديدة، ساد القسم الأكبر منها أساليب الحداثة ممزوجة بالكلاسيكية حيث " تترجّع في الفضاء القصصي لمطلع الستينات الأصوات التي استوى بفضلها القوام الفني للقصة القصيرة، خلال فترة بالكاد تتجاوز العقدين السابقين "[3].

ويمكن أن نطلق تسمية مرحلة القصة القصيرة المقلدة على الفترة ما بين منتصف الستينيات وبداية السبعينيات، وهي مرحلة متطورة قياساً على مرحلة التأسيس أو البدايات ثم تلتها حقبة أكثر تطوراً، إذ " عني فيها أصحابها بتقنيات مغايرة لتقنيات القصة القصيرة الكلاسيكية "[4]، على هذا اتجهت القصة إلى عمل تقاني سعى جاهداً إلى تخليص جنس القصة من إرث تراكمي طويل ووهم عاشت فيه القصة مقلدة تارة ومتأثرة أخرى، مقلدة للغرب المهيمن ومتأثرة بتقاليد متوارثة كلاسيكية.

إلا أن القصاصين السوريين في حقبة السبعينيات والثمانينيات نجحوا في تغيير اتجاهات القصص وأنقذوها من كل أشكال التبعية " ومن ابرز الأعمال القصصية التي تُدخل دلالة واضحة على هذا التطور، (حكاية مجانين لعبد السلام العجيلي 1972) و (عزف منفرد على الكمان لجورج سالم 1976) و (النجوم لعبدالله عبد 1977) و (موت

---

(1) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 74.
(2) م. ن : 88.
(3) الكتابة والاستجابة، نبيل سليمان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000: 102.
(4) أطياف الوجه الواحد، د. نعيم اليافي، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997: 158.

الحلزون لوليد إخلاصي 1978) و (سلامات أيها السعداء ليوسف احمد المحمود 1980) و (رمي الجمار لنصر الدين البحرة 1980) "[1]، وغيرهم من القصاصين الذين أحدثوا نقلة نوعية في جنس القصة، بحيث عدّ أبو هيف المشهد القصصي الثمانيني حصيلة إنجاز للمشهد القصصي الستيني والسبعيني، على الرغم من أن كثيراً من القصاصين " قد غادروا بدرجات متفاوتة إلى أجناس أخرى ولاسيما الرواية "[2]، ومن هؤلاء فارس زرزور وحنا مينة وحيدر حيدر وهاني الراهب.

إن المشهد القصصي الثمانيني كشف الستار عن كثير من الأجناس الأدبية الأخرى بحيث أصبح الكتاب لا يهتمون بجنس أدبي على حساب الآخر، فنشطت الرواية والمسرحية ونتاجات درامية متنوعة أخرى، إلا أن المشهد القصصي في سورية ظل هو المهيمن أكثر من غيره وبرز كتاب شهدت لهم الساحة الأدبية بالتميز أمثال حسن حميد[3]وإبراهيم صموئيل وعلي المزعل ونضال الصالح ونادر السباعي وغالية قباني وسمير بلوكباشي وأمينة عبد الدين [4]، وغيرهم من الأسماء الكثيرة سواء أكان لها حضور سابق في الساحة القصصية السورية أم جديدة عليها، لتكون الأساس الفني لعهد قصة جديد بعد عمر طويل من الإبداع، بحيث يُعد الهوية الفنية المكرّسة لعقد التسعينيات الذي كان العقد الذهبي للإنتاج القصصي السوري فأصبح " يُعد عقد التسعينات أبرز عقود تلك التجربة على غير مستوى: مجموع النتاج القصصي الذي صدر خلاله، والذي يكاد يساوي مجموع ما صدر من نتاج خلال ستة عقود "[5].

وعندما نلقي نظرة على ثبت المجاميع القصصية [6]، نلاحظ الكم الهائل من الإنتاج القصصي خلال تلك الحقبة إذ بلغ أكثر من خمسمائة وخمسين مجموعة قصصية موزعة على العقد التسعيني، وقد برهنت على " أن القصة القصيرة في سورية رائدة في التجديد، فهذا الكم الوافر نتج عنه نوع لا جدال في قيمته الفنية "[7]، ليستمر الإبداع القصصي حاملاً معه كل أشكال الواقعية والتحولات الاجتماعية، محتضناً تحت جناحه هموم وتطلعات الأجيال إذ من الصعب علينا إحصاء الكم الهائل من الإبداع السردي القصصي السوري بالرغم من وضع ثبت له من قبل كاتبنا.

---

(1) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 8 - 9.
(2) م. ن: 10.
(3) ينظر، المغامرة الثانية في الرواية العربية، نضال الصالح، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000: 69.
(4) ينظر م. ن: 12.
(5) القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات، د. نضال الصالح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 5.
(6) ينظر القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 351 - 374.
(7) م. ن: 15.

أما ما يخص القص الجزائري فقد عرفنا أن بدايته مثلت انتشار الكتابات التقليدية المتمثلة بالمقامات والمناظرات، إذ " اقترب الكتاب الجزائريون من القصة الشعبية أولاً حتى منتصف القرن العشرين ابتعاثاً للسرد الموروث في أنواعه الشهيرة، موضوعاً وتأليفاً وأسلوب تعبير "[1]، ومن أمثال الكتاب الذين كتبوا القصص الشعبية القاص محمد إبراهيم مصطفى حيث أهتم كغيره من الكتاب بالتعبير عن روح الشعب الجزائري وحبه لماضيه والشعور بالكيان والدفاع عنه، وسبب تأخر الكتاب عن التعاطي مع الأشكال النثرية الحديثة راجع إلى " انعدام الحرية تحت الاحتلال، فالتفت الكتّاب إلى المقال الأدبي الإصلاحي بالدرجة الأولى المتأثر في الوقت نفسه بالثقافة العربية وبتراثها العريق "[2].

وما أن نشأ المقال القصصي وتطور متأثراً بالمقال الديني من ناحية الشكل والمضمون، حتى ظهرت الصورة القصصية ونمت وتطورت مرادفة أو موازية للمقال القصصي التي كانت تصف الواقع وصفاً دقيقاً " لكنها تطورت بعد ذلك في مرحلة متأخرة إلى القصة الفنية التي تحاول أن تعكس إحساس الفنان بهذا الواقع "[3]، وسبب تأخرها خاضع لظروف متصلة بالواقع الذي عاشته الجزائر تحت نير المحتل، كذلك انعكس الوضع الثقافي المتردي على حال القصة ونهوضها.

وقد كانت مرحلة التغيير في القصة الجزائرية مرتبطة بحدث مهم وهو الحرب العالمية الثانية، أي " أن القصة القصيرة تطورت بشكل واضح عقب الحرب العالمية الثانية ولا سيما أثناء الثورة وحتى الاستقلال، فظهرت فيها أشكال مختلفة "[4]، وخير من مثل عملية التطور هذه: احمد رضا حوحو والطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وفاضل المسعودي وعبدالله ركيبي، الذين سعوا جاهدين إلى النهوض بوظيفة القصة الجزائرية مشتغلين بالموضوعات الدالة على وظيفتها الأيديولوجية " مما جعل القصة بعد ذلك أقرب إلى الخطاب الفكري والسياسي المباشر "[5]، وبذلك شهدت القصة الجزائرية انتعاشاً ملحوظاً في أواخر السبعينيات وبداية الثمانينيات وهما مرحلتان مهمتان لتطور القصة الجزائرية ونموها.

أما ما يخص كتاب القصة الأردنية فإن الناقد أبوهيف يرى أنه " لا يمكن الحديث عن القصة الأردنية بمعزل عن إسهام القصاصين الفلسطينيين فيها "[6]، فكانت أغلب الدراسات التي اهتمت بالقصة الأردنية ومنها دراسة أبوهيف قد جعلت

---

(1) الإبداع السردي الجزائري: 4.
(2) م. ن: 5.
(3) م. ن: 16.
(4) م. ن: 17.
(5) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 65.
(6) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 120.

القصة الأردنية خليطاً ممزوجاً بالقصة الفلسطينية " التي ظهرت متفرقة في الأردن منذ عام 1970 حتى عام 1975 "[1]، إذ عدت تلك الفترة الولادة الجديدة لتطور الفن القصصي في الأردن وهي خليط ممزوج من ثقافتين أردنية وفلسطينية وتشمل قصاصين لنفس البلدين، على النحو الذي لا يمكن فيه التفريق بين قاص أردني وقاص فلسطيني يسكن الأردن، إذ أسهم القصاصون الفلسطينيون بمعية القصاصين الأردنيين في حلقة التطور القصصي العربي عامة والأردني خاصة.

وشهد العقد السبعيني والثمانيني قمة النضج للإبداع الفني القصصي، ليصل إلى ذروته في العقد التسعيني، وخير من مثل القصة الأردنية التي " بلغت مبلغاً واضحاً من النضج "[2]، هاشم غرايبة وسليمان الأزرعي وهند أبو الشعر ومحمود شقير ومؤنس الرزاز وخليل السواحري، ودليلنا على التطور ما أورده أبوهيف بصدد المجاميع القصصية التي طبعت في فترة التطور إذ يقول " فقد طبع منذ عام 1970 وحتى 1993 أكثر من مائة وستين مجموعة قصصية لأكثر من خمسة وثمانين قاصاً وقاصة "[3].

وهناك ملاحظة مهمة لابد من الوقوف عليها وهي تداخل القصة الأردنية مع القصة الشامية والفلسطينية على وجه الخصوص والقصة العربية على وجه العموم، حيث " تجاهل النقد تاريخية القصة الأردنية القصيرة بسبب خصوصيتها وتداخلها "[4]، وظلّت القصة الأردنية حكراً على الصحافة لفترة طويلة وبقيت تدور في فلكها مما حدا بالنقاد إلى عدم الرضوخ لتأريخ محدد لنشأة القصة الأردنية وتطورها.

تبقى أيضا قضية مهمة أخرى وهي أنه " وفي أواخر الثمانينيات سيكون مستنكراً الاحتفاء بالقص التقليدي "[5]، وخير من سار على هذا المنهج المتمثل بفسح المجال أمام المخيلة الإبداعية وتركها تسبح في فضاء أوسع هو مؤنس الرزاز وإلياس فركوح الذي يتمتع بـ " تجربة سردية مميّزة وخصبة "[6]، وليصبح الإبداع القصصي الأردني أكثر قيمة، وقد " لوحظ نضوج في الإبداع القصصي الأردني خلال العقدين الأخيرين ضاعف من قيمة القصة الأردنية القصيرة "[7]، وهذان العقدان هما الثمانيني والتسعيني بحيث أصبحت القصة الأردنية أكثر ارتباطاً بالقص العربي وأصبح النقد أكثر اهتماماً بدراستها.

---

(1) م. ن: 121.
(2) م. ن: 119.
(3) م. ن: 122.
(4) م. ن: 128.
(5) م. ن: 134.
(6) بلاغة السرد ـ محاورات مع السرد الحديث في فلسطين والأردن، د. محمد عبيد الله، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005: 69.
(7) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 145.

وعند الشروع في الكتابة عن القصة الخليجية ومراحل تطورها في مدوّنة أبوهيف النقدية لابد من الوقوف عند كتاب البلد الذي يتربع على عرش القصة في الخليج وهو العراق، إذ مرت القصة فيه بمراحل متعددة في النشأة والتطور والبناء " وفي العراق، ثمة دائرة أخرى قادها جليل القيسي وفاضل العزاوي وعبد الستار ناصر ـ والأسماء أمثلة دائماً وليس على سبيل الحصر ـ نحو استيعاب فني وجمالي للواقع "[1]، إذ تعد هذه المرحلة مرحلة تطور القص العراقي، بعد أن أنغمس في سبات قبل الحرب العالمية الثانية، " فتحس في نتاجهم تقدماً ملحوظاً في المفهوم القصصي، وإطلاعا على النماذج الرفيعة في الأدبين الغربي والعربي "[2].

ولم يكن تطور مفهوم القصة في العراق ضمن دافع تقليد الغرب أو هجرة القصاصين لتراثهم بل كان الدافع الحقيقي لإنتاج القص هو الوصول بالقصة العراقية إلى وظيفتها الفنية وغايتها الجمالية " ولعلنا نشير إلى استواء المنظور السردي لدى غالبية القصاصين "[3]، أمثال مهدي جبر وعبد الرحمن النايف ومهدي عيسى الصقر وذنون أيوب وفؤاد التكرلي وجعفر الخليلي وآخرين من الذين كان لهم دور في نضج القص العراقي وتطور أساليبه ورؤاه.

وفيما يتعلق بدول الخليج الأخرى فقد كانت قصصهم " أمينة لتجربتها سواء في تطور موضوعاتها أو أغراضها أو في تطور أساليبها ومعالجاتها... مما يؤدي إلى السعي الواضح لدى كتاب الطليعة، عند جيل السبعينيات على وجه الخصوص، إلى حداثية "[4]، ومثل هذا الاتجاه مجموعة من كتّاب الخليج أمثال علي محمد راشد ومريم جمعة فرج وعبد الحميد احمد وإبراهيم مبارك من الإمارات، وعبدالله باغشوين من السعودية، وأمين صالح وفوزية رشيد ومحمد عبد الملك وخلف احمد خلف من البحرين، ووليد الرجيب وطالب الرفاعي وسليمان الشطي وليلى العثمان من الكويت، ووداد عبد اللطيف الكواري وناصر صالح الفضالة وحصة يوسف ونورة محمد آل سعد من قطر، ومحمد القرمطي من عُمان[5].

من هنا يمكننا القول بحسب أبوهيف إنه " قد شبت القصة العربية في الخليج العربي، شأن القصة العربية بعامة، عن الطوق، وأنجزت تجربتها المعتبرة... ويكشف عن التطور الهائل الذي بلغته باتجاه حداثية عامرة المقاصد متنوعة الأغراض "[6]، على النحو الذي تندرج فيه ضمن الفضاء العام للقصة العربية.

---

(1) القصة العربية الحديثة والغرب: 187.
(2) نزعة الحداثة في القصة العراقية: 180.
(3) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 93.
(4) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 72.
(5) ينظر م. ن: 69 - 94.
(6) م. ن: 93 - 94.

ولا يختلف الحديث عن تطور القصة القصيرة في الأدب السوداني عموماً عنه في أي قطر عربي آخر، إذ إن " هدف هؤلاء الأدباء هو الإصلاح الاجتماعي ومحاربة المعوقات التي تقف بالمجتمع السوداني دون التحرر الاجتماعي من قيود العادات والتقاليد والآفات الاجتماعية الأخرى كالجهل "[1]، وفي دراسة للدكتور محمد زغلول سلام اعتمدها أبوهيف رأياً موضوعياً رصيناً عند تفحص القص السوداني، أكدّت " تمكن القصة من روح الشعب السوداني ووجود كثير من روح الشعب السوداني ووجود كثير من القصص العامية باللهجات الدارجة، يتداولها الناس ويروونها في مجالسهم وأسمارهم "[2]، وعلى هذا يضع النقاد دوراً ثقافياً مهماً للقصة وهو الاهتمام بالجانب الاجتماعي لتؤدي القصة وظيفتها الحضارية، إذ " قضى التطور الثقافي أن تستند هذه الحاجة إلى طغيان أبلاغية القصة ووظيفتها "[3]، بحيث تحولت إلى أداة للتثقيف والتنوير والإمتاع معاً.

