Al-Turath Al-Adabi

ISSN (P): 3005-7426, ISSN (E): 3005-7434

Vol: 01, Issue: 02 (July-Dec 2023)

https://alturath.numl.edu.pk/index.php/alturath

DOI: https://doi.org/10.52015/al-turathal-adabi.v1i2.13

Received: Sep 19, 2023 | Accepted: Dec 20, 2023 | Available Online: Dec 30, 2023

مقاربات نقدية في فن القصة القصيرة، نُقّاد سوريا نموذجاً

Critical approaches to the art of the short story, Syrian critics as an example

الدكتور غسان صالح عبد المجيد

أستاذ مساعد

الجامعة العالمية الإسلامية، إسلام آباد

Dr. Ghassan Saleh Abdul Majeed

Assistant Professor, Faculty of Arabic

International Islamic University, Islamabad

شيماء حرباوي

باحثة ماجستير

الجامعة العالمية الإسلامية، إسلام آباد

Chaima Harbaoui

MPhil Research Scholar,

International Islamic University, Islamabad

Abstract:

The study shows the critical efforts made by Syrian critics in their study of the art of the short story. These efforts relied on references belonging to different approaches that alternated between historical, realistic, and psychological.

The study also sought to reveal those theoretical references on which the critical process in the 1990s approaching the art of the short story was based, and the extent to which critics in Syria understood them, and to reveal the extent of compatibility between the theoretical and procedural levels, and the alignment of the methodology used with the characteristics of the text studied. I did not rely on this. The study is based on the critics' statements

Al-Turath Al-Adabi, Department of Arabic, NUML, Islamabad, **This work is** licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License (CC BY-NC 4.0).

only, which would inform the critical methodology used, but rather through insight into the critical process from within the critical body, because the criticism of the 1990s showed a kind of deception, which some critics practiced when they issued their critical bodies with a certain methodology, and then contradicted them in the mechanism they used.

Keywords: Syrian critics, short story, historical realistic, psychological

ملخص الدراسة:

تُظهر هذه الدراسة الجهود النقدية التي قام بها النقاد السوريين في دراستهم لفنّ القصة القصيرة، حيث احتكمت هذه الجهود إلى مرجعيات تنتمي إلى مناهج مختلفة تتناوب بين التاريخية، والواقعية، والنفسية، كما سعت الدراسة إلى الكشف عن تلك المرجعيات النظرية، التي استندت إليها العملية النقدية في التسعينيات المقاربة لفن القصة القصيرة، ومدى استيعاب النقاد في سورية لها، والكشف عن مدى التوافق الحاصل بين المستويين النظري والإجرائي، ومواءمة المنهجية المتبعة لخصائص النص المدروس، ولم أعول في هذه الدراسة على تصريحات النقاد فقط، والتي من شأنها أن تعرف بالمنهجية النقدية المتبعة، بل من خلال استبصار العملية النقدية من داخل المتن النقدي، لأن نقد التسعينيات أظهر نوعاً من التضليل، الذي مارسه بعض النقاد وذلك عندما يصدرون متونهم النقدية بمنهجية ما، ومن ثم يناقضونها في الآلية، التي اشتغلوا بها.

مقدمة:

كرّس بعض النقّاد السوريين جهودهم النقدية لمقاربة تجارب من القص العربي إيماناً منهم بأن تلك التجارب القصصية من شأنها أن احتضنت تجارب الإنسان العربي من المحيط إلى الخليج، متجاوزةً كل الاعتبارات الجغرافية، والديموغرافية، وملامسةَ ذائقته، بوصفه متلق مهيأ لاستقبال ما تقدمه تلك التجارب من منظومات فكرية، ومعرفية، وجمالية بحكم اللغة الواحدة، والتاريخ المشترك، والمعتقد الواحد. كما أنّ عناية الدارسين السوريين توجهت لإبداع بعض

الأصوات العربية لما حصلته تلك الأصوات من شهرة عربية جعلتهم يتصدرون المشهد الأدبي العربي بفضل ما قدموه من إبداع على نحو نخبوي.

مقاربات نقدية في فن القصة القصيرة:

تنفرد دراستان نقديتان بتناول تجارب القص العربي في التسعينيات مصدّرتين العلامة اللغوية لهما على نحو يجهر بتخصصهما بتلك التجارب، حيث تناولت الأولى منهما تجربتين قصصيتين، بينما اتخذت الثانية دولة قطر مجالاً لإجراء مسح شامل لتجارب القصّ هناك.

تصدّرت العلامة اللغوية "تخامر الحلم والواقع في بنية القصة القصيرة العربية"، الدراسة الأولى لمؤلفها "دريد يحيى الخواجة" الصادرة عام١٩٩٣م. فالعلامة اللغوية التي صدّر الدارس بها كتابه تنبّئ عن هدف الدراسة المتمركز حول الحلم والواقع في بنية القصة العربية، وكان الدارس قد تناول تجربةً قصصيةً واحدةً لقاص من جمهورية مصر العربية هو "يحيى حقي"، وأخرى للقاص السوري عادل أبو شنب.

وقد تألّفت الدراسة من كلمة للناشر، ومقدمة عن القاص "يحيى حقي"، وفي المقدمة التي خصّها الدارس لعرض ملامح من رحلة حياة القاص نوّه من خلالها إلى السبب الذي جعله يختار تلك القصة تحديداً والمتمثل بغياب الدراسة النقدية عنها مشيراً إلى اعتماده "في التحليل على المنهج السيميولوجي"[(1)]. وقد أثبت نص القصة كاملاً من دون تدخلات، أو تعليقات شخصية.

استهل الدارس دراسته للقصة من خلال عنوانها الذي وصفه بالمتلبس، واستطرد في شرحه وإيضاح دلالاته التي تولد عنها على المستوى البلاغي استعارتين مكنية، وأخرى تصريحية "وهكذا تلعب الاستعارتان دوروهما في التنازع والادعاء في بنية تبادلية وفي انتماء إلى عالم خيالي يبرز وجوده الاختصاصي في بعض جدله الارتدادي مع الواقع "[(2)]، وبالرغم من تأكيد الدارس أنّ النص سيكون نقطة الانطلاق في دراسته، إلا أن هذا لم يثنه عن الاستعانة ببعض ما صرح به القاص حول قصته، لا سيما قوله عنها "وفي هذه القصة حيلة فنية حيث يتوارى

البطل الحقيقي وراء بطل ظاهري [3]"، ثم يعود الدارس مرةً أخرى إلى العنوان، ولكن هذه المرة على مستوى الحقيقة والخيال والبداية والنهاية بما لا يقدم ولا يضيف شيئاً على مقاربته العلامة اللغوية، التي من شأنها أن تشكل حافزاً للمتلقي تساهم في تحفيزه على قراءة النص من خلال كسرها لأفق التوقّع لديه.

وقسّم الدارس النص القصصي إلى مقدمة، وقسمين من الأحداث، وخاتمة، ويبدو التقسيم غريباً، فقد جرت العادة أن يتألف أي نص من استهلال، أو مقدمة، ثم عرض للمشكلة، أو الحدث حيث الوصول إلى الأزمة، أو العقدة من ثم يأتي الحل، أو القفلة. ووصف الدارس مقدمة القصة بالإخبارية "من أولها إلى آخرها يتداخل فيها الوصف المباشر لأحوال داود أفندي، التي ترسم الخطوط العريضة لسكنه وحارته، وعلاقة الراوية به وعلاقة سكان الحارة بشخصه، وتاريخ حياته"[4].

أما القسم الأول من النص فرآه ممثلا بمشهد وصفي سرده الكاتب على لسان الراوي، فكان من شأن "هذه الخلفية الوصفية أن أمدت السرد بعمق قوي التأثير على البطل والمتلقي، فالانطباع المنفر الذي تركه وصف الصبي الذي زاحم السرد استكمل بالسرد نفسه باستدعاء داود أفندي إلى القسم ١٩ أحوال حيث خلف فيه القلق، والخوف والهم"[5].

وأشار الدارس أنّ الكاتب قد "مازج الوصف والسرد"[6]، مؤكّداً على أنّه ثمة دفقات إيقاعية على حد تعبيره كانت قد سيّرت أحداث القصة، وشكلت السياق العام، وفي الواقع لم تكن تلك الدفقات إلا عبارةً عن جمل اجتزأها من النص القصصي لم تحمل جميعها حدثاً جديداً، أو حركةً في السياق العام، أو تطوراً على صعيد الأحداث.

أشار الدارس إلى أنّه ثمة قفلة لهذه الدفقة الإيقاعية "تصل إلى درجة الصمت أحياناً[7]"، ذاك الصمت الذي يخلِف وراءه "صدى يبرز فيه تدخلات الكاتب على لسان الراوية الذي يقطع سياق السرد ويتدخل شخصياً ليعبر عن رأي، أو موقف تأملي، ليشرح أو يعلق أو يعطي عظة"[8].

ولم يوضح الدارس معنى الصمت فيما سبق، فلم يكن ثمة قطع لحوار أو إبطاء لحدث، بل أنّ الراوي نفسه هو من يبدأ المشهد، ومن ثم فهو من يعلّق عليه، فليس من وجود مثبت لصمتٍ أو قطعٍ، كما أنّ التعليقات، التي أوردها الراوي تنوعت دلالاتها بين تعبير عن حالة القلق والضياع وعدم التوازن، التي تعاني منها طبقة العمال والكادحين إضافةً إلى توضيح لموقف الراوي من البطل، فلم يذكر الدارس لدلالات هذه التعليقات، التي لم تستخدم على سبيل الزينة بكل تأكيد.

إنّ التخبط، الذي يعاني منه الدارس قاده إلى تجزيء النص، وتقطيع أوصاله بمتابعته اللاهثة وراء الجمل القصيرة، التي درس من خلالها المكان بعيداً عن الدلالات الكبرى، وعرّج أحياناً لدراسة اللغة من جانب واحد هو جانب الأفعال محصياً مرات استخدامها في الماضي، والحاضر وما يفيد كل منهما على صعيد الدلالة في مقاربة تتبرأ مما هو سيميولوجي، وتنتمي إلى ما هو بلاغي مظهراً احتكام النقاد في سورية إلى البلاغة بوصفها بديلاً عن النقد الأدبي، التي لا تعدو كونها ثلة من القوانين التي تقدم ما هو قوانين سابقة على النص الأدبي.

وكانت دراسته للقسم الثاني من المتن الحكائي ذات نواح متباينة تم من خلالها توظيف اللغة وتكريسها من أجل إبراز المعنى الحكائي، واجتراح التأويلات والدلالات متخذاً من الأفعال على نحو خاص وسيلةً لتوليد المعاني، فهو إذ ترجم الأفعال التي تنضوي تحت حقل دلالي واحد ينتج الحركة على أنه دليل بوجود حركتين، أو اتجاهين مختلفين في القصة الأول هو الداخل، والآخر هو الخارج، إذ إنّ الداخل حركة داخلية تستفز في أركان حارة داود أفندي، بينما تمثل الحركة الخارجية؛ أي الثانية نزوعاً واضحاً نحو الانتقال من فضاء هذه الحارة إلى ما هو أرحب وأوسع حيث التعددية في العلاقات المؤسسة بشكل أساسي على المصالح والمنفعة الشخصية.

إنَّ الدارس يلوب حول الأفعال في النص محملاً إياها دلالات تبدو ذاتية في غياب أية قرينة تعضدها وتدعمها في ذلك، وهذا ما دفع به إلى استنباط حركة ثالثة تمثل الداخل

اللامنتهي، والخارج غير المنتهي، حيث إنّ لفظة "دوسيهاً تؤكد هذه الحركة، وتتابعها المغلق، الذي ينبع من انفتاحها المطلق على الداخل في المحكمة إلى ما لانهاية"[9]، وتأويلاته معرضة للزوال مع قراءة ثانية للنص، حيث المعاني متولدة باستمرار والتأويلات قابلة للانفتاح، وبهذا خسر الدارس رهانه رهان المعنى، الذي لا يعرف نتيجة واحدة، فأفلت من يديه كذلك الحال ما يخص المبنى الحكائي، وعلى نحو خاص إهماله لمنهجه المتبنى في الدراسة، فليس ثمة من وجود أية إشارة تمت لما هو سيميائي.

أما الخاتمة، فرآها الدارس من خلال تبادل الأدوار بين البطل والراوي حيث التبادل هنا يأخذ شكلاً طبقياً، وهذا ما شكل هدفاً أو ما كان يشكل هدفاً ابتغاه الراوي، وصرح به في مستهل النص، لكنَ هذا التناول بقي أسير أشخاص لم يغادر هذا النطاق الى ما يمثل صراع جماعات أو أفكار. أنّ الصراع الاجتماعي هنا يفسح المجال ليغدو صراع أفراد، ولا يلقي الدارس بالاً لطريقة إنشاء الخاتمة، وهذا هو حاله في ما مضى حيث التركيز على المعاني، والأفكار وإهمال البنية والأساليب واللغة.

وتتبع الدارس السرد من خلال صفحات قليلة لم تتجاوز ثلاث صفحات، فاكتفى بوصفه للسرد على أنّه ممثل بـ "نقل الأحداث التي تجري في القصة وعلى تتبع الشخصيات ونقل الأفعال الصادرة عنهم[10]"، مشيراً إلى حدوث انقطاعات في السرد أحدثها كل من الحوار، والوصف حيث كانت وظيفة الحوار "التعبير عن موقف اجتماعي ساخر وإثارة للسرد ودفعاً للأحداث"[11].

وتناول الوصف في السرد وجاء بأمثلة لتدخله، الذي تناوبت فيه كل من الوظيفتين التزيينية والتفسيرية الرمزية، ومن أمثلة تدخل الوصف في السرد لشرح الصورة التي آلت إليها الشخصية المثال التالي "داود أفندي بجلبية وجاكتة، تجمع أصابعه بلقمة حبات الفول وتعجنها في الزيت ثم تحملها كتلة واحدة كالكرة إلى فمه ويتجشأ برائحة البصل الأخضر والفجل"[12]

وخصّ الدارس الفصل الثاني لدراسة المجموعة القصصية "الآس الجميل" للقاص عادل أبو شنب وجاء الفصل على نحو سريع يعدم المرء فيه القبض على دليل واحد يثبت إقدام الدارس على إنجاز ما هو نقدي، إذ إنّ الانطباعية التأثرية وسمت هذا الفصل على نحو جلي، وهذا ما يعطي التفوق للفصل الأول على الثاني من هذه الدراسة بسبب المستوى الإجرائي، حيث إنّ الدارس أفرد فصلاً بأكمله من أجل قصة واحدة، بينما عمد إلى تناول مجموعة كاملة تضم تسع قصص في فصل ثاني يبدو أسرع وأقصر من سابقه.

إنّ الحيّز الكمّي الضئيل يُضعف الدراسة من حيث الكيفية، فيغدو الاهتمام منصباً على الأفكار العامة والمضامين على حساب مار هو خاص يميّز كل قصة عن غيرها، مما أدى إلى إطلاق الدارس الأحكام العمومية على قصص المجموعة كلها، إذ رأى أنّ "غالبية القصص في المجموعة مشدودة إلى قطبين: الواقع، والحلم أو اللاواقع، لكنهما في أحوال عديدة يتخامران[13]". يبدو أنّ الدارس لا يعلّق كثيراً على مسألة توظيف الحلم في القصص وتعالقه مع الواقع إلا من خلال إشاراتٍ بسيطةٍ لا تجد نفسها قادرةً على إظهار الفروقات بين قصة وأخرى في طريقة تناولها الحلم، وبهذا تبلغ العمومية مداها لدى الدارس. كما وأشار إلى أنّه ثمة ثلاث قصص وظفت الحلم وماهت بينه وبين الواقع كما في "نهاية باهتة لموعد منيب أفندي" و"صفير قطار قادم" و"العناكب" لكنّه لم يعزز هذه الإشارة بأي مقبوس من داخل تلك القصص.

وقد هيمنت العملية التلخيصيّة للقصص التسع على هذا الفصل من أجل إبراز مقاصد القصّ ومغازيه والتي تبدو سهلة المنال من خلال قراءة أولى لها. لقد جافى الدارس ما هو فني في هذه الدراسة على نحو جلي، فلم يستطع جلب هذه المجموعة إلى قارة النقد الأدبي، بل هي من اقتادته إلى التماهي معها والانفعال بها والتعبير عن ذائقته وآرائه الذاتية.

وثمة متون نقدية أخرى في التسعينيات أبدت استعداداً نقدياً لتجارب القص العربي كما في دراسة "تحولات الرمل –الحكائي والجمالي في القص القطري–" الصادرة عام١٩٩٩م

لمؤلفها "نضال الصالح"، حيث توزعت الدراسة على مقدمة وعدة فصول، إضافةً إلى ثبت بالنتاج القصصي المنثور في الصحافة القطرية ١٩٦٠-١٩٨٠م وقائمة بالمصادر والمراجع، ومعجم يضم كتاب القصة القصيرة وكاتباتها في الثمانينيات والتسيعينيات.