ويأخذ الحديث عند أبوهيف شكلاً آخر عند تسليط الضوء على رحلة تطور القصة المغربية، إذ وُصفت مرحلة التطور بالمرحلة الثانية بعد مرحلة التأسيس وهي مرحلة جيل البُناة إذ " تهيأت لجيل البناة في الخمسينيات والستينيات التربة الجديدة في ظل الاستقلال "[4]، أي أنها تأثرت بالمؤثرات الحديثة " أو تلاقت مع الترجمات والقراءات المباشرة للأدب الأوربي "[5]، وهي على هذا مزجت بين واقع عالٍ متطور ناهض وواقع تغلب عليه المشاكل الاجتماعية، " فتألف من ذلك كله مزيج عجيب يعتبر ذخيرة كبرى للأدب "[6]، وخير من مثل تلك المرحلة من التطور القصاصون محمد احمد اشماعو ومثل بداية الخمسينيات، وعبد الكريم غلاب وعبد السلام البقالي ومثلا عقد الستينيات" "[7].

أما الجيل الذي تلاه فقد مثله قصاصون مغاربه عشقوا فن الكتابة القصصية بحيث أصبحوا صوتاً جديداً " في القصة المغربية التي تميزت على مدار عقد السبعينات بنهوض ملحوظ "[8]، ومن هؤلاء مصطفى بعلي الذي تميزت قصصه ببناء فني محكم، وكذلك القاص إدريس الصغير الذي مثل الجيل الثمانيني حيث " كانت مخيلته مشدودة إلى حساسية سياسية واجتماعية باهضة على العقل والوجدان "[9]، إذ

(1) فكرة القصة: 22، القصة العربية الحديثة والغرب: 93.
(2) القصة العربية الحديثة والغرب: 88.
(3) م. ن: 89.
(4) اتجاهات القصة المعاصرة في المغرب: 45.
(5) م، ن: 45.
(6) م. ن: 46.
(7) ينظر م. ن: 47.
(8) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 229.
(9) م. ن: 203.

حول ما بداخله إلى فن وهذا هو المقياس الحقيقي لعملية التطور والنمو والتنظيم كون القصة تحتاج إلى " ضبط فني وتنظيم دقيق لعمل المخيلة على الورق "[1].

وهذا هو ما نمّى عند القاص المغربي أفق التطلع للنهوض بالعمل القصصي على أتم وجه، في سياق " التطلع الإنساني المشروع إلى قيم جديدة... إلى نبرة قصصية جديدة من المغرب تنهج نهجاً حداثياً "[2]، وخير من مثلها في مجموعة قصصية سماها (حرائق ودخان) القاص المصطفى اجماهري عام 1984، وكذالك القاص إدريس الصغير في مجموعة قصصية أنتجت على المنوال نفسه (عن الأطفال والوطن).

إن الإنتاج القصصي المغربي في العقدين الأخيرين الثمانيني والتسعيني وصل إلى ذروة إنتاجه، إذ " تستند القصة عنده إلى الصورة والانتقال المشهدي... ويعول عليها كثيراً في بناء القصة وتقنيتها "[3]، وهذا هو حال البناء في القص المغربي، وهو ناتج عن اختلاط ثقافات متعددة بعضها بالبعض الأخر، ثقافة عربية مع أخرى غربية، وعلى هذا نجح عامل التأثر والتأثير في تطور الفن القصصي.

وعندما نتكلم عن تطور القصة المصرية لابد أن نعود بالذاكرة إلى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، على اعتبار أننا تجاوزنا مرحلة مهمة وهي مرحلة البدايات ـ النشأة ـ التي رافقتها ظروف قاسية أحاطت بالساحة السياسية وانعكست سلباً على الساحة الأدبية في مصر والبلاد العربية، وأصبحت القصة كبقية الأجناس الأدبية خاضعة لظروفها المحيطة البالغة التأثير، لتتكون " في مرحلة الستينيات التي بدأت بالاهتمام أكثر بالتيار الوجداني والتعبيري في القصة القصيرة "[4].

وهذا ناتج عن التأثير فيها حالها حال الأجناس الأدبية الأخرى، وهو ناجم عن ظروف أحاطت بالبلاد العربية عامة ومصر خاصة، وان كتابها أبدعوا في إنتاج أعمال قصصية نابعة عن وعي العربي لذاته، إذ " بدأ في الستينات على يد جيل استفاد من منجزات الأولين... وهذه الاستفادة أتت بالتأثر "[5]، وخير من مثل هذا الاتجاه، نجيب محفوظ ويوسف إدريس وشكري عياد ويحيى حقي وادوار الخراط وغيرهم من كتاب القصة الذين مثلوا أجيالاً متعاقبة ومختلفة في بنية أعمالها الإبداعية، عاينها أبوهيف بوصفها مفصلاً مركزياً من مفاصل تطور الفن القصصي العربي الحديث.

---

(1) م. ن: 203.
(2) م. ن: 211.
(3) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 208.
(4) القصة المصرية النشأة والتطور، مجلة الرافد عدد 109: 44 - 45.
(5) م. ن: 45.

المبحث الثاني
المستوى الموضوعاتي

مدخل

لا يخفى على احد من المتتبعين لإبداع عبدالله أبوهيف الأدبي والثقافي والنقدي، انه أديب قومي قبل أن يكون قطرياً، فالهم القومي والوطني والاجتماعي كان محور حياته الرئيسة، وكانت دراسته الفكرية والنقدية تنصب على تلك الموضوعات التي كشفت عن شغله النقدي في مجال السرديات خاصة.

وعند معاينة شغل أبوهيف النقدي نراه يهتم بالموضوع القومي أيما اهتمام وشملت دراساته قضايا قومية على امتداد الساحة العربية، فكتب عن حرب 1967 مثلما كتب عن حرب تشرين، ومثلما كتب عن الثورة الجزائرية، ومثيلتها ثورة مصر والتصدي للعدوان الثلاثي، وعن حرب الخليج وغيرها من قضايا الأمة كما تجلّت في فنون السرد.

لكن هذا لا ينفي انه أهتم بالأدب الوطني الذي يخص بلدهُ سورية وشمل بالدراسة والتحليل كل أجناسه الأدبية المعروفة، مثلما أهتم بالقضايا الاجتماعية الأخرى كالحب والسلام وقضايا الدين وقضايا أخرى أخذت حيزاً من الاهتمام النقدي في النصوص السردية، فقد " اشتغل أبوهيف في دراساته النقدية والفكرية على تجليات المشروع القومي في القصة والرواية والمسرح عموماً، وعمل على ترسيخ قيم المقاومة من خلال احتفائه المتصل بأدبائها وإنجازاتهم الثقافية، فأصدر الكثير من الكتب والأبحاث التي تعزز هذا الاتجاه في مواجهة تيارات اليأس والنكوص والاستلاب "[1]، وهو بهذا يكوّن لنفسه منهجاً تسوده الروح القومية التي يعتليها حب شديد مكللاً بتاج الأصالة العربية في إحيائه لتراث الأمة وحاضرها الثقافي والأدبي عبر الأنواع السردية المتداولة إبداعياً.

القضايا الاجتماعية

تعد علاقة الأدب بالحياة الاجتماعية من الأمور ذات الصلة الوثيقة الترابط فيما بينها، بحيث لا يمكن رؤية الأدب بمعزل عن الحياة الاجتماعية السائدة في فترة إنجاز أي جنس أدبي معين، وتعد القصة أكثر الأجناس الأدبية تأثراً وتأثيراًّ بها، ثم تليها الرواية، إذ يتركز النتاج الأدبي على نحو عام على أمرين " جدل الأدب والتغيير

(1) عبدالله أبوهيف مقاوماً، أ. علي المزعل، الندوة التكريمية للمبدع الدكتور عبدالله أبوهيف الرقة 29 - 30 / 6 / 2008: 21.

بفعل علاقة الأدب بالدولة، وعلاقة الأدب بالواقع، الأول حرية التعبير والثاني جماهيرية الأدب أو شعبيته "[1].

وفي هذا يناقش أمرين الأول، حرية التعبير وقضاياها، وفي هذا الصدد يناقش قضية مهمة هي اختلاط مفهوم الحرية بمفهوم الالتزام، إذ " أن كل كاتب ملتزم على نحو ما، إلا أن هذا الالتزام تحدده بصورة أساسية حركة المجتمع، وطبيعة اللغة " [2]، ولكن ليس بالضرورة الحتمية على كاتب في مجتمع ما أن يكتب بنفس لغة ذلك المجتمع " كالالتزام بمعركة المصير على سبيل المثال "[3]، إلا أننا نجده يبسط هذه المسألة بالقول " إن جميع هؤلاء الأدباء ينضوون تحت لواء الالتزام بسلطة أو بأخرى، أو بانعزالية أو عزل، وهو أمر لا مفر منه، ما دام الأديب عضواً في مجتمعه "[4]، وقد أثار هذا جدالاً طويلاً بين الأدباء ممن شغلتهم قضية الأدب وارتباطها بحرية التعبير الذين أجمعوا على اشتراط حرية التعبير " بالأصالة والانتماء "[5].

أما الأمر الثاني فهو جماهيرية الأدب أو شعبيته المرتبط بالثقافة الجماهيرية، وصولاً إلى فعاليته المبتغاة المعتمدة على " ثقافة المشاركة لا التلقي، فعني الكاتب طويلاً باكتشاف لغة جديدة للاتصال الأدبي مع جمهرة الشعب العريضة "[6]، ليحمل الأدب عبئاً أثقل فيحتم عليه أن يكون " وسيط ذاته وعليه أن يجد نفسه في واقعه وبين جمهوره"[7]، وليجد مكاناً لنموه أو تكوينه بوصفه مكوناً جماهيرياً ينتج علاقته مع الجمهور.

وعلى هذا تكون ميزة الإبداع القصصي ليس من جانب التقانات والأساليب فحسب، وإنما تفحص علاقة هذا الإبداع بمنتجيه، وارتباطهم بواقع الظروف الاجتماعية التي أحاطت بهم، حيث أن " مواقف القصاصين فيها من الواقع هي مواقف المتزود من مادة يمكن أن تخدم الإبداع القصصي ووظيفته الاجتماعية "[8]، وأفضل من مثل هذا الاتجاه في القص السوري فؤاد الشايب وليان ديراني ووداد سكاكيني.

إنّ معالجة الواقع والارتباط بالجماهير تضع على كاهل القاص " مهمة أصعب وأبقى وهي تثمير دور الأدب الثوري من خلال جعله شعبياً وجماهيرياً يستجيب

---

(1) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 18.
(2) فكرة القصة: 28.
(3) م. ن : 28.
(4) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 19.
(5) م. ن : 19.
(6) م. ن : 21.
(7) م. ن : 21.
(8) الواقعية في القصة القصيرة في سورية، عدنان ذريل، مجلة الموقف الأدبي، عدد خاص بالقصة القصيرة في سورية، الأعداد 73، 74، 75 لسنة 1977: 59 .

لذوقها، ويلوذ بتقاليدها، ولا يكون هذا بمعزل عن وعي الواقع وفهم الجمهور وإدراك مصلحته "[1]، فهو يمنح الحرية للأديب في أن يستمد حرية التعبير من واقعه الاجتماعي بأن يكون جزءاً من حالة عامة تسود ذلك المجتمع وليس غريباً عنه.

وبهذا يكون المجتمع حاضنة الأديب والمدافع الأول عنه بعد أن وفى الأديب بالتزامه تجاه مجتمعه، من خلال الوصف والملاحظة والتصوير والتنبيه تارة والانغماس في هموم المجتمع تارة أخرى، والأديب / القاص ليس موجهاً ولا تملى عليه شروط كالالتزام مثلاً ومعالجة الواقع، " أي إن الشروط التي ينبغي أن تتوفر لدى الكاتب لا تنتج بالضرورة قصة جيدة... فإن المهم هو ضبط التجربة الفنية... ولا غرابة، ففي ضبط التجربة الفنية يحقق الكاتب فعاليته نفسها وفعالية المتلقي معاً "[2].

والواقع يزخر بكم هائل من القصص التي تناولها القصاصون مثل قصة (انعطافة هامة) لـ.. زكريا تامر من مجموعة (دمشق الحرائق) عالم 1973، إذ " أتاح لقصته انعطافة هامة نحو تأصيل رؤية لواقع جماعته في الصراع بين الحرية والظلم "[3]، وعلى هذا المنوال كانت المجموعة القصصية لـ.. صبحي أبو غنيمة (أغاني الليل) تحمل عنواناً تعريفياً ثانياً (مجموعة قصص أخلاقية أدبية) [4]، ويطل علينا القاص حسيب كيالي بمعالجة أكثر واقعية للموضوع ذاته، وتحمل قصصه سمات فنية تخص انغماسه في تصوير الواقع، وتمثلت في مجموعتيه (تلك الأيام) عام 1977 و(الحضور في أكثر من مكان) عام 1979.

لتُظهر هذه القضية في فضاء السرد " أن المبالغة في التركيب الفني سبباً في تحويل القصة إلى مجال خصب لتراكم في السرد أدى إلى الاستطراد حينا والحشو أو اللغو حينا أخر... في قصص حسيب كيالي كثير من الوصف وقليل من حقيقته "[5].

وثمة قاص آخر ينتمي إلى جيل سابقيه هو نصر الدين البحرة كان " قاصاً متأنياً مدققاً مجوداً مجتهداً، يكتب قصة واقعية على الدروب المأثورة لكتّاب القصة الذين رسخوا هذا الفن "[6]، هذه القصص التي صاحبت ظهور تيارات واقعية وأبرزت كبار الكتاب الواقعيين، أرست أسس وضع القصة السورية في مقدمة الأجناس الأدبية الأخرى.

ثم يستكمل الناقد أبوهيف دراسة قصص نصر الدين البحرة ويضع مكاناً له بين كتاب القصة المجيدين بعد أن يصفه بأنه كان " أميناً لفكرته عن كتابة القصة "[7]، ثم

---

(1) الأدب والتغيير الاجتماعي في سورية: 21.
(2) فكرة القصة: 31.
(3) م. ن : 54.
(4) ينظر الواقعية في القصة القصيرة في سورية: 54.
(5) فكرة القصة: 67 - 68.
(6) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 57.
(7) م. ن: 59.

يجمل مجموعة من الخصائص السردية للكتابة القصصية التي تمثل الواقع القصصي بصورة عامة، وعند نصر الدين البحرة خاصة، ومن هذه الخصائص اعتمادها على عامل (التحفيز) أي النهوض بالقصة من داخلها اعتماداً على فعلها، نابعة من إيمانها بسرد الوقائع والأحداث، هذا من جهة، وحرصها الشديد على الواقع ذي الصيغة النقدية أو الرومانسية من جهة أخرى[1]، وذلك ظاهر من خلال استخدامه لغة حوارية ذات صيغة عامية ملطفة تساير الفصحى وبهذا تصبح القصة عنده " واقعية انطباعية "[2].

في هذا المناخ تتضح العلاقة القائمة بين حاجات المجتمع وحاجات الإبداع على مختلف أجناسه، فإبداع القصاصين هو وليد حاجات مجتمعهم على اعتبار أن " الفن لا يخلق الواقع على تعاسته، بل الواقع هو الذي يصوغ فنونه "[3]، هذا ما أعطى حافزاً للأنموذج القصصي الخلاق في تطوره وصعوده الأسلوبي من الأسهل إلى الأصعب، معتمداً على الخيال الخصب في تصوير الواقع أو فهمه.

ومن قضايا المجتمع الأخرى التي شغلت اهتمام الناقد أبوهيف قضية المرأة في القصة القصيرة، سواء فيما يتعلق بوصفها مكوناً أساسياً في المجتمع، أم في ما يتعلق بقضية حريتها وكيفية اشتغال القصاصين عليها، وكيف عالجها النقد، فمن حيث الصورة هنالك جانبان تناولا صورة المرأة في القصة القصيرة، الأول يتعلق بالقص النسوي، والثاني المرأة في قصص الرجال هذا من جهة، وما يتعلق بحريتها وكيف وقعت تحت تأثير هيمنة المجتمع الرجولي عليها وفق العادات الاجتماعية السائدة من جهة أخرى.

والجدير بالذكر أن أول ظهور لمصطلح النسوية كان في سبعينيات القرن العشرين، إذ " تنامي مصطلح النسوية إلى الاعتقاد بأن المرأة تأخذ مكانة أدنى من الرجل في المجتمعات التي تضع الرجال والنساء في تصانيف اقتصادية أو ثقافية مختلفة، وتصر النسوية على أن هذا الظلم ليس ثابتاً أو محتوماً، وأن المرأة تستطيع أن تغير النظام الاجتماعي "[4].

كذلك أشار أبوهيف لما دعت إليه جينيت تود في كتابها الموسوم (دفاعاً عن التاريخ الأدبي النسوي) إلى معالجة النقد من التهكمية التي تنتابه، فهو دائماً بحاجة إلى صوت المرأة[5]، فضلاً على هذا عالجت " هيمنة الرجل ودونية المرأة "[6]، والمسألة

---

(1) ينظر م. ن: 59 - 60.
(2) م. ن : 61.
(3) القصة العربية الحديثة والغرب: 129.
(4) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 200 - 201.
(5) ينظر م. ن: 201.
(6) م. ن: 201.

الأخرى هي دراسة الرؤى الإنسانية وحقوق الإنسان والوصول إلى هدف المساواة بين الرجل والمرأة [1].

إن خير من مثل المرأة في محنتها في الحياة اليومية عند الناقد أبوهيف هي القاصة ناديا خوست[2] وأن سبب تميزها عن زميلاتها من القاصات وزملائها من القصاصين " يكمن في كونها امرأة أولاً، وفي اكتنازها لهذه الحساسية التاريخية إزاء وضعها كامرأة ثانياً، ونذهب بعيداً إذا اعتبرنا قصصها نتاج المخيلة الإبداعية وحدها "[3]، فبرزت قصص ناديا خوست في جانب العلاقة المتمثلة بالقبول الاجتماعي الفني للواقع، إذ تُظهر الواقع بكل جوانبه المختلفة من صراع وضغط وتقييد حرية إلى آخره من أنواع المعاناة المختلفة.

من قصصها التي انطوت على تلك الجوانب المختلفة مجموعتها القصصية (أُحِب الشام) عام 1967، التي أرادت لها أن تمثّل " علاقة واقعية منتزعة تريد لها القاصة أن تصير إلى علاقة قصصية أو فنية وغالباً ما تنجح في مسعاها "[4]، فهي تصور علاقة حب بين رجل وفتاة وهذه العلاقة لا تؤمن إلا بارتباطها بالوطن[5]، وتتحدث مجموعتها القصصية الثانية عن المحنة التي تعانيها المرأة وعن عناصر تلك المحنة الأساسية تحت عنوان (في القلب شيء آخر) عام 1979[6].

وعن المتناقضات في الحب واصلت القاصة حديثها في القصة ذاتها، كأن يحب رجل فقير امرأة غنية أو العكس من ذلك، أو أن يحب رجل عربي امرأة أجنبية أو نقيض ذلك، وسبب توجه المرأة إلى الحب نابع من كونه " بديلاً للانضغاط النفسي والروحي والقيد الاجتماعي، وما النساء في بعض القصص إلا أشبه بسجينات يشتهين الحب بمعناه الحسي وكأن الجنس معادل للحرية "[7].

وفي حكمه على قصص ناديا خوست يعتقد أبوهيف أنها قد خففت من المغالاة في الفكرة التي أخذتها عن القصة نفسها، فاستخدمت بعض اللهجات العامية وتخلت عن شيء من الفصحى، والتركيز على الجانب الفني الذي يعالج الواقع بإبداع لغوي وتصويري جميل، وقضية أخرى هي جعل البطل في قصص ناديا خوست هو " الحياة اليومية "[8]، في تصويرها لواقع المرأة المعانية الذي يثمر أخيرا عن كم خصب من الإبداع القصصي المميز.

---

(1) ينظر م. ن: 202.
(2) ينظر فكرة القصة: 127.
(3) م. ن: 127.
(4) فكرة القصة: 129.
(5) ينظر م. ن: 129.
(6) ينظر م. ن: 132.
(7) م. ن: 136.
(8) م. ن : 142.

قصص أخرى لكاتبات أخريات عالجت حرية المرأة فـ " قصص ألفة الأدلبي إسهام بارز من كاتبة راسخة همها المشاركة في ما يدور من صراع على الصعيد الوطني وعلى الصعيد الاجتماعي "[1]، يوضح الناقد في هذا السياق كيف اشتغلت ألفة الأدلبي على موضوع المرأة، إذ وجدها تكتب في اتجاهين ـ وخاصة عند دراسة مجموعتيها (وداعاً يا دمشق)عام 1963 و(يضحك الشيطان) عام 1970ـ، حيث مثل اتجاهها الأول الكتابة في تأمل الذات، فقصت حوادث تخضع للمصادفة أحيانا، أما الاتجاه الثاني فتمثل بوصف فردي لحالة المجتمع، " لذا كانت قصص ألفة الأدلبي إعلانا للنية الطيبة في التوافق مع المجتمع ورعاية عاداته وقيمه... وشأنها دائماً، تكرس ألفة الأدلبي قصصها لمباشرة موضوع المرأة تصريحاً "[2].

وكانت كثير من هذه القصص تعالج مشاكل اجتماعية ذات حضور طاغٍ كما في قصة (على الدهر الملامة)، وهي قصة فتاة ريفية تحرق نفسها بسبب تزويجها شخصاً لا ترغب به.

قصة أخرى تعود فيها الكاتبة إلى الموضوع ذاته وهي قصة (عصي الدمع) " ولكنها عودة عاجلة وواجفة "[3]، ويعزو أبوهيف سبب ذلك إلى موقفها من الصراع المحموم بين ما هو قديم وما هو جديد.

قاصة أخرى تناولت موضوع المرأة ضمن القضايا الاجتماعية السائدة للواقع وهي قضية حرية المرأة، فالقصة المكتوبة بأقلام النساء وتُكتب عن النساء إنما تعالج معالجة فنية ودقيقة إشكالية الموضوع وخطورته، ومثلتها القاصة دلال حاتم في مجموعتها القصصية (العبور من الباب الضيق) المنشورة عام 1979، وعدت كقاصة من " صفوت الكاتبات في التعبير الساطع عن امتثال المرأة للتقاليد دون استسلام "[4]، وتشير دلال حاتم إلى الظلم الذي يقع على المرأة بحيث تصبح ضحية عادات وتقاليد متوارثة.

عالجت القاصة موضوع الحرية المبني على محاربة كل أشكال الظلم والحيف الذي يقع على المرأة، فجاءت معالجاتها " صادرة عن إيمان بحرية المرأة "[5]، معبرة عن ذلك بخاصية أسلوبية بحيث " يمضي السرد بوضوح بعيداً عن الفذلكة والادعاء "[6]، فالكاتبة تجعل مشاكل المرأة والحيف الذي يقع عليها وكل أشكال المعاناة الأخرى عالماً قصصيا خصباً للكاتبة، تقترب فيه من وضع الحلول، من خلال طرح عنصر

---

(1) م. ن: 93.
(2) فكرة القصة: 88 - 89.
(3) م. ن: 87.
(4) م. ن: 80.
(5) م. ن: 81.
(6) م. ن: 83.

جديد للمعالجة وهو " التهوين من ضغوط التقاليد "[1]، على النحو الذي لا يعد حلاً جذرياً للخلاص من جهة، ولا إيجاد سبل جديدة يمكنها استحصال الحرية الكاملة للمرأة من جهة أخرى.

كاتبة إبداعية أخرى في مجال القصّ أخذت على عاتقها نصرة المرأة والحديث عن معالجات واقعية تعيشها المرأة من بؤس وانعزال في ظل هيمنة العالم الذكوري، وهي سنية صالح التي كانت كتاباتها ذات نزوع وجداني، غايتها في ذلك الوصول إلى المتلقي وإمتاعه، إذ " يتباين أسلوبها بين الترميز والتجنيح الشاعري والوقف الواقعي المختزل، يسعف ذلك مقدرة واضحة على السرد القصصي "[2]، وآخر مجموعة قصصية أنتجتها عام 1982 بعنوان (الغبار)، وساد هذه المجموعة القصصية طابع الخصوصية المبني على الجوانب الذاتية بمحاورة وجدان المرأة مركزة على الاجتماعية منها [3].

يتضح لنا هنا في ضوء مقاربة الناقد أبوهيف أنّ القاص السوري خاصة والعربي عامة تغزوه ظاهرة الاهتمام بالقص النسوي في محاولة منه لأنصاف المرأة ورفع الحيف عنها، بما " أن المرأة في معظم ذلك القص تبدو خانعة للواقع، ومنفعلة به، ورهينة إرادات الأعراف والتقاليد، وصريعة قيم سالبة لحقّها في حياة حرة وكريمة "[4]، على الرغم من وجود استثناءات عند بعض القصاصين في السعي لإنصافها وإعطائها الحق مناصفة مع الرجال.

في هيكلية قضايا المجتمع المهمة نجد أن هاجس الموت والوجود والخلود كانت الشاغل المهيمن الآخر على تفكير كثير من القصاصين الذين سُخرت كتاباتهم لهذا الغرض ولمعالجته، والوقوف عند إحساس الإنسان بسلطة هذا الهاجس المرعب، إذ " شغلتهم مشكلة الموت، وحاولوا دون جدوى، الوصول إلى معناه "[5].

من القصاصين الذين اهتموا بموضوع الموت القاص جورج سالم إذ أدرك " منذ زمن أن أزمته تنطلق من الذات الإنسانية وهي تعاني تباريح الوجود، فالعلة كامنة في الروح المهيضة "[6]، وقد مثلت هذا الاتجاه مجموعته القصصية (عزف منفرد على الكمان) عام 1976 وهي تمثل تجربة فلسفية تتحدث عن الوجود.

يقارب جورج سالم ما بين الحياة في بداية كينونتها السكونية ونهايتها الاستسلامية الغافلة، وهذا يشكل قلقاً دائماً عند الإنسان، قلقاً يمثل النهاية الموحشة

---

(1) فكرة القصة: 84.
(2) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 287.
(3) ينظر م. ن: 260.
(4) القصة القصيرة في سورية ـ قص التسعينات: 19.
(5) فكرة القصة: 94، والقول لجورج سالم من كتابه دراسات في الآداب، حلب، 1970، ص210 وأورده أبوهيف.
(6) فكرة القصة: 95.

والعزلة الأبدية، لتكون هذه المجموعة القصصية في النهاية " تجربة لفظية تتعمد الإحاطة بمظاهر تعذيب الذات طلباً لإصدار حكم الذنب على الإنسان أمام براءته المفقودة "[1]، عبر هذا الفرد الذي يحيا في صراع دائم مع الذات المؤنبة في حالة ترقبية رتيبة محتومة، فجورج سالم حوّل ذلك الصراع الداخلي الكامن في ذاته إلى قصةٍ " تستخدم الواقع عنصراً زخرفياً لا أكثر ولا أقل "[2]، وهذه هي ميزة القاص الفنان الذي يترجم مشاعره و أحاسيسه إلى سطور سردية ناطقة.

القضايا الوطنية

اهتم أغلب القصاصين العرب وبشغف بالقضايا الوطنية التي أخذت النصيب الأوفر من مجاميعهم القصصية، إذ هيمنت عليها قضايا الثورات في الوطن العربي وخاصة بعد الحربين، فصورت واقع وتطلع الجماهير العربية إلى التحرر ومجابهة كل أشكال الظلم والطغيان الاستعماري، وكذلك الثورات التي سادت الساحة العربية في مواجهة الوضع المزري للجماهير العربية عامة.

سعى الناقد أبو هيف إلى تناول تلك القصص من خلال المنحى الذي تأخذهُ وإمكانات كل قاص، وكيف يحفز المتلقي ويرفعه إلى مرتبة العمل البطولي في حساسية التلقي، فالقاص عزت السيد احمد تتوافر في قصصه إمكانية " الميل الواضح إلى العناية بالقيم الوطنية والقومية في قصصه المبكرة، من خلال التطوع في العمليات الفدائية والاستشهادية والكشف عن مظاهر العدوان وتأثيراته ومخاطره "[3]، إذ ضمت مجموعة (الدخيل على المصلحة) عام 1993 تفاصيل كثيرة لدفع الجيل الجديد إلى أعمال المقاومة والدفاع عن الوطن لإرجاع الحق المسلوب.

فرسم القاص لنفسه منحى جديداً في النتاج القصصي السوري الحديث خاصة والنتاج القصصي العربي عامة، إذ " استطاع عزت السيد احمد أن يضع قصصاً تأخذ بالمنحى التقليدي الذي يستفيد من إمكانات النص الواقعي الممزوج بمحاولات تحديثه لدى تناول موضوعاته الوطنية "[4]، فأستثمر تقانات سردية قصصية جديدة تميل في غالبيتها إلى السخرية أحياناً والمفارقة أحياناً أخرى، وكانت أغلب مجاميعه تعبر عن معاناة حقيقية، في محاولة من القاص لتطوير فعل القص من أجل منح السرد تحفيزاً أكثر وتأثيراً أبلغ في المسرود له.