أُنجزت هذه الدراسة في مرحلة إقامته في ذاك البلد، الأمر الذي مكنه من الاتصال بمشهده الأدبي القصصي منه على نحو خاص منذ النشأة الأولى وحتى المراحل المتأخرة، ووعيه الشامل بالظروف التاريخية، والاقتصادية، والاجتماعية التي أبدت كل تحكم في التجربة القصصية القطرية آنذاك، مما جعله يجوس هذه التجارب مُظهراً العوامل المؤثرة في نشأتها، ومستجلياً أبرز مؤرقاتها، وتطور تقنياتها، ومعرّفاً بالأصوات التي كان لها الفضل في إبداعها.

انسحبت هذه الدراسة على أربعة عقود حيث امتدت من عقد الستينيات حتى السنة السابعة من عقد التسعينيات. وهذه المرحلة تمثل بداياتها البذور الجنينية لفن القصة في قطر، بينما تؤمن السنوات الأخيرة منها سويةً من النضج والحداثة الفنية لهذا الجنس الأدبي .

في المقدمة التي خصها الدارس للتعريف بخطة البحث والكشف عن أهدافها المتجهة صوب ما هو مضاميني وجمالي اكتنف هذا الجنس القصصي. قادته إلى التنويه بالدراسات السابقة المعنية بالقصة القصيرة في قطر على نحو خاص، لكنه لم يخف توجيهه بعض المثلبات التي من شأنها أن وضعت تلك الدراسات في دائرة التقصير، إذ عدها دراسات في طور التجريب لما تغادره بعد نحو تأسيس متن نقدي كامل الأسس وواضح المعالم، فرآها محتفيةً "بمضامين النصوص القصصية، وبموضوعاتها أكثر من حفاوتها بسماتها الفنية، وخصائصها الجمالية ومجملها لا يتجاوز مطلع الثمانينيات من عمر التجربة القصصية في قطر، ومجملها أيضاً يهمل الكثير من نصوصها على الرغم مما توفره تلك النصوص من قيم جمالية وتقنيات بنائية دالة على تمكن منتجه من أدوات الجنس القصصي"[14]. تبدو إشارة الدارس إلى إهمال تلك الدراسات الكثير من النصوص، واحتفائها بما هو مضاميني على حساب ما هو فني مقبولةً إلى حد ما، غير أنّ تجاوزها منتج الثمانينيات له ما يبرره بالتأكيد وهو إنجازها خلال

مرحلة السبعينيات وأوائل الثمانينيات، إذ إنّ أحدثها صدر عام ١٩٨٥م، بينما صدرت الدراستان الأخيرتان عام ١٩٧٩، والثانية ١٩٧٨م، وبهذا تكون الدراسات ناجزة وسابقة على النتاج القصصي الصادر في الثمانينيات. كشف الدارس عن خطة البحث، وتقسيماتها، وتفرعاتها، لكنه لم يشر إلى المنهجية المتبعة، بيد أنّ شواغل الدراسة بما هو مضاميني وجمالي ينبئ عن توجه سيسو- فني احتذاه الدارس في البحث.

وانتهز الفرصة لتمرير ما يراه جديراً بالطرح، وآثماً بإغفاله وتجاهله وهو "طغيان الصوت النسوي في هذه التجربة منذ بواكيرها الأولى في مطلع الستينيات إلى النصف الأول من السبعينيات [15]"، وثمة تقدير لجهود الدارس في الكشف عما هو مسكوت عنه يقبع تحت ربقة العرف والتقاليد، إلا أنّ ذِكره في المقدمة وعلى نحو يكاد يستغرق نصفها يجعل من إرجائه لنتائج الخاتمة أو في الحيز الذي أفرده فيما بعد للمرأة في القصة القطرية أمراً منطقياً.

وأبدى استغرابه من معظم الدراسات النقدية، التي تناولت الحراك الأدبي في قطر والقصصي منه تحديداً عدم تبنيه لهذه الظاهرة "باستثناء ما قدمه "فايز صباغ "من تعليل لها في تقديمه للنصوص السبعة الفائزة في مسابقة إدارة الإعلام القطرية لعام ١٩٨٢[16]". وكشف عن مؤرقات الإبداع النسوي الذي وصفه بالهم النسوي حتى في تناوله لقضايا المجتمع ومشكلاته.

استهل الدارس الفصل الأول من الدراسة بالحديث عن الصحافة القطرية، وإماطة اللثام عن دورها الريادي في هذا المجال، الذي لم يكن في جميع الأوقات مكتملاً، فكانت مساهمتها نسبية، لكنَ هذا لا يسلبها أحقيتها في كونها الحاضنة الأولى لهذا الجنس الأدبي. وعموماً لم يتجاوز حديثه عن الصحافة القطرية مستوى الإحصاء، والتعريف حيث بدت جهوده واضحة في تتبع أسماء الصحف منذ تاريخ صدورها، وتقصي دورها التثقيفي في مجال القصة القصيرة، فرصد لمجمل النصوص، التي دأبت الصحف القطرية على نشرها. وضمن ما أسماه بالسمات العامة لتجارب الستينيات والسبعينيات حرص على ملاحقة ما هو كمي تم إنتاجه خلال

العقدين، حيث اتخذ هذا النتاج خطاً بيانياً تبدو الانكسارات فيه غير مقتصرة على إظهار الفارق، لا بل أنّها قادرةً على صنع الفارق ضمن العقد الواحد، ومرد هذا التخبط على مستوى الإنتاج ما رآه الدارس بانصراف المبدعين "إلى اهتمامات أخرى كعبد الرحمن المناعي، وسعيد بورشيد، اللذين انصرفا إلى المسرح، أو لضرورات، ومواضعات، وقيم اجتماعية كابحة كما يتجلى لدى الكاتبات بخاصة [17]". وأنّ هذا الأمر يعطي إشارة على ترنح هذا الجنس الأدبي خلال هذين العقدين، وعدم قدرته على تشكيل علامة من علامات الأدب في الساحة القطرية، وهذا ما تؤكده لغة الأرقام التي تقر بصدور "ثلاث مجموعات فقط صدرت في فترات زمنية متباعدة هي "بنت الخليج ١٩٦٠م، ولقاء في بيروت١٩٧٠م ليوسف عبد الله النعمة، ثم أنت وغابة الصمت والتردد ١٩٧٨م لكلثم جبر"[18].

وافتتح الدارس حديثه عن تجارب الستينيات بذكره لعنوان قصة واحدة، وهي "اليتيم" لعيسى منصور، وعدّها "إلى الآن على الأقل أول محاولة كتابية في قطر ذات صلة بالجنس القصصي بمعناه الوافد"[19]، ولا يكاد هذا الحكم يغادر ما هو حكم قيمة لا يملك ما يعززه فنياً، وتقنياً، مشيراً إلى أنه ثمة تجربة قصصية يتيمة انفرد بها هذا العقد وهي "بنت الخليج الصادرة عام ١٩٦٢م، وهي أول مجموعة قصصية قطرية أيضاً ضمت أربعة نصوص "[20]. وبدا الدارس محموماً بالمعنى الإحصائي، فتابع ورصد عن كثب الكم الذي تم إنجازه خلال هذا العقد واصفاً الأغلب الأعم منه بقربه إلى "الخواطر الشعرية منها إلى الجنس القصصي بمعناه الفني "[21]. والتفت مرة أخرى صوب الصحافة القطرية بوصفها المرجعية الأمثل لتتبع النصوص ضمن ما أُطلق عليه تجارب القص في صحافة الستينيات، إذ تناول قصتين لقاص بعينه الأولى هي "اليتيم"، والثانية بعنوان "لص في الظلام" لعيسى منصور، وعدّ مادتيهما الحكائيتين مما يبدو نائياً تماماً عن مجتمع الكاتب وتبدو محاسبة الدارس غير شرعية، إذ إنّه يحاسب القاص على مواد قصصه، وموضوعاتها ضمن مقاربة تستهدي بالنقد الواقعي، فقصة اليتيم تحكي قصة شاب مكافح لا تجعل من نفسها نائية عن الواقع القطري إلا من خلال

اشتغاله بالزراعة لأن المجتمع القطري لم يكن يعرف الزراعة قط، إلا أنّ المبدع حر في أن يأتي بمواد أدبه من عالم آخر يلامس تخوم الخرافي، والعجائبي منه، فكيف وهو يأخذ من الواقع وإن لم يكن حاضراً ضمن بيئته، فالمغزى واحد لا تشوهه المساحات الجغرافية لتغدو محاسبة الدارس مشروعةً فقط في الكشف عن طريقة البناء الفني، وهذا ما لم يقم به.

وما سبق أيضاً حدا بالدارس عدّ قصة "لص الظلام" جانحة هي الأخرى عن الواقع القصصي من حيث المناخ الموظف فيها، فالشتاء القارس نادراً ما يتحكم بالطقس القطري، وأشار إلى معاناة القصة الأولى "اليتيم" في بنائها الفني، التي تكمن في "حالات الاستطالة والترهل والخطابات الوعظية والتقريرية المباشرة، والجهيرة في بنية القص"[22]، ليوقع نفسه في شرك التناقض إذ إنّه دحض ما كان قد أثبته سابقاً من انتماء هذه القصة تحديداً، وتمثلها للجنس القصصي الوافد.

وقاد التوجه الواقعي للدارس إلى سلبه صفة الواقعية عن قصة "لقاء أمل"، بيد أنّ مغزى هذه القصة ودلالاتها لا يمكن حصرها إلا ضمن الجغرافية القطرية التي استقطبت الأيدي العاملة والخبرات والكفاءات التي شكلت النسيج البشري في قطر.

أما القصة الثانية "جنازة أب"، فيظهر حديث الدارس عنها ذا طابع طوباوي يأبى جعل حادثة كهذه منتمية الى المجتمع القطري، بيد أن القصة محتملة الوقوع في أية بقعة من بقاع الأرض وفي أي مجتمع من المجتمعات، فبالإمكان أن تنغص على أية أسرة صفوها حيث يغدو المغزى موجهاً لشتى أصناف البشر على اختلاف مشاربهم وطبقاتهم. أما قصتا "صراع مع الأمواج "لسعيد حميد السليطي، و"النجار الصغير "لعلي عباس عثر الدارس فيهما على ملامح الواقع القطري قبل ثورة الذهب الأسود، وتبدوان مؤهلتان لحمل الواقع المعيش قبل ذلك مؤكداً أن "النصين قد استطاعا أن يوفرا لنفسيهما قدراً معقولاً من الخصائص الفنية المعبرة عن امتلاك كاتبيهما الكثير من أدوات القص [23]"، إلا أنه لم يشر إلى تلك الأدوات الفنية، فبقيت دفينة السطور.

وأفرد حيزاً لمجموعة "بنت الخليج " للقاص يوسف عبد الله النعمة، مشيراً إلى أنّها تمثل "الإرهاصات الأولى للجنس القصصي في الأدب العربي الحديث [24]"، وبدا الدارس مولعاً بما هو مضاميني أكثر مما هو فني، إذ إنّ التفاته نحو ما هو فني لا يغادر بضع إشارات تواتر ذكرها في أماكن عدة من تضاعيف المتن النقدي مثل الترهل والاستطالة والنبرة الخطابية والمباشرة والطابع الوعظي، بينما يبدي تحكّماً أكبر في قبضه على المضامين حيث يبحر فيها مظهراً وكاشفاً عن مضمونها، الذي ما فتئ يرصد "الدنس من العلاقات الجسدية، والشخوص المتحللة أخلاقيا، واللاهثة وراء الزيف من مغامرات الجسد[25]". واستكمل الدارس احتفاءه بالتجربة القصصية ليوسف عبد الله النعمة بتناوله المجموعة القصصية الثانية والأخيرة للقاص "لقاء في بيروت"، حيث وجه لهذه المجموعة نقداً واقعياً، وذلك من خلال اتهامه الكاتب بالنأي عن الواقع القطري، وما يعتمله من مشكلات ومؤرقات ليطلق العنان لنفسه في الغوص من جديد في صلب المضمون، وإنّ تأكيد الدارس بعدم إضافة هذه المجموعة وما قبلها شيئاً إلى التجربة القصصية القطرية يبدو تحميلاً للكاتب فوق طاقته وإمكاناته الفنية التي كانت ما تزال في طور التجريب.

أما ما يتعلق بتجارب السبعينيات، التي عدّها الدارس نقطة تحول تساوقت مع ذاك التحول في الواقع الاقتصادي والاجتماعي في قطر حيث مهد لحديثه عن تجارب السبعينيات بما يظهر ذاك الحراك الشامل الذي أحدثته ثورة النفط بعد الاستقلال لتغطي كافة قطاعات المجتمع، وتترك بصماتها على العلاقات الاجتماعية "فالتطور الملحوظ الذي شهده قطاع التعليم بمراحله كافةً كان له أثره الواضح في تعديل بعض القيم والأعراف الاجتماعية، التي كان من نتائجها مشاركة الفتاة في الحياة القطرية "[26]، وكانت حمى الأرقام الملازمة للدارس قد قادته نحو إحصاء دقيق لمجمل النصوص القصصية التي تم نشرها في الصحف والدوريات القطرية في خلال هذا العقد، فذكر أكثر من ثلاثين قاصاً وقاصة مورداً أسماءهم وعناوين قصصهم.

إنّ احتفاءه بما هو كمي استحضره للتدليل على القفزة النوعية التي حصلت في سيرورة القصة القطرية، بينما ترجح المستوى الفني "بين مستويين متاضدين جمالياً يعبر الأول عن غلبة أساليب القص التقليدية لدى الكثير من كتاب هذا العقد وعن طغيان الاتجاه الرومانسي وبروز النزعة الاصلاحية، وبعض الخطابية والوعظية المباشرة، ويعبر الثاني عن ندرة التجارب المميزة فنياً، التي تتجلى لدى الصوت النسوي [27]"، وبالرغم من وصفه هذا العقد؛ أي السبعينيات بنقطة التحول أو المفصل الرئيسي في التجربة القصصية القطرية، إلا أنّ نقده لنصوص هذا العقد، لم يكن إلا نسخةً مشابهةً لما أنجزه فيما يخص قصة أو تجربة الستينيات آنفاً، فرأى بقصص النعمة في السبعينيات" منبهة بصوت جهير ومباشر إلى ما يترصد المجتمع من خراب روحي طافية على سطح الواقع ومتخمة بالوعظ والنصائح المباشرة"[28]، وهذا هو بالضبط ما كان يعتور تجربة الستينيات حسب الدارس أيضاً.

ووجد في الصوت النسوي مفارقاً لما كان طاغياً الحضور في تجربة السبعينيات من الخطابية والترهل الفني والاستخدام الناحل لأدوات هذا الجنس وتقنياته، فاستوقفته نصوص تسعة تنتمي مجملها لقاصة بعينها هي "فاطمة التركي". وبالرغم من الاتجاه الرومانسي الذي بدا جلياً في هذه النصوص، إلا أنّها "تبدو مصوغة بلغة قصصية متوارية بجماليات الأداء القصصي، لغة ذات إيقاع حاد تنتجها جمل قصيرة ومكثفة ودالة على ما يضطرم في أعماق الشخصيات من انفعالات كاوية"[29]. واستوقفته أيضاً النصوص الستة، التي نشرتها زليخة العبيدلي في هذا العقد أو نهايته.

إنّ تعقيبه على كلتا التجربتين السابقتين لم يتحرر من سلطة المضمون، حيث الكشف عنه يبدو لصيقاً بعالم الرجال ينسج أحداثه على منوال واحد يجعل من معادلة الرجل والمرأة معادلة غير متكافئة تبدو الغلبة فيها دائما للرجل. وأبدى إعجاباً بتجربة كلثم جبر في مجموعتها "أنت وغابة الصمت والتردد" الصادرة سنة١٩٧٨، و"التي يمكن عدّها أول تجربة قصصية في قطر بالمعنى الفني للجنس القصصي"[30]، ولم تبتعد القاصة عن الدائرة التي خاضت