كاتب آخر من العراق أصبحت لديه القضايا الوطنية هاجساً لا يفارقه وأصبح يُسخر كتاباته ويوظفها لتصوير أساليب جديدة في بناء فني هادف لخدمة القضية الوطنية.

---

(1) م. ن: 102 - 103.
(2) م. ن: 103.
(3) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 276.
(4) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 277.

ففي مجموعة رحيم كريم (النيران الأزلية) عام 1982[1]، مثلت القصة عنده " هاجساً أو خبراً أو وصفاً... على أنه يكسب كتاباته نبرة شجية دافئة لموضوعات حيوية تلامس وجدان المتلقي "[2]، فالقصة عند رحيم كريم تشكل بناءً فنياً متكاملاً من خلال الابتعاد عن الحشو الزائد في الكلام، أي أنه يميل إلى الإيجاز من خلال " خلق مشهد أو إحساس ما إزاء ما يدور من كائناته البشرية في ظرف تاريخي ما "[3].

وعلى المنوال نفسه عالجت قصة (المدينة الأولى) العدوان الوحشي الصهيوني لمدينة القنيطرة ـ فـ " القصة تُشير إلى بساطة الفعل الإنساني المناهض للعدوان، وضرورة مجابهته بالوسائل الممكنة "[4]، فالفعل الإنساني والمجابهة بالوسائل المتاحة شكلا قصة بسيطة في تراكيبها، تُخبر عن وصف حالة الدفاع عن الوطن بما تملكه الشخصية من إمكانات حتى وإن كانت بسيطة، وبهذا فأنّ القصة جاءت مستوفية لشروطها وفكرتها من خلال الإحاطة بكل الجوانب الموضوعية التي أرادها الكاتب ومن ثمَّ وصلت إلى قصديتها السردية المبتغاة.

أما القضية الأهم عند القصاصين السوريين التي تعد القضية المركزية، والتي ما تزال تطرح همومها على كتاب الأجناس الأدبية عامة وكتاب جنس القصة خاصة فهي قضية الجولان، إذ " مرَّ التعبير الأدبي عن الجولان بأطوار مختلفة، وغالباً ما كان متداخلاً مع التعبير الأدبي عن الموضوع القومي بعامةً... ولم يصرح بالجولان في التعبير الأدبي بوصفه قضية وطنية بذاتها إلا متأخراً "[5].

لقد توسع الناقد عبدالله أبوهيف في هذا المجال إلى مدى أبعد، إذ ميز بين مراحل كتابة القصة الجولانية فقسمها على: قصص تتعلق بفترة بدايات الحرب مع إسرائيل بعد قرار ضم فلسطين عام 1948، وقصص أخرى تتعلق بالتعبير عن الجولان قبل حرب 1967 وبعدها، وقصص تحاكي فترة أخرى وهي الأهم بعد ضم الجولان إلى الكيان الصهيوني عام 1981، وأنتج الكثير من القصاصين مجاميع قصصية تتعلق بقضية الجولان كقضية وطنية وهي جزء من القضية العربية الأهم، قضية فلسطين، كون " التعبير عن احتلال الجولان جانباً من القضية الأعم، القضية الفلسطينية لان احتلال الجولان كان بسببها... وعنيت عشرات القصص بتعزيز أمثولات لمعاني النضال ودلالات المواجهة وتوهج الحلم القومي بالعودة والتحرير "[6].

---

(1) المجموعة صدرت عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982
(2) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 218.
(3) م. ن: 219.
(4) م. ن: 221.
(5) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 184.
(6) م. ن: 185.

وخير من مثل هذا الاتجاه علي المزعل وعبد السلام العجيلي وفارس زرزور وكوليت خوري وعادل أبو شنب وحنا مينة ونجاح العطار، هؤلاء القصاصون الذين تطورت أعمالهم القصصية من الفعل المقاوم وعنصر التحفيز والتشجيع على مقاومة المحتل، إلى إشاعة الأمل بالتحرير وعودة الأرض إلى الوطن الأم، فأجمع الناقد أبوهيف على وصف تلك القصص بكليتها بأنها تستمد نجاحها بإبراز القيم الوطنية من خلال تصويرها الصادق للواقع واقتباسها (أشرف المعاني)، وأحسب أن القصة التي تحاكي واقع الاحتلال وقضاياه بهذا الأسلوب تنجح في إبراز فعل المقاومة على نحو سردي مقبول.

فتميزت كتابات علي المزعل عن القضية الوطنية بالميل إلى التكثيف للمشهد القصصي أحيانا والاختزال أحيانا أخرى [1]، في مجموعته القصصية (ندى الحصاد) عام 1992 التي اهتدى فيها إلى إظهار الفعل المقاوم كفعل وطني ودمجه بالفعل المقاوم القومي، إذ " تبرز لدى المزعل مقدرته الواضحة على استيعاب موضوعه، بل إن ما يميز قصصه هو إحاطته بقضية الاحتلال الإسرائيلي للجولان من جوانب متعددة "[2]، فعالجت قصصه الموضوع الوطني لاغتصاب الجولان بنفس عروبي مشبع بفعل التحفيز للروح المقاومة، وهو بهذا يحتوي آلام المحتل من خلال إحساسه بوحدوية القضيتين الوطنية والقومية، وانجلاء وحدة الإحساس بعزلة الشعور بالألم لأنه ألم واحد يمثل قدراً لمصير واحد.

في حين تعبر قصص احمد عودة " عن إحساس وطني غامر بمشكلات المهجرين عن فلسطين بانتظار العودة إليها "[3]، فهو ينطق بنبرة وطنية تكشف عن حوادث وأوضاع مأساوية كانت تسود المخيمات الفلسطينية إبان قرار ضم فلسطين للكيان الصهيوني، وما تبعه بعد ذلك من أهوال وويلات المحتل لشعبها العربي، وصدحت بهذا الحس الوطني مجموعته القصصية (الولادة والموت) عام 1982 في تجسيد ومعالجة واقع الاحتلال ببساطة حكائية واضحة.

واستجابت قصص ألفة الأدلبي لواقع الموضوع الوطني الذي شهدت له الساحة العربية تغيرات كثيرة وجهت اهتمام القصاصين العرب صوب تجسيد الحسّ الوطني سردياً، فانطلقت القاصة ألفة الأدلبي في مجموعتها القصصية (ويضحك الشيطان) عام 1970 ملمحة بأفكار مُثلى على هذا الصعيد، يقودها " ضمير حي يشهد تحولات المجتمع وأمثلة الوطن ولا يرضى عن الانفعال بها بديلاً، فتصف في سرد مشرق صورة الماضي التي تمكنت من الروح فأعاقتها عن حركة الحياة... فظلت قصص ألفة

(1) ينظر القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 91.
(2) م. ن: 192.
(3) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 191.

الأدلبي صدى لتأمل الذات في منطق الضرورة القاهرة "[1]، هي تدعو بلغة بسيطة إلى تغيير واقع معين لقضايا الوطن والتعامل بإنسانية تجاهها عبر المشهد الحكائي والموقف السردي.

القضايا القومية

القصة بطبيعتها ذات هدف فني وموضوعي يخدم قضايا محددة تعالج موضوعاً ما، وعلى هذا حُدد مسار واتجاه كل كاتب، ملبياً غاية في نفسه تهدف إلى قضية اجتماعية أو وطنية أو قومية في إطار سردي فني، فحمل الأدب القصصي قضيته على هذا الصعيد وأصبح شغله الشاغل الموضوع القومي الذي كان إلى وقت قريب " يتناول قضايا العرب المصيرية، وأهمها قضيتان قضية الوحدة وقضية فلسطين "[2]، ثم لحقت بهاتين القضيتين موضوعات أخرى قومية كحرب تشرين التحريرية، وحرب عام 1967، والحرب العراقية الإيرانية، ومجابهة كل أشكال الهيمنة الاستعمارية.

فأخذ الأدب السردي هنا اتجاهاً ونمطاً معيناً يعالج فيه تلك القضايا إذ " يرتبط الأدب بمشاعر الأمة ووجدانها، كما يرتبط إلى هذه الدرجة أو تلك بفكرها الثقافي والفلسفي "[3]، إذ شهدت هذه الأوقات ظهوراً لافتاً للأدب القومي الذي أخذ على عاتقه مهمة توظيف الأدب القصصي لخدمة القضايا القومية، فـ " مع احتدام الصراع القومي المعادي للاستعمار في الخمسينيات، انتعشت الدعوة إلى توظيف الثقافة عموماً والأدب خصوصاً "[4]، إذ فُرض على الأدب مصطلح الالتزام مع شيوع الواقعية الاشتراكية منذ منتصف الخمسينيات.

هذه الشواغل كلها دعت الناقد عبدالله أبوهيف إلى الإلمام النقدي بالموضوع إلماماً شاملاً فأصبحت كتاباته النقدية كلها تهتم على نحو مركزي بهذا الاتجاه، حتى عده بعض النقاد بأنه " الصوت الإبداعي والناقد القومي "[5]، فكتب عن اتجاهات القصة القومية لمختلف القصاصين العرب عامة والسوريين خاصة، ومن هؤلاء القاص الفلسطيني أحمد عودة في مجموعته (الولادة والموت) إذ " تتميز قصصه بنبرتها الفنية الموحية دلالة على أوضاع المخيمات الفلسطينية القاسية "[6]، فالقاص يحاور أهل المخيمات الفلسطينية من خلال عواطفه المتأججة وبإحساس وطني

---

(1) فكرة القصة: 89.
(2) أطياف الوجه الواحد، نعيم اليافي: 121.
(3) م. ن: 121.
(4) فكرة القصة: 28.
(5) الندوة النقدية التكريمية للمبدع عبدالله أبو هيف: 14.
(6) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 191.

بمشاكل إخوانه الفلسطينيين المهجرين، ومعيشتهم القاسية في المخيمات بعد أن أبعدوا " عن فلسطين بانتظار العودة إليها "[1].

امتازت كتابات احمد عودة حسب رؤية أبوهيف لها بشيء من البساطة الحكائية مصحوبة " بالاسترسال العاطفي، وبالنبض الحي لتفاصيل السرد. وفي أحايين أخرى، يطغى الخيال على السرد "[2]، لكن أبوهيف يعاود وصف كتابات احمد عودة على نحو ما بأنها " ليست ناجزه كلها "[3]، ولعل سبب ذلك يعود إلى إنها لم تف بالتزامها الدقيق لإرضاء طموح القاص الفني لتصل بالقصة إلى وضع أكثر تأثيراً.

انتهى الناقد إلى وصف تلك الفترة من حياة القصة العربية بأنها آلت إلى مجموعة من التطلعات الفكرية التي انشغل بها الأدب القصصي بقصد " التأصيل والمعاصرة، وبحثاً عن هوية قومية ودور وطني "[4]، فمثل هذه التطلعات مجموعة من الكتاب توجهت منجزاتهم نحو معالجة الموضوع القومي " في الأدب والفن بوصفه نزوعاً فطريا للتعبير عن إرادة الانتماء وأصالته ممتزجاً بتجارب الأمة ومستمداً من حياة المجتمع " [5]، ومن هؤلاء الكتاب حسيب كيالي وكوليت خوري وفارس زرزور وأديب نحوي ووليد المدفعي وغيرهم من كتاب القصة السورية والعربية الذين انتعشت على أيديهم الكتابات القصصية القومية.

ففارس زرزور مثلاً في مجموعته القصصية (حتى القطرة الأخيرة) التي عُدت المجموعة القصصية الأبرز والاهم في معالجة الموضوع القومي، كتبها بعد اغتصاب فلسطين ونشرت في مطلع الستينيات وهي تتحدث عن علاقة أشخاص بأرضهم وتحول هذه العلاقة إلى عشق أبدي لكل مكونات هذه الأرض، تراب، أشجار، أشخاص.

وهذا النوع من الكتابة علق عليه أبوهيف بالقول " عندما نقرأ قصص هذه الأيام نتذكر ذلك النوع من الكتابة الذي بدأنا نفتقده على أقلام الأدباء والكتاب " [6]، ويبدو أن قصصه أكثر واقعية همها الأول والأخير حب الوطن والتضحية من أجله، مصحوبة ببنية فنية ذات إيقاع خاص يتمثل بحب الناس لأرضهم ووطنهم وهذا الحب يصاحب شغف العشق الإبداعي ويتمثله ويمتزج به.

إن الحركة الأدبية القومية تشكل في طموح أصحابها كل تطلعات الأصالة العربية مندمجة بأهداف مشتركة مع طموحات الإنسان العربي في كل مكان، إذ تشكل

---

(1) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 191.
(2) م. ن: 194.
(3) م. ن: 196.
(4) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 16.
(5) أدب الأطفال نظرياً وتطبيقياً، عبدالله أبو هيف، اتحاد الكتاب العرب، 1983: 107.
(6) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 193.

" اندماجاً عميقاً بحيث يتغلغل في كل مجالات الحياة الثقافية في البلاد، وتلكم هي نبراته الخاصة التي ميزته عن غيره من المحاولات الراهنة "[1]، وشهدت الستينيات والسبعينيات مراحل متطورة لكل المفاهيم المتعلقة بالقضية القومية، ويستشف من هذا أن الأدب القصصي خلال فترة الستينيات وما قبلها، التي عُدت فترة يقظة قومية، سخر فيها آلياته ليكون صوتاً مسموعاً لقضايا قومية كالقضية الفلسطينية مثلاً، لتأخذ تلك القضايا حيز الاهتمام عند المتلقي العربي لأجل تجسيد الأهداف المرسومة[2].

لنقف مرة أخرى مع الناقد أبوهيف عند كاتب آخر شغلته القضية القومية ومعالجتها، إذ عُدَ " أديب نحوي فنان القضية القومية وفنان شعبه، يؤرخ لنضالات الإنسان العربي "[3]، مركزاً على جنس القصة بمجاميع عدة عالجت القضايا القومية، حتى وإن مزجها بمواضيع اجتماعية أو إنسانية أخرى ففي مجموعتيه (سلاح الأعزل) و(مقصد العاصي) عام 1982 التي كتبهما بعد أحداث كبرى " حرب حزيران، حرب تشرين، تحرير القنيطرة، حرب لبنان "[4]، نراه يعتمد أساليب التكرار والتوكيد والاستطراد أحياناً، فهو تارة يعمل على أسلوب الشفافية الرمزية في معالجة الواقع، وأخرى يهتم باللغة التي تُفعّل عناصر البناء القصصي، وثالثة يعتمد على المقياس في حدود المنطق، ورابعة يُحمّل أبطال قصصه مجموعة من القيم والمبادئ التي تحمل هموم القضية، قضية الوطن والقضية القومية معاً[5].