بها قريناتها، فتهجس معظم قصصها بمعركة المرأة مع الرجل والتي غالباً ما تجد نفسها منفيةً خارج أسوار قلعته مجترةً آلامها وأحزانها على أسوارها، فتقسيم الدارس تجربة السبعينيات لطرفين يمثل الأول تعطيلاً لتجربة القصة في قطر رغم التفوق الكمي، بينما يشكل الثاني آلية دفع حقيقية حملت على عاتقها دفع عجلة القصة في قطر نحو مزيد من النضج الفني لا يبدو قائماً إلا على معيار جنسي جعل من الأصوات النسوية متفوقةً على الأصوات الذكورية، غير أنّ هذا الأمر لا يمكن عده مأخذاً على الدارس إذ كان ثمة ما يدعمه فنياً، إلا أنّ تناوله لتجارب أربع قاصات فقط من أصل اثنتين وعشرين قاصة برزن خلال هذا العقد؛ أي إهماله لما هو فني وكمي على حد سواء لا يخوله منحهن التفوق، فلا يجد المرء إلا إشارات جزئية تبدي قطيعة مع ما يؤيدها من داخل القصص فتغدو الريادة التي أجازها للصوت النسوي منبعثةً فقط من خلال جرأتها وكشفها عما يشوه أنوثتها ويهمش إنسانيتها، أما تناوله لتجارب الثمانينيات والتسعينيات لم يكن مختلفاً عما فعله في الستينيات والسبعينيات، حيث الهيمنة الواضحة للموضوعات التي شكلت الشواغل الأولى والأساسية لتجربة هذين العقدين، إضافةً إلى حضور الإحصاء الذي أضحى ضربة لازم في هذه الدراسة، ولم يكن عقد الثمانينيات "على المستوى الكمي أحسن حالاً مما سبقه في مسيرة التجربة القصصية في قطر، بل إنّ هذا العقد سجّل انحساراً واضحاً في عدد النصوص القصصية المنشورة في الصحافة التي لم تعد تحفل كثيراً بالإبداع القطري لأسباب كثيرة [31]"، وإنّ إلقاء الدارس اللوم على الصحافة لا يجعل منها عائقاً في تقدم سيرورة القصة القطرية، فثمة وسائل أخرى من شأنها أن تمكن القاص من نشر أعماله يغدو أفضلها على الإطلاق المجموعات القصصية سواء على نحو فردي أم المجموعات المشتركة، وهذا الانحسار الكمي في الثمانينيات ليس إلا دليلاً على حال التثبيط التي نالت من عزيمة القاصين في قطر مما أدى إلى انحسار التجربة على المستوى الكمي، وهذا الأمر تدعمه لغة الأرقام، إذ لم يحفل عقد الثمانينيات إلا بإصدار مجموعتين فقط الأولى "٧أصوات في القصة القطرية الحديثة ١٩٨٣، التي صدرت عن وزارة الاعلام، وضمت

النصوص الفائزة في مسابقة إدارة الثقافة والفنون لعام ١٩٨٢، والثانية "بائع الجرائد " ١٩٨٩لنورة السعد، لكن المستوى الكمي الناحل لهذه التجارب لم يمنعها من إحراز بعض التفوق على ما سبقها من تجارب من خلال تعريفها بالأصوات الجديدة الوافدة إلى الساحة القطرية.

ورآها الدارس مسجلةً "تطوراً ملحوظاً على المستوى الجمالي"[32]، من دون أن يتطرق إلى أبسط تلك السمات الجمالية المكتنفة هذه التجربة، التي ساهمت في إحراز التفوق على المستوى الجمالي آنفاً.

أما عقد التسعينيات، فقد أكد الدارس على زخمه على صعيد التجربة القصصية على شتى نواحيها من حيث الكم والمستوى الفني، إضافةً الى صدور "أصوات جديدة تماماً[33]"، فعلى مستوى الكم أشار إلى أنّ السنوات السبع من التسعينيات قد شهدت "صدور عشر مجموعات "[34]، وعلى مستوى الفن "ما حفلت به هذه المجموعات من تقنيات قص جديدة من جهة، ومن رؤى واتجاهات فنية جديدة أيضاً من جهة ثانية [35]". ولم يعنَ الدارس بالكشف عن تقنية قصصية واحدة من شأنها أن تجعل من قصة التسعينيات منفردة على خط التجديد الفني.

وكرر الدارس مزاولته نقد النقد ضمن عملية أشبه ما تكون بالتلخيصية التي تستجلي النقد المرافق لهذه التجربة على مستوى الصحافة، والكشف عما يعتوره من نقص وعجز عن تناول النصوص بالمعنى النقدي للمصطلح، ومن ثم إعادة إنتاجها ضمن منهجية تهدف إلى إحداث الفارق في عملية التلقي، فهو إذ يقدم نقداً لمقدمة كتبها رجاء النقاش لتصدر بها القاصة كلثم جبر مجموعتها "وجع امرأة عربية"، وآخر للدكتور محمد عبد الرحيم كافود وحسن توفيق يغدو نقداً ليس بمحله، إذ إنه لا يطال المتون النقدية المعنية بالفن القصصي، حيث يأبى النقد بمبادئه وأسسه استقبال كل من المقالات الصحفية أو مقدمات الأعمال الأدبية على أنّها مقاربة من مقارباته، وثمة مانع آخر هو عدم مزاولة هؤلاء النقد الأدبي من قبل،

وعدم اطلاعهم ودرايتهم بمناهجه وأدواته المعرفية خاصةً وأنّ رجاء النقاش هو صحفي وليس ناقداً وكذا الحال بالنسبة إلى حسن توفيق المنضوي تحت خانة الشاعر.

والتفت الدارس صوب تلك الشواغل التي نسجت المواد الحكائية لقصص هذين العقدين حيث التعبير "عن قضايا المرأة، ومشكلاتها في المجتمع القطري، وعن آليات التفكير لدى المثقف القطري، وأخيراً عن الآثار التي أنتجتها التحولات الاقتصادية التالية لمرحلة اكتشاف النفط في بنية هذا المجتمع"(36)، وعدّ الدارس مجموعة نورة السعد "بائع الجرائد" الصادرة في الثمانينيات مفصلاً عما سبقها، وعما سيتبعها من تجارب وذلك بسبب "تلك الحفاوة، التي يبديها عدد من النصوص حيال القاع القطري الاجتماعي، ومشكلات ناسه المستغرقين في الضآلة سواء أكان بعض هؤلاء ممن اكتسب الجنسية القطرية كما يتجلى في قصة "زهرة البلوشية" أم ممن يصطلح عليهم بالمقيمين كما يتجلى في قصة بائع الجرائد"(37).

إذاً فالفارق كما يبدو هنا كان وقفاً على الجانب الموضوعاتي، وحتى القصص التي تناولت موضوع المقيمين في قطر كان الدارس سابقاً وصفها بالنأي عن الواقع القطري، وأشار إلى ولادة صوت جديد في مطلع الثمانينيات، وهو وداد الكواري التي صنعت لنفسها حيزاً في المشهد القطري استقطبت إليه القراء والمعنيين بالصحافة والمشتغلين في الحقل الإعلامي مؤكداً على ذلك من خلال فوز قصتها "ليلى بالجائزة الأولى في مسابقة إدارة الثقافة، والفنون بوزارة الإعلام القطرية القصيرة ١٩٨٢"(38).

إنّ الناقد يجب ألا يلتفت صوب الأصوات الصاخبة على المستوى الإعلامي، ولا نحو الأقلام الصحفية، أو ما يمكن تسميته بالبدعة النقدية؛ أي تلك الجوائز الأدبية التي قد تحمل معها عدة اعتبارات لا تجد الاعتبارات الفنية منها مكاناً لها، فكم من جائزة أدبية وضعت صاحبها وأدبه ضمن خانة المساءلة أدبياً وفنياً وأخلاقياً حتى؟.

وتتوارد المجموعات الصادرة في التسعينيات على نحو مماثل لما أنجز سابقاً، يستهلها الدارس بذكر المجموعة ومؤلفها وعدد نصوصها، ومن ثم يبدأ الاحتفاء بما حملته ونهضت عليه تلك

القصص من شواغل ومؤرقات شهدتها الساحة القطرية على تنوع مستوياتها، ولا تبدو تلك الشهادة بالتفوق لتجربة التسعينيات متأتيةً إلا من خلال ذاك التطور الملحوظ في الموضوعات والشواغل التي شكلت القوام الحكائي لتجارب التسعينيات القصصية، ويبدو هذا ليس كافياً لإحراز هذا التفوق على قريناتها من تجارب العقود الماضية، لأنّ موضوعات الأدب لا تعدّ معياراً نقدياً نميّز بها بين نص وآخر خاصةً أنّ لكل مرحلة تاريخية ظروفها الخاصة التي تسود فيها علاقات إنتاجية على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي، وبما أنّ الأدب هو السقف الأعلى تمثلاً لهذه البنى فثمة ما يعتمل فيها مما تنهض به الكثير من النصوص الأدبية، ولهذا فإنّ تناول قصة لتجربة حرب العراق لا يخولها امتلاك التفوق على قصة أخرى في السبعينيات مثلاً لم تكن أمامها موضوعات إلا التقاط تلك الإرهاصات الأولية التي بدأت تغير ملامح الواقع القطري نحو واقع مغاير.

وبعد إنهائه سبر التجارب القصصية في كل عقد على حده تخلى الدارس عن هذه الآلية الزمنية ليتجه صوب شواغل هذا القص ومؤرقاته، فأفرد الدارس حيزاً تناول من خلاله المرأة وقضاياها في القص القطري، وذلك استكمالاً لما بدأه من ميل نحو تسليط الضوء على التجربة القصصية النسوية في قطر وتبلغ عناية الدارس بالمرأة وما تواجهه في عالم تحاصرها فيها الأشياء كافةً إلى تقصي تلك الموضوعات، التي كانت على صلة بالمرأة ومشكلاتها، لا بل أنّه يبدي توغلاً أكبر في سعيه لاستجلاء نماذج المرأة وصورها كما وردت في التجربة القصصية القطرية تتناوب تلك النماذج بين الإذعان والتمرد هذا من حيث التقاط ردود الأفعال تجاه الواقع وما يتم قسرها عليه من قرارات كمغادرة التعليم وتزويجها بمن لا تحب وبمن لا تعرف، وثمة تقسيمات أخرى كانت مبنيةً على أساس حجم الوعي الذي تمتلكه المرأة وتعاطيها مع الأشياء، حيث المرأة الناضجة تقابلها امرأة طائشة.

إنّ التقسيمات السابقة جزئية على نحو ينبئ بالسطحية، فثمة حضور دائم لتلك النماذج في شتى المجتمعات الشرقية، وبالتالي يصبح أمر التعاطي معها شيئاً بديهياً، وإنّ الدارس معني

باستحضار كل قصة على حده، ومن ثم التعريف عن النموذج النسوي المختار، وذلك بحسب سلوكها المتبع أو ردود أفعالها وحجم وعيها الضابط لتصرفاتها، وفي الأغلب الأعم لا تغادر تلك النماذج القفص الذي يغلها بكثير من الأصفاد الوهمية، وفي تناوله لتلك النماذج لا يتجاوز الدلالة إلى تلك المكانة، التي حظيتها المرأة في الإبداع القطري بعيداً عن تقديم ما هو نقدي يظهر طريقة البناء الفني لكل نموذج من تلك النماذج، وعاين الدارس عن كثب قضايا المرأة القطرية التي شكلت المادة الحكائية لتجارب الثمانينيات والتسعينيات، ولم تبتعد تلك القضايا عن تلك التي نعايشها في مجتمعاتنا العربية، وألفنا حضورها على المستوى الأدبي مثل ظلم العادات والتقاليد، وإكراه المرأة بالزواج ممن لا تحب، والفارق العمري بينها وبين زوجها، ومشكلات العنوسة والطلاق وتعدد الزوجات، ولم يتجاوز تناول الدارس لهذه القضايا عملية التلخيص والشرح المنطوية على كثير من الإسهابات والاستطرادات المحتفية بلغة إنشائية تعبيرية، وثمة غياب فاضح لطريقة البناء الفني حيث ما قدمه الدارس يمكن الاستعاضة عنه بالعودة إلى النصوص وقراءتها التي تبدو سهلة المنال في الكشف عن موضوعاتها، ومغازي مضامينها في ظل إسرافها في الارتهان إلى مستوى إبلاغي/إخباري.

وخصّ الدارس حيزاً آخرا لتلك الشواغل تناول فيه التحولات الاقتصادية وتبعاتها على الساحة القطرية من شتى النواحي خصوصاً تلك الهجانة الحاصلة من ذاك الخليط المتنوع عرقياً وعقائدياً الذي وطئت قدمه الخليج العربي عموماً بغية توفير فرص للعمل الأمر الذي شكل ما هو نافر في النسيج القطري الاجتماعي بعيداً عن الانسجام لأسباب عدة ظهرت وانعكست ملامحها على الأدب مما حدا بالقاصين والقاصات إظهار ذاك الآخر غير القطري ضمن حقل واحد يكشف عن دأبه في تحصيل الأموال، وأكد الدارس أن صورة الآخر الغربي حفلت هي الأخرى باهتمام القاصين، وكانت على النحو المتواتر في السرود العربية؛ "أي بما يدل على الصورة الناجزة للغرب في العقل العربي"[(39)]، ورصد الدارس بعض تلك الآثار التي خلفتها التحولات الاقتصادية في الوعي الاجتماعي حيث التخلخل في القيم الاجتماعية،

فقد "غزت هذا المجتمع قيم وافدة فككت كثيراً من المفاهيم رأساً على عقب، ودفعت أبناء هذا المجتمع إلى الانغماس في ملذات رخيصة وزائفة"[40]، وقرن الدارس تلك التبدلات بنماذج قصصية تظهر ذاك التحول في المنظومة الأخلاقية لتستبدل النبيل منها بالرذيل.

إنّ ما أنجزه الدارس في الفصل الثاني من مقاربة يبدو النقد الواقعي فيه كثر هيمنةً، إذ إنّه دائم الانطلاق مما هو سيسيولوجي إلى ما هو أدبي، فثمة رصد لتلك التحولات التي من شأنها تغيير ملامح مجتمع نحو آخر جديد تبدو ملامحه الجديدة مستنكرة ومستجلياً في آن توظيف الأدب لتلك التحولات وتثميرها على نحو يوحي بكثير من الرفض لها.

وخص الدارس الفصل الثالث للسمات الفنية في القصة القطرية، فهيمن ما هو حكائي على مجمل الفصلين السابقين، حيث كان الدارس شديد الانصياع نحو تقصي شواغل القص ومؤرقاته عبر اتباع تقسيمات زمنية، فيبدو الفصل الثالث محموماً بما هو فني في كثير من الإخلاص وقليل من الاتساع، فلم يكن الدارس معنياً باستجلاء السمات الفنية التي ميزت معظم النصوص والمجموعات، بل كانت عنايته عمومية تنصب في القبض على أهم السمات الفنية التي وسمت القص القطري عموماً، واستبيان الحد الفاصل الذي جعل من القصة القطرية على طرفي نقيض الأول ممثل بالقص التقليدي، والثاني بالقص الحداثي، لذا فإنّ استحضار الدارس لبعض النماذج القصصية لم يكن إلا للتدليل بها على الطارئ في السمات الفنية على المشهد القصصي في قطر وليس غايةً بحد ذاتها، ومهما يكن من أمر فإن استبصار النواحي الفنية كان كفيلاً بإثراء هذه الدراسة في تأريخها القصة القصيرة في قطر.

فهيمنة ما هو سيسيولوجي مضامين على هذه الدراسة سبب ذلك الانحسار الواضح على المستوى الفني والتقني، فكان الفصل الثالث المعني بما هو فني منحسراً مع استخدام وتعويل ضئيلين لأدوات النقد المستقاة جلها من المرجعية البنيوية، بيد أنه مع ذلك شكل هذا الفصل استكمالاً لأهداف الدراسة.

وثمة دراسة أخرى احتفت بتجارب القص العربي حملت عنوان "عن التقاليد والتحديث في القصة العربية" لمؤلفها عبد الله أبو هيف الصادرة عام١٩٩٣م، حيث يجهر عنوان الدراسة بمساعيها المتجهة للكشف عن حجم الأصالة والمؤثرات الغربية في القصة العربية، وهو الهاجس الذي لازم الدارس في مجمل اشتغالاته النقدية التنظيرية والتطبيقية على حد سواء.

واحتل الجانب التطبيقي الحيز الأكبر من هذه الدراسة؛ أي ما يعادل ثلاثة أرباعها، بينما اتجه الربع الأخير منها نحو التنظير، إلا أنّ كلا الجانبين يصبان في بوتقة واحدة هي تنازع القصة العربية ما بين التأصيل والتغريب، والدراسة كانت عبارة عن مقالات نقدية أنجزت على فترات متفاوتة تم تجميعها تحت موضوع واحد.

استهل الدارس المقالة الأولى الحديث عن قضية الإيصال، وبدا تناوله لهذه القضية منقوصاً، إذ إنّ الإيصال ليس وقفاً على المتلقي، بل إن الإيصال عملية تبدأ من تشكيل الكاتب/المبدع لنصه انتهاءً بإعادة تشكيل النص من قبل المتلقي؛ أي على النحو الآتي مخاطب–رسالة تتضمن سياق وشفرة–اتصال–مخاطب.

وتناول بعض النماذج القصصية، التي من شأنها أن "تقدم إضاءات مختلفة تساعد على تحقق قضية الإيصال أو تعوقها لسبب أو أكثر كامن في نسيجها أو أغراضها أو ضبطها الفني[41]".

وقد أصدر الدارس حكم قيمة عام على مسألة التجريب عندما رأى أن توغل القاص العربي في التجريب "لا يخدم مثل هذا الايغال لا فن القصة القصيرة ولا الإيصال"[42]، فكيف سيصل القاص إلى التحديث إذا لم يجرب ثم إن كل جديد يكتنفه نوع من الاضطراب والاستهجان، لكنه سرعان ما يكرس بوصفه تقاليد أدبية.