كاتبان آخران اشتغلا على الموضوع القومي من دافع الإيمان الأخلاقي بعدالة القضية التي يكتبون عنها، الأول القاص مراد السباعي الذي كتب أكثر من أربع مجاميع قصصية صار جل اهتمامها الموضوع القومي، وهو نابع من حرص الكاتب / القاص على عدالة القضية التي يعالجها، فهو صاحب " موقف أخلاقي واضح ونبرة قومية شجية توغل في الشجن ونداء شرف الحياة "[6]، والمجاميع التي كتبها بهذا الاتجاه هي (الشرارة الأولى عام 1962)، و(الحكاية ذاتها عام 1964) و(تحت النافذة عام 1974) و(سباق في مسرح الدم عام 1984)، وميز أبوهيف قصص السباعي بأنها تعتمد " التوسع الخيالي في رؤية المفارقة ودلالاتها الاجتماعية والإنسانية من أوسع

---

(1) مدخل القصة القصيرة في سورية، كلود كرول، ترجمة محمود موعد، مجلة الموقف الأدبي، عدد 73 - 75: 45.

(2) ينظر القصة القصيرة في سورية، إعداد عبدالله أبو هيف، مجلة الموقف الأدبي عدد 77 لعام 1977: 80 - 85.

(3) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 197 - 198.

(4) م. ن: 199.

(5) ينظر م. ن: 200 - 201.

(6) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 203.

الأبواب، وقد منح هذا المدى الموضوع القومي مقاربته الوجدانية الدافقة بقيم الدفاع عن الوجود العربي المهدد "[1].

القاص ناشد سعيد أيضاً كتب " في مدار الموضوع القومي من أبواب التأريخ ووعي المأساة "[2]، وقد حوت مجموعة (حماة الديار عام 1984) عشر أقاصيص عسكرية للفترة من عام 1960 حتى غاية حرب تشرين التحريرية، وقد مثلت هذه الأقاصيص " نماذج إنسانية مكتملة... لتمجيد البطولة، الشهادة في سبيل الوطن "[3]، لكن القاص لم يغرق بالجانب السياسي والجانب التاريخي على الرغم من كونهما الأهم في الموضوع القومي، بل " اعتمد على خطاب وجداني يمنح محتواه وأسلوبه من فيض الحياة اليومية للمكافحين المقاتلين في الجيش "[4]، وهذا هدف منشود يوصل القاص إلى غايته الإنسانية والإبداعية المنشودة.

ثم نتوقف عند انعطافة مهمة أشار إليها الناقد أبو هيف عند القصاصين العرب على وجه العموم وهي قضية القصص التشرينية، على اعتبار إنها " تغلب عليها النزعة التسجيلية، وهي نزعة غدت في السنوات الأخيرة مورداً لأعمال فنية كثيرة في الرواية والقصة والسينما والمسرح "[5]، ولا تختلف تجارب قاص عن قاص آخر من الذين اهتموا بتجليات حرب تشرين إلا من حيث نوع العمل القصصي ومن حيث ألوان الأداء القصصي، ولكن يبقى الهدف واحد وهو تسجيل الحدث التشريني بكل أهميته، " إلا أن مصدر الكتابة وطرائقها وحرارة تفاصيلها هي التي تختلف "[6].

إنّ أكثر من أهتم من القصاصين بالتفاصيل اليومية لأحداث الحرب هو جان الكسان في مجموعته القصصية (الوسام) عام 1979، التي وضعت جملة من الخصائص للقصة التشرينية، إذ وصفت بـ " أنها أقرب إلى التحقيق الصحفي، مما يشير إلى النزعة الصحفية المتأصلة لدى الكاتب "[7]، الذي امتازت أغلب كتاباته بالبراعة من خلال قدرته على عرض التفاصيل، التي تعتبر " عنصراً مشوقاً يكشف عن هذه القيم المضمرة في السياق القصصي "[8]. وعلى نفس المنوال حكت مجموعته القصصية (جدار في قرية أمامية) طبيعة القصة التشرينية وعالجت تفاصيل الحرب بوصفها أضواء كاشفة لتفاصيل أحداثها.

---

(1) م. ن: 206.
(2) م. ن: 207.
(3) م. ن: 211.
(4) م. ن: 214.
(5) التأسيس، مقالات في المسرح السوري، عبدالله أبو هيف، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979: 141.
(6) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 237.
(7) م. ن: 234.
(8) م. ن: 235.

تناول القاص عادل أبو شنب بغاية قومية مقصودة حرب تشرين التحريرية، لكنه " لم يستطع أن يستنطق الوقائع أكثر مما تقول، أو إنه لم يضع الوقائع في محتواها القيمي "[1]، وهذا ظاهر في مجموعته القصصية (الآس الجميل) عام 1979، إذ هو على النقيض من القاص محسن غانم الذي كان " يوسع تصويره لوقائع الحرب في وجدان الإنسان العربي بشكل عام "[2]، وكرس هذا في مجموعته القصصية (حدث في تشرين) عام 1981.

هنا نخلص إلى القول إن القصص التي كتبت عن حرب تشرين بمجموعها ربما لا تصل إلى أهمية الحدث التشريني، بوصفه حدثاً قومياً مهيمناً غير مجريات واقع عربي راهن في منظور الناقد أبو هيف.

أما الشاغل القومي الأبرز الذي أخذ حيزاً مميزاً في كتابات القصاصين العرب فقد كان القضية الفلسطينية وانتفاضات شعبها المقاوم للاحتلال الصهيوني، فبرز كتاب كثر في هذا المجال منهم احمد زياد محبك الذي استجابت قصصه بوضعية فاعلة لموضوع الانتفاضة لـ " إعلاء منظومة القيم القومية والوطنية، ولا سيما تمجيد قيمة الشهادة. "[3]، فوصفت كتاباته بأنها ذات نزعة تعليمية على الرغم من اختياره لقصص ذات مغزى واقعي وقيم راسخة في الوجدان العربي، ومن مجاميعه القصصية (حجارة أرضنا) التي بنيت على مجموعة من القصص المحرّضة ذات النزعة المقاومة للاحتلال.

وبرز قاص آخر ليتحدث عن فعل المقاومة ويهتم بالموضوع القومي أيما اهتمام وهو القاص محسن غانم، الذي حوت مجموعته (حدث في تشرين) عام 1980 " صوراً نضالية لشخصياتها دفاعاً عن فلسطين أو الجولان المحتل إثر الحرب من أجل تحرير فلسطين "[4]، وله مجموعة أخرى بعنوان (زمن الشام) عام 2001 تتحدث عن الانتفاضة الفلسطينية وطموحاتها الكفاحية التحريرية، إذ كتب موضوعات قصصه بالطريقة الواقعية أحياناً، وبصياغة مجازية أحياناً أخرى، معززاً روح المقاومة من جانب والانتفاضة من جانب آخر[5]، وعلى هذا المنوال ينتج القصاصون قصصاً ذات بعد قومي يعالج موضوعات تؤثر تأثيراً فاعلاً وبالغاً في فضاء المتلقي.

---

(1) م. ن: 237.
(2) م. ن: 239.
(3) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 174.
(4) م. ن: 178.
(5) ينظر م. ن: 239.

المبحث الثالث
المستوى التقاني

مدخل

اعتمد عبدالله أبوهيف على دراسة أنماط معينة في معالجة المستوى التقاني في أعماله التي تناولت نقد السرد القصصي، مشتغلاً على جملة من المصطلحات التي تقع ضمن هذا المستوى، كمكونات السرد، مكان السرد، زمان السرد وفضاء السرد فضلاً على الأساليب والعناصر الأخرى، أي دراسة الجانبين الشكلي والفني إذ يجمعها تحت فضاء يسميه في الغالب فضاء الرؤية النقدية، فهو يميل " إلى تجديد متصل بالتقنيات الحديثة أو إلى تجديد متصل بالموروث السردي "[1]، هذا الميل الذي يوضح نضج الرؤية النقدية عند الكاتب ومن ثمَّ " سرّع هذا الفهم إلى نضوج الخطاب القصصي قبل أجناس النثر القصصي الأخرى كالرواية "[2].

يتسم نضج الإبداع السردي القصصي بوصفه " جنساً أدبياً عريقاً وتليداً "[3]، أو يرتبط بعوامل عدة ومقياسها عند أبوهيف يرتبط بـ (القصة الاتباعية) فيضع لها عوامل تجديد كثيرة معتمدة على التقانات الغربية في جانب، واستلهام الموروث العربي في جانب آخر، وتجديد ثالث مرتبط بالدمج بين الفنون والإفادة " من تقنياتها وأدواتها كالتصوير والنحت والموسيقى والسينما، للكشف عن رؤيا شاملة "[4].

يحاول أبوهيف في هذا التخلص من قضية تبعية القصة الذي ساد زمناً طويلاً، حتى أوشك أن ينفي عن القصة العربية فنيتها بسبب تلك القضية التي سادت وعمقت معضلة التبعية وارتباطها بالغرب " مع بدء النهضة مرتهناً للتفكير الأدبي العربي "[5]، وهو بهذا يكشف عن ولادة صراع ـ إن صحت التسمية ـ على حقيقة الإبداع السردي القصصي، والتخلص من كل أشكال النزعات التي تنفي عن الأدب وطنيته والتزامه تجاه أهدافه المرسومة، ومنها التأصيل والعصرنة والالتزام والتخلص من الصبغة الغربية السائدة، وإنتاج فن قصصي يليق بواقع الأمة التي كانت وما تزال السباقة في أصل الإبداع والابتكار لكل أشكال الفنون.

مع الاحتفاظ بشيء مهم يتمثل بالدعوة إلى اقتباس الجوانب الإبداعية التي تطابق تقاليد الأمة وتعود بالمنفعة في جوانب فنية وتقانية مهمة، فالقصة حالها حال

---

(1) القصة العربية الحديثة والغرب: 187.
(2) م. ن: 184.
(3) النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية، د. عادل الفريجات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2002: 7.
(4) القصة العربية الحديثة والغرب: 186.
(5) النقد الأدبي العربي الجديد: 507.

الأجناس الأدبية الأخرى سعت إلى البحث "عن أسلوبية جديدة تضمن التواصل مع المتلقي "[1]، هذا من جانب، كما إنها تقوم " بتوصيف معناها من خلال تطعيم الإحساس بمأساة الوضع التاريخي المشروط "[2]، من جانب آخر، ونحسب أن القصة المتبعة لهذين الجانبين تحقق غايتها الموضوعية ومستواها التقاني الفني معاً.

الصلة بالتراث / التأصيل

يختلف النقاد في إعطاء أحكامهم النقدية الموجهة إلى الإنتاج القصصي من جوانب مختلفة، فهل هو يحمل إرادة التأصيل المعتمدة على المخزون الثر للتراث الأدبي العربي ؟ أم هو عبارة عن نزعات تقليدية تأثريه تحمل لمسات عربية بلباس غربي ؟ أم عبارة عن قيم جديدة تحمل في ثناياها الفرادة النوعية للإنتاج القصصي العربي بحلة جديدة انفرد بها القصاصون العرب من دون غيرهم ؟.

كل تلك الأسئلة وغيرها من الإشارات الاستفهامية الخاصّة بتأصيل الإبداع السردي القصصي العربي، دفعت الناقد أبو هيف إلى التركيز في الظاهرة والنص تارة والحيادية المنهجية تارة أخرى، والميل ثالثة إلى تناول موضوع صلة النتاج القصصي بتراثه ومرجعياته، إذ يصفه في بعض دراساته بأنه في أشكاله المبكرة خاصة عبارة عن حكايات شعبية برع منتجوها في توظيف عناصر السرد ونجاح المضمون " فقد عرفت بهذه السمة منذ فجر ظهور فن القصة... وكثيراً ما كان كتابها الأوائل يجنحون فيها إلى إبراز المغزى والاعتبار ويحرصون خلالها على المنحى التهذيبي "[3]، وهو من ثمَّ مغزى اعتباري يهدف إلى الوصول بالنتاج القصصي إلى مبتغاه من خلال ما " تكشف القصة القصيرة العربية اليوم عن نزعاتها التأصيلية أكثر من أي وقت مضى "[4].

التأصيل الذي يصاحبه نزعة تجديدية عادةً، يدفع إلى رؤية حداثية في تشكيل القصص عبر صياغتها الفنية المبنية على حرصها على الموضوع من جانب، والحفاظ على تقانات السرد من جانب آخر، إذ عدها أبو هيف بأنها تطلعات شكلية تبرز من خلال تلاعبها بزمن السرد، أو تأثيرها في صوت الراوي أو مباشرة الخطأ القصصي[5]، وهي بهذا لا تصل إلى مبتغاها في بنائها وإنما تكون قريبة من شكل التقليد للآخر، بالرغم من بروز إيماءات أسلوبية تشير إلى أنها تتجه إلى نزعة حداثوية، وأفضل من مثل الأسلوب في نظر أبو هيف هو يوسف القعيد، جان الكسان،

---

(1) فكرة القصة: 185.
(2) م. ن: 184.
(3) تاريخ الأدب الحديث في سورية، د. عمر الدقاق، منشورات جامعة حلب، ط2، حلب 1979: 119.
(4) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 159.
(5) ينظر، عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 159.

قمر كيلاني ونزار نجار، في مجاميعهم القصصية على التوالي، (كائنات العالم الثالث، حصان الأحلام القديمة، انه من سليمان، خطوط لا تنحني).

فالغالب على مجاميعهم أنها تستمد موضوعاتها من خلال تأصيلها لتراثها، لكنها تسعى إلى صبغها بصبغة حداثية، إذ هي قصص هادفة، تقليدية، لا تخرج عن عرفها السائد المبني على " أن الحداثة لا تكون، بالدرجة الأولى، إلا في حاضنتها التاريخية والحضارية، وفي الانبثاق من التقاليد "[1]، هذا الانبثاق الذي يضفي على النتاج القصصي رؤية جديدة " تكشف عن ذكاء القاص أو السارد في إدارة سرد الحكاية التي وصلت إليه بشكلها التجريدي غير الفني، فيضفي عليها روحاً جمالية فنية تأثيرية من خلال التنويع في وحدات القصة وترتيبها المنطقي تبعاً لتسلسل أحداثها في الواقع "[2].

ولعل ذلك راجع حسب قراءة أبوهيف إلى أسباب معينة منها تأثير الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من إرهاصات على الواقع، وبروز رغبة الاستقلالية العربية، ومتانة وسيطرة الدول في أغلب الأقطار العربية[3]، وقد لا تكون هذه الأسباب وحدها مقنعة تماماً لنضج القصة ودعوة أصحابها إلى الاتجاه أو الدافع الحداثي المرتبط بعامل التأصيل، وإنما يعود ذلك إلى اختلاط الثقافات المختلفة، ووعي الإنسان العربي وإطلاعه على فكر وإبداع العالم الغربي من خلال وسائل التواصل المختلفة، مع وصول النتاج الغربي إلى القارئ العربي، بعد وفرة ما ترجم من كتب غربية تحمل مختلف الاتجاهات الفنية والأسلوبية إلى اللغة العربية.