أما المقالة الثانية من هذه الدراسة كانت استكمالاً للكشف عن هيمنة ما هو موضوعاتي في القصة القصيرة في الجزائر، وانشغال مقاصد القص فيها بالبيئة الجزائرية، والواقع الذي خلفته الثورة الجزائرية، إضافةً إلى أن العديد من تلك التجارب القصصية كانت قد استعادت أحداث

الثورة بغية تثمينها، وبدت النماذج القصصية المنتقاة من تلك التي كتبت في عقدي السبعينيات والثمانينيات لكل من عبد الله ركيبي، وعبد الحميد بن هدوقة، ومحمد صالح حرز الله، وموسى بن جدو، ومصطفى نطور، وعمار بزلي وجميلة زنير، وعمد الدارس إلى عرض مقبوسات مطولة من تلك القصص معلقاً على لغتها التي اتسمت بالخطابية والشعارات المحيلة على ما هو ثوري، ومعظم ما قدمه الدارس في هذا المقال كان مؤشراً على تحكم الهموم الوطنية بالقصة الجزائرية.

وفي مقالة أخرى سعى الدارس إلى استجلاء النزوع الحداثي في القصة الخليجية من خلال "ملف الإبداع الأدبي في الخليج العربي"، الذي يضم ستاً وعشرين قصة تنتمي إلى سبع دول خليجية تتسم بالحداثة، لا تقف عند حدود الشكل "بل هي الإمساك بالجوهري في الخطاب الأدبي حواراً واعياً مع الواقع"[43]. ورأى الدارس أن حداثة الموضوعات متأتية من خلال قضية المرأة، التي هيمنت على مقاصد القص، إلا أن الموضوعات تلك لم تكن وقفاً على المرأة، وإن لامست بعض جوانبها مثل الإنجاب والطلاق، أما من ناحية تحديث الأدوات الفنية فجمعها الدارس بما أسماه "موارية التعبير، واختزال الوصف، وغلبة التلميح"[44]، إنّ هذه الإنشائية في المصطلحات تبدو قاصرةً عن كشف ذلك التحديث الفني، إذ إنها لا تشير بشكل واضح إلى تلك الأدوات والتقنيات التي باتت تشكل تقاليد قصصية حداثية مثل الأنسنة، والأسطرة، والتناص والترميز، والمفارقة وغيرها.

ولا يجد القارئ هدفاً أساسياً للدارس في هذا المقال، فهو تارةً يبحث عن التجديد والتحديث، وتارةً أخرى ينشغل بالبحث عن التقاليد الموروثة، وعلى الرغم من أن الملف الإبداعي كان قد ضم ستاً وعشرين قصةً، إلا أن الدارس اكتفى بما لا يتجاوز الخمس عشرة منها ملخصاً أحداثها وعارضاً لبعض المقبوسات من داخلها، ومعقباً عليها بلغة إنشائية لا يتمكن القارئ معها من القبض على ملامح التحديث التي أقر الدارس بالكشف عنها.

وثمة مقالة أخرى خصها من أجل الكشف عن سيرورة التقاليد الأدبية في القصة العربية الحديثة متسائلاً عن حدود الجنس القصصي، وعناصره السرد، والشخصية، ووجهة النظر، ويجعلها مقابلة لكل من الخبر، والحكاية، والطرافة، والنادرة، والمسامرة، وفي واقع الحال إن هذه المقابلة لا تصح، إذ إنّ القائمة الأولى هي عناصر لفن القصة، بينما القائمة المقابلة لها ليست عناصر قصصية أو مصطلحات كما رآها الدارس، بل هي أشكال سردية عربية موروثة، ولا نعدم حضور العناصر في القائمة الأولى ضمن تلك الأشكال السردية، كما أنّه خلط بين القصة والرواية عندما تناول رواية نجيب محفوظ "حكايات حارتنا" على أنّها مجموعة قصصية.

وفي مقالة أخرى أفردها لنقد النقد القصصي في الأردن تلمّس من خلالها الحراك النقدي حول القصة الأردنية، ولم يكن هذا النقد مقتصراً على الجهود الأردنية، بل تجاوزها إلى اشتغالات النقاد العرب فيما يخص القصة في الأردن، لا سيما تناوله لدراسة نعيم اليافي "التطور الفني لشكل القصة الشامية"، وأخرى لشاكر مصطفى "محاضرات عن القصة في سورية حتى نهاية الحرب العالمية الثانية"، مشيراً إلى أن مصطلح القصة في الأردن هو الآخر لاقى اضطراباً مثله في ذلك مثل بقية الأقطار العربية الأخرى، ومما يلفت الانتباه سعي الدارس إلى استجلاء كل أشكال النقد القصصي في الأردن لا سيما الأكاديمي منه والصحفي، لا بل وحتى المقالات أو التعقيبات التي كتبها القاصون والأدباء عامةً، وإن كان كاتبها ممن لا يملك أي رصيد نقدي، وكان نقد الدارس لتلك الأعمال من خلال عرضها بعد إحصائها، ثم التعقيب عليها بما لا يتجاوز بضع أسطر، وعلى الرغم من العمل الإحصائي والوصفي التلخيصي للدارس يبدو أنه ساهم في إنجاز فهرس للأعمال النقدية القصصية في الأردن بما أنه قصر وعجز عن ممارسة نقد النقد، والكشف عن اتجاهات النقد القصصي في الأردن .

وفي مقالةً أخرى أفردها الدارس من أجل الدراسة التطبيقية لبعض النماذج القصصية العربية الصادرة ضمن ملف خاص لمجلة الموقف الأدبي عام١٩٨٦م، بدا تركيزه منصباً على

طغيان الموضوعات في تلك القصص الأمر الذي أعاقها عن مسيرة التحديث الفنية، مؤكداً في غير مرة أن السبب الأساسي في ذلك التقاعس هو الانقطاع عن التراث.

كما أفرد مقالةً أخرى عن القصة الخليجية، لكن هذه المرة عن القصة البحرينية تحديداً وذلك من خلال مجموعتين لقاصين اثنين هما أمين صالح، وعبد الله خليفة، ولا يغادر تناوله لقصص القاصين دائرة التلخيص والشرح واللغة الإنشائية، كما يبدو ذلك جلياً في تعقيبه على قصة لأمين صالح "يرتفع صوته من غمار الخليج العربي إلينا دافئاً يختلج بالحنان ونبرة الوثوقية الإنسانية"[(45)].

وتناول في مقالة أخرى تجارب عدة لأكثر من قاص عربي بعنوان "نبرات جديدة في القصة العربية"، إلا أنّه دائماً ما يسلب تلك القصص مشروعية حداثيتها، لأنّها تقف عند حدود الشكل ولا تنخرط في البناء العام محيلاً من جديد السبب في ذلك على القطيعة التراثية.

ولا يعثر المرء على علامات للتجديد أو التحديث في الأساليب أو الموضوعات، إذ يبقى اشتغاله أسير دائرة ضيقة تجر العمل النقدي كله إلى دائرة الموضوعات، وذلك عبر تلخيص القصص والكشف عن مضامينها، كما أنّ معظم اختياراته لتلك القصص كانت شديدة الالتصاق بالواقع، إذ إنّ القاص فيها كان يقول أكثر مما يعبر، ويشرح أكثر مما يوحي، ويصرح أكثر مما يضمر مما يبين سلبية انتقائها كشاهد على التحديث، إذ غاب الحديث عن التحديث بشكل سافر سواء على مستوى الموضوعات أو على مستوى الأساليب والأدوات الفنية.

أما ما يخص المقالة الأخيرة من هذه الدراسة، فكانت بعنوان "ظواهر وقضايا في معضلة التقاليد، والتحديث" ولفظة معضلة تشي على نحو لا ريب فيه اقتناع الدارس من أنّ تلك المسألة لم تجد لها الحلول. واحتوت تلك المقالة على عدة فقرات جزئية تتناوب جلها بالكشف عن تلك المعضلة، فاستهلها بما اسماه "الاستعراب السوفياتي" مبرزاً دور المستشرقين الروس في نقل الأدب العربي القديم عبر ثلة من الترجمات. كما اهتم بالتواصل الياباني العربي، مشيراً إلى

أنّ القصة اليابانية قد استفادت من المعطيات الحديثة، وذلك بفضل تمسكها بتقاليدها الفنية القديمة، وتناوله كذلك الحال لندوة أقيمت في الجنادرية حول سبل استعادة الموروث العربي عارضاً الجهود، التي قدمها بعض الدارسين في تلك الندوة بغية استعادة هذا التراث، وترتيبه بحيث يتاح للمبدع العربي الاستفادة منه على أحسن وجه.

وختم تلك الدراسة بالتأكيد على ضرورة التحقيق في المخطوطات العربية كما هي الحال بما أنجزه محسن مهدي في تحقيقه لكتاب ألف ليلة وليلة، إذ استطاع الوصول إلى أصوله العربية وهو ما تغيبه الطبعات الأخرى.

خاتمة

من خلال ما تقدّم يمكننا القول: إنّ عدم استناد الدارس على منهجية معرفية/نقدية، وعدم تسلحه بأدوات معرفية جعل من هذه الدراسة ذات طابع تأثري/ذوقي، وإن انطوى ذلك الذوق على ثقافة واسعة مما لا شك فيه، كما إن اعتماده في أدائه النقدي على آلية الوصف، والإحصاء، والفهرسة عبر تنضيدات وتقسيمات وكثرة إيراده آراء الآخرين ساهم في تقويض القيمة النقدية للدراسة

والأهم من ذلك هو أنّ الهاجس الأساسي من هذه الدراسة، أي التقليد والتحديث في القصة العربية بقي قاصراً على إنجاز القول الفصل بسبب تخبط الدارس في ضرورة عدم التسرع بالتحديث، ثم في إنكاره على الآخر ينعدم التجديد وتقاعسهم عن التحديث بسبب طغيان الموضوع.

وبشكل عام فأنّ الموقف التوفيقي من هذه القضية الذي يؤكد على الاستفادة من المعطيات الموروثة القيمة وتثميرها وتجسيرها مع المعطيات الحداثية القيمة أيضاً، وهو موقف لطالما اضطر الدارس هو الآخر إلى تبنيه، إذ لا سبيل إلى حل المسألة إلا على هذا النحو.

وعلى هذا فقد أساء الدارس إلى الجانب التطبيقي من هذه الدراسة، إذ أنّه انشغل في تلك المسألة، وأدخل القصص في حيز التنظير على حساب الكشف عن فنيتها، وأساليبها الحديثة.

المصادر والمراجع

١. أبو هيف، عبد الله: عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٣.

٢. الحسين، أحمد جاسم، "القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين"، ط١، اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠١.

٣. خشفة، محمد نديم، "جدلية الإبداع الأدبي"، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٠.

٤. الخواجة، دريد يحيى: تخامر الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة العربية، ط١، دار المعارف، حمص، ١٩٩٣.

٥. الخواجة، دريد يحيى، "تخامر الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة العربية"ط١، دار

٦. السيد، غسان "إشكالية الموت في أدب جورج سالم وغابرييل مارسيل وآلبيرت كامو"، ط١، دار معد، دمشق١٩٩٣.

٧. شبيب، سحر، "الالتزام والبيئة في القصة السورية-أدب إلفة الإدلبي أنموذجاً-"، ط١، الندوة الثقافية النسائية، دمشق١٩٩٨.

٨. الصالح، نضال: تحولات الرمل-الحكائي والجمالي في القص القطري-، ط١، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات، ١٩٩٩.

٩. الصالح، نضال، "تحولات الرمل"، ط١، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات١٩٩٩.

الحواشي والمراجع

([1]) تخامر الواقع والحلم في بنية القصة القصيرة العربية، الخواجة، دريد يحيى.. ط١. دار المعارف، حمص١٩٩٣. ص/١١.

([2]) المصدر نفسه ص/٣٣.

([3]) المصدر نفسه، ص/٣٣.

([4]) المصدرنفسه، ص/٣٧

([5]) المصدر نفسه، ص/٤٣

([6]) المصدر نفسه، ص/٤٣

([7]) المصدر نفسه، ص٤٤

([8]) المصدر نفسه، ص/٤٤

([9]) المصدر نفسه، ص/٥٧

([10]) المصدر نفسه، ص/١٠٢

([11]) المصدر نفسه، ص/١٠٣.

([12]) المصدر نفسه، ص/١٠٥.

([13]) المصدر نفسه، ص/١١٧.

([14]) تحولات الرمل-الحكائي والجمالي في القص القطري، الصالح، نضال، ط١. منشورات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات١٩٩٩. ص/٨.

([15]) تحولات الرمل"، ص/١٠.

([16]) المصدر نفسه، ص/١١.

([17]) المصدر نفسه، ص/٢٥

([18]) المصدر نفسه، ص/٢٧

([19]) تحولات الرمل"، ص/٣٠

([20]) المصدر نفسه، ص/٣٠

([21]) المصدر نفسه، ص/٣١

([22]) المصدر نفسه، ص/٣٢

([23]) "تحولات الرمل"، ص/٣٤-٣٥.

([24]) المصدر نفسه، ص/٣٥

([25]) المصدر نفسه، ص/٣٦.

([26]) المصدر نفسه، ص/٤٠-٤١

([27]) تحولات الرمل"، ص/٤٣

([28]) المصدر نفسه، ص/٤٧

([29]) المصدر نفسه، ص/٥٥

([30]) المصدر نفسه، ص/٦٠

([31]) تحولات الرمل"، ص/٣٧

([32]) المصدر نفسه، ص/٤٧

([33]) المصدر نفسه، ص/٤٧

([34]) المصدر نفسه، ص/٤٧

([35]) المصدر نفسه، ص/٧٥

([36]) تحولات الرمل"، ص/٧٧.

([37]) المصدر نفسه، ص/٧٨

([38]) المصدر نفسه، ص/٨٠

([39]) تحولات الرمل"، ص/١٣٩

([40]) المصدر نفسه، ص/١٤٣.

([41]) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية، أبو هيف، عبد الله. " ط١. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق١٩٩٣. ص/٢٧.

([42]) المصدر نفسه، ص/٤٠

([43]) المصدر نفسه، ص/٧١

([44]) المصدر نفسه، ص/٧٥.

([45]) عن التقاليد والتحديث في القصة العربية"، ص١٧٤

References in Roman Script

1. Takhamur Al-Waqia Walhulm fi binyat Al-Qisah Al-Qasirah Al-Arabia, Al-Khawajah, Doraid Yahya, E:1, Dar Al-Marif, Hams1993, P:11.
2. Al-Marja Nafsaho, P:33
3. Al-Marja Nafsaho
4. Al-Marja Nafsaho, P:37
5. Al-Marja Nafsaho, P:43

6. Al-Marja Nafsaho,
7. Al-Marja Nafsaho, P:44
8. Al-Marja Nafsaho,
9. Al-Marja Nafsaho, P:57
10. Al-Marja Nafsaho, P:102
11. Al-Marja Nafsaho, P: 103
12. Al-Marja Nafsaho, P:105
13. Al-Marja Nafsaho, P:117
14. Tahawulat Al-Raml Al-Hikayi Wal-Jamali fi Al-Qassi Al-Qatari, Al-Salih, Nidal, T:1. Manshurat Dairah Al-Thaqafah Wal-'Iilam, Hukumah Al-Shariqah, Al'Imarat 1999. P:8
15. Al-Marja Nafsaho, P:10
16. Al-Marja Nafsaho, P:11
17. Al-Marja Nafsaho, P:25
18. Al-Marja Nafsaho, P:27
19. Al-Marja Nafsaho, P:30
20. Al-Marja Nafsaho
21. Al-Marja Nafsaho, P:31
22. Al-Marja Nafsaho, P:32
23. Al-Marja Nafsaho, P:34-35
24. Al-Marja Nafsaho, P:35
25. Al-Marja Nafsaho, P:36
26. Al-Marja Nafsaho, P:40-41
27. Al-Marja Nafsaho, P:43
28. Al-Marja Nafsaho, P:47
29. Al-Marja Nafsaho, P:55
30. Al-Marja Nafsaho, P:60
31. Al-Marja Nafsaho, P:37
32. Al-Marja Nafsaho, P:47
33. Al-Marja Nafsaho,
34. Al-Marja Nafsaho,
35. Al-Marja Nafsaho, P:75
36. Al-Marja Nafsaho, P:77
37. Al-Marja Nafsaho, P:78

38. Al-Marja Nafsaho, P:180
39. Al-Marja Nafsaho, P:139
40. Al-Marja Nafsaho, P:143
41. An’i At-Taqalid Wa-tthdith fi Al-Qisah Al-Arabia, 'Abu Hifi, Abdullah, E:1, Manshurat Itihad Al-Kottaab Al-Arab, Dimashq1993. P:27
42. Al-Marja Nafsaho, P:40
43. Al-Marja Nafsaho, P:71
44. Al-Marja Nafsaho, P:75
45. An’i At-Taqalid Wa-tthdith fi Al-Qisah Al-Arabia, P174