بالرغم من هذا كله يبقى إصرار أبوهيف على موقفه قائماً، فيبني حكمهُ على رأي لمنصور إبراهيم الحازمي إذ يقول[4]: " إننا نرى أن العالم العربي لا يزال منذ يقظته في أوائل القرن الماضي يستورد من موطن القوة في العالم الغربي العديد من الأفكار والقوالب والاتجاهات "[5]، وإننا نرى أن هذا الكلام على نحو ما يضعف من مكانه القاص العربي ودوره في تأصيل القص العربي وتحديثه من جهة، وبناء أنموذج لقص تنفرد به التجربة القصصية العربية من دون غيرها من جهة أخرى.

وهو ما يقارب على هذا الأساس مقولة أبوهيف في معرض حديثه عن قصص فؤاد الشايب عندما يصفها بأنها ـ أي المجموعة القصصية له الموسومة بـ (تاريخ

---

(1) م. ن: 166. وينظر ، الحداثة في الشعر السعودي قصيدة سعد الحميدين نموذجاً، عبدالله أبوهيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002: 11 وما بعدها.

(2) بنية السرد في القصص الصوفي، د. ناهضة ستار، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 2003: 201.

(3) ينظر القصة العربية الحديثة والغرب: 179.

(4) النص من كتاب له بعنوان (فن القصة في الأدب السعودي الحديث).

(5) النقد الأدبي العربي الجديد: 36.

جرح)[1] ـ " تقدم برهاناً ساطعاً على نضوج الممارسة القصصية المبكرة لدى صاحبها "[2]، ويسير في المنحى ذاته عندما يصف القاص رياض نصور بأنه من " الذين اقبلوا إلى فن القصة القصيرة عشاقاً مهووسين بتنوع تقنياته وتعدد موضوعاته، على أنه الفن الأثير الذي يمازج فيه كاتبه بين الذات والموضوع من أوسع الأبواب "[3] على النحو الذي يكشف عن خصوصية غير متأثرة بالآخر الغربي.

وفي الوقت ذاته وبحكم اشتغاله على قصص رياض نصور يؤكد على أن نتاجه القصصي يُبرز " صراعات التقليد والتحديث في القصة القصيرة في فترة نهوضها المعتبر "[4]، وهو جزء من تيار ساد حقبة ازدهار القصة الذي كان يمثل " نبرات التجديد أو التجريب التي وقفت على اللغة وحدها وتثمير جمالياتها وشعريتها، فهناك قصاصون كثر لا يجد المتلقي في قصصهم سوى جمالية السرد أو شعرية النسق الحكائي البسيط "[5].

لعل هؤلاء ـ القصاصين ـ هم من الذين حملوا لواء التجديد القصصي، إذ اشتغلوا على " تجديد متصل بالتقانات الحديثة أو إلى تجديد متصل بالموروث السردي وغير السردي تردداً لم يحسم الخيارات الفنية والفكرية "[6].

نستطيع القول إنّ هؤلاء مثلوا الفريق الأول الذي يدعو إلى التأصيل واستلهام الموروث التراثي العربي وتحديثه، وهم على النقيض من الفريق الثاني الذي لم يعتمد على الموروث، بل إنه سعى إلى تجاهله أو ربما نكرانه، وكان رواده من " الذين جاهدوا لرؤية جديدة تسعى لتجديد السرد العربي تغريباً أو استلاباً أو تجاهلاً متعمداً أو غير متعمد للموروث "[7]، وربما نستطيع أن نطلق على مثل هذا النوع من الاتجاه القصصي تيار نفي التأصيل، أو تيار اشتغل ضد قضية التأصيل، وإنه مثّل مختلف الأقطار العربية التي كانت تسودها فكرة تجديدية لفن الإبداع القصصي، في الفترة التي شاعت فيها الدعوة إلى حداثة جديدة تشمل الأجناس الأدبية المتداولة كافة.

وشهدت الساحة العربية ظهور أسماء قصصية لمعت بهذا الخصوص وكان شغلهم الشاغل " تحديث تقنياتهم استناداً إلى رؤى سوداء أو قاتمة أو ما ورائية أو داخلية تجعل من الواقع أسطورة أخرى أو استعارة أخرى أو واقع متكسر أو مهان أو

---

(1) المجموعة صدرت عام 1944.
(2) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 246.
(3) م. ن: 293.
(4) م. ن: 294.
(5) القصة العربية الحديثة والغرب: 186.
(6) م. ن: 187.
(7) م. ن: 187.

قاس أو غامض "[1]، وأبرز من انشغل بهذا النمط هو بهاء طاهر ومحمد حافظ رجب وادوار الخراط وإبراهيم أصلان[2].

وكان في الوقت ذاته فريق آخر يمثله حيدر حيدر وغادة السمان ووليد إخلاصي وغيرهم تتمظهر لديهم نزعة التحديث بالاعتماد " على اللغة والرؤى الشعرية وجمالية سرد الواقع "[3].

نخلص إلى القول إن نزعات التأصيل والتحديث للموروث العربي لم يستقر بها المطاف عند رؤى سردية معينة، بل أن هناك تيارات مختلفة تتناقض في فهمها لعنصر التأصيل والتحديث، ونحسب أن رؤية عبدالله أبوهيف النقدية مع استلهام الموروث ومع التأصيل المبنى على نزعة حداثوية متوازنة، تواكب مستوى تطور القصة في تقاناتها السردية برؤى جديدة تدعو إلى تأصيل جنس القصة، وإنتاج سرد قصصي له خصوصيته العربية تعبيراً وتشكيلاً.

لكن ما نبني عليه استنتاجنا في هذا الخصوص وبحسب رؤية الناقد أبوهيف، هو أن نتخلص من تراكمات واقع تعيس، لنقيم على أنقاضه واقعاً جديداً يتخلص من كل أشكال التبعية، وأن " نُؤسس نوعاً سردياً له خصوصيته... ونقدم نصاً يتفاعل مع مختلف ما أنتج الإنسان العربي في تاريخه "[4]، وأن نتخلص أيضاً من فروضات الواقع المستلب وأشكال التقليد " المستهلك للأساليب والتعابير المحفوظة "[5]، وبذلك نؤسس لأنفسنا إبداعاً سردياً وغير سردي ناجحاً، ينتمي إلى التاريخ العربي والهوية العربية والحساسية العربية.

مراحل التقانات وتطوراتها

شهدت الساحة الأدبية العربية نموّاً ملحوظاً في مراحل تطور جنس القصة متأثرة بالتيارات الغربية أولاً، وبالسعي للريادة ثانياً، بعد أن " كانت الواقعية هي السائدة في الخمسينيات "[6]، وهذا ما دفع كتاب القصة إلى الاهتمام " بالتقانات الغربية في مطلع الستينات طلباً للتحديث "[7]، لكن تأثيرات الواقعية ظلت هي المهيمنة لفترة وإن كانت (تلويناتها) هي السائدة في مجال التحديث، " فنجد واقعية

---

(1) م. ن: 187.
(2) ينظر م. ن: 187.
(3) م. ن: 187.
(4) ترويض الحكاية بصدد قراءة التراث السردي، د. شرف الدين ماجدولين، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2007: 29.
(5) في مناهج تحليل الخطاب السردي، عمر عيلان، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008: 51.
(6) م. ن: 175.
(7) م. ن: 175.

ذات ميل طبيعي كقصص مراد السباعي أو واقعية ذات ميل تعبيري كقصص زكريا تامر، أو واقعية ذات ميل سريالي كقصص محمد حافظ رجب "[1].

إنّ هذه التلوينات وتنوعاتها تفرض وجود قصص مختلفة الميول والاتجاهات، فهي مرة سريالية وأخرى تعبيرية وثالثة واقعية، فضلاً على هذا وذاك تكونت الانتقائية أو تسمى " الاصطفائية في استخدام التقانات الغربية "[2]، إذ تصبح متأثرة بالآخر ويسودها طابع غلبة المهيمن الغربي، لتتكون جملة من " الخصائص نجدها تتوافر عبر النصوص السردية وتمثل مظهراً بارزاً من مظاهرها... ورغم ذلك نجد أن كل نص من النصوص السردية يتسم بثوابته الخاصة وغالباً ما نجد هذه الثوابت في بداية السرد أو في نهايته "[3].

يتمثل ذلك باشتغال كل قاص على نوع من السرد / الحكي، أو أنه يشتغل " على الوثيقة أو الواقعة، على الحدث أو الشخصية، مثلما يشتغل على اللغة أو التخيل أو الدلالة "[4]، فضلاً على أن الحكي " يظهر من خلال اللغة المتمفصلة، المكتوبة أو الشفاهية، كما يمكن أن يظهر من خلال خليط منظم من كل هذه المواد "[5]، ونعتقد أن الاشتغال بهذه الكيفية على المشهد القصصي يشكل جمالية خاصة لذلك العمل لكنها ربما تكون أحادية الجانب.

إنّ كل عمل إبداعي ولمختلف الأجناس الأدبية عموماً وجنس القصة خاصةً، له تقانات يتكون منها فضاء المشهد القصصي، " كما أن استعمال تقنيات استعملها كتّاب آخرون لم يتم بأسلوب الاقتباس "[6]، إذ يصف أبو هيف القاص غالب هلسا مثلاً وهو قاص وروائي أردني كتب قصصاً في بداية وضع قدمه على سلّم الإبداع القصصي (بلغة جماعية) ليقرر أن لغته انتابها (ترهل ميلودرامي)، وهو على النقيض من حيدر حيدر الذي عرف " بولعه اللغوي ووفرة المجاز الذهني والعاطفي بالإضافة إلى تقنيات أخرى مماثلة في تركيب المشهد القصصي "[7]، وولعه اللغوي كان " بعيداً عن اتجاه الأسطرة أو الترميز الشامل "[8]، الذي بنى عليه مجاميعه القصصية.

---

(1) في مناهج تحليل الخطاب السردي: 175.
(2) م. ن: 175.
(3) الثوابت السردية في القص العربي القديم، أ. عليمة قادري خمري، مجلة الإنسانية جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، عدد 15، جوان 2001: 111.
(4) في الإبداع والنقد، نبيل سليمان، دار الحوار، اللاذقية، ط 1، 1989: 120.
(5) السميائيات السردية، مدخل نظري، سعيد بنكراد، كتاب الجيب 29، منشورات الزمن، مطابع النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2001: 16.
(6) القصة العربية الحديثة والغرب: 176.
(7) القصة العربية الحديثة والغرب: 177.
(8) م. ن: 177.

تمثل مرحلة الستينيات عند أبوهيف مرحلة مهمة للتطور التقاني إذ " أقبل كتاب القصة بنهم،... على التقنيات الغربية...، فجرى استخدام اللعب التقني إلى أكثر أشكاله ميكانيكية كتبدل الأزمنة، وتغيير الضمائر وتعدد منظورات السرد "[1]، وخير من كتب بهذا الاتجاه وليد إخلاصي وإسماعيل فهد إسماعيل وعبد النبي حجازي وفتحي غانم ونبيل سليمان.

أما مرحلة الريادة الأولى لكتاب القصة فلعلها لا تقف عند قاص بحد ذاته، بل إنّ الساحة العربية مليئة بالشخصيات الإبداعية التي أخذت على عاتقها مهمة إدراك طبيعة الفن القصصي، وما يريد أن يقدمه هذا الجنس من رؤية جديدة للمجتمع، وخير من كتب في مرحلة تطور تقانات القصة المسماة مرحلة الريادة هو فؤاد الشايب الذي " أعطى رسوخاً في الفن لم يبلغ شأوه إلا القلة القليلة ممن اندفعوا فيه "[2].

كذلك كتبت في الموضوع ذاته القاصة قمر كيلاني التي وُصفت كتابتها القصصية بأنها تحمل " التركيب الفني المستند إلى الفيض الإنشائي والتدفق اللغوي "[3].

وعند الحديث عن محمد حيدر ـ بوصفه من روّاد كتاب القصة السوريين ـ وبخاصة مجموعته (العالم المسحور، 1962) فإنه بحسب وصف أبوهيف " أمين لنزوعه الوجودي "[4]الخاص، بعيداً عن تلك المؤثرات الوجودية الوافدة التي جاءت في غير أوانها , إذ هي تسهم في " عزل الإنسان عن ظرفه التاريخي "[5].

كما وسادت تلك الحقبة السمة الفانتازية المتمثلة بالمزج بين ما هو واقعي وما هو خيالي، ليمثل هذا التيار مجموعة من الكتاب الذين غدت تجاربهم " تميل إلى التجريب "[6]، ومن هؤلاء سامي حمزة في مجموعته (استنشاق رائحة اللون , 1982) التي أصابها حسب رأي أبوهيف " تراكم وصفي أو إخباري لا ينطق دلالته بصعوبة بالغة "[7]، ولعل القاص استسلم في " ظلالها لنوازع المباشرة والانتقاد والمزاج "[8].

كذلك غلبت على بعض قصص قمر كيلاني تلك النزعة " الفانتازية والكابوسية "[9]، ويرجح أبوهيف سبب ذلك إلى عدم اعترافها بالواقع واقتنائها صوراً ومشاهد لا تنطبق مع واقعها.

---

(1) م. ن: 177.
(2) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 250.
(3) م. ن: 274.
(4) م. ن: 275.
(5) م. ن: 277.
(6) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 226.
(7) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 226.
(8) م. ن: 226.
(9) الأدب والتغير الاجتماعي في سورية: 274.

وفي محور حديثه عن القاص سعيد جبار فرحان عندما يستعرض مجموعته القصصية (الكراسي في المطر , 1984) يصفه الناقد أبو هيف بأنه " ينطلق من موقع الفانتازي نحو بناء قصصي مشفوع بنقاوة وصفية "[1]، ولكنه لا يعدّه فانتازياً بقوله " ليس سعيد جبار فرحان فانتازيا "[2]، بل يبني حكمه من الموقع الذي انطلق منه في كتابته القصصية التي ترتكز على الكثافة في توضيح مشهدية الأشياء، ومن ثمَّ تؤدي إلى تلخيص العناء الإنساني.[3]

لعل قصص إدريس الصغير في مجموعته (عن الأطفال والوطن، 1985) اعتمدت المنحى نفسه في توظيف عمل المخيلة، من أجل رصانة التجربة القصصية التي عدت بأنها " أشبه بخيال محموم عن مكابدة سياسية واجتماعية، ومحاولة لوعي ما يدور في واقع الحال "[4]، الأمر الذي جعل من هذه المجموعة " وليدة حداثية ملحوظة تعتمد على الصورة والانتقال المشهدي "[5]، فالقاص يحاول على هذا الأساس إدراك أو معالجة الواقع ولو على أضعف مستوى.

قاص رابع اتخذ من موضوع الفانتازيا نقطة الانطلاق لموضوع حداثوي جديد اشتغل عليه في أوقات متفاوتة وكان الغرض منه السخرية من الواقع، كما يسعى القاص إلى أن " يمازج السخرية نزوعاً فانتازياً تجسيداً لهول التباين بين الإضمار والتصريح "[6]، والقاص هو محمد أبو معتوق الذي اشتغل أبو هيف نقدياً على أغلب مجاميعه ومنها (ليلة المغول، 1997)، إذ إنها اشتغلت على موضوع السخرية بقصديه ومعالجة لواقع أنماط حياة قاهرة وعصيبة.

فالقاص " يلتمس مسوغات لسخريته ولهذه الفانتازيا التي غطت فضاء السرد بما هو لصيق بالسخرية والفانتازيا "[7]، وهذه الدراسة والاشتغال النقدي من قبل الناقد تبرز مرحلة مهمة من مراحل تطور التقانات السردية، على اعتبار إنها عالجت ـ أي المجموعة القصصية ـ كغيرها من القصص التي شملتها الدراسة موضوعاتها القصصية بآليات السخرية والفانتازيا، بوصفها تقانات حداثية طوّرت فعالية الإبداع القصصي العربي في مستوى معين من مستوياته.

جماليات القص

تكشف لنا دراسة أبو هيف لجماليات القصص عن شواغل كثيرة أهتم بها الناقد من أجل الإفصاح عن جوانب فنية وشكلية شغلت القصاصين كثيراً، ومن

---

(1) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية: 186.
(2) م. ن: 186.
(3) ينظر م. ن: 186 - 187.
(4) م. ن: 203.
(5) م. ن: 203.
(6) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 118.
(7) م. ن: 118.

ثـمَّ أصـبحت محـطّ اهتمـام النقـاد أنفسـهم، فكـان أبوهيـف مـن أكثـرهم اهتمامـاً بهـذه الجوانب، إذ درس القضية بروية نقدية واهتمام منهجي بالغين، وكانت أولى شواغله اهتمامه باللغة (لغة القص) على اعتبار أن " النص الأدبي فعالية لغوية بامتياز "[1]، وكون اللغة تساعد الكاتب على أن " يحقق بواسطتها ما يميزه عن غيره من الكتاب الآخرين "[2].

يرجح الدكتور أبوهيف أن اهتمامه بهذه الجوانب عائد إلى مبررات فنية وثقافية دعته إلى ذلك، فيقول " اليوم مع ازدهار الوعي النقدي، وتعمق الشغل الإبداعي القصصي في حرية اختيار الشكل وحرية تناول الموضوع، يبدو مؤثر انتظام بعض التجارب القصصية داخل سيرورة تقاليدها الأدبية محط النظر وموئل التقدير ومثار التمحيص "[3]، فهي إذن دعوة من الناقد إلى تمحيص التجربة القصصية أياً كان نوعها وفحص ممارستها، ومهمة القاص هنا الإلمام بأساليب السرد من أجل أن " يتيح للسرد أن يغتني بالمفارقة اللغوية والتعبيرية بحد ذاتها "[4]، وهذا يقود أو يساعد إلى معرفة " أن استخدام التحفيز الجمالي يعزز التقاليد الأدبية "[5] في التجربة القصصية.

بهذا ينجح السرد في توظيف أو ترتيب حوافزه من بناء تركيبة القصة وبناء أنساقها ومن ثمَّ بناء خطاب قصصي " يوغل في اللغة "[6]، وهو ما لم يكتمل حسب اعتراف الناقد أبوهيف إلا متأخراً حتى عقد الثمانينات الذي شهد ولادة " الناقد المختص من نظرية القصة وتطبيقاتها "[7]، وأكثر هذا الكلام في هذا السياق ينطبق على القصة الأردنية التي أصابها التأخر عن مثيلاتها في الأقطار العربية.

أما التطور الملحوظ في الرؤية السردية " من ناحية الخلق والإبداع، فلعلها، أيضا أكثر الأنواع الأدبية نشاطاً في ثلاثة بلدان على الأقل سورية، مصر، العراق "[8]، في تطور تجربة الكتابة السردية " لأن التجربة في هذه البلدان قد اكتملت "[9].

ولعل التفاوت عائد هنا إلى أسباب عدة: منها كيف يوظف القاص المتن الحكائي ؟ أو كيف يوظف أنماط السرد ؟ أي أن القصاصين من أجل إنجاح هذه الغاية يعمدون " إلى وسائل فنية

---

(1) القصة القصيرة في سورية ـ قص التسعينات: 126.
(2) م. ن: 126.
(3) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية الحديثة: 103.
(4) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية الحديثة: 111.
(5) م. ن: 111.
(6) م. ن : 109.
(7) م. ن: 135.
(8) الأدب العربي وتحديات الحداثة، دراسة وشهادات، عبدالله أبو هيف، دار الصداقة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1987: 235.
(9) م. ن: 235.

متعددة أثناء بناء صروح قصصهم، وهذا البناء مشروط بالقواعد العامة للنشر "[1]، كذلك وجه القصاصين إلى الاهتمام بعنصرين مهمّين يساعدان على بناء الفن القصصي في جانب اللغة البناء الصحيح وهما " نظرية القصة واللغة النقدية "[2]، الأمر الذي يؤدي إلى نضج الفن القصصي بوصفه جنسا أدبياً مركزياً من الأجناس الأدبية المعروفة من جهة، ونضج تقنياته وبنائه الفني من جهة أخرى.

وهو ما يؤدي بالنتيجة إلى " اقتراب القاصين أو افتراقهم عن الإدراك الكلي لموضوعاتهم في عملية البناء القصصي، وهي مسألة فكرية وفنية أولاً وأخيراً "[3]، ومن ثمَّ تصبح القصة العربية في عمومها ذات قيم وأفكار جديدة تواكب مسيرة تطور بقية الأجناس الأدبية بل تصبح الرائدة بينها.

بالرغم من هذا كله لا بد من توافر عناصر تكون مهمتها بناء القصة بناءً فنياً جيداً يعتمد على رؤية موضوعية، غايتها مقاصد محددة تتبناها من أجل أن " تستعين على توسيع مدى فاعلية الذاكرة وخصوبة التخييل معاً "[4]، على النحو الذي يمنح العمل القصصي وحدة بنائية جديدة ذات أثر فني ناجح وتقانات جديدة، وهذه التقانات هي سرّ نجاح أي عمل قصصي أو غير قصصي، وخاصة عندما توظف تلك التقانات على نمط سردي يخلق جواً مشوقاً ادهاشياً عند المتلقي.

وهذا يأتي من خلال فعل القص المعتمد على لغة القص العالية والفاعلة التي تؤدي بالنتيجة إلى عنصر " الإرضاء الجمالي "[5]، الذي قد يكون في بداية القصة أو في وسطها أو في نهايتها، ويبرز من خلال السرد الحواري أو من خلال الشخصيات في القصة، ليس الشخصيات العادية وإنما تلك الشخصيات التي تدور حولها إشكالية معينة.[6]

وظف هذه التقانات ومثّلها واشتغل عليها على وفق رؤيا سردية من خلال المعجم اللغوي الثر الذي يمنح " شروطاً لجمال اللغة في الأدب "[7]، كل من فاضل السباعي، سامي حمزة، ووليد إخلاصي، ومصطفى يعلي، إذ تمثلت لغة القص عند الأول ـ فاضل السباعي ـ بأنها " جهيره أحيانا وهامسة أحيانا ثانية، وشاعرية في موقع محدد من النص أحياناً ثالثة "[8]، وعند الثاني ـ سامي حمزة ـ يكون " تأثيرها

(1) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية الحديثة: 137.
(2) م. ن: 138.
(3) م. ن: 158.
(4) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية الحديثة: 223 - 224.
(5) النقد التطبيقي للقصة القصيرة في سورية: 10.
(6) ينظر م. ن: 10.
(7) القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات: 126.
(8) م. ن: 126.

جلياً في صوغ مشهدية قصصية قوامها الحوار والتعليق بمفهومه المسرحي "[1]، وكانت عند الثالث ـ وليد إخلاصي ـ تقوم على " طغيان ما هو إبلاغي على ما هو تخييلي "[2]، أما عند القاص الرابع ـ مصطفى يعلي ـ فإنه يبنى قصصه على جانب تشبيهي يراعي فيه جانب الموضوع أكثر من جانب التعبير، أي إنها تقوم على " لغة مطواعة تساعد مؤلفنا على إيقاع القصة وهي تسترجع نبض الشخوص الدافق في لهيب الواقع"[3].

أما المجاميع القصصية التي برع هؤلاء القصاصون في إبراز لغة القص فيها ومثلت عندهم طابعاً جمالياً لفعل القص فهي على التوالي: (آه يا وطني) و (استنشاق رائحة اللون) و(ما حدث لعنترة) و(دائرة الكسوف).

وعند الاشتغال على قصص اسكندر لوقا يوضح أبوهيف أن هذه القصص تتميز بأنها تحمل رؤى فكرية وفنية من خلال مجموعة من القيم الجديدة التي تطرحها وهي " تكابد صعوبات العيش إلى الكرامة وشرف الذات "[4]، ولعل الجمالية تكمن في أن تلك القصص " تتحلى بجمالية جلية، وتتبدى هذه الجمالية في لغة فنية دالة على الوصف والحوار، وفي اقتصاد الحوافز أي الوحدات القصصية الصغرى "[5]، أي أن القاص ـ اسكندر لوقا ـ يبتعد عمّا اسماه الناقد، الإنشائية، وكذلك ابتعد عن المباشرة في القول، أي أن لغته تتخذ من الوصف عادةً أنموذجا لها، وبذلك تتجلى عند القاص القدرة على إبداع سردي يحمل جمالية القص في هذا المستوى وعلى هذا الصعيد.

أشكال السرد

ميز الناقد عبدالله أبوهيف بين مجموعة من أشكال السرد، التي وصفها بأنها تمثّل تقانات القصة الجديدة، إذ مثل الأول السرد الإستعاري وكان الثاني السرد السريالي، وسمّى الثالث السرد الواقعي.

تقانات السرد الاستعاري

في الشكل الأول مثل السرد الاستعاري علامة مهمة من علامات اشتغال الناقد أبوهيف على تحليل مثل هذه التقانات إذ أولاها الأهمية الكبرى، فقد ربط بين الاستعارة بمفهومها البلاغي " وهو نقل العبارة من ظاهر المعنى إلى سواه بالنظر إلى قرينه دالة عليه في السياق "[6]، و السرد الإستعاري بوصفه " تقانات مفارقة ظاهر

(1) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية الحديثة: 223.
(2) القصة القصيرة في سورية، قص التسعينيات: 127.
(3) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية الحديثة: 233.
(4) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 88.
(5) م. ن: 87.
(6) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 141.

المعنى إلى ما وراء المعنى أو معنى المعنى "[1]، ويساعد دمج هذه التقانات بآلية تساعد على " التحفيز غير الواقعي، دخولاً في اعتمال المنظور السردي وأنساق تنضيده بالصوغ الإستعاري والدلالي "[2].

ويؤدي مثل هذا السرد الإستعاري إلى إبراز جماليات السرد في جوانب عدة منها البلاغة الوظيفية والجمالية، على اعتبار أنها تشتغل على جانبي المجاز والاستعارة، وهذا يؤدي إلى " تعدد المعاني للكلمة الواحدة في اللغة ذاتها "[3]، مثلما ينجح مثل هذا النوع من السرد في تعميق " ثراء المعنى وغنى الدلالات بالإيحاء إلى تضافر الحوافز في تشكيلها لنسيج أغراض السرد "[4]، كل ذلك يعد عملاً تحفيزياً على نجاح تقانات اللغة السردية، ومن ثمّ الوصول إلى جمالية سردية ذات بنى وأبعاد عميقة في جوهر الجنس الأدبي.

اشتغل أبوهيف ضمن هذا النوع من السرد ـ الاستعاري ـ على أربعة مظاهر ، أو أركان، بنى فيها اشتغاله على مجاميع قصصية أراد من خلالها إثبات نجاح أو أهمية السرد الاستعاري في القص، وليثبت من خلالها اكتمال الصورة عن تقانة السرد الإستعاري، وكيفية توظيف القاص العربي لقصصه باتجاه استثمار هذه التقانة، وهذه المظاهر أو الأركان هي " المتن الحكائي المتوهم، الترميز الأشمل لما وراء المعنى، فيض الوجدان اللغوي، الأخيولة أو الفنطزة "[5].

ففي الدراسة التطبيقية للاشتغال على النوع الأول ـ المتن الحكائي المتوهم ـ اشتغل على مجاميع قصصية للقاصة رباب هلال، الأولى (دوائر الماء والأسماء، 1992) والثانية (ترانيم بلا إيقاع، 1995) والثالثة (أجراس الوقت، 2000) [6]، ففي مجموعتها القصصية الأولى أوضح لنا الناقد عبدالله أبوهيف أن القاصة قد عملت " على نقل السرد من وصف الخارج إلى معاينة الداخل عن طريق إدخال الوقائع في متن حكائي متوهم "[7]، ولا نرى أنها تميل إلى السرد الإستعاري، فالوصف من الخارج مع معاينة داخلية عبارة عن توصيف لحالة معينة من خلال رسم الواقع "

(1) م. ن: 145، وينظر، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث، د. عبدالله أبوهيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004: 195.
(2) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 145.
(3) م. ن: 142.
(4) م. ن: 145.
(5) م. ن: 145.
(6) ينظر م. ن: 146.
(7) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 145 - 146.

لتومئ إلى اعتمال الداخل بشواغل الخارج "[1]، وهذا ما دفع أبوهيف إلى وصفها بأنها ومن خلال هذه البداية يدخل السرد عندها " بيسر في مسرب توهمي "[2].

أما فيما يخص المجموعة الثانية فالقاصة بلا شك أصبحت أكثر اندماجاً في واقعها، كما وتمثل عندها البناء السردي بصورة أوضح، وهو ما يسمى (استواء السرد) الذي " اندغم في مدار هذه البنية الإستعارية "[3]، أي أن نسبة التوهم في المتن الحكائي أصبحت أشد , بمعنى أن " لمسة التوهم خارقة يصير معها الفعل أشد اعتيادية وطبيعية "[4]، ويمكن في هذا أن يكون رسم الصورة الواقعية ببنية إستعارية يؤدي بالنتيجة هذا النوع من السرد ـ الإستعاري ـ ليحصل " الارتقاء به إلى مستوى الأمثولة "[5].

أما الحديث عن مجموعتها الثالثة فإن السرد الإستعاري فيها أصبح أكثر نضجاً ووضوحاً، ونحسب أن سبب ذلك متأت من قوّة التجربة القصصية للقاصة رباب هلال إذ " بلغت مستوى أرقى في السرد الإستعاري، إذ تقارب قصصها مفهوم التحفيز الجمالي بطوابعه الذهنية حيناً والتحفيز التأليفي الذي يوائم بين تشظي السرد وتداعيات النص حيناً آخر "[6]، وعلل أبوهيف سبب اكتمال البنى السردية عند القاصة وخاصة في مجموعتها الثالثة، بأنه راجع إلى " ثراء الألفاظ التي انتقلت من مستوى التناص إلى المتعاليات النصية بمناداة ما وراء المعنى و بالاستفادة من الإحالات الكلامية "[7].

وعلى هذا تحول السرد من الاستعارة إلى السرد الإستعاري من خلال الاعتماد على حوافز عدة، منها ثراء المعجم اللغوي للقاصة وتوظيف هذا المعجم ضمن سرد حواري غني وثري بما يحمله من أفق شمولي في تصوير الواقع وتجسيده، وكذلك الاستفادة من مكونات بلاغية وفنية كالاستعارة والتناص وغيرها في توظيفها لخدمة السرد توظيفاً صحيحاً، تؤدي بالنتيجة إلى نهوض وتحفيز وتنشيط لهذا النوع من السرد الخاص.

قضية أخرى كشفها الناقد أبوهيف في اشتغاله على السرد الإستعاري وهي قضية (الترميز الأشمل لما وراء المعنى)، فوجد أنّ القاص (غسان كامل ونوس) استخدم الترميز ليوضح من خلاله أن السرد الإستعاري قائم على توظيف اللغة خدمة لما وراء المعنى، من خلال إنجاح عملية الإيصال بحيث " لا يغفل المتلقي استناد

---

(1) م. ن: 146.
(2) م. ن: 146.
(3) م. ن: 148.
(4) م. ن: 148.
(5) م. ن: 148.
(6) م. ن: 149.
(7) م. ن: 151، وينظر، قناع المتنبي في الشعر العربي الحديث: 195.

الرمز أو التورية إلى اللغة تثميراً للمفارقة اللفظية أو المعنوية في تدعيم المبنى الإستعاري "[1].

هذا ما أثبته الناقد أبوهيف عند دراسته للمجموعة القصصية الأولى (هامش الحياة.. هامش الموت، 1991) للقاص آنف الذكر، إذ بنى قصصه التي درست على تنوع تقاني مبني على " تآلف المعاني والدلالات الأعمق "[2]، على النحو الذي يكون فيه السرد الإستعاري أكثر شمولية , ولا نعتقد أنه أفلح كثيراً في ذلك كون القاص وحسب اعتراف الناقد اعتمد على " رمز واحد أو تورية واحدة "[3]، والرمز الواحد لا يعطي الشمولية المثلى للحياة المتجسدة داخل العمل القصصي.

أما المجموعة الثانية فكانت أكثر شمولية ووضوحاً وتجلياً، وذلك يُحسب من خلال لجوء القاص إلى " التجريب اللفظي والمعنوي و الإنشائي اللغوي "[4]، الذي ساق الناقد إلى أن يفصح عن شيء من هواجس القاص في " تلمس الأسلوب الإشاري الإستعاري "[5]، معللاً هذا التلمس بكون العمل القصصي قيد الدراسة والتحليل هو من بواكير النتاج القصصي الإبداعي للقاص، الذي ما لبث أن أصبح أكثر نضجاً واكتمالاً بعد تواصل القاص في نتاجه القصصي.

يفصح الناقد أبوهيف عن ذلك عند إصدار القاص المجموعة القصصية الثامنة (مفازات، 2003)، إذ يقول فيها بأنه في هذه المجموعة " يكتمل عنده السرد من قصة إلى أخرى، وينتظم المنظور السردي ضمن مهارة لا تخفى في اقتصاد الحوافز "[6]على النحو الذي يكشف عن وعيه التقاني المتطور.

إذن القاص وظف الرمز عندما وظف البنى الإستعارية، وبذلك يكون " قد وسع المجاز إلى استيعاب الترميز والاستعارة في رؤية مكابدة المرء لوطأة المشكلات الاجتماعية والأخلاقية "[7]، وهي إن أفصحت عن شيء فإنها تفصح عن نباهة السارد /القاص عندما وظف سرده لخدمة القضية الشاغلة المركزية، وليعطي السرد روحاً جمالية تُظهر تقانات تُثري العملية الإبداعية القصصية في مستواها التقاني الجديد.

فضلاً عمّا ذكر فثمة موضوع اشتغل عليه أبوهيف لا يخلو من الأهمية في هذا السياق وهو (فيض الوجدان اللغوي والدرامي عند سامي حمزة)، إذ وظف أبوهيف هذه القضية الشاغلة للكشف عن مكون السرد الإستعاري، في رغبة من أبوهيف لمعالجتها عند أحد أبرز القصاصين الذين اشتغلوا على مثل هذا النوع من السرد.

---

(1) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 153 - 154.
(2) م. ن: 153.
(3) م. ن: 153.
(4) م. ن: 154.
(5) م. ن: 155.
(6) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 158.
(7) م. ن: 158.

أما آخر قراءة للناقد أبوهيف اشتغل عليها من أجل كشف مكون السرد الاستعاري فقد كانت ضمن مصطلح (الأخيولة) أو(الفنطزة) عند القاص محمد الحاج صالح، إذ يتبين أن القصة عنده تندرج في باب السرد المشبع بـ " الأخيولة وإدغامها في فضاء التخييل ومكوناته الإنسانية والاجتماعية "[1]، فهو تارة يعتمد على الموروث الحكائي، وأخرى يعتمد على المجاز في بناء متنه الحكائي الذي يساعده على أن يتجاوز فيها " السرد الواقعي إلى نبض دلالة عميقة بنقل الحافز من مدار واقعي إلى رحابة الأخيولة "[2]، وهذا ما دعا أبوهيف إلى وصفها بأنها تقانات فنطزية بحيث تصبح " الفنطزة اندغاماً مدهشاً باختلاطات الوهم والواقع "[3].

ولعل التطوير هنا راجع أو مرتبط " بأشكال مختلفة من المفارقة المعنوية إلى التشكيل السردي المراوغ للارتجاع والاستباق "[4]، وهذا يكشف عن توسع واضح في سلم السرد وتقاناته عند القاص، التي ساعدت على " استيعاب فضاء السرد بأشكال مختلفة مجاوزة للتحفيز الواقعي نحو تثمير تقانات مجازية "[5]، ولعل مجاميع محمد الحاج صالح القصصية التالية (هكذا كان اسمها، 1988) و(يوم في حياة مجنون، 1991) و(الحب في عام 2060، 1995) أفصحت وبوضوح عن نجاح السرد الإستعاري في بلوغ غايته على هذا المستوى الفني.

(1) م. ن: 166.
(2) م. ن: 166.
(3) م. ن: 168.
(4) م. ن: 168.
(5) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 172.

تقانات السرد السريالي

ثمة عناصر مهمة يقوم عليها السرد السريالي على اعتبار أن من اشتغل عليه يمثل قلة من مبدعي السرد القصصي، فكان ممن برز في هذا المجال سمير بلوكباشي ، وأول هذه العناصر هي المقاربة بين قوى خفية وأخرى ظلامية من خلال الاعتماد على حوافز محددة في دورانها الباطني، وثانيها مراعاة عنصرين مهمين في الاشتغال على التفكيك والاندماج من أجل ترتيب تلك الحوافز، وثالثها تنشيط عناصر تشظية السرد من خلال التهكم والمفارقة والسخرية، ورابعها طغيان صورة المتخيل على الواقعي وإبراز الهذيان والانفعال والجنون، بحيث يكون هذا الإظهار في الأعم الأغلب متعمداً،[1] وهذا يؤدي إلى إثارة المتلقي الذي شغلته قصص بلوكباشي على هذا المستوى، بحيث أصبح القاص " مازجاً بين الأخيولة والسوريالية باقتدار، على أن المخيلة عماد الدفق السردي في رؤية معضلات الوجود واستحقاقاته القيمية "[2].

يأتي هذا بالاعتماد على مبادئ السريالية التي حُددت بأنها مجموعة من الخصائص الفنية، كان من بينها " أولاً: التهكم والفكاهة، ثانياً: المخيلة، ثالثاً: التعبير عن الدهشة الأولى، رابعاً: الحلم، خامساً: الآلية والجنون، سادساً: الباطنية، سابعاً: التفكيك، ثامناً الاندماج عند الاعتمال الذهني "[3]، ويميل أبوهيف إلى اعتبار أن القاص بلوكباشي في مجموعته (المونناليزا تبتسم لنصل المقصلة، 1990) اعتمد على عناصر أو ما تسمى خصائص السرد السريالي الذي كان من أبرزها، عنصر الأخيولة الذي أدى بالنتيجة إلى أن " تصبح القصة مدار تشظية سردية في استرجاع نثار الوقائع والأحداث أو استباقها "[4].

ويمكن القول هنا إن السرد السريالي يعتمد على عنصر مهم هو الإثارة، وهذه بدورها تعتمد على عنصر التخييل، وبذلك يصبح من الواجب الربط بين السرد الإستعاري المعتمد على المتن الحكائي والسرد السريالي المعتمد على عنصر التخييل، فالقاص " أخذ منها الكوابيس، ونماها في متن عجائبي وغرائبي وهي بنية سردية لا تبتعد عن الحلم والوهم "[5]، فالبناء السردي هنا يقوم على مجموعة من " الثنائيات الضدية "[6]، وهذه بالنتيجة تساعد على الإلمام باللغة ومعرفتها وبالتالي يساعد على دراسة وفهم الواقع

---

(1) ينظر م. ن: 258.
(2) م. ن: 258.
(3) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 258 - 259، وينظر الرمزية والسريالية في القص الغربي والعربي، إيليا الحاوي، دار الثقافة، بيروت ، ط 2، 1983: 225 - 242.
(4) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 258.
(5) م. ن: 260.
(6) فضاء المتخيل: 39.

بأدق تفصيلاته، على النحو الذي تصرّح فيه بمعطيات متعددة منها " إثارة لتوقع المتلقي واستجابته لوجهة النظر الكامنة التي تستدعي التأويل "[1].

وبنفس الروح الإثارية التأويلية اشتغل القاص بلوكباشي في مجموعته القصصية الثانية (مذيعة التلفزيون وقصص أخرى، 1994)، إذ أظهرت " أسلوبية في التعبير عن وطأة الوجود الكتيم من خلال ألوان الكوابيس "[2]، إلا أن المجموعة القصصية الثالثة (أمل ببضع ساعة، 2004) نمّت عند القاص " سرده الحداثي الغرائبي في أمداء السريالية "[3]، بحيث ينتج السرد عندما يكون على هذه الشاكلة قصصاً تحمل عناصر أسلوبية خاصة لتصل " الأخيولة الكابوسية ذروتها "[4]، عند القاص، وهي تُحدث " التباس المعنى وقابليته للاستغراق في ما وراء المعنى بالاعتماد على تقانات النص المفتوح "[5].

أي أن النص يستدعي تأويلات عديدة تساعد على " إثراء دلالات القص من أبسط مستويات اللغة المجازية "[6]، وتستمر معها صياغة السرد السريالي على وفق خصائص انفرد بها القاص وميزها أبوهيف، تقوم على مخيلة مشحونة برؤيا عميقة " ولا سيما المتخيل الناجم عن دفق الأحلام والأوهام والكوابيس والعبث في رؤية الوجود واشتراطاته القاسية "[7]، وبهذا يكون الناقد عبدالله أبوهيف قد تمكن من استنطاق هذا النوع من السرد، عبر النماذج القصصية المعبرة التي قرأها ورصد تجلياتها في هذا السبيل.

تقانات السرد الواقعي

يجزم أغلب النقاد والمشتغلين في حقل الأدب أن القصة القصيرة هي الأقرب من باقي الأجناس الأدبية في رسم صورة الواقع، وتعدّ أنموذجاً من نماذج " التعبير السردي المكثف بتحفيز واقعي عن مشكلات جماعية "[8]، وهي تنجح في قصديتها المبتغاة عبر تمثّلها الواقع بأدق تفصيلاته، أي أنها تشتغل بقيم أصيلة، إذ " يتجلى قصد القصة أو غرضها في اكتمال التنامي الفعلي وامتلاء التحفيز الواقعي بتساوق الدلالة الوطنية "[9].

لاحظ أبوهيف هنا في قصص هزوان الوز وخاصة في مجموعتيه القصصيتين الأولى (عيون في الخريف، 1994) والثانية (حكاية طائر السمرمر، 1997)، فالبناء

---

(1) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 261.
(2) م. ن: 260.
(3) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 263.
(4) م. ن: 264.
(5) م. ن: 264.
(6) م. ن: 265.
(7) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 266.
(8) م. ن: 267.
(9) م. ن: 268.

القصصي عنده بحسب رأي الناقد أبوهيف متشابه في المجموعتين، وهو قائم على " انخراطه في نسق حكائي يستند إلى التحفيز الواقعي المقتصد وصولاً إلى إظهار القيم النبيلة، دون إغراق في لغة الإنشاء أو التفاصيل الواقعية " [1].

بنى القاص تجربته السردية في هذه القصص على نماذج تحاكي الواقع على نحو ما، فجاءت تجربته على وفق قيم جديدة باشرت موضوعاتها حسب الغرض المرجو في كل قصة، إذ اعتمد على المخيلة التي ساعدته في بناء سرد واقعي يكشف عن براعة صاحبه، " بل يصوغ واقعه الخاص المتخيل ببساطة متناهية "[2]، فلا يجد المتلقي صعوبة في استقبال اللغة المحكية، وهذا نلحظه من خلال ما يسعى السرد إليه، ليثبت أن هذه المعالجة عند هزوان الوز جسّدت بشخصياته القصصية "نماذج بشرية مقهورة يحرص على كرامتها بشراسة غالبا "[3].

وهذا هو ما صاحب موضوعات قصصه في نقل صورة الواقع التي تميزت أيضاً بطابع التنوع في جانبي السرد من خلال النزوع إلى الواقع هذا في جانب، والتنويع في موضوعات السرد في جانب آخر[4].

هذا التنويع الذي يقود إلى أن السرد " يخرج بها إلى فضاء إنساني أرحب "[5]، ومن شأن القاص في هذا النوع من السرد أن يُعلي قيمه الروحية التي يترجى إيصالها إلى المجتمع وتساعد على تغييره نحو واقع أفضل، تسوده قيم روحية ومثل عليا، لتظهر تلك الروحية " مقدرة حكائية واضحة على تنظيم سرده "[6]، وهي تثبت مقدرة هزوان الوز وغيره من القصاصين ممن اشتغلوا على مثل هذا النوع من السرد، على امتلاك عناصر التحفيز السردي التي تدل على ذائقة الناقد في معالجة هذا الشكل السردي، الذي يُعد أكثر أشكال السرد صوغاً لأنموذج الواقع ومعالجةً له، من خلال إغناء التجربة القصصية بنمط سردي معين يحمل في ثناياه ثراءً تعبيرياً كبيراً.

---

(1) م. ن: 268.
(2) م. ن: 268.
(3) القصة القصيرة في سورية من التقليد إلى الحداثة: 269.
(4) ينظر، م. ن: 270.
(5) م. ن: 270.
(6) م. ن: 271